

# EL FAUX-HEBREO: UN ALFABETO CON ERRORES

GABRIELA BENNER\*

**Resumo:** *O Faux-Hebreu é uma representação inexata do idioma hebreu presente na iconografia cristã europeia dos séculos VI a XVI. A principal razão é teológica. Durante o período referido, os artistas contavam com diversas fontes para a representação deste alfabeto, a maioria delas assumindo uma conotação negativa. Este artigo tem como principal objetivo assinalar estudos destacados dedicados ao tema em análise, apresentar a principal categorização iconográfica neles expostos e estabelecer a sua relação com o erro no processo criativo. As principais fontes de informação incluem os estudos de Avraham Ronen, Ruth Mellinkoff, Shalom Sabar e Ilia Rodov.*

**Palavras-chave:** *Idioma hebraico; Faux-Hebraico; Erro; Iconografia cristã.*

**Abstract:** *Faux-Hebrew is an inaccurate representation of the Hebrew language present in European Christian iconography from the 6th to the 16th centuries. The main reason is theological. In the period mentioned, artists counted on various sources for the representation of this alphabet, the majority of them translated in a negative way. This article has as main objective to highlight outstanding studies dedicated to the theme under analysis, their main categorization within the iconography associated with them, and their relationship to making mistakes in the creative process. The main information sources include the studies of Avraham Ronen, Ruth Mellinkoff, Shalom Sabar and Ilia Rodov.*

**Keywords:** *Hebrew language; Faux-Hebrew; Errors; Christian iconography.*

## INTRODUCCIÓN

La iconografía de las letras hebreas en el arte cristiano estuvo determinada esencialmente por patrones culturales de la sociedad que reflejan ideas religiosas. Dicha iconografía se ajusta a una intención artística que revela las premisas teológicas y sociales contemporáneas con respecto a la comunidad judía y el idioma más representativo de esta, el hebreo. Observamos distinciones importantes que han sido estudiadas a cabalidad por autores como Avraham Ronen<sup>1</sup>, Ruth Mellinkoff<sup>2</sup>, Shalom Sabar<sup>3</sup> e Ilia Rodov<sup>4</sup>.

Este artículo quiere hacer descubrir las estructuras presentes, especialmente en relación al error en el proceso creativo de dicho alfabeto en la iconografía y cómo este estudio puede ser de inmenso valor en el estudio de las obras de arte e incluso en el campo de la filología hebrea. En primer lugar consideramos que se evidencian distinciones sociales y teológicas. Dentro de estos contextos, son visibles las prioridades que imperan en la iconografía, lo cual nos plantea hacer observaciones y sugerencias para colocar el asunto en un lugar apropiado. Las imágenes que usamos son todas europeas. Nuestra metodología será mostrar primero un sumario de los principales estudios realizados en esta temática iconográfica, a seguir por una representación del idioma hebreo en diversas manifestaciones culturales.

---

\* Universidade do Porto, Faculdade de Letras. ggbenner@gmail.com.

<sup>1</sup> RONEN, 1989: 601-624.

<sup>2</sup> MELLINKOFF, 1988 y 1993.

<sup>3</sup> SABAR, 2008: 370-404.

<sup>4</sup> RODOV, 2013.

## 1. UNA ICONOGRAFÍA ILEGIBLE

Los estudios destacados nos encaminan en la tarea que nos proponemos para reconstruir un escenario que está lejos en el tiempo y en el espacio. Dichos trabajos han querido mostrar la variedad de diseños por parte de los artistas y su intención, en un esfuerzo por descubrir cuánto de idioma hebreo contienen las obras señaladas y como consecuencia, observar si el error que muestran es parcial o total al compararlo con el alfabeto hebreo en uso en el tiempo estudiado.

Para los propósitos de este trabajo se hará referencia a varias obras fundamentales, las cuales surgen desde la primera clasificación encontrada, la de Abraham Ronen. Las mencionadas letras hebreas, son casi todas representadas con errores parciales o totales<sup>5</sup>:

1. Faux-Escritura, una fantasía completa.
2. Inscripciones que incluyen combinaciones al azar de letras hebreas.
3. Transcripciones en letras hebreas de otros textos en latín o en otros idiomas.
4. Inscripciones con significados muy limitados.
5. Palabras, frases y textos correctos, tomados frecuentemente de fuentes obvias como la Biblia o el libro de oraciones judío.

Ruth Mellinkoff y su obra de 1993 forma parte de uno de los estudios más exhaustivos del tema. Su gran capítulo sobre las letras hebreas y el Faux-Hebreo comienza con una declaración poderosa y a la que nos subscribimos para todo este trabajo, ya que subraya las razones teológicas como fundamentales para todo el análisis. Una vez que los judíos son presentados rechazando a Cristo, su idioma pierde su primacía, dando paso, en Occidente, al latín<sup>6</sup>, el cual con el tiempo se convierte en el más importante de los tres idiomas bíblicos junto al hebreo y el griego. La clasificación del hebreo o del Faux-Hebreo, cae principalmente en tres categorías para esta autora: 1. Neutral o ambigua, 2. Ambigua o negativa y 3. Distintivamente negativa<sup>7</sup>. Para ilustrar su organización, señala la forma como aparecen las letras en la decoración de ropas de ciertas figuras en algunas pinturas, por ejemplo, con el objetivo de identificar al personaje judío y en una intención de mostrar alteridad. Las obras donde las letras aparecen como neutrales o ambiguas tienen como objetivo identificar al personaje en eventos que ocurren en lugares señalados como judíos, tales como la presentación de la Virgen o la del Niño en el Templo. Aquí las letras hebreas identifican al Sumo Sacerdote, a las Tablas de la Ley, a los bordes de los altares y a los «supuestos» altares judíos. También son identificados personajes como José de Arimatea, Nicodemo y José el esposo de María en la iconografía del Calvario. Incluso pueden señalar soldados, que se enfatizan como pertenecientes al pueblo hebreo y también algunas mujeres del Nuevo Testamento son representadas como judías gracias a las letras hebreas o faux-hebreas<sup>8</sup>, como se evidencia en el vestido de María Magdalena de Jan van Scorel, *María Magdalena*, de

---

<sup>5</sup> SCHWARTZ, 2010.

<sup>6</sup> MELLINKOFF, 1993: 97.

<sup>7</sup> MELLINKOFF, 1993: 98-100.

<sup>8</sup> MELLINKOFF, 1993: 99.

c. 1530. La autora admite que el uso positivo de las letras hebreas es más bien inusual, y hasta único, siendo un ejemplo, el vestido del *Cristo Bendiciendo* de Jacopo de Barbari de 1503 que muestra, no sólo un sentido muy positivo del uso de las letras, sino una asociación de Cristo a sus raíces judías.

No son sólo las letras separadas sino las combinaciones de las mismas las que en muchas ocasiones nos ayudan a entender el propósito de su uso y la intención artística<sup>9</sup>. En algunos casos de uso peyorativo, aparecen en los supuestos altares judíos en obras que representan a los judíos contemporáneos cometiendo actos atroces como la profanación de la hostia. Allí las letras Faux-Hebreas identifican a los judíos estigmatizados. La mayoría de las letras observadas son las que aparecen en representaciones de las Tablas de la Ley.

En el período medieval tardío, existían «listas de trajes» —indumentarias— con la intención de imitar la lengua hebrea en un contexto predominantemente estigmático. Por ejemplo, las listas para el *Drama de la Pasión* de Lucerna de 1583, son muy detalladas y contienen instrucciones para ornamentar los vestidos de los judíos bíblicos con letras algunas veces descritas en dichas listas como «hebreas» y otras veces como «judías». En el pasaje «Judíos en el Templo» se dan las siguientes instrucciones: «los judíos» deben tener sus vestidos cubiertos de letras hebreas de aluminio u otro material parecido y que se puedan pegar en su ropa con la idea de diferenciarlos de los fariseos y de los judíos ordinarios. Estos últimos también tenían que llevar letras hebreas en sus vestidos, pero más pequeñas<sup>10</sup>. La actitud irreverente al idioma hebreo se acentuaba inclusive en el intento de imitar, de manera burlona, el sonido del hebreo hablado, el idioma «judío». Aquí el error se desarrollaba desde la representación de las letras hasta el equivocado sonido del idioma. Mucho del sarcasmo era tomado de las rimas infantiles y se lograban sonidos muy similares al de los encantamientos corrientes de magia, conocidos como *incantimenta magica*. Lo importante de notar es que este Faux-Hebreo con sonido no tenía ninguna lógica o sentido, era un verdadero yerro fonético.

En otra obra pictórica, la «Natividad» de Grünewald, el orinal de la habitación no evoca ninguna asociación positiva ni ningún efecto apotropaico, según Mellinkoff. Grünewald, al pintar un recipiente para hacer las necesidades físicas con letras falsas hebreas, nos indica que esa pintura se produjo en una época cuando la sociedad censuraba a los judíos contemporáneos y se les asociaba con el excremento, especialmente en Alemania. La imagen del depósito en la recámara no es única a la obra de Grünewald. También aparece en un libro de oración holandés de c. 1380, donde un hombre desnudo, excepto por un sombrero que lo identifica como judío, está haciendo sus necesidades en un recipiente para ese fin, un orinal. Dicha imagen ilustra un fragmento de un poema holandés que reza: «Te saludo recipiente y esponja que diste de beber a Dios», y que coloca en contexto al orinal de Grünewald<sup>11</sup>. Representaciones de recipientes similares se llevarán igualmente al mundo del teatro.

Shalom Sabar<sup>12</sup> resalta que en la Edad Media, los artistas no mostraron un gran interés en insertar letras hebreas en sus obras, a menos que fuese para usarlas como burla del

<sup>9</sup> MELLINKOFF, 1993: 99.

<sup>10</sup> MELLINKOFF, 1993: 107.

<sup>11</sup> MELLINKOFF, 1988: 64-66.

<sup>12</sup> SABAR, 2008: 372.

judaísmo y de los judíos contemporáneos, especialmente en Alemania. Esto cambiará en el siglo XV cuando se incrementan las inscripciones en hebreo lo cual continuará en los siglos subsiguientes, debido al humanismo renacentista, cuando intelectuales de Italia, Alemania y más tarde incluso Holanda e Inglaterra, comienzan a mostrar un interés en el judaísmo y en su idioma ancestral. Se asociaba el conocimiento de este idioma al entendimiento cabal de las Sagradas Escrituras e incluso de la cultura del Israel antiguo. Los humanistas italianos mostraron especial interés en el hebreo, conjuntamente con el latín y el griego, ya que era uno de los tres idiomas del mundo cultural de la antigüedad que estaban obligados a comprender y a emular. Mas no sólo los humanistas, sino también los artistas italianos se vieron atraídos por la idea de complementar sus obras con figuras e historias del Antiguo y el Nuevo Testamento con inscripciones que aparentemente mostraban el tiempo y el lugar donde los eventos originales se habían desarrollado. La mayoría de los artistas no se tomaban mucho trabajo en dibujar las letras hebreas, y Sabar hace una división de seis niveles en relación a la competencia y al error en el proceso creativo del alfabeto, las cuales son: 1. Faux-Hebreo, en el cual una imitación de las letras hebreas, como mucho, se aproxima a los reales caracteres. 2. Escritura hebrea sin sentido, esto es, caracteres reales copiados sin ninguna intención de crear palabras con un propósito. 3. Escritura parcialmente con sentido. Aquí las letras hebreas forman palabras reales pero contienen errores variados en su construcción, como por ejemplo las letras parecidas que se confunden. 4. Inscripciones correctas y con sentido, basadas principalmente en textos bien conocidos y usualmente impresos, sacados en su mayoría del Antiguo y del Nuevo Testamento. 5. Traducciones correctas y con sentido, en donde los textos autoritativos, por lo general en latín o griego, son traducidos supuestamente en hebreo antiguo. 6. Inscripciones originales y con sentido, que parecen ser textos creados especialmente para la obra de arte en cuestión<sup>13</sup>. El autor se pregunta si estos desarrollos pudieran acaso dar testimonio de las relaciones entre cristianos y judíos locales y de ser así, que clase de judíos podrían haber sido: ¿rabinos, académicos, escribas profesionales, convertidos? ¿Cuáles serían las diferencias entre las diversas comunidades judías de Europa involucradas en semejantes intercambios? Por ejemplo, ¿acaso los judíos italianos eran más propensos a colaborar con los artistas que los alemanes? ¿Cómo se relacionaban las inscripciones señaladas con los textos rabínicos en manuscritos o con los libros impresos en hebreo?<sup>14</sup> ¿Hubo alguna intención por parte de los artistas de no representar las letras hebreas con tan distanciados errores? ¿O era la intención precisamente la de dibujar las letras hebras con errores tan definidos? Tales consideraciones nos ayudan a comprender cómo pudieron ser tratados los temas judíos en las obras de arte cristianas y el proceso creativo del Faux-Hebreo en particular.

El último análisis que presentamos es el de Ilia Rodov, quien se ocupa desde los orígenes de las escrituras hebreas en el arte, que él sitúa desde el siglo VI en los mosaicos del coro de San Vitale en Roma en filas de letras ilegibles, «a manera de imitación del hebreo» y atribuidas a las palabras del profeta Jeremías, en una iconografía que asocia dicho texto al

<sup>13</sup> SABAR, 2008: 375-376.

<sup>14</sup> SABAR, 2008: 375-376.

del evangelista Mateo. El autor presenta una correlación de los usos del hebreo en el arte con ejemplos como los *Salterios* de Hastieres, el de la Abadía de Amesbury, *El Vaso con lirio* de Robert Campin, el *San Jerónimo sanando al león* de Alberto Durero, el *Título de la Cruz* de Georg Glockendon y el *Profeta Isaías* de Rafael, entre otros.

Destaca que la escritura hebrea es un caso distintivo de signos escritos en imágenes figurativas destinadas a un público cristiano que en su mayoría no puede leer hebreo, ni siquiera los artistas mismos y por lo tanto de lo que se trataba era imitar o copiar las letras de dicho idioma, no era siempre de la misma manera y algunas veces para sólo reflejar caracteres indiferenciados, lo cual producía diseños casi siempre errados. En el caso de que se tratase de hebreo auténtico, era gracias al consejo de hebraístas cristianos, de convertidos al judaísmo o de judíos reales<sup>15</sup>. Independientemente de cuán legible o ilegible fuesen las palabras y frases en las obras, llevaban consigo connotaciones simbólicas derivadas de la percepción cristiana ambivalente acerca del idioma hebreo que era, mismo tiempo, el idioma sagrado de las Escrituras, del pueblo histórico de Israel y de la Tierra Santa bíblica. Era visto como un idioma exótico, codiciado e incluso relacionado a supuestos poderes mágicos. Incluso, agrega, el idioma aparece valorado por los artistas cristianos como una reliquia dentro del contexto de la Pasión según Lucas 23.38 y Juan 19.19-20 donde la frase «Jesús de Nazaret Rey de los judíos», aparece escrita en hebreo, griego y latín en el *titulus crucis*, el título de la cruz. La escritura hebrea en el arte cristiano, gracias a los hebraístas cristianos<sup>16</sup> llegó a formar parte de las polémicas entre cristianos y judíos. Como una regla, el «idioma antiguo de los hebreos» fue adoptado en el arte y en la teología para reforzar la interpretación cristológica de las Escrituras hebreas, la cual estaba dirigida a los cristianos que dudaban, más que a los judíos. Gracias al desarrollo teológico cristiano, el latín consigue heredar el estatus sagrado del idioma hebreo, siguiendo los aportes de Lenowitz<sup>17</sup>.

## 2. FUENTE DE INSPIRACIÓN DE LOS ARTISTAS

Cristopher Wood<sup>18</sup>, esclarece el asunto para los siglos XV y XVI. Con respecto a los comienzos del siglo XVI, los alfabetos extranjeros habían sido reducidos a un código binario por un lado y por el otro a una reacción a la idea sobre la forma, que pudiera estarse moviendo libremente entre el tiempo y el espacio. Ni los eruditos ni los impresores estaban dispuestos a enfrentar el inmenso problema de la relatividad de los idiomas y de los pueblos, especialmente en una era de viajes, exploraciones y descubrimientos. Escogieron reducir y hacer un estándar de todos los alfabetos del mundo, entre ellos el hebreo. Los artistas anteriores

<sup>15</sup> RODOV, 2013: 1.

<sup>16</sup> El hebraísmo cristiano, hizo enormes progresos en las primeras décadas del siglo dieciséis cuando se establecieron cátedras universitarias para el estudio del hebreo en diversas universidades europeas. Con el tiempo se estudiaron también disciplinas judías como la Biblia, el Talmud y la literatura rabínica. Las artes visuales se beneficiaron de estos desarrollos desde comienzos del siglo dieciséis, ver SABAR, 2008: 372-373. La aparición de la imprenta hebrea en el último cuarto del siglo quince ayudaron a la diseminación de la escritura hebrea de una manera sin precedentes. Gracias al Hebraísmo Cristiano, las citas en el idioma resultaban cada vez más largas y correctas además de frases originales en el arte del Renacimiento. La obra de madera de Alberto Durero *San Jerónimo curando al león* de 1492 es un ejemplo. Allí se muestra La Biblia abierta en Génesis 1:1 y sirve como fuente para las biblias de San Jerónimo en latín Vulgata y en griego. Ver RODOV, 2013: 1.

<sup>17</sup> RODOV, 2013: 3.

<sup>18</sup> WOOD, 2008: 278.

al siglo XV, por el contrario, habían tratado de meter al mundo en sus cuadros, dibujando letras extrañas en sus narrativas sagradas, ya fuese en tableros, en altares o en bordes de vestidos. Los modelos del alfabeto hebreo podían haber sido encontrados en libros o en lápidas de cementerio. Aquellas letras o palabras que no tuviesen ningún significado, en realidad implicaban «*el otro*». Sí, porque ya no se trataba sólo de la representación de un idioma aislado, sino de un pueblo, indescifrable, con costumbres incomprensibles y poseedores de un mundo repleto de códigos inescrutables. Según Wood, los alfabetos a la manera oriental creaban una distancia a propósito y un sentido de alivio y mancomunidad entre los que observaban semejantes alfabetos extranjeros. No era el hebreo y sus sistemas de escritura el que se representaba, sino una pintura, una imagen distorsionada del mismo, un error a la final. Los pintores recreaban el efecto de una escritura ilegible. Para los que no podían leer, todo lenguaje opaco era igual, fuese hebreo, latín, griego o árabe.

En la obra de arte no se ofrecía ninguna ayuda para decodificar las culturas y los misterios de los pueblos: no, estaban pintados sin ninguna explicación, a no ser por las mismas escenas que representaban. El arte con lenguajes extraños no ofrecía explicación alguna del por qué el uso tales letras<sup>19</sup>. Wood afirma que letras reales hebreas no aparecen en la pintura europea hasta comienzos del siglo XV. Hasta entonces, la representación visual del hebreo es mayoritariamente un desacierto, un yerro, una carencia, una omisión, bien sea parcial o total, lo cual concuerda con los autores hasta ahora mencionados. Existían además afirmaciones de una supuesta alianza natural entre los judíos y el Anticristo que incluía la noción de que el idioma hebreo era un lenguaje secreto que permitiría al Anticristo y a «sus judíos» comunicarse cuando el tiempo llegara para derrocar a la Cristiandad, como se registra en *Travels of Sir John Mandeville* del siglo XIV<sup>20</sup>. A partir del siglo XV, inscripciones en hebreo o Faux-Hebreo son comunes en pinturas alemanas, como por ejemplo las de Hans Holbein el Viejo, en la *Madonna y Niño*.

### 3. UN ALFABETO CON ERRORES

Los anteriores estudios nos permiten conocer la discrepancia del uso del idioma hebreo y la percepción limitada del mismo por parte de los artistas. Al mismo tiempo, autores judíos desarrollan poemas y literatura profana o sagrada en el idioma hebreo. Pareciera, que, de forma paralela, por espacio de siglos, corren dos idiomas «hebreos» muy diferentes. Uno, en el arte, como en sombra, como quebrado, una errata, a veces imposible de leer, como hemos venido señalando y que hemos denominado Faux-Hebreo.

El otro idioma hebreo, en trabajos escritos, es portador de aquellos mensajes con los cuales un idioma puede representar los pensamientos más audaces y elevados de una cultura. Como ejemplo, presentamos una traducción al inglés de una breve muestra de dos poetas sefarditas que escribían en hebreo, uno nacido en Tudela, Avraham Ibn Ezra<sup>21</sup> y el segundo nacido en Lisboa, Moshe Ibn Habib.

<sup>19</sup> WOOD, 2008: 278, 279.

<sup>20</sup> HIGGS, 2016: 80.

<sup>21</sup> Avraham Ibn Ezra [c.1093 – c. 1167], nacido en Tudela, y considerado un poeta mayor de la Era Dorada Hispano-Hebrea,

De la *Elegía a Andalucía*, un extracto del poema de Ibn Ezra:

*For Sijilmása I grow in distress —  
City of sages whose Light barred darkness —  
Its pillar of Talmud was toppled and broken;  
Its Mishnah was trampled, cursed, and crushed.  
The upright were slaughtered and no one was spared.  
Fez was razed and its brethren butchered.  
Telmesen 's splendor shines no more.  
For Meknes and Cueta my cry is bitter.  
For Der 'a I put on sackcloth and mourn:  
Their blood, on the Sabbath, was spilled like water.*

De Ibn Habib, tenemos los siguientes versos:

*I came to make account for my soul  
And see if its merit outweigh its debt —  
But panic struck me when from the figure  
There shot forth only flames of regret.<sup>22</sup>*

Aunque se trata de traducciones desde el hebreo, podemos apreciar el nivel de complejidad lingüístico y psicológico que transmiten dichos versos.

El idioma hebreo, fuera de los círculos judíos, no presentará un gran interés ni para los exégetas ni para los artistas antes del siglo XV, a excepción de Nicolás de Lira en el norte de Francia y de Giotto en Italia con sus respectivas obras del «*Postilla litteralis*» y la «*Croce*». En ese período tan amplio, no se encuentra la representación fidedigna del hebreo en ninguna obra del arte europeo. Nicolás de Lira, uno de los exégetas más destacados de finales de la Edad Media, fue por mucho tiempo considerado judío converso debido a sus conocimientos del idioma hebreo y la estima que tenía por la literatura rabínica, especialmente los escritos del rabino Salomón Ben Isaac (1040-1105), hecho que ha sido desmentido por las investigaciones recientes, según Wagendorfer<sup>23</sup>. Se desconoce de dónde pudo conocer el idioma hebreo aunque existe la posibilidad que haya asistido a una escuela judía en Évreux, cerca de Lira, cuna de un centro de exégesis judía donde impartieron clases los «grandes de Évreux», los hermanos Ben Schneur: Samuel, Moisés e Isaac. Su obra *Postilla Litteralis*,

---

quien en su lamento por la judería andaluza, se refiere a las calamidades que le han acontecido a las ciudades de Lucena, Sevilla, Córdoba, Jaén, Mallorca, Málaga, Almería, Sijilmása, desde el martirio que lleva a las lágrimas por el ataque a sus cuerpos físicos y a sus obras mezclando ironía y humor, ha podido sentir la amenaza tanto de los almorávides como de los almohades lo cual hizo que partiera con temor hacia Italia y se llamaba a sí mismo Avraham HaSefaradi (Avraham el Sefaradita) siendo su obra, escrita en hebreo, compuesta de material sobre matemática, astronomía, filosofía, poesía, filología y traducciones del árabe sobre medicina, física y las ciencias naturales y comentarios bíblicos. Las dos poesías son traducciones del hebreo. Ver COLE, 2007: 173, 174.

<sup>22</sup> Moshe Ibn Habib, del siglo XV, es un portugués-hebreo, conocido especialmente por ser gramático y filósofo. ver COLE, 2007: 331. Nacido en Lisboa, en algún momento no registrado partió para Italia mucho antes de la expulsión de 1497, donde, empobrecido por las circunstancias, se establece en diversas ciudades italianas como Bitonto, Nápoles y Otranto. Su obra demuestra la práctica prosódica del período y se sentía a gusto discutiendo tres (verso sacro, poesía de reprensión y poesía de guía moral) de las seis tipos de poesía que entendía haber existido previamente.

<sup>23</sup> WAGENDORFER, 2015: 254-257.

gozó de gran popularidad y no fue menos controversial, y que como su mismo nombre lo indica, es una interpretación literal del texto bíblico, una novedad, ya que en la Edad Media nunca se enfatizaba el sentido literal de la Biblia sino más bien se prefería la alegoría y lo espiritual. Para De Lira era importante el sentido literal del texto y su estudio se realizó desde los textos originales hebreos<sup>24</sup>.

La lengua hebrea, se encuentra falsamente representada durante siglos, en un estado que se puede describir como de desconocimiento o desinterés, por parte de los eruditos, teólogos, exégetas y artistas. La representación del idioma hebreo estaba circunscrita a servir de ejemplo espiritual, nunca literal, en la literatura cristiana, o de ser trazada con esbozos indescifrables e incompletos para expresar la idea de que el idioma había sido sobrepasado por el griego y especialmente por el latín, aunque seguía teniendo su función didáctica, tanto en la literatura como en el arte. El hebreo, manejado o interpretado por personas fuera del círculo judío corría el riesgo de convertirse en una mala traducción o tan sólo en una aproximación errada. Una letra mal escrita, una palabra incoherente, una frase correcta en un contexto equivocado. A todo esto se expuso la lengua hebrea en el arte, a una incorrecta o incompleta representación.

Aparte de las razones expuestas para la representación del idioma hebreo en el arte, los artistas pudieron también enfrentarse a otras dificultades, en este caso exclusivamente ejecutivas, como ha sido señalado por Bryson<sup>25</sup>, obstáculos relacionados con el tratar de representar lo que existía fuera de la obra de arte, en este caso un alfabeto prácticamente desconocido. Si la imagen servía para aproximar una realidad, la del idioma hebreo en este caso y en toda la plenitud de su significado, lo haría según las apariencias de un origen plenario<sup>26</sup>. La representación «realista» del idioma en cuestión sería entonces una coincidencia entre la misma y aquella que la sociedad en particular proponía y asumía como la realidad, compuesta por códigos de conducta, leyes, psicología, maneras sociales, vestidos y gestos. Todas aquellas normas que gobiernan la postura de los seres humanos hacia sus particulares ambientes históricos particulares, creando por ende un constructo en la pintura<sup>27</sup>.

## CONCLUSIÓN

El Faux-Hebreo se revela, según este estudio, como una escritura de fantasía completa o formada por combinaciones realizadas al azar que ofrecen significados muy limitados, sea en forma de frases, palabras o letras sueltas de forma escrita y sonora. Las fuentes son el mismo idioma original donde resaltan los diseños creativos por los artistas. Cualquiera que fuese la representación, en pinturas o en decoración de ropas, tiene un objetivo pedagógico teológico, de mostrar una censura o una indiferencia al idioma hebreo, el cual había perdido su primacía frente al latín y al griego. Se destaca el poco interés en ofrecer aclaración de los significados de las letras o de los textos, dejándonos sin muchas muestras del uso del idioma

<sup>24</sup> WAGENDORFER, 2015: 257.

<sup>25</sup> BRYSON, 1983: 3.

<sup>26</sup> BRYSON, 1983: 4.

<sup>27</sup> BRYSON, 1983: 13-16, 31.

hebreo en el arte cristiano hasta el siglo XV y como se ha demostrado, de manera incompleta e insatisfactoria, con un marcado resultado de errores en su diseño y representación.

Al presentar una pequeña muestra de poesía de autores sefarditas, uno tudelano y el otro lisboeta, hemos querido ofrecer la evidencia de lo distanciado que se encontraba el idioma hebreo en la percepción artística y exegetica. La expresión literaria de estos emigrantes sefarditas a Italia, que vivieron en épocas muy diferentes, resaltan el inmenso abismo en el tiempo entre dos idiomas «hebreos». Uno, el real, llevado hasta los confines del continente europeo, en expresiones poéticas de variable sutileza y el otro, un imaginario interesante, con omisiones importantes tanto en su expresión artística como en su reproducción sonora, el Faux-Hebreo. El estudio presentado sirve para entender mejor cómo el análisis de los errores en la representación de un idioma, llega a ser de gran utilidad en el campo de la historia del arte y en este caso particular en el de la filología hebrea también.

## BIBLIOGRAFÍA

- BRYSON, Norman (1983) — *Vision and Painting: The Logic of the Gaze*. London: Macmillan.
- COLE, Peter (2007) — *The Dream of the Poem: Hebrew Poetry from Muslim and Christian Spain 950 - 1492*, Princeton: Princeton University Press.
- HIGGS STRICKLAND, Debra (2016) — *The Epiphany of Hieronymus Bosch - Imagining Antichrist and Others from the Middle Ages to the Reformation*. Turnhout: Brepols.
- MELLINKOFF, Ruth (1988) — *The Devil at Isenheim: Reflections of Popular Belief in Grunewald's Altarpiece*. Los Angeles: University of California Press.
- \_\_\_\_ (1993) — *Outcasts: Signs of otherness in Northern European Art of the late Middle Ages*. Los Angeles: University of California Press.
- RODOV, Ilia (2013) — *Hebrew Script in Christian Art, 2013*. Disponible en <[https://www.academia.edu/469452/Ilia\\_Rodov\\_Hebrew\\_Script\\_in\\_Christian\\_Art\\_](https://www.academia.edu/469452/Ilia_Rodov_Hebrew_Script_in_Christian_Art_)>. [Consultado el 30.05.2017].
- RONEN, Avraham (1989) — *Iscrizione ebraiche nell' arte italiana del Quattrocento* en *Studi di storia dell' arte sul medioevo e il rinascimento. Atti del Convegno internazionale Arezzo — Firenze*, vol. 2.
- SABAR, Shalom (2008) — *Between Calvinists and Jews: Hebrew Script in Rembrandt's Art*. In MERBACK, Mitchell, ed. — *Beyond the Yellow Badge: Anti-Judaism and Anti-Semitism in Medieval and Early Modern Visual Culture*. Boston: Brill.
- SCHWARTZ, Gary (2010) — *Pseudo - Semitism, Art History from Holland: Jewish Subjects*. Disponible en <<http://www.garyschwartzarthistorian.nl/309-pseudo-semitism/>>. [Consultado el 20-05-2017].
- WAGENDORFER, Martin (2015) — *Nicolás de Lira, Postilla litteralis*. In FINGERNAGEL, Andreas, ed. — *El libro de las Biblias: las biblias iluminadas más bellas de la Edad Media*. Colonia: Taschen.
- WOOD, Christopher (2008) — *Forgery, Replica, Fiction: Temporalities of German Renaissance Art*. Chicago: The University of Chicago Press.

