

LETRAS RECORTADAS, PALABRAS DE LUZ Y BORDADOS DIVINOS:
HACIA UNA ESTÉTICA DE LAS ESCRITURAS MARAVILLOSAS
EN LA EDAD MEDIA

*PAPER-CUT LETTERS, WORDS MADE OF LIGHT
AND DIVINE EMBROIDERIES: TOWARDS AN AESTHETIC
OF WONDROUS WRITING IN THE MIDDLE AGES*

MARINA AURORA GARZÓN FERNÁNDEZ
Universität Heidelberg
<https://orcid.org/0000-0001-8472-218X>
marina_garzon@hotmail.com

Resumen: A mediados del siglo XIV el rabino Sem Tob de Carrión escribió la *Contienda entre el Cálamo y las Tijeras*, texto en el que ambas herramientas se enfrentan con el objetivo de probar su superioridad como instrumentos de escritura. En este contexto se confronta la funcionalidad del cálamo con la belleza de los escritos de tijeras, una caligrafía tan extraordinaria que es tildada de «escritura milagrosa». En este trabajo se analizan las ideas estéticas presentes en el discurso de las Tijeras y su vinculación con otras escrituras maravillosas como las palabras de luz pintadas en lámparas de mezquita, o los bordados divinos descritos por Gonzalo de Berceo y Matilde de Magdeburgo.

Palabras clave: estética de la escritura; escrituras maravillosas; escritos de Tijeras; Sem Tob; escritura bordada.

Abstract: In the mid-fourteenth century Rabbi Shem Tov of Carrión wrote his *Debate between the Pen and the Scissors*, a text in which the two tools confront each other aiming to prove their superiority as writing instruments. In this context the practicality of the Pen faces the beauty of paper-cut calligraphy, a script so extraordinary that it is described as «writing of wonder». In this paper the aesthetic ideas addressed by the Scissors are analysed and connected to other wondrous writings, like the words made of light painted on mosque lamps or the divine embroideries described by Gonzalo de Berceo and Mechthild of Magdeburg.

Keywords: aesthetics of script; wondrous writings; paper-cut calligraphy; Shem Tov; embroidered writing.

Recibido: 10 de enero de 2023. **Aceptado:** 12 de septiembre de 2023. **Publicado:** 8 de abril de 2025.

SUMARIO

1. Introducción.— 2. Escribir sobre escribir: estética de la escritura en textos cristianos medievales.— 3. *La Contienda entre el Cálamo y las Tijeras*: estética de la escritura en Sem Tob de Carrión.— 3.1. Un frío día de invierno.— 3.2. Los escritos de tijeras en el tiempo.— 3.3. «Mi nombre es “escritura milagrosa”».— 3.4. Función frente a forma.— 4. Escrituras maravillosas.— 4.1. Palabras de luz en el mundo islámico.— 4.2. Cartas de la divinidad, letras luminosas y bordados divinos en la literatura cristiana medieval.— 5. Conclusiones.— 6. Bibliografía citada.

1. INTRODUCCIÓN

Las letras de los justos de mayor sanctidad,
paresçien más leíbles, de mayor claridad.
Los otros más so rienda, de menor sanctidad,
eran más tenebrosas, de grant obscuridad.
Berceo, *Poema de Santa Oria* (ca. 1252-1256).¹

La Edad Media fue una época de florecimiento para las artes del libro. De oriente a occidente se perfeccionaron técnicas, se desarrollaron industrias y se crearon objetos de valor extraordinario. De sur a norte, las culturas del libro honraron a Dios en sus códices, cada una a su manera, pero con un respeto común por la escritura. En este contexto, destacan los artistas islámicos por haber ido un paso

¹ Estrofa 93. Gonzalo de Berceo, *Poema de Santa Oria*, ed. Uría Maqua (Madrid: Castalia, 1981), 114.

más allá que sus congéneres judíos y cristianos al crear un género dedicado a la tratadística caligráfica.² Sin embargo, el hecho de que no hubiera tratados de caligrafía en el mundo cristiano no significa que no existiera una preocupación estética por la escritura patente en objetos y testimonios literarios de diversa índole como poemas y romances.

A medio camino entre la tratadística islámica y los poemas cristianos, un judío de Palencia escribió en hebreo en 1346 la *Contienda entre el Cálamo y las Tijeras*, una *maqāma* que enfrentaba la funcionalidad de la escritura en tinta contra la belleza de la caligrafía recortada. Este texto escrito en Castilla por Sem Tob de Carrión sobresale por sus numerosas reflexiones sobre estética de la escritura. Entre otras cuestiones, describe una «escritura milagrosa», «hecha de espíritu», cercana a la divinidad: un ejemplo de «escritura maravillosa». Aunque el horizonte cultural del rabino de Carrión y del público al que iba dirigido su texto no fuera el mismo que el de los escritores y lectores árabes y cristianos contemporáneos, las reflexiones estéticas de su *Contienda* permiten plantearse una serie de preguntas sobre la relación entre escritura y divinidad que son aplicables a otros ejemplos cristianos e islámicos. El presente trabajo utiliza el texto de Sem Tob y lo pone en relación con estos ejemplos para construir un puente entre las tres culturas a través del concepto de «escritura maravillosa», aquella cuyas características materiales (o inmateriales) la acercan a la divinidad.

2. ESCRIBIR SOBRE ESCRIBIR:

ESTÉTICA DE LA ESCRITURA EN TEXTOS CRISTIANOS MEDIEVALES

Cuenta Gonzalo de Berceo cómo la monja emilianense Oria, reclusa y emparedada, abandonó su celda en sueños un frío día de invierno para acompañar a tres vírgenes a visitar los Cielos.³ En su paseo por el Más Allá le fue mostrada una silla de oro y piedras preciosas cubierta por un tapiz tejido por manos divinas.⁴ Ésta, estaba custodiada por un misterioso personaje de nombre *Voxmea* —quizás una alegoría de la voz de Dios, o de la Iglesia, o una personificación de la Fe misma— cuya presencia resplandecía como los rayos del sol.⁵ Al igual que el tapiz de la silla, las vestiduras de *Voxmea*, de un material más precioso que la seda o el oro, jamás habían sido sentidas por hombre vivo. El extraordinario tejido estaba bordado «de buena escriptura» con los nombres de hombres justos y santos, pilares de la cristiandad.⁶ Cabe imaginar, además, que el hilo extraordinario utilizado para bordar estos nombres tuviera también origen divino, ya que, dependiendo del nivel de santidad de estos hombres justos y mártires, las letras se podían ver con mayor claridad o «más tenebrosas, de gran obscuridad».

La enigmática figura de *Voxmea* y su vestidura bordada han llamado la atención de la crítica.⁷ Es ella quien indica a santa Oria que el trono de oro está reservado para esta monja pero que debe primero vivir una vida de santidad.⁸ Se ha discutido qué puede representar esta alegoría, y se han encontrado paralelos con otras personificaciones como la Filosofía de Boecio que también posee una túnica bordada con caracteres simbólicos.⁹ Las letras relucientes y tenebrosas han interesado a investigadores como Julian Weiss, quien defiende que gracias a la escritura se puede conservar la memoria de

² José Miguel Puerta Vilchez, *Historia del pensamiento estético árabe. Al-Andalus y la estética árabe clásica* (Madrid: Akal, 1997), 250-255; José Miguel Puerta Vilchez, *La aventura del cálamo: historia, formas y artistas de la caligrafía árabe* (Granada: Edilux, 2007), 210-232.

³ La obra está basada en un relato en latín hoy desaparecido escrito por el monje don Muño, conservado en el monasterio de San Millán de la Cogolla donde Gonzalo de Berceo lo habría consultado para escribir su romanceamiento amplificado. Brian Dutton, «Introducción. La vida de Santa Oria», en Gonzalo de Berceo, *Obras completas*, vol. 5, *El sacrificio de la Misa. La vida de Santa Oria. El Martirio de San Lorenzo*, ed. Brian Dutton (Londres: Tamesis Books Limited, 1981), 19.

⁴ Estrofas 77-78.

⁵ Kevin R. Poole, «On the Figure of *Voxmea* in Gonzalo de Berceo's *Poema de Santa Oria*», *Modern Philology* 110, n.º 3 (2013): 299-312.

⁶ Estrofas 91-93.

⁷ Un análisis de las distintas propuestas de interpretación para la figura de *Voxmea* en Javier Roberto González, «*Voxmea* y la voz de Dios: *fides quae* y *fides qua* en la *Vida de Santa Oria* de Berceo», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo* 91 (2015): 63-79.

⁸ Estrofas 94-102.

⁹ Poole, «On the Figure of *Voxmea*», 295.

los santos, lo que convierte al escritor en immortalizador de relatos responsable de que los «omnes de gran vida» pervivan a través de sus palabras.¹⁰ Sin embargo, cabe señalar también el interés que puede entrañar una lectura mucho más literal de este pasaje. Gonzalo de Berceo, el monje castellano especializado en romancear hagiografías, expresa por escrito un concepto estético poco recogido en la literatura medieval, esto es que la calidad de la escritura guarda relación con la trascendencia del mensaje, de ahí que se reserven las letras más claras y leíbles para los hombres más santos y las más oscuras y tenebrosas para aquellos menos destacables.¹¹

El número de manuscritos conservados con riquísimas iniciales iluminadas, textos enteros escritos en letras doradas y alfabetos cada siglo más elaborados y decorados evidencia una realidad que en la actualidad nadie niega, que en la Edad Media existía una clara preocupación estética por la escritura, tanto en libros como en inscripciones, bordados y otros soportes. No obstante, a diferencia de tradiciones como la árabe, los testimonios escritos sobre caligrafía y estética de la escritura no se prodigan en el occidente cristiano medieval.¹² Más bien llaman la atención declaraciones contrarias como las de san Jerónimo, padre de la iglesia, quien ya en el siglo V rechazaba los «libros antiguos escritos con oro y plata sobre pergamino púrpura» prefiriendo pergaminos sueltos y códices modestos.¹³

Las palabras de san Jerónimo resuenan siglos más tarde, a comienzos del XII, en los versos de Baudri de Bourgueil, quien también se recreó en el valor superficial de los materiales lujosos. El abad de Bourgueil, poeta de la escuela literaria del Loira, dejó una de las colecciones de poemas latinos más importantes de la Edad Media. No sólo por la cantidad, calidad y variedad de sus poemas, sino porque todo apunta a que el manuscrito en el que se conservan fue encargado por él personalmente y realizado posiblemente bajo su supervisión.¹⁴ En un ejercicio metaliterario, el prólogo describe el encargo del códice al escriba Gualterius, «experto en el arte de escribir» y al anciano Gerardus, orfebre de origen árabe. Baudri habla directamente a su «libro tembloroso» en segunda persona, advirtiéndole de que pasará por muchas manos. Su contenido no es serio como los sermones en prosa o las vidas de santos escritas por este autor, sino que fue compuesto «de noche, o montando a caballo» para «huir de la ociosidad». ¹⁵ En cuanto al aspecto físico del libro, el poeta explica:

Ordené que las letras mayúsculas sean hechas de metal brillante, para que el aspecto material, a falta de ideas, incremente el valor del libro (fueron los Árabes, tal vez, los que hicieron llegar hasta aquí el oro con que resplandecen las primeras letras de los textos); hice pintar las otras iniciales en rojo o verde, para que toda la obra tenga un brillo más admirable: de tal modo,

¹⁰ Julian Weiss, «Writing, Sanctity, and Gender in Berceo's *Poema de Santa Oria*», *Hispanic Review* 64, n.º 4 (1996): 463.

¹¹ Como se verá a lo largo de este trabajo, la literatura occidental es parca en testimonios que hagan alusión directa al valor estético de la escritura. Aunque todavía no se ha realizado un estudio sistemático sobre el tema, trabajos como los de Ulrich Ernst, Jeffrey Hamburger, Vincent Debais o Laura Kendrick, dedicados al arte de la escritura, ofrecen valiosas conclusiones sobre la importancia estética de la escritura en la Edad Media. Ulrich Ernst, *Facetten mittelalterlicher Schriftkultur: Fiktion und Illustration. Wissen und Wahrnehmung* (Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2006); Jeffrey Hamburger, *Script as Image* (Paris: Peeters, 2014); Vincent Debais, *La croisée des signes: l'écriture et les images médiévales (800-1200)* (Paris: Editions du Cerf, 2017); Laura Kendrick, *Animating the Letter: The Figurative Embodiment of Writing from Late Antiquity to the Renaissance* (Columbus: Ohio State University Press, 1999).

¹² Puerta Vilchez, *La aventura del cálamo*.

¹³ «Habeant qui volunt veteres libros, vel in membranis purpureis auro argenteoque descriptos, vel uncialibus, ut vulgo aiunt, litteris onera magis exarata, quam códices: dummodo mihi meisque permittant pauperes habere schedulas, et non tam pulchros códices, quam emendatos». *Praefatio Hieronymi* in Job, PL 28, 1083-1084. Peraldus, *Summa de Vitiis*, VI, 23. Este sentimiento de san Jerónimo en contra de los códices suntuosos entona con los testimonios de san Agustín y Leoncio de Neapolis críticos con las ostentosas inscripciones que poblaban las iglesias altomedievales. Sin embargo, como ha señalado Sean Leatherbury, *Inscribing Faith in Late Antiquity: Between Reading and Seeing* (Londres: Routledge, 2020), 50-53, estas críticas no parecieron tener mucha repercusión, a juzgar por la gran cantidad de lujosas inscripciones conservadas.

¹⁴ Jean-Yves Tilliette, «Introduction», en *Baudri de Bourgueil. Poèmes*, ed. Jean-Yves Tilliette (Paris: Les Belles Lettres, 2019), 1:V-LX. Las características paleográficas sitúan a la primera parte del manuscrito conservado, en la zona de Angers a principios del siglo XII. A este hecho se suman pequeños detalles como la combinación de colores, el subrayado de los copistas Gualterius y Gerardus así como la organización interna de los poemas que a juicio de Jean-Yves Tilliette acercan considerablemente el manuscrito al entorno cercano de Baudri. Jean-Yves Tilliette, «Note sur le manuscrit des poèmes de Baudri de Bourgueil (Vatican, Reg. lat. 1351)», *Scriptorium* 37, n.º 2 (1983): 243-244.

¹⁵ «Vade, manus multas subituras et atria multa, vade, liber trepidus, discidium metuens», «Haec ut uitaret ocia composuit, sed neque conuentus haec propter opuscula fugit; talia dictabat noctibus aut equitans», «1. Contra obstrectatores consolatur librum suum». Baldricus Burgulianus, *Carmina*, ed. Jean-Yves Tilliette (Paris: Les Belles Lettres, 2019), 1:1.

aquellos a quienes la riqueza de la expresión sea muy incapaz de seducir por lo menos se verán seducidos por la apariencia del manuscrito.¹⁶

Las palabras de Baudri constatan la preocupación estética del autor a la vez que recogen la naturaleza superficial de la decoración libraria. Por un lado, es evidente que el poeta tenía un gran interés en que su obra fuera immortalizada en un códice de hermosa factura. Además de dar órdenes en el prólogo para que las letras mayúsculas sean elaboradas por un orfebre y para que las iniciales de los versos sean escritas en rojo y en verde, dedica un poema *A su escriba*, Hugo donde insiste una vez más en la importancia de crear un texto bello.¹⁷ Gracias a las continuas referencias que hace el poeta al acto de escribir se puede reconstruir el proceso de creación del manuscrito. Desde la composición de los versos montando a caballo y su redacción inicial en tablillas de cera hasta la transcripción final llevada a cabo por los escribas.¹⁸

En su poema *A su escriba Gerard*, le apremia para que copie raudo sus versos, puesto que él querría seguir escribiendo «poema sobre poema» pero se está quedando sin espacio en sus tablillas. Baudri acusa al escriba de lentitud y holgazanería y se queja de tener que esperar, por esta razón le insiste: «para liberar la cera, pues, transcribe mi obra, arráncate con coraje a tu pereza acostumbrada».¹⁹ Mejor suerte corre el escriba Hugo, a quien Baudri dedica un poema lleno de elogios y obsequios. Comienza por dirigirse a «su querido» Hugo, alabando su pericia y pidiéndole que se encargue de hacer su «librillo», trabajo por el cual será bien recompensado. Las instrucciones son precisas, debe realizar el trabajo con diligencia, escribiendo bien y coloreando las mayúsculas alternas en rojo, verde, negro o azul. Si el escriba es capaz de llevar a cabo su tarea de acuerdo con las indicaciones del poeta, éste será generoso con él, y además de su salario le ofrece su amistad, un viaje a Roma con gastos pagados y una «recompensa particular»: un queso.²⁰ Pero, sin lugar a duda, el premio con mayor trascendencia es la promesa de Baudri de immortalizar el nombre de Hugo durante los siglos por venir. Ante la incógnita de si el poeta del Loira cumplió con sus demás compromisos, sobre el pergamino del manuscrito vaticano se dibuja la certeza de que la identidad del copista Hugo perdurará en el tiempo.

El *librillo* conservado coincide en gran medida con los deseos del poeta. Escrito sobre fino pergamino contiene mayúsculas decoradas con «metal brillante» y las iniciales de los versos están escritas con tinta roja y verde alternante. Tanto la calidad del manuscrito, como los poemas de Baudri muestran la sensibilidad estética del autor del texto y de los artistas encargados de su fabricación, sin embargo, el abad de Bourgueil no deja de subrayar la división existente entre el valor material del códice y el valor de su contenido. En la estela de las ideas de san Jerónimo, el poeta del Loira hace constar que el uso de materiales preciosos para decorar el manuscrito tiene un objetivo superficial, en este caso, compensar las lacras de un contenido posiblemente «falta de ideas» o complacer a aquellas personas que no pueden apreciar la «riqueza de la expresión».²¹

Los ecos de san Jerónimo se harían sentir también un siglo más tarde en el tratado *Sobre los Vicios* (ca. 1236) de Guillelmus Peraldus donde critica el pecado de *superbia librorum*, cometido por aquellas personas que quieren poseer libros dorados.²² Ordenando su discurso en ocho puntos, defiende

¹⁶ «Praecepti fieri capitalia aere figuras, Vt quod non sensus, res tribuat precium - Ad nos miserunt Arabes huc forsitan aurum, Materialium quo signa priora micant. Introitus alios minio uiridique colore, Vt mirabilis omne nitescat opus, Vt quos allucere sententia plena nequibit, Hos saltem species codicis alluciat», «1. Contra obtrectatores consolatur librum suum». Burgulianus, *Carmina*, 1:3-4. Traducción en Roger Chartier, *Inscribir y borrar. Cultura escrita y literatura (siglos XI-XVIII)* (Buenos Aires: Katz Editores, 2006), 25.

¹⁷ «84. Ad scriptorem suum». Burgulianus, *Carmina*, 1:79-80.

¹⁸ Chartier, *Inscribir y borrar*, 19-38.

¹⁹ «Carmina carminibus nostris superapposuissem, si superposita susciperent tabulae», «Dum scriptum in cera lentus es excipere. Vt uero ceram uacues, opus excipe nostrum; ut probus a solita te excute pigricia», «9. Ad Girardum scriptorem suum», Burgulianus, *Carmina*, 1:34.

²⁰ «84. Ad scriptorem suum». Burgulianus, *Carmina*, 1:79-80.

²¹ Véase nota 16.

²² «Sequitur de superbia librorum, qua specie laborant qui volunt habere libros deauratos», Peraldus, *Summa de Vitiis*, VI, 23. A la espera de una próxima edición crítica preparada por Richard Newhauser que se publicará en breves se puede consultar el texto de la edición de 1668 en: Guillelmus Peraldus, *Summa de vitiis*, ed. Richard G. Newhauser et al., 2014 [1668], fecha de consulta 6 de enero de 2023, <http://www.public.asu.edu/~rnewhaus/peraldus/>. Este tratado tendría muchísima difusión en la

la importancia de la humildad, virtud incompatible con la riqueza y el lujo en los códices. El dominico insiste en que el lujo y la ornamentación contribuyen a eclipsar el contenido del texto, y tacha de «adulterio espiritual» el sentir más amor por la belleza de la escritura que por la propia sabiduría que ésta transmite. Por esta razón considera pueril «amar y deleitarse con letras doradas y plateadas».²³ Aunque a diferencia de Peraldus, Baudri sí que defiende las virtudes de un manuscrito hermoso, ambos autores separan con claridad la representación escrita de un texto frente a su contenido y coinciden en que el valor de este no se acrecienta con el uso de «metales brillantes».

3. LA CONTIENDA ENTRE EL CÁLAMO Y LAS TIJERAS: ESTÉTICA DE LA ESCRITURA EN SEM TOB DE CARRIÓN

3.1. Un frío día de invierno

Los testimonios de este tipo, que hagan referencia a la belleza de la escritura, son raros en la Europa medieval y es necesario rebuscar en textos de todo género para encontrar pequeñas estrofas o párrafos que hagan referencia a este tema. En este contexto, una obra hebrea escrita en Castilla a mediados del siglo XIV se erige como un *unicum* al constituir prácticamente un tratado sobre el arte de escribir que además contrapone pragmatismo y belleza. En su *Contienda entre el Cálamo y las Tijeras* el rabino Sem Tob de Carrión enfrenta a dos herramientas en una disputa sobre cuál de las dos es más adecuada para ejecutar el noble arte de la escritura.²⁴ Aunque las lecturas sobre este texto son múltiples y en él se pueden interpretar alegorías políticas y juegos literarios, no se debe escatimar su valor más literal como testimonio de la rarísima técnica de la caligrafía de tijeras.²⁵ Al describir la extraordinaria belleza de esta

Baja Edad Media como se deduce de los más de 600 manuscritos conservados, así como de su huella en enciclopedias, penitenciales e incluso poetas como Dante Alighieri o Geoffrey Chaucer. Richard G. Newhauser, «Pride, the Prince, and the Prelate: Hamartiology and Restraints on Power in William Peraldus' *Summa de vitiis*», en *La pathologie du pouvoir: vices, crimes et délits des gouvernants*, ed. Patrick Gilli (Leiden: Brill, 2016), 242-243.

²³ «Quarto vero hoc quod puerilitas est aureas et argenteas amare literas et in his delectari», «Quinto vero hoc quod quasi / 287b/ quoddam spirituale adulterium est quando amore amplectuntur pulchritudinem scripturae quo deberent amplecti sapientiam». De hecho, no sólo critica el uso de materiales preciosos, sino que también rechaza las iluminaciones y pregunta «¿para qué dibuja uno un hombre o una flor en su libro? ¿Acaso no bastan las flores y los hombres creados por Dios?», «Ad quid depingit aliquis homines vel flores in libro suo? Nonne sufficiunt ei homines et flores quos Deus creavit?». Sobre este tema: Christiane Kruse, «„Wozu Menschen oder Blumen malen?“: Medienanthropologische Begründungen der Malerei zwischen Hochmittelalter und Frührenaissance; Homo Pictor», en *Homo Pictor*, ed. Stephan Hauser (Múnich: Saur, 2001), 109-142.

²⁴ Victoria Prilutsky, traductora del texto, defiende el uso de la palabra *Contienda* como vocablo más apropiado que el tradicional *Debate*, por abarcar mejor la naturaleza combativa del texto. Victoria Prilutsky, «*Ma'aseh ha-rav*: traducción crítica y estudio de los intertextos bíblicos y rabínicos de la *maqāma* de Sem Tob de Carrión» (tesis doctoral, Universidad de Alcalá, 2012), 520. La traducción de Prilutsky es la única traducción completa al castellano y está basada en la edición hebrea de Yehuda Nini y Maya Fruchtman. Shem Tov, *Ma'aseh ha-rav: (Milhemet ha-'et yeha-misparayim)*, ed. Yehuda Nini y Maya Fruchtman (Ramat Aviv: Universitat Tel-Aviv, 1980). Fernando Díaz Esteban hizo una traducción parcial al castellano, y se pueden consultar también las traducciones al inglés y al portugués de Clark Colahan, Sanford Shepard, y Zipora Rubinstein. Fernando Díaz Esteban, «El *Debate del cálamo y las tijeras* de Sem Tob Arduziel, don Santo de Carrión», *Revista de la Universidad de Madrid* 18, n.º 69 (1969): 61-102; Clark Colahan, «Santob's Debate: Parody and Political Allegory. Conclusion», *Sefarad. Revista de Estudios Hebraicos y Sefardíes* 39, n.º 2 (1979): 265-308; Sanford Shepard, *Shem Tov. His World and His Word* (Miami: Ediciones Universal, 1978); Zipora Rubinstein, *Shem Tov de Carrión: um elo entre três culturas* (São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993). Desgraciadamente inédita, la tesis de Victoria Prilutsky resulta una de las mejores maneras de acercarse al texto para quien no lea hebreo, ya que contiene un aparato crítico meticuloso que recoge además las distintas interpretaciones de aquellos pasajes más ambiguos y complicados.

²⁵ Frente a las interpretaciones iniciales de carácter histórico de Shepard y Colahan, que ven en la *Contienda* metáforas relacionadas con los sucesos contemporáneos, Susan Einbinder aboga por una lectura desde una perspectiva literaria que se centra en las numerosas contradicciones del texto. Shepard, *Shem Tov*; Clark Colahan, «Santob's Debate: Parody and Political Allegory», *Sefarad. Revista de Estudios Hebraicos y Sefardíes* 39, n.º 1 (1979): 87-107; Susan L. Einbinder, «Pen and Scissors: A Medieval Debate», *Hebrew Union College Annual* 65 (1994): 261-176. Jill Ross recoge su testigo en un sugestivo análisis que aborda el género, la corporalidad, la violencia y la ambigüedad del texto. Jill Ross, *Figuring the Feminine: The Rhetoric of Female Embodiment in Medieval Hispanic Literature* (Toronto: University of Toronto Press, 2008). Jane R. Zackin recuerda que la obra se caracteriza por sus múltiples capas de significado y propone una alegoría sobre la sabiduría tradicional hebrea. Jane R. Zackin, «A Jew and His Milieu: Allegory, Polemic, and Jewish thought in Sem Tob's *Proverbios Morales* and *Ma'aseh ha rav*» (tesis doctoral, University of Texas, 2008). Finalmente, David Wacks ofrece una lectura que enfrenta la literatura en lengua hebrea y en lengua vernácula. David Wacks, «Vernacular Anxiety and the Semitic Imaginary: Shem Tov Isaac ibn Arduziel de Carrión and His Critics», *Journal of Medieval Iberian Studies* 4, n.º 2 (2012): 167-184. Otros autores también han

singular escritura, así como las ventajas y desventajas de usar este instrumento, la *Contienda entre el Cálamo y las Tijeras* se convierte en la fuente más extensa conservada sobre esta «extraña manera de escribir». Además, como ofrece también el punto de vista del cálamo, se subrayan también las distintas funciones que puede tener el objeto escrito dependiendo de su finalidad dejando entrever que la pertinencia de una u otra herramienta está ligada a las necesidades del escritor y del texto.

De hecho, son las excepcionales necesidades del escritor un día de invierno las que sirven de excusa para enmarcar su historia. La *Contienda* está narrada por Sem Tob en primera persona. Comienza una mañana fría de campos nevados y riachuelos congelados. Por las acequias había dejado de correr el agua que normalmente hacía girar los molinos, y las gentes del pueblo, que habitualmente visitaban al rabino en busca de consejo, se habían quedado confinadas en sus casas. Decepcionado y enfrentado a su soledad, el poeta y filósofo rebusca en el bolsillo de sus recursos para recordar con rapidez que «a aquel que dispone de cálamo y de tinta le sobran los amigos».²⁶ Dedicar entonces una oda al cálamo de claro sabor islámico entretejida de metáforas bíblicas.²⁷ El cálamo es el mejor amigo que puede tener el escritor, un amigo que «sin corazón comprenderá mis cavilaciones y sin oído oír mis reflexiones» (51). Gracias a él se pueden poner por escrito y conservar los conocimientos que quedarán «fijados con clavos» (61). Además, el cálamo es generoso, «come, pero no para saciarse. Bebe, pero no para embriagarse. Sólo para darle al libro de comer y de beber. Tal como lo traga así lo expelle y no se lleva nada por sus esfuerzos» (72-74). El rabino, se inspira en el Antiguo Testamento, por ejemplo, para comparar al instrumento con el árbol del Conocimiento del bien y del mal y citar el Salmo 44 del rey David donde se equipara la lengua del rey con el «cálamo de un escribano diligente». Finalmente, los versos sembrados de metáforas sobre el pergamino y la tinta desembocan en una pregunta: «¿acaso habrá poesías e himnos suficientes para ensalzar al cálamo?» (96).

Entre las citas bíblicas y referencias literarias engarzadas en los versos, se dibujan *topoi* ancestrales.²⁸ Sin embargo, las fuentes más influyentes de Sem Tob para su loa al cálamo posiblemente no sean bíblicas ni clásicas, sino islámicas. El autor había recibido una educación rabínica, lo que en la península ibérica significa una formación en textos hebreos, exégesis del Talmud y la Torá, pero también en textos árabes. Su *Contienda entre el Cálamo y las Tijeras*, evoca un género de debates de gran trayectoria en la literatura árabe que enfrentaba a la pluma y a la espada. El primer testimonio de este género en la Península se debe al poeta andalusí Abū Hafs ibn Burd (ss. X-XI) cuyo éxito se refleja en los debates en árabe y en hebreo que le sucedieron.²⁹ No parece coincidencia, por tanto, que la imagen animista que ofrece el rabino de un cálamo insaciable que no deja de beber, pero nunca está ebrio evoque uno de los versos más célebres de ibn Burd: «¡Qué sorprendente condición la del cálamo: bebe oscuridad y vierte luz!».³⁰

Al igual que las palabras de ibn Burd, las estrofas del rabino desprenden un enorme cariño y admiración hacia un instrumento que parece humilde y sencillo, apenas consistente en una caña recor-

trabajado aspectos más concretos del texto, como Eliezer Gutwirth que analiza el tema de la soledad y Jean Dangler que lo estudia en contexto con otros poemas sobre cartas recortadas (agradezco a Ana Benito darme a conocer y facilitarme los trabajos de Dangler). Eliezer Gutwirth, «The Solitudes of the Hapax-Legomenon: On Shem Tov de Carrion», *Miscelánea de Estudios Árabes y Hebraicos. Sección Hebreo* 55 (2006): 157-169; Jean Dangler, «Conversion and Diversion in Iberian Cutting Poems», *Hispanic Review* 72, n.º 4 (2004): 491-503.

²⁶ *Contienda entre el Cálamo y las Tijeras*, 33-34. Para evitar la proliferación de notas innecesarias, a partir de ahora, numeraré los versos entre paréntesis a continuación de cada cita. Prilutsky, «*Ma'asé ha-rav*: traducción», 55-135.

²⁷ Véase *infra*.

²⁸ Destaca entre otras la leyenda de Platón que atribuía la invención de la escritura al dios Theuth como remedio para encapsular la sabiduría y conservar la memoria. Esta idea, la de que el cálamo «atesora para que no caiga en el olvido y, en otra generación, no sea destruido» (58-59), contaría con un largo recorrido en la Edad Media y se puede encontrar, entre otros textos castellanos, en las *Siete Partidas*. El compendio legislativo promovido por Alfonso X recoge que «fue meester que fuese fallada escriptura porque lo que ante fuera fecho non se olvidase et sopiesen los homes por ella las cosas que eran acaescidas» (Partida III, 17 - prólogo). Aunque el célebre texto de Platón es crítico con la invención de la escritura porque ésta abocará al hombre al olvido, la leyenda recogida en Fedro daría lugar a un tópico que gozó de gran difusión en la Edad Media. El ejemplo de las *Partidas* es tan sólo uno de los textos castellanos que se hace eco de esta idea. Isabel Lozano-Renieblas, *Novelas de aventuras medievales. Género y traducción en la Edad Media hispánica* (Kassel: Reichenberger, 2003), 102-103.

²⁹ Amparo Alba Cecilia, «Espada vs. cálamo: debates hispánicos medievales», *Thélème. Revista complutense de estudios franceses* 11 (1997): 47-56; Fernando de la Granja, *Maqāmas y risalas andaluzas* (Madrid: Instituto Hispano-Árabe de Cultura, 1976).

³⁰ Puerta Vilchez, *La aventura del cálamo*, 139.

tada, pero cuya compañía y amistad en el aislamiento absoluto tiene un valor incalculable. Sin embargo, el cariño de Sem Tob se transforma rápidamente en rabia cuando al querer introducir la pluma en el tintero ésta se da de bruces contra la tinta congelada. La ira del rabino es inmediata, «porque yo te elegí de entre todos los amigos y compañeros, para que cada día fueres mi deleite! ¡Pero tú me defraudaste!» (118-120).³¹ Las palabras de amistad que poblaban los versos anteriores dan paso a quejas y recriminaciones de las que el Cálamo no tarda en defenderse. Con voz propia se dirige al rabino, le recuerda sus numerosas virtudes y le increpa a que moje el dedo en tinta si es que ésta es tan blanda. Sem Tob no se hace esperar y en cuanto trata de sumergir su dedo en la tinta se golpea contra el mismo azabache que había dañado al Cálamo desgarrándose la uña y derramando su sangre. Abatido, al rabino no le queda más remedio que vendarse la mano y sentarse a esperar a que la luz del sol caliente las fuentes, las acequias, y los tinteros (97-202).

El poeta hebreo describe el paso de las horas imperturbables por los rayos helados del sol. Ape-sadumbrado, sus esperanzas parecían haberse solidificado como la tinta y los ríos. Sin embargo, como indicaba al comienzo de la *maqāma*, quien puede escribir nunca está solo.³² Confinado en la soledad de su habitación oye una voz que le reprende por haberse rendido y le recuerda que el Cálamo no es su única opción y que dispone de una pluma de hierro, inmune a los efectos del frío. Hablan las Tijeras. Las Tijeras, que son dos jinetes cabalgando juntos, dos hierros que unidos valen más que separados, un instrumento independiente que para escribir no precisa de resina ni de vitriolo ni de nueces de agallas,³³ sólo se necesita a sí mismo (245-247). Las Tijeras se presentan ante Sem Tob como la solución a sus problemas, mas no como un mero sustituto de la pluma, sino como la mejor de las herramientas para crear la más bella de las escrituras (203-268). Altaneras, elevan su voz para cantar sus virtudes y vanagloriarse de una caligrafía tan extraordinaria que «incluso el que la viere lo negará, no se lo creará cuando se lo contaren» (268).

3.2. Los escritos de tijeras en el tiempo

El rabino salta de alegría ante la idea de haber encontrado un sustituto para el Cálamo. Aunque Sem Tob se describe en la *Contienda* como inventor de la caligrafía recortada, en realidad está haciendo referencia a una técnica conocida en el mundo islámico que debió estar más extendida de lo que los pocos testimonios conservados permiten reconocer. Las muestras más antiguas de letras recortadas se remontan al Egipto del siglo X (fig. 1), sin embargo, cabe suponer que la técnica se desarrollaría inicialmente en China, de donde proceden los primeros ejemplos de siluetas de papel.³⁴ El primer investigador

³¹ Este motivo del instrumento de escritura que no puede desempeñar su función estaba ya presente en la *maqāma XL* del *Tahkemoni*, *La pluma y la espada y sus disputas: quién es más necesaria a los hombres y sus guerras*. En la introducción de este texto, que pudo muy bien servir de inspiración al rabino para la elaboración de su *Contienda*, al narrador se le rompe la pluma dos veces (Díaz Esteban, «El Debate del cálamo», 85-86). En el occidente cristiano tampoco se libran de esta preocupación y Baudri de Bourgueil también le dedica su poema 92, *De graphio fracto grauis dolor*, a su fiel compañero el estilo, que utilizaba para componer sus poemas sobre tablillas de cera, y que después de nueve años de servicio incansable se parte en dos. Burgulianus, *Carmina*, 1:89-90.

³² El texto de Sem Tob, escrito en prosa versos con intercalados, ha sido tradicionalmente identificado como una *maqāma*, con contadas excepciones. Prilutsky, «*Ma'asé ha-rav*: traducción», 38.

³³ Ingredientes para hacer la tinta.

³⁴ Amélie Couvrat Desvergnés, «Cut-Out Calligraphy from the Fifteenth and Sixteenth Centuries: Discussion of its Origins and Significance and Observations on the Techniques and Tools Used», *Journal of Material Cultures in the Muslim World* 2, n.º 1-2 (2021): 3-31; Marina Aurora Garzón Fernández, «Los escritos de tijeras: el arte de la caligrafía sin tinta», en *Funciones y prácticas de la escritura. I Congreso de Investigadores Noveles en Ciencias Documentales*, ed. Nicolás Ávila Seoane, Juan Carlos Galende Díaz y Bárbara Santiago Medina (Escalona: Universidad Complutense de Madrid - Ayuntamiento de Escalona, 2013), 106; Josep Shadur y Yehudit Shadur, *Traditional Jewish Papercuts. An Inner World of Art and Symbol* (Hanover: University Press of New England, 2002), 6-7. La Colección de papiros de la Biblioteca Nacional de Austria y el Museo Metropolitano de Nueva York conservan algo más de una decena de ejemplos de papel recortado en Egipto en los siglos X y XI: ÖNB Papyrussammlung: A. Ch. 25635 Pap, A. Ch. 25636 Pap, A. Ch. 25638 Pap, A. Ch. 25639 Pap, A. Ch. 25640 a Pap, A. Ch. 25640 b Pap, A. Ch. 25654 Pap and A. Ch. 14100 a Pap. Metropolitan Museum of Art: Paper Cut-Out 1978.546.41, Paper Cut-Out 1978.546.43, and End Paper 1978.546.45. Algunos de ellos, como el objeto 1978.546.4, están decorados con inscripciones en escritura cúfica egipcia. «Paper Cut-Out», fecha de consulta 6 de enero de 2023, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/452903>.

en relacionar la *maqāma* de Sem Tob con testimonios materiales de caligrafía recortada fue Otto Kurz. El historiador del arte austríaco esbozó una breve historia de esta sorprendente técnica comenzando por los primeros poemas andalusíes que mencionan una escritura hecha de aire, vinculándolos con la época de esplendor que tuvo lugar en el Imperio Otomano donde artistas como Fakhri de Bursa serían reconocidos por su pericia recortando, y terminando con los ejemplos europeos de libros de letras «inexistentes» fabricados en los siglos XVI y XVII.³⁵



Fig. 1. Papel recortado, siglo X, Egipto. Museo Metropolitano de Nueva York.

Si bien cabe preguntarse si el rabino Sem Tob llegó a crear o a ver alguna vez una carta recortada en la Castilla del siglo XIV es evidente que su dominio del árabe le facilitó el acceso a textos sobre caligrafía y estética e incluso a poemas que debieron jugar un papel importante en sus escritos. Los versos más antiguos relacionados con la caligrafía de tijeras en la Península datan de la segunda mitad del siglo XII y son atribuidos al valenciano Abū ‘Abd Allāh Muḥammad b. Gālīb al-Balansī al-Ruṣāfī:

¡Por tu vida! ¿viste antes unas letras
escritas con el agua de la belleza en los bordes de la flor?
Es un trozo de papel, al que dobló como ves,
el juego de la tijera, línea tras línea.
¿No es asombroso que su autor haya cambiado
el papel con su alcanfor, por el almizcle de la tinta?³⁶

Tal y como señaló Soledad Gibert al traducir este poema, la obra que está describiendo al-Ruṣāfī consistía en palabras de papel recortadas y pegadas sobre otra hoja usando la técnica del collage.³⁷ Al

³⁵ Otto Kurz, «Libri cum characteribus ex nulla materia compositis», *Israel Oriental Studies* 2 (1972): 240-247.

³⁶ Soledad Gibert Fenech, «Escritura de tijera en unos versos de al-Rusafi», *Al-Andalus: revista de las Escuelas de Estudios Árabes de Madrid y Granada* 33, n.º 2 (1968): 472.

وله قطعة يصف خطاً في كاغد مقطوعاً نالمقص: / بعيشك هل أبصرت من قبل أحرفاً / كتبت بماء الحسن في طرر الزهر / سحابة قرطاس تثنها كما ترى / ملاعبة المقراض سطر على سطر / أليس عجباً أن يعوض كاتب / بكافوره القرطاس عن مسكة الحبر /

³⁷ Gibert Fenech, «Escritura de tijera», 472-473.

sustituir «el almizcle de la tinta» por «el papel con su alcanfor», las letras se dibujan sobre el fondo con la nitidez de un nenúfar sobre el agua (fig. 2). Sin embargo, no todos los escritos de tijeras eran creados de la misma manera, y si los collages con letras de papel se pueden interpretar como recortes en positivo, también existían los escritos de tijeras en negativo, en los que las palabras cobraban vida en el vacío de los agujeros abiertos en el papel. Es precisamente la inmaterialidad de esta escritura la que inspiraría los versos del padre de Ḥumayd ibn ‘Abdullāh al-Anṣārī al-Qurṭubī, en la primera mitad del siglo XIII:

Es un calígrafo que adorna a maravilla el papel,
pues no lo hace con tinta ni con pluma
sino con una tijera, que lo deja tan bello
como el jardín regado por generosa lluvia.
Recortándolas, da existencia a letras inexistentes:
maravíllate de una cosa cuyo ser es el no-ser.³⁸



Fig. 2. Caligrafía recortada. Letras de papel sobre soporte de papel.
Fakhri de Bursa, s. XVI, Turquía. Risd Museum. 17.490.

³⁸ Gamal Mehrez, «Todavía, las cartas de tijera», *Al-Andalus: revista de las Escuelas de Estudios Árabes de Madrid y Granada* 16, n.º 1 (1951): 222.

وكتائب وشي طرسه حبر / لم يشها حبره ولا قلمه / لكن بمقراضه ينمنه / نممة الروض جاده ر همه / يوجد بلقطع احرفا عدمت / فاعجب لشيء وجوده عدمه

Son estas «letras inexistentes» de las que habla Sem Tob en su *Contienda*, y también son estas letras las que sirvieron a su contemporáneo, el almeriense Abū Ŷa'far Aḥmad ibn Jātima, para expresar el vacío que sentía en su cuerpo al haberse enamorado:

Pasea tus ojos por mi trazado, y verás
una escritura donde la tinta es aire.
El que me escribió se parece a mí en dos cosas:
en que tenemos cuerpo, pero perdimos el corazón.³⁹

Si bien nada permite afirmar que Sem Tob conociese la obra de al-Ruṣāfī, al-Qurṭubī e ibn Jātima, estos textos andalusíes evidencian un sustrato donde la caligrafía recortada era conocida y que sin duda enriqueció e inspiró los trabajos del rabino. La fragilidad de los escritos de tijeras explica que no se hayan conservado ejemplos de origen ibérico. Afortunadamente, la técnica conocería un periodo de esplendor en la Turquía Otomana de Solimán I el Magnífico († 1566), donde Fakhri de Bursa se convertiría en un recortador de fama mundial cuyas obras se pueden contemplar hoy en ciudades como Estambul, Londres, Viena y Providence.⁴⁰ Ante estos hechos, las Tijeras de Sem Tob ya no suenan tan arrogantes, y las palabras del rabino se proyectan hacia el futuro sobre las obras expuestas en el museo Topkapi: «formadas con elegancia y bien proporcionadas son [mis letras y poesías], y no con tinta ni cálamo, sino con una espada de dos filos, para por siempre permanecer y encumbrarse en la gloria y la fama» (10-12).⁴¹

Al lado de los poemas andalusíes precitados, y de otros testimonios sobre calígrafos recortadores como los recogidos en las *Hazañas de artistas* de Mustafá Alí, la *Contienda entre el Cálamo y las Tijeras* destaca por ser el texto más extenso relacionado con esta técnica.⁴² De acuerdo con la descripción de Sem Tob, apenas son necesarias unas tijeras que extraigan las letras del papel para crear una obra de arte autónoma que, dada su condición, puede vestirse de todos los colores del mundo (304-306). Desgraciadamente el texto no aporta más información en cuanto a otras herramientas y materiales. De hecho, la delicadeza necesaria para llevar a cabo este tipo de trabajo invita a pensar que además de las tijeras el bisturí pudo ser también un instrumento predilecto entre los calígrafos recortadores.⁴³ El Códice recortado de la biblioteca de Gotha Ms. Orient. A42 (s. XV) (fig. 2), por ejemplo, presenta en sus letras vacías las marcas dejadas por el uso de un pequeño cuchillo.⁴⁴ Más adelante, el florecimiento que tuvo lugar en el Imperio Otomano llevaría a artistas como Fakhri de Bursa a combinar recursos, decorando sus proyectos recortados con caligrafías tradicionales hechas con cálamo y tintas doradas

³⁹ Gibert Fenech, «Escritura de tijera», 213.

أَجَلْ عَيْنِيكَ فِي وَشِيِّي تَعَالَيْنُ / كَتَبْتُ وَالْهَوَاءُ لَهُ مَدَادُ / حَكَانِي كَاتِبِي فِي حَالَتِيهِ / لَنَا حَسَمٌ وَلَيْسَ لَنَا فَوَادُ

⁴⁰ Kurz, «Libri cum characteribus», 243-244; Filiz Çagman, «L'art du papier découpé et ses représentants à l'époque de Soliman le Magnifique», en *Soliman le Magnifique et son temps: actes du Colloque de Paris. Galeries nationales du Grand Palais (7-10 mars 1990)*, ed. Gilles Veinstein (Paris: La Documentation française, 1992), 262; Risd Museum, *Fahri of Bursa. Page from a Poetry Album, late 1500s-1600s*, objeto: 17.490, fecha de consulta 6 de enero de 2023, https://risdmuseum.org/art-design/collection/page-poetry-album-17490?return=%2Fart-design%2Fcollection%3Fsearch_api_fulltext%3Dfahri. British Museum, *Album-page of openwork calligraphy, by Fakhri of Bursa*, objeto: 1949,1008,0.33, fecha de consulta 6 de enero de 2023, https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_1949-1008-0-33. Aimée Froom, «Islamic Calligraphy and Papercuts by Fahri at the RISD Museum», en *Glimpses of Grandeur: Courtly Arts of the Later Islamic Empires* (Providence: RISD Museum, 1999), 8-11.

⁴¹ Shem Tov, *Ma'aseh ha-rav*, 39. מִרְיָד רֹדֵל נְדִימָעֶקֶל / תוֹיֵפִי תִּשָּׁרַח רִיבָב / יֵב סוֹמְלִיקוֹ וְיִדְבֵּב אֶלֶי / תוֹיֵנֶכֶת תּוֹבְטָחֶמָּה / תוֹנֵב יִפְנֵי נִדְגָּה אֶנְשָׁן / תוֹיֵהֶל פֶּשֶׁן הֶלְהֶתְלוֹ /

⁴² Mustafa bin Ahmet Âli y Esra Akin, *Mustafa Ali's Epic Deeds of Artists: A Critical Edition of the Earliest Ottoman Text about the Calligraphers and Painters of the Islamic World* (Leiden: Brill, 2011), 261-264.

⁴³ Los libros recortados creados en Europa en los siglos XVI y XVII son denominados en francés *Canivets*, haciendo referencia a que pudieron ser confeccionados utilizando una pequeña navaja o *canivete*. José Ruyschaert, «Les quatre canivets du manuel de prières de l'ordre du St-Esprit. Philippe Desportes et le livre d'heures au XVI^e siècle», en *Studi di bibliografia e di storia in onore di Tammara de Marinis*, ed. Romeo de Maio (Verona: Stamperia Valdonega, 1964), 4:61. Sobre los instrumentos utilizados en caligrafía recortada ver también Filiz Çagman, *Kat'i: Cut Paper Works and Artists in the Ottoman World* (Estambul: Aygaz, 2014), 14-15.

⁴⁴ Agradezco a Ilse Sturkenboom el darme a conocer este código. Boris Liebrecht, «Mit Luft geschrieben / Writing with the Air», en *Manuskript des Monats / Manuscript of the Month 2012-2014*, ed. Max Jakob Fölster (Hamburg: Universität Hamburg, 2014).

(fig. 3). Sin embargo, la obra de Sem Tob no destaca por sus aportaciones técnicas sobre la caligrafía de tijeras, sino por sus reflexiones estéticas. El discurso de las Tijeras sobre la belleza de sus escritos no tiene precedentes en el occidente medieval y tampoco tuvo trascendencia, pero su estudio abre la puerta a mirar al arte de la escritura con otros ojos y a repensar el concepto de «escritura maravillosa».

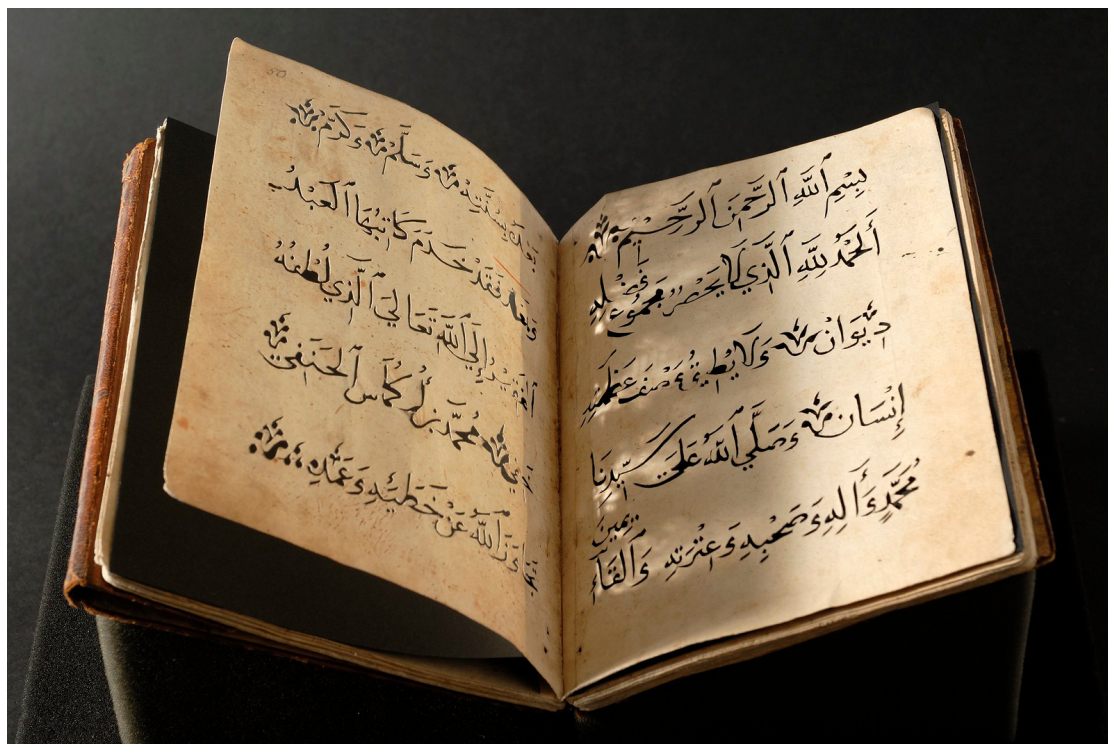


Fig. 3. Códice recortado de Gotha (ff. 49v-50r), siglo XV, Egipto.
Biblioteca de investigación de Gotha, Universidad de Erfurt, Ms. Orient, A42.

3.3. «Mi nombre es “escritura milagrosa”»

«Mi nombre es “escritura milagrosa” y todos me aclaman. Y cualquier escritura delante de mí se ve apocada» (296).⁴⁵ Para las Tijeras la cualidad más importante de su escritura es su belleza. «En comparación con ellas se queda en nada el abanico de colores de los bordados» (255).⁴⁶ Una cualidad que repercute directamente sobre su público ya que «la escritura con tijeras beneficiará a quien su hermosura vea» (265).⁴⁷ A diferencia de Baudri de Bourgueil, que consideraba los materiales preciosos un valor añadido y superficial que no influían necesariamente sobre el discurso expresado en el texto, las Tijeras de Sem Tob entienden la belleza de la escritura como un elemento indisociable del contenido: «La superioridad y la ventaja de todo poeta sobre su compañero está en su hablar y no en su obrar; en el primor y la hermosura de su palabra. Mas, ¿quién, como yo, dice y hace? Ciertamente, todo poeta en

⁴⁵ Shem Tov, *Ma'ašeh ha-rav*, 59.

⁴⁶ Shem Tov, *Ma'ašeh ha-rav*, 56.

⁴⁷ Shem Tov, *Ma'ašeh ha-rav*, 57.

שמי מקתב פלי, / תשואות סן סן לי, / וכל מקתב אצלי — שפמו נעשה;

נגדו פאין דמה — שלל צבעים רקמה

מקתב במו מספרים / ייטב לראו וישפר.

comparación conmigo es tartamudo y torpe. ¡Y yo, digo y hago!» (283-285).⁴⁸ Aunque en un principio repite la idea de que el valor de un poema está en el texto —«en su hablar»— y no en la escritura —«en su obrar»—, acto seguido afirma que la caligrafía de tijeras es superior porque además de la hermosura de la palabra tiene la hermosura del objeto. Un objeto escrito que compara en más de una ocasión con la belleza de los bordados.

Las numerosas alusiones a bordados de colores recogidas en la *Contienda* hacen patente el lugar destacado que juega el arte textil en el imaginario del rabino, ya que bordados y encajes se erigen en la *maqāma* como los objetos más hermosos con los que la escritura de tijeras puede ser comparada. Las palabras recortadas tienen más colores que los bordados y son como encajes hechos por el hijo de Ahisamaj, célebre artífice encargado de diseñar y decorar el Tabernáculo (287-288).⁴⁹ Pero además de la relación visual que revela el rabino entre las letras perforadas en el papel y el calado de los encajes, la propia acción de escribir haciendo incisiones con un utensilio puntiagudo le sirven, por otro lado, para trazar un paralelo con las inscripciones talladas en los sellos o grabadas en la piedra, como es el caso de las Tablas de la Ley (230). Las palabras recortadas son palabras inscritas, que pueden ser leídas por los dos lados igual que ocurría con las Tablas de Moisés (425). De hecho, la inmaterialidad de los escritos de tijeras no es óbice para que Sem Tob se recree en las metáforas pétreas y los compare con la piedra de los siete ojos (304). Esta piedra, también conocida como la piedra de las «siete facetas» o de los «siete colores» es mencionada por el profeta Zacarías en una de sus visiones (Zac 3:9). Como señaló Victoria Prilutsky, el rabino escogió con cuidado este pasaje bíblico, donde Jeová entrega a Josué una piedra con siete ojos —el término hebreo *ain* (עין) puede significar ojo, ojal, matiz y color— y le dice que la tallará. Si en la *Contienda* se puede reconocer este juego de palabras entre la acepción ‘ojo’ entendida como algo ‘hueco’ y la acepción —color—, como metáfora de las letras perforadas que poseen colores infinitos, quien recuerde el resto del pasaje bíblico advertirá en la alusión al tallado, esculpido, o grabado de la piedra un guiño más al trabajo de las tijeras.⁵⁰

La polisemia de la palabra *ain* provocó que la piedra de Zacarías se transubstanciara dependiendo de quien tradujera el texto al romance. En las Biblias romanceadas medievales Jeová presenta en unas ocasiones una piedra con siete ojos y en otras con siete colores. La piedra será tallada o esculpida y en ella se «abrirán aberturas».⁵¹ Esta naturaleza camaleónica del habla que transforma las piedras de «siete ojos» en piedras de «siete colores» encaja con la cualidad más extraordinaria de la caligrafía de tijeras que «cambia su forma y se reviste de otra» (306).⁵² Su condición inmaterial le otorga el potencial de todos los materiales «a veces de color jacinto y celeste; otrora es verde, corindón carmesí y verilo. A veces de color blanco y otrora es moreno» (304-305).⁵³

La arrogancia de las Tijeras irrita al Cálamo quien acaba por saltar y enumerar cada uno de los defectos de la escritura de tijeras. En primer lugar, denuncia el proceso de recorte como una acción cruel y destructora que compara con arrancar los ojos del papel y destrozarlo en pedazos. Por contra, la escritura de la pluma es «misericordiosa y compasiva» y adorna el soporte con mimo (327-330). En segundo lugar, echa en cara a las Tijeras que su trabajo es lentísimo y les dice: «antes de que completéis una sola línea escribiré yo los libros de Daniel y Edras y todos los sermones de la Torá» (341-342).⁵⁴ Para continuar, el resultado de tan tedioso trabajo resulta tan frágil que es imposible enrollar los escritos de tijeras sin dañarlos. Critica entonces a las Tijeras por no poder guardar un secreto ya que su escritura

⁴⁸ Shem Tov, *Ma'aseh ha-rav*, 58.

גְּדֹלַת כָּל מְשׁוֹרֵר עַל חֲבִירוֹ, / וְיִתְרוֹנוֹ בְּדִבּוּר, לֹא בְּמִעֲשֶׂה. / בְּהַפְלִיגוֹ בְּצִחוֹת הַדְּבָרִים, / וְכַמוֹנִי וְאִמְרֵי נְעוּשָׁה? / הֲלֹא כָּל שֶׁר לְעִיּוּמָתִי כִבֵּד פֶּה, / כִּבֵּד יָד, וְאֲנִי אוֹמֵר נְעוּשָׁה!

⁴⁹ Prilutsky, «*Ma'aseh ha-rav*: traducción», 347-348.

⁵⁰ Prilutsky, «*Ma'aseh ha-rav*: traducción», 356-357.

⁵¹ Prilutsky, «*Ma'aseh ha-rav*: traducción», 356-357. Ver también Zac 3:9, fecha de consulta 6 de enero de 2023, <http://bh.bibliamedieval.es>.

⁵² Shem Tov, *Ma'aseh ha-rav*, 61.

⁵³ Shem Tov, *Ma'aseh ha-rav*, 60-61.

⁵⁴ Shem Tov, *Ma'aseh ha-rav*, 63.

שֶׁחֲרוּרֶת, — פּוֹשֵׁט צוּרָה לְוֹבֵשׁ אֶתְרֶת, — עֵת

יָדוֹ בְּצִלְחֶת, — טָרַם תִּקְתְּבוֹ שׁוּרָה — אֶכְתּוֹב אֲנִי / דְּנִיָּאל וְעִזְרָא — וְאֵת כָּל דְּבָרֵי הַתּוֹרָה, —

debe permanecer «siempre expuesta y desguarnecida, cual ciudad abierta y sin baluartes» (350-367).⁵⁵ Además, la naturaleza de las Tijeras es egoísta y para crear sus escritos deben despojar al papel de parte de su cuerpo, mientras que el Cálamo es generoso y no sólo deja al papel lo que le pertenece, sino que también le regala lo que él tiene (369-377). Para concluir la réplica, el Cálamo recopila sus argumentos y sentencia que su escritura es superior porque además de generosa puede guardar secretos y enrollarse en un espacio muy reducido. Por contra, la escritura de tijeras parece haber sido carcomida por polillas y es destructiva y exhibicionista.

Para todos los reproches del Cálamo tienen las Tijeras una respuesta. Se saben superiores a éste porque el Cálamo no existiría de no ser gracias al filo de hierro que esculpe y mantiene a la caña. La fragilidad de unas letras que se sostienen en el aire, cualidad que el Cálamo encuentra mísera, es para las Tijeras una virtud divina. Tildarlas de lentas es una crítica ignorante, pues lentitud es lo que caracterizó a la escritura de los Diez Mandamientos sobre las Tablas de la Ley para lo que se necesitaron cuarenta días y cuarenta noches (401-425). En cuanto a su incapacidad de guardar secretos, son de la opinión de que una escritura hermosa «digna es de ser glorificada. ¿Cómo es posible esconderla como se esconden los genitales?» (429-430).⁵⁶

3.4. Función frente a forma

El debate entre el Cálamo y las Tijeras es un debate entre pragmatismo y estética. Mientras los argumentos del Cálamo se asientan en fundamentos utilitarios como la velocidad, la dureza del soporte o el almacenamiento, las Tijeras basan todo su discurso en la Belleza. No importa que la técnica sea lenta, pues la Belleza requiere tiempo, no importa que los escritos de tijeras no se puedan esconder, porque la Belleza está hecha para ser mostrada. La Belleza es frágil, y la caligrafía recortada no se compara con «los harapos de un leproso» (394), se compara con encajes y se alaba su delicadeza porque el mero hecho de que pueda sostenerse es un milagro.

Sin embargo, es raro que en un debate entre pragmatismo y estética gane la estética. Al encontrarse los dos instrumentos con que no iban a alcanzar ningún acuerdo decidieron externalizar la solución del conflicto y encomendar la tarea a un hombre «pobre pero sagaz» (486). Lo invitan a la casa donde han amontonado todos los utensilios y le piden que utilice cada uno para su cometido. El hombre enciende una lámpara de aceite para iluminarse, usa una aguja para remendar su ropa, toma el Cálamo para escribir un libro y termina con las Tijeras, que emplea para cortarse las uñas, el pelo y arreglarse la barba. Con este gesto se dirime la contienda. El Cálamo baila de alegría y convoca una fiesta para celebrar que por orden del rey desde ese momento ningún instrumento podrá ser usado para otra cosa que para aquello que fue concebido. La victoria del pragmatismo y del utilitarismo es definitiva e inapelable y deja a las Tijeras en un rincón, enmudecidas (496-545). Con todo, el autor de la *Contienda* quiso evitar un desenlace tan tajante, sellado con real decreto, y deja al lector sumido en la ambigüedad al terminar su relato diciendo que éste fue escrito por completo sin pluma ni tinta, en un día frío de invierno en que sólo las Tijeras, generosas, le sirvieron (586-618).

La *Contienda entre el Cálamo y las Tijeras* es un texto muy completo, rico en metáforas, tejido prácticamente a base de citas bíblicas, pero que tampoco escatima en improperios e insultos de uno a otro instrumento. Sin embargo, entre alabanzas, críticas y argumentos a favor y en contra del utilitarismo y la belleza no quedó espacio para discutir sobre la función. Cálamo y Tijeras defendieron con solvencia sus habilidades, pero en ningún momento abordaron el tema de la función del objeto escrito. De los argumentos de ambos se desprende que están discutiendo sobre objetos distintos. Por un lado, el Cálamo está orgulloso de que su escritura es rauda, de que sus cartas pueden guardar secretos, y de que sus textos pueden ser enrollados o plegados y aunque su tamaño sea «como el Arca de largo y como las cortinas del Tabernáculo anchurosa, fácil y rápidamente como el puño de un hombre se podrá cerrar y

⁵⁵ Shem Tov, *Ma'aseh ha-rav*, 64.

⁵⁶ Shem Tov, *Ma'aseh ha-rav*, 69.

תמיד פרושה ונפרומה, — עיר פרושה אין / חומה. — פיה פתחה לאלם — כל סתירה ומזיקה

ולה תהלה נאנה — איד נסתירה כמסתיר / ערנה?

moradas a través de mensajes fundacionales caligrafiados sobre las lámparas con esmaltes de colores, combinados con versículos coránicos como el Verso de la Luz.⁶⁵

La lámpara del emir Qawsun (1329-1335) conservada en el Museo Metropolitano es un ejemplo paradigmático de estos objetos (fig. 4).⁶⁶ De cuerpo globular con pie y cuellos troncocónicos tiene la típica forma de jarrón que caracteriza a las lámparas mamelucas, completada con seis asas para ser colgada. En el cuerpo de la lámpara, caracteres azules estilizados recogen el nombre de su mecenas, el emir Qawsun, copero del sultán.⁶⁷ En el cuello, las letras han sido escritas en negativo, reservando el fondo en azul y dejando el hueco transparente para que al encender la lámpara se proyecten las palabras: «Alá es la luz de los cielos y la tierra».⁶⁸



Fig. 4. Lámpara del Emir Qawsun, 1329-1335, Egipto, Museo Metropolitano, 17.190.991.

⁶⁵ Rachel Ward, «Mosque Lamps and Enamelles Glass: Getting the Dates Right», en *The Arts of the Mamluks in Egypt and Syria - Evolution and Impact*, ed. Doris Behrens-Abouseif (Gotinga: University Press - V&R unipress GmbH, 2012), 55.

⁶⁶ «Mosque Lamp of Amir Qawsun». Inventario: 17.190.991, fecha de consulta 6 de enero de 2023, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/447006>.

⁶⁷ El emblema de Qawsun se repite tres veces en el cuello de la lámpara simbolizado a través de una copa roja sobre fondo amarillo. El cargo de copero era uno de los más prestigiosos en la corte mameluca, razón por la cual numerosos objetos lucen este emblema. Maryam D. Ekhtiar, *How to read Islamic Calligraphy* (Nueva York: The Metropolitan Museum of Art, 2018), 94.

⁶⁸ Ward, «Mosque Lamps», 64-65.

Margaret Graves, que reflexiona sobre el simbolismo de la lámpara en la cultura islámica, recalca la fuerza semántica de un objeto como éste que se explica a sí mismo a través de su inscripción. El Verso de la Luz que compara a Alá con una lámpara se materializa en el propio objeto en que este está escrito, una lámpara de vidrio como un «astro radiante».⁶⁹ Sin embargo, la propuesta de Margaret Graves es aplicable con independencia del tipo de escritura que se utilice para escribir este verso. La sínfrasis se produce porque la lámpara tiene una inscripción que la describe y no es necesario que la escritura esté hecha de luz.⁷⁰ Por otro lado, cuando el artista se decanta por escribir el verso en negativo, reservando las letras para que estas se conviertan en letras de luz, está reflexionando sobre la naturaleza de la propia escritura, más allá de la naturaleza del objeto. Si la escritura de tijeras era estimada por «todo espíritu» por estar hecha de «espíritu», la escritura de luz de la lámpara de mezquita se ve elevada por el Verso de la Luz en que se compara directamente a ésta con la divinidad.⁷¹

4.2. Cartas de la divinidad, letras luminosas y bordados divinos en la literatura cristiana medieval

Esta relación entre escritura de luz y divinidad se puede rastrear también en las sociedades cristianas medievales. Ulrich Ernst, en su trabajo sobre las funciones de la escritura en la literatura medieval de ficción reserva un capítulo a analizar el papel de ciertos escritos de origen maravilloso como las cartas procedentes del cielo, las inscripciones apocalípticas y los libros mágicos. El investigador demuestra que este tipo de objetos, que tienen su origen en la literatura clásica, eran relativamente habituales en las novelas medievales, y recopila algunos ejemplos representativos, entre ellos, cartas traídas desde el cielo por una paloma, inscripciones que aparecen por arte de magia y se borran después de ser leídas e incluso libros cuya lengua cambia dependiendo de quien los lea.⁷² De especial interés resultan aquellos textos que hacen referencia a las cualidades materiales de la escritura ya que muchas de estas cartas e inscripciones suelen estar escritas con letras doradas. Uno de los ejemplos más célebres de inscripción maravillosa es sin duda el recogido en el *Merlin* de Robert de Boron (ca. 1200). Cuenta la leyenda, que cuando el arzobispo de Londres roció con agua bendita la misteriosa espada anclada en una roca a la entrada de la iglesia se hicieron visibles unas letras de oro que rezaban que aquel que arrancara la espada de la piedra sería «rey de la Tierra por elección de Jesucristo».⁷³ Las letras doradas también están presentes en las visiones, como la que recoge Ernst de la traducción alemana de las *Vitaepatrum*, *Das Väterbuch* (finales s. XIII), donde un infiel ve aparecer al eremita Copres con un libro del Apocalipsis escrito en oro.⁷⁴ Pero sin lugar a duda, el caso más llamativo de su recopilación es la carta caída del cielo descrita en el *Eraclius* de Otte, ya que las palabras que relucen sobre el papel no están escritas con oro sino con «letras luminosas».⁷⁵

Sobre escrituras luminosas versa el trabajo actual de Dennis Disselhoff, quien identifica en la tradición mística alemana ejemplos de lo que él llama «escrituras vivas».⁷⁶ Utiliza este término para referirse al fenómeno por el cual la palabra de Dios se hace visible en letras que flotan en el aire y que suelen caracterizarse por relucir como el sol y las estrellas.⁷⁷ Así lo describe la monja Matilde de Hacke-

⁶⁹ Graves, «The Lamp of Paradox», 244.

⁷⁰ Anthony Cutler, «Synphrasis», en *Thirty-Sixth Annual Byzantine Studies Conference, University of Pennsylvania, Philadelphia (8-10 October 2010: Abstracts of Papers)* (Filadelfia: University of Pennsylvania, 2010), 25-26.

⁷¹ Sobre la relación entre escritura y divinidad en el mundo islámico ver Doris Behrens-Abouseif, *Beauty in Arabic Culture* (Princeton: Marcus Wiener Publishers, 1999), 138-141; Puerta Vilchez, *Historia del pensamiento*, 250-255.

⁷² «Himmelsbriefe», «Offenbarungsschriften» y «magische Bücher». Ernst, *Facetten mittelalterlicher*, 115-127.

⁷³ «Lors esgarda li [arche]vesques et vit lettres d'or qui estoient a[u] pomel de] l'espee, si les liut, et disoient que cil qui soterait ... cele espee, il seroit rois de la terre par l'election Jhesucrist». Ernst, *Facetten mittelalterlicher*, 119.

⁷⁴ Ernst, *Facetten mittelalterlicher*, 117-118. Sobre libros del Apocalipsis y Evangelios escritos en oro ver: Hamburger, *Script as image*, 22-23.

⁷⁵ «Geschrieben von lichten buschtaben». Otte, *Eraclius*, ed. Frey Winfried (Göppingen: Kümmerle, 1983), v. 398.

⁷⁶ «Lebendige Schriftlichkeit». Dennis Disselhoff, «Schriftwunder - Eingeschriebene Sakralität im erzählten Kirchenraum. Überlegungen zu Diu vröne botschaft und Texten der Helftaer Mystik», en *Zur ikonischen Präsenz des Geschriebenen im mittelalterlichen Kirchenraum*, ed. Tobias Frese, Lisa Horstmann y Franziska Wenig (Berlin: De Gruyter, 2023), 288.

⁷⁷ Disselhoff, «Schriftwunder - Eingeschriebene», 282-288.

born (1240-1298) en sus visiones recogidas en el *Liber specialis gratiae* (ca. 1292).⁷⁸ La luz es en este texto el omnipresente atributo de la divinidad, cuando se describe a Cristo siempre se hace a través de metáforas deslumbrantes. Lo mismo ocurre con la palabra de los evangelios. La monja de Helfta narra cómo se le aparecieron los textos de san Juan suspendidos en el aire como estrellas refulgentes, brillando «como el sol». ⁷⁹ En otra ocasión, contempló al mismo evangelista celebrando misa y vio como las palabras salían de su boca cual rayos de luz.⁸⁰ Disselhoff, vincula los testimonios de Matilde de Hackeborn a los de otra de sus compañeras, Gertrude de Helfta (1256-1302) quien vio materializarse las palabras del señor en un medallón de oro y en unas tablas de oro bajadas por ángeles.⁸¹

Aunque a Baudri de Bourgueil y Guillelmus Peraldus se les antojara banal y soberbia la escritura hecha de oro, es evidente que existía una corriente que veía en las letras doradas y brillantes una cualidad divina. A los ejemplos recogidos por Ernst y Disselhoff se pueden sumar también pasajes de la *Leyenda Dorada* (ca. 1250) de Santiago de la Vorágine donde inscripciones de origen celestial se revelan con letras de oro. En el capítulo sobre la Anunciación se cuenta la historia de un soldado noble pero analfabeto que decidió dedicar su vida a la Orden del Císter. Aunque le pusieron un tutor especial para formarle, lo único que aprendió fue a recitar las palabras «Ave María», que repitió hasta sus últimos días. Esta muestra de sincera devoción por la Virgen se materializó tras su muerte en forma de una hermosa azucena que creció y floreció sobre su sepulcro. En los pétalos de la flor «había una inscripción con letras de oro en las que se leían las dos palabras: Ave María». ⁸² Similar pero más truculento es el episodio del martirio de san Ignacio, quien durante su tortura buscaba consuelo en gritar el nombre de Jesucristo sin cesar. Cuando fue preguntado por los verdugos paganos por qué repetía aquello con avidez les contestó: «no puedo menos de repetir insistentemente un nombre que llevo grabado en mi corazón». Tras la muerte del santo sus torturadores quisieron comprobar la veracidad de sus palabras extrayendo el corazón del cadáver. Efectivamente sobre el órgano del difunto relucía grabado con letras doradas el nombre de Jesucristo.⁸³ Ryan Giles interpreta en esta inscripción una materialización de lo incorpóreo. En su trabajo sobre amuletos, el investigador se interesa por la relación entre la «materia textual y la palabra inmaterial», y argumenta que el motivo del corazón de san Ignacio es una forma de ilustrar en términos corpóreos conceptos inmateriales, este caso, la devoción que el santo profesaba hacia Jesucristo.⁸⁴

Las letras doradas y «luminosas» que centellean en las leyendas sobre escrituras divinas irradian simbolismo y evidencian que los materiales de la escritura conllevan también una carga simbólica. Conscientes de esto, algunos escribas e iluminadores elegirían tintas de colores y materiales preciosos para decorar sus escritos con el objetivo de enriquecer no sólo la apariencia del texto sino su contenido. Cuando ibn Jātima escribió «te mando una carta con escritura hecha de aire» no sólo buscaba crear un texto hermoso, sino que el hueco dejado por las letras de la carta se convertía en metáfora del vacío de amor en el corazón del poeta.⁸⁵ La *Cantiga 384* de las *Cantigas de Santa María* (ca. 1284) cuenta la

⁷⁸ Matilde de Magdeburgo, *Liber specialis gratiae*, trad. Louis Paquelin (París: Oudin, 1877).

⁷⁹ «Videbatur etiam sibi Joannis gloriam se videre, super qua omnia verba quæ de Christo et ejus divinitate scripserat, et quæ alii Sancti et Doctores Ecclesiæ de verbis suis ultra conscripserant vel prædicaverant, velut stellæ apparebant, et velut si radians sol, per crystallum lucens, desuper gemmis optimis fulciretur». Matilde de Magdeburgo, *Liber specialis gratiae* (I, 6, 22).

⁸⁰ «Alia vice inter Evangelium vidit eundem discipulum juxta altare stantem, et librum sacerdoti tenentem, et omnia verba Evangelii velut radios de ore ejus procedentes». Matilde de Magdeburgo, *Liber specialis gratiae* (I, 6, 24).

⁸¹ Disselhoff, «Schriftwunder - Eingeschriebene», 288.

⁸² «Capítulo LI: La Anunciación del Señor», en Santiago de la Vorágine, *La leyenda dorada*, trad. Fray José Manuel Macías (Madrid: Alianza, 2016), 215.

⁸³ «Capítulo XXXVI: san Ignacio». Vorágine, *La leyenda dorada*, trad. Fray José Manuel Macías, 155. Eric Jager se refiere al «aura de la escritura milagrosa» del corazón de san Ignacio. Enric Jager, *The Book of the Heart* (Chicago: The University of Chicago Press, 2000), 91-92.

⁸⁴ Ryan D. Giles, *Inscribed Power: Amulets and Magic in Early Spanish Literature* (Toronto: University of Toronto Press, 2017), 54-55. El trabajo de Giles sobre amuletos sigue la estela de Don C. Skemer quien analizó la relación entre palabra y magia en la Edad Media. Don C. Skemer, *Binding Words. Textual Amulets in the Middle Ages* (University Park: The Pennsylvania State University Press, 2006), 75-124. Sobre la relación entre la escritura y el cuerpo: Stephanie Béreiziat-Lang, Robert Folger y Miriam Palacios Larrosa, «Introducción: escribir sobre cuerpos», en *Escritura somática. La materialidad de la escritura en las literaturas ibéricas de la Edad Media a la temprana modernidad*, ed. Stephanie Béreiziat-Lang, Robert Folger y Miriam Palacios Larrosa (Leiden: Brill, 2020), 1-15.

⁸⁵ Gibert Fenech, «Escritura de tijera», 213.

historia de un escriba de gran pericia que expresaba su devoción por la Virgen a través de la ornamentación de sus manuscritos.⁸⁶ El monje, cada vez que se encontraba con el nombre de María enjoyaba sus letras con tres colores. El oro, que representaba la nobleza y hermosura de la Virgen, el azul, que hacía referencia a su condición celeste, y el rojo.⁸⁷ Esta *Cantiga* constituye un raro testimonio sobre la estética de la escritura porque especifica el simbolismo acarreado por los materiales a la vez que señala la importancia de crear textos hermosos. Tanto es así que la Virgen, honrada por la obra del escriba le promete que cuando muera irá al cielo donde será inscrito en el Libro de la Vida.⁸⁸

Es evidente que la Virgen no considera que el escriba, al decorar su nombre con tres colores, esté alimentando la soberbia de un comitente frívolo que se regala con libros dorados, como podría acusar Guillelmus Perardus. Tampoco se trata de un proyecto superficial que busque compensar las debilidades de un texto añadiendo valor material a través del uso del oro, como en el caso de Baudri de Bourgueil. El trabajo del escriba de la *Cantiga 384* realza a la vez que honra el mensaje que quiere transmitir. Cada vez que aparece la palabra «María» en un texto la destaca entre todas las demás, igual que María sobresale entre todas las rosas y todas las flores. En este ejemplo, la hermosura de la escritura y los materiales que la componen sirve para engrandecer el mensaje. Pero no sólo los escribas aplican este principio. Retomando el *Poema de Santa Oria* de Gonzalo de Berceo, las manos divinas que bordaron con materiales extraordinarios la túnica de *Voxmea* también tuvieron en cuenta esta idea. Para subrayar la beatitud de los hombres más santos, escribieron sus nombres con letras «más leíbles, de mayor claridad» que se diferenciaban de aquellas usadas para escribir los nombres de los hombres menos santos que «eran más tenebrosas, de grant obscuridad».⁸⁹

El bordado del manto de *Voxmea* constituye un ejemplo de escritura maravillosa que ha sido bordado por manos divinas, y que a juzgar por la elección léxica, reluciría de manera semejante como lo hacían las «letras luminosas» descritas en el *Eraclius* de Otte.⁹⁰ Pero escrituras maravillosas también pueden ser aquellas elaboradas por manos humanas tan extraordinarias que nadie se lo creería si se lo contasen, «escritura milagrosa» como los escritos de tijeras, o escritura inmaterial como las caligrafías de luz de las lámparas de mezcquita. Su existencia muestra que en la Edad Media había una preocupación estética con respecto a la escritura, pero, sobre todo, una conciencia de que tanto el material como la belleza podían influir sobre el texto, realizándolo como hacía el monje de la *Cantiga 384*, materializándolo, como los *Vérsos de la Luz* escritos con luz, o siendo metáfora de sí mismo, como la «escritura sin corazón» de ibn Jātima.⁹¹

En cuanto a las palabras escritas con bordados divinos constituyen su propia categoría dentro de las «escrituras maravillosas» ya que el manto de *Voxmea* es sólo un ejemplo de tejido no terrenal bordado con letras. Como señaló Poole, es posible que Berceo tuviera en mente a la alegoría de la Filosofía descrita por Boecio en su *Consuelo de la Filosofía*.⁹² Esta iba vestida con una túnica hecha de materiales indestructibles tejido por ella misma —que sin embargo habían perdido su brillo debido al paso del tiempo—, y sobre ella estaban bordadas las letras griegas Pi y Theta unidas por unos peldaños.⁹³ Esta imagen fue reinterpretada en un poema occitano de comienzos del siglo XI conocido como *Poëme sur Boece* o *Boecis* donde la figura femenina que se le aparece a Boecio es tan resplandeciente que puede iluminar hasta cuarenta ciudades. Su túnica, de un material sorprendente, fue tejida por ella misma con

⁸⁶ *Cantiga 384*. Alfonso X el Sabio, *Cantigas de Santa María*, vol. 3, ed. Walter Mettman (Madrid: Castalia, 1989).

⁸⁷ «A primeira éra ouro, coor rica e fremosa / a semellante da Virgen nóbre e mui preciosa; / e a outra d'azur éra, coor mui maravillosa / que ao céu semella quand' é con sas esplandores. [...] A terceira chaman rósa, porque é coor vermella; / onde cada ùa destas coores mui ben semella / aa Virgen que é rica, mui santa, e que parella / nunca houv' en fremosura, ar é mellor das mellores». *Cantiga 384*. Alfonso X el Sabio, *Cantigas de Santa María*; Giles, *Inscribed Power*, 54-55. Aunque la *Cantiga* recoge un símil directo para el color dorado, y el color azul, no sucede así con el rojo, que queda sin explicar en el verso. Sería posible que la palabra gallega utilizada para este color «rosas», estuviera haciendo referencia también a la flor, símbolo de la Virgen.

⁸⁸ *Cantiga 384*. Estrofas 8-9.

⁸⁹ *Poema de Santa Oria*. Estrofa 93. Berceo, *Poema de Santa Oria*, 114.

⁹⁰ Véase *supra*.

⁹¹ Véase *supra*.

⁹² Poole, «On the Figure of *Voxmea*», 295.

⁹³ Boecio, *Consuelo de la Filosofía*, trad. Eduardo Gil Bera (Barcelona: Acantilado, 2020), 8-9.

caridad y con fe y es blanca y luminosa. Al igual que en el texto de Boecio, lleva las letras griegas Pi y Theta unidas por una escala.⁹⁴

El texto occitano guarda numerosas similitudes con el poema de Berceo, por lo que resulta plausible que este hubiera ejercido de eslabón entre la obra de Boecio y la *Vida de Santa Oria* para caracterizar a la figura de *Voxmea* con sus vestiduras divinas.⁹⁵ Por otro lado, un ejemplo de túnica celestial que no se corresponde necesariamente con la tradición boeciana es la que porta una humilde criada en una de las visiones de Matilde de Magdeburgo.⁹⁶ La mística alemana narra la historia de una joven enferma que al no poder ir a misa físicamente asistió espiritualmente a una ceremonia oficiada por san Juan Bautista. La criada, vestida pobremente, se vio transportada a una iglesia donde se enfrentó al problema de tener que encontrar un lugar para sentarse, ajustado a su condición, en un recinto ocupado por miembros de la «imponente comunidad del Reino de los cielos».⁹⁷ Tras recorrer distintos espacios se encuentra en el coro donde ve sentada a la Virgen acompañada de santa Catalina y santa Cecilia. De repente, cuando se iba a alejar, descubre que sus tristes ropajes han sido substituidos por «un manto rojizo, hecho de amor y con la ardiente ansia de los sentidos por Dios y por todas las cosas buenas. El manto estaba adornado con oro y también con un canto».⁹⁸ Son precisamente estas vestiduras celestiales las que le hacen encajar en un coro donde todos estaban «vestidos con resplandeciente oro y estaban envueltos en un gozo palpitante, más luminoso que el sol».⁹⁹

Una vez más, la divinidad se caracteriza por el oro y la luminosidad, y una vez más, el manto celestial tejido de amor y de cosas buenas estaba bordado con oro y con palabras doradas. En Matilde de Magdeburgo, la escritura maravillosa hecha de oro que resplandecía con el manto recogía nada más y nada menos que uno de los poemas de la mística.¹⁰⁰ Porque ¿qué forma más adecuada tenía la escritora alemana de honrar su propio texto que describir el verso «me gustaría morir de amor» bordado en oro por manos divinas?¹⁰¹

5. CONCLUSIONES

Tal y como mostraba Sem Tob en su *Contienda entre el Cálamo y las Tijeras*, aunque el cálamo es el instrumento más adecuado para transmitir de forma eficaz cualquier texto, existen mensajes que merecen ser destacados, honrados, exhibidos, que merecen ser escritos usando el método más lento y más caro para obtener el resultado más extraordinario. Estos mensajes son los responsables de que existan las escrituras maravillosas que sobreviven en algunos mosaicos relucientes, en lámparas de vidrio esmaltado y en palabras recortadas, pero, sobre todo, viven en los textos que las describen.

⁹⁴ «Bel sun li drap que la domna vestit / De caritat e de fe sun bastit / Il sun ta bel e ta blanc e ta quandi». *Boecis*, Estrofa 200; *Fragment d'un poëme en vers romans sur Boece* (Paris: Imprimerie de Firmin Didot, 1817), 39; Poole, «On the Figure of *Voxmea*», 296-298; Glynnis M. Cropp, «The Occitan Boecis, the Medieval French Tradition of the *Consolatio Philosophiae* and Philosophy's Gown», en *Etudes de langue et de littérature médiévales offertes à Peter Ricketts Billy*, ed. Dominique Billy y Ann Buckley (Turnhout: Brepols, 2005), 255-266.

⁹⁵ Poole, «On the Figure of *Voxmea*», 298.

⁹⁶ Sara S. Poor, *Mechthild of Magdeburg and Her Book: Gender and the Making of Textual Authority* (Filadelfia: University of Pennsylvania Press, 2004), 57-78. Libro II, IV: «De la pobre criada, de la misa de Juan Bautista, de la transformación de la hostia en el cordero, de la belleza del ángel, de las cuatro clases de personas santificadas y de la moneda de oro». Matilde de Magdeburgo, *La luz que fluye de la divinidad*, trad. Almudena Otero Villena (Barcelona: Herder, 2016), 103-107.

⁹⁷ «Das krefftige gesinde des himelriches». Gall Morel, *Offenbarungen der Schwester Mechthild von Magdeburg oder das fliessende Licht der Gottheit, aus der einzigen Handschrift des Stiftes Einsiedeln* (Regensburg: Druck und Verlag von Georg Joseph Manz, 1869), 31.

⁹⁸ «Do hatte si vmbe einen roten brunen mantel, der was gemachet von der minne und nach der brunekeit der sinne, nach Gotte und nach alen guten dingen. Der mantel was gezieret mit golde und och mit einem liede». Morel, *Offenbarungen der Schwester*, 31.

⁹⁹ Matilde de Magdeburgo, *La luz que fluye*, 103-107. «Die waren gekleidet mit lühtendem golde, und waren bevungen mit einer swebender wunne, klarer denne die sunne». Morel, *Offenbarungen der Schwester*, 32.

¹⁰⁰ Sara Poor reflexiona sobre el concepto de autoría en la obra de Matilde de Magdeburgo y señala la importancia de que el manto estuviera bordado con uno de los poemas de la mística reforzando la condición de esta como autora. Es más, la elección de una técnica eminentemente femenina como es el bordado, utilizada para la escritura de estos versos, añade una capa más de significado al reivindicar el derecho de la mujer a escribir. Poor, *Mechthild of Magdeburg*, 70-72.

¹⁰¹ Matilde de Magdeburgo, *La luz que fluye*, 105. «Ich sturbe gerne von minnen». Morel, *Offenbarungen der Schwester*, 31.

La *Contienda* se erige en un *unicum*, no sólo por ser el único texto conservado dedicado enteramente a una técnica de caligrafía olvidada como son los escritos de tijeras, sino por ser el único texto escrito en Europa donde se reivindica abiertamente la función de la Belleza en la escritura. Mientras que los autores cristianos, como Baudri de Bourgueil y Guillelmus Peraldus Peraldus escribían sobre la superficialidad y soberbia de usar materiales preciosos en los libros, los textos contemporáneos evidencian que estos autores no representaban la opinión mayoritaria, y que acciones como la del monje de las *Cantigas*, que honraba a la Virgen por medio de una escritura hermosa, no procedían de la vanidad, sino del respeto a la divinidad. La escritura de tijeras lleva un paso más allá este respeto a la divinidad al ofrecer la posibilidad de escribir con palabras «hechas de espíritu», elevando la inmaterialidad a categoría estética.

El texto de Sem Tob ayuda a sentar las bases para una estética de las escrituras maravillosas. En boca de las Tijeras, el autor defiende que la belleza de la escritura ensalza e incluso complementa el contenido del texto. Además, vincula directamente los escritos de tijeras a la divinidad por su cualidad inmaterial y por asemejarse a la escritura del Señor sobre las Tablas de la Ley. La *Contienda* sirve por tanto para establecer una serie de preguntas: ¿Contribuye la Belleza de la escritura a ensalzar el contenido del texto? ¿Es posible elaborar una escritura con cualidades divinas? ¿Qué son las cualidades divinas? ¿Inmaterialidad, luminosidad? ¿Además de los escritos de tijeras, existen otras escrituras con estas cualidades? ¿Se describen en textos medievales otras escrituras con estas cualidades?

Aunque el horizonte cultural de la *Contienda* es muy concreto, las preguntas que plantea traspasan fronteras, y se pueden contestar con la lámpara de mezquita del emir Qawsun, con las «escrituras vivas» descritas por Dennis Disselhof o con los bordados divinos de Gonzalo de Berceo y de Matilde de Magdeburg. Sin embargo, estas son apenas unas primeras respuestas. El objetivo de este trabajo no es cerrar las conclusiones sino promover que las preguntas sigan abiertas.

Declaración de conflicto de intereses: la autora declara que no tiene intereses económicos ni relaciones personales que pudieran haber influido en el trabajo presentado en este artículo.

Fuentes de financiación: investigación financiada por una beca postdoctoral de la Fundación Fritz-Thyssen y desarrollada en el centro de investigación SFB-933 *Material-Text Kulturen* de la Universidad de Heidelberg.

Agradecimientos: me gustaría agradecer a Carlos Sainz de la Maza el haberme dado a conocer los escritos de tijeras, a Rocío Sánchez Ameijeiras y Rosa Rodríguez Porto por su inestimable guía a lo largo de esta investigación y a Sara Moure López por haberme facilitado incontables textos en tiempos pandémicos de bibliotecas cerradas.

Declaración de contribución de autoría: conceptualización, curación de datos, investigación, metodología, visualización, redacción - revisión y edición.

6. BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Alba Cecilia, Amparo. «Espada vs. cálamo: debates hispánicos medievales». *Thélème. Revista complutense de estudios franceses* 11 (1997): 47-56.
- Alfonso X el Sabio. *Cantigas de Santa María*. Vol. 3. Editado por Walter Mettmann. Madrid: Castalia, 1989.
- Âli, Mustafa bin Ahmet y Esra Akın. *Mustafa Âli's Epic Deeds of Artists: A Critical Edition of the Earliest Ottoman Text about the Calligraphers and Painters of the Islamic World*. Leiden: Brill, 2011.
- Behrens-Abouseif, Doris. *Beauty in Arabic Culture*. Princeton: Marcus Wiener Publishers, 1999.
- Berceo, Gonzalo de. *Poema de Santa Oria*. Editado por Isabel Uría Maqua. Madrid: Castalia, 1981.
- Béreiziat-Lang, Stephanie, Robert Folger y Miriam Palacios Larrosa. «Introducción: escribir sobre cuerpos». En *Escritura somática. La materialidad de la escritura en las literaturas ibéricas de la*

- Edad Media a la temprana modernidad*, editado por Stephanie Béreziat-Lang, Robert Folger y Miriam Palacios Larrosa, 1-15. Leiden: Brill, 2020.
- Boecio, *Consuelo de la Filosofía*. Traducido por Eduardo Gil Bera. Barcelona: Acantilado, 2020.
- Burgulianus, Baldricus, *Carmina*. Vol. 1. Editado por Jean-Yves Tilliette. París: Les Belles Lettres, 2019.
- Chartier, Roger. *Inscribir y borrar. Cultura escrita y literatura (siglos XI-XVIII)*. Buenos Aires: Katz Editores, 2006.
- Colahan, Clark. «Santob's Debate: Parody and Political Allegory». *Sefarad. Revista de Estudios Hebraicos y Sefardíes* 39, n.º 1 (1979): 87-107.
- Colahan, Clark. «Santob's Debate: Parody and Political Allegory. Conclusion». *Sefarad. Revista de Estudios Hebraicos y Sefardíes* 39, n.º 2 (1979): 265-308.
- Couvrat Desvergnés, Amélie. «Cut-Out Calligraphy from the Fifteenth and Sixteenth Centuries: Discussion of its Origins and Significance and Observations on the Techniques and Tools Used». *Journal of Material Cultures in the Muslim World* 2, n.º 1-2 (2021): 3-31.
- Cropp, Glynnis M. «The Occitan Boecis, the Medieval French Tradition of the *Consolatio Philosophiae* and Philosophy's Gown». En *Etudes de langue et de littérature médiévales offertes à Peter Rickets Billy*, editado por Dominique Billy y Ann Buckley, 255-266. Tournhout: Brepols, 2005.
- Cutler, Anthony. «Synphrasis». En *Thirty-Sixth Annual Byzantine Studies Conference, University of Pennsylvania, Philadelphia (8-10 October 2010: Abstracts of Papers)*, 25-26. Filadelfia: University of Pennsylvania, 2010.
- Çagman, Filiz. «L'art du papier découpé et ses représentants à l'époque de Soliman le Magnifique». En *Soliman le Magnifique et son temps: actes du Colloque de Paris. Galeries nationales du Grand Palais (7-10 mars 1990)*, editado por Gilles Veinstein, 249-250. París: La Documentation française, 1992.
- Çagman, Filiz. *Kat'i: Cut Paper Works and Artists in the Ottoman World*. Estambul: Aygaz, 2014.
- Dangler, Jean. «Conversion and Diversion in Iberian Cutting Poems». *Hispanic Review* 72, n.º 4 (2004): 491-503.
- Debiais, Vincent. *La croisée des signes: l'écriture et les images médiévales (800-1200)*. París: Editions du Cerf, 2017.
- Díaz Esteban, Fernando. «El Debate del cálamo y las tijeras de Sem Tob Arduetiel, don Santo de Carrión». *Revista de la Universidad de Madrid* 18, n.º 69 (1969): 61-102.
- Disselhoff, Dennis. «Schriftwunder - Eingeschriebene Sakralität im erzählten Kirchenraum. Überlegungen zu Diu vrône botschaft und Texten der Helftaer Mystik». En *Zur ikonischen Präsenz des Geschriebenen im mittelalterlichen Kirchenraum*, editado por Tobias Frese, Lisa Horstmann y Franziska Wenig, 273-291. Berlín: De Gruyter, 2023.
- Dutton, Brian. «Introducción. La vida de Santa Oria». En Gonzalo de Berceo, *Obras completas*, vol. 5, *El sacrificio de la Misa. La vida de Santa Oria. El Martirio de San Lorenzo*, editado por Brian Dutton, 83-88. Londres: Tamesis Books Limited, 1981.
- Einbinder, Susan L. «Pen and Scissors: A Medieval Debate». *Hebrew Union College Annual* 65 (1994): 261-176.
- Ekhtiar, Maryam D. *How to read Islamic Calligraphy*. Nueva York: The Metropolitan Museum of Art, 2018.
- Ernst, Ulrich. *Facetten mittelalterlicher Schriftkultur. Fiktion und Illustration. Wissen und Wahrnehmung*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2006.
- Fragment d'un poème en vers romans sur Boece*. París: Imprimerie de Firmin Didot, 1817.
- Froom, Aimée. «Islamic Calligraphy and Papercuts by Fahri at the RISD Museum». En *Glimpses of Grandeur: Courtly Arts of the Later Islamic Empires*, 8-11. Providence: RISD Museum, 1999.
- Garzón Fernández, Marina Aurora. «Los escritos de tijeras: el arte de la caligrafía sin tinta». En *Funciones y prácticas de la escritura. I Congreso de Investigadores Noveles en Ciencias Documentales*, editado por Nicolás Ávila Seoane, Juan Carlos Galende Díaz y Bárbara Santiago Medina, 103-108. Escalona: Universidad Complutense de Madrid - Ayuntamiento de Escalona, 2013.
- Gibert Fenech, Soledad. «Sobre una extraña manera de escribir». *Al-Andalus: revista de las Escuelas de Estudios Árabes de Madrid y Granada* 14, n.º 1 (1949): 211-213.

- Gibert Fenech, Soledad. «Escritura de tijera en unos versos de al-Rusafi». *Al-Andalus: revista de las Escuelas de Estudios Árabes de Madrid y Granada* 33, n.º 2 (1968): 471-473.
- Giles, Ryan D. *Inscribed Power: Amulets and Magic in Early Spanish Literature*. Toronto: University of Toronto Press, 2017.
- González, Javier Roberto. «Voxmea y la voz de Dios: fides quae y fides qua en la Vida de Santa Oria de Berceo». *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo* 91 (2015): 63-79.
- Granja, Fernando de la. *Maqāmas y risalas andaluzas*. Madrid: Instituto Hispano-Árabe de Cultura, 1976.
- Graves, Margaret S. «The Lamp of Paradox». *Word & Image* 34, n.º 3 (2018): 237-250.
- Gutwirth, Eliezer. «The Solitudes of the Hapax-Legomenon: On Shem Tov de Carrion». *Miscelánea de Estudios Árabes y Hebraicos. Sección Hebreo* 55 (2006): 157-169.
- Hamburger, Jeffrey F. *Script as Image*. París: Peeters, 2014.
- Jager, Eric. *The Book of the Heart*. Chicago: The University of Chicago Press, 2000.
- Kendrick, Laura. *Animating the Letter: The Figurative Embodiment of Writing from Late Antiquity to the Renaissance*. Columbus: Ohio State University Press, 1999.
- Kruse, Christiane. «„Wozu Menschen oder Blumen malen?“. Medienanthropologische Begründungen der Malerei zwischen Hochmittelalter und Frührenaissance; Homo Pictor». En *Homo Pictor*, editado por Stephan Hauser, 109-142. Múnich: Saur, 2001.
- Kurz, Otto. «Libri cum characteribus ex nulla materia compositis». *Israel Oriental Studies* 2 (1972): 240-247.
- Leatherbury, Sean V. *Inscribing Faith in Late Antiquity. Between Reading and Seeing*. Londres: Routledge, 2020.
- Liebreiz, Boris. «Mit Luft geschrieben / Writing with the Air». En *Manuskript des Monats / Manuscript of the Month 2012-2014*, editado por Max Jakob Fölster, 92-95. Hamburgo: Universität Hamburg, 2014.
- Lozano-Renieblas, Isabel. *Novelas de aventuras medievales. Género y traducción en la Edad Media hispánica*. Kassel: Reichenberger, 2003.
- Matilde de Magdeburgo. *Liber specialis gratiae*. Traducido por Louis Paquelin. *Revelationes Gertrudianae ac Mechtildianae* 2. París: Oudin, 1877.
- Matilde de Magdeburgo. *La luz que fluye de la divinidad*. Traducido por Almudena Otero Villena. Barcelona: Herder, 2016.
- Mehrez, Gamal. «Todavía, las cartas de tijera». *Al-Andalus: revista de las Escuelas de Estudios Árabes de Madrid y Granada* 16, n.º 1 (1951): 221-223.
- Morel, Gall. *Offenbarungen der Schwester Mechthild von Magdeburg oder das fliessende Licht der Gottheit, aus der einzigen Handschrift des Stiftes Einsiedeln*. Regensburg: Druck und Verlag von Georg Joseph Manz, 1869.
- Newhauser, Richard G. «Pride, the Prince, and the Prelate: Hamartiology and Restraints on Power in William Peraldus' *Summa de vitiis*». En *La pathologie du pouvoir: vices, crimes et délits des gouvernants*, editado por Patrick Gilli, 237-262. Leiden: Brill, 2016.
- Otte. *Eraclius*. Editado por Frey Winfried. Göppingen: Kümmerle, 1983.
- Peraldus, Guillelmus. *Summa de vitiis*. Editado por Richard G. Newhauser et al. 2014 [1668]. Fecha de consulta 6 de enero de 2023, <http://www.public.asu.edu/~rnewhaus/peraldus/>.
- Poole, Kevin R. «On the Figure of Voxmea in Gonzalo de Berceo's *Poema de Santa Oria*». *Modern Philology* 110, n.º 3 (2013): 289-312.
- Poor, Sara S. *Mechthild of Magdeburg and Her Book: Gender and the Making of Textual Authority*. Filadelfia: University of Pennsylvania Press, 2004.
- Prilutsky, Victoria. «Ma'asé ha-rav: traducción crítica y estudio de los intertextos bíblicos y rabínicos de la maqāma de Sem Tob de Carrión». Tesis doctoral, Universidad de Alcalá, 2012.
- Puerta Vilchez, José Miguel. *Historia del pensamiento estético árabe. Al-Andalus y la estética árabe clásica*. Madrid: Akal, 1997.
- Puerta Vilchez, José Miguel. *La aventura del cálam: historia, formas y artistas de la caligrafía árabe*. Granada: Edilux, 2007.

- Ross, Jill. *Figuring the Feminine: The Rhetoric of Female Embodiment in Medieval Hispanic Literature*. Toronto: University of Toronto Press, 2008.
- Rubinstein, Zipora. *Shem Tov de Carrión: um elo entre três culturas*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993.
- Ruysschaert, José. «Les quatre canivets du manuel de prières de l'ordre du St-Esprit. Philippe Desportes et le livre d'heures au XVI^e siècle». En *Studi di bibliografia e di storia in onore di Tammaro de Marinis*, vol. 4, editado por Romeo De Maio, 61-100. Verona: Stamperia Valdonega, 1964.
- Shadur, Joseph y Yehudit Shadur. *Traditional Jewish Papercuts. An Inner World of Art and Symbol*. Hanover: University Press of New England, 2002.
- Shem Tov. *Ma 'aseh ha-rav: (Milhemet ha-'et yeha-misparayim)*. Editado por Yehuda Nini y Maya Fruchtman. Ramat Aviv: Universitat Tel-Aviv, 1980.
- Shepard, Sanford. *Shem Tov. His World and His Words*. Miami: Ediciones Universal, 1978.
- Skemer, Don C. *Binding Words. Textual Amulets in the Middle Ages*. University Park: The Pennsylvania State University Press, 2006.
- Tilliette, Jean-Yves. «Note sur le manuscrit des poèmes de Baudri de Bourgueil (Vatican, Reg. lat. 1351)». *Scriptorium* 37, n.º 2 (1983): 241-245.
- Tilliette, Jean-Yves. «Introduction». En *Baudri de Bourgueil. Poèmes*, vol. 1, editado por Jean-Yves Tilliette, V-LX. París: Les Belles Lettres, 2019.
- Vorágine, Santiago de la. *La leyenda dorada*. Traducido por Fray José Manuel Macías. Madrid: Alianza, 2016.
- Wacks, David. «Vernacular Anxiety and the Semitic Imaginary: Shem Tov Isaac ibn Ardutiel de Carrión and His Critics». *Journal of Medieval Iberian Studies* 4, n.º 2 (2012): 167-184.
- Ward, Rachel. «Mosque Lamps and Enamelled Glass: Getting the Dates Right». En *The Arts of the Mamluks in Egypt and Syria - Evolution and Impact*, editado por Doris Behrens-Abouseif, 55-75. Gotinga: University Press - V&R unipress GmbH, 2012.
- Weiss, Julian. «Writing, Sanctity, and Gender in Berceo's *Poema de Santa Oria*». *Hispanic Review* 64, n.º 4 (1996): 447-465.
- Zackin, Jane Robin. «A Jew and His Milieu: Allegory, Polemic, and Jewish thought in Sem Tob's *Proverbios Morales* and *Ma 'aseh ha rav*». Tesis doctoral, University of Texas, 2008.