



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

**La il·lustració dels cicles bíblics
en les *haggadot* catalanes del període gòtic:
un estudi iconogràfic**

Alba Barceló Plana



Aquesta tesi doctoral està subjecta a la llicència **Reconeixement- NoComercial – SenseObraDerivada 4.0. Espanya de Creative Commons.**

Esta tesis doctoral está sujeta a la licencia **Reconocimiento - NoComercial – SinObraDerivada 4.0. España de Creative Commons.**

This doctoral thesis is licensed under the **Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs 4.0. Spain License.**

Universitat de Barcelona – Departament d’Història de l’Art

Programa de doctorat: Societat i Cultura: Història, Antropologia, Art i Patrimoni Àmbit:
Història i Teoria de les Arts (Història de l’Art Antic i Medieval)

**LA IL·LUSTRACIÓ DELS CICLES BÍBLICS EN LES
HAGGADOT CATALANES DEL PERÍODE GÒTIC: UN ESTUDI
ICONOGRÀFIC**

VOL. I

Alba Barceló Plana

Tesi presentada per optar al títol de doctora en Història de l’Art

Dirigida i tutoritzada per la Dra. Rosa Alcoy Pedrós

2018

Grup d’investigació EMAC. Romànic i Gòtic

Amb la concessió d’una ajuda predoctoral del programa FPU (Ministerio de Educación,
Cultura y Deporte)

*Ens va fer sortir de l'esclavatge cap a la llibertat, de l'angoixa a
l'alegria, del dol a la festa, de les tenebres a la gran llum,
de la servitud a la redempció. (Haggadà de Pasqua)*

ÍNDEX

Vol. I

Resum.....	1
Abstract.....	2
Agraïments	4
Abreviacions	6
1. INTRODUCCIÓ: BASES I CONFIGURACIÓ DE LA INVESTIGACIÓ.....	8
1.1 PLANTEJAMENT DEL TEMA, OBJECTIUS I METODOLOGIA	11
1.2 ELS MANUSCRITS HEBREUS: LES ESCOLES D'IL·LUMINACIÓ I CARACTERÍSTIQUES GENERALS	19
1.2.1 Tipus de manuscrits hebreus i les diferents escoles d'il·luminació.....	20
1.2.2 Característiques generals dels manuscrits hebreus miniats	33
1.3 L'HAGGADÀ I LA FESTIVITAT DE LA PASQUA	37
1.3.1 La Pasqua jueva, el sopar pasqual i l'haggadà: cerimònia, contingut i missatge .	37
1.3.2 L'haggadà il·luminada i les variacions rituals, textuais i pictòriques segons la zona territorial.....	43
1.4 PERSPECTIVES D'ESTUDI DE LES <i>HAGGADOT</i> CATALANES: UN ESTAT DE LA QÜESTIÓ	48
1.4.1 Els primers estudis sobre les <i>haggadot</i> . Edicions facsímils i catalogació.....	48
1.4.2 L'impuls de les investigacions al voltant de les <i>haggadot</i> a partir dels anys 60: entre la influència dels cicles cristians i els lligams amb els arquetips antics jueus	50
1.4.3 L'Haggadà i el seu context, un canvi de rumb a partir del segle XXI.....	53
1.4.4 Valoracions de la historiografia per a establir les bases de l'estudi	55
2. LES <i>HAGGADOT</i> CATALANES: CONTEXT, CONTINGUT I CARACTERÍSTIQUES GENERALS	57

2.1 EL CONTEXT DE LA MINIATURA HEBREA DINS DE LES COMUNITATS JUEVES CATALANES I LA IL·LUMINACIÓ DE MANUSCRITS A LA CATALUNYA GÒTICA	57
2.1.1 El context històric i cultural per ubicar la il·luminació de llibres en les comunitats jueves catalanes.....	57
2.1.2 Les <i>haggadot</i> i la miniatura catalana del segle XIV	69
2.2 LES <i>HAGGADOT</i> CATALANES, CARACTERÍSTIQUES I PARTICULARITATS GENERALS	77
2.2.1 Aspectes codicològics, estructura i composició	78
2.2.2 El programa decoratiu i la seva iconografia	81
2.2.3 L'estil	107
2.2.4 Aproximacions a l'entorn de l'origen i la datació dels manuscrits	118
2.2.5 L'eterna disputa dels artífexs, cristians o jueus?.....	121
2.2.6 Els comitenters i propietaris de les <i>haggadot</i>	124
3. ELS CICLES BÍBLICS DE LES <i>HAGGADOT</i> CATALANES: ESCENES I PROGRAMA ICONOGRÀFIC	127
3.1 EL GÈNESI.....	127
3.1.1 ELS ORÍGENS: DES DE LA CREACIÓ DEL MÓN AL FRATRICIDI	129
ELS SET DIES DE LA CREACIÓ	129
La Terra abans de la Creació	131
El primer dia de la Creació: la separació de la llum de les tenebres.....	131
El segon dia de la Creació: la creació del firmament i la separació de les aigües ..	132
El tercer dia de la Creació: la separació de terres de les aigües i la creació de la vegetació.....	133
El quart dia de la Creació: creació del Sol, la Lluna i les estrelles	133
El cinquè dia de la Creació: creació de les aus i peixos	134
El sisè dia de la Creació: la creació dels animals i de l'home	134
El setè dia de la Creació: repòs del <i>Xabat</i>	135
ADAM I EVA	138

Adam insuflat de vida/La creació d'Adam.....	141
Adam dona nom als animals	142
La creació d'Eva / la temptació de la serp i la caiguda de l'home	145
La recriminació i maledicció a Adam i Eva i a la serp / Els treballs dels primers pares de la humanitat	148
CAÍN I ABEL	150
El sacrifici de Caín i Abel / Caín mata Abel / Maledicció de Caín	152
3.1.2 NOÈ I ELS CÀSTIGS CONTRA LA HUMANITAT	155
El diluvi universal	156
L'embriaguesa de Noè	168
La construcció de la torre de Babel	173
3.1.3 ABRAHAM, LOT I ISAAC	178
Abraham és llançat al foc per ordres del rei Nimrod.....	181
L'hospitalitat d'Abraham o l'aparició a les Alzines de Mambré i la incredulitat de Sara	189
La destrucció de Sodoma i la fugida de Lot i la seva família de la ciutat	196
Lot i les seves filles.....	202
El sacrifici d'Isaac	203
Isaac es troba amb Rebeca i Eliezer	213
3.1.4 JACOB, EL PARE D'ISRAEL.....	216
Naixement d'Esau i Jacob / Esau com a caçador i Jacob llegint	218
Isaac beneeix Jacob i Esau torna de cacera	221
El somni de Jacob	226
Jacob es troba amb els pastors de Laban i coneix Raquel.....	231
Jacob menja amb Laban i Raquel	233
Jacob fa procrear el seu ramat	235
Laban armat persegueix Jacob	236
Jacob i la seva família travessa el gual del riu Jaboc / Lluita de Jacob amb l'àngel	238
3.1.5 JOSEP, EL VIRREI D'EGIPTE	243

JOSEP, VÍCTIMA DE L'ENVEJA DELS SEUS GERMANS	246
Els somnis de Josep: les garbes de blat, i el Sol i la Lluna i les estrelles	246
Josep explica els somnis al seu pare i als germans	249
Josep troba un àngel de camí cap a Dotan / Els sis germans esperen Josep conspirant	251
Josep és empès a una cisterna / Els germans taquen de sang la túnica de Josep/ Els germans fan un banquet	253
Josep és venut a uns mercaders ismaelites/ Josep és tret del pou	256
Els germans porten la túnica de Josep al pare	259
JOSEP A EGIPTE, D'ESCLAU A VIRREI	261
Josep i la dona de Putifar/ Putifar torna a casa/ Josep és arrestat a presó	261
El somni del coper i el flequer/ Josep interpreta els somnis del coper i el flequer	266
Els somnis del faraó	269
Josep interpreta els somnis del faraó	271
Josep, primer ministre del faraó, a cavall	273
Josep fa emmagatzemar gra	274
JOSEP POSA A PROVA ELS SEUS GERMANS A EGIPTE	276
Els germans de Josep arriben a les portes de la ciutat i parlen amb un escrivà que registra les arribades	276
Primera trobada entre Josep i els seus germans / Arrest de Simeó	277
Els germans demanen al seu pare que se'n puguin endur Benjamí	279
Els germans arriben amb Benjamí	280
Josep ofereix un banquet	282
Els servents de Josep persegueixen els germans i troben la copa de Josep a la bossa de Benjamí	283
Judà parla amb Josep per intervenir a favor de Benjamí	284
Josep es dona a conèixer i abraça Benjamí	286
JOSEP I JACOB	287
Els germans expliquen els fets a Jacob	287

Jacob i els seus fills marxen cap a Egipte	288
Jacob es presenta davant del faraó	290
Jacob beneeix Efraïm i Manassès	291
Enterrament de Jacob	294
Josep i els seus germans tornen a Egipte	296
El taüt de Josep és dipositat al riu Nil	297
3.2 L'ÈXODE	299
3.2.1 ELS ORÍGENS DE MOISÈS	301
El faraó ordena que els nadons de sexe masculí siguin tirats al riu.....	301
Moisès salvat de les aigües / Moisès és entregat a la seva mare perquè l'alleti	305
Bitia porta Moisès davant el faraó	309
Moisès infant pren la corona del cap del faraó / La prova de Moisès infant ajudat per un àngel	310
Un egipci colpeja un hebreu / Moisès mata un egipci	314
Moisès defensa les filles de Jetró i abeura el seu ramat	316
3.2.2 LA MISSIÓ DE MOISÈS	319
Moisès i l'esbarzer ardent.....	319
Signes de la missió de Moisès: el bastó es converteix en una serp i la mà de Moisès es torna leprosa i després es cura	326
Retorn de Moisès a Egipte: Moisès viatja amb la seva família / Siporà circumcisa el seu fill / trobada d'Aaron i Moisès.....	328
Moisès i Aaron fan miracles davant els ancians israelites	332
Moisès i Aaron parlen amb el faraó	333
L'esclavitud dels israelites: Els israelites són sotmesos a treballs forçats / la construcció de les ciutats de Pitom i Ramsès.....	336
Moisès i Aaron fan prodigis davant el faraó: el bastó es converteix en una serp i engoleix les dels consellers	343
3.2.3 LES DEU PLAGUES D'EGIPTE	348
La primera plaga: l'aigua transformada en sang	353
La segona plaga: les granotes	357

La tercera plaga: els polls	360
La quarta plaga: la invasió de bèsties salvatges (<i>arov</i>).....	363
La cinquena plaga: la pesta.....	366
La sisena plaga: les úlceres.....	369
La setena plaga: la pedregada.....	372
La vuitena plaga: les llagostes	376
La novena plaga: la tenebra.....	378
L'espoli als egipcis	380
La desena plaga: la mort dels primogènits	382
El funeral del primogènit	388
3.2.4 LA SORTIDA D'EGIPTE.....	392
El faraó crida Moisès i Aaron perquè marxin d'Egipte	392
Els israelites marxen expulsats d'Egipte.....	394
El faraó i el seu exèrcit persegueixen els israelites	399
El pas del mar Roig	402
Els israelites entonen un càntic en honor a Déu	407
La dansa de Míriam	408
3.2.5 LA MARXA PEL DESERT I L'ALIANÇA DEL SINAI'	411
La recollida del manà	411
Els israelites a Elim	413
Moisès rep les taules de la Llei al mont Sinai'	415
3.3 ALTRES PASSATGES BÍBLICS	418
Moisès beneeix el poble d'Israel abans de morir.....	418
Moisès baixa de la muntanya Abarim i imposa les mans a Josuè	419

4. ELS CICLES BÍBLICS DE LES HAGGADOT CATALANES: ANÀLISI COMPARATIVA I CONTEXT CREATIU.....421

4.1 LES FONTS TEXTUALS PRINCIPALS DELS CICLES BÍBLICS DE LES HAGGADOT I LA SEVA REPERCUSSIÓ EN LA ICONOGRAFIA.....	421
--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----

4.1.1	La Bíblia hebrea a les <i>haggadot</i> catalanes	422
4.1.2	Les fonts extrabíbliques i la seva repercussió en la iconografia bíblica	425
4.1.2.1	Tipus de fonts extrabíbliques i el concepte d'aggadà	425
4.1.2.2	Les vies de plasmació de les fonts extrabíbliques a les <i>haggadot</i> catalanes	430
	Vinyetes completament dedicades a una escena no narrada a la Bíblia.....	431
	Motius iconogràfics de fonts jueves afegits en escenes bíbliques	432
	Alteració de l'ordre bíblic per una associació d'episodis en una font literària externa	438
4.1.2.3	Valoracions	439
	Casos no necessàriament midràixics	439
	L'aparició dels elements extrabíblics en context cristià i la seva relació amb els cicles de l'antiguitat tardana	443
	Conclusions	446
4.2	MODELS I CORRESPONDÈNCIES ARTÍSTIQUES	450
4.2.1	Possibles models i influències en la configuració del programa iconogràfic ...	450
4.2.1.1	L'ús dels models pictòrics a les <i>haggadot</i> catalanes i la seva acomodació a les necessitats jueves	451
	La representació no antropomòrfica de Déu	452
	Mà de Déu.....	453
	Rajos daurats	454
	Àngels	454
	Cel amb forma de núvols	457
	L'eliminació de la presència de Crist i de les al·lusions cristològiques.....	458
	Conclusions	460
4.2.1.2	La relació amb els cicles de l'antiguitat tardana i el seguiment del suposat model "jueu" en els manuscrits hebreus	461
4.2.1.3	Rol dels models cristians en els cicles de les <i>haggadot</i>	467
	Models i influències de cicles cristians proposats per la historiografia	470
	Valoracions i noves propostes.....	474
4.2.1.4	Conclusions entorn dels models i correspondències iconogràfiques	480

4.2.2 La influència i proximitat entre les <i>haggadot</i> “germanes”	482
4.2.2.1 Les semblances iconogràfiques entre l’ <i>Haggadà d’Or</i> i l’ <i>Haggadà Germana</i>	482
4.2.2.2 L’ <i>Haggadà Germà</i> i l’ <i>Haggadà Rylands</i> , la parella d’ <i>haggadot</i> més propera?	486
4.2.2.3 Vincles entre tres <i>haggadot</i> : l’ <i>Haggadà de Sarajevo</i> , l’ <i>Haggadà de Bolonya-Mòdena</i> i l’ <i>Haggadà Prato</i>	490
4.2.2.4 Fins a quin punt es pot parlar de manuscrits “germans” i d’un prototipus comú hipotètic?.....	495
Similituds i divergències entre el cicle del Gènesi i el de l’Èxode	498
A l’entorn de l’hipotètic prototipus jueu comú.....	501
4.3. CONTEXT, SIGNIFICAT I FUNCIO	505
4.3.1 Significat, interpretació i lectura en funció de l’entorn historicocultural	505
4.3.1.1 Interpretació dels cicles bíblics a pàgina sencera en relació a les escenes cerimonials	505
4.3.1.2 La selecció temàtica.....	506
El cas de la configuració i l’estructuració de l’ <i>Haggadà d’Or</i> en relació a la temàtica	507
4.3.1.3 Missatges subliminals	510
4.3.1.4 Es poden llegir els cicles com a reflex de la vida quotidiana jueva?.....	515
4.3.2 La funció dels cicles a pàgina sencera dins de l’ <i>haggadà</i>	518
5. CONCLUSIONS.....	521
6. BIBLIOGRAFIA	530
7. THE BIBLICAL CYCLE OF THE ILLUMINATED CATALAN HAGGADOT: DRAWING UP SOME CONCLUSIONS.....	578

Vol. II

CATÀLEG, APÈNDIXS I IL·LUSTRACIONS

I. CATÀLEG: FITXES DE LES HAGGADOT CATALANES AMB ESCENES BÍBLIQUES..... 1

<i>Haggadà d'Or</i>	2
<i>Haggadà Germana</i>	10
<i>Haggadà Germà</i>	17
<i>Haggadà Rylands</i>	25
<i>Haggadà de Sarajevo</i>	32
<i>Haggadà de Bolonya-Mòdena</i>	41
<i>Haggadà Prato</i>	48
<i>Haggadà de Barcelona</i>	55
<i>Haggadà Sassoon</i>	63
<i>Haggadà Kaufmann</i>	70
Bibliografia de les fitxes del catàleg	78

II. APÈNDIX FOTOGRÀFIC..... 87

Imatges.....	88
Llista d'il·lustracions	393

III. LLISTATS, TAULES I MAPES413

Llistat d' <i>haggadot</i> catalanes il·luminades atribuïdes al territori català.....	414
Taula d'episodis bíblics de les <i>haggadot</i> il·luminades catalanes.....	417
Llistat d'obres artístiques citades.....	430
Mapes.....	444

Resum

La present investigació doctoral té l'objectiu d'elaborar un estudi iconogràfic sobre els cicles bíblics d'un grup de manuscrits hebreus catalans del segle XIV. En concret, aquests manuscrits són *haggadot*, llibres per ser llegits en família durant el sopar pasqual. Tot i que el seu programa iconogràfic és variat, on s'inclouen també il·luminacions relacionades amb el contingut del text de l'haggadà, la tesi focalitza l'atenció en els episodis bíblics miniats, la majoria dels quals dedicats al Gènesi i a l'Èxode.

Cal fer esment que es tracta d'un tema complex pel que fa a la problemàtica i les diverses hipòtesis a l'entorn de la configuració i evolució de la iconografia jueva des de temps antics. Diversos estudis han abordat el tema des de múltiples perspectives i enfocaments, però a causa del gran interès i riquesa de les *haggadot*, no es poden deixar de fer noves observacions i consideracions en relació a les qüestions que encara queden obertes. Les *haggadot* catalanes il·luminades són un testimoni de primer ordre no només en l'art jueu, sinó que també aporten elements per entendre els cicles bíblics cristians en un context català o afí. La relació entre iconografia jueva i cristiana, com demostren les obres, és evident, així que l'estudi dels cicles bíblics d'aquests manuscrits pot obrir portes també per entendre els cicles veterotestamentaris cristians.

Amb la intenció d'analitzar els temes de la Bíblia hebrea en les *haggadot* catalanes, s'han tingut en compte una sèrie de factors que són clau per determinar la seva iconografia, com seria el contingut i missatge del text de l'haggadà i el significat de la festivitat de la Pasqua i el sopar ritual. S'ha considerat bàsic, també, analitzar el context artístic i històric on emmarcar la il·luminació dels manuscrits a la Catalunya gòtica, així com establir les característiques generals de les *haggadot* i els elements que han intervingut en la seva gènesi i creació, des dels seus artífexs fins als seus propietaris. El cos central de la tesi correspon a l'estudi, escena per escena, de les diverses vinyetes bíbliques que apareixen als manuscrits. Aquesta anàlisi ha tingut en compte les fonts literàries seguides –tant bíbliques com provinents del midraix i el *Targum*–, per comprovar d'on poden procedir els diversos motius iconogràfics inserits a les escenes, així com els models i correspondències artístiques amb altres obres de context jueu i cristià. Amb la finalitat d'establir comparacions i determinar les particularitats de les *haggadot* catalanes, s'han tingut en compte un bon nombre d'obres que comparteixen els mateixos temes

iconogràfics. Això ha permès fer valoracions en relació a quina tradició segueixen les imatges i establir fins a quin punt són fruit d'una còpia dels cicles cristians o si inclouen especificitats úniques pròpies de la tradició jueva. Per valorar les escenes en el seu conjunt, també s'ha dedicat un capítol al significat i funció del programa bíblic tenint en compte la resta del programa iconogràfic, el motiu de l'elecció d'aquests temes i la funció de les imatges en el llibre segons el context historicocultural, unes qüestions que són fonamentals en un estudi iconogràfic.

Abstract

The present doctoral research aims to elaborate an iconographic study on the biblical cycles of a group of Hebrew Catalan manuscripts from the 14th century. In particular, these manuscripts are *Haggadot*, books to be read with the family during the *Passover* meal. Although their iconographic programme is varied, also including illuminations related to the content of the *Haggadah* text, the thesis focuses on the miniated biblical episodes, most of which are dedicated to the Genesis and the Exodus.

It is important to highlight that this is a complex topic because of the different hypothesis concerning the configuration of Jewish art. Several studies have dealt with the subject from multiple perspectives and approaches, but because of the great interest and wealth of the *Haggadot*, new observations and considerations need to be made with respect to the issues that remain open. The illuminated Catalan *Haggadot* are not only a testimony of prime importance in Jewish art, but they also provide elements to understand the Christian biblical cycles in a Catalan context or similar. The relationship between Jewish and Christian iconography, as the works show, is obvious. Therefore, studying the biblical cycles of these manuscripts can also open doors to understand the Christian vetero-testamentary cycles.

With the intention of analysing the topics pertaining to the Hebrew Bible in the Catalan *Haggadot*, a number of factors which are key to determine their iconography have been taken into account, such as the content and message of the *Haggadah* text and the meaning of the *Passover* and ritual dinner. It has also been considered necessary to analyse the artistic and historical context in which the illumination of the manuscripts of Gothic Catalonia was formed, as well as establishing the general features of the *Haggadot* and the elements that have

contributed to their genesis and creation, from their authors to their owners. The main body of the thesis corresponds to the study, scene by scene, of the several biblical vignettes that appear in the manuscripts. This analysis has taken into account the literary sources consulted, such as the biblical sources and those from the Midrash and the Targum, to prove where the different iconographic motifs inserted in the scenes may come from, as well as the models and artistic correspondences with other works in Jewish and Christian contexts. In order to compare and determine the particularities of the Catalan *Haggadot*, a large number of works which share the same iconographic themes have been taken into account. This has made it possible to carry out assessments with respect to the tradition that the images follow and to establish the extent to which they are a result of a copy of the Christian cycles or whether they include unique special features specific to the Jewish tradition. In order to assess the scenes as a whole, a chapter has been dedicated to the meaning and function of the biblical programme while taking into account the rest of the iconographic programme, the reason for choosing these themes and the function of the images in the book according to the historical-cultural context, all of which are fundamental issues in an iconographic study.

Agraïments

En moments de tancar un llarg i dens procés com el que requereix una tesi doctoral, és necessari i indispensable fer un agraïment a les persones i institucions que m'han donat tot tipus de suport durant els anys que m'ha ocupat l'elaboració de la investigació. Sense això no hauria estat possible i per aquest fet mereix recalcar-ho.

En primer lloc, voldria expressar la meva gratitud al recolzament constant de la directora de la tesi, la doctora Rosa Alcoy, ja que sempre ha tingut fe en mi i m'ha guiat en tot moment, resolent-me ràpidament tots els dubtes i ajudant-me amb els seus consells. Des que em van concedir la beca de Col·laboració en Departaments del Ministeri, rebuda a l'últim curs de la llicenciatura, em va obrir les portes del grup de recerca que dirigeix, *EMAC. Romànic i gòtic*, i va fer que m'involucrés en les seves tasques i activitats, cosa que no puc deixar d'agrair pel que va significar per al desenvolupament de la meva carrera com a investigadora. Així mateix, també aprofito per donar el meu agraïment als membres i col·laboradors del grup amb els quals hem compartit reunions, congressos, seminaris i projectes.

També s'ha de subratllar que aquesta tesi ha estat possible gràcies a l'ajut FPU (Formació del Professorat Universitari) concedida pel Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, i dels mesos que vaig gaudir anteriorment de l'ajut FI (Contractació de Personal Investigador Novell) de la Generalitat. Gràcies al contracte predoctoral se'm va brindar l'oportunitat de fer docència a la universitat, una experiència molt gratificant que em sento afortunada d'haver pogut iniciar. En aquest sentit, també agraeixo al Departament d'Història de l'Art el seu acolliment i el suport dels companys.

Un altre esdeveniment importantíssim per al desenvolupament de la tesi doctoral va ser l'exposició "*Hagadàs Barcelona. L'esplendor jueva del gòtic català*", que va tenir lloc l'any 2015 al saló del Tinell, organitzada pel Museu d'Història de Barcelona. Així, voldria agrair a l'equip del MUHBA i als comissaris de l'exposició que m'haguessin confiat la feina de documentalista i m'haguessin convidat a participar a les jornades *Hagadàs: història, narrativa i llegat artístic*, juntament amb experts internacionals sobre els manuscrits.

També agraeixo l'acollida del Warburg Institute durant els tres mesos que vaig residir a Londres per dur a terme l'estada predoctoral, temps que vaig poder gaudir de la vida acadèmica en aquest centre de recerca tan prestigiós, assistint a cursos, congressos, seminaris..., i de moments de la pausa del te. En especial voldria mostrar la meva gratitud al professor Charles Burnett, qui em va fer de tutor.

Així mateix, voldria donar les gràcies a l'Institut Nahmànides del Patronat del Call de Girona, per la seva amabilitat i predisposició en facilitar la meva consulta en l'esplèndida biblioteca especialitzada en temes de cultura jueva. També agraeixo les facilitats rebudes al MNAC i el Museu de la catedral de Girona.

També voldria expressar tot el meu agraïment al suport continu d'Àngels Riscado i als seus consells, que m'han facilitat la temuda tasca de redacció i organització de la tesi, així com l'assessorament lingüístic rebut. Així mateix, també cal destacar la feina del disseny en la coberta feta per Júlia Azcunce.

Per últim, vull agrair molt especialment a la família i a tots els amics que m'han donat el seu suport més incondicional, i que m'han animat en els moments més durs i dificultosos. Així, vull destacar en especial el suport dels meus pares, Joan Manel i Anna, i la meva àvia Carme. D'entre les amistats, no podré deixar d'agrair la valuosa ajuda rebuda de la Krisztina, en Miquel, l'Iris, l'Anna, en Marcel, la Meira, en Paolo, en Joan i en Xevi. Així mateix, també voldria agrair a tothom que ha estat present en les pauses que m'han ajudat a agafar energia i m'han encoratjat a tirar endavant, com l'Eva, l'Helena, en Pau, l'Alba, en Rubén, la Clara, i el cor de Claudefaula.

Abreviacions

AEC	Abans de l'Era Comuna
BAV	Biblioteca Apostolica Vaticana
BNF	Bibliothèque National de France
BL	The British Library
BM	Bibliothèque Municipale / Biblioteca Municipal
EC	Era Comuna
IM	The Israel Museum
ÖNB	Österreichische Nationalbibliothek
JTS	Jewish Theological Seminary of America
ms	Manuscrit
NYPL	The New York Public Library

1. INTRODUCCIÓ: BASES I CONFIGURACIÓ DE LA INVESTIGACIÓ

L'estudi de la il·luminació de manuscrits hebreus és un tema absolutament apassionant però alhora complex, ja que, pels grans buits de testimonis artístics jueus durant un llarg període abans del segle XIII, ocasiona una sèrie d'interrogants a resoldre. A més, també a l'hora d'investigar s'ha de fer un plantejament de les diferents vies d'aproximar-se al tema de la creació i desenvolupament de l'art jueu a la Diàspora. La present investigació en relació a la il·luminació de les *haggadot* catalanes, tema estudiat prèviament i actualment per investigadors d'arreu del món, pretén ser una petita aportació dins d'aquest terreny tan ampli i complex. Per tal de comprendre millor el seu programa iconogràfic es vol contextualitzar el programa bíblic d'aquest grup de manuscrits dins de l'art de l'època i analitzar diferents factors que van poder influir en la seva creació i configuració.

La present tesi doctoral es divideix en dos volums, el primer, que recull el text de l'estudi, i un segon, dedicat als annexos. El primer volum s'estructura en cinc capítols fonamentals dedicats a l'anàlisi dels cicles bíblics de les *haggadot* catalanes. Abans d'entrar pròpiament a l'estudi, el primer capítol s'ha concebut per definir i acotar clarament el tema de la investigació doctoral, i se n'han marcat els límits i preguntes bàsiques entorn dels manuscrits, establint els objectius i la metodologia aplicada a la investigació. Per facilitar la comprensió del lector i ubicar les *haggadot* dins d'un context més ampli, s'ha volgut dedicar un apartat als manuscrits hebreus medievals, definint les diverses escoles d'il·luminació i característiques generals, per poder distingir i determinar la singularitat dels manuscrits del territori català. Així mateix, com que es tracta d'uns llibres per ser llegits específicament durant la festivitat de la Pasqua, també s'ha tingut en compte la cerimònia i el contingut del text de l'haggadà, així com les variacions rituals i pictòriques de les *haggadot* il·luminades en funció de la seva zona de procedència. Seguidament, es focalitza l'atenció en el que seria el cos central de l'objecte d'estudi de la tesi, les *haggadot* catalanes. S'actualitza un estat de la qüestió del tema englobant les aportacions més destacades que han tractat específicament aquests manuscrits, des de finals del XIX, analitzant les diferents perspectives d'estudi que s'han seguit a l'hora d'abordar el tema.

Continuant amb les *haggadot* catalanes il·luminades, el segon capítol se centra en aspectes que contextualitzen aquests manuscrits singulars i donen el marc de referència general per

comprendre les seves característiques bàsiques. Així, per tal d'estudiar aquest corpus específic de manuscrits primer s'ha considerat fonamental analitzar el context de la miniatura hebrea en les comunitats jueves i la il·luminació dels manuscrits a la Catalunya gòtica, així com les característiques generals d'aquests manuscrits i elements que han intervingut en la seva creació, des dels seus artífexs als seus possibles propietaris.

El nucli central de la investigació es pot trobar al tercer capítol, on es tracten les escenes bíbliques del programa iconogràfic dels manuscrits, dividides en les diverses temàtiques.¹ D'aquesta manera, s'ha fet una anàlisi de cadascuna de les escenes relatives al Gènesi, a l'Èxode i també una del llibre de Nombres i una altra del Deuteronomi. En fer l'estudi iconogràfic escena per escena, es comenten les diverses fonts literàries que se segueixen i s'han establert paral·lels artístics per a determinar els trets particulars de les *haggadot*, segons la tradició artística de l'època, amb exemples precedents i posteriors.

En el quart capítol, partint de l'estudi de cadascuna de les escenes bíbliques, s'han fet una sèrie d'anàlisis i valoracions tenint presents les fonts literàries, els models i influències artístiques i una anàlisi comparativa entre manuscrits. A més, també s'ha dedicat un apartat al significat i funció del programa bíblic tenint en compte la resta del programa iconogràfic, i valorant si la seva elecció temàtica és aleatòria, fruit de la còpia dels cicles cristians o resultat d'un programa iconogràfic premeditat, segons el context historicocultural d'on sorgiren aquests manuscrits. Per tant, aquest capítol actua com a conclusió prèvia, aportant però noves dades relacionades amb els cicles bíblics, i en l'últim capítol s'acaba de fer una valoració conclusiva de la tesi que lliga amb els objectius establerts en la introducció.

A continuació, es pot trobar la bibliografia i la traducció a l'anglès del capítol 4.3 i les conclusions, per facilitar la comprensió als lectors que no entenguin el català.

El segon volum, dedicat als annexos, inclou les fitxes del catàleg de les *haggadot* il·luminades amb escenes bíbliques, l'apèndix fotogràfic de les imatges citades al text del volum I, i una sèrie d'esquemes i llistats en relació a les *haggadot* considerades com a catalanes, la taula

¹ S'ha fet una anàlisi de cada escena, agrupant-ho segons la temàtica i no pas per manuscrits, ja que així s'ha volgut evitar la repetició innecessària d'alguns aspectes. A més, l'anàlisi conjunta resultava més interessant per als objectius de la tesi.

d'episodis bíblics inclosos en els manuscrits, així com una llista d'obres artístiques que se citen en la investigació.

1.1 PLANTEJAMENT DEL TEMA, OBJECTIUS I METODOLOGIA

La investigació doctoral pretén elaborar un estudi iconogràfic sobre els cicles bíblics en un grup de manuscrits hebreus catalans del segle XIV. Es tracta, concretament, d'*haggadot*, llibres per ser llegits en família durant el sopar pasqual. El text de l'*haggadà* està format per una recopilació de textos bíblics, comentaris rabínics, poemes i cançons religioses al voltant de l'èxode dels israelites d'Egipte. Amb aquesta lectura es pretén commemorar el seu alliberament gràcies a la intervenció divina i manifestar l'esperança d'una redempció en els temps futurs. Entre els segles XIII i XV l'*haggadà* de Pasqua va ser un dels manuscrits il·luminats més freqüents en les comunitats jueves europees. A Catalunya el seu auge va tenir lloc durant el segle XIV, segons els testimonis conservats, particularment durant la primera meitat de segle. Pel que fa al programa iconogràfic de les *haggadot* catalanes, destaquen els cicles bíblics disposats a pàgina sencera a l'inici del manuscrit, abans que comenci el text de l'*haggadà* –tot i que per relligaments posteriors també es troben al final.

El propòsit de la investigació és analitzar els cicles bíblics dels manuscrits relacionats amb el contingut dels llibres del Gènesi i de l'Èxode. Per tant, l'estudi es concentra en un corpus restringit d'*haggadot* catalanes amb cicles bíblics: *l'Haggadà d'Or* (Londres, BL, ms. Add. 27210), *l'Haggadà Germana* (Londres, BL, ms. Or. 2884), *l'Haggadà Rylands* (Manchester, The John Rylands Library, Hebr. ms. 6), *l'Haggadà Germà* (Londres, BL, ms. Or. 1404), *l'Haggadà de Sarajevo* (Sarajevo, Zemaljski Muzej Bosne i Hercegovine, Sarajevo, ms. 1), *l'Haggadà de Bolonya-Mòdena* (Bologna, Biblioteca Universitaria, ms. 2559; i Modena, Biblioteca Estense, Cod. A. K. I. 22 - Or. 92), *l'Haggadà Prato* (Nova York, The Jewish Theological Seminary Library, ms. Mic. 9478), *l'Haggadà Kaufmann* (Budapest, Magyar Tudományos Akadémia Könyvtára, ms. A 422), *l'Haggadà Sassoon* (Jerusalem, The Israel Museum, ms. 181/41) i *l'Haggadà de Barcelona* (Londres, BL, ms. Add. 14761). Cap d'aquestes *haggadot* conté un colofó que les dati amb precisió i les ubiqui en una zona determinada; per això, també es tenen en compte altres elements que la historiografia ha utilitzat per poder-les afiliar en aquesta zona, o almenys dins de la Corona d'Aragó.² Així, es

² No es tracten els manuscrits als quals s'ha donat un origen castellà, com el cas de *l'Haggadà Hispano-morisca* (Castella, c. 1300, Londres, British Library, Or. 2737), *l'Haggadà Espanyola de Parma* (Castella o Provença?, s. XIV, Parma, Biblioteca Palatina, ms. Parm 2411) i *l'Haggadà Casanatense Espanyola* (Castella, s. XIV- XV, Roma, Bibl. Casanata, Cod. 2761). NARKISS, Bezalel, *Hebrew illuminated manuscripts in the British Isles. Spanish and Portuguese manuscripts*, Jerusalem; London, Oxford University Press for the Israel Academy of Sciences and

tenen presents tant aspectes codicològics com l'estil dels còdexs. Alhora, s'ha cregut necessari proposar una cronologia per a cadascun dels manuscrits citats, si més no pel que fa a la seva il·luminació, que no sempre ha de ser coincident amb la data i localització de la seva escriptura.

En la investigació es volen respondre unes qüestions bàsiques i més específiques entorn de l'haggadà il·luminada i la configuració i les característiques del seu programa iconogràfic:

- Quin és el programa decoratiu de les *haggadot* catalanes i quins temes bíblics es van reproduir?
 - Fins a quin punt els cicles bíblics estan relacionats amb el contingut del text de l'haggadà i el missatge que es transmet durant la Pasqua jueva?
 - Perquè en la majoria de casos s'ubicaren els cicles bíblics a pàgina sencera al principi del manuscrit i no entremig del text, com en el cas de les *haggadot* asquenazites?
 - Quins són els personatges de la Bíblia hebrea als quals se'ls dedica més escenes? Hi ha un motiu especial perquè això sigui així?
 - Perquè sol ser només un programa dedicat a l'Èxode i a vegades també al Gènesi?
 - Com s'organitzen les escenes? Hi havia un model estàndard?
- Quan i on foren realitzades?
- Qui van ser els seus artífexs?
- Per a qui van ser creades?
- Perquè es van incloure les escenes?
 - Quina és la funció que desenvoluparen les imatges dins de la totalitat de l'obra?
- Com es varen confeccionar els cicles –és a dir, a partir de quines fonts, tan bíbliques com extrabíbliques, i els seus models artístics?
 - Les *haggadot* catalanes segueixen les característiques generals dels manuscrits hebreus? Quines són les seves particularitats?
 - Les *haggadot* són deutores de l'art jueu desenvolupat a l'antiguitat?

Humanities and the British Academy, 1982, 2 vols., vol. I, p. 45-51; vol. II, fig. 79-104. Narkiss també va donar a l'*Haggadà Mocatta* un origen castellà, tot i que per la relació de la micrografia amb la *Rylands*, també s'ha indicat que podria ser catalana.

- Les *haggadot* catalanes van rebre la influència d'*haggadot* foranes i van influenciar posteriorment manuscrits hebreus d'altres zones? Hi ha un model comú?
- Els cicles bíblics de les *haggadot* segueixen els cicles veterotestamentaris dels manuscrits cristians?
- Les *haggadot* contenen elements propis del context artístic català, tant del seu estil com de la seva iconografia o, per contra, no tenen cap punt en contacte?

El que es vol comprovar amb la investigació és si efectivament la confecció dels cicles bíblics de les *haggadot* es configura principalment a partir dels cicles cristians occidentals, fent a la vegada les adaptacions requerides per un manuscrit destinat a un públic jueu. Així, cal verificar la hipòtesi de si les *haggadot* catalanes van buscar una iconografia que, tot i que partís d'un tema comú amb l'art cristià, els seus accents en determinats temes i l'aplicació midràixica en la iconografia els fos a la vegada pròpia i característica. No obstant això, tot i seguir unes particularitats comunes amb els manuscrits hebreus, es vol poder respondre si les *haggadot* es configuraren a partir del context artístic occidental, amb punts de contacte amb l'àmbit català, més que no pas seguir un model o prototip de manuscrit jueu desenvolupat a l'antiguitat. A més, també cal contrastar la hipòtesi inicial que, si bé a Catalunya sembla que no hi hagué una tradició veterotestamentària gaire rica, podria ser que els models artístics provinquin de territoris veïns com França, Anglaterra o Itàlia, on des de mitjans del segle XIII els cicles de l'Antic Testament van tenir un paper rellevant tant en manuscrits –bíblies, saltiris, bíblies moralitzades...– com també als vitralls de les catedrals més destacades, pintura mural i escultura monumental.

Amb la intenció de poder esclarir les qüestions i hipòtesis plantejades, l'objectiu principal de la tesi és analitzar els temes de la Bíblia hebrea en les *haggadot* catalanes, tenint en compte una sèrie de factors determinants per comprendre la seva iconografia, com seria el seguiment de les característiques generals dels manuscrits hebreus, el contingut del llibre de l'*haggadà* i el significat de la festivitat de la Pasqua, el context artístic i històric del moment, les fonts literàries seguides, els models i les correspondències artístiques amb altres obres, la seva interpretació general com a cicle bíblic conjunt, el motiu de l'elecció dels determinats temes i la funció dins de la totalitat de l'obra. Així, els punts essencials que són tractats i que d'alguna manera pretenen ser una aportació en el camp de l'estudi dels manuscrits són: fer un estudi

sistemàtic de totes les escenes bíbliques que apareixen en les *haggadot* catalanes; situar les escenes dins d'un context català, relacionant-ho amb els testimonis conservats; comparar la iconografia dels cicles amb altres obres, tant jueves com cristianes, senyalant coincidències en la introducció de motius iconogràfics específics, sistematitzant-ho per totes les escenes; definir les particularitats iconogràfiques de les escenes de les *haggadot*; analitzar com repercuteix el midraix en la iconografia bíblica d'aquests manuscrits, i fer una anàlisi global del grup d'*haggadot* catalanes del període gòtic. Alhora, amb l'estudi dels cicles bíblics de les *haggadot*, també es pretén que sigui un punt de partida per a futures investigacions a l'entorn de l'anàlisi de les escenes de l'Antic Testament en un context català.

El caràcter de la investigació segons els objectius establerts es condiona pel fet de ser un estudi iconogràfic³ sobre uns temes bíblics inclosos en uns manuscrits particulars. Això comporta que primer s'ha hagut de delimitar la tria d'obres compreses en l'estudi. Els criteris d'inclusió de la selecció d'obres han estat establerts justament per la temàtica, tipologia i procedència del manuscrit, és a dir, s'ha delimitat a les *haggadot* catalanes –o que es puguin considerar almenys dins de la Corona d'Aragó– del període gòtic que contenen episodis bíblics miniats. A més, per conèixer la tradició artística dels temes representats també s'ha fet un mostreig el màxim extens que s'ha pogut de la representació dels temes en altres obres d'art, prenent consciència que l'exhaustivitat no resultava possible, perquè hauria desbordat la investigació. A més, les obres en les quals hi ha molta divergència com per establir qualsevol paral·lel tampoc s'han mencionat en l'estudi.

Per tal de poder analitzar les obres degudament, era necessari veure en directe les *haggadot* il·luminades. Així, tret dels casos que la distància i les mesures de seguretat dels manuscrits eren un impediment, s'ha fet l'anàlisi directa en la majoria dels manuscrits.⁴ Concretament, es

³ El terreny iconogràfic i iconològic va tenir un abans i un després amb els estudis d'Aby Warburg i d'Erwin Panofsky. La investigació parteix de les idees fomentades en els seus estudis, incidint també en aspectes tractats per altres historiadors de l'art posteriors. Així, per a les obres medievals com les *haggadot* catalanes resulta necessari, dins del possible, realitzar un estudi integral, tenint en compte la totalitat de la imatge, des dels aspectes estilístics i funcionals, així com el caràcter cerimonial que prenen les il·lustracions i la recepció dels promotors o clients. En aquest sentit, no es poden deixar de citar obres clau en relació a la iconografia i iconologia: WARBURG, Aby, *Atlas Mnemosyne*, (Madrid, Akal, 2010); SAXL, Fritz, *La vida de las imágenes. Estudios iconográficos sobre el arte occidental*, (Madrid, Alianza, 1989); PANOFSKY, Erwin, «Iconografía e iconología: Introducción al estudio del arte en el Renacimiento», *El significado en las artes visuales*, (Madrid, Alianza, 1985, p. 45-75); GOMBRICH, Ernst, «Objetivos y límites de la iconología», *Imágenes simbólicas*, (Madrid, Alianza Editorial, 1994, (1972), p. 13-48).

⁴ Vaig anar a la British Library de Londres per veure els manuscrits però no va ser possible accedir a les obres originals. L'*Haggadà d'Or*, no obstant, s'exposa permanentment a la sala The Sir John Ritblat Treasures de la

van poder observar les *haggadot* que es van portar a l'exposició “*Hagadàs Barcelona. L'esplendor jueva del gòtic català*”, duta a terme al Museu d'Història de Barcelona (Saló del Tinell, del 26 de març al 5 de juliol de 2015).⁵ En el museu s'exposaren vuit *haggadot* catalanes –de les catorze presentades–: l'*Haggadà de Barcelona*, l'*Haggadà Graziano*, l'*Haggadà Rylands*, l'*Haggadà Kaufmann*, els dos fragments de l'*Haggadà de Bolonya-Mòdena*, l'*Haggadà de Poblet*, l'*Haggadà de Cambridge*, i l'*Haggadà Mocatta*. Això va permetre que poguéssim observar els diferents manuscrits originals. Per a l'estudi de les imatges també hem aconseguit en format digital les imatges de tots els folis de les *haggadot* catalanes, material indispensable per a la realització de la tesi.⁶ A més, hem pogut consultar altres eines útils com són els facsímils dels manuscrits, que si bé no són la peça original, poden servir per analitzar més fàcilment les obres a les quals no ha estat possible accedir.⁷

British Library, fet que va permetre que la poguéssim contemplar a la vitrina. Així mateix, tampoc em va ser possible veure l'*Haggadà de Sarajevo*, ja que hi van haver impediments perquè aquesta fos portada a l'exposició de Barcelona i no vaig poder fer el viatge.

⁵ Torno a agrair el privilegi d'haver pogut ser documentalista de l'exposició “*Hagadàs Barcelona*” juntament amb Iris Garcia, a qui també agraeixo tot el seu valuós suport.

⁶ A internet, amb accés obert al públic, es poden trobar les imatges de moltes de les *haggadot* catalanes miniades: *Haggadà d'Or: Detailed record for Additional 27210*, [En línia], London, The British Library, [Consulta: 1/02/2018]:

<<http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/record.asp?MSID=19108&CollID=27&NStart=27210>>

Haggadà Germana: Detailed record for Oriental 2884, [En línia], London, The British Library, [Consulta: 1/02/2018]:

<<http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/record.asp?MSID=19290&CollID=96&NStart=2884>>

Haggadà Germà: Detailed record for Oriental 1404, [En línia], London, The British Library, [Consulta: 1/02/2018]:

<<http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/record.asp?MSID=19258&CollID=96&NStart=1404>>

Haggadà de Barcelona: Detailed record for Additional 14761, [En línia], London, The British Library, [Consulta: 1/02/2018]:

<<http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/record.asp?MSID=19109&CollID=27&NStart=14761>>

Haggadà Prato: The Prato Haggadah. [En línia], New York, The Jewish Theological Seminary, 2006, [Consulta: 1/02/2018]:

<http://www.jtslibrarytreasures.org/viewer/zifthumbs.php?image=images/Prato_Haggadah_001a&thumbs=prato#>

Haggadà Kaufmann: DÉVÉNYI, Kinga (dir.), SAJÓ, Tamás (ed.), *Dávid Kaufmann* [En línia], Budapest, Library of the Hungarian Academy of Sciences, 2008, [Consulta: 1/02/2018]: <<http://kaufmann.mtak.hu/es/ms422/ms422-coll2.htm>>

Haggadà Graziano: JTS The library. The Sylvia and Harry Rebell Digital Collections [En línia], New York, The Jewish Theological Seminary, 2007, [Consulta: 1/02/2018]:

<http://garfield.jtsa.edu:8881/R/?func=dbin-jump-full&object_id=236799&local_base=GEN01>

⁷ Destaquen els facsímils de l'*Haggadà d'Or* [NARKISS, Bezalel, *The Golden Haggadah: A Fourteenth-century Illuminated Hebrew Manuscript in the British Museum*, London, British Museum, 1970]; l'*Haggadà de Barcelona* [SCHONFIELD, Jeremy (ed.), *The Barcelona Haggadah: An Illuminated Passover Compendium from Fourteenth-Century Catalonia in Facsimile (MS British Library Add. 14761)*, London, London Facsimile Ed., 1992]; l'*Haggadà Rylands* [LOEWE, R. (ed.), *The Rylands Haggadah. A Medieval Masterpiece in Facsimile*, London, Thames and Hudson, 1988]; l'*Haggadà de Sarajevo* [WERBER, Eugen (ed.), *The Sarajevo Haggadah*, Beograd, Prosveta; Sarajevo, Svjetlost, 1988]; l'*Haggadà Kaufmann* [SED-RAJNA, Gabrielle, (ed.) *The Kaufmann Haggadah: a 14th Century Hebrew Manuscript from the Oriental Collection of the Library of the Hungarian Academy of Sciences*, Budapest, Kultura International, 1990]; l'*Haggadà de Poblet* [CASANOVAS MIRÓ, Jordi (ed.), *Haggadah de Poblet*, Barcelona; Poblet, Riopiedras; Abadía de Poblet, 1993]; i l'*Haggadà Germà* [EPSTEIN,

Per a la comparació amb altres manuscrits, tant hebreus com cristians, s'ha fet una cerca d'imatges, tenint present que és una recerca molt àmplia i que la recopilació d'imatges i estudi de cadascuna de les temàtiques bíbliques podria merèixer un estudi a part. S'han consultat tant bases de dades com d'imatges, moltes disponibles online, com ara l'*Index of Christian Art*, la *Web Gallery of Art*, o les pàgines web específiques de cada museu, on tenen digitalitzades moltes de les obres que conserven (*Images Online* de la British Library, *Gallica* i *Mandragore* de la Bibliothèque National de France, etc.). També s'han consultat fototeques, com la que es conserva al Warburg Institute de Londres, ordenada per temes iconogràfics, i llibres amb recopilacions d'imatges. Precisament, amb la intenció de poder consultar la biblioteca i fototeca d'aquesta prestigiosa institució, vaig fer-hi una estada temporal de tres mesos enrolant-me com a *occasional student*.

Dins de l'àmbit de l'art jueu destaca en especial el Center for Jewish Art,⁸ institució pertanyent a la *Hebrew University of Jerusalem* dedicada a la preservació del patrimoni jueu. Les seves bases d'imatges *The Bezalel Narkiss Index of Jewish Art* i *The Ursula and Kurt Schubert Archives of Hebrew Illuminated Manuscripts*, han estat de gran utilitat per a la tesi. Així mateix, també s'ha de destacar l'Institute of Microfilmed Hebrew Manuscripts⁹ de la Biblioteca Nacional d'Israel, que conté còpies de gran nombre de manuscrits hebreus i també els tenen digitalitzats a la plataforma online *Ktiv*.¹⁰ Dins del camp de la paleografia i del manuscrit hebreu medieval també destaca la base de dades *Sfardata*¹¹ de l'Acadèmia de Ciències i Humanitats de l'Acadèmia d'Israel, projecte liderat per Malachi Beit-Arié.

A part de les imatges, també ha estat essencial consultar bibliografia en relació als estudis de cadascuna de les *haggadot*,¹² així com de miniatura hebrea i d'art jueu. A més, també s'ha

Marc Michael; LOEWE, Raphael; SCHONFIELD, Jeremy, *The Brother Haggadah: A Medieval Sephardi Masterpiece in Facsimile*, Thames Hudson Ltd, United Kingdom, 2016].

⁸ *The Center for Jewish Art*, [En línia], The Hebrew University of Jerusalem, [Consulta: 4/6/2018]: <<http://cja.huji.ac.il/index.php>>

⁹ *Department of Manuscripts and Institute of Microfilmed Hebrew Manuscripts*, [En línia], The National Library of Israel, [Consulta: 4/6/2018]:

<<http://web.nli.org.il/sites/NLI/English/collections/manuscripts/Pages/default.aspx>>

¹⁰ *KTIV, The International Collection of Digitized Hebrew Manuscripts*, [En línia], The National Library of Israel, Friedberg Jewish Manuscript Society, [Consulta: 4/6/2018]:

<<http://web.nli.org.il/sites/nlis/en/manuscript>>

¹¹ *Sfardata* [En línia], [Consulta: 4/6/2018]: <<http://sfardata.nli.org.il/sfardatanew/frmIntroduction.aspx>>

¹² Agraïm aquí en especial la disponibilitat i amabilitat oferta per la biblioteca de l'Institut d'Estudis Nahmànides del Patronat del Call de Girona.

buscat bibliografia dels temes iconogràfics que apareixen en els manuscrits i sobre el seu context, tan artístic com també històric i cultural.

Pel que fa a la qüestió de la consulta de documentació medieval en arxius,¹³ no s'ha pogut trobar cap document que es fes menció a un encàrrec d'una haggadà per ser confeccionada i miniada. Tampoc s'ha detectat referenciada com a tal en els inventaris, entre els llibres que tenien en propietat i que devien formar part del llegat familiar. En aquest sentit, també la investigadora Isabel Escandell manifestà en un estudi sobre l'*Haggadà d'Or* que no trobà cap referència documental a un haggadà ni al seu encàrrec.¹⁴ Per conèixer aspectes històrics i quotidians dels jueus catalans, s'han consultat publicacions de fonts arxivístiques en relació a documents hebreus conservats. Destaca en particular un corpus de fragments hebreus amagats dins de cobertes de llibres notariais de l'Arxiu Històric de Girona, estudiats en la tesi doctoral d'Esperança Valls,¹⁵ els quals es poden consultar en una base de dades.¹⁶

A més de la Bíblia,¹⁷ per conèixer les fonts de l'hermenèutica jueva que van poder inspirar els cicles bíblics s'ha fet una lectura de textos midràixics, tals com el *Gènesi Rabbà*, l'*Èxode Rabbà*, el *Midraix Tankhumà* i els *Capítols del Rabí Eliezer*, així com els *Targumim*, és a dir, les traduccions en arameu de la Bíblia.¹⁸ A més, també s'han llegit altres comentaris sobre el Gènesi i l'Èxode i recopilacions sobre material midràixic.¹⁹ Per a la consulta del text de

¹³ Hi ha moltes publicacions de fonts arxivístiques, entre aquestes: MILLÁS VALLICROSA, Josep M., *Documents hebraics de jueus catalans*, Barcelona, Memòries de l'institut d'Estudis Catalans, 1927; REGNÉ, Jean, *History of the Jews in Aragon: Regesta and Documents, 1213-1327, Hispania Judaica*, vol. 1, Jerusalem, The Magnes Press & The Hebrew University, 1978; RIERA I SANS, Jaume; UDINA I MARTORELL, Frederic, «Els documents en hebreu conservats a l'Arxiu de la Corona d'Aragó», *Miscellania Barcinonensia*, 49, 1978, p. 21-36.; KLEIN, Elka, *Documents hebraics de la Catalunya medieval. Hebrew Deeds of Catalan Jews 1117-1316*, Girona, Publicacions de l'Ajuntament de Girona, 2004.

¹⁴ ESCANDELL PROUST, Isabel, «“La Hagadà d'Or”, revisada. Aproximació al seu context historicoartístic i noves propostes», *Lambard: Estudis d'art medieval*, n. 23, 2011-2012, p. 103-128.

¹⁵ VALLS I PUJOL, Esperança, *Els fragments hebreus amb aljames catalanes de l'Arxiu Històric de Girona: Estudi textual, edició paleogràfica i anàlisi lingüística*, tesi doctoral, Universitat de Girona, 2015.

¹⁶ *Manuscrits hebreus de l'Arxiu Històric de Girona*, [En línia], Generalitat de Catalunya, Arxiu Històric de Girona [Consulta: 1/4/2018]: <<http://manuscritshebreus.cultura.gencat.cat/manuscrits/consulta?ln=ca>> *Els documents hebreus de l'AMGi*, [En línia], Ajuntament de Girona, [Consulta: 28/6/2018]: <http://www.girona.cat/sgdap/cat/recurs_jueus_consulta.php>

¹⁷ Societat Bíblica de Catalunya; Societat Bíblica d'Eslovènia, *BIBLIJA.net - La Bíblia a Internet*, 2016, [En línia], [Consulta: 2/2018]: <<http://www.biblija.net/biblija.cgi?l=ca>>; *La Bíblia. Bíblia catalana traducció interconfessional*, Barcelona, Associació Bíblica de Catalunya, Editorial Claret; Societats Bíbliques Unides, 1993.

¹⁸ S'han seguit edicions traduïdes al castellà, i també al francès i a l'anglès. També s'ha consultat en línia la plataforma *Sefaria*, una organització dedicada a construir una biblioteca de textos jueus *online*, en hebreu i amb un bon nombre també traduïts a l'anglès. *Sefaria* [En línia], [Consulta: 16/03/2018]: <<https://www.sefaria.org/>>

¹⁹ Entre aquests: RAPPOPORT, Angelo S., *Myths and Legends of Ancient Israel*, 3 vol., London, The Gresham Publishing Company Ltd, 1928; GINZBERG, Louis, *The Legends of the Jews*, Philadelphia, Jewish Publication Society of America, vol. I i II, 1946-1947; GRAVES, Robert; PATAI, Raphael, *Los mitos hebreos: El libro del*

l'haggadà s'ha utilitzat la versió catalana editada per Pere Casanellas i Jordi Gendra, que es va citant al llarg de la investigació.²⁰

Per concloure aquesta primera introducció es vol deixar constància que la present tesi doctoral no pretén fer cap estudi filològic ni codicològic dels manuscrits, sinó que tracta la il·luminació de les *haggadot* catalanes des de la història de l'art.²¹ Per a la transcripció de l'hebreu al català s'ha tingut en compte l'esquema proposat de transcripció simplificada per la secció filològica de l'Institut d'Estudis Catalans.²²

Quant a les inscripcions hebrees referents a les vinyetes dels manuscrits, s'ha partit dels estudis previs que citaven la seva traducció a l'anglès, ja que la majoria dels manuscrits disposen d'estudis monogràfics. S'ha de fer esment, també, que la major part dels cicles bíblics a pàgina sencera apareixen a l'inici del manuscrit, sense estar interconnectats amb el text, cosa que no implica un treball de text-imatge molt específic. Seguint els criteris de l'exposició *Hagadà Barcelona*, s'han catalanitzat els noms de les *haggadot*, així, a tall d'exemple, l'anomenada *Sister Haggadah* en anglès, és referida com a *Haggadà Germana*.

Génesis, Buenos Aires, Editorial Losada, 1969; ROMERO, Elena, *La ley en la leyenda. Relatos de tema bíblico en las Fuentes hebreas*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto de Filología, 1989, p. 2-44; GOLDSTEIN, David, *Mitología jueva*, Barcelona, La Magrana, 1991 [Traducció de Manuel de Seabra]; MESTRE, Jaime (ed.), *Joyas del Midrásh: 1. Ciclo de Abrahám; 2. Ciclo de Moisés*, Madrid, Caparrós Editores S.L, 2003.

²⁰ CASANELLAS, Pere; GENDRA, Jordi, *Ritual de l'haggadà de Pasqua: la celebració del sopar pasqual jueu*, Barcelona, Claret, 1997. També s'ha consultat versió bilingüe en hebreu i castellà: *Hagadà de Pésaj Ze'ev Raban: Hagadà de Pésaj, "Betzael"*, Tel Aviv, Sinai Publishing, 2006.

²¹ Aprofitem aquí per assenyalar l'esforç que es requereix per entrar i endinsar-se en el món apassionant de la cultura jueva. Per a tenir unes nocions bàsiques de l'idioma, es va considerar oportú realitzar uns cursos d'hebreu, duts a terme a l'Institut Nahmánides del Patronat del Call de Girona. Per a investigacions futures sobre el tema de les *haggadot* no es descarten col·laboracions amb especialistes d'altres àmbits, com el filològic o l'històric.

²² Institut d'Estudis Catalans, Secció Filològica, «Proposta de transcripció de l'hebreu en textos escrits en català», *Documents de la Secció Filològica*, IV, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 2003, p. 41-71. Agraieixo l'assessorament d'Arnau Pons en la transcripció de les paraules hebrees i aramees al català. En concret, per a la paraula "haggadà" s'ha volgut mantenir la doble "g", igual que al plural *haggadot* –seguint la bibliografia anglosaxona–, i amb l'apòstrof inicial quan es requereix l'article per agilitzar-ne la lectura.

1.2 ELS MANUSCRITS HEBREUS: LES ESCOLES D'IL·LUMINACIÓ I CARACTERÍSTIQUES GENERALS

De tota la producció artística jueva²³ s'ha de destacar en especial la il·lustració de manuscrits, tant per la seva significativa producció com per la qualitat dels exemples conservats, i més tenint en compte que molts d'aquests van ser destruïts. Per al judaisme, el llibre, i en concret la paraula, té una importància cabdal perquè Déu va revelar a l'home la Llei escrita.²⁴ Així, els

²³ Sobre l'ampli camp de l'art jueu vegeu: GUTMANN, Joseph, «Jewish elements in the Paris Psalter», *Marsyas*, vol. VI, 1950-53, p. 42-49; ROSENAU, Helen, «A Note on Judaeo-Christian Iconography», *The Journal of Jewish Studies*, vol. VII, n. 1-2, 1956, p. 79-83; GUTMANN, Joseph, «The Second Commandment and the Image in Judaism», *Hebrew Union College Annual*, XXXII, 1961, p. 161-174; GUTMANN, Joseph, «Jewish Art: Fact or fiction?», *Central Conference American Rabbis Journal*, abril 1964, p. 49-54; BÖHM, Günter, «Raíces judías de la pintura Cristiana», *Boletín de la Universidad de Chile*, n. 71-72, 1966, p. 90-102; ROSENAU, Helen, «Some Jewish influences on Christian Art», *Fourth World Congress of Jewish Studies*, vol. 2, Jerusalem, 1968; GUTMANN, Joseph, «Recent literature on Jewish Art: a critical appraisal», *Jewish Book Annual*, 25, 1968, p. 165-175; ROTH, Cecil, *Jewish Art: an Illustrated History*, London, Vallentine, Mitchell, 1971. [Edició Rev., NARKISS Bezalel (ed.)]; GUTMANN, Joseph, *No graven images: Studies in art and the Hebrew Bible*, New York, Ktav Pub. House, [1971], GUTMANN, Joseph, «Art as prayer», *Journal of Current Social Issues*, 15, 1978, p. 75-78; SED-RAJNA, Gabrielle, «Sur l'origine de quelques enluminures jueves du moyen-âge», *Journal of Jewish Studies*, 36, 1985, p. 175-184; GUTMANN, Joseph, «Sources for the study of Judaism and the arts», ADAMS, Doug; APOSTOLOS-CAPPADONA, Diane (ed.), *Art as religious studies*, New York, Crossroad, 1987, p. 217-224; GUTMANN, Joseph, «Jewish Art and Jewish Studies», COHEN, Shaye J. D.; GREENSTEIN, Adward L. (ed.), *The State of Jewish Studies*, Detroit, Wayne State University Press, 1990, p. 193-211; MELKER, Saskia R. DE; SCHRIJVER, Elime G. L.; VOOLEN, Edward VAN (ed.), *The Image of the Word, Jewish Tradition in Manuscripts and Printed Books*, Leuven, 1990; SCHRECKENBERG, Heinz, *Jewish historiography and iconography in early and medieval Christianity*, Assen, Van Gorcum; Minneapolis, Fortress Press, 1992; MOORE, Clare (ed.), *The Visual Dimension: Aspects of Jewish Art*, Boulder, San Francisco; Oxford, Westview Press, 1993; METZGER, Thérèse, *Exégèse de Rashi et iconographie biblique juive au moyen âge*, Paris-Louvaine, Peeters, 1997; HACHLILI, Rachel, *Ancient Jewish Art and Archaeology in the Diaspora*, Leiden, Brill, 1998; KOGMAN-APPEL, Katrin, «Bible Illustration and the Jewish Tradition», WILLIAMS, John W. (ed.), *Imaging the Early Medieval Bible*, University Park and London, Pennsylvania State University Press, 1999, p. 61-96; MANN, Vivian B. (ed.), *Jewish Texts on the Visual Arts*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000; SHALEV-EYNI, Sarit, *Jews Among Christians: Hebrew Book Illumination from Lake Constance*, Harvey Miller Publishers, London, 2010; SHALEV-EYNI, Sarit, «Who are the Heirs of the Hebrew Bible? Sephardic Visual Historiography in a Christian Context», *Medieval Encounters*, 16, 2010, p. 23-63.

²⁴ Sobre el llibre manuscrit hebreu vegeu, entre d'altres: GOTTHEIL, Richard, «Some Hebrew Manuscripts in Cairo», *The Jewish Quarterly Review*, vol. 17, n. 4, jul. 1905, p. 605-655; MARGOLIOUTH, George, «Hebrew Illuminated MSS», *The Jewish Quarterly Review*, vol. 20, n. 1, Oct., 1907, p. 118-144; SIERRA, Sergio J., vol. 43, n. 3, January 1953, p. 229-247; NARKISS, Mordecai, «Haggadah Pesah sefardit me-1300», *Ha-aretz*, 26 de març 1956; NARKISS, Bezalel, «Medieval Illuminated Haggadot», *Ariel. A Review of the Arts and Sciences in Israel*, n. 14, 1966, p. 35-40; NARKISS, Bezalel, «An Illuminated Maimonides Manuscript», *Ariel. A Review of the arts and Sciences in Israel*, n. 21, 1968, p. 51-59; METZGER, Mendel, «L'aide et les risques qu'offrent le décor et l'illustration pour dater et localiser les manuscrits hébreux médiévaux», *Colloques Internationaux du CNRS*, n. 547, La paléographie hébraïque médiévale, Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, septembre 1972, p. 117-123; SED-RAJNA, Gabrielle, «Les moyens auxiliaires pour l'identification des écoles de scribes des manuscrits hébreux», *Colloques Internationaux du CNRS*, n. 547, La paléographie hébraïque médiévale, Centre National de la Recherche Scientifique, Paris, septembre 1972, p. 65-70; *Exhibition of Hebrew Manuscript and Old Books from the 13th- 17th Centuries*, Copenhagen, The Royal Library, 1974; NARKISS, Bezalel, «The Relation Between the Author, Scribe, Massorator and Illustrator in Medieval Manuscripts», *La Paléographie hébraïque médiévale (Colloques internationaux du CNRS, n. 547)*, Paris, Éditions du Centre national de la recherche scientifique, 1974, p. 79-86; GUTMANN, Joseph, *Manuscrits hébreux*, Paris, Chêne, 1978; SED-RAJNA, Gabrielle, «Manuscrits enluminés», BLUMENKRANZ, Bernhard (dir.), *Art et archéologie des Juifs en France médiévale*, Toulouse, Privat, Editeur, 1980, p. 159-186; SED-RAJNA, Gabrielle, *Le Mahzor enluminé. Les voies de formation*

llibres de contingut religiós varen ser curiosament copiats i també es produïren un bon nombre de tractats científics i filosòfics. En moltes ocasions no es va dubtar en embellir els còdexs amb decoració, fos amb elements vegetals i geomètrics o amb un programa iconogràfic complex, però amb la tendència de no arribar a eclipsar el text i la seva cal·ligrafia.

Per a comprendre els manuscrits hebreus il·luminats catalans s'han de posar en context dins del gran món del còdex hebreu, tant pel que respecta als aspectes tècnics, els principals tipus de manuscrits i les seves característiques bàsiques, així com les diferències entre les diferents escoles d'il·luminació segons les zones principals de producció.

1.2.1 Tipus de manuscrits hebreus i les diferents escoles d'il·luminació

Si bé hi degueren haver manuscrits hebreus il·luminats dins dels primers segles de l'Era Comuna, el manuscrit hebreu il·luminat que té una datació més antiga, entre els testimonis conservats, va ser fet a Iran l'any 903/904.²⁵ Es conserva un altre manuscrit del Llibre dels Profetes, confeccionat per Moixé ben Aixè a Tiberíades de l'any 894/5, però l'autenticitat de la seva datació s'ha posat en dubte i d'acord amb Malachi Beit-Arié s'hauria de situar cap a

d'un programme iconographique, Leiden, E. J. Brill, 1983; NARKISS, Bezalel, «Three Jewish Art Patrons in Mediaeval Italy», *Festschrift Rëubern R. Hecht*, Jerusalem, Korén Publishers Jerusalem Ltd., 1984, p. 295-307; GOLDSTEIN, David, *Hebrew Manuscript Painting*, London; Dover, N.H., British Library, c. 1985; SED-RAJNA, Gabrielle, «Ateliers de manuscrits hébreux dans l'Occident médiéval», BARRAL I ALTET, Xavier (ed.), *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Age*, vol. 1, *Les hommes*, Paris, Picard, 1986, p. 339-452; RICHLER, Binyamin (ed.), *Hebrew Manuscripts: A Treasured Legacy*, Cleveland; Jerusalem, Ofeq Institute, 1990; SIRAT, Colette, «Le livre hébreu: le rencontre de la tradition juive et l'esthétique française», *Rashi et la culture juive en France du Nord au Moyen Âge*, Dahan, G.; Nahon, G.; Nicolas, E. (ed.), Paris; Louvain, Peeters, 1997, p. 243-259; GALVAN FREILE, Fernando, «Manuscritos iluminados en Sefarad durante los siglos del medioevo», *Memoria de Sefarad* Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2002, p. 309-319 [cat. exp.]; KOGMAN-APPEL, Katrin, «Hebrew Manuscript Painting in Late Medieval Spain: Signs of a Culture in Transition», *Art Bulletin*, 84, 2002, p. 247-72; *Sacred: Books of the Three Faiths: Judaism, Christianity, Islam*, London, The British Library, 2007, p. 172 [cat. exp.]; TAHAN, Ilana, *Hebrew Manuscripts: The Power of Script and Image*, London, The British Library, 2007, p. 94-97; FROJMOVIC, Eva, «Jewish Scribes and Christian Illuminators. Interstitial encounters and cultural negotiation», KOGMAN-APPEL Katrin; MEYER Mati (ed.), *Between Judaism and Christianity. Pictorials Playing on Mutual Grounds. Essays in Honor of Prof. Elisabeth (Elisheva) Revel-Neher*, Leiden, Brill, 2009, p. 280-305; MANN, Vivian B., «Jews and Altarpieces in Medieval Spain», *Uneasy communion: Jews, Christians, and the altarpieces of medieval Spain*, London, Giles, 2010, p. 112-115.

²⁵ D'acord amb Malachi Beit-Arié, d'aquest còdex bíblic només s'han conservat set folis dins de la Guenizà de Fustat. Segons l'autor, dotze manuscrits daten d'abans de l'any 1000, en concret còdexs bíblics orientals fets en pergami. BEIT-ARIÉ, Malachi, *Hebrew Codicology: Historical and Comparative Typology of Hebrew Medieval Codices based on the Documentation of the Extant Dated Manuscripts from a Quantitative Approach*, *Pre-publication*, [En línia] Internet version 0.1 (2012), p. 66-69 [Consulta: 29/01/2018]: <[http://web.nli.org.il/sites/NLI/English/collections/manuscripts/hebrewcodicology/Documents/HC%20ENGLISH%20ACCUMULATED%201-5%2019.7.17%20\(Autosaved\).pdf](http://web.nli.org.il/sites/NLI/English/collections/manuscripts/hebrewcodicology/Documents/HC%20ENGLISH%20ACCUMULATED%201-5%2019.7.17%20(Autosaved).pdf)>

l'any 1000.²⁶ A més, també s'ha de tenir en compte que alguns fragments trobats a les *guenizot* egípcies²⁷ semblen datar del segle IX encara que no s'hi indiqui. A partir del segle XIII la il·luminació en els manuscrits hebreus començà a ser més difosa i es desenvoluparen cicles amb escenes bíbliques miniades.

Els manuscrits hebreus provenen de les diferents zones on els jueus van ser assentats després de la Diàspora i de les múltiples expulsions, persecucions i atacs a què van ser sotmesos;²⁸ d'aquí que hi hagi tanta varietat en funció de la regió. Així, l'estil de cadascun és consonant amb la il·luminació de la mateixa zona i cronologia. És per aquest motiu que no es pot dir que existeixi un “estil jueu” comú, sinó que hi ha grans variants depenent de la zona on varen ser confeccionats. Per això, quan s'estudien els manuscrits hebreus cal conèixer el context on van ser creats i analitzar-los tenint en compte aquest fet. Cada il·luminador s'adaptà a l'estil i a la tradició pictòrica de l'època i del territori.

Pel que fa a la tècnica emprada en la factura dels manuscrits hebreus, aquesta també s'adequava a la zona de procedència. De manera genèrica, els estudiosos han arribat a la conclusió que els materials més usats eren el pergamí i el paper.²⁹ La naturalesa de les pells d'animals variava: el vedell es preferia a Europa per a grans manuscrits més luxosos —en especial la vitel·la, de vedells acabats de néixer o nonats—, mentre que la pell de cabra s'utilitzava als països de l'est.³⁰ Com era habitual en el procediment de la confecció del material, es raspava el pèl, es polia, se li aplicava guix, i era utilitzat pels dos costats. Pel que fa al paper, quan aquest començà a ser més difós, el tipus usat era el mateix que l'emprat a la zona. Els utensilis emprats pels copistes també eren diversos: mentre que en zona asquenazita i italiana usaven una ploma d'au per a

²⁶ BEIT-ARIÉ, M., *Hebrew Codicology*...

²⁷ La *guenizà* (*guenizot*, en plural, literalment vol dir “per amagar”) és l'àrea d'emmagatzematge d'una sinagoga per a dipositar-hi provisionalment llibres o papers on hi hagi escrit el nom de Déu. El seu contingut s'anava recollint i s'enterrava d'una determinada manera ritual. Una de les més conegudes és la del Caire, ja que es van trobar gran nombre de manuscrits fragmentaris, des del segle XI, i conté una gran col·lecció variada de manuscrits medievals. SCHECHTER, Solomon, ADLER, Elkan N., «Genizah», *Jewish Encyclopedia*, New York, Funk and Wagnalls Company, 1903, vol. v, p. 612-613.

²⁸ Entre les expulsions dels jueus més importants a l'Europa medieval, destaquen entre d'altres, les de França (1182, 1306, 1321, 1394), d'Anglaterra i Gal·les (1290), Alemanya (s. XII, 1348, 1510, 1551), Hongria (1349, 1360), Nàpols (1541)...

²⁹ BEIT-ARIÉ, Malachi, «How Hebrew Manuscripts are Made», GOLD, Singer Leonard (ed.), *A Sign and a Witness: 2000 Years of Hebrew Books and Illuminated Manuscripts*, New York, New York Public Library, Oxford University Press, 1988, p. 35-46.

³⁰ NARKISS, Bezalel, *Hebrew Illuminated Manuscripts*, Jerusalem, Encyclopaedia Judaica; New York, Leon Amiel, 1974.

escriure el text, en territori sefardita es preferia el càlam.³¹ Per a escriure es traçaven línies horitzontals i s'intentava justificar el marge final del text, adaptant les línies més o menys llargues. Les pàgines s'agrupaven en quadernets, normalment d'entre 4 a 10 pàgines, i anaven cosides.³² Per ordenar els quadernets, que havien de ser lligats per completar el llibre, els escrivans usaven lletres hebrees –normalment al principi o al final de cada quadernet, o als dos llocs–, o també podien usar altres tipus de reclams. Un cop els escrivans havien escrit el text, un expert afegia la volcalització de les paraules. Hi havia erudits encarregats d'escriure el text masorètic, a vegades en formes decoratives en micrografia. Quan el text estava enllestit s'il·luminava: primer es feia un dibuix preparatori i després s'aplicava el color, pigments que depenien dels materials primaris disponibles.³³ El copista segurament era l'encarregat de decidir a quin espai s'haurien d'aplicar les il·luminacions dins del text, així com l'encarregat de la micrografia i la decoració en tinta, si era el cas que es volgués incloure.³⁴ Després que finalitzés aquest procés, com a últim pas, s'enquadernava.

Tipus de manuscrits

La major part de manuscrits hebrees medievals i renaixentistes conservats –on s'hi poden incloure les escriptures bíbliques, comentaris rabínics, *halakhà* i midraix, així com llibres de pregària i devocionals– tenen caràcter religiós. També s'ha de tenir en compte, però, que es copiaren llibres jurídics, tractats científics i mèdics, llibres de filosofia, textos cabalístics i literaris.³⁵ En un acurat estudi, Malachi Beit-Arié va classificar els gèneres dels manuscrits anteriors a 1540 en els següents: text bíblic, comentaris bíblics, *halakhà* i midraix, llibres de pregàries i *makhzorim*, llibres científics, gramàtiques i lexicons, filosofia i càbala, literatura i poesia, i miscel·lanis. D'acord amb els gràfics que formen part de la seva investigació, el grup més nombrós dins de les diferents zones geoculturals, segons el nombre de còdexs, és el dedicat a la *halakhà* i al midraix amb un 27% del corpus total, seguit pels llibres filosòfics i cabalístics amb un 21%. Sumant amb els textos i comentaris bíblics, i llibres de pregàries,

³¹ BEIT-ARIÉ, M., «How Hebrew manuscripts...», p. 35-46.

³² EPSTEIN, Marc Michael, «Parchments and palimpsests: Scribe, illuminator, patron, audience», *Skies of Parchment, Seas of Ink. Jewish Illuminated Manuscripts*, EPSTEIN, Marc Michael, (ed.), Princeton – Oxford, Princeton University Press, 2015, p. 29-46.

³³ NARKISS, B., *Hebrew illuminated...*, 1974, p. 17.

³⁴ EPSTEIN, Marc Michael, «Parchments and palimpsests...», p. 29-46.

³⁵ GALVÁN FREILE, F., «Manuscritos iluminados...», p. 309-319; EPSTEIN, M. M., «Parchments and palimpsests...», p. 29-46.

formarien el 65% del corpus total.³⁶ Dins la zona de Sefarad, els percentatges són més ajustats, amb una major producció de llibres filosòfics i cabalístics (26%), ja que no en va fou una zona ben prolífica d'autors dedicats a la Càbala, enfront del 22% dels llibres *halàkhics* i midràixics. Fent una suma dels gèneres de caràcter més estrictament religiós, a Sefarad s'arriba a un 57% del corpus total.

Pel que fa als manuscrits hebreus miniats, destaquen els còdexs bíblics, llibres de pregàries (*makhzorim* i *siddurim*), *haggadot*, tractats teològics, filosòfics, mèdics i de lleis, certificats de matrimoni (*ketuvot*) i rotlles de Purim (*meguil·lot*). A continuació s'expliquen breument els tipus de manuscrits més destacats que poden contenir il·luminació:³⁷

La Bíblia: Fou el llibre per antonomàsia, amb decoració ornamental de caràcter geomètric i vegetal, i rarament inclou un programa iconogràfic extens.³⁸ La Bíblia hebrea la formen els llibres de la *Tanakh*, dividida en la Torà (“la Llei”), *Neviim* (“profetes”) i *Ketuvim* (“escrits”). Entre les poques bíblies amb un ric programa iconogràfic destaca la *Bíblia Ambrosiana*, de 1236-1238,³⁹ la *Bíblia Schocken*,⁴⁰ datada aproximadament del 1300 i la *Bíblia de Varsòvia*,⁴¹ del segle XIV, totes tres de zona alemanya.

Pentateuc/Torà: Consisteix en els cinc primers llibres de la Bíblia, que són els següents: Gènesi/*Bereixit*, Èxode/*Xemot*, Levític/*Vaiqrà*, Nombres/*Bamidbar* i Deuteronomi/*Devarim*. Sovint en els manuscrits que inclouen els cinc primers llibres també s'afegia les *meguil·lot*⁴² i *haftarot*⁴³ com a textos suplementaris, com es pot observar al *Pentateuc De Castro*⁴⁴ de 1344,

³⁶ Per a més informació sobre la gràfica vegeu BEIT-ARIÉ, M., *Hebrew Codicology...* p. 66.

³⁷ De manera genèrica, el **Talmud** no incorporava il·luminacions. És l'obra escrita que recull les discussions rabíniques de la llei jueva, tradicions, costums, llegendes i històries. Constitueix així una font primordial de la legislació jueva. Hi ha dues versions, la que es coneix amb el nom de *Talmud de Babilònia* i el *Talmud de Jerusalem*. Es compon per la *Mixnà*, la compilació integral de les lleis orals jueves, i la *Guemarà*, les discussions dels rabins.

³⁸ Els rotlles de la Torà, guardats a la sinagoga, fos en un nínxol o tancats en cofres, rarament contenien il·luminació, ja que el text era l'essencial i la part més important. Tot i això, es podien adornar amb cobertes decoratives. LACHTER, Hartley; EPSTEIN, Marc M., «People of the book/books of the people: Illuminating the canon», *Skies of Parchment...*, p. 19-28.

³⁹ *Bíblia ambrosiana*, (*Ambrosian Bible*), Alemanya, 1236-1238, Milà, Biblioteca Ambrosiana, B. 30-32 Inf.

⁴⁰ *Bíblia Schocken*, (*Schocken Bible*), sud d'Alemanya, c.1300 (anteriorment a Jerusalem, Schocken Library, 14840).

⁴¹ *Bíblia de Varsòvia*, (*Wroclaw Bible*), zona germànica, s. XIV, Wroclaw, Ossolineum Pawlikowski Collection, Coll. 141.

⁴² Les cinc *meguil·lot* són part de la Bíblia hebrea, en concret dels Escrits (*Ketuvim*): Càntic dels Càntics, Rut, Lamentacions, Eclesiastès i Ester.

⁴³ Les *haftarot* són la selecció d'un compendi de llibres de la part dels Profetes (*Neviim*) de la Bíblia hebrea.

amb il·lustració figurativa però reduïda a pocs folis. S'ha de tenir en compte que amb excepció dels pentateucs i els llibres d'Ester,⁴⁵ rarament s'il·lustraven els llibres de la Bíblia per separat. En el cas dels pentateucs la il·luminació que contenen és similar a la de les bíblies. Es pot trobar alguna pàgina tapís, com en el *Pentateuc d'Ebermannstadt*,⁴⁶ de principis del segle XIV, i il·lustració figurativa en pocs casos. En destaquen el *Pentateuc de Regensburg*⁴⁷ i el *Pentateuc del Duc de Sussex*, tots dos de zona germànica, datats aproximadament cap al 1300.⁴⁸

Mixné Torà: és un codi canònic de lleis jueves religioses compilat per Maimònides entre els anys 1170-1180, que se subdivideix en catorze llibres. No foren manuscrits il·luminats amb freqüència però podien ser ornamentats per ser llegits en cases d'estudi i dins del món acadèmic.⁴⁹ Dels més il·lustrats amb figuració antropomòrfica, destaquen, entre d'altres, la *Primera Mixné Torà Kaufmann* d'origen francès,⁵⁰ i la *Mixné Torà* del Vaticà, d'Itàlia.⁵¹

Siddur (pl. *siddurim*): llibre que conté les pregàries dels dies de l'any. En un inici el terme era sinònim del *makhzor*, usat per a les festivitats jueves.⁵² Les pregàries es basen en el llibre de la Torà així com el text del Talmud Babiloni. Conté les pregàries per complir els tres serveis litúrgics diaris segons un ordre, i inclou també les oracions de *Xabat* i altres commemoracions religioses i civils. El llibre era d'ús particular. En els *siddurim* i *makhzorim* primerencs s'il·luminaren només les inicials, amb motius vegetals i inclusió de grotescos, però posteriorment s'introduïren les il·lustracions bíbliques.⁵³ Entre els més il·luminats destaquen el *Siddur del Rabí de Ruzhin*⁵⁴ i el *Siddur d'Ulm-Treviso*,⁵⁵ els dos del segle XV, que contenen il·lustracions relatives a la festivitat de la Pasqua.

⁴⁴ *Pentateuc De Castro*, Alemanya, 1344, Jerusalem, The Israel Museum (IM), ms. 180/94.

⁴⁵ *Meguil-lat Ester*: es tradueix com a "rotlle d'Ester" i és el llibre bíblic d'Ester que forma part dels Escrits (*Ketuvim*). Podia ser copiat com a llibre independent per ser llegit públicament a la festa de Purim. Se'n conserven especialment dels segles XVII i XVIII, amb els marges ricament gravats. Un *Rotlle d'Ester* procedent d'Itàlia del segle XVII es conserva a la col·lecció de la família Gross a Tel Aviv.

⁴⁶ *Pentateuc d'Ebermannstadt*, de principis del segle XIV, Ebermannstadt (Bavaria), Dinamarca, Det Kongelige Bibliothek, Cod. Hebr. XI.

⁴⁷ *Pentateuc Regensburg*, Regensburg, 1300?, Jerusalem, IM, ms. 180/52.

⁴⁸ *Pentateuc del Duc de Sussex*, 1300? Àrea del Llac Constança, Londres, British Library, Add. 15282.

⁴⁹ LACHTER, Hartley; EPSTEIN, Marc M., «People of the book...», p. 19-28.

⁵⁰ *Primera Mixné Torà Kaufmann*, França, 1296 (i 1413), Budapest, Hungarian Academy of Sciences Library (MTAK), Kaufmann Collection, ms. A 77/ I-IV.

⁵¹ *Mixné Torà* del Vaticà, nord d'Itàlia, c. 1451-1475, Vaticà, BAV, Vat. ROSS. 498.

⁵² CASANELLAS, P.; GENDRA, J., *Ritual de l'hagadà...*, p. 22. Com recullen els autors, en territori asquenazita en època tardana es tendí a separar el *siddur* del *makhzor*.

⁵³ LEVEEN, Jacob, *The Hebrew Bible in Art*, London, Oxford University Press, 1944, p. 72-117.

⁵⁴ *Siddur del Rabí de Ruzhin*, Alemanya?, 1480-1500?, Jerusalem, IM, ms. 180/53.

⁵⁵ *Siddur d'Ulm-Treviso*, (*Ulm-Treviso Siddur*), Ulm, 1450-1453, Parma, Biblioteca Palatina, Parm. ms. 2895.

Makhzor (pl. *makhzorim*): llibre d'oracions que recull les pregàries dels dies festius, destinat a les festivitats solemnes. En un inici el terme era sinònim de *siddur*, amb les oracions diàries, però a causa de la diferència litúrgica entre un dia diari i un de festiu, posteriorment es va fer la diferenciació. Les festivitats que s'inclouen són: *Iamim Noraïm* (Dies Terribles), *Roix ha-Xanà* (Cap d'Any), *Iom Kipur* (dia de l'Expiació), *Péssakh* (Pasqua), *Xavuot* (festa de les setmanes) i *Sucot* (festa de les cabanyelles). Conté la litúrgia bàsica i també *piütim*, poemes específics per a cada festivitat. Els més antics daten aproximadament del segle X, i els il·lustrats es començaren a confeccionar des de la meitat del segle XIII.⁵⁶ Els que tenien una mida més gran devien ser usats a la sinagoga, però també se'n produïren per a ús individual.⁵⁷ Els més destacats són, entre d'altres, el *Diminut Makhzor Asquenazita*,⁵⁸ el *Makhzor Tripartit de Budapest*,⁵⁹ el *Makhzor de Mòdena*,⁶⁰ i el *Makhzor italià* de la BL.⁶¹

Haggadà (pl. *haggadot*): text que es llegeix durant la festa de la Pasqua per commemorar la sortida d'Egipte en temps de Moisès, format a partir de passatges de la Bíblia, midraix, pregàries, himnes i càntics. Conté imatges bíbliques, rituals de la cerimònia i representacions del text. Es començà a produir i a il·luminar a partir del segle XIII, però especialment al segle XIV i XV va gaudir de gran popularitat entre les famílies jueves, ja que era un llibre per ser llegit en família durant el sopar pasqual.⁶²

Miscel·lanis: com indica la paraula, són compilacions de diversos textos que s'uneixen en un sol llibre. Entre els miscel·lanis més coneguts per la seva profusió de la il·luminació es pot citar la *Miscel·lània del Nord de França*,⁶³ manuscrit creat entre 1279 i 1298 al nord de França.

⁵⁶ LACHTER, Hartley; EPSTEIN, Marc M., «People of the book...», p. 19-28.

⁵⁷ *Ídem*.

⁵⁸ *El Diminut Makhzor Asquenazita, (Tiny Ashkenazi Mahzor)*, Francònia, 1300?, The Jewish Theological Seminary of America (JTS), ms 8972.

⁵⁹ *Makhzor Tripartit de Budapest*, sud d'Alemanya, c. 1320, Budapest, Biblioteca de l'Acadèmia de Ciències, Col·lecció Kaufman, A 384.

⁶⁰ *Makhzor de Mòdena*, Tivoli, 1438-1439, Modena, Biblioteca Estense Universitaria.

⁶¹ *Makhzor*, Nord d'Itàlia, 1466, Londres, The British Library, Harley 5686.

⁶² El contingut i missatge de l'haggadà es desenvolupa al pròxim capítol de la investigació.

⁶³ *Miscel·lània del Nord de França, (The Northern French Miscellany)*, 1277-1286, Nord de França, Londres, British Library, ms. Add. 11639. Vegeu: METZGER, Mendel, «Les illustrations bibliques d'un manuscrit hébreu du Nord de la France (1278-1340 environ)», GALLAIS, Pierre; RION, Yves-Jean (ed.), *Mélanges offerts à René Crozet*, Poitiers, Société d'études médiévales, 1966, p. 1237-1253; SED-RAJNA, Gabrielle, «The Paintings of the London Miscellany British Library Add. MS 11639», *Journal of Jewish Art*, vol. IX, 1982, p. 18-30; PRESSOUYRE, Léon, «Tradition chrétienne et iconographie juive: le Serpent d'Airain dans le ms. Add. 11639 de la British Library», DAHAN, Gilbert (ed.), *Les Juifs au regard de l'histoire; mélanges en l'honneur de Bernhard Blumenkranz*, Paris, Picard, 1985, p. 185-194; METZGER, Mendel, METZGER, Thérèse, «Les enluminures du Ms. Add. 11639 de la

Inclou els textos de la Torà, *haftarot* (lectures dels profetes), litúrgia diària d'un any, el text de l'haggadà, el text del *Pirqué Avot* i molts poemes. Canviant de zona i cronologia es pot citar també la *Miscel·lània Rothschild*, de 1479 feta al nord d'Itàlia,⁶⁴ que conté en aquest cas més de cinquanta llibres religiosos i seculars, entre els quals salms, proverbis, el llibre de Job, un *siddur*, un *makhzor*, llibres legals, cròniques i llibres històrics, i tractats filosòfics i morals. Conté més de tres-centes il·luminacions dins del text. La secció amb més miniatures és la part dedicada a l'haggadà.⁶⁵

Ketuvà: (pl. *ketuvot*): consisteix en un contracte matrimonial jueu on hi ha escrits els drets i els deures del nuvi per tal d'assegurar la protecció de la dona i els seus drets en el matrimoni, tals com disposar de roba i aliments, i consumir relacions conjugals. Si bé es conserven *ketuvot* d'època medieval, la major part dels exemples de contractes matrimonials amb il·lustració daten del segle XVIII i XIX.

Llibres filosòfics, científics, legals i literaris: A més de les obres que contenen temàtica religiosa, també hi ha un nombre considerable de llibres filosòfics, científics, legals i literaris amb il·luminacions. Les obres són diverses, tot i que destaquen en especial el *Cànon d'Avicenna*, escrit al segle X,⁶⁶ la *Guia de Perplexos* de Maimònides del XII,⁶⁷ i les obres literàries d'Abraham Ibn Ezra i Selomó ibn Gabirol, per citar-ne alguns exemples.⁶⁸

Les diferents escoles d'il·luminació

A part de la divisió temàtica dels manuscrits hebreus miniats, també s'ha fet un estudi de les diferents escoles d'il·luminació, ja que, com s'ha apuntat, la tècnica i l'estil dels manuscrits

British Library, un manuscrit hébreu du nord de la France (fin du XIIIe siècle – premier quart du XIVe siècle. Problèmes iconographiques et stylistiques», *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, vol. XXXIX, 1986, p. 60-113; *The North French Miscellany (British Library MS. Add. 11,639): Studies of the Manuscript and Its Illumination*, London, The British Library, 1996; *The North French Hebrew Miscellany (Add. MS. 11639): a Promotional Brochure*, London, The British Library, 2001; BEIT-ARIÉ, Malachi; ZIRLIN, Yael, *The North French Hebrew Miscellany (British Library Add. MS. 11639)*, London, Facsimile Editions, 2003. [facsimil i comentari amb bibliografia, 2 vol.].

⁶⁴ *Miscel·lània Rothschild*, (*Rothschild Miscellany*), Nord d'Itàlia, 1479, Jerusalem, IM, ms. 180/51.

⁶⁵ NARKISS, B., *Hebrew illuminated...*, 1974, p. 152.

⁶⁶ Un exemplar ricament il·luminat és el *Cànon d'Avicenna* confeccionat a Ferrara el segle XV, que conté una il·luminació al primer capítol de cadascun dels llibres. (*Cànon d'Avicenna*, Itàlia, 1440, Bologna, Biblioteca Universitaria, ms. 2197).

⁶⁷ Un conegut exemplar és la *Guia de Perplexos* il·luminada per Ferrer Bassa, datada entre 1347 i 1348. Copenhaguen, Kongelige Bibliotek, ms. Hebr xxxvii.

⁶⁸ EPSTEIN, M. M. (ed.), *Skies of Parchment...*, p. 23-27.

hebreus correspon a la de la seva zona d'origen. Bezalel Narkiss⁶⁹ va elaborar un estudi dels manuscrits hebreus miniats dividint-los pel que anomenà “escoles regionals”: oriental, sefardita, del nord de França, germànica i italiana. Va subratllar les diferents característiques de cadascuna, les tipologies de manuscrits més freqüents i els exemplars més destacats. També s'han fet, però, altres divisions, separant el territori aràbic, Sefarad, la zona asquenazita – incloent-hi la zona del nord de França, Germània, Anglaterra i Europa central– i Itàlia.⁷⁰ Segons Malachi Beit-Arié, pel que fa a la codicologia i escriptura dels manuscrits hebreus hi hauria dues grans branques. Una d'aquestes branques la configuraria els manuscrits elaborats en territori islàmic, tant a l'est com a l'oest, i l'altra de zona occidental, amb la influència dels còdexs llatins. A més, es podria considerar una tercera branca, que inclouria els manuscrits produïts a Bizanci, influenciats pels llibres grecs.⁷¹ D'acord amb l'autor,⁷² a partir de la paleografia i codicologia els manuscrits es poden classificar per tipus geoculturals: Orient,⁷³ Yemen (com a subtipus independent d'Orient), Sefarad,⁷⁴ Asquenaz,⁷⁵ península Itàlica i Bizanci (**Mapa 1 i 2, vol. 2**).⁷⁶

Segons Narkiss, l'escola oriental de manuscrits hebreus segueix l'art islàmic del període, adoptant la no representació de la figura antropomòrfica. Per tant, de manera genèrica hi hagué poca il·luminació dins del text i no s'inclogueren figures humanes. La miniatura que apareix consisteix en decoració geomètrica i floral –roleus amb fullatge i palmetes–, a partir de les conegudes com a “pàgines tapís”, micrografia, i els panells de les paraules inicials. No es coneixen *siddurim*, *makhzorim* ni *haggadot* d'aquest territori amb il·luminació figurativa en època medieval.⁷⁷

⁶⁹ NARKISS, B., *Hebrew illuminated...*, 1974, p. 18-39.

⁷⁰ Divisió territorial esmentada a: EPSTEIN, M. M. (ed.), *Skies of Parchment...*, p. 47.

⁷¹ BEIT-ARIÉ, M., *Hebrew Codicology...*, p. 73.

⁷² BEIT-ARIÉ, M., *Hebrew Codicology...*, p. 73-81. També segons els estudis del projecte SfarData de l'Acadèmia de Ciències i Humanitats d'Israel, dirigit per Malachi Beit-Arié. [En línia]: <http://sfardata.nli.org.il/sfardatanew/frmIntroduction.aspx>

⁷³ D'acord amb Malachi Beit-Arié inclouria: Egipte, Palestina, Síria i Líban, Est de Turquia, Iraq, Iran i regions d'Àsia Central.

⁷⁴ Segons Beit-Arié, Sefarad comprendria el territori de la península Ibèrica, Provença i Occitània, Nord d'Àfrica i Sicília.

⁷⁵ D'acord amb Beit-Arié, s'agrupen les regions de parla germànica, com Bohèmia, Moràvia, i més tard Polònia, França (exceptuant la zona sud) i Anglaterra.

⁷⁶ Dins de Bizanci s'hi englobaria, segons M. Beit-Arié, Grècia, Balcans, Àsia Menor occidental i regions al voltant del mar Negre.

⁷⁷ EPSTEIN, Marc M., «Iconography: Telling the story», *Skies of Parchment...*, p. 105-144.

La zona asquenazita englobà el territori germànic, nord de França, Anglaterra i Europa Central, i posteriorment s'estengué fins als països de l'Est. Per la seva proximitat, la seva influència també va arribar al nord d'Itàlia. Els manuscrits germànics són els més antics que s'han conservat a Europa, com ho demostra el *Comentari de Raixí* de l'any 1233.⁷⁸ L'escola del sud d'Alemanya i de la zona de la vall mitjana del Rin van ser molt fructíferes en la producció de manuscrits. En la il·luminació del territori del sud d'Alemanya, desenvolupada especialment els segles XIII i XIV, es pot observar un element característic: la distorsió de les cares de les figures humanes.⁷⁹ Això es dugué a terme per evitar la idolatria, desenvolupada, com apuntà Narkiss, pel moviment pietístic de Judà i Samuel els Pius el segle XII al sud d'Alemanya.⁸⁰ L'alteració es va dur a terme a partir de diferents solucions, ja fos substituïnt el cap humà per un d'ocell o un altre tipus d'animal; representant les figures d'esquena o amb la cara coberta per elements com corones, cascs o teixits, o també mostrant els personatges sense cara.⁸¹ Per citar exemples on es duu a terme aquesta alteració de la figura humana, es pot mencionar el *Comentari de Raixí de Munic*, la *Bíblia ambrosiana*,⁸² l'*Haggadà dels Caps d'Ocell*⁸³ i el *Makhzor Tripartit*⁸⁴ de la Col·lecció Kaufmann. L'escola del mig-Rin rebé influències de la zona del sud d'Alemanya i del nord de França, com es pot veure en el *Miscel·lani d'Hamburg* de Mainz, i a partir del segle XV, la influència italiana va ser notable a tota la zona germànica. Entre els artífexs més coneguts destaca l'alemany Joel b. Simeon, cap d'un taller establert al nord d'Itàlia amb una producció durant la segona meitat del segle XV.⁸⁵

De la zona del nord de França, en canvi, han sobreviscut pocs manuscrits. Hi hagué comunitats asquenazites importants, però s'ha de tenir en compte que el 1240 tingué lloc la crema del

⁷⁸ *Comentaris de la Torà de Raixí*, Würzburg, 1232-1233, Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Cod. hebr. 5/I-II. El manuscrit va ser escrit per Solomon b. Samuel de Würzburg. Conté il·lustracions dins del text a cada *paraixà* i al principi de cada llibre. NARKISS, B., *Hebrew illuminated...*, 1974, p. 29.

⁷⁹ NARKISS, Bezalel, «On the Zoocephalic Phenomenon in Medieval Ashkenazi Manuscripts», *Norms and Variations in Art. Essays in Honour of Moshe Barasch*, Jerusalem, Magnes Press, 1983, p. 49-62.

⁸⁰ LEVEEN, J., *The Hebrew Bible...*, p. 72-117.

⁸¹ NARKISS, B., *Hebrew illuminated...*, 1974, p. 90-91.

⁸² *Bíblia ambrosiana*, (*Ambrosian Bible*), Alemanya, 1236-1238, Milà, Biblioteca Ambrosiana, B. 30-32 Inf.

⁸³ *Haggadà dels caps d'ocell*, (*Birds' Head Haggadah*), Rin superior, c. 1300, Jerusalem, IM, ms. 180/57. SCHAPIRO, Meyer, «The Bird's Head Haggadah, An Illustrated Hebrew Manuscript of ca. 1300», *Late Antique, Early Christian and Medieval Art: Selected Papers*, vol. 3, London, Chatto and Windus, 1980, p. 380-388. D'acord amb M. M. Epstein en el manuscrit els jueus estan representats amb cara d'ocell –o de griu–, mentre que els gentils i éssers celestials estan representats amb caps humans sense rostre. Considera que els caps d'au dels ocells es podrien tractar de grius amb orelles punxegudes i barba, per això proposa anomenar-la “*Griffins' Head Haggadah*”. EPSTEIN, Marc M., «Exploring the mystery of the Birds' Head Haggadah», *Skies of Parchment...*, p. 97-104.

⁸⁴ *Makhzor Tripartit*, (*Tripartite Mahzor*), sud d'Alemanya, c. 1320, Budapest, Biblioteca de l'Acadèmia de Ciències, Col·lecció Kaufmann, A 384.

⁸⁵ NARKISS, B., *Hebrew illuminated...*, 1974, p. 30-31.

Talmud i que els anys 1306, 1321 i 1394 els jueus van ser expulsats de França, cosa que provocà la pèrdua de gran nombre de manuscrits. Entre els testimonis conservats destaca la ja citada *Miscel·lània del Nord de França* de la BL. La seva factura és elegant i sofisticada, d'estil pròxim als tallers de manuscrits parisencs. Conté moltes il·lustracions en els seus 747 folis, tant relacionades amb temes bíblics –representant personatges de la Torà, des d'Adam i Eva a Ester–, com també marginàlies amb motius decoratius vegetals, animals i grotescos.⁸⁶ De manera similar al cas del nord de França, la manca de testimonis de manuscrits hebreus miniats d'Anglaterra impossibilita treure unes conclusions sobre les característiques generals d'aquests còdexs.

Els manuscrits hebreus més antics procedents de la península Ibèrica daten a partir de la dècada del 1230. Aquests primers exemplars són bíblies, amb una decoració que recorda l'art islàmic, ja que hi ha l'absència de figuració, però es mantenen les pàgines tapís amb motius geomètrics i florals.⁸⁷ Com estudià Narkiss, a més d'aquestes *carpet pages*, les bíblies sefardites inclouen la representació del Temple de Jerusalem o el Tabernacle amb els seus utensilis, micrografia, *paraixot* i, al final de cada llibre, marges decorats indicant el nombre de versos.⁸⁸ La il·luminació dels utensilis del Santuari dels dos temples i del Tabernacle és un dels temes centrals de la Bíblia, que simbolitza el desig de reconstrucció del Temple i de la ciutat de Jerusalem en temps messiànics.⁸⁹ El plànol del Temple de Jerusalem i els seus utensilis no només es basa en el text bíblic sinó també en la *Mixnà* i la *Mixné Torà* de Maimònides,⁹⁰ incorporant a vegades els comentaris de Raixí sobre la descripció dels utensilis del Tabernacle.⁹¹

⁸⁶ *The Northern French Miscellany, Detailed record for Additional 11639*, [En línia], London, The British Library, [Consulta: 14/02/2017]:

<<https://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/record.asp?MSID=19212&CollID=27&NStart=11639>>

⁸⁷ D'acord amb M. M. Epstein, la primera Bíblia miniada coneguda es va confeccionar a Toledo l'any 1232. EPSTEIN, M. M. (ed.), *Skies of Parchment...*, p. 74.

⁸⁸ NARKISS, B., *Hebrew illuminated manuscripts...*, 1982, vol. I, p. 16-18, p. 101-104.

⁸⁹ *Ibid.*, vol. I, p. 16-18.

⁹⁰ KOGMAN-APPEL, Katrin, «La iluminación de libros hebreos en la Iberia bajomedieval = Hebrew Book Illumination in Late Medieval Iberia», ALFONSO, Esperanza *et al.*, (ed.), *Biblias de Sefarad = Bibles of Sepharad*, Madrid, Biblioteca Nacional de España, 2012, p. 87-123.

⁹¹ La seva representació no només es pot trobar en bíblies, també en els comentaris de Raixí de la Torà i als comentaris de Maimònides de la *Mixnà*. NARKISS, B., *Hebrew illuminated manuscripts...*, 1982, vol. 1, p. 16-18.

A gran part de les bíblies catalanes, hispàniques i provençals dels segles XIII al XV figuren els utensilis del Santuari a pàgina sencera.⁹² Com estudià Narkiss, hi hauria tres maneres de representar els utensilis del Santuari: a partir del plànol del Temple de Jerusalem; fent una disposició aleatòria dels utensilis dels temples de Jerusalem i del Tabernacle, i combinant el plànol amb la disposició aleatòria dels utensilis del Santuari. Els utensilis més representats són els següents: la menorà amb les seves cassoletes i tenalles, la gerra de mannà, la vara florida d'Aaron, l'Arca de l'Aliança amb les Taules de la Llei a dins, la taula dels pans de la proposició, un altar per encens, l'altar del sacrifici, trompetes, el *xofar* –un instrument de vent fet a partir del corn d'un animal *kaixer*–, aiguamans, atuells i altres utensilis litúrgics.⁹³ En alguns exemplars més tardans es representa un arbre al cim del Mont de les Oliveres, on segons la tradició apareixerà el Messies, que tornarà a construir el nou Temple.⁹⁴

Les primeres bíblies de la península foren produïdes a Toledo, ciutat on van conviure cristians, musulmans i jueus. Fou, per tant, un territori ideal perquè es mesclassin les tradicions artístiques. En especial, com apunta K. Kogman-Appel, les bíblies sefardites tenen una forta influència d'Orient Mitjà i nord d'Àfrica, i tingueren el seu primer moment daurat sota el regnat de Fernando III i Alfons X el Savi de Castella. Floriren a la ciutat de Toledo i també a Navarra, en especial de Tudela.⁹⁵ Les bíblies també foren difoses al sud de la península i a la Corona d'Aragó, zona relacionada amb l'escola de Provença. La primera Bíblia catalana fou realitzada a Perpinyà l'any 1299 (París BNF, ms. Hébr. 7) (**Fig. 1**) i cada cop anaren prenent més influència del gòtic. Catalunya el segle XIV va ser un punt neuràlgic de la producció de manuscrits, especialment de bíblies i *haggadot*. Les bíblies foren influïdes per les castellanques, però adquiriren les seves pròpies característiques. Són manuscrits de gran format, amb entrellaços geomètrics i amb la representació dels utensilis del Temple, tipus de Bíblia que va influir altres escoles d'il·luminació fins al segle XV.⁹⁶ Entre aquestes destaquen la *Bíblia*

⁹² El tema dels utensilis s'estudia a: NORDSTRÖM, Carl Otto, «Some Miniatures in Hebrew Bibles», *Synrhronon*, 2, 1968, p. 89-105; METZGER, Thérèse, «Les objets du culte, le sanctuaire du Désert et le Temple de Jérusalem, dans les Bibles hébraïques médiévales enluminées en Orient et en Espagne», *Bulletin of the John Rylands Library*, vol. LII, 1966, p. 397-436; vol. LIII, 1970-1971, p. 167-209; SHALEV-EYNI, Sarit, «Jerusalem and the Temple in Hebrew Illuminated Manuscripts: Jewish Thought and Christian Influence», *L'interculturalità dell'ebraismo*, Ravenna, Longo, 2004, p. 173-191.

⁹³ GALVÁN FREILE, F., «Manuscritos iluminados...», p. 309-319.

⁹⁴ Els únics objectes inclosos dins dels utensilis que no es mencionen a la Bíblia són les dues pedres escalonades que permeten al Summe Sacerdot arribar a la part superior del canelobre per encendre'l. GUTMANN, Joseph, «When Kingdom Comes. Messianic Themes in Medieval Jewish Art», *Art Journal*, XXVII, 1967-1986, p. 168-175 (en concret p. 172).

⁹⁵ KOGMAN-APPEL, K., «La iluminación de libros hebreos...», p. 87-123 (en concret p. 88-102).

⁹⁶ NARKISS, B., *Hebrew illuminated...*, 1974, p. 23-25.

catalana de Parma,⁹⁷ la *Bíblia catalana de Copenhagen*,⁹⁸ la *Bíblia catalana Harley* (**Fig. 2**),⁹⁹ la *Bíblia catalana Ambrosiana*,¹⁰⁰ la *Bíblia catalana del Duc de Sussex*,¹⁰¹ la *Bíblia Farkhi* (**Fig. 3**),¹⁰² la *Primera Bíblia catalana de Mòdena*,¹⁰³ i la *King's Bible* (**Fig. 4**).¹⁰⁴ Si bé en les bíblies no es desenvoluparen cicles bíblics miniats, aquests es poden trobar en les *haggadot*, manuscrits per a l'ús familiar durant la festivitat de la Pasqua, de més petit format. Tot i que es conserven *haggadot* també a Castella,¹⁰⁵ les més riques i destacables foren les de la Corona d'Aragó, on es desenvolupà un programa iconogràfic de qualitat artística segons l'estil gòtic de la zona i l'època. Del territori català també es conserven llibres de la *halakhà*,¹⁰⁶ com és el cas d'una còpia de la *Mixné Torà* de Maimònides de la BNF datada al voltant de 1360 (**Fig. 5**).¹⁰⁷ Inclou diagrames d'acord amb el text de l'autor en relació a la descripció del Temple i els seus utensilis,¹⁰⁸ com ara un mapa esquemàtic de la Terra Santa, l'altar dels holocaustos amb la seva rampa i els tres utensilis de manteniment, entre d'altres il·luminacions. El còdex català il·luminat més conegut de l'obra de Maimònides fou la *Guia de Perplexos* o *Doctor Perplexorum* que es conserva a Copenhaguen. El manuscrit va ser miniat pels Bassa i fet per a Menakhem Betsalel, físic i metge de Pere el Cerimoniós (**Fig. 6**).¹⁰⁹ En aquest manuscrit es miniaren panells de les paraules inicials amb una rica il·luminació a més d'unes elaborades marginàlies.¹¹⁰ A part d'obres religioses i filosòfiques, també s'il·luminaren tractats científics,

⁹⁷ *Bíblia catalana de Parma*, Catalunya, 1300?, Parma, Biblioteca Palatina, ms. Parm 2810.

⁹⁸ *Bíblia catalana de Copenhagen*, Catalunya, 1301, Copenhagen, Det Kongelige Bibliothek, Cod. Heb. II.

⁹⁹ *Bíblia Catalana Harley*, Catalunya, primera meitat del segle XIV, Londres, BL, ms. Harley, 1528.

¹⁰⁰ *Bíblia Catalana Ambrosiana*, Catalunya, 1350-1375?, Milà, Biblioteca Ambrosiana, C 105 sup.

¹⁰¹ *Bíblia catalana del Duc de Sussex*, del tercer quart del XIV (Londres, BL, ms. Add. 15250)

¹⁰² *Bíblia Farkhi (Farhi Bible)*, 1366-1382, Catalunya, Letchworth, Col·lecció Sassoon, ms. 368. KOGMAN-APPEL, Katrin, «Calligraphy and Decoration in the Farhi Codex (Sassoon collection MS 368, Mallorca, 1366-83)», URBAN, Afonso Luis; ADELAIDE, Miranda (ed.), *Sephardic Book Art of the 15th Century*, Turnhout, Brepols, 2016, p. 1-20.

¹⁰³ *Primera Bíblia catalana de Mòdena*, Catalunya, 1370-1400?, Modena, Biblioteca Estense Universitaria, Alpha M. 8. 4 (Or. 90).

¹⁰⁴ *King's Bible*, Solsona, 1384, Londres, BL, ms. Kings's 1.

¹⁰⁵ *Haggadà de Parma* (Biblioteca Palatina, ms. Parm 2411), i BL, ms. Or. 2737.

¹⁰⁶ La *halakhà* és la recopilació de les principals lleis jueves, així com de les seves tradicions i costums.

¹⁰⁷ *Mixné Torà*, Catalunya, c. 1360, París, BNF, ms. Hébr. 337. SED-RAJNA, Gabrielle, *Les manuscrits hébreux enluminés des bibliothèques de France*, Leuven, Peeters, 1994, vol. 7, p. 67-68.

¹⁰⁸ NARKISS, Bezalel, «A Scheme of the Sanctuary from the Time of Herod the Great», *Journal of Jewish Art*, I, 1974, p. 6-15.

¹⁰⁹ *Guia de Perplexos* de Maimònides, Barcelona, 1347-1348, Copenhaguen, Kongelige Bibliotek, ms. Hebr. XXXVII. El text es tracta de la gran obra filosòfica del rabí cordovès, escrita per l'autor cap al 1190.

¹¹⁰ Per a més informació detallada vegeu: ALCOY PEDRÓS, Rosa, «Aspectos formales en la marginalia del Maimónides de Copenhague», *Espacio, tiempo y forma. Serie VII, Historia del arte*, n. 6, 1993, p. 37-64; ALCOY PEDRÓS, Rosa, «The Artists of the Marginal decorations of the "Copenhagen Maimonides"», *Jewish Art (Sephard)*, *Journal of the Center for Jewish Art*, Jerusalem, The Hebrew University, 1992, p. 129-139.

Entre les decoracions destaca el f. 3v, amb dos persones amb llibres a la mà i un home que dirigeix un grup de persones assegudes; el f. 4r, amb un escut amb una orla vegetal; el f. 114r, amb un astrònom que ensenya un

com ho demostra un recull de tractats medicinals conservat a la BNF d'estil relacionat amb el cercle dels Bassa (**Fig. 7**).¹¹¹ Està escrit en caràcters hebreus però amb llengua àrab. Es troben quatre frontispicis obrint els diferents llibres mèdics que s'inclouen al recopilatori i panells filigranats, medallons historiatos i una rica marginàlia. Així mateix, també s'ha de mencionar el conegut *Atlas Català*, conservat a la BNF (**Fig. 8**),¹¹² confeccionat molt possiblement per Abraham Cresques l'any 1375 a Mallorca. Consisteix en un mapa mundi amb la representació de les regions conegudes a l'època, centrat en el Mediterrani, i alhora és concebut com una carta nàutica. També conté calendaris universals circulars. Consta de sis fulls de pergamí enganxats que poden arribar tots junts entorn als 64 × 300 cm.¹¹³

El deteriorament de la situació dels jueus a Catalunya, sobretot a partir de la pesta negra i el punt culminant amb els avalots del 1391, suposà un estrall en la producció de manuscrits hebreus, ja que molts membres de les comunitats van ser assassinats, convertits al cristianisme o van fugir. Tot i això, durant el segle XV es desenvoluparen altres escoles, amb un focus a Còrdova i Sevilla i en especial, a final de segle, a Portugal, on es confeccionaren gran nombre de bíblies.¹¹⁴ L'any 1492 va ser el detonant de la fi de la producció librària arran de l'expulsió dels jueus de Castella i la Corona d'Aragó, i l'any 1496 de Portugal. La dispersió de les comunitats de la península, especialment a Itàlia i nord d'Àfrica, van influir els manuscrits hebreus il·luminats d'aquestes zones.¹¹⁵

Com mencionà B. Narkiss, de l'escola italiana no n'han quedat els vestigis que l'assenyalarien com una de les primeres zones on es devien haver desenvolupat manuscrits hebreus, ja que la comunitat jueva a Itàlia tingué un pes important des de temps antics. Els manuscrits que es conserven es van originar des de finals del segle XIII fins al segle XVI, amb una tipologia i estil molt variable dependent de cada zona. Les principals ciutats amb zona de producció foren Roma,

astrolabi als seus alumnes, i el f. 202r amb un *tetramorfos*. A més, també destaca la marginàlia que decora molts dels seus folis.

¹¹¹ *Compendi dels llibres de Galè*, Barcelona, c. 1345-1348, París, Bibliothèque Nationale de France, ms. Hébreu 1203. SED-RAJNA, G., *Les manuscrits hébreux...*, vol. 7, p. 53-56.

¹¹² *Atlas català*, Mallorca, c.1375, París, BNF, Esp. 30.

¹¹³ Per a més informació i imatges vegeu la pàgina web: *L'Atlas Catalan*, [En línia], París, BNF, [Consulta: 2/03/2018]: <<http://expositions.bnf.fr/ciel/catalan/index.htm>>

També s'ha de fer esment que es va dur a terme l'edició facsímil de l'*Atlas* per a l'Enciclopèdia Catalana (Barcelona, 2005).

¹¹⁴ NARKISS, B., *Hebrew illuminated...*, p. 22.

¹¹⁵ NARKISS, Bezalel, «Manuscritos iluminados hispanohebreos», *La vida judía en Sefarad*, [Madrid], Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Centro Nacional de Exposiciones, 1991, p. 169-196 (en concret p. 196).

Bolonya, Màntua, Florència i Nàpols. Els manuscrits que es conserven inclouen tant il·lustracions a pàgina sencera com sobretot panells inicials de paraules decorats i il·lustracions marginals.¹¹⁶ Com que és una zona pròxima al territori asquenazita i sefardita, va rebre fortes influències de les dues escoles, i més tenint en compte que després del 1492 Itàlia va donar cabuda a gran nombre de jueus expulsats de la península Ibèrica. En especial, l'art del llibre hebreu a Itàlia va tenir una gran culminació al renaixement i barroc, adaptant-se a l'estil imperant de l'època.¹¹⁷

Pel que fa a la zona bizantina, es produïren manuscrits tant als Balcans, Grècia i les seves illes, així com a l'Àsia Menor, amb característiques que mesclen les aportacions occidentals amb afinitats a l'escriptura oriental i italiana pel que fa a l'escriptura semicursiva.¹¹⁸ A partir del segle XIV i XV es poden notar influències sefardites per les onades migratòries provinents de la regió. Entre els manuscrits il·luminats destaca l'*Haggadà de Chantilly*¹¹⁹ i l'*Haggadà Grega*,¹²⁰ les dues de l'illa de Creta datades del XVI.

1.2.2 Característiques generals dels manuscrits hebreus miniats

Com s'ha indicat prèviament, un dels aspectes més característics dels manuscrits hebreus és que s'adaptaren a l'estil de la zona en la qual s'ubicava la comunitat jueva. Així, tant a Occident com a Orient la correspondència estilística i iconogràfica entre els manuscrits de la zona és notable gràcies a l'intercanvi cultural. Concretament, els manuscrits hebreus medievals catalans conservats s'inscriuen dins de l'art gòtic i tenen un vincle –amb més o menys grau segons el tipus de manuscrit– amb els models vigents en l'època i territori. Així i tot, els còdexs hebreus tenen les seves tradicions i particularitats, com es detallen a continuació:

Una de les particularitats ve condicionada per l'escriptura hebrea. La grafia en hebreu pot ser quadràtica o cursiva, però no existeix la lletra majúscula en la primera lletra de paraula. Així, a diferència dels manuscrits cristians, no es troben caplletres decorades. En canvi, s'opta per

¹¹⁶ NARKISS, B., *Hebrew illuminated...*, 1974, p. 36-39.

¹¹⁷ EPSTEIN, M. M. (ed.), *Skies of Parchment...*, p. 57.

¹¹⁸ BEIT-ARIÉ, M., *Hebrew Codicology...*, p. 80.

¹¹⁹ *Haggadà de Chantilly*, (*Chantilly Haggadah*), Creta (Candia), primera meitat s. XVI, Chantilly, Musée Condé, ms. 732.

¹²⁰ *Haggadà Grega*, (*Greek Haggadah*), Creta, 1583, París, BNF, Hébr. 1388.

decorar amb panells la paraula o paraules inicials, i es juga amb mòdols de diferents mides.¹²¹ Les lletres hebrees tenen caients descendents i ascendents que poden ser allargats expressament per decorar.

Continuant amb l'hebreu, la seva escriptura es llegeix de dreta a esquerra i de dalt a baix. Quan es comença a llegir el llibre, un cop obert, s'inicia la lectura per la pàgina col·locada a la dreta i es continua per la de l'esquerra. Conseqüentment, la lectura del text també condiona la lectura de les escenes i les vinyetes, també de dreta a esquerra i de dalt a baix. Per tant, la direccionalitat de les figures representades s'adeqüen a aquesta direccionalitat.

Una altra de les peculiaritats dels manuscrits hebrees consisteix, quan és convenient, en la inclusió de micrografia, escriptura en petit format que pot definir formes geomètriques, vegetals, animals i antropomòrfiques. La micrografia conté textos masorètics amb informació addicional al text copiat, generalment notacions per assegurar que el text bíblic no fos alterat.

Més enllà de les singularitats provinents del text hebreu i la seva plasmació en els còdexs, hi ha un aspecte que ha estat molt estudiat en relació a l'art jueu. Es tracta de la permissivitat en la incorporació de la representació humana dins dels manuscrits, així com les vies de representar la divinitat sense forma humana. Com testimonien els manuscrits hebrees miniats, no es va prohibir la figuració humana dins d'aquests, així com tampoc en la decoració de les sinagogues. Si bé el Segon Manament prohibeix la idolatria, l'art dels jueus no és contrari a la imatge, mentre no sigui la de Déu. El manament ordena que "No et facis cap imatge del que hi ha dalt al cel ni a la terra, ni al mar, ni les adoraràs" i al Deuteronomi (4,16-18) es recorda que "No us pervertiu, doncs, fent-vos estàtues amb la figura de qualsevol ídol: imatges d'home o de dona, imatges d'animals terrestres o d'ocells que volen pel cel, imatges de bestioles que s'arrosseguen per terra o de peixos que viuen a les aigües d'aquí baix". Queda prohibit adorar les imatges, però en general no hi hagué inconvenients en crear-les si aquestes no suscitaven idolatria. Tot i això, el rol de les imatges anà variant depenent de la zona i l'època. La descoberta dels murals de la sinagoga de Dura Europos, un gran conjunt mural amb escenes bíbliques, durant les excavacions del 1932-1933, suposà un abans i un després dins l'estudi de l'art jueu a l'antiguitat, ja que va sorprendre els estudiosos pel que fa a la suposada prohibició de les imatges durant aquests temps. Es representen diversos personatges bíblics i, a més, també

¹²¹ GALVÁN FREILE, F., «Manuscritos iluminados...», p. 309-319.

figura en més d'una ocasió la mà de Déu. Per la riquesa iconogràfica del programa decoratiu de la sinagoga es considera que no fou un exemple aïllat i que, per tant, hi devia haver altres sinagogues amb pintures semblants, també amb figuració, amb un estil proper a la decoració pictòrica dels edificis contemporanis de la zona.¹²²

La permissivitat, però, no sempre fou vigent, depenia de l'ambient i el clima de la zona on els jueus vivien. Com s'ha indicat, en els manuscrits hebreus confeccionats en països islàmics, de fort aniconisme, tot i excepcions, les bíblies s'adaptaren als costums locals i restringiren la seva figuració a esquemes ornamentals. Així mateix, en els manuscrits del sud d'Alemanya del segle XIII es distorsionaren les figures humanes amb cossos o cares d'animals, o amb el rostre cobert o esborrat.¹²³ Si bé per una banda es volia evitar la idolatria a les imatges, per l'altra, es va veure el potencial i el poder que podien suscitar. Això fomentà que les il·luminacions fossin inserides dins dels llibres de particulars, d'una manera similar als llibres de pregària que l'elit cristiana es feia confeccionar.¹²⁴ Les escenes bíbliques i rituals dels manuscrits hebreus es començaren a representar a occident partir del segle XIII, especialment durant els segles XIV i XV. Les imatges es van adaptar d'una manera que fossin respectuoses amb la imatge de Déu, mai figurat de manera antropomòrfica, sinó que entre les solucions més usades, es representà a partir de la seva mà, amb rajos o bé a partir dels seus enviats angèlics.¹²⁵ Això, per tant, s'allunya de la imatge de Crist i de Déu Pare típica dels manuscrits cristians. Quan es confeccionaren els cicles bíblics, deutors en major part dels manuscrits cristians, s'adaptà i s'eliminà qualsevol imatge figurativa de Déu i, evidentment, qualsevol al·lusió a Crist com a Messies.

¹²² En relació a la bibliografia de la sinagoga de Dura Europos vegeu, entre d'altres: GRABAR, André, «Le Thème religieux des fresques de la synagogue de Doura (245-256 après J.-C.)», *Revue de l'Histoire des Religions*, vol. 5, no 35, 1941, p. 143-192; WISCHNITZER, Rachel, *The Messianic Theme in the Paintings of the Dura Synagogue*, University of Chicago Press, Chicago, 1948; GUTMANN, Joseph (ed.), *The Dura-Europos Synagogue: A Re-evaluation (1932-1972)*, Missoula, Montana, University of Montana, 1973; GUTMANN, Joseph, «The Illustrated Midrash in the Dura Synagogue Paintings: a New Dimension for the Study of Judaism», *The American Academy for Jewish Research*, vol. L, 1983, p. 91-104; GUTMANN, Joseph, «The Dura Europos Synagogue Paintings: The State of Research», LEVINE, Lee I. (ed.), *The Synagogue in Late Antiquity*, Philadelphia, 1987; GUTMANN, Joseph, «The Dura Europos Synagogue Paintings and their Influence on Later Christian and Jewish Art», *Artibus et historiae*, 17, 1988, p. 25-29; GUTMANN, Joseph (dir.), *The Dura Europos Synagogue: A Re-evaluation (1932-1992)*, Atlanta, Scholars Press, 1992; HACHLILLI, Rachel, *Ancient Jewish Art and Archaeology in the Diaspora*, Leiden, 1998; WEITZMANN, Kurt; KESSLER Herbert L., *The Frescoes of the Dura Synagogue and Christian Art*, Washington DC, Dumbarton Oaks Papers, 1990.

¹²³ FROJMOVIC, Eva; EPSTEIN, Marc M., «No graven image: permitted depictions, forbidden depictions, and creative solutions», *Skies of Parchment...*, p. 89-104.

¹²⁴ *Ídem*.

¹²⁵ Aquest tema es desenvolupa a l'apartat 4.2.1 de la investigació.

Una altra de les particularitats iconogràfiques que ha subratllat amb èmfasi la bibliografia dedicada a les *haggadot* és que en els cicles bíblics s'inclouen un seguit d'elements provinents de fonts textuais jueves com són els comentaris rabínics de la Bíblia, ja que així s'aconseguia una originalitat i particularitat pròpies i se subratllava el seu caràcter hebreu.¹²⁶

A més de les escenes bíbliques –amb la incorporació, quan és precís, d'elements midràixics–, en alguns manuscrits, especialment *siddurim*, *makhzorim* i *haggadot*, s'inclouen escenes que evidencien costums i rituals jueus, tant domèstics com dins de la sinagoga, i això pot oferir un document visual de la vida quotidiana a les comunitats jueves.

En resum, les característiques bàsiques dels manuscrits hebreus són la direccionalitat de la lectura dels folis i la configuració de les escenes, de dreta a esquerra, segons l'ordre de lectura hebrea; la no inclusió de la imatge antropomòrfica de Déu –i en determinades regions i èpoques la distorsió també de les figures humanes–; la inclusió del midraix en la iconografia, i les escenes cerimonials seguint els costums jueus.

¹²⁶ Aquesta qüestió es desenvolupa al punt 4.1.2 de l'estudi.

1.3 L'HAGGADÀ I LA FESTIVITAT DE LA PASQUA

Com s'ha fet menció al capítol precedent, l'haggadà és el text que es recita durant el sopar ritual que té lloc a la primera nit de la Pasqua jueva. Aquest text recull una sèrie de versos bíblics, pregàries, benediccions, poemes, comentaris homilètics i salms al voltant de l'èxode d'Egipte en temps de Moisès per lloar Déu. Durant aquest sopar es reuneix tota la família amb la intenció que la cerimònia es vagi perpetuant generació rere generació seguint els preceptes establerts. A través d'aquest ritual, on s'ingereixen una sèrie d'aliments simbòlics, cadascú se sent alliberat per Déu i manté una esperança pels temps futurs i l'alliberament final. Ja que com que era una festivitat molt important dins del judaisme, i de marcat caràcter familiar, els llibres llegits durant el ritual es van il·luminar i foren dels més copiats en les comunitats jueves. Així, sobretot a partir del segle XIII, el text de l'haggadà va ser produït de manera independent, separat del llibre d'oracions dels serveis litúrgics diaris i oracions per a commemoracions específiques.¹²⁷

1.3.1 La Pasqua jueva, el sopar pasqual i l'haggadà: cerimònia, contingut i missatge

La Pasqua, anomenada *Péssakh*, és una important festivitat jueva que celebra la sortida d'Egipte del poble israelita, lloc on eren esclaus, i la seva alliberació, gràcies a la intervenció divina, per ser una nació lliure. És una festivitat que segueix l'ordenança bíblica de recordar el que es narra a l'Èxode (Ex 12,1-20) i compleix les instruccions escrites al text bíblic.¹²⁸ Es recorda com, després de les deu plagues que van assotar el país d'Egipte, el faraó finalment va permetre als israelites marxar de les terres on eren esclavitzats. El substantiu *Péssakh* vol dir literalment “salt” d'acord amb l'acció de Déu de passar de llarg de les portes de les cases dels israelites –pintades amb sang d'anyell durant la plaga del primogènit. Quan se n'anaren precipitadament d'Egipte, no van tenir temps a fer llevar la massa de pa i, per commemorar-ho,

¹²⁷ Per a bibliografia general sobre l'haggadà vegeu les següents publicacions, entre d'altres: ROTH, Cecil, *The Haggadah*, London, The Soncino Press, 1959 GOLDSCHMIDT, Ernst Daniel, *The Passover Haggadah, its Sources and History*, Jerusalem, Bialik Institute, 1960; *The Haggadah: Past and Present*, Cincinnati, The Library of Hebrew Union College-Jewish Institute of Religion, 1965; YERUSHALMI, Yosef Hayim, *Haggadah and History: A Panorama in Facsimile of Five Centuries of the Printed Haggadah from the Collections of Harvard University and the Jewish Theological Seminary of America*, Philadelphia, Jewish Publication Society of America, 1997; SILBER, Rabbi David, *A Passover Haggadah: Go Forth and Learn*, Philadelphia, The Jewish Publication Society, 2011.

¹²⁸ A més de l'Èxode, també a Levític (23,5-6), a Nombres (9,1-14 i 28,16-25) i a Deuteronomi (16,1-8) es fa menció a la Pasqua com a festa religiosa anual.

durant els dies de la festivitat no es pot ingerir pa fermentat,¹²⁹ sinó que ha de ser àzim, anomenat *matsà* (*matsot* en plural).

La celebració comença el vespre del dia catorze del mes de *nissan*,¹³⁰ a la primavera, i dura set dies. El primer i l'últim dia són festius (*iom tov*).¹³¹ És una de les festivitats més importants pel poble jueu, i juntament amb *Xavuot* i *Sucot* és una de les festes de Pelegrinatge, ja que en un origen es pelegrinava fins al Temple de Jerusalem. Amb anterioritat a la festivitat de la Pasqua israelita existia un ritu de nòmades durant la primavera en què s'oferia el sacrifici d'un animal a la divinitat per afavorir la seva protecció,¹³² i també una festa dels pans àzims celebrada pels pobles agrícoles.¹³³ Aquestes festes primaverals anteriors al temps de l'esclavitud dels israelites a Egipte van acabar essent substituïdes per la commemoració de l'Èxode, mantenint encara elements del ritu primitiu, com és l'estació del mes i l'aliment consumit, però adquirint aquesta nova simbologia.¹³⁴ D'acord amb Cecil Roth, en les primeres celebracions de la Pasqua, quan es consumia l'anyell juntament amb *matsà* i *maror*, es feia una explicació de l'observança i segurament s'afegia una acció de gràcies i una invitació a tothom que vogueés participar en la festivitat.¹³⁵ Després de la simplicitat inicial, el ritual va passar a ser més acurat a partir del període del segon Temple i segurament d'aquesta època daten les parts essencials de la cerimònia.¹³⁶ Com estudiaren Pere Casanellas i Jordi Gendra, no es té gaire informació de com s'ha anat celebrant la Pasqua jueva els últims segles abans de l'Era Comuna i els de després.¹³⁷ L'historiador Flavi Josep (c. 37- c. 100 EC) va fer referència al sacrifici de l'animal pasqual al temple de Jerusalem, però no indicà el lloc on es consumia. A partir de la destrucció del

¹²⁹ L'aliment elaborat amb llevat, fet amb qualsevol tipus de farina (blat, ordi, sègol, civada i espelta), s'anomenava *khamets*.

¹³⁰ *Nissan* és el primer mes del calendari hebreu segons la Bíblia i correspon al març o l'abril. Els dies, segons la tradició jueva, comencen quan el sol es pon.

¹³¹ Per als jueus ortodoxos, hassídics i conservadors, la festa pasqual a la Diàspora té una durada de vuit dies. Se celebra en les dues primeres nits i dura un dia més, fins al 22 de *nissan*.

¹³² Com expliquen Pere Casanellas i Jordi Gendra, hi ha molts punts en contacte entre la festa dels nòmades i la Pasqua. Amb el ritual es pretenia aconseguir protecció contra la destrucció i l'extermini, i per això es feia un sacrifici al vespre, coincidint en la manera de consumir l'animal rostit amb herbes amargants i pa sense fermentar, per així afavorir-ne la conservació. CASANELLAS, P.; GENDRA, J., *Ritual de l'hagadà...*, p. 5-7.

¹³³ D'acord amb Casanellas i Gendra, la festa dels àzims té relació amb la sega de l'ordi, duta a terme al principi de la primavera, en la qual es feia una recol·lecta de tot el cereal i durant set dies es consumia farina del gra nou sense fermentar. CASANELLAS, P.; GENDRA, J., *Ritual de l'hagadà...*, p. 8.

¹³⁴ CASANELLAS, P.; GENDRA, J., *Ritual de l'hagadà...*, p. 6-7.

¹³⁵ ROTH, C., *The Haggadah...*

¹³⁶ Les parts bàsiques del ritual són els salms, el servei del temple, les quatre preguntes i respostes i també l'explicació de la cerimònia. ROTH, C., *The Haggadah...*

¹³⁷ S'ha de tenir en compte que en el Sant Sopar Jesús i els seus deixebles estan celebrant la Pasqua jueva. A partir d'aquí, però, adquirí un nou significat eucarístic dins del cristianisme. Així, el vi i el pa, tenen un nou simbolisme: representen el cos i la sang de Crist en recordar la seva mort per a redimir la humanitat.

Temple l'any 70 de l'EC per les tropes romanes sota les ordres de Titus, la cerimònia de sacrificis i ofrenes es va canviar pel sopar pasqual. A més, també al text es van incloure passatges remarcant una esperança pel futur de la nació.¹³⁸ El ritual va ser compilat al tractat *Pessakhim* de la Mixnà, on es pot llegir el ritual del sopar pasqual detallat amb els passos essencials que encara perduren, i posteriorment s'hi afegiren nous textos i himnes relacionats amb la significació de la festivitat.

El sopar pasqual, anomenat *séder* (“ordre” o “arranjament” en hebreu), és el punt inicial i primordial de la festa de la Pasqua. Se celebra un cop s'ha post el sol, just quan comença el dia 14 de *nissan*, mentre que a la Diàspora el *séder* se celebra les dues primeres nits consecutives.¹³⁹ En aquest sopar es porten a terme un seguit de cerimònies, estipulades i ordenades al text de l'haggadà, i es reuneix tota la família jueva a casa amb l'objectiu de recordar l'èxode d'Egipte i agrair a Déu la seva intervenció a favor del poble hebreu. Encara que es faci referència al text bíblic, Moisès rarament s'esmenta, s'atribueix la salvació únicament a Déu.¹⁴⁰ En aquesta festivitat es pretenia educar els més petits de la nova generació en la història de l'Èxode i així fomentar-los el sentiment de pertinença al poble hebreu, lligant el temps passat, present i futur. D'aquesta manera es vol assegurar la perpetuïtat del ritual de generació en generació, i sempre és el cap de família l'encarregat de llegir el text de l'haggadà tot i que també els més petits fan la seva intervenció.

L'haggadà (literalment “relat” o “narració” en hebreu) és el nom que prenen els llibres que contenen el ritual i la cerimònia del sopar pasqual i pot rebre el nom d'haggadà de Pasqua.¹⁴¹ El terme, però, també té una altra accepció, escrita sense la “h” inicial, “*aggadà*”, que és un compendi de material narratiu rabínic, que inclou elements llegendaris, anecdòtics i morals en relació al text bíblic. Precisament, el text de l'Haggadà de Pasqua conté material *aggàdic*, amb

¹³⁸ Moltes de les narracions addicionals fan servir un mètode d'interpretació del text bíblic (midraix) relatant l'Èxode. En especial a l'edat mitjana va assumir importància la instrucció del fill més petit a partir de les quatre preguntes. Vegeu: BOKSER, Baruch M. *The Origins of the Seder: The Passover Rite and Early Rabbinic Judaism*, Berkeley, University of California Press, 1984. També, pel que fa al mètode midràixic vegeu: HAMMER, Reuven, *The Classic Midrash: Tannaitic Commentaries on the Bible*, New York, Paulist Press, 1995; AGUA PÉREZ, Agustín DEL, *El método midrásico y la exégesis del Nuevo Testamento*, Valencia, Editorial Verbo Divino, 1985.

¹³⁹ CASANELLAS, P.; GENDRA, J., *Ritual de l'hagadà...*, p. 13-14.

¹⁴⁰ AVIOZ, Michael, «Moses in the Passover Haggadah», *Horizons in Biblical Theology*, 31, 2009, p. 45-50. El nom de Moisès només apareix un cop en una cita de l'Èxode (Ex 14,31) com a servent de Déu i, fins i tot, en algunes *haggadot* s'omet. Segons Avioz, això podria succeir per evitar qualsevol idolatria a la figura de Moisès o bé per atribuir el miracle només a Déu. Aquest fet contrasta, però, amb el paper de Moisès en els cicles bíblics pictòrics, on apareix en moltes ocasions.

¹⁴¹ CASANELLAS, P.; GENDRA, J., *Ritual de l'hagadà...*, p. 14-15.

passatges en els quals es mencionen les paraules de rabins reflexionant sobre punts concrets de la Pasqua i de passatges bíblics al voltant de la sortida d'Egipte.

Com testimonien les imatges dels manuscrits, prèviament al ritual del sopar pasqual tenen lloc les preparacions per assegurar que tot es realitzi acomplint la norma. Per tal de garantir que no es consumeix llevat o res fermentat durant la setmana de la Pasqua es fa una neteja general de la casa i el vespre anterior al sopar pasqual té lloc el ritual anomenat *Séder bediqat khamets*, que consisteix a buscar el llevat per la casa a la llum d'una espelma. Sota la direcció del cap de família, es busca en els llocs més inaccessibles de la casa i posteriorment es fa una pregària per declarar nul tot allò que no s'ha trobat.¹⁴² El llevat recollit es crema l'endemà al matí o es ven als gentils, fent altre cop una pregària per declarar nul el llevat.¹⁴³ A més d'assegurar d'aquesta manera la pulcritud de la casa, també la vaixela i utensilis emprats pel sopar es netegen amb aigua bullent, o en el cas que les famílies amb recursos, disposaven d'una vaixela i coberts especials per a la festivitat per tal que així no es mesclés mai amb llevat.

Després de totes les preparacions prèvies, un cop es pon el sol i es torna de la sinagoga a la vigília del sopar, tota la família s'asseu a taula, i el cap de la casa dirigeix la cerimònia seguint un ordre especial, tal com va indicant el text de l'haggadà.¹⁴⁴ En el text de les *haggadot* catalanes gòtiques es fa referència als deu passos a seguir en el sopar pasqual,¹⁴⁵ que, d'acord amb B. Narkiss són els següents:

1. *Quiduix* (santificació): es fa una pregària sobre la copa de vi i es beu la primera copa.

¹⁴² Per declarar nul el llevat es recita: "Que tot llevat i tot aliment que contingui llevat que sigui propietat meva i que no hagi vist o no hagi eliminat, sigui nul, com la pols de la terra". CASANELLAS, P.; GENDRA, J., *Ritual de l'haggadà...*, p. 29.

¹⁴³ D'una manera semblant a la pregària anterior es recita: "Que tot llevat i tot aliment que contingui llevat que sigui propietat meva, tant el que he vist com el que no he vist, tant el que he eliminat com el que no he eliminat, sigui nul com la pols de la terra", CASANELLAS, P.; GENDRA, J., *Ritual de l'haggadà...*, p. 30.

¹⁴⁴ Segons alguns investigadors, l'estructura de la cerimònia de la vigília del *Péssakh* probablement té el seu origen en la celebració dels festins dels temps hel·lenístics, que tornen al simpòsium grec, on la discussió filosòfica era estimulada per vi i herbes. NARKISS, Bezalel, *The Golden Haggadah*, London, The British Library, 1970, p. 9. D'acord amb Bokser, segons la Mixnà i Tosefta es poden trobar similituds entre el sopar pasqual i el simpòsium grec: l'ús de cambrers perquè portin el menjar, el fet d'estar reclinats, sucuar el menjar, fer aperitius, usar el vi –abans, durant i després del sopar–, tenir una actitud festiva, tenir discussions intel·lectuals i preguntes pedagògiques, cantar i lloar Déu, i fer jocs per mantenir els infants desperts. BOKSER, B. M., *The origins of the Seder...*, p. 52.

¹⁴⁵ NARKISS, B., *Hebrew illuminated manuscripts...*, 1982, vol. 1, p. 81. Actualment, seguint la tradició asquenazita, se segueixen quinze passos.

2. *Netilat iadaïm* (rentat de mans): la primera vegada que es fa el rentat de les mans un cop ha començat el sopar.
3. *Karpàs* (api): se suca un tros d'api o altres vegetals similars en aigua salada o vinagre, d'aquesta manera es recorda les llàgrimes vessades a Egipte.
4. *Ievatsà* (fracció del pa àzim): es parteix el segon pa àzim dels que estan col·locats a la taula. La fracció més gran (*afiqoman*) serà menjada al final, a l'hora de les postres.
5. *Haggadà* (relat de la sortida d'Egipte): es fa una lectura del text de l'haggadà.
6. *Netilà* (rentat de mans): es fa una segona neteja de les mans.
7. *Hamotsí* (benedicció del pa): es fa una benedicció dels pans àzims sostinguts a la mà.
8. *Matsà* (pa àzim o alís): s'ingereix el pa.
9. *Maror* (herbes amargues): s'ingereixen vegetals amargants per recordar l'amargor i les penes de l'esclavatge. Aquests vegetals se suquen en una salsa dolça (*kharósset*) que simbolitza el morter utilitzat en els treballs forçats als quals els israelites van ser sotmesos.
10. *Kerikhà* (entrepà de *maror*): s'ha de menjar la combinació de trossos del tercer pa àzim amb herbes amargues en posició reclinada sobre el costat esquerre, tal com establí Rabí Hil·lel.

Una de les parts més important del sopar pasqual és la narració de l'haggadà, iniciada després de la santificació del vi, el primer rentat de mans i la ingesta d'aliments rituals i partició del pa. Com es descriu a la traducció en català del text de l'haggadà a cura de Pere Casanellas i Jordi Gendra, és llavors quan el cap de la casa aixeca els pans i proclama la frase "aquest és el pa de l'aflicció" (*Ha lakhmà anià*). Els més joves de la casa tenen la seva part protagonista quan fan quatre preguntes (*ma-nixtanà*) entorn de l'àpat, que són respostes a partir del relat de l'èxode. S'explica la història dels savis tannaïtes i a continuació es reciten les preguntes de cadascun dels quatre fills, un de savi, un de malvat, un d'ingenu i un que no sap què preguntar, i també està escrit què ha de respondre el pare en cadascun dels casos. Se segueix amb un relat de l'èxode, citant fragments del Deuteronomi, i també es llegeixen comentaris de rabins al voltant de les plagues i del significat dels tres símbols de la festa, segons les paraules del Rabí Gamliel: l'anyell pasqual, el pa sense llevat i les herbes amargues. A continuació es fa esment a la

important idea que cadascú “ha de considerar-se com si ell mateix hagués sortit d’Egipte”,¹⁴⁶ i es recita la primera part del *Hal·lel*.

Un cop feta l’explicació comença pròpiament el sopar amb un segon rentat de mans i la benedicció i ingesta de *matsà* i *maror*. En el sopar es mengen plats diferents, que varien segons el costum de cada territori.¹⁴⁷ El sopar s’acaba amb la ingesta de l’*afiqoman*,¹⁴⁸ el tros de pa àzim que s’ha amagat prèviament perquè els nens el busquin i així es mantinguin desperts durant el transcurs del sopar.¹⁴⁹ Posteriorment es fa una benedicció i es continua amb la lectura i/o càntic de salms, poemes i cançons i es proclama “l’any vinent a Jerusalem!”. Amb aquesta frase s’acaba el servei del *séder*, però va ser costum que després es continués cantant i festejant.

Com es menciona al text, els comensals mengen tots reclinats com a símbol que són lliures, ja que en època romana els homes lliures menjaven d’aquesta manera. Així, es posaven coixins per poder-se reclinar sobre el costat esquerre. Al llarg del sopar s’han de beure quatre copes de vi, disperses durant l’àpat.¹⁵⁰ La primera té lloc durant el *quidui*, la benedicció del vi; la segona, al final del relat de la Pasqua, a la primera meitat del *Hal·lel*; la tercera, a l’acció de gràcies, i la quarta, després del gran *Hal·lel* i la benedicció “l’ànima de tot ésser vivent”.¹⁵¹

Les fonts que configuraren el text de l’haggadà són una mescla heterogènia. Hi ha passatges bíblics, fragments extrets de les pregàries ordinàries com el *quidui*, i la part central del text és un exemple de literatura midràixica.¹⁵² Així, hi ha una barreja d’hebreu bíblic, arameu, dialecte del període talmúdic, i ús híbrid de la himnologia medieval i vernacular.¹⁵³ La conformació del text de l’haggadà va tenir lloc principalment durant els dos primers segles després de Crist, encara que hi ha parts molt més antigues, com els salms, fragments del midraix del

¹⁴⁶ CASANELLAS, P.; GENDRA, J., *Ritual de l’hagadà...*, p. 48.

¹⁴⁷ En zona asquenazita també esdevingueren comuns altres aliments rituals disposats al plat del *séder*, com ara l’os, que rememora l’anyell pasqual sacrificat al Temple, i l’ou com a símbol de resurrecció. ROTH, C., *The Haggadah...*

¹⁴⁸ D’acord amb Cecil Roth, la paraula ve del grec *epikomoi* o postre. Va ser un costum de preservar-lo a la casa d’un any a l’altre per tenir sort. ROTH, C., *The Haggadah...*

¹⁴⁹ El pa àzim amagat substituïa l’anyell pasqual després de la destrucció del Temple i s’havia de menjar al final. CASANELLAS, P.; GENDRA, J., *Ritual de l’hagadà...*, p. 21.

¹⁵⁰ El nombre de quatre s’interpreta normalment com una referència a les quatre promeses de salvació d’Egipte complertes per Déu. Les copes han estat enteses en sentit messiànic i donà origen a una copa de vi especial col·locada al centre de la taula per a Elies, qui anunciarà la vinguda del Messies. CASANELLAS, P.; GENDRA, J., *Ritual de l’hagadà...*, p. 21.

¹⁵¹ CASANELLAS, P.; GENDRA, J., *Ritual de l’hagadà...*, p. 21-22.

¹⁵² ROTH, C., *The Haggadah...*

¹⁵³ ROTH, C., *The Haggadah...*

Deuteronomi, o l'himne *Daienu*, entre d'altres. Amb la conclusió de la Mixnà el segle II EC es van assentar molts dels continguts actuals de l'haggadà, com les paraules del rabí Gamliel entorn dels tres elements essencials de la Pasqua (anyell pasqual, *matsà* i *maror*), i benediccions sobre els elements essencials del sopar.¹⁵⁴ Durant els segles posteriors es va seguir afegint altres passatges. La major part d'aquests fragments afegits són himnes i pregàries d'acció de gràcies a Déu, i també escrits que recalquen l'alliberament de l'esclavitud a Egipte, que es poden extrapolar a altres esdeveniments de la història del poble d'Israel.¹⁵⁵ Els himnes que es cantaven eren una selecció no normativitzada, que cada família podia escollir. És probable que el text quedés més fixat entorn del segle XIII, quan les famílies tenien el seu propi text manuscrit a casa,¹⁵⁶ i més especialment quan les *haggadot* van ser impreses posteriorment.¹⁵⁷ A causa de l'ús anual dels manuscrits que contenen el text de l'haggadà es poden trobar restes dels aliments a les pàgines, com taques de vi o restes de *matsà*.

Quan el text de l'haggadà es va completar del tot, la funció inicial va ser la de recordar la història d'Israel, i més endavant va esdevenir un llibre de propaganda antiromana. Així, se li va afegir un simbolisme que es pot llegir en clau atemporal, fent referència tant al passat com al futur, en el qual sempre resta el compromís i vincle amb Déu d'una manera perpètua.¹⁵⁸

1.3.2 L'haggadà il·luminada i les variacions rituals, textuais i pictòriques segons la zona territorial

A partir del segle XIII l'haggadà de Pasqua va ser un dels manuscrits il·luminats més freqüents en les comunitats jueves. Com estudià Bezalel Narkiss, si bé durant els segles anteriors el text de l'haggadà estava integrat dins del *siddur*, a partir del segle XIII es va produir de manera independent, segurament a causa de la seva demanda. En ser un llibre utilitzat en un context

¹⁵⁴ S'estableixen set benediccions fixes, com són la benedicció sobre el dia, el vi, després de la primera part del *Hal·lel*, sobre el menjar, al final del *Hal·lel*, sobre l'ofrena pasqual i sobre la ofrena festiva. BOKSER, B. M., *The origins of the Seder...*, p. 74-75.

¹⁵⁵ NARKISS, B., *The Golden...*, p. 9. TABORY, Joseph, *JPS Commentary on the Haggadah: Historical Introduction, Translation, and Commentary*, Philadelphia, The Jewish Publication Society, 2008.

¹⁵⁶ El text més antic d'una haggadà que ha arribat fins avui està contingut en el *Siddur* de Saadià Gaon, que data del segle X. Altres textos antics es troben en el *Makhzor Vitry* (s. XI) i en la *Mixné Torà* de Maimònides. CASANELLAS, P.; GENDRA, J., *Ritual de l'hagadà...*, p. 22. D'acord amb Gabrielle Sed-Rajna, el text de l'haggadà segurament va ser establert cap al segle IX-X. SED-RAJNA, Gabrielle, «*Haggadah*», *Oxford Art Online – Grove Art Online*, Oxford University Press, 1996.

¹⁵⁷ ROTH, C., *The Haggadah...* Segons l'autor, la primera edició impresa de l'haggadà va ser feta a Guadalajara el 1482.

¹⁵⁸ NARKISS, B., *The Golden Haggadah...*, p. 11.

familiar, de contingut cerimonial, narratiu i didàctic, va poder esdevenir el suport idoni per desenvolupar la il·luminació del manuscrit.¹⁵⁹ Tot i això, no totes estaven decorades i il·luminades, depenia de la predisposició i el poder econòmic de qui encarregava el manuscrit. El llibre, que no tenia un format gran pel seu ús familiar, devia estar a l'abast de bona part de la població, però només l'elit es podia permetre una rica il·luminació. S'ha de tenir en compte, a més, que l'esplendor d'aquests manuscrits no es pot veure com un fenomen separat de l'auge de la producció librària a Occident durant la baixa edat mitjana. La connexió entre la factura entre manuscrits cristians i jueus resulta evident i palesa.

Les *haggadot* més ricament il·luminades provenen de Castella, Corona d'Aragó, zona asquenazita i Itàlia. Aquests manuscrits de les diferents zones, però, són molt diversos, tant textualment, a conseqüència del costum i ritus de la zona,¹⁶⁰ com pel que fa al programa pictòric i la seva execució dins del foli. A més, també entre manuscrits d'una mateixa zona es poden percebre variants textuais i particularitats. En aquest sentit, cada manuscrit és únic.

Pel que fa al ritu del sopar pasqual hi ha variacions característiques de la zona, encara que a vegades la distinció i separació entre ritus asquenazita i sefardita és difícil d'establir a causa de les variants existents. Entre les variacions més significatives es poden detallar a continuació algunes de les més evidents:¹⁶¹ com puntualitza Kogman-Appel, en l'usatge sefardita el *karpàs* se sucra amb *kharósset*, mentre que a la zona asquenazita es prefereix sucra el vegetal amb vinagre.¹⁶² També en territori sefardita les *matsot* de la cerimònia es col·loquen dins d'una cistella i a Asquenàs en un bol.¹⁶³ Seguint l'autora, es poden detectar altres variacions en la benedicció de la segona copa o en el nombre de *matsot* rituals disposades a taula. A la península Ibèrica i al sud de França la benedicció de la segona copa s'omet, seguint l'autoritat *halàkhica* de no fer-la. Tot i això, el ritu asquenazita, seguint Raixí, va incloure una benedicció

¹⁵⁹ NARKISS, B., *The Golden Haggadah...*, p. 10-11.

¹⁶⁰ Els principals es coneixen com a ritus sefardites i asquenazites. Com explica K. Kogman-Appel, tant el ritu sefardita com l'asquenazita es basen en l'usatge babiloni i tenen influència de la tradició palestina, però l'asquenazita en rep més. KOGMAN-APPEL, Katrin, *Illuminated Haggadot from Medieval Spain. Biblical Imagery and the Passover Holiday*, University Park, Pennsylvania State University Press, 2006, p. 33.

¹⁶¹ *Ídem*. Per a un estudi més detallat vegeu la publicació.

¹⁶² *Ibid.*, p. 34.

¹⁶³ Es mencionen pocs dels plats que eren consumits durant el sopar pasqual. A l'*Haggadà Rylands*, afegit amb una lletra posterior, es fa menció a una pota de xai i a l'ou, un costum desenvolupat a França i a Provença. Podria ser que aquest afegit fos fet per algú de procedència asquenazita. KOGMAN-APPEL, K., *Illuminated Haggadot...*, p. 35.

per a cadascuna de les copes.¹⁶⁴ Pel que fa al nombre de *matsot*, a la península Ibèrica se'n va començar a posar tres a partir de principis del segle XIV i amb anterioritat a aquesta data, només dues.¹⁶⁵ El nombre de tres va ser comú a la majoria de comunitats i ha perdurat així actualment.

En relació a les variacions segons les frases d'obertura, com explica Kogman-Appel, les *haggadot* asquenazites comencen amb les instruccions per a la neteja de la casa i l'eliminació ritual del llevat, mentre que això no se sol incloure a les *haggadot* catalanes, a excepció de l'*Haggadà Germana*. A més, també algunes de les catalanes inclouen les accions rituals del *séder* segons l'usatge asquenazita.¹⁶⁶ En concret, a l'*Haggadà Germana*, a l'*Haggadà de Barcelona* i a l'*Haggadà Kaufmann* hi ha escrita una fórmula mnemotècnica amb les paraules inicials de les parts de la cerimònia segons l'arranjament de Raixí.¹⁶⁷ Es pot constatar, també, que hi ha poques variacions en relació al text actual de l'haggadà, només petites variacions gramaticals del text,¹⁶⁸ i la possible incorporació d'algun verset extra.¹⁶⁹ La inclusió dels *piütim* és més variable entre manuscrits, ja que se seleccionaven al gust del comitent, i la seva recitació era opcional. La majoria es tracta de poemes d'autors sefardites i del sud de França. Segons s'ha estudiat, es podien llegir després del servei de la sinagoga durant la setmana de la Pasqua.¹⁷⁰

¹⁶⁴ Com indica Kogman-Appel, a l'*Haggadà Rylands* (f. 20r) hi ha un comentari marginal que menciona la necessitat de fer una benedicció per a cadascuna de les copes.

¹⁶⁵ KOGMAN-APPEL, K., *Illuminated Haggadot...*, nota 104. D'acord amb l'autora, les tres *matsot* són indicades a les *haggadot* il·luminades amb excepció de la *Rylands*, que menciona dues *matsot* al text, però tres al comentari marginal.

¹⁶⁶ Les variacions del *séder* de Raixí es poden veure a l'*Haggadà de Barcelona* i a l'*Haggadà de Cambridge*. L'*Haggadà Sassoon* també les inclou, però s'afegiren posteriorment. KOGMAN-APPEL, K., *Illuminated Haggadot...*, p. 36.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 37, nota 114. NARKISS, B., *The Golden Haggadah...*, p. 37. A més dels textos d'obertura, l'*Haggadà Germana* també inclou la fórmula sefardita comuna, en arameu, "Tornant a casa de la sinagoga...", incloent-hi instruccions sobre la taula del *séder* i les benediccions que s'han de realitzar quan la Pasqua cau en *Xabat*.

¹⁶⁸ Una variació és la pregunta del fill savi, en la qual a la majoria d'*haggadot* catalanes s'utilitza la segona persona del plural (vosaltres), tal com es marca al text bíblic (Dt 6,20). En canvi, a les *haggadot* asquenazites s'empra la primera forma del plural (nosaltres), per remarcar l'afiliació del fill savi dins del poble; així, no s'està exclouent de la comunitat, com fa el fill malvat. L'haggadà moderna també utilitza la forma de la segona persona, però en canvi a les fonts d'aquest midraix, versions antigues de l'*Haggadà* i la LXX, està escrit "ens ha manat". KOGMAN-APPEL, K., *Illuminated Haggadot...*, p. 37-38.

¹⁶⁹ Segons Kogman-Appel, en la lloança d'"aboca el teu rigor", les *haggadot* catalanes només inclouen el verset 6 del salm 79, mentre que a la de *Sarajevo* i *Prato* s'afegeix també el 79,7. A més, l'*Haggadà de Sarajevo* té la versió curta de la pregària del Rabí Iokhanan "l'alè de tots els vivents", comuna a França. *Ibid.*, p. 38-39.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 40. Entre aquests textos opcionals, algunes de les *haggadot* inclouen perícopes del Pentateuc.

A part de dissemblança de costums rituals i diferències en el contingut de l'haggadà, també hi ha una disparitat notable pel que fa a la codicologia i en especial al tipus de lletra usada.¹⁷¹ Si bé l'escriptura anomenada "sefardita quadrada", comuna a la península Ibèrica, es caracteritza per tenir traços verticals i horitzontals de la mateixa gruixària, l'"asquenazita quadrada" té línies verticals més primes.¹⁷² Tant a uns manuscrits com als altres, es podien embellir les paraules inicials. En relació a la il·luminació, hi ha una característica fonamental de les *haggadot* catalanes que no es repeteix en les asquenazites. A les primeres es tendeix a mostrar un cicle bíblic a pàgina sencera a l'inici del manuscrit, mentre que a les asquenazites i italianes es col·loca la il·lustració només dins la pàgina del text, a la marginàlia.¹⁷³ Normalment les miniatures asquenazites estan relacionades amb el text, i solen estar ubicades a l'extrem lateral extern i a baix dels marges de la pàgina. Pel que fa a les semblances entre *haggadot*, el tipus de temàtica decorativa és similar, i totes poden contenir escenes en relació a la cerimònia de la Pasqua, il·lustracions del text relacionades amb la festivitat, passatges bíblics i temes escatològics amb esperança de la vinguda del Messies.¹⁷⁴ Els temes escollits, però, varien. La majoria de les il·lustracions bíbliques en manuscrits asquenazites solen correspondre als passatges citats o al·ludits al text, i poden estar intercalats per altres tipus de temàtica.¹⁷⁵ Poden contenir també escenes del Gènesi, profetes i líders d'Israel, com es pot apreciar a la *Segona Haggadà de Nuremberg* i l'*Haggadà Yahuda*, del segle xv. A més, en les asquenazites, s'afegeixen imatges de la tornada del profeta Elies i la vinguda del Messies i l'entrada dels justos a Jerusalem, que no s'inclouen a les *haggadot* catalanes.¹⁷⁶ Són dibuixos vívids i expressius amb un marcat caràcter d'art popular.¹⁷⁷

Més enllà de l'edat mitjana, les *haggadot* tingueren una nova evolució gràcies a les edicions impreses. L'edició de Praga de l'any 1526 de Solomon ha-Cohen comprenia escenes dins i fora dels marges relacionades amb el text i els rituals del sopar pasqual.¹⁷⁸ Posteriorment, també se'n feren altres edicions impreses amb imatges, com l'*Haggadà de Venècia*, de l'any 1609 i

¹⁷¹ L'escriptura podia tenir un mode de quadrada, semicursiva o cursiva. Sobre tipus d'escriptura vegeu, entre d'altres: SIRAT, Colette, *Hebrew Manuscripts of the Middle Ages*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.

¹⁷² NARKISS, B., *Hebrew illuminated manuscripts...*, 1982, vol. 1, p. 17.

¹⁷³ ROTH, Cecil, *The Sarajevo Haggadah*, Belgrade, Prosveta, 1963.

¹⁷⁴ SED-RAJNA, G., «Haggadah»...

¹⁷⁵ Ídem.

¹⁷⁶ NARKISS, B., *Hebrew illuminated manuscripts...*, 1982, vol. 1, p. 34-35. GUTMANN, Joseph, «The Messiah at the Seder», YEIVIN, S. (ed.), *Raphael Mahler Jubilee Volume*, Tel Aviv, Merhavia, 1974, p. 29-38.

¹⁷⁷ ROTH, C., *The Sarajevo Haggadah...*

¹⁷⁸ SED-RAJNA, G., «Haggadah»...

l'*Haggadà d'Amsterdam* del 1695, algunes amb transcripció a llengües vernacles. Al llarg dels segles es van anar editant nous llibres, i van donar lloc a *haggadot* amb un estil modern.

1.4 PERSPECTIVES D'ESTUDI DE LES *HAGGADOT* CATALANES: UN ESTAT DE LA QÜESTIÓ

L'àmplia bibliografia entorn de les *haggadot* catalanes i els manuscrits hebreus medievals és un punt de partida bàsic del qual parteix la present tesi doctoral. Es recull i s'analitzen les aportacions que es consideren essencials per entendre la historiografia de les *haggadot*, amb l'objectiu d'advertir, per una banda, les hipòtesis que s'han donat per vàlides i, per altra, què és allò que no s'ha tingut en compte, a més de valorar els marcs teòrics i metodologies emprades. D'aquesta manera, es vol enfocar el camí cap on cal investigar i fer noves aportacions.¹⁷⁹

1.4.1 Els primers estudis sobre les *haggadot*. Edicions facsímils i catalogació

Les contribucions de David H. Müller i Julius von Schlosser poden ser considerades l'inici dels estudis referents a les *haggadot*, si bé abans només van aparèixer alguns articles isolats parcials que no van repercutir en la historiografia.¹⁸⁰ Els dos investigadors van col·laborar en la publicació de *Die Haggadah von Sarajevo* de l'any 1898,¹⁸¹ on tractaren amb detall les miniatures que apareixen en les diverses *haggadot* de la península Ibèrica i asquenazites. A partir d'aquest estudi es van impulsar les investigacions sobre el tema de manuscrits hebreus il·luminats, i en especial de les *haggadot*.¹⁸² Això va suposar que especialistes jueus en el camp de la història de l'art –i disciplines afins– hi fessin les seves aportacions. A partir de les datacions inicials fixades per Müller i Schlosser es van anar matisant i qüestionant amb diferents propostes.¹⁸³ Pel que fa a les *haggadot* hispàniques, Rachel Wischnitzer¹⁸⁴ l'any 1922

¹⁷⁹ L'estat de la qüestió és només una síntesi on es comenten els punts bàsics que han estat fonamentals per elaborar la present investigació. Per a més publicacions sobre les *haggadot* i manuscrits hebreus vegeu la llista bibliogràfica recopilada. També al llarg de l'estudi es van citant les referències de les aportacions específiques dels diferents autors.

¹⁸⁰ També, per altra banda, s'han de tenir en compte els catàlegs de les biblioteques que recullen els manuscrits hebreus conservats: NEUBAUER, A., *Catalogue of Hebrew Manuscripts in the Bodleian Library and the College Libraries of Oxford*, Oxford; New York, Clarendon Press, vol. 1, 1886, vol. 2, 1906; *John Rylands Library. Exhibition Catalogue of Hebrew Manuscripts*, Manchester, Manchester University Press, 1958; MARGOLIOUTH George, *Catalogue of the Hebrew and Samaritan Manuscripts in the British Museum*, London, British Museum, 1965; PÄCHT, Otto; ALEXANDER, Jonathan J. G., *Illuminated Manuscripts in the Bodleian Library Oxford*, Oxford, Clarendon P., vol. 1, 1966; vol. 2, 1970; vol. 3, 1973; GAREL, Michel, *D'une main forte: Manuscrits hébreux des collections françaises*, Paris, Seuil, Bibliothèque nationale, 1991; SED-RAJNA, G., *Les manuscrits hébreux...*, vol. 7; entre d'altres.

¹⁸¹ MÜLLER, David; SCHLOSSER, Julius VON, *Die Haggadah von Sarajevo*, Viena, 1898, 2 vols.

¹⁸² KAUFMANN, Dávid, «Les cycles d'images du type allemand dans l'illustration ancienne de la Haggada», *REJ*, XXXVIII, 8, 1899, p. 74-102.

¹⁸³ GOLDSCHMIDT, Adolph, *Repertorium für Kunstwissenschaft*, XXIII, 1900, p. 333-337.

va ressaltar la relació iconogràfica i estilística de les cinc que es conservaven en el seu moment al British Museum –actualment a la BL –, observant un vincle amb les produccions del territori. Tanmateix, no va analitzar-ne l'estil. Subratllà la influència de la iconografia cristiana sobre la il·luminació jueva, però veié que no hi havia uns lligams ben definits, sinó de caràcter més superficial. Al llarg dels anys, gràcies a l'interès de publicar facsímils complets de les *haggadot*, amb els corresponents estudis crítics, es va promoure l'estudi monogràfic dels manuscrits.¹⁸⁵

Arran de les excavacions arqueològiques de les restes jueves orientals, com la sinagoga de Dura Europos, a partir dels anys 30 del segle XX es va plantejar si devien existir manuscrits jueus il·lustrats que haguessin influenciat les pintures bíbliques murals i si van seguir creant-se i desenvolupant-se al llarg del temps.¹⁸⁶ Com que en el període comprès entre el segle VI i el XIII, aproximadament, no hi ha vestigis que testimoniiïn l'art jueu, només s'han pogut formular hipòtesis en aquest terreny. K. Weitzmann i C. O. Nordström¹⁸⁷ van recalcar la influència midràixica de tradició jueva en les il·luminacions cristianes de l'antiguitat tardana i també van assenyalar el coneixement de les fonts orals jueves en els escrits de la patristica. Comptant que a les *haggadot* també es pot apreciar aquest contingut midràixic, van ser vistes pels

¹⁸⁴ WISCHNITZER, Rachel, «Illuminated Haggadahs», *Jewish Quarterly Review*, XIII, 1922-1923, p. 193-218.

¹⁸⁵ L'any 1927 es va publicar per primer cop un facsímil en color d'una haggadà medieval asquenazita, amb el títol *Die Darmstädter Pessach-Haggadah*. L'estudi que acompanyava el facsímil posà més èmfasi en la part del contingut textual que no al de la miniatura. ITALIANER, Bruno *et al.*, *Die Darmstädter Pessach-Haggadah, Codex Orientalis 8 der Landesbibliothek zu Darmstadt*, Leipzig, 1927. Unes dècades més tard, l'any 1957, l'*Haggadà Kaufmann* va tenir la seva edició facsímil amb una introducció d'Alexander Scheiber sobre detalls iconogràfics i estilístics. [SCHEIBER, Alexander (ed.), *The Kaufmann Haggadah*, Budapest, Hungarian Academy of Sciences, 1957]. També s'ha d'afegir que Helen Rosenau va oferir observacions significants relacionades amb l'*Haggadà Rylands* i va fer extrapolacions a les *haggadot* relacionades. [ROSENAU, Helen, «Notes on the Illumination of the Spanish Haggadah in the John Rylands Library», *Bulletin of the John Rylands Library*, 36, 1953-1954, p. 468-483].

¹⁸⁶ Tot i considerar que els manuscrits hebreus il·luminats existien a l'antiguitat, Cecil Roth matisà que no hi ha una evidència que demostrï que les representacions de les antigues sinagogues jueves i els manuscrits hebreus antics tinguin una iconografia paral·lela. ROTH, Cecil, «Jewish Antecedents of Christian Art», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 16, n. 1-2, 1953, p. 24-44. També, més endavant, Joseph Gutmann proposà que és difícil acceptar la hipòtesi de manuscrits hebreus il·lustrats a l'antiguitat: GUTMANN, Joseph, «The Illustrated Jewish Manuscripts in Antiquity – the Present State of the Question», *Gesta*, v, 1966, p. 39-44.

Tenint en compte els murals de Dura Europos, Jacob Leveen va publicar l'any 1944 (amb edicions posteriors), una investigació sobre la Bíblia hebrea en l'art, on també incorporà un capítol dedicat als manuscrits hebreus il·luminats occidentals en el qual es descriuen les escenes de l'*Haggadà d'Or*. LEVEEN, Jacob, *The Hebrew Bible in Art*, London, Oxford University Press, 1944 (1974).

¹⁸⁷ WEITZMANN, Kurt, «Zur Frage des Einflusses jüdischer Bilderquellen auf die Illustration des Alten Testaments», *Mullus, Festschrift Theodor Klauser*, Münster, 1964, p. 401-415; NORDSTRÖM, Carl Otto, «The Water Miracles of Moses in Jewish Legend and Byzantine Art», *Orientalia Suecana*, VII, 1958; NORDSTRÖM, Carl Otto, «Rabbinica in frühchristlichen und byzantinischen Illustrationen zum 4. Buch Moses», *Idea and Form. Studies in the History of Art*, Figura N. S. 1, Stockholm, Almqvist & Wiksell, 1959, p. 24-47.

investigadors com a continuadores de la tradició dels hipotètics manuscrits jueus il·lustrats de l'antiguitat, malgrat el gran lapse temporal.

1.4.2 L'impuls de les investigacions al voltant de les *haggadot* a partir dels anys 60: entre la influència dels cicles cristians i els lligams amb els arquetips antics jueus

A principi dels anys 60 del segle XX es reactivaren els estudis i publicacions entorn dels manuscrits hebreus influïts, amb més o menys mesura, pel mètode genealògic de Kurt Weitzmann.¹⁸⁸ Entre les aportacions destaca un article de 1960 dedicat a l'*Haggadà Rylands*, de Cecil Roth,¹⁸⁹ on tractà no només aquest manuscrit, sinó que parlà del grup d'*haggadot* sefardites i les particularitats dels manuscrits hebreus de la zona, i un altre article sobre l'*Haggadà de Sarajevo*, tres anys posterior.¹⁹⁰ A principi dels anys 60 es realitzaren dues tesis doctorals cabdals relacionades amb les *haggadot*. L'any 1961 Mendel Metzger¹⁹¹ en la seva tesi sobre l'*haggadà* il·luminada va fer un estudi iconogràfic i estilístic de les *haggadot* del segle XIII al XVI, on va incloure les catalanes. Examinà la iconografia de les escenes bíbliques, cerimonials i textuals, però a més dedicà un apartat relativament ampli a l'estil. Tingué interès a datar els manuscrits tenint en compte el seu estil i d'acord amb el vestuari dels personatges representats. Seguint la bibliografia precedent, parlà d'*haggadot* sefardites, sense fer la distinció entre les catalanes i les de zona castellana.¹⁹² Dos anys més tard, Bezalel Narkiss va elaborar una tesi sobre l'*Haggadà d'Or*, els resultats de la qual es publicaren parcialment en una edició de la British Library titulada *The Golden Haggadah*.¹⁹³ Per una banda, estudià la història de l'*Haggadà d'Or* a través dels seus propietaris, l'aspecte codicològic i estilístic, i la iconografia del programa decoratiu i, per altra, també tingué en compte el grup d'*haggadot* de

¹⁸⁸ Vegeu: WEITZMANN, Kurt, *Illustrations in Roll and Codex: A Study of the Origin and Method of Text Illustration*, Princeton, N. J., Princeton University Press, 1947.

¹⁸⁹ ROTH, Cecil, «The John Rylands Haggadah», *Bulletin of the John Rylands Library*, XLIII, 1960, p. 131-159

¹⁹⁰ ROTH, C., *The Sarajevo Haggadah...*

¹⁹¹ METZGER, Mendel, *La Haggada Enluminée*, Tesi doctoral, Université de Poitiers, 1961. Els resultats es publicaren a: METZGER, Mendel, *La Haggadah enluminée. Étude Iconographique et Stylistique des manuscrits enluminés et décorés de la Haggada du XIII au XVII siècle. Études sur le judaïsme medieval*, Leiden, Brill, 1973, 2 vol.

¹⁹² No a tots els estudis, i en especial els menys recents, es distingeix entre les *haggadot* "sefardites", "hispaniques" o "espanyoles" amb les catalanes o de la Corona d'Aragó. Pel que fa a la datació, precisa que l'*Haggadà Germana* es dataria c. 1355, la *Germà* del segon quart del XIV, la de *Sarajevo* i de *Barcelona* del tercer quart del segle XIV. En relació a la *Kaufmann*, l'autor li recordà l'art d'Itàlia del nord, tot i que descartà aquesta procedència pels escuts, que revelarien un territori dins de la península Ibèrica.

¹⁹³ NARKISS, Bezalel, *The Illustrations to the Haggadah [B.M. ms.27210], and its Relation to other Jewish and Christian Biblical Cycles*, tesi doctoral. University of London, 1963; NARKISS, Bezalel, *The Golden Haggadah...*, (1970); NARKISS, Bezalel, *The Golden Haggada*, London, The British Library, 1997.

manera més genèrica. Així va analitzar els cicles pictòrics de les *haggadot* dins de la tradició jueva, establint grups de manuscrits segons les seves similituds iconogràfiques i estilístiques, i va proposar un hipotètic prototipus jueu comú. Interessat en la relació entre l'art cristià i el jueu, va postular que els cicles bíblics a pàgina sencera devien derivar de les il·luminacions dels saltiris. D'aquesta manera, Narkiss va fer una anàlisi històrica, estilística, textual i iconogràfica de l'*Haggadà d'Or*, i va extrapolar, així, moltes de les seves afirmacions en altres *haggadot* catalanes. S'interessà especialment a determinar els models i fonts usats pels cicles bíblics en el còdex. Sense obviar el cas singular de la sinagoga de Dura Europos i la possible influència dels manuscrits antics, va recalcar que les imatges bíbliques de l'haggadà s'havien inspirat en cicles bíblics francesos i d'altres procedències, i possiblement també en cicles de manuscrits il·luminats jueus de l'antiguitat. Entre les diferents obres amb què va comparar les *haggadot*, es poden citar les següents: el *Gènesi de Viena*, el *Pentateuc Ashburnham*, els octateucs bizantins, els mosaics de Monreale, els mosaics de Sant Marc de Venècia, les *Històries Universals* d'Acre, el panell de marbre de santa Restituta de Nàpols, la Bíblia de Pamplona conservada a Amiens, el *Saltiri de sant Lluís* i la *Bíblia Morgan*, entre d'altres. A més, també evidencià l'impacte del midraix en la iconografia bíblica dels cicles hebreus.

Entre la seva extensa i valuosa aportació dins del camp dels manuscrits hebreus, Joseph Gutmann¹⁹⁴ va realitzar estudis historiogràfics plantejant una sèrie de problemes i debats que havien anat sorgint al llarg dels anys, molts dels quals resulten vigents avui dia. Entre aquests destaca la problemàtica de l'origen dels manuscrits, la seva procedència, l'estil, els il·luminadors, la iconografia, els costums jueus i la dimensió històrica. En relació a l'origen i zona de procedència, els investigadors coincidiren en el fet que no és probable que cap haggadà il·luminada catalana sigui anterior al segle XIV. En canvi, les *haggadot* de territori castellà podrien ser més antigues. Pel que fa a la relació amb els manuscrits cristians, es reconegué que la part del cicle d'il·luminacions bíbliques hi té un vincle, encara que, depenent del criteri dels investigadors, hi hauria més o menys grau de similitud. També s'establí que probablement els manuscrits de més qualitat, com és el cas de l'*Haggadà d'Or*, foren executats en un taller cristià o per artistes cristians, mentre que els de menys qualitat, com l'*Haggadà Germana*, podrien ser de la mà del mateix copista jueu. Posteriorment, això es va debatre, ja que pel fet de ser jueu no implica que la qualitat del dibuix hagi de ser inferior.

¹⁹⁴ GUTMANN, J., «The Illustrated Jewish Manuscripts...», p. 39-44; GUTMANN, Joseph, «The Illuminated Medieval Passover Haggadah-Investigations and Research Problems», *Studies in Bibliography and Booklore*, VII, 1965, p. 3-25.

Diverses investigacions volgueren emfatitzar les relacions entre les *haggadot* i l'art de l'antiguitat tardana. Dins d'aquesta perspectiva d'estudi, que intenta trobar lligams entre les *haggadot* i els hipotètics arquetips jueus, es poden subratllar les investigacions de Gabrielle Sed-Rajna¹⁹⁵ i Ursula Schubert.¹⁹⁶ La darrera va detectar motius midràixics en el *Pentateuc Ashburnham* que donarien continuïtat a la tradició jueva, tot relacionant les escenes de l'esclavatge del pentateuc amb les *haggadot* catalanes, mentre que Sed-Rajna va establir contactes entre l'*Haggadà de Sarajevo* i obres bizantines del segle XI, com l'*Antipendi de Salerno*, els octateucs il·lustrats, el *Gènesi Millstatt* i el *Gènesi de Viena*.¹⁹⁷

Paral·lelament, en el camp de la catalogació de l'art jueu durant el segle XX, destaca en especial l'*Index of Hebrew Illuminated Manuscripts*, dins de l'*Index of Jewish Art*, promogut i elaborat per Bezalel Narkiss i Gabrielle Sed-Rajna. Consistí en la recopilació d'informació i imatges en format de fitxes dels diferents manuscrits hebreus il·luminats, escena per escena. Concretament, en el quart volum s'inclouen les dedicades a l'*Haggadà Kaufmann* de la col·lecció de Budapest.¹⁹⁸ Amb la mateixa voluntat enciclopèdica també destaca *Hebrew illuminated manuscripts in the British Isles. Spanish and Portuguese manuscripts* de B. Narkiss de l'any 1982,¹⁹⁹ on es recullen les dades codicològiques i es descriuen les escenes de les *haggadot* catalanes conservades a Gran Bretanya, entre altres manuscrits. No són temes que s'haguessin obviat amb anterioritat, però se'ls dona ara més protagonisme a l'hora d'extreure'n conclusions.

¹⁹⁵ SED-RAJNA, Gabrielle, «La danse de Miriam», *Artibus et Historiae*, 17, 1988, p. 49-54; SED-RAJNA, Gabrielle, «Haggadah and Aggadah: Reconsidering the Origins of the Biblical Illustrations in Medieval Hebrew Manuscripts», *Byzantine East, Latin West: Art Historical Studies in Honor of Kurt Weitzmann*, Princeton, Dept. of Art and Archaeology, Princeton University, 1995, p. 415-423.

¹⁹⁶ SCHUBERT, Ursula, «Egyptian Bondage and Exodus in the Ashburnham Pentateuch», *Journal of Jewish Art*, 5, 1978, p. 29-44.

¹⁹⁷ SED-RAJNA, G., «Haggadah and Aggadah...», p. 415-23. Tampoc es poden deixar de mencionar altres obres de l'autora dedicades a la Bíblia hebrea [SED-RAJNA, Gabrielle, *The Hebrew Bible in Medieval Illuminated Manuscripts*, New York, Rizzoli, 1987] i a l'art jueu [SED-RAJNA, Gabrielle, *L'art juif*, Paris, Citadelles & Mazenod, 1997]. La primera publicació consisteix en un recopilatori i estudi dels diversos episodis de la Bíblia representats en els manuscrits hebreus, dels quals les *haggadot* són un punt essencial de referència.

¹⁹⁸ NARKISS, Bezalel; SED-RAJNA, Gabrielle, *Index of Jewish Art, Iconographical Index of Hebrew Illuminated Manuscripts*, Jerusalem; Paris, Israel Academy of Sciences and Humanities, vol. 1, 1976; vol. 2, 1981; vol. 3, 1983; vol. 4, 1990; vol. 5, 1994.

¹⁹⁹ NARKISS, B., *Hebrew illuminated manuscripts...*, 1982, 2 vols.

1.4.3 L'Haggadà i el seu context, un canvi de rumb a partir del segle XXI

Especialment a partir del segle XXI, altres perspectives d'estudi posen èmfasi, per una banda, al context de la creació de les *haggadot*, analitzant el que envoltava els artistes, ideòlegs i clients dels manuscrits i, per l'altra, a la manera com s'introduïren elements iconogràfics inspirats en les fonts literàries jueves per distanciar-se dels cicles cristians.

Tot i no ser la primera a oferir aquest marc contextual, Katrin Kogman-Appel²⁰⁰ va situar les *haggadot* de la península Ibèrica dins el seu context històric, i va fer-ne una anàlisi cultural, filosòfica i literària. Les seves aportacions són avui dia un dels referents principals en l'estudi dels manuscrits. Un dels punts clau que investiga és la presència dels elements midràixics en la il·luminació d'aquests còdexs. Afirmar que en les *haggadot* més que representar-se una iconografia estrictament jueva, la selecció de les escenes bíbliques és la que dona un sentit jueu als manuscrits. En la introducció del seu llibre *Illuminated Haggadot from Medieval Spain. Biblical Imagery and the Passover Holiday*, esbossa la definició d'art jueu i fins a quin punt hi pot haver una continuïtat de producció miniada a l'edat mitjana respecte al període de l'antiguitat tardana. El focus del seu estudi són set manuscrits, analitzant-los per parelles iconogràfiques: l'*Haggadà d'Or* i la *Germana*, l'*Haggadà Rylands* i la *Germà*, i l'*Haggadà de Sarajevo* i el manuscrit de *Bolonya-Mòdena* –i la inacabada *Haggadà Prato*. Es planteja d'aquesta manera el fet que certes obres tinguin un aspecte similar que les vinculi, però, a la vegada, prou dispar per descartar la còpia directa. Per això prefereix utilitzar el terme de “congruència formal” a l'hora de descriure la connexió d'un manuscrit amb altres obres. La segona part del llibre està dedicada al missatge i significat de les *haggadot*. Kogman-Appel reconstrueix els debats intel·lectuals i religiosos a la península medieval subratllant la importància del midraix en els ensenyaments de Nakhmànides i els seus seguidors, i l'impacte que van poder tenir. Segons el seu punt de vista, les imatges promouien el punt de vista antiracionalista de l'exègesi tradicional.

Pel que fa a la qüestió de la identitat religiosa dels artífexs de les miniatures, l'autora concreta que no hi ha motius per no acceptar que poguessin ser il·luminades per jueus. És per això que

²⁰⁰ KOGMAN-APPEL, Katrin, «Coping with Christian Pictorial Sources: What Did Jewish Miniaturists Not Paint?», *Speculum*, 75, 2000, p. 816-858; KOGMAN-APPEL, Katrin, *Jewish Book Art Between Islam and Christianity: the Decoration of Hebrew Bibles in Medieval Spain*, Leiden, Brill, 2004; KOGMAN-APPEL, K., *Illuminated Haggadot...*

estableix diverses hipòtesis indicant com els artistes i comitents jueus podien tenir accés a l'art cristià i es portés a terme aquesta interacció. Més enllà de voler establir qui va ser-ne l'artífex, el que li interessa més a Kogman-Appel és què es va il·luminar i per què. Considera, trencant amb la tendència acadèmica promoguda per Weitzmann, que no hi havia una tradició visual contínua d'interpolacions midràixiques provinents de l'antiguitat tardana, sinó que els artífexs en tenien un coneixement textual. Quant a la creació dels cicles, Kogman-Appel sosté que es manipulaven conscientment, alterant de manera significativa les imatges d'un missatge cristià per adequar-lo al manuscrit jueu.

La tendència a rebutjar el mètode de Weitzmann serà una tònica a partir dels estudis de Kogman-Appel, i es proposaran altres hipòtesis tenint en compte el context cultural i històric. M. M. Epstein sosté, en un estudi publicat l'any 2011,²⁰¹ que s'haurien d'analitzar amb profunditat els trets socials, ideològics, filosòfics, polítics, etc. que es troben en els programes bíblics de les *haggadot*. S'ha de remarcar que Epstein és el primer que s'interessa per la visió de conjunt per bifolis i no tant per l'especificitat de cadascuna de les escenes a l'hora d'interpretar el programa iconogràfic, tot i que també fa una descripció dels elements midràixics i una anàlisi formal d'algunes de les vinyetes que contenen el cicle bíblic. Al seu llibre *The Medieval Haggadah. Art, Narrative, and Religious Imagination*, estudia quatre *haggadot* il·luminades catalanes, l'*Haggadà d'Or*, l'*Haggadà Germana*, l'*Haggadà Rylands* i l'*Haggadà Germà* –tot i que també fa un estudi de l'haggadà asquenazita coneguda amb el nom de *Birds' Head Haggadah*, que es podria traduir en català amb el nom d'*Haggadà dels Caps d'Ocells*. A l'hora d'enfocar el seu estudi entén que les miniatures són comentaris visuals *per se* i que no cal que siguin pròpiament la il·lustració d'un text, sinó que hi ha una autonomia de la part visual.

El paper que té l'haggadà en el ritual jueu és el fil que condueix l'estudi d'Epstein i cada manuscrit seria un exemple d'unes particularitats iconogràfiques específiques però que s'engloben dins de les *haggadot* en general. En la introducció del seu llibre afirma que vol fer

²⁰¹ EPSTEIN, Marc Michael, *The Medieval Haggadah. Art, Narrative, and Religious Imagination*, New Haven; Conn., Yale University Press, 2011. Anteriorment, va fer una aproximació sobre el context dels manuscrits a: EPSTEIN, Marc Michael, *Dreams of Subversion in Medieval Jewish Art and Literature*, The Pennsylvania State University Press, 1997; EPSTEIN, Marc Michael, «Another Flight into Egypt: Confluence, Coincidence, the Cross-cultural Dialectics of Messianism and Iconographic Appropriation in Medieval Jewish and Christian Culture», *Imagining the Self, Imagining the Other; Visual Representation and Jewish-Christian Dynamics in the Middle Ages and Early Modern Period*, Leiden, Brill, 2002, p. 33-52.

un estudi de la iconografia que a primer cop d'ull pugui semblar errònia o fora de lloc.²⁰² És per això que proposa estudiar el significat de petits detalls fins ara oblidats, extrapolant-ho a qüestions més àmplies en l'estudi del pensament jueu. Marc M. Epstein té un discurs propi dins dels estudis acadèmics sobre manuscrits hebreus medievals perquè emfatitza la relació de les *haggadot* amb el seu entorn cultural fent una exhaustiva recerca de la literatura rabínica.²⁰³

1.4.4 Valoracions de la historiografia per a establir les bases de l'estudi

Abans d'iniciar les valoracions, s'ha de fer esment que sorprèn que des de Catalunya s'hagin promogut poques investigacions sobre la il·luminació de les *haggadot* i manuscrits hebreus en general. Tot i això, s'han de remarcar algunes de les aportacions de Rosa Alcoy²⁰⁴ i Kim Dame,²⁰⁵ que contextualitzen i emmarquen els manuscrits dins la miniatura catalana, i també un article més recent d'Isabel Escandell²⁰⁶ en relació a l'*Haggadà d'Or*. Va ser molt significatiu, però, que se celebrés una exposició sobre *haggadot* catalanes al MUHBA l'any 2015, cosa que propicià que s'elaborés material en relació als manuscrits i que es difongués el coneixement d'aquestes peces entre el públic general i investigadors. Així, la major part dels estudis de les *haggadot* catalanes prové de fora de Catalunya, en particular d'Israel i Amèrica.

Partint de l'estat de la qüestió, a causa dels pocs testimonis de cicles bíblics jueus es pot observar que bastants autors han tractat aquest grup d'*haggadot*, per a demostrar la continuïtat del buit testimonial d'art jueu que s'inicia a partir del segle VI. Per això no sempre s'han tingut tan presents les necessitats que comporta l'estudi en si de cada manuscrit. Es podria dir que,

²⁰² EPSTEIN, M. M., *The Medieval Haggadah...*, p. 8.

²⁰³ També dins d'aquestes perspectives destaquen les següents aportacions: BATTERMAN, Michael A., *The Emergence of the Spanish Illuminated Haggadah Manuscript*, tesi doctoral, Northwestern University, 2000; HARRIS, Julie, «Polemical Images in the Golden Haggadah, British Library Add. MS 27210», *Medieval Encounters*, 8, 2002, p. 105-122; HARRIS, Julie, «Good Jews, Bad Jews, and No Jews at All – Ritual Imagery and Social Standards in the Catalan Haggadah», MARTIN, Therese; HARRIS Julie A. (ed.), *Church, State, Vellum, and Stone: Essays on Medieval Spain in Honor of John Williams*, The Medieval and Early Modern Iberian World, 26, Leiden, Brill, 2005, p. 275-296; HARRIS, Julie, «Love in the Land of Goshen: Haggadah, History, and the Making of British Library, MS Oriental 2737», *Gesta*, vol. 52, n.2, 2013, p. 161-180; CHIANELLO, Maria K. *From Oppression to Redemption: A Reexamination of Illuminated Sephardic Haggadot in Thirteenth and Fourteenth-Century Spain*, Thesis for the Degree of Bachelor of Arts in the Department of Art History, University of Oregon, 2012.

²⁰⁴ ALCOY PEDRÓS, Rosa, «La il·lustració de manuscrits a Catalunya», *Arts del llibre. Manuscrits, gravats, cartells*, Xavier BARRAL ALTET (dir.), Col. Art de Catalunya, vol. 10, Barcelona, L'Isard, 2000.

²⁰⁵ DAME, Kim, «Les haggadot catalanes», *L'art gòtic a Catalunya. Pintura I*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 2005, p. 104-109.

²⁰⁶ ESCANDELL PROUST, I., «“La Hagadà d'Or”, revisada...», p. 103-128.

d'una manera o altra, la perspectiva d'estudi que utilitza cadascun dels autors determina el resultat de les seves intervencions, com es demostra als estudis de B. Narkiss, G. Sed-Rajna o U. Schubert, que intenten relacionar les *haggadot* amb arquetips jueus de l'antiguitat; o també l'esforç de subratllar els elements midràixics dels manuscrits en les investigacions de K. Kogman-Appel i M. M. Epstein. En canvi, hi ha elements bàsics que no s'han estudiat en profunditat, com són la datació i l'origen de cada manuscrit, i la relació de l'estil i la iconografia amb obres contemporànies. És per aquest motiu que, per a l'estudi d'uns manuscrits d'aquestes característiques, s'ha de tenir present el context artístic català del qual sorgeixen, no només la seva iconografia o el marc històric.

Com es pot observar, la iconografia ha estat un dels aspectes que ha cridat més l'atenció, sigui per la seva relació amb els textos midràixics com per la connexió amb altres manuscrits cristians. A més, en els últims estudis, pren força la dimensió històrica dels còdexs, relacionant aquesta producció amb el floriment de l'aristocràcia jueva. Malgrat que la bibliografia és extensa, hi ha aspectes encara no tractats o que s'han de determinar més específicament, com ara els models i connexions amb testimonis artístics del territori català o la sorprenent varietat estilística i iconogràfica que hi ha entre si tot i ser properes per datació i lloc d'origen.

Es pot continuar un estudi iconogràfic però sense oblidar l'estil, sobretot deixat de banda en les últimes publicacions, ja que pot ajudar a formular i resoldre hipòtesis. Continuant el camí traçat per Epstein i Kogman-Appel, cal analitzar també la tria iconogràfica i veure com els cicles bíblics d'aquests manuscrits reflecteixen composicions comunes als cicles cristians. El cas és que ens trobem davant d'un grup de còdexs amb una diversitat iconogràfica i amb unes solucions a vegades originals i úniques per tal de respondre a les necessitats particulars que demana una *haggadà* miniada. És per això que és necessari que s'examinin els models i les influències més pròximes del cicle del Gènesi i de l'Èxode, i veure en quin grau aquests models van ser readaptats.

En la historiografia dedicada al tema es pren consciència que en la configuració d'una obra d'art hi prenen part diferents factors que la determinen, per això no es pretén aquí estudiar només les escenes dels cicles bíblics sinó també tenir en compte tot allò determinant en la creació artística, també el seu context espai-temps, per relacionar-ho amb les característiques de les *haggadot*.

2. LES HAGGADOT CATALANES: CONTEXT, CONTINGUT I CARACTERÍSTIQUES GENERALS

Per estudiar les *haggadot* il·luminades catalanes és fonamental conèixer el context històric, cultural i artístic que ajudi a ubicar i interpretar aquests manuscrits del gòtic català del segle XIV. Per aquest motiu, aquesta part de la investigació inclou un capítol dedicat al context dels manuscrits i un altre a les característiques particulars artístiques de les *haggadot*.

2.1 EL CONTEXT DE LA MINIATURA HEBREA DINS DE LES COMUNITATS JUEVES CATALANES I LA IL·LUMINACIÓ DE MANUSCRITS A LA CATALUNYA GÒTICA

En aquest capítol es pretén concretar l'ambient cultural en les comunitats jueves catalanes, en relació a la successió dels diferents regnats i les seves polítiques envers els jueus, i també ubicar les obres dins de la miniatura catalana en el segle en què foren creades.

2.1.1 El context històric i cultural per ubicar la il·luminació de llibres en les comunitats jueves catalanes

El segle XIV i en especial la primera meitat de segle, es pot considerar, pels testimonis conservats, un període esplendorós en la confecció d'*haggadot* il·luminades, que sorgeixen d'un determinat context. Els jueus eren propietat del rei i per tant depenien directament de la jurisdicció reial. Així, la política presa pels monarques catalans envers els jueus era determinant per a les comunitats.²⁰⁷ A mesura que avançà el segle XIV, la disminució de la protecció reial i les pressions cristianes per a la conversió dels jueus van fer que aquesta crisi repercutís també en el camp de la miniatura hebrea. Com és ben conegut, la pesta negra del 1348 fou un dels detonants dels tumults contra els jueus, ja que van ser vistos com els causants de l'epidèmia i es convertiren en el cap de turc del mal estar de la població cristiana. Els avalots van tenir un punt culminant l'any 1391 a tot el territori català, cosa que causà la mort,

²⁰⁷ Sobre la repercussió del context en la imatge del jueu en les obres cristianes vegeu: ALCOY PEDRÓS, Rosa, «Canvis i oscil·lacions en la imatge pictòrica dels jueus a la Catalunya del segle XIV», *Actes: Ir. Col·loqui d'Història dels jueus a la Corona l'Aragó*, Lleida, Institut d'Estudis Ilerdencs, 1991, p. 371-392.

conversió i fugida de molts dels jueus catalans, conjuntament amb la davallada de la producció de manuscrits.²⁰⁸

Abans de continuar, resulta important fer un aclariment sobre l'ús del terme "jueus catalans" en comptes de "sefardites". L'investigador hebraïsta Eduard Feliu va debatre sobre la no inclusió dels jueus catalans dins del territori anomenat "Sefarad", ja que seria un terme que es referia als territoris musulmans de la península Ibèrica. L'autor cita que: «els jueus catalans no eren sefardites ni ningú no els considerà mai, segons l'ús d'aquest mot en els textos hebreus de l'edat mitjana. El nom "Sefarad" ha cobert al llarg dels segles diferents parts d'un determinat territori, en aquest cas el de la península Ibèrica; però no sembla haver inclòs Catalunya fins al segle XVI, quan Sefarad esdevingué el nom hebreu usual per designar Espanya».²⁰⁹ I segueix: «És una clara distorsió històrica utilitzar el topònim "Sefarad" per emmarcar a tot el territori peninsular, igual que utilitzar el gentilici sefardita per designar a tots els jueus que vivien als diferents regnes de la península Ibèrica a l'edat mitjana. No es pot utilitzar aquesta terminologia indiscriminadament i referida als jueus de zones que no varen ser mai territori de Sefarad en època medieval». Per tant, els termes "Sefarad" i "sefardita" no inclourien Catalunya fins al segle XVI, quan passà a designar tot el territori peninsular. Amb anterioritat, el territori prenia el nom genèric de "terra d'Edom", considerat com un domini independent. Després de l'expulsió, quan la minoria jueva catalana es va fusionar amb la castellana, no es feren distincions.²¹⁰

Començant pel seu origen, no es pot assegurar amb precisió l'inici de la presència dels jueus a la península Ibèrica. Habitaven el territori quan els romans van dominar la zona, i podria ser que la data es remuntés segles abans a partir del contacte amb les colònies fenícies de la regió. Es podria haver propiciat el trasllat per interessos comercials, malgrat que no es pugui parlar encara de comunitat jueva com a tal.²¹¹ A partir dels primers segles de l'EC, la població jueva a

²⁰⁸ Pel que fa a la història del poble jueu vegeu, entre d'altres: BOFARULL SANS, Francisco de Asís, *Los judíos en el territorio de Barcelona (siglos X al XIII): Reinado de Jaime I (1213-1276)*, Barcelona, F. J. Altés, 1910; ASSIS, Yom Tov, *The Golden Age of Aragonese Jewry. Community and Society in the Crown of Aragon, 1213-1327*, Oxford & Portland, The Littman Library of Jewish Civilization, 1997; BEINART, Haim, *Atlas of Medieval Jewish History*, Israel, Carta, 1992; BIRK, Karin; TRANSIER, Werner; WENER, Markus (ed.), *The Jews of Europe in the Middle Ages*, Speyer, Historisches Museum der Pfalz Speyer, 2004; RIERA I SANS, Jaume, «Esculls en la història dels jueus», *Afers: fulls de recerca i pensament*, vol. 21, n. 53-54, 2006, p. 137-160; RIERA I SANS, Jaume, «Els jueus dins el context català dels segles XIV i XV», *Lambard: Estudis d'art medieval*, n. 23, 2011-2012, p. 9-41.

²⁰⁹ FELIU, Eduard, «Catalunya no era Sefarad. Precisions metodològiques», *La Catalunya jueva*, Barcelona, Àmbit, Museu d'Història de Catalunya, 1997, p. 25-35 (en concret p. 25).

²¹⁰ MASSONS I RABASSA, Maria Teresa, *Els catalans jueus: una història d'avui, demà i ahir*, Imprint Barcelona, Dux, 2010, p. 20.

²¹¹ MARCÓ I DACHS, Lluís, *Los judíos en Cataluña*, Barcelona, Ediciones Destino, 1985, p. 67.

Catalunya anà augmentant. S'anaren configurant les comunitats jueves més importants del territori en ciutats i nuclis urbans importants per poder dur a terme activitats comercials i artesanals, i el préstec de diners. Especialment a partir del segle XII es van prendre mesures, impulsades per l'Església, per separar els jueus dels cristians en les poblacions, reduint-los a un espai concret.²¹² Aquest petit nucli urbà delimitat on habitaven els jueus és conegut amb el nom "call",²¹³ si bé es coneix que hi havia jueus que residien fora d'aquesta àrea i cristians que hi vivien dins. Les comunitats jueves que habitaven els calls amb un organisme jurídic propi se les anomenà "aljames". Aquests calls més importants tenien rabí, jutges, consell, sinagoga, cementiri i espais que facilitaven el seguiment dels preceptes religiosos. A Catalunya destaquen, entre d'altres, les comunitats de Barcelona, Girona, Perpinyà, Lleida, Vilafranca del Penedès, Tarragona, Tortosa, Castelló d'Empúries, Besalú, Torroella de Montgrí, Manresa, Cardona, Vic, Berga, Camarasa, Balaguer, Bellpuig, Agramunt, Tàrraga, Verdú, Cervera, Castellfollit de Riubregós, Solsona, la Seu d'Urgell, Santa Coloma de Queralt, Montblanc i Falset. Dins de la Corona d'Aragó també es poden incloure les importants comunitats de València, la Ciutat de Palma, Daroca i Saragossa. Tot i ser una minoria a les ciutats, Jaume Riera estudià que durant la primera meitat del segle XIV, el moment més esplendorós, els jueus van arribar a ser el 10% de la població, amb més nombre d'habitants a la capital comtal.

Dins del segle XIV tingueren lloc els regnats de Jaume II el Just, Alfons el Benigne, Pere el Cerimoniós, Joan I el Caçador, Martí I l'Humà, i cadascú adoptà una política envers els jueus. Els jueus, propietat directa del rei, beneficiaven l'economia de la Corona, a partir del pagament d'impostos anuals, donacions i la possibilitat de fer préstecs. Alhora, també gaudien de la protecció reial. Durant els regnats dels primers reis catalans la població jueva ja formava part de l'administració del govern gràcies als seus coneixements científics, filosòfics i mèdics, i també els jueus foren especialment valuosos en la diplomàcia exterior amb els regnes musulmans, ja que dominaven la llengua àrab.²¹⁴ En un inici, les relacions de les comunitats

²¹² En el III Concili del Laterà (1179) s'obligà als jueus a viure separatament dins de la ciutat. Per la documentació es coneix que el papa Gregori X recordà a Jaume I l'any 1275 que s'havien de crear uns barris per a les comunitats jueves, cosa que indica que no s'havia fet amb anterioritat.

²¹³ Els calls eren conformats per carrers, cases, tallers, botigues i edificis rituals, indispensables per a la vida quotidiana dels jueus. BANGO, Isidro G. *Remembering Sepharad: Jewish Culture in Medieval Spain*, Madrid, State Corporation for Spanish Cultural Action Abroad (SEACEX), 2003.

²¹⁴ ESTANYOL I FUENTES, Maria Josep, *Els jueus catalans: les seves vivències i influència en la cultura, l'economia i la política dels reialmes catalans*, Barcelona, PPU, 2009, p. 48.

jueves amb els cristians no foren especialment tenses, amb un contacte comercial i social.²¹⁵ Especialment amb Jaume I i Pere II, els jueus van ser un col·lectiu ideal per repoblar les zones conquerides de les mans musulmanes, com València, Balears i Aragó, pel seu coneixement de l'idioma.²¹⁶ Com explica Maria Josep Estanyol Fuentes al seu llibre *Els jueus catalans*, Jaume I donà privilegis a les aljames i a particulars, en relació al repartiment dels impostos i a l'administració de la justícia les aljames, fent que poguessin escollir els seus líders dins de les famílies aristocràtiques de la comunitat, cosa que provocà pugnes internes.²¹⁷ A més, també se'ls va concedir no haver de dur la rodella, obligatòria segons el decret d'Inocenci III per distingir-se dels cristians. Els jueus de la cort, a més, no calia que portessin la *capa rotunda*, una capa amb capiroto.²¹⁸ Tot i això, Jaume I, sota la pressió de l'Església, va promulgar lleis en contra dels jueus, una de les quals, encara que incompleta pel mateix monarca, consistia en el fet que no podien tenir càrrecs en l'administració dels regnes.²¹⁹ També va fixar un interès dels préstecs i va permetre que els dominics prediquessin dins dels calls per intentar convertir-los.²²⁰ S'ha de tenir en compte el poder de les predicacions de l'Església contra els jueus i les pressions econòmiques sobre les comunitats, i en concret sobre els jueus prestadors,²²¹ que començaren a ser més freqüents durant els últims anys del seu regnat.²²² Així mateix, també convé recordar que dins del seu govern tingué lloc la coneguda *Disputa de Barcelona*,²²³ l'any 1263, al palau reial, a petició del dominic Ramon de Penyafort.²²⁴ Es tractava d'un debat entre jueus i cristians, on s'atacava la religió jueva per intentar la conversió. Per la part jueva raonava rabí Moxé ben Nakhman, és a dir, Nakhmànides, i per la banda cristiana el convers Pau Crestià, fonamentalment sobre si el Messies havia aparegut o no, si el Messies era diví o humà i sobre quina era la veritable fe. Durant el regnat del successor de Jaume I, Pere II el Gran (1276-

²¹⁵ *Ídem*. En relació a les comunitats jueves catalanes, vegeu, entre d'altres: MORA, Victòria, «Les comunitats jueves de Catalunya: les àrees de Barcelona i Tarragona», *La Catalunya jueva*, Barcelona, 2002, p. 37-55; RIERA I SANS, Jaume, «Els jueus a Barcelona entre els segles XIII i XIV», *Catalunya Romànica*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 1992, vol. XX, p. 88-91.

²¹⁶ MASSONS I RABASSA, M. T., *Els catalans jueus...*, p. 36.

²¹⁷ ESTANYOL I FUENTES, M. J., *Els Jueus catalans...*, p. 52 i 59.

²¹⁸ *Ibíd.*, p. 61. A més, tenien dret a tenir propietat de les sinagogues i cementiris.

²¹⁹ *Ibíd.*, p. 53.

²²⁰ *Ibíd.*, p. 61.

²²¹ La feina de prestadors amb usura no la podien fer els cristians segons la decretal del papa Gregori IX, ja que es considerava un pecat. *Ibíd.*, p. 62.

²²² BOFARULL SANS, Francisco de Asís, *Los judíos en el territorio de Barcelona (siglos X al XIII): Reinado de Jaime I (1213-1276)*, Barcelona, 1910.

²²³ MASSONS I RABASSA, M. T., *Els catalans jueus...*, p. 32. Les disputes les convocava el rei per instigació de l'Església i eren sessions públiques.

²²⁴ Per a l'estudi de la personalitat, culte i imatge de sant Ramon de Penyafort vegeu la recent tesi doctoral: DILLA MARTI, Ramon, *Sant Ramon de Penyafort. Imatge, devoció i santedat*, tesi doctoral, Universitat de Barcelona, 2017.

1285), el rei va continuar atorgant privilegis a aljames i a particulars, si bé es varen revisar els atorgats per l'anterior per tal de cobrar la seva confirmació. Així, els líders de les comunitats van continuar tenint importància en l'administració de l'aljama.²²⁵ Arran de la política antijueva del papa Nicolau III i de la pressió del clergat, es van aplicar mesures que no acontentaren els jueus. Una d'elles, a partir de la butlla papal del 1278, s'havien de fer sermons als calls, i això provocava aldarulls i tensió dins d'aquests. També, per la pressió dels nobles, es decretà un privilegi general que prohibia als jueus tenir càrrecs oficials per sobre dels cristians, causant la seva destitució de l'administració de la Corona.²²⁶ A causa de les mesures aplicades, dins del regnat d'Alfons II el Liberal (1285-1291) hi hagué un notable descens dels càrrecs dels jueus a la cort i a les comunitats se'ls aplicaren forts impostos, amb la qual cosa van perdre la seva riquesa.²²⁷

Entrant al segle XIV, Jaume II el Just (1291-1327) va continuar la política iniciada pels seus antecessors, i es preocupà per la defensa dels drets i interessos de les comunitats jueves, en tant que el pogués beneficiar. Es feren cada cop més freqüents els abusos i acusacions falses contra els jueus, que acabaven empresonats amb la confiscació dels seus béns. Per emparar-los i evitar la crisi econòmica, l'any 1302 el rei va ordenar que els jueus fossin protegits, va reduir els dies de presó, se'ls va retornar els béns confiscats i per evitar l'emigració se'ls imposaren unes càrregues lucratives si pretenien marxar.²²⁸ A més, també Jaume II va evitar que la Inquisició jutgés els jueus, ja que cada cop els volien vigilar més de prop i aplicar els seus càstigs inclements contra tota heretgia.²²⁹ Tot i això, a petició de l'Església es van controlar els comptes dels prestadors per si cobraven un tant per cent superior en la usura. Si bé des de Jaume I es van promoure privilegis per a les comunitats en àrees reconquerides, només van continuar els del sud de València.²³⁰ Pel que fa als jueus de la cort, el rei va promoure que alguns d'aquests fossin ambaixadors i obtinguessin també càrrecs de menor categoria. Al seu voltant hi hagué molts jueus dedicats a la literatura, a la ciència, com Iehudà ben Astruc Bonsenyor i Vidal Benveniste de Porta, i a la medicina, com Benveniste Izmel i Xelomó ben Iaaqov. Aquests últims van rebre privilegis com l'eximició de portar la rodella i la capa

²²⁵ ESTANYOL I FUENTES, M. J., *Els Jueus catalans...*, p. 79 i 81.

²²⁶ *Ibid.*, p. 79-82.

²²⁷ *Ibid.*, p. 88-89.

²²⁸ MARCÓ I DACHS, Lluís, *Los Judíos...*, p. 141.

²²⁹ ESTANYOL I FUENTES, M. J., *Els Jueus catalans...*, p. 95.

²³⁰ *Ibid.*, p. 93.

rotunda, entre d'altres.²³¹ Arran de l'expulsió de l'any 1306 dels jueus de França per ordre de Felip IV el Bell, es van acollir seixanta famílies de jueus francesos expulsades al call de Barcelona, que va haver d'ampliar la zona amb l'anomenat call menor.²³² No gaire més tard, entre 1321 i 1322 hi hagué una altra onada migratòria a causa de l'expulsió per part de Carles IV. Això suposà una font d'ingressos per a les arques de la Corona. L'entrada de les famílies franceses a Catalunya va fer pensar als estudiosos que podien haver portat amb ells alguns manuscrits il·luminats amb escenes bíbliques d'estil francogòtic, i que aquests manuscrits es podien haver utilitzat com a model per als cicles bíblics de les *haggadot*.²³³

Pròxima a aquesta cronologia, l'any 1320 tingué lloc l'anomenada Croada dels Pastors, un moviment popular francès que atacà calls. Arribà al Sud de França i també a les aljames de Jaca i Montclús, on el rei envià protecció.²³⁴ Quant a l'organització de l'aljama, Jaume II va contribuir a millorar les institucions pròpies i a apaivagar les baralles internes entre estaments que ja feia temps que ocorrien. Tot i que no s'acabà d'aconseguir, hi hagué un intent de democratitzar el poder de les aljames més enllà de l'aristocràcia jueva a partir del Consell de Trenta, estructurat de manera semblant al Consell de Cent.²³⁵

Després de la mort de Jaume II va ascendir al tron el seu segon fill, Alfons el Benigne (1327-36). Dins del seu regnat continuaren les lluites internes de les comunitats jueves i les famílies aristocràtiques continuaren al poder. S'accentuà una forta crisi econòmica el 1333 amb *Lo mal any primer* a causa de la falta d'aliment per males collites, que provocà un davallament demogràfic que va afectar especialment els calls, ja que eren zones més insalubres. També s'obligà als jueus a declarar els beneficis obtinguts amb el préstec, tot i que fou una llei que es revocà posteriorment.

Amb Pere el Cerimoniós (1336-1387) es continuà la política de protecció –tot i que també es mantingueren restriccions a les comunitats jueves– per potenciar el seu creixement econòmic, que ocasionava una bona repercussió a les arques del regne. No en va la riquesa dels jueus

²³¹ Tot i això, amb unes ordinations de 1327 s'aboliren els nomenaments i càrrecs reials.

²³² ESTANYOL I FUENTES, M. J., *Els Jueus catalans...*, p. 95.

²³³ NARKISS, B., *The Golden Haggadah...*, (1997), p. 66.

²³⁴ BAER, Yitzhak, *A History of the Jews in Christian Spain*, Philadelphia, Jewish Publication Society of America, 1978, p. 15.

²³⁵ ESTANYOL I FUENTES, M. J., *Els Jueus catalans...*, p. 92-99.

mallorquins va jugar a favor dels reialmes catalans.²³⁶ També continuà acollint a la cort diversos intel·lectuals, científics, i literaris,²³⁷ i tenia consellers econòmics privats, com Iehudà Alazar i Khasdai Cresques. L'any 1348 ocorregué la propagació d'una gran epidèmia, la pesta negra, que a causa de la insalubritat i malnutrició de la població per les males collites, va tenir rebrots els anys 1362-1363 i 1371-1375.²³⁸ A més de la gran taxa de mortaldat, l'economia també se'n ressentí i a tota aquesta situació crítica el poble volgué trobar un culpable a qui abocar violentament el seu malestar, els jueus. Es considerà que Déu havia propiciat la pesta per castigar a qui acollia els jueus, tot i que aquests també en patiren severament les conseqüències. Es produïren esfereïdors atacs als calls de diverses ciutats, com Barcelona, Saragossa o Tàrrrega, en els quals van aprofitar per assassinar a sang freda els jueus i quedar-se els seus béns, i també hi hagué un bon nombre de conversions.²³⁹ Per evitar futurs avalots i protegir-los es va crear el càrrec de comissari d'assumptes jueus. Per la seva banda, els jueus van voler crear una organització entre totes les aljames dels regnes, incloent-hi Aragó, Catalunya, País Valencià i Illes Balears, per defensar-se de futurs atacs i demanar alguns privilegis, a més de limitar el poder de la Inquisició sobre dels jueus. L'any 1354 es reuniren Moixé Natan, rabí Cresques Xelomó i Iehudà Alazar i s'organitzà una comissió que hauria de ser formada per membres dels diferents regnes.²⁴⁰ Amb els nous brots de pesta es van poder evitar els atacs, ja que es van prendre mesures contra aquells que tinguessin intenció d'anar a atacar.²⁴¹ Al final del seu regnat, Pere el Cerimoniós, un any abans de morir, va reformar l'aljama de Barcelona perquè de manera més democràtica poguessin participar els tres estaments.²⁴²

La participació dels tres estaments, però, no va durar gaire, ja que Joan I el Caçador (1387-1396), fill successor de Pere el Cerimoniós no va tolerar l'alçament dels artesans jueus contra l'elit, i es tornà a l'antic sistema. El sobirà també es rodejà d'una elit intel·lectual, amb grans personatges jueus, com Khasdai Cresques. Per conservar l'estatus i obtenir càrrecs en l'administració, molts dels jueus de la cort es volgueren convertir.²⁴³ Un dels fets històrics més

²³⁶ *Ibid.*, p. 103 i 104.

²³⁷ Entre aquests, metges, astrònoms, traductors i cartògrafs.

²³⁸ Dins d'aquesta forta crisi, també se li ha de sumar la plaga de llagosta de 1358 i les diverses guerres internacionals i peninsulars.

²³⁹ ESTANYOL I FUENTES, M. J., *Els Jueus catalans...*, p. 105 i 106.

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 106 i 107.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 108.

²⁴² *Ibid.*, p. 103-115.

²⁴³ *Ibid.*, p. 123-125.

recordats que succeïren durant el seu govern foren els avalots del 1391.²⁴⁴ Arran del sermó antijueu del clergue Fernando Martínez d'Écija pronunciat a Sevilla, el juny de 1391 hi hagué una matança de jueus a la ciutat i s'anà estenent a altres poblacions castellanes i va arribar també a la Corona d'Aragó. Eren vistos com a deïcides i causants dels desastres naturals, ocorreguts com a càstig diví. Alertats pels disturbis s'ordenà que es protegissin els calls però de ben poc va servir: la majoria dels calls dels territoris van ser destruïts i arrasats, es matà gran part de la població jueva i també hi hagué molts batejos forçats.²⁴⁵ El 9 de juliol els avalots arribaren a València, el 2 d'agost a Mallorca, tres dies més tard a Barcelona, on van morir quatre-cents jueus, el 10 d'agost a Girona, el 13 a Lleida i el 17 a Perpinyà.²⁴⁶ Les comunitats de la zona d'Aragó varen ser les menys afectades pels avalots, ja que la cort reial estava a Saragossa i van poder lidiar la situació tan crítica. Tot i els intents de Joan I i Khasdai Cresques per condicionar els calls més importants del territori, no es van poder restablir. A partir del segle XIV cada cop van ser freqüents les polèmiques entre jueus i cristians –molts d'ells conversos. Aquests últims, per iniciativa pròpia, enviaven cartes a jueus, tractant els temes de les disputes per intentar la conversió dels primers.²⁴⁷

A la mort de Joan I, el seu germà Martí l'Humà (1396-1410) pujà al tron i hagué de lidiar amb la reconstrucció de les aljames, i l'any 1401 va abolir oficialment el call de Barcelona. A inici del segle XV a Catalunya només quedà aproximadament una quarta part dels jueus que hi hagué durant la primera meitat del segle XIV. Molts d'ells havien mort, s'havien convertit o havien emigrat, ja que els brots de pesta, els avalots i la Inquisició suposaren un clar declivi de les condicions i demografia.

Posteriorment, els monarques van intentar sense gaire èxit el floriment de les comunitats jueves catalanes, fins que el decret d'expulsió dels Reis Catòlics l'any 1492 va propiciar que les comunitats desapareguessin. Els jueus catalans van refugiar-se a Portugal –on van ser expulsats el 1497–, i als regnes italians. També van emigrar al nord d'Àfrica i zones més llunyanes a l'orient del Mediterrani i a l'Imperi Otomà.

²⁴⁴ Vegeu: RIERA I SANS, Jaume, «Els avalots del 1391 a Girona», *Jornades d'Història dels Jueus a Catalunya*, Girona, 1987, p. 95-159.

²⁴⁵ Vegeu: *La vida judía en Sefarad*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1992 [Cat. exp.]; PÉREZ, Joseph, *Historia de una tragedia. La expulsión de los judíos de España*, Barcelona, Crítica, 1993; BEL BRAVO, María Antonia, *Sefarad. Los judíos de España*, Madrid, Sílex, 2001; NIRENBERG, David, «Conversion, Sex, and Segregation: Jews and Christians in Medieval Spain», *The American Historical Review*, 107, 2002, p. 1065-1093.

²⁴⁶ MASSONS I RABASSA, M. T., *Els catalans jueus...*, p. 39.

²⁴⁷ ESTANYOL I FUENTES, M. J., *Els jueus catalans...*, p. 146.

Tot i que l'expulsió de 1492 suposà la fi de les comunitats jueves, pervisqué el seu llegat cultural en teologia, exegesi, literatura, filosofia, medicina o astronomia, gràcies a les grans aportacions que feren erudits jueus catalans entre els segles XIII i XIV, l'època de màxima esplendor dels jueus a Catalunya. Hi hagué importants talmudistes, cabalistes, filòsofs, poetes, metges, traductors, gramàtics, cartògrafs. En aquests dos segles destacaren, entre d'altres, Moixé ben Nakhman, Nakhmànides (Ramban) (1194-1270?), filòsof, talmudista i cabalista gironí; Ionà ben Avraham Girondí (1200?-1263), integrant del cercle de cabalistes de Girona; Xelomó ben Adret (Raixba) (1233?-1308), talmudista deixeble de Ramban i rabí de Barcelona; Iehudà ben Astuc Bonsenyor (?-1331), metge, traductor, autor de *Llibre de paraules e dits de savis i filòsofs*; Moixé Natan (1290-1360), dirigent i poeta de Tàrraga; Nissim ben Reuvén Girondí (c. 1310- c. 1375-1376) metge reial, astrònom i talmudista, gran rabí de Barcelona; Itskhaq bar Xéixet Perfet (1326-1408), rabí i talmudista, autor de diversos *responsa*, membre de l'aljama de Barcelona; Cresques Abraham (?-1387), cartògraf i bruixoler mallorquí; Khasdai Cresques (1340-1412), filòsof, *halakhista* i metge, dirigent de la comunitat barcelonina i rabí de l'aljama de Saragossa.²⁴⁸ Dins dels cercles intel·lectuals, un debat important estès a Europa que sorgí aquesta època fou la disputa entre els deixebles de Maimònides, amb un vessant racionalista, contra els cabalistes o els místics, cosa que provocà enfrontaments interns.²⁴⁹

En el judaisme fou fonamental poder llegir, entendre i estudiar la paraula de Déu, cosa que propicià que molts jueus catalans medievals fossin persones cultes i produïssin aquest llegat tan extens. Els jueus i els cristians catalans compartien molts punts en comú pel fet de viure en un mateix indret i època. No obstant això, la religió i el seguiment dels preceptes que regien algunes de les normes de la quotidianitat, a més de la cultura, és el que irremeiablement els diferenciava.²⁵⁰ Com és sabut, la vida cultural i religiosa del judaisme es fonamenta en l'estudi de la Torà i el Talmud –la llei escrita i oral–, i en el compliment de preceptes i rituals que pauten la vida. Com que la pregària en comunitat fou essencial, la sinagoga va esdevenir un edifici important per reunir-se, orar i estudiar les Escriitures, en un grup d'un mínim de deu homes. Així mateix, hi tenia lloc l'ofici religiós de *Xabat* i d'algunes de les festivitats, i rituals

²⁴⁸ Estanyol recull els jueus més destacats per regnats. Vegeu: ESTANYOL I FUENTES, M. J., *Els jueus catalans...*

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 125. LOMBA FUENTES, Joaquín, «Los debates intelectuales medievales en el pensamiento judío», DE LA IGLESIA DUARTE, José Ignacio (coord.), *Conflictos sociales, políticos e intelectuales en la España de los siglos XIV y XV: XIV Semana de Estudios Medievales, Nájera, del 4 al 8 de agosto de 2003*, 2004, p. 253-283.

²⁵⁰ Vegeu: FELIU, Eduard, «La cultura hebrea a la Barcelona medieval», *Barcelona Quaderns d'història*, 1996, n. 2-3, p. 125-142.

com la circumcisió o el matrimoni.²⁵¹ A més de la sinagoga, dins del nucli urbà del call també es requerien altres edificis com el forn, escorxadador per a matar els animals de manera *kaixer*, el *miqvé* per a banys rituals, i a fora un cementiri on enterrar els morts. Dins de les cases, el mobiliari i utensilis domèstics no variaven dels cristians. El que sí que canviava era l'alimentació i el culte. Dins de l'important nucli familiar, de caràcter patriarcal, l'home tenia l'autoritat,²⁵² mentre que la dona vigilava que es complissin els preceptes i preparava les festes familiars. Els nens anaven a la sinagoga a dotze anys i se'ls ensenyava a llegir i escriure en hebreu. S'ha de tenir en compte que els jueus parlaven català i l'hebreu es reservava com a llengua de culte i litúrgia, d'estudi i literària, si bé es coneixen obres de jueus escrites en català. Pel que fa a la vestimenta, com que els jueus catalans no eren diferenciables dels seus contemporanis cristians, se'ls va obligar a portar en públic la rodella cosida al pit, groga o mig groga i mig vermella, i també la capa amb caputxó,²⁵³ ja des del segle XIII arran del IV Concili Laterà de 1215, si bé l'ordenança s'anà suprimint i tornant a aplicar.

Pel que fa als oficis, els jueus podien practicar gran part de les professions, tret de les que els eren vetades pel fet de ser jueus. Com estudià Asunción Blasco, no podien ser nobles ni militars, ni participar a les universitats, ja fos com a alumnes o com a professors.²⁵⁴ Al seu torn, com a jueus, tampoc triaven professions que anessin en contra dels seus preceptes religiosos. Per no xocar i competir amb els oficis dels cristians, hi hagué professions concretes que foren ocupades pels jueus. La faceta d'usurers, recaptadors d'impostos, financers i banquers, va ser la més odiada entre la població cristiana, però ideal per recaptar diners per a les campanyes reials. Tot i això, els jueus no només es dedicaven a la usura i a ser prestadors, sinó que van ser bons comerciants –tant de comerç interior com exterior–, traductors, diplomàtics, notaris, metges,

²⁵¹ COMPANY, Mariona (coord.), *La Catalunya jueva*, Barcelona, Museu d'Història de Catalunya /Ambit, SESA, 2002. En relació als jueus a Catalunya i a la Corona d'Aragó vegeu també, entre d'altres: BAER, Yitzhak, *Historia de los judíos de la Corona de Aragón (s. XIII y XIV)*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1985; ROMANO VENTURA, David, «Cortezanos judíos en la corona de Aragón», *Destierros aragoneses. I. Judíos y Moriscos*, Zaragoza, 1988, p. 401-413; ROMANO, David, «Els jueus en temps de Pere el Cerimoniós», *Anuario de Estudios Meidevales*, annex 24, Barcelona, 1989, p. 113-131; *De Sefarad: Los judíos de la Corona de Aragón en los siglos XIV y XV*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1988-1989; RAHOLA, Carles, *Els jueus a Catalunya*, Zaragoza, Riopiedras, 2008 (Barcelona, Arnau de Vilanova, 1929); COMPANY, Mariona; HORTA, Assumpció, *La Catalunya jueva: viatge per les terres d'Edom*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, Departament d'Innovació, Universitats i Empresa, Direcció General de Turisme, 2009.

²⁵² CANTERA MONTENEGRO, Enrique, «La mujer judía en la España medieval», *Espacio, Tiempo y Forma. Revista de la Facultad de Geografía e Historia. Serie III-Historia Medieval*, n. 16, Madrid, 1989, p. 13-51.

²⁵³ D'acord amb Bolòs, arran de la disposició de l'any 1397 els jueus barcelonins se'ls obligava a dur sempre la capa fosca. BOLÒS I MASCLANS, Jordi, *La vida quotidiana a Catalunya en l'època medieval*, Editorial, Edicions 62, 2000.

²⁵⁴ BLASCO MARTÍNEZ, Asunción, «Médicos y pacientes de las tres religiones (Zaragoza, siglo XIV y comienzos del XV)», *Aragón en la Edad Media*, XII, 1995, p. 153-182.

apotecaris, astrònoms, cartògrafs, artesans, argenters, corallers, ferrers, fusters, pelleters, teixidors, sabaters, tintorers, sastres, relligadors de llibres...²⁵⁵ En el cas dels traductors i diplomàtics, eren oficis molt escaients per la seva coneixença d'idiomes, que els permetia fàcilment poder ser intermediaris entre regnes, especialment els reconquerits dels regnes musulmans. La professió de metge va ser també valorada, especialment la de metge del rei, ja que això els permeté formar part de l'elit.²⁵⁶ També, com s'ha esmentat, tot i ser jueus, pogueren ocupar càrrecs dins de l'administració del regne. També s'especialitzaren en tècniques artesanals específiques, com el teixit de la seda²⁵⁷ i el relligament de llibres.²⁵⁸

Respecte a les elits aristocràtiques, es coneixen els noms de les grans famílies jueves que en formaren part, amb càrrecs a l'administració, i membres dirigents de les aljames, com bé revelen les fonts notarial, encara que en algunes ocasions es fa difícil saber les relacions de parentiu.²⁵⁹ Les famílies més destacades dels segles XIII i XIV a la Corona foren, entre d'altres, els Alatzar, Alconstantiní, Benvenist, Bonsenyor, Cresques, Golluf, La Cavalleria, Natan, Perfet, Portella i Ravaya.²⁶⁰ Els noms més coneguts d'aquestes famílies poderoses foren Muça de Portella (s. XIII - XIV), batlle i oficial de Pere II, gestor de les arque del rei, gran propietari de terres a València; Benveniste de la Cavalleria (s. XIV- XV), administrador reial de Pere III, Joan I i Martí I, banquer i recaptador, i Jafudà Alatzar (?-1377), ric prestador financer valencià de gran poder a l'aljama.

És fàcil que les elits, banquers i mercaders acabalats, i intel·lectuals de les comunitats jueves fossin els màxims clients dels llibres, preuats i cars. Entre els volums de la biblioteca personal, no solien faltar els volums religiosos com la Bíblia, comentaris de la Bíblia i el Talmud, així

²⁵⁵ David Romano subratllà que entre les activitats públiques dels jueus es poden dividir tres camps: «1. La medicina; 2 las actividades que exigen conocimiento de la lengua árabe, y 3 las finanzas y la administración». ROMANO VENTURA, D., «Cortezanos judíos en la corona de Aragón»..., p. 401-413. Sobre el relligat de llibres vegeu: JACOBI, Leor, «The Jewish Bookbinders of Girona», *Materia Giudaica*, XX-XXI, 2015-2016, p. 341-348.

²⁵⁶ PLANAS, Sílvia; FORCANO, Manuel, *Història de la Catalunya jueva*, Girona, Ajuntament de Girona/Àmbit, 2009, p. 14; BLASCO MARTÍNEZ, A., «Médicos y pacientes...», p. 153-182; JÁUREGUI, Clara, *Físic i cirurgia. La medicina hebrea a la Barcelona del segle XIV*, tesi doctoral, Universitat de Barcelona, 2017. Com estudià Asunción Blasco, els coneixements de medicina dels jueus es basaven en la medicina d'Hipòcrates i Galè, en la filosofia d'Aristòteles i Maimònides. Hi havia diferents categories, el físic o alfaquí, el metge i també cirurgians i barbers.

²⁵⁷ A més de la manufactura de teixits, alguns jueus van importar teixits de Flandes i Anglaterra, com demostra la documentació navarresa. ESTANYOLI FUENTES, M. J., *Els Jueus catalans...*, p. 104.

²⁵⁸ RICH ABAD, Anna, *La comunitat jueva de Barcelona entre 1348 i 1391 a través de la documentació notarial*, Barcelona, Fundació Noguera, 1999, p. 137.

²⁵⁹ RICH ABAD, A., *La comunitat jueva...*, p. 115.

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 137. També se li pot sumar a la llista els Gracià, Perfet-Alfaquim, Bellcaire, Cap-Forn, Cabrit...

com llibres d'oració i dels rituals de les festivitats més importants, que es deixaven en herència.²⁶¹ La propagació de la il·luminació en els llibres hebreus podria ser a causa, molt probablement, al fet que els jueus benestants es volien assimilar als membres de la cort cristiana, els quals comissionaven llibres il·luminats rics, com saltiris, breviaris i llibres d'hores. Com s'ha comentat al primer capítol, a més de les *haggadot* il·luminades, de la zona de la Corona d'Aragó destaquen les bíblies il·luminades amb pàgines tapís d'entrellaços vegetals i geomètrics i la representació dels utensilis del Temple, la *Mixné Torà de Maimònides* amb els seus diagrames, la *Guia de Perplexos* de Maimònides, llibres mèdics i l'*Atlas Català*. S'ha de tenir en compte que, lamentablement, només han arribat als nostres dies els manuscrits que es varen escapar de la destrucció cristiana²⁶² i que varen ser duts fora del territori.

²⁶¹ BLASCO MARTÍNEZ, Asunción, «La vida quotidiana al Call», *La Catalunya jueva*, 2002, p. 118-141 (en concret, p. 128); MILLÀS VALLICROSA, Josep M., «Los judíos barceloneses y las artes del libro», *Sefarad*, 16, 1956, p. 129-136; MADURELL I MARIMÓN, Josep M., «Encuadernadores y libreros barceloneses judíos y conversos (1322-1458)», *Sefarad*, 21, 1961, p. 300-338. Sobre la vida quotidiana jueva vegeu, entre d'altres: RICH ABAD, Anna, «L'estructura familiar al si del call jueu de Barcelona», *Acta historica et archaeologica mediaevalia*, 22, 2001, p. 411-434; MORA, Victòria, «Les comunitats jueves de Catalunya: les àrees de Barcelona i Tarragona», *La Catalunya jueva*, Barcelona, 2002, p. 37-55; PLANAS I MARCÉ, Sílvia, «La vida cotidiana en el call de Girona en el siglo XIV: Nuevas aportaciones documentales», *Juderías y sinagogas de la Sefarad medieval*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2003, p. 253-293; GUILLERÉ, Christian, «Les juifs de Gérone au milieu du XIVE siècle», *Temps i espais de la Girona jueva*, Girona, Patronat del Call de Girona, 2011, p. 175-203.

²⁶² L'abril de 1496 la Inquisició va fer cremar a la plaça del rei "les bíblies en plà e altres llibres en plà descendents de la bíblia, los quals llibres foren en grandíssim nombre".

2.1.2 Les *haggadot* i la miniatura catalana del segle XIV

La producció de manuscrits hebreus a la Catalunya del segle XIV defineix un període d'esplendor per a la il·luminació dels llibres jueus. Aquests manuscrits segueixen les pautes del segon gòtic lineal i les influències italianitzants característiques de la il·lustració cristiana de l'època. Si bé les bíblies catalanes hebrees no contenen cicles figuratius importants, ja que solen integrar la representació dels utensilis del Temple i motius d'entrellaços geomètrics, les *haggadot* catalanes van incorporar cicles bíblics i escenes rituals d'acord amb l'estil del territori. Així, en la major part de les *haggadot* catalanes miniades es poden apreciar dos corrents pictòrics bàsics presents a la Catalunya de la primera meitat del segle XIV, un d'origen preferentment septentrional, conegut com a segon gòtic lineal,²⁶³ ja present a inicis de segle i consolidat dins del seu primer quart, i l'altre italianitzant, que es va començar a introduir al territori a partir de 1325-1330. Influenciada pels corrents artístics europeus, sense quedar al marge de la influència nòrdica i italiana, la pintura catalana del segle XIV es caracteritza per reunir diferents manifestacions artístiques que passen, dins de la primera meitat de segle, del gòtic lineal a l'estil italianitzant. En la primera, d'arrel septentrional, se superaren les fórmules bizantines, mentre que en la segona predominà la influència dels estils italians d'arrels toscanes i romanes.²⁶⁴

Al llarg del segon quart del segle XIV les influències del nord europeu perderen protagonisme a mesura que s'observa un domini de les orientacions meridionals, particularment amb l'arribada de novetats dels potents focus toscans de Florència, Pisa i Siena. Cal advertir, però, que algunes influències italianes ja havien estat presents abans i que les septentrionals no desapareixen del tot, arrelades aquestes en l'àmbit parroquial i d'algunes canòniques. Així, es pot discernir la incidència dels estils de pintors com Cimabue, Duccio i Memmo di Filippuccio, a partir del 1320-1330, prescindint del patró giottesco, en especial en el camp del vitrall i els esmalts.²⁶⁵ Per tant, tot i que la penetració de la pintura d'arrel italiana abans dels Bassa es pot percebre en

²⁶³ ALCOY PEDRÓS, Rosa (coord.), *L'art gòtic a Catalunya. Pintura I*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 2005. Se segueix el terme de "segon gòtic lineal", encunyat per Rosa Alcoy.

²⁶⁴ POST, Chandler R., *A History of Spanish Painting*, vol. II i III, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1930; DALMASES, Núria DE; JOSÉ PITARCH, Antoni, *L'art gòtic*, Història de l'art català, vol. 3, Barcelona, 1984; GUDIOL RICART, Josep; ALCOLEA BLANCH, Santiago, *Pintura gòtica catalana*, Barcelona, Ediciones Polígrafa, 1986; *Art de Catalunya: Ars Cataloniae*, vol. 8, Barcelona, L'Isard, 1997-1999; ALCOY PEDRÓS, Rosa, *La Catalogna e Bizanzio: del romanico al gotico*, Seriate, La Casa di Matrona, 2014; ALCOY PEDRÓS, Rosa, *La pintura catalana. El gòtic*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 2017.

²⁶⁵ ALCOY PEDRÓS, Rosa, «El pas al segon gòtic lineal», *L'art gòtic a Catalunya. Pintura I: De l'inici a l'italianisme*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 2005, p. 86-96 (en concret, p. 96).

altres obres d'influència italobizantina, en especial foren Ferrer Bassa i el seu taller els clars impulsors de l'estil italianitzant de regust giottesco en terres catalanes.²⁶⁶ Malauradament, la pesta negra, coneguda com a Pesta de l'any 1348, va suposar un sacseig en l'art pictòric del període, ja que va posar fi a la producció de Ferrer i Arnau Bassa però es mantingué el gust italianitzant amb Ramon Destorrents i el taller dels germans Serra, de gran producció estesa durant la segona meitat de segle. A tombant de segle s'introduí als països de parla catalana el que es coneix com a gòtic internacional, art que sorgí a diverses corts europees a l'entorn del 1400. Partint de l'assimilació dels dos estils precedents es generà un art aristocràtic amb un gust per a l'ostentació i l'elegància.²⁶⁷ Aquest estil 1400, però, no es pot observar en cap de les *haggadot* catalanes, ja que no són tan avançades en la cronologia. La disminució d'*haggadot* a la segona meitat del segle XIV pot ser deguda a la falta d'encàrrecs en aquesta etapa en la qual hi hagueren més crisis i tensions entre els jueus i el poble cristià a Catalunya.

Després de 1300 la pintura catalana es pot considerar plenament dins de l'estil gòtic, superada ja l'estricta dependència bizantina.²⁶⁸ Dominen les influències septentrionals, sense prescindir però de referents italians, sobretot en aquest darrer cas pel que fa a l'interès pel volum. Les núpcies de Jaume II amb Blanca d'Anjou coincidiren amb la proliferació d'influències artístiques nòrdiques. També es notà l'arribada de noves mentalitats amb l'arrelament dels ordres mendicants. Com a trets propis del corrent pictòric s'adverteix un aire cortesà, així com una recuperació d'una certa noció de volum i noves maneres de representar l'espai. Es continua realitzant la pintura sobre mur i no es deixen de trobar retaules en el primer quart del segle XIV tot i que, els conservats no resulten gaire nombrosos i són de dimensions relativament reduïdes. En relació al segon moment lineal es poden considerar paradigmàtiques les pintures murals de l'església de Sant Domènec de Puigcerdà, amb formes estilitzades i una accentuada expressivitat. També es realitzen pintures de paret a la catedral tarragonina i a la Seu Vella de Lleida, i entre les pintures sobre fusta destaca el *Retaule de Santa Margarita* de Vilobí d'Onyar, fet per a la catedral de Girona.²⁶⁹

²⁶⁶ ALCOY PEDRÓS, Rosa, «Catalunya sota el signe de Giotto» i «Ferrer Bassa, un creador d'estil», *L'art gòtic a Catalunya. Pintura I: De l'inici a l'italianisme*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 2005, p. 134-144 i 146-170.

²⁶⁷ ALCOY PEDRÓS, Rosa, «La pintura gòtica als països de parla catalana entre els segles XIV i XV», *Catalan Historical Review*, 8, 2015, p. 135-148.

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 136.

²⁶⁹ ESPAÑOL BERTRÁN, Francesca, «El retaule gòtic de Vilobí d'Onyar, originari de la catedral de Girona», *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, n. 32, 1992-1993, p. 35-44.

Acompanyada d'una etapa expansiva de la Corona d'Aragó, la miniatura va gaudir d'un moment àlgid. Molts indicis fan pensar que Barcelona i Lleida serien seus d'importants escriptors que donarien lloc a dues escoles. Els encàrrecs reials i de la cort són freqüents i documentables, i van ser especialment actius els clergues de la Capella reial com a valedors.²⁷⁰ Es percep en els encàrrecs un progressiu refinament i valoració de la bellesa. Els llibres són considerats produccions qualificades i el seu intercanvi assoleix un alt reconeixement com objecte de valor i de prestigi.²⁷¹ Precisament aquesta valoració creixent explica que es coneguin el nom d'alguns il·luminadors, com ara Berenguer Fullit –que treballà per a la casa reial–, Pere Alegre i Bernat de Tolosa, tot i que les obres signades segueixen essent escasses.²⁷²

S'aprecia en les il·lustracions una pervivència de maneres bizantines, sobretot a través de la difusió d'obres provinents dels tallers bolonyesos.²⁷³ Com a peces cabdals cal esmentar obres de naturalesa jurídica, particularment els llibres dels *Usatges i Constitucions de Catalunya*, encàrrecs cortesans de gran entitat.²⁷⁴ Dins d'aquestes produccions cal remarcar el volum dels *Usatges de París* (BNF, ms. Lat. 4670 A, folis 67-240) –conclòs cap el 1322– del que s'ha denotat relacions amb la principal mà de *l'Haggadà d'Or*. Destaca el linealisme dibuixístic de les figures, d'estil afrancesat, però alhora una concepció de l'espai amb vincles amb el món italianitzant. Dins dels llibres d'usatges i constitucions també es poden destacar els *Usatges de la Paeria de Lleida* (AML, ms. 1375), encàrrec dels Montcada de Lleida, confeccionats

²⁷⁰ ALCOY PEDRÓS, Rosa, «La il·lustració de manuscrits a Catalunya», *Arts del llibre. Manuscrits, gravats, cartells*, BARRAL ALTET, Xavier (dir.), Col. Art de Catalunya, vol. 10, Barcelona, L'Isard, 2000, p. 10-149 (en concret p. 12).

²⁷¹ COLL I ROSELL, Gaspar, «La relació preu/valor artístic i social del llibre manuscrit català al segle XIV. Aproximació a un estudi documental», *Acta Historica et Archaeologica Mediaevalia*, vol. 16-17, 1996, p. 215-232. Sobre el llibre manuscrit a Catalunya vegeu, entre d'altres: BOHIGAS, Pere, «El repertori de manuscrits catalans», *Estudis Universitaris Catalans*, XII, 1927, p. 411-457; COLL ROSELL, Gaspar, «La il·luminació de manuscrits a Catalunya durant el segle XIV: aproximació a un estudi documental», *Miscel·lània en homenatge a Joan Ainaud de Lasarte*, vol. I, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1998, p. 327-333; ESCANDELL PROUST, Isabel, «Los libros a través de la cancellería real de Jaime II de Aragón (1291-1327)», *Imágenes y promotores en el arte medieval. Miscelánea en homenaje a J. Yarza Luaces*, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, 2001, p. 327-335; ALTURO PERUCHO, Jesús, *El llibre manuscrit a Catalunya: orígens i esplendor*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, 2001. En relació a la miniatura a la península Ibèrica vegeu: YARZA LUACES, Joaquín (ed.), *La miniatura medieval en la Península Ibèrica*, Murcia, Nausícaä, 2007, p. 135-136.

²⁷² RUBIÓ I LLUCH, Antoni, *Documents per l'història de la cultura catalana mig-eval*, vol. 2, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1908-1921.

²⁷³ ESCAYOLA I RIFÀ, Gemma, *La il·luminació de manuscrits d'orientació bolonyesa a l'entorn del 1300: el cas de Catalunya*, tesi doctoral, Universitat de Barcelona, 2008.

²⁷⁴ Trobareu una acurada síntesi del tema a: COLL I ROSELL, Gaspar, «Els grans llibres d'usatges i constitucions del primer terç del segle XIV», *L'art gòtic a Catalunya. Pintura I: De l'inici a l'italianisme*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 2005, p. 97-104; ALCOY PEDRÓS, Rosa, «Qüestions sobre la pintura a l'època de Jaume II: a propòsit d'uns Usatges i Constitucions de Catalunya encarregats pel monarca», *Amics de l'Art Romànic, Circular* n. 143, IEC, maig de 1995, p. 196-200.

segurament per dos tallers, el primer força lineal i el segon clarament giottesco, i acabats probablement passat el 1333 i ornats amb una interessant marginàlia. Es poden esmentar encara els *Usatges de la Biblioteca Vaticana* (BAV, ms. Ott. Lat. 3058), obra que podria estar relacionada amb un dels pintors del llibre de la Paeria, i les *Commemoracions de Pere Albert*, llibre obrat bàsicament entre 1333 i 1336, també vinculat a Lleida.²⁷⁵ Pel que fa a l'estil es troba un cert parentiu amb l'escola lleidatana en el cas de la *Haggadà Rylands*.²⁷⁶ De gran qualitat són les *Declamacions de Sèneca*, procedents de sant Cugat del Vallès, i conservades a l'Arxiu de la Corona d'Aragó. A les reminiscències bizantines s'integren nous trets del gòtic italià, com els efectes de volum o els efectes d'ombres.

La política d'expansió mediterrània de la Corona d'Aragó va facilitar la circulació de les noves tendències artístiques. Així, les illes de Mallorca, Sardenya i Sicília van exercir de pont facilitador per als nous corrents, amb lligams especialment amb Pisa i Nàpols.²⁷⁷ També s'ha de tenir en compte que la prosperitat econòmica facilità la proliferació d'encàrrecs als tallers pictòrics que optaren per assumir tota mena de demandes, fossin murals, sobre fusta o miniatures. En aquest moment proliferen els retaules que guanyen en nombre d'exemplars i en les seves dimensions.

Ferrer Bassa va exercir un paper d'introducció i difusor de les influències italianes toscanes. Es formà a Itàlia, amb estades a Nàpols, la Toscana i Assís, entre d'altres indrets, aproximadament entre 1325 i 1332.²⁷⁸ La influència de Giotto arribà al pintor català d'una manera més o menys directa però efectiva. Bassa es va establir a Barcelona com a pintor de la cort des de la fi del regnat d'Alfons el Benigne i part del regnat de Pere el Cerimoniós, fins a la mort del pintor a mitjans segle a causa molt probablement de la pesta negra. Davant dels nombrosos encàrrecs, Bassa s'envoltà d'un taller que va resoldre amb variable qualitat l'allau de demandes.

²⁷⁵ COLL I ROSELL, Gaspar, «Els usatges de la catedral de Lleida: un manuscrit il·luminat autòcton de la pròpia Seu datat entre 1333 i 1336. aproximació al seu estudi», Congrés de la Seu Vella de Lleida, Lleida, Pagés, 1991, p. 147-151. Es realitzà també la reproducció fotogràfica del manuscrit dels *Usatges i Constitucions de Catalunya* de l'Arxiu de la Paeria de Lleida (ms. 1375), que conté les *Commemoracions de Pere Albert. Usatges i Constitucions de Catalunya. Lleida segle XIV*, Lleida, Ajuntament de Lleida, 1997.

²⁷⁶ ALCOY PEDRÓS, R. «La il·lustració de manuscrits a Catalunya»..., p. 20.

²⁷⁷ ALCOY PEDRÓS, R. «La pintura gòtica...», p. 137. Vegeu també les següents tesis dirigides per la professora Rosa Alcoy: BUTTÀ, Licia, *Il Maestro di Santa Maria di Siracusa: un incontro mediterraneo ed alcuni problemi di pittura gotica siciliana*, tesi doctoral, Universitat de Barcelona, 2005; PUSCEDDU, Enrico, *Joan Barceló II (già Maestro di Castelsardo): questioni di pittura in Sardegna intorno al 1500*, tesi doctoral, Universitat de Barcelona, 2014; PALUMBO, Maria Laura, *Il soggiorno di Gherardo Starnina in Spagna*, tesi doctoral, Universitat de Barcelona, 2016.

²⁷⁸ ALCOY PEDRÓS, Rosa, «Los referentes de Ferrer y Arnau Bassa en la pintura Italiana: hipótesis sobre sus viajes de formación», *Hortus Artium Medievalium*, vol. 20, Issue 1, 2014, p. 357-371.

L'obrador va intervenir en una variada gama de gèneres pictòrics, abastant el fresc, el retaule i les miniatures. Els murals de la capella de Sant Miquel de Pedralbes forneixen una inestimable mostra de la feina de Ferrer Bassa. Malauradament, no s'han conservat retaules sencers atribuïbles al pintor però sí que es pot atribuir al taller la taula de sant Jaume del convent de Jonqueres, amb un contracte encomanat a Ferrer i al seu fill Arnau. L'altra gran obra conservada parcialment dels Bassa és el *Retaule de Santa Anna*, obra, però, acabada per Ramon Destorrents.²⁷⁹

Entre les mostres de la pintura catalana d'influència italiana es pot citar el Mestre de Baltimore, identificat per Millard Meiss com a pintor d'àmbit català que, segons va establir Rosa Alcoy, treballaria un temps amb els Bassa mantenint estretes analogies sobretot amb Arnau, a qui s'havia atribuït la seva obra.²⁸⁰ Per tant, és clar que va treballar al servei de la cort. La seva obra més notable és el *Tríptic de la Mare de Déu* (Walters Art Museum de Baltimore), obra que presenta un important interès per la descripció de l'espai. Una altra obra que Alcoy li ha atribuït és un retaule incomplet repartit entre el MNAC (Anunciació i Epifania) i el Fogg Art Museum (Nativitat). També va ser, segons la mateixa autora, una de les mans que van intervenir en el *Llibre d'hores de Maria de Navarra* (Venècia, Biblioteca Nazionale Marciana, ms. Lat. I.104/12640).²⁸¹

En relació amb la miniatura, com s'ha anat acreditant en la historiografia en els darrers temps, el taller de Ferrer Bassa va ser un dels centres fonamentals. Una de les seves obres cabdals va ser el *Saltiri anglocatalà de París*, llibre en el qual el taller bassià va continuar, amb força unitat estilística, una obra d'il·lustració iniciada un segle i mig abans, probablement a Canterbury. Una altra gran producció del taller dels Bassa seria la més heterogènia estilísticament, el *Llibre d'hores de Maria de Navarra*, o el *Maimònides de Copenhagen*. Aquest últim, datat entre 1347-1348, testimonia la producció bassiana dins del món de la miniatura hebrea i els contactes amb la comunitat jueva. Així, podria ser que s'establís un

²⁷⁹ ALCOY PEDRÓS, ROSA, *El Retaule de Santa Anna del Castell Reial de Mallorca i els seus mestres: dels Bassa a Destorrents*, [Palma de Mallorca], J. J. de Olañeta, 2000.

²⁸⁰ ALCOLEA BLANCH, SANTIAGO, «Arnau Bassa, pintor de Barcelona», *Studia vicensia revista d'investigació dels Arxius, Biblioteca i Museu Episcopals de Vic*, Vic, 1, 1989, p. 137-174.

²⁸¹ ALCOY PEDRÓS, R. «Ferrer Bassa, un creador d'estil»..., p. 155-158; ALCOY PEDRÓS, ROSA, «El libro de Horas de la reina María de Navarra: Avance sobre un problema complejo», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, n. 34, 1988, p. 105-134; ALCOY PEDRÓS, ROSA, «Jaume Cascalls. Un nombre para el Maestro del Tríptico de Baltimore», *Journal of the Walters Art Gallery*, vol. 48, 1990, p. 93-119.

vincle amb professionals del llibre jueus, com ara relligadors, copistes i miniaturistes.²⁸² També s'ha de tenir en compte que el *Compendi dels llibres de Galè* (BNF, ms. Heb. 1203) va ser confeccionat dins del cercle dels Bassa, i que per tant resulta ben possible que s'haguessin perdut altres tipus de llibres hebreus, també *haggadot*, miniats per Ferrer Bassa i el seu taller. Dins de la cronologia del segon quart del segle XIV, amb un estil més italianitzant que el de l'*Haggadà d'Or*, no es pot deixar de mencionar l'*Haggadà Germà* i l'*Haggadà Rylands*, amb un italianisme d'ascendència bolonyesa amb un modelatge intens de les carnacions dels personatges, i l'*Haggadà de Sarajevo*, que mostra característiques que van ser introduïdes a partir dels Bassa, sobretot pels marcs arquitectònics, però sense allunyar-se del linealisme i del poc volum dels personatges i els fons neutres.

Un altre miniaturista important del moment fou el Mestre de l'Escrivà.²⁸³ Les obres d'àmbit lleidatà d'aquest pintor havien estat atribuïdes als Bassa però els *Usatges de la Paeria* de Lleida donaren peu a individualitzar un autor amb trets propis, amb una influència rebuda dels tallers pisans d'il·lustració alhora que s'establí el seu fort nexa amb el Mestre de Baltimore.²⁸⁴

La important influència bassiana va donar lloc a una escola d'il·luminadors que tindria continuïtat a la segona meitat de segle. Com a obres que es poden considerar d'escola dels Bassa es pot citar el *Llibre Verd* de privilegis barcelonins (Barcelona, Arxiu Històric de la Ciutat, ms. 1G.L-10),²⁸⁵ bona part de les il·lustracions del qual s'han tendit a considerar anteriors al 1348. Aquesta obra permet definir els trets principals de l'escola bassiana tot i la presència de diverses mans.²⁸⁶ Un context similar es pot atribuir al *De regimine principum* d'Egidio Romano, de la Universitat de València (València, Universitat, ms. 435). També, entre els Bassa i el Mestre de l'Escrivà destaquen els dos volums d'un *Decretum Gratiani* de la British Library (Londres, BL, ms. Add. 15274-15275); en aquest cas es pot constatar una certa

²⁸² ALCOY PEDRÓS, Rosa, «Els il·lustradors del segle XIV i la cultura hebraica», *Ars cataloniae*, vol. 10, Barcelona, L'Isard, p. 96-97.

²⁸³ ALCOY PEDRÓS, Rosa, «Mestre de l'Escrivà. Fragment. La resurrecció de Tabita», *Thesaurus Studis*, Barcelona, Fundació "La Caixa", 1986, p. 127-129.

²⁸⁴ ALCOY PEDRÓS, Rosa, «El Mestre de l'Escrivà dels Usatges de Lleida i la cultura pisana dels primer tres-cents», *Quaderns d'Estudis Medievals*, n. 23-24, 1988, p. 120-141.

²⁸⁵ COLL I ROSELL, Gaspar, «Les armes del "Llibre Verd" de la Ciutat de Barcelona: un testimoni de la primera meitat del segle XV», *Acta historica et archaeologica mediaevalia*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2339-9996, 7-8, 1986, p. 459-493.

²⁸⁶ ALCOY PEDRÓS, R., «La il·lustració de manuscrits...», p. 35. Del *Llibre Verd* es pot consultar l'edició facsimil de l'Ajuntament de Barcelona (vol. 1, edició facsimil; vol. 2, estudi de l'obra a càrrec de Sebastià Riera, Manel Rovira, Tomàs Montagut i Joaquim Yarza). Vegeu: YARZA LUACES, Joaquín, «La il·lustració», *Llibre Verd de Barcelona*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 2004, vol. 2, p. 99-159.

reminiscència iconogràfica de procedència bolonyesa, de manera similar al *Decretum Gratiani* de la Biblioteca Vaticana (BAV, ms. A.25).²⁸⁷

La pesta negra i tota la crisi social i econòmica relacionada anà acompanyada de canvis en el món artístic. Els obradors pictòrics tradicionals tendiren a especialitzar-se en la confecció de retaules, renunciant a altra mena d'encàrrecs, com havien fet fins a mitjans XIV. En la segona meitat del segle XIV es detecta la desaparició de les fórmules lineals i l'adopció de la tendència italiana. Es nota a partir d'aquest moment una inclinació a la simplificació i major abstracció dels motius pictòrics, i més pes del simbolisme sobre el terreny narratiu. Són exemples del moment els tallers de Ramon Destorrents i el dels germans Serra. Ramon Destorrents fou el que assumí la continuació de retaules de l'entorn àulic que els Bassa havien deixat inacabats a causa dels estralls de la pesta. Es constata una continuïtat amb els models bassians però també algunes influències franceses, particularment les vingudes d'Avinyó. A més de retaules, el taller assumí diversos àmbits pictòrics, com ara el de la miniatura.²⁸⁸

Al seu torn, els germans Serra foren deutors de Destorrents.²⁸⁹ Es recorda que Pere Serra en va ser deixeble a títol d'aprenent. A part d'algun encàrrec cortesà, els principals clients foren eclesiàstics i els germans foren els autors d'alguns dels més espectaculars retaules de la segona meitat del XIV. En són bones mostres, en el cas de Jaume Serra el *Retaule de la Resurrecció del Sant Sepulcre* de Saragossa, i pel que fa a Pere Serra el *Retaule de l'Esperit Sant* (Manresa) i el de *Sant Bernat i Sant Bartomeu*. En relació a l'haggadà més tardana del grup d'haggadot catalanes amb cicle bíblic, l'*Haggadà Kaufmann*, de la segona meitat de segle XIV, s'acosta als corrents de la segona meitat del segle en el marc de la Corona d'Aragó.

En el camp de la il·luminació de la segona meitat del XIV la informació és encara més incerta que en el mig segle precedent.²⁹⁰ En primer lloc es detecta que els tallers que hi treballen són més escassos i més especialitzats, i es basen en projectes menys agosarats dels que s'havia

²⁸⁷ COLL ROSELL, Gaspar, «El "Decretum Gratiani" de la British Library de Londres: un manuscrit il·luminat a Barcelona entre 1342 i 1348», *Lambard: Estudis d'art medieval*, n. 6, 1991-1993, p. 265-290.

²⁸⁸ Rosa Alcoy proposa en diferents treballs la possibilitat d'identificar Destorrents amb el Mestre de Rubió que al seu torn connecta amb la saga d'il·luminadors amb cognom Destorrent i la família dels *Breviaris d'Amor*.

²⁸⁹ VERRIÉ, Frederic-Pau, «Más sobre Destorrents», *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, vol II-2, juliol 1944, p. 63-65; VERRIÉ, Frederic-Pau, «Una obra documentada de Ramon Destorrents», *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, vol. VI, 3 i 4, juliol-desembre de 1948, p. 321-340.

²⁹⁰ ALCOY PEDRÓS, R. «La il·lustració de manuscrits...», p. 41.

observat en la primera meitat de segle.²⁹¹ Un dels principals il·luminadors del període fou Ramon Destorrents, continuador pertanyent a una nissaga que abraça tot el segle. Com s'ha esmentat, amb influències italianes i avinyoneses, les seves realitzacions, a més de retaules, es relacionen segons Rosa Alcoy amb tota una sèrie de *Breviaris d'amor*.²⁹² Destaca en especial el *Breviari d'amor de Londres* (Londres, BL, Yates Thompson, ms. 31). L'altre il·lustrador important del moment fou Arnau de la Pena, especialitzat en exclusiva en els llibres tot i el seu contacte amb els germans Serra. De l'artífex hi ha documentats força encàrrecs amb l'entorn reial i l'alt clergat català.

A la segona meitat del XIV correspondrien una àmplia sèrie de manuscrits encara per acabar d'estudiar, com ara un missal de Ripoll i un altre de Reus o el *Breviari de la catedral d'Osca*. També algunes produccions relacionades amb l'àmbit gironí –com el *Missal de Sant Feliu*, el *Breviari de Vidal de Blanes* i el *Missal n. 15* de la seu gironina.

Així, s'ha de recalcar que dins de la segona meitat de segle XIV no s'han conservat suficients *haggadot* per establir un seguiment de l'anàlisi estilística en relació a la producció de manuscrits cristians. No s'han conservat gaires testimonis, segurament a causa de la destrucció dels manuscrits, sumat també a la crisi ocasionada a partir de la pesta negra i el detonant dels avalots del 1391. Tot i així, recordem que es conserven altres tipologies de llibres hebreus dins d'aquesta cronologia, com la *Mixné Torà* de Maimònides de la BNF datada al voltant de 1360 i l'*Atlas Català*, conservat a la BNF de 1375.

²⁹¹ ALCOY PEDRÓS, R., «La pintura gòtica...», p. 138.

²⁹² ALCOY PEDRÓS, Rosa, *La pintura catalana. El gòtic*, Enciclopèdia Catalana, 2017; ALCOY PEDRÓS, Rosa, «La Barcelona pictòrica de Ramon Destorrents», *Pintura I...* p. 234-250; ALCOY PEDRÓS, Rosa, «El Mestre de Santa Maria de Rubió. Una personalitat enigmàtica del gòtic català», *Revista d'Igualada*, segona època, núm. 22 (abril 2006), p. 6-21.

2.2 LES HAGGADOT CATALANES, CARACTERÍSTIQUES I PARTICULARITATS GENERALS

Un cop situades les *haggadot* en el seu context historicoartístic, convé ara incidir en les característiques d'aquest grup de manuscrits, acotant quines són les *haggadot* catalanes, les seves particularitats generals, el programa decoratiu, l'estil, l'origen i datació, els artífexs i els comitents.

D'*haggadot* catalanes il·luminades se'n poden comptar una desena amb notable decoració, totes del segle XIV, i la majoria de la primera meitat del segle. Aquests manuscrits poden ser d'alt nivell, com l'*Haggadà d'Or*, ricament il·luminada, mentre que d'altres contenen una miniatura de qualitat més modesta, com és el cas de l'anomenada *Haggadà Germana*. D'aquest grup de manuscrits catalans s'han fet petits agrupaments per raons de vincles estilístics i iconogràfics, establint així parelles "germanes". Aquestes *haggadot* són les següents: L'*Haggadà d'Or*,²⁹³ la més rica i més antiga del grup, que s'ha associat iconogràficament amb l'*Haggadà Germana*,²⁹⁴ l'*Haggadà Sassoon*,²⁹⁵ l'*Haggadà Germà*²⁹⁶ relacionada iconogràficament i estilísticament amb l'*Haggadà Rylands*,²⁹⁷ l'*Haggadà de Sarajevo*,²⁹⁸ l'*Haggadà de Bolonya-Mòdena*²⁹⁹ i l'*Haggadà Prato*,³⁰⁰ també vinculades totes tres per l'estil, i en el cas de les dues primeres també per iconografia; l'*Haggadà de Barcelona*,³⁰¹ i per últim l'*Haggadà Kaufmann*,³⁰² la més tardana i de procedència més dubtosa. De les mencionades, només vuit presenten un cicle bíblic a pàgina sencera, una de les seves parts més destacables. En l'*Haggadà Sassoon* i l'*Haggadà de Barcelona*, en canvi, la decoració està tota inclosa entre les pàgines dedicades al text, i s'ubica dins de la caixa del text o bé als marges. També s'ha de tenir present, a més, que s'han conservat algunes *haggadot* considerades catalanes amb molt poca il·luminació³⁰³ o bé sense.

²⁹³ *The "Golden Haggadah"*, Londres, The British Library, ms. Add. 27210.

²⁹⁴ *The "Sister Haggadah"*, Londres, The British Library, ms. Or. 2884

²⁹⁵ *The "Sassoon Haggadah"*, Jerusalem, Israel Museum, 181/041.

²⁹⁶ *The "Brother Haggadah"*, Londres, The British Library, ms. Or. 1404.

²⁹⁷ *The "Rylands Haggadah"*, Manchester, The John Rylands Library, Hebr. ms. 6.

²⁹⁸ *The "Sarajevo Haggadah"*, Sarajevo, Zemaljski Muzej Bosne i Hercegovine, ms. 1.

²⁹⁹ *The "Prato Haggadah"*, Nova York, The Jewish Theological Seminary Library, ms. Mic. 9478.

³⁰⁰ Es conserva parcialment en dues biblioteques italianes: Bolonya, Biblioteca Universitaria, ms. 2559 i Mòdena, Biblioteca Estense, Cod. A. K. I. 22- Or. 92. Alguns autors identificaren el manuscrit com a un *makhzor*.

³⁰¹ *The "Barcelona Haggadah"*, Londres, The British Library, ms. Add. 14761.

³⁰² *The "Kaufmann Haggadah"*, Hongria, Magyar Tudományok Akadémia Könyvtára, Col·lecció Kaufmann, ms. A 422.

³⁰³ Es podrien incloure dins del grup de les *haggadot* amb poca il·luminació els següents manuscrits: l'*Hagadà Graziano* (Nova York, The Jewish Theological Seminary Library, ms. 9300) vinculada a la *Germana*; l'*Hagadà*

Com s'ha indicat en el capítol precedent, cap de les deu *haggadot* esmentades inclou un colofó que les dati ni les ubiqui en una zona concreta; a més, tampoc donen noms dels artífexs ni dels primers propietaris dels manuscrits. Així, per poder acotar els manuscrits en un espai i un temps més concret, resulta important analitzar diferents aspectes dels manuscrits, des de la codicologia i paleografia, l'estudi del contingut del text i del seu ritual, així com l'estil i els elements heràldics que hi apareixen. El que es pretén amb aquest capítol és exposar les conclusions dels estudis fets en aquests camps i fer noves reflexions en alguns àmbits, amb la intenció de poder interpretar el programa decoratiu i la seva iconografia, a més de fer consideracions sobre els artífexs dels manuscrits, si eren jueus o bé cristians, i a quin públic anaven dirigits.

2.2.1 Aspectes codicològics, estructura i composició

Per poder fer un estudi iconogràfic de les *haggadot* s'han de tenir en compte, entre altres factors, les característiques i particularitats codicològiques d'aquests manuscrits a partir dels estudis ja realitzats per investigadors experts en aquest àmbit.³⁰⁴

Com demostra la similitud en la factura, la confecció dels manuscrits es pot posar en paral·lel a la dels manuscrits fets al territori. Les *haggadot* catalanes il·luminades estan fetes en pergami de vedell de bona qualitat, generalment de vitella en els manuscrits més luxosos. Les pells eren preparades a consciència, enguixades amb calç, amb el pèl raspat, polides, assecades i estirades. Els folis s'agrupaven per quadernets que després es lligaven. En el cas de les *haggadot*, normalment contenen quadernets de vuit pàgines, tot i que hi ha petites irregularitats.³⁰⁵ En alguns casos, les miniatures a pàgina sencera estan en quadernets separats dels que contenen el

Mocatta (Londres, The University College Library, ms. 1), que comparteix autor de micrografies amb l'*Haggadà Rylands*; l'*Hagadà de Poblet* (Poblet, Monestir de Santa Maria, ms. 100) de finals de segle XIV, i l'*Hagadà de Cambridge* (Cambridge, The Cambridge University Library, ms. Add. 1203), més tardana, segurament de principi del segle XV. Per a més informació vegeu el catàleg i el llistat d'*haggadot* al vol. II.

³⁰⁴ Per a les particularitats específiques de cada còdex vegeu les fitxes del catàleg al vol. II.

³⁰⁵ El més comú entre els llibres sefardites, i en concret de Catalunya, és que continguin quadernets de vuit pàgines. A Toledo, però, algunes bíblies tenen sis folis per quadernet i a Navarra dotze. KOGMAN-APPEL, K. *Illuminated Haggadot...*, p. 11-44.

text.³⁰⁶ En general, la foliació dels manuscrits és feta posteriorment a llapis en números aràbics a l'extrem superior o inferior de la pàgina.

Com es pot apreciar pels testimonis conservats, les *haggadot* catalanes il·luminades no tenen una mida i extensió estandarditzada. La mitjana aproximada seria d'uns 240 × 190 mm. Cap d'aquestes *haggadot* és un llibre tan petit com l'*Haggadà Hispano-morisca*³⁰⁷ o la *Miscel·lània del Nord de França*³⁰⁸ de la BL. D'alçada, l'*Haggadà Rylands* és la més alta, amb 280 mm mentre que la més petita seria l'*Haggadà Sassoon* i l'*Haggadà Prato*, amb 210 mm. D'amplada, l'*Haggadà Rylands* i la *Germana* són les més grosses, amb 230 mm, i la més estreta és l'*Haggadà Prato*, amb 149 mm. Pel que fa al nombre de folis dels manuscrits – segons l'estat actual –, també és variable. L'*Haggadà Germà* és la més curta (amb II+51+II folis), juntament amb l'*Haggadà Rylands* (I+57+II), l'*Haggadà Kaufmann* (II+ 60+II) i l'*Haggadà Germana* (I+64+I). Les *haggadot* més extenses són la de *Bolonya-Mòdena* (205+15 folis sumant les dues parts dividides en les dues biblioteques) i també l'*Haggadà Sassoon*, amb 336 pàgines.

La caixa dels manuscrits també és variable, però la majoria deixa prou espai als laterals perquè hi hagi lloc per a les marginàlies, i queden en blanc si aquestes no hi són. El text de l'*haggadà* sol ser escrit a línia tirada i hi sol haver entre 8 i 14 línies per pàgina.³⁰⁹ En el cas de l'*Haggadà Sassoon*, però, s'opta per una solució diversa, amb la inclusió de columnes a diverses pàgines, que aporten més dinamisme i varietat a la caixa del text. L'escriptura més emprada a les *haggadot* catalanes és la coneguda com a escriptura sefardita quadrada en tinta marró fosc, tot i que hi ha passatges en una semicursiva sefardita. L'escriptura sefardita quadrada s'estengué a la península Ibèrica, i es caracteritza per un traç elegant amb tendència a la inclinació cap a l'esquerra. També a algunes de les *haggadot*, com es veu clarament en el cas de l'*Haggadà Sassoon*, l'*Haggadà d'Or* i la de *Prato*, tenen afegits posteriors amb lletra asquenazita, que continuen el text original. En les pàgines del text es reserva espai per a la decoració amb tinta,

³⁰⁶ A l'*Haggadà d'Or* les miniatures a pàgina sencera estan dins dels dos primers quadernets, a la *Germana* als tres primers, a la de Bolonya-Mòdena a un, i a la *Prato* a l'últim, encara que devia anar col·locat en un origen a davant. A l'*Haggadà Rylands* i a la *Germà*, les miniatures es troben dins d'un quadernet (el primer de la *Germà* i el tercer de la *Rylands*), però també en aquest s'inclou text. Vegeu: KOGMAN-APPEL, K., *Illuminated Haggadot...*, p. 11-44.

³⁰⁷ *Haggadà Hispano-morisca*, (*The Hispano-moresque Haggadah*), Castella, c. 1300, Londres, BL, Or. 2737. En la investigació s'ha traduït el nom rebut per la historiografia, si bé caldria fer un replantejament terminològic a l'hora d'esmentar-la, igual que en el cas de l'"*Espanyola*" de Parma.

³⁰⁸ *Miscel·lània del Nord de França*, (*The Northern French Miscellany*), França, c. 1280, Londres, British Library, Add. ms. 11639.

³⁰⁹ A l'*Haggadà de Bolonya-Mòdena* hi ha la irregularitat que en la caixa del text es passa de 9 a 17 línies. La *Sassoon* i la de *Barcelona* en tenen 8 per pàgina; la *Prato* i la *Kaufmann* 9; la de *Sarajevo* combina 9 i 10; l'*Haggadà d'Or* i *Germana* en tenen 10, mentre que la *Rylands* i *Germà* 14.

els panells de les paraules inicials, decoració microgràfica als laterals –com a l'*Haggadà Rylands*–, i espai al foli per a marginàlia i il·luminacions figurades, adaptades a la configuració de la pàgina i a les línies organitzatives. En relació a l'enquadernació, no n'hi ha cap que conservi la relligadura original. Per posar alguns exemples, l'*Haggadà Germana* i l'*Haggadà Germà* tenen una enquadernació anterior al 1600, l'*Haggadà d'Or* del xvii³¹⁰ i la de l'*Haggadà de Barcelona* i la de *Bolonya* són modernes.

Tal com ha recalcat la bibliografia al voltant dels manuscrits hebreus medievals, en les *haggadot* catalanes il·luminades hi hauria tres parts diferenciades pel que fa a la seva estructura interna i composició. Es trobaria la part de les miniatures bíbliques a pàgina sencera a l'inici del manuscrit, seguida per la part corresponen al text de l'haggadà i es conclouria amb el recull de poemes litúrgics (anomenats *piütim*) recitats durant la setmana de la Pasqua i el dissabte anterior. Les il·luminacions bíbliques a pàgina sencera només es troben a vuit *haggadot* catalanes,³¹¹ en un origen ubicades al principi del manuscrit, algunes en quadernets separats. Són cicles bíblics disposats en ordre cronològic amb passatges que no són mencionats al text de l'haggadà, per això els estudiosos han afirmat que són cicles independents del text.³¹² La disposició dels cicles dins dels folis és variable. Katrin Kogman-Appel apunta que per la seva mida més reduïda, l'*Haggadà de Bolonya-Mòdena* i l'*Haggadà Prato* contenen una escena per pàgina,³¹³ a diferència de les altres que se subdivideixen en diferents vinyetes. La majoria d'elles divideixen l'espai en dues vinyetes rectangulars, disposades una sobre l'altra. Això es pot observar a l'*Haggadà Germana*, l'*Haggadà Rylands*, l'*Haggadà Germà* i l'*Haggadà de Sarajevo*. L'*Haggadà d'Or* destaca de la resta perquè divideix la pàgina en quatre vinyetes, separades per franges decoratives de diferents colors. Els marcs es pinten de blau, rosa o marró clar i es decoren amb tinta de color blanc amb pa d'or als cantons.³¹⁴ També és l'única haggadà en la qual, de manera repetida, s'aplica pa d'or al fons de les vinyetes. En el cas de l'*Haggadà*

³¹⁰ Vegeu l'estudi detallat d'Isabel Escandell, on proposa que la relligadura és d'estil ventall feta a Mòdena a finals del xvii, pel motiu heràldic de l'àguila de la família estense. També sosté que originàriament es devia tractar d'una relligadura mudèjar, igual que altres enquadernacions de manuscrits hebreus, amb motius geomètrics similars als de la matsà de la mateixa haggadà. ESCANDELL PROUST, I., «La Hagadà d'Or», revisada... », p. 103-128.

³¹¹ Les il·luminacions es troben en els següents folis de les *haggadot*: *Haggadà d'Or* (f. 2v-15r), *Germana* (f. 1v-18r), *Germà* (f. 1v-7v), *Rylands* (f. 13v-19r), *Sarajevo* (f. 1v-34r), *Bolonya-Mòdena* (part de Bolonya, f. 1r-6v), *Prato* (f. 84r i 84v, amb l'espai reservat incomplet en altres folis), *Kaufmann* (f. 1v-10r i 57v-60r).

³¹² SED-RAJNA, Gabrielle, «Haggadah and Aggadah: Reconsidering the Origins of the Biblical Illustrations in Medieval Hebrew Manuscripts», *Byzantine East, Latin West: Art Historical Studies in Honor of Kurt Weitzmann*, Princeton, Dept. of Art and Archaeology, Princeton University, 1995, p. 415-23.

³¹³ A l'*Haggadà "Hispano-morisca"*, com que és petita, també li passa el mateix.

³¹⁴ NARKISS, B., *The Golden Haggadah...* (1997), p. 21.

d'Or, l'*Haggadà de Sarajevo* i l'*Haggadà Kaufmann* la miniatura només té lloc a la part de la carn i no del pèl del foli, i deixa originàriament l'altra cara en blanc.

La part del text és la que ocupa la major part del manuscrit, amb nombroses paraules inicials decorades (sovint amb or, plata i colors), panells de paraula inicial (moltes amb decoració foliada), decoració i il·lustracions marginals, i en alguns casos il·luminacions dins del cos del text. La part dels *piütim* sol ser la menys decorada i variable en el text, ja que no hi havia una regla estipulada en la selecció dels poemes per recitar.

Tenint en compte els aspectes comentats es pot veure que les *haggadot* catalanes no segueixen un estàndard fix, sinó que van variant dins d'uns trets generals, com ho és l'estructura tripartida del còdex. En especial varia tant la mida, la quantitat de folis, la caixa i les línies per pàgina, així com la composició dels cicles bíblics en una, dues o quatre vinyetes, i la quantitat d'imatges i aspectes decoratius en les pàgines. Encara que alguns dels manuscrits s'hagin pogut considerar "germans" per la iconografia i a vegades també per l'estil, s'ha de remarcar que hi ha altres aspectes codicològics que no són comuns.³¹⁵

2.2.2 El programa decoratiu i la seva iconografia

Les *haggadot* catalanes il·luminades que es conserven avui dia tenen un ric programa decoratiu, variable en el seu contingut temàtic i en la ubicació dins del manuscrit –a pàgina sencera a l'inici del manuscrit o dins del text de l'haggadà i dels *piütim*, ja sigui a la marginàlia, en panells i a les paraules inicials decorades. Les il·luminacions poden tenir una temàtica bíblica, un caràcter escatològic, una intenció d'il·lustrar la cerimònia i els seus preparatius, i també es poden tractar d'il·lustracions estretament relacionades amb el text de l'haggadà.³¹⁶ Així mateix, s'han d'afegir els elements decoratius marginals (essencialment vegetals, geomètrics, zoomòrfics, antropomòrfics i éssers híbrids) i els motius heràldics.

³¹⁵ Katrin Kogman-Appel subratllà que tret de la *Rylands* i la *Germà*, en els aspectes relacionats amb la codicologia, la configuració de les pàgines, la il·lustració de dins del text i la decoració ornamental, hi ha moltes divergències entre *haggadot*. KOGMAN-APPEL, K., *Illuminated Haggadot...*, p. 11-44.

³¹⁶ Bezalel Narkiss va fer la divisió de les il·luminacions de les *haggadot* en funció del contingut: textual, ritual, bíblic i escatològic, i això es pot aplicar tant a les catalanes com a les asquenazites, del segle XIII al XV. NARKISS, B., «Manuscritos iluminados hispanohebreos»..., p. 190.

A continuació es detallen les diferents agrupacions temàtiques del programa decoratiu, puntualitzant la seva iconografia i característiques principals.

*ELS CICLES BÍBLICS, EL PASSAT DEL POBLE D'ISRAEL*³¹⁷

Els cicles de temàtica bíblica compresos dins del programa iconogràfic de les *haggadot* catalanes se solen ubicar a pàgina sencera³¹⁸ a l'inici del manuscrit, majoritàriament abans que s'iniciï el text de l'haggadà.³¹⁹ En menys ocasions, i amb un nombre molt més reduït d'imatges bíbliques, es col·loquen dins del text de l'haggadà, com es pot apreciar a l'*Haggadà de Barcelona*.

El cicle bíblic més representat en les *haggadot* catalanes és el de l'Èxode, temàtica que es commemora en el text de l'haggadà. Per aquest motiu no és d'estranyar que les *haggadot* amb un cicle complet continguin episodis del segon llibre de la Torà.³²⁰ Tot i això, hi ha alguns casos que abans que s'iniciï el cicle miniat de l'Èxode s'incorpora abans el del Gènesi, com succeeix amb l'*Haggadà d'Or*, l'*Haggadà Germana* i l'*Haggadà de Sarajevo*. En el cas de la inacabada *Haggadà Prato* només conserva dues miniatures incompletes relacionades amb el diluvi universal, però amb molta probabilitat també s'hauria afegit un cicle de l'Èxode. Més enllà del Gènesi i de l'Èxode, l'*Haggadà de Sarajevo* tanca el seu cicle bíblic amb un passatge del llibre de Nombres i un del Deuteronomi. És l'haggadà amb el programa bíblic més variat.

Els episodis seleccionats per al cicle del Gènesi i de l'Èxode no són els mateixos entre les *haggadot* catalanes i, fins i tot, les parelles assenyalades per la historiografia mostren divergències. Per aquest motiu es poden trobar alguns episodis que només són únics i exclusius d'algunes *haggadot*, mentre que episodis clau com les deu plagues d'Egipte i la sortida

³¹⁷ Aquest apartat es desenvolupa en els següents capítols de la investigació, dedicats exclusivament a aquest tema.

³¹⁸ Els cicles bíblics a pàgina sencera apareixen a l'*Haggadà d'Or*, *Germana*, *Germà*, *Rylands*, *Sarajevo*, *Bolonya-Mòdena*, *Prato* i a l'*Haggadà Kaufmann*.

³¹⁹ En el cas de l'*Haggadà Kaufmann*, però, els cicles a pàgina sencera es col·loquen a l'inici i al final del manuscrit. No obstant això, aquest fet es deu a una reenquadernació posterior, ja que es va descol·locar l'ordre original cronològic amb què devien anar disposats els folis. Probablement, es va reenquadernar abans del segle XVI, com es pot deduir de la inscripció del nou propietari a la primera pàgina segons la disposició actual. SED-RAJNA, G. (ed.), *The Kaufmann Haggadah...* En aquesta publicació es fa la hipòtesi de l'ordre original del cicle bíblic del manuscrit, igual que a: NARKISS, Bezalel, «Seder ha-ziyyurim be-haggadat Kaufmann ("The Order of the Illustrations of the Kaufmann Haggadah")», *Kirjath Sefer*, 42, 1967, p. 104-108. També a l'*Haggadà Prato* el cicle bíblic incomplet es localitza als últims folis del manuscrit.

³²⁰ Un cicle desenvolupat de l'Èxode es pot veure a l'*Haggadà d'Or*, *Germana*, *Germà*, *Rylands*, *Sarajevo*, *Bolonya-Mòdena* i *Kaufmann*.

d'Egipte, per exemple, es troben a tots els cicles de l'Èxode. Temàticament, dins del Gènesi, els cicles abasten des de la Creació del món –només en el cas de l'*Haggadà de Sarajevo*–, passant per la història dels primers homes, Adam, Eva, Caïn i Abel; els càstigs contra la humanitat com el diluvi universal amb Noè, i la torre de Babel; la història dels tres patriarques, Abraham, Isaac, Jacob; i acabant amb Josep i el seu periple a Egipte. El cicle de l'Èxode comprèn, només en algunes *haggadot*, des que el faraó fa llançar al Nil els nens hebreus acabats de néixer i la infantesa de Moisès, passant per Moisès i l'esbarzer ardent, i els miracles davant dels ancians i del faraó, fins a les deu plagues d'Egipte, la sortida d'Egipte, el pas del mar Roig i la dansa de Míriam. L'*Haggadà de Sarajevo* és l'única *haggadà* catalana que va més enllà en la història de l'Èxode i també mostra el viatge pel desert i l'entrega de les Taules de la Llei.

Pel que fa a la temàtica bíblica, també s'ha de tenir en compte que hi ha algunes *haggadot* que contenen il·luminacions bíbliques esporàdiques dins del cos del text. Aquestes s'observen a l'*Haggadà Sassoon* i a l'*Haggadà de Barcelona*, amb escenes relacionades amb l'Èxode que a la vegada es mencionen en el text de l'*haggadà*, com és l'esclavitud dels israelites, les plagues i la sortida dels israelites d'Egipte.³²¹ També dins del text de l'*Haggadà de Sarajevo* hi ha una imatge relacionada amb la plaga del primogènit (f. 54r) (**Fig. 9**), i a l'*Haggadà Kaufmann*, es mostra com un nen hebreu és tirat al riu (f. 27v) (**Fig. 10**) i com el faraó i el seu exèrcit persegueixen els israelites (f. 43r) (**Fig. 11**). Així mateix, també a l'*Haggadà de Barcelona*, dins del text, s'inclouen escenes relatives a alguns episodis del Gènesi, com l'escena on Abraham és llançat al foc per ordres del rei Nimrod (f. 36v) (**Fig. 12**), Laban perseguint Jacob (f. 39v) (**Fig. 13**), i Jacob i els seus fills marxant cap a Egipte (f. 40r) (**Fig. 14**) i una granota representant la segona plaga d'Egipte (f. 51r) (**Fig. 15**).³²²

AMB CARÀCTER ESCATOLÒGIC: EL TERCER TEMPLE COM A ESPERANÇA PER AL FUTUR

Dins del judaisme, la reconstrucció de la ciutat de Jerusalem i del tercer Temple s'espera en la futura era messiànica. Com explica la investigadora Sarit Shalev-Eyni,³²³ generalment tant les

³²¹ A l'*Haggadà de Barcelona* les escenes esmentades es troben als següents folis: esclavitud dels israelites (f. 30v i 43r), plaga de les granotes (f. 51r), la marxa d'Egipte dels israelites (f. 66v); mentre que a l'*Haggadà Sassoon* als següents: esclavitud dels israelites (p. 75, 76, 77, 78 i 83), plagues d'Egipte (p. 94), els israelites marxen d'Egipte (p. 84 i p. 121).

³²² En el cas d'Abraham llançat al foc i Jacob perseguit per Laban, es mostren personatges escollits per Déu que han volgut ser oprimits pels enemics.

³²³ SHALEV-EYNI, S., «Jerusalem and the Temple...», p. 173-191.

fonts textuais com visuals, els termes “Jerusalem” i “Temple” van ser associats i fusionats, ja que la reconstrucció d’un implicava la de l’altre.

La il·lustració d’aquest tercer Temple s’inclou a l’*Haggadà de Sarajevo* (f. 32r) (**Fig. 16**) a pàgina sencera, a continuació de l’última escena del cicle bíblic i abans de les escenes rituals. D’aquesta manera, es mostren cicles bíblics del passat, la celebració contemporània del ritual en el moment present i l’esperança en els temps futurs. La inscripció confirma el que s’està representant, el desig de la reconstrucció del Temple amb la vinguda del Messies: “El Temple que serà construït aviat en els nostres dies”. La il·luminació mostra un edifici fortificat amb muralles amb merlets que té diferents obertures, i que podria representar la ciutat de Jerusalem reconstruïda. Al centre, sota d’una volta sostinguda per columnes, destaca el *Sancta Sanctorum* amb l’Arca de l’Aliança, de forma rectangular, molt alta, que conté les Taules de la Llei amb les primeres paraules dels Deu Manaments en daurat. Decorant l’Arca hi ha dues ales de querubins.³²⁴ Com senyalà Sarit Shalev-Eyni, el Temple –juntament amb els seus utensilis–, es representa en les bíblies catalanes a pàgina sencera i se l’anomena el Temple de Déu. Els motius dels utensilis també es poden veure en l’art jueu dels segles III al VI, com a les pintures murals de la Sinagoga de Dura Europos o als mosaics de Beit Alfa,³²⁵ i podria ser que en els manuscrits hebreus catalans es continués amb la tradició antiga. Segons estudià la investigadora, a l’*Haggadà dels caps d’Ocells* (f. 47r) (**Fig. 17**) es representa la construcció del futur Temple però d’una manera diferent de l’haggadà catalana. En comptes de mostrar el Temple amb els seus instruments, l’haggadà asquenazita es basaria en la iconografia cristiana de la Jerusalem celestial que descendeix a la terra. El tema de la Jerusalem celestial es pot veure en les visions finals de l’Apocalipsi de sant Joan, però també apareix en la literatura apocalíptica antiga i en algunes fonts midràixiques.³²⁶

³²⁴ A més, com subratlla C. Roth, es poden apreciar dos símbols heràldics, una ala i una rosa. ROTH, C., *The Sarajevo Haggadah...*

³²⁵ WILKINSON, John, «The Beit Alpha Synagogue Mosaic Towards an Interpretation», *Journal of Jewish Art*, 3-5, 1977-1978, p. 16-28. Vegeu també AVI-YONAH, Michael, «Le mosaïque juive dans ses relations avec la mosaïque classique», *Colloques internationaux du Centre National de la Recherche scientifique*, Paris, Editions du Centre national de la Recherche scientifique, 29 août- 3 septembre 1963, p. 325-330.

³²⁶ Entre aquestes, Sarit Shalev-Eyni va assenyalar el *Midraix Tankhumà* (Nóakh 2,17). SHALEV-EYNI, S., «Jerusalem and the...», p. 173-191.

Com estudià també Joseph Gutmann,³²⁷ l'arribada del temps messiànic es pot representar als manuscrits hebreus a partir de tres fórmules. Una primera a partir d'un banquet messiànic, on es consumeixen les tres bèsties primigènies, que són *Behemot* (en forma de toro), *Leviatan* (en forma de peix) i *Ziz* (en forma de griu). Això es pot veure representat en manuscrits asquenazites des del segle XIII, com a la *Bíblia ambrosiana* (f. 136r) (**Fig. 18**). Les altres dues fórmules consisteixen a representar el Temple (com a l'*Haggadà de Sarajevo* i a les bíblies de la península Ibèrica)³²⁸ i l'arribada del Messies (en els manuscrits asquenazites del segle XV). Així doncs, seguint aquesta segona fórmula, l'*Haggadà de Sarajevo* és l'única haggadà catalana que inclou aquesta escena de caràcter escatològic.

LES ESCENES CERIMONIALS -EL MANTENIMENT DE LA TRADICIÓ EN TEMPS PRESENTS-

Les il·luminacions que es vinculen més directament amb la festivitat de la Pasqua són les de temàtica cerimonial o ritual. En aquestes, diversos personatges, caracteritzats com a coetanis de l'època de la creació del manuscrit, porten a terme les preparacions precedents al sopar pasqual, i també es representen fent diferents rituals indispensables per a dur a terme aquest banquet. Les il·luminacions poden figurar a pàgina sencera, a continuació dels cicles bíblics, i/o també inserides dins del text de l'haggadà. Investigadors com Cecil Roth van assenyalar que, en un inici, en la representació del sopar pasqual es volia mostrar el primer sopar dins del cicle de l'Èxode i després s'acabà convertint en una escena contemporània als manuscrits.³²⁹ En tot cas, la voluntat de mostrar una continuïtat amb les escenes bíbliques és evident, fent patent que el passat del poble hebreu s'enllaça amb els seus temps i és perpetuat.³³⁰

Preparacions del sopar pasqual

Les escenes relacionades amb el *séder*, el sopar pasqual, són especialment valuoses per

³²⁷ GUTMANN, J., «When Kingdom Comes...», p. 168-174; GUTMANN, Joseph, «Leviathan, Behemoth and Ziz: Jewish Messianic symbols in art», *Hebrew union college annual*, vol. XXXIX, 1968, p. 219-230.

³²⁸ El fet que es vulgui representar el Temple respon a l'esperança que tornarà a ser reconstruït. És paradigmàtic, en aquest sentit, la introducció de l'arbre de la muntanya de les Oliveres entre els utensilis, lloc on el Messies apareixerà. Es pot veure, per exemple, a la Bíblia catalana del tercer quart del segle XIV de la British Library (ms. Additional 15250, f. 4r).

³²⁹ ROTH, C., «The John Rylands Haggadah»..., p. 143.

³³⁰ Com senyalà Sarit Shalev-Eyni, si bé en els cicles cristians s'enllaça sense separació la sèrie de l'Antic Testament i el Nou Testament, per mostrar l'enllaç entre l'Antiga i Nova Llei; en les *haggadot* catalanes els cicles bíblics s'enllacen amb la comunitat celebrant la Pasqua jueva. SHALEV-EYNI, S., «Jerusalem and the...», p. 173-191.

conèixer com se celebrava el ritual durant l'època de creació dels manuscrits.³³¹ En les escenes dedicades als preparatius previs al *séder*, es pot veure com duïen a terme la distribució de *kharósset*, la mescla dolça per sucar les herbes amargues,³³² i *matsot*, pa àzim, per als pobres. Així s'asseguraven que complien amb l'observança de no ingerir llevat durant la Pasqua. Això es pot observar a l'*Haggadà d'Or* (f. 15r b) (**Fig. 19**) a la *Germana* (f. 17r a) (**Fig. 20**) i a l'*Haggadà de Sarajevo* (f. 33v a i b) (**Fig. 21**).³³³ L'elaboració del pa àzim, de forma rodona i aplanada,³³⁴ era acurada, i es vigilava especialment que el pa no fermentés durant el procés de l'amassat i de la cocció,³³⁵ que es feia de manera ràpida, simulant les *matsot* que van endur-se els israelites quan van marxar apressadament d'Egipte.

També amb el propòsit que no quedés llevat dins la casa es feia una neteja general de la llar i es portava a terme un ritual simbòlic de revisar a la llum d'una espelma tots els racons per si romanien restes de llevat.³³⁶ Aquestes dues activitats apareixen representades tant a l'*Haggadà d'Or* (f. 15r c) (**Fig. 22**) com a l'*Haggadà Germana* (f. 17r b) (**Fig. 23**).

³³¹ En aquestes escenes es poden veure els utensilis que empraven, la disposició a la taula, la seva vestimenta... Vegeu: METZGER, Mendel; METZGER, Thérèse, *Jewish Life in the Middle Ages. Illuminated Manuscripts of the Thirteenth to the Sixteenth Centuries*, Fribourg, Office du Livre, 1982; BARCELÓ PLANA, Alba, «Imatges de la quotidianitat a les *haggadot* catalanes: l'àpat pasqual», PUIG, Neus; VIADER, Montse (ed.), *La vida quotidiana a l'Edat Mitjana. Actes del IV Seminari d'Estudis Medievals d'Hostalric*, Hostalric, 2015, p. 168-177.

³³² *Kharósset*, com a símbol del morter usat pel poble d'Israel en la construcció de les ciutats egípcies, és una mescla dolça de poma, nous, mel, canyella i vi, tot triturat. La recepta, amb la inclusió d'altres elements com les figues, panses i dàtil, poden variar lleugerament segons la zona.

³³³ Per una banda, a l'*Haggadà d'Or* diversos nens estan agafant *matsot* i *kharósset* que se'ls ofereix mentre que l'amo de la casa ho supervisa. Es pot llegir la inscripció que descriu la imatge: "El propietari de la casa ordena *matsot* i *kharósset* per donar als nens". A l'*Haggadà Germana*, en canvi, qui rep els aliments són ja adults. En el cas de l'*Haggadà de Sarajevo* es dedica una escena per a l'entrega de *kharósset* (f. 33v a) i una per a les *matsot* (f. 33v b). En els dos casos, són nois joves qui prenen els aliments. D'acord amb Kogman-Appel, els comitents de les *haggadot*, especialment les d'una factura més acurada, eren persones amb estatus que, més enllà de voler fer una obra de caritat als necessitats, volien deixar constància que s'asseguraven que ningú de la comunitat consumís pa amb llevat. KOGMAN-APPEL, Katrin, «Another Look at the Illustrated Sephardic Haggadot: Communal and Social Aspects of the Passover Holiday», *Temps i espai de la Girona jueva, Actes del Simposi Internacional celebrat a Girona 23, 24 i 25 de març de 2009*, Girona, Patronat del call de Girona, 2011, p. 81-101. En aquest sentit, això no està renyit amb el fet que es volguessin fer donacions als pobres amb la intenció de supervisar que tothom complís els preceptes pasquals.

³³⁴ D'acord amb E. Cantera, les *matsot* consumides en la primera nit de la Pasqua havien de ser com a "pa de pobres", fetes sense cap condiment, ni tampoc sal, segons es descriu al *pessakhim* 36a. CANTERA MONTENEGRO, Enrique, «El pan y el vino en el judaísmo antiguo y medieval», *Espacio, Tiempo y Forma. Revista de la Facultad de Geografía e Historia. Serie III- Historia Medieval*, 19, Madrid, 2006, p. 13-48.

³³⁵ Amb la intenció d'assegurar que el pa no portava llevat com a ingredient i que, per tant, era apte per a la Pasqua, es van fer segells amb diversos dissenys per marcar el pa. Se'n coneix un del segle XIV conservat al Museu de la Vida Rural a l'Espluga de Francolí. Al centre del segell es representa un ocell amb branques al bec i una estrella de sis puntes. Al voltant està inscrit: «Set dies menjareu pans àzims en pau», basat en l'Èxode 12,15.

³³⁶ Sobre la pràctica ritual del *bedicat khamets* vegeu el capítol de "L'haggadà i la festivitat de la Pasqua" de la present investigació.

A més de *matsà* i *kharósset*, un ingredient indispensable per al *séder* és l'anyell o cabrit pasqual, que havia de ser consumit cuit sense una gota de sang.³³⁷ Amb una pregària prèvia, l'animal havia de ser sacrificat amb un degollament únic i net. Un cop mort, perquè no es consumís sang crua, l'animal es deixava dessagnar penjat per les potes posteriors, com molt bé es pot apreciar a l'*Haggadà d'Or* (f. 15r d) (**Fig. 24**).³³⁸ Per vigilar el procés, hi havia encarregats de controlar la bona praxi de la matança segons aquestes normes.³³⁹ En les *haggadot* s'inclou la representació del moment del degollament,³⁴⁰ l'aplicació de la sang a les portes³⁴¹ i el rostit de l'anyell.³⁴²

Per cuinar i consumir els aliments durant l'àpat també es realitzava la neteja de la vaixel·la en una gran caldera, perquè l'aigua bullent n'eliminés les impureses.³⁴³ Tot allò que havia de tocar el menjar, també els estris metàl·lics, es deixava en aigua bullent, com es pot observar a l'*Haggadà d'Or* (f. 15r d) (**Fig. 24**).³⁴⁴

Per últim, abans que s'iniciés el sopar pasqual, a la sinagoga tenia lloc una litúrgia específica.³⁴⁵ L'*Haggadà Germana* (f. 17v), l'*Haggadà de Sarajevo* (f. 34r), l'*Haggadà de*

³³⁷ Se segueixen en tot moment les lleis del *Caixrut*, conjunt de normes i preceptes que marquen l'alimentació, no només el que es consumeix, sinó com es cuina i es manipula. Per a una informació més completa de l'alimentació jueva vegeu: RIERA I SANS, Jaume, «La conflictivitat de l'alimentació dels jueus medievals (segles XII-XV)», *Alimentació i societat a la Catalunya medieval*, Barcelona, Consell Superior d'Investigacions Científiques, 1988, p. 259-310; *Actes: 1r Col·loqui d'Història de l'Alimentació a la Corona d'Aragó: Edat Mitjana*, vol. 1 i 2, Lleida, Institut d'Estudis Ilerdencs, 1995; MACÍAS KAPÓN, Uriel, *La cocina judía: leyes, costumbres, y algunas recetas sefardíes*, Madrid, Alymar, 2003; CANTERA MONTENEGRO, Enrique, «La carne y el pescado en el sistema alimentario judío en la España medieval», *Espacio, Tiempo y Forma. Revista de la Facultad de Geografía e Historia. Serie III-Historia Medieval*, n. 16, Madrid, 2003, p. 13-51; CANTERA MONTENEGRO, Enrique, «El pan y el vino...», p. 13-48; CHOMSKI WARCOWICK, Débora, *Cocina judía para celebrar la vida: comidas de fiesta según fuentes hebreas clásicas, la cábala y la tradición*, Gijón, 2009.

³³⁸ També a l'*Haggadà Germà* (f. 7v) i a la *Rylands* (f. 19v) es representa la matança de l'anyell pasqual. Es dessagna l'animal i es pinta la llinda de la porta amb sang, d'acord amb el text bíblic, mentre que una altra persona rosteix l'animal sencer al foc. A l'*Haggadà Kaufmann* (f. 2r) també es cuina l'animal al foc de la mateixa manera. Per a fer un paral·lelisme amb el *Saltiri anglocatalà* de París, és interessant com també es duu a terme el sacrifici de l'anyell dessagnant els animals amb un tall net al coll, en aquest cas dins de la història de Job, relacionada amb el sacrifici i acció de gràcies (f. 11r, salm 65). MORGAN, Nigel; ALCOY, Rosa; REINHART, Klaus, *El salterio anglo-catalán*, Barcelona, M. Moleiro Editor, 2006, p. 232.

³³⁹ Per això era important que les aljames tinguessin una carnisseria on es pogués dur a terme el ritual segons els preceptes. A partir d'aquí s'ha fet la hipòtesi que l'escena de l'*Haggadà d'Or* podria tenir lloc en una carnisseria jueva. METZGER, M.; METZGER, Th. *Jewish Life in...*, p. 76.

³⁴⁰ Es pot veure a l'*Haggadà d'Or* (f. 15r d), a l'*Haggadà Germà* (f. 7v a i f. 8r), i a l'*Haggadà Rylands* (f. 19v a).

³⁴¹ *Haggadà Germà* (f. 7v a) i *Haggadà Rylands* (f. 19v a).

³⁴² *Haggadà Germà* (f. 7v a i 8r), *Haggadà Rylands* (f. 19v a) i *Haggadà Kaufmann* (f. 2r a).

³⁴³ *Haggadà d'Or* (f. 15r d) i *Haggadà Kaufmann* (f. 2r a).

³⁴⁴ També a l'*Haggadà Hispano-morisca* es representa com purificaven els estris de la cuina de ceràmica i vidre abans de la Pasqua (f. 87r).

³⁴⁵ Així mateix, durant els dies de la Pasqua jueva es feien diversos serveis a la sinagoga.

Barcelona (f. 65v) i l'*Haggadà Kaufmann* (f. 42r) (**Figs. 25-28**) són testimonis d'aquest acte i mostren, ni que sigui de manera sintètica, alguns aspectes de com era l'interior de l'edifici.³⁴⁶

A l'*Haggadà Germana* dalt de la *tevà*,³⁴⁷ on s'accedia per una escalinata, un *khazan*³⁴⁸ està dret fent una lectura, mentre que a sota diferents fidels l'escolten i dos d'ells sostenen llibres. A cada costat de la *tevà* pengen làmpades sostingudes a partir d'un sistema de politges.³⁴⁹ A la representació de la sinagoga a l'*Haggadà de Sarajevo* es pot apreciar altre cop la *tevà* i dues làmpades, a més d'una arca que conté els rotlles de la Torà.³⁵⁰ En el cas de l'*Haggadà de Barcelona*, decorant la lletra inicial “*hal·lel·luià*”, apareixen fidels dins de l'edifici. Aquí el *khazan* està dret sobre un púlpit sostenint l'estoig del rotlle de la Torà, de manera similar a com es representa a l'*Haggadà Kaufmann*.³⁵¹

El séder o sopar pasqual

A més de la representació de les indispensables preparacions del sopar, en el programa cerimonial de les *haggadot* també s'inclouen diferents moments de la celebració del banquet.³⁵² Es poden representar en una vinyeta, com a imatge a pàgina sencera, continuant els cicles bíblics i les escenes de la preparació cerimonial, com també dins del text –o els dos casos alhora. Els diversos membres de la família, de diferent edat i gènere, s'asseuen en una taula, amb el cap de la família, que condueix el ritual, a un extrem.³⁵³ A més, també es representen diversos rituals que es duen a terme durant el sopar, com la libació del vi i el rentat de les mans.

³⁴⁶ Vegeu: FREEHOF, Solomon B., «Home Rituals and the Spanish Synagogue», *Studies in Honor of A. A. Neuman*, Leiden, Brill, 1962, p. 222-227; KOGMAN-APPEL, Katrin, «Another Look at the Illustrated...», p. 81-101.

³⁴⁷ La *tevà* és un púlpit o tribuna elevada dins la sinagoga des d'on es dirigeix el servei religiós, anomenat pels asquenazites *bimà*. Katrin Kogman-Appel s'hi refereix com a *migdal*. KOGMAN-APPEL, Katrin, «Another Look at the Illustrated...», p. 81-101.

³⁴⁸ És el nom que es dona a l'encarregat de cantar i portar l'ordre de les pregàries dins la sinagoga.

³⁴⁹ A l'*Haggadà Germana* es pot llegir una inscripció que descriu l'escena, en hebreu “el propietari de la casa i la seva família, que reciten l'haggadà”. Segons Bezalel Narkiss, es va afegir posteriorment i hi podria haver un error en escriure-ho o bé podria haver estat un costum local llegir l'haggadà a la sinagoga. El cas és que com afirma Enrique Cantera, els oficis a la sinagoga variaven lleugerament durant els vuit dies de la Pasqua. Es recitava el *Hal·lel* sobre la *tevà*, amb el rotlle de la Torà, i es podia llegir també el Càntic dels Càntics. CANTERA MONTENEGRO, E., *Aspectos de la vida cotidiana de los judíos en la España medieval*, Madrid, UNED, 1998, p. 50.

³⁵⁰ Aquesta arca o armari es solia ubicar a la paret de la sinagoga orientada cap a Jerusalem.

³⁵¹ HARRIS, J., «Good Jews, Bad Jews...», p. 275-296. D'acord amb l'autora, era un costum a la península Ibèrica llegir l'haggadà en veu alta a la sinagoga per a aquells que no es podien permetre tenir el text. Així es mostrava que se celebrava dignament en contra del que se'ls acusava.

³⁵² Les escenes del sopar pasqual es poden observar a l'*Haggadà Germana* (f. 18r), *Haggadà Germà* (f. 7v b), *Haggadà Rylands* (f. 19v b), *Haggadà Prato* (f. 36r), *Haggadà de Barcelona* (f. 17v, 19v, 20v i 28v) i *Haggadà Kaufmann* (f. 2r b).

³⁵³ Com a aspectes comuns a totes les *haggadot* es pot apreciar que es tracta de taules rectangulars, on en un dels extrems hi ha el cap de la família, diferenciat de la resta perquè sol estar assegut en una cadira més gran i decorada, mentre que l'altre extrem el sol ocupar un altre home adult o queda buit.

Abans de la caiguda del sol es parava la taula amb les millors tovalles i a sobre es col·locaven les *matsot* dins d'una cistella o plata i es deixaven tapades. En les il·luminacions es pot veure com sobre les tovalles blanques –amb alguna decoració ornamental– es col·loquen diferents peces de la vaixel·la, com copes, bols i gerres –i a vegades ganivets–, idèntiques a les dels seus coetanis gentils.³⁵⁴ A l'*Haggadà Germana* (f. 18r) (**Fig. 29**) es pot observar un festí amb sis persones. Dues d'aquestes tenen al seu davant una haggadà oberta, on estan inscrites les primeres paraules de l'haggadà (אמחל אה, “aquest és el pa...”). Així doncs, això indica que durant el banquet seguien el llibre de l'haggadà i que podien tenir més d'un llibre manuscrit.³⁵⁵ L'*Haggadà Germà* (f. 7v) (**Fig. 30**) i l'*Haggadà Rylands* (f. 19v) (**Fig. 31**) representen el *séder* d'una manera semblant, amb dues taules separades en diferents habitacions, on pocs personatges són servits.³⁵⁶ Es poden veure diferents elements disposats sobre les dues taules parades, com copes, gerres, pans rodons i pans allargats.³⁵⁷ També a la inacabada *Haggadà Prato* (f. 36r) (**Fig. 32**) es representa un sopar pasqual amb sis comensals de diferent sexe i edat. El cap de la família, a la dreta, sosté una copa amb la mà dreta.

L'haggadà que més detalladament il·lustra la cerimònia pasqual és l'*Haggadà de Barcelona*, que inclou quatre representacions (f. 17v, 19v, 20v i 28v) (**Figs. 33-36**). Al foli 17v el cap de taula aixeca una copa,³⁵⁸ mentre que a la taula del foli 19v, tots els celebrants sostenen copes i inclinen els caps sobre les mans. Un dels moments més característics del sopar pasqual es representa al foli 20v del manuscrit, que és quan es parteix la *matsà* perquè els trossos (*afiqoman*) s'amaguin per la casa –amb l'objectiu que els nens els trobin al final de l'àpat i així es mantinguin desperts durant el sopar. La darrera imatge del banquet pasqual de l'haggadà, al f. 28v, molt vistós per la cortina verda del fons, té la particularitat que el nen més pròxim al

³⁵⁴ CANTERA MONTENEGRO, E., *Aspectos de la vida...*, p. 104 i 105. La vaixel·la més utilitzada era la de ceràmica o fusta, mentre que els utensilis de metall no estaven a l'abast de totes les famílies. Tot i això, per a la benedicció ritual del vi se solien utilitzar unes copes de metall específiques; en canvi, el vidre era menys freqüent. Com es pot veure en les imatges, es feien servir gerres, copes i vasos, aiguamans, safates... També es representen, penjades del sostre, diverses làmpades, ja que l'àpat s'iniciava al vespre. A l'hora de menjar feien servir els dits, i el ganivet s'utilitzava com a cobert per tallar els aliments.

³⁵⁵ En ser una imatge tan sintètica, només es poden llegir poques paraules, no ofereix detalls sobre si els manuscrits podien estar il·luminats. També en altres manuscrits asquenazites es poden veure personatges amb *haggadot* obertes.

³⁵⁶ L'*Haggadà Germà* inclou les imatges d'altres banquets, col·locades dins del text de l'haggadà. Al foli 8r hi ha una gran taula amb onze comensals, mentre que en habitacions contigües s'escorxa un xai i en l'altra s'està rostint l'animal, de manera semblant a l'*Haggadà de Barcelona* (f. 60r). Al foli 17v i al 18r, sota la imatge de la *matsà* i el *maror*, respectivament, es torna a apreciar una taula del *séder* amb només dos personatges a cadascuna d'elles.

³⁵⁷ Els pans allargats no es veuen a les altres *haggadot* catalanes. Són similars als de les pintures murals de la Pia Almoina de Lleida (actualment al Museu Diocesà i Comarcal de Lleida).

³⁵⁸ Destaca en aquesta representació el cortinatge del fons, element característic de les cases benestants de l'època, i també les tovalles amb motius decoratius.

pare duu una cistella sobre el cap. Aquí s'està representant un dels rituals duts a terme durant el sopar, que consistia a posar la cistella coberta plena de *matsot* sobre el cap dels assistents, en imitació i rememoració dels israelites que van carregar el pa quan van marxar ràpidament d'Egipte. Damunt la taula hi ha tres llibres oberts per procedir amb la lectura.

Per últim, a l'*Haggadà Kaufmann* (f. 2r) (**Fig. 37**) també es pot veure un àpat pasqual on el propietari de la casa està envoltat per la seva família.³⁵⁹ Així doncs, la majoria de les representacions mostren com els diferents membres de la família, de diferent edat i sexe,³⁶⁰ compleixen la celebració del ritual, i com s'ha esmentat, a l'*Haggadà de Barcelona* hi ha l'interès de representar els diversos moments específics del ritual mentre tots són asseguts a taula.

Libacions i rentat de mans

A més de les escenes del banquet pasqual es poden apreciar altres escenes rituals més sintètiques al costat del text, amb la benedicció del vi i la ingesta de les copes de vi que tenien lloc durant el banquet.³⁶¹ Així, es tractaria d'unes imatges a mig camí de les il·lustracions cerimonials i les que representen pròpiament el que està escrit al text de l'haggadà. El vi tenia un paper important en les festivitats jueves, ja que, com estudià E. Cantera, s'iniciaven amb la benedicció del vi, especialment per *Xabat*. També en la Pasqua jueva es repetia el *quiduix*³⁶² i es bevia una copa de vi. Com s'ha fet referència, al llarg del sopar se n'havien de veure tres més. Una interessant representació de les quatre copes es pot veure a l'*Haggadà Sassoon* (p. 22) (**Fig. 38**), a pàgina sencera entre la part del text de l'haggadà.

³⁵⁹ Tot i que no es tracti de la família reunida a la taula, destaca la figura reclinada de l'*Haggadà Rylands* (f. 21v) amb el colze esquerre recolzat sobre un coixí, segons el ritu. A la mà té un estri en forma de bol, que d'acord amb Mendel Metzger es podria tractar d'una cistella (METZGER, M., *La Haggadah enluminée...*, vol. 1, p. 110), que seria la que contindria les *matsot*. S'il·lustra en el moment de l'haggadà "aquest és el pa..."

³⁶⁰ Sorpren, en canvi, que a l'*Haggadà Germà* i a la *Rylands*, s'hagi optat per mostrar un sopar pasqual més reduït en el nombre de personatges.

³⁶¹ En relació amb la benedicció del vi i la seva beguda quan és requerit en el ritual, es pot veure representats en les *haggadot* diversos moments on se sol mostrar personatges amb una copa. Destaquen les següents imatges de l'*Haggadà de Barcelona*: f. 18r, benedicció del vi amb éssers híbrids sostenint una copa; f. 19v, primera copa; f. 26r, un home eleva una copa (*havdalà*); f. 26v, un híbrid sosté una copa (*havdalà*); f. 67v, un home aixeca una copa de vi amb la mà dreta. A l'*Haggadà Germà* (f. 9r), un servent aboca vi en una copa (segona copa), igual que a l'*Haggadà Rylands* (f. 20r), on es representa la primera copa. A l'*Haggadà Kaufmann* es poden observar les següents il·luminacions: f. 11v, primera copa; f. 41v, segona copa; f. 44r, un home aixeca una copa; f. 45r, tercera copa amb tots els membres de la família bevent.

³⁶² *Haggadà Germana* (f. 27v), *Haggadà Rylands* (f. 20r), *Haggadà de Barcelona* (f. 21v). A més, a l'*Haggadà d'Or* (f. 27v), es pot veure la representació d'un ésser híbrid amb una gerra a la mà. Segons Narkiss, podria fer referència a la libació del vi. També es poden veure altres híbrids amb copes de vi a l'*Haggadà de Barcelona* (f. 26v, 39r i 80v).

Un altre ritual present en el *séder* és el rentat de les mans, que es feia més d'un cop. A la marginàlia del foli 19v de l'*Haggadà de Barcelona*, es mostra el cap de la família rentant-se les mans, mentre li ofereixen un drap per eixugar-se-les (**Fig. 34**).

IL·LUSTRACIONS QUE SEGUEIXEN EL TEXT DE L'HAGGADÀ

Relacionades amb les escenes cerimonials dedicades a les preparacions del sopar pasqual i als diferents moments del banquet ritual, en les *haggadot* catalanes es poden trobar il·lustracions que plasmen visualment el text de l'haggadà i que s'inclouen dins d'aquest. Poden aparèixer al principi del paràgraf relacionat o després del panell que inclou la paraula inicial. Entre aquest tipus d'il·lustracions destaca la representació dels rabins que se citen al text, els quatre fills i els aliments rituals, com són la *matsà* (pa àzim), el *maror* (herba amargant) i el *péssakh* (anyell pasqual). A més, també s'hi podrien incloure altres il·luminacions més secundàries vinculades al text.

Els rabins

La imatge dels diferents rabins s'inclou al costat de les paraules que se'ls van atribuir, segons el text de l'haggadà. Tots ells solen aparèixer com a homes madurs amb barba vestits amb una túnica i portant un llibre a les mans. És freqüent també que se'ls representi amb el cabell canós i només en algunes ocasions amb el cap cobert. És la imatge de l'home savi, que recorda la figura dels profetes dels cicles cristians, però en comptes d'un rotlle a les mans, com sovint solen portar, es representen asseguts amb un llibre obert a les mans.³⁶³ Físicament no es diferencien els uns dels altres, només es poden reconèixer per les paraules que hi ha al costat de la imatge. A vegades es dibuixen amb els seus deixebles joves instruint-los.³⁶⁴

A les *haggadot* catalanes es representen els cinc rabins de Bené Braq (rabí Elièzer, rabí Iehoixua, rabí Elazar ben Azarià, rabí Aquivà i rabí Tarfon), acompanyant el fragment que se'ls menciona (**Fig. 39**).³⁶⁵ Eren uns savis tannaïtes que van passar plegats el sopar pasqual parlant

³⁶³ La imatge dels rabins és semblant als evangelistes sedents que es poden trobar en l'art cristià, caracteritzats com a escriptors. ROTH, C., «The John Rylands Haggadah»..., p. 131-159.

³⁶⁴ Com es pot observar especialment amb rabí Gamliel: *Haggadà de Sarajevo* (f. 59r), *Haggadà Prato* (f. 27v), *Haggadà de Barcelona* (f. 59v). També amb rabí Iossé el Galileu: *Haggadà de Barcelona*, f. 51v; i amb rabí Aquivà: *Haggadà Kaufmann*, f. 33v.

³⁶⁵ A l'*Haggadà de Barcelona* (f. 31v) es representen els cinc rabins de Bené Braq. Es poden veure tots cinc dins d'un edifici, traient el cap per la finestra, i dos deixebles que s'acosten. Al costat d'aquest fragment, a l'*Haggadà*

tota la nit de la sortida d'Egipte.³⁶⁶ Un d'ells, rabí Elazar ben Azarià,³⁶⁷ va dir que mai no hauria entès per què s'ha de parlar de l'èxode d'Egipte durant la nit si no fos que Ben Zomà hagués deduït del Deuteronomi que s'ha de recordar cada dia de la vida com el poble hebreu va sortir d'Egipte, inclosa també la nit. Més endavant en el text, després que s'enumerin les deu plagues d'Egipte, s'inclouen altres comentaris dels rabins. Rabí Iossé el Galileu³⁶⁸ va fer una explicació de per què hi hagué deu plagues a Egipte i cinquanta dins la mar on foren castigats,³⁶⁹ al seu torn, rabí Elièzer³⁷⁰ explica per què cada una de les plagues va equivaler a quatre, amb la qual cosa van ser castigats amb quaranta plagues.³⁷¹ A continuació, s'inclou una cita de rabí Aquivà³⁷² on s'explica per què cada una de les plagues equivalia a cinc i que, per tant, en van sumar cinquanta.³⁷³ El darrer rabí, i el més representat a les *haggadot* catalanes, fou rabí Gamliel (o Gamaliel) (**Figs. 40-45**),³⁷⁴ qui va assentar els elements de la celebració de la Pasqua. La seva imatge es col·loca al costat dels seus ensenyaments sobre els símbols de la festa. S'explica que els tres elements essencials de la Pasqua són l'anyell pasqual, el pa àzim i les herbes amargues. L'anyell pasqual es consumeix per recordar que Déu va passar de llarg davant les cases dels israelites durant l'última plaga; el pa sense llevat es menja per recordar que els israelites van sortir amb el pa sense fermentar i abans que Déu se'ls revelés, i les herbes amargues perquè els egipcis van amargar els hebreus amb treballs pesats de l'esclavatge.³⁷⁵

Germà, (f. 9v), només figura un sol rabí assegut. També a l'*Haggadà Sassoon* (p. 49) es representen quatre rabins llegint un llibre conjuntament. Tenen el cap cobert i no porten barba. Segurament són només quatre perquè després es representa el que falta, Elazar, a la pàgina 51.

³⁶⁶ Amb la seva història es vol remarcar que, com narra Dt 16,3, “tots els dies de la teva vida et recordaràs del dia que vas sortir del país d'Egipte”, tant durant el dia com la nit. A més, també s'inclourien els temps messiànics. CASANELLAS, P.; GENDRA, J., *Ritual de l'hagadà...*, p. 35 i 36.

³⁶⁷ *Haggadà Germana* (f. 34v); *Haggadà Germà* (f. 10r), *Haggadà Rylands* (f. 22v), *Haggadà de Barcelona* (f. 32v), *Haggadà Sassoon*, (p. 51). A l'*Haggadà Sassoon* es representa sense portar el cap cobert i sense barba, cosa que pot recordar a un sant Joan cristià.

³⁶⁸ *Haggadà Germà* (f. 14v), *Haggadà Rylands* (f. 28r), *Haggadà de Barcelona* (f. 51v).

³⁶⁹ CASANELLAS, P.; GENDRA, J., *Ritual de l'hagadà...*, p. 44. L'explicació que es dona és que si amb només un dit Déu va crear les deu plagues, llavors al mar, on van ser vençuts per la mà de Déu, es multiplicaren per cinc.

³⁷⁰ *Haggadà Germà* (f. 14v), *Haggadà Rylands* (f. 28v), *Haggadà de Barcelona* (f. 53r).

³⁷¹ Explica que després Déu va desencadenar el seu rigor, segons Sl 78,49: “Indignació, càstig i desgràcies, tot un estil d'àngels malèfics”. Llavors al mar n'hi va haver dues-centes. CASANELLAS, P.; GENDRA, J., *Ritual de l'hagadà...*, p. 44-45.

³⁷² *Haggadà Germà* (f. 15r), *Haggadà Rylands* (f. 28v), *Haggadà de Barcelona* (f. 54r), *Haggadà Kaufmann* (f. 33v).

³⁷³ En aquest cas, el rabí compta també com a plaga el seu rigor, a més de la indignació, càstig, desgràcies i estol d'àngels malèfics. Llavors al mar n'hi va haver dues-centes cinquanta.

³⁷⁴ *Haggadà Germà* (f. 17r), *Haggadà Rylands* (f. 30v), *Haggadà Graziano* (f. 22v), *Haggadà de Sarajevo* (f. 59r), *Haggadà Prato* (f. 27v), *Haggadà de Barcelona* (f. 59v).

³⁷⁵ CASANELLAS, P.; GENDRA, J., *Ritual de l'hagadà...*, p. 47-48.

Els quatre fills

Després que s'esmenti rabí Elazar ben Azarià, al text hi ha una paràbola que exemplifica quatre maneres de veure i entendre la tradició jueva a partir de la pregunta de quatre personatges, els quatre fills. Cadascun d'ells –el fill savi, el fill malvat, el fill simple i el fill que no sabia què preguntar–, formula una pregunta en relació a la Pasqua, que després s'ensenya com contestar.³⁷⁶ D'aquesta manera es condemna la pregunta del fill malvat, que no s'identifica amb la comunitat, mentre que s'alabaria la bona pregunta del fill savi.

El fill savi pregunta: “Què volen dir aquestes normes, aquests decrets i aquestes prescripcions que el Senyor, el nostre Déu, ens ha manat?”; i s'ha de contestar: “La cerimònia de l'anyell pasqual no acaba amb les postres”.³⁷⁷ El fill savi es representa als manuscrits com si fos un dels rabins, assegut, d'edat avançada, amb barba, túnica llarga i sostenint un llibre (**Figs. 46-51**).³⁷⁸ Per tant, és la imatge d'un erudit dedicat a l'estudi dels textos sagrats.

El fill malvat formula la pregunta: “Quin significat té per a vosaltres aquest ritu?”; i la resposta s'ha de contestar en “to punyent”: “És per això que el Senyor va fer per mi quan vaig sortir d'Egipte”. Aquest personatge pervers es presenta com un soldat armat,³⁷⁹ en molts casos, com a l'*Haggadà de Barcelona* o a l'*Haggadà Sassoon*, i se'n destaca l'actitud violenta (**Figs. 52-57**). Com estudià Julie Harris, a tres de les *haggadot* catalanes es mostra com a un soldat musulmà, caracteritzat així per la seva fisonomia i armes.³⁸⁰ Lluny de la figura d'erudit ideal del fill savi, aquest fill malvat que no es considera part de la comunitat es representa portant armes, per tant, d'una manera poc habitual entre els jueus.

El fill simple o ingenu simplement demana “Què és això?”, i s'ha de contestar “El Senyor, amb mà forta, ens va fer sortir d'Egipte, la terra on érem esclaus”. La figura d'aquest tercer fill, està

³⁷⁶ D'acord amb Casanellas i Gendra, quatre passatges parlen de la instrucció de pare al fill sobre la Pasqua (Dt 6,20-24; Ex 12,26; Ex 13,14 i Ex 13,8). CASANELLAS, P.; GENDRA, J., *Ritual de l'hagadà...*, p. 36-37.

³⁷⁷ *Ibid.*, p. 37.

³⁷⁸ *Haggadà Germà* (f. 10r), *Haggadà Rylands* (f. 23r), *Haggadà Prato* (f. 5r), *Haggadà de Barcelona* (f. 34r), *Haggadà Kaufmann* (f. 18r), *Haggadà Sassoon* (p. 54).

³⁷⁹ *Haggadà Germà* (f. 10v), *Haggadà Rylands* (f. 23r), *Haggadà Prato* (f. 5v), *Haggadà de Barcelona* (f. 34v), *Haggadà Kaufmann* (f. 18v), *Haggadà Sassoon* (p. 56).

³⁸⁰ D'acord amb Julie Harris, es representa l'estereotip de guerrer berber, poble que va participar amb els musulmans en temps de la reconquesta. El tipus d'espasa corbada fou típic de les terres musulmanes durant el segle XIII, element que també es reflectí en la iconografia gòtica. Segons l'autora, en textos polèmics antimusulmans els berbers es descrivien com a amants de la guerra. Així, la imatge del fill malvat s'equipara a un gentil. Tant Esaú i el Cristianisme com Ismael i l'Islam van ser vistos com a opressors d'Israel. HARRIS, J., «Good Jews, Bad Jews...», p. 275-96.

menys prototipada i és més variable en les tres *haggadot* on es representa.³⁸¹ Se sol caracteritzar com un home normal i corrent (**Figs. 58-61**).

Amb el darrer, el que no sap preguntar, el pare ha de prendre la iniciativa i mencionar el que es diu a l'Èxode: "Aquell dia donaràs al teu fill aquesta explicació: És per això que el Senyor va fer per mi quan vaig sortir d'Egipte". El fill que no sabia què preguntar apareix en diverses *haggadot* catalanes.³⁸² La seva representació és diversa, d'edats diferents, però sempre com algú que no sap expressar-se i en molts casos amb una actitud dubitativa (**Figs. 62-65**).

L'anyell pasqual

Els tres aliments rituals relacionats amb el sopar pasqual són l'anyell, el pa àzim i les herbes amargues, segons les paraules del rabí Gamliel al text de l'haggadà. Es diu que "l'anyell pasqual que els nostres pares menjaven en l'època del temple, per quina raó s'ha de tenir present? Perquè el Sant –beneït sigui– va passar de llarg davant les cases dels nostres pares quan eren a Egipte".³⁸³ Com s'explica a l'Èxode, l'última plaga d'Egipte, la del primogènit, va afectar tot el territori. Perquè els israelites fossin salvats de la nefasta calamitat, Déu els va dir que sacrificuessin un anyell per marcar la seva sang als muntants de les portes i que el consumissin. És interessant com en el ritu asquenazita el símbol de l'anyell és l'únic que està absent de la taula, substituït per un os rostit.³⁸⁴

L'anyell apareix en quatre de les *haggadot* catalanes, a totes vinculat a la paraula que menciona el nom de l'element, *péssakh*. A l'*Haggadà de Sarajevo* (f. 59v) (**Fig. 66**) i a l'*Haggadà Prato* (f. 28r) (**Fig. 67**) es pot veure l'animal isolat, encara viu. El de la *Prato*, té corns i la pota de davant la manté aixecada. A l'*Haggadà Kaufmann* (f. 38r) (**Fig. 68**) l'anyell també està viu però en aquest cas és subjectat per un home amb una corda que li lliga el coll. Resulta interessant el detall que l'anyell està menjant una fulla de la marginàlia de la pàgina, creant així

³⁸¹ *Haggadà Prato* (f. 6v), *Haggadà de Barcelona* (f. 35r), *Haggadà Kaufmann* (f. 19r), *Haggadà Sassoon* (p. 57). A la *Prato* es representa el fill assegut fent un gest quasi imperceptible, mentre que a la de *Barcelona* un jove acosta la mà cap a un home barbut que està assegut. A la *Kaufmann* un home amb barba i el cap cobert està assegut mostrant el palmell de les dues mans. L'*Haggadà Sassoon* (p. 57), per la mala conservació de la pàgina, es pot veure una figura amb el cap cobert però no es pot apreciar quin gest fa amb les mans.

³⁸² *Haggadà Prato* (f. 6v), *Haggadà de Barcelona* (f. 35v), *Haggadà Kaufmann* (f. 19v), *Haggadà Sassoon* (p. 58). A l'*Haggadà Prato* es representa un jove assegut amb les mans creuades, mentre que a la de *Barcelona* es mostra un jove amb la boca oberta i les mans aixecades mirant a un altre al seu davant. A la *Kaufmann* un nen petit apunta cap a un home adult, i tots dos són drets. A la *Sassoon* es representa un home amb el cap cobert i la boca entreoberta tot recolzant una mà a la cara.

³⁸³ CASANELLAS, P.; GENDRA, J., *Ritual de l'hagadà...*, p. 47.

³⁸⁴ *Ídem*.

un joc visual. En aquest foli, uns centímetres més amunt es torna a dibuixar una altra ovella viva isolada. En canvi, a l'*Haggadà Sassoon* (p. 110) (**Fig. 69**) i a l'*Haggadà de Barcelona* (f. 60r) (**Fig. 70**) es prefereix mostrar la cocció de l'animal, travessat per un pal, mentre un home el fa girar perquè es rosteixi bé. Així, entre les *haggadot* catalanes conservades, és més comú que per la representació del *péssakh*, l'animal aparegui abans de ser sacrificat, i si no ja cuinant-lo. A més, també s'ha de tenir present les escenes de la matança de l'anyell de les *haggadot* d'*Or*, *Germà* i *Rylands*, i el rostit de l'animal de la *Germà*, *Rylands* i *Kaufmann*, comentades amb anterioritat, com a part del ritual.

Com remarcà Mendel Metzger,³⁸⁵ hi hauria diferents tipus d'il·luminacions de l'anyell pasqual en les *haggadot*. Pot representar-se l'escena bíblica del primer sacrifici, just abans de la sortida d'Egipte; el sacrifici pasqual anual, com a l'*Haggadà de Barcelona*, o la representació de l'animal isolat, com a l'*Haggadà de Sarajevo*, la *Prato* i la *Kaufmann*. Només els dos últims tipus tenen vincle amb la paraula del text que el menciona, mentre que el primer sacrifici té relació amb les imatges bíbliques i és menys freqüent. En canvi, del sacrifici anual tant es pot trobar en *haggadot* asquenazites com de la península Ibèrica, amb més exemples. Que l'animal estigui viu, però, és segons Metzger una particularitat exclusiva de les sefardites. Si bé la *matsà* i el *maror* eren imatges ben freqüents en les *haggadot* catalanes, la del *péssakh* no ho fou tant. Una de les causes d'aquesta diferència substancial podria ser el símbol cristià de l'anyell, associat amb la figura de Crist.

La matsà

Dels tres elements rituals tingueren especial protagonisme la *matsà* i el *maror*, a vegades arribant a ocupar la pàgina sencera o quasi la seva totalitat. En particular, el pa àzim esdevingué el símbol de la festa pasqual. Originàriament la *matsà* la feien les dones a casa però a l'edat mitjana hi havia fleques de la comunitat que feien *matsà*. En un inici el cap de taula separava tres *matsot* que havien de servir per al ritual. La fracció del pa àzim té lloc després del *karpàs*, moment que se suca l'api en aigua salada o en vinagre. Es partia un dels pans en dos trossos i, com ja s'ha explicat, la part més gran es guardava per ser amagada (*afiqoman*).³⁸⁶ Després del relat de la Pasqua té lloc la invitació (*Ha lakhmà anià*) on es recita: "Aquest és el pa d'aflicció que van menjar els nostres pares en el país d'Egipte. Tot aquell qui tingui fam, que vingui i que

³⁸⁵ METZGER, Mendel, «La représentation de l'agneau pascal, le Pessa'h dans quelques Haggadoth médiévales», *Bulletin de nos Communautés*, març de 1964.

³⁸⁶ Es pot veure il·lustrada a l'*Haggadà de Barcelona* (f. 20v).

en mengi. Tot aquell qui tingui necessitat, que vingui i celebri la Pasqua. Aquest any som aquí; l'any vinent, a la terra d'Israel. Aquest any som esclaus; l'any vinent serem lliures".³⁸⁷ Aquest moment, per exemple, es pot veure a l'*Haggadà Germana* (f. 32v), on un home sosté un tros de *matsà*.³⁸⁸

En les quatre preguntes rituals (*ma-nixtanà*) es torna a evocar la *matsà*, però la seva representació visual en les *haggadot* es reserva per quan rabí Gamliel explica els símbols de la festa. Quan el cap de taula mostra el pa àzim es recita: "Aquest pa sense llevat que mengem, per quina raó s'ha de tenir present? Perquè la pasta no va tenir temps de fermentar abans que el Rei de reis, el Sant –beneït sigui–, es revelés a ells i els redimís, tal com està escrit [...]".³⁸⁹ En catorze *haggadot* catalanes es representa la *matsà* en aquest precís moment del text (**Figs. 71-84**),³⁹⁰ amb diferents solucions plàstiques. La més freqüent consisteix a mostrar una imatge conceptual del pa a partir d'una circumferència decorada amb formes geomètriques.³⁹¹ Hi poden haver diferents variants interessants, com a l'*Haggadà Sassoon*, a la *Germà*, a l'*Haggadà de Sarajevo* i a la *Prato*, on la *matsà* és sostinguda per dos personatges. En el cas de la *Sassoon* es tracta d'una parella, un home i una dona, que sostenen amb una mà el disc de la *matsà* i l'altra la tenen aixecada enlaire. També resulta molt interessant que dins de la *matsà* de l'*Haggadà Graziano* es pugui percebre un noi jove en bust sostenint una massa rodona. El fet que personatges agafin amb les mans l'aliment ritual també es pot veure en altres *haggadot*, com a la *Germana*, a un marge de la pàgina, al costat de la *matsà*; i damunt del disc de la *matsà* de l'*Haggadà de Barcelona* un home assegut sosté a cada mà una massa rodona. Altres variants es detecten dins de la *matsà* de l'*Haggadà Germà*, on hi ha un híbrid fantàstic i a sota es mostra una parella en una taula. Com s'ha remarcat, en algunes *haggadot* catalanes la *matsà* és una representació simbòlica del cosmos amb els vuit cercle concèntrics que correspondrien als set

³⁸⁷ CASANELLAS, P.; GENDRA, J., *Ritual de l'hagadà...*, p. 34.

³⁸⁸ També altres exemples tenen diversa il·luminació, com es pot veure a la *Germà* (f. 9r) i a la *Sassoon* (p. 42).

³⁸⁹ CASANELLAS, P.; GENDRA, J., *Ritual de l'hagadà...*, p. 47 (Ex 12,39).

³⁹⁰ La *matsà* es pot observar a les següents *haggadot* catalanes: *Haggadà d'Or* (f. 44v), *Haggadà Germana* (f. 51v), *Haggadà Sassoon* (p. 112), *Haggadà Germà* (f.17v), *Haggadà Rylands* (f. 31r), *Haggadà de Sarajevo* (f. 60r), *Haggadà Bolonya-Mòdena* (f. 11v, part de Mòdena), *Haggadà Prato* (f. 29r), *Haggadà Graziano* (f. 23v), *Haggadà de Barcelona* (f. 61r), *Haggadà Kaufmann* (f. 39r), *Haggadà Mocatta* (f. 43r), *Haggadà Cambridge* (f. 66v), *Haggadà de Poblet*, (f. 17r).

³⁹¹ Segons Metzger això apareix només en manuscrits sefardites, essencialment amb ornament de rosasses i d'estrelles, d'influència islàmica, fent cercles d'entrellaços. Segons l'autor, en els més simples s'aprecia similituds amb manuscrits nòrdics, com el *Sacramentari de Gellone* i el manuscrit carolingi de la Staatsbibliothek de Berlin (Phill. 1676, f. 199v). METZGER, M., *La Haggadah enluminée...*, vol. 1, p. 184-198.

cels planetaris i al cel de les constel·lacions, com es veuria a l'*Haggadà de Barcelona*.³⁹² Aquesta és sens dubte una de les il·luminacions més destacades. L'aliment ritual, de formes geomètriques, s'inscriu dins d'un panell quadrat. Al seu interior es poden veure escuts d'armes, mentre que a baix hi ha músics tocant sota d'unes arcades. Tant a la de *Barcelona* com a l'*Haggadà Kaufmann*, als quatre extrems hi ha quatre personatges, que podrien ser els quatre vents, que bufen una llarga trompeta. A l'*Haggadà de Barcelona* els personatges van completament nus, mentre que a la de l'*Haggadà Kaufmann* només parcialment.

Com estudià Mendel Metzger,³⁹³ la imatge de la *matsà* és un símbol de l'alliberament dels hebreus gràcies a la intervenció divina. A més de la imatge isolada de la *matsà* com a aliment simbòlic, també s'ha de recordar que en diverses *haggadot* es representa la distribució de les *matsot* als necessitats, com a escenes de preparació del ritual.³⁹⁴

El maror

El *maror* és l'últim dels tres elements mencionats per rabí Gamliel al text de l'haggadà. En el moment que el cap de la casa aixeca i ensenya les herbes amargues es recita: "Aquestes herbes amargues que mengem, per quina raó s'han de tenir presents? Perquè els egipcis van amargar la vida dels nostres pares a Egipte, tal com està escrit [...]".³⁹⁵ Com en el cas de la *matsà*, en les *haggadot* catalanes es mostra amb freqüència aquest aliment ritual, en concret a tretze d'elles (Figs. 85-97).³⁹⁶ El *maror*,³⁹⁷ però, no es tendeix a representar-lo amb una deconstrucció geomètrica, sinó que adopta forma de vegetal, d'una llarga fulla o d'un vegetal format per diferents fulles, presentat en alguns casos amb una forma que recordaria a un petit arbret allargat. Igual que en la *matsà*, pot aparèixer un personatge a cada un dels cantons sostenint

³⁹² SED-RAJNA, G. (ed.), *The Kaufmann Haggadah...*, p. 3-23; COHEN, Evelyn M., «The decoration», SCHONFIELD, J. (ed.), *The Barcelona Haggadah...*, p. 24-43.

³⁹³ METZGER, Mendel, «La matsa dans l'illustration de la Haggada médiévale», *Bulletin de nos Communautés*, vol. 17, 28 de març de 1961, p. 9-10; BATTERMAN, M. A., *The Emergence of the Spanish...*

³⁹⁴ Un altre moment il·lustrat relacionat amb les *matsot*, que ja s'ha mencionat, és quan el cap de la família aixeca sobre el cap dels comensals la cistella de les *matsot*, ritual sefardita que no es pot veure en la il·luminació de les *haggadot* asquenazites.

³⁹⁵ Ex 1,14. CASANELLAS, P.; GENDRA, J., *Ritual de l'haggadà...*, p. 48.

³⁹⁶ El *maror* es pot observar a les següents *haggadot*: *Haggadà d'Or* (f. 45v), *Haggadà Germana* (f. 52r), *Haggadà Sassoon* (p. 114), *Haggadà Germà* (f. 18r), *Haggadà Rylands* (f. 31v), *Haggadà de Sarajevo* (f. 61r), *Haggadà Bolonya-Mòdena* (f. 12r, part de Mòdena), *Haggadà Prato* (f. 30r), *Haggadà Graziano* (f. 24r), *Haggadà de Barcelona* (f. 62v) de mà més tardana, *Haggadà Kaufmann* (f. 40r), *Haggadà de Cambridge* (f. 67r), *Haggadà de Poblet* (f. 17v).

³⁹⁷ En les taules de *séder* actual, pel *maror* s'utilitza fulles d'enciam, escarola, rave o una altra planta amarga i verda. CASANELLAS, P.; GENDRA, J., *Ritual de l'haggadà...*, p. 18. Per a la representació del *maror* en les *haggadot* vegeu METZGER, M., *La Haggadah enluminée...*, vol. 1, p. 198-209.

l'aliment, com succeeix en l'*Haggadà Germà*,³⁹⁸ l'*Haggadà de Sarajevo* i l'*Haggadà Prato*. En particular, resulta molt interessant com es representa el *maror* a l'*Haggadà Sassoon*. En aquest manuscrit es pot veure com l'home de la casa sosté un *maror* molt gros i amb l'altra mà assenyala la seva dona. Ella, al seu torn, té les mans obertes i aixeca el braç dret. Aquesta representació s'ha llegit com una rèplica que fa la dona a l'home quan aquest li indica irònicament que pot ser tan amargant com les herbes.³⁹⁹

A l'*Haggadà Germana* es pot veure a la marginàlia, al costat del *maror* de grans proporcions, un home que sosté el *maror* a mida natural. En el cas de l'*Haggadà Graziano* té forma semblant a un rave. Així doncs, hi ha múltiples opcions per representar aquest aliment simbòlic.

Altres il·luminacions secundàries relacionades amb el text cerimonial

A part de les escenes ja esmentades, en les *haggadot* catalanes hi hauria altres escenes més secundàries i menys representades que no pas els tres elements simbòlics del sopar pasqual, relacionades amb el text de l'haggadà.

Algunes de les il·lustracions de l'*Haggadà Sassoon* plasmen d'una manera literal el que s'esmenta al text. Es pot veure un home baixant una escala, en connexió amb el text “i ell va baixar a Egipte” (p. 70) (**Fig. 98**).⁴⁰⁰ També es pot observar en la representació del verset 5 del salm 118 (p. 139) (**Fig. 99**) com un home despentinat surt de la presó, mostrant literalment que el Senyor el va alliberar del seu perill o angoixa.⁴⁰¹ Així mateix, en aquest manuscrit també hi ha molts homes amb túnica i cap cobert, tant agenollats com drets, implorant amb les mans aixecades cap a Déu, en els moments d'oració i súplica. També s'ha de destacar l'àngel que vessa una copa a la pàgina 126 (**Fig. 100**). En aquest cas es fa referència al text de la lloança “aboca el teu rigor damunt les nacions que no et coneixen i els pobles que no invoquen el teu nom...”⁴⁰² Així, l'àngel actua com a agent de Déu que vessa el càstig i l'enuig cap a ells. La mateixa escena es pot trobar a l'*Haggadà de Barcelona*, on un àngel vessa una copa de sang

³⁹⁸ A sota del *maror* de l'*Haggadà Germà* es representa una parella en una taula parada, com succeeix en el cas de la *matsà*.

³⁹⁹ FISHOF, Iris, «A legacy on parchment: the Sassoon Spanish Haggadah», *Israel Museum journal*, 10, 1992, p. 9-14.

⁴⁰⁰ *Ídem*.

⁴⁰¹ *Ídem*. El salm diu que: “Enmig del perill vaig clamar al Senyor, i em va escoltar i me'n va treure”.

⁴⁰² CASANELLAS, P.; GENDRA, J., *Ritual de l'hagadà...*, p. 58.

sobre el cap de tres homes (f. 71v) (**Fig. 101**).

Continuant amb aquest últim manuscrit, als folis 27v-28r es troba una il·luminació molt interessant on estan inscrites les inicials dels diferents passos de la Pasqua jueva per tal de recordar l'ordre correcte, actuant així com a codi mnemònic (**Fig. 102**). Es representen nou homes sostenint cadascun objectes simbòlics relacionats amb la Pasqua.⁴⁰³ També s'ha de remarcar que en les marginàlies es mostren animals realitzant la cerimònia en comptes dels humans, la qual cosa atorga un caràcter més divertit i irònic.⁴⁰⁴

L'*Haggadà de Sarajevo* no conté gaire il·luminació figurativa dins del text però destaca, a part de rabí Gamliel i el sopar pasqual, un home implorant a Déu i un home llegint (f. 70v), miniats en el panell de la paraula inicial (*min*), seguint el text *min hametsar*: “Des de l'angoixa vaig implorar a Déu i Ell em va respondre profusament...”. També es troba un dibuix de la vinya (f. 65r), de mà posterior, segurament italiana, així com el dibuix d'un home i una dona (f. 73v). La il·lustració de la vinya està sota les paraules “Sigues beneït Senyor, Déu nostre, rei de l'univers, que crees el fruit de la vinya”.⁴⁰⁵

A l'*Haggadà Prato* es poden veure altres il·luminacions col·locades dins del text, que no es poden entendre sense tenir en compte el sentit general del text o d'una paraula en específic a la qual fan al·lusió, com estudià E. Cohen.⁴⁰⁶ Al foli 10r hi ha un ocell sobre una línia de text que segons l'autora se situa aquí pel text que diu “hi ha aquells que estan a peu dret sobre de nostre”. També es localitzen al costat de les paraules “en la terra de Goixen” (f. 11r) uns edificis que simbolitzarien aquesta regió egípcia (**Fig. 103**). També es pot trobar, fent referència al plor dels esclaus israelites, un híbrid que amaga el rostre mentre s'està lamentant

⁴⁰³ Tal com explica Bezalel Narkiss, es representen nou dels deu passos de la cerimònia pasqual: *quidui*x (benedicció del vi), *netilat iadaïm* (rentat de mans), *karpàs* (ingesta d'aquest aliment), *ievatsà* (partició de la *matsà*), *haggadà* (lectura del text de l'haggadà), *netilà* (rentat de mans similar al segon pas), *hamotsí* (benedicció del pa), *matsà*, *maror i kerikà*. La fórmula conjunta agafa la consonant de cadascuna de les inicials: “QoNaKh YeHaNeH MiMaKh”. NARKISS, B., *Hebrew illuminated manuscripts...*, 1982, vol. 1, p. 81.

⁴⁰⁴ També es representen altres imatges a l'*Haggadà de Barcelona*, entre les quals destaquen els personatges orant (f. 43v i 44r); un jove aixecant la vara florida d'Aaron (f. 49r); dos àngels amb forma híbrida confrontats; una torre amb dos gossos (f. 79v), i un marrà amb corns daurats (f. 85r).

⁴⁰⁵ CASANELLAS, P.; GENDRA, J., *Ritual de l'haggadà...*, p. 58.

⁴⁰⁶ COHEN, Evelyn M., «L'artista della Haggadah di Prato: Tradizionalista ed innovatore», *Atti del III Convegno di storia della miniatura: Il codice miniato, rapporti, tra codice, testo e figurazione*, Firenze, 1992, p. 439-452. De la mateixa autora vegeu altres publicacions de l'haggadà: COHEN, Evelyn M., «La Haggadah de Prato», *Shalom*, 6, 1989, p. 29-33; COHEN, Evelyn M., «The Prato Haggadah: A Repertoire of Medieval Art», *Women's League Outlook*, 60/3, 1990, p. 25-26.

(f. 14v).⁴⁰⁷ Una altra il·luminació interpretable només pel text que fa referència (f. 19r) és el cap d'un noi i una noia que es miren fixament els ulls, fent al·lusió a “com tot allò que el Senyor, Déu vostre, ha fet per vosaltres a Egipte davant els vostres ulls” (**Fig. 104**).

Per últim, també a l'*Haggadà Kaufmann* hi ha il·lustracions literals de la paraula inicial. Al foli 26r dos homes pregunten pròxims al text “I clamem al Senyor...”. La marginàlia que es desplega a partir de la inicial “*Maaixà*” (“va esdevenir”), té un gall sobre la vegetació (f. 16r). En aquest passatge, relacionat amb els rabins de Bené Braç, es comenta que els avisen que han de recitar l'oració del matí de *Xemà*. Per tant, podria ser que el gall indiqués que en despuntar l'alba encara seguien parlant de l'Èxode, tal com s'explica al text de l'haggadà.⁴⁰⁸ El f. 47r (**Fig. 105**) conté la iconografia de la mà de Déu que vessa una copa sobre diferents caps humans, en relació a la lloança “aboca el teu rigor damunt les nacions que no et coneixen...” que també es representa a l'*Haggadà de Barcelona*. En aquest cas, però, no es representa un àngel sinó una sola mà.⁴⁰⁹

DECORACIONS DE CARÀCTER ORNAMENTAL

En les *haggadot* catalanes es poden trobar un gran nombre de pàgines que han estat embellides amb elements decoratius diversos. Com estudià Mendel Metzger,⁴¹⁰ en les *haggadot* hi hauria diferents tipus de decoració: la lletra en si i la paraula inicial destacada, els panells que emmarquen les paraules inicials i les marginàlies.

Del primer tipus, les **lletres ornades**, poden tenir a vegades prolongacions ascendents i descendents segons la forma de la lletra hebrea.⁴¹¹ Com que a l'hebreu no hi ha lletra capital, rarament la lletra inicial es troba decorada, és tota la paraula inicial la que ho està. Freqüentment, en el cas de les *haggadot* catalanes, les paraules es decoren amb pa d'or⁴¹² o

⁴⁰⁷ COHEN, Evelyn M., «L'artista della Haggadah...», p. 439-452. També assenyala al f. 16r un ésser híbrid que empenya una espasa contra un ratpenat, en relació al text “i el Senyor en va treure d'Egipte amb mà forta i braç poderós”. Tot i això, els motius marginals de lluites es poden observar en altres folis d'*haggadot* i manuscrits cristians sense que tinguin a veure amb el text.

⁴⁰⁸ Aquesta podria ser una hipòtesi, encara que també seria totalment versemblant que es tractés d'una decoració sense simbolisme. Al foli 54r es pot tornar a trobar el gall, però en aquest cas està contraposat a un gos.

⁴⁰⁹ Per a les representacions rituals de les *haggadot* vegeu: METZGER, M., *La Haggadah enluminée...*, vol. 1, p. 33-232.

⁴¹⁰ METZGER, M. *La Haggadah enluminée...*, vol. 1, p. 337-354.

⁴¹¹ Els traços ascendents es detecten a la lletra *lamed*, i els descendents a la *kaf* final, la *nun* final.

⁴¹² Per a posar un exemple, es pot observar a l'*Haggadà d'Or* (f. 29v), que inclou la lletra amb pa d'or amb el contorn resseguït amb tinta vermella.

pintades de diversos colors –o en seccions de diversos colors.⁴¹³ A més, a l'*Haggadà Mocatta* (f. 19r) es pot veure a la part superior de la lletra un cap zoomòrfic, mentre que la resta de la lletra està composta per seccions de diferents colors. També a l'*Haggadà d'Or* (f. 31v, 34v, 36v, 38r, 40v) s'aprecien caparrons a la part alta de la lletra; tots són animalscos, mentre que el darrer cap és antropomòrfic. Així mateix, a l'*Haggadà Sassoon* (p. 42) (**Fig. 106**), també es detecta com la paraula emmarcada en un panell té acabaments zoomòrfics i antropomòrfics, en aquest cas en actitud agressiva, mossegant-se entre si. La inclusió d'aquests caparrons a les lletres és una característica particular però compartida amb altres *haggadot* de la península Ibèrica.⁴¹⁴

En el segon tipus, els **panells** que emmarquen les paraules inicials adopten solucions diverses. Sovint tenen un fons decorat, que alterna el color blau i magenta, i aquest pot tenir un disseny escacat, o d'un sol color amb motius florals o geomètrics per embellir. D'aquests panells, a més, pot brotar vegetació o altres elements que recobreixen els marges del foli, o bé poden tenir decoració a l'interior o just a sobre o a sota. També hi hauria una altra solució feta a partir de tinta afiligranada, normalment en tinta vermella i blava/violeta, amb espirals i volutes recobrint igualment un espai quadrangular al voltant de la paraula.⁴¹⁵

Per últim, moltes de les pàgines que conformen el text estan decorades amb **marginàlia**, al voltant dels marges del foli, tret comú als manuscrits de l'època confeccionats al territori català. A part dels motius iconogràfics comentats amb anterioritat, les *drôleries* no sembla que tinguin un simbolisme o una funció més enllà de la pròpiament decorativa, encara que tampoc es pot descartar amb seguretat que això sigui així sempre, ja que els significats poden canviar entre manuscrits. La seva posició en el text, però, és secundària, col·locada als marges. Les marginàlies no tenen tant protagonisme com les escenes principals a pàgina sencera i les que s'inclouen dins dels panells decoratius. Aquests elements marginals són fonamentalment motius vegetals, zoomòrfics, antropomòrfics, híbrids –amb mescla d'animals diversos, la qual cosa dona com a resultat uns éssers de naturalesa fantàstica–, i arquitectònics.⁴¹⁶ És

⁴¹³ Es pot citar un exemple de lletres pintades de diversos colors en el foli 34r de l'*Haggadà d'Or*.

⁴¹⁴ METZGER, M., *La Haggadah enluminee...*, vol. 1, p. 341.

⁴¹⁵ Per posar un exemple, es pot observar a l'*Haggadà Germà* (f. 28v).

⁴¹⁶ En relació a la bibliografia entorn a les marginàlies vegeu, entre d'altres: RANDALL, Lilian M. C., *Images in the Margins of Gothic Manuscripts*, Berkeley, University of California Press, 1966; CAMILLE, Michael, *Image on the Edge: the Margins of Medieval Art*, London, Reaktion Bks, 1992; BOTO VARELA, Gerardo, «"Monerías" sobre pergamino. La pintura de los márgenes en los códices hispanos bajomedievales (1150-1518)», *Boletín de arte*, n.

característic que hi hagi una ornamentació amb orles d'heura o acant estesos pels marges del foli o simplement fent una prolongació de les paraules inicials o dels seus panells decoratius. Aquesta decoració pot ser simplement vegetal, o que l'habitin diverses figures amb trets zoomòrfics i humans. És molt comuna la figura de l'híbrid, quan es mesclen parts de diversos animals, o fins i tot pot arribar a tenir parts antropomòrfiques. A més, com s'ha comentat anteriorment, en la marginàlia hi ha també escenes sintetitzades bíbliques, cerimonials i rituals, que fan al·lusió normalment al text del foli on estan ubicades. Aquestes no són gaire freqüents però predominen especialment a l'*Haggadà de Barcelona*.

De manera genèrica, la part decorativa del text de les *haggadot* miniades no sembla ser unitària i paral·lela amb l'evolució dels programes del cicle bíblic, i podrien ser d'una mà diferent. S'ha de recalcar, també, que la decoració marginal és més freqüent en manuscrits de la península que en els manuscrits asquenazites, més inusual.⁴¹⁷

Per marcar una evolució de la decoració marginal en les *haggadot*, es pot dir que en l'*Haggadà d'Or* i l'*Haggadà Germana*, més antigues en cronologia, no hi ha una profusió d'elements decoratius. Es localitzen sobretot motius vegetals, encara rígids, que solen provenir dels caients ascendents i descendents de les lletres o dels panells decoratius de les paraules inicials. A la parella de l'*Haggadà Germà* i la *Rylands*, com apuntà M. Metzger, els elements vegetals encara són rígids però més flexibles.⁴¹⁸ Més evolucionats i suavitzats serien els de l'*Haggadà Sassoon*, l'*Haggadà de Barcelona* i l'*Haggadà Kaufmann*, amb roleus habitats per un gran nombre d'animals i éssers fantàstics.

Com a casos particulars, l'*Haggadà Sassoon*, que no comença amb un cicle bíblic a pàgina sencera, destaca per una profusa decoració de les pàgines del text. En concret, destaca pels motius arquitectònics que decoren i structuren els folis, no pas freqüent en les *haggadot* però sí comú amb els manuscrits llatins.⁴¹⁹ També un cas particularment interessant és la rica

28, 2007, p. 23-57; WIRTH, Jean, *Les marges à drôleries des manuscrits gothiques (1250-1350)*, Genève, Droz, 2008.

⁴¹⁷ Tot i que hi ha excepcions, en les *haggadot* asquenazites és més estrany trobar la profusió d'animals, híbrids i vegetació com a les *haggadot* catalanes.

⁴¹⁸ METZGER, M., *La Haggadah enluminée...*, vol. 1, p. 347-349.

⁴¹⁹ Un altre exemple es trobaria a l'*Haggadà Hispano-morisca*. Sobre el manuscrit vegeu: HARRIS, J., «Love in the Land...», p. 161-180.

micrografia de l'*Haggadà Rylands*, amb motius vegetals, geomètrics i zoomòrfics. Inclou tant fullatge ric i roleus, motius geomètrics entrelaçats com també una fauna variable.⁴²⁰

En la majoria d'*haggadot* il·luminades hi ha una sèrie d'orles foliades, més o menys desenvolupades, que a vegades estan habitades per éssers híbrids, humans i animals com aus –paons, mussols, galls, codornius...– gossos, llebres, lleons, arnes, cargols, simis, entre d'altres. Així, com a elements marginals es poden trobar elements vegetals, zoomòrfics, antropomòrfics, éssers híbrids i pocs elements arquitectònics, sumant-hi la presència ocasional d'àngels i elements heràldics. Els éssers col·locats a la marginàlia poden adoptar algunes vegades una actitud agressiva, i duen armes com espases o arcs, intentant caçar o matar altres animals o éssers que estan escampats dins la marginàlia. D'aquesta manera es crea dinamisme i vivacitat en la il·lustració. Tampoc és rar que hi hagi dos cavallers-soldats de naturalesa diversa lluitant entre ells, com si estiguessin en un torneig (**Fig. 107**). Les solucions adoptades són ben pròximes als manuscrits cristians septentrionals de finals del XIII i estan en acord amb la il·luminació del període al territori català. Per exemple, es pot citar la semblança amb alguns motius marginals del *Vidal Major* (segle XIII, Los Ángeles, Getty, Ms. Ludwig XIV 6), que també es poden trobar en altres programes iconogràfics més enllà del llibre manuscrit.

Menció a part mereixen les escenes de cacera de les marginàlies dels manuscrits hebreus (**Figs. 108, 110-112**).⁴²¹ Aquestes són escenes aparentment desconnectades del text i de les il·luminacions principals, amb un caràcter fonamentalment ornamental més que simbòlic. Són escenes comunes als manuscrits catalans i europeus de l'època, on es pot veure un món ric d'exemples i variants. Per citar un exemple d'aquests darrers es pot fer referència a un diürnal

⁴²⁰ Es poden veure paons, gossos, un gos amb cérvols, una guineu, ocells i dracs, entre d'altres. Precisament, D. R. Halperin va relacionar aquestes micrografies amb les del *Makhzor català* (ms. Heb. 6527, Biblioteca Nacional d'Israel), i tot sembla apuntar que l'encarregat fou el mateix escrivà, actiu durant el segon quart de segle XIV. HALPERIN, Dalia Ruth, *Dissertation titled: Illuminating in Micrography—Between Script and Brush: The Catalan Micrography Mahzor MS Heb 8°6527 in the Jewish National and University Library in Jerusalem*, tesi doctoral, Hebrew University of Jerusalem, 2008. Segons Leila Avrin, cap altra *haggadot* sefardita medieval coneguda inclou decoració microgràfica. AVRIN, Leila, «The Mocatta Haggadah and Other Works by the Master of the Catalan Mahzor», ROWLAND SMITH, Diana; SALINGER, Peter Shmuel (ed.), *Hebrew Studies: Papers Presented at a Colloquium on Resources for Hebraica in Europe, Held at the School of Oriental and African Studies, University of London, 11-13 September 1989/11-13 Elul 5749*, London, 1991, p. 139-148.

⁴²¹ BARCELÓ PLANA, Alba, «De pèl i de ploma: escenes de cacera en l'art gòtic de la Corona d'Aragó», *Històries del dia a dia a l'edat mitjana. Actes del V Seminari d'Estudis Medievals d'Hostalric*, Hostalric, 2017, p. 131-142.

datat entre la segona i la tercera dècada del segle XV conservat a la Universitat de Barcelona.⁴²² Amb múltiples solucions figuratives i a vegades amb connotacions iròniques, es poden caracteritzar caçadors i preses com a éssers fantàstics, i també que l'animal caçat sigui el típic predador. En els manuscrits hebreus també s'observa, en més d'una ocasió, com la llebre empaita el gos atemorit o també que el gos reti homenatge a una llebre (**Figs. 108-109**).⁴²³

El que ha succeït amb aquestes escenes de caça és que diversos estudiosos de les *haggadot* n'han debatut el lligam amb el text i el simbolisme, en especial l'escena de la caça de la llebre, tema que apareix tant en manuscrits hebreus com cristians. Un primer punt que sobta és que la cacera com a activitat lúdica no era ben vista pels rabins medievals, ja que era considerada pròpia dels gentils, tot i que no estava prohibit caçar si era per obtenir aliment o per a una funció pràctica. En el cas dels manuscrits asquenazites del segle XV la caça de la llebre pot adquirir un sentit simbòlic més enllà del purament decoratiu,⁴²⁴ ja que quan la Pasqua jueva comença una nit de *Xabat* hi ha una fórmula mnemònica que recorda totes les benediccions que s'han de recitar, i en dir les inicials de cada una de les benediccions en alemany el so és similar a la frase que voldria dir “caça de la llebre”.⁴²⁵ Aquesta al·lusió, però, es perd en altres territoris de parla no alemanya. Les escenes de la caça que es troben a les *haggadot* catalanes⁴²⁶ no estan col·locades al mateix punt del servei pasqual i la fórmula mnemònica no pot ser aplicable. Estan distribuïdes de manera aleatòria a les pàgines i no sembla que hi hagi una relació amb el text pasqual. Per tal de poder donar una explicació a les escenes de caça incloses als manuscrits, algun autor ha fet la hipòtesi que la llebre seria el símbol d'Israel com a minoria perseguida i el gos, el poble perseguidor dels jueus.⁴²⁷ Encara que pugui ser una hipòtesi suggeridora i atractiva, en aquesta mena de terrenys simbòlics, sense un fonament sòlid, és

⁴²² Diürnal, s. XV, Barcelona, (Universitat de Barcelona, Edifici Històric, Fons de reserva de la Biblioteca, 07MS.760). Per citar altres exemples, també es troben escenes de cacera als següents manuscrits catalans cristians: Bíblia, segona meitat XIII, Catalunya (París, BNF, ms. Lat. 30, f. 4v); *Usatges i Constitucions de Catalunya* (París, BNF, v. 1321-28, ms. Lat. 4670 A, f. 67r); Mestre de l'Escrivà, *Usatges i constitucions de Catalunya*, s. XIV, Arxiu Municipal de Lleida; *Saltiri d'Alfons V el Magnànim*, (Londres, BL, Add. 28962, f. 36r, 151r, 368r).

⁴²³ Es pot veure una mostra d'aquest *mundus inversus* a l'*Haggadà de Barcelona*, f. 25r. Són molt conegudes també les escenes d'aquesta naturalesa al *Roman d'Alexandre*, París c. 1340, ms. Bodl. 264, per exemple, f. 81v.

⁴²⁴ Es pot observar a l'*Haggadà asquenazita*, sud d'Alemanya, c. 1460 (Londres, British Library, ms. Add. 14762, f. 4r).

⁴²⁵ Vegeu ROTH, C., «The John Rylands Haggadah»..., p. 141; EPSTEIN, Marc M., «The Elusive Hare», *Dreams of Subversion in Medieval Jewish Art and Literature*, The Pennsylvania State University Press, 1997, p. 13-38.

⁴²⁶ Per citar diferents exemples, a l'*Haggadà Germà* (f. 15v), a l'*Haggadà Rylands* (f. 29v) i a l'*Haggadà de Barcelona* (f. 20v) es poden veure escenes on un caçador porta una llebre penjada a l'esquena mentre els seu gos n'empaita una altra. Concretament, a l'*Haggadà de Barcelona* el caçador està tocant un corn i està acompanyat per tres gossos.

⁴²⁷ EPSTEIN, M. M., «The Elusive Hare...», p. 13-38.

arriscat prendre partit. A més de les escenes de cacera on es representa el caçador, també es troben en les *haggadot* escenes sintètiques d'un gos empaitant diversos animals, a part de les llebres, com ara cérvols, ocells o híbrids; i també són abundants els arquers que apunten diversos animals amb un arc o una ballesta.⁴²⁸ El cas és que la fórmula de representació d'aquestes escenes que embelleixen les marginàlies dels manuscrits no difereix de la dels manuscrits cristians.⁴²⁹ No sembla, així, que la llebre sigui un símbol d'Israel, o almenys aquest simbolisme no queda gaire emfatitzat, i es troben, també, altres variants amb diversos animals. Tant en manuscrits hebreus com cristians, però, es pot apreciar en alguns casos, com també en altres escenes, la connotació irònica o negativa del caçador, representat de manera caricaturesca o amb formes híbrides.⁴³⁰ Per aquest motiu, autors com Mira Friedman han associat la imatge de la cacera al pecat, paganisme i heretgia, entre altres significats.⁴³¹ En tot cas, la funció i simbolisme de la marginàlia dels manuscrits hebreus mereix un estudi detallat i aprofundit.

ELS MOTIUS HERÀLDICS

Entre els motius marginals decoratius i ornamentals s'han de considerar a part, pel seu simbolisme, els motius heràldics que apareixen dins del text de l'haggadà. Aquests, a més, també s'inclouen en algunes banderes de dins dels cicles bíblics. Més que una prova de la seva procedència, els diversos escuts podrien ser vistos com una decoració que servia a la vegada per mostrar el poder de la família, amb un estatus ennoblit, i també la relació amb els monarques i l'adhesió territorial de la família comitent. Aquesta decoració heràldica –o

⁴²⁸ Entre aquests animals es poden trobar llebres, mussols i cérvols. Algunes vegades l'animal ja té la fletxa clavada al cos.

⁴²⁹ Entre molts altres exemples: Jacques de Longuyon, *Les voeux du paon*, Tournai, c. 1350, (New York, Morgan Library, ms. G. 24, f. 2r i 45r); Verdun, Bibl. mun., ms. 107, f. 13r.

⁴³⁰ En el *Luttrell Psalter*, Anglaterra, c. 1325-1340, (Londres, BL, ms. Add. 42130, f. 38r), per exemple, s'aprecia la figura d'un simi muntat a una cabra, que porta un mussol a la mà, símil burlesc del genet muntat a cavall amb un falcó.

⁴³¹ Per a un recull de diferents escenes de cacera en l'art medieval i del renaixement vegeu: FRIEDMAN, Mira M., *Hunting Scenes in the Art of the Middle Ages and the Renaissance*, tesi doctoral, Universitat de Tel Aviv, 1978. Les ressegueix també en altres atributs de sants; com a imatges de paganisme i heretgia; com a imatges d'arrogància i orgull (en la paràbola de Llätzer, el fill pròdig...); en imatges al·legòriques (com els fills dels planetes, estacions, el temperament sanguini –més associats a temes renaixentistes–); en representacions d'amor (amants cavalcant a la cacera, oferiment del cor, jardí de l'amor, font de la joventut...); o també en temes associats a escenes de caça (com en els tres vius i tres morts o el Triomf de la mort); en context funerari, etc.

Així mateix, en context romànic destaquen en especial les referències a la cacera dels cicles religiosos cristians, com en les pintures murals de San Baudelio de Berlanga. GUARDIA, Milagros, *San Baudelio de Berlanga, una encrucijada*, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, Servei de Publicacions, 2011.

pseudoheràldica, ja que els jueus no podien disposar pròpiament d'escut d'armes— fou relativament freqüent, no només en terres catalanes sinó també entre els jueus asquenazites.⁴³²

Encara que no sigui un argument de pes per demostrar que les *haggadot* són catalanes o barcelonines, es detecten escuts d'armes i banderes que remetent als colors dels reis del casal de Barcelona i que, per tant, podrien indicar que estan fetes dins del territori de la Corona d'Aragó.⁴³³ Així, es pot veure un escut de quatre pals de gules sobre fons d'or a l'*Haggadà Germana* (f. 27v), a l'*Haggadà de Sarajevo* (f. 37r)⁴³⁴ i a l'*Haggadà Kaufmann* (f. 48r).⁴³⁵ A més, al cicle bíblic de la *Germana* es pot apreciar com els israelites quan surten d'Egipte ho fan amb una bandera amb els mateixos colors (f. 16r, 16v), com també succeeix a l'*Haggadà de Bolonya-Mòdena* (f. 6v) quan els israelites són perseguits. També, a l'*Haggadà Sassoon*, un soldat porta un escut amb l'heràldica de la Corona d'Aragó (p. 20) i un cavaller i el seu cavall van vestits amb els mateixos colors (p. 26).

A part d'aquesta combinació també hi ha altres motius heràldics.⁴³⁶ A l'*Haggadà de Barcelona*, es poden veure altres tipus d'escuts, alguns d'ells inacabats en blanc (f. 28v). Dins del disc de la *matsà* (f. 61r) hi ha vuit escuts, quatre dels quals amb pals d'or sobre camper d'atzur, mentre que els quatre restants, alternats, estan en blanc. Comptant que només es deixen per acabar aquests escuts alternats, és possible que es mantinguessin en blanc per ser ocupats pòstumament per l'altra branca familiar propietària. Podria ser que fos destinada a ser un regal de casament, com ho fou l'*Haggadà d'Or*, que va ser donada pel rabí Joav Gallico d'Asti al seu

⁴³² METZGER, M.; METZGER, Th., *Jewish Life in...*, p. 42-44.

⁴³³ Com molt bé analitza Kim Dame: «L'escut dels quatre pals de gules sobre fons d'or que ostenten algunes *haggadot* (folis 27v, 3 i 48 de les *Haggadot Sister, Sarajevo* i *Kaufmann*, respectivament) permet atribuir la procedència d'aquests manuscrits a algun país de la Corona d'Aragó. Els manuscrits hebreus catalans, però, mostren una gran varietat d'emblemes heràldics o pseudoheràldics, sovint més d'un en el mateix manuscrit. [...] L'escut dels quatre pals en els manuscrits medievals no indica que prové ni de Barcelona ni de Catalunya, sinó la pertinença als comtes de Barcelona i reis d'Aragó». DAME, Kim, «Les *haggadot* catalanes», *L'art gòtic a Catalunya*, Pintura, vol. I, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 2005, p. 104-109 (en concret, p. 108). D'acord amb Evelyn Cohen, durant l'edat mitjana l'ús de colors heràldics va ser usat per a finalitat decorativa i considera que no es poden treure conclusions de procedència exacta a partir d'aquí. COHEN, Evelyn M., «The "Sister Haggadah" and Its "Poor Relation"», *Proceedings of the Eleventh Journal of World Congress of Jewish Studies*, Jerusalem, World Union of Jewish Studies, 1994, p. 17-24. Al seu torn, també Mendel i Thérèse Metzger van apuntar que els escuts que es representen en els manuscrits medievals eren probablement fets servir per diverses famílies en èpoques i llocs diferents. METZGER, M.; METZGER, Th., *Jewish Life in...*, p. 44.

⁴³⁴ També se l'ha paginat com a f. 3r si es comença des de l'inici del text i no a partir de les il·luminacions a pàgina sencera.

⁴³⁵ Al petit escut de la *Kaufmann* hi ha només dos pals de gules.

⁴³⁶ La flor de lis que apareix a l'*Haggadà Sassoon* (p. 12) i a l'*Haggadà Kaufmann* (f. 54v), s'ha de veure com un motiu decoratiu sense connotació d'heràldica. La seva col·locació no és dins d'un escut sinó que apareix com a prolongació de la vegetació marginal i d'una lletra, respectivament.

gendre Elies l'any 1602, i per això va fer miniar els escuts d'armes dels esposos (f. 16r) (**Fig. 113**).

A l'*Haggadà de Sarajevo* també hi ha dos escuts heràldics reproduïts en tres ocasions. Al frontispici (f. 37r) (**Fig. 114**), es representa a la part inferior un escut amb una rosa de gules sobre camper d'or, a l'esquerra, i una ala de gules sobre camper d'or. Els elements heràldics es tornen a trobar dins del temple messiànic (f. 32r) i dins del panell d'una paraula inicial al f. 53v (**Fig. 115**).⁴³⁷ Segons Roth l'ala provindria de la família Sanz i la rosa seria de la divisa de la casa aragonesa dels Margarit,⁴³⁸ mentre que Werber proposà que la rosa seria de Margarida d'Aragó.⁴³⁹ La inclusió dels escuts dels governants no seria aliena a les comunitats hebrees, precisament per la seva proximitat amb els monarques, ja que eren propietat del rei.⁴⁴⁰ També es digué que l'ala podria ser del ric jueu valencià Jafudà Alazar i la rosa de la seva esposa anomenada Rosa i que es configurés el manuscrit com a present de noces amb motiu del matrimoni que enllaçà les dues famílies. El motiu de l'ala en l'heràldica catalana es pot observar també en l'escut dels Alamany, amb una ala de gules sobre camper d'or, tal com es representa a l'*Haggadà de Sarajevo*.⁴⁴¹

Per últim, també a l'*Haggadà Kaufmann* apareixen altres escuts a més del de la Corona d'Aragó. S'ha estudiat que al foli de la *matsà* apareixen les armes de Castella, formades per un bastió vermell amb tres torretes, i que el lleó daurat en un estendard podrien ser les armes de Lleó.⁴⁴²

2.2.3 L'estil

Més enllà dels motius heràldics que apareixen als manuscrits, l'estil és un tret essencial per poder situar les *haggadot* dins de la miniatura del gòtic català i proposar unes cronologies orientatives. A més, l'estil també permet establir vincles i separacions evidents entre manuscrits.

⁴³⁷ La rosa també torna a aparèixer als f. 40r i 43r, tot i que aquí sembla actuar com a motiu exclusivament decoratiu.

⁴³⁸ ROTH, C., *The Sarajevo Haggadah...*, p. 15.

⁴³⁹ WERBER, E. (ed.), *The Sarajevo Haggadah...*, p. 22.

⁴⁴⁰ ROTH, C., *The Sarajevo Haggadah...*, p. 15.

⁴⁴¹ També hi ha altres variants documentades, com ara tres ales de gules sobre plata.

⁴⁴² SCHEIBER, A. (ed.), *The Kaufmann Haggadah...*; SED-RAJNA, G. (ed.), *The Kaufmann Haggadah...*, p. 9.

Els manuscrits hebreus reflecteixen els moments àlgids de la il·luminació gòtica catalana, des del segon gòtic lineal fins a l'estil italianitzant.⁴⁴³ Un dels elements comuns més característics de l'estil de les *haggadot* catalanes és la seva diversitat d'opcions, ja que combinen composicions francogòtiques, juntament amb els edificis italianitzants, i reminiscències bizantines, influències pròpies que s'enquadren dins del context català.⁴⁴⁴

L'haggadà que s'ha datat amb anterioritat, i de qualitat tècnica superior, és l'*Haggadà d'Or*. No té una cronologia segura, però l'estil de les seves miniatures ajuda a situar-la cap a la dècada del 1320-30 al territori català, dins del segon gòtic lineal, amb una orientació anglofrancesa. D'acord amb Bezalel Narkiss en les miniatures a pàgina sencera es poden distingir dues mans. Un artífex es va encarregar d'il·lustrar els episodis del Gènesi i les cinc primeres vinyetes de l'Èxode (f. 2v-9r), i un segon la resta de l'Èxode i les tres escenes rituals (f. 10v-15r).⁴⁴⁵ Els dos miniaturistes utilitzen la mateixa tècnica en la configuració de les cares i els drapejats, uns ulls ametllats similars amb la pupil·la a un costat, a més de les gestualitats remarcades dels personatges. Tot i les semblances, el segon miniaturista és més reeixit: les seves figures són més elegants i estilitzades, amb els traços que conformen els cossos –i en especial els cabells– més definits i segurs. Té també un dibuix precís de la forma humana i de l'arquitectura, i resol

⁴⁴³ ALCOY PEDRÓS, Rosa, «La pintura gòtica catalana», *La pintura antiga i medieval a Catalunya*, Xavier BARRAL ALTET (dir.), Col. Art de Catalunya, vol. 8, Barcelona, L'Isard, 1998, p. 136-348; ALCOY PEDRÓS, Rosa, «La il·lustració de manuscrits a Catalunya», *Arts del llibre. Manuscrits, gravats, cartells*, Xavier BARRAL ALTET (dir.), Col. Art de Catalunya, vol. 10, Barcelona, L'Isard, 2000, p. 10-149; ALCOY PEDRÓS, Rosa, «Llibres de cases nobles a Catalunya i al migdia francès (del 1200 al regnat de Jaume II)», *Viure a palau a l'edat mitjana*, Girona, 2004, p. 182-196; ALCOY PEDRÓS, Rosa (coord.), *L'art gòtic a Catalunya. Pintura I*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 2005; ALCOY PEDRÓS, Rosa, «Del regnat de Jaume II a la Pesta Negra», *L'art gòtic a Catalunya. Síntesi general. Índex generals*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 2009, p. 84-111; ALCOY PEDRÓS, R., «La pintura gòtica als països...», p. 135-148; AVRIL, François, et al., *Manuscrits enluminés de la Péninsule Ibérique*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 1983; DAME, K., «Les haggadot catalanes»..., p. 104-109.

⁴⁴⁴ Sobre l'art gòtic europeu vegeu les següents obres de caràcter general, entre d'altres: BORENIUS, T.; TRISTRAM, E. W., *English Medieval Painting*, Florence, Pantheon, 1927; EVANS, Joan, *English Art 1307-1461*, Oxford History of English Art, 5, Oxford, Clarendon Press, 1949, p. 15-16; TRISTRAM, Ernest W., *English Medieval Wall Painting: The Thirteenth Century*, London, Oxford Univ. Press, 1950; LEFRANÇOIS-PILLON, Louise; LAFOND, Jean, *L'Art du XIVe siècle en France*, Paris, Albin Michel, 1954, p. 185-238; AVRIL, François, *Dix siècles d'enluminure italienne (VI-XVI siècles)*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 1984, p. 170-171. [Cat. exp.]. En relació a la miniatura, vegeu: MARTIN, Henry, *La Miniature française du XIIIe au XVe siècle*, Paris, Librairie Nationale d'Art et d'Histoire [etc.], 1923; VAGAGGINI, Sandra, *La Miniatura fiorentina nei secoli XIV e XV*, Milano; Firenze, Electa, 1952; SALMI, Mario, *Italian Miniatures*, London, Collins, 1957; PORCHER, Jean, *L'Enluminure française*, Paris, Arts et métiers graphiques, 1959; BRANNER, Robert, *Manuscript Painting in Paris during the Reign of Saint Louis: A Study of Styles*, Berkeley, University of California Press, 1977; MORGAN, Nigel, *Early Gothic Manuscripts 1250-1285. A Survey of Manuscripts. Illuminated in the British Isles*, London, Harvey Miller, 1982-1988; PUTATURO DONATI MURANO, Antonella; PERRICCIOLI SAGGESE, Alessandra (a cura di), *La Miniatura in Italia*, Napoli, Scientifiche Italiane, Biblioteca Apostolica Vaticana, 2005-2009.

⁴⁴⁵ NARKISS, B., *The Golden Haggadah...*, (1997), p. 54.

amb èxit les parts nues del cos i el drapejat. Les cares ovalades sense pintar-hi les carnacions recorden la tècnica del nord de França, influència que arribà a Catalunya. Més propi del miniaturista, comú també amb el primer, són els gestos expressius dels personatges, sobretot les diferents posicions que adopten les mans.⁴⁴⁶ Per la seva banda, els personatges del primer miniaturista són més desproporcionats i rabassuts.⁴⁴⁷ Els cabells dels seus personatges estan més despentinats i poc definits (**Figs. 116-117**).

Tot i la diferència de mans, per la seva semblança tècnica, Narkiss els faria pertànyer a un mateix taller,⁴⁴⁸ influenciat per dos estils definits, provinents del nord de França i d'Itàlia. Com comentà l'autor, es podrien trobar afinitats amb Maître-Honoré i el seu taller,⁴⁴⁹ com el mateix tipus de cabell ondulat, les cares ovals, els drapejats o la gestualitat dels personatges en obres com els *Decretals de Gracià*⁴⁵⁰ o el *Breviari de Felip el Bell*,⁴⁵¹ encara que no sigui el mateix estil.⁴⁵² A més, també se li ha de sumar la influència italianitzant, que també rebé la il·luminació septentrional del XIV. Podria haver arribat a partir d'aquesta via o directament d'un arquetip italià bizantinitzant, com es demostra en el tractament de les decoracions exteriors i interiors, a partir d'un fons arquitectònic per crear il·lusió espacial i profunditat.⁴⁵³ Es poden apreciar diferents edificis baixos i allargats, amb plantes superiors i pinacles rodons més propis de la pintura italiana que no pas de l'estil francès del segle XIII.⁴⁵⁴ Així, segons paraules de Rosa Alcoy l'estil «podria donar continuïtat al que ja s'havia experimentat en el *Vidal major* de Canyelles, però ara es percep l'impacte d'obres més tardanes que, sorgides de tallers anglesos, donen peu a la cultura plàstica de Mestre Honoré».⁴⁵⁵

⁴⁴⁶ *Ídem*.

⁴⁴⁷ En paraules de Narkiss: «*He does not seem to be so sure of his outlines, his drapery is stiffer, and the human form lacks the elegance of the Parisian style which he is attempting to imitate*». *Ibid.*, p. 50.

⁴⁴⁸ *Ídem*.

⁴⁴⁹ Vegeu també: AVRIL, Francois *L'enluminure à l'époque gothique 1200-1420*, Paris, Bibliothèque de l'Image, 1995; *L'Art au temps des rois maudits: Philippe le Bel et ses fils: 1285-1328*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1998 (cat. exp.); MILLAR, Eric G., *The Parisian Miniaturist Honoré*, London, Faber, [1959]; MILLAR, Eric G., *An Illuminated Manuscript of La Somme le Roy*, Oxford, Printed for the Roxburghe Club, 1953; NORDENFALK, Carl, «Maître Honoré and Maître Pucelle», *Apollo*, 79, 1964, p. 356-364.

⁴⁵⁰ Tours, Bibliothèque Municipale, ms. 558.

⁴⁵¹ París, BNF, ms. Lat. 1023.

⁴⁵² NARKISS, B., *The Golden Haggadah...* (1997), p. 51.

⁴⁵³ *Ibid.*, p. 52-53. Narkiss suposa que aquest devia copiar un arquetipus que contenia la fórmula amb un interès espacial, com per exemple les formacions rocoses per indicar espai, encara que no sempre se solucioni amb èxit. D'acord amb l'autor, el segon miniaturista també utilitzaria una tècnica semblant, no per voler donar la sensació de profunditat sinó com a recurs decoratiu.

⁴⁵⁴ NARKISS, B., *The Golden Haggadah...* (1997), p. 53.

⁴⁵⁵ ALCOY PEDRÓS, Rosa, «La il·lustració de manuscrits...», p. 70.

A l'hora d'assenyalar punts en contacte amb altres obres i artífexs, Jesús Domínguez Bordona⁴⁵⁶ va observar que l'estil del còdex hebreu era relacionable amb manuscrits barcelonesos produïts entre 1320 i 1334 al voltant de la cort reial. Es pot detectar un estil que segueix el segon gòtic lineal, amb convencions estilístiques del segle XIII francès però també amb la introducció de nous recursos plàstics d'origen italià. Pere Bohigas⁴⁵⁷ i Bezalel Narkiss⁴⁵⁸ van evidenciar nexes estrets entre el segon il·luminador de l'*Haggadà d'Or* i l'il·luminador del foli 67 dels *Usatges i Constitucions de Catalunya* (París, BNF, Lat. ms. 4670 A f. 67r) datats cap al 1321-22 (**Fig. 118**).⁴⁵⁹ El manuscrit jurídic se l'ha considerat de la família Despuig o Despujol, dins del regnat de Jaume II. En una anàlisi rigorosa del manuscrit, Gaspar Coll assenyala que es perceben tres mans diferents.⁴⁶⁰ Al mestre coincident amb l'*Haggadà d'Or* li correspondria la il·lustració del 67, incloent-hi la vinyeta, la inicial i l'orla.⁴⁶¹ Segons l'autor podria haver treballat prèviament als altres mestres.⁴⁶² En l'anàlisi de l'estil destacà el seu linealisme dibuixístic en la configuració de les figures, d'estil afrancesat, i la seva concepció frontal de l'espai, a més de la concepció del volum i de l'espai pictòric de filiació italianitzant.⁴⁶³ Pel que fa a la coincidència d'estil entre les miniatures comentades dels dos manuscrits, B. Narkiss destacà la semblança en el cabell inflat, les cares ovalades, les galtes dibuixades amb una marcada "V", l'elegància dels cossos, els drapejats, els gestos exagerats i l'arquitectura dels fons.⁴⁶⁴

⁴⁵⁶ DOMÍNGUEZ-BORDONA, Jesús, *Manuscritos con pinturas*, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1933. vol. I-II. Del mateix autor, vegeu també: DOMÍNGUEZ-BORDONA, Jesús, *Catálogo Exposición de Códices Miniados Españoles*, Madrid, Sociedad Española de Amigos del Arte, 1929; DOMÍNGUEZ-BORDONA, Jesús, *Miniatura*. *Ars Hispaniae*, vol. XVIII, Madrid, Plus Ultra, 1962.

⁴⁵⁷ BOHIGAS, Pere, *La ilustración y la decoración del libro manuscrito en Cataluña*, Barcelona, Asociación de bibliófilos de Barcelona, 1965, vol. II, 1a part, p. 68-70.

⁴⁵⁸ NARKISS, B., *The Golden Haggadah...* (1997), p. 50.

⁴⁵⁹ AVRIL, François, *L'Enluminure à la Cour de France au XIV^e siècle*, Paris, Chêne, 1978 ; AVRIL, F., *et al. Manuscrits enluminés...*; COLL ROSELL, Gaspar, *Manuscrits jurídics i il·luminació: estudi d'alguns còdexs dels usatges i constitucions de Catalunya i del Decret de Gracià: 1300-1350*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1995. També François Avril afirmà que els il·luminadors de l'*Haggadà d'Or* provenien d'un mateix taller, amb una influència parisenca. AVRIL, F., *et al. Manuscrits enluminés...*, p. 90.

⁴⁶⁰ COLL ROSELL, G., *Manuscrits jurídics...*, p. 25.

⁴⁶¹ Un segon miniaturista va confeccionar les vinyetes dels folis 95r, 123r, 138v, 143r i 167r; mentre que l'últim va il·lustrar les dels folis 160r, 193r, 212r, 219r i 233r.

⁴⁶² COLL ROSELL, G., *Manuscrits jurídics...*, p. 26.

⁴⁶³ *Ídem*.

⁴⁶⁴ NARKISS, B., *The Golden Haggadah...*, (1997), p. 53 i 54. Es podria plantejar si la seva factura és el resultat d'una influència artística o es deu a la seva procedència anglesa.

En relació als *Usatges*, Francesca Espanyol va fer constar que el segon miniaturista de l'*Haggadà d'Or* s'adscriuria a l'àmbit dels còdexs anglesos de la zona de l'*East Anglia*.⁴⁶⁵ Plantejà la hipòtesi que els *Usatges* serien d'origen lleidatà per tema d'estil i heràldica, i que llavors també seria vàlid adscriure dins d'aquest nucli el segon il·luminador del còdex hebreu. En tot cas, si el segon miniaturista tingués vincle amb el món anglès, igualment continuaria estant dins de la tradició del gòtic septentrional i dels tallers parisencs.⁴⁶⁶

D'entre la tradició septentrional, també es pot percebre un cert apropament del segon miniaturista amb l'anomenat *Mâitre du Méliacin*, concretament en els bustos de Moisès i Aaron del *Compendium historiae in genealogia Christi* (**Fig. 119**).⁴⁶⁷ S'aprecien cabells rinxolats similars, la forma de "V" de la galta, la forma de la barbata i la corba dels llavis; però al seu torn es poden detectar divergències en la manera de dibuixar el nas –més ample i gros en el manuscrit hebreu–, i les cel·les –més gruixudes i remarcades en el manuscrit francès.⁴⁶⁸

⁴⁶⁵ ESPAÑOL, Francesca, «La catedral de Lleida: arquitectura y escultura trecentistas», *Actes del Congrés de la Seu Vella de Lleida*, Lleida, Pagès i Editors, 1991, p. 181-213 (nota 205, p. 198-199). En relació al primer il·luminador l'autora el relacionà amb pintures sobre taula catalanes com el retaule de Sant Joan Baptista i Santa Margarita de l'església de la Sang d'Alcover (destruït), les portes dels dos frontals de Vallbona de les Monges i el *Breviari d'Amor* de la Biblioteca Nacional de Madrid.

⁴⁶⁶ Citant Rosa Alcoy: «La relació entre el món franc i l'anglès –estès també a moltes contrades de l'actual França peninsular– posa de manifest l'existència de conjuntures artístiques ben comunicades, que per raó del veïnatge geogràfic mantenien estrets punts de contacte de forma gairebé natural». ALCOY PEDRÓS, R., «El pas al segon gòtic lineal»..., p. 86-96. En els manuscrits de la zona de l'*East Anglia* i en especial el *Peterborough Psalter* (c. 1300, Brussel·les, Bib. Royale Albert I, ms. 9961-2), es pot veure la relació entre la pintura anglesa amb el nord de França. Entre 1310-30 es va difondre aquest estil a tot l'est d'Anglaterra i es van crear grans obres com el *Queen Mary Psalter* (Londres, BL, Royal ms. 2. B. VII), de derivació francesa però executat amb unes característiques angleses, com es pot observar en la suavitat i elegància del dibuix (WARNER, George, *Queen Mary's Psalter: Miniatures and Drawings by an English Artist of the 14th Century, Reproduced from Royal MS. 2 B. VII in the British Museum*, London, British Museum, 1912; STANTON, Anne Rudloff, *The Queen Mary Psalter: Narrative and Devotion in Gothic England*, tesi doctoral, University of Texas, 1992; STANTON, Anne Rudloff, «The Queen Mary Psalter: A Study of Affect and Audience», *Transactions of the American Philosophical Society*, New Series, 91, 2001, p. 1-287). Entre 1320 i 1330 a la zona de Norwich es va fer notable la influència sienesa, com es pot apreciar al *Saltiri Gorleston Psalter* (Londres, BL, ms. Add 49.622) datat c. 1310-20 i 1330-40, i al *Ormesby Psalter* (Oxford, Bodleian Libr., ms. Douce 366), datat a principis de segle XIV i c. 1330-40, on hi ha una combinació de fonts i influències. Vegeu, entre d'altres: RICKERT, Margaret, *Painting in Britain: The Middle Ages*, Harmondsworth, Pelican Hist. A, 1954; MARKS, Richard; MORGAN, Nigel J., *The Golden Age of English Manuscript Painting, 1200–1500*, London, Chatto & Windus, 1981; FREEMAN SANDLER, Lucy, *Gothic Manuscripts, 1285–1385*, London; Oxford, Harvey Miller Publishers; Oxford University Press, 1986.

⁴⁶⁷ París, Bibl. Sainte-Geneviève, ms. 1212, c. 1275-1299. Obra atribuïda al *Mâitre du Méliacin* per F. Avril.

⁴⁶⁸ A més, també es pot mencionar que aquest mestre està relacionat amb el manuscrit hebreu anomenat *Miscel·lània del Nord de França* (Londres, British Library, Add.11639). Hi col·laboraren diversos tallers d'Artois i París. Les il·luminacions bíbliques (f. 114-122, 259v-260v, 516v-527v) estan atribuïdes al "Cholet Group", el taller del Mestre de Méliacin, i el del Mestre Honoré, datat cap al 1283-85.

Detailed record for Additional 11639, [En línia], London, The British Library, [Consulta: 14/02/2017]: <https://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/record.asp?MSID=19212&CollID=27&NStart=11639>

Mencionant altres vincles estilístics, Rosa Alcoy⁴⁶⁹ va relacionar la mà del segon mestre de l'*Haggadà d'Or* amb l'artífex dels esmalts de la "Creu dels lleonets" de la catedral de Tortosa,⁴⁷⁰ una creu-reliquiari desapareguda l'any 1936 (**Figs. 120**).⁴⁷¹ L'estil és similar al del segon miniaturista de l'haggadà, però l'artífex dels esmalts, més segur del contorn i dels detalls, no dubta a realitzar bustos amb una visió frontal, que no apareixen a l'*Haggadà d'Or*. La peça d'orfebreria es relaciona amb el món sienès, amb un estil similar a l'orfebre Guccio di Manaia. Està datada per Núria de Dalmases entre els anys vint i trenta del segle XIV, amb possible procedència tant de Siena, com d'Avinyó o Barcelona.⁴⁷² La cronologia, per tant, és ben pròxima a la del manuscrit hebreu. Continuant dins del camp de l'esmalteria, es podria apreciar també una certa relació del primer mestre de l'haggadà amb l'artífex de la placa d'esmalt MNAC/MAC 4584⁴⁷³ on apareix l'evangelista Mateu (**Fig. 121**), encara que de datació més tardana.⁴⁷⁴ No són obres del mateix mestre, i més considerant el lapse de temps que les allunya, però coincideix el mateix tipus de cabell ondulat desendreçat, ulls i boques de perfil. A diferència, els nassos de l'haggadà són més prominents i llargs que no pas el més arromangat de l'esmalt. A més, l'esfaltador té més domini dels plecs de les túniques que no l'artífex del manuscrit hebreu.

Sense oblidar l'estil de les pàgines del text de l'haggadà, es pot dir que no van ser fetes pels mateixos miniaturistes de les pàgines senceres del manuscrit.⁴⁷⁵ Les caplletres i els roleus de les marginalies del text de l'haggadà són elements més arcaïtzants i rígids.

⁴⁶⁹ ALCOY PEDRÓS, ROSA, «Grans qüestions a debat i alguns enigmes sobre les arts figuratives de la Catalunya de Jaume II», *Imatges indiscretas III: L'art a l'època de Jaume II*, Seminari organitzat pel grup de recerca EMAC Romànic i Gòtic i dirigit per Rosa Alcoy (Universitat de Barcelona, Barcelona, 26 i 27 d'abril i 4 de maig de 2011).

⁴⁷⁰ GUDIOL CUNILL, JOSEP, «La creu dels lleonets de la catedral de Tortosa», *Boletín de la Sociedad Castellonense de cultura*, vol. XI, 1930, p. 1-6; GAUTHIER, MARIE-MADELEINE, *Émaux de Moyen Âge occidental*, Friburg, Office du Livre, 1972, p. 234-236, 395-396; DE DALMASES, NÚRIA, *L'esmalteria gòtica a la Corona d'Aragó: Reflexions per a una línia d'estudi: discurs de recepció de Núria de Dalmases i Balaña com a membre numerari de la Secció Històrico-Arqueològica, llegit el dia 19 de desembre de 1996*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1996, p. 6-7.

⁴⁷¹ S'han conservat, però, fotografies a Arxiu Mas (C-26461 i següents), de l'any 1919. Conté a l'anvers el Pantocràtor envoltat d'àngels, l'arcàngel Miquel, la Mare de Déu, sant Joan i sant Pere. Al revers figuren l'Anyell de Déu i els evangelistes.

⁴⁷² DALMASES, N. DE, *L'esmalteria gòtica...*, p. 7.

⁴⁷³ En relació a la peça, Núria de Dalmases exposà que «és difícil precisar-ne la procedència i la cronologia, però són molt semblants als de les creus barcelonines situades entre final del segle XIV i començament del XV». DALMASES, NÚRIA DE, *Orfebreria catalana medieval: Barcelona 1300-1500: aproximació a l'estudi*, Monografies de la Secció Històrico-Arqueològica (Institut d'Estudis Catalans), vol. 1, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1992, p. 216.

⁴⁷⁴ Relacionat també amb tres més: 4585, 4586 i 4587, que completarien la resta dels símbols dels evangelistes.

⁴⁷⁵ NARKISS, B., *The Golden Haggadah...* (1997), p. 15-20.

Pel que fa a la relació estilística entre l'*Haggadà d'Or* i l'*Haggadà Germana*, malgrat la semblança iconogràfica, es pot afirmar que no tenen cap punt de contacte ni en l'estil ni en la tècnica. Mentre que els artífexs de l'*Haggadà d'Or*, en especial el segon miniaturista, mostren un estil elegant propi del segon gòtic lineal, la *Germana* va ser confeccionada per uns artífexs poc entrenats en el món de la miniatura (**Figs. 122-123**). El dibuix és poc precís, amb unes proporcions pesades i poc estilitzades, allunyades de les elegants proporcions del gòtic septentrional. Pel que fa a l'estil de les figures i el disseny del fons, se li detecta una influència italiana, especialment en el tractament arquitectònic del fons.⁴⁷⁶ No es desenvolupen, però, les carnacions de les diferents parts del cos que es mostren, sinó que es deixa en blanc sense pintar. Com que és un estil molt peculiar i segurament d'algú que no es dedicava professionalment a miniar, costa trobar paral·lels estilístics. No obstant això, segons Bezalel Narkiss, l'estil del manuscrit seria proper als manuscrits catalans llatins il·luminats a Barcelona a mitjan segle XIV, com ara les *Cròniques de Jaume I* del 1343 (**Fig. 124**). Per aquest motiu Narkiss la data de mitjans del segle. En contrapartida, tenint en compte la decoració marginal més pròxima a les formes septentrionals, té trets en comú amb l'*Haggadà Graziano*, manuscrit que se sap que va ser venut l'any 1328, com ho testimonia una inscripció dins de l'haggadà.⁴⁷⁷ En especial, s'assembla al personatge del rabí Gamliel (f. 22v) (**Fig. 125**) i de l'home que sosté la *matsà* (f. 23v) (**Fig. 126**), que té lligam amb les imatges marginals de l'*Haggadà Germana*, on es pot veure una factura diferent del cicle bíblic. Aquesta datació de 1328 seria propera a l'*Haggadà d'Or*, però resultaria massa antiga pels trets italianitzats de la *Germana*, que podria haver partit d'una haggadà feta a l'obrador dels Bassa o en un obrador italianitzant.⁴⁷⁸

Com l'*Haggadà d'Or*, l'estil de l'*Haggadà Sassoon* també es podria enquadrar dins d'un segon gòtic lineal. Es poden apreciar en les seves riques marginàlies d'influència francesa, com ho demostren les figures allargades i estilitzades, i l'absència de les carnacions; i a la vegada una influència italiana en el desenvolupament dels roleus florals dels marges i la volumetria dels elements.⁴⁷⁹ Per aquest motiu s'ha datat el manuscrit al voltant del 1320, una cronologia pròxima a l'*Haggadà d'Or*. Com apunta Kim Dame, l'haggadà recorda els manuscrits dels

⁴⁷⁶ NARKISS, B., *Hebrew illuminated manuscripts...*, 1982, vol. 1, p. 77.

⁴⁷⁷ COHEN, E. M., «The "Sister Haggadah"...», p. 17-24.

⁴⁷⁸ Vegeu: ALCOY, Rosa; BARCELÓ, Alba, «History of a Lost Haggadah. Beyond the Golden Haggadah and the Sister Haggadah», en premsa.

⁴⁷⁹ FISHOF, I., «A legacy on parchment...», p. 9-14.

Montcada de Lleida amb un estil característic a la zona de la Corona d'Aragó a partir del segon quart del segle XIV.⁴⁸⁰

Dins d'una influència més italianitzant, sense abandonar la tradició septentrional, es poden incloure l'*Haggadà Germà* i l'*Haggadà Rylands*, la parella d'*haggadot* que tenen més afinitat iconogràfica i alhora estilística en les escenes bíbliques, i també en el disseny de la decoració del text, si bé aquí s'aprecien més diferències.⁴⁸¹ Les il·luminacions bíbliques tenen més trets italianitzats que no pas les marginals de les pàgines del text de l'*haggadà*, més pròximes a la tradició septentrional. En un inici, la historiografia considerà que l'*Haggadà Germà*, presumptament de menys qualitat, va ser una còpia de la *Rylands*.⁴⁸² R. Loewe i K. Kogman-Appel, entre altres investigadors, consideraren que la *Germà* és anterior a la *Rylands* i que podrien ser fetes al mateix obrador. Les dues *haggadot* es van comparar estilísticament amb les *Cròniques de Jaume I* de 1343, i es va proposar una data posterior.⁴⁸³ Com que en un inici es considerà la penetració de l'italianisme a Catalunya en una data posterior, s'establí una datació més tardana d'aquestes dues *haggadot* del que es proposa actualment, de segon quart del segle XIV.⁴⁸⁴ Com apunta Kogman-Appel, la marginalia és més estilitzada que la de l'*Haggadà d'Or* però no tant com la de les *Cròniques*. En aquest sentit les vincula a les del *Còdex de les Lles de Mallorca* de 1337 de Brussel·les (**Fig. 128- 129**).⁴⁸⁵

Tot i la similitud estilística entre ambdues, se'n poden distingir clares diferències (**Figs. 130- 131**). Com molt bé destacà Kim Dame, en les miniatures de l'*Haggadà Germà* es detecta un italianisme d'ascendència bolonyesa en els fons arquitectònics de les escenes així com en la volumetria de les figures.⁴⁸⁶ En aquest interès per la volumetria sobretot ressalta el modelatge de les carnacions de les cares, amb zones més fosques d'ombres marcades.⁴⁸⁷ Per aquest motiu

⁴⁸⁰ DAME, K., «Les haggadot catalanes»..., p. 106.

⁴⁸¹ NARKISS, B., *Hebrew illuminated manuscripts...*, 1982, vol. 1, p. 86-99.

⁴⁸² ROSENAU, H., «Notes on the Illumination...», p. 468-483.

⁴⁸³ Barcelona, Biblioteca de la Universitat de Barcelona, ms. I.

⁴⁸⁴ DAME, K., «Les haggadot catalanes»..., p. 106.

⁴⁸⁵ Bibliothèque royale de Belgique, ms. 9169. KOGMAN-APPEL, K., *Illuminated Haggadot...*, p. 32. A més també ho compara amb l'estil de les figures de l'*Apparatus super decretales* d'Innocent IV, manuscrit datat entre 1325-1335 (París, BNF, Cod. Lat. 3988). Per això sosté que els manuscrits hebreus s'haurien de datar cap a finals de la dècada del 1330. A més, també es relacionaria amb la data de la creació de la micrografia de l'*Haggadà Rylands*, d'un autor actiu a Catalunya durant el segon quart del segle XIV. Segons Leila Avrin, hauria executat les micrografies de la *Rylands* durant el principi de la seva trajectòria artística. AVRIN, L., «The Mocatta Haggadah...», p. 139-148.

⁴⁸⁶ ROSENAU, H., «Notes on the Illumination...», p. 468-83; DAME, K., «Les haggadot catalanes»..., p. 106.

⁴⁸⁷ Per citar un exemple, es pot veure un tipus similar de figura i de fons a: *Histoire ancienne jusqu'à César*, Bolonya, entre 1353-1359, París, BNF, Français 168, f. 11r.

Dame no descarta que l'autor fos bolonyès o que conegués aquest estil d'una manera pròxima.⁴⁸⁸ També fa la hipòtesi que l'artífex de l'*Haggadà Rylands* podria ser un aprenent del de l'*Haggadà Germà*, de menys domini en l'estil italià.⁴⁸⁹ Es pot apreciar que la volumetria de les carnacions és més suau a l'*Haggadà Rylands*. En els dos manuscrits es detecta un isomorfisme en els rostres dels personatges i també una gestualitat molt expressiva. A més, com a tret característic, les figures tenen proporcionalment un cap gros. El fons sol ser constituït a partir tant d'elements arquitectònics com paisatgístics, tot i que a la vegada també s'empra un fons geomètric. Pel que fa al vestuari, Metzger confirmà que es podria emmarcar dins del segon quart del XIV i no pas més enllà.

La datació de l'*Haggadà de Sarajevo*, quant a l'estil, no ha estat molt consensuada entre els investigadors. Bezalel Narkiss la dataria cap a mitjans de segle XIV, Mendel Metzger del tercer quart, mentre que Katrin Kogman-Appel unes dècades abans.⁴⁹⁰ El seu estil denota una influència italiana, després de l'entrada de l'italianisme amb Ferrer Bassa i el seu taller, tot i que tampoc s'allunya de les tradicions més característiques del gòtic lineal. Encara que a vegades es representin espais arquitectònics de fons i es pintin carnacions discretes, encara s'empren fons neutres i les figures no adopten una volumetria gaire remarcada. També en el treball decoratiu de les pàgines del text de l'haggadà s'evidencien els components septentrionals de la seva configuració. A més, també s'ha de destacar, com a tònica general de les composicions de les vinyetes, que el seu caràcter narratiu és bastant esquemàtic, amb fórmules que es van repetint en diverses escenes similars. Així, pels trets del seu estil encaixaria dins del segon quart del segle XIV i no pas posterior a la pesta negra, segurament de factura posterior al grup de l'*Haggadà Germà* i la *Rylands*. No obstant això, investigadors com Kogman-Appel datarien els manuscrits durant la dècada del 1330, anterior a l'*Haggadà Germà*. L'autora assenyala característiques estilístiques semblants als manuscrits del sud de França i Navarra, com un breviari de Pamplona, de figures llargues i estretes sobre un fons geomètric.⁴⁹¹

⁴⁸⁸ DAME, K., «Les haggadot catalanes»..., p. 106. Tot i això, pel que fa a la decoració marginal, Kogman-Appel sosté que les proporcions del cos són més pesants, l'ornamentació marginal és més pobra i no tan refinada com la *Rylands*. KOGMAN-APPEL, K., *Illuminated Haggadot...*, p. 32-33.

⁴⁸⁹ Kim Dame apunta que el criat abocant el vi en el f. 9r de la *Germà* pot ser de la mateixa mà que pinta el criat en el foli 20r i la figura ajaguda en el f. 21r de la *Rylands*. DAME, K., «Les haggadot catalanes»..., p. 106.

⁴⁹⁰ KOGMAN-APPEL, K., *Illuminated Haggadot...*, p. 30.

⁴⁹¹ KOGMAN-APPEL, K., *Illuminated Haggadot...*, nota 73. Pamplona, Arxiu de la catedral, ms. 18.

D'estil similar, en especial en el tractament de les cares amb un perfilat més fosc, la investigadora detecta semblances amb altres manuscrits navarresos.⁴⁹²

Amb un estil i una iconografia relacionats, encara que no idèntica, l'*Haggadà de Bolonya-Mòdena* i, en menys grau, l'*Haggadà Prato* es pot posar en paral·lel amb l'*Haggadà de Sarajevo* (**Figs. 132-133**). Mendel Metzger relacionà els fragments que configurarien l'*Haggadà de Bolonya-Mòdena* amb l'*Haggadà de Sarajevo*, que els datà cap al tercer quart del segle XIV.⁴⁹³ Comptant la seva relació, la datació hauria de ser similar a la de *Sarajevo*; d'aquesta manera, és possible que les dues es datin del segon quart del segle XIV. Kim Dame destacà que tant en una com en l'altra s'aprecia la influència italianitzant d'arrel catalana o provençal.⁴⁹⁴ Al seu torn, Metzger també detectà la influència dels manuscrits del sud d'Itàlia,⁴⁹⁵ present al territori català durant la confecció del manuscrit hebreu.⁴⁹⁶ Pel que fa a les semblances amb l'*Haggadà de Sarajevo* es poden observar uns trets facials similars, com els grans ulls ametllats amb un gran iris negre a un lateral, nas ample i les figures de proporcions allargades. També es representen les mateixes vestidures, amb túniques llargues fins a terra i els protagonistes hebreus amb el cap cobert. A més, es repeteixen gestos i hi ha una col·locació semblant dels personatges en la vinyeta. Tot i les semblances, el traç de l'*Haggadà de Bolonya-Mòdena* no és tan definit com la de *Sarajevo*, és menys elaborat i imprecís i de menys qualitat tècnica. En més ocasions l'iris dels personatges sobresurt de l'ull. Els personatges amb barba –i en especial Moisès i Aaron– tenen la cara més esprimatxada que la resta, i la barba, acabada una mica en punta, ajuda a donar aquesta sensació. Més que en el dibuix, sobretot es poden assenyalar diferències en l'aplicació del color. A l'*Haggadà de Bolonya-Mòdena* es deixen els fons i les carnacions sense acolorir, amb colors més transparents, en comparació amb els de l'*Haggadà de Sarajevo*.⁴⁹⁷ Dins les pàgines del text només hi ha treball de tinta afiligranada, però no pas decoració marginal vegetal ni inclusió de figuració. Segons Kogman-Appel la qualitat és variable perquè el comitent de l'*Haggadà de Bolonya-Mòdena* tenia un altre nivell socioeconòmic, menys elevat.⁴⁹⁸

⁴⁹² En concret, l'autora cita l'*Expositio epistolarum et evangeliorum dominicalium* de la biblioteca de la catedral de Pamplona (ACP, cód. 47) i la còpia d'un codi legal navarrès també conservat a la catedral de Pamplona. També aprecia paral·lels amb la marginàlia dels manuscrits d'aquesta zona.

⁴⁹³ METZGER, Mendel, «Two fragments of a Spanish Fourteenth-Century Haggadah», *Gesta*, VI, 1967, p. 25-34.

⁴⁹⁴ DAME, K., «Les haggadot catalanes»..., p. 106.

⁴⁹⁵ Vegeu per exemple ms. Ricc 881 de la Biblioteca Ricardiana, Florència, del segle XIV, executat probablement a Sicília.

⁴⁹⁶ METZGER, Mendel, «Two fragments of a Spanish...», p. 25-34.

⁴⁹⁷ Com ja va notar Mendel Metzger. *Ídem*.

⁴⁹⁸ KOGMAN-APPEL, K., *Illuminated Haggadot...*, p. 31.

L'estil de l'*Haggadà Prato*, deixada sense acabar, es pot definir especialment per la rica decoració marginal de les pàgines de l'haggadà, ja que pel que fa a les il·luminacions bíbliques només se'n conserven dues d'inacabades. Segons Kogman-Appel, estaria més en deute amb l'estil francogòtic que les altres dues. L'estil pot semblar més elegant, ja que els vestits són lleugerament diferents, però amb la mateixa tendència d'allargassar les figures. El treball dels roleus vegetals i configuració de la marginàlia és més refinat i elaborat que el de les *haggadot* relacionades. Pel que fa a les figures, es representen uns trets facials similars, amb uns ulls amb ninetes grans i un mateix tipus de cabell rinxolat per a les figures joves. A cap foli s'han fet carnacions en la part de la pell dels personatges, sinó que s'han deixat sense acolorir. Més que seguir la hipòtesi d'Evelyn Cohen, que la data cap al 1300, i en destaca la influència francesa, potser seria més escaient situar-la cap al segon quart del segle XIV, de cronologia similar a l'*Haggadà de Sarajevo*, ja que la influència italiana és més evident.

Menció a part mereixen l'*Haggadà de Barcelona* i l'*Haggadà Kaufmann*, més particulars en l'estil i la iconografia. La primera té un estil a cavall del gòtic lineal i motius italianitzats divulgats ja en terres catalanes durant el segon quart del segle XIV, datació aproximada del manuscrit. La historiografia ha datat el manuscrit o bé el segon quart del segle XIV (c. 1340) o bé durant la segona meitat del segle XIV, tot i que pot semblar més plausible la primera opció. L'haggadà es caracteritza per una frondosa marginàlia amb fulles d'acant poblades per tota mena d'éssers. El seu estil és particular i no es pot vincular estretament a cap de les *haggadot* (**Fig. 135**), si bé es poden trobar més semblances amb el grup estilístic de l'*Haggadà de Sarajevo*. La proporcionalitat de les figures no és tan elegant, i els ulls destaquen per tenir els iris col·locats en diverses posicions dins l'ull, i no pas sempre a un lateral, com a l'*Haggadà de Sarajevo* o a l'*Haggadà de Bolonya-Mòdena*. També en algunes miniatures s'apliquen les carnacions a les figures, amb un ombrejat més obscur, i els colors usats són potents i saturats. Els estudiosos apunten que els dibuixos preparatoris varen ser executats per un mateix mestre, mentre que hi hauria diferents mans en l'aplicació del color, com es pot veure en el resultat desigual.⁴⁹⁹

Al seu torn, l'*Haggadà Kaufmann* és considerada com l'haggadà il·luminada catalana més tardana del grup, datada dins de la segona meitat del segle XIV, amb una influència italiana

⁴⁹⁹ A partir del foli 49r moltes il·lustracions no estan fetes per l'artista principal, ja que tenen un estil menys refinat.

notable. J. von Schlosser i H. Müller, en estudiar el manuscrit, van atribuir l'estil al nord d'Itàlia de finals del XIV, amb reminiscències bizantino-bolonyeses. Més endavant, però, sobretot per la qüestió de l'heràldica, es va associar al territori de la Corona d'Aragó. Al seu torn, M. Metzger va comparar-la amb una Bíblia avui perduda datada entorn el 1400.⁵⁰⁰ Segons G. Sed-Rajna l'haggadà segurament va ser feta per un equip de cinc persones, per la qual cosa presenta així una qualitat diversa i petites divergències en l'estil. Va anomenar l'artista principal "mestre de l'Haggadà Kaufmann" d'estil d'ascendència italiana, diferenciat de la resta per utilitzar colors clars i transparents, amb la figuració de característiques cares arrodonides amb galtes rosades (**Figs. 136-137**).⁵⁰¹ Una segona mà, simultània a la primera, es pot veure en alguns dels folis del text de l'haggadà amb colors menys brillants;⁵⁰² mentre que un o dos artífexs més, de menys qualitat tècnica, s'haurien encarregat de les paraules inicials pintades. Per últim, el que anomenà "mestre de la infància de Moisès" va dur a terme les il·lustracions del que era el primer quadernet, amb les proporcions del cos no tan ben resoltes com el mestre principal, amb el cap més gros i, a més, amb la integració d'elements iconogràfics midràixics (**Fig. 138**). Sembla clar que a banda de les miniatures bíbliques es van afegir al manuscrit decoracions marginals d'intervenció posterior de menys qualitat. En les marginals es pot observar una influència afrancesada típica de la zona.

2.2.4 Aproximacions a l'entorn de l'origen i la datació dels manuscrits

Com ja s'ha esmentat, l'estil és un tret essencial per a poder datar i afiliar en un territori manuscrits que no tenen un colofó que indiqui la data i la procedència. A més de les observacions estilístiques, també s'han de considerar les conclusions provinents de la codicologia i paleografia, la versió del text emprada en l'haggadà i els elements heràldics. Com s'ha comentat, l'única haggadà que té una data pròxima a la seva confecció és l'*Haggadà*

⁵⁰⁰ METZGER, M., *La Haggadah enluminée...*, vol. 1, p. 370. La imatge es pot veure a: AMEISENOWA, Zofja, «Eine spanisch-jüdische Bilderbibel um 1400», *Monatsschrift für Geschichte und Wissenschaft des Judentums*, vol. 81, Breslau, 1937, p. 193-210. També Narkiss va relacionar la decoració marginal de l'*Haggadà Kaufmann* amb un manuscrit de lectures bíbliques i poemes litúrgics per la Pasqua conservat a la British Library (ms. Or. 1424), d'origen català datat al tercer quart del segle XIV. NARKISS, B., *Hebrew illuminated manuscripts...*, 1982, vol. 1, p. 84-85.

⁵⁰¹ D'acord amb Sed-Rajna, l'artífex es va encarregar de les il·lustracions bíbliques del segon i el tercer quadernet i de la il·lustració dels folis 38, 41v, 42r. SED-RAJNA, G. (ed.), *The Kaufmann Haggadah...*, p. 14-17.

⁵⁰² Concretament es pot apreciar als folis 39r, 40r, 42r, 44r, 45r i en les ornamentacions des del principi del text (f. 11v). SED-RAJNA, G. (ed.), *The Kaufmann Haggadah...*, p. 16.

Graziano, que té una inscripció que revela que va ser venuda l'any 1328. Més enllà d'aquesta data les conclusions s'han d'extreure a partir dels altres factors esmentats.⁵⁰³

En relació al text escrit i el ritu cerimonial, com molt bé comenta K. Kogman-Appel certes frases d'obertura dels textos i els *piütim*, variables segons les costums locals, poden ajudar a definir l'origen dels manuscrits, i el cert és que els resultats no semblen ser coincidents amb els altres factors.⁵⁰⁴ Com explica l'autora, l'*Haggadà d'Or, Germana i Graziano*, tot i tenir el nexa comentat, difereixen en el text escrit, ja que l'*Haggadà Germana* té una clara influència asquenazita. Aquesta, però, es pot deure a la influència del sud de França, vinculada igualment al context català. Per això s'ha proposat que si es té en compte el text, podrien provenir del sud-est de França, i a la vegada també se'ls ha notat certes particularitats comunes amb el territori català.⁵⁰⁵ En el cas de la lletra utilitzada, la coneguda com a lletra quadrada sefardita típica del segle XIV, no dona cap pista per la datació ni origen concret. Així, pel seu estudi paleogràfic es pot determinar que són manuscrits del segle XIV, però no es pot precisar una data més específica.

Com s'ha comentat, els emblemes heràldics que apareixen en algunes de les *haggadot* se'ls ha de veure una finalitat decorativa. A partir d'aquests no es poden concretar una zona específica de la Corona d'Aragó, ja que podria ser qualsevol dels territoris de la corona.⁵⁰⁶ Tot i això, Bezalel Narkiss va establir Barcelona com a gran ciutat promotora i creadora de manuscrits jueus il·luminats. Les observacions estilístiques analitzades en l'*Haggadà d'Or* les va extrapolar a altres manuscrits. En contra la centralitat de Barcelona, alguns estudiosos, com Joseph Gutmann i Mendel i Thérèse Metzger, van oferir altres propostes de diferents territoris de la Corona d'Aragó: València en el cas de l'*Haggadà Rylands*, o també s'ha vist possible la zona de les Balears. En el cas de l'*Haggadà de Sarajevo* i de l'*Haggadà Prato*, Kogman-Appel va proposar una provenença del sud de França o Navarra, per la seva afinitat estilística amb

⁵⁰³ KOGMAN-APPEL, K., *Illuminated Haggadot...*, p. 23.

⁵⁰⁴ KOGMAN-APPEL, K., *Illuminated Haggadot...*, p. 33-44.

⁵⁰⁵ Amos Dodi va observar que el ritu català incloïa el *piüt* de Xelomó ibn Gabirol (o Avicibró) –com es pot localitzar a l'*Haggadà d'Or*, la *Rylands* i la *Germà*–, mentre que al sud de França la pregària d'Abraham ibn Ezra era més comuna, cosa que marcaria aquesta distància. DODI, Amos, *Studies in the Linguistic Tradition of Spanish Jews before the Expulsion*, Ben Gurion University, 2002. Pel que fa a l'escriptura, l'*Haggadà de Barcelona* i l'*Haggadà de Cambridge* han estat classificades de provençals, seguint el ritu del Carpentràs. KOGMAN-APPEL, K., *Illuminated Haggadot...*, p. 26. Per aquest motiu hi ha autors que en parlen com a manuscrits catalano-provençals.

⁵⁰⁶ COHEN, E. M., «The "Sister Haggadah" ...», p. 17-24.

manuscrits de la zona.⁵⁰⁷ Tenint en compte també la varietat de procedències proposades, Francesca Español va considerar que l'*Haggadà d'Or* podria haver estat realitzada a Lleida, i que no ha de ser sobreentès, així, que els llibres més rics s'il·lustressin només a Barcelona.⁵⁰⁸ Tenint en compte l'estil del còdex, sembla clar que l'*Haggadà d'Or* va ser il·luminada en un taller connectat a la cort reial, ja que com s'ha comentat, el segon miniaturista del manuscrit hebreu és coincident amb un artífex dels *Usatges*. Per tant, seria raonable una data entorn a la dècada del 1320 perquè no demostra la predominança italianitzant que va ser notable a Catalunya a partir del segon quart del segle XIV.⁵⁰⁹ Així, dins de les *haggadot*, l'*Haggadà d'Or*, juntament amb l'*Haggadà Sassoon* serien les que tenen clarament més influència anglofrancesa i de cronologia més antiga, mentre que en les altres, datades amb posterioritat, es fa més patent la influència italiana. També es pot constatar que l'*Haggadà Germana* va ser confeccionada per algú que no estava entrenat professionalment en el camp de la miniatura, ja que la seva tècnica és certament ingènua i naïf. A causa de ser algú amb poca formació i segurament no pas versat en les innovacions estilístiques en les miniatures, datar l'*haggadà* pel seu estil és complicat. Si es té en compte la relació amb l'*Haggadà d'Or* i la *Graziano*, i la seva possible relació amb una *haggadà* bassiana, convindria datar-la en una cronologia entorn a la dècada dels anys 30 del segle XIV. Pel que fa a la parella de l'*Haggadà Germà* i la *Rylands*, amb un acusat italianisme que recorda la miniatura bolonyesa, s'ha datat en el segon quart del segle XIV, entre la dècada de 1330 i 1340, cosa que resulta pertinent pel seu estil. Quant a l'*Haggadà de Sarajevo*, l'*Haggadà de Bolonya-Mòdena* i la *Prato*, com s'ha comentat, els seus estils encaixarien també dins del segon quart del segle XIV, no pas posterior a la pesta negra. En el cas de l'*Haggadà Kaufmann*, molt diferent de la resta d'*haggadot* catalanes, s'observà que l'escriptura de tipus sefardita i la inclusió d'escuts heràldics, un pertinent a Castella i l'altra a la Corona d'Aragó, la feien pertànyer a la península Ibèrica i no a Itàlia, com en un inici s'havia cregut.⁵¹⁰ Aquesta és la que menys clarament se li podria atribuir una provenença catalana. Tot i les diverses propostes recopilades, es tendeix a ubicar aquests manuscrits dins del territori català; per això en la present investigació es fa referència a aquests manuscrits com a "*haggadot catalanes*",

⁵⁰⁷ KOGMAN-APPEL, K., *Illuminated Haggadot...*, p. 30-31.

⁵⁰⁸ ESPAÑOL, Francesca, «La catedral de Lleida...», nota 205, p. 198-199. També Isabel Escandell considera que aquesta provenença és possible. ESCANDELL PROUST, I., «La Hagadà d'Or», revisada..., p. 103-128.

⁵⁰⁹ Vegeu, entre d'altres: MEISS, Millard, «Italian Style in Catalonia and a Fourteen Century Catalan Workshop», *Journal of the Walters Art Gallery*, 4, 1941, p. 45-87; ALCOY PEDRÓS, R., «Catalunya sota el signe de Giotto»..., p. 134-144; ALCOY PEDRÓS, R., «Ferrer Bassa, un creador d'estil»..., p. 146-170.

⁵¹⁰ Segons Sed-Rajna l'*haggadà* es va produir a Catalunya al segle XIV, tant per l'escriptura com per les variants en el ritu i les armes de Castella i Aragó, i segueix una influència francesa en les marginàlies i italianitzant en les figures. Pel vestuari, apunta que podria ser dels anys 1360-70. SED-RAJNA, G. (ed.), *The Kaufmann Haggadah...*, p. 4.

sabent, però, que no resultaria descartable que fossin, de manera més àmplia, de la Corona d'Aragó.

2.2.5 L'eterna disputa dels artífexs, cristians o jueus?

L'autoria de les *haggadot* catalanes generà un debat historiogràfic que s'ha anat perpetuant al llarg dels anys, en especial sobre si els manuscrits hebreus eren executats per tallers jueus o cristians. Com és conegut, en el judaisme no es prohibí l'expressió artística, sempre que no jugués a favor del culte idolàtric.⁵¹¹ En algunes zones i èpoques hi hagueren certes restriccions, com en el cas de la figuració antropomòrfica dels rostres en l'Alemanya del segle XIII, però això no evità que florissin els manuscrits hebreus de diverses temàtiques, ornats amb tota mena de decoració. Tot i això, és cert que la vida jueva està més enfocada a una tradició verbal més que visual, tal com mostra la *halakhà*. El fet que tingués més valor la paraula que la imatge va fer pensar a alguns estudiosos que els manuscrits hebreus foren il·luminats en tallers cristians.⁵¹² Això és considerat especialment en els casos en què els manuscrits són similars estilísticament a les confeccions cristianes; per aquest motiu Bezalel Narkiss va proposar que els artífexs de l'*Haggadà d'Or* eren cristians.⁵¹³ En canvi, es va considerar que manuscrits de menys nivell artístic o d'un estil més popular i arcaic van ser fets per jueus, de menys capacitat, en no tenir presumptament una tradició pictòrica. Com a crítica d'aquest pensament, altres estudiosos van voler reivindicar el fet que perquè un manuscrit estigués ben executat no voldria dir necessàriament que estigués realitzat per un artífex cristià.⁵¹⁴ La miniatura hebrea es va desenvolupar en paral·lel a la miniatura dels tallers-escriptoris seculars de les ciutats europees. Si bé els jueus no es podien integrar als gremis, es formulà la hipòtesi que podien ser aprenents en aquests tallers.⁵¹⁵

En el cas dels escrivans té lògica pensar que haguessin de ser jueus que compreguessin el text hebreu. També els ideòlegs dels cicles, ja fossin els propis comitents com una altra persona encarregada de concebre'ls perquè fossin executats, també és molt probable que fossin jueus

⁵¹¹ URBACH, Ephraim E., «The Rabbinical Laws of Idolatry in the Second and Third Centuries in the Light of Archaeological and Historical Facts», *Israel Exploration Journal*, 9, 1959, p. 149-165 i 228-245.

⁵¹² Sobretot el principal propulsor d'aquesta idea fou Bezalel Narkiss i els seus seguidors.

⁵¹³ NARKISS, B., *The Golden Haggadah...* (1997), p. 66-67.

⁵¹⁴ Entre ells, M. M. Epstein i K. Kogman-Appel.

⁵¹⁵ Hipòtesi defensada per Katrin Kogman-Appel. KOGMAN-APPEL, K., *Illuminated Haggadot...*, p. 14.

erudits.⁵¹⁶ En el cas dels dibuixants i els encarregats d'aplicar el color ja no es pot afirmar amb tanta seguretat.

Cercant casos documentats de la península Ibèrica, especialment del segle XIV, es coneix el nom d'artífexs jueus, alguns dels quals van treballar en col·laboració amb tallers o miniaturistes que produïen manuscrits llatins;⁵¹⁷ i també viceversa, còdexs hebreus varen ser il·luminats per miniaturistes cristians. Malauradament, dels dos casos es coneixen pocs noms d'artífexs, ja que normalment quedaven en l'anonimat i era més freqüent que s'escrivis el nom del copista i no pas el de l'encarregat de les il·luminacions.

La col·laboració de miniaturistes cristians en còdexs hebreus barcelonesos es va incrementar a partir del 1336, durant el regnat de Pere el Cerimoniós. L'exemple paradigmàtic fou la *Guia de Perplexos* de Maimònides (Copenhaguen, Kongelige Bibliotek, ms. Hebr. XXXVII)⁵¹⁸ que va ser comissionat per Menakhem Betsalel, metge, físic i alquimista, manuscrit executat entre l'any 1347 i 1348 atribuït a Ferrer Bassa. També es pot afegir un manuscrit que és un recull de tractats mèdics⁵¹⁹ (París, BNF, ms. Hebr. 1203), datat a la dècada del 1340 atribuït al taller dels Bassa. Així, en els còdexs encarregats per jueus de l'entorn de la cort catalana varen intervenir alguns dels miniaturistes del taller reial més dotats i amb més renom de l'època.

Al seu torn, també es coneixen noms d'il·luminadors jueus. Es conserva un contracte signat a Mallorca l'any 1335 entre David Isaac Cohen, el comitent, i dos jueus, Abraham Tati i Bonnín Maymó, per tal que el darrer fes tres llibres amb lletres il·luminades, una Bíblia, una *Guia de Perplexos* de Maimònides i un tractat de Maimònides.⁵²⁰ En el cas de la il·luminació de bíblies

⁵¹⁶ El contingut dels programes iconogràfics dels manuscrits hebreus era ideat, amb quasi tota certesa, per jueus. Tal com afirma Galván Freile «[...] el trabajo debería estar coordinado o dirigido por judíos, pues de lo contrario no se explica que se conozcan con tanta precisión las normas y preceptos de la religión, que con extrema perfección se muestran en estos manuscritos». GALVÁN FREILE, F., «Manuscritos iluminados...», p. 309-319.

⁵¹⁷ ESCANDELL PROUST, Isabel, «Entre líneas y sombras. Libros y miniaturas en Cataluña (1250-1336)», YARZA LUACES, Joaquín (ed.), *La miniatura medieval en la Península Ibérica*, Murcia, Nausicaä, 2007, p. 95-143 (en concret p. 135-136).

⁵¹⁸ ALCOY PEDRÓS, R., «Aspectos formales en la marginalia...», p. 37-64. ALCOY PEDRÓS, R., «The Artists of the Marginal...», p. 129-139.

⁵¹⁹ SED-RAJNA, G., «Hebrew Manuscripts of Fourteenth-Century Catalonia and the Workshop of the Master of St. Mark», *Jewish Art*, vol. 18, 1992, p. 117-128; SED-RAJNA, G., *Les manuscrits hébreux...*, vol. 7, p. 53-56.

⁵²⁰ HILLGARTH, Jocelyn N., NARKISS, B., «A list of Hebrew books (1300) and a contract to illuminate manuscripts (1335) from Majorca», *Revue des Études Juives*, III, 1961, p. 297-320; MANN, Vivian B., «The Unknown Jewish Artists of Medieval Iberia», RAY, Jonathan (ed.), *The Jew in Medieval Iberia, 1100-1500*, Boston, Academic Studies Press, 2011, p. 138-175. En altres zones C. Roth també va referenciar el nom d'il·luminadors jueus com Nathan ben Simeon del Còdex de Maimònides de la Kaufmann (Colònia, 1295), i Isaac ibn Sahula en la col·lecció de faules de Meshal ha-Kadmoni del segle XIII. ROTH, C., «The John Rylands Haggadah»..., p. 143.

de la península Ibèrica, l'any 1260 a Burgos, Menakhem ben Abraham Ibn Malik va finalitzar una Bíblia decorada amb pàgines tapís,⁵²¹ així com “Josep el francès” va inscriure el seu nom al colofó de la Bíblia de Cervera l'any 1299,⁵²² on menciona que va ser tant el copista com el miniaturista. També se li pot sumar la *Bíblia Kennicott*,⁵²³ il·lustrada per Josep Ibn Khaïm l'any 1476, i la *Bíblia Farkhi*,⁵²⁴ l'escrivà i el responsable de les il·luminacions de la qual fou Elix ben Abraham ben Benveniste ben Elix Cresques, segurament Abraham Cresques, per a ús propi, entre 1366 i 1382.

Vivian B. Mann també referencià artífexs jueus que van treballar en manuscrits per a cristians. És el cas de Vidal Abraham, il·luminador jueu, que va miniar el *Llibre del franquesis i privilegis de Mallorca* l'any 1341 al servei de Jaume III de Mallorca,⁵²⁵ i també l'*Atlas Català*⁵²⁶ de l'any 1375, atribuït al cartògraf Cresques Abraham, que va ser un regal de l'infant Joan a Carles VI de França l'any 1381. Aprofitant el coneixement de l'hebreu de rabí Moisès d'Arragel, l'any 1422 Don Guzmán va demanar que traduís la Bíblia hebrea al castellà i que fes comentaris i il·lustracions al text; d'aquí neix la coneguda *Bíblia de Alba*.⁵²⁷

Pels casos documentats, sembla doncs que fou comú que les Bibles fossin copiades per jueus amb la possibilitat que es miniessin pel mateix artífex. Així, els propietaris que els interessava tenir un manuscrit fet per un reputat taller o que necessitaven que els artífexs tinguessin un coneixement particular en alguna matèria, encarregaven el manuscrit a qui fos més adequat per executar-lo, tant si era cristià com jueu. Tenint en compte que els jueus podien haver treballat en tallers cristians de miniatura, gràcies al seu coneixement en les arts del llibre,⁵²⁸ podrien haver participat i intervingut en la creació dels manuscrits, independentment de la religió del

⁵²¹ Jerusalem, National Library, ms. Heb. 4°790. NARKISS, B., *Hebrew Illuminated Manuscripts...*, 1982, vol. 1, p. 50-51; MANN, V. B., «The Unknown Jewish Artists...», p. 145.

⁵²² Lisboa, Biblioteca Nacional de Lisboa, ms. Hebr. 72, f. 449. GUTMANN, Joseph, *Hebrew manuscript painting*, London, Chatto & Windus, 1979; NARKISS, B., *Hebrew Illuminated Manuscripts...*, 1982, vol. 1, p. 52-53. KOGMAN-APPEL, K., «La iluminación de libros hebreos...», p. 95-102.

⁵²³ NARKISS, B., *Hebrew Illuminated Manuscripts...*, (1969), p. 74-75.

⁵²⁴ És una de les més riques Bibles il·luminades de la península, en un volum de 1056. KOGMAN-APPEL, K., «La iluminación de libros hebreos...», p. 105; NARKISS, B., *Hebrew illuminated manuscripts*, 1982, vol. 1, p. 72-73; RABINOWICZ Harry, «The Sassoon Treasures», *The Jewish Quarterly Review*, University of Pennsylvania Press, vol. 57, n. 2, oct. 1966, p. 136-153.

⁵²⁵ HILLGARTH, J. N.; NARKISS, B., «A list of Hebrew Books...», p. 305.

⁵²⁶ París, BNF, Esp. 30.

⁵²⁷ SCHONFELD, Jeremy (ed), *La Biblia de Alba*, Madrid, Fundación Amigos de Sefarad, 1992; NORDSTRÖM, Carl Otto, *The Duke of Alba's Castilian Bible. A Study of the Rabbinical Features and the Miniatures*, Upsala, Almqvist & Wiksells, 1967. Les il·luminacions, però, van ser fetes per artífexs cristians de Toledo que van servir de model per un manuscrit de la Catedral de Toledo.

⁵²⁸ Com s'ha indicat, està documentat el contacte entre jueus i cristians en tallers dedicats a la confecció de llibres il·lustrats, pel paper dels jueus en la confecció del llibre.

comitent, la qual cosa faria ben possible i lògica la interacció de diverses mans en els diferents processos de creació dels manuscrits.⁵²⁹ Si en tallers cristians podien intervenir jueus, es podrien haver promocionat còdexs aptes per a un públic jueu; sobretot en el cas de les *haggadot* catalanes, llibres per a ús particular amb un extens cicle bíblic miniat, que eren ornades per ser venudes a jueus adinerats.

2.2.6 Els comitents i propietaris de les *haggadot*

Si bé els artífexs de les *haggadot* catalanes són avui dia desconeguts pel que fa als seus noms i provenença, també es desconeixen els comitents dels manuscrits o els seus primers propietaris. En cap d'aquestes *haggadot* hi ha colofons que indiqui el nom del posseïdor i la data que va obtenir el manuscrit. Tot i això, propietaris posteriors van escriure els seus noms als folis, juntament amb una datació, generalment la de compravenda, per així deixar constància del canvi de propietari.⁵³⁰ Per aquests colofons es pot saber que els manuscrits catalans van viatjar juntament amb els seus propietaris a altres terres europees. Totes les *haggadot* catalanes que es conserven van arribar en un determinat moment a Itàlia, possiblement arran de l'expulsió de 1492 o un segle abans, amb els avalots de 1391 o anteriorment. A partir d'herències, regals de casaments⁵³¹ o adquisicions de compravenda, van passar d'una família a una altra i es van escampar pel continent, especialment per Europa central. Acabaren essent adquirides per col·leccionistes privats i posteriorment formaren part de la col·lecció de museus i biblioteques d'arreu del món, la majoria a Gran Bretanya.⁵³²

⁵²⁹ També es coneixen casos de col·laboració entre jueus i cristians en la creació del llibre, com fou el cas entre el pintor Arnau de la Pena, el lligador Itskhaq David i el plater Xelimó Barbut. DAME, K., «Les haggadot catalanes»..., p. 104-109. ALCOY, R., «Els il·lustradors del segle XIV...», p. 96-97.

⁵³⁰ Un exemple de compravenda relativament pròxima a la data de confecció del manuscrit es localitza a l'*Haggadà Germà*. L'any 1402 va ser venuda per Meir b. Malakiel Aixkenazi al seu cunyat, Moisès Ibn Keves. A més, també Abraham Khen va inscriure el seu nom al f. 50v. També s'hi podia anotar altres registres. A l'*Haggadà d'Or*, per exemple, Azarià Zedekià Khaïm Aixkenazi va escriure una nota a mà registrant un naixement el 22 de gener de 1689 (f. 1r).

⁵³¹ El rabí Joav Gallico d'Asti va donar el manuscrit com a regal de casament al seu gendre Elies, fill de Menakhem Rava l'any 1602 (tal com està inscrit al f. 2r). A més, també va fer miniar l'heràldica de les dues famílies, la Gallico i la Rava (f. 16r).

⁵³² La història del manuscrit, amb el nom d'alguns dels seus propietaris i el seu recorregut, es pot llegir a les fitxes de cadascuna de les *haggadot* de l'annex. Actualment, l'única haggadà que es conserva a Poblet (Vimbodí), és l'anomenada *Haggadà de Poblet*, tot i que també va ser en territori italià i posteriorment tornà. (MAGDALENA NOM DE DÉU, José Ramón, «The Poblet Haggadah: an unknown fourteenth-century illuminated Sephardi manuscript», *Jewish Art*, 18, 1992, p. 109-116)

L'*Haggadà d'Or*, la *Germana*, la *Germà*, la *Rylands*, la *Mocatta*, la de *Barcelona* i la de *Cambridge* es conserven a Gran Bretanya; l'*Haggadà de Bolonya-Mòdena* està partida, conservada a les dues ciutats que li donen nom; així com la de *Sarajevo*, a la capital de Bòsnia i Hercegovina. L'*Haggadà Kaufmann* es troba a Budapest. Més

A més de les anotacions dels diferents propietaris, també els censors van deixar la seva marca certificada en els manuscrits, com fou el cas, entre d'altres, de Fra Luigi da Bologna, jueu convertit al cristianisme que va treballar fent de censor a la regió de Mòdena i Reggio Emilia del 1598 al 1602.⁵³³ Per tant, d'aquí es pot deduir que els manuscrits que foren signats per ell, com és el cas de l'*Haggadà d'Or* (f. 101v) i de l'*Haggadà de Barcelona* (f. 160r), estaven pròxims a aquesta zona a finals del segle XVI.⁵³⁴ Per citar un altre exemple, el censor Giovanni Domenico Vistorini va revisar l'*Haggadà de Sarajevo* l'any 1609 a Roma.

Tornant als comitents originals de les obres, la majoria de les *haggadot* catalanes amb il·luminació són exemplars ricament ornats que no devien estar a l'abast de qualsevol jueu de la comunitat. Com succeeix en el cas dels manuscrits cristians, mostra el perfil social elevat dels propietaris. Podien ser metges, astrònoms, mercaders, traductors o erudits relacionats amb l'aristocràcia. Devien ser coneixedors dels còdexs reials confeccionats a l'època i els volgueren emular amb les mateixes característiques artístiques però adequats als textos hebreus. També s'ha de tenir en compte que no totes les *haggadot* catalanes devien tenir el mateix cost. L'import del material amb el pa d'or i la qualitat dels artífexs de l'*Haggadà d'Or*, sens dubte, no fou el mateix del de l'*Haggadà Germana*, d'estil més naïf i popular, que es devia haver encarregat a algú que no estava entrenat en el món de la il·lustració de manuscrits. La diferència entre l'*Haggadà de Sarajevo* i la de *Bolonya-Mòdena* pel que fa als recursos d'execució també és notable, més rica en el primer cas.

Com s'ha indicat anteriorment, en l'*Haggadà de Sarajevo* hi ha dos escuts heràldics reproduïts al frontispici (f. 37r, segons l'antiga numeració f. 3r), un amb una rosa i l'altre amb una ala, i els elements isolats es repeteixen en dues ocasions més (f. 32r i 53v). Si bé els estudiosos sostenen que els jueus no podien gaudir pròpiament d'heràldica, podria tractar-se d'un element decoratiu que alhora intentés donar noblesa als propietaris de l'haggadà, segurament jueus rics al voltant de la cort, que volien imitar aquesta distinció típica dels nobles. A partir de

llunyanes estan l'*Haggadà Sassoon*, a Jerusalem, i l'*Haggadà Graziano* i l'*Haggadà Prato*, a Nova York. Cap d'elles està actualment en mans d'un particular.

⁵³³ ROWLAND SMITH, Diana, «The Owners», SCHONFIELD, J. (ed.), *The Barcelona Haggadah...*, p. 55-64 (en concret p. 55). La seva signatura es pot trobar tant a l'*Haggadà d'Or* com a l'*Haggadà de Barcelona*, a més d'altres manuscrits hebreus d'altres procedències. POPPER, William, *The Censorship of Hebrew Books*, New York, KTAV Publishing House, 1969, p. 104, i appendix § 112-117.

⁵³⁴ Totes dues firmades el 1599.

l'heràldica i de cercar comitents amb poder econòmic i social s'ha proposat el nom de diferents famílies com les posseïdores de les *haggadot*. En concret, de l'*Haggadà de Sarajevo* es va plantejar com a hipòtesi que podria haver estat comissionada per un dels magnats de l'aljama de Barcelona que tingués contacte amb la cort reial, com els Cavalleria (Ibn Labi) o els Xéixet.⁵³⁵ També es formulà que pogué ser comissionada pel ric jueu valencià Jafudà Alazar, dirigent de les aljames del regne de València.⁵³⁶ Les hipòtesis queden sense fonamentar i caldria un estudi més aprofundit, tot i que costaria arribar a una certesa absoluta en aquest terreny.

⁵³⁵ ROTH, C., *The Sarajevo Haggadah...* També menciona que podria provenir de Perpinyà, d'on procedeixen bíblies il·luminades.

⁵³⁶ BLASCO ORELLANA, Meritxell, «L'Haggadah de Sarajevo: una joia universal de l'art hebraicocatalà», *Mediterraneum: L'esplendor de la mediterrània medieval s. XIII- XV*, Barcelona, Lunweg, 2004, p. 261-267.

3. ELS CICLES BÍBLICS DE LES *HAGGADOT* CATALANES: ESCENES I PROGRAMA ICONOGRÀFIC

Les escenes bíbliques que s'inclouen en les *haggadot* catalanes configuren una part sobresortint i atractiva del seu programa iconogràfic, juntament amb les escenes vinculades a la cerimònia pasqual. En particular, les primeres es poden posar en relació amb els cicles bíblics cristians, ja que en molts casos es poden establir connexions més enllà d'una temàtica compartida però alhora també tenen les seves pròpies particularitats. Així, l'objectiu és analitzar cadascuna de les escenes, seguint el seu ordre narratiu cronològic, posant especial atenció a la font literària de la qual parteixen les escenes, la seva representació, els trets iconogràfics particulars i la seva relació amb altres obres, tant jueves com cristianes. Tot i que el cicle es desenvolupa de manera contínua, sense que les vinyetes s'agrupin per temàtiques, per a la seva anàlisi s'ha considerat oportú fer una divisió entre les escenes del Gènesi, les de l'Èxode i les poques escenes relacionades amb altres llibres del Pentateuc o Torà, subdividint-ho a la vegada per blocs temàtics. Així, es tracta cadascuna de les vinyetes bíbliques dels manuscrits agrupant-les per temàtiques i, quan és el cas, es comenten conjuntament les escenes que s'inclouen dins d'una mateixa vinyeta, representades de costat pel seu vincle.

3.1 EL GÈNESI

La història del Gènesi⁵³⁷ té una importància cabdal en l'art medieval, ja que el llibre que explica els orígens de la humanitat suscità un interès en diversos camps, tant en la literatura, com en la filosofia, la cosmologia o en l'art. Les primeres representacions del Gènesi es poden trobar en l'art jueu, en concret a les pintures murals de la sinagoga de Dura Europos (c. 244-245),⁵³⁸ on figuren –a més d'altres passatges de la Bíblia hebrea a l'entorn de Moisès, l'Arca de l'Aliança, Elies i Ezequiel–, el sacrifici d'Isaac, el somni de Jacob i la benedicció d'Efraïm i Manassès, temes iconogràfics que també apareixen a les *haggadot* catalanes. A partir de l'edat mitjana hi ha un nombre més elevat de testimonis artístics conservats en relació al Gènesi. Aquests poden incorporar els temes a partir d'un cicle narratiu en ordre cronològic dels

⁵³⁷ A la *Tanakh* el primer llibre rep el nom de *Bereixit*, “en el principi”, ja que es titulen els llibres segons les paraules en què s'inicien els llibres.

⁵³⁸ WEITZMANN, K.; KESSLER H. L., *The Frescoes of the Dura...* En relació a la bibliografia de les pintures de Dura Europos vegeu la nota 122.

esdeveniments explicats al llibre; relacionar els episodis de l'Antic Testament amb els del Nou, en clau tipològica,⁵³⁹ i també poden aparèixer les històries dels principals protagonistes del Gènesi de manera isolada, especialment d'Adam i Eva i Josep (a la Catedral episcopal de Maximia i els panells de Santa Restituta de Nàpols).⁵⁴⁰ El cicle del Gènesi apareix particularment en la il·luminació de les bíblies, pentateucs (*Pentateuc Ashburnham*, París, BNF, nouv. acq. lat 2334), hexateucs (*Hexateuc Ælfric*, Londres, BL, Cotton Ms Claudius B IV) i octateucs (Octateuc, Vaticà, Biblioteca Vaticana, Vat. Gr. 747), així com en la decoració mural (basílica superior de sant Francesc d'Assís), mosaics (Sant Marc de Venècia), vitralls (com en el cas dels vitralls de catedrals franceses del segle XIII com Saint-Etienne de Bourges, Chartres, Rouen, Tours, Auxerre i Poitiers),⁵⁴¹ escultura (relleus de la sala capitular de Salisbury) i orfebreria.

En relació al context català, el cicle del Gènesi es troba poc en l'art monumental i té més incidència en el romànic, com es pot apreciar en les bíblies i en els capitells del claustre de la Catedral de Girona, ja que al gòtic l'hagiografia tingué un pes molt important. És una llàstima, en aquest sentit, que les pintures murals del Palau Pallejà del carrer Lledó dedicades al Gènesi no estiguin ben conservades, tot i que es pot arribar a distingir, en alguns casos parcialment, el pecat original, l'expulsió d'Adam i Eva del Paradís, l'ofrena d'Abel i Caïn, l'assassinat d'Abel,

⁵³⁹ El tema ric i complex de la tipologia bíblica s'ha estudiat per diversos autors. Entre d'altres, vegeu: GOPPELT, Leonhard, *Typos. Die typologische Deutung des Alten Testaments im Neuen* (Beiträge sur Förderung christlicher Theologie, ser. 2, 43), Gütersloh, Bertelsmann, 1939; DANIELLOU, Jean, *Sacramentum Futuri: études sur les origines de la typologie biblique*, Paris, Beauchesne, 1950; DEISSLER, Alfons, *El Antiguo Testamento y la moderna exégesis católica*, Barcelona, Herder, 1966; WEBER, Edouard-Henri, «L'herméneutique christologique d'Exode 3,14, chez quelques maîtres parisiens du XIII^e siècle», *Celui que est. Interprétations juives et chrétiennes d'Ex. 3,14*, Paris, Cerf, 1986, p. 47-101.

⁵⁴⁰ MARINI CLARELLI, M. V., «Genesi», ROMANINI Angiola Maria (dir. ed.), *Enciclopedia dell'arte medievale*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1991, vol. VI, p. 492-499; RÉAU, Louis, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Antiguo Testamento*, vol. 1, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1996; BARRAL I ALTET, Xavier (ed.), *Dictionnaire critique d'iconographie occidentale*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2003; GOOSEN, Louis, *De Abdías a Zacarías: temas del Antiguo Testamento en la religión, las artes plásticas, la literatura, la música y el teatro*, Akal, Madrid, 2006.

⁵⁴¹ A les catedrals franceses de Chartres, Poitiers, Bourges, Rouen i Auxerre, es poden trobar vitralls dedicats a l'Antic Testament que es contraposen al Nou, entre els quals es poden veure les vides dels patriarques. Per citar un exemple, als vitralls de la catedral de Chartres hi ha un finestral dedicat al cicle de Noè i un altre a Josep, al costat nord de la nau. També es pot veure la contraposició de les escenes de la Passió de Crist amb alguns passatges de l'Antic Testament que s'hi poden relacionar, com el sacrifici d'Isaac, Jacob beneint Efraïm i Manassès i Moisès i la serp de bronze. AUBERT, M., *Le Vitrail français*, Paris, Editions Mondes, 1958; AUBERT, M., et al., *Les Vitraux de Notre-Dame et de la Sainte-Chapelle de Paris*, Paris, Corp. Vitrearum Med. Aevi, 1959. En relació al midraix i als vitralls resulta interessant el següent estudi: BRUGGER, Laurence, *La façade de Saint-Étienne de Bourges: Le Midrash comme fondement du message chrétien*, Université de Poitiers, Centre National de la Recherche Scientifique, Centre d'Études Supérieures de Civilisation Médiévale, Poitiers, 2000.

la maledicció de Caín, la construcció de l'Arca de Noè i el diluvi universal.⁵⁴² A més de les escenes del Gènesi incloses al *Saltiri anglocatalà*, també es pot destacar, entre d'altres, les escenes dedicades als primers capítols de la Bíblia del retaule de l'església de Santa Maria de Guimerà de Ramon de Mur (c. 1410-1412), on es pot veure la creació d'Eva, el pecat original, l'expulsió del Paradís, Adam i Eva treballant i l'assassinat d'Abel.⁵⁴³ Tenint en compte els testimonis conservats, les *haggadot* catalanes són una excel·lent i valuosa mostra d'un cicle detallat i complet del Gènesi. La seva anàlisi es desenvolupa a continuació a partir de cadascuna de les escenes que apareixen als manuscrits.

3.1.1 ELS ORÍGENS: DES DE LA CREACIÓ DEL MÓN AL FRATRICIDI

Un primer bloc temàtic el conformarien les escenes de les *haggadot* relacionades amb l'origen del món, des que Déu el creà en set dies fins arribar a la història dels primers homes, Adam i Eva, i els seus fills Caín i Abel.

ELS SET DIES DE LA CREACIÓ

L'origen del món, dividit en els set dies de la Creació, es representa magníficament a l'*Haggadà de Sarajevo*. És l'única *haggadà* catalana que seguint el text bíblic inclou la il·lustració de la terra caòtica i desolada abans de la separació de la llum de les tenebres i dels set primers dies del món, ubicats en el f. 1v i 2r del manuscrit.⁵⁴⁴ La composició de les vinyetes dedicades al segon dia de la Creació fins al sisè segueix una estructura semblant, afegint elements de manera sumatòria: a cada vinyeta s'inclou el que Déu va creant cada dia, mentre que a la vegada es mantenen els elements anteriors. Cada foli es divideix en quatre vinyetes desiguals, ordenades de dreta a esquerra i de dalt a baix. A sobre de les il·luminacions de les vinyetes superiors i a sota de les inferiors es poden llegir unes inscripcions que descriuen les escenes a partir de cites bíbliques.

⁵⁴² RUIZ I QUESADA, Francesc; NOVELL CARNÉ, Teresa, «Les pintures murals gòtiques del Palau Pallejà de Barcelona», *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, 6, 2002, p. 131-140.

⁵⁴³ A més, també es recorda que s'inclou una escena de Moisès i l'esbarzer ardent i el pas del mar Roig.

⁵⁴⁴ Les vinyetes a les quals se'ls dedica més espai són les dedicades als sis primers dies de la Creació.

La creació del món i de l'home es relata al text bíblic en els dos primers capítols del Gènesi. Aquests dos capítols estan configurats per dos relats diferenciats en la seqüència dels fets. Un primer (Gn 1,1-2,3) presenta el procés de la creació del món, que consistí a posar en ordre el caos, i es narra de manera cronològica i ordenada per dies. El punt culminant de la creació fou l'home, que va ser creat el sisè dia, mentre que el descans en el setè dia va propiciar l'origen de la instauració de l'observança del *Xabat*. El segon relat (que comença a Gn 2,4) precedeix immediatament el primer i se centra en Adam i la seva relació amb la divinitat.⁵⁴⁵ Es detalla que l'home va ser creat a partir del fang i que va ser col·locat dins del jardí de l'Edèn amb altres animals, tots creats més tard. La dona, nascuda a partir d'Adam, va ser creada amb posterioritat als animals perquè fos la companya de l'home.⁵⁴⁶

Els set dies de la Creació es detallen més específicament en el primer relat, on es menciona com foren els orígens del cel i de la terra, creats per Déu. Durant el primer dia de la Creació el Senyor va separar la llum de les tenebres i va anomenar "dia" a la llum i "nit" a les tenebres. El segon dia va separar les aigües del cel, mentre que el tercer va separar la terra del mar i va fer que al sòl hi nasqués vegetació, arbres amb fruit i herbes. El pròxim dia el Creador va col·locar els astres al cel per tal que il·luminessin la Terra: l'astre del dia, el Sol, i l'altre de la nit, la Lluna, a més de les estrelles. El cinquè dia, Déu poblà el mar de peixos i creà animals alats perquè volessin entre el cel i la terra. Durant el pròxim dia, el sisè, formà els animals terrestres, tant feréstecs com domèstics, i tot tipus de bestioles. A més, també va crear l'home a la seva semblança, juntament amb la dona, perquè dominessin tota la resta d'animals i s'alimentessin de vegetals i d'animals (Gn 1,1-31). El setè dia, quan Déu hagué conclòs la seva obra, va reposar i va fer que aquest fos un dia sagrat (Gn 2,1-3).⁵⁴⁷

⁵⁴⁵ GOLDSTEIN, David, *Mitologia jueva*, Barcelona, La Magrana, 1991, p. 20-45. [Traducció de Manuel de Seabra]. GRAVES, Robert; PATAI, Raphael, *Los mitos hebreos: El libro del Génesis*, Madrid, Alianza Editorial, 2004 (1986), p. 21-31. Com es fa menció a *Los mitos hebreos*, els dos relats van ser creats en èpoques i contextos diferents, d'aquí les diferències: el primer relat de la Creació (Gn 1,1-2,3) va ser originat a Jerusalem poc després del retorn de l'exili babilònic, mentre que el segon (Gn 2,4-22) procedeix de Judea, previ a l'exili. Amb anterioritat al text bíblic es conserva el *Poema de la Creació* accadi, que n'és un precedent.

⁵⁴⁶ Tenint en compte els dos relats, estudiosos han subratllat unes contradiccions en l'ordre de la creació dels elements. En el segon relat Adam va ser creat abans que els animals, i per últim va crear la dona, mentre que en el primer relat l'home es crea al final. No obstant això, els dos van ser inclosos a la Bíblia de manera encadenada. En la literatura jueva, la Creació del món va ser un tema molt estudiat i examinat. Es discutí si la Creació del món va ser *ex nihilo*, és a dir, si hi havia o no una substància original que va rebre forma segons els propòsits divins. A més, també es va debatre l'ordre de la Creació, la manera com es va dur a terme, els elements originals, el propòsit de la Creació, etc. KOHLER, Kaufmann; HIRSCH, Emil G., «Creation», *Jewish Encyclopedy*, New York, Funk and Wagnalls Company, 1903, vol. IV, p. 336-340; GRAVES, R.; PATAI, R., *Los mitos hebreos...*, p. 21-51.

⁵⁴⁷ El *Xabat*, el setè i últim dia de la setmana, se celebra dins del judaisme amb l'abstenció de cert tipus d'activitats, per així practicar el descans i dedicar el dia a la commemoració i observació. S'inicia amb la posta de sol del divendres, quan s'encenen espelmes, i acaba després de la posta de sol del dissabte.

La Terra abans de la Creació

En la primera miniatura del cicle bíblic de l'*Haggadà de Sarajevo* (f. 1v a) (Fig. 139) es representa la matèria caòtica abans que el món sigui configurat de la mà del Creador. Està escrit: “I la terra desolada”, “l’Esperit de Déu planava sobre les aigües” (Gn 1,2). Es pot veure com l’obscuritat de les tenebres cobreix la superfície caòtica de l’oceà, com explica el text bíblic, i l’Esperit de Déu es representa a partir de flames daurades que emergeixen de les aigües. Així, es mostren els moments previs a què el Senyor separi la llum de les tenebres.⁵⁴⁸

El primer dia de la Creació: la separació de la llum de les tenebres

El primer dia de la Creació es representa a la segona vinyeta de l'*Haggadà de Sarajevo* (f. 1v b) (Fig. 140), en la qual es pot observar aquesta inscripció: “El primer dia”, “que existeixi la llum”, “Déu va separar la llum de les tenebres” (Gn 1,3-5). L’espai es divideix verticalment per una massa negra que configuren les tenebres, i una de blanca, formada per la llum. A sobre, delimitant l’espai superior de la llum i les tenebres, es representa el firmament compost per arcs, en semicercles concèntrics, ombrejats per un degradat de blau a blanc. Segons les llegendes jueves, de la barreja de la llum i foscor es va produir una substància espessa, una aigua que es va estendre sobre la foscor inferior i la llum superior, i d’aquesta manera es van crear els set cercles del cel, com si fos un mar de cristall.⁵⁴⁹ Un dubte que pot sorgir en analitzar les escenes de la Creació a l’haggadà és el nombre de semicercles que es dibuixen.⁵⁵⁰ Si es considera que el degradat de blau a blanc conforma un sol semicercle, se’n compten quatre, i si es desdoblen, vuit. Val a dir, però, que com que apareixen aquests semicercles parcialment, tallats pel marge superior de la vinyeta, pot donar la idea que n’hi podien haver hagut més de quatre. Per tant, no es pot excloure que s’haguessin volgut representar més cercles celestials però que per qüestions d’espai només se’n mostressin quatre. Indiferentment del nombre, els semicercles representen el cel, i estan inclosos a les vinyetes del primer dia de la Creació fins al

⁵⁴⁸ En les bíblies romàniques catalanes també es pot veure la representació de la idea del Caos, si bé la solució iconogràfica és distant amb l'*Haggadà de Sarajevo*. CASTIÑEIRAS, Manuel, «From Chaos to Cosmos: The Creation Iconography in the Catalan Romanesque Bibles», *Arte Medievale*, 2002, p. 35-50.

⁵⁴⁹ Si bé en el text bíblic es fan diverses mencions a la pluralitat dels cels, en la literatura rabínica i apòcrifa es fa esment a set cels disposats un sobre l’altre. Segons el Talmud, aquests reben un nom i tenen una funció determinada. El segon és allà on s’ubiquen el Sol, la Lluna i les estrelles. A més, els diferents cels van ser associats als seus caps angèlics. (KOHLENER, Kaufmann, «Heaven», *Jewish Encyclopedia*, New York, Funk and Wagnalls Company, 1904, vol. VI, p. 298; BLAU, Ludwig; KOHLER, Kaufmann, «Angelology», *Jewish Encyclopedia*, New York, Funk and Wagnalls Company, 1901, vol. I, p. 583-597).

⁵⁵⁰ Alguns investigadors compten set cels i els relacionen amb els set cels mencionats en la literatura rabínica.

sisè. L'escena del primer dia de la Creació té una semblança amb els octateucs bizantins (Biblioteca Vaticana, Vat. Gr. 747, f. 15r **Fig. 141** i Vat. Gr. 746, f. 20v). En la il·luminació es mostra el dia i la nit separats per una línia vertical que ocupa la totalitat de la vinyeta quadrada. Com a diferències destacables amb l'*Haggadà de Sarajevo*, però, es pot assenyalar que en els octateucs es mostra el dia i la nit personificats, dins de cada franja particular, i no s'inclouen els semicercles concèntrics característics del manuscrit hebreu.⁵⁵¹

El segon dia de la Creació: la creació del firmament i la separació de les aigües

Durant el segon dia de la Creació, Déu va crear la volta del firmament, la qual va anomenar “cel”, i va separar les aigües de sobre la volta i les que hi havia sota. A l'*Haggadà de Sarajevo* (f. 1v c) (**Fig. 142**) es representa aquest segon dia en la tercera vinyeta del foli. Des de les voltes celestes, representades de la mateixa manera que a la vinyeta anterior, emergeixen uns rajos daurats que irradien sobre una esfera, donant la idea que l'estan creant. Aquesta última conté aigua, que se separa del cel, per tant, l'aigua que queda sota la volta del firmament. La meitat superior de l'esfera no té color i a les següents vinyetes l'ocupa la part on creix la vegetació. L'esfera reposa sobre el marge inferior de la vinyeta, no està sostinguda per ningú, evitant així qualsevol presència antropomòrfica de la divinitat. Els rajos se segueixen representant fins a la vinyeta dedicada al sisè dia de la Creació. Està inscrit: “El segon dia”, “que hi hagi un firmament entre les aigües”, “la separació d'unes aigües de les altres” (Gn 1,6).

Segons les creences jueves, les ones que es trobaven més avall dels set cercles del cel es van convertir en pedres, i així es va formar la Terra durant el segon dia de la Creació.⁵⁵² La part superior de l'esfera, sense color, podria ser l'espai reservat per a la Terra en les següents vinyetes, ja que es van sumant els elements creats dia rere dia, o bé podria ser part del firmament que separa les aigües, com si es veiés la línia de l'horitzó. En la representació de la mateixa escena en altres obres es pot observar que generalment es divideix en dos plans, un inferior i un superior de diferent color, amb ones que marquen el moviment de les aigües.

⁵⁵¹ Una altra variant es troba als mosaics de Monreale, on es mostra el dia de la separació de la llum de les tenebres a partir de la creació dels àngels, entenent-ho així de forma simbòlica.

⁵⁵² Pot semblar que es representi terra seca i aigua, però també es podria entendre com l'horitzó mirat des d'un telescopi, amb aire a sobre i aigua a sota, tal com assenyala WERBER, E. (ed.), *The Sarajevo Haggadah*..., p. 23.

El tercer dia de la Creació: la separació de terres de les aigües i la creació de la vegetació

La separació de les terres de les aigües va tenir lloc el tercer dia, així com la creació de la vegetació perquè florís a la terra. Per representar el tercer dia de la Creació, l'*Haggadà de Sarajevo* (f. 1v d) (Fig. 143) mostra la mateixa esfera que l'anterior, amb la meitat inferior plena d'aigua i la superior amb la terra coberta de vegetació, en concret amb herbatge i tres arbres. Des del firmament els rajos es dispersen cap a la terra i el fons està pintat de color vermellós. Es poden llegir inscrits fragments del Gènesi entorn del tercer dia de la Creació: "El tercer dia", "que les aigües de sota el cel s'apleguin en un sol indret i apareguin els continents", "que la terra produeixi vegetació" (Gn 1,9.11.13). Observant altres representacions artístiques del tercer dia, sol ser freqüent també que s'inclogui un paisatge amb aigua, terra i vegetació.

El quart dia de la Creació: creació del Sol, la Lluna i les estrelles

L'*Haggadà de Sarajevo* (f. 2r a) (Fig. 144) comprèn el quart dia de la Creació, dedicat a la formació dels astres: el Sol, la Lluna i les estrelles. Està inscrit: "El quart dia", "que hi hagi uns llumeners" (Gn 1,14.19), "el Sol, la Lluna i les estrelles" (adaptat de Gn 1,16). Aquesta vinyeta es representa de la mateixa manera que l'anterior, però integrant els astres col·locats sobre el firmament. El Sol, de color daurat, està a la dreta i la Lluna, a l'esquerra, mentre que entremig s'hi col·loquen les estrelles daurades. Aquest és l'únic cas en què els rajos no venen del firmament cap a la Terra sinó viceversa, des de la Terra els rajos es dirigeixen cap al firmament, en concret cap a on estan ubicats els astres. El raig enfoca el que s'està creant cada dia de la Creació donant la idea que ho està formant, i com que els astres estan representats a la part superior de la composició, dins l'esfera celestial, no hi ha espai suficient per fer que els rajos surtin de sobre.

Tenint en compte altres escenes de la mateixa temàtica, se solen representar els astres en el firmament, i es pot donar el cas que la Lluna i el Sol estiguin personificats amb una cara humana, com succeeix, per exemple, als octateucs vaticans.⁵⁵³

⁵⁵³ BAV, Vat. Gr. 747, f. 16v (i també 17r, 18v i 19r); BAV, Vat. Gr. 746, f. 24v (i també 28r i 30r).

El cinquè dia de la Creació: creació de les aus i peixos

Els animals que van poblar les aigües i també els animals alats varen ser creats durant el cinquè dia i Déu va fer que es multipliquessin. La vinyeta dedicada al cinquè dia de l'*Haggadà de Sarajavo* (f. 2r b) (Fig. 145) afegeix a la composició de la vinyeta anterior animals aquàtics visibles dins les aigües⁵⁵⁴ i animals sobre la terra i damunt dels arbres. A diferència del quart dia de Creació, els rajos divins tornen a emanar des del cel cap a la terra. Sobre de dos arbres hi ha ocells que reposen, però a la gespa es representen animals terrestres quadrúpedes, que segons el text bíblic van ser creats durant el sisè dia i no pas en el cinquè. Està inscrit en hebreu: “El cinquè [dia]”, “que les aigües produeixin abundantment”, “i animals alats que volin entre la terra i el cel” (Gn 1,20.23). En les representacions del cinquè dia se sol delimitar bé la creació d'aus i peixos de la dels animals terrestres i l'home, ja que aquests últims van ser creats un dia després. Aquesta separació es té present, d'acord amb el text bíblic, als mosaics del Duomo de Monreale, datats a la dècada de 1180. Això no obstant, com s'ha observat a l'*Haggadà de Sarajavo*, aquesta separació no sempre es manté.⁵⁵⁵

El sisè dia de la Creació: la creació dels animals i de l'home

Durant el sisè dia de la Creació Déu va fer que la terra produís animals, tant feréstecs com domèstics i tot tipus de bestioles. A més, com a punt culminant de la seva obra, va crear l'home a la seva semblança. A l'*Haggadà de Sarajavo* (f. 2r c) (Fig. 146) s'inclou aquesta escena prenent la composició de la vinyeta anterior però modificant els animals que apareixen. Es col·loca l'home a un costat, tot nu, que és el que capta tots els rajos divins que emanen del cel perquè és el moment que l'estan creant. També els animals, que ja han estat creats, estan enfocats cap a ell mirant-lo, cosa que mostra el seu domini sobre la fauna. En aquest sentit, no deu ser casual ni aleatori que les bèsties tinguin una disposició semblant a les escenes del tema d'Adam donant nom als animals. Està inscrit: “El sisè dia”, “que la terra produeixi éssers vius de tota mena” (Gn 1,24-26), “la creació de l'home” (fragments a partir de Gn 1,27).

⁵⁵⁴ En la vinyeta de l'*Haggadà de Sarajavo* (f. 2r b) es poden apreciar dins del mar diferents tipus de peixos. Un dels peixos és més gran que els altres, fet que l'investigador Herbert Broderick interpretà que al·ludia als grans monstres del mar (Gn 1,21), característica dels cicles de la creació medievals antics. BRODERICK, Herbert R., «Observations on the Creation Cycle of the Sarajavo Haggadah», *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 47, 1984, p. 320-32.

⁵⁵⁵ Com a exemple, es pot observar que en la *Biblia d'Acre* del segle XIII (París, Bibl. de l'Arsenal, ms. 5211, f. 3v) en el cinquè dia es representen tot tipus d'animals, mentre que en el sisè dia només Adam i Eva. D'aquesta manera pren més protagonisme la parella humana.

El sisè dia de la Creació sol tenir una rellevància especial perquè fou el dia en què Déu creà l'home. Per això, normalment, en les representacions del sisè dia es solen incloure detalls del segon capítol del Gènesi, al voltant de la creació d'Adam. Com succeeix a l'*Haggadà de Sarajevo*, es poden trobar altres obres, com la *Bíblia Morgan* (f. 1v) (**Fig. 147**),⁵⁵⁶ que, de manera sumatòria, van integrant en les vinyetes els elements prèviament creats a més dels elements propis del sisè dia.

El setè dia de la Creació: repòs del *Xabat*

Després que Déu creés la llum, les tenebres, el cel, les aigües, la terra, els peixos, les aus, els animals terrestres i l'home, va reposar i va instituir el *Xabat*, el setè dia de la setmana, com un dia sagrat. L'última escena del foli 2r de l'*Haggadà de Sarajevo* (f. 2r d) (**Fig. 148**), també té en compte el setè dia de la Creació, aquell en què Déu va descansar. Està inscrita només la paraula "*Xabat*" i es representa una figura masculina amb el cap cobert assegut reposant en un banc sota un arc trilobulat, mentre mira en direcció a la vinyeta anterior. En aquesta vinyeta s'han eliminat els elements còsmics de les anteriors, i en canvi s'ha preferit mostrar una escena d'interior protagonitzada per una figura antropomòrfica. D. H. Müller i J. von Schlosser van identificar la figura com a Déu en la seva forma humana, però tenint en compte que en cap altra escena del manuscrit es representa el Senyor antropomòrficament sinó que es busquen altres estratègies de representació, resulta inversemblant. El repòs del *Xabat* es constitueix a partir d'una figura d'un jueu complint el precepte establert.⁵⁵⁷ A la *Segona Haggadà de Darmstadt* (f. 9r) l'observança del *Xabat* també es representa a partir de la imatge d'una figura humana asseguda amb el cap cobert (**Fig. 149**).⁵⁵⁸ En els cicles cristians al setè dia sol representar-se Déu assegut i descansant, contemplant la Creació, com apareix als mosaics de Monreale (**Fig. 150**) o també als de la capella palatina de Palerm (Sicília, s. XII). Així, és possible que es

⁵⁵⁶ *Bíblia Morgan* o *Bíblia del cardenal Maciejowski*, nord de França, mitjan s. XIII, Nova York, Pierpont Morgan Library, ms. M. 638, f. 1v. COCKERELL, Sydney Carlyle, JAMES, M. R., *A book of Old Testament Illustrations of the Middle of the Thirteenth Century*, Cambridge, Roxburghe Club, 1927; WEISS, Daniel H., et al., *The Morgan Crusader Bible*, Luzern, Faksimile Verlag; New York, Pierpont Morgan Library, 1999.

⁵⁵⁷ Aquesta identificació és la que es dona per vàlida entre els investigadors.

⁵⁵⁸ *Segona Haggadà de Darmstadt*, coneguda amb el nom anglès *Second Darmstadt Haggadah*, nord d'Itàlia, segona meitat del segle XV, Darmstadt, Universitäts- und Landesbibliothek Darmstadt, Cod. Or. 28, f. 9r. En aquest foli es representa l'observança del *Xabat* a partir d'una figura humana sedent, encara que no fa referència als set dies de la Creació.

prengui aquesta iconografia i es canviï el sentit en substituir Déu per un devot complint el precepte.

Analitzant els dies de la Creació conjuntament, es pot afirmar que és un tema iconogràfic inusual en les il·lustracions dels manuscrits hebreus. A més del cicle de l'*Haggadà de Sarajevo*, la seva representació es pot trobar també a una *Bíblia amb masora magna i parva* (f. 1r)⁵⁵⁹ on en set petit medallons s'il·luminen els set dies de la Creació (**Fig. 151**). Als cinc primers es representa la mà de Déu dins d'una volta celestial que apunta cap al que està creant. Cada medalló inclou els elements creats de nou segons el dia de la Creació, per tant, no es representa de manera sumatòria com a l'*Haggadà de Sarajevo*. A cap de les dues es mostra la figura antropomòrfica del Déu creador, tret habitual en els manuscrits cristians. Els dos manuscrits hebreus adopten una altra fórmula per manifestar la força creadora, ja sigui a partir de rajos daurats, com a l'haggadà, o a partir de la mà divina, com a la bíblia mencionada. Aquesta última fórmula, la mà de Déu, ja es pot trobar a les pintures murals de la sinagoga de Dura Europos (244-245 EC), en altres contextos on es vol fer present la intervenció divina. En els octateucs bizantins (BAV, Vat. Gr 747 i Vat. Gr. 746) també es pot veure la mà vinculada als dies de la Creació.

Una de les preguntes que es plantejà Helen Rosenau⁵⁶⁰ en estudiar la Creació en l'*Haggadà de Sarajevo* és si devia existir un prototipus jueu per a aquest cicle, però el cas és que no es pot assegurar la resposta per falta de testimonis. L'autora assumí que el cicle es va crear cap al segle v, un cop la Vulgata ja fou escrita, però en els exemples conservats en relació a l'anomenada recensió del *Gènesi Cotton* i els seus derivats,⁵⁶¹ en canvi, es prefereix mostrar el Creador dins la Creació. H. R. Broderick,⁵⁶² un altre investigador que ha tractat el cicle de la Creació de l'*Haggadà de Sarajevo*, va suggerir uns símls entre els dies de la Creació del manuscrit hebreu i el dels octateucs grecs, en especial l'octateuc de la BAV (Vat. Gr. 747), datat al segle XI, i també la *Topographia Cristiana* de Cosmas Indicopleustes (BAV, Codex

⁵⁵⁹ *Bíblia amb masora magna i parva*, Itàlia, últim quart s. XIII, Londres, The British Library, Harley 5710, f. 1r.

⁵⁶⁰ ROSENAU, Helen, «Contributions to the Study of Jewish Iconography», *Bulletin of the John Rylands Library*, vol. 38, n. 2, març 1956, p. 466-482.

⁵⁶¹ Kurt Weitzmann (1904-1993), historiador de l'art alemany, va desenvolupar una teoria de l'evolució de manuscrits il·lustrats a partir de recensions que tracessin una genealogia entre manuscrits existents. A la vegada, amb el mètode va intentar reconstruir els arquetipus perduts. WEITZMANN, K., *Illustrations in Roll and Codex...*

⁵⁶² BRODERICK, H. R., «Observations on the Creation...», p. 320-32.

Graecus 699), del segle IX.⁵⁶³ Com explica l'autor, en les còpies il·lustrades d'aquest últim manuscrit es representa l'univers dividit en semicercles. Es concep la Terra en forma rectangular, i que parteix el firmament de manera horitzontal. L'esquema, a la vegada, es basa en la divisió de l'antic Tabernacle; d'aquí que Broderick hagi subratllat la semblança amb les representacions de l'Arca de l'Aliança.

A part d'aquests exemples més primerencs, amb els quals s'ha volgut establir una connexió, en la representació dels cicles dedicats a la Creació es poden trobar diverses solucions. Entre les més freqüents, pot aparèixer la Creació com una seqüència dels set dies diferents, cadascun amb allò que es crea, o de manera sumatòria; però també es pot sintetitzar l'activitat de Déu en la figura del Creador com a geòmetra –sigui caracteritzat com a Déu Pare o Crist. Així mateix, es pot reduir tot el passatge de la Creació en un sol dia, el sisè, el més important per a l'home.⁵⁶⁴ Tenint en compte els cicles gòtics contemporanis que representen la Creació, es pot observar que comparteixen alguns motius amb els octateucs, així com amb el cicle de l'*Haggadà de Sarajevo*. Es pot veure que es repeteix la idea de mostrar les diferents fases de la creació dins d'una esfera –encara que normalment la sostingui el Creador–, com apareix als relleus del portal del transsepte nord de la catedral de Rouen, a la *Bíblia de l'Arsenal* (f. 3v),⁵⁶⁵ a la *Bíblia Morgan* (f. 1r i 1v), i a la *Bible Historiale* (f. 3r i 4v),⁵⁶⁶ per citar-ne només alguns exemples. Per tant, a l'haggadà s'ha adaptat aquesta fórmula i se suprimeix la figura antropomòrfica de Déu alhora que s'incorporen les voltes del firmament, molt més insòlites en l'art. Al *Gènesi Egerton*, conegut com a *Egerton Genesis Picture Book* (f. 1r i 1v),⁵⁶⁷ es pot veure la mateixa fórmula de representar els dies de la Creació dins d'una esfera, mentre que en aquest cas el Creador està assegut sobre un arc de forma semicircular –que en aquest cas, però, només es tracta d'una sola volta que es va difuminant de color.⁵⁶⁸ Igual que a l'haggadà, també es mostra la Creació acumulant els elements dels dies anteriors. (Fig. 152)

⁵⁶³ Com explica Broderick, Filó va suggerir que el Tabernacle és un símbol de l'univers i l'Arca de l'Aliança un símbol del món intel·ligible. Segons l'autor, l'*Haggadà de Sarajevo* representa la configuració del Tabernacle/Arca en la forma arrodonida del cel, però sense la divisió horitzontal del firmament com es troba en la *Topographia Cristiana* de Cosmas Indicopleustes. Una altra diferència és que a l'*Haggadà de Sarajevo* la Terra és circular.

⁵⁶⁴ RÉAU, L., *Iconografía del arte cristiano*, vol. 1, p. 87-98; GONZÁLEZ HERNANDO, Irene, «La Creación», *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. II, n. 3, 2010, p. 11-19.

⁵⁶⁵ *Bíblia de l'Arsenal*, Acre, s. XIII, París, Bibl. de l'Arsenal, ms. 5211, f. 3v.

⁵⁶⁶ Per posar un exemple es pot citar la *Bible Historiale*, París, c. 1320-1330, París, BNF, Français 8, f. 3r-4v.

⁵⁶⁷ *Gènesi Egerton*, (*Egerton Genesis Picture Book*), Anglaterra, tercer quart s. XIV, Londres, The British Library, Egerton 1894, f. 1r i 1v.

⁵⁶⁸ A la *Bíblia de Pàdua* (Rovigo, Bibl. Acc. Dei Concordi ms. 212) també es poden veure les escenes de la Creació on es representa la Terra circular i on es pot entreveure un arc similar al de l'*Haggadà de Sarajevo*.

Pel fet d'incorporar les escenes de la Creació, és possible que el cicle de l'*Haggadà de Sarajevo* provingui, sigui directament o no, d'un Gènesi il·lustrat –inclòs dins d'una Bíblia, pentateuc, octateuc, etc.–, tenint en compte que segueix alguns aspectes de la línia dels octateucs de la BAV i, en especial, altres manuscrits llatins pròxims a la cronologia del manuscrit hebreu. Les voltes del firmament i el repòs del *Xabat* provindria d'una tradició diferent, vinculada a les creences i coneixements jueus.⁵⁶⁹

ADAM I EVA

Segons la Bíblia, Adam i Eva varen formar la primera parella humana i, per tant, foren els pares de la humanitat. Varen viure en un terreny idíl·lic i paradisiac concebut per Déu, però a causa del seu pecat van condemnar la resta de la humanitat a una vida mortal, més feixuga de la que van gaudir en un inici. En el primer capítol del Gènesi –dins del primer relat– no es menciona el nom de la primera parella. Déu els creà durant el sisè dia a la seva imatge, amb la intenció que dominessin la Terra sotmetent els animals. En el segon capítol del Gènesi –dins del segon relat–, es detallen més aspectes de la parella humana. S'explica que Déu va modelar l'home amb la pols de la terra, i li va infondre alè de vida. Després va plantar un jardí a l'Edèn i hi posà l'home perquè el guardés. El jardí tenia quatre rius que el regaven, on cresqueren tota mena d'arbres. Déu va fer néixer al mig del jardí l'arbre de la vida⁵⁷⁰ i l'arbre del coneixement del bé i del mal. D'aquest últim el Senyor prohibí a l'home que en mengés el fruit. Per tal que Adam no estigués sol, va modelar tot tipus d'animals a partir de la terra i els va presentar a l'home. Adam va donar-los nom a cadascun però se sentí sol, sense companyia (Gn 2, 4-20). Coneixedor d'aquest fet, Déu va crear Eva, la dona, a partir d'una de les costelles d'Adam, quan aquest estava dormint. Quan fou creada li presentà Adam i aquest s'alegrà que els dos estiguessin fets dels mateixos ossos i de la mateixa carn (Gn 2,21-25). La dona, però, va caure aviat a les temptacions que la serp, l'animal més astut del jardí, li suscità. La serp la va temptar

⁵⁶⁹ Tenint en compte altres particularitats iconogràfiques de la Creació del món a l'*Haggadà de Sarajevo*, també es pot remarcar la inclusió de la vinyeta inicial del món caòtic abans de la Creació. Sobre les Bibles catalanes vegeu, entre d'altres: IBARBURU ASURMENDI, M. Eugènia, *La Miniatura romànica catalana: los scriptoria de Ripoll y Vich*, tesi doctoral, Universitat de Barcelona, 1986; MENTRÉ, Mireille, «Éléments bibliques et non bibliques dans l'iconographie de la Création au XIème siècle», *Bulletin de la Société nationale des antiquaires de France*, Paris, 1986, p. 125-134; MENTRÉ, Mireille, «L'iconographie des Bibles Romanes catalanes», *Les Cahiers de Saint Michel de Cuxa*, XXI, 1990, p. 101-108.

⁵⁷⁰ En relació a l'arbre de la vida en la iconografia jueva vegeu AMEISENOWA, Zofja; MAINLAND, W. F., «The Tree of Life in Jewish Iconography», *Journal of the Warburg Institute*, 2, 1939, p. 326-345.

a menjar els fruits prohibits de l'arbre del bé i del mal, convencent-la que el fruit era bo per menjar i que amb aquest aliment assoliria un coneixement que l'equiparia als déus. Insensatament, va menjar el fruit prohibit i en donà també a Adam. Va ser llavors que van adonar-se que anaven nus i es van tapar amb fulles de figuera. Déu va cridar l'home, que estava amagant-se avergonyit i temorós, i va saber que els dos havien menjat de l'arbre prohibit. Així, el Senyor va maleir la serp, per haver-los enganyat, a arrossegar-se per terra per sempre més; a la dona a patir en el part, i a l'home a fatigar-se en cultivar menjar per a alimentar-se. Després va donar unes túniques als pares de la humanitat i els expulsà de l'Edèn, des de llavors vigilat per querubins amb espasa, perquè l'home treballés la terra i complís el seu càstig (Gn 3, 1-23).

Més enllà del que es narra al text bíblic, una gran quantitat de fonts escrites varen tractar el tema del primer home i la primera dona, ampliant-ne el seu relat. Segons diverses fonts jueves, Eva no existia encara durant el sisè dia. D'acord amb el *Gènesi Rabbà* (17), Déu no va crear Eva fins que Adam en va expressar el desig, ja que era conscient que acabaria essent una font de queixes i problemes. Segons una altra llegenda, la primera dona que Déu va crear per a Adam va ser Lilit,⁵⁷¹ que va ser feta de la mateixa manera que l'home però utilitzant immundícia i sediment en comptes de pols pura. De la unió d'ells dos van néixer dimonis que turmentaren la humanitat.⁵⁷² La parella mai va viure en avinença, ja que ella no volia copular estant a sota perquè es considerava el seu igual. Com que Adam volia obligar-la a seguir els seus desitjos i sotmetre-la, Lilit va acabar fugint fins al mar Roig, on va engendrar dimonis. Déu va fer que els àngels la busquessin i va castigar-la causant la mort dels seus fills demoníacs.⁵⁷³ Va ser llavors quan Déu va formar una primera Eva utilitzant els ossos i la sang d'Adam. L'home, en veure com la creava li vingué repugnància.⁵⁷⁴ Després, el Senyor va fer una segona Eva mentre Adam dormia i la hi va presentar ben enjoiada, així ell va quedar fascinat.⁵⁷⁵ En concret, Eva es creà de la tretzena costella d'Adam del costat esquerre i de la carn del seu cor.⁵⁷⁶ Els dos es van casar acompanyats d'àngels que dansaven i tocaven.⁵⁷⁷ També s'ha de tenir present que a principis del segle I EC van sorgir els apòcrifs d'Adam, entre ells, *La Vida d'Adam i Eva*, text conegut com a *Apocalipsi de Moisès* en la seva versió grega,

⁵⁷¹ Sobre la connotació que va prendre el personatge de Lilit com a *femme fatale* vegeu: BORNAY, Erika, *Las hijas de Lilith*, Madrid, Cátedra, 1990.

⁵⁷² *Ialqut Reuveni ad. Gn 2,21; 4,8.*

⁵⁷³ *Alfa Beta diBen Sira*, 47.

⁵⁷⁴ *Gènesi Rabbà* 158, 163-64.

⁵⁷⁵ *Gènesi Rabbà* 161. GRAVES, R.; PATAI, R., *Los mitos hebreos...*, p. 78.

⁵⁷⁶ *Targum de Pseudo-Jonatan sobre Gn 2,21; Pirké de Rabbi Eliezer*, 12.

⁵⁷⁷ *Pirké de Rabbi Eliezer*, 12.

amb relats llegendaris sobre els protagonistes, com ara les labors que van dur a terme un cop expulsats, el naixement dels seus fills o la mort d'Adam. Van ser textos creats en l'entorn jueu però van ser traduïts i adaptats pel cristianisme, repercutint en escrits posteriors.⁵⁷⁸

Si bé els textos reflecteixen l'interès en els pares de la humanitat, això també es percep en l'art. Les representacions d'Adam i Eva en l'art són innumbrables, així com les seves variants, que poden provenir de fonts de diferent època i procedència. Les figures aïllades d'Adam i Eva apareixen a partir del segle III EC com a imatge del pecat que Jesús redimeix, confiant així en la salvació.⁵⁷⁹ De cicles dedicats als dos personatges es conserven exemples de datació més antiga, com es pot observar al *Gènesi de Viena*,⁵⁸⁰ a la *Bíblia Cotton*⁵⁸¹ o al *Pentateuc Ashburnham*.⁵⁸² D'aquí que els estudiosos s'hagin plantejat si aquests exemples es basaven en cicles paleocristians o es remuntaven a prototipus jueus. En tot cas, van tenir una gran influència en els cicles d'Adam i Eva de l'edat mitjana, tant en zona bizantina com a Occident.⁵⁸³ Com indica Louis Goosen, es poden veure en el *Gènesi Millstatt*,⁵⁸⁴ les pintures murals de Sant'Angelo in Formis⁵⁸⁵ i de San Pietro in Ferentillo,⁵⁸⁶ els mosaics de Monreale i Palerm, els mosaics de Sant Marc de Venècia i els del baptisteri de Florència;⁵⁸⁷ així com en les bíblies catalanes del segle XI, en nombroses bíblies septentrionals i italianes baixmedievales, a

⁵⁷⁸ GOOSEN, L., *De Abdías a Zacarías...*, p. 28-49. Vegeu també: RÉAU, L., *Iconografía del arte cristiano...*, vol. 1, p. 101-118.

⁵⁷⁹ Com menciona Louis Goosen, es pot veure Adam i Eva cobrint-se a l'església de Dura Europos (s. III), i també representacions dels pares de la humanitat a les catacumbes de San Gennaro a Nàpols i les de San Pietro i Marcellino de Roma, per esmentar només algun dels exemples més primerencs.

⁵⁸⁰ *Gènesi de Viena*, s. VI, Viena, ÖNB, Cod. Theol. Grec 31.

⁵⁸¹ *Gènesi Cotton*, s. V-VI, Londres, The British Library, ms. Cotton Otho B VI.

⁵⁸² *Pentateuc Ashburnham*, s. VI - VII o s. VIII, París, BNF, nouv. Acq. Lat. 2334. Sobre el *Pentateuc Ashburnham* vegeu, entre d'altres: PLAZA, Luis María; GALINDO, L. Martín, «Sobre el Pentateuco de Ashburnham», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, t. 6, 1939-1940, p. 161-167; GUTMANN, Joseph, «The Jewish origin of the Ashburnham Pentateuch miniatures», *The Jewish Quarterly Review*, New Series 44, 1953, p. 55-72; NARKISS, Bezalel, «Towards a Further Study of the Ashburnham Pentateuch (Pentateuque de Tours)», *Cahiers archéologiques*, XIX, 1969, p. 45-60; NARKISS, Bezalel, «Reconstruction of some of the original quires of the Ashburnham Pentateuch», *Cahiers archéologiques*, XXII, 1972, p. 19-38, SCHUBERT, Kurt, «Jewish Traditions in Christian Painting Cycles: The Vienna Genesis and the Ashburnham Pentateuch», SCHRECKENBERG, H.; SCHUBERT, K. (ed.), *Jewish Historiography and Iconography in Early Medieval Christianity*, Minneapolis, Fortress Press, 1992, p. 211-260; HOOGLAND-VERKERK, Dorothy, «Biblical Manuscripts in Rome 400-700 and the Ashburnham Pentateuch», WILLIAMS, John (ed.), *Imaging the Early Medieval Bible*, University Park, PA, 1999, p. 97-120; HOOGLAND-VERKERK, Dorothy, *Early Medieval Bible Illumination and the Ashburnham Pentateuch*, New York, Cambridge University Press, 2004; NARKISS, Bezalel, *El Pentateuco Ashburnham: la Ilustración de códices en la Antigüedad Tardía*, Valencia, Ediciones Patrimonio, 2007.

⁵⁸³ Per a una relació més extensa d'obres vegeu GOOSEN, L., *De Abdías a Zacarías...*, p. 28-49.

⁵⁸⁴ *Gènesi Millstatt*, Àustria, s. XII, Klagenfurt, Museum Rudolfinum, cod. VI, 19.

⁵⁸⁵ Pintura mural de l'església de Sant'Angelo in Formis, Càpua, finals s. XI.

⁵⁸⁶ Pintura mural de l'abadia de San Pietro in Valle a Ferentillo (Itàlia), s. XII.

⁵⁸⁷ Mosaics de la basílica de Sant Marc, Venècia, s. XIII; mosaics del baptisteri de Florència, segona meitat del segle XIII.

les portes de bronze de Hildesheim⁵⁸⁸ i de sant Zeno de Venècia,⁵⁸⁹ als pòrtics de Chartres, Lyon, Rouen, Estrasburg i Ulm, i al baix relleu de la catedral d'Orvieto,⁵⁹⁰ entre tants d'altres.

Les *haggadot* catalanes també es poden incloure al llarg llistat de manuscrits que contenen escenes dedicades a Adam i Eva, des de la creació d'Adam, passant per Adam donant nom als animals, la creació d'Eva, la temptació i pecat original, Adam i Eva cobrint la seva nuesa, la maledicció a Adam, a Eva i a la serp, i els treballs d'Adam i Eva. La tria de les escenes, però, és molt variable entre *haggadot*. La creació d'Adam a partir dels àngels, tema iconogràfic extremadament rar, es presenta tan sols a l'*Haggadà Germana*, mentre que Adam donant nom als animals només a l'*Haggadà d'Or* i a la *Germana*. Les escenes més conegudes, com la creació d'Eva, la temptació i el pecat, es representen a totes tres, mentre que els treballs d'Adam i Eva només es mostren a l'*Haggadà de Sarajevo*.

Adam insuflat de vida/La creació d'Adam

L'*Haggadà Germana* (f. 1v a) comença el seu cicle del Gènesi amb la representació de la creació d'Adam (**Fig. 153**). En concret, es pot observar com diversos àngels flanquegen Adam, que està nu, dret al mig de la composició. Mentrestant, vuit àngels duen a terme diverses accions: un li insufla alè de vida, dos estan tocant la mà i el braç d'Adam i un el cap, com si l'estiguessin modelant, un altre àngel l'assenyala amb el dit i la resta està contemplant l'escena. Sobre de la vinyeta està inscrit, en hebreu: "I li va infondre l'alè de vida" (Gn 2,7). La inscripció es refereix al moment del Gènesi en què Déu li insufla alè de vida perquè es converteixi en un ésser vivent. Es representa, com va apuntar Bezalel Narkiss, la creació d'Adam per part d'àngels, modelant el seu cos i insuflant-li alè de vida, com s'explica al *Gènesi Rabbà*.⁵⁹¹ Segons s'explica en aquesta font, els àngels es meravellaren en veure Adam i el consideraren sagrat, però el Senyor va fer que s'adormís i que s'adonessin de la seva respiració a través de les fosses nasals.⁵⁹² Tots els àngels, comandats per Miquel, van retre homenatge a la imatge de Déu i es van agenollar davant Adam, excepte un, Satan. A causa de

⁵⁸⁸ Porta de bronze de la catedral de Santa Maria de Hildesheim, Alemanya, 1015.

⁵⁸⁹ Portes de bronze de San Zeno de Verona, s. XII.

⁵⁹⁰ Lorenzo Maitani, baix relleu de la façana del Duomo d'Orvieto, 1310, Itàlia.

⁵⁹¹ *Gènesi Rabbà* 8:1,5; 15:3,8.

⁵⁹² *Gènesi Rabbà* 8.

la seva rebel·lia va ser enviat a l'abisme i el seu lloc va ser reservat per Adam perquè l'ocupés després de la seva futura resurrecció.⁵⁹³

Seguint les fonts hebrees, la composició de l'*Haggadà Germana* modifica la fórmula cristiana substituint la figura de Déu per un estol d'àngels, que estan participant activament en la creació de l'home. No és un cas isolat dins de les *haggadot* catalanes, ja que en més d'una ocasió es representa l'àngel com a agent actiu de la paraula de Déu, i en diversos passatges bíblics, on és Déu qui porta a terme una acció, es representa un àngel com a substitut, acomplint les accions divines.

En els manuscrits hebreus il·luminats que es conserven no sembla que es puguin establir lligams pel que fa a l'escena de la creació d'Adam de l'*Haggadà Germana*. És més, Ursula Schubert⁵⁹⁴ va concloure que aquesta iconografia no tenia paral·lels en l'art cristià ni jueu. Com explica l'autora, un cas pròxim es pot localitzar en les diferents escenes de la creació del *Gènesi Cotton* on es representen àngels a més de Déu en forma antropomòrfica. A l'*haggadà* es reflecteix la versió d'origen rabínic en la qual els àngels prenen part en la creació de l'home.⁵⁹⁵

Adam dona nom als animals

Seguint les ordres del Senyor, el primer home, Adam, mentre s'estava al Paradís, va posar nom als animals feréstecs i ocells que Déu havia modelat (Gn 2,19-20). Aquest tema bíblic es representa tant a l'*Haggadà d'Or* (f. 2v a) com a l'*Haggadà Germana* (f. 1v b). Per a l'*Haggadà d'Or* (Fig. 154) és la primera escena del cicle del Gènesi i s'hi pot observar Adam, a un costat assegut sobre una roca, que apunta amb el dit un ocell que descansa sobre un arbre. A primer terme estan representats animals mamífers domèstics i, més endarrere, diferenciat de

⁵⁹³ Com s'explica a *Los mitos hebreos*, Déu no es va dignar a anar a buscar la pols per crear Adam i va enviar Miquel al mont de Morià i Gabriel als quatre cantons del món. Però quan la Terra es va negar a donar la pols a l'àngel, Déu va estendre la seva pròpia mà. GRAVES, R.; PATAL, R., *Los mitos hebreos...*, p. 71-78. També es recopila que els éssers vivents que s'apropaven a Adam el confonien amb el seu Creador i així quan es postraven als seus peus, l'home els deia que havien d'adorar el veritable Senyor. Déu va quedar complagut pel seu comportament i va enviar àngels que es van inclinar cap a ell, i li van preparar menjar i beure (com s'explica al *Pirké de Rabbi Eliezer*, cap. 11, i al *Zohar Gn 442*, entre d'altres).

⁵⁹⁴ SCHUBERT, Ursula, «Die Erschaffung Adams in einer spanischen Haggadah-Handschrift des 14. Jahrhunderts (Br. Mus. Or. 2884) und ihre spätantike jüdische Bildvorlage», *KAIROS*, 18, 1976, p. 213-217.

⁵⁹⁵ KOGMAN-APPEL, K., «Coping with Christian Pictorial Sources»..., p. 816-858. Vegeu també FRIEDMAN, Mira, «A Jewish Motif of the Creation of Man», *Proceedings of the Ninth World Congress of Jewish Studies*, Division D, vol. II, Jerusalem, World Union of Jewish Studies, 1986, p. 1-7.

la resta, hi ha un rèptil que s'acosta cap Adam. El primer home, amb la mà dreta fa el gest de calmar-lo o aturar-lo. Així, en l'escena es percep com Adam dona nom a tres grups diferenciats d'animals: "els domèstics, els feréstecs i a cada un dels ocells", un cop ja han estat creats per Déu. Aquestes tres classes d'animals estan representades en la miniatura en tres franges diferents: a primer terme, els animals "domèstics", a segon terme un animal "feréstec", i a dalt de tot els "ocells". Per no oblidar la presència divina es representen uns núvols al cel, a la part superior de la vinyeta. Seguint el *Pirké de Rabbi Eliezer*, s'adverteixen tres animals situats de cantó a l'extrem dret, una cabra, una ovella i un toro, animals aptes per ser sacrificats en honor a Déu.⁵⁹⁶ En canvi, el rèptil, considerat impur, es representa separat dels altres.⁵⁹⁷ Es pot llegir, en hebreu: "Adam donà un nom a cadascun dels animals domèstics i feréstecs..." (Gn 2,20). Malauradament, l'escena de l'*Haggadà Germana* està mal conservada i no es pot saber amb certesa quins són tots els animals representats. Està inscrit: "I ell els donà nom". Segons Narkiss, es pot apreciar un drac, un lleó, una guineu, un os, gossos, un toro i cabres.⁵⁹⁸ Es pot intuir que hi ha Adam assegut completament nu, amb una postura similar a la de l'*Haggadà d'Or*, i tot un seguit d'animals que estan mirant-lo fixament. Hi ha també dos arbres sobre els quals es poden distingir figures, amb molta probabilitat ocells, com a l'*Haggadà d'Or*. A la *Germana* (**Fig. 155**), però, no es porta a terme cap separació de tipus de bèsties. Buscant una similitud amb altres *haggadot* catalanes, en l'escena del sisè dia de la Creació de l'*Haggadà de Sarajevo* (f. 2v c) es pot veure una composició semblant a la de la parella de manuscrits "germans" (**Fig. 146**). A un costat es representa Adam, assegut nu, i la resta d'animals estan encarats cap a ell mirant-lo. Podria ser plausible que l'artífex de l'*haggadà* conservada a Sarajevo hagués utilitzat un model que de forma directa o indirecta remetés a l'escena d'Adam donant nom als animals, per tal d'emplenar l'espai terrestre dins del sisè dia de la Creació.

L'escena d'Adam donant nom als animals no és un tema freqüent en els cicles dedicats al Gènesi. Pot tractar-se d'una fórmula sintètica que ajunti la creació dels animals i aquesta escena d'Adam posant noms, o bé representant-se a part, com a l'*Haggadà d'Or* i a l'*Haggadà Germana*. Adam es pot representar dret, normalment nu, davant dels animals, o bé assegut,

⁵⁹⁶ Com es comenta al capítol XI, dedicat al sisè dia de la Creació: «*Tres clases de animales resultaron elegidos para la ofrenda del holocausto: el toro, el cordero y el cabrito*». Extret de: PÉREZ FERNÁNDEZ, Miguel, *Los capítulos de Rabbí Eliezer*, Valencia, Institución Bíblica San Jerónimo, 1984, p. 107.

⁵⁹⁷ «*El sexto día sacó de la tierra todas las abominaciones y reptiles, todos ellos impuros*». Extret de PÉREZ FERNÁNDEZ, M., *Los capítulos de Rabbí...*, p. 108.

⁵⁹⁸ NARKISS, B., *The Golden Haggadah...*, (1997), p. 22.

com el cas dels manuscrits hebreus descrits.⁵⁹⁹ Bezalel Narkiss recorda que un home assegut davant dels animals pot tenir el seu origen en la representació clàssica d'Orfeu tranquil·litzant els animals amb el so de la seva arpa.⁶⁰⁰ A grans trets, la composició dels dos manuscrits hebreus no difereix molt de la dels octateucs bizantins (**Fig. 156**).⁶⁰¹ Adam està assegut en un turonet, completament nu, amb una mà més aixecada que l'altra,⁶⁰² i davant seu es disposen els animals aparellats.⁶⁰³ Bezalel Narkiss explica que el fet que es presenti Adam assegut nu a terra amb les mans aixecades és un tret comú als octateucs, localitzable també en altres escenes, com per exemple quan Adam rep la seva ànima o quan està assegut al Paradís. L'autor especula que aquesta postura pot provenir de la fórmula del Déu creador assegut amb la mà aixecada. Per exemple, en els mosaics de Sant Marc de Venècia es pot veure com darrere d'Adam, que està dret davant dels animals, disposats per parelles, hi ha Déu assegut en un tron amb la mà dreta beneint. La figura d'Adam senyalant als animals per posar-los nom també s'inclou en alguns bestiariis medievals,⁶⁰⁴ com per exemple, el *Bestiari d'Aberdeen* (**Fig. 157**),⁶⁰⁵ encara que en aquest darrer cas es representa vestit, mentre que a les *haggadot* es respecta la nuesa característica del personatge abans de la caiguda de l'home.⁶⁰⁶ Els animals estan dividits per franges que els separen davant la presència d'Adam, que està assegut en una cadira. La correlació entre la figura d'Adam i la del Creador creant els animals al foli 2v del mateix manuscrit és estreta, l'únic que els diferencia és el nimbe crucífer del segon.

Per esmentar altres similituds amb les *haggadot*, encara que de cronologia més tardana, a la pintura mural del *Katholikon* d'Agios Nikolaus Anapafsas de Meteora (Grècia, s. XVI) s'aprecia

⁵⁹⁹ A més de les *haggadot*, es poden citar altres exemples que mostren Adam assegut davant dels animals, com ara el *Livre des propriétés des choses*, Llenguadoc, c. 1350, París, Bibl. Sainte-Geneviève, ms. 1029, f. 229r; i un *Bestiari*, Anglaterra, 3r quart s. XIII, París, BNF, Latin 3630, fol. 82v.

⁶⁰⁰ NARKISS, B., *The Illustrations to the Haggadah...*

⁶⁰¹ BAV, Vat. Gr. 747, f. 19v; BAV, Vat. Gr. 746, f. 31r.

⁶⁰² Com apunta Bezalel Narkiss a la seva tesi doctoral, usant la mateixa fórmula, el monjo Dionís de Fournas a la seva *Guia del Pintor del Mont Athos* explica com representar l'escena d'Adam anomenant els animals: Adam assegut dins del Paradís, amb un jardí d'arbres i flors, té una mà estesa i l'altra sobre els genolls, mentre que al seu davant, les criatures terrestres el miren. NARKISS, Bezalel, *The Illustrations to the Haggadah [B.M. ms. 27210], and its Relation to other Jewish and Christian Biblical Cycles*, tesi doctoral, University of London, 1963.

⁶⁰³ El *Gènesi Rabbà* (17,4), midraix sobre el Gènesi, emfasitza la soledat d'Adam en aquest episodi. Déu va demanar a Adam que posés nom a tots els animals quan l'home tenia vint anys i Eva encara no havia estat creada. Quan els animals varen desfilar davant seu per parelles va sentir gelosia i tot i que va copular amb les femelles de cada animal, no va quedar satisfet i es lamentà de no tenir una parella. Com es pot observar a les *haggadot*, però, no es presenten per parelles, així que no es reflectiria aquesta tradició.

⁶⁰⁴ Vegeu, entre d'altres: HECK, Christian, *Le bestiaire médiéval: l'animal dans les manuscrits enluminés*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2011.

⁶⁰⁵ *Bestiari d'Aberdeen*, Aberdeen, Aberdeen University Library ms. 24, f. 5r.

⁶⁰⁶ Com a mostres de bestiariis: *Bestiari d'Aberdeen*, f. 5r; bestiari, finals s. XII, Sant Petersburg, Rossiiskaia Natsionalnaia Biblioteka, Lat. ms. Q.v.V.1; *Bestiari Ashmole*, Oxford, Bodl. Library Ashmole 1511, f. 9r. També el bestiari francès del XIV: Douai, BM, ms. 711, f. 17r.

que segueix la fórmula dels octateucs bizantins perquè mostra Adam nu assegut sobre un turó aixecant la mà dreta cap a diversos animals que estan davant seu. També els ocells, igual que a l'*Haggadà d'Or*, romanen sobre uns arbres (**Fig. 158**).

La creació d'Eva / la temptació de la serp i la caiguda de l'home

En les *haggadot* catalanes es representen de manera sintètica les escenes on figura la primera parella de la Terra, Adam i Eva. S'inclouen tant a l'*Haggadà d'Or*, a l'*Haggadà Germana* com també a l'*Haggadà de Sarajevo*. A cada vinyeta s'integren diferents escenes que enllacen els principals esdeveniments d'Adam i Eva, des de la creació de la primera dona fins a la condemna al treball. A l'*Haggadà d'Or* (f. 2v b) (**Fig. 159**) es poden observar diverses escenes inserides dins de la mateixa vinyeta. A la dreta es representa el naixement d'Eva a partir del costat d'Adam. El primer home, completament nu, està dormint estirat a terra, reclinant el seu cap sobre la mà. Del seu costat emergeix mig cos d'Eva, també nua, que es gira cap a la seva esquerra. A l'altra banda de la vinyeta es representa la parella flanquejant l'arbre del bé i del mal. Enroscada al voltant del tronc de l'arbre hi ha la serp, que està mirant cap a Eva, mentre la dona la toca amb la mà. Tant Adam com Eva s'estan cobrint el sexe amb una fulla de figuera, planta que fan servir per tapar-se quan descobreixen que van nus un cop han menjat el fruit prohibit. Adam mira cap al cel, d'on sorgeix un àngel dels núvols que els recrimina i assenyala amb el dit. No apareix la figura de Déu, qui segons el text bíblic els retreu la seva acció i els maleeix, sinó que aquesta presència és substituïda per un àngel. D'aquesta manera el moment de la Temptació amb la serp s'ajunta amb la caiguda de l'home i la recriminació divina, i esdevé, així, una imatge sintètica dels diferents passatges. Està inscrit: "Adam i la seva dona nus". L'*Haggadà Germana* (f. 2r a) (**Fig. 160**) i l'*Haggadà de Sarajevo* (f. 3v a) (**Fig. 161**) també inclouen diverses escenes d'Adam i Eva en una sola vinyeta. A la dreta apareix la creació d'Eva a partir del costat d'Adam, i a l'esquerra la Temptació de la serp i la caiguda de l'home, on Adam i Eva són al costat de l'arbre del bé i del mal. A cap de les dues apareix un àngel que els estigui recriminant o expulsant del Paradís. Pel poc que es pot apreciar a la vinyeta malmesa de l'*Haggadà Germana*, no sembla que s'estiguin tapant amb fulles. L'escena de l'esquerra, la temptació, és la que mostra més variacions entre els manuscrits. A l'*Haggadà Germana* es pot observar, a un cantó, com la serp enroscada a l'arbre parla amb Eva, mentre que a l'altre cantó es torna a representar la dona que posa el fruit prohibit a la boca d'Adam. Els dos personatges estan drets, nus al costat de l'arbre. L'*Haggadà de Sarajevo* mostra a un costat

Eva menjant-se el fruit i a l'altre Adam mirant-se-la, mentre que amb una mà fa un gest de dialogar o de demanar el fruit prohibit per tastar-lo.⁶⁰⁷

La representació de la creació d'Eva, emergint del costat dret d'Adam mentre que aquest dorm a terra, segueix la fórmula dels octateucs que serà ben comuna als cicles occidentals medievals del segle XI al XIV.⁶⁰⁸ Se sol representar Déu sostenint les mans d'Eva per ajudar-la a sortir del cos d'Adam i ella normalment té les mans juntes pregant. Considerant la composició de les tres *haggadot*, resulta estrany que Eva es giri cap a un espai buit pròxim al marge de la vinyeta, sense que hi hagi ningú allà on està mirant. Això és molt probable que sigui a causa de l'eliminació de la figura antropomòrfica de Déu dels possibles models cristians a partir dels quals es creés la imatge i hi hagi quedat aquesta elisió. A més, l'escena, situada a la dreta per l'ordre de lectura en hebreu, ocasiona que Eva, en girar-se, miri en direcció al marge de la vinyeta. La col·locació de les mans d'Eva varien a totes tres. A l'*Haggadà d'Or* Eva toca l'esquena i el genoll d'Adam, un motiu iconogràfic molt rar en les obres cristianes, que es pot haver canviat en suprimir-se la figura de Déu. A l'*Haggadà Germana* es representa amb les mans obertes, com si estigués orant,⁶⁰⁹ mentre que a l'*Haggadà de Sarajevo* ajunta les dues mans, com si estigués pregant. Això resulta molt interessant, ja que la posició que sol fer el personatge d'Eva en cicles cristians és ajuntar les mans pregant davant la presència divina, i això no s'ha eliminat a l'*Haggadà de Sarajevo*. A totes tres *haggadot* catalanes s'aprecia com la dona sorgeix literalment del seu “costat”⁶¹⁰ i no de la seva “costella”. En hebreu, l'expressió es pot traduir per les dues paraules, d'aquí que s'hagi representat de les dues maneres en considerar-se sinònimes.

⁶⁰⁷ Pel que fa a les inscripcions en hebreu, a l'*Haggadà Germana* es pot llegir: “I ell prengué una de les seves costelles i omplí amb carn el buit que havia deixat” (Gn 2,21), “Eva, que dona el fruit de l'arbre del coneixement a Adam perquè el mengi” (basat en el Gn 3,6). A l'*Haggadà de Sarajevo*: “I el Senyor-Déu va fer caure l'home en un son profund”, “i prengué una de les seves costelles”, “i els dos anaven nus” (Gn 2,21-25) i “la serp temptà la dona en el mal” (prové del *Gènesi Rabbà* 10).

⁶⁰⁸ D'acord amb B. Narkiss, la recensió del *Gènesi Cotton* no reflecteix aquesta fórmula. El que es representa, com es pot veure als mosaics de Sant Marc de Venècia, copiats del cicle del *Gènesi Cotton*, Déu modela el cos d'Eva un cop ha extret la costella d'Adam. Es pot trobar també en bíblies carolíngies de l'Escola de Tours i a la *Bíblia de Rodes* (s. XI, BNF, Lat. 6, f. 6r).

⁶⁰⁹ Com va senyalar Narkiss, hi ha altres testimonis que mostren Eva orant en aquesta posició per influència bizantina: Josephus, *Antiquitates Iudaicae*, XII, BNF, Lat. 5047, f. 2r; *Bible Historiale*, Souvigny, s. XII, Moulins Bibl. Munic ms. 1. F. 33, f. 1r; *Bíblia de l'Arsenal* (Acre, s. XIII, París, Bibl. de l'Arsenal, ms. 5211, f. 3v).

⁶¹⁰ En els octateucs bizantins es pot apreciar la creació d'Eva, no pas nascuda de la costella d'Adam sinó del seu costat. En època romànica s'estengué la representació de la creació de la dona sortint del costat d'Adam, a vegades amb l'ajuda del creador i d'altres sense contacte físic. LORÉS I OTZET, Imma, «Aportacions a la iconografia del Gènesi del claustre de la catedral de Girona: el cicle d'Adam i Eva», *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, vol. XXXVIII, MCMXCVI – MCMXCVII, 1996–1997, p. 1540-1541. També vegeu: ESCHE-BRAUNFELS, Sigrid, «Adamo», ROMANINI, Angiola Maria (dir. ed.), *Enciclopedia dell'arte medievale*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1991, vol. I, p. 138-145.

Segons Bezalel Narkiss, la fórmula iconogràfica de la creació d'Eva en les *haggadot* es pot haver pres tant d'una representació francesa de partir de mitjans del XII com d'una fórmula bizantina. També planteja la possibilitat que hagi derivat d'una tradició de l'antiguitat tardana sense vestigis actuals i, per tant, no es podria definir quan aquesta iconografia va ser introduïda en un cicle jueu. D'acord amb l'investigador, la composició de l'escena de la temptació és ben comuna a la baixa edat mitjana. La condensació de la història bíblica sense desenvolupar diferents escenes és habitual en saltiris i bíblies occidentals, però en canvi en els octateucs se sol representar en dues escenes diferents: la temptació d'Eva amb la serp i la temptació d'Adam i Eva sense la serp. En l'art paleocristià es pot trobar una fórmula semblant d'Adam i Eva flanquejant un arbre, cobrint-se el sexe, mentre que la serp està enroscada a l'arbre.⁶¹¹ La fórmula d'Adam i Eva sense cobrir-se és també comuna en representacions occidentals i orientals, com es pot observar a l'*Haggadà Germana* i a l'*Haggadà de Sarajevo*.⁶¹² Pel que fa al fruit prohibit que consumeixen a l'*Haggadà Germana* i a l'*Haggadà de Sarajevo*, no es pot especificar amb certesa quin tipus és. A la Bíblia, però, no es menciona quina classe de fruit era i per això s'han fet hipòtesis sobre si es podia tractar d'una llimona, un raïm o una figa, encara que se'n parli més com a una poma. A cap de les tres *haggadot* es representa la serp amb cames ni amb cap humà, com apareix en algunes representacions hebrees i cristianes. Segons el text bíblic va ser després de la caiguda que l'animal va ser condemnat a arrossegar-se, per això no és estrany que la serp, l'ésser més astut i intel·ligent, es representi amb un cap humà.⁶¹³ Segons el *Gènesi Rabbà* la serp tenia forma d'home.⁶¹⁴ El rèptil, per tal de convèncer Eva que li donés la fruita a Adam, li va raonar que si ella moria, Adam continuaria vivint i s'esposaria amb una altra dona.⁶¹⁵ Segons algunes fonts midràixiques la serp desitjava copular amb Eva, així que pretenia que Adam morís.⁶¹⁶

⁶¹¹ Com assenyalà B. Narkiss, en diverses bíblies hispàniques i catalanes del segle X-XI també es representa la serp, sense cap humà, al voltant d'un arbre, mentre Adam i Eva es cobreixen amb fulles. Per exemple, al *Bea de l'Escorial*, la *Bíblia de Roda*, la *Bíblia de Ripoll* o la *Bíblia de Burgos*.

⁶¹² Apareix en bíblies carolíngies, els octateucs, el *Saltiri de Lluís IX i Blanca de Castella* (primer quart del XIII, Paris BNF - Bibliothèque de l'Arsenal, ms. 1186), l'antependi de Salerno, les portes de bronze de Hildesheim, la capella palatina de Palerm i el Duomo de Monreale, entre d'altres.

⁶¹³ D'acord amb L. Goosen, la serp representa allò maligne amb connotacions de luxúria i d'astúcia demoníaca. A l'edat mitjana es troben representacions artístiques amb la serp amb cap humà femení i podria ser a causa d'un préstec de la imatge de Lilit, la primera dona que tingué relacions amb Adam. GOOSEN, L., *De Abdías a Zacarías...*, p. 28-49.

⁶¹⁴ *Gènesi Rabbà* 19,1.

⁶¹⁵ *Pirké de Rabbi Eliezer* 13; *Gènesi Rabbà* 19.

⁶¹⁶ *Gènesi Rabbà* (Vilna) 18,6.

Tenint en compte altres manuscrits hebreus, l'escena de la temptació/caiguda de l'home no és pas infreqüent en els programes iconogràfics, així les *haggadot* catalanes no són un *unicum* en aquest sentit. La *Miscel·lània del Nord de França* de la BL (**Fig. 162**),⁶¹⁷ la *Primera Mixné Torà Kaufmann* de la Biblioteca d'Acadèmia Hongaresa de Ciències,⁶¹⁸ el *Diminut Makhzor asquenazita* del JTS de Nova York⁶¹⁹ i la *Segona Haggadà de Nuremberg*⁶²⁰ mesclen la temptació de la serp amb Adam i Eva coberts amb fulles, com a l'*Haggadà d'Or*. La *Bíblia Schocken*, manuscrit del sud d'Alemanya datat aproximadament del 1300,⁶²¹ mostra la temptació amb Adam i Eva flanquejant un arbre on hi ha una serp enroscada, però no estan tapats. Aquesta fórmula de la posició dels personatges es repeteix a totes les altres, menys al *Makhzor* esmentat, que varia en mostrar la serp sense estar enroscada a l'arbre. És interessant que a la *Miscel·lània del Nord de França* i a la *Primera Mixné Torà Kaufmann* es representi la serp amb cap antropomòrfic. Així, els manuscrits hebreus també inclouen variants que són comunes amb els cicles cristians.

La recriminació i maledicció a Adam i Eva i a la serp / Els treballs dels primers pares de la humanitat

Seguint amb la primera parella humana, a l'*Haggadà de Sarajevo* (f. 3v b) (**Fig. 163**) es representa una altra vinyeta en relació a Adam i Eva, que conté dues escenes, conseqüències de la caiguda de l'home. A la dreta, Adam i Eva, cobrint-se el sexe amb una fulla de figuera, miren cap als rajos daurats que emanen des del cel cap a ells, que es pot interpretar com la veu de Déu que reprova la seva acció i que els maleeix i els expulsa fora del paradís.⁶²² El miniaturista, però, ha preferit no representar el moment precís de l'expulsió sinó Adam, Eva i la serp que fuig a conseqüència de la maledicció de Déu. Així, a l'escena de l'esquerra es poden veure Adam i Eva, ja vestits, que estan fent diferents tasques: Adam cultiva la terra amb una aixada, mentre que Eva està filant amb una filosa, tots dos treballant per sobreviure. El càstig

⁶¹⁷ *Miscel·lània del Nord de França*, (*The Northern French Miscellany*), França, c. 1280, Londres, BL, ms. Add. 11639, f. 520v.

⁶¹⁸ *Primera Mixné Torà Kaufmann*, (*First Kaufmann Mishneh Torah*), França, 1296 i 1413, Hungarian Academy of Sciences Library (MTAK), Kaufmann Collection, ms. A 77/I-IV, f. 32r.

⁶¹⁹ *Diminut Makhzor Asquenazita*, (*Tiny Ashkenazi Mahzor*), Francònia, 1300?, Nova York, JTS, ms. 8972, f. 114v.

⁶²⁰ *Segona Haggadà de Nuremberg*, (*Second Nuremberg Haggadah*), mitjan s. XV, regió del Rin mitjà, Londres, col·lecció particular de Mr David Sofer, f. 30v. Antigament conservada a la Schocken Collection de Jerusalem (ms. 24087).

⁶²¹ *Bíblia Schocken*, (*Schocken Bible*), sud d'Alemanya, c. 1300, f. 1v. Anteriorment conservada a Jerusalem, a la Schocken Library, 14840.

⁶²² Un cop més es pot observar la voluntat de l'artífex de no mostrar la presència antropomòrfica de la divinitat.

del Senyor també recau a la serp, que la maleeix a arrossegar-se per terra per sempre més. Això es pot veure a la miniatura, ja que la serp, a primer terme, està reptant com a conseqüència de la maledicció. Entre les dues escenes s'alcen dos arbres. Es pot llegir, inscrit en hebreu: “Van cosir fulles de figuera”, “i van sentir la veu del Senyor-Déu quan passejava pel jardí” (Gn 3,7.8), “maledicció de la serp”, “donaràs a llum enmig de dolors”, “amb la suor del teu front” (Gn 3,16.19). Com demostra la inscripció, l'artífex tingué la voluntat de representar els moments abans de l'expulsió, quan Adam i Eva senten la veu de Déu que els maleeix a suar i patir a conseqüència de la seva mala conducta al paradís; conjuntament amb el càstig a què són sotmesos a la Terra. Aquesta associació d'escenes és molt interessant, ja que normalment els cicles tendeixen a representar la seqüència amb aquest ordre: Déu reprova Adam i Eva –si es que es representa–, l'expulsió d'Adam i Eva fora del paradís –normalment sol ser un àngel armat qui els expulsa–, i se segueix amb els treballs d'Adam i Eva. En l'escena de Déu reprovant Adam i Eva, sol aparèixer Déu davant d'ells, amb el sexe cobert amb fulles de figuera, parlant-hi.⁶²³ Com s'ha comentat abans en la descripció de l'escena de l'*Haggadà d'Or* (f. 2v b), (Fig. 159) dedicada a la temptació/caiguda de l'home, s'observa com és un àngel i no Déu qui recrimina l'acció prohibida a Adam i Eva i així s'evita l'antropomorfització de Déu. La parella ja està tapada, però no es representen assumint les conseqüències del càstig. En canvi, als octateucs vaticans (Fig. 164)⁶²⁴ es pot observar com Adam i Eva, tapant-se el sexe amb fulles, són reprovats per Déu, representat a partir de la *Dextera Domini*, que emet rajos divins. A la següent escena es mostren Adam i Eva vestits lamentant-se del que ha succeït i la serp arrossegant-se per terra, abans que siguin expulsats del paradís. La maledicció amb la serp present rebent el càstig no és pas un motiu comú en els cicles entorn del pecat original. Es pot observar també a les *Histoires bibliques* de la BNF (Fig. 165),⁶²⁵ on Adam i Eva estan coberts amb fulles de figuera escoltant la figura antropomòrfica de Déu, que està davant seu. A darrere, la serp hi és present. A la vinyeta anterior d'aquest manuscrit, també a la mateixa pàgina, es representa la reprovació de Déu a Adam i Eva, abans que els maleeixi. Així mateix, resulta

⁶²³ Altres variants que es poden representar són que Déu els reprovï des del cel o bé que un àngel faci la seva funció. No es pot deixar de mencionar que, en àmbit català, en les pintures murals romàniques de Sant Martí del Brull, es poden veure episodis dels primers pares en les cinc fornícules inferiors de l'absis, des de la creació d'Adam i Eva a les seves primeres feines. En concret, pel que respecta a l'expulsió del paradís, es pot veure com la divinitat amenaça la parella brandant una espasa. ALCOY PEDRÓS, Rosa, «Les pintures murals de Sant Martí del Brull», *Catalunya Romànica. Osona I, XI*, Enciclopèdia Catalana, 1985, p. 156-164.

⁶²⁴ BAV, Vat. Gr. 747, f. 24r i 24v; BAV, Vat. Gr. 746, f. 41v i 43r.

⁶²⁵ *Histoires bibliques*, Saint-Quentin, mitjan s. XIV, París, BNF, Français 1753, f. 2r. Es representa Déu recriminant Adam i Eva, i Déu maleint Adam, Eva i la serp.

destacable l'escena de la maledicció de la *Sacra Parallela* de Joan Damascè (**Fig. 166**),⁶²⁶ on Adam i Eva, amb faldars, juntament amb la serp, escolten la veu divina, representada a partir de rajos, igual que a l'*Haggadà de Sarajevo*. Pel que fa a l'escena d'Adam i Eva treballant és molt comú representar l'home fent tasques agrícoles al camp amb una aixada mentre que Eva està filant, com es mostra a l'haggadà. Tot i això, també ho és que Eva alletí un nen o que els dos membres de la parella es dediquin a les feines del camp.⁶²⁷

Tenint en compte les il·luminacions de totes tres *haggadot*, es pot advertir que l'*Haggadà d'Or* és la més sintètica de totes tres, possiblement perquè la de *Sarajevo*, en potenciar més el cicle del Gènesi que no pas el de l'Èxode, s'esplaia més en la seva representació. Com s'ha vist en les escenes de la Creació, s'ha eliminat la presència antropomòrfica de Déu, substituïda a l'*Haggadà de Sarajevo* per rajos lluminosos, com es pot veure en les escenes de la creació, així com la d'Adam i Eva essent maleïts un cop han provat el fruit prohibit. Aquesta seria la diferència més notable en els cicles cristians; això no obstant, hi ha petits detalls iconogràfics que són particulars de les *haggadot*.

CAÍN I ABEL

Després de l'expulsió del Paradís van néixer els dos primers fills d'Adam i Eva, Caín i Abel. Caín, el germà gran, treballava la terra, mentre que Abel era pastor d'ovelles. Quan els dos portaren ofrenes al Senyor, només va acollir favorablement les primeres cries d'Abel.⁶²⁸ Irritat i gelós del seu germà per ser el preferit de Déu, Caín va cometre un fratricidi. Amb posterioritat a la mort d'Abel, Adam i Eva conceberen un tercer fill, Set. Els tres fills configuraren la segona generació d'humans a la terra, i la descendència de Caín i en especial de Set van omplir la Terra. La història i genealogia a partir dels fills d'Adam i Eva es narra de manera sintètica al quart i cinquè capítol del Gènesi; tanmateix, en la literatura posterior es narraren altres detalls relacionats amb Caín i Abel, i més en concret sobre el fratricidi. Segons una llegenda jueva el

⁶²⁶ Joan Damascè, *Sacra Parallela*, Constantinoble, segle IX, París, BNF, Grec 923, f. 69r.

⁶²⁷ La tradició assumida a Catalunya de l'episodi és que Eva fila i alleta, i Adam treballa, seguint una tradició anglesa-septentrional. Vegeu: CAMPS SÒRIA, Jordi, *El Claustre de la Catedral de Tarragona: escultura de l'ala meridional*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1988, p. 36-37.

⁶²⁸ Els historiadors han explicat el conflicte dels dos germans com la representació de la pugna entre pastors nòmades i agricultors més sedentaris. GOLDSTEIN, D., *Mitologia jueva...*, p. 49-50. Així, l'acceptació i el rebuig de l'ofrena podria tenir a veure amb l'oposició entre els dos grups. A més, també s'ha vist en la història de Caín i Abel la insistent preferència a la Bíblia del germà petit, com succeeix no només amb Abel, sinó també amb Jacob i Josep.

pare biològic de Caín no era Adam, sinó que va ser engendrat o bé per un dimoni o bé per la serp Samael, que desitjava Eva.⁶²⁹ D'acord amb algunes fonts, cadascun dels dos germans va néixer amb una germana bessona amb la qual s'havien de casar. Caín representà la maldat, mentre que Abel esdevingué el prototipus del just i recte. El primer va ser vist com un pecador avariciós i gelós del seu germà, que volgué les terres de pastures i la dona d'Abel. No obstant això, va ser sincer en el seu penediment de la mort del seu germà davant Déu i el seu crim va ser redimit quan va ser assassinat pel Lèmec, el seu descendent, que el va confondre per una bèstia salvatge i el va matar des de la distància.⁶³⁰ Però també Caín va ser vist com un tipus d'absoluta perversitat, poc sincer en el seu remordiment d'haver matat el seu germà. Seguint els seus gens, tota la seva descendència tingué el desig de pecar.⁶³¹

Les llegendes jueves que no estan narrades a la Bíblia, com ara la història de la mort de Caín: van ser conegudes per autors cristians occidentals, entre els quals sant Jeroni i Petrus Comestor.⁶³² En l'art cristià es va voler emfatitzar des del cristianisme primitiu el contrapunt tipològic entre el sacrifici i mort d'Abel amb la passió de Crist, com es pot observar en la literatura tipològica de l'*Speculum Humanae Salvationis* i la *Bíblia Pauperum* i en exemples artístics anteriors.⁶³³ Així, el sacrifici d'Abel amb l'anyell fou vist com a prefiguració de Jesús i s'incorporà dins dels temes pasquals.⁶³⁴

La connotació cristològica del sacrifici i la mort d'Abel no repercutí, com és lògic, en les *haggadot* catalanes, que representen els dos germans com a continuïtat dels episodis dels seus pares. L'*Haggadà d'Or*, la *Germana* i la de *Sarajevo* mostren l'ofrena de Caín i Abel a la divinitat, i com Caín, envejós, mata el seu germà. La maledicció de Caín, feta per Déu un cop és coneixedor del fratricidi comès, s'inclou només a l'*Haggadà d'Or*. No es representa cap escena de la joventut dels germans, ni tampoc la mort de Caín.

⁶²⁹ GOLDSTEIN, D., *Mitologia jueva...*, p. 49-52.

⁶³⁰ *Tankhumà Bereixit i Ialkut I*, 38.

⁶³¹ *Gènesi Rabbà* 20.

⁶³² GOOSEN, L., *De Abdías a Zacarías...*, p. 28-49.

⁶³³ Es pot observar a l'altar portàtil d'Stavelot, Abadia de Stavelot, Liège, 1160-70, Brussel·les, Musées Royaux d'Art et d'Histoire.

⁶³⁴ GOOSEN, L., *De Abdías a Zacarías...*, p. 28-49; RÉAU, L., *Iconografía del arte cristiano...*, vol. 1, p. 118-125.

El sacrifici de Caín i Abel / Caín mata Abel / Maledicció de Caín

Com explica la Bíblia, Caín i Abel van presentar una ofrena a Déu. El més gran va oferir fruits de la terra i Abel, el més petit, el greix de les primeres cries del ramat. El Senyor, però, només va acollir favorablement la del germà petit, cosa que provocà la ira del més gran. Déu va advertir a Caín que només si obrava bé seria acceptat, però el germà gran va assassinar Abel al camp. El Senyor va tornar a parlar amb Caín, que li preguntà on era Abel i el va maleir a fugir errant pel món. Per evitar que ningú el matés, Déu el va marcar amb un senyal (Gn 4,1-16).

Una explicació més detallada sobre el sacrifici dels dos germans i el fratricidi es puntualitza al midraix. En la literatura jueva s'explica la raó per la qual Déu no va considerar propícia l'oblació de Caín, a diferència de la d'Abel. Aquest darrer va escollir el millor xai del ramat, mentre que Caín tan sols va posar unes quantes llavors de lli sobre l'altar.⁶³⁵ També s'intentà explicar el motiu del fratricidi, que va ser comès quan Caín va agafar desprevingut Abel, ja que aquest últim era més fort. Hi ha fonts que afirmen que va ser per una disputa per la divisió entre les terres, i d'altres per l'amor d'una dona. També les armes amb què el va matar varien: el va colpejar amb un garrot o bastó i després el va esclafar amb una pedra d'un sol cop, també es diu que el va mossegar mortalment, fent servir les seves pròpies dents, i que fins i tot el va ofegar amb les mans. També la literatura rabínica explica que amb una canya afilada Caín va ferir Abel per tot el cos perquè no sabia quins punts eren vitals. D'acord amb altres fonts, el germà pervers va fer talls al coll d'Abel perquè havia vist com sacrificava un toro d'aquesta manera.⁶³⁶ Independentment de la forma com va ser assassinat, el cadàver d'Abel no va ser enterrat fins al cap d'uns dies. Adam i Eva van veure que un ocell n'enterrava un altre i això els va servir d'exemple per sepultar el seu fill.⁶³⁷

Seguint la història del Gènesi, els moments clau del sacrifici dels germans i del fratricidi es representen a les tres *haggadot* catalanes, que també inclouen escenes d'Adam i Eva. L'*Haggadà d'Or* (f. 2v c) (Fig. 167) mostra a un costat com “Caín i Abel ofereixen un sacrifici”, tal com es menciona a la inscripció. Abel, portant un anyell amb les mans cobertes, està dret davant l'altar encès amb foc. Igual que es narra al text bíblic, Déu reacciona diferentment amb les ofrenes dels dos germans: accepta el sacrifici de la primera cria del ramat

⁶³⁵ GINZBERG, Louis, *The Legends of the Jews*, Philadelphia, Jewish Publication Society of America, vol. I, 1946-1947, p. 107-109.

⁶³⁶ *Gènesi Rabbà* 22,8. S'especifica que Caín va matar Abel atacant-lo a la gola i als òrgans vitals.

⁶³⁷ GINZBERG, L., *The Legends of...*, p. 113.

d'Abel, però no l'ofrena dels fruits de la terra de Caín. Per això, aquí es mostra la flama de l'altar del sacrifici que es mou en direcció cap a Caín, i aquest fa el gest de protegir-se del foc. A l'escena de l'esquerra, Caín –representat un altre cop– sosté una destral i mira cap a un àngel que emergeix del cel. Als seus peus figura el cap ensangonat del germà. Per tant, no es presència el moment de l'acció de l'acte fratricida, com sol ser més reproduït en l'art,⁶³⁸ sinó la reprovació de la divinitat un cop comès el crim. Aquesta repremsió de l'àngel seria similar a l'escena d'Adam i Eva un cop han pecat, que apareix al mateix manuscrit. A sota de la vinyeta es pot llegir “i Caín es va llançar [sobre el seu germà i el va matar]”, fent referència per tant, a l'acte de l'assassinat i no al moment posterior que es veu representat. La *Bíblia de Pàdua* (f. 3v) (**Fig. 168**) integra també la condemna de la divinitat dins del seu cicle bíblic d'una manera prou propera tot i les diferències evidents. Un cop Caín ha comès el fratricidi, es mostra en aquest cas un Déu antropomòrfic que parla amb el germà d'Abel des del cel i com aquest sosté una aixada deixant-la reposar a terra.

L'esquema de la juxtaposició del sacrifici i l'assassinat també se segueix a l'*Haggadà Germana* (f. 2r b) (**Fig. 169**). A la primera escena s'aprecia Abel i Caín a cada costat de l'altar sostenint les seves ofrenes. A diferència de l'*Haggadà d'Or*, els dos germans no tenen les mans cobertes i el foc no es mou en direcció a Caín. A l'escena de l'assassinat Abel està assegut a terra a punt d'investir el cop de la destral o aixada que sosté el seu germà.⁶³⁹ Les mateixes escenes també s'inclouen a l'*Haggadà de Sarajevo* (f. 4r a) (**Fig. 170**), tot i que la seva representació varia en diferents detalls. L'altar on els dos germans fan l'ofrena està a un costat i no al mig dels dos personatges, cosa que fa que no es diferenciï tan bé el seu acte d'ofrena perquè estan representats un darrere l'altre. A més, no apareix cap foc per cremar el sacrifici, però sí que hi ha un núvol davant dels germans que indica la presència divina. A l'escena de l'esquerra, dedicada a la mort d'Abel, es mostra el moment que Caín comet l'acte violent clavant-li al germà una petita espasa o punyal a la gola, seguint el *Gènesi Rabbà*, com si es tractés d'un sacrifici ritual. En canvi, no es fa referència a la maledicció de Caín.⁶⁴⁰

La representació dels passatges bíblics de l'ofrena de Caín i Abel, el fratricidi i el càstig a Caín són molt representats en l'art. Així es mostra la causa, l'acte i la conseqüència del primer

⁶³⁸ Per exemple, una d'aquestes representacions on es mostra l'acte del fratricidi és al *Saltiri de sant Lluís*, f. 2r.

⁶³⁹ Es pot llegir inscrit: “I Abel va oferir també les primeres cries del ramat” (Gn 4,4) i “i Caín es va llançar sobre el seu germà i el va matar” (Gn 4,8).

⁶⁴⁰ Està inscrit: “El Senyor va acollir favorablement Abel i la seva ofrena”, “Caín es va llançar sobre el seu germà i el va matar...” (Gn 4,4.9).

assassinat de la terra en tres fases. En canvi, escenes relacionades amb el naixement i la joventut dels germans, l'enterrament d'Abel i l'assassinat de Caín per Lèmec, es reproduïxen en menys mesura. Tenint en compte la il·luminació d'altres manuscrits hebreus, només la *Bíblia Schocken* (f. 1v) (**Fig. 171**) representa la mort d'Abel, en el moment en què aquest és assassinat pel seu germà amb una pala. Així, d'entre els testimonis conservats, no és un tema molt reproduït en el programa iconogràfic dels manuscrits hebreus. En relació a l'escena de l'ofrena en l'art, normalment els dos protagonistes aixequen allò que sacrifiquen amb les mans, que poden estar velades, en senyal de respecte, sobre un altar. La direcció del foc que crema les ofrenes es pot moure cap a dalt o cap a baix, indicant l'acceptació o el rebuig per Déu.⁶⁴¹ A l'*Haggadà d'Or*, com s'ha indicat, les flames sembla que estiguin a punt de cremar Caín, que s'aparta del foc. Pel que fa al fratricidi, són múltiples les variants de la representació de l'escena, sobretot l'utensili amb el qual mata el germà. Normalment sol utilitzar una maça o un aixadó. L'*Haggadà d'Or* i la *Germana* prefereixen una destràl o aixada, per decapitar-lo o clavar-li, mentre que a la de *Sarajevo* Caín enfonsa un punyal o petita espasa al coll d'Abel. Una altra variant freqüent en la iconografia occidental, que no es fa resson en les *haggadot*, és que el mati amb una maixella d'ase. Possiblement aquesta variant provingui de la semblança fonètica entre *caín banà* traduïble com a "Caín fratricida" i *cinban*, que vol dir maixella.⁶⁴² A més, amb un objecte similar Samsó va matar una munió de filisteus. Així, considerant l'os com a arma en la iconografia de Samsó, possiblement ajudà a la configuració de l'escena de Caín.⁶⁴³

⁶⁴¹ Com a les pintures de l'absis de Birkerød, Dinamarca, 1325-1350. GOOSEN, L., *De Abdías a Zacarías...*, p. 67.

⁶⁴² GOOSEN, L., *De Abdías a Zacarías...*, p. 67.

⁶⁴³ Vegeu: SCHAPIRO, Meyer, «Cain's jaw-bone that did the first murder», *The Art bulletin*, 24, n. 3, 1942, p. 205-212; HENDERSON, George, «Cain's jaw-bone», *Journal of the Warburg & Courtauld Institutes*, 24, 1-2, 1961, p. 108-114; BARB, Alfons, «Cain's Murder-Weapon and Samson's Jawbone of an Ass», *Journal of the Warburg & Courtauld Institutes*, 35, 1972, p. 386-389. Sobre la iconografia de Caín i Abel vegeu també: ULRICH, Anna, *Kain und Abel in der Kunst: Untersuchungen zur Ikonographie und Auslegungsgeschichte*, Bamberg, [s.n.], 1981. [Tesi doctoral, Universität Bamberg, 1979/80]; CAMPS, Jordi, «Dos temes del cicle de Caím i Abel del claustre de la catedral de Tarragona», *Lambard*, 1, 1985, p. 121-126.

3.1.2 NOÈ I ELS CÀSTIGS CONTRA LA HUMANITAT

Després de mostrar els inicis del món i la creació de l'home, les *haggadot*, seguint l'ordre cronològic bíblic, també incorporen les escenes més importants de la vida de Noè, on s'inclouen diversos passatges del cèlebre diluvi universal i també s'adverteixen les vergonyoses conseqüències que va experimentar Noè en beure vi. L'escena de la torre de Babel, malgrat que no és un episodi relacionat directament amb Noè, es narra tot seguit a la Bíblia i, igual que el diluvi, és un càstig contra la humanitat. Si bé en el diluvi s'aniquilen tots els homes malvats, impius i perversos, en l'episodi de la torre de Babel Déu fa que hi hagi confusió en el llenguatge dels homes.⁶⁴⁴

Fill de Lèmec i net de Matusalem, Noè fou el desè en la llista de les generacions descendents d'Adam.⁶⁴⁵ Al seu torn, ell va engendrar Sem, Cam i Jàfet (Gn 5, 28-32). Noè i la seva família van ser els únics supervivents del diluvi que va ocasionar Déu per exterminar el gènere humà, corromput durant els anys.⁶⁴⁶ Noè esdevingué el prototipus d'home just, ja que segons la tradició rabínica va complir els set manaments imposats per Déu en acceptar una aliança. Però Noè va perdre el seu epítet de “piados” en experimentar de primera mà els efectes del vi.⁶⁴⁷ Fou el primer que va produir vi i que en begué en excés. Segons les llegendes rabíniques, va ser el mateix dia que plantà la vinya que donà fruits a partir dels quals va fer vi.⁶⁴⁸ Quan Noè es va embriagar i es va posar en ridícul davant dels seus fills, es va dir que Satanàs va ser el seu assistent en el treball del cultiu. Noè, quasi tan longeu com Matusalem, va morir a l'edat de nou-cents cinquanta anys.

⁶⁴⁴ En la literatura rabínica es connecta el diluvi universal, que cau aigua del cel, amb la pluja de foc i sofre que va destruir Sodoma. Del diluvi d'aigua se'n salvà només Noè i la seva família, mentre que de Sodoma només pervisqueren Lot i les seves filles. En el programa iconogràfic de les *haggadot* no només es representen aquests dos càstigs, sinó que també s'inclou l'episodi de la torre de Babel.

⁶⁴⁵ En relació a la generació del diluvi vegeu: MIRALLES MACIA, Lorena, «La generación del diluvio según la descripción del Midrás Levítico Rabbá», *Sefarad*, vol. 67, n. 2, 2007, p. 283-309.

⁶⁴⁶ L'episodi del diluvi fou un dels més coneguts de la Bíblia hebrea/Antic Testament, i segurament el seu origen prové d'una inundació real que va tenir lloc a la zona mesopotàmica. Un relat semblant anterior a la Bíblia és l'episodi del diluvi a l'Èpica de Gilgameix, poema de la segona meitat del II mil·lenni aC. Així, el poble hebreu podia haver conegut la història quan van ser deportats a Babilònia. El mite també va influir la mitologia grecoromana com es pot veure en el mite de Deucalió i Pirra. A més, la història del diluvi es troba en altres geografies i èpoques, esdevenint així una història universal. Extret de: GOLDSTEIN, D., *Mitologia jueva...*, p. 52.

⁶⁴⁷ GINZBERG, L., *The Legends of...*, vol. I, p. 167.

⁶⁴⁸ *Ídem*. Sobre Noè vegeu també: LOETSCHER, Hugo, «Der gerechte Noah», "Du". *Kulturelle Monatsschrift*, 23, 1963, p. 2-14; FONTANA, Raniero, «La figura di Noè secondo i rabbini», *Cahiers Ratisbonne*, 5, 1998, p. 58-109.

El diluvi universal

L'episodi del diluvi es narra a la Bíblia (Gn 6-9) d'una manera detallada. Déu, penedit d'haver creat homes malvats va decidir exterminar-los. Entre la corrupció i perversió humana, Noè era un home just i devot que mereixia tenir una fi diferent de la resta. Així, Déu va explicar al net de Matusalem que pretenia desencadenar un fort diluvi per extingir la vida a la Terra. Perquè es pogués salvar va advertir-lo que es fes una arca i, sense escatimar en detalls, li va precisar com havia de ser: feta amb fusta de xiprer, calafatejada, amb compartiments per als diferents animals i de 150 × 25 × 15 metres de dimensions. A més, havia de disposar de tres pisos, amb un finestral i una porta. L'arca havia de tenir cabuda per a ell i la seva família –els seus fills Sem, Cam i Jàfet, la seva dona i les tres nores– i un mascle i una femella de cada espècie que visqués a la Terra. És més, havia de prendre set parelles d'animals purs i ocells, i només una d'impurs. Per tal que s'alimentessin durant els dies del diluvi, el va advertir que fes provisió de tota mena de menjar. El diluvi va durar quaranta dies i quaranta nits, va començar el disset del mes segon, quan Noè tenia sis-cents anys. El nivell de l'aigua va quedar més elevat que els cims de les muntanyes, i tot ésser vivent que respirés i visqués a terra ferma va ser aniquilat. La terra va quedar coberta de les aigües durant cent cinquanta dies i després va anar minvant. El dia disset del mes setè l'arca es va encallar a les muntanyes d'Ararat. Al cap de quaranta dies Noè volgué comprovar el nivell de l'aigua per saber si podien desembarcar. Per aquest motiu va deixar anar el corb,⁶⁴⁹ que sortia i tornava, i després el colom, però no va trobar cap indret on aturar-se, ja que les aigües cobrien la terra, i el va tornar a entrar a l'arca. Al cap de set dies va treure altra vegada el colom, que va retornar amb una fulla d'olivera que havia acabat d'arrencar, així Noè va saber que les aigües havien baixat. Al cap de set dies deixà anar l'ocell altre cop, però aquest ja no va tornar. Noè va apartar la coberta de l'arca i va veure que efectivament la terra estava eixuta. Déu va anunciar a Noè que podia sortir de l'arca amb tots els tripulants. Tots van sortir agrupats per famílies, tal com havien entrat i Noè no es va oblidar de fer un sacrifici a Déu oferint en holocaust animals purs. Aquest fet complagué gratament el Senyor i feren una aliança amb Noè. Déu els beneí i manà que es multipliquessin i omplissin la terra, els va permetre menjar carn si abans es dessagnava i va instituir la pena de mort per assassinat. El senyal de la seva aliança va ser l'arc de sant Martí.

⁶⁴⁹ Un precedent del corb dins del relat del diluvi es detecta al poema de Gilgameix. En aquesta llegenda, però, l'animal menja en concret els ulls dels humans impius.

Més enllà del contingut relatat a la Bíblia, el midraix emfatitza que Noè no era un home corrent. Quan va néixer tot el seu cos resplendia, tenia la pell i els cabells blancs i els ulls li brillaven com rajos de sol. El seu pare, Lèmec, s'espantà, i va demanar consell als savis, que van profetitzar que tindria una importància cabdal en la salvació de la humanitat.⁶⁵⁰ En ser l'home més just de la seva generació va ser escollit com a supervivent del diluvi. Segons les llegendes, l'àngel Uriel va ser l'encarregat d'anunciar a Noè l'imminent cataclisme.⁶⁵¹ Per tal que tingués prou saviesa per construir l'arca, l'arcàngel Rafael li va entregar el llibre sagrat de Razièl on està escrit tot el coneixement celestial i terrestre, i que anà passant de generació en generació. Va construir l'embarcació durant cinquanta anys, ja que hi va treballar lentament amb l'esperança que Déu canviés de parer.⁶⁵² L'arca tenia tres pisos, dividits en molts compartiments. L'inferior havia de contenir tots els animals salvatges i domèstics; el pis intermedi, les aus, i el superior, les serps i la família de Noè.⁶⁵³ Segons Raixí, però, el pis inferior va ser omplert amb matèria residual. A l'hora de fer entrar tots els animals a l'arca, una setmana abans que succeís el diluvi, el net de Matusalem no va fer sol aquesta tasca, ja que hagués resultat impossible per a qualsevol humà. Déu manà als diferents animals que entressin,⁶⁵⁴ i Noè s'havia de limitar a seure a la porta de l'arca i observar quins animals entraven. Un altre midraix, en canvi, explica que els àngels van portar cada espècie d'animal amb el seu aliment corresponent.⁶⁵⁵ En especial van sorgir problemes per salvar dos éssers colossals. Per una banda, l'enorme monstre *re'em*, com que no hi cabia, va ser remolcat al darrere de l'embarcació i el gegant Og, rei de Bixan, va haver de seure a la teulada.⁶⁵⁶ El diluvi va començar una setmana després que es morís Matusalem. La terra va tremolar, el sol es va enfosquir, va haver-hi forts trons, llampecs i aigua torrencial. Es diu que Noè, com que no es creia que Déu ho destruiria tot, no va entrar a l'arca fins que l'aigua li va arribar als turmells.⁶⁵⁷ Les inundacions es van estendre amb rapidesa per la terra. Molts dels impius, sis-cents mil, van voler entrar a l'arca però Noè els va replicar que ja era tard per penedir-se'n.⁶⁵⁸ Van intentar bolcar l'arca però van ser devorats per bèsties ferotges. Segons algunes fonts, Déu va escalfar l'aigua en les flames de l'Infern i, segons d'altres, va deixar que les aus carronyeres traguessin

⁶⁵⁰ GOLDSTEIN, D., *Mitologia jueva...*, p. 53.

⁶⁵¹ GINZBERG, L., *The Legends of...*, vol. I, p. 148.

⁶⁵² Gn 6, 13-22; Gn 7,1-3; *Pirké de Rabbi Eliezer* cap. 23.

⁶⁵³ Gn 6, 15-16; *Pirké de Rabbi Eliezer* cap. 23.

⁶⁵⁴ *Gènesi Rabbà* 31,13; 32,8; *Zebakhim* 116a.

⁶⁵⁵ *Pirké de Rabbi Eliezer* cap. 23.

⁶⁵⁶ *Pirké de Rabbi Eliezer* cap. 23, *Gènesi Rabbà* 253, 287; *Zebakhim* 113b, entre d'altres.

⁶⁵⁷ Gn 7,11-16; *Gènesi Rabbà* 293; *B. Berakhot* 59a; *B. Roix ha-Xanà* 11b-12a; *Pirké de Rabbi Eliezer* cap. 23; *Séfer ha-Iaixar* 18.

⁶⁵⁸ GRAVES, R.; PATAI, R., *Los mitos hebreos...*, p.135-147.

els ulls a qui nedava.⁶⁵⁹ Alimentar els animals durant tot el temps que durà el diluvi fou una tasca difícil i feixuga, ja que cadascun tenia la seva dieta específica i els seus horaris d'ingesta.⁶⁶⁰ Segons el midraix, el lleó va atacar Noè perquè es va retardar en alimentar-lo i per això va quedar coix durant la resta de la seva vida. Per motius de manca d'espai i de la situació crítica que vivien, es va prohibir procrear dins l'arca, proscripció que afectà tant a homes com a bèsties. Tots van complir la norma menys Cam, el gos i el corb, així que Déu decidí castigar-los.⁶⁶¹ La inundació va durar durant un any i no es tingué esperança fins que el colom va retornar amb una branca d'olivera al bec, presa ni més ni menys que del Mont de les Oliveres de la Terra Promesa. D'acord amb el midraix, Noè en sortir de l'arca va retreure a Déu que hagués aniquilat la vida terrestre i, en adonar-se del seu comportament impiu va oferir un sacrifici.⁶⁶² Ell, però, no es va poder encarregar personalment de l'holocaust pel defecte al cos que li va causar l'atac del lleó.⁶⁶³

Aquesta història llegendària sobre Noè i el diluvi no es reflecteix a les *haggadot* catalanes, que prefereixen seguir el text bíblic i la tradició artística que evoluciona a partir d'aquest, amb les seves particularitats. Els manuscrits comprenen les escenes que anirien des del moment de la construcció de l'arca fins a la sortida dels seus passatgers. L'*Haggadà de Sarajevo* és la que inclou més escenes, ja que es representen la construcció de l'arca (f. 4r b), la inundació (f. 5v a) i la sortida de l'arca (f. 5v b) en tres vinyetes diferents. L'*Haggadà Germana* també incorpora la construcció de l'arca (f. 2v a) i juntament amb l'*Haggadà d'Or* representen la sortida de l'arca (f. 2v b i 2v d, respectivament). Aquesta última escena és coincident en totes tres. Una altra *haggadà* que conté escenes del diluvi, encara que inacabada, és l'*Haggadà Prato*. Al foli 84r del manuscrit es representa el moment de la inundació i al foli 84v la fi del diluvi, quan el colom retorna amb la branca d'olivera i albiren terra. Així, tenint en compte les diferents *haggadot* catalanes, es poden distingir cinc escenes diferents:

- a) **La construcció de l'arca.** A l'*Haggadà Germana* (f. 2v a) (Fig. 172) es representen artesans que estan construint l'arca amb destrals i martells i un d'ells aixeca una fusta amb una politja. Estan duent a terme els treballs des de l'interior de l'arca, així com des

⁶⁵⁹ Gn 7,20; B. Sanedrí 108b; B. Roix ha-Xanà 12a; B. Zebakhim 112a; Levític Rabbà 7,6; Tankhumà Nóakh 7; Tankhumà Buber Gn 35-36; Séfer ha-Iaixar 18-19.

⁶⁶⁰ Tankhumà Buber Gn 29-30; 37-38; Gèn. Rab. 287; Tankhumà Nóakh 2,9; B. Sanedrí 108b.

⁶⁶¹ Gèn. Rab. 286, 341; Tankhumà Buber Gn 43; Tankhumà Nóakh 12; Ieruixalmi Taanit 64d; B. Sanedrí 108b; Pirké de Rabbi Eliezer cap. 23.

⁶⁶² Zohar Khadaix Nóakh, 29a. GINZBERG, L., *The Legends of...*

⁶⁶³ GINZBERG, L., *The Legends of...*, vol. I, p. 166.

de sobre i des dels laterals. Aquesta encara està a mig construir i és de petites dimensions, de forma cúbica. Al costat esquerre s'incorpora la figura de Noè, l'únic dels personatges que porta barba. Amb un dit aixecat dona les instruccions de com s'ha de construir l'arca, segons les ordres de Déu, i l'altra mà la recolza sobre l'espatlla d'un dels treballadors. Les inscripcions corroboren el moment escollit: "Tu, fes-te una arca de fusta de xiprer" (Gn 6,14); i a l'esquerra: "Noè ordena als artesans fer l'arca". A l'*Haggadà de Sarajevo* (f. 4r b) (Fig. 173), es torna a incloure el motiu de Noè barbat a un lateral amb el dit índex aixecat donant instruccions, mentre tres artesans estan construint l'arca. En aquesta haggadà el nombre de treballadors ha disminuït, dos s'ocupen de serrar una fusta mentre que un altre, a primer terme, les encaixa. La inscripció hebrea de l'escena correspon al mateix fragment bíblic de l'*Haggadà Germana* corresponent al Gènesi 6,14; i s'afegeix, a més, la indicació de la temàtica general: "la construcció de l'arca".

- b) **La inundació.** L'arca que s'estava construint a l'*Haggadà de Sarajevo* acaba tenint la forma completa a la següent vinyeta (f. 5v a) (Fig. 174), on està navegant a la deriva. Sense pensar en les dimensions, adaptades a les proporcions de la vinyeta, es representen els tres pisos de l'arca com es narra al text bíblic. Hi ha una obertura en el pis superior, coincident a la de l'escena de la construcció, de base rectangular, i s'ha afegit una coberta troncopiramidal escapçada. L'arca se situa al centre de la composició i a primer terme destaquen les onades de les aigües i un cel des d'on cau una cortina d'aigua diluvial. Pot atraure l'atenció la finestreta on es manté dret un colom que ha portat una branqueta, l'animal que Noè deixa anar fora de l'arca després que acabi el diluvi amb la intenció de comprovar si les aigües havien baixat. Aquest motiu no seria propi d'una escena dedicada exclusivament al moment en què està diluviant, sinó que ja s'anticipa al desitjat i conegut moment en què el colom torna amb la branca d'olivera. Així doncs, es representen dues fases del diluvi en una mateixa vinyeta, la inundació i la fi del diluvi amb el minvament de les aigües. Això també s'aprecia a les inscripcions, extretes de dos capítols diferents de la Bíblia: "Sobre la terra comença a caure un aigua" (Gn 7,12), "i deixà anar un corb" (Gn 8,7). Aquest últim fragment és doblement interessant perquè s'està esmentant un corb i no pas un colom, com es pot veure miniat a la imatge. L'animal és indubtablement un colom de color blanc i al seu davant figura la branca que, segons el text bíblic, ha portat l'au. Es pot concloure, doncs, que hi ha

hagut una incoherència entre text i imatge, i això podria ser degut a un error del copista. A l'*Haggadà Prato* (f. 84r) (Fig. 175) l'escena es representa d'una manera similar, tot i que s'ha de tenir en compte que està inacabada. En aquesta vinyeta les aigües diluvials encara prenen més protagonisme que a l'*Haggadà de Sarajevo* i l'arca queda més apartada al fons, sota l'aigua de la pluja. L'arca té la base rectangular i acaba amb una coberta a dues aigües, i en especial resulta remarcable el tancament amb pany i forrellat, com si es tractés d'un cofre o un bagul. Igual que a l'*Haggadà de Sarajevo* es representa la marca dels claus que han estat clavats per ajuntar les fustes però, en canvi, no incorpora el motiu del colom, ja que es preferí mostrar l'escena en una altra vinyeta.

- c) **La fi del diluvi.** Malgrat que no és una escena acabada, la vinyeta dedicada a la fi del diluvi a l'*Haggadà Prato* (f. 84v) (Fig. 176) conté molts motius iconogràfics i resulta molt atractiva i interessant. La coberta de l'arca, que en l'escena anterior estava tancada com si fos un gran cofre a la deriva, s'ha obert completament, i mostra els animals aparellats dins de diferents compartiments, així com Noè i tres membres de la seva família en un espai lateral més ampli. El net de Matusalem obre la mà per recollir la branca d'olivera que li porta el colom. Al costat del colom es pot veure un altre ocell, el corb, que està aprofitant per menjar carronya.⁶⁶⁴ A primer terme, dins les aigües on naden peixos, es poden observar les restes de les ciutats exterminades, i dues persones⁶⁶⁵ i un gosset morts.
- d) **La sortida de l'arca.** Un cop finalitzat el diluvi, Noè i la seva família sortiren de l'arca, així com els animals que hi havia fet entrar prèviament. A l'*Haggadà d'Or* (f. 2v d) (Fig. 177) Noè i la seva família ja han sortit de l'arca, com afirma la inscripció.⁶⁶⁶ El primer, al centre de la composició, ajuda a fer sortir dos xais per la finestreta. La dona de Noè, darrere del marit, li estira la túnica, mentre membres joves de la família estan contemplant el desembarcament. A primer terme figuren altres animals quadrúpedes que ja han sortit de l'arca. Tret dels xais –que n'apareixen dues parelles– cap altre animal apareix amb la seva parella respectiva. A dalt de l'arca s'hi col·loca el colom

⁶⁶⁴ L'ocell representat no sembla que sigui el colom agafant la branca d'olivera, ja que l'au és de mida i format diferent del colom que es representa al costat. A més, no es veu que s'extregui la branqueta de cap arbre. Per la seva forma i acció que està duent a terme es pot associar amb quasi tota probabilitat al corb.

⁶⁶⁵ Les persones, representades molt etèries, amb els ulls tancats i sense que es vegin les extremitats inferiors, poden recordar a les representacions d'ànimes vagant dins l'aigua fluvial, com en el cas clàssic de l'Estígia.

⁶⁶⁶ Està inscrit, en hebreu: "Noè i la seva dona i els seus fills surten de l'arca".

amb la branca d'olivera, motiu iconogràfic associat al final del diluvi, quan les aigües han minvat. L'arca és similar a la de l'*Haggadà de Sarajevo*, de base rectangular i coberta troncopiramidal escapçada. La part de la coberta, però, es decora amb dues volutes rodones i l'única obertura existent no està ubicada al centre de l'estructura, sinó més desplaçada cap a l'esquerra. El mateix tipus d'arca apareix a l'*Haggadà Germana* (f. 2v b) (Fig. 178),⁶⁶⁷ que repeteix el motiu iconogràfic de Noè traient els xais per l'obertura, encara que en aquest cas l'home està agenollat. També apareix el colom amb la branca d'olivera, però al cantó oposat. Resulta interessant el gest de la dona de Noè, col·locada també al seu darrere. Si a l'*Haggadà d'Or* amb la mà dreta estira la túnica del marit i amb l'altra s'aguanta el mantell, aquí fa la mateixa posició amb la mà dreta encara que no estira res, ja que Noè està col·locat agenollat més avall. Amb la mà esquerra toca el cap del seu home, cosa que pot semblar estrany.⁶⁶⁸ En aquest manuscrit pren més protagonisme la família de Noè, ja que en un lateral es col·loquen tres personatges, segurament dos fills i una de les nores, amb grans proporcions. A primer terme es representen diversos animals que ja han sortit de l'arca, però se'n fa difícil la identificació a causa de la poca qualitat del dibuix del miniaturista.⁶⁶⁹ Finalment, a l'*Haggadà de Sarajevo* (f. 5v b) (Fig. 179)⁶⁷⁰ és només Noè qui ha sortit fora de l'arca, encallada als turons d'Ararat. El net de Matusalem sosté a les mans un petit be que l'acosta fins a l'herba, mentre que dos familiars l'estan mirant des de la finestreta. Es representen dos arbres amb fulla i la gespa verda, que contrasta amb les restes de l'aigua del diluvi a primer terme.

A més de les *haggadot* catalanes, en l'art jueu es representà l'episodi del diluvi universal des de l'antiguitat i es pot observar en diverses obres artístiques. Així es demostra que fou un episodi important que es volgué representar en diversos contextos, cronologies i zones geogràfiques. Un dels exemples més antics es troba en una moneda datada del segle III EC originària d'Apamea (Síria), on s'observa Noè i la seva dona dins d'una petita arca de forma cúbica, com una caixa, mentre el colom amb la branca d'olivera se'ls aproxima, i a l'altre extrem s'hi situa el corb. Al costat de l'arca apareixen els dos personatges mencionats donant gràcies a Déu per

⁶⁶⁷ En relació a la vinyeta, a l'*Haggadà Germana* es pot llegir inscrit: "Noè treu fora de l'arca els animals i el bestiar" (basat en el Gn 8,19).

⁶⁶⁸ Aquesta gestualitat estranya del personatge de la dona es podria deure a una mala aplicació del model, que tingués aquest gest fent una acció diferent.

⁶⁶⁹ Entre aquests animals que han sortit de l'arca es poden identificar una cabra de color rosa i un ocell verd.

⁶⁷⁰ Les inscripcions es prenen de Gn 8,4.18: "I l'arca es va encallar" i "I Noè va sortir".

haver-los salvat. El mateix tema es localitza als mosaics de la sinagoga o església a Mopsuestia (Àsia Menor), del segle v. En aquest mosaic es pot veure una arca al centre rodejada per una gran varietat d'animals. Aquesta profusió d'animals, un darrere l'altre, també es pot apreciar als mosaics de la sinagoga de Gerasa, datada entre el segle v i vi EC, entre ells un colom amb una branca d'olivera, i també es representen dos dels fills de Noè. En aquest cas els investigadors han suggerit que les bèsties estarien preparades per pujar a l'arca, mentre que altres autors consideren que simbolitzen la immortalitat després de la vida terrenal.⁶⁷¹

Tenint en compte les diferents representacions artístiques del diluvi en context cristià, el tema es remunta a l'art paleocristià, ja que esdevingué un símbol de l'ànima salvada. Les escenes conservades del diluvi són imatges sintètiques, com la de la catacumba de Pere i Marcel·lí a Roma (s. III) on es mostra Noè orant sortint d'una arca amb forma de caixa amb les mans alçades. Com Jonàs, són personatges que foren salvats per Déu, i clars exemples per creure i promoure l'esperança en la resurrecció.⁶⁷² Pel que fa a la representació de Noè, pot aparèixer a vegades com a jove imberbe i en altres ocasions com a adult barbut.⁶⁷³ Aquesta segona versió és la que qualla en la iconografia posterior. Segles més tard, el tema pren un caràcter més narratiu; com en el cas del *Pentateuc Ashburnham* on s'incorporen detalls iconogràfics que completen el relat, cadàvers d'homes i animals flotant. Així, s'emfatitza més el càstig de la humanitat que no pas la salvació. De cronologia similar, també la vida de Noè apareix al *Gènesi Cotton* (c. 600) o al *Gènesi de Viena* (s. VI),⁶⁷⁴ i es continuen desenvolupant als còdexs més tardans com al *Saltiri de sant Lluís* o la *Bíblia Morgan*. Queden exemples de cicles en frescos com els de Santa Maria Antiqua (s. VIII), als mosaics de Palermo (1132-1140) i Monreale (segona meitat del segle s. XIII), i als vitralls de les catedrals franceses i frisos esculpits com el de la sala capitular de Salisbury (finals s. XIII).⁶⁷⁵ Amb poques variacions, es

⁶⁷¹ GOODENOUGH, E. R., *Jewish Symbols in the Greco-Roman Period*, vol. VIII, Pagan Symbols in Judaism, New York, Pantheon, 1958. Entre la bibliografia entorn a la representació del diluvi vegeu: GÁLLEGO, Julián, «El diluvio universal», *Insula: revista de letras y ciencias humanas*, n. 484-486, 1987, p. 34; RÉAU, L., *Iconografía del arte cristiano...*, vol. 1, p. 130-139; GATCH, Milton McCormick, «Noah's raven in Genesis A and the illustrated Old English Hexateuch», *Eschatology and Christian Nurture. Themes in Anglo-Saxon and Medieval Religious Life*, Ashgate, Aldershot, 2000, p. 1-32; DIATROPTOV, Pavel D., «Some specifications of the images of Noah's Ark in early Christian art», *Frühes Christentum zwischen Rom und Konstantinopel*, 2006, p. 853-855; GONZÁLEZ HERNANDO, Irene, «El diluvio universal», *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. III, n. 6, 2011, p. 39-49.

⁶⁷² També, en els dos casos es consideraren una prefiguració del baptisme, per la importància i paper clau de l'aigua en la salvació de l'home.

⁶⁷³ GOOSEN, L., *De Abdías a Zacarías...*, p. 213-219.

⁶⁷⁴ BIANCHI BANDINELLI, Ranuccio, «La composizione del diluvio nella Genesi di Vienna», *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung*, 62, 1955, p. 66-77.

⁶⁷⁵ Vegeu GOOSEN, L., *De Abdías a Zacarías...*, p. 213-219.

continuaren desenvolupant les escenes del tema del diluvi sense perdre la narrativitat. Els moments més representats del relat bíblic són els següents: Déu avisa Noè del diluvi, la construcció de l'arca, la introducció dels animals dins de l'arca, l'entrada de la família de Noè a la construcció, l'arca flotant sobre les aigües, el colom torna amb la branca d'olivera mentre el corb menja carronya, la família de Noè i els animals surten després del diluvi, i Noè fa un holocaust. En les *haggadot* no hi ha un desenvolupament tan ric en les escenes del diluvi com perquè s'incloguin totes. Apareixen les més comunes i s'obvia l'escena quan Déu es comunica amb Noè abans del diluvi, la introducció dels animals a l'arca i l'holocaust després del diluvi.⁶⁷⁶

En manuscrits hebreus medievals es torna a retrobar el tema en més d'una ocasió, com al *Comentari de Raixí* de Munic (f. 7v),⁶⁷⁷ on es representa el retorn del colom mentre Noè l'espera a l'arca. La construcció, a diferència de les *haggadot* catalanes, té forma d'habitable – una estructura tripartida amb sostre a dues aigües– sobre una base de vaixell, una combinació que es troba en altres obres, com en els mosaics de Monreale del segle XII i també en manuscrits francesos del XIII. També en la micrografia pot aparèixer l'episodi del diluvi: en concret, en el *Pentateuc d'Elia ben Berechiah*⁶⁷⁸ l'arca es representa de manera esquemàtica, dividida en tres seccions horitzontals, amb Noè, la seva dona i el colom, mentre la pluja està caient. Al foli 7r s'inclou l'escena del diluvi amb el colom que retorna, una associació no gaire freqüent que també apareix a l'*Haggadà Sarajevo*. En la micrografia es pot veure, així mateix, el motiu del corb (f. 8v) i el sacrifici de Noè un cop surt de l'arca (f. 9r). Passant a un altre manuscrit hebreu, a la *Miscel·lània del Nord de França* de la BL (f. 521r) (**Fig. 180**) es representa una escena relacionada amb el diluvi a pàgina sencera encerclada dins d'un medalló. Es mostra el moment en què el colom retorna amb la branca mentre Noè l'espera i el corb reposa sobre l'arca. Encara que de forma molt més esquemàtica, l'arca també es representa a la *Primera Bíblia de Joshua Ibn Gaon* procedent de Tudela (**Fig. 181**).⁶⁷⁹ La forma es concep com a una arqueta amb coberta a dues aigües, característica compartida amb les *haggadot* catalanes. L'arca es divideix en tres registres i els animals estan tancats en compartiments

⁶⁷⁶ Si s'hagués volgut incloure l'escena de Déu avisant Noè dins del programa iconogràfic de les *haggadot*, l'escena s'hagués representat, amb tota probabilitat, eliminant l'aparença antropomòrfica de Déu. No obstant això, en ser una escena més secundària que les imatges incloses sobre Noè, no va ser escollida.

⁶⁷⁷ *Comentari de la Torà* de Raixí, Würzburg, 1232/33, Munic, Bayerische Staatsbibliothek, Cod. hebr. 5, vol. 1, f. 6r.

⁶⁷⁸ *Pentateuc*, amb cinc *meguil·lot* i *haftarot* segons el ritus asquenazita, mitjan segle XIII, Vaticà, BAV, Vat. ebr. 14, f. 7r, 8v i 9r.

⁶⁷⁹ Bíblia, Tudela, 1300, París, BNF, Hébr. 20, f. 13r.

cúbics. Tampoc falten escenes de la vida de Noè a la *Bíblia Schocken* (f. 1v). En concret n'apareixen dues: una amb l'arca, amb forma de vaixell, i una altra amb Noè a la vinya. Per últim, també es pot mencionar la *Bíblia d'Alba*,⁶⁸⁰ datada entre 1422-1430, que representa l'arca de manera peculiar. Té una forma quasi piramidal, amb una petita finestreta per on surt Noè per tal d'agafar la branca que li porta el colom. Les aigües, a sota, estan tranquil·les, i a l'altre extrem es pot observar el corb que marxa volant. Així doncs, en les miniatures hebrees, sumant també les *haggadot* catalanes, no hi ha una única forma de mostrar l'arca.

En l'estudi de la representació del tema de l'arca de Noè en l'art s'ha de tenir en compte el paper de l'exegesi. Les interpretacions exegètiques jueves sobre la Bíblia hebrea van influir en el desenvolupament de la doctrina cristiana. Ja des del segle II la literatura patristica va començar a amarar el relat bíblic amb una significació i simbolisme cristians. Els significats tipològics relacionats amb l'arca de Noè es connectaren amb la redempció i salvació, amb el baptisme i amb la tomba de Crist. També es feu un paral·lelisme entre l'arca i l'Església, ja que les dues eren protectores i salvífiques.⁶⁸¹ Com subratlla Andreina Contessa,⁶⁸² l'arca de Noè i l'arca de l'Aliança, en ser dos receptacles de fusta construïts segons les ordres de Déu, es van interrelacionar en l'exegesi tant per forma com per significació.⁶⁸³ Les dues arques estan vinculades amb aliances, una amb la promesa de Déu a Noè i l'altra amb el mont Sinai. També les interpretacions dels pares de l'Església van influir en la representació pictòrica de l'arca de Noè. Les ambigüitats de la descripció externa de l'arca, per la manca d'informació del text bíblic, van fer que es busquessin solucions pictòriques dispars tant en l'art jueu com cristià ja

⁶⁸⁰ *Bíblia d'Alba*, Castella, 1422-1430/1433, Col·lecció particular Casa de Alba. PAZ MELIÀ, Antonio; PAZ ESPESO, Julián, *Bíblia (Antiguo Testamento) traducida del hebreo al castellano por rabí Mose Arragel de Guadalajara (1422-1433) y publicada por el Duque de Berwick y Alba*, Madrid, 2 vol., 1920-1922.

⁶⁸¹ Aquesta comparació es porta a terme, per exemple, al *De Christo et Antichristo* d'Hipòlit de Roma, c. 200 i al *De Civitate Dei* de Sant Agustí, 426 (Llibre XV, cap. XXVI). Per a més informació vegeu GONZÁLEZ HERNANDO, I., «El diluvio universal»..., p. 39-49; FROT, Yves, «L'interprétation ecclésiologique de l'épisode du déluge chez les Peres des trois premiers siècles», *Augustinianum*, vol. 26, 1986, p. 335-348.

⁶⁸² CONTESSA, Andreina, «Noah's Ark and the Ark of Covenant in Spanish and Sephardic Medieval Manuscripts», KOGMAN-APPEL Katrin; MEYER Mati (ed.), *Between Judaism and Christianity. Pictorials Playing on Mutual Grounds. Essays in Honor of Prof. Elisabeth (Elisheva) Revel-Neher*, Leiden, Brill, 2009, p. 171-190. Vegeu també altra bibliografia de l'autora sobre el tema: CONTESSA, Andreina, «Arte e midrash. L'illustrazione biblica tra testo e interpretazione», *Cahiers Ratisbonne*, 1997, 2, p. 33-77; CONTESSA, Andreina, «Noah's Ark on the Two Mountains of Ararat: The Iconography of the Cycle of Noah in the Ripoll and Roda Bibles », *Word & Image*, 2004, 20/4, p. 257-270; CONTESSA, Andreina, «Un midrash per immagini: l'arca di Noè nell'arte ebraica medievale», CONTESSA, Andreina; FONTANA, Raniero (ed.), *Noè secondo i rabbini. Testi e immagini della tradizione ebraica*, Torino, 2007, p. 85-115; CONTESSA, Andreina, «La rappresentazione dell'arca dell'alleanza nei manoscritti ebraici e cristiani della Spagna medievale», *Materia Giudaica, Rivista dell'associazione italiana per lo studio del Giudaismo*, 2007, 12, p. 153-160.

⁶⁸³ Com explica l'autora, aquesta relació entre l'arca de Noè i l'arca de l'Aliança és mencionada per Filó d'Alexandria i també els pares de l'església van interpretar l'arca eclesiològicament. Tant l'arca com el Tabernacle, de fusta incorruptible, es relacionarien amb l'Encarnació, com a prefiguració del cos de Crist.

des de temps antics, seguint les pautes dels exegetes.⁶⁸⁴ L'arca descrita a la Bíblia té una forma oblonga quadrada que no era gaire apta per mantenir-se surant durant el diluvi.⁶⁸⁵ A més, no està clar, segons el text bíblic, si la llum que entrava a l'arca provenia d'una finestra o d'una obertura al teulat.

Així, la forma de l'arca de Noè en l'art adquirí diferents aspectes. En el cas de les *haggadot* catalanes, l'arca es representa com a arqueta i, com s'ha comentat, fins i tot a l'*Haggadà Prato* es pot observar el forrellat. En diverses representacions antigues jueves l'arca apareix com una caixa, ja que el terme hebreu *tevà* no només pot significar arca, sinó també caixa o bagul i cistella. Aquesta forma de caixa amb gablet, com estudià Contessa, era coneguda a la península Ibèrica des de temps antics i apareix a la *Bíblia de León*⁶⁸⁶ i a la *Bíblia de San Millán de la Cogolla*.⁶⁸⁷ Tot i que és molt freqüent que les arques tinguin la base corbada com una barca,⁶⁸⁸ en especial a partir de l'edat mitjana tampoc és pas excepcional que les arques tinguin una base rectangular, com si es tractessin d'una casa⁶⁸⁹ moltes de les quals amb una coberta a doble vessant. També es pot trobar, igual que a l'*Haggadà Prato*, que es mostri l'interior de l'arca com si tingués la tapa oberta, com es pot observar al *Pentateuc Ashburnham* (f. 9r i 10v) i a

⁶⁸⁴ L'arca de Noè pot tenir diverses formes, segons les diferents ideologies respecte al simbolisme de l'arca, així pot tenir forma de cofre, arqueta, edifici, sarcòfag, altar, església, piràmide... Sobre l'arca vegeu, entre d'altres: SEPÚLVEDA GONZÁLEZ, M^a de los Ángeles, «El arca de Noé, origen de la iconografía de las siete iglesias en los Beatos», *El barco como metáfora visual y vehículo de transmisión de formas: Actas del Simposio Nacional de Historia del Arte (CEHA) de 1985*, Málaga, Universidad de Málaga, 1987, p. 363-384; LEZZI, M. T., «L'arche de Noé en forme de bateau: naissance d'une tradition iconographique», *Cahiers de civilisation médiévale*, 37, 1994, p. 301-324; FRIEDMAN, Mira, «L'arche de Noé de Saint-Savin», *Cahiers de civilisation médiévale*, 40, 1997, p. 123-143; SHANI, Raya Y., «Noah's Ark and the Ship of Faith in Persian Painting from the Fourteenth to the Sixteenth Century», *Jerusalem Studies in Arabic and Islam*, vol. 27, 2002, p. 127-203.

⁶⁸⁵ En canvi, la concepció de Mahoma sobre l'arca era d'un vaixell. JASTROW, Morris, Jr., et al., «Noah Ark», *Jewish Encyclopedia*, New York, Funk and Wagnalls Company, 1902, vol. II, p. 111-113.

⁶⁸⁶ *Bíblia de León*, 960, León, Real Colegiata de San Isidoro, cód. 3.

⁶⁸⁷ *Bíblia de San Millán de la Cogolla*, c. 1200, Madrid, Biblioteca de la Real Academia de la Historia a Madrid, cód.2.

⁶⁸⁸ En la tradició islàmica la història de Noè es narra amb variacions a l'Alcorà, fent referència a l'arca com a "barca". Per això, en els manuscrits il·luminats s'il·lustra en forma de barca, com es pot veure al *Quisas al-Anbiya'* (The New York Public Library, 1577) i a *Majma al-Tawarikh* de Hafiz-i Abru (Iran, 1405-1447).

⁶⁸⁹ Es poden veure exemples d'arques amb una base rectangular a les següents obres: panell d'ivori de l'*antependium* de la catedral de Salerno, s. V-VI/ s. XI-XII; *Pentateuc d'Ashburnham*, f. 9r i 10v; *Beat*, c. 950, Nova York, The Pierpont Morgan Library, ms. M. 644, f. 79r; *Beat de Girona*, 975, Museu de la Catedral de Girona Cat. Gir. ms. 7; octateucs BAV, Vat. Gr. 747, f. 29r, 29v i 30r i Vat. Gr. 746, f. 54r, 55v; mosaics de la catedral d'Otranto, Itàlia, s. XII; mosaics de la basílica de Sant Marc de Venècia; pintures murals procedents del Palau Pallejà del carrer Lledó de Barcelona, finals s. XIII; Bartolo di Fredi, pintura mural de la col·legiata de San Gimignano, Itàlia, 1367; *Histoire ancienne*, Provença?, últim quart segle XIV, Viena, ÖNB, Cod. 2576, f. 6v; *Bible Historiale*, París, principi s. XV, París, BNF, Français 9, f. 14r. Com s'ha esmentat, en l'art paleocristià es preferí mostrar una arca cúbica, com si es tractés d'una petita caixa oberta. Aquesta tipologia d'arca es pot observar als frescos de la catacumba de Priscil·la i la de Sant Marcel·lí i Pere a Roma, així com en un sarcòfag de marbre de la catacumba Priscil·la, i un altre sarcòfag conservat al Museo Pio Cristiano, datats al segle IV.

l'octateuc de la BAV Vat. Gr. 747 (f. 30r), encara que a cap dels dos casos el tipus d'arca coincideix exactament amb el de les *haggadot*.

Seguint amb les característiques esmentades en les *haggadot* catalanes, es pot detectar que sol ser genèric que es representi Noè amb barba, amb la maduresa que tenia durant l'episodi del diluvi. També és comú el fet que el corb mengi els cossos dels ofegats al diluvi,⁶⁹⁰ tant persones com animals, i que es representin els morts flotant o submergits a les aigües.⁶⁹¹ Menys casos es poden detectar del fet que apareguin restes arquitectòniques dins l'aigua: igual que a l'*Haggadà Prato* també succeeix a les pintures murals de la Basílica di S. Maria a Pomposa, Itàlia, datades del segle XIV. Pel que fa a la separació dels animals dins l'arca, també es poden apreciar els compartiments en els beats, o bé petites finestretes d'on surten els caparrons dels animals, com a la decoració escultòrica de la sala capitular de Salisbury. En canvi, és rar que es mostri la pluja del diluvi conjuntament amb el colom que retorna amb una branca, com s'ha comentat a l'*Haggadà de Sarajevo*. La pluja del diluvi que cau sobre l'arca es pot observar, per exemple, als octateucs bizantins⁶⁹² i als mosaics de Sant Marc de Venècia. Pel que fa a l'escena de construcció que apareix a l'*Haggadà de Sarajevo*, tant pel que fa a les eines utilitzades com a la composició, és semblant a altres testimonis artístics.⁶⁹³ A moltes representacions apareix la mateixa serra que utilitzen dues persones o l'assemblatge de l'arca. No obstant això, les eines mostrades poden variar, i en nombroses obres cristianes també pot aparèixer Déu que dicta a

⁶⁹⁰ *Homilies de Gregori Naciàncè*, Constantinoble, 879-883, París, BNF Grec 510, f. 360r; beat de la Pierpont Morgan Library (ms. M. 644), f. 79r; *Beat de Girona*; *Saltiri de Winchester*, Winchester?, c. 1220-29, Londres, British Library, Cotton ms. Nero C. IV, f. 3r; mosaics del Duomo de Monreale, Sicília; mosaics de la capella palatina de Palerm, s. XII; mosaics de Sant Marc, Venècia; Llibre d'Hores, Alemanya, possiblement Bamberg, 1204-1219, Nova York, Morgan Library, ms. M. 739; vitralls de la catedral de Chartres (vitral 47-Vida de Noè), s. XIII; vitralls de la Catedral d'Auxerre, Històries de Noè, Abraham i Lot, s. XIII; *Bíblia Morgan*, f. 2v; decoració escultòrica de la sala capitular de Salisbury, final s. XIII; *Saltiri de la reina Mary (The Queen Mary Psalter)*, Anglaterra, entre 1310 i 1320, Londres, BL, Royal 2 B VII, f. 7r; Bíblia, Bèlgica, 1313, París, BNF, Français 13096, f. 11v; *Bible Historiale*, París, 1r-2n quart s. XIV, París, BNF, Français 156, f. 14r; *Bíblia angevina de Nàpols*, s. XIV, París, BNF, ms. Français 9561, f. 13r.

⁶⁹¹ *Pentateuc Ashburnham*, f. 9r i 10v; *Homilies de Gregori Naciàncè*, f. 360r; *Beat de Girona*; *Saltiri de Winchester*, f. 3r; mosaics del Duomo de Monreale; pintures murals de la sala capitular de Sixena, 1196-1208, Barcelona, MNAC; vitralls de la catedral de Chartres; mosaics de Sant Marc de Venècia; mosaics del baptisteri de Florència; decoració escultòrica dels carcanyols del portal de la catedral de Saint-Étienne de Bourges, s. XIII; *Saltiri de la reina Mary*, f. 7r; *Bible Historiale*, BNF Français 156, f. 14r; Llibre d'Hores, Normandia, c. 1440-50, Oxford, Bodleian Library, ms. Auct. D. inf. 2. 11, f. 59v; *Mare Historiarum*, Anjou, 1447-1455, París, BNF, Latin 4915, f. 25r.

⁶⁹² BAV, Vat. Gr. 747, f. 29v; Vat. Gr. 746, f. 54r.

⁶⁹³ Es pot observar també a les següents obres: panell d'ivori de l'*antependium* de la catedral de Salerno; mosaics del Duomo de Monreale; pintures murals de San Julián i Santa Basilisa de Bagüés, s. XII; mosaics de Sant Marc de Venècia; mosaics del baptisteri de Florència; Jacopo Torriti, fresc de la basílica superior de Sant Francesc d'Assís, 1290; *Histoire universelle*, Acre, últim quart s. XIII (a.1291), Londres, BL, Add 15268, f. 7v; pintures murals procedents del Palau Pallejà del carrer Lledó de Barcelona; *Bible Historiale*, París, primer quart s. XIV, París, BNF Français 160, f. 13v; pintura mural de la col·legiata de San Gimignano, Itàlia; Pietro di Puccio da Orvieto, frescos del mur nord del Camposanto de Pisa, 1389-1401; *Llibre d'Hores Bedford*, París, c. 1410-30, Londres, BL, Additional 18850, f. 15v; *Bible Historiale*, BNF, Français 9, f. 14r, entre d'altres.

Noè com ha de ser construïda l'arca. A l'*Haggadà de Sarajevo* Noè surt de l'arca amb un anyell petit a les mans, motiu iconogràfic rar si es tenen en compte les altres obres sobre el tema. Encara que no s'estigui duent a terme l'acció, podria ser que s'associés al sacrifici que Noè durà a terme quan tots hagin sortit de l'arca, ja que en altres testimonis artístics es pot observar com Noè agafa amb les mans un petit xai i el col·loca a l'altar per ser sacrificat.⁶⁹⁴ Si bé Noè pot obrir la porta de l'arca perquè els animals surtin, com a la *Weltchronik* de la Morgan Library,⁶⁹⁵ el fet que Noè o els seus familiars ajudin a baixar els animals de l'arca empenyent-los, com apareix a l'*Haggadà d'Or*, no és tan freqüent. Aquest motiu, però, apareix en altres obres ben conegudes, com ara als mosaics de la basílica de Sant Marc de Venècia.⁶⁹⁶ També és rar el moment en què la dona de Noè li estira la túnica al seu home, vist a l'*Haggadà d'Or*. Com a motiu similar, a la *Bíblia Morgan* (f. 2v) (**Fig. 183**) Noè pren la mà de la dona per baixar, i ella, al seu torn, agafa un dels seus fills.

Entre els testimonis artístics més semblants iconogràficament a les escenes del diluvi de les *haggadot* catalanes, es poden subratllar els mosaics de Sant Marc de Venècia (**Fig. 182**). Aquest programa, que inclou moltes escenes relatives a l'episodi, coincideix en el tipus d'arca de base rectangular amb coberta troncopiramidal escapçada, i en l'episodi de l'entrada i la sortida dels animals de l'arca succeeix gràcies a la intervenció de Noè, qui amb les pròpies mans ajuda els animals a embarcar i desembarcar. En l'escena del diluvi de l'*Haggadà Prato*, en concret, coincideix en més d'un motiu iconogràfic amb el *Saltiri de la reina Mary* (f. 7r) (**Fig. 184**), i no només per la temàtica: el corb que menja carronya amb la mateixa posició, a un lateral esquerre; el colom que torna amb la branca al bec mentre Noè li para la mà i els cossos dels ofegats a primer terme. També és rellevant la connexió iconogràfica de l'escena de la construcció de l'*Haggadà de Sarajevo* amb els frescos de la basílica superior de Sant Francesc d'Assís (**Fig. 185**). Les escenes estan invertides a imatge mirall, a causa de l'ordre de lectura diferent de les dues obres pictòriques, però apareix el mateix motiu d'una fusta serrada per dos homes, un a sobre i l'altre a sota, mentre a primer terme un altre constructor treballa amb el

⁶⁹⁴ A la *Bible Historiale* (BNF, Français 160, f. 16r) Noè col·loca un xai damunt l'altar, on també n'hi ha d'altres. Quan fa aquesta acció, Noè pot estar sol o acompanyat per la família a darrere. Això es veu als següents manuscrits: *Bible Historiale*, París, c. 1320-1330, París, BNF, Français 8, f. 15v; *Bible Historiale*, BNF, Français 156, f. 15v; *Bible Historiale*, París, principi s. xv, París, BNF, Français 3, f. 15. També pot ser que no agafi l'animal sinó que ja estigui sobre l'altar, com per exemple, es pot veure a la *Bible Historiale*, Saint-Omer, s. xiv, París, BNF, Français 152, f. 20r.

⁶⁹⁵ *Weltchronik*, Regensburg, c. 1360, Nova York, Morgan Library ms. M. 769, f. 23r.

⁶⁹⁶ En especial, també és interessant el motiu d'un membre de la família que ajuda una cabra a baixar de l'arca agafant-la per les potes de darrere, com es troba al *Gènesi Egerton* (f. 4r).

material. Es representa en ambdós casos Noè a un extrem amb el dit índex aixecat donant instruccions. Com a diferència, l'*Haggadà de Sarajevo* no inclou la figura de Déu, explicable per la voluntat de no representar-lo de manera antropomòrfica. En particular, dins del mateix territori, també s'han de subratllar els nexes entre les pintures murals del carrer Lledó de Barcelona (**Figs. 186-187**) i les *haggadot*.⁶⁹⁷ En l'escena de la construcció de l'arca de Noè en especial hi ha semblances amb l'*Haggadà Germana*, pel que respecta a la composició de l'escena i el tipus d'arca. Es repeteixen els personatges que estan construint l'arca fent servir els mateixos utensilis per a l'assemblatge de l'embarcació i la seva col·locació amb posicions semblants. Entre les diferències s'ha de destacar, però, la figura de Déu que guia la construcció substituïda per Noè en el manuscrit hebreu. També es poden remarcar semblances dels murals amb el motiu dels treballadors que tallen una fusta amb una serra, que també apareix a l'*Haggadà de Sarajevo*, encara que a imatge mirall. En el cas de l'escena de la inundació, que també figura a l'*haggadà* conservada a Sarajevo, es pot veure com l'arca navega a la deriva, però en el cas dels murals apareix Noè i la seva dona a la finestreta, mentre que a l'*haggadà* només es veu el colom. El tipus d'arca que es representa tant a les pintures murals i a les *haggadot* és coincident, amb la teulada a dues aigües, encara que a les pintures de l'antic palau Pallejà té una forma octogonal i a les *haggadot* té una base rectangular.

Així, com s'ha pogut observar, encara que les *haggadot* catalanes segueixin la tradició iconogràfica dels testimonis cristians de l'època i existeixin punts de contacte, es poden localitzar un nombre elevat de motius iconogràfics ben peculiars.

L'embriaguesa de Noè

Després del diluvi, la Bíblia relata allò que succeí amb els fills de Noè (Gn 9, 18-29). Els tres descendents, Sem, Cam i Jàfet, van sortir vius de l'arca i començaren a poblar la Terra. La branca de Cam, però, va ser maleïda pel seu pare, arran d'un episodi relacionat amb el vi. Noè, sense ser conscient dels efectes del vi, va plantar una vinya, i s'embriagà del suc fermentat dels raïms. En aquest estat es va despullar dins la tenda, i Cam, divertit en veure'l embriagat, va

⁶⁹⁷ En relació a les pintures del carrer Lledó vegeu: RUIZ I QUESADA, F.; NOVELL CARNÉ, T., «Les pintures murals gòtiques...», p. 131-140; RUIZ I QUESADA, Francesc, «La reutilització d'un espai: les pintures murals gòtiques del Palau Pallejà de Barcelona», *MNAC. Guia visual art gòtic*, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2005, p. 54 i 55; RUIZ I QUESADA, Francesc, «Els murals veterotestamentaris del carrer de Lledó de Barcelona», *L'art gòtic a Catalunya. Pintura I: De l'inici a l'italianisme*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 2005, p. 66-67.

avisar els seus germans que estaven fora la tenda. Sem i Jàfet, amb gran respecte, van entrar caminant enrere amb un mantell per tapar el pare i evitar presenciar el moment deshonorós. Quan Noè s'assabentà del que succeï va maleir Cam a través del seu fill més petit, Canaan, fent-lo esclau dels altres dos fills de Noè. Sem i Jàfet, en contrapartida, van ser beneïts.⁶⁹⁸

Més enllà del text bíblic, a les llegendes jueves s'especificà que Noè portava una llavor de raïm a l'arca i la va plantar al mont Lubar, un dels cims d'Ararat. La vinya va ser fructífera des del primer dia, i a la nit va fer vi i en va beure en abundància.⁶⁹⁹ Per tal de precisar perquè va maleir Canaan i no Cam directament, hi ha versions que expliquen que el net de Noè, en veure'l nu i ebri va rodejar els seus genitals amb una corda i el va castrar, i després va avisar als altres.⁷⁰⁰ Noè va maleir la nissaga de Cam dient que tindrien ulls vermells, cabell arrissat tort i que anirien nus.⁷⁰¹

Aquestes històries de procedència midràixica no es veuen reflectides a les escenes de les *haggadot* catalanes, que prefereixen seguir, amb més o menys fidelitat, el que està narrat al text bíblic. L'episodi de l'embriaguesa en les *haggadot* es representa en diferents etapes. A l'*Haggadà d'Or* (f. 3r a) i a l'*Haggadà Germana* (f. 3r a) es pot observar, a un extrem de la vinyeta, Noè a la vinya i, a l'altre, el mateix protagonista estirat ben ebri mentre Sem i Jàfet el tapen. A l'*Haggadà de Sarajevo* (f. 6r a) s'omet la representació de la recol·lecció del vi i es representa directament Noè estirat nu a terra, mentre Cam avisa els seus dos germans, que s'acosten d'esquenes amb la intenció de cobrir al pare. Detallant cadascuna de les vinyetes esmentades, es pot fer referència que a la vinyeta amb escena doble de l'*Haggadà d'Or* (f. 3r a) (Fig. 188)⁷⁰² Noè apareix dos cops. En la primera escena, el protagonista, fent un pas endavant, talla la fruita amb un ganivet mentre va omplint el cistell. A la Bíblia només es narra que plantà una vinya però s'aprecia aquí la seva recol·lecció: amb una mà agafa el raïm i amb l'altra el talla. Va vestit per a l'ocasió amb la túnica arremangada i amb un davantal blanc. A l'escena contínua els seus fills, Sem i Jàfet, cobreixen Noè tot girant el cap sense contemplar directament la seva nuesa, tal com es menciona al text bíblic. Cam no apareix a la vinyeta i es

⁶⁹⁸ Aquest episodi va motivar que Noè maleís els cananeus. El Gènesi 10 ofereix una extensa llista dels pobles que van tenir els fills de Noè com antecessors. En concret, Sem va ser un avantpassat d'Abraham.

⁶⁹⁹ GRAVES, R.; PATAI, R., *Los mitos hebreos...*, p. 147. *Tankhumà Buber Gn* 48; *Tankhumà Nóakh* 13; *Gènesi Rabbà* 338; *Pirké de Rabbi Eliezer*, cap 24; *Jubileus* 5, 28; 7,1.

⁷⁰⁰ *Tankhumà Buber Gn* 48-49; *Gènesi Rabbà* 338-40; *Pirké de Rabbi Eliezer*, cap. 23.

⁷⁰¹ GINZBERG, L., *The Legends of...*, vol. I, p. 169.

⁷⁰² Es pot llegir inscrit: "I ell plantà una vinya", "i ell va beure vi, i s'embriagà; i estava descobert", "i van girar el seu rostre".

prefereix situar l'escena en un exterior i no pas a l'interior de la tenda, com es relata a la Bíblia. D'aquesta manera, les dues escenes tenen continuïtat visual. L'escena de l'*Haggadà Germana* (f. 3r a) (Fig. 189)⁷⁰³ és similar a la del seu manuscrit "germà", ja que coincideixen en diversos motius iconogràfics, com per exemple Noè tallant raïm a la vinya amb un ganivet i el cistell ple. En aquesta *haggadà*, a més, s'incorpora el personatge de Noè una altra vegada fent l'acció de beure vi des d'una copa. Per tant, Noè es representaria tres cops: collint raïm, bevent-ne el suc des d'una copa i estirat ebri mentre els fills el tapen. Un altre motiu similar és el grup dels dos fills, que giren el cap, cadascun en una direcció diferent, per no veure el pare. Difereix aquí que Noè va parcialment vestit, mentre que a l'*Haggadà d'Or* està totalment nu. A l'*Haggadà Germana* s'ha preferit mostrar l'escena dels fills sota una arquitectura, a cobert. En relació a la fórmula per representar la vinya, s'acosta a les emprades en context bassià i s'allunya de la solució de l'*Haggadà d'Or*. La vinya, amb el desenvolupament amb fulles i fruit és pot veure d'una manera similar al foli 142v del *Saltiri anglocatalà* (salm 79).

Igual que l'*Haggadà d'Or*, a l'*Haggadà de Sarajevo* (f. 6r a) (Fig. 190)⁷⁰⁴ Noè està totalment nu a l'aire lliure, però en aquest manuscrit només s'escenifica l'escena de l'embriaguesa. Tot i això, la vinya col·locada en la composició sota del personatge, recorda el moment previ a l'escena. En aquest manuscrit s'integra el personatge de Cam, que avisa els germans, apuntant cap a ells i cap a Noè. Mentre que a les altres dues *haggadot* els dos fills giraven el cap per no veure la nuesa del pare, aquí avancen a recules amb un mantell a les mans per cobrir-lo. Encara no estan fent el gest de tapar el pare com a les altres *haggadot* sinó que només s'aproximen amb aquesta intenció. Per tant, les diferents fases que es mostren en les tres *haggadot* són: Noè a la vinya, Noè beu vi, Noè ajagut ebri, Cam avisa els altres fills de la nuesa de Noè, i Sem i Jàfet cobreixen el seu pare.

Més enllà de les *haggadot*, en cicles de Noè més complets es poden incloure altres escenes. A Sant Marc de Venècia (inici segle XIII), per exemple, hi ha un cicle molt desenvolupat dividit en les següents escenes: Noè a la vinya, Noè collint raïm, Noè bevent vi, Cam davant Noè ebri dormint, Cam crida els seus germans, Sem i Jàfet cobreixen Noè i la maledicció de Noè a

⁷⁰³ La inscripció hebrea és la següent: "Noè talla raïm" (basat en el Gn 9,20) "i ell beu vi" (basat en el Gn 9,21) "i ell begué vi... i es va despullar dins la seva tenda" (Gn 9,21), "i ells mirant enfora, no el van veure nu" (Gn 9, 23).

⁷⁰⁴ Sobre de la vinyeta es llegeix: "I ell plantà una vinya", "i ell va beure vi, i s'embriagà; i estava descobert", "Cam", "i Sem i Jàfet van prendre un mantell", "van entrar reculant" (Gn 9,20-23).

Canaan.⁷⁰⁵ Així, algunes d'aquestes escenes es poden agrupar en una sola, i mostren concentrades les diverses fases de l'episodi, o simplement es poden escollir les més indicades per presentar l'embriaguesa de Noè. Tot i que se solen incloure per separat, a l'*Haggadà Germana* apareix Noè collint raïm i bevent vi de costat, igual que a Sant Marc de Venècia i a les pintures murals de Saint-Savin-sur-Gartempe (França, c. 1100). Pel que fa a l'escena del cultiu de la vinya, sol ser el mateix Noè qui recull el raïm, tot i que poden aparèixer altres personatges recol·lectant-lo, i es vincula a l'escena de l'embriaguesa, amb Noè i els seus fills.⁷⁰⁶ El ganivet que utilitza Noè i el cistell a terra on deixar el fruit apareixen també a la *Bíblia Morgan* (**Fig. 191**). A vegades pot utilitzar només el ganivet⁷⁰⁷ o pot portar una copa o recipient per guardar el suc del raïm, detall que no s'inclou a les *haggadot* catalanes. En l'escena de l'embriaguesa, com s'ha comentat en el cas de l'*Haggadà d'Or* i de l'*Haggadà Germana*, els fills miren cadascú a un lateral per no veure la nuesa del pare, i en l'*Haggadà de Sarajevo* caminen a recules. El primer cas no és tan freqüent, però no per això és exclusiu, ja que, per exemple, es pot observar a la *Bíblia Morgan* (f. 2v). El segon cas es pot trobar ja en testimonis més antics, tot i que es manté en obres posteriors.⁷⁰⁸ Els fills se solen mostrar a un costat del pare, però també poden desplegar la roba per tapar Noè des de darrere, com succeeix a l'*Haggadà d'Or* i a altres testimonis artístics, encara que és menys freqüent.⁷⁰⁹ El grau de nuesa de Noè pot variar. Es troben exemples on el personatge apareix completament nu, com s'ha comentat a l'*Haggadà d'Or* i a l'*Haggadà de Sarajevo*, característica que també s'observa, per exemple, als mosaics de Sant Marc de Venècia (**Fig. 192**) i a la *Bíblia de Pàdua* (f. 6v). També, com succeeix a l'*Haggadà Germana*, hi ha nombrosos casos del pare nu des de la cintura cap a baix.⁷¹⁰ A diferència d'exemples bizantinitzants, en les *haggadot* Noè no està

⁷⁰⁵ Aquesta última escena no és freqüent. Es pot veure, però, al *Gènesi de Viena* i a les pintures murals de Saint-Savin-sur-Gartempe (França, c. 1100) i a Sant Marc de Venècia.

⁷⁰⁶ Això també es pot apreciar als següents exemples: mosaics del Duomo de Monreale; mosaics de la capella palatina de Palerm; mosaics de Sant Marc de Venècia; *Bíblia Morgan*, f. 3r; *Bible Historiale*, BNF, Français 160, f. 16v; *Histoire ancienne*, ÖNB, Cod. 2576, f. 7v; *Bíblia angevina de Nàpols*, París, BNF, ms. Français 9561, f. 14r.

⁷⁰⁷ El ganivet es pot apreciar també a la decoració escultòrica de la sala capitular de Salisbury i a la *Bible Historiale*, BNF, Français 160, f. 16v, entre d'altres.

⁷⁰⁸ *Gènesi de Viena*, ÖNB, Cod. Theol. Grec 31; panell d'ivori de l'*antependium* de la catedral de Salerno; octateucs, BAV Vat. Gr. 747 (f. 31v) i 746 (f. 58r); mosaics del Duomo de Monreale, Sicília; *Gènesi Egerton*, f. 4v; pintura mural de la Sala del Guariento dell'Accademia Galileiana, Pàdua, s. XIV, entre d'altres.

⁷⁰⁹ Per exemple, es pot observar a la *Bible Historiale*, BNF, Français 9, f. 16v.

⁷¹⁰ Pintura mural de Saint Savin-sur-Gartempe; octateuc, BAV Vat. Gr. 747 (f. 31v); mosaics de la Duomo de Monreale; mosaics de la capella palatina de Palerm; pintures murals de la sala capitular de Sixena; *Bíblia Morgan*, f. 2v; decoració escultòrica dels carcanyols del portal de la catedral de Saint-Étienne de Bourges; decoració escultòrica de la sala capitular de Salisbury; *Weltchronik*, Morgan Library ms. M. 769, f. 25v; *Gènesi Egerton*, f. 4v; *Bíblia glos. (Bíblia de Jean de Sy)*, París, segona meitat s. XIV, París, BNF, Français 15397, f. 5r; *Histoire ancienne*, ÖNB, Cod. 2576, f. 7v; *Bible Historiale* BNF Français 152, f. 20v; *Bible Historiale*, c.1415, Nova York,

estirat sobre un jaç. Cam, el fill que avisa els altres dos i que serà maleït a causa dels seus actes, només apareix a l'*Haggadà de Sarajevo*, però sol ser molt freqüent que en les representacions de l'escena s'introdueixi el personatge.⁷¹¹ Tot i que es poden localitzar casos que l'embriaguesa tingui lloc en una tenda⁷¹² o dins d'una arquitectura,⁷¹³ és més comú que es mostri a l'exterior.⁷¹⁴ També es pot representar Noè en un llit, però tant la tenda com el llit s'ometen en moltes representacions occidentals i orientals.⁷¹⁵ Com succeeix a l'*Haggadà de Sarajevo*, no és estrany afegir el motiu de la vinya a l'escena de l'embriaguesa per tal de recordar l'episodi previ.⁷¹⁶

D'entre les particularitats i variants comentades, com ja remarcà Bezalel Narkiss, són subratllables les semblances iconogràfiques entre l'escena de l'*Haggadà d'Or* i la de la *Bíblia Morgan*. Es poden apreciar els mateixos motius iconogràfics com són el ganivet i el cistell en l'escena de Noè a la vinya. També, al costat, es representa Noè ebri mentre els dos fills, mirant cadascun a un lateral, el tapen. Segons la hipòtesi de l'autor, l'il·luminador de l'haggadà pot haver estat influït per un manuscrit francès contemporani relacionat amb el mateix origen que la *Morgan*. Per altra banda, la nuesa total de Noè, i també l'emmarcament amb l'edifici de darrere, assenyalaria una connexió amb representacions més antigues, com el *Gènesi de Viena* o la recensió del *Gènesi Cotton*. Segons estudià Katrin Kogman-Appel, els cicles francesos del

The Morgan Library, ms. M. 394; *Bible Historiale*, BNF, Français 3, f. 15v; *Bible Historiale*, BNF, Français 9, f. 16v.

⁷¹¹ Es pot veure a les següents obres: *Gènesi de Viena*; panell d'ivori de l'*Antependium* de la catedral de Salerno; pintura mural de Saint Savin-sur-Gartempe; Octateucs, BAV, Vat. Grec 747, f. 31v i Vat. Gr. 746, f. 58r; mosaics de la capella palatina de Palerm; mosaics del Duomo de Monreale; pintures murals de la sala capitular de Sixena; *Saltiri de sant Lluís*, f. 4r; decoració escultòrica de la sala capitular de Salisbury; *Weltchronik*, Morgan Library ms. M. 769, f. 25v; *Bible Historiale*, BNF, Français 152, f. 20v; *Gènesi Egerton*, f. 4v; *Bíblia de Jean de Sy*, f. 5r; *Histoire ancienne*, ÖNB, Cod. 2576, f. 7v; pintura mural de la Sala del Guariento dell'Accademia Galileiana, Pàdua; *Bible Historiale*, The Morgan Library, ms. M. 394, f. 12r; *Bible Historiale*, BNF, Français 3, f. 15v; *Bible Historiale*, Français 9, f. 16v.

⁷¹² La tenda es pot distingir en els mosaics de Sant Marc i al *Saltiri de sant Lluís*, per posar-ne exemples.

⁷¹³ L'arquitectura es pot veure al *Gènesi de Viena*, així com a la pintura mural de la Sala del Guariento dell'Accademia Galileiana de Pàdua.

⁷¹⁴ Octateucs, BAV, Vat. Grec 747, f. 31v i Vat. Gr. 746, f. 58r; mosaics del Duomo de Monreale; pintures murals de la sala capitular de Sixena; *Bíblia Morgan*, f. 2v; decoració escultòrica dels carcanyols del portal de la catedral de Saint-Étienne de Bourges; decoració escultòrica de la sala capitular de Salisbury; *Bible Historiale* BNF Français 160, f. 16v; *Bible Historiale*, BNF, Français 152, f. 20v; *Weltchronik*, Morgan Library ms. M. 769, f. 25v; *Gènesi Egerton*, f. 4v; *Bíblia de Jean de Sy*, f. 5r; *Histoire ancienne*, ÖNB, Cod. 2576, f. 7v; *Bible Historiale*, The Morgan Library, ms. M. 394, f. 12r; *Bible Historiale*, BNF, Français 3, f. 15v; *Bible Historiale*, Français 9, f. 16v.

⁷¹⁵ Com succeeix a l'*Haggadà d'Or* i a l'*Haggadà Germana*.

⁷¹⁶ *Gènesi de Viena*; octateuc, BAV, Vat. Gr. 746, f. 58r; *Bible Historiale*, BNF, Français 152, f. 20v; *Weltchronik*, Morgan Library ms. M. 769, f. 25v; *Gènesi Egerton*, f. 4v; *Bíblia de Jean de Sy*, f. 5r.

segle XIII prefereixen mostrar Noè nu en part,⁷¹⁷ com a l'*Haggadà Germana*, però, en canvi, no usen una capa per cobrir la nuesa del pare sinó que solen emprar el seu mantell o parts de la seva vestimenta. Per tant, l'autora comenta que l'il·luminador devia conèixer les dues tradicions. El motiu del cobriment en l'*Haggadà d'Or* i la seva parella germana té força similitud amb la *Bíblia de Pàdua* (f. 6v) (**Fig. 193**), per la col·locació de Noè i del mantell sostingut pels dos germans.

En definitiva, les escenes de l'embriaguesa de Noè que apareixen a les *haggadot* catalanes coincideixen amb la composició i motius iconogràfics difosos en diferents territoris. Així doncs, aquesta mescla indica la repercussió de tradicions iconogràfiques d'origen divers, fos directament o indirectament.

La construcció de la torre de Babel

La història de la torre de Babel es narra breument a la Bíblia (Gn 11,1-9), i és on s'explica l'origen de les diferents llengües del món. Temps enrere es parlava la mateixa llengua i tothom es podia entendre. Els homes del país de Xinar, creguts del seu potencial, van voler edificar una ciutat i una gran torre que arribés fins al cel per tal de no dispersar-se i alhora mostrar el seu poder. Com que la prepotència i capacitat dels homes no agradava a Déu, aquest els va voler crear confusió de llenguatge. D'aquesta manera van abandonar la construcció i es van dispersar per tota la Terra, i cada regió va tenir el seu llenguatge. També al Gènesi 10,8-10 s'explica que Nimrod, gran caçador descendent de la branca de Cam, fill de Noè, va ser un poderós rei del país de Xinar. El seu territori i fama s'anava estenent amb el temps i el monarca s'anava tornant més impiu.⁷¹⁸ Babel va ser una de les primeres ciutats del seu reialme, però al relat bíblic no s'explica quin paper tingué en la construcció de la torre. Això queda explícit al midraix. Segons la majoria de tradicions rabíniques, Nimrod, que es creia invencible, liderà la construcció de la torre per tal de rebel·lar-se contra Déu,⁷¹⁹ ja que es volia venjar que hagués ofegat els seus avantpassats i a la vegada assegurar-se d'estar a recer si succeïa un altre diluvi.⁷²⁰ La construcció de la torre va tardar més de quaranta anys i per pujar fins al cim calia tot un any. Al

⁷¹⁷ KOGMAN-APPEL, K., *Illuminated Haggadot...*, p. 62-63. L'autora comenta que les versions italianes prefereixen mostrar Noè esprenent vi, però en les *haggadot* només es representa el moment de collir-lo.

⁷¹⁸ *Pessakhim* 94b. GINZBERG, L., *The Legends of...*

⁷¹⁹ GOLDSTEIN, D., *Mitologia jueva...*, p. 56-57.

⁷²⁰ *Séfer ha-Iaixar* 22-31; *Tankhumà Nóakh* 18,19.

Pirké de Rabbi Eliezer (cap. 24) s'explica que els treballadors tenien molta cura si un maó queia però, en canvi, ningú parava atenció si l'afectat era un ésser humà. Es critica així el seu vincle als béns materials. La torre de Babel va ser executada per sis-cent mil homes⁷²¹ i amb la intenció de rebel·lar-se, hi havia qui volia pujar fins al cel per atacar Déu amb les seves llances o bé per col·locar i adorar els seus ídols al capdamunt.⁷²² Des de dalt de la torre els homes tiraven fletxes i creien que havien matat tots els éssers del cel. Va ser llavors quan el Senyor va decidir actuar i confondre el seu llenguatge. A partir d'aleshores ningú entenia la llengua de l'altre. Quan un home demanà morter i el company, com que no l'entenia, li donà un maó, en un atac de ràbia li va tirar un maó al cap i el va matar.⁷²³ Molts dels constructors van morir d'aquesta manera i els altres van ser castigats d'acord amb la seva conducta. Una part de la torre inacabada va quedar destrossada a terra, una altra part consumida pel foc i solament un terç es va mantenir dret.⁷²⁴

Seguint el relat bíblic, però introduint també elements del midraix, es pot veure en les *haggadot* catalanes l'escena de la construcció de la torre de Babel. En concret, l'escena apareix a l'*Haggadà d'Or* (f. 3r b) (Fig. 194), l'*Haggadà Germana* (f. 3v a) (Fig. 195) i l'*Haggadà de Sarajevo* (f. 6r b) (Fig. 196). A la primera, la inscripció que descriu l'escena, "la generació dividida", prové del *Gènesi Rabbà*.⁷²⁵ La vinyeta mostra com els obrers s'estan barallant i agredint, i això no es relata al text bíblic sinó que deriva de la font midràixica. Al mig de l'escena s'alça una torre blanca de pedra amb petites finestres des d'on surten homes llançant pedres als de sota. Dalt de la torre i a peu de l'edificació, dos obrers s'estan apunyalant amb ganivets. A l'extrem dret, un home que sosté una politja està essent empès per un company. Resulta molt interessant la figura que està dempeus a l'esquerra, amb dues pedres sobre el cap ensangonat –com si es tractés d'un màrtir.⁷²⁶ S'assenyala la boca amb un dit, i això, segons els estudiosos al·ludeix a la confusió de llenguatges.⁷²⁷ La baralla de "la generació dividida que es maten uns als altres", segons la inscripció, també es mostra a l'*Haggadà Germana* d'una manera semblant a l'*Haggadà d'Or*, però hi ha alguns detalls que difereixen. Igual que a la

⁷²¹ GINZBERG, L., *The Legends of...*, vol. I, p. 177.

⁷²² *Séfer ha-Iaixar* 22-31; *Tankhumà Nóakh* 18,19.

⁷²³ *Gènesi Rabbà* 38,10; *Comentari de Raixí*.

⁷²⁴ *Iaixar Nóakh* 20b-21a, GINZBERG, L., *The Legends of...*; *Séfer ha-Iaixar* 22-31; *B. Sanedrí* 109a; *Pirké de Rabbi Eliezer*, cap. 24.

⁷²⁵ *Gènesi Rabbà* 38,10, basat en el Gn 11, 7. NARKISS, B., *Hebrew illuminated manuscripts...*, 1982, vol. 1.

⁷²⁶ Encara que sigui en un context ben diferent al de la torre de Babel, dins l'art cristià, el protomàrtir sant Esteve va ser martiritzat a morir lapidat i quan es representa el personatge pot portar pedres al cap, relacionades amb aquest moment.

⁷²⁷ KOGMAN-APPEL, K., *Illuminated Haggadot...*, p. 61 i 147-148.

d'Or, es localitza l'home que sosté una politja i és empès per un altre. S'incorpora una figura que sosté una espasa i estira el nas del primer, mentre que a sota seu hi ha un home agenollat amb els braços oberts. Figura també una torre amb el mateix tipus d'obertures que l'*Haggadà d'Or*, però en aquest cas s'inclou una porta. A dalt d'aquesta, dos homes s'estan barallant amb eines de la construcció. A l'esquerra es repeteix el motiu de l'apedregament, però no es repeteix el gest de l'home que s'assenyala la boca. A l'*Haggadà de Sarajevo*,⁷²⁸ a diferència dels altres dos manuscrits, només es té en compte la construcció de la torre però no es representa cap baralla iniciada per la confusió del llenguatge. El motiu constructiu de la politja també apareix i es mostra una escala des d'on dos treballadors puguen materials de construcció. A dalt de tot, un altre personatge està treballant en la construcció, mentre que a sota un home està utilitzant un martell. És interessant com a cap de les tres *haggadot* apareix la figura de Nimrod, com sí que succeeix en altres manuscrits que representen l'escena de la construcció.⁷²⁹ El tema de la torre de Babel no fou freqüent als manuscrits asquezanites; no obstant això, es localitza a la *Bíblia Schocken* (f. 1v), datada aproximadament del 1300, on obrers estan construint una alta torre.

Més enllà dels manuscrits hebreus, la representació de la torre de Babel en l'art gaudí de popularitat, i la forma de la torre prengué múltiples variants: estreta i llarga, de base rodona o rectangular, escalonada o en forma de zigurat.⁷³⁰ En les *haggadot* es prefereix mostrar una torre estreta i llarga, coincidint així amb altres obres.⁷³¹ Més en concret, l'estructura de la torre de l'*Haggadà Germana* té força semblança amb la del saltiri de la Morgan Library (**Fig. 197**),⁷³² pel que respecta a la petita porta a la base. En les representacions de l'episodi bíblic és comú trobar-hi elements típics de la construcció, politges per pujar maons i pedra, escales, rodes, plataformes de fusta, i els constructors treballant amb les seves eines i preparant el morter. En les *haggadot* catalanes s'han vist tant escales com politges i eines de construcció.⁷³³

⁷²⁸ Es pot llegir inscrit, sota la vinyeta: “la generació dividida”, “edifiquem-nos una ciutat i una torre”, “[Així començaren a fer servir maons] enlloc de pedra” i “baixem a posar confusió en el seu llenguatge” (Gn 11, 3-7).

⁷²⁹ No obstant això, a l'*Haggadà d'Or* i la *Germana*, apareix el personatge dins l'episodi d'Abraham tirat al forn, que deriva del midraix.

⁷³⁰ GOOSEN, L., *De Abdías a Zacarías...*, p. 53-56. Com explica l'autor, la representació de la torre de Babel tingué notable èxit en la pintura holandesa del XVI, però cada cop la torre és més gran i les persones més petites.

⁷³¹ Per citar-ne algunes: *Bíblia Morgan*, f. 3r; *Weltchronik*, Morgan Library, ms. M. 769, f. 28v; *Gènesi Egerton*, f. 5v; *Weltchronik*, tercer quart s. XIV, Hochschul-und Landesbibliothek Fulda, ms. Aa88, f. 16r.

⁷³² Saltiri, 1212-1220, Nova York, The Morgan Library, Oxford ms. M. 43, f. 9v.

⁷³³ *Hexateuc d'Ælfric*, Canterbury, s. XI, Londres, BL, Cotton Claudius, B IV, f. 19r; mosaics del Duomo de Monreale; mosaics de Sant Marc, Venècia, s. XIII; Saltiri, 1212-1220, Nova York, The Morgan Library, Oxford ms. M.43, f. 9v; *Bíblia Morgan*, f. 3r; *Bible Historiale* BNF Français 160, f.17v; *Histoire ancienne*, ÖNB, Cod. 2576, f. 9v; *Histoires bibliques*, Saint-Quentin, 1350, París, BNF, Français 1753, fol. 7r; *Speculum Humanae*

Tampoc és gens rar trobar en la construcció de l'edifici el personatge de Nimrod destacat en un lateral. Sol estar coronat i pot portar armadura o robes riques en qualitat de rei de Xinar.⁷³⁴ Com ja s'ha comentat anteriorment, al Gènesi no s'esmenta la seva presència, però en canvi al midraix sí que ho detalla. També Flavi Josep va considerar el personatge com el promotor de l'empresa constructiva, tradició que passà al cristianisme i seguí sant Isidor de Sevilla (560-636) i Walahfrid Strabo (808-849). Així, Nimrod va acabar essent vist com una figura malvada de proporcions gegantines.⁷³⁵ L'episodi de la destrucció de la torre, que tampoc es narra a la Bíblia, es va assumir per analogia amb la caiguda de Babilònia que es narra a l'Apocalipsi.⁷³⁶ D'aquesta manera, la literatura exegètica posterior va acabar d'omplir els buits de la història. És interessant també com en la literatura especular es va contraposar l'escena de la torre de Babel amb el miracle de la Pentecosta, on els apòstols van rebre el do de llengües.⁷³⁷ Així, en els *Speculum Humanae Salvationis* es troba l'escena de la torre de Babel al costat de la Pentecosta.⁷³⁸ També és notable el cas del *Saltiri anglocatalà* (f. 49r, salm 54), on es pot apreciar l'episodi de la torre de Babel relacionat amb l'episodi de la Pentecosta, per aquesta mateixa idea de les llengües.

En relació al tema, generalment se sol mostrar la construcció de la torre, però també es representa el moment en què hi ha la confusió de llengües i Déu destrueix l'edifici. Pot haver-hi persones que cauen daltabaix,⁷³⁹ que aparegui el Senyor des del cel o bé àngels armats.⁷⁴⁰ En canvi, no és gens freqüent que els treballadors es barallin, com succeeix a les *haggadot* catalanes. Mira Friedman, en estudiar l'escena, va subratllar que només trobà un únic exemple

Salvationis, Suïssa, Bâle, s. xv, París, BNF, Latin 512, f. 35v, entre d'altres. Altres exemples amb politges són els següents: pintures murals de Saint Savin-sur-Gartempe; saltiri, Morgan Library, Oxford ms. M.43, f. 9v; *Bíblia Morgan*, f. 3r; *Histoire ancienne jusqu'à César*, Acre, s. XIII, Dijon, Bibliotheque Municipale, ms. 562, f. 9r; *Weltchronik*, Morgan Library, ms. M. 769 f. 28v; *Bíblia de Wenceslau*, c. 1390-1395, Viena, ÖNB, Cod. 2759 f. 10 v; *La Cité de Dieu*, França, 1405-1406, París, BNF, Français 23, f. 119v; *Bíblia d'Alba*; *Llibre d'hores Bedford*, f. 17v, entre d'altres.

⁷³⁴ FRIEDMAN, Mira, «The Tower of Babel in the Bedford Book of Hours», HELLER, Jan; TALMON, Shemaryahu; HLAVÁČKOVÁ, Hana (ed.), *The Old Testament as Inspiration in Culture*, Trébenice, Mlín, 2001, p. 111-117.

⁷³⁵ *Ídem*.

⁷³⁶ GOOSEN, L., *De Abdías a Zacarías...*, p. 55.

⁷³⁷ Ciril de Jerusalem (c. 313-386) també va contraposar els dos passatges, com explica GOOSEN, L., *De Abdías a Zacarías...*, p. 55.

⁷³⁸ Per citar només algun exemple: *Speculum Humanae Salvationis*, Alsàcia, c. 1370-80, París, BNF, Latin 511, f. 34v i *Speculum Humanae Salvationis*, Suïssa, Bâle, s. xv, París, BNF, Latin 512, f. 35v.

⁷³⁹ Per esmentar alguns exemples: Octateucs, BAV, Vat. Gr. 747 i 746; *Bíblia angevina de Nàpols*, BNF, ms. Français 9561, f. 14v; *Llibre d'hores Bedford*, f. 17v.

⁷⁴⁰ És interessant la representació que es troba al *Gènesi Egerton* (f. 6r). En aquest manuscrit quatre àngels bufen des del cel com si fossin els quatre vents i destrueixen la torre. A l'altre costat, Déu amb nimbe crucífer apunta cap als àngels. Com Mira Friedman recorda, la font prové de la *Historia Scholastica* de Petrus Comestor, encara que la font primària que comenta la tempesta i el vent prové de Flavi Josep.

cristià on els treballadors es barallin. Efectivament, al *Llibre d'Hores Bedford* (f. 18v) (**Fig. 198**) els constructors s'estan esbatussant empenyent-se i colpejant-se per parelles. El motiu del personatge que s'assenyala la boca en l'*Haggadà d'Or*, L. Goosen el detectà a l'antependi d'ivori de Salerno, del segle XI, però és ben infreqüent. La confusió del llenguatge pot ser evocat també per la dispersió de les persones, com es pot observar al *Gènesi Cotton*.⁷⁴¹

En conclusió, només a l'*Haggadà de Sarajevo* es representa pròpiament la construcció mentre que a l'*Haggadà d'Or* i a la *Germana* es vol emfatitzar la confusió del llenguatge i la baralla que ocasiona entre els treballadors, motiu iconogràfic molt poc freqüent, que prové de la literatura rabínica. Com que no és estrictament necessari per entendre l'escena, no es representa la figura de Crist o Déu pare ni d'àngels destruint la torre, com sí que passa més repetidament als manuscrits cristians. En aquest últim cas, quan es fa constar la presència divina a l'escena, es remarca que la destrucció ve de la divinitat, mentre que quan no apareix, tot i que la voluntat divina hi segueix essent, l'agent destructiu és la mateixa humanitat.

⁷⁴¹ GOOSEN, L., *De Abdías a Zacarías...*, p. 55. En relació a una lectura de la torre de Babel fins als temps actuals vegeu: BENDITO HARO, María, *Representación, mito y metáfora de la Torre de Babel. De la conformación lingüística de las identidades colectivas a la identidad tecnológica de la globalidad*, tesi doctoral, Universitat de Barcelona, en elaboració.

3.1.3 ABRAHAM, LOT I ISAAC

Seguint les escenes dedicades a la vida de Noè i els càstigs contra la humanitat, les *haggadot* catalanes no deixen d'incloure episodis importants de la vida d'Abraham, Lot i Isaac. Aquest últim personatge, però, no es representa a l'*Haggadà Germana*, ja que el manuscrit omet les escenes on es mostra el patriarca i no inclou la cèlebre escena del sacrifici d'Isaac. Cadascun dels manuscrits té una selecció temàtica diversa, més coincident en el cas de la parella de manuscrits “germans”, l'*Haggadà d'Or* i l'*Haggadà Germana*.

Si es reflexiona entorn de la importància dels tres personatges en la religió i també en l'art, destaca especialment Abraham. Descendent de Noè, Abram –més tard anomenat Abraham– és considerat pel judaisme el primer dels tres patriarques,⁷⁴² pare del poble jueu i el primer monoteïsta, ja que va ser el primer que va reconèixer Déu com a únic, deu generacions després d'Adam i Eva. La vida d'Abraham es relata al Gn 12,1-25,18 i es menciona el personatge a altres llibres de la Bíblia hebrea i al Nou Testament.⁷⁴³ Nascut a Ur de Caldea (Mesopotàmia) amb el nom d'Abram, va ser fill de l'idòlatra Térakh. A la Bíblia s'especifica que era germà de Nakhor i Haran, marit de Sarai/Sara, oncle de Lot (Gn 11,27-32). La seva família va sortir de Babilònia cap a Canaan i pel seu caràcter nòmada va romandre a diferents territoris. Tingué un fill amb Hagar, Ismael, i amb Sara, Isaac.

El patriarca encarna el prototipus d'home de fe i devota creença en Déu. Precisament, amb el cèlebre passatge del sacrifici d'Isaac, Abraham, posat a prova, mostrà la seva acceptació total a la voluntat divina, un clar exemple d'obediència cega. Escollit per Déu, fou mereixedor d'una aliança amb la divinitat. Déu prometé a Abraham una fecunda descendència i una terra pròpia a canvi que ell i el seu llinatge obeïssin les ordres divines i se circumcidessin en senyal del pacte. Abram es canvià el nom, que significa “pare elevat/exaltat”, per Abraham, “pare de molts”; i també Sarai, “princesa”, se'l canvià per Sara “reina” (Gn 17). Amb la seva fe, obediència i pietat, juntament amb el seu caràcter compassiu i hospitalari esdevingué un model a seguir. Essent el “pare d'una multitud” fou vist com el pare de creients en el Déu únic.

⁷⁴² PODZEMSKAIA, R., «Patriarches», BARRAL I ALTET, Xavier (ed.), *Dictionnaire critique d'iconographie occidentale*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2003, p. 655-657.

⁷⁴³ El nom d'Abraham apareix als següents llibres bíblics: Ex, Lv, Nm, Dt, Jos, 1Re, 2Re, Is, Jr, Ez, Mi, Sl, Ne, 1Cr, 2Cr, Estgr, Jdt, Tb, 1Ma, 2Ma, Sir, Ba, Dngr, Mt, Mc, Lc, Jn, Ac, Rm, Co, Ga, He, Jm, 1Pe. A la majoria es menciona que Abraham és el pare del poble, es recorda com va ser posat a prova per Déu i la seva aliança.

La important figura d'Abraham és venerada per jueus, cristians i musulmans. Com s'explica a les llegendes jueves va destruir els ídols del taller del seu pare, ja que només creia en un Déu únic, i era molt estricte en complir tots els preceptes ordenats pel seu Senyor. En el cristianisme Abraham va jugar un paper important perquè s'interpretà la seva figura en clau tipològica, posant en paral·lel la vida de Crist amb la del patriarca. D'aquesta manera, el sacrifici d'Isaac fou vist com a prefiguració del sacrifici de Crist a la creu, i de l'episodi de Melquisedec oferint-li pa i vi se'n feu una lectura tipològica relativa a l'eucaristia. Així mateix, la visita dels tres àngels a Abraham a l'alzinar de Mambré va ser interpretada com una manifestació de la Trinitat.⁷⁴⁴ Per als musulmans, Ibrahim o Abraham, pare d'Ismael, és vist a l'Alcorà com a profeta i també un ideal a seguir. El sacrifici d'Ismael és representat pels musulmans com a signe d'aliança entre la descendència d'Ismael i Déu a partir de la promesa feta a Abraham que Ismael seria pare d'una gran nació.

El patriarca Abraham ha estat representat en l'art de les tres religions. Entre els primers exemples cristians conservats en l'art paleocristià, la seva figura s'inclou principalment en relleus de sarcòfags i frescos de catacumbes, simbolitzant la devota fe en la divinitat. La fe d'Abraham i la seva disposició al sacrifici es posà en relació amb l'esperança en la salvació a través de la mort de Jesús. També s'identificà la presència del personatge d'Ur en els frescos de la sinagoga de Dura Europos, vestit amb una túnica com a filòsof. L'escena més representada de la vida del patriarca és, sens dubte, el sacrifici d'Isaac, per tota la càrrega simbòlica que implica. Es pot trobar una selecció d'episodis importants de la vida d'Abraham als mosaics de Santa Maria Maggiore,⁷⁴⁵ i també en manuscrits com el *Gènesi de Viena* i en els octateucs bizantins. Així mateix, apareix també als mosaics del Duomo de Monreale així com als vitralls de les catedrals gòtiques franceses, com la catedral de Chartres, d'Amiens, de Reims, d'Auxerre i de Poitiers, només per citar-ne alguns exemples. Els temes de la vida d'Abraham, pel seu contrapunt tipològic, es van incloure en la literatura d'exemples tardomedievals, en concret a l'*Speculum Humanae Salvationis* i a la *Biblia Pauperum*, on es va posar en paral·lel la vida de Crist amb la seva prefiguració de l'Antic Testament; per aquest motiu l'escena del sacrifici d'Isaac es va col·locar al costat de la de Crist crucificat a la Creu.⁷⁴⁶

⁷⁴⁴ A l'evangeli de Lluc (Lc 16,22-23) es fa menció al que es coneix com a "si d'Abraham". En la paràbola de Llätzer, quan aquest es mor, el porten amb Abraham, símbol dels Llimbs dels patriarques. Segons la creença, després de la mort de les ànimes dels fidels, Abraham, Isaac i Jacob –els tres patriarques–, les acullen.

⁷⁴⁵ Mosaics de Santa Maria Maggiore, Roma, s. v.

⁷⁴⁶ GOOSEN, L., *De Abdías a Zacarías...*, p. 15-25 (en concret, p. 17). No s'ha d'oblidar que el sacrifici d'Isaac fou el tema de la celebèrrima competició anunciada el 1401 per al disseny de les portes nord del baptisteri de

Abraham fou, sens dubte, un dels personatges més representats del llibre del Gènesi. De manera genèrica, en les escenes de maduresa del patriarca –com ara el sacrifici d’Isaac o quan es representa el personatge de manera isolada– es va anar fixant una caracterització pel personatge que ha anat persistint durant els segles: un home d’edat avançada, amb cabell blanc i barba blanca.⁷⁴⁷ Aquesta caracterització es manté a les *haggadot* catalanes, com es pot veure a les escenes de l’hospitalitat d’Abraham i el sacrifici d’Isaac, on el patriarca ja és vell. No obstant això, en l’escena d’Abraham llançat al forn per ordres del rei Nimrod, hi ha alguna *haggadà* que el representa jove, ja que es tracta d’un episodi de la joventut d’Abraham. Tot i que, com s’ha comentat, el personatge és molt important dins del judaisme, en els cicles de les *haggadot* no pren tant protagonisme com Jacob, Josep o Moisès, i només s’inclouen tres escenes dedicades al patriarca dins del cicle del Gènesi.

Entre l’escena de l’hospitalitat d’Abraham i el sacrifici d’Isaac, seguint la cronologia bíblica, s’inclouen les escenes de la destrucció de Sodoma i Lot embriagat per les seves filles, on el protagonisme el pren el nebot d’Abraham. Aquest darrer, fill d’Haran, va viatjar a Canaan amb el seu oncle, juntament amb la seva dona i filles.⁷⁴⁸ A causa de les baralles territorials entre els pastors d’Abraham i de Lot van acordar de separar-se. El primer se’n va anar a viure a les alzines de Mambré, prop d’Hebron, mentre que el segon es va instal·lar a la plana i fixà les seves tendes a la ciutat de Sodoma. Les escenes dedicades a Lot s’inclouen a tres *haggadot* catalanes: a l’*Haggadà d’Or* (f. 4v a), a l’*Haggadà Germana* (f. 4r a i f. 4r b) i a l’*Haggadà de Sarajevo* (f. 7v a). A totes tres es representa l’escena de la destrucció de Sodoma i la fugida de Lot i la seva família de la ciutat. Només l’*Haggadà Germana* (f. 4r b) conté una vinyeta dedicada a un episodi posterior a la destrucció, quan Lot és embriagat per les seves filles i jeu amb una d’elles.

Més enllà del sacrifici d’Isaac, només l’*Haggadà de Sarajevo* inclou una escena dedicada a la vida d’Isaac, quan Eliezer retorna amb Rebeca i aquesta es troba amb el seu futur marit. Mentre que Abraham fou el primer patriarca de la Bíblia, Isaac es considerà el segon. Fill d’Abraham i

Florència, on van competir, entre d’altres, Lorenzo Ghiberti i Filippo Brunelleschi. Al barroc el tema del sacrifici d’Isaac fou perfecte per mostrar el dramatismes i expressivitat dels personatges, com molt bé s’aprecia al quadre de Rembrandt dedicat a l’episodi, datat el 1635, conservat al Museu de l’Hermitage de Sant Petersburg.

⁷⁴⁷ Com a atributs Abraham pot portar un ganivet, en relació al sacrifici del seu fill.

⁷⁴⁸ HIRSCH, Emil G., *et al.*, «Lot», *Jewish Encyclopedia*, New York, Funk and Wagnalls Company, 1904, vol. VIII, p. 185-187.

Sara, les seves peripècies es relaten al Gènesi (Gn 21-29 i 35). El seu nom significa “ell riurà”, i a partir d’aquí s’interpretà que tant el seu pare com la seva mare se’n van riure de l’inesperat miracle del seu naixement.⁷⁴⁹ Segons les llegendes rabíniques, el dia del naixement d’Isaac el Sol va brillar amb gran esplendor i per voluntat de Déu va néixer amb la mateixa semblança que el seu pare. Això va ocasionar que pare i fill fossin confosos, fins que arribà el moment que Abraham volgué les marques de la vellesa a la pell i Déu li concedí. Al costat de personatges com Abraham –el seu pare– o Jacob –el seu fill–, la importància del segon patriarca va quedar en segon pla.⁷⁵⁰ És important la seva figura en la representació de l’episodi del sacrifici d’Isaac, tot i que el protagonisme el sol prendre el seu pare; i també en la benedicció d’Esaú i Jacob, on en aquest cas és Jacob el centre d’atenció. Dins del cicle de la seva vida, sol ser força representada l’escena en la qual la seva futura dona, Rebeca, serà l’escollida per Eliezer, servent d’Abraham, com a futura dona d’Isaac. Precisament, és un episodi on Isaac no hi és present. L’escena en l’art acabà convertint-se en independent a la resta del cicle i es poden apreciar antics testimonis al *Gènesi de Viena* i al *Pentateuc Ashburnham*.⁷⁵¹ Rebeca era filla de Betuel i germana de Laban, i d’entre les quatre matriarques fou una de les més enèrgiques, segurament per compensar la relativa feblesa del marit. Isaac tenia quaranta anys quan s’hi casà⁷⁵² i d’entre els tres patriarques és el que es descriu menys clarament a la Bíblia, cosa que propicià que no prengué tant protagonisme i que quedés eclipsat tant per la personalitat del seu pare com la del seu fill Jacob.

Abraham és llançat al foc per ordres del rei Nimrod⁷⁵³

Les escenes d’infantesa i joventut del patriarca Abraham no es narren a la Bíblia, provenen directament del corpus de llegendes jueves al voltant del personatge. Aquest és el cas de l’escena en què el jove Abraham és llançat a un forn ardent per ordres del rei Nimrod, però que acabarà essent salvat gràcies a la miraculosa intervenció divina. L’episodi es recorda en fonts rabíniques per tal de subratllar la forta creença del patriarca en Déu i també la seva estricta conducta contra els ídols pagans. L’episodi es relata tant en fonts jueves, com cristianes i

⁷⁴⁹ GOOSEN, L., *De Abdías a Zacarías...*, p. 114-117 (en concret p. 114-115).

⁷⁵⁰ SINGER, Isidore; BROYDÉ, Isaac, *et al.*, «Isaac», *Jewish Encyclopedia*, New York, Funk and Wagnalls Company, 1904, vol. VI, p. 616-618; DANIELLOU, Jean, «La typologie d’Isaac dans le christianisme primitif», *Biblica*, 1947, p. 363-393.

⁷⁵¹ *Ibid.*, p. 117.

⁷⁵² GOLDSTEIN, D., *Mitologia jueva...*, p. 68-78.

⁷⁵³ Al llarg de l’episodi es manté el nom d’Abraham, seguint les fonts jueves que expliquen la història, tot i que segons la Bíblia el canvi de nom d’Abram a Abraham fou posterior, abans de l’aparició a Mambré.

musulmanes.⁷⁵⁴ Per això, no és d'estranyar que l'escena aparegui en manuscrits de les tres religions, no només en còdexs hebreus. Aquesta escena va ser il·luminada en tres *haggadot* catalanes, en concret a l'*Haggadà d'Or* (f. 3r c), a l'*Haggadà Germana* (f. 3r) i a l'*Haggadà de Barcelona* (f. 36v), i així es corrobora per les seves inscripcions.⁷⁵⁵

Per tal d'analitzar les escenes que apareixen en aquests manuscrits hebreus és necessari conèixer la història en detall, remuntant a la infantesa d'Abraham. Abans que el patriarca nasqués, Nimrod havia renegat de la seva fe en Déu i amb una imprudent vanitat es va considerar a si mateix una divinitat. Aquest rei, savi i coneixedor de l'astrologia, va descobrir que un dia naixeria un home que s'alçaria en contra seva i que amb la seva fe el venceria. Amb la intenció d'evitar l'auguri dels astres, va ser aplicada la mesura de sacrificar tots els nounats mascles, com també va passar temps més tard en època de Moisès. En el cas d'Abraham, es va erigir una gran casa amb guardes a l'entrada on obligatòriament totes les dones embarassades havien de residir. Un cop parien, les llevadores havien de sacrificar el nadó, tret que fos una nena, que es mantenia en vida, i se li oferien presents a la mare. Segons s'explica al midraix, quan els àngels van veure aquests assassinats cruels –les fonts diuen que foren més de 70.000 morts– es van presentar davant Déu, que n'estava al corrent, i van planejar una venjança.

Malgrat els esforços del rei Nimrod per eludir l'inevitable, hi va haver un nen que es va poder escapar d'aquesta fi cruel. La dona de Térakh, Emtelai, va poder amagar el seu embaràs al seu home, príncep i magnat a la casa reial, gràcies al fet que quan el marit li tocava la panxa el nen, miraculosament, s'amagava sota els seus pits i no podia palpar res.⁷⁵⁶ Quan va arribar l'hora de parir, la dona es va allunyar de la ciutat i va donar a llum a una cova, que va quedar il·luminada

⁷⁵⁴ GUTMANN, Joseph, «Abraham in the Fire of the Chaldeans: A Jewish Legend in Jewish, Christian and Islamic Art», *Frühmittelalterliche Studien*, 7, 1973, p. 342-352. Com explica l'autor, aquest episodi llegendari és citat al *Liber Antiquitatum Biblicarum* de Pseudo-Filó (s. I aC), també pels pares de l'Església, així com a l'Alcorà. En canvi, a la Septuaginta no es fa ressò de la llegenda. Gutmann assenyala les fonts rabíniques de la llegenda: *Targum de Pseudo-Jonatan* 11,28; 15,7; *Talmud Babiloni, pessakhim* 118a; *Eruvim* 53a; *Gènesi Rabbà* 38,13; 44,13; *Pirke de Rabbi Eliezer*, cap. 26,2; *Ialkut Ximoni*, Gènesi, par. 77; *Iaixar Nóakh* 27a, *Zohar* 77b; i GINZBERG, L. *The Legends of...*, vol. I, p. 218. Pel que fa a les fonts cristianes menciona: sant Jeroni, *Questiones in Genesis* 11,28; *Ur Chesdim, id est in igne Chaldaeorum* col. 956; sant Augustí, *De civitate Dei*, 16,15; i Petrus Comestor, *Historia Scholastica* col. 1091. En relació a les islàmiques cita el segon volum de la *Història Mundial* de Raixid al-Din, datada de 1306/7 i l'Alcorà.

⁷⁵⁵ A l'*Haggadà d'Or* està inscrit que “Nimrod i els seus homes savis tiren Abraham al forn ardent”, mentre que a la *Germana* “Nimrod tira Abraham al forn ardent” i “l'àngel rescata Abraham del foc”. L'*Haggadà de Barcelona* no menciona el nom del rei però fa referència que “Al principi (els nostres pares eren idòlatres)”.

⁷⁵⁶ GINZBERG, L., *The Legends of...*, vol. I, p. 188.

per l'esplendor del nen.⁷⁵⁷ Ella el va haver d'abandonar a la caverna però Déu va enviar l'àngel Gabriel perquè l'alimentés. El ritme de creixement del nen era increïblement ràpid, ja que al cap de deu dies es va aixecar i va abandonar la cova caminant. La mare de la criatura va retornar a l'emplaçament on havia parit però no va trobar ningú. Després s'encaminà a la vall, on Abraham la va reconèixer i se li va adreçar. Quan retornà a casa, la dona li explicà al marit tot l'esdeveniment i aquest, al seu torn, ho va relatar al rei Nimrod. El monarca va intentar trobar i capturar Abraham però Gabriel va posar núvols al mig del camí que varen impossibilitar la mobilitat de les tropes. El rei va decidir marxar a Babilònia juntament amb el seu seguici i Abraham, per ordres de Déu, també el va seguir. El noi va acabar presentant-se davant del rei, i va declarar que només hi havia un sol i únic Déu, al qual ell servia. Mentre deia aquestes paraules tots els ídols del palau van caure, fins i tot el mateix Nimrod. Després d'aquests fets, Abraham va tornar a la ciutat. Allà, a l'edat de vint anys el seu pare es moria i va fer que els seus dos fills, Abraham i Haran, venguessin els ídols que posseïa, ja que no tenia prou diners per pagar les seves despeses. El primer, sense gens d'interès a comerciar, va lligar-los pel coll amb una corda i els anava arrossegant per terra dient si algú volia una estàtua que no servia per res. Amb aquest acte va predicar la fe veritable pels carrers de la ciutat i va aconseguir que cada cop més gent s'adherís a les seves ensenyances, com el cas d'una dona anciana que se li apropà amb el propòsit de comprar-li un ídol i que en obrir-li els ulls va esdevenir una missionera de la veritat de Déu.⁷⁵⁸ Nimrod, assabentat del poder i la influència del jove, va preparar un luxós i fastuós festival de set dies, on tot el poble estava convidat, inclòs Abraham, perquè veiessin la seva omnipotència. Ell va refusar presentar-se davant del rei però va garantir que seuria al costat dels ídols del rei. Sense que ningú l'observés va mutilar totes les estàtues amb una destral i va col·locar l'eina del crim a les mans de l'ídol més gros. Quan la festa va concloure, en veure la destrossa, van apressar Abraham, que va culpar a l'estàtua més grossa d'haver executat aquest dany. El van tancar al calabós sense pa ni aigua,⁷⁵⁹ però altre cop Gabriel el va alimentar durant tot l'any que hi romangué tancat. Al cap d'aquest període van fer que durant quaranta dies tothom portés llenya per fer cremar Abraham. Al mig d'un pati es va construir un forn i es va encendre la llenya; la foguera era tan gran que les flames arribaven al cel. Va ser llavors quan el rei va donar l'ordre de fer tirar Abraham al forn de foc. El carceller, abans, li va recordar que feia un any que el noi estava a la presó sense que

⁷⁵⁷ L'episodi del naixement d'Abraham en una cova que queda il·luminada pel seu cos resplendent es pot relacionar amb la Nativitat de Crist relatada a les *Revelacions* de Santa Brígida de Suècia (c. 1360-1370).

⁷⁵⁸ GINZBERG, L., *The Legends of...*, vol. I, p. 195.

⁷⁵⁹ Com recorda Ginzberg, l'empresonament d'Abraham es menciona al Talmud i al *Pirké de Rabbi Eliezer* 25. GINZBERG, L., *The Legends of...*, vol. V, p. 212.

li donessin menjar i que per tant ja hauria d'estar mort; però Nimrod, que intuïa que seria viu, el va fer portar igualment. Quan el carceller va entrar a la presó preguntà en veu alta: “Abraham, estàs viu o mort?” I Abraham, perquè no quedés cap dubte, li contestà que estava viu, perquè estava essent alimentat per Déu. Així, el carceller va donar fe del miracle diví i no va voler matar Abraham. Sense renunciar als seus propòsits, el faraó va fer que el llencessin al foc, però tot aquell qui l'anava a tirar era engolit per les flames. D'aquesta manera, una innombrable multitud de botxins van anar morint de manera repetitiva.

Segons fonts musulmanes, Satanàs va aparèixer davant el rei i li va donar un consell molt enginyós: fer construir un aparell per tal que el poguessin llançar a distància. Fins i tot la mare d'Abraham es va acostar al fill i li va implorar que claudiqués davant Nimrod per així escapar-se de la desgràcia que semblava inevitable. El fill li va respondre que l'aigua podia extingir el foc de Nimrod però el foc de Déu no moria mai. Abraham va ser posat a la catapulta però la seva confiança en Déu no es va extingir en cap moment. Quan l'anaven a llançar, els àngels van demanar permís per rescatar-lo i Déu va fer apagar el foc, convertint les fustes en un jardí florit mentre que els àngels seien allà on era Abraham. Així, en contra del que pretenia Nimrod tot el poble va creure en Déu.

Hi ha una llegenda jueva en la qual els àngels discutien a veure qui baixava del Cel a salvar-lo. Déu va replicar que com que era el primer tindria el privilegi de salvar-lo ell mateix, i va dir als àngels que més endavant ja salvarien els seus descendents.⁷⁶⁰

Haran, el germà, no sabia si adherir-se a la fe d'Abraham o ajuntar-se amb els idòlatres; per això, com que no tenia una fe ferma en Déu va ser consumit per les flames. El pare, Térakh, va llegir a les estrelles que la filla d'Haran, Sarai, seria la dona d'Abraham i els seus descendents emplenarien la terra, tal com succeí.

L'episodi va concloure quan el rei Nimrod acomiadà Abraham després d'obsequiar-lo amb presents preciosos i dos esclaus, Ogi i Eliezer. Els prínceps també li regalaren plata, or i

⁷⁶⁰ Tot i que moltes fonts hebrees expliquen que va ser Déu que va rescatar Abraham, el *Gènesi Rabbà* 44,13 recorda les paraules de Rabbi Eliezer ben Jacob: “Miquel va descendir i va rescatar Abraham del foc”.

gemmes. Però el més preuat que se'n va endur Abraham van ser els tres-cents seguidors que el van acompanyar i es van convertir a la seva religió.⁷⁶¹

Un cop coneguda la història es pot passar a analitzar la representació de l'escena en les *haggadot* catalanes. A l'*Haggadà d'Or* (f. 3r c) (Fig. 199) apareix a la dreta de la composició la figura del rei Nimrod coronat amb dos consellers acomodats als seus peus. A l'esquerra Abraham està essent llançat per dos homes cap a una caldera ardent. De les flames sorgeixen el cap i els braços de dos àngels, que aixequen els braços per auxiliar el fidel. La inscripció hebrea de l'escena recalca que efectivament “Nimrod i els seus homes tiren Abraham al foc”. A l'*Haggadà Germana* (f. 3r b) (Fig. 200) l'escena es simplifica sense tants personatges. Al manuscrit no figura la caldera ardent, sinó que el foc emergeix de la terra i a dins hi ha un àngel, representat de cos sencer, que ajuda Abraham. A la dreta es representa Nimrod entronitzat, separat de la resta per un arbre. També aquí es llegeix una inscripció que diu que “Nimrod tira Abraham al forn ardent” i “l'àngel rescata Abraham del foc”. En la tercera *haggadà* que conté l'escena, l'*Haggadà de Barcelona* (f. 36v) (Fig. 201), s'il·lumina l'escena al marge inferior del foli, sota del text, en relació a la paraula hebrea⁷⁶² que significa “principi”, recordant que “al principi (els nostres pares eren idòlatres)”. En aquesta *haggadà* Abraham, amb una vara a les mans, està dret dins de l'enquadrament al voltant de la paraula hebrea il·luminada, mentre que davant seu Nimrod, fora del panell miniat, està assegut al seu tron. En la decoració marginal de sota el panell, Abraham és salvat del forn de foc per dos àngels. Tots tres estan representats dins del forn, que té un sostre acabat en forma de volta, mentre que a l'esquerra es pot observar el monarca coronat.

Pel que fa a les semblances i diferències entre *haggadot*, es pot detectar que a l'*Haggadà d'Or* i a la seva parella germana s'ha dut a terme una composició semblant, però amb menys personatges a la *Germana*, ja que només es representa un sol àngel i un sol botxí. Resulta interessant com cadascuna adopta solucions diferents a l'hora de representar el forn on tiren Abraham. L'*Haggadà d'Or* prefereix mostrar una caldera d'on surten flames i els àngels auxiliadors, mentre que a l'*Haggadà de Barcelona* es dibuixa un forn. En la primera es

⁷⁶¹ La història d'Abraham llançat al foc és similar a l'episodi dels tres joves llançats a la fornal (Daniel 3,1-30). En aquesta, tres hebreus que no van voler adorar l'estàtua d'or erigida pel rei Nabucodonosor, van ser tirats a la fornal, ben lligats, pels homes més forçuts del seu exèrcit. Per intervenció divina, una flamarada va matar els soldats i tots tres van sortir intactes, ja deslligats. Nabucodonosor, en veure que Déu havia enviat un dels seus àngels per ajudar els tres nois anomenats Xadrac, Meixac i Abed-Negó, els acabà afavorint.

⁷⁶² La paraula hebrea està il·luminada dins d'un panell decoratiu. És una de les paraules inicials decorades.

potència la figura del rei Nimrod, sota un dosser que ocupa gairebé la meitat de la composició i és el personatge que se situa més enlairat, mostrant el seu poder. Aquí juga un protagonisme la direccionalitat de les mans dels diversos personatges: Nimrod apunta cap a Abraham fent el gest que el tirin a la foguera, i a la vegada la caldera també és assenyalada per un dels consellers asseguts sota del monarca. Per altra banda, les mans dels botxins, situats a sobre d'Abraham l'empenyen cap a baix mentre els àngels fan el gest d'acollir-lo. D'aquesta manera, el gest indica allò que es proposa cada personatge. A l'*Haggadà Germana* també es col·loca el rei a la dreta que, tot i no estar més elevat que la resta de personatges, també juga un paper important en l'escena entronitzat sota una arquitectura. Des d'un costat, donada l'ordre, observa com un botxí empeny Abraham cap al foc ardent, en forma triangular, i al centre de les flames un àngel alat l'agafa amb les mans. Altra vegada la gestualitat dels personatges ajuden a la interpretació de la narrativa, encara que de forma més sintètica a aquesta haggadà. La il·luminació en l'*Haggadà de Barcelona* és notablement diferent de les altres dues, i això es deu, en part, al fet de no ser una escena col·locada en una vinyeta. L'escena no es troba unificada i només els personatges principals donen la informació de l'episodi, no es representa un fons on ubicar-los. Primer apareix Abraham, que ha acabat de trencar els ídols amb la vara que duu a la mà, davant de Nimrod, assegut i coronat. A sota, com a escena posterior, s'aprecia que el rei està dret, entre dues fulles d'acant de la marginàlia del foli, assenyalant Abraham. Aquest últim es mostra de mig cos dins d'un forn amb volta circular, ple de flames. A dins també es poden distingir dos àngels alats, un a cada costat, que agafen el fidel amb les mans. Tant Abraham com el rei Nimrod no porten barba, mentre que a l'*Haggadà d'Or* i a l'*Haggadà Germana* sí. A tots tres manuscrits Nimrod està coronat i porta una túnica llarga.

Amb la intenció d'identificar les característiques particulars de l'escena en els manuscrits hebreus catalans acabats d'esmentar, és necessari contrastar com apareix el mateix episodi en els manuscrits de zona asquenazita. Es conserven diversos exemples de l'escena en manuscrits del segle XIV i XV. Al *Makhzor de Leipzig* (**Fig. 202**),⁷⁶³ datat al voltant de 1320, igual que l'*Haggadà d'Or*, apareixen nous personatges no representats als manuscrits catalans. Aquesta tendència també es repeteix en altres manuscrits de zona asquenazita: no només apareixen Nimrod i Abraham, sinó també el pare Térakh i el germà Haran. En el cas del *makhzor*, Abraham i Haran es representen amb el barret punxegut, el *cornutum pileum*, que

⁷⁶³ *Makhzor de Leipzig*, (*Leipzig Mahzor*), Worms, c. 1310, Leipzig, Leipzig Universitätsbibliothek, ms. v. 1102/II f. 164v.

obligatòriament havien de portar els jueus a la zona durant l'època seguint el decret del IV Concili del Laterà del 1215. És interessant ressaltar que tots els personatges es mostren imberbes. Com s'ha apreciat, en les *haggadot* catalanes es prefereix mostrar àngels mentre que al manuscrit de Leipzig s'ha suprimit la presència angèlica per la mà del Creador. En general, als manuscrits asquenazites es representa la mà de la divinitat o també mig cos d'un àngel emergent.

En dues *haggadot* relacionades entre si, confeccionades al sud d'Alemanya durant la segona meitat del XV, la coneguda com a *Segona Haggadà de Nuremberg* (f. 30v) (**Fig. 203**) i l'*Haggadà Yahuda* (f. 29v) (**Fig. 204**),⁷⁶⁴ apareix Nimrod, acompanyat per Térakh, que assenyala Abraham, que està agenollat, completament nu, mentre espera ser rescatat per un àngel. El forn, com si es tractés d'un forn de pa, es representa de manera similar al de l'*Haggadà de Barcelona*. Als dos manuscrits alemanys, però, Abraham està agenollat nu dins el forn en flames, i un àngel, que surt de mig cos d'un núvol del cel, estén les mans per salvar-lo, cosa que no passa a l'*haggadà catalana*. L'escena apareix també en manuscrits hebreus del XVI, com a l'*Haggadà Floersheim*, datada l'any 1502 provinent d'Itàlia,⁷⁶⁵ on es representa només Abraham al foc orant, mentre Nimrod, entronitzat i coronat, està acompanyat pels seus consellers, més en la línia de la representació de l'escena en els *Speculum Humanae Salvationis* que es comentaran a continuació. Així mateix, també s'inclou a l'*Haggadà Grega* de Creta,⁷⁶⁶ datada de 1583, on es pot veure, dins d'un forn acabat amb volta, semblant al de l'*Haggadà de Barcelona*, un jove Abraham dins de les flames.⁷⁶⁷

L'escena d'Abraham llançat al foc no només va ser representada en manuscrits hebreus, sinó que, com s'ha esmentat, també es presentà en manuscrits cristians i musulmans. Segons estudià Joseph Gutmann, la llegenda es troba dins de les fonts jueves a partir del segle I, en les cristianes des del V, i a les musulmanes a partir del VII, però curiosament no apareix a l'art fins al segle XIV –o almenys que se'n tingui constància. Tot i això, un altre investigador, Bezalel

⁷⁶⁴ *Haggadà Yahuda*, (*Yahuda Haggadah*), Alemanya, Francònia, c. 1470-80, Jerusalem, Israel Museum, ms. 180/50, f. 29v. El manuscrit està associat, per iconografia i estil, a la *Segona Haggadà de Nuremberg*. KOGMAN-APPEL, Katrin, «The Iconography of the Biblical Cycle of the Second Nuremberg and the Yahudah Haggadot: Tradition and Innovation», HELLER, Jan; TALMON, Shemaryahu; HLAVÁČKOVÁ, Hana (ed.), *The Old Testament as Inspiration in Culture*, Třebeňice, Mlýn, 2001, p. 118-131.

⁷⁶⁵ *Haggadà Floersheim*, (*Floersheim Haggadah*), Itàlia, 1502, Zürich, col·lecció privada (Col·lecció Flersheim), p. 7, (antigament Letchworth, Herts., Sassoon collection, ms. 511).

⁷⁶⁶ *Haggadà Grega*, (*Greek Haggadah*), Creta, 1583, París, BNF, Cod. Hébr. 1388, f. 7v.

⁷⁶⁷ J. Gutmann assenyala també que a la *Segona Haggadà de Darmstadt* (Darmstadt, Hessische Landes- und Hochschulbibliothek, Cod. Or. 28, f. 4v) es troba Abraham dansant entre les flames mentre un àngel el rescata.

Narkiss, menciona que es coneix que les pintures murals de San Paolino di Nola a Campagna, datades al segle v, contenen l'escena, cosa que podria fer pensar que la representació de l'escena es podria haver originat a l'antiguitat tardana. Diverses fonts cristianes mencionen l'episodi i se n'observen exemples gràfics a l'*Speculum Humanae Salvationis*, manuscrits populars alemanys del segle XIV, que es difongueren també per altres zones europees com Itàlia o Anglaterra. L'escena es va considerar un contrapunt tipològic de l'episodi de l'Anàstasi, per això es col·locaren de costat, juntament amb l'escena de Lot escapant-se de Sodoma i Moisès sortint d'Egipte amb el poble israelita. Es poden apreciar variants notables si es compara amb els manuscrits hebreus: la més evident és la presència de Déu nibat en els *Speculum*, que descendeix del cel i sol agafar Abraham pels braços amb la intenció de rescatar-lo de les flames. Sol emergir la divinitat –amb nimbe crucífer– del cel, en forma d'arc de sant Martí, agafant el fidel per les mans o pels canells (**Fig. 205**).⁷⁶⁸ Abraham pot aparèixer de manera frontal, quasi en posició de creu, o lateralitzat. Sens dubte, la posició d'Abraham no és innocent, ja que recorda a un Tron de Gràcia, com si es tractés de Jesús crucificat. També s'ha de tenir en compte que no se sol mostrar el cos sencer d'Abraham, ja que aquest està parcialment cobert per les flames. A més, en aquesta composició també es poden integrar altres personatges, com Nimrod i els seus consellers o membres de la cort (**Fig. 206**).⁷⁶⁹ Es poden apreciar lleugeres variacions en altres *Speculum*, com ara la substitució de la presència de Déu per la d'un àngel alat, com en *Speculum* germànics del segle xv.⁷⁷⁰ La figura de Nimrod es pot trobar en altres obres, en especial en el context de la torre de Babel, ja que el rei en fou el seu promotor.⁷⁷¹ Se'l pot representar coronat, vestit amb armadura o riques vestidures, i generalment està representat com a un gegant al costat de la torre, cosa que difereix de la mida del personatge de les escenes esmentades en relació a Abraham llançat al foc.

⁷⁶⁸ Per exemple a: *Speculum Humanae Salvationis*, Alsàcia, c. 1350, Munic, Bayrische Staatsbibliothek, Clm. 146, f. 34r; *Speculum Humanae Salvationis*, Alemanya, final s. XIV, Nova York, Morgan Library, ms. M.140, f. 34r; *Speculum Humanae Salvationis*, Països Baixos, mitjan s. XV, Nova York, Morgan Library, ms. M. 385, f. 534r.

⁷⁶⁹ Per exemple a: *Speculum Humanae Salvationis*, c. 1450, Colònia, La Haia, MMW, 10 B 34, fol. 32r; *Speculum Humanae Salvationis*, Alemanya, c. 1450-60, Nova York, Morgan Library, ms. M. 782, f. 56v; *Speculum Humanae Salvationis*, Suïssa, c. 1476, NY, Morgan Library, ms. M. 158, f. 42v.

⁷⁷⁰ Entre aquests: *Speculum Humanae Salvationis*, segon quart del xv, Berlín, Staatsbibliothek, ms. Germ. F. 245, f. 59v; *Speculum Humanae Salvationis*, Schleiden?, segon quart s. xv, Berlín, Staatsbibliothek, Preussischer Kulturbesitz, ms. Germ. Folio 245, f. 59v.

⁷⁷¹ Exemples de la representació de Nimrod a la torre de Babel es poden veure a les pintures del baptisteri de Pàdua, Itàlia, segona meitat del s. XIV i a la *Christ-Herre Chronik*, Alemanya, sud de Bavaria, c. 1375-80, Nova York, Pierpont Morgan Library, M. 769, f. 28v, entre tants d'altres.

Pel que fa a manuscrits musulmans, es pot mencionar la representació de l'escena en el segon volum de la *Història Mundial* de Raixid al-Din,⁷⁷² de l'any 1306/7, on apareix Nimrod al costat d'una catapulta, tal com s'explica a les fonts islàmiques; o al *Majma' al-Tawarikh*, al voltant del 1425,⁷⁷³ on dos botxins fan servir també una grossa catapulta mentre Nimrod s'ho mira des d'un lateral.⁷⁷⁴ Per tant, als manuscrits musulmans –en especial manuscrits perses i turcs– s'adopten motius iconogràfics provinents de les variants incloses en les fonts literàries pròpies, com ara la catapulta i també el jardí de flors que Déu transmuta a partir de les flames.

Vist el nombre de testimonis artístics, sembla clar que durant el segle XIV l'escena es reproduí en una notable quantitat de casos, dins del context de les tres fes i en zones geogràfiques allunyades. Sens dubte, el paper de les fonts literàries va ser primordial a l'hora de plasmar l'escena. Els manuscrits hebreus amb l'escena es troben fonamentalment a Catalunya i Alemanya, tot i que també s'inclou en un manuscrit italià i un de cretenc. Això mostra la difusió de l'episodi en diversos territoris. Tanmateix, l'escena no sembla compartir un arquetipus comú, ja que hi ha diferents solucions figuratives i variants, no només en l'estil sinó també en la iconografia i composició. Als manuscrits catalans s'observa com Abraham és salvat per àngels quan és tirat al foc ardent. Als manuscrits cristians, apareix la figura de Déu pare o Crist, que no fou reproduïda ni al món jueu ni a l'islam. En manuscrits perses i turcs, inspirats per la literatura musulmana, s'adoptaren motius iconogràfics com el jardí de flors i la catapulta que s'utilitzà per llançar Abraham. Per tant, sembla lògic pensar que en general no es pot parlar d'un model comú d'on derivin les variants, sinó que van ser adoptades independentment seguint, per una banda, les fonts literàries particulars i, per l'altra, els esquemes i pautes provinents de la tradició iconogràfica de cada religió.

L'hospitalitat d'Abraham o l'aparició a les Alzines de Mambré i la incredulitat de Sara

L'episodi conegut com a “l'hospitalitat d'Abraham” o “l'aparició a Mambré”, es relata al Gènesi (Gn 18,1-21), on s'explica que Abraham seia a l'entrada de la tenda en un alzinar, quan de lluny va veure que s'acostaven tres homes. En reconèixer en ells la divinitat es va prosternar davant seu. Amb un acte d'hospitalitat Abraham va atendre els viatgers dient-los: “Permeteu

⁷⁷² *Història Mundial* de Raixid al-Din, Edinburg University Library, Arab, ms. 20, f. 3v.

⁷⁷³ *Majma' al-Tawarikh*, Herat, c. 1425, Istanbul, Topkapi Saray Museum Library, Hazine 1653, f. 31v.

⁷⁷⁴ Per a una relació de més manuscrits vegeu: GUTMANN, J., «Abraham in the Fire...», p. 342-352.

que portin aigua per rentar-vos els peus i reposeu a l'ombra d'aquest arbre. Mentrestant, aniré a buscar alguna cosa per menjar, i refareu les forces abans de continuar el camí" (Gn 18,4-5). Abraham entrà dins la tenda i manà a Sara que fes panets, i "va prendre mató, llet i la carn del vedell, els ho serví i es quedà dret al costat d'ells a l'ombra de l'alzina, mentre ells menjaven" (Gn 18,8). Després els visitants van preguntar on era Sara, així que Abraham respongué que dins la tenda, i un dels hostes va profetitzar que l'any següent la dona hauria tingut un fill. Ella, com que no s'ho creia per la seva edat avançada, se'n va riure. L'hoste va dir que res era impossible per al Senyor i Déu va recriminar al matrimoni la poca creença en el seu poder. Un cop el patriarca els va oferir el banquet, el Senyor li explicà la seva intenció de destruir les dues poblacions i Abraham, bondadosament, intentà intercedir a favor dels habitants.

L. Ginzberg a *The Legends of Jews*⁷⁷⁵ recull la llegenda que durant el tercer dia després de la circumcisió d'Abraham, Déu va dir als àngels que visitessin el patriarca, encara adolorit, i que després destruïssin les ciutats de la plana.⁷⁷⁶ Però els àngels, coneixedors de la maldat humana, no volien descendir a Sodoma i Gomorra, per això Déu va replicar que si no l'acompanyaven, hi aniria sol.⁷⁷⁷ Quan Abraham va veure que Eliezer, que vigilava els camins, tornava a les tendes amb Déu acompanyat per àngels, es va aixecar del seient. Tot i la forta calor i el dolor de la circumcisió, el patriarca sentia que havia de demostrar respecte davant la presència divina. Abraham va dir als tres viatgers que es recolzessin al tronc d'un gran arbre⁷⁷⁸ i que allà els portaria pa per sopar. Com si fos un gran banquet reial, ell mateix va sacrificar tres vedelles i va oferir llengua amb mostassa als hostes.⁷⁷⁹ Sara va ser l'encarregada de coure el pa, ja que havia de ser pa del dia en bon estat.⁷⁸⁰ Tot i que a Abraham li va semblar que els hostes menjaven, en veritat era només una il·lusió:⁷⁸¹ el menjar era consumit pel foc diví.⁷⁸² L'endemà Abraham

⁷⁷⁵ GINZBERG, L., *The Legends of...*, vol. I, p. 240.

⁷⁷⁶ *Pirké Rabbi Eliezer* 29; *Targum Ieruxalmi* Gn 18,1, entre d'altres. GINZBERG, L., *The Legends of...*, vol. V, p. 234.

⁷⁷⁷ *Tankhumà Buber* 1, 85; *Tankhumà, Vaierà* 2; *Aggadat Bereixit* 19; *Tankhumà Buber* 1,84. GINZBERG, L., *The Legends of...*, vol. V, p. 234.

⁷⁷⁸ Es detalla que l'arbre que estava al costat de la tenda reservada per als hostes només donava ombra als fidels que creien en Déu.

⁷⁷⁹ Talmud de Babilònia, *Baba Metsia* 86 b; *BR* 48,12-14; *ARN* 13,57; *Tankhumà, Vaierà* 4. Filó també esmenta que tot i tenir esclaus, Abraham va voler preparar el menjar ell mateix (*Questiones*, Gn 4,10). GINZBERG, L., *The Legends of...*, vol. V, p. 235.

⁷⁸⁰ Talmud de Babilònia, *Baba Metsia* 87 b; *BR* 48,14; *Pirké Rabbi Eliezer* 26; *Tankhumà, Vaierà* 13. Filó, *Questiones*, Gn 4,10. GINZBERG, L., *The Legends of...*, vol. V, p. 236.

⁷⁸¹ Talmud de Babilònia, *Baba Metsia* 86 b; *BR* 48,11 i 14; Flavi Josep, *Antiguitats jueves*, I, 11,2; Filó, *De Abrahamo*, 23; *Targum Ieruxalmi*, Gn 18,8, Justí Màrtir, *Diàleg*, 57, entre d'altres. GINZBERG, L., *The Legends of...*, vol. V, p. 236.

⁷⁸² *Midraix ha-Gadol* I, 272. GINZBERG, L., *The Legends of...*, vol. V, p. 236.

s'encarregà d'acompanyar-los al camí que seguien.⁷⁸³ Dos d'ells anaven a Sodoma, un per destruir-la i l'altre per salvar Lot, mentre que el tercer va retornar al cel.

A la Bíblia, els viatgers es descriuen amb l'aparença física d'homes. Malgrat tot, s'apunta que fou el Senyor acompanyat per dos àngels aquells que marxaren cap a Sodoma i Gomorra amb la intenció de punir les dues ciutats. Segons Raixí, els tres viatgers eren els àngels Miquel, Gabriel i Rafael, mentre que el *Targum de Pseudo-Jonatan* dona la seva versió de la tasca que havien vingut a escometre, ja que cada àngel baixà a la terra amb un sol propòsit. Cadascun havia de portar a terme una missió: Rafael havia de curar la ferida d'Abraham causada per la circumcisió, Miquel havia d'anunciar a Sara que tindria un fill i Gabriel havia de destruir Sodoma i Gomorra.⁷⁸⁴ Aquests tres assumiren forma humana per tal de visitar Abraham i poder-se hostatjar amb ell.

Els tres visitants que aparegueren davant d'Abraham són els protagonistes de l'escena de l'hospitalitat d'Abraham, molt representada en l'art.⁷⁸⁵ En les representacions artístiques de l'escena, tant hebrees com cristianes, es destaquen els tres visitants, que sovint prenen forma tots tres d'àngels alats. Abraham, dret al seu costat, sol oferir menjar i beure. També a un costat pot aparèixer Sara amagada entre les tendes recordant així l'episodi de la profecia del naixement del seu fill. Per la seva relació temàtica, l'escena pot ser representada al costat del sacrifici d'Isaac o també de la destrucció de Sodoma i Gomorra.

Com s'ha comentat, segons l'exegesi hebrea, Abraham va veure tres àngels, Miquel, Gabriel i Rafael, moment reproduït també en textos cristians com Nicolàs de Lira (1265-1349) o Alfons d'Àvila (1400-1455); d'aquí que s'hagi representat, també en l'art cristià, els tres visitants com a àngels alats.⁷⁸⁶ També s'ha d'esmentar que en el cristianisme l'escena en què els àngels

⁷⁸³ *Midraix ha-Gadol* I, 276. GINZBERG, L., *The Legends of...*, vol. v, p. 237.

⁷⁸⁴ Talmud de Babilònia, *Baba Metsia* 86 b; *BR* 50,2; *Ieruixalmi Targumim* Gn 18,2; Flavi Josep, *Antiguitats jueves*, I, 11,2, diu que se li van aparèixer tres àngels a Abraham però no n'esmenta els noms; GINZBERG, L., *The Legends of...*, vol. v, p. 234.

⁷⁸⁵ Per a una relació entre la iconografia de l'hospitalitat d'Abraham i l'exegesi vegeu: GIRAUDET, Marie-Jo, *L'hospitalité d'Abraham: exégèse et iconographie, des débuts du christianisme au XIV^e siècle en Occident*, tesi doctoral, París IV, 1997.

⁷⁸⁶ HERNÁNDEZ FERREIRÓS, Ana, «Abraham y los tres visitantes», *Base de datos digital de Iconografía Medieval*, Universidad Complutense de Madrid, 2015. Disponible en línia:

<https://www.ucm.es/bdiconografiamedieval/abraham-y-los-tres-visitante>

anuncien el naixement d'Isaac ha estat vista com la prefiguració de l'Anunciació a la Verge.⁷⁸⁷ El primer testimoni cristià conservat es troba a la catacumba de Via Llatina, a Roma, del segle IV, amb els àngels sense ales, com és típic representar-los en aquest període. Als murs de la nau de Santa Maria Maggiore de Roma es pot observar l'escena formant part d'un cicle dedicat a l'Antic Testament. Abraham serveix el menjar als tres visitants àpters, a la seva tenda. També a San Vitale de Ràvena⁷⁸⁸ es representa l'escena en el mur nord del cor, prop de l'altar, i al·ludeix a l'Eucaristia juntament amb el sacrifici d'Isaac i Abraham amb Melquisedec. L'escena de l'hospitalitat apareix en moltes obres medievals que segueixen la tradició iconogràfica que evoluciona des d'antiguitat tardana. Per citar-ne alguns exemples,⁷⁸⁹ es pot mencionar els frescos de Sant'Angelo in Formis; els mosaics de la catedral de Monreale; l'altar de Verdun de Klosterneuburg,⁷⁹⁰ les portes de San Zeno de Verno, el *Saltiri d'Ingeborg* (f. 10v),⁷⁹¹ el *Saltiri de sant Lluís* (f. 7v), el foli d'un gradual de Silvestro dei Gherarducci⁷⁹² i les *Hores Spinola* (f. 11r).⁷⁹³

Per entendre l'èxit i la plasmació d'aquesta escena cal saber que els pares de l'Església van interpretar l'episodi com una manifestació de la Trinitat, ja que Abraham va servir els tres àngels com si fossin un de sol. Aquesta idea es menciona al *De trinitate* (354-430) de Sant Agustí,⁷⁹⁴ i es repeteix per alguns autors de l'edat mitjana. El dogma cristià de la Trinitat es fa ressò en aquesta escena de l'hospitalitat d'Abraham, i en l'art queda repercutit amb més o menys consistència des de finals del segle IV. Es poden observar casos on s'arriba a mostrar Abraham davant la Trinitat tricèfala, mentre el primer ofereix menjar.⁷⁹⁵ La noció de Trinitat en la figura dels tres àngels es manté a l'Església oriental, com passa a la icona d'Andrei Rubliov,

⁷⁸⁷ Més informació sobre Abraham a: SIMON, A., «Abramo», ROMANINI Angiola Maria (dir. ed.), *Enciclopedia dell'arte medievale*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1991, vol. I, p. 57-60.

⁷⁸⁸ San Vitale a Ravenna, Itàlia, s. VI.

⁷⁸⁹ Es pot veure un llistat exhaustiu a la següent publicació: HOURIHANE, Colum (ed.), *Abraham in Medieval Christian, Islamic, and Jewish Art*, Princeton, N. J., Index of Christian Art, Department of Art & Archaeology, Princeton University in association with Penn State University Press, 2013, p. 59-78.

⁷⁹⁰ Nicolau de Verdun, Altar de Verdun, 1181, Monestir de Klosterneuburg, Àustria.

⁷⁹¹ *Saltiri d'Ingeborg*, final s. XII, Chantilly, Musée Condé, ms. 9 Olim 1695, f. 10v.

⁷⁹² Silvestro dei Gherarducci, foli d'un gradual, c. 1392-1399, Nova York, Pierpoint Morgan Library, ms. M. 653.2, (II), per la inscripció numèrica se sap que en un origen era el f. 74r.

⁷⁹³ Mestre de James IV d'Escòcia, *Hores Spinola*, c. 1510-1520, The J. Paul Getty Museum (Los Ángeles), ms. Ludwig IX 18, f. 11r.

⁷⁹⁴ Sant Agustí interpretà en l'episodi d'Abraham un simbolisme trinitari, ja que Abraham veié tres àngels però n'adorà un.

⁷⁹⁵ Per exemple, es veu Abraham davant la Trinitat a la *Christ-Herre Chronik* (Nova York, Morgan Library, ms. M. 769, f. 42r) i a la *Biblia Pauperum* (Àustria, c. 1435, Nova York, Morgan Library, ms. M. 230, f. 1r).

datada el 1422, entre d'altres. D'aquesta manera, en diversos programes cristians s'inclou l'escena per marcar aquest simbolisme trinitari, idea que evidentment no repercutí en l'art jueu.

Sense la intenció de subratllar la Trinitat, els tres hostes de forma angèlica apareixen a dues *haggadot* catalanes, l'*Haggadà d'Or* i l'*Haggadà Germana* (f. 3v b), que presenten l'escena de l'hospitalitat d'Abraham de manera similar. A l'*Haggadà d'Or* (f. 3r d) (Fig. 207) es representen tres àngels alats que estan menjant asseguts darrere d'una taula parada acollits per Abraham, i es fa referència, també, al moment de la profecia a Sara. Segons el text bíblic, el patriarca els va oferir “mató, llet i la carn del vedell”, però en la representació es pot veure com Abraham està atenent els hostes mentre sosté un flascó a la mà. A taula s'observen tres plats plens, segurament de carn, i una gerra a la taula. També damunt la taula figura un element rodó, que podria ser pa. Els àngels estan ubicats sota un arbre, que podria tenir relació amb “l'ombra de l'alzina”, tal com assenyala el text bíblic. Un dels àngels està apuntant Sara, que els està mirant encuriosida des d'un edifici. A la Bíblia s'indica que Sara està dins d'una tenda –pel caràcter nòmada de la família–, però a l'*haggadà* s'ha preferit representar un edifici més sòlid. La inscripció en hebreu de l'escena esmenta fragments del text bíblic: “[I ell] roman amb ells [sota l'arbre i ells menjaven]”, “[i ell digué]: dins la tenda”. L'arquitectura que envolta la figura de Sara a l'*Haggadà Germana* (f. 3v b) (Fig. 208) és molt semblant a l'*Haggadà d'Or*, igual que la posició dels tres àngels, però Abraham està situat a imatge mirall i en aquest cas es dibuixa un arbre a cada costat de la taula. Els elements servits a la taula semblen coincidir tots, així com el flascó que duu Abraham a les mans. En aquest cas, la inscripció és una cita de la Bíblia (Gn 18,8 i Gn 18,9). Les vinyetes que segueixen aquesta escena als dos manuscrits són la destrucció de Sodoma i Gomorra, la tasca que aconsegueixen dos dels àngels que Abraham va acollir; i el sacrifici del fill que tingueren Sara i Abraham, segons la profecia angèlica.

A més del cas de les dues *haggadot* catalanes, també apareix l'escena en altres manuscrits de diversa tipologia. En els *Comentaris de la Torà* de Raixí, manuscrit datat entre 1232-1233 a Würzburg (vol. 1, f. 13v), s'observen els tres àngels alats a l'extrem dret, mentre un d'ells parla amb Abraham, davant d'una arquitectura. Un dels àngels i Abraham porten un filacteri, motiu iconogràfic rar en aquesta escena. Tot i que aquí no figura l'escena del banquet, es col·loca un arbre que separa els personatges divins i Abraham. Sara no hi és, per tant, no es fa èmfasi en la

profecia del naixement d'Isaac.⁷⁹⁶ La *Miscel·lània del Nord de França* (f. 118r i f. 118v) (**Fig. 209**) integra quatre vinyetes en dues pàgines que detallen tot l'episodi més detalladament que a les *haggadot* catalanes. Al foli 118r els tres àngels són representats com a homes sense ales, de manera similar al *Saltiri d'Ingeborg*. A la dreta hi ha Abraham que s'acaba d'aixecar d'una cadira, motiu iconogràfic poc freqüent que segueix el que es narra al *Targum de Pseudo-Jonatan* (cap. 18): "I ell [Abraham], estant malalt del dolor de la circumcisió, seia a la porta del tabernacle en el fervor (o la força) del dia". A la vinyeta inferior del foli 118r s'ubica l'escena del banquet, on Abraham parla amb un dels convidats, que estan asseguts menjant sota l'ombra d'una gran alzina. Al foli 118v apareix l'escena de la profecia a Sara, on es representa la dona a un costat mentre Abraham i un dels àngels estan parlant; i a l'escena inferior es poden veure dos dels hostes que es dirigeixen cap a Sodoma i un àngel –que mostra per primer cop les ales– està parlant amb el patriarca. També s'incorpora l'escena de l'hospitalitat en dos altres manuscrits hebreus més tardans, com la *Miscel·lània Rothschild*,⁷⁹⁷ on Abraham serveix els tres àngels alats asseguts en una taula; i a l'*Haggadà de Chantilly*,⁷⁹⁸ provinent de Creta, on es troba l'escena del banquet amb els visitants sense ales i a la dreta Sara davant d'una tenda.

Ja siguin obres cristianes com jueves, de manera genèrica en les representacions artístiques se sol desglossar l'escena en dos: per una banda, Abraham ofereix hospitalitat als tres àngels, moment en què els troba al camí; i per l'altra, quan els està entretenint amb un banquet (**Fig. 210**). Aquesta última escena també pot vincular-se a la profecia a Sara, la qual surt d'una tenda col·locada en un lateral.⁷⁹⁹ Es conserven exemples on la muller d'Abraham treu el cap des d'una tenda o d'una arquitectura,⁸⁰⁰ tot i que n'hi ha d'altres que simplement està situada en un

⁷⁹⁶ Similar, però en sentit invers, l'escena es pot trobar en un esmalt de l'Altar de Verdun on es localitza Abraham amb un filacteri davant de tres àngels col·locats en filera. En la mateixa disposició es pot veure l'escena al conegut *Saltiri d'Ingeborg* (f. 10v), però sense el filacteri.

⁷⁹⁷ *Miscel·lània Rothschild*, (*Rothschild Miscellany*), nord d'Itàlia, 1479, Jerusalem, The Israel Museum, ms. 180/51, f. 165r.

⁷⁹⁸ *Haggadà de Chantilly*, (*Chantilly Haggadah*), Creta (Candia), primera meitat s. XVI, Chantilly Musée Condé, ms. 732, f. 25v.

⁷⁹⁹ Entre els manuscrits hebreus, Sara es pot veure en un racó a l'*Haggadà d'Or*, a l'*Haggadà Germana*, a la *Miscel·lània del Nord de França* (f. 118v) i a l'*Haggadà de Chantilly* (f. 25v). També apareix a: mosaics de Santa Maria Maggiore; mosaics de San Vitale a Ravenna; octateucs BAV Vat. Gr. 747 (f. 39r) i 746 (f. 72v), i l'octateuc d'Esmirna, s. XII, Constantinoble, (anteriorment Smyrna, The Evangelical School, ms. A.1), f. 30r; *Bíblia Lambeth*, Anglaterra, s. XII, Londres, Lambeth Palace Library, ms. 3, f. 6r; mosaics del Duomo de Monreale; *Saltiri d'Ingeborg*, f. 10v; vitralls d'Auxerre; *Histoire ancienne jusqu'à César* (Dijon, Bibliothèque Municipale, ms. 562, f. 21v); *Saltiri de sant Lluís*, f. 7v; decoració escultòrica de la sala capitular de Salisbury; Bíblia, Nàpols, s. XIV, Viena, Nationalbibliothek, ms. cod. 1191, fol. 9v; *Bible Historiale*, París, c. 1410, Brussel·les, Bibliothèque Royale, ms. 9001, f. 50r.

⁸⁰⁰ En concret, Sara és a la tenda al mosaic de San Vitale de Ravenna, al *Saltiri de sant Lluís*, així com a la decoració escultòrica de la sala capitular de Salisbury.

marge sense ubicar-se a cap espai concret. Com s'ha vist, en l'*Haggadà d'Or* i en la *Germana* s'opta per condensar en una única vinyeta l'hospitalitat d'Abraham –els àngels a taula mentre Abraham els serveix– i la profecia a Sara.

Fent una comparació entre les obres que incorporen l'escena de l'hospitalitat, es pot apreciar que tot i tenir una composició semblant, hi ha uns elements que poden variar, com ara si els àngels es representen alats, la varietat dels aliments disposats a la taula o la presència de l'alzina. Pel que fa al tema de les ales, en general es representen alats, però es troben casos, sobretot els més antics, on apareixen sense ales.⁸⁰¹ S'ha de remarcar que no només en els manuscrits hebreus es distingeixen els tres àngels, també la majoria d'obres cristianes integren aquest motiu. Per tant, és una tradició iconogràfica forta que desbanca la representació de la divinitat acompanyada per dos àngels. Això no obstant, s'ha fet esment a alguns casos on apareix la Trinitat en lloc dels tres àngels.

De manera més difosa, els tres àngels alats estan asseguts a una taula parada,⁸⁰² on se'ls ofereix menjar i beure –aliments que varien segons les representacions–; a més, també es representen utensilis de la taula i vaixel·la. Quan Abraham dona consumició als tres àngels pot oferir menjar⁸⁰³ o beure, com passa en les dues *haggadot* i altres casos,⁸⁰⁴ però és menys freqüent. En

⁸⁰¹ Àngels sense ales es poden distingir, entre els manuscrits hebreus, a la *Miscel·lània del Nord de França* (f. 118r) i a l'*Haggadà de Chantilly* (f. 25v). També succeeix als mosaics de San Vitale a Ravenna i a les *Hores d'Eduvigis de Silèsia*, (*Hours of Hedwig of Silesia*), Bohèmia, 1204-1219, Nova York, The Morgan Library, ms. M. 739, f. 10v.

⁸⁰² Els àngels en una taula parada es poden veure a l'*Haggadà d'Or*, *Haggadà Germana*, *Miscel·lània del Nord de França* (f. 118v), *Miscel·lània Rothschild* (f. 165r), *Haggadà de Chantilly* (f. 25v). També es pot apreciar en cronologies i geografies diverses: mosaics de San Vitale a Ravenna; octateucs (BAV, Vat. Gr. 746, f. 72v i l'octateuc d'Esmirna, f. 30r); *Bíblia Lambeth*, f. 6r; capella Palatina de Palerm; mosaics del Duomo de Monreale; inicials historiades del psalm 46 d'un saltiri, França 1195-1205, Nova York, The Morgan Library, ms. M. 338, f. 188r i 189v; *Hores d'Eduvigis de Silèsia*, f. 10v; vitralls d'Auxerre; *Histoire ancienne jusqu'à César*, Dijon, Bibliothèque Municipale, ms. 562, f. 21v; *Saltiri de sant Lluís*, f. 7v; decoració escultòrica de la sala capitular de Salisbury; *Bíblia angevina de Nàpols*, BNF, ms. Français 9561, f. 16v; panell, final s. XIV, Atenes, The Benaki Museum, inv. GE 2973; *Bible Historiale*, Brussel·les, Bibliothèque Royale, ms. 9001, f. 50r; icona bizantina, principi s. XV, Atenes, The Byzantine and Christian Museum, inv. BXM 1544.

⁸⁰³ El patriarca oferint menjar es pot veure en els següents exemples: mosaics de Santa Maria Maggiore, mosaics de San Vitale a Ravenna, mosaics del Duomo de Monreale; inicials historiades del psalm 46 d'un saltiri, França 1195-1205, Nova York, The Morgan Library, ms. M. 338, f. 188r i 189v; *Bíblia de Pamplona*, Amiens, Bibliothèque municipale, ms. 108, f. 8v; *Saltiri d'Ingeborg*, f. 10v; *Histoire ancienne jusqu'à César*, Dijon, Bibliothèque Municipale, ms. 562, f. 21v; *Saltiri de sant Lluís*, f. 7v. Entre els manuscrits hebreus es pot observar a la *Miscel·lània Rothschild*. El menjar ofert pot consistir en pa, una vedella petita o carn en genèric, o també Abraham es pot acostar amb un plat sense que es pugui apreciar quin aliment és.

⁸⁰⁴ Que Abraham ofereixi beure als convidats es pot advertir a l'*Haggadà d'Or*, *Germana*, així com a l'octateuc d'Esmirna (f. 30r); l'octateuc BAV Vat. Gr. 746, f. 72v; la *Bíblia angevina de Nàpols*, BNF, ms. Français 9561, f. 16v, per citar altres exemples.

alguna ocasió es dona més protagonisme a l'alzina, on els àngels estan a sota menjant, com a l'*Haggadà d'Or*.⁸⁰⁵

Com es pot observar, no hi ha un model fix de representació i és ben diversa la tria de les subescenes al voltant de l'episodi bíblic, podent integrar la visita dels tres àngels, el banquet que ofereix Abraham, la profecia a Sara i el patriarca intercedint a favor dels sodomites.

La destrucció de Sodoma i la fugida de Lot i la seva família de la ciutat

Després que els àngels haguessin estat hostatjats per Abraham, dos d'ells van arribar a Sodoma amb la intenció d'aniquilar la ciutat (Gn 19, 1-29). Lot, amb el mateix respecte que el seu oncle, els va oferir hospitalitat durant una nit, i els va donar pa per sopar. Els depravats sodomites, coneixedors de l'estada dels nouvinguts a casa de Lot, van voler abusar d'ells, però el nebot d'Abraham intentà evitar l'ultratge suplicant-los que no els fessin res. Fins i tot, preferí entregar-los les seves filles verges a canvi que no toquessin els nouvinguts. Els àngels, en veure que els sodomites volien esbotzar la porta, van deixar a tots els homes cecs i així no van poder trobar l'entrada. Al seu torn, també van aconsellar a Lot que fugís de la ciutat juntament amb tots els seus familiars perquè destruirien la ciutat. Lot, seguint els seus consells, va advertir als seus futurs gendres però aquests no en feren cas, així que a trenc d'alba va marxar de la ciutat amb la seva dona i les seves dues filles, i els àngels el van agafar de la mà per ajudar-lo a fugir de la imminent destrucció. Quan estigueren fora de la ciutat els éssers angèlics els advertiren que no miressin enrere, ja que serien aniquilats. Mentre del cel queia sofre i foc sobre les ciutats de Sodoma i Gomorra i a tota la plana, Lot es va refugiar a la ciutat propera de Sóar. Tot i l'advertiment diví, la dona de Lot no va poder evitar la temptació de mirar enrere i es va convertir en una estàtua de sal.⁸⁰⁶ Així, per intercessió d'Abraham, Lot i les seves dues filles van poder sobreviure al desastre.

⁸⁰⁵ Per exemple, aquest arbre també es pot veure als mosaics de San Vitale, a l'octateuc Vat. Gr. 746, a la *Bíblia de Pamplona* (Amiens ms. 108), al *Saltiri d'Ingeborg* i al *Saltiri de sant Lluís*, entre d'altres. També es localitzen manuscrits hebreus on s'aprecia l'arbre: *Comentari de Raixí, Miscel·lània del Nord de França, Miscel·lània Rothschild, Haggadà de Chantilly*. A vegades, fins i tot en pot aparèixer més d'un. A l'hora d'interpretar l'arbre, però, s'ha de tenir present que aquest també s'utilitza com un recurs per separar unes escenes d'unes altres i, per tant, no sempre té un valor simbòlic –o també podria ser que tingués les dues funcions.

⁸⁰⁶ La història recorda al mite d'Orfeu i Eurídice.

Tornant altre cop a l'inici de l'episodi, d'acord amb el recull de llegendes jueves de Ginzberg,⁸⁰⁷ Lot va veure els àngels en forma humana i va pensar que eren caminants. Els va acollir només durant la nit perquè a la ciutat estava prohibit sota pena de mort ajudar als forasters i així, per no ser descobert, va voler amagar el sancionat acte sota la foscor de la nit.⁸⁰⁸ La dona de Lot va alertar els sodomites que a casa seva s'allotjaven forasters, perquè va sortir a demanar sal sota el pretext que uns hostes havien arribat.⁸⁰⁹ El *Gènesi Rabbà* especifica exactament que Lot tenia quatre filles en el moment de la destrucció de la ciutat, dues de casades i dues verges, ja que al text bíblic la xifra queda ambigua.⁸¹⁰ Les que fugiren amb el pare durant l'arrasament de Sodoma van ser les dues filles verges. L'àngel Miquel va ser l'encarregat de prendre la mà de Lot, que caminava amb la seva família, mentre Gabriel va tocar la roca on van ser construïdes les ciutats i les va enderrocar. Els rabins van suposar que la dona de Lot, anomenada Idit o Irit, va mirar enrere perquè estava preocupada per les seves dues filles casades que s'havien quedat a la ciutat amb els seus marits, per això quedà fulminada.⁸¹¹ Durant el dia, els ramats llepaven la sal de la seva estàtua, però a la nit el bloc es regenerava per tornar a ser consumit l'endemà.⁸¹² La destrucció de Sodoma i Gomorra va succeir, segons els rabins, el vespre del setzè dia del mes de *nissan*.⁸¹³

El punt culminant de l'episodi de la destrucció de la ciutat de Sodoma apareix, com s'ha esmentat, a l'*Haggadà d'Or*, a l'*Haggadà Germana* i a l'*Haggadà de Sarajevo*. A totes tres es mostra, en una sola vinyeta, l'arrasament de la ciutat, la dona de Lot convertida en sal i Lot i les seves filles sortint de Sodoma, quedant els tres successos ben diferenciats pel que fa a la composició. A l'*Haggadà d'Or* (f. 4v a) (Fig. 211) s'aprecien aquestes tres fases, que segueixen l'ordre invers de la lectura hebrea, d'esquerra a dreta, a diferència dels altres dos manuscrits. Les inscripcions hebrees, adoptant l'ordre del dibuix, recalquen aquestes tres parts: "Lot i les seves filles escapen", "i ella es converteix en una estàtua de sal", i "la destrucció de Sodoma". A l'esquerra es troba la ciutat derruïda en la qual es distingeixen els caparrons dels sodomites morts; al centre, sobre un turó, destaca la dona de Lot, ja convertida en un pilar de

⁸⁰⁷ GINZBERG, L., *The Legends of...*, vol. I, a partir de la p. 245.

⁸⁰⁸ *Pirké Rabbi Eliezer* 25; *Midraix ha-Gadol* 1, 288. GINZBERG, L., *The Legends of...*, vol. v, p. 240.

⁸⁰⁹ Per aquest motiu, segurament, ella tingué la fi d'acabar com una estàtua de sal. Segons altres fonts va ser convertida en una columna de sal perquè no en va donar als seus hostes (*Targum de Pseudo-Jonatan i Ieruxalmi* a Gn 19,26; comp. *Gènesi Rabbà* 51,7).

⁸¹⁰ *Pirké Rabbi Eliezer* 25; Jeroni, sobre Gènesi 19,14. GINZBERG, L., *The Legends of...*, vol. v, p. 241.

⁸¹¹ *Pirke de Rabbi Eliezer* 25,11. GOLDSTEIN, D., *Mitologia jueva...*, p. 61.

⁸¹² *Pirké Rabbi Eliezer*; *Séfer ha-Iaxar, Vaierà*, p. 28a, b. HIRSCH, E. G., *et al.*, «Lot»..., vol. VIII, p. 185-187.

⁸¹³ Precisament va succeir durant la setmana de la futura Pasqua jueva.

sal de color blanc; mentre que a la dreta Lot empeny les seves filles petites per escapar-se de la ira divina. Tal com els investigadors han advertit,⁸¹⁴ es representen quatre filles en comptes de dues, i això derivaria de les fonts midràixiques que expliquen que Lot tenia dues filles verges i dues de casades, per intentar explicar una incongruència numèrica del text bíblic. Aquesta particularitat no es repeteix ni a l'*Haggadà Germana* (f. 4r a) (Fig. 212)⁸¹⁵ ni a l'*Haggadà de Sarajevo* (f. 7v a) (Fig. 213),⁸¹⁶ ja que només apareixen dues filles petites. Els dos manuscrits presenten els mateixos tres grups composicionals, seguint l'ordre de lectura hebreu, de dreta a esquerra. En tots els casos, al centre, ben destacada, es mostra la dona de Lot convertida en sal. Els caps dels sodomites tornen a aparèixer a l'*Haggadà Germana*, mentre que a l'haggadà conservada a Sarajevo destaquen les flames que devoren la ciutat. Igual que a l'*Haggadà d'Or*, en aquesta última també es representen les filles de Lot com a dues nenes petites.

Comparant les escenes de les *haggadot* catalanes amb la dels altres manuscrits hebreus, es pot comprovar que la destrucció de Sodoma i la fugida de Lot i les seves filles no foren representades amb freqüència dins l'art jueu. Es localitza als *Comentaris de Raixí* de la Torà (vol.1, f. 9v) i a la *Miscel·lània del Nord de França* (f. 119r, 119v, 740v i 741r). En el primer manuscrit es representa la destrucció de Sodoma al costat d'Abram, Sarai i Lot sortint d'Haran⁸¹⁷ (Gn 12,5). És l'únic exemple conservat que mostra la combinació d'aquests dos passatges bíblics, però s'ha de tenir en compte que el comentari de Raixí, el text on s'inclouen les il·luminacions, comença amb l'ordre de Déu a Abram de sortir del país (Gn 12,1) i continua amb la separació de l'oncle i el nebot, i l'estada de Lot a Sodoma fins que fou destruïda.⁸¹⁸ Resulta interessant com a l'hora de representar la sortida d'Abram, Sarai i Lot d'Haran es pren la iconografia de la fugida de Sodoma, quan la família de Lot és guiada per un àngel. En comptes d'aparèixer Lot, les seves filles i la dona convertida en estàtua de sal, s'observa Abram, Lot i Sarai a darrere. Un àngel alat enderroca la ciutat que es troba en flames, motiu iconogràfic molt repetit en altres obres que representen el mateix tema. Altres particularitats també es poden observar a la *Miscel·lània del Nord de França*, manuscrit que dedica quatre

⁸¹⁴ KOGMAN-APPEL, K., *Illuminated Haggadot...*, p. 148.

⁸¹⁵ A l'*Haggadà Germana* està inscrit que: "I es convertí en una estàtua de sal", "Lot i les seves filles fugen".

⁸¹⁶ A sobre de la vinyeta de l'*Haggadà de Sarajevo* es pot llegir el següent: "La destrucció de Sodoma i Gomorra", "però la dona de Lot va mirar enrere", "i Lot", "i les seves dues filles".

⁸¹⁷ Per la seva semblança iconogràfica, en un inici es va interpretar l'escena com a Lot fugint de Sodoma, però Thérèse Metzger (1974, p. 542) va suggerir que es representava Abram, Lot i Sarai. METZGER, Thérèse, «Le manuscrit enluminé Cod. Hebr. 5 de la Bibliothèque d'Etat à Munich», *Études de Civilisation Médiévale (IXe – XIIIe siècles)*, Poitiers, 1974, p. 537-552 (en concret p. 542).

⁸¹⁸ Al comentari de Raixí no s'explica detalladament l'episodi de la destrucció de Sodoma sinó que només indica que Lot hi residí fins que Déu la va destruir.

folis diferents als episodis esmentats, alguns d'ells per partida doble.⁸¹⁹ Tot i que no sol ser habitual, la destrucció de les dues ciutats de Sodoma i Gomorra (f. 119r) es representa de manera simultània (**Fig. 214**). Cada ciutat ocupa una vinyeta, separades per una sanefa ornamental. Sobre les ciutats un àngel alat que emergeix del cel l'està destruint. Al següent foli (f. 119v) apareix la continuació de la història i es representen els dos àngels guiant Lot i la seva família fora de Sodoma, però no es mostra la ciutat (**Fig. 215**). Cada àngel agafa una filla de la mà per evidenciar el seu suport com a guia i auxiliador. A la dreta, la dona de Lot, que ha mirat enrere, s'ha convertit en una estàtua de sal. Més endavant del manuscrit, apareixen altres escenes dedicades als mateixos passatges bíblics, amb variants iconogràfiques. Al foli 740v es torna a representar la destrucció de Sodoma, però en aquest cas no figura cap àngel com agent destructor, sinó que la ciutat és devorada per la boca oberta d'un drac, com si es tractés de la boca de l'Infern. Al següent foli (f. 741r) es representa la família de Lot, altra vegada sense incloure l'àngel. Lot, al capdavant, pren una filla de la mà, mentre l'altra els segueix al darrere. A l'altre extrem, la dona de Lot ja s'ha convertit en pilar de sal. Resulta molt interessant veure com les dues escenes dels folis posteriors, dibuixades dins de cercles, ometen en els dos casos la presència angèlica, ben reforçada en les altres dues il·luminacions. Així, en aquest manuscrit, a diferència de les *haggadot* catalanes, es prefereix dividir els dos episodis en vinyetes separades per donar més importància a l'acte de la destrucció de les ciutats pecadores.

Entre les escenes de l'Antic Testament, la devastació de la ciutat de Sodoma ha estat un tema molt representat en l'art cristià. És un bon exemple del càstig de la divinitat cap als pecadors perniciosos i a la vegada no s'obvia la salvació dels justos que mereixen escapar-se del puniment general. Així es representa la ira i la misericòrdia divina al mateix temps. En la tradició cristiana també s'establí un paral·lelisme d'aquest passatge amb la baixada de Jesús als Inferns, com bé es mostra a l'*Speculum Humanae Salvationis*.⁸²⁰ Es poden representar diferents passatges narratius de la història, entre els més comuns, Lot hostatjant els àngels que venen a Sodoma, els àngels que ceguen els sodomites, la destrucció de la ciutat,⁸²¹ la dona de Lot convertida en estàtua, i Lot i les seves filles fugint de la ciutat. En una sola vinyeta o

⁸¹⁹ La repetició de les escenes es deu a que es va afegir una segona part, feta a l'Île de France o Champagne a finals del segle XIII o principis del XIV, per altres mans (f. 739r-744v).

⁸²⁰ GOOSEN, L., *De Abdías a Zacarías...*, p. 175-178 (en concret, p. 178). Sobre la interpretació de l'episodi bíblic vegeu: LOADER, James Alfred, «The Sodom Theme in Patristic Literature», *Studia Historiae Ecclesiasticae*, vol. XVI, 1990, p. 98-114; KRIEL, D. M., «Sodoma in Fifth Century Biblical Epic», *Acta classica*, n. 34, 1991, p. 7-20; FELDMAN, Louis H., «The Destruction of Sodom and Gomorrah According to Philo, Pseudo-Philo, and Josephus», *Henoch*, vol. XXIII, 2001, p. 185-198.

⁸²¹ La destrucció de la ciutat pot ser duta a terme per part d'un o dos àngels, o sense la intervenció angèlica.

enquadrament se solen agrupar, com passa amb les *haggadot* catalanes, la destrucció de la ciutat i la sortida de Lot. És freqüent que se segueixi un esquema composicional tripartit, normalment d'esquerra a dreta, amb les ruïnes de Sodoma a un lateral, al centre l'estàtua o columna de sal, i Lot amb les dues filles a l'altre lateral, com bé s'aprecia al *Saltiri de sant Lluís* (f. 9v) (**Fig. 216**) o a la *Bíblia Morgan* (f. 4r) (**Fig. 217**).⁸²²

L'edat de les filles no és invariable, ja que es poden representar com a nenes petites, joves adolescents o adultes amb el cap cobert. Sol ser freqüent trobar-les ja adultes,⁸²³ com a l'*Haggadà Germana*, i és més estrany que siguin petites, com a l'*Haggadà d'Or* i a l'*Haggadà de Sarajevo*.⁸²⁴ El nombre de filles també és variable, tot i que amb molta més freqüència se'n representen dues.⁸²⁵ Que en siguin quatre, com apareix a l'*Haggadà d'Or*, no és gens usual, cosa que indica la raresa del motiu iconogràfic en el manuscrit esmentat.⁸²⁶ Com a les *haggadot* catalanes, es localitzen altres exemples on Lot empeny les filles,⁸²⁷ tant des de davant com des de darrere, encara que també és habitual que un àngel (o dos) agafi de la mà a Lot per conduir-lo. La imatge de Lot sol aparèixer com un home madur amb barba, i es troben exemples que porta un farcell a l'esquena pel viatge a recórrer un cop abandona la ciutat.

Pel que fa a la destrucció de la ciutat, se sol representar només Sodoma sota una pluja de sofre, que pot desencadenar l'àngel o caure directament des del cel. Tanmateix, es troben exemples on es mostra la destrucció conjunta de les altres ciutats de la plana, com s'ha indicat en la

⁸²² Una lectura de dreta a esquerra es pot veure, per exemple, a la *Weltchronik* de la Morgan Library (ms. M. 769, f. 44r) i al *Liber Concordiae Novi ac Veteris Testamenti*, Catalunya, 1455, Londres, BL, Egerton 1150, f. 21v.

⁸²³ Les filles adultes es poden observar a la *Miscel·lània del nord de França* (f. 19v) i a l'*Haggadà Germana*, entre els manuscrits hebreus. També es pot veure a: *Gènesi de Viena*; mosaics del Duomo de Monreale; saltiri, The Morgan Library, ms. M. 338, f. 196v; Llibre d'Hores, Alemanya, 1204-1219, Nova York, Morgan Library, ms. M. 739, f. 11r; decoració escultòrica de la sala capitular de Salisbury; *Weltchronik*, Morgan Library, ms. M. 769, f. 44r; pintura mural de la Sala del Guariento dell'Accademia Galileiana, Pàdua; *Liber Concordiae Novi ac Veteris Testamenti*, BL, Egerton 1150, f. 21v; Hartmann Schedel, *Liber Chronicarum Mundi*, Nuremberg, 1493, per posar-ne exemples de diferents cronologies.

⁸²⁴ També a la *Bible Historiale*, BNF Français 160, f. 23r.

⁸²⁵ Igual que a l'*Haggadà Germana*, l'*Haggadà de Sarajevo* i la *Miscel·lània del Nord de França* (f. 119v), hi ha dues filles juntament amb Lot escapant-se de Sodoma, per exemple a: Mosaics del Duomo de Monreale; saltiri, The Morgan Library, ms. M. 338, f. 196v; *Saltiri de sant Lluís*, f. 9v; *Histoire ancienne jusqu'à César*, Dijon, BM, ms. 562, f. 47v; decoració escultòrica de la sala capitular de Salisbury; *Bible Historiale*, BNF Français 160, f. 23r; *Bíblia angevína de Nàpols*, BNF, ms. Français 9561, f. 17v; *Weltchronik*, Morgan Library ms. M. 769, f. 44r; *Histoire ancienne*, ÖNB, Cod. 2576, f. 20v; *Liber Chronicarum Mundi*, Nuremberg, 1493.

⁸²⁶ Hi poden haver altres variants on apareixen altres familiars, com ara a la Bíblia napolitana de finals del segle XIV, Viena, ÖNB, Cod. Vindobonensis Palatinus 1191, f. 522r.

⁸²⁷ Es pot veure Lot al davant de les filles, empenyent-les i agafant-ne una de la mà, com a la *Miscel·lània del Nord de França* i a la *Bíblia Morgan* o al *Liber Concordiae Novi ac Veteris Testamenti* de la BL, o pot estar al darrere i amb la mà marcant el camí, com al *Saltiri de sant Lluís*.

Miscel·lània del Nord de França.⁸²⁸ La ciutat pot cremar en flames,⁸²⁹ com a l'*Haggadà d'Or* i a la de *Sarajevo*, encara que hi ha exemples que inclouen una pedregada, i també pot aparèixer simplement un cel amenaçador sobre la ciutat o bé que només estigui derruïda, sense senyals de l'agent destructor. El motiu dels caparrons dels habitants que estan aixafats entre la runa de la ciutat, que s'inclou tant a l'*Haggadà d'Or* com a la *Germana*, no és pas inusual, ja que s'aprecia a la *Bíblia Morgan*, entre altres exemples.⁸³⁰ En canvi, el turó on s'ubica l'estàtua de sal de l'*Haggadà d'Or* és rar.⁸³¹

Per tant, en relació a l'escena es pot concloure que les escenes de les *haggadot* catalanes segueixen el text bíblic, incorporant-se en el cas de l'*Haggadà d'Or* un motiu de procedència rabínica, la representació de quatre filles en comptes de dos. Fent la cerca en altres manuscrits i obres, s'han trobat altres nombres de filles, siguin tres, una o altres combinacions amb més gent. Com que és un motiu iconogràfic extremadament rar i comptant que existeix el passatge midràixic que detalla el nombre de quatre, és lícit pensar que podria derivar d'aquesta tradició rabínica. Això no obstant, tampoc es poden descartar del tot altres vies de formació d'aquesta iconografia, encara que més improbables. Per exemple, es podria haver originat a partir de la representació de les dues filles i dos àngels. Aquests últims a l'antiguitat tardana, tant en l'art jueu com cristià, es representaven sense ales, i es podria haver desenvolupat aquesta iconografia a partir de la incomprensió de l'hipotètic motiu original. Continuant amb el tema angèlic, és interessant com a cap dels manuscrits hebreus catalans no s'incorpora l'àngel en les escenes, ni fent la tasca de destruir la ciutat ni guiant Lot, mentre que en els dos exemples asquenazites esmentats sí. Com s'ha comentat, la composició i configuració de l'escena segueix

⁸²⁸ A la *Miscel·lània del Nord de França* es representa a la vegada la destrucció de Sodoma i Gomorra, mentre que a les *Histoires bibliques* de la BNF (Français 1753, f. 10v) es representa la destrucció de les quatre ciutats de la plana.

⁸²⁹ Les flames es poden observar a l'*Haggadà d'Or* i l'*Haggadà de Sarajevo*, així com als *Comentaris de la Torà de Raixí* de Munic. Entre d'altres testimonis artístics que comparteixen aquest motiu es pot citar: *Gènesi de Viena*; *Pentateuc Ashburnham*, f. 18r; *Octateuc Vat. Gr. 747*, f. 40v i 746, f. 76r; mosaics del Duomo de Monreale; Saltiri, The Morgan Library, ms. M. 338, f.196v; *Llibre d'Hores*, Morgan Library, ms. M. 739, f. 11r; *Bíblia Morgan*, f. 4r; *Saltiri de sant Lluís*, f. 9v; *Histoire ancienne jusqu'à César*, Dijon, BM, ms. 562, f. 47v; *Bible Historiale*, BNF Français 160, f. 23r; *Weltchronik*, Morgan Library, ms. M. 769, f. 44r; *Bíblia angevina de Nàpols*, BNF, ms. Français 9561, f. 17r i 17v; *Bíblia napolitana*, ÖNB, Cod. Vindobonensis Palatinus 1191, f. 522r.

⁸³⁰ Entre aquests, es pot mencionar: mosaics del Duomo de Monreale; *Llibre d'Hores*, Morgan Library, ms. M. 739, f. 11r; decoració escultòrica de la sala capitular de Salisbury, *Bible Historiale*, BNF Français 160, f. 23r; *Weltchronik*, Morgan Library, ms. M. 769, f. 44r. A la pintura mural de la Sala de l'Acadèmia de Pàdua i a la *Bíblia angevina de Nàpols* de la BNF (ms fr. 9561) apareixen cossos sencers.

⁸³¹ D'entre les múltiples variants és interessant el detall d'una cabra i un xai que llepen l'estàtua de sal de la dona de Lot, com es pot veure al Saltiri de la Morgan Library, PML M. 338, f. 196v. Com es relata al midraix, els ramats consumien la sal de la columna però miraculosament cada dia tornava a aparèixer.

l'habitual i difosa forma d'esquema tripartit, amb les tres escenes successives que s'han esmentat, una al costat de l'altra.

Lot i les seves filles

Després que Lot i les seves dues filles fugissin de Sodoma, es van refugiar a la ciutat de Sóar i al cap de poc es van instal·lar a una cova d'una regió muntanyosa. Era una zona sense homes, així que les filles, preocupades per no engendrar descendents, van emborratxar el pare amb la intenció de tenir-hi relacions. Una nit la filla gran va jeure amb Lot sense que aquest se'n recordés pels efectes de la beguda, i a la nit següent el mateix passà amb la filla més petita. Així, les dues quedaren embarassades i tingueren com a fills Moab i Benammí (Gn 19,30-36). Segons les llegendes jueves, sembla que Lot va ser castigat d'aquesta manera, ja que va estar a punt de sacrificar l'honor de les seves filles quan les volia entregar als sodomites en substitució dels seus hostes angèlics.⁸³² Altres fonts, en canvi, no recriminen l'incest veient-lo com un acte innocent i, fins i tot, s'arriba a dir que les filles van comptar amb l'ajuda divina.⁸³³ En tot cas, l'acte no fou ben vist als ulls de la gent veïna i se'n parlà malament.⁸³⁴

Aquesta escena incestuosa no va tenir gaire èxit en les *haggadot* catalanes conservades, ja que l'*Haggadà Germana* és l'única que recull l'episodi i el desenvolupa amb dues escenes consecutives dins d'una sola vinyeta (**f. 4r b**) (**Fig. 218**), quan Lot és embriagat per les seves filles i quan manté relacions amb una d'elles. A la dreta, una filla està abocant vi a una copa que sosté Lot, que està assegut sota un dosser, i l'altra filla porta un flascó i una copa mentre camina cap a l'esquerra, on es torna a representar Lot i una de les filles estirats sota els llençols d'un llit. S'aprecia com, sense seguir el text bíblic, no es representa l'escena en una cova a la muntanya, sinó que hi ha la voluntat d'emmarcar-la en una habitació. Les inscripcions, basades en el relat del Gènesi, identifiquen les escenes: "Les filles de Lot van fer beure vi al seu pare" i "Les filles de Lot, que estan jaient amb el seu pare".

Encara que no sigui gens freqüent en manuscrits hebreus, segurament per la poca solemnitat del tema, l'episodi també s'inclou a la *Miscel·lània del Nord de França* (f. 119v), sota la vinyeta de

⁸³² Tankhumà, Vaierà 12. GINZBERG, L., *The Legends of...*, vol. v, p. 241.

⁸³³ GRAVES, R.; PATAI, R., *Los mitos hebreos...*, p. 213.

⁸³⁴ GINZBERG, L., *The Legends of...*, vol. I, p. 258.

la fugida de la família de Lot. En aquest cas, seguint el text bíblic, Lot i les seves dues filles s'ubiquen dins d'una cova, i encara no ha tingut lloc la consumació de l'incest. La cova també es representa al *Pentateuc Ashburnham* (f. 18r) encara que en aquest manuscrit es fa un pas més i es mostra un llit i com les seves filles l'estan embriagant. A l'octateuc de la BAV (Vat. Gr. 747, f. 41r) es repeteix la idea de la cova i les dues filles emplenant una copa al seu pare. Citant altres manuscrits, resulta interessant com, igual que l'*Haggadà Germana*, en la *Bíblia Historiale* de la Morgan Library⁸³⁵ es representa l'escena en una habitació i Lot i les seves filles estan nus al llit coberts amb llençols.⁸³⁶

Així, les escenes incestuoses de Lot i les seves filles es mostraren des d'exemples antics, i tenen lloc en una cova o bé en una habitació. Es pot representar d'una manera més o menys pudorosa, des de deixar que s'intueixi el que succeirà fins a mostrar el pare i les seves filles nues en un llit. La sensualitat del tema de Lot i les seves filles tingué un gran interès especialment en èpoques posteriors, mentre que en les *haggadot* queda pràcticament desaparegut.

El sacrifici d'Isaac

Un dels episodis més representats del Gènesi en l'art occidental és, sens dubte, el sacrifici d'Isaac. En hebreu el nom de l'episodi *Aqedat Itskhaq*, significa "lligadura d'Isaac". Aquest passatge és un testimoni evident de la creença absoluta en Déu, ja que posà a prova l'obediència i la fe d'Abraham.⁸³⁷ La font essencial que relata la història és el capítol 22 del Gènesi, en concret del verset 1 al 19. Escrits exegetics cristians i rabínics en feren relectures i donaren altres detalls de l'escena. El capítol comença amb l'ordre de la divinitat de prendre Isaac i anar al país de Morià per tal d'oferir-lo en holocaust. El patriarca va estellar llenya, va

⁸³⁵ *Bíblia Historiale*, Nova York, Morgan Library, ms. M.394, f. 19r.

⁸³⁶ Lot jaient al llit amb una filla també es troba, per citar un altre exemple, als vitralls de Poitiers, i al Llibre d'Hores de la Morgan Library ms. M. 739, f. 11v.

⁸³⁷ En relació a l'episodi d'Abraham vegeu, entre d'altres: WILLIAMS, John, «Generaciones Abrahæ: Reconquest Iconography in Leon», *Gesta*, XVI/2, 1977, p. 3-14; SCHAPIRO, Meyer, «An Irish-Latin Text on the Angel with the Ram in Abraham's Sacrifice», *Late Antique, Early Christian and Medieval Art: Selected Papers*, vol. 3, London, Chatto and Windus, 1980, p. 307-318; JENSEN, Robin M., «The Offering of Isaac in Jewish and Christian Tradition», *Biblical Interpretation*, vol. 2, n. 1, 1994, p. 85-110; LÓPEZ GÓMEZ, A., «Sacrifice», BARRALI ALTET, Xavier (ed.), *Dictionnaire critique d'iconographie occidentale*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2003, p. 757-760; LÓPEZ, Ediberto, «Relectura del Génesis 22: el temprano judaísmo y el cristianismo primitivo, y el sacrificio de Isaac», *Ribla*, vol. 3, n. 40, 2001, p. 62-83; GREGORY, Bradley C., «Abraham as the Jewish Ideal: Exegetical Traditions in Sirach 44:19-21», *Catholic Biblical Quarterly*, vol. 70, n. 1, 2008, p. 66-81.

preparar l'ase i demanà a dos mossos que els acompanyessin. Quan va veure que s'aproximaven al lloc indicat va fer que els criats s'esperessin. Pare i fill s'hi acostaren, Isaac portant llenya a les espatlles i Abraham amb les brases pel foc i un ganivet. Arribats al destí, el patriarca va construir un altar, hi col·locà la llenya, va lligar el seu fill i el posà a sobre. Just al moment, quan anava a degollar-lo amb el ganivet, l'àngel del Senyor va aturar el sacrifici. En superar la prova de no refusar el seu fill únic a Déu, l'ésser immolat va ser substituït per un moltó, que s'havia enredat les banyes a uns matolls. En recompensa, Déu el va beneir i va prometre que la seva descendència seria nombrosa.

En la cultura jueva l'episodi es desenvolupà en la literatura midràixica, tant al *Gènesi Rabbà*, al *Pirké de Rabbi Eliezer* i al *Targum de Pseudo-Jonatan* sobre el Gn 22,9-12. També amb anterioritat s'incorporà a les *Antiguitats jueves* de Flavi Josep i als textos de Filó d'Alexandria. Els estudis rabínics interpretaren l'episodi com un rebuig de la divinitat cap als sacrificis humans i a la vegada com un exemple d'obediència i un acte de fe per part del patriarca. Molts textos caracteritzaven Isaac com un adult coneixedor en tot moment del sacrifici que anava a realitzar el seu pare. Per tant, fou vist com a màrtir i antecedent del Messies. Ginzberg a *The Legends of Jews*⁸³⁸ recull els detalls de la partida d'Isaac. Abraham va dir a Sara que volia endur-se'n Isaac fins a Xem perquè estudiés al servei de Déu. Ella, afligida per la marxa del seu fill estimat, el va engalanar amb un turbant amb pedres precioses i li donà provisions per al viatge.⁸³⁹ El midraix identifica que els dos mossos que s'endugué amb ell eren Ismael i Eliezer.⁸⁴⁰ Al cap de tres dies de viatge, Abraham va albirar un pilar de foc a la muntanya, que només percebien ell i Isaac, i així va saber quin era el lloc indicat.⁸⁴¹ El patriarca va construir l'altar amb pedres i morter, i va lligar el seu fill per degollar-lo.⁸⁴² Segons la tradició jueva, Isaac, que ja era adult, li digué a Abraham que portés les seves cendres a Sara perquè les tingués amb ella a la seva cambra. Es detalla també que fou l'arcàngel Miquel l'encarregat de baixar per evitar el sacrifici. Segons la tradició, el sacrifici d'Isaac va tenir lloc el dia de l'Expiació (*Iom Kipur*). El rei David va utilitzar els tendons del moltó per a fer-se'n deu cordes, i també els seus corns, com a instrument de vent, tingueren la funció específica d'indicar

⁸³⁸ GINZBERG, L., *The Legends of...*, vol. I, p. 274.

⁸³⁹ *Iaixar, Vaierà*, 44a, 44b. GINZBERG, L., *The Legends of...*, vol. v, p. 249.

⁸⁴⁰ *Pirké de Rabbi Eliezer* 31; *Iaixar, Vaierà*, 44b; *Vaioixa* 37. GINZBERG, L., *The Legends of...*, vol. v, p. 249.

⁸⁴¹ *Iaixar, Vaierà* 45a-45b; *Pirké de Rabbi Eliezer* 21; *Targum Ierusalimí*, Gn 22,4; *Aggadat Bereixit* 31,63; Filó, *De Somniis*, 11, entre d'altres. GINZBERG, L., *The Legends of...*, vol. v, p. 250.

⁸⁴² *Iaixar Vaierà*, 45b; *Vaioixa* 37; *Tankhumà, Vaierà*, 23, entre d'altres, GINZBERG, L., *The Legends of...*, vol. v, p.250-251.

esdeveniments excepcionals.⁸⁴³ Com s'ha comentat anteriorment, en hebreu l'episodi és anomenat literalment "lligadura" ("aquedà" o "aquedat Itskhaq"), no pas "sacrifici", ja que la immolació no arribà a succeir, i així s'emfatitzava la diferència i distància amb la història de Crist.⁸⁴⁴ Segons la literatura rabínica, l'acte va tenir lloc on Abel i Noè van oferir els sacrificis i on es construiria més endavant el Temple, i té relació, així, amb altres episodis significatius del relat bíblic. Després del sacrifici a la muntanya de Morià, Abraham va retornar a Beer-xeva.⁸⁴⁵ Segons algunes fonts, Isaac va ser portat al Paradís pels àngels i allà s'hi va quedar tres anys, mentre que per d'altres, Isaac havia estat lleument ferit i va ser curat al Paradís durant tres dies. Fos d'una manera o de l'altra, Abraham va tornar sol a casa i l'ànima de Sara, en veure que el seu espòs venia sense Isaac, va marxar del seu cos per la pena.⁸⁴⁶

L'episodi del Sacrifici d'Isaac es recorda al Nou Testament com a exemple de fe i obediència recompensada. Com s'explica a l'Epístola als Hebreus (Hb 11,19) Abraham confià que Déu podria ressuscitar el seu fill un cop el sacrificà, "així va recobrar el seu fill, com prefigurant la resurrecció". D'aquesta manera, pels nexes temàtics, els intèrprets cristians de la Bíblia van identificar el sacrifici d'Isaac com a prefiguració del sacrifici de Crist. Fou una interpretació tipològica que començà amb la patristica,⁸⁴⁷ mentre que també Isidoro de Sevilla (556-636) i Alcuí de York (730/735- 804) van subratllar la relació entre Crist i Isaac.⁸⁴⁸ Es va posar en paral·lel, per exemple, que Isaac portés la llenya com Crist la creu al camí del Calvari. De la mateixa manera, la bardissa on hi havia el moltó enredat es llegí com una prefiguració de la corona d'espines, i els tres dies de viatge equivaldrien al temps de la resurrecció de Crist.⁸⁴⁹ Com explica Edward Kessler, l'exegesi tipològica va fer que el moltó s'assimilés a l'anyell de

⁸⁴³ Un dels corns del moltó va ser tocat al final de la revelació del mont Sinai i l'altre va ser usat per proclamar el final de l'Exili (*Pirke de Rabbi Eliezer* 31).

⁸⁴⁴ GOLDSTEIN, D., *Mitologia jueva...*, p. 64.

⁸⁴⁵ GINZBERG, L., *The Legends of...*, vol. V, p. 253-254.

⁸⁴⁶ *Midraix ha-Gadol* I, 327. GINZBERG, L., *The Legends of...*, vol. V, p. 254-255.

⁸⁴⁷ Amb personalitats com Clement d'Alexandria, Ireneu de Lyon, Melitó de Sardes, Tertulià, Orígenes, Agustí d'Hipona o Joan Crisòstom, entre d'altres. Extret de: GREENE, John T., «Selected Christian Interpretations of the *Aqedat Izhaq*: literary and artistic trajectories through formative Christianity», CASPI, Mishael M.; GREENE John T. (ed.), *Unbinding the Binding of Isaac*, Maryland, University Press of America, 2007, p. 7-67 (en concret p. 35-43). També es mencionen els textos patristics a: SPEYART VAN WOERDEN, Isabel, «The Iconography of the Sacrifice of Abraham», *Vigiliae Christianae*, vol. 15, (Jan 1, 1961), p. 214-255.

⁸⁴⁸ CAYUELA VELLIDO, Begoña, "Ver para creer: la visión como (meta-)tema iconográfico del sacrificio de Isaac", *Románico*, n. 15, 2012, p. 28-35 (en concret p. 29-30). CAYUELA VELLIDO, Begoña, *Tradiciones y transmisión iconográfica en el arte altomedieval. La iconografía del sacrificio de Isaac en el arte hispánico (siglos VII al XII)*, tesi doctoral, Universitat de Barcelona, 2013. Disponible en línia:

<<http://diposit.ub.edu/dspace/handle/2445/50425>>

⁸⁴⁹ SMITH, Alison Moore, «The Iconography of the Sacrifice of Isaac in Early Christian Art», *American Journal of Archaeology*, vol. 26, n. 2, 1922, p. 159-173 (en concret, p. 159-161).

Déu i que l'holocaust es representés en un altar cristià com si es tractés de l'Eucaristia.⁸⁵⁰ Es feren també altres lectures ben allunyades en l'Islam. Els musulmans reinterpreten tot l'episodi del sacrifici considerant que fou Ismael, el primer fill d'Abraham, i no pas Isaac qui va acompanyar el pare a fer l'holocaust.

Tot i que l'escena del sacrifici d'Isaac és un episodi molt important, només dues *haggadot* catalanes inclouen l'escena: l'*Haggadà d'Or* i l'*Haggadà de Sarajevo*. L'*Haggadà d'Or* (f. 4v b) (Fig. 219) conté una vinyeta dedicada al sacrifici amb tres parts ben diferenciades. A l'extrem dret es poden veure els dos mossos que han acompanyat Abraham i Isaac durant el viatge, que estan drets juntament amb l'ase. A l'altre extrem es mostra el moment culminant del sacrifici, quan Abraham està a punt de degollar el seu estimat fill. Aquest últim, amb les mans lligades, està estirat a terra, mentre que Abraham l'aguanta amb una mà i amb l'altra sosté un ganivet per sacrificar-lo. La posició del patriarca, agenollat a terra, i l'absència d'un altar per l'holocaust, són detalls poc comuns en la representació d'aquesta escena.⁸⁵¹ Segons Katrin Kogman-Appel, la manca d'un altar es podria deure a l'intent d'evitar mostrar cap associació cristològica, associacions integrades en moltes escenes cristianes del sacrifici d'Isaac per prefigurar la Crucifixió. Al centre de la composició es representa "l'àngel del Senyor" que, sortint des del cel, frena el sacrifici i assenyala un moltó enredat a la vegetació per tal que sigui el substitut d'Isaac en el sacrifici. El text bíblic indica que el moltó estava enredat a uns matolls, mentre que a la representació sembla més aviat un arbre. Que s'inclogui un arbre es pot deure a la voluntat de separar les dues escenes dins d'una mateixa vinyeta, sistema utilitzat en altres vinyetes amb més d'una escena. Així, queden ben separats, en una banda, els servents que s'esperen a baix de la muntanya –sense observar directament el succés–, i per l'altra, el sacrifici en si, que a la vegada té dos nuclis diferenciats, el grup d'Abraham i el seu fill i el de l'àngel amb el moltó. La inscripció en hebreu descriu els tres moments diferents representats: "Quedeu-vos aquí amb l'ase", "i ell sacrifica el seu fill Isaac", "i sosté un moltó". És curiós que tot i ser manuscrits germans, a l'*Haggadà Germana* no apareix aquesta escena tan important en la vida del patriarca. El sacrifici d'Isaac també s'inclou a l'*Haggadà de Sarajevo*, on es narra l'esdeveniment en dues vinyetes (f. 7v b i f. 8r a) (Figs. 220-221). Al foli 7v es mostra el moment en el qual els protagonistes pugen al mont de Morià

⁸⁵⁰ KESSLER, Edward, *Bound by the Bible. Jews, Christians and the Sacrifice of Isaac*, Cambridge University Press, Cambridge, 2004, p. 107-118.

⁸⁵¹ KOGMAN-APPEL, K., *Illuminated Haggadot...*, p. 173-174. Més informació a: YASSIF, Eli, *The Binding of Isaac: Studies in the Development of a Literary Tradition*, Jerusalem, The Magnes Press, 1978.

mentre que els dos joves mossos s'esperen a baix amb l'ase. Igual que a l'*Haggadà d'Or*, només es dibuixa la meitat superior de l'animal. Al costat esquerre Isaac carrega la llenya pel sacrifici i Abraham, seguint-lo al darrere, sosté un ganivet sacrificial i un bol amb brases per al foc, estris indicats al text bíblic. En la composició pren més importància Abraham, al centre, més gran i més ricament abillat que els altres protagonistes joves i imberbes.⁸⁵² El foli 8r correspon pròpiament al moment àlgid de la història, el sacrifici. Es pot observar Isaac nu amb les mans lligades sobre un altar situat a sobre la muntanya. Abraham sosté el ganivet amb una mà mentre que amb l'altra li aguanta el cap. Disposat a immolar el seu fill es gira cap a la veu de la divinitat, que escolta. Aquí s'evita la representació angèlica i es prefereix representar una mà que apareix d'un núvol del cel i que assenyala l'hebreu. Aquesta podria ser la mà de l'àngel que atura el sacrifici o la mà de Déu. A l'altre extrem de la composició es pot observar un moltó enredat a un arbust.⁸⁵³ La inscripció diu: "I veié darrere un moltó agafat per les banyes a uns matolls"; i s'escriu el nom de l'escena, "l'*aquedà* d'Isaac". Així, tot i que les dues *haggadot* mostren l'episodi del sacrifici, l'*Haggadà de Sarajevo* l'ha desenvolupat més, en dues escenes, i inclou, a diferència de l'*Haggadà d'Or*, el camí cap al sacrifici.

Tenint en compte altres representacions del sacrifici d'Isaac es constata que el tema fou recurrent en l'art medieval, a Orient i Occident, i tingué gran èxit, cada cop apostant més pel dramatisme de l'escena.⁸⁵⁴ No només apareix l'escena en manuscrits hebreus, també en cristians, àrabs, turcs i perses, de diverses cronologies. El nucli principal de les representacions és Abraham, Isaac i la divinitat o l'àngel de Déu, i es poden incorporar altres elements provinents del text bíblic, com el moltó, normalment enredat als matolls –algun cas col·locat sobre l'altar o portat per un àngel–,⁸⁵⁵ la presència de dos mossos, i els utensilis per al sacrifici, com la llenya o l'altar. Hi poden haver variants en la posició d'Abraham i Isaac en el moment del sacrifici, l'edat d'Isaac, si va lligat o no –de mans i peus, només de mans, mirant el seu pare, estirat o agenollat...–, la presència o no dels servents, els animals que els acompanyen, la

⁸⁵² Les inscripcions que descriuen l'escena són fragments extrets del Gènesi. Està inscrit, seguint Gn 22,6-7: "Quedeu-vos aquí amb l'ase", "[Abraham]va carregar la llenya de l'holocaust a les espatlles del seu fill Isaac" i "portava les brases per al foc i el ganivet".

⁸⁵³ La inscripció diu: "I veié darrere un moltó agafat per les banyes a uns matolls" (extret de Gn 22,13) i s'escriu el nom de l'escena, "l'*aquedà* d'Isaac".

⁸⁵⁴ Sobre l'escena del sacrifici d'Isaac vegeu: VAN WOERDEN, Isabel Speyart, «The Iconography of the Sacrifice of Abraham», *Vigiliae Christianae*, 15, 1961, p. 214-255; CAYUELA VELLIDO, Begoña, «Et sinistra manu capillum eius ad se adducens. L'adoption d'un motif antique dans l'iconographie du sacrifice d'Abraham», *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, XXXIX, 2008, p. 115-124; HERNÁNDEZ FERREIRÓS, Ana, «El sacrificio de Isaac», *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. VI, n. 11, 2014, p. 65-78.

⁸⁵⁵ SCHAPIRO, Meyer, «The Angel with the Ram in Abraham's Sacrifice: A Paralell in Western and Islamic Art», *Ars Islamica*, vol. 10, 1943, p. 134-147.

representació d'un àngel o de la mà divina que interromp el sacrifici, entre d'altres. Com s'ha indicat anteriorment, el moment més representat en l'art és Abraham a punt de sacrificar el seu fill mentre és interromput. Tot i això, també s'inclouen escenes anteriors, com el camí cap al mont Morià amb l'ase i els mossos que els acompanyen, o escenes posteriors, com Abraham i Isaac orant després del miracle, menys freqüent.

En l'art jueu, els primers exemples de l'escena de l'*aquedà* es localitzen als murals de Dura Europos i als mosaics pavimentals de la sinagoga de Beit Alfa. No fou fins al segle XIII que tornà a aparèixer aquesta iconografia. Josep Gutmann, en un precís i acurat estudi sobre el sacrifici d'Isaac als manuscrits hebreus medievals,⁸⁵⁶ va determinar que entre els segles XIII i XV, la majoria de manuscrits amb l'escena eren asquenazites, mentre que a la península Ibèrica se'n troben tres exemples i a Nàpols només un. Apareixen en bíblies (acompanyant el text de Gn 22), *makhzorim* i també *haggadot*.⁸⁵⁷ S'ha de fer constar que al text de l'*haggadà* no es menciona pròpiament el passatge del sacrifici, però al *makhzor* sí, per això apareix sovint representat en la marginàlia d'aquesta tipologia de manuscrit. En general, en els sacrificis d'Isaac representats en els manuscrits hebreus s'inclouen només els personatges fonamentals, Abraham, Isaac, l'àngel i el moltó, sense servents ni ase, tot i que es poden trobar exemples amb tots els elements. A vegades, en alguns manuscrits es poden incorporar detalls anecdòtics, com per exemple la presència dels servents dormint o amb un gosset,⁸⁵⁸ o també un servent tallant llenya.⁸⁵⁹ Els detalls anecdòtics solen afegir-se en relació als acompanyants del grup sagrat d'Abraham, Isaac i l'àngel, aquests últims més estandarditzats en la seva representació. Examinant els motius iconogràfics dels sacrificis d'Isaac en els manuscrits hebreus, es pot observar que a la majoria es representa el ganivet ritual que Abraham emprà pel sacrifici (*maakhélet*).⁸⁶⁰ Es reflecteix, per tant, la traducció literal del terme en hebreu i que segueix

⁸⁵⁶ GUTMANN, Joseph, «The Sacrifice of Isaac in Medieval Jewish Art», *Artibus et Historiae*, vol. 8, n. 16, 1987, p. 67-89.

⁸⁵⁷ Sobretot es representa en els *makhzorim* per festivitat de *Roix ha-Xanà*, ja que, com s'ha esmentat, segons la tradició rabínica el sacrifici va tenir lloc en aquestes dates. Altres comentaris van vincular el sacrifici al vespre de *Iom Kipur* i també va ser connectat amb *Xavuot*. Tot i això, en un origen va ser lligat al mes de *nissan*, el de la Pasqua jueva.

⁸⁵⁸ Comentari del Pentateuc, Avinyó, 1429 i Itàlia, dècada de 1460, Londres, BL, Additonal 14759, f. 1v. Els dibuixos del Sacrifici d'Isaac i els utensilis del temple (f. 1v-3r) van ser afegits a la dècada del 1460 a Itàlia.

⁸⁵⁹ Es pot observar al *Makhzor de Hammelburg*, (*Hammelburg Mahzor*), Hammelburg, 1348, Darmstadt, Universitäts- und Landesbibliothek Darmstadt, Cod. Or 13, f. 202v i a la *Miscel·lània d'Hamburg*, (*Hamburg Miscellany*), Mainz, dècada 1420-1438, Hamburg, Staats- und Landesbibliothek Hamburg, Cod. Hebr. 37, f. 1r.

⁸⁶⁰ A més de l'*Haggadà d'Or* i l'*Haggadà de Sarajevo*, també es localitza a: *Comentari de la Torà de Raixí*, vol. 1, f. 18v; *Bíblia ambrosiana* (*Ambrosian Bible*), Alemanya, 1236-1238, Milà, Biblioteca Ambrosiana, B. 30-32 Inf, f. 102r; *Miscel·lània del Nord de França*, f. 521v; *Makhzor Laud*, (*Laud Mahzor*), Alemanya, c. 1290, Oxford, Bodleian Library, Laud Or.321, f. 184r; *Diminut Makhzor Asquenazita*, f. 121r; *Haggadà Hispano-morisca*, f.

també el comentari de Raixí de Gn 22,6 basat en el midraix.⁸⁶¹ En la *Vulgata* de Sant Jeroni s'empra el terme *gladius*, d'aquí que en les miniatures cristianes occidentals es representi normalment una espasa. El ganivet també és mencionat a la *Septuaginta*, per tant, no és estrany que en la tradició bizantina s'inclogui aquesta arma en lloc de l'espasa. No obstant això, també es dibuixà una espasa en els manuscrits hebreus,⁸⁶² segurament a causa de la influència de les representacions cristianes. Un altre motiu iconogràfic que s'observa en diversos manuscrits hebreus és la mà de Déu, anomenada *bat-kol*,⁸⁶³ la veu divina, o la mà d'un àngel que atura el sacrifici. En el text bíblic clarament s'indica que és un àngel el que hi intervé directament.⁸⁶⁴ El motiu és constant també en l'art de l'antiguitat tardana i es troba el primer exemple a la sinagoga de Dura Europos. A diverses representacions jueves el moltó està enredat a les branques d'un matoll o arbust,⁸⁶⁵ i menys freqüentment es dibuixa un arbre alt, com s'ha esmentat en el cas de l'*Haggadà d'Or*.⁸⁶⁶ En concret, com J. Gutmann assenyala, es pot trobar el moltó amb les potes davanteres col·locades sobre l'arbre,⁸⁶⁷ suspès verticalment d'un arbre, com passa a l'*Haggadà d'Or*,⁸⁶⁸ enredat a un arbre o un arbust,⁸⁶⁹ i menys freqüentment roman

93v; *Pentateuc de Regensburg*, (Regensburg Pentateuch), c. 1300?, Regensburg, Museu d'Israel, ms. 180/52, f. 18v; *Pentateuc litúrgic Levy*, (*Levy Liturgical Pentateuch*), Brussel·les, 1309, Hamburg, Staats- und Landesbibliothek Hamburg, Cod. Levy 19, f. 34v; *Makhzor de Hammelburg*, Universitäts- und Landesbibliothek Darmstadt, Cod. Or 13, f. 202v; *Haggadà italiana Schocken*, (*Schocken Italian Haggadah*), Itàlia o Provença, finals s. XIV, col·lecció privada (antigament Jerusalem, Schocken Institute Library ms. 24085), f. 31r; *Miscel·lània d'Hamburg*, (*Hamburg Miscellany*), Mainz, dècada 1420-1438, Hamburg, Staats- und Landesbibliothek Hamburg, Cod. Hebr. 37, f. 1r.

⁸⁶¹ *Gènesi Rabbà* 56,3; *Tankhumà*, *Vaierà* 23.

⁸⁶² L'espasa es pot observar als següents manuscrits hebreus: *Primera Mixné Torà Kaufmann*, Kaufmann Collection, ms. A 77/III, f. 81r; *Haggadà dels caps d'ocell*, (*Birds' Head Haggadah*), Rin superior, c. 1300, Jerusalem, Israel Museum, ms.180/57, f. 15v; *Bíblia Schocken*, f. 1v; *Makhzor de Breslau*, (*Wroclaw Mahzor*), Alemanya, s. XIII, Breslau, Biblioteka Uniwersytecka we Wrocławiu, Or. I.1, f. 46v; *Pentateuc litúrgic Levy*, Staats- und Landesbibliothek Hamburg, Cod. Levy 19, f. 34v; *Makhzor de Leipzig*, Leipzig Universitätsbibliothek, ms. v 1102, f. 130v (vol. 1).

⁸⁶³ KOHLER, Kaufmann; BLAU, Ludwig; «Bat-Ḳol», *Jewish Encyclopedia*, New York, Funk and Wagnalls Company, 1902, vol. II, p. 588-592.

⁸⁶⁴ GUTMANN, J., «The Sacrifice of Isaac...», p. 67-89.

⁸⁶⁵ A més de l'*Haggadà de Sarajevo*, es pot veure també al *Comentari de la Torà de Raixí*, f. 18v; *Bíblia ambrosiana*, f. 102r; *Miscel·lània del Nord de França*, f. 521v; *Primera Mixné Torà Kaufmann*, vol. 3, f. 70r; *Makhzor Laud*, f.184r; *Makhzor de Breslau*, f.46v; *Haggadà dels caps d'ocell*, f. 15v; *Bíblia Schocken*, f. 1v; *Diminut Makhzor*, f.121r; *Haggadà Hispano-morisca*, f. 93v; *Pentateuc de Regensburg*, f. 18v; *Makhzor de Hammelburg*, f. 202v; *Segona Haggadà de Nuremberg*, f. 31r; *Haggadà Yahuda*, f. 30r.

⁸⁶⁶ A més de l'*Haggadà d'Or* també apareix al *Makhzor de Leipzig*, f. 66r (vol. 2) i al comentari del Pentateuc, BL, Additonal 14759, f. 1v.

⁸⁶⁷ El moltó amb les potes davanteres col·locades sobre l'arbre es pot apreciar als següents manuscrits: *Bíblia ambrosiana*, f. 102r; *Pentateuc de Regensburg*, f. 18v; *Diminut Makhzor Asquenazita*, f. 121r; *Makhzor Laud*, f. 184r; *Makhzor de Breslau*, f. 46v; *Haggadà dels caps d'ocell*, f. 15v; *Bíblia Schocken*, f. 1v.

⁸⁶⁸ Es pot veure el moltó sospès en un arbre al *Siddur francès de Parma*, (*Parma French Siddur*), França, c. 1306, Parma, Biblioteca Palatina, Parm. 3518, f. 25v; *Makhzor de Leipzig*, vol. 2, f. 66; *Pentateuc de l'Albenc*, L'Albenc, 1340, Oxford, Bodleian Library Opp. 14, f. 22v i 120r, i *Makhzor de Hammelburg*, f. 202v.

⁸⁶⁹ Que estigui enredat en un arbre o en un arbust, es pot observar, a més de l'*Haggadà de Sarajevo*, també als següents manuscrits hebreus: *Comentari de la Torà de Raixí*, vol. 1, f. 18v; *Miscel·lània del Nord de França*, f. 521v; *Primera Mixné Torà Kaufmann*, vol. 3, f. 81r; *Haggadà Hispano-morisca*, f. 93v; *Pentateuc litúrgic Levy*, f.

de quatre potes a terra.⁸⁷⁰ No gaires miniatures hebrees mostren Isaac estirat sobre un altar construït amb pedres, seguint les fonts jueves.⁸⁷¹ Isaac se'l sol representar com a un jove adolescent o com un nen. Aquesta variació també es troba en les fonts textuais, ja que l'edat pot oscil·lar dels vuit als trenta-cinc anys.⁸⁷² Com apuntà Gutmann, en l'escena del sacrifici hi ha manuscrits hebreus que segueixen models cristians medievals sense depurar els elements cristològics. Per exemple, al *Comentari de Raixí* de la Bayerische Staatsbibliothek de Munic (vol. 1, f. 18v), apareixen els feixos de fusta col·locats en forma de creu, i al *Pentateuc amb Targum* de la BNF,⁸⁷³ la mà de Déu fa una benedicció cristiana. També es poden trobar àngels amb aureoles,⁸⁷⁴ i Isaac pregant, que doblega les mans de manera cristiana.⁸⁷⁵ També resulta interessant com, contemporaneïtzant l'escena, en els manuscrits asquenazites es representa Abraham moltes vegades amb el barret punxegut,⁸⁷⁶ ja que els jueus de la zona foren forçats a portar-lo. Aquest barret pot incorporar-se també en l'art cristià per denotar la religió del protagonista.⁸⁷⁷ Destacant altres variants més peculiars i menys freqüents, es pot mencionar que Abraham porta un *tal·lit* al sacrifici del *Pentateuc Litúrgic Levy* d'Hamburg (f. 34v), i l'àngel pot aparèixer, per exemple, com un home amb barba,⁸⁷⁸ portant un rotlle,⁸⁷⁹ una escala,⁸⁸⁰ o sostenint el moltó.⁸⁸¹

Si es comparen les *haggadot* catalanes amb la resta de manuscrits hebreus conservats, es reconeixen unes particularitats poc comunes a l'*Haggadà d'Or*. Com s'ha comentat, al manuscrit català no es mostra cap altar, cosa poc freqüent, que només coincideix amb una

34v; *Makhzor*, Alemanya, primera meitat s. XIV, Oxford, Bodleian Library, ms. Canonici Or. 140, f. 35v; *Segona Haggadà de Nuremberg*, f. 31r; *Haggadà Yahuda*, f. 30r.

⁸⁷⁰ Exemples d'aquesta variant es poden detectar al *Makhzor* d'Alemanya, primera meitat s. XIV, Oxford, Bodleian Library, ms. Reggio 1, f. 159v; *Miscel·lània d'Hamburg*, f. 1r; *Segona Haggadà de Nuremberg*, f. 31r.

⁸⁷¹ Entre aquests hi ha el *Diminut Makhzor Asquenazita*, f. 121r, l'*Haggadà Hispano-morisca*, f. 93v, i el *Pentateuc de l'Albenc*, f. 22v i 120r.

⁸⁷² Segons explica J. Gutmann, se sol dir que tenia 8, 13, 15, 16, 17, 30, 32 o 35 anys.

⁸⁷³ *Pentateuc amb targum*, Poligny o Foulenay, c. 1300, Paris, BNF, ms. hébr. 36, f. 283v.

⁸⁷⁴ Es poden observar a: *Primera Mixné Torà Kaufmann*, vol. 3, f. 81r; *Pentateuc amb targum*, BNF, ms. hébr. 36, f. 283v; *Pentateuc litúrgic Levy*, f. 34v; *Miscel·lània d'Hamburg*, f. 1r.

⁸⁷⁵ Segons Gutmann, es pot veure Isaac amb aquesta posició de mans a: *Primera Mixné Torà Kaufmann*, vol. 3, f. 81r; *Makhzor*, Leipzig Universitätsbibliothek, ms. V 1102, vol. 1, f. 130v; *Haggadà italiana Schocken*, f. 31r.

⁸⁷⁶ El barret s'aprecia als següents manuscrits hebreus: *Haggadà dels caps d'ocell*, f. 15v; *Diminut Makhzor Asquenazita*, f. 121r; *Pentateuc de Regensburg*, f. 18v; *Makhzor*, Bodleian Library, ms Or. 140, f. 35v; *Makhzor de Hammelburg*, f. 202v.

⁸⁷⁷ Sobre la imatge del jueu vegeu, entre d'altres: BLUMENKRANZ, Bernhard, *Le Juif médiéval au miroir de l'art Chrétien*, Paris, Études agustiniennes, 1966.

⁸⁷⁸ *Pentateuc de l'Albenc*, f. 22v i 120r.

⁸⁷⁹ *Comentari de la Torà de Raixí*, vol. 1, f. 18v.

⁸⁸⁰ *Miscel·lània d'Hamburg*, f. 1r.

⁸⁸¹ Es pot veure a l'*Haggadà italiana Schocken*, f. 31r.

haggadà de segona meitat del segle XIV, segurament procedent de Nàpols.⁸⁸² També és l'única haggadà que mostra Isaac estirat a terra i Abraham agenollat portant un davantal. Comparteix amb alguns manuscrits la presència dels mossos integrats a l'escena del sacrifici⁸⁸³ i, com es pot observar en tants d'altres exemples, és freqüent que l'àngel alat assenyali el moltó. Quant a les particularitats de l'*Haggadà de Sarajevo*, es pot detectar que hi ha alguns altres exemples hebreus que mostren Isaac sobre el feix de llenya a l'altar,⁸⁸⁴ però la mà que atura el sacrifici des del cel només es troba a l'*Haggadà Hispano-morisca* (f. 93v) (**Fig. 222**). Al *Makhzor de Leipzig* (vol. 2, f. 66r), apareixen dues mans sortint d'un núvol: una apunta cap al moltó i l'altra atura l'espasa del sacrifici; però en aquest manuscrit es pot haver volgut mostrar la presència angèlica, sense dibuixar directament el rostre. En les dues *haggadot* de la península Ibèrica, en canvi, es podria haver representat la mà de Déu, encara que tampoc es pot descartar que sigui la mà de l'àngel. A l'*Haggadà de Sarajevo*, com s'ha comentat anteriorment, apareix Isaac nu, un fet que no és exclusiu d'aquest manuscrit.⁸⁸⁵ En els manuscrits hebreus no sol ser freqüent que es mostri el viatge a Morià, tot i que es conserven casos on això succeeix, com a l'*Haggadà de Sarajevo* i a l'*Haggadà Hispano-morisca*. Es localitzen altres exemples cristians anteriors, a la catacumba de Via Llatina, del segle IV i a les pintures perdudes de les basíliques de Sant Pere i Sant Pau d'Extramurs del segle V.⁸⁸⁶ Les dues *haggadot* mostren presumptament Isaac amb les mans lligades –si més no apareixen les mans juntes–, detall compartit amb altres manuscrits hebreus.⁸⁸⁷ A més, l'*Haggadà d'Or* i la de *Sarajevo* són els dos únics manuscrits hebreus on es dibuixa només la meitat superior de l'ase. Així, els dos manuscrits catalans mantenen unes característiques comunes amb altres còdexs hebreus, mentre que a la vegada contenen detalls menys usuals que els fan tenir les seves particularitats.

Esmentar i comentar totes les obres que contenen el sacrifici d'Isaac no és la tasca que es pretén aquí, però és necessari centrar-se en les particularitats de l'*Haggadà d'Or* i l'*Haggadà*

⁸⁸² *Haggadà italiana Schocken*, f. 31r.

⁸⁸³ Els mossos s'inclouen també a: *Comentari del Pentateuc*, BL, Additonal 14759, f. 1v; *Makhzor de Breslau*, f. 46v; *Makhzor de Hammelburg*, f. 202v; *Miscel·lània d'Hamburg*, f. 1r.

⁸⁸⁴ Segons Gutmann, es pot discernir Isaac sobre el feix de llenya de l'altar a: *Comentari de la Torà de Raixí*, vol. 1, f. 18v; *Siddur francès de Parma*, Biblioteca Palatina, Parm. 3518, f. 25v; *Makhzor de Hammelburg*, f. 202v; *Miscel·lània d'Hamburg*, f. 1r; *Makhzor*, Alemanya, primera meitat del XV, Budapest, Library of the Hungarian Academy of Sciences, ms. A 387, f. 403v.

⁸⁸⁵ Es troba, per exemple a: *Comentari de la Torà de Raixí*, vol. 1, f. 18v; *Makhzor Laud*, f. 184r; *Pentateuc litúrgic Levy*, f. 34v; *Comentari del Pentateuc*, BL, Additonal 14759, f. 1v.

⁸⁸⁶ CAYUELA VELLIDO, B., *Tradiciones y transmisión iconográfica...*

⁸⁸⁷ Segons J. Gutmann, es pot observar al *Diminut Makhzor* (f. 121r) a l'*Haggadà Hispano-morisca* (f. 93v), i al *Makhzor* de la Library of the Hungarian Academy of Sciences (ms. A 387, f. 403v). Hi hauria dubtes en el cas del *Comentari de la Torà de Raixí* (vol. 1, f. 18v) i del *Siddur francès de Parma* (f. 25v).

Germana i examinar si apareixen en altres testimonis més enllà dels manuscrits hebreus. Es pot constatar que es localitzen motius iconogràfics similars, tot i que no es troben escenes on tots els elements esmentats coincideixin. En una sèrie de casos es pot comprovar que no és exclusiu dels manuscrits hebreus que aparegui un ganivet en comptes d'una espasa.⁸⁸⁸ Tanmateix, el fet de trobar els servents i l'ase que es representa truncat per la meitat és rar però no pas exclusiu de les *haggadot* catalanes i de la sinagoga de Beit Alfa (**Fig. 223**). El motiu es pot veure, per exemple, en una inicial il·luminada de la *Bíblia de Joustemont Abbey* (Renània, c. 1160-80), a la *Bíblia Morgan* (f. 3r) (**Fig. 224**) i a la *Bíblia de Pàdua* (f. 13v) (**Fig. 225**). A l'*Haggadà d'Or* s'ha pogut observar que l'anyell està penjat en un arbust sense que els peus toquin a terra, motiu que no és pas infreqüent en testimonis cristians.⁸⁸⁹ En el manuscrit de l'*Histoire ancienne jusqu'à César* de final segle XIII⁸⁹⁰ es pot observar també Isaac estirat a terra amb les mans lligades, però en aquest cas de bocaterrosa, mentre Abraham amb un ganivet està quasi fent una genuflexió. També la mà que apareix a l'*Haggadà de Sarajevo* es troba en molts exemples de l'antiguitat tardana i s'anà repetint al llarg dels segles.⁸⁹¹

S'ha de tenir en compte que en l'art cristià hi ha representacions del sacrifici, on s'emfatitza la visió tipològica de l'escena,⁸⁹² cosa que en general s'intentà evitar a les representacions jueves. Així, a l'*Speculum Humanae Salvationis*, com el de la BL (ms. 89, f. 22v del darrer terç del segle XV) Isaac porta un feix de llenya a l'esquena, de la mateixa manera que Crist porta la creu de la seva crucifixió. També la figura dels servents que els acompanyen al sacrifici són vistos

⁸⁸⁸ Es troba, per exemple, a les portes de bronze del Monte Sant'Angelo, Itàlia, 1076; al capitell de l'interior del transsepte nord de la basílica de Saint-Sernin de Toulouse, França, finals del s. XI; al timpà de la porta del Cordero de San Isidoro de León, León, principi s. XII; als mosaics de la Duomo de Monreale; al *Saltiri d'Ingeborg* (f. 11r); al *Saltiri*, The Morgan Library, ms. M. 338, f. 200v; *Histoire ancienne jusqu'à César*, Dijon, BM, ms. 562, f. 47v; als relleus de la sala capitular de Salisbury, entre d'altres.

⁸⁸⁹ Per mencionar exemples de diferent cronologia i procedència, es pot citar el sacrifici d'Isaac en un sarcòfag italià del Musée de l'Arles Antique, s. IV, en el *Dialogus de Laudibus Sanctae Crucis*, Regensburg, c. 1170-1180, Munich, BSB clm. 14159, f. 1v; en l'evangeli de Simeon d'Arces, 1305, Armènia, Erevan Matenadaran Library, ms. 2744, f. 2r; i en el sacrifici d'Isaac per a l'altar major de Sant Pere a Hamburg, 1375-1383, executat per Meister Bertram (ara a l'Hamburger Kunsthalle d'Hamburg), entre d'altres.

⁸⁹⁰ Londres, BL, Add. 15268, f. 30v.

⁸⁹¹ Fresc paleocristià, Museo di Castel Ursino, Catània; relleu d'un sarcòfag de marbre, c. 325-350 EC, Museo Pio Cristiano, Musei Vaticani; fragment d'un sarcòfag en baix relleu provinent de Fatih, Istanbul, s. V-VI EC, Museo Arqueològic d'Istanbul, Turquia; sarcòfag, Museo Lateranense, Musei Vaticani; *Píxide de Berlín*, costat B, finals s. IV-principi s. V, Berlín, Skulpturensammlung und Museum fuer Byzantinische Kunst; mosaic pavimental de la sinagoga de Beit Alfa, s. VI, Israel, Kibbutz Hefziba; mosaic parietal de la basílica de San Vital de Ravenna; banda amb tapisseria de llana, s. VI-VIII, Egipte, Cooper-Hewitt, National Design Museum, Nova York; Cosmas Indicopleustes, *Topographia cristiana*, primera meitat s. IX, Vaticà, BAV, Gr. 699, f. 59r; *Homilies de Gregori Naciancè*, f. 174v; relleus de la façana de l'església d'Achthamar, Van Lake, Turquia, 915-921; *Bíblia de San Isidoro de León*, 960, Archivo de la Real Colegiata de San Isidoro de León, Cod. II, f. 21v; octateucs, BAV, Gr. 747 (f. 43v) i Vat. Gr. 746 (f. 83r); l'evangeli de Simeon d'Arces, Erevan Matenadaran Library, ms. 2744, f. 2r; entre d'altres.

⁸⁹² SIMON, A., «Abramo»..., p. 57.

com a testimonis del miracle que succeeix, o segons la patrística són la imatge dels jueus que estan cecs a l'arribada de Crist.⁸⁹³ L'èxit de l'escena al món cristià vingué, sens dubte, per l'exegesi tipològica de la literatura patrística en fer paral·lelismes entre el sacrifici d'Isaac i el de Crist. Cada cop es tendí més a subratllar el dramatisme de l'escena, arribant als coneguts exemples de Rembrandt. Pel que fa a les particularitats dels manuscrits islàmics, en aquests sol aparèixer Ismael al lloc d'Isaac, per reforçar la idea que va ser Ismael el fill escollit per Abraham per ser sacrificat.⁸⁹⁴ Per tant, es pren una elecció totalment diferent de les *haggadot* catalanes.

Com a conclusions relatives a aquest episodi bíblic, es pot constatar que hi ha tantes variacions en detalls i motius iconogràfics que no tots els manuscrits hebreus segueixen un model comú, i les seves influències provenen tant de la tradició iconogràfica jueva com també dels manuscrits cristians contemporanis. No sembla que hi hagi una relació directa i estreta entre exemples antics i il·luminacions medievals, encara que pugui haver sobreviscut, per exemple, la mà o veu de Déu –o de l'àngel– que es troba a Dura Europos, en l'art paleocristià per evitar la figuració sencera d'un ésser diví. Com s'ha fet esment, l'*Haggadà de Sarajevo* mostra aquesta mà i també desglossa l'escena del sacrifici en dues vinyetes, dedicant-ne una al camí cap al lloc sagrat. Com a trets particulars de l'*Haggadà d'Or*, es representa Isaac estirat a terra i Abraham agenollat.⁸⁹⁵ En els dos casos se segueix com a base la narració del text bíblic, però com s'ha assenyalat, els motius iconogràfics específics indicats poden provenir d'una font visual que mostrés aquestes petites variants.

Isaac es troba amb Rebeca i Eliezer

Com es pot observar a les *haggadot* catalanes, el personatge d'Isaac només apareix dins de l'escena del sacrifici d'Isaac, i ja cec i vell en la benedicció a Jacob. Només a l'*Haggadà de Sarajevo* (f. 8r b) (Fig. 226) s'inclou l'escena on Isaac es troba amb Eliezer i Rebeca, que tornen a Canaan per tal que ella es casi amb el descendent d'Abraham. Com explica la Bíblia (Gn 24) Abraham, ja vell, va voler que el seu fill es casés amb una dona que no fos cananea i va confiar al seu servent Eliezer la tasca de marxar per trobar-li esposa. Amb camells i presents

⁸⁹³ KESSLER, E., *Bound by the Bible...*, p. 92-97.

⁸⁹⁴ Un exemple seria el manuscrit turc Zubdat al-Tawarikh de Luqman-i-Ashuri, datat el 1585, (Dublin, Chester Beatty Library, ms 414, f. 68v).

⁸⁹⁵ Les fonts literàries d'on procedeixen aquestes variants són diverses en els dos manuscrits catalans. En el cas de l'*Haggadà d'Or*, es podria seguir el *Targum de Pseudo-Jonatan* i el *Pirké de Rabbi Eliezer* (cap. 31) i a l'*Haggadà de Sarajevo* adoptaria més literalment el text bíblic.

va anar a la ciutat de Nakhor, germà d'Abraham, i en arribar, gràcies a la intervenció divina, va poder escollir la millor noia, la que el va deixar abeurar a ell i els seus camells en un pou. Aquesta bella noia es deia Rebeca, filla de Betuel i neta de Nakhor. Eliezer va explicar a la jove i a la seva família el seu propòsit i ella va decidir deixar la família per casar-se amb el fill d'Abraham. Rebeca i les serventes, sobre camells, van seguir Eliezer fins a Hebron.

En la representació del manuscrit català s'acosten Rebeca i Eliezer per la dreta sobre dos ases, ella, a primer terme, s'inclina i sembla que faci el gest de treure's el barret o cobrir-se la cara en senyal de respecte vers a Isaac, i es pot intuir que està a punt de baixar de l'animal. De peu a l'altra banda de la composició hi ha Isaac, que se'l representa jove, sense barba i els està assenyalant amb un dit. Entre ells els separa un arbre. Les inscripcions a sota la vinyeta són extretes del text bíblic "I Rebeca veié Isaac", "ella saltà del camell" i "Isaac va sortir al camp" (Gn 24,63-64). A diferència del text bíblic i de la inscripció, aquí no es representen camells sinó ases, i com que no es mostren les serventes de la noia es redueixen els personatges inclosos a la vinyeta. D'acord amb el text bíblic, quan Rebeca va veure Isaac, va saltar del camell i va preguntar qui era l'home del camp que els venia a trobar. En saber que era el seu futur marit va tapar-se la cara amb el vel. Isaac la va prendre per esposa i ocupà la tenda de la seva mare Sara, ja morta. Amb ella tingué dos fills bessons, Esaú i Jacob.

Les llegendes rabíniques no semblen ser la font principal per a la representació. Segons s'explica, Abraham, en sentir-se ja vell i encara trist per la mort de Sara, volgué completar la seva felicitat amb el casament del seu fill. Que triés Eliezer per complir la missió no fou casualitat, ja que era un adepte de la llei amb poder contra el mal. Eliezer va marxar amb protecció angèlica, ja que un àngel tenia cura d'ell i un altre de Rebeca. Com a presents va oferir a la noia un anell de nas amb una pedra preciosa i dos braçalets. Un viatge que hauria de durar disset dies es va fer en tres hores, tant d'anada com de tornada. Segons les llegendes, Isaac, a les tres de la tarda, estava orant quan Rebeca va veure'l per primera vegada i va entendre que no era un home ordinari, ja que un àngel l'acompanyava. Segons alguna versió, va ser en aquest moment quan va veure que seria mare d'Esaú i amb terror va caure del camell. L'encontre va tenir lloc al pou de Beer Lakhai Roí, on Déu havia consolat Agar.⁸⁹⁶

⁸⁹⁶ GRAVES, R.; PATAI, R., *Los mitos hebreos...*, p. 228.

Fent una comparació de l'escena de l'*Haggadà de Sarajevo* amb altres testimonis artístics, es constata que no és una escena freqüent. En manuscrits asquenazites s'observa l'escena en la *Segona Haggadà de Nuremberg* (f. 31v-32) (**Fig. 227**) i l'*Haggadà Yahuda* (f. 30v-31r), on s'aprecia en els dos casos Rebeca viatjant a l'encontre d'Isaac, en un foli, i Isaac trobant-se amb la noia, al següent. A tots dos manuscrits es presenta un animal similar a un camell, però sense les gupes característiques. L'escena de la trobada no es representa seguint els detalls esmentats a la narració bíblica, com succeeix a l'*Haggadà de Sarajevo*, sinó que es prefereix mostrar Isaac i Rebeca a peu pla, i al mig Eliezer, qui fa les presentacions. Aquesta solució iconogràfica és similar a la que es troba a la *Bíblia angevina de Nàpols*,⁸⁹⁷ on els joves Isaac i Rebeca són introduïts i els fan agafar-se de la mà.

És interessant com al Duomo de Monreale es representa l'escena de Rebeca oferint aigua als camells i als servents d'Abraham, i també la de Rebeca acompanyant els servents d'Abraham cap a la seva nova llar. Aquí Isaac no es representa, però es pot observar que el viatge el fan sobre camells. De fet, els camells, com es menciona al text bíblic, solen ser els animals representats, com ja apareixen al *Gènesi de Viena* (f. 7r) i al *Pentateuc Ashburnham* (f. 21r), i als octateucs de la BAV (Vat. Gr. 747 i 746). Aquesta seria, doncs, la discordança amb el text bíblic més remarcable que apareix a l'*Haggadà de Sarajevo*.

⁸⁹⁷ París, BNF, ms. Français 9561, f. 18v. De la Bíblia angevina de Nàpols hi ha un facsímil de Moleiro i el seu estudi respectiu: BESSEYRE, Marianne; CHRISTE, Yves, *Bíblia. Francès - Bíblia moralizada de Nápoles*, vol. 2 [llibre d'estudis], Barcelona, M. Moleiro, 2009.

3.1.4 JACOB, EL PARE D'ISRAEL

Jacob va ser el tercer patriarca, fill d'Isaac i Rebeca. Fou el fill preferit de la seva mare, mentre que el seu germà bessó, Esaú, del pare. La seva vida s'explica àmpliament al Gènesi (Gn 25,19-36,43),⁸⁹⁸ que el descriu com un home senzill que vivia en tendes, mentre que el seu germà Esaú fou un gran caçador que vivia al camp (Gn 25,27). Si Isaac no tingué una descripció molt ben definida al text bíblic, Jacob, el seu fill, se'l representa com un home amb les seves virtuts i carències. De ment desperta i àgil aconseguí manipular els altres per assolir els seus objectius i sobreviure, malgrat que davant de forces majors es convertí en un personatge dubitatiu.⁸⁹⁹

En la vida de Jacob es fa patent la supremacia del segon fill, com ja havia passat anteriorment amb Abel, millor que Caín; Isaac, més estimat que Ismael, i més endavant Moisès, més important que Aaron.⁹⁰⁰ Un dels aspectes més destacats de la vida del patriarca va ser la compra dels drets de primogenitura a Esaú per un plat de lleties (Gn 25,29-34), i l'engany al seu pare Isaac, ja cec, per rebre la benedicció del primogènit en comptes d'Esaú. Per defensar de manera teòrica el dret de primogenitura de Jacob, als textos rabínics es va reflexionar que el patriarca Jacob va ser concebut abans que Esaú, al·legant que si entren dues perles en un lloc estret, la primera que entra és l'última en sortir. També s'intentà justificar el comportament poc moral de Jacob envers el seu germà i exculpar els estratagemes i enganys usats pel patriarca. Amb aquest propòsit, es va dir que Jacob tenia l'aprovació divina, ja que només el primogènit era apte per a oferir sacrificis a Déu. Continuant amb la seva història, per protegir-se de la fúria del seu germà Esaú, Jacob es va instal·lar a casa de Laban, el seu oncle, on va treballar al seu servei durant molts anys. Allà es casà amb dues de les seves filles, Lia i Raquel, i acabà tenint una nombrosa descendència de dotze fills que originaren les dotze tribus d'Israel. Després del conegut episodi de la lluita que va mantenir amb un àngel, aquest li va posar un nom, Israel, que vol dir "ell ha lluitat amb Déu".⁹⁰¹ Tot i l'enfrontament l'inicial entre els bessons, s'acabaren reconciliant (Gn 33).

⁸⁹⁸ Dins de la vida de Josep, Jacob apareix, ja gran, en els capítols 42-43 i 45-50 del Gènesi.

⁸⁹⁹ GOLDSTEIN, D., *Mitologia jueva...*, p. 68-69.

⁹⁰⁰ *Ibid.*, p. 69.

⁹⁰¹ GOOSEN, L., *De Abdías a Zacarías...*, p. 123.

D'acord amb L. Goosen,⁹⁰² autors cristians van relacionar certs episodis de la vida de Jacob amb la vida de Crist, a manera de prefiguració. Entre aquests, es va posar en paral·lel la fugida a casa de Laban amb la fugida d'Egipte; la compra de la primogenitura per un plat de lleties amb la temptació al desert; la lluita amb l'àngel amb la incredulitat de l'apòstol Tomàs, i els dotze fills d'Israel van ser associats amb els dotze apòstols. Així mateix, l'escala dels somnis de Jacob es va interpretar com una escala de les virtuts teològals, i la pedra que unguí després d'utilitzar-la com a coixí es va considerar un prototipus d'altar. També és interessant notar que un bessó s'associà al poble hebreu, mentre que l'altre al cristià.⁹⁰³

Pel que fa a les representacions artístiques entorn de la vida del patriarca, es conserven els testimonis més antics als frescos de Dura Europos amb l'episodi del somni de Jacob, i també a la catacumba de Via Llatina i als mosaics de Santa Maria Maggiore de Roma. La seva iconografia es mantingué i desenvolupà en els grans conjunts veterotestamentaris⁹⁰⁴ que no oblidaren mostrar els passatges més significatius de la vida del patriarca, el naixement dels bessons, la venda de la primogenitura, la benedicció d'Isaac, la fugida de Jacob a Padan-Aram, el somni de l'escala, Jacob i Raquel, Jacob i l'àngel, entre d'altres.

Concretant en les *haggadot* catalanes, el tercer patriarca apareix amb cert protagonisme dins les històries del Gènesi. S'inclouen escenes des del naixement dels bessons fins a la mort de Jacob. No obstant això, les escenes de vellesa del patriarca es poden englobar dins del cicle de Josep, el personatge del Gènesi més desenvolupat en els manuscrits hebreus catalans. Així, el cicle pròpiament de Jacob, sense que formi part de la història del seu fill Josep, acabaria amb la lluita de Jacob amb l'àngel. Un cop més, no totes les *haggadot* catalanes tenen una mateixa selecció temàtica, i cadascuna ha ressaltat els episodis que més han convingut dins del seu programa iconogràfic. L'*Haggadà Germana* és la que ha inclòs, amb diferència, més escenes dedicades al personatge: des de la benedicció d'Isaac a Jacob fins a la lluita de Jacob i l'àngel, amb algunes escenes que només apareixen en aquest manuscrit. Els dos episodis més representats en les

⁹⁰² *Ibid.*, p. 125.

⁹⁰³ Com explica L. Goosen, el drama al·legòric del segle XII *Ordo de Ysaac et Rebecca et Filiis eorum* presenta Esaú com a jueu fariseu mentre que Jacob com a cristià. GOOSEN, L., *De Abdías a Zacarias...*, p. 128. No obstant això, els paral·lelismes també es van fer de manera contrària en la literatura rabínica, esdevenint Esaú un símbol de la cristiandat, mentre que Jacob del poble d'Israel.

Pel que fa a la visió de Flavi Josep del patriarca vegeu FELDMAN, Louis H., «Josephus' portrait of Jacob», *The Jewish Quarterly Review*, LXXIX, n. 2-3 (October, 1988- January, 1989), p. 101-151.

⁹⁰⁴ Per exemple, entre els grans cicles dedicats a Jacob, es pot citar el *Gènesi de Viena*, els mosaics de la capella palatina de Palerm i del Duomo de Monreale, la *Biblia de Pàdua*, datada c. 1400 (Biblioteca dell'Accademia dei Concordi, ms. 212), entre tants d'altres.

haggadot catalanes són la benedicció d'Isaac i el somni de Jacob, dos dels passatges més importants de la seva vida.

Naixement d'Esau i Jacob / Esau com a caçador i Jacob llegint

Al Gènesi s'explica que Rebeca, la dona d'Isaac, era estèril, així que el marit pregà a Déu per tenir descendència i Rebeca finalment quedà embarassada. Amb una gestació complicada, Rebeca es va lamentar a Déu, que va informar-la que a les seves entranyes portava dos fills. Cadascun d'ells formaria un poble diferent i el més petit seria més fort que el més gran. Al cap de nou mesos Rebeca va donar a llum. El primer fill que nasqué fou Esau, que era pelut i pèl-roig, i agafat al taló del nadó sortí Jacob. Un dels primers conflictes que tingueren els dos germans, concretament, la venda de la primogenitura per un simple plat de lleties, mostrà l'astúcia de Jacob i la niciesa d'Esau. En la literatura rabínica s'explica que la baralla entre Esau i Jacob era una prefiguració de la contínua batalla dels seus descendents: Esau com el primer avantpassat d'Edom i Jacob d'Israel. Durant les persecucions del judaisme per part de l'imperi romà, Edom esdevingué un símbol de Roma i més tard arribà a representar l'Església. Per narrar la lluita entre els dos germans dins l'úter de la mare, s'explicà que cada cop que aquesta passava per un santuari idòlatra Esau volia sortir del ventre, mentre que quan s'apropava a una casa jueva d'estudi Jacob també volia eixir per dedicar-se a l'estudi de la Torà.⁹⁰⁵ Les fonts afirmen que en la seva lluita uterina Samael va ajudar Esau mentre que Miquel a Jacob.⁹⁰⁶ A l'hora del naixement, Esau, ben ansiós, va sortir primer tot ferint la seva mare i impossibilitant que pogués tornar a concebre. De no haver estat així, Isaac hagués pogut tenir més descendència. Per no perjudicar la salut de la mare, Déu va permetre que Esau sortís el primer.⁹⁰⁷ El color de cabell d'Esau, vermellós, va ser identificat com un signe de les seves inclinacions assassines i, segons algunes fonts midràixiques, Isaac no va voler circumcidat Esau als vuit dies, ja que en veure'l tan pelut i estrany no sabia si es moriria,⁹⁰⁸ mentre que Jacob, en canvi, ja va néixer circumcidat.⁹⁰⁹

⁹⁰⁵ *Gènesi Rabbà* 67.

⁹⁰⁶ HIRSCH, E. G., *et al.*, «Jacob», *Jewish Encyclopedia*, New York, Funk and Wagnalls Company, 1904, vol. VII, p. 19-24. Se citen el *Gènesi del Ialqut* 110; *Bereixit Rabbatí* 103; *Tankhumà Buber Dt* 35-36; *Tankhumà Ki Tetsé* cap. 4; *Pessikta Rabbatí* 48a.

⁹⁰⁷ *Midraix ha-Gadol* I, 434.

⁹⁰⁸ *Hadar Zekenim* sobre el Gn 25,25.

⁹⁰⁹ Com estudiaren R. Graves i R. Patai, segons les llegendes jueves, Jacob va néixer circumcidat, igual que dotze sants: Adam, Set, Henoc, Noé, Sem, Térakh, Josep, Moisès, Samuel, David, Isaïes i Jeremies, tot i que alguns afegeixen a la llista també Job, Balaam i Zorobabel. Segons algunes fonts, Isaac sí que va circumcidat Esau als

L'escena del naixement dels dos bessons apareix representada únicament a l'*Haggadà de Sarajevo* (f. 9v a) (Fig. 228). A la dreta de la vinyeta es pot veure Rebeca asseguda a un llit donant a llum dos nens a la vegada, mentre que la llevadora assisteix el part sostenint amb les mans els dos nadons que estan a punt de sortir per complet del ventre matern. A la inscripció es pot llegir que “Rebeca va quedar embarassada”, “i quan se li van complir els dies, portava bessonada al seu úter” (Gn 25,21.24). A l'esquerra de la vinyeta es desenvolupa una escena diferent, la tasca que duen a terme els dos fills, ja grans. Per una banda, s'identifica Esaú, el fill més gran, caçant amb un arc dos ocells que estan damunt la copa d'un arbre, mentre que Jacob està llegint assegut dins d'una tenda. La inscripció ens recorda el fragment de la Bíblia que descriu d'aquesta manera els dos personatges “Esaú arribà a ser un excel·lent caçador” i “Jacob va ser un home senzill” (Gn 25,27). Esaú, armat amb espasa, arc i fletxes, se'l caracteritza amb una barba amb tons rogencs i amb el cap descobert. Contrasta la seva figura amb la del seu germà, amb caputxa i barba grisa, llegint àvidament un llibre mentre està assegut. L'arbre que fa la funció de separar les dues escenes consecutives també s'integra a la vegada en la segona escena fent de suport als ocells que Esaú caça.

Fent una recerca de les mateixes escenes en altres manuscrits hebreus, es pot mencionar que a la *Segona Haggadà de Nuremberg* (f. 33r) es representa Rebeca donant a llum⁹¹⁰ i a la marginàlia inferior, Jacob i Esaú, com a nens, anant a l'escola d'Eber. Al foli 33v, just el següent, apareix Esaú com a caçador (Figs. 229-230). Amb una mà sosté un arc i amb l'altra toca un corn, mentre que dos gossos de caça ataquen un cérvol. La mateixa iconografia es pot observar a l'*Haggadà Yahuda* (f. 32r-32v), relacionada amb l'anterior. Així, en els dos manuscrits asquenazites de segona meitat del segle XV es representa el naixement seguit per una escena d'infància dels dos bessons. Aquesta escena no és la mateixa que la de l'*Haggadà de Sarajevo*, però en els dos manuscrits es caracteritza Esaú com un caçador expert. El tema d'Esaú de cacera es reprèn a la *Segona Haggadà de Darmstadt*⁹¹¹ (f. 5r), on es pot veure el personatge amb una espasa, ballesta, gossos i una au a la mà. Precisament, el text bíblic, en donar detalls per caracteritzar Esaú, el descriu com un gran caçador, i també al midraix s'explica una llegenda sobre el personatge i la cacera. Esaú, just abans que es vengués la

vuit dies de néixer, però anys després es va operar i va quedar com si mai hagués estat circumcidat. GRAVES, R.; PATAI, R., *Los mitos hebreos...*, p. 234-238.

⁹¹⁰ La representació de l'escena és diferent de l'*Haggadà de Sarajevo*: Rebeca està estirada al llit coberta per una manta, mentre és assistida per dues parteres. La il·luminació està situada a la marginàlia lateral esquerra del foli.

⁹¹¹ *Segona Haggadà de Darmstadt*, Universitäts- und Landesbibliothek Darmstadt, Cod. Or. 28, f. 5r.

primogenitura a Jacob, acabava de matar el rei Nimrod, que ja tenia 215 anys. El motiu va ser una baralla entre ells, ja que estaven gelosos un de l'altre per la fama que tenien com a excel·lents caçadors.

Si es tenen en compte altres testimonis artístics per constatar les particularitats i generalitats de la representació de l'episodi de la vida de Jacob, es pot ressaltar que és molt poc freqüent la juxtaposició de l'escena del naixement i la caracterització dels dos personatges ja adults, com succeeix a l'*Haggadà de Sarajevo*. Això no obstant, es poden observar diferents escenes del naixement dels dos bessons. Com en el cas de l'haggadà, aquestes poden mostrar el moment de parir, igual que succeeix a la *Bible moralisée* de Nàpols.⁹¹² Resulta interessant el detall, que no s'observa al manuscrit hebreu, que Jacob en néixer li estira el taló a Esaú, just acabat de sortir del ventre matern.⁹¹³ Aquesta peculiaritat prové del text bíblic, que diu que Jacob va sortir agafant amb la mà el taló d'Esaú (Gn 25,26) i d'aquí li ve el nom de Jacob, en relació a la paraula hebrea corresponent a "taló", interpretant-se com que "el que pessiga el taló".⁹¹⁴ Altres naixements poden incloure les dues criatures ja acabades de néixer i embolicades,⁹¹⁵ les dues d'aspecte semblant, o pot diferenciar-se Esaú caracteritzat com un nadó pelut.⁹¹⁶ En relació a la representació d'Esaú com a caçador, a la capella palatina de Palerm també es mostra Esaú caçant ocells amb un arc, igual que a l'*Haggadà de Sarajevo*, però en el primer cas s'inclou dins de l'episodi de la benedicció d'Isaac. En canvi, en l'escena del naixement dels bessons de l'esmentada *Bible moralisée* de Nàpols, resulta molt interessant trobar Esaú, d'adult, tensant un arc fora de la vinyeta i apuntant amb una fletxa els personatges que estan dibuixats a dins. Encara que no sigui semblant a la solució triada per l'*Haggadà de Sarajevo*, es vol mostrar igualment el caràcter bel·licós del fill més gran.

⁹¹² No obstant això, en el cas de la *Bíblia angevina de Nàpols* (BNF, ms. Français 9561, f. 19r) li estan sortint els nens des del centre de la panxa. Al *Pentateuc Ashburnham* (BNF, nouv. Acq. Lat. 2334, f. 22v) també es representa el naixement, però Rebeca, amb llevadores al seu servei, no pareix estirada al llit.

⁹¹³ Aquesta característica en l'episodi del naixement dels bessons es pot observar, per exemple, a les següents obres: *Hexateuc Ælfric*, f. 40v; *Bíblia de Pamplona*, Augsburg, Universitätsbibliothek, I. 2. 4^o 15, f. 25v; *Saltiri de la reina Mary*, f. 12v; *Bíblia angevina de Nàpols*, BNF, ms. Français 9561, f. 19r; *Gènesi Egerton*, f. 12v.

⁹¹⁴ GOOSEN, L., *De Abdías a Zacarías...*, p. 123.

⁹¹⁵ Les criatures embolicades es poden veure a: *Bible Historiale*, BNF, Français 160, f. 27v; *Bible historique*, París?, 1357, Londres, BL, Royal 17 E VII, f. 24v; *Bíblia de Pamplona*, Amiens, BM, ms.108, f. 15v; frescos del convent de Sant'Antonio Abate, Pistoia, últim quart s. XIV.

⁹¹⁶ Esaú com a nadó pelut es pot observar tant a l'*Hexateuc Ælfric* (f. 40v), com al Llibre d'Hores de la Morgan Library (ms. M. 739, f. 11v), i a un *Speculum historiale* de la BNF (París, 1333 o 1334, París, BNF, Français 316, f. 68v), entre altres exemples.

Isaac beneeix Jacob i Esaú torna de cacera

Isaac, ja vell i cec, va decidir donar la seva benedicció a Esaú abans d'expirar. Li va dir que amb un arc i fletxes li cacés un animal i que li cuinés per menjar (Gn 27, 1-29). Rebeca, en escoltar la intenció del seu marit, va intentar afavorir el seu fill predilecte, Jacob. Li va dir que li portés dos cabrits perquè ella els cuinaria i així li podria portar el menjar abans que ho fes el seu germà. Rebeca, per enganyar el vell patriarca, va vestir el fill petit amb la roba del gran i amb el pèl dels cabrits va cobrir la pell de Jacob perquè semblés tan pelut com el seu germà. Amb el plat a les mans, Jacob va anar a buscar el seu pare i es va fer passar per Esaú. Isaac, en notar que la veu era la de Jacob, va voler palpar el fill i així comprovar el que sentia. Tocant les seves mans, ara peludes per la pell dels cabrits, va voler-se assegurar que no fos Jacob, i després de menjar i de beure el va beneir. Jacob, quan va besar el pare, va desprendre la fragància de la roba del seu germà, d'olor campestre, cosa que acabà de convèncer el pare que es tractava de l'hereu. Isaac el va fer senyor del seu germà i, a més, el va proveir de blat i vi. Quan el vell patriarca hagué beneït Jacob, Esaú tornà de caçar amb el plat preparat. En sentir la veu del seu fill gran, Isaac tremolà i va declarar que ja havia donat les benediccions uns moments abans a qui li havia portat el menjar. Esaú, frustrat, demanà al pare que el beneís. Ell només li pogué dir que serviria el seu germà però que quan es revoltés trencaria el jou (Gn 27,30-40). Enrabiad amb Jacob per haver-li pres la primogenitura i les benediccions, Esaú va voler matar-lo després que el pare es morís. Rebeca, coneixedora de les intencions del seu fill, va avisar Jacob i el convencé que fugís a Haran amb Laban, germà de Rebeca, fins que li passés la còlera. Per convèncer Isaac de la partida del fill petit, va dir-li que estava avorrida de les dones hitites d'Esaú i que volia que Jacob es casés amb una dona del país, en concret amb una de les filles de Laban. Jacob seguí la voluntat dels pares i va anar a Padan-Aram a viure amb el seu oncle (Gn 27,41-28,9).

Continuant amb l'episodi de la benedicció d'Isaac a Jacob, convé conèixer que el midraix va emfatitzar que Rebeca va ser la instigadora de l'engany, ja que coneixia les maldats del seu fill. Jacob estigué disposat a obeir la seva mare, seguint el cinquè manament, però alhora lamentà haver d'enganyar el seu pare.⁹¹⁷ Hi ha fonts que afirmen que Déu va enviar un àngel perquè retingués Esaú de cacera. Així, cada cop que el caçador matava un cérvol o una au, l'àngel feia

⁹¹⁷ GRAVES, R.; PATAI, R., *Los mitos hebreos...*, p. 244-249.

ressuscitar l'animal i s'escapava. Finalment, Esaú va haver-li de portar carn de gos.⁹¹⁸ La roba d'Esaú que portà Jacob era el teixit que Déu havia fet per Adam i Eva, i Isaac en olorar-les va reconèixer la seva aroma paradisiàca. La ceguesa d'Isaac en l'episodi va ser explicada de diverses maneres, ja fos a conseqüència del contacte amb la divinitat durant el sacrifici al mont Morià,⁹¹⁹ o que va ser cegat per Déu perquè protegia el seu fill Esaú, quan aquest havia fet faltes imperdonables.⁹²⁰ No obstant això, no tot eren paraules negatives en relació a Esaú, també al midraix s'explica que mostrava afecte pel seu pare, ja que li portava menjar de caça i anava sempre ben vestit a la seva tenda.

Per la seva importància en la vida del patriarca, l'escena de la benedicció d'Isaac a Jacob es representa a tres *haggadot* catalanes: l'*Haggadà d'Or* (f. 4v c), l'*Haggadà Germana* (f. 4v a) i l'*Haggadà de Sarajevo* (f. 9v b). A les dues primeres es poden veure dues escenes consecutives, Isaac beneint el seu fill mentre que Esaú s'apropa per un lateral, tornant de caçar amb la intenció que el pare el beneeixi. L'*Haggadà de Sarajevo* va preferir mostrar aquestes dues escenes en dues vinyetes diferents (f. 9v b i 10r a). A l'*Haggadà d'Or* (f. 4v c) (**Fig. 231**) les dues escenes s'han de llegir d'esquerra a dreta, amb el sentit invers al de la lectura hebrea. Isaac, ja vell, es troba a un costat. Palpa el coll i la mà de Jacob, mentre està assegut davant d'una taula parada amb menjar, on es pot veure un anyell cuinat. Jacob, sota l'esguard de la seva mare, situada darrere seu, es caracteritza com un jove sense barba que s'inclina perquè el pare el palpi. Al fons es representa un edifici, per la porta del qual acaba d'entrar Esaú, que torna de cacera. Carrega una llebre lligada a un bastó i va armat amb arc i fletxes. El cap el porta cobert amb un barret. Les inscripcions hebrees, fragments del Gènesi (Gn 27,21;27,30), descriuen els dos episodis: "Acosta't, fill meu, deixa que et palpi", "i Esaú [el seu germà va tornar de caçar]". L'*Haggadà Germana* (f. 4v a) (**Fig. 232**) torna a repetir el mateix esquema compositiu, però l'ordre de lectura segueix el sentit hebreu. Entre les dues escenes es col·loca un arbre per separar-les. A la dreta, assegut majestàticament hi ha Isaac, que toca el cap i la mà del seu fill, representat també imberbe i de faccions juvenils. Al seu darrere també apareix Rebeca, la instigadora d'aquesta benedicció, però, en canvi, el motiu de la taula parada no es

⁹¹⁸ HIRSCH, E. G., *et al.*, «Jacob»..., p. 19-24. Se cita *Tankhumà Buber* Gn 131; *Tankhumà Toldot*, cap. 11; *Gènesi Rabbà* 754; *Middot Leqah Tobh* Gn 135; *Targum Ieruxalmi ad Gen.* 27,31.

⁹¹⁹ Quan Isaac va estar a punt de morir durant el sacrifici, va veure la presència divina i això li provocà ceguesa. Una altra hipòtesi és que la mala visió li vingué a causa del contacte de les llàgrimes que van vessar els àngels també durant aquest moment (*Gènesi Rabbà* 65).

⁹²⁰ Aquestes faltes imperdonables d'Esaú eren: assassinat, violació, robatori i pràctica de sodomia. HIRSCH, E. G., *et al.*, «Jacob»..., p. 19-24, citant el *Gènesi Rabbà* 692-93, 713; *Tankhumà Buber* Gn 125; *Tankhumà Ki Tetsé*, cap. 4; *Middot Leqah Tobh* Gn 127; *Pessikta Rabbatí* 47b; *B. Baba Bathra* 16b.

representa. En aquesta haggadà l'edifici del fons només apareix darrere d'Isaac, emmarcat per un arc i dues columnes. A l'esquerra es veu Esaú tornant de cacera, que porta un barret llampant i una llebre penjada a l'esquena. Les armes difereixen entre les dues *haggadot* "germanes". En aquesta no porta arc ni fletxes sinó una espasa i un punyal. Les inscripcions hebrees són les mateixes que les de l'*Haggadà d'Or*.

Com s'ha esmentat, l'*Haggadà de Sarajevo* (f. 9v b i 10r a) (Figs. 233-234) divideix les dues escenes en dues vinyetes diferents, destacant més que no pas les altres la tornada d'Esaú i la posterior conversa amb el pare. La benedicció de Jacob (f. 9v b) es representa seguint la fórmula de les altres dues *haggadot*: el pare, ja vell, toca les mans i el cap de Jacob, d'aspecte juvenil. Isaac, amb el cap cobert, està assegut en un tron, destacat a la dreta, i igual que l'*Haggadà Germana* no s'inclou la taula parada. A l'altre extrem, més allunyada però controlant la situació, apareix Rebeca, sortint d'un edifici, que porta a les mans la túnica de Jacob, a qui ja ha vestit amb la roba d'Esaú per simular l'engany.⁹²¹ La vinyeta següent (f. 10r a) explica la continuació de la història. En aquest cas Isaac, assegut al mateix tron, fa un gest de sorpresa i espant amb les mans quan sent arribar Esaú, que se li aproxima des de l'esquerra. De cabell pèl roig, com es descriu al text bíblic, i amb el cap sense cobrir, porta una ballesta i un conill penjat a l'esquena. Les inscripcions diuen que "i Esaú també va preparar un guisat, i el portà al seu pare", "Isaac es posà a tremolar", "i el va beneir" (Gn 27,31; 27,33). La correspondència entre text i imatge, però, no acaba de concordar, ja que no es representa el plat que li cuina Esaú al seu pare, només porta la bèstia morta que acaba de caçar. El que concorda perfectament és el gest d'esglai d'Isaac.

Aquest important episodi que marcà la vida futura de Jacob es representa a altres manuscrits hebrees. Per exemple, a la *Bíblia Schocken* (f. 1v) es mostra la benedicció d'Isaac a Jacob en un dels petits medallons il·lustrats, i al medalló contigu Esaú torna de cacera amb una llebre penjada a l'esquena. Sosté un corn i dos gossos l'acompanyen a la caça. A la marginàlia inferior de la *Segona Haggadà de Nuremberg* (f. 34r) té lloc la benedicció d'Isaac, ja vell, assegut en una cadira i no pas en un llit, i posa les mans sobre el cap de Jacob, representat com un nen petit. Davant d'Isaac, més apartada, hi ha Rebeca. Des d'un extrem se'ls aproxima Esaú, amb arc i espasa (Fig. 235). La mateixa iconografia es pot observar a l'*Haggadà Yahuda* (f.

⁹²¹ La inscripció en hebreu referent a la vinyeta diu que: "I Jacob va dir al seu pare: Sóc Esaú, el teu hereu", "i ell el va palpar", "i el va beneir" (fragments del Gn 27,19; Gn 27,22; Gn 27,23).

33r). Com s'exemplifica als *Comentaris de la Torà* de Raixí de Munic (vol. I, f. 21v), no sempre s'escull representar la benedicció a Jacob, sinó que aquí, il·lustrant el comentari de text, Esaú demana la benedicció a Isaac quan Jacob està marxant per la porta de l'edifici amb un bastó a les mans. El germà gran, amb una llebre i un arc penjant del braç, ofereix l'animal al pare, ja vell, estirat en un llit, el qual sosté un rotlle desplegat a les mans. L'escena d'Esaú tornant de cacera es pot veure també a la *Segona Haggadà de Darmstadt* (f. 5r), ben equipat amb una ballesta, espasa, gos de cacera i una au a la mà, i també a la *Primera Haggadà de Nuremberg* (f. 27v).⁹²² Així doncs, la figura d'Esaú, ja sigui tornant de cacera com acostant-se al pare per a ser beneït no es deixa de banda als manuscrits hebreus.

En altres testimonis artístics es pot veure l'escena de la benedicció d'Isaac a Jacob a la vegada que entra Esaú tornant de la cacera. No obstant això, també es pot trobar la benedicció amb la fugida posterior de Jacob, així com la benedicció a Jacob i a Esaú.⁹²³ La mateixa combinació de l'*Haggadà d'Or* i la *Germana* s'inclou en obres cristianes, com podrien ser, entre d'altres, els mosaics de la catedral de Monreale, les pintures murals de San Felice de Ceri,⁹²⁴ la part anglesa del *Saltiri anglocatalà* (f. 1v), un llibre d'Hores de França del segle XV de la Biblioteca Municipal d'Amiens⁹²⁵ i una *Histoire ancienne jusqu'à César* del segle XV.⁹²⁶ També es pot trobar el cas, com a les *Fleur des histoires* de la Biblioteca Mazarine,⁹²⁷ que Esaú no s'acosta a rebre la benedicció però que es representa a un lateral caçant.

El fet que Rebeca estigui present dins de la mateixa cambra és un tret comú amb tantes d'altres obres que representen l'escena. La matriarca sol aparèixer tant darrere de Jacob tocant-lo com en un edifici separat, però pròxima a l'esdeveniment. És interessant recalcar que a la Bíblia no s'esmenta que en el moment de l'àpat ella hi sigui, però si es té present el seu paper en la confabulació, és justificable la seva presència.⁹²⁸ També s'ha de tenir present que segons el

⁹²² *Primera Haggada de Nuremberg*, (*First Nürnberg Haggadah*), Alemanya, c. 1449, Israel Museum, 181/060 (prèviament, Schocken Institute Library, ms. 24086).

⁹²³ Per citar un exemple d'aquest últim cas es pot mencionar la *Bíblia angevina de Nàpols* (BNF, ms. Français 9561, f. 19v). A l'*Haggadà de Sarajevo* també s'opta per representar aquestes dues escenes però cadascuna en una vinyeta diferent.

⁹²⁴ Pintures murals de l'església de la Madonna de Ceri, Itàlia, s. XII.

⁹²⁵ Amiens, BM, ms. 107, f. 10r.

⁹²⁶ *Histoire ancienne jusqu'à César*, Bèlgica?, c. 1470-1480, Rouen, Bibliothèque Municipale, ms. 1139, f. 14r. En el cas dels relleus del claustre de la catedral de Girona, del s. XII, com que estan disposats com un fris continu, les escenes es col·loquen també de costat amb poc espai de separació.

⁹²⁷ *Fleur des histoires*, nord de França?, tercer quart s. XV?, París, Bibl. Mazarine, ms. 1559, f. 9r.

⁹²⁸ En cronologies i geografies disperses es pot veure el personatge de Rebeca en la benedicció del seu fill: mosaics de Santa Maria Maggiore; *Sacra parallela*, BNF, Grec 923, f. 78v; *Hortus Deliciarum*, segona meitat s. XII;

*Gènesi Rabba*⁹²⁹ Rebeca va afegir la seva pròpia benedicció, per tant, en aquest cas es pot pressuposar que estava dins la cambra.⁹³⁰ Jacob, en la majoria dels casos, sol representar-se imberbe, ja que és una escena dins del període de joventut del patriarca. Isaac, ja vell, sol aparèixer estirat o ajagut a un llit mentre Jacob li porta el plat amb el menjar que ha cuinat Rebeca o bé directament el moment en què Isaac el palpa o el beneeix. Aquesta benedicció de Jacob se sol representar amb la posició dels dits beneint típicament cristiana. A l'*Haggadà d'Or* i a la *Germana* es preferí mostrar Jacob assegut davant d'una taula amb menjar. Aquest no és l'únic cas, ja que també es pot veure la taula al *Pentateuc Ashburnham* (f. 25r), a la part anglesa del *Saltiri anglocatalà* (f. 1v), a una *Bible Historiale* del segle XIV de la BNF (Français 152, f. 29v), al *Gènesi Egerton* (f. 15r) (**Fig. 236**), a una *Bible Historiale* de la Morgan Library (ms. M. 394, f. 24r), i a un *Roman de Dieu et de sa mere*,⁹³¹ entre d'altres. El menjar que ofereix Jacob al pare és variable en l'art, tant carn com peix, però el fet que Isaac estigui assegut no és gaire difòs.⁹³² També convé recalcar que no només es pot trobar Esaú caçant una llebre en els manuscrits hebreus. L'animal no es menciona al text bíblic, però el motiu és coincident amb altres testimonis artístics que representen l'entrada del germà gran amb l'animal caçat o bé el moment de caçar-lo. Per assenyalar alguns casos, la llebre d'Esaú es pot observar als mosaics de la catedral de Monreale (**Fig. 237**), a la *Bíblia de Pamplona* d'Amiens (f. 17r), als relleus del claustre de la catedral de Girona del segle XII, en una *Histoire ancienne* d'Acre del segle XIII,⁹³³ a la part anglesa del *Saltiri anglocatalà* (f. 1v) i a altres manuscrits del segle XIV i XV.⁹³⁴ Per tant, el motiu de la llebre és ben present en diverses cronologies i territoris i no és exclusiu del món jueu, com s'ha arribat a suggerir.⁹³⁵ Sol aparèixer Esaú

capitell de l'abadia de Vézelay, França; mosaics del Duomo de Monreale, Sicília; pintures murals de San Felice de Ceri; relleus del claustre de la catedral de Girona; part anglesa del *Saltiri anglocatalà* (f. 1v); *Weltchronik*, Àustria/Alemanya, mitjan s. XIII, Berlín, Bibliothek Preussischer Kulturbesitz, germ. 6406, f. 4r; frescos de Sant Francesc d'Assís, dècada 1290, Itàlia; decoració escultòrica de la sala capitular de Salisburys; *Saltiri de la reina Mary*, f. 13v; *Bréviaire à l'usage de Saint-Martin de Tours*, França, c. 1323, Tours, BM, ms. 149, f. 213v; *Histoires bibliques*, BNF, Français 1753, f. 15r; *Weltchronik*, Morgan Library, ms. M. 769, f. 53r; *Gènesi Egerton*, f. 14v i f. 15r; frescos del convent de Sant'Antonio Abate, Pistoia; *Llibre d'Hores*, Amiens, BM, ms. 107, f. 10r; *Fleur des histoires*, París, Bibl. Mazarine, ms. 1559, f. 9r; *Composition de la Sainte Écriture*, 1462, Brussel·les, Bibliothèque Royale, Cod. 9017; entre d'altres.

⁹²⁹ EPSTEIN, M. M., *The Medieval Haggadah...*, p. 182.

⁹³⁰ No obstant això, la inclusió de la seva figura tant en els manuscrits cristians com en els hebreus es pot explicar perfectament pel paper de la matriarca en l'escena.

⁹³¹ *Roman de Dieu et de sa mère*, primer quart s. XV, Besançon, Bibliothèque Municipale, ms. 550, f. 26r.

⁹³² Per exemple, es pot observar tant als relleus de la catedral de Girona, del s. XII, com a un llibre d'hores francès del XV (Amiens, BM, ms. 107, f. 10r).

⁹³³ *Histoire ancienne*, Acre, quart quart s. XIII, París, BNF, Français 20125, f. 43v.

⁹³⁴ Entre aquests, es pot mencionar l'*Histoire ancienne jusqu'à César*, Nord d'Itàlia, s. XIII o XIV, Carpentras, BM, ms. 1260, f. 27v; la *Bíblia angevina de Nàpols*, BNF, ms. Français 9561, f. 19v; el *Gènesi Egerton*, f. 14v, i el *Llibre d'Hores*, Amiens, BM, ms. 107, f. 10r.

⁹³⁵ EPSTEIN, M. M., *Skies of Parchment...*, p. 149-151.

caminant amb una llebre a l'esquena lligada en un pal, com a les *haggadot* catalanes, o també es pot mostrar Esaú caçant la llebre amb l'ajuda d'un arc.⁹³⁶ Les armes que utilitza l'antagonista de Jacob en les obres solen ser majoritàriament l'arc i/o les fletxes,⁹³⁷ ja que s'adequa al que es menciona al text bíblic. Les *haggadot* catalanes, tanmateix, mostren més varietat d'armes: ballesta, espasa, punyal, a més de l'arc i les fletxes.

I per últim, el fet que l'escena de la benedicció a Jacob sigui seguida per la de la benedicció a Esaú, com succeeix a l'*Haggadà de Sarajevo*, tampoc és inusual, com bé apareix a la *Bíblia Morgan* (f. 4r) o al *Saltiri de la reina Mary* (f. 13v), entre d'altres. Així doncs, l'escena de la benedicció d'Isaac a Jacob i Esaú presenta en general uns trets difosos en l'art.

El somni de Jacob

El somni de Jacob (Gn 28,10-22) és un dels episodis més importants de la vida del patriarca, ja que tingué contacte amb Déu de camí cap a Haran, a casa el seu oncle. Durant la nit, abans d'adormir-se, Jacob va prendre una pedra i la va utilitzar de coixí. Somià amb una escala que anava de terra fins al cel mentre que àngels anaven pujant i baixant. Déu se li presentà i li digué que li donaria la terra on dormia, a més de nombrosa descendència. En despertar-se va venerar el lloc i va plantar la pedra amb la qual va dormir i la va ungir amb oli per consagrar-la. A aquest lloc li posà de nom Betel, que vol dir “casa de Déu” (Gn 28,19).

Segons el *Targum de Pseudo-Jonatan* sobre el Gn 28,12 els dos àngels que havien anat a destruir Sodoma van romandre a la Terra fins que Jacob se n'anà a casa de Laban. A Betel, quan Jacob va tenir el somni, els àngels van pujar primer per l'escala i després van cridar els altres àngels perquè baixessin i observessin les virtuts del patriarca.⁹³⁸ Raixí, en el seu comentari basat en el *Gènesi Rabbà*, especifica que els àngels primer van pujar i després van baixar. Hi ha fonts midràixiques que afirmen que la visió succeí al cim del mont Morià i que

⁹³⁶ Esaú caçant la llebre amb un arc es pot observar, per exemple, al *Gènesi Egerton* (f. 14v), mentre que Esaú amb una llança i corn de caça a una *Bíblia Pauperum* austríaca datada c. 1435 (Pierpont Morgan Library, ms. M. 230, f. 5v).

⁹³⁷ L'arc i/o fletxes es pot detectar a les següents obres: *Pentateuc d'Ashburnham*, f. 25r; *Hexateuc Ælfric*, f. 41v; *Octateuc*, BAV, Grec 747, f. 48v; *Octateuc*, BAV, Grec 746, f. 92 v; mosaics del Duomo de Monreale; relleus del claustre de la catedral de Girona; *Bíblia Morgan*, f. 4r; *Histoire ancienne*, BNF, Français 20125, f. 43v; *Bíblia angevina de Nàpols*, BNF, ms. Français 9561, f. 19v; *Llibre d'Hores*, Amiens, BM, ms. 107, f. 10r.

⁹³⁸ KOGMAN-APPEL, K., *Illuminated Haggadot...*, p. 149-150. Vegeu HECK, Christian, *L'Échèle céleste dans l'art du moyen âge: une image de la quête du ciel*, Paris, Flammarion, 1997.

Jacob va utilitzar com a capçal les pedres que Abraham utilitzà per a l'altar del sacrifici. Quan Jacob va voler ungir una de les pedres, aquestes es van unir miraculosament i això va ser interpretat pels exegetes que, de manera semblant a les pedres, els seus futurs dotze fills formarien una sola nació.⁹³⁹

Seguint la Bíblia i el midraix, l'*Haggadà d'Or* (f. 4v d), l'*Haggadà Germana* (f. 4v b) i l'*Haggadà de Sarajevo* (f. 10r b) representen l'escena del somni de Jacob. A l'*Haggadà d'Or* (f. 4v d) (Fig. 238) s'il·lustra Jacob, representat com a jove imberbe, dormint estirat a terra. Des d'on està situat el noi, una escala, disposada diagonalment, va de terra fins al cel, en la qual un àngel ascendeix fins als núvols, mentre que un segon està a punt de baixar de l'escala i dos altres, a terra, contempen el patriarca. Un dels éssers angèlics, el més pròxim al cos de Jacob, li està acariciant els cabells. Dalt del cel, mirant per una finestreta quadrada entre els núvols, treu el cap un àngel, que deixa entreveure una de les seves ales. La inscripció hebrea confirma el que s'està representant: “Una escala recolzada a terra” i “els àngels de Déu hi pujaven i baixaven” (extret de Gn 28,12). L'escena apareix de manera similar a l'*Haggadà Germana* (f. 4v b) (Fig. 239) amb els mateixos grups figuratius: Jacob, ajagut però amb els ulls oberts i envoltat de tres àngels, un dels quals li toca el braç, el segon gesticula com si estigués parlant amb el patriarca, mentre que el tercer està assegut pensatiu. Igual que el seu manuscrit “germà”, dalt de l'escala hi ha un àngel que puja fins al cel, on des d'una finestreta celestial dos caparrons estan mirant. Al lateral dret es representa una pedra rodona de color marró, al costat d'un arbre. Aquesta podria tenir relació amb la unció de la pedra que portà a terme Jacob un cop es va despertar.⁹⁴⁰ L'*Haggadà de Sarajevo* (f. 10r b) (Fig. 240) divideix la vinyeta en dues escenes amb Jacob com a protagonista. Per una banda, a la dreta, es pot veure el patriarca estirat dormint amb una pedra com a coixí, mentre que a primer pla emergeix l'escala, disposada diagonalment en el panell, anant des de terra fins als núvols del cel. Sobre d'aquesta escala hi ha dos àngels daurats, que es cobreixen el rostre amb les dues ales. Per altra banda, a l'escena de l'esquerra es pot veure Jacob, vestit amb la mateixa roba i amb el cap cobert, que ungeix amb oli la pedra on ha dormit per consagrar-la. La inscripció descriu tant l'escena del

⁹³⁹ HIRSCH, E. G., *et al.*, «Jacob»..., p. 19-24, citant el *Gènesi Rabbà* 780-82; *Bereixit Rabbatí* 118; *Pirké de Rabbi Eliezer*, cap 35; *Séfer ha-Iaxar* 98; *Middot Tehil·lim* 399; *B. Hul·lin* 91b; *Séder Eliahu Rabbà* 29; *Tankhumà Buber Gn* 181.

⁹⁴⁰ L'arbre, com s'ha vist en altres vinyetes, sovint actua com a separador d'escenes. Podria ser que en aquest cas el miniaturista de l'*Haggadà Germana* copiés un model on es desenvolupés l'escena de la unció de la pedra, però per qüestió d'espai, s'hagués preferit eliminar la presència de Jacob. La inscripció, basada en Gn 28,12 diu que “I ell somnià que els àngels de Déu hi pujaven i baixaven”.

somni de Jacob com la posterior unció: “I ell somnià, i va veure una escala recolzada a terra”, “els àngels de Déu hi pujaven i baixaven” i “va ungir-la amb oli” (Gn 28,12;18).

Tenint present altres manuscrits hebreus, es poden mencionar els *Comentaris de la Torà* de Munic (vol. I, f. 25v) (**Fig. 241**). En aquests, Jacob està reclinat amb una mà al cap sobre una base constituïda per un altar i al seu darrere hi ha una escala que surt dels núvols. En ella un àngel puja i un altre baixa, encarats al bell mig. A la *Bíblia Schocken* (f. 1v) apareix altre cop el personatge ajagut dormint mentre que davant seu s’hi observa una escala amb dos àngels, també encarats, un pujant i l’altre baixant. Passant a manuscrits de la segona meitat del segle XV, a la *Segona Haggadà de Nuremberg* (f. 34r) es representa Jacob estirat dormint amb dues mans col·locades darrere el cap mentre que per l’escala, que surt des del cel, un àngel baixa i l’altre puja. L’*Haggadà Yahuda* (f. 33r) manté una iconografia similar, si bé Jacob està adormit més arraulit i sembla que un dels àngels ja no està col·locat sobre l’escala. També la *Segona Haggadà de Darmstadt* representa l’escena, en la qual es pot veure Jacob estirat a terra amb una mà aguantant-se el cap. Així, tot i les seves especificitats, totes segueixen una tradició iconogràfica similar que s’apropa a les *haggadot* catalanes, si bé a cap dels manuscrits citats l’àngel contacta físicament amb Jacob.

Així mateix, també cal tenir en compte que l’escena del somni de Jacob apareix representada a la sinagoga de Dura Europos, tot i que de manera fragmentària a causa de la mala conservació del registre superior del mur nord, on s’ubica l’escena. Es pot veure com un home vestit amb un *himation* està estirat mentre que damunt seu una escala s’inclina cap a una cantonada (**Fig. 242**). A causa del mal estat de la pintura mural no es pot saber amb certesa quants personatges estan pujant per l’escala ni què es representa a l’extrem superior. Els àngels sobre l’escala no tenen ales, com era característic en l’art fins al segle V –tant en l’art paleocristià com l’art jueu. En les pintures de la Catacumba de Via Llatina de Roma, es troba un model semblant: Jacob està ajagut a primer terme, amb els ulls oberts, mirant cap a l’escala per on circulen dos àngels sense ales. Tenint en compte altres testimonis artístics més tardans, es pot concloure que l’escena del somni de Jacob a Betel fou molt representada, tant com a escena separada com vinculada a la posterior unció que Jacob féu a la pedra on havia dormit. Igual que a l’*Haggadà de Sarajevo*, es pot veure la representació del somni i de la unció als mosaics de la catedral de

Monreale, a la *Bíblia Morgan* (f. 4r) i al *Saltiri de sant Lluís* (f. 13v), entre d'altres.⁹⁴¹ Jacob sol aparèixer a primer terme estirat, arraulit o ajagut amb la meitat superior del cos una mica més elevada, amb els ulls oberts mirant l'escala o tancats dormint. La posició de les mans de Jacob quan dorm és variable, ja sigui reposant a un cantó, amb una mà recolzada al cap o a la cara, o fins i tot les dues mans cobreixen el rostre. Entre les múltiples variants, el patriarca pot recolzar el cap en una única llosa de pedra quadrada –similar a un petit altar–, sobre diverses pedres o sobre un coixí; i pot estar estirat sobre un llençol o bé directament a terra. Pot ser caracteritzat com un home madur amb barba o com a noi imberbe. A les *haggadot* catalanes apareix en tots tres casos sense barba, coincidint així també amb altres testimonis artístics,⁹⁴² i dormint. L'escala del somni sol disposar-se diagonalment, com a les *haggadot*, encara que hi ha exemples on l'escala és vertical, com succeeix a l'*Hexateuc Ælfric* de la BL. Tanmateix, no sol ser tan freqüent que, com a l'*Haggadà d'Or* i la *Germana*, es representi l'escala sortint de darrere del cos de Jacob.⁹⁴³ Normalment sol estar al seu costat pujant de terra fins a dalt del cel o pot dibuixar-se tallada sense que se'n vegi l'extrem superior. El nombre d'àngels és també un dels altres aspectes que difereixen més entre les obres. Aquests poden estar disposats sobre l'escala, pujant i/o baixant, a terra al costat de Jacob o dalt dels núvols. Una de les combinacions més freqüents és que es representin dos àngels, un pujant i l'altre baixant, mentre que a dalt de tot, al cel, aparegui Déu pare o Crist amb nimbe crucífer, encara que pot representar-se també el cercle del cel sense Déu ni cap àngel. Els àngels poden pujar o baixar de l'escala o bé representant-se estàtics en un dels esglaons.⁹⁴⁴ És específic de l'*Haggadà d'Or*

⁹⁴¹ Per mencionar també altres exemples, es podria afegir el Llibre d'Hores de la Morgan Library (ms. M. 739, f. 13r); la *Weltchronik*, Zurich (?), c. 1300, St. Gallen, Kantonsbibliothek, Vadianische Sammlung, VadSlg ms. 302, f. 25v; l'*Historien Bibel*, Alemanya, entre 1375 i 1400, New York, The Morgan Library, ms. M. 268 f. 5r. També hi ha casos que es poden trobar les dues escenes en vinyetes consecutives: *Hexateuc Ælfric*, f. 43r; octateucs, BAV, Vat. Gr. 747, f. 50r i Vat. Gr. 746, f. 97r; *Bíblia de Pamplona* d'Amiens, f. 17v i 18r; i *Histoires bibliques*, BNF, Français 1753, f. 15v. L'escena també es pot vincular a altres passatges de la història de Jacob: per exemple, als relleus del claustre de la catedral de Girona, es representa el somni, la unció i al darrere la lluita amb l'àngel. És interessant com se substitueix l'escala per la lluita de l'àngel amb Jacob. La síntesi dels dos passatges, el del somni i el de la lluita amb l'àngel, es pot observar també en altres obres, com a les pintures murals de la capella de l'Annunziata de Cori.

⁹⁴² Jacob es representa sense barba a les *Homilies de Gregori Naciancè*, f. 174v; a la *Bíblia Lambeth*, f. 6r; als mosaics del Duomo de Monreale; a un Llibre d'Hores de la Morgan Library, ms. M. 739, f. 13r; a la *Bíblia Morgan*, f. 4r; al *Saltiri de sant Lluís*, f. 13v; a la *Bible Historiale*, BNF Français 152, f. 30r, i a les pintures murals de la capella de l'Annunziata de Cori, s. xv, entre d'altres.

⁹⁴³ També apareix, però, al *Saltiri de Winchester*, f. 5r; a la *Bíblia Gumbertus*, Regensburg, s. XII, Erlangen, Universitätsbibliothek Cod. 1, f. 139v; al *Saltiri de sant Lluís*, f. 13v; a la *Bible Historiale*, BNF Français 160, f. 30r, i a la *Bible historiale*, BL, Royal 17 E VII, f. 27r, per mencionar altres exemples.

⁹⁴⁴ És interessant com en algunes obres, com ara la *Bíblia Morgan*, per diferent costat de l'escala uns àngels pugen i uns altres en baixen, en diferent sentit. També es pot apreciar a un *Speculum Historiale* (BNF, Français 316, f. 70r), com dos van baixant cap per avall i dos altres van pujant, mentre que a dalt s'hi dibuixa el bust de Crist. Una altra variació més infreqüent apareix al *Livre des merveilles* (París, 1410?-1412?, París, BNF, Français 2810, f. 161v), on tres àngels pugen per l'escala i el tercer està representat escapat.

i l'*Haggadà Germana* que apareguin els àngels per una finestreta del cel, amb la intenció de no representar la figura antropomòrfica de Déu al capdamunt de l'escala. Tampoc sol ser tan típic que es representin àngels a baix amb Jacob i que tinguin cert contacte amb el patriarca, com es mostra als dos manuscrits hebreus catalans. Entre els exemples més pròxims en aquest sentit es pot mencionar el manuscrit de les *Homilies de Gregori Naciancè* de la BNF (f. 174v) on es representen dos àngels que puguen i un a baix que toca el braç de Jacob (**Fig. 243**). Així mateix, al tapís de la catedral d'Halberstadt (**Fig. 244**)⁹⁴⁵ un àngel està baixant i un altre a terra està tocant l'esquena de Jacob, fent un gest com si l'estigués cobrint mentre dorm. Al cercle del cel hi ha un altre àngel que es disposa a baixar, mostrant mig cos, a diferència del caparró dels àngels que miren per la finestreta de l'*Haggadà d'Or* i la *Germana*. També a la *Fleur des histoires* de la BNF del segle XV (Français 55, f. 18v) dos àngels estan pujant mentre que un, a baix, li toca l'espatlla.⁹⁴⁶ A cap de les obres esmentades l'àngel acaricia els cabells de Jacob, com apareix a l'*Haggadà d'Or*, però en aquests casos hi ha un vincle més estret i proximitat entre l'àngel i Jacob. Tret dels exemples anteriors, al segle V, els àngels es representen alats, i fins i tot poden portar aurèola, com al *Saltiri de Winchester* (f. 5r), per citar només un exemple. L'*Haggadà de Sarajevo* té la particularitat que es representen els àngels sense les cares visibles, ja que amb les ales es tapen els rostres per no revelar-los. Aquest tret és pròxim a la descripció dels serafins al llibre d'Isaïes (Is 6,2), que amb dues ales es cobreixen el rostre.

En definitiva, l'escena del somni de Jacob fou molt representada en l'art, ja que és l'episodi quan Déu promet al patriarca que li donarà la terra i descendents, les bases de la futura fundació del poble d'Israel. Tres *haggadot* catalanes representen l'escena amb les seves particularitats. Com s'ha comentat, la presència dels àngels a baix de l'escala contemplant el patriarca mentre dorm té relació amb el *Targum de Pseudo-Jonatan*, que indica que els àngels que havien destruït Sodoma i Gomorra van romandre a la terra i després van cridar els altres àngels perquè observessin les seves virtuts. La història midràixica que explica que les pedres que havien servit com a coixí de Jacob es varen unir per a ser escollides per a ser ungides, no es representa com a tal a cap *haggadà*. No obstant això, a l'*Haggadà de Sarajevo* la pedra on reclina el cap Jacob per a dormir creix de mida en l'escena on és ungida.

⁹⁴⁵ Tapís de la catedral d'Halberstadt, Alemanya, c. 1170.

⁹⁴⁶ En aquest cas, a dalt del cel des d'una finestreta hi ha Déu pare. En relació a la divinitat dalt de l'escala, també s'ha de subratllar l'exemple de la part anglesa del *Saltiri anglocatalà* (f. 1v), on no només apareix el bust de Crist aguantant l'escala, sinó que aquest és flanquejat per un àngel a cada costat, mostrat també només en bust.

Jacob es troba amb els pastors de Laban i coneix Raquel

Després del somni de l'escala de camí cap a Haran, Jacob va reprendre el viatge i va veure tres ramats d'ovelles aplegats al voltant d'un pou. Jacob va parlar amb els pastors que abeuraven el ramat per preguntar si coneixien Laban. Ells van contestar que sí i van indicar que la seva filla Raquel s'acostava amb el ramat del seu pare (Gn 29,1-9). Quan la veié, Jacob va fer rodolar la pedra que tancava el pou perquè el ramat pogués abeurar i besà la noia plorant emocionat. Després li va fer saber que era el seu cosí, fill de Rebeca, i la noia corregué a informar el seu pare, que el va fer entrar a casa (Gn 29,10-14). Les fonts midràixiques expliquen diferents motius pels quals Jacob va plorar quan va coincidir amb Raquel i la besà, bé fos perquè aquell lloc havia estat on Eliezer va proposar el casament dels seus pares, o bé perquè els pastors van murmurar de gelosia.⁹⁴⁷ Precisament, el pou és un element indispensable en l'episodi de l'encontre de Raquel i Jacob, així com el de Rebeca i Eliezer.

L'encontre de Jacob i Raquel al pou, una escena més secundària en la història del patriarca, es representa únicament a l'*Haggadà Germana* (f. 5r a) (Fig. 245) –a més d'altres escenes successives de la història de Jacob–, i aquest fet la converteix en l'haggadà catalana que conté més escenes del patriarca. En la vinyeta es representa Jacob, que porta un barret alt i espasa, interrogant dos pastors. Un d'ells li indica amb la mà la presència de Raquel, que es representa a l'altre extrem de la vinyeta duent una filosa; i amb l'altra mà assenyala un petit pou quadrangular d'on se suposa que han de beure els ramats. Una de les preguntes que sorgeixen en analitzar la imatge és la presència de la filosa a les mans de Raquel, element que ja sostenia Eva quan feinejava un cop expulsada del paradís juntament amb Adam. Podria ser plausible que s'introduís aquí per indicar aquesta ocupació femenina en la filla de Laban, ja que tot i ser pastora, també podia ocupar-se d'altres tasques. Fent altres hipòtesis, la inclusió de la filosa es pot deure al fet que en el model copiat pel miniaturista de l'haggadà, Raquel sostingués una eina del camp poc coneguda –o bé una politja del pou– i que preferís canviar-la per aquest utensili per considerar-lo més adequat per a la filla de Laban.⁹⁴⁸

En el text bíblic, els pastors –sense esmentar quants eren– explicaren a Jacob el mecanisme que utilitzaven per abeurar el ramat. Aquest consistia a aplegar el ramat i fer rodolar la pedra de sobre la boca del pou perquè tinguessin un accés ràpid i còmode a l'aigua. Un cop bevien,

⁹⁴⁷ *Gènesi Rabbà* 811-12.

⁹⁴⁸ Resulta interessant que santa Margarida, pastora, també pot aparèixer filant.

tornaven a tancar el pou. Al centre de la composició de l'escena de l'haggadà hi ha un arbre que separa el grup de Jacob i els pastors del personatge de Raquel. Davant de l'arbre hi ha tres ovelles, que podrien ser cadascuna d'un ramat diferent, una per cada pastor, aplegades per a abeurar. Una d'elles té el cap inclinat cap a terra, fent el gest de menjar o beure. Destaca de l'escena la representació dels dos joves cosins, cadascun a un extrem de la composició, vestits amb una roba de color vermellós cridaner. La inscripció hebrea, distorsionant el text bíblic (Gn 29,5-6), menciona que “Jacob preguntà als pastors: Coneixeu Laban?”, “i heus aquí, la seva filla Raquel arriba amb el ramat”.

Com que aquesta és una escena més secundària i circumstancial, no sol ser representada en els cicles dedicats al patriarca Jacob ni en altres manuscrits hebreus ni cristians. Observant altres testimonis artístics de la mateixa temàtica es pot arribar a la conclusió que la representació de l'*Haggadà Germana* és un cas poc freqüent, i més tenint en compte el moment de l'escena triat i els motius iconogràfics que hi apareixen. Com que es tracta d'una escena secundària en la vida de Jacob, aquesta se sol incloure al costat d'altres escenes més representades de la vida del patriarca. No s'ha trobat cap altre manuscrit hebreu medieval que representi l'episodi. Un dels primers exemples conservats de l'episodi es troba a la Lipsanoteca de Brescia, de finals del segle IV,⁹⁴⁹ on un Jacob imberbe parla amb Raquel, a l'altra banda del pou. A darrere hi ha un grup d'ovelles i no apareix cap pastor –per tant, en aquest cas es representa directament la coneixença dels dos cosins sense els intermediaris previs. Una escena que és més pròxima iconogràficament a l'haggadà, tot i les evidents diferències, està inclosa a l'*Hexateuc Ælfric* (f. 44r) (**Fig. 246**). Es pot veure Jacob parlant amb dos pastors, mentre assenyala cap on està Raquel i els ramats. En aquest manuscrit anglès, el patriarca, seguint la constant d'altres representacions, té un paper més actiu i ajuda a acomplir la tasca que els ramats abeurin. També en altres manuscrits apareix com Jacob ajuda Raquel al pou mentre les ovelles beuen –amb o sense la presència de pastors–, com es pot apreciar als octateucs de tradició bizantina de la BAV (Vat. Gr. 747, f. 50v, i Vat. Gr. 746, f. 98r) (**Fig. 247**); a manuscrits francesos, com la *Bíblia Morgan* (f. 4v), de mitjan segle XIII i les *Histoires bibliques* de la BNF (Français 1753, f. 16r) de mitjan segle XIV, i també al manuscrit alemany *Historien Bibel* datat entre 1375 i 1400.⁹⁵⁰ Aquests últims exemples citats, però, disten del que es pot observar al manuscrit hebreu, ja que no s'ha volgut emfatitzar com Jacob parla amb els pastors sobre Laban i com li

⁹⁴⁹ Lipsanoteca de Brescia, lateral dret, final s. IV, Brescia, Museo di Santa Giulia.

⁹⁵⁰ *Historien Bibel*, últim quart del segle XIV, Nova York, The Morgan Library, ms. M. 268, f. 5v.

indiquen qui és Raquel, sinó que es representa una escena successiva, el moment en què Jacob ajuda a fer rodolar la pedra que tancava el pou perquè el ramat pogués abeurar. El motiu de Raquel sostenint una filosa no es troba a cap d'aquests manuscrits, i tampoc es representa que un Jacob emocionat la besí. Així doncs, la representació de l'*Haggadà Germana* resulta peculiar en les característiques esmentades.

Jacob menja amb Laban i Raquel

A continuació de l'episodi iniciat a l'anterior vinyeta, l'*Haggadà Germana* (f. 5r b) (Fig. 248) representa dues escenes relacionades amb Jacob i Raquel. Cap d'elles té un paral·lel amb altres *haggadot* catalanes. A la dreta es pot veure Jacob abraçant Raquel, mentre que al costat els dos cosins mengen a taula amb Laban, el pare de la noia. A l'escena de la dreta la inscripció diu que "Jacob besà Raquel" (fragment basat en el Gn 29,11), encara que es representi com els protagonistes s'abracen. Ell porta el mateix barret que a la vinyeta anterior, amb una espasa i una daga. Raquel duu els cabells llargs deixats anar i porta un vestit fins als peus, com a la vinyeta anterior, encara que de diferent color.⁹⁵¹ A l'escena de l'esquerra es representa Jacob, a un extrem, que menja acompanyat de Raquel i Laban, tots tres al voltant d'una taula parada amb tovalles, estris i pa. Jacob sosté una copa mentre que Laban agafa amb la mà un flascó que aboca en un bol. Sota la taula, que no té potes, hi ha un gat. És interessant notar que Raquel porta aquí una corona. Les inscripcions corroboren el que es pot veure: "Jacob menja amb Laban i amb Raquel".

Continuant amb l'anàlisi de l'escena, la interpretació d'aquest episodi pot resultar ambigua. Per una banda, l'abraçada que es fan Jacob i Raquel podria representar el bes que segons el text bíblic (Gn 29,11) fa el noi a la seva cosina. Per altra banda, el fet que els tres protagonistes estiguin menjant es pot identificar com el moment que Laban convida a casa el seu nebot, després que Raquel li expliqui el seu encontre. A la vegada, però, també podria fer referència a la futura celebració del casament entre la parella, anys més tard, quan Jacob va haver de treballar per al seu oncle. Va ser el mateix Jacob qui, enamorat de Raquel, li digué a Laban que treballaria set anys el seu servei per casar-se amb Raquel, la seva filla més bonica. Al cap de set anys s'organitzaren les noces però, enganyat, es casà i jagué amb Lia, la germana gran. Quan Jacob se n'assabentà va recriminar l'engany al seu oncle, però aquest es defensà dient que no

⁹⁵¹ Convé recalcar que en aquesta escena no porta la filosa.

era costum casar la filla petita sense que la gran estigués maridada; així que tornaren a fer el pacte que es casaria amb Raquel si treballava per a ell set anys més. Finalment, Raquel i Jacob es pogueren casar i el patriarca se l'estimà més que no pas a la germana gran (Gn 29,15-30). Amb Lia tingué sis fills, amb Raquel dos, amb Zilpà (esclava de Lia) dos més i amb Bilhà (esclava de Raquel) dos altres (Gn 29,31-30,24).⁹⁵² Si la representació volgués indicar el festí de casament amb alguna de les filles de Laban, no concordaria que fos amb el de Lia, el primer casament, ja que les inscripcions identifiquen el personatge femení com a Raquel. A més, segons el text bíblic, al banquet de noces va assistir molta gent (Gn 29,22), mentre que a la representació es mostra només Laban, Raquel i Jacob a taula. Del maridatge amb Raquel no es descriu res al text bíblic, simplement es menciona que es varen casar. Tenint en compte les característiques de la representació, seria més plausible que es tractés de l'acolliment de Jacob per part del seu oncle, una escena d'hospitalitat com la d'Abraham i els tres àngels.

Buscant altres cicles dedicats a la vida de Jacob per fer comparacions, es pot concloure que és rar que s'inclogui aquesta escena de banquet un cop Raquel i Jacob es coneixen, i més tenint en compte la manera com és representada. La corona que porta Raquel és un motiu iconogràfic molt insòlit en aquest context. Segurament, si es conservés el model del qual va copiar el miniaturista de l'*Haggadà Germana* es podria acabar de comprendre l'escena, ja que per qüestions d'espai es poden haver eliminat personatges o reduir escenes intermèdies en el fil narratiu. Això també pot haver succeït amb l'àpat que fan Laban, Jacob i Raquel tots tres sols. En diversos manuscrits es pot trobar l'escena de l'àpat del casament de les noces de Jacob, fent referència al festí a casa de Laban narrat a Gn 29,22, ja que segons paraules textuais "Laban va convidar tota la gent de la contrada al banquet de noces". En efecte, es mostren molts convidats tant a la *Bíblia de Wenceslau IV* (f. 22r), com a les *Histoires bibliques* de la BNF (f. 16v). En aquests manuscrits es pot observar una taula ben parada amb menjar i utensilis i s'identifica Jacob, Laban, Raquel i Lia (corroborat per les inscripcions), mentre que els altres convidats del banquet formen la resta de personatges integrats a l'escena. També s'ha de subratllar que no

⁹⁵² Pels rabins, Laban fou un personatge que suscità rebuig. Aquest esperava uns presents més valuosos que els que va portar Eliezer quan vingué a buscar Rebeca. Tot i que va veure que Jacob no venia amb cap carregament, va palpar i besar Jacob per si guardava alguna cosa amagada. (GRAVES, R.; PATAI, R., *Los mitos hebreos...*, p. 259- 260). Laban va consultar als seus ídols oraculars què calia fer amb Jacob, i aquests li van aconsellar que fes entrar el seu nebot al seu servei. Els astres estaven a favor del jove, així que cada cop que se'n volgués anar li van aconsellar que Laban li oferís una esposa nova. HIRSCH, E. G., *et al.*, «Jacob»..., p. 19-24, citant el *Ialqut Reuveni ad Gen.* 29,15; *Tankhumà Vaieste* 40b; *Pirké de Rabbi Eliezer*, cap. 36; *Séfer ha-Iaixar* 103. No obstant això, el fet que Laban li oferís Lia com a esposa en comptes de Raquel es llegí com una mena de revenja del destí per l'engany que Jacob havia comès prèviament al seu germà.

apareix cap escena prèvia amb una abraçada, petó o moment del casament de la parella, ni Jacob amb Raquel, ni Jacob amb Lia.

Jacob fa procrear el seu ramat

Seguint el cicle de Jacob, l'*Haggadà Germana* (f. 5v a) (Fig. 249) inclou una vinyeta en la qual el patriarca augmenta el seu ramat. La història bíblica explica que després del naixement del seu fill Josep, Jacob va voler tornar al seu país i en parlà amb Laban. Acordaren que el patriarca separaria els ramats i es quedaria com a paga les ovelles clapades, tacades o negres i les cabres clapades o tacades. Amb la intenció de fer-les procrear, Jacob va posar unes vergues als abeuradors perquè els mascles cobrissin les femelles i així, quan parien, els animals sortien clapats, ratllats o tacats (Gn 30,37-39). En ser propiciat pel Senyor, Jacob va arribar a ser ric amb molts animals i servents, cosa que despertà l'enveja de Laban i els seus fills.

Seguint l'explicació bíblica de com Jacob va fer procrear el seu ramat, a l'haggadà es pot veure a un lateral com un jove Jacob, vestit de vermell i amb barret, està col·locant les vergues dins d'un abeurador. A la dreta sis ovelles romanen sota d'un arbre. Una d'elles s'està acoblant a una altra, que està abeurant, tal com estava previst per Jacob. A primer terme, al costat de Jacob hi ha dos gossos al costat d'un pou. La inscripció corrobora la lectura de l'escena, basada en el Gn 30,38: "Jacob va posar les vergues en els canals dels abeuradors" i "les ovelles venen del ramat".

Malgrat que aquest episodi de la vida de Jacob és més circumstancial dins de la vida del patriarca, l'escena també es troba en altres obres, si bé no és gaire freqüent.⁹⁵³ Sol aparèixer Jacob com a pastor fent el gest de posar un grapat de vergues en un rierol o abeurador perquè d'aquí begui el ramat clapat i procreï. També poden representar-se directament les ovelles bevent d'una aigua plena de vergues, amb un Jacob a un cantó més passiu, sense fer el gest de posar-les. Es poden trobar exemples, com l'*Speculum Historiale* de París (BNF, Français 316, f. 71v) (Fig. 250), on s'inclou el personatge de Laban que està acordant amb Jacob la separació

⁹⁵³ Com per exemple, s'aprecia a les següents obres: *Bible Historiale*, BNF, Français 160, fol. 31v; *Bible historique*, Troyes, BM, ms. 59, f. 32v; *Speculum historique*, BNF, Français 316, f. 71v; *Histoires bibliques*, BNF, Français 1753, f. 17r; pintures del baptisteri de Pàdua; *Bible Historiale*, Pierpont Morgan Library, ms. M. 394, f. 26v; *Speculum Historiale*, París, 1463, París, BNF Français 50, f. 47r; *Fleur des histoires*, Nord de França, c. 1470-1480, París, Bibl. Mazarine, ms. 1562, f. 29v.

dels ramats. També sembla que aparegui el motiu d'una ovella que vulgui copular amb una altra. En les pintures del baptisteri de Pàdua figuren també altres membres de la seva família, que l'ajuden amb la tasca de pastor. Les vergues representades en els exemples citats tenen forma de pals fins, que poden ser monocromes o de diferents colors, o també poden tenir franges bicolors. Tant pot aparèixer Jacob amb barba i amb barret punxegut –com a la *Bible Historiale* de la Biblioteca Municipal de Troyes (f. 32v),⁹⁵⁴ datada aproximadament del 1330–; o també imberbe, igual que es representa a l'*Haggadà Germana* i a les *Histoires bibliques* de mitjan segle XIV (f. 17r). En cap dels exemples esmentats apareix el tipus de verga del manuscrit hebreu, de tronc gruixut i amb l'extrem trilobulat. S'ha de subratllar que en la representació de l'haggadà és evident el propòsit de Jacob de fer créixer el ramat a partir de l'enginy de les vergues, com es demostra clarament en el fet que un be en munti una altra.

Laban armat persegueix Jacob

La relació entre Laban i Jacob es va veure enrarida arran de la riquesa que aconseguí el patriarca amb els seus ramats. El sogre i els seus fills se sentien molestos i envejosos, i ja no era tan ben rebut. Per aquest motiu, Déu va advertir Jacob que sortís immediatament del país, tornant altre cop a la seva terra natal. Amb l'aprovació de les dones es posaren de camí a camell amb els seus bens, cap a la terra d'Isaac. Jacob va fugir sense avisar Laban i travessà el riu Èufrates, mentre que moments abans de la partida Raquel va aprofitar per robar els ídols del seu pare. Al cap de tres dies Laban s'assabentà que el seu gendre havia fugit i el perseguiren juntament amb els seus homes. Déu va advertir Laban que vigilés què deia a Jacob, però no se'n va poder estar de preguntar al seu gendre per què havia fugit amb les seves filles com si fos un presoner i havia robat els seus ídols. Jacob no sabia que Raquel hagués comès el robatori, així que s'intentà defensar de l'acusació. Laban va fer escorcollar les possessions de Jacob però no van trobar els ídols, que van ser amagats astutament per Raquel. Laban i Jacob van fer un pacte amistós i el primer s'acomiadà de les filles (Gn 31,1-32,1).

De tot l'episodi bíblic explicat, el moment de la fugida i la persecució es pot apreciar a la marginàlia del **f. 39v** de l'*Haggadà de Barcelona* (**Fig. 251**), l'única haggadà catalana que conté l'escena. La il·lustració es col·loca en concret dins d'aquest foli perquè al text de l'haggadà es fa referència a Laban quan es menciona: “Vine i aprèn el que Laban, l'arameu, va

⁹⁵⁴ *Bible Historiale*, París, c. 1330, Troyes, Bibliothèque Municipale, ms.59, f. 32v.

intentar fer al nostre pare Jacob”. Així, al marge inferior, s’il·lustra Jacob, ja gran, amb barba i duent un bastó, que mira com el persegueixen dos soldats armats. El primer d’ells, segurament Laban, va armat amb una llança, escut, espasa i casc, i el darrer porta espasa i escut. Resulta molt interessant com la cara dels dos soldats ha estat esborrada intencionadament amb posterioritat, ja que són dos personatges malvats. Jacob, ja madur, s’equipara a la figura de Moisès en el moment de l’èxode.⁹⁵⁵

Una pregunta que sorgeix en observar la il·lustració en relació al fragment de text és la connotació malvada i perversa que adquireix Laban, depassant a la del text bíblic. El text de l’haggadà equipara l’oncle de Jacob amb el faraó que governà en temps de Moisès. Explica que Laban, l’arameu, volia aniquilar tothom, mentre que el faraó només va promulgar un decret contra els infants mascles. Per això s’ha indicat que Laban es podria haver equiparat a un rei assiri, ja que quan l’haggadà fou escrita la terra d’Israel estava governada pels ptolemeus.⁹⁵⁶ La caracterització que adopta el personatge és similar a la d’altres perversos als ulls del poble hebreu, com el faraó, que sol aparèixer armat amb els seus cavallers perseguint els israelites fins al pas del mar Roig. També és semblant a la representació del fill malvat de l’haggadà de Pasqua. Aquest fill malvat es representa, precisament, a la mateixa *Haggadà de Barcelona* (**Fig. 252**) i duu el mateix casc i llança, però no porta l’escut i l’espasa de Laban. Tots dos presenten la cara esborrada, demostrant la poca simpatia dels personatges per part dels lectors de l’haggadà. El fill malvat armat també apareix en altres *haggadot* catalanes, com és el cas de l’*Haggadà Rylands* (f. 23r), l’*Haggadà de Prato* (f. 5v) i l’*Haggadà Kaufmann* (f. 18v). En tot cas, la persecució de Laban es pot llegir en clau simbòlica, com a l’enemic que intenta perseguir i maltractar el poble hebreu, simbolitzat per Jacob, qui dona nom a les terres d’Israel. L’escena de Laban perseguint Jacob, no pas freqüent en l’art medieval, també es representa a la *Miscel·lània d’Hamburg* (f. 26v) (**Fig. 253**), manuscrit hebreu datat entre 1420 i 1438, creat a Mainz. En aquest còdex, d’una manera més desenvolupada i menys sintètica que el manuscrit de Barcelona, es poden veure diferents soldats armats a cavall que es dirigeixen a unes tendes acampades. També a la *Segona Haggadà de Darmstadt* (f. 5v) es representa Laban i els seus homes armats que persegueixen la família de Jacob, així com a l’*Haggadà Asquenazita de Parma* (f. 6v).⁹⁵⁷

⁹⁵⁵ En el marge superior es representa un bust humà amb tres cares, flanquejat per dos híbrids sostenint un garrot.

⁹⁵⁶ CASANELLAS, P.; GENDRA, J., *Ritual de l’hagadà...*, p. 39.

⁹⁵⁷ *Haggadà Asquenazita de Parma*, (*Parma Ashkenazi Haggadah*), Itàlia, finals s. XV, Parma, Biblioteca Palatina Parm. 3143 (anteriorment, Cod. De Rossi 958), f. 6v.

Jacob i la seva família travessa el gual del riu Jaboc / Lluita de Jacob amb l'àngel

De camí cap a Haran, després que Laban s'acomiadés amistosament de les seves filles i el seu gendre, Jacob va continuar la seva ruta i va enviar un missatger al seu germà Esaú amb l'esperança que aquest l'acollís favorablement (Gn 32,2-6). Esaú, però, l'anà a trobar amb quatre-cents homes. Aterrorit pel que li podia fer el seu germà va dividir tots els seus familiars i servents en dos grups perquè almenys un d'ells tingués opcions a escapar mentre ataquessin l'altre, i va pregar a Déu que l'ajudés. Per tal d'aplacar la fúria del germà va preparar obsequis generosos perquè Esaú se'ls anés trobant pel camí abans d'atrapar-los (Gn 32,7-22), i això va afavorir la seva futura reconciliació. Aquella mateixa nit abans de l'encontre, Jacob va prendre la seva família i els va fer travessar el gual del Jaboc. Ell es va quedar sol a l'altra banda i va lluitar amb un desconegut fins a trenc d'alba. L'oponent volgué marxar perquè despuntava el Sol, però Jacob demanà que abans el beneís. Aquest li digué que ja no s'anomenaria més Jacob sinó Israel, ja que havia lluitat amb Déu i havia vençut. A partir d'aquí Jacob va anar coix d'una cama perquè l'àngel amb qui lluità li va desarticular (Gn 32,23-33).

En la seva tornada a Canaan, hi ha fonts jueves que diuen que Déu va adoptar la forma d'un pastor o d'un cap de bandits per conduir els seus ramats pel gual del riu. La identitat de l'ésser amb qui lluità al pas del riu Jaboc s'ha interpretat de diverses maneres. A la Bíblia es diu que és un home, però com explica Goldstein,⁹⁵⁸ els comentaristes jueus van identificar la figura com a Samael, l'àngel guardià d'Esaú, qui li hauria tirat en cara la seva mala conducta amb el germà, i volia marxar en despuntar el Sol perquè era un amant de la foscor. També hi ha un midraix que presenta Esaú com aquest adversari misteriós, mentre que d'altres interpretaren que podria ser Miquel, que acabaria essent l'àngel guardià dels descendents de Jacob. En el seu cas, volia anar-se'n a trenc d'alba per unir-se a les lloances matinals a Déu. Fos qui fos, a partir d'aquest moment Jacob es passà a dir Israel –“aquell que lluita amb Déu”– i es convertí en un cabdill independent, desvinculat de les ordres de Laban, amb el dret de primogenitura, benedicció paterna i una promesa divina.

Seguint el text bíblic, el passatge de la travessa del gual del Jaboc, juxtaposat a la baralla de Jacob amb l'àngel es representa tant a l'*Haggadà d'Or* com a l'*Haggadà Germana*. En el cas

⁹⁵⁸ GOLDSTEIN, D., *Mitologia jueva...*, p. 77-78.

de l'*Haggadà d'Or* (f. 5r a) (Fig. 254), a la dreta, Jacob i l'àngel s'estan barallant agafant-se del tronc superior del cos, mentre que a l'esquerra la família de Jacob acaba de travessar el riu Jaboc, que separa diagonalment les dues escenes, així com l'arbre, col·locat darrere de l'àngel. L'ordre de lectura és invers al sentit hebreu. En la lluita entre Jacob i l'àngel, s'aprecia com els caps i les espatlles de les dues figures estan properes, s'agafen dels omòplats mentre que els seus peus estan confrontats. L'àngel destaca per la seva llarga túnica blanca i una franja de les seves ales és de color vermellós. La inscripció confirma l'escena: "I ell travessà el gual Jaboc", "i un home va lluitar amb ell".

Amb una posició dels grups de personatges similar, però en el sentit invers que a l'*Haggadà d'Or*, l'*Haggadà Germana* (f. 5v b) (Fig. 255) també integra les dues escenes dins de la vinyeta separades per un riu i un arbre. Un detall important que no es repeteix al manuscrit "germà" és la possible inclusió d'Esaú trobant-se amb Jacob en l'escena del passatge del riu Jaboc. Malauradament, la vinyeta està una mica deteriorada en aquest punt però sembla entreveure's Jacob cara a cara amb un altre home, que podria ser Esaú.⁹⁵⁹ Tampoc apareixen a l'*Haggadà d'Or* tres gerres que estan sota de l'escena de la lluita amb l'àngel, el flascó que sosté un dels membres de la família i el gos que els acompanya.⁹⁶⁰ Pel que respecta a les gerres de la representació, la inclusió d'aquests recipients es deu a les fonts literàries jueves. Concretament, al *Comentari de Raixí* de Gn 32,25⁹⁶¹ s'explica que Jacob, quan havia travessat el gual amb la seva família, va haver de tornar perquè es va deixar unes gerres.

En altres manuscrits hebreus de zona asquenazita es poden observar algunes semblances i divergències en relació als manuscrits catalans. En la *Bíblia Shocken* (f. 1v) es representa l'escena de la lluita de l'àngel i Jacob, on es pot observar la mateixa posició de braços i peus, així com el contrast entre la túnica llarga blanca de l'àngel amb la més curta de Jacob. Les gerres a terra vistes a l'*Haggadà Germana* apareixen també a la *Segona Haggadà de Nuremberg* (f. 35r) (Fig. 256), col·locades al costat de l'escena de lluita entre l'àngel i Jacob. La posició dels braços dels dos contrincants, però, és diferent, ja que Jacob agafa l'àngel pel centre d'un braç i pel cap mentre que l'àngel l'agafa de l'espatlla i del genoll, per tal de

⁹⁵⁹ Bezalel Narkiss també es plantejà aquest dubte en comentar l'escena: NARKISS, B., *Hebrew illuminated manuscripts...*, 1982, vol. 1, p. 70.

⁹⁶⁰ La inscripció és la mateixa que la de l'*Haggadà d'Or*.

⁹⁶¹ Comentari de Raixí al Gn 32,25, basat en el Talmud Babiloni *Hul·lin* 91a. KOGMAN-APPEL, Katrin, «Jewish Art and Non-Jewish Culture: The Dynamics of Artistic Borrowing in Medieval Hebrew Manuscript Illumination», *Jewish History*, vol. 15, n. 3, 2001, p. 187-234.

desllorigar-li una cama –com menciona el text bíblic. També es pot observar un ocell cantant sobre un arbre, element que no es reproduceix a cap haggadà catalana, i que anuncia l'arribada del nou dia. A la marginàlia lateral es pot observar que el Sol que sorgeix del cel i Jacob que té mal al genoll. El foli 34r de l'*Haggadà Yahuda* està en molt mal estat, però es pot intuir la mateixa escena que en el seu manuscrit relacionat de Nuremberg, en la qual les posicions de les mans dels contrincants s'agafen pel tronc superior. També a la marginàlia lateral apareixen els elements esmentats a la seva haggadà vinculada. A la *Segona Haggadà de Darmstadt*, del nord d'Itàlia, datada a la segona meitat del segle XV (f. 5r), torna a representar-se una mà de l'àngel a l'esquena de Jacob i l'altra a la cuixa. Igual que a l'*Haggadà d'Or*, els àngels de tots quatre manuscrits esmentats apareixen alats i descalços, però en canvi a cap d'aquests es vincula la lluita amb l'àngel amb l'escena del pas del riu Jaboc.

L'escena de la lluita amb l'àngel fou representada freqüentment a l'edat mitjana, encara que no ho fou tant que es juxtaposés amb l'escena de la família travessant el gual del riu Jaboc, com apareix a l'*Haggadà d'Or* i a l'*Haggadà Germana*. No obstant això, les dues escenes dins d'una mateixa vinyeta també es poden apreciar a la *Bíblia Morgan* (f. 4v) (**Fig. 257**).⁹⁶² Jacob sol aparèixer com un jove imberbe, tot i que hi ha excepcions que prefereixen mostrar-lo més madur amb barba. Malgrat que en la *Lipsanoteca de Brescia*, de finals del segle IV, i el *Gènesi de Viena*, del segle VI, es prefereixi mostrar l'àngel sense ales, com fou freqüent els primers segles de l'EC, en segles posteriors la tònica dominant és que aparegui amb ales. De manera coincident amb l'*Haggadà d'Or* és freqüent que aparegui l'àngel amb una túnica clara fins als peus i Jacob, caracteritzat com a un pastor, amb una de més curta.⁹⁶³ Els dos personatges posen les mans al tronc superior de l'adversari,⁹⁶⁴ normalment a l'esquena, i també poden estar amb

⁹⁶² A la *Bible Historiale* de la BNF (Français 152, f. 32v) també apareix aquesta juxtaposició, encara que no figura el riu. Altres variants es poden observar al *Gènesi de Viena*, on es veu l'escena de la lluita i al costat la família a cavall. Que aparegui, a més, el germà Esaú, com possiblement és el cas de l'*Haggadà Germana*, ja és més insòlit. En canvi, la combinació entre la lluita amb l'àngel i la trobada amb Esaú, es pot veure, per exemple als octateucs BAV Vat. Gr. 747, f. 55r i Vat. Gr. 746, f. 108v, i al Llibre d'Hores de la Morgan Library ms. M. 739, f. 13r.

⁹⁶³ Això també es pot apreciar als octateucs esmentats, a la *Bíblia Morgan*, f. 4v; al *Saltiri de sant Lluís*, f. 14r; a la *Bible Historiale*, BNF Français 8, f. 32r; a la *Bible Historiale*, BNF Français 160, f. 33r; a les *Histoires bibliques*, BNF, Français 1753, f. 19r; a la *Bible Historiale*, París, mitjan-tercer quart s. XIV, París, BNF, Français 2, f. 33v; a la *Bible Historiale* datada c. 1415, Nova York, The Morgan Library, ms. M. 394, f. 28r, i a les pintures murals de la capella de l'Annunziata de Cori, entre altres exemples.

⁹⁶⁴ El fet que els adversaris posin les mans al tronc superior del contrincant es pot veure a les següents obres: *Saltiri de Winchester*, f. 5r; relleus del claustre de la catedral de Girona; *Bíblia de Pamplona* d'Amiens, f. 19v; Llibre d'Hores, Morgan Library, ms. M. 739, f. 13r; *Saltiri*, Oxford, 1212-1220, New York, Morgan Library, ms. M.43, f. 12r; *Bíblia Morgan*, f. 4v; *Saltiri de sant Lluís*, f. 14r; *Bible Historiale*, BNF, Français 160, f. 33r; *Bible Historiale*, BNF, Français 8, f. 32r; *Bíblia angevina de Nàpols*, BNF, ms. Français 9561, f. 20r; *Histoires bibliques*, BNF, Français 1753, f. 19r; *Bible Historiale*, BNF, Français 2, f. 33v; *Bible Historiale*, The Morgan Library, ms. M. 394, f. 28r; pintures murals de la capella de l'Annunziata de Cori, s. xv, entre d'altres.

els peus encarats fent un pas endavant.⁹⁶⁵ Una interessant variació que no apareix a les *haggadot* catalanes, però sí en asquenazites i altres obres de context cristià, és el moment que l'àngel toca amb una mà el genoll o la cuixa del patriarca, seguint el text bíblic, segons el qual li desllorigà la cama a la baralla.⁹⁶⁶ El motiu dels aiguamans o recipients a terra és extremadament rar, i és una particularitat de l'*Haggadà Germana* i de la *Segona Haggadà de Nuremberg* per seguir les fonts literàries jueves.

En definitiva, observant totes les escenes dedicades al patriarca en les *haggadot* catalanes es pot constatar que es representen les escenes més importants i conegudes de Jacob, tant el naixement dels bessons, com la benedicció a Jacob per part d'Isaac, el somni de Jacob a Betel i la lluita de Jacob amb l'àngel; però no s'inclou la venda de la seva primogenitura per un plat de llenties, també molt característic del personatge, ni la reconciliació de Jacob i Esaú. Així mateix, també resulta molt interessant que l'*Haggadà Germana* contingui escenes més secundàries, poc freqüents a la majoria de cicles dedicats al patriarca. Els manuscrits hebreus en aquestes escenes segueixen principalment el text bíblic, com bé es pot observar en el naixement dels bessons a l'*Haggadà de Sarajevo*, que seguint les línies de la Bíblia representa la naturalesa dels dos germans, ja grans, un caçant i l'altre llegint dins de la tenda, just al costat de l'escena del seu naixement. També és molt interessant com incorpora motius freqüents en la tradició iconogràfica de l'episodi que no deriven directament del text bíblic. Per exemple, en l'escena de la benedicció es representa Esaú amb una llebre a l'esquena, motiu comú en obres de diferents èpoques i territoris. Tampoc s'ha d'oblidar que les *haggadot* catalanes inclouen detalls més específics i rars de trobar paral·lelismes, com les gerres a l'escena del pas del riu Jaboc, seguint les fonts literàries jueves, així com la filosa que sosté Raquel quan es troba amb Jacob i Raquel coronada quan menja amb Laban i Jacob.

En conclusió, el programa iconogràfic en relació a Jacob és molt variable en les *haggadot* catalanes, tant en la tria d'escenes, ben diversa en els tres manuscrits, com en la seva representació plàstica. Les escenes que són coincidents a l'*Haggadà d'Or* i l'*Haggadà*

⁹⁶⁵ La posició dels peus encarats fent un pas endavant es pot observar a: *Gènesi de Viena*; Llibre d'Hores, Morgan Library, ms. M. 739, f. 13r; Saltiri, Morgan Library, ms. M.43, f.12r; *Bíblia Morgan*, f. 4v; *Saltiri de sant Lluís*, f. 14r; *Bible Historiale*, BNF França 160, f. 33r; *Bible Historiale*, BNF França 8, f. 32r; *Bible Historiale*, BNF França 152, f. 32v.

⁹⁶⁶ Es pot veure l'acció a la Lipsanoteca de Brescia, al *Gènesi de Viena*, als octateucs vaticans BAV, Vat. Gr. 747, f. 55r i Vat. Gr. 746, f. 108v; i a la *Bible Historiale*, BNF, França 152, f. 32v. També és interessant com als mosaics de la capella palatina de Palerm i als del Duomo de Monreale la posició entre l'àngel i Jacob és diversa, ja que l'últim agafa l'àngel pel costat.

Germana són semblants iconogràficament, però divergeixen en força aspectes amb les mateixes escenes de l'*Haggadà de Sarajevo*, com es pot observar en la benedicció de Jacob i el somni a Betel.

3.1.5 JOSEP, EL VIRREI D'EGIPTE

Josep fou l'onzè fill de Jacob, primogènit de Raquel, la segona esposa del patriarca. Va ser el fill preferit de Jacob, favoritisme que no amagava davant dels seus altres fills, i per això va provocar l'enveja i l'odi d'aquests envers Josep. La seva vida s'explica al Gènesi (Gn 37-50) d'una manera molt detallada i amb gran dramatisme. És una història d'amor fraternal que exemplifica la constant protecció divina als seus escollits, com fou el cas de Josep. Després que al text bíblic es narri la reconciliació entre Jacob i el seu germà, el relat fa un gir i passa a centrar-se en la personalitat de Josep, el fill preferit d'Israel. La història explica com Josep, detestat pels seus germans, el tiraren a una cisterna i després el vengueren a uns ismaelites. Josep va ser portat a Egipte com a esclau i serví a les ordres de Putifar. Tot i que es guanyà la confiança del seu amo, fou acusat falsament d'haver volgut abusar de la seva dona, per això va ser empresonat. Gràcies a les seves bones interpretacions dels somnis acabà essent un suport fonamental en el regnat del faraó i esdevingué virrei d'Egipte. Quan els seus germans anaren a Egipte en un període de fam generalitzada, Josep els posà a prova i s'acabaren reconciliant. Finalment, pare i fill, després de tant temps separats, es tornaren a veure i tota la família de Jacob visqué com a pastors a Goixen, unes terres egípcies que el faraó els cedí.⁹⁶⁷

Tot i ser una història narrada amb molts detalls a la Bíblia, no minvaren les interpolacions rabíniques relacionades amb els seus episodis, així com llegendes posteriors a l'entorn de la seva persona. S'explica que Josep era el fill que s'assemblava més al seu pare, tant per caràcter com físicament.⁹⁶⁸ Els dos van néixer després que les mares fossin estèrils durant un període de temps, també van ser odiats pels seus germans i van tenir contacte amb els àngels.⁹⁶⁹ Josep representa l'home cast i recte, que per gràcia divina va néixer circumcidat, a més de ser un profeta ben versat en la Torà.⁹⁷⁰ Com explica el *Pirké de Rabbi Eliezer* (cap. 38) l'Esperit de Déu va residir en Josep durant tota la seva vida. En la tradició jueva, però, també es va criticar en alguna ocasió la conducta del fill preferit de Jacob.⁹⁷¹ Segons Raixí, quan era un noi et

⁹⁶⁷ Sobre la figura de Josep vegeu, entre d'altres: GAUTHIER-WALTER, Marie-Dominique, «Joseph, figure idéale du Roi?», *Cahiers Archéologiques*, 38, 1990, p. 25-36; GAUTHIER-WALTER, Marie-Dominique, *L'Histoire de Joseph*, Bern, Peter Lang, 2003; GUEVARA LLAGUNO, M. Junkal, *Esplendor en la diàspora. La historia de José y sus relecturas en la literatura bíblica y parabíblica*, Estella, Editorial Verbo Divino, 2006.

⁹⁶⁸ GRAVES, R.; PATAL, R., *Los mitos hebreos...*, p. 309.

⁹⁶⁹ Segons l'entrada de Josep a la *Jewish Encyclopedia*, es detalla al *Gènesi Rabbà* 84,6 i a *Nombres Rabbà*, 14,16: JACOBS, Joseph, *et al.*, «Joseph», *Jewish Encyclopedia*, New York, Funk and Wagnalls Company, 1904, vol. VII, p. 246-253.

⁹⁷⁰ *Tankhumà, Vaiéixev*, 20 (JACOBS, J., *et al.*, «Joseph»..., p. 246-253).

⁹⁷¹ GOLDSTEIN, D., *Mitologia jueva...*, p. 79.

preocupava massa per l'aspecte físic: tenia culte al seu cos, ja que es pintava els ulls, es pentinava com una dona i caminava amb afectació.⁹⁷² A més, tocat per la gràcia divina, se sentia superior al seus germans. No obstant això, també hi ha qui volgué testificar el seu bon comportament i modèstia, ja que Josep atribuïa a Déu el mèrit de tot allò que li succeí, i quan les egípcies el contemplaven admirades de la seva bellesa baixava la mirada. Déu el va recompensar amb una vida pròspera i llarga i també amb la immunitat al mal d'ull.⁹⁷³ Durant els vint-i-dos anys que va romandre a Egipte sense la seva família, sempre els tingué present i no begué vi.⁹⁷⁴ Com es comenta al Gènesi, Josep es casà amb Assenat (o Asnat), filla de Potifera, el sacerdot d'Heliòpolis, amb la qual tingué dos fills, Manassès i Efraïm (Gn 41,45-52). D'acord amb els rabins, Potifera no podia ser el mateix Putifar, ja que seria inadmissible que es casés amb la filla d'una dona tan luxuriosa i pecadora. Per això, en diversos midraixos, com al *Pirké de Rabbi Eliezer* (cap. 38) s'explica que Assenat era la filla de Dina, germana de Josep. La nena va ser adoptada per Zuleika i Putifar, a qui identificaren com a Potifera. D'altres negaren aquesta identificació dels dos personatges i, a més, digueren que el primogènit del faraó rivalitzava amb Josep per l'amor d'Assenat.⁹⁷⁵

En la tradició cristiana Josep va ser interpretat en clau tipològica i els diversos episodis de la seva vida es van posar en paral·lel amb la vida de Crist, com per exemple la benedicció de Jacob als seus nets encreuant les mans fou vist com la prefiguració de la Creu, la túnica tacada de Josep va ser associada a la túnica de Crist de la seva crucifixió o Josep al pou es va equiparar a Jesús al sarcòfag, que va ressuscitar al cap de tres dies.⁹⁷⁶ Pels musulmans, Josep fou vist com un profeta, constructor de grans ciutats a Egipte. En la literatura àrab s'explica la història de Josep o Yusuf d'una manera semblant a la Bíblia però amb més detalls, que foren presos amb posterioritat en escrits jueus com el *Séfer ha-Iaixar*. Hi ha alguns punts que la història difereix de la bíblica, ja que a l'Alcorà, per exemple, Josep escapa del pou, que

⁹⁷² GRAVES, R.; PATAI, R., *Los mitos hebreos...*, p. 309-310.

⁹⁷³ *Gènesi Rabbà*; *Nombres Rabbà* 14,6; *Tankhumà Buber* Nm 44; *Pirké de Rabbi Eliezer* cap. 39; *Middot ha-Gadol* Gn 628-29; *Targum Ieruxalmi* Gn 49, 22. JACOBS, J., *et al.* «Joseph»..., p. 246-253.

⁹⁷⁴ *Shabbat* 139a; *Gènesi Rabbà* 94, 25; *Testament dels dotze patriarques*, Josep, 3. JACOBS, J., *et al.* «Joseph»..., p. 246-253.

⁹⁷⁵ Orígenes, *Catena Nicephori* I. 463; *Pregària d'Assenat*. JACOBS, J., *et al.* «Joseph»..., p. 246-253.

⁹⁷⁶ Com investigà Pierre Fabré, l'exegesi al·legòrica en la història de Josep es desenvolupà des d'època de Constantí però guanyà protagonisme amb la patristica. Josep va ser traït i venut pels seus germans, com Crist per Judes; Josep va estar tres dies al pou mentre que Jesús va ressuscitar al cap de tres dies; la túnica tacada de Josep va ser associada a la túnica de Crist després de la seva crucifixió. També Josep va poder alimentar al seu poble amb la recollida de gra de la mateixa manera que Jesús va multiplicar els pans i els peixos, entre d'altres paral·lelismes. FABRÉ, Pierre, «Le développement de l'histoire de Joseph dans la littérature et dans l'art au cours des douze premiers siècles», *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, 39, 1921-1922, p. 193-211.

contenia aigua, pujant per una roca, i quan sortí la seva cara posseïa una brillantor sobrenatural. Entre les històries a l'entorn de Josep es narrà una història d'amor entre Josep i Zulaika, que es casaren quan l'espòs d'ella es morí, i que simbolitzava l'amor espiritual cap a Déu.

La història de Josep també prengué protagonisme en el camp artístic, ja que es poden veure escenes de l'hebreu en diversos cicles dedicats a la Bíblia hebrea/Antic Testament.⁹⁷⁷ Els primers testimonis es poden apreciar als frescos de la sinagoga de Dura Europos, concretament, a l'escena dedicada a Jacob beneint els seus nets, Efraïm i Manassès, en la qual figura també el seu fill Josep. En l'art del segle IV les diverses escenes de Josep es llegiren com a signes de salvació, tant els somnis del jove, Josep al pou, l'adquisició de gra o la benedicció dels fills de Josep.⁹⁷⁸ Grans cicles de la història de Josep d'arrel bizantina es troben desenvolupats al *Gènesi de Viena*,⁹⁷⁹ als octateucs del segle XI i XII, i als mosaics de Sant Marc de Venècia.⁹⁸⁰ Altres cicles més curts es poden observar a la catedral episcopal de Ravenna i a les pintures murals de Saint-Savin-sur-Gartempe, mentre que altres grans sèries occidentals es localitzen als vitralls de les grans catedrals franceses –on solen prendre un emfatitzat caràcter tipològic–, als relleus de Santa Restituta de Nàpols,⁹⁸¹ i a la decoració escultòrica de la sala capitular de la catedral de Salisbury, per citar alguns exemples. A més, s'han de tenir presents tots els cicles de manuscrits miniats, com ara la *Bíblia Morgan* o el *Saltiri de sant Lluís*.

A part dels exemples citats, també les *haggadot* catalanes dediquen moltes escenes a la vida de Josep, més que a qualsevol altre personatge del Gènesi. Per tant, a nivell de programa iconogràfic, Josep adquireix més importància que no pas els altres personatges del primer llibre de la Torà. Es representen un total de vint-i-vuit vinyetes diferents dedicades a Josep, i l'haggadà que n'inclou més és la *Germana*. Algunes de les escenes del virrei d'Egipte que apareixen en aquesta haggadà són úniques, ja que a cap altre manuscrit hebreu conservat es

⁹⁷⁷ KITZINGER, Ernst, «The Story of Joseph on a Coptic Tapestry», *The Journal of the Warburg Institute*, I, 1937-38, p. 266-268; BLUM, Pamela Z., «The Middle English Romance “Jacob and Iosep” and the Joseph Cycle of the Salisbury Chapter House», *Gesta*, 8, New York, 1969, p. 18-34; SCHAPIRO, Meyer, «The Joseph Scenes on the Maximianus Throne in Ravenna», *Late Antique, Early Christian and Medieval Art: Selected Papers*, vol. 3, London, Chatto and Windus, 1980, p. 34-47.

⁹⁷⁸ GOOSEN, L., *De Abdías a Zacarías...*, p. 153-160.

⁹⁷⁹ GUTMANN, Joseph, «Joseph legends in the Vienna Genesis», *Proceedings of the fifth World Congress of Jewish Studies*, IV, Jerusalem, 1973, p. 181-185.

⁹⁸⁰ GOOSEN, L., *De Abdías a Zacarías...*, p. 155. LOOSE, Helmuth Nils; HELLENKEMPER, Gisela, *Joseph et ses frères: les mosaïques de Saint-Marc à Venise*, Paris, Le Cerf, 1987.

⁹⁸¹ GUARDIA, Milagros, «La ripresa e i valori semantici della storia di Giuseppe l'ebreo nel primo Duecento: i rilievi di Santa Restituta a Napoli e i suoi precedenti monumentali nella tarda antichità», *Hortus Artium Medievalium*, vol. 21, 2015, p. 230-245.

representen.⁹⁸² La tria de les escenes no és la mateixa a cap de les tres *haggadot* catalanes amb un ampli cicle del Gènesi. També es dona el cas que l'*Haggadà d'Or* i l'*Haggadà de Sarajevo* contenen altres escenes que només es representen a les seves pàgines il·luminades. Temàticament, les escenes es poden dividir en quatre blocs diferents. Un primer inclou els episodis relacionats amb l'enveja dels seus germans, les seves causes i conseqüències. Aquesta enveja començà a partir dels seus somnis, ja que en ells Josep interpretà que seria superior als seus germans, així que conspiraren tirant-lo al pou i finalment fou vengut als ismaelites. Per treure's tota culpa, davant del seu pare fingiren que se l'havia menjat una bèstia salvatge. El segon bloc té relació amb les peripècies de Josep a Egipte, des que fou un esclau a casa de Putifar i estigué empresonat per una falsa acusació fins que aconseguí ser virrei d'Egipte quan interpretà correctament els somnis del faraó. Un tercer bloc estaria dedicat a Josep posant a prova els seus germans a Egipte, des de la primera vegada que coincidí amb ells quan volgueren comprar gra fins que els revelà la seva identitat. Per últim, el darrer bloc temàtic inclou el retrobament de Josep i Jacob, i, com tota la família, passà a viure a les terres de Goixen.

JOSEP, VÍCTIMA DE L'ENVEJA DELS SEUS GERMANS

Els somnis de Josep: les garbes de blat, i el Sol i la Lluna i les estrelles

El primer episodi de la vida del fill d'Israel que s'explica a la Bíblia consistí en els somnis que Josep tingué quan era petit. Una nit va somniar que quan tots estaven al camp lligant garbes, la seva garba es posà dreta mentre que la de cadascun dels germans es prosternà al seu davant. Així, aquest somni evidenciava la seva supremacia davant dels seus germans. Un altre dia va tenir un somni que també explicà als germans i al seu pare. En aquest cas, el Sol, la Lluna i onze estrelles es varen prostrar davant seu (Gn 37,1-9). Quan va explicar els somnis que tingué, l'animadversió que els germans de Josep sentien per ell, gelosos de la preferència del pare, encara cresqué més.

⁹⁸² L'*Haggadà d'Or* conté quinze vinyetes dedicades a Josep, des del f. 5v (b) al 8v (c), mentre que l'*Haggadà Germana* en suma vint-i-tres, des del foli 6r (a) al 11v (a). L'*Haggadà de Sarajevo* n'inclou dinou, des del f. 11v (a) fins al 20r (a). Per últim, també l'*Haggadà de Barcelona* conté una escena dedicada a Jacob venint amb els seus fills cap a Egipte per trobar-se amb Josep.

Seguint el text bíblic, els somnis de Josep de les garbes i dels astres es representa tant a l'*Haggadà d'Or* (f. 5r b) com a l'*Haggadà Germana* (f. 6r a) i a l'*Haggadà de Sarajevo* (f. 11v a). A tots tres manuscrits es mostra Josep dormint en un llit i els elements que somnia en els dos somnis diferents. Per tant, es representen els dos somnis com si fossin un de sol, amb les garbes de blat i els astres. A l'*Haggadà d'Or* (f. 5r b) (**Fig. 258**) es mostra a primer terme Josep, un noi jove estirat en un llit, amb el cap sobre un gran coixí. Està tapat amb un llençol però deixa veure el seu mig cos superior, més elevat, i descansa les dues mans sobre el pit. A dalt es poden veure dotze garbes de blat que s'inclinen davant d'una de més grossa, la de Josep, al centre, quedant les garbes dels germans dividides a cadascun dels dos costats de la grossa. És remarcable com les garbes dels germans sumen un total de dotze, cosa que se n'hauria d'haver restat una, la de Josep. Dalt de les garbes es poden veure els elements del segon somni que tingué Josep: el Sol, amb cara humana, i la Lluna amb les puntes mirant cap a baix. Les estrelles, que simbolitzen els germans, no apareixen, però amb el Sol i la Lluna ja es pot saber de quin somni es tracta.⁹⁸³ A l'*Haggadà Germana* (f. 6r a) (**Fig. 259**) es representa el jove Josep estirat en un llit, mostrant només un braç fora del llençol. La col·locació del llit és a imatge mirall de l'*Haggadà d'Or*. Al lateral dret, les garbes de blat estan col·locades de la mateixa manera, i a l'esquerra, sobre Josep es distingeix el Sol de color vermellós, la Lluna i les onze estrelles. Al fons hi ha un arbre i uns turons. Està inscrit, fent referència als dos somnis: “I tot d'una la meva garba s'ha aixecat i s'ha posat dreta” (Gn 37,7), “Josep va tenir un altre somni, el Sol, la Lluna i onze estrelles es prosternaven davant meu” (Gn 37,9). Finalment, a l'*Haggadà de Sarajevo* (f. 11v a) (**Fig. 260**) també es mostren els dos somnis en un. A la dreta es representa Josep dormint en un llit, cobert amb un llençol, mentre que a l'esquerra figuren onze garbes de blat que es prostren davant d'una de més grossa, al seu damunt. En aquest cas, no estan disposades simètricament al costat de la gran, sinó que les petites garbes estan sota de la de Josep. Damunt del llit de Josep es representen el Sol, la Lluna i les onze estrelles.⁹⁸⁴

Buscant altres testimonis hebreus de la mateixa escena per fer la comparativa, es pot veure que a la *Bíblia Schocken* (f. 1v), a diferència de les *haggadot* catalanes, s'ha optat per mostrar els dos somnis separadament –en diferents medallons– amb Josep estirat a terra. Al primer somni

⁹⁸³ A més, també s'ha de tenir present que les garbes simbolitzen els germans, així que tota la família s'inclina al seu davant. La inscripció identifica el nom de l'escena bíblica “el somni de Josep”.

⁹⁸⁴ Es pot llegir inscrit: “Josep va somiar”, “el Sol, la Lluna i onze estrelles” i “ells lligaven garbes” (Gn 37,7-9).

es representen onze garbes postrades envoltant una de central, que està recta, i en el segon somni apareix el Sol, la Lluna i les estrelles.

Tenint en compte com es representen els somnis de Josep en l'art,⁹⁸⁵ es pot observar que és comú que figurin els dos somnis en un.⁹⁸⁶ També s'ha de tenir present que el somni es pot ajuntar amb la interpretació de Josep dins d'una mateixa vinyeta, però a les *haggadot* catalanes es prefereix separar-ho. És típic que al llit, tapat amb un llençol, Josep reclini el cap sobre un coixí.⁹⁸⁷ Aquest prototipus és similar a les *haggadot*, en especial a l'*Haggadà d'Or*, i se'n pot trobar un exemple a les *Histoires bibliques* (BNF, Français 1753, f. 21r). Per tant, la manera de disposar Josep dormint en els manuscrits hebreus catalans, recorda una figura reclinada en un llit dels homòlegs occidentals.⁹⁸⁸ El fet de col·locar el coixí sota el cap fa que la seva postura no sigui completament horitzontal dins del llit, sinó que provoca que el tronc superior s'elevi, com es pot observar al *Saltiri de sant Lluís* (f. 15v) (**Fig. 261**). Com s'aprecia a les mateixes *haggadot*, la posició de Josep en dormir divergeix molt, pot tenir els dos braços sortint del llençol, només un braç, o cap; i a vegades es pot representar nu dins del llit. També és freqüent que recolzi una mà al cap per dormir. Pel que fa a les garbes del somni, en el text bíblic només s'explica que la garba de Josep es posà dreta i les altres es prosternaren; no es comenta que sigui més gran que les altres, però en totes tres *haggadot* s'ha preferit mostrar-ho així. S'ha de tenir en compte que la majoria de les representacions artístiques del tema es ressalta la garba central, en posició vertical i més gran que la resta. Per citar exemples, la posició de les garbes d'un dels capitells del claustre de Monreale, així com dels mosaics del baptisteri de Florència i del relleu de la sala capitular de Salisbury, és igual que la de l'*Haggadà d'Or* i la *Germana*, amb la garba del centre més grossa i les altres al costat. La *Historien Bibel* de la Morgan Library (ms. M. 268, f. 5v) (**Fig. 262**), de l'últim terç de segle XIV, coincideix amb l'*Haggadà de Sarajevo* en el fet que es mostrin garbes més petites obedients a un nivell més baix que la de

⁹⁸⁵ Com menciona B. Narkiss a la seva tesi doctoral en relació a l'*Haggadà d'Or*, aquesta escena dels somnis de Josep es pot trobar en obres més antigues, com a les còpies Barberini de l'antiga església de Sant Pau a Roma (Vat. Barb. Lat. 4406, f. 41r) i al Gènesi de Viena, així com en les il·luminacions franceses, usant la mateixa fórmula de Josep al llit amb els astres (Sol, Lluna i estrelles) i les garbes de blat al damunt. En canvi, no apareix en cap dels octateucs. NARKISS, B., *The Illustrations to the Haggadah...*

⁹⁸⁶ Es poden observar els dos somnis en un en les següents obres, entre d'altres: vitralls de Josep de la catedral de Saint-Étienne de Bourges i de la catedral de Notre-Dame de Rouen, s. XIII; Llibre d'hores (The Morgan Library, ms. M. 739), f. 13v; *Saltiri de sant Lluís*, f. 15v; mosaics del baptisteri de Florència; decoració escultòrica de la sala capitular de Salisbury; *Histoires bibliques* (BNF, Français 1753), f. 21r; *Bíblia angevina de Nàpols* (BNF, ms. Français 9561), f. 22r; Bartolo di Fredi, Col·legiata de San Gimignano; *Historien Bibel* (The Morgan Library, ms. M. 268), f. 5v; pintura mural de la Capella de l'Annunziata de Cori, s. XV.

⁹⁸⁷ El coixí on reclina el cap es pot observar a la major part dels exemples citats a la nota anterior. A més, també es pot incloure el vitrall dedicat a la vida de Josep de la catedral de Notre-Dame de Chartres.

⁹⁸⁸ KOGMAN-APPEL, K., *Illuminated Haggadot...*, p. 57-58.

Josep. També es pot representar la garba de Josep dreta a un costat, mentre que les altres estan inclinades. Que no figurin estrelles a l'*Haggadà d'Or* també coincideix, per exemple, amb els relleus de Salisbury.⁹⁸⁹ La cara de trets humans del Sol i la Lluna en el somni de Josep no és una exclusivitat de l'*Haggadà d'Or*, com es pot observar en altres obres medievals.⁹⁹⁰ El mateix tipus d'estrelles de l'*Haggadà Germana* es pot veure al llibre d'Hores de la Morgan Library (ms. M. 739, f. 13v). Com van remarcar Bezalel Narkiss i Katrin Kogman-Appel, entre les obres més semblants a l'*Haggadà d'Or* destaca el capitell dels somnis de Josep del claustre de Monreale (**Fig. 263**), ja que coincideixen en diversos punts. A tots dos llocs es representa el somni de les garbes i el Sol i la Lluna, sense les estrelles, a més, també és coincident la posició de les garbes, una més grossa erigida al centre i les altres corbades. També al relleu de Salisbury (**Fig. 264**), com s'ha indicat, la posició de les garbes és molt semblant a la de l'*Haggadà d'Or*, i es representa només el Sol i la Lluna. Això no obstant, la manera de mostrar Josep dormint és totalment divergent. Així doncs, la representació de l'episodi en les *haggadot* segueix el text bíblic i la tradició artística, ja que es poden trobar paral·lels en altres obres.

Josep explica els somnis al seu pare i als germans

Si bé la revelació del somni de Josep als seus germans provocà l'enveja i aversió cap a ell, l'explicació del segon somni al seu pare i als seus germans tampoc va tenir una bona acollida. El pare, Israel, va renyar Josep, ja que del somni s'interpretava que ell, la seva mare i els seus germans s'haurien de prostrar davant seu (Gn 37,10-11).

En relació als somnis de Josep, l'episodi de la seva explicació als familiars s'inclou també a les tres *haggadot* que inclouen una vinyeta dedicada als somnis. A totes tres es pot veure com Josep detalla els seus somnis al pare i als germans, segons està narrat a la Bíblia. L'*Haggadà d'Or* (f. 5r c) (**Fig. 265**) representa Josep en un lateral, el més petit de tots, explicant els seus somnis a Jacob, entronitzat davant seu. El pare el reprova amb el gest mentre Josep el mira. Darrere del pare està col·locat el grup dels germans, a la dreta de la composició. L'escena té un

⁹⁸⁹ L'eliminació de les estrelles, segurament per un tema de manca d'espai dins la miniatura, es podria deure al fet que tant les estrelles com les garbes simbolitzen els germans postrats davant seu, per tant, només amb les garbes ja s'hi fa al·lusió.

⁹⁹⁰ La cara antropomòrfica del sol i la lluna es pot observar també a: Llibre d'hores (The Morgan Library, ms. M. 739), f. 13v; mosaics del baptisteri de Florència; *Bíblia angevina de Nàpols* (BNF, ms. Français 9561), f. 22r; Bartolo di Fredi, Col·legiata de San Gimignano; *Historien Bibel* (The Morgan Library, ms. M. 268), f. 5v; *Bíblia d'Alba*, f. 49r; pintura mural de la Capella de l'Annunziata de Cori, s. xv.

fons arquitectònic que l'emmarca, i se subratlla la figura de Josep, sota d'un arc. No obstant això, la figura que ressaltava més és la de Jacob, per la posició central que ocupa, la seva grandària i el color vermellós cridaner de la seva túnica. Inscrit es pot llegir: "I el seu pare el va renyar"(basat en el Gn 37,10) i "els germans de Josep", tal com es pot veure a la imatge. La disposició dels personatges varia a l'*Haggadà Germana* (f. 6r b) (Fig. 266). A la dreta s'hi col·loca Jacob, reprenent Josep amb la mà, davant seu, representat com un nen petit. A l'esquerra, separats per un arbre, estan situats els quatre germans, el primer dels quals assenyala Josep amb una mà. El fons arquitectònic de l'*Haggadà d'Or* no s'inclou.⁹⁹¹ La mateixa composició es repeteix a l'*Haggadà de Sarajevo* (f. 12v b) (Fig. 267): Jacob es representa amb una proporció més gran a un dels laterals, entronitzat i amb el cap cobert, mentre que, davant seu, Josep està caracteritzat com un nen petit, molt més baix que la resta dels onze germans, col·locats a l'esquerra. Els germans que estan més a prop de Josep també fan el gest d'assenyalar, un en direcció a Josep i l'altre en direcció al pare. Tampoc hi ha cap fons arquitectònic.⁹⁹²

Tot i que en diversos exemples es pot trobar l'escena del somni de Josep lligada a la de la seva interpretació, en les *haggadot* i també en altres testimonis artístics es pot observar l'escena de la interpretació separada amb una entitat pròpia, prenent més protagonisme. Sol ser típic que Josep expliqui els somnis al seu pare i als germans, com en un dels capitells del claustre de Monreale (Fig. 268) i al panell de marbre de Santa Restituta de Nàpols (Fig. 269); però també es pot representar una presència femenina, que es pot col·locar darrere de Jacob o al costat de Josep, com apareix als mosaics del baptisteri de Florència, a la sala capitular de Salisbury o a la pintura mural de la capella de l'Annunziata de Cori. A les *haggadot* catalanes Josep es representa com un nen petit, especialment a l'*Haggadà d'Or* i a la de *Sarajevo*, com també succeeix als mosaics del baptisteri de Florència i a Monreale.

Destaca especialment la similitud iconogràfica entre l'escena de les *haggadot* i el mateix episodi representat al relleu de Nàpols, on Jacob, assegut davant d'un fons arquitectònic, està escoltant com el seu fill predilecte interpreta els somnis que ha tingut, mentre que la resta dels seus fills està al darrere. Convé recordar que la mateixa fórmula apareix al *Gènesi Millstatt* i a

⁹⁹¹ Es pot llegir inscrit el que s'està representant a la vinyeta: "I ell va contar el somni al seu pare" (basat en el Gn 37,10) i "els germans de Josep alimentaren el seu odi cap a ell".

⁹⁹² Les inscripcions segueixen Gn 37,10-11: "Josep contà el somni als seus germans", "i el seu pare el va renyar", "i els seus germans estaven engelosits d'ell".

Sant Marc de Venècia,⁹⁹³ però, en canvi, les representacions septentrionals de l'episodi no són tan comunes.⁹⁹⁴

Josep troba un àngel de camí cap a Dotan / Els sis germans esperen Josep conspirant

Un dia Israel va manar a Josep que anés a Siquem a veure com estaven els seus germans, que pasturaven els ramats del pare, i que tornés per explicar-li. Un cop arribà a Siquem va trobar un home al camp a qui preguntà si sabia on eren els seus germans pastors. L'home li digué que se n'havien anat a Dotan, així que Josep va fer ruta cap allà (Gn 37,12-17). Els rabins estudiosos de la Torà van intentar identificar aquest home misteriós que Josep trobà i que li indicà on es trobaven els seus germans. La paraula que s'usa a la Bíblia per referir-s'hi és “*ix*”, que es pot traduir com a “home”, mateix terme que s'utilitza per a la persona que lluità amb Jacob al gual del riu Jaboc.⁹⁹⁵ En el cas de Josep, el personatge s'acabà identificant amb un àngel, possiblement Gabriel.⁹⁹⁶ Segons algunes fonts, la presència angèlica va perdurar fins que arribà a Dotan, ja que s'afirma que va ser escortat a la zona per tres àngels.⁹⁹⁷

Seguint l'associació angèlica del midraix, tant a l'*Haggadà d'Or* (f. 5r d) (Fig. 270) com a l'*Haggadà Germana* (f. 6v a) (Fig. 271) es representa l'escena amb un àngel que indica a Josep on es troben els seus germans. A les dues vinyetes figuren dues escenes que es connecten per la seqüència narrativa. A un extrem el jove Josep porta un pal amb la seva túnica penjada a les espatlles, com si fos un farcell. D'aquesta manera es demostra que està de camí viatjant. Josep es troba amb un àngel alat que amb la mà li indica on són els seus germans. A l'esquerra es dibuixa el grup dels germans asseguts que estan conspirant contra Josep. Per assenyalar les

⁹⁹³ El fons arquitectònic també apareix als mosaics del baptisteri de Florència, als capitells del claustre de Monreale, al panell de marbre de Santa Restituta de Nàpols i a la sala capitular de Salisbury, tot i que en alguns casos només es mostra darrere de Josep i la dona.

⁹⁹⁴ Segons B. Narkiss, les representacions franceses dels episodis de Josep no són gaire comunes, però sí que es pot observar a una *Histoire Universelle* d'Acre, on es mesclen fórmules occidentals i orientals (Acre, c. 1270-80, Brussel·les, Bibl. Royale, ms. 10175, f. 63r), i al panell de Santa Restituta de Nàpols. Per aquest motiu considera que les escenes poden derivar d'un model contemporani bizantí provinent d'un prototipus de l'antiguitat tardana. L'episodi de Josep explicant els seus somnis, es pot trobar, però, a les còpies Barberini de Sant Pau de Roma (Vat. Barb. Lat. 4406, f. 42), al *Gènesi de Viena* o a l'octateuc Vat. Gr. 746, f. 115v. NARKISS, B., *The Illustrations to the Haggadah*...

⁹⁹⁵ GOLDSTEIN, D., *Mitologia jueva*..., p. 81.

⁹⁹⁶ *Pirké de Rabbi Eliezer* 38 i *Gènesi Rabbà* 84,1.

⁹⁹⁷ *Gènesi Rabbà* 84,1 i *Séfer ha-Iaxar*, secció *Vaiéixev*. JACOBS, J., *et al.* «Joseph»..., p. 246-253. Al *Gènesi Rabbà* (84,1) s'especifica que va trobar tres àngels, ja que l'home se li dirigeix tres cops, i cadascun d'ells era un àngel diferent.

especificitats de cadascun dels dos manuscrits, a l'*Haggadà d'Or* les ovelles pasturen a primer terme, davant dels germans, i al seu costat hi ha un gos. Un arbre fa la funció de separar visualment les dues escenes. Es pot llegir inscrit en hebreu el que es representa en les dues escenes: “I un home el va trobar”, “[els seus germans] pasturen els ramats”. En canvi, a l'*Haggadà Germana* (f. 6v a) no es representen les ovelles i hi ha dos arbres col·locats de manera diferent. Un motiu que també varia és que un dels germans té a la mà una espasa desembeinada, fent visible les seves males intencions cap al germà.⁹⁹⁸

La inclusió de l'àngel en l'escena també es distingeix a la *Bíblia Schocken* (f. 1v), que inclou dos medallons relacionats amb aquest passatge bíblic. A un d'ells es representa Josep, amb un bastó i barret viatjant, que troba l'àngel alat al camí (**Fig. 272**). Amb la mà li indica, cap al medalló contigu, el lloc on es troben els germans amb els ramats. Per tant, també seguint el midraix, es representa un àngel per identificar el personatge misteriós amb qui es troba al camí. En canvi, a la *Segona Haggadà de Nuremberg* (f. 35v) i a l'*Haggadà Yahuda* (f. 34v) es prefereix mostrar directament Josep, amb el pal i farcell a l'esquena, davant dels seus deu germans, que l'estan esperant. No es representa concretament l'episodi de la trobada entre Josep i l'àngel.⁹⁹⁹

El misteriós home representat en forma angèlica, element d'origen llegendari esmentat tant en el cas de la *Bíblia Schocken* com a les *haggadot* catalanes, també és un motiu compartit amb el *Gènesi de Viena* (f. 15v) (**Fig. 273**).¹⁰⁰⁰ En altres representacions occidentals apareix un home sense ales, com es pot veure a l'*Hexateuc d'Ælfric*, al llibre d'hores de la Morgan Library (ms. M. 739 f. 13v), als vitralls de Rouen i Poitiers i a un dels capitells del claustre de la catedral de Monreale, entre altres exemples. Generalment, però, es tendeix a representar l'escena en el moment en què Jacob envia Josep a trobar els seus germans, o quan s'està acostant cap als seus

⁹⁹⁸ Està inscrit: “Un home el va trobar errant pel camp i ell li preguntà” (Gn 37,15), “ells maquinaven de matar-lo” (Gn 37,18).

⁹⁹⁹ L'escena prèvia que es mostra en les dues *haggadot* asquenazites és el moment en què Jacob envia Josep a trobar els seus germans.

¹⁰⁰⁰ Segons B. Narkiss, la relació entre les *haggadot* catalanes i el *Gènesi de Viena* va ser assenyalat prèviament per C. O. Nordström, mentre que O. Pächt va notar la semblança de l'àngel en aquesta escena de Josep de camí cap a Dotan i va establir dues hipòtesis: o bé les *haggadot* es basaven en una tradició més antiga o bé s'arribà a una mateixa fórmula per altres vies, segurament a partir d'una tradició ja existent el segle XIII. NARKISS, B., *The Illustrations to the Haggadah...*

germans, que estan conspirant en contra d'ell. Per tant, no se sol mostrar cap personatge, ni en forma humana ni angèlica.¹⁰⁰¹

Pel que fa al motiu del farcell de Josep lligat a un pal a l'esquena, vist a les *haggadot* catalanes, es pot observar també a altres exemples.¹⁰⁰² S'ha d'assenyalar que el farcell no és només típic en aquesta escena sinó que és comú que el porti la figura del viatger que carrega les seves pertinences durant el camí i que, per tant, es pot trobar en múltiples contextos.

Josep és empès a una cisterna / Els germans taquen de sang la túnica de Josep/ Els germans fan un banquet

Josep, gràcies a les indicacions que li donaren pel camí, va trobar els seus germans a Dotan i ells, en veure'l, van discutir entre tots com desfer-se'n del germà odiat. Hi hagué qui el volia matar i tirar-lo a una cisterna però Rubèn, que el volia salvar, intervingué i els persuadí que només el tiessin a una cisterna. Quan Josep arribà li varen treure la túnica que el seu pare havia fet teixir i el van tirar a una cisterna, que estava buida. Després, quan menjaven van veure uns mercaders ismaelites que s'acostaven amb camells carregats de productes per vendre i tramaren un pla: el volgueren vendre per desprendre's d'ell (Gn 37,18-25).

Amb la intenció de detallar la història bíblica amb apreciacions més anecdòtiques, el midraix especifica que quan Josep s'estava acostant van enviar-li gossos perquè el mosseguessin i va ser llavors que Simeó va aprofitar per llançar-lo a la cisterna. D'allà estant, Simeó va fer que l'apedreguessin.¹⁰⁰³ També els rabins van comentar que a la cisterna a la qual van tirar Josep estava plena de serps i escorpins. De fet, fou Déu mateix qui va posar els animals al pou, perquè Josep cridés tant que el poguessin sentir,¹⁰⁰⁴ tot i que també es diu que Josep va pregar al Senyor i aquest va fer que les bèsties reculessin.¹⁰⁰⁵ Per intentar minvar la culpa del comportament dels germans, els comentaristes van afirmar que eren només instruments de Déu per assegurar que Josep acabés a Egipte. En concret, s'afirmà que va ser Isascar qui va proposar

¹⁰⁰¹ D'acord amb B. Narkiss, això és comú amb l'art paleocristià, l'art bizantí mitjà i obres franceses del XIII.

¹⁰⁰² Per exemple, el motiu del farcell es pot veure als octateucs de la BAV, Vat. Gr. 747, f. 58r i 58v i Vat. Gr. 746, f. 116r; als vitralls de Josep de la catedral de Notre-Dame de Rouen; al panell de Santa Restituta de Nàpols; i a una Bíblia de la Morgan Library (Àustria, c. 1435, NY, The Morgan Library, ms. M.230), f. 10r; entre d'altres.

¹⁰⁰³ *Tankhumà, Vaiéixev*, 13; *Yalkut Gn* 142. JACOBS, J., *et al.*, «Joseph»..., p. 246-253.

¹⁰⁰⁴ GRAVES, R.; PATAI, R., *Los mitos hebreos...*, p. 314.

¹⁰⁰⁵ *Gènesi Rabbà* 34,15.

que degollessin un cabrit i que taquessin la túnica de sang per tal de dir-li al seu pare que un animal salvatge havia matat el noi.¹⁰⁰⁶ Com indica Goldstein,¹⁰⁰⁷ la túnica que duia Josep, feta fer per Jacob, se sol traduir com “un abric de colors”, però hi ha altres versions que l’anomenen “una capa que arribava a terra” o “una capa molt brodada”. L’episodi representa un exemple d’obediència filial, ja que tot i que Josep sabia que els seus germans l’odiaven hi anà de bon grat.¹⁰⁰⁸

En ser un dels passatges més importants i coneguts de la vida de Josep, l’èxit de l’episodi queda reflectit en l’art i també a les *haggadot* catalanes. Seguint el text bíblic, es representa l’escena a l’*Haggadà d’Or* (f. 6v a), a l’*Haggadà Germana* (f. 6v b) i a l’*Haggadà de Sarajevo* (f. 12r a). Totes tres vinyetes inclouen diverses escenes successives per narrar l’episodi. A l’*Haggadà d’Or* (f. 6v a) (Fig. 274) es poden veure tres escenes diferenciades. A la dreta, cinc dels germans estan reunits darrere d’un turonet i assenyalen l’escena del costat, separada per un arbre, en el moment en què dos germans tiren Josep al pou. Al preferit de Jacob encara se li pot veure la meitat superior del cos fora del pou, a punt de ser tirat. A sota del pou, dos altres germans estan tacant la túnica de Josep amb la sang d’un cabrit acabat de degollar. A la dreta, per omplir la composició, es pot veure un ramat d’ovelles, recordant la tasca de pastors dels germans a Dotan. Així, es representa des que els germans confabulen en contra de Josep fins que culminen l’acte i tramen el que li diran al pare. Inscrit es pot llegir: “i van tirar-lo a una cisterna” (Gn 37,24), “i ells van degollar un cabrit” (Gn 37,31). A l’*Haggadà Germana* (f. 6v b) (Fig. 275) es manté el motiu dels dos germans tirant Josep al pou i a sota només un dels germans degolla un cabrit per tacar la túnica de Josep. Separat per un arbre, a l’esquerra es representa una escena posterior a l’esdeveniment, quan els germans mengen plegats. És llavors quan senten que s’acosten uns mercaders ismaelites i ordeixen un pla. Es representen cinc dels germans al voltant d’una taula sense potes, i un d’ells assenyala cap enlaire, en direcció a la pròxima vinyeta que conté el f. 7r del manuscrit, quan treuen Josep del pou i el venen. Així, visualment es lliga una amb l’altra com a escenes relacionades. Inscrit es descriuen les tres escenes segons el text del Gènesi: “I van tirar-lo a una cisterna” (Gn 37,24) “i s’assegueren a menjar pa”, “una caravana d’ismaelites venia de Galaad” (Gn 37,25), “ells van degollar un cabrit i van xopar la túnica de sang” (Gn 37,31).

¹⁰⁰⁶ *Gènesi Rabbà*; *Testament de Zabuló* 4; *Séfer ha-Iaixar* 141-48, 152-53. JACOBS, J., *et al.*, «Joseph»..., p. 246-253.

¹⁰⁰⁷ GOLDSTEIN, D., *Mitologia jueva...*, p. 81.

¹⁰⁰⁸ *Gènesi Rabbà* 84,12-15.

Pròxima a l'escena de l'*Haggadà d'Or*, a l'*Haggadà de Sarajevo* (f. 12r a) (Fig. 276) es pot veure com, a un costat un grup de germans assenyalen cap a Josep, que és empès per dos d'ells dins del pou. En aquest cas el tiren de cap per baix. A sota dels germans es representa el ramat d'ovelles de Jacob i una cabra.¹⁰⁰⁹ Al lateral dret, separat per un arbre, es pot observar com un dels germans degolla un cabrit agafant-lo per les potes i la sang que li regalima taca la túnica de Josep, que està a terra a primer terme.¹⁰¹⁰

Així doncs, a totes tres *haggadot* es mostra l'escena en la qual els germans degollen un cabrit i taquen la túnica de Josep amb la seva sang, connectada amb el moment en el qual Josep és tirat al pou. Aquest passatge s'explica a la Bíblia però succeeix amb posterioritat, després que sigui venut als mercaders. Com explica el text bíblic, els germans van degollar un cabrit i van tacar la túnica de Josep amb la seva sang, i després van fer portar la túnica al pare, que la va identificar i es va doldre amargament (Gn 37,25-35). No obstant això, també en altres obres s'identifica el vincle d'aquestes dues escenes, com succeeix a les *haggadot*.¹⁰¹¹ Se sol presentar un germà en el moment que degolla un xai mentre que li acosten la túnica de Josep perquè la taqui.

Com s'ha remarcat, Josep tirat al pou pels seus germans és sens dubte una de les escenes més conegudes i representades del cicle de Josep. Com a l'*Haggadà d'Or* i a la *Germana*, sol aparèixer Josep quan és llençat al pou pels seus germans, encara amb la meitat superior del cos fora de la cisterna¹⁰¹² o també essent tirat de cap.¹⁰¹³ En alguns exemples es pot trobar Josep nu,

¹⁰⁰⁹ La cabra que apareix en aquesta escena té la mateixa posició que la de l'escena de Moisès i l'esbarzer ardent dins de l'*Haggadà d'Or*.

¹⁰¹⁰ Inscrit es llegeix: "I van tirar-lo a una cisterna", "ells van degollar un cabrit i van xopar de sang la seva túnica" (Gn 37,25.31).

¹⁰¹¹ Josep essent tirat al pou i els germans tacant la túnica de Josep amb sang es pot observar en altres obres, com és el cas de: la *Càtedra episcopal de Maximia*, 546-556, Museo arcivescovile di Ravenna; les *Homilies de Gregori Naciàncè* de la BNF, f. 69v; l'*Octateuc* de la BAV (Vat. Gr. 746), f. 116v; el vitrall de Josep de la catedral de Saint-Étienne de Bourges; la *Bible Historiale* de la BNF (Français 156), f. 36v, i les pintures murals de la Col·legiata de San Gimignano de Bartolo di Fredi, entre d'altres.

¹⁰¹² Josep llençat al pou pels seus germans, amb la meitat superior del cos fora de la cisterna, es pot observar a les obres següents: *Càtedra episcopal de Maximia*; *Homilies de Gregori Naciàncè*, f. 69v; *Octateucs* de la BAV, Vat. Gr. 747, f. 58v i Vat. Gr. 746, f. 116v; vitralls de Josep de Saint-Étienne de Bourges, de la catedral de Notre-Dame de Chartres, de la catedral de Saint-Étienne d'Auxerre, i de la catedral Notre-Dame de Rouen, *Llibre d'hores*, (The Morgan Library, ms. M. 739), f. 13v; mosaics de Sant Marc de Venècia; relleus del panell de marbre de Santa Restituta de Nàpols; capitells del claustre de la catedral Monreale; *Biblia Morgan*, f. 5r; *Saltiri de sant Lluís*, f. 15v; *Saltiri de la reina Mary* de la British Library, f. 14v; *Bible historique* (París, entre 1320-1337, París, Bibl. Sainte-Geneviève, ms. 20) f. 35v; *Bible historique* (BNF, Français 316), f. 72v; *Breviari Chertsey* (Anglaterra, s.

característica que no es plasma als manuscrits hebreus catalans. Solen intervenir un o dos germans activament tirant-lo al pou i d'altres poden figurar al costat, remarcant la seva decisió presa col·lectivament. Amb menys freqüència, hi ha una variant que són tots els germans qui el tiren a la vegada. Com a les *haggadot*, el pou o cisterna sol tenir forma rodona i de poca alçada, encara que es poden trobar exemples, sobretot més tardans, que el pou té forma angular. És interessant notar que en els *Speculum Humanae Salvationis* es combina l'escena de Josep tirat al pou amb la de Jonàs tirat al mar i devorat per la balena, així com l'enterrament de Crist.¹⁰¹⁴ Per tant, en aquest cas l'episodi de Josep serveix per fer contrapunt tipològic amb la vida de Crist, tret que no repercutiria als manuscrits hebreus.

Josep és venut a uns mercaders ismaelites/ Josep és tret del pou

Quan estaven menjant, els germans van veure arribar uns mercaders ismaelites. Va ser llavors quan Judà se li va ocórrer vendre el seu germà i així no tacar-se amb sang, idea acceptada pels germans. Segons les diferents traduccions del text bíblic, uns marxants madianites o els germans de Josep van treure el noi fora de la cisterna i l'acabaren venent als ismaelites per vint peces de plata (Gn 37, 25-28). D'acord amb Graves i Patai, la interpretació que els madianites venguessin Josep als ismaelites és una glossa enginyosa a un passatge confós de la Bíblia, que no està ben resolt perquè enllaça dues fons literàries discordants, ja que en un document efraïmita (721 aC) els germans de Josep el van vendre a uns mercaders madianites i, segons un document redactat a Judea, posteriorment, a uns ismaelites. En una versió, el protector de Josep era Rubèn i en l'altra Judà.¹⁰¹⁵ El midraix explica que un cop van tirar Josep nu al pou, ple de serps i escorpins, van veure una caravana d'ismaelites que s'acostava. Abans de vendre el seu

XIV, Oxford, Bodleian Library, ms. Lat. Liturg. D. 42) f. 5r; pintures murals de la Col·legiata de San Gimignano de Bartolo di Fredi, entre d'altres.

¹⁰¹³ Josep essent tirat de cap al pou, es pot observar a: l'Altar de Klosterneuburg; l'*Histoire ancienne jusqu'à César* (Carpentras, BM, ms. 1260), f. 36v; la decoració escultòrica de la sala capitular de Salisbury; la *Weltchronik* de la Morgan Library (ms. M. 769), f. 61r; *Bible Historiale* (París, s. XIV -XV, París, BNF Français 159), f. 29v; *Bible Historiale* (BNF, Français 3), f. 33r; *Livre des merveilles* (BNF, Français 2810), f. 167r; entre d'altres.

¹⁰¹⁴ En els *Speculum Humanae Salvationis* es poden mostrar els germans tirant Josep al pou, caient cap per baix, vestit, com és el cas del manuscrit Latin 511 de la BNF (f. 8v) o l'*Speculum* francès del Musée Condé (França, s. XV, Chantilly, Musée Condé, ms. 139, f. 29r). També pot aparèixer Josep mostrant la part superior del cos, ja sigui nu o vestit, per sobre del pou, mentre dos o més germans el tiren: Alemanya, probablement Nuremberg, segona meitat s. XIV, *Speculum Humanae Salvationis* (The Morgan Library, ms. M.140), f. 30r; *Speculum Humanae Salvationis*, Yorkshire?, c. 1400, NY, The Morgan Library, ms. M. 766 f. 49r; *Speculum Humanae Salvationis*, França, mitjan s. XV, París, BNF, Français 188, f. 32r; *Speculum Humanae Salvationis*, Provença?, c. 1470-1480, Marsella, BM, ms. 89, f. 28r; *Speculum Humanae Salvationis*, Bruges, c. 1485, París, BNF, Français 6275, f. 29r; *Speculum Humanae Salvationis*, Bâle, s. XV, París, BNF, Latin 512, f. 29r

¹⁰¹⁵ Els passatges més violents són assignats a les tribus sense terra de Simeó, Gad i Dan. GRAVES, R.; PATAI, R., *Los mitos hebreos...*, p. 313.

germà, però, van voler que passés tres dies tancat allà dins. Durant aquest lapse de temps van passar uns mercaders madianites, que en sentir els crits del noi el van treure del pou i el van vendre als ismaelites per vint peces de plata.¹⁰¹⁶ Rubèn, sense saber què havia succeït, volgué ajudar el seu germà, però ja era massa tard i no hi era, i apenat es pensà que s'havia mort. Llavors Isascar proposà que degollessin un cabrit i que taquessin la túnica de Josep amb la sang de l'animal, així li dirien al pare que l'havia matat un animal salvatge.¹⁰¹⁷ Segons el *Pirké de Rabí Eliezer* (cap. 38) de les vint monedes de plata que van rebre de la venda de Josep, cadascú se'n quedà dues i es compraren sabates. Quan els germans li van treure la túnica, Déu va enviar l'àngel Gabriel perquè transformés en roba l'amulet que Josep duia al coll, i així no aniria nu de camí cap a Egipte. Aquesta roba és la mateixa que portava a casa de Putifar i quan va esdevenir virrei d'Egipte.

Seguint l'episodi de Josep llançat al pou, totes tres *haggadot* catalanes inclouen també el moment en què el fill d'Israel és venut als mercaders ismaelites. A l'*Haggadà d'Or* (f. 6v b) (Fig. 277) es pot veure com Josep està essent venut per dos dels seus germans. Un dels dos ismaelites representats, que porten sacs plens damunt de les seves mules, dona diners a un dels germans a canvi de la transacció. A diferència del text bíblic, que menciona que els germans veieren passar una caravana d'ismaelites amb camells carregats de productes, aquí es prefereix canviar els animals per unes mules de càrrega. La inscripció corrobora la identificació de l'escena: “Una caravana d'ismaelites arriba”, “i ells venen Josep” (Gn 37, 25; 28). Tant a l'*Haggadà Germana* (f. 7r a) (Fig. 278) com a l'*Haggadà de Sarajevo* (f. 12r b) (Fig. 279) es dibuixen camells, seguint el text bíblic, i el pou d'on tragueren Josep abans de vendre'l. L'*Haggadà Germana* és l'única que representa l'escena en la qual dos personatges fan sortir Josep del pou amb unes cordes. A l'esquerra, un germà ven Josep a tres ismaelites, que porten camells amb sacs plens.¹⁰¹⁸ A l'*Haggadà de Sarajevo* s'observa el grup de germans, cinc en total, que reben monedes per part dels ismaelites, representats amb trets de negres africans,

¹⁰¹⁶ Concretament, el *Séfer ha-Iaxar* volgué explicar i diferenciar el paper dels ismaelites i el dels madianites, dient que els primers van tractar Josep malament i l'acabaren venent a uns marxants madianites que al seu torn el vengueren a Putifar per 400 peces de plata.

¹⁰¹⁷ *Gènesi Rabbà; Testament de Zabuló 4; Séfer ha-Iaxar* 141-48, 152-53. JACOBS, J., *et al.*, «Joseph»..., p. 246-253.

¹⁰¹⁸ Està inscrit: “I ells van treure Josep fora de la cisterna” (Gn 37,28), “comprant Josep”, “una caravana d'ismaelites venia de Galaad amb els camells carregats”.

drets davant dels seus camells. Josep, més petit que la resta de germans, s'està dret al costat dels seus compradors. Al mig de l'acte de venda hi ha el pou.¹⁰¹⁹

Si es comparen les escenes de les *haggadot* amb la dels altres manuscrits hebreus, es pot veure que a la *Bíblia Schocken* es representa de manera més sintètica tot el passatge de la seva venda en dos episodis. A un dels diversos medallons del f. 1v del manuscrit, dos germans treuen la túnica a Josep, i al següent simplement un ismaelita camina darrere d'un camell ben carregat. Als *Comentaris de Raixí de la Torà* de Würzburg (vol. 1, f. 34r) (**Fig. 280**) es representa la venda de Josep als ismaelites il·lustrant el comentari del text bíblic. Al centre es pot observar Josep sobre el pou¹⁰²⁰ i com els germans li treuen la túnica, quedant-se nu de cintura cap amunt. A l'esquerre un grup d'ismaelites acaben d'arribar amb camells, i ofereixen monedes als germans per comprar-lo. Encara que la posició de Josep sigui ambigua, tot apunta que es representa com el treuen del pou per tal de vendre'l. En la Bíblia però, li treuen la túnica a Josep abans de tirar-lo al pou.

L'escena de la venda de Josep als ismaelites és, juntament amb Josep tirat al pou, una de les escenes més representades en l'art. Com es pot apreciar, observant l'episodi en diferents obres, l'escena de la venda es pot ajuntar amb la de Josep tret del pou, com en el cas de la *Bíblia Morgan* (f. 5r), tot i que també és comú que es representi tan sols la venda als ismaelites.¹⁰²¹ Com succeeix a l'*Haggadà de Sarajevo*, encara que menys freqüentment, també es pot simplement mostrar el pou com a recordatori que Josep havia sortit d'allà per a ser venut. El detall inusual de treure Josep amb cordes, vist a l'*Haggadà Germana*, també es repeteix a la *Bíblia Morgan* (**Fig. 281**).¹⁰²² Resulta a vegades complicat determinar si l'estan traient o tirant al pou, ja que pot figurar de la mateixa manera, però les cordes són un clar indicatiu de la seva sortida. Com s'ha subratllat a l'escena anterior, molts cops els germans tiren Josep pels peus i

¹⁰¹⁹ Es llegeix inscrit sota de la miniatura: "Una caravana d'ismaelites arriba", "i ells venen Josep als ismaelites" (Gn 37,25.28).

¹⁰²⁰ Té una cama més aixecada que l'altra i sembla com si acabés de sortir del pou o bé que li estiguessin tirant. Un dels germans li està prement el cap.

¹⁰²¹ En aquest darrer cas, que es representi tan sols la venda als ismaelites succeeix a les obres següents, entre d'altres: *càtedra episcopal de Maximà*; vitralls de la catedral de Notre-Dame de Chartres; Llibre d'hores (The Morgan Library, ms. M. 739), f. 13v; *Saltiri de la reina Mary* de la British Library, f. 15r (en aquest cas és la venda al senescal d'Egipte); *Histoires bibliques* (BNF, Français 1753), f. 22r; *Bible Historiale*, París, mitjan-tercer quart s. XIV, París, BNF, Français 2, f. 35v; *Miroir Historial*, França, 1370-1380, París, BNF, Nouvelle acquisition française 15939 (vol. 1), f. 82v; *Bible Historiale*, París, c. 1415, NY, The Morgan Library, ms. M. 394, f. 30r; *Bible Historiale* (BNF, Français 9), f. 36v; *Mare historiarum*, Anjou, 1447-1455, París, BNF, Latin 4915, f. 33v; *Fleur des histoires*, França, tercer-últim quart del s. XV, París, BNF, Français 55, f. 21r.

¹⁰²² Al vitrall de Josep, de la Catedral de Notre-Dame de Rouen, així com al *Saltiri de sant Lluís* (f. 17v), per exemple, figura una escala per treure'l del pou.

es mostra només el seu tronc superior, fora del pou, com també sol aparèixer quan en surt. Generalment Josep es representa com un nen petit o un jove adolescent, poc sovint té la mateixa edat que els seus altres germans. Els ismaelites compren Josep oferint-los un sac ple de diners, o a vegades es representen les monedes directament. És poc freqüent que es representin els ismaelites de raça negra, com succeeix a l'*Haggadà de Sarajevo*, però es pot trobar una altra mostra de pell més fosca a les pintures murals de San Felice de Ceri (**Fig. 282**). També es pot donar la circumstància que tinguin un tret racial diferenciat, com al Llibre d'hores de la Morgan Library (ms. M. 739, f. 14r) o als mosaics de Sant Marc de Venècia. Pel que fa als animals de transport dels ismaelites, igual que a les *haggadot*, no hi ha una tradició única fixada, ja que es poden trobar casos amb camells,¹⁰²³ els més freqüents, però també cavalls o ases.¹⁰²⁴ Així doncs, les *haggadot* segueixen la tradició iconogràfica difosa a occident de la representació de l'episodi.

Els germans porten la túnica de Josep al pare

Un cop els germans van tacar la túnica de Josep amb la sang d'un cabrit, la van portar al pare, que de seguida la identificà. Amb un gest de dolor, desesperat, es va esquinçar els vestits, es va vestir amb un sac i va fer dol durant molt de temps (Gn 37,31-34). Per desenvolupar els breus versos bíblics dedicats a aquest moment dramàtic del dolor del pare, al midraix s'especifica que els germans van escollir Neftalí perquè portés la túnica al seu pare, que la va reconèixer a l'instant. A més de trencar-se les vestidures també va expressar la seva sentida pena posant-se roba d'arpillera i es va tirar cendra al cap. Entossudit, volia trobar el cos de Josep i venjar-se de qualsevol fera que trobés pel camí. Li varen portar un llop, però l'animal li va dir amb llenguatge humà que era innocent i que estava buscant la seva cria, així que Jacob el va deixar anar.¹⁰²⁵

¹⁰²³ En el cas que apareguin camells es pot citar: *càtedra episcopal de Maximià*; Saltiri, Constantinoble, segona meitat del segle IX, París, BNF, Grec 20, f. 13v; *Hexateuc d' Ælfric*, f. 54r; *Octateucs de la BAV*, 747, f. 58v i 746, f. 116v; pintures murals de San Felice de Ceri; Llibre d'hores (Morgan Library ms. M. 739), f. 14r; capitells del claustre de la catedral Monreale; relleus del panell de marbre de Santa Restituta de Nàpols, i *Biblia Morgan*, f. 5r.

¹⁰²⁴ Pel que fa als ases o cavalls, es poden veure als vitralls de Josep de les catedrals franceses de Bourges i Rouen; a les *Histoires bibliques*, f. 22r; a *Miroir Historial* (BNF Nouvelle acquisition française 15939, vol. 1, f. 82v; a *Fleur des histoires* (BNF, Français 55, f. 21r), i a la *Bible Historiale* (BNF Français 9), f. 36v, entre altres exemples.

¹⁰²⁵ *Séfer ha-Iaixar* 152-53; 156-57.

Sense seguir l'exageració del midraix, l'*Haggadà d'Or* (f. 6v c) (Fig. 283) és l'única de les *haggadot* catalanes que representa el moment dramàtic de l'anunci a Jacob de la mort del seu fill estimat. A la vinyeta es representa un grup format pels germans de Josep que porten la túnica del noi coberta de sang, mentre que Jacob entronitzat s'estripa les vestidures amb gran dolor i una dona al seu costat també es plany.¹⁰²⁶ Aquesta dona podria ser Bilhà, la criada de Raquel amb la qual Jacob va engendrar Dan i Neftalí. Ella va ser, segons la tradició rabínica, qui va assumir la criança de Josep després que es morís la seva mare Raquel.¹⁰²⁷ Segons la Bíblia, Raquel, la mare de Josep, morí quan parí Benjamí, però posteriorment Josep tingué un somni relacionat amb el seu pare, mare i germans. El *Gènesi Rabbà* explica la contradicció substituint Raquel per Bilhà en el paper de la mare. S'ha de recalcar, però, que la figura de la dona no és estranya en les escenes del tema; apareix, també, per exemple, a la càtedra episcopal de Maximià, als relleus de Santa Restituta de Nàpols, als mosaics del baptisteri de Florència i a la decoració escultòrica de la sala capitular de Salisbury. Per tant, la seva inclusió a la imatge no és exclusiva de l'haggadà ni restringida només dins del món hebreu.¹⁰²⁸

L'escena de l'entrega de la túnica de Josep a Jacob té altres paral·lels occidentals, on els germans li mostren la roba del fill predilecte a Jacob, assegut en un tron o en una cadira.¹⁰²⁹ A l'*Haggadà d'Or*, com s'ha vist, Jacob s'estripa les vestidures, seguint el text bíblic, una gesticulació que representa el dolor més absolut.¹⁰³⁰ No sol ser un gest que el personatge faci freqüentment però coincideix amb el de la mateixa escena dels capitells del claustre de

¹⁰²⁶ Inscrit es llegeix: "I ells varen portar la túnica de diversos colors al seu pare", "i ell es va esquinçar els vestits" (basat en el Gn, 37,32.34), tal com es representa a la imatge, encara que no es fa menció a la dona.

¹⁰²⁷ SED-RAJNA, G., *The Hebrew Bible in...*, p. 54. M. Epstein la identifica també com a Bilhà, o també veu probable que sigui Lia, la dona encara viva de Jacob, o Dina, la seva filla. EPSTEIN, M. M., *The Medieval Haggadah...*, p. 194.

¹⁰²⁸ Per a B. Narkiss, la fórmula de l'escena es devia originar durant l'alta edat mitjana. No obstant això, alguns elements similars es poden trobar en la il·luminació francesa del XIII. L'escena amb la túnica de Josep també es pot apreciar en els *Speculum Humanae Salvationis*, com el Latin 512 de la BNF (f. 27v), on pren un fort caràcter cristològic. La túnica està en posició de Creu, i es col·loca, fent contrapunt tipològic, amb el davallament de Crist de la Creu.

¹⁰²⁹ Es pot observar als següents exemples: *càtedra episcopal de Maximià*; octateucs de la BAV, Vat. Gr. 747, f. 59r i Vat. Gr. 746, f. 119r; vitralls de Josep de les catedrals franceses de Bourges, Chartres, Rouen; Llibre d'hores, (The Morgan Library, ms. M. 739), f.14r; mosaics del baptisteri de Florència; capitells del claustre de la catedral Monreale; relleus del panell de marbre de Santa Restituta de Nàpols; *Saltiri de sant Lluís*, f. 5r; decoració escultòrica de la sala capitular de Salisbury; *Saltiri de la reina Mary* de la British Library, f. 15v; *Speculum Humanae Salvationis* (París, BNF, Latin 511), f. 26v. En rares ocasions l'escena pot anar precedida per l'acció de tacar la túnica de Josep.

¹⁰³⁰ Es troben altres personatges fent aquest gest d'estripar-se les vestidures quan estan desesperats, tant de dolor com també de ràbia. A l'*Haggadà d'Or* es pot observar a la plaga de la pesta, en la qual un home es lamenta per la mort del ramat. Per citar un altre exemple relacionat amb la ràbia, dins del vast programa iconogràfic la *Maestà* de Duccio, es pot veure com Caifàs enrabiat s'estripa les vestidures davant de Crist, i la Ira dels vicis de la Capella Scrovegni de Giotto també fa aquest gest.

Monreale (**Fig. 284**), dels relleus de Santa Restituta de Nàpols (**Fig. 285**) i també d'un retaule esculpit del taller dels Embriachi.¹⁰³¹ Si no fa aquest gest, pot tenir les mans obertes mostrant la seva sorpresa, capficat amb la mà a la cara, agafant la túnica del fill o apuntant-la amb el dit, agafant-se les dues mans cap amunt... Així doncs, sigui a partir d'una fórmula o d'una altra, es vol expressar el lament i la desesperació del pare, moment que queda ben palès a l'haggadà.

JOSEP A EGIPTE, D'ESCLAU A VIRREI

Josep i la dona de Putifar/ Putifar torna a casa/ Josep és arrestat a presó

D'acord amb el text bíblic, quan van arribar a Egipte, els ismaelites van vendre Josep a Putifar, cap de la guàrdia reial del faraó. Com que l'hebreu tenia el Senyor de part seva, el feia excel·lir en totes les tasques i accions. Així, en notar els seus bons resultats, Putifar li va confiar l'administració de la seva casa i no es va haver de preocupar de res. Aquesta felicitat, però, es va veure trencada quan la dona de Putifar volgué jaure amb l'atractiu noi. Josep, fidel a Putifar, no volgué ultratjar-lo ni pecar contra Déu per tenir relacions amb la dona del seu amo, i per aquestes raons li negava qualsevol proposta perniciososa. Un dia, quan tots els servents estaven fora, la dona el va agafar del mantell per dur-lo al llit. Josep, però, va ser més ràpid i es pogué escapar, amb la mala sort que el mantell quedà a les mans de la dona. Ella, frustrada pel rebuig del noi, se'n va voler venjar assegurant que havia intentat forçar-la. El marit, quan va sentir la història que explicava la seva muller, el va fer tancar a la presó (Gn 39,1-20).

El moment jocós de l'intent de seducció i la impassibilitat de Josep fomentaren diverses llegendes jueves afegint detalls anecdòtics del moment. Segons el midraix *Xir ha-xirim* 3a, Josep era l'home més bell d'Egipte i feia una olor que encisava totes les dones egípcies. La dona de Putifar va emmalaltir de desig no correspost i va voler demostrar a les dames de la cort el motiu del seu malestar. Les va convidar totes a un banquet a casa seva i quan estaven pelant taronges es tallaren els dits perquè no podien apartar els ulls de Josep. Ella els va dir que si es tallaven en tan sols un moment de veure'l, no es podrien arribar a imaginar el seu patiment diari.¹⁰³² En les fonts literàries, la dona de Putifar no va rebre nom fins que el *Séfer ha-Iaixar*,

¹⁰³¹ Taller dels Embriachi, retaule de l'Antic Testament, Venècia, 1410-1420, París, Musée des Arts Décoratifs, Pe 692 A.

¹⁰³² *Tankhumà, Vaiéixev* 5; *Séfer ha-Iaixar* 159-60.

seguint les fonts àrbigues, la va anomenar Zuleika.¹⁰³³ La dona, de gran bellesa, no se sentia vinculada maritalment amb Putifar, ja que era un eunuc i no podia tenir relacions sexuals amb ell. Fins i tot Zuleika va dir a Josep que seria capaç de matar el marit per casar-se amb ell.¹⁰³⁴ La dona oferia regals a Josep i també vestia provocativament ensenyant parts sinuoses del seu cos amb la intenció de fer la cort a l'hebreu, però ni així aconseguí que cedís als seus desitjos. Les dames de la cort li van suggerir que intentés seduir-lo un dia que estiguessin sols. Això succeí durant una celebració per la crescuda del riu Nil: tothom havia sortit de la casa menys Zuleika, que va dir que no es trobava bé, Josep i algun servent.¹⁰³⁵ La dona de Putifar va aprofitar l'ocasió per intentar seduir-lo, així que entrà a l'habitació de Josep i li arrancà la roba. Josep va fugir nu i la dona, sentint-se molt humiliada, va cridar els servents i va fer que el tanquessin a la presó.¹⁰³⁶ Els jutges, sospitant la innocència de Josep, van condemnar-lo a deu anys a presó però especificaren que l'havien de tractar més bé que la resta.¹⁰³⁷ S'ha de recalcar que Josep es va mantenir cast en tot moment i no va caure a la temptació, és per aquest motiu que l'hebreu va esdevenir un símbol de castedat i fidelitat sexual.¹⁰³⁸ Tanmateix, el *Gènesi Rabbà* va emfatitzar la seva vanitat perquè procurava massa el seu aspecte personal¹⁰³⁹ i Déu, per castigar-lo, posà la dona de Putifar en contra seva.¹⁰⁴⁰ D'acord també amb altres fonts jueves, Josep va estar a punt de caure a la temptació, però va veure la imatge del pare a la finestra que li digué que no havia de ser recordat per haver comès aquest pecat. Així, tenint això present, va tornar a rebutjar-la.¹⁰⁴¹

Seguint el que es relata a la Bíblia, l'escena de Josep i la dona de Putifar, un dels moments més coneguts del Josep, s'inclou a tres *haggadot* catalanes: a l'*Haggadà d'Or* (f. 6v d 1),¹⁰⁴² a l'*Haggadà Germana* (f. 7r b) i a l'*Haggadà de Sarajevo* (f. 13v a). A totes tres es pot veure la dona de Putifar estirada en un llit mentre estira el mantell de Josep, que intenta fugir. A

¹⁰³³ GRAVES, R.; PATAI, R., *Los mitos hebreos...*, p. 318.

¹⁰³⁴ *Gènesi Rabbà* 87,5.

¹⁰³⁵ El festival de la crescuda del Nil podria tractar-se de la "recepció del Nil" o "la nit en la qual Isis plora", el dia 20 de juny; o bé el festival de l'any nou a mitjan juliol. GRAVES, R.; PATAI, R., *Los mitos hebreos...*, p. 318.

¹⁰³⁶ Segons algunes fonts, Putifar sentia gelosia de Zuleika perquè estava enamorat de Josep. *Gènesi Rabbà*; *Séfer ha-Iaixar* 157; *Tankhumà, Vaiéixev*, 9.

¹⁰³⁷ *Séfer ha-Iaixar* 162-163.

¹⁰³⁸ GOLDSTEIN, D., *Mitologia jueva...*, p. 82. Precisament, en la càbala Josep representa Iessod, l'òrgan genital masculí que dirigeix el flux d'influència benèfica a la Xekhinà".

¹⁰³⁹ *Gènesi Rabbà* 84,7.

¹⁰⁴⁰ *Gènesi Rabbà* 84,3.

¹⁰⁴¹ *Sotà* 36b, *Gènesi Rabbà* 87,9, *Pirké de Rabbi Eliezer*, 39.

¹⁰⁴² A l'*Haggadà d'Or* es representen dos registres en una mateixa vinyeta. El registre superior és el que està dedicat a Josep i la dona de Putifar mentre que en el segon registre es representa el somni del flequer i el coper a la presó.

l'*Haggadà d'Or* i a la *Germana* es combina l'escena amb la tornada de Putifar a casa, que està entrant per la porta, mentre que a l'*Haggadà de Sarajevo* es prefereix connectar-la amb Josep essent tancat a la presó. Si fem una descripció més acurada de cadascuna per subratllar-ne les particularitats, a l'*Haggadà d'Or* (f. 6v d 1) (Fig. 286) es pot veure la dona de Putifar, amb corona, estirada al llit amb el mig cos superior erigit, que li surt de la manta que la tapa. Va vestida amb roba de dormir i estira el mantell a Josep, que està intentant fugir corrent cap a la porta. L'escena s'ubica dins de l'interior de l'habitació de la casa, on es pot veure el sostre, les finestres i la porta. Per la mateixa porta, que està oberta, està a punt d'entrar de l'exterior Putifar i dos dels seus homes. Es pot llegir, inscrit: "I la dona el va agafar pel mantell" (Gn 39,12). L'*Haggadà Germana* (f. 7r b) (Fig. 287) torna a repetir els mateixos personatges i esquemes compositius però de manera més esquematitzada i amb formes simplificades. La dona de Putifar aquí no està coronada i el seu marit només entra a casa amb un dels seus homes. Josep està col·locat darrere del llit de la dona i no pas a davant, com a l'*Haggadà d'Or*. Es repeteix el motiu de la porta de fusta oberta però en aquest cas el fons arquitectònic només apareix darrere el grup de Putifar i l'acompanyant. La inscripció d'aquesta haggadà està més desenvolupada: "I ella va guardar el vestit al seu costat i ell s'escapà i va sortir de la casa"(basat en el Gn 39,16 i 12) i "Putifar i el seu amic, que entren a la casa". A l'*Haggadà de Sarajevo* (f. 13v a) (Fig. 288) altre cop la dona li estira la túnica asseguda des del llit mentre que Josep intenta fugir corrent. No es representa cap fons arquitectònic però hi ha darrere del llit una cortina indicant l'habitació de la luxuriosa. En aquest cas el marit no entra per la porta, sinó que se substitueix aquesta escena per la de Josep tancat a la presó per un soldat amb casc i espasa. Es pot veure com Josep s'ajup per entrar dins l'edifici que constitueix la presó. Es pot llegir, sobre la vinyeta, la inscripció en hebreu: "I la dona del seu amo va posar els ulls en ell... i el seu amo va fer agafar Josep i el tancà a la presó" (Gn 39,7.20).

L'episodi de la dona de Putifar estirant la túnica de Josep també es representa en diversos manuscrits hebreus de zona asquenazita, si bé mostren altres variants diferents de les *haggadot* catalanes. A la *Bíblia Schocken* (f. 1v), de manera sintètica, la dona de Putifar, asseguda a terra en comptes d'estar en un llit, treu la túnica al jove Josep, que intenta fugir. També en una ubicació diferent, a la marginàlia inferior de la *Segona Haggadà de Nuremberg* (f. 36r) i de l'*Haggadà Yahuda* (f. 35r) es representa la dona de Putifar sortint de casa, que agafa amb una mà la túnica de Josep mentre que el noi, que ja ha sortit fora, intenta evitar que la dona se li

acabi d'emportar la túnica.¹⁰⁴³ Així doncs, a cap d'elles l'escena s'ubica a l'habitació de la seductora.

Consultant altres testimonis artístics es pot veure que certs elements iconogràfics de les *haggadot* són comuns i generals en les representacions de l'escena però, en canvi, hi ha particularitats més infreqüents. Sobre els motius iconogràfics inclosos en l'escena de la seducció, que es representi la dona estirant el mantell a Josep és ben comú,¹⁰⁴⁴ motiu procedent del text bíblic, així com Josep fent el gest de fugir. No és freqüent però tampoc és únic de les *haggadot* que es col·loqui l'escena en una habitació,¹⁰⁴⁵ amb la dona de Putifar que agafi la túnica de Josep estant asseguda o reclinada a un llit.¹⁰⁴⁶ També pot aparèixer, com a l'*Haggadà de Sarajevo*, una cortina a darrere del llit, indicant el caràcter privat de l'habitació.¹⁰⁴⁷ Per tant, el fet que la dona estigui en un llit a la seva habitació no ha de seguir obligatòriament o exclusivament les fonts midràixiques, segons les quals, la dona de Putifar fingia estar malalta, sinó que es pot representar com a lloc per consumir la infidelitat. Pot haver-hi la variant, no inclosa a les *haggadot* de representar la dona al llit nua, com succeeix a la *Historien Bibel* de la Morgan Library (ms. M. 268, f. 6r) (**Fig. 289**). Com a altres variants interessants que no es repeteixen en els manuscrits hebreus catalans, Josep es pot tancar la cara amb les mans per mantenir-se cast¹⁰⁴⁸ o la dona li pot estirar la túnica tot despullant-lo.¹⁰⁴⁹ En moltes de les escenes de la seducció es pot trobar una fórmula més simple amb la dona que estira la túnica a

¹⁰⁴³ Encara que no es representi la mateixa escena és interessant com s'il·lustren Josep i la dona de Putifar al *Diminut Makhzor Asquenazita* (JTS, ms. 8972, f. 123v), on el noi li ofereix beguda en una copa.

¹⁰⁴⁴ El motiu de la dona estirant el mantell de Josep es pot veure a les següents obres: *Gènesi de Viena*, *Saltiri de Winchester* de la British Library, f. 5r; *Bíblia de Pamplona* conservada a Amiens, f. 26v; decoració escultòrica de la sala capitular de Salisbury; *Histoire ancienne jusqu'à César* (Carpentràs, BM, ms. 1260), f. 39r; *Bíblia de Matteo de Planisio*, Nàpols, 1362, Vaticà, Biblioteca Vaticana, Vat. Lat. 3550, f. 25r; *Bíblia angevina de Nàpols* (BNF, ms. Français 9561) f. 26v; *Historien Bibel* de la Morgan Library (ms. M. 268) f. 6r; retaule de l'Antic Testament esculpit pel taller dels Embriachi, entre d'altres.

¹⁰⁴⁵ L'habitació també es pot observar a les següents obres, entre d'altres: la *càtedra episcopal de Maximià*; *Saltiri de Winchester* de la British Library, f. 5r; *Histoire ancienne jusqu'à César* de Dijon (ms. 562), f. 47v; *Bíblia Planisio*, f. 25r; *Historien Bibel* de la Morgan Library (ms. M. 268) f. 6r; així com el retaule de l'Antic Testament del taller dels Embriachi.

¹⁰⁴⁶ Que la dona de Putifar estiri la túnica de Josep des del llit apareix a les següents obres: *Saltiri de Winchester* de la British Library, f. 5r; *Histoire ancienne jusqu'à César* (Dijon, BM, ms. 562), f. 47v; *Histoire ancienne* (Brussel·les, Bibl. Roy, ms. 10175); *Histoire ancienne* (BL, ms. Add. 15268) f. 54r; relleus del panell de marbre de Santa Restituta de Nàpols, s. XIII; *Bíblia Planisio*, f. 25r; *Historien Bibel* (Morgan Library, ms. M. 268), f. 6r. És interessant notar que al *Gènesi de Viena* apareix en un triclini i no està a l'habitació.

¹⁰⁴⁷ La cortina es distingeix, per exemple, a la *càtedra episcopal de Maximià*, al *Saltiri de Winchester*, f. 5r, entre d'altres. Es pot ubicar a sobre, decorant l'habitació, com a l'*Histoire ancienne jusqu'à César* de Dijon (BM, ms. 562) f. 47v i la de la BL (ms. Add. 15268), f. 54r

¹⁰⁴⁸ Com és el cas de la *Bíblia Planisio* (f. 25r).

¹⁰⁴⁹ Aquesta variant s'observa a la *Histoire ancienne jusqu'à César* d'Acre conservada a Dijon (ms. 562), f. 47v.

Josep mentre que aquest fuig. Poden estar els dos personatges drets, com a la *Bíblia Morgan* (f. 5r), o al *Saltiri sant Lluís* (f. 19v).¹⁰⁵⁰

Menció a part mereix el detall particularment interessant que la dona de Putifar aparegui coronada a l'*Haggadà d'Or*. Observant altres obres es pot veure que la corona de reina es repeteix, en una *Histoire ancienne* d'Acre de l'últim quart del s. XIII (BNF, Français 20125, f. 63v), als vitralls de la catedral de Saint-Etienne de Bourges i els de Rouen, a la decoració escultòrica de la sala capitular de Salisbury, al *Saltiri de la reina Mary* (f. 16r) i a la *Historien Bibel* de la Morgan Library (ms. M. 268, f. 6r), entre d'altres.¹⁰⁵¹ Al *Saltiri de la reina Mary*, però, se la identifica com a esposa del faraó i no com a dona de Putifar, igual que a la *Historien Bible*, amb la inscripció "DI KUNIGHIN PFARONIS", traduïble com "la reina del faraó". En aquests casos degueren seguir una font literària diferent de la Bíblia, ja que en aquesta última clarament es menciona que és la dona de Putifar qui l'intenta seduir. Una paràfrasi mètrica de la Bíblia de mitjans del segle XIII titulada *Iacob and Iosep* (Oxford, Bod. Lib. ms. 652, f. 1-10) explica la història de Josep, des dels seus somnis quan era jove fins que es troba amb el seu pare.¹⁰⁵² En concret, entorn de l'escena de la seducció cap a Josep, és la dona del faraó qui promet riqueses al noi si es converteix en el seu amant. A partir d'aquesta tradició es pot haver presentat la dona del faraó, coronada com a tal a les imatges, i per contaminació es pot haver incorporat l'element de la corona damunt del cap també de la dona de Putifar, com deu haver passat en el cas de l'*Haggadà d'Or*, ja que no respondria a cap font midràixica.

Pel que fa a la composició de la vinyeta, que es representi la dona de Putifar estirant la túnica a Josep i que a la vegada entri Putifar entrant per la porta, com succeeix a l'*Haggadà d'Or* i a la *Germana*, és estrany.¹⁰⁵³ L'escena, però, pot ser seguida per la de la dona explicant al marit que Josep ha intentat abusar d'ella, sense que aparegui per la porta.¹⁰⁵⁴ Segurament, en les *haggadot*

¹⁰⁵⁰ Dins aquesta fórmula més simple, la dona pot estar sortint per la porta i Josep ja a fora, com s'ha comentat en alguns manuscrits hebreus asquenazites. Per exemple, es veu la dona de Putifar sortint per la porta i Josep ja a fora la casa als mosaics de la basílica de Sant Marc de Venècia. També a la *Somme le Roi* (París, 1295, París, Bibl. Mazarine, ms. 870, f. 147r), apareix l'escena sota de la Luxúria.

¹⁰⁵¹ Al *Gènesi de Viena* la dona de Putifar no duu corona, porta una diadema com a senyal de distinció.

¹⁰⁵² Aquesta paràfrasi titulada *Iacob and Iosep*, està escrita en idioma vernacular de la zona del sud-oest d'Anglaterra.

¹⁰⁵³ Apareix al panell de mabre de Santa Restituta de Nàpols. Segons Narkiss, el segon episodi de Putifar arribant a casa només es representa al *Gènesi de Viena*, al relleu de Nàpols i en les dues *haggadot* catalanes, cosa que podria mostrar l'origen antic de l'escena. NARKISS, B., *The Illustrations to the Haggadah...*

¹⁰⁵⁴ Per exemple, es pot apreciar com la dona de Putifar explica al marit el fals assetjament de Josep dins l'habitació al Llibre d'Hores de la Morgan Library (ms. M. 739), f. 14v, i a les *Histoires bibliques*, de la BNF (Français 1753), f. 22r.

es representa així per agilitzar el sentit narratiu de l'escena i donar més dramatisme. Com a l'*Haggadà de Sarajevo*, es pot trobar algun exemple que combini la dona de Putifar estirant-li la túnica a Josep i l'hebreu tancat a la presó, com es pot veure a la càtedra episcopal de Maximia (Fig. 290), i en una *Historien Bibel* de la Morgan Library (ms. M. 268, f. 6r), on dos soldats l'estan arrestant.

El somni del coper i el flequer/ Josep interpreta els somnis del coper i el flequer

Josep, empresonat injustament, va guanyar-se l'estimació del cap de la presó, qui li tingué confiança i deixà que es fes responsable dels altres presos. Al cap d'un temps van entrar a la presó el coper i el flequer del rei, ja que havien comès una falta. Una nit tots dos tingueren un somni i l'explicaren a Josep. El coper va somniar que estava davant d'un cep amb tres sarments, d'on collia raïms i els espremia a la copa del faraó, que tenia a la mà. Josep interpretà que al cap de tres dies el faraó el perdonaria i tornaria a ser coper reial. L'hebreu aprofità per dir-li que, un cop tornés a palau, intervingués a favor seu. El flequer també explicà el somni a Josep, però en el seu cas la interpretació no fou favorable. Va somniar que al cap portava tres paneres de panets, però els ocells en picaven el contingut; Josep va interpretar que al cap de tres dies el faraó el faria penjar i els ocells en picotejarien el cadàver. Al cap de tres dies tot succeí segons el que havia vaticinat Josep (Gn 39,20-23 i 40,1-23).

Com que a la Bíblia no s'especifica de què acusaven el coper i el flequer, alguns comentaristes van dir que s'havia trobat una mosca a la copa del faraó i trossos d'alum en una barra de pa de la taula del rei.¹⁰⁵⁵ En el midraix es va fer més d'una lectura interpretativa dels somnis del coper i el flequer. El cep representaria Israel i les tres branques Moisès, Aaron i Míriam, mentre que tot el somni simbolitzaria la redempció d'Israel de l'esclavatge. Al seu torn, els tres cistells de pa representarien les tres potències que havien oprimint Israel i el fet que els ocells menjaven els pans simbolitzaria la futura destrucció de les potències.¹⁰⁵⁶ D'acord amb R. Graves i R. Patai,¹⁰⁵⁷ en el *Midraix ha-Gadol* del segle XII –i també desenvolupat pels cabalistes

¹⁰⁵⁵ També es diu que la dona de Putifar, Zuleika, va dir que el faria alliberar si es convertia en el seu amant, però Josep es va mantenir fidel a la seva castedat.

¹⁰⁵⁶ *Gènesi Rabbà* 88,5-6.

¹⁰⁵⁷ GRAVES, R.; PATAI, R., *Los mitos hebreos...*, p. 321.

medievals— s’afirma que l’au que menjava els pans del flequer simbolitzava el Messies que aniquilaria els pobles opressors d’Israel.¹⁰⁵⁸

D’acord amb el que es narra a la història bíblica, més que no pas amb les interpretacions midràixiques, els somnis del flequer i el coper apareixen a l’*Haggadà d’Or* (f. 6v d/2) i a l’*Haggadà Germana* (f. 7v a), i Josep interpretant els somnis dels dos personatges es mostra també en la mateixa vinyeta dels dos manuscrits, així com a l’*Haggadà de Sarajevo* (f. 13v b). Detallant cadascun dels diversos manuscrits, en l’escena del registre inferior de l’última vinyeta del **f. 6v de l’*Haggadà d’Or* (Fig. 290)** es representa Josep amb barba —ja que a la presó no es va poder afaitar— assegut a l’esquerra. Els dos homes als quals interpreta els somnis estan asseguts davant seu. El flequer porta una panera plena de pans sobre el cap; un corb els picoteja i el coper està assegut sota una vinya que l’envolta esprement un sarment dins d’un recipient. És interessant que no hi hagi cap marc arquitectònic que ubiqui l’escena dins la presó. Es representen els somnis dels dos treballadors reials i Josep, a un costat, que els interpreta tot assenyalant-los amb el dit. Es pot llegir, donant testimoni dels dos moments diferenciats: “el somni del flequer i del coper” i “Josep interpreta”. L’*Haggadà Germana* (**f. 7v a**) (**Fig. 291**), en disposar de més espai per a l’escena —ja que ocupa una vinyeta sencera i no pas el registre inferior que ocupa l’*Haggadà d’Or*—, inclou més detalls. A la dreta es veu el flequer i el coper que dormen en un mateix llit ubicat en un marc arquitectònic compost per una triple arcada i una làmpada d’oli penjada, donant a entendre que estan somniant. Davant del llit es representa el somni en si: el flequer duu una panera plena de pans i un corb en picoteja el contingut; el coper, assegut en una cadira, esprem raïm a una copa agafant-lo d’una vinya que l’envolta. Josep està assegut, entronitzat a l’extrem esquerre, i gesticula amb una mà, ja que està interpretant els somnis.¹⁰⁵⁹

L’escena de la interpretació dels somnis es representa d’una manera ben diferent a l’*Haggadà de Sarajevo* (**f. 13v b**) (**Fig. 292**). Josep, amb barba, sosté a les mans les claus de la presó, ja que havia esdevingut el supervisor dels presoners, com es menciona a la Bíblia. Davant seu hi ha el flequer i el coper, però no es mostra el somni que tenen, sinó com Josep parla amb els

¹⁰⁵⁸ Pel que fa al temps que passà a la presó, hi hagué diversitat d’opinions entre els rabins. Segons algunes fonts s’hi estigué dotze anys (*Gènesi Rabbà* 86,7), deu anys (*Pirké de Rabbi Eliezer*) o tres anys (*Llibre dels Jubileus* 46,7).

¹⁰⁵⁹ Està inscrit: “El coper i el flequer van tenir un somni”, “Josep interpreta el somni del flequer i el coper”.

presoners per interpretar-los els somnis. Darrere hi ha un fons arquitectònic amb els edificis que conformen la presó.¹⁰⁶⁰

Fent una recerca en altres manuscrits asquenazites, els somnis del coper i el flequer, i alhora la seva interpretació, també es pot apreciar a la *Bíblia Schocken* (f. 1v), on, per una banda, el flequer i el coper estan estirats i tenen el somni amb les tres paneres i els tres sarments –essent fidel al text bíblic–; i en un altre medalló Josep interpreta el somni dels dos presoners, que estan tancats dins d’una torre. La interpretació, sense mostrar el somni en si, també apareix a la *Segona Haggadà de Nuremberg* (f. 36v) i a l’*Haggadà Yahuda* (f. 35v). A la primera, Josep parla amb els dos presoners dins d’un marc arquitectònic, i a la segona es representa la mateixa escena sense la ubicació arquitectònica. Eixamplant el ventall a altres obres, es pot comprovar que en el somni del coper i el flequer se solen representar fidelment els tres pans amb els tres corbs i els tres sarments, tot i que en aquest últim cas pot variar el nombre de fruits. També, com a les *haggadot* catalanes, es pot simplificar el somni del flequer en una sola cistella amb un corb.¹⁰⁶¹ És difós el motiu que el coper espremi vi a una copa, com es menciona al text bíblic. Josep pot estar a un costat o al mig dels dos presoners interpretant el somni, i l’escena es pot ubicar dins d’una presó.¹⁰⁶² Resulta molt rar, en canvi, que el flequer i el coper dormin en un sol llit, i que a la vegada es representi el seu somni, com succeeix a l’*Haggadà Germana*. Pel que fa a la interpretació dels somnis, se sol representar Josep dins de la presó, darrere d’uns barrots en un espai reduït, o caracteritzada com una muralla. Que aparegui Josep amb les claus de la presó a la mà i la presó de fons, com a l’*Haggadà de Sarajevo*, és extremadament rar. El text bíblic menciona que Josep va ser responsable dels altres presos. Podria ser que la integració de les claus dins d’aquesta escena provingués d’un model originat a partir de l’entrega de claus de la presó a Josep i que s’hagués mantingut en altres escenes.¹⁰⁶³

¹⁰⁶⁰ Es pot llegir: “el primer coper va contar a Josep el seu somni”, “el primer flequer veient que la interpretació era favorable...”, “Josep interpreta el somni” (Gn 40,9;16).

¹⁰⁶¹ L’única cistella amb el corb també es pot observar, per exemple, a la *Bíblia Morgan*, f. 5r; als vitralls de les catedrals franceses de Poitiers i Chartres; a les pintures murals de la Chiesa dell’Incoronata, Nàpols, per Roberto d’Oderisio, 1340-1343; a la *Historien Bibel* de la Morgan Library (ms. M. 268), f. 6r; i a la *Bible Historiale* (BNF, Français 159), f. 29v, entre d’altres.

¹⁰⁶² La presó es pot apreciar a les obres següents: vitralls de les catedrals franceses de Poitiers i Chartres; mosaics del baptisteri de Florència; relleus del panell de marbre de Santa Restituta de Nàpols; *Saltiri de sant Lluís*, f. 20r; *Bíblia Morgan*, f. 5r; pintures murals de la Chiesa dell’Incoronata de Nàpols; *Bible Historiale* (BNF, Français 159), f. 29v. També es pot donar el cas que estiguin tots tres junts a presó i es representi el somni del flequer i el coper fora de la presó, com a la *Bíblia angevina de Nàpols* (BNF, ms. Français 9561), f. 22r.

¹⁰⁶³ Com estudià B. Narkiss, la mateixa iconografia apareix a l’anomenada recensió del *Gènesi Cotton* i al relleu de Nàpols. Alguns d’aquests elements figuren en la il·luminació francesa del segle XIII i poden provenir de la tradició paleocristiana. NARKISS, B., *The Illustrations to the Haggadah...*

Els somnis del faraó

Al cap de dos anys que Josep interpretés els somnis del coper i el flequer, el faraó va somniar amb set vaques boniques i grasses que pasturaven a la vora del riu Nil, que varen ser devorades per set de lletges i magres que aparegueren al seu darrere. Després somnià amb set espigues grosses i plenes, darrere de les quals en naixien set d'esquifides i cremades que engolien les grosses. Al matí, quan el faraó es despertà, va explicar el somni als savis de la cort, però ningú el sabé interpretar. Fou llavors quan el coper es recordà del jove de la presó i narrà la traça de Josep en interpretar els somnis (Gn 41,1-13).

Les vaques i les espigues dels somnis del faraó es poden observar a les tres *haggadot* catalanes que inclouen el cicle de Josep: l'*Haggadà d'Or* (f. 7r a), l'*Haggadà Germana* (f. 7v b) i l'*Haggadà de Sarajevo* (f. 14r a). A totes tres es mostren els dos somnis sintetitzats en una sola vinyeta: el de les vaques grasses i magres i el de les espigues de blat grosses i petites. A l'*Haggadà d'Or* (f. 7r a) (**Fig. 293**) el faraó, coronat, dorm estirat sobre un llit, tapat amb una manta i amb un braç recolzat sobre un coixí. Al damunt es representen els seus somnis amb un grup de set vaques grasses i set espigues grosses, més pròximes al faraó, i darrere d'aquestes hi ha les set vaques primes –com es pot apreciar per la marca de les costelles– i les set espigues petites. Tots aquests elements estan disposats sobre el fons daurat uniforme. Està inscrit al damunt el tema de la miniatura: “somnia del faraó”, que no deixa cap mena de dubte de què s'està representant. D'una manera semblant es presenta l'escena a les altres dues *haggadot*, amb lleus variacions. A l'*Haggadà Germana* (f. 7v b) (**Fig. 294**) es mostra el rei coronat estirat dins d'un llit amb un coixí al cap, que mira les catorze espigues –les grosses i les primes es col·loquen les unes al costat de les altres, darrere del seu llit. De vaques, només se'n representen cinc de cada classe i estan pasturant al camp, les més grasses a primer terme. És interessant el detall de les vaques primes que es mengen les espigues grosses, diferent de la referència bíblica de les vaques grosses que engoleixen les esprimatxades. No obstant això, el simbolisme segueix essent el mateix: els anys de sequera devoren els d'abundància. Darrere les vaques grasses es dibuixa un arbre i una d'elles es gira cap a ell, com si tingués intenció de menjar-ne les fulles.¹⁰⁶⁴ A l'*Haggadà de Sarajevo* (f. 14r a) (**Fig. 295**), el faraó, de cabells rossos i coronat, dorm en un llit reclinant el cap sobre un coixí. Al seu darrere hi ha penjada una cortina verda, semblant a la de l'habitació de la dona de Putifar. Les set vaques grasses

¹⁰⁶⁴ Està inscrit: “El faraó va tenir un somni”, “set espigues de blat naixien darrere”, “anaven pasturant entre els joncs” (Gn 41,2-7).

apareixen més pròximes al faraó que el grup de les primes, més allunyat, i les espigues estan al costat. D'una tija neixen set espigues grosses i d'una altra, set d'esquifides.¹⁰⁶⁵

Consultant altres manuscrits asquenazites, es pot veure el primer somni, el de les vaques, als *Comentaris de la Torà de Raixí* de Munic (vol. 1, f. 37r), il·lustrant el text bíblic i el comentari (i, 37). A l'esquerra es pot veure el faraó coronat estirat en un llit, també utilitzant un coixí, com a les *haggadot* catalanes, amb la mà dreta reclinada al cap. Sortint del riu Nil, com es menciona a la Bíblia, es representen set vaques grasses. També la *Bíblia Schocken* (f. 1v) (**Fig. 296**) té dos medallons dedicats als somnis. En el primer es pot veure el faraó estirat a terra i els dos grups de vaques del seu somni. Al medalló següent es mostra altre cop el faraó estirat i es representen les espigues, mentre que, a l'esquerra, es representa Josep interpretant el somni.

Totes tres *haggadot* i els manuscrits hebreus esmentats coincideixen a mostrar el faraó dormint amb la corona posada, element que ajuda a identificar el personatge com a rei d'Egipte. Que es mantingui la corona, inclús a l'hora de dormir, també apareix en molts altres testimonis artístics, entre ells l'octateuc de la BAV (Vat. Gr. 747, f. 61r i 61v), la *Bíblia de Pamplona* (Amiens, BM 108, f. 28r), l'*Histoire ancienne jusqu'à César* de Dijon (f. 49v) i la *Bíblia Morgan* (The Morgan Library Ms M 638, f. 5v). Així mateix, el faraó sol figurar dormint en un llit de tipus occidental, i també es pot trobar una cortina al seu darrere, com succeeix a l'*Haggadà de Sarajevo*.¹⁰⁶⁶ A més, seguint el text bíblic, hi ha la voluntat de situar les vaques primes darrere les grosses, ja que “aparegueren al seu darrere”. En el cas de les espigues, també es pot veure bé aquesta col·locació a l'*Haggadà d'Or*. Els dos somnis del faraó solen sintetitzar-se en un, mostrant les vaques i les espigues a la vegada.¹⁰⁶⁷ Normalment es representen els somnis al costat del llit del faraó, com si fossin elements reals i tangibles dins la composició. Com a l'*Haggadà d'Or* i a l'*Haggadà de Sarajevo*, en menys ocasions es col·loquen les vaques i les espigues dalt del llit, com si es tractés d'una projecció dels somnis del faraó amb una dimensió més onírica.¹⁰⁶⁸ El detall que les vaques magres mengin les

¹⁰⁶⁵ Es pot llegir: “El faraó va tenir un somni”, “set vaques i blat”.

¹⁰⁶⁶ La cortina també es pot observar a la *Bíblia Morgan*, f. 5v; als relleus del panell de marbre de Santa Restituta de Nàpols; i a la *Bible Historiale* (BNF, Français 152, f. 35r). En els tres casos la cortina està oberta per la meitat.

¹⁰⁶⁷ Si s'escull representar un sol somni, té més predominança el de les vaques grasses i magres.

¹⁰⁶⁸ Igual que als *Comentaris de la Torà* de Munic, es poden mostrar les vaques sortint del riu Nil, com també passa al llibre d'hores de la Morgan Library (ms. M. 739, f. 14v), però sol ser infreqüent.

espigues grosses, com a l'*Haggadà Germana*, és molt rar, i convé recalcar que a cap haggadà es mostra la variant iconogràfica que les vaques magres mosseguin les grosses.¹⁰⁶⁹

Josep interpreta els somnis del faraó

El faraó, quan va ser informat del do de Josep per interpretar somnis, va voler que li expliqués el seu. Josep, que en aquell moment tenia trenta anys, va sortir de la presó afaitat i canviat de roba per presentar-se davant del faraó. El sobirà d'Egipte li explicà els dos somnis i Josep va interpretar que tenien un únic sentit: les vaques grasses i les espigues grosses simbolitzaven set anys d'abundància a Egipte, però el fet que del seu darrere sortissin les vaques esprimatxades i les espigues esquifides significava que després d'un període de bonança vindrien set anys de fam que consumirien el país. Per aquest motiu Josep li aconsellà que recaptessin part de les collites durant l'època de prosperitat per tal de poder sobreviure durant els set anys següents (Gn 41,14-36).

L'escena de la interpretació dels somnis del faraó, continuant la dels somnis del sobirà d'Egipte, es representa tant a l'*Haggadà d'Or* (f. 7r b) com a l'*Haggadà Germana* (f. 8r a) i a l'*Haggadà de Sarajevo* (f. 14r b), d'acord amb el que es narra a la Bíblia. Si s'analitzen una per una, a l'*Haggadà d'Or* (f. 7r b) (**Fig. 297**) es representa Josep parlant amb el faraó, coronat, asseguts a la mateixa alçada dins d'un marc arquitectònic, mentre que a la dreta tres consellers estan drets i conversen. A diferència del que relata el text bíblic, que "Josep es va afaitar" i "es canvià de roba" abans de presentar-se davant del faraó, aquí no s'aprecien aquests canvis, ja que es representa barbut, de manera similar a quan estava interpretant els somnis del flequer i el coper dins la presó. Sorpren, així, que estigui inscrit: "I ell es va afaitar i es canvià de roba", "els mags del faraó" (Gn 41, 14). L'*Haggadà Germana* (f. 8r a) (**Fig. 298**) repeteix el mateix esquema compositiu, però s'inverteix l'ordre: a la dreta es mostra el faraó i un jove Josep sense barba, asseguts i parlant d'igual a igual sota d'una arcada doble, mentre que, a l'esquerra, els consellers parlen entre si.¹⁰⁷⁰ Per últim, a l'*Haggadà de Sarajevo* (f. 14r b) (**Fig. 299**) Josep encara és petit, sense barba i ben pentinat. Parla situat davant del faraó, de proporcions més grans, assegut i entronitzat amb corona. Darrere del fill d'Israel s'hi col·loquen tres consellers que participen a la conversa. En aquest cas no es mostra cap fons arquitectònic que emmarqui

¹⁰⁶⁹ NARKISS, B., *The Illustrations to the Haggadah...*

¹⁰⁷⁰ S'inscriu el tema de la miniatura: "Josep interpreta el somni del faraó".

l'escena. Es pot llegir sota la vinyeta que “el faraó va manar que anessin a buscar Josep, i el van treure corrents de la presó”, ”Josep interpreta el somni” (Gn 41,14).

Si se cerca la mateixa escena en els manuscrits asquenazites, a la *Biblia Schocken* (f. 1v) es pot veure la interpretació de Josep dins del segon somni del faraó; per tant, no s'ubica a l'interior del palau del sobirà amb els consellers. A la *Segona Haggadà de Nuremberg* (f. 36v) (**Fig. 300**) i a l'*Haggadà Yahuda* (f. 35v), un jove Josep manté una conversa amb el faraó entronitzat i coronat, que té davant. A la primera el sobirà d'Egipte porta una espasa, mentre que a la segona duu a la mà el ceptre de poder. En cap dels dos casos es mostren els consellers ni tampoc el fons arquitectònic.

Com s'ha subratllat, a les *haggadot* catalanes, tant a l'*Haggadà d'Or* com a l'*Haggadà Germana*, Josep parla amb el faraó assegut al seu costat, al mateix nivell l'un de l'altre. Això és infreqüent, ja que es tendeix a representar el faraó entronitzat i Josep al seu davant, agenollat o dret, interpretant el seu somni, en posició de vassallatge que marca la diferència de categoria dels dos personatges.¹⁰⁷¹ El fet de parlar més d'igual a igual es mostra en altres manuscrits, com a la *Bíblia angevina de Nàpols* (BNF, ms. Français 9561, f. 29r), a la *Historien Bibel* de la Morgan Library (ms. M. 268, f. 6r), o al *Roman de Dieu et de sa mère* de Besançon (f. 26r), però en tots tres casos els dos personatges estan drets. Com s'ha indicat, segons el text bíblic Josep es va afaitar abans de presentar-se davant del faraó, però en l'*Haggadà d'Or* es representa amb barba, segurament per indicar la maduresa i saviesa del personatge. No és l'únic cas en què es caracteritzi d'aquesta manera, sinó que també es pot trobar en altres obres.¹⁰⁷² Tanmateix, s'hi pot mostrar la variant que Josep sigui un jovenet, igual que a l'*Haggadà de Sarajevo*.¹⁰⁷³ Tot i que a vegades es representa només el faraó i Josep, en ocasions es poden incloure els consellers i membres del palau –tant al voltant del faraó com darrere de Josep,

¹⁰⁷¹ Això es pot observar a la *càtedra episcopal de Maximia*; al *Gènesi de Viena*; a la *Bíblia de Pamplona* d'Amiens, f. 28v; a la *Bíblia Morgan*, f. 5v; a la decoració escultòrica de la sala capitular de Salisbury; a les *Histoires bibliques* (BNF, Français 1753), f. 23v; i a la *Bible Historiale*, París, c. 1415, NY, ms. M. 394, f. 32v; entre d'altres.

¹⁰⁷² Josep amb barba també s'identifica a la *Histoire ancienne jusqu'à César* de Carpentras (BM, ms. 1260, f. 41v), a les *Histoires bibliques* (BNF, Français 1753, f. 23v) i al *Roman de Dieu et de sa mère* (Besançon, BM, ms. 550, f. 26r).

¹⁰⁷³ Josep com a jovenet es pot observar a la *càtedra episcopal de Maximia*, al *Gènesi de Viena*, als vitralls de Josep de la catedral de Saint-Étienne d'Auxerre; a la *Bíblia Morgan*, f. 5v; a la *Bíblia angevina de Nàpols* (BNF, ms. Français 9561), f. 29r; a la *Historien Bibel* (The Morgan Library, ms. M. 268), f. 6r; i a *Fleur des histoires* (Bibl. Mazarine, ms. 1562), f. 32r.

igual que succeeix a les *haggadot*.¹⁰⁷⁴ Convé subratllar que a cap *haggadà* figura el vigilant de la presó amb les claus o bé el coper que presenta Josep al faraó, personatges que poden aparèixer en altres obres de la mateixa temàtica.¹⁰⁷⁵

Josep, primer ministre del faraó, a cavall

El faraó i els cortesans van estar d'acord amb tot allò que Josep interpretà i recomanà. El mateix sobirà d'Egipte va veure que ell seria la persona més indicada perquè administrés el reialme, així que li donà autoritat sobre el país. Li entregà el segell reial, el va fer vestir de lli amb un collaret d'or i tenia un carruatge al seu servei (Gn 41,37-44). A la Bíblia també s'explica que el faraó li donà un nom nou i el casà amb Assenat, filla del sacerdot d'Heliòpolis, amb qui tingué dos fills. Com a virrei, al midraix *Séfer ha-Iaixar* s'explica que es va construir un gran palau amb molts esclaus i un exèrcit particular. A més, Gabriel va ensenyar a Josep setanta llengües diferents que, com a governant d'Egipte, havia de conèixer.¹⁰⁷⁶ En el mateix *Séfer ha-Iaixar* es va més enllà del que es menciona al text bíblic i s'explica que el rei va fer cavalcar Josep sobre un cavall del rei. A més, va ordenar que els músics l'acompanyessin pels carrers de tot Egipte, tocant “mil tambors, mil arpes i mil flautes”. L'*Haggadà Germana* (f. 8r b) (**Fig. 301**) és l'única *haggadà* catalana que inclou l'escena, on es pot veure, seguint la tradició explicada al *Séfer ha-Iaixar*, que Josep, representat com a virrei o primer ministre del faraó, ja madur, cavalca sobre un gran cavall. Seguint també la font midràixica, es distingeix un flautista entre la gent que l'envolta, com si fos part de la seva comitiva. D'altres l'apunten amb el dit. Com es menciona a la Bíblia, Josep anava sobre un carruatge i “davant d'ell cridaven: «Obriu pas!»” (Gn 41,43), frase inscrita sota la vinyeta relacionada amb el que està miniat.

En altres manuscrits hebreus asquenazites també es representa Josep a cavall com a mostra del seu triomf. Concretament, a la *Bíblia Schocken* (f. 1v) (**Fig. 302**) Josep munta dalt d'un cavall, amb corona i ceptre, però no hi ha cap ciutadà al seu voltant. A la *Segona Haggadà de*

¹⁰⁷⁴ Per posar-ne alguns exemples, també s'aprecia a la *càtedra episcopal de Maximià*; als octateucs de la BAV, Vat. Gr. 747, f. 61v i Vat. Gr. 746, f. 125r; als mosaics del baptisteri de Florència; al *Roman de Dieu et de sa mère* (Besançon, BM, ms. 550, f. 26r) i a *Fleur des histoires* (Bibl. Mazarine, ms. 1562), f. 32r.

¹⁰⁷⁵ Un exemple del primer cas s'observa a les *Histoires bibliques* de la BNF (Français 1753), f. 23v; del segon, al vitrall de Josep de la catedral de Saint-Étienne d'Auxerre i a la *Bible Historiale* de la Morgan Library (ms. M. 394), f. 32v. També s'ha de tenir present que els somnis del faraó i la interpretació de Josep es poden representar de costat, com a l'*Histoire ancienne jusqu'à César* (Carpentràs, BM, ms. 1260, f. 41v), encara que a les *haggadot* s'hagi preferit separar les dues escenes en vinyetes diferents.

¹⁰⁷⁶ Sotà 36b.

Nuremberg (f. 37r) (**Fig. 303**) i a l'*Haggadà Yahuda* (f. 36r) figura Josep com a governador de tot Egipte a sobre d'un cavall reial, amb ceptre i espasa –al segon manuscrit, a més, porta un ceptre. Al seu darrere l'acompanya un altre genet, i al capdavant un herald toca una trompeta. A la llunyania es representa un castell que simbolitza el país d'Egipte, el territori que governa.

Que Josep munti dalt d'un cavall és sens dubte una mostra del poder que assolí el personatge quan va ser nomenat virrei o primer ministre d'Egipte per decisió del faraó. Josep a cavall –o especialment en carruatge– és una representació del seu triomf, segons la iconografia clàssica d'exaltació d'un personatge poderós, fos una divinitat o una persona amb poder polític. Així, es pot observar el personatge en una quadriga tirada per quatre cavalls a les *Homilies de Gregori Naciancè* de la BNF (f. 69v), on porta corona i sosté un ceptre de poder; o condueix una biga amb dos cavalls.¹⁰⁷⁷ També pot estar dins d'un carro tirat per cavalls.¹⁰⁷⁸ Que figuri Josep sobre un cavall, com a l'*Haggadà Germana*, es pot veure, per exemple, a l'*Histoire ancienne jusqu'à César* de Dijon (f. 51r), però en aquest cas Josep munta l'animal col·locat al damunt d'una carrossa i l'acompanya l'exèrcit. Tampoc no és estrany que s'incloguin persones agenollades en veure'l passar o almenys que estigui envoltat de gent, com a la *Bíblia Morgan* (f. 5v). Per mostrar el seu poder, a l'*Haggadà Germana* Josep apareix coronat, cosa que també es repeteix en altres testimonis artístics. No seria rar, tampoc, que s'hagués representat amb un ceptre com a símbol del seu poder. Convé subratllar que hi hauria altres variants no incloses en el manuscrit hebreu, com seria el moment en el qual el faraó li està donant el poder i li entrega el ceptre.¹⁰⁷⁹

Josep fa emmagatzemar gra

Durant els set anys d'abundància a Egipte, i en previsió que en seguirien set de sequera, Josep va dipositar a cada ciutat la recol·lecta de les collites dels camps. D'aquesta manera va emmagatzemar una quantitat enorme de gra: “n'hi havia tant com grans de sorra hi ha a la vora de la mar” (Gn 41,47-49). Segons el midraix, per conservar el gra i els llegums els mesclava amb terra, així no eren malmesos i consumits pels cucs.

¹⁰⁷⁷ Octateuc BAV, Vat. Gr. 747, f. 61v; Vat. Gr. 746, f. 125r.

¹⁰⁷⁸ El carro que porta Josep pot ser tirat per diferent nombre de cavalls. Es pot observar al *Pentateuc Ashburnham* (f. 40r); a la *Bíblia Morgan*, f. 5v; a l'*Histoire ancienne* (BNF, Français 20125), f. 68v; i a la *Bible Historiale*, Bretanya, 1417, París, BNF, Français 163, f. 22v; entre d'altres.

¹⁰⁷⁹ És interessant el cas de la *Bíblia angevina de Nàpols* (BNF, ms. Français 9561, f. 30v), on el faraó fa vestir Josep d'acord amb la seva nova posició i a sota l'esperen un carruatge i dues persones agenollades.

El procés d'emmagatzematge del gra es pot observar tant a l'*Haggadà Germana* com a l'*Haggadà de Sarajevo*. A la *Germana* (f. 8v a) (Fig. 304) figuren dos homes que porten blat de moro al lloç de dos cavalls. A l'esquerra, tres homes buiden els sacs en set dipòsits fets de maó en forma de tenda. Damunt de la vinyeta està inscrit "i ells aplegaven les provisions de blat a les ciutats i les emmagatzemaven" (basat en el Gn 41,35), però s'il·lustren més concretament els versets 48-49, en els quals Josep, durant els anys d'abundància, fa dipositar a cada ciutat les reserves de les collites, emmagatzemant tanta quantitat de gra que no en pogué fer el recompte. A l'*Haggadà de Sarajevo* (f. 15v a) (Fig. 305) la inscripció s'ha extret precisament de Gn 41,48: "I Josep aplegà reserves de tots els queviures dels set anys". En aquesta haggadà es pot veure el fill d'Israel, sense barba, amb un ceptre i roba luxosa, fent emmagatzemar el gra als treballadors, que n'aboquen sacs plens en alts graners. Aquests tenen forma triangular, similars als de l'*Haggadà Germana*, com en la tradició antiga popular. Per arribar a abocar els sacs fan ús d'escales. Als peus de Josep un escrivà vigila la col·lecta. L'escena no té fons arquitectònic i Josep es representa molt més gran en relació als altres.

Tenint en compte altres obres que mostrin la mateixa escena, es pot observar que no és una particularitat específica de les *haggadot* que els graners tinguin forma de tenda. Tampoc ho és el fet que hagin de pujar-hi amb escales, com es pot observar a l'*Haggadà de Sarajevo*. Per citar altres exemples diferents, en el panell de marbre de Santa Restituta de Nàpols, i també al *Saltiri de sant Lluís* (f. 23v) i a la *Bible moralisée* de Nàpols (f. 22r), Josep fa guardar les provisions en un graner, que es representa en forma de caseta; i al *Saltiri de la reina Mary* aboquen el gra en un petit graner circular. Per diferenciar Josep de la resta, pot portar una vara, símbol del seu poder, com a l'*Haggadà de Sarajevo*, a la *Bíblia angevina de Nàpols* i al *Saltiri de la reina Mary* (f. 17v) (Fig. 306), entre altres exemples.¹⁰⁸⁰ L'escena escollida per mostrar la inspecció de Josep en el procés d'emmagatzematge sol ser l'abocament del gra en el graner, però també es pot donar el cas que el virrei inspeccioni la sega del blat, com s'aprecia al *Pentateuc Ashburnham* (f. 40r). Als vitralls de les catedrals franceses, com a Saint-Étienne de Bourges, a Notre-Dame de Chartres i a Notre-Dame de Rouen, els treballadors tiren el gra al Nil per ordre de Josep. Aquesta variant apòcrifa també apareix a la sala capitular de Salisbury, i el que fa Jacob amb aquest acte és comunicar als altres pobles que, tot i la fam generalitzada

¹⁰⁸⁰ Al *Saltiri de sant Lluís* (f. 23v), per exemple, es mostra Josep sobre un cavall. També és interessant el cas de la part anglesa del *Saltiri anglocatalà* de París (f. 1v), on es pot observar un jove Josep imberbe davant del graner amb unes claus a la mà.

arreu, Egipte té prou blat perquè el riu Nil en baixi ple. D'aquesta manera, Josep pretén fer saber al seu pare que a Egipte tenen blat i vol fer que n'envii a buscar. Seguint aquesta tradició, als vitralls de la catedral de Rouen i al *Saltiri de la reina Mary* (f. 18r) es pot observar com Jacob veu que al riu hi ha gra i mana als seus germans que vagin a Egipte.

A l'*Haggadà de Sarajevo* es pot apreciar també un motiu poc freqüent en aquesta escena, com ho és la presència d'un escrivà apuntant.¹⁰⁸¹ Aquest personatge sol aparèixer, en canvi, en el moment en què Josep reparteix el blat als seus germans, o en escenes de distribució de gra en època de fam, en les quals es reparteix l'aliment entre la població que en compra. Com es menciona a la Bíblia, Josep volia estar al corrent de tots els compradors de blat perquè sabia que els seus germans vindrien un dia i així els podria trobar. Per aquest motiu l'escrivà compleix una funció en l'escena. En aquest cas, però, és probable que s'incorpori el personatge per la contaminació amb aquestes escenes relacionades.

JOSEP POSA A PROVA ELS SEUS GERMANS A EGIPTO

Els germans de Josep arriben a les portes de la ciutat i parlen amb un escrivà que registra les arribades

Els set anys de prosperitat van arribar a la seva fi i els següents anys de fam varen assotar Egipte i els països veïns. Va ser llavors quan Josep va fer obrir els graners perquè la gent pogués comprar blat (Gn 41,53-57). Jacob, quan va saber que a Egipte tenien blat, va fer que deu dels germans n'anessin a comprar. El fill més petit, Benjamí, pel qual sentia molt afecte, no el deixà marxar, perquè va témer que no tornés viu del viatge (Gn 42,1-5). En el midraix es desenvoluparen altres històries en relació a la vinguda dels germans a Egipte. Segons s'explica al *Targum de Pseudo-Jonatan* (en relació a Gn 42,6), Josep va ordenar que li presentessin cada dia una relació dels noms dels qui entraven i el nom dels seus pares, ja que sabia que els seus germans vindrien a comprar gra.¹⁰⁸² Els seus germans, tement l'infortuni, van entrar a la ciutat per deu portes diferents,¹⁰⁸³ i al capvespre un guarda va portar els noms a Josep. Els germans no van aparèixer fins al cap de tres dies, fins que Josep va enviar setanta homes a buscar-los.

¹⁰⁸¹ El motiu de l'escrivà apuntant és freqüent també en els llibres catalans cristians, com el que donà nom al Mestre de l'Escrivà.

¹⁰⁸² GRAVES, R.; PATAI, R., *Los mitos hebreos...*, p. 327.

¹⁰⁸³ *Targum de Pseudo-Jonatan*, en relació a Gn 42,5.

Els van trobar al carrer de les prostitutes, ja que havien pensat que un noi tan atractiu com Josep podria haver estat venut a un bordell sodomita, o almenys per preguntar als mercaders d'esclaus si en sabien alguna cosa.¹⁰⁸⁴

Seguint la història bíblica, però també el midraix, l'*Haggadà Germana* (f. 8v b) (Fig. 307) és l'única haggadà catalana que inclou l'escena dels germans arribant a les portes d'Egipte. Es poden veure els fills de Jacob, en concret nou homes, que van armats i que porten un ase. Sota les portes de la ciutat hi ha un escrivà assegut que registra les arribades acompanyat per un guarda. S'inscriu el que es pot veure a la imatge, sense citar la Bíblia: "Els germans de Josep, que parlen amb l'escrivà" i "l'escrivà, que escriu sota la porta de la ciutat els que entren i surten". El fet de mostrar l'escrivà que apunta els noms dels nouvinguts remet a la llegenda midràixica comentada amb anterioritat, on Josep vol tenir una llista actualitzada de tothom qui arriba a la ciutat perquè sap que els seus germans hi arribaran.

Dins del cicle de Josep, l'escena dels germans que arriben a les portes de la ciutat i són apuntats al registre és extremadament rara, atès que se sol representar només el viatge dels germans a Egipte amb ases, com es pot veure a la *Bíblia de Pamplona* (Amiens, BM, ms. 108, f. 30v) o als vitralls de Notre-Dame de Chartres.

Primera trobada entre Josep i els seus germans / Arrest de Simeó

Els germans, quan varen arribar a Egipte, es prosternaren davant de Josep, que era qui s'encarregava d'administrar el blat. Josep els va reconèixer, però fingí no saber-ne res i els acusà d'espies. Els volgué posar a prova per saber si eren gent honrada, així que va fer que un dels germans es quedés a la presó a Egipte i els altres s'enduguessin gra per a la família i retornessin amb el germà petit. Josep parlava amb els germans a través d'un intèrpret, fingint que era egipci, i pogué escoltar com es lamentaren d'haver actuat malvadament amb Josep (Gn 42,6-24). Josep va fer retenir Simeó, encadenant-lo, i els germans marxaren amb ases carregats amb sacs de blat i provisions pel viatge (Gn 42,25). Segons explica el midraix, quan varen trobar els germans en un bordell i els portaren en presència de Josep, aquest els acusà d'espies.

¹⁰⁸⁴ GRAVES, R.; PATAI, R., *Los mitos hebreos...*, p. 327-331. Segons algunes fonts, Josep va guardar a Egipte tot l'or i la plata del món, riqueses que van ser emportades pels israelites quan van sortir d'Egipte. Segons altres, el virrei va guardar el metall preciós en tres tresors amagats, l'últim dels quals serà guardat pels justos (*Pessakhim* 119a; comp. *Séfer ha-Iaxar, Vaigaix*).

Hi va haver una lluita entre els germans i els homes de Josep, però finalment Manassès va empresonar Simeó.¹⁰⁸⁵

El moment de la primera trobada entre Josep i els seus germans a Egipte es representa a l'*Haggadà d'Or* (f. 7r c), a l'*Haggadà Germana* (f. 9r a) i a l'*Haggadà de Sarajevo* (f. 15v b), d'acord amb el que es narra a la Bíblia. A les dues primeres, a més, es mostra l'escena de l'arrest de Simeó com a presoner. Analitzant cadascuna de les vinyetes, a l'*Haggadà d'Or* (f. 7r c) (**Fig. 308**) Josep, assegut a la dreta, està col·locat sota d'una cortina rosa. Amb la mà ordena a un dels seus homes que arresti Simeó i a la vegada assenyala els seus altres germans, que estan drets. Simeó, a primer terme, agenollat, està essent lligat de mans, i al seu cantó es representa un sac, segurament les provisions que s'enduran la resta de germans en el viatge. Està inscrit: "Josep parlà durament als seus germans", "i el feu encadenar al seu davant" (basat en el Gn 42,7 i 42,24). A la *Germana* (f. 9r a) (**Fig. 309**) també figura l'arrest de Simeó, mostrant un personatge agenollat que mira cap a l'home que l'està lligant de mans. La resta de germans estan al darrere i parlen amb Josep, coronat, assegut a l'esquerra de la composició; per tant, s'inverteix l'ordre de l'*Haggadà d'Or*. Al costat de Josep figura un assistent. Sobre la vinyeta s'inscriu la segona part de la inscripció de l'*Haggadà d'Or*, fent referència a l'encadenament de Simeó. Aquesta trobada entre els germans també es representa a l'*Haggadà de Sarajevo* (f. 15v b) (**Fig. 310**), on es pot veure els germans agenollats i suplicant davant la poderosa presència de Josep, aquest cop sense barba. A diferència de les altres dues *haggadot*, Josep està assegut més elevat que la resta i amb unes proporcions més grans. En aquest cas Simeó encara no ha estat empresonat. Està inscrit que "quan van arribar els seus germans, es prosternaren davant d'ell fins a tocar a terra amb el front" (Gn 42,6). En la imatge no es mostren tan inclinats davant Josep, com a la inscripció, però sí agenollats i en posició de vassallatge. És interessant, també, que a la *Bíblia Schocken* (f. 1v) es mostra el poder de Josep, que porta en aquest cas una corona, mentre que els seus germans s'agenollen davant seu.

Tenint en compte altres obres de la mateixa temàtica, es pot observar que les escenes dels germans parlant amb Josep i l'arrest de Simeó es poden representar conjuntament en una sola vinyeta, com a l'*Haggadà d'Or* i a la *Germana*, o separatament, com succeeix, per exemple, a la *Bíblia de Pamplona* (f. 31r i 31v) i a les *Histoires bibliques* (BNF, Français 1753, f. 24r i 24v) (**Fig. 311**). En els dos últims manuscrits citats, Josep entronitzat rep deu dels seus germans

¹⁰⁸⁵ *Gènesi Rabbà* 91,6; *Séfer ha-Iaixar*.

que li demostren respecte, agenollats o si més no inclinats, com es pot observar també a l'*Haggadà de Sarajevo*. L'arrest de les *Histoires bibliques* coincideix amb el de les *haggadot* catalanes, ja que a totes aquestes Simeó és lligat de mans per un home al servei de Josep.¹⁰⁸⁶ Entre les solucions iconogràfiques diverses, també es pot optar per representar només Josep davant dels seus germans conversant, moment en què els acusa d'espies i els fa portar Benjamí, com és el cas de l'*Histoire ancienne* d'Acre conservada a Dijon (f. 56r). En aquest manuscrit es pot veure Josep coronat i entronitzat, proporcionalment més gran que la resta, davant dels seus germans agenollats. El primer dels germans suplica, d'una manera semblant a l'*Haggadà de Sarajevo*, però aquí Josep porta corona i ceptre per indicar la seva nova posició a Egipte i es mostra un fons arquitectònic.

Els germans demanen al seu pare que se'n puguin endur Benjamí

Seguint les ordres de Josep, els germans marxaren a la seva terra amb ases carregats de sacs de blat i provisions pel viatge de tornada, tot deixant Simeó empresonat a Egipte. Quan arribaren a casa explicaren el que havia succeït al seu pare, però aquest no volia fer marxar el germà més petit de la família per por que li passés una desgràcia i acabés morint de pena, ja que encara no estava recuperat de la mort del seu fill preferit, Josep (Gn 42,24-38).

Aquest moment concret de la història bíblica només es representa a l'*Haggadà Germana* (f. 9r b) (**Fig. 312**), l'única haggadà catalana conservada que dedica una vinyeta al tema. Es pot apreciar com tres dels germans, armats i amb un ase carregat de provisions, parlen amb Jacob, entronitzat davant seu. Als seus peus hi ha, assegut, Benjamí, representat com un nen petit. Està inscrit el que està succeïnt: “els germans de Josep, que supliquen al pare que hauria de deixar-los endur Benjamí”. Com es pot observar, el germà més pròxim al pare està agenollat davant seu amb actitud de súplica.

La mateixa escena, més simplificada, apareix a la *Bíblia Schocken* (f. 1v) (**Fig. 313**), on dos germans comuniquen al pare que s'han d'endur Benjamí a Egipte, i en aquest cas sembla que sigui Jacob qui suplica que no se l'enduguin. El germà més pròxim té agafat Benjamí. En l'escena anterior es pot veure el viatge dels germans amb un ase carregat.

¹⁰⁸⁶ També es pot veure Simeó lligat de mans per dos guardes a la *Bible Historiale* de la Morgan Library (ms. M. 394, f. 33r).

D'una manera semblant a les *haggadot*, la mateixa escena amb Jacob entronitzat es pot observar a la *Bíblia de Pamplona* (f. 32v) (**Fig. 314**), on el patriarca confia Benjamí, dret al centre de la composició, als seus germans. El fill més petit, com en el cas d'aquest manuscrit, sol figurar al centre, entre Jacob i els germans; en canvi, és rar trobar-lo als peus del pare, com a l'*Haggadà Germana*. Els ases del viatge també apareixen, per exemple, al *Saltiri de Munic* (f. 16r) (**Fig. 315**)¹⁰⁸⁷ i en un saltiri de principi del s. XIII del Trinity College de Cambridge (B.11.4). A la *Bíblia Morgan* (f. 6r), els germans tenen preparats camells i un ase per al viatge. En altres obres es pot fer més èmfasi en el dramatisme de l'escena fent que Judà o un altre germà agafi Benjamí de la mà i que Jacob es planyi, angoixat, tot agafant-se les dues mans, com apareix al *Saltiri de Munic* o a la *Bíblia angevina de Nàpols* (f. 33r). El gest de Jacob també és coincident amb l'*Haggadà Germana*. En la *Bíblia Morgan* (f. 6r), el dramatisme s'accentua fent que Jacob es resisteixi a deixar-lo anar i intenti retenir-lo amb l'espatlla mentre Judà l'estira pel braç. Com es pot apreciar a les *Histoires bibliques* (BNF, Français 1753, f. 24v), Jacob està caracteritzat ja vell, amb el bastó i el cap cobert. Així doncs, la representació de les *haggadot* segueix a grans trets la tradició iconogràfica de l'escena, que remet al text bíblic.

Els germans arriben amb Benjamí

Quan s'acabaren les provisions de la família de Jacob, el patriarca va fer que els seus fills tornessin a anar a Egipte a comprar-ne. Judà es feu responsable del seu germà petit i s'endugueren obsequis per al governador d'Egipte. També van dur el doble dels diners que hi havia als sacs per si calia restituir-los. Quan Josep veié la seva arribada, els convidà a casa a dinar. Els germans li donaren l'obsequi que havien portat i es prosternaren davant seu. Josep va preguntar per la salut del pare i en veure Benjamí li costà contenir les llàgrimes i va haver de sortir de la cambra (Gn 43,1-34).

L'escena de la segona arribada dels germans a Egipte i la trobada amb Josep, aquest cop amb Benjamí, es representa a l'*Haggadà Germana* (f. 9v a) (**Fig. 316**). Es pot veure com els germans estan drets davant de Josep, coronat i assegut a l'esquerra, que abraça el seu germà

¹⁰⁸⁷ *Saltiri de Munic*, Anglaterra, principi s. XIII, Munic, Bayerische Staatsbibliothek, BSB Clm 835, f. 16r.

Benjamí, dret sobre dels seus genolls.¹⁰⁸⁸ Al seu darrere hi ha una cortina rosa que fa de fons de la cambra. Analitzant la miniatura, es pot detectar que hi ha una mescla de passatges bíblics. Si se seguís l'ordre de la seqüència temàtica, tocaria que es mostrés l'arribada dels germans amb Benjamí davant seu, però l'abraçada entre germans no succeí fins que Josep es donà a conèixer. S'inscriu: "Els germans de Josep, que portaren Benjamí a Josep i ell l'abraça i el besa" (Gn 43,29 combinat amb Gn 45,14). En mesclar-se els dos esdeveniments, l'escena té relació amb la de l'*Haggadà d'Or* (f. 7r d), quan Josep es dona a conèixer davant dels seus germans.

Tenint en compte altres manuscrits asquenazites que contenen la mateixa escena, en els *Comentaris de la Torà de Raixí* de Munic (vol. 1, f. 39) també es pot veure la representació d'aquesta segona trobada amb Benjamí, seguint el text bíblic i el comentari. Josep, a un costat, està assegut i parla autoritàriament als seus germans, situats davant seu. Es representen set germans i Benjamí, l'últim de la filera, duu una túnica més curta que la resta.¹⁰⁸⁹ A la *Bíblia Schocken* (f. 1v) (**Fig. 317**) el personatge de Benjamí es diferencia molt bé de la resta perquè està caracteritzat com un nen petit, que estén els braços cap al virrei. La resta dels germans porten el germà més petit davant la presència de Josep, que està assegut davant seu i porta una corona.

Dins del cicle de Josep, la segona vinguda dels germans a Egipte no es representa tant com els moments més àlgids de la narració. És possible que a la *Germana* s'hagi inclòs el petó de Josep i Benjamí per la semblança amb l'episodi en què el virrei revela la seva identitat. Per citar altres exemples de l'escena, al *Pentateuc Ashburnham* (f. 44r) es pot observar la trobada de Josep i els seus onze germans. Benjamí, representat com un nen, igual que a l'*Haggadà Germana*, està davant del virrei, que el beneeix amb la mà, mentre que al seu darrere es representen els seus germans. Aquests grups diferenciats també es poden observar a la *Bíblia de Pamplona*, amb Josep assegut a un costat, rebent amb la mà aixecada el més petit de la família, mentre que els germans contempen l'escena. La composició és ben similar a la de l'escena de Jacob confiant Benjamí als seus altres fills, reproduïda dins de la mateixa Bíblia.

¹⁰⁸⁸ Cal fer notar que aquesta fórmula és coincident amb la del nen Jesús sobre la Verge, motiu italianitzant que també apareix al gòtic septentrional.

¹⁰⁸⁹ En aquest manuscrit tots els germans duen el característic barret jueu propi de l'època i la zona on fou creat el manuscrit. Diversos personatges porten rotlles oberts.

Josep ofereix un banquet

Després que Josep rebés els seus germans i s'emocionés amb el seu encontre amb Benjamí, va fer servir el dinar, que va ser ofert als germans en una taula a part. La taula estava diferenciada de la resta, ja que els egipcis, que compartien el dinar amb Josep, consideraven ofensiu menjar amb hebreus. Es van asseure per ordre d'edat i Josep els feia portar plats de la seva taula. Benjamí rebé un tracte especial, ja que li donava més ració que als altres (Gn 43,15-34). Segons el *Targum de Pseudo-Jonatan*, en referència a Gn 43,33, Josep, fent servir una copa de plata per a l'endevinació, va fer veure que encertava qui d'ells era fill de Lia, de Zilpà, de Bilà i de Raquel i els va fer col·locar en diferents costats. Benjamí, com a fill de Raquel, el va fer seure al seu costat. Al *Gènesi Rabbà* (92,5) també s'explica que Josep va fer servir una copa i va relatar amb encert tot el que els germans havien fet fins al moment, explicant-los com van vendre el seu germà odiat.¹⁰⁹⁰

Seguint el que es relata al text bíblic i es detalla al midraix, a l'*Haggadà Germana* i a l'*Haggadà de Sarajevo* es mostra el banquet que oferí Josep als seus germans. Concretament, a l'*Haggadà Germana* (f. 9v b) (Fig. 318) es poden veure, darrere d'una taula parada sense potes, sis dels germans que estan menjant. A l'esquerra, remarcats sota d'una arcada, estan asseguts Josep i Benjamí en una taula rodona, separada de la dels seus germans. Sobre la taula dels dos germans petits hi ha un flascó, dos plats i un calze; mentre que damunt de la resta de germans hi ha diferents utensilis i pans. Es pot llegir inscrit, a la dreta, "del primogènit d'acord amb el seu dret de naixement fins al més petit d'acord amb la seva joventut" (basat en el Gn 43,33); mentre que a l'esquerra està escrit "Josep, que menja amb Benjamí i profetitzant amb una copa". Per tant, es col·loquen els germans a taula del més gran al més petit, mentre que Josep, assegut amb Benjamí, profetitza amb l'ajuda de la copa. La història que explica que Josep va utilitzar una copa per profetitzar és extreta de les fonts jueves; concretament, el fet que Benjamí mengi a la mateixa taula que Josep procedeix del *Targum de Pseudo-Jonatan*. El fet d'incloure'ls tots dos junts, però, tampoc dista del tractament més generós que tingué el virrei cap a Benjamí, ja que en aquest àpat, com es menciona a la Bíblia, li oferí una ració cinc vegades més gran que la dels altres. A l'*Haggadà de Sarajevo* (f. 16r a) (Fig. 319) es mostra Josep, en proporció més gran que la resta, assegut en un extrem de la taula, senyalant una copa d'or col·locada a sobre. En la mateixa taula també estan asseguts els seus germans. Es pot llegir

¹⁰⁹⁰ Les copes de plata per l'endevinació que s'usaven en el culte d'Anubis, les menciona Plini. GRAVES, R.; PATAI, R., *Los mitos hebreos...*, p. 331.

inscrit: “i ells seien davant seu, del primogènit d’acord amb el seu dret de naixement fins al més petit d’acord amb la seva joventut” (Gn 43,33). En les dues *haggadot* es mostra la copa de Josep, motiu provinent de fonts extrabíbliques. Encara que el text digui que és de plata, a la miniatura es prefereix mostrar daurada, mentre que a la *Germana* sembla una copa platejada amb el color oxidat.

D’una manera semblant a l’*Haggadà Germana*, es pot veure en el *Pentateuc Ashburnham* (f. 44r) un banquet separat en dues taules que divideix, en aquest cas, els germans hebreus i els egipcis, tal com es menciona a la Bíblia. Les dues taules també apareixen a la *Bíblia angevina de Nàpols* (f. 34v) i es representa Josep al mig entronitzat amb una copa a la mà (**Fig. 320**).¹⁰⁹¹ No obstant això, no sempre es respecta el text bíblic i també pot aparèixer, com a l’*Haggadà de Sarajevo*, una sola taula, amb Josep i els germans. Això també s’aprecia a la *Bíblia de Pamplona* (f. 32v) i als vitralls de la catedral de Notre-Dame de Chartres, per citar-ne alguns exemples.

Els servents de Josep persegueixen els germans i troben la copa de Josep a la bossa de Benjamí

Després de menjar, Josep va dir al majordom que posés la seva copa de plata al sac de Benjamí, i quan els seus hostes varen marxar va donar l’ordre que els detinguessin per robatori. Els germans, pensant-se que es tractava d’una equivocació, varen acordar amb el majordom que si algun d’ells hagués robat alguna cosa, es quedaria allà com a esclau. Els escorcollaren tots els sacs i varen trobar la copa en el del més petit (Gn 44,1-13). Segons es detalla anecdòticament al midraix, els germans, en veure que havien trobat la copa de Josep al sac de Benjamí, el van colpejar per haver-los fet avergonyir i es van estripar les vestidures en senyal d’aflicció. Quan Josep va observar que els seus germans s’enfurismaven, especialment Judà, el virrei va trencar un pilar de marbre on seia.¹⁰⁹²

L’escena en la qual troben la copa de Josep dins del sac de Benjamí es va representar tant a l’*Haggadà Germana* (f. 10r a) (**Fig. 321**) com a l’*Haggadà de Sarajevo* (f. 16r b) (**Fig. 322**). A la primera es poden veure els “servents de Josep que persegueixen els seus germans”, tal

¹⁰⁹¹ És interessant com en el cas de la *Bíblia angevina de Nàpols* es fa un paral·lelisme amb el sopar de Crist i els dotze apòstols. Per això es representen a taula tots dotze germans.

¹⁰⁹² *Gènesi Rabbà* 92,7.

com està inscrit. Aquests van armats amb escut, espasa i armadura. Separats per un arbre, hi ha un altre grup de personatges format per soldats que escorcollen la bossa de Benjamí, alguns dels germans estupefactes pel que està succeint i un ase. També està inscrit, seguint el Gn 44,12, “i la copa es va trobar al sac de Benjamí”. A l’*Haggadà de Sarajevo* els germans pateixen per la descoberta de la copa al sac de Benjamí. Molts d’ells fan gestos expressius d’angoixa, i un d’ells fins i tot s’està estripant les vestidures. Tots estan dempeus darrere dels ases que s’enduen per tornar a la seva terra. A l’altre costat hi ha dos soldats armats, un dels quals sosté el braç de Benjamí, que està indefens amb els braços oberts. Mentrestant Josep els acusa amb un dit i amb l’altre aguanta la copa, que segueix essent daurada. Entre els germans i Josep es representen els sacs oberts. Està inscrit el que es pot veure perfectament dibuixat: “i cadascú obrí el seu sac”, “i la copa es va trobar al sac de Benjamí. Llavors ells es van esquinçar els vestits” (Gn 44,11-13). La Bíblia no diu que, en el moment de la revisió dels sacs, Josep estigués present, però a l’*Haggadà de Sarajevo* figura el personatge segurament per potenciar la força dramàtica de l’escena o per ajuntar en una sola escena el diàleg posterior entre ells. Observant altres representacions de l’escena en l’art, Josep també hi pot ser present. En el cas del *Pentateuc Ashburnham* (f. 44r), el servent de Josep troba la copa i després el virrei recrimina l’acte de robatori als germans. Per simplificar l’escena de l’escorcoll dels sacs, es pot representar només el de Benjamí, ja obert, com a l’*Haggadà Germana*, o una pila de sacs, com a la de *Sarajevo*.¹⁰⁹³ Mentre que l’escena de l’escorcoll de sacs i la detenció de Benjamí és freqüent, no ho és la posició de braços oberts de Benjamí, que és retingut, indefens, sense ser el veritable culpable.

Judà parla amb Josep per intervenir a favor de Benjamí

Un cop hagueren descobert la copa de Josep en el sac de Benjamí, els germans anaren a veure Josep i es prosternaren davant seu oferint-se com a esclaus. Josep, però, va dir que només volia com a esclau el germà que havia comès el robatori. Llavors Judà va intercedir a favor del menor explicant el fort vincle entre Benjamí i el seu pare, Jacob (Gn 44,14-34).

¹⁰⁹³ Entre les obres que contenen l’escena es pot mencionar: *Hexateuc Ælfric*, f. 61v; vitrall de Josep, catedral de Saint-Etienne de Bourges; vitralls de la catedral de Notre-Dame de Chartres; vitrall de Josep, Rouen, catedral Notre-Dame; *Bíblia Morgan*, f. 6r; *Saltiri de sant Lluís*, f. 24r; decoració escultòrica de la sala capitular de Salisbury; *Bíblia angevina de Nàpols* (BNF, ms. Français 9561), f. 35r; *Bible Historiale* de la Morgan Library (ms. M. 394), f. 34v.

Seguint aquest fil narratiu, a l'*Haggadà Germana* i a l'*Haggadà de Sarajevo* es representa l'escena de Judà intervenint a favor del seu germà petit. Analitzant cada escena en concret, a l'*Haggadà Germana* (f. 10r b) (Fig. 323) es pot veure el grup de germans capitanejat per Judà. Alguns d'ells estan drets i d'altres, agenollats, i un està armat. A l'esquerra, sota un dosser, es representa Josep coronat i el petit Benjamí als seus peus. A les inscripcions es pot llegir el que s'està representant: "i Judà es va acostar a Josep i es va agenollar davant seu" (basat en el Gn 44,18-34) i "Benjamí està dret als peus de Josep". L'única incongruència que hi ha en aquesta última inscripció és que Benjamí està assegut i no pas dret, com s'indica. L'escena de l'haggadà és similar a la dels germans demanant Benjamí al seu pare. La seva composició és molt semblant, ja que el fill petit està als peus del personatge més autoritari. Una de les diferències notables per identificar que aquest cop no es tracta de Jacob sinó de Josep, és la corona que porta el personatge, vista ja en altres escenes d'ençà que assoleix la categoria de virrei. Si bé col·locar Benjamí assegut als peus de Jacob és molt rar (en l'escena en què els germans demanen al pare poder-se endur el fill més petit), també ho és que Benjamí se situï als peus de Josep mentre que els seus germans intercedeixen a favor seu. Igual que la posició de Judà a l'*Haggadà Germana*, és freqüent que es mostri els germans agenollats o postrats suplicant davant Benjamí.¹⁰⁹⁴

Al seu torn, a l'*Haggadà de Sarajevo* (f. 17v a) (Fig. 324), tots els germans s'acosten a Josep, entronitzat i de proporcions més grans que la resta. El germà que està al davant, Judà, és qui pren la paraula. Benjamí no se situa als peus de Josep, sinó just al darrere de Judà, protegit pels seus germans, i es pot veure que "Judà es va acostar a ell" (Gn 44,18).

Aquesta escena no gaudí de gaire popularitat en els cicles de Josep, ja que és més circumstancial, però es pot assenyalar que, entre els manuscrits hebreus asquenazites, aquest episodi s'inclou a la *Bíblia Schocken* (f. 1v) (Fig. 325). En el manuscrit es pot veure Josep, coronat, que agafa el braç del petit Benjamí, mentre que Judà, amb una espasa embeïnada, intercedeix a favor del més petit. Per tant, a diferència de les *haggadot* catalanes, Judà es representa en una actitud més activa i agressiva.

¹⁰⁹⁴ Es pot observar, per exemple, a l'*Hexateuc Ælfric*, f. 65r; a la *Bíblia Morgan*, f. 6r; a l'església superior de Sant Francesc d'Assís; i a la *Bíblia angevina de Nàpols* (BNF, ms. Français 9561), f. 36v.

Josep es dona a conèixer i abraça Benjamí

Josep, emocionat per tot el que havia succeït i per la manera com els germans havien defensat el més petit, es va fer reconèixer deixant que el plor li vingués als ulls. Llavors els va explicar el que li havia succeït tots aquests anys gràcies a la intervenció divina. Els digué també que anessin a buscar el pare i que el portessin a Egipte perquè visqués a la regió de Goixen¹⁰⁹⁵ sense que li faltés res. Josep i Benjamí s'abraçaren plorant i després el virrei va besar els altres germans (Gn 45,1-15).

El moment més emotiu de la història de Josep i els seus germans es representa a totes tres *haggadot* catalanes, seguint les directrius del text bíblic: a l'*Haggadà d'Or* (f. 7r d), a l'*Haggadà Germana* (f. 10v a) i a l'*Haggadà de Sarajevo* (f. 17v b). A l'*Haggadà d'Or* (f. 7r d) (Fig. 326) es pot veure Josep, assegut darrere d'una cortina, que besa el seu germà petit, dret sobre els seus genolls. Mentrestant, cinc dels seus germans se acosten emocionats per la retrobada. Està inscrit “i es va llançar al coll del seu germà Benjamí” (Gn 45,14). La composició de l'escena és semblant a la de l'*Haggadà Germana* (f. 9v a), quan els germans arriben amb Benjamí i Josep i el més petit s'abraçen. Tot i això, s'ha de recalcar que l'escena de l'*Haggadà Germana* dedicada a l'episodi és la primera del f. 10v (Fig. 327). En la miniatura es pot veure, a l'esquerra, com diu la inscripció, “Josep, qui abraça Benjamí i plora abraçat a ell” (basat en el Gn 45,14). Tots dos estan drets, sota d'una arcada, abraçant-se. S'identifica Josep, més gran i amb corona. A la dreta figuren sis dels seus germans, alguns d'ells assenyalant cap als dos germans menors. La inscripció, en hebreu, diu “els germans de Josep, que estan dempeus espantats perquè Josep havia capturat Benjamí”. Aquesta inscripció té relació amb l'actitud dels germans abans que coneguessin la veritable identitat del virrei d'Egipte, mantenint encara l'actitud de l'escena “b” del f. 10r. Precisament, després que Josep abraçés Benjamí, va besar els altres germans i tots es posaren a conversar, cosa que no lligaria amb la inscripció. Per últim, a l'*Haggadà de Sarajevo* (f. 17v b) (Fig. 328) es mostra Josep ajupit abraçant i besant Benjamí, mentre que els seus germans, a un cantó, contemplen l'escena. Està inscrit: “I va dir als seus germans: -Jo sóc Josep”, “i ell es va llançar al coll del seu germà Benjamí tot plorant” (Gn 45,3.14).

¹⁰⁹⁵ D'acord amb R. Graves i R. Patai, Goixen era una regió lluny de les terres del Nil però amb bones pastures per al ramat. GRAVES, R.; PATAI, R., *Los mitos hebreos...*, p. 335.

L'escena de Josep donant-se a conèixer davant dels seus germans és sens dubte una de les més representades on figuren els germans de Josep. És habitual que es representi una abraçada o un petó entre Josep i Benjamí i que al darrere figurin els germans, que poden estar emocionats pel que estan veient.¹⁰⁹⁶ Tanmateix, també es poden trobar exemples, com al *Saltiri de sant Lluís* (f. 25v), que Josep es dona a conèixer, sense que encara es representi el moment del petó i l'emoció pel descobriment. Aquesta variant pot ser fàcil de confondre amb altres escenes de Josep rebent els seus germans.

JOSEP I JACOB

Els germans expliquen els fets a Jacob

El faraó, assabentat que els germans de Josep estaven a Egipte, els va permetre que agafessin carruatges egipcis per transportar-hi la família i provisions pel viatge de tornada. En arribar a Canaan, els germans van explicar a Jacob que el seu fill preferit era viu i que governava Egipte, així que volgué anar-lo a veure (Gn 45,16-28). Tampoc falten llegendes jueves contemporànies que detallen aquest moment tan esperat. Concretament, un midraix subratlla que van dir la notícia a Jacob amb tacte i de manera gradual, per evitar que es morís de l'emoció. Per donar-li la bona nova més suaument, Sèrah va cantar acompanyada de l'arpa. En escoltar la melodia, Jacob va sentir que la divina presència se li feia visible altre cop, ja que, d'ençà que creia que Josep estava mort, havia perdut tot contacte amb la divinitat.¹⁰⁹⁷

Seguint el text bíblic, però sense afegir la història midràixica esmentada, l'*Haggadà de Sarajevo* (f. 18r a) (Fig. 329) és l'única haggadà catalana que conté l'escena de la comunicació de la bona nova a Jacob per part dels germans. Es poden veure els onze germans –un d'ells Benjamí, més petit que la resta– que han tornat d'Egipte amb un carruatge tirat per cavalls i nombrosos presents. Estan parlant amb Jacob, que seu davant d'ells entronitzat i aixeca les mans en senyal de sorpresa. Està inscrit: “i ell pogué veure els carros”, “l'esperit del seu pare, Jacob, es va reanimar” (Gn 45,27).

¹⁰⁹⁶ Això es pot observar a l'*Hexateuc Ælfric*, f. 65r; a un Saltiri del Trinity College (Anglaterra, principi s. XIII, Cambridge, Trinity College B. 11. 4, f. vii r); als vitralls de Saint-Étienne de Bourges; a la *Biblia Morgan*, f. 6v; a la decoració escultòrica de la sala capitular de Salisbury; i a la *Biblia angevina de Nàpols* (BNF, ms. Français 9561), f. 36v.

¹⁰⁹⁷ *Séfer ha-Iaixar* 2,2-4.

L'escena dels fills explicant al pare els fets succeïts a Egipte sol ser substituïda, en cicles més curts, per la trobada de Josep i Jacob, un dels moments més emotius. Aquesta emotivitat amb l'abraçada paternofiliar, però, no apareix a les *haggadot* catalanes, ja que es mostren els dos personatges a certa distància l'un de l'altre, o directament en el moment en què Josep el presenta al faraó. D'una manera similar a l'*Haggadà de Sarajevo*, a la *Bíblia Morgan* (f. 6v) (**Fig. 330**) es presenta la mateixa escena amb Jacob, ja gran, a un costat, entronitzat, mentre els seus fills li donen la gran notícia. La gestualitat de Jacob indica sorpresa en els dos casos, igual que el germà que pren la paraula fa el gest d'estar narrant. El motiu del carruatge també hi és present, però, com a diferències destacables, a la Bíblia francesa no es representa Benjamí a sobre, i en comptes d'ases apareixen camells; a més, es redueix a cinc el nombre de fills dibuixats a la imatge. També a les *Histoires bibliques* (BNF, Français 1753, f. 25r) (**Fig. 331**) els germans informen Jacob, però en aquest manuscrit el pare no està assegut, sinó dret, amb un bastó, indicant la seva vellesa, i no es mostra cap carro, sinó només els ases amb sacs carregats.¹⁰⁹⁸

Jacob i els seus fills marxen cap a Egipte

Amb totes les seves pertinences Jacob i la seva família van baixar fins a Egipte. El patriarca se'n va endur tots els fills i nets muntats en els carruatges que el faraó els havia enviat per al viatge. Els seus descendents directes, sense comptar les mullers, que van entrar al país eren seixanta-sis, i la xifra pujà a setanta-cinc membres incloent-hi la família de Josep. En una visió durant la nit, Déu digué a Israel que a Egipte serien un gran poble i que acabarien tornant a la seva terra (Gn 46,1-27). Jacob va enviar Judà perquè digués a Josep que es trobarien a la regió de Goixen, i un cop es veieren es varen abraçar amb gran emoció (Gn 46,28-30).

El viatge d'Israel cap a Egipte per trobar el seu fill Josep es representa a l'*Haggadà Germana* (f. 10v b), a l'*Haggadà de Sarajevo* (f. 18r b) i també a la marginàlia de l'*Haggadà de Barcelona* (f. 40r). A totes elles Jacob està damunt d'un carruatge i l'acompanya la seva família. Analitzant les particularitats de cadascun dels manuscrits, es pot veure que a la *Germana* (f. 10v b) (**Fig. 332**) Jacob i els seus fills estan damunt d'un carruatge tirat per dos

¹⁰⁹⁸ També els vitralls de Rouen i la *Bíblia de Pamplona* d'Amiens (f. 34v) presenten l'escena, però la solució divergeix de l'*Haggadà de Sarajevo*.

cavalls. A sota del carruatge els segueixen dos gossos i dos arbres separen visualment el grup de Josep i la seva família. Al seu davant, a l'esquerra de la composició, Josep i un acompanyant els estan esperant. Es pot llegir el que es veu en la imatge: “Jacob que va baixar a Egipte en carros” i “Josep, que anà a trobar el seu pare” (basat en el Gn 46,5-7 i 46,29). Així, a més del viatge de Jacob i els seus fills també es fa menció d'aquest retrobament tan esperat. La persona que acompanya Josep podria ser el seu germà Judà, que per ordres de Jacob havia anat a trobar prèviament Josep per indicar-li que es trobarien a Goixen, o també podria ser un assistent egipci. En tot cas, es representaria el moment de la trobada en aquesta regió. A diferència de la *Germana*, l'*Haggadà de Sarajevo* (f. 18r b) (Fig. 333) sintetitza la vinyeta il·lustrant només el moment en què Jacob i els seus onze fills arriben a les portes d'Egipte. En aquest cas no s'inclou la figura de Josep, sinó que només es representa Jacob i Benjamí, dalt del carro tirat per cavalls, juntament amb els seus germans, que estan davant l'entrada de la ciutat. Està inscrit: “Jacob i els seus descendents van arribar a Egipte”, “i es van endur les seves dones i criatures en els carros” (Gn 46,5-6). La inscripció, però, no és del tot fidel a la imatge, ja que no es representa cap dona, i l'única criatura que hi ha és Benjamí. També es representa aquest moment a la marginàlia inferior del foli 40r de l'*Haggadà de Barcelona* (Fig. 334), on es pot veure una filera de persones caminant. A l'esquerra hi ha Jacob assegut al carro, tirat per un cavall, i un jove que fa sonar un corn. A la dreta hi ha un seguici de persones, dos homes i dues dones. El primer porta un fuet perquè el carruatge de Jacob no s'aturi. El tema que es representa a la miniatura està escrit al foli: “i [Jacob] va baixar a Egipte”.

El carro que condueix Jacob i la seva família per arribar a Egipte es pot trobar a la *Gebhard Bible* (f. 27v)¹⁰⁹⁹ i a la *Bíblia angevina de Nàpols* (BNF, ms. Français 9561, f. 38v), tot i que no sempre s'escull aquest mitjà de transport.¹¹⁰⁰ L'arquitectura que es representa a l'*Haggadà de Sarajevo*, que indica que han arribat a Egipte, també es pot veure a la *Bíblia de Pamplona* (f. 35r) i en una *Bible Historiale* de la BNF (Français 161, f. 51r) (Fig. 335), per exemple. Així, la representació en les *haggadot* segueix uns esquemes ja difosos en l'art, malgrat que no sigui una escena gaire representada dins del cicle de Josep.

¹⁰⁹⁹ *Gebhard Bible*, Salzburg, s. XII, Viena, Nationalbibliothek, Cod. Ser. Nov. 2701-2, f. 27v.

¹¹⁰⁰ El més comú és que es representin a cavall o en ases, com es pot observar a la *Bible Historiale* de la Morgan Library (ms. M. 394), f. 35r. També es poden representar a peu, com a la *Bíblia de Pamplona* d'Amiens, f. 35r, a la decoració escultòrica de la sala capitular de Salisbury i a la *Bible Historiale* (BNF, Français 161), f. 51r.

Jacob es presenta davant del faraó

Després que Jacob i Josep es trobessin, Josep va anar a informar el faraó que la seva família havia arribat a la regió de Goixen i li va presentar cinc dels seus germans. Com els havia recomanat de fer el virrei, van dir que eren pastors d'ovelles i cabres i que, per raó de la fam al país de Canaan, es veieren obligats a residir fora. El faraó va permetre que visquessin a Goixen, ja que als egipcis no els agradava la feina de pastors. Josep també va fer venir el seu pare a palau per presentar-lo al faraó. El sobirà li va preguntar l'edat, i Jacob li respongué i el saludà. La família d'Israel, mantinguts per Josep, van viure a la millor regió d'Egipte i els va donar terres en propietat¹¹⁰¹ (Gn 47,1-12). Segons el midraix, després que Jacob li digués quants anys tenia, va beneir el faraó i se'n tornà a Goixen.¹¹⁰²

La trobada entre el faraó i Jacob, d'acord amb la història bíblica i el matís midràixic esmentat, es representa a l'*Haggadà d'Or* (f. 8v a) i també a l'*Haggadà Germana* (f. 11r a). A l'*Haggadà d'Or* (f. 8v a) (Fig. 336) es pot observar, a l'esquerra de la vinyeta, el faraó, distingible per la corona; Jacob, amb el cap cobert; i Josep, al costat del pare. Tots tres estan asseguts sota un dosser assenyalant un riu ple de peixos, que podria simbolitzar la prosperitat del govern del faraó. Com han assenyalat els estudiosos, aquest riu connecta amb el de la vinyeta inferior col·locada diagonalment a aquesta (f. 8v d), on es pot veure l'escena del faraó que fa matar els nens mascles israelites. Per tant, el riu, de portar peixos i ser fructífer, passarà a ser, en una altra vinyeta, un riu tacat de sang, amb els nens hebreus ofegats a les seves aigües. A la dreta de la composició, darrere del riu, hi ha tres dels germans de Josep, segurament en al·lusió a la conversa prèvia entre el faraó i alguns d'ells. Segons la Bíblia, el sobirà parlà amb cinc dels germans, però aquí s'ha reduït el nombre a tres. Al text bíblic s'explica que la trobada va servir per presentar el pare de Josep al faraó, però al midraix Jacob acabà beneint el sobirà d'Egipte, com també apareix inscrit al manuscrit: "I Jacob beneeix el faraó" i "els germans de Josep". La vinyeta de l'*Haggadà Germana* (f. 11r a) (Fig. 337) no és tan subtil i enginyosa. Només es representa Jacob i el faraó conversant sota un baldaquí, i Josep amb cinc dels seus germans, els cinc que, segons el text bíblic, presentà al faraó i s'hi entrevistaren. Està inscrit "els germans de Josep i Josep amb ells" i "Jacob està alçat amb el faraó en una habitació i ell preguntà: -Quants

¹¹⁰¹ Les terres que eren propietat del faraó es van veure multiplicades gràcies a l'administració de Josep. Durant la fam dels set anys d'escassetat, els egipcis es van gastar tots els estalvis per comprar gra i van acordar amb Josep que els donaria menjar a canvi de bestiar. Quan se'ls va haver acabat el bestiar, els comprà les terres i la seva llibertat. Així, el faraó acabà essent el propietari de tot Egipte, llevat de les terres dels sacerdots, i d'una multitud d'esclaus (Gn 47,13-26).

¹¹⁰² *Tankhumà Buber* Introd.132, *Agadat Bereixit* 85.

anys tens?” (Gn 47,7-8). Encara que estigui escrit que Jacob està dret, en la imatge es representa assegut al costat del faraó, conversant sota d’una estructura similar a l’*Haggadà d’Or*. No es representa cap riu com al seu manuscrit germà.

Comparant la representació dels dos manuscrits hebreus amb altres testimonis artístics, es pot apreciar que la tònica general és que Josep introdueixi el seu pare davant del faraó, ja sigui indicant-lo amb la mà,¹¹⁰³ tocant-li l’esquena o mostrant-lo des del seu darrere,¹¹⁰⁴ o també agafant-lo de la mà.¹¹⁰⁵ És menys comú que no es representi Josep duent a terme la presentació, com succeeix a la *Histoire ancienne jusqu’à César* de Dijon (f. 59v). Com a particularitats de les *haggadot*, resulta interessant que Jacob s’equipari en importància al faraó, ja que tots dos estan asseguts, l’un al costat de l’altre, parlant. En canvi, en altres manuscrits es tendeix a mostrar-lo agenollat davant del faraó, com succeeix a la *Bíblia Morgan*. No obstant això, a l’*Hexateuc Ælfric* (f. 68v) es pot observar també com parlen l’un amb l’altre, i darrere de Jacob es col·loca Josep. La diferenciació dels personatges se sol indicar a partir de la corona del faraó, normalment entronitzat, i a vegades portant el ceptre de poder, que contrasta amb Jacob, normalment amb el cap cobert i ja vell. Josep, més jove, sol ser qui el presenta davant del faraó. La presència dels altres germans en un lateral, com passa a les *haggadot*, també és freqüent, encara que hi ha casos en què s’inclouen diversos membres de la família de Jacob, no només els fills, sinó també les dones.¹¹⁰⁶ Així, les *haggadot* tenen la particularitat que els interessa més mostrar Jacob i el faraó conversant i com el primer el beneeix seguint la llegenda midràixica. La inclusió del riu Nil en l’escena podria ser un *unicum*.

Jacob beneeix Efraïm i Manassès

Segons es relata a la Bíblia, els israelites van habitar la regió de Goixen, on prosperaren i es multiplicaren. Jacob va viure fins als cent quaranta-set anys, i en va passar disset en aquestes terres. Quan Israel notà que li arribava l’hora parlà amb Josep, a qui va fer jurar que no l’enterraria a Egipte (Gn 47,27-31). Josep, quan sabé que el seu pare estava malalt, l’anà a

¹¹⁰³ Com succeeix a les *Bible Historiale*: BNF, Français 156, f. 42v; BNF, Français 8, f. 39v; BNF, Français 152, f. 38r; i *Morgan Library* ms. M. 394, f. 32v.

¹¹⁰⁴ Es pot apreciar a les següents obres: l’*Histoire ancienne* de la BNF (Français 20125), f. 63v; la *Bíblia Morgan*, f. 6v; el *Saltiri de sant Lluís*, f. 26r; i la *Bible Historiale* (*Morgan Library*, ms. M. 394), f. 32v, entre d’altres.

¹¹⁰⁵ Josep agafant Jacob de la mà es pot detectar tant al llibre d’hores de la *Morgan Library* (ms. M. 739, f. 15r), al *Saltiri anglocatalà* de París (f. 2r), com a la *Bible historiale* de Troyes, BM (ms. 59, f. 43r).

¹¹⁰⁶ Les dones familiars de Jacob es poden veure tant al *Saltiri anglocatalà* (f. 2r), les *Histoires bibliques* de la BNF (Français 1753, f. 25v) com a la *Historien Bibel* de la *Morgan Library* (ms. M. 268 f. 6v).

veure amb els seus dos fills. Israel, des del seu llit, ja molt dèbil, va prendre Efraïm i Manassès com a fills, perquè rebessin també la seva herència i part del territori. Havent perdut gran part de la visió, els va seure a la falda, els va besar i abraçar, i finalment els beneí. Josep col·locà els dos fills perquè rebessin la benedicció; Efraïm es trobava a l'esquerra d'Israel i Manassès, a la dreta. Jacob, però, va creuar les mans i va estendre la dreta damunt del fill més petit, Efraïm. A Josep no li agradà el canvi, així que li recordà que el primogènit era Manassès. Israel, tanmateix, li va dir que la descendència del fill petit arribaria a ser més important (Gn 48,1-22).

En relació a aquest episodi bíblic, hi ha una llegenda jueva, narrada al *Pessikta Rabbati*, on s'explica que Jacob no tenia prou forces per beneir els seus nets. Josep, però, es pensà que el seu pare no ho volia fer perquè no eren dignes de la benedicció. Per aquest motiu Josep digué que els seus fills eren tan rectes com ells i portà la seva dona.

També en la tradició cristiana el moment de la benedicció de Jacob als seus nets interessà per extreure'n lectures simbòliques. Efraïm simbolitzaria els cristians i Manassès, els jueus.¹¹⁰⁷ Així, s'interpretava que el poble jove era el cristianisme, que s'aixecava amb més força que el poble jueu, exemplificat per Manassès, el fill gran. Se substitueix, d'aquesta manera, l'Antiga Llei per la Nova; l'Església que venç la Sinagoga. A més, també es va llegir la història en clau tipològica i l'encreuament de braços de Jacob es va interpretar com la Creu de Crist.

La importància teològica que adquirí aquest moment bíblic també causà que l'escena fos difosa en l'art d'occident. Sense la intenció de fer paral·lelismes amb la vida de Crist, sinó de representar els episodis més importants de la història de Josep, la benedicció de Jacob als seus nets es representa tant a l'*Haggadà d'Or* (f. 8v b) com a l'*Haggadà Germana* (f. 11r b). A l'*Haggadà d'Or* (f. 8v b) (Fig. 338) es pot veure Jacob, assegut en un llit, sota d'uns cortinatges roses, que beneeix Efraïm i Manassès encreuant les seves mans. A la dreta es representa Josep i tres homes més que l'acompanyen. Israel, ja vell, està encreuant els braços a punt de tocar el cap dels seus nets. Es pot llegir inscrit el que es representa a la imatge: "Ell creuà les mans" i "Jacob està malalt". D'una manera similar, a l'*Haggadà Germana* (f. 11r b) (Fig. 339) també es representa Jacob assegut en un llit sota cortinatges roses, que creua les mans mentre beneeix els seus nets. Als peus del llit, Josep intenta canviar la benedicció perquè

¹¹⁰⁷ STECHOW, Wolfgang, «Jacob Blessing the Sons of Joseph, from Early Christian Times to Rembrandt», *Gazette des Beaux-Arts*, Abril 1943, vol. XXIII, p. 193-208.

beneficiï el primogènit. Entrant per la porta, un servent porta un plat i una tovallola per servir Jacob, seguit per un altre home. Està inscrita la identificació del servent, col·locat a la dreta: “el servidor, que porta menjar a Jacob, que està malalt”. S’ha de fer notar, en particular, que el motiu del servent no apareix a la Bíblia ni a l’*Haggadà d’Or*.

L’escena, tot i que no és massa freqüent en l’art jueu, no només es representa en les *haggadot*, sinó que també es detecta en altres obres jueves. Concretament, es pot veure als *Comentaris de la Torà de Raixí* de Munic (vol. 1, f. 40v) (**Fig. 340**) una vinyeta amb l’escena de Jacob beneint Efraïm i Manassès, il·lustrant el text bíblic i el comentari. Jacob, que està estirat en un matalàs recolzant el cap sobre un coixí, beneeix els seus dos nets, encreuant les mans. Efraïm i Manassès estan agenollats davant seu i Josep intenta moure el braç dret del patriarca per beneficiar el primogènit. L’escena també es representà a la sinagoga de Dura Europos, primer exemple conservat de l’escena. S’hi presenta Jacob estirat en un triclini amb els seus dos nets drets al seu davant i Josep al seu costat.

Una de les particularitats que ha assenyalat la bibliografia al voltant de les *haggadot*¹¹⁰⁸ és que Jacob està assegut en un llit i no en una cadira quan té lloc la benedicció dels seus dos nets. A més, aquesta característica també s’observa als *Comentaris de la Torà de Raixí*, sempre d’acord amb la feblesa de Josep mencionada al text bíblic. No obstant això, observant altres testimonis artístics es pot dir que la benedicció al llit no és tan infreqüent, ja que s’observa al *Pentateuc Ashburnham* (f. 50r) (**Fig. 341**), als octateucs vaticans (BAV, Vat. Grec 747, f. 66v i Vat. Gr. 746, f. 135r), al *Saltiri de sant Lluís* (f. 27v), a les *Histoires bibliques* (BNF, Français 1753, f. 15v), a la *Bíblia de Pàdua*¹¹⁰⁹ (f. 36v) (**Fig. 342**) i en un *Speculum Historiale* de la BNF (Français 50, f. 50v), entre d’altres.¹¹¹⁰ El gest de Josep als *Comentaris de la Torà* de Munic també es porta a terme en altres obres, com al *Pentateuc Ashburnham* o al *Gènesi de Viena*, on es pot veure com Josep intenta canviar de lloc la mà dreta del pare. Així mateix, com s’ha descrit en les *haggadot* catalanes, Josep fa el gest d’acostar-s’hi per intentar canviar la benedicció.

¹¹⁰⁸ KOGMAN-APPEL, K., *Illuminated Haggadot...*, p. 65-66.

¹¹⁰⁹ Rovigo, Biblioteca dell’Accademia dei Concordi, cod. 212, f. 36v.

¹¹¹⁰ Per mencionar altres exemples, la benedicció de Jacob al llit també es troba en el conegut com a *Feuillet Wittert* verso (c. 1150 Liège, Bibliothèque de l’Université ms. 2613) o en una creu d’altar esmaltada del British Museum de Londres, d’escola mosana, datada c. 1160-70.

Segons l'estudi de Wolfgang Stechow,¹¹¹¹ hi ha poques obres que emfatitzin l'encreuament de mans de Jacob en relació a la creu de Jesús. La majoria d'aquestes obres en orfebreria i vitrall del s. XII i XIII, fan un contrapunt tipològic amb Crist portant la Creu. No n'hi hauria exemples ni a la *Bíblia Pauperum* ni a l'*Speculum Humanae Salvationis*.

Com queda clar en les *haggadot*, qualsevol paral·lelisme amb Crist queda minimitzat, ja que no es representa l'encreuament de mans des d'un punt de vista frontal i, a més, s'inclou la contextualització adequada amb Josep i els germans al darrere.

Enterrament de Jacob

Quan Josep veié el seu pare mort, el besà i el cobrí de llàgrimes, i van fer embalsamar el seu cos. Els egipcis van fer setanta dies de dol per Jacob, i després Josep preguntà al faraó si podia tornar a Canaan a enterrar-lo, tal com li havia promès. Quan anà a Canaan, el va acompanyar un gran seguici amb carros de guerra. Hi anaren "tots els oficials del faraó, els principals de la cort i tots els prohoms del país d'Egipte, i també tota la seva família, els seus germans i altres persones de la família del seu pare". Els únics que no van fer aquest viatge varen ser les criatures i els ramats. El funeral se celebrà a l'altra banda del Jordà, a Goren-Aatad, i van enterrar el cos a la cova del camp de Macpelà. Després tots tornaren a Egipte (Gn 50,1-14).

Per donar més detalls de l'història bíblica, en el midraix es puntualitza que Jacob va demanar de ser enterrat fora d'Egipte perquè sabia que la resurrecció dels virtuoses tindria lloc a la Terra Santa i no volia haver de viatjar abans de ser ressuscitat, com explica Raixí. Quan va morir, Josep no va escatimar en els preparatius i va col·locar el cos de Jacob en un canapè d'ivori plaquejat amb or, amb incrustacions de pedres precioses, envoltat per unes cortines de color porpra. A més, els fills de Jacob van cremar encens al seu costat. Com a assistents, també vingueren els caps de la casa d'Esau¹¹¹² i els governants de la casa d'Ismael; es tocaren

¹¹¹¹ STECHOW, W. «Jacob blessing the sons...», p. 193-208.

¹¹¹² Alguns afirmaren que Esau, germà de Jacob, encara vivia i que la seva família els va acompanyar a Canaan per enterrar-lo. Abans d'arribar a Macpelà, Esau no volia que l'enterressin en un lloc que li pertanyia i es van barallar. Dan va decapitar Esau amb espasa. *Séfer ha-Iaixar* 211-13; *Pirké de Rabbi Eliezer* cap. 39; *Gènesi Rabbà* (JACOBS, J., et al. «Joseph»..., p. 246-253).

trompetes i es cantà. A la tomba de Jacob es plantà un cedre perquè ell era l'arbre d'on sortiren dotze tribus.¹¹¹³

Seguint el text bíblic, l'enterrament del patriarca Jacob, un dels moments culminants de l'últim capítol del Gènesi, es representa a l'*Haggadà d'Or* (f. 8v c), a l'*Haggadà Germana* (f. 11v a) i a l'*Haggadà de Sarajevo* (f. 19v a). A l'*Haggadà d'Or* (f. 8v c) (**Fig. 343**) s'il·lustra un gran dol sobre el fèretre de Jacob, cobert amb un mantell sota d'un arbre. A la dreta hi ha sis plorants i a l'esquerra, el faraó coronat i els seus servents o membres de la família. Està inscrit "I van arribar a Goren-Aatad" (Gn 50,10). Com s'explica a la Bíblia, a Goren-Aatad, a l'altra banda del riu Jordà, van fer una magnífica cerimònia fúnebre a Jacob. Així, Josep va complir la promesa d'enterrar el seu pare a Canaan i per fer-ho va viatjar amb un llarg seguici fúnebre, acompanyat dels oficials del faraó i els prohoms egipcis. No es diu, però, que el mateix faraó vingués a l'enterrament; això no obstant, aquí es representa. Per donar més solemnitat a l'escena, el faraó coronat també apareix a l'*Haggadà Germana* (f. 11v a) (**Fig. 344**), a un costat del sepulcre, assegut i lamentant-se. Segons la inscripció, es representa "el faraó i els seus servents", però els personatges que apareixen darrere el monarca, amb barbes i el cap cobert, podrien ser identificats com a membres de la família de Jacob. Envoltant la resta del sepulcre es dibuixa un gran nombre de plorants, dotze en total, vestits de color negre i amb el cap cobert, que prenen el protagonisme de l'escena fent gestos i expressions de gran desconsol. El fèretre és un sarcòfag de pedra amb relleus als laterals; no està cobert amb cap llençol. Col·locats entre els plorants hi ha dos arbres. A l'*Haggadà de Sarajevo* (f. 19v a) (**Fig. 345**), en comptes d'interessar-se pel plany i el dol per Jacob, es prefereix mostrar el trajecte amb el fèretre, que carreguen quatre persones sobre les espatlles amb uns pals mentre els segueix una comitiva fúnebre. Està inscrit: "Jacob va morir i es va reunir amb els seus", "els seus fills van transportar el seu cos al país de Canaan" (Gn 49,34; Gn 50,13).

Comparant l'escena de les *haggadot* amb altres obres, es pot mostrar l'enterrament i els funerals de Jacob de diverses maneres, normalment dipositant el cadàver dins d'un taüt o traslladant el cos en processó sobre les espatlles –igual que a l'*Haggadà de Sarajevo*.¹¹¹⁴ Hi ha

¹¹¹³ *Targum de Jerusalem*. Com a detall anecdòtic, quan Jacob va demanar a Josep que jurés que l'enterraria a Macpelà li va fer posar la mà als genitals. Al midraix Josep contestà que era impropri tocar la seva circumcisió, però ho acabà fent d'aquesta manera. GRAVES, R.; PATAI, R., *Los mitos hebreos...*, p. 339.

¹¹¹⁴ Que aparegui la processó es pot apreciar també a la *Histoire ancienne jusqu'à César* de Dijon, f. 60v; a la *Bible Historiale* (BNF, Français 160), f. 43r; a les *Histoires bibliques* (BNF, Français 1753), f. 26r; i a la *Bíblia*

manuscrits que mostren les diferents fases de l'enterrament, com a la *Bíblia angevina de Nàpols* i a les *Histoires bibliques* de la BNF (Français 1753). En canvi, no és habitual que es representi el dol sobre el taüt ja tancat com a l'*Haggadà d'Or* i l'*Haggadà Germana*. La representació del dol dels familiars es pot fer a través de gestos de dolor o de tristesa, ja sigui per la gestualitat de les mans o de la cara, com es pot observar al *Saltiri de sant Lluís* (f. 28r) (**Fig. 346**).¹¹¹⁵ En canvi, que vesteixin de negre, com a l'*Haggadà d'Or* i l'*Haggadà Germana*, és poc usual. Se'n pot veure un exemple a l'*Histoire ancienne* de la BNF (f. 73v),¹¹¹⁶ però no és comú. Així mateix, que el faraó aparegui en l'escena de dol, detall no mencionat al text bíblic, és un *unicum*. Convé fer notar que Josep pot aparèixer coronat, com figura a l'*Histoire ancienne d'Acre* de Dijon (f. 60v) (**Fig. 347**), en qualitat de virrei d'Egipte. La inclusió del faraó a l'escena podria deure's a una incorrecta interpretació del model, on s'hauria inclòs Josep coronat en comptes del faraó.

Josep i els seus germans tornen a Egipte

Després que enterressin Jacob a Canaan, Josep, els seus germans i tothom qui els acompanyà varen tornar a Egipte. Un cop Israel morí, els germans de Josep estaven inquietats per si el virrei es volia venjar d'ells, però aquest, magnànimament, els assegurà que no havien de témer, ja que els seguiria mantenint (Gn 50,15-21).

A l'*Haggadà de Sarajevo* (f. 19v b) (**Fig. 348**), l'escena que segueix l'enterrament de Jacob és la representació de Josep i els seus germans davant del faraó, moment que no s'explica al Gènesi. Segons la Bíblia, i com està inscrit sota de la miniatura, "Josep se'n tornà a Egipte amb els seus germans" (Gn 50,14), però no s'especifica que s'entrevistessin tots amb el faraó. El "faraó" s'identifica com a tal en la inscripció. Tanmateix, la presència del faraó es pot justificar perquè Josep, abans d'anar-se'n, li prometé que tornaria, i així ho feu i ho demostrà. L'escena és exclusiva, però la composició és similar a altres escenes del cicle de Josep incloses en el mateix manuscrit: els germans davant del personatge poderós que seu entronitzat.

angevina de Nàpols (BNF, ms. Français 9561), f. 42v. També hi ha altres variants, com que aparegui Jacob al llit agonitzant.

¹¹¹⁵ Els gestos de dolor es poden observar també al *Gènesi de Viena*; a la *Bíblia Morgan*, f. 7r; a les *Histoires bibliques* (BNF, Français 1753), f. 26v; i a la *Histoire ancienne* (BNF, Français 168), f. 73v; entre d'altres.

¹¹¹⁶ *Histoire ancienne*, Bolonya, entre 1353 i 1359, París, BNF, Français 168, f. 73v.

El taüt de Josep és dipositat al riu Nil

Josep, quan va sentir que la mort se li acostava, va demanar als seus germans que s'enduguessin els seus ossos en el moment en què Déu vingués a Egipte a ajudar-los. Un cop mort, va ser embalsamat i guardaren el seu cos en un sarcòfag (Gn 50,22-26).

La mort de Josep fou un tema que es desenvolupà a la literatura midràixica. S'explica que quan Josep va morir el van embalsamar i van col·locar el seu sarcòfag al riu Nil. En el *Zohar* s'especifica que això es va dur a terme per evitar l'adoració del seu cos. Altres fonts mencionen que ho van fer els egipcis per evitar que els hebreus marxessin del país, com van suggerir els consellers, o perquè beneís l'aigua. Alguns citen que Josep va fer jurar als seus germans que l'enterrarien prop de Siquem i que sepultarien la seva dona, Assenat, a la tomba de Raquel.¹¹¹⁷ Posteriorment, la tomba va ser traslladada per Moisès fora d'Egipte¹¹¹⁸ i va ser portada al costat de l'Arca de l'Aliança.¹¹¹⁹

D'acord amb l'episodi de la Bíblia i del midraix, l'*Haggadà de Sarajevo* (f. 20r a) (**Fig. 349**) és l'única haggadà que representa l'escena en la qual dipositen el taüt de Josep al riu Nil. Fora de les muralles de la ciutat, diverses persones amb el cap cobert dipositen Josep en un taüt a la vora del riu Nil. Com diu la inscripció de la vinyeta: “Josep va morir i el dipositaren en un sarcòfag a Egipte” (Gn 50,26) i “els egipcis el varen baixar al Nil”, “Egipte”. La inscripció segueix el *Targum de Pseudo-Jonatan* (en relació al Gn 50,26), on es menciona, com a la segona part de la inscripció, “que el varen posar en un taüt i el varen baixar al Nil a Egipte”. Com s'ha explicat, els egipcis van enfonsar el taüt de Josep al riu perquè beneís l'aigua, però a la vegada també hi ha la creença que van ser els jueus els qui van posar-lo en un taüt i el van enfonsar al riu perquè els egipcis no el trobessin i l'adessin idolàtricament. Per la vestimenta, es representen com a jueus i no com a egipcis, sense coincidir amb la inscripció.

L'escena de la mort i de l'enterrament del virrei també és molt infreqüent als cicles de Josep, que solen acabar amb la mort de Jacob. A l'*Haggadà Hispano-morisca* (f. 84r) (**Fig. 350**) es fa referència a l'episodi de l'enterrament de Josep quan pòstumament, durant l'èxode d'Egipte, van ser transportats els seus ossos fora del país i es va complir, així, la seva voluntat.

¹¹¹⁷ *Tankhumà Beixal-là* 2; *Èxode Rabbà* 20,19; *B. Sotà* 13b; *Gènesi Rabbà* 1035; *Deuteronomi Rabbà* 8,4; *Testament de Josep* 17,1-3; 18,1-2; 19,1-11; 20,1-6. JACOBS, J., et al. «Joseph»..., p. 246-253.

¹¹¹⁸ *Sotà* 9b; comp. Ex. 13,19)

¹¹¹⁹ *Mekilta*.

A tall de conclusió, tenint en compte totes les escenes dedicades a Josep en les *haggadot* catalanes, es constata que el seu cicle està molt ben desenvolupat, amb un gran nombre de vinyetes relacionades amb el personatge. Com s'ha indicat, la representació de les escenes de Josep es pot considerar una mica repetitiva iconogràficament, ja que sovint se segueixen els mateixos esquemes, variant el nombre de personatges i la seva identificació. Els personatges es poden identificar pels seus atributs característics, com la corona del faraó, que a vegades es pot confondre amb la que també s'atorga a Josep com a virrei. En general, tret del cas en què els germans tornen a Egipte amb Benjamí i Josep li fa un petó, no es tendeix a barrejar cap dels passatges. S'ha de recalcar, també, que en les *haggadot* es mostren escenes i particularitats que són úniques d'aquests manuscrits, ja sigui perquè segueixen el midraix o perquè prenen un model amb innovacions i variacions poc comunes. Es pot afirmar la influència del midraix en les vinyetes de Josep de camí cap a Dotan, quan troba un àngel representat com a tal i no com a home; en el moment en què els germans de Josep arriben a les portes de la ciutat i parlen amb un escrivà que registra les arribades; i també quan Josep treu la copa de plata en el banquet que ofereix als seus germans i quan dipositen el taüt de Josep al Nil.

3.2 L'ÈXODE

L'Èxode, el segon llibre de la Bíblia, narra la història del poble hebreu en la seva sortida d'Egipte, terra on van ser esclaus, i el seu recorregut cap a la Terra Promesa. Així, versa sobre l'opressió que varen rebre els israelites a Egipte amb treballs forçats, la missió de Moisès i Aaron d'alliberar el seu poble, les deu plagues que va patir el poble egipci, la sortida d'Egipte, la marxa pel desert i la constitució de l'Aliança al Sinaí, i fa esment també del codi de l'Aliança, de les instruccions –i posterior execució de les instruccions– sobre el santuari i el culte i de la renovació de l'Aliança després que Moisès trenqués el decàleg.

El protagonista dels llibres de l'Èxode, Nombres i Deuteronomi és Moisès, mediador entre Déu i l'home, cabdill i legislador del poble d'Israel, venerat en la religió cristiana, hebrea i islàmica.¹¹²⁰ També el seu germà Aaron prengué protagonisme en esdevenir el primer sacerdot després de l'Aliança al Sinaí.

Els principals temes relacionats amb la vida de Moisès es representen en l'art des de les pintures murals de Dura Europos,¹¹²¹ on es poden veure escenes de la infància de Moisès –el faraó donant l'ordre de matar els nens hebreus, Moisès abandonat al riu Nil, la filla del faraó descobrint el nen i entregant-lo a la seva mare perquè l'alleti–, Moisès i l'esbarzer ardent, la sortida d'Egipte i el pas del mar Roig, i Moisès rebent les taules de la Llei. Aquests temes reapareixen en les *haggadot* catalanes, amb variacions compositives i iconogràfiques. La història de Moisès també es va fer present en l'art cristià, com es pot detectar en les catacumbes de Via Llatina, dins d'un context funerari,¹¹²² però també en basíliques importants com la de Santa Maria Maggiore, San Paolo Fuori le Mura i l'antic Sant Pere. A més dels vitralls i l'escultura, es poden veure cicles amplis dedicats a Moisès en manuscrits il·luminats, com al *Pentateuc Ashburnham*, als octateus,¹¹²³ a les grans bíblies il·lustrades i saltiris –com el *Saltiri de sant Lluís* i el *Saltiri de la reina Mary*–, com a continuació del cicle del Gènesi.

¹¹²⁰ JACOBS, Joseph *et al.*, «Moses», *Jewish Encyclopedia*, New York, Funk and Wagnalls Company, 1905, vol. IX, p. 44-57; NUZZO, M., «Mosè», ROMANINI Angiola Maria (dir. ed.), *Enciclopedia dell'arte medievale*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1991, vol. VIII, p. 529-596; GRAUPNER Axel; WOLTER Michael (ed.), *Moses in Biblical and Extra-Biblical Traditions*, Berlin; New York, Walter de Gruyter 2007.

¹¹²¹ SED-RAJNA, G., *The Hebrew Bible in...*, p. 91.

¹¹²² CHRISTE, Y; WÜEST, F., «La figure de Moïse dans l'art paléochrétien», MARTIN-ACHARD, R. (ed.), *La figure de Moïse. Écriture et relectures*, Genève, Labor et Fides, 1978, p. 99-127.

¹¹²³ GOOSEN, L., *De Abdías a Zacarías...*, p. 185-212.

En les primeres representacions,¹¹²⁴ Moisès sol mostrar-se com un home jove i imberbe, tal com apareix a Sant Vital de Ravenna i en l'art carolingi, tot i que en època posterior tendeix a representar-se barbut, i a vegades amb atributs, com ara les taules de la Llei o el bastó que li serví per obrar els miracles divins.¹¹²⁵ Durant els segles XI i XIV, es difongué a Occident la imatge de Moisès amb corns. Com és ben conegut, això prové d'un error de traducció en la *Vulgata* del passatge de l'Ex 34,29, que descriu Moisès al mont Sinaí, després de l'entrega de les taules de la Llei, amb un terme hebreu que es pot interpretar com a “raig de llum” o “corn”. Així, de la “resplendor en el rostre de Moisès” es va passar a “el rostre de Moisès cornut”. A l'orient cristià, on es va difondre la versió grega i no la *Vulgata*, la imatge de Moisès cornut no es va divulgar, com tampoc no es troba en la tradició jueva.¹¹²⁶

Fora de les escenes narratives de l'Èxode, Moisès apareix en la *Transfiguració* juntament amb Elies, personatge de l'Antic Testament, al costat de Crist. En el cristianisme, també s'usà la figura de Moisès com a prefiguració del Nou Testament, per la qual cosa va tenir un paper tipològic. Entre altres exemples, es pot destacar que l'episodi de l'esbarzer ardent es va comparar amb la maternitat virginal de Maria; el retorn de Moisès i la seva família a Egipte es va considerar una prefiguració de la fugida d'Egipte de la Sagrada Família; i també el menjar pasqual es va equiparar al Sant Sopar; la recollida del manà, amb l'Eucaristia.

En relació als manuscrits hebreus, la figura de Moisès apareix majoritàriament a les *haggadot*, pel seu vincle temàtic amb la sortida d'Egipte, episodi commemorat durant el sopar pasqual. En concret, a les *haggadot* catalanes es desenvolupa un llarg cicle dels primers capítols de l'Èxode, com es detalla a continuació amb l'explicació de les escenes relacionades amb els orígens de Moisès, la missió que Déu li encomanà, les deu plagues d'Egipte i els episodis culminants relacionats amb la sortida d'Egipte i el pas del mar Roig.

¹¹²⁴ CHRISTE, Y; WUST, F., «La figure de Moïse...», p. 99-127.

¹¹²⁵ ALCOY, Rosa; ANTÓN REGUERO, E., «Exode», BARRAL I ALTET, Xavier (ed.), *Dictionnaire critique d'iconographie occidentale*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2003, p. 355-359 (en concret p. 356).

¹¹²⁶ GOOSEN, L., *De Abdías a Zacarías...*, p. 185-212. Sobre la imatge de Moisès vegeu també: MELLINKOFF, Ruth, *The Horned Moses in Medieval Art and Thought*, Berkeley; Los Angeles; London, University of California Press, 1970; SILVER, Daniel Jeremy, *Images of Moses*, New York, Basic Books, Inc., Publishers, 1982; GITAY, Zefira, «The Image of Moses in the Spanish Haggadot», STILLMAN, Yedida K.; STILLMAN, Norman A. (ed.), *From Iberia to Diaspora: Studies in Sephardic History and Culture*, Leiden, Brill, 1999, p. 515-524; BEAL, Jane (ed.), *Illuminating Moses: A History of Reception from Exodus to the Renaissance*, Leiden; Boston, Brill, 2014.

3.2.1 ELS ORÍGENS DE MOISÈS

El faraó ordena que els nadons de sexe masculí siguin tirats al riu

Segons es narra al primer capítol de l'Èxode, quan Josep i la seva generació morí, un nou faraó assumí el poder i no veié amb bons ulls el poble israelita. Cada cop eren més fecunds i podrien acabar essent un perill per Egipte; per aquest motiu el faraó els va esclavitzar. A més, amb la intenció de disminuir la seva fecunditat va parlar amb dues llevadores hebrees, Xifrà i Puà, i els va ordenar que matessin tots els nounats de sexe masculí als quals assistissin al part. Les dues dones no van ser capaces de complir la tasca i per exculpar-se'n van replicar al sobirà que les hebrees tenien els fills soles, sense cap ajuda. Sense donar-se per vençut, el faraó va manar al seu poble que tiressin al riu Nil tots els nadons hebreus, però que deixessin sobreviure les nenes (Ex 1).

Les dues llevadores hebrees van ser identificades per un midraix com a Joquèved i Míriam, la mare i la germana de Moisès, respectivament.¹¹²⁷ De manera llegendària, també es narra que per tal d'evitar que el poble hebreu amagués els nadons, els egipcis feien els escorcolls amb els seus fills. Així, quan aquests ploraven, els nadons hebreus s'unien al plor i podien saber on s'ubicaven. També s'explica que les dones anaven al camp a parir i amagaven la criatura sota les pomeres.¹¹²⁸ Llavors Déu enviava ajuda perquè fossin ateses al part i el nounat rebia aliment a partir de dos còdols, un d'oli i l'altre de mel. Quan els egipcis van descobrir què succeïa, el Senyor va fer que les criatures s'amaguessin sota la terra, i encara que els egipcis llauressin no les trobaven. Després sortien com si fossin gespa i tornaven a casa.¹¹²⁹

L'infanticidi promogut pel faraó es troba representat en tres *haggadot* catalanes, sense que hi repercuteixin les llegendes jueves esmentades. A l'*Haggadà d'Or* i a l'*Haggadà Germana* es combina una escena amb les dues llevadores hebrees davant del faraó i aquest últim ordenant que els nadons de sexe masculí siguin tirats al Nil, d'acord amb el text bíblic. També en una marginàlia de l'*Haggadà Kaufmann* s'ubica una escena on es pot veure un personatge que llança un nadó al riu, fent referència a l'episodi de la Bíblia. Pel que fa, en concret, a les escenes dels manuscrits, a la vinyeta de l'*Haggadà d'Or* (f. 8v d) (Fig. 351) es representa el

¹¹²⁷ GOLDSTEIN, D., *Mitologia jueva...*, p. 90-91. S'especifica que la font d'aquesta llegenda es pot trobar a *Sotà* 11b.

¹¹²⁸ *Sotà* 11b.

¹¹²⁹ GOLDSTEIN, D., *Mitologia jueva...*, p. 91.

faraó coronat i entronitzat que assenyala un home que està tirant un infant nu al riu. Dins del riu també es pot veure el cos d'un nadó ofegat. Així, el faraó està donant l'ordre al seu poble de tirar les criatures al Nil; les seves paraules estan inscrites sota de la vinyeta: "Tireu al Nil tots els nens hebreus que neixin" (Ex 1,22). Sota del faraó hi ha un home assegut a terra, segurament un dels seus consellers o homes de la cort, que el mira tot aixecant el cap. Davant del rei d'Egipte estan dretes dues dones, les dues llevadores Xifrà i Puà, que escolten les paraules del faraó amb el cap cot. És possible que es representi el moment en què el faraó els retreu no haver matat els nens i elles repliquen que les dones hebrees pareixen soles. De l'escena és interessant el joc de mirades creuades entre els personatges: les dues llevadores baixen cautelosament la vista davant la presència del faraó, mentre que aquest observa l'infanticidi que s'està duent a terme i ordena l'acte cruel amb el dit de la mà. El protagonisme el té el faraó, que està rodejat de personatges pendents de les seves ordres. A l'*Haggadà Germana* (f. 11v b) (Fig. 352) es repeteixen les dues escenes d'una manera semblant a l'*Haggadà d'Or*. Es manté el faraó entronitzat amb corona, que parla amb les dues llevadores i també assenyala en direcció a un home que està tirant el nadó el riu. Aquest és separat visualment de la resta per la presència d'un arbre al seu darrere, element que no apareix a l'*Haggadà d'Or*. Una altra diferència en la composició és que dos consellers o cortesans estan drets a l'altre costat del faraó. Es pot llegir "el faraó, que parla a les llevadores hebrees" (basat en l'Ex 1,15), i "tireu al Nil tots els nens hebreus que neixin" (Ex 1,22). Les dues escenes s'haurien de llegir d'esquerra a dreta, primer quan el faraó parla amb les llevadores i després ordenant la matança. Amb una solució compositiva totalment diferent de la parella de manuscrits germans, l'*Haggadà Kaufmann* (f. 27v) (Fig. 353) il·lustra aquest moment bíblic únicament amb dos personatges: un home precipita un nen nu a les aigües del Nil. Això es deu al fet de ser una il·lustració de caràcter més sintètic col·locada al marge de la pàgina, amb poc espai per a la miniatura.

Més enllà de les *haggadot* catalanes, l'escena també gaudí de molta popularitat en altres manuscrits hebreus il·luminats, especialment en còdexs asquenazites i italians del segle XV.¹¹³⁰

¹¹³⁰ De manuscrits hebreus que incloguin l'escena de l'infanticidi, es poden citar els següents: *Haggadà Hispanomorisca*, f. 64v; *Haggadà italiana Schocken*, f. 15v; *Miscel·lània d'Hamburg*, f. 28r; *Haggadà Rothschild*, (*Rothschild Haggadah*), nord d'Itàlia, c. 1450, National Library of Israel, ms. heb. 4° 6130) f. 12r; *Segona Haggadà de Darmstadt*, f. 6v; *Haggadà Bodmer* (també anomenada *Dyson Perrins Haggadah*), Nord d'Itàlia?, segona meitat s. XV, Colònia (Suïssa), Fundació Martin Bodmer, Cod. Bodmer 81), f. 10r; *Siddur*, Nord d'Itàlia, 1469, Londres, BL, Add. 26957, f. 42r; *Segona Haggadà de Nuremberg*, f. 14v; *Haggadà Yahuda*, f. 13v; *Haggadà Tegernsee*, (*The Tegernsee Haggadah*), Alemanya-Àustria, a. 1489, Munic, Bayerische Staatsbibliothek

Tenint en compte els testimonis artístics conservats, se sol representar directament l'escena dels nens tirats al riu sense que aparegui el faraó donant l'ordre per executar, com succeeix a l'*Haggadà Kaufmann*. No obstant això, a la *Primera Haggadà de Cincinnati* (f. 19r)¹¹³¹ es pot veure el faraó amb corona i ceptre.¹¹³² La majoria de les escenes en els manuscrits hebreus tenen una composició senzilla on un sol home tira un o dos nadons dins l'aigua –amb un nen a cada mà–; a vegades, menys freqüentment, els botxins són diversos personatges, tant homes com dones. Els nounats van totalment nus i la seva mida pot variar, però es caracteritzen com a tals. També és freqüent que es mostri el cos d'un o diversos nadons dins l'aigua per indicar que ja s'ha iniciat l'infanticidi. Es repeteix sovint que apareguin els peus del nen fora de l'aigua, just en el moment d'entrar al riu Nil. És freqüent que el nen sigui sostingut per una cama i que el tingui cap per avall, detall que no coincideix amb les *haggadot* catalanes. Encara que se sol representar un riu, hi ha algun cas en què es prefereix mostrar l'aigua estancada en forma circular, com es pot observar a l'*Haggadà Rothschild* (f. 12r) (**Fig. 354**) i a l'*Haggadà Tegernsee* (f. 16r).

En els manuscrits hebreus es poden detectar altres variacions més complexes, com seria el fet de precipitar els nens daltabaix d'un pont, muralla o torre, com es pot observar a l'*Haggadà Hileq i Bileq* (f. 13r), a la *Segona Haggadà de Darmstadt* (f. 6v), a la *Segona Haggadà de Nuremberg* (f. 14v) (**Fig. 355**), a l'*Haggadà Yahuda* (f. 13v), a l'*Haggadà Asquenazita de Parma* (f. 8r) i a l'*Haggadà Floersheim* (p. 11). També en algun cas un peix engoleix l'infant que han acabat de tirar al riu, com succeeix a la *Segona Haggadà de Nuremberg* (f. 14v). Els botxins encarregats de tirar les criatures al riu es caracteritzen de diverses maneres, tant amb barba com sense, i en pocs casos van armats amb espasa, com es pot veure a l'*Haggadà Tegernsee* i al *Makhzor de Mòdena* (f. 141v). També resulta interessant la representació de l'*Haggadà Bodmer* (f. 10r), on un home de pell negra i trets africans és l'encarregat de tirar els nens a l'aigua. Es representa com la figura d'un estranger malvat, similar a la imatge del fill malvat dins del ritual de l'haggadà.

(BSB), Cod. hebr. 200, f. 16r; *Haggadà Asquenazita de Parma*, f. 8r; *Haggadà Floersheim*, p. 11; *Haggadà de Chantilly*, f. 14v; *Haggadà Grega*, f. 9v.

¹¹³¹ *Primera Haggadà de Cincinnati*, (*First Cincinnati Haggadah*), Alemanya, c. 1460-1480, Cincinnati, Hebrew Union College Library, ms. 444, f. 19r.

¹¹³² A més, en la il·luminació del manuscrit es pot observar en un segon pla que un home està a punt de llançar un nen nu al riu, d'on sobresurten les cames d'un altre. Citant un altre exemple, al *Makhzor de Mòdena* (Tivoli, 1438-1439, Modena, Biblioteca Estense Universitaria, f. 141v) es pot veure que s'aprofita per enllaçar l'escena de l'infanticidi amb la cistella de Moisès flotant al riu.

Sense allunyar-nos de l'art jueu, convé recordar que a la sinagoga de Dura Europos es troba un dels primers exemples del faraó, entronitzat i flanquejat per consellers o cortesans, que parla amb les dues llevadores, que porten el cap cobert. El motiu dels membres de la cort al costat del faraó es repetí en l'art per mostrar la pompa de la cort i el poder del faraó, tal com es pot trobar ben desenvolupat en la iconografia imperial romana.

Tenint en compte altres testimonis artístics, es pot apuntar que no és pas freqüent en l'art medieval que es combini en un sol àmbit o vinyeta l'escena del faraó ordenant l'ofegament dels nens hebreus al Nil i l'execució de l'infanticidi, i que, a més, apareguin les llevadores en relació a la seva tasca no acomplerta. Tot i això, es poden trobar diferents exemples, tant de més primerencs com pròxims als manuscrits hebreus catalans, on es representa el faraó parlant amb les parteres, com al *Pentateuc Ashburnham* (f. 56r) i a la *Bíblia de Pàdua* de la BL (f. 1r),¹¹³³ entre d'altres. Entre les obres amb motius més semblants a l'*Haggadà d'Or* i a l'*Haggadà Germana*, es pot mencionar la *Bíblia de Pamplona* conservada a Amiens (f. 38v) (**Fig. 356**) i la relacionada *Bible historiée et vie des saints* de la NYPL de Nova York (f. 38v) (**Fig. 357**).¹¹³⁴ En els dos manuscrits el faraó dona l'ordre de matar els nadons, mentre que al seu costat dos homes, cadascú sostenint un nen nu, estan a punt de tirar-lo al riu, que està ple de cossos de nounats. A la *Bíblia angevina de Nàpols* de la BNF (f. 45r) es pot observar com el faraó ordena tirar els nens a l'aigua mentre dos homes estan traient els nens de les mans de dues dones per llençar-los al riu. La presència femenina passa aquí de les dues llevadores a les mares de les criatures. Per últim, també s'hauria de destacar unes xilografies més tardanes en bíblies impreses que tenen punts de contacte amb la iconografia dels manuscrits hebreus esmentats. A la *Bíblia de Colònia* de Heinrich Quentell, datada pels volts de 1478, i també a la *Bíblia Malermi* de Venècia, de 1490 (f. d1r),¹¹³⁵ trobem una vinyeta amb dues escenes que serveixen de transició del Gènesi a l'Èxode. A l'esquerra es mostra l'enterrament de Jacob, amb el dibuix d'un riu amb un ànec que hi neda pacíficament, mentre que a la dreta el faraó parla amb les llevadores hebrees i els nens són llençats des d'un pont a un riu ple de cadàvers.¹¹³⁶ El motiu de tirar els nens des d'un pont s'ha esmentat en altres manuscrits de zona alemanya i italiana, però el que resulta més interessant és la combinació dels dos passatges i la diferència entre un riu i l'altre. Com s'ha comentat amb anterioritat, en l'escena de l'*Haggadà d'Or* on apareix Jacob

¹¹³³ *Bíblia de Pàdua*, nord d'Itàlia, Pàdua?, c. 1400, Londres, BL, ms. Add. 15277, f. 1r. Els llibres del Gènesi i de Rut estan a la Biblioteca dell'Accademia dei Concordi a Rovigo, ms. 212.

¹¹³⁴ *Bible historiée et vie des saints*, França, c. 1390, Nova York, NYPL, Spencer Collection ms. 22, f. 38v.

¹¹³⁵ *Bíblia Malermi*, Venècia, 1490, Oxford, The Bodleian Library, Douce 244.

¹¹³⁶ Així, en aquests dos casos també es connecta l'infanticidi amb l'escena del faraó parlant amb les llevadores.

davant del faraó, aquest assenyala cap a un riu, fent referència a la benedicció de fertilitat que fa el patriarca al país d'Egipte. Si se segueix la direcció del rierol, canviant de vinyeta, s'arriba al riu on llancen els infants, en una imatge totalment contraposada a l'anterior.

Com a conclusió general de l'episodi, es pot afirmar que als manuscrits hebreus, i en particular en les *haggadot*, l'escena dels nadons israelites essent llançats al riu és un episodi important, repetit en molts manuscrits diferents. En canvi, molts cicles cristians ometen l'escena i prefereixen mostrar directament Moisès dipositat al Nil dins d'una cistella i essent salvat de les aigües. Això es pot explicar perquè a l'haggadà es recorda les penes patides pels hebreus a Egipte, tant l'infanticidi com els treballs forçats, i com Déu els va salvar. Per tant, la imatge fa al·lusió directa al text de l'haggadà, i per això en tants casos s'inclou al foli on se'n fa esment. L'*Haggadà d'Or* i l'*Haggadà Germana*, seguint les característiques de les *haggadot* catalanes, opten per il·luminar aquesta vinyeta a pàgina sencera dins dels cicles bíblics. L'*Haggadà Kaufmann*, en canvi, més en la línia dels altres manuscrits hebreus comentats, prefereix mostrar en una marginàlia, il·lustrant el text, un nen que és tirat per un egipci al riu.

Moisès salvat de les aigües / Moisès és entregat a la seva mare perquè l'alleti

Després que el faraó ordenés la matança dels infants, una parella levita va tenir un fill que van amagar durant tres mesos. Perquè no el descobrissin i el matessin sense pietat, el van posar en una cistella de papi i la van deixar entre els joncs del Nil. La germana, Míriam, vigilava el nen de lluny i va veure que la filla del faraó es banyava al riu mentre les seves serventes passejaven per la riba. La filla del faraó va veure la cistella, va fer que una de les criades l'agafés i va veure que a dins hi havia un nadó hebreu. En aquest moment intervingué la germana de la criatura, que digué a la princesa si volia que li portés una dida per criar-lo, i així li pogué portar la mare de l'infant. Quan el nen ja fou més gran, la filla del faraó el va adoptar com a fill i li va posar de nom Moisès (Ex 1-10).

Enriquant el relat bíblic, el midraix detalla que els pares de Moisès es deien Amram i Joquèved. L'home era ni més ni menys que el cap del sanedrí i era un exemple a seguir per la resta d'hebreus. Quan va assabentar-se del decret del faraó, va decidir no unir-se amb la seva esposa amb la intenció d'evitar tenir més descendència. Míriam, la seva filla, el va fer reflexionar que si bé el faraó havia sentenciat els nens, ell estava condemnant tant nens com nenes a no néixer.

A partir d'aquest moment el pare va reprendre la seva vida conjugal amb la seva dona. Igual que altres personatges del Gènesi, com Noè i Abraham, quan Moisès va néixer va irradiar llum i es va fer adult ràpidament. Segons el *Targum* (*Sotà* 12a), va néixer ja circumcidat, però segons el *Pirké de Rabbi Eliezer* (cap. 48) va ser circumcidat en el seu vuitè dia de vida. D'acord amb algunes llegendes, fou l'àngel de Déu qui va protegir Moisès quan estava dins la cistella, mentre que a la Bíblia s'especifica que la seva germana s'encarregà de vigilar-lo. En relació al moment de la trobada del nen, la filla del faraó, Bitia,¹¹³⁷ que tenia lepra, va anar a banyar-se al riu. Quan va sentir el plor d'un infant, va fer que anessin a agafar la cistella i en tocar-la es va guarir de la malaltia, com es relata al *Targum de Pseudo-Joanatan* (Ex 2,5).¹¹³⁸ És per aquest motiu que es va compadir del nen. Segons la *De vita Moysis* de Filó, quan va obrir la cistella va quedar sorpresa de la bellesa del nounat.¹¹³⁹ Tot i això, quan la filla del faraó veié que estava circumcidat,¹¹⁴⁰ va poder identificar el seu origen i en un primer moment el va tornar a deixar allà on era. Llavors Déu va fer que Bitia sentís compassió i el volgués salvar i adoptar-lo com a fill. Segons diverses fonts, el nen va refusar nodrir-se de llet egípcia,¹¹⁴¹ així que Bitia va permetre a la seva mare biològica que l'alletés. En la tradició islàmica va ser la dona del faraó, Asiya, qui va rescatar l'infant i no pas la seva filla.

L'escena en la qual Moisès és salvat de les aigües es representa en quatre *haggadot* catalanes: l'*Haggadà d'Or* (f. 9r a), l'*Haggadà Germana* (f. 12r a), l'*Haggadà de Sarajevo* (f. 20r b) i l'*Haggadà Kaufmann* (f. 10r a). A l'*Haggadà de Sarajevo*, a més, també s'inclou, a la mateixa vinyeta, l'escena de Míriam parlant amb la filla del faraó perquè la seva mare alletí el nen. A l'*Haggadà Kaufmann*, a continuació de la recollida de Moisès al Nil per part de Bitia, es representa en una altra vinyeta (f. 10r b) com Moisès és entregat a la seva mare biològica.

Tornant a la parella formada per l'*Haggadà d'Or* (f. 9r a) (Fig. 358) i l'*Haggadà Germana* (f. 12r a) (Fig. 359), la seva escena es representa d'una manera similar: a un costat, Míriam, la germana de Moisès, està asseguda dalt d'un turó observant com el nen és agafat per una de les tres donzelles nues que estan dins l'aigua cobertes fins a la cintura. La donzella de davant obre

¹¹³⁷ Com està recopilat a JACOBS, Josep, *et al.*, «Moses», *Jewish Encyclopedia*, New York, Funk and Wagnalls Company, 1905, vol. IX, p. 44-57. Es fa referència a les fonts següents: comp. I. Cròniques IV,18; Tarmut o Thermutis segons les *Antiguitats jueves* de Flavi Josep i el *Llibre dels Jubileus*, 47.

¹¹³⁸ *Èxode Rabbà (Vilna)* 1,23.

¹¹³⁹ Filó d'Alexandria, *De vita Moysis*, II.

¹¹⁴⁰ *Sotà* 12b.

¹¹⁴¹ JACOBS, J., *et al.* «Moses»..., p. 44-57. *Antiguitats jueves* de Flavi Josep (II 9,5); i *Sotà* 12b.

la tapa d'un cofre en el qual hi ha un nadó embolicat, mentre que les altres dues se sorprenen i fan gestos d'exclamació. L'episodi segueix la narració bíblica amb Míriam, la germana, observant a una banda com les donzelles egípcies troben el nen. No es pot assegurar que cap d'elles es pugui identificar amb la filla del faraó, ja que cap duu corona i, segons el text bíblic, va fer que una de les seves serventes agafés la cistella. Com han subratllat els estudiosos, el terme hebreu que especifica que va ser una de les seves donzelles qui el va agafar es pot traduir també pel "seu braç", cosa que pot propiciar una doble iconografia: que sigui la filla del faraó qui l'agafi o bé una de les seves serventes. La cistella es representa en les dues ocasions com una caixa amb tapa i tanca.¹¹⁴² A part dels elements comuns, a l'*Haggadà Germana* hi ha dos motius que no apareixen a l'*Haggadà d'Or*: en les aigües del Nil es distingeixen quatre siluetes, que podrien ser peixos o cadàvers dels nens hebreus tirats al riu,¹¹⁴³ i també, darrere de Míriam, hi ha un arbre.¹¹⁴⁴ L'*Haggadà de Sarajevo* (f. 20r b) (Fig. 360) segueix uns altres esquemes compositius. A l'esquerra es mostra la filla del faraó, vestida i coronada, juntament amb dues serventes que l'acompanyen; totes tres sobresurten de mig cos del riu. La princesa agafa amb la mà la caixa on Moisès roman mentre està parlant amb Míriam i Joquèved, que se situen a la dreta de la composició. Es pot veure Míriam, caracteritzada com una nena petita, que condueix amb la mà la seva mare per presentar-la davant la filla del faraó. El contenidor en forma d'arqueta on resideix el nen, més gros que no pas el cofret que es representa a les altres dues *haggadot*, està al centre de la composició i destaca visualment.¹¹⁴⁵ A cap de les *haggadot* el receptacle té forma de cistella. Resulta molt interessant el vincle amb l'escena precedent, dedicada a l'enterrament de Josep al riu Nil. De manera paral·lela, es mostren els dos personatges, Josep i Moisès, al riu, estirats dins d'un receptacle. Al primer el dipositen al riu, mentre que al segon el troben a les aigües, mostrant el relleu d'un personatge a l'altre, com si Moisès fos el nou Josep pel poble hebreu.

Seguint fidelment el text bíblic, en l'escena de l'*Haggadà Kaufmann* (f. 10r a) (Fig. 361) es pot veure, a la dreta, la filla del faraó i les seves serventes nues, i com la primera ordena amb el dit índex a una de les criades que reculli la caixa on hi ha Moisès. Totes van nues i l'aigua els arriba fins a la cintura. A l'esquerra roman Míriam, asseguda sobre una roca, que observa el

¹¹⁴² Està inscrit "La seva germana vigilava de lluny estant", "i les seves donzelles caminaren".

¹¹⁴³ NARKISS, B., *Hebrew illuminated manuscripts...*, 1982, vol. 1, p. 73.

¹¹⁴⁴ Es pot llegir a les inscripcions: "La seva germana vigilava de lluny estant" i "i la filla del faraó va baixar a banyar-se al riu" (Gn 2,4-5).

¹¹⁴⁵ Està inscrit: "Tireu al Nil tots els nens hebreus que neixin", "i la filla del faraó va baixar a banyar-se" i "ella va enviar la seva serventa" (Ex 1,22; 2,5). L'escena en la qual llancen els nens a l'aigua no es representa.

moment. A la vinyeta següent (f. 10r b) (Fig. 362) es mostra com la filla del faraó, acompanyada de les serventes, entrega el fill a Joquèved perquè l'alleti. Aquesta, acompanyada per Míriam, sosté el nen en braços i totes dues caminen en direcció a un edifici. L'haggadà també torna a seguir fidelment el text bíblic, ja que la filla del faraó va fer que la mare de Moisès li criés el fill, i ella se'l va endur i l'hi va tornar quan ja va ser gran, moment en què el pogué adoptar.

Comparant les il·luminacions amb les d'altres manuscrits hebreus, es poden mencionar diferents casos on es representa l'escena de Moisès salvat de les aigües i també la de Moisès entregat a la seva mare perquè l'alleti.¹¹⁴⁶ Aquests temes iconogràfics es poden observar ja a la sinagoga de Dura Europos, on la princesa, nua, acaba de rescatar Moisès de les aigües. L'acompanyen diverses donzelles i parla amb Míriam i Joquèved perquè la mare del nen l'alleti. Paral·lelament, també es mostra el moment en què Míriam entrega el fill a sa mare. A diferència de les tres *haggadot* catalanes citades, a cap altre manuscrit hebreu es representen les dones nues, ni la filla del faraó ni les seves serventes.¹¹⁴⁷ En canvi, a la sinagoga de Dura Europos la filla del faraó, que està dins l'aigua, no va vestida. Tant a la *Bíblia Schocken* (f. 1v) com a la *Segona Haggadà de Nuremberg* (f. 8r) (Fig. 363) i a l'*Haggadà Yahuda* (f. 7v) queda ben explícit que és la filla del faraó, amb corona, qui agafa el nen de l'aigua i no pas les seves serventes.¹¹⁴⁸ El tipus de receptacle on es diposita Moisès, que sol aparèixer completament embolicat, es representa de manera similar a les *haggadot* catalanes: de base rectangular amb una tapa, com si fos una arqueta. Entre les escenes dedicades a la filla del faraó retornant Moisès a sa mare perquè l'alleti, també se sol representar Míriam, que es pot col·locar davant la mare, com a l'*Haggadà de Sarajevo*, a la *Segona Haggadà de Nuremberg* i a l'*Haggadà Yahuda*; o al seu darrere, com a l'*Haggadà Hispano-morisca* (f. 65r) (Fig. 364) i a l'*Haggadà italiana Schocken* (f. 16r). Als manuscrits hebreus asquenazites i italians es tendeix a mostrar

¹¹⁴⁶ En altres manuscrits hebreus, més enllà de les *haggadot* catalanes, poden aparèixer les dues escenes en vinyetes separades o només una de les dues. Com a exemples, es pot citar els següents manuscrits: *Haggadà Hispano-morisca*, f. 65r; *Bíblia Schocken*, f. 1v; *Haggadà italiana Schocken*, f. 16r; *Haggadà Bodmer*, f. 9r; *Segona Haggadà de Nuremberg*, f. 8r i 8v; *Haggadà Yahuda*, f. 7v i 8r.

¹¹⁴⁷ Pel que fa al tema de la nuesa en l'art jueu i cristià vegeu SHALEV-EYNI, Sarit, «Purity and Impurity. The Naked Woman Bathing in Jewish and Christian Art», *Between Judaism and Christianity. Art Historical Essays in Honor of Elisheva Revel-Neher*, Leiden, Brill, 2009, p. 191-213. En relació a l'episodi del salvament de Moisès del riu vegeu SHALEV-EYNI, Sarit, «The Rebirth of Pharaoh's Daughter in Finding Moses», *Rimonim*, 5, 1996.

¹¹⁴⁸ En aquests dos manuscrits és molt interessant com la filla del faraó està a la riba del riu estirant el seu exagerat llarg braç cap a l'arqueta, com es narra a *Sotà* 12b i a l'*Èxode Rabbà (Vilna)* 1,23. NARKISS, Bezalel; SED-RAJNA, Gabrielle, *Index of Jewish Art, Iconographical Index of Hebrew Illuminated Manuscripts*, Jerusalem; Paris, Israel Academy of Sciences and Humanities, vol. 2, 1981.

com la filla del faraó entrega el nen a la mare i no s'hi repeteix la variant, introduïda a l'*Haggadà Kaufmann*, que la mare estigui amb el nen en braços per cuidar-lo.

Recercant altres testimonis artístics medievals, es pot constatar que dins del cicle de la vida de Moisès les dues escenes són molt representades; en canvi, el fet de mostrar les dones nues dins l'aigua no és freqüent. Com a casos concrets, apareixen tres dones nues dins del riu a les *Bíbliques de Pamplona* (**Figs. 365-366**)¹¹⁴⁹ i a la *Bible historiée et vie des saints* (f. 38v) (**Fig. 367**). Tant al *Saltiri d'Eadwin*¹¹⁵⁰ com al *Saltiri anglocatalà*¹¹⁵¹ una serventa està nua dins l'aigua i, de la seva anatomia, només se'n detecta la part que surt de l'aigua. Recull el nen i és portat a la filla del faraó, que reposa al llit. En una *Bíblia d'Acre* de la Biblioteca de l'Arsenal (ms. 5211, f. 30r) apareix una de les serventes ajupida dins l'aigua, completament nua, que recull la cistella per la filla del faraó, mentre que a la *Bíblia Planisio* (f. 31v) (**Fig. 368**) és la filla del faraó, coronada, que es representa tota nua dins el riu.

L'origen d'aquesta infreqüent iconografia costa de precisar pels pocs exemples que han romàs. Pot ser que la nuesa de les dones provingui d'una tradició que ja es mostra a Dura Europos i que hagi evolucionat a partir de diverses variants. Entre els casos esmentats, ha pogut derivar a la representació de tres dones nues a l'aigua, com es veu tant a les *Bíbliques de Pamplona* i a la *Bíblia historiada* de Nova York com a les *haggadot* catalanes; o bé a la figura d'una sola dona nua que és l'encarregada de recollir el nen, que tant pot ser una serventa com la mateixa filla del faraó.

Bitia porta Moisès davant el faraó

Després que el nen trobat a les aigües fos criat, Bitia, la filla del faraó, el va portar davant la presència del seu pare i dels mags de la cort. En veure'l, aquests últims van vaticinar que en el futur destruiria Egipte. La història no es narra a la Bíblia, sinó a les fonts extrabíbliques. A les *Antiguitats jueves* de Flavi Josep (II 9,7) es narra que la filla del faraó, anomenada Thermutis, va portar Moisès davant del seu pare per ensenyar-lo i li digué que el faria el seu successor perquè era un nen tocat per la gràcia divina. Un cop dites aquestes paraules, la noia el posà a les

¹¹⁴⁹ *Bíblia de Pamplona* d'Amiens, BM, ms. 108, f. 39v i d'Augsburg, Oettingen-Wallersteinsche Bibliothek Cod. 1.2.4^o 15, f. 49r.

¹¹⁵⁰ *Saltiri d'Eadwin*, Canterbury, 1155-1160, NY, The Morgan Library, ms. M. 724r.

¹¹⁵¹ *Saltiri anglocatalà*, Canterbury-Catalunya, 1180-1190 i c. 1340, París, BNF, 8846, f. 2r (part anglesa).

mans del pare. A l'*Èxode Rabbà* (1,26) es detalla també que la filla del faraó va presentar Moisès al seu pare i als mags de la cort i que aquests van predir que destruiria Egipte.

L'escena d'arrel llegendària apareix tant a l'*Haggadà d'Or* (f. 9r b) (Fig. 369) com a l'*Haggadà Germana* (f. 12r b) (Fig. 370). A totes dues es representa la filla del faraó portant el nen en braços, acompanyada per donzelles. La noia l'ensenya al faraó, entronitzat davant seu, amb corona, i envoltat de consellers que li indiquen la perillositat del nen. Només a l'*Haggadà d'Or* hi ha un fons arquitectònic darrere el grup del faraó i els consellers, mentre que l'*Haggadà Germana* prefereix col·locar-hi una cortina rosa. A l'*Haggadà Germana* es pot veure una figura que toca el cap del petit Moisès, acció que no es repeteix a l'altre manuscrit. La inscripció de l'*Haggadà d'Or* descriu la imatge alhora que menciona el nom de la filla del faraó, "Bitia porta Moisès davant el faraó". El nom de la filla del faraó no es menciona al text bíblic, però sí al midraix. Al seu torn, la de l'*Haggadà Germana* especifica "la filla del faraó, que mostra Moisès al faraó, i els mags que diuen que ell destruirà Egipte al futur" (*Èxode Rabbà* 1,26).

Aquesta escena de la presentació del nadó al faraó és molt estranya en els cicles de la infantesa de Moisès, tant als manuscrits hebreus com als cristians. Normalment, l'escena que succeeix a la de Moisès salvat de les aigües és el moment en què l'infant hebreu treu la corona al faraó, un episodi llegendari no narrat a la Bíblia, o ja directament Moisès matant l'egipci que colpejà un hebreu.

És interessant notar que tant l'*Haggadà d'Or* com l'*Haggadà Germana*, que no inclouen l'escena de l'entrega de Moisès a sa mare perquè l'al·letí, prefereixen mostrar directament Bitia portant Moisès en braços davant del seu pare, com un nadó ben embolicat.

Moisès infant pren la corona del cap del faraó / La prova de Moisès infant ajudat per un àngel

Els intèrprets jueus que van intentar omplir el buit en la història bíblica al voltant de la infantesa i la joventut de Moisès no van deixar escapar l'oportunitat de narrar històries de Moisès a la cort egípcia. Una de les llegendes més conegudes explica el motiu pel qual el cabdill del poble hebreu tenia dificultats de parla i a la vegada vaticina l'enfrontament amb el

faraó. Quan Moisès era un infant, assegut a la taula del faraó en presència de la cort, va treure la corona del cap del faraó i se la va posar al seu. La cort va quedar horroritzada i l'endeví va dir que aquell era el noi que destruiria Egipte i alliberaria el seu poble.¹¹⁵² Balaam, conseller del rei, va suggerir-li que el matés, ja que l'acte que havia fet demostrava que tenia massa ambició, però Jetró, futur sogre de Moisès, va proposar que li fessin una prova per dictaminar si el nen havia estat realment conscient de l'acte. Segons altres fonts, va ser Gabriel disfressat qui va aconsellar al faraó de fer-li la prova. D'aquesta manera, van acordar portar dos objectes, cada un en una safata, i col·locar-les davant del nen. En una hi hauria un plat d'or o pedres precioses i en una altra, carbó roent. Si el nen escollia la primera, quedaria demostrat que volia riqueses i poder; en canvi, si escollia l'altra es demostraria que havia estat un acte inconscient i innocent. Moisès, atret pel color daurat, anava a agafar l'or, però l'àngel Gabriel va guiar la seva mà cap al carbó, que va agafar i es va posar a la boca, per la qual cosa es va cremar la llengua. És per aquest motiu que Moisès va tenir dificultats a la parla.¹¹⁵³ Després d'aquest episodi, segons algunes fonts, Moisès va viure al palau del faraó durant quinze anys i va advertir el faraó que els esclaus necessitaven un dia de descans a la setmana. Així, el faraó va accedir a incorporar el descans durant el setè dia, el *Xabat*.¹¹⁵⁴

Com estudià Joseph Gutmann,¹¹⁵⁵ la història que s'explica al midraix es pot trobar en altres tradicions. En la literatura armènia, Moisès no pren la corona del faraó, sinó que li estira la barba, cosa que provoca la seva ira fins al punt que ordena que el matin. Finalment li acaben fent la prova, de manera similar al que s'ha exposat prèviament. La narració també apareix en la literatura islàmica, on també es manté que Moisès estira la barba al faraó.¹¹⁵⁶ Segons l'autor, de llegenda jueva que relati la història, no se'n troba cap que sigui anterior al segle X, i a cap d'elles no s'estira la barba del faraó. A les *Antiguitats jueves* de Flavi Josep, Moisès tira la corona del faraó a terra, però en general les fonts jueves prefereixen que el nen es col·loqui la corona al cap.

¹¹⁵² *Antiguitats jueves* de Flavi Josep.

¹¹⁵³ *Èxode Rabbà (Vilna)*, 1, 26.

¹¹⁵⁴ *Èxode Rabbà (Vilna)*, 1, 28 (p. 115a).

¹¹⁵⁵ GUTMANN, Joseph, «The Testing of Moses: a Comparative Study in Christian, Muslim and Jewish Art», *Bulletin of the Asia Institute*, New Series, vol. 2, 1988, p. 107-117.

¹¹⁵⁶ Com estudià J. Gutmann, en la literatura islàmica la llegenda s'explica al *Tarikh* de Tabari o al *Qisas al-Anbiyà* d'Ishaq Ibn Ibrahim ibn Mansur ibn Khalaf al-Nishapuri. Es pot trobar una il·luminació del tema en un manuscrit judeopèrs del segle VII de *Musa Nama* (Llibre de Moisès).

L'episodi de Moisès infant traient la corona del faraó i la prova de l'or i el carbó roent es representa a l'*Haggadà Kaufmann* (f. 9v a) (Fig. 371) i (f. 9v b) (Fig. 372), l'única haggadà catalana que inclou les escenes dins del seu programa iconogràfic. A la primera vinyeta es pot veure com Moisès, caracteritzat com un infant, treu la corona del cap del faraó. Estan asseguts en una taula, juntament amb la filla del faraó, que s'ho mira horroritzada. A l'altre extrem de la taula un astròleg està agenollat, mentre que al costat esquerre de la composició hi ha, dempeus, tres consellers: Jetró, Balaam i Job, i un d'ells porta un rotlle desplegat. A la vinyeta següent (f. 9v b) es pot veure com Moisès, encara infant, agafa carbó roent d'un dels recipients i se'l posa a la boca. La seva mà és guiada per un àngel alat, Gabriel, que ha descendit des dels núvols del cel. A un extrem, el faraó assenyala Moisès, mentre que amb l'altra mà empunya una espasa. A l'esquerra, els consellers del faraó presencien l'escena drets. Pel que es pot observar a l'escena, les il·luminacions segueixen les narracions de l'*Èxode Rabbà* (1,26), on Moisès pren la corona del faraó davant de la seva filla. Concretament, en aquesta font els mags aconsellen al sobirà que mati el nen, però Jetró aconsella que li facin la prova. Els tres consellers, Jetró, Balaam i Job, es descriuen també en aquesta font midràixica. A l'*Èxode Rabbà* també s'explica que Gabriel va guiar la mà a Moisès durant la prova i s'especifica que les cremades a la llengua li ocasionaren problemes de parla.

Aquesta escena també es pot veure reproduïda tant a la *Segona Haggadà de Nuremberg* (f. 9r) (Fig. 373) com a l'*Haggadà Yahuda* (f. 8v), de la segona meitat del segle XV, on apareix, a la marginàlia inferior, el faraó a taula i Moisès, encara un nen, li està prenent la corona del cap. A taula també hi ha la filla del faraó i un mag. A la *Segona Haggadà de Nuremberg* es pot llegir una inscripció al costat del mag del faraó que indica que aquest personatge és Balaam, que digué que el nen posaria el reialme del sobirà al seu cap.¹¹⁵⁷ A cap dels dos manuscrits, però, es representa la prova: és només el moment previ que prediu els esdeveniments futurs.

En l'art, la representació d'aquesta llegenda sobre Moisès depèn de la font que directament o indirectament se segueixi. Com explica J. Gutmann, en l'art bizantí i islàmic Moisès estira la barba del faraó. En l'art cristià es detecten mostres de l'escena a partir del segle XII, sobretot des del XIV, derivades del text de Flavi Josep i de la *Historia Scholastica* de Petrus Comestor. En aquesta última s'explica que el faraó va posar la corona al cap de Moisès, però ell la va tirar

¹¹⁵⁷ El text està basat en el *Divré Haiamim xel Moixé Rabenu*. Al *Séfer ha-Iaxar* Balaam també aconsella el faraó. *Index of Jewish Art...*, vol. 2.

a terra i la trencà, ja que hi havia una imatge d'un déu pagà.¹¹⁵⁸ El sacerdot d'Heliopolis volia fer executar el nen, però el faraó va decidir posar-lo a prova amb carbó ardent. Així, seguint les fonts de Flavi Josep i Petrus Comestor, en les quals el nen llança la corona a terra, l'escena té una notable profusió tardanament en l'art medieval. Es pot observar a diversos manuscrits cristians, com al *Saltiri de la reina Mary* (f. 23v) (**Fig. 374**) i a la *Bíblia Planisio* (f. 32r) (**Fig. 375**), que el nen està tirant la corona a terra; i en altres casos la corona del faraó ja està a terra, com a les *Histoires bibliques* de la BNF (Français 1753, f. 28v) i a la *Historien Bibel* de la Morgan Library (ms. M. 268, f. 7r). La il·lustració es pot veure també en els *Speculum Humanae Salvationis*, que van introduir la història per afegir una prefiguració a l'escena de la caiguda dels ídols a Egipte per part del nen Jesús.¹¹⁵⁹ En els *Speculum* és corrent que la corona ja estigui a terra, tirada, i es representi el moment de la prova mentre un personatge té la intenció de punir Moisès amb una espasa.¹¹⁶⁰ Si bé en l'art cristià generalment es prefereix seguir la història de Comestor, les fonts i les representacions hebrees del tema escullen el moment en què Moisès treu la corona del cap del faraó per col·locar-se-la ell mateix; així com la prova del carbó i les pedres precioses en dos plats diferenciats.

En una xilografia de la *Bíblia de Colònia* de Heinrich Quentell i també a la *Bíblia* de Venècia *Malermi* (f. d1v) apareix el nen que vol prendre la corona del faraó, tot i que pot quedar ambigu si ho fa per posar-se-la o per tirar-la a terra. És interessant destacar que a l'*Haggadà Kaufmann* Moisès està traient la corona al faraó, però a la vegada ell ja està coronat. Això pot indicar que posteriorment se la col·loca al seu cap o pot actuar com a indicador de la seva reialesa en formar part de la família del faraó. Aquest detall no s'inclou ni a la *Segona Haggadà de Nuremberg* ni a l'*Haggadà Yahuda*. Una altra particularitat del manuscrit català és que, en representar la prova del carbó roent, un àngel baixa del cel a ajudar-lo, detall que no es torna a repetir a cap dels manuscrits esmentats. D'aquesta manera, com conclou J. Gutmann, no hi ha

¹¹⁵⁸ D'acord amb J. Gutmann, el fet que Moisès llenci un ídol pagà es posà en paral·lel amb els episodis de la vida de Jesús en contra la idolatria.

¹¹⁵⁹ RÉAU, L., *Iconografía del arte cristiano...*, vol. 1, p. 218-219. També cal tenir en compte que aquest tema va ser reprès posteriorment en l'art del segle XVII per pintors de la contrareforma. Com a exemples d'*Speculum* on s'il·lustra l'escena, es poden citar els manuscrits següents: *Speculum Humanae Salvationis*, Alemanya, c. 1330, Kremsmünster, Benediktinerstiftsbibliothek, ms. Cremifanensis 243, f. 17r; *Speculum humanae salvationis*, Bologna, segona meitat s. XIV, París, BNF, Arsenal 593 f. 13v; *Speculum humanae salvationis*, Nord de França, 1430, Copenhagen, The Royal Library, ms. GkS 79 2°, f. 35v; *Speculum humanae salvationis*, França, 1470-80, Marseille, BM, ms. 89, f. 12r.

¹¹⁶⁰ També en la *Weltchronik* de Rudolf von Ems i de Jansen Enikel es representa la prova a Moisès i la corona ja a terra. Per exemple, es pot observar aquest detall al manuscrit il·luminat de la *Weltchronik* de la Morgan Library (ms. M. 769, f. 74v).

un sol model o arquetipus per les diferents tradicions, sigui en l'art bizantí, en l'islàmic, a l'Occident cristià o en els manuscrits hebreus.

Un egipci colpeja un hebreu / Moisès mata un egipci

Quan Moisès es va fer gran va poder observar en primera persona com oprimien els seus compatriotes. En veure com un egipci pegava un hebreu, Moisès el matà i l'enterrà. L'endemà va trobar dos hebreus que es barallaven i ell els volgué frenar, però li retragueren l'assassinat de l'egipci. La coneixença del crim es va començar a estendre per la ciutat i el faraó el volgué castigar, així que Moisès va fugir al país de Madian (Ex 2,11-16). Si bé el text bíblic deixa clar que Moisès va assassinar un egipci perquè pegava un hebreu, els exegetes van fer un incís per tal de no incriminar Moisès, explicant diverses versions del que "realment" succeí amb l'egipci. Segons l'*Èxode Rabba* (1,28), l'home mereixia morir, ja que havia violat una dona, i Moisès, abans de matar-lo, va preguntar als àngels si l'egipci havia de morir o no.¹¹⁶¹ L'acte que va cometre Moisès va ser testimoniats per dos germans, Datan i Abiram, que eren enemics de Moisès. El consideraven un impostor perquè era membre del palau reial quan en realitat era fill de Joquèved; per això aprofitaren l'ocasió per calumniar-lo davant del faraó. El sobirà ordenà que el decapitessin, però el seu coll es va convertir en un pilar de marbre i així va poder evitar el cop de gràcia.¹¹⁶² Segons algunes fonts, l'àngel Miquel va intervenir prenent la forma del botxí i a aquest, transformat en Moisès, el matà davant de tots. Després va endur-se'n el vertader Moisès a la frontera d'Egipte. Segons l'*Èxode Rabbà* (1,31), un àngel va baixar del cel, va prendre la forma de Moisès i es va deixar capturar perquè l'hebreu pogués escapar-se i marxar del país.¹¹⁶³

Seguint el que es narra al text bíblic, tant a l'*Haggadà d'Or* (f. 9r c) (Fig. 376) com a l'*Haggadà Germana* (f. 12v a) (Fig. 377) es representa una vinyeta amb escena doble: a un costat un hebreu és colpejat per un egipci, mentre que a l'altre costat Moisès mata l'egipci. Entre les dues escenes hi ha un arbre que fa de separació. Al primer manuscrit, un egipci, dempeus, colpeja un hebreu amb un garrot, mentre que a l'altre extrem de la composició es representa Moisès, encara imberbe, que acaba de matar l'egipci amb una destal. El malaurat

¹¹⁶¹ *Èxode Rabbà* (Vilna), 1,28.

¹¹⁶² *Èxode Rabbà* (Vilna), 1,31.

¹¹⁶³ *Èxode Rabbà* (Vilna), 1,31.

jeu a terra amb la ferida ensangonada al cap, mentre que Moisès encara sosté l'arma a les seves mans. La inscripció diu: “Ell matà l'egipci i l'amagà a la sorra”. Fa referència al text bíblic, segons el qual, després de matar-lo, Moisès enterrà l'egipci a la sorra, però aquest moment no és vist a la il·luminació. Una incongruència que es pot notar en les dues escenes consecutives és que l'egipci que està colpejant l'hebreu i el que jeu a terra mort no semblen el mateix personatge. El que està mort es representa més jove, sense la barba que caracteritza el primer. A l'*Haggadà Germana* apareixen les dues escenes, però en diferent posició respecte a l'*Haggadà d'Or*, sense seguir l'ordre de lectura hebreu. A l'esquerra es pot veure “un egipci que pegava a un dels seus germans” (Ex 2,11) fent servir una vara¹¹⁶⁴ en comptes del garrot de l'*Haggadà d'Or*. A més, va armat amb una espasa i un punyal a la cintura. En aquesta escena hi ha també un tercer personatge, absent al manuscrit germà, que sosté amb una mà el cap de l'hebreu i amb l'altra sembla que agafi la mà de l'egipci. A causa de la conservació del manuscrit no es pot dir amb certesa si està apartant la mà de l'egipci per salvar l'hebreu o col·labora sostenint l'hebreu perquè sigui pegat. En el primer cas, el personatge seria Moisès; si no fos així, s'hauria d'identificar com un altre egipci.¹¹⁶⁵ A l'escena de la dreta està inscrit que “va matar l'egipci i l'enterrà a la sorra”. Igual que succeeix a l'*Haggadà d'Or*, no es mostra com Moisès enterra l'egipci, sinó que el cadàver encara està sobre la terra. Moisès també sosté una destrat, però la carrega sobre l'espatlla i encara està ensangonada de la sang de l'egipci.

El tema de la mort de l'egipci també es representa en altres manuscrits hebreus, amb variants respecte a les *haggadot* citades. A l'*Haggadà Hispano-morisca* (f. 65v) (**Fig. 378**) Moisès agafa l'egipci dels peus per empènyer-lo dins de la sorra, i a aquest personatge només se li veuen les cames. A la *Segona Haggadà de Nuremberg* (f. 10r), Moisès, coronat, amb una espasa a la mà gira el cap a un costat per veure si algú ha testimoniats l'acte criminal. Al seu davant, l'egipci està a punt de caure a terra.¹¹⁶⁶ L'*Haggadà Yahuda* (f. 9v) representa l'escena d'una manera similar, però en aquest cas sembla que li estigui clavant una coça amb el peu, motiu que es pot trobar a la *Lipsanoteca de Brescia*.

Ampliant el ventall a altres obres que representin la mateixa temàtica, sol aparèixer només Moisès matant l'egipci, com a les *Bíblies de Pamplona*; enterrant el seu cos mort a terra, com a

¹¹⁶⁴ La vara és similar a la que es representa a l'escena de l'esclavitud dels egipcis a l'*Haggadà d'Or* (f. 11r).

¹¹⁶⁵ D'acord amb Bezalel Narkiss, el personatge podria ser Moisès. NARKISS, B., *Hebrew illuminated manuscripts...*, 1982, vol. 1, p. 62.

¹¹⁶⁶ La posició dels dos cossos recorda lleugerament la del *Pentateuc Ashburnham* (f. 56r), on es pot veure com Moisès enterra el cadàver.

la *Weltchronik* de la Morgan Library (ms. M. 769, f. 76r); o també es pot mostrar Moisès atacant l'egipci mentre aquest maltracta l'hebreu, com es pot apreciar a l'*Speculum historiale* de la BNF Français 316 (f. 82r) i al *Saltiri de la reina Mary* (f. 23v). En canvi, la combinació de les dues *haggadot* catalanes amb l'arbre separant les dues escenes és rara. Es prefereix mostrar Moisès matant l'egipci i després enterrant-lo. L'arma que duu Moisès és variable: el garrot i l'espasa sol ser el més habitual, mentre que la destal, en canvi, no ho és. Les *haggadot*, doncs, no segueixen un model comú difós i la seva representació s'ha de sumar a les diverses variants d'aquestes escenes.

Moisès defensa les filles de Jetró i abeurà el seu ramat

Fugint d'Egipte per haver matat un ciutadà, Moisès va arribar al país de Madian. Allà es va asseure en un pou i va presenciar com les filles del sacerdot de Madian, que havien anat a abeurar el ramat del pare, eren importunades per uns pastors. Moisès no va dubtar a defensar-les i les va ajudar a donar beure al ramat. Per agrair la seva generositat, les noies, amb el permís del pare, el van dur a menjar a casa. Siporà, la filla del sacerdot, li va ser donada com a esposa i amb ella tingué Guerxom (Ex 2,17-22) i més endavant Eliezer. La història de la coneixença i el matrimoni de Moisès amb Siporà té paral·lelismes amb altres personatges bíblics com Elièzer i Rebeca i Jacob i Raquel. Tal com es narra al Gènesi, a totes les històries hi ha un pou i hi abeuren els animals. Segons l'*Èxode Rabbà* (1,32), Moisès va haver de treure les filles de Jetró de l'aigua, ja que els pastors les havien llençat dins del pou. També s'especifica que Jetró, un sacerdot pagà, es va acabar passant al judaisme, segurament perquè no era ben vist que un familiar de Moisès no fos jueu.¹¹⁶⁷

L'escena del primer contacte entre Moisès i Siporà es representa tant a l'*Haggadà d'Or* (f. 9r d) (Fig. 379) com a l'*Haggadà Germana* (f. 12v b) (Fig. 380) i se segueix el relat de l'Èxode a totes dues (Ex 2,17-22). A l'*Haggadà d'Or* es representa Moisès com a jove imberbe al mig de la composició, flanquejat per dos arbres. Està en actitud dialogant amb un grup de pastors, el

¹¹⁶⁷ El midraix també narra una aventura que succeí amb anterioritat al momnet en què Moisès conegué el seu futur sogre. Abans d'arribar al país de Madian, Moisès va viatjar fins a Etiòpia, on es va unir a l'exèrcit del rei del territori, Nikanos, i va ser nomenat general. Després que Nikanos morís, va ser nomenat rei i va ser obligat a casar-se amb la seva vídua, però ell no s'hi uní mai ni tampoc adorà els déus etiops. Al cap de quaranta anys de matrimoni, van apartar Moisès de la corona i van entronitzar el fill de la dona. Segons Flavi Josep, després de casar-se amb la filla del rei etiop, Moisès va portar les tropes cap a Egipte, on s'instal·là. Quan va saber que tramaven assassinar-lo, Moisès va fugir a Madian. Precisament, a Nombres 12,1 es diu que Aaron i Miriam criticaven Moisès per haver-se casat amb una dona del país de Cuix. JACOBS, J., *et al.*, «Moses»..., p. 44-57.

primer dels quals assenyala les ovelles, i tres de les filles del sacerdot de Madian. Una d'elles, la que està més endavant, porta una filosa. A primer terme estan representats dos grups de xais dels diferents amos, i es pot apreciar com només les ovelles dels pastors beuen del que sembla un petit rierol. Està inscrit: “Però Moisès es va aixecar i va defensar-les” (Ex 2,17). Cal tenir present que el text bíblic concreta que les filles són set, però en la miniatura –molt probablement per raons d'espai– només se'n representen tres i la que sosté una filosa té més protagonisme que les altres. Aquesta segurament és Siporà, la gran de les germanes, que posteriorment es casà amb Moisès. De pastors, només n'hi figuren dos. La mateixa composició es repeteix a l'*Haggadà Germana*, però hi ha detalls diferents, com el barret amb una ploma que porta Moisès. Els moviments dels personatges són més exagerats. En aquest manuscrit es torna a dibuixar la filosa a la mà d'una de les filles de Jetró i Moisès representat com un jovenet. La inscripció sota la imatge és la mateixa que la de l'*Haggadà d'Or*.

A la *Segona Haggadà de Nuremberg* (f. 12r) i a l'*Haggadà Yahuda* (f. 11r) també es representa l'escena, amb variants respecte de les dues de catalanes. A la marginàlia inferior de la *Segona Haggadà de Nuremberg* set filles de Jetró estan dretes al costat del pou i en treuen aigua per fer abeurar el seu ramat. Moisès, que sosté una llança, conversa amb les noies. En aquest cas, els pastors que les increpen no es representen; es mostra així el moment posterior que Moisès les ajudi. A l'*Haggadà Yahuda* (f. 11r) es mostra d'una manera semblant, tot i que s'incorpora un personatge en un extrem, darrere els xais.

Tot i que no és una escena recurrent en els cicles de Moisès, es poden trobar diferents manuscrits que la integren. A la *Bible Moralisée* d'Oxford-París-Londres (**Fig. 381**),¹¹⁶⁸ l'escena té molts punts de connexió amb la imatge de l'*Haggadà d'Or*, com va subratllar K. Kogmann-Appel.¹¹⁶⁹ En concret, es pot apreciar com Moisès, encara jove, intenta dialogar entre el grup dels pastors, a un costat, i el grup de les filles de Jetró a l'altre. A primer terme també hi ha els xais abeurant, però el motiu de la filosa a les mans d'una de les filles no hi apareix. Una composició prou similar es pot observar també a la *Bible moralisée* de la BNF (Français 167, f. 20r) (**Fig. 382**).¹¹⁷⁰ Altres representacions artístiques mostren variacions amb el pou –normalment petit i arrodonit–, on Moisès s'espera assegut i coneix les filles de Jetró. El pou es representa ja al *Pentateuc Ashburnham* i als octateucs vaticans, i es manté en representacions

¹¹⁶⁸ *Bible Moralisée* d'Oxford-París-Londres, París, mitjan s. XIII, part I, Oxford, ms. Bodl. 270b, f. 40r.

¹¹⁶⁹ KOGMAN-APPEL, K., *Illuminated Haggadot...*, p. 67.

¹¹⁷⁰ En les biblies moralitzades s'associa l'episodi amb Crist expulsant els diables.

més tardanes. Tot i això, en comptes d'un pou també es pot representar un abeurador allargat d'on beu el ramat. Sobta, però, que a les *haggadot* catalanes no es representi ni l'un ni l'altre. Així, dins dels cicles dedicats a l'Èxode, Moisès defensant les filles de Jetró no és una escena gaire freqüent, ja que sovint es passa de l'escena de la mort de l'egipci a la de l'esbarzer ardent, sense fer referència a la coneixença amb Siporà ni al seu casament. Els cicles més complets poden incorporar el casament de la parella, però aquest no s'inclou tampoc a les *haggadot*.

3.2.2 LA MISSIÓ DE MOISÈS

A continuació de les escenes d'infància i joventut de Moisès, que expliquen l'origen de qui fou l'escollit per conduir el poble hebreu fora d'Egipte, segueixen uns episodis dedicats a la vocació de Moisès. Com es detalla a la història bíblica, Déu s'aparegué a Moisès i li parlà a través d'un esbarzer que cremava però que no es consumia. Fou el primer cop que el Senyor es comunicà directament amb el futur cabdill i li confià la missió de conduir el poble fora d'Egipte. Per tal d'aconseguir-ho, la resta d'israelites havien de quedar convençuts de l'existència i la participació de Déu a través de la seva mà; per això li ensenyà uns prodigis, que hagué de repetir davant dels ancians del poble. Aquests foren els següents: transformar un bastó en serp, infectar-se i curar-se de la lepra, i convertir l'aigua del riu en sang. A més, també li anuncià que hauria d'anar a parlar amb el faraó perquè els deixés marxar. Moisès, com que no confià en les seves capacitats d'oratória, acordà amb Déu que Aaron, el seu germà gran, en seria el portaveu en la missió. El poble quedà convençut amb els prodigis que feren al seu davant, però el cor del faraó quedà endurit i no els deixà marxar. Ans al contrari: encara oprimí més els israelites amb condicions més feixugues en el seu esclavatge. Moisès i Aaron es presentaren un primer cop davant del faraó a parlar-hi, amb resultats negatius, i en la segona visita convertiren el seu bastó en serp. Els mags del faraó també aconseguiren transmutar els seus bastons en rèptils, però el bastó dels israelites engolí la resta, mostrant la seva supremacia.

Si bé, com s'ha esmentat prèviament, les escenes de l'origen de Moisès es representen a l'*Haggadà d'Or*, a l'*Haggadà Germana*, a l'*Haggadà de Sarajevo* i a l'*Haggadà Kaufmann*, la resta d'*haggadot* catalanes amb cicle bíblic a pàgina sencera inicien el seu programa pictòric a partir d'aquests episodis. Relacionats amb la missió de Moisès, l'*Haggadà Germà* i l'*Haggadà Rylands* comencen el seu cicle amb l'escena de Moisès i l'esbarzer ardent, i l'*Haggadà de Bolonya-Mòdena* ho fa amb el bastó de Moisès i Aaron engolint les serps dels consellers.

Moisès i l'esbarzer ardent

Quan Moisès estava pasturant el ramat del seu sogre, com anteriorment ho havia fet Jacob per Laban, un àngel se li va aparèixer a la muntanya Horeb enmig d'una bardissa que es cremava però no es consumia. En veure aquest prodigi, Moisès s'acostà i el Senyor el cridà. Es presentà com a Déu dels seus avantpassats i li ordenà que es tragués les sabates perquè estava trepitjant

un lloc sagrat. Espantat davant la presència divina, Moisès es va tapar la cara perquè tenia por de mirar-lo. Per solucionar el patiment del poble israelita arran de l'opressió egípcia, Déu li confià una missió per alliberar-lo i portar-lo a la Terra promesa (3,1-10). Moisès replicà que no era la persona més adequada per dur a terme la missió, però Déu l'ajudà marcant-li els passos a seguir: primer havia de reunir els ancians d'Israel per anunciar-los que el seu Senyor havia aparegut i que havien d'anar al desert a oferir-li sacrificis. Abans de poder marxar, però, Déu intervingué amb prodigis davant dels egipcis i els espoliarien els béns (Ex 3,11-22).

Més enllà del relat bíblic, el midraix detalla que Déu s'adonà de les bones qualitats de lideratge de Moisès quan el veié cuidar i atendre el seu ramat. Així, va saber que seria capaç de conduir i tenir cura del seu poble, tal com ho feia amb les ovelles. Un dia, Moisès va anar al desert a pasturar per tal de no traspasar la propietat d'altri i apartar-lo del robatori.¹¹⁷¹ Déu se li va adreçar al desert durant set dies consecutius, però ell no l'escoltà, ja que no volia eludir les seves tasques de pastor. Per aquest motiu el Senyor se li va acabar presentant en un esbarzer ardent. Cap altre dels pastors que l'acompanyaven va advertir la manifestació divina; només Moisès fou el privilegiat que el veié, i les flames eren per donar-li ànims i perquè no tingués por.¹¹⁷² Amb la intenció de no espantar-lo, Déu el va cridar amb la veu del seu pare; per això Moisès el va respondre com si fos tal. El rabí Iehoixua ben Qorkha va subratllar que l'arbust on la divinitat es presentà davant de Moisès era un arç, el més humil de tots, ja que Déu es pot presentar a tot arreu.¹¹⁷³

L'episodi de l'esbarzer ardent¹¹⁷⁴ és molt important en la vida de Moisès perquè fou el seu primer contacte directe amb la divinitat, i a partir d'aquí s'inicià la missió d'alliberament del poble hebreu. Essent un moment tan culminant, no deixa de representar-se en un bon nombre d'*haggadot* catalanes, entre elles l'*Haggadà d'Or* (f. 10v a), l'*Haggadà Germana* (f. 13r a), l'*Haggadà Germà* (f. 1v a), l'*Haggadà Rylands* (f. 13v a), l'*Haggadà de Sarajevo* (f. 21v a) i l'*Haggadà Kaufmann* (f. 59v b). Analitzant-les amb detall, a l'***Haggadà d'Or* (f. 10v a) (Fig. 383)** es representa una bardissa en flames dalt d'una muntanya rocosa. De les flames de l'arbust sorgeix el bust d'un àngel amb aurèola i llargues ales, que parla i assenyala Moisès, encara

¹¹⁷¹ *Èxode Rabbà (Vilna)* 2,3; *Tankhumà (Buber)*, Ex 12,12.

¹¹⁷² *Èxode Rabbà (Vilna)* 2,5.

¹¹⁷³ *Èxode Rabbà (Vilna)* 2,5. GOLDSTEIN, D., *Mitologia jueva...*, p. 95-98, i JACOBS, J., *et al.*, «Moses»..., p. 44-57.

¹¹⁷⁴ LEVINE, Etan (ed.), *The Burning Bush: Jewish Symbolism and Mysticism*, New York, Sepher-Hermon Press, 1981; EVDOKIMOV, Paul, *Le buisson ardent*, Paris, P. Lethielleux, 1981.

sense barba. El noi es representa dues vegades dins la composició, realitzant una acció diferent. A la dreta Moisès està dret i calçat, mentre que, tot atemorit, oculta el rostre amb la capa per no contemplar directament la divinitat. De la sorpresa o l'astorament, el seu bastó li ha lliscat de les mans i està caient a terra. Al centre de la composició, sota l'esbarzer, Moisès es torna a representar ajupit sobre les roques; es descalça alhora que mira cap a l'àngel. Amb una mà sosté una de les sabates que s'acaba de treure i amb l'altra mà s'està descalçant l'altre peu. A primer terme pastura un ramat d'ovelles vigilades per un gos, i una cabra grimpa per les roques. La miniatura segueix el text bíblic, ja que es representa Moisès pasturant el ramat del seu sogre quan se li apareix un àngel dins de l'esbarzer ardent que no es consumeix. Per tal de no representar la figura antropomòrfica de Déu es presencia un núvol, element que no es torna a observar fins a l'escena de la plaga del granit,¹¹⁷⁵ quan torna a succeir un diàleg amb la divinitat. La inscripció relativa a la miniatura recalca el que es pot observar: "l'àngel de l'arbust" (basat en l'Ex 3,2) i "Moisès es va tapar la cara" (Ex 3,6). L'*Haggadà Germana* (f. 13r a) (Fig. 384), de manera propera a l'*Haggadà d'Or*, també representa les dues accions que realitza Moisès quan veu l'esbarzer ardent. En la primera, s'observa com Moisès, dret i també sense barba, recolza el bastó a terra sense que li caigui per l'esglai i mira en direcció a l'esbarzer, cobrint-se parcialment el rostre amb la mà. En la segona escena, el noi està assegut i es treu les sabates. Entre un Moisès i l'altre hi ha un arbre que fa la funció de separar les dues escenes, tot i que queda ben integrat en el paisatge, com succeeix en altres ocasions. L'àngel alat també emergeix parcialment de dins l'arbust i adreça una mà cap al futur cabdill, tot i que en aquest cas no porta nimbe. A primer terme es representa un ramat de xais i un gosset que acompanya Moisès. Es pot llegir inscrit dalt de la vinyeta: "L'àngel de l'arbust" (basat en l'Ex 3,2), "Treure-te les sandàlies" (Ex 3,5), "Moisès pasturava el ramat" (Ex 3,1).

A la parella de manuscrits formada per l'*Haggadà Germà* (f. 1v a) (Fig. 385) i la *Rylands* (f. 13v a) (Fig. 386) tornen a figurar les dues mateixes fases. Només a l'*Haggadà Germà* sembla que Moisès es vulgui tapar la cara, aguantant-se el braç sobre el bastó. En el moment que es treu la sabata, ho fa sense asseure's a terra; està situat de cara a l'esbarzer i la sabata li està caient del peu, que ja ensenya descalç. La representació de l'esbarzer també varia entre els manuscrits germans. Per una banda, a l'*Haggadà Rylands* es mostra la bardissa de la qual

¹¹⁷⁵ Com s'ha vist, el primer miniaturista de l'*Haggadà d'Or* també fa ús d'aquests núvols que marquen la presència divina.

surten flames roges, envoltades d'un halo blau fosc. Segons B. Narkiss,¹¹⁷⁶ dins de les flames hi hauria traces de la cara d'un àngel, però per l'estat de conservació del pigment en aquesta zona de la miniatura costa afirmar-ho amb certesa. Per altra banda, a l'*Haggadà Germà* s'intueix perfectament una cara antropomòrfica dins de l'esbarzer envoltada per grans flames. El ramat de xais se situa darrere del primer Moisès amb el bastó, pasturant en una muntanya. No es representa cap cabra i sembla que el gos només aparegui a l'*Haggadà Rylands*, entre el ramat. Moisès està caracteritzat com un adult, ja que porta barba i té un rostre més madur que no pas el de l'*Haggadà d'Or* i la *Germana*.¹¹⁷⁷

A diferència de les anteriors, Moisès es representa un sol cop dins de la vinyeta de l'*Haggadà de Sarajevo* (f. 21v a) (Fig. 387). Ja està descalç, amb les sabates a davant dels peus. Amb una mà sosté un bastó i amb l'altra s'està tapant la cara per no contemplar la presència divina directament. De l'esbarzer en flames emanen rajos daurats que simbolitzen la presència divina, representada de la mateixa manera en altres miniatures d'aquesta haggadà. A la part superior pot semblar que aparegui una ala de color daurat,¹¹⁷⁸ que podria pertànyer a l'àngel que, segons la Bíblia, apareix dins de l'esbarzer ardent.¹¹⁷⁹ La inscripció, a més, recalca que es representa "l'àngel de l'arbust".¹¹⁸⁰ Moisès, que porta barba i duu el cap cobert, tampoc no es representa com a jovenet. Entre Moisès i l'esbarzer, col·locat dalt d'un turó, hi ha el seu ramat i un gos.

Un cas ben diferent es pot observar a l'*Haggadà Kaufmann* (f. 59v b) (Fig. 388). Moisès, amb barba, apareix un sol cop, mirant cap a l'esbarzer. Està calçat i duu el bastó a la mà. De l'esbarzer emanen flames i sorgeix el bust d'una figura antropomòrfica amb barba, cabells castanys i nimbe, molt semblant a les representacions de Crist dins l'esbarzer ardent en manuscrits cristians.¹¹⁸¹ Al voltant de Moisès hi ha el ramat que pastura, una cabra i un gos.

¹¹⁷⁶ NARKISS, B., *Hebrew illuminated manuscripts...*, 1982, vol. 1, p.88.

¹¹⁷⁷ Les inscripcions que es poden llegir relatives a la vinyeta de l'*Haggadà Germà* són les següents: "I Moisès pasturava el ramat" (Ex 3,1), "I l'àngel del Senyor... enmig d'una bardissa" (Ex 3,2), "Treu-te les sandàlies" (Ex 3,5). A l'*Haggadà Rylands* està escrit: "I Moisès era un pastor" (Ex 3,1), "la bardissa cremava però no es consumia" (Ex 3,2) i "treu-te les sandàlies" (Ex 3,5).

¹¹⁷⁸ E. Werber també advertí l'ala de l'àngel. WERBER, E. (ed.), *The Sarajevo Haggadah...*, p. 31.

¹¹⁷⁹ L'ala de l'àngel és molt semblant al tipus d'ala que es representa en l'escena del somni de Jacob de la mateixa *Haggadà de Sarajevo*. Per aquest motiu, és ben possible que es tracti de l'ala de l'àngel de l'arbust.

¹¹⁸⁰ Es llegeix inscrit en hebreu: "L'àngel de l'arbust", "i Moisès pasturava el ramat", "Moisès es va tapar la cara", "treu-te les sandàlies" (Ex 3,1-6).

¹¹⁸¹ Com van notar Scheiber i Sed-Rajna, l'àngel que apareix a l'esbarzer devia ser copiat d'un model on apareixia Crist nibat dins l'arbust. SCHEIBER, A. (ed.), *The Kaufmann Haggadah...*; SED-RAJNA, G. (ed.), *The Kaufmann Haggadah...*, p. 18-19.

Altres manuscrits hebreus, en especial *haggadot*, inclouen la important escena de l'esbarzer ardent. No segueixen un mateix model, ja que algunes no tenen inconvenient a mostrar la presència angèlica i d'altres prefereixen representar la mà alada de la divinitat. A totes les *haggadot* de fora de la Corona d'Aragó que es conserven, Moisès es representa una sola vegada i no se segueixen les dues fases vistes en algunes *haggadot* catalanes. A l'*Haggadà Hispano-morisca* (f. 67r) (**Fig. 389**), Moisès es representa dempeus, amb una sabata treta, davant de l'esbarzer ardent. L'arbust, sota uns núvols blaus, té flames i una mà alada emergeix de dins. Aquesta mà assenyala Moisès, mentre el ramat està pasturant per la muntanya. A la *Bíblia Schocken* (f. 1v) (**Fig. 390**) l'escena està composta per dos medallons consecutius. Al primer sorgeix un àngel alat de dins de l'esbarzer, mentre que al segon es representa Moisès com a pastor, amb barret, bastó i un ramat al seu davant, mirant en direcció a la vinyeta anterior. L'àngel torna a aparèixer a l'*Haggadà Espanyola de Parma* (f. 3v) (**Fig. 391**),¹¹⁸² de cos sencer, col·locat sobre l'esbarzer ardent. Aquest s'adreça a Moisès, caracteritzat com a pastor amb el seu ramat, que ja s'ha tret les sabates. Així mateix, a l'*Haggadà Bodmer* (f. 11r) Moisès està descalç davant de l'esbarzer que crema, però en aquest cas està orant agenollat. A causa de l'estat de conservació del manuscrit no es pot distingir si hi havia una figura angèlica dins de l'arbust. A la marginàlia lateral de la *Segona Haggadà de Nuremberg* (f. 13r), Moisès també està agenollat descalç davant de l'esbarzer ardent, amb les sabates apartades. Està mirant cap al dalt, on hi ha el cel representat. Al marge inferior hi ha el ramat que pastura, en concret xais i una cabra que s'enfila dalt d'un arbre. L'*Haggadà Yahudà* (f. 12r) representa l'escena d'una manera molt semblant a l'anterior, amb Moisès agenollat descalç, però en aquest cas surt una mà alada del cel que s'adreça al pastor. No s'ha d'oblidar, tampoc, que a les pintures murals de la sinagoga de Dura Europos es troba l'escena en la qual Moisès, descalç amb les sabates al seu davant, està al costat de l'esbarzer ardent i la mà de Déu se li aproxima per comunicar-se amb ell.

Comparant les escenes de les *haggadot* amb altres obres, es pot constatar que, tot i que les dues fases de Moisès davant l'esbarzer –una mirant l'arbust i l'altra descalçant-se– no són massa comunes, tampoc no es tracta d'una solució nova i exclusiva. Aquesta representació es pot observar a les portes de fusta de Santa Sabina de Roma, de c. 430, així com a la *Bíblia Morgan* (f. 7v) (**Fig. 392**) i a la *Bíblia Planisio* (f. 33r), per citar-ne algun exemple. Aquestes dues fases

¹¹⁸² *Haggadà Espanyola de Parma*, (*Spanish Parma Haggadah*), Provença, França o Sefarad, s. XIV, Parma, Biblioteca Palatina, ms. Parm 2411, f. 3v.

també es poden presentar en dues vinyetes consecutives.¹¹⁸³ En les escenes de Moisès i l'esbarzer ardent és molt comú que l'hebreu aparegui traient-se les sabates, i tant es pot representar fent aquesta acció assegut com dret.¹¹⁸⁴ Tampoc no és rar que es representi ja descalç amb les sabates tretes al seu davant.¹¹⁸⁵ Pel que fa a la presència divina que emergeix de l'esbarzer, el més comú és que aparegui la figura de Crist amb el seu característic nimbe crucífer; no obstant això, en obres més antigues és substituït per la mà de Déu, com succeeix a la sinagoga de Dura Europos, als mosaics de San Vitale a Ravenna, a la *Topographia cristiana* de Cosmas Indicopleustes de la BAV (f. 101v), a l'octateuc vaticà (Vat. Gr. 747, f. 74r) i també a les còpies Barberini de les pintures murals de San Paolo fuori le mura.¹¹⁸⁶ A cap dels exemples citats es representa l'àngel alat, com sí que és freqüent veure'l als manuscrits hebreus. El missatger angèlic s'inclou també en altres obres; es pot presentar de cos sencer o només el bust, dins o fora de l'esbarzer, com es pot observar a les portes de fusta de Santa Sabina, a les *Homilies de Gregori Naciancè* (f. 264v), a l'octateuc vaticà (Vat. Gr. 746, f. 157r), a la part anglosaxona del *Saltiri anglocatalà* (f. 2r), a la *Bíblia de Pamplona* d'Amiens (f. 41r) i a la d'Augsburg (f. 50v), entre d'altres.

Continuant amb els motius iconogràfics propis de l'escena, la representació del ramat del sogre de Moisès que pastura, seguint el text bíblic, és un element ben estès.¹¹⁸⁷ El motiu de la cabra que grimpa per alimentar-se no és exclusiu de l'*Haggadà d'Or*, ja que la seva inclusió es pot

¹¹⁸³ Com el cas de l'octateuc de la BAV (Vat. Gr. 746, f. 157r), la *Bíblia angevina de Nàpols* de la BNF (ms. Français 9561, f. 50v) i la *Histoire de la Bible et de l'Assomption de Notre-Dame* (The Morgan Library, ms. M. 526, f. 10v).

¹¹⁸⁴ Es poden citar diferents obres on apareix Moisès traient-se les sabates: portes de fusta de Santa Sabina, Roma, c. 430; mosaics de San Vitale a Ravenna; panell d'ivori de l'*antependium* de la Catedral de Salerno; Bíblia (Antic Testament), s. X, Vaticà, BAV, Reg. Gr. 1, f. 46v; octateucs vaticans, BAV, Vat. Gr. 747, f. 74r i Vat. Gr., 746, f. 157r; *Homiliae in beatam Mariam*, s. XII, París, BNF, Grec 1208, f. 73v; *Saltiri de sant Lluís*, f. 29v; *Saltiri d'Ingeborg*, f. 12v; *Bíblia Morgan*, f. 7v; *Weltchronik* de la Morgan Library (ms. M. 769), f. 76v; *Saltiri anglocatalà*, f. 144v; *Bíblia Planisio*, f. 33r; *Bíblia angevina de Nàpols* de la BNF (ms. Français 9561), f. 50v; *Bible moralisée* (BNF, Français 167), f. 20r; *Speculum historiale*, Bruges, c. 1455, París, BNF, Français 308, f. 70r; *Miroir du monde*, París, tercer quart s. XV, París, BNF, Français 328, f. 10r; *Bíblia Malermi*, f. d1v.

¹¹⁸⁵ Cosmas Indicopleustes, *Topographia cristiana*, s. XI, Sinaí, Monestir de Santa Caterina, Cod. Gr 1186, f. 101v; Cosmas Indicopleustes, *Topographia cristiana* (BAV, Vat. Gr. 699), f. 61v; *Saltiri* (The Morgan Library, ms. M. 43), f. 13r; *Historien Bibel* (The Morgan Library, ms. M. 268), f. 7v; *Histoire de la Bible et de l'Assomption de Notre-Dame* (The Morgan Library, ms. M. 526), f. 10v. També és freqüent que Moisès es mostri pregant agenollat amb les sabates tretes al seu davant, com es pot observar a: *Speculum humanae salvationis*, (BNF, Français 188), f. 11v; *Bible historiale*, (BNF, Français 2), f. 47v; *Bréviaire de Charles V* (BNF, Latin 1052), f. 90v.

¹¹⁸⁶ Còpies Barberini de les pintures murals de San Paolo fuori le mura, BAV, Barb. Lat. 4406.

¹¹⁸⁷ Portes de fusta de Santa Sabina; mosaics de Santa Maria Maggiore; Cosmas Indicopleustes, *Topographia cristiana* (Monestir de Santa Caterina, Cod. Gr. 1186), f. 101v; *Topographia cristiana* (BAV, Vat. Gr. 699), f. 61v; Octateuc, (BAV, Vat. Gr. 746), f. 157r; *Ciborium Warwick*, Anglaterra? finals s. XII, Londres, V&A Museum; *Saltiri anglocatalà*, f. 2r i f. 144v; *Saltiri d'Ingeborg*, f. 12v; Vitalls de la catedral de Sens; *Bíblia Morgan*, f. 7v; *Saltiri de sant Lluís*, f. 29v; *Bíblia Planisio*, f. 33r; *Historien Bibel* (The Morgan Library, ms. M. 268), f. 7v; *Miroir du monde* (BNF, Français 328), f. 10r; *Bíblia Malermi*, f. d1v.

resseguir en obres anteriors, com en el *Saltiri d'Ingeborg* (f. 12v) (**Fig. 393**), al *Ciborium Warkick* del Victoria & Albert Museum de Londres, datat a finals del segle XII, en els vitralls de la catedral de Sens, Le Mans i Colònia, i també a la *Bíblia Morgan* (f. 7v). Precisament, l'escena de la *Bíblia Morgan* és una de les que té més semblança amb l'*Haggadà d'Or* i la *Germana*, ja que al manuscrit francès també es representa Moisès dos cops en una sola vinyeta, mirant cap a l'esbarzer i traient-se una sabata del peu, amb un arbre fent de separació, com es pot veure a l'*Haggadà Germana*. El ramat també està col·locat a primer terme, amb la cabra més allunyada, però en aquest cas no hi ha cap gosset. A més, també s'han de recalcar dues divergències notables que provenen de les diferències comunes entre manuscrits hebreus i cristians. Sense que hi hagi el problema relatiu a la figuració de la divinitat, a la Bíblia s'incorpora el bust de Crist nimbat en lloc de l'àngel, i l'ordre de lectura és invertit respecte dels manuscrits hebreus. Altres semblances remarcables es poden senyalar amb un *Speculum humanae salvationis* de la primera meitat del s. XV (París, BNF, Latin 9585, f. 12r).¹¹⁸⁸ En aquest manuscrit es mostra l'hebreu un sol cop, assegut d'esquena a l'esbarzer en la mateixa posició que a les *haggadot* catalanes. En aquest cas, com que es mostra Moisès una sola vegada, se sintetitzen les dues gesticulacions dels manuscrits hebreus: per una banda, està assegut de la mateixa manera, a punt de treure's les sabates –encara les té totes dues posades, com a l'*Haggadà Germana*–, però amb la mà dreta es tapa la visió, per no mirar l'esbarzer ardent. A un costat de Moisès hi ha un grup de xais, un dels quals, el més allunyat, té una posició semblant a la cabra grimpadora de l'*Haggadà d'Or*, i a l'altre costat hi ha un gosset, similar al de l'*Haggadà Germana*. La direccionalitat és la mateixa que la de les *haggadot*, però es representa el cap de Crist nimbat en comptes de l'àngel. La cronologia del manuscrit cristià és un segle posterior a les *haggadot* catalanes, però testimonia que es van mantenir diverses fórmules en la composició de l'escena.

¹¹⁸⁸ Convé fer notar que l'esbarzer ardent va adquirir diferents significats en l'art cristià. Es va posar en paral·lel amb Crist, que morí com un home sense deixar de perdre la seva naturalesa divina; també amb la maternitat virginal de la verge Maria, intacta tot i donar a llum. A més, es va associar amb l'Església, que es mantingué ferma i estable tot i les persecucions. En els *Speculum* es relaciona aquesta escena amb l'Anunciació de Maria, com es pot observar a l'últim manuscrit citat del gènere. RÉAU, L., *Iconografía del arte cristiano...*, vol. 1, p. 222. Vegeu també: BOULGAKOV, Serge, *Le Buisson ardent: aspects de la vénération orthodoxe de la Mère de Dieu: essai d'une interprétation dogmatique*, Lausanne, L'Age d'homme, 1987; BOESPFLUG, François, «Un étrange spectacle: le Buisson ardent comme théophanie dans l'art occidental», *Revue de l'Art*, 97, 1992, p. 11-31.

Signes de la missió de Moisès: el bastó es converteix en una serp i la mà de Moisès es torna leprosa i després es cura

Un cop Déu es va haver comunicat amb Moisès des de l'esbarzer per encomanar-li la missió d'alliberar el poble israelita de l'esclavitud, li va mostrar dos prodigis perquè el creguessin: els signes de la seva missió. Primer va fer que el seu bastó fes miracles: quan el va llençar a terra es convertí en serp, i en agafar-la per la cua es va tornar a convertir en bastó. Com a segon miracle va fer que es posés la mà al pit perquè se li tornés leprosa, però quan se la va tornar a posar al pit es guarí. Si malgrat això el poble no el creia, li va dir que busqués aigua del Nil, la vessés a terra i es convertiria en sang (Ex 4,1-9). Moisès, sense tenir confiança en si mateix, va insistir que ell no era l'adequat perquè no sabia parlar bé. Déu li va dir que el seu germà Aaron el venia a trobar, i que ell parlaria en nom seu, seria el seu portaveu (Ex 4, 10-17).

Els dubtes que va tenir Moisès quan va acceptar la missió també van ser un punt de mira de les llegendes midràixiques. Per justificar-lo, s'explica que Moisès no volia fomentar la gelosia d'Aaron quan s'assabentés que ell, el germà gran, no havia estat l'escollit. Déu, però, li assegurà que no havia de témer per aquest motiu (*Èxode Rabbà* 3, 16-17).¹¹⁸⁹

Seguint la temàtica bíblica, els signes de la missió de Moisès només es representen en un parell d'*haggadot* catalanes, en concret a l'*Haggadà Germà* (f. 1v b i 2r a) (Fig. 394) i a l'*Haggadà Rylands* (f. 13v b i 14r a) (Fig. 395). A la primera vinyeta dels dos manuscrits es mostra com el bastó de Moisès es converteix en serp, i a la següent el moment en què la mà de Moisès es torna leprosa i després es cura. A les dues *haggadot* s'evidencien els primers signes en tres etapes diferenciades.¹¹⁹⁰ La seqüència es llegeix de dreta a esquerra i d'acord amb la Bíblia (Ex 4,2-4). A totes tres fases es mostra Moisès dret. A la dreta, el futur cabdill sosté el bastó amb una mà mentre que amb l'altra l'assenyala i mira cap al cel, com si escoltés la veu divina. A la fase següent, el bastó ja s'ha convertit en serp i Moisès se sorprèn pel miracle. Com a lleugeres diferències entre els dos manuscrits, a l'*Haggadà Germà* el cabdill té les dues mans obertes enlaire, mentre que a la *Rylands* amb la mà dreta apunta a la serp. En l'última fase es pot veure com Moisès agafa el bastó pel centre; la meitat superior s'ha tornat a convertir en bastó i la part inferior encara té forma de serp. El cel de totes dues *haggadot* es representa a dalt de les

¹¹⁸⁹ JACOBS, J., *et al.*, «Moses»..., p. 44-57.

¹¹⁹⁰ A l'*Haggadà Germà* es mostren les tres escenes consecutives amb fons diferents; en canvi, a l'*Haggadà Rylands* el fons és compartit a les dues primeres escenes.

escenes consecutives, indicant la presència divina, la que obra els signes. A les dues *haggadot* s'inscriu el que succeeix a les tres fases: “Què hi tens, a la mà?” (Ex 4,2), “el bastó es convertí en una serp” (Ex 4,3), “i es va convertir altra vegada en un bastó” (Ex 4,4).

Pel que fa als següents signes divins, inserits en una vinyeta a part, en els manuscrits es manté una composició similar a l'anterior. Moisès es representa quatre cops dret, mirant cap als núvols del cel, mentre s'acompleixen els signes en quatre fases. Les escenes tenen un fons alternat en colors blau i vermellós que fa que se separin visualment de l'escena contigua. Altre cop la seqüència es llegeix de dreta a esquerra i segueix el text bíblic (Ex 4,6-7): Moisès, per indicació de Déu, es posa la mà al pit i quan l'aparta hi té lepra; després torna a repetir el procés per curar-se. D'aquesta manera es mostra Moisès, sempre amb la mà esquerra aguantant el bastó,¹¹⁹¹ i amb l'altra mà alterna posicions: el primer i el tercer cop té la mà al pit, i el segon i el quart cop la manté enlaire. El que varia són les pàpules vermelloses que apareixen a la seva mà quan l'aixeca per primer cop, mentre que el segon cop ja no hi són. En hebreu s'inscriuen els passatges de la Bíblia que descriuen les quatre escenes consecutives representades: “Posa't la mà al pit” (Ex 4,6), “ell va fer-ho així, i era plena de lepra”(Ex 4,6), “posa't altra vegada la mà al pit” (Ex 4,7), “ell va fer-ho així, i tornava a ser com abans” (Ex 4,6). Encara que els dos manuscrits segueixin el text bíblic, no es representa la mà amb lepra tan “blanca com la neu”, sinó que la malaltia s'expressa a partir de pàpules.

Els signes de la missió de Moisès no són un tema gaire representat dins dels cicles de l'Èxode o de la vida de Moisès. No obstant això, se'n troben alguns exemples, molts d'ells amb l'esbarzer ardent al fons, que serveix per contextualitzar el moment de l'escena. El signe miraculós més representat és el moment en què el bastó de Moisès es transforma en serp, com es pot veure a les còpies Barberini de les pintures murals de San Paolo fuori le mura, a l'*Hexateuc Ælfric* (f. 78r), al foli del *Saltiri Eadwin* de la Morgan Library, a les *Homiliae in beatam Mariam* de la BNF (Grec 1208, f. 73v), als vitralls de la catedral Colònia, a la *Bible Historiale* de la BNF (Français 152, f. 42r) i a la *Biblia Malermi* (f. d1v), per citar-ne alguns exemples de diverses cronologies i zones. Al *Psalterium romanum* de la BNF (f. 49r)¹¹⁹² es mostra com Moisès deixa anar el bastó a terra i agafa aigua del Nil per tirar-la i convertir-la en sang. La transmutació de

¹¹⁹¹ L'única diferència més perceptible entre les dues *haggadot* és la direcció del bastó de Moisès. A l'*Haggadà Germà* l'agafa cap per avall, mentre que a l'*Haggadà Rylands*, els dos primers Moisès l'agafen cap per avall i els dos últims cap per amunt.

¹¹⁹² *Psalterium romanum*, Màntua, c. 1430, París, BNF, Latin 772, f. 49r.

l'aigua interessa en aquest manuscrit perquè s'associa tipològicament a les noces de Canà, episodi en el qual Crist va transformar l'aigua en vi. El miracle de l'aigua transformada en sang no apareix a l'*Haggadà Germà* ni a la *Rylands*; en canvi, a l'*Haggadà d'Or* es mostra en la vinyeta en la qual Moisès i Aaron realitzen els miracles davant dels ancians d'Israel.¹¹⁹³

S'ha de fer esment, però, que l'escena de la representació dels prodigis inclosa en els exemples citats no té una similitud compositiva amb la de les *haggadot*. Això indica la raresa iconogràfica de les diferents fases per representar l'episodi bíblic, en les quals Moisès surt repetit tres i quatre cops dins de la mateixa vinyeta. Tot i això, una semblança en el concepte – però no en la representació – es pot detectar a la *Bíblia angevina de Nàpols* de la BNF (Français 9561, f. 51r i 52v) (**Fig. 396**), en la qual Moisès està dibuixat tres vegades per escenificar el procés del bastó convertit en serp –abans de la metamorfosi, quan el bastó ja és completament una serp i a mitja transformació. El signe miraculós de la mà leprosa es representa també a partir de l'hebreu amb la mà estesa i altre cop amb la mà al pit. A més, també s'observa com Moisès vessa a terra l'aigua del riu, el tercer signe. Tot i les coincidències esmentades, no es pot deixar de comentar que a la Bíblia moralitzada citada Crist figura davant de Moisès, deixant clar qui és el responsable d'aquests signes miraculosos. En les *haggadot* s'utilitza la mateixa fórmula compositiva, però se suprimeix la figura divina i es col·loquen núvols a la part superior per fer la mateixa funció en la imatge: indicar que el prodigi ve del cel.

Retorn de Moisès a Egipte: Moisès viatja amb la seva família / Siporà circumcida el seu fill / trobada d'Aaron i Moisès

Moisès, amb el consentiment del seu sogre, se n'anà a Egipte amb Siporà i els seus fills, ja que Déu li assegurà que els qui volien matar-lo ja havien mort. Duien un ase i ell portava a la mà el bastó del Senyor (Ex 4,18-24). Durant un descans, Déu va voler que Moisès morís perquè no havia circumcidat el seu fill. En comprendre el motiu de l'atac, Siporà va circumcidar ràpidament el fill i va tocar els peus del seu marit amb el prepuci. D'aquesta manera Moisès se salvà de la ira divina (Ex 4,24-26). Mentrestant Déu va dir a Aaron que anés al desert a trobar el seu germà i quan coincidiren a la muntanya es besaren (Ex 4,27).

¹¹⁹³ La Bíblia no narra detalladament com realitza els prodigis, sinó quan Déu li mostra com els ha de fer.

D'aquest passatge bíblic va sorgir la pregunta de com podia ser que un fill de Moisès no estigués circumcidat. Aquest fet, que no segueix el que s'establí al pacte de Déu amb Abraham, té una contesta al midraix, on s'explica el motiu per exculpar Moisès. Jetró, quan va fer esposar la seva filla,¹¹⁹⁴ va fer un pacte amb Moisès. La meitat dels fills que tingués amb Sipurà serien egipcis i l'altra meitat, jueus;¹¹⁹⁵ o, segons altres versions, el primogènit seria pagà i la resta, jueus.¹¹⁹⁶ Això explicaria per què un dels seus fills no va ser circumcidat. Segons algunes fonts, quan Moisès es va trobar Aaron, aquest últim li va dir que no era correcte que portés la seva família a Egipte i els va enviar altre cop cap a Madian.¹¹⁹⁷

El tema del retorn de Moisès a Egipte i també l'episodi de la circumsció del fill de Moisès es representen en algunes *haggadot* catalanes. En concret, a l'*Haggadà d'Or* (f. 10v b) es mostra el viatge de Moisès i la seva família, conjuntament amb la trobada de Moisès amb Aaron. A l'*Haggadà Germà* (f. 2r b i 2v a) i a l'*Haggadà Rylands* (f. 14r a i 14v a), es reparteixen quatre escenes en dues vinyetes. A la primera es representa el viatge de la família i com Sipurà circumcida el seu fill, i a la vinyeta següent es pot veure la trobada amb Aaron; primer s'abracen i després Moisès li explica la missió. Entrant en el detall de cadascuna de les vinyetes, a l'*Haggadà d'Or* (f. 10v b) (Fig. 397) s'observa com la família de Moisès, la seva dona i els seus dos fills, encara nadons, estan muntats sobre un cavall. Al seu davant hi ha Moisès, que els guia. La Bíblia narra que Moisès “portava a la mà el bastó de Déu”, però en la imatge porta una llança afilada, ben diferent del bastó que fa servir per obrar els miracles en les altres escenes. En la vinyeta també es representa Aaron, que fa el gest d'abraçar-lo, mentre que amb una mà Moisès assenyala cap a la direcció oposada. Darrere de Moisès hi ha un arbre que separa temàticament les dues escenes. Moisès forma part de totes dues: per una banda, fa el trajecte amb la seva família cap a Egipte; per l'altra, es troba amb el seu germà. Es pot llegir en les inscripcions: “els va fer pujar a l'ase” (Ex 4,20), “i Aaron es va reunir amb ell” (basat en l'Ex 4,27). És interessant que la vinyeta s'ometi a l'*Haggadà Germana*. Com apuntà Gabrielle

¹¹⁹⁴ La Bíblia no es dona detalls del casament entre Moisès i Sipurà. No obstant això, el midraix *Vaioixa* va voler omplir aquests buits explicant com Jetró, quan el va veure per primer cop, va comprendre que Moisès era l'escollit per liderar el poble d'Israel fora d'Egipte. Per aquest motiu el va tirar a un pou, però la filla de Jetró, Sipurà, el va alimentar. Al cap de set anys, pensant que ja estaria mort, Jetró va voler treure el cos, però quan s'adonà que estava viu ho interpretà com un miracle. A partir de llavors l'afavorí i li donà la seva filla en matrimoni, a més d'altres riqueses. GOLDSTEIN, D., *Mitologia jueva...*, p. 93-95. Altres llegendes també expliquen variants del lloc i el temps que Moisès va ser presoner de Jetró, així com dels motius que van inclinar Jetró a fer-ho.

¹¹⁹⁵ JACOBS, J., *et al.*, «Moses»..., p. 44-57.

¹¹⁹⁶ *Mekilta*, Yitro, 1. JACOBS, J., *et al.*, «Moses»... p. 44-57.

¹¹⁹⁷ *Ídem*.

Sed-Rajna, per l'associació de l'episodi amb la sortida d'Egipte de Maria i Josep amb Crist, no fou una escena massa comuna en la iconografia jueva.¹¹⁹⁸

Com s'ha indicat, l'*Haggadà Germà* (f. 2r b i 2v a) (Figs. 398-399) i la *Rylands* (f. 14r a i 14v a) (Figs. 400-401) també inclouen el viatge cap a Egipte. Es pot veure com, a l'extrem dret, Moisès i la seva família surten de la ciutat de Madian. La seva dona i els seus dos fills muntan sobre un ase. A l'altre costat de la composició, separats per un arbret, es torna a representar Siporà, que està circumcidant un dels seus fills. Ella està asseguda a terra amb el nen nu sobre la falda, que sagna per la intervenció a què el sotmeten. Al seu darrere es poden intuir les muralles d'Egipte, el punt final del viatge. Una de les diferències més notables entre els dos manuscrits "germans" és que a la *Rylands* es representa un personatge a cadascuna de les poblacions. A Madian hi ha una dona amb el cap cobert i a Egipte, un jove que toca el corn des d'un balcó. Segons B. Narkiss, podrien ser personificacions de les ciutats. A prop de les poblacions està inscrit en hebreu el nom dels territoris, "Madian" i "Egipte", a més de textos de la Bíblia que descriuen l'episodi representat: "portava a la mà el bastó de Déu" (Ex 4,20), "després Siporà va agafar una pedra esmolada i tallà el prepuci del seu fill" (Ex 4,25). A la vinyeta següent de l'*Haggadà Germà* (f. 2v a) i de l'*Haggadà Rylands* (f. 14v a) es representa la trobada d'Aaron en dues escenes consecutives: a la dreta els dos germans s'estan abraçant, i a l'esquerra Moisès, amb el bastó, apunta el seu germà mentre que Aaron se sorprèn pel que li està explicant. A l'*Haggadà Germà* no hi ha diferència en la caracterització dels germans, tots dos amb cabells llargs i barba, mentre que a la *Rylands* Aaron té els cabells i la barba blancs, ja que és més gran. A l'*Haggadà Germà* es pot llegir inscrit: "I ell hi anà i el trobà a la muntanya de Déu i el va besar" (Ex 4,27) i "I Moisès va explicar a Aaron tots els signes" (Ex 4,28), mentre que la *Rylands* canvia l'últim verset per: "I Moisès va explicar a Aaron les paraules de Déu".

L'episodi del retorn de Moisès a Egipte es pot veure representat en altres *haggadot* més enllà de les catalanes. Al programa iconogràfic de l'*Haggadà Hispano-morisca* s'inclou el viatge cap a Egipte, amb Sèfora i els dos nadons muntats a l'ase i Moisès que els acompanya al seu darrere (f. 67v), i la trobada d'Aaron amb Moisès fonent-se en una abraçada (f. 68r) (Figs. 402-403). Cada escena ocupa un foli sencer i les dues il·luminacions queden col·locades de costat quan s'obre el manuscrit, cosa que les lliga visualment. A la marginàlia de la *Segona Haggadà*

¹¹⁹⁸ SED-RAJNA, G., *The Hebrew Bible in...*, p. 94.

de Nuremberg (f. 13v) (**Fig. 404**) i a l'*Haggadà Yahuda* (f. 12v) es poden veure diverses escenes relacionades amb la tornada de Moisès a Egipte seguint el midraix. Es dibuixa un monstre alat amb cua de serp que s'està empassant la meitat inferior del cos de Moisès. Segons el *Midraix agadah* (Buber) i el *Comentari de Raixí* a l'Èxode (4,24), Moisès va ser empassat fins a l'altura dels genitals, ja que no havia circumcidat el seu fill.¹¹⁹⁹ En la imatge també es pot veure com Siporà circumcida el seu fill, que està nu sobre un coixí. Al marge inferior dels dos manuscrits es representa Siporà i els seus dos fills muntats sobre un ase i al seu davant Moisès trobant-se amb Aaron. Igual que a l'*Haggadà d'Or*, es connecta el viatge a Egipte amb la trobada amb Aaron.

El tema del retorn de Moisès i la seva família a Egipte no és gaire representat en els cicles de l'Èxode, ja que són escenes més aviat secundàries en comparació amb Moisès i l'esbarzer ardent o amb Moisès i Aaron fent prodigis davant del faraó. Tant el viatge sobre de l'ase com la circumcisió i la trobada amb Aaron es troben miniats als manuscrits cristians, però l'enllaç del viatge i la circumcisió en una sola vinyeta és rar. Es poden trobar, no obstant això, les escenes per separat en llargs cicles, com a l'*Hexateuc Ælfric* (f. 78v), a l'octateuc vaticà (Vat. Gr. 747, f. 76v), a les *Histoires bibliques* de la BNF (Français 1753, f. 30r i 30v), a la *Bíblia de Pàdua* de la BL (f. 3v i 4r) (**Fig. 405**) i a l'*Histoire de la Bible et de l'Assomption de Notre-Dame* de la Morgan Library (f. 11r i 11v), entre d'altres.¹²⁰⁰ Com ja s'ha mencionat prèviament, l'escena de Moisès i la seva família damunt d'un ase té evidents paral·lelismes amb la fugida a Egipte de la Sagrada Família. Una de les diferències és que Siporà porta amb si dos dels seus fills, mentre que la Verge només duu Crist en braços. Pel que fa a l'edat dels fills de Siporà, és infreqüent que es mostrin els nadons embolicats vistos a l'*Haggadà d'Or*, sinó ja més crescuts, com a l'*Haggadà Germà* i a la *Rylands* o a les *haggadot* asquenazites.¹²⁰¹ Que es representin d'aquesta manera a l'*Haggadà d'Or* pot ser a causa de la contaminació iconogràfica de l'escena de la fugida d'Egipte. L'àngel que vol matar l'israelita és un element que no apareix en les *haggadot* catalanes, però que, en canvi, és comú en manuscrits cristians, com succeeix als octateucs bizantins, així com a les *Histoires bibliques* de la BNF i a l'*Histoire de la Bible et de l'Assomption de Notre-Dame*. Pel que fa a l'escena de la trobada amb Aaron, és freqüent que es

¹¹⁹⁹ *Index of Jewish Art...*, vol. 2.

¹²⁰⁰ A la major part dels exemples citats es mostra el viatge i la trobada amb Aaron. A la majoria també apareix un àngel que vol matar Moisès i la circumcisió del fill. A les *Histoires bibliques* de la BNF i a la *Bíblia de Pàdua* de la BL, a més, es representa com Moisès demana permís a Jetró abans que marxin.

¹²⁰¹ És interessant com a l'octateuc de la BAV (Vat. Gr. 747) es poden veure els fills de dues edats diferents, un encara lactant.

mostrin els dos germans abraçant-se, encara que en altres exemples es pot veure com es besen alhora que s'abracen.¹²⁰² També es pot presentar el moment en què els dos germans estan parlant, com a la *Bíblia de Pamplona* conservada a Amiens (f. 41v) i a les *Histoires bibliques* de la BNF (f. 30v).

Moisès i Aaron fan miracles davant els ancians israelites

D'acord amb el text bíblic, un cop Moisès i Aaron es trobaren, el primer li explicà la seva missió i es van reunir davant dels ancians d'Israel. Aaron els va transmetre el missatge i va fer els prodigis que Déu havia ensenyat prèviament a Moisès. Així, els ancians els van creure i es van prosternar al seu davant (Ex 4,28-31).

El moment en què Moisès i Aaron es presenten davant dels ancians d'Israel s'inclou a quatre *haggadot* catalanes, en concret a l'*Haggadà d'Or* (f. 10v c) (Fig. 406), a l'*Haggadà Germana* (f. 13r b) (Fig. 407), a l'*Haggadà Germà* (f. 2v b) (Fig. 408) i a l'*Haggadà Rylands* (f. 14v b) (Fig. 409). A les dues primeres es pot observar com Moisès i Aaron estan parlant amb els ancians d'Israel. Aaron, amb la barba llarga, sosté per la cua el bastó convertit ja en serp, mentre que Moisès assenyala l'animal tot recalcant el prodigi. El text bíblic concreta que va ser Aaron qui va fer els miracles; per això en la representació és ell qui sosté el bastó convertit en serp. A l'esquerra de la composició hi ha diversos ancians admirats pel que acaba de succeir. A l'*Haggadà d'Or* n'hi ha nou, els dos primers agenollats; a l'*Haggadà Germana* se'n representen quatre, tots ells agenollats dins d'un interior. El segon prodigi que els germans van dur a terme davant dels ancians va ser ensenyar com la mà s'infectava de lepra i després es curava. Aquest miracle, però, és difícil d'afirmar que es representi als manuscrits. A les dues *haggadot* Moisès mostra la mà oberta, però la mateixa postura es pot apreciar en altres escenes, per indicar el gest de parlar. Si aquest fos el cas, la mà ja estaria curada, ja que no s'hi veuen restes de lepra. El miracle de l'aigua convertida en sang es representa només a l'*Haggadà d'Or*, ja que es pot observar al centre de la vinyeta un petit broll de sang que separa els personatges en dos grups. Als dos manuscrits es pot llegir inscrit: "I va fer els prodigis davant el poble" (Ex 4,30) i "després es van inclinar i es van prosternar" (Ex 4,31). Les escenes de l'*Haggadà Germà* i la *Rylands* també tenen la mateixa composició, amb Moisès i Aaron a la dreta i, a

¹²⁰² A l'*Hexateuc Ælfric* f. 78v i a la *Bible historiée et vie des saints* de la NYPL (ms. 22, f. 40v), per citar dos exemples, Moisès i Aaron es besen alhora que s'abracen.

l'esquerra, el grup d'ancians. Cada grup de personatges té un fons diferent. Aaron, aquest cop al capdavant, sosté la serp per la cua, mentre que Moisès l'apunta amb el dit des del darrere. A l'*Haggadà Germà* es mostren els dos protagonistes de manera semblant, però a l'*Haggadà Rylands* Aaron té els cabells i la barba blancs. En aquest cas es pot saber sense dubtes que Aaron sosté el bastó, com es menciona al text bíblic. Al seu davant hi ha un grup d'israelites amb llargues barbes, agenollats i meravellats pel miracle.¹²⁰³ Als dos manuscrits es pot llegir: “va fer els prodigis davant del poble”.

En altres manuscrits hebreus l'escena és infreqüent, però tot i així s'inclou en el cicle bíblic de l'*Haggadà Hispano-morisca* (f. 68v) (**Fig. 410**), en la qual Moisès i Aaron estan drets amb el bastó davant dels ancians d'Israel. Aaron és qui sosté el bastó, que acaba amb una punta de flor de lis. L'escena no és gaire comuna perquè es tendeix a representar directament Moisès i Aaron parlant amb el faraó o acomplint els miracles davant la seva cort; no obstant això, en diversos manuscrits amb llargs cicles bíblics no es deixa d'incloure l'escena. Per exemple, a l'*Hexateuc Ælfric* (f. 79r) els ancians d'Israel estan completament prosternats davant de Moisès i Aaron. Moisès porta el bastó, que té el cap convertit en una serp. A dalt, sortint dels núvols, es pot observar la mà de Déu. L'escena també apareix als octateucs bizantins de la BAV (Vat. Gr. 747, f. 78r, i Vat. Gr. 746, f. 166r), a la *Bíblia de Pamplona* d'Augsburg (f. 51v), a la *Bíblia Morgan* (f. 7v) (**Fig. 411**), a les *Histoires bibliques* de la BNF (f. 30v) i a la *Bíblia de Pàdua* de Londres (f. 4r) (**Fig. 412**), amb Moisès i Aaron –o només Moisès– davant del poble israelita. La posició dels testimonis israelites en l'escena de la *Bíblia Morgan* –dos al davant, agenollats amb les mans juntes, i la resta del grup dret i meravellat– és semblant a la de l'*Haggadà d'Or*, que es pot haver inspirat en una composició similar.

La poca fortuna en l'art d'aquest episodi es pot deure al fet que el passatge es narra ben sintèticament a la Bíblia. De fet, els prodigis que els dos germans realitzen davant del seu poble només estan detallats quan Déu mostra a Moisès com els ha de fer (Ex 4,1-9).

Moisès i Aaron parlen amb el faraó

Moisès i Aaron es presentaren davant del faraó i li comunicaren que el Senyor volia que el seu poble marxés d'Egipte per anar a fer una celebració al seu nom al desert. Com era de preveure,

¹²⁰³ A l'*Haggadà Germà* es poden comptar vuit ancians israelites, mentre que a l'*Haggadà Rylands* en són dotze.

el faraó s'hi negà, ja que li interessava tenir els israelites com a esclaus al seu servei (Ex 5,1-5).¹²⁰⁴ Com es detalla al midraix, quan els dos germans anaren a veure el faraó, Aaron seguia els passos de Moisès perquè el seu germà era més ben considerat a Egipte.¹²⁰⁵ Està narrat que els lleopards agressius que guardaven l'entrada del palau es comportaren com gossos juganers davant del cabdill hebreu. Segons altres versions, l'àngel Gabriel els va fer entrar sense ser vistos.¹²⁰⁶

D'acord amb el text bíblic, la primera trobada de Moisès i Aaron amb el faraó es representa a tres *haggadot* catalanes: l'*Haggadà d'Or* (f. 10v d) (Fig. 413), l'*Haggadà Germà* (f. 3r a) (Fig. 414) i l'*Haggadà Rylands* (f. 15r a) (Fig. 415). Concretament, a l'*Haggadà d'Or* Moisès i Aaron es presenten davant del faraó i els seus consellers. Moisès, amb barba i bastó, està parlant amb el faraó, entronitzat davant seu. El faraó, coronat i amb un ceptre acabat amb una flor de lis, està assegut sota d'un baldaquí. S'asseu d'una manera relaxada i petulant, amb un peu sobre el genoll de l'altra cama. Al seu davant, tres consellers, dos dels quals asseguts a terra, estan escoltant els israelites. Darrere de Moisès, Aaron dona suport al germà amb la seva presència. Està inscrit: "Moisès i Aaron es presentaren davant el faraó i els seus savis" (basat en l'Ex 5,1). La composició a l'*Haggadà Germà* i a la *Rylands* difereix, ja que en aquestes dues Moisès i Aaron es representen al centre, amb el faraó assegut a la dreta i els seus savis consellers drets a l'esquerra. El faraó està assegut amb les cames creuades, amb un gosset de companyia al seu costat. Apunta cap a Aaron, que està agenollat davant del faraó, i al seu darrere hi ha Moisès, discutint amb els savis ancians. A l'*Haggadà Germà*, Aaron sosté el bastó i el faraó porta una espasa embeïnada a la cintura, elements que no apareixen a la *Rylands*. Com a detall anecdòtic, el gos del faraó té al damunt paparres. Resulta interessant el gest que fa el faraó amb la mà dreta a l'*Haggadà Rylands*, assenyalant la vinyeta de sota com a resposta a la demanda dels hebreus: els israelites no partiren d'Egipte, sinó que s'hi quedaren i encara treballaren més intensament. Aquesta connexió visual i temàtica entre les dues escenes és clau a l'hora d'interpretar-les, ja que totes dues s'han de llegir lligades i no pas com a escenes desvinculades. A la *Rylands* s'identifiquen els personatges del lateral amb la inscripció "faraó"

¹²⁰⁴ D'acord amb D. Goldstein, Moisès i Aaron mantenen un diàleg amb el faraó sobre l'alliberament dels israelites, però també és un conflicte teològic en contra de la idolatria, ja que el faraó afirma que no coneix el Déu dels israelites i que no en vol fer cas. GOLDSTEIN, D., *Mitologia jueva...*, p. 97-98.

¹²⁰⁵ *Èxode Rabbà*, (Vilna) 9,5.

¹²⁰⁶ *Ialkut, Xemot*, 175. Segons l'*Èxode Rabba* (Vilna) 5,19 (referint-se a l'Ex 5,10), quan Moisès va sentir la negativa del faraó se'n va tornar a Madian i va estar-s'hi sis mesos, mentre que Aaron es quedà a Egipte. Llavors va fer tornar la seva dona i els seus fills a Madian.

i “mags”, i al centre un vers de la Bíblia: “Això diu el Senyor, Déu d’Israel, deixa sortir el meu poble” (Ex 5,1); a l’*Haggadà Germà* s’escriu part del verset de l’Èxode (5,1) i “aquests són els mags d’Egipte”.

L’escena en la qual Moisès i Aaron —o només Moisès— es presenten davant del faraó s’inclou en el programa iconogràfic de diversos manuscrits hebreus d’altres territoris i èpoques. És difícil assegurar que la representació faci referència exacta al capítol 5 de l’Èxode (en concret a l’Ex 5,1-5), ja que els dos israelites es presenten al palau del faraó per parlar amb ell en més d’una ocasió i, per tant, la iconografia pot resultar idèntica o similar. En canvi, no ocasiona dubtes quan es porten a terme els miracles en la seva presència. L’*Haggadà Hispano-morisca* (f. 63r) (**Fig. 416**) representa l’escena amb Moisès i Aaron col·locats davant del faraó, entronitzat i coronat, juntament amb els seus consellers. L’estructura compositiva és la mateixa que s’utilitza al mateix manuscrit en les escenes on Moisès i Aaron parlen amb el faraó després de cadascuna de les plagues.¹²⁰⁷ Per la seva col·locació dins del cicle bíblic, però, es pot saber que es tracta d’aquesta ocasió. També a la *Segona Haggadà de Nuremberg* (f. 14v-15r) (**Fig. 417**) es representa Moisès i Aaron davant del faraó, assegut amb ceptre i corona. Al seu darrere hi ha un guarda amb una llança i es dibuixa Egipte com un castell guardat per dos lleons a l’entrada, que podrien remetre als lleopards del midraix. En concret, la il·luminació forma part de la il·lustració del text de l’haggadà basat en el Deuteronomi en el qual es recorda que Déu va fer sortir els israelites d’Egipte amb miracles. En les il·lustracions hi ha inscripcions relatives a l’Ex 5,2, quan Moisès i Aaron es presenten per primer cop davant del faraó, a la vegada que n’hi ha una altra que fa referència als miracles que varen fer davant del faraó. El bastó de Moisès, però, encara no s’ha transformat en serp. Per tant, la iconografia segueix els elements bàsics de Moisès i Aaron davant del faraó. L’*Haggadà Yahuda* (f. 13v-14r) és similar al manuscrit anterior, però no es representa el soldat i tant Moisès com Aaron porten un bastó, el primer d’ells aixecat.

Moisès i Aaron davant del faraó és una escena que també es pot trobar en altres testimonis artístics. Com a les *haggadot*, és freqüent que es mostri Moisès i Aaron drets davant del faraó assegut i entronitzat; en canvi, és rar que, com a l’*Haggadà Germà* i a la *Rylands*, Moisès i

¹²⁰⁷ També Moisès i Aaron estan davant del faraó a l’escena de la *Bíblia Schocken* (f. 1v), encara que aquí és més difícil conèixer a quin moment exacte de la Bíblia es refereix. A l’*Haggadà Hileq i Bileq* (f. 11r) es pot veure només Moisès davant del faraó, que està assegut amb ceptre i corona sobre una plataforma. A baix de les escales hi ha Moisès davant del faraó, lleugerament agenollat.

Aaron es col·loquin al centre, dividint el grup del faraó i els seus consellers. Les variants iconogràfiques més difoses són: Moisès sol davant del faraó,¹²⁰⁸ Moisès i Aaron drets davant del faraó entronitzat,¹²⁰⁹ i Moisès i Aaron drets davant del faraó acompanyat per algun membre de la cort, com en una *Bíblia siríaca* de la BNF,¹²¹⁰ a l'*Hexateuc Ælfric* (f. 79v), als octateucs de la BAV (Vat. Gr. 747, f. 78r i Vat. Gr. 746, f. 166v) i a la *Bíblia de Pàdua* de la BL (f. 4v) (**Fig. 418**), entre altres exemples.¹²¹¹ També s'ha de subratllar que tant als grans cicles del *Pentateuc Ashburnham* com a l'*Hexateuc Ælfric* i als octateucs, les escenes són seguides pels treballs dels israelites, com succeeix en les *haggadot* catalanes.

Com es pot observar, la representació del faraó és la clara imatge dels monarques de l'època, compartida amb la dels altres manuscrits contemporanis. En les escenes de cort, especialment en l'*Haggadà d'Or*, es reflecteix un ambient cortesà, similar al que es reproduïx als *Usatges i Constitucions de Catalunya* de la BNF.¹²¹²

L'esclavitud dels israelites: Els israelites són sotmesos a treballs forçats / la construcció de les ciutats de Pitom i Ramsès

El mateix dia que el faraó parlà amb Moisès i Aaron, el sobirà d'Egipte va fer endurir les condicions de treball dels israelites. Va manar als capatassos que no els proveïssin de palla i maons, sinó que va fer que hi haguessin d'anar ells mateixos i a la vegada els exigissin la mateixa producció. Fins i tot, els capatassos fuetejaven els encarregats dels israelites perquè s'apressessin (Ex 5,6-18). Com s'explica a l'inici de l'Èxode, els descendents de Jacob a la terra de Goixen van ser molt fecunds, fet que preocupà el nou rei que assumí el tron a Egipte. Tenia por que s'aliessin amb l'enemic per vèncer-los. Per tal d'evitar-ho, els van esclavitzar i oprimir amb treballs feixucs: els van fer construir les ciutats de Pitom i Ramsès pel faraó, preparar argila, fer maons i treballar al camp (Ex 1,8-14). Els israelites, quan van saber que el faraó havia endurit les condicions de treball arran de la trobada amb Moisès i Aaron, els en van culpar i els ho van retreure. Al seu torn, Moisès va parlar amb Déu, que li assegurà que els

¹²⁰⁸ Per exemple, això s'aprecia a la *Bible historique complétée* (BL, Royal 17 E VII), f. 41r.

¹²⁰⁹ Com al *Pentateuc Ashburnham* (f. 58r), a la *Bíblia de Pamplona* d'Amiens (f. 42r) i a la d'Augsburg (f. 52r), i a la *Weltchronik* (c. 1335, Zurich, Zentralbibliothek, ms. Rheinau 15), f. 67r.

¹²¹⁰ *Bíblia siríaca*, s. VII, París, BNF, Syr. 341, f. 8r.

¹²¹¹ També es poden trobar altres variants, com per exemple Moisès acompanyat per Aaron a peu dret parlant amb el faraó, dret al seu davant, amb un estatus més anivellat. En canvi, a la *Bible Historiale* de la Morgan Library (ms. M. 394), f. 42r, queda clar que Moisès està agenollat davant del faraó.

¹²¹² Es recorda que el foli 67r va ser atribuït a la mateixa mà que el segon miniaturista de l'*Haggadà d'Or*.

alliberaria de l'esclavatge, obligaria el faraó a fer sortir el poble d'Israel i els conduiria a la Terra promesa. Moisès anuncià aquestes paraules als israelites, però no l'escoltaren (Ex 5,19-6,9). En relació a l'empitjorament de les condicions d'esclavatge, al midraix s'amplia l'episodi explicant que Moisès va rebre calúmnies per part de Datan i Abiram i que els israelites també van adreçar males paraules contra Déu. Com que el Senyor sabia que Moisès es preocupava pel seu poble, va jurar que, tot i el mal comportament, els redimiria igualment.

La temàtica de l'esclavatge dels israelites a Egipte és cabdal en la festivitat de la Pasqua, ja que, precisament, el que es commemora és que Déu els deslliurés d'aquesta amargor. Així, les escenes de l'esclavitud són molt nombroses en les *haggadot*, tant en les catalanes com en les asquenazites. Aquestes es poden integrar en el cicle bíblic a pàgina sencera, així com en les il·luminacions a la pàgina del text quan es fa referència als treballs forçats dels israelites. Les *haggadot* que responen al primer cas són l'*Haggadà d'Or* (f. 11r a i 11r b) (Fig. 419), l'*Haggadà Germà* (f. 3r b) (Fig. 420), l'*Haggadà Rylands* (f. 15r b) (Fig. 421) i l'*Haggadà Kaufmann* (f. 59v a) (Fig. 422); mentre que el segon cas es pot observar a l'*Haggadà Sassoon* (p. 75, 76, 77 i 78, 83) (Figs. 423-427), a l'*Haggadà de Barcelona* (f. 30v i f. 43r) (Figs. 428-429) i a l'*Haggadà Kaufmann* (f. 15v) (Fig. 430). Convé assenyalar que la major part de les escenes d'esclavatge de dins dels cicles a pàgina sencera estan col·locades després de la primera trobada amb el faraó i no pas al principi del cicle de l'Èxode, abans que neixi Moisès, si es volgués seguir el text bíblic de l'Èxode 1,8-14. Una possible explicació de la seva ubicació dins de la seqüència bíblica és que en l'escena anterior Moisès i Aaron anaren a parlar amb el faraó, però aquest, en comptes de deixar-los partir, encara va endurir més les condicions de treball dels israelites. Això també queda més emfatitzat al midraix, com es pot llegir a l'*Èxode Rabbà* 5,18-23. Aquest fet, doncs, pot promoure que es representin aquí les escenes de l'esclavatge d'Egipte, tan importants pel que es rememora al text de l'haggadà. Precisament, les tres *haggadot* que inclouen l'escena de la primera trobada amb el faraó també representen la de l'esclavatge. Com ja s'ha comentat prèviament, el faraó de l'escena anterior en l'*Haggadà Rylands* fa un gest cap a aquesta vinyeta, la dels treballs forçats, per connectar-les temàticament. La ubicació de la vinyeta en l'*Haggadà Kaufmann* seguiria uns altres patrons, ja que se situa abans de l'escena de Moisès i l'esbarzer ardent. Com ja s'ha comentat, l'ordre dels folis es va alterar, però tot sembla indicar que l'escena es col·locaria després de les escenes de la infantesa de Moisès, en concret després de la prova a què sotmeten Moisès quan és un infant. L'ordre segueix el text bíblic, després que Moisès fugi d'Egipte. S'explica que al cap d'un

temps el faraó va morir, i “mentrestant els israelites gemegaven i cridaven des del fons del seu esclavatge, i el seu clam va pujar fins a Déu, que va escoltar els seus gemecs” (Ex 2,23-25). És, per tant, un altre passatge que recorda el sofriment dels israelites a Egipte.

Detallant les particularitats de cadascuna de les vinyetes, s’ha de mencionar que a l’*Haggadà d’Or* hi ha dues escenes relacionades amb els treballs forçats. A la primera (f. 11r a) es mostra un capatàs que sosté una vara dalt d’una torre. Sota seu un home vell i descalç tragina un feix de palla i un altre home descalç mescla argila amb un pal. A l’esquerra es representen el fabricant de maons, una dona que duu el nen en braços i una altra hebreu. El detall de la mare que porta el nen en braços pot provenir de la literatura midràixica,¹²¹³ segons l’*Èxode Rabbà* i el *Séfer ha-Iaixar* (Èxode 25). En concret, al *Séfer ha-Iaixar* el faraó va proclamar que si algú no complia amb la seva tasca diària de construcció, farien servir el seu fill més petit com a maó. Si això passava, els egipcis prenien els nens de la seva mare a la força i els tancaven dins del mur. Aquest acte cruel no surt representat a l’haggadà, però el fet que aparegui una mare amb un nadó a les mans podria remetre a aquesta ordre. La resta de la representació segueix l’Èxode 5,6-13. D’acord amb el text bíblic, el faraó dona a tots els capatassos l’ordre d’exigir als israelites que recullin la palla ells mateixos per fer els maons, però que mantinguin la mateixa producció de blat. La inscripció en hebreu identifica els personatges: “el capatàs de la gent”, “el mesclador d’argila” i “el fabricant de maons”. Tant a l’*Haggadà Germà* com a la *Rylands* es representa una escena similar amb l’increment del treball forçat. Als dos manuscrits es mostra com caven la terra amb una aixada, mentre que altres personatges porten cistelles a les espatlles. El capatàs, amb una vara a la mà i a proporció més gran que la resta, exigeix als israelites que treballin. A l’extrem esquerre, un grup d’homes modelen maons i altres israelites recullen palla. A l’*Haggadà Germà* s’inclou part de l’Ex 5,12-13, mentre que a l’*Haggadà Rylands* es pot llegir: “carregeu-los de feina” (Ex 5,9), “capatàs”, “que recullin la palla els mateixos” (Ex 5,7), “maons”.

A més de la vinyeta dedicada als treballs incrementats, a l’*Haggadà d’Or* (f. 11r b) també es recorda la construcció de les ciutats de Pitom i Ramsès, tal com es menciona a l’Ex 1,11. Un capatàs, igual que el de l’escena anterior, sosté la mateixa vara i dona instruccions a dos homes descalços dalt d’un edifici que estan construint. A primer terme, un altre home descalç està fent pujar una cubeta amb una politja. El text bíblic narra en aquest episodi que es nomenaren uns

¹²¹³ KOGMAN-APPEL, K., *Illuminated Haggadot...*, p. 151.

capatassos perquè fessin construir als israelites dues ciutats pel faraó. Està inscrit: “i ells van construir per al faraó les ciutats d’aprovisionament”. Així mateix, s’ha d’assenyalar que a l’*Haggadà Kaufmann* (f. 59v a) també es mostra l’edificació de les ciutats. A la dreta apareixen els capatassos egipcis, un d’ells sostenint un fuet a les mans, mentre que al seu davant hi ha una figura que s’arrossega per terra. A l’esquerra, un grup d’israelites treballa en la construcció: un puja maons en una escala, un altre utilitza una politja per pujar morter i un darrer construeix la torre posant maons amb l’ajuda d’un martell. Més a l’esquerra, dues figures guien la construcció.

Passant ara a les il·luminacions incloses dins del text de l’haggadà, s’ha de remarcar que l’*Haggadà de Barcelona* també incorpora escenes que il·lustren el treball forçat al qual van estar sotmesos els israelites a Egipte. Al foli 30v, referint-se al text “Nosaltres vam ser esclaus del faraó...”, es representen diverses escenes, col·locades dins del panell de la primera paraula inicial i omplint els marges del foli. Dins del panell un home talla un bloc de pedra mentre és fuetejat per un encarregat egipci. Un altre treballador transporta el bloc de pedra, a través d’una escala, fins a una torre que està essent construïda per altres treballadors. Així mateix, un altre israelita puja material per una politja mentre que un altre, des de dalt estant, edifica la torre. Un supervisor dona ordres sobre de la torre sostenint un martell a la mà. Fora dels marges, al costat del panell, dos genets senyalen l’escena, mentre que a la marginàlia inferior dos israelites estan elaborant maons i apilant-los, i un altre els porta cap a la politja que puja fins a la torre. La composició té semblances amb la il·luminació de la torre de Babel de l’*Haggadà de Sarajevo* (f. 6r b), ja que a totes dues es representa la construcció d’una torre a partir de les diverses labors de la construcció. Al foli 43v es pot veure una il·lustració dins la decoració marginal referent al text “i ens varen imposar treball feixuc”. Cinc constructors edifiquen una torre. Dos d’ells carreguen material a dalt de la torre pujant unes escales i un altre ho fa a través d’una politja. Els altres dos treballen a la part superior de la torre.

Per últim, en dues *haggadot* catalanes es sintetitza el tema del treball dels israelites en la imatge d’un hebreu carregant a l’esquena una cistella plena de maons. Això es pot veure a les il·luminacions del cos del text de l’*Haggadà Kaufmann* (f. 15v) i a l’*Haggadà Sassoon* (p. 75, 76, 77, 78). A la *Sassoon*, a més, un israelita talla un tronc (p. 77) i un treballador construeix amb maons una edificació (p. 83).

Com s'ha indicat, les escenes dels treballs forçats dels israelites a Egipte són molt nombroses en els manuscrits hebreus, especialment en les *haggadot*, *siddurim* i *makhzorim*. La seva inclusió es deu al fet que estiguin citades en el text, que a la vegada fa referència a l'Èxode. Es vol indicar el patiment del poble hebreu a Egipte i la miraculosa intervenció de Déu.¹²¹⁴ La seva representació, però, divergeix entre els diferents manuscrits, encara que hi ha motius iconogràfics que es van repetint. Se sol representar la construcció de les ciutats de Pitom i Ramsès, totes dues de costat,¹²¹⁵ o també es pot simplificar en una sola ciutat.¹²¹⁶ Tampoc no és rar trobar la construcció d'un sol edifici, normalment en forma de torre, com es pot apreciar a l'*Haggadà Hispano-morisca* (f. 62v).¹²¹⁷ Totes les variants solen incorporar els treballadors israelites fent tasques per a la seva construcció, encara que en pocs casos es representa simplement l'edificació ja acabada, sense cap treballador.¹²¹⁸ A la majoria dels manuscrits hebreus es representa la preparació i l'obtenció del material de construcció,¹²¹⁹ i també a molts d'ells apareix un capatàs que els mana o els oprimeix.¹²²⁰ Entre els motius més representats dels

¹²¹⁴ Les escenes de l'esclavatge dels israelites a Egipte es poden veure als següents manuscrits: *Haggadà Drac*, (*Dragon Haggadah*), (*siddur*), Itàlia, últim terç s. XIII, Hamburg, Staats- und Landesbibliothek Hamburg, Cod. Hebr. 155, f. 25v-26r; *Haggadà Hispano-morisca*, f. 62v; *Bíblia Schocken*, f. 1v; *Haggadà dels caps d'ocell*, f. 15r; *Haggadà italiana Schocken*, f. 5v i 13v; *Miscel·lània d'Hamburg*, f. 27v; *Makhzor de Mòdena*, f. 140v i f. 141v; *Haggadà Rothschild*, f. 10v; *Siddur d'Ulm-Treviso*, Ulm, 1450-1453, Parma, Biblioteca Palatina, Parm. ms.2895, f. 242r; *Primera Haggadà de Parma*, (*The First Parma Haggadah*), 1455?, Itàlia, Parma, Biblioteca Palatina, Parm. 2998, f. 6r; *Primera Haggadà de Joel ben Simeon de Nova York*, (*The First New York Joel ben Simeon Haggadah*), Alemanya, mitjan s. XV, New York, JTS, ms. 4481, f. 5v; *Haggadà Asquenazita*, (*Ashkenazi Haggadah*), Ulm?, c. 1460, Londres, BL, Add. 14762, f. 7r; *Haggadà Hileq i Bileq*, f. 6v i 11v; *Segona Haggadà de Nuremberg*, f. 10v i 11r; *Haggadà Yahuda*, f. 9v-10r; *Haggadà Segona de Darmstadt*, f. 6r; *Haggadà Bodmer*, f. 6r; *Primera Haggadà de Cincinnati*, f. 17v; *Haggadà Tegernsee*, f. 11r i 15v; *Haggadà Asquenazita de Parma*, f. 4v; *Siddur del Rabí de Ruzhin*, Alemanya?, 1480-1500?, Jerusalem, Israel Museum, ms. 180/53, f. 163r; *Haggadà Floersheim*, p. 10; *Haggadà d'Abraham Farissol del JTS*, (*Abraham Farissol JTS Haggadah*), Ferrara, 1515-1516, New York, JTS, ms. 4817, f. 5v; *Haggadà de Chantilly*, f. 8r i 13r; *Haggadà Grega*, f. 9r.

¹²¹⁵ Les dues ciutats de Pitom i Ramsès de costat es representen als següents manuscrits hebreus: *Bíblia Schocken*, f. 1v; *Haggadà dels caps d'ocell*, f. 15r; *Haggadà Rothschild*, f. 10v; *Primera Haggadà de Parma*, f. 6r; *Primera Haggadà de Joel ben Simeon de Nova York*, f. 5v; *Segona Haggadà de Nuremberg*, f. 10v i 11r; *Haggadà Floersheim*, p. 10.

¹²¹⁶ La construcció de les ciutats se simplifica en una de sola als següents manuscrits hebreus: *Miscel·lània d'Hamburg*, f. 27v; *Makhzor de Mòdena*, f. 140v; *Siddur d'Ulm-Treviso*, f. 242r; *Haggadà Asquenazita de la BL*, f. 7r; *Haggadà Hileq i Bileq*, f. 11v; *Haggadà Yahuda*, f. 9v-10r; *Primera Haggadà de Cincinnati*, f. 17v.

¹²¹⁷ La forma de torre també es pot veure a: *Haggadà italiana Schocken*, f. 5v i 13v; *Makhzor de Mòdena*, Tivoli, 1438-1439, Modena, Biblioteca Estense Universitaria, f. 140v; *Segona Haggadà de Darmstadt*, f. 6r; *Haggadà Tegernsee*, f. 11r; *Haggadà asquenazita de Parma*, f. 4v.

¹²¹⁸ Es poden observar dues ciutats ja construïdes a l'*Haggadà Tegernsee* (f.15v) i al *Siddur del rabí de Ruzhin* (f. 163r).

¹²¹⁹ La preparació i l'obtenció de material es pot observar als següents manuscrits: *Haggadà Drac*, f. 25v-26r; *Bíblia Schocken*, f. 1v; *Haggadà dels caps d'ocell*, f. 15r; *Miscel·lània d'Hamburg*, f. 27v; *Haggadà Rothschild*, f. 10v; *Primera haggadà de Parma*, f. 6r; *Haggadà Asquenazita de la BL*, f. 7r; *Haggadà Hileq i Bileq*, f. 11v; *Segona Haggadà de Nuremberg*, f. 10v i 11r; *Haggadà Yahuda*, f. 9v-10r; *Primera Haggadà de Cincinnati*, f. 17v; *Haggadà Tegernsee*, f. 11r; *Haggadà asquenazita de Parma*, f. 4v; *Haggadà Floersheim*, p. 10; *Haggadà de Chantilly*, f. 8r i 13r; *Haggadà grega*, f. 9r.

¹²²⁰ El capatàs que els oprimeix es distingeix bé a: *Haggadà Hispano-morisca*, f.62v; *Bíblia Schocken*, f. 1v; *Makhzor de Mòdena*, f. 140v; *Haggadà Rothschild*, f. 10v; *Haggadà Hileq i Bileq*, f. 11v; *Segona Haggadà de*

treballs de construcció es pot citar la càrrega de maons o d'un altre material, col·locats sobre l'esquena mentre es puja una escala,¹²²¹ com apareix a l'*Haggadà de Barcelona* i a l'*Haggadà Kaufmann*. Tampoc no és rar trobar una politja entre els instruments de construcció, com es veu a l'*Haggadà d'Or*, a la de *Barcelona* i a la *Kaufmann*.¹²²² Altres elements que apareixen a les composicions de les *haggadot* catalanes també es poden localitzar als manuscrits hebreus d'altres territoris i èpoques: l'hebreu que carrega maons a l'esquena¹²²³ i el que, sobre l'edificació, sosté un martell¹²²⁴ o una pala per posar el morter,¹²²⁵ o qui fa l'acció de picar el terra o barrejar el morter.¹²²⁶ No és comú, en canvi, que els israelites carreguin palla.¹²²⁷ Observant els altres manuscrits, es pot arribar a la conclusió que no és freqüent que es representi un sol israelita carregant maons, com molt insistentment s'observa, per exemple, a l'*Haggadà Sassoon*. És, doncs, un tret particular dels manuscrits de la zona de la Corona d'Aragó.

Ampliant la comparació a obres d'altres zones i èpoques i pertanyents a altres religions, es pot fer esment que el *Pentateuc Ashburnham* (f. 56r i 58r) (**Figs. 432-433**) conté unes escenes detallades sobre el treball dels israelites a Egipte, tant referents al capítol 1 de l'Èxode, en el qual el faraó mana oprimir els israelites amb treballs feixucs (f. 56r), com també al moment en

Nuremberg, f. 10v i 11r; *Haggadà Tegernsee*, f. 11r; *Haggadà asquenazita de Parma*, f. 4v; *Haggadà Floersheim*, p. 10; *Haggadà de Chantilly*, f. 13r; *Haggadà grega*, f. 9r.

¹²²¹ El motiu de l'israelita que carrega material mentre puja una escala es pot trobar a: *Haggadà Hispano-morisca*, f. 62v; *Haggadà dels caps d'ocell*, f. 15r; *Haggadà italiana Schocken*, f. 5v i 13v; *Haggadà Rothschild*, f. 10v; *Primera Haggadà de Parma*, f. 6r; *Haggadà Asquenazita de la BL*, f. 7r; *Haggadà Hileq i Bileq*, f. 11v; *Segona Haggadà de Nuremberg*, f. 10v i 11r; *Haggadà Yahuda*, f. 9v-10r; *Segona Haggadà de Darmstadt*, f. 6r; *Primera Haggadà de Cincinnati*, f. 17v; *Haggadà Tegernsee*, f. 11r; *Haggadà asquenazita de Parma*, f. 4v; *Haggadà Floersheim*, p. 10.

¹²²² A més, la politja també es pot localitzar als següents manuscrits: *Miscel·lània d'Hamburg*, f. 27v; *Siddur d'Ulm-Treviso*, f. 242r; *Primera Haggadà de Parma*, f. 6r; *Haggadà Asquenazita de la BL*, f. 7r; *Primera Haggadà de Cincinnati*, f. 17v; *Haggadà Floersheim*, p. 10.

¹²²³ La càrrega de maons a l'esquena s'aprecia a: *Haggadà Asquenazita de la BL*, f. 7r; *Haggadà Hileq i Bileq*, f. 11v; *Segona Haggadà de Nuremberg*, f. 10v i 11r; *Haggadà Yahuda*, f. 9v-10r; *Haggadà Tegernsee*, f. 11r.

¹²²⁴ L'israelita que sosté un martell apareix a: *Haggadà dels caps d'ocell*, f. 15r; *Segona Haggadà de Nuremberg*, f. 10v i 11r; *Haggadà Yahuda*, f. 9v-10r; *Segona Haggadà de Darmstadt*, f. 6r.

¹²²⁵ La pala per posar el morter es pot localitzar als següents manuscrits: *Bíblia Schocken*, f. 1v; *Primera Haggadà de Joel ben Simeon de Nova York*, f. 5v; *Haggadà Tegernsee*, f. 11r; *Haggadà asquenazita de Parma*, f. 4v; *Haggadà Floersheim*, p. 10.

¹²²⁶ Els israelites que fan l'acció de picar el terra amb una pala o un pic apareixen a: *Haggadà dels caps d'ocell*, f. 15r; *Miscel·lània d'Hamburg*, f. 27v; *Haggadà Asquenazita de la BL*, f. 7r; *Haggadà Hileq i Bileq*, f. 11v; *Haggadà Tegernsee*, f. 11r; *Haggadà asquenazita de Parma*, f. 4v; *Haggadà Floersheim*, p. 10. Exemples de la mescla del morter es poden veure a l'*Haggadà Drac*, f. 25v-26r, i a la *Segona Haggadà de Nuremberg*, f. 10v i 11r.

¹²²⁷ En altres casos simplement es mostra l'opressió dels egipcis armats contra els israelites, com ara al *Makhzor de Mòdena* (f. 141v). A l'*Haggadà Bodmer* (f. 6r) no es representa la construcció, sinó només els treballs forçats, com ara tallar llenya, treure aigua del pou i transportar-la. Tampoc a l'*Haggadà d'Abraham Farissol* del JTS (f. 5v) no es representa pròpiament la construcció, sinó com un egipci oprimeix un grup d'israelites que porten una pala.

què el faraó, després de parlar amb Moisès i Aaron, ordena als seus capatassos que els explotin més (f. 58r).¹²²⁸ En el primer cas es representa la construcció d'una edificació –tot i que s'inscriu el nom de les dues ciutats– i els diversos treballs que fan els israelites dedicats a la producció de maons: la barreja d'argila, l'elaboració de motlles amb la forma del maó i el seu transport. El motiu dels motlles per fer el maó es pot localitzar a l'*Haggadà Rylands* i també a l'*Haggadà Drac* (f. 25v-26r). També s'ha de subratllar que el motiu de la barreja d'argila i del transport del maó en una llitera carregada per dues persones és molt semblant a l'*Haggadà de Chantilly* (f. 8r) (**Fig. 434**), tot i el gran lapse de temps que separa un manuscrit de l'altre. Darrere de la zona de producció dels maons, els israelites col·loquen el material sobre de l'edifici que construeixen mentre que un egipci els controla. Al foli 58r del *Pentateuc Ashburnham*, es representa l'increment de la producció dels israelites, amb el transport de palla, la mescla d'argila i l'elaboració de motlles, controlats per capatassos amb fuets. A sota es representen dues ciutats, una a cada cantó. A l'*Hexateuc Ælfric* (f. 73r), en les primeres escenes dedicades a l'Èxode, també es representa la construcció de les dues ciutats d'aprovisionament pel faraó. Els israelites les construeixen sota l'opressió egípcia, transportant material i edificant les ciutats amb martells. Al foli 79v de l'*Hexateuc* es mostren escenes relacionades amb el cinquè capítol de l'Èxode. Després que el faraó parli amb Moisès i Aaron, els israelites estan recol·lectant, tallant i transportant palla. La recol·lecta de la palla també figura als octateucs bizantins (Vat. Gr. 747 f. 78v i Vat. Gr. 746, f. 167r). Aquesta tasca és rara entre els manuscrits asquenazites, però apareix en algunes *haggadot* catalanes.

La construcció de les ciutats no és una escena massa representada en els manuscrits cristians; no obstant això, es troben diferents exemples que l'inclouen, com la *Bíblia Morgan* (f. 7r) (**Fig. 435**) i una *Bible Historiale* de la Morgan Library (ms. M. 394, f. 39v). En el primer cas, el faraó, coronat i entronitzat, mana la construcció de les ciutats, duta a terme al seu davant sota la supervisió d'egipcis que castiguen els israelites picant-los amb una vara. Apareix el motiu del treballador que porta maons dins d'una cistellet mentre puja una escala i un altre treballador que dona forma al maó. Com s'ha esmentat prèviament, l'escena de la construcció de les ciutats té una semblança compositiva amb la de la torre de Babel. Moltes de les construccions tenen forma de torre i fan servir uns utensilis i sistemes de construcció semblants, no pas aliens al sistema constructiu de l'època de creació dels manuscrits.

¹²²⁸ Vegeu SCHUBERT, U., «Egyptian Bondage and Exodus...», p. 29-44.

Es pot concloure que les escenes d'esclavatge dels israelites, i més concretament la construcció de les ciutats per al faraó, tenen una gran importància en el programa iconogràfic de les *haggadot* catalanes i d'altres manuscrits hebreus. El text de l'haggadà subratlla en moltes ocasions que els israelites eren esclaus a Egipte i recalca el treball feixuc a què van ser sotmesos. Té sentit que, com s'explica al primer capítol de l'Èxode, es representi la construcció de les ciutats d'aprovisionament de Pitom i Ramsès i els treballs feixucs que els van obligar a fer. Com s'ha indicat, en el cicle es col·loquen les escenes d'esclavatge després que Moisès i Aaron parlin amb el faraó per representar l'enduriment de les condicions dels israelites, d'acord amb el cinquè capítol de l'Èxode. Alhora, dins d'aquest context d'esclavatge, es recorda la construcció prèvia de les ciutats d'aprovisionament per al faraó.

Moisès i Aaron fan prodigis davant el faraó: el bastó es converteix en una serp i engoleix les dels consellers

Després de la seva primera trobada, Déu va ordenar a Moisès i Aaron que es presentessin altre cop davant del faraó perquè els deixés sortir d'Egipte (Ex 6,10-13). Això no obstant, els advertí que enduriria el cor del faraó, i, tot i els prodigis i senyals, no els escoltà. Fou llavors quan, davant de la negativa, Déu castigà tots els egipcis durament i pogueren sortir. Un cop estigueren davant del faraó, seguint les ordres divines, Aaron va llançar el bastó davant del faraó i els seus cortesans i aquest es va convertir en una serp. Els mags egipcis van fer una rèplica del mateix prodigi, cadascú amb el seu bastó, però el d'Aaron va engolir els altres. Malgrat el prodigi, tal com Déu els havia advertit, el cor del faraó s'endurí i no els escoltà (Ex 7,8-13). En el midraix es detallà que era Moisès qui havia de realitzar els miracles davant del faraó, però, a causa de la seva poca confiança en si mateix, la tasca va ser assignada a Aaron. Els dos germans van ser en tot moment respectuosos quan parlaren amb el faraó, ja que es tractava d'un home de poder.

Seguint el que es narra al text bíblic, els prodigis que realitzaren Moisès i Aaron davant del faraó es representen en set *haggadot* catalanes diferents. És una escena important en la història de l'Èxode perquè és el tret de partida de les plagues d'Egipte. Es representa als manuscrits següents: l'*Haggadà d'Or* (f. 11r c), l'*Haggadà Germana* (f. 13v a), l'*Haggadà Germà* (f. 3v a), l'*Haggadà Rylands* (f. 15v a), l'*Haggadà de Sarajevo* (f. 21v b), l'*Haggadà Bolonya-Mòdena* (f. 1r) i l'*Haggadà Kaufmann* (f. 6r a). Si es detalla la seva descripció escena per

escena, per veure'n les particularitats, es pot dir que a l'*Haggadà d'Or* (f. 11r c) (Fig. 436) Aaron subjecta una llarga serp per la cua que devora els rèptils creats pels mags del faraó. Mentrestant, el faraó està assegut amb actitud majestàtica; amb una mà assenyala les serps i l'altra la té oberta i enlairada. Ja no porta el ceptre de poder de l'anterior vinyeta, però continua amb les cames creuades. Un dels mags asseguts sosté dues serps petites per les cues i l'altre assenyala el cabdill hebreu. Darrere, un conseller dret fa gestos similars als del faraó. Moisès, que mira fixament el faraó, aixeca un dit, com si així indiqués que el miracle és obra divina, i amb l'altra mà aguanta el mantell. L'estructura compositiva és la mateixa que la de l'escena de Moisès i Aaron parlant per primera vegada amb el faraó, i també igual que la que s'anirà repetint en la representació de les plagues d'Egipte. És un avançament dels esdeveniments que succeiran a les següents escenes, i això també repercuteix en la composició: a un costat, Moisès i Aaron, amb el bastó, compleixen la voluntat divina, mentre que, a l'altre costat, el faraó i la seva gent en reben les conseqüències. Està inscrit: "Però el bastó d'Aaron va engolir els altres bastons" (Ex 7,12). D'aquesta miniatura s'ha de destacar la viva gestualitat dels presents, en especial amb les mans. El gest de la mà oberta i enlairada que fan tres egipcis pot demostrar l'astorament davant del miracle.¹²²⁹ D'una manera similar, iconogràficament, a l'*Haggadà d'Or*, l'*Haggadà Germana* (f. 13v a) (Fig. 437) simplifica l'escena amb un personatge menys i amb un canvi en el fons, ja que en aquest cas es representen les portes de la ciutat que emmarquen l'escena i una cortina rosada darrere del faraó. També aquí la serp n'engoleix dues de petites que aguanta un dels mags del faraó i està inscrit el mateix verset de l'*Haggadà d'Or*.

Seguint la mateixa composició que l'escena de Moisès i Aaron parlant per primer cop amb el faraó, l'*Haggadà Germà* (f. 3v a) (Fig. 438) i la *Rylands* (f. 15v a) (Fig. 439) inclouen també aquesta escena, afegint, això sí, les serps, que en són les protagonistes. Moisès i Aaron ocupen el centre de la vinyeta, posició mantinguda a la majoria de les escenes de les plagues. Aaron, agenollat davant del faraó, sosté la cua de la serp, alhora que gesticula per parlar amb el faraó, assegut davant seu.¹²³⁰ Moisès està girat cap a l'esquerra, adreçant-se als dos mags. Es representa també el moment culminant, quan la serp engoleix les serps dels mags. Es poden

¹²²⁹ S'ha de fer constar que en aquesta escena de l'*Haggadà d'Or* un peu de cadascun dels personatges col·locats a primer terme surt fora del requadre, així com la cua de la serp. Això dona més dinamisme a l'escena. Aquest recurs també és utilitzat en altres escenes.

¹²³⁰ A l'*Haggadà Germà* i a la *Rylands* tant Moisès com Aaron es representen amb la mateixa fisonomia; només canvia el color de la seva vestimenta, que és diferent segons l'escena. Com que, segons el text bíblic, és Aaron qui sosté el bastó i la posició és la mateixa que la que té el personatge en l'escena de la primera trobada amb el faraó, es pot identificar com a tal.

apreciar petites diferències entre la parella de manuscrits, com ara que a l'*Haggadà Germà* el faraó porta una corona, mentre que, estranyament, a la *Rylands* no la duu, sinó que té el cap cobert amb un caperó, i al seu costat hi ha un gosset de companyia –que sembla tenir enganxades les papalles representades en una escena anterior a l'*Haggadà Germà* (f. 3r a).¹²³¹

L'escena a l'*Haggadà de Sarajevo* (f. 21v b) (Fig. 440) mostra alguna variació respecte als manuscrits citats. A la dreta, Moisès i Aaron duen el cap cobert. Un d'ells, segurament Aaron, sosté per la cua un petit dragonet que s'està menjant quatre serps dels mags del faraó, asseguts darrere de la superfície on es porta a terme el prodigi.¹²³² A l'esquerra, el faraó està entronitzat amb ceptre i corona i assenyala cap als dos israelites. De manera semblant, a l'*Haggadà de Bolonya-Mòdena* (f. 1r) (Fig. 441) es representa Moisès i Aaron a la dreta de la composició realitzant el miracle. Si se segueixen les inscripcions inserides dins la miniatura, Moisès sosté la serp amb la mà mentre engoleix les tres petites serps del faraó. Els consellers estan col·locats sota el faraó entronitzat, coronat i amb ceptre. Així, varia lleugerament de la seva parella iconogràfica per les petites diferències en la col·locació dels personatges i en el nombre de serps engolides.

Per últim, a l'*Haggadà Kaufmann* (f. 6r a) (Fig. 442) també es mostra l'escena, però difereix més de la resta d'*haggadot*. Moisès i Aaron, acompanyats pels ancians d'Israel –segons descriu la inscripció–, estan drets davant del faraó i la seva cort. Moisès apunta cap a la serp, el bastó que ja ha fet la metamorfosi. El faraó es distingeix del nombrós grup de cortesans perquè porta corona i està ben assegut amb les cames creuades. Darrere dels israelites es representa la ciutat de Goixen, la regió d'Egipte on vivien.

Tenint en compte totes les *haggadot* catalanes, el nombre de serps engolides varia de l'una a l'altra: són dues a l'*Haggadà d'Or*, a l'*Haggadà Germana*, a l'*Haggadà Germà* i a l'*Haggadà Rylands*; tres a l'*Haggadà de Bolonya-Mòdena*; quatre a la de Sarajevo i cap a l'*Haggadà*

¹²³¹ Està inscrit el mateix fragment de l'Èxode que a les altres dues *haggadot* “germanes”; a més, a la *Rylands* s'identifica el “faraó” i els “mags”.

¹²³² Segons Eugen Werber, entre els mags es pot distingir una dona, i ho atribueix al fet que, d'acord amb el text, el faraó fa cridar homes savis i també fetillers, fet que s'associaria en la il·lustració del manuscrit la dona fetillera, relacionada amb la figura de la bruixa. Tot i això, sembla que es representin homes i no pas cap dona, cosa que, si fos així, anul·laria la hipòtesi que es vulguin representar bruixes. WERBER, E. (ed.), *The Sarajevo Haggadah...*, p. 31.

Kaufmann. El ceptre del faraó només apareix a l'*Haggadà de Sarajevo* i a l'*Haggadà de Bolonya-Mòdena*.

El prodigi de la serp de Moisès també es representa a l'*Haggadà Hispano-morisca* (f. 63v) (**Fig. 443**) d'una manera similar a com ho fa l'*Haggadà de Bolonya-Mòdena*. A la *Segona Haggadà de Darmstadt* (f. 7v) també apareix el moment en el qual Moisès i Aaron estan davant del faraó amb el bastó convertit en rèptil a la mà. Sorpren que l'escena no tingui èxit entre els manuscrits asquenazites i, en canvi, en l'art cristià estigui tan estesa dins del cicle de Moisès. Entre els testimonis conservats és freqüent que es representi la culminació de l'episodi, just en el moment en què la serp de Moisès i Aaron es menja les dels mags del faraó,¹²³³ representat també en les *haggadot*. No obstant això, hi ha altres fórmules simplificades que presenten Moisès o Aaron amb la serp transformada davant del faraó. Solen aparèixer els dos germans junts, i un d'ells –no sempre és el mateix– fa el miracle. El motiu d'agafar el bastó ja transformat per la cua es pot localitzar en altres obres, com per exemple a la *Bíblia de Carles el Gras* (f. 20v), als vitralls de la catedral de Sens (**Fig. 444**), a la *Weltchronik* de la Morgan Library (f. 79v), a la *Bíblia Morgan* (f. 8r) (**Fig. 445**), a la *Bible Historiale* de la BNF (Français 316, f. 83r) i a les *Histoires bibliques* de la BNF (f. 31r), entre d'altres. El bastó metamorfosejat sol adquirir forma de serp comuna,¹²³⁴ com a la majoria de les *haggadot*; no obstant això, es poden trobar altres variants no pas rares, des de que la serp tingui petites orelles,¹²³⁵ com succeeix a l'*Haggadà d'Or*, o que tingui forma de dragó amb ales, entre d'altres.¹²³⁶ De fet, s'ha de tenir en compte que el terme hebreu que apareix a la bíblia (תנין) pot ser traduït no només per “serp”, sinó també per “dragó” o “cocodril”, cosa que podria haver ocasionat la varietat de formes en les representacions artístiques, també dins l'àmbit cristià. La forma

¹²³³ La serp de Moisès i Aaron menjant-se les dels mags del faraó es pot veure a les obres següents: *Bíblia de Carles el Gras*, s. IX, Roma, San Paolo fuori le mura, f. 20v; *Bíblia de León* (Archivo del Museo de la Colegiata de San Isidoro, Cod. 2), f. 36r; *Hexateuc Ælfric*, f. 81v; *Octateuc* (BAV, Vat. Gr. 747), f. 80r; *Saltiri Eadwin* (The Morgan Library, ms. M.724r); pintura mural de l'església de la Madonna de Ceri; vitralls de la catedral de Sens; vitralls de la catedral de Poitiers; *Bíblia Morgan*, f. 8r; *Histoires bibliques* de la BNF (Français 1753), f. 31r; *Bíblia Planisio*, f. 34v; *Speculum Historiale*, BNF Français 50, f. 55r.

¹²³⁴ Exemples del bastó convertit en una serp comuna es poden apreciar a les còpies Barberini de les pintures murals de San Paolo fuori le mura; a la *Bíblia de Carles el Gras*, f. 20v; a l'*octateuc* de la BAV (Vat. Gr. 747), f. 80r; a les pintures murals de l'església de la Madonna de Ceri; als vitralls de la catedral de Sens; al *Saltiri anglocatalà*, f. 144v; i a la *Bíblia Planisio*, f. 34v.

¹²³⁵ Com es pot distingir bé al Llibre d'Hores de la Morgan Library (ms. M. 739, f. 15v), a la *Bíblia Morgan* (f. 8r) i a la *Weltchronik* de la Morgan Library (ms. M. 769, f. 79v).

¹²³⁶ Aquest mateix prototipus de serp es pot observar a la *Bible Historiale* de la BNF (Français 152, f. 43v) i a l'*Speculum Historiale* de la BNF (Français 50, f. 55r). També hi hauria altres variacions mixtes pel que fa a la representació dels animals, com per exemple que es representi el bastó de Moisès convertit en serp i els dels mags en petits dracs. Això succeeix a la *Bíblia de Pàdua* de la British Library (f. 5r) i a la *Histoire de la Bible et de l'Assomption de Notre-Dame* de la Morgan Library (ms. M. 526, f. 12r).

sinuosa de la serp que es pot veure a la majoria d'*haggadot* correspondria a un prototipus semblant al de les pintures murals de l'església de la Madonna de Ceri, del s. XII (**Fig. 446**). Al seu torn, l'animal de l'*Haggadà de Sarajevo*, amb orelletes i dues petites potes, s'allunya de la caracterització de serp. També és freqüent que es representin mags o cortesans al costat del faraó que presencien i dupliquen el miracle, com menciona el text bíblic.¹²³⁷ La composició més típica és que es col·loqui Moisès i Aaron a un costat i a l'altre el faraó amb la cort. El fet que es presenti Moisès i Aaron al mig, entre el faraó i els mags, com apareix a l'*Haggadà Germà* i a la *Rylands*, és molt inusual. No és tan rar, però, que el faraó estigui al centre de la composició, entre el grup dels israelites i dels seus mags.

¹²³⁷ Això també succeeix als següents exemples: còpies Barberini de les pintures murals de San Paolo fuori le mura; *Bíblia de Carles el Gras*, f. 20v; *Hexateuc Ælfric*, f. 81v; octateuc de la BAV (Vat. Gr. 747), f. 80r; pintura mural de l'església de la Madonna de Ceri; vitralls de la catedral de Sens; *Bible Historiale* de la BNF (Français 152), f. 43v; *Saltiri anglocatalà*, f. 144v; *Bible historiale* de la BNF (Français 316), f. 83r; *Histoires bibliques* de la BNF (Français 1753), f. 31r; *Bíblia Planisio*, f. 34v; *Bíblia de Pàdua* de la British Library, f. 5r; *Speculum Historiale* de la BNF (Français 50), f. 55r.

3.2.3 LES DEU PLAGUES D'EGIPTE

Les deu plagues d'Egipte conformen un dels episodis més importants del programa iconogràfic de les *haggadot* catalanes. Totes les *haggadot* que contenen el cicle de l'Èxode representat a pàgina sencera representen cadascuna de les deu plagues en una vinyeta diferent. La plaga ocupa la totalitat de la vinyeta i la seva representació no és sintètica, sinó que d'una manera narrativa s'enriqueix de personatges i detalls que configuren les escenes amb un grau més complex que simplement la representació de la plaga.

Com està narrat al text de l'haggadà, “el Senyor ens va fer sortir d'Egipte amb mà forta i amb braç poderós, enmig d'una gran aparició, enmig de senyals i prodigis”.¹²³⁸ Gràcies a Déu, el poble israelita va ser alliberat de l'esclavatge a què era sotmès a Egipte, on va passar amargor amb treballs forçats. Per desencadenar la seva partida, va enviar deu plagues al país d'Egipte, deu calamitats que varen causar gran mortaldat i patiment entre els egipcis, però que pels israelites van ser l'inici de la seva alliberació. Amb elles el Senyor mostrà el seu poder de salvació i alhora de puniment. Així, per la història del poble d'Israel la importància de les plagues és ben justificada, ja que, per una banda, van propiciar la salvació dels israelites i, per una altra, es castigà el faraó i el seu poble pel tracte injust cap als hebreus. Les deu plagues es varen desencadenar una darrere l'altra i són les següents: l'aigua transformada en sang, les granotes, els mosquits, les bèsties salvatges o tàvecs, la pesta, les úlceres, la pedregada, les llagostes, la tenebra i la mort dels primogènits.¹²³⁹

La importància de les plagues queda ben reflectida al sopar pasqual. En un moment de la lectura s'esmenten totes deu plagues mentre es vessa una gota de vi. En algunes de les *haggadot* catalanes, a més, s'inclou una abreviació en clau mnemotècnica pensada pel Rabí Yehudà, que utilitza la inicial del nom de cada plaga, en hebreu.¹²⁴⁰ Pel que fa a la representació de les plagues dins les *haggadot* catalanes, aquestes poden estar ubicades de

¹²³⁸ CASANELLAS, P.; GENDRA, J., *Ritual de l'haggadà...*, p. 42. Aquest fragment de l'haggadà està extret del Deuteronomi (Dt 26,8).

¹²³⁹ Les deu plagues van durar un any aproximadament; cada plaga va durar set dies i entre plaga i plaga hi hagué un lapse de temps de vint-i-quatre dies (comp. *Èxode Rabbà* 9, 12). En relació a les deu plagues, vegeu MCLAUGHLIN, J. F., EISENSTEIN, Judah David, «Plagues», *Jewish Encyclopedia*, New York, Funk and Wagnalls Company, 1905, vol. X, p. 69-72.

¹²⁴⁰ Quan s'esmenta cadascun d'aquests tres grups també es vessa una gota de vi, arribant a un total de tretze gotes. CASANELLAS, P.; GENDRA, J., *Ritual de l'haggadà...*, p. 43-44. La combinació mnemònica de les inicials de les plagues es forma a partir de tres agrupacions: “דצך עדש באחב”.

manera cronològica en el cicle bíblic dels folis inicials a pàgina sencera, com en el cas de l'*Haggadà d'Or* (f. 11r d- 14v a), l'*Haggadà Germana* (f. 13v b- 16r a), l'*Haggadà Germà* (f. 3v b- 6r a), l'*Haggadà Rylands* (f. 15v b- 18r a), l'*Haggadà de Sarajevo* (f. 2r a- 26r b), l'*Haggadà de Bolonya-Mòdena* (f. 1v-6r a) i l'*Haggadà Kaufmann* (f. 1r, 4r, 5v, 6r, 7v, 8r, 60r);¹²⁴¹ o bé poden figurar de manera esquemàtica dins del text de l'haggadà que hi fa al·lusió. Quant a aquesta segona variant, destaca l'*Haggadà Sassoon* (p. 94), on s'il·luminen d'una manera sintètica totes deu plagues, cadascuna en un requadre de diferent mida.¹²⁴² A l'*Haggadà de Barcelona* (f. 51r) (Fig. 15) s'il·lustra una granota sobre la paraula en hebreu que identifica aquesta plaga, mentre que a l'*Haggadà de Sarajevo* (f. 54r) (Fig. 9), que inclou les deu plagues a les il·luminacions a pàgina sencera, també apareix una persona estirada amb els ulls closos fent referència a la plaga de la mort dels primogènits d'una manera semblant a l'*Haggadà Sassoon*.¹²⁴³ Les escenes més complexes de les deu plagues es localitzen dins del cicle bíblic a pàgina sencera i es representa el moment exacte en què la plaga ha estat creada i els egipcis en reben les conseqüències. Com s'explica al text bíblic, Déu parlà amb Moisès abans de cada plaga i li comunicà el que havia de fer, d'una manera detallada. Seguint les ordres del Senyor, Moisès informà el monarca sobre les plagues, amb anterioritat al desencadenament de cadascuna, perquè així quedés constància que havien succeït per la voluntat divina. Aquests passatges preliminars no apareixen a les *haggadot* catalanes. No obstant això, en una haggadà castellana, l'anomenada *Haggadà Hispano-morisca*, datada pels vols de 1300, es representa la conversa prèvia de Moisès i Aaron amb el faraó, i per això conté el cicle de les plagues més llarg. Per representar el punt culminant de la plaga, sense les escenes prèvies, en les *haggadot* catalanes es sol repetir una mateixa composició per les deu plagues que deriva de la narració bíblica, on es percep qui són els creadors de les plagues, la plaga en si, i els que en reben les seves conseqüències. El faraó és clarament distingible amb la seva corona de monarca, que s'inclou invariablement a cada plaga de tots els manuscrits, i normalment es representa entronitzat i proporcionalment més gran que la resta dels egipcis. A l'*Haggadà de Sarajevo* i a l'*Haggadà de Bolonya-Mòdena*, a més, el faraó porta el ceptre de poder, que sosté amb una mà, i amb l'altra fa el gest d'assenyalar amb el dit índex estirat. El faraó té especial

¹²⁴¹ Es recorda que el salt de pàgines de l'*Haggadà Kaufmann* es deu a la posterior relligadura, que alterà l'ordre del cicle bíblic.

¹²⁴² Sense una separació remarcada, a l'*Haggadà Sassoon* s'afegeix a sota de les plagues la il·luminació del rabí Iossé amb els seus alumnes, fent referència al text que continua.

¹²⁴³ En les altres *haggadot* poden aparèixer les tres abreviacions amb lletres ornades –com s'aprecia a l'*Haggadà d'Or* o a la *Graziano*–, o simplement sense fer-les destacar de la resta de paraules. Es pot observar que a l'*Haggadà d'Or* s'ha afegit la tercera abreviació que faltava en una lletra posterior de tipus asquenazita (f. 39v).

protagonisme perquè és a ell, i com a conseqüència al seu poble, a qui van dirigides les plagues. Per això sempre se sol representar en la composició i té un paper important a l'escena. En funció de l'èmfasi del manuscrit, es fa més o menys patent el patiment del faraó a causa de les diverses calamitats. A moltes de les *haggadot*, sobretot a l'*Haggadà Rylands* i a la *Germà*, les plagues arriben a tocar el sobirà d'Egipte; en canvi, a moltes escenes de l'*Haggadà de Sarajevo* i a l'*Haggadà de Bolonya-Mòdena* aquest es limita a veure el patiment del seu poble, ja que en aquests manuscrits rarament pateix la plaga en primera persona. La dignitat de monarca poderós, no la perd en les escenes; es manté dur i inalterable.

Canviant de personatge i posant l'atenció en Moisès, a cap *haggadà* es representa el cabdill hebreu com un ésser sagrat, sinó com un humà similar a la resta de mortals. Ell, o a vegades el seu germà, porten el bastó amb el qual fan els miracles. Moisès generalment es representa amb barba i cabells castanys, però a l'*Haggadà Germana* i a la de *Sarajevo* es prefereix mostrar-lo sense barba. Aaron sol estar col·locat al seu darrere, representant la funció d'acompanyant i portaveu de Moisès, encara que en ocasions pot estar al davant sostenint el bastó. A l'*Haggadà Germà* i a la *Rylands* es representen d'una manera molt semblant i la seva identificació és complexa. A l'*Haggadà de Sarajevo*, a l'*Haggadà de Bolonya-Mòdena* i a l'*Haggadà Kaufmann* es representen tots dos amb el cap cobert. El bastó de Moisès i Aaron apareix de manera semblant a tots els manuscrits, com una vara blanca o de fusta clara, prima i relativament llarga, com també sol representar-se en els manuscrits cristians.

En les escenes s'observen els mateixos grups diferenciats de personatges:¹²⁴⁴ normalment al costat dret –seguint la direccionalitat de la lectura hebrea– se situa Moisès i Aaron creant la plaga; i a l'altre extrem es col·loca el faraó, sovint entronitzat, acompanyat pels seus consellers i a vegades per altres ciutadans egipcis, patint les conseqüències de les plagues.¹²⁴⁵ Al centre, entre els dos grups de personatges, es representa la plaga, que varia en funció de la seva naturalesa. En el cas particular de l'*Haggadà Germà* i de la *Rylands*, es prefereix col·locar Moisès i Aaron al costat esquerre de la composició o al mig, mentre que el faraó i els seus

¹²⁴⁴ KOGMAN-APPEL, K., *Illuminated Haggadot...*, p. 112. Segons explica l'autora, la composició de la plaga seguiria l'esquema que primer va aparèixer a les basíliques de Sant Pau i Sant Pere.

¹²⁴⁵ Com era habitual a l'època, en la representació del faraó no hi ha la voluntat de reproduir-lo de manera històrica, sinó que es configura a imatge d'un rei medieval contemporani als manuscrits. En relació al cicle de l'Èxode, i més en concret a propòsit de les plagues, s'ha tendit últimament a considerar que poden recrear un ambient de cort en el qual els cristians són considerats com els egipcis, mentre que els jueus medievals s'identificarien com el poble israelita. EPSTEIN, M. M., *The Medieval Haggadah...*, p. 170-172.

consellers se situarien a la dreta.¹²⁴⁶ L'*Haggadà Kaufmann*, la més tardana, a vegades inclou una escena annexada a l'estructura tripartida comentada, afegint en algunes plagues escenes de la vida quotidiana dels egipcis que estan essent estroncades per les plagues, i també la representació d'ubicacions, com la regió de Goixen a la tercera plaga.

La composició de les escenes i els grups de personatges no sempre resulten inalterables, ja que es poden distingir certes variacions. Un dels detalls variables consisteix en qui desencadena la plaga: si és Moisès, Aaron, conjuntament o sense intervenció humana. Com s'especifica al midraix, les tres primeres plagues les va desencadenar Aaron, perquè Moisès no podia anar contra l'aigua, que va salvar-lo de petit, ni contra la terra, que va amagar l'egipci que havia assassinat temps enrere.¹²⁴⁷ El cabdill hebreu només va intervenir directament de la setena a la novena plaga, relacionades amb l'aire.¹²⁴⁸ Aquestes apreciacions midràixiques, però, no es veuen plasmades en les il·luminacions, ja que a moltes *haggadot* no hi ha una variació del personatge que sosté el bastó o en tot cas no hi ha una voluntat de fer la diferenciació.¹²⁴⁹ També trobem variacions en relació amb la posició del bastó –si toca a terra o se sosté en l'aire– i amb el fet de si el faraó rep les conseqüències de la catàstrofe directament o només observa el patiment que ocasiona al poble.¹²⁵⁰

Tenint en compte les escenes de les plagues en altres obres, tant cristianes com hebrees, també es pot distingir una composició semblant als grans cicles dedicats a l'Èxode. Hi ha sèries detallades de les plagues, una per vinyeta, amb el moment de la creació i la disseminació de la plaga. També apareixen els principals personatges: Moisès, Aaron, el faraó i els cortesans, a més de l'element de la plaga; però també es pot representar d'una manera simplificada, fent una

¹²⁴⁶ En especial, M. M. Epstein ha subratllat que l'*Haggadà Germà* i sobretot l'*Haggadà Rylands* són particularment cruentes contra els gentils, ja que fan èmfasi en la repercussió de les plagues que assolien el poble egipci. EPSTEIN, M. M., *The Medieval Haggadah...*, p. 223-245.

¹²⁴⁷ GOLDSTEIN, D., *Mitologia jueva...*, p. 98.

¹²⁴⁸ *Èxode Rabbà*, 12,4 (GIRÓN BLANC, Luis-Fernando (ed.), *Midrás Exodo Rabbah I*, Valencia, Institución San Jerónimo, 1989, p. 159). Déu va desencadenar sense intermediaris la plaga de les bèsties salvatges, la de la pesta i la dels primogènits. La plaga de les úlceres es va dur a terme amb la col·laboració de tots tres.

¹²⁴⁹ A les vinyetes de l'*Haggadà de Bolonya-Mòdena* està inscrit, indistintament, que el personatge col·locat al davant és Moisès i el de darrere, Aaron. L'*haggadà* que mostra més la diferenciació entre els dos germans és l'*Haggadà d'Or*, ja que Aaron, en ser el germà gran, es representa d'edat més avançada que Moisès. En aquest manuscrit Aaron sosté el bastó a la primera plaga i a la tercera, però a la segona és Moisès qui insereix el bastó dins l'aigua. També s'observa com a la plaga de llagostes Moisès apunta el bastó a terra. En d'altres el bastó és sostingut sense ser utilitzat, com succeeix a la quarta plaga i a la sisena. A la resta la vara miraculosa no apareix.

¹²⁵⁰ Per a més detall, vegeu BARCELÓ, Alba, «El cicle de l'Èxode en l'*Haggadà d'Or*, una obra catalana a Anglaterra», ALCOY, Rosa (ed.), *Art Fugitiu. Estudis d'art medieval desplaçat*, Barcelona, 2014, p. 411-422 (en concret, p. 415-419).

reducció dels personatges o amb la inclusió només de l'element de la plaga. Entre les escenes de les plagues es poden destacar les vinyetes que apareixen als octateucs, a les *Bíblias de Pamplona*, a les *Histoires bibliques* de la BNF (Français 1753), a la *Bíblia Planisio* i a la *Bíblia de Pàdua* de Londres, entre molts altres exemples. Pels testimonis artístics conservats, es pot apreciar que en les *haggadot* es reflecteixen uns esquemes iconogràfics que són comuns als cicles bíblics cristians i a altres manuscrits hebreus d'altres zones, si bé existeixen unes diferències i particularitats específiques que les caracteritzen.

Fent un incís particular en els manuscrits hebreus de zona italiana i asquenazita datats al segle XV —en especial en *haggadot*—, s'ha de recalcar que també es fa èmfasi en les deu plagues. Com que normalment en aquests manuscrits la il·luminació apareix als marges del foli escrit, no es desenvolupen amb gran espai. Generalment són il·lustracions sintètiques que no contenen gaires detalls iconogràfics. Així, les plagues poden aparèixer sintetitzades en un sol foli, com succeeix a l'*Haggadà Rothschild* (f. 14v) i a l'*Haggadà Asquenazita* de la BL (f. 17r);¹²⁵¹ en dos folis consecutius,¹²⁵² o bé desenvolupades en més espai. D'aquest últim cas, destaquen la *Segona Haggadà de Nuremberg* i l'*Haggadà Yahuda*, a més de l'*Haggadà Hileq i Bileq*, manuscrit que només representa les nou primeres plagues. A més d'aquesta, també es conserven altres *haggadot* que representen les plagues parcialment i que, per tant, no les inclouen totes deu, segurament per qüestions d'espai.¹²⁵³ L'*haggadà* amb més escenes dedicades a les plagues, com s'ha esmentat prèviament, és l'*Haggadà Hispano-morisca*, ja que intercala la representació de la creació de la plaga amb l'encontre previ de Moisès i Aaron amb el faraó, i guarda més punts de semblança amb la representació de les catalanes. En el cas de les asquenazites amb un programa iconogràfic ric, com en les citades *Segona Haggadà de Nuremberg*, *Haggadà Yahuda* i l'*Haggadà Hileq i Bileq*, hi ha pocs trets semblants i coincidents amb les *haggadot* catalanes. Tot i això, com es comentarà a continuació, hi ha

¹²⁵¹ També es representen les plagues en un sol foli a l'*Haggadà Floersheim* (p. 13), datada l'any 1502 i provinent d'Itàlia. És interessant, així mateix, el cas particular del *Siddur del Rabí de Ruzhin*, datat entre 1480-1500, de possible zona alemanya. En els marges del foli 166v es representen les deu plagues totes juntes dins d'un paisatge.

¹²⁵² El *Makhzor de Mòdena* de Tivoli (f. 143v-144r) inclou les conseqüències de les plagues d'una manera sintètica en dos folis consecutius, igual que la *Primera Haggadà de Cincinnati*, manuscrit alemany datat c. 1460-1480 (f. 23r i 23v).

¹²⁵³ Destaca l'anomenada *Haggadà Espanyola de Parma* del segle XIV (f. 4r i 4v), amb dues plagues a pàgina sencera; la *Segona Haggadà de Darmstadt* (f. 8r), amb vuit plagues en un sol foli, mencionada anteriorment; l'*Haggadà Asquenazita* de Parma (f. 8v) amb una plaga; i també l'*Haggadà de Chantilly* (f. 16v i 17v) i l'*Haggadà Grega* (f. 11r, 11v, 12r i 12v), totes dues del segle XVI i procedents de l'illa de Creta, amb quatre plagues a la marginàlia del text de l'*haggadà*. Medel Metzger també menciona que l'*Haggadà de Nova York* (f. 14r) conté una plaga dins del seu programa iconogràfic i l'*Haggadà de Breslau* (f. 169r, 171r i 172v), només tres plagues; totes dues són del segle XVI. METZGER, M., *La Haggada enluminée...*, vol. 1, p. 248.

alguns punts en comú en la representació de les plagues, com és el cas, per exemple, de la quarta plaga.

Si bé fins al moment s'han subratllat els trets essencials generals de les plagues en les *haggadot* catalanes, es pretén desgranar plaga a plaga els motius iconogràfics que configuren les escenes. Es vol determinar, a partir de la comparació amb altres obres, si aquests elements iconogràfics són comuns o bé específics de les *haggadot* catalanes. A més, també s'intenta examinar si la seva inclusió concorda amb el que està relatat al text bíblic o si es deu de les fonts midràixiques.

La primera plaga: l'aigua transformada en sang

La primera plaga d'Egipte va consistir en la transformació de l'aigua del Nil en sang. El riu va quedar envermellit i l'aigua no era potable. Segons s'explica a la Bíblia, després que el cor del faraó s'endurís i no volgués escoltar la petició de Moisès i Aaron de deixar sortir el poble hebreu, Déu va dir a Moisès que anés a trobar el faraó i que li digués que amb el bastó faria convertir les aigües del Nil en sang. Així ho acomplí i Aaron, acompanyat per Moisès, va colpejar el Nil amb el bastó i es convertí en un riu de sang. Tots els peixos van morir i, a causa del mal estat de l'aigua i de la forta pudor que desprenia el riu, els egipcis no podien beure'n l'aigua. Per satisfer la set van provar de cavar pous al voltant del riu, però així i tot també sortia sang. La plaga de la sang va durar set dies, però, com que els mags dels egipcis van poder fer el mateix amb els seus encanteris, el faraó no es va preocupar per aquest assumpte (Ex 7,14-25). Segons es detalla a l'*Èxode Rabbà* (9,10), Déu va castigar d'aquesta forma els egipcis perquè havien impedit a les hebrees submergir-se i purificar-se després de la menstruació, ritual indispensable per a la seva procreació. Altres fonts expliquen que els egipcis van rebre aquest càstig per haver tirat els nens hebreus al riu Nil.

Elements del text bíblic es poden veure reflectits en les escenes de la primera plaga dins del programa iconogràfic de les *haggadot* catalanes, a totes les quals flueix un riu totalment ensangonat. L'escena s'inclou a vuit d'elles: l'*Haggadà d'Or* (f. 11r d) (Fig. 447), l'*Haggadà Germana* (f. 13v b) (Fig. 448), l'*Haggadà Germà* (f. 3v b) (Fig. 449), l'*Haggadà Rylands* (f. 15v b) (Fig. 450), l'*Haggadà de Sarajevo* (f. 22r a) (Fig. 451), l'*Haggadà Bolonya-Mòdena* (f. 1v) (Fig. 452), l'*Haggadà Kaufmann* (f. 6r b) (Fig. 453) i l'*Haggadà Sassoon* (p. 94) (Fig.

454).¹²⁵⁴ Cadascuna recull diferents elements de la Bíblia. El text deixa clar que és Aaron qui sosté el bastó i apunta al riu perquè s'origini la plaga, com està escrit: “El Senyor va dir a Moisès: -Digues a Aaron: «Pren el teu bastó i estén la mà cap a les aigües d'Egipte, cap als seus rius i canals, cap als seus estanys i cap a tots els seus dipòsits, perquè l'aigua es converteixi en sang»” (Ex 7,19). En la majoria de casos, ja sigui per la diferent caracterització dels personatges –com es pot observar a l'*Haggadà d'Or* i a l'*Haggadà Germana*– o per la inscripció que l'assenyala com a tal –escrita a l'*Haggadà Rylands*–, tot indica que se segueix el text bíblic i és Aaron qui causa la plaga. No obstant això, a l'*Haggadà de Bolonya-Mòdena* la inscripció identifica el germà que sosté la vara com a Moisès, caracteritzat igual que el seu germà Aaron, col·locat invariablement al seu darrere. Això pot provar que qui va dibuixar i qui va escriure les inscripcions de les vinyetes ho va fer mecànicament, sense interès a fer distincions entre els germans. La plaga es crea a partir del bastó enfocat cap a l'aigua, menys a l'*Haggadà de Sarajevo* i a l'*Haggadà de Bolonya-Mòdena*, on apareix més elevat. A la majoria de les il·lustracions el faraó es representa entronitzat, però a l'*Haggadà Germà* i a la *Rylands* hi ha una variant significativa: el sobirà d'Egipte munta a cavall amb els seus consellers, i a la *Kaufmann* el faraó està dret, davant de Moisès. A totes elles, al faraó se'l distingeix clarament perquè porta corona, com succeeix també a totes les altres escenes de les plagues. Hi ha una evident intenció que quedi ben remarcat l'antagonista de la història: el faraó i el seu cor endurit.

Si es compara amb altres obres, resulta comuna la configuració de l'escena, en la qual se separa, a una banda, Moisès i/o Aaron –un dels quals toca l'aigua del riu amb el bastó–, i a l'altra el faraó, acompanyat dels seus mags, cortesans o guardes.¹²⁵⁵ El Nil sol passar per sota els seus peus, amb l'aigua ja envermellida i, tot i que hi ha excepcions, tots els personatges solen estar drets. El faraó acostuma a estar dret, a una banda del riu, però en alguns manuscrits es pot trobar el sobirà entronitzat, com succeeix a les còpies Barberini (p. 56), a les *Bíbliques de*

¹²⁵⁴ La representació de la primera plaga a l'*Haggadà Sassoon*, més sintètica, es redueix a una imatge d'aigua tenyida de color vermell, sense personatges humans.

¹²⁵⁵ Es poden detectar lleugeres variants pel que fa als personatges que apareixen a la primera plaga. Pot representar-se només Moisès o Aaron, tocant l'aigua amb el bastó, i a l'altre costat el faraó amb els mags i membres de la cort, com es pot veure a les *Bible historique* de la BNF (Français 160, f. 48r i Français 8, f. 48v); però és més freqüent que els dos germans vagin junts, com es pot observar a l'*Hexateuc Ælfric* (f. 82r), a la *Biblia Morgan* (f. 8r), a la *Bible historique* de la BNF (Français 152, f. 43v), a les *Histoires bibliques* de la BNF (Français 1753, f. 31r), a la *Biblia angevine de Nàpols* de la BNF (ms. Fr. 9561, f. 54v) i a la *Bible moralisée* de la BNF (Français 167, f. 21v), entre d'altres. També es poden apreciar diferents variacions, com ara que altres personatges donin suport a Moisès i Aaron, col·locats al seu darrere, com es pot observar al *Saltiri anglocatalà* (f. 144v); o bé simplificant l'escena amb Moisès o Aaron i el faraó, els dos germans sols creant la plaga o simplement Moisès o Aaron realitzant la plaga.

Pamplona d'Amiens (f. 42v) i d'Augsburg (f. 52v), a la *Bíblia Morgan* (f. 8r) (**Fig. 455**) i a la *Bible moralisée* de la BNF (Français 167, f. 21v).

Com a motius iconogràfics específics de la primera plaga en les *haggadot*, s'ha de destacar la insistència en la representació de peixos morts que suren en l'aigua vermellosa (**Fig. 456**) i també en la representació d'egipcis que caven al costat del riu per trobar més aigua, però sense èxit (**Fig. 457**). Els dos motius, que deriven del text bíblic, es repeteixen a moltes *haggadot*. Segons el text bíblic, “els peixos van morir” (Ex 7,21) i van aparèixer surant en l'aigua envermellida. A l'*Haggadà d'Or* floten al riu tres peixos morts, igual que a l'*Haggadà Germana*. En el primer cas, però, suren del revés amb els ulls tancats, aconseguint el cru efecte d'estar morts per l'estat crític de l'aigua. A l'*Haggadà Germà* i a la *Rylands* també es poden distingir peixos vermells dins del riu. A l'*Haggadà de Bolonya-Mòdena* n'apareixen cinc i a l'*Haggadà Kaufmann* són éssers marins de diferents espècies. La representació figurativa dels peixos és, doncs, divergent entre *haggadot*, però a totes elles s'inclouen per demostrar l'estat imbevable de l'aigua, seguint l'explicació bíblica. Com que no podien beure l'aigua del Nil, els egipcis cavaven pous al voltant del riu per poder beure (Ex 7,24), motiu que es representa d'una manera semblant a l'*Haggadà d'Or*, a la *Germana*, a la de *Sarajevo*, a la de *Bolonya-Mòdena* i a la *Kaufmann*. Són un o dos egipcis joves, amb una aixada a les mans, cavant al costat del riu i amb una mida més reduïda que la del faraó. Aquest motiu també segueix el *Targum de Pseudo-Jonatan* i l'*Èxode Rabbà* 9,11. L'abast de la plaga va ser tan gran que no només el riu estava ensangonat, sinó que també tots els recipients que contenien aigua quedaven impregnats de sang; n'hi havia “fins en els recipients de fusta o de pedra” (Ex 7,18). Els receptacles plens de sang subratllen la idea que els egipcis no van poder beure aigua que no estigués en mal estat. Així, es representen les copes dels habitants d'Egipte plenes d'aigua tant a l'*Haggadà de Sarajevo* com a la *Kaufmann*.¹²⁵⁶

En altres *haggadot* de fora de Catalunya es poden observar també alguns dels motius esmentats. A l'*Haggadà Hispano-morisca* (f. 69v) (**Fig. 458**) es representa l'aigua amb peixos morts que suren, i en un lateral es pot veure una lleixa en la qual hi ha una gerra que regalima sang. A l'escena del registre superior dos egipcis caven la terra per buscar més aigua. Els

¹²⁵⁶ Com a detall anecdòtic, l'*Èxode Rabbà* (*Vilna* 9,10) explica que la plaga va servir per augmentar la fortuna del poble hebreu: sempre que un egipci anava a emplenar la seva gerra, la treia plena de sang, i encara que demanés aigua a un israelita, en donar-li'n també s'hi convertia. L'única opció que tenien els egipcis per beure'n era comprar-la amb diners.

peixos dins l'aigua del Nil també es poden veure a l'*Haggadà italiana Schocken* (f. 18v) i a l'*Haggadà Hileq i Bileq*; en aquest cas és Aaron, tot sol, qui converteix l'aigua en sang amb l'ajuda del bastó.¹²⁵⁷ Ampliant la recerca més enllà dels manuscrits hebreus, els peixos a l'aigua no són massa comuns en les representacions de les plagues d'altres obres, però es poden localitzar a la *Bíblia Morgan* (f. 8r), a la part catalana del *Saltiri anglocatalà* (f. 144v) (**Fig. 459**), a la *Bíblia angevina de Nàpols* de la BNF (ms. Français 9561, f. 54v) i a la *Bíblia de Pàdua* de la BL (f. 5r), entre d'altres. En canvi, encara que es relati al text bíblic, és molt rar que s'inclouï el motiu dels egipcis cavant. Malgrat la raresa, també es pot veure a l'*Hexateuc Ælfric* (f. 82r).¹²⁵⁸ Això es deu segurament al fet que no és un motiu fonamental per entendre la plaga, sinó un detall més de la narració que explica l'abast de la desgràcia. Els peixos són més petits i fàcils de col·locar en la composició, dins l'aigua; en canvi, els egipcis cavant poden recarregar la composició si hi falta espai. En aquest sentit, s'ha de subratllar la solució adoptada en les *haggadot* catalanes per evitar l'aglomeració de personatges: a l'*Haggadà d'Or* i a la *Germana* es col·loquen en un segon pla, al fons, darrere dels personatges principals, mentre que a l'*Haggadà de Sarajevo*, a l'*Haggadà de Bolonya-Mòdena* i a l'*Haggadà Kaufmann* es dibuixen en un primer pla, però proporcionalment molt més petits que la resta. Així, com que molts cops les plagues tendeixen a simplificar-se, segurament per qüestió d'espai, s'arriba a unes fórmules sintètiques que redueixen els personatges a només els principals i s'obvien els detalls més secundaris, que a la vegada poden enriquir la representació i el missatge que vol donar la imatge. Així, especialment els detalls dels egipcis cavant i els recipients plens de sang són elements que només es reserven quan hi ha una voluntat de detallar l'escena i enriquir-la d'elements que formen la narració, com és el cas de les *haggadot*. Un cas a part constituïria el faraó muntat a cavall, que apareix a l'*Haggadà Germà* i a la *Rylands*, molt inusual també entre

¹²⁵⁷ Ben diferent, en canvi, és la fórmula sintètica de la representació de la *Segona Haggadà de Nuremberg* (f. 15v) i de l'*Haggadà Yahuda* (f. 14v). A la primera es representa la plaga a partir d'un riu ple de taques de sang i canyes. A l'*Haggadà Yahuda*, a més, a sobre del riu tacat de sang es pot veure el cel. Les tres primeres plagues dels dos manuscrits estan col·locades als marges del passatge «El Senyor ens va fer sortir d'Egipte amb mà forta i amb braç poderós, enmig de gestes i entre senyals i prodigis», extret del Deuteronomi 26,8; la resta de les escenes s'inclouen en els marges del text relacionat amb les deu plagues. Citant altres *haggadot* de zona alemanya i italiana que contenen el cicle de les plagues sintètic en un o dos folis, també es pot mencionar que el *Makhzor de Mòdena* representa la plaga de sang a partir de figures sobre un fons vermell, i una d'elles és el faraó; a l'*Haggadà Rothschild* i a l'*Haggadà Asquenazita* de Londres es representa només un pou d'on surt aigua vermella. El motiu del pou amb l'aigua roja també es reprèn a la *Segona Haggadà de Darmstadt* i a l'*Haggadà Floersheim*, però aquí s'inclou una persona que treu l'aigua. A la *Primera Haggadà de Cincinnati* apareix el riu Nil tot vermell.

¹²⁵⁸ Es pot mencionar que a vegades també es representen els mags del faraó fent el miracle, com a la *Bíblia Planisio* (f. 35r), a la *Bíblia angevina de Nàpols* (f. 54v) o també als vitralls de la catedral de Poitiers. A les *Bíbliques de Pamplona*, així com a la *Bible historiée* de la NYPL (Spencer Collection ms. 22, f. 41r), hi ha una separació entre l'aigua convertida en sang i l'aigua que encara és neta. Cap d'aquestes variacions s'inclou a les *haggadot* catalanes.

les *haggadot*, ja que no respon a cap cita explícita del text bíblic i només es representa així en aquesta plaga. Segons Kogman-Appel, això es podria deure al fet que, d'acord amb la Bíblia, Moisès i Aaron havien d'anar a trobar el faraó quan sortís cap al Nil al matí, i es podria haver desplaçat a la zona en cavall. No obstant això, podria ser que la imatge del faraó muntat a cavall es prengui directament d'una font visual i que hagi perdut el significat primigeni pel qual es va representar d'aquesta manera.¹²⁵⁹

La segona plaga: les granotes

La segona plaga d'Egipte va consistir en una multitud de granotes (Ex 7,26-8,11). Amb previ avís al faraó, Déu va enviar a tot Egipte una invasió d'aquests amfibis; del Nil van pujar fins a dins del palau i també a les cases de tots els egipcis, als seus forns i pasteres. N'hi va haver tal quantitat que van envair cada racó, per impensable que fos. La plaga s'inicià quan Aaron va estendre la mà cap a les aigües. Els mags del faraó també van poder repetir la plaga, però el faraó va haver de demanar a Moisès i Aaron que la fessin parar i a canvi els deixaria marxar amb el seu poble. Els germans van acceptar el tracte i amb l'ajuda divina van fer que les granotes morissin i només en quedessin al Nil, dins del seu hàbitat natural. Un cop la plaga s'esvaí, però, el cor del faraó es va tornar a endurir i no va complir la seva part del tracte. D'acord amb el midraix *Tankhumà* (Bo 4,2), el Senyor va crear la plaga de granotes en contra dels egipcis perquè consumís totes les càrregues pesants que havien fet portar als israelites.

La plaga de les granotes, que s'escampa arreu d'Egipte, es representa a l'*Haggadà d'Or* (f. 12v a) (Fig. 460), l'*Haggadà Germana* (f. 14r a) (Fig. 461), l'*Haggadà Germà* (f. 4r a) (Fig. 462), l'*Haggadà Rylands* (f. 16r a) (Fig. 463), l'*Haggadà de Sarajevo* (f. 22r b) (Fig. 464), l'*Haggadà Bolonya-Mòdena* (f. 3r) (Fig. 465), l'*Haggadà de Barcelona* (f. 51r) (Fig. 466), l'*Haggadà Kaufmann* (f. 7v a) (Fig. 467) i l'*Haggadà Sassoon* (p. 94) (Fig. 468).¹²⁶⁰ A la majoria d'aquestes *haggadot* les granotes surten de l'aigua del riu i s'escampen per Egipte. Tant a l'*Haggadà d'Or* com a l'*Haggadà Germana* es representa Moisès, a la dreta de la composició, sense Aaron. No hi ha dubte que es tracta d'ell per la seva caracterització i per la

¹²⁵⁹ KOGMAN-APPEL, K., *Illuminated Haggadot...*, p. 116.

¹²⁶⁰ La segona plaga es representa de manera sintètica a l'*Haggadà Sassoon* i a l'*Haggadà de Barcelona*, ja que només es dibuixa l'element que causa la plaga. En el primer manuscrit es mostra la plaga a partir de la imatge de dues granotes, i en el darrer apareix una sola granota sobre la paraula hebrea que dona nom a la plaga dins del text de l'*haggadà*.

inscripció que l'identifica com a tal. Moisès toca l'aigua del riu amb el bastó, lloc d'on surten granotes que envaeixen l'espai arquitectònic del voltant. Es pot observar com les granotes entren en els espais interiors de les cases i en els llocs més inaccessibles, com ara a dins dels recipients.¹²⁶¹ A l'*Haggadà d'Or* un egipci mira per la finestra com s'escampen les granotes, però aquest motiu iconogràfic no es torna a repetir a cap de les altres *haggadot*. Com va subratllar M. M. Epstein,¹²⁶² en hebreu bíblic i modern la paraula “granota” es refereix a una de sola. No obstant això, en hebreu bíblic la paraula també es pot referir a un grup de granotes. El midraix rabínic relata que una granota gegantesca va emergir del riu, va arribar fins al faraó i des d'allà va escampar la plaga. Segons rabí Aquivà, es tractava d'una sola granota que es va multiplicar, i segons rabí Elazar ben Azarià era una sola granota que va cridar les altres i les va fer venir totes. A l'*Haggadà d'Or* (f. 12v) i a la *Germana* (f. 14r) es pot observar que el bastó toca precisament una granota més grossa que la resta, i a partir d'aquesta sorgeixen les altres. Per això Epstein afirma que en el manuscrit es representa la granota del midraix, encara que no tingui les seves proporcions monstruoses.¹²⁶³ A l'*Haggadà Germana*, la diferència de mida entre la granota que toca Moisès amb el bastó i la resta és més notable que no pas a l'*Haggadà d'Or*. S'ha de recalcar que, tot i que es representa Moisès, segons el text bíblic fou Aaron qui desencadenà la plaga; per tant, en aquest aspecte no se seguiria la Bíblia. Tot i això concorden altres detalls, com ara el fet que les granotes arriben fins al faraó i a les cases pujant des del riu. A les *haggadot Germà* i *Rylands* la plaga es propaga sobre el faraó i també sobre els seus consellers. Els espais interiors, en canvi, no prenen tant protagonisme com a les altres dues *haggadot* esmentades. En concret, és Aaron qui sosté el bastó i Moisès està al centre, entre el faraó i el seu germà.¹²⁶⁴ Les granotes emergeixen de l'aigua i estan pujant al palau en direcció als egipcis. A l'*Haggadà Rylands* es pot veure més quantitat de granotes que a la *Germà*, i no només salten sobre el faraó, sinó també sobre els seus consellers.

L'escena de la plaga a l'*Haggadà de Sarajevo* (f. 22r) i a la de *Bolonya-Mòdena* (f. 1v) comparteix un motiu iconogràfic poc comú: es representa un forn i pasteres plens de granotes, demostrant, tal com es menciona en el text bíblic, que aquests amfibis van arribar als llocs més

¹²⁶¹ A l'*Haggadà d'Or* es pot llegir inscrit: “i les granotes van pujar”; mentre que a l'*Haggadà Germana* es llegeix el següent: “la plaga de granotes”, “Moisès, que colpeja el riu, i les granotes pugen a les cases”.

¹²⁶² EPSTEIN, M. M., *The Medieval Haggadah...*, p. 169.

¹²⁶³ EPSTEIN, M. M., *The Medieval Haggadah...*, p. 169. Comenta que es pot trobar als midraixos *Èxode Rabbà* 10,4; *Tankhumà, Vaierà*, 14; i Talmud Babiloni, *Sanedrí* 67b.

¹²⁶⁴ En la inscripció original de l'*Haggadà Germà*, però, Aaron és identificat com a Moisès.

inaccessibles i insòlits.¹²⁶⁵ Això també apareix a l'*Haggadà Kaufmann* (f. 7v), encara que de forma menys sintètica i més narrativa, amb personatges que fan ús del forn i de la pastera (**Fig. 469**). Al midraix s'explica que quan una egípcia anava a fer la massa de pa i a encendre el forn, venien les granotes i es posaven a dins, es menjaven la massa i refredaven el forn.¹²⁶⁶ Tot i que aquest motiu es representa igual a l'*Haggadà de Sarajevo* i a la seva parella "germana", es poden notar evidents diferències compositives. A la primera, al centre es representa un gran forn ple de granotes i les pasteres a sota, mentre que a l'*Haggadà de Bolonya-Mòdena* queden allunyats al fons, fent que en el primer terme les granotes saltin del riu fins a aquests elements. En un dels extrems hi ha Moisès i Aaron, un d'ells amb el bastó aixecat, i a l'altre, el faraó amb els seus símbols de poder. En el cas de l'*Haggadà de Bolonya-Mòdena*, al faraó l'acompanyen tres mags, col·locats a primer terme. A l'*Haggadà Kaufmann* el motiu del forn i la pastera s'integra en la vinyeta de diferent manera que als altres dos manuscrits. La vinyeta es pot dividir en dues escenes lligades. A l'esquerra es representa Moisès i Aaron amb el bastó apuntant al riu, mentre que al seu davant hi ha el faraó i un grup de cortesans. Tot el fons de la miniatura està cobert de granotes, que també arriben a l'escena de l'esquerra, on els egipcis fan la feina quotidiana de pastar la farina per fer pa i després fornejar-lo, però són molestats per les granotes.

La representació del forn i la pastera dins de la segona plaga, seguint el text bíblic, també es repeteix en altres manuscrits hebreus fora de Catalunya, cadascun mostrant les seves particularitats. A l'*Haggadà Hispano-morisca* (f. 70v) (**Fig. 470**), de l'aigua surten granotes que s'escampen dins d'un forn i en una pastera. Apareixen Moisès i Aaron, el primer dels quals sosté el bastó, però, estranyament, no es representa el faraó ni cap egipci. En canvi, a l'*Haggadà Espanyola de Parma* (f. 4r) (**Fig. 471**) es dibuixa en un extrem el faraó i a l'altre només Aaron, que, sense barba i coronat, enlaira el bastó. De l'aigua on Aaron pica amb l'estri prodigiós s'escampen les granotes per un forn i una pastera col·locats a primer terme de la composició. També a l'*Haggadà italiana Schocken* (f. 17v) (**Fig. 472**), amb el bastó de Moisès i Aaron enfonsat dins l'aigua, surten granotes saltant, moltes de les quals ja estan dins d'una

¹²⁶⁵ La inscripció de l'*Haggadà de Sarajevo* corrobora el que s'està representant: "Granotes", "fins i tot als forns i a les pasteres" (Ex 7,28). L'estructura compositiva de les dues *haggadot* continua essent similar a la de les altres plagues del mateix manuscrit: a la dreta hi ha Moisès i Aaron, amb el bastó aixecat, i a l'esquerra, el faraó entronitzat. A l'*Haggadà de Bolonya-Mòdena*, es representa el faraó amb tres mags més a sota, i també es pot veure el riu des d'on emergeixen les granotes.

¹²⁶⁶ *Èxode Rabbà (Vilna)* 10,2. Un detall curiós que es narra també al midraix, però que no surt representat explícitament a les imatges, és que el faraó va beure aigua i a dins li van créixer granotes, com també va passar a la resta d'egipcis. *Èxode Rabbà (Vilna)* 10,6.

pastera, en una solució similar a la de l'*Haggadà de Sarajevo*.¹²⁶⁷ Si es compara els manuscrits hebreus amb manuscrits cristians, es pot observar que en aquests darrers és molt més freqüent que Moisès i Aaron portin el bastó mentre que les granotes salten damunt del faraó i els seus cortesans, com apareix als octateucs (BAV, Vat. Gr. 747, f. 80v i Vat. Gr. 746, f. 173r), a l'*Hexateuc Ælfric* (f. 82v), a la *Bíblia Morgan* (f. 8r) (**Fig. 473**), al *Saltiri anglocatalà* (f. 144v) a les *Histoires bibliques* de la BNF (Français 1753, f. 31v), a la *Bíblia angevina de Nàpols* de la BNF (f. 54v) i a la *Bíblia Planisio* (f. 35r) (**Fig. 474**), per posar exemples de diferents zones i cronologies.¹²⁶⁸ Com s'ha subratllat especialment en el cas de l'*Haggadà d'Or* i l'*Haggadà Germana*, l'interès a mostrar les cases dels egipcis plenes dels animals que causaren la segona plaga també és un tret compartit amb la *Bíblia de Pàdua* de Londres (f. 5v) i amb la *Bíblia Malermi* (f. d3r).¹²⁶⁹

La tercera plaga: els polls

La plaga de polls va ser la tercera que va assolir tot el país d'Egipte (Ex 8,12-15). Per a l'estudi d'aquesta plaga s'ha de tenir en compte que presenta una problemàtica terminològica que pot ocasionar diverses variants. El mot hebreu *kinim* es va traduir per “mosquits” o també per “puces” o “polls”, cosa que ocasionà divergències en la seva representació.¹²⁷⁰ En les *haggadot*

¹²⁶⁷ En altres *haggadot* també s'ha optat per diferents fórmules: A l'*Haggadà Hileq i Bileq* (f. 13v), el faraó sense roba és assaltat per granotes, mentre que a la *Segona Haggadà de Nuremberg* (f. 15v) i a l'*Haggadà Yahuda* (f. 14v) només es dibuixa un ciutadà egipci que és assetjat per aquests amfibis al seu voltant. A l'*Haggadà de Chantilly* (f. 16v) i a l'*Haggadà Grega* (f. 11v) es representa un paisatge per on flueix el Nil, on es pot distingir la figura d'un ocell que té a la boca una de les granotes que surten del riu. Citant altres *haggadot* de zona alemanya i italiana que contenen el cicle de les plagues sintètic en un o dos folis, també es pot mencionar que el *Makhzor de Mòdena* representa la plaga de granotes dibuixant un grup de persones atacades per aquests amfibis; a l'*Haggadà Rothschild* i a l'*Haggadà Asquenazita* de Londres es representa només un grapat de granotes. A la *Primera Haggadà de Cincinati* es pot veure com surten granotes del riu, mentre que a la *Segona Haggadà de Darmstadt* i a l'*Haggadà Floersheim* la plaga es representa al costat de la primera, col·locant granotes al voltant de l'home que treu l'aigua vermella.

¹²⁶⁸ També es dona el cas que se simplifiqui la fórmula iconogràfica amb només Moisès o Aaron davant del faraó i els seus cortesans (*Bible moralisée*, BNF, Français 167, f. 22r), i que les granotes surtin del riu cap a les cases dels egipcis (*Saltiri de Constantinoble* de la BNF, Grec 20, f. 14r). A més, es poden representar només les granotes, sense cap figura humana en la composició (per exemple, a la *Bible historique* de la BNF, Français 156 f. 51v), i també que tinguin lloc la plaga de la sang i la de les granotes simultàniament (com a l'octateuc de la BAV Vat. Gr. 747, f. 80v).

¹²⁶⁹ Un cas que cal comentar a part és la il·luminació de la plaga al *Saltiri anglocatalà* (f. 144v), on també la part arquitectònica juga paper important. En concret, es pot veure com les granotes puguen damunt del faraó i els seus cortesans i també estan dins de l'interior d'una habitació, amb un llit i dos baguls. Aquesta plaga, però, també es barreja amb la plaga de la pedregada, ja que es pot veure com del cel pedrega i cauen llamps de foc. Cercant altres testimonis artístics, també es poden mostrar altres moments vinculats amb la plaga, per exemple quan Moisès i Aaron parlen amb el faraó després que comenci la plaga, i el sobirà està ple de granotes (*Bible historique* de la BNF Français 152, f. 44r).

¹²⁷⁰ A la *Septuaginta* es tradueix el terme per “mosquits”.

es representen polls de mida no pas reduïda sobre els egipcis i els seus animals. Com es menciona al text bíblic, Aaron va donar un cop de bastó a la pols de la terra, que es va convertir instantàniament en aquests insectes, que van cobrir els homes i els animals. En aquest cas, els mags del faraó no van poder repetir la plaga amb els seus sortilegis, cosa que evidenciava que al darrere hi havia la mà de Déu. No obstant això, el faraó no va escoltar ningú: tenia el cor endurit. Al midraix *Tankhumà* (*Bo* 4,2) s'explica que els egipcis “van ordenar [als israelites] que treballassin la terra, de manera que els polls es van escampar per la terra”; aquest seria el motiu pel qual Déu va enviar aquesta plaga.

Els polls que s'escamparen sobre els homes i els animals de la terra es representen a l'*Haggadà d'Or* (f. 12v b) (Fig. 475), l'*Haggadà Germana* (f. 14r b) (Fig. 476), l'*Haggadà Germà* (f. 4r b) (Fig. 477), l'*Haggadà Rylands* (f. 16r b) (Fig. 478), l'*Haggadà de Sarajevo* (f. 23v a) (Fig. 479), l'*Haggadà Bolonya-Mòdena* (f. 3v) (Fig. 480), l'*Haggadà Kaufmann* (f. 7v b) (Fig. 481) i l'*Haggadà Sassoon* (p. 94) (Fig. 482).¹²⁷¹ La naturalesa dels insectes en els manuscrits és variable: en la majoria dels casos responen a la típica forma del poll, però de mida ampliada, i es representen tant de color negre com de color blanquinós, damunt del cos dels humans i els animals, ja que, com diu el text bíblic i com molt bé es plasma a les imatges, “els polls van cobrir homes i animals”. Aquesta plaga té un motiu iconogràfic que es repeteix a diverses *haggadot* i que resulta un element clau per discernir que efectivament són polls i no pas mosquits els insectes que s'estan representant: certs personatges se'ls intenten treure amb una doble pinta d'ivori (Figs. 483).¹²⁷² A l'*Haggadà d'Or* es pot apreciar com dones egípcies s'estan rasant amb una doble pinta d'ivori; a més, un dels mags sembla gratar-se el cos amb la mà, a la vegada que un ase s'intenta mossegar la peül·la per alleugerir la picor. També a l'*Haggadà de Sarajevo* els homes s'estan rasant i un d'ells s'intenta treure els insectes amb una pinta. La persona amb les mans al cap també apareix a l'*Haggadà de Bolonya-Mòdena* i a l'*Haggadà Kaufmann*. Així, tots fan els seus gestos reaccionant a la plaga i es pot veure en molts dels rostres una aflicció en relació a la xacra provocada pels insectes. En el cas de l'*Haggadà Germà* i l'*Haggadà Rylands*, s'observa el rostre de rebuig i horror del faraó, que en va s'intenta cobrir amb el braç perquè no se li acostin els polls.

¹²⁷¹ A l'*Haggadà Sassoon* se sintetitza la tercera plaga únicament amb la representació de polls, sense figuració humana.

¹²⁷² B. Narkiss i K. Kogman-Appel també van subratllar la pinta d'ivori que utilitzen els egipcis per treure's els polls del cap. NARKISS, B., *The Golden Haggadah...*, (1997), p. 42; KOGMAN-APPEL, K., *Illuminated Haggadot...*, p. 112.

Seguint el text bíblic, a l'*Haggadà d'Or* i a l'*Haggadà Germana* es pot distingir clarament que és Aaron qui sosté el bastó i que en picar a terra apareixen els insectes. El fet de picar o apuntar cap a terra també es repeteix a l'*Haggadà Germà*, a la *Rylands* i a la *Kaufmann*. En canvi, a l'*Haggadà de Sarajevo* i a la de *Bolonya-Mòdena* el bastó està enlairat, com succeeix també en altres de les seves plagues; fa l'efecte, aquí, que la majoria de polls cauen del bastó. A l'*Haggadà d'Or*, a l'*Haggadà Germana*, a l'*Haggadà Germà* i a l'*Haggadà Rylands*, el faraó es veu afectat per la plaga, mentre que a la resta és només un espectador de la desgràcia que assola el seu poble. Tenint en compte altres *haggadot* fora de la Corona d'Aragó, es pot observar que no és una particularitat de l'*Haggadà de Bolonya-Mòdena* que el bastó aparegui aixecat, per on semblen caure gran quantitat de polls que afecten els egipcis. A l'*Haggadà Hispano-morisca* (f. 71v) (**Fig. 484**) Aaron, seguit per Moisès, sosté el bastó horitzontalment. A sota, persones i animals, proporcionalment més petits que els dos israelites, estan coberts pels insectes. Del cel també cauen els polls, que arriben fins i tot als animals que estan col·locats en la decoració arquitectònica que fa de marc a l'escena. A l'*Haggadà Espanyola de Parma* (f. 4v) (**Fig. 485**) també es percep que els polls sorgeixen del bastó d'Aaron, col·locat en posició horitzontal. Els polls estan disposats a picar un animal i dues persones. El motiu del bastó en posició horitzontal per on cauen polls es representa també a l'*Haggadà italiana Schocken* (f. 19v) (**Fig. 486**). En aquest cas, els dos personatges que hi ha a sota es graten el cap.

En altres manuscrits hebreus també es poden observar diferents fórmules iconogràfiques per representar la tercera plaga. Per exemple, a l'*Haggadà Tegernsee* (f. 17v) (**Fig. 487**) es representa un home assegut que intenta treure's els polls del cap amb una pinta pròpia de l'època i la zona on va ser confeccionat el manuscrit, l'Alemanya del segle XV.¹²⁷³ Per tant, se sintetitza la plaga amb el motiu de l'egipci que es treu els polls, com succeeix a la *Primera Haggadà de Cincinnati* (f. 23r), sense que hi hagi Moisès, Aaron o el faraó. Seguint amb la representació de les conseqüències de la plaga, a la *Segona Haggadà de Nuremberg* (f. 15v) una dona busca polls al cap d'un noi, tots dos coberts d'aquests insectes, mentre que un altre home intenta pessigar els polls que té a sobre. L'*Haggadà Yahuda* (f. 14v), molt semblant a l'anterior, torna a repetir el motiu de la dona que treu els polls del cap d'un altre, mentre que un altre home, ple de polls, està dret al seu costat. També a l'*Haggadà Hileq i Bileq* (f. 14r) es representen egipcis afectats per la plaga, com al *Makhzor de Mòdena* (f. 143v). En canvi, en les

¹²⁷³ *Index of Jewish Art...*, vol. 2. El mateix tipus de pinta apareix en llibres contemporanis de la zona alemanya.

haggadot italianes anomenades *Segona Haggadà de Darmstadt* i *Haggadà Floersheim* es representa el faraó i els seus mags amb polls a sobre. A les *haggadot* gregues del segle XVI, en concret l'*Haggadà de Chantilly* (f. 17v) i l'*Haggadà Grega* (f. 12r), tornen a aparèixer altre cop Aaron i Moisès davant del faraó. Cap d'ells porta el bastó, però un grapat de polls està a punt de saltar sobre el sobirà d'Egipte.¹²⁷⁴

En els manuscrits cristians, a causa de la traducció del terme *kinim* per “mosquits”, se sol representar aquest insecte en forma de mosquit o de mosca.¹²⁷⁵ En la majoria de casos Moisès i Aaron estan drets davant del faraó i els seus consellers, que reben la plaga. Tant es pot trobar Moisès –o Aaron– amb el bastó tocant a terra, com succeeix a la *Bíblia Morgan*, com també amb el bastó enlairat, igual que a les *Histoires bibliques* de la BNF (f. 31v) (**Fig. 488**). En alguns casos el faraó fa el gest d'apartar-se dels mosquits, fins i tot de tapar-se la cara amb les mans. Com que la plaga no es relaciona amb polls, el motiu de la pinta per treure aquests insectes dels cabells no es reproduceix.

La quarta plaga: la invasió de bèsties salvatges (*arov*)

La quarta plaga d'Egipte presenta una particularitat molt interessant i destacable en els manuscrits hebreus. A diferència de la traducció llatina del mot *arov*, que identifica la quarta plaga com una invasió de tàvecs¹²⁷⁶ sobre les terres d'Egipte, en el midraix¹²⁷⁷ s'entén el terme *arov* per una multitud de diferents tipus de bèsties, animals salvatges tant aeris com terrestres, que entraven a les cases dels egipcis i els engolien.¹²⁷⁸ Al midraix també s'especifica per què Déu va enviar aquesta plaga. Concretament, al *midraix Tankhumà* (*Bo* 4,2), es narra que els egipcis van obligar els israelites a ser tutors dels seus fills, i per això Déu va enviar lleons,

¹²⁷⁴ Entre els manuscrits hebreus que contenen la representació de la plaga, també s'ha de mencionar l'*Haggadà Rothschild* i l'*Haggadà Asquenazita* de Londres, on es dibuixa només un grapat de polls.

¹²⁷⁵ Com succeeix a les còpies Barberini del Vaticà (cod. Barb. Lat. 4406), als octateucs (BAV, Vat. Gr. 747, f. 81r i Vat. Gr. 746, f. 173r), a les *Bíbliques de Pamplona* (Amiens, f. 43r i Augsburg f. 53r), a la *Bíblia Morgan* (f. 8r), a la *Bible historique* de la BNF (Français 152, f. 44v), a les *Histoires bibliques* de la BNF (Français 1753, f. 31v), a la *Bible moralisée* de la BNF (Français 167, f. 22r), a l'*Histoire de la Bible et de l'Assomption de Notre-Dame* (The Morgan Library, ms. M.526, f. 13r), a la Bíblia moralitzada napolitana (f. 55r), a la *Bíblia Planisio* (f. 35v) i a la *Bíblia de Pàdua* de Londres (f. 5v), entre altres exemples.

¹²⁷⁶ A la Vulgata es fa referència a la plaga com a *omne genus muscarum*.

¹²⁷⁷ El comentari rabínic sobre en què consistí la quarta plaga es pot trobar a l'*Èxode Rabbà* (*Vilna*) 11,2 i al *Midraix Tankhumà*, *Bo* 4,2. Al *Comentari de Raixí* sobre l'Èxode, referint-se a l'*Èxode Rabba* (*Vilna*) 11,3, s'explica que van ser tot tipus de bèsties salvatges que van causar estralls entre els egipcis: una multitud barrejada d'espècies nocives de serps i escorpins. També a les *Antiguitats Jueves* de Flavi Josep (llibre II, cap. 14,3 es narra que la plaga consistí en bèsties salvatges de diferent tipus i forma, algunes mai vistes, que mataven els egipcis.

¹²⁷⁸ Segons el *Comentari de Raixí* a Ex 8,21.

llops, lleopards, ossos i àguiles perquè cadascun d'aquests animals es mengessin els fills.¹²⁷⁹ Segons l'Èxode *Rabbà* 11,3, en canvi, s'especifica que el Senyor va enviar aquests animals a Egipte perquè havien fet portar ossos i lleons als israelites perquè els egipcis hi poguessin passejar.

Fos per un motiu o per l'altre, a la Bíblia s'explica que, davant la repetida negativa del faraó de deixar marxar el poble hebreu, Déu va enviar una invasió d'animals salvatges sobre tot Egipte, tota la terra i totes les cases. El palau i les cases dels cortesans van quedar plens d'aquests animals, però no arribaren a la regió de Goixen, territori on habitaven els israelites. El faraó va fer cridar Moisès i Aaron i els va permetre fer sacrificis dins del país d'Egipte, però ells s'hi negaren perquè havien d'anar al desert, a tres dies de camí, tal com Déu els havia manat de fer. Llavors el faraó va dir que els deixaria anar al desert si aturaven la plaga. Els dos germans van complir la seva part del tracte, però al faraó se li va endurir el cor altra vegada (Ex 8,16-28). Segons el text bíblic, la quarta plaga va ser provocada directament per Déu, sense que hi intervinguessin ni Moisès ni Aaron. Tot i això, a les *haggadot* es representa Moisès, la majoria de vegades acompanyat pel seu germà. Les *haggadot* que contenen la quarta plaga són les següents: l'*Haggadà d'Or* (f. 12v c) (Fig. 489), l'*Haggadà Germana* (f. 14v a) (Fig. 490), l'*Haggadà Germà* (f. 4v a) (Fig. 491), l'*Haggadà Rylands* (f. 16v a) (Fig. 492), l'*Haggadà de Sarajevo* (f. 23v b) (Fig. 493), l'*Haggadà Bolonya-Mòdena* (f. 2r) (Fig. 494), l'*Haggadà Kaufmann* (f. 8r a) (Fig. 495) i l'*Haggadà Sassoon* (p. 94) (Fig. 496). A l'*Haggadà d'Or* Moisès sosté el bastó davant del faraó i amb l'estri prodigiós no pica el terra ni l'eleva per crear la plaga. La seva presència en l'escena es veuria justificada pel diàleg que tenen Moisès i el faraó, tal com es menciona a l'Èxode (Ex 8,21-28), i no pas perquè ell hagi causat la plaga. Això, en canvi, no succeeix d'aquesta manera ni a l'*Haggadà de Sarajevo* ni a l'*Haggadà de Bolonya-Mòdena*, on Moisès, acompanyat d'Aaron, alça el bastó donant a entendre que a partir d'aquest neix la plaga. A la *Kaufmann* no es representa Moisès i Aaron amb el bastó, sinó que el primer té el dit aixecat apuntant cap a les plagues. A les altres *haggadot* apareixen també Moisès i Aaron, mentre que a l'*Haggadà Sassoon*, seguint les seves imatges sintètiques dins del text de l'*haggadà*, només es mostra una bèstia fantàstica similar a un drac.

¹²⁷⁹ El text diu: "van decidir obligar-los a ser tutors dels seus fills, i per això Déu va enviar ramats de lleons, llops, lleopards, ossos i àguiles contra ells. Quan un egipci que va tenir cinc fills va ordenar que un israelita els portés al mercat, un lleó va aparèixer i s'apoderà d'un d'ells; un llop, d'un altre; i un lleopard, un os i una àguila n'engoliren un més cadascun". *Midraix Tankhumà*, Bo 4,2.

El que també és variable en aquests manuscrits és la naturalesa dels animals, que poden ser mamífers, rèptils, voladors o éssers fantàstics, i si aquests devoren i s'empassen els egipcis o només els ataquen. A l'*Haggadà d'Or*, un esquirol, un gos, un lleó, un llop i altres animals ataquen a mossegades el faraó, que està astorat amb les mans obertes, mentre que a l'*Haggadà Germana* el faraó està essent queixalat per bèsties –tres quadrúpedes i dues aus fantàstiques. A l'*Haggadà Germà* i a l'*Haggadà Rylands* es pot veure també com el faraó i els seus consellers són atacats per bèsties salvatges que els mosseguen i els piquen. A la primera es distingeixen aus i altres animals, entre ells una serp, un dragonet i granotes, mentre que a la *Rylands* es pot veure també una combinació d'animals de diferents espècies: serps, granotes, un escorpí, una espècie de porc senglar i dragons.¹²⁸⁰ A les dues vinyetes es fa la separació de dos grups de personatges, cadascun representat amb un fons de diferent color. A l'esquerra, Moisès, Aaron i altres israelites surten d'una ciutat emmurallada, identificada per la inscripció superior com a “Goixen”, territori on vivien i on, per miracle diví, la plaga no va arribar.¹²⁸¹ És interessant com a les dues *haggadot* es representa d'una manera molt descriptiva i detallada, el patiment del faraó i els seus consellers, que aguanten amb dolor les picades i les mossegades dels animals. A l'*Haggadà de Sarajevo*, a l'*Haggadà de Bolonya-Mòdena* i a l'*Haggadà Kaufmann*, seguint una estructura i característiques similars a les altres plagues incloses en el mateix manuscrit, es pot veure com les bèsties salvatges –algunes de l'*Haggadà de Sarajevo* són criatures fantàstiques– estan mossegant i picant diferents egipcis i, en el cas de les dues primeres, estan a punt d'arribar al faraó. Mentre que a l'*Haggadà de Bolonya-Mòdena* i a l'*Haggadà Kaufmann* el faraó es mostra passiu i indiferent, a l'*Haggadà de Sarajevo* està aclaparat per la plaga. A l'*Haggadà Kaufmann* es mostra amb especial duresa com els animals estan devorant els egipcis, ja que es veuen diferents membres del cos humà disseminats. Un animal engoleix el cap d'un egipci i a un altre li surt de la boca una mà humana.

La plaga de les bèsties salvatges –i no pas de tàvecs o mosques– també s'inclou en altres *haggadot* de diferents territoris. A l'*Haggadà Hispano-morisca* (f. 72v) (**Fig. 497**) diferents quadrúpedes, en concret lleons, devoren la població egípcia, mentre que Moisès està dempeus amb la mà dreta aixecada. També un grapat de persones estan essent engolides a l'*Haggadà italiana Schocken* davant la presència de Moisès. En canvi, el cabdill hebreu no s'inclou a la

¹²⁸⁰ En relació a la vinyeta de l'*Haggadà Germà* i la *Rylands*, es pot llegir que: “I hi hagué una invasió de bèsties salvatges, que es van ficar al palau del faraó, a casa dels cortesans” (Ex 8,20), “bèsties i aus mesclades” *Èxode Rabbà (Vilna)* 11,2.

¹²⁸¹ Està inscrit a les *haggadot Germà* i *Rylands*: “I posaré una divisió entre el meu poble i el teu poble” (Ex 8,19).

Segona Haggadà de Nuremberg (f. 16r) ni a l'*Haggadà Yahuda* (f. 15r), on es representen bèsties salvatges que devoren egipcis que van nus. A l'*Haggadà Hileq i Bileq* (f. 14v) (**Fig. 498**) s'observa un altre motiu diferent: un lleó està atacant un egipci, que des de la porta de casa seva s'intenta defensar amb una llança. Les bèsties salvatges devoradores de persones també es mostren a la *Primera Haggadà de Cincinnati* (f. 143v), a la *Segona Haggadà de Darmstadt* (f. 8r) i a l'*Haggadà Floersheim* (p. 13).¹²⁸² Tant a l'*Haggadà Rothschild* (f. 14v) com a l'*Haggadà Asquenazita* de Londres (f. 17r) es representen només les bèsties salvatges, sense l'acció d'engolir els egipcis. Així, tenint en compte els manuscrits hebreus citats, aquesta tradició de representar bèsties salvatges, ja sigui en el moment de devorar els egipcis o en el moment previ, es va estendre almenys per la península, Itàlia i Alemanya. En canvi, la plaga de l'*arov* s'allunya completament de la tradició iconogràfica cristiana, que prefereix representar tàvecs en comptes de bèsties salvatges.¹²⁸³ Com a excepció, Bezalel Narkiss¹²⁸⁴ i altres autors van subratllar el cas de la *Bíblia de Pamplona* (f. 43r) (**Fig. 499**), confeccionada entre 1194-1234 a Navarra i conservada a Amiens. En aquest manuscrit, seguint la tercera plaga s'il·lustra una vinyeta amb bèsties salvatges, i això va suggerir als estudiosos que el miniaturista, o bé qui va encarregar la Bíblia, devia conèixer aquesta tradició hebrea o almenys utilitzar un arquetipus jueu. Es podria afegir que hauria pogut conèixer el text de les *Antiguitats jueves* de Flavi Josep. A més d'aquest cas excepcional, també es pot afegir la vinyeta dedicada a la quarta plaga de la *Bible historiée et vie des saints* de la NYPL (Spencer Collection Ms. 22, f. 41v) (**Fig. 500**). En la Bíblia historiada es representen bèsties salvatges, i la seva inclusió es deuria al fet que va fer servir de model la *Bíblia de Pamplona*, com es pot observar en la resta del seu programa iconogràfic.

La cinquena plaga: la pesta

La pesta fou la cinquena plaga que Déu va enviar. Aquesta epidèmia va atacar els ramats –cavalls, ases, camells, vaques i ovelles–, però només els que eren propietat dels egipcis: els ramats d'Israel van quedar intactes. Tot i que el faraó va comprovar la miraculosa distinció que

¹²⁸² A més, entre altres manuscrits hebreus que representin la plaga, al *Makhzor de Mòdena* (f. 143v) es pot apreciar una persona envoltada pel que ara són unes taques que podrien donar color a les bèsties.

¹²⁸³ Els tàvecs, en comptes de les bèsties salvatges, es poden veure, per exemple, a les còpies Barberini (Barb. lat. 4406), els octateucs bizantins (BAV, Vat. Gr. 746, f. 174r i Vat. Gr. 747, f. 81v), la *Bible Historiale* de la BNF (Français 152, f. 44v), la *Bíblia Planisio* (f. 35v), la *Bible moralisée* de Nàpols (f. 56v), la *Bible moralisée* de la BNF (Français 167, f. 22r), la *Bíblia de Pàdua* de Londres (f. 6r) i l'*Histoire de la Bible et de l'Assomption de Notre-Dame* (ms. M. 526, f. 13r), entre d'altres.

¹²⁸⁴ NARKISS, B., *The Golden Haggadah...*, (1997), p. 57.

Déu va fer entre uns ramats i altres, el seu cor quedà impertèrrit (Ex 9,1-7). Segons el midraix,¹²⁸⁵ la cinquena plaga va ser enviada perquè els israelites estaven obligats a pasturar els ramats dels seus opressors –vaques, cabres i tot tipus d'animals–, aïllats per muntanyes i deserts, fent així més difícil que el poble d'Israel procreés. Una vegada més, la calamitat va ser el càstig als egipcis pel mal que havien infringit als hebreus.

Seguint el que es narra al text bíblic, la cinquena plaga es representa a l'*Haggadà d'Or* (f. 12v d) (Fig. 501), a l'*Haggadà Germana* (f. 14v b) (Fig. 502), a l'*Haggadà Germà* (f. 4v b) (Fig. 503), a l'*Haggadà Rylands* (f. 16v b) (Fig. 504), a l'*Haggadà de Sarajevo* (f. 24r a) (Fig. 505), a l'*Haggadà Bolonya-Mòdena* (f. 2v) (Fig. 506), a l'*Haggadà Kaufmann* (f. 8r b) (Fig. 507) i l'*Haggadà Sassoon* (p. 94 i p. 87) (Fig. 508). A totes elles, llevat de l'*Haggadà Sassoon*, es mostra un apilonament de bestiar mort a terra per donar la sensació del gran abast de la plaga. A l'*Haggadà Sassoon* (p. 94), però, es sintetitza la plaga amb una sola ovella morta estirada potes amunt. A la pàgina 87, es pot veure també la figuració de la pesta a partir de dos ramats encarats a sobre dels quals hi ha la mà forta de Déu, que surt del cel. Representa el moment del text de l'haggadà que es menciona a l'Èxode (9,3), tal com està escrit: “El Senyor farà sentir el poder de la seva mà contra els ramats que tens als camps: els cavalls, els ases, els camells, les vaques i les ovelles. Tots patiran una epidèmia terrible de pesta”. Els animals morts, com a conseqüència de la plaga de la pesta, es poden observar a la resta d'*haggadot* catalanes, que els col·loquen apilats al centre de la composició o a primer terme. Entre els manuscrits, però, es poden detectar notables divergències en la inclusió de certs motius que donen detallisme i expressivitat a l'escena. Una de les solucions compositives més interessants és la de l'*Haggadà d'Or*, on des de dalt d'una torre un jove està tirant una ovella morta i un altre, una cabra. A terra, al voltant de la torre hi ha cavalls i bestiar exterminats. Als extrems de la torre dos egipcis es lamenten per la pèrdua dels animals: un s'estripa les vestidures, en senyal de dol,¹²⁸⁶ i l'altre s'eixuga les llàgrimes amb la mà, inclinant el cap com a les representacions de sant Joan a la Crucifixió.¹²⁸⁷ En el cas de la pesta, Moisès i Aaron no realitzen el miracle davant el faraó i per això s'ometen. El protagonisme el té la desesperació davant la mort del bestiar, com succeeix també a l'*Haggadà Germana*, de composició similar a la seva parella iconogràfica. Es repeteixen els homes que des de l'edifici llancen els animals morts i l'egipci

¹²⁸⁵ Com es pot llegir al *Midraix Tankhumà* (Bo 4,2) i a l'*Èxode Rabbà* (Vilna, 11, 4).

¹²⁸⁶ És molt interessant que a l'*Haggadà d'Or* s'inscriu en hebreu: “una terrible pesta” i “esquinçant la seva vestidura”, el gest que està realitzant un dels egipcis.

¹²⁸⁷ Observació feta per EPSTEIN, M. M., *The Medieval Haggadah...*, p. 174.

que s'estripa les vestidures. L'egipci que recolza la mà a la cara se substitueix per un que es plany amb les mans unides.¹²⁸⁸ Aquestes particularitats no es tornen a trobar a les altres *haggadot*.

En el cas de l'*Haggadà Germà*, la *Rylands*, la de *Sarajevo* i la de *Bolonya-Mòdena*, se segueix l'estructura compositiva de les plagues anteriors. A les dues primeres el faraó i dos assistents estan parlant amb Moisès i Aaron, al centre, que assenyalen cap als animals morts que estan a la muntanya: ovelles, vaques i ases. A l'*Haggadà de Sarajevo* i a la de *Bolonya-Mòdena* es manté el faraó entronitzat a l'esquerra, i Moisès i Aaron a la dreta amb el bastó, mentre que al mig hi ha el bestiar mort: cavalls, ovelles, vaques i ases.¹²⁸⁹ Un altre detall interessant que es pot detectar a dues *haggadot* és la diferenciació entre el bestiar. A l'*Haggadà Rylands* es pot veure que a dalt del turó hi ha els ramats encara vius dels israelites, ja que, segons el text bíblic, Déu va diferenciar entre uns i altres i va deixar sobreviure els del seu poble. A l'*Haggadà Kaufmann* també queden ben diferenciats els ramats afectats per l'epidèmia dels egipcis i els dels israelites. Per aquest motiu es divideix la vinyeta en dues parts, amb una línia contínua. A la dreta es representen els animals dels egipcis amb els pastors colpits pel succés, mentre que a l'esquerra els israelites pasturen tranquil·lament el ramat, amb l'ajuda d'un gos pastor. Es representen tres pastors, dos dels quals, alegrement, estan tocant instruments: un la cornamusa i l'altre, la caramella. La diferenciació entre ramats també es pot observar a l'*Haggadà Hispano-morisca* de Castella, on es veu, al f. 74v (**Fig. 509**), com la plaga afecta els ramats egipcis, morts a terra mentre Moisès, acompanyat per Aaron, aixeca una mà; i al f. 75r (**Fig. 510**) el bestiar dels israelites està intacte i dos homes el senyalen sorpresos. Encara que aquesta diferenciació no sigui massa freqüent en l'art, es poden observar altres casos que subratllen aquest miracle diví, com a l'*Hexateuc Ælfric* (f. 84v) i a la *Bíblia de Pàdua* de Londres (f. 6v).

Tenint present els manuscrits hebreus de fora de la península Ibèrica, el més habitual és que es representi la plaga de la pesta exclusivament amb la mort del bestiar egipci. Així, els animals es mostren tombats a terra, com es pot veure a l'*Haggadà Hileq i Bileq* (f. 15r), al *Makhzor de Mòdena* (f. 143v), a la *Primera Haggadà de Cincinnati* (f. 23r), a l'*Haggadà de Chantilly* (f.

¹²⁸⁸ A l'*Haggadà Germana* es pot llegir inscrit: "una epidèmia terrible de pesta sobre els ramats, cavalls i ases", basat en l'Ex 9,3.

¹²⁸⁹ A l'*Haggadà de Sarajevo* els animals estan estirats sobre un turó, sota d'un arbre. Aquesta ubicació s'elimina a l'*Haggadà de Bolonya-Mòdena*. A la primera *haggadà* està escrit el nom dels elements dels tres grups compositius: "Moisès i Aaron", "la pesta" i "el faraó", indicacions que es mantenen, tot i que amb variants, al manuscrit de Bolonya.

15v) (**Fig. 511**) i a l'*Haggadà Grega* (f. 11r). En els dos últims casos, dos pastors observen la mort del seu ramat. En canvi, resulta ben diferent la solució iconogràfica usada a la *Segona Haggadà de Nuremberg* (f. 16r) i a l'*Haggadà Yahuda* (f. 15r), on es representen dos homes parcialment nus, amb tumors a la pell, que parlen entre ells, mostrant així unes altres conseqüències de la plaga divergents de la resta de manuscrits.¹²⁹⁰

Ampliant la valoració als manuscrits cristians que inclouen la cinquena plaga, és freqüent que es presentin Moisès i Aaron davant del faraó i els seus cortesans, mentre que al mig o a primer terme hi ha els ramats morts a conseqüència de la plaga, solució més pròxima a l'*Haggadà de Sarajevo* i a l'*Haggadà de Bolonya-Mòdena*. El faraó pot estar entronitzat, com a la *Bíblia Morgan* (f. 8v) (**Fig. 512**) o a la *Bíblia Planisio* (f. 36r) (**Fig. 513**), o bé dret, com als octateucs de la BAV (Vat. Gr. 747, f. 82r i 746, f. 175r), la *Bible Historiale* (BNF, Français 152, f. 45r), el *Saltiri anglocatalà* (f. 144v) (**Fig. 514**), la *Bible moralisée* de Nàpols (f. 56v) o la *Bible moralisée* de la BNF (Français 167, f. 22r), entre d'altres. També es pot observar com es representa la plaga d'una manera més sintètica i simple, que és mostrar simplement els ramats morts, sense presència humana, com a la *Bíblia de Pamplona* d'Amiens (f. 43v), la *Bible Historiale* Français 160 (f. 49v) i la Bíblia de la NYPL Spencer 22 (f. 41v), per citar-ne algun cas. Per tant, el motiu de l'*Haggadà d'Or* i l'*Haggadà Germana* de llançar els animals morts i el gest de dol estripant-se les vestidures són casos únics, o almenys iconogràficament rars, que s'inclouen per emfatitzar el patiment del poble egipci davant la plaga.

La sisena plaga: les úlceres

La sisena plaga que Déu va enviar a Egipte consistí en unes úlceres que causaren grans nafres als habitants i als animals (Ex 9,8-12). Com s'explica al text bíblic, Aaron i Moisès van agafar un grapat de sutge d'un forn i Moisès el llençà enlaire davant del faraó. La substància es va escampar com si fos pols per tot el país i causà grans nafres a persones i animals. Els mags egipcis, com tota la resta de la població, no van poder evitar les úlceres, però, una vegada més, el cor del faraó es va endurir. El midraix explica que aquest càstig diví es deu al fet que els

¹²⁹⁰ A l'*Haggadà Rothschild* (f. 14v) i a l'*Haggadà Asquenazita* de Londres (f. 17r) es representen homes morts empestats. Ben diferent és el motiu escollit a la *Segona Haggadà de Darmstadt* i a l'*Haggadà Floersheim*, on es dibuixa un esquelet. En aquesta última, l'esquelet va armat amb un arc, com si es representés un Triomf de la Mort.

egipcis obligaven els israelites a preparar banys per cuidar els seus cossos.¹²⁹¹ Tot i la seva dedicació i el culte al cos, no van poder evitar que la carn se'ls inflamés i els sortissin crostes. A *De vita Moysis*, Filó descriu com va sortir una erupció vermella a la pell dels egipcis, els granets es van inflar i postular i es van estendre per tot el cos.

Les nafres ocasionades per la sisena calamitat es poden veure representades a l'*Haggadà d'Or* (f. 13r a) (Fig. 515), a l'*Haggadà Germana* (f. 15r a) (Fig. 516), a l'*Haggadà Germà* (f. 5r a) (Fig. 517), a l'*Haggadà Rylands* (f. 17r a) (Fig. 518), a l'*Haggadà de Sarajevo* (f. 24r b) (Fig. 519), a l'*Haggadà Bolonya-Mòdena* (f. 5r) (Fig. 520), a l'*Haggadà Kaufmann* (f. 5v a) (Fig. 521), i a l'*Haggadà Sassoon* (p. 94) (Fig. 522). Aquestes es presenten com a lesions cutànies pròpies d'una malaltia eruptiva. A l'*Haggadà de Bolonya-Mòdena* i a l'*Haggadà Sassoon* es poden distingir pàpules, mentre que a la resta són màcules de diferents mides i colors. Les lesions es poden apreciar a la carnació vistent de diversos personatges que figuren a l'escena. L'*Haggadà Sassoon*, però, és l'únic cas que mostra la plaga a partir d'una mà ferida per la ira divina. A la resta de les *haggadot* es configura una escena amb més o menys personatges nafrats. No hi falta el faraó, a qui se li poden notar les ferides a la pell –menys a l'*Haggadà de Sarajevo* i a l'*Haggadà de Bolonya-Mòdena*, on resulta intacte, però veu com la plaga assota el seu poble. Perquè es pugui observar més superfície de la pell del monarca, a les *haggadot d'Or*, *Germana*, *Germà* i *Rylands* el personatge està descalç i se li poden veure els peus plens de màcules. El faraó es representa encara entronitzat als quatre manuscrits, però és la primera i única vegada que figura descalç i cobert amb nafres –a diferència de la representació més aristocràtica del personatge en les altres vinyetes.¹²⁹² A l'*Haggadà Rylands*, a més, s'integra un motiu anecdòtic que ajuda a reforçar la idea de la nafra: un gosset llepa les ferides del faraó, i dos gossets més llepen les de dos altres mags consellers que l'acompanyen. El gos intenta calmar el mal i la picor de les nafres, motiu que es pot veure en les representacions de la paràbola del pobre Llätzer, personatge que tenia llagues al cos, i també en sant Roc, patró, entre d'altres, dels malalts d'epidèmies.

A la majoria d'*haggadot* el faraó és acompanyat per la seva cort, entre ells mags, tots afectats d'úlceres. En particular, és interessant com a l'*Haggadà d'Or*, davant del faraó, hi ha un personatge dret que parla amb ell, identificat en la inscripció com a “metge”. El faraó també és

¹²⁹¹ Tal com es narra al *Midraix Tankhumà* (Bo, 4,2) i a l'*Èxode Rabbà* (Vilna 9,5).

¹²⁹² A l'*Haggadà d'Or* el faraó fa un gest de demanda al metge que té davant i possiblement també d'enumeració de les cinc plagues prèvies, segons M. Epstein (EPSTEIN, M.M., *The Medieval Haggadah*..., p. 175-176).

atès a l'*Haggadà Germana* per diversos personatges que l'acompanyen, però el metge que l'assisteix no apareix a cap altra haggadà. Per subratllar l'abast de la plaga, també s'afegeixen habitants d'Egipte i pastors amb els seus animals plens de nafres. A l'*Haggadà d'Or* es pot observar un pobre pastor pràcticament nu i bèsties del seu ramat plenes de nafres que s'adrecen als consellers del faraó, també nafrats, en cerca de consol i curació. El text bíblic explica només que la plaga va causar grans nafres "en les persones i els animals", sense concretar que fossin pastors. Tot i això, són personatges que es poden associar fàcilment als animals i, per tant, té lògica que s'afegeixin per il·lustrar l'abast de la plaga. A l'*Haggadà Germana* dos egipcis nafrats, però vestits, s'agenollen cap al faraó, mentre que a l'*Haggadà de Bolonya-Mòdena* dos egipcis estan asseguts sota el tron del faraó, un d'ells quasi nu. L'*Haggadà Germà* i la *Rylands* representen les úlceres sobre un pastor i el seu ramat. És interessant, també, com a l'*Haggadà Kaufmann* els ramats, els cavalls a l'estable i el gosset de companyia del faraó pateixen igualment la plaga.

Pel que fa a l'agent creador de la plaga, a totes les *haggadot* amb cicle bíblic a pàgina sencera Moisès sosté a la mà el sutge per disseminar-lo a l'aire. A més, a l'*Haggadà Germà* i a la *Rylands*, Moisès, per demostrar el prodigi, assenyala un pobre pastor nafrat. A les *haggadot d'Or*, *Germana*, *Sarajevo*, *Bolonya-Mòdena* i *Kaufmann* es pot apreciar bé com aquesta substància està representada per cendres vermelles que s'eleven. En el cas de l'*Haggadà Germà* i la *Rylands*, el cabdill hebreu eleva el puny tancat per fer el gest d'escampar les cendres. A tots els manuscrits sosté el sutge amb una mà, del grapat que n'agafà del forn, però a l'*Haggadà d'Or* i a la *Germana* el contingut està disposat dins d'un recipient en forma de bol. El motiu del bol es repeteix en un manuscrit hebreu italià: a l'*Haggadà italiana Schocken* (f. 21r) (**Fig. 523**), Moisès –i en aquest cas també Aaron– sosté el recipient amb el sutge mentre que del cel cauen cendres vermelles. Com que aquesta plaga es desencadena a partir del sutge llançat, el bastó no fa la funció de crear la plaga. En moltes de les escenes s'elimina el bastó, i quan apareix només és sostingut sense apuntar-lo enlloc.¹²⁹³

Cercant altres testimonis artístics de la sisena plaga, es pot apreciar que la forma de presentar la pols llençada per Moisès i Aaron és variable. A la *Bible Moralisee* de Nàpols de la BNF (f. 56v), Moisès i Aaron, amb les mans esteses, tiren el sutge, representat com si fos un fum gris, a

¹²⁹³ A l'*Haggadà d'Or* i a la *Germana*, Aaron sosté el bastó a les mans, i a l'*Haggadà de Sarajevo* és el mateix Moisès qui l'aguanta amb una mà mentre que amb l'altra agafa les cendres.

sobre del faraó i els seus cortesans, amb màcules a la pell.¹²⁹⁴ També a les *Histoires bibliques* (Français 1753, f. 32r) (**Fig. 524**) Moisès, acompanyat per Aaron, tira el sutge amb la mà aixecada, cap al faraó i els seus cortesans. Una atractiva variant de la forma que adquireix el sutge es troba a la *Bíblia Planisio* (f. 36r), on pren una forma especial a partir de rodones decorades amb motius geomètrics a l'interior.¹²⁹⁵ Com es pot apreciar de manera general, l'atenció dels manuscrits cristians sovint recau més en el fet de llançar el sutge que no pas en les úlceres que causa als egipcis, com sí que succeeix a les *haggadot* catalanes i de fora del territori. L'haggadà que té més semblança amb les catalanes, pel que fa a la composició i els detalls iconogràfics, és l'*Haggadà Hispano-morisca* (f. 75v) (**Fig. 525**), on Moisès i Aaron, cadascú amb un grapat de sutge de color vermell a les mans, les alcen cap al cel. Des de l'aire s'escampen i causen úlceres al faraó entronitzat i al seu acompanyant, així com a altres egipcis, col·locats al centre, de mida molt reduïda. Ben diferent, en canvi, resulta l'*Haggadà Hileq i Bileq*, ja que prefereix mostrar simplement tres egipcis, pràcticament nus, amb les nafres, igual que la *Segona Haggadà de Nuremberg* (f. 16r), i amb el tronc superior cobert a l'*Haggadà Yahuda* (f. 15r).¹²⁹⁶ Per tant, en aquests manuscrits no se seguiria la mateixa tradició iconogràfica que es pot apreciar especialment a les *haggadot* de la península Ibèrica, però a totes s'inclou el patiment del poble egipci.

La setena plaga: la pedregada

Els animals que no havien mort a conseqüència de les plagues precedents tornaren a patir la còlera divina en forma de pedregada i foc flamejant (Ex 9,13-35). El motiu d'aquesta plaga s'explica al midraix: els egipcis van fer que els israelites sembressin els seus camps, horts,

¹²⁹⁴ Aquest fum també es pot apreciar a les *Bíblias de Pamplona*. A la bíblia conservada a Amiens (f. 43v), Moisès llança el sutge, un fum blau i vermell, sobre el poble egipci. A la que es conserva a Augsburg, la plaga és desencadenada per la mà de Moisès, que llança el fum de color blau, mentre que amb l'altra mà sosté el bastó. Al seu darrere hi ha el seu germà, que falta a la d'Amiens.

¹²⁹⁵ En aquesta bíblia, a més, s'inclou un motiu iconogràfic molt interessant que no es representa a cap haggadà. Aaron està agenollat davant d'un forn d'on han tret el sutge perquè s'acompleixi la sisena plaga, tal com es menciona al text bíblic. El motiu també apareix a la *Bíblia de Pàdua* de Londres (f. 6v), mentre que a la vinyeta següent Moisès ja ha alçat la mà perquè s'escampi per tot el país d'Egipte.

¹²⁹⁶ La imatge dels homes amb úlceres per representar la sisena plaga també apareix a l'*Haggadà Rothschild* (f. 14v), a l'*Haggadà Asquenazita* de Londres (f. 17r), a la *Primera Haggadà de Cincinnati* (f. 23v) i a l'*Haggadà Floersheim* (p. 13). L'estat de conservació del *Makhzor de Mòdena* (f. 143v) i de la *Segona Haggadà de Darmstadt* (f. 8r) dificulta la seva interpretació. En el primer cas, semblaria que persones vestides estan afectades per la plaga, mentre que en el segon manuscrit es podria representar un home estirat.

jardins, arbredes i vinyes, i d'aquesta manera Déu es venjà fent que tots quedessin destruïts.¹²⁹⁷ A la Bíblia es relata que, abans que succeís la setena plaga, Moisès va anar a advertir al faraó que Déu enviaria més plagues contra ell i contra tot Egipte. A més, li comunicà que, si hagués volgut, ja l'hauria exterminat amb la primera plaga, però el volia mantenir amb vida per mostrar el seu poder davant de tot el món. Seguint les ordres del Senyor, Moisès va fer una advertència: que tots els homes i els animals que quedessin al camp moririen a causa d'una gran pedregada. Els que no van fer cas del seu consell van patir aquesta funesta sort. Moisès va allargar la mà enlaire i la pedregada va caure sobre tot el país d'Egipte, perjudicant els camps, els animals i les persones. Quan Moisès va alçar el seu bastó va esclatar una tronada amb llamps i pedra. Tots els camps van quedar destruïts llevat dels de la regió de Goixen. El faraó, penedit, va reconèixer el seu error i va demanar a Moisès i Aaron que fessin parar la plaga; i a canvi, els deixaria sortir. Moisès així ho feu: va estendre les mans fora de la ciutat per orar, però el faraó, una vegada més, no va complir la seva paraula.

Seguint de prop el que es menciona al text bíblic, la plaga de la pedregada es representa a vuit *haggadot* catalanes. Són les següents: l'*Haggadà d'Or* (f. 13r b) (Fig. 526), l'*Haggadà Germana* (f. 15r b) (Fig. 527), l'*Haggadà Germà* (f. 5r b) (Fig. 528), l'*Haggadà Rylands* (f. 17r b) (Fig. 529), l'*Haggadà de Sarajevo* (f. 25v a) (Fig. 530), l'*Haggadà Bolonya-Mòdena* (f. 5v) (Fig. 531), l'*Haggadà Kaufmann* (f. 5v b) (Fig. 532) i l'*Haggadà Sassoon* (p. 94) (Fig. 533). Com s'ha comentat, la setena plaga va afectar els humans, els animals i la vegetació que romangueren a la intempèrie. Per representar la plaga es mostra com cauen pedres, com si fos calamarsa, ferint i perjudicant tot Egipte, menys la regió de Goixen. Els afectats per la plaga prenen un paper important en les vinyetes, i a la majoria dels manuscrits es dibuixa un o dos pastors i els seus ramats que reben les conseqüències de les plagues. A l'*Haggadà Sassoon*, però, se simplifica la plaga amb tan sols la imatge de les pedres caient. El motiu iconogràfic de l'arbre i els egipcis apedregats es repeteix en altres manuscrits hebreus fora del territori de la Corona d'Aragó, com a l'*Haggadà Hispano-morisca* (f. 76v) (Fig. 534), a l'*Haggadà italiana Shcoken* (f. 22r) (Fig. 535) i a l'*Haggadà Hileq i Bileq* (f. 16r).¹²⁹⁸ En concret, hi ha un motiu

¹²⁹⁷ *Èxode Rabbà* (Vilna) 12,3. Al *Midraix Tankhumà* (Bo 4,2), en canvi, s'explica que, com que els egipcis havien conspirat perquè els israelites fossin apedregats fins a la mort, Déu els va enviar una pedregada.

¹²⁹⁸ L'*Haggadà Hispano-morisca* mostra Moisès i Aaron parlant amb el faraó, acompanyat per un conseller (f. 77r), i, al foli següent, Moisès, al costat d'Aaron, aixeca les mans cap a Déu perquè pari la pedregada, tal com acorden amb el faraó (f. 77v). Com és característic d'aquesta *haggadà*, també mostra, abans de la plaga, com Moisès i Aaron parlen amb el faraó (f. 76r). Per tant, en relació a la setena plaga hi ha quatre folis. A l'*Haggadà italiana Schocken* (f. 22r) també apareixen els quatre episodis en diferents folis. Pel que fa a la representació

iconogràfic que es repeteix a l'*Haggadà d'Or*, a la *Germana*, a la de *Sarajevo* i a la de *Bolonya-Mòdena*: un pastor amb caputxa –dos en el cas de l'última haggadà– que s'intenta refugiar amb el seu ramat sota d'un arbre que rep la plaga (**Fig. 536**). A l'*Haggadà Germà*, a la *Rylands* i a la *Kaufmann* també s'insisteix en la idea del pastor i el seu ramat, damunt del qual cau la pedregada, però, seguint el text bíblic (Ex 9,20), es mostra la diferència entre els pastors que van témer Déu i es van refugiar abans que vingués la pedregada i els que no ho van fer. A la Bíblia també es fa menció que a la regió on habitaven els israelites, a Goixen, no va pedregar (Ex 9,26).¹²⁹⁹ Així, es mostren els pastors i ramats que reben les conseqüències de la plaga i els que són salvats perquè van fer cas de les paraules de Moisès.¹³⁰⁰ A l'*Haggadà Germà*, a més, és interessant que la pedregada també cau sobre el cap del faraó i fa que la corona li estigui a punt de caure.¹³⁰¹ A l'*Haggadà Rylands* la pedregada sobre el faraó i els seus consellers és més notòria, amb gran quantitat de pedres que els cauen damunt.

Com que la plaga vingué directament de Déu, des del cel,¹³⁰² a algunes *haggadot* ni Moisès ni Aaron utilitzen el bastó. L'*Haggadà de Sarajevo*, la de *Bolonya-Mòdena* i la *Kaufmann*, en canvi, prefereixen no fer cap diferenciació i seguir amb la imatge de Moisès i Aaron amb la vara miraculosa. També resulta interessant que a l'*Haggadà d'Or* i a l'*Haggadà Germana* es representi la plaga de la pedregada en una seqüència de dues escenes juxtaposades. A l'*Haggadà d'Or*, a la dreta, en ordre invers de la lectura hebrea, Moisès ora a Déu amb les mans juntes i aixecades. El cabdill mira al cel perquè cessi la plaga, accedint a les súplices del faraó, com es narra al text bíblic i com està escrit a la inscripció de la vinyeta.¹³⁰³ A l'*Haggadà Germana* també es representa Aaron darrere de Moisès. Moisès fent parar la plaga no s'inclou a

pròpiament de la creació i la propagació de la plaga es mostra també Moisès amb la mà enlaire i com la pedregada afecta els mateixos personatges que a l'*Haggadà Hispano-morisca*.

¹²⁹⁹ D'aquesta manera es representen els pastors i els ramats que reben les conseqüències de la plaga i els que són salvats. A la *Bíblia de Pàdua* de Londres (f. 7r) s'observa perfectament el contrast entre els ramats i els egipcis apedregats i, a la vinyeta següent, els ramats i els israelites salvats.

¹³⁰⁰ És interessant la inscripció de l'*Haggadà Germà*, que cita que els egipcis que van témer Déu es salvaren de la plaga: “i la pedra va caure a tot el país i va matar tot el que hi havia als camps” (Ex 9,25); “alguns súbdits del faraó van fer cas de la paraula del Senyor” (Ex 9,20). A l'*Haggadà Rylands* només està inscrit el primer verset. A l'*Haggadà Kaufmann*, un pastor i el seu ramat reben les conseqüències de la plaga, mentre que altres tres estan sota cobert. Es poden llegir, en hebreu, fragments de l'Ex 9,20.24-25.

¹³⁰¹ NARKISS, B., *Hebrew illuminated manuscripts...*, 1982, vol. 1, p. 96. L'autor es pregunta si el fet que al faraó li estigui a punt de caure la corona pot provenir d'algun midraix.

¹³⁰² R. Bakhié cita l'*Èxode Rabbà (Vilna)* 12,6 per indicar que la plaga va venir amb l'autorització de Déu. A l'*Haggadà d'Or*, Moisès prega en direcció al cel perquè acabi la plaga, adreçant-se a la divinitat.

¹³⁰³ NARKISS, B., *The Golden Haggadah...*, (1997), p. 45. Es llegeix en la inscripció relativa a la vinyeta de l'*Haggadà d'Or*: “pedregada i foc flamejant”, “estén la mà enlaire cap al Senyor”, mentre que a l'*Haggadà Germana* està escrit: “pedregada”, “quan jo surti de la ciutat estendré les mans per pregar al Senyor” (Ex 9,29). Per tant, queda clar en el cas del segon manuscrit que es fa referència a la tasca de Moisès de fer parar la plaga.

cap altra haggadà catalana, però sí a l'*Haggadà Hispano-morisca* (f. 77v) (**Fig. 537**) i a l'*Haggadà italiana Schocken* (f. 23r) (**Fig. 538**).

Un fet que s'intueix del text bíblic, i que en els comentaris midràixics s'especifica més en detall, és que aquesta va ser l'única plaga en la qual es van barrejar dues substàncies que ordinàriament no es poden mesclar: un miracle dins el prodigi. El foc estava literalment dins del gel, però aquest no es desfeia; un cop el granit havia colpejat un individu, el foc feia presa en ell i el consumia. Al comentari rabínic de *Bamidbar* i a l'*Èxode Rabbà*¹³⁰⁴ es descriuen dues maneres d'entendre la plaga: o bé el foc estava dins la pedra, com si es tractés de la grana d'una magrana, o bé estaven barrejats de manera immiscible, com passa amb l'aigua i l'oli. En la representació de l'*Haggadà d'Or* (f. 13r) i de la *Germana* (f. 15r) es distingeixen les càpsules de pedra plenes de foc, seguint, per tant, la tradició de la magrana oberta.¹³⁰⁵ La mateixa fórmula també es pot observar a la *Bíblia de Pamplona* d'Amiens (f. 44r). Cercant semblances iconogràfiques concretes, la manera de representar les pedres de la pedregada, l'arbre, la posició de les mans i el cap de Moisès que fa parar la pedregada a l'*Haggadà d'Or* són molt semblants al *Makhzor italià* de 1466 (**Fig. 539**).¹³⁰⁶ En els manuscrits cristians es troben també moltes variants a l'hora de representar les plagues, ja que no sempre s'inclouen tots els elements integrats en les vinyetes dels manuscrits hebreus: Moisès, la pedregada, el faraó, els egipcis afectats, els ramats i els arbres.¹³⁰⁷ Així, la pedregada mata homes i ramats, com a la

¹³⁰⁴ Els textos es poden llegir a ROMERO, Elena, *La ley en la leyenda...*, p. 268-269.

¹³⁰⁵ També sembla que les dues substàncies, pedra i foc, configuren la pedregada de l'*Haggadà Kaufmann*, a l'estil de l'*Haggadà d'Or* i la *Germana*. La mescla de foc i calamarsa que cau sobre homes i bèsties també es pot observar amb claredat a la *Bíblia Planisio* (f. 36v) i a la *Bíblia de Pàdua* de Londres (f. 7r). A diferència de les *haggadot*, en aquests dos últims exemples no es troben els dos elements junts dins d'una càpsula, sinó que cauen per separat des del cel.

¹³⁰⁶ *Makhzor*, Nord d'Itàlia, 1466, Londres, BL, Harley 5686, f. 60r. De diferent manera es representa la plaga de la pedregada a la *Segona Haggadà de Nuremberg* (f. 16v) i a l'*Haggadà Yahuda* (f. 15v): a totes dues el bestiar està en un bosc i la plaga cau per un segment de cel col·locat a sobre. A la *Segona Haggadà de Nuremberg*, sota del bestiar, un caçador, amb el corn de cacera, és acompanyat per un gos per anar a caçar. A l'*Haggadà Yahuda* es troba la figura de l'home amb un bastó al costat del ramat. També s'ha d'afegir que, d'una manera sintètica, els egipcis rebent la pedregada es representen al *Makhzor de Mòdena* (f. 143v), a l'*Haggadà Rothschild* (f. 14v) i a l'*Haggadà Asquenazita* de Londres (f. 17r). A la *Primera Haggadà de Cincinati* (f. 23v) la plaga cau sobre el camp, un home i un animal, mentre que a la *Segona Haggadà de Darmstadt* (f. 8r) i a l'*Haggadà Floersheim* (p. 13) cau sobre un arbre que queda fet malbé.

¹³⁰⁷ El tema de setena plaga es pot observar a diferents testimonis artístics amb múltiples variants: a les còpies Barberini (Barb. Lat. 4406) la pedregada cau sobre animals i persones, i es pot veure Moisès i Aaron amb el bastó alçat i el faraó entronitzat amb un soldat; als octateucs bizantins (BAV, Vat. Gr. 747, f. 83r i Vat. Gr. 746, f. 176v) Moisès i Aaron parlen amb el faraó mentre cau una pedregada sobre ell i el seu poble; a la *Bíblia de Pamplona* d'Amiens (f. 44r) i a la *Bible historiée* de la NYPL només es representa la pedregada sobre un fons fosc amb pedres que tenen foc al seu centre; a la *Bíblia Morgan* (f. 8v) es mescla la plaga de la pedregada amb la de les llagostes; a la *Bible moralisée* de Nàpols de la BNF (f. 57r) el foc cau des del cel sobre un arbre i altres egipcis; a la *Bíblia Planisio* (f. 36v) i a la *Bíblia de Pàdua* de Londres (f. 7r) la mescla de foc i pedres ataca homes i bèsties, entre altres exemples.

Bible Historiale Français 152 (f. 45r) (**Fig. 540**), només afecta la vegetació, com a la *Weltchronik* ms. M. 769 (f. 81v) de la Morgan Library o a la *Bible moralisée* Français 167 de la BNF (f. 22v); o cau directament sobre el faraó, com a les *Histoires bibliques*, Français 1753 de la BNF (f. 32r) (**Fig. 541**).

La vuitena plaga: les llagostes

La vuitena plaga va consistir en una gran allau de llagostes. El midraix explica que el motiu d'aquesta plaga va ser perquè els egipcis havien obligat els israelites a plantar arbres i cuidar els seus fruits; d'aquesta manera, les llagostes van menjar tot el que s'havia salvat de la pedregada.¹³⁰⁸ Com es relata al text bíblic, Moisès i Aaron, per ordre de Déu, es presentaren davant del faraó i demanaren que deixés sortir el seu poble per enèsima vegada. L'advertiren que Déu faria venir l'endemà una plaga de llagostes, que omplirien tot el país i es menjarien tota la vegetació que havia romàs de la pedregada, i fins i tot arribarien al palau i a les cases dels egipcis. Els cortesans, en sentir l'amenaça, van demanar al faraó que deixés sortir els israelites, ja que si no ho feien acabarien tots ben perjudicats. El faraó va fer cridar els dos germans i els preguntà qui havia d'anar al desert a adorar el Senyor. Moisès contestà que tots els membres de la família hi havien d'assistir, juntament amb els seus ramats, però el faraó no ho permeté, ja que considerava que només hi havien d'anar els homes i tenia por que fos un engany. Llavors Déu va dir a Moisès que estengués la seva mà sobre Egipte i tot el país va ser cobert amb llagostes i, tal com estava predit, els insectes es van menjar tota la vegetació. Altre cop el faraó va fer cridar Moisès i Aaron i els demanà que fessin parar la plaga. Moisès va pregar el Senyor i Ell va fer girar un vent que va apartar les llagostes i les llançà al mar Roig. Un cop més, el faraó no va deixar sortir els israelites (Ex 10, 1-20).

Les llagostes devoradores de vegetació, seguint el text bíblic, es representen a totes les *haggadot* catalanes amb cicle de l'Èxode, com es pot observar a l'*Haggadà d'Or* (f. 13r c) (**Fig. 542**), a l'*Haggadà Germana* (f. 15v a) (**Fig. 543**), a l'*Haggadà Germà* (f. 5v a) (**Fig. 544**), a l'*Haggadà Rylands* (f. 17v a) (**Fig. 545**), a l'*Haggadà de Sarajevo* (f. 25v b) (**Fig. 546**), a l'*Haggadà Bolonya-Mòdena* (f. 4r) (**Fig. 547**) i a l'*Haggadà Kaufmann* (f. 60r a) (**Fig. 548**). A l'*Haggadà Sassoon* (p. 94) (**Fig. 549**) es sintetitza la plaga dibuixant només cinc

¹³⁰⁸ *Midraix Tankhumà Bo* 4,2; *Èxode Rabbà* (Vilna), 13,6.

llagostes. A les anteriors, es representen els insectes sobre un arbre que s'està quedant ja sense fulles (**Fig. 550**), mentre que d'altres devoren la vegetació del terra, ja que, com diu el text, devoraren “l’herba i la fruita dels arbres”. A diferència d’aquesta solució que mostra la vegetació essent devorada, l’*Haggadà de Bolonya-Mòdena* difereix de la resta, ja que s’hi representa com els insectes cauen des del bastó alçat de Moisès, sense que hi hagi cap arbre o vegetació a l’escena. Tot i que a la majoria d’*haggadot* es representa una quantitat important de llagostes, no es pretén arribar a la idea que “el país va quedar enfosquit”, segons el text bíblic.

A l’*Haggadà d’Or* (f. 13r) el faraó no apareix en la representació d’aquesta plaga, d’acord amb la Bíblia, ja que es menciona que “Moisès i Aaron van ser expulsats de davant el faraó” (Ex 10, 11) i llavors Moisès va fer que pugessin les llagostes i s’estenguessin per tot Egipte, devorant tota l’herba dels camps, com es pot veure a la il·lustració.¹³⁰⁹ Després Moisès i Aaron l’anaren a veure, un cop la desgràcia hagué ocorregut. A totes les altres *haggadot*, en canvi, la plaga apareix davant del faraó entronitzat, seguint la composició comuna i repetida de les altres plagues. A les *haggadot* *Germana*, *Germà*, *Rylands* i *Kaufmann* els insectes voladors s’acosten al sobirà d’Egipte, acompanyat en els tres últims manuscrits pels seus consellers.

A les *haggadot* de fora de la Corona d’Aragó, el motiu de l’arbre devorat per la plaga és recurrent. A l’*Haggadà Hispano-morisca* es dibuixa l’arbre (f. 79v) (**Fig. 551**), amb Moisès aixecant una mà cap enlaire, així com a l’*Haggadà italiana Schocken* (f. 23v) (**Fig. 552**). Una variant del motiu és la representació d’una gran llagosta col·locada en un arbre mentre un pastor s’ho està mirant, com és el cas de l’*Haggadà de Chantilly* i l’*Haggadà Grega* (f. 12v) (**Fig. 553**), o també de llagostes arrasant tot el paisatge, com succeeix a la *Primera Haggadà de Cincinnati* (f. 23v), camps i arbres.¹³¹⁰ Manuscrits cristians que tenen semblances més estretes amb la iconografia de les *haggadot*, pel que fa a aquesta plaga, són la *Bible Historiale* de la BNF (Français 152, f. 45v) (**Fig. 554**) i la *Bíblia angevina de Nàpols* de la BNF (f. 57r) (**Fig.**

¹³⁰⁹ La inscripció de la vinyeta de l’*Haggadà d’Or*, però, només menciona el nom dels dos germans i el de la plaga.

¹³¹⁰ També es mostren simplement llagostes sobre un egipci a l’*Haggadà Hileq i Bileq* (f. 16r), sense que hi hagi l’arbre, com també succeeix a la *Segona Haggadà de Nuremberg* (f. 16v) i a l’*Haggadà Yahuda* (f. 15v), on grans llagostes estan mossegant dos egipcis. Al *Makhzor de Mòdena* (f. 143v) es representen dues figures envoltades per taques en un paisatge, que serien els insectes si es pogués observar en bon estat. Tant a l’*Haggadà Rothschild* (f. 14v) com a l’*Haggadà Asquenazita* de Londres (f. 17r) i a l’*Haggadà Floersheim* (p. 13) es representa tan sols un grup de llagostes.

555),¹³¹¹ on s'aprecia com es representa, a una banda, Moisès i Aaron, i a l'altra el faraó acompanyat, mentre que al centre es torna a repetir el motiu de l'arbre ple de llagostes que el devoren. En el primer cas, les llagostes també estan sobre el faraó i el seu conseller.¹³¹²

La novena plaga: la tenebra

Una gran foscor espessa va ser la plaga reservada per a la novena. Déu va fer que Moisès estengués la mà enlaire i una densa tenebra va cobrir el país d'Egipte durant tres dies, cosa que provocà que els egipcis no es poguessin moure. En canvi, els israelites tenien llum. El faraó va permetre que els hebreus se n'anessin, però havien de deixar els seus ramats. Moisès, però, va replicar que necessitarien animals pels holocaustos que havien d'oferir al seu Déu. El faraó, amb el cor endurit, va fer marxar Moisès del seu davant i li va dir que la pròxima vegada que el veiés moriria. L'hebreu, al seu torn, li va respondre que mai més es tornarien a veure (Ex 10, 21-29). La plaga de la tenebra va incapacitar i desorientar els egipcis, i, com explica el midraix, entre els israelites hi havia traïdors que gaudien de les riqueses dels egipcis i no volien anar-se'n, així que Déu va enviar la plaga de les tenebres perquè els israelites poguessin recollir els cadàvers dels traïdors morts. D'aquesta manera, va resultar impossible que els egipcis advertissin els seus cossos i, per tant, no van poder apercebre que la plaga no discriminava entre egipcis i hebreus (*Èxode Rabbà* 14,3).¹³¹³

La foscor de les tenebres de la novena plaga es representa a l'*Haggadà d'Or* (f. 13r d i) (Fig. 556), l'*Haggadà Germana* (f. 15v b) (Fig. 557), l'*Haggadà Germà* (f. 5v b) (Fig. 558),

¹³¹¹ En el cas de la *Bíblia angevina de Nàpols* de la BNF, igual com succeeix a moltes de les altres plagues del mateix manuscrit, del cel sorgeix la figura de Crist, detall que, evidentment, no comparteix amb cap plaga dels manuscrits hebreus.

¹³¹² A la *Bíblia angevina de Nàpols* de la BNF (f. 57r) i a la *Bíblia Planisio* (f. 37r), es representa la plaga al centre de la composició, entre el grup de Moisès i Aaron i el del faraó i els seus cortesans, però no hi ha cap arbre que sigui devorat per la plaga. Es pot veure, a més, com els consellers del rei estan foragitant els dos hebreus. Als octateucs (BAV, Vat. Gr. 747, f. 83r i Vat. Gr. 746, f. 177r) també apareixen el faraó i la seva cort amb les llagostes, sense l'arbre, mentre que a l'*Histoire de la Bible et de l'Assomption de Notre-Dame* de la Morgan Library (M. 526, f. 14r) les llagostes estan sobre els egipcis. També s'observen variants més sintètiques amb Moisès i Aaron al costat de les llagostes, com a les *Histoires bibliques* (BNF, Français 1753, f. 32v) i a la *Bíblia de Pàdua* de la BL (f. 7v); només Moisès amb els insectes de la plaga, com a la *Bíblia de Pamplona* d'Augsburg (f. 54r), o només les llagostes, com a la *Bíblia de Pamplona* d'Amiens (f. 44r) i a la *Bible historiée* de la NYPL (f. 42r). Dels exemples esmentats, no n'hi ha cap en què es representi només un arbre devorat per la plaga i Moisès, com s'ha vist en les *haggadot* de fora de Catalunya.

¹³¹³ Al *Midraix Tankhumà* (Bo 4,2) es relata que Déu va portar obscuritat als egipcis perquè havien conspirat per empresonar els israelites.

l'*Haggadà Rylands* (f. 17v b)¹³¹⁴ (Fig. 559), l'*Haggadà de Sarajevo* (f. 26 a) (Fig. 560), l'*Haggadà de Bolonya-Mòdena* (f. 4v) (Fig. 561), l'*Haggadà Kaufmann* (f. 60r b) (Fig. 562) i l'*Haggadà Sassoon* (p. 94) (Fig. 563). A les *haggadot* catalanes, així com als manuscrits cristians, per subratllar la manca de llum i l'espessor de les tenebres es pinta el fons de color negre i fins i tot, en més d'una ocasió, sobre les figures dels egipcis. En tots els casos els egipcis estan desorientats i compungits. A l'*Haggadà d'Or* un nen i dos homes intenten trobar el camí en l'obscuritat i un d'ells, igual que el faraó, toca el marc de la vinyeta per saber on estan ubicats dins de l'espai fosc. Un altre detall interessant que apareix a l'*Haggadà d'Or*, i que no es repeteix a les altres, consisteix en la figura d'un falcó que roman tranquil·lament sobre un suport, fent entendre que no hi ha presència lumínica.¹³¹⁵ Cal destacar que a les *haggadot* hi ha un notable interès a mostrar com el poble egipci està a les fosques mentre que els israelites estan eximits del càstig i, per tant, la zona on estan ubicats no té el fons negre.¹³¹⁶ Les activitats que realitzen els israelites a la llum del dia són diverses: espoliar els egipcis, conversar, tocar instruments o dansar. A l'*Haggadà de Sarajevo* els israelites aprofiten la llum per conversar;¹³¹⁷ a l'*Haggadà de Bolonya-Mòdena* toquen instruments;¹³¹⁸ a l'*Haggadà Kaufmann* fins i tot toquen i dansen;¹³¹⁹ i en altres casos aprofiten per espoliar els egipcis, com molt bé s'aprecia a l'*Haggadà d'Or* i a la *Germana*. Com es relata a l'*Èxode Rabbà* (14,3), l'espoli als egipcis tingué relació amb la plaga, ja que els israelites, en veure-s'hi, van emportar-se els béns més preuats dels egipcis.

La zona amb el fons fosc també apareix a les altres *haggadot*. A l'*Haggadà Hispano-morisca* (f. 80v) (Fig. 564) Moisès aixeca la mà cap a la zona fosca de l'escena, on hi ha quatre egipcis a les palpentes. A l'*Haggadà italiana Schocken* (f. 24r) (Fig. 565) també succeeix de manera similar. La zona fosca que envolta els egipcis també es manté a l'*Haggadà Hileq i Bileq* (f. 16r), encara que de color més clar, i al *Makhzor de Mòdena* (f. 144r), a l'*Haggadà Rothschild*

¹³¹⁴ En aquest manuscrit s'ha de comentar que, estranyament, no apareix el faraó coronat dins de l'obscuritat, sinó només els seus consellers.

¹³¹⁵ També ho subratllà EPSTEIN, M.M., *The Medieval Haggadah...*, p. 177.

¹³¹⁶ A l'*Haggadà Sassoon*, però, es sintetitza la plaga mostrant un egipci cobert d'obscuritat.

¹³¹⁷ A l'*Haggadà de Sarajevo* es poden veure els israelites, dins d'un edifici il·luminat, conversant i llegint a l'esquerra, darrere el faraó. Es pot llegir: "tenebres", "però els fills d'Israel tenien llum" (Ex 10,21.23).

¹³¹⁸ L'*Haggadà de Bolonya-Mòdena* condensa els diferents grups de personatges en un sol espai, separats per diferents arcs. Així, Moisès té la mà oberta, i està acompanyat per Aaron, que parla amb el faraó, dins d'un edifici cobert que està a les fosques. Israelites i egipcis ocupen espais diferents: els israelites toquen música mentre que els egipcis estan completament a les fosques.

¹³¹⁹ A l'*Haggadà Kaufmann* es poden veure els egipcis, dividits per una columna, en un fons de foscor, i a la dreta els israelites tocant instruments i dansant. Aquí no prenen protagonisme ni el faraó, ni Moisès ni Aaron, que no es representen, sinó els dos pobles, un afectat per la plaga i l'altre no.

(f. 14v), a l'*Haggadà Asquenazita* de Londres (f. 17r) i a l'*Haggadà Floersheim*. A la *Segona Haggadà de Nuremberg* (f. 17r) es pot observar un detall singular: un home està dins d'una construcció a les fosques i el seu gos estira i guia l'amo, ja que no veu res entre les tenebres. A l'*Haggadà Yahuda* (f. 15v) es representa un personatge dins d'un espai completament a les fosques, que queda ben cobert per les tenebres.¹³²⁰ El motiu dels egipcis dins d'una zona completament fosca es pot trobar als octateucs bizantins (BAV, Vat. Gr. 747, i Vat. Gr. 746, f. 178) i també s'observa a les *Histoires bibliques* de la BNF (Français 1753, f. 32v) (**Fig. 566**), en aquest cas incloent també el faraó, mentre que Moisès apunta cap amunt amb el bastó per iniciar la plaga. A les *Bíblias de Pamplona* (Amiens, f. 44v i Augsburg f. 54r), Moisès crea una massa de tenebres sense que hi hagi ningú a dins, com també succeeix a la *Bible historiée* de la NYPL (f. 42r).¹³²¹

L'espoli als egipcis

Després de la tenebra, Déu va anunciar a Moisès que enviaria l'última plaga contra Egipte i que a partir d'aquesta serien expulsats per sempre del país. Per miracle de Déu, els egipcis veurien amb bons ulls els israelites, així que va dir que demanessin als seus veïns objectes de plata i or abans de marxar (Ex 11,1-3). Ja a l'Ex 3,22, quan Déu confià la missió a Moisès li anticipà que les dones demanarien a les veïnes objectes cars i així espoliarrien els egipcis. I per tercer cop, a l'Ex 12,35-36, es recorda que els israelites van marxar amb allò que havien demanat als egipcis: objectes de plata, d'or i vestits, en un espoli consentit. Així, a tres llocs de la Bíblia es comenta, ja sigui en futur com en passat, que els israelites van demanar als egipcis "objectes de plata i or, i vestits".¹³²² Segons l'*Èxode Rabbà*, la novena plaga es connecta amb l'obtenció dels objectes preciosos dels egipcis, que els van donar durant els dies de foscor. D'acord amb aquesta font, els egipcis varen fer préstecs als israelites sobre els objectes de plata i or que tenien.¹³²³ S'explica que qualsevol lloc on entrava un hebreu s'il·luminava perquè descobrís què hi havia en els racons secrets, i així sabien exactament on guardaven els objectes valuosos. No obstant això, hi ha comentaris rabínics que emfatitzen la idea que, els objectes, se'ls van

¹³²⁰ La plaga també es representa a la *Primera Haggadà de Cincinnati* (f. 23v).

¹³²¹ En el cas de la *Bible historiée* de la NYPL (Spencer Collection ms. 22, f. 42r), la novena plaga es mescla amb la dels primogènits. Per altra banda, és interessant la solució utilitzada a la *Bíblia angevina de Nàpols* de la BNF (f. 57r), en la qual, al centre, entre el grup de Moisès i Aaron i el faraó i els seus consellers, Crist provoca tenebres com si fos un fum gris dirigit cap als egipcis que estan ajupits a terra.

¹³²² HARRIS, J., «Polemical Images...», p. 105-122.

¹³²³ *Èxode Rabbà (Vilna)* 14,3.

endur com a pagament pels anys d'esclavitud a Egipte; segons altres versions, van ser els egipcis els qui van donar els objectes valuosos als israelites perquè volien que marxessin, com es pot llegir al *Mekilta de-Rabbi Ismael*. També a les *Antiguitats jueves* de Flavi Josep s'explica que els egipcis els donaven regals ja fos perquè marxessin més de pressa d'Egipte o per la relació de veïnatge que havien establert.¹³²⁴ Així, abans de partir d'Egipte, els egipcis els van donar els objectes de plata, or i vestits que havien demanat i van espoliar el territori. A la Bíblia, però, no s'especifica en quin moment concret els israelites van rebre els béns dels egipcis, ja que a l'Ex 12,35-36 es parla en passat; per això, l'*Èxode Rabbà* (14,3), vol detallar-ho i enllaça l'espoli amb la plaga de la tenebra.

L'episodi bíblic de l'espoli als egipcis es representa en diversos moments del cicle de l'Èxode de cinc *haggadot* catalanes, a causa de les diverses mencions de l'episodi en el relat i de la connexió midràixica. A l'*Haggadà d'Or* (f. 13r d II) (Fig. 567) i a l'*Haggadà Germana* (f. 15v b) (Fig. 568), es connecta la plaga de la tenebra amb els israelites enduent-se els tresors dels egipcis, igual com s'enllaça en el midraix, mentre que a les altres succeeix després de la desena plaga.¹³²⁵ A l'*Haggadà Germà* (f. 6r b) (Fig. 569), i a l'*Haggadà Rylands* (f. 18r b) (Fig. 570) l'escena de "l'espoli" s'emplaça després de la plaga del primogènit, just abans de la partida dels hebreus, seguint així l'ordre bíblic, encara que es parli en passat. En el cas de l'*Haggadà Kaufmann* (f. 4r b) (Fig. 571), es representa després que el faraó piqui a l'habitació de Moisès i Aaron per comunicar-los que marxin d'Egipte, després de les deu plagues.

El tipus d'objectes que s'enduen els israelites varia entre els manuscrits, però se segueixen les indicacions del text bíblic. A l'*Haggadà d'Or*, quatre israelites s'enduen calzes d'or d'un armari obert, mentre que un porta un cofre a l'espatlla. La seva *haggadà* "germana" manté el motiu de la caixa carregada a les espatlles i afegeix altres copes de plata. A l'*Haggadà Germà* es pot veure com un grup d'israelites de diferent edat marxen amb recipients d'or, un llarg cinturó i roba, mentre que a la *Rylands* porten calzes, monedes d'or, un bol i un vestit. A l'*Haggadà Kaufmann* s'observa com homes i dones israelites tornen de les fosques cases

¹³²⁴ Flavi Josep, *Antiguitats jueves*, llibre II: "Y los egipcios obsequiaban con regalos a los hebreos, unos para que se marcharan más deprisa, pero otros por relaciones de vecindad habidas con ellos". JOSEFO, Flavio, *Antigüedades judías*, VARA DONADO, José (ed.), Madrid, Akal, 1997, p. 124. S'explica després que hagi succeït l'última plaga.

¹³²⁵ Vegeu la lectura iconogràfica de Julie Harris: HARRIS, J., «Polemical Images...», p. 105-122. Per a l'autora, a l'escena es pot llegir un missatge polèmic, ja que s'espolien recipients litúrgics cristians, forjant una connexió entre egipcis bíblics i cristians contemporanis. El calze tant pot ser jueu com cristià, però apareix un *ciborium*, un contenidor eucarístic que es desenvolupà en aquest període.

egípcies amb objectes daurats i vestits. En contrast amb el midraix i la Bíblia, que descriuen els israelites demanant els tresors, l'*Haggadà d'Or* mostra com estan saquejant l'armari sense que hi hagi oposició ni donació.¹³²⁶ En canvi, a l'*Haggadà Germà* i a la *Rylands* es veu clarament que són els egipcis els qui els entreguen els seus tresors abans que marxin.

Tenint en compte les *haggadot* de zona asquenazita, resulta interessant la representació de l'espoli dels egipcis, col·locada després de l'última plaga, a la *Segona Haggadà de Nuremberg* (f. 18v) i a la *Yahuda* (f. 17v). A totes dues s'aprecia com es busquen objectes valuosos dins dels baguls dels egipcis.¹³²⁷ L'escena de l'espoli als egipcis, en canvi, és molt poc freqüent en l'art cristià, i més seguida de la plaga de les tenebres. Tot i això, a la *Bible Historiale* (BNF, Français 152, f. 46r) (**Fig. 572**) es representen els versos del capítol 11,1-3, mostrant com els egipcis donen els seus objectes preuats als israelites, en concret dos calzes i un recipient amb una nansa, i precisament és la miniatura que segueix la plaga de les tenebres. Segons Kogman-Appel, en les *haggadot* aquesta iconografia no deriva d'un model de l'antiguitat tardana, sinó que es va originar en les *haggadot* sefardites per subratllar el seu caràcter jueu. En el cas de l'*Haggadà d'Or* i la *Germana*, es veuria clarament la voluntat d'incloure els comentaris rabínics que vinculen l'episodi i les plagues. No obstant això, tenint en compte el testimoni de la *Bible Historiale* esmentat, es troba un cas similar en un testimoni cristià sense que s'utilitzi el midraix, simplement seguint el text bíblic o alguna altra font al seu abast.

La desena plaga: la mort dels primogènits

L'última de les plagues, la desena, va ser la més dura i la que va colpir més violentament el poble egipci, com a venjança per la mortaldat causada als fills d'Israel.¹³²⁸ Cap a mitjanit van morir tots els primogènits dels egipcis, tant del poble com del faraó –fins i tot els que estaven a

¹³²⁶ HARRIS, J., «Polemical Images...», p. 111.

¹³²⁷ A la *Segona Haggadà de Nuremberg* es representa l'espoli en la marginàlia de l'himne litúrgic *Daienu*. En aquest himne s'agraeixen els beneficis que va oferir Déu als israelites: els va treure d'Egipte, els va sentenciar a ells i als seus déus, va matar els seus primogènits, els va donar les seves riqueses, va separar les aigües del mar... Així, entre les accions divines que agraeixen hi ha la d'haver-se quedat amb les riqueses dels egipcis, tema que es representa a la marginàlia de l'haggadà. En aquesta es pot observar com diverses dones treuen i s'emporten rica vaixela i una bossa amb monedes d'or de baguls (basat en l'Ex 11,2), ja que durant els tres dies de foscor els israelites van buscar les riqueses dels seus baguls. Això prové d'una escena llegendària (*Ialkut Ximoni, Bo*, 186). *Index of Jewish Art...*, vol. 2.

¹³²⁸ En el *Midraix Tankhumà (Bo 4,2)* es detalla que, com que els egipcis van planejar matar els israelites, Déu va aniquilar tots els seus primogènits. A més, també s'ha de tenir en compte que, per ordre del faraó, van matar els nens hebreus quan Moisès era un infant.

presó—, i també les primeres cries dels ramats. A cada casa hi havia un mort, cosa que va fer que s'aixequés un gran clam a tot el país. A la llar dels israelites no passà res, perquè Déu va fer la distinció. Com s'explica a l'Èxode 12,21-28, Moisès va comunicar als israelites que havien de degollar un anyell o cabrit i amb un hisop tacat amb sang marcar la llinda i els dos muntants de la seva porta; així Déu passaria de llarg de casa seva i no aniquilaria el fill primogènit. I així ho feren. Encara de nit, el faraó va cridar Moisès i Aaron i els va fer sortir d'Egipte amb tota la família i el ramat perquè anessin a pregar pel seu Déu. El poble egipci va empènyer els hebreus a marxar, ja que temien per les seves vides. Va ser llavors quan van partir d'Egipte amb la pasta de pa encara sense fermentar, carregada a l'esquena amb mantells, i també van sortir amb objectes valuosos que havien demanat als egipcis prèviament (Ex 11,4-10; Ex 12,29-42).

En ser la plaga més important, la mort del primogènit no falta a les *haggadot* que representen les plagues d'Egipte: l'*Haggadà d'Or* (f. 14v a) (Fig. 573), l'*Haggadà Germana* (f. 16r a) (Fig. 574), l'*Haggadà Germà* (f. 6r a) (Fig. 575), l'*Haggadà Rylands* (f. 18r a) (Fig. 576), l'*Haggadà de Sarajevo* (f. 26r b/1) (Fig. 577), l'*Haggadà Bolonya-Mòdena* (f. 6r a/1) (Fig. 578), l'*Haggadà Kaufmann* (f. 1v a) (Fig. 579) i l'*Haggadà Sassoon* (p. 94) (Fig. 580). A les escenes dels manuscrits els diversos primogènits egipcis són víctimes del flagell diví. A l'*Haggadà Sassoon* es representa sintèticament la plaga amb dos homes estirats boca amunt amb les mans enlaire, però a la resta estan jaient als seus llits, ja que la plaga va tenir lloc durant la nit, quan tothom dormia. Convé fer notar que a l'*Haggadà Germà* i a la *Rylands* es poden observar petits compartiments rectangulars que separen els llits dels diversos hereus, com si es tractés de petites habitacions, mentre que a l'*Haggadà de Sarajevo* s'inclouen dins d'una habitació coberta amb una volta. En aquesta *haggadà*, sorgeix una llum divina del sostre que causa la mort dels cinc primogènits que es representen dormint. Segons E. Werber, l'"alè negre" que surt de les boques dels egipcis, com si fos la seva ànima sortint del cos del difunt, es va afegir amb posterioritat amb tinta negra, segurament traçada per algun nen.¹³²⁹ La seva aplicació a la miniatura és rudimentària, i és cert que no s'ajusta al traç més elegant de la resta del cicle bíblic.¹³³⁰ Per tant, la lectura iconogràfica de l'escena original s'hauria de tenir en compte sense l'afegit. En d'altres *haggadot* s'opta per mostrar els llits dels difunts de costat,

¹³²⁹ Anteriorment, C. Roth considerà que eren originals. ROTH, C., *The Sarajevo Haggadah...* Aquesta possible idea d'últim alè es distingeix també a la *Bible historique* (BNF, Français 152, f. 47r), on un alè conjunt negre sorgeix d'un grup de cadàvers.

¹³³⁰ Les inscripcions de l'*Haggadà de Sarajevo* diuen: "La mort del primogènit", "i el faraó es va aixecar a la nit", "sortiu" (Ex 12,29;31).

com es pot apreciar a l'*Haggadà de Bolonya-Mòdena* i a la *Kaufmann*.¹³³¹ A més dels humans morts per la plaga, a l'*Haggadà Germà* i a la *Rylands* es representa la mort dels primogènits de bèsties i criminals, perquè, com es relata al text bíblic, la plaga va afectar no sols el primogènit del faraó, sinó també “el primogènit del captiu que era a la presó, i també les primeres cries de tots els animals” (Ex 12,29). Així, a tots dos manuscrits es mostra bestiar exànime i un presoner encadenat dins d’una masmorra. Pel que fa a altres *haggadot* de fora de la Corona d’Aragó, a l'*Haggadà Hispano-morisca* (f. 82v) (**Fig. 581**) es representa la plaga de manera similar a l'*Haggadà de Bolonya-Mòdena*, a partir de dos egipcis estirats en llits consecutius i de persones que es lamenten per la seva pèrdua. A l'*Haggadà italiana Schocken* (f. 16v) (**Fig. 582**) i a l'*Haggadà Floersheim* (p. 13) (**Fig. 583**) se simplifica l’escena mostrant només un sol primogènit jaient que és plorat pels seus familiars.¹³³²

A més dels primogènits morts, és important el paper que juguen el dolor i el plany dels familiars de les víctimes, pròxims al difunt, que es lamenten fent diverses gesticulacions (**Fig. 584**). Se segueix el vers bíblic que menciona que “en tot el país d’Egipte s’aixecarà un clam tan gran com no se n’hi ha sentit mai cap ni se n’hi sentirà mai cap més” (Ex 11,6). En especial, a les *haggadot d’Or*, *Germana*, de *Bolonya-Mòdena* i *Kaufmann*, els familiars que ploren mostren signes evidents de dolor ajuntant les mans, exclamant-se amb les mans obertes o també estripant-se les vestidures. El motiu concret de trencar-se el vestit es pot veure tant a l'*Haggadà Germana* com a la de *Bologna-Modena*. A més dels familiars de les víctimes, el faraó també té un rol dins la majoria de les vinyetes. A les *haggadot Germà* i *Rylands*, el sobirà d’Egipte observa les conseqüències de la calamitat enviada sobre el seu poble, mentre que a l'*Haggadà Germana* participa activament del dolor lamentant-se davant del seu fill mort, que és sostingut per una dona. En aquesta *haggadà* es mostra a un costat la mort d’un plebeu i a l’altre, la mort del primogènit reial,¹³³³ com també succeeix a l'*Haggadà d’Or*. El motiu de la dona que sosté un infant mort a la falda, segurament la dida, també apareix a l'*Haggadà d’Or*, però en aquest cas no és el faraó qui es lamenta al seu costat, sinó l’esposa del faraó, que porta una corona.

¹³³¹ A l'*Haggadà Kaufmann*, però, el fons on s’ubica cada llit té un color diferent, cosa que fa que quedin separats visualment.

¹³³² En concret, a l'*Haggadà italiana Schocken* un sol egipci està estirat al llit mentre la seva família el plora. A l'*Haggadà Floersheim* (p. 13) es mostra un dels primogènits nus jaient mentre un familiar el plany. Al *Makhzor de Mòdena* (f. 144r) la plaga del primogènit es representa amb cossos morts estirats diagonalment a terra. A l'*Haggadà Hileq i Bileq* (f. 16v) no es representa pròpiament la plaga, sinó el moment en què el faraó s’aixeca a mitjanit, després que hagi vist les conseqüències de la plaga, i avisa Moisès perquè se’n vagin.

¹³³³ A l'*Haggadà Germana* està inscrit: “la plaga del primogènit” (Ex 12,29-30) i “el difunt primogènit del faraó”, a l’esquerra.

Com han subratllat alguns investigadors, aquest motiu recorda el tema iconogràfic conegut com a Pietat,¹³³⁴ on es representa la Verge amb Crist mort sobre la seva falda, i més en concret la matança dels innocents, tema en què les mares es lamenten amargament de la pèrdua dels seus fills i, entre les diferents posicions, poden sostenir l'infant mort a sobre del seu cos.

El protagonisme en aquesta escena l'adquireixen, sens dubte, les conseqüències de les plagues i el dolor que causen al poble egipci; per això a poques *haggadot* es representa Moisès i Aaron. Només s'inclouen els dos personatges a l'*Haggadà GERMÀ* i a la *Rylands*, i no porten el característic bastó: a la primera d'elles, Moisès i Aaron conversen amb el faraó, a qui apunten amb el dit un cop aquest els crida perquè marxin d'Egipte; i a la segona els dos germans assenyalen tant la plaga com el faraó.¹³³⁵ Així, la seva presència és deguda al posterior diàleg que mantenen amb el sobirà d'Egipte, quan els anuncia que han de marxar del país. La intenció del faraó d'expulsar-los té un paper important a la vinyeta de l'*Haggadà de Sarajevo* i a la de *Bolonya-Mòdena*, que es divideix en dues escenes consecutives: en una es mostra la conseqüència de les plagues i a l'altra el faraó, dret, molt més gran a proporció jeràrquica, que vol parlar amb Moisès i Aaron perquè surtin d'Egipte. Des de les finestres d'un edifici, dos personatges estan mirant el sobirà del país. A l'*Haggadà d'Or* i a la *Kaufmann*, a diferència d'aquestes quatre *haggadot*, la plaga del primogènit té un vincle amb l'escena del funeral de l'hereu, on es presenta el seguici fúnebre per enterrar el cos d'un dels primogènits morts per la plaga. Així doncs, resulta molt interessant que a les *haggadot* es connecti la plaga amb altres escenes relacionades, derivades de les seves conseqüències, ja sigui el funeral del primogènit o l'ordre del faraó de sortir d'Egipte. Això demostra que associaven la temuda plaga a altres esdeveniments importants relacionats amb la història de l'èxode d'Egipte.

Entre els detalls més particulars, també convé fer notar que l'*Haggadà d'Or* és l'única *haggadà* catalana que representa un àngel matant els primogènits, un motiu que comparteix amb manuscrits asquenazites i cristians. L'àngel exterminador encarregat de donar mort als hereus egipcis no surt esmentat a la Bíblia, però al *Targum de Pseudo-Jonatan* –en relació a l'Ex 12,13–¹³³⁶ es fa referència a l'Àngel de la Mort, que és qui s'encarrega de matar els

¹³³⁴ EPSTEIN, M. M., *The Medieval Haggadah...*, p. 197-198.

¹³³⁵ A l'*Haggadà GERMÀ* i a la *Rylands* també es pot veure com el faraó parla amb Moisès i Aaron (NARKISS, B., *Hebrew illuminated manuscripts...*, 1982, vol. 1, p. 89 i 96).

¹³³⁶ El *Targum de Pseudo-Jonatan* menciona àngels destructors a l'Èxode 12,12-13, i també a Deuteronomi 9,19, per no atribuir l'acció destructiva a Déu. D'acord amb Josep Gutmann, en relació a l'última plaga el poeta jueu hel·lenístic Ezequiel també menciona que Déu digué que si pintaven la porta de sang "el Meu Missatger de la mort

primogènits. L'àngel brandant una espasa també s'inclou especialment en manuscrits asquenazites de la segona meitat del segle XV, tal com a la *Segona Haggadà de Nuremberg* (f. 17r) (**Fig. 585**), a l'*Haggadà Yahuda* (f. 16r) i a l'*Haggadà asquenazita* de Londres (f. 17r). Pot aparèixer, també, una mà amb una espasa complint aquesta funció, com succeeix a l'*Haggadà Hispano-morisca* (f. 82v), a l'*Haggadà Rothschild* (f. 14v) i a l'*Haggadà de Cincinnati* (f. 23v). L'àngel alat que mata els primogènits és un motiu iconogràfic ben repetit i consolidat en manuscrits cristians. La plaga de la mort dels primogènits és una de les plagues més representades en la tradició occidental, ja que, com que és l'última i la més terrible, pot resumir tota la sèrie de les plagues.¹³³⁷ A les còpies Barberini (Barb. lat. 4406, p. 55 i 66), apareixen àngels amb llances que travessen els primogènits que dormen estirats, però és més freqüent que l'àngel, armat amb una espasa, decapiti els primogènits, sigui tallant-los el coll o partint-los el crani.¹³³⁸ Entre les obres amb aquesta iconografia, una de les que té més paral·lels amb el motiu de l'àngel de l'*Haggadà d'Or* és el *Saltiri de sant Lluís* (f. 33v) (**Fig. 586**), on es representa l'àngel matant a un egipci que dorm al seu llit, com a l'haggadà.¹³³⁹ Els primogènits tant es poden representar estirats al seu llit com també a terra ja morts. El motiu dels llits col·locats de costat amb la família plorant, com s'ha indicat en algunes de les *haggadot*, es representà als octateucs vaticans (BAV, Vat. Gr. 747, f. 87r; BAV, Vat. Gr. 746, f. 185v), i la idea de dibuixar diferents compartiments per simular diverses habitacions separades es pot veure al *Pentateuc Ashburnham* (f. 65v), a l'*Hexateuc Ælfric* (f. 89v) i a la *Bíblia Planisio* (f. 37r) (**Fig. 587**). Que es representi la mort del primogènit del faraó, com a l'*Haggadà d'Or* i a l'*Haggadà Germana*, tampoc no és rar: es pot veure al *Pentateuc Ashburnham* (f. 65v), als octateucs bizantins (BAV,

passaria de llarg". (GUTMANN, Joseph, «Haggadic Motif in Jewish Iconography», *Eretz-Israel. Archaeological, Historical and Geographical Studies*, 6, 1960, p. 16-22).

¹³³⁷ RÉAU, L., *Iconografia del arte cristiano...*, vol. 1, p. 227. La mort dels primogènits dels egipcis es pot veure a moltes obres, com per exemple, a les còpies Barberini (Barb. Lat. 4406, p. 55); al *Pentateuc Ashburnham*, f. 65v; al *Saltiri de Constantinoble* de la BNF, Grec 20, f.14v; a l'*Hexateuc Ælfric*, f. 89v; als octateucs vaticans (BAV, Vat. Gr. 747, f. 87r, BAV, Vat. Gr. 746, f. 185v); a la *Bíblia de Pamplona* d'Amiens, f. 44v; al Llibre d'Hores de la Morgan Library, ms. M. 739, f. 15v; a la *Bible Historiale* de la BNF, Français 152, f. 47r; a les *Histoires bibliques* BNF, Français 1753, f. 33v; a la *Bíblia Planisio* de la BAV, f. 37r; a la *Bíblia angevina de Nàpols* de la BNF, f. 22r; a la *Bible moralisée* de la BNF, Français 167, f. 23r; a la *Bible historiée et vie des saints* de la NYPL, f. 41r i 42v; a la *Bíblia de Pàdua* de Londres, f. 8v; a l'*Histoire de la Bible et de l'Assomption de Notre-Dame* de la Morgan Library, ms. M.526, f. 14v; i a la *Bible Historiale* de la Morgan Library ms. M. 394, f. 46v, entre d'altres.

¹³³⁸ L'àngel armat que decapita els primogènits es pot observar a l'Altar de Klosterneuburg; a la *Bíblia de Pamplona* d'Amiens, f. 45v, i d'Augsburg, f. 55v; a la *Bíblia Morgan*, f. 8v; als vitralls de la catedral de Rouen; al *Saltiri de sant Lluís*, f. 33v; a les *Histoires bibliques* de la BNF, f. 33v; a la *Bible historiée et vie des saints* de la NYPL, f. 42v; a l'*Histoire de la Bible et de l'Assomption de Notre-Dame* de la Morgan Library, f. 14v, entre d'altres.

¹³³⁹ No obstant això, les diferències entre el *Saltiri de sant Lluís* i l'*Haggadà d'Or* també hi són: al manuscrit hebreu l'àngel toca el cap de l'egipci amb l'espasa, mentre que al saltiri li està tallant el coll i no es representa cap familiar plorant el cos de l'egipci.

Vat. Gr. 747, f. 87r i Vat. Gr. 746, f. 185v) i a la *Bíblia Planisio*, f. 37r, per citar-ne alguns exemples, on es distingeix clarament el faraó coronat. El motiu de les bèsties mortes de l'*Haggadà Germà* i la *Rylands* es pot apreciar en altres manuscrits que no s'obliden que els primogènits dels animals també van morir;¹³⁴⁰ en canvi, els primogènits tancats a la presó és un cas molt més rar.

La desena plaga va ser fonamental perquè, a més de ser l'última i la que tancà el cicle de les plagues, per a la comunitat israelita va suposar la institució de la Pasqua. Després que Déu anunciés la plaga dels primogènits, va parlar amb Moisès i Aaron perquè propaguessin entre el poble hebreu que havien de sacrificar un xai o cabrit per família el dia catorze d'aquell mes i untar de sang la llinda de la porta de casa seva, i a la nit haurien de menjar la carn rostida, amb pa sense llevat i herbes amargues.¹³⁴¹ Tots els israelites que van fer aquest ritual foren salvats de l'extermini massiu de la desena plaga. El fet que Déu passés de llarg de la porta marcada amb sang va establir la primera Pasqua, dia que hauria de ser celebrat any rere any durant la mateixa data per recordar aquest esdeveniment miraculós.¹³⁴² Al text de l'*Haggadà* i també a la Bíblia es fa menció del recordatori de la Pasqua: «I quan els vostres fills us preguntin: “Què significa per a vosaltres aquest ritu?”, respondreu: “És el sacrifici de la Pasqua en honor del Senyor. A Egipte, ell va passar de llarg davant les cases dels israelites: mentre castigava els egipcis, estalviava les nostres cases.”» (Ex 12,26-27). Resulta estrany, però, que a cap *haggadà* es vinculi la desena plaga amb la matança de l'anyell i l'aplicació de la sang de les portes. El ritual es pot veure representat només a l'*Haggadà Germà* (f. 7v a) i a l'*Haggadà Rylands* (f. 19v a), però en una vinyeta col·locada a continuació del cicle de l'Èxode, després del pas del mar Roig i inclosa dins de les escenes. Als dos manuscrits es pot veure com degollen l'animal i amb la sang que en regalima pinten la llinda de la porta i després cuinen l'anyell. Una possible raó que expliqui l'exclusió de l'escena dins del cicle bíblic és la preferència per incloure-la dins de les escenes contemporànies dedicades a la festivitat. Entre els dos cicles, el bíblic i el cerimonial, no hi ha un trencament visual ni conceptual perquè enllacen la història bíblica amb

¹³⁴⁰ Com a exemple, la representació dels primogènits dels animals es pot observar al *Pentateuc Ashburnham* (f. 65v), al *Saltiri de Constantinoble* de la BNF (Grec 20, f. 14v), a les *Bíblies de Pamplona* (Amiens, f. 44v; Augsberg, f. 54v), al llibre d'hores de la Morgan Library (ms. M. 739, f. 15v), a les *Histoires bibliques* de la BNF (f. 33v) i a la *Bible historiée et vie des saints* de la NYPL (f. 41r).

¹³⁴¹ A la Bíblia s'especifica que Moisès va dir als ancians d'Israel: “Agafeu un manat d'hisop, mulleu-lo en la sang recollida en el gibrell, marqueu amb la sang la llinda i els dos muntants, i que ningú de vosaltres no surti de casa fins al matí” (Ex 12,22).

¹³⁴² Es recorda que el terme *péssakh* vol dir “salt”, ja que Déu va passar de llarg de les cases dels israelites que havien fet la preparació de la Pasqua.

el seu present: es concatena el passat del poble hebreu amb la demostració del compliment de la llei i de la tradició.¹³⁴³ Contràriament al que succeeix a les *haggadot*, en els manuscrits cristians es representa el ritual del sacrifici pasqual abans de la plaga dels primogènits, com a preparació prèvia, segons es narra al text bíblic. Així doncs, l'escena s'ha de llegir com si fos la primera Pasqua històrica i, com és lògic, no se li vol donar el caire de celebració contemporània practicada dins del judaisme. Es pot observar l'escena en els octateucs bizantins (BAV, Vat. Gr. 746, f. 185r i Vat. Gr. 747), a la *Bíblia Morgan* (f. 8v), al *Saltiri de sant Lluís* (f. 32r), a la *Bíblia angevina de Nàpols* de la BNF (f. 21v i 22r) i a la *Bíblia de Pàdua* (f. 8v), per citar només alguns exemples.

En conjunt, l'última plaga és una de les escenes que mostra més variants i solucions iconogràfiques diverses entre *haggadot*. No totes coincideixen en la inclusió dels mateixos motius iconogràfics, encara que hi ha més similitud entre les parelles “germanes”. Com s'ha comentat, a totes elles es mostren els primogènits morts als seus llits durant la nit, sigui en habitacions separades o en llits col·locats de costat, però el gran abast de la plaga, que arriba a animals i presoners, es percep només a l'*Haggadà Germà* i a la *Rylands*, mentre que el motiu de l'àngel exterminador només apareix a l'*Haggadà d'Or*. El lament dels familiars de les víctimes, en canvi, es representa a quatre *haggadot*, on expressen el seu dolor a partir de diferents gestos. Sens dubte, la mort i el dolor dels egipcis és una part important del missatge que volen transmetre les il·lustracions.

El funeral del primogènit

Com s'ha apuntat en la plaga del primogènit, a dues *haggadot* catalanes es vincula l'última plaga amb el funeral del primogènit: tant a l'*Haggadà d'Or* (f. 14v a) (Fig. 588) com a l'*Haggadà Kaufmann* (f. 1v b) (Fig. 589). Segons es narra a Nm 33,4, els egipcis van sepulturar “tots els seus primogènits que el Senyor havia fet morir”. Pel que fa a l'escena de l'*Haggadà d'Or*, es poden veure sis homes que porten un taüt cobert, i al seu davant, en processó, hi ha

¹³⁴³ També s'ha de tenir en compte que el sopar pasqual va ser considerat en els programes tipològics com a prototipus del Sant Sopar i el sacrifici de l'anyell com a prefigura de l'Eucaristia, com es pot apreciar a la *Bible Moralisée* i a l'*Speculum* (GOOSEN, L., *De Abdías a Zacarías...* p. 197). Qualsevol connotació cristiana fou evitada en els manuscrits hebreus; potser també per aquest motiu es preferí col·locar aquestes escenes rituals, de diferent significat, en un altre ordre dins del programa iconogràfic.

plorants vestits de negre.¹³⁴⁴ A l'*Haggadà Kaufmann*, el cos d'un mort és portat a les espatlles dels seus familiars, mentre que a l'esquerra estan cavant una tomba per enterrar-lo. Precisament, per identificar l'escena està inscrit un fragment de Nm 33,4 que menciona l'enterrament dels primogènits.

Segons Bezalel Narkiss, a l'escena del registre inferior de l'*Haggadà d'Or* es podrien fer dues lectures: es tractaria de l'enterrament del primogènit –no narrat a la Bíblia– o bé dels ossos de Josep transportats en processó.¹³⁴⁵ La inscripció de la vinyeta no dona la solució de la identificació, ja que l'explicació dels dos registres de la vinyeta es redueix simplement a “la plaga del primogènit”. El trasllat dels ossos de Josep fora d'Egipte és un passatge bíblic narrat a l'Èxode (13,19) que va tenir lloc abans que els israelites marxessin del país on foren esclaus. Segons les paraules de la Bíblia, «Moisès es va endur els ossos de Josep, perquè Josep havia jurat als descendents d'Israel dient-los: “Quan Déu vindrà a ajudar-vos, endueu-vos d'aquí els meus ossos”». Fent comparacions amb l'escena del trasllat dels ossos que s'inclou a l'*Haggadà Hispano-morisca* (f. 84r) (**Fig. 590**), es pot observar que hi ha uns elements iconogràfics bàsics que no s'inclouen a l'*Haggadà d'Or*.¹³⁴⁶ El seguici està capitanejat per Moisès, representat més gran que la resta, i el fèretre dels ossos que sostenen és de mida reduïda. A més, un element a l'*Haggadà d'Or* que no concorda amb el context del trasllat dels ossos és que hi hagi plorants per una mort que va succeir temps enrere. Els israelites fan aquest trasllat per voluntat del virrei d'Egipte, que no volia que els ossos de Josep es quedessin en aquest país. Igual que a l'*Haggadà Kaufmann*, a l'*Haggadà d'Or* es representaria el funeral d'un dels primogènits morts per la plaga. Acceptant que es representa una processó fúnebre, es podria excloure en els dos manuscrits que es tracti del primogènit del faraó, ja que el sobirà d'Egipte, caracteritzat sempre amb la corona, hauria d'aparèixer en el dol, així com altres membres de la família i de la cort. Es representa així el funeral d'un dels primogènits de la plaga, seguint la narració de Nm 33,4, vers inscrit a l'*Haggadà Kaufmann*. La manera de representar el funeral respon a la tradició contemporània de la confecció dels manuscrits, essent

¹³⁴⁴ Segons M. Pastoureau, el negre en els vestits de dol va ser usat especialment des del període gòtic. PASTOUREAU, Michel, «Les couleurs de la mort», ALEXANDRE-BIDON, D. ; TREFFORT, C. (dir.), *A Réveiller les morts. La mort au quotidien dans l'Occident médiéval*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1993, p. 97-108 (en concret, p. 102-103).

¹³⁴⁵ NARKISS, B., *The Golden Haggadah...*, (1997), p. 46.

¹³⁴⁶ L'escena del trasllat dels ossos de Josep s'inclou al programa iconogràfic de les *Histoires bibliques* (BNF, Français 1753, f. 33v), on es veu, sota la plaga del primogènit, com Moisès fa desenterrar els ossos de Josep i els col·loca en un nou taüt per endur-se les exèquies fora d'Egipte. Iconogràficament no té a veure amb l'escena de l'*Haggadà d'Or*.

un enterrament típic en la vida quotidiana medieval.¹³⁴⁷ En l'època, els cadàvers s'amortallaven amb llençols, com un sudari, i els cossos es vetllaven i es traslladaven al lloc d'inhumació seguits per una processó fúnebre. D'aquest seguici, en formava part la família, però també hi participaven ploraneres professionals.¹³⁴⁸ De manera ben similar, segons explica Asunción Blasco,¹³⁴⁹ els cadàvers dels jueus es cobrien amb un llençol i els amortallaven amb un llenç de lli blanc. El cos es vetllava i també hi participaven ploraneres. En el seguici fúnebre es col·locava el difunt sobre una llitera de fusta amb un coixí per ser transportat fins al lloc de la inhumació. Per aquests motius, doncs, seria oportú considerar que l'escena de les dues *haggadot* representa el funeral d'un dels primogènits morts per la plaga, una de les seves conseqüències més imminents.¹³⁵⁰

En definitiva, les plagues tenen un paper crucial en la història de l'alliberació del poble israelita, i per això no s'obliden ni als cicles bíblics il·luminats ni dins del text del sopar pasqual. Així, no ha d'estranyar que a les *haggadot* catalanes que contenen temàtica bíblica es representin totes deu calamitats sense excepcions. Si bé en els cicles cristians de l'Èxode les plagues a vegades es poden ometre per destacar altres passatges, a les *haggadot* catalanes s'inclouen invariablement totes deu i es dedica una vinyeta a cadascuna. Això s'explica per la voluntat de realçar els prodigis divins que es van dur a terme contra el faraó, l'opressor del poble israelita.

Cadascuna de les escenes de les plagues a les *haggadot*, però, té la seva particularitat, i no totes coincideixen en els motius iconogràfics, alguns més rars que d'altres, cosa que porta a pensar que no hi havia un programa estandarditzat de les plagues ni tampoc de l'Èxode. Dins d'aquesta manca d'homogeneïtat a les *haggadot*, s'ha de subratllar que les parelles de manuscrits establertes per la historiografia tenen més relació entre elles pel que fa a les plagues, encara que tampoc no resulta una semblança completa, i la diferència augmenta quan es

¹³⁴⁷ Sobre art i quotidianitat, vegeu: ALCOY, Rosa, «Vida quotidiana i art: reflexions, temes i línies de recerca iconogràfica (segles XIV i XV)», PUIG, Neus; VIADER, Montse (ed.), *La vida quotidiana a l'Edat Mitjana. Actes del IV Seminari d'Estudis Medievals d'Hostalric*, Hostalric, 2015, p. 55-73. En concret, sobre aspectes de la vida jueva: BARCELÓ, Alba, «Imatges de la quotidianitat a les *haggadot*...», p. 168-177.

¹³⁴⁸ PÉREZ MONZÓN, Olga, «La procesión fúnebre como tema artístico en la Baja Edad Media», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. 20, 2008, p. 19-30.

¹³⁴⁹ BLASCO MARTÍNEZ, A., «La vida quotidiana al Call»..., p. 118-141.

¹³⁵⁰ Per a una anàlisi més detallada de l'escena, vegeu BARCELÓ, A., «El cicle de l'Èxode...», p. 417-419. En relació a la plaga dels primogènits i al funeral del primogènit vegeu també BARCELÓ PLANA, Alba, «Iluminando la décima plaga de Egipto: la muerte de los primogénitos en el programa pictórico de las *haggadot* medievales catalanas, particularidades e influencias», *Predella*, en premsa.

comparen els grups. Com es pot explicar aquest fet? La majoria de motius deriven en última instància del text bíblic, i en algunes escenes la font midràixica és clara, com en el cas de la quarta plaga. Per això s'ha sostingut que les incongruències poden haver estat generades pel fet que l'una no sigui model concret de l'altra, i que hi hagués un hipotètic tercer model en comú o s'incorporessin altres referències aïllades a part de les coincidents.

3.2.4 LA SORTIDA D'EGIPTE

Els passatges associats a la sortida d'Egipte, d'ençà que són expulsats del país fins que creuen el mar Roig, es representen en molts manuscrits hebreus, i en especial en *haggadot*, ja que és el punt culminant del final de l'etapa d'esclavitud del poble israelita a Egipte i és el punt d'inici del seu viatge a la Terra Promesa. Amb elles es tanca el cicle bíblic dedicat a l'Èxode i es continua amb les escenes cerimonials de la Pasqua.¹³⁵¹ Els cicles pictòrics artístics que representen la sortida a Egipte es poden dividir en tres parts fonamentals: la fugida i la persecució, el pas del mar Roig i els actes de gràcia i alegria un cop han passat victoriosament les aigües.¹³⁵² Els tres episodis fonamentals a les *haggadot* catalanes conservades són la sortida dels israelites d'Egipte, la persecució dels egipcis i el pas del mar Roig. L'*Haggadà Germà* i la *Rylands* conclouen el cicle dedicat a l'Èxode amb el pas del mar Roig i no integren l'escena de la dansa de Míriam. L'*Haggadà de Bolonya-Mòdena* finalitza el cicle bíblic amb el faraó i el seu exèrcit perseguint els israelites. Algunes *haggadot* catalanes, en canvi, inicien la temàtica de la sortida d'Egipte quan el faraó crida Moisès i Aaron a mitjanit, un cop succeí la mort dels primogènits, perquè marxin d'Egipte. Per tant, aquesta escena actuaria com a lligam entre els episodis de les plagues i la sortida d'Egipte. També s'ha de subratllar que la dansa de Míriam pot tenir una doble funció. Per una banda, es pren l'episodi del text bíblic on Míriam entona un cant de gràcies mentre les altres dones dansen i toquen. Per altra banda, aquesta acció de gràcies que realitzen els personatges històrics és el que es repeteix en la celebració del *séder*, en especial després del sopar, en el qual s'entonen càntics i himnes en honor a Déu, agraint que els hagués tret victoriosament d'Egipte. Així doncs, aquest fou el primer càntic de lloança que s'anà repetint i perpetuant, generació rere generació, cada any.

El faraó crida Moisès i Aaron perquè marxin d'Egipte

Com s'ha fet esment en relació a la desena plaga, a diverses *haggadot* catalanes es pot veure com el faraó dona l'ordre de marxar al poble d'Israel. Segons el text bíblic, després que les deu plagues assotessin Egipte i morissin els primogènits, el faraó va cridar Moisès i Aaron, quan encara era de nit, perquè els israelites i els seus ramats sortissin fora del país del Nil (Ex 12,29-

¹³⁵¹ Es recorda, però, que l'*Haggadà de Sarajevo*, com a excepció, és l'única que continua el cicle bíblic més enllà de la dansa de Míriam, introduint altres escenes de l'Èxode i d'altres llibres bíblics.

¹³⁵² Aquesta divisió tripartida de la sortida a Egipte va ser proposada a RÉAU, L., *Iconografía del arte cristiano...*, vol. 1, p. 229-234.

32). Aquest moment es representa a l'*Haggadà de Sarajevo* (f. 26r b/2) (Fig. 591), a l'*Haggadà de Bolonya-Mòdena* (f. 6r b) (Fig. 592) i a l'*Haggadà Kaufmann* (f. 4r) (Fig. 593), cadascuna amb la seva particularitat, similar a la seva parella iconogràfica. Com s'ha comentat anteriorment, també a les escenes de la plaga del primogènit de l'*Haggadà Germà* (f. 6r a) i de l'*Haggadà Rylands* (f. 18r a) Moisès i Aaron parlen amb el faraó en relació a la marxa d'Egipte. Per tant, aquesta conversa s'integra dins de la composició de la plaga i no té lloc en una vinyeta separada. Vinculada amb la plaga, però dins d'una escena diferenciada, l'escena de l'*Haggadà de Sarajevo* i de *Bolonya-Mòdena* rep més importància i està més desenvolupada iconogràficament. Als dos manuscrits es representa aquest moment d'una manera similar i característica: el faraó, amb perspectiva jeràrquica molt més gran que la resta, s'aproxima a la porta d'un edifici, per on dues persones estan traient el cap per una finestra. A l'*Haggadà de Sarajevo* el faraó té el dit aixecat i fa un gest de demanda, mentre que a l'*Haggadà de Bolonya-Mòdena* assenyala la porta perquè li sigui oberta. En tots dos casos, la construcció podria simbolitzar l'entrada a la regió de Goixen on habitaven els israelites. Els dos personatges que treuen el cap des de la construcció no concorden amb la típica representació de Moisès i Aaron, com es troba a la resta del programa iconogràfic, d'edat més avançada i amb el cap cobert. Podrien ser joves vigilants de l'entrada de la terra de Goixen. Al seu torn, l'*Haggadà Kaufmann* representa el mateix episodi, però ho fa d'una manera ben diferent. El faraó no té la majestuositat i el poder dels dos manuscrits anteriors, sinó que es troba a mig vestir, ja que s'havia despertat ràpidament a mitjanit, igual que els consellers que l'acompanyen. El sobirà d'Egipte pica la porta de l'habitació on dormen Moisès i Aaron, tots dos dins d'un mateix llit. Les diferències entre els manuscrits es poden deure al fet que en el text només es comenta que "el faraó va cridar Moisès i Aaron encara de nit" (Ex 12,31), sense especificar on va anar a cridar-los ni si anava acompanyat o sol.

Pel que fa als episodis relacionats amb la sortida d'Egipte, l'ordre del faraó no és massa representada en l'art; no obstant això, l'escena s'inclou també en altres *haggadot*, com es pot observar a l'*Haggadà Hispano-morisca* (f. 83r), a l'*Haggadà Hileq i Bileq* (f. 16v), a la *Segona Haggadà de Nuremberg* (f. 19r) i a l'*Haggadà Yahuda* (f. 18r). Entre aquestes, només a l'*Haggadà Hileq i Bileq* (Fig. 594) es poden detectar similituds amb l'*Haggadà Kaufmann*, ja que s'aprecia com el faraó, a mig vestir i amb la corona al cap, parla amb Moisès perquè el

poble hebreu marxi d'Egipte. En canvi, no es representa Moisès al llit dormint.¹³⁵³ També a la *Bíblia de Pàdua* de la BL (f. 9r) (**Fig. 595**) es pot veure el faraó que es presenta a l'habitació de Moisès i Aaron per fer-los marxar d'Egipte. En aquest cas, el faraó va vestit dignament i els dos germans ja han sortit per la porta de l'habitació per parlar amb el sobirà. A l'interior de la cambra, un personatge dorm dins del llit. Tenint en compte les obres que representen l'episodi, és més freqüent que es representi el faraó envoltat de la seva cort a palau, amb la pompa que el caracteritza, parlant amb Moisès i Aaron, que poden fer l'acció de marxar amb altres israelites, com es pot veure a l'*Hexateuc Ælfric* (f. 90r) i a la *Bible Moralisée* de la BNF (Français 167, f. 23v).

Els israelites marxen expulsats d'Egipte

La sortida dels hebreus d'Egipte pot incloure diferents moments narrats al text bíblic d'ençà que el poble israelita marxa de la ciutat de Ramsès, amb el pa encara sense fermentar i els objectes de valor, fins que són perseguits per l'exèrcit egipci al pas del mar Roig. Els dos moments tenen protagonisme a les *haggadot* catalanes, cadascun representat en una vinyeta diferent. A nou *haggadot* s'inclou la marxa dels israelites expulsats d'Egipte, i a set d'elles, com es desenvoluparà a la pròxima escena, el faraó i el seu exèrcit persegueixen els israelites. En el primer cas, es detecta l'escena a l'*Haggadà d'Or* (f. 14v b) (**Fig. 596**), l'*Haggadà Germana* (f. 16r b) (**Fig. 597**), l'*Haggadà Germà* (f. 6v a) (**Fig. 598**), l'*Haggadà Rylands* (f. 18v a) (**Fig. 599**), l'*Haggadà de Sarajevo* (f. 27v a) (**Fig. 600**), l'*Haggadà Kaufmann* (f. 57v) (**Fig. 601**), l'*Haggadà Sassoon* (p. 84 i 121) (**Figs. 602-603**) i l'*Haggadà de Barcelona* (f. 66v) (**Fig. 604**).¹³⁵⁴

Per la importància cabdal en la història del poble d'Israel, la temàtica de l'expulsió d'Egipte és molt representada, no només a les *haggadot* catalanes, sinó també en nombrosos manuscrits

¹³⁵³ A la resta de les *haggadot* esmentades, només es mostra Moisès i Aaron davant del faraó. A la *Segona Haggadà de Nuremberg* (f. 19r) i a l'*Haggadà Yahuda* (f. 18r), els dos germans israelites estan davant d'un faraó enfadat amb una porra, fora del seu castell, que els fa partir. A l'*Haggadà Yahuda*, a més, hi ha un lleó.

¹³⁵⁴ L'*Haggadà de Bolonya-Mòdena* (f. 6v) prefereix mostrar la sortida d'Egipte sintetitzada en el moment en què el poble és perseguit per l'exèrcit del faraó i creua el mar Roig. Per aquest motiu, l'escena es comenta en l'explicació de l'escena següent. No obstant això, es pot dir aquí que el poble d'Israel fugint d'Egipte manté les característiques bàsiques de les *haggadot* catalanes vistes en l'escena de la sortida: els israelites van armats amb espases, amb les mans alçades i amb les pasteres embolicades a l'esquena, i duen els tresors dels egipcis. A més, s'identifiquen infants entre els membres del poble hebreu.

hebreus.¹³⁵⁵ A més, l'escena també va gaudir de popularitat en altres cicles miniats, com ara en un passatge important a destacar de l'Èxode.¹³⁵⁶ La seva representació pren elements esmentats en el text bíblic. Segons es relata a la Bíblia, uns sis-cents mil israelites, sense comptar els nens, van estar a Egipte durant quatre-cents trenta anys. Els hebreus, en marxar del país, van endur-se la pasta del pa, que encara no havia fermentat, i van carregar a l'esquena les pasteres amb mantells, a més d'endur-se els objectes valuosos dels egipcis. De la ciutat de Ramsès van marxar cap a Sucot i van coure la pasta que encara no havia fermentat (Ex 12,33-42). Quan partiren d'Egipte van endur-se els ossos de Josep (Ex 13,19-20), ja que volia ser enterrat amb els membres del seu llinatge un cop els israelites haguessin marxat del territori on ell havia estat virrei. Durant el camí, per miracle diví, una columna de fum els va guiar durant el dia i una de foc durant la nit (Ex 13,21-22).

Retornant a les *haggadot* catalanes, a la majoria d'elles l'èxode d'Egipte es mostra per mitjà d'un grup d'israelites, amb farcells a l'esquena, que surten d'una ciutat mentre són observats per egipcis, siguin el faraó i/o els ciutadans. Tant a l'*Haggadà d'Or* com a la *Germà* i a la *Rylands*, Moisès i Aaron s'identifiquen clarament entre els israelites que marxen.¹³⁵⁷ S'ha de remarcar la inclusió de l'edifici en l'escena, que representa Ramsès,¹³⁵⁸ la ciutat egípcia d'on parteixen quan són expulsats, com es pot observar especialment a les *haggadot d'Or*, *Germana*,

¹³⁵⁵ L'escena dels israelites sortint apressadament d'Egipte s'inclou dins del programa iconogràfic de diversos manuscrits hebreus: *Makhzor Laud* (f. 108r), *Haggadà dels caps d'ocell* (f. 24v i 25r), *Haggadà Hispano-morisca* (f. 83v); *Bíblia Schocken* (f. 1v); *Makhzor Tripartit de Budapest* (Sud d'Alemanya, c. 1320, Budapest, Biblioteca de l'Acadèmia de Ciències, Col·lecció Kaufman, A 384, f. 228r); *Haggadà Hileq i Bileq* (f. 18r); *Haggadà Asquenazita* de Londres (f. 14v i 15r); *Makhzor* de la BL (Harley 5686, f. 60v-61r); *Segona Haggadà de Nuremberg* (f. 19v i 20r); *Haggadà Yahuda* (f. 18v i 19r); *Haggadà Floersheim* (p. 16); *Haggadà de Chantilly* (f. 23r). També en una Bíblia hebrea, perduda des del 1935, hi havia una il·lustració d'aquesta escena (AMEISENOWA, Z., «Eine spanisch-jüdische Bilderbibel...», p. 193-210, il·lustració 2). Entre els manuscrits citats, que es vegi només la sortida concreta de la ciutat d'Egipte, sense que s'inclouï l'exèrcit del faraó perseguint-los, succeeix en els casos següents: *Haggadà Hispano-morisca* (f. 83v); *Bíblia Schocken* (f. 1v); *Makhzor Tripartit de Budapest* (f. 228r); *Haggadà Floersheim* (p. 16); *Haggadà de Chantilly* (f. 23r) i a la Bíblia hebrea perduda que s'acaba d'esmentar.

¹³⁵⁶ També cal tenir present el cas dels *Speculum Humanae Salvationis*, on s'equipara l'escena amb la baixada de Crist als inferns. Per fer el paral·lelisme, es compara la figura de Moisès, que amb el bastó lidera un grup d'israelites que surten de la ciutat d'Egipte, amb Crist amb la creu que treu els patriarques dels llimbs. No només en el terreny de la miniatura apareix l'escena de la sortida d'Egipte; també a la pintura mural de Saint-Savin-sur-Gartempe, als relleus de la portalada de Ripoll i als vitralls de la Sainte-Chapelle de París, entre d'altres.

¹³⁵⁷ A les *haggadot Germà* i *Rylands*, els dos germans parlen amb el poble israelita, mentre que a l'*Haggadà d'Or* formen part de la filera d'israelites que marxen. A l'*Haggadà Kaufmann*, qui lidera el grup d'israelites és caracteritzat d'una manera semblant al personatge d'Aaron; per tant, podria ser que es tractés del germà de Moisès. Com detectà M. M. Epstein, a partir de la il·luminació de la novena plaga de l'*Haggadà d'Or*, Moisès no mira directament el faraó, i això es deuria al fet que, segons la Bíblia (Ex 10,28-29), el faraó amenaça Moisès que si es torna a presentar al seu davant, morirà. L'hebreu li va contestar que no el tornaria a veure mai més, per això no es miren a les escenes posteriors. EPSTEIN, M. M., *The Medieval Haggadah...*, p. 177.

¹³⁵⁸ A l'*Haggadà Germà* es pot llegir una inscripció que identifica la ciutat amb aquest nom: "Rameses".

Germà, *Rylands*, *Sarajevo* i *Sassoon*. El faraó només apareix a l'*Haggadà d'Or* per donar l'ordre de fer-los fora, ja que aquest manuscrit no inclou l'escena prèvia, quan el faraó parla amb Moisès i Aaron. En diversos manuscrits, més enllà dels hebreus, es pot identificar la presència del faraó a l'escena, inclòs pel seu paper en l'episodi, com es pot veure al *Saltiri de sant Lluís* (f. 33v),¹³⁵⁹ a la *Bíblia Morgan* (f. 8v) i a la *Bible Historiale* de la BNF (Français 8, f. 47r), entre d'altres. El fet que Moisès gairebé no aparegui a les escenes de les *haggadot* pot voler remarcar que és gràcies a Déu, i no pas per obra humana, que el poble d'Israel va poder sortir d'Egipte i alliberar-se de l'esclavatge, idea que també es reforça al text de l'*haggadà*. Resulta interessant també que a l'*Haggadà d'Or*, a la *Germana*, a la *Germà* i a la *Rylands*, els egipcis, des dels edificis, mirin com marxen els israelites, que ja són fora de la ciutat. Els egipcis fan gestos amb les mans: els apunten amb el dit, com a l'*Haggadà Germà*, o bé amb el palmell de la mà indiquen la sortida, tal com fan el faraó de l'*Haggadà d'Or*¹³⁶⁰ i un egipci dalt d'una torre a l'*Haggadà Germana*. Fins i tot, a l'escena de l'*Haggadà Rylands* un ciutadà toca el corn anunciant la sortida. Pel que fa als israelites, a totes les *haggadot* caminen cap a l'esquerra –en el sentit de la lectura hebrea del text–, i no només són homes, sinó que en alguns manuscrits també hi ha dones i nens.¹³⁶¹ Només a l'*Haggadà de Sarajevo* els israelites van acompanyats dels seus ramats.¹³⁶² A l'*Haggadà Sassoon* es pot veure com, amb el cap cobert, estan passant per la porta de la ciutat emmurallada. En alguns casos els hebreus estan disposats en una filera, com s'aprecia molt bé a l'*Haggadà Kaufmann* i a l'*Haggadà de Barcelona*. Inspeccionant altres manuscrits hebreus, també es pot veure com a l'*Haggadà Floersheim* (p. 16) (**Fig. 605**) i a l'*Haggadà de Chantilly* (f. 23r) (**Fig. 606**), entre d'altres, els israelites, col·locats en fila, marxen de la ciutat d'Egipte.¹³⁶³

Convé remarcar, també, que, com molt bé es veu a les *haggadot Germana*, *Germà*, *Rylands*, de *Sarajevo* i de *Bolonya-Mòdena*, alguns dels expulsats porten armes, especialment espases. A

¹³⁵⁹ Al *Saltiri de sant Lluís* se situa de costat la plaga del primogènit i l'expulsió. És interessant com el faraó mira de reüll la plaga i a la vegada empeny Moisès i el seu poble perquè marxin de la ciutat.

¹³⁶⁰ L'*Haggadà d'Or* és l'única *haggadà* catalana que inclou la figura del faraó a l'escena.

¹³⁶¹ Entre la varietat de gènere i edat del poble israelita a les *haggadot*, les dones es poden apreciar bé a l'*Haggadà d'Or*, a l'*Haggadà de Barcelona* i a l'*Haggadà Kaufmann*. Els nens s'observen a l'*Haggadà d'Or*, a l'*Haggadà de Bolonya-Mòdena*, a l'*Haggadà de Barcelona* i a l'*Haggadà Kaufmann*.

¹³⁶² Els ramats dels israelites també s'observen als octateucs vaticans (Vat Gr. 747, f. 87r i Vat. Gr. 746, f. 186r). És interessant remarcar que al *Makhzor Tripartit* (f. 228r), així com a la bíblia perduda mencionada, els hebreus s'enduen mules carregades amb les seves pertinences.

¹³⁶³ També es poden trobar manuscrits cristians que, sense la presència del sobirà d'Egipte, representen simplement un seguici d'israelites en files caminant, com a l'*Hexateuc Ælfric* (f. 90v), a les *Bible historiale* de la BNF (Français 160, f. 51v i Français 156, f. 55v i 57r), a l'*Speculum Historiale* (BNF, Français 316, f. 84r), a les *Histoires bibliques* de la BNF (f. 34r) i a la *Histoire de la Bible et de l'Assomption de Notre-Dame* de la Morgan Library (f. 14v), per citar només alguns exemples.

l'*Haggadà Rylands*, en concret, porten llances, cascs, una destal i un escut, i també duen les seves pertinences carregades a les espatlles, així com allò que s'endugueren dels egipcis –un d'ells porta un calze a la mà. Es representen d'aquesta manera perquè, segons la Bíblia, “els israelites van sortir del país d'Egipte formats en ordre de batalla” (Ex 13,18), i a l'*Èxode Rabbà* 20,17 s'interpretà aquest verset de la Bíblia com que varen sortir del país d'Egipte “armats”.¹³⁶⁴ Tot i això, hi ha fonts llegendàries jueves que explicaren que van ser expulsats d'Egipte sense armes i no va ser fins després del pas del mar Roig que les van aconseguir.¹³⁶⁵ En manuscrits cristians també es poden veure els israelites armats; per tant, no és una característica exclusiva i única dels manuscrits hebreus, si bé el midraix ajudà a configurar aquesta representació. Per exemple, a la *Bíblia de Pamplona* d'Amiens (f. 46r) i a la d'Augsburg (f. 56r) i a la *Bible historiée* de la NYPL (f. 42v), una multitud d'israelites marxen armats amb llances, mentre que en el cas de la *Bíblia Planisio* (f. 37v) hi ha un grup d'hebreus que porten armes i armadura.

Un altre tret distintiu que prové de la Bíblia és que els israelites porten amb si farcells i la massa del pa, ja que “llavors el poble va prendre la pasta, que encara no havia fermentat, van embolicar les pasteres amb els mantells i se les van carregar a l'esquena” (Ex 12,34). Aquest fet és molt important pel ritual pasqual; per això es representa a moltes *haggadot* els fills d'Israel carregant les pasteres en mantells o duent la massa de pa sense fermentar a les mans. Això recorda que l'expulsió dels israelites va ser sobtada, i es va coure el pa posteriorment sense el llevat, esdeveniment que es rememora quan s'ingereix la matsà durant el *séder*. A l'*Haggadà Hispano-morisca* (f. 83v) (**Fig. 607**) també s'observa com un grup d'israelites marxen carregats amb les pasteres embolicades a les espatlles, així com a la *Bíblia Schocken* (f. 1v) i als octateucs bizantins (Vat. Gr. 747, f. 87r i Vat. Gr. 746, f. 186r), per posar un exemple més enllà dels manuscrits hebreus.¹³⁶⁶

Una de les altres característiques de la sortida d'Egipte a les *haggadot*, provinent del text bíblic, és que a moltes d'elles els israelites marxen de la ciutat amb la mà alçada. Com explica Werber,¹³⁶⁷ el terme “mà alta” de la Bíblia hebrea (Ex 14,8)¹³⁶⁸ va adquirir diferents significats

¹³⁶⁴ Segons B. Narkiss, se cita a l'*Èxode Rabbà* 20,17, al *Targum de Jerusalem, Xabat*, 6,4, i al *Mekilta*. NARKISS, B., *Hebrew illuminated manuscripts...*, 1982, vol. 1, p. 90.

¹³⁶⁵ Flavi Josep, *Antiguitats jueves*, II,16.

¹³⁶⁶ Encara que es vinculi l'escena de l'expulsió dels israelites amb els egipcis perseguint-los, al f. 25r de l'*Haggadà dels caps d'ocell* es poden veure els israelites amb farcells pels viatges, enduent-se les masses de pa sense fermentar.

¹³⁶⁷ WERBER, E. (ed.), *The Sarajevo Haggadah...*, p. 33-34.

¹³⁶⁸ En la Bíblia interconfessional es fa la traducció: “ja havien sortit protegits per la mà de Déu”.

en les traduccions aramees de la Bíblia. Al *Targum de Jerusalem* es va interpretar “amb les mans aixecades”. Segons Nakhmànides, el significat del verset és que van sortir d’Egipte no com a esclaus, sinó alegres, amb banderes, cantant joiosos al so d’instruments. El fragment bíblic està inscrit en algunes de les vinyetes de les *haggadot*. El motiu de la bandera es pot observar a l’*Haggadà Germana* i a l’*Haggadà de Barcelona*,¹³⁶⁹ i també en altres manuscrits cristians, com a la *Bible Historiale* de la BNF (Français 156, f. 55v) (**Fig. 608**). A cap de les *haggadot* catalanes s’inclou el trasllat dels ossos de Josep ni tampoc la columna de fum i de foc que els va guiar. Només a l’*Haggadà Bolonya-Mòdena* una estreta columna separa els israelites dels egipcis que els persegueixen. Tot i això, sorprèn que la columna de fum i de foc no es representi a més *haggadot* catalanes, ja que és un motiu freqüent tant en manuscrits hebreus com cristians.¹³⁷⁰

Menció a part mereix la representació de la sortida d’Egipte de l’*Haggadà Sassoon* i l’*Haggadà de Barcelona*, inclosa dins del text de l’haggadà. En aquests dos casos convé analitzar en quin moment del text apareix l’escena, quin és el motiu de la seva inclusió i quines les seves característiques. A l’*Haggadà Sassoon* (p. 84 i 121) es pot veure com un grup d’israelites surten per la porta de la ciutat amb les mans alçades. En concret, a la pàgina 84 es decoren els dos panells amb les paraules inicials “I ens va fer sortir”,¹³⁷¹ representant a cadascun d’ells una arquitectura: la ciutat d’Egipte.¹³⁷² A totes dues il·luminacions els israelites surten per la porta oberta de la muralla. A la pàgina 121 també s’il·lumina la paraula inicial de la frase “en sortir”, moment de la narració de l’haggadà que fa referència que el poble d’Israel va sortir d’Egipte.¹³⁷³ Igual que a la pàgina precedent, es mostra una arquitectura i per la porta surt un

¹³⁶⁹ A l’*Haggadà Germana* es pot veure com el primer dels israelites sosté una bandera de quatre pals de gules sobre fons d’or, escut d’armes de la Corona d’Aragó. Al seu torn, els israelites que marxen dins de l’*Haggadà de Barcelona* (f. 46r i 66v) també porten una bandera: en el primer foli una de vermella i en el segon, dues de verdes.

¹³⁷⁰ També a la Bíblia hebrea perduda referenciada a l’article de Z. Ameisenowa, s’aprecia com el poble hebreu, amb homes, dones i nens, marxen carregats de la ciutat d’Egipte i dirigits per una columna de fum. Pel que fa a la columna de foc i/o fum que guià i protegí el poble, és un motiu difós. En aquesta línia, a la *Bíblia de Pàdua* de la BL (f. 9r) es poden veure els israelites que són guiats per una columna de foc i acompanyats per un àngel que els segueix. L’àngel amb el foc a la mà s’observa a la *Bible moralisée* de Nàpols de la BNF. També es troben exemples sense l’àngel, simplement amb les columnes o franges verticals de fum i foc, a l’*Speculum Historiale* de la BNF (Français 316, f. 84v). La columna de foc es pot distingir als octateucs bizantins (Vat. Gr. 747, f. 87r i Vat. Gr. 746, f. 186r) i a la *Bíblia Morgan*.

¹³⁷¹ Al text de l’haggadà es pot llegir: “I Déu ens va fer sortir d’Egipte amb mà forta i amb braç estès”, “I Déu ens va fer sortir d’Egipte; no per mitjà d’un àngel, tampoc per un serafí”.

¹³⁷² En el panell superior de la p. 84 de l’*Haggadà Sassoon* l’arquitectura té una estructura més complexa, ja que mostra diferents edificis inclosos dins d’una muralla. En el panell inferior l’arquitectura és més estreta i sintètica, ja que la muralla adopta forma de torre.

¹³⁷³ Concretament, al text de l’haggadà es pot llegir: “En sortir Israel d’Egipte, la casa de Jacob d’entre un poble de parla estranya”.

grup d'israelites amb les mans alçades. A l'*Haggadà de Barcelona* (f. 66v) s'il·lustra sota la mateixa paraula "en sortir". Sense que hi hagi cap arquitectura de fons, un grup d'hebreus camina cap a l'esquerra a peu i un altre a cavall, guiats per un noi abanderat. També al f. 46r del manuscrit es decora la paraula "I ens va fer sortir", el mateix passatge que a l'*Haggadà Sassoon*. Es pot veure com els hebreus, en filera, van caminant sota unes arcades. El primer porta una bandera i dos dels qui el segueixen tenen la mà alçada, motiu, com s'ha comentat, molt repetit a les *haggadot*.

Tenint en compte els exemples citats que no són manuscrits hebreus, és comú que els israelites marxin amb dones i fills petits, carregats amb les pasteres a l'esquena, i a vegades també amb els objectes valuosos que els van donar els egipcis, motius coincidents amb algunes de les *haggadot* catalanes. És interessant subratllar l'escena de la *Bíblia Planisio* (f. 37v), molt rica i completa en elements iconogràfics, alguns d'ells compartits amb les *haggadot* catalanes. Es pot apreciar com el faraó i els egipcis, dalt d'una torre de la ciutat emmurallada, observen com els israelites són expulsats de la ciutat i com també, per la porta de la ciutat, marxen els hebreus carregats amb les seves pertinences i els objectes valuosos rebuts. Així mateix, entre els israelites hi ha un grup que porta armadura i armes.¹³⁷⁴

El faraó i el seu exèrcit persegueixen els israelites

Dins dels episodis que formen part de la sortida d'Egipte, a les *haggadot* es representa la important escena de l'exèrcit del faraó perseguint els israelites. Com s'ha comentat prèviament, l'escena s'inclou concretament a set d'elles: l'*Haggadà d'Or* (f. 14v c) (Fig. 609), l'*Haggadà Germana* (f. 16v a) (Fig. 610), l'*Haggadà Germà* (f. 6v b) (Fig. 611), l'*Haggadà Rylands* (f. 18v b) (Fig. 612), l'*Haggadà de Sarajevo* (f. 27v b) (Fig. 613), l'*Haggadà de Bolonya-Mòdena* (f. 6v) (Fig. 614) i l'*Haggadà Kaufmann* (f. 57v b, f. 58r a i f. 43r) (Figs. 615-617). A la majoria d'aquests manuscrits es tendeix a representar l'exèrcit del faraó en una vinyeta a part, relacionada amb la següent, dedicada al pas del mar Roig. No obstant això, a l'*Haggadà Germana* i a l'*Haggadà de Sarajevo* s'uneixen aquestes dues escenes en una mateixa vinyeta.

¹³⁷⁴ També es pot mencionar, respecte a la descripció iconogràfica del manuscrit, que el grup d'hebreus és capitanejat per Moisès i Aaron, però en aquest cas segueixen una columna de foc de color vermell i una altra de fum de color gris-blavós.

Fent una revisió del que es narra a la Bíblia sobre l'episodi, es pot llegir que els israelites van sortir d'Egipte formats en ordre de batalla, conduïts per Déu cap al desert i el mar Roig. Durant el trajecte, una columna de núvols els guiava, mentre que de nit una columna de foc els donava llum per poder anar avançant (Ex 13,17-22). Com ja s'ha esmentat, resulta interessant que, entre les *haggadot* catalanes, només es representi una columna de núvol o fum a l'*Haggadà de Bolonya-Mòdena*. D'acord amb el text, el sobirà d'Egipte marxà amb un gran exèrcit, ja que Déu li endurí el cor perquè sortís a perseguir els hebreus i fos vençut. S'acostaren fins a Pihairot, davant de Baal-Tsefon, on els israelites havien acampat. Els perseguits s'espantaren en veure'ls, però Moisès els digué que el Senyor intervindria a favor seu (Ex 14,1-14).

Seguint l'episodi bíblic, les escenes de les diferents *haggadot* catalanes coincideixen a mostrar l'exèrcit del faraó com a cavallers medievals armats, majoritàriament amb armadura, casc, llances i escuts, i capitanejats pel faraó coronat.¹³⁷⁵ El text relata concretament que perseguiren els israelites “amb tots els cavalls i els carros del faraó, amb els seus guerrers, i tot el seu exèrcit” (Ex 14,9),¹³⁷⁶ però en els manuscrits només figura l'exèrcit a cavall, no van en carruatge. En canvi, el vehicle es representa en manuscrits asquenazites i italians, que acompanyen l'exèrcit dels egipcis.¹³⁷⁷ Les *haggadot* catalanes no segueixen, així, l'escena que es pot apreciar als dos octateucs bizantins de la BAV (Vat. Gr. 747, f. 88r i Vat. Gr. 746, f. 189r), on es representa, al registre superior, el faraó en una quadriga, juntament amb el seu exèrcit armat, i, al registre inferior, Moisès i el poble hebreu que caminen ajudats per les columnes. A diferència d'altres escenes, el nombre de personatges inclosos a la vinyeta de les *haggadot* és més elevat, per tal d'aconseguir l'efecte de multitud que subratlla el text. L'exèrcit es mou cap a l'esquerra, en la direcció hebrea de lectura. A l'*Haggadà d'Or* l'escena del pas del mar Roig està just al costat esquerre d'aquesta vinyeta, per donar expressament la sensació de continuïtat entre l'una i l'altra. En el cas de l'*Haggadà Germà* i la *Rylands*, hi ha personatges que assenyalen cap a la miniatura dedicada al creuament de les aigües per part del poble israelita. La persecució dels egipcis també es fa present en altres manuscrits hebreus i no és rar que es combini l'escena dels egipcis perseguidors, ubicada en un foli, i els israelites

¹³⁷⁵ El faraó es pot distingir clarament a les *haggadot d'Or, Germana, Germà, Rylands, Bolonya-Mòdena i Kaufmann* (f. 58r). En canvi, no es detecta a l'escena de l'*Haggadà de Sarajevo*, però sí al pas del mar Roig.

¹³⁷⁶ En concret, a la Bíblia es detalla que eren “sis-cents carros escollits, i tots els altres carros d'Egipte, cada un amb els seus oficials” (Ex 14,7).

¹³⁷⁷ Es poden veure bé els carruatges al *Makhzor de Leipzig* (vol. 1, f. 72v), al *Makhzor Kaufmann* (f. 197r), a l'*Haggadà Hileq i Bileq* (f. 17v), a l'*Haggadà Rothschild*, al *Makhzor* de la BL (f. 60v-61r), a l'*Haggadà Asquenazita* de la BL (f. 14v-15r) i al *Makhzor Rothschild Weill*, Itàlia, 1470?, Jerusalem, Biblioteca Nacional d'Israel, ms. Heb. 8°4450, (f. 115v).

perseguits al foli contigu, com és el cas de l'*Haggadà Hispano-morisca* (f. 85r-85v) (**Figs. 618-619**), l'*Haggadà Hileq i Bileq* (f. 17v i 18r), l'*Haggadà Rothschild*,¹³⁷⁸ el *Makhzor* de la BL (Harley 5686, f. 60v-61r), l'*Haggadà Asquenazita* de la BL (f. 14v-15r) i el *Makhzor Rothschild Weill* (f. 115v-116r), entre d'altres.¹³⁷⁹

El protagonisme a les escenes el té l'exèrcit del faraó, que ocupa la totalitat de la vinyeta, llevat de l'*Haggadà Germana* i la de *Sarajevo*, que cedeixen espai de la miniatura per incloure també com els israelites travessen el mar. A l'*Haggadà de Sarajevo*, a més, es pot veure al centre de la composició un moment concret de la persecució, quan l'exèrcit egipci s'acosta als israelites a Piahriot, davant de Baal-Tsefon. En aquest manuscrit i també a l'*Haggadà de Bolonya-Mòdena* es representa la torre d'una ciutat egípcia –que podria tractar-se de Piahriot– abans que vegin apropar-se l'exèrcit del faraó i travessin el mar. Precisament, a l'*Haggadà de Sarajevo* es distingeix com un dels israelites mira enrere i assenyala atemorit cap a l'exèrcit, detall que segons U. Schubert també es troba al *Pentateuc Ashburnham* (f. 68r).¹³⁸⁰ És interessant fer notar que un dels soldats del faraó a l'*Haggadà de Bolonya-Mòdena* porta una bandera similar a la de la Corona d'Aragó, vermella i daurada.

El moment abans que els israelites creuin el mar Roig també es pot distingir en dues ocasions dins del programa iconogràfic de l'*Haggadà Kaufmann* (f. 57v b i 43r). En aquest manuscrit es dona molta rellevància a la persecució dels egipcis, que es mostra en tres ocasions, cadascuna amb la seva particularitat: al f. 57v i 58r s'ubica la persecució dins del cicle bíblic a pàgina sencera, com a escenes col·locades consecutivament, mentre que el f. 43r es presenta dins del text, decorant el panell que envolta la paraula hebrea “en sortir”, referent a la sortida d'Egipte. Al foli 57v es pot veure, d'una manera similar a l'*Haggadà de Sarajevo* i a l'*Haggadà de Bolonya-Mòdena*, com l'exèrcit del faraó, compost per genets armats amb llances dalt d'un

¹³⁷⁸ Els folis amb aquesta temàtica són el f. 23r i un foli solt no numerat que ha estat recentment adquirit per la National Library of Israel, biblioteca on es conserva el manuscrit. Es pot veure el llibre sencer escanejat a: *Rothschild Passover Haggadah*, [En línia], Jerusalem, The National Library of Israel [Consulta: 1/09/2018]: <http://web.nli.org.il/sites/NLI/English/collections/treasures/shapell_manuscripts/hagadah/rotchild/Pages/default.aspx>

¹³⁷⁹ Aquest joc a dues pàgines també apareix al *Makhzor de Leipzig* (vol. 1, f. 72v), a la *Segona Haggadà de Nuremberg* (f. 20v-21r) i a l'*Haggadà Yahuda* (f. 19v-20r), tot i que en aquests casos es juxtaposa amb l'escena del pas del mar Roig. En la primera escena es representa l'exèrcit del faraó muntat a cavall amb armes, capitanejats pel faraó. L'exèrcit armat, inserit dins d'una escena dedicada al pas del mar Roig, es pot veure al *Makhzor Kaufmann* (f. 197r) i al *Siddur d'Ulm-Treviso* (f. 248r). Els egipcis armats perseguint els israelites també es representen a la *Primera Haggadà de Joel ben Simeon de Nova York* (f. 5v), tot i que el foli següent està malmès i no es pot veure què hi havia.

¹³⁸⁰ SCHUBERT, U., «Egyptian Bondage and Exodus...», p. 29-44.

cavall, persegueix els israelites i els troben davant de Baal-Tsefon. No sembla que hi estiguin acampant, sinó que estan dins d'una ciutat, presentada com un castell amb torretes. Un d'ells toca el corn en senyal d'alarma per la persecució egípcia. L'escena del foli 58r té semblança amb les de l'*Haggadà d'Or*, *Germà* i *Rylands*, ja que només es mostra l'exèrcit egipci. En relació a la il·luminació del f. 43r, inserida dins del text de l'haggadà, es representa els israelites davant d'una torreta, carregats amb farcells a l'esquena. En un extrem es pot veure com el faraó els persegueix a cavall.¹³⁸¹ Les *haggadot* catalanes no són els únics testimonis que presenten aquest moment particular de la sortida a Egipte, tot i que és infreqüent. Es pot veure també a l'*Haggadà Hispano-morisca* (f. 84v) (**Fig. 620**), que plasma a la imatge algunes de les particularitats i característiques de l'escena. Es representa Baal-Tsefon com una alta torre per on surten els israelites, amb la mà alçada, i hi entren els egipcis, armats i acompanyats per un cavall.¹³⁸² No hi ha dubte que es tracta d'aquesta ubicació perquè hi ha una inscripció que n'indica el nom; per això també les torres de les *haggadot* catalanes podrien ser considerades la mateixa ubicació. Així, les escenes relacionades amb la sortida d'Egipte, i en especial la persecució de l'exèrcit del faraó, poden tenir diferents variants pel que fa a la seva col·locació i a la relació amb altres escenes sobre el mateix tema.

El pas del mar Roig

Per la seva importància en el relat bíblic i el poder visual de l'escena, el pas del mar Roig ha estat molt representat en l'art. És una de les escenes més importants en la vida de Moisès i ella sola pot actuar com a síntesi de la sortida del poble d'Israel del lloc on havien estat esclaus. Segons es relata a la Bíblia, Déu va ordenar als israelites que es possessin en marxa. L'àngel del Senyor caminà darrere del poble hebreu i també els acompanyà la columna de núvols entre les dues formacions. Moisès va aixecar el bastó i va estendre la mà cap a les aigües, per tal que es

¹³⁸¹ Diversos autors han comentat que el gos que es representa té relació amb el verset bíblic "Però entre els israelites ni se sentirà el lladrec d'un gos" (Ex 11,7). En concret, Epstein assenyalà que el gos amb la boca oberta indica que vol bordar, però no té llengua i no pot fer-ho. Per analitzar la funció i el simbolisme del gos en l'escena, però, s'ha de tenir en compte que el verset fa referència a la desena plaga, per explicar que el Senyor faria diferència entre el poble israelita i l'egipci, i no pròpiament a la sortida d'Egipte. A més, a l'*Haggadà Kaufmann*, dins l'escena de l'esbarzer ardent, també es representa un gos amb les mateixes característiques; això fa difícil que, tenint la mateixa forma i posició de la boca, aquí tingui aquest significat i a l'altra escena no. SCHEIBER, A., *The Kaufmann Haggadah...*, p. 28; i EPSTEIN, M. M., *The Medieval Haggadah...*, p. 251-255.

¹³⁸² A l'*Haggadà Hispano-morisca* també es fa èmfasi en la persecució dels egipcis. Al foli següent (f. 85r), es continua mostrant els egipcis perseguint els israelites. Aquest cop apareix el faraó, amb corona, juntament amb altres cavallers armats amb llances. Al f. 85v, els israelites es queixen a Moisès i es veu al seu darrere un cavall i dues llances dels egipcis a punt d'atrapar-los.

partissin en dos i poguessin passar pel mig del mar. Els egipcis els van seguir a través del mar, però Déu va fer que les rodes dels carros egipcis s'encallessin. Per ordre del Senyor, Moisès va allargar la mà cap al mar perquè les aigües cobrissin l'exèrcit egipci i van morir ofegats (Ex 14,15-29).

Seguint el text bíblic –i en alguns casos la inclusió de detalls puntuals midràixics–, el pas del mar Roig es representa a pàgina sencera a totes les *haggadot* catalanes que tenen cicle bíblic de l'Èxode, tret de l'*Haggadà de Bolonya-Mòdena*: l'*Haggadà d'Or* (f. 14v d) (Fig. 621), l'*Haggadà Germana* (f. 16v a) (Fig. 622), l'*Haggadà Germà* (f. 7r) (Fig. 623), l'*Haggadà Rylands* (f. 19r) (Fig. 624), l'*Haggadà de Sarajevo* (f. 28r a) (Fig. 625) i l'*Haggadà Kaufmann* (f. 58r b) (Fig. 626). Per resoldre aquesta escena tan important, les *haggadot* catalanes mostren diferents solucions iconogràfiques. A la majoria d'elles es diferencia clarament el poble hebreu, salvat, de l'exèrcit del faraó, a punt d'ofegar-se dins l'aigua –ja que, com s'explica a la Bíblia, el mar va cobrir tot l'exèrcit del faraó.¹³⁸³ A l'*Haggadà d'Or* i a l'*Haggadà Germana* s'il·lustra el poble d'Israel amb l'aigua fins a la cintura travessant el mar i al seu darrere hi ha l'exèrcit. A la primera d'elles, el faraó i el seu exèrcit estan morts, ofegats entremig dels peixos, que sembla que estiguin disposats a menjar-se els cadàvers dels egipcis.¹³⁸⁴ El poble d'Israel està format per homes, dones i nens, i els lidera Moisès amb el bastó des de darrere. A l'*Haggadà Germana*, un dels israelites, el que va al capdavant, porta una bandera semblant a la de l'escena de la sortida d'Egipte del mateix manuscrit (f. 16r b). És interessant remarcar que l'aigua pren forma de torres amb merlets a la zona anterior i posterior del lloc on s'ubiquen els israelites. En canvi, la zona on ells romanen comparteix el mateix fons geomètric que el de l'exèrcit egipci. Això respon al que explica el text bíblic, inscrit en hebreu dalt de la imatge: “I les aigües els feien de muralla a dreta i a esquerra” (Ex 14,22).

D'entre les *haggadot*, s'ha de destacar els casos de l'*Haggadà Germà*, la *Rylands* i la de *Sarajevo*, que representen el pas del mar Roig d'una manera particular: els israelites passen per dos camins secs paral·lels, ubicats entre les aigües on s'ofeguen els egipcis. A l'*Haggadà Germà* i a la *Rylands* es representen els camins de manera horitzontal, formant diferents

¹³⁸³ L'*Haggadà Germana* és el manuscrit on es fa menys evident l'ofegament dels egipcis, ja que encara no estan coberts d'aigua.

¹³⁸⁴ A l'*Haggadà d'Or* es pot llegir inscrit el que s'està representant: “I el Senyor va precipitar els egipcis al mig del mar” (Ex 14,27).

registres¹³⁸⁵ alternats amb zona d'aigua. Dins del mar es distingeixen els egipcis, entre ells el faraó, i els seus cavalls, que estan essent devorats per éssers marins. Els israelites, en els camins secs, porten pasteres i objectes valuosos, i també es representen alguns soldats –amb espasa, escuts, llances i una alabarda. Moisès amb el bastó i Aaron estan encarats cap al poble per conduir-lo. A l'*Haggadà de Sarajevo*, a diferència de les altres dues *haggadot*, els camins tenen forma corbada i el faraó, dins l'aigua, no es representa ofegat com la resta. Els israelites – homes, dones i nens– es representen de mig cos caminant entre les aigües. Cap d'ells és caracteritzat com a soldat, però porten els farcells a l'esquena. Els dos personatges que assenyalen cap als egipcis morts podrien tractar-se, segurament, de Moisès i Aaron. Els diversos camins per on va passar el poble hebreu són un element d'inspiració aggàdica. Com expliquen les llegendes midràixiques, els israelites van passar pel mar per dotze camins secs, cada un per a una tribu, per evitar possibles lluites a l'arribada. Els dotze camins traçats s'observen per primer cop a les pintures murals de la sinagoga de Dura Europos (**Fig. 627**).¹³⁸⁶ També a la *Bíblia d'Alba* (f. 68v-69r) (**Fig. 628**) es detecten aquests dotze camins, representats d'una manera semblant. A les dues obres acabades de citar els camins són rectes i no pas corbats com a l'*Haggadà de Sarajevo*.¹³⁸⁷ Les llegendes midràixiques al voltant dels dotze camins pel mar Roig¹³⁸⁸ apareixen, com va subratllar Bezalel Narkiss, en manuscrits grecs post-iconoclastes, com ara el Cosmas Indicopleustes (Vat. Libr. Gr. 699, f. 73v) i la traducció de l'eslavònic del segle XV conservada a Moscou.¹³⁸⁹ És probable que en el cas de les *haggadot* catalanes no es representin tots dotze camins per una qüestió d'espai: si es vol mostrar els israelites dins dels camins, no hi ha espai suficient a la vinyeta –o almenys això reduiria

¹³⁸⁵ Es pot apreciar que la composició de l'*Haggadà Germà* està formada per quatre registres i la de la *Rylands*, per cinc.

¹³⁸⁶ Als frescos de la sinagoga de Dura Europos es pot observar en seqüència com els israelites abandonen Egipte, el pas dels israelites pel mar Roig i l'ofegament de l'exèrcit egipci. A les dues últimes, la figura de Moisès, a gran escala, porta un bastó, que aixeca per fer tancar el mar i que aquest engoleixi tot l'exèrcit egipci. A diferència del text bíblic, molts dels egipcis es representen nus, sense armadura. S'ha formulat la hipòtesi que es pot deure al fet que se segueixi el comentari rabínic d'*Ester Rabbà* 3,14, on s'explica que els egipcis van rebre el càstig de morir nus al mar. Al costat, es torna a representar Moisès, amb el bastó cap al mar, partint-lo perquè els israelites puguin travessar les aigües. Hi ha diferents camins, dotze en concret, representats com a ratlles blanques horitzontals, per on passen els hebreus, en concret les dotze tribus d'Israel. A cadascuna de les dues escenes comentades hi ha, a dalt, la mà de Déu. Per tant, en aquestes pintures, datades als anys 244-245 EC, se segueix l'episodi bíblic, però s'enriqueix amb detalls midràixics.

¹³⁸⁷ A l'*Haggadà Germana* apareixen dotze personatges travessant el mar, que podrien simbolitzar les dotze tribus (PIK WAJS, Galia, «El Midrash y la Hagadá, fuentes de la iconografía bíblica del prólogo miniado de la Hagadá de Sarajevo», *De arte: revista de historia del arte*, 4, 2005, p. 17-34). Cap d'ells és identificat com a Moisès i no hi ha nens ni dones, a diferència de les altres *haggadot*.

¹³⁸⁸ *Targum de Pseudo-Jonatan* referent a l'Exode 14,21 i al Deuteronomi 1,1; Midraix *Èxode Rabbà*, 24,1; *Pirké de Rabbí Eliezer*, cap. 53; Midraix *Vaioixa*; *Bet ha-midraix*, I:51. Maimònides, en el seu comentari del *Pirqué Avot* (5,4), també utilitza les fonts midràixiques. Per això, alguns dels manuscrits de l'obra de l'autor inclouen una il·lustració dels dotze camins semicirculars. KOGMAN-APPEL, K. *Illuminated Haggadot...*, p. 163-164.

¹³⁸⁹ Eslavònic, 1495, Moscú, National Library, Uvarov Collection, ms. 1731, f. 41v.

notablement la mida dels camins. A l'*Haggadà Espanyola de Parma* (f. 6r) (**Fig. 629**) també es representa un nombre inferior de camins; en aquest cas, en són sis de semicirculars.

Una solució compositiva que mescla diferents elements citats es pot veure a l'*Haggadà Kaufmann*, on es representa un sol camí sec al centre de la composició envoltat per dues franges d'aigua. Dins d'aquestes franges es discerneixen els egipcis ofegats, entre ells el faraó, i també hi neden peixos. Moisès, al final de la filera d'israelites amb el bastó aixecat, indica la direcció al poble, format per homes de diferents edats, dones i nens, alguns dels quals porten farcells a l'esquena amb els quals varen sortir d'Egipte.

Tenint en compte les diferents *haggadot*, es pot detectar que, si bé Moisès es representa a la majoria d'elles liderant el seu poble, el faraó se sol representar dins les aigües compartint la dissort del seu exèrcit, llevat de l'*Haggadà de Sarajevo*, que seria un cas especial.¹³⁹⁰ Segons la Bíblia, tot l'exèrcit va morir ofegat al mar i ningú se'n salvà, però, com explica Bezalel Narkiss en un article dedicat exclusivament a aquest tema,¹³⁹¹ segons el midraix, el sobirà d'Egipte va ser rescatat de les aigües. El *Pirké de Rabbi Eliezer* detalla que el faraó no va compartir la sort del seu exèrcit. Al midraix *Vaioixa* s'especifica que el sobirà d'Egipte, en penedir-se dels seus actes, va ser rescatat per l'arcàngel Gabriel. Va ser torturat durant cinquanta dies, fins que va acceptar el poder de Déu. Un cop ho feu, el tragueren de les profunditats i va ser coronat rei de Nínive. Quan el faraó morí, volgué proclamar la grandesa de Déu a les portes del Cel.¹³⁹² Narkiss recopilà diferents exemples, tant jueus com cristians, que testimonien la plasmació gràfica d'aquesta llegenda. Entre els darrers, assenyalà els casos de l'església de Santa Maria Maggiore de Roma (c. 432-440), les portes de l'església de santa Sabina a Roma (c. 430) i el *Pentateuc d'Ashburnham* (f. 68r) (**Fig. 630**) com a prova que la llegenda midràixica era coneguda i representada en l'art cristià. D'aquí que es plantegés si la figuració deriva de les fonts literàries jueves o d'una adaptació dels pares de l'Església, o bé si s'integrà en l'art a partir d'un model visual paleocristià. Com estudià, els antics pares de l'Església no mencionaren aquesta llegenda, ja que consideraren el faraó un pecador indigne. Pel que fa als manuscrits hebreus, es pot distingir clarament el faraó dins l'aigua també a l'*Haggadà*

¹³⁹⁰ En la inscripció de l'*Haggadà de Sarajevo*, però, no es menciona el nom del faraó.

¹³⁹¹ NARKISS, Bezalel, «Pharaoh is Dead and Living at the Gates of Hell», *Journal of Jewish Art*, 10, 1984, p. 6-13. Segons l'autor, hi ha tres episodis consecutius relacionats amb la salvació del faraó: primer condueix el carruatge o va a cavall, després es mostra immers al mar fent una crida a Déu i finalment és rescatat.

¹³⁹² Es menciona al *Midraix Vaioixa*, recopilat a GINZBERG, L., *The Legends of...*, vol. 3, p. 29-30. També, d'acord amb una interpretació del *Pessakhim* talmúdic (118/b), el faraó no es va enfonsar, sinó només el seu exèrcit.

Espanyola de Parma (f. 6r), a l'*Haggadà Hispano-morisca* (f. 86r) (**Fig. 631**), a la *Segona Haggadà de Nuremberg* (f. 21r i 21v) i a l'*Haggadà Yahuda* (f. 20r i 20v). En aquestes dues últimes s'aprecia que el personatge està orant i està inscrit que va ser salvat pel favor de Déu, segons el *Mekilta* en relació a l'Ex 14,28.¹³⁹³

A causa de la seva importància, l'escena del pas del mar Roig es representa profusament en l'art hebreu, com ja es pot admirar a les pintures de la sinagoga de Dura Europos i també als manuscrits hebreus medievals.¹³⁹⁴ Molts d'aquests còdexs mostren el pas del mar Roig vinculat amb l'ofegament dels egipcis, encara que també va ser freqüent representar tan sols la travessia del mar. En canvi, que aparegui isolat l'ofegament del poble d'Egipte és molt més estrany, encara que no insòlit, ja que es pot apreciar a la *Primera Haggadà de Joel ben Simeon de Nova York* (f. 18r) i a l'*Haggadà Grega* (f. 13v). L'haggadà que demostra més connexió iconogràfica amb el grup català és la coneguda amb el nom d'*Hispano-morisca* (f. 86r), mentre que la resta de manuscrits difereixen més en la seva configuració, en especial pel que fa a la situació dels israelites dins del mar. A l'*Haggadà Hispano-morisca*, de manera pròxima a l'*Haggadà Kaufmann* i a l'*Haggadà de Sarajevo*, Moisès, que porta el bastó, seguit pel poble israelita – homes i dones –, camina entre dues seccions de mar on estan ofegats l'exèrcit i el faraó. A la majoria dels manuscrits hebreus, en canvi, es tendeix a ubicar el mar a un costat i no es disposa com si fossin diferents registres horitzontals. Un detall freqüent en aquests còdexs és la representació del moment exacte en què Moisès està començant a partir les aigües del mar Roig, per on conduirà el seu poble.¹³⁹⁵ També, en més d'una ocasió, es representen les columnes que guien i protegeixen els hebreus, com succeeix, per exemple, a l'*Haggadà Rothschild* (f. 23r), a l'*Haggadà Asquenazita* de Londres (f. 14v-15r), a la *Segona Haggadà de*

¹³⁹³ També es podria afegir un cas menys evident: el *Makhzor Tripartit*, de zona germànica, datat c. 1320 (f. 197r). Es representa el faraó al davant del seu exèrcit, col·locat en una zona seca, mentre que al seu darrere els seus homes s'ofeguen a l'aigua del mar.

¹³⁹⁴ De manuscrits hebreus que continguin l'escena del pas del mar Roig, es poden citar els següents: *Makhzor Eliakim de Parma*, segona meitat s. XIII, Parma, Biblioteca Palatina, ms. Parm 2887, f. 101v; *Miscel·lània del Nord de França* de la BL, f. 120r i 741v; *Haggadà Espanyola de Parma*, f. 6r; *Haggadà Hispano-morisca*, f. 86r; *Haggadà dels caps d'ocell*, f. 21v; *Makhzor de Leipzig*, vol. 1, f. 73r; *Bíblia Schocken*, f. 1v; *Makhzor Tripartit*, f. 197r; *Bíblia d'Alba*, f. 68v-69r; *Miscel·lani d'Hamburg*, f. 29v; *Makhzor de Mòdena*, f. 141v; *Haggadà Rothschild*, f. 23r; *Haggadà Asquenazita* de Londres, f. 14v-15r; *Segona Haggadà de Nuremberg*, f. 21r i 21v; *Haggadà Yahuda*, f. 20r i 20v; *Makhzor Rothschild Weill*, f. 116r; *Segona Haggadà de Darmstadt*, f. 11r; *Miscel·lània Rothschild*, f. 90r; *Siddur del Rabí de Ruzhin*, f. 168v; *Haggadà Floersheim*, p. 18; *Haggadà Grega*, f. 13v.

¹³⁹⁵ Com es pot observar, per exemple, a *Makhzor Eliakim de Parma*, f. 101v; *Haggadà dels caps d'ocell*, f. 21v; *Makhzor de Leipzig*, vol.1, f. 73r; *Haggadà Rothschild*, f. 23r; *Haggadà Asquenazita* de Londres, f. 14v-15r; *Makhzor Rothschild Weill*, f. 116r; i al *Siddur del Rabí de Ruzhin*, f. 168v. A les haggadot catalanes no es representa, però sí que s'intueix a l'*Haggadà de Sarajevo*, f. 27v.

Nuremberg (f. 21r i 21v), a l'*Haggadà Yahuda* (f. 20r i 20v) i al *Makhzor Rothschild Weill* (f. 116r).

Pel que fa a l'art cristià, l'episodi del mar Roig es va interpretar com un símbol de la salvació dels creients per mitjà del baptisme i a la vegada de la condemna dels seus enemics. Com apuntà L. Réau, a les catacumbes es va preferir seleccionar altres temes iconogràfics relacionats amb Moisès, com ara quan va fer brollar aigua d'una roca. Les primeres representacions de l'episodi no es troben fins a la sinagoga de Dura Europos i als relleus de sarcòfags paleocristians. L'esquema d'aquestes obres es configura a partir del personatge de Moisès, que amb el bastó manté separades les aigües mentre els israelites travessen el mar. A darrere també apareixen el faraó i el seu exèrcit armat, muntat a cavall i en carruatges.¹³⁹⁶ Per la relació tipològica amb el baptisme, fou comú escollir el tema per a piques baptismals, com la de San Frediano de Lucca i la de Hildesheim. En altres obres també es representa el mar a la part superior i inferior del camí per on transiten els israelites: les *Bíbliés de Pamplona* (Amiens, f. 48v i Augsburg, f. 57v) i la *Bible historiée* de la NYPL (f. 43v) fan aquesta distinció, just en el moment en què Moisès parteix les aigües, cosa que les diferenciaria de les *haggadot* catalanes. Les *Histoires bibliques* de la BNF (Français 1753, f. 34v) (**Fig. 632**) són més properes a la representació de l'*Haggadà d'Or*, on a un costat s'aprecia l'exèrcit egipci ofegat dins l'aigua i a l'altre els israelites que surten del mar, amb l'aigua que els arriba fins als genolls.¹³⁹⁷

Els israelites entonen un càntic en honor a Déu

Gràcies al prodigi del pas del mar Roig, els israelites, admirats del poder de Déu, van creure en ell i en Moisès. Després de l'èxit, Moisès va entonar un càntic en honor a la gran victòria de Déu (Ex 15,1-19). Seguint el text bíblic, l'*Haggadà Kaufmann* (f. 3v) (**Fig. 633**) és l'única *haggadà* catalana que representa aquesta escena. S'inclou en una composició que té dues seccions, una dedicada a la dansa de Míriam i les dones del poble i una altra on es pot veure Moisès i els fills d'Israel entonant un càntic amb les mans alçades cap al cel. Està inscrit un fragment d'Ex 15,1 que especifica que Moisès i els israelites van cantar.

¹³⁹⁶ Les dues escenes es poden superposar quan hi ha manca d'espai. GOOSEN, L., *De Abdías a Zacarías...*, p. 198.

¹³⁹⁷ Els manuscrits bizantins, seguint la tradició hel·lenística, prenen figures al·legòriques per compondre l'escena. La figura de *Bythos*, l'Abisme o Profunditat, és personificat per una dona, que agafa el faraó per enfonsar-lo dins l'aigua. Es pot observar, per exemple, al *Saltiri de París* (Constantinoble, s. X, París, BNF, Gr. 138, f. 419v) i als octateucs.

En l'art no és massa freqüent que es representi aquest passatge, ja que se sol preferir el moment de la dansa de Míriam, on el personatge sol tocar un instrument membranòfon. En aquesta escena, però, es pot incloure Moisès i Aaron participant del moment, com succeeix a la *Bible moralisée* de Nàpols de la BNF (f. 63r), o també el poble sencer, homes i dones (*Bíblia de Pàdua*, f. 9v o a la *Bíblia Morgan*, f. 9r). No obstant això, s'ha de remarcar que a l'*Hexateuc Ælfric* (f. 92v) (**Fig. 634**), a la mateixa pàgina on es mostra Míriam i les dones hebrees tocant, Moisès apareix a sobre amb el bastó i altres israelites ho fan amb les mans obertes enlairades, contents per l'èxit del pas del mar Roig. És, per tant, una solució més pròxima a l'escena poc representada de l'*Haggadà Kaufmann*.

La dansa de Míriam

Com s'acaba d'esmentar, després que Moisès entonés un càntic en honor a la victòria israelita, Míriam, germana de Moisès i Aaron, va dansar amb altres dones hebrees que tocaven panderetes, mentre ella entonava un cant de gràcies al Senyor (Ex 15,20-21). Aquest moment queda resumit en un sol verset a la Bíblia, i sintetitza tot el goig i l'alegria de les dones israelites per la victòria davant l'exèrcit egipci. Encara que no sigui un esdeveniment decisiu en la història del poble hebreu, sí que és un model per celebrar amb alegria el triomf de Déu sobre els egipcis. Les dones estan alegres i ballen, toquen i canten un càntic de gràcies al Senyor, càntics que també s'inclouen al sopar pasqual per celebrar i agrair la fugida d'Egipte. Si bé moltes escenes del cicle bíblic tenen un caràcter greu i seriós, en aquesta es mostra la joia del poble hebreu. L'escena de la dansa de Míriam s'inclou a moltes de les *haggadot* catalanes amb cicle bíblic: l'*Haggadà d'Or* (f. 15r a) (**Fig. 635**), l'*Haggadà Germana* (f. 16v b) (**Fig. 636**), l'*Haggadà de Sarajevo* (f. 28r b) (**Fig. 637**) i l'*Haggadà Kaufmann* (f. 3v) (**Fig. 638**). En canvi, l'*Haggadà Germà* i l'*Haggadà Rylands* prefereixen acabar el seu cicle bíblic amb el pas del mar Roig. A totes les escenes de la dansa de la profetessa, també anomenada Maria, es representa la germana de Moisès sostenint el pandero mentre altres dones ballen i en molts casos també toquen altres instruments musicals per acompanyar la dansa. Entre aquests instruments, es pot destacar un llaüt, un pandero quadrat i un de rodó, címbals i palets a l'*Haggadà d'Or*; címbals a l'*Haggadà Germana*; i un llaüt i un orgue portatiu a l'*Haggadà Kaufmann*. A la Bíblia també es narra que altres dones van imitar-la amb panderetes i dansant, però a les *haggadot* s'aprofita per mostrar una varietat d'instruments.

El que ha cridat més l'atenció als estudiosos de les *haggadot* és el pandero de forma quadrada de Míriam que apareix a l'*Haggadà d'Or*, a la *Germana* i a la *Kaufmann*.¹³⁹⁸ El pandero quadrat, membranòfon percudit, se solia tocar recolzat entre els polzes i els índexs de cada mà, per percutir amb els altres dits. A la península Ibèrica, l'instrument va ser molt utilitzat sobretot a finals de l'edat mitjana i al Renaixement i el solien tocar les dones a la cornisa cantàbrica, Portugal i Catalunya per acompanyar balls festius.¹³⁹⁹ Segons Kogman-Appel,¹⁴⁰⁰ semblaria raonable assumir que el pandero rectangular o quadrat tingui relació amb els cicles veterotestamentaris hispànics. A les bíblies de Castella del segle X al XII, Míriam sosté un pandero rodó, mentre que a la versió de la *Biblia de San Millán* del segle XIII (Madrid, Real Academia de la Historia, cod. II i III) és rectangular. També es pot afegir com a exemples de la mateixa forma les Bíblies de Pamplona d'Amiens (f. 49v) (**Fig. 639**) i d'Augsburg (f. 58v) i la *Bible historiée* de la NYPL (f. 44r) (**Fig. 640**).

La dansa de Míriam es representa en altres manuscrits hebreus, tot i que el pandero quadrat no es torna a representar. A l'*Haggadà Hispano-morisca* (f. 86v) la germana de Moisès sosté una pandereta mentre al seu cantó dues dones estan ballant, una de les quals porta bastons. La fórmula es repeteix també a l'*Haggadà italiana Schocken* (f. 32r) (**Fig. 641**). Míriam amb la pandereta circular s'observa a l'*Haggadà Espanyola de Parma* (f. 6v), tot i que es troben altres manuscrits en què la profetessa té altres instruments a les mans: a la *Biblia Schocken* sosté un tambor que percudeix amb una baqueta, mentre que a la *Segona Haggadà de Nuremberg* (f. 22r) (**Fig. 642**) i a l'*Haggadà Yahuda* (f. 21r) es representa Míriam tocant un instrument amb forma de tamborí o pandero amb una baqueta, i una altra donzella toca la viola d'arc. Al seu costat, altres dones dansen al so de la seva música, agafades de les mans. Es poden mencionar, també, altres obres on es troben tant dones tocant instruments –semblant a tamborins– com d'altres ballant, com s'aprecia als octateucs vaticans (Vat. Gr. 747, f. 90v i Vat. Gr. 746, f. 194v) i al *Saltiri Tomić*,¹⁴⁰¹ entre altres exemples.¹⁴⁰² Així doncs, encara que les *haggadot*

¹³⁹⁸ A l'*Haggadà de Sarajevo*, en canvi, es prefereix representar la pandereta amb forma circular.

¹³⁹⁹ Aquest instrument musical, també se'l coneix com a *adufe* o *aldufe*, el nom àrab de l'instrument de les mateixes característiques.

¹⁴⁰⁰ KOGMAN-APPEL, K., *Illuminated Haggadot...*, p. 67-68.

¹⁴⁰¹ *Saltiri Tomić*, c. 1356-66, Moscou, Museu Estatal d'Història, ms. 2752.

¹⁴⁰² Com menciona Réau, s'ha de tenir en compte, pel que fa als manuscrits cristians, que Míriam es va convertir en prefiguració de la Verge, perquè cantà i dansà en acció de gràcies i s'assimilà així al Magnificat de la visitació. RÉAU, L., *Iconografía del arte cristiano...*, vol. 1, p. 234.

adoptin una iconografia de la dansa de Míriam que ja es pot observar en els octateucs bizantins, a tres de les *haggadot* s'introdueix un pandero quadrat, típic de la zona i de l'època.

Com s'ha volgut remarcar, les escenes relacionades amb la sortida d'Egipte són nombroses a les *haggadot* catalanes i en els manuscrits hebreus en general. Es nota l'èmfasi en l'expulsió d'Egipte i en com són perseguits pels egipcis, d'ençà que surten de la ciutat de Ramsès, complint les ordres del faraó, fins a la dansa de Míriam. El punt culminant, el pas del mar Roig, és el que marca el final de l'esclavitud d'Egipte. Les variants entre *haggadot*, una vegada més, també es fan presents, tot i que n'hi ha menys a les parelles iconogràfiques. És interessant el fet que hi apareguin detalls midràixics que expliquen la salvació del faraó i els diferents camins pels quals van passar les dotze tribus d'Israel en creuar el mar Roig. Aquestes dues singularitats es poden veure a l'*Haggadà de Sarajevo*, i fan que tingui una iconografia particular però no pas única. En aquest sentit, s'han donat exemples d'altres obres que també inclouen aquests motius, aportant una gran riquesa iconogràfica a les escenes.

3.2.5 LA MARXA PEL DESERT I L'ALIANÇA DEL SINAÍ

Després que els israelites sortissin d'Egipte, a l'Èxode es relata la seva llarga marxa pel desert (Ex 15,22-18,27) i la important aliança al Sinaí (Ex 19,1-20,21). En el camí pel desert, per no morir d'inanició, Moisès, gràcies a la intervenció divina, va fer diversos miracles en relació amb els aliments: va fer caure una pluja de guatles i manà del cel, va endolcir aigües amargues i en colpejar una roca va fer brollar aigua.¹⁴⁰³ L'*Haggadà de Sarajevo* és l'única de les *haggadot* catalanes que inclou les escenes posteriors a la sortida d'Egipte, en concret, en representa tres: la recollida del manà, els israelites a Elim i Moisès rebent les Taules de la Llei. Les dues primeres tindrien a veure amb els miracles relacionats amb els aliments durant el difícil i dur trajecte fins a la Terra Promesa, mentre que l'última, l'entrega de la Llei a Moisès, és un moment cabdal en el llibre de l'Èxode i de la Torà.

La recollida del manà

La Bíblia relata que, després que els israelites travessessin el mar Roig, Moisès els va conduir fins al desert de Xur. Per saciar la set del poble, que es queixava de les dures condicions a les quals estava sotmès, Moisès va endolcir l'amargant aigua de Marà. Posteriorment, els israelites van arribar a Elim i van acampar entre la vegetació al costat de les aigües (Ex 15,22-27). Quan van partir d'Elim, tornant a les inclemències del desert, Déu va comunicar a Moisès que cada matí, menys dissabte, faria ploure pa des del cel i el poble hauria de recollir la ració necessària per al dia. El sisè dia haurien de collir-ne ració doble per tenir-ne pel dia següent. El poble israelita va ser alimentat per Déu amb manà durant quaranta anys, fins que arribaren a Canaan. Aquest pa que Déu els donava, el van anomenar manà, una substància “blanca com la llavor de coriandre” que “tenia un gust com de galetes de mel” (Ex 16,31).¹⁴⁰⁴ Déu va manar a Moisès i Aaron que recollissin una mesura de manà en una gerra perquè fos un recordatori de

¹⁴⁰³ RÉAU, L., *Iconografia del arte cristiano...*, vol. 1, p. 234.

¹⁴⁰⁴ Segons el midraix, el manà que va caure prop dels israelites al desert va cobrir un espai de dos mil cúbics quadrats (mesura antiga) i es fonia quatre hores després de l'albada. Pels rabins, el manà queia del cel cada dia perquè el poble tingués el seu pa calent diari. Per tal que el manà no s'embrutís, el vent i la pluja el netejaven. El manà s'adaptava al gust de cada individu particular, independentment de si era un adult o un nadó. Els rabins tenien dubtes sobre quant temps van mantenir la gerra de manà com a testimoni per les futures generacions: si ho van fer només per la següent generació o bé s'havia de mantenir fins a la vinguda del Messies. Segons rabi Iehoixua, el manà va parar de caure després de la mort de Moisès i llavors van haver de menjar tot el que varen recollir. JACOBS, J., *et al.*, «Moses»..., p. 44-57.

l'ajuda divina per a les pròximes generacions d'israelites, i aquesta gerra fou guardada posteriorment a l'Arca, juntament amb les Taules de la Llei i el bastó florit d'Aaron.

L'episodi de la recollida del manà s'inclou en una vinyeta del cicle bíblic de l'*Haggadà de Sarajevo* (f. 29v a) (Fig. 643), seguint el que es relata a la Bíblia. Es representa un grup d'israelites ajupits recollint el manà del terra, dibuixat com a petites pedres blanques, mentre que un altre grup de personatges –entre ells segurament Moisès i Aaron– sostenen a les mans un recipient ple d'aquest aliment. D'acord amb el text bíblic (Ex 16,32-34), Déu els va fer omplir una gerra amb una mesura de manà perquè l'aliment fos contemplat per les futures generacions com un senyal del seu miracle. La inscripció identifica el moment de la recol·lecta i de la seva deposició en una gerra: “Mannà”, “uns en van recollir molt, i altres poc”, “pren una gerra”(Ex 16,17.33). Pel que fa a la seva representació, els episodis relacionats amb el manà es poden dividir entre la caiguda de l'aliment, la recol·lecció per part del poble i quan recullen i guarden en una gerra el manà per a les futures generacions. En el cas de l'*Haggadà de Sarajevo*, no s'inclou la caiguda de l'aliment del cel, sinó que, per una banda, ja el recullen del terra i, per l'altra, el dipositen en un recipient. Pels cristians, l'episodi de la caiguda de manà, així com de la pluja de guatlles, es va interpretar com si fos l'Eucaristia, és a dir, que es prenia el cos de Crist provinent del Cel. D'aquesta manera, la caiguda del manà va servir de prefiguració del Sant Sopar,¹⁴⁰⁵ i també es va equiparar a la multiplicació de pans i peixos. Pel seu caràcter alimentari, el tema fou adequat per a la decoració de refectoris,¹⁴⁰⁶ i va ser més popular el miracle del manà que no pas la pluja de guatlles.¹⁴⁰⁷ L'escena del dipòsit del manà en una gerra es troba, entre altres exemples, al retaule de Klosterneuburg de Nicolau de Verdun, on es pot veure com el Summe Sacerdot la guarda a l'Arca de l'Aliança, juntament

¹⁴⁰⁵ Com s'ha fet l'incís, la caiguda del manà es posà en paral·lel amb l'Eucaristia, com si del cel caigués una pluja d'hòsties que servís per alimentar el poble. Es poden veure exemples d'aquesta relació a diversos *Speculum Humanae Salvationis* –entre ells: BNF, Arsenal 593 [ff. 1-42], f. 18r; BNF, Latin 511, f. 16v; BNF, Français 400, f. 9v; BNF, Latin 512, f. 17v; BNF, Français 188, f. 20v; BNF, Français 6275, f. 17v. En l'art flamenc, destaca el panell del tríptic del Sant Sopar a S. Pierre de Lovaina de Dirk Bouts (c. 1467), amb un programa tipogràfic que inclou el Sant Sopar i passatges de l'Antic Testament, com ho és el manà.

¹⁴⁰⁶ RÉAU, L., *Iconografia del arte cristiano...*, vol. 1, p. 235-238.

¹⁴⁰⁷ Es troben escenes relatives a la caiguda del manà a la catacumba de San Ciríac, del s. IV; al saltiri de Constantinoble de la BNF (Grec 20, f. 15r); a l'*Hexateuc Ælfric* (f. 94r); als octateucs bizantins de la BAV (Vat. Gr. 747, f. 92r i 93r i Vat. Gr. 746, f. 198r) i d'Esmirna; a la portalada de Santa Maria de Ripoll, a la *Bíblia Morgan* (f. 9v), a la *Bible Historiale* de la BNF (Français 160, f. 54r); a les *Histoires bibliques* de la BNF (Français 1753, f. 35r); a la *Weltchronik* de la Morgan Library (ms. M. 769, f. 89r); a la *Historien Bibel* de la Morgan Library (ms. M. 268 f. 8r); a la *Histoire de la Bible et de l'Assomption de Notre-Dame* de la Morgan Library (ms. M.526, f. 16v), entre d'altres. Tot i que de datació posterior, també es pot mencionar aquí la taula dels israelites recollint el manà i l'aigua d'Elim del Mestre d'Olot, datat c. 1500, que es conserva al Philadelphia Museum of Art.

amb les Taules de la Llei i la seva vara florida. La recol·lecta del manà al costat de la conserva de la mesura de manà –com succeeix a l’*Haggadà de Sarajevo*– és poc freqüent en l’art, que se sol centrar més en la caiguda i la recol·lecta. El motiu dels israelites ajupits guardant el manà en recipients és similar al que es pot observar a l’*Hexateuc Ælfric* (f. 94r) i a la *Bíblia Morgan* (f. 9v) (**Fig. 644**), entre d’altres.¹⁴⁰⁸

En l’art, la forma del manà és variable: a l’*Haggadà de Sarajevo* pren forma rodona i petita, de color blanc, similar a la dels octateucs bizantins de la BAV, de la *Bíblia Morgan*, de la *Bible Historiale* de la BNF (Français 160, f. 54r) i del *Saltiri anglocatalà de París* (f.135r). L’escena de la recollida del manà no és un tema comú dins dels manuscrits hebreus; no obstant això, es pot veure a l’anomenada *Haggadà dels caps d’ocells* (f. 22v) (**Fig. 645**). En aquest manuscrit dos personatges recullen les guatlles i el manà que Déu, amb les seves dues mans, envia des del cel.

Els israelites a Elim

Quan el poble d’Israel arribà a Elim, van acampar en un lloc verd com un oasi, amb dotze fonts i setanta palmeres (Ex 15,22-27). Aquest lloc paradisiac dins del desert es representa a l’*Haggadà de Sarajevo* (f. 29v b) (**Fig. 646**), on es pot veure com els israelites van aprofitar per recol·lectar aigua de les fonts i fruits de les palmeres. Es pot llegir inscrit en hebreu un verset del text bíblic en relació a l’escena: “I arribaren a Elim, on hi ha dotze fonts i setanta palmeres” (Ex 15,27). De les dotze fonts i setanta palmeres que es mencionen al text bíblic, només se’n mostren quatre i tres, respectivament, un nombre reduït probablement per qüestions d’espai. Encara que no s’esmentin al text, es representa Moisès amb el bastó enlairat i al seu darrere Aaron, observant la recol·lecta del poble. Així, els dos personatges es presenten com a mediadors entre Déu i els israelites.

Seguint l’ordre cronològic de la història bíblica, aquesta il·luminació s’hauria de col·locar abans de la que la precedeix, dedicada a la recol·lecta del manà, que va succeir un cop ja havien marxat d’Elim. Podria ser que l’ordre es veiés alterat perquè també al llibre de

¹⁴⁰⁸ També els israelites poden aparèixer ajupits sense emplenar les cistelles, com es pot observar a la *Bible Historiale* de la BNF (Français 160, f. 54r) i a les *Histoires bibliques* de la BNF (Français 1753, f. 35r), entre d’altres. La recol·lecció es pot fer a partir d’un recipient, o també poden sostenir el manà amb la roba de la túnica.

Nombres, inclòs a la Torà després que l'Èxode, es recorda que a Elim hi havia dotze fonts (Nm 33,9): “Van partir de Marà i arribaren a Elim, on hi havia dotze fonts i setanta palmeres, i van acampar-hi”.

D'entre els episodis relacionats amb l'alimentació i la beguda durant la marxa pel desert, els israelites a Elim és una de les escenes menys representades en l'art. A la Bíblia es resumeix l'episodi en un sol vers, cosa que fa que no tingui tanta possibilitat narrativa com les escenes de les aigües amargues de Marà, la caiguda del mannà o l'aigua que va rajar d'una roca, més populars. No obstant això, l'escena també fou representada en diverses obres pictòriques. La manera de representar les fonts d'aigua del terra, com si fossin petites basses, coincideix amb l'escena dels octateucs bizantins de la BAV (Vat. Gr. 747, f. 91r i Vat. Gr. 746, f. 196r) (**Fig. 647**), de la *Bible moralisée* de Nàpols de la BNF (**Fig. 648**), de la *Bíblia de Pàdua* de la BL (f. 9v) (**Fig. 649**) i de la *Bible moralisée* de la BNF (Français 167, f. 24v), per posar alguns exemples. A tots aquests manuscrits es pot veure que són ni més ni menys que dotze les fonts que es representen, com es detalla al text bíblic. Les palmeres, ja sigui acostant-se a la forma real d'aquest arbre o amb una aproximació més llunyana, també es representen, i el seu nombre és variable. A l'hora de destacar semblances amb l'*Haggadà de Sarajevo*, es pot veure que el tipus de palmera s'assembla a la representada als octateucs i a la *Bíblia angevina de Nàpols* de la BNF. D'aquesta última, a més, comparteix el motiu dels israelites collint els fruits de les palmeres, a banda i banda de l'arbre, i dos israelites estan ajupits per buscar aigua, de la mateixa manera que a l'haggadà.¹⁴⁰⁹ La *Bíblia de Pàdua* de la BL també inclou, com el manuscrit hebreu, la figura de Moisès amb el bastó davant d'Aaron, però a la Bíblia italiana també estan seguits per la resta del poble, col·locats al seu darrere. Així, aquesta escena de l'*Haggadà de Sarajevo* té paral·lels amb motius particulars dels manuscrits cristians citats. Pel que fa a altres manuscrits hebreus que incloguin l'escena d'Elim, es pot mencionar la *Segona Haggadà de Nuremberg* (f. 22r) (**Fig. 650**) i l'*Haggadà Yahuda* (f. 21v), en els marges de la qual es representa una filera d'arbres i una font amb diverses aixetes, solució que difereix de l'haggadà catalana, si bé es representa el mateix moment bíblic.

¹⁴⁰⁹ A la *Bible moralisée* (BNF, Français 167) també es repeteix el motiu dels israelites recollint aigua. En el cas del manuscrit francès, però, estan omplint gerres, mentre que al manuscrit hebreu omplen bols petits.

Moisès rep les taules de la Llei al mont Sinaí

Tres mesos després de sortir d'Egipte, el poble d'Israel va arribar al desert del Sinaí. Moisès va pujar la muntanya al costat de la qual havien acampat¹⁴¹⁰ i es comunicà amb Déu, que li proposà una aliança. Moisès va actuar d'intermediari entre el Senyor i el poble israelita, i li digué a la divinitat que el poble estava d'acord a observar la seva aliança per tal de ser el poble escollit. El cabdill va purificar el poble i el tercer dia va aparèixer un núvol espès dalt de la muntanya, que fumejava perquè Déu hi havia baixat enmig del foc. Des d'allà el Senyor el cridà i ell hi pujà, mentre que el poble s'esperava a sota perquè no podien tocar la terra sagrada. Mentre Déu parlava a Moisès i li donava els Deu Manaments, se sentien trons i corns i el poble s'aterrorí del poder diví (Ex 19-20). Un cop la Llei li fou entregada, Moisès va baixar de la muntanya amb les dues taules de l'Aliança, escrites per la mà de Déu a tots dos costats (Ex 32,15-16).

Aquest moment tan important per la història del poble hebreu, ja que són les Lleis divines que el poble seguí des d'aleshores, es representa a pàgina sencera a l'*Haggadà de Sarajevo* (f. 30r) (Fig. 651). La imatge sintetitza el passatge bíblic de l'entrega de la Llei a Moisès. S'aprecia com a dalt de la muntanya, més gran que la resta, hi figura Moisès, que sosté les Taules a les mans. Està envoltat per un núvol espès, fruit de les flames divines fumejants, i del cel emergeix un corn. Se segueix així la narració bíblica: “va aparèixer dalt la muntanya un núvol espès; esclataren trons i llamps i es va sentir un toc de corn fortíssim” (Ex 19,16) i “El fum anava pujant com el d'un forn i tota la muntanya s'estremia. El toc del corn es va posar a retrunyir més fort. Moisès parlava i Déu li responia amb la veu del tro” (Ex 19,18-19). El poble israelita està situat al peu de la muntanya, perquè estava prohibit trepitjar-la, i tots miren cap a Moisès, admirats alhora que temorosos. Aaron, destacat de la resta del poble, està col·locat més amunt. Sosté a les mans un llibre obert, no en va fou escollit primer Gran Sacerdot del poble hebreu. En hebreu estan inscrits, a sobre i a sota de la vinyeta, passatges dels capítols 19 i 24,7 de l'Èxode referents a l'escena: “Moisès va pujar cap a Déu”, “presentant la Llei”, “ells varen romandre al peu de la muntanya”, “i tot el poble tremolà”, “tot el que ha dit el Senyor i l'obeïrem”. Com a particularitat de l'escena inclosa a l'*Haggadà de Sarajevo*, es pot senyalar

¹⁴¹⁰ Pels rabins, la muntanya del desert del Sinaí, on Moisès va rebre la Llei, tant es podia anomenar Sinaí com Horeb. A més, també se li va donar el nom de “muntanya de Déu”. Segons el *Pirké de Rabbi Eliezer* (XLI), va ser anomenada Sinaí després que Déu s'aparegués a Moisès dins l'esbarzer ardent. El Senyor va escollir aquesta muntanya perquè era més baixa que les altres, cosa que va ocasionar una disputa perquè les altres muntanyes també volgueren tenir aquest privilegi.

que, a primer terme, la muntanya queda rodejada pel poble hebreu, que mira cap amunt, on Moisès està dempeus amb la Llei. Els israelites que es troben al peu de la muntanya estan encarats cap a aquesta; així, els que apareixen al centre estan pintats d'esquena, i als que estan col·locats als extrems se'ls veu més la cara, sense arribar a la frontalitat.

A diferents manuscrits hebreus, especialment de zona asquenazita i italiana des de la segona meitat del segle XIII, es representa aquest tema, que és molt important per a la història del poble jueu.¹⁴¹¹ Tant es pot representar Déu lliurant les taules de la Llei a Moisès, com el cabdill entregant-les al poble, o fins i tot les dues consecutivament. Els manuscrits hebreus no representen Déu amb forma humana, sinó que s'opta per altres solucions, entre elles la imatge d'una mà que sosté les taules o els àngels que fan l'entrega de la Llei. Per respectar la figura de Déu, també fou freqüent que no es representés el moment exacte de l'entrega divina, sinó que Moisès ja pot tenir les taules a la mà. El corn que surt del cel, motiu vist a l'*Haggadà de Sarajevo*, també apareix freqüentment en altres manuscrits hebreus.¹⁴¹² Poden ser representats més d'un corn, amb formes que recorden trompetes, i també poden ser tocats per àngels. També fou habitual que Aaron destaqués de la resta del grup d'israelites, i en aquest sentit es troben diferents solucions representatives per aconseguir donar-li aquest protagonisme. Es pot col·locar Aaron a sota de Moisès, com al *Makhzor Tripartit* (f. 3r) (**Fig. 652**) i al *Siddur d'Ulm-Treviso* (f. 271r). En el cas de la *Segona Haggadà de Nuremberg* (f. 37v) i de l'*Haggadà Yahuda* (f. 36v), el sacerdot està agenollat, sense que aparegui cap dels israelites al darrere. És interessant remarcar que a la *Segona Haggadà de Darmstadt* (f. 9v) (**Fig. 653**) Aaron sosté un llibre, diferenciat de la resta del poble hebreu, com succeeix a l'*Haggadà de Sarajevo*. El núvol que envolta Moisès no sembla que aparegui als manuscrits hebreus mencionats, però en canvi hi ha altres similituds que es comparteixen amb el *Makhzor de Dresden* (f. 202v) (**Fig. 654**), del segle XIV.¹⁴¹³ En el manuscrit apareix l'entrega de les Taules per part de la mà de Déu a Moisès i com aquest després les lliura a Aaron, que les sosté al seu davant, agenollat. És

¹⁴¹¹ L'escena de Moisès amb la Torà, ja sigui rebent-la com entregant-la, es pot trobar als següents manuscrits hebreus: *Makhzor d'Eliakim de Parma*, f. 101v; *Makhzor de Worms*, (*Worms Mahzor*), 1272, Israel, Biblioteca Nacional, Heb. 4°781/1, f. 151r; *Pentateuc de Regensburg*, f. 154v; *Haggadà dels caps d'ocell*, f. 23r; *Makhzor de Leipzig*, vol. 1, f. 130v; *Bíblia Schocken*, f. 1v; *Makhzor Tripartit*, f. 3r; *Makhzor de Dresden*, Alemanya, s. XIV, Dresden, Sachsische Landesbibliothek, A 46 a, f. 202v; *Siddur Forlì*, 1383, Londres, The British Library, ms. Additional 26968, f. 145r; *Siddur d'Ulm-Treviso*, f. 271r; *Segona Haggadà de Darmstadt*, f. 69r i 177r; *Makhzor Rothschild Weill*, f. 203v; *Segona Haggadà de Nuremberg*, f. 37v; *Haggadà Yahuda*, f. 36v; *Haggadà Floersheim*, p. 15; *Haggadà de Chantilly*, f. 19v; *Haggadà Grega*, f. 14r.

¹⁴¹² Els corns es poden apreciar a *Makhzor Tripartit*, f. 3r; *Makhzor de Dresden*, f. 202v; *Segona Haggadà de Darmstadt*, f. 9v; *Makhzor Rothschild Weill*, f. 203v; *Haggadà Floersheim*, p. 15; *Haggadà de Chantilly*, f. 19v; *Haggadà Grega*, f. 14r.

¹⁴¹³ *Makhzor de Dresden*, Alemanya, s. XIV, Dresden, Sachsische Landesbibliothek, A 46 a, f. 202v.

probable que, seguint el mateix sentit, a l'*Haggadà de Sarajevo* es pugui fer una lectura similar a la del *Makhzor*: un cop Moisès rebé les Taules, també Aaron s'instruí en la Llei. A cada costat de l'escena del *Makhzor* hi ha un àngel que fa sonar un corn. A sota dels dos germans, separats per una franja, se situen els israelites, que imploren amb exagerats moviments de mans obertes, mentre miren cap a dalt, on hi ha Moisès. També es manté la característica comentada a l'*Haggadà de Sarajevo* de presentar personatges d'esquenes.

Per fer altres comparacions, s'ha de tenir en compte que en els manuscrits cristians és comú que Crist, mostrant la meitat superior del cos des dels núvols, entregui les taules a Moisès.¹⁴¹⁴ Seguint el text bíblic, Moisès sol estar dalt d'un turó rocós, i a baix el pot esperar el poble israelita, o bé es concentra l'escena tan sols en la figura de Crist i Moisès.¹⁴¹⁵ No és tan habitual que es representin els corns, tot i que se'n troben exemples, com a l'altar de Klosterneuburg. L'estructura de situar els hebreus a sota mirant cap amunt tampoc no és típica, però s'observa en una Bíblia amb Antic Testament del segle X conservada al Vaticà (BAV, Ms. Reg. Gr. 1 B, f. 155v). En aquest manuscrit Moisès rep la Llei amb les mans velades, però abans es veu com es descalça.¹⁴¹⁶ També s'aprecien personatges al peu de la muntanya, envoltant-la –i per tant, alguns d'ells d'esquenes–, al *Missal per l'arquebisbe Bernhard von Rohr de Salzburg*, obra de Berthold Furtmeyr l'any 1489 (**Fig. 655**).¹⁴¹⁷ Dels exemples citats, però, l'escena de l'*Haggadà de Sarajevo* té més semblances amb els manuscrits hebreus asquenazites d'Alemanya i d'Itàlia, i especialment, com s'ha indicat, amb el *Makhzor de Dresden*, amb el qual comparteix més d'una particularitat iconogràfica.

¹⁴¹⁴ Al cristianisme, l'escena de l'entrega de la Llei a Moisès serví de prefiguració per a la Transfiguració i l'entrega de la Llei a sant Pere, així com també a la Pentecosta i al *Noli me tangere* (RÉAU, L., *Iconografía del arte cristiano...*, vol. 1, p. 242-243).

¹⁴¹⁵ En els octateucs bizantins també es representa Moisès rebent-les i després entregant-les, com s'ha vist que apareix en alguns manuscrits asquenazites.

¹⁴¹⁶ Moisès es descalça també en l'escena de l'esbarzer ardent com a acte de respecte en un terreny sagrat. A més, segons la tradició, l'episodi de l'esbarzer ardent va tenir lloc al mont Horeb. S'ha de tenir present que les dues teofanies es poden representar de costat per aquesta similitud.

¹⁴¹⁷ FURTMAYER, Berthold, *Missal per l'arquebisbe Bernhard von Rohr de Salzburg*, Alemanya, 1489, Munic, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 15710.

3.3 ALTRES PASSATGES BÍBLICS

Després que s'il·lustri l'important episodi de Moisès rebent les taules de la Llei, a l'*Haggadà de Sarajevo* s'inclouen altres escenes bíbliques que no es narren a l'Èxode, sinó als llibres de Nombres i Deuteronomi. Aquestes escenes estan relacionades amb la successió i el comiat de Moisès; per tant, serien la clausura de la història del personatge. Abans de morir a la muntanya de Nebó, Moisès va proclamar com a successor Josuè, i també va beneir les tribus d'Israel. Segons la seqüència cronològica, l'escena en la qual Moisès imposa les mans a Josuè (Nm 27,12 i Dt 34,9) hauria de precedir l'escena en què beneeix el poble abans de morir (Dt 33,1), i no pas amb l'ordre invertit que segueix el manuscrit hebreu. Encara que totes dues siguin escenes pròximes a la mort del cabdill, es prefereix no incloure el traspàs de Moisès.

Moisès beneeix el poble d'Israel abans de morir

Abans de morir, Moisès va beneir els israelites adreçant-los unes paraules (Dt 33). El cabdill recordà l'entrega de la Llei al Sinai i beneí per separat cada una de les dotze tribus, tot recordant que Israel acabaria vencent els seus enemics gràcies a la protecció divina. L'escena de la benedicció es pot observar a l'*Haggadà de Sarajevo* (f. 31v a) (**Fig. 656**), on es pot veure com Moisès, proporcionalment més gran que la resta, s'adreça als israelites, asseguts davant seu. Darrere del cabdill hebreu, un personatge li col·loca les mans a l'esquena per ajudar-lo a mantenir-se dret, ja que era gran i vell. Aquest no és altre que el seu successor, Josuè, a qui a la vinyeta següent Moisès imposa les mans per escollir-lo com a líder del poble. La inscripció ajuda a identificar l'escena: "Aquesta és la benedicció, Moisès, l'home de Déu, va beneir així el poble" (Dt 33,1). Com a escena semblant a la del manuscrit hebreu, es pot citar la benedicció de Moisès al seu poble de les *Histoires bibliques* de la BNF (Français 1753, f. 54v) (**Fig. 657**), on també apareix Moisès dret a un costat, davant del poble d'Israel. En aquest cas, estan inclinats al seu davant i no pas asseguts, però es demostra també la seva subordinació al cabdill. A més, tampoc no apareix Josuè al seu darrere.¹⁴¹⁸ L'escena de la benedicció de Moisès també es pot trobar dins l'escena de la mort del líder hebreu, com succeeix a la *Bible Historiale* de la BNF (Français 152, f. 94v), tot i que seria una solució iconogràfica no compartida amb el manuscrit hebreu, que, com s'ha comentat, prefereix no incloure en el cicle l'escena de la mort.

¹⁴¹⁸ Una solució ben diferent de l'escena es pot observar a la *Bíblia de Pàdua* de la BL (f. 59v), on apareix Moisès sobre un turó envoltat per una multitud. A l'escena següent al cabdill hebreu se'l mostra ja mort.

Moisès baixa de la muntanya Abarim i imposa les mans a Josuè

Segons el llibre de Nombres, entre les seves darreres disposicions i prescripcions, Moisès va escollir com a successor Josuè, fill de Nun, seguint la voluntat divina. Déu va ordenar a Moisès que pugés a la muntanya de la serra d'Abarim i li anuncià que moriria un cop contemplés la terra des de dalt. Li digué també que es reuniria amb el seu germà ja difunt, retraient-li que al desert no havia seguit les seves ordres. Moisès replicà que si ell moria, el poble necessitaria un guia, així que Déu li va dir que imposés les mans al fill de Nun, el presentés a la comunitat i li donés el càrrec. Abans que Josuè prengués una decisió, havia de consultar-ho amb el sacerdot Eleazar (Nm 27,12-23). A Deuteronomi 34,9, es torna a recordar que Moisès havia imposat les mans a Josuè i que aquest havia quedat ple de saviesa; per això fou escoltat pels israelites. És probable que, pel fet que al Deuteronomi es torni a recordar que Josuè fou imposat, després de la benedicció de Moisès a les tribus d'Israel, la vinyeta s'hagi pogut incloure amb posterioritat i no pas abans, com hauria de ser cronològicament.

Seguint el text bíblic, l'escena de l'*Haggadà de Sarajevo* (f. 31v b) (**Fig. 658**) mostra Moisès al peu de la muntanya Abarim imposant les mans a Josuè, que està inclinat davant seu. Darrere del fill de Nun, el poble israelita està atent al que succeeix. La inscripció de la vinyeta cita un verset del llibre de Nombres i un altre del Deuteronomi, relatius al mateix episodi: “Puja en aquesta muntanya d'Abarim”, “I Josuè, el fill de Nun, havia quedat ple de l'esperit de saviesa” (Nm 27,12 i Dt 34,9). Moisès imposant les mans al seu successor es pot observar en altres manuscrits, com a les *Bíbliques de Pamplona* d'Amiens (f. 65r) (**Fig. 659**) i d'Augsburg (f. 78v). En cap dels dos casos no hi ha el poble que testimonia l'esdeveniment: només apareix Moisès ja gran, mentre que Josuè és caracteritzat com un jove imberbe. El poble israelita es pot veure, en canvi, a l'escena de la imposició de Josuè de les *Bible Historiale* de la BNF (Français 152, f. 80v i Français 156, f. 101r) (**Fig. 660**) i a les *Histoires bibliques* de la BNF (f. 51r), cosa que fa que s'aproximin més al resultat de l'*Haggadà de Sarajevo*. Que es relacioni amb la baixada del mont Abarim, però, és rar. És interessant que, precisament en una altra vinyeta de les *Histoires bibliques* (f. 55r), Moisès es trobi a les muntanyes d'Abarim, davant de Crist, des d'on veu la terra promesa abans de morir al mont Nebó.

Amb aquesta escena s'acaba el cicle bíblic de l'*Haggadà de Sarajevo*, que inclou diferents llibres de la Torà. Com s'ha remarcat, en aquest manuscrit es representa una gran selecció d'escenes corresponents als llibres del Gènesi i de l'Èxode, i esdevé especial perquè és l'única

haggadà catalana que inclou escenes posteriors a la dansa de Míriam. Aquestes dues són escenes poc representades en l'art en comparació amb les més populars, com ara les plagues i el pas del mar Roig. Comptant que és l'única haggadà catalana conservada que les inclou, no devia ser un fet habitual en terres de la Corona. No obstant això, en manuscrits asquenazites, encara que no s'hi incloguin aquestes escenes en concret, hi ha més casos que allarguen el programa iconogràfic del llibre de l'haggadà més enllà de l'Èxode.

4. ELS CICLES BÍBLICS DE LES *HAGGADOT* CATALANES: ANÀLISI COMPARATIVA I CONTEXT CREATIU

Un cop feta l'anàlisi de cadascuna de les escenes bíbliques incloses a les *haggadot* catalanes, resulta necessari fer una valoració conjunta dels cicles bíblics dels manuscrits per arribar a unes conclusions generals. Així, s'ha volgut fer èmfasi en tres apartats diferenciats que són bàsics per entendre el programa iconogràfic. En primer lloc, s'analitzen les fonts textuais que van poder repercutir en els cicles bíblics, fent un incís particular en els temes extrabíblics. En segon lloc, s'observen els models i les correspondències amb altres obres, que s'estudien fent una anàlisi comparativa amb altres testimonis artístics, tant cristians com jueus, i abordant la relació entre *haggadot*. En tercer lloc, s'acosta el significat i la funció de les imatges, que han de ser interpretades en relació al llibre de què formen part i al seu context.

4.1 LES FONTS TEXTUALS PRINCIPALS DELS CICLES BÍBLICS DE LES *HAGGADOT* I LA SEVA REPERCUSSIÓ EN LA ICONOGRAFIA

Com s'ha anat mencionant en els comentaris de les escenes bíbliques de les *haggadot*, la font literària principal que se segueix no és el text de l'haggadà, sinó la Bíblia i la literatura extrabíblica, el corpus de *midraixim* i *targumim*. La Bíblia és, sens dubte, la font més rellevant,¹⁴¹⁹ encara que els seus continguts es poden haver aplicat a partir d'una altra font

¹⁴¹⁹ Sobre la Bíblia en l'art vegeu, entre d'altres: JAMES, M. R., «Illustration of the Bible», *Cambridge Antiquarian Society's Communications*, vol. VII, 1893, p. 31-69; BRION, Marcel; HEIMANN, Heidi, *The Bible in Art. Miniatures, Drawings, Paintings, and Sculptures inspired by the Old Testament*, London, Phaidon Press, 1956; WORMALD, Francis, «Bible Illustration in Medieval Manuscripts», LAMPE, G. W. H. (ed.), *The Cambridge History of the Bible*, vol. 2, Cambridge, Cambridge University Press, 1969, p. 309-337; STAHL, Harvey, *The Iconographic Sources of the Old Testament Miniatures, Pierpont Morgan Library, MS 638*, tesi doctoral, Columbia University, 1974; KAUFFMANN, Claus Michael, *The Bible in British Art: 10th to 20th Centuries*, Victoria & Albert Museum, Exhibition September 1977-January 1978, [n.p.], Cowell, 1978. [Cat. exp.]; STAHL, Harvey, «Old Testament Illustration during the Reign of St. Louis: The Morgan Picture Book and the New Biblical Cycles», BELTING, Hans (ed.), *Il medio oriente e l'occidente nell'arte del XIII secolo*, Bologna, Cooperativa Libreria Universitaria Editrice Bologna, 1982, p. 79-94; RICHÉ, Pierre; LOBRICHON, Guy (dir.), *Le Moyen Âge et la Bible*, Paris, Beauchesne, 1984; VERDON, Timothy (ed.), *L'Arte e la Bibbia: immagine come esegesi Biblica*, Firenze, Biblia, Associazione Laica di Cultura Biblica, 1992; CAVINESS, Madeline, H., «Biblical Stories in Windows. Were they Bibles for the Poor?», *Paintings on Glass. Studies in Romanesque and Gothic Monumental Art*, Adlershot, Variorum, 1997, p. 103-147; GOODNICK WESTENHOLZ, Joan (ed.), *Images of Inspiration: The Old Testament in early Christian Art*, Jerusalem, Bible Lands Museum Jerusalem, 2000. [Cat. exp.]; KAUFFMANN, Claus Michael, *Biblical imagery in medieval England, 700-1550*, London, Harvey Miller, 2003; SPIER, Jeffrey (ed.), *Picturing the Bible: the Earliest Christian Art*, New Haven, Yale University Press, 2007. [Cat. exp. Kimbell Art Museum]; KIDD, Judith A., *Behind the Image: Understanding the Old Testament in Medieval Art*, Bern; New York, Peter Lang, 2013.

visual relacionada. A continuació, es dedica atenció a les fonts literàries que s'esmenten a les *haggadot* catalanes per extreure'n conclusions que ajudin a entendre la repercussió i l'adaptació de les fonts a la iconografia.¹⁴²⁰

4.1.1 La Bíblia hebrea a les *haggadot* catalanes

La Bíblia (del grec βιβλία, pl.) és el nom que designa el conjunt de llibres canònics del cristianisme i del judaisme. La Bíblia hebrea, però, només inclou la part que correspon a l'Antic Testament dels cristians. La successió de llibres varia en la Bíblia hebrea, grega (LXX) i llatina, i la forma actual és el resultat de diverses redaccions. El corpus de llibres es regeix per una pauta o regla, anomenada cànon, que només inclou els llibres considerats normatius. En el cànon catòlic s'inclouen quaranta-sis llibres dins de l'Antic Testament, mentre que la Bíblia hebrea suma un total de vint-i-quatre llibres. La diferència entre una selecció i l'altra és que a la darrera no s'inclouen els denominats “llibres deuterocanònics”, llibres que en un inici no van ser inclosos al cànon, però que s'afegiren posteriorment al cànon catòlic i a la *Septuaginta*. A més, també s'uneixen llibres en un de sol, com succeeix en els dos llibres de Samuel, els dos de Reis, els dos de Cròniques, la unió d'Esdràs i Nehemies i dels dotze profetes menors en un sol llibre. També hi ha algun canvi d'ordre, ja que només s'inclouen tres llibres de profetes majors i Daniel s'afegeix dins dels Escrits. A més, també es poden apreciar lleugeres diferències en el text i en les seqüències. La Bíblia hebrea se subdivideix en tres parts: la Llei (Torà), els Profetes (*Neviim*) i els Escrits (*Ketuvim*). Les lletres inicials de cadascuna de les tres parts formen l'acrònim de *Tanakh*. De la Bíblia hebrea, n'hi ha dos cànons: l'Alexandrí, el mateix que proposa la *Septuaginta*, i el cànon de Palestina.

Els dos primers llibres de la Torà, el llibre del Gènesi –*Bereixit* en hebreu– i de l'Èxode –*Xemot* en hebreu– conformen la temàtica bíblica dels cicles de les *haggadot* catalanes, si bé l'*Haggadà de Sarajevo* inclou poques escenes més dedicades a altres llibres de la Torà. En la creació del cicle bíblic narratiu del programa iconogràfic dels manuscrits, s'adaptà el contingut d'un text bíblic a unes imatges narratives, que formen una seqüència bíblica disposada en ordre cronològic, fent un procés de translació de text a imatge i/o fent la translació d'imatge a imatge. A més, també s'ha de tenir en compte la transmissió oral dels cicles bíblics que afectava la

¹⁴²⁰ En aquest capítol es fa referència a les fonts que s'han anat citant en el comentari de cadascuna de les escenes dels cicles bíblics de les *haggadot* catalanes, amb l'objectiu de fer un recopilatori i extreure'n conclusions.

comprensió dels episodis, cosa que també es pot veure reflectida a la iconografia. Les imatges bíbliques poden tenir més d'un significat, no només literal; s'ha de conèixer especialment la tradició cultural, litúrgica, literària i visual jueva per comprendre el context en què foren creats els manuscrits.

S'ha de tenir present que en la narració seqüencial s'empren un seguit de convencions visuals que faciliten la comprensió de la lectura i eren conegudes pels qui observaven els cicles. Amb la representació d'un o més personatges protagonistes de la narració, caracteritzats com a tals, generalment fent alguna acció, al costat d'objectes i altres elements, s'evoca el text amb més o menys elements. A més, si es representa un fons figuratiu, sigui interior o exterior, s'ajuda a comprendre l'escena i s'enriqueix la narració amb més detalls.¹⁴²¹ També era habitual que el personatge, si es volia mostrar fent dues accions diferents seguides, es representés de costat dues vegades, o les que calgués, com bé es pot apreciar a les *haggadot*. Una mostra d'això seria l'escena de Moisès i l'esbarzer ardent de l'*Haggadà d'Or* (f. 10v), en la qual Moisès apareix dues vegades, una cobrint-se el rostre en veure l'esbarzer i l'altra descalçant-se, i també quan Moisès apareix quatre vegades testimoniant el miracle de la mà leprosa (*Haggadà Germà*, f. 2r a, i *Rylands*, f. 14r a). En moltes vinyetes de les *haggadot* apareixen dues escenes de costat, relacionades cronològicament, i normalment el protagonista –o els protagonistes– es dibuixen repetits a les dues escenes. Les dues escenes es col·loquen simplement de costat dins de la composició, o se separen visualment amb un arbre –recurs també usat en els cicles cristians– que apareix especialment a l'*Haggadà Germana* i també en moltes ocasions a l'*Haggadà d'Or*. En algun cas concret, es juga amb el significat i la funció de l'arbre en l'escena. Això succeeix en el naixement d'Esau i Jacob de l'*Haggadà de Sarajevo* (9v a), on Esau, representat ja adult al costat de l'escena del seu naixement, dispara a uns ocells col·locats a sobre d'un arbre –que alhora separa les escenes. Les escenes escollides representen normalment el moment àlgid de l'episodi, duent a terme les accions que el sintetitzen perquè sigui comprès en la seva plenitud. D'acord amb les característiques dels manuscrits hebreus, la lectura de les escenes s'ha de fer de dreta a esquerra, seguint l'ordre hebreu. Així, la composició dels elements disposats en la vinyeta segueix aquesta direcció, de dreta a esquerra, però s'ha d'assenyalar que hi ha casos en què l'*Haggadà d'Or* va a la inversa, seguint l'ordre cristià. D'aquí que s'hagi plantejat que aquest manuscrit es va copiar d'un model cristià i no es va tenir en compte la inversió, o bé que

¹⁴²¹ SCHAPIRO, Meyer, *Words and Pictures: on the Literal and the Symbolic in the Illustration of a Text*, Le Hague, Mouton, 1973; PICKERING, Frederick P., *Literature and Art in the Middle Ages*, Londres, Macmillan, 1970.

als miniaturistes, en ser cristians, els va sortir aquest ordre naturalment en alguns casos. És interessant que l'ordre girat d'algunes escenes de l'*Haggadà d'Or* es corregeixi a l'*Haggadà Germana*.¹⁴²² Totes les vinyetes bíbliques de les *haggadot*, a excepció de l'*Haggadà de Bolonya-Mòdena* i l'*Haggadà Prato*, incorporen una inscripció en hebreu, que sol ser una cita de l'episodi bíblic que s'està representant o una adaptació abreujada que n'explica el contingut. En el cas de l'*Haggadà d'Or*, com que hi ha escenes amb el sentit invertit, hi ha ocasions en què l'escrivà també gira l'ordre de les inscripcions per adaptar-se a la imatge, cosa que indica que les imatges van ser fetes amb anterioritat al text, ja que algú ben acostumat a l'hebreu no canviaria l'ordre. L'*Haggadà Prato*, que conté escenes bíbliques inacabades, tampoc no inclou inscripcions, cosa que pot indicar que s'havien fet amb posterioritat a la imatge. En el cas de l'*Haggadà de Bolonya-Mòdena*, els noms dels personatges principals estan anotats a sobre de cadascun, dins de la vinyeta, així com el nom abreujat del tema de l'escena, com succeeix en les plagues. Pel que fa als personatges representats, la figura de Déu no es representa antropomòrficament en cap ocasió, característica compartida amb la miniatura hebrea d'altres territoris, però s'usen altres estratègies visuals per representar la divinitat, ja sigui a partir d'una mà, de rajos o del cos d'un àngel, com a missatger diví.¹⁴²³ Així, el cicle bíblic de les *haggadot* catalanes segueix la Bíblia fent ús de les convencions tradicionals en la configuració narrativa de les escenes i adaptant-ho a particularitats jueves, com és el sentit de lectura i la no representació figurativa de Déu.¹⁴²⁴ A més de la il·luminació dels episodis que segueixen fidelment el que es narra al text bíblic, els estudiosos també detectaren que s'hi havia afegit uns elements procedents d'altres textos literaris jueus en relació als passatges bíblics, en molts casos ampliant-ne la interpretació.

¹⁴²² A l'*Haggadà Germana* es corregeix la seqüència de la imatge, segons l'ordre hebreu, a les escenes de Lot fugint de Sodoma i Isaac beneint el seu fill Jacob. A més, també es detecten vinyetes on la composició és a imatge mirall, com és el cas de les escenes d'Adam donant nom als animals, els somnis de Josep, Josep interpreta els somnis del faraó, Josep parla amb els germans perquè portin Benjamí i fa arrestar Simeó, Josep es dona a conèixer i abraça Benjamí.

¹⁴²³ Aquest tema es desenvolupa en l'apartat 4.2, "Models i correspondències artístiques".

¹⁴²⁴ El tema de l'eliminació de les connotacions cristianes en la iconografia de les *haggadot* es detalla a l'apartat 4.2, "Models i correspondències artístiques".

4.1.2 Les fonts extrabíbliques i la seva repercussió en la iconografia bíblica

Tot i que la influència visual fou fonamental en la configuració de la iconografia bíblica, les fonts literàries constitueixen una part important a l'hora d'interpretar la iconografia. Sense el coneixement d'aquests textos, en especial de les fonts extrabíbliques, seria impossible conèixer molts dels significats en relació a les llegendes i a les apreciacions que van més enllà del que s'explica a la Bíblia. Aquestes interpretacions, utilitzant l'exegesi, citaven els versos de la Bíblia per explicar-ne i interpretar-ne el significat. Elaborades pels rabins, foren comunes en el període hel·lenístic, i també els cristians, pares de l'església i teòlegs, aplicaren aquest mètode exegètic a les seves obres i conegueren els escrits jueus, com ara les obres de Filó d'Alexandria i Flavi Josep.¹⁴²⁵

4.1.2.1 Tipus de fonts extrabíbliques i el concepte d'aggadà

A més de la Bíblia, la font per excel·lència dels cicles bíblics pictòrics, també s'han de tenir en compte altres fonts literàries jueves, en especial les compilacions midràixiques i el *Targum* –la traducció aramea de la Bíblia–,¹⁴²⁶ que van ajudar a enriquir la representació bíblica dels manuscrits hebreus. No és l'objectiu aquí fer un comentari d'aquest gran corpus de fonts amb material *aggàdic*,¹⁴²⁷ ja que mereixeria un estudi a part, sinó deixar constància de la varietat de fonts jueves que es fan ressò del text bíblic per determinar quines van ser les més usades.

¹⁴²⁵ NARKISS, B., «Pharaoh is Dead...», p. 6-13.

¹⁴²⁶ Amb l'auge dels estudis hebraics, s'ha incrementat el nombre d'estudis i edicions d'hermenèutica hebrea. Entre les edicions en castellà, destaquen: GRAVES, R.; PATAI, R., *Los mitos hebreos...*; ROMERO, E., *La ley en la leyenda...*, p. 2-44; VEGAS MONTANER, Luis, *Génesis Rabbah I (Génesis 1-11). Comentario midrásico al libro del Génesis*, Editorial Verbo Divino, Estella, 1994; STRACK, Hermann Leberecht; STEMBERGER, Günter, *Introducción a la literatura talmúdica y midrásica*, Valencia, Institución San Jerónimo para la Investigación Bíblica, 1989; TARADACH, Madeleine, *El midrash. Introducción a la literatura midràshica, als targumim i als midrashim*, Barcelona, Facultat de Teologia de Catalunya, 1989.

¹⁴²⁷ D'acord amb Gabrielle Sed-Rajna, *haggadà* és el nom hebreu equivalent a l'arameu *aggadà*. Tots dos volen dir “relat”, però al llarg dels segles els significats dels dos mots s'han diferenciat, encara que a vegades s'usin indistintament. El primer és el llibre ritual que es llegeix durant la Pasqua, mentre que *aggadà* o *aggadah* és el terme tècnic que fa referència als elements llegendaris incorporats a les històries bíbliques, que es van transmetre de forma oral. SED-RAJNA, G., «Haggadah and Aggadah...», p. 415-23. Com detalla Barry Holtz, el terme *aggadà* abasta la literatura narrativa, paràboles, homilies i declaracions teològiques i ètiques; bàsicament, tot el contingut no legal de la literatura rabínica.

Com ja s'ha exposat anteriorment, es coneix com a **midraix** (pl. *midraixim*)¹⁴²⁸ el corpus de comentaris rabínics de la Bíblia que a partir de l'exegesi ampliaven detalls del text bíblic que podien ser contradictoris, poc clars o poc desenvolupats, a la vegada que podien relacionar diversos passatges. Aquestes extrapolacions es podien fer a partir del contingut de la Bíblia o bé amb l'interès de puntualitzar alguns aspectes lingüístics, però en tot cas es busca anar més enllà del text literal i examinar i interpretar les escriptures. En un inici la transmissió del midraix va ser de forma oral, però posteriorment es fixà per escrit. Per midraix també s'entén el nom de la tècnica usada per a l'elaboració d'aquests textos, un mètode d'interpretació hermenèutica de la Bíblia, l'exegesi d'un text bíblic per tal d'investigar i estudiar-lo.¹⁴²⁹ D'exegesi bíblica, n'hi ha de dos tipus: la que es dedicà a interpretar els textos legals perquè les lleis de la Torà s'acomplissin i fossin la base de la conducta jueva, coneguda amb el nom de *midraix halakhà*, i la que interpretà la part que no és legal amb una tendència moralitzadora i devocional, el *midraix aggadà*.¹⁴³⁰ Les explicacions, que normalment inclouen cites de diferents rabins importants, poden ser disquisicions filosòfiques i místiques referents a temes molt variats, tant escatològics com folklòrics, de caràcter científic...¹⁴³¹

El midraix *aggadà* es recopila en diverses col·leccions i revisions literàries. En la seva configuració es compilen materials anteriors, cosa que fa que la datació sigui en molts casos aproximada i debatuda entre els especialistes. Es barregen així elements de diferents tradicions que es poden trobar en textos apòcrifs i pseudoepigràfics, en els escrits de Filó, de Flavi Josep i de la literatura judeo-hel·lenística, i sobretot en la producció d'època mixnaica-talmúdica, datada entre el 100 i 500 EC.¹⁴³² Si bé es pot trobar midraix *aggadà* en midraixos tannaïtics *halàkhics*, n'hi ha un gran nombre que són totalment *aggàdics*.¹⁴³³ Entre els midraixos d'època tannaítica, destaca el **Mekilta** (sobre l'Èxode), el **Sifrà** (sobre el Levític) i el **Sifré** (sobre Nombres i Deuteronomi).¹⁴³⁴ El **Mekilta**, datat el 135 EC, és el comentari del llibre de l'Èxode,

¹⁴²⁸ En hebreu prové del verb que significa "estudiar" o "investigar". HOLTZ, Barry, «Midrash», HOLTZ, Barry (ed.), *Back to the Sources: Reading the Classical Jewish Texts*, New York, Summit Books, 1984, p. 176-211 (en concret, p. 178).

¹⁴²⁹ CASANELLAS, P.; GENDRA, J., *Ritual de l'hagadà...*, p. 14-15.

¹⁴³⁰ JACOBS, Joseph; HOROVITZ, S., «Midrash», *Jewish Encyclopedia*, New York, Funk and Wagnalls Company, 1904, vol. VIII, p. 548-550.

¹⁴³¹ SÁENZ-BADILLOS, Ángel; TARGARONA BORRÁS, Judit, *Los judíos de Sefarad ante la Biblia. La interpretación de la Biblia en el Medioevo*, Córdoba, El Almendro, 1996.

¹⁴³² SINGER, Isidore; THEODOR, J., «Midrash haggadah», *Jewish Encyclopedia*, New York, Funk and Wagnalls Company, 1903, vol. V, p. 550-569.

¹⁴³³ Divisió feta per I. Singer i J. Theodor.

¹⁴³⁴ HOLTZ, Barry, «Midrash»..., p. 176-211. S'hi pot trobar una recopilació dels midraixos i una datació aproximada, consultada per a l'elaboració d'aquest capítol.

del qual hi ha dues versions: el *Mekilta de-Rabí Ismael*,¹⁴³⁵ midraix que va del capítol 12 al 35, amb una secció sobre la institució de la festa de la Pasqua jueva,¹⁴³⁶ i el *Mekilta de-Rabí Simeó bar Iokhai*, midraix exegètic del capítol 3 al 35 que va ser usat per autoritats rabíniques medievals. També s'ha datat de l'època tannaítica –tot i que podria ser posterior– el *Seder Olam Rabbà*, llibre que, en trenta capítols, explica de manera narrativa i cronològica la història de la Creació fins al regne de l'emperador Adrià, fent aclariments a textos bíblics i aportant més dades.

Entre els midraixos purament aggàdics datats a partir del 200 EC, destaca especialment el *Midraix Rabbà*, una col·lecció de deu *midraixim* dels llibres de la Bíblia¹⁴³⁷ que va ser escrita per diferents autors i en diferents llocs i períodes, des d'aproximadament el segle V fins al XIII. El més antic i important és el *Gènesi Rabbà* o *Bereixit Rabbà*,¹⁴³⁸ datat segurament cap al segle V, amb recopilació de material anterior, que consisteix en comentaris del llibre del Gènesi de naturalesa exegètica. S'inclouen comentaris de fragments del Gènesi, així com paràboles i dites populars. Pel que fa als *midraixim* dels altres llibres relatius al Pentateuc, l'*Èxode Rabbà* o *Xemot Rabbà* també forma part del *Midraix Rabbà*. Es data més tardanament, entre els segles IX – XI, fruit de la conjunció de dues obres, tot i que també incorpora material més antic. Inclou un comentari línia per línia dels deu primers capítols del llibre de l'Èxode i una segona part que són homilies dels llibres restants. De manera semblant, el *Nombres Rabbà* o *Bamidbar Rabbà* (del segle XII) conté comentaris exegètics dels set primers capítols del llibre de Nombres i la resta són comentaris homilètics. Tant el *Levític Rabbà* o *Vaiqrà Rabbà* (de datació similar a la del *Gènesi Rabbà*) com el *Deuteronomi Rabbà* o *Devarim Rabbà* (aproximadament del segle X) tenen una naturalesa homilètica.¹⁴³⁹

Entre els *midraixim* homilètics, destaquen especialment el *Pessikta* i el *Midraix Tankhumà*. El *Pessikta de-Rav Kahana* conté homilies entorn al Pentateuc, lliçons profètiques i seccions penitencials per a *Xabat* i dies festius, de datació similar al *Gènesi Rabbà*, encara que el text es

¹⁴³⁵ En castellà es pot consultar l'edició següent: MARTÍNEZ SÁIZ, Teresa, *Mekilta de Rabí Ismael. Comentario rabínico al libro del Éxodo*, Estella, Editorial Verbo Divino, 1995.

¹⁴³⁶ SINGER, I.; THEODOR, J., «Midrash haggadah»..., p. 550-569.

¹⁴³⁷ Inclou els següents llibres: *Gènesi Rabbà*, *Èxode Rabbà*, *Levític Rabbà*, *Nombres Rabbà*, *Deuteronomi Rabbà*, *Càntic Rabbà*, *Rut Rabbà*, *Ester Rabbà*, *Lamentacions Rabbà*, *Eclesiastès Rabbà*.

¹⁴³⁸ VEGAS MONTANER, L., *Génesis Rabbah I...*; MARTÍN CONTRERAS, Elvira, *La interpretación de la Creación. Técnicas exegéticas en Génesis Rabbah*, Estella, Editorial Verbo Divino, 2002.

¹⁴³⁹ HOLTZ, B., «Midrash»..., p. 176-211.

devia fixar en data posterior.¹⁴⁴⁰ El *Pessikta Rabbati*, més tardà que l'anterior, va ser creat entorn el segle IX com una col·lecció d'homilies del Pentateuc, així com de lliçons profètiques i temes litúrgics. El *Midraix Tankhumà* consisteix en homilies de tot el Pentateuc fetes presumptament pel rabí Tankhumà i els seus seguidors. Hi ha diferents col·leccions d'aquest midraix, entre les quals destaquen el *Midraix Tankhumà Buber* i el *Midraix Tankhumà Ha Nidpas* o *Midraix Tankhumà Ielamdenu*. La datació no és clara, ja que s'ha situat entre el 500 i el 800 EC.¹⁴⁴¹

Entre els *midraixim* narratius del període comprès entre els segles VII i X, sobresurten el *Pirké de Rabbi Eliezer* i el *Tanà Devé Eliahu*. Per una banda, el *Pirké de Rabbi Eliezer* o *Capítols del rabí Eliezer* fou escrit segurament a Palestina al segle VIII (entre 650-900), tot i que es va atribuir al rabí Eliezer ben Hyrcanus, del segle I EC. Es tracta d'una narració sobre el Gènesi, part de l'Èxode i de Nombres.¹⁴⁴² Per altra banda, el midraix *Tanà Devé Eliahu* tracta sobre l'evolució del món, des de la seva creació, i conté dues parts diferenciades que es van unir a final del segle X.¹⁴⁴³ Es fa referència als continguts de la Bíblia i es reforça la idea de seguir la Llei i els preceptes religiosos.

Pel que fa als midraixos posteriors, datats a partir del segle XIII, destaquen el *Séfer ha-Iaixar*, el *Ialkut Ximoni* i el *Midraix ha-Gadol*. El primer d'aquests, el *Séfer ha-Iaixar*, és un llibre que explica de manera narrativa la història bíblica des d'Adam i Eva fins a la conquesta de Canaan (llibre de Jutges).¹⁴⁴⁴ Segurament data del segle XIII, tot i que la seva cronologia no ha estat fixada i s'ha mogut, en funció dels entesos, entre el segle IX i el XVI. El *Ialkut Ximoni* és una compilació midràixica dels llibres de la Bíblia hebrea, amb contingut tant *halàkhic* com *aggàdic*. Es parteix d'interpretacions de passatges bíblics que s'incorporen citades al text. La seva datació no és clara: entorn el 1100 o dins del segle XIII.¹⁴⁴⁵ I, per últim, el *Midraix ha-*

¹⁴⁴⁰ SINGER, I.; THEODOR, J., «Midrash haggadah»..., p. 550-569.

¹⁴⁴¹ BACHER, Wilhelm; LAUTERBACH, Jacob Zallel, «Tanhuma, midrash», *Jewish Encyclopedia*, New York, Funk and Wagnalls Company, 1906, vol. XII, p. 45-46. En castellà es pot trobar l'edició del *Tankhumà Buber* (els capítols del Gènesi): ARMENTEROS, Víctor M., *Midrás Tanhuma. Génesis (Edición de S. Buber). Introducción, traducción y notas*, Estella, Editorial Verbo Divino, 2009.

¹⁴⁴² JACOBS, Joseph; OCHSER, Schulim, «Pirke De-Rabbi Eliezer», *Jewish Encyclopedia*, New York, Funk and Wagnalls Company, 1905, vol. X, p. 58-60. Versió espanyola: PÉREZ FERNÁNDEZ, M., *Los capítulos de Rabí...*

¹⁴⁴³ SINGER, Isidore; *et al.*, «Tanna Debe Eliyahu», *Jewish Encyclopedia*, New York, Funk and Wagnalls Company, 1906, vol. XII, p. 146-149.

¹⁴⁴⁴ JACOBS, Joseph; OCHSER, Schulim, «Yashar, Sefer Ha-», *Jewish Encyclopedia*, New York, Funk and Wagnalls Company, 1906, vol. XII, p. 588-589.

¹⁴⁴⁵ JACOBS, Joseph; LAUTERBACH, Jacob Zallel, «Yalkut», *Jewish Encyclopedia*, New York, Funk and Wagnalls Company, 1906, vol. XII, p. 585-586.

Gadol, traduïble com “el Gran Midraix”, és una compilació de midraixos del segle XIV que utilitzà com a fonts principals els dos Talmuds i els *midraixim* més antics sobre el Pentateuc. Així com el *Ialkut Ximoni*, se serveix de l'exegesi en el seu desenvolupament.

L'aggadà, a més de ser compresa essencialment dins del midraix, també es troba en els comentaris de la Torà,¹⁴⁴⁶ al Talmud i als *targumim*. El **Talmud**, llibre cabdal en el judaisme, és un corpus legal que comenta la Torà i a la vegada dona prescripcions sobre la vida jueva. N'existeixen dues versions: la coneguda amb el nom de Talmud de Jerusalem i el Talmud Babiloni. Aquest últim, escrit entre els segles III i V a Babilònia, va ser més difós a la Diàspora. Consta d'un codi de lleis que complementa la Torà, conegut amb el nom de Mixnà, i d'un comentari d'aquestes lleis, la Guemarà, que consisteix en el recull de les discussions rabíniques. Tot i que conté textos de caràcter legal (*halakhà*), també inclou part d'aggadà, històries i llegendes de caràcter no legal.

El **Targum** (pl. *targumim*), les traduccions en arameu de la Bíblia, contenen seccions interpretatives que són ampliades del text original. Tot conforma una lectura contínua de la Bíblia. Dels *Targumim* relatius a la Torà, destaquen el *Targum Ónquelos* –presumptament atribuït a Ónquelos (c. 35-120 EC)–, el *Targum de Pseudo-Jonatan* –escrit segurament entre els segles I - II EC a Palestina– i el *Targum Neofiti* –d'origen i datació incerta.¹⁴⁴⁷

Canviant de context, també s'ha de tenir en compte que a diverses obres de la literatura jueva es fa una exegesi de la Bíblia. Un exemple és el *Zohar*, llibre central de la cabalística, que inclou un comentari de la Torà que li atorga un significat místic, donant a lloc també a una exegesi bíblica esotèrica. A més, també s'ha de tenir en compte que el text de l'**Haggadà de Pasqua** conté material de midraix aggàdic, com el moment en què es discuteix sobre el nombre de plagues a partir del que es menciona al text bíblic.¹⁴⁴⁸

¹⁴⁴⁶ Hi ha diversos autors d'època medieval que van fer el seu comentari a la Torà; entre aquests, destaca el Comentari de Raixí, així com els d'Ibn Ezra, Rashbam, Radak i Rambam. També s'ha de tenir en compte que autors d'època moderna feren els seus comentaris.

¹⁴⁴⁷ MARTÍNEZ SÁIZ, Teresa, *Traducciones arameas de la Biblia. Los Targumim del Pentateuco. I. Génesis*, Estella, Editorial Verbo Divino, 2004; MARTÍNEZ SÁIZ, Teresa; PÉREZ FERNÁNDEZ, Miguel, *Traducciones arameas de la Biblia. Los Targumim del Pentateuco. II. Éxodo*, Estella, Editorial Verbo Divino, 2011.

¹⁴⁴⁸ CASANELLAS, P.; GENDRA, J., *Ritual de l'hagadà...*, p. 15. També es podrien afegir les compilacions modernes. Entre elles destaquen *Sefer ha-Aggadah* (ed. Hayim Nahman Bialik i Yehoshua Hana Ravnitzky) i *Legends of the Jews* de Louis Ginzberg. Tots dos llibres parteixen de la Mixnà, els dos Talmuds i el midraix.

Per concloure, convé fer menció, també, que hi ha altres textos jueus que van ser exclosos de la *Tanakh*: els **apòcrifs** i els **pseudoepigràfics**, igualment valuosos per conèixer la interpretació bíblica des del segle III AEC fins als primers segles de l'EC. Els apòcrifs no es van integrar a la *Tanakh*, però es van incloure a la *Vulgata* i a la *Septuaginta* dins de l'Antic Testament; són els llibres coneguts dins de la tradició cristiana com a deuterocanònics i afegits dins del cànon. Els pseudoepigràfics són els textos que van ser falsament atribuïts a autors, especialment a personatges bíblics, tot i que també s'integraren textos anònims a la col·lecció. Aquests últims no es van incorporar ni a la Bíblia, ni als apòcrifs o deuterocanònics, ni tampoc dins de la literatura rabínica. La majoria són relats llegendaris que van més enllà dels vint-i-quatre llibres de la *Tanakh*. La majoria estan escrits en arameu o en hebreu, tot i que també se'n redactaren en grec, fets a la Diàspora. Encara que es puguin considerar textos dins de la literatura jueva, tant els apòcrifs com els pseudoepigràfics van tenir molta més presència en el cristianisme en època medieval, i alguns d'ells contenien addicions cristianitzades. D'entre els pseudoepigràfics, considerats dins del cristianisme apòcrifs de l'Antic Testament,¹⁴⁴⁹ destaquen, entre d'altres, els *Llibres d'Adam i Eva*, la *Vida d'Adam i Eva*, l'*Apocalipsi d'Adam*, el *Llibre d'Adam*, primer i segon *Llibre d'Henoc*, el *Testament d'Abraham*, l'*Apocalipsi d'Abraham*, el *Llibre d'Abraham*, la *Història d'Asenat*, les *Revelacions de Moisès*, l'*Assumpció de Moisès*, el *Martiri d'Isaïes*, l'*Ascensió d'Isaïes*, la *Revelació d'Esdràs*, el *Llibre dels Jubileus*, les *Històries dels patriarques*, l'*Apocalipsi de Baruc*, el *Testament de Salomó*... Els apòcrifs, o deuterocanònics pels cristians, van ser coneguts pels jueus de l'edat mitjana a partir de traduccions, entre les quals en especial el llibre de Judit i el dels Macabeus.

4.1.2.2 Les vies de plasmació de les fonts extrabíbliques a les *haggadot* catalanes

Malgrat que la Bíblia sigui la font principal dels cicles bíblics inclosos a les *haggadot* catalanes, en el seu programa iconogràfic també s'hi detecten elements extrabíblics provinents de l'hermenèutica jueva, en especial dels *midraixim*. Aquests poden repercutir en la iconografia de diferents maneres, sigui a partir de la inserció d'escenes de personatges bíblics no narrades a la Bíblia, amb l'afegit de motius iconogràfics o petites variants dins d'una escena d'arrel

¹⁴⁴⁹ Vegeu: Díez Macho, Alejandro (dir.), *Apócrifos del Antiguo Testamento*, Madrid, Cristiandad, 1982-1987; Díez Macho, Alejandro (dir.), *Apócrifos del Antiguo Testamento*, II, Madrid, 1983; Díez Macho, Alejandro (dir.), *Manuscritos hebreos y arameos de la Biblia. Contribución al estudio de las diversas tradiciones del texto del Antiguo Testamento*, Roma, Instituto Patristico Agustiniano, 1971.

bíblica o amb un canvi d'ordre en la seqüència d'escenes seguint una associació feta en els textos.

Vinyetes completament dedicades a una escena no narrada a la Bíblia

Analitzant primer la inclusió de les vinyetes que no estan narrades a la Bíblia, es pot detectar que aquestes s'han inclòs com una escena que segueix l'ordre cronològic del cicle bíblic. No es distorsiona la història de la Bíblia, sinó que s'afegeix la vinyeta entremig del cicle per recordar episodis llegendaris relacionats amb els seus personatges. A les *haggadot* s'han inclòs diferents escenes que no es mencionen a la *Tanakh*, relacionades amb escenes d'infantesa i joventut d'Abraham i Moisès. Una d'aquestes és el moment en què Abraham és tirat al forn per ordre del rei Nimrod (*Haggadà d'Or* f. 3r c; *Haggadà Germana*, f. 3r b; i *Haggadà de Barcelona*, f. 36v). Com ja s'ha mencionat prèviament, l'episodi relata una escena de la joventut del patriarca en la qual és salvat per Déu gràcies a la seva fe i conducta contra els ídols pagans. Tal com estudià Joseph Gutmann,¹⁴⁵⁰ aquest episodi es relatà tant en fonts jueves, com cristianes i musulmanes, entre elles el *Targum de Pseudo-Jonatan* (11,28 i 15,7), el *Gènesi Rabbà* (38,13 i 44,13) i la *Historia Scholastica* de Comestor. La història es localitza com a escena il·luminada en manuscrits de les tres fes, especialment en *haggadot* jueves i *Speculum Humanae Salvationis* cristians. Per no trencar l'ordre de la Bíblia, en el cas del cicle bíblic de l'*Haggadà d'Or* i la *Germana*, aquesta escena es col·loca com a primera escena relativa a la vida d'Abraham i és continuada per la vinyeta dedicada a Abraham i els tres àngels a l'alzinar de Mambré. En el cas de l'*Haggadà de Barcelona*, s'inclou l'escena dins del text de l'*haggadà* en el moment en què es menciona que “al principi els nostres pares eren idòlatres”; per tant, es representa per recordar un episodi en contra de la idolatria i fer un excurs sobre el passatge escrit, anant més enllà del que diu pròpiament el text, ja que aquest no explica la història del patriarca.

Les altres escenes que s'engloben dins del cicle bíblic de les *haggadot* catalanes tenen relació amb la infantesa de Moisès, per tal d'omplir el buit de les històries del personatge a la cort egípcia. Una d'elles és el moment en què la filla del faraó porta Moisès davant el seu pare i els mags de la cort prediuen que un dia destruirà Egipte, com es pot apreciar a l'*Haggadà d'Or* (f.

¹⁴⁵⁰ GUTMANN, J., «Abraham in the Fire...», p. 342-352. Per al llistat de les fonts que recopila l'autor, vegeu la nota 754, a l'apartat 3.1.3.

9r b) i a l'*Haggadà Germana* (f. 12r b). La història en la qual la filla del faraó porta el nen davant del faraó es troba a les *Antiguitats jueves* de Flavi Josep (llibre II, capítol 9,7), on s'explica que Thermutis, la filla del faraó, en veure que el nen era tan bell i bo, el va adoptar com a seu perquè no podia tenir fills i un dia el portà davant del seu pare per dir-li que el faria el seu successor. Ell l'abraçà al seu pit i li posà la seva diadema al cap, però Moisès la llançà al terra. La història és molt semblant al que s'explica a la *Historia Scholastica*.¹⁴⁵¹ En la inscripció de l'*Haggadà d'Or*, però, a la filla del faraó se l'anomena Bitia i no Thermutis, com a la tradició que segueix Flavi Josep. A l'*Èxode Rabbà* 1,26 s'explica que la filla del faraó va ensenyar el nen al pare i als seus mags, que van predir que destruiria Egipte, com bé es representa als manuscrits hebreus. Aquest episodi es desenvolupa en dues vinyetes de l'*Haggadà Kaufmann* amb les conseqüències de l'incident esdevingut en la seva trobada, d'una manera semblant a com es relata a les fonts comentades. Així, a l'*Haggadà Kaufmann* es pot veure com Moisès infant pren la corona del cap del faraó (f. 9v a) i com posen a prova l'infant amb carbó roent (f. 9v b). Com s'ha exposat més amunt, Josep Gutmann estudià tot l'episodi, que es pot trobar relatat no només al midraix, sinó també en la literatura armènia, islàmica i jueva. A l'*Èxode Rabbà* (1,26) –i com es pot veure representat a l'*Haggadà Kaufmann*–, es prefereix que Moisès es col·loqui la corona del faraó al cap i no pas que tiri la corona a terra, segons s'explica a les *Antiguitats jueves*. Dins del món cristià, apareixen les escenes en l'art a partir del segle XII, seguint la *Historia Scholastica* de Petrus Comestor, derivat del text de Flavi Josep, i també es difongué especialment en els *Speculum Humanae Salvationis*.¹⁴⁵²

Motius iconogràfics de fonts jueves afegits en escenes bíbliques

Si bé d'escenes senceres extrabíbliques no n'hi ha gaires dins dels programa bíblic de les *haggadot*, de motius iconogràfics afegits en escenes d'arrel bíblica se n'han detectat un nombre important. Aquests solen consistir en la inclusió d'elements –personatges, objectes, accions que es duen a terme... – que provenen dels *midraixim* i els *targumim*, com s'ha anat mencionant en el comentari de cadascuna de les escenes bíbliques. Es detecten tant al cicle del Gènesi com al de l'Èxode, però especialment en el primer.

¹⁴⁵¹ *Historia Scholastica, Exodus, Caput v: De ortu, et educatione Moysi.*

¹⁴⁵² Pel que fa a la repercussió de Flavi Josep en l'art vegeu: LIEBL, Ulrike, *Die illustrierten Flavius-Josephus-Handschriften des Hochmittelalters*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 1997; DEUTSCH, Guy N., *Iconographie de l'illustration de Flavius Josèphe au temps de Jean Fouquet*, Leiden, E. J. Brill, 1986.

Començant per fer un recopilatori dels episodis relacionats amb el Gènesi, es pot considerar que particularment s'inclouen passatges continguts dins del *Gènesi Rabbà* i del *Targum de Pseudo-Jonatan*. En l'escena de la Creació d'Adam de l'*Haggadà Germana* (f. 1v a), la primera del seu cicle del Gènesi, es pot veure com Adam és insuflat de vida per diversos àngels que el flanquegen. Com s'ha comentat, la inscripció de la vinyeta apunta que el Senyor li va infondre l'alè de vida, però no es representa Déu, sinó que són àngels els qui li modelen el cos i li donen vida a partir de les fosses nassals, segons es relata al *Gènesi Rabbà*.¹⁴⁵³ Aquesta preferència de substituir la figura de Déu per la dels àngels és freqüent, com s'ha vist, en altres episodis dins dels manuscrits hebreus. El *Gènesi Rabbà* (22,8) també se segueix parcialment en la manera com Caïn mata Abel a l'*Haggadà de Sarajevo* (f. 4r a), ja que l'atacà a la gola i els punts vitals, característica que no es detalla a la Bíblia.¹⁴⁵⁴ Com es pot veure a l'escena de l'haggadà, li està travessant el coll i es dessagna.

L'episodi de la construcció de la Torre de Babel també es narra de manera poc exhaustiva dins la Bíblia (Gn 11,1-9), però en canvi en el midraix es va desenvolupar una història associada amb el rei Nimrod i la seva voluntat i pedanteria de rebel·lar-se contra Déu. Això va ser el detonant que causà que Déu decidís confondre el llenguatge dels homes, provocant baralles entre ells. Segons es menciona al *Gènesi Rabbà* (sobre el Gn 11,7), fou una “generació dividida”. Així mateix, al *Targum de Pseudo-Jonatan* (sobre el Gn 11,8) s'explica que els va fer dispersar d'allà on residien i els va fer parlar setanta llengües diferents. En no saber què deia el veí, un va matar l'altre i la ciutat es va deixar de construir. També Flavi Josep va atribuir a Nimrod la promoció de la construcció de la torre de Babel. Menciona que Déu, en veure com actuaven, va causar un tumult entre ells, fent que parlessin multitud de llengües i no s'entenguessin.¹⁴⁵⁵ Aquesta dispersió i tumult es pot observar a l'*Haggadà d'Or* i a la *Germana*, on els treballadors es barallen entre ells, motiu molt poc freqüent en l'art que es torna a repetir al Llibre d'*Hores Bedford* (f. 18v). En canvi, a l'*Haggadà de Sarajevo*, seguint la tradició iconogràfica més comuna, es mostra només la construcció de la torre sense incidents.

¹⁴⁵³ Al *Targum de Pseudo-Jonatan* (sobre el Gn 1,26) s'explica que el Senyor va dir als àngels que farien l'home a la seva imatge i semblança perquè governés sobre els animals. Però al capítol següent s'especifica que és Déu qui el crea i no pas els àngels.

¹⁴⁵⁴ KOGMAN-APPEL, K., «Jewish Art and Non-Jewish Culture...», p. 187-234; KOGMAN-APPEL, Katrin, «The Sephardic Picture Cycles and the Rabbinic Tradition: Continuity and Innovation in Jewish Iconography», *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 60, 1997, p. 451-482.

¹⁴⁵⁵ Flavi Josep, *Antiguitats jueves*, llibre I, capítol 4. També a la *Historia Scholastica* de Petrus Comestor es recopila i a la *Bible Historiale* es manté que Nimrod en fou el promotor (*Libri Genesis, caput 38*).

Divergint amb el que es relata a la Bíblia, també a l'*Haggadà d'Or* (f. 4v a) es pot detectar que Lot marxa amb quatre filles en l'escena de la destrucció de Sodoma. Segons s'ha apuntat, això il·lustra la tradició rabínica que vol resoldre la contradicció en el text bíblic, segons el qual Lot té dues filles verges i més endavant es citen els seus gendres.¹⁴⁵⁶ Així, d'acord amb el *Gènesi Rabbà* Lot tenia quatre filles, dues de casades i dues de verges.¹⁴⁵⁷ Com s'ha fet referència anteriorment, en l'art l'edat de les filles és variable, però amb molta freqüència se'n representen dues –el nombre de quatre és extremadament rar. Per tant, el fet que es representin quatre filles a l'*Haggadà d'Or* podria venir de seguir d'una manera directa o indirecta aquesta font, però tampoc no es poden descartar altres vies que originessin aquest motiu. Com a hipòtesi, es podria haver iniciat a partir de la representació dels dos àngels –en l'antiguitat tardana, representats sense ales– que acompanyaven Lot i les dues filles i que a partir d'una confusió en la còpia de models s'originés aquesta variant.

Un altre petit detall de naturalesa midràixica es troba inclòs dins de l'escena conjunta de Jacob barallant-se amb l'àngel i el creuament del gual per part de Jacob que apareix a l'*Haggadà Germana* (f. 5v b). Segons es relata al *Comentari de Raixí* al Gènesi 32,25, citant el *Talmud de Babilònia, Hulín* 91a,¹⁴⁵⁸ Jacob va travessar el gual d'un costat a l'altre amb la seva família, el bestiar i els béns, però va tornar sol perquè es va deixar algunes petites gerres. Per aquest motiu, a l'*Haggadà Germana* es connecten les dues escenes dins d'una vinyeta i apareixen unes gerres que, sense conèixer el text, no es podria desxifrar el significat de la seva inclusió.

De manera particular, s'ha de fer esment que a les *haggadot* es poden detectar diversos motius extrabíblics relacionats amb la història de Josep, ja que hi ha moltes llegendes que expliquen la seva història a Egipte. Un dels motius apareix quan Josep es troba un àngel de camí cap a Dotan, on va a veure els seus germans (*Haggadà d'Or*, f. 5r, i *Haggadà Germana*, f. 6v). Segons la Bíblia, és un “home” –o almenys algú amb forma humana–¹⁴⁵⁹ qui li indica el camí que ha de seguir per trobar els seus germans. Segons la tradició rabínica, com es pot llegir al

¹⁴⁵⁶ KOGMAN-APPEL, K. *Illuminated Haggadot...*, p. 148.

¹⁴⁵⁷ Al text de Flavi Josep es diu que Lot va marxar amb les seves dues filles i la dona, encara verges, “Pues sus pretendientes no hicieron caso de la invitación de Lot a marchar, calificando de una simpleza lo dicho por él”. Llibre I, Cap. 11,4. *Antigüedades judías*, Madrid, Akal, 1997, p. 54. També altres fonts especifiquen que estaven promeses, però que encara no s'havien desposat.

¹⁴⁵⁸ KOGMAN-APPEL, K., «Jewish Art and Non-Jewish Culture...», p. 187-234; KOGMAN-APPEL, K., «The Sephardic Picture Cycles...», p. 451-482.

¹⁴⁵⁹ Com s'ha fet referència prèviament, la paraula *ix* es pot traduir per “home”, mateix terme utilitzat per referir-se a qui lluità amb Jacob.

Pirké de Rabbi Eliezer (cap. 38) i al *Targum de Pseudo-Jonatan*, aquell que el guia s'identifica com a àngel Gabriel. Al *Pirké* s'especifica que la paraula "home" de la Bíblia es refereix en aquest context a l'àngel Gabriel, mentre que al Targum es narra que Josep va trobar Gabriel en forma humana al camp. El *Gènesi Rabbà* (84,1) va més enllà i precisa que no va trobar un àngel sinó tres, ja que l'"home" és mencionat tres cops repetidament dins del text bíblic, i cadascun d'ells correspondria a un àngel diferent. El que succeeix amb aquest episodi és que a les fonts jueves s'especifica la verdadera naturalesa de l'home que queda reflectida en la iconografia dels dos manuscrits hebreus. Tot i que no fou una escena massa difosa en l'art, els cicles cristians solen mostrar un home, d'acord amb les paraules fidels del text bíblic. Malgrat això, es poden trobar excepcions com en el cas del *Gènesi de Viena*, en què aquest "home" té forma angèlica.

També el *Séfer ha-Iaixar* (*Mikets* 8) amplia el text bíblic de Gènesi 41,37-57 referent a Josep com a virrei. A la Bíblia s'explica que el faraó va fer pujar Josep en un carruatge reservat pel segon del reialme i que davant seu cridaven "Atenció". En el midraix es va més enllà i s'explica que el rei va fer cavalcar Josep sobre un poderós cavall del rei i va ordenar que els músics l'acompanyessin pels carrers de tot Egipte, tocant "mil tambors, mil arpes i mil flautes". Com s'ha esmentat, l'*Haggadà Germana* (f. 8r b) és l'única haggadà catalana que conté l'escena i es pot veure com Josep no va en carruatge, sinó sobre un gran cavall. Entre la gent que l'envolta hi ha un flautista, seguint així la tradició explicada en el midraix *Séfer ha-Iaixar*.¹⁴⁶⁰

Formant part del cicle de Josep, a l'*Haggadà Germana* (f. 8v b) es representa una escena poc freqüent en l'art: el moment en què els germans de Josep arriben a les portes de la ciutat i parlen amb l'escrivà que anota les entrades. Segons el *Targum de Pseudo-Jonatan* (sobre Gn 42,6), Josep va ordenar que li anotessin en una llista tothom qui entrés a la ciutat per estar informat de l'arribada dels seus germans, que sabia que acabarien venint a comprar gra a Egipte, l'únic lloc on tenien provisions.¹⁴⁶¹ L'*Haggadà Germana* reflecteix aquesta tradició, ja que s'inclou la figura de l'escrivà/notari. No és un afegit fortuït, perquè està escrit "Els germans de Josep, que parlen amb l'escrivà" i "l'escrivà, que escriu sota la porta de la ciutat els que entren i surten".

¹⁴⁶⁰ KOGMAN-APPEL, K., «The Sephardic Picture Cycles...», p. 451-482.

¹⁴⁶¹ GRAVES, R.; PATAI, R., *Los mitos hebreos...*, p. 327.

També al *Gènesi Rabbà* s'explica un altre detall anecdòtic que forma part de la història de Josep. Quan el virrei va fer un banquet després de la segona arribada dels germans a Egipte, va utilitzar una copa de plata per endevinar tot allò que havien fet els germans prèviament. També al *Targum de Pseudo-Jonatan* (al Gn 43,33) es narra que va agafar la copa daurada a la mà i, com si l'estigués usant per a la endevinació, va posar els seus germans per ordre, segons si eren fills de Lea, fills de Zilpà o fills de Bilà. Benjamí, fill de Raquel, el va fer seure al seu costat i li oferí més ració de menjar. Aquesta copa fou la que després manà posar al sac de Benjamí per poder-lo retenir, però a les *haggadot* *Germana* i de *Sarajevo* pren un protagonisme especial durant el banquet, seguint les fonts extrabíbliques. La inscripció de l'*Haggadà Germana* confirma que es coneix la història no narrada a la Bíblia i que, per tant, no es tracta d'un motiu fortuït: "Josep, que menja amb Benjamí i profetitzant amb una copa".

Pel que fa a l'enterrament de Josep, si bé a la Bíblia es menciona que el van dipositar en un sarcòfag a Egipte, en l'escena de l'*Haggadà de Sarajevo* (f. 20r a) es pot veure com l'enterren al riu Nil, segons s'explica al midraix. En la inscripció de la vinyeta també es diu que: i "els egipcis el varen baixar al Nil" i "Egipte", seguint el *Targum de Pseudo-Jonatan* (en relació a Gn 50,26). Al text es narra que quan Josep morí s'embalsamà el seu cos amb perfums, el van posar en una arca i el van submergir al mig del riu Nil d'Egipte.

En relació a l'Èxode, a les *haggadot* catalanes se segueixen més varietat de fonts, ja sigui directament o indirectament, entre elles el *Pirké de Rabbi Eliezer* i l'*Èxode Rabbà*. Un dels exemples més clars en el seguiment de les fonts rabíniques és la naturalesa de la quarta plaga, referenciada a la Bíblia amb el terme *arov*. Si bé a la Bíblia cristiana es traduí per "tàvecs", en el midraix es detalla que es tractava d'una multitud de bèsties salvatges, com es pot llegir a l'*Èxode Rabbà* (11,2), al *Midraix Tankhumà* (Bo 4,2) i al *Comentari de Raixí* sobre l'Ex 8,17. En concret, al *Midraix Tankhumà* s'especifica que els animals eren lleons, llops, lleopards, ossos i àguiles que engolien els fills dels egipcis, com a venjança perquè els israelites van haver de fer de tutors dels seus fills, mentre que al *Comentari de Raixí* sobre l'Èxode, referint-se a l'*Èxode Rabba* 11,3 es narra que van ser tot tipus de bèsties salvatges que van causar estralls entre els egipcis: serps i escorpins, el que seria una multitud barrejada d'espècies nocives. I així és com es representa la plaga en tots els manuscrits hebreus miniats: es dibuixen tot tipus de criatures salvatges i ferotges –mamífers, rèptils, voladors i éssers fantàstics– que estan atacant, i

en alguns casos devorant, els egipcis. A més del midraix, també a les *Antiguitats jueves* de Flavi Josep (llibre II, cap. 14,3) s'explica que, després dels polls, Déu va omplir el país de bèsties salvatges de diferent tipus i forma, cap d'elles vista anteriorment, que mataven els egipcis.

En el moment de la sortida d'Egipte també es reflecteixen elements provinents de fonts extrabíbliques. Un d'ells consisteix, com s'ha comentat prèviament, que els israelites apareixen armats a les *haggadot* *Germana*, *Germà*, *Rylands*, *Sarajevo* i *Bolonya-Mòdena*, seguint la tradició narrada a l'*Èxode Rabbà*. Citant el que es menciona a la Bíblia, que els israelites “van sortir del país d'Egipte formats en ordre de batalla” (Ex 13,18), s'interpreta que van sortir d'Egipte “armats”, de l'hebreu *khamuixim*. Segons B. Narkiss, també al *Targum de Jerusalem* i al *Mekilta* s'hi fa referència.¹⁴⁶² En la mateixa escena, el fet que els israelites surtin amb les mans aixecades a l'*Haggadà d'Or*, la *Germana*, la *Sarajevo* i la *Bolonya-Mòdena* coincideix amb la interpretació del *Targum de Jerusalem* sobre el terme “mà alta” del vers de la Bíblia (Ex 14,8), que va ser interpretat com “amb les mans aixecades”.¹⁴⁶³

Així mateix, dins de l'episodi del pas del mar Roig es detectà la presència d'elements provinents de fonts extrabíbliques. Un d'ells consisteix que, com s'explica en algunes fonts jueves, el poble hebreu va passar pel mar per dotze camins secs, per evitar disputes entre les dotze tribus d'Israel.¹⁴⁶⁴ En concret, això es menciona al *Targum de Pseudo-Jonatan* (referent a l'Ex 14,21 i al Dt 1,1), a l'*Èxode Rabbà* 24,1, al *Pirké de Rabbi Eliezer* (cap. 53) i al *Midraix Vaioixa*.¹⁴⁶⁵ A l'*Haggadà de Sarajevo* (f. 28r a), a l'*Haggadà Germà* (f. 7r) i a l'*Haggadà Rylands* (f. 19r) es pot apreciar com els israelites passen per dos camins i no pas per un de sol. El nombre de dos en comptes de dotze segurament es deu a qüestions d'espai, ja que, si es volia seguir una proporció dels personatges semblant a la de les altres vinyetes, haurien quedat molt reduïts.

¹⁴⁶² Segons B. Narkiss, se cita a l'*Èxode Rabbà* 20,17, al *Targum de Jerusalem*, *Xàbat*, 6,4, i al *Mekilta*. NARKISS, B., *Hebrew illuminated manuscripts...*, (1982), vol. 1, p. 90.

¹⁴⁶³ WERBER, E. (ed.), *The Sarajevo Haggadah...*, p. 33-34. KOGMAN-APPEL, K., «The Sephardic Picture Cycles...», p. 451-482.

¹⁴⁶⁴ En concret, al *Targum* es menciona que Déu “va dividir les aigües en dotze divisions segons les dotze tribus de Jacob” (*Targum* sobre l'Ex 14,21) i es torna a mencionar al Dt 1,1 que va fer “un camí per a cada una de les tribus”.

¹⁴⁶⁵ *Èxode* 24,1, *Pirké de Rabbi Eliezer* (cap. 53) i *Midraix Vaioixa*.

A l'*Haggadà de Sarajevo* (f. 28r a) també es pot observar que el faraó està dret dins les aigües, sense ofegar-se, fent constar que el faraó va sobreviure, per gràcia divina, a l'ofegament dins del mar Roig. Aquest detall no segueix el que es narra al text bíblic, on es menciona que tot l'exèrcit s'enfonsà i no hi va haver cap supervivent. Així, al *Pirké de Rabbi Eliezer* (cap. x) i al *Midraix Vaioixa* (x), en canvi, es cita que el faraó no va morir juntament amb el seu exèrcit.¹⁴⁶⁶ En concret, al *Midraix Vaioixa* s'explica que, com que el sobirà d'Egipte va penedir-se, l'arcàngel Gabriel el va rescatar i va ser coronat rei de Nínive. Aquesta llegenda midràixica va repercutir en l'art cristià; tanmateix, Bezalel Narkiss va estudiar que els pares de l'Església no mencionaren la llegenda.

Alteració de l'ordre bíblic per una associació d'episodis en una font literària externa

Per últim, en relació a l'aplicació del midraix en el programa bíblic de les *haggadot*, es pot veure reflectit un cas on es vinculen dues escenes, alterant lleugerament l'ordre segons es narra a la Bíblia. Aquests dos episodis relacionats són la plaga de les tenebres i l'espoli als egipcis, tal com succeeix a l'*Haggadà d'Or* (f. 13r) i a l'*Haggadà Germana* (f. 15v). Segons el midraix, Déu va donar als israelites l'habilitat de veure els tresors egipcis durant els dies de foscor que va durar la plaga; per això es representen conjuntament en els manuscrits. L'escena de l'espoli es menciona a la Bíblia en tres ocasions: quan Déu confià la missió a Moisès, li pronosticà que marxarien del país amb els objectes valuosos dels egipcis (Ex 3,22); abans de l'última plaga, Déu anuncià a Moisès que mataria els primogènits i que abans de marxar havien de demanar objectes valuosos als seus veïns (Ex 11,3); quan es recorda que els israelites marxarien amb allò que van demanar als egipcis (Ex 12,35-36). A l'*Èxode Rabbà* (14,3) es connectà la plaga de la tenebra amb l'obtenció dels objectes preuats, ja que els egipcis els van prestar els seus béns. Concretament, en aquesta font midràixica s'explica que durant els dies de tenebra Déu va fer que els egipcis sentissin simpatia pels israelites i els fessin préstecs. Quan els hebreus entraven a casa dels egipcis –perquè a tot lloc que entraven s'il·luminava, inclús els amagatalls, baguls i llocs secrets–, veïen on tenien els objectes valuosos; així, quan els egipcis deïen que no tenien res per prestar-los, els hebreus els podien indicar el lloc on guardaven els objectes de plata i or i els vestits. Els egipcis es van adonar llavors que els israelites haurien pogut endur-

¹⁴⁶⁶ Es recorda que Bezalel Narkiss té un article dedicat exclusivament a aquest tema. NARKISS, B., «Pharaoh is Dead...», p. 6-13.

se'n perfectament els objectes de valor durant els dies de tenebra, així que van decidir prestar-los-els.¹⁴⁶⁷

A més d'aquesta seqüència d'episodis, a les *haggadot* també es pot detectar una col·locació particular. Consisteix en la posició de les escenes d'esclavatge després de l'escena en què Moisès i Aaron van a parlar amb el faraó i el monarca castiga el poble hebreu amb unes condicions més dures de treball. Aquest fet es menciona al text bíblic, però a l'*Èxode Rabbà* 5,18-23 es detalla i es precisa l'ordre del faraó de forçar els israelites amb més treballs, cosa que podria haver propiciat la col·locació de l'escena aquí en comptes de l'inici de l'*Èxode*, com es pot observar en altres obres.

4.1.2.3 Valoracions

Un cop vist com s'introdueixen els elements extrabíblics a les *haggadot* catalanes, és necessari fer una valoració de diferents aspectes relacionats amb la incorporació d'aquests motius en els manuscrits. Així, es duu a terme una reflexió sobre casos on l'element midràixic no és tan clar i sobre la relació amb els cicles de l'antiguitat tardana i el context cristià occidental.

Casos no necessàriament midràixics

Com s'ha mencionat a l'estat de la qüestió, els elements midràixics que es troben a les *haggadot* és un tema que ha interessat molts estudiosos, precisament per subratllar el caràcter més genuïnament jueu de la iconografia bíblica. A vegades, però, la inclusió dels elements extrabíblics –sigui perquè se segueixi una font o un model artístic que hagi derivat d'aquesta tradició– es pot explicar també a partir d'altres factors. A continuació es destaquen alguns d'aquests casos per fer-ne una valoració.

Un d'aquests exemples ambigus consisteix en la presència de Rebeca en l'escena d'Isaac beneint el seu fill Jacob (*Haggadà d'Or*, f. 4v, i *Haggadà Germana*, f. 4v). Segons el *Gènesi Rabbà*, Rebeca, la mare de Jacob, va afegir també la seva benedicció, però la presència de la mare a la cambra es pot deure a altres motius.¹⁴⁶⁸ En la Bíblia no s'esmenta la seva presència dins l'habitació, però ella pren un protagonisme essencial en aconseguir que el seu fill Jacob

¹⁴⁶⁷ *Èxode Rabbà* 14,3. (*Midrás Exodo Rabbah...*, p. 171).

¹⁴⁶⁸ KOGMAN-APPEL, K., «The Sephardic Picture Cycles...», p. 479.

sigui beneït en comptes d'Esau. El fet d'incloure-la a la imatge pot recordar el seu paper en la jugada i alhora sembla com si estigués supervisant l'escena des de la llunyania. La presència de Rebeca a l'escena, a més, és ben comuna en l'art –no només en manuscrits hebreus– segurament per reforçar el paper de la mare en la benedicció.

Un cas similar succeeix amb l'escena de l'intent de seducció fallit de la dona de Putifar amb Josep. Segons el midraix, durant una festivitat egípcia la dona fingí que estava malalta per quedar-se sola amb Josep, d'aquí que a l'*Haggadà d'Or* (f. 6v) i a la *Germana* (f. 7r) es representi en un llit.¹⁴⁶⁹ També a les *Antiguitats jueves* de Flavi Josep (llibre II, 4,3-5) s'explica que va simular patir una malaltia per quedar-se sola i així fer proposicions indecents a Josep. Davant la seva negativa, ella el va intentar retenir, però Josep se'n va anar fora de l'habitació deixant el seu mantell. Per tant, en aquesta font es detalla que tots dos estaven dins de la cambra de la dona de Putifar. Aquesta ubicació, però, no és exclusiva de les *haggadot*: també hi ha altres manuscrits cristians que ubiquen l'escena en un llit, lloc característic i ben apte per consumir una infidelitat. Per tant, aquesta disposició no ha de seguir obligatòriament o exclusivament les fonts midràixiques. Es podria haver inclòs no només per via del text de Josep Flavi, sinó també per aquesta associació lògica; per això un bon nombre de manuscrits cristians, recopilats en la present investigació, representen la dona a l'habitació.

Pel que fa al somni de Jacob, es pot veure a l'*Haggadà d'Or* (f. 4v d) i a l'*Haggadà Germana* (f. 4v b) que uns àngels estan pròxims al cos de Jacob dormint, mentre que d'altres pugen o treuen el cap des del cel. A la Bíblia només es menciona que, a l'escala, “els àngels de Déu hi pujaven i baixaven” (Gn 28,12), però al *Targum de Pseudo-Jonatan* (sobre el Gn 28,12) s'especifica que els dos àngels que havien anat a destruir Sodoma es van quedar a terra fins que Jacob s'exilià a casa del seu oncle Laban. De camí, quan va tenir el somni, els àngels van pujar per l'escala i van anunciar que baixessin a veure Jacob el pietós, cosa que els àngels van fer.¹⁴⁷⁰ El que diferiria en aquesta font és que a les *haggadot* es poden veure més de dos àngels envoltant Jacob. Normalment les representacions artístiques de l'episodi mostren els àngels a l'escala, alguns pujant i d'altres baixant, però hi ha pocs casos cristians en els quals s'incloguin també àngels que estan al costat de Jacob, com apareix a les *Homilies de Gregori Naciàncè*, al tapís de la catedral d'Halberstadt i a la *Fleur des histoires* de la BNF, tres exemples en què un

¹⁴⁶⁹ KOGMAN-APPEL, K., *Illuminated Haggadot...*, p. 145.

¹⁴⁷⁰ KOGMAN-APPEL, K., *Illuminated Haggadot...*, p. 149; KOGMAN-APPEL, K., «The Sephardic Picture Cycles...», p. 451-482.

sol àngel està a terra pròxim a Jacob, observant-lo i contactant-hi físicament. Podria ser, efectivament, que el fet de mostrar els àngels pròxims a Jacob vingui d'aquesta tradició explicada al *Targum*, però podria haver-hi hagut altres vies a partir del rol dels models visuals, amb la intenció de fer sortir àngels que tinguessin cura de Jacob com si fossin els seus àngels protectors.

A la plaga del primogènit, en relació encara amb els àngels es pot veure només a l'*Haggadà d'Or* (f. 14v), però també en altres manuscrits asquenazites del segle XV, un àngel de la Mort que mata els primogènits egipcis. Si bé en l'art jueu s'evita mostrar Déu antropomòrficament, també en la literatura jueva s'apunta que certes accions van ser executades per un àngel segons la voluntat divina. A la Bíblia es relata que “el Senyor va fer morir tots els primogènits del país d'Egipte” (Ex 12,29); en canvi, en el *Targum de Pseudo-Jonatan*, fent referència a l'Èxode 12,13, és l'Àngel de la Mort l'encarregat de fer la tasca destructiva. Així mateix, J. Gutmann va recalcar que el poeta jueu hel·lenístic Ezequiel, en la seva obra sobre l'Èxode, menciona que el “Missatger de la Mort de Déu” passaria de llarg si es pintava la porta amb sang.¹⁴⁷¹ Com s'ha esmentat, aquesta tradició és molt difosa entre els manuscrits occidentals i la seva inclusió a l'*Haggadà d'Or* podria respondre, per tant, al seguiment d'un model cristià, independentment de quina font literària es remeti.

L'element midràixic també es pot posar en dubte en el cas de l'escena dels treballs forçats dels israelites a Egipte de l'*Haggadà d'Or* (f. 11r a). Com s'ha fet explicat més amunt, K. Kogman-Appel va esmentar que la dona que duu el nen en braços podria fer referència al midraix, en concret a l'Èxode *Rabbà* 5,22 i al *Séfer ha-Iaixar* (Ex 25). S'explica que els egipcis substituïen els maons pels fills més petits de les famílies hebrees si no havien acabat la tasca diària. Tot i això, no es veu com s'està duent a terme aquesta acció cruel, sinó que apareixen diversos israelites d'edat i sexe divers essent sotmesos a treball, cosa que podria obrir un ventall més ampli de possibilitats per fer la lectura de l'escena, sense excloure la de procedència midràixica.

Una altra escena que pot contenir material *aggàdic* és l'episodi en el qual la filla del faraó i les serventes es banyen al riu quan troben l'arca de Moisès, com es pot apreciar a l'*Haggadà d'Or* (f. 9r a), a la *Germana* (f. 12r a) i a la *Kaufmann* (f. 10r a). Segons el text bíblic, la filla del

¹⁴⁷¹ GUTMANN, J. «Haggadic Motif in Jewish...», p. 16-22.

faraó va anar-se a banyar al Nil mentre que les seves serventes passejaven per la riba. Allà veié la cistella i va fer que una de les serventes l'anés a buscar (Ex 2,5-6). Segons s'explica al *Talmud* (*Sotà* 12b), la filla del faraó va anar al riu a netejar-se de la impunitat dels ídols del seu pare i per això va fer un ritual d'immersió. D'acord amb el text, Rabí Iehudà i Rabí Nekhemìa no estaven d'acord amb la definició de la paraula *amatà*. Un deia que significava “el seu braç”, i l'altre, “la seva serventa”. La *Vulgata* ho va traduir segons la primera opció, mentre que els rabins varen acabar preferint la darrera.¹⁴⁷² A més, les llegendes jueves van afegir altres detalls a la història. Al *Targum de Pseudo-Jonatan* (sobre l'Ex 1,5) s'explica que Déu va infligir inflamació cutània a tots els egipcis i la filla del faraó es va anar a refrescar al riu. Les seves serventes van veure l'arca, però ella, amb el seu braç, va prendre'l i es va curar de la inflamació. Al *Pirké de Rabbi Eliezer* (48,8) es repeteix una història similar: s'explica que Bitia tenia lepra i no podia banyar-se en aigua calenta; per això va anar al riu, on va veure el nen. Amb la seva mà el va agafar i es va curar. El nom no sempre és el mateix; a les *Antiguitats jueves* de Flavi Josep (llibre II, capítol 9,5), la filla del faraó, anomenada en aquest cas Termutis, estava jugant a la riba del riu quan va observar la cistella i, a diferència del midraix posterior, va fer que gent que sabés nedar l'hi portessin. A totes tres *haggadot* les donzelles estan completament nues dins de l'aigua. Si bé a l'*Haggadà d'Or* i a la *Germana* no s'identifica quina de les joves és la princesa –costa de determinar amb certesa si és la princesa qui agafa l'arqueta–, a l'*Haggadà Kaufmann* s'aprecia com n'hi ha una de coronada que mana que l'hi portin. Per tant, podria ser que a les dues primeres s'hagi volgut seguir la tradició midràixica segons la qual fou la princesa en primera persona qui recollí el nen.

Així doncs, l'element midràixic no sempre és fàcil de distingir amb seguretat, ja que pot tenir relació amb altres vies desenvolupades dins del procés de la creació artística. Per això, a l'hora d'analitzar les escenes bíbliques ha convingut fer un replantejament i valoració de cadascun dels elements presumptament midràixics que apareixen en les *haggadot*, fent hipòtesis en les possibles vies d'adaptació d'aquests motius iconogràfics.

¹⁴⁷² *Ídem*.

L'aparició dels elements extrabíblics en context cristià i la seva relació amb els cicles de l'antiguitat tardana

Una de les qüestions fonamentals que sorgeix en estudiar les *haggadot* és si els elements midràixics que contenen s'extragueren directament de la font literària o a partir d'un model visual que els contenia, seguint una tradició perpetuada al llarg dels segles. Aquest fet és difícil de provar, però convé reflexionar i plantejar les diferents vies d'on poden provenir els elements extrabíblics de les *haggadot*.

Segons els investigadors, alguns dels elements midràixics es relacionen directament amb cicles de l'antiguitat tardana, com es pot veure en l'escena del pas del mar Roig de la sinagoga de Dura Europos i Moisès salvat de les aigües. Així, com testimonien els frescos, l'interès dels jueus pel material extrabíbic es pot veure reflectit en els programes decoratius. Desgraciadament, però, s'ha perdut la major part de les obres artístiques jueves des de les sinagogues del segle VI fins als manuscrits medievals del XIII, i aquest buit artístic porta a fer plantejaments dins d'un terreny hipotètic. Podria ser que els cicles bíblics s'haguessin anat perpetuant durant els segles, contenint els elements midràixics, però que, a causa de la destrucció del patrimoni hebreu, no hagués quedat res. Per això, com a una via interpretativa possible, diversos estudiosos han cregut que els manuscrits hebreus il·luminats medievals deriven de prototipus hebreus més antics i que no es va arribar a perdre completament la il·lustració amb escenes bíbliques i midràixiques.¹⁴⁷³ S'ha de pensar, però, que els manuscrits hebreus medievals s'adaptaren a l'estil dels manuscrits de la zona on foren creats,¹⁴⁷⁴ fos a Catalunya o a la zona germànica; la connexió amb la producció llibraria cristiana resulta innegable. El vincle no només existeix en l'estil, sinó també en la iconografia. En l'àmbit iconogràfic, però, van fer els canvis necessaris per adaptar-ho a clients jueus, eliminant referències cristianes i afegint-hi continguts de la literatura rabínica. La qüestió és si aquestes incorporacions van ser creades com a innovacions pels artífexs de la zona, afegint els elements midràixics directament des del text; si utilitzaren la tradició visual hebrea més antiga, continuant amb els cicles de l'antiguitat tardana; o si van prendre dels cicles cristians les escenes que provenen indirectament de la literatura jueva.

¹⁴⁷³ NARKISS, B., *The Golden Haggadah...*, (1997), p. 61-62.

¹⁴⁷⁴ Per la dispersió cultural de l'herència jueva a causa de les diàspores i l'exili, no es va poder mantenir un estil distintiu únic i continu. No obstant això, és plausible que el material *aggàdic* es perpetués en l'art jueu, des de l'art antic fins al món medieval.

Resseguint els cicles bíblics cristians, es pot detectar que també apareixen elements midràixics, encara que en menor grau. Això, al seu torn, també pot plantejar el dubte de si els cicles cristians van introduir aquests elements a partir dels hipotètics cicles hebreus de l'antiguitat tardana no conservats o si es coneixia la tradició adaptada als escrits cristians, hipòtesi més factible.

Com és ben sabut, els pares de l'Església i teòlegs cristians¹⁴⁷⁵ coneixien el material llegendari jueu i també van adaptar el mètode de l'exegesi bíblica. Entre els textos estudiats, s'ha detectat que coneixien els escrits de Filó d'Alexandria i Flavi Josep. Especialment l'obra de Flavi Josep, historiador jueu del segle I EC, va tenir èxit en la seva recepció posterior dins de la tradició cristiana. Com investigà G. N. Deutsch,¹⁴⁷⁶ Flavi Josep no va ser ben acceptat pels jueus i no es va mencionar al Talmud ni a la literatura jueva antiga, ja que admetia la vida sota la llei romana. En canvi, fou un historiador valorat pel cristianisme, que interessà per haver viscut en temps pròxims a Crist. La seva obra va ser copiada al llatí del grec original i també es va traduir en llengües vernacles.¹⁴⁷⁷ N'hi ha extractes a la *Sacra Parallela* de Joan Damascè, a la *Historia Historiale* de Petrus Comestor, a l'*Speculum* de Vincent Beauvais i a la *Llegenda Àurea* de Jacopo da Varazze, així com a l'*Histoire ancienne jusqu'à César, Les faits des romains* i el *Romanç d'Alexandre*. Les *Antiguitats jueves* de Flavi Josep van ser escrites en grec, publicades en pujar al tron Domicià, cap als anys 93-94 EC, quinze anys després de la publicació de *La guerra jueva*, del mateix autor.¹⁴⁷⁸ Les *Antiguitats* consten de vint llibres i ofereixen una visió de la tradició del poble jueu a l'època. Els quatre primers llibres, fent una paràfrasi de la *Septuaginta*, relaten la història de la Creació fins a la mort de Moisès, cosa que inclouria la temàtica que interessa en l'estudi de les fonts de les *haggadot*. S'ha fet incís prèviament que diferents episodis representats en els manuscrits hebreus comparteixen una mateixa tradició amb les *Antiguitats*. Es relata també que Nimrod va promocionar la construcció de la torre de Babel i Déu causà tumult entre els constructors fent que no s'entenguessin en diferents llengües (llibre I, 4); les proposicions sexuals de la dona de Putifar a Josep al llit de la seva cambra (llibre II, 4,3); Moisès salvat de les aigües per la princesa, que va fer recollir l'arqueta on hi havia l'infant (llibre II, 9,5); Thermutis, la filla del faraó, portant Moisès davant del faraó; la

¹⁴⁷⁵ Entre aquests, destaquen especialment Eusebi de Cesarea, sant Jeroni i sant Agustí.

¹⁴⁷⁶ DEUTSCH, G. N., *Iconographie de l'illustration...*, p. 7-27.

¹⁴⁷⁷ Com apunta G. N. Deutsch, els textos de Flavi Josep *La guerra jueva* i les *Antiguitats jueves* van ser traduïts al francès a l'època de Carles V.

¹⁴⁷⁸ JOSEFO, F., *Antigüedades judías...*, p. 14. Les *Antiguitats jueves* es divideixen en vint llibres, prenent com a model les *Antiguitats romanes* de Dionís d'Halicarnàs.

prova a què va ser sotmès Moisès en haver llançat la corona del faraó a terra (llibre II, 9,5); i la quarta plaga formada per bèsties salvatges de tots els tipus (llibre II, 14,3). Aquestes escenes, com s'ha indicat, es troben, amb més o menys freqüència, en obres d'art cristianes. A partir d'altres textos més enllà de Flavi Josep, també es pot trobar en obres cristianes –encara que en exemples limitats– com el faraó és salvat de les aigües del mar Roig i els israelites sortint armats d'Egipte un cop són foragitats, cosa que voldria dir que la font usada coneixia la tradició jueva.

Les *Antiguitats* de Flavi Josep van ser, per tant, una obra de referència per a obres medievals de caràcter enciclopèdic que comprenien la història sagrada. Aquest és el cas de la *Historia Scholastica* de Petrus Comestor, escrita cap al 1173, un relat de la història del món que s'inicia amb l'Èxode i arriba fins a la vida de sant Pau.¹⁴⁷⁹ Es basa en la Bíblia, així com en Flavi Josep i els escrits dels pares de l'Església, afegint dades i apreciacions interpretatives i ordenant-ho cronològicament. Es fan cites de la Bíblia, alhora que es barregen històries paganes; per tant, es compilen tant esdeveniments antics com cristians amb una voluntat enciclopèdica. Va ser una obra exitosa durant l'edat mitjana, destinada a l'ús de les escoles, parafrejada i traduïda a llengües vernaculars. En francès va ser traduïda pel clergue Guyart des Moulins entre 1292 i 1295, donant lloc a la coneguda *Bible historique*, encara que en va redactar una versió més completa el 1297, introduint-hi textos nous. Aquesta obra conté seleccions de la *Historia Scholastica* de Comestor, així com textos de la *Vulgata*, completat per les *Antiguitats jueves*.¹⁴⁸⁰ De la *Bible historique*, se'n conserven uns centcinquanta exemplars, molts dels quals ricament miniats amb una profusió d'escenes bíbliques, en especial del llibre del Gènesi.¹⁴⁸¹ Pel que fa a la riquesa de les seves il·luminacions bíbliques, es pot posar en paral·lel amb la *Bible moralisée*, la *Biblia Pauperum* i l'*Speculum Humanae Salvationis*.

¹⁴⁷⁹ Resumeix els fets històrics del Gènesi, Èxode, Levític, Nombres, Deuteronomi, llibres de Josuè, Judges, Rut, Samuel, Reis, Tobies, Ezequiel, Daniel, Judit, Ester, Macabeus i evangelis. FOURNIÉ, Eléonore, *L'iconographie de la Bible historique*, Turnhout, Brepols, 2012.

¹⁴⁸⁰ *Ídem*.

¹⁴⁸¹ També hi hagué altres compilacions bíbliques miniades, moltes de les quals feien un repàs des de l'inici de la Creació fins a un punt de la història dC, mesclant altres fonts, com la *Histoire ancienne jusqu'à César*, escrita cap al 1210, o les *Weltchronik*, de zona alemanya, cròniques que enllaçaven els esdeveniments bíblics i laics. També hi hagué reculls bíblics que mesclaven altres fonts, com la *Historien Bibel* i les *Histoires bibliques*.

Conclusions

Fent una valoració dels elements extrabíblics de les *haggadot* catalanes que parteixen de la literatura jueva, es pot arribar a una sèrie de conclusions. Hi ha una notable varietat de midraixos amb els quals concorda la iconografia dels manuscrits hebreus. Els més utilitzats, encara que fos de manera indirecta, foren el *Targum de Pseudo-Jonatan*, el *Gènesi Rabbà* i l'*Èxode Rabbà*, textos importants que tingueren molta difusió. A més, també es pot detectar que hi ha una variació lleugera de fonts en el cicle del Gènesi i de l'Èxode. Si bé en el cicle del Gènesi hi ha una clara predominança de l'ús del *Gènesi Rabbà* i del *Targum*, a l'Èxode es diversifiquen més les fonts, encara que l'*Èxode Rabbà* té més repercussions en la iconografia esmentada. Tant del Gènesi com de l'Èxode, s'ha de subratllar el seguiment, encara que sigui de manera indirecta, del midraix *Séfer ha-Iaxar*, llibre que podria haver-se recopilat precisament a la península Ibèrica, entorn del segle XIII, encara que, com s'ha esmentat, hi ha estudiosos que l'han datat del segle XI, com ara Bezalel Narkiss.¹⁴⁸² Com comenta l'autor, no hi ha còpies conservades que conservin il·lustració, cosa que no es pot conèixer si un midraix d'aquestes característiques podria inspirar els cicles de les *haggadot*.¹⁴⁸³ En el llibre es relata l'episodi de Josep trobant l'àngel a Dotan (*Vaiéixev*, 3), Josep en carruatge escortat per músics –entre ells, tambors, arpes i flautistes– (*Mikets*, 8), l'entrada dels germans de Josep registrada pels notaris (*Mikets*, 12), Batia al riu fa buscar l'arca de Moisès a una serventa, però és ella qui l'obre (Ex 23,24), i les bèsties salvatges com a quarta plaga (Ex 46).¹⁴⁸⁴

L'haggadà amb més elements midràixics detectats en el seu programa bíblic és l'*Haggadà Germana*, seguida per l'*Haggadà d'Or* i l'*Haggadà de Sarajevo*. També s'ha de mencionar que resulta interessant que l'*Haggadà Kaufmann* contingui dues escenes extrabíbliques en vinyetes separades, però que, en canvi, no inclogui gaires més elements en comparació amb la resta d'*haggadot*. Sobta especialment que a les *haggadot* catalanes no hi hagi coincidència en l'aplicació dels elements extrabíblics, ja que fins i tot es detecten divergències en les parelles germanes.¹⁴⁸⁵ En les escenes del Gènesi de l'*Haggadà d'Or* i la *Germana*, no hi ha una

¹⁴⁸² NARKISS, B., *The Illustrations to the Haggadah...*

¹⁴⁸³ Narkiss afirma la possibilitat que entre el segle III i VI existissin midraixos il·lustrats, i d'aquí es passés a la iconografia europea i es difonguessin per aquesta via les escenes llegendàries. NARKISS, B., *The Illustrations to the Haggadah...*

¹⁴⁸⁴ A més, com s'ha esmentat, també s'explica que, en relació als treballs forçats dels israelites, si aquests no complien la tasca diària, posaven el fill més petit a la construcció en substitució del maó (Ex 25). Aquest episodi podria ser que es relacionés amb l'escena dels treballs de l'*Haggadà d'Or* (f. 11r).

¹⁴⁸⁵ De les escenes comunes entre l'*Haggadà d'Or* i la *Germana*, difereix el fet que es presenti les quatre filles de Lot fugint de Sodoma només a l'*Haggadà d'Or* (f. 4v a), i la inclusió de les gerres de l'escena doble de la lluita de

coincidència absoluta, mentre que en el cicle de l'Èxode s'aprecien més similituds i no tantes variants.¹⁴⁸⁶ La representació de la quarta plaga, com a bèsties salvatges en comptes de com a tàvecs, coincideix a totes les *haggadot* catalanes sense excepcions. També s'ha de tenir present que els elements midràixics es desenvolupen especialment en els cicles bíblics a pàgina sencera; en canvi, a l'*Haggadà Sassoon* i a la de *Barcelona*, amb menys escenes bíbliques en comparació, no s'hi poden detectar tants elements.¹⁴⁸⁷

Pel que fa a la repercussió dels textos rabínics en la iconografia, es prefereix, com s'ha vist, incloure petits elements dins de l'escena bíblica que remetin a aquesta tradició i, en canvi, hi ha poques vinyetes extretes totalment de fonts extrabíbliques. Particularment, en aquest darrer cas, són escenes que s'observen en un nombre important de cicles cristians, ja que eren conegudes per les fonts literàries cristianes a partir dels textos d'època tardoantiga que van beure de les fonts jueves.¹⁴⁸⁸ Això podria haver ocasionat que els miniaturistes dels cicles jueus prenguessin dels cristians la composició sencera d'una vinyeta de contingut extrabíbic, mentre que quan es tracta de la introducció de motius concrets en les escenes bíbliques, sense gaires paral·lels en l'art cristià, van preferir fer-ho a partir d'una nova creació o fent servir un model previ que les incorporés, tant cristià com jueu.

Així doncs, la falta d'homogeneïtat en l'aplicació dels elements extrabíblics, procedents en última instància del midraix i del *Targum*, porta a pensar en diferents vies de configuració en el programa iconogràfic i a replantejar les hipòtesis efectuades a l'inici. Les diferències entre manuscrits, que també es veuen en les parelles germanes, podrien ser una evidència que es creaven i s'adequaven de nou segons la voluntat de l'artista o promotor, inspirats directament per la font escrita o oral.¹⁴⁸⁹ Per altra banda, també podria ser que s'haguessin inclòs a partir d'un model visual diferent del manuscrit "germà", o bé que, a voluntat de l'artífex o el

Jacob i l'àngel i el pas del riu Jaboc a la *Germana*. A la *Germana* es presenten les següents escenes comentades amb inclusions midràixiques que no apareixen a l'*Haggadà d'Or*: la creació d'Adam per àngels (f. 1v a), Josep a cavall (f. 8r b), l'escrivà a l'entrada de la porta de la ciutat d'Egipte quan arriben els germans (f. 8v b) i la copa màgica del banquet de la *Germana* (f. 9v b).

¹⁴⁸⁶ D'entre les escenes amb contingut midràixic citades que només s'inclouen en una sola *haggadà* catalana són les quatre filles de Lot de l'*Haggadà d'Or* (f. 4v a) –en el cas que efectivament les quatre filles provinquin del midraix–; la creació d'Adam per àngels, Josep a cavall, l'escrivà a l'entrada i copa màgica del banquet de la *Germana*; i, de la de *Sarajevo*, el taüt de Josep enterrat al Nil (f. 20r a) i el faraó que no mor al pas del mar Roig (f. 28r a).

¹⁴⁸⁷ En aquest sentit, es pot assenyalar la plaga de l'arrov a l'*Haggadà Sassoon* (p. 94), i Abraham essent tirat al forn per ordre de Nimrod a l'*Haggadà de Barcelona* (f. 36v).

¹⁴⁸⁸ Hi ha escenes midràixiques sense paral·lels cristians, però Abraham tirat al foc per Nimrod i la prova de Moisès infant foren imatges ben difoses.

¹⁴⁸⁹ KOGMAN-APPEL, K., *Illuminated Haggadot...*, p. 135-184.

comitent, els elements s'haguessin eliminat del model. Si s'hagués fet un procés d'eliminació, es podria haver originat, en casos determinats, a causa de la incomprensió del model, per no haver detectat que es tractava d'un element extrabíblic provinent de la tradició jueva, o que es considerés massa anecdòtic i es volgués reduir a l'essencialitat del text bíblic. Per tant, aquí es planteja la qüestió de si els artistes estaven versats en el coneixement exhaustiu dels *midraixim* i *targumim* en certa època i zona geogràfica, i de com decidien aplicar-lo en els seus cicles per enriquir la iconografia. En l'acurada tesi doctoral d'Esperança Valls sobre els fragments hebreus de l'Arxiu Històric de Girona,¹⁴⁹⁰ es cataloguen els fragments procedents de relligadures en arxius catalans. Entre els comentaris bíblics, midraixos i targums, es poden destacar fragments del *Midraix Tanhumà*,¹⁴⁹¹ del *Targum Onquelós*¹⁴⁹² i del *Comentari del Gènesi* de Raixí.¹⁴⁹³ També menciona que s'han conservat sis fulls de paper del *Targum de Pseudo-Jonatan*.¹⁴⁹⁴ L'autora analitzà, a més, que entre els fragments de manuscrits hebreus conservats no hi ha un nombre elevat de manuscrits bíblics ni talmúdics, cosa que sobtaria pel que es pot conèixer a partir de les dades documentals de l'època. Ho atribueix al fet que solien estar escrits en pergami, material preuat fàcilment reaprofitable, i a la vegada, en ser un bé valuós de la família jueva, haurien intentat endur els llibres un cop van ser expulsats.¹⁴⁹⁵ Entre els comentaris més copiats destaca el de Raixí, l'autor més destacat, seguit per Xelomó ben Adret.¹⁴⁹⁶ Per tant, tot i que per la poca quantitat de fragments conservats no es puguin extreure conclusions respecte de la totalitat de llibres en possessió dels jueus catalans, els fragments poden testimoniar la difusió d'aquests textos al territori.

Pel que fa als motius de la inclusió dels elements midràixics, diversos estudiosos han emfatitzat la idea que es volia subratllar la identitat jueva de les miniatures, amb un grau d'originalitat i particularitat.¹⁴⁹⁷ Encara que això sigui ben possible, poden haver entrat en joc altres factors

¹⁴⁹⁰ VALLS I PUJOL, Esperança, *Els fragments hebreus amb aljames catalanes de l'Arxiu Històric de Girona: Estudi textual, edició paleogràfica i anàlisi lingüística*, tesi doctoral, Universitat de Girona, 2015. <<http://hdl.handle.net/10803/387552>>

¹⁴⁹¹ Un fragment conservat en un llibre d'èpoques del 1373 i un altre del 1398 de l'Arxiu Municipal de Girona.

¹⁴⁹² Un fragment conservat en un llibre de *Definicions* del segle XV- XVI i tres més, en relació a Nm i Dt, en un volum del segle XV- XVI, de l'Arxiu Diocesà i la Biblioteca diocesana del Seminari de Girona.

¹⁴⁹³ Un fragment conservat en un llibre d'èpoques del 1373 a l'Arxiu Municipal de Girona; i tres fragments en un llibre de *Definicions* del segle XV- XVI de l'Arxiu Diocesà i Biblioteca Diocesana del Seminari de Girona.

¹⁴⁹⁴ Gi 1,110-codarrere 1-6/1374-76. VALLS I PUJOL, E., *Els fragments hebreus...*, nota 629, p. 130. A més, especifica que el document Gi 5, 274,1 és un midraix del llibre de l'Èxode que, en opinió de Leor Jacobi, es podria tractar del *Mekilta de-Rabí Ismael* amb variants. VALLS I PUJOL, E., *Els fragments hebreus...*, nota 473, p. 105.

¹⁴⁹⁵ VALLS I PUJOL, E., *Els fragments hebreus...*, p. 128 i 129.

¹⁴⁹⁶ L'autora esmenta que a Terrassa es poden trobar comentaris bíblics de Bakhia ben Aixer i a Vic un comentari del Gènesi de David Quimkhí (AEV Heb 4 i 6). VALLS I PUJOL, E., *Els fragments hebreus...*, p. 107.

¹⁴⁹⁷ KOGMAN-APPEL, K., *Illuminated Haggadot...*, p. 135-184.

sense que hi hagués únicament la intenció de voler ressaltar la condició jueva, com ara el model utilitzat i la reinterpretació que se'n va fer. Els elements extrabíblics incorporats com a detalls dins d'una escena, a partir sobretot d'objectes i personatges, poden passar en alguns casos inadvertits, i, com s'ha comentat, es podrien haver plasmat sense entendre el model. En canvi, hi ha poques vinyetes procedents d'una font extrabíblica. S'ha de tenir en compte, a més, que en els testimonis artístics cristians es pot observar que hi ha llegendes jueves conegudes pels cristians, incorporades també sense problemes dins dels cicles bíblics.

4.2 MODELS I CORRESPONDÈNCIES ARTÍSTIQUES

En la configuració dels cicles bíblics inclosos a les *haggadot* catalanes jugaren un paper clau els models i les influències artístiques que prengueren i adaptaren els miniaturistes a les seves creacions. Per una banda, és important conèixer la tradició artística veterotestamentària al territori català i europeu per determinar fins a quin punt els cicles del Gènesi i de l'Èxode de les *haggadot* segueixen un prototipus establert o si, en canvi, contenen moltes particularitats específiques, tenint en compte l'anàlisi de cada escena, ja portat a terme. En concret, la historiografia que tracta els manuscrits ha anat detectant similituds, en diferents graus, amb altres manuscrits i obres, si bé no es pot dir en cap cas que hi hagi una relació de model-còpia directa. Aquí es pretén recopilar els nexes ja establerts pels investigadors, a més de proposar-ne de nous i marcar unes línies per a les conclusions generals. Per altra banda, també convé establir el grau de connexió entre les parelles associades per la historiografia, per valorar fins a quin punt la seva relació d'*haggadot* "germanes" en el terreny iconogràfic és més o menys propera.

4.2.1 Possibles models i influències en la configuració del programa iconogràfic

En època medieval, l'ús de models en l'art va ser freqüent i es repetiren els prototipus amb més èxit i acceptació.¹⁴⁹⁸ Aquest fet es deu a raons tant tècniques com econòmiques, ja que la producció s'accelerava i es facilitava la confecció d'un cicle pictòric extens; a més, també s'assegurava la bona rebuda de l'obra d'art.¹⁴⁹⁹ Com estudià J. J. G. Alexander, els miniaturistes medievals seguien la tradició i estaven acostumats a transferir les imatges d'un model a una còpia, però també hi havia lloc per a la innovació, i les variacions d'estil i contingut s'anaven introduint amb continuïtat.¹⁵⁰⁰ En la transmissió de la imatge, més que no

¹⁴⁹⁸ Com a bibliografia de referència pel que fa als models en la miniatura medieval, vegeu, entre d'altres: WEITZMANN, K., *Illustrations in Roll and Codex...*; ALEXANDER, Jonathan J. G., *Medieval Illuminators and Their Methods of Work*, New Haven, Yale University Press, 1992, p. 114; SCHELLER, Robert W., *Exemplum: Model-Book Drawings and the Practice of Artistic Transmission in the Middle Ages (ca. 900-ca. 1470)*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 1995.

¹⁴⁹⁹ KOGMAN-APPEL, K., *Illuminated Haggadot...*, p. 47-55.

¹⁵⁰⁰ ALEXANDER, Jonathan J. G., «Facsimiles, Copies, and Variations: The Relationship to the Model in Medieval and Renaissance Illuminated Manuscripts», *Retaining the Original: Multiple Originals, Copies, and Reproductions. Studies in the History of Art*, vol. 20, Washington DC, 1989, p. 61-72; ALEXANDER, J. J. G., *Medieval Illuminators...*, p. 114. L'autor va establir la categoria de *moduli*, entesa com a petites unitats pictòriques que es podien desenvolupar en contextos iconogràfics variats.

pas del text, no hi havia –i no es requeria– tanta precisió. Per això és complicat que en l’adaptació del model no s’hi apliquessin petites variants, conscients o inconscients, de la mateixa tradició de l’artista i el seu entorn i context.

En el cas de les *haggadot* catalanes, molts motius, composicions i escenes bíbliques són similars als cicles cristians dedicats a l’Antic Testament, raó per la qual els investigadors han volgut determinar els models pictòrics usats en els manuscrits hebreus i posar-los en paral·lel amb els cicles cristians. Tot i això, havent examinat escena per escena, no es pot afirmar que els cicles bíblics siguin la còpia exacta d’un altre cicle existent. S’ha de tenir en compte que es barregen tradicions, sobretot anglofranceses i italianes, introduïdes a Catalunya des de diferents vies, i s’hi ha d’afegir l’entorn cultural i artístic de cada miniaturista, que també determina el resultat de la seva producció.

4.2.1.1 L’ús dels models pictòrics a les *haggadot* catalanes i la seva acomodació a les necessitats jueves

A molts estudiosos els ha interessat el fascinant i debatut tema dels models emprats en els cicles de les *haggadot*.¹⁵⁰¹ La qüestió és complexa, ja que presenta més d’una problemàtica que fa que s’hagi d’entrar, a vegades, dins de terrenys hipotètics. En relació al que ja s’ha apuntat en l’apartat dedicat a les fonts del present estudi, podria ser que, a l’hora d’il·lustrar els cicles bíblics de les *haggadot* catalanes, es tingués en compte un model precedent, que ja estigués adaptat a l’audiència jueva, i se seleccionessin a partir de la font visual les escenes que es volia incloure dins del manuscrit. Aquesta possibilitat ha fet pensar a alguns investigadors que la tradició de la il·luminació de llibres té un deute amb l’art de l’antiguitat tardana. Els manuscrits il·luminats hebreus de cronologia antiga, però, no es conserven actualment, cosa que complica el seguiment de la seva evolució fins que aparegueren els cicles bíblics miniats a partir del segle XIII. Si bé és possible que existissin manuscrits hebreus miniats tardoantics,¹⁵⁰² ja no ho és

¹⁵⁰¹ En concret, Katrin Kogman-Appel defensa la hipòtesi que la reproducció d’imatges retingudes a la memòria podria ser la clau que expliqués la diferència entre el model i la còpia. Així, veié dues vies possibles en el procés de reproducció de les imatges: que es confeccionés a partir d’una col·lecció de motius o bé mitjançant la reproducció de memòria. En l’últim cas, seria més fàcil que s’haguessin introduït detalls menys acurats en la composició, el fons arquitectònic, els gestos, les posicions corporals, etc. A més, també cal tenir en compte que el fet que hi hagi un grau de semblança formal elevada no implica que els continguts iconogràfics siguin els mateixos. KOGMAN-APPEL, K., *Illuminated Haggadot...*, p. 47-88.

¹⁵⁰² És possible que a l’hora de confeccionar el programa de la sinagoga de Dura Europos s’hagués fet servir com a model un manuscrit hebreu.

tant, al nostre entendre, que aquesta tradició pictòrica hebrea s'hagués mantingut al llarg dels segles i a regions diverses fins a arribar a les *haggadot* catalanes. Vist que l'art jueu manté connexions amb l'art de la zona on foren creats, el vincle amb l'art cristià resulta coherent i innegable, com ja han apuntat també altres investigadors. Tot i això, encara que les escenes són molt pròximes en estil i iconografia, han hagut d'ajustar-se a les necessitats de la cultura jueva. Entre aquestes acomodacions, destaca en especial que s'hagué d'adaptar l'ordre de lectura de les vinyetes i la composició de les escenes, amb direccionalitat de dreta a esquerra; s'evità la representació antropomòrfica de la divinitat a partir de fórmules que no suposessin una transgressió en aquest sentit; s'eliminaren les al·lusions cristològiques, des de la presència de Crist a les connotacions cristianes relacionades amb els sagraments cristians, com ara el Baptisme i l'Eucaristia, així com la Trinitat i l'Encarnació; i s'afegiren elements provinents de fonts literàries jueves, sobretot *midraixim* i *targumim*. Tots aquests canvis, per tant, poden haver estat creats *ex novo*, que el miniaturista que copiés d'un cicle cristià els adaptés segons les seves convencions o que ho copiés d'un altre model on les adaptacions hebrees ja haguessin estat fetes. El cas és que a les *haggadot* catalanes no totes aquestes adaptacions són similars, sinó que hi ha variants en la solució emprada per aconseguir els canvis esmentats. Això plantejaria la qüestió que cada miniaturista podria haver utilitzat uns models diferents no estandarditzats que no van acabar de crear una tradició única o bé que els miniaturistes els creessin segons el seu criteri o la seva tradició pictòrica particular.

A part dels canvis direccionals i de la repercussió de la literatura rabínica a les *haggadot*, a continuació es presenten les diferents estratègies seguides per adaptar les escenes dels models cristians al gust del client jueu.¹⁵⁰³

La representació no antropomòrfica de Déu

Amb la intenció d'evitar la representació de Déu amb forma humana –no permesa dins del judaisme, ja que el poder diví no es podia associar a l'home– es van buscar altres fórmules per indicar la presència i la intervenció divina dins dels contextos narratius. Aquestes opcions inclouen fórmules diverses, com es pot veure a les *haggadot* catalanes, entre elles la mà de Déu, rajos daurats, àngels com a substituïts de les accions esdevingudes per voluntat divina i la

¹⁵⁰³ El tema de les estratègies per adaptar els cicles en context jueu ha estat investigat i desenvolupat especialment per Katrin Kogman-Appel.

representació del cel. Són, per tant, fórmules variables, i els miniaturistes poden utilitzar-ne més d'una dins del manuscrit, segons les seves preferències en el grau d'abstracció de la representació de la divinitat. Totes elles, però, tindrien els mateixos objectius. Les teofanies, doncs, es poden substituir per un altre element que simbolitzés Déu, però també es detecten casos específics on s'ha eliminat la figura del Creador sense ser substituïda. Aquesta circumstància es pot percebre bé en la creació d'Eva de l'*Haggadà d'Or* (f. 2v), de l'*Haggadà Germana* (f. 2r) i de l'*Haggadà de Sarajevo* (f. 3v). Si bé en els cicles cristians apareix la figura de Déu –normalment tant Déu pare com Déu fill– en la creació d'Eva, a cap de les tres *haggadot* no es representa cap fórmula per indicar la presència del Creador. Déu sol sostenir les mans d'Eva per ajudar-la a pujar quan surt del costat d'Adam i ella es gira mirant-lo i pregant. El gir del personatge es manté en els manuscrits hebreus, però és rar que, estant en un espai pròxim al marge de la vinyeta, es giri cap aquest costat i mantingui les mans juntes, com es pot observar a l'*Haggadà de Sarajevo*.

Mà de Déu

La mà de Déu, fórmula que ja es pot veure a la sinagoga de Dura Europos,¹⁵⁰⁴ s'anà representant durant els segles en diferents àmbits i territoris, tant en el judaisme com en el cristianisme. En el cas de les *haggadot* catalanes, es pot detectar aquest motiu de la mà en el sacrifici d'Isaac de l'*Haggadà de Sarajevo* (f. 8r), que surt del cel i apunta cap a Abraham, que està a punt de sacrificar el seu fill. Aquesta mà podria ser la mà de Déu, però no es pot descartar la hipòtesi que sigui la mà de l'àngel que evità el sacrifici.¹⁵⁰⁵ La fórmula de la mà de Déu, de la qual derivaria el motiu de la mà de l'àngel, s'utilitzà per mostrar la intervenció divina sense haver de representar el Senyor de cos sencer.¹⁵⁰⁶

¹⁵⁰⁴ A la sinagoga de Dura Europos la mà de Déu apareix en diferents escenes, concretament en deu ocasions dins de les escenes relacionades amb el sacrifici d'Isaac, Moisès i l'esbarzer ardent, la sortida d'Egipte i el pas del mar Roig, Elies ressuscitant el fill de la vídua i Ezequiel a la vall dels ossos. També apareix en el sacrifici d'Isaac de la sinagoga de Beit Alfa del segle VI i en un panell de marbre d'una *bimà* del segle VI-VII de la sinagoga de Susiya.

¹⁵⁰⁵ Hi ha investigadors que han considerat que aquesta mà de l'*Haggadà de Sarajevo* podria ser la de l'àngel de Déu. BUDA, Zsófia, «Heavenly Envoys: Angels in Jewish Art», JARITZ, Gerhard (ed.), *Angels, Devils: The Supernatural and its Visual Representation (CEU Medievalia)*, Budapest, Central European University Press, 2011, p. 117-134.

¹⁵⁰⁶ BECKER, Udo, *Encyclopedia of Symbols*, London; New York, Continuum, 1992; BAR ILAN, Meir, «The Hand of God: A Chapter in Rabbinic Anthropomorphism», SED RAJNA, Gabrielle (ed.), *Rashi 1040-1990. Hommage à Ephraïm E. Urbach*, 1993, p. 321-35; FASSERA, M. «Mano di Dio», CASTELFRANCHI, L.; CRIPPA, M. A. (ed.), *Iconografia e arte cristiana*, Milano, San Paolo, 2004, vol. II.

La mà de Déu en l'art pot indicar tant la presència divina com la intervenció o l'aprovació de Déu, i pot incloure també un tros de braç. Pot aparèixer en contextos narratius bíblics, normalment acceptant un sacrifici, com a símbol de la presència divina o de la seva veu.¹⁵⁰⁷ En l'art jueu el concepte de mà de Déu es relaciona amb la veu divina. Precisament, a la Bíblia es mencionen la mà o el braç de Déu com a metàfora de la intervenció divina. Dins del cristianisme, la mà de Déu es coneix amb el nom de *Dextera Domini* i la fórmula s'anà substituït progressivament per la figura humana del Déu pare, encara que la iconografia es mantingué.

Rajos daurats

A part de la mà de Déu, també es pot observar a les *haggadot* el recurs de representar rajos per substituir la presència divina (**Fig. 661**). A les escenes de la Creació de l'*Haggadà de Sarajevo* (f. 1v i 2r) es pot veure com rajos daurats emanen des del cel cap a la terra –i en una ocasió al revés– per donar a entendre la implicació de Déu en la creació del món. Així mateix, els rajos daurats es poden veure a l'escena de la reprensió d'Adam i Eva un cop han pecat, dins del mateix manuscrit (f. 3v). En aquest cas, els rajos que apunten cap a la parella pecadora semblen simbolitzar la veu de Déu que els crida. Per últim, els rajos també es poden observar a l'escena de l'esbarzer ardent, tant de l'*Haggadà de Sarajevo* (f. 21v) com de l'*Haggadà Germà* (f. 1v). En tots dos casos s'intueix una figura dins de l'esbarzer: a l'*Haggadà Germà* es pot veure un rostre i a l'*Haggadà de Sarajevo*, la imatge d'una ala, que seria l'àngel del Senyor que crida Moisès. Els rajos daurats s'inclourien aquí per subratllar el fet miraculós i diví d'aquesta aparició dins d'una bardissa ardent.

Àngels

L'àngel, l'ésser sobrenatural que assisteix i adora Déu, fou vist com l'intermediari entre el Senyor i els homes, portant el seu missatge o intervenint en nom seu. Entre altres funcions, els àngels executen la voluntat divina a la terra; per aquest motiu la seva inclusió dins dels cicles bíblics és escaient. En ser missatgers de Déu, els àngels transmeten la paraula divina als homes

¹⁵⁰⁷ Segons Gertrud Schiller, la mà de Déu en l'art cristià pot ser símbol de la presència divina o de la veu de Déu, o pot simbolitzar l'acceptació d'un sacrifici. SCHILLER, Gertrud, *Iconography of Christian Art*, 2 vol., 1971/1972, London, Lund Humphries, (vol. II, p. 674).

i també poden portar a terme la justícia divina, d'una banda castigant els impius i de l'altra assistint els devots.¹⁵⁰⁸ Així, actuen segons la voluntat de Déu i es comuniquen amb els homes. En l'art s'acabà forjant un imaginari de l'àngel com un ésser jove, imberbe, amb els cabells clars i de bellesa apol·línica, encara que n'hi hagi de diferents característiques. Tot i que els primers àngels es representen àpters, a partir del segle V començà a introduir-se en l'art l'àngel alat, segurament a causa de la influència de l'art de les civilitzacions antigues. Com és ben conegut, en l'art de Mesopotàmia (Assíria i Babilònia), Egipte, Grècia i Roma hi ha figures divines alades. Destaquen especialment les Niké (a Grècia) i les Victòries (a Roma) alades, així com Eros/Cupido.¹⁵⁰⁹

La literatura rabínica inclou moltes discussions sobre la naturalesa dels àngels i els ordes angèlics, ja que la Bíblia no dona gaires detalls ni descriu la seva aparença. Tampoc no s'especifica si tenen ales o no. El terme hebreu *malakh* significa “missatger de Déu” i tant pot incloure éssers divins com humans. Com estudià Z. Buda, els missatgers de Déu poden ser anomenats “homes” en comptes d'àngels, i no és fins més tard que s'especificà la seva naturalesa sobrehumana.¹⁵¹⁰ Segurament per aquest motiu moltes representacions d'àngels a l'antiguitat tardana són àpters, similars als homes.¹⁵¹¹ Tot i que les autoritats jueves objectaven la representació dels éssers angèlics, arran del Segon Manament, perquè no s'acabessin idolatrant, no impedí que fossin representats en l'art, ja que en determinats períodes i territoris la permissivitat fou més o menys restringida. Pel que fa a la seva naturalesa, tant per Maimònides com per Nakhmànides són éssers incorporis amb cos humà, mentre que per Saadia Gaon són criatures corpòries amb cossos diferents dels humans.¹⁵¹² Malgrat la prohibició rabínica, en l'art jueu es troben diverses representacions d'àngels, en especial per substituir la intervenció divina. En la il·luminació de manuscrits hebreus medievals, els àngels s'inclouen especialment en *haggadot*, *makhzorim* i bíblies, dins del territori europeu. Pel que fa a la seva representació, la majoria presenten els àngels amb forma humana i ales. De vegades estan

¹⁵⁰⁸ Vegeu: WARD, Laura; STEEDS, Will, *Los ángeles en el arte*, Madrid, Edilupa, 2006.

¹⁵⁰⁹ El terme “missatger” en grec antic és ἄγγελος, adaptat al llatí com a *angelus*. Precisament, Hermes, déu grec missatger dels déus, i el seu homòleg romà Mercuri porten sandàlies i casc amb ales per complir la seva funció.

¹⁵¹⁰ BUDA, Z., «Heavenly Envoys...», p. 117.

¹⁵¹¹ Sobre el tema dels àngels al món jueu vegeu: LANDSBERGER, Franz, «The Origin of the Winged Angel in Jewish Art», *Hebrew Union College*, 20, 1974, p. 224-254; KÜNZL, Hannelore, «Zum Problem der Engeldarstellung in der jüdischen Kunst», *Wissenschaftliche Eliten und die nationalsozialistische Juden Verfolgung*, Berlin, Metropol-Verlag, 1999, p. 121-131; BUDA, Z., «Heavenly Envoys...», p. 117-134.

¹⁵¹² BUDA, Z., «Heavenly Envoys...», p. 117-134. L'autora investigà el motiu de l'àngel en les fonts escrites i en els manuscrits hebreus il·luminats conservats.

pintats de cos sencer, i altres cops la seva figura s'esvaeix a la zona del tronc inferior dins d'un núvol.¹⁵¹³

En les *haggadot* catalanes els àngels apareixen en escenes substituint la presència de Déu, particularment dins del cicle del Gènesi (**Fig. 662**). En la Creació d'Adam de l'*Haggadà Germana* (f. 1v) no és Déu qui crea l'home, sinó que són els àngels els qui li insuflen l'alè de vida, també d'acord amb fonts midràixiques, que atribueixen l'acció als missatgers de Déu. El mateix succeeix amb la repremsió d'Adam i Eva i la repremsió de Caïn de l'*Haggadà d'Or* (f. 2v), on en tots dos casos un àngel emergeix des del cel mostrant mig cos. En el mateix manuscrit, a l'escena de la plaga del primogènit (f. 14v) un àngel armat dona mort als hereus dels egipcis, essent el braç de la justícia divina. Els àngels, però, també es poden localitzar en altres escenes i apareixen d'acord amb la història bíblica. En aquest cas, però, no es parlaria d'una fórmula adaptada per substituir la presència divina en els manuscrits, sinó que la presència respon al seguiment del text. Així, en aquests casos es pot incloure l'àngel –o àngels– que estan dins del foc salvant Abraham quan és llençat per ordre del rei Nimrod, segons les llegendes jueves (*Haggadà d'Or*, f. 3r; *Haggadà Germana*, f. 3r; *Haggadà de Barcelona*, f. 36v); en l'escena de l'hospitalitat d'Abraham, on tres àngels de cos sencer mengen en una taula (*Haggadà d'Or*, f. 3r; *Haggadà Germana* f. 3v); en el sacrifici d'Isaac (*Haggadà d'Or*, f. 4v), que emergeix del cel; en el somni de Jacob, per on àngels de cos sencer pugen i baixen de l'escala (*Haggadà d'Or*, f. 4v; *Haggadà Germana*, f. 4v; *Haggadà de Sarajevo* f. 10r); en la baralla de l'àngel –de cos sencer– amb Jacob (*Haggadà Germana*, f. 5v; *Haggadà d'Or*, f. 5r); en l'escena de Josep de camí a Dotan que es troba un àngel al camí –de cos sencer– (*Haggadà d'Or*, f. 5r; *Haggadà Germana*, f. 6v); la de l'àngel Gabriel que ajuda Moisès en la prova del carbó roent (*Haggadà Kaufmann*, f. 9v); i en l'episodi de Moisès i l'esbarzer ardent (*Haggadà d'Or*, f. 10v; *Haggadà Germana*, f. 13r; *Haggadà Germà*, f. 1v). En el cas de l'*Haggadà de Sarajevo* (f. 21v), a l'esbarzer es detecten els rajos i també una ala de l'àngel. D'aquesta manera, els àngels il·lustrats a les *haggadot* poden representar-se de cos sencer, emergint-ne el bust des del cel, o bé sorgint del foc o des del sostre, i interactuen amb els personatges bíblics, ja sigui reprement-los, lluitant-hi, matant-los, assistint-los o comunicant-s'hi. L'*Haggadà d'Or* és la que inclou més àngels en comparació amb la resta, ja que representa la seva figura dinou vegades, tant del tipus emergent com de cos sencer. Els àngels que sorgeixen del cel tenen una

¹⁵¹³ En canvi, la imatge de l'àngel amb nimbe no va ser gaire difosa en els manuscrits hebreus. També es poden detectar imatges d'àngels semihumans o no humans; i en molt poques ocasions presenten forma d'animal, ja sigui tot el cos sencer o només el cap.

ala sobresortint de dins del núvol, de color verd fosc o vermell, i van amb una túnica. D'entre els que es representen de cos sencer, la majoria porten una túnica blanca –encara que a vegades adquireix un to més lilós i blavós–, i les ales es configuren a partir de dos registres de color, blanc a dalt i vermell a sota. Cap d'ells porta nimbe, tret de l'àngel de l'esbarzer ardent, més pròxim als models cristians. Tenen el rostre de joves imberbes, prototip juvenil similar al d'altres personatges representats. Tots ells van descalços. A l'*Haggadà Germana* els àngels porten túniques i capes de colors, amb ales esteses monocromes d'un color viu. Els seus colors varien aleatòriament en cada escena –també entre els àngels d'una mateixa escena. Es tracta de joves imberbes, però en aquest manuscrit a la majoria se'ls dibuixa amb sabates fosques. A diferència d'aquesta parella germana, l'*Haggadà de Sarajevo* és reticent a l'hora de mostrar la presència angèlica. Quan ho fa a l'escena de l'escala de Jacob (f. 10r b), els àngels no mostren la cara, sinó que es tapen el rostre amb les ales. Van amb una túnica llarga fins als peus i tots ells són de color daurat. També en el cas de l'escena de l'esbarzer ardent, només s'intueix una ala que emergeix de l'arbust.¹⁵¹⁴ És interessant fer notar que en aquesta haggadà no es representen gaires escenes on la presència de l'àngel sigui requerida per entendre la història, com a l'hospitalitat d'Abraham o Josep de camí a Dotan, i es prefereix utilitzar una altra fórmula per representar la presència divina. Un cas totalment diferent és el de la *Kaufmann*, on a l'escena de l'esbarzer ardent apareix, en comptes d'un àngel, una figura antropomorfa similar a la figura de Crist, sense ales i amb nimbe crucífer.¹⁵¹⁵ Per últim, els àngels de l'*Haggadà de Barcelona*, en l'escena d'Abraham dins del forn (f. 36v), es representen amb túnica clara i de trets juvenils.

Cel amb forma de núvols

Entre les estratègies per representar la presència divina, la més difosa i reproduïda en el conjunt d'*haggadot* fou la inserció d'un fragment dels núvols del cel (**Fig. 663**), fórmula que també es troba en els manuscrits cristians. Dins del cicle del Gènesi, el cel com a símbol de la presència de Déu es pot trobar a les escenes d'Adam posant nom als animals (*Haggadà d'Or*, f. 2r), en la fugida de Lot de Sodoma (*Haggadà d'Or*, f. 4v) i en l'acceptació del sacrifici d'Abel i Caïn (*Haggadà de Sarajevo*, f. 4r). Pel que fa a les escenes de l'Èxode, es poden apreciar els núvols

¹⁵¹⁴ El motiu de l'ala també es representa en l'escena del Temple (f. 32r), encara que en aquest cas les ales pertanyen als dos querubins que van fer esculpir a l'arca de l'aliança segons l'ordre de Déu.

¹⁵¹⁵ BUDA, Z., «Heavenly Envoys...», p. 128.

del cel a les escenes del miracle del bastó convertit en serp i de la mà infectada i curada de lepra (*Haggadà Germà*, f. 1v i 2r; *Haggadà Rylands*, f. 13v i 14r); dels miracles davant els israelites (*Haggadà Rylands*, f. 14v); de la quarta plaga (*Haggadà Germà*, f. 4v, i *Haggadà Rylands*, f. 16v); de la plaga de les úlceres (*Haggadà Germà*, f. 5r; *Haggadà Rylands*, f. 17r; *Haggadà de Bolonya-Mòdena* f.5r; *Haggadà Kaufmann*, f. 5v); de la plaga de l'obscuritat (*Haggadà Germà*, f. 5v; *Haggadà Rylands*, f. 17v); de quan Moisès demana a Déu que aturi la plaga de la pedregada (*Haggadà Germana*, f. 15r), i de l'entrega de la Llei a Moisès (*Haggadà de Sarajevo*, f. 30r).¹⁵¹⁶ En aquests casos els núvols recalquen la presència de Déu a l'escena com a supervisor, controlador i també, especialment en les plagues i els miracles, com a agent actiu en el desenvolupament de l'episodi, segons la seva voluntat.

A més, s'ha de sumar el motiu del cel, combinat amb l'àngel de l'arbust de l'esbarzer ardent (*Haggadà d'Or*, f. 10v), en un dels extrems de l'escala de Jacob (*Haggadà d'Or*, f. 4v; *Sarajevo*, f. 10r) i en les escenes d'on surten àngels emergents –la reprensió d'Adam i Eva, la reprensió de Caïn i el sacrifici d'Isaac de l'*Haggadà d'Or* (f. 2v i 4v)– o de la mà de Déu –el sacrifici d'Isaac de l'*Haggadà de Sarajevo* (f. 8r).

L'eliminació de la presència de Crist i de les al·lusions cristològiques

Com s'ha estudiat, quan es configuraven les escenes de les vinyetes dels manuscrits hebreus es volien evitar les al·lusions cristològiques, suprimint la figura de Crist i qualsevol associació al cristianisme. Segons subratllà K. Kogman-Appel,¹⁵¹⁷ els artistes estaven familiaritzats amb la Bíblia cristiana a partir dels escrits polèmics, on es discutien les interpretacions cristianes de l'Antic Testament. A partir d'aquest coneixement dels dogmes cristians, en els manuscrits hebreus s'intentaria, fins on fos possible, eliminar referències cristianes incloses en programes iconogràfics tipològics, com la *Bíblia Pauperum* o l'*Speculum Humanae Salvationes*. Així, s'evitaria remetre, entre d'altres, a la Crucifixió, a l'Eucaristia, al Baptisme, a la Trinitat i a l'Encarnació. Com s'ha fet menció en el context històric d'aquesta investigació, les polèmiques van ser freqüents durant tot el segle XIV. Consistien que els cristians, normalment jueus

¹⁵¹⁶ En la plaga de la pedregada, com que aquesta cau del cel, és pertinent que es representi, com es pot apreciar bé a les *haggadot d'Or*, *Germà*, *Rylands* i de *Bolonya-Mòdena*. També s'ha de tenir en compte que l'*Haggadà Kaufmann* presenta en més d'una ocasió el fons de la vinyeta estrellat, com es pot detectar, per citar un exemple, a la prova de Moisès infant. En aquest cas és només un element decoratiu i no simbolitzaria la presència divina.

¹⁵¹⁷ KOGMAN-APPEL, K., «Coping with Christian Pictorial Sources...», p. 816-858.

conversos, enviaven cartes als jueus tractant temes de les disputes –convocades pel monarca a instigació de l'Església per intentar forçar la seva conversió. També des del segle XIII els dominics anaven a predicar dins dels calls per intentar convertir-los, i això era permès pels reis catalans. A partir de la butlla papal de 1278 del papa Nicolau III, s'havien de fer sermons als calls, encara que això causés desordres i agitacions. A partir d'aquest contacte oral, els jueus també devien ser ben coneixedors de les doctrines cristianes i degueren voler contrastar la pressió cristiana per convertir-se eliminant qualsevol connotació dins de la iconografia. A més, també s'ha de tenir en compte que tingueren lloc importants disputes, com la coneguda de Barcelona, l'any 1263, al palau reial, on Nakhmànides va debatre amb Pau Crestià sobre si el Messies havia arribat i si aquest era diví o humà.¹⁵¹⁸ Pels rabins Déu no es pot associar a l'existència humana, i l'encarnació de Déu implicaria aquesta corporeïtat. Per això, en la creació d'Eva de les *haggadot* s'elimina la figura de Déu (pare o fill) en el moment de la seva creació. El Senyor, com s'ha vist, no es pot representar antropomòrficament perquè seria mostrar una corporeïtat que no té i en què els cristians creuen.

Com remarcà K. Kogman-Appel, a més de l'eliminació de la figura de Déu en forma humana i de Crist, també s'evità la representació de l'episodi bíblic de la trobada d'Abraham i Melquisedec, relacionada amb l'Eucaristia, però a dues *haggadot* es mantingué l'hospitalitat d'Abraham dels tres àngels, encara que pel cristianisme fos una al·lusió a la Trinitat.¹⁵¹⁹ Segons l'autora, en aquesta escena als manuscrits hebreus es dona més importància a l'anunci del naixement d'Isaac. Així mateix, entre altres exemples que plantejà,¹⁵²⁰ en la benedicció de Jacob als fills de Josep el vell patriarca creua les mans, però no es mostra de manera frontal, sinó lateralment. Això respondria, segons l'autora, a la intenció de no mostrar la forma de creu i d'allunyar-se del paral·lelisme tipològic amb la Crucifixió.

També s'ha de subratllar un cas on es pren un model cristià i s'adapta a una altra escena diferent afegint les modificacions necessàries: amb el retorn de Moisès a Egipte s'adapta la

¹⁵¹⁸ També fou molt important la disputa de Tortosa de l'any 1413-1414.

¹⁵¹⁹ KOGMAN-APPEL, K., «Coping with Christian Pictorial Sources...», p. 816-858.

¹⁵²⁰ L'autora també proposà que en el sacrifici d'Isaac a l'*Haggadà d'Or* (f. 4v) no es representa l'altar per tal de minimitzar les associacions cristològiques, ja que el sacrifici d'Isaac fou una prefiguració de la Crucifixió. A més, l'altar també podria remetre a l'Eucaristia. Per això, creu que el tema va ser eliminat a l'*Haggadà Germana*. Tot i això, s'hauria d'afegir que l'*Haggadà de Sarajevo* i un nombre elevat de manuscrits hebreus no van tenir problemes a incloure'l. KOGMAN-APPEL, K., «The Sephardic Picture Cycles...», p. 451-482; KOGMAN-APPEL, K., «Coping with Christian Pictorial Sources...», p. 816-858.

iconografia de la fugida de la Sagrada Família d'Egipte, introduint-hi alguns canvis.¹⁵²¹ Tant a l'*Haggadà d'Or* (f. 10v) com a l'*Haggadà Germà* (f. 2r) i a la *Rylands* (f. 14r) es manté la imatge de la dona sobre una mula o cavall acompanyada pel marit a peu, però en el cas de Sèfora porta els seus dos fills, a diferència del fill únic de la Verge. A l'*Haggadà d'Or*, els fills són nadons embolcallats, com típicament es representa Jesús sobre Maria; en canvi, a l'*Haggadà Germà* i a la *Rylands*, els nens ja són més crescuts i s'aguanten sols, l'un davant de la mare i l'altre al darrere.

Tot i això, aquestes al·lusions cristològiques no sempre s'eliminen a les *haggadot*. Aquest és el cas ja comentat de la figura similar a Crist de dins l'esbarzer ardent de l'*Haggadà Kaufmann*, o també el gest de dolor d'un egipci posant-se la mà a la galta a la plaga de la pesta de l'*Haggadà d'Or* (f. 12v), similar a un sant Joan evangelista al Calvari.

Conclusions

Com s'ha pogut observar en totes aquestes diferents fórmules, les *haggadot* catalanes no utilitzen de manera fixa les mateixes convencions per representar les teofanies, i en especial són les escenes dedicades al Gènesi les que presenten més cops aquesta circumstància. Els miniaturistes de l'*Haggadà d'Or* i l'*Haggadà Germana* no tenen inconvenients a antropomorfitzar els àngels i els ubiquen en escenes com a substituïts de la presència de Déu –tant en els episodis en què l'àngel no és mencionat en el text bíblic com en les escenes on és requerit. En especial, l'àngel de l'esbarzer ardent de l'*Haggadà d'Or*, que porta nimbe, és molt proper al dels models cristians. El cas més sorprenent, però, és el de la figura similar a Crist dins de l'esbarzer ardent de l'*Haggadà Kaufmann*, on el vincle amb la tradició cristiana és ben palès. En canvi, l'*Haggadà de Sarajevo* tendeix a ser menys figurativa en aquest sentit, utilitzant tant la fórmula de la mà com la dels rajos. Seguint la Bíblia, quan es menciona a Déu es representen rajos daurats, mentre que quan es menciona l'àngel de Déu hi ha varietat de solucions: la mà de Déu –o la de l'àngel–, àngels amb el rostre cobert o només una ala. Per tant, la presència angèlica en aquest manuscrit no té la funció de substituir la figura del Senyor, sinó que s'integra per entendre una escena que sense els àngels resultaria estranya i incompleta.

¹⁵²¹ Vegeu EPSTEIN, Marc Michael, «Another Flight into Egypt...», p. 33-52. Això fa plantejar la pregunta de perquè es manté el cliché: si el tema obliga a una fórmula similar o propera o s'utilitza la mateixa fórmula a propòsit fent els canvis necessaris perquè no es confonguin les escenes.

Precisament, aquesta haggadà prescindeix d'escenes on és necessària la figura angèlica, com ara Abraham tirat al foc, Abraham i els àngels, la lluita de Jacob amb l'àngel i Josep de camí a Dotan. A més, es redueix molt el nombre d'àngels en comparació amb els cicles del Gènesi de l'*Haggadà d'Or* i l'*Haggadà Germana*. A l'escena de Lot sortint de Sodoma no hi ha cap àngel, però en aquest cas no són tan imprescindibles per entendre la vinyeta. Així, entre *haggadot* no hi ha un model comú estandarditzat, sinó que cada miniaturista segueix els seus criteris, cosa que pot sorprendre atesa la proximitat cronològica i geogràfica dels manuscrits. Per tant, en la seva inclusió hi ha un seguit de circumstàncies fonamentals que condicionen la representació, al marge de qui podia supervisar el programa: el context a què pertany l'artista –més o menys avesat a la representació angèlica i a les fórmules de substitució comentades– i també la seva capacitat gràfica a l'hora de plasmar els diversos elements en la composició amb més o menys èxit.

4.2.1.2 La relació amb els cicles de l'antiguitat tardana i el seguiment del suposat model “jueu” en els manuscrits hebreus

Una de les qüestions fonamentals que susciten els cicles bíblics de les *haggadot* és si la iconografia manté o recull la tradició antiga o si hi ha una innovació configurada a partir del moment històric i cultural en la Catalunya del segle XIV. Tot i que Bezalel Narkiss va remarcar els vincles amb les produccions cristianes de l'època, també va considerar que molt possiblement els elements midràixics eren deutors de l'art jueu desenvolupat a l'antiguitat, que s'anaren desenvolupant fins a època medieval i no necessàriament a partir només dels manuscrits jueus. Segons l'autor, els elements llegendaris que apareixen als cicles bíblics de les *haggadot* es poden deure a diversos factors: que seguissin una tradició contínua d'obres jueves que les incloïen; que s'haguessin preservat i copiat bíblies il·luminades jueves del període hel·lenístic; que s'haguessin pres d'elements llegendaris de les cristianes o que s'haguessin donat totes tres hipòtesis a la vegada.¹⁵²² Entre altres investigadors, també Gabrielle Sed-Rajna va intentar demostrar que hi havia més vincles amb els cicles bíblics tardoantics, com l'antipendi de Salerno, els octateucs vaticans, el *Gènesi Millstatt* i el *Gènesi de Viena*, que no pas amb obres cristianes contemporànies.¹⁵²³ Com menciona l'autora, s'hauria accedit a aquesta

¹⁵²² NARKISS, B., *The Golden Haggadah...*, (1970), p. 63.

¹⁵²³ SED-RAJNA, G., «Haggadah and Aggadah...», p. 415-423. El tema dels prototipus tardoantics en la producció de manuscrits es va desenvolupar a partir dels estudis de Kurt Weitzmann. L'autor analitzà el desenvolupament dels tipus iconogràfics seguint la teoria de les recensions, fent èmfasi en la importància dels arquetipus antics. Tot

tradició, importada des de Babilònia i Palestina, cap als segles XII-XIII, quan el llibre de l'Haggadà de Pasqua es va configurar com a llibre autònom.¹⁵²⁴ Remuntant al testimoni conservat de les pintures murals de Dura Europos, es va formular la hipòtesi que el programa es podia haver configurat a partir d'un còdex il·luminat i que, per tant, hi havia una tradició manuscrita dels cicles bíblics almenys des del segle III. Com que no s'han conservat testimonis que ho demostrin, es va apuntar que còdexs com el *Gènesi de Viena* i el *Pentateuc Ashburnham*, així com els octateucs bizantins, podien haver transferit la tradició en context europeu.¹⁵²⁵ Tot i això, l'investigador John Lowden, estudis dels cicles dels octateucs bizantins, veié que poques escenes deriven d'un prototipus comú de l'antiguitat tardana, sinó que incorporaren innovacions contemporànies.¹⁵²⁶

Fent una anàlisi completa de la producció artística relacionada amb els cicles bíblics del Gènesi i de l'Èxode, el vincle subratllat entre *haggadot* catalanes i manuscrits tardoantics i bizantins no resulta tan evident, ja que es redueix a un nombre limitat d'escenes, on també es detecten punts importants d'allunyament. S'ha de tenir en compte que amb les obres tardoantiques hi ha una gran varietat, no només en l'estil sinó també en la iconografia.¹⁵²⁷

Amb el descobriment de la sinagoga de Dura Europos es pogué comprovar que el segle III EC s'havia difós la representació del text bíblic per episodis, encara que no per ordre cronològic. Se seguí el text bíblic, però també s'enriquí el programa d'elements provinents de la literatura jueva, com ara els dotze camins per on les dotze tribus d'Israel travessaren el mar Roig. En

i que va ser molt influent, aquesta teoria no fou seguida per alguns estudiosos posteriors. Sobre les obres citades vegeu: WEITZMANN, Kurt, «The Genesis Mosaics of San Marco and the Cotton Genesis Miniatures», DEMUS, Otto (dir.), *The Mosaics of San Marco*, Chicago/London, 1984; WEITZMANN, Kurt; KESSLER, Herbert L., *The Cotton Genesis: British Library, Codex Cotton Otho B VI*, Princeton, Princeton University Press, 1986; KOSHI, Koichi, *Die Genesisminiaturen in der Wiener "Histoire Universelle"*, Wien, Holzhausen, 1973; BATTERMAN, Michael A., «Genesis in Vienna: the Sarajevo Haggadah and the Invention of Jewish Art», AREFORD, David S.; ROWE, Nina A. (ed.), *Excavating the Medieval Image: Manuscripts, Artists, Audiences: Essays in Honor of Sandra Hindman*, Burlington, VT, Ashgate Publishing Company, 2004, p. 309-329; FRIEDMAN, Mira, «On the sources of the Vienna Genesis», *Cahiers Archéologiques*, xxxvii, 1987, p. 5-17; KRACHER, Alfred, *Millstätter Genesis und Physiologus Handschrift*, Graz, Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, 1967; SED-RAJNA, Gabrielle, «Further thoughts on an early illustrated pentateuch», *Journal of Jewish Art*, vol. x, 1984, p. 29-31; LOWDEN, John, *The Octateuchs: a Study in Byzantine Manuscript Illustration*, Pennsylvania, Pennsylvania State University Press, 1992, p. 95-102; WEITZMANN, Kurt, *The Byzantine Octateuchs*, 2 vol., Princeton (N.J.), Department of Art and Archaeology, Princeton University in association with Princeton University Press, 1999; HESSELING, Dirk Christiaan, *Les miniatures de l'Octateuque grec de Smyrne*, Leiden, A.W. Sijthoff, 1909; BERGMAN, Robert P., *The Salerno Ivories. Ars sacra from Medieval Amalfi*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1980.

¹⁵²⁴ SED-RAJNA, G., «Haggadah and Aggadah...», p. 420. SED-RAJNA, G. (ed.), *The Kaufmann Haggada...*, p. 13.

¹⁵²⁵ ROTH, Cecil, «The John Rylands Haggadah»..., p. 131-159.

¹⁵²⁶ LOWDEN, John, «Concerning the Cotton Genesis and Other Illustrated Manuscripts of Genesis», *Gesta*, XXI, 1992, p. 40-53; LOWDEN, J., *The Octateuchs...*, p. 95-102.

¹⁵²⁷ Aquest matís també fou subratllat per Joseph Gutmann.

relació amb les *haggadot* catalanes, és pròxima la figura del faraó entronitzat i flanquejat per dos consellers que parla amb les llevadores perquè matin els nadons mascles dels hebreus. També coincideix que la filla del faraó nua recull Moisès de les aigües del riu, però la resta és molt divergent, com també ho són les escenes del sacrifici d'Isaac, la benedicció dels fills de Josep, Moisès i l'esbarzer ardent i el pas del mar Roig.¹⁵²⁸

En relació al *Gènesi de Viena*, manuscrit il·luminat que es va confeccionar segurament a Síria el segle VI (conté fragments del llibre Gènesi seguint la *Septuaginta*), també se li detectaren detalls en contacte amb les *haggadot*. Aquests punts de proximitat, però, només es detectaren en la representació d'un mateix motiu iconogràfic; altres detalls, com ara la configuració de les escenes, són dispersos. Un dels motius comuns és l'àngel alat que es troba Josep anant de camí cap a Dotan, segons s'especifica al midraix, ja que en manuscrits cristians se sol representar com un home sense ales. Així mateix, també es trobà al *Gènesi de Viena* (f. 16r) que la dona de Putifar estira Josep des del llit de la seva cambra. Tot i que no fou massa freqüent, aquest motiu apareix també en altres còdexs cristians, inclosa l'època baixmedieval.¹⁵²⁹ Pel que fa al cicle del Gènesi, G. Sed-Rajna¹⁵³⁰ subratllà el vincle de les *haggadot* catalanes amb el *Gènesi Cotton*,¹⁵³¹ l'antipendi de Salerno¹⁵³² i el *Gènesi Millstatt*,¹⁵³³ a més dels octateucs de la BAV (Vat. Gr. 747 i 746).¹⁵³⁴ També les escenes de l'esclavatge dels israelites del *Pentateuc Ashburnham o Pentateuc de Tours*, còdex datat aproximadament cap al segle VI-VII, es posaren en paral·lel amb les de l'*Haggadà d'Or*.¹⁵³⁵ Concretament, U. Schubert vinculà l'escena de la construcció de les ciutats del faraó de l'*haggadà* amb el *Pentateuc*, ja que tots dos contenen escenes detallades sobre el treball dels israelites a Egipte, amb la construcció de les ciutats pel

¹⁵²⁸ L'escena del somni de Jacob de la sinagoga de Dura Europos no s'ha conservat en la seva totalitat. A causa de la mala conservació no es pot saber amb certesa quants personatges estan pujant l'escala ni què es representa a l'extrem superior. Als àngels col·locats sobre l'escala no se'ls veuen ales, com era característic en l'art fins al segle V. L'escena degué ser semblant a la que es conserva dels frescos de la catacumba de Via Llatina.

¹⁵²⁹ Vegeu l'escena comentada al tercer apartat de la investigació. Segons K. Kogman-Appel, es pot percebre més la tradició antiga en el cicle de Josep que no pas a la resta del programa, i no descarta que pugui provenir d'un cicle independent d'arrels tardoantigues. KOGMAN-APPEL, K., «The Sephardic Picture Cycles...», p. 451-482 (en concret p. 479). B. Narkiss també posà les escenes de Josep en paral·lel amb els octateucs bizantins. NARKISS, B., *The Illustrations to the Haggadah...*

¹⁵³⁰ SED-RAJNA, G., «Haggadah and Aggadah...», p. 415-423.

¹⁵³¹ Concretament en l'escena de Noè fent vi.

¹⁵³² L'autora marcà els paral·lels en l'escena de la creació d'Eva i la temptació, Noè construint l'arca i el somni de Jacob.

¹⁵³³ Entre el *Gènesi Millstatt* i l'*Haggadà de Sarajevo*, les semblances s'apreciarien, d'acord amb Sed-Rajna, a les escenes de Noè carregant el xai sacrificial (f. 22r) i Jacob vessant oli a l'altar (f. 37r).

¹⁵³⁴ En especial, a les escenes d'Adam donant nom als animals, la creació d'Adam, la creació d'Eva, Adam i Eva amagant la seva nuesa, el sacrifici d'Isaac i el somni de Jacob.

¹⁵³⁵ SCHUBERT, U., «Egyptian Bondage and Exodus...», p. 29-44.

faraó i els diversos treballs que aconsegueixen els hebreus, des de la barreja de l'argila a l'elaboració dels maons, i sobre l'increment de la producció dels israelites. Malgrat la coincidència de motius, però, les diferències són més notables que no pas les semblances.

El gran lapse geogràfic i temporal entre els hipotètics manuscrits hebreus perduts i els manuscrits de l'antiguitat tardana i altmedievals amb cicles bíblics, a més de les evidents diferències iconogràfiques i estilístiques, dificulta el procés d'identificació de models i fa poc probable que es copiessin els cicles a partir d'aquestes obres.¹⁵³⁶ El context on l'obra fou creada resulta necessari per entendre-la, amb tots els possibles lligams amb l'art dut a terme en aquest moment. Les semblances recollides pels estudiosos, normalment reduïdes a elements iconogràfics particulars, així com les citades en aquesta investigació, es poden interpretar com a reminiscències que posteriorment van quedar impregnades en la tradició contemporània, que assimilà diferents fórmules antigues i les anà perpetuant juntament amb les noves propostes.

Tenint en compte els manuscrits hebreus d'altres regions, es pot comptar un bon nombre d'escenes coincidents temàticament, però la composició de les escenes, així com els motius iconogràfics escollits, solen ser divergents respecte a les *haggadot* catalanes. Es mantenen algunes escenes midràixiques, com en el cas d'Abraham tirat al forn per Nimrod i també l'episodi de Moisès infant amb la corona del faraó, però només hi ha la semblança temàtica, perquè la representació varia. L'haggadà que mostra més punts coincidents amb les catalanes és la *Hispano-morisca*, datada al voltant de 1300 a Castella. El sacrifici d'Isaac (f. 93v), per exemple, és una escena iconogràficament semblant a l'*Haggadà de Sarajevo*. En tots dos casos, dels núvols emergeix la mà divina que assenyala cap a Abraham, a punt de degollar amb el ganivet el seu fill, estirat sobre un altar, i també hi ha el moltó enredat en un petit arbust (**Fig. 219 i 220**). Així mateix, l'escena de Moisès i l'esbarzer ardent (f. 67r) té punts de coincidència amb l'*Haggadà de Sarajevo* (**Fig. 385 i 387**). En els dos casos, Moisès, dret amb el bastó, està descalç, amb les sabates al seu davant, fent pasturar un ramat de xais a la muntanya. El més divergent entre els manuscrits és la divinitat de dins de l'esbarzer: mentre que a l'*Haggadà de Sarajevo* es mostra una ala i rajos daurats, a la *Hispano-morisca* sobresurt una mà i una ala de dins de l'esbarzer, col·locat sota els núvols. Així doncs, es pot veure que els recursos per mostrar els éssers divins també són variats en manuscrits hebreus d'altres regions. També les

¹⁵³⁶ Segons B. Narkiss, les traces de la iconografia de temps tardoantics en manuscrits occidentals haurien de provenir d'art bizantí anterior al segle XII. NARKISS, B., *The Illustrations to the Haggadah...*

escenes de la trobada d'Aaron i Moisès (f. 68r) i de Moisès i la seva família (f. 67v) tenen algun punt en contacte amb l'*Haggadà d'Or*, si bé al manuscrit català es prefereix sintetitzar les dues escenes en una sola vinyeta (**Figs. 395, 400, 401**). El prototipus de Siporà sobre el cavall amb els dos nens recorda el de l'haggadà catalana. La composició de l'escena de Moisès davant del faraó (f. 63r) també és concordant amb l'*Haggadà d'Or*, encara que no de forma idèntica, pel que fa a les figures de Moisès, Aaron i el faraó, mentre que el bastó convertit en serp dins de l'escena de Moisès fent miracles davant del faraó (f. 63v) és molt semblant al de la mateixa escena de l'*Haggadà de Bolonya-Mòdena*. Pel que fa a les plagues, també hi ha similitud amb diverses *haggadot* catalanes, encara que no sempre són les mateixes, sinó que va variant segons les escenes (**Fig. 664**). Els egipcis que excaven la terra a la plaga de la sang, així com els peixos a l'aigua (f. 69v), són similars a l'*Haggadà d'Or*; les granotes, saltant cap a l'arquitectura que les envolta (f. 70v), coincideixen amb l'*Haggadà Germana*; la manera com cauen els polls sobre els egipcis (f. 71v) és semblant a l'*Haggadà de Bolonya-Mòdena*; les bèsties salvatges engolint els egipcis (f. 72v) té similituds amb l'*Haggadà Kaufmann*; el tipus d'úlceres (f. 75v) és semblant al de l'*Haggadà de Bolonya-Mòdena*, així com la pedregada que cau sobre els arbres i els egipcis (f.76v); les llagostes sobre l'arbre (f. 79v) tenen relació amb l'*Haggadà d'Or*, encara que les de l'haggadà castellana són molt més grosses, també similars a l'*Haggadà italiana Schocken* de final del segle XIV (f. 23v); Moisès amb la mà enlaire creant la plaga de l'obscuritat (f. 80v) s'inclou també a l'*Haggadà Rylands*; i els familiars planyent-se al costat dels llits ajuntats de dos primogènits morts (f. 82v) és similar a l'*Haggadà de Bolonya-Mòdena*, si bé al manuscrit castellà només hi ha dones que es planyen fent diversos gestos de dolor i són dues les mans alades que donen mort als primogènits, motiu que a la catalana s'ignora. Així mateix, també es pot assenyalar la semblança entre l'exèrcit que persegueix els israelites (f. 85r), en una vinyeta a part, com succeeix a l'*Haggadà d'Or*.

Altres vincles també es poden establir entre les *haggadot* catalanes i la *Biblia Schocken*, manuscrit datat també al voltant de 1300, però en aquest cas del sud d'Alemanya. Conté una pàgina miniada (f. 1v) (**Fig. 665**) amb quaranta-sis medallons, a cadascun dels quals hi ha dibuixada una escena de la Bíblia hebrea, moltes d'elles dedicades al Gènesi i a l'Èxode. A causa del petit marc en el qual s'inscriuen les imatges, les escenes són més sintètiques que no pas a les *haggadot*, però es poden apreciar alguns motius semblants a l'*Haggadà d'Or* i també a l'*Haggadà Germana*, com ara Jacob tornant de cacera amb una llebre penjada a l'espatlla; el

tipus d'àngel lluitant contra Jacob, de peus descalços i túnica llarga; l'àngel alat que Josep es troba anant a Dotan, i una similitud amb els somnis de les vaques del faraó, entre d'altres.

Així mateix, del territori francès no es pot deixar de destacar l'escena de la Temptació en la *Primera Mixné Torà Kaufmann* (f. 32r), datada el 1296, i en la *Miscel·lània del nord de França* (f. 520v), de l'últim quart del segle XIII, model que utilitzen les *haggadot* catalanes amb algunes variants.

En relació a les *haggadot* més riques iconogràficament del segle XV a Alemanya, es poden detectar moltes escenes semblants a les catalanes. La solució iconogràfica, però, és molt divergent, cosa que no és estranya per la diferència cronològica i geogràfica. Tot i això, es pot indicar alguna petita semblança, com per exemple el motiu del faraó aixecant-se del llit amb camisa de dormir després de la plaga del primogènit de l'*Haggadà Hileq i Bileq* (Alemanya, segona meitat del segle XV), igual que a l'*Haggadà Kaufmann* (**Fig. 591 i 592**); i la trobada de Moisès i Aaron i Sipurà amb els nens a la *Segona Haggadà de Nuremberg* (f. 13v) i a l'*Haggadà Yahuda* (f. 12v), igual que a l'*Haggadà d'Or* (**Fig. 395 i 402**).

Per tant, es pot concloure que hi ha una relació més estreta amb el manuscrit castellà al voltant de 1300 que no pas amb els del XV de zona asquenazita, i que, per tant, els cicles catalans no semblen haver influenciat directament cap dels manuscrits hebreus conservats de fora del territori. Altre cop, la repercussió del midraix en els manuscrits hebreus, que també es detecta en més d'una ocasió a la *Segona Haggadà de Nuremberg* i a l'*Haggadà Yahuda*, és divergent respecte a la solució iconogràfica escollida a les *haggadot* catalanes. Es corrobora que no sembla haver-hi una fórmula prefixada, ja que també incorporen d'altres motius.¹⁵³⁷ Vista la disparitat dels cicles bíblics dels manuscrits hebreus de les diferents regions, sembla descartable que s'usés un prototipus "jueu" comú antic.

¹⁵³⁷ KOGMAN-APPEL, K., «Jewish Art and Non-Jewish Culture...», p. 187-234. L'autora assenyala que els enllaços entre els cicles sefardites i asquenazites són rars. Tot i que en ocasions hi ha una selecció d'escenes diferent, la iconografia sol divergir. En casos de similitud iconogràfica, pot ser a causa de la utilització parcial d'un model pictòric comú, però no pas per un vincle d'influència entre les dues regions. Com apuntà l'autora, els cicles dels manuscrits asquenazites integren escenes més originals i particulars provinents de les fonts rabíniques.

4.2.1.3 Rol dels models cristians en els cicles de les *haggadot*

Com detectaren els investigadors, el sorgiment dels tallers artístics urbans durant el segle XIII es pot posar en paral·lel amb el desenvolupament del programa pictòric dels manuscrits miniats de les comunitats jueves. Així, no és casual que a partir d'aquesta data es conservin manuscrits il·luminats hebreus i que l'*haggadà* es comencés a desenvolupar com un llibre independent del *siddur*.¹⁵³⁸ Com es pot veure en les similituds iconogràfiques, compositives i estilístiques amb els manuscrits cristians, a l'hora de configurar els cicles bíblics de les *haggadot* es va partir dels models disponibles al territori, readaptant-los a les necessitats del text de l'*haggadà* i enriquint-los amb elements de tradició jueva. Conèixer exactament quins models devien haver utilitzat les *haggadot* catalanes és una qüestió complicada, ja que no s'ha trobat cap programa idèntic. Tot i això, la selecció temàtica, la composició, l'estructura i diversos elements iconogràfics comuns amb altres cicles demostren el vincle dins d'una mateixa tradició no pas llunyana. A partir dels elements comuns que es poden anar detectant escena per escena, es pot arribar a unes conclusions genèriques per determinar les influències que causaren les solucions semblants.

En l'art occidental medieval es van difondre els cicles relacionats amb l'Antic Testament, tot i que la seva importància fou menor respecte al Nou Testament. Alguns temes, com el sacrifici d'Isaac, Abraham i Melquisedec i Daniel a la fossa dels lleons, s'anaren representant cada cop amb menys freqüència i s'insistí cada cop més en els cicles de la vida de Crist.¹⁵³⁹ Especialment a França i a Anglaterra, des de mitjan segle XIII els cicles veterotestamentaris van tenir un paper rellevant tant en manuscrits¹⁵⁴⁰ com en els vitralls de les catedrals més destacades, en pintura mural i escultura monumental i cadirat de cors. Dins del camp de la miniatura, les il·lustracions de l'Antic Testament estaven inserides dins una gran varietat de

¹⁵³⁸ NARKISS, B., *The Golden Haggadah...*, (1970); KOGMAN-APPEL, K., «Coping with Christian Pictorial Sources...», p. 816-858.

¹⁵³⁹ YARZA LUACES, Joaquín, «La ilustración del Antiguo Testamento en la última Edad Media española. La Biblia en el arte y en la literatura», *V Simposio Bíblico Español*, 2, 1999, p. 31-80. Sobre l'Antic Testament en l'art vegeu també: DOBELL, Canon J., et al., *The Old Testament in Art: from the Creation of the World to the Death of Moses*, London, Hodder & Stoughton, 1905; *El Antiguo Testamento en el arte alemán de la Edad Media*, Stuttgart, Institut für Auslandsbeziehungen, 1979; ERFFA, Hans Martin VON, *Ikonomie der Genesis. Die christlichen Bildthemen aus dem Alten Testament und ihre Quellen. Zweiter Band*, München, Deutscher Kunstverlag, 1995; DUCHET-SUCHAUX, Gaston; PASTOUREAU, Michel, *Guía iconográfica de la Biblia y los Santos*, Madrid, Alianza, 1996.

¹⁵⁴⁰ MORGAN, Nigel, «Old Testament Illustration in Thirteenth-Century England», *The Bible in the Middle Ages. Its influence on Literature and Art*, Birmingham, Center for Medieval and Early Renaissance Studies, 1992, p. 149-198.

llibres: bíblies, manuscrits de devoció privada o llibres per a missa.¹⁵⁴¹ El text de la Bíblia, en concret la versió llatina de la *Vulgata* de sant Jeroni, va ser més difosa i accessible amb l'augment de la producció de bíblies de mida reduïda, i en les imatges es podien incorporar elements llegendaris i de la literatura contemporània que feien que les històries bíbliques fossin més visuals per al fidel. Destacaren en especial les bíblies historiades en imatges,¹⁵⁴² manuscrits il·luminats amb les històries bíbliques on predominà la imatge per sobre del text, supeditat a les escenes miniades, com el cas de les *Bíblies de Pamplona* i la *Bíblia Morgan*. Dins dels diferents tipus de bíblies miniades, també s'ha de destacar la ja mencionada *Bible historique*, la traducció de la Bíblia al francès escrita per Guyart des Moulins a finals del segle XIII, que prengué com a fonts principals la *Historia Scholastica* de Comestor i la *Vulgata*.¹⁵⁴³ Per a ús dels laics, la *Bible historique* gaudí d'èxit i d'una rica il·luminació.¹⁵⁴⁴ Així mateix, també hi hagué altres compilacions bíbliques miniades, moltes de les quals feien un repàs des de l'inici de la Creació fins a la història després de Crist, com ara la *Histoire ancienne jusqu'à César*, escrita cap al 1210, o la *Weltchronik* en zona alemanya. També hi hagué reculls bíblics que mesclaven altres fonts, com la *Historien Bibel* o les *Histoires bibliques*, manuscrits que també incloïen il·luminació. Dins dels manuscrits miniats, també s'han de tenir en compte rics programes amb inclusió d'escenes de l'Antic Testament en saltiris, llibres d'hores, octateucs, hexateucs, pentateucs...

En l'art cristià les escenes veterotestamentàries van tenir un èxit particular per recalcar el sistema tipològic que relacionava l'Antic Testament amb el Nou. Així doncs, els cicles de l'Antic Testament no formaven un nucli independent i tancat en si mateix, sinó que en moltes ocasions interactuaven amb les escenes de la Nova Llei. D'acord amb la doctrina, el Nou Testament és el compliment de l'Antic Testament,¹⁵⁴⁵ com es pot llegir en les prefiguracions

¹⁵⁴¹ Per a més informació, vegeu: SMALLEY, Beryl, *The Study of the Bible in the Middle Ages*, Oxford, Notre Dame University Press, 1952 (2a ed.); PLUMMER, John; COCKERELL, Sydney Carlyle, *Old Testament Miniatures: A Medieval Picture Book with 283 Paintings from the Creation to the Story of David*, New York, G. Braziler, 1969; LEVY, Bernard S. (ed.), *The Bible in the Middle Ages: its Influence on Literature and Art*, Binghamton, Center for Medieval and Early Renaissance Studies, 1992; SÆBØ, M., et al., *Hebrew Bible/ Old Testament: The History of Its Interpretation*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2000.

¹⁵⁴² Altres termes per referir-se a aquest tipus de manuscrit són *Picture Bible* i *Bible historiée*.

¹⁵⁴³ FOURNIÉ, E., *L'iconographie de la Bible...*, p. 11.

¹⁵⁴⁴ A més, també es pot mencionar la traducció al francès de les bíblies d'Acre escrites a mitjan segle XIII al regne cristià de Jerusalem, de les quals s'han conservat rics manuscrits il·luminats.

¹⁵⁴⁵ Vegeu: COPPENS, Joseph, *Les harmonies des deux Testaments: essai sur les divers sens des Écritures et sur l'unité de la révélation*, Tournai; Paris, Casterman, 1949; LARCHER, C., *L'actualité chrétienne de l'Ancien Testament d'après le Nouveau Testament*, Paris, Éditions du Cerf, 1962; CARBAJOSA, Ignacio; SÁNCHEZ NAVARRO, Luis (ed.), *Entrar en lo antiguo: acerca de la relación entre Antiguo y Nuevo Testamento*, Madrid, Publicaciones de la Facultad de Teología "San Dámaso", 2007.

esmentades en la literatura exegètica. Per això interessà fer paral·lelismes entre les profecies veterotestamentàries i els episodis dels diferents personatges bíblics, d'una banda, i el cicle cristològic, la vida de Maria i els valors dels sagraments, de l'altra.¹⁵⁴⁶ A més dels cadirats dels cors, on també es feu notable el programa tipològic, destaquen en aquest sentit les *Bible moralisée*, *Biblia Pauperum* i *Speculum Huamane Salvationis*. Les bíblies moralitzades o *Bible moralisée* enllaçaven visualment l'Antic Testament amb el Nou, fent el contrapunt tipològic, tot i que afegien també conclusions morals i al·legòriques.¹⁵⁴⁷ L'estructura comuna de les bíblies moralitzades franceses del segle XIII es componia de vuit imatges per pàgina, normalment amb un marc arrodonit, en dues columnes de quatre vinyetes. Cada imatge va acompanyada d'un text breu, el fragment bíblic –no s'inclou el text sencer de la Bíblia– i el comentari moral –una lectura metafòrica amb una lliçó moral o que remarca el contrapunt tipològic. Es conserven uns quinze exemplars realitzats al voltant de París entre el primer quart del segle XII i el XV. La *Bíblia Pauperum* o *Bíblia dels pobres* també mostra la concordança entre Antic i Nou Testament. Es van desenvolupar entre els segles XIV i XV en zona centreeuropea i tot i el nom, escollit a posteriori, no eren llibres per a pobres. Es col·loquen de costat escenes de les dues Lleis amb profetes amb els seus filacteris on es poden llegir cites de les seves profecies, culminades per l'episodi del Nou Testament. De manera similar, l'*Speculum Humanae Salvationis* lliga episodis dels dos Testaments, difosos en còdexs miniats des dels segles XIV-XV i també impresos a partir del XVI. Cada vinyeta del Nou Testament té tres prefiguracions de l'Antic Testament, encara que a vegades també pot incloure escenes històriques i provinents dels bestiaris. Així, aquests tipus de manuscrits no tenien un programa dedicat exclusivament a l'Antic Testament, però per configurar-lo podrien haver usat models derivats d'un cicle més llarg on les escenes veterotestamentàries es desenvolupessin amb una seqüència cronològica.

Si bé els programes tipològics foren una particularitat reservada pels manuscrits cristians, convé recordar que també les fonts literàries emprades en la configuració dels programes bíblics cristians demostren la coneixença de les fonts jueves, cosa que fa més estreta la línia que separa iconogràficament una escena d'un manuscrit cristià d'una altra d'un de jueu. Com subratllà Narkiss, els episodis llegendaris jueus van arribar tant en l'art paleocristià com en els

¹⁵⁴⁶ MOLINA I FIGUERAS, Joan, «*Lux est umbra futurorum. La recuperación del simbolismo tipológico*», *Arte, devoción y poder en la pintura tardogótica catalana*, Universidad de Murcia, 1999, p. 57-116.

¹⁵⁴⁷ FINCH, Julia A., *Bibles en Images: Visual Narrative and Translation in New York Public Library Spencer MS 22 and Related Manuscripts*, tesi doctoral, University of Pittsburgh, 2011.

cicles dels manuscrits gòtics, i també van influenciar il·luminacions cristianes.¹⁵⁴⁸ Segons l'autor, als cicles bíblics europeus del segle IX al XIII se'ls nota una influència provinent de l'antiguitat tardana i d'arrel bizantina; per això sosté que les escenes de les *haggadot* tenen similituds amb els cicles occidentals contemporanis i al mateix temps amb l'art bizantí i de l'antiguitat tardana.¹⁵⁴⁹ Com s'ha anat indicant, es troben il·luminacions cristianes que representen llegendes jueves adaptades i difoses arran de la patrística. Un exemple ja comentat és la quarta plaga en forma de bèsties salvatges que apareix a la *Bíblia de Pamplona* d'Amiens i a la *Bible historiée* de la NYPL (Spencer 22). També a la *Bíblia de Pamplona* de la Biblioteca Universitària d'Augsburg es pot llegir inscrit el nom de la filla del faraó, "Tarmuth", nom que apareix a les *Antiguitats jueves* de Flavi Josep (llibre II, 9,5). Per posar un altre dels exemples mencionats en la investigació, també al *Llibre d'Hores Bedford* els constructors de la torre de Babel s'estan barallant i colpejant perquè no s'entenen. Tot i que aquests són casos més esporàdics, hi ha altres escenes que foren més repetides i difoses, com succeeix amb Abraham tirat al forn, que es pot veure a l'*Speculum Humanae Salvationis* i a la *Bíblia Pauperum* com a escena tipològica, encara que en aquests casos apareix la figura de Déu pare o Crist que ajuda el patriarca en comptes d'un o diversos àngels dels manuscrits hebreus. Així mateix, també hi ha un important nombre de manuscrits cristians que representen la prova de Moisès del carbó roent, especialment des del XIV, escenes derivades del text de Josep Flavi i de la *Historia Scholastica*, amb petites variants respecte a l'*Èxode Rabbà*, com es pot veure al *Saltiri de la reina Mary*, a la *Bíblia Planisio* i als *Speculum Humanae Salvationis*, entre d'altres.

Models i influències de cicles cristians proposats per la historiografia

Com ja subratllà la bibliografia, i en particular Bezalel Narkiss, els cicles bíblics de les *haggadot* catalanes comparteixen característiques semblants amb els saltiris il·luminats del període gòtic, que es començaren a desenvolupar a Anglaterra i a França durant els segles XII i XIII, amb gran èxit a Occident durant els segles XIII i XIV.¹⁵⁵⁰ També en els folis inicials, precedint el text, s'inclouen cicles bíblics a pàgina sencera, no només dels salms i de la història de David, sinó que també es podien integrar escenes de la vida d'altres personatges sagrats, des de la Creació fins al Nou Testament. Aquests saltiris van ser comissionats per famílies

¹⁵⁴⁸ NARKISS, B., *The Golden Haggadah...*, (1970), p. 65.

¹⁵⁴⁹ *Ídem*.

¹⁵⁵⁰ *Ibid.*, p. 55.

cristianes riques que els utilitzaven privatament a casa, així com en el cas de les famílies jueves amb l'haggadà. Pel lligam amb la il·luminació occidental i l'eclosió de bíblies historiades i saltiris, Narkiss proposà que les primeres *haggadot* degueren ser executades a França el segle XIII, però que la crema pública del Talmud de 1240 i de l'expulsió dels jueus del territori francès l'any 1306 impedí la conservació d'aquests testimonis. Tot i això, a final del XIII i inici del XIV nasqué un nou nucli al sud de França i a Catalunya, com ho evidencien les *haggadot* il·luminades que es conserven. Pel que fa a l'*Haggadà d'Or*, Narkiss determinà que es pot detectar una notable influència de les bíblies i els saltiris anglofrancesos, així com de les *Bible moralisée* i de l'*Histoire Universelle*. Per similituds estilístiques, composicionals i coincidències en diferents motius iconogràfics, subratllà en particular com a models les bíblies miniades al voltant de sant Lluís de França.¹⁵⁵¹ Entre aquestes, a la *Bíblia Morgan*, còdex produït entre 1244 i 1254 a la zona septentrional de França, es poden veure diverses escenes que tenen una composició semblant a l'*Haggadà d'Or*, encara que hi ha altres elements que no són convergents.¹⁵⁵² En relació a les connexions entre aquesta bíblia i l'*Haggadà d'Or*, Katrin Kogman-Appel¹⁵⁵³ subratllà les semblances de l'escena de Noè fent vi: a totes dues es mostra el personatge fent un pas, amb la túnica arremangada, tallant raïm amb un ganivet.¹⁵⁵⁴ També en l'escena de la lluita de Jacob i l'àngel, els dos personatges tenen els peus entrecreuats i s'agafen per la cintura de la mateixa manera: Jacob agafa de l'esquena l'àngel, que porta una túnica fins als peus, a diferència de la més curta del patriarca. Un altre detall comú dels dos manuscrits és que tant l'un com l'altre juxtaposen l'escena de la lluita amb la de la família de Jacob travessant el gual del Jaboc, fet que no acostuma a passar en les representacions, ja que se solen mostrar per separat.¹⁵⁵⁵ També en el cicle de l'Èxode es poden apreciar semblances iconogràfiques remarcables. A l'escena de Moisès i l'esbarzer ardent, com ja va subratllar

¹⁵⁵¹ *Ibid.*, p. 68.

¹⁵⁵² Cita en concret les escenes següents: la creació d'Eva; el sacrifici de Caïn i Abel; l'embriaguesa de Noè; Jacob lluitant contra l'àngel; els somnis del flequer i el coper; els somnis del faraó; Jacob beneint Efraïm, Manassès i els seus fills; Moisès i l'esbarzer ardent; Moisès davant els israelites; Moisès i Aaron davant el faraó; la plaga de sang; l'àngel matant el primogènit; el pas del mar Roig; la dansa de Míriam. *Ibid.*, p. 66.

¹⁵⁵³ Un dels estudis més detallats que ha tractat els models cristians de les *haggadot*, i en especial de l'*Haggadà d'Or*, és *Illuminated Haggadot from medieval Spain. Biblical Imagery and the Passover Holiday*, de Katrin Kogman-Appel. L'autora divideix aquesta anàlisi en diverses zones geogràfiques; tracta els models de la França capeta, els italians, els peninsulars i els bizantins i els agrupa pel grau de congruència formal que observa en la seva comparació iconogràfica. Per a l'autora, els *motifs books* d'origen italià podrien haver arribat a Catalunya a partir de mercaders cristians o viatjants jueus que els haurien portat d'Itàlia. En relació a França, creu que podria haver-hi hagut un intercanvi cultural entre les comunitats jueves dels dos territoris abans de l'expulsió de 1306, i que alguns immigrants jueus podrien haver dut els seus manuscrits quan es van exiliar, encara que molts no varen poder-se endur els seus béns.

¹⁵⁵⁴ KOGMAN-APPEL, K., *Illuminated Haggadot...*, p. 62.

¹⁵⁵⁵ *Ídem*.

Narkiss, es mostra l'esdeveniment en dues fases: Moisès, com a pastor, es representa dos cops dins la vinyeta, cobrint-se els ulls quan veu l'esbarzer i traient-se les sabates. Tot i això, hi ha diferències notables, com és l'edat de Moisès, jove i imberbe, a l'*Haggadà d'Or*, i adult amb barba a la *Bíblia Morgan*; així com la presència de Crist amb nimbe crucífer dins de l'esbarzer a la bíblia i l'àngel alat al manuscrit hebreu.¹⁵⁵⁶ També en relació als cicles francesos, Katrin Kogman-Appel remarcà similituds amb les *Bibles moralisées* de Toledo i Oxford,¹⁵⁵⁷ datades entre 1220 i 1230. Es coneix que la *Bíblia de Toledo* estava a la cort castellana d'Alfons X el 1284, però el vincle no és prou directe per assegurar que aquesta servís de model per l'haggadà. Les escenes més semblants que es poden apreciar són els somnis del faraó, on es representen unes espigues de blat i un prototip de vaques similar. També es poden posar en paral·lel les escenes de Josep fent un petó a Benjamí i el faraó ordenant a les llevadores que matin els nounats israelites.¹⁵⁵⁸

A més de la il·luminació francesa, Narkiss i Kogman-Appel també veieren un contacte amb altres tradicions. Si bé Narkiss no detectà escenes similars en territori hispànic, considerà que les connexions més estretes entre els cicles narratius del segle XI al XIII són els mosaics bizantinitzants de la Duomo de Monreale a Sicília i també el panell de marbre de Santa Restituta de Nàpols,¹⁵⁵⁹ que consisteix en quinze panells dedicats a la vida de Josep, datats a la meitat del segle XIII, durant el final del regnat de Frederic II a Nàpols. Els quinze panells es disposen en tres registres i s'han de llegir de dreta a esquerra. Comencen amb Josep explicant els somnis al seu pare i els seus germans, fins que es retroben tots a Egipte. Com també estudià Kogman-Appel, coincideixen temàticament nou de les escenes, i en set s'aprecien certs vincles iconogràfics.¹⁵⁶⁰ Les escenes més properes són Josep explicant els somnis al seu pare i els seus

¹⁵⁵⁶ *Ibid.*, p. 63.

¹⁵⁵⁷ La *Bíblia de Toledo* es conserva al Tresor de la Catedral de Toledo, i el seu últim foli, a la Pierpont Morgan Library de Nova York (ms. M. 270). La *Bíblia d'Oxford* també està fragmentada: el Gènesi i l'Èxode es conserven a la Bodleian Library d'Oxford, (ms. 270B), i la resta, a la BNF de París (ms. Lat. 11560) i a Londres (BL, ms. Harley 1526 i 1527). Més informació sobre aquestes bíblies moralitzades es pot trobar a LOWDEN, John, *The Making of the Bible Moralisées*, University Park (Pennsylvania), The Pennsylvania State University Press, 2000, vol. I, cap. IV i V.

¹⁵⁵⁸ *Ibid.*, p. 64.

¹⁵⁵⁹ Més informació a STRAZZULLO, Franco, *I due plutei della basilica napoletana di S. Restituta*, Napoli, Arte Tipografica, 2002.

¹⁵⁶⁰ KOGMAN-APPEL, K., *Illuminated Haggadot...*, p. 56-58. Kogman-Appel indicà que a Nàpols es combinaren dues sèries amb diferents històries pictòriques, ja que, malgrat la coincidència d'estil, es poden detectar petites diferències en el tractament de l'arquitectura. La diferència seria, doncs, en l'ús de diferents fonts pictòriques, i només el repertori de la primera font repercutiria en el primer miniaturista de l'*Haggadà d'Or*.

germans,¹⁵⁶¹ Josep anant a l'encontre dels seus germans,¹⁵⁶² els germans ensenyant la túnica ensangonada al pare¹⁵⁶³ i Josep i la dona de Putifar.¹⁵⁶⁴ Segons l'autora, seria visible "l'alt grau de congruència formal" combinat amb la "correspondència iconogràfica" d'una sèrie de motius, malgrat la distància geogràfica i de la seva datació, a més de les diferències estilístiques. A totes dues es comparteixen detalls específics que semblen arrelats a un mateix conjunt de motius. Els experts van posar en relació el taller que va confeccionar el panell de Nàpols amb les escultures de l'arquivolta del pòrtic central de la catedral de Sessa Aurunca, datades a principi del segle XIII.¹⁵⁶⁵ Aquestes, a la vegada, són relacionables amb els capitells del claustre de Monreale,¹⁵⁶⁶ on figura la temàtica del cicle del Gènesi. Això ha fet que Kogman-Appel connectés les tres obres, més com a resultat de la selecció de motius iconogràfics utilitzats que no pas per la utilització d'un model particular comú. És interessant com l'escena del somni de Josep no es representa al panell de Nàpols i en canvi sí al claustre de Monreale, que concorda amb les garbes de blat i la posició reclinada de Josep de l'*Haggadà d'Or*; en canvi, el sol i la lluna divergeixen en la seva representació.

Així mateix, també Kogman-Appel i Sarit Shalev-Eyni¹⁵⁶⁷ establiren alguns paral·lels amb la *Bíblia de Pàdua* (Rovigo, Biblioteca dell'Accademia dei Concordi, cod. 212), produïda cap al 1400 molt probablement a la ciutat de Pàdua. Conté un cicle de l'Antic Testament repartit en quatre vinyetes a cada foli, estructura similar a l'*Haggadà d'Or*. En concret, Kogman-Appel concretà que l'assassinat d'Abel coincideix amb el manuscrit hebreu en el fet que Caïn, sostenint una destrat amb la qual ha comès el fratricidi, està encarat cap a un àngel, que

¹⁵⁶¹ Tant a l'*Haggadà d'Or* com al panell de Nàpols i al claustre de Monreale es representa l'escena de Josep explicant els somnis al seu pare i als seus germans, emmarcats per una arquitectura de fons. Tot i això, en els exemples italians es remarca a partir de l'arquitectura la figura del pare, mentre que en el cas del manuscrit hebreu és el jove Josep. *Ibid.*, p. 58.

¹⁵⁶² A l'escena de Nàpols es mostra només la partida de Josep, però porta un farcell lligat amb un pal a l'esquena, igual que a l'*Haggadà d'Or* i a Monreale. *Ibid.*, p. 58.

¹⁵⁶³ Tot i que a l'*Haggadà d'Or* l'escena apareix a imatge mirall del panell de Nàpols, a totes dues es mostra un emmarcament arquitectònic i es remarquen dos grups diferenciats: Jacob i Bilà, i el grup de germans amb la túnica a les mans. A Monreale també figura la mateixa escena, però és més sintètica i només es representen dos germans. A les tres obres es pot veure el mateix gest de dolor de Jacob estripant-se les vestidures. *Ibid.*, p. 59.

¹⁵⁶⁴ En els dos casos l'escena és vista des d'un interior amb una porta situada a l'esquerra per on entren Putifar i els seus homes. La dona està asseguda al llit estirant la túnica a Josep, mentre l'últim, a punt de marxar per la porta, està fent el gest de fugir. *Ibid.*, p. 60.

¹⁵⁶⁵ GLASS, Dorothy F., *Romanesque Sculpture in Campania: Patrons, Programs, and Style*, University Park, Pennsylvania State University, 1991, p. 142-148 i 181-95.

¹⁵⁶⁶ SALVINI, Roberto, *The Cloister of Monreale and Romanesque Sculpture in Sicily*, Palermo, Flaccovio, 1962.

¹⁵⁶⁷ SHALEV-EYNI, Sarit, «The Antecedents of the Padua Bible and its Parallels in Spain», *Arte medievale*, n. 2, 2005, p. 83-94.

amença l'assassí amb el dit.¹⁵⁶⁸ En el sacrifici d'Isaac també es pot veure com pare i fill estan acompanyats per servents amb un ase, animal que només mostra la meitat superior del cos.¹⁵⁶⁹ Tot i això, a part de la seva cronologia més tardana, es pot pensar que, tot i que hi ha connexió en certs elements de caràcter iconogràfic i compositiu que fa que els manuscrits s'assemblin visualment, la font gràfica no és la mateixa.

Tant Narkiss com Kogman-Appel consideraren que els cicles bíblics de les *haggadot* catalanes no comparteixen vincles estrets amb els cicles hispànics ni catalans. Si bé s'ha subratllat que en la descoberta de Moisès apareixen tres dones nues a les *Bíblies de Pamplona*, hi ha moltes divergències en les altres escenes de temàtica coincident. Tot i això, en el cas de l'*Haggadà de Sarajevo* M. Á. Franco Mata les connectà amb el cor de la catedral de Toledo, de la segona meitat del segle XIV, fet en època del pontificat de l'arquebisbe Pedro Tenorio. Es van realitzar cinquanta-sis relleus amb temàtica dedicada al Gènesi i a l'Èxode, en relació amb la litúrgia pasqual.¹⁵⁷⁰ Tot i els vincles que subratllà, la mateixa autora afirma que, malgrat que fos possible la inspiració del cor toledà amb l'*Haggadà de Sarajevo* o una altra de semblant, hi ha més punts en contacte amb els relleus de la sala capitular de la catedral de Salisbury, encara que en el programa anglès no es representin les deu plagues d'Egipte.

Valoracions i noves propostes

En relació als models proposats per la historiografia, convé fer una valoració sobre els nexes establerts i obrir la porta a altres possibilitats. Com s'ha dut a terme en el tercer apartat de la investigació, dedicat a les escenes del Gènesi i de l'Èxode de les *haggadot*, trobar escenes i motius isolats que tinguin algunes semblances iconogràfiques amb les altres obres és relativament freqüent, ja que, encara que una obra no sigui el model directe de l'altra, hi ha elements comuns que es van repetint al llarg de les èpoques i els territoris. No obstant això, establir una sèrie de connexions més properes on, a més, coincideixi tota la composició, redueix dràsticament el nombre de casos. En aquest sentit, no s'ha trobat cap cicle del Gènesi i

¹⁵⁶⁸ *Ibid.*, p. 65.

¹⁵⁶⁹ *Ídem.*

¹⁵⁷⁰ Al cor de Toledo només es representen set plagues: hi figuren, concretament, la primera, la segona, la quarta, la cinquena, la setena, la vuitena i la desena plagues. Vegeu: FRANCO MATA, María Ángela, «Relaciones artísticas entre la Haggadah de Sarajevo y la cerca exterior del coro de la catedral de Toledo», *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII, *Historia del Arte*, t. 6, 1993, p. 65-80; FRANCO MATA, María Ángela, *El Génesis y el Éxodo en la cerca exterior del coro de la catedral de Toledo*, Toledo, 1987.

de l'Èxode que hagi servit de model directe de les *haggadot* catalanes; en canvi, sí que es pot parlar d'influències i de seguiment de diverses tradicions.

Un dels fets que sobta és que a Catalunya i a la península Ibèrica es conservi un nombre reduït d'obres amb temàtica veterotestamentària.¹⁵⁷¹ Això fa pensar que no hi hagué una tradició massa arrelada de la representació de l'Antic Testament. Com es pot comprovar de manera genèrica a Europa, en època gòtica cada cop perden més pes els cicles dedicats als primers llibres de la Bíblia, però en canvi es potencia un programa tipològic que relaciona els dos Testaments. Això sol implicar la reducció de les escenes escollides i en molts casos que no hi hagi una seqüència narrativa de la vida dels personatges de l'Antic Testament, sinó que s'escullin els episodis concrets que presenten la relació tipològica.

¹⁵⁷¹ Pel que fa als manuscrits, de bibles catalanes amb il·lustracions del Pentateuc se'n coneixen bastantes, tot i que la seva il·luminació sol ser reduïda. Entre aquestes destaca una Bíblia llatina (ACA, S.Cu.28, datada cap al segle XIII - XIV) amb les inicials miniades al f. 5r (Gènesi) i al f. 30r (Èxode), i també es pot trobar la *Bíblia de Vic del 1268*, Arxiu Episcopal de Vic. De temàtica veterotestamentària també destaquen les escenes incloses en els salms del *Saltiri anglocatalà de París* i dins les sis edats del món del *Breviari d'amor* de la British Library (Yates Thompson 31, f.77r). En aquest últim manuscrit citat es pot veure l'expulsió d'Adam i Eva del paradís (primera edat), Noè a la vinya després del diluvi (segona edat), el sacrifici d'Isaac (tercera edat), Moisès i Aaron amb les Taules de la Llei (quarta edat), Salomó entronitzat (cinquena edat) i la Mare de Déu amb el nen (sisena edat).

Sense tenir la voluntat de fer aquí un recull de les escenes veterotestamentàries a la península Ibèrica, sí que es poden destacar alguns programes monumentals amb cicles dedicats a l'Antic Testament, com són les pintures murals de Bagüés (AL-HAMDANI, B. «The Genesis Scenes on the Romanesque Frescoes of Bagüés», *Cahiers archéologiques*, 23, 1974, p. 169-194), la portada de la façana occidental de Santa Maria de Ripoll i la sala capitular de Sixena. Aquesta última combina els cicles de l'Antic Testament, col·locats als carcanyols dels arcs, amb els del Nou, als murs perimetrals. Entre les escenes veterotestamentàries, col·locades per ordre narratiu, conté les escenes de la Creació, les vides d'Adam i Eva, Caïn i Abel, Noè, Abraham, Moisès i David (PÄCHT, Otto, «A Cycle of English Frescoes in Spain», *Burlington Magazine*, vol. 103, n. 698, may 1961, p. 166-175; OAKESHOTT, Walter F., *Sigena: Romanesque Paintings in Spain & the Winchester Bible Artists*, London, Harvey Miller & Medcalf, 1972; *Real Monasterio de Sigüenza: fotografías 1890-1936*, Huesca, Diputación de Huesca, 1997; CAMPS, Jordi; PAGÈS, Montserrat, *MNAC: guía visual art romànic*, Barcelona, MNAC, 2002). Tot i la concordança temàtica amb escenes de les *haggadot* catalanes, no es pot subratllar cap vincle iconogràfic.

En el camp de la pintura sobre taula, s'ha de destacar el retaule de San Andrés de l'església d'Añastro, c. 1400. Es conserva dispers, entre Burgos (Diputación Provincial, num. 43), Nova York (Metropolitan Museum of Art, The Cloisters Collection, n. 25.120.257), i Zumaya (Museo Zuloaga). Quan estava tancat, a més de la representació de sant Andreu amb els donants, hi havia una sèrie de dotze escenes del Gènesi, relacionades amb la Creació, la Caiguda i l'Esperança de Redempció, contenint així les escenes de la creació dels animals, la creació d'Adam, la creació d'Eva, la representació d'Eva a Adam, la prohibició de menjar la fruita de l'arbre del bé i del mal, la Temptació i caiguda, l'Expulsió, Adam i Eva sotmesos a treball, Adam envia el seu fill Set al paradís i Set a les portes del paradís. GUTIÉRREZ BAÑOS, F., *Aportación al estudio...*, p. 26. Dins de la pintura sobre taula catalana amb escenes veterotestamentàries també es pot destacar el retaule de Sant Ramon de Mur.

Així mateix, també s'ha de tenir en compte els cadirats, on normalment es contraposava la zona baixa amb escenes dedicades a l'Antic Testament, amb les del Nou a la zona alta. Podien aparèixer Adam i Eva, els patriarques, Moisès, profetes i reis com David i Salomó. Com a exemples, es poden citar els cadirats de les catedrals de Plasència, Sevilla, León, Zamora i Oviedo (KRAUS, Dorothy; KRAUS, Henry, *Las sillerías góticas españolas*, Madrid, Alianza Forma, 1984). En relació a l'escultura monumental, es poden trobar programes dedicats a l'Antic Testament; en serien un bon exemple els capitells de la catedral de Girona, amb un cicle extens del Gènesi. VEIGU: LORÉS I OTZET, I., «Aportacions a la iconografia del Gènesi...», p. 1540-1541.

Si bé als territoris veïns, com França, Anglaterra o Itàlia, l'Antic Testament està més arrelat, als investigadors no els ha semblat que a Catalunya, més enllà de les *haggadot*, prengué tanta importància. Tot i això, s'han de considerar altres hipòtesis que es poden plantejar amb els fragments de pintura mural de temàtica veterotestamentària que es trobaren en el Palau Pallejà del carrer Lledó de Barcelona i que es conserven actualment al MNAC.¹⁵⁷² Es daten del darrer quart del segle XIII, encara que aquesta cronologia es podria traslladar a principis del XIV, dins d'un estil del gòtic lineal. D'acord amb l'estudi de Francesc Ruiz i Teresa Novell, tot i les llacunes en diverses àrees, el cicle bíblic mural es va disposar en almenys quatre registres –de l'últim dels quals no es pot fer la lectura de cap escena–, amb una alçada d'aproximadament un metre cadascun. En el primer registre, llegint-lo de dalt a baix i d'esquerra a dreta, es troben les escenes del pecat original, l'expulsió d'Adam i Eva del paradís, l'ofrena d'Abel i Caïn, l'assassinat d'Abel, la maledicció de Caïn, la construcció de l'arca de Noè i el diluvi universal,¹⁵⁷³ la majoria en mal estat de conservació. Seguint l'ordre cronològic, les escenes perdudes, prèvies a les darreres, podrien ser la creació del món i la creació d'Adam i Eva.¹⁵⁷⁴ En el segon es poden distingir escenes de l'Èxode, entre les quals la caiguda del manà, Moisès fent brollar aigua d'una roca, l'entrega de les Taules de la Llei i l'ofertament d'Aaron de la mesura de manà.¹⁵⁷⁵ Pel que fa al tercer registre, es pot detectar una ciutat emmurallada on hi ha diversos personatges i una escena en un paisatge on es sacrifica un vedell. Concretament, a l'escena es pot veure dos pastors entre les muntanyes, un dels quals desnuca un vedell amb el mànec d'una destrat. També es distingeixen altres animals –dues ovelles o un cabrit i una ovella– i un pastor, i apareix també un estel de sis puntes, una estrella de David. Per a Ruiz i Novell, l'escena sintetitzaria els capítols del començament del Deuteronomi, on es parla de l'obediència a Déu i dels sacrificis.¹⁵⁷⁶

¹⁵⁷² En la rehabilitació del Palau Pallejà l'any 1997 es va fer la troballa de les pintures murals sota capes de pintura i guix, i la propietària, Glòria Pallejà, va donar-les al MNAC, on es conserven avui dia. A les sales del museu estan exposades les escenes de la construcció de l'arca de Noè i el diluvi universal, així com la caiguda del manà i l'entrega de les taules de la Llei i una escena rural on es mata una vaca, que són les més ben conservades del conjunt.

¹⁵⁷³ RUIZ I QUESADA, F.; NOVELL CARNÉ, T., «Les pintures murals gòtiques...», p. 131-140; RUIZ I QUESADA, F., «La reutilització d'un espai...», p. 54 i 55; RUIZ I QUESADA, F., «Els murals veterotestamentaris del carrer de Lledó...», p. 66-67.

¹⁵⁷⁴ També cal assenyalar que hi havia un coronament a la part superior del conjunt en què es van representar diversos escuts i alguns elements de tipus floral. Malauradament, no es pot llegir l'emblema inclòs en els blasons per l'estat deteriorat de les pintures murals.

¹⁵⁷⁵ RUIZ I QUESADA, F.; NOVELL CARNÉ, T., «Les pintures murals gòtiques...», p. 134.

¹⁵⁷⁶ En concret, al capítol 21 s'esmenta que un dels ancians del poble desnucà una vedella. Tot i ser un personatge jove, fa aquesta acció amb l'animal. Per als autors, els temes iconogràfics del tercer registre podrien tenir relació amb la caiguda de Jerusalem i la destrucció del Temple. Per a major detall, vegeu: RUIZ I QUESADA, F.; NOVELL CARNÉ, T., «Les pintures murals gòtiques...», p. 135-136. Buscant altres sacrificis de vedells en la Bíblia, també es pot fer menció que als primers versos de l'Èxode 29, en relació a la consagració dels sacerdots,

A partir de final del segle XIII, però particularment en segles posteriors, el carrer Lledó va ser remodelat per als estaments més elevats de la ciutat. Per aquest motiu, Francesc Ruiz Quesada conclou que “la grandària d’algunes de les escenes veterotestamentàries que hem esmentat, així com l’amplitud que es va donar a la figuració de tot el cicle i la qualitat de les pintures posen en relleu que van formar part de la decoració d’un edifici religiós important del qual fins ara no es tenia cap mena de notícia”.¹⁵⁷⁷ Per altra banda, Rosa Alcoy apuntà que, “per la seva excepcionalitat temàtica, fan pensar en la proximitat del Call i en els interessos religiosos i iconogràfics que unien jueus i cristians”.¹⁵⁷⁸ Podria ser que cicles dels primers llibres de la Bíblia es pintessin tant per a clients jueus com per a cristians. Les *haggadot* catalanes són una mostra d’uns rics cicles dedicats al Gènesi i a l’Èxode, i en el cas d’aquestes pintures s’està davant d’un testimoni que evidencia que també l’Antic Testament estava present en la pintura mural barcelonina i que hi devia haver més mostres. Com s’ha fet esment, de les pintures del carrer Lledó (**Figs. 170 i 184**) es pot apreciar una notable correspondència entre l’escena de la construcció de l’arca de Noè i la de l’*Haggadà Germana*. La composició és molt similar, amb l’arca al centre, de forma semblant, i diferents personatges que treballen en la seva construcció amb destrals i martells per clavar claus. Els personatges que construeixen a sobre de l’arca són pròxims entre l’haggadà i els murals barcelonins i tenen funcions, posicions i gestos afins. Hi hauria un element allunyat, com seria la presència de Déu, que és qui guia la construcció als murals del carrer Lledó, mentre que a l’*Haggadà Germana* Noè és l’encarregat de fer aquesta tasca. També als murals es pot veure el motiu d’uns treballadors que tallen una llarga fusta amb una serra, col·locada en diagonal, molt semblant a la representació que en fa l’*Haggadà de Sarajevo*, però a imatge mirall. L’escena del diluvi, amb el mateix tipus d’arca amb coberta troncopiramidal escapçada que l’*Haggadà d’Or*, la *Germana* i la *Sarajevo*, també té similituds amb la mateixa escena de l’*Haggadà de Sarajevo*, ja que en tots dos casos l’arca navega a la deriva entre les aigües. El que varia són els personatges que es veuen dins l’arca, ja que, si bé als murals hi ha la família de Noè, a l’haggadà només hi apareix el colom, a punt de sortir. En relació a l’escena de la recollida del manà, també present a l’*Haggadà de Sarajevo*, la diferència és més notable, però es manté el motiu de l’israelita ajupit recollint el manà en

Aaron i els seus fills han de prendre “un vedell ja fet i dos moltons sense cap defecte” per sacrificar-los, entre d’altres ritus necessaris per convertir-se en sacerdot.

¹⁵⁷⁷ RUIZ I QUESADA, F., «La reutilització d’un espai...», p. 55.

¹⁵⁷⁸ ALCOY PEDRÓS, Rosa (coord.), *L’art gòtic a Catalunya. Pintura I*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 2005, p. 18.

forma de petites pedretes de color clar. La fórmula de l'entrega de les taules de la Llei, en canvi, difereix totalment.

També a Barcelona, en una cronologia més avançada, seria factible que el taller de Ferrer Bassa hagués confeccionat *haggadot* per a la clientela jueva amb contactes amb la cort.¹⁵⁷⁹ Es coneix que Ferrer Bassa va miniar un llibre per a Menakhem Betsalel, metge del rei Pere el Cerimoniós, concretament la *Guia de Perplexos* de Maimònides, manuscrit datat els anys 1347-1348 (Biblioteca Reial de Copenhaguen, ms. cod. Hebr. xxvii); i també s'il·luminà el *Compendi dels llibres de Galè* (BNF, ms. heb. 1203) dins del context del taller dels Bassa. Això demostra i testimonia que els rics membres de la comunitat jueva encarregaven obres als pintors de la cort. Dins de la part catalana del *Saltiri anglocatalà* de París (BNF, Cod. Lat. 8846),¹⁵⁸⁰ datable, d'acord amb Rosa Alcoy, entre 1333 i 1340, s'inclouen diferents escenes dedicades a l'Antic Testament que, si bé no segueixen un ordre cronològic, estan inserides dins dels salms. Així, es pot veure, entre les escenes de temàtica coincident amb les *haggadot* i la part catalana del saltiri, com un àngel treballa la matèria per crear Adam i és arrodonit per Déu (f. 166r), creació d'Eva (f. 109v), l'expulsió del paradís i el treball dels primers pares (f. 150v), Caín i Abel (f. 142r), la torre de Babel (f. 94r), Moisès i l'esbarzer ardent (f. 144v), la trobada de Moisès amb Aaron (f. 144v), els miracles del bastó convertit en serp davant del faraó (f. 144v), quatre plagues d'Egipte (f. 144v), el pas del mar Roig (f. 132r), la caiguda de mannà i de guatlles (f. 135r) i l'entrega de les Taules de la Llei (f. 109v).¹⁵⁸¹ Les escenes no mostren vincles directes amb les *haggadot*, però sí una tradició artística propera, com es pot apreciar en el Moisès de l'esbarzer ardent descalçant-se, l'Eva ja expulsada amb un fus semblant, la plaga de la pesta amb el ramat mort al centre i els pastors fent gestos de lament, i l'exèrcit del faraó ofegant-se sense muntar sobre els carruatges que apareixen en altres obres.

A més del context artístic català, del qual es poden fer hipòtesis a partir dels testimonis conservats que atesten la presència de l'Antic Testament en l'art, també es poden remarcar paral·lelismes amb obres d'altres procedències. Si bé ja s'han esmentat les connexions proposades per la bibliografia, també es poden subratllar altres casos. En aquest sentit,

¹⁵⁷⁹ ALCOY, R.; BARCELÓ, A., «History of a Lost Haggadah...» (en premsa).

¹⁵⁸⁰ ALCOY PEDRÓS, Rosa, «El Salterio triple glosado anglo-catalán. Del siglo XII inglés a Ferrer Bassa», *Medieval*, 7, 2005, p. 46-57; ALCOY PEDRÓS, Rosa, «Ferrer Bassa y el Salterio anglo-catalán» i «Las miniaturas catalanas, en torno a los salmos y sus narraciones», *El salterio anglo-catalán*, Nigel MORGAN, Rosa ALCOY, Klaus REINHART, Barcelona, M. Moleiro Editor, 2006, p. 57-120 i 207-281.

¹⁵⁸¹ També integra altres escenes de l'Antic Testament.

destacarien els manuscrits de la *Bible historique*, les *Histoires bibliques* de la BNF i la *Biblia angevina de Nàpols* de la BNF; si bé hi ha notables diferències, també tenen més d'un motiu iconogràfic en comú.

Pel que fa a les *Bible historique*, se'n conserven cent quaranta-tres manuscrits, escrits entre el segle XIV i inici del XVI, i només set no tenen miniatures. El text original no es conserva, però han quedat diferents versions procedents de les còpies. A partir dels anys 1310-1315 va aparèixer la *Petite Bible historique complétée*, la majoria obres de primera meitat del XIV produïdes a París dins del regnat de Felip el Bell. De la *Bible historique complétée Moyenne*, se'n conserven catorze manuscrits datats entre 1320 i 1368 a París. Dins de la segona meitat i principi del XV sorgí el nombrós tipus de *Grande Bible historique complétée*, amb una producció que s'estén més enllà de París i arriba a altres províncies i a Europa.¹⁵⁸² Totes elles contenen il·lustracions d'una mida semblant, amb més d'una escena per capítol. Els temes desenvolupats en els diferents manuscrits inclouen variants i renovacions en la iconografia, ja que es representen interpretacions teològiques i històries anecdòtiques.¹⁵⁸³ La selecció temàtica del programa, però, no és coincident entre elles. L'ordre dels esdeveniments segueix la *Vulgata*, amb préstecs de la *Historia Scholastica*, les *Antiquitats jueves* de Flavi Josep i la *Història* d'Heròdot.¹⁵⁸⁴ En el cas del Gènesi, com estudià Eléonore Fournié, es pot trobar un cicle molt desenvolupat, amb els dies de la Creació, el pecat original i l'expulsió del paradís, Caín i Abel, la vida de Noè –entre les escenes més importants, l'entrada dins l'arca, la construcció de l'arca i el sacrifici que ofereix a Déu–, i la vida d'Abraham –amb l'hospitalitat i el sacrifici–, però, en canvi, no fou freqüent que s'inclogués la vida de Lot. De Jacob i Josep, les escenes més reproduïdes foren en especial Isaac beneint Jacob i Josep venut pels seus germans. Pel que fa a l'Èxode no fou en general tan desenvolupat com les històries del primer llibre de la Bíblia, on destaquen especialment l'esclavatge dels israelites, Moisès rebent les taules de la Llei i l'Arca de l'Aliança.¹⁵⁸⁵ En concret, també es pot apreciar que la *Bible Historiale Français 152* de la BNF, produïda a Saint-Omer el segle XIV, té similituds amb les *haggadot*: Jacob lluita contra un àngel a la vegada que la família marxa, i la posició del faraó en els seus somnis també és semblant. Així mateix, a la *Bible Historiale Français 160* de la BNF, producció parisenca dins del primer quart de segle XIV, es veu dins d'una vinyeta com,

¹⁵⁸² FOURNIÉ, E., *L'iconographie de la Bible...*, p. 12-16.

¹⁵⁸³ *Ibid.*, p. 17.

¹⁵⁸⁴ *Ibid.*, p. 19.

¹⁵⁸⁵ *Ibid.*, p. 20.

per una banda, Noè talla la vinya mentre que els seus dos fills, sense Cam, l'estan cobrint, però no utilitzen cap mantell (f. 16v). També a la Français 316, manuscrit datat a París el 1333 o 1334, la forma que pren el bastó metamorfosejat en serp de Moisès i Aaron davant del faraó és semblant (f. 83r) (**Fig. 666**), i a la Français 155, de principi de segle XIV a París, es pot veure el pas del mar Roig amb l'exèrcit ofegant-se al costat dels israelites d'una manera similar a la representació de l'*Haggadà d'Or* (f. 21v) i l'*Haggadà Germà* (f. 3v) (**Fig. 667**). En el cas de les *Bible Historiale* i les *haggadot*, si bé no es pot dir que siguin cicles molt propers iconogràficament, tots dos contenen grans cicles bíblics amb un ric desenvolupament iconogràfic, i amb la inclusió d'escenes extrabíbliques, cosa que les aproxima en aquest sentit creatiu. El mateix succeeix amb les *Histoires bibliques* de la BNF (Français 1753), manuscrit produït a Saint-Quentin a mitjan segle XIV. En aquesta ocasió es tracta d'un cicle bíblic molt ampli, amb gran quantitat d'escenes del Gènesi i de l'Èxode, a partir de vinyetes a pàgina sencera acompanyades de text. En aquest cas, es noten semblances en detalls dins de l'escena d'Abraham a l'alzinar de Mambré (f. 9v); el somni de Josep (f. 21r); Josep i Jacob es retroben (f. 25r); la benedicció de Jacob als fills de Josep estirat en un llit amb un coixí semblant, sense estar en posició frontal (f. 25v); l'escena llegendària de Moisès traient la corona al faraó i posat a prova (f. 28v); i la sortida d'Egipte (f. 34r) (**Fig. 668**). Així mateix, entre els manuscrits amb temàtica veterotestamentària també es pot assenyalar, encara que amb poques solucions idèntiques, la *Bíblia angevina de Nàpols* de París (BNF, ms. Français 9561), datada al segle XIV,¹⁵⁸⁶ i la *Bíblia Planisio*, més tardana, de 1362 (Vaticà, Biblioteca Apostolica, ms. Lat. 3550).¹⁵⁸⁷

4.2.1.4 Conclusions entorn dels models i correspondències iconogràfiques

A manera de conclusió, es pot afirmar que els cicles de les *haggadot* catalanes es poden associar als cicles veterotestamentaris cristians, que també compregueren llargs programes iconogràfics. Aquests poden incloure escenes provinents d'altres fonts extrabíbliques, en algun cas coincidents amb els manuscrits hebreus, però també amb casos sense paral·lelismes. És

¹⁵⁸⁶ És similar, entre d'altres, l'escena de Jacob i els seus fills marxant amb carro cap a Egipte (f. 38v).

¹⁵⁸⁷ A la *Bíblia Planisio* la filla del faraó coronada es representa tota nua dins el riu –però només ella– (f. 31v) i es mostren les dues fases de Moisès davant l'esbarzer –una mirant l'arbust i l'altra, descalçant-se– (f. 33r). L'escena de l'expulsió dels israelites a la *Bíblia Planisio* (f. 37v) és molt rica i completa, amb diversos elements iconogràfics, alguns d'ells compartits amb les *haggadot* catalanes. Entre aquests, es pot apreciar el faraó i els que egipcis, dalt d'una torre de la ciutat emmurallada, observen com els israelites són expulsats de la ciutat; per la porta de la ciutat marxen els hebreus carregats amb les seves pertinences i els objectes valuosos rebuts; i entre els israelites hi ha un grup que porta armadura i armes.

possible que els primers cicles bíblics de les *haggadot* provinguessin d'un model cristià, ja que la composició i l'estructura de molts d'aquests són coincidents. Que s'hagués seguit una tradició d'il·luminació jueva a través dels segles resulta més complicat i hipotètic que no pas que s'haguessin pres models dels artistes de la mateixa població, producció artística amb la qual concorda l'estil. Per tal d'adequar els cicles amb una iconografia al gust del públic jueu, es van utilitzar solucions que no són idèntiques entre *haggadot* catalanes, a partir de la representació no antropomòrfica de Déu ja fos a través d'una mà, rajos daurats, àngels o el cel amb forma de núvol, i també amb l'eliminació d'algunes escenes amb connotacions cristològiques.

Més que no pas detallar models directes concrets, a les *haggadot* catalanes es pot parlar d'influències i correspondències iconogràfiques. Així, en comptes de relacions de model-còpia s'intueix que la semblança entre aquestes obres s'origina a partir de la combinació de motius de diferents tradicions artístiques que beuen de les tradicions foranes. Aquestes combinacions iconogràfiques de motius i la quantitat d'obres medievals perdudes fan que resulti difícil esbrinar si les *haggadot* tenien relació directa amb alguna de les obres proposades i amb d'altres d'hipotètiques. Hi ha molts detalls iconogràfics que concorden, per exemple, amb el cicle de Josep del panell de Nàpols i Monreale, però la relació directa sembla difícil. Pel que fa a les connexions bizantines, les suggestions es basen en la semblança de la temàtica de la imatge, sense tenir en compte les relacions formals, que no es poden deixar de banda. No són freqüents els lligams estrets, directes i clars entre les *haggadot* i els cicles bizantins, i la semblança no és gaire estreta.¹⁵⁸⁸ Així doncs, més que parlar de models concrets, ja siguin cristians o jueus, resulta adequat establir una cultura figurativa a l'època que ajudi a entendre l'elaboració dels cicles de l'haggadà, la tria de les escenes, com es representaven al manuscrit, quins elements iconogràfics s'inserien; i al mateix temps ubicar-les dins del marc català on, en definitiva, van ser creades i on van romandre un temps, i van poder influir en altres manuscrits. Per això resulta fonamental relacionar la creació de les *haggadot* amb les pintures del carrer Lledó, així com amb el context de Ferrer Bassa, pròxim a les miniatures de jueus barcelonins de la cort del rei.

¹⁵⁸⁸ Diversos investigadors van voler establir paral·lelismes, en ocasions forçats, entre les *haggadot* i obres que poguessin provenir dels antics cicles bíblics perduts. El seu propòsit era demostrar que seguien una tradició més antiga que no pas les obres cristianes.

4.2.2 La influència i proximitat entre les *haggadot* “germanes”

Un cop feta l'anàlisi de cadascuna de les escenes incloses en el programa iconogràfic bíblic de les *haggadot* catalanes i les seves fonts i models, es requereix fer unes valoracions generals sobre els deu manuscrits hebreus que s'han anat citant. Convé revisar el grau de semblança de les escenes bíbliques incloses en els manuscrits que historiogràficament s'han ajuntat per grups: la parella de l'*Haggadà d'Or* i la *Germana*; la parella de l'*Haggadà Germà* i la *Rylands*; i les *haggadot* de *Sarajevo*, *Bolonya-Mòdena* i *Prato*. I, llavors, què succeeix amb la resta de les *haggadot* catalanes? També aquí es volen valorar els trets comuns i les particularitats de les *haggadot* catalanes per veure fins a quin punt encaixen amb l'*Haggadà Sassoon*, l'*Haggadà de Barcelona* i l'*Haggadà Kaufmann*. La intenció no és fer un estudi comparatiu dels manuscrits amb voluntat exhaustiva, tenint en compte la part de les marginàlies i la part codicològica, sinó analitzar els vincles iconogràfics dels temes bíblics dels diferents manuscrits.

4.2.2.1 Les semblances iconogràfiques entre l'*Haggadà d'Or* i l'*Haggadà Germana*

L'*Haggadà Germana* va ser batejada amb aquest nom per Bezalel Narkiss per indicar la seva relació estreta amb l'*Haggadà d'Or*. Com s'ha assenyalat, el seu lligam es troba dins del terreny iconogràfic, però no pas l'estilístic.¹⁵⁸⁹ L'estil amb trets italianitzats, així com la poca habilitat tècnica de la *Germana*, l'allunyen inevitablement del resultat aconseguit per l'*Haggadà d'Or*. No es poden apreciar els esquemes estilitzats i refinats de l'*Haggadà Germana*, sinó que hi ha una desproporció dels cossos, poc gràcils i maldestres. Tot i això, l'ús de les carnacions i el tractament arquitectònic del fons, així com la moda dels vestits, el tractament dels plecs i els pentinats tenen la intenció, encara que no ben resolta, d'acostar-se a les característiques del gòtic italianitzant.

Entrant en els cicles bíblics dels dos manuscrits, no hi ha una coincidència temàtica en tots els episodis, ja que hi ha escenes que són exclusives d'un sol manuscrit. En total, es pot parlar de 49 vinyetes comunes –sense comptar les escenes dobles dins de cadascuna– i de 22 vinyetes que només estan presents en un sol manuscrit (15 sense paral·lel a la *Germana* i 7 a l'*Haggadà*

¹⁵⁸⁹ ALCOY, R.; BARCELÓ, A., «History of a Lost Haggadah...» (en premsa).

d'Or).¹⁵⁹⁰ Sobta que el cicle del Gènesi sigui més extens a la *Germana*, mentre que el de l'Èxode ho sigui a l'*Haggadà d'Or*. La selecció d'episodis és més equilibrada a l'*Haggadà d'Or* que no pas a l'*Haggadà Germana*, que té un cicle de Josep desproporcionadament més llarg, el més extens de totes les *haggadot*, comptant que, atesa la temàtica d'una haggadà, el protagonisme l'hauria de tenir l'èxode d'Egipte. De les imatges rituals incloses a les vinyetes a pàgina sencera només dues són coincidents i la resta difereixen. Entre les escenes rituals que no apareixen a l'*Haggadà Germana*, l'*Haggadà d'Or* conté la matança de l'anyell pasqual i la neteja de la vaixella. En canvi, la pregària a la sinagoga i la celebració del sopar pasqual no es troben a l'*Haggadà d'Or*, almenys en l'estat actual del manuscrit. Aquí es poden plantejar un seguit d'hipòtesis respecte al programa original. Com va estudiar Narkiss, originalment els cicles bíblics a pàgina sencera de l'*Haggadà d'Or* devien conformar dos quadernets de vuit folis, i quedava un quadernet per cadascun dels dos miniaturistes de l'haggadà.¹⁵⁹¹ Actualment, els folis 10 i 11 estan solts, el desè afegit al primer quadernet i l'onzè, al segon. Això planteja que molt probablement es va miniar un segon quadernet amb una altra parella de pàgines miniades enfrontades. Tenint en compte el manuscrit "germà", seria molt probable que es tractés de dues vinyetes a pàgina sencera dedicades a la pregària a la sinagoga i al sopar pasqual. També l'última de l'*Haggadà de Sarajevo*, a pàgina sencera, està dedicada a la sortida de la sinagoga abans del ritual pasqual. Per tant, podria ser que hi hagués més coincidència temàtica entre les escenes rituals.¹⁵⁹²

¹⁵⁹⁰ Tot i el nombre considerable d'escenes comunes, a l'*Haggadà Germana* hi ha escenes que no tenen paral·lel a l'*Haggadà d'Or*. Aquestes són les següents: la creació d'Adam (f. 1v a), la construcció de l'arca de Noè (f. 2v a), Lot embriagat per les seves filles (f. 4r b), Jacob es troba amb Raquel (f. 5r a), Jacob menja a casa de Laban (f. 5v b), Jacob separa el ramat de Laban (f. 5v a), Josep com a primer ministre del faraó a cavall (f. 8r b), Josep fa emmagatzemar el gra (f. 8v a), els germans de Josep arriben a les portes de la ciutat i parlen amb un escrivà que registra les arribades (f. 8v b), els germans de Josep demanen el seu pare que se'n puguin endur Benjamí a Egipte (f. 9r b), els germans arriben d'Egipte per segon cop amb Benjamí (f. 9v a), Josep ofereix un banquet (f. 9v b), els servents de Josep persegueixen els germans i troben la copa a la bossa de Benjamí (f. 10r a), Judà parla amb Josep (f. 10r b), Jacob i els seus fills marxen cap Egipte (f. 10v b). També succeeix a la inversa, encara que en un nombre menor d'escenes: que es representi l'escena a l'*Haggadà d'Or*, però, en canvi, a la *Germana* no. Aquestes són: el sacrifici d'Isaac (f. 4v b), els germans de Josep porten la túnica al seu pare (f. 6v c), retorn de Moisès a Egipte i trobada d'Aaron i Moisès (f.10v b), l'esclavitud dels israelites (f. 11r a), la construcció de les ciutats de Pitom i Ramsès (f. 11r b) i el funeral del primogènit (f. 14v a).

¹⁵⁹¹ NARKISS, B., *The Golden Haggadah...*, (1997). A la seva tesi doctoral, Narkiss va plantejar que també hi hauria l'opció que els dos folis fessin parella amb els dos primers perduts, dins del primer quadernet, o que n'hi hagués un en el primer i un en el segon. Això ocasionaria, però, un canvi de miniaturista dins del mateix quadernet i no se seguiria el nombre de vuit folis per quadernet, com a la resta del manuscrit. NARKISS, B., *The Illustrations to the Haggadah...*

¹⁵⁹² Podria ser que aquests dos folis s'arranquessin per diversos motius. Si fossin escenes a pàgina sencera tindrien una quantitat considerable de fons d'or, cosa que podria haver resultat molt vistosa.

Pel que fa a la composició de les vinyetes dins del foli, es recorda que l'*Haggadà d'Or* n'incorpora quatre per pàgina, mentre que l'*Haggadà Germana* només n'inclou dues, cosa que fa que aquestes últimes tinguin un format més apaïsat i que, per tant, la composició s'hagi d'adequar al format. Les semblances més remarcables entre els dos manuscrits se solen trobar en la composició de les escenes amb la inclusió normalment dels mateixos personatges, encara que a vegades s'afegeixen o s'eliminen personatges secundaris en la història bíblica. El tractament del fons arquitectònic, així com la gestualitat dels personatges, en canvi, no sol coincidir entre els dos manuscrits. Entre les vinyetes més pròximes iconogràficament, es poden realçar en especial algunes escenes de l'Èxode, on en alguns casos es manté la mateixa gestualitat d'alguns personatges, com succeeix en l'escena de la plaga de la sang (*Haggadà d'Or*, f. 11r d; *Haggadà Germana*, f. 13v b). Com es pot apreciar en el cas de la primera plaga, es mostren els mateixos personatges, Aaron, Moisès i el faraó, col·locats similarment, fent els mateixos gestos amb les mans. També el motiu dels tres peixos i els dos egipcis cavant es repeteix amb petites variacions, degudes a la poca qualitat tècnica de la *Germana*. En aquest manuscrit, els dos egipcis només són dibuixats de mig cos superior, perquè queden tallats pel riu sangonós. L'*Haggadà d'Or*, més rica en matisos, col·loca els peixos de panxa enlaire, deixant clar que estan morts, mentre que a l'*Haggadà Germana* només se situen els tres peixos de costat. També es pot apreciar que el faraó dels dos manuscrits està entronitzat fent un gest imperatiu i l'*Haggadà Germana* el presenta quasi frontalment, girant només el cap en direcció als dos hebreus, posició que sol seguir en altres escenes. A l'*Haggadà d'Or*, en canvi, es busquen mecanismes per evitar aquesta frontalitat acusada.

Pel que fa als canvis del fons arquitectònic, es detecten casos on l'*Haggadà Germana* incorpora elements arquitectònics per tal d'emplaçar els personatges de l'escena, com quan Moisès i Aaron fan prodigis davant del faraó i els seus mags. Tot i això, també es pot observar algun cas a la inversa, on es representa a la *d'Or*, però a la *Germana* no, com en l'escena de Josep i la dona de Putifar (*Haggadà d'Or*, f. 6v d/1; *Haggadà Germana*, f. 7r b).

Com a diferències entre els dos manuscrits, també es pot advertir l'aparició o la supressió de certs personatges secundaris. A l'escena de Jacob beneint els seus nets mentre encreua les mans (*Haggadà d'Or*, f. 8v b; *Haggadà Germana*, f. 11r b), es pot veure que a l'*Haggadà Germana* s'afegeix una escena secundària en la qual, segons està inscrit sota la vinyeta, un servidor està a punt d'entrar a l'habitació per portar menjar a Jacob, malalt al llit. També pot

succeir que, per emfatitzar el dramatisme i efectisme d'una escena, es multipliquin els seus personatges, com la gran quantitat de plorants que apareixen a l'escena del funeral de Jacob a l'*Haggadà Germana*.

També s'han de tenir en compte altres aspectes que repercuteixen en la configuració de la composició de les vinyetes. Un d'aquests punts és l'espai reservat pel nombre d'escenes, ja que a moltes vinyetes es representen dues escenes consecutives, normalment separades per un arbre, agrupacions temàtiques que solen ser coincidents en els dos manuscrits. No obstant això, es pot detectar una excepció en la combinació d'escenes en la vinyeta dedicada al somni del coper i del flequer de l'*Haggadà Germana* (f. 7v a). En aquest cas s'integra una escena nova al costat, no present a l'*Haggadà d'Or*, on es pot observar com els dos antics servents del faraó dormen en un mateix llit. A més, s'ha separat l'episodi del somni del coper i el flequer en una vinyeta a part, dedicant-hi així més espai.

Pel que fa a la direccionalitat de la lectura de les escenes, s'ha de remarcar que hi ha casos en què l'*Haggadà Germana* inverteix l'ordre a imatge mirall de l'*Haggadà d'Or*, corregint les escenes que inverteixen l'ordre hebreu, com es pot detectar a l'escena de Lot i la seva família fugint de Sodoma i a la d'Isaac beneint el seu fill Jacob. A més, la col·locació inversa també es dona en altres casos.¹⁵⁹³ L'ordre de les escenes dins de la seqüència bíblica és el mateix, seguint la cronologia del text. Malgrat això, es pot advertir una modificació en la col·locació de la construcció de la torre de Babel. A l'*Haggadà Germana* s'insereix després de l'episodi d'Abraham tirat al forn. En canvi, l'*Haggadà d'Or* la situa abans que s'iniciï la història del patriarca i, per tant, agrupant l'escena midràixica amb les altres escenes de la vida d'Abraham. Com s'ha remarcat al capítol dedicat a les fonts literàries, tant en un manuscrit com en l'altre hi ha una riquesa notable en el seguiment de les fonts extrabíbliques; així, es pot veure, a més de l'escena d'Abraham tirat al forn, altres escenes com ara la filla del faraó portant Moisès infant davant del faraó, la baralla dels constructors de la torre de Babel, Josep trobant-se un àngel a Dotan, la plaga de les bèsties, la relació entre la plaga de l'obscuritat i l'espoli, Moisès salvat de les aigües per la filla del faraó banyant-se nua a l'aigua, i també la sortida d'Egipte amb els israelites amb la mà alçada. També hi ha altres motius midràixics que només estan incorporats en un dels dos manuscrits, particularment dins del Gènesi de l'*Haggadà Germana*

¹⁵⁹³ Com s'ha fet referència anteriorment, hi ha escenes col·locades a imatge mirall entre els dos manuscrits.

–i en especial dins de la història de Josep–, com Josep a cavall, l’escrivà apuntant les entrades a la ciutat i l’ús de la copa màgica en el banquet amb els seus germans, entre d’altres.

En relació als models cristians contemporanis, a l’*Haggadà d’Or* es poden detectar més vincles –en estil i iconografia. A més, com s’ha indicat, el fet que aquest manuscrit incorpori escenes llegides d’esquerra a dreta fa plantejar que els miniaturistes haurien tingut al davant un model que seguia aquest ordre i que no es fes el canvi a totes elles. És l’haggadà que segueix una tradició occidental, tot i que també incorpora una quantitat important d’elements midràixics.

En definitiva, el vincle entre les escenes comunes, la seqüència i la composició de les imatges dels dos manuscrits és notable, però la diferència en el tractament dels esquemes icònics i formals fa impossible afirmar que l’*Haggadà d’Or* hagi estat el model directe de la *Germana*. Per tant, entre els dos manuscrits hi ha d’haver un tercer exemplar italianitzant –que podria haver estat obra del taller de Ferrer Bassa– que expliqui la diferència de les temàtiques i de l’estil.¹⁵⁹⁴ Així, usant l’*Haggadà d’Or* o un altre manuscrit del segon gòtic lineal similar, es conformaria un programa iconogràfic molt complet, probablement amb l’afegit de les escenes que s’integren a l’*Haggadà Germana*. Segurament les vinyetes s’haurien estructurat a dues per pàgina, com és el cas de la majoria de les *haggadot* catalanes conservades, i seguint la direccionalitat de les escenes de dreta a esquerra. A més, també devia incorporar motius extrabíblics, preservant d’aquesta manera les particularitats d’un manuscrit hebreu.

4.2.2.2 L’*Haggadà Germà* i l’*Haggadà Rylands*, la parella d’haggadot més propera?

Com s’ha esmentat en presentar i parlar de l’estil de l’*Haggadà Germà* i la *Rylands*, la historiografia va fer notar la semblança iconogràfica i estilística entre les escenes a pàgina sencera, així com el disseny de les lletres i les marginàlia, encara que també s’aprecien diferències. En relació a les divergències textuais, Raphael Loewe va constatar que la *Germà* no era una còpia de la *Rylands*, com en un principi s’havia cregut, perquè es considerà de

¹⁵⁹⁴ ALCOY, R.; BARCELÓ, A., «History of a Lost Haggadah...» (en premsa).

menys qualitat. També K. Kogman-Appel afirmà que el programa iconogràfic de la *Germà* va ser model de la *Rylands*.¹⁵⁹⁵

Les dues *haggadot* contenen tretze pàgines miniades amb un total de vint-i-tres vinyetes, a dues per pàgina llevat de la del pas del mar Roig, que n'ocupa una de sencera. A més, se'ls ha de sumar les dues escenes rituals al final. Les escenes tenen sempre la mateixa composició, tot i que la que mostra més diferències és la dedicada a la mort dels primogènits, on varia la col·locació dels personatges. Tot i que normalment s'inclou una escena per vinyeta, també hi ha vinyetes que en tenen més d'una, com és el cas de Moisès i l'esbarzer ardent, on el cabdill apareix dos cops; en el signe del bastó convertit en serp, Moisès apareix tres cops seguits comprovant el miracle, i en el signe de la mà leprosa, quatre cops.¹⁵⁹⁶ També es poden trobar escenes dobles en el retorn a Egipte i la circumcisió del fill de Siporà i Moisès; i a la trobada d'Aaron i Moisès es representen dues vegades, una abraçant-se i l'altra parlant. En tots dos casos, les escenes es divideixen per un arbre.

Els diferents elements que componen l'escena són els mateixos, si bé hi pot haver lleugeres variacions en petits aspectes, com la posició de les mans dels personatges, que a vegades poden assenyalar o no en una direcció. També es pot notar la inclusió de més o menys nombre de personatges acompanyants, formin part del poble israelita o de l'egipci. En aquest cas es pot subratllar que a la *Rylands* sol haver-hi més nombre de personatges extres, com ara més consellers a la plaga de l'aigua, de les granotes i dels polls, i més membres de l'exèrcit del faraó quan persegueixen els israelites. També hi ha un grup d'israelites darrere de Moisès i Aaron a la plaga de la tenebra, que a la *Germà* no hi són. A més, pel que fa a l'escena de Moisès i Aaron realitzant miracles davant els ancians, a la *Rylands* se'n representen dotze, nombre que es pot equiparar a les dotze tribus d'Israel, mentre que a la *Germà* només són vuit. Aquesta situació canvia a l'escena del treball dels israelites, ja que n'apareixen precisament dotze a la *Germà*, però només deu a la *Rylands*. Així mateix, només a l'*Haggadà Germà* hi ha la presència d'ancians israelites observant el miracle diví a la plaga de l'arrov, personatges

¹⁵⁹⁵ KOGMAN-APPEL, K., *Illuminated Haggadot...*, p. 91-97. Per a la qüestió de la relació entre l'*Haggadà Germà* i la *Rylands*, vegeu: KOGMAN-APPEL, Katrin, «The Picture Cycles of the Rylands Haggadah and the So-Called Brother Haggadah and their Relation to the Western Tradition of Old Testament Illustration», *Bulletin of the John Rylands Library*, 79, 1997, p. 3-20; EPSTEIN, M. M.; LOEWE, R.; SCHONFIELD, J., *The Brother Haggadah...*, 2016.

¹⁵⁹⁶ En aquestes dues últimes vinyetes que s'esmenten, el fons ajuda a fer una distinció de les diferents subescenes, ja que es va alternant el color escollit darrere de Moisès.

eliminats de la *Rylands*. Entre els dos manuscrits germans, també hi ha petites divergències en poques escenes pel fet d'incloure o no el bastó de Moisès i la seva posició. També és interessant que a l'*Haggadà Germà* el faraó aparegui en alguns casos amb l'espasa, com a atribut de poder –com succeeix quan Moisès i Aaron hi van a parlar, a la plaga de la pesta i a la de la pedregada–, mentre que a l'*Haggadà Rylands* no ho fa. En general, l'*Haggadà Rylands* té més interès a mostrar el fons arquitectònic darrere del faraó, encara que és un espai de fons decoratiu més que no pas estructural –com apareix a la plaga de les granotes, dels polls, de la pesta o de les úlceres–, que no pas a la *Germà*. A més dels gossos de companyia que apareixen a la plaga de les úlceres, a la *Rylands* també figura un altre a l'escena de Moisès i Aaron fent prodigis davant del faraó. En aquesta escena és molt peculiar i estrany que el faraó no es representi amb corona, sinó que vagi amb el cap cobert, com si es tractés d'un israelita. També hi ha un canvi de tractament en el personatge del capatàs que obliga els israelites a fer treballs forçats a l'escena de l'esclavitud. Si bé a l'*Haggadà Germà* es representa el personatge de manera similar als hebreus, a l'*Haggadà Rylands* no porta barba, tret més adequat a la figura d'un egipci jove. Un altre cas especial, en la plaga de la tenebra de la *Rylands*, és que no es distingeix la figura del faraó, que sí que apareix, en canvi, a la *Germà*. Aquest fet resulta estrany, perquè a les altres escenes hi ha interès a mostrar com el faraó rep les conseqüències de les plagues.

Per recalcar altres detalls significatius a l'hora d'interpretar les escenes, es pot dir que només el Moisès de l'esbarzer ardent de l'*Haggadà Germà* es tapa el rostre amb el braç, tret comú a altres representacions, com és el cas de l'*Haggadà d'Or*. També es pot veure a l'*Haggadà Rylands* com en l'escena del retorn a Egipte hi ha dos personatges dins de cadascuna de les ciutats que poden actuar com a personificacions de les poblacions o bé simplement com a habitants que formen part de la ciutat. Així mateix, en l'escena dels israelites sortint expulsats d'Egipte es pot veure com els egipcis els apunten des de dins de les ciutats, amb ganes que els hebreus marxïn del país perquè no hi hagi més plagues, alhora que també hi ha més soldats amb llances, cosa que reforçaria un sentiment bèl·lic. Les diferències de composició més notables es poden percebre a la plaga dels primogènits, ja que la col·locació dels personatges és divergent: a la *Germà* s'inclouen consellers que assisteixen el faraó i una ciutat emmurallada des d'on parlen amb Moisès i Aaron; en canvi, a l'*Haggadà Rylands* es vol ressaltar la idea del plany dels familiars que acompanyen els primogènits estirats al llit, motiu que no s'inclou a la *Germà*. Una altra de les diferències més notables en les plagues és que l'*Haggadà Rylands*

subratlla la magnitud de les calamitats més que no pas la *Germà*.¹⁵⁹⁷ Així, representa els polls més grossos, les picades de les bèsties salvatges són més explícites, tres gossets de companyia llepen les ferides de les úlceres als egipcis –inclòs el faraó– i cauen més pedres sobre el sobirà d'Egipte i els seus consellers a la plaga de la pedregada.¹⁵⁹⁸

Qui s'encarregà d'aplicar el color en els manuscrits ho va fer de manera poc metòdica i més aviat barroera, ja que no es pinta el vestit dels personatges principals del mateix color. Particularment a la *Rylands* varia el color dels cabells d'Aaron: en ocasions es pinta de blanc, d'altres morè, idèntic a Moisès –cosa que fa difícil distingir els dos personatges–, i també en algunes escenes es pinta de blanc només la barba.

Pel que fa a l'ordre de lectura de les escenes, en general es respecta la direcció de dreta a esquerra en els dos manuscrits. En canvi, un aspecte que discrepa entre els dos manuscrits és la representació de la divinitat en l'escena de Moisès i l'esbarzer ardent. Mentre que a l'*Haggadà Germà* es representa el cap d'un àngel dins de l'arbust, entre rajos i flames, a l'*Haggadà Rylands* s'elimina la presència angèlica i només hi apareixen les flames. També les dues vinyetes rituals de la celebració pasqual són coincidents, si bé varien petits detalls com el nombre de personatges que s'inclouen fent el sopar pasqual en dues habitacions. Així mateix, també es recorda que l'*Haggadà Rylands* inclou interessants micrografies, particularitat dels manuscrits hebreus, si bé no comparteixen autoria amb els cicles bíblics. En relació als motius midràixics inclosos als dos manuscrits, que no són gaires, es pot afirmar que coincideixen. En aquest sentit, destaca la representació de la plaga de les bèsties salvatges com a quarta plaga, així com el fet que es dibuixi més d'un camí en el pas del mar Roig i que els israelites surtin armats d'Egipte. Quant a característiques provinents dels models cristians, es pot subratllar el cas del retorn a Egipte amb Sipurà sobre un ase acompanyada per Moisès. La dona porta un mantell blau amb el cap cobert, molt similar a la imatge de la Verge Maria, encara que en els dos manuscrits germans es representen dos nens ja més crescuts, diferents al nen Jesús nounat als braços de la mare.

¹⁵⁹⁷ EPSTEIN, M. M., *The Medieval Haggadah...*, p. 223-245.

¹⁵⁹⁸ Altres petites diferències també es poden apreciar en la plaga de les llagostes, en la qual a l'*Haggadà Germà* els insectes mengen vegetació a terra, mentre que a la *Rylands* es mengen les fulles dels arbres. També pot haver-hi un petit canvi pel que fa a la col·locació, com ara el nen de l'espoli als egipcis. Així mateix, a l'escena del pas del mar Roig hi ha una franja més de mar representada a la *Germà*.

Així, per concloure, es pot constatar que, iconogràficament, entre els dos manuscrits hi ha més semblances que diferències. Són molt pròxims, però no s'intenta fer cap rèplica o còpia exacta, ja que no hi hagué problema a fer petites alteracions convenientes, ja fos el canvi de la gestualitat dels personatges o la inclusió de personatges més secundaris a l'escena. A més, es recorda també que l'estil dels dos manuscrits no és idèntic. L'*Haggadà Germà* mostra els cossos dels personatges amb més volumetria, i en les carnacions es juga més amb el contrast de les ombres, marcant fins i tot les arrugues del front, mentre que les boques obertes ensenyant les dents aconsegueixen un gran valor expressiu. Tot i que l'aplicació del color, més saturat en l'*Haggadà Germà*, no deixa veure tan bé les línies del dibuix, que queden més marcades a la *Rylands*, la primera sembla tenir un traç més segur. Observant els dos manuscrits, es pot pensar que, efectivament, l'*Haggadà Rylands* podia haver partit de la *Germà* i hauria introduït petites modificacions per l'interès a ressaltar l'arquitectura de fons decorativa, així com la inclusió de més personatges.

4.2.2.3 Vincles entre tres *haggadot*: l'*Haggadà de Sarajevo*, l'*Haggadà de Bolonya-Mòdena* i l'*Haggadà Prato*

Un altre grup d'*haggadot* amb afinitats és el format per l'*Haggadà de Sarajevo*, la que conté el cicle bíblic més complet, que es pot relacionar amb el cicle de l'Èxode de l'*Haggadà de Bolonya-Mòdena* i amb les úniques dues escenes del Gènesi de l'*Haggadà Prato*. S'ha de recordar, però, que el problema a l'hora de fer una valoració conjunta dels tres manuscrits relacionats és que l'*Haggadà Prato* està inacabada i l'*Haggadà de Bolonya-Mòdena* va ser relligada alterant l'ordre de les vinyetes. L'*Haggadà Prato*, malauradament, només va poder incloure el dibuix de dues vinyetes, sense pintar, tot i que es pot veure el marc d'almenys sis més a pàgina sencera. Segurament aquest manuscrit hauria inclòs més escenes del cicle del Gènesi fins a l'Èxode, com altres *haggadot* catalanes. Les escenes apareixen al final del manuscrit, encara que és més possible que en un origen haguessin estat a l'inici, com a les altres *haggadot*. Pel que fa a l'*Haggadà de Bolonya-Mòdena*, de més baixa qualitat, es va veure alterada en canviar l'ordre original de les pàgines; per això les escenes no estan ubicades correctament, seguint l'ordre cronològic, com ho demostra el desordre en les escenes de les plagues d'Egipte. El seu cicle de l'Èxode és més curt que el de l'*Haggadà de Sarajevo*, comença amb posterioritat i acaba abans, des d'Aaron fent prodigis davant el faraó fins a l'èxode d'Egipte. Tot i això, les dotze vinyetes de l'*Haggadà de Bolonya-Mòdena* tenen

paral·lelisme amb la de Sarajevo. Segons Metzger, no hi ha proves que indiquin que el cicle fos més llarg, ja que les escenes escollides tenen entitat per si mateixes, però no es pot descartar completament que el cicle no tingués imatges ubicades en folis precedents.

En relació a les escenes de la *Prato*, la composició de l'escena de la inundació del diluvi és relativament semblant a l'*Haggadà de Sarajevo*, ja que l'arca es troba a la deriva i cau pluja del cel. El colom a la finestra, però, només apareix a l'*Haggadà de Sarajevo* (f. 5v a), mentre que a l'*Haggadà Prato* (f. 84r) l'arca està completament tancada amb un forrellat, com si es tractés d'una arqueta. L'altra escena que inclou l'*Haggadà Prato* no és el mateix moment escollit per l'*Haggadà de Sarajevo*, ja que la primera prefereix mostrar quan Noè rep la branca amb tot el món enfonsat sota les aigües, representant així la fi del diluvi. A la de *Sarajevo* s'opta, en canvi, per miniar l'inici de la sortida de l'arca, escena en la qual Noè, fora de l'arca, té a les mans un anyell.

La composició de les escenes de l'*Haggadà de Bolonya-Mòdena* i l'*Haggadà de Sarajevo* sol ser semblant, encara que el manuscrit conservat a Bolonya mostra uns esquemes més monòtons i repetitius. Les vinyetes contenen en general una sola escena; no obstant això, en el cas del foli 6r s'observa com es representen dues escenes en dos registres separats –la plaga del primogènit i el faraó expulsant els israelites–, i també s'uneix l'expulsió dels israelites i la persecució de l'exèrcit del faraó. En aquesta última vinyeta l'arbre de la composició no té la funció de separar les escenes; en canvi, fa aquesta funció la columna de núvol vertical que separa els dos grups de personatges.

També s'ha de tenir en compte que l'*Haggadà de Bolonya-Mòdena* inclou una vinyeta per pàgina i el seu format és més vertical que no pas a les vinyetes horitzontals de la de *Sarajevo*. Aquest fet, doncs, ocasiona canvis en la composició de les escenes. La col·locació dels consellers del faraó sol anar a sota del sobirà d'Egipte, i el faraó, consegüentment, està en un tron més elevat que no pas el de la de *Sarajevo*, també quan els consellers no hi són, ja que així ho permet el format vertical de la vinyeta del manuscrit de Bolonya. Aquesta diferència entre manuscrits es pot apreciar, per exemple, a l'escena de Moisès i Aaron fent prodigis davant del faraó: al manuscrit de Bolonya els consellers estan drets sota el faraó, mentre que al de Sarajevo estan asseguts en un banc al centre de la composició admirant el miracle dels hebreus. Aquesta preferència, a l'*Haggadà de Bolonya-Mòdena*, de col·locar personatges sota el tron del

faraó també s'aprecia a la plaga de l'*arov*, on es col·loquen egipcis, proporcionalment més petits, a terra sota del faraó i no pas al centre com a l'*Haggadà de Sarajevo*; així mateix, a la plaga de la pesta també es veuen animals morts al mateix lloc. El fet de tenir més espai sota el tron del faraó també permet incloure la figura dels consellers, obviats a l'*Haggadà de Sarajevo* per qüestions d'espai, com s'aprecia a la plaga de les granotes i a la dels polls. Com es veu en aquesta última escena, l'*Haggadà de Sarajevo* prefereix ubicar-hi més egipcis patint les conseqüències de la plaga i suprimir els consellers. També a la plaga de les úlceres hi ha més egipcis col·locats al centre sofrint la plaga. També es pot atribuir a la diferència de format de la vinyeta el canvi de composició en la plaga de la tenebra. A l'*Haggadà de Bolonya-Mòdena* es pot veure, en un extrem, Moisès i Aaron i, a sota, un grup d'israelites amb llum tocant instruments; i, a l'altre extrem, el faraó dins un edifici sobre d'un grup d'egipcis a les fosques. Així, de manera lògica, els israelites s'agrupen amb Moisès i Aaron i els egipcis amb el faraó. Aquesta solució, però, està emprada de manera barroera, ja que Moisès i Aaron, els únics que no queden inclosos dins d'una arquitectura, queden tallats pel mig com a conseqüència de la col·locació del grup dels israelites. Al seu torn, l'*Haggadà de Sarajevo*, com que no podia optar per una solució vertical, sinó horitzontal, separa els grups dels israelites i dels egipcis amb la figura del faraó, que queda entremig dels dos. En les escenes combinades de la plaga del primogènit i el faraó cridant Moisès i Aaron perquè marxin d'Egipte, l'*haggadà de Bolonya* parteix la vinyeta en dos, amb dos registres amplis un a sobre de l'altre, mentre que l'*Haggadà de Sarajevo* ha de fer una divisió amb dues escenes de costat. Això fa que no hi hagi espai per incloure els acompanyants del faraó quan aquest s'acosta a parlar amb els hebreus.

En els dos programes iconogràfics es poden notar diferents variants, amb més o menys similituds. La vinyeta més divergent és l'última del cicle de Bolonya, on els israelites són perseguits per l'exèrcit del faraó. A la secció de l'esquerra es veu com els israelites estan caminant, ja fora d'Egipte, cosa que recorda la vinyeta de l'*Haggadà de Sarajevo* on són expulsats del país del faraó, ja que es veu com alguns caminen amb les mans alçades. A la secció de la dreta es veu com l'exèrcit els està seguint, fragment molt similar a la meitat dreta de la vinyeta de l'*Haggadà de Sarajevo*, on els israelites estan a punt de creuar el mar Roig (f. 27v), tema que no està representat a l'*Haggadà de Bolonya-Mòdena*. Així, aquesta última prefereix substituir el moment del pas del mar Roig, a l'escena de l'esquerra de la vinyeta de la de Sarajevo, per la formació en línia dels israelites essent perseguits.

La plaga que es representa de forma més diversa entre els dos manuscrits és la dels primogènits. A l'*Haggadà de Sarajevo* els hereus estan estirats en llits, cadascun dins d'una habitació. A la de Bolonya es veu, en canvi, dos llits junts de costat, solució iconogràfica semblant a l'*Haggadà Kaufmann*, i s'introdueix també els familiars que es planyen. Altres diferències menys remarcables es poden percebre a la plaga de la sang de l'*Haggadà de Bolonya-Mòdena*, on s'inclou un personatge més cavant, mentre que a la de *Sarajevo* apareix el motiu d'un egipci que sosté a les mans un bol d'aigua transformada en sang. En el cas de la plaga de les granotes, l'*Haggadà de Bolonya-Mòdena* afegeix un riu d'on surten els amfibis, i això fa que el motiu del forn i les pasteres quedi més elevat que no pas la posició de l'*Haggadà de Sarajevo*. Aquesta escena té un caràcter més narratiu, seguint la narració bíblica, que no pas la seva haggadà germana. En canvi, en el cas de l'*Haggadà de Bolonya-Mòdena*, a la plaga de les llagostes no s'inclou el motiu dels insectes menjant els arbres, segons correspondria al relat bíblic, sinó que els animals, de mida grossa, cauen davant del faraó.¹⁵⁹⁹

Altres petits canvis tenen a veure amb la posició del bastó: a l'*Haggadà de Sarajevo* sempre es manté aixecat quan és utilitzat, mentre que a la de *Bolonya-Mòdena* la inclinació varia una mica en funció de la plaga. També a la plaga de les úlceres de l'*Haggadà de Sarajevo* Moisès sosté a la mà el bastó, mentre que a l'*Haggadà de Bolonya-Mòdena*, en no tenir-lo a la mà, té el dit apuntant cap al faraó.

Tenint en compte els elements detectats de l'*Haggadà Prato* i l'*Haggadà de Bolonya-Mòdena* en relació a l'*Haggadà de Sarajevo*, es poden fer una sèrie de valoracions. En les escenes dels cicles bíblics dels manuscrits es respecta l'ordre de direccionalitat de dreta a esquerra. Pel que fa al tractament de la divinitat, ni l'*Haggadà Prato* ni la de *Bolonya-Mòdena* tenen interès per fer intervenir Déu o la presència angèlica a partir de les fórmules visuals esmentades amb anterioritat. L'*Haggadà de Prato*, tot i que estigués inacabada, conté una escena molt rica iconogràficament, amb multitud de detalls, que és el moment en què paren les aigües de la inundació, no inclosa a l'*Haggadà de Sarajevo*. També el tipus d'arca com una arqueta amb forrellat és diferent, formalment i conceptualment, de les altres *haggadot* catalanes. Això fa pensar amb seguretat que el model no era l'*Haggadà de Sarajevo*, sinó una altra haggadà amb un ric programa del Gènesi, amb similituds estilístiques respecte de l'haggadà conservada a

¹⁵⁹⁹ També, pel que fa a la plaga de la pesta, hi ha un arbre a l'*Haggadà de Sarajevo* que no es representa a la de *Bolonya-Mòdena*.

Bòsnia i Hercegovina. També es recorda que el manuscrit de Nova York conté un ric programa marginal a l'interior del text que no inclou l'*Haggadà de Sarajevo*. Així, les similituds entre una i altra no són massa remarcables, tret d'un estil dins d'un mateix cercle. Pel que fa a l'*Haggadà de Bolonya-Mòdena*, les semblances amb el cicle bíblic són més properes, encara que, vistes les diferents variacions, no són cicles idèntics, ocasionades tant pel format diferent de la vinyeta com també per la intenció, en alguns casos, de potenciar uns motius iconogràfics més que no pas d'altres. Com s'ha indicat, a l'*Haggadà de Bolonya-Mòdena* hi ha més interès per no oblidar els consellers, pròxims al faraó, que se solen representar de manera repetitiva sota el tron del faraó, mentre que la de Sarajevo prefereix fer més èmfasi en les conseqüències de les plagues sobre el poble d'Egipte, en una posició central de la imatge i de mida proporcionalment més gran que no pas la de Bolonya. Com demostra la selecció temàtica d'aquest últim manuscrit, les escenes amb més rellevància de tot el cicle de l'Èxode són els miracles fets per Déu davant dels egipcis, des que el bastó de Moisès i Aaron es menja les serps fins que aconsegueixen marxar. Sorpren, però, que no s'hagi inclòs el pas del mar Roig, el punt culminant del triomf israelita.

Pel que fa al tema dels models, és probable que l'*Haggadà de Bolonya-Mòdena* no seguís directament l'*Haggadà de Sarajevo*, però sí algun altre manuscrit del mateix taller on s'haurien introduït els canvis més significatius detectats entre els dos manuscrits, com és la representació de la plaga dels primogènits. Com es pot percebre per la qualitat del dibuix i l'acabat de l'*Haggadà de Bolonya-Mòdena*, no hi ha el refinament i el gust d'un manuscrit luxós com és el cas del còdex de Bòsnia i Hercegovina, i la qualitat del dibuix, i sobretot l'aplicació del color, és inferior. Pel poc dinamisme compositiu que mostren les vinyetes i per la seva qualitat, sorprendria que el professional encarregat de dissenyar el cicle hagués innovat en les fórmules divergents amb l'*Haggadà de Sarajevo*.¹⁶⁰⁰

¹⁶⁰⁰ METZGER, M., «Two fragments of a Spanish...», p. 25-34. El mateix autor afirma que: “*Despite the similarities we noted in the iconography of the Biblical scenes, we do not think that either of the two miniature series (Bologna and Sarajevo) could have been used for the other as a model. [...] In our two manuscripts, nothing permits to conclude whether the process had been the first or the second. It seems justified to think that the models for the two manuscripts were different, but that they go back to the same archetype*” (p. 29).

4.2.2.4 Fins a quin punt es pot parlar de manuscrits “germans” i d’un prototipus comú hipotètic?

La historiografia no va dubtar a anomenar els manuscrits en funció de la relació que mantenen; aquesta connotació és evident en el nom d’*Haggadà Germana* i *Germà*. Aquesta connexió, però, només és present en el cicle bíblic dels manuscrits, ja que, si s’analitzen altres paràmetres codicològics i textuais, la variació és més accentuada. Això planteja fins a quin punt els cicles bíblics es confeccionaven independentment de la resta del manuscrit i s’afegien posteriorment, com bé podria ser el cas de l’*Haggadà d’Or*, en què l’estil no concorda amb el de les marginàlies i els cicles bíblics figuren en dos quadernets separats.¹⁶⁰¹ Per tant, més que considerar-los germans, es poden agrupar per grups d’afinitats iconogràfiques i/o estilístiques en relació als cicles bíblics a pàgina sencera.

Vistos els tres grups de manuscrits connectats, és pertinent fer ara una valoració global dels cicles bíblics, incloent-hi totes les *haggadot* catalanes. La parella formada per l’*Haggadà Germà* i la *Rylands* seria el cas de les *haggadot* amb més nexes i correspondències, encara que s’aprecien diferències lleus però significatives en l’estil i en alguns matisos iconogràfics. Això fa que no es pugui parlar d’un intent de rèplica entre un manuscrit i l’altre. En el cas de l’*Haggadà d’Or* i la *Germana*, la correspondència no transcendeix en la part formal i la seva connexió s’hauria d’explicar a partir d’un tercer model italianitzant que va beure de l’*Haggadà d’Or* o d’un altre manuscrit similar, i que posteriorment l’*Haggadà Germana* va copiar, afegint els punts italianitzants passats pel sedàs per uns miniaturistes poc talentosos. Pel que fa a l’*Haggadà de Sarajevo* i a l’*Haggadà de Bolonya-Mòdena*, les il·luminacions tenen un estil semblant, tot i que no és el treball d’un mateix miniaturista. Malgrat que l’*haggadà* de Bolonya no té una execució tan precisa i luxosa com la de Sarajevo, es pot associar a un mateix context artístic que fa que siguin pròxims iconogràficament en seguir uns mateixos models comuns.

I llavors què succeeix amb el cicle bíblic de les *haggadot* “desaparellades”? En aquest cas es pot incloure l’*Haggadà Kaufmann*, així com les *haggadot* que no contenen el cicle bíblic a pàgina sencera, com és el cas de la *Sassoon* i la de *Barcelona*. Pel que fa a la *Kaufmann*, queda apartada de la resta perquè té una cronologia diferent, més tardana, dins de la segona meitat del

¹⁶⁰¹ NARKISS, B., *The Illustrations to the Haggadah...*

segle XIV,¹⁶⁰² i un origen més incert. Només conté el cicle de l'Èxode a pàgina sencera, però és interessant perquè inclou les escenes d'infantesa i joventut de Moisès, característica que comparteix amb les *haggadot* catalanes que il·luminen també el cicle del Gènesi. El seu programa iconogràfic coincideix amb les escenes contingudes en altres *haggadot* catalanes amb l'excepció de tres escenes úniques, sense paral·lel en els manuscrits hebreus catalans, com és el cas de Moisès prenent la corona del cap del faraó i sotmès a una prova (f. 9v a i b), i el moment concret en què Moisès és entregat a la seva mare perquè l'alleti (f. 10r b) –l'*Haggadà de Sarajevo* representa el moment precedent, quan Míriam parla amb la filla del faraó sobre aquest tema però no es veu l'entrega de Moisès. El concepte espacial i de composició de les vinyetes és diferent de la resta d'*haggadot*, a causa també de la seva cronologia avançada, ja que en aquest manuscrit hi ha un interès per situar els personatges dins d'una arquitectura i ubicar més elements i objectes per configurar les escenes. Això ajuda a situar els personatges dins d'un ambient, com es veu en l'escena en què el faraó comunica als israelites que han de marxar d'Egipte, on Moisès i Aaron dormen dins del llit d'una habitació amb enteixinats i un cofre a terra (f. 4r). A la vegada, però, també s'allunya més del que estrictament es menciona al text bíblic. Així, les vinyetes són més atapeïdes que la resta, amb més elements secundaris i anecdòtics que embelleixen les escenes. Tot i aquest interès, a la majoria d'aquestes vinyetes el fons encara és geomètric. A més del cicle bíblic a pàgina sencera, l'*haggadà* també inclou escenes dins del text: a la marginàlia destaca la il·lustració d'un nen hebreu essent tirat al riu (f. 27v), i dins dels panells del text s'il·lustra un israelita treballant (f. 15v) i el poble d'Israel essent perseguit pels egipcis (f. 43v), moments que tenen relació amb el que es menciona a l'*haggadà* –d'aquí la seva inclusió dins del text. Tot i la diferència en la configuració de les escenes, hi ha trets iconogràfics comuns a la resta d'*haggadot* catalanes, més enllà de la tria temàtica. Es pot veure, per exemple, com les dones que treuen Moisès infant de l'aigua estan nues, encara que no és la princesa qui agafa la cistella. En canvi, com detectaren els investigadors, hi ha aspectes que no són fidels als trets característics d'un manuscrit hebreu. A l'escena de Moisès i l'esbarzer ardent (f. 59v) apareix una figura amb barba i nimbe dins de l'arbust, semblant a Crist, en comptes d'un àngel. Tot i això, es detecta la direccionalitat de les escenes de dreta a esquerra i inclou la plaga de les bèsties salvatges en comptes dels tàvecs típics dels programes cristians. Com s'ha indicat, apareix el tema relacionat amb la prova de Moisès infant, provinent de fonts extrabíbliques, però que es podia haver introduït a partir de la

¹⁶⁰² Això portà Kogman-Appel a afirmar que l'*Haggadà Kaufmann* pertany a un ambient cultural diferent de la resta del grup, ja que no comparteix els missatges de les altres *haggadot* i el seu estil és de la segona meitat del segle XIV. KOGMAN-APPEL, K., *Illuminated Haggadot...*, p. 14.

versió cristiana que adaptà les *Antiguitats jueves* de Flavi Josep. Aquestes apreciacions van fer que diversos investigadors, com Gabrielle Sed-Rajna¹⁶⁰³ i Katrin Kogman-Appel,¹⁶⁰⁴ consideressin que l'haggadà es devia confeccionar per artistes cristians que no van acabar d'aplicar les particularitats jueves. Tot i això, sí que van incorporar les escenes rituals i cerimonials, d'acord amb la cerimònia pasqual, incloses dins del text. Fossin els miniaturistes cristians o jueus, el testimoni que ofereix aquest manuscrit és molt valuós, ja que és una mostra de com va evolucionar el programa bíblic a pàgina sencera en la segona meitat del segle XIV, amb un estil diferent, composició de les escenes i adequació als models contemporanis. Això demostra que es van anar incorporant novetats sense estancar-se en la còpia de models antics. És una llàstima, però, que no s'hagin conservat altres obres similars de la mateixa cronologia per fer una comparació i poder determinar l'evolució general de les *haggadot* a Catalunya i a la península Ibèrica.

Si bé les *haggadot* catalanes es caracteritzen per contenir cicles bíblics a pàgina sencera,¹⁶⁰⁵ no s'ha d'obviar que n'hi ha dues que no en tenen, sinó que introdueixen temes bíblics en les il·luminacions col·locades dins del text de l'haggadà i no pas en un cicle previ. Així, en el cas de l'*Haggadà Sassoon* i l'*Haggadà de Barcelona*, s'inclouen dins del text menys quantitat de temes bíblics que els que s'haurien miniat en un cicle a part, ja que s'il·luminen quan hi ha una al·lusió directa o indirecta dins del text. Les escenes poden estar incloses a la marginàlia o decorant els panells de les paraules inicials. En tots dos casos l'espai és més reduït i la concepció de l'escena és més sintètica, ja que no solen ubicar-se els personatges en un espai. Pel que fa al programa bíblic inclòs dins del text, es pot trobar a l'*Haggadà de Barcelona* l'escena d'Abraham llançat al foc per ordre del rei Nimrod (f. 36v), representat de manera més sintètica que no pas a l'*Haggadà d'Or* i a la *Germana*. En aquest manuscrit també s'il·lustra Laban armat perseguint Jacob (f. 39v), sense paral·lel a les altres *haggadot* catalanes; i Jacob i els seus fills marxant cap a Egipte (f. 40r), compartint amb l'*Haggadà Germana* i la de *Sarajevo* el carro de Jacob tirat per animals i seguit per la seva família. En cap d'aquestes escenes no hi ha elements arquitectònics que permetin ubicar-les. Així doncs, el model d'aquests cicles no sembla provenir d'unes vinyetes a pàgina sencera, sinó que, igual que a la

¹⁶⁰³ SED-RAJNA, G. (ed.), *The Kaufmann Haggada...*, p. 19-21.

¹⁶⁰⁴ KOGMAN-APPEL, K., *Illuminated Haggadot...*, p. 235-236 (nota 9 del primer capítol). També Alexander Scheiber va notar l'impacte de la iconografia cristiana en el cicle bíblic del manuscrit (SCHEIBER, A. (ed.), *The Kaufmann Haggadah...*, p. 16-17).

¹⁶⁰⁵ També l'*Haggadà Hispano-morisca* i l'*Haggadà de Parma* contenen miniatures a pàgina sencera. Són de cronologia més avançada que les catalanes i es consideren totes dues de zona castellana.

tradició pictòrica dels manuscrits asquenazites, es va seguir un prototipus que preferia situar les escenes dins del text per connectar-les més directament amb el contingut de l'haggadà. Dins de l'Èxode, el que no falta en cap de les dues *haggadot* són les escenes de l'esclavitud dels israelites, com també s'il·lustra dins del text de l'*Haggadà Kaufmann*, ja que en moltes ocasions el text fa referència al poble hebreu quan era esclau a Egipte. A l'*Haggadà Sassoon*, encara que de manera sintètica, es representen les deu plagues en un sol foli (p. 94), en el moment del text en què són mencionades, i es representa només l'element de la plaga, seguint també la tradició hebrea dels polls i de les bèsties salvatges. També a l'*Haggadà de Barcelona*, damunt de la paraula hebrea que fa referència a la segona plaga, es dibuixa una granota. Tampoc no falta a les dues *haggadot* el moment clau en què el poble d'Israel marxa expulsat d'Egipte. L'*Haggadà Sassoon* repeteix en més d'una ocasió un grup de pocs israelites, amb el cap cobert, sortint per la porta d'un edifici, mentre que l'*Haggadà de Barcelona* representa només un grup d'israelites –també dones– caminant i un altre grup a cavall. Per tant, gràcies al testimoni d'aquestes dues *haggadot*, que no tenen una connexió directa l'una amb l'altra, es pot saber que també hi havia un altre model paral·lel d'haggadà sense escenes a pàgina sencera, sinó amb il·luminacions dins del text. En elles també hi ha un èmfasi en els esdeveniments més importants de l'Èxode en relació a la festivitat pasqual.

Similituds i divergències entre el cicle del Gènesi i el de l'Èxode

Havent fet un estudi de les diferents escenes dels cicles del Gènesi i de l'Èxode a les *haggadot*, es poden fer unes valoracions generals tractant els manuscrits com un corpus conjunt. Si es comparen els tres cicles del Gènesi sencers que s'han conservat a l'*Haggadà d'Or*, a la *Germana* i a la de *Sarajevo*, es pot veure que cap d'elles inclou una mateixa selecció temàtica ni els mateixos motius iconogràfics en compondre l'escena.¹⁶⁰⁶ Per tant, no sembla que hi hagués una fórmula prefixada que s'anés repetint a tots els manuscrits. Fins i tot, malgrat el “parentiu” de l'*Haggadà d'Or* i la *Germana*, la selecció és variable en funció de l'interès en cada cas. A causa de les limitacions de l'espai dedicat al cicle, hi ha un nombre elevat d'il·lustracions del Gènesi que contenen més d'una escena a cada vinyeta, combinacions que en

¹⁶⁰⁶ En relació als cicles del Gènesi de les *haggadot*, vegeu: SED-RAJNA, G., *La Bible hébraïque...*, p. 11-90; METZGER, M., *La Haggadah enluminée...*, vol. 1, p. 243-242, 256-279; KOGMAN-APPEL, Katrin, «Die Modelles des Exoduszyklus der goldenen Haggada (London, British Library, Add. 27210)», *Judentum-Ausblicke und Einsichten: Festgabe für Kurt Schubert zum siebzigsten Geburtstag*, Judentum und Umwelt, 43, Frankfurt am Main, Peter Lang, 1993, p. 269-299.

molts casos concorden.¹⁶⁰⁷ Pel que fa a les escenes comunes, s'inclou dins d'una mateixa vinyeta la creació d'Eva i el pecat original amb la serp enrotllada a l'arbre del coneixement. En tots tres casos Eva surt del costat i no de la costella d'Adam i s'evita la presència del Creador a la vinyeta. També hi ha altres similituds a l'escena del sacrifici d'Abel i Caín i el fratricidi, ajuntats dins d'una mateixa vinyeta, encara que es mostra de diferents maneres la mort del germà preferit per Déu. La forma de l'arca de Noè en els tres cicles és similar, a partir d'una estructura de caseta i no pas de vaixell, amb coberta troncopiramidal escapçada amb una petita finestreta al centre. No obstant això, és diferent del tipus d'arca amb forma d'arqueta de l'*Haggadà Prato*. També és similar l'escena de Lot fugint de Sodoma amb les seves filles, amb l'esquema tripartit en el qual s'il·lustra, a un costat, la ciutat destruïda, la dona de Lot ja convertida en estàtua de sal al centre i Lot i les seves filles fugint a l'altre extrem; el somni de Josep, amb el jove dormint en un llit estirat; i el somni del faraó coronat dormint en un llit, per posar-ne alguns exemples. També tenen afinitat motius iconogràfics concrets, com en l'escena d'Esaú que s'aproxima per ser beneït amb una llebre penjada a l'esquena, la presència de Rebeca en la benedicció del seu fill preferit, o també la dona de Putifar que intenta treure el mantell de Josep des del llit. En especial, dins del cicle de Josep es poden percebre més semblances de l'*Haggadà Germana* amb la de *Sarajevo* que no pas de l'*Haggadà d'Or* amb el manuscrit conservat a Bòsnia i Hercegovina, segurament perquè totes dues tenen més trets italianitzants i són més pròximes pel que fa a la cronologia. Per exemple, la composició de l'escena de Josep quan explica els somnis al seu pare i als germans és més pròxima entre l'*Haggadà Germana* i la de *Sarajevo*, i també quan Josep és venut pels seus germans: s'aprecien uns camells més semblants i es representa el pou d'on és tret.¹⁶⁰⁸ Totes dues, a més, contenen escenes que no hi són a l'*Haggadà d'Or*: quan Josep fa emmagatzemar el gra (f. 8v a i 15v a), on es pot veure un mateix tipus de graner; també el moment en què Josep ofereix un banquet (f. 9v b i 16r a) on utilitza la copa màgica; quan els servents persegueixen els germans i troben la copa a la bossa de Benjamí (f. 10r a i 16r b); Judà parlant amb Josep per alliberar Benjamí (f. 10r b i f. 17v a); i quan Jacob i els seus fills marxen cap a Egipte en carruatge, escena que també s'inclou dins l'*Haggadà de Barcelona* (f. 40r).

¹⁶⁰⁷ Per exemple, això es pot observar a les escenes de la Creació i la temptació; el sacrifici de Caín i Abel i l'assassinat d'Abel; Josep empès al pou i la seva túnica és tacada amb sang.

¹⁶⁰⁸ També en l'escena de la benedicció de Jacob al seu fill, el gest del patriarca de tocar i beneir posant la mà al cap és semblant entre la *Germana* i la de *Sarajevo*, encara que la composició és més pròxima entre l'*Haggadà d'Or* i la *Germana*.

Tot i els punts en comú, que es podrien deure a una cronologia relativament propera, també hi ha un nombre elevat d'elements divergents que demostren que no seguien un mateix model, encara que sí una tradició semblant. A part de les escenes que no són comunes, a la resta hi pot haver un motiu iconogràfic diferent en la composició, com la inclusió de Cam que es burla del seu pare ebri a l'*Haggadà de Sarajevo* (f. 6r a), o també com Josep és arrestat a la presó (f. 13v a), connectat amb l'intent fallit de seducció de la dona de Putifar. També, per representar temàtiques concretes del text bíblic, es pot triar un moment o altre. Per exemple, en la mort de Jacob, l'*Haggadà d'Or* i la *Germana* prefereixen mostrar el dol sobre el taüt, mentre que a la de Sarajevo hi ha una processó fúnebre.

Si bé a quatre *haggadot* catalanes es representen escenes del Gènesi, totes les *haggadot* amb cicle bíblic a pàgina sencera inclouen l'Èxode –a excepció de la inacabada *Haggadà de Prato*–, fet que permet constatar la importància d'aquest cicle a l'haggadà, comprensible pel que fa a la temàtica del text.¹⁶⁰⁹ En un primer moment es podria plantejar si, pel fet d'incloure totes les *haggadot* el cicle de l'Èxode, aquest és més tipificat que el del Gènesi. Com s'ha anat esmentant, quant a la selecció temàtica s'ha de recalcar que els episodis relacionats amb la infantesa i la joventut de Moisès només s'inclouen a les *haggadot* amb un Gènesi desenvolupat i a la *Kaufmann*. El cicle de la *Germà* i la *Rylands* comença a partir de la missió de Moisès de rescatar el seu poble, mentre que la de *Bolonya-Mòdena* prefereix iniciar-se més endavant, quan Moisès i Aaron fan prodigis davant el faraó. Pel que fa a la fi del cicle de l'Èxode, el punt culminant de la majoria de manuscrits és el pas del mar Roig, que marca la fi per la *Germà* i la *Rylands*, mentre que en el cas de l'*Haggadà d'Or*, la *Germana* i la *Kaufmann* s'allarga a la dansa de Míriam, i a la de *Bolonya-Mòdena* s'escurça al moment en què els israelites són perseguits pels egipcis. L'*Haggadà de Sarajevo* és l'única que continua fins al moment en què Moisès rep les taules de la Llei i més enllà de l'Èxode, tot i que d'una manera sintètica en relació als cicles anteriors. Així, pel que fa a la tria iconogràfica, amb la representació de les plagues i les escenes clau de l'Èxode és més semblant que no pas la varietat que pot ocasionar un cicle tan extens i amb més diversificació de personatges com ho és el del Gènesi. Pel que fa a les escenes comunes des de la missió de Moisès fins a la dansa de Míriam, en general s'inclouen les mateixes vinyetes, incorporant, sense excepcions, totes deu plagues d'Egipte. En relació a les semblances iconogràfiques, més enllà dels elements comuns que deriven del text

¹⁶⁰⁹ Sobre la il·lustració de les escenes de l'Èxode a les *haggadot*, vegeu METZGER, M., *La Haggadah enluminée...*, p. 242-251, 279-310.

bíblic i dels motius extrabíblics inclosos, hi ha les diferències en la manera de configurar les escenes i la seva representació que fan que cada parella de manuscrits germans sigui característica i s'allunyi de la resta. Això els dona riquesa i les variacions no encarcaren el programa iconogràfic. Si bé a les plagues se sol seguir una estructura semblant, separant Moisès i Aaron a un costat, la plaga al mig, i a l'altre costat el faraó, també hi ha dinàmiques que trenquen aquest ritme. A més, hi ha solucions compositives divergents entre totes les *haggadot*, com s'aprecia a la mort del primogènit. Això demostra que el cicle bíblic d'aquests manuscrits es va copiar de diferents models.

Per finalitzar, si es fa una valoració conjunta sobre la composició de les escenes dels cicles a pàgina sencera, es pot arribar a una sèrie de conclusions. A les *haggadot* catalanes predominen els fons geomètrics de diversos dissenys, com es pot veure en especial a l'*Haggadà Germà*, *Rylands* i de *Sarajevo*,¹⁶¹⁰ si bé també s'opta a vegades per altres opcions, com el fons blanc de l'*Haggadà de Bolonya-Mòdena*, el fons de caràcter més neutre de l'*Haggadà Kaufmann* i el fons d'or característic de l'*Haggadà d'Or*. També es poden combinar les opcions, com per exemple s'aprecia a l'*Haggadà Germana*, en la qual en algunes vinyetes el fons apareix sense colorar, en d'altres es tracta d'un fons uniforme d'un sol color que va variant –en especial de tons magenta o blavosos– i també de fons geomètrics.

Com a particularitats, a l'*Haggadà Germà* i *Rylands* –sobretot en el cas de la primera– les figures omplen la major part de la vinyeta, i crea en algunes ocasions la sensació d'atapeïment i que la vinyeta és petita en relació a la proporció dels personatges.¹⁶¹¹ Això també succeeix en algunes escenes de l'*Haggadà de Sarajevo*, en la qual si alguns dels seus personatges es possessin drets sortirien del marc de la vinyeta. S'ha de tenir present que el format horitzontal de les escenes ajuda a crear aquesta sensació. A més, a diferència de l'*Haggadà Kaufmann*, a les *haggadot* citades no es tenen tant en compte els elements compositius que ajuden a situar i ubicar l'escena en un ambient, sinó que les composicions es redueixen als personatges principals que ocupen bona part de la vinyeta.¹⁶¹² En canvi, a l'*Haggadà d'Or* les figures

¹⁶¹⁰ En especial, destaca la varietat de formes de l'*Haggadà Germà* i *Rylands*, amb escacats, flors de lis, florejats, filigranes vegetals, figures geomètriques, de diversos colors, jugant especialment amb el color magenta i el blau i l'ús del daurat.

¹⁶¹¹ En particular aquest atapeïment es pot apreciar més a l'*Haggadà Germà*, com es pot observar a l'escena de Moisès i Aaron fent miracles davant del faraó (f. 3v).

¹⁶¹² Això es pot veure, per exemple, a l'escena de Moisès i Aaron fent miracles davant dels ancians israelites, on no hi ha cap element arquitectònic que situï l'escena (*Germà*, f. 2v b i *Rylands* f. 14v b). En canvi, a l'escena de

queden més ben distribuïdes dins l'escena i tenen una ubicació relacionada amb la resta d'elements de la composició. En aquest sentit, però, s'ha de destacar que l'escena de la dansa de Míriam, l'última del cicle bíblic, ubicada en la pàgina de les escenes rituals, les figures són proporcionalment més grosses que la resta i ocupen més espai de la composició.

Generalment, els elements arquitectònics que apareixen a una àmplia part de les escenes de les *haggadot* i els elements que ubiquen els personatges dins d'un ambient concret no són del tot evolucionats, sinó que se solen situar darrere dels personatges principals per donar la idea que estan dins d'un espai. Això es pot veure en el cas del faraó, que a la majoria d'*haggadot* es col·loca assegut en un tron i al seu darrere hi ha un element arquitectònic per ubicar-lo al seu palau. Així, l'arquitectura actua com a fons però no com a espai on el faraó s'hi ubiqui en un sentit dimensional. L'*Haggadà Kaufmann* és la que dona més sensació de volumetria en les composicions, no només pel modelat de les figures i l'interès de mostrar els grups de personatges amb certa profunditat, sinó que a vegades l'arquitectura juga un paper compositiu en les escenes. A l'escena del faraó que crida Moisès i Aaron perquè marxin d'Egipte (f. 4r a), per exemple, es pot percebre un intent de situar un espai on transiten els personatges i com el faraó s'adreça a l'habitació dels dos germans hebreus. Aquesta habitació és vista com una caixa de nines, encara que no del tot ben aconseguida: hi ha l'interès de mostrar el llit on dormen en perspectiva però no s'acaba d'assolir un resultat òptim.

Com a recurs compositiu s'ha de destacar també que sobretot a l'*Haggadà de Sarajevo* es juga amb la perspectiva jeràrquica. Els personatges més importants, pel seu estatus i autoritat, són representats expressament més grans que la resta. Això es pot apreciar ben subratllat en algunes escenes de Jacob, Josep, el faraó i Moisès;¹⁶¹³ a més, també succeeix amb l'amo de la casa de les escenes rituals abans del sopar pasqual.¹⁶¹⁴ Així mateix, a l'*Haggadà de Bolonya-Mòdena* el faraó, Moisès i Aaron destaquen de la resta per la seva proporció, més grossos que no pas els consellers, com es pot veure per exemple a l'escena de la plaga de la sang (f. 1v). A més, els

Moisès i Aaron davant del faraó (*Germà*, f. 3r a i *Rylands* f. 15r a) els consellers i el faraó estan asseguts i es pot distingir un edifici darrere del faraó que l'ubica dins del seu palau.

¹⁶¹³ Com a exemples, es pot esmentar l'escena on Josep interpreta els somnis del faraó (f. 14r b), on aquest darrer és més gran que la resta; quan els germans de Josep parlen amb Jacob, també proporcionalment més gran (f. 18r a); quan Josep fa emmagatzemar el gra (f. 15v a); o quan el faraó pica la porta de l'habitació de Moisès i Aaron (f. 26r).

¹⁶¹⁴ Són en concret les escenes del repartiment de *kharósset* i *matsot* (f. 33v a i b), on l'amo de la casa està assegut, proporcionalment més gran que la resta.

egipcis que formen part del poble són representats molt petits, com els que caven per buscar més aigua o els que reben la plaga dels polls.

Per últim, com s'ha comentat, l'arbre per dividir les escenes és molt emprat, quasi de manera sistemàtica a l'*Haggadà Germana* i també molt incorporat a l'*Haggadà d'Or*, i pot oferir un joc iconogràfic dins l'escena, com ara l'arbre que dona ombra als àngels a l'hospitalitat d'Abraham. En el cas de l'*Haggadà de Sarajevo*, l'arbre per separar s'utilitza de manera esporàdica, com es pot veure, per exemple, al foli 12r amb escenes de Josep i els seus germans, i també pot tenir joc dins de l'escena, com ara quan Esaú intenta disparar un ocell col·locat sobre l'arbre (f. 9v a).¹⁶¹⁵ En aquesta haggadà l'arbre també s'utilitza per omplir l'entorn paisatgístic, com a l'escena dels israelites recollint el manà.

A l'entorn de l'hipotètic prototipus jueu comú

Seguint encara amb la configuració del grup d'*haggadot* catalanes, no es pot deixar de mencionar que Bezalel Narkiss va voler confirmar l'existència d'un hipotètic prototipus jueu, comú a totes les *haggadot* de la península Ibèrica per demostrar la seva relació.¹⁶¹⁶ Segons l'autor, d'aquí sortirien tres branques principals: una subdividida entre les *haggadot* més primerenques castellanques, l'*Haggadà de Parma* i la *Hispano-morisca*, i el grup format per l'*Haggadà Prato*, la de *Sarajevo* i la *Bolonya-Mòdena*; una altra branca d'on se separen el grup de l'*Haggadà d'Or* i la *Germana*, per una banda, i l'*Haggadà Rylands* i la *Germà*, per l'altra; i una branca independent formada només per la *Kaufmann*, que no tindria tantes similituds amb les altres. Així, totes elles es formarien a partir d'un model hipotètic comú. Com també estudià Bezalel Narkiss a la seva tesi doctoral, hi hauria dos prototipus d'*haggadot* amb cicle bíblic a pàgina sencera –sense fer distinció entre l'*Haggadà de Parma* i la *Hispano-morisca*–: les que contenen el cicle del Gènesi i de l'Èxode i les que incorporen només el de l'Èxode. Això, però, no voldria dir que tinguessin un origen diferent, sinó que a l'hora de configurar el programa podien escollir entre aquests dos tipus. Les *haggadot* compartirien uns trets comuns com són la interpretació de versos bíblics segons la tradició jueva, com ara la quarta plaga de bèsties salvatges i els israelites sortint d'Egipte amb la mà elevada, per citar només alguns exemples esmentats, així com la repercussió de les llegendes jueves.

¹⁶¹⁵ SED-RAJNA, G., «Haggadah and Aggadah...», p. 415-423.

¹⁶¹⁶ NARKISS, B., *The Illustrations to the Haggadah...*, p. 146-149.

Al nostre entendre, s'ha de tenir en compte que aquests elements extrabíblics no s'apliquen de la mateixa manera a totes les *haggadot* catalanes, cosa que convida a pensar que dins del segle XIV es podrien haver configurat aquests programes a partir dels cicles cristians, introduint o readaptant els elements midràixics o a partir d'un altre model que ja els hagués introduït. Es pot apreciar que les *haggadot* no segueixen un mateix patró de manera repetitiva, sinó que es van introduint variacions, i això fa que siguin uns manuscrits més dinàmics i adaptables a les exigències dels comitents o creadors. La semblança entre els grups d'*haggadot* catalanes hi és present, ja que neixen d'un mateix ambient, de manera directa o indirecta. El prototipus jueu comú del qual haurien de partir els models de les *haggadot*, però, es fa difícil d'assumir o almenys és més difícil de demostrar, ja que els manuscrits s'han d'ubicar dins del context artístic on foren creats, i també l'estil i la manera de configurar les escenes juga un paper fonamental.

4.3. CONTEXT, SIGNIFICAT I FUNCIO

Per analitzar el programa iconogràfic de les *haggadot* catalanes, a més de dedicar atenció a l'estudi de cadascuna de les escenes bíbliques que hi apareixen, és necessari tractar un tema cabdal com és el significat i la funció dels cicles bíblics dins dels manuscrits i relacionar-lo amb el seu context. Així, tenint en compte la naturalesa del llibre de l'haggadà i l'ambient historicocultural i religiós on fou creat, s'analitzen, per una banda, temes relacionats amb el seu significat i interpretació i, per l'altra, la funció de les imatges dins del manuscrit. Són qüestions que, d'una manera conclusiva, tanquen l'episodi dedicat a l'anàlisi comparativa i al context creatiu de les *haggadot* i s'enllacen amb el contingut de les conclusions finals de la investigació.

4.3.1 Significat, interpretació i lectura en funció de l'entorn historicocultural

4.3.1.1 Interpretació dels cicles bíblics a pàgina sencera en relació a les escenes cerimonials

Si bé es poden analitzar les escenes de les *haggadot* catalanes separatament, també és necessari fer una lectura conjunta dels cicles bíblics a pàgina sencera, ja que aquests s'han d'interpretar com un tot, incloent-hi també les imatges rituals ubicades al final del cicle. Entre unes i altres no hi ha cap separació; així, les escenes rituals contemporànies segueixen el cicle bíblic com si es tractés d'una història contínua, i això també ha de ser interpretat així. Si es col·loca primer la història bíblica i a continuació s'afegeixen escenes cerimonials de la pasqua jueva, hi ha la voluntat de subratllar la continuïtat del temps, passat i present, enllaçant la vida dels personatges bíblics amb la seva. Així, es vol demostrar com, segons les lleis de Déu, d'ençà de la sortida a Egipte el poble jueu segueix complint els seus preceptes devotament. Per tant, es lliga la gènesi del primer sopar pasqual amb el seu present i els pròxims rituals que seran perpetuats generació rere generació. Per això és important educar els fills en el contingut i el missatge que es vol transmetre. A més, amb la representació del Temple messiànic i l'esperança de celebrar el pròxim sopar pasqual a Jerusalem, se subratlla el caràcter redemptor, cap a una esperança pel futur. La il·luminació reflecteix el que s'està celebrant amb el sopar pasqual i es deixa constància gràfica del compliment del ritual segons la llei, demostrant com tota la família, també els més petits, estan integrats dins de la celebració. Les escenes rituals

són, per tant, la culminació del cicle bíblic; són el punt on desemboca; per això no és estrany que algunes *haggadot* com la *Germana* i la de *Sarajevo* incloguin imatges rituals a pàgina sencera al final del cicle.¹⁶¹⁷

4.3.1.2 La selecció temàtica

Els cicles bíblics inclosos a les *haggadot* segueixen l'ordre cronològic, segons els versos bíblics, incorporant també d'acord amb la cronologia, quan és necessari, escenes derivades de les llegendes jueves. En el cas complet d'un programa del Gènesi i de l'Èxode, es recullen els esdeveniments principals de la història dels personatges bíblics que es narren en els dos primers llibres de la Bíblia. Així, es representa Adam i Eva, Abel i Caín, Noè, el primer patriarca Abraham i el seu nebot Lot i Isaac, amb només els episodis clau dels personatges. El nombre d'escenes seleccionades és més elevat per Jacob i, especialment, per Josep. A més, com succeeix a la majoria de les *haggadot*, per l'adequació a la festivitat de la Pasqua jueva es representa la història de Moisès fins a la culminació de l'èxode del poble d'Israel. Pel que fa a les escenes del Gènesi, la seva presència no és tan justificada com la de l'Èxode, però la representació dels patriarques i els personatges més destacats del primer llibre de la Bíblia es pot llegir com un exemple a seguir o a evitar. Així, la història dels avantpassats té un valor educatiu en la tradició jueva i en el coneixement per part dels fills de la formació del poble d'Israel. El Gènesi, al cap i a la fi, és un llibre sobre l'origen del món i del poble jueu, a qui Déu va escollir i amb el qual va establir una aliança. L'exaltació familiar, amb el premi per qui actua essent devot a Déu i el càstig als impius, és ben present a la història del Gènesi, així com a les imatges. La família té un paper fonamental i bàsic com a nucli de la vida jueva, en la qual és molt important la transmissió religiosa i cultural, de generació en generació, i més tenint en compte el caràcter minoritari en les poblacions europees a la Diàspora. Per tant, les escenes relacionades amb el Gènesi no són alienes a un llibre que es llegeix en una celebració familiar de context cerimonial.

Arribats en aquest punt, sorgeix el plantejament de per què es van seleccionar unes escenes determinades i no unes altres. Algunes són escenes cabdals dels cicles bíblics, com ara la creació d'Eva, el diluvi, la destrucció de Sodoma, el sacrifici d'Isaac, el somni de Jacob i la

¹⁶¹⁷ Es recorda, també, que amb molta probabilitat l'*Haggadà d'Or* contenia més escenes cerimonials als darrers folis miniats no conservats, segurament a pàgina sencera.

lluïta amb l'àngel, Josep tirat al pou pels seus germans, Moisès i l'esbarzer ardent i el pas del mar Roig, per mencionar-ne només algunes. Tot i això, també n'hi ha de més secundàries dins de la història bíblica, que solen complementar les principals, com és el cas de moltes de les escenes de Jacob i Josep del cicle de l'*Haggadà Germana*. Aquestes poden ser triades per ressaltar intencionadament algun missatge concret o perquè s'hagués copiat d'un cicle més ampli sobre el personatge.

Entre les escenes escollides, n'hi ha de relacionades amb expulsions, sortides i èxodes,¹⁶¹⁸ així com d'immolacions i sacrificis,¹⁶¹⁹ benediccions,¹⁶²⁰ salvacions¹⁶²¹ i càstigs divins.¹⁶²² Es vol miniar la història dels personatges bíblics més importants des de la seva infantesa fins a la maduresa, amb episodis relacionats amb la presència i la intervenció divines.¹⁶²³

El cas de la configuració i l'estructuració de l'*Haggadà d'Or* en relació a la temàtica

Seguint amb l'anàlisi de la selecció temàtica, l'*Haggadà d'Or* mereix una menció a part, ja que té un programa iconogràfic complex amb una multitud de detalls que es poden apreciar quan es fa una lectura de les dues pàgines del manuscrit obertes. Atès que conté quatre escenes per pàgina, quan el llibre queda obert hi ha vuit vinyetes que tenen una relació visual i que conformen línies narratives.¹⁶²⁴ Les miniatures de l'inici del llibre es llegeixen en set bifolis, amb un bifoli en blanc entre els que estan il·lustrats.¹⁶²⁵ M. M. Epstein va ser el primer

¹⁶¹⁸ Com ho demostrarien les escenes de l'expulsió dels primers pares del paradís, Jacob i els germans marxant a Egipte, el retorn de Moisès a Egipte i la sortida d'Egipte dels israelites.

¹⁶¹⁹ Entre els exemples més clars, es podria incloure aquí el sacrifici de Caïn i Abel, el sacrifici d'Isaac i els germans tacant la túnica de Josep. En relació a la matança de la víctima innocent hi hauria els casos de Caïn matant el seu germà i els infants israelites llançats al riu.

¹⁶²⁰ En el cas de les benediccions es pot citar l'escena d'Isaac beneint Jacob, Jacob beneint Efraïm i Manassès i Jacob beneint Egipte.

¹⁶²¹ Com a salvacions més evidents per part de la divinitat, es pot mencionar l'escena d'Abraham salvat del foc i el pas del mar Roig.

¹⁶²² Entre els càstigs divins representats a les *haggadot*, es pot fer esment dels treballs d'Adam i Eva, la maledicció a Caïn, el diluvi universal, la maledicció a Cam, la dispersió en la torre de Babel, la destrucció de Sodoma, les plagues d'Egipte i el pas del mar Roig.

¹⁶²³ En relació a la història dels personatges, també es representen els moments on hi ha contacte amb la divinitat, tals com: Abraham tirat i salvat del forn, l'hospitalitat d'Abraham, el sacrifici d'Isaac, la lluita de Jacob amb l'àngel, Josep trobant un àngel a Dotan, la prova de Moisès infant i Moisès i l'esbarzer ardent.

¹⁶²⁴ EPSTEIN, M. M., *The Medieval Haggadah...*, p. 150-177. Epstein va fer un estudi per bifolis, però es va regir especialment per les línies compositives entre els folis i no tant per l'estudi de la tria iconogràfica.

¹⁶²⁵ En època posterior es van omplir els folis en blanc originals que quedaven entre les miniatures bíbliques a pàgina sencera (f. 3v-4r, 5v-6r, 7v-8r, 9v-10r, 11v-12r i 13v-14r). Contenen un poema amb les 54 regles i costums

investigador a subratllar aquest punt de vista més enllà de l'estudi escena per escena, amb l'objectiu de poder fer lectures més generals del programa. L'autor considera que existeixen relacions entre els bifolis, més enllà de l'estètica i la composició. És un programa ben definit i lligat, on s'ubicarien els elements segons un criteri tant conceptual com estètic.¹⁶²⁶ En les altres *haggadot*, en canvi, aquesta complexitat i riquesa de la connexió entre imatges no es dona, ja que el nombre d'escenes, sovint dues per foli, limita les possibilitats.

Fent una lectura per bifolis de l'*Haggadà d'Or*, seguint com a punt de partida l'estudi d'Epstein, es pot veure que hi ha un element temàtic que es va repetint en la majoria de les escenes. Aquest element s'integraria dins d'una lectura cronològica de la Bíblia i pot haver estat decisiu per seleccionar els episodis dels diversos personatges a representar. D'aquí que es puguin haver seleccionat determinades escenes amb l'objectiu de seguir un criteri estès en les diverses vinyetes. La presència dels elements repetits en cadascun dels bifolis, però, no és exclusiva d'aquests, sinó que també es poden incorporar als altres amb menys mesura. En els dos primers bifolis la presència de l'àngel es repeteix insistentment i, a més, molts cops s'inclou en les escenes dobles. Això es pot deure al fet que s'afegissin a la principal amb la intenció d'incloure expressament aquest motiu. La presència angèlica apareix, com s'ha comentat, per substituir la representació de Déu, i denota el contacte diví dels diferents personatges, com són Adam i Eva, Abel i Caïn, Abraham, Jacob, Josep i Moisès. Dins del primer bifoli (**Fig. 669**) l'àngel apareix en quatre escenes: dos cops en una escena doble, en l'expulsió del paradís i en la repremsió de Caïn un cop ha matat el seu germà. També apareixen àngels que surten del foc per salvar Abraham de les calderes, amb intenció salvífica, i fent un banquet sota l'ombra d'un alzinar en l'escena de l'hospitalitat d'Abraham. Per tant, podria ser que s'haguessin escollit en particular aquestes escenes per reforçar l'element angèlic. Dins del segon bifoli (**Fig. 670**) també es perpetua la figura de l'àngel, que apareix a quatre escenes, tres d'elles dobles: el sacrifici d'Isaac, el somni de Jacob, la lluita de Jacob contra l'àngel i Josep de camí a Dotan. Precisament, aquesta escena de Josep no és la més important dins de la seva vida ni tampoc gaire representada en l'art, però podria haver estat triada en el programa per subratllar aquest element.

de Pasqua, segurament fetes escriure pel rabí Joav Gallico. El foli 15v inclou una interpretació cabalística sobre la benedicció del vi i el rentat de les mans. NARKISS, B., *The Golden Haggadah...*, (1997), p. 14.

¹⁶²⁶ EPSTEIN, M. M., *The Medieval Haggadah...*, p. 150-177; BARCELÓ PLANA, Alba, *Els cicles de l'Antic Testament en la Golden Haggadah (British Library, Add. MS 27210) i el seu context*, treball final del Màster d'Estudis Avançats en Història de l'Art, Universitat de Barcelona, 2013.

En relació amb la història de Josep, dins del tercer bifoli (f. 6v-7r) (**Fig. 671**), es destaquen diferents peces de roba.¹⁶²⁷ La túnica del personatge apareix ben ressaltada en cinc escenes, dues d'elles en escenes dobles. Així, es pot veure en les escenes dels germans tacant la túnica de Josep amb sang, quan la porten ensangonada al pare i quan la dona de Putifar li estira el mantell. A més, en dues escenes on Josep, ja com a virrei, parla amb els seus germans, es representa una cortina de tela darrere del personatge, a diferència de l'arquitectura de fons present en altres escenes.¹⁶²⁸

En el bifoli següent (**Fig. 672**) es ressalta temàticament l'element de l'aigua, que apareix en quatre escenes, amb una vinyeta amb doble escena. Un riu, que es pot seguir visualment amb continuïtat d'una vinyeta a l'altra, apareix en dues escenes. A la primera, Jacob parla amb el faraó i beneeix el país, assenyalant la fertilitat del riu Nil, on es poden veure peixos nedant; i a l'altra, en contrapartida, el faraó fa tirar els nens hebreus dins del riu, on s'aprecia un nounat ja mort. També apareixen altres escenes relacionades amb l'aigua: quan troben Moisès dins del riu i el petit rierol on abeuren les ovelles de les filles de Jetró. Segons M. M. Epstein,¹⁶²⁹ aquest bifoli contrastaria el rol de l'aigua com a tragèdia i a la vegada salvació.

Passant als bifolis del segon mestre de l'*Haggadà d'Or*, també es poden detectar elements que homogeneïtzen les composicions. Al cinquè bifoli (**Fig. 673**) es pot observar com es representa repetidament la figura d'una vara o un bastó creant línies i dinamisme a la composició. El bastó apareix en l'escena de l'esbarzer ardent, que Moisès deixa caure per l'astorament quan veu el miracle diví, i Moisès també duu una llarga llança quan es troba amb el seu germà Aaron. Així mateix, el bastó, en forma de llarga vara blanca, es converteix en serp davant dels israelites i davant dels mags del faraó, i també el duu Moisès quan es presenta davant del faraó, que porta un ceptre acabat amb una flor de lis. Se li pot afegir també el moment en què Aaron sosté el bastó a la plaga de la sang i, a més, tots els objectes prims i rectes que configuren les línies en

¹⁶²⁷ També ho percebé M. M. Epstein (*The Medieval Haggadah...*, p. 161). Es recorda, també, que en els episodis de Josep la seva túnica té un paper fonamental pel desenvolupament de la història.

¹⁶²⁸ La cortina també apareix a l'escena de Jacob beneint Efraïm i Manassès.

¹⁶²⁹ EPSTEIN, M. M., *The Medieval Haggadah...*, p. 166. Vegeu també: GROSSMANN, Abraham, «Biblical Exegesis in Spain during the 13th-15th Centuries», *Moreshet Sepharad: The Sephardi Legacy*, vol. 1, Jerusalem, 1992, p. 137-146; SÁENZ-BADILLOS, Ángel, «Sobre la exegesis alegórica y mística en el Judaísmo medieval», *Simposio Bíblico Español*, 4/2, 1993, p. 199-216.

les composicions de les vinyetes.¹⁶³⁰ En els folis 12v-13r (**Fig. 674**), el sisè bifoli, torna a repetir-se la figura de la vara/bastó en les diverses plagues, sigui sostinguda per Aaron o per Moisès. A més, a totes elles es mostren animals de diferent naturalesa, ja sigui pels que conformen les plagues com pels que en reben les conseqüències. L'ovella i la cabra, animals *kaixer* apropiats per celebrar el sopar pasqual i altres sacrificis, destaquen especialment en la posició de l'escena de la plaga de la pesta.

També a l'últim dels bifolis (**Fig. 675**) es representen vares, bastons i altres objectes creant diagonals en la composició, però, a més, a les vinyetes destaca la presència dels grups col·lectius, amb membres de diferents edats i gèneres, que fins al moment no havien quedat destacats en les composicions. Aquestes aglomeracions de gent parteixen de la temàtica bíblica triada, ara quan els israelites surten d'Egipte, l'exèrcit egipci perseguint els israelites i el pas del mar Roig. En dues d'aquestes escenes es representen dones portant el nadó en braços, vincle maternal que també és destacat a la plaga del primogènit quan una mare plany el seu fill mort, i en el cas de l'hereu del faraó també la seva dida participa del dol. En les escenes de la celebració del ritual també es representa una col·lectivitat, de diferent edat i sexe, realitzant els rituals de la celebració, i es remarca així el caràcter familiar del *séder*.

Per tant, considerant tots aquests aspectes, es pot afirmar que el programa iconogràfic de l'*Haggadà d'Or* està ben meditat i executat, amb la integració d'una sèrie d'elements que podien haver estat remarcats especialment per unificar les composicions i alhora ajudar a fer una lectura dels significats de les escenes i del programa iconogràfic en general.

4.3.1.3 Missatges subliminals

La riquesa iconogràfica de les *haggadot* ha suscitat en bon nombre d'estudis recents una lectura subliminal dels cicles bíblics tenint en compte el context i les relacions entre la comunitat jueva i el poble cristià. Aquest terreny, molt atractiu, pot resultar també perillós a l'hora de fer sobreinterpretacions de caràcter iconològic. Aquí es volen tractar tres qüestions importants a tenir en compte: si els israelites i els egipcis del cicle bíblic es representen com a jueus i

¹⁶³⁰ Per exemple, de mida i color similar a les altres vares es pot veure el capatàs que obliga els israelites a fer els treballs forçats amb una vara; un dels esclaus que remena el fang amb un bastó; i els mànecs de les aixades dels egipcis que caven dins de la vinyeta dedicada a la plaga de la sang.

cristians contemporanis, per fer expressament una associació; si hi ha un binomi entre la figura de Josep com a bon governant en contraposició al faraó malvat; i si les escenes de la sortida d'Egipte poden remetre a les contínues expulsions dels jueus de diversos territoris, com a imaginari.

Segons alguns autors, entre ells M. M. Epstein, les escenes de l'Èxode,¹⁶³¹ i en especial les plagues d'Egipte, reflecteixen la relació entre els jueus i els cristians en època contemporània, o almenys són una oportunitat per posar en relleu la confrontació entre els gentils i els israelites. Abans de precisar algunes reflexions al voltant d'aquesta qüestió, convé fer esment que el tractament dels israelites i els egipcis en els diferents manuscrits és divers. En el cas de les plagues de l'*Haggadà d'Or*, el patiment dels egipcis no és tan emfatitzat, tot i que es mostra, una a una, cada plaga segons el text bíblic. El tractament del faraó i la seva cort és pròxim al món dels *Usatges i Constitucions de Catalunya*, relació que manté el segon miniaturista de l'haggadà. Concretament, al foli 67 dels *Usatges* es representa Ramon Berenguer i Almodis asseguts i envoltats per membres de la cort. Aquest món de la cort es veu reflectit també a l'*Haggadà d'Or*, ja que a les escenes on es representa el faraó la composició estructural recorda el món dels *Usatges*. Així, el bagatge artístic del segon miniaturista fa excel·lir el còdex en aquest sentit en comparació a la resta d'haggadot catalanes. Tant israelites com egipcis apareixen amb la mateixa fisonomia i una caracterització semblant, com també succeeix a l'*Haggadà Germana*, a la *Germà* i a la *Rylands*. Per tant, no hi ha signes religiosos diferenciadors en els personatges de les miniatures.¹⁶³² En canvi, a l'*Haggadà de Sarajevo* i a la de *Bolonya-Mòdena*, Moisès i Aaron porten sempre el característic caperó, a més del gran nombre d'israelites que també el duen. Van vestits amb una garnatxa amb mànigues en capa fins al colze –en alguns casos s'afegeixen patilles de tela blanca–, i a sota una gonella. Al cap porten un caperó amb una punta cosida formant un embut. Com se sap per la documentació, els jueus havien de portar, a més del caperó que els cobria el cap, una rodella groga i vermella.¹⁶³³

¹⁶³¹ EPSTEIN, M. M., *The Medieval Haggadah...*, p. 177. Epstein afirma que qui confeccionà els cicles dels manuscrits hebreus responia a les imatges cristianes no com a còpia, sinó com a atac o per manifestar subtilment el canvi. Sobretot realitza aquesta lectura a l'*Haggadà Germà* i a la *Rylands*, analitzant que els israelites són els jueus contemporanis, tot i que solen aparèixer de manera similar, pel que fa a vestuari i caracterització, als egipcis/cristians. Menciona que egipcis i israelites són metàfores dels jueus i els cristians. EPSTEIN, M. M., *The Medieval Haggadah...*, p. 233.

¹⁶³² En les escenes cerimonials, en particular a l'*Haggadà Germà* i a la *Rylands*, es pot veure els personatges amb un vestuari més de mudar, amb un vestit amb cinta de pedreria i un tocat i rotlle.

¹⁶³³ AYMERICH BASSOLS, Montse, *L'art de la indumentària a la Catalunya del segle XIV*, tesi doctoral, Universitat de Barcelona, 2011, p. 401 i 402. Sobre la indumentària dels jueus a la península ibèrica durant el segle XIV, vegeu: METZGER, M.; METZGER, Th., *Jewish Life in...*, p. 111-114.

Aquesta diferenciació de vestuari amb la intenció de caracteritzar els jueus per diferenciar-los, va ser promulgada per l'edecte del Consell del Laterà de 1215, encara que arribà als territoris europeus amb diferent grau de flexibilitat. Pel que fa a la rodella, no es detecta a cap haggadà catalana, cosa que podria significar que hi havia més permissivitat en l'època o bé que no es volien representar amb aquests trets de marca despectiva.¹⁶³⁴ En tot cas, en els manuscrits els personatges principals es detecten per la seva col·locació principal en l'escena i pels seus atributs característics, com és el cas de la corona del faraó i el bastó de Moisès i Aaron. Així, la intenció de representar els antics israelites com a jueus contemporanis és més notable a l'*Haggadà de Sarajevo* i a la de *Bolonya-Mòdena*. S'ha de posar de manifest, però, que els cicles medievals no parteixen d'una recreació històrica dels passatges bíblics, sinó que se segueixen uns prototipus contemporanis ja establerts. Així, en manuscrits cristians també es representa el faraó com un gran monarca cristià, i, per tant, tant manuscrits hebreus com cristians mostren unes mateixes fórmules.

No es pot descartar la lectura que a les comunitats jueves es volgués equiparar la figura del faraó i la dels gentils castigats per Déu fent un símil amb l'època contemporània, però no sembla que es potenciï amb noves fórmules iconogràfiques creades expressament per suggerir aquesta idea. Tot i això, tenint en compte el context històric, els cicles pictòrics de l'Èxode podrien ser interpretats com una advertència cap al governant que actua amb injusta duresa. Fruit del mal govern i de la seva crueltat abusiva, el monarca rep les conseqüències dels seus actes a partir de les plagues i del càstig de ser enfonsat sota les aigües del mar. Sobretot a l'*Haggadà Rylands* i a la *Germà* es pot veure com el faraó i altres egipcis són afectats pels càstigs divins. Així, s'alerta de la justícia retributiva aplicada per Déu, una llei del talió que ja es mostra a l'Aliança (Ex 21, 21-25), on es pot llegir que “el culpable pagarà vida per vida, ull per ull, dent per dent, mà per mà, peu per peu, cremada per cremada, ferida per ferida, cop per

¹⁶³⁴ En canvi, el barret punxegut apareix en manuscrits de zona asquenazita. Sobre el tema de la imatge del jueu des del punt de vista de les obres cristianes, vegeu, entre d'altres: ALCOY PEDRÓS, R., «Canvis i oscil·lacions...», p. 371-392; RODRÍGUEZ BARRAL, Paulino, «La dialèctica texto-imagen a propósito de la representación del judío en las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X», *Anuario de Estudios Medievales (AEM)*, 37/1, 2007, p. 213-243; RODRÍGUEZ BARRAL, Paulino, *La imagen del judío en la España medieval: el conflicto entre cristianismo y judaísmo en las artes visuales góticas*, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, 2009; MOLINA FIGUERAS, Joan, «La imagen y su contexto. Perfiles de la iconografía antijudía en la España medieval», *Els jueus a la Girona medieval* (XII cicle de conferències Girona a l'Abast), Girona, Bell-lloc, 2008, p. 33-85; ESPAÑOL, Francesca, «Iconografía antisemita», *Lambard. Estudis d'art medieval*, vol. XXIII, 2012, p. 71-101; GREGORI BOU, Rubén, *Ante el ocaso del judío y el estigma del converso. Imágenes al servicio de la devoción, la identidad y la convivencia en la Corona de Aragón durante la Baja Edad Media*, tesi doctoral, Universitat de València (títol provisional). Més enllà del context peninsular s'ha de destacar en particular l'obra de LIPTON, Sara, *Images of Intolerance: The Representation of Jews and Judaism in the Bible Moralisée*, Berkeley; Los Angeles, University of California Press, 1999.

cop.” I així passà amb els egipcis: les plagues, les va portar Déu com a conseqüència del maltractament que ocasionaren als israelites a Egipte, i per això al midraix s’especifica el motiu de cadascuna segons els diversos mals que els infligiren. A l’*Èxode Rabbà* (10,2), està escrit “¿Qué quiere decir «he aquí que voy a castigar»? El Santo, bendito sea, dijo: Voy a provocar las plagas contra ti, como está escrito: «cuando el toro de alguien hiera».” És a dir, s’aplicarà la justícia retributiva. Fent un pas més i extrapolant-lo, al *Midraix Tankhumà* (*Bo*, 2,4) s’especifica que “Totes les plagues que el Senyor va portar contra els egipcis a Egipte, Ell les portarà contra Edom (Roma) com està dit: Quan arribi la notícia als egipcis, sentiran angoixa pel que va passar a Tir (Is 23,5).” Per tant, Déu, com va fer a Egipte, també castigarà els pobles que vagin en contra del judaisme. Així mateix, aquesta idea es pot veure dins del text de l’*Haggadà* de Pasqua, que inclou alguns versos del salm 79, la lloança “Aboca el teu rigor”, en la qual es demana que s’aboqui el càstig diví sobre les nacions que no creuen en Déu i que devasten el poble d’Israel. Podria ser, doncs, que la introducció d’aquest salm en el text fos arran de les persecucions medievals. En tot cas, com clarifiquen Casanellas i Gendra,¹⁶³⁵ a les *haggadot* catalanes es llegeixen només els primers versets del salm, mentre que a partir del XVI a Europa es va substituir per una benedicció sobre els pobles que lloen el Senyor.

El mal govern del faraó en temps de Moisès també es contraposa a la idea del bon governant a través de la figura de Josep, com es pot apreciar especialment a l’*Haggadà Germana*. D’aquí que es pugui explicar el motiu de la inclusió de tantes escenes dedicades a Josep en aquesta *haggadà*. A partir del moment en què el personatge bíblic obté el càrrec de virrei, aquest és representat amb una corona, ben similar a la figura del faraó a les plagues. En la seva representació a sobre d’un cavall (f. 8r), com a triomf del personatge, és acompanyat per un seguici, com si fos un gran governant. A més, la seva previsió per emmagatzemar el gra (f. 8v) va fer que Egipte fos un país pròsper. Si bé a l’*Haggadà d’Or* i a l’*Haggadà de Sarajevo* es mostra Josep com una persona poderosa, no arriba a portar corona. També s’ha de tenir present que tant a l’*Haggadà d’Or* com a la *Germana* es representa Josep conversant amb el faraó, assegut al seu costat, d’igual a igual, així com quan Jacob parla amb el faraó i el beneeix. Per tant, es vol demostrar la importància dels personatges bíblics situant-los a l’altura del monarca d’Egipte.

¹⁶³⁵ CASANELLAS, P.; GENDRA, J., *Ritual de l’haggadà...*, p. 58.

Tenint en compte la insistència del cicle de Josep de la *Germana* i la seva caracterització en algunes escenes com si es tractés d'un monarca amb corona, es pot haver promogut la lectura de Josep com a monarca just. El seu bon govern crea prosperitat, en contraposició a la crueltat del nou faraó, personatge que acabarà essent castigat. En el cas de l'*Haggadà d'Or*, també es pot veure una lectura similar en el foli 8v. D'acord amb M. M. Epstein,¹⁶³⁶ com s'ha comentat anteriorment, es contraposen dues escenes connectades per un riu. Si bé a la primera Jacob assenyala el riu amb peixos per beneir el bon faraó que els ha acollit, a l'altra vinyeta es representa un altre sobirà d'Egipte, vestit de la mateixa manera que l'anterior, que assenyala el riu, el lloc on s'aboca la seva crueltat envers el poble hebreu.

Sortint del faraó bíblic per posar-lo en paral·lel amb els reis catalans, es pot dir que el paper d'aquests últims, com a propietaris dels jueus, era preocupar-se pels interessos de les comunitats amb la intenció de treure'n un rendiment econòmic. No obstant això, també havien de lidiar amb les pressions de l'Església i la Inquisició, que cada cop intentaren tenir més control sobre les comunitats i aconseguir conversions forçades. Per tant, dins de la primera meitat del segle XIV, els monarques practicaren una política de protecció dels jueus, encara que també es mantingueren i s'imposaren noves restriccions a les comunitats. En les dates de creació dels manuscrits es tractaria de Jaume II, Alfons el Benigne i Pere el Cerimoniós. La riquesa d'algunes de les *haggadot*, com en el cas de l'*Haggadà d'Or*, revela que el seu propietari havia de formar part de l'elit jueva, segurament en relació amb la cort reial de Jaume II, i podia ocupar un càrrec d'ambaixador o desenvolupar altres tasques relacionades amb el rei i el govern. A més, també es recorda que aquest còdex està fet per un miniaturista vinculat a l'elit cristiana del moment. Tenint això present, el programa iconogràfic dins de les *haggadot* catalanes, per la proximitat dels comitents a la cort –en el cas de les *haggadot* més luxoses– i per la política del rei cap als jueus, no sembla que s'hagi de llegir com un atac directe al rei. Es podria fer una doble lectura: d'advertència contra qui oprimeix el poble jueu i alhora d'esperança que Déu, com va fer a Egipte, acabarà protegint la comunitat després de tot el maltractament rebut. Dins del segle XIV es dugueren a terme diverses expulsions en territori europeu. Com s'ha comentat prèviament, Felip IV el Bell va expulsar l'any 1306 els jueus de França i una seixantena de famílies van ser acollides a Barcelona, i entre 1321 i 1322 hi hagué una altra expulsió decretada per Carles IV. Al llarg de la seva història, el poble jueu ha estat oprimat per diferents pobles i no resultaria estrany que, de manera directa o subconscient, els

¹⁶³⁶ EPSTEIN, M. M., *The Medieval Haggadah...*, p. 165-167.

egipcis i el faraó s'han vist com els cristians contemporanis de la zona. El prototipus de rei de l'*Haggadà d'Or* és ben semblant a un monarca francès, com es pot veure en el foli 10v, on porta un ceptre amb la flor de lis, imatge presa per la proximitat de models estilístics i iconogràfics, però potser també per l'associació que comporta aquesta figura. A les *Grandes Chroniques de France* es pot observar que el prototipus de monarca és semblant;¹⁶³⁷ a més, coincideix la posició de la cama entrecreuada que s'observa a l'*Haggadà d'Or*. Així mateix, dins de les *Grandes Chroniques de France*¹⁶³⁸ es pot observar una escena de l'expulsió dels jueus de França de l'any 1182, en la qual el monarca, amb una llarga túnica i corona, assenyala autoritàriament el grup de jueus que estan caminant, indicant així la seva expulsió. L'escena recorda molt la composició de l'Èxode dels israelites d'Egipte, com es pot trobar a la *Bíblia Morgan*. La connexió iconogràfica i temàtica entre els dos esdeveniments i la seva representació artística resulta evident i propera.

4.3.1.4 Es poden llegir els cicles com a reflex de la vida quotidiana jueva?

Més enllà de la seva temàtica bíblica, les imatges de les *haggadot* catalanes són usades freqüentment com a suport gràfic de discursos sobre la vida quotidiana jueva,¹⁶³⁹ ja que són rics testimonis d'època medieval que aporten un document visual. No és l'objectiu aquí explicar la vida quotidiana a través de les imatges de les *haggadot*, sinó fer una reflexió en relació a com s'han d'interpretar aquestes imatges. Resulta innegable que, igual que altres manuscrits hebreus, les *haggadot* són una font valuosa per conèixer la vida jueva. No obstant això, no es poden considerar un testimoni real de la vida diària jueva. En els cicles bíblics del Gènesi i de l'Èxode, i en especial en les imatges rituals contemporànies de les preparacions i el sopar pasqual, es reflecteixen alguns aspectes quotidians, però aquests són passats pel sedàs del

¹⁶³⁷ *Grandes Chroniques de France*, Cambrai, Bibliothèque Municipale, ms. 682, f. 19r i 140v. Aquest prototipus, però, també es pot resseguir en altres obres anteriors. Un exemple seria la figura del faraó del *Saltiri anglocatalà* de París (f. 2r, segona i tercera vinyeta), on apareix entronitzat amb un ceptre acabat amb una flor de lis i en una ocasió amb les cames creuades.

¹⁶³⁸ *Grandes Chroniques de France*, Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique, ms. 5, f. 265r. La rodella que porten els personatges sembla un afegit posterior, ja que se situa a l'alçada del ventre dels jueus.

¹⁶³⁹ Entre els estudis dedicats a la vida quotidiana jueva, vegeu: ABRAHAMS, Israel, *Jewish life in the Middle Ages*, New York, The Macmillan Company, 1896; METZGER, M.; METZGER, Th., *Jewish Life in...*; *La vida judia en Sefarad...*; CANTERA MONTENEGRO, E., *Aspectos de la vida cotidiana...*; VALDEÓN BARUQUE, Julio, *El chivo expiatorio: Judíos, revueltas y vida cotidiana en la Edad Media*, Valladolid, Ámbito Ediciones, 2000; PLANAS I MARCÉ, Sílvia, «La vida cotidiana en el call...», p. 253-293; BLASCO MARTÍNEZ, A., «La vida cotidiana al call...», p. 119-141; CANTERA MONTENEGRO, Enrique, «Vida cotidiana de las aljamas judías en la Corona de Aragón y Castilla», *Aragón Sefarad*, vol. 1, Estudios, Zaragoza, 2005, p. 191-207. Tampoc no s'han d'oblidar les publicacions que tracten la vida quotidiana en general, entre d'altres: BOLÒS I MASCLANS, J., *La vida quotidiana a Catalunya...*; VALDEÓN BARUQUE, Julio, *Vida cotidiana en la Edad Media*, Madrid, Destin, 2007.

procés creatiu de l'artífex i també del model usat, cosa que no es pot veure com un reflex absolutament fidel del seu dia a dia.¹⁶⁴⁰ A més, també se li ha de sumar el fet que en l'art es tendeix a representar un món idealitzat, allunyat de la realitat, en el qual s'inclouen els trets més característics i distintius per tal que les escenes puguin ser interpretades. En les il·lustracions se segueixen unes convencions, provinents de la tradició artística, sigui en la representació de les figures, com també en els elements arquitectònics, els objectes i els paisatges. Les imatges de les *haggadot* ens aproximen a l'època en què van ser creades, però el tractament d'alguns aspectes, com ara les mostres d'arquitectura exterior, els interiors dels habitatges i la indumentària dels personatges, pot resultar esquemàtic en funció del nivell de detallisme i la precisió intencionada dels artífexs i la seva formació. Així, dins dels cicles bíblics del Gènesi i de l'Èxode s'observen moments de la vida familiar: naixements, circumcisions i enterraments, encara que siguin protagonitzats per personatges de la Bíblia. Es pot observar el naixement d'Esau i Jacob (*Haggadà de Sarajevo*, f. 9v), la circumcisió del fill de Moisès (*Haggadà Germà*, f. 2r, i *Haggadà Rylands*, f. 14r), el dol sobre el cadàver ja amortallat d'un dels primogènits d'Egipte (*Haggadà Kaufmann*, f. 1v), processons funeràries tant del cos de Josep com d'un dels primogènits d'Egipte (*Haggadà de Sarajevo*, f. 19v; *Haggadà d'Or*, f. 14v; *Haggadà Kaufmann*, f. 1v), l'enterrament de Josep (*Haggadà de Sarajevo*, f. 20r) i del primogènit (*Haggadà Kaufmann*, f. 1v), i també escenes de dol sobre el fèretre de Jacob (*Haggadà d'Or*, f. 8v; *Haggadà Germà*, f. 11v). En elles se segueixen uns patrons pròxims a la iconografia tradicional de les escenes, però també testimonien uns costums de l'època. A més, també s'ha de tenir en compte tota la part de la indumentària, el mobiliari, i moments tan quotidians com ara el fet de tocar música i dansar –en l'escena de la dansa de Míriam i també alguns israelites en la plaga de l'obscuritat–, llegir –com la figura de Jacob presentat com un estudiós a l'*Haggadà de Sarajevo*–, conversar, treballar i menjar a taula. Al marge de les escenes rituals, no es poden oblidar els àpats que es duen a terme dins del cicle bíblic, cadascun amb la seva funció dins de la imatge: es pot apreciar una taula ben parada en escenes on s'ofereix un banquet hospitalari, com en el cas d'Abraham i els tres àngels, o Josep quan acull els seus germans, com també amb la voluntat de situar una escena de caràcter familiar.¹⁶⁴¹ A més de les vinyetes bíbliques, les imatges dels banquets familiars són ben presents en les escenes cerimonials relacionades amb la Pasqua, on es duen a terme rituals

¹⁶⁴⁰ BARCELÓ PLANA, A., «Imatges de la quotidianitat...», p. 166-173.

¹⁶⁴¹ *Ídem*. Per exemple, en la taula de l'escena d'Abraham i els tres àngels (*Haggadà d'Or*, f. 3r, i *Haggadà Germana*, f. 3v) aquest element és important per representar l'hospitalitat amb la qual el patriarca va rebre els tres àngels.

realitzats durant el sopar. També en les escenes cerimonials s'afegiren els moments previs al sopar, com ara la neteja de la casa i de la vaixella, la cocció de l'animal i la pregària dins de la sinagoga; unes imatges que donen una idea aproximada de com es desenvolupaven aquests moments cerimonials. Així, les *haggadot* catalanes poden aportar un testimoni més de la vida quotidiana del poble jueu, amb tots els seus matisos a considerar.

4.3.2 La funció dels cicles a pàgina sencera dins de l'haggadà

Per finalitzar, continuant encara amb el programa iconogràfic de les *haggadot*, no es pot deixar de banda que s'ha de fer una lectura de les imatges en funció del contingut del llibre i de la celebració ritual de la Pasqua jueva. Així, malgrat que els cicles bíblics a pàgina sencera s'inclouen a l'inici del manuscrit, sense vinculació directa amb el text, no es pot obviar que estan dins del llibre per alguna finalitat.

Pel que fa a la configuració del programa bíblic dins dels manuscrits, queda clar que el fet que apareguin les imatges a pàgina sencera al principi –i en alguns casos al final– o a dins del text implica un paper diferent de la imatge. Les vinyetes a pàgina sencera podrien ser explicades a part, seguint el seu ordre cronològic –o no–, mentre que les de dins del text podien ocasionar més fàcilment comentaris al mateix moment de la lectura del text. En els dos casos, incloent-hi també les *haggadot* asquenazites i italianes medievals, les il·lustracions poden ser de contingut bíblic, del que s'explica al text i del seu ritual. Si bé les *haggadot* d'altres zones europees incorporen la il·luminació dins del text, especialment als marges, en el cas de les catalanes només les il·lustracions del contingut textual s'inclouen sempre dins del text. En canvi, la il·lustració de temàtica bíblica sol anar a pàgina sencera i la de contingut ritual tant pot ser a pàgina sencera com col·locada dins del text. En algunes *haggadot* els cicles bíblics apareixen en quadernets separats, com és el cas de l'*Haggadà d'Or*; tot i això, n'hi ha d'altres, com la *Germà* i la *Rylands* en què el text comença a la meitat d'un quadernet.¹⁶⁴² Per tant, molt probablement el cicle bíblic es confeccionava conjuntament amb la resta i d'acord amb un programa prèviament ideat.

També s'ha de considerar que els manuscrits eren fets per a famílies jueves riques, algunes d'elles connectades a la cort cristiana. Aquest vincle i sentiment d'estatus devia ocasionar que es volgués fer il·luminar les *haggadot* d'una manera semblant als manuscrits de caràcter privat encarregats pels nobles cristians, com ara els saltiris. En especial, l'*Haggadà d'Or*, amb el pa d'or que decora el fons de totes les escenes, resulta un clar exemple del luxe i la qualitat que volien conferir al manuscrit, de la mà d'un miniaturista de la cort.

¹⁶⁴² KOGMAN-APPEL, K., *Illuminated Haggadot...*, p. 18-19.

El propòsit i la funció per la qual devien servir les il·luminacions no és un tema que quedi del tot tancat. Els estudiosos posaren de manifest que els cicles a pàgina sencera han de ser considerats independents del text del ritual, ja que il·lustren episodis que no estan al·ludits dins del text,¹⁶⁴³ seguint una seqüència bíblica narrativa. Per tant, no hi ha una interconnexió directa entre text i imatge. Aquesta estructura d'il·luminacions provindria, així, d'un altre tipus de llibres miniats de temàtica bíblica que es va aplicar posteriorment a les *haggadot*.¹⁶⁴⁴ Però si no hi havia cap tipus de connexió amb el text de l'haggadà, llavors per què es representaven aquestes imatges? Ja fos per l'intent de crear uns manuscrits amb cicles bíblics rics semblants als de l'època, o per facilitar l'ensenyança de la temàtica bíblica als infants de la família, sembla lògic pensar que aquestes imatges podrien ser vistes els dies de festivitat i, per tant, devien realitzar alguna funció quan es recordava la història del poble d'Israel. Les il·lustracions són una representació visual de la història del poble d'Israel, on els participants del *séder* s'hi poden veure reflectits. Com que no es coneix amb certesa de quina manera les famílies medievals celebraven el sopar pasqual, no es pot saber si el text es llegia fent interrupcions, girant les pàgines quan era convenient, per observar les imatges bíbliques, o si això es feia en un altre moment, llegint el text sense fer pauses.

D'acord amb Katrin Kogman-Appel, les *haggadot* no eren per il·letrats, ja que aquests llibres tenen la funció d'instruir els celebrants del *séder* amb el ritual. L'autora considera que les imatges no evoquen devoció o meditació, sinó que pretenen despertar la consciència històrica del poble a partir de la interpretació midràixica.¹⁶⁴⁵ Així mateix, Rabbi David Silber¹⁶⁴⁶ afirma que discutir la història de l'Èxode i la literatura midràixica al respecte és una part important de la cerimònia del *séder*. Per tant, podria ser que aquests cicles fossin usats durant aquesta nit.

La lectura del text, feta pel cap de la casa, era un aspecte fonamental en la celebració de la Pasqua, de marcat caràcter didàctic per instruir i alhora atraure l'atenció dels nens. Així, s'assegurava la perpetuïtat d'aquesta tradició, feta any rere any, d'ençà que el poble d'Israel va sortir d'Egipte. Dins del text de l'Èxode, s'explicita precisament la importància d'educar el fill en la tradició de fer un sacrifici per commemorar l'èxode d'Egipte i lloar el Senyor:

¹⁶⁴³ SED-RAJNA, G., «Haggadah and Aggadah...», p. 416; KOGMAN-APPEL, K., *Illuminated Haggadot...*, p. 228-230.

¹⁶⁴⁴ *Ídem*.

¹⁶⁴⁵ KOGMAN-APPEL, K., «The Sephardic Picture Cycles...», p. 451-482.

¹⁶⁴⁶ SILBER, R. D., *A Passover Haggadah: Go Forth...*

Quan el dia de demà el teu fill et preguntí: "Què vol dir això?", tu li respondràs: "El Senyor, amb mà forta, ens va fer sortir d'Egipte, la terra on érem esclaus. I com que el faraó s'obstinà a no deixar-nos sortir, el Senyor va fer morir tots els primogènits del país d'Egipte, tant els dels homes com els dels animals. Per això jo sacrifico al Senyor tots els primogènits mascles dels animals i rescato els meus fills primogènits." Et serà com un distintiu a la mà, com una marca entre els ulls, per a recordar que el Senyor, amb mà forta, et va fer sortir d'Egipte. (Ex 13,14-16).

A més de la lectura a casa, com molt bé apuntà Kogman-Appel, a gairebé totes les *haggadot* s'inclouen *piütim* per ser llegits durant el servei a la sinagoga, cosa que demostraria que també es podia usar en aquest context. Això també queda reflectit a les imatges a pàgina sencera de la lectura a la sinagoga, moment previ a l'àpat pasqual, ja que tant a l'*Haggadà Germana* (f. 17v) com a la de *Sarajevo* (f. 34r) hi ha personatges amb llibres a les mans, entre ells nens. Així, amb una lectura conjunta en comunitat s'asseguraven que es mantingués la tradició i els continguts essencials per a la cerimònia privada a casa.¹⁶⁴⁷ A més, el fet de tenir el llibre de l'*haggadà* escrit amb les pautes marcades era una bona assegurança que es complissin els diferents passos a seguir.

Les escenes de la distribució de *matsot* i *kharósset* pel sopar dels més pobres, il·lustrades a l'*Haggadà d'Or*, a la *Germana* i a la de *Sarajevo*, es poden interpretar, com va explicar Kogman-Appel, no només com a senyal de caritat, sinó per supervisar que els preceptes religiosos de la comunitat es fessin amb els productes *kaixer*.¹⁶⁴⁸ Així, tot gira al voltant de la correcta perpetuïtat del ritual.

Per tant, considerant tots els aspectes citats, mentre les famílies jueves llegien l'*haggadà* tothom entrelaçava la seva pròpia vida amb la història de l'Èxode, connectant el passat amb el present i amb l'esperança de redempció futura. Les imatges servien per ajudar a reforçar la idea de conèixer la història nacional del poble d'Israel, per sentir-se part d'aquest poble i per perpetuar la tradició.

¹⁶⁴⁷ KOGMAN-APPEL, K., «Another Look at the Illustrated...», p. 81-101. D'acord amb l'autora, es recitava el *Hal·lel* a la sinagoga, així com l'*haggadà*, per tal d'assegurar-se que tothom la recités. Per tant, en la recitació pública hi hauria un objectiu educacional i a la vegada de supervisió per assegurar-se que tothom sabés què s'havia de fer en la festivitat.

¹⁶⁴⁸ KOGMAN-APPEL, K., «Another Look at the Illustrated...», p. 81-101.

5. CONCLUSIONS

Com s'ha pogut constatar al llarg de la investigació, hi ha una sèrie de problemàtiques no resoltes associades a aquests manuscrits per manca de dades: la datació i l'origen, qui n'eren els artífexs –si cristians o jueus– i les fonts i els models usats en el programa iconogràfic. Amb la intenció de recopilar i relacionar les idees i les aportacions bàsiques desenvolupades a la tesi entorn dels cicles bíblics de les *haggadot* catalanes del segle XIV, es pretén contestar les preguntes plantejades a la introducció i aventurar noves hipòtesis i conclusions sobre com han de ser interpretats els cicles bíblics. No es tornen a repetir a aquí les conclusions dedicades a les escenes concretes del tercer apartat de la investigació ni del capítol precedent, sinó que s'han elaborat unes conclusions derivades d'una lectura general.

Amb la investigació s'ha volgut comprovar i donar constància de la importància dels cicles bíblics cristians occidentals en la configuració dels cicles de les *haggadot*, malgrat s'hagin fet les readaptacions necessàries per un manuscrit destinat a un públic jueu. Com a aportacions, s'ha examinat detalladament escena per escena de cadascuna de les *haggadot* que poden ser considerades catalanes, per veure les particularitats que presenten i els motius que són coincidents amb altres obres, tant d'àmbit jueu com cristià. Això ha permès veure que d'entre els testimonis artístics vistos, no es pot afirmar que els cicles bíblics siguin la còpia exacta d'un altre cicle existent però sí que es barregen tradicions, sobretot anglofranceses i italianes, introduïdes a Catalunya des de diferents vies. A més, també s'ha de tenir present que l'entorn cultural i artístic de cada miniaturista determina la seva producció. Respecte a les fonts literàries del programa bíblic, s'ha tingut en compte fins a quin punt les escenes segueixen fidelment el text de la Bíblia i de quina manera s'introdueix l'element midràixic en les composicions. Per això s'ha fet una classificació de quins s'han detectat, la manera com es presenten i s'han plantejat diferents hipòtesis en els casos que presenten ambigüitats.

A causa de l'amplitud i la riquesa del tema de les *haggadot*, en futures investigacions es poden obrir també altres temes paral·lels interconnectats, com seria l'estudi detallat de tot el programa iconogràfic de les *haggadot* catalanes, que aquí només s'ha esbossat, aprofundint així especialment en les imatges rituals i les que estan lligades amb el text de l'haggadà, a més del programa marginal, i poder-ho relacionar amb les escenes bíbliques.

CONCLUSIONS

Responent a les preguntes plantejades a l'inici, el programa decoratiu de les *haggadot* il·luminades, manuscrits per ser llegits durant el *séder* –el sopar ritual celebrat a l'inici de la Pasqua jueva per commemorar la sortida dels israelites d'Egipte–, combina la decoració i l'ornament de les paraules inicials i la marginàlia decorativa amb la il·lustració del contingut del text, amb escenes cerimonials, bíbliques i escatològiques. En particular, un nombre elevat de les *haggadot* catalanes il·luminades que es conserven tenen la característica de contenir cicles bíblics i escenes cerimonials a pàgina sencera, seguides pel text de l'haggadà i els *piütim*. Si bé segurament les imatges relacionades amb el text, col·locades dins del foli, devien ser les primeres a representar-se en la configuració del programa iconogràfic, les escenes bíbliques devien haver-se afegit vers el segle XIII, quan el text de l'haggadà va esdevenir un llibre independent del *Siddur*. Aquestes escenes molt possiblement partiren dels llargs cicles bíblics que van ser ideats en un origen per un altre context, ja que a les *haggadot* no s'explica la història del Gènesi i de l'Èxode en forma cronològica com es mostra a les imatges, col·locades separatament. Així, les *haggadot* catalanes contenen el cicle de l'Èxode i algunes d'elles incorporen el del Gènesi amb anterioritat. D'aquí que en ser relativament alienes al text de l'haggadà, s'incloquin a l'inici del manuscrit i no pas dins del text. Per una banda, el cicle del Gènesi s'inclou a l'*Haggadà d'Or*, a la *Germana*, a la de *Sarajevo* i a les úniques dues escenes que s'arribaren a començar a il·lustrar del cicle bíblic de l'*Haggadà de Prato*. Per altra banda, l'*Haggadà Germà*, la *Rylands*, la *Bolonya-Mòdena* i la *Kaufmann* comencen el cicle bíblic amb l'Èxode. L'escena bíblica culminant de la majoria de les *haggadot* és el pas del mar Roig, que marca la fi de la *Germà* i la *Rylands*, encara que en d'altres s'allarga fins a la dansa de Míriam. Només l'*Haggadà de Sarajevo* inclou poques escenes més enllà de l'Èxode per tancar la representació de la vida de Moisès. La selecció temàtica dels manuscrits és més semblant en el cicle de l'Èxode, amb més semblances iconogràfiques entre els grups de manuscrits germans establerts per la historiografia, però ni el cicle del Gènesi ni el de l'Èxode es poden considerar tipificats i idèntics entre *haggadot*. La tria temàtica de les escenes es basa en els episodis cabdals de la vida dels personatges bíblics –i en menys mesura altres escenes més secundàries. Així, es trien escenes relacionades amb la creació del món, Adam i Eva, Abel i Caín, Noè, la torre de Babel, Abraham, Lot, Isaac, Jacob, Josep i Moisès. Del Gènesi, n'hi ha més escenes dedicades a Jacob i especialment a Josep. La figura de Josep com a bon governant, com es pot veure en el desenvolupat cicle de l'*Haggadà Germana*, contrasta amb el faraó cruel que oprimí el poble israelita en el llibre de l'Èxode. A més de les escenes d'esclavatge, recordades intensament en el text de l'haggadà, també es representa la història de Moisès, en alguns casos

CONCLUSIONS

iniciant-se des de la seva infància i en d'altres amb el començament de la seva missió d'alliberar el poble d'Israel. En les escenes representades, que són les històries de les diferents famílies del poble escollit per Déu, es mostra la recompensa dels devots que actuen segons la voluntat de Déu i el càstig dels impius. Hi ha escenes relacionades amb expulsions, sortides i èxodes, immolacions i sacrificis, benediccions, salvacions i càstig divins. Es representen aquestes escenes, al cap i a la fi, per recordar la història del poble d'Israel i s'enllacen sense separació amb les escenes rituals de la Pasqua jueva perquè es tracta d'una història contínua. Així, s'encadena la vida dels personatges bíblics amb la dels celebrants de la Pasqua, unint el temps passat amb el present i amb la promesa de mantenir la tradició en el futur, perpetuant-ho generació rere generació.

Quant a l'organització de les escenes, la majoria de les *haggadot* inclouen dues vinyetes per pàgina, mentre que a l'*Haggadà d'Or* el nombre ascendeix a quatre i a l'*Haggadà de Bolonya-Mòdena* i a la *Prato* es redueix a només una per foli, fent que l'espai per configurar les composicions sigui divers entre els manuscrits i causi canvis en la inclusió i la disposició dels elements representats. Pel que fa a la codicologia, entre les *haggadot* també és variable la mida, la quantitat de folis, la caixa del text i el nombre de línies a la pàgina. La historiografia establí la relació iconogràfica, i a vegades també estilística, entre les parelles de manuscrits, però les diverses solucions iconogràfiques i l'estil no són coincidents entre la majoria d'*haggadot* catalanes. Això demostra que no hi havia un model estàndard que s'anés repetint entre els artífexs d'aquests manuscrits, i aspectes com ara la representació de la presència divina semblen ser particulars de cada un.

Com que cap de les *haggadot* conté colofó, la datació i la provenença dels manuscrits dins del segle XIV a la Corona d'Aragó, o més específicament a Catalunya, es pot establir a partir d'observacions codicològiques, des de la paleografia al contingut del text, així com per qüestions estilístiques, que les apropen a l'art de l'època. La tesi s'ha ajustat al corpus de les *haggadot* esmentades que s'han considerat d'aquesta provenença, encara que som conscients que no es pot descartar totalment que alguna sigui d'una zona fora de Catalunya. En aquest sentit, caldria un estudi específic i molt aprofundit que acabés d'ajustar la possible provenença concreta de cada manuscrit. La datació més segura és la que es pot donar a l'*Haggadà d'Or*, a la dècada del 1320-1330, dins del territori català, probablement a Barcelona –o Lleida, segons alguns investigadors–, ja que un dels miniaturistes del manuscrit es vinculà als *Usatges i*

CONCLUSIONS

Constitucions de Catalunya de 1321. L'única haggadà miniada considerada com a catalana –o almenys de la Corona d'Aragó– que es dati de la segona meitat del segle XIV és l'*Haggadà Kaufmann*, que mostra en l'estil i la composició de les vinyetes una cronologia més avançada que la resta. També s'ha de fer l'observació que la major part del nombre d'*haggadot* catalanes conservades data precisament de la primera meitat del segle XIV, algunes dins de la dècada dels anys 20 i 30, moment d'esplendor de les comunitats jueves en terres catalanes. Es coneix, per la documentació conservada, que un bon nombre de famílies jueves disposaven d'economia per fer encàrrecs costosos com el que suposaria adquirir un manuscrit il·luminat. En canvi, com a conseqüència dels moments de crisi, com és ben conegut en el cas dels tumults contra els jueus en època de la pesta negra, la disminució de la protecció reial i les pressions cristianes perquè fossin convertits, la producció de la miniatura hebrea a Catalunya va minvar i molt probablement per aquests motius no es conserven tants llibres ricament il·luminats de la segona meitat de segle XIV i del segle XV.

Pel que fa als artífexs dels manuscrits, al nostre criteri, tant pot haver-hi *haggadot* confeccionades per jueus com per cristians. L'estil i també el colofó d'alguns manuscrits d'altres zones demostren que els artistes, independentment de la seva religió, podien haver miniat aquests llibres, com també ho demostren els encàrrecs i col·laboracions en altres àmbits. S'encarregava l'execució a la persona o al taller més adequat per miniar el manuscrit; per això, com testimonia la *Guia de Perplexos* de Maimònides de Copenhaghen es va encarregar el manuscrit al millor pintor de la cort, encara que fos cristià. Així mateix, s'ha de tenir present que els jueus podien haver après i treballat en tallers cristians de miniatura, ja que molts d'ells estaven especialitzats en l'elaboració del llibre.

Els noms dels primers propietaris de les *haggadot* ens són desconeguts. El llibre era un bé preuat dins la família que podia ser un regal de noces, ser empenyorat o venut en casos d'interès monetari. Fer-se confeccionar –i miniar– un manuscrit al segle XIV no era assequible per a qualsevol jueu, sobretot els que estaven ricament decorats. Això indica que el perfil dels propietaris era d'un nivell elevat, relacionats amb l'aristocràcia: banquers, mercaders, metges, astrònoms i intel·lectuals, segurament en contacte amb la cort reial, que volgueren uns manuscrits bellament ornats com els dels nobles cristians. Si bé algunes *haggadot* mostren escuts de la Corona d'Aragó, a l'*Haggadà de Sarajevo* es pot trobar l'heràldica del comitent, que demostra l'intent d'imitar la distinció pròpia d'un noble.

CONCLUSIONS

Per interpretar el programa bíblic de les *haggadot*, a més de tenir en compte factors tan importants com qui devien ser els artífexs i els comitents, també s'ha de tenir present la funció dels cicles dins de l'haggadà i com podrien ser llegits durant el sopar pasqual. Per una banda, les escenes incloses a les vinyetes a pàgina sencera podien ser observades i explicades seguint el seu ordre de seqüència cronològica, en algun moment del sopar, o també en altres ocasions. Les imatges col·locades al costat del text, per altra banda, podien servir per il·lustrar el moment concret que s'estava llegint en el text, per ser observat per tota la família i retenir amb més facilitat el seu contingut. El fet de contenir un ric cicle bíblic a l'inici del manuscrit, com ja va ser subratllat per Bezalel Narkiss, entronca amb la tradició cristiana de fer-se il·luminar llibres particulars amb cicles bíblics semblants. Així, als clients que encarregaven *haggadot* també els interessà remarcar el seu estatus en poder-se permetre fer miniar un programa semblant. Alhora els podia servir per a un propòsit educacional, ja que a la festivitat de la Pasqua es recordava de generació en generació, als més petits de la casa, la història de l'Èxode i del poble d'Israel. Com demostra el contingut del text de l'haggadà, quan les famílies en feien la lectura a casa, acomplint el ritual anual, cadascun dels presents connectava amb la història de l'Èxode com si fos ell mateix qui hagués sortit d'Egipte. A més, això s'unia a l'esperança d'una redempció en temps futurs, amb la vinguda del Messies i la reconstrucció del Temple. Les escenes bíbliques, per tant, han de ser interpretades també en relació a les escenes cerimonials incloses a pàgina sencera, continuant el cicle bíblic sense interrupcions. Així, es recorda i a la vegada es demostra que se segueixen complint els preceptes marcats per Déu de celebrar el sopar pasqual. El primer a Egipte va marcar l'inici d'aquesta tradició perpetuada generació rere generació, per això es lliga amb la cerimònia dels seus temps. A més, també s'insisteix en la figura dels nens petits que participen en la preparació i durant el sopar pasqual, acomplint la tasca de perpetuar la cerimònia.

Passant a la qüestió de com es representaven els cicles bíblics de les *haggadot* i la configuració i característiques del seu programa iconogràfic, es pot observar que si bé tenen un estil que encaixa dins del context artístic català, des del segon gòtic lineal a l'italianisme, i una iconografia semblant a l'art de l'època i als programes bíblics cristians, també tenen certes particularitats que fan que siguin uns cicles únics. Així, es pot observar que les *haggadot* segueixen unes característiques generals pròpies dels manuscrits hebreus. La lectura de les escenes, seguint l'ordre de lectura hebrea, es fa de dreta a esquerra i de dalt a baix, igual que la

CONCLUSIONS

direccionalitat dins de la composició de la vinyeta. Aquesta direcció se segueix en la major part dels casos, encara que hi ha algunes escenes en què no es respecta, com les que s'han assenyalat de l'*Haggadà d'Or*. Això pot fer pensar que s'usessin models cristians i que en alguns casos s'oblidés fer la inversió del sentit. Pel que fa a la representació de les figures humanes, hi ha una permissivitat completa en la figuració dels rostres humans –detall que queda alterat, en canvi, en manuscrits hebreus germànics del segle XIII–, però no pas en la figura de Déu. Per substituir-lo es pot representar un àngel –o només una ala–, núvols al cel, rajos daurats i també la mà de Déu –o d'un àngel. En tot cas, sorprèn que cada haggadà utilitzi les seves pròpies estratègies, cosa que confirma que no hi havia un estàndard difós. Sí que coincideixen totes elles, però, a eliminar per complet la presència cristològica, exceptuant l'escena de l'esbarzer ardent de l'*Haggadà Kaufmann*.

Com va assenyalar la historiografia, a més d'aquests trets particulars, en els cicles bíblics també es pot detectar la inclusió d'alguns elements procedents de la literatura jueva, tant del midraix com del Targum, que fa que la iconografia assoleixi un grau d'originalitat i particularitat. Aquests elements de la tradició jueva es poden inserir en el programa iconogràfic com a escena completa, com a motiu iconogràfic dins d'una escena bíblica –ja siguin personatges, objectes, accions...– o també introduint canvis en la seqüència, alterats segons l'associació feta en els textos extrabíblics. La fórmula més utilitzada és la d'incloure aquests petits detalls en les escenes, que es detecten tant en el cicle del Gènesi com en el de l'Èxode, concordants amb algunes fonts jueves, especialment el *Targum de Pseudo-Jonatan*, el *Gènesi Rabbà*, l'*Èxode Rabbà* i el *Séfer ha-Iaixar*. L'haggadà amb més escenes midràixiques és l'*Haggadà Germana*, i també se n'inclou un nombre relativament elevat a l'*Haggadà d'Or* i a l'*Haggadà de Sarajevo*. Sorprèn que la seva inclusió no sigui coincident entre *haggadot*, ni tampoc en les parelles germanes. Això indica el grau de diversitat, segons les fonts i els models dels artífexs, en la incorporació d'elements extrabíblics en les escenes, que podrien ser introduïts a partir d'un model, inspirats per una font escrita o oral. Tampoc no es pot descartar que, en funció de quin detall midràixic s'hagués inclòs en el model, aquest fos incomprès i no es copiés perquè no es detectà que es tractava d'un element extrabíbic o que es considerés un detall massa anecdòtic per incloure'l en una escena amb els personatges principals i els elements narrats a la Bíblia. Tot i la diversitat, hi ha algunes escenes coincidents a totes elles, com per exemple que la quarta plaga es tracti de bèsties salvatges i no dels característics tàvecs dels manuscrits cristians, per raons de traducció i interpretació del text bíbic. S'ha de tenir en compte, però,

CONCLUSIONS

que en manuscrits cristians també es poden trobar escenes d'arrel llegendària, que van ser conegudes pels pares de l'Església gràcies especialment al coneixement dels escrits de Flavi Josep i d'altres autors jueus d'època hel·lenística.

Arran de la representació dels elements llegendaris jueus a les imatges, la historiografia va apuntar que les *haggadot* segurament eren deutores de l'art jueu desenvolupat a l'antiguitat, d'on es va anar mantenint la incorporació del midraix als cicles bíblics. Tot i això, la il·luminació de les *haggadot* catalanes no té un lligam estret amb els cicles bíblics de l'antiguitat tardana i de tradició bizantina. Com s'ha volgut comprovar a la tesi, hi ha coincidències temàtiques i de motius iconogràfics, però el seu nombre no és elevat i la distància estilística i iconogràfica és rellevant, a causa d'aquest lapse geogràfic i temporal amb els hipotètics manuscrits hebreus que degueren existir a l'antiguitat. En relació amb els manuscrits hebreus medievals, la distància entre les diferents escoles regionals també és notable. La coincidència temàtica hi és, però la composició de les escenes i els motius iconogràfics incorporats dins les escenes, també procedents del midraix, no solen ser gaire coincidents. A causa de la proximitat geogràfica, hi hauria més relació amb les *haggadot* castellanques, com l'*Haggadà Hispano-morisca*, que conté un llarg cicle bíblic a pàgina sencera, que no pas amb els manuscrits asquenazites del segle XV. Així, els manuscrits hebreus d'època medieval no sembla que segueixin un prototipus jueu comú. No s'adopta un patró de manera repetitiva, sinó que s'introdueixen variacions remarcables, ocasionant diferències en manuscrits que són pròxims en cronologia i ubicació.

El fet que els cicles bíblics de les *haggadot* es desenvolupin a partir del segle XIII, coincidint amb el sorgiment dels tallers artístics urbans, mostra la connexió amb els manuscrits contemporanis de la zona. Com es pot veure, hi ha similituds compositives, iconogràfiques i estilístiques, si bé amb readaptacions a les necessitats d'un llibre com l'haggadà i dels seus propietaris jueus, com ara el fet de compondre les escenes amb la direccionalitat de dreta a esquerra, substituir la presència de Déu a partir de la representació de núvols, rajos i àngels i eliminar les connotacions cristològiques. La tradició iconogràfica no és llunyana entre les *haggadot* catalanes i obres cristianes dels segles XIII i XIV, encara que tampoc no es pot assenyalar quin model exacte devien haver utilitzat, perquè no se'n conserva cap d'identificat. Així, es pot parlar més d'influències i correspondències iconogràfiques que no pas de models iconogràfics concrets. Pel que fa als models artístics, la historiografia subratlla nexes, entre

CONCLUSIONS

d'altres, amb la *Bíblia Morgan*, bíblies moralitzades, els panells de santa Restituta de Nàpols i els capitells de Monreale. Són, sobretot, models procedents de França, Anglaterra i Itàlia, territoris on, des de mitjan segle XIII, es desenvoluparen rics programes veterotestamentaris, no només en el camp de la miniatura, sinó també en vitrall, pintura mural i escultura. En canvi, en relació al territori català i la península Ibèrica en general, sobtà als investigadors que no hi hagués relacions remarcables amb les *haggadot*, insistint que la tradició de la representació de l'Antic Testament va ser més notable en època romànica i molt menys desenvolupada al gòtic. Tot i això, per restes conservades, es coneixen les pintures murals del Palau Pallejà del carrer Lledó de Barcelona, datades a l'entorn del 1300 dins d'un estil gòtic lineal, conservades al MNAC. Són un testimoni que temes de l'Antic Testament es representaven en la pintura mural barcelonina. Procedents d'una zona pròxima al call de la ciutat, es veu un interès compartit relacionat amb l'Antic Testament o Bíblia hebrea. En concret, en l'escena de la construcció de l'arca de Noè s'observa una correspondència amb la de l'*Haggadà Germana*, amb posicions i gestos dels personatges ben semblants. Tot i això, la presència de Déu que mana la construcció és substituïda pel mateix Noè, que és qui dirigeix les obres a l'haggadà. També el tipus d'arca és el mateix que el de l'*Haggadà d'Or*, la *Germana* i la de *Sarajevo*. Dins del context català resulta ben plausible la hipòtesi que pintors de la cort com Ferrer Bassa confeccionessin *haggadot* per a clients jueus que volguessin tenir un manuscrit ricament miniat pels millors il·luminadors de la cort del moment. Si Ferrer Bassa, o dins del seu cercle, hagués confeccionat una haggadà, igual que la *Guia de Perplexos* per a Menakhem Betsalel, podria haver estat la primera haggadà italianitzant de l'època, i aquesta podria haver estat model d'altres produccions, com la de l'*Haggadà Germana* i d'altres no conservades. També s'ha de tenir present que en el *Saltiri anglocatalà* es van miniar diferents escenes veterotestamentàries, algunes d'elles de temàtica coincident amb les *haggadot*, encara que amb diferents solucions compositives. Per tant, resulta essencial ubicar les *haggadot* catalanes dins del seu context per considerar que no fan falta exclusivament models forans per confeccionar els cicles. Com demostren les pintures murals, queden restes de pintures relacionades amb l'Antic Testament i no era, així, una tradició deserta dins del territori català en època gòtica.

En conclusió, per les poques obres conservades, s'ha de recalcar l'excepcionalitat de les *haggadot* catalanes, ja que ofereixen un ric testimoni del desenvolupament pictòric dels cicles de la Bíblia hebrea en el segle XIV. Tot i que contenen les seves particularitats jueves, que les

CONCLUSIONS

fan tan riques i destacables, també poden ajudar a entendre l'Antic Testament en el context cristià català, tema que cal seguir investigant.

6. BIBLIOGRAFIA

ABRAHAMS, Israel, *Jewish life in the Middle Ages*, New York, The Macmillan Company, 1896.

Actes: 1r Col·loqui d'Història de l'Alimentació a la Corona d'Aragó: Edat Mitjana, vol. 1 i 2, Lleida, Institut d'Estudis Ilerdencs, 1995.

AGUA PÉREZ, Agustín DEL, *El método midrásico y la exégesis del Nuevo Testamento*, Valencia, Editorial Verbo Divino, 1985.

ALCOY PEDRÓS, Rosa, «Mestre de l'Escrivà. Fragment. La resurrecció de Tabita», *Thesaurus Estudis*, Barcelona, Fundació “La Caixa”, 1986, p. 127-129.

ALCOY PEDRÓS, Rosa, «El libro de Horas de la reina María de Navarra: Avance sobre un problema complejo», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, n. 34, 1988, p. 105-134.

ALCOY PEDRÓS, Rosa, «El Mestre de l'Escrivà dels Usatges de Lleida i la cultura pisana dels primer tres-cents», *Quaderns d'Estudis Medievals*, n. 23-24, 1988, p. 120-141.

ALCOY PEDRÓS, Rosa, *La introducció i derivacions de l'italianisme a la pintura gòtica catalana: 1325-1350*, tesi doctoral, Universitat de Barcelona, 1989.

ALCOY PEDRÓS, Rosa, «Jaume Cascalls. Un nombre para el Maestro del Tríptico de Baltimore», *Journal of the Walters Art Gallery*, vol. 48, 1990, p. 93-119.

ALCOY PEDRÓS, Rosa, «Canvis i oscil·lacions en la imatge pictòrica dels jueus a la Catalunya del segle XIV», *Actes: 1r Col·loqui d'Història dels jueus a la Corona l'Aragó*, Lleida, Institut d'Estudis Ilerdencs, 1991, p. 371-392.

ALCOY PEDRÓS, Rosa, «The Artists of the Marginal decorations of the “Copenhagen Maimonides”», *Jewish Art (Sepharad)*, *Journal of the Center for Jewish Art*, Jerusalem, The Hebrew University, 1992, p. 129-139.

ALCOY PEDRÓS, Rosa, «Aspectos formales en la marginalia del Maimónides de Copenhague», *Espacio, tiempo y forma. Serie VII, Historia del arte*, n. 6, 1993, p. 37-64.

ALCOY PEDRÓS, Rosa, «Qüestions sobre la pintura a l'època de Jaume II: a propòsit d'uns Usatges i Constitucions de Catalunya encarregats pel monarca», *Amics de l'Art Romànic, Circular* n. 143, IEC, maig de 1995, p. 196-200.

BIBLIOGRAFIA

ALCOY PEDRÓS, Rosa, «La pintura gòtica catalana», BARRAL I ALTET, Xavier (dir.), *La pintura antiga i medieval a Catalunya*, Col. Art de Catalunya, vol. 8, Barcelona, L'Isard, 1998, p. 136-348

ALCOY PEDRÓS, Rosa, «La il·lustració de manuscrits a Catalunya», BARRAL I ALTET, Xavier (dir.), *Arts del llibre. Manuscrits, gravats, cartells*, Col. Art de Catalunya, vol. 10, Barcelona, L'Isard, 2000, p. 10-149.

ALCOY PEDRÓS, Rosa, *El Retaule de Santa Anna del Castell Reial de Mallorca i els seus mestres: dels Bassa a Destorrents*, [Palma de Mallorca], J. J. de Olañeta, 2000.

ALCOY PEDRÓS, Rosa, «Els il·lustradors del segle XIV i la cultura hebraica», *Ars cataloniae*, vol. 10, Barcelona, L'Isard, 2000, p. 96-97.

ALCOY PEDRÓS, Rosa; ANTÓN REGUERO, E. «Exode», BARRAL I ALTET, Xavier (ed.), *Dictionnaire critique d'iconographie occidentale*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2003, p. 355-359.

ALCOY PEDRÓS, Rosa, «Llibres de cases nobles a Catalunya i al Migdia francès (del 1200 al regnat de Jaume II)», *Viure a palau a l'edat mitjana*, Girona, 2004, p. 182-196.

ALCOY PEDRÓS, Rosa (coord.), *L'art gòtic a Catalunya. Pintura I*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 2005.

ALCOY PEDRÓS, Rosa, «Catalunya sota el signe de Giotto», PLADEVALL I FONT, Antoni (dir.), *L'art gòtic a Catalunya. Pintura I: De l'inici a l'italianisme*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 2005, p. 134-144.

ALCOY PEDRÓS, Rosa, «Ferrer Bassa, un creador d'estil», PLADEVALL I FONT, Antoni (dir.), *L'art gòtic a Catalunya. Pintura I: De l'inici a l'italianisme*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 2005, p. 146-170.

ALCOY PEDRÓS, Rosa, «El pas al segon gòtic lineal», PLADEVALL I FONT, Antoni (dir.), *L'art gòtic a Catalunya. Pintura I: De l'inici a l'italianisme*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 2005, p. 86-96.

ALCOY PEDRÓS, Rosa, «El Salterio triple glosado anglo-catalán. Del siglo XII inglés a Ferrer Bassa», *Medieval*, 7, 2005, p. 46-57.

ALCOY PEDRÓS, Rosa, «Ferrer Bassa y el Salterio anglo-catalán», *El salterio anglo-catalán*, MORGAN, Nigel; ALCOY, Rosa; REINHART, Klaus, Barcelona, M. Moleiro Editor, 2006, p. 57-120.

BIBLIOGRAFIA

ALCOY PEDRÓS, Rosa, «Las miniaturas catalanas, en torno a los salmos y sus narraciones», MORGAN, Nigel; ALCOY, Rosa; REINHART, Klaus, *El salterio anglo-catalán*, Barcelona, M. Moleiro Editor, 2006, p. 207-281.

Rosa ALCOY PEDRÓS, «Del regnat de Jaume II a la Pesta Negra», *L' art Gòtic a Catalunya. Síntesi general. Índex generals*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 2009, p. 84-111.

ALCOY PEDRÓS, Rosa, «Grans qüestions a debat i alguns enigmes sobre les arts figuratives de la Catalunya de Jaume II», *Imatges indiscretas III, L'art a l'època de Jaume II*, Seminari organitzat pel Grup de recerca EMAC Romànic i Gòtic i dirigit per Rosa Alcoy, Universitat de Barcelona (Barcelona, 26 i 27 d'abril i 4 de maig 2011).

ALCOY PEDRÓS, Rosa, *La Catalogna e Bizanzio: del romanico al gotico*, Seriate, La Casa di Matriona, 2014.

ALCOY PEDRÓS, Rosa, «Los referentes de Ferrer y Arnau Bassa en la pintura Italiana: hipótesis sobre sus viajes de formación», *Hortus Artium Medievalium*, vol. 20, Issue 1, 2014, p. 357-371.

ALCOY PEDRÓS, Rosa, «La pintura gòtica als països de parla catalana entre els segles XIV i XV», *Catalan Historical Review*, 8, 2015, p. 135-148.

ALCOY PEDRÓS, Rosa, «Vida quotidiana i art: reflexions, temes i línies de recerca iconogràfica (segles XIV i XV)», PUIG, Neus; VIADER, Montse (ed.), *La vida quotidiana a l'Edat Mitjana. Actes del IV Seminari d'Estudis Medievals d'Hostalric*, Hostalric, Ajuntament d'Hostalric, 2015, p. 55-73.

ALCOY PEDRÓS, Rosa, *La pintura catalana. El gòtic*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 2017.

ALCOY PEDRÓS, Rosa; BARCELÓ PLANA, Alba, «History of a Lost Haggadah. Beyond the Golden Haggadah and the Sister Haggadah», en premsa.

ALEXANDER, Jonathan J. G., «Facsimiles, Copies, and Variations: The Relationship to the Model in Medieval and Renaissance Illuminated Manuscripts», *Retaining the Original: Multiple Originals, Copies, and Reproductions, Studies in the History of Art*, vol. 20, Washington DC, 1989, p. 61-72.

ALEXANDER, Jonathan J. G., *Medieval Illuminators and Their Methods of Work*, New Haven, Yale University Press, 1992.

AL-HAMDANI, B., «The Genesis Scenes on the Romanesque Frescoes of Bagüés», *Cahiers archéologiques*, 23, 1974, p. 169-194.

BIBLIOGRAFIA

- Alimentació i societat a la Catalunya medieval*, Barcelona, Consell Superior d'Investigacions Científiques, 1988.
- ALTURO PERUCHO, Jesús, *El llibre manuscrit a Catalunya: orígens i esplendor*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, 2001.
- AMEISENOWA, Zofja; MAINLAND, W. F., «The Tree of Life in Jewish Iconography», *Journal of the Warburg Institute*, 2, 1939, p. 326-45.
- AMEISENOWA, Zofja, «Eine spanisch-jüdische Bilderbibel um 1400», *Monatsschrift für Geschichte und Wissen-schaft des Judentums*, vol. 81, Breslau, 1937, p. 193-210.
- El Antiguo Testamento en el arte alemán de la Edad Media*, Stuttgart, Institut für Auslandsbeziehungen, 1979.
- ARMENTEROS, Víctor M., *Midrás Tanhuma. Génesis (Edición de S. Buber). Introducción, traducción y notas*, Estella, Editorial Verbo Divino, 2009.
- Art de Catalunya: Ars Cataloniae*, vol. 8, Barcelona, L'Isard, 1997-1999.
- ASSIS, Yom Tov, *The Golden Age of Aragonese Jewry. Community and Society in the Crown of Aragon, 1213-1327*, Oxford & Portland, The Littman Library of Jewish Civilization, 1997.
- AUBERT, Marcel, *Le Vitrail français*, Paris, Editions Mondes, 1958.
- AUBERT, Marcel, *et al.*, *Les Vitraux de Notre-Dame et de la Sainte-Chapelle de Paris*, Paris, Corp. Vitrearum Med. Aevi, 1959.
- AVI-YONAH, Michael, «Le mosaïque juive dans ses relations avec la mosaïque classique», *Colloques internationaux du Centre National de la Recherche scientifique*, Paris, Editions du Centre national de la Recherche scientifique, 29 août- 3 septembre 1963, p. 325-330.
- AVIOZ, Michael, «Moses in the Passover Haggadah», *Horizons in Biblical Theology*, 31, 2009, p. 45-50.
- AVRIL, François, *L'Enluminure à la Cour de France au XIV^e siècle*, Paris, Chêne, 1978. [*Manuscript painting at the Court of France: the Fourteenth Century 1310-1380*, New York, George Braziller, 1978].
- AVRIL, François, *et al.*, *Manuscrits enluminés de la Péninsule Ibérique*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 1983.

BIBLIOGRAFIA

- AVRIL, François, *Dix siècles d'enluminure italienne (VI-XVI siècles)*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 1984, p. 170-171. [Cat. exp.].
- AVRIL, François, *L'enluminure à l'époque gotique 1200-1240*, Paris, Bibliothèque de l'Image, 1995.
- AVRIN, Leila, «The Mocatta Haggadah and Other Works by the Master of the Catalan Mahzor», ROWLAND SMITH, Diana; SALINGER, Peter Shmuel (ed.), *Hebrew Studies: Papers Presented at a Colloquium on Resources for Hebraica in Europe, Held at the School of Oriental and African Studies, University of London, 11-13 September 1989/11-13 Elul 5749*, London, 1991, p. 139-148.
- AYMERICH BASSOLS, Montse, *L'art de la indumentària a la Catalunya del segle XIV*, tesi doctoral, Universitat de Barcelona, 2011.
- BACHER, Wilhelm; LAUTERBACH, Jacob Zallel, «Tanhuma, midrash», *Jewish Encyclopedia*, New York, Funk and Wagnalls Company, 1906, vol. XII, p. 45-46.
- BAER, Yitzhak, *A History of the Jews in Christian Spain*, Philadelphia, Jewish Publication Society of America, 1978.
- BAER, Yitzhak, *Historia de los judíos de la Corona de Aragón (s. XIII y XIV)*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1985.
- BANGO, Isidro G., *Remembering Sepharad: Jewish Culture in Medieval Spain*, Madrid, State Corporation for Spanish Cultural Action Abroad (SEACEX), 2003.
- BAR ILAN, Meir, «The Hand of God: A Chapter in Rabbinic Anthropomorphism», SED RAJNA, Gabrielle (ed.), *Rashi 1040-1990 Hommage a Ephraim E. Urbach*, 1993, p. 321-35.
- BARB, Alfons, «Cain's Murder-Weapon and Samson's Jawbone of an Ass», *Journal of the Warburg & Courtauld Institutes*, 35, 1972, p. 386-389.
- BARCELÓ PLANA, Alba, *Els cicles de l'Antic Testament en la Golden Haggadah (British Library, Add. MS 27210) i el seu context*, treball final del Màster d'Estudis Avançats en Història de l'Art, Universitat de Barcelona, 2013.
- BARCELÓ PLANA, Alba, «El cicle de l'Èxode en l'Haggadà d'Or, una obra catalana a Anglaterra», ALCOY, Rosa (ed.), *Art Fugitiu. Estudis d'art medieval desplaçat*, EMAC, Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 2014, p. 411-422.

BIBLIOGRAFIA

BARCELÓ PLANA, Alba, «Imatges de la quotidianitat a les haggadot catalanes: l'àpat pasqual», PUIG, Neus; VIADER, Montse (ed.), *La vida quotidiana a l'Edat Mitjana. Actes del IV Seminari d'Estudis Medievals d'Hostalric*, Hostalric, 2015, p. 166-173.

BARCELÓ PLANA, Alba, «De pèl i de ploma: escenes de cacera en l'art gòtic de la Corona d'Aragó», PUIG, Neus; VIADER, Montse (ed.), *Històries del dia a dia a l'edat mitjana. Actes del V Seminari d'Estudis Medievals d'Hostalric*, Hostalric, 2017, p. 131-142.

BARCELÓ PLANA, Alba, «Iluminando la décima plaga de Egipto: la muerte de los primogénitos en el programa pictórico de las haggadot medievales catalanas, particularidades e influencias», *Predella*, en premsa.

BARRAL I ALTET, Xavier (ed.), *Dictionnaire critique d'iconographie occidentale*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2003.

BATTERMAN, Michael A., *The Emergence of the Spanish Illuminated Haggadah Manuscript*, tesi doctoral, Northwestern University, 2000.

BATTERMAN, Michael A., «Genesis in Vienna: the Sarajevo Haggadah and the Invention of Jewish Art», AREFORD, David S.; ROWE, Nina A. (ed.), *Excavating the Medieval Image: Manuscripts, Artists, Audiences: Essays in Honor of Sandra Hindman*, Burlington, VT, Ashgate Publishing Company, 2004, p. 309-329.

BEAL, Jane (ed.), *Illuminating Moses: A History of Reception from Exodus to the Renaissance*, Leiden; Boston, Brill, 2014.

BECKER, Udo, *Encyclopedia of Symbols*, London; New York, Continuum, 1992.

BEINART, Haim, *Atlas of Medieval Jewish History*, Israel, Carta, 1992.

BEIT-ARIÉ, Malachi, «How Hebrew Manuscripts are Made», GOLD, Leonard Singer (ed.), *A Sign and a Witness: 2000 Years of Hebrew Books and Illuminated Manuscripts*, New York, New York Public Library; Oxford University Press, 1988, p. 35-46.

BEIT-ARIÉ, Malachi; ZIRLIN, Yael, *The North French Hebrew Miscellany (British Library Add. MS. 11639)*, London, Facsimile Editions, 2003. [facsimil i comentari amb bibliografia, 2 vol.].

BEIT-ARIÉ, Malachi, *Hebrew Codicology: Historical and Comparative Typology of Hebrew Medieval Codices based on the Documentation of the Extant Dated Manuscripts from a Quantitative Approach, Pre-publication*, [En línia] Internet version 0.1 (2012), [Consulta: 29/01/2018]:

[http://web.nli.org.il/sites/NLI/English/collections/manuscripts/hebrewcodicology/Documents/HC%20ENGLISH%20ACCUMULATED%201-5%2019.7.17%20\(Autosaved\).pdf](http://web.nli.org.il/sites/NLI/English/collections/manuscripts/hebrewcodicology/Documents/HC%20ENGLISH%20ACCUMULATED%201-5%2019.7.17%20(Autosaved).pdf)

BIBLIOGRAFIA

- BERGMAN, Robert P., *The Salerno Ivories. Ars Sacra from Medieval Amalfi*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1980.
- BESSEYRE, Marianne; CHRISTE, Yves, *Bíblia. Francès - Bíblia moralizada de Nápoles*, vol. 2 [llibre d'estudis], Barcelona, M. Moleiro, 2009.
- BIANCHI BANDINELLI, Ranuccio, «La composizione del diluvio nella Genesi di Vienna», *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung*, 62, 1955, p. 66-77.
- La Bíblia. Bíblia catalana traducció interconfessional*, Barcelona, Associació Bíblica de Catalunya, Editorial Claret; Societats Bíbliques Unides, 1993.
- BIRK, Karin; TRANSIER, Werner; WENER, Markus (ed.), *The Jews of Europe in the Middle Ages*, Speyer, Historisches Museum der Pfalz Speyer, 2004.
- BLASCO MARTÍNEZ, Asunción, «Médicos y pacientes de las tres religiones (Zaragoza, siglo XIV y comienzos del XV)», *Aragón en la Edad Media*, XII, 1995, p. 153-182.
- BLASCO MARTÍNEZ, Asunción, «La vida quotidiana al Call», *La Catalunya jueva*, 2002, p. 118-141.
- BLASCO ORELLANA, Meritxell, «L'Haggadah de Sarajevo: una joia universal de l'art hebraicocatalà», *Mediterraneum: L'Esplendor de la mediterrània medieval s. XIII-XV*, Barcelona, Lunweg, 2004, p. 261-267.
- BLAU, Ludwig; KOHLER, Kaufmann, «Angelology», *Jewish Encyclopedia*, New York, Funk and Wagnalls Company, 1901, vol. I, p. 583-597.
- BLUM, Pamela Z., «The Middle English Romance "Jacob and Iosep" and the Joseph Cycle of the Salisbury Chapter House», *Gesta*, 8, New York, 1969, p. 18-34.
- BOESPFLUG, François, «Un étrange spectacle: le Buisson ardent comme théophanie dans l'art occidental», *Revue de l'Art*, 97, 1992, p. 11-31.
- BOFARULL SANS, Francisco de Asís, *Los judíos en el territorio de Barcelona (siglos X al XIII): Reinado de Jaime I (1213-1276)*, Barcelona, F. J. Altés, 1910.
- BOHIGAS, Pere, «El repertori de manuscrits catalans», *Estudis Universitaris Catalans*, XII, 1927, p. 411-457.

BIBLIOGRAFIA

- BOHIGAS, Pere, *La ilustración y la decoración del libro manuscrito en Cataluña*, Barcelona, Asociación de bibliófilos de Barcelona, 3 vol., 1965.
- BÖHM, Günter, «Raíces judías de la pintura Cristiana», *Boletín de la Universidad de Chile*, n. 71-72, 1966, p. 90-102.
- BOKSER, Baruch M., *The Origins of the Seder: The Passover Rite and Early Rabbinic Judaism*, Berkeley, University of California Press, 1984.
- BOLÒS I MASCLANS, Jordi, *La vida quotidiana a Catalunya en l'època medieval*, Barcelona, Edicions 62, 2000.
- BORENIUS, T.; TRISTRAM, E. W., *English Medieval Painting*, Florence, Pantheon, 1927.
- BOTO VARELA, Gerardo, «"Monerías" sobre pergamino. La pintura de los márgenes en los códices hispanos bajomedievales (1150-1518)», *Boletín de arte*, n. 28, 2007, p. 23-57.
- BOULGAKOV, Serge, *Le Buisson ardent: aspects de la vénération orthodoxe de la Mère de Dieu: essai d'une interprétation dogmatique*, Lausanne, L'Age d'homme, 1987.
- BRANNER, Robert, *Manuscript Painting in Paris during the Reign of Saint Louis: A Study of Styles*, Berkeley, University of California Press, 1977.
- BRION, Marcel; HEIMANN, Heidi, *The Bible in Art. Miniatures, Drawings, Paintings, and Sculptures inspired by the Old Testament*, London, Phaidon Press, 1956.
- BRODERICK, Herbert R., «Observations on the Creation Cycle of the Sarajevo Haggadah», *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 47, 1984, p. 320-332.
- BRUGGER, Laurence, *La façade de Saint-Étienne de Bourges: Le Midrash comme fondement du message chrétien*, Université de Poitiers, Centre National de la Recherche Scientifique, Centre d'Études Supérieures de Civilisation médiévale, Poitiers, 2000.
- BLUMENKRANZ, Bernhard, *Le Juif médiéval au miroir de l'art Chrétien*, Paris, Études agustiniennes, 1966.
- BUCHER, François, *The Pamplona Bibles: A Facsimile Compiled from Two Picture Bibles with Martyrologies Commissioned by King Sancho el Fuerte of Navarra (1194-1234), Amiens Manuscript Latin 108 and Harburg MS. I, 2 lat. 4*, New Haven; London, Yale University Press, 1970.

BIBLIOGRAFIA

- BUDA, Zsófia, «Heavenly Envoys: Angels in Jewish Art», JARITZ, Gerhard (ed.), *Angels, Devils: The Supernatural and Its Visual Representation (CEU Medievalia)*, Budapest, Central European University Press, 2011, p. 117-134.
- CAMILLE, Michael, *Image on the Edge: the Margins of Medieval Art*, London, Reaktion Bks, 1992
- CAMPS SÒRIA, Jordi, «Dos Temes del cicle de Caïm i Abel del claustre de la catedral de Tarragona», *Lambard*, I, 1985, p. 121-126.
- CAMPS SÒRIA, Jordia, *El Claustre de la Catedral de Tarragona: escultura de l'ala meridional*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1988, p. 36-37.
- CAMPS, Jordi; PAGÈS, Montserrat, *MNAC: guia visual art romànic*, Barcelona, MNAC, 2002.
- CANO PÉREZ, María José, «Descripción paleográfica de tres "aggadot" judeoespañolas (Barcelona, Sarajevo y J. Rylands)», *Anuari de Filologia: Estudis Hebreus i Arameus*, 2002-2003, p. 113-20.
- CANTERA MONTENEGRO, Enrique, «La mujer judía en la España medieval», *Espacio, Tiempo y Forma. Revista de la Facultad de Geografía e Historia. Serie III - Historia Medieval*, n. 16, Madrid, 1989, p. 13-51.
- CANTERA MONTENEGRO, Enrique, *Aspectos de la vida cotidiana de los judíos en la España medieval*, Madrid, UNED, 1998.
- CANTERA MONTENEGRO, Enrique, «La carne y el pescado en el sistema alimentario judío en la España medieval», *Espacio, Tiempo y Forma. Revista de la Facultad de Geografía e Historia. Serie III-Historia Medieval*, n. 16, Madrid, 2003, p. 13-51.
- CANTERA MONTENEGRO, Enrique, «Vida cotidiana de las aljamas judías en la Corona de Aragón y Castilla», *Aragón Sefarad*, vol. I. Estudios, Zaragoza, 2005, p. 191-207.
- CANTERA MONTENEGRO, Enrique, «El pan y el vino en el judaísmo antiguo y medieval», *Espacio, Tiempo y Forma. Revista de la Facultad de Geografía e Historia. Serie III - Historia Medieval*, 19, Madrid, 2006, p. 13-48.
- CARBAJOSA, Ignacio; SÁNCHEZ NAVARRO, Luis (ed.), *Entrar en lo antiguo: acerca de la relación entre Antiguo y Nuevo Testamento*, Madrid, Publicaciones de la Facultad de Teología "San Dámaso", 2007.
- CASANELLAS, Pere; GENDRA, Jordi, *Ritual de l'hagadà de Pasqua: la celebració del sopar pasqual jueu*, Barcelona, Claret, 1997.

BIBLIOGRAFIA

CASANOVAS MIRÓ, Jordi (ed.), *Haggadah de Poblet*, Barcelona; Poblet, Riopiedras; Abadía de Poblet, 1993.

CASTIÑEIRAS, Manuel, «From Chaos to Cosmos: The Creation Iconography in the Catalan Romanesque Bibles», *Arte Medievale*, 2002, p. 35-50.

CAVINESS, Madeline, H., «Biblical Stories in Windows. Were they Bibles for the Poor?», *Paintings on Glass. Studies in Romanesque and Gothic Monumental Art*, Adlershot, Variorum, 1997, p. 103-147.

CAYUELA VELLIDO, Begoña, «*Et sinistra manu capillum eius ad se adducens*. L'adoption d'un motif antique dans l'iconographie du sacrifice d'Abraham», *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, XXXIX, 2008, p. 115-124.

CAYUELA VELLIDO, Begoña, «Ver para creer: la visión como (meta-)tema iconográfico del sacrificio de Isaac», *Románico*, n. 15, 2012, p. 28-35.

CAYUELA VELLIDO, Begoña, *Tradiciones y transmisión iconográfica en el arte altomedieval. La iconografía del sacrificio de Isaac en el arte hispánico (siglos VII al XII)*, tesi doctoral, Universitat de Barcelona, 2013. Disponible en línia:

<http://diposit.ub.edu/dspace/handle/2445/50425>

CHIANELLO, Maria K., *From Oppression to Redemption: A Reexamination of Illuminated Sephardic Haggadot in Thirteenth and Fourteenth-Century Spain*, Thesis for the Degree of Bachelor of Arts in the Department of Art History, University of Oregon, 2012.

CHOMSKI WARCOWICK, Débora, *Cocina judía para celebrar la vida: comidas de fiesta según fuentes hebreas clásicas, la cábala y la tradición*, Gijón, 2009.

CHRISTE, Y; WUËST, F., «La figure de Moïse dans l'art paléochrétien», MARTIN-ACHARD, R. (ed.), *La figure de Moïse. Écriture et relectures*, Genève, Labor et Fides, 1978, p. 99-127.

COCKERELL, Sydney Carlyle, JAMES, M. R., *A book of Old Testament Illustrations of the Middle of the Thirteenth Century*, Cambridge, Roxburghe Club, 1927.

COHEN, Evelyn M., «La Haggadah de Prato», *Shalom*, 6, 1989, p. 29-33.

COHEN, Evelyn M., «The Prato Haggadah: A Repertoire of Medieval Art», *Women's League Outlook*, 60/3, 1990, p. 25-26.

BIBLIOGRAFIA

COHEN, Evelyn M., «L'artista della Haggadah di Prato: Tradizionalista ed innovatore», *Atti del III Convegno di storia della miniature: Il codice miniato, rapporti, tra codice, testo e figurazione*, Firenze, 1992, p. 439-452.

COHEN, Evelyn M., «The decoration», SCHONFIELD, Jeremy (ed.), *The Barcelona Haggadah: An Illuminated Passover Compendium from Fourteenth-Century Catalonia in Facsimile (MS British Library Add. 14761)*, London, London Facsimile Ed., 1992, p. 24-43.

COHEN, Evelyn M., «The "Sister Haggadah" and Its "Poor Relation"», *Proceedings of the Eleventh Journal of World Congress of Jewish Studies*, Jerusalem, World Union of Jewish Studies, 1994, p. 17-24.

COHEN, Evelyn M., «Three Sephardic Haggadot and a Possible Missing Link», HAXEN, Ulf; TRAUTNER-KROMANN, Hanne; GOLDSCHMIDT SALAMON, Karen Lisa (ed.), *Jewish Studies in a New Europe; Proceedings of the Fifth Congress of Jewish Studies in Copenhagen 1994*, Copenhagen, Det Kongelige Bibliotek, 1998, p. 142-51.

COHEN, Evelyn M., «The Artist of the Barcelona Haggadah», *The Late Medieval Hebrew Book in the Western Mediterranean: Hebrew Manuscripts and Incunabula in Context*, Études sur le Judaïsme Médiéval, 65, Leiden, Boston, Brill, 2015, p. 249-265.

COLL ROSELL, Gaspar, «El "Decretum Gratiani" de la British Library de Londres: un manuscrit il·luminat a Barcelona entre 1342 i 1348», *Lambard: Estudis d'art medieval*, n. 6, 1991-1993, p. 265-290.

COLL ROSELL, Gaspar, *Els manuscrits jurídics il·luminats a la primera meitat del segle XIV: el cas dels "Usatges" i l'inici de l'italianisme pictòric a Catalunya*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 1993.

COLL ROSELL, Gaspar, *Manuscrits jurídics i il·luminació: estudi d'alguns còdexs dels usatges i constitucions de Catalunya i del Decret de Gracià: 1300-1350*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1995.

COLL I ROSELL, Gaspar, «La relació preu/valor artístic i social del llibre manuscrit català al segle XIV. Aproximació a un estudi documental», *Acta Historica et Archaeologica Mediaevalia*, vol. 16-17, 1996, p. 215-232.

COLL ROSELL, Gaspar, «La il·luminació de manuscrits a Catalunya durant el segle XIV: aproximació a un estudi documental», *Miscel·lània en homenatge a Joan Ainaud de Lasarte*, vol. I, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1998, p. 327-333.

BIBLIOGRAFIA

COLUNGA CUETO Alberto; NACAR FUSTER, Eloino, *Sagrada Biblia. Versión directa de las lenguas originales*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1986.

COMPANY, Mariona (coord.), *La Catalunya jueva*, Barcelona, Museu d'Història de Catalunya /Ambit, SESA, 2002.

COMPANY, Mariona; HORTA, Assumpció, *La Catalunya jueva: viatge per les terres d'Edom*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, Departament d'Innovació, Universitats i Empresa, Direcció General de Turisme, 2009.

CONTESSA, Andreina, «Arte e midrash. L'illustrazione biblica tra testo e interpretazione», *Cahiers Ratisbonne*, 1997, 2, p. 33-77.

CONTESSA, Andreina, «Noah's Ark on the Two Mountains of Ararat: The Iconography of the Cycle of Noah in the Ripoll and Roda Bibles», *Word & Image*, 2004, 20/4, p. 257-270.

CONTESSA, Andreina, «Un midrash per immagini: l'arca di Noè nell'arte ebraica medievale», CONTESSA, Andreina; FONTANA, Raniero (ed.), *Noè secondo i rabbini. Testi e immagini della tradizione ebraica*, Torino, 2007, p. 85-115.

CONTESSA, Andreina, «La rappresentazione dell'arca dell'alleanza nei manoscritti ebraici e cristiani della Spagna medievale», *Materia Giudaica, Rivista dell'associazione italiana per lo studio del Giudaismo*, 2007, 12, p. 153-160.

CONTESSA, Andreina, «Noah's Ark and the Ark of Covenant in Spanish and Sephardic Medieval Manuscripts», KOGMAN-APPEL Katrin; MEYER Mati (ed.), *Between Judaism and Christianity. Pictorials Playing on Mutual Grounds. Essays in Honor of Prof. Elisabeth (Elisheva) Revel-Neher*, Leiden, Brill, 2009, p. 171-190.

COPPENS, Joseph, *Les harmonies des deux Testaments: essai sur les divers sens des Écritures et sur l'unité de la révélation*, Tournai; Paris, Casterman, 1949.

DALMASES, Núria DE; JOSÉ PITARCH, Antoni, *L'art gòtic*, Història de l'art català, vol. 3, Barcelona, 1984.

DALMASES, Núria DE, *Orfebreria catalana medieval: Barcelona 1300-1500: aproximació a l'estudi*. Monografies de la Secció Històrico-Arqueològica (Institut d'Estudis Catalans), vol. 1, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1992.

DALMASES, Núria DE, *L'esmalteria gòtica a la Corona d'Aragó: Reflexions per a una línia d'estudi: discurs de recepció de Núria de Dalmases i Balañà com a membre numerari de la Secció Històrico-Arqueològica, llegit el dia 19 de desembre de 1996*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1996, p. 6-7.

BIBLIOGRAFIA

DAME, Kim, «Les haggadot catalanes», *L'art gòtic a Catalunya. Pintura I*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 2005, p. 104-109.

DANIÉLOU, Jean, «La typologie d'Isaac dans le christianisme primitif», *Biblica*, 1947, p. 363-393.

DANIÉLOU, Jean, *Sacramentum Futuri: études sur les origines de la typologie biblique*, Paris, Beauchesne, 1950.

De Sefarad: Los judíos de la Corona de Aragón en los siglos XIV y XV, Valencia, Generalitat Valenciana, 1988-1989.

DEISSLER, Alfons, *El Antiguo Testamento y la moderna exégesis católica*, Barcelona, Herder, 1966.

DEUTSCH, Guy N., *Iconographie de l'illustration de Flavius Josèphe au temps de Jean Fouquet*, Leiden, E. J. Brill, 1986.

DIATROPTOV, Pavel D., «Some specifications of the images of Noah's Ark in early Christian art», *Frühes Christentum zwischen Rom und Konstantinopel*, 2006, p. 853-855.

DIDRON, Adolphe Napoléon, *Iconographie chrétienne: histoire de Dieu*, Paris, Imprimerie Royale, 1843.

DÍEZ MACHO, Alejandro (dir.), *Apócrifos del Antiguo Testamento*, 6 vol., Madrid, Cristiandad, 1982-1987.

DÍEZ MACHO, Alejandro (dir.), *Manuscritos hebreos y arameos de la Biblia. Contribución al estudio de las diversas tradiciones del texto del Antiguo Testamento*, Roma, Instituto Patristico Agustiniano, 1971.

DOBELL, Canon J., *et al.*, *The Old Testament in Art: from the Creation of the World to the Death of Moses*, London, Hodder & Stoughton, 1905.

DODI, Amos, *Studies in the Linguistic Tradition of Spanish Jews before the Expulsion*, Beer Sheva, Ben Gurion University, 2002.

DOMÍNGUEZ-BORDONA, Jesús, *Catálogo Exposición de Códices Miniados Españoles*, Madrid, Sociedad Española de Amigos del Arte, 1929.

DOMÍNGUEZ-BORDONA, Jesús, *Manuscritos con pinturas*, vol. I-II, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1933.

BIBLIOGRAFIA

DOMÍNGUEZ-BORDONA, Jesús, *Miniatura. Ars Hispaniae*, vol. XVIII, Madrid, Plus Ultra, 1962.

DUCHET-SUCHAUX, Gaston; PASTOUREAU, Michel, *Guía iconográfica de la Biblia y los Santos*, Madrid, Alianza, 1996.

EPSTEIN, Marc Michael, *Dreams of Subversion in Medieval Jewish Art and Literature*, Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press, 1997.

EPSTEIN, Marc Michael, «Another Flight into Egypt: Confluence, Coincidence, the Cross-cultural Dialectics of Messianism and Iconographic Appropriation in Medieval Jewish and Christian Culture», *Imagining the Self, Imagining the Other; Visual Representation and Jewish-Christian Dynamics in the Middle Ages and Early Modern Period*, Leiden, Brill, 2002, p. 33-52.

EPSTEIN, Marc Michael, *The Medieval Haggadah. Art, Narrative, and Religious Imagination*, New Haven; Connecticut, Yale University Press, 2011.

EPSTEIN, Marc Michael (ed.), *Skies of Parchment, Seas of Ink. Jewish Illuminated Manuscripts*, Princeton – Oxford, Princeton University Press, 2015.

EPSTEIN, Marc Michael; LOEWE, Raphael; SCHONFIELD, Jeremy, *The Brother Haggadah: A Medieval Sephardi Masterpiece in Facsimile*, United Kingdom, Thames Hudson Ltd, 2016.

ERFFA, Hans Martin VON, *Ikonologie der Genesis. Die christlichen Bildthemen aus dem Alten Testament und ihre Quellen. Zweiter Band*, München, Deutscher Kunstverlag, 1995.

ESCANDELL PROUST, Isabel, «Los libros a través de la cancillería real de Jaime II de Aragón (1291-1327)», *Imágenes y promotores en el arte medieval. Miscelánea en homenaje a J. Yarza Luaces*, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, 2001, p. 327-335.

ESCANDELL PROUST, Isabel, «Entre líneas y sombras. Libros y miniaturas en Cataluña (1250-1336)», YARZA LUACES, Joaquín (ed.), *La miniatura medieval en la Península Ibérica*, Murcia, Nausícaä, 2007, p. 95-143.

ESCANDELL PROUST, Isabel, «“La Hagadà d’Or”, revisada. Aproximació al seu context historicoartístic i noves propostes», *Lambard: Estudis d’art medieval*, n. 23, 2011-2012, p. 103-128.

ESCAIOLA I RIFÀ, Gemma, *La il·luminació de manuscrits d'orientació bolonyesa a l'entorn del 1300: el cas de Catalunya*, tesi doctoral, Universitat de Barcelona, 2008.

BIBLIOGRAFIA

ESCHE-BRAUNFELS, Sigrid, «Adamo», *Enciclopedia dell'arte medievale*, ROMANINI Angiola Maria (dir. ed.), Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1991, vol. I, p. 138-145.

ESPAÑOL, Francesca, «La catedral de Lleida: arquitectura y escultura trecentistas», *Actes del Congrés de la Seu Vella de Lleida*, Lleida, Pagès i Editors, 1991, p. 181-213 (nota 205, p. 198-199).

ESPAÑOL, Francesca, «Iconografía antisemita», *Lombard. Estudis d'art medieval*, vol. XXIII, 2012, p. 71-101.

ESTANYOL I FUENTES, Maria Josep, *Els jueus catalans: les seves vivències i influència en la cultura, l'economia i la política dels reialmes catalans*, Barcelona, PPU, 2009.

EVANS, Joan, *English Art 1307-1461*, Oxford History of English Art, 5, Oxford, Clarendon Press, 1949, p. 15-16.

EVDOKIMOV, Paul, *Le buisson ardent*, Paris, P. Lethielleux, 1981.

Exhibition of Hebrew Manuscript and Old Books from the 13th- 17th Centuries, Copenhagen, The Royal Library, 1974.

FABRÉ, Pierre, «Le développement de l'histoire de Joseph dans la littérature et dans l'art au cours des douze premiers siècles», *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, 39, 1921-1922, p. 193-211.

FASSERA, M. «Mano di Dio», CASTELFRANCHI L.; CRIPPA, M. A. (ed.), *Iconografia e arte cristiana*, Milano, San Paolo, 2004, vol. II.

FELDMAN, Louis H., «Josephus' portrait of Jacob», *The Jewish Quarterly Review*, LXXIX, n. 2-3 (October, 1988- January, 1989), p. 101-151.

FELDMAN, Louis H., «The Destruction of Sodom and Gomorrah According to Philo, Pseudo-Philo, and Josephus», *Henoch*, vol. XXIII, 2001, p. 185-198.

FELIU, Eduard, «La cultura hebrea a la Barcelona medieval», *Barcelona quaderns d'història*, 1996, n. 2-3, p. 125-142.

FELIU, Eduard, «Catalunya no era Sefarad. Precisions metodològiques», *La Catalunya jueva*, Barcelona, Àmbit, Museu d'Història de Catalunya, 1997, p. 25-35.

FINCH, Julia A., *Bibles en Images: Visual Narrative and Translation in New York Public Library Spencer MS 22 and Related Manuscripts*, tesi doctoral, University of Pittsburgh, 2011.

BIBLIOGRAFIA

- FISHOF, Iris, «A legacy on parchment: the Sassoon Spanish Haggadah», *Israel Museum journal*, 10, 1992, p. 9-14.
- FONTANA, Raniero, «La figura di Noè secondo i rabbini», *Cahiers Ratisbonne*, 5, 1998, p. 58-109.
- FOURNIÉ, Eléonore, *L'iconographie de la Bible historique*, Turnhout, Brepols, 2012.
- FRANCO MATA, María Ángela, *El Génesis y el Éxodo en la cerca exterior del coro de la catedral de Toledo*, Toledo, 1987.
- FRANCO MATA, María Ángela, «Relaciones artísticas entre la Haggadah de Sarajevo y la cerca exterior del coro de la catedral de Toledo», *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, H. del Arte*, t. 6, 1993, p. 65-80.
- FREEHOF, Solomon B., «Home Rituals and the Spanish Synagogue», *Studies in Honor of A. A. Neuman*, Leiden, Brill, 1962, p. 222-227.
- FREEMAN SANDLER, Lucy, *Gothic Manuscripts, 1285–1385*, London; Oxford, Harvey Miller Publishers; Oxford University Press, 1986.
- FRIEDMAN, Mira M., *Hunting Scenes in the Art of the Middle Ages and the Renaissance*, tesi doctoral, Universitat de Tel Aviv, 1978.
- FRIEDMAN, Mira, «A Jewish Motif of the Creation of Man», *Proceedings of the Ninth World Congress of Jewish Studies*, Division D, vol. II, Jerusalem, World Union of Jewish Studies, 1986, p. 1-7.
- FRIEDMAN, Mira, «On the sources of the Vienna Genesis», *Cahiers Archéologiques*, xxxvii, 1987, p. 5-17.
- FRIEDMAN, Mira, «L'arche de Noé de Saint-Savin», *Cahiers de civilisation médiévale*, 40, 1997, p. 123-143.
- FRIEDMAN, Mira, «The Tower of Babel in the Bedford Book of Hours», HELLER, Jan; TALMON, Shemaryahu; HLAVÁČKOVÁ, Hana (ed.), *The Old Testament as Inspiration in Culture*, Třebenice, Mlýn, 2001, p. 111-117.
- FROJMOVIC, Eva, «Jewish Scribes and Christian Illuminators. Interstitial encounters and cultural negotiation», KOGMAN-APPEL Katrin; MEYER Mati (ed.), *Between Judaism and Christianity. Pictorials Playing on Mutual Grounds. Essays in Honor of Prof. Elisabeth (Elisheva) Revel-Neher*, Leiden, Brill, 2009, p. 280-305.

BIBLIOGRAFIA

FROT, Yves, «L'interprétation ecclésiologique de l'épisode du déluge chez les Pères des trois premiers siècles», *Augustinianum*, vol. 26, 1986, p. 335-348.

FRYE, Northrop, *The Great Code: the Bible and Literature*, New York, Routledge & Kegan Paul, 1982.

GÁLLEGO, Julián, «El diluvio universal», *Insula: revista de letras y ciencias humanas*, n. 484-486, 1987, p. 34.

GALVÁN FREILE, Fernando, «Manuscritos iluminados en Sefarad durante los siglos del medievo», *Memoria de Sefarad* Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2002, p. 309-319. [Cat. exp.].

GAREL, Michel, *D'une main forte: Manuscrits hébreux des collections françaises*, Paris, Seuil, Bibliothèque nationale 1991.

GATCH, Milton McCormick, «Noah's raven in Genesis A and the illustrated Old English Hexateuch», *Eschatology and Christian Nurture. Themes in Anglo-Saxon and Medieval Religious Life*, Ashgate, Aldershot, 2000, p. 1-32.

GAUTHIER, Marie-Madeleine, *Émaux de Moyen Âge occidental*, Friburg, Office du Livre, 1972, p. 234-36, 395-96.

GAUTHIER-WALTER, Marie-Dominique, «Joseph, figure idéale du Roi?», *Cahiers Archéologiques*, 38, 1990, p. 25-36.

GAUTHIER-WALTER, Marie-Dominique, *L'Histoire de Joseph*, Bern, Peter Lang, 2003.

GINZBERG, Louis, *The Legends of the Jews*, Philadelphia, Jewish Publication Society of America, vol. I- II, 1946-1947.

GIRAUDET Marie-Jo, *L'hospitalité d'Abraham: exégèse et iconographie, des débuts du christianisme au XIV^e siècle en Occident*, tesi doctoral, Paris IV, 1997.

GIRÓN BLANC, Luis-Fernando (ed.), *Midrás Exodo Rabbah I*, Valencia, Institución San Jerónimo, 1989.

GITAY, Zefira, «The Image of Moses in the Spanish Haggadot», STILLMAN, Yedida K.; STILLMAN, Norman A. (ed.), *From Iberia to Diaspora: Studies in Sephardic History and Culture*, Leiden, Brill, 1999, p. 515-524.

GLASS, Dorothy F., *Romanesque Sculpture in Campania: Patrons, Programs, and Style*, University Park, Pennsylvania State University, 1991, p. 142-148 i 181-195.

BIBLIOGRAFIA

GOLD, Leonard Singer (ed.), *A Sign and a witness: 2000 years of Hebrew books and illuminated manuscripts*, New York, New York Public Library, Oxford University Press, 1988.

GOLDSCHMIDT, Adolph, *Repertorium für Kunstwissenschaft*, XXIII, 1900, p. 333-337.

GOLDSCHMIDT, Ernst Daniel, *The Passover Haggadah, its Sources and History*, Jerusalem, Bialik Institute, 1960. (Philadelphia, 1961).

GOLDSTEIN, David, «La Haggadá de Barcelona», *FMR*, 3, 1990, p. 39-65.

GOLDSTEIN, David, *Hebrew Manuscript Painting*, London; Dover, N.H., British Library, c. 1985.

GOLDSTEIN, David, *Mitologia jueva*, Barcelona, La Magrana, 1991. [Traducció de Manuel de Seabra].

GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, Irene, «Los Ángeles», *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. I, n. 1, 2009, p. 1-9.

GONZÁLEZ HERNANDO, Irene, «La Creación», *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. II, n. 3, 2010, p. 11-19.

GONZÁLEZ HERNANDO, Irene, «El diluvio universal», *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. III, n. 6, 2011, p. 39-49.

GOODENOUGH, Erwin Ramsdell, *Jewish Symbols in the Greco-Roman Period*, vol. VIII, Pagan Symbols in Judaism, New York, Pantheon, 1958.

GOODNICK WESTENHOLZ, Joan (ed.), *Images of Inspiration: The Old Testament in early Christian Art*, Jerusalem, Bible Lands Museum Jerusalem, 2000. [Cat. exp.].

GOOSEN, Louis, *De Abdías a Zacarías: temas del Antiguo Testamento en la religión, las artes plásticas, la literatura, la música y el teatro*, Akal, Madrid, 2006.

GOPPELT, Leonhard, *Typos. Die typologische Deutung des Alten Testaments im Neuen* (Beiträge zur Förderung christlicher Theologie, ser. 2, 43), Gütersloh, Bertelsmann, 1939.

GOTTHEIL, Richard, «Some Hebrew Manuscripts in Cairo», *The Jewish Quarterly Review*, vol. 17, n. 4, jul. 1905, p. 605-655.

GRABAR, André, «Le Thème religieux des fresques de la synagogue de Doura (245-256 après J.-C.)», *Revue de l'Histoire des Religions*, vol. 5, n. 35, 1941, p. 143-192.

BIBLIOGRAFIA

- GRABAR, André, *Les voies de la création en iconographie chrétienne – Antiquité et Moyen Âge*, Paris, Flammarion, 1979.
- GRAUPNER Axel; WOLTER Michael (ed.), *Moses in Biblical and Extra-Biblical Traditions*, Berlin; New York, Walter de Gruyter 2007.
- GRAVES, Robert; PATAI, Raphael, *Los mitos hebreos: El libro del Génesis*, Madrid, Alianza Editorial, 2004 (1986).
- GREENE, John T., «Selected Christian Interpretations of the *Aqedat Izhaq*: literary and artistic trajectories through formative Christianity», CASPI, Mishael M.; GREENE, John T. (ed.), *Unbinding the Binding of Isaac*, Maryland, University Press of America, 2007, p. 7-67.
- GREGORY, Bradley C., «Abraham as the Jewish Ideal: Exegetical Traditions in Sirach 44:19-21», *Catholic Biblical Quarterly*, vol. 70, n. 1, 2008, p. 66-81.
- GROSSMANN, Abraham, «Biblical Exegesis in Spain During the 13th-15th Centuries», *Moreshet Sepharad: The Sephardi Legacy*, vol. 1, Jerusalem, 1992, p. 137-46.
- GUARDIA, Milagros, «La ripresa e i valori semantici della storia di Giuseppe l'ebreo nel primo Duecento: i rilievi di Santa Restituta a Napoli e i suoi precedenti monumentali nella tarda antichità», *Hortus Artium Medievalium*, vol. 21, 2015, p. 230-245.
- GUDIOL CUNILL, Josep, «La creu dels lleonets de la catedral de Tortosa», *Boletín de la Sociedad Castellonense de cultura*, vol. XI, 1930, p. 1-6.
- GUDIOL RICART, Josep; ALCOLEA BLANCH, Santiago, *Pintura gótica catalana*, Barcelona, Ediciones Polígrafa, 1986.
- GUEVARA LLAGUNO, M. Junkal, *Esplendor en la diáspora. La historia de José y sus relecturas en la literatura bíblica y parabíblica*, Estella, Editorial Verbo Divino, 2006.
- GUILLERÉ, Christian, «Les juifs de Gérone au milieu du X^{IV}e siècle», *Temps i espais de la Girona jueva*, Girona, Patronat del Call de Girona, 2011, p. 175-203.
- GUTIÉRREZ BAÑOS, Fernando, *Aportación al estudio de la pintura de estilo gótico lineal en Castilla y León: precisiones cronológicas y corpus de pintura mural y sobre tabla*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2005.
- GUTMANN, Joseph, «Jewish elements in the Paris Psalter», *Marsyas*, vol. VI, 1950-53, p. 42-49.

BIBLIOGRAFIA

GUTMANN, Joseph, «The Jewish origin of the Ashburnham Pentateuch miniatures», *The Jewish Quarterly Review*, New Series 44, 1953, p. 55-72.

GUTMANN, Joseph, «Haggadic Motif in Jewish Iconography», *Eretz-Israel. Archaeological, Historical and Geographical Studies*, 6, 1960, p. 16-22.

GUTMANN, Joseph, «The Second Commandment and the Image in Judaism», *Hebrew Union College Annual*, XXXII, 1961, p. 161-174.

GUTMANN, Joseph, «Jewish Art: Fact or fiction?», *Central Conference American Rabbis Journal*, abril 1964, p. 49-54.

GUTMANN, Joseph, «The Illuminated Medieval Passover Haggadah-Investigations and Research Problems», *Studies in Bibliography and Booklore*, VII, 1965, p. 3-25.

GUTMANN, Joseph, «The Illustrated Jewish Manuscripts in Antiquity – the Present State of the Question», *Gesta*, v, 1966, p. 39-44.

GUTMANN, Joseph, «When Kingdom Comes. Messianic Themes in Medieval Jewish Art», *Art Journal*, XXVII, 1967-1986, p. 168-175.

GUTMANN, Joseph, «Leviathan, Behemoth and Ziz: Jewish Messianic symbols in art», *Hebrew Union College Annual*, vol. XXXIX, 1968, p. 219-230.

GUTMANN, Joseph, «Recent literature on Jewish Art: a critical appraisal», *Jewish Book Annual*, 25, 1968, p. 165-175.

GUTMANN, Joseph, *No graven images: Studies in art and the Hebrew Bible*, New York, Ktav Pub. House, [1971].

GUTMANN, Joseph, «Joseph legends in the Vienna Genesis», *Proceedings of the fifth World Congress of Jewish Studies*, IV, Jerusalem, 1973, p. 181-185.

GUTMANN, Joseph, «Abraham in the Fire of the Chaldeans: A Jewish Legend in Jewish, Christian and Islamic Art», *Frühmittelalterliche Studien*, 7, 1973, p. 342-352.

GUTMANN, Joseph (ed.), *The Dura-Europos Synagogue: A Re-evaluation (1932-1972)*, Missoula, Montana, University of Montana, 1973.

GUTMANN, Joseph, «The Messiah at the Seder», YEIVIN, S. (ed.), *Raphael Mahler Jubilee Volume*, Tel Aviv, Merhavia, 1974, p. 29-38.

GUTMANN, Joseph, «Art as prayer», *Journal of Current Social Issues*, 15, 1978, p. 75-78.

BIBLIOGRAFIA

GUTMANN, Joseph, *Manuscripts hébreux*, Paris, Chêne, 1978.

GUTMANN, Joseph, *Hebrew Manuscript Painting*, London, Chatto & Windus, 1979.

GUTMANN, Joseph, «The Illustrated Midrash in the Dura Synagogue Paintings: a New Dimension for the Study of Judaism», *The American Academy for Jewish Research*, vol. L, 1983, p. 91-104.

GUTMANN, Joseph, «Sources for the Study of Judaism and the Arts», ADAMS, Doug; APOSTOLOS-CAPPADONA, Diane (ed.), *Art as Religious Studies*, New York, Crossroad, 1987, p. 217-224.

GUTMANN, Joseph, «The Sacrifice of Isaac in Medieval Jewish Art», *Artibus et Historiae*, vol. 8, n. 16, 1987, p. 67-89.

GUTMANN, Joseph, «The Dura Europos Synagogue Paintings: The State of Research», LEVINE, Lee I. (ed.), *The Synagogue in Late Antiquity*, Philadelphia, 1987.

GUTMANN, Joseph, «The Dura Europos Synagogue Paintings and their Influence on Later Christian and Jewish Art», *Artibus et historiae*, 17, 1988, p. 25-29.

GUTMANN, Joseph, «The *Testing of Moses*: a Comparative Study in Christian, Muslim and Jewish Art», *Bulletin of the Asia Institute*, New Series, vol. 2, 1988, p. 107-117.

GUTMANN, Joseph, «Jewish Art and Jewish Studies», COHEN, Shaye J. D.; GREENSTEIN, Adward L. (ed.), *The State of Jewish Studies*, Detroit, Wayne State University Press, 1990, p. 193-211.

GUTMANN, Joseph (ed.), *The Dura-Europos Synagogue: A Re-evaluation (1932-1992)*, University of South Florida, 1992.

HACHLILI, Rachel, *Ancient Jewish Art and Archaeology in the Diaspora*, Leiden, Brill, 1998.

Hagadá de Pésaj, Ze'ev Raban: Hagadá de Pésaj, "Betzael", Tel Aviv, Sinai Publishing, 2006.

The Haggadah: Past and Present, Cincinnati, The Library of Hebrew Union College-Jewish Institute of Religion, 1965.

HALPERIN, Dalia Ruth, *Illuminating in Micrography—Between Script and Brush: The Catalan Micrography Mahzor MS Heb 8°6527 in the Jewish National and University Library in Jerusalem*, tesi doctoral, Hebrew University of Jerusalem, 2008.

BIBLIOGRAFIA

HAMMER, Reuven, *The Classic Midrash: Tannaitic Commentaries on the Bible*, New York, Paulist Press, 1995.

HARRIS, Julie, «Polemical Images in the Golden Haggadah, British Library Add. MS 27210», *Medieval Encounters*, 8, 2002, p. 105-122.

HARRIS, Julie, «Good Jews, Bad Jews, and No Jews at All – Ritual Imagery and Social Standards in the Catalan Haggadot», MARTIN, Therese; HARRIS, Julie A. (ed.), *Church, State, Vellum, and Stone: Essays on Medieval Spain in Honor of John Williams*, The Medieval and Early Modern Iberian World, 26, Leiden, Brill, 2005, p. 275-296.

HARRIS, Julie, «Love in the Land of Goshen: Haggadah, History, and the Making of British Library, MS Oriental 2737», *Gesta*, vol. 52, n. 2, 2013, p. 161-180.

HECK, Christian, *L'Échèle céleste dans l'art du moyen âge: une image de la quête du ciel*, Paris, Flammarion, 1997.

HECK, Christian, *Le bestiaire médiéval: l'animal dans les manuscrits enluminés*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2011.

HELLER, Jan; TALMON, Shemaryahu; HLAVÁČKOVÁ, Hana (ed.), *The Old Testament as Inspiration in Culture*, Třebenice, Mlýn, 2001.

HENDERSON, George, «Cain's jaw-bone», *Journal of the Warburg & Courtauld Institutes*, 24, 1-2, 1961, p. 108-114.

HENDERSON, George, «Late-Antique Influences in some English Mediaeval Illustrations of Genesis», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXV, 1962, p. 172-198.

HERNÁNDEZ FERREIRÓS, Ana, «El sacrificio de Isaac», *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. VI, n. 11, 2014, p. 65-78.

HERNÁNDEZ FERREIRÓS, Ana, «Abraham y los tres visitantes», *Base de datos digital de Iconografía Medieval*, Universidad Complutense de Madrid, 2015.

En línea: <https://www.ucm.es/bdiconografiamedieval/abraham-y-los-tres-visitante>

HESSELING, Dirk Christiaan, *Les miniatures de l'Octateuque grec de Smyrne*, Leiden, A.W. Sijthoff, 1909.

HILLGARTH, Jocelyn N., NARKISS, Bezalel, «A list of Hebrew books (1300) and a contract to illuminate manuscripts (1335) from Majorca», *Revue des Études Juives*, III, 1961, p. 297-320.

BIBLIOGRAFIA

HIRSCH, Emil G., *et al.*, «Jacob», *Jewish Encyclopedia*, New York, Funk and Wagnalls Company, 1904, vol. VII, p. 19-24.

HIRSCH, Emil G., *et al.*, «Lot», *Jewish Encyclopedia*, New York, Funk and Wagnalls Company, 1904, vol. VIII, p. 185-187.

HOLTZ, Barry, «Midrash», HOLTZ, Barry (ed.), *Back to the Sources: Reading the Classical Jewish Texts*, New York, Summit Books, 1984, p. 176-211.

HOOGLAND-VERKERK, Dorothy, «Biblical Manuscripts in Rome 400-700 and the Ashburnham Pentateuch», WILLIAMS, John (ed.), *Imaging the Early Medieval Bible*, University Park, PA, 1999, p. 97-120.

HOOGLAND-VERKERK, Dorothy, *Early Medieval Bible Illumination and the Ashburnham Pentateuch*, New York, Cambridge University Press, 2004.

HOURIHANE, Colum (ed.), *Abraham in Medieval Christian, Islamic, and Jewish Art*, Princeton, N. J., Index of Christian Art, Department of Art & Archaeology, Princeton University in association with Penn State University Press, 2013.

The Illuminated Naples Bible (Old Testament): 14th-century manuscript, [New York], Crescent Books, 1979.

ITALIANER, Bruno, *et al.*, *Die Darmstädter Pessach-Haggadah, Codex Orientalis 8 der Landesbibliothek zu Darmstadt*, Leipzig, Verlag Karl W Hiersemann, 1927.

JACOBI, Leor, «The Jewish Bookbinders of Girona», *Materia Giudaica*, XX-XXI, 2015-2016, p. 341-348.

JACOBS, Joseph, *et al.*, «Joseph», *Jewish Encyclopedia*, New York, Funk and Wagnalls Company, 1904, vol. VII, p. 246-253.

JACOBS, Joseph; HOROVITZ, S., «Midrash», *Jewish Encyclopedia*, New York, Funk and Wagnalls Company, 1904, vol. VIII, p. 548-550.

JACOBS, Joseph *et al.*, «Moses», *Jewish Encyclopedia*, New York, Funk and Wagnalls Company, 1905, vol. IX, p. 44-57.

JACOBS, Joseph; OCHSER, Schulim, «Yashar, Sefer Ha-», *Jewish Encyclopedia*, New York, Funk and Wagnalls Company, 1906, vol. XII, p. 588-589.

JACOBS, Joseph; LAUTERBACH, Jacob Zallel, «Yalkut», *Jewish Encyclopedia*, New York, Funk and Wagnalls Company, 1906, vol. XII, p. 585-586.

BIBLIOGRAFIA

- JAMES, M. R., «Illustration of the Bible», *Cambridge Antiquarian Society's Communications*, vol. VII, 1893, p. 31-69.
- JASTROW, Morris, Jr., *et al.*, «Noah Ark», *Jewish Encyclopedia*, New York, Funk and Wagnalls Company, 1902, vol. II, p. 111-113.
- JENSEN, Robin M., «The Offering of Isaac in Jewish and Christian Tradition», *Biblical Interpretation*, vol. 2, n. 1, 1994, p. 85-110.
- John Rylands Library. Exhibition Catalogue of Hebrew Manuscripts*, Manchester, Manchester University Press, 1958.
- JOSEFO, Flavio, *Antigüedades judías*, VARA DONADO, José (ed.), Madrid, Akal, 1997.
- KAUFFMANN, Claus Michael, *The Bible in British Art: 10th to 20th Centuries*, Victoria & Albert Museum, Exhibition September 1977-January 1978, [n.p.], Cowell, 1978. [Cat. exp.].
- KAUFFMANN, Claus Michael, *Biblical imagery in medieval England, 700-1550*, London, Harvey Miller, 2003.
- KAUFMANN, Dávid, «Les cycles d'images du type allemand dans l'illustration ancienne de la Haggada», *REJ*, XXXVIII, 8, 1899, p. 74-102.
- KESSLER, Herbert L., *The Illustrated Bibles from Tours*, Princeton, Princeton University, 1977.
- KESSLER, Edward, *Bound by the Bible. Jews, Christians and the Sacrifice of Isaac*, Cambridge University Press, Cambridge, 2004.
- KIDD, Judith A., *Behind the Image: Understanding the Old Testament in Medieval Art*, Bern; New York, Peter Lang, 2013.
- KITZINGER, Ernst, «The Story of Joseph on a Coptic Tapestry», *The Journal of the Warburg Institute*, I, 1937-38, p. 266-268.
- KLEIN, Elka, *Documents hebraïcs de la Catalunya medieval. Hebrew Deeds of Catalan Jews 1117-1316*, Girona, Publicacions de l'Ajuntament de Girona, 2004.
- KOGMAN-APPEL, Katrin, «Die Modelles des Exoduszyklus der goldenen Haggada (London, British Library, Add. 27210)», *Judentum-Ausblicke und Einsichten: Festgabe für Kurt Schubert zum siebzigsten Geburtstag*, Judentum und Umwelt, 43, Frankfurt am Main, Peter Lang, 1993, p. 269-299.

BIBLIOGRAFIA

KOGMAN-APPEL, Katrin, «Der Exodyszyklus der Sarajevo-Haggada: Bemerkungen zur Arbeitsweise spätmittelalterlicher jüdischer Illuminatoren und ihrem Umgang mit Vorlagen», *Gesta*, vol. 35, n. 2, 1996, p. 111-127.

KOGMAN-APPEL, Katrin, «The Picture Cycles of the Rylands Haggadah and the So-Called Brother Haggadah and their Relation to the Western Tradition of Old Testament Illustration», *Bulletin of the John Rylands Library*, 79, 1997, p. 3-20.

KOGMAN-APPEL, Katrin, «The Sephardic Picture Cycles and the Rabbinic Tradition: Continuity and Innovation in Jewish Iconography», *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 60, 1997, p. 451-482.

KOGMAN-APPEL, Katrin, «Bible Illustration and the Jewish Tradition», WILLIAMS, John W. (ed.), *Imaging the Early Medieval Bible*, University Park and London, Pennsylvania State University Press, 1999, p. 61-96.

KOGMAN-APPEL, Katrin, «Coping with Christian Pictorial Sources: What Did Jewish Miniaturists Not Paint?», *Speculum*, 75, 2000, p. 816-858.

KOGMAN-APPEL, Katrin, «Jewish Art and Non-Jewish Culture: The Dynamics of Artistic Borrowing in Medieval Hebrew Manuscript Illumination», *Jewish History*, vol. 15, n. 3, 2001, p. 187-234.

KOGMAN-APPEL, Katrin, «The Iconography of the Biblical Cycle of the Second Nuremberg and the Yahudah Haggadot: Tradition and Innovation», HELLER, Jan; TALMON, Shemaryahu; HLAVÁČKOVÁ, Hana (ed.), *The Old Testament as Inspiration in Culture*, Třebenice, Mlín, 2001, p. 118-131.

KOGMAN-APPEL, Katrin, «Hebrew Manuscript Painting in Late Medieval Spain: Signs of a Culture in Transition», *Art Bulletin*, 84, 2002, p. 247-272.

KOGMAN-APPEL, Katrin, *Jewish Book Art Between Islam and Christianity: the Decoration of Hebrew Bibles in Medieval Spain*, Leiden, Brill, 2004.

KOGMAN-APPEL, Katrin, *Illuminated Haggadot from Medieval Spain. Biblical Imagery and the Passover Holiday*, University Park, Pennsylvania State University Press, 2006.

KOGMAN-APPEL, Katrin, «Another Look at the Illustrated Sephardic Haggadot: Communal and Social Aspects of the Passover Holiday», *Temps i espai de la Girona jueva, Actes del Simposi Internacional celebrat a Girona 23, 24 i 25 de març de 2009*, Girona, Patronat del call de Girona, 2011, p. 81-101.

BIBLIOGRAFIA

KOGMAN-APPEL, Katrin, «La iluminación de libros hebreos en la Iberia bajomedieval = Hebrew Book Illumination in Late Medieval Iberia», ALFONSO, Esperanza, *et al.* (ed.), *Biblias de Sefarad = Bibles of Sepharad*, Madrid, Biblioteca Nacional de España, 2012, p. 87-123.

KOGMAN-APPEL, Katrin «Une Haggada de Pâques provenant du Midi de la France: le programme des images dans le manuscrit de Londres Add. 14761», *Culture religieuse méridionale: les manuscrits et leur contexte artistique*, Toulouse, Privat, 2016, p. 327-346.

KOGMAN-APPEL, Katrin, «*Calligraphy and Decoration in the Farhi Codex (Sasson collection MS 368, Mallorca, 1366–83)*», URBAN, Afonso Luis; ADELAIDE, Miranda (ed.), *Sephardic Book Art of the 15th Century*, Turnhout, Brepols, 2016, p. 1-20.

KOHLER, Kaufmann; BLAU, Ludwig; «Bat-Ḳol», *Jewish Encyclopedia*, New York, Funk and Wagnalls Company, 1902, vol. II, p. 588-592.

KOHLER, Kaufmann, «Heaven», *Jewish Encyclopedia*, New York, Funk and Wagnalls Company, 1904, vol. VI, p. 298.

KOHLER, Kaufmann; HIRSCH, Emil G., «Creation», *Jewish Encyclopedia*, New York, Funk and Wagnalls Company, 1903, vol. IV, p. 336-340.

KOSHI, Koichi, *Die Genesisminiaturen in der Wiener "Histoire Universelle"*, Wien, Holzhausen, 1973.

KRACHER, Alfred, *Millstätter Genesis und Physiologus Handschrift*, Graz, Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, 1967.

KRAUS, Dorothy; KRAUS Henry, *Las sillerías góticas españolas*, Madrid, Alianza Forma, 1984.

KRIEL, D. M., «Sodoma in Fifth Century Biblical Epic», *Acta classica*, n. 34, 1991, p. 7-20.

KÜNZL, Hannelore, «Zum Problem der Engeldarstellung in der jüdischen Kunst», *Wissenschaftliche Eliten und die nationalsozialistische Juden Verfolgung*, Berlin, Metropol-Verlag, 1999, p. 121-131.

LANDSBERGER, Franz, «The Origin of the Winged Angel in Jewish Art», *Hebrew Union College*, 20, 1974, p. 224-254.

LARCHER, C., *L'actualité chrétienne de l'Ancien Testament d'après le Nouveau Testament*, Paris, Éditions du Cerf, 1962.

LECLERCQ, Jean, «Les traductions de la Bible et la spiritualité médiévale», *The Bible and Medieval Culture*, Lovaina, 1979, p. 263-277.

BIBLIOGRAFIA

- LEFRANÇOIS-PILLON, Louise; LAFOND, Jean, *L'Art du XIV^e siècle en France*, Paris, Albin Michel, 1954, p. 185-238.
- LEVEEN, Jacob, *The Hebrew Bible in Art*, London, Oxford University Press, 1944.
- LEVINE, Etan (ed.), *The Burning Bush: Jewish Symbolism and Mysticism*, New York, Sepher-Hermon Press, 1981.
- LEVY, Bernard S. (ed.), *The Bible in the Middle Ages: its Influence on Literature and Art*, Binghamton, Center for Medieval and Early Renaissance Studies, 1992.
- LEZZI, Maria Teresa, «L'arche de Noé en forme de bateau: naissance d'une tradition iconographique», *Cahiers de civilisation médiévale*, 37, 1994, p. 301-324.
- LIEBL, Ulrike, *Die illustrierten Flavius-Josephus-Handschriften des Hochmittelalters*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 1997.
- LIPTON, Sara, *Images of Intolerance: The Representation of Jews and Judaism in the Bible Moralised*, Berkeley; Los Angeles, University of California Press, 1999.
- LLAMAS, José (ed.), *Biblias medievales romanceadas: Biblia medieval romanceada judío-cristiana: versión del Antiguo Testamento en el siglo XIV, sobre los textos hebreo y latino*, Madrid, Instituto Francisco Suárez, 1950-1955.
- LOADER, James Alfred, «The Sodom Theme in Patristic Literature», *Studia Historiae Ecclesiasticae*, vol. XVI, 1990, p. 98-114.
- LOETSCHER, Hugo, «Der gerechte Noah», *"Du". Kulturelle Monatsschrift*, 23, 1963, p. 2-14.
- LOEWE, Raphael (ed.), *The Rylands Haggadah. A Medieval Masterpiece in Facsimile*, London, Thames and Hudson, 1988.
- LOOSE, Helmuth Nils; HELLENKEMPER, Gisela, *Joseph et ses frères: les mosaïques de Saint-Marc à Venise*, Paris, Le Cerf, 1987.
- LÓPEZ GÓMEZ, A., «Sacrifice», BARRAL I ALTET, Xavier (ed.), *Dictionnaire critique d'iconographie occidentale*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2003, p. 757-760.
- LÓPEZ, Ediberto, «Relectura del Génesis 22: el temprano judaísmo y el cristianismo primitivo, y el sacrificio de Isaac», *Ribla*, vol. 3, n. 40, 2001, p. 62-83.

BIBLIOGRAFIA

- LORÉS I OTZET, Imma, «Aportacions a la iconografia del Gènesi del claustre de la catedral de Girona: el cicle d'Adam i Eva», *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, vol. XXXVIII, MCMXCVI-MCMXCVII, 1996–1997, p. 1540-1541.
- LOWDEN, John, *The Making of the Bible Moralised*, University Park (Pennsylvania), The Pennsylvania State University Press, 2000, 2 vols.
- LOWDEN, John, *The Octateuchs: a Study in Byzantine Manuscript Illustration*, Pennsylvania, Pennsylvania State University Press, 1992, p. 95-102.
- LOWDEN, John, «Concerning the Cotton Genesis and Other Illustrated Manuscripts of Genesis», *Gesta*, XXI, 1992, p. 40-53.
- LUZZATTO, Samuel David, *Catalogue de la bibliothèque de littérature hébraïque et orientale de feu M. Joseph Almanzi*, Padova, 1864, p. 39, n. 328.
- MACÍAS KAPÓN, Uriel, *La cocina judía: leyes, costumbres, y algunas recetas sefardíes*, Madrid, Alymar, 2003.
- MADURELL I MARIMÓN, Josep M., «Encuadernadores y libreros barceloneses judíos y conversos (1322-1458)», *Sefarad*, 21, 1961, p. 300-338.
- MAGDALENA NOM DE DÉU, José Ramón, «The Poblet Haggadah: an unknown fourteenth-century illuminated Sephardi manuscript», *Jewish Art*, 18, 1992, p. 109-116.
- MANN, Vivian B. (ed.), *Jewish Texts on the Visual Arts*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.
- MANN, Vivian B., «Jews and Altarpieces in Medieval Spain», *Uneasy communion: Jews, Christians, and the altarpieces of medieval Spain*, London, Giles, 2010, p. 112-115.
- MANN, Vivian B. «The Unknown Jewish Artists of Medieval Iberia», RAY, Jonathan (ed.), *The Jew in Medieval Iberia, 1100-1500*, Boston, Academic Studies Press, 2011, p. 138-175.
- MARCÓ I DACHS, Lluís, *Los Judíos en Cataluña*, Barcelona, Ediciones Destino, 1985.
- MARGOLIOUTH, George, «Hebrew Illuminated MSS», *The Jewish Quarterly Review*, vol. 20, n. 1, Oct., 1907, p. 118-144.
- MARGOLIOUTH George, *Catalogue of the Hebrew and Samaritan Manuscripts in the British Museum*, London, British Museum, 1965, vol. II.
- MARINI CLARELLI, M. V., «Genesi», ROMANINI, Angiola Maria (dir. ed.), *Enciclopedia dell'arte medievale*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1991-, vol. VI, p. 492-499.

BIBLIOGRAFIA

MARKS, Richard; MORGAN, Nigel J., *The Golden Age of English Manuscript Painting, 1200–1500*, London, Chatto & Windus, 1981.

MARTIN, Henry, *La Miniature française du XIIIe au XVe siècle*, Paris, Librairie Nationale d'Art et d'Histoire [etc.], 1923.

MARTÍN CONTRERAS, Elvira, *La interpretación de la Creación. Técnicas exegéticas en Génesis Rabbah*, Estella, Editorial Verbo Divino, 2002.

MARTÍNEZ SÁIZ, Teresa, *Mekilta de Rabbí Ismael. Comentario rabínico al libro del Éxodo*, Estella, Editorial Verbo Divino, 1995.

MARTÍNEZ SÁIZ, Teresa, *Traducciones arameas de la Biblia. Los Targumim del Pentateuco. I. Génesis*, Estella, Editorial Verbo Divino, 2004.

MARTÍNEZ SÁIZ, Teresa; PÉREZ FERNÁNDEZ, Miguel, *Traducciones arameas de la Biblia. Los Targumim del Pentateuco. II. Éxodo*, Estella, Editorial Verbo Divino, 2011.

MASSONS I RABASSA, Maria Teresa, *Els catalans jueus: una història d'avui, demà i ahir*, Barcelona, Dux, 2010.

MCLAUGHLIN, J. F., EISENSTEIN, Judah David, «Plagues», *Jewish Encyclopedia*, New York, Funk and Wagnalls Company, 1905, vol. x, p. 69-72.

MEISS, Millard, «Italian Style in Catalonia and a Fourteen Century Catalan Workshop», *Journal of the Walters Art Gallery*, 4, 1941, p. 45-87.

MELKER, Saskia R. DE; SCHRIJVER, Elime G. L.; VOOLEN, Edward VAN (ed.), *The Image of the Word, Jewish Tradition in Manuscripts and Printed Books*, Leuven, 1990.

MELLINKOFF, Ruth, *The Horned Moses in Medieval Art and Thought*, Berkeley; Los Angeles; London, University of California Press, 1970.

MENDELSON, Charles J., *et al.*, «Abraham», *Jewish Encyclopedia*, New York, Funk and Wagnalls Company, 1901, vol. I, p. 83-91.

MENTRÉ, Mireille, «Éléments bibliques et non bibliques dans l'iconographie de la Création au XIème siècle», *Bulletin de la Société nationale des antiquaires de France*, Paris, 1986, p. 125-134.

MENTRÉ, Mireille, «L'iconographie des Bibles Romanes catalanes», *Les Cahiers de Saint Michel de Cuxa*, XXI, 1990, p. 101-108.

BIBLIOGRAFIA

MESTRE, Jaime (ed.), *Joyas del Midrásh: 1. Ciclo de Abrahám; 2. Ciclo de Moisés*, Madrid, Caparrós Editores S.L, 2003.

METZGER, Mendel, *La Haggada Enluminée*, tesi doctoral, University of Poitiers, 1961.

METZGER, Mendel, «La matsa dans l'illustration de la Haggada médiévale», *Bulletin de nos Communautés*, vol. 17, 28 mars 1961, p. 9-10.

METZGER, Mendel, «La representation de l'agneau pascal, le Pessa'h dans quelques Haggadoth médiévales», *Bulletin de nos Communautés*, 20^e année, mars 1964.

METZGER, Mendel, «Les illustrations bibliques d'un manuscrit hébreu du Nord de la France (1278-1340 environ)», GALLAIS, Pierre; RION, Yves-Jean (ed.), *Mélanges offerts à René Crozet*, Poitiers, Société d'études médiévales, 1966, p. 1237-1253.

METZGER, Mendel, «Two fragments of a Spanish Fourteenth-century *Haggadah*», *Gesta*, VI, 1967, p. 25-34.

METZGER, Mendel, «L'aide et les risques qu'offrent le décor et l'illustration pour dater et localiser les manuscrits hébreux médiévaux», *Colloques Internationaux du CNRS*, n. 547, La paléographie hébraïque médiévale, Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, septembre 1972, p. 117-123.

METZGER, Mendel, *La Haggadah enluminée. Étude Iconographique et Stylistique des manuscrits enluminés et décorés de la Haggada du XIII au XVII^e siècle. Études sur le judaïsme medieval*, Leiden, Brill, 1973, 2 vol.

METZGER, Mendel; METZGER, Thérèse, *Jewish Life in the Middle Ages. Illuminated Manuscripts of the Thirteenth to the Sixteenth Centuries*, New York, Chartwell Books, 1983. (Fribourg, Office du Livre, 1982).

METZGER, Mendel, METZGER, Thérèse, «Les enluminures du Ms. Add. 11639 de la British Library, un manuscrit hébreu du nord de la France (fin du XIII^e siècle – premier quart du XIV^e siècle. Problèmes iconographiques et stylistiques», *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, vol. XXXIX, 1986, p. 60-113.

METZGER, Thérèse, «Les objets du culte, le sanctuaire du Désert et le Temple de Jérusalem, dans les Bibles hébraïques médiévales enluminées en Orient et en Espagne», *Bulletin of the John Rylands Library*, vol. LII, 1966, p. 397-436; vol. LIII, 1970-1971, p. 167-209.

METZGER, Thérèse, «Le manuscrit enluminé Cod. Hebr. 5 de la Bibliothèque d'Etat à Munich», *Études de Civilisation Médiévale (IX^e – XIII^e siècles)*, Poitiers, 1974, p. 537-552.

BIBLIOGRAFIA

- METZGER, Thérèse, *Exégèse de Rashi et iconographie biblique juive au moyen âge*, Paris-Louvaine, Peeters, 1997.
- MILLAR, Eric G., *An Illuminated Manuscript of La Somme le Roy*, Oxford, Printed for the Roxburghe Club, 1953.
- MILLAR, Eric G., *The Parisian Miniaturist Honoré*, London, Faber, [1959].
- MILLÀS VALLICROSA, Josep M., *Documents hebraïcs de jueus catalans*, Barcelona, Memòries de l'Institut d'Estudis Catalans, 1927.
- MILLÀS VALLICROSA, Josep M., «Los judíos barceloneses y las artes del libro», *Sefarad*, 16, 1956, p. 129-136.
- MIRALLES MACIA, Lorena, «La generación del diluvio según la descripción del Midrás Levítico Rabbá», *Sefarad*, vol. 67, n. 2, 2007, p. 283-309.
- MODONA, Leonello, *Cataloghi dei codici orientali di alcune biblioteche d'Italia*, fascicolo 4, *Catalogo dei codici ebraici della Biblioteca della R. Università di Bologna*, Firenze, Tipografia dei successori Le Monnier, 1889, p. 338.
- MOLINA I FIGUERAS, Joan, «*Lux est umbra futurorum. La recuperación del simbolismo tipológico*», *Arte, devoción y poder en la pintura tardogótica catalana*, Murcia, Universidad de Murcia, 1999, p. 57-116.
- MOLINA FIGUERAS, Joan, «La imagen y su contexto. Perfiles de la iconografía antijudía en la España medieval», *Els jueus a la Girona medieval* (XII cicle de conferències Girona a l'Abast), Girona, Bell-lloc, 2008, p. 33-85.
- MOORE, Clare (ed.), *The Visual Dimension: Aspects of Jewish Art*, Boulder, San Francisco; Oxford, Westview Press, 1993.
- MORA, Victòria, «Les comunitats jueves de Catalunya: les àrees de Barcelona i Tarragona», *La Catalunya jueva*, Barcelona, 2002, p. 37-55.
- MORGAN, Nigel, *Early Gothic Manuscripts 1250-1285. A Survey of Manuscripts. Illuminated in the British Isles*, London, Harvey Miller, 1982-1988.
- MORGAN, Nigel, «Old Testament Illustration in Thirteenth-Century England», *The Bible in the Middle Ages. Its influence on Literature and Art*, Birmingham, Center for Medieval and Early Renaissance Studies, 1992, p. 149-198.

BIBLIOGRAFIA

- MÜLLER, David; SCHLOSSER, Julius VON, *Die Haggadah von Sarajevo*, Viena, A. Hölder, 1898, 2 vols.
- NARKISS, Mordecai, «Haggadah Pesah sefardit me-1300», *Ha-aretz*, 26 de març 1956.
- NARKISS, Bezalel, *The Illustrations to the Haggadah [B.M. ms.27210], and its Relation to other Jewish and Christian Biblical Cycles*, tesi doctoral, University of London, 1963.
- NARKISS, Bezalel, «Medieval Illuminated Haggadot», *Ariel. A Review of the Arts and Sciences in Israel*, n. 14, 1966, p. 35-40.
- NARKISS, Bezalel, «Seder ha-ziyyurim be-haggadat Kaufmann (“The Order of the Illustrations of the Kaufmann Haggadah”)», *Kirjath Sefer*, 42, 1967, p. 104-108.
- NARKISS, Bezalel, «An Illuminated Maimonides Manuscript», *Ariel. A Review of the arts and Sciences in Israel*, n. 21, 1968, p. 51-59.
- NARKISS, Bezalel, «Towards a Further Study of the Ashburnham Pentateuch (Pentateuque de Tours)», *Cahiers archéologiques*, XIX, 1969, p. 45-60.
- NARKISS, Bezalel, *The Golden Haggadah: A Fourteenth-century Illuminated Hebrew Manuscript in the British Museum*, London, British Museum, 1970.
- NARKISS, Bezalel, «Reconstruction of some of the original quires of the Ashburnham Pentateuch», *Cahiers archéologiques*, XXII, 1972, p. 19-38.
- NARKISS, Bezalel, «The Relation Between the Author, Scribe, Massorator and Illustrator in Medieval Manuscripts», *La Paléographie hébraïque médiévale (Colloques internationaux du CNRS, n. 547)*, Paris, Éditions du Centre national de la recherche scientifique, 1974, p. 79-86.
- NARKISS, Bezalel, «A Scheme of the Sanctuary from the Time of Herod the Great», *Journal of Jewish Art*, I, 1974, p. 6-15.
- NARKISS, Bezalel, *Hebrew Illuminated Manuscripts*, Jerusalem, Encyclopaedia Judaica; New York, Leon Amiel, 1974.
- NARKISS, Bezalel, *Hebrew Illuminated Manuscripts in the British Isles. Spanish and Portuguese manuscripts*, Jerusalem; London, Oxford University Press for the Israel Academy of Sciences and Humanities and The British Academy, 1982, 2 vols.
- NARKISS, Bezalel, «On the Zoocephalic Phenomenon in Medieval Ashkenazi Manuscripts», *Norms and Variations in Art. Essays in Honour of Moshe Barasch*, Jerusalem, Magnes Press, 1983, p. 49-62.

BIBLIOGRAFIA

- NARKISS, Bezalel, «Three Jewish Art Patrons in Mediaeval Italy», *Festschrift Rëubern R. Hecht*, Jerusalem, Korén Publishers Jerusalem Ltd., 1984, p. 295-307.
- NARKISS, Bezalel, «Pharaoh is Dead and Living at the Gates of Hell», *Journal of Jewish Art*, 10, 1984, p. 6-13.
- NARKISS, Bezalel, «Manuscritos iluminados hispanohebreos», *La vida judía en Sefarad*, [Madrid], Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Centro Nacional de Exposiciones, 1991, p. 169-196.
- NARKISS, Bezalel, *The Golden Haggadah*, London, The British Library, 1997.
- NARKISS, Bezalel, *El Pentateuco Ashburnham: la Ilustración de códices en la Antigüedad Tardía*, Valencia, Ediciones Patrimonio, 2007.
- NARKISS, Bezalel; SED-RAJNA, Gabrielle, *Index of Jewish Art, Iconographical Index of Hebrew Illuminated Manuscripts*, Jerusalem; Paris, Israel Academy of Sciences and Humanities, vol. 1, 1976; vol. 2, 1981; vol. 3, 1983; vol. 4, 1990; vol. 5, 1994; vol. 6, 1996.
- NEUBAUER, Adolph, *Catalogue of Hebrew Manuscripts in the Bodleian Library and the College Libraries of Oxford*, Oxford; New York, Clarendon Press, vol. 1, 1886; vol. 2, 1906.
- NIRENBERG, David, «Conversion, Sex, and Segregation: Jews and Christians in Medieval Spain», *The American Historical Review*, 107, 2002, p. 1065-1093.
- NORDENFALK, Carl, «Maître Honoré and Maître Pucelle», *Apollo*, 79, 1964, p. 356-364.
- NORDSTRÖM, Carl Otto, «The Water Miracles of Moses in Jewish Legend and Byzantine Art», *Orientalia Suecana*, VII, 1958.
- NORDSTRÖM, Carl Otto, «Rabbinica in frühchristlichen und byzantinischen Illustrationen zum 4. Buch Moses», *Idea and Form. Studies in the History of Art*, Figura N. S. 1, Stockholm, Almqvist & Wiksell, 1959, p. 24-47.
- NORDSTRÖM, Carl Otto, *The Duke of Alba's Castilian Bible. A Study of the Rabbinical Features and the Miniatures*, Upsala, Almqvist & Wiksells, 1967.
- NORDSTRÖM, Carl Otto, «Some Miniatures in Hebrew Bibles», *Syntrhronon*, 2, 1968, p. 89-105.
- The North French Miscellany (British Library MS. Add. 11,639): Studies of the Manuscript and Its Illumination*, London, The British Library, 1996.

BIBLIOGRAFIA

The North French Hebrew Miscellany (Add. MS. 11639): a Promotional Brochure, London, The British Library, 2001.

NUZZO, M., «Mosè», *Enciclopedia dell'arte medievale*, ROMANINI, Angiola Maria (dir. ed.), Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1991-, vol. VIII, p. 529-596.

OAKESHOTT, Walter F., *Sigena: Romanesque Paintings in Spain & the Winchester Bible Artists*, London, Harvey Miller & Medcalf, 1972.

PÄCHT, Otto; ALEXANDER, Jonathan J. G., *Illuminated Manuscripts in the Bodleian Library Oxford*, Oxford, Clarendon P., vol. I, 1966; vol. II, 1970; vol. III, 1973.

PÄCHT, Otto, «A Cycle of English Frescoes in Spain», *Burlington Magazine*, vol. 103, n. 698, may 1961, p. 166-175.

PASTOUREAU, Michel, «Les couleurs de la mort», ALEXANDRE-BIDON D.; TREFFORT C. (dir.), *A Réveiller les morts. La mort au quotidien dans l'Occident médiéval*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1993, p. 97-108.

PAZ MELIÁ, Antonio; PAZ ESPESO, Julián, *Biblia (Antiguo Testamento) traducida del hebreo al castellano por rabí Mose Arragel de Guadalajara (1422-1433) y publicada por el Duque de Berwick y Alba*, Madrid, 2 vol., 1920-1922.

PÉREZ, Joseph, *Historia de una tragedia. La expulsión de los judíos de España*, Barcelona, Crítica, 1993.

PÉREZ FERNÁNDEZ, Miguel, *Los capítulos de Rabbí Eliezer*, Valencia, Institución Bíblica San Jerónimo, 1984.

PÉREZ MONZÓN, Olga, «La procesión fúnebre como tema artístico en la Baja Edad Media», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. 20, 2008, p. 19-30.

PICKERING, Frederick P., *Literature and Art in the Middle Ages*, London, Macmillan, 1970.

PIK WAJS, Galia, «El Midrash y la Hagadá, fuentes de la iconografía bíblica del prólogo miniado de la Hagadá de Sarajevo», *De arte: revista de historia del arte*, 4, 2005, p. 17-34.

PLANAS I MARCÉ, Sílvia, «La vida cotidiana en el call de Girona en el siglo XIV: Nuevas aportaciones documentales», *Juderías y sinagogas de la Sefarad medieval*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2003, p. 253-293.

BIBLIOGRAFIA

- PLANAS, Sílvia; FORCANO, Manuel, *Història de la Catalunya jueva*, Girona, Ajuntament de Girona; Àmbit, 2009.
- PLAZA, Luis María; GALINDO, L. Martín, «Sobre el Pentateuco de Ashburnham», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, t. 6, 1939-1940, p. 161-167.
- PLUMMER, John; COCKERELL, Sydney Carlyle, *Old Testament Miniatures: A Medieval Picture Book with 283 Paintings from the Creation to the Story of David*, New York, G. Braziler, 1969.
- PODZEMSKAÏA, R., «Patriarches», BARRAL I ALTET, Xavier (ed.), *Dictionnaire critique d'iconographie occidentale*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2003, p. 655-657.
- POPPER, William, *The Censorship of Hebrew Books*, New York, KTAV Publishing House, 1969.
- PORCHER, Jean, *L'Enluminure française*, Paris, Arts et métiers graphiques, 1959.
- POST, Chandler R., *A History of Spanish Painting*, vol. II, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1930.
- POST, Chandler R., *A History of Spanish Painting*, vol. III, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1930.
- PRESSOUYRE, Léon, «Tradition chrétienne et iconographie juive: le Serpent d'Airain dans le ms. Add. 11639 de la British Library», DAHAN, Gilbert (ed.), *Les Juifs au regard de l'histoire; mélanges en l'honneur de Bernhard Blumenkranz*, Paris, Picard, 1985, p. 185-194.
- PUTATURO MURANO, Antonella; PERRICCIOLI SAGGESE, Alessandra (a cura di), *La Miniatura in Italia. Dal tardoantico al Trecento con riferimenti al Medio Oriente e all'Occidente europeo*, Napoli, Scientifiche Italiane, Biblioteca Apostolica Vaticana, 2005.
- RABINOWICZ Harry, «The Sassoon Treasures», *The Jewish Quarterly Review*, University of Pennsylvania Press, vol. 57, n. 2, oct. 1966, p. 136-153.
- RADOJČIĆ, S., *Haggadah of Sarajevo*, Beograd, The magazine "Jugoslavija", 1953.
- RAHOLA, Carles, *Els jueus a Catalunya*, Zaragoza, Riopiedras, 2008 (Barcelona, Arnau de Vilanova, 1929).
- RANDALL, Lilian M. C., *Images in the Margins of Gothic Manuscripts*, Berkeley, University of California Press, 1966.

BIBLIOGRAFIA

RAPPOPORT, Angelo S., *Myths and Legends of Ancient Israel*, vol. 1, London, The Gresham Publishing Company Ltd, 1928.

Real Monasterio de Sigena: fotografías 1890-1936, Huesca, Diputación de Huesca, 1997.

RÉAU, Louis, *Iconografía del arte cristiano. Introducción general*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 2000.

RÉAU, Louis, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Antiguo Testamento*, t. 1, vol. 1, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1996.

REGNÉ, Jean, *History of the Jews in Aragon: Regesta and Documents, 1213-1327. Hispania Judaica*, vol. 1, Jerusalem, The Magnes Press & The Hebrew University, 1978.

REINHARDT, Klaus, *Biblioteca bíblica ibérica medieval*, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1986.

RICH ABAD, Anna, *La comunitat jueva de Barcelona entre 1348 i 1391 a través de la documentació notarial*, Barcelona, Fundació Noguera, 1999.

RICH ABAD, Anna, «L'estructura familiar al si del call jueu de Barcelona», *Acta historica et archaeologica mediaevalia*, 22, 2001, p. 411-434.

RICHE, Pierre; LOBRICHON, Guy (dir.), *Le Moyen Âge et la Bible*, Paris, Beauchesne, 1984.

RICHLER, Binyamin (ed.), *Hebrew Manuscripts: A Treasured Legacy*, Cleveland; Jerusalem, Ofeq Institute, 1990.

RICKERT, Margaret, *Painting in Britain: The Middle Ages*, Harmondsworth, Pelican Hist. A, 1954.

RIERA I SANS, Jaume; UDINA I MARTORELL, Frederic, «Els documents en hebreu conservats a l'Arxiu de la Corona d'Aragó», *Miscellania Barcinonensia*, 49, 1978, p. 21-36.

RIERA I SANS, Jaume, «La conflictivitat de l'alimentació dels jueus medievals (segles XII-XV)», *Alimentació i societat a la Catalunya medieval*, Barcelona, 1988, p. 259-310.

RIERA I SANS, Jaume, «Els jueus a Barcelona entre els segles XIII i XIV», *Catalunya Romànica*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 1992, vol. XX, p. 88-91.

RIERA I SANS, Jaume, «Esculls en la història dels jueus», *Afers: fulls de recerca i pensament*, vol. 21, n. 53-54, 2006, p. 137-160.

BIBLIOGRAFIA

- RIERA I SANS, Jaume, «Els jueus dins el context català dels segles XIV i XV», *Lambard: Estudis d'art medieval*, n. 23, 2011-2012, p. 9-41.
- RODRÍGUEZ BARRAL, Paulino, «La dialéctica texto-imagen a propósito de la representación del judío en las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X», *Anuario de Estudios Medievales (AEM)*, 37/1, 2007, p. 213-243.
- RODRÍGUEZ BARRAL, Paulino, *La imagen del judío en la España medieval: el conflicto entre cristianismo y judaísmo en las artes visuales góticas*, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, 2009.
- ROMANINI, Angiola Maria (dir.), *Enciclopedia dell'arte medievale*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1991-, 10 vol.
- ROMANO VENTURA, David, «Cortesianos judíos en la corona de Aragón», *Destierros aragoneses. I. Judíos y Moriscos*, Zaragoza, 1988, p. 401-413.
- ROMANO VENTURA, David, «Els jueus en temps de Pere el Cerimoniós», *Anuario de Estudios Medievales*, annex 24, Barcelona, 1989, p. 113-131.
- ROMERO, Elena, *La ley en la leyenda. Relatos de tema bíblico en las Fuentes hebreas*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto de Filología, 1989, p. 2-44.
- ROSENAU, Helen, «Notes on the Illumination of the Spanish Haggadah in the John Rylands Library», *Bulletin of the John Rylands Library*, 36, 1953-1954, p. 468-483.
- ROSENAU, Helen, «A Note on Judaeo-Christian Iconography», *The Journal of Jewish Studies*, vol. VII, n. 1-2, 1956, p. 79-83.
- ROSENAU, Helen, «Contributions to the Study of Jewish Iconography», *Bulletin of the John Rylands Library*, vol. 38, n. 2, march 1956, p. 466-482.
- ROSENAU, Helen, «Some Jewish influences on Christian Art», *Fourth World Congress of Jewish Studies*, vol. 2, Jerusalem, 1968.
- ROTH, Cecil, «Jewish Antecedents of Christian Art», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 16, n. 1-2, 1953, p. 24-44.
- ROTH, Cecil, *The Haggadah*, London, The Soncino Press, 1959.
- ROTH, Cecil, «The John Rylands Haggadah», *Bulletin of the John Rylands Library*, XLIII, 1960, p. 131-159.

BIBLIOGRAFIA

ROTH, Cecil, *The Sarajevo Haggadah*, London, W. H. Allen, 1963.

ROTH, Cecil, *Jewish Art: an Illustrated History*, London, Vallentine, Mitchell, 1971. [Edició Rev., NARKISS Bezalel (ed.)].

ROWLAND SMITH, Diana, «The Owners», SCHONFIELD Jeremy (ed.), *Barcelona Haggadah: An Illuminated Passover Compendium from Fourteenth-Century Catalonia in Facsimile (MS British Library Add. 14761)*, London, London Facsimile Ed., 1992, p. 55-64.

RUBIÓ I LLUCH, Antoni, *Documents per l'història de la cultura catalana mig-eval*, vol. 2, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1908-1921.

RUIZ I QUESADA, Francesc; NOVELL CARNÉ, Teresa, «Les pintures murals gòtiques del Palau Pallejà de Barcelona», *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, 6, 2002, p. 131-140.

RUIZ I QUESADA, Francesc, «La reutilització d'un espai: les pintures murals gòtiques del Palau Pallejà de Barcelona», *MNAC. Guia visual art gòtic*, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2005, p. 54-55.

RUIZ I QUESADA, Francesc, «Els murals veterotestamentaris del carrer de Lledó de Barcelona», *L'art gòtic a Catalunya. Pintura I: De l'inici a l'italianisme*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 2005, p. 66-67.

Sacred: Books of the Three Faiths: Judaism, Christianity, Islam, London, The British Library, 2007. [Cat. exp.].

SÆBØ, Magne, et al., *Hebrew Bible/ Old Testament: The History of Its Interpretation*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2000.

SÁENZ-BADILLOS, Ángel, «Sobre la exegesis alegórica y mística en el Judaísmo medieval», *Simposio Bíblico Español*, 4/2, 1993, p. 199-216.

SÁENZ-BADILLOS, Ángel; TARGARONA BORRÁS, Judit, *Los judíos de Sefarad ante la Biblia. La interpretación de la Biblia en el Medievo*, Córdoba, El Almendro, 1996.

SALMI, Mario, *Italian Miniatures*, London, Collins, 1957.

SALVINI, Roberto, *The Cloister of Monreale and Romanesque Sculpture in Sicily*, Palermo, Flaccovio, 1962.

SCHAPIRO, Meyer, «Cain's jaw-bone that did the first murder», *The Art bulletin*, 24, n. 3, 1942, p. 205-212.

BIBLIOGRAFIA

SCHAPIRO, Meyer, «The Angel with the Ram in Abraham's Sacrifice: A Paralell in Western and Islamic Art», *Ars Islamica*, vol. 10, 1943, p. 134-147.

SCHAPIRO, Meyer, *Words and Pictures: on the literal and the symbolic in the illustration of a text*, Le Hague, Mouton, 1973.

SCHAPIRO, Meyer, «An Irish-Latin Text on the Angel with the Ram in Abraham's Sacrifice», *Late Antique, Early Christian and Medieval Art: Selected Papers*, vol. 3, London, Chatto and Windus, 1980, p. 307-318.

SCHAPIRO, Meyer, «The Bird's Head Haggadah, An Illustrated Hebrew Manuscript of ca. 1300», *Late Antique, Early Christian and Medieval Art: Selected Papers*, vol. 3, London, Chatto and Windus, 1980, p. 380-388.

SCHAPIRO, Meyer, «The Joseph Scenes on the Maximianus Throne in Ravenna», *Late Antique, Early Christian and Medieval Art: Selected Papers*, vol. 3, London, Chatto and Windus, 1980, p. 34-47.

SCHECHTER, Solomon, ADLER, Elkan N., «Genizah», *Jewish Encyclopedia*, New York, Funk and Wagnalls Company, 1903, vol. v, p. 612-613.

SCHEIBER, Alexander (ed.), *The Kaufmann Haggadah*, Budapest, Hungarian Academy of Sciences, 1957.

SHELLER, Robert W., *Exemplum: Model-Book Drawings and the Practice of Artistic Transmission in the Middle Ages (ca. 900-ca.1470)*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 1995.

SCHILLER, Gertrud, *Iconography of Christian Art*, London, Lund Humphries, vol. 1 i 2, 1971/1972.

SCHONFIELD, Jeremy (ed.), *The Barcelona Haggadah: An Illuminated Passover Compendium from Fourteenth-Century Catalonia in Facsimile (MS British Library Add. 14761)*, London, London Facsimile Ed., 1992.

SCHONFELD, Jeremy (ed.), *La Biblia de Alba*, Madrid, Fundación Amigos de Sefarad, 1992.

SCHUBERT, Kurt, «Jewish Traditions in Christian Painting Cycles: The Vienna Genesis and the Ashburnham Pentateuch», SCHRECKENBERG, H.; SCHUBERT, K. (ed.), *Jewish Historiography and Iconography in Early Medieval Christianity*, Minneapolis, Fortress Press, 1992, p. 211-260.

- SCHUBERT, Ursula, «Eine jüdische Vorlage für die Darstellung der Erschaffung des Menschen in der sogenannten Cotton-Genesis-Rezension?», *KAIROS*, Heft 1/ Jahrgang, 1975, p. 1-10.
- SCHUBERT, Ursula, «Die Erschaffung Adams in einer spanischen Haggadah-Handschrift des 14. Jahrhunderts (Br. Mus. Or. 2884) und ihre spätantike jüdische Bildvorlage», *KAIROS*, 18, 1976, p. 213-217.
- SCHUBERT, Ursula, «Egyptian Bondage and Exodus in the Ashburnham Pentateuch», *Journal of Jewish Art*, 5, 1978, p. 29-44.
- SCHRECKENBERG, Heinz, *Jewish Historiography and Iconography in Early Medieval Christianity*, Assen, Van Gorcum; Minneapolis, Fortress Press, 1992.
- SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago, *Iconografía Medieval*, Lizarra, Etor, 1988.
- SED-RAJNA, Gabrielle, «Les moyens auxiliaires pour l'identification des écoles de scribes des manuscrits hébreux», *Colloques Internationaux du CNRS*, n. 547, La paléographie hébraïque médiévale, Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, septembre 1972, p. 65-70.
- SED-RAJNA, Gabrielle, «Manuscrits enluminés», BLUMENKRANZ, Bernhard (dir.), *Art et archéologie des Juifs en France médiévale*, Toulouse, Privat, Editeur, 1980, p. 159-186.
- SED-RAJNA, Gabrielle, «The Paintings of the London Miscellany British Library Add. MS 11639», *Journal of Jewish Art*, vol. IX, 1982, p. 18-30.
- SED-RAJNA, Gabrielle, *Le Mahzor enluminé. Les voies de formation d'un programme iconographique*, Leiden, E. J. Brill, 1983.
- SED-RAJNA, Gabrielle, «Further thoughts on an early illustrated pentateuch», *Journal of Jewish Art*, vol. X, 1984, p. 29-31.
- SED-RAJNA, Gabrielle, «Sur l'origine de quelques enluminures juives du moyen-âge», *Journal of Jewish Studies*, 36, 1985, p. 175-184.
- SED-RAJNA, Gabrielle, «Ateliers de manuscrits hébreux dans l'Occident médiéval», BARRAL I ALTET, Xavier (ed.), *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Age*, vol. 1, *Les hommes*, Paris, Picard, 1986, p. 339-452.
- SED-RAJNA, Gabrielle, *The Hebrew Bible in Medieval Illuminated Manuscripts*, New York, Rizzoli, 1987.
- SED-RAJNA, Gabrielle, «La danse de Miriam», *Artibus et Historiae*, 17, 1988, p. 49-54.

BIBLIOGRAFIA

SED-RAJNA, Gabrielle (ed.), *The Kaufmann Haggadah: a 14th Century Hebrew Manuscript from the Oriental Collection of the Library of the Hungarian Academy of Sciences*, Budapest, Kultura International, 1990. [suplement adjunt de l'edició facsímil].

SED-RAJNA, Gabrielle, «Le merveilleux dans la littérature rabbinique et dans l'art juif du Moyen Age», *Démons et merveilles au Moyen Age, Actes du IVe Colloque International*, Nice, Université de Nice-Sophia Antipolis, 1990, p. 80-95.

SED-RAJNA, Gabrielle, «Hebrew Manuscripts of Fourteenth-Century Catalonia and the Workshop of the Master of St. Mark», *Jewish Art*, vol. 18, 1992, p. 117-128.

SED-RAJNA, Gabrielle, *Les manuscrits hébreux enluminés des bibliothèques de France*, Leuven, Peeters, 1994.

SED-RAJNA, Gabrielle, «Haggadah and Aggadah: Reconsidering the Origins of the Biblical Illustrations in Medieval Hebrew Manuscripts», *Byzantine East, Latin West: Art Historical Studies in Honor of Kurt Weitzmann*, Princeton, Dept. of Art and Archaeology, Princeton University, 1995, p. 415-423.

SED-RAJNA, Gabrielle, «Haggadah», *Oxford Art Online – Grove Art Online*, Oxford University Press, 1996.

SED-RAJNA, Gabrielle, *L'art juif*, Paris, Citadelles & Mazenod, 1997.

SEPÚLVEDA GONZÁLEZ, M^a de los Ángeles, «El arca de Noé, origen de la iconografía de las siete iglesias en los Beatos», *El barco como metáfora visual y vehículo de transmisión de formas: Actas del Simposio Nacional de Historia del Arte (CEHA) de 1985*, Málaga, Universidad de Málaga, 1987, p. 363-384.

SHALEV-EYNI, Sarit, «The Rebirth of Pharaoh's Daughter in Finding Moses», *Rimonim*, 5, 1996.

SHALEV-EYNI, Sarit, «Jerusalem and the Temple in Hebrew Illuminated Manuscripts: Jewish Thought and Christian Influence», *L'interculturalità dell'ebraismo*, Ravenna, Longo, 2004, p. 173-191.

SHALEV-EYNI, Sarit, «The Antecedents of the Padua Bible and its Parallels in Spain», *Arte medievale*, n. 2, 2005, p. 83-94.

SHALEV-EYNI, Sarit, «Purity and Impurity. The Naked Woman Bathing in Jewish and Christian Art», *Between Judaism and Christianity. Art Historical Essays in Honor of Elisheva Revel-Neher*, Leiden, Brill, 2009, p. 191-213.

BIBLIOGRAFIA

- SHALEV-EYNI, Sarit, *Jews Among Christians: Hebrew Book Illumination from Lake Constance*, Harvey Miller Publishers, London, 2010.
- SHALEV-EYNI, Sarit, «Who are the Heirs of the Hebrew Bible? Sephardic Visual Historiography in a Christian Context», *Medieval Encounters*, 16, 2010, p. 23-63.
- SHANI, Raya Y., «Noah's Ark and the Ship of Faith in Persian Painting from the Fourteenth to the Sixteenth Century», *Jerusalem Studies in Arabic and Islam*, vol. 27, 2002, p. 127-203.
- SIERRA, Sergio J., «Hebrew Codices with Miniatures Belonging to the University Library of Bologna», *The Jewish Quarterly Review*, vol. 43, n. 3, January 1953, p. 229-247.
- SILBER, Rabbi David, *A Passover Haggadah: Go Forth and Learn*, Philadelphia, The Jewish Publication Society, 2011.
- SILVER, Daniel Jeremy, *Images of Moses*, New York, Basic Books, Inc., Publishers, 1982.
- SIMON, A., «Abramo», ROMANINI, Angiola Maria (dir. ed.), *Enciclopedia dell'arte medievale*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1991-, vol. I, p. 57-60.
- SINGER, Isidore; THEODOR, J., «Midrash haggadah», *Jewish Encyclopedia*, New York, Funk and Wagnalls Company, 1903, vol. V, p. 550-569.
- SINGER, Isidore; BROYDÉ, Isaac, *et al.*, «Isaac», *Jewish Encyclopedia*, New York, Funk and Wagnalls Company, 1904, vol. VI, p. 616-618.
- SIRAT, Colette, «Le livre hébreu: le rencontre de la tradition juive et l'esthétique française», *Rashi et la culture juive en France du Nord au Moyen Âge*, Dahan, G.; Nahon, G.; Nicolas, E. (ed.), Paris; Louvain, Peeters, 1997, p. 243-259.
- SIRAT, Colette, *Hebrew Manuscripts of the Middle Ages*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.
- SMALLEY, Beryl, *The Study of the Bible in the Middle Ages*, Oxford, Notre Dame University Press, 1952 (2a ed.).
- SMITH, Alison Moore, «The Iconography of the Sacrifice of Isaac in Early Christian Art», *American Journal of Archaeology*, vol. 26, n. 2, 1922, p. 159-173.
- SPEYART VAN WOERDEN, Isabel, «The Iconography of the Sacrifice of Abraham», *Vigiliae Christianae*, vol. 15, (Jan 1, 1961), p. 214-255.

BIBLIOGRAFIA

SPIER, Jeffrey (ed.), *Picturing the Bible: the Earliest Christian Art*, New Haven, Yale University Press, 2007. [Cat. exp. Kimbell Art Museum].

STAHL, Harvey, *The Iconographic Sources of the Old Testament Miniatures, Pierpont Morgan Library, MS 638*, tesi doctoral, Columbia University, 1974.

STAHL, Harvey, «Old Testament Illustration during the Reign of St. Louis: The Morgan Picture Book and the New Biblical Cycles», BELTING, Hans (ed.), *Il medio oriente e l'occidente nell'arte del XIII secolo*, Bologna, Cooperativa Libreria Universitaria Editrice Bologna, 1982, p. 79-94.

STANTON, Anne Rudloff, *The Queen Mary Psalter: Narrative and Devotion in Gothic England*, tesi doctoral, University of Texas, 1992.

STANTON, Anne Rudloff, «The Queen Mary Psalter: A Study of Affect and Audience», *Transactions of the American Philosophical Society*, New Series, 91, 2001, p. 1-287.

STECHOW, Wolfgang, «Jacob Blessing the Sons of Joseph, from Early Christian Times to Rembrandt», *Gazette des Beaux-Arts*, Abril 1943, vol. XXIII, p. 193-208.

STRACK, Hermann Leberecht; STEMBERGER, Günter, *Introducción a la literatura talmúdica y midrásica*, Valencia, Institución San Jerónimo para la Investigación Bíblica, 1989.

STRAZZULLO, Franco, *I due plutei della basilica napoletana di S. Restituta*, Napoli, Arte Tipografica, 2002.

TABORY, Joseph, *JPS Commentary on the Haggadah: Historical Introduction, Translation, and Commentary*, Philadelphia, The Jewish Publication Society, 2008.

TAHAN, Ilana, *Hebrew Manuscripts: The Power of Script and Image*, London, The British Library, 2007, p. 94-97.

TARADACH, Madeleine, *El midrash. Introducció a la literatura midràshica, als targumim i als midrashim*, Barcelona, Facultat de Teologia de Catalunya, 1989.

THOMAS, Marcel, *Le Psautier de Saint Louis: Reproduction des 78 enluminures à plain page du manuscrit latin 10525 de la Bibliothèque nationale de Paris*, Graz, Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1970.

TRISTRAM, Ernest W., *English Medieval Wall Painting: The Thirteenth Century*, London, Oxford Univ. Press, 1950.

BIBLIOGRAFIA

ULRICH, Anna, *Kain und Abel in der Kunst: Untersuchungen zur Ikonographie und Auslegungsgeschichte*, Bamberg, [s.n.], 1981. [Tesi doctoral, Universität Bamberg, 1979/80].

URBACH, Ephraim E., «The Rabbinical Laws of Idolatry in the Second and Third Centuries in the Light of Archaeological and Historical Facts», *Israel Exploration Journal*, 9, 1959, p. 149-165 i 228-245.

Usatges i Constitucions de Catalunya. Lleida segle XIV, Lleida, Ajuntament de Lleida, 1997.

VALDEÓN BARUQUE, Julio, *El chivo expiatorio: Judíos, revueltas y vida cotidiana en la Edad Media*, Valladolid, Ámbito Ediciones, 2000.

VAGAGGINI, Sandra, *La Miniatura fiorentina nei secoli XIV e XV*, Milano; Firenze, Electa, 1952.

VALDEÓN BARUQUE, Julio, *Vida cotidiana en la Edad Media*, Madrid, Dastin, 2007.

VALLS I PUJOL, Esperança, *Els fragments hebreus amb aljames catalanes de l'Arxiu Històric de Girona: Estudi textual, edició paleogràfica i anàlisi lingüística*, tesi doctoral, Universitat de Girona, 2015.

VEGAS MONTANER, Luis, *Génesis Rabbah I (Génesis 1-11). Comentario midrásico al libro del Génesis*, Estella, Editorial Verbo Divino, 1994.

VERDON, Timothy (ed.), *L'Arte e la Bibbia: immagine come esegesi Biblica*, Firenze, Biblia, Associazione Laica di Cultura Biblica, 1992.

La vida judía en Sefarad, Madrid, Ministerio de Cultura, 1992. [Cat. exp.].

WARNER, George, *Queen Mary's Psalter: Miniatures and Drawings by an English Artist of the 14th Century, Reproduced from Royal MS. 2 B. VII in the British Museum*, London, British Museum, 1912.

WEBER, Edouard-Henri, «L'herméneutique christologique d'Exode 3,14, chez quelques maîtres parisiens du XIII^e siècle», *Celui que est. Interprétations juives et chrétiennes d'Ex. 3,14*, Paris, Cerf, 1986, p. 47-101.

WEISS, Daniel H., et al., *The Morgan Crusader Bible*, Luzern, Faksimile Verlag; New York, Pierpont Morgan Library, 1999.

WEITZMANN, Kurt, *Illustrations in Roll and Codex: A Study of the Origin and Method of Text Illustration*, Princeton, N. J., Princeton University Press, 1947.

BIBLIOGRAFIA

- WEITZMANN, Kurt, «Zur Frage des Einflusses jüdischer Bilderquellen auf die Illustration des Alten Testaments», *Mullus, Festschrift Theodor Klauser*, Münster, 1964, p. 401-415.
- WEITZMANN, Kurt, «The Genesis Mosaics of San Marco and the Cotton Genesis Miniatures», DEMUS, Otto (dir.), *The Mosaics of San Marco*, Chicago/London, 1984.
- WEITZMANN, Kurt; KESSLER, Herbert L., *The Cotton Genesis: British Library, Codex Cotton Otho B VI*, Princeton, Princeton University Press, 1986.
- WEITZMANN, Kurt; KESSLER, Herbert L., *The Frescoes of the Dura Synagogue and Christian Art*, Washington DC, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 1990.
- WEITZMANN, Kurt, *The Byzantine Octateuchs*, 2 vol., Princeton (N.J.), Department of Art and Archaeology, Princeton University in association with Princeton University Press, 1999.
- WERBER, Eugen (ed.), *The Sarajevo Haggadah*, Beograd, Prosveta; Sarajevo, Svjetlost, 1988.
- WILKINSON, John, «The Beit Alpha Synagogue Mosaic Towards an Interpretation», *Journal of Jewish Art*, 3-5, 1977-1978, p. 16-28.
- WILLIAMS, John W., *The Illustrations of the León Bible of the Year 960. An Iconographic Analysis*, tesi doctoral, University of Michigan, 1963.
- WILLIAMS, John, «Generaciones Abrahæ: Reconquest Iconography in Leon», *Gesta*, XVI/2, 1977, p. 3-14.
- WILLIAMS, John (ed.), *Imaging the Early Medieval Bible*, Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press, 1999.
- WIRTH, Jean, *Les marges à drôleries des manuscrits gothiques (1250-1350)*, Genève, Droz, 2008.
- WISCHNITZER, Rachel, «Illuminated Haggadahs», *Jewish Quarterly Review*, XIII, 1922-1923, p. 193-218.
- WISCHNITZER, Rachel, *The Messianic Theme in the Paintings of the Dura Synagogue*, University of Chicago Press, Chicago, 1948.
- WITHERS, Benjamin C., *The Illustrated Old English Hexateuch, Cotton Claudius B. IV: the Frontier of Seeing and Reading in Anglo-Saxon England*, London, The British Library; Toronto; Buffalo, University of Toronto Press, 2007.

BIBLIOGRAFIA

WOERDEN, Isabel Speyart VAN, «The Iconography of the Sacrifice of Abraham», *Vigiliae Christianae*, 15, 1961, p. 214-255.

WORMALD, Francis, «Bible Illustration in Medieval Manuscripts», LAMPE, G. W. H. (ed.), *The Cambridge History of the Bible*, vol. 2, Cambridge, Cambridge University Press, 1969, p. 309-337.

YARZA LUACES, Joaquín, «La ilustración del Antiguo Testamento en la última Edad Media española. La Biblia en el arte y en la literatura», *V Simposio Bíblico Español*, 2, 1999, p. 31-80.

YARZA LUACES, Joaquín (ed.), *La miniatura medieval en la Península Ibérica*, Murcia, Nausícaä, 2007, p. 135-136.

YASSIF, Eli, *The Binding of Isaac: Studies in the Development of a Literary Tradition*, Jerusalem, The Magnes Press, 1978.

YERUSHALMI, Yosef Hayim, *Haggadah and History: A Panorama in Facsimile of Five Centuries of the Printed Haggadah from the Collections of Harvard University and the Jewish Theological Seminary of America*, Philadelphia, Jewish Publication Society of America, 1997.

RECURSOS WEB

L'Atlas Catalan, [En línia], Paris, BNF, [Consulta: 2/03/2018]:
<<http://expositions.bnf.fr/ciel/catalan/index.htm>>

The Center for Jewish Art, [En línia], The Hebrew University of Jerusalem, [Consulta: 4/6/2018]: <<http://cja.huji.ac.il/index.php>>

Department of Manuscripts and Institute of Microfilmed Hebrew Manuscripts, [En línia], The National Library of Israel, [Consulta: 4/6/2018]:
<<http://web.nli.org.il/sites/NLI/English/collections/manuscripts/Pages/default.aspx>>

Detailed record for Additional 27210, [En línia], London, The British Library, [Consulta: 1/02/2018]:
<<http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/record.asp?MSID=19108&CollID=27&NStart=27210>>

Detailed record for Oriental 2884, [En línia], London, The British Library, [Consulta: 1/02/2018]:
<<http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/record.asp?MSID=19290&CollID=96&NStart=2884>>

Detailed record for Oriental 1404, [En línia], London, The British Library, [Consulta: 1/02/2018]:
<<http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/record.asp?MSID=19258&CollID=96&NStart=1404>>

Detailed record for Additional 14761, [En línia], London, The British Library, [Consulta: 1/02/2018]:
<<http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/record.asp?MSID=19109&CollID=27&NStart=14761>>

DÉVÉNYI, Kinga (dir.), SAJÓ, Tamás (ed.), *Dávid Kaufmann. Haggadah MS A 422* [En línia], Budapest, Library of the Hungarian Academy of Sciences, 2008, [Consulta: 1/02/2018]:
<<http://kaufmann.mtak.hu/es/ms422/ms422-coll2.htm>>

Els documents hebreus de l'AMGi, [En línia], Ajuntament de Girona, [Consulta: 28/6/2018]:
<http://www.girona.cat/sgdap/cat/recurs_jueus_consulta.php>

JTS The library. The Sylvia and Harry Rebell Digital Collections [En línia], New York, The Jewish Theological Seminary, 2007 [Consulta: 1/2/2018]:
<http://garfield.jtsa.edu:8881/R/?func=dbin-jump-full&object_id=236799&local_base=GEN01>

KTIV, The International Collection of Digitized Hebrew Manuscripts, [En línia], The National Library of Israel, Friedberg Jewish Manuscript Society, [Consulta: 4/6/2018]:
<<http://web.nli.org.il/sites/nlis/en/manuscript>>

BIBLIOGRAFIA

Manuscrits hebreus de l'Arxiu Històric de Girona, [En línia], Generalitat de Catalunya, Arxiu Històric de Girona [Consulta: 1/4/2018]:

<<http://manuscritshebreus.cultura.gencat.cat/manuscrits/consulta?ln=ca>>

The Northern French Miscellany, Detailed record for Additional 11639, [En línia], London, The British Library, [Consulta: 14/02/2017]:

<<https://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/record.asp?MSID=19212&CollID=27&NStart=11639>>

The Prato Haggadah. [En línia], New York, The Jewish Theological Seminary, 2006, [Consulta: 1/02/2018]:

<http://www.jtslibrarytreasures.org/viewer/zifthumbs.php?image=images/Prato_Haggadah_001a&thumbs=prato#>

Sefaria [En línia], [Consulta: 16/03/2018]: <<https://www.sefaria.org/>>

Sfardata [En línia], [Consulta: 4/6/2018]:

<<http://sfardata.nli.org.il/sfardatanew/frmIntroduction.aspx>>

Societat Bíblica de Catalunya; Societat Bíblica d'Eslovènia, *BIBLIJA.net - La Bíblia a Internet*, 2016, [En línia], [Consulta: 2/2018]: <<http://www.biblija.net/biblija.cgi?l=ca>>

7. THE BIBLICAL CYCLE OF THE ILLUMINATED CATALAN HAGGADOT: DRAWING UP SOME CONCLUSIONS

(Chapter 4.3 and general conclusions)

With the aim of disseminating part of this thesis in English, the predominant language of the literature on the topic of the *Haggadot*, the conclusions of this research have been collected and added in English. Furthermore, it is also considered appropriate to include the preceding chapter, which is dedicated to the context, meaning and function, since that is where different ideas that derive from the analysis of the scenes of the biblical cycles are developed.

The study of Hebrew illuminated manuscripts is an absolutely fascinating subject which is complex at the same time, due to the lack of Jewish artistic testimonies during a long period before the 13th century, meaning that a number of questions still remain unsettled. In addition, there must be an approach of the different theoretical ways to deal with the topic related to the creation and development of Jewish art in the Diaspora.

This research concerns the illumination of the Catalan *Haggadot*, a topic which has been previously studied and continues to be studied by researchers from around the world, and hopes to be a small contribution in this wide and complex field. In order to better understand its iconographic programme, the biblical programme of this group of manuscripts has been contextualised in the art of the period and the different factors that might have influenced their creation and configuration have been analysed. Specifically, it should be remembered that the *Haggadah* text is a compilation of biblical texts, rabbinical comments, religious poems and songs related to the exodus of the Israelites from Egypt. The aim of the *Haggadah* is, and was, to commemorate their liberation by virtue of the divine intervention and to show hope of future redemption. Between the 13th and 15th century, the *Passover Haggadah* was one of the most common illuminated manuscripts among the European Jewish communities. In Catalonia, the 14th century, in particular the first half of the century, can be considered a splendid period in the production of illuminated *Haggadot* due to the preserved testimonies which emerged from a particular context. The Jews were the property of the king and as a result they directly depended on royal jurisdiction. Therefore, the politics used by the Catalan monarchs towards the Jews was a determining factor for the communities. As the 14th century progressed, and in

parallel with the demographic and economic crisis, the decrease in royal protection and Christian pressures for the conversion of the Jews caused a drop in the production of Hebrew miniatures. As it is widely known, the Black Death in 1348 was one of the triggering factors of the tumult against the Jews as they were seen as the ones who caused the epidemic and so they became the scapegoat for the discontent of the Christian population. The riots reached their climax in 1391 all over the Catalan territory, which caused the death, conversion and flight of many of the Catalan Jews, in addition to a decrease in the production of manuscripts. Among the Catalan illuminated manuscripts, the *Haggadot*, most of which are dated in the first half of the 14th century, stand out in particular. In their iconographic programme, they integrate full-page biblical cycles at the beginning of the manuscript before the *Haggadah* text begins – although the folios were bound again, they can also be found at the end, or they can be placed on the folios dedicated to the *Haggadah* text. The *Haggadot* with biblical themes which have been included in the research are as follows: *Golden Haggadah* (London, The British Library, MS. Add. 27210), *Sister Haggadah* (London, The British Library, MS. Or. 2884), *Rylands Haggadah* (Manchester, The John Rylands Library, Hebr. MS. 6), *Brother Haggadah* (London, The British Library, MS. Or. 1404), *Sarajevo Haggadah* (Sarajevo, Zemaljski Muzej Bosne and Hercegovine, Sarajevo, MS. 1), *Bologna-Modena Haggadah* (Bologna, Biblioteca Universitaria, MS 2559, Mahzor; and Modena, Biblioteca Estense, Cod. A. K. I. 22 - Or. 92), *Prato Haggadah* (New York, The Jewish Theological Seminary Library), *Kaufmann Haggadah* (Budapest, Magyar Tudományos Akadémia Könyvtára, MS. A 422), *Sassoon Haggadah* (Jerusalem, The Israel Museum, MS. 181/41) and *Barcelona Haggadah* (London, The British Library, MS. Add. 14761).

7.1 CONTEXT, MEANING AND FUNCTION OF THE BIBLICAL PROGRAMME OF THE CATALAN *HAGGADOT*

To analyse the iconographic programme of the Catalan *Haggadot*, besides focusing on the study of each of the biblical scenes which appear in them, it is necessary to discuss the basic subject of the meaning and function of the manuscripts' biblical cycles and connect it with their context. Thus, taking into account the nature of the *Haggadah* book and the historical-cultural and religious environment in which it was created, topics related to its meaning and interpretation, as well as the function of the images within the manuscript are addressed. These are issues that conclusively end the chapter dedicated to the comparative analysis and the creative context of the *Haggadot* and this analysis is related to what is stipulated in the final conclusions of this research.

7.1.1 Meaning, interpretation and reading according to the historical-cultural environment

Interpretation of the full-page biblical cycles in relation to the ceremonial scenes

Although the scenes of the Catalan *Haggadot* can be analysed separately, it is also necessary to do a combined reading of the full-page biblical cycles, including the ritual images located at the end of the cycle, as these must be interpreted as a whole. There is no separation between them, therefore the contemporary ritual scenes follow the biblical cycle as it was a continuous story and should also be interpreted like this. By placing the biblical story first and then adding the ceremonial *Passover* scenes, this demonstrates a willingness to highlight the continuity of time, past and present, through linking the character's life with that of the reader. To this extent, it appears to want to prove how, according to God's laws, the Jewish nation continue to devoutly comply with their precepts since their departure from Egypt. Therefore, the genesis of the first *Seder* is linked to the current and subsequent rituals which will be perpetuated generation after generation. For this reason, it is important to raise children with the content and message that it aims to portray. Moreover, with the representation of the Messianic Temple and the hope of celebrating the next *Passover* meal in Jerusalem, the redeeming nature of the *Haggadot* is emphasised towards a hope for the future. The illumination reflects what is being celebrated at

the *Seder* and demonstrates a graphic record of the fulfilment of the ritual according to the law, showing how the whole family, including the youngest members, are included in the celebration. Consequently, the ritual scenes are the culmination of the biblical cycle, they mark the end. For this reason, it is not strange that in some *Haggadot*, such as the *Sister Haggadah* and the *Sarajevo Haggadah*, full-page ritual images are included at the end of the cycle.¹⁶⁴⁹

The thematic selection

The biblical cycles included in the *Hagaddot* are in chronological order, according to the biblical verses, incorporating, according to chronology and when necessary, scenes derived from the Jewish legends. In the iconographic programmes which include the Genesis and the Exodus cycles, the main episodes pertaining to the different biblical characters are illustrated; Adam and Eve, Cain and Abel, and Noah, Abraham the first patriarch and his nephew Lot and his son Isaac. In the case of Jacob, and especially in the case of Joseph, the number of selected scenes is greater. Furthermore, as it is common in most of the *Haggadot*, the story of Moses is illustrated until the exodus of the nation of Israel from Egypt, because it is what is commemorated in the *Passover* feast. Regarding the scenes from the Genesis, their presence is not as justified as the one in the Exodus, but the representation of the most prominent characters from the first book of the Bible can be interpreted as an example which should be followed or avoided. Consequently, the ancestral story has an educational value for children in the Jewish tradition and in the knowledge surrounding the formation of the nation of Israel. After all, the Genesis is a book about the origin of the world and the Jewish nation who were chosen by God, and it was He who established an alliance with them. The family exaltation, which refers to a gift for the ones who are devoted to God and a punishment for the ungodly ones, is prominent in the story of Genesis as well as in the images. Therefore, the family has a fundamental and basic role at the centre of Jewish life, in which the religious and cultural transmission from generation to generation is very important, especially taking into account the minority nature in the European populations in the Diaspora. Thus, the scenes connected to the Genesis are not alien to a book that is read during a ceremonial family celebration.

¹⁶⁴⁹ It is also important to remember that the *Golden Haggadah* definitely contained more ceremonial scenes on the last illuminated folios, which were probably full-page and were not preserved.

After having discussed this point, the question of why some particular scenes were selected and not others arises. Some are essential scenes of the biblical cycles such as the Creation of Eve, the Flood, the Destruction of Sodom, the Sacrifice of Isaac, Jacob's dream and his wrestling with the angel, Joseph being thrown into the pit by his brothers, Moses and the burning bush and the crossing of the Red Sea, among others. However, there are also some more secondary scenes within the biblical story which usually complement the main ones, such as a number of scenes with Jacob and Joseph from the *Sister Haggadah* cycle. These ones may have been chosen intentionally to emphasise a particular message or because it was copied from a wider cycle concerning the character. Among the chosen scenes, there are some related to expulsions, departures and exoduses,¹⁶⁵⁰ as well as those related to immolations and sacrifices,¹⁶⁵¹ blessings,¹⁶⁵² salvations¹⁶⁵³ and divine punishments.¹⁶⁵⁴ The aim is to illuminate the story of the most important biblical characters from their childhood until their adult life, with episodes related to divine presence and intervention.¹⁶⁵⁵

The case of the configuration and structuring of the Golden Haggadah with regard to the theme

To continue with the issue of thematic selection, the *Golden Haggadah* deserves a special mention since it has a complex iconographic programme with a host of details which can be appreciated when reading two open pages of the manuscript. As it contains four scenes per page, when the book is open there are eight vignettes that have a visual connection and which form narrative lines. The miniatures at the beginning of the text are read in seven bifolios, with a blank bifolio between the ones which are illustrated.¹⁶⁵⁶ M. M. Epstein was the first

¹⁶⁵⁰ As it was shown in the scenes on the expulsion of our first parents from Paradise, Jacob and his brothers going to Egypt, Moses' return to Egypt and the Israelites' departure from Egypt.

¹⁶⁵¹ Among the clearest examples, Cain and Abel's sacrifice, the Sacrifice of Isaac, Joseph's brothers staining his coat could be included.

¹⁶⁵² In the case of the blessings, the scene of Isaac blessing Jacob, Jacob blessing Ephraim and Manasseh and Jacob blessing Egypt are some examples.

¹⁶⁵³ With regards to God's most evident salvations, the scene where Abraham was saved from the fire and the Crossing of the Red Sea can be mentioned.

¹⁶⁵⁴ Among the divine punishments represented in the *Haggadot*, Adam and Eve's work, the Curse of Cain, the Flood, the Curse of Ham, the dispersion at Babel Tower, the Destruction of Sodom, the plagues of Egypt and the Crossing of the Red Sea can be mentioned.

¹⁶⁵⁵ In relation to the characters' stories, moments where there is contact with God are also represented, such as when Abraham is thrown into the fiery furnace and then saved from it, when Jacob wrestles with the angel, when Joseph finds an angel in Dothan, during Moses' test and the burning bush, as well as in Abraham's Hospitality and the Sacrifice of Isaac.

¹⁶⁵⁶ In a later period the remaining original blank folios between the full-page biblical miniatures were filled (fol. 3v-4r, 5v-6r, 7v-8r, 9v-10r, 11v-12r i 13v-14r). They contain a poem with the 54 rules and customs of *Passover*, probably written in the days of rabbi Joav Gallico. Folio 15v includes a cabalistic interpretation of the blessing

researcher who emphasised this point of view beyond the scene per scene study, with the objective of being able to do more general readings of the programme. The author considers that there are connections between the bifolios beyond the aesthetics and composition. It is a well-defined and linked programme, where the elements would be located according to a criterion which is both conceptual and aesthetic.¹⁶⁵⁷ In the other *Haggadot*, this complexity and wealth of the connection between images does not exist, as also the number of scenes, which is usually two per folio, further limits the possibilities.

By reading the bifolios of the *Golden Haggadah*, following as a starting point Epstein's study, it can be observed that there is a thematic element which is repeated in most of the scenes. This element would be integrated in a chronological reading of the Bible and may have been decisive in selecting the episodes of the different characters to be represented. For this reason, certain scenes have been chosen with the aim of following a broad criterion in the different vignettes. The presence of the repeated elements in each of the bifolios is not unique to these though, as they can be also incorporated in the others to a lesser extent. In the first two bifolios, the angel's presence is repeated insistently and, what is more, it is often included in the double scenes. This might be due to the fact that the second scene was added to the main one, thus creating a double scene with the intention of purposely including this motif. As previously mentioned, the angelic presence appears to replace the representation of God and denotes the divine contact of the different characters like Adam and Eve, Cain and Abel, Abraham, Jacob, Joseph and Moses. Inside the first bifolio (**Fig. 667**) the angel appears in four scenes, twice in a double scene, in The Expulsion from Paradise and God's reprimand to Cain once he has killed his brother. Angels also appear when they come from the fire to save Abraham from the fiery furnace and having a feast in the shade of a holm-oak tree in the scene of Abraham's Hospitality appear too. Therefore, it is possible that these scenes were chosen in particular to strengthen the angelic element. Inside the second bifolio (**Fig. 668**), the angel's figure is also shown, where it appears in three vignettes that have a double scene and in a vignette which has only one scene: in the binding of Isaac, Jacob's dream, Jacob's fight against the angel and Joseph on his way to Dothan. Precisely, this Joseph's scene is not the most important one in his

over the wine and the hand washing. NARKISS, B., *The Golden Haggadah*, London, The British Library, 1997, p. 14.

¹⁶⁵⁷ EPSTEIN, Marc M., *The Medieval Haggadah. Art, Narrative, and Religious Imagination*, New Haven; Connecticut, Yale University Press, 2011, pp. 150-177; BARCELÓ PLANA, Alba, *Els cicles de l'Antic Testament en la Golden Haggadah (British Library, Add. MS 27210) i el seu context*, final project of the Master *Estudis Avançats en Història de l'Art*, Universitat de Barcelona, 2013.

life and it is not amply represented in art either, but it may have been chosen in the programme to highlight this element.

With regard to Joseph's story, inside the third bifolio (fol. 6v-7r) (**Fig. 669**), different pieces of clothing are emphasised.¹⁶⁵⁸ Joseph's coat appears in five scenes which are clearly highlighted and two of which are double scenes. As a result, the coat can be seen in the scenes where the brothers stain Joseph's coat with blood when they take it to their father and when Potiphar's wife pulls his cloak. Moreover, in two scenes where Joseph, already as a viceroy, talks to his brothers, a fabric curtain is represented behind the character, unlike the background architecture present in other scenes.¹⁶⁵⁹

In the next bifolio (**Fig. 670**), the element of water is thematically stressed, which appears in four scenes, once in a vignette with a double scene. A river, which can be visually followed continuously from one vignette to another, appears in two scenes. In the first one, Jacob talks to the pharaoh and blesses the country pointing to the fertility of the river Nile, where fishes swimming can be seen. In the second scene, the pharaoh makes people throw the Hebrew newborns into the river, where a newborn who is already dead can be seen. Other scenes related to water appear as well: the moment when Moses is found inside the river and the small stream where the sheeps belonging to Jethro's daughters drink. According to M. M. Epstein,¹⁶⁶⁰ this bifolio confirms the role of water as both a tragedy and a salvation at the same time.

Moving on to the bifolios of the second *Golden Haggadah's* master, elements that homogenise the compositions can also be detected. In the fifth bifolio (**Fig. 671**), it can be observed how the figure of a rod or stick is repeatedly represented by creating lines and dynamism in the composition. The rod appears in the scene of the burning bush, which Moses drops after becoming scared upon seeing the divine miracle and also Moses holds a large spear when he meets his brother Aaron. Furthermore, the stick, in the shape of a large white rod, becomes a snake in front of the Israelites and the pharaoh's magicians. Moses also holds it when he

¹⁶⁵⁸ This was also perceived by M. Epstein (*The Medieval Haggadah...*, p. 161). It is important to also remember that in Joseph's episodes his coat has a fundamental role in his story's development.

¹⁶⁵⁹ The curtain also appears in the scene where Jacob blesses Ephraim and Manasseh.

¹⁶⁶⁰ EPSTEIN, M. M., *The Medieval Haggadah...*, p.166. See also: GROSSMANN, Abraham, «Biblical Exegesis in Spain During the 13th-15th Centuries», *Moreshet Sepharad: The Sephardi Legacy*, vol. 1, Jerusalem, 1992, pp. 137-46; SÁENZ-BADILLOS, Angel, «Sobre la exegesis alegórica y mística en el Judaísmo medieval», *Simposio Bíblico Español*, 4/2, 1993, pp. 199-216.

appears before the pharaoh, who wears a sceptre with a fleur-de-lis at the tip. Another moment is when Aaron holds the rod in the Plague of Blood and all the thin and straight objects which shape the lines in the compositions of the vignettes can be added as well.¹⁶⁶¹ In the folios 12v-13r (**Fig. 672**) of the sixth bifolio, the rod figure appears again in the different plagues, both held by Aaron or Moses. Furthermore, in all of them animals of different nature are shown, whether they are ones which make up the plagues or the ones which suffer the consequences. The sheep and the goat, kosher animals appropriate to celebrate the *Passover* meal and other sacrifices, stand out especially in the scene of the Plague, where they are thrown from the top of a tower.

In addition, in the last bifolio (**Fig. 673**), rods, sticks and other objects are represented by creating diagonal lines in the composition. In addition, the presence of collective groups with members from different ages and genders stands out in the vignettes, which had not been shown in the compositions so far. These masses of people come from the chosen biblical theme, like the moments in which the Israelites leave Egypt, the Egyptian army chasing the Israelites and the Crossing of the Red Sea. In two of them, women carrying their newborns in their arms are shown, representing a maternal bond which is also emphasised in the Plague of the Firstborn when a mother mourns her dead son, as well as in the case of the pharaoh's heir when his weeping nurse also joins in the mourning. In the ritual celebration scenes, a collectivity is also represented by those of different ages and genders carrying out the ritual celebrations, which stresses the family nature of the *Seder*.

Therefore, considering all these aspects, it can be stated that the iconographic programme of the *Golden Haggadah* is well meditated and executed, with the integration of a series of elements which might have been highlighted especially to unify the compositions, and at the same time, to facilitate a reading of the meaning of the scenes and the iconographic programme in general.

¹⁶⁶¹ For example, the rod of the foreman who forces the Israelites to do the forced jobs has a similar size and colour to the other rod which appears in the other scenes; one of the slaves who stirs the mud with a rod and the handles of the Egyptians' hoes who dig in the vignette dedicated to the Plague of Blood.

Subliminal messages

A number of recent studies state that the iconographic wealth of the *Haggadot* has aroused a subliminal reading of the biblical cycles taking into account the context and the relationships between the Jewish community and the Christian nation. This field, which is very attractive, can also become dangerous when overinterpreting things of an iconological nature. Here, three important issues which need to be taken into account are addressed: whether the Israelites and the Egyptians from the biblical cycle are represented as Jews and contemporary Christians, in order to do an association on purpose; whether there is a comparison between Joseph's figure as a good ruler and the pharaoh as an evil tyrant; and whether the scenes which show the departure from Egypt refer to the continuous expulsions of the Jews from different territories, as part of the collective imaginary.

According to some authors, M. Epstein among them, the scenes from the Exodus¹⁶⁶² and in particular those showing the plagues of Egypt, reflect the relationship between the Jews and the Christians in the contemporary period, or at least it is an occasion to emphasise the confrontation between the Gentiles and the Israelites. Before dealing with some conclusions drawn related to this issue, it should be mentioned that the treatment of the Israelites and the Egyptians in the different manuscripts is not the same. In the case of the plagues in the *Golden Haggadah*, the Egyptians' suffering is not as emphasised, although each plague is shown one by one depending on the biblical text. The treatment of the pharaoh and his court is close to the world of the *Usatges and Constitutions of Catalonia*, a relation which has the second miniaturist of the *Haggadah*. Specifically, on folio 67 of the *Usatges*, Ramon Berenguer and Almodis are represented sitting down surrounded by members of the court. This world of the court is also reflected in the *Golden Haggadah*, as in the scenes where the pharaoh is represented, the structural composition is reminiscent of the world of the *Usatges*. Subsequently, in this sense, the artistic background of the second miniaturist makes the codex stand out in comparison with the rest of Catalan *Haggadot*. Both Israelites and Egyptians appear with the same physiognomy and similar characterisation, as it happens in the *Sister*

¹⁶⁶² EPSTEIN, M. M., *The Medieval Haggadah...*, p. 177. Epstein states that the one who made the cycles of the Hebrew manuscripts did not use the Christian images as a copy, but as an attack or as an attempt to subtly demonstrate the change. He does this reading especially in the *Brother Haggadah* and in the *Rylands Haggadah*, analysing that the Israelites are the contemporary Jews, although they usually appear in a similar way to the Egyptians/Christians when it comes to their clothes and characterisation. He mentions that Egyptians and Israelites are metaphors for the Jews and Christians. EPSTEIN, M. M., *The Medieval Haggadah...*, p. 233.

Haggadah, the *Brother Haggadah* and in the *Rylands Haggadah*. Therefore, there are no distinguishing religious signs in the characters of the miniatures.¹⁶⁶³ In the *Sarajevo Haggadah* and in the *Bologna-Modena Haggadah*, instead, Moses and Aaron always wear the characteristic hood, apart from the large number of Israelites who also wear it. They wear a robe with sleeves layered to the elbow, in some cases the side-pieces of white cloth are added, and underneath an undergarment. On their head they wear a hood with a sewn tip forming a funnel. By virtue of the documentation, it is already known that, aside from the hood which covered their head, the Jews had to wear a yellow and red badge.¹⁶⁶⁴ This differentiation in clothes with the intention of characterising the Jews to differentiate them was announced by the edict of the Fourth Council of the Lateran of 1215, although it arrived in the European territories with a different level of flexibility. As far as the badge is concerned, it is not present in any Catalan *Haggadah*, which could mean that there was more lenience in that period or that the Jews did not want to be represented with such dismissive features.¹⁶⁶⁵ In any case, in the manuscripts the main characters are depicted because of their placement in the scene and their characteristic attributes, like the pharaoh's crown and Moses' and Aaron's rod. Thus, the intention of representing the ancient Israelites as contemporary Jews is more remarkable in the *Sarajevo Haggadah* and in the *Bologna-Modena Haggadah*. It must be stressed, though, that medieval cycles do not come from a historical recreation of the biblical passages, but some already established contemporary models are followed. Subsequently, in Christian manuscripts, the pharaoh is also represented as a great Christian monarch and, thus, both Hebrew and Christian manuscripts demonstrate the same formulas.

¹⁶⁶³ In the ceremonial scenes, in particular in the *Brother Haggadah* and the *Rylands Haggadah*, characters can be seen with more elegant clothes, with a dress with a ribbon with precious stones and a headdress and rolls head.

¹⁶⁶⁴ AYMERICH BASSOLS, Montse, *L'art de la indumentària a la Catalunya del segle XIV*, doctoral thesis, Universitat de Barcelona, 2011, pp. 401 and 402. Regarding the clothing of the Jews in the Iberian Peninsula during the 14th century see: METZGER, Mendel; METZGER, Thérèse, *Jewish Life in the Middle Ages. Illuminated Manuscripts of the Thirteenth to the Sixteenth Centuries*, New York, Chartwell Books, 1983, pp. 111-114.

¹⁶⁶⁵ However, the sharp hat appears in manuscripts in Ashkenazi zones. Regarding the topic of the image of the Jew from the point of view of the Christian works see, among others: ALCOY PEDRÓS, Rosa, «Canvis i oscil·lacions en la imatge pictòrica dels jueus a la Catalunya del segle XIV», *Actes: Ir. Col·loqui d'Història dels jueus a la Corona l'Aragó*, 1991, pp. 371-39; RODRÍGUEZ BARRAL, P., «La dialéctica texto-imagen a propósito de la representación del judío en las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X», *Anuario de Estudios Medievales (AEM)*, 37/1, 2007, pp. 213-243; RODRÍGUEZ BARRAL, Paulino, *La imagen del judío en la España medieval: el conflicto entre cristianismo y judaísmo en las artes visuales góticas*, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, 2009; MOLINA FIGUERAS, Joan, «La imagen y su contexto. Perfiles de la iconografía antijudía en la España medieval», *Els jueus a la Girona medieval* (XII cicle de conferències Girona a l'Abast), Girona, Bell-lloc, 2008, pp. 33-85; ESPAÑOL, Francesca, «Iconografía antisemita», *Lambard. Estudis d'art medieval*, vol. XXIII, 2012, pp. 71-101. GREGORI BOU, Rubén, *Ante el ocaso del judío y el estigma del converso. Imágenes al servicio de la devoción, la identidad y la convivencia en la Corona de Aragón durante la Baja Edad Media*, tesi doctoral, Universitat de València (provisional title).

Another interpretation that cannot be dismissed is the fact that the people from the Jewish communities wanted to compare the pharaoh and the Gentiles punished by God with the contemporary Christians, but it does not seem to be enhanced with new iconographic formulas purposely created to suggest this idea. Nevertheless, considering the historical context, the pictorial cycles of the Exodus could be interpreted as a warning towards the ruler who behaves with unfair severity. As a sign of his bad governance and his abusive cruelty, the monarch suffers the consequences of his actions from the plagues and the punishment of sinking under the sea's water. Especially in the *Rylands Haggadah* and in the *Brother Haggadah*, it can be seen how the pharaoh and other Egyptians are affected by the divine punishments. In such a way, people are alerted to the retributive justice applied by God, an "eye for an eye" law as it is already shown in the Covenant (Ex 21, 21-25), where it can be read that "If there is serious injury, you are to take life for life, eye for eye, tooth for tooth, hand for hand, foot for foot, burn for burn, wound for wound, bruise for bruise." And so happened with the Egyptians. The plagues were brought by God as a consequence of the mistreatment that they caused the Israelites in Egypt and that is why in the Midrash the reason of each is specified according to the different evils that they inflicted on them. In the *Exodus Rabbah* (10,2) it states, 'What does "and now behold I am going to punish" mean?' The Saint, blessed be, said, I will send the full force of my plagues against you, as it is written: 'when someone's bullock gets hurt'. That is, the retributive justice will be applied. Going further and extrapolating it, in the *Midrash Tanhuma* (Bo, 2,4) it is specified that 'All the plagues that the Lord brought against the Egyptians in Egypt, He will bring against Edom (Rome) as it is said: When the report cometh to Egypt, they shall be sorely pained by the report of Tyre (Is 23,5).' Therefore, God, as He did in Egypt, will also punish the nations who go against Judaism. Furthermore, this idea is prevalent in the text of the *Passover Haggadah*, which includes some verses from Psalm 79, the praise 'Pour out your wrath', in which the casting of the divine punishment on the nations who do not believe in God and devastate the nation of Israel is requested. It may be, then, that the introduction of this psalm in the text occurred as a result of the medieval pursuits. In any case, as Casanellas and Gendra clarify,¹⁶⁶⁶ in the Catalan *Haggadot* only the first verses of the psalm are read, whereas from the 16th century in Europe it was replaced with a blessing for the nations who praise the Lord.

¹⁶⁶⁶ CASANELLAS, Pere; GENDRA, Jordi, *Ritual de l'hagadà de Pasqua: la celebració del sopar pasqual jueu*, Barcelona, Claret, 1997, p. 58.

The pharaoh's bad governance in Moses' days is also weighed against the idea of the good ruler through Joseph's figure, as it can be appreciated especially in the *Sister Haggadah*. For this reason, many scenes dedicated to Joseph in this *Haggadah* can be explained. From the moment Joseph gets the viceroy position, he is represented with a crown, very similar to the pharaoh's figure in the plagues. In his representation on a horse (fol. 8r), as a triumphal procession, he is followed by a retinue, as a great ruler. Furthermore, thanks to his prediction to store the grain (fol. 8v), he made Egypt a prosperous country. Although in the *Golden Haggadah* and in the *Sarajevo Haggadah* Joseph is shown as a powerful person, he does not get to wear a crown. It must be also taken into account that, both in the *Golden Haggadah* and the *Sister Haggadah*, Joseph is represented talking with the pharaoh, sitting next to him as if they were equals, like when Jacob talks to the pharaoh and blesses him. Thus, there is a desire to show the importance of biblical characters by placing them at the level of Egypt's monarch.

Considering the insistence of the Joseph cycle from the *Sister Haggadah* and his characterisation in some scenes as if he were a monarch with a crown, the interpretation of Joseph as a fair monarch might have been promoted. His good governance creates prosperity, in contrast to the cruelty of the new pharaoh, a character who will end up being punished. In the case of the *Golden Haggadah*, a similar interpretation can also be seen on folio 8v. According to M. M. Epstein,¹⁶⁶⁷ as previously mentioned two scenes connected by a river are opposed. Although in the first scene Jacob points to a river with fishes to bless the good pharaoh who has taken them in, in the other vignette another king of Egypt is represented, dressed the same way as the previous one, who points to the river, the place where his cruelty towards the Hebrew nation is focused.

After having discussed the biblical pharaoh and moving on to the Catalan kings, it can be said that the last ones, as owners of the Jews, were taking care of the interests of the communities with the intention of profiting economically. However, they also had to deal with the pressures of the Church and the Inquisition, who tried to have more and more control over the communities and force conversions. Therefore, in the first half of the 14th century, the monarchs had a Jews' protection policy, even though they also maintained restrictions and imposed new ones on the communities. When the manuscripts were created, the Catalan kings

¹⁶⁶⁷ EPSTEIN, M. M., *The Medieval Haggadah...*, pp. 165- 167.

were James II, Alfonso the Kind and Peter the Ceremonious. Due to the wealth of some of the *Haggadot*, such as the *Golden Haggadah*, it is revealed that their owner must have been part of the Jewish elite, probably connected to the royal court of James II, perhaps as an ambassador or responsible for other jobs related to the king and the government. In addition, it must be remembered that this codex is made by a miniaturist linked to the Christian elite of that time. Taking this into account, the iconographic programme in the Catalan *Haggadot*, because of the patrons' closeness to the court –in the case of the most luxurious *Haggadot*– and the king's policy towards the Jews it does not seem to have to be read as a direct attack on the king. A double interpretation of warning against those who oppresses the Jewish nation and, at the same time, of hope that God, as He did in Egypt, will end up protecting the community after all the mistreatment. In the 14th century there were many expulsions in the European territory. As it has been previously mentioned, Philip IV the Fair deported the Jews from France in 1306 and 60 families were hosted in Barcelona, and between 1320 and 1321 there was another expulsion ordered by Charles IV. Throughout their history, the Jewish nation has been oppressed by different nations and it would not be strange that in a direct or unwitting way the Egyptians and the pharaoh have been seen as the contemporary Christians of the area. The representation of the king in the *Golden Haggadah* is very similar to a French monarch, as it can be observed on folio 10v, where he wears a sceptre with the fleur-de-lis, an image which was chosen because of the nearness of the stylistic and iconographic models but maybe because of the association that this figure involves too. In the *Grandes Chroniques de France*¹⁶⁶⁸ it can be observed that the model of monarch is similar and, moreover, the position of the crisscrossed leg which appears in the *Golden Haggadah*. Therefore, in the *Grandes Chroniques de France*¹⁶⁶⁹ there is a scene depicting the expulsion of the Jews from France in 1182 in which the monarch, with a long robe and crown, points with authority at the Jewish nation, who are walking, indicating their expulsion in this way. The scene is very reminiscent of the Exodus' composition of Egypt's Israelites, as it can be found in the Morgan Bible. The thematic and iconographic connection between the two events and their artistic representation is obvious and close.

¹⁶⁶⁸ *Grandes Chroniques de France*, Cambrai, Bibliothèque Municipale, Ms. 682, fol. 19r and 140v.

¹⁶⁶⁹ *Grandes Chroniques de France*, Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique, ms. 5, fol. 265r. The badge worn by the characters looks like a later addition, as it is located at the level of the Jews's stomach.

Can the cycles be interpreted as a reflection of Jewish daily life?

Beyond their biblical theme, the images of the Catalan *Haggadot* are usually used as a graphic support of speeches on Jewish daily life,¹⁶⁷⁰ since they are valuable medieval testimonies which provide a visual document. The objective here is not to depict daily life through the images of the *Haggadot*, but to reflect on how these images must be interpreted. It is undeniable that, like other Hebrew manuscripts, the *Haggadot* are a precious source in understanding Jewish life. Nevertheless, they cannot be considered a real testimony of Jewish daily life. In the biblical cycles of the Genesis and the Exodus, and especially in the contemporary ritual images of the preparations and the *Passover* meal some everyday details are reflected, but they go through a creative filter of the artists, who summarises or adds details. Then, they cannot be seen as an absolutely faithful reflection of their daily life.¹⁶⁷¹ In addition, another fact to be added is that an idealised world, which is far from reality, is usually represented in art, in which their most characteristic and distinctive features are represented so that the scenes can be interpreted. The illustrations follow some conventions which come from the artistic tradition, both in the representation of the figures and also in the architectural elements, the objects and the landscapes. The images of the *Haggadot* bring us closer to the period when they were created, but the treatment of some aspects, such as the samples of outdoor architecture, the interiors of the houses and the characters' clothing, may be schematic depending on the level of attention to detail and intentional accuracy of the artists and their training. Thus, the biblical cycles of the Genesis and the Exodus represent moments of family life, such as births, circumcisions and funerals, although Biblical characters are involved in them. Esau's and Jacob's births can be observed (*Sarajevo Haggadah*, fol. 9v), the circumcision of Moses' son (*Brother Haggadah*, fol. 2r, and *Rylands Haggadah*, fol. 14r), the mourning of the corpse already shrouded of one of

¹⁶⁷⁰ Among the studies dedicated to the Jewish daily life see: ABRAHAMS, Israel, *Jewish Life in the Middle Ages*, Philadelphia and Jerusalem, 1993 (1896); METZGER, M.; METZGER, Th., *Jewish Life in...*; *La vida judía en Sefarad*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1992; CANTERA MONTENEGRO, Enrique, *Aspectos de la vida cotidiana de los judíos en la España medieval*, Madrid, UNED, 1998; VALDEÓN BARUQUE, Julio, *El chivo expiatorio: Judíos, revueltas y vida cotidiana en la Edad Media*, Valladolid, Ámbito Ediciones, 2000; PLANAS I MARCÉ, Sílvia, «La vida cotidiana en el call de Girona en el siglo XIV: Nuevas aportaciones documentales», *Juderías y sinagogas de la Sefarad medieval*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2003, pp. 253-293; BLASCO MARTÍNEZ, Asunción, «La vida cotidiana al call», *La Catalunya jueva*, 2002, pp. 119-141; CANTERA MONTENEGRO, Enrique, «Vida cotidiana de las aljamas judías en la Corona de Aragón y Castilla», *Aragón Sefarad*, vol. 1, Estudios, Zaragoza, 2005, pp. 191-207. Publications on the daily life in general should not be forgotten either, among others: BOLÒS I MASCLANS, Jordi, *La vida cotidiana a Catalunya en l'època medieval*, Barcelona, Edicions 62, 2000; VALDEÓN BARUQUE, Julio, *Vida cotidiana en la Edad Media*, Madrid, Dastin, 2007.

¹⁶⁷¹ BARCELÓ PLANA, Alba, «Imatges de la quotidianitat a les haggadot catalanes: l'àpat pasqual», PUIG, Neus; VIADER, Montse (ed.), *La vida quotidiana a l'Edat Mitjana. Actes del IV Seminari d'Estudis Medievals d'Hostalric*, Hostalric, 2015, pp. 166-173.

Egypt's firstborns (*Kaufmann Haggadah*, fol. 1v), funeral processions of both Joseph's body and one of Egypt's firstborns (*Sarajevo Haggadah*, fol. 19v; *Golden Haggadah*, fol. 14v; *Kaufmann Haggadah*, f. 1v), Joseph's funeral (*Sarajevo Haggadah*, f. 20r) and the firstborn's funeral (*Kaufmann Haggadah*, fol. 1v) and also scenes depicting the mourning Jacob's coffin (*Golden Haggadah*, fol. 8v; *Brother Haggadah*, fol. 11v). In these scenes, patterns close to the traditional iconography of the scenes are followed but they show some traditions of that period as well. Furthermore, all the daily activities and moments, such as the clothing and furniture, as well as playing music and dancing, must be considered –in the scene of Miriam's Dance and also some Israelites in The Plague of Darkness–, reading –like Jacob's figure presented as a scholar in the *Sarajevo Haggadah*–, talking, working and eating at the table. Regardless of the ritual scenes, meals which take place during the biblical cycle cannot be forgotten, each one with their function inside the image: a well-prepared table can be appreciated in scenes where a hospitable banquet is offered, like in the case of Abraham and the Three Angels or Joseph when hosts his brothers, and also in scenes of a family nature.¹⁶⁷² Aside from the biblical vignettes, the images of family banquets are well presented in the ceremonial scenes related to *Passover*, where rituals during dinner are carried out. Also in the ceremonial scenes the moments before dinner were added, such as cleaning the house and crockery, cooking animals and praying inside the synagogue; images which provide a general idea of how these ceremonial moments occurred. Therefore, the Catalan *Haggadot* can provide another testimony of the daily life of the Jewish nation with all its nuances to be considered.

7.1.2 The function of the full-page cycles inside the *Haggadah*

In conclusion, and continuing with the iconographic programme of the *Haggadot*, it cannot be set aside that an interpretation of the images must be done depending on the book's content and the ritual celebration of *Passover*. Therefore, even though the full-page biblical cycles are included at the beginning of the manuscript without a direct bond with the text, it cannot be ignored that they are inside the book for a reason.

¹⁶⁷² Idem. For example, in the table of the scene of Abraham and the three angels (*Golden Haggadah*, fol. 3r and *Sister Haggadah*, fol. 3v) this element is important in representing the hospitality that the patriarch received the three angels with.

Regarding the configuration of the biblical programme inside the manuscript, it is clear that the fact that the full-page images appear at the beginning –and in some cases at the end–, or inside the text, implies a different role of the image. The story of the full-page vignettes may have been told separately, following the chronological order –or not–, while the ones from inside the text could cause more easily comments at the same moment of the text’s reading. In both cases, including the *Ashkenazi Haggadot* and the medieval Italian ones as well, the illustrations can contain biblical content, the representation of what is explained in the text and ceremonial or ritual scenes. Although the *Haggadot* from other European areas incorporate the illumination inside the text, especially in the margins, in the case of the Catalan ones the only illustrations which are always included inside the text are the ones of the textual content. The illustration of the biblical theme, instead, is usually full-page and the one with ritual content can be either full-page or placed inside the text. In some *Haggadot*, the biblical cycles appear in small separate notebooks, like in the *Golden Haggadah*. However, there are others, such as the *Brother* and the *Rylands* one, in which the text starts halfway through the small notebook.¹⁶⁷³ Therefore, the biblical cycle was most probably created along with the rest and according to a previously designed programme.

It is also important to consider that the manuscripts were made by wealthy Jewish families, some of whom were related to the Christian court. This bound and feeling of status must have caused a desire to illuminate the *Haggadot* in a similar way to the private manuscripts which were commissioned by the Christian nobles, such as the psalters. In particular, the *Golden Haggadah*, with the gold leaf which decorates the background of all its scenes, is a clear example of the sense of luxury and quality that the rich Jewish families wanted to confer to the manuscript, hand-in-hand with a miniaturist of the court.

With regard to the purpose and the function of the illuminations, it is not a totally closed issue. The scholars revealed that full-pages cycles must be considered independent of the ritual’s text, since they illustrate episodes which are not mentioned inside the text,¹⁶⁷⁴ following a biblical narrative sequence. Therefore, there is not a direct interconnection between text and image.

¹⁶⁷³ KOGMAN-APPEL, Katrin, *Illuminated Haggadot from Medieval Spain. Biblical Imagery and the Passover Holiday*, University Park, Pennsylvania State University Press, 2006, pp. 18-19.

¹⁶⁷⁴ SED-RAJNA, Gabrielle, «Haggadah and Aggadah: Reconsidering the Origins of the Biblical Illustrations in Medieval Hebrew Manuscripts», *Byzantine East, Latin West: Art Historical Studies in Honor of Kurt Weitzmann*, Princeton, Dept. of Art and Archaeology, Princeton University, 1995, pp. 415-423 (in particular p. 416); KOGMAN-APPEL, K. *Illuminated Haggadot from Medieval...*, pp. 228-230.

THE BIBLICAL CYCLE OF THE ILLUMINATED CATALAN *HAGGADOT*: DRAWING UP SOME CONCLUSIONS

This structure of illuminations, then, would come from another type of miniated book with a biblical theme which was applied after the *Haggadot*.¹⁶⁷⁵ But if there was no type of connection with the *Haggadah* text, then why were these images represented? Whether to try to create some manuscripts with rich biblical cycles similar to the ones of that period or to facilitate their teaching of the biblical theme to the children of the family, it seems logical to think that these images could be seen during these feast days and, therefore, they must have played some role in remembering the story of the nation of Israel. Illustrations are a visual representation of the story of Israel, where participants of the *Seder* can see themselves reflected. Since it is not known for certain exactly how medieval families celebrated the *Seder*, it is not possible to know whether the text was read by pausing and turning the pages when necessary to observe the biblical images, or whether this was done at another time by continuously reading the text. According to Katrin Kogman-Appel, the *Haggadot* were not for illiterates, as these books are able to teach those celebrating the *Passover* meal with the ritual. The author considers that the images do not evoke devotion or meditation, but they intend to raise the nation's historical consciousness from the midrashic interpretation.¹⁶⁷⁶ Similarly, Rabbi David Silber¹⁶⁷⁷ affirms that discussing the story of the Exodus and the midrashic literature related to it is an important part of the *Seder* ceremony. Thus, it is possible that these cycles were used during this night.

The text's reading, which was done by the head of the house, was a fundamental aspect of the *Passover* celebration, was at the same time as a marked educational nature to teach and attract the children's attention. In such a way, the continuity of this tradition, which was carried out year after year after the nation of Israel left Egypt, was assured. The text from the Book of Exodus precisely states the importance of educating children in the tradition of sacrifice to commemorate the exodus from Egypt and praise the Lord.

«In the future your children will ask what this ceremony means. Explain it to them by saying, 'The Lord used his mighty power to rescue us from slavery in Egypt. The king stubbornly refused to set us free, so the Lord killed the first-born male of every animal and the first-born son of every Egyptian family. This is why we sacrifice to the Lord every first-born male of every animal and save every first-born son'. This ceremony will serve the same purpose as a sign on your hand or on your forehead to tell how the Lord's mighty power rescued us from Egypt» (Ex 13,14-16).

¹⁶⁷⁵ *Idem*.

¹⁶⁷⁶ KOGMAN-APPEL, Katrin, «The Sephardic Picture Cycles and the Rabbinic Tradition: Continuity and Innovation in Jewish Iconography», *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 60, 1997, pp. 451-482.

¹⁶⁷⁷ SILBER, Rabbi David, *A Passover Haggadah: Go Forth and Learn*, Philadelphia, The Jewish Publication Society, 2011.

Aside from the home reading, and as Kogman-Appel explained it well, in almost all the *Haggadot*, *piyyutim* are included to be read during the service in the synagogue, an aspect which would prove that they could also be used in this context. This is also reflected in the full-page images of the reading in the synagogue before the *Passover* meal, since in both the *Sister Haggadah* (fol. 17v) and the *Sarajevo Haggadah* (fol. 34r) there are characters with books in their hands, among them children. Therefore, with a joint community reading they made sure that tradition and the essential topics for the private ceremony at home were preserved.¹⁶⁷⁸ Moreover, the fact that the *Haggadah* book was written with the set guidelines was a good way of assuring that the different steps to be taken were fulfilled.

In addition, in the scenes showing the distribution of *matzot* and *haroset* for the poor man's meal which are illustrated in the *Golden Haggadah*, the *Sister Haggadah* and in the *Sarajevo Haggadah*, they can be interpreted as Kogman-Appel explained, not only as a symbol of charity, but as a way of supervising that the religious precepts of the community were made with kosher products.¹⁶⁷⁹ Therefore, everything revolves around the idea that the ritual continues correctly in perpetuity.

Therefore, considering all the quoted aspects, while the Jewish families were reading the *Haggadah* everybody was interlinking their own life with the Exodus story, connecting the past with the present and hoping for future redemption. The images were used to help people reinforce the idea of understanding the national story of Israel to feel that they belonged to it and to continue the tradition.

¹⁶⁷⁸ KOGMAN-APPEL, K., «Another Look at the Illustrated Sephardic Haggadot: Communal and Social Aspects of the Passover Holiday», *Temps i espai de la Girona jueva, Actes del Simposi Internacional celebrat a Girona 23, 24 i 25 de març de 2009*, Girona, Patronat del call de Girona, 2011, pp. 81-101. According to the author, the *Hallel* was recited in the synagogue, as well as the *Haggadah*, in order to make sure that everyone recited it. Thus, in the public recitation there would be an educational objective and at the same time an objective of supervision to make sure that everyone knew what had to be done in the feast.

¹⁶⁷⁹ KOGMAN-APPEL, K., «Another Look at the Illustrated...», pp. 81-101.

7.2 CONCLUSIONS

As it has been confirmed throughout the study, due to a lack of information, there are a number of unsettled issues associated with these manuscripts, from the dating and its origin, who the artists were –whether they were Christians or Jews–, to the sources and models used in the iconographic programme. With the intention of collecting and relating the basic ideas and contributions developed in the thesis regarding the biblical cycles of the Catalan *Haggadot* from the 14th century, the aim is to respond to the questions raised in the introduction and develop new hypotheses and conclusions on how the biblical cycles must be interpreted. The conclusions regarding specific scenes are not repeated here. Rather, the interest is in drawing some general conclusions.

The research attempts to verify and reflect the importance of the western biblical cycles in the configuration of the cycles included in the Catalan *Haggadot*, in spite of the necessary adaptations for a Jewish public. As a contribution, it has been examined every scene of all the Catalan *Haggadot*, in order to discern the features and particularities in the iconographic programme of these manuscripts and, at the same time, the connections with other Jewish and Christian artistic works. This has allowed us to confirm that, among the artistic works seen, it cannot be said that the biblical cycles are the exact copy of another existing cycle. The cycles of the *Haggadot* are a mixture of artistic traditions, especially from French, English and Italian territory, introduced in Catalonia through different ways. In addition, it should be taken into account the cultural and artistic environment of the miniaturists. Furthermore, with regard to the literary sources, has been taken into account if the images followed strictly the Bible and how the midrashic elements were introduced in the compositions, suggesting different hypothesis in the ambiguous cases.

Because of the breadth and richness of this subject, other investigations can be opened regarding the iconographic programme of Catalan *Haggadot*, expanding the study of the ritual and textual images, as well as the marginal programme, and this can be linked to the biblical scenes.

Returning to the issue in hand, the decorative programme of the illuminated *Haggadot*, which are manuscripts to be read during the *Passover* meal, the dinner celebrated at the beginning of

Passover to commemorate the departure of the Israelites from Egypt, combines the decoration and ornament of the initial words and the decorative marginalia with the illustration of the text's content and ceremonial, biblical and eschatological scenes. In particular, a high number of the illuminated Catalan *Haggadot* which are preserved have the feature of containing full-page biblical cycles and ceremonial scenes, followed by the *Haggadah* text and the *piyyutim*. Although the images related to the text placed inside the page were probably the first ones to be represented in the configuration of the iconographic programme, the biblical scenes must have been added around the 13th century, when the *Haggadah* text became a book independent from the *Siddur*. These scenes most probably came from the long biblical cycles which were originally designed for another context, since in the *Haggadot* the story of the Genesis and the Exodus is not explained in a chronologically as it is shown in the images which are placed separately. Therefore, the Catalan *Haggadot* contain the Exodus cycle and some of them previously incorporated the Genesis cycle. On the one hand, the Genesis cycle is included in the *Golden Haggadah*, the *Sister Haggadah* and the *Sarajevo Haggadah*, and the only two scenes which began to be illustrated of the biblical cycle of the *Prato Haggadah*. On the other hand, the *Brother Haggadah*, the *Rylands Haggadah*, the *Bologna-Modena Haggadah* and the *Kaufmann Haggadah* start the biblical cycle with the Exodus. The culminating biblical scene of most of the *Haggadot* is the Crossing of the Red Sea, which marks the end of the *Brother Haggadah* and the *Rylands Haggadah*, even though in others it drags out until Miriam's dance. Only the *Sarajevo Haggadah* includes a few scenes beyond the Exodus to end the representation of Moses' life. The thematic selection of the manuscripts is more similar in the Exodus cycle, with more iconographic similarities between the groups of brothers' manuscripts established by the historiography, but neither in the Genesis cycle nor in the Exodus cycle can either of them be considered typified and identical among the different *Haggadot*. The thematic choice of the scenes is based on the essential episodes of the biblical characters' lives –and to a lesser extent on the other scenes which are more secondary. In the biblical cycles there are included scenes of Adam and Eve, Cain and Abel, Noah, Abraham, Lot, Isaac, Jacob, Joseph and Moses. Specifically, in the Genesis, there are more scenes dedicated to Jacob and especially to Joseph. Joseph's figure as a good ruler, as it can be seen in the developed cycle of the *Sister Haggadah*, contrasts with the cruel pharaoh who oppressed the Israelite nation in the book of Exodus. Apart from the slavery scenes, which are intensely remembered in the *Haggadah* text, Moses' story is also represented, some from the beginning in his childhood and others from when he started his mission to liberate the nation of Israel. In the represented

THE BIBLICAL CYCLE OF THE ILLUMINATED CATALAN *HAGGADOT*: DRAWING UP SOME CONCLUSIONS

scenes, which are the stories about the different families of the nation chosen by God, the reward for the faithful who act according to God's will and the punishment for the ungodly are represented. There are scenes related to expulsions, departures and exoduses, immolations and sacrifices, blessings, salvations and divine punishments. The biblical narrative remembers the history of Jewish people and by placing the biblical story and then adding the ceremonial *Passover* scenes demonstrates a willingness to link past and present and the promise to keep the tradition in the future, perpetuating the ritual from generation to generation.

Most of the *Haggadot* include two vignettes per page, while in the *Golden Haggadah* there are four, and the *Bologna-Modena Haggadah* and *the Prato Haggadah* have only one per folio, causing the space to put the compositions to be diverse among the manuscripts and bringing about changes in the inclusion and arrangement of the represented elements. With regard to the codicology, the size, amount of folios, page layout and number of lines on the page are also variable among the *Haggadot*. The historiography established the iconographic and often stylistic relation between some of the *Haggadot*, but the different iconographic solutions and the style are not coincident between most Catalan *Haggadot*. This proves that there was not a standard model which was repeated among the artists of these manuscripts, and aspects such as the representation of the divine presence seem to be particular of each one.

As none of the *Haggadot* contain the colophon, the dating and origin of the manuscripts in the 14th century in the Crown of Aragon, or more specifically in Catalonia, can be established from both codicological observations –like the paleography in the text's content– and stylistic issues, which make them close to the art of that period. The most reliable dating is the *Golden Haggadah* one, in the decade 1320-30 in the Catalan territory, probably in Barcelona or Lleida according to some researchers, since one of the manuscript's miniaturists was linked to the *Usatges and Constitutions of Catalonia* of 1321. The only miniated *Haggadah* considered as Catalan or at least from the Crown of Aragon which dates back to the second half of the 14th century, is the *Kaufmann Haggadah*, which shows in its style and composition of the vignettes a chronology which is more advanced than the rest.

Regarding the artists of the manuscripts, our view is that there can be *Haggadot* made by both Jews and by Christians. The style and also the colophon of some manuscripts from other areas show that the artists, regardless of their religion, may have miniated these books. The execution

was commissioned to the most appropriate person or studio to miniate the manuscript. For this reason, as the *Copenhagen Maimonides* demonstrates, the manuscript was commissioned to the best painter of the court, despite being Christian. Furthermore, it must be taken into account that the Jews might have learnt and worked in Christian miniature workshops, as many of them were specialized in the elaboration of the book.

Furthermore, the first owners of the *Haggadot* are not familiar to us because of the ignorance regarding their names. The book was a precious asset in the family, which could have been a wedding present, pawned or sold in the case of monetary interest. To commission the production and miniature of a manuscript in the 14th century was not affordable for any Jew, especially the ones which were richly decorated. This indicates that the owners' profiles were high level. They were related to the aristocracy, from bankers and traders to doctors, astronomers and intellectuals, probably with connections to the royal court, who wanted some beautifully adorned manuscripts like the ones of the Christian nobles. Although some *Haggadot* show emblems of the Crown of Aragon, in the Sarajevo *Haggadah* the heraldry of the patron can be found, which shows an attempt to imitate the distinction specific of a nobleman.

In order to interpret the biblical programme of the *Haggadot*, apart from considering factors as important as who the artists and patrons were, the function of the cycles in the *Haggadah* must also be taken into account and how they could be read during the *Seder*. On the one hand, the scenes included in the full-page vignettes could be observed and explained following their order of chronological sequence, at any moment during the dinner or on other occasions as well. On the other hand, the images placed next to the text could be used to illustrate the particular and precise moment which was being read in the text, so it was observed by all the family and its content was retained more easily. The fact of having a rich biblical cycle at the beginning of the manuscripts, as already highlighted by Bezalel Narkiss, is related to the Christian tradition of commissioning particular illuminated books with similar biblical cycles. Then, the clients who commissioned *Haggadot* were also interested in emphasising their status when affording to commission a similar miniated programme. At the same time, they might have used it with an educational purpose, as in the *Passover* feast the story of the Exodus and the nation of Israel was remembered, from generation to generation, to the youngest ones of the family. As the content of the *Haggadah* text proves, when the families did their reading at

home, performing the annual ritual, each of those present connected themselves with the story of the Exodus as if they were the ones who had left Egypt. In addition, this was coupled with the hope for future redemption with the coming of the Messiah and the reconstruction of the Temple. So the biblical scenes must be also interpreted with regard to the ceremonial scenes including full-page following the biblical cycle without breaks. This is how it is remembered and at the same time proved that the precepts established by God to celebrate the *Passover* meal are still being obeyed. The first *Seder* in Egypt marked the beginning of this tradition which has been observed generation after generation. That is why it is linked to the ceremony of their period. Furthermore, the figure of the young children taking part in the preparation and during the *Passover* meal is emphasised, fulfilling the task of perpetuating the ceremony.

Moving on to the issue of how the biblical cycles of the *Haggadot* were represented and the configuration and features of their iconographic programme, it can be observed that although they have a style which fits inside the Catalan artistic context, from second Linear Gothic to Italianism, and the iconography is similar to the art of that period and the Christian biblical programmes, they also have certain characteristics which make them unique cycles. The reading of the scenes, following the order of the Hebrew reading, is from right to left and from bottom to top, like the directionality inside the composition of the vignette. This direction is followed in most of the cases, despite the fact that in some scenes it is not respected, like the ones which have been pointed out in the *Golden Haggadah*. This may make one think that Christian models were used and in some cases the inversion of the direction was not done. Regarding the representation of the human figures, there is a complete permissiveness in the figuration of the human faces –detail which is altered, instead, in the Hebrew-German manuscripts of the 13th century–, but not in God’s figure. An angel can be represented to replace Him, or only one wing, clouds in the sky, golden beams and God’s hand as well –or an angel’s hand. In any case, it is surprising that each *Haggadah* uses its own strategies, which confirms that there was not a widespread standard. All of them do agree, though, in completely removing the christological presence, except for the burning bush scene in the *Kaufmann Haggadah*. As the historiography stated, besides these particular features, the inclusion of some elements coming from the Jewish literature can also be detected in the biblical cycles, both from the Midrash and from the Targum, which makes the iconography achieve a level of originality and particularity. These elements of Jewish tradition can be inserted in the iconographic programme as a complete scene, as an iconographic motif inside a biblical scene,

whether they are characters, objects or actions, or also introducing changes in the sequence, which were altered depending on the association done in the extrabiblical texts. The most used formula is the one of including these small details in the scenes, which are evident both in the Genesis cycle and the Exodus cycle, concordant with some Jewish sources, especially the *Targum Pseudo-Jonathan*, the *Genesis Rabbah*, the *Exodus Rabbah* and the *Sefer ha-Yashar*. The *Haggadah* with more midrashic scenes is the *Sister Haggadah* and there is also a relatively high number in the *Golden Haggadah* and the *Sarajevo Haggadah*. It is surprising that their inclusion is not concurrent among the different *Haggadot*, neither the sister manuscripts. According to the sources and the models of the artists, this shows the level of diversity by introducing extrabiblical elements to the scenes, which could be introduced from a model, or inspired by a written or oral source. It can also not be dismissed that depending on which midrashic detail was included in the model, it might have been misunderstood and it might have not been copied because it was not detected that it was an extrabiblical element, or it might have been considered as a detail which was too anecdotal to be included in a scene with the main characters and elements narrated in the Bible. Despite the diversity, there are some consistent scenes in all of them due to the translation and interpretation of the biblical text, such as the fact that the fourth plague consists of wild beasts and not the characteristic gadflies from the Christian manuscripts. Though it should be considered that in Christian manuscripts, scenes of a legendary nature can also be found, which were known by the Church Fathers especially thanks to the notion of Flavius Josephus' works and other Jewish authors from the Hellenistic period.

As a result of the representation of the Jewish legendary elements in the images, the historiography stated that the *Haggadot* were probably debtors of Jewish art developed in antiquity, from where the incorporation of the Midrash in the biblical cycles was maintained. Nevertheless, the illumination of the Catalan *Haggadot* does not have a close connection with the biblical cycles from the Late Antiquity and that of Byzantine tradition. The thesis attempts to verify that there are coincidences of iconographic motifs as well as thematic ones, but the number is not high and the stylistic and iconographic distance is not relevant, taking into account the chronological remoteness that separates them. With regard to the medieval Hebrew manuscripts, the distance between the different regional schools is also significant. The thematic coincidence exists but the composition of the scenes and the iconographic motifs incorporated in the scenes, also coming from the Midrash, are not usually very consistent. Due

to the geographic proximity, there would be more connection with the Castilian *Haggadot*, such as the *Hispano-Moresque Haggadah*, which contains a full-page long biblical cycle, than with the Ashkenazi manuscripts from the 15th century. Therefore, the Hebrew manuscripts from the medieval age do not seem to follow a common Jewish prototype. A pattern is not adopted in a repetitive way, but remarkable variations are introduced depending on the workshops, causing differences in manuscripts which are close in chronology and location.

The fact that the biblical cycles of the *Haggadot* were developed from the 13th century, coinciding with the emergence of the artistic urban studios, shows the connection with the contemporary manuscripts of the area. As can be seen, there are compositive, iconographic and stylistic similarities, although readjusting the needs of a book like the *Haggadah* and their Jewish owners, such as the fact of composing the scenes with the directionality from right to left, replacing God's presence with the representation of clouds, beams and angels, and the removal of the christological connotations. The iconographic tradition is not distant between the Catalan *Haggadot* and Christian works from the 13th and the 14th centuries, although the exact model which they may have used cannot be indicated either, because an identical one has not been preserved. Therefore, we can talk more about iconographic influences and correspondences than specific iconographic models. As for the artistic models, the historiography emphasises links, among others, with the Morgan Bible, Moralised Bibles, the panels of Santa Restituta in Naples and the capitals of Monreale. In particular, they are models coming from France, England and Italy; territories where, from the middle of the 13th century, rich vetero-testamentary programmes were developed not only in the field of the miniatures, but also in stained glass, murals and sculptures. However, with regard to the Catalan territory and the Iberian Peninsula in general, the researchers were surprised at the fact that there were no remarkable connections with the *Haggadot*, stressing that the tradition of the representation of the Old Testament was more considerable in the Romanesque period and much less developed in the Gothic period. Nevertheless, by virtue of preserved remains, the murals of the Palau Pallejà on Lledó Street are known, which date back to around 1300 in a Linear Gothic style and are preserved in the MNAC. They show that topics of the Old Testament were represented on Barcelona's mural. These murals come from an area close to the Jewish Quarter of the city and they have things in common with the *Haggadot* topics related to the Old Testament or Hebrew Bible. In particular, in the scene which shows the construction of Noah's Ark corresponds to the one from the *Sister Haggadah*, with rather similar positions and

gestures of the characters. Still, the presence of God, who orders the construction, is replaced by the very same Noah, who is the one who is in charge of the works in the *Haggadah*. The type of ark is also the same as the one in the Golden *Haggadah*, the *Sister Haggadah* and the *Sarajevo Haggadah*. In the Catalan context, it is quite possible the hypothesis that court painters like Ferrer Bassa made *Haggadot* for Jewish clients who wanted to have a manuscript richly miniated by the best court illuminators of the period. If Ferrer Bassa, or another painter from his circle, had made a *Haggadah*, like the *Guide of the Perplexed* for Menachem Betsalel, it could have been the first Italianized *Haggadah* of that period, which could have been a model for other productions, such as the *Sister Haggadah* and other ones which have not been preserved. It should also be taken into account that in the Anglo-Catalan Psalter different vetero-testamentary scenes were miniated, some of them with themes consistent with the *Haggadot*, although with different compositional solutions. Therefore, it is essential to locate the Catalan *Haggadot* in their context in order to consider that foreign models are not exclusively necessary to make the cycles. As the murals show, there are some paintings left related to the Old Testament and it was not, then, a deserted tradition in the Catalan territory in the Gothic period. In conclusion, because of the few preserved works, the exceptionality of the Catalan *Haggadot* must be stressed, since they offer a valuable testimony of the pictorial development of the cycles of the Hebrew Bible in the 14th century. Even though they contain their Jewish particularities which make them so rich and noteworthy, they can also help in understanding the Old Testament in the Christian-Catalan context, which is a topic that needs to be further investigated.