

Retratos de una minoría: la representación literaria y artística en torno a los sefardíes de Ámsterdam

Fernando Pancorbo
(Swiss National Scientific Foundation / Universität Basel)

1. Introducción

A lo largo del siglo XVII, pasados ya aquellos primeros años del mil seiscientos en los que empezaron a llegar judíos exiliados de España y Portugal, comenzó a emerger una serie de manifestaciones artísticas que se pusieron al servicio de textos escritos por autores no judíos y que ofrecían un retrato, tanto literario como artístico, de la vida y las costumbres de los congregantes de la comunidad sefardí de Ámsterdam. A través de varias obras, ilustradas por algunos de los mejores grabadistas locales, se hace un recorrido prácticamente documental de la evolución de esta minoría asentada en la capital de las Provincias Unidas, la cual fue considerada, ya no solo como una buenaventura para la ciudad del río Ámstel, sino como una élite social de corte aburguesado con la que compartían espacios, negocios y, en muchos casos, inquietudes culturales y curiosidades religiosas.

Si se observa la cuestión de la representación del pueblo sefardí en tierras holandesas durante el mil setecientos, lo más probable es que surja de manera inmediata el nombre de Rembrandt van Rijn, acaso uno de los artistas más reconocidos que hicieron figurar en sus lienzos personajes judíos. En parte, esto es cierto, pero, como se verá más adelante y salvando muy pocas excepciones, como el retrato de Menasseh ben Israel⁴⁷ o el de Ephraim Bueno⁴⁸ (Nadler & Tiribás 2021, 1-17), la presencia de esta minoría en la producción del pintor de Leiden —ya sea en cuadros, ya en bocetos—, ofrece una interpretación que poco se corresponde con la realidad de la congregación sefardí, en pro de una visión más orientalista y sujeta a interpretaciones de carácter literario y bíblico. Quizás esto se debiese a la persistencia del retrato del judío medieval⁴⁹ en el imaginario colectivo (Cohen 1998: 10-67; Kaplan 2000: 29), o la relativa perplejidad que le debió producir a Rembrandt la llegada de esta nueva minoría, a pesar de que, a muy buen seguro, conoció de manera directa a varios de estos judíos recién llegados, ya que constan relaciones epistolares y de amistad con algunas figuras destacadas de la comunidad, como el propio Menasseh ben Israel (Zell 2002; Nadler 2015; Rosenberg 2017; Nadler 2018). Realmente, en el caso del pintor, y a pesar de la gran cantidad de estudios que hay sobre su relación con los judíos, hay aún un amplio margen para las conjeturas, llegando a insinuar incluso su posible observación de la Ley de Moisés. Por ello, mi interés en esta ocasión, es ofrecer un repaso de algunas de las principales referencias literarias e iconográficas que, de manera paralela a esa visión bucólica y literaria de Rembrandt —recuérdese, por ejemplo, el caso de *Belshazzar's Feast*⁵⁰—, ofrecen una perspectiva más cercana a la historiografía, aunque siempre matizando algunos aspectos. En este sentido, además, hay que tener en cuenta de antemano que, aunque suelen mencionarse de manera relativamente agrupada, prácticamente no han sido considerados como un corpus. Bien es cierto que, si de retrato de la realidad sefardí se trata, se podría partir de las escasas manifestaciones artísticas que surgieron en el seno de la propia comunidad, con casos como el de Benjamin Senior Godines, el de Aarón de Chaves, o, incluso, las litografías que aparecen en los frontispicios o en las contraportadas de algunos de los volúmenes que en Ámsterdam se imprimieron, pero me interesa detenerme mínimamente para dar razón de la exclusión de las obras de estos artistas del corpus que propongo.

Si nos fijamos en el caso de Benjamin Senior Godines, célebre calígrafo, editor e impresor amstelodamo, se conservan algunos cuadros y algunas xilografías que han sido objeto de interés por parte de varios investigadores del Arte y de la Historia (McGaha 1998: 227-228; Gaimster 2018: 212-215). A Godines se le recuerda, concretamente, por el frontispicio de una edición del *Me'ah Brachhot (Las cien bendiciones)*, que fue publicada en 1687 por el impresor Albertus Magnus (fig. 1), en la que representa los cinco sentidos puestos al servicio de la oración y del

⁴⁷ Rembrandt van Rijn, *Portrait of a Man*, 1636. Grabado, 149 x 103 mm. Museum het Rembrandthuis, inv. no. 185.

⁴⁸ Rembrandt van Rijn, *Dr. Ephraim Bueno descending a Staircase*, 1647. Grabado. Musée du Louvre, París. Cabe recordar, además de este grabado, el cuadro que se encuentra en el Rijksmuseum (óleo sobre lienzo, 19 x 15 cm).

⁴⁹ Véase, como caso representativo, que una de las producciones más famosos del pintor holandés de temática judía es el gravado *Judios en la sinagoga*, de 1648, obra de la que Nadler comenta lo siguiente: “But is the etching, as the drawing seems to be, a contemporary scene? Since the eighteenth century, when the Parisian art dealer Edmé-François Gersaint describes a print he calls *Synagogue des Juifs*, the etching has usually gone by the title *Jews in the Synagogue*. A problema with this label, however, is that in 1648 no synagogue in Amsterdam even remotely approached the look or dimensions of the building depicted in the print. Rembrandt’s men are clustered in a large, medieval-looking Stone edifice that resembles a cathedral. The Portuguese synagogue on the Houtgracht was an impressive structure, and very nicely apportioned, but it was relatively small (2015, 57).

⁵⁰ Rembrandt van Rijn, *Belshazzar's Feast*, c. 1636–1639. Óleo sobre lienzo, 167.6 x 209.2 cm. National Gallery, Londres, obj. no. NG6350.

cumplimiento de los sacros mandamientos, además de incluir algunas partes en el texto para pedir la construcción de una *mikvah*, el espacio ritual en que se realizan los baños de purificación; sustituir una *haggadah* con una receta para la carosis —es decir, el sopor profundo acompañado de insensibilidad completa—; y ofrecer bendiciones para la compra y circuncisión de esclavos (Heller 2011: 1109). Es interesante notar que, en este caso, las imágenes toman un valor plenamente didáctico —véanse, incluso, los encabezados y pies de imagen en portugués-hebreo, aunque cabe subrayar que no existe una correspondencia directa entre las leyendas hebraicas y las portuguesas— puestas, ya no solo al servicio del texto, sino también a una función meramente educativa, lo cual, además, se puede advertir por la sencillez y lo explícito de las composiciones. En este sentido, teniendo en cuenta el valor instructivo de estas representaciones, es inevitable mencionar algunos de sus probables modelos a la hora de realizar este frontispicio, como es el caso del eminente teólogo, filósofo y pedagogo Juan Amos Comenio, autor, entre otras obras, de la *Didáctica Magna* y, la que aquí más me interesa, el *Orbis sensualis pictus*, publicado en 1658 en Nuremberg. Se trata del primer libro ilustrado, en origen para niños, y cuyo formato y xilografías se impusieron en Europa como clara referencia para las posteriores producciones de carácter pedagógico no necesariamente dirigidas a un público infantil⁵¹. Además, esta probable relación entre la obra de Senior Godines y Comenio merecería un estudio en mayor profundidad, pues cabe tener en cuenta que, paralelamente a la gran difusión y a las numerosas traducciones que tuvo la obra del autor checo, éste estuvo residiendo la última parte de su vida en Ámsterdam, hasta su muerte en noviembre de 1670, por lo que su obra fue seguramente bien conocida en el contexto amstelodamo⁵².

De Senior Godines se conservan tres cuadros, todos ellos dedicados a la fe judía y con un obvio valor instructivo: un tríptico, de cuya fecha no se tiene constancia, con inscripciones en hebreo tomadas de la Sagrada Escritura que indican los pasajes bíblicos puestos al servicio de la comprensión de las imágenes —las cuales, por cierto, parten del modelo iconográfico que usó para el *Me'ar Barchhot* (*Las cien bendiciones*) (fig. 2). El segundo que pervive es otro tríptico conocido como las *Escenas de la vida de Isaac*, en cuyo interior se puede ver, a la izquierda, dos manos dando limosna a través de una cortina —para mostrar la virtud de la caridad realizada en secreto—; en el centro, una palmera alusiva a la prosperidad de los justos, con los Diez Mandamientos; a la derecha, balanzas de la justicia; y sobre estas tres escenas, diferentes versículos bíblicos tomados del *Génesis*, y el Tetragrammaton, es decir, el nombre de Dios en hebreo (Gaimster 2018, 212) (fig. 3). Y, por último, una vanidad, de 1681, acaso su obra más conocida, en la que representa un *memento mori* acompañada de sentencias bíblicas en hebreo y de epitafios que ya, en su momento, estudiaron Max Grunwald y Kenneth Brown (1999: 13) (fig. 4). La cuestión es que, como se puede observar, entre todas las obras pictóricas o xilográficas de Senior Godines, no hay ningún elemento que ofrezca algún tipo de detalle sobre la vida de los sefardíes amstelodamos en su contexto, salvo un mínimo detalle que aparece en este último caso: las vestimentas de la figura viviente que aparece en la parte derecha de la vanidad, de claro corte aristócrata, según la moda local, y su acompañamiento por un esclavo negro, elemento que denota una clara distinción social —hecho que, por otra parte, es normal si se tiene en cuenta que los judíos de la capital de las Provincias Unidas manejaban una gran parte del negocio de esclavos a nivel internacional (Israel 1997, 391-392; Hondius 2008, 87-105; Kaplan 2008, 33-62; Schorsch 2019, 512-540).

⁵¹ “L’Orbis pictus repose également sur différents principes pédagogiques exposés par Comenius dans L’École de l’enfance, qui visent à éveiller l’amour et le respect du jeune enfant, “le don le plus précieux de Dieu””, (Renonciat 2009: 55-73). Véase también Prévôt, 1981.

⁵² Según explica Anne Renonciat, la versión latina de referencia de la *Opera didactica omnia* de Comenius es la impresa en Ámsterdam en 1657. Y, del mismo modo, se conserva, al menos, un ejemplar del *Orbis sensualium pictus* impreso en la misma ciudad en 1673 (Jones 2000: 239).



Detalle del frontispicio del *Me'ah Brachhot*, Amsterdam, Albertus Magnus, 1687.



Detalle de Godines, *Triptico*.

(Fig 1.) *Me'ah Brachhot*, Amsterdam, Albertus Magnus, 1687.



Fig. 2. Godines, *Triptico*, s.d. Oil painting, 395 x 253 mm, Jewish Museum London, JM 895.3



Fig. 3. Godines, *Scenes from the life of Isaac*, s.d. Oil painting, 398 x 251 mm, Jewish Museum of London, JM 895.2



Fig. 4. Godines, *Vanitas*, 1681. Oil painting, 396 x 307 mm, Jewish Museum London, JM 895.1

Lo mismo sucede en el caso del que sería reconocido como uno de los primeros pintores, *in sensu stricto*, de la congregación sefardí de Ámsterdam: Aarón de Chaves. De él se conserva un solo cuadro, *Moses y Aarón con los diez mandamientos*, pintado en 1674, un encargo realizado por los congregantes de la sinagoga hispano-portuguesa de Creechurch Lane de Londres (Cohen 2002, 180) (fig. 5). Su obra, que parece responder a una imitación de otros artistas flamencos que recrean la misma escena bíblica, como Marten de Vos en su cuadro *Moisés, Aarón y las tablas de la Ley*⁵³

⁵³ Marten de Vos, *Moses and Aaron with the Tablets of the Law*, 1692. Oil on canvas, 990 x 780 mm. Jewish Museum of London.

(fig. 7)—visible también en impresiones realizadas para ornamentar obras literarias⁵⁴—, comparte espacio un cuadro prácticamente idéntico, de autor desconocido y aparentemente realizado en 1692, y que tienen en común varios elementos en común (fig. 6). A nivel de composición estructural, ambos casos se presentan exactamente igual, así como el color de los ropajes de Moisés y de Aarón, portando incluso los mismos atributos, como se puede ver en los elementos ornamentales de la figura de la derecha, o la inclusión del incensario. Son pocos los elementos que cambian, aunque significativos: uno de los primeros detalles es que, en el caso del cuadro firmado por Chaves, Moisés adopta una postura deíctica, casi exhortatoria con la que señala los sagrados mandamientos con la mano derecha, mientras que en el anónimo lo hace con la izquierda; el segundo, que la caligrafía hebrea es diferente; y el tercero, en el margen central superior, es que el camino a la luz divina, en el caso del cuadro de autor desconocido, está flanqueado por unos ángeles que no aparecen en el ejemplar londinense. Teniendo en cuenta todos estos detalles, lo más probable es que la obra sin firma fuese una iniciativa propia del pintor sefardí, directamente basada en el lienzo que hizo por encargo, en el cual, además de corregir ciertos aspectos, como la aparición de ángeles, tuviese que adaptar la escritura hebrea y adoptar un estilo más reconocible, como lo era el de los talleres flamencos. En todo caso, tampoco sirve como medio para poder percibir ese autorretrato de minoría.



Fig. 5. Aaron de Chaves, *Moisés y Aaron con los diez mandamientos*, 1674-1675, Sephardic Community of London.



Fig. 6. Aaron de Chaves, *Moisés y Aaron con los diez mandamientos*, Amsterdam, [¿1692?]. Jewish Museum of London.

⁵⁴ Pongo por caso, el ejemplo del grabado realizado por Simon Frisius, *Mozes en Aäron met de Tafelen der Wet*, (¿1670-1726?). Print, engraving, 878 x 778 mm. Rijksmuseum. Véase fig. 8.



Maerten de Vos, *Moses, Aaron the with the Tablets of the Law*, ¿1574?



Simon Frisius, *Moses and Aaron with the Tablets of the Law*, Amsterdam, Gerard Valck, 1670 – 1726.

Bien podría considerarse como ejemplo de esta autopercepción artística la xilografía realizada en 1673 por Christiaan Hage, artista muy cercano a Aarón de Chaves —como también lo fue Jan Lievens—, para la contraportada de *Imperio de Dios en la armonía del mundo*, obra que, por cierto, no fue muy bien recibida por el público de la comunidad (Boer 1995, 88-89) (fig. 9). Una de las muchas causas por la que el texto estuvo mal considerado pudo ser la imagen que representa a Barrios, sentado y tocando la cítara, rodeado de su mujer, su hija y su hijo Simón de Barrios —escritor también (Copello 2013, 24-31)—, en un escenario alegórico, divinizante y mitológico —véase el yelmo de Atenea que porta su mujer, el casco alado del hijo, símbolo atribuido a Hermes, o los laureles que porta la hija, a modo de musa—, que además de desentonar con la temática exegética de la obra literaria, muestra una grave irreverencia por parte del autor. Esto, además, se ve acentuado por las sentencias que adornan la ilustración, de criticable soberbia, como «De la Harmonía del Mundo, cantando a triunfo, Miguel pisa el cuello de la envidia que intenta glosar a sus pies», o «Memoria, voluntad y entendimiento, dan a Miguel voz y a mí el tormento». En todo caso, además, tampoco ofrecen ningún tipo de dato relevante para conocer sus mores, ya que incluso aparecen vestidos con trajes clásicos.

El resto de la producción artística que se conserva se resume a grabados de temática religiosa que adornan los frontispicios de algunas obras, con representaciones artísticas siempre al servicio de la fe y de la doctrina judía, y cuya lectura remiten de manera directa al imaginario bíblico con el fin de ofrecer algún tipo de enseñanza. Y esto no solo a manos de artistas judíos, pues también se conservan grabados realizados por artistas gentiles —seguramente se tratase de encargos—, obviamente dirigidos a un público sefardí, en los que se plasma ese compromiso entre imagen y fe, como puede ser el caso del *Sabbatviering* (1699), o de los *Zeven treurende en weeklagende Israëlieten omringen een steen* (1689), realizados por Jan Luyken.

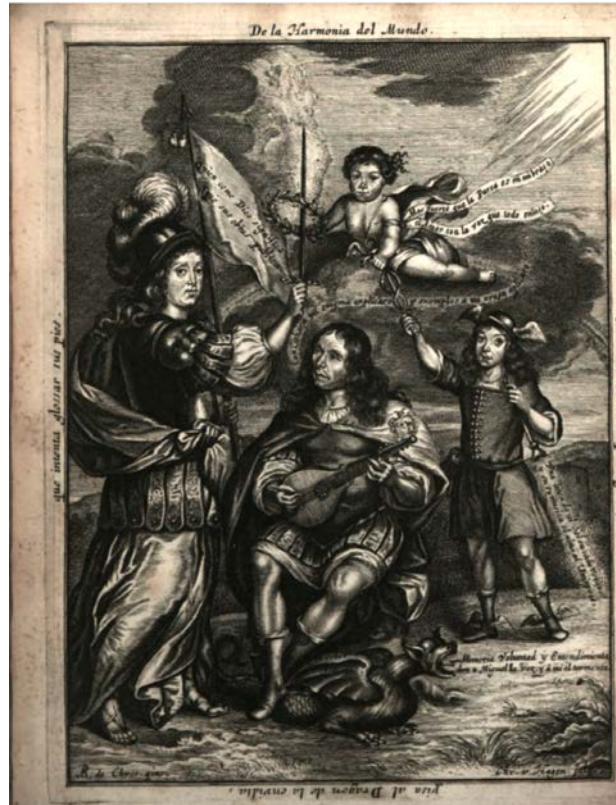


Fig. 9. Miguel de Barrios, *Imperio de Dios en la harmonía del mundo*,
 Ámsterdam, Jacob van Velsen, 1674.
 Grabado de Christiaan von Hagen.

Teniendo en cuenta el valor pedagógico de estas ilustraciones, no es de extrañar que la producción más profusa corresponda a la de los grabados, ya que, además de ser un tipo de arte efímero muy económico, permitía una gran difusión, bien ligada a las obras literarias para las que fueron concebidas, bien para hacerlas llegar al público de la congregación como elementos autónomos. De hecho, y aunque esto merecería un estudio aparte, viendo la simpleza técnica, compositiva, estructural y técnica de las representaciones artísticas de Senior Godines y de Aarón de Chaves, se puede advertir una obvia influencia de esta producción iconográfica efímera en sus cuadros.

Así pues, tras esta revisión a vuela pluma de los pocos vestigios artísticos que se conservan de artistas judíos de la congregación sefardí de Ámsterdam, mi interés se va a centrar en el retrato que hacen los artistas ajenos a la comunidad pasando por cuatro etapas: las escenas costumbristas, las ceremonias y festividades judías, la sinagoga, y los entierros.

1. El nacimiento de la *Nação* y la creación de la “Jerusalén del Norte”

Realmente, son muchos los estudiosos que se han centrado en la historia de los judíos amstelodamos que llegaron desde finales del siglo XVI a Ámsterdam. Por ello, no me detendré a hacer una revisión histórica y literaria de este aspecto, y me limitaré a ofrecer solo una breve introducción.

Es cierto que la presencia de mercantes y comerciantes españoles y portugueses en Ámsterdam ya era una realidad desde antes del mil setecientos, pero solo a partir del segundo decenio de siglo empezaron a tomar conciencia de una identidad y una voluntad común por profesar abiertamente la religión judía, pues no sería hasta 1616 cuando las autoridades municipales de Ámsterdam firmaran la concesión de libre práctica de credo a los judíos y una ciudadanía, aunque limitada (Fuks-Mansfeld 1989). No obstante, y de manera previa a la consolidación de lo que a lo largo del siglo XVII se consideró como la comunidad o la *Nação* sefardí de Ámsterdam, hubo pequeños núcleos de judíos procedentes de la península que instituyeron, desde los primeros años de aquella centuria, algunas sinagogas que, se entienden de manera general, como clandestinas: la primera, *Bet Jaim*, fundada en la primera decenia del mil setecientos y establecida en una casa privada en la que se reunía un pequeño número a orar —Yosef Kaplan la sitúa alrededor de 1608 (2002: 117)— ; la segunda,

Neve Salom, en 1612, situada ya en un espacio más grande, pues el número de congregantes creció exponencialmente; y la tercera, aquella de *Bet Israel*, en 1618. Efectivamente, se puede ver que este carácter secreto de los primeros espacios litúrgicos parece ser una constante entre las fuentes de época, ya sean de corte historiográfico, como los *Livros dos acordos*; o más literarias, como las *Memorias do estabelecimento e progresso dos judeos portuguezes e espanhoes nesta famosa cidade de Amsterdam*, de David Franco Mendes (1772). E igualmente, se denota esta primera opacidad u ocultación de los espacios de culto de la minoría sefardí durante los primeros años del siglo XVII en la mayoría de estudios actuales. A partir de 1638, estos tres escenarios de culto se unifican en uno solo, y con ello la comunidad, creando lo que se conoció como la sinagoga unificada de la comunidad portugués-israelí *Kahal-Kados* de Talmud Torah. Sin duda, debió tener una gran repercusión a nivel de la congregación, como también de cara al resto de la sociedad, ya que incluso mereció el trabajo de algunos artistas. Véase, por ejemplo, que Filips von Zesen ofrece en su *Beschreibung der Stadt Amsterdam* (1664, 193-195) una descripción pormenorizada de su localización y su apariencia, y que está acompañada de un ecdótico grabado realizado por Jan Veenhuysen (fig. 10). Tanto el grabadista como el autor se emplean a fondo en ofrecer la situación exacta en el *Houtgracht* de la calle Vlooyenburg, sino también del interior y de la vida cultural y religiosa que en ella tenía lugar, haciendo crónica curiosa de las diferencias con la religión cristiana y poniendo de relieve la pervivencia de una doble identidad marcada por un pasado peninsular en el que tenían que mantener su identidad judía, llegando a provocar que celebrasen algunas fiestas por partida doble: una, la marcada por el calendario cristiano; y la segunda, que en realidad era la misma, por lo que señalaba el calendario judío.

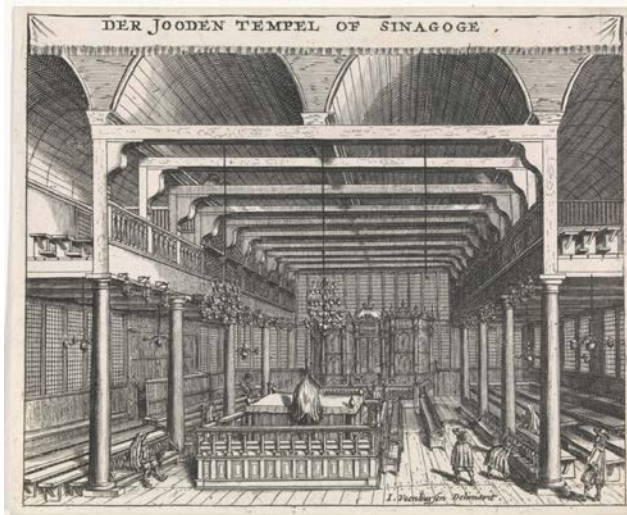


Fig. 10. Jan van Huysen, *Der Jooden Tempel of Synagogue*, c.1622.

No obstante, si ya estos espacios litúrgicos suscitaron el interés de los conciudadanos amstelodamos y de algunos relatos de viajes escritos por visitantes curiosos de la época, como de algunos ingleses como John Evelyn o Samuel Pepys⁵⁵, a partir de 1675 se llevará todo el interés a la sinagoga hispano-portuguesa. Para los propios congregantes de la comunidad sefardí de Ámsterdam fue un punto de inflexión en su historia, pues, además de resultar un espacio singular dedicado a la observación de la fe judía, era la constatación definitiva de que habían alcanzado una consolidación política, social y religiosa plena. Más allá de todos los escritos panegíricos y loas celebrativas que mereció su inauguración, como los que imprimió David de Castro Tartás, colegidos bajo el título de *Sermões que pregarão os doctos ingenios do K.K. de Talmud Torah... no alegre estreamento & publica celebridade da fãbrica que se consagrou a Deus para caza de Oração, cuja entrada se festejou em Sabbath Nahamú* (Ámsterdam, 1675), fueron varios los artistas locales que, aunque ajenos a la comunidad sefardí, dedicaron su arte a la alabanza de la magna sinagoga. Este es el caso del prolífico grabadista y calcógrafo Romeyn de Hooghe, y de los pintores Emanuel de Witte y Gerrit Berckheyde (Cohen 1998, 35-39; Kaplan 2000, 29-50).

En el caso de los grabados, bien es cierto que hubo varios artistas que quisieron captar la majestuosidad del templo judío —como Adolf van Laan, autor de uno de los grabados más conocidos de la sinagoga y de la escuela talmúdica⁵⁶—, pero fue Romeyn de Hooghe quien dedicó mayores esfuerzos por ofrecer una descripción visual a todos los niveles de este espacio sagrado.

⁵⁵ Me refiero concretamente a las siguientes obras: *The Diary of John Evelyn*, de 1641; y a *The Diary of Samuel de Pepys*, concretamente a la entrada con fecha de 26 de noviembre de 1663.

⁵⁶ Consultable en la página del Gemeente *Amsterdam Stadsarchief*:



Fig. 11. Romeyn de Hooghe. *Zeer zeldzame prent, uitgegeven bij de inwijding der Portugees-Israëlitische Synagoge, 2 augustus 1675, 10 Menahem 5435.*

Han sido varios los investigadores que se han centrado en el estudio de su obra, como John Landwehr (1970), William Harry Wilson (1974), o McNeill Hale (2020), por lo que me enfocaré directamente en el tratamiento específico de las materias iconográficas relativas a la comunidad sefardí. Por medio de sus grabados, y de algunos escritos de carácter técnico, el grabadista amstelodamo no solo realiza una mera representación del templo sefardí, sino que además capta y pone de realce su magnificencia arquitectónica.

Desde este punto de vista, y teniendo en cuenta que no era judío, se podría entender que el artista amstelodamo pudiese haber dedicado estos trabajos a un mero interés artístico, pero sus representaciones e intereses van mucho más allá si nos fijamos en las descripciones visuales que hace del interior. De Hooghe debió conocer el ambiente judío de cerca, bien porque varios de los sefardíes le encomendaron varias obras, bien por los contactos que mantuvo con Jacob de Acosta, con Moseh Curiel (Jerónimo Nunes d'Acosta, Residente y cónsul comercial del rey de Portugal en Ámsterdam), y, probablemente, con Manuel Belmonte, entre otros (Nadler 2015, 50-60). Sin duda, esto le permitió, no solo mostrar el acondicionamiento interior de los templos, sino presentar una radiografía pormenorizada de la minoría sefardí que allí se congregaba y su integración dentro del pueblo amstelodamo. Véase, en primer lugar, el grabado conmemorativo de la inauguración de la sinagoga grande, el 12 de agosto de 1675, encabezada por una alegoría que representa la libertad y la convivencia entre religiones que amparaba la ciudad de Ámsterdam y enmarcada entre dos columnas en cuyas metopas aparecen los nombres de los más influyentes sefardíes de la comunidad⁵⁷. Resultará interesante pararse a observar un par de detalles: el primero, que las mujeres comparten espacio con los hombres, en lugar de estar en parte superior —quizás, para ofrecer mayor detalle en la representación—; y el segundo, el fuerte contraste que hay entre la escena litúrgica que ocupa la parte central del grabado y el ambiente festivo y cortesano que aparece en el tramo inferior. Esta clara diferenciación de perspectiva va a ser la que marque el resto de las representaciones, tanto de Romeyn de Hooghe como del resto de artistas. Pongo como ejemplo dos cuadros que son muy conocidos en los que, como se puede apreciar, toman como modelo las obras del grabadista para realizar sus propios cuadros.

Alrededor de 1680, Emanuel de Witte pintó el *Interior de la sinagoga portuguesa de Ámsterdam* (fig. 12), lienzo en el que, sin centrarse de manera tan explícita en las actividades religiosas propias de este espacio —aunque se puede deducir que se trata del día de la inauguración—, realiza una descripción visual del ambiente y el estatus de los congregantes que allí de reunían, evidenciando un claro corte burgués. Merece la pena señalar la correspondencia de composición y de figuración de los personajes entre el grabado de De Hooghe y el cuadro de Witte, remarcando la presencia de un público femenino en el espacio reservado a hombres, la pomposidad y la ostentación de las vestimentas de las mujeres y de los niños, o la representación de los congregantes embozados en capas y portando sombreros dentro de la sinagoga. Esta misma

<https://archief.amsterdam/beeldbank/detail/a9c5e83b-6c67-257a-c0f7-aad284960ee8>

⁵⁷ Los nombres que se recogen en las metopas laterales del grabado corresponden a los de los *Mahamim* y *Parnasim* de la congregación sefardí amstelodamo de este mismo año, tal y como se puede ver en Franco 1975: 77-79.

relación inter pictural y inter icónica es la que se puede observar también en el caso de la obra de Gerrit Beckheyd, *View of the two synagogues* (1680-1685)⁵⁸, pues, incluso teniendo en cuenta la sobriedad y la escasez de personajes característica de los cuadros del pintor del Haarlem, se puede deducir de manera clara una relación entre la producción de Romeyn de Hooghe y esta doble vista de los espacios sinagogales de Beckheyd.



(Fig. 12) Emanuel de Witte, *Interior of the Portuguese Synagogue in Amsterdam*, c. 1680. Oil on canvas, 110 x 99 cm. Rijksmuseum Amsterdam.

2. De festivitate

Desde el punto de vista de las festividades religiosas, solo conservamos algunos ejemplos relacionados con el matrimonio y con la circuncisión. Referente a los casamientos se conservan algunos grabados, como los de Jan Luyken⁵⁹; algunos tardíos, más relacionados con la conocida línea de Bernard Picart, como el de Philip van Gunst⁶⁰; o las diferentes pinturas que se realizaron, entre las que, obviamente, destaca el famoso *Matrimonio judío* de Rembrandt, cuyos personajes aún siguen levantando algunas discrepancias⁶¹. No obstante, y a pesar del valor artístico y técnico de estas obras, cada una en su estilo, representan ideas propias de un imaginario colectivo, que no

⁵⁸ Gerrit Adriaenszoon Berckheyde, *View of the two synagogues of Amsterdam*, 1680-1685. Óleo sobre lienzo, 32.3 x 45.3 cm. Städel Museum. Consultable en la siguiente página:

<https://sammlung.staedelmuseum.de/en/work/the-two-synagogues-in-amsterdam>

⁵⁹ Jan Luyken, *Huwelijksinzegening door een joodse prieste*, 1685. Etching, 134 x 81 mm. Rijksmuseum Amsterdam; y *Inzegening van een joods huwelijk*, 1702. Etching, 140 x 160 mm. Rijksmuseum Amsterdam.

⁶⁰ Remito a Gunst, Philip van, *Inzegening van een Joods huwelijk*, (1685-1725). Etching, 324 x 209 mm. Rijksmuseum Amsterdam.

⁶¹ Recuérdese que no hay un consenso en cuanto a su interpretación, ya que la crítica ha ofrecido tres posibles interpretaciones: la primera, que sea el enlace entre el poeta Miguel de Barrios y su mujer Abichael de Pina; la segunda, de carácter exegético, que sea la unión de Isaac y Rebekah; y la tercera, también de carácter bíblico, que correspondan a Jacob y Rachel.

dejan de ser abstractas y parcas en elementos que reflejen la realidad sefardí de este contexto. Y lo mismo sucederá en el caso de las representaciones de las circuncisiones, como el *Joodse besnijdenis*, de Jan Luyken (1683), que, aunque resulta muy interesante por ser una de las pocas muestras que hay de la circuncisión —tal como las posteriores realizadas por Picart a lo largo del XVIII—, corresponde a una perspectiva un tanto artificial en la que incluso se llega a apreciar la influencia gestual de las figuras devocionales propias del arte cristiano.

Caso muy diferente es la interesantísima representación del *Berit Milá* que pintó Romeyn de Hooghe entre 1665 y 1668 (fig. 13), encargada por Jerónimo Nunes d'Acosta (Moseh Curiel), en la que además de poder reconocer a algunos de los personajes que figuran en este espacio, el artista respeta cada detalle, teniendo en cuenta incluso la convalecencia de la madre parturienta para indicar la poca edad del niño, pues cabe recordar que según la ley judía (*Génesis* 17: 9-14), el varón ha de ser circuncidado al octavo día de nacer. Si ya en el caso de las descripciones visuales de la sinagoga realizadas por este grabadista se podía hacer una lectura repleta de detalles en relación al templo y al ambiente social y religioso que en él se respiraba, en este caso se puede observar de manera

mucho más clara. Basta con ver que no solo retrata la ceremonia, poniendo en el centro de la imagen al niño y al *mohel* poniendo de relieve este pacto ritual con Dios, sino que permite admirar la radiografía que el artista hace de la sociedad sefardí amstelodama.



Fig. 7. Romeyn de Hooghe. *Berit Milá*.

En este sentido, se podría objetar que no todos los judíos hispano-portugueses gozarían de espacios y estancias palaciegas como las que pinta De Hooghe; ni contarían con enseres tan lujosos como esa cama adosada, esos cortinajes o una alfombra tal; y mucho menos con lujosos lienzos con los que adornar sus paredes. Efectivamente, se trata de un caso tan específico como el de la residencia del cónsul portugués Jerónimo d'Acosta (Swetschinski 1989, 3-30; Israel, 1983, 167-190; Swetschinski 2000, 132), la cual, además, sirvió de escenario para la celebración de diversos actos culturales y literarios durante la segunda mitad del siglo XVII, como sucedió con las recurrentes sesiones de la Academia de los Floridos (1685), la segunda congregación amstelodama de hombres de letras sefardíes —tras un primer intento poco exitoso con una precedente que se instituyó bajo el nombre de Academia del Temor Divino—, y, sin duda, la más importante (Boer 1995, 138-145; Pancorbo 2019, 55-58).

Además de este, solo se conservan algunos grabados que demuestran una equivalencia con la residencia de la familia Curiel, todos ellos realizados por Romeyn de Hooghe, como son los casos de la casa del barón Belmonte, conde palatino y residente de su Majestad Católica en los Países Bajos, además de un renombrado mecenas (Swetschinski 2000, 299-302; Israel 2002, 108-109; Kaplan 1989, 300-301); o de la familia de Gil López. Con respecto a este último, según señala Harm den Boer: “No sabemos exactamente quién fue Gil López Pinto. Con toda seguridad pertenecía a la familia de los Pinto, una de las principales de entre los sefardíes de Ámsterdam. Que los Pinto eran aficionados al teatro se deduce de la representación de *La vida es sueño* en su propia casa. Familias como esta con frecuencia invitaban a artistas a su casa [de ahí una de las razones del grabadista holandés con los Curiel]; se sabe que varios sefardíes ricos traían a compañías de teatro y ópera” (1995, 150). De hecho, Hermann Prins Salomon recoge en «The

Pinto Manuscripts» lo siguiente: “Dito meu desposorio (1638) se celebrou com muita festa e muita gente de amigos que veo de Amsterdam, e muita da cidade a qual toda se alborotou com as festas que houve. Ao segundo dia houve comédia, *La vida es sueño* (1635), bem representada. E tudo se passou com muita quietação e festa” (1975, 60).

Bien es cierto que, tal y como advertía, estos tres ejemplos pueden considerarse excepciones entre esta minoría por su situación económica, sus compromisos laborales y sus relaciones con las coronas de Portugal y España. No obstante, teniendo en cuenta el perfil general que la historiografía delinea de la comunidad sefardí de Ámsterdam, se sabe que era un sector minoritario preponderante sobre las demás (Cooperman 2008, 1-18; Pancorbo 2021, 221-231). La situación de clara ventaja económica que les ofreció su incorporación en los círculos bursátiles de las Provincias Unidas, sus labores como comerciantes y mercaderes ligados, en muchos casos, a las actividades de importación de materiales y productos de las compañías de las Indias orientales y occidentales, y el gran impacto que tuvieron estos judíos en los mercados de esclavos, les situaron en una posición privilegiada con respecto al resto de minorías amstelodamas, equiparándose, además, a la población local.

De hecho, las relaciones entre judíos y gentiles holandeses eran constantes —salvo en el ámbito religioso, claro está— e incluso se puede entender que esta minoría sefardí se encontraba totalmente incluida en la sociedad prácticamente desde comienzos de siglo, pocos años después de su asentamiento. A este tenor, bastará solo con evocar tres conocidos ejemplos de pintores holandeses en los que, efectivamente, figuran judíos en cuadros costumbristas y que datan de la primera mitad del siglo XVII. De 1608 se conserva un cuadro de Hendrick Avercamp, *Winter Landscape with Ice Skaters*, en el que se representa, en la esquina inferior derecha, un matrimonio judío totalmente mimetizado en este ambiente lúdico, y, de hecho, son reconocidos gracias al característico tocado velado que lleva la mujer y se convertirá en una constante iconográfica para identificarlas, según se puede leer en varios catálogos de arte. Así pues, si esta apariencia es la aceptada y estandarizada para retratar al sector femenino de la minoría sefardí, este mismo patrón es el que se repite en otras escenas costumbristas como en *Shrove Tuesday in the Country*, cuadro de Adriaen Pietersz van de Venne, de 1625; en el grabado de Jan van de Velde, *Schaatsers op het ijs*, de 1631; o en el de Simon Frisius, *Winter*, de 1649.

3. Galería de hombres ilustres.

Si la relación entre gentiles y sefardíes era evidente desde el punto de vista económico y social, todo apunta a que las relaciones culturales fueron igualmente estrechas y en un doble sentido. Debe tenerse en cuenta que los sefardíes, así como el resto de minorías asentadas en Ámsterdam, tuvieron la posibilidad de gozar de una inmersión con la realidad de su entorno a la que, en muchos casos, no tenían acceso en sus lugares de origen, no solo en relación a cuestiones meramente culturales en su sentido amplio, sino concretamente literarios y teológicos gracias, en buena medida a traducciones que ellos mismos realizaron. Pues del mismo modo funcionó ese intercambio con la sociedad local, ya que pusieron a disposición del público general buena parte del bagaje cultural que portaron a su salida de la península. Tanto es así que, además de las frecuentes representaciones que se realizaron de obras teatrales castellanas en las tablas del teatro municipal de Ámsterdam, o de algunas traducciones que se hicieron al holandés de algunos de los principales títulos escritos por las principales plumas del Barroco español, los sefardíes aportaron un importantísimo legado teológico y, sobre todo médico.

Son tres los nombres que, además de los muy seguramente conocidos como el de Spinoza —por la curiosidad que debió despertar entre los conciudadanos—, debieron resonar entre los amstelodamas y que merecieron los servicios de algunos retratistas holandeses. En este caso, no se tiene constancia de si realmente estas expresiones artísticas fueron encargos de quienes aparecen en los grabados, si fueron encomendados por algún congregante de la comunidad sefardí para conmemorar a tal persona, o si, realmente, algunos de ellos transgredieron los muros de la judería y llegaron a ser conocidas estas representaciones entre el público lego. Es muy probable que el retrato del *Doctissimo y clarissimo señor Yshack Aboab, rabino del K. K. de Amsterdam* —a sus 81 años según se detalla en la pieza—, realizado por Aernout Naghtegael (¿1661? - ¿1686?), estuviese dirigido a un público acorde a la confesión judía del primer rabino de la comunidad sefardí amstelodama, ya no solo por estar concebido como un obvio homenaje a su persona, sino también por las leyendas en hebreo.

Algo similar debió suceder con los retratos que se conservan de Jacob Sasportas, célebre rabino de la comunidad y detractor implacable que volcó todos sus esfuerzos en desmentir el movimiento mesiánico de Shabbtai Tzvi. De él se sabe que además fue un pertinaz defensor de la ortodoxia judía a todos los niveles, llegando a censurar obras escritas por algunas de sus amistades más estrechas, como le sucedió a Miguel de Barrios cuando publicó su *Armonía del mundo*, ya que entendió que en el contenido del texto exponía doctrinas contrarias a la Torah y que, además, resultaba un ejercicio de paganización de la Sagrada Escritura (Boer 1995, 88-89). Pues bien, si

nos fijamos en el grabado realizado por Pieter van Gunst en una fecha posterior al 15 de abril de 1698 —4 de Iyar de 5458, día en el que murió el célebre rabino—, podemos inferir que, efectivamente, se trata de un grabado destinado a ser admirado por los correligionarios sefardíes de Ámsterdam. Muestra de ello es, además, la leyenda que figura al pie de la imagen, donde, a modo de breve entrada biográfica se puede leer lo siguiente: “Retrato de Jahacob, honor del Mundo, de ochenta y ocho años en Gloria. Del Mauro a España, y embajador facundo, tuvo en Tremezen [Temclen, a los 24 años] —también en Marrakesh y Fes— cátedra notoria en Sale y en Londres. Fue de ley fecundo. Loa a Hamburgo y Liorne su memoria. Eclipsóse a Ámsterdam con tanto zelo que no cupo en la tierra y pasó al cielo”.

Sin embargo, el cuadro de la derecha, realizado por Isaac Luttichuys en 1671-1673, en el que se representa a Jacob Sasportas en edad mucho más temprana y con una escenificación mucho más neutra y más desnuda de atributos que codifiquen su lectura —aun apareciendo con la Kipá y leyendo la Torah— invita a pensar que se realizó para ser admirado por un público más general que el de la comunidad sefardí. La hipótesis de que el lienzo de Luttichuys fuese expuesto fuera de los muros de la congregación toma más sentido si se piensa en los retratos del eminente médico, poeta, traductor y editor judeo-portugués Ephraim Bueno. Sobre su persona, ofrezco solo un par de apuntes: al igual que su padre, estudió Medicina en Francia y se doctoró en 1642 por la universidad de Burdeos, llegando a ser tan distinguido en esta disciplina que fue reconocido con el apelativo de “magnus in medicis”, tal y como se puede ver en el grabado de la derecha, realizado por Jan Lievens hacia 1665: “gran médico, gran discípulo y padre”. Como hombre de letras, se le recuerda por ser muy cercano al ilustre Menasseh ben Israel, con el que fundó una imprenta para textos hebraicos en Ámsterdam y de la que fue editor, además de haber traducido los *Psalmos de David* (*Psalterio de David en Hebrayco Dicho Thehyim, Tradladado con Toda Fidelidad Verbo a Verbo del Hebrayco*, Amsterdam, 1650), y de haber fundado en 1656 la Academia Or Torah junto a Abraham Pereira. En síntesis, fue una personalidad que tuvo un claro impacto tanto dentro como fuera de la comunidad, y tanto fue así que el mismo Rembrandt le dedicó un par de obras: por un lado, como se puede ver en la parte izquierda de la imagen, un aguafuerte que data de 1647, quizás pensada para una difusión a menor escala; y, por otro lado, un óleo sobre lienzo del mismo año que, sin temor a equivocarme, fue realizado para un público general, tal y como sucede con el retrato que hizo de Ephraim Bueno el artista flamenco Ferdinand Bol entre 1640 y 1660. Resulta tentador pensar que Rembrandt hubiese pintado su retrato por una posible amistad con el médico sefardí, quizás por instancia de un amigo común, como lo era Menasseh ben Israel, pero esta idea se desvanece cuando se constata que tal relación no fue tal, o al menos no tan estrecha como se piensa, pues Ephraim rehusó a ayudar al pinto cuando este estuvo en sus peores momentos económicos (Nadler 2015, 52-54).



Isaac Luttichuys, *Portret van Jacob Sasportas*, 1671.



Rembrandt van Rijn, *Portret van Ephraïm Bueno*, c. 1647

En todo caso, es interesante reparar en que es uno de los escasísimos retratos en los que Rembrandt plasmó una identidad definida, pues el resto de cuadros de este estilo son abstracciones que, sin saber si se fija en un modelo concreto, se alejan del espíritu *quasi* documental o cronístico. Pongo algunos ejemplos, como el *Busto de un joven judío*; el *Retrato de un joven judío* (1648); o las pinturas de Santa Catherina, identificada a menudo como *La joven novia judía* o la *Gran boda judía*. Y en esta misma línea seguirían otros artistas como Jan Lyevens, autor del cuadro *Old man*

(c. 1630), retrato de un judío cuya identidad es desconocida y que, probablemente, sea un derivado de un imaginario colectivo, y muy similar, por cierto, a otros retratos, como los estudios de hombres viejos.

En todo caso, lo que me interesa subrayar es que la existencia de retratos de algunas de las principales figuras de la comunidad sefardí de Ámsterdam, realizados por artistas locales gentiles y cuyas obras no estaban necesariamente destinadas a un público o un entorno propiamente judíos hace ver que el impacto que tuvieron en su entorno fue mucho más amplio de lo que hasta el momento se había entendido y que, además, realza ese carácter elitista y burgués de esta minoría.

4. Bet Haim: el cementario judío de Ouderkerk

El último punto al que me quiero referir como posible línea de estudio, son las representaciones efímeras y los cuadros que realizaron algunos artistas holandeses del cementerio judío, un espacio que, desde la primera mitad del siglo XVII fue cedido por las autoridades municipales de Ámsterdam para el descanso de los difuntos exclusivamente de la comunidad sefardí. Bien es cierto que el camposanto ha sido estudiado en alguna ocasión, sobre todo enfocándose a subsanar algunas lagunas biográficas relacionadas con algunos personajes ilustres de la congregación, o incluso desde un punto de vista artístico y antropológico, tal y como hizo Studemunt-Halevy (2008, 123-148). Sin embargo, en el caso del camposanto sefardí amstelodamo contamos además con un valioso soporte artístico.

Quiero mencionar solo dos ejemplos, quizás los más conocidos, realizados por Romeyn de Hooghe, quien podría comenzar a entenderse como un cronista gráfico, y por Jacob Isaac Ruisdael.

En el caso de los dos grabados de De Hooghe, *Begraefnis der Joden buyten Amsterdam* y *Gedenk plichten op de Graven*, el artista, además de representar el escenario fúnebre con un realismo y un detallismo encomiable, representa dos escenas propias de este espacio. En el primer caso, llama la atención ver cómo el grabadista capta el *pathos* de algunos de los asistentes a este funeral, justo en el momento en el que bajan de una barca, amarrada a la orilla del canal, un féretro, cuestión que transgrede las normas propias del *decorum* o de la mera curiosidad. Y lo mismo sucede en el segundo caso, en el que, desde otra perspectiva, De Hooghe recoge el dolor de los familiares, bien llorando la pérdida apostados o tumbados en las lápidas, bien durmiendo al lado de la tumba, como se puede ver en el margen izquierdo. Sin duda, los ejemplares del grabadista holandés son una excepción, ya no solo por la calidad de sus composiciones, sino porque además contextualiza sus representaciones desde el nivel social, religioso y capta el *ethos* y el *pathos* de los diferentes escenarios.

Teniendo en cuenta la diferencia que marca Hooghe con respecto a los demás artistas de su entorno, caben destacar también los grabados de Abraham Boetlingh. De él solo se conserva un ejemplar relativo al cementerio, pero, como se puede observar, es una composición que, si resulta interesante desde el punto de vista documental con el que apreciar un espacio sagrado para el colectivo sefardí amstelodamo, antepone la cualidades artísticas y estéticas a la importancia socio-cultural y religiosa.



Romeyn de Hooghe, *Beschrijving Begraefenis der Joden Buiten Amsterdam Gezicht op de Joodse Begraafplaats te Ouderkerk aan de Amstel*.



Abraham Bloteling, *Gezicht op de Joodse begraafplaats Beth Haim te Ouderkerk aan de Amstel*, after Jacob Isaacksz van Ruisdael, 1670

4. Conclusiones

A lo largo de este estudio, mi intención ha sido la de ofrecer nuevas vías de estudio y de investigación por medio de la observación de las manifestaciones plásticas que realizaron artistas ajenos a la confesión religiosa y a la codificación cultural de la comunidad sefardí de Amsterdam. Bien es cierto que varios de los ejemplos que aquí he mostrado son conocidos, fundamentalmente por haber sido usados para ilustrar algunos estudios o para adornar algunas portadas de libros. Sin embargo, son escasas las investigaciones que se han ocupado de estudiar todos estos grabados y estos cuadros como un corpus artístico consolidado, y mucho menos como recurso historiográfico con el que completar algunas lagunas aún existentes, tal y como sí sucede en otros ámbitos de las investigaciones hispánicas, sobre todo durante los siglos XVI y XVII.

Si hasta el momento los estudios se han centrado de manera exclusiva en las fuentes escritas — ya sean las redactadas por autores judíos, o las ajenas, como los propios archivos municipales o, incluso, los cuadernos de viajes de algunos relatores procedentes de Alemania o de Inglaterra— gracias a estos soportes artísticos se puede reconstruir, en buena medida, el costumbrismo sefardí, complementarios a los testimonios y legados escritos que han llegado a nuestros días. Pero más allá de estas cuestiones, permite contrastar y constatar la posición que ocupaban los sefardíes en la sociedad local, claramente correspondiente a las clases altas de corte aburguesado y a las élites económicas, y, lógicamente, la consideración que merecían ante sus convecinos, los cuales les retratan desde su llegada como una buenaventura para la capital de las Provincias Unidas.

Obras citadas

Geemente Amsterdam Stadsarchief.

- Boer, Harm den. *La literatura sefardi de Ámsterdam*. Alcalá de Henares: Instituto de Estudios Sefardíes y Andalúsies – Universidad de Alcalá de Henares, 1995.
- Brown, Kenneth. “Spanish, Portuguese, and Neo-Latin Poetry Written and/or Published by Seventeenth- and Eighteenth-Century Sephardim from Hamburg and Frankfurt”. *Sefarad* 59, 1 (1999): 3-42.
- Cohen, Richard I. *Jewish Icons: Art and Society in Modern Europe*. Berkeley: University of California Press, 1998.
- Cooperman, Bernard D. “Amsterdam from an international perspective: Tolerance and Kehillah in the Portuguese diáspora.” En Yosef Kaplan ed. *The Dutch Intersection*. Leiden: Brill, 2008. 1-18.
- Copello, Fernando. “Elegancia mundana y solidaridad judeoespañola: a propósito de dos redondillas de Simón de Barrios”. *eHumanista Conversos* 1 (2013): 24-31.
- Fuks-Mansfeld, R. G. *De Sefardim in Amsterdam tot 1795: aspecten van de ontwikkeling van een joodse minderheid in een Hollandse stad*. [Hoogezand]: [R.G. Fuks-Mansfeld], 1989.
- Hale, Meredith McNeill. *The Birth of Modern Political Satire: Romeyn De Hooghe (1645-1708) and the Glorious Revolution*. Oxford: Oxford University Press, 2020.
- Heller, Marvin J. *The Seventeenth Century Hebrew Book An Abridged Thesaurus*. Leiden: Brill, 2011.
- Hondius, Dienne. “Black Africans in Seventeenth-Century Amsterdam.” *Renaissance and Reformation* 31, 2 (2008): 87-105.
- Israel, Jonathan I. “The Diplomatic Career of Jeronimo Nunes da Costa: An Episode in Dutch-Portuguese Relations of the Seventeenth-Century”. *Bijdragen en Mededelingen betreffende de Geschiedenis der Nederlanden*, 98 (1983): 167-90.
- Israel, Jonathan I. *Conflicts of Empires: Spain, the Low Countries and the Struggle for World Supremacy (1585-1713)*. Londres-Rio Grande: The Hambledon Press, 1997.
- Jones, William Jervis. *German Lexicography in the European Context: A Descriptive Bibliography of Printed Dictionaries and Word Lists Containing German Language (1600-1700)*. Berlin/Boston: De Gruyter, 2000.
- Kaplan, Benjamin. “Dutch religious tolerance: Celebration and revision.” En R. Po. Chia Hsia y Henk van Nierop eds. *Calvinism and Religious Toleration in the Dutch Golden Age*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. 8-26.
- Kaplan, Yosef. “Amsterdam, the forbidden lands and the dynamics of the Sephardi diaspora.” En Yosef Kaplan ed. *The Dutch Intersection: The Jews and the Netherlands in Modern History*. *The Dutch Intersection*. Leiden: Brill, 2008. 33-62.
- Kaplan, Yosef. *An Alternative Path to Modernity: The Sephardi Diaspora in Western Europe*. Leiden: Brill, 2000.
- Kaplan, Yosef. *From Christianity to Judaism: The Story of Isaac Orobio de Castro*. Oxford: The Littman Library, 1989.
- Landwehr, John. *Romeyn de Hooghe (1645-1708) as book illustrator: a bibliography*. Amsterdam: Vangendt & Co., 1970.
- McGaha, Michael D. *The Story of Joseph in Spanish Golden Age Drama*. Lewisburg: Bucknell University Press, 1998.
- Nadler, Steven & Víctor Tibirás. “Rembrandt’s Etchings for Menasseh ben Israel’s Piedra Gloriosa: A Mystery Solved?”. *Kroniek van het Rembrandthuis* (2021): 1-17. <https://doi.org/10.48296/KvhR2021.01>
- Nadler, Steven M. *Menasseh Ben Israel: Rabbi of Amsterdam*. New Haven: Yale University Press, 2018.
- Nadler, Steven M. *Rembrandt’s Jews*. Chicago: University of Chicago Press, 2003.
- Nenk, Beverley. “Public Worship, Private Devotion: The Crypto-Jews of Reformation England”. En David R. M. Gaimster & Roberta Gilschrist eds. *The Archaeology of Reformation, 1480-1580*. Leeds, UK: Maney Pub, 2003. 204-221.
- Pancorbo, Fernando J. *Joseph Penso de Vega: La clave de un perfil intercultural entre Ámsterdam y Livorno*. Florencia: Olschki, 2019.
- Pancorbo, Fernando J. “Exclusión entre minorías: prohibiciones y herem entre los sefardíes amstelodamos (siglo XVII)”. En Rica Amrán y Antonio Cortijo eds. *Caminos, espacios y territorios. Las minorías en España medieval y moderna (siglos XV-XVIII)*. Santa Bárbara: Publications of eHumanista, 2021. 206-221.
- Prévôt, Jacques. *Comenius. L’Utopie éducative*. Paris: Belin, 1981.

- Renonciat, Annie. "De l'*Orbis sensualium pictus* (1658) aux premiers albums du Père Castor (1931) : formes et fonctions pédagogiques de l'image dans l'édition française pour la jeunesse". Simon-Oikawa, Marianne, y Annie Renonciat eds. *La pédagogie par l'image en France et au Japon*. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2009. 55-73.
- Rosenberg, Charles M. *Rembrandt's Religious Prints: The Feddersen Collection at the Snite Museum of Art*. Bloomington: Indiana University Press, 2018.
- Rosenberg, Jakob. *Rembrandt, Life and Work*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1989.
- Salomon, Herman P. "The 'De Pinto Manuscript': A 17th Century Marrano Family History". *Studia Rosenthaliana*, 9, 1 (1975): 1-62.
- Schorsch, Jonathan. "Revisiting Blackness, Slavery, and Jewishness in the Early Modern Sephardic Atlantic." En Yosef Kaplan ed. *Religious Changes and Cultural Transformations in the Early Modern Western Sephardic Communities*. Leiden-Boston: Brill, 2019. 512-540.
- Studemunt-Halévy, Michael. "The persistence of Images: Reproductive Success in the History of Sephardi Sepulchral Art". En Yosef Kaplan ed. *The Dutch Intersection*. Leiden: Brill, 2008. 123-148.
- Swetschinski, Daniel M. "The Spanish Consul and the Jews of Amsterdam". En M. A. Fishbane y P. R. Flohr. *Texts and Responses: Studies presented to N. N. Glatzer on the Occasion of his Seventieth Birthday by his students*. Leiden: Brill, 1975.
- Swetschinski, Daniel M. *Reluctant Cosmopolitans. The Portuguese Jews of Seventeenth-Century Amsterdam*. Londres/Portland/Oregon: The Littman Library of Jewish Civilization, 2000.
- Wilson, William Harry. *The Art of Romeyn de Hooghe: An Atlas of European Late Baroque Culture*. PhD. Diss., Harvard University, 1974.
- Zell, Michael. *Reframing Rembrandt: Jews and Christian Image in Seventeenth-Century Amsterdam*. Berkeley / Los Angeles / Londres: University of California Press, 2002.
- Zesen, Philipp von. *Beschreibung der Stadt Amsterdam: darinnen von derselben ersten Ursprunge bis auf gegenwärtige Zustand, ihr unterschiedlicher Anwachs, herliche Vorrechte*. Amsterdam: bei Marcus Wilhelmsen Doornik, 1664.