

ARTE Y JUDAÍSMO. AL MARGEN DEL CLASICISMO

Miguel Ángel Espinosa

RESUMEN

El texto propone una rápida revisión historiográfica sobre las relaciones entre Arte y Judaísmo, desde la valoración inicial de las artes plásticas a la luz de los hallazgos arqueológicos, a la reconsideración de la arquitectura religiosa judía como muestra específica y característica.

SUMMARY

In this paper the author offers a brief a historio-graphic overview of the relationship between Art and Judaism, from the first evaluation of the plastic arts on the basis of archaeological discoveries to the reconsideration of Jewish religious architecture as a specific and characteristic art-form.

Acercamiento al concepto de arte judío

Las opiniones más corrientes al respecto de las relaciones del Judaísmo y el arte manifestaron casi siempre una cierta repulsa a ligar ambos conceptos. Los primeros esfuerzos por presentar en la misma frase estos términos no se dieron hasta ya avanzado el presente siglo. Se precisó de concepciones mucho más abiertas que la estricta clasificación en estilos, se necesitó de un punto de partida libre de apriorismos y que contemplase el fenómeno artístico con una visión globalizadora. Ninguna de las diversas corrientes historiográficas que se fueron desarrollando, se presentó como única válida. Fue así que, con la mezcla de ideas extraídas de una visión del arte como reflejo de la cultura, o del espíritu y la religión, o como un fenómeno antropológico, se reparó en que cabían más posturas ante expresiones como la judía, que su simple catalogación por el método de comparación o referencia.

La preocupación por el arte judío surgió con los primeros trabajos acerca de las obras y tesoros del arte judío medieval conservadas en las Bibliotecas y Museos de Europa de la mano de D. Kaufman¹ y Julius von Schlosser². Posteriormente, David Guenzburg y Stassof³ publicaron reproducciones de manuscritos iluminados del s. X encontrados en El Cairo. Estos trabajos ligaron casi indisolublemente el naciente concepto de arte judío al ámbito de las artes plásticas, vínculo que se mantiene a lo largo de toda la investigación del primer tercio de siglo.

En 1921, la École Biblique et Archéologique Française de Jerusalén recupera los mosaicos de la Sinagoga de Na'aran.

En 1930, Sukenik⁴ dio a conocer los mosaicos de la Sinagoga de Bêt-Alpha, del s. VI.

En Noviembre de 1932, Clarc Hopkins y el Comte DuMesnil du Buisson⁵ descubren los frescos de la

Sinagoga de Dura Europos realizados a fines del s. II o principios del s. III, y con ellos, el esbozo de esta extraña alianza entre Israel y el arte, comienza a cobrar entidad y a suscitar posturas encontradas, aunque siempre sin abandonar el campo de las artes plásticas.

De la noche a la mañana, en las historias generales del arte, todo el mundo pareció dispuesto a reconocer orígenes hebreos en determinados motivos plásticos cristianos, y por doquier, se hacía referencia a un “arte judío” cuya consistencia jamás se explicitaba.

Para reconocimiento o acusación de impostura, las palabras de los críticos se hacían leer desde los pocos medios cualificados, pero siempre aparecía el regusto de no estar ofreciéndose nada completo ni definitivo:

— .O la omnipresente “paradoja”: No hay “arte judío”, pero la influencia del Judaísmo en el arte es innegable.

— .O “la máxima concesión”: El “arte judío conocido” se reduce a unas pocas formas plásticas, relacionadas con las artes del ornato al servicio de la liturgia.

De la primera disyuntiva surgen muy válidas objeciones a una supuesta independencia estética, considerada sólo una apropiación y reinterpretación, más o menos original, de modelos y esquemas ajenos. En la segunda, sólo hallaremos el primer paso hacia una legítima validación de un modo propio de expresión global.

Realmente es difícil pronunciarse respecto a la existencia o no de un arte judío, cuando existe toda una larga tradición de imprecisiones y singladuras entre dos aguas. El eterno “sí, pero no” es para el arte judío el único reconocimiento de ser “algo distinto”, pero no lo suficiente como para tener entidad propia. En cualquier caso, resulta de urgencia la necesidad de abandonar todo prejuicio descalificador.

La arquitectura no es considerada en absoluto, y cualquier referencia a las artes plásticas, parece que deba contar con una obligada llamada de atención acerca de una prohibición bíblica que se abate como una rígida losa de mármol ante cualquier intento de originalidad. Esta prohibición existe, no hay duda; pero su alcance sólo se comprenderá y definirá con la interpretación realizada con la fijación por escrito del Talmud, que la reduce al ámbito estrictamente religioso. Para los sujetos naturales y mundanos se deja al artista una total libertad. A partir de ese momento, la referencia al mito de Israel como un pueblo sin imágenes será constante, olvidando en ella toda una tradición anterior que trasgrede abiertamente la prohibición.

Sin embargo, no podemos admitir este sólo reconocimiento del estatuto artístico a la Plástica, condicionado además, a épocas muy concretas, en que el arte judío cuenta con recursos totalmente nuevos respecto al arte occidental y cristiano:

— Los mosaicos palestinos y las pinturas sinagogaes del período romano, que introducían el estilo narrativo oriental o continuo⁶ y que responden a una necesidad de hacer intervenir el tiempo en el discurso de la acción y el espacio.

— Las iluminaciones de los manuscritos hebreos en la Edad Media Cristiana, donde el símbolo es el motivo en sí, el pretexto y no un objetivo⁷.

— La Pintura Moderna actual, por la capacidad del judaísmo y su peculiar visión del tiempo y el espacio para “demoler todos los tabúes estéticos y lingüísticos sin reconstruir otros inmediatamente”⁸ como hicieron la mayoría de los artistas plásticos judíos contemporáneos que usaron y crearon vanguardias como el Expresionismo.

Pensamientos estereotipados como los manifestados por M. Persitz en la mesa redonda organizada por la Revista L'Arche con ocasión de un monográfico sobre el arte judío⁹, donde a la arquitectura y el arte judío en general, no se les reconoce un aporte particular, habrán de ser poco a poco sustituidos:

*"...Es imposible a causa del concepto filosófico del pueblo judío. De entrada, falta esta necesidad plástica de representación de un Dios. Por consiguiente, nada de estilo judío. No siendo esencial entre los judíos la cuestión de la forma, no existe esfuerzo por hallar una expresión propia..."*¹⁰

Y frente a estas férreas posiciones, como la expresada por B. Berenson¹¹, cuando intenta casar conceptos tan dispares como Estética e Historia, refiriéndose una vez más al agotado tema de Israel y las Artes Visuales, se irá suscitando una actitud más abierta:

*"...En realidad, Israel no ha manifestado nada esencialmente nacional en las artes plásticas a lo largo de la historia, ni en la Antigüedad, ni durante la Edad Media, ni hoy... En los últimos tiempos, los judíos imitaron el arte de los pueblos entre los cuales se dispersaron, hasta el punto de hacer completo uso de él. Incluso en años recientes, cuando los judíos emancipados del ghetto, se ocuparon de la pintura, la escultura o la arquitectura no mostraron nada original o por lo menos judío. Desafío a cualquiera a señalar en la obra de Liebermann, Pissarro, Rothenstein, Modigliani, Messel, Antokolskij, Epstein, Chagall, o de Soutine, algún tema de excepcional importancia que sea específicamente judío..."*¹².

Las posturas ante el fenómeno del arte judío se redefinen lentamente. Serán necesarios estudios precisos que abarquen los más variados aspectos y manifestaciones del judaísmo en el arte, como los realizados por Rachel Wischnitzer, desde la sinagoga al manuscrito iluminado, para comenzar a demoler tabúes y acercarnos un amplio e inexplorado campo de estudio.

Autores como Beresniak¹³ operarán un peculiar giro semántico en el concepto de arte judío, de entrada, algo más positivo, y aunque definido para la época medieval, se hará extensivo a toda manifestación del arte judío en cualquier momento y lugar:

"En la Edad Media la expresión 'Arte Judío' quedaría mejor definida por la de 'Arte entre los Judíos', ya que no había estilo, forma, color o proceso específicamente judío. Sólo les distinguía el sujeto, realista o simbólico, pero que de cualquier modo expresaba una intención metafísica, con tantas escuelas y técnicas como en el mundo cristiano".

Pero, acaso el "sujeto" ¿no podría por sí sólo ser capaz de crear un arte y estética diferente a su alrededor?

Aun admitiendo que en la arquitectura doméstica o civil, las diferencias fueran mínimas entre las comunidades judías y las de su entorno, lo cierto es que esas divergencias existían y tenían un motivo concreto, y ese motivo se multiplicaba al infinito en la arquitectura religiosa, muy a pesar de que este "Arte entre los Judíos", no contase con un "estilo, forma, color o proceso 'específicamente' judío".

E. Namenyi apunta que la producción artística judía ha estado presidida a lo largo de al menos dieciocho siglos, por los siguientes conceptos: "la noción de un Dios único que trasciende y determina la Historia según su Voluntad, la noción de un Pueblo Elegido, la de la Ley, y por último, la del Mesianismo"¹⁴. Es en este grupo de conceptos donde se depositan todas las referencias de esa "intención metafísica" de que habla Beresniak, y es por su causa que, pese al uso de lenguajes artísticos ajenos, aparecerán siempre diferencias notables, la mayoría de las ocasiones por entrar en conflicto con la propia tradición y ley religiosa.

Un estudio más a conciencia del "arte escondido" y encerrado en los pocos restos arquitectónicos y decorativos con que contamos, desde los primeros de Palestina a los de la diáspora, revelaría que las

coincidencias entre “estilo, forma, color o proceso” son realmente epidérmicas. El significado que los anima es completamente distinto.

Esto es aún mucho menos válido para la época de la Edad Media cuando, como nunca, la conciencia e intencionalidad de hacer algo diferente alcanzaba las cotas más altas de expresión entre las propias comunidades hebreas europeas. En Alemania por ejemplo, la arquitectura religiosa judía empleará formas que también poseía la arquitectura cristiana¹⁵, como refectorios, pero nunca un tipo usado por los edificios eclesiásticos, así la sinagoga de Worms.

La forma parece investirse de una santidad y transcendencia que la dota de un contenido, y ese contenido cristiano se rechaza abiertamente, no coincide en ningún momento con el que posee para el usuario judío. La forma religiosa cristiana y su liturgia no concuerdan con las circunstancias que condicionan las exigencias religiosas judías. De ahí la preferencia hebrea de plantas de nave única o de dos naves en la zona centroeuropea. Estas plantas sencillas permiten un espacio no disperso, sino concentrado y cerrado, y obligan a la vez a la ejecución de edificios de dimensiones y aspecto modesto.

En el sur de Europa, el tema no era muy diferente; aún coincidiendo con cristianos y musulmanes en el empleo de plantas basilicales para edificios religiosos por ejemplo, su uso, lo que da vida orgánica al edificio, construye conscientemente todo un sistema de valores y significados diametralmente opuesto al de las comunidades vecinas. Como rasgo diferenciador por ejemplo, se tiende a suprimir cualquier huella de acceso en los muros occidentales, que suscitaban la idea de un espacio-camino al modo de las iglesias.

El arte judío debe entenderse como un arte minoritario, fuertemente mediatizado por las circunstancias históricas y culturales del entorno inmediato, que contribuyeron a grandes procesos de ósmosis, pero fiel en todo momento a una tradición y entidad cultural (llámese filosofía, religión, modo de vida...) que impidió en todo momento la estabilización de la mezcla cultural.

La arquitectura de un grupo cultural no sólo está determinada por factores externos como la geografía o el clima, sino también, y en mayor medida, por el ambiente intelectual y religioso, e inequívocamente ese ambiente no es el mismo en una comunidad judía que en una comunidad cristiana, aún a pesar de gozar de un entorno relativamente común como ocurrió en la España medieval: “...*El hecho se comprueba entre los hispanojudíos y su historia arquitectónica, pues supieron desenvolver una tradición peculiar así en la construcción de sus barrios o calls, como en sus edificios civiles o religiosos...*”¹⁶

Los muros de las juderías encerraron las personas, pero con ellas también, sus modos de vida y sus maneras de pensarla y sentirla.

El descubrimiento y consideración de los valores propiamente judíos en la arquitectura es relativamente reciente. Su interés nació asociado al estudio de la sinagoga como institución¹⁷ y su reflejo en la literatura, convirtiéndose en objeto de numerosas monografías histórico-artísticas¹⁸ que venían a completar las primeras direcciones arqueológicas de Kohl y Watzinger o Sukenik¹⁹.

La idea de un edificio sinagoga como reflejo de un determinado concepto de la belleza, y matizado esencialmente por la filosofía religiosa resulta de entrada algo descabellada. Tal vez, sea debido a las escasas referencias que desde la literatura hebrea se hacen al respecto del significado de la arquitectura, de sus implicaciones simbólica. Y esta idea resulta tanto más extraña, si contamos con que la sinagoga es por encima de todo un elemento de uso inmediato que no está destinado a perdurar en sus funciones; cumple la misma función primaria que cualquier objeto de la vida cotidiana. Pero es inevitable que, de un modo u otro, ideas e imágenes como las que otros cultos vecinos imprimen a sus casas de oración penetren los

muros de la sinagoga, y la estricta funcionalidad se revista de transcendencia y expresividad, de un gusto por las formas más bellas pero desde un pensamiento y visión específicamente hebreo, ininteligibles si no se nos participa de la tradición a que responden.

Espacio y tiempo: Clasicismo y Judaísmo

La arquitectura judía inicia su revalorización mediante el contraste con aquellos programas ya definidos a los que tradicionalmente se la venía asimilando.

La oposición entre Judaísmo y tradición grecolatina, no es nueva, ni siquiera original o creada ex profeso como argumento discutible en el campo del arte. Es incluso, un lugar común que ha sido utilizado tanto a favor como en contra del reconocimiento de una personalidad propia de lo hebraico en todo terreno. Se actúa como si por contraste con la producción artística que de un modo más completo legisló sobre lo bello, el judaísmo en el arte, se invitiese también de autoridad.

La argumentación de Solomon J. Solomon²⁰ de 1901, aparecida en *The Jewish Quarterly Review*, es una de las primeras exposiciones de las razones a favor de la no existencia de un “arte judío” que se apoya en las directrices estéticas griegas para descalificar lo hebreo. La mutua atracción y repulsa que parecen sentir ambos mundos culturales, sin embargo, nos hacen pensar que frente al modelo helénico, con su “arte perfecto y pagano”, cabe aún un modelo expresivo “monoteísta” encorsetado en rígidas leyes sociales y con una misión que desempeñar: mantener viva una protesta contra el Paganismo, por cuya exuberancia no puede evitar, si embargo, sentirse atraído, un modelo del que Solomon advierte un claro reflejo en el puritanismo anglicano.

Habida cuenta de la peculiar “carencia” plástica hebrea, es tal vez en la arquitectura, el espacio moldeado, donde los puntos de unión y distanciamiento resultan más claros.

Bruno Zevi propone en un breve artículo²¹ una tesis realmente interesante acerca de los valores que el Judaísmo representa en el arte. Las ideas allí recogidas serían las siguientes:

“...El judaísmo en arte se opone a tres conceptos:

.-al Clasicismo: Porque pone el acento en el orden a priori.

.-a las Luces: Porque prometen ideas universales absolutas y absolutistas.

.-al Cubismo Analítico: Porque abstrae la materia, descompone, superpone e imbrica las formas en un proceso aparentemente dinámico, ya que no tiene en cuenta el “hacerse” de las cosas sino su montaje.

El judaísmo en arte se apoya en el anticlasicismo, en la desestructuración expresionista de la forma, rechaza los fetiches ideológicos del número de oro y celebra la relatividad, desmiente las leyes autoritarias de lo bello y escoge la irregularidad de lo verdadero y la ilegalidad. De lo que resulta que para el judaísmo, el arte no es una catarsis en el sentido mítico; y la ciencia se opone a los mitos de toda naturaleza, trascendentes o inmanentes...”

Las imágenes del mundo antiguo, las que conoció Israel en Oriente Medio, son esencialmente estáticas: tanto las imágenes de Mesopotamia o Egipto, por un lado, como las helénicas, por otro. El ideal griego simboliza el ser en el sentido absoluto, atemporal, inmutable en su perfección. Y este arte era inutilizable para transmitir el mensaje hebreo, que se movía en otros parámetros de espacio y tiempo.

Parece fácilmente comprensible que el ideal griego no sirviera para el hebreo y que éste optase tarde o temprano, por crear su modo propio de expresión en lo que a artes plásticas se refiere, como testimonian los mosaicos y las pinturas. Sin embargo, este “anticlasicismo” que se propone como característica general del arte judío, en el campo de la arquitectura, no es aplicable tal cual.

Las formas de la arquitectura no son ni mucho menos aleatorias, e Israel conoció desde su existencia el orden amorfo, atomizado y continuo de las arquitecturas mediorientales como conoció el orden cristalino y estructurado griego o latino. Y fue éste segundo, el que parece prevalecer en su arquitectura, y no tan sólo por inducción de las culturas que envolvieron o presionaron su historia, sobre todo en la Diáspora. Su propia “arquitectura revelada” como nos muestra la Biblia hace gala de ese espacio apriorísticamente ordenado y sereno, clásico.

La planta del Templo, según se desprende de los textos sagrados²², se muestra como la suma de tres espacios:

ULAM (Vestíbulo) + HEKHAL (Santo) + DEVIR (Sancta sanctorum)

Todos con idéntica anchura, 20 codos (unos 10 metros), y longitudes distintas; 10-40-20 codos respectivamente.

La relación 2:1 de las dos piezas principales Hekhal y Devir así como la forma de cuadrado perfecto del naos interior reproducen las órdenes dadas para la tienda del desierto. La silueta se definió mediante un ritmo modular, que cabe suponer basado en principios simbólicos, muy al gusto de otras formas de la arquitectura de la región y el momento, como los bit-hilani de la zona sirofenicia.

En todo caso, un ritmo que se presta al orden clásico, el mismo orden que recogen las imágenes numismáticas en sus referencias al Templo.

Un orden que nos habla de un espacio previamente limitado, concebido como un todo en sus dimensiones, finito y cerrado, concreto y orientado, con independencia de que uno de sus límites, como sucede en el espacio sinagoga, sea más mental que real, al obtenerse sólo en la prolongación hasta Jerusalén del segmento de orientación que lo articula. A la línea vertical (cielo-tierra) que une al hombre y su dios o dioses en el Próximo y Medio Oriente, Israel viene a añadir un segmento exclusivamente terrestre y horizontal. Un segmento con uno de sus extremos definido e invariable: Jerusalén. Un punto a partir del cual se rehace toda la geografía religiosa de Israel.

Jerusalén es realmente un símbolo, no es el Templo, sin el cual el Judaísmo ha podido subsistir sin problemas; no es tampoco “la santidad” estrictamente entendida de unos palmos de tierra, al modo de los templos egipcios o mesopotámicos.

Jerusalén es el símbolo de la presencia real de Dios entre su Pueblo. Jerusalén es la “shejináh” que trasciende, un concepto sin posible reducción espacial –por cuanto que Dios no tiene límites y es omnipresente– pero que sin embargo se concreta en dimensiones inteligibles para la mente humana. Del mismo modo que el agua fluye de un surtidor, la Santidad fluye en Jerusalén.

Orientar el edificio a esta ciudad y su Templo, no es sino completar un segmento abierto, cerrándolo y haciendo participar al edificio y el conjunto de fieles de esa presencia real de Dios entre su pueblo durante el acto de oración.

Clasicismo no es sólo dirección precisa, orden y módulo, y es cierto, como dice Zevi también en el artículo

antes citado, que Israel no participa del mismo concepto de “tiempo” que el mundo grecolatino, y es ese concepto diferente del tiempo lo que hace del espacio judío algo distinto, pese a usar el mismo lenguaje clásico de la armonía y el orden austero y sereno en los elementos y formas que lo componen. El tiempo, que es otra de las constantes en el arte judío, le aproxima más al manierismo y barroco. Las otras civilizaciones creen en las cosas susceptibles de perdurar, en la eternidad.

Así mientras el clasicismo griego es estático, moderado y armónico; el judío es dinámico y cambiante, sencillamente porque en el concepto judío del tiempo el presente sólo tiene cabida como mutación del pasado al futuro, el tiempo es huidizo, no algo estático, no existe el presente eterno plasmado en el momento, en el instante. El momento se vive.

En consecuencia, la arquitectura derivada del pensamiento griego habrá de basarse en el orden de las columnas, en las proporciones, en la mole, en la visión compuesta a la cual nada se puede sustraer. ni añadir. Por el contrario, la arquitectura inspirada por el pensamiento judío será orgánica, viva, modulada según las exigencias del usuario, capaz de desarrollarse, libre de imposición de formas, simetrías y perspectivas, aunque las acate, y en este sentido es anticlásica. Si por su lengua es helénico, por su acento es semita. La arquitectura tendrá valor no por su imagen sino por su uso y utilidad, por su concordancia a los esquemas perpetuados por la tradición religiosa.

Lo que a todas luces sucede aquí, es que el modo de llegar al objeto artístico ha sido distinto en ambas culturas.

La prohibición expresa de Deut. 4; 15-20, que es la antítesis del concepto mimético del arte griego, responde a un modo diferente de interrogarse por los misterios del Hombre y el Mundo, que tan decisivamente marcan el concepto de arte. Un orden de vida global y “revelado”, como el Judaísmo, no deja lugar a la pregunta; ante todo, es respuesta y exige práctica inmediata. Como apuntase M. Adler²³, Grecia se ocupará del hombre sólo después de haberse interrogado por la “phisis”, la Naturaleza. El proceso es completamente inverso entre los judíos; y sólo después de haber dado respuesta a los interrogantes humanos se dedicarán esfuerzos al conocimiento de la Naturaleza.

Así para el judío no servirá la formulación de las leyes absolutas y generales que el griego extrae de la Naturaleza y aplica al hombre. El Judaísmo ya sabe de la singularidad humana en medio de la Creación y aplicará leyes y valores específicamente humanos a su análisis del comportamiento de la Naturaleza.

Así pues, no se busca la Perfección Absoluta armonizada en un Todo Perfecto y constituido por partes perfectas en sí mismas, sino la ejemplarización de esa Perfección, que por estar medida en parámetros humanos debe contemplar la imposibilidad de lo Absoluto, lo Relativo. Como señalaba anteriormente B. Zevi, “*el arte no es una catarsis en el sentido mítico*”.

Lo que resulta inmutable en sí, no es el objeto en su perfección, sino en su concepto y uso, en su respaldo por la tradición, en su conversión en una especie de vocablo dotado de significante (materiales, formas, estructuras...) y expresión (símbolo, referencia histórica, tradición). De este modo, nos hallamos ante la justificación del empleo de un lenguaje alegórico, profundamente simbólico.

La belleza no deriva entonces de la perfecta adecuación de elementos materiales subordinados a unos principios ordenadores del mundo en su conjunto. La belleza en la arquitectura judía deriva de la perfecta adecuación entre funcionalidad y posibilidades.

MIGUEL ÁNGEL ESPINOSA VILLEGAS,
Becario de Investigación del Departamento de
Historia del Arte, Universidad de Granada.

NOTAS

1. KAUFMANN; David: *Zur Geschichte der jüdischen Handschriften*.
2. MÜLLER; Heinrich y SCHLOSSER; Julius von: *Die Haggadah von Sarajevo*. Wien; 1898.
3. GUENZBURG; David y STASSOFF; W. V.: *L'ornement hébreu*. Berlin; 1905.
4. VER SUKENIK; E. L.: *Ancient Synagogues in Palestine and Greece*. London. The British Academy. 1934.
5. Sobre este trascendente hallazgo la bibliografía es amplísima, gracias a las diferentes campañas de excavación realizadas en la zona. Los primeros trabajos eran casi meramente descriptivos. Ver por ejemplo los debidos a:
 - ROSTOVITZ; M.: *Dura Europos and its Arts*. Oxford, 1938.
 - COMTE DU MESNIL DUBUISSON: *Les peintures de la Synagogue de Doura-Europos*. 1939.
6. NAMENYI; Ernest: *L'Esprit de l'art juif*. Paris. Les Editions de Minuit. 1957. pp. 13-14.
7. BERESNIAK; Daniel (con la colaboración de Mme. S. BARAM y Mr. Erwin SPACS): *Aspects de l'art juif*. Paris. Les Presses du Temps Présent. 1960.
8. ZEVI; Bruno: "Judaïsme et conception spatiotemporelle en art" en *Dispersion et Unité* n° 14. O.S.M. Jerusalem; 1975. pp. 128-140.
9. "Table Ronde: Y a-t-il ou non un art juif" en *L'Arche*; n° 55. Paris. pp. 56-73.
10. "...C'est impossible à cause du concept philosophique du peuple juif. Il manque au départ cette nécessité plastique de représentation d'un Dieu. Donc pas de style juif. La question de forme n'étant pas essentielle chez les juifs, il n'y a pas de combat pour trouver une expression propre..."
11. BERENSON; Bernard: *Aesthetics and History*. New York. Doubleday & Co. 1954. pp. 178-179.
12. "As a matter of fact Israel through the ages has manifested nothing essentially national in the plastic arts, neither in the antiquity nor through the Middle Ages, nor to-day... In later periods Jews imitated the art of the peoples among whom they were scattered, to the pitiful extent that they made use of art at all. Even in recent years when Jews emancipated from the ghetto have taken in painting and sculpture and architecture, they have proved neither original nor in the least Jewish. I defy anyone to point out in the work of Liebermann, Pissarro, Rothenstein, Modigliani, Messel, Antokolskij, Epstein, Chagall, or Soutine, anything excepting subject matter that is specifically Jewish".
13. BERESNIAK; Daniel (con la colaboración de Mme. S. BARAM y Mr. Erwin SPACS): *Aspects...*
14. NAMENYI; Ernest: *L'Esprit...* pág. III.
15. BREFFNY; Brian de: *The Synagogue*. New York. Macmillan Publishing C^a Inc. 1978. pág. 62.
16. CANTERA BURGOS; FCO.: "España medieval: Arqueología" en *The Sephardi Heritage; Essays on the History and Cultural Contribution of the Jews of Spain and Portugal*. Vallentine Michell. London; 1971. pág. 53.
17. Ver por ejemplo:
 - ZEITLIN: "Origins of the Synagogue" en *Proceedings of the American Academy for Jewish Research*. Vol. II. pp. 72 y ss.
 - HRUBY; Kurt: "La synagogue dans la littérature rabbinique" en *L'Orient Syrien*. Vol. IX. Fasc. 4. 4^e. Trim. Le Havre; 1964. pp. 473-514.
18. Principalmente y entre muchas otras:
 - WISCHNITZER; Rachel: *The Architecture of the European Synagogue*. The Jewish Public. Society of America. Philadelphia; 5724/1964.
 - KAPLON; Uri: *The Synagogue*. Keter Books. Jerusalem; 1973.
 - BREFFNY; Brian de: *The Synagogue*. Macmillan Publishing C^a Inc. New York; 1978.
 - KRINSKY; Carol Herselle: *Synagogues of Europe; architecture; history; meaning*. Institute of Technology (MIT) Press. Cambridge. London. Massachussets; 1985.
19. -. KOHL; Heinrich y WATZINGER; Carl: *Antike Synagogen in Galilea, mit 18 Tafeln und 306 Abbildungen*. J. C. Heinrich. Leipzig; 1916.
- SUKENIK; E. L.: *Ancient Synagogues in Palestine and Greece*. The British Academy. London; 1934.
20. SOLOMON; J. Solomon: "Art and judaism". *The Jewish Quarterly Review*. 1901. July. pp. 553-566.
21. ZEVI; Bruno: "Judaïsme et conception —" pp. 128-140.
22. SED-RAJNA; Gabrielle: *L'art juif: Orient et Occident*. Paris. P.U.F. 1985. pp. 9 y ss.
23. ADLER; M.: *El mundo del Talmud*. Buenos Aires. Ed. Paidós. 1964.