

תנ"ך ליסבון

רמ"ג

לונדון, הספרייה הבריטית Or. 2626

הקדמה
מאת

גבריאל סד-ריינה

נהר • ידיעות אחרונות • ספרי חמד
בשיתוף עם הספרייה הבריטית, לונדון

טקסטים © תשמ"ט 1988
נהר הוצאה לאור, משכל הוצאה לאור מיסודה של ידיעות אחרונות וספרי חמד

רפרודוקציות © תשמ"ט 1988, נהר – משכל, תל-אביב, והספרייה הבריטית, לונדון

נדפס בישראל, תשמ"ט, 1988

כל הזכויות שמורות. אין להדפיס שום חלק מתוכן ספר זה ואין להעתיק או לעשות כל שימוש אחר בשום חלק של תוכן ספר זה בכל אמצעי שהוא, אלקטרוני או מיכני, לרבות צילום, הקלטה או אחסנה במאגר מידע, בלי רשות בכתב מאת המו"ל.

צילומים 1, 3, 4, 5 רואים אור ברשותה האדיבה של הספרייה הבריטית, לונדון

תרגום ההקדמה: שלום צבר

א. ציור כתבייד עבריים בחצי האי האיברי

ציור כתבייד היה העיסוק האהוד ביותר במלאכת האמנות היהודית בימי הביניים. כתבייד המכילים חיבורים דתיים, פרשנות של המקרא, יצירות פילוסופיות ומדעיות ליוו את היהודי הדבק במסורתו יום יום. מבין כל תחומי האמנויות הייתה מלאכת ציור כתבייד תחום יחיד שבו לא הציבו השלטונות החילוניים מגבלות על יהודים. אשר לפוסקי ההלכה, לא זו בלבד שנקטו גישה סובלנית לגבי עיסוק כתבייד, אלא שלא אחת אף עודדו אומנות זו וכמה מהם אף דנו אותה לכף זכות. רבי יצחק ממיוקרה, המוכר יותר בכינויו "פרופיאט דוראן", הביע דעתו כי ספר הכתוב בכתובה נאה והמעוטר בצירים יפים "ירחיב הנפש ויזרז אותה ויחזק כוחותיה".¹ פטרונים עשירים רבים ביקשו לרכוש לעצמם כתבייד מפוארים של המקרא או ספרי תפילה מהדורים, שבאמצעותם אמרו להוסיף לאווירת ההתעלות של ימי שבת ומועד.

מסורת ציור כתבייד העבריים החלה בעת ובעונה אחת באמצע המאה השלוש-עשרה בערך בקרב מרבית הקהילות היהודיות באירופה. המוקדמים שבין כתבייד המצויירים מחצי האי האיברי נעשו בעיר טולידו. בתקופת שלטונו של אלפונסו העשירי "המלומד" (1252–1284), הייתה טולידו מרכז של פעילות תרבותית אינטנסיבית. מלומדים בני דתות שונות, יהודים, נוצרים ומוסלמים, נאספו בחצר המלך לשם תרגומם של חיבורים יוניים מדעיים ופילוסופיים ללטינית. באמצעות תרגומים אלה נפתחה לפני בני המערב, שהיו אמונים על הלטינית, גישה לתרבות יוון העתיקה. בין היצירות שתורגמו היו גם כמה חיבורים תיאולוגיים יהודיים, כספרו של שלמה אבן גבירול "מקור חיים", המוכר מאז למלומדים הנוצריים בשם FONS VITAE. מלבד היותה מרכז למפעל תרגומים, שימשה טולידו – בעיקר מבחינת היהודים – חוף המבטחים של המערב לקליטת מסורות שהגיעו מהמרכזים במזרח, כמו בבל. דרך ספרד קלטה אירופה אסכולות מיסטיות,² חיבורי פרשנות למקרא ואפילו מסורות איקונוגרפיות. דוגמאות לשאילה איקונוגרפית מהמזרח אפשר למצוא בכתבייד בן ארבעה כרכים של התנ"ך, שנעשה בטולידו בשנת 1250 בקירוב.³ כתבייד מעוטרים בדגמי פרחים, שכדוגמתם אפשר לראות ביצירות אמנות עשויות חומרים שונים, כגון פסיפסים, תבליטי סטוקו ולוחות עץ מגולפים, שבוצעו כולן סביב החופים המזרחיים של הים התיכון.⁴ אחד היסודות האופייניים ביותר לכתבייד מצויירים של התנ"ך בספרד, דהיינו ציור כלי המשכן והמקדש על גבי שני עמודים שלמים, הופיע גם הוא בראשונה בכתבייד של התנ"ך מטולידו, משנת 1277.⁵ סגנון הציור בשני העמודים, השימוש בזהב כגוון בלבדי, המערך הגיאומטרי של הכלים על-פני מצע הקלף החלק, והעדר כל ניסיון ליצור אשליית עומק או חלל, מצביעים ללא ספק על הקשר שבין ציורים אלה ובין דגמים מזרחיים.⁶

לקראת סוף המאה השלוש-עשרה, ובייחוד במשך המאה הארבע-עשרה, נעשו הציורים בכתבייד העבריים מגוונים יותר וקשורים יותר מבחינה סגנונית לאסכולות ציור מקומיות. בכתבייד העבריים שנוצרו בסור'א, טולידה, סר'ירה וקטלונה – שבהן הגיעה אמנות זו לפריחה מלאה – מופיע מבחר עשיר של מוטיבים וטכניקות. התפתחות זו הגיעה לשיאה בסמוך לעשור השלישי של המאה הארבע-עשרה ולא חלה בה נסיגה עד לגירוש. מרכז הציור הראשי היה באותה תקופה בקטלונה, קרוב לוודאי בעיר ברצלונה, שם שרר כנראה שיתוף פעולה הדוק בין אמנים יהודים ואמנים נוצרים. כתבייד מצוייר של "מורה נבוכים" מאת הרמב"ם, שכתבתו נשלמה ב־1348 בידי הסופר לוי בן יצחק פיגו קארן,⁷ מעוטרים בסגנון המוכר לנו מקבוצת כתבייד הכתובים לטינית או ניב מקומי, שנעשו אף הם בברצלונה.⁸ חיבור רפואי המכיל סיכומים מספריו של גאלינוס צויר גם הוא באותו סגנון.⁹ כשטחי התמחות מסויימים, כגון קרטוגרפיה, הוכרו היהודים כמומחים. היהודי אברהם חסדאי קרשקש, המפאי של דון חואן – בנו של מלך אראגון פדרו הרביעי – שרטט את מפת העולם המפורסמת שהוענקה על-ידי הפטרוני המלכותי שלו כמתנה למלך צרפת.¹⁰ גם ההגדות הראשונות, המכילות ציורים שנושאייהם לקוחים מן המקרא, נוצרו בקטלונה. על-פי מחקרים שפורסמו באחרונה, מושתתים מרבית הציורים המקראיים הללו על דגמים שפותחו במזרח התיכון במהלך המאות הראשונות לסה"נ.¹¹ מסורות איקונוגרפיות אלה נשמרו

1 פרופיאט דוראן ממיוקרה (1444–1361), ספר מעשה אפור.

2 G. Scholem, *Ursprung und Anfänge der Kabbala*, Berlin, 1926/II–III.

3 מרסי, הספרייה העירונית, כת"י 1626/II–III.

4 G. Sed-Rajna, "Toledo or Burgos?", *Journal of Jewish Art*, 2, 1975, 6–21.

5 פרמה, ספריית הפאלאטינה, כת"י 2668, Parm. 2668, עמ' 27–28.

6 G. Sed-Rajna, "Sur l'origine de quelques enluminures juives du moyen-âge," *Journal of Jewish Studies*, XXXVI, 1985, 175–184.

7 קופנהגן, הספרייה המלכותית, כת"י 37, Heb.

8 M. Meiss, in *The Journal of the Walters Art Gallery*, 4, 1941, 45ff.; 103, עמ' 1984.

9 פאריס, הספרייה הלאומית, כת"י 1203, hébreu.

10 פאריס, הספרייה הלאומית, כת"י 30, esp. אולם קשה לדעת אם זוהי אכן המפה שהוענקה כמתנה על ידי דון חואן; ראה: F. Avril, בשיתוף

J.-P. Aniel, M. Mentré, Y. Zaluska, *Manuscrits enluminés de la Péninsule ibérique*, Paris, 1982, 96–98.

11 G. Sed-Rajna, *The Hebrew Bible in Illuminated Manuscripts*, New York, 1987, ראה: 11

כנראה בחוגים יהודיים בדרום איטליה או בצפון אפריקה, ומשם הגיעו לספרד במאה השלוש-עשרה או במאה הארבע-עשרה. אמנים בני אותה תקופה ציפו את הציורים המקראיים לסדרות, שאותן מיקמו בכתב-יד לפני טקסט ההגדה. כמה ממחזורי הציורים התנ"כיים כוללים תיאורים מהתורה כולה, מברית העולם ועד מות משה – כפי שמעידה "הגדת סרייבו" המפורסמת.¹² בהגדות ספרדיות אחרות, כגון "הגדת הזהב"¹³ או "ההגדה הקטלנית",¹⁴ פותחים הציורים בחיי אדם הראשון ומסיימים בתיאור מרים ונערותיה המחוללות לאחר יציאת מצרים. בטיפוס אחר של ההגדה מציירים אך ורק נושאים מספר שמות, הכרוכים באירועי חג הפסח.¹⁵

מחזורי הציורים המקראיים שונים זה מזה לא רק באורכם ובדרך חיבורם, אלא גם בסגנונם. ברם, מעבר לשוני שבסגנון ובדרכי הבעה פורמלית, אפשר להבחין בציורים בכמה תכונות משותפות. התכונה החשובה ביותר היא הכללת נושאים שמקורם אינו מקראי. המקורות הספרותיים של נושאים אלה מצויים בנוסח הארמי של התנ"ך, הקרוי "תרגום", ובאגדות יהודיות המבוססות על סיפורי המקרא – "המדרש". מספר רב של מדרשים מופיעים למעשה בגרסאות השונות של "התרגום". ראוי לזכור, שהתרגומים הארמיים נקראו בבית הכנסת בד בבד עם הקריאה בתורה בעברית, שכן הארמית הייתה שגורה יותר בפי העם. נוסח מתורגם זה של הטקסט המקראי נפוץ באורח ניכר במאות הראשונות לספירה, כמשתקף גם במחזורי הציורים. משום כך סביר – ומימצאי המחקר החדש עושים לאישוש הנחה זו – שלביצוע מחזוריים אלו בהגדות היה קשר אמיץ עם הזמן והמקום שבהם נקבעו הגרסאות הכתובות של התרגומים. ככל הנראה לאחר תקופה ארוכה שבמהלכה נמסרו על-פה מדור לדור. כן אפשר להניח, כי מקורן של מסורות איקונוגרפיות אלה בארץ-ישראל, ומשם הועברו מיד ליד בתוך הקהילות היהודיות עד שלאחר כמה מאות שנים הגיעו מערבה בדרכים ובאמצעים שקשה לעמוד על מהותם. מסורות אלה הגיעו לידי מאיירי ההגדות, אשר השתמשו בהן על מנת ליצור את סדרות הציורים התנ"כיים לכתב-יד שלם.

יצירה אופיינית נוספת באמנות כתב-יד בקטלוגיה של המאה הארבע-עשרה היא ספר התנ"ך בפורמט גדול, המעוטר בפאר רב. ציוני הבעלים ושטרי מכר שנכתבו בדפים האחרונים של כתב-יד מלמדים, כי ספרי תנ"ך מעין אלה, שייצורם עלה בדמים מרובים, לא יועדו, כנראה, לתפילות בבית הכנסת אלא הוזמנו על-ידי פטרונים עשירים לשימוש בחוג המשפחה. מרביתם של התנ"כים הללו מכילים עיטורים בלבד; ציורי טקסט מופיעים לעיתים רחוקות, ולעולם רק כרישומים קטנים בשולי הדף. כפי שצינו למעלה, מכילים רבים מכתב-יד אלה תיאורים של כלי המשכן בקומפוזיציה המשתרעת על פני שני עמודים. הכלים המוצגים הם אותם כלים מן המאה השלוש-עשרה: המנורה, שולחן לחם-הפנים, מזבח העולה ומזבח הקטורת, החצוצרות והשופר, וכן קערות וכלים פולחניים. ברם, אלמנט חדש נעשה בולט יותר ויותר: גבעה קטנה ובראשה כרם עצי זית. תחילה מופיע אלמנט זה כאחד מהאובייקטים קטני-המידות שבין כלי המשכן; בשלב מאוחר יותר הוא ממלא את העמוד כולו, כמו בכתב-יד שנעשה בסרגוסה בשנת 1404.¹⁶ תוספת זו, המתייחסת להר הזיתים, משם ייכנס המשיח לירושלים, שינתה כליל את משמעות הקומפוזיציה. בכתב-יד של המאה השלוש-עשרה נועדו כלי המשכן להזכיר את בית המקדש ההיסטורי, שגם לאחר חורבנו המשיך להיות מוקד רוחני של היהדות. מעתה מכונות ההתייחסות לבית המקדש העתידי להיבנות בכוא המשיח. בחינה מחודשת זו של הסימבוליקה במאה הארבע-עשרה השפעה, בלי ספק, על ידי חיבורים תיאולוגיים כ"משנה תורה" מאת הרמב"ם. ואמנם הספר השמיני ב"משנה תורה" דן באריכות בבית המקדש ההיסטורי מנקודת מבט משיחית. שינוי זה בפרשנות הסמל נבע, ככל הנראה, גם מהאיום הגובר והולך על עצם קיומן של הקהילות בספרד מסוף המאה הארבע-עשרה ואילך. חוסר הבטחון הפוליטי ואימת הדיכוי תרמו חלקן לצמיחת מגמות משיחיות, והללו נתנו אותותיהן גם על יצירות האמנות.

תוצאותיה של השפעה זו ניכרו לא רק בהופעת סמלים חדשים; החמרת תנאי החיים השפיעה גם היא על כושר היצירה של החברה היהודית. ואמנם, לאחר הפריחה הגדולה במאה הארבע-עשרה, אין ההיסטוריה של איור כתב-יד יהודיים במאה החמש-עשרה אלא היסטוריה של הישרדות מתמשכת – עדיין עשירה בהישגים טכניים, אך נעדרת כל דחף יצירה פנימי. במאה החמש-עשרה עדיין נעשו כתב-יד מפוארים; ההישגים הטכניים של העבר עדיין יושמו ואפילו שוכללו; הודות להשפעה איטלקית נעשו העיטורים הצמחיים, הממלאים את עמודי השטיח או המקיפים את טור הטקסט, מגוונים יותר ועשירים יותר בצבעיהם ובמבחר נושאים; מסגרות מיקרוגרפיות ועמודי-שטיח, מועשרים במילויי זהב, מדגימים כשרון מעולה ביותר וטעם מעורן. כמה מציורים אלה משקפים את שיא המומחיות והמיומנות האומנותיות, למרות שלא ניתן למצוא אף באחד מהם קומפוזיציה חדשה. הפער בין צורניות ליצירתיות גדל והלך – שעה שהצורה שופרה בהתמדה עד כדי שלמות, נעלמה והלכה היצירתיות בהדרגה. כמה אמנים חסרי השראה העתיקו ונוקקו שוב לדגמים הישנים. יוסף ו' חיים, אמן "תנ"ך קניקוט"¹⁷ שנעשה בלחץ קורוניה בשנת 1476, הוא הדוגמה המפורסמת ביותר לכך. אבן חיים ליקט את האלמנטים הדקורטיביים לכתב-יד שלו מערב-רב של מקורות. אחד הדגמים

12 סרייבו, המוזיאון הלאומי. ב. רות, הגדת סאראייבו, ירושלים/בלגרד, 1973.

13 לונדון, הספרייה הבריטית, כת"י Add. 27210. ראה: B. Narkiss, *The Golden Haggadah*, London, 1970.

14 לונדון, הספרייה הבריטית, כת"י Or. 2884. ראה:

B. Narkiss, A. Cohen, A. Tcherikover, *Hebrew Illuminated Manuscripts in the British Isles*, London, 1982, No. 12.

15 לגרסאות השונות של ההגדה. ראה: B. Narkiss, *The Golden Haggadah*, פרק 8.

16 פאריס, הספרייה הלאומית, כת"י 13. hébreu.

17 אוקספורד, ספריית הבודליאנה, כת"י Kenn. 1. השווה ההקדמה למהדורה הפקסימילית של כתב-יד, B. Narkiss, London, 1985.

שעקבותיהם זוהו הוא כתב־יד עברי של התנ"ך משנת 1300 מסְקוויירה.¹⁸ מכתב־יד זה שאל אבן חיים את רעיון כתיבת הקולופון באותיות זואומורפיות, וגם כמה ציורי טקסט הבאים בראשי הפרשות. הדגם לעמוד שטיח מסויים היה, כנראה, עמוד דומה בכתב־יד של הקוראן מהמאה השנים־עשרה מנלנסייה;¹⁹ רבות מהציפורים במסגרות העיטוריות נלקחו מרישומים לקלפי משחק.²⁰ אולם איסוף אקלקטי ומפורט מעין זה היה, בדרך כלל, יוצא דופן. מרבית כתב־ידי מהמאה החמש־עשרה הם ספרי תנ"ך המעוטרים בשפע, סידורי תפילה או חיבורים מדעיים, המרשימים בעיקר בטכניקה המשובחת והמעודנת שלהם.

אף שאפשר לתרץ התפתחות זו בהיסטוריה של ציור כתב־יד בהרעת תנאי חייהן של קהילות היהודים בספרד, ראוי להביא בחשבון גורם נוסף. המצאת הדפוס ותפוצתו הנרחבת היו תחילתו של אירוע שחולל שינוי מכריע ביותר בתולדות התרבות מאז המצאת האל"ף־בי"ת. הספר העברי הראשון נדפס ברומא בשנת 1469, ולאחריו בשנת 1476 בוואדי אלחג'ארה (גנדלחקה) שבספרד, ובפארו שבפורטוגל בשנת 1487. העתקת כתב־יד נמשכה, אמנם, גם בעשורים האחרונים של המאה החמש־עשרה, אך ההמצאה החדשה, שאיפשרה ייצור מספר רב של העתקים, עוררה באופן טבעי את עניינם של טובי האומנים.

בהקשר לאירועים אלה יש לראות, אם כן, את פריחת בית המלאכה האחרון שהתמסר להעתקת כתב־יד ועיטורם בחצי האי האיברי: בית המלאכה של ליסבון. כאשר דנים בתולדות כתב־ידי העבריים המצויינים יש לנהוג זהירות רבה במונח "בית מלאכה" (בלועזית: "סקריפטוריום" – חדר כתיבת ספרים). ככל הנראה לא היו בשכונת היהודים בתי מלאכה מוגדרים, שבהם עסקו אנשי מקצוע מיומנים בייצור ספרים, כפי שהיה מקובל בחברה הנוצרית במערב. המימצאים ההיסטוריים שנאספו עד כה על סופרים יהודים בימי הביניים אינם רבים, והללו מלמדים רק על שמות אמנים יחידים, ובמקרה הטוב, על משפחות של סופרים ומאיירים.²¹

בית המלאכה של ליסבון הוא אולי חריג יחיד מכלל זה. ואמנם, כתב־יד שנוצרו בעיר זו מצטיינים בהומוגניות כה מפתיעה מבחינת המתכונת העיטורית, התפישת ודרך הביצוע שלהם, עד שברי כי רק גוף מאורגן ויציב יכול להיות אחראי לייצורם. כתב־יד הקדום ביותר משל אסכולה זו נכתב ב־1469,²² והמאוחר ביותר – ב־1496.²³ ברם, אחד התנ"כים המפוארים ביותר שיוצרו שם נלקח לאיטליה לפני שהיה אפשר להשלים את עיטוריו.²⁴ הקולופון חסר, אמנם, בכתב־יד בלתי גמור זה, אך אין ספק שכתב־יד ניצל בידי אחד הפליטים, שנסו מאימת המרת הדת שנכפתה על כלל יהודי פורטוגל בשנת 1496. משמעותה של עובדה זו היא שבית המלאכה היה פעיל עד לרגע האחרון שבו יכלו היהודים לגור בעיר באופן חופשי. במשך תקופה זו, שנמשכה עשרים ושמונה שנה, יוצרו קרוב לשלושים כתב־יד, אם בליסבון עצמה, כמצויין בקולופונים, ואם במקומות אחרים אך בהסתמך על דגמי בית המלאכה הליסבוני. מרבית כתב־ידי אלה הם תנ"כים או חלקים של התנ"ך: חומשים, נביאים אחרונים, כתובים ושני ספרי תהילים, המהווים טיפוס בלתי שגרתי של כתב־יד מתקופה זו. משלימים את הרשימה שני סידורי תפילה, ספר "משנה תורה" מאת הרמב"ם, ביאור לתורה מאת הרמב"ם ו"ספר מכלול" מאת רבי דוד קמחי.²⁵ אף שלא כל כתב־יד מעוטרים, לכולם תכונות משותפות המאפשרות את ההנחה כי הסופרים והמאיירים השתמשו בשיטות עבודה זהות, וייתכן גם שכולם השתמשו באותן תבניות (סטנסלים). כמה מהסופרים חתמו את שמם בשניים או שלושה מכתב־ידי: שמואל דה מדינה,²⁶ שמואל בן שמואל²⁷ ואלעזר בן משה גאגוש.²⁸ שם האמן שהכין את העיטורים לא צויין אף באחד מכתב־ידי, ועובדה זו מעוררת את השאלה האם נובע העדר שם האמן מההערכה הפחותה כלפי מלאכת העיטור לעומת מלאכת הכתיבה, או שמא בוצעו שתי המלאכות בידי אותו אדם. אין בידינו ראיה מכרעת לכאן או לכאן. ברם, האפשרות הראשונה מתקבלת יותר על הדעת, משום שברור שהסופר היה אחראי לתכנון הכולל של כתב־יד, ובכלל זה גם לתכנון עיטורו.

המאפיינים העיקריים של כתב־יד שנוצרו בבית המלאכה בליסבון הם: טכניקה מעודנת, טעם אגן ותכנית עיטור סטריאוטיפית במידה רבה. טיבה המעולה של הטכניקה משתקף במסגרות ובלוחיות המעוטרות בתשלובות פיליג'ן עדינות, ובמיוחד באותיות המהודרות של מילות הפתיחה שנכתבו בזהב ממורט. עמותם של שני האלמנטים הללו, דהיינו כתב הזהב הבוהק, שאין בו דופי, על רקע תשלובת הפיליג'ן הארגמני, מהווה את תווית ההיכר של בית המלאכה זה. זאת ועוד, מאחר שהאותיות המזהבות זהות במורפולוגיה שלהן לשאר אותיות הטקסט, ניתן להניח שלפחות חלק זה של העיטור בוצע בידי הסופר. שימוש בעיטורי צבע נעשה במסגרות של עמודי הפתיחה או בעמודים מיוחדים אחרים. כפי שנראה להלן, היה מיגוון העיטורים של מסגרות אלה מצומצם והתבסס בעיקר על מוטיבים צמחיים. מספר מוגבל של דוגמאות עיטוריות חזרו שוב ושוב בכל חלקי כתב־יד, ואותם טיפוסים של

18 ליסבון, הספרייה הלאומית, כת"י 72.

19 השווה: R. Ettinghausen, *Arab Painting*, Geneva, 1962, p. 172.

20 השווה: Sheila Edmunds, "A Note on the Art of Joseph Ibn Hayyim," in *Studies in Bibliography and Booklore*, XI, 1976, 33–40.

21 השווה: G. Sed-Rajna, "Ateliers de manuscrits hébreux dans l'Occident médiéval," *Artistes, Artisans et Production Artistique au Moyen-Age*, Paris, 1986, 339–352.

22 השווה: G. Sed-Rajna, *Manuscrits hébreux de Lisbonne*, Paris, 1970 no. 9. (להלן *Lisbonne*).

23 שם, מס' 8.

24 פאריס, הספרייה הלאומית, כת"י 51. *hébreu*, ראה גם את התאור בפרק ג' להלן, 1 *Lisbonne* Sed-Rajna, עמ' 94.

25 לרשימת הסוגים השונים של כתב־יד ראה *Lisbonne* Sed-Rajna, עמ' 94.

26 פרמה, ספריית הפאלאטינה, כת"י 2674, *Parm.*, משנת 1469; כת"י 677, *Parm.*, משנת 1473; אוקספורד, קולג' באליוול, כת"י 382, משנת 1490.

27 סינסיני, היברו יוניון קולג', כת"י 2, משנת 1475; לונדון, הספרייה הבריטית, כת"י Or. 2626–28, משנת 1482.

28 פאריס, הספרייה הלאומית, כת"י 592 *hébreu*, משנת 1484; אוקספורד, ספריית הבודלואנה, כת"י 12 *Marshall Or.*, משנת 1487.

מסגרות הופיעו בכל כתבי-היד. חזרה מתמדת זו על אותה תכנית עיטורית היא בוודאי קו האופי המובהק ביותר של בית המלאכה של ליסבון; בו בזמן היא ראייה לשלב האחרון בהתפתחות האמנותית של ציור כתבי-היד. בצורתה המשופרת והמפותחת במלואה מופיעה תכנית עיטורית זו בראשונה בתנ"ך מהודר ביותר, הידוע בכינויו "תנ"ך ליסבון", הכרוך כיום בשלושה כרכים. ככתב-יד המייצג בצורה הטובה ביותר את אמנות אסכולת ליסבון, וכנושא של הוצאה פקסימילית זו, הוא ראוי לשימת לב מיוחדת.

ב. תנ"ך ליסבון*

כתב-היד שסימנו Or. 2626–2628 הוא תנ"ך מלא המכיל את כל עשרים וארבעה הספרים, כרוכים בשלושה כרכים.²⁹ מלבד התמליל המקראי מכיל כתב-היד רשימת תרי"ג מצוות, ערוכות על פי סדרן בתורה,³⁰ וכן רשימות מסורה בסוף החומש,³¹ בין נביאים ראשונים לנביאים אחרונים³² ובסוף הכתובים.³³

טקסט התנ"ך נכתב בכתב ספרדי מרובע ורגיל, באותה יד בכל שלושת הכרכים. מבנה הדף אחיד: שני טורים בני 26 שורות בעמודי הטקסט, מלבד החלקים הפיוטיים הכתובים על פי המסורת בשורות מלאות, כמו "שירת הים" (שמות ט"ו), שמואל ב' פרק כ"ב ודברי הימים א' פרק ט"ז.³⁴ סופר שני כתב את רשימת המסורה באותיות קטנות יותר ובדיו בהירה יותר מזו שבטקסט העיקרי. הרשימות כתובות בשלושה טורים, לבד מחילופי הנוסחאות שבין בן-אשר ובן-נפתלי המופיעים בארבעה טורים.³⁵ הסופר השני כתב בכתב זעיר, בטכניקה הקרויה מיקרוגרפיה, את המסורה הגדולה והמסורה הקטנה (מערכות הכללים לקריאת התנ"ך וכתבתו). המסורה הגדולה כתובה בשתי שורות בשוליים העליונים ובשלוש בתחתונים, והמסורה הקטנה בשוליים הצדדיים ובין טורי הטקסט. שני סופרים אלה, שחיו באותו זמן, ביצעו את כתיבת כתב-היד כולו, איש בתחום התמחותו. סופר שלישי, שהשתמש בכתב מרובע שונה ובדיו כהה יותר, הוסיף בתקופה מאוחרת יותר כותרות בראש כל עמוד: כותרות הפרשות בחומש וכותרות הספרים בספרי התנ"ך האחרים; כן רשם סופר זה את מספרי הפרקים בשוליים הצדדיים.

שלושת הכרכים בנויים מקונטרסים בני שמונה דפים האחד. הצד הקדמי בכל דף הוא צד השער, כמקובל בכתבי-יד שברצונו בחצי האיברי במאה החמש-עשרה.³⁶ כמה קונטרסים, שמספר דפיהם שונה, מצויים בסוף הכרך, שם לא היה בשארית הטקסט כדי למלא קונטרס שלם. הסדר הנכון של הקונטרסים הובטח על-ידי הקצאת הפינה השמאלית התחתונה בעמוד האחרון של כל קונטרס לכתיבת המלה הראשונה של הקונטרס הבא ("שומר קונטרס"). אף ש"שומרי הקונטרס" כתובים בכתב חצי-קורסיבי, שימשה להם אותה דיו שבה נכתב הטקסט הראשי. סביר אפוא כי "שומרי הקונטרס" נכתבו בידי הסופר האחראי לטקסט. סימון השורות המגדירות את מערך העמודים נעשה בחרט.³⁷ ההכנה הטכנית של כתב-היד בוצעה בשימת-לב יתרה, המעידה על האיכות המקצועית הגבוהה של העבודה. מקובל להניח, שעבודת הכנה זו של כתב-היד הייתה בתחום אחריותו של הסופר.

הסופר

הסופר שמואל, בנו של שמואל י' מוסא, חתם את שמו בדיו זהב בקולופון המופיע בסוף כתב-היד בתוך מסגרת עיטורית מהודרת.³⁸ הוא כתב את התנ"ך בשביל יוסף בן יהודה המכונה אלי-חכים, וסיים את מלאכתו בערב שבת, בחודש כסלו בשנת 5243 לבריאת העולם. מאחר שלא ציין באיזה יום ששי מדובר, יכול יום זה להיות כל יום, בתקופה שבין 12 בנובמבר ו-10 בדצמבר 1482. תאריך זה חוזר בצורה לא שלמה במרכז הדיאגרמה המופיעה בסוף ספר דברי הימים.³⁹ הסופר שמואל מוכר לנו מארבעה כתבי-יד נוספים: חומש שנכתב בליסבון בשנת 1475, המצוי עתה בספריית "היברו יוניון קולג'" שבסינסינטי;⁴⁰ חומש נוסף, שנכתב בשנת 1477 ונמצא

* התיאורים דלהלן מבוססים על ספרנו שכבר הוזכר למעלה, *Manuscripts hébreux de Lisbonne*, Paris, 1970, שהיה המחקר הראשון המוקדש לבית המלאכה של ליסבון. גרסא מקוצרת זו נשכרה מהערות מועילות שהובאו בסיקורות בספרות ומבחינה מחדשת של הדוקומנטים.

29 כרך א: כת"י Or. 2626, II + 184 דפים; כרך ב: כת"י Or. 2627, IV + II + 273 + IV דפים; כרך ג: כת"י Or. 2628, IV + I + 186 + IV דפים. מידות: 242–244 × 300–305 מ"מ; שטח הכתב: 157–153 × 187–185 מ"מ.

30 כרך א, דפים 222–223, (להלן כת"י Or. 2626); כרך א: כת"י Or. 2627 = כרך ב; כת"י Or. 2628 = כרך ג.

31 כרך ב, דפים 180א–184ב.

32 כרך ב, דפים 134א–135ב.

33 כרך ג, דפים 178א–185ב.

34 כרך א, דפים 272–273; כרך ב, דפים 83א–84א; כרך ג, דף 13.

35 כרך א, דפים 180א–184ב.

36 השווה: M. Beit-Arié, *Hebrew Codicology*, Jerusalem, 1981, p. 43.

37 1 + 3 + 2 (כרך א), או 1 + 2 + 1 (כרכים ב–ג) שוליים אנכיים; 2 + 26 + 3 שורות אופקיות.

38 כרך ג, דף 185ב.

39 כרך ג, דף 150א.

40 השווה: Sed-Rajna, *Lisbonne*, מס' 6 ועמ' 38–39.

עתה במוסקבה, וכן שני כתבי־יד שחתם בהם שמואל את שמו לאחר שעקר מפורטוגל. הראשון שבהם נכתב ברגיו די קלבריה בשנת 1502, שם הוסיף שמואל אחרי שמו את הכינוי "הספרדי", כמקובל בקרב הפליטים לאחר הגירוש; כתב־היד השני נשלם בשנת 1507, ושם הוסיף הסופר אחר שמו את הכינוי "הפליט".

לפני שעקר שמואל מן מוסא מחצי האי האיברי, החל לעסוק, כנראה, בהדפסת ספרים בנוסף לכתובת סת"ם. ואמנם סביר שהמדפיס בעל שם זה, שהדפיס את אחד הספרים העבריים הראשונים בחצי האי בשנת 1487, הוא הסופר שבו מדובר פה.⁴¹ שמו של הסופר שכתב את רשימות המסורה לא נשתמר.

שלושת הכרכים כרוכים כיום בכריכות חדשות, עשויות עור מרוקו ירוק עם הטבעות זהב, שבוצעו מטעם הספרייה הבריטית בשנת 1954 והמירו את כריכות העור החומות מן המאה השש־עשרה. הכריכות העתיקות נשתמרו עד היום; הן היו מעוטרות ברצועות מסגרת בהטבעה עיוורת ובלוחית מרכזית שבארבע פינותיה נראו רוזטות.

על תולדותיו של כתב־היד בין 1482, השנה שבה נשלמה כתיבתו – 14 שנה בלבד לפני גירוש יהודי פורטוגל – ובין 17 בנובמבר 1882, מועד רכישתו על־ידי המוזיאון הבריטי מידי בנימין כהן מבוכרה, יש בידינו אך מידע מועט. תאריך הרכישה נרשם בכל שלושת הכרכים בדף המגן האחרון, שהיה בכריכה המקורית העתיקה. בצד התאריך נרשם סימון הספרייה הקודם Or. 63.b.

עיטור

תהילתו של "תנ"ך ליסבון" באה לו בשל העיטורים המפוארים המשובצים בכל שלושת כרכיו. המתכונת העיטורית מושתתת על צירופים שונים של שלושה רכיבים עיקריים: מסגרות ובהן תשלובות צמחיות; מסגרות ולוחיות המעוטרות בעבודת פיליגראן עשויה בדיו; כתב אורנמנטלי בזהב ממורט. לשלוש הקטגוריות הללו יש תכליות מיוחדות המגדירות את תפקידו של העיטור בכתב־היד, דהיינו להדגיש את חלוקת הטקסט לחלקיו העיקריים. העיטורים מופיעים, אם כן, בעמודי הפתיחה של ספרי התנ"ך ובראשית כל אחת מפרשות השבוע. כן נעשה שימוש בעיטורים על מנת להבדיל בין העמודים המכילים את הרשימות הנוספות של המסורה לעמודים עם רשימת תרי"ג המצוות.

1. טיפוס העיטור הבולט ביותר בנוי ממסגרות בעלות מוטיבים צמחיים. מסגרות אלו מקיפות, בדרך כלל, את העמוד כולו, כגון בעמודי הפתיחה לספרי נביאים ראשונים,⁴² לישעיהו⁴³ וליחזקאל,⁴⁴ וכן בעמוד הקולופון⁴⁵ ובפיוט ההודיה, המצוי בעמוד שמולו.⁴⁶ מסגרות עמודים שלמים מקיפות גם את העמודים הכוללים את הטקסטים החוץ־מקראיים.⁴⁷ זוג מסגרות, שכל אחת מהן מקיפה טור אחד של טקסט באותו עמוד, מופיע בעמודי הפתיחה של ירמיהו ותרי־עשר.⁴⁸

עיטור המסגרות כולל מיגוון של מוטיבים, דגמים וצבעים. מיגוון ריתמי זה של אלמנטים המופיעים שוב ושוב יוצר רושם של עושר המאפיין את המתכונת העיטורית של כתב־היד. אפשר לאבחן חמישה טיפוסים מסגרות על־פי דגמיהם העיטוריים, שכל אחד מהם כולל תת־קבוצות נוספות המאופיינות במבחר צבעים שונה. תיאורי חמשת הטיפוסים שלהלן נערכו על־פי סדר הופעתם בכתב־היד. טיפוס A מאופיין בעלי אקנתוס בשרניים בגווני כחול, ירוק ומגנטה, העולים משני צדדי שריגים ירוקים וגללים או גבעולים ירוקים וזקופים, המצויירים ישירות על גבי משטח הקלף החלק. העלים מותווים לעיתים קרובות במשיכות מכחול כהות יותר, וייתכן שנעשו על־פי דגמים. במירווחים שבין עלי האקנתוס צויירו שריגים דקיקים, שמהם עולים עליים קטנים, מצויירים בדיו, לעתים עם נקודות זהב, ובלוחית פרחים פתוחים בעלי עלי־זהב או אצטרובלים. אפיין נוסף של טיפוס זה קשור בקומפוזיציה: השריגים או הגבעולים יוצאים מתוך מוטיב עיטורי הנמצא במרכז הלוחיות האופקיות של המסגרת. מוטיבים אלה כוללים אגרטי פרחים, שלטי משפחה (כנראה עיטוריים בלבד), טווסים שזנבותיהם פרושים לרווחה וכן פירות מעוגלים, דמויי אצטרובלים. הגבעולים צומחים לעיתים מתוך לועי דרקונים או אריות, הנראים בפינות התחתונות של המסגרת. הלוחיות האנכיות מעוטרות בציפורים למיניהן, בעיקר תוכים ירוקים, ינשופים, תרנגולים או ציפורים ירוקות, ארוכות־זנב.

הדוגמה המתוחכמת ביותר לטיפוס זה של מסגרת מופיעה סביב הקולופון של הסופר. בסוף הכרך הראשון⁴⁹ יש וריאציה של מסגרת זו, שם נראים אותם מוטיבים על רקע כחול. כתוצאה משינוי צבע הרקע, משתנה כאן סכימת הצבעים: העלים צבועים בסגול והפרחים בזהב. וריאציה נוספת נמצאת בכרך השלישי,⁵⁰ שם מצויירים המוטיבים הצמחיים של טיפוס A על רקע מזהב.

41 ראה: C. Haebler, *Bibliografía ibérica del siglo XV*, Leipzig-La Haye, 1917, t. II p. 252.
ראה גם: A. Anselmo, *Les origines de l'imprimerie au Portugal*, Paris-Braga, 1983, p. 255 sq.

42 כרך ב, דף 10.

43 כרך ב, דף 136.

44 כרך ב, דף 210.

45 כרך ג, דף 185.

46 כרך ג, דף 186.

47 כרך א, דפים 22–21; 160–184; כרך ב, דפים 134–135; כרך ג, דפים 178–180.

48 כרך ב, דפים 168, 246, 250, 252, 256, 258, 260, 261, 264, 265, 271.

49 דף 5.

50 דף 210.

טיפוס B: המאפיין העיקרי של טיפוס זה הוא שריגים עדינים הצבועים בזהב, שמחם עלים עלי זהב ועירים המצויירים בסימטריות. בין השריגים הגללים יש פרחים פתוחים קטנים, צבועים בכחול וירוק, ולחם עלים מוזהבים. רצועת זהב תוחמת לעיתים מסגרת זו מצידה הפנימי ומצידה החיצוני.

שתי וריאציות למסגרת מטיפוס B מצויות בכרך הראשון. בווריאציה הראשונה מצויירים השריגים ישירות על מצע הקלף החשוף;⁵¹ בשנייה מופיעים אותם שריגי זהב על רקע אדום כזה בגוון יין,⁵² או כחול פרוסי,⁵³ ולעיתים נדירות גם רקע סגול.⁵⁴ בעמודי הפתיחה לספרי נביאים אחרונים תוחמת המסגרת מטיפוס זה טור אחד של הטקסט בעוד שהטור השני תחום במסגרת מטיפוס אחר.⁵⁵

טיפוס C: מאופיין בעיקר בצביעת הרקע בזהב. בשל סיבה זו מצויים מרבית הדפים השייכים לטיפוס זה במצב גרוע: הצבע שהונח על הזהב נשר כמעט בכל מקום. במקומות שבהם עדיין אפשר להבחין בנושאים העיטוריים נראים שרידי שריגים ירוקים ונאים, מועשרים בפרחים כחולים וורודים.⁵⁶ המסגרות מטיפוס זה מעומתות בדרך כלל במסגרת כפולה עם טיפוס A.⁵⁷

טיפוס D: מיוצג בכתב-היד בשתי דוגמאות בלבד, שמן הראוי לדרן בהן בנפרד לא רק משום שלשתייהן אותם נושאים ואותה סכימת צבעים, אלא גם בשל מגמה משותפת המשתקפת בהם. מגמה זו משתקפת בסגנון קיצוני של הנושאים ובטכניקה מיוחדת היוצרת רושם שהעיטור בוצע באופן מינני, לא ביד. בדוגמה הראשונה⁵⁸ מותווים עלי תימורה כחולים בעלי קו מיתאר משונן, בקווי שתי וערב לבנים המזכירים טכניקת תחרית נחושת. בדוגמה השנייה,⁵⁹ שריגי זהב – אף הם מסוגגנים ומשוננים – מצויירים על רקע ירוק, המעניק תחושה שהוקדשה לו אותה שימת-לב כלנושאים העיטוריים. באופן זה נוצר מישור אחיד, הנראה כמישור הדקורטיבי שנוצר בטכניקת החשיפה המקובלת בעיטור כלי קרמיקה.

כפי שקורה לעיתים בצויר כתב-יד, חלה בשלבים המאוחרים של העבודה ירידה במלאכת העיטור, ובכמה מקומות בכתב-היד העיטור פשוט יותר או אינו בנמצא כלל. גם בכתב-היד של "תנ"ך ליסבון" אפשר להבחין בפישוטן ובצמצומן של מבחר המסגרות העיטוריות. נראה, שמגמה זו גרמה ליצירת טיפוס חדש של מסגרת, שאינה אלא שילוב של הדגמים מטיפוס A עם סכימת הצבעים של טיפוס B. מאחר שטיפוס חדש זה מופיע פעמים רבות בחלקים מסויימים של כתב-היד, נכנה אותו "טיפוס E"; הוא מצוי בדפים האחרונים המכילים את תרגום המצוות, וכן בדפים שבהם מובאות רשימות המסורה בכל שלושת הכרכים.⁶⁰ כן מופיע טיפוס זה בקומפוזיציות הכפולות בכמה מדפי הפתיחה לספרי נביאים אחרונים.⁶¹ ברבות מהמסגרות הללו, ובייחוד במסגרות עם רשימות המסורה, ניכר שנעשו בחיפזון, ללא אותה דייקנות בביצוע.⁶²

2. הרכיב המרכזי השני במתכונת העיטורית מושתת על מילוי מסגרות ולוחיות מלבניות בעבודת פיליגראן, עשויה בדיו. טכניקה זו מעשירה את הכתב האורנמנטלי ומעניקה לו רקע העושה להבלטות; נוכל לראותה במסגרות המשובצות שבתוך המסגרות הצמחיות הרחבות שבדפי הפתיחה לכמה מספרי נביאים אחרונים,⁶³ וכן בכל הדפים הממוסגרים של רשימות המסורה.⁶⁴ לוחיות מלבניות, מעוטרות בעבודת פיליגראן, מופיעות בתחילת כל אחד מחמשת חומשי תורה,⁶⁵ בעמוד הפתיחה לספר יהושע⁶⁶ (המשמש כעמוד פתיחה לכל ספרי נביאים ראשונים), וכן בתחילת כל ספרי כתובים (מחוץ לספרי תהילים ודברי הימים⁶⁷). לוחיות קטנות יותר, מעוטרות בצורה דומה, ממסגרות את שלוש האותיות "פרש" (ה) המסמנות תחילת כל אחת מפרשות השבוע בתורה.

עבודת הפיליגראן משתנה מבחינת דגמיה וצבעיה בהתאם למקומה בכתב-היד ובהתאם לכשרון המעטר. האיכות הטכנית הגבוהה ביותר מושגת בלוחיות שבתחילת חמשת ספרי התורה, יהושע וספרי הכתובים. רישומי הפיליגראן עשויים בדיו סגולה ויוצרים צורות של עלים דמויי חצאי תימורות או טיפות מים בודהקות, המקרינות סביבן כמניפה פרושה לרווחה, נתונה בתוך עיגול גדול. הדוגמאות המובחרות ביותר נמצאות בכרכים השני והשלישי, שם מופחת ברקע הפיליגראן חיות רכה באמצעות נקודות ירוקות

51 למשל, כרך א, דפים 2, 4, 6, 9, א.

52 כרך א, דפים 22, 33, 111; כרך ב, דפים 2250, 2252, 2256, 2261; כרך ג, דף 185 ב עם תשלובות כסף, ודף 186 א עם תשלובות זהב.

53 כרך א, דפים 10, 16.

54 כרך א, דף 14 ב.

55 ראה הדפים המאוזכרים בהערה 48 למעלה.

56 למשל, כרך א, דף 35; כרך ב, דף 168 א; כרך ג, דף 186 א.

57 למשל, כרך ב, דפים 246, 263, 264, 265.

58 כרך א, דף 38.

59 כרך ב, דף 136.

60 כרך א, דפים 17, 22, 180, 184; כרך ב, דפים 134, 153; כרך ג, דפים 178, 185 א.

61 ראה הערה 48 למעלה.

62 למשל, כרך א, דפים 17, 22.

63 כרך ב, דפים 136, 210.

64 ראה הערה 48 למעלה.

65 כרך א, דפים 23, 61, 94, 117, 150.

66 כרך ב, דף 1.

67 כרך ג, דפים 93, 107, 127, 138, 141, 147, 152, 159.

קטנות במרכז העלים. עבודת הרישום בדיו בתחילת מגילת איכה⁶⁸ עשויה, לאות אבל, בדיו חומה והאותיות במלות הפתיחה צבועות בכסף. בספרי תנ"ך ספרדיים היה מקובל לייחד טקסט זה, שאותו קוראים בתשעה באב לזכר חורבן הבית, בצבעים המסמלים עצב ואבל. מנהג זה נפוץ גם במרבית כתבי-היד מליסבון.

בכמה לוחיות תופסות צורות גיאומטריות את מקום הפרחים המסוגגנים שבעבודת הפיליגראן, ולעיתים מופיעים שני הסוגים זה בצד זה על גבי אותה לוחית.⁶⁹ בתחילת הספרים ישעיהו, יחזקאל ונביאים אחרונים נעשה רישום צורות התימורה בדיו שחור.⁷⁰ עבודת הרישום בדיו במסגרות שמסביב לרשימות המסורה ברצעה בידי שני אמנים שונים. עבודתו של האמן הראשון מאופיינת בשריגים מתמשכים, שצוירו בשימת-לב יתרה ותוחמים בדייקנות את אותיות הזהב הממורט בכל ארבעת צדדי המסגרת. אותיות אלה נכתבו, בלי ספק, לפני שנוסף העיטור שבדיו הצבעוני. בכרך הראשון ביצע אמן אחר את מלאכת העיטור בדפים 17א עד ל-22ב. השריגים שלו צוירו בחוסר זהירות ואותיות הזהב הממורט, גם הן ירודות-איכות, נכתבו מעל עיטורי הדיו. אולם כותרות הפרקים שבתוך טורי הכתב נעשו בידי האמן הראשון בטרם החלה עבודת הפיליגראן.

3. הרכיב השלישי במלאכת העיטור הוא הכתב האורנמנטלי. אותיות הזהב הממורט עוצבו במיומנות ובמקצועיות. הזהב נשתמר ללא רבב ומעיד על הרמה הגבוהה של טכניקת עיבודו. אותיות זהב ממורט מעטרות את מלות הפתיחה של הספרים, סימני הפרשות וקטעי רשימות המסורה, המופיעות במסגרות.

4. הסופר שכתב את המסורה לא הירבה להשתמש בשיטה של כתיבת המסורה הגדולה בשולי העמודים בדגמים דקורטיביים ("מיקרוגרפיה"), האופיינית לסופרים יהודים. רק בדפיו הראשונים של החומש⁷¹ צוירו כמה דוגמאות של צורת עיטור יהודית מובהקת זאת; ובכל זאת השתמש הסופר בטקסט המסורה ליצירת תרשימים מיקרוגרפיים בשני "עמודי שטיח" שלמים. בעמוד הראשון, הנמצא בסופו של החומש,⁷² מופיעה רוזטה במרכז שלושה מעגלים הנתונים זה בתוך זה, וסביבם מסגרת מלבנית. כל האלמנטים כתובים ישירות, במיקרוגרפיה, על גבי מצע הקלף החלק. בעמוד השני, בסופו של כתב-היד,⁷³ מופיעה אותה קומפוזיציה, אלא שכאן מעוטרת הרקע בעבודת פיליגראן העשויה בדיו סגולה, הנתונה במסגרת צמחית.

בעמודים האחרונים של כמה ספרים יש דגמים קטנים יותר של עיטור מיקרוגרפי, העשויים מן הטקסט שבסופי רשימות המסורה. דגמים אלה מושתתים על מעגלים ומשולשים, ובמקום אחד⁷⁴ יש דוגמה מוקטנת של דגם הרוזטה שב"עמודי השטיח" השלמים.

האמנים

בעוד שהסופרים נהגו לחתום בשמם, הזדהו האמנים והאומנים שעסקו במלאכת עיטור כתבי-יד רק לעיתים רחוקות. קביעה זו נכונה לגבי ציור כתבי-יד בימי הביניים בכלל וציור כתבי-יד עבריים בפרט. "תנ"ך ליסבון" אינו יוצא דופן מבחינה זו, אולם ברי שהעיטור ברצע בידי קבוצת אמנים וניתן להבחין בו במלאכתן של כמה ידיים.

1. האמן שעבד בשיתוף הפעולה ההדוק ביותר עם הסופר (ואפשר שהיה זה הסופר עצמו – הנחה הניתנת לאישוש בדמיון שבין הטקסט שבכתב-היד ובין האותיות שבמלות הפתיחה) היה אחראי ללוחיות מלות הפתיחה המעוטרות בפיליגראן סגול ובאותיות זהב ממורט. ככל הנראה הוא גם הוסיף את עיטורי הפרחים המופיעים בצידי הלוחיות. בכמה עמודים יוצרות לוחיות אלה מסגרות המשתרעות על פני מחצית, שלוש-רבעי או כל העמוד. המסגרות החלקיות או השלמות מטיפוס A, וגם הן מבוצעות בטכניקה מיוחדת המצטיינת בעדינותה. אולם האמן לא ביצע מלאכה זו אלא רק לאחר השלמת העיטור כולו. דגמי פרחים דומים המופיעים בכרך השני, בתחילת הספרים שופטים, שמואל ומלכים,⁷⁵ ובכרך השלישי, מדף 127א ואילך, נעשו בידי אמן אחר; עיבוד הצבעים פשוט יותר, ובמקום יצירת דגמי העלים ועיטורם נעשה שימוש במשטחי צבע אחידים ושטוחים. ברם, עבודת הפיליגראן בכל שלושת הכרכים בוצעה בידי האמן הראשון. כן ניתן לשייך לו את כל מלות הפתיחה בכרך הראשון.⁷⁶ את עמוד המסגרת השלמה שבדף הפתיחה לכרך השני⁷⁷ ואת לוחיות מלות הפתיחה שבכרך השלישי.⁷⁸ אפשר שאמן זה ביצע גם את עבודת הפיליגראן העשויה בדיו שחורה במסגרות שבעמודי הפתיחה לספרי הנביאים. העבודה בכמה מעמודים אלה מצטיינת באיכותה הגבוהה.

68 כרך ג, דף 144א.

69 למשל, כרך א, דפים 94א, 117א, 150א.

70 כרך ב, דפים 136ב, 210א, וכל דפי העטור האחרים בכרך ב.

71 למשל, כרך א, דפים 223ב–224ב; עגולים; 25א, 28ב, 32–33א; משולשים, וכו'.

72 כרך א, דף 179ב.

73 כרך ג, דף 185א.

74 כרך ג, דף 50א.

75 כרך ב, דפים 21א, 40א, 85א.

76 כרך א, דפים 223ב, 261א, 94א, 117א, 150א.

77 דף 1ב.

78 דפים 93א, 107א, 127א, 138ב, 141א, 147א, 152ב, 159א.

2. קבוצת אמנים שנייה הייתה אחראית לביצוע מסגרות הפרחים. גם כאן נקל להבחין בעבודת שני אמנים או יותר. האמן הראשי עיטר את המסגרות בראשית הכרך הראשון עד לוף 16 ב; בכרך השני ביצע את המסגרות לעמודי הפתיחה של ספרי נביאים אחרונים, ובכרך השלישי – את המסגרות סביב קולופון הסופר והפיט שלצדו בשני העמודים הניצבים זה מול זה בסוף הכרך. אפשר שיותר מאמן אחד ביצע עבודה זו, אבל אותה איכות גבוהה נשמרה בכל העיטורים. אפשר להבחין בהבדלים באיכות העיטור רק בעיטורי הפרחים הממסגרים את העמודים עם רשימות המסורה. בעוד שבכמה מהם מלאכת הרישום עדינה ומדויקת, ניכרים באחרים עבודה חפזה ורשלנית ושימוש בדוגמאות החוזרות על עצמן. העיטורים בעלי האיכות הגבוהה נצבעו בדיו סגולה, ובעלי האיכות הנמוכה – בדיו שחור. לכסוף, אפשר להצביע על אלמנט נוסף במלאכת העיטור. שימוש בדיו זהב נעשה בעמודי המסורה לצורך כתיבת כותרות החיבורים השונים והכתובות שבמסגרות. מסגרות אלה נצבעו בזהב והכתובות נעשו בזהב ממורט בצידו הקדמי של הדף (רקטו), ולחלופין – לבד מכמה יוצאי דופן – בצורה הפוכה בצידו האחורי של הדף (ורסו). פרט זה מלמד על שימת לב רבה שהוקדשה לכל פרט ופרט, ולו גם מזער, בתיכנון המערך האסתטי של העיטור על כל בחינותיו.

ג. בית המלאכה של ליסבון

ספר התנ"ך בן שלושת הכרכים לא היה כתב-יד הראשון או היחיד שנוצר בבית המלאכה של ליסבון. כתב-יד זה היה אמנם יצירת המופת של בית המלאכה, אולם הקדים אותו כתב-יד מפואר אחר, וגם לאחריו נעשו עוד כמה כתב-יד, שעיתורם הושתת רובו ככולו על המתכונת העיטורית של "תנ"ך ליסבון".

כתב-יד זה הקדים את "תנ"ך ליסבון" הוא העתק ספר "משנה תורה" מאת הרמב"ם (הספרייה הבריטית, כת"י הרלי 99-5698).⁷⁹ כתב-יד זה, בשני כרכים, הוזמן על-ידי יוסף בן דוד בן שלמה בן הרב דוד בן גדליה הזקן ו' יחיא, ונכתב בידי הסופר שלמה אלזוק בשנת 1472.⁸⁰ אין בקולופון ציון מקום כלשהו, אולם משפחת ו' יחיא היתה אחת ממשפחות האצולה הספרדיות הידועות ביותר, ומצויות תעודות המלמדות על קיומה בפורטוגל החל מאמצע המאה האחת-עשרה.⁸¹ דון יוסף נולד בליסבון בשנת 1425 והיה אחד מאנשי סדרו של המלך אלפונסו החמישי, שהעניק לו את התואר "החכם". דון יוסף היה מראשי יהדות פורטוגל. ב-1495, כאשר נודע לו שהמלך וז'אן השני מתכוון לכפות על היהודים טבילה לנצרות, ברח עם בניו דוד, שלמה ומאיר. לאחר שהות קצרה בקסטיליה, שם ניצל מציפורני האינקוויזיציה הודות לעזרתו של אלואארס, דוכס בראגאנסה, המשיך דון יוסף במסע הבריחה שלו לפיזה ולפירנצה, ולבסוף התיישב בפירארה ושם מת בשנת 1498. בנו דוד, מחברם של כמה חיבורים דקדוקיים ופילוסופיים, כיהן כרב בנאפולי.⁸² גלותה של משפחת ו' יחיא החלה, למעשה, רק בשנת 1495 ולפיכך היה דון יוסף עדיין בליסבון בשנת 1472, כאשר הוזמן את ה"משנה תורה" שלו. הנחה זו מתחזקת מכוח כתב-יד אחר, שהוכן בשבילו בשנת 1487 ובו מוזכרת ליסבון במפורש.⁸³ אין ספק, אם כן, שגם כתב-יד המפואר של "משנה תורה" נעשה בליסבון.

עיטור "משנה תורה" מבשר את המתכונת העיטורית האופיינית לבית המלאכה הליסבוני. כל אחד מארבעה-עשר ספרי הי"ד החזקה, וכן עמוד הפתיחה לכתב-יד, המבוא וקולופון הסופר, מעוטרים בהדרגה בשלושת רכיבי היסוד המצויים ב"תנ"ך ליסבון": מסגרות פרחים, מסגרות עם עבודת פיליגראן בדיו ולוחיות עם אותיות זהב ממורט. אולם בכל אחד מהאלמנטים הללו יש הבדלי סגנון בין "משנה תורה" והתנ"ך.

כל מסגרות הפרחים הן מאותו טיפוס. שריגים נוצתיים, שפרחיהם בגווני כחול ומגנטה עם נקודות זהב, מצוירים ישירות על מצע הקלף, מפיחים בהם חיים. מהשריגים עולים במרווחים קבועים עלי אקנתוס גדולים ונאים, שלהם קו מיתאר משונן. העלים צבועים בכחול, ירוק ומגנטה, וצביעת הצד הפנימי והחיצוני של "תלתליהם", בגווני שונים, בוצעה בקפידה. בתוך תשלובת הצמחים והעלים מופיעים ציפורים, יגשופים, תרנגולים וטווסים שזנבות כמה מהם פרושים לרווחה (ציור 1). הן המוטיבים הצמחיים והן הציפורים דומים לאלה המצויים במסגרות מטיפוס A שבתנ"ך. ברם, ב"משנה תורה" זה הטיפוס היחיד והוא מופיע בשני כרכי כתב-יד בשנינויים קלים בלבד. שינויים אלה נובעים מהסגנון האישי ואפילו "אימפרסיוניסטי" של אחד האמנים; עם זאת, בעמודים אחרים מצוי שפע של נושאים המעידים על דמיון ומיומנות גבוהה. אף שישנן וריאציות משניות לטיפוס זה,⁸⁴ הרי שהוא היחיד המופיע בכתב-יד ואין דוגמאות אף לאחד מארבעה סוגי המסגרות הצמחיות, המשמשות בתנ"ך

79 IV + I + 302 + (160-1 + 1 + 301) + I + 1 דפים בכרך א. IV + I + 434 + (2 עד 435) + I + IV דפים בכרך ב. 240 × 332 מ"מ (150-148 × 295-203 מ"מ). נכתב בכתב ספרדי מרובע, בשני טורים. 36 שורות בכל טור. קונטרסים בני 8 דפים עפ"ר, מתחילים בצד השל"ר ו"שומרי הקונטרס" כתובים בפינה השמאלית התחתונה של עמוד ב בדף האחרון של כל קונטרס. מספור רץ של הדפים באותיות עבריות בשני הכרכים. כותרות בראש כל עמוד. קולופון הסופר בכת"י Harley 5699, דף 2434. ביבליוגרפיה: Sed-Rajna, *Lisbonne*, no. 1; Margoliouth, *Catalogue* no. 486-487; Narkiss, *Brit. Isles*, no. 41.

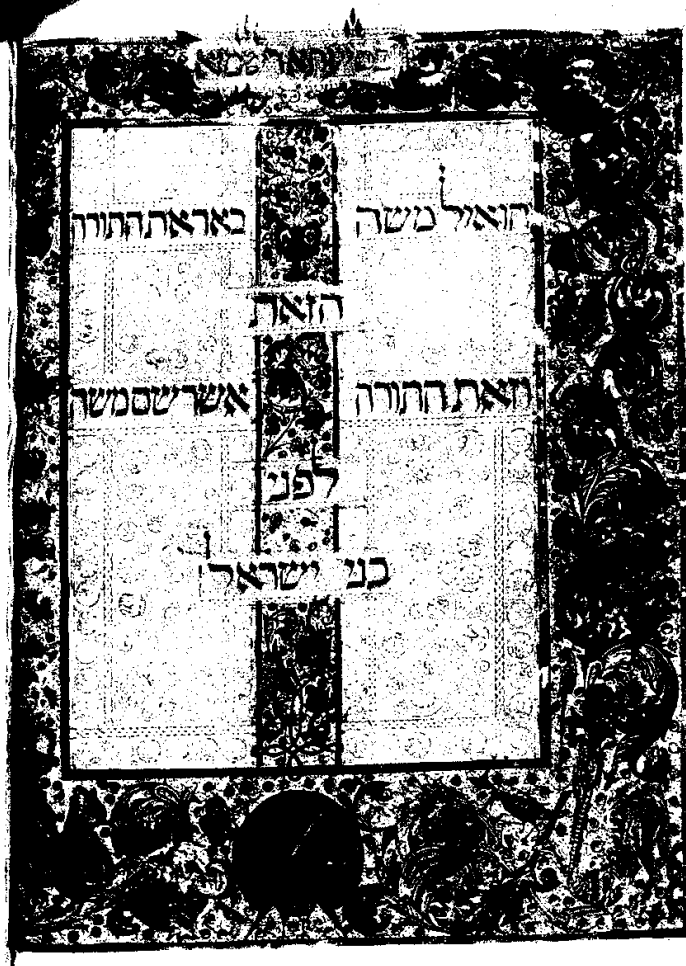
80 הספרייה הבריטית, כת"י Harley 5699, דף 2434.

81 השווה: A. Marx, *Hebrew Union College Annual*, 1924, עמ' 605-624.

82 השווה: *Encyclopaedia Judaica*, vol. 8, col. 1207.

83 לומדן, הספרייה הבריטית, כת"י Or. 1045; השווה: Sed-Rajna, *Lisbonne*, מס' 12, עמ' 52-53.

84 יוצאת הדופן היחידה היא המסגרת הבלתי שגרתית המתוארת במיקרוגרפיה בכרך א. דף 2א. השווה: Sed-Rajna, *Lisbonne*, לוח III.



ציור 1. הרמב"ם, משנה תורה, ליסבון, 1472, עמוד פתיחה להקדמה. לונדון, הספרייה הבריטית, כת"י Harley 5698, דף 11א.

הבדלים נוספים נראים בקומפוזיציה של הלוחיות עם עבודת הפיליגראן בדיו. בעוד שבתנ"ך משמשות הלוחיות כרקע לכותרות הכתובות בכתב עיטורי ובוהב ממורט, ב"משנה תורה" האותיות גדולות יותר ושמות הספרים ארוכים יותר. כתוצאה מכך ממלאת עבודת הפיליגראן מחצית שטח הכתב, ולעיתים אף את הדף כולו. גם בצבעים ובדגמים חלו שינויים: רצועות הפיליגראן עם הכתובות בזהב, התופסות בדרך כלל מירוח של ארבע שורות, מופיעות כאן בסגול והחלל שביניהן מעוטר בעבודת פיליגראן עשויה בדיו אדומה, בדמות מניפה פרושה. בין שני טורי הטקסט ברפי הפתיחה הללו באים אגד שריגים נוצתיים או עבודת פיליגראן. רצועות זהב ממורט ממסגרות את שטח הטקסט כולו. הרושם האסתטי הנוצר מצירוף עיטורי הפרחים הנטורליסטיים, המשטחים העיטוריים דמויי המלמלה ואותיות הזהב הממורט הוא של פאר ושלמות נעלה. קומבינציה זו של שלושת האלמנטים השונים, המופיעה בראשונה בכתב-יד זה, נעשתה לתווית-ההיכר של בית המלאכה של ליסבון.

שלב נוסף בהתפתחות, שבא לידי ביטוי בשכלול הדגמים השונים שבמסגרת, הופיע עשר שנים לאחר השלמת כתב-היד של הרמב"ם, במתכונת העיטורית הבשלה של התנ"ך. מאז ייצורה ובמשך ארבע-עשרה השנים שחלפו עד לגירוש, שימשה מתכונת זו בכתב-היד המעטים שצויירו בתקופה זו.

מכל כתב-היד שנוצרו בבית המלאכה של ליסבון לאחר יצור התנ"ך, יש רק לאחד קולופון מתוארך. ויהוים של האחרים ותארוכם המשוער אפשרי רק על סמך השוואה סגנונית עם התנ"ך. ארבעה מכתב-יד אלה קשורים קשר הדוק אל התנ"ך. סידור קטן משנת 1484, הנמצא עתה בפריס (הספרייה הלאומית, hébr. 592) ושני חומשים חסרי תאריך, מדגימים כיצד הותאמה מתכונת "תנ"ך ליסבון" לפורמט קטן יותר. כתב-היד הרביעי הוא תנ"ך גדול, ללא תאריך (פריס, הספרייה הלאומית, כת"י hébr. 15) שהועתק ישירות מ"תנ"ך ליסבון" זמן קצר לפני הגירוש ומשום כך לא ניתן להשלים את עיטורו בפורטוגל. נראה, שכתב-יד זה היה אחד האחרונים שנעשה בידי יהודים, לשימושם בחצי האי האיברי.

הסידור הפריסאי⁸⁵ הוא הנאמן ביותר מבין ארבעת כתב-היד למתכונת "תנ"ך ליסבון", המותאמת כאן לדפים קטנים. החלוקה

85 השווה: Sed-Rajna, *Lisbonne*, מספר 3, עמ' 30-33.



ציור 2. סדרור ליסבון, 1484, עמוד פתיחה ל"ג העיקרים לרמב"ם.
פרס, הספרייה הלאומית, כת"י Hébren 592 דף 33ב.

העיקרית של הדף נעשתה באמצעות מסגרות פרחים, שבהן שובצו כותרות ומלות פתיחה בזהב ממורט על רקע פיליגראן; בחלוקה המשנית מופיעים רק שני הרכיבים האחרונים. במקום השלישי בהיררכיה הדקורטיבית ניצבים העמודים, שבהם עבודת פיליגראן וכתב עיטורי בדיו שחור.

בסידור הפריסאי ארבעה עמודי מסגרת, שכל אחד מהם שונה מרעהו. טיפוס A מופיע בדף 413ב; טיפוס B בדף 1ב על רקע אדום בגוון יין ובדף 331ב על רקע הקלף; וריאציה של טיפוס E בדף 333 (ציור 2), שעליה ירוקים ובשרניים יותר, הופיעה קודם בעמוד הפתיחה לספר מיכה ב"תנ"ך ליסבון".⁸⁶ בשלושה מארבעה עמודים אלה – החרגי הוא דף 1ב – ממלאת עבודת הפיליגראן בדיו את כל השטח המוקצב לטקסט (9 × 6 ס"מ). ואילו גובה כתובות הזהב מגיע עד למירווח של חמש שורות. במסגרות אלה נעשה שימוש נאמן בדגמים שפותחו בתנ"ך, ובכלל זה הנושאים היחודיים של טיפוס A: דרקון ואריה בפינות התחתונות, טוס פרש-זנב ושלט משפחה בנושאים המרכזיים בלוחיות האופקיות. טכניקה עדינה ומיוחדת במינה ניכרת בעמודים הרבים המעוטרים בעבודת פיליגראן ואותיות זהב בלבד. הסופר של כתב-היד, אלעזר בן משה גאגוש, כתב בליסבון, ב-1472, כתב-יד נוסף הנמצא עתה בספריית בודליאנה באוקספורד.⁸⁷

ב"חומש אלמנצי"⁸⁸ יש חמישה עמודי מסגרת, אחד בראש כל אחד מחמשת ספרי התורה.⁸⁹ חמש מסגרות אלה מתאימות לשלושה מתוך חמשת הטיפוסים שהגדרנו ב"תנ"ך ליסבון". המסגרות לספרי בראשית (ציור 3) ודברים⁹⁰ שייכות לטיפוס A ומדגימות קירבה רבה מבחינת סגנון, רישום ולוח הצבעים למסגרות שבעמודי הפתיחה לספרי יחזקאל ונחום בתנ"ך.⁹¹ בדיקה השוואתית של צורת עלי האקנתוס, הדרקון שמלועו יוצאים גבעולים (בפינה אחת במסגרת שבחומש ובשתי פינות בשני העמודים בתנ"ך), הנושא המרכזי שבלוחיות האופקיות ואפילו גוני המגנטה והכחול של העלים – מעלה שכל ארבע המסגרות צוירו, כנראה, בידי אותו אמן, או לפחות באותו בית מלאכה.

המסגרת בעמוד הפתיחה לספר שמות⁹² היא דוגמה נאה לטיפוס C. הציפורים הרבות המקננות בין פרחי הוורד והציפורן על רקע הזהב שנשתמר במצב מעולה, מעידות על השפעה פלמית חזקה. גם המסגרת המעטרת את עמוד הפתיחה לספר במדבר⁹³ שייכת לטיפוס C, אם כי מופיעה בה וריאציה ואת מקומו של הזהב כצבע הרקע ממלא כסף. הנושאים הצמחיים קרובים יותר לטיפוס A, אך הצבעים לא נשתמרו היטב על גבי מצע הכסף. לבד מהגבעול הירוק והבשרני לא ניתן להבחין אלא בקווי המיתאר של הנושאים השונים, שדמו בוודאי לאלה המצויים במסגרת הימנית שבעמוד הפתיחה של ספר ירמיהו, בכרך השני של התנ"ך.⁹⁴

86 כרך ב, דף 258א.

87 כת"י 12 Marshall Or. השווה Sed-Rajna, *Lisbonne*, מס. 13, עמ' 54–55.

88 הספרייה הבריטית, כת"י Add. 27167 + II + 462 + II דפים. 118 × 168 מ"מ (71 × 109 מ"מ), נכתב בכתב ספרדי מרובע, טור אחד, 20 שורות לטור. סימון השורות בחרט. קונטרסים בני 8 דפים עפ"ר, מתחילים בצד השער. מכיל את החומש, חמשת מגילות, הפטרות, ורשימות מסורה (דפים 4455–4462).

ראו Sed-Rajna, *Lisbonne*, מס. 17, Narkiss, *Brit. Isles*, מס' 44.

89 דפים 111, 86, 148, 192, 256א.

90 דפים 111, 256א.

91 כרך ב, דפים 210, 261א.

92 דף 86א; Sed-Rajna, *Lisbonne*, לוח I, VI.

93 דף 192ב.

94 כרך ב, דף 168א.



ציור 3. חומש אלמנצי, ליסבון, 1485-1490 לערך. עמוד פתיחה לספר בראשית. לונדון, הספרייה הבריטית, כת"י Add. 27167, דף 11ב.

עמוד הפתיחה לספר ויקרא⁹⁵ תחום במסגרת פרחים מטיפוס E, הנתונה כאן בין רצועות זהב. משני צדדי השריגים המותווים בדיו נראים ורדים פורחים ופרחים כחולים קטנים יותר עם נקודות זהב. כן התוספו ציפורים ירוקות רבות, המעניקות חיות למצע הקלף. מסגרת זו היא דוגמה נאה במיוחד לטיפוס E, ונראה שגם היא צוירה בידי אותו אמן, שהיה אחראי למסגרות האחרות. הטכניקה המודגמת כאן עולה בעדינותה אפילו על מרבית המסגרות מאותו טיפוס שבתנ"ך.

איכות מעולה מאפיינת גם את אותיות הזהב הממורט שבמלות הפתיחה בחמש המגילות⁹⁶, וכן את עבודת הפיליגראן המעטרת את הלוחיות. דגמי הפיליגראן במרבית העמודים והים לאלה שבתנ"ך, לבד מדף 192 ב, שבו מופיע דגם המניפה הפרושה, שבו נתקלנו קודם ב"משנה תורה". תשלובות הפיליגראן המשתרגות שבשולי העמוד בחומש דומות אף הן לאלה שבסידור הפריסאי. בתחילת מגילת איכה נעשו תשלובות הפיליגראן ועיטוריו וכן מלות הפתיחה בדיו שחורה. שני ינשופים המצויירים אף הם בדיו שחורה מוסיפים למבע הנוגה של העמוד (ציור 4).

למרות ששני כתבי-היד לא נכתבו בידי אותו סופר, עוטרו שניהם, בוודאי, בידי אותם אמנים, שהשתמשו באותם דגמים. סביר, אם כן, שהם נעשו בסמיכות תאריכים. שניהם מצטיינים באיכות מעולה וביופי נדיר.

כתב-היד של החומש (Add. ms. 15283)⁹⁷, שנרכש עלידי המוזיאון הבריטי מאוספו של הדוכס מסקס בשנת 1844, נעשה באותה תקופה ובאותו בית מלאכה. אולם, כמה פרטים בו מרמזים על תאריך מאוחר יותר משל "חומש אלמנצי" והסידור הפריסאי. עיטור כתב-היד תואם בקוויו העיקריים את מתכונת ליסבון. חמשת ספרי התורה נפתחים בעמודי מסגרת שלמים, ובכל מסגרת לוחית פיליגראן המכילה את מלת הפתיחה בזהב ממורט וכן את השורות הראשונות של התמליל. המסגרות מעוטרות במבחר נושאים, המוכרים לנו מ"תנ"ך ליסבון". המסגרת שבעמוד הפתיחה לספר בראשית⁹⁸ היא מטיפוס A (ציור 5). הנושאים המופיעים במרכז הם שלט משפחה למעלה וטווס פרוש-זנב למטה. בין עלי האקנתוס המשתרגים צוירו ציפורים ירוקות וכחולות ונקודות בזהב ובשחור. הצבעים דהו במידת מה, או לפחות נראים כך בשל צבעו האפור-כהה של הקלף. המסגרת שבעמוד הפתיחה לספר שמות⁹⁹ היא מטיפוס D. קווי המיתאר המשוננים של העלים דומים לאלה שבתנ"ך (כרך א', דף 8ב). אף שהשריגים והעלים כאן הם בזהב והרקע באדום, כחול וירוק - הצבעים המופיעים בדוגמה השנייה של טיפוס D בתנ"ך, בעמוד הפתיחה לספר ישעיהו¹⁰⁰ ספר

95 דף 148 ב; Sed-Rajna, Lisbonne, LVII.

96 דפים 3407, 3413, 3419, 3427, 3441.

97 חומש וחמש מגילות. IV + (1 + 265) 266 + IV דפים: 139 x 196 מ"מ (117 x 84 מ"מ). נכתב בכתב ספרדי חצירקורסיבי, 2 טורים, 21 שורות לטור, מלבד דפי הפתיחה לארבעה ספרים מהחומש הכתובים בטור יחיד. הקונטרסים בני 8 דפים עפ"ר. סימון השורות בחרט.

98 דף 2א.

99 דף 248 ב; Sed-Rajna, Lisbonne, LXII.

100 כרך ב, דף 136ב.



ציור 4. חומש אלמנצי, ליסבון, 1485-1490 לערך. עמוד פתיחה למגילת איכה. לונדון, הספרייה הבריטית, כת"י Add. 27167, דף 419.

ויקרא¹⁰¹ נפתח בעמוד המעוטט במסגרת נאה של טיפוס B, שריקעה כאן אדום בגוון יין. דוגמה נוספת של טיפוס זה באה בראשית ספר במדבר¹⁰² ובה שריגי זהב ועלים משופרים על רקע כחול-קובלט בוהק. לטיפוס C שייכת המסגרת בתחילת ספר דברים¹⁰³ אם כי שרדו ממנה רק רקע הזהב ועקבות דהויים של דגמי השריגים, הפרחים והציפורים שנשרו. סוג חדש של עיטור מופיע בעמוד הפתיחה לחמש מגילות.¹⁰⁴ מסגרת פרחים קטנה מטיפוס A, התוחמת שניים או שלושה צדדים של לוחית מלת הפתיחה, מקדימה את כל חמש המגילות. אותיות הזהב הממורט כתובות, כמקובל, בתוך לוחית קטנה המעוטרת בעבודת פיליגן עשויה בדיו סגולה. החלל שבין הלוחיות ובין המסגרות מעוטט בשריגי זהב על רקע המחולק למשבצות בצבעי אדום, ירוק וסגול כהה. שריגי הזהב על גבי הרקע המחולק למשבצות צבעוניות מעידים על השפעה איטלקית, שלא באה לידי ביטוי ב"תנ"ך ליסבון" או בכתביהיד הקטנים המסתמכים עליו. ברם, השפעה זו ניכרת ב"תנ"ך פריס", שככל הנראה הוא אחד מכתביהיד המאוחרים ביותר שיוצרו בבית המלאכה של ליסבון. על סמך נתון זה אפשר להסיק, שתאריכו של החומש הפורטוגלי של הדוכס מסקס קרוב יותר לתאריך "תנ"ך פריס" מאשר לתאריך "תנ"ך ליסבון" שבספרייה הבריטית. "תנ"ך פריס" שבספרייה הלאומית (כת"י 15 hebr.)¹⁰⁵ כרוך בכרך אחד, ובמידותיו הוא גדול מעט מ"תנ"ך ליסבון". הכתב המרובע והאלגנטי ומבנה העמוד בשני טורי טקסט (מלבד קטעי השירה הכתובים בשורות מלאות) דומים לאלה ש"תנ"ך ליסבון". בתחילת הכרך ובסופו יש 30 עמודי מסורה, כתובים בשלושה טורים.¹⁰⁶ שלא כב"תנ"ך ליסבון", ממוסגרים עמודים אלה בשתי שורות של טקסט, שהפנימית שבהן כתובה בכתב גדול ומהודר, והחיצונית במיקרוגרפיה. בשוליים העליונים והתחתונים של דף וב מופיעים עיטורים גיאומטריים נוספים בטכניקת המיקרוגרפיה. רשימות המסורה בדפים אלה זהות בתוכן לרשימות המצויות ב"תנ"ך ליסבון".

101 דף K88, Sed-Rajna, Lisbonne, LX.

102 דף 114ב.

103 דף 152א.

104 דפים 242, 245, 248, 255, 258.

105 השורה: Sed-Rajna, Lisbonne, מס' 14.

106 דפים 17-18, K517-K524.



ציור 5. החומש הפורטוגלי של הדובס מסקס, 1485-1490 לערך. עמוד פתיחה לספר בראשית. לונדון, הספרייה הבריטית, כת"י Add. 15283, דף 22.



ציור 6. התנ"ך הפורטוגלי של פריס, ליסבון, 1496 לערך - פירנצה, לפני 1504. עיטור גיאומטרי מעוצב במיקרוגרפיה. פריס, הספרייה הלאומית, כת"י Hébreu 15, דף 534א.

והן כוללות חילופי גרסאות בין בן-אשר ובן-נפתלי וכן את החיבור דקדוקי הטעמים.¹⁰⁷ אהרון דותן, שהוציא לאור מהדורה מדעית של חיבור זה,¹⁰⁸ ציין שהנוסחאות המובאות בשני התנ"כים זהות אפילו בשגיאותיהן. כתוצאה מכך הסיק המזכיר, שהמסורה המובאת ב"תנ"ך פריס" הועתקה ישירות מ"תנ"ך ליסבון".¹⁰⁹ קטעי המסורה מסתיימים בדף 524א ברוזטה המותווית במיקרוגרפיה (ציור 6). שקו המיתאר שלה וזה לקו הרוזטות המופיעות בכרך הראשון (דף 179ב) ובשלישי (דף 185א) של "תנ"ך ליסבון", אף שכאן משוכללת הרוזטה יותר.

כפי שכבר הזכרנו, בוצע עיטורו של "תנ"ך פריס" בשני שלבים ובשני בתי מלאכה שונים. שלב התכנון המקורי בוצע בליסבון, כנראה מייד לאחר שנשלמה כתיבת כתב-היד. שני עמודי פתיחה, לבראשית (דף 9ב) (ציור 7) ולכתובים (דף 74ב), שייכים לשלב זה. הקומפוזיציה שלהם דומה לזו שבעמוד הפתיחה בספר ישעיהו ב"תנ"ך ליסבון".¹¹⁰ השורות הראשונות של הטקסט נתונות בלוחית כפולה, בעוד שמלת הפתיחה עם אותיות הזהב הממורט כתובה בתוך לוחית גיאומטרית המעוטרת בעבודת פיליגראן ונתונה בתוך המסגרת הפנימית. ההבדל היחיד הוא שב"תנ"ך פריס" מעוטרת שתי המסגרות בצבע, בעוד שבעמוד מישיעיהו עשויה המסגרת הפנימית עבודת פיליגראן בדיו. דוגמה נאה ביותר לטיפוס A היא המסגרת החיצונית בעמוד הפתיחה לכתובים,¹¹¹ שבה מצויים כל הנושאים והצבעים האופייניים, שראינו בדגם. הנושאים המרכזיים בלוחיות האופקיות הם פרפר למעלה וטווס פרוש-זנב למטה. עלי אקנתוס בשרניים וססגוניים נראים משני צדדי גבעול גלי, הבוקע מלועו של אריה בצד שמאל וגבעול זקוף הבוקע מלוע דרקון מצד

107 חילופי בן אשר ובן נפתלי מצויים בדפים 1ב-5א; דקדוקי הטעמים נתון במסגרות שבדפים 1ב-5א ו-523-524א.

108 ראה א. דותן, ספר דקדוקי הטעמים לר' אהרן בן משה בן אשר, ירושלים, תשכ"ז.

109 שם, א', עמ' 63.

110 כת"י Or. 2627, דף 136ב.

111 ראה: Sed-Rajna, Lisbonne, לוח XLVI.

ימין. הנושאים הזואומורפיים דומים מבחינת סוגם וסידורם לנושאים המופיעים בעמוד הפתיחה של "משנה תורה"¹¹² ובגודל קטן יותר, גם ב"סידור פריס"¹¹³ הצבעים זוהרים במיוחד והשתמרותם ללא כל פגם מעידה על שליטה מושלמת בטכניקה. המסגרת הפנימית היא נוסחה חדשה לטיפוס B: שריגי הזהב העדינים והעלים הקטנים נראים על רקע הצבוע לסירוגין באדום ובכחול. כל מסגרת מותווית בסרט זהב ממורט, ושריגים זעירים שצבעם זהב מקיפים את העמוד מכל צדדיו. מבחינת טיב הביצוע והטכניקה העדינה, עמוד זה הוא מיצירות המופת של בית המלאכה.

קומפוזיציה דומה לעמוד זה מצוייה בעמוד הפתיחה לספר בראשית (דף 9ב). ברם, מצב השימור של העמוד אינו כה טוב. במסגרת החיצונית המהורה דוגמה לטיפוס C, נשרו הצבעים מעל גבי המישור הצבוע זהב. אפילו המסגרת הפנימית (דוגמה לטיפוס B על רקע אדום בגוון יין) אינה יכולה להשתוות לדייקנות ולזוהר המהמם של עמוד הפתיחה לכתובים. אפשר ששני העמודים נעשו בידי שני אמנים שונים.

כל אחד מעמודי הפתיחה בא בתחילת יחידת טקסט חדשה, אחת מארבע החטיבות הראשיות של התנ"ך, אך גם בתחילת יחידה קוריקולוגית, דהיינו קונטרס חדש. ואמנם, כתב-יד תוכנן בקפדנות כדי שכל חטיבה תיפתח בקונטרס חדש, והעיתור נעשה לפני שהקונטרסים נכרכו יחד. לאחר ששני עמודי הפתיחה הנ"ל כבר עוטרו, נפסקה, מסיבה בלתי מובנת, מלאכת עיטור כתב-יד. אפשר שבזמן שחלף בין הפסקת המלאכה ועד לחידושה בשלב מאוחר יותר, עבר כתב-יד גלגלי דרך. שני עמודי הפתיחה האחרים, אחד לנביאים ראשונים¹¹⁴ ואחד לנביאים אחרונים¹¹⁵, כבר מעוטרים בסגנון איטלקי מובהק. גם עיטורם של עמודי הפתיחה לספרים שמות, ויקרא, במדבר ודברים¹¹⁶ נעשה בבית המלאכה השני, שגם הכין את העמוד הראשון כעמוד שער כללי לכל הכרך.

כפי שהוכחנו במקום אחר, נעשו העיטורים בסגנון האיטלקי בבית המלאכה של האמן הפלורנטיני אטבנטה.¹¹⁷ עיטורו של כתב-יד נשלם, כנראה, זמן קצר לאחר שהגיע לאיטליה, במשך השנים האחרונות של המאה החמש-עשרה או בראשית המאה השש-עשרה. בדף 3524 מופיע ציון מכירה, המעיד שכתב-יד החליף בעלים כבר בשנת 1504. ברי, אפוא, שהשלב השני של העיטור בוצע לפני תאריך זה.

אין ספק, כי המאורע שמנע את סיום עיטור כתב-יד בליסבון היה פרסום צו הגירוש ב-5 בדצמבר, 1496. לא ידוע בשביל מי נעשה כתב-יד במקורו או מי נשאו עימו לאיטליה. אולם ידוע שבשנים האחרונות של המאה החמש-עשרה עבר אטבנטה בשביל חצר המלוכה של פורטוגל והיה אחראי לעיטור תנ"ך בשבעה כרכים, שהזמין המלך עמנואל.¹¹⁸ אפשר לסכם אפוא שתאריך כתיבת כתב-יד והשלב המוקדם של עיטורו אירעו בין השנים 1482, השנה שבה הסתיימה כתיבת "תנ"ך ליסבון" אשר שימש לו כדגם, ובין 1496. ברם, סביר שהתאריך הנכון סמוך יותר לשנה האחרונה. באיטליה הסתיימה העבודה לפני 1504, השנה שבה מכר בעליו האיטלקי הראשון של כתב-יד, מנשה בן יקותיאל מטיבולי,¹¹⁹ את כתב-יד לרבי אלחנן מטופיה.¹²⁰ אפשר לעקוב גם אחר גלגוליו המאוחרים של כתב-יד. זמן קצר לאחר 1529 רכש את כתב-יד המלומד הנוצרי הנודע קרדינל אגידיוס מויטרבו, שהיה בקי בלימודי היהדות. אחר-כך היה כתב-יד בידי קאתרינה די מדיצי, מלכת צרפת, ובשנת 1599 צורף יחד עם שאר הספרים בספרייתה לספרייה המלכותית בפריס. בשנת 1602 נכרך התנ"ך בכריכה חדשה, שעליה הוטבעו ראשי התיבות ושלט המשפחה של המלך הנרי הרביעי.¹²¹

הקשר לבית המלאכה של ליסבון מורכב הרבה יותר בפרשת כתב-יד אחר של התנ"ך, השמור באוסף "החברה ההיספנית של אמריקה" בניו-יורק.¹²² הדפים הראשונים והאחרונים שבחטיבותי הראשיות של ספר תנ"ך גדול ומפואר זה מעוטרים במסגרות פרחים המקיפות מסגרות פיליגראן רחבות.¹²³ שש מתוך שבע מסגרות הפרחים הן דוגמאות משוכללות לטיפוס A (צויר 8). בנוסף למבחר המקיבל של נושאים צמחיים וזואומורפיים הוסיף כאן הצייר כמה שלטי משפחה שנראה כי אינם אלא אורנמנטליים. יוצא הדופן היחיד מצוי בעמוד 228, שם מוצגים באותה מגונית דגמיהן המשולבים של ממלכות אראגון, ליאון וקסטיליה. שילוב זה של דגמי מלכויות ספרד יכול להתרחש רק לאחר שנת 1469, שנת נישואי פרדיננד מלך אראגון ואיזבלה מלכת קסטיליה. מאידך גיסא, נודעה לאירוע היסטורי זה משמעות רק בסביבה ספרדית, והשאלה המתבקשת היא אם אמנם לא נעשה התנ"ך בספרד. הנחה זו

112 הספרייה הבריתית, כת"י Harley 5698, דף 111ב.

113 פאריס, הספרייה הלאומית, כת"י hébreu 592, דף 413ב. השווה: Sed-Rajna, Lisbonne, לוח XXI.

114 דף 137ב.

115 דף 251א.

116 דפים 240, 267, 285, 113א.

117 Sed-Rajna, Lisbonne, עמ' 62-63.

118 ראה: ff. 205, XV, 1913, *La Bibliofilia*. Paolo d'Ancona, "Nuove Ricerche sulla Bibbia dos Jeronimos e suoi illustratori",

השווה: Sed-Rajna, Lisbonne, עמ' 62 מס' 2.

119 על משפחה זו ראה: 264-261, 152-149, pp. 1906-7, XLV, *Corriere Israelitico*, U. Cassuto, "La famiglia di David da Tivoli",

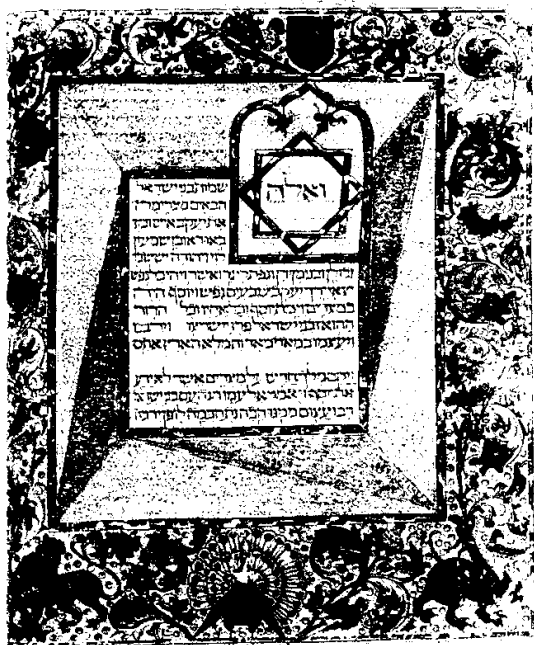
297-301.

120 עפ"י מישל גארל, אוצר כתב-יד העבריים שבספרייה הלאומית בפאריס, טופיה נמצאת במחוז פרוג'יה באיטליה.

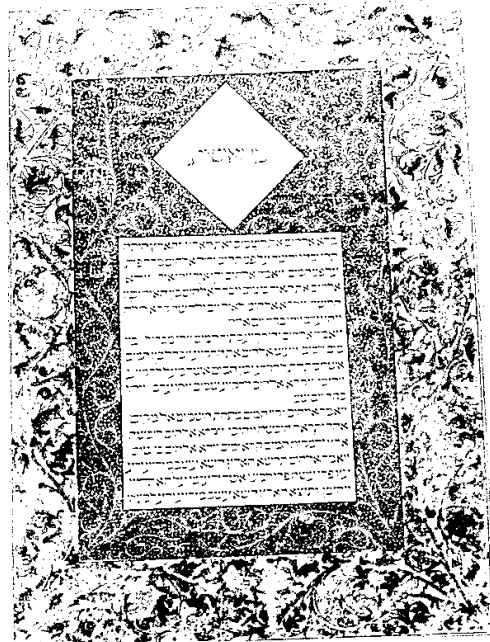
121 השווה: *Hommage à Georges Vajda*, Sed-Rajna, "Un diagramme Kabbalistique de la bibliothèque de Gilles de Viterbe," in Louvain, 1980, pp. 365-367.

122 ניו-יורק, "החברה ההיספנית של אמריקה", כת"י B. 241. השווה: Sed-Rajna, Lisbonne, מס' 16 לוחות I.I-III.I.

123 דפים 8א, 45, 288, 289א, 424א, 468א, 579א.



ציור 8. תנ"ך החברה הספרדית, ספרד (?) וליסבון, 1480-1470 לערך. עמוד פתיחה לספר שמות. ניוירוק, ספריית "החברה ההיספנית של אמריקה", כת"י B241, דף 345ב.



ציור 7. התנ"ך הפורטוגלי של פריס. ליסבון, 1496 לערך - פירנצה, לפני 1504. עמוד פתיחה לספר בראשית. פריס, הספרייה הלאומית, כת"י Hébreu 15, דף 39ב.

עשויה לתרץ כמה הבדלים משמעותיים בין המתכונת העיטורית של תנ"ך זה לזו של "תנ"ך ליסבון". השינויים החשובים ביותר מופיעים בראשית כתב-היד, דהיינו בעמוד הפתיחה לספר בראשית¹²⁴ ובעמוד שמולו¹²⁵ המעוטר במנורה המשתרעת על פני כל העמוד וסביבה מסגרת בעבודת דיו. השריגים ועבודת הפיליגראן הממסגרים את שני העמודים שונים מבחינת דרך עיצובם מעבודת הפיליגראן האופיינית של ליסבון. מצד אחר, אפשר להסביר את עובדת הימצאותה של אילוסטרציית המנורה על גבי עמוד שלם מול עמוד הפתיחה בהשפעה של הנוהג המקובל בתנ"כים עבריים מספרד להציג את כלי המשכן במערך של דף כפול. כל הנימוקים הללו מאששים את ההנחה, שהכנת כתב-היד החלה בספרד זמן-מה לאחר 1469. העברת כתב-היד לפורטוגל היתה קשורה, כנראה, למנוסתן של אלפי משפחות יהודיות מספרד לאחר 1480, כאשר מינה האפיפיור את האינקוויזיציה בספרד, לבקשת המלכים הקתוליים. השאלה שנותרה, אם כן, היא האם נתווספו עיטורי מסגרות הפרחים מטיפוס A בספרד או בליסבון; ואם בליסבון, האם נעשו לפני שעוטר "תנ"ך ליסבון", או שמא בהשראתו. אין בידינו עדות כתובה העשויה לספק תשובה חד-משמעית לשאלה זו, אולם ראוי לתת את הדעת לכמה עובדות. ראשית, מבין חמשת טיפוסים מסגרות הפרחים המופיעים ב"תנ"ך ליסבון", טיפוס A הוא הדומה ביותר לכתב-יד ספרדיים (לא יהודיים) בני אותה עת. צריך גם לזכור שבכתב-יד נוסף, "משנה תורה" משנת 1472, מופיעות מסגרות מטיפוס A בלבד, אלא שבמקרה זה קביעת ליסבון כמקום יצירתו כמעט אינה מעוררת בעייה בשל הנתונים הביוגרפיים שיש בידינו על הפטרון. כתב-יד זה, שנעשה כנראה לפני "תנ"ך החברה הספרדית", מעיד על הימצאות סוג זה של עיטורי פרחים בליסבון לפני שהגיע לשם "תנ"ך החברה הספרדית". לבסוף, הרמיון הרב שבין מסגרות הפרחים שבתנ"ך זה למקבילותיהן שבכתב-היד מליסבון, מסייע לאישוש ההנחה כי העיטורים נתווספו כאשר בית המלאכה של ליסבון נטל על עצמו לסיים את מלאכת העיטור. לאחר שכבר הוחל בה בספרד שבה עוטר כנראה עמוד הפתיחה לבראשית והעמוד עם המנורה. לשאלה מתי נשלם עיטורו של כתב-היד אין לעת עתה מענה, יש רק להוסיף, שאם לגבי "תנ"ך פריס" אפשר להוכיח בביטחה שהוא נוצר לאחר "תנ"ך ליסבון", ששימש לו כדגם, ייתכן ש"תנ"ך החברה הספרדית" הושלם סמוך לשנת 1480 - אבל לפני 1482, שבה נשלם "תנ"ך ליסבון".

בבית המלאכה של ליסבון נוצרו כמה תנ"כים נוספים. בכמה מהם יש עיטור מיקרוגרפי בלבד, כמו למשל ב"תנ"ך קולג' בליל"¹²⁶, המרשים בטכניקה המעודנת שלו, או בתנ"ך בספריית בית הכנסת המרכזי ברומא,¹²⁷ שנשלם בשנת 1496 - מספר חודשים בלבד לפני גזירת הגירוש. בכתב-יד של ספרי הכתובים מירושלים,¹²⁸ שנראה כי הוא חלק של תנ"ך שלם שאבד, יש מסגרת מצויירת. וכך גם

124 דף 8א.

125 דף 37ב.

126 אוקספורד, קולג' בליל, כת"י 382, משנת 1490. השווה: Sed-Rajna, *Lisbonne*, מס' 7.

127 רומא, בית הכנסת המרכזי, כת"י 18. השווה: Sed-Rajna, שם, מס' 8.

128 ירושלים, ספריית שוקן, כת"י 12827. השווה: Sed-Rajna, שם, מס' 15.

ב"תנ"ך אוקספורד"¹²⁹ וב"חומש אוקספורד"¹³⁰. המסגרות בכתב-יד אלה מקבילות לטיפוס אחד בלבד ב"תנ"ך ליסבון", אם כי ניכר בהן העימות האופייני של מסגרות צמחיות עם לוחיות פיליגרא. בית המלאכה ייצר גם ספרי תפילה רבים קטנים,¹³¹ הנפתחים פעמים רבות ב"כתר מלכות" לאבן גבירול, כדוגמת הסיפורים בפריס ובקמברידג'.¹³² כמה מספרי התפילה מכילים גם את "פרקי אבות"; דוגמה לכך הוא כתב-היד השמור בספריית בית המדרש לרבנים, אשר פורסם לאחרונה במהדורה פקסימילית.¹³³ בקבוצת כתב-יד קטנים אלה יש גם כמה ספרי תהילים שנכתבו כספרים בודדים,¹³⁴ אם כי סוג זה של כתב-יד נדיר ביותר במסורת כתב-היד העבריים.¹³⁵ כתב-יד מיניאטוריים אלה כתובים עפ"ר בכתב חצי-קורסיבי והמתכונת העיטורית מצומצמת לעבודת פיליגרא העשויה בדיו בלבד או לעיטור בפיליגרא, המלווה באחד מטיפוסי המסגרות הצמחיות.

התפוקה של בית המלאכה של ליסבון משקפת בנאמנות את הקהילה ששירת. יהדות פורטוגל בשלטונו של אלפונסו החמישי (1449–1481) נהנתה ממעמד מיוחד באופן יחסי, והייתה עשירה ורמת-תרבות. חבריה נהגו להזמין ספרים שכל יהודי מסורתי נזקק להם: ספרי תנ"ך, ספרי תפילה, ספרי תהילים וכן חיבורים ספרותיים או פרשנות של המקרא – שהקלסיים שביניהם היו "משנה תורה" לרמב"ם, פירוש הרמב"ן לתורה,¹³⁶ או חיבורי הדקדוקיים של רד"ק.¹³⁷ כפי שצינו לעיל, מיצג בית המלאכה של ליסבון את שלב הפריחה האחרון של ציור כתב-יד עבריים בחצי האי האיברי. קורותיו של בית מלאכה זה באו לכלל סיום פתאומי עקב לחצים פוליטיים ששיאם היה צו הגירוש. ברם, כמה מיצירותיו שרדו, אומצו למדיום החדש של הדפוס ויוצאו על-ידי המגורשים לגילוי אופקים חדשים.

ואמנם מרבית כתב-היד מליסבון נעשו בתקופה שבה כבר היה הדפוס ידוע בחצי האי. הספר הראשון שנדפס בפורטוגל היה חומש שהוזמן על-ידי שמואל גאקון בפארו ב-1487. כעבור שנתיים הדפיס אליעזר טולידאנו (יתכן שהוא הרופא רבי אליעזר בן אלאנטאנס, שעבר מעירו טולידו להשתקע בליסבון בסביבות שנת 1488) את פירוש הרמב"ן לתורה בליסבון. בית דפוסו של אליעזר טולידאנו היה פעיל עד שנת 1492, ומבין הספרים שהודפסו בו יש לציין את פירושו של אבורדה לתפילה (ספר אבורדה, 1489), החומש עם תרגום רש"י שנדפס על קלף (1491), ספר משלי עם פירוש דוד בן שלמה י' יחיא (1492?), ופירושו של דוד קמחי לנביאים (1492).¹³⁸ אליעזר טולידאנו הביא אתו אותיות מאישאר, שם היה בית הדפוס שלו לפני בואו לליסבון. בליסבון הצטרפו אליו שני בעלי מלאכה מקומיים, יהודה גדליה ויוסף כלפון, אשר פיקחו על הדפסת החומש. העמודים הראשונים של ספר אבורדה¹³⁹ ופירוש הרמב"ן לתורה מעוטרים במסגרת אורנמנטלית שיש לה קשר הדוק עם שני טיפוסים של המסגרות המצויירות ב"תנ"ך ליסבון". למעשה, המסגרת המודפסת היא תשלובת פשוטה של הדגם הבסיסי מטיפוס B, עם האלמנטים הזואומורפיים מטיפוס A, כדוגמת השריגים הנובעים מהדקדוקיים. אמנם, בטיפוס זה של מסגרת כבר נעשה שימוש בחומש שהודפס באישאר, משם בא אליעזר טולידאנו, ובספר התפילה הנוצרי *Manuale Cesarugustanum*. שני ספרים אלו הודפסו בשיתוף פעולה עם הצורך אלפונסו פרננדס די קורדובה. אולם אי אפשר להחשיב מסגרות אלה כמקור היחיד או אפילו כמקור הישיר של המסגרות המודפסות בספרים מליסבון. הקירבה הרבה שבין המסגרות המודפסות ובין המסגרות המצויירות ב"תנ"ך ליסבון", שצוייר שבע שנים לפני הספר המודפס הקדום ביותר, מוליכה למסקנה שכתב-היד היה המקור הראשי. מקורן של הגרסאות המודפסות מאישאר ומליסבון הוא, אם כן, כתב-היד עצמו.

בית הדפוס של אליעזר טולידאנו הפסיק את פעולתו בשנת 1492, אולם לאחר שעזב אליעזר את פורטוגל בשנת 1496, הקים בית דפוס חדש בקס, שם הדפיס מחדש את ספר אבורדה בצורה דומה למהדורת ליסבון, 1489. שותפו יהודה גדליה, שקיבל לרשותו חלק מצידו הדפוס מליסבון, התיישב בסלוניקי ושם הדפיס 30 ספרים עד שנת 1535.¹⁴⁰ כך, באמצעות הספרים המודפסים, הונצחו והופצו היצירות של בית המלאכה של ליסבון.

129 אוקספורד, ספריית הבודליאנה, כת"י Or. 414. השווה: Sed-Rajna, שם, מס' 19.

130 אוקספורד, ספריית הבודליאנה, כת"י Or. 614. השווה: Sed-Rajna, שם, מס' 22.

131 פאריס, הספרייה הלאומית, כת"י hébreu 592; ירושלים, בית הספרים הלאומי והאוניברסטאי, כת"י 844.8. השווה: Sed-Rajna, Lisbonne, מס' 21.

132 קמברידג', ספריית האוניברסיטה, כת"י Add. 541. השווה: Sed-Rajna, שם, עמ' 89.

133 ניו-יורק, ספריית בית המדרש לרבנים כת"י Mic. 8235. מהדורה פקסימילית של ספריית בית המדרש, מלווה בהקדמה מאת מנחם שמלצר, ניו-יורק, 1987.

134 ספריית הוותיקן, כת"י ebr. 473 משנת 1495. השווה: Sed-Rajna, Lisbonne, מס' 10; כת"י ebr. 463 שם, מס' 20. תהלים באוסף של J. Michael, שם, מס' 23.

135 אך ידועים כתב-יד כאלה מאיטליה, אם כי גם שם נכתב ספר תהילים יחד עם ספרי משלי ואיוב (ספר אמ"ת).

136 הספרייה הלאומית, כת"י hébreu 222 משנת 1484. השווה: Sed-Rajna, Lisbonne, מס' 11.

137 לונדון, הספרייה הבריטית, כת"י Or. 1045 משנת 1487. השווה: Sed-Rajna, שם, מס' 12.

138 לפרטים על תולדות הדפוס העברי בפורטוגל ראה: J. Bloch, "Early Hebrew Printing in Spain and Portugal," *Bulletin of the New York Public Library*, 42, 1938, pp. 371–420.

ראה גם: A. Anselmo, *Les origines de l'imprimerie au Portugal*, Braga, 1983, עמ' 109, חמ' 12.

139 מצולם אצל Sed-Rajna, Lisbonne, עמ' 109, חמ' 12.

140 השווה: Joshua Bloch (הערה 138), עמ' 401.

LISBON BIBLE

1482

BRITISH LIBRARY Or. 2626

INTRODUCTION
BY
GABRIELLE SED-RAJNA

LEO BAECK COLLEGE
LIBRARY

NAHAR – MISKAL

Published in association with the British Library

Jan. 1992

ת"ש - 5752

To Greville

Well done! בן דוד
you have all our appreciation.

your friends in Israel

Shomo

Text © 1988 Nahar - Miskal

Reproductions © 1988 Nahar - Miskal, Tel-Aviv, and the British Library Board, London

Published in 1988 by Nahar - Miskal

All Rights Reserved. No part of the contents of this book may be reproduced or transmitted in any form or by any means, electronic or mechanical, including photocopy, recording, or any information storage and retrieval system, without permission in writing from the publisher.

Printed and bound in Israel. ISBN 965-360-004-4

Photographs 1, 3, 4, 5 reproduced by permission of the British Library Board.

1. HEBREW MANUSCRIPT ILLUMINATION IN THE IBERIAN PENINSULA

Manuscript illumination was the most favoured form of Jewish art in the Middle Ages. Religious treatises and exegetical, philosophical or scientific works were the daily companions of every Jew devoted to his tradition. It was also the only craft which was not subject to restrictions imposed by the political powers. As for the Jewish religious authorities, they not only tolerated the embellishment of manuscripts, but sometimes encouraged it and even considered it to be a duty. Rabbi Isaac of Majorca, better known as the Profiat Duran, believed that a book written in elegant script and decorated with beautiful illuminations rejoiced the soul of the reader.¹ Many wealthy patrons wanted to possess luxurious copies of the Bible or prayer books in order to contribute to the beauty of the festivals.

The history of Jewish book illumination started simultaneously in most European communities about the middle of the thirteenth century. In the Iberian Peninsula, the earliest illuminated manuscripts were produced in the city of Toledo. During the reign of Alfonso X, the Wise (1251–1284), Toledo was the centre of intense cultural activity. Scholars of different communities, Jewish, Christian and Arab, gathered round the royal court in order to translate Greek scientific and philosophical treatises into Latin, thus making Greek classical culture available to the Latin West. The works translated also included some Jewish theological books, such as Solomon Ibn Gabirol's *Meqor Hayyim*, known to Christian scholars by the title *Fons Vitae*. Besides being a centre for translation, from a strictly Jewish point of view Toledo was also a haven in the west for the traditions received from the oriental (Babylonian) centres. Thus Europe imported, via Spain, mystical trends,² exegetical works and even iconographical traditions. Examples of the latter can be found in a four-volume Bible produced in Toledo about 1250,³ decorated with floral motifs which are to be found in various media – mosaics, stucco ornaments and carved wooden panels – all round the eastern shores of the Mediterranean Sea.⁴ The two-page displays of the Temple instruments, one of the most characteristic elements of Hebrew Bibles produced in Spain, also appear for the first time in a Bible from Toledo dated 1277.⁵ The style of these paintings, with their use of gold as the only colour, the geometrical layout of the objects on the plain parchment, and the absence of any illusion of space or depth, indicate beyond any doubt that they are dependent on oriental models.⁶

Towards the end of the thirteenth century and more especially during the fourteenth, Jewish book illumination became more diversified and stylistically more united with local trends. Manuscripts produced in Soria, Tudela, Cervera and Catalonia show a great variety of motifs and techniques, and it was here that this art reached its full flowering. This development reached its peak around the third decade of the fourteenth century, and was to last until its end. The main centre was then in Catalonia, probably at Barcelona, where Jewish and Christian artists seem to have worked in close collaboration. An illuminated copy of Maimonides' *Guide for the Perplexed*, signed in 1384 by the Jewish scribe Levi ben Isaac Hijo Caro,⁷ is decorated in a style known from several Latin or vernacular manuscripts written in the same place.⁸ A medical work containing abstracts of Galen's works is illustrated in the same style.⁹ In some specialised fields, such as cartography, Jews were the recognised experts

1 Profiat Duran of Majorca (1361–1444), *Ma'aseh Efod*.

2 G. Scholem, *Ursprung und Anfänge der Kabbala*, Berlin, chapter II.

3 Marseilles, Bibliothèque municipale, MS. 1626/ II–III.

4 G. Sed-Rajna, "Toledo or Burgos?", *Journal of Jewish Art*, 2, 1975, 6–21.

5 Parma, Biblioteca palatina, MS. Parm. 2668, fols. 7v–8.

6 Cf. G. Sed-Rajna, "Sur l'origine de quelques enluminures juives du moyen-âge," *Journal of Jewish Studies*, XXXVI, 1985, 175–184.

7 Copenhagen, Det Kongelige Bibliotek, Cod. Heb. 37.

8 B. Narkiss, *Hebrew Illuminated Manuscripts*, Jerusalem, 1969, p. 76; Meiss, in *The Journal of the Walters Art Gallery*, 4, 1941, pp. 45 ff.

9 Paris, Bibliothèque Nationale, MS. hébreu 1203.

and the Jew Abraham Crescas, cartographer to Don Juan, son of King Pedro IV of Aragon, was responsible for a famous map of the world presented by his royal patron to the King of France.¹⁰ The first Haggadot to include biblical illustrations were also produced in Catalonia. Recent research has established that most of these biblical illustrations depend on models elaborated in the Middle East during the first centuries of the common era.¹¹ Probably preserved in Jewish circles in southern Italy or North Africa, these iconographical traditions reached Spain during the thirteenth or fourteenth centuries. Contemporary craftsmen united them into series and prefixed them to the text of the Passover prayer book. Some of these biblical cycles illustrate the entire Pentateuch, from the Creation to the death of Moses, as can be seen in the famous Haggadah of Sarajevo.¹² In others, such as the Golden¹³ and Catalan¹⁴ Haggadot, the illustrations start with the life of Adam and end with Miriam and her maidens dancing and rejoicing after the Exodus. Another type of Haggadah only has illustrations of the events from the book of Exodus which are commemorated during Passover.¹⁵

These biblical cycles differ not only in length and composition, but also in style. However, beneath the diversity of style and formal expression, these illustrations are distinguished by some common features, the most important of which is the inclusion of many episodes not mentioned in the Bible. The literary sources of these episodes can be found in the Aramaic paraphrase of the Bible, the *Targum*, and in Jewish legends based on the biblical narrative known by the name *midrash*. Most of these legendary elements were incorporated in different versions of the *Targum*. Here it should be remembered that the *Targumim* were texts which were read in the synagogues after Ezra established the practice of reading the weekly pericope in the vernacular, side by side with reciting the Hebrew text which the majority of the congregation probably did not understand. Hence it is this "re-written" Bible, a widely diffused literary genre in the first centuries C.E., which is reflected in the picture cycles. It is thus probable (and recent research tends to confirm this) that the creation of these cycles is closely linked to the time and place when the relevant texts were committed to writing, probably after a long period of oral transmission. It seems equally probable that these iconographical traditions, originating from the Holy Land, were handed down within Jewish communities and reached the West across the centuries by ways and means which are now difficult to determine, until the illuminators of the Haggadot used them to compose the biblical cycles for their manuscripts.

Another typical creation of fourteenth-century manuscript illumination in Catalonia is the large, luxuriously decorated manuscript of the Bible. Owners' inscriptions and records of sales preserved on the final pages show that these Bibles, which could not have been intended for synagogue use and which represented a considerable financial investment, were commissioned by wealthy patrons for family use. Most of these Bibles only include decoration: text illustrations are quite exceptional, and if at all, they exist only as small drawings in the margins. Many of these manuscripts contain a two-page composition showing the Temple instruments, as already mentioned. The objects represented are the same as in the thirteenth century: the *menorah*, the shewbread table, the altar of sacrifice and the incense altar, the trumpets and the *shofar*, together with sacrificial bowls and jars. There is, however, a new element which becomes more and more emphasized: a small hill with a grove of olive trees at the top. At first it appears as a small-scale object amongst the instruments, but then sometimes comes to fill a whole page, as in a manuscript executed in Saragossa in 1404.¹⁶ By this reference to the Mount of Olives, from where the Messiah will enter Jerusalem, the meaning of the whole composition is transformed. In the

10 Paris, Bibliothèque Nationale, MS. esp. 30. The identification of this map with that offered as a gift by Don Juan is, however, problematic, see F. Avril (in collaboration with J.-P. Aziel, M. Mentré, Y. Zaluska), *Manuscrits enluminés de la Péninsule ibérique*, Paris, 1982, 96-98.

11 Cf. G. Sed-Rajna, *The Hebrew Bible in Illuminated Manuscripts*, New York, 1987.

12 Sarajevo, National Museum. C. Roth, *The Sarajevo Haggadah*, Belgrade, 1963.

13 London, British Library, Add. MS. 27210. Cf. B. Narkiss, *The Golden Haggadah*, London, 1970.

14 London, British Library, Or. MS. 2884. Cf. B. Narkiss, A. Cohen, A. Tcherikover, *Hebrew Illuminated Manuscripts in the British Isles*, London, 1982, No. 12.

15 For the various recensions of the Haggadah, see B. Narkiss, *The Golden Haggadah*, chapter 8.

16 Paris, Bibliothèque Nationale, MS. hébreu 31.

thirteenth century examples, the Temple instruments were intended to recall the former Sanctuary which, even after its physical destruction, remained the spiritual focus of Judaism. What was now evoked was the future Temple which would be built when the Messiah came. This re-evaluation of the symbolism was certainly due to the influence of theological works such as Maimonides' *Mishneh Torah*, which in Book VIII deals at length with the earlier Temple from a messianic point of view. There is, however, little doubt that this change in the interpretation of the symbol was also a result of the increasing threat that hung over the Spanish communities from the end of the fourteenth century on. Political insecurity and fear of persecution favoured the emergence of messianic trends which also had their impact on works of art.

This impact was not only noticeable because new symbols were used; the disturbed social environment also affected the creativity of the Jewish community. Indeed, after the great flowering of the fourteenth century, the history of Jewish book illumination during the fifteenth is that of a long survival, still rich in technical achievements, but devoid of inner creative stimulus. Luxurious manuscripts were still produced; the technical achievements of the past were still in use and even improved upon; thanks to Italian influence, the floral ornaments filling carpet pages or surrounding the text columns became more varied and richer in colours and motifs; micrographical frames and carpet pages, enhanced by gold fillings, display the highest skill and refinement of taste. Some of these paintings represent the apogée of craftsmanship and skill; but no new compositions are to be found. There is an increasing dichotomy between form and creation: the ever improving perfection of the former is accompanied by a slow disappearance of the latter. Some artists, lacking inspiration, copied and re-used old models. The most famous example is Joseph Ibn Hayyim, artist of the Kennicott Bible¹⁷ made at La Coruña in 1476, who compiled the decorative elements used in this manuscript from the most heterogeneous sources. Among the models that have been traced is a Hebrew Bible executed in 1300 in Cervera¹⁸ from which he borrowed the idea of writing his colophon in zoomorphic letters, and a few text illustrations heading the pericopes. A carpet page seems to have been modelled on one in a twelfth-century Koran from Valencia,¹⁹ and many of the birds in the ornaments were fashioned on designs for playing cards.²⁰ But such eclectic elaboration was on the whole exceptional. The majority of fifteenth-century manuscripts are profusely decorated Bibles, prayer books or scientific treatises, which impress mainly by their highly refined technique.

Although the growing difficulties of the Jewish communities of Spain could by themselves justify this development in the history of book illumination, another factor also has to be considered. The second half of the fifteenth century saw the invention and spread of printing, an event which was the starting point of the most far-reaching transformation of cultural life since the invention of the alphabet. The first Hebrew book was printed in Rome in 1469, followed in 1476 in Guadalajara, and in Faro, in Portugal, in 1487. During the last decades of the fifteenth century, although manuscripts were still being produced, it is clear that the new technique, with its possibilities for producing multiple copies, had naturally attracted the interest of the best craftsmen.

It is in this context that the last workshop devoted to copying and decorating manuscripts in the Iberian Peninsula flourished: the Lisbon workshop. In the history of Jewish book painting, the terms "scriptorium" or "workshop" must, in most cases, be used in a limited sense: there were probably never any workshops or ateliers comparable to those known in the Latin West, where these terms indicate a definite place where a group of craftsmen practised their trades. Historical evidence concerning Jewish scribes – rather thin on this point – knows only of individuals or, at best, about families of scribes and artists.²¹ To this Lisbon may have been the

17 Oxford, Bodleian Library, MS. Kenn. 1. Cf. Introduction to the facsimile edition, B. Narkiss, London, 1985.

18 Lisbon, Biblioteca Nacional, MS. 72.

19 Cf. R. Ettinghausen, *Arab Painting*, Geneva, 1962, p. 172.

20 Cf. Sheila Edmunds, "A Note on the Art of Joseph Ibn Hayyim" in *Studies in Bibliography and Booklore*, xi, 1976, pp. 33-40.

21 Cf. G. Sed-Rajna, "Ateliers de Manuscrits hébreux dans l'Occident médiéval", *Artistes, Artisans et Production Artistique au Moyen-Age*, Paris, 1968, 339-352.

only exception. Indeed, the manuscripts produced in that city show such an amazing homogeneity as far as decoration programme, conception and execution are concerned, that only a stable organisation could have permitted it. The earliest dated manuscript from this school is from the year 1469,²² the last from 1496.²³ However, one of the most luxurious Bibles produced was taken to Italy before the decoration could be completed.²⁴ The colophon is missing, but there is little doubt that the unfinished manuscript was saved by one of the refugees escaping from the enforced collective conversion imposed on the Jews of Portugal in 1496. This implies that the workshop was active until the last moment that Jews could live there freely. During this period of twenty-eight years, nearly thirty manuscripts were produced, either in Lisbon itself, as stated in the colophons, or based on models originating from the workshop. Most of the manuscripts are Bibles or parts of the Bible: Pentateuchs, Latter Prophets, Hagiographa, and two Psalters, a rather unusual type of manuscript. Two prayer books, Maimonides' *Mishneh Torah*, a copy of Moses Nahmanides' commentary on the Torah, and David Qimhi's *Sefer Mikhhlol* complete the list.²⁵ Not all of these are decorated, but all display features which confirm the supposition that the scribes and artists used identical methods and perhaps worked with the same stencils. Some of the scribes signed two or three manuscripts: Samuel de Medina,²⁶ Samuel ben Samuel Ibn Musa,²⁷ and Eleazar ben Moses Gagosh.²⁸ None of the manuscripts mentions the name of the artist who was in charge of the decoration. This raises the question of whether this omission is because the craft of decorating was less highly rated than that of copying, or because the two tasks were carried out by the same craftsman. There is no evidence either way. However, the first possibility seems the more likely, as it is obvious that the scribe was responsible for planning the entire manuscript, including the decoration.

The main characteristics of the works produced in the Lisbon workshop are the refined technique, the exquisite taste, and a highly stereotyped programme. The excellence of the technique is manifest in the delicate filigree-work frames and panels, and particularly in the beautiful burnished gold characters of the display script. These two contrasting elements, the faultless, brilliant gold script enhanced by the light violet filigree ground, are the hallmarks of the atelier; and since the gold characters in most manuscripts are identical in morphology to those of the text, it can be assumed that this part of the decoration at least was the work of the scribe. Painted decoration was used for frames, either on the opening pages or on special pages. As will be seen, these frames, decorated with floral motifs, were limited in variety: a restricted number of patterns were repeated throughout the manuscript, and the same types of frame were used in all the manuscripts. This constancy in the programme is certainly the most striking feature of the workshop, and is also the mark of the final stage in the development of the art of book illumination.

The fully elaborated programme appears for the first time in a sumptuously decorated Bible, now bound in three volumes, the so-called Lisbon Bible. As the most representative work of the Lisbon school and the subject of the present facsimile edition, it deserves further attention.

²² Cf. G. Sed-Rajna, *Manuscrits hébreux de Lisbonne*, (hereafter *Lisbonne*) No. 9.

²³ *Ibid.*, No. 8.

²⁴ Paris, Bibliothèque Nationale, MS. hébreu 15. See also the description hereafter in chapter 3 and Sed-Rajna, *Lisbonne*, No. 14.

²⁵ See the list of the types of manuscript in Sed-Rajna, *Lisbonne*, p. 94.

²⁶ Parma, Biblioteca Palatina, MS. parm. 2674, dated 1469; MS. parm., 677, dated 1473; Oxford, Balliol College, MS. 382, dated 1490.

²⁷ Cincinnati, Hebrew Union College, MS. 2, dated 1475; London, Brit. Libr., Or. MS. 2626-28, dated 1482.

²⁸ Paris, Bibliothèque Nationale, MS. hébreu 592, dated 1484; Oxford Bodleian Library, MS. Marshall Or. 12, dated 1487.

2. LISBON BIBLE*

Or. MS. 2626–2628 is a complete Bible containing all twenty-four books, bound in three volumes.²⁹ Besides the biblical text, the manuscript contains the 613 precepts listed in the order in which they are mentioned in the Bible,³⁰ and various Masoretic treatises at the end of the Pentateuch,³¹ between the Former and the Latter Prophets³² and at the end of the Hagiographa.³³

The biblical text is copied in a regular, square Sephardi script by the same hand throughout the three volumes. The layout is uniform: two columns of 26 lines on the text pages, except for the poetical parts, which were copied in the traditional long lines, such as Exodus XV, the Song of Moses, II Samuel XXII and I Chronicles XVI.³⁴

A second copyist wrote the Masoretic lists using smaller characters and a lighter ink than in the main text. The Masoretic lists are copied in three columns, except for the variations of Ben Asher and Ben Naftali, which are written in four columns.³⁵ This second hand copied in minute script, known as micrography, the textual apparatus called the *massorah magna* in the upper and lower margins in two and three lines respectively, as well as the *massorah parva* in the side margins and between the text columns.

These two contemporary scribes executed the entire task of copying, each responsible for his own speciality. A later hand, using a different square script and darker ink, added the running titles on each page – of the *parasha* in the Pentateuch, and of the books further on – as well as the chapter numbers in the side margins.

All three volumes are made up of quires of eight leaves each, starting on the hair side, the most usual method in fifteenth-century manuscripts from the Iberian Peninsula.³⁶ The few exceptions to this rule are found at the end of a volume, where the remaining text was too short to fill a complete quire. The correct order of the quires was ensured by writing catchwords in the lower left-hand corner of the last page of each quire, being the first word of the following page. Although these catchwords are written in a semi-cursive script, the ink used for them is identical to that used for the main text. It can therefore be assumed that the catchwords were also written by the text scribe.

The ruling governing the layout of the pages is in hard point.³⁷ All the technical preparation was carried out with the utmost care, and bears witness to the high quality of the craftsmanship. It is usually assumed that the scribe was responsible for this preliminary work.

THE SCRIBE

Samuel the scribe, son of Samuel Ibn Musa, signed his work in the colophon written in gold ink and enclosed in a lavishly decorated frame at the end of the manuscript.³⁸ He copied the Bible for Joseph, son of Yehuda surnamed al-Hakim, and finished copying it on the eve of *Shabbat*, in the month of Kislev in the year 5243 of Creation. As he does not indicate which Friday, the date could be any one between the 12th November and the

* The following descriptions are based on our book already quoted, *Manuscrits hébreux de Lisbonne* (Paris, 1970), which was the first study devoted to the Lisbon workshop. The present abridged version has benefited from the useful remarks of reviews and of a new examination of the documents.

29 Or. MS. 2626: 184 + II folios; Or. MS. 2627: IV + 273 + II + IV folios; Or. MS. 2628: IV + 186 + I + IV folios. Measurements: 300-305 mm × 242-244 mm; script space 185-187 mm × 153-157 mm.

30 Vol. I, fols. 1v–22v. (Hereafter: Or. MS. 2626 = I; Or. MS. 2627 = II; Or. MS. 2628 = III).

31 I, fols. 180r–184v.

32 II, fols. 134r–135v.

33 III, fols. 178r–185r.

34 I, fols. 72v–73r; II, fols. 83r–84r; III, fol. 13v.

35 I, fols. 180r–184v.

36 Cf. M. Beit-Arie, *Hebrew Codicology*, Jerusalem, 1981, p. 43.

37 2 + 3 + 1 (vol. I) or 1 + 2 + 1 (vols. II–III) vertical lines; 2 + 26 + 3 horizontal lines.

38 III, fol. 185v.

10th December 1482. This date is repeated in incomplete form in the centre of the diagram at the end of Chronicles.³⁹

The scribe is known from four other manuscripts: a Pentateuch copied in Lisbon in 1475, now preserved at the Hebrew Union College, Cincinnati;⁴⁰ another Pentateuch, copied in 1477, now in Moscow; and two more manuscripts signed by him after he left Portugal.

Before leaving the Iberian Peninsula, Samuel Ibn Musa seems to have started producing printed books as well as manuscripts. Indeed, it is highly probable that the printer of this name who published one of the first Hebrew books in the Peninsula, in 1487, is the same person as our scribe.⁴¹

The name of the copyist of the Masoretic treatises is not recorded.

The three volumes are at present bound in new gold-tooled green morocco bindings of the British Library, which in 1954 replaced the sixteenth century brown leather bindings, which are still extant and which had blind-tooled framing fillets, a rectangular central panel with rosettes in the four corners.

Little is known of the history of the manuscript between 1482, when it was finished, only 14 years before the Jews were expelled from Portugal, and the 17th November 1882, when the British Museum bought it from Benjamin Cohen of Bokhara. The purchase date is inscribed in all three volumes on the last fly-leaf of the old binding, together with the old shelf-mark Or.63.b.

DECORATION

The Lisbon Bible owes its reputation to the sumptuous decoration throughout the three volumes. The decoration programme is based on varying combinations of three basic components: frames filled with floral motifs, frames and panels filled with filigree penwork, and burnished gold ornamental script. All three categories have special functions which determine the position of the decoration, namely to emphasize the main divisions of the text. Thus, the decoration appears at the beginning of the biblical books, indicates the weekly readings (*parashiyot*), or serves to distinguish those pages which contain the additional Masoretic treatises and the list of 613 precepts.

1. The most prominent type of decoration consists of frames filled with floral motifs. These either surround the entire page, such as the opening pages of the Former Prophets,⁴² Isaiah⁴³ and Ezekiel,⁴⁴ as well as the scribe's colophon⁴⁵ and the poem of thanksgiving on the facing page.⁴⁶ Full-page frames also surround those pages which contain the additional, extra-biblical texts.⁴⁷ Pairs of frames, each round just one column of script on the same page, appear at the beginning of Jeremiah and of the Twelve Prophets.⁴⁸

The decoration of the frames varies in motifs, in design and in colour scheme. It is this rhythmical variation of the recurring elements that creates the effect of richness characterising the decorative programme of the book. Five main types of frame can be distinguished by their design, and each type includes further sub-divisions typified by the changing colour schemes. The descriptions of the characteristic features of the five types follow the order in which they appear in the manuscript.

Type A is characterised by fleshy, curling acanthus leaves painted in blue, green and magenta, attached to both

39 III, fol. 50r.

40 Cf. Sed-Rajna, *Lisbonne*, n°6 and pp. 38-39.

41 Cf. C. Haebler, *Bibliografia iberica del siglo XV*, Leipzig-La Haye, 1917, t. II, p. 252. See also A. Anselmo *Les origines de l'imprimerie au Portugal*, Paris-Braga, 1983, p. 255 sq.

42 II, fol. 1v.

43 II, fol. 136v.

44 II, fol. 210r.

45 III, fol. 185v.

46 III, fol. 186 r.

47 I, fols. 1v-22v; 180r-184v; II, fols. 134r-135v; III, fols. 178r-180v.

48 II, fols. 168r, 246r, 250v, 252r, 256r, 256v, 258r, 260v, 261v, 263r, 264v, 265v, 271v.

sides of undulating green scrolls or straight green stems, on the blank parchment ground. The leaves are often outlined with darker strokes, suggesting modelling. The space between the acanthus leaves is filled with thin pen-drawn scrolls bearing smaller leaves executed in ink. Another characteristic feature of this type is compositional: scrolls or stems often spring from a central element placed within the horizontal bars of the frame. Among these central motifs are flower-pots; coats of arms, probably merely ornamental; peacocks with tails displayed; or round, pine-cone-like fruits. Sometimes the stems issue from dragons or lions placed in the lower corners of the frame. There are some birds between the vertical bars, mostly green parrots, owls, cockerels, or green birds with long tails.

The most sophisticated example of this type of frame is that surrounding the scribe's colophon. A variant, using the same motifs on a ground painted blue, occurs once in volume I.⁴⁹ Because of the coloured ground, the whole colour scheme is here modified: the leaves are painted in violet, the flowers in gold. Another variant in volume III⁵⁰ has the characteristic floral motifs of type A on a gold ground.

Type B has as its main feature a delicately painted gold scroll bearing tiny, symmetrically placed gold leaves. Between the undulating scrolls are small, open flowers painted in blue and green with gold pistils. This kind of frame is often outlined inside and out by a gold fillet.

Frames of type B occur in two variants: gold scrolls on the blank parchment ground appear frequently in volume I;⁵¹ or identical gold scrolls on a dark wine-red,⁵² Prussian blue⁵³ or, exceptionally, violet ground.⁵⁴

This kind of frame is often placed next to another type in a double composition throughout the Latter Prophets.⁵⁵

Type C is distinguished by its main feature, the brush gold ground. This gold ground is also the reason why most of the examples of this type are in a very dilapidated state of preservation: the paint applied onto the gold has flaked off almost everywhere. The motifs, in so far as they can still be seen, are well shaped green scrolls enlivened by blue and pink flowers.⁵⁶ Frames of this type often appear in a double composition with type A.⁵⁷

Type D is represented by only two examples which, however, deserve separate mention because of a common tendency, rather than because they share identical motifs or colour schemes. This common tendency is extreme stylisation of design and a special technique giving the effect of mechanically executed decoration rather than hand painting. In the first example,⁵⁸ blue palmette leaves with jagged contours are enhanced by white hatching in a technique similar to that of engraving. In the second example,⁵⁹ similar jagged stylised gold scrolls are disposed on a green ground in such a way that the motifs and the ground are of equal importance and appear to form a single plane, similar in effect to spaced-ground ceramic decoration.

As often happened in manuscript painting, as the decoration progressed and perhaps because time ran short, in certain parts of the book the decoration was simplified, if not abandoned altogether. In the Lisbon Bible, too, a simplification and reduction in the variety of the frames can be observed. This tendency gave rise to a new type of frame which is, in fact, a combination of the type B design and the type A colour scheme. Because of the frequency of this type in some parts of the codex, it will be distinguished as type E. It appears on the final pages with the 613 precepts and on the pages with the Masoretic treatises in all three volumes.⁶⁰ It also occurs in

49 Fol. 5r.

50 Fol. 210r.

51 E.g. I, fols 2r, 4r, 6r, 9r.

52 I, fols. 2v, 3r, 11r; II, fols. 250v, 252r, 256r, 256v, 261v; III, fol. 185v with silver scrolls, fol. 186r with gold scrolls.

53 I, fols 10r, 16v.

54 I, fol. 14v.

55 See folio pages *supra* n. 48.

56 Examples on I, fol. 5v; II, fol. 186r; III fol. 186r.

57 E.g. II, fols. 246r, 263r, 264v, 265v.

58 I, fol. 8v.

59 I fol. 136v.

60 I, fols 17r–22v, 180r–184v; II, fols 134r–135v; III, fols 178r–185r.

double compositions on several opening pages to the books of the Latter Prophets.⁶¹ Many of these frames, especially those on the pages with Masoretic lists, are hasty and less precise in execution.⁶²

2. The second main component of the decoration programme consists of filigree penwork filling frames and rectangular panels. This technique is used to enhance the ornamental script, for which it provides a contrasting background. It appears in frames inside the floral frames on the opening pages of certain books of the Latter Prophets⁶³ and on all framed pages of Masoretic lists.⁶⁴ Rectangular panels with filigree work figure at the beginning of each of the five books of the Pentateuch,⁶⁵ of Joshua,⁶⁶ which serves as a frontispiece for the Former Prophets, and at the beginning of all the books of the Hagiographa except Chronicles and Psalms.⁶⁷ Smaller panels decorated in the same way enclose the three letters *PR Sh*, indicating the weekly *parashiyot* in the *Torah*.

The filigree penwork changes in design and colour depending on its position, and also on the skill of the craftsmen who executed it. The finest in technique are the panels at the beginning of the five books of the Pentateuch, Joshua, and the books of the Hagiographa. The filigree, drawn in violet ink, forms half-palmette or drop-like leaves which radiate like a circular fan within a larger circle. In volumes II and III, which contain the best specimens, small green dots in the centre of the leaves enliven the filigree-filled surface. At the beginning of Lamentations,⁶⁸ as a sign of mourning, the penwork is executed in brown ink and the letters of the initial word are in silver. It was usual in Sephardi Bibles to distinguish this poem, read on the 9th of *Av* in commemoration of the destruction of the Temple, by the colours of sorrow and mourning; and this practice is followed in most of the Lisbon manuscripts.

The stylised floral motifs of the filigree are replaced in some panels by a more geometric pattern; or the two are combined within the same panel.⁶⁹ At the beginning of Isaiah, Ezekiel and the books of the Latter Prophets, the palmette motifs are drawn in black ink.⁷⁰

The penwork filling the frames round the Masoretic treatises was executed by two different hands. The work of the first craftsman is characterised by carefully drawn, continuous scrolls, outlining with precision the burnished gold letters running round the four sides of the frame, which were obviously written before the penwork was added. In volume I another craftsman took over the work from folio 17r to folio 22v. His scrolls are carelessly drawn and the burnished gold script, of rather poor quality, was written on top of the pen decoration. However, the chapter titles within the script columns on these pages were written by the first artist before the filigree decoration was begun.

3. The third component of the decoration is the ornamental script. The burnished gold letters are designed with perfect mastery, and the flawless state of the gold bears witness to the high standard of the technique. Burnished gold letters are used for the initial words of the books, for the *parashiyot* signs, and for the extracts from the Masoretic treatises inscribed in the frames.

4. The copyist of the *massorah* made little use of the method proper to Jewish scribes for writing the *massorah magna* in the margins in ornamental shapes. Only at the beginning of the Pentateuch, on the very first pages,⁷¹ are there a few examples of this specifically Jewish type of decoration. The copyist did, however, use the Masoretic material to outline in micrography two full-page diagrams. The first, at the end of the Pentateuch,⁷² is

61 See above note 48.

62 E.g. I, fols. 17r–22v.

63 II, fols. 136v, 210r.

64 See above note 58.

65 I, fols. 23v, 61v, 94r, 117r, 150r.

66 II, fol. 1v.

67 III, fols. 93r, 107r, 127r, 138v, 141r, 147r, 152v, 159r.

68 III, fol. 144r.

69 E.g. I, fols. 94r, 117r, 150r.

70 II, fols. 136v, 210r, and all further decorated pages in vol. II.

71 E.g. I, fols. 23v–24v circles, 52r, 28v, 32v–33r triangles, etc...

72 I, fol. 179v.

a rosette inscribed within a triple circle, enclosed in turn in a rectangular frame, all on the plain parchment ground. The second, at the end of the manuscript,⁷³ is similarly composed on a ground filled with violet filigree penwork and enclosed in a floral frame.

Smaller decorative micrographic shapes, using the final Masoretic notes, appear at the end of some books. These consist mostly of circles and triangles, but in one case⁷⁴ there is a smaller example of the full-page rosettes.

THE ARTISTS

Whereas scribes often signed their work, the artists and craftsmen in charge of the decoration rarely identified themselves. This is true of many medieval manuscripts in general, and of Hebrew manuscripts in particular, and the Lisbon Bible is no exception.

It is, however, certain that the decoration of the Bible was the work of a team, and several hands can be distinguished.

1. The artist who collaborated most closely with the scribe (if not actually the scribe himself, a thesis which can be supported by the similarity of the text script and the letters of the initial words) was the craftsman responsible for the initial word panels with their violet filigree filling and burnished gold letters. He probably also added the floral decoration flanking these panels which, on some pages, extends to form half, three-quarter or full-page frames. These part or full frames include acanthus leaves, gold dots and pen scrolls similar in style to those of type A frames, executed in a peculiar, highly refined technique. However, this artist did not execute his task until the decoration was complete. In volume II, at the beginning of Judges, Samuel and Kings,⁷⁵ and in volume III from folio 127r on, the floral motifs, while of the same type, are by a second hand: the colours are cruder, and the modelling and decoration of the leaves are omitted, being replaced by flat, evenly coloured surfaces. The filigree work is, however, by the first artist throughout all three volumes. To him can also be attributed all the initial word panels in volume I,⁷⁶ the full-page frame on the opening page of volume II,⁷⁷ and the initial word panels in volume III.⁷⁸ The same hand could also have executed the black filigree penwork frames on the first pages of the books of the Prophets, some of which are of quite outstanding quality.

2. The floral frames were the responsibility of a second team. Again, two or more hands can be clearly distinguished. The main artist executed the frames at the beginning of volume I, as far as folio 16v, those for the opening pages of the Latter Prophets in volume II, and those on the two facing pages at the end of volume III, round the scribe's colophon and the poem. It is possible that more than one craftsman was responsible for this work, but it is all of equally high quality.

A distinction in quality is only perceptible in the floral decoration framing the Masoretic pages. Whereas on a few of them the work is drawn with delicacy and precision, many others display hasty, careless design and repetitious patterns. The former are in violet ink, and those of poor quality are usually in black ink.

A final element in the decoration must be noted. On the pages with Masoretic lists, gold script is used for the titles of the treatises and for the framing inscriptions. Alternating regularly, with only very rare exceptions, the frames are in brush gold and the titles in burnished gold on the recto sides, and vice versa on the versos of the leaves. This detail shows that equal care was devoted to the aesthetic layout of all the categories of decoration, down to the last and least important details.

73 III, fol. 185r.

74 III, fol. 50r.

75 II, fols. 21r, 40r, 85r.

76 I, fols. 23v, 61v, 94r, 117r, 150r.

77 Fol. 1v.

78 Fols. 93r, 107r, 127r, 138v, 141r, 147r, 152v, 159r.

3. THE LISBON WORKSHOP

The tripartite Bible was neither the first nor the only manuscript produced in the Lisbon workshop. It was certainly the masterpiece of the atelier, but was preceded by another most luxurious codex and followed by several others whose decoration was entirely dependent on the ornamental programme of the Bible.

The manuscript which preceded the Bible is a copy of Moses Maimonides' *Mishneh Torah* (British Library, Harley MS. 5698-99).⁷⁹ (Fig. 1) This two-volume codex was commissioned by Joseph ben David ben Solomon ben David Gedalyah the Ancient Ibn Yahya. It was copied by the scribe Salomon Ibn Alzuq and completed in 1472.⁸⁰ The colophon does not mention any toponym. However, the Ibn Yahya family is one of the most famous Sephardi noble families, and their presence in Portugal is documented from the middle of the eleventh century on.⁸¹ Don Joseph was born in Lisbon in 1425, and became one of the close confidants of King Alfonso V, who gave him the nickname "the Sage". He was one of the leaders of Portuguese Jewry. In 1495, when he learned of King Joao II's intention to force baptism on the Jews, he fled with his sons David, Solomon and Meir. After a brief stay in Castile, where only the intervention of Alvarez, Duke of Braganza, saved him from the Inquisition, he continued his flight to Pisa and then Florence, and finally settled in Ferrara, where he died in 1498. His son David, author of several grammatical and philosophical treatises, became a rabbi in Naples.⁸²

However, the exile of the Ibn Yahya family started only in 1495. Hence in 1472, when Don Joseph commissioned the *Mishneh Torah*, he was still in Lisbon. This is confirmed by another manuscript copied for him in 1487, where Lisbon is explicitly mentioned.⁸³ There is, therefore, no doubt that the luxurious copy of Maimonides' Code was produced in Lisbon.

The illumination of the manuscript heralds the specific decorative programme of the Lisbon workshop. Each of the fourteen books of Maimonides' Code, as well as the frontispiece, the Introduction and the scribe's colophon, are provided with sumptuous decoration based on the three components also used in the Lisbon Bible: floral frames, filigree penwork frames, and panels with burnished gold letters. There are, however, differences between the style of each of these elements in the Code and those appearing in the Bible.

All the floral frames are of the same type: feathery scrolls, enlivened with blue and magenta flowers and gold dots on the plain parchment ground, bear at intervals large, well shaped, curly acanthus leaves with jagged outlines, painted in blue, green and magenta, with the inner and outer sides of the curls in different colours. Among the scrolls and the leaves are birds, owls, cockerels and peacocks, the latter sometimes with spread tails (Fig. 1). These floral motifs and the birds are all similar to those found in the Bible in the frames of type A. However, in the *Mishneh Torah* this is the only type used, and it appears throughout the two volumes with only minor variations. Some of the latter are the result of the personal, more "impressionistic" style of one of the artists; on the other hand, others display a wealth of motifs witnessing to imagination and outstanding craftsmanship. There are nevertheless only secondary variations within the one type,⁸⁴ and no examples of the four other types of floral frame used in the Bible appear in the Maimonides Code.

The composition is also different where the filigree penwork panels are concerned. As in the Bible, they form backgrounds for the titles written in ornamental script in burnished gold; but here the letters are larger and the

79 IV + I + 302 (1-160+1+161-301) + 1 + I leaves in vol. I.

IV + I + 434 (2 to 435) + 1 + IV leaves in vol. II.

332 x 240 mm (203 - 205 x 148 - 150 mm). Written in square Sephardi script, in 2 columns. 36 lines per column. Quires mostly of 8 leaves starting on the hair side, with catchwords written in the bottom left-hand corner on the verso of the last folio of each quire. Continuous Hebrew foliation throughout the two volumes. Running titles on all pages. Colophon of the scribe in Harley MS. 5699, fol. 434v. Bibliography: Margoliouth, *Catalogue*, n° 486-487; Sed-Rajna, *Lisbonne* n° 1; Narkiss, *Brit. Isles*, n° 41.

80 Brit. Libr. Harley MS. 5699, fol. 434v.

81 Cf. A. Marx in *Hebrew Union College Annual*, 1924, pp. 605-624.

82 Cf. *Encyclopaedia Judaica*, Jerusalem, 1971, vol. 8, col. 1207.

83 London, Brit. Libr. Or. MS 1045, cf. Sed-Rajna, *Lisbonne*, n° 12, p. 52-53.

84 The only exception is in vol. I fol. 2r with an entirely different frame, outlined in micrography, Cf. Sed-Rajna, *Lisbonne*, pl. III.

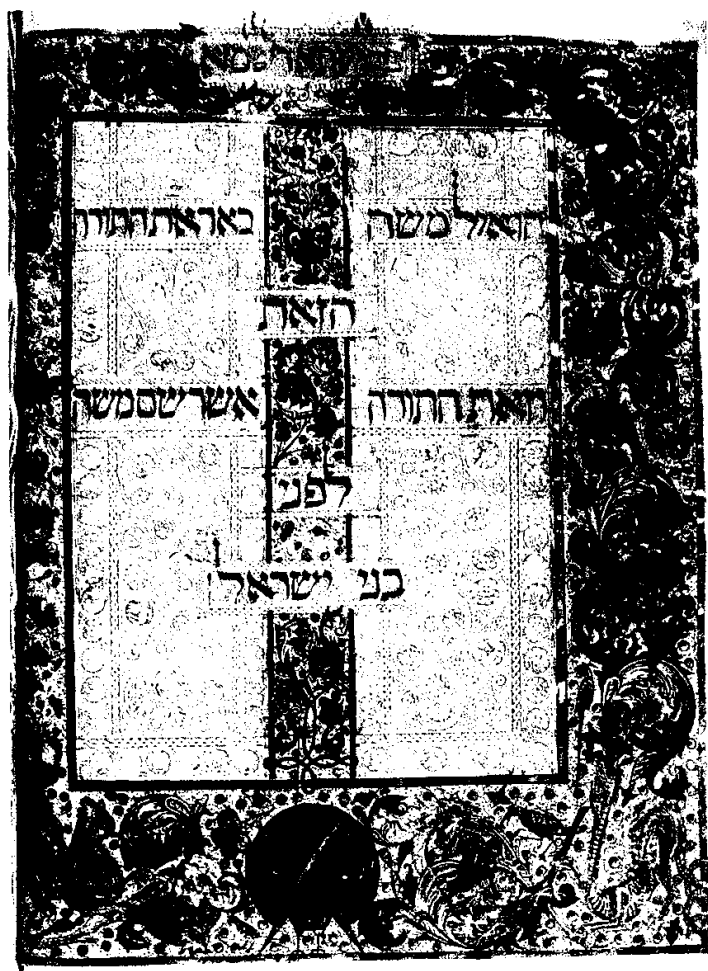


Fig. 1. Moses Maimonides, *Mishneh Torah*. Lisbon, 1472. Frontispiece to the Introduction. London, The Brit. Libr., Harley MS. 5698, fol. 11r.



Fig. 2. *Siddur Lisbon*, 1484. Frontispiece to Maimonides' Thirteen Principles. Paris, Bibl. Nat., MS. hébreu. 592, fol. 33v.

titles of the books longer. Consequently, half the script space is usually filled by the filigree work, and occasionally even the entire page. The colours and patterns also vary: the filigree strips bearing the gold script, which usually amounts to four lines, are in violet, and the space between them is filled with red fan-shaped filigree penwork. A band of feathery scrolls or filigree work extends vertically between the two script columns on these initial pages, and the entire script space is framed by a burnished gold fillet. The aesthetic effect of the combination of naturalistic floral decoration, the lace-like ornamental grounds and the burnished gold characters is one of luxury and great perfection. This combination of the three different elements, which appears for the first time in this manuscript, became the hallmark of the Lisbon workshop.

A further stage of development was the elaboration of the various border patterns. This is seen only ten years after the Maimonides Code in the fully developed decoration programme of the Bible, and was then adopted for the few illuminated manuscripts which were produced during the fourteen years which separate the completion of the Bible from the Expulsion.

Of the manuscripts produced in the Lisbon workshop after the Bible, only one has a colophon and a written date. The identification of the others and a hypothetical date can only be based on stylistic comparison with the Bible. Four of these manuscripts are closely related to the Bible. A small *siddur*, now in Paris (Bibliothèque Nationale, hébr. 592), dated 1484, and two small undated Pentateuchs betray a special adaptation of the Lisbon programme to their small format. The fourth manuscript is a large Bible without a written date (Paris.



Fig. 3. *The Almanzi Pentateuch*, Lisbon, c. 1485-1490. Frontispiece to Genesis. London, The Brit. Libr., Add. MS. 27167, fol. 11v.

Bibliothèque Nationale, hébr. 15), which was copied directly from the Lisbon Bible shortly before the Expulsion, so that the decoration could not be finished in Portugal. This manuscript was probably among the very last produced by Jews for Jews in the Iberian Peninsula.

Of the four manuscripts, the Paris *siddur*⁸⁵ follows most faithfully the Lisbon programme, which is here adapted to the small pages. The main divisions are marked by floral frames, with titles and initial words written in burnished gold on a filigree background; secondary divisions have only the two latter components. A third degree in the decorative hierarchy is constituted by pages with filigree decoration and ornamental script in black ink.

The Paris *siddur* has four framed pages, with each frame of a different type: type A on folio 413v, type B on a wine-red ground on folio 1v and on the parchment ground on folio 331v; folio 33v (fig. 2) has a variant of type E, with fleshier green leaves, which had already appeared in the Bible at the beginning of Micah.⁸⁶ On three of these pages – the exception is folio 1v – the filigree penwork fills the entire script space, which is only 9 cm. by 6 cm., and the gold inscriptions take up to five lines. The frames faithfully reproduce the models provided in the Bible, including the specific motifs of type A: dragon and lion in the lower corners, peacock with tails spread and coat of arms as central motifs in the horizontal bars. The numerous pages with only filigree decoration and gold script are executed in an extraordinarily refined technique. The scribe, Eleazar ben Moshe Gagosh, copied another manuscript in Lisbon in 1487, which is now in the Bodleian Library in Oxford.⁸⁷

The Almanzi Pentateuch⁸⁸ has five framed pages, one for each of the five books composing it.⁸⁹ These five frames belong to three of the five types distinguished in the Lisbon Bible. The frames for Genesis (fig. 3) and Deuteronomy⁹⁰ are of type A. Executed in an outstanding technique, they reveal a very close affinity in style and

85 Cf. Sed-Rajna, *Lisbonne*, n°3, pp. 30-33

86 II, fol. 258r.

87 MS. Marshall Or. 21. Cf. Sed-Rajna, *Lisbonne*, n°13, pp. 54-55.

88 British Library, Add MS. 27167. II + 264 + II fols. 168 × 118 mm (109 × 71 mm) written in square Sephardi script, 1 column, 20 lines per column. Ruling in stylus. Quires mostly of 8 leaves, starting on the hair side. Contains the Pentateuch, the five *megillot*, *haftarot*, and Masoretic treatises (fols. 455r-462r). See Sed-Rajna, *Lisbonne*, n°17, Narkiss, *Brit. Isles*, n°44.

89 Fols. 11v, 86r, 148v, 192v, 256r.

90 Fols. 11v, 256r.



Fig. 4. *The Almanzi Pentateuch*, Lisbon, c. 1485-1490.
Frontispiece to Lamentations. London, The Brit. Libr.,
Add. MS. 27167, fol. 419v.

design, as well as in colour scheme, to the frames on the opening pages of Ezekiel⁹¹ and Nahum⁹¹ in the Bible. The shape and modelling of the acanthus scrolls, the dragon with stems sprouting from it in one corner of the frame in the Pentateuch (in both corners on the two pages of the Bible), the central motifs of the horizontal bars and even the shades of magenta and blue used for the leaves make it probable that all four frames were executed by the same hand and certainly in the same workshop.

On the opening page of Exodus⁹² the frame is a beautiful example of type C. The many birds among the roses and carnations on an exceptionally well preserved gold ground bear witness to a strong Flemish influence. The frame on the opening page of Numbers⁹³ also belong to type C, but with variation in that silver replaces the usual gold ground. The floral motifs are closer to those of type A, but the paint is imperfectly preserved on the silver and apart from the fleshy green stalk, one can only discern the outlines of the motifs, which must have been very similar to those in the right-hand frame on the opening page of Jeremiah in volume II of the Bible.⁹⁴

The frontispiece to Leviticus⁹⁵ is framed by a floral border of type E, between gold fillets. On either side of the pen-drawn scrolls there are open pink roses, smaller blue flowers and gold dots, with many green birds enlivening the parchment ground. This is a particularly fine specimen of this type, by the hand which also painted the other frames. The technique is even more refined than in most of the frames of this type in the Bible.

Also of outstanding quality are the burnished gold letters of the initial words of the five *megillot*,⁹⁶ as well as the

91 II, fols. 210r, 261v.

92 Fols. 86r, Sed-Rajna, *Lisbonne*, pl. LVI.

93 Fol. 192v.

94 II, fol. 168r.

95 Fol. 148v, Sed-Rajna, *Lisbonne*, pl. LVII.

96 Fols. 407v, 413v, 419v, 427v, 441r.



Fig. 5. *The Duke of Sussex Portuguese Pentateuch*, Lisbon, c. 1485-1490. Frontispiece to Genesis. London, The Brit. Lib., Add. MS. 15283, fol. 2r.

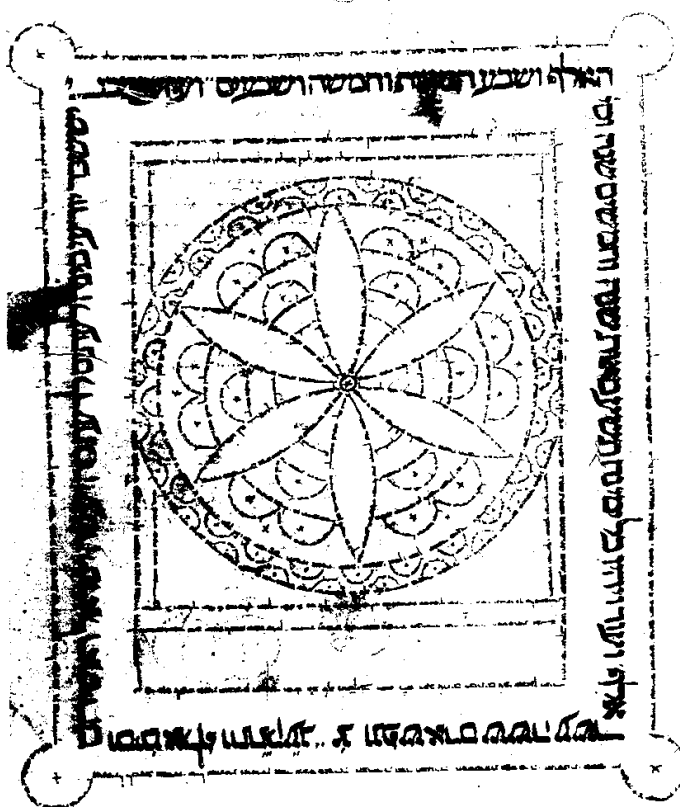


Fig. 6. *The Paris Portuguese Bible*. Lisbon, c. 1496 - Florence, before 1504. Geometrical ornament shaped in micrography. Paris, Bibl. Nat., MS. hébreu 15, fol. 524r.

filigree work filling the panels. The pattern of the filigree on most pages is identical to that in the Bible, except for folio 192v where the fan-shaped pattern already encountered in the *Mishneh Torah* occurs. The filigree scrolls extending to the margins are rather similar in the Pentateuch and the Paris *siddur*. The filigree scrolls and filling and the display script are in black at the beginning of Lamentations, where two pen-drawn owls add to the lugubrious effect of the black decoration. (Fig. 4).

Although the two manuscripts were not copied by the same scribe, they were certainly decorated by the same artists, using the same models, and are probably close to each other in date. Both are of outstanding quality and rare beauty.

The Pentateuch (Add. MS. 15283)⁹⁷ acquired by the British Museum with the Duke of Sussex's collection in 1844 is of the same period and from the same workshop. There are, however, a few indications which suggest that it was executed later than the Almanzi Pentateuch and the Paris *siddur*.

The decoration of the manuscript follows in its main lines the Lisbon programme. The five books of the Pentateuch each open with a fully framed page which encloses a violet filigree panel and the burnished gold initial word, as well as the first lines of the text. The frames contain different motifs, all of them already known from the Lisbon Bible. Genesis⁹⁸ has a frame of type A. (Fig. 5). The central motifs are a coat of arms on top and a peacock with spread tail at the bottom. Between the curling acanthus leaves there are blue and green birds, and

⁹⁷ Pentateuch and five *Megillot*. IV + 266 (265 + 1) + IV folios; 196 × 139 mm (177 × 84 mm). Written in semi-cursive Sephardi script, 2 columns, 21 lines per column, except for the opening pages of four books of the Pentateuch, which are written in 1 column. Quires mostly of 8 leaves. Ruling in stylus.

⁹⁸ Fol. 2r.

gold and black dots. The colours are somewhat faded, or at least appear so because of the unusually dark grey colour of the parchment. Exodus⁹⁹ has a frame of type D, the jagged sharp outlines of the leaves being similar to those in the Bible (volume I, folio 8v), although here the scrolls and leaves are in gold and the ground is painted in red, blue and green, which is the colour scheme of the second type D example in the Bible on the opening page of Isaiah.¹⁰⁰ Leviticus¹⁰¹ opens with a fine example of a type B frame on a wine-red ground. A second example of type D heads the book of Numbers,¹⁰² with elaborate gold scrolls and leaves on a vivid cobalt blue ground. Type C appears at the beginning of Deuteronomy,¹⁰³ but only the gold and faint traces of the flaked-off scrolls, flowers and birds are preserved.

A new form of decoration is seen at the beginning of the five *megillot*.¹⁰⁴ All five texts are headed by a small floral frame of type A round two or three sides of the initial word. The burnished gold letters are, as usual, inscribed in a small panel filled with violet filigree penwork. The space between these panels and the frames is filled by gold scrolls on a ground consisting of red, green and dark violet compartments. These gold scrolls on a compartmented, painted ground constitute an element which bears witness to an Italian influence, but which was not used in the Lisbon Bible or in any of the small format manuscripts which directly depend on it. It is, however, often used in the Paris Bible, which is most probably one of the latest manuscripts produced by the Lisbon workshop. This element indicates a date for the Duke of Sussex Portuguese Pentateuch closer to the Paris Bible than to the British Library Lisbon Bible.

The Paris Bible, Bibliothèque Nationale MS hébreu 15),¹⁰⁵ bound in one volume, is slightly larger in size than the Lisbon Bible. The elegant square script and the layout in two columns (except for the poetical texts, which are written in long lines) are similar to those of the British Library Bible. At the beginning of the volume and at its end, 30 pages contain Masoretic treatises copied in three columns.¹⁰⁶ Unlike the British Library Bible, these pages are framed by two lines of script, the inner one consisting of larger display script, and the outer of micrography. There are additional geometrical decorations outlined in micrography in the upper and lower margins on folio 1v. Most of the Masoretic treatises copied on these pages are the same as are found in the British Library Bible, namely the variants of Ben Asher and Ben Naftali and the *Diqduqe ha-te'amim*.¹⁰⁷ Aaron Dotan, who has published a critical edition of the latter,¹⁰⁸ noticed that the versions in the two Bibles are identical even down to the mistakes. He thus concluded that the Masoretic texts in the Paris Bible were directly copied from those contained in the British Library Bible.¹⁰⁹ The Masoretic fragments end on folio 524r with a rosette outlined in micrography. (Fig. 6). Its basic design is identical to those appearing in volumes I (folio 179v) and III (folio 185r) of the British Library Bible, although it is more elaborate.

As already mentioned, the painted decoration of the Paris Bible was executed in two stages, in two different workshops. The original decoration was carried out in Lisbon, probably as soon as the copying was finished. Two of the frontispieces, those for Genesis (folio 9v) (Fig. 7) and the Hagiographa (folio 374v), belong to this first phase. The composition of these two pages is similar to that of the Isaiah frontispiece in the British Library Bible:¹¹⁰ the first lines of the text are enclosed in a double frame, while the burnished gold initial word is written in a geometrical panel filled with filigree work, placed within the inner frame. The only difference is that in the Paris Bible both frames have painted decoration, whereas on the Isaiah page the inner frame is filled with

99 Fol. 48v; Sed-Rajna, *Lisbonne*, pl. LXII.

100 II. fol. 136v.

101 Fol. 88r, Sed-Rajna, *Lisbonne*, pl. LX.

102 Fol. 114v.

103 Fol. 152r.

104 Fols. 242v, 245v, 248v, 255r, 258r.

105 Cf. Sed-Rajna, *Lisbonne*, No. 14.

106 Fols. 1v, 8v, 517r-524r.

107 The variants of Ben Asher and Ben Naftali are on fols. 1v-5r, the *Diqduqe ha-te'amim* in the frames of fols. 1v-5r and 523r-524r.

108 A. Dotan, *Sefer diqduqe ha-te'amim lerabbi Aaron b. Moshe b. Asher*, Jerusalem, 1967.

109 Ibid., I, p. 63.

110 MS. Or. 2627, fol. 136v.



Fig. 7. *The Paris Portuguese Bible*. Lisbon, c. 1496 – Florence, before 1504. Frontispiece to Genesis. Paris, Bibl. Nat., MS. hébreu 15. fol. 9v.

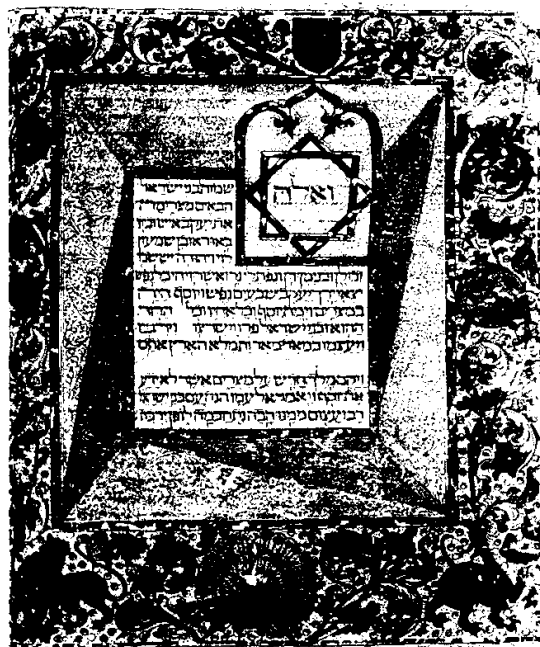


Fig. 8. *The Hispanic Society Bible*, Spain (?) and Lisbon, c. 1470-1480. Frontispiece to Exodus. New York, The Library of The Hispanic Society of America, MS. B241, fol. 45v.

filigree penwork. The outer border of the Hagiographa frontispiece is a very fine example of type A,¹¹¹ with all the characteristic motifs and colours seen in the model. The central motifs in the horizontal bars are a butterfly at the top and a peacock with spread tail at the bottom. The fleshy, multicoloured acanthus leaves are placed on both sides of an undulating stem sprouting from a lion's mouth on the left, and a straight stalk issuing from a dragon's jaws on the right. The zoomorphic motifs are similar in type and disposition to those of the initial page of the *Mishneh Torah*,¹¹² which also appear, reduced in size, in the Paris *siddur*.¹¹³ The colours are particularly vivid and their flawless preservation bears witness to a remarkable mastery of the technique. The inner border is a new variant of type B: the delicate gold scroll and small leaves are on a ground painted in alternating red and blue compartments. Each frame is outlined by a burnished gold fillet, and tiny brush gold scrolls run round the page. As far as the careful execution and refined technique are concerned, the page is one of the masterpieces of the workshop.

The composition of the Genesis frontispiece (folio 9v) is similar, although not as well preserved. Indeed, in the outer border, an example of type C, the colours have flaked off the brush gold ground. Even the inner frame (of type B, on a uniform wine-red ground) does not show the precision and the striking brilliance of the Hagiographa frontispiece. The two pages may have been executed by two different craftsmen.

Each of the frontispieces opens a new literary unit, one of the four main divisions of the Bible, and also a codicological unit, a new quire. Indeed, the manuscript was carefully planned so that each division started at the beginning of a new quire, and the decoration was carried out before the quires were bound. For some extraordinary reason, once these two frontispieces were finished, the decoration was interrupted; and it seems that, in the time lag between the interruption of the work and its resumption, the manuscript underwent a

¹¹¹ Cf. Sed-Rajna, *Lisbonne*, pl. XLVI.

¹¹² British Library, Harley MS. 5698 fol. 11v.

¹¹³ Paris, Bibliothèque nationale, MS. hébreu 592, fol. 413v. Cf. Sed-Rajna, *Lisbonne*, pl. XXI.

journey. The other two frontispieces, those to the Former¹¹⁴ and Latter Prophets,¹¹⁵ are decorated in a well defined Italian style. The decoration of the initial pages of Exodus, Leviticus, Numbers and Deuteronomy¹¹⁶ was also carried out in this second workshop, as well as a general frontispiece placed at the beginning of the volume, on the first page.

As we have already established, the Italian decoration was added in the workshop of the Florentine artist, Attavante.¹¹⁷ The decoration was probably completed shortly after the transfer of the manuscript to Italy, during the last years of the fifteenth century or at the beginning of the sixteenth. A sale inscription on folio 524v shows that the codex changed hands as early as 1504. Thus the second stage of the decoration was added before this date.

There can be no doubt that the event which prevented the entire decoration from being executed in Lisbon was the promulgation of the Edict of Expulsion on the 5th December 1496. For whom the manuscript was originally intended and by whom it was taken to Italy is not known. However, during the last years of the fifteenth century, Attavante worked for the royal house of Portugal, and was in charge of the decoration of a Bible in seven volumes commissioned by King Manuel.¹¹⁸ In conclusion, the date of the copying and of the earlier decoration has to be assumed as falling between the years 1482, the date of the British Library Bible which served as the model, and 1496 – probably closer to the latter. The work was completed before 1504, the year when it was sold by the first Italian owner, Manasseh Ben Yequiel of Tivoli,¹¹⁹ to the physician Rabbi Elhanan of Toffia.¹²⁰ The further history of the manuscript has also been traced. Shortly after 1529, the codex was acquired by the renowned Hebrew scholar, Cardinal Aegidius of Viterbo. Later it was owned by Catherine de Médicis, Queen of France, and with the rest of her library this Hebrew Bible came to the Royal Library in 1599. In 1602 it was rebound in a new binding, bearing the initials and arms of Henry IV.¹²¹

The relationship of the Bible in New York, preserved in the Hispanic Society of America's collection,¹²² to the Lisbon workshop is far more complex. This sumptuous large format Bible is decorated with floral borders outside large filigree-filled frames on the first and last pages of the main divisions.¹²³ Six of the seven floral borders are elaborate examples of type A. (Fig. 8). In addition to the usual repertoire of floral and zoomorphic motifs, the painter has included several coats of arms, which seem to be merely ornamental except for that on page 288v, where the arms of Aragon, León and Castile are represented in the same escutcheon. This way of depicting the royal arms could only have been used after 1469, the date of the marriage of Ferdinand of Aragon to Isabel of Castile. On the other hand, such a historical reference would only have had any meaning in a Spanish environment, and one must therefore ask whether this Bible did not originate from Spain. This theory could explain some significant differences in the decoration from the Lisbon programme. The most important variations appear at the beginning of the codex, namely in the Genesis frontispiece¹²⁴ and on the page facing it,¹²⁵ where a full-page *menorah* is represented in a penwork frame. The scrolls and filigree work framing the two pages are different in design from the usual Lisbon filigree work.

On the other hand, the presence of a full-page *menorah* facing the initial page of the text could well reflect the

114 Fol. 137v.

115 Fol. 251r.

116 Fols. 40v, 67v, 85v, 113r.

117 Sed-Rajna, *Lisbonne*, pp. 62-63.

118 Paolo d'Ancona, "Nuove ricerche sulla Bibbia dos Jeronimos e suoi illustratori," *La Bibliofilia*, XV, 1913, pp. 205 ff. Cf. Sed-Rajna, *Lisbonne*, p. 62, No. 2.

119 On this family, see U. Cassuto, "La famiglia di David da Tivoli," *Corriere Israelitico*, XLV, 1906-7 pp. 149-152, 261-264, 297-301.

120 Toffia has been identified as being in the Perugia district by Michel Garel, Keeper of Hebrew Manuscripts in the Bibliothèque Nationale.

121 Of. G. Sed-Rajna, "Un diagramme kabbalistique de la Bibliothèque de Gilles de Viterbe," in *Hommage à Georges Vajda*. Louvain, 1980, pp. 365-367.

122 New York, The Hispanic Society of America, MS. B.241. Cf. Sed-Rajna, *Lisbonne*, No. 16, pls. LI-LIII.

123 Fols. 8r, 45v, 288v, 289r, 424r, 468r, 579r.

124 Fol. 8r.

125 Fol. 7v.

influence of the double-page display of the Temple instruments so frequent in Hebrew Bibles from Spain. All these arguments support the hypothesis that the manuscript was started in Spain some time after 1469. Its removal to Portugal could have been connected with the flight of thousands of Jewish families from Spain after 1480, when the first Spanish Inquisition was appointed by the Pope at the request of the Catholic Kings. The question then arises whether the floral borders of type A had already been added in Spain, or whether they were added in Lisbon. In the latter case, do they predate the decoration of the British Library Bible, or were they inspired by it? No written evidence permits a firm answer. There are, however, a few facts that should be considered, the first being that among the five types of floral frame used in the Lisbon workshop, it is type A which bears the clearest affinities to the floral decoration of contemporary Spanish manuscripts. Nevertheless, it must be remembered that there is another manuscript with type A borders only, namely the *Mishneh Torah* of 1472, the execution of which in Lisbon can hardly be called in question because of the biographical data about the patron. This manuscript, which probably antedates the Hispanic Society Bible, thus proves the existence of this kind of floral decoration in Lisbon before the arrival of the Hispanic Society Bible. Finally, the close similarity of the floral borders of this Bible to those of the same type in the Lisbon production tends to support the hypothesis that this decoration was added when the Lisbon workshop took over the completion of the decoration, whereas the Genesis page and that with the *menorah* were probably executed during the initial stage in Spain. When the decoration was completed is a question that must remain open. It can nevertheless be added that if, in the case of the Paris Bible, it can safely be assumed that it was produced after the British Library Bible which served as a model, the Hispanic Society codex could well have been completed at a date close to 1480 but before 1482, when the British Library Bible was completed.

The Lisbon workshop produced a few other Bibles. Some of these have only micrographic decoration, e.g. the Balliol College Bible,¹²⁶ which impresses by its refined technique, or the Bible of the Central Synagogue in Rome,¹²⁷ which was finished in 1496, only a few months before the Edict of Expulsion. The Jerusalem Hagiographa,¹²⁸ probably a fragment of a lost Bible, also has a painted border, as do the small format Oxford Bible¹²⁹ and Pentateuch,¹³⁰ which have only one of the Lisbon types of border but still show the characteristic juxtaposition of floral frames and filigree panels. The workshop also produced many small prayer books,¹³¹ often starting with Salomon Ibn Gabirol's *Keter Malkhut*, for example the Paris and Cambridge *siddurim*¹³² and containing the *Pirqey 'Avot*, such as the manuscript which is kept in the Jewish Theological Seminary and which has recently been published in facsimile.¹³³ Among these very small manuscripts there are also some Psalters copied as individual books,¹³⁴ a type of manuscript which is very rarely found among Hebrew manuscripts.¹³⁵ These miniature codices are mostly copied in a semi-cursive script and the decoration programme is usually reduced either to filigree penwork on its own or to filigree decoration with one type of floral border.

The output of the Lisbon workshop is a faithful mirror of the community which it served. Enjoying a relatively privileged position during the reign of Alfonso V (1449–1481), Portuguese Jewry was rich and cultivated. The books that were commissioned by its members were those needed by every Jew attached to his tradition: Bibles, prayer books, psalters, and some literary or exegetical works, the classics being Maimonides'

126 Oxford, Balliol College, MS. 382, dated 1490. Cf. Sed-Rajna, *Lisbonne*, No. 7.

127 Rome, Central Synagogue, MS. 18. Cf. Sed-Rajna, *ibid.*, No. 8.

128 Jerusalem, Schocken Institute, MS. 12827. Cf. Sed-Rajna, *ibid.*, No. 15.

129 Oxford Bodleian Library, Or. MS. 414. Cf. Sed-Rajna, *ibid.*, No. 19.

130 Oxford, Bodleian Library, Or. MS. 614. Cf. Sed-Rajna, *ibid.*, No. 22.

131 Paris, Bibliothèque Nationale, MS. hébreu 592; Cf. *supra*, Jerusalem, National and University Library, MS. Heb. 8°844. Cf. Sed-Rajna, *Lisbonne*, No. 21.

132 Cambridge, University Library, Add. MS. 541. Cf. Sed-Rajna, *Lisbonne*, p. 89.

133 New York, Jewish Theological Seminary of America, MS. Mic. 8235. Facsimile edition of the J.T.S. Library, with an Introduction by Menahem Schmelzer, New York, 1987.

134 Vatican Library, cod. ebr. 473, dated 1495. Cf. Sed-Rajna, *Lisbonne*, No. 10; cod. ebr. 463, *ibid.*, No. 20. Psalter of the J. Michael Collection, *ibid.*, No. 23.

135 They do occur in Italy, but even there the Psalter was mostly copied together with Proverbs and Job (*Sefer Emet*).

Code, Nahmanides' Commentary on the *Torah*,¹³⁶ and David Qimhi's grammatical treatises.¹³⁷ As already mentioned, the Lisbon workshop was the final flowering of Hebrew book illumination in the Iberian Peninsula. Its history was brought to an abrupt end by the political pressure which culminated in the Edict of Expulsion. Yet some of its creations survived, adapted to the new medium of print and exported to new horizons by the refugees.

Indeed, most of the Lisbon manuscripts were executed when printing had already started in the Peninsula. The first book printed in Portugal was a Pentateuch produced by Samuel Gacon in Faro in 1487. Two years later, Eliezer Toledano (probably identical with the physician R. Eliezer ben Alantansi who left Toledo for Lisbon around 1488) printed Nahmanides' Commentary on the *Torah* in Lisbon. Eliezer Toledano's press was active until 1492, and among the works that he published there were Abudraham's Commentary on the prayers (*Sefer Abudraham*, 1489), the Pentateuch with the Targum of Onqelos and Rashi's Commentary printed on parchment (1491), Proverbs with David ben Salomon Ibn Yahya's commentary (1492?), and David Qimhi's Commentary on the prophets (1492).¹³⁸ Eliezer Toledano imported the type from Hajar, where he had a press before he came to Lisbon, but he worked with local craftsmen: Judah Gedalyah and Joseph Calphon, who supervised the text of the Pentateuch. The initial pages of the *Sefer Abudraham*¹³⁹ and Nahmanides' Commentary are decorated with an ornamental border which has close affinities with two of the painted borders of the Lisbon Bible. It is in fact like a simplified combination of the basic design of type B and some of the zoomorphic elements of type A, such as the scrolls issuing from dragons. It is true that the same kind of border had already appeared in a Pentateuch printed in Hajar, where Eliezer Toledano came from, and also in a Christian ritual book, the *Manuale Cesaraugustanum*, both published with the collaboration of the goldsmith Alfonso Fernandez de Cordoba. Yet these printed examples cannot be considered as the only, or indeed the true sources of the printed Lisbon borders. The close affinity of these printed borders with those painted in the Lisbon Bible, which antedates the earliest printed example by seven years, leads to the conclusion that the manuscript was the primary source, and that both the Hajar and the Lisbon printed versions are derivations.

Eliezer Toledano's Lisbon press stopped working in 1492. However, after leaving Portugal in 1496, he set up a press in Fez, where he printed a *Sefer Abudraham* similar to the Lisbon edition of 1489. His collaborator, Judah Gedalyah, who took over part of the actual Lisbon printing press, settled in Salonika, where by 1535 he had produced about 30 printed books.¹⁴⁰ The creations of the Lisbon workshop were thus perpetuated and disseminated by means of these printed books.

136 Paris, Bibliothèque nationale, MS. hébreu 222, dated 1484. Cf. Sed-Rajna, *Lisbonne*, No. 11.

137 London, British Library, MS. Or. 1045, dated 1487. Cf. Sed-Rajna, *ibid.*, No. 12.

138 For anything concerning the history of Hebrew printing in Portugal, see Joshua Bloch, "Early Hebrew Printing in Spain and Portugal", in the *Bulletin of the New York Public Library*, 42, 1938, pp. 371-420. See also Arthur Anselmo, *Les origines de l'imprimerie au Portugal*, Braga, 1983, with complete bibliography of the former works on p. 565.

139 Reproduced in Sed-Rajna, *Lisbonne*, p. 109, fig. 12.

140 Cf. Joshua Bloch, *op. cit.*, p. 401.

BIBLIOGRAPHY

- א. דותן, ספר דקדוק הטעמים לר' אהרן בן משה בן אשר, ירושלים, תשכ"ז.
- Ancona, d'. P., "Nuove ricerche sulla Bibbia dos Jeronimos e suoi illustratori", *La Bibliofilia*, XV, 1913, pp. 205 sq.
- Anselmo, A., *Les origines de l'imprimerie au Portugal*, Paris-Braga, 1983.
- Avril, F., Amiel, J.-P., Mentré, M., Zaluska, Y., *Manuscrits enluminés de la Péninsule ibérique*, Paris, 1982.
- Beit-Arie, M., *Hebrew Codicology*, Jerusalem, 1981.
- Bloch, J., "Early Hebrew Printing in Spain and Portugal", *Bulletin of the New York Public Library*, 42, 1938, pp. 371-420.
- Ettinghausen, R., *Arab Painting*, Geneva, 1962.
- Gutmann, J., *Hebrew Manuscript Painting*, New York, 1978.
- Haebler, C., *Bibliografia iberica del siglo XV*, Leipzig - La Haye, 1917.
- Margoliouth, G., *Catalogue of the Hebrew and Samaritan Manuscripts in the British Museum*, I-III, London, 1899.
- Marx, A., "Glimpses of the Life of an Italian Rabbi of the XVIth Century", *Hebrew Union College Annual*, I 1924, pp. 605-624.
- Narkiss, B., *Hebrew Illuminated Manuscripts*, Jerusalem, 1969.
- Narkiss, B., *The Golden Haggadah*, London, 1970.
- Narkiss, B., Cohen-Mushlin, A., Tcherikover, A., "Hebrew Illuminated Manuscripts in the British Isles", I, *Spanish and Portuguese Manuscripts*, London, 1982.
- Scholem, G., *Ursprung und Anfänge der Kabbala*, Berlin, 1962.
- Sed-Rajna, G., *Manuscrits hébreux de Lisbonne*, Paris, 1970.
- Sed-Rajna, G., "Toledo or Burgos?", *Journal of Jewish Art*, 2 (1975), pp. 6-21.
- Sed-Rajna, G., "Un diagramme Kabbalistique de la bibliothèque de Gilles de Viterbe", *Hommage à Georges Vajda*, Louvain, 1980, pp. 365-367.
- Sed-Rajna, G., "Ateliers de Manuscrites hébreux dans l'Occident médiéval", *Artisans et Production Artistique au Moyen-âge*, Paris, 1986, pp 339-352.
- Sed-Rajna, G., "The Hebrew Bible", Paris-New York-Jerusalem, 1987.