



Scrierea este exoterică prin definiție. Scrierea nu ascunde nimic. Scrierea este rezultatul unui gest care comunică totul, fie că acest tot este ceva din afară, fie că acest tot este ceva dinlăuntru. Când scrierea este reprezentată ea însăși în arte vizuale, literele sunt acolo pentru a arăta cum întregul poate fi conținut în ceva ce este mai mic decât el însuși și apoi revărsat în afară. Lucrarea Lindei Saskia-Menczel atrage privirea asupra înscrisurilor ebraice din opere de artă consacrate, ca asupra unor elemente care unesc reprezentările lucrurilor, le împletesc semnificațiile și le subliniază sensurile deschise spre privitor. Concluziile autoarei: acolo unde cărțile vindecă, imaginile te reînvață să citești cerul nou și pământul nou.

Pr. Conf. Dr. Constantin Jinga

Cartea Lindei Saskia Menczel e mai degrabă o turnare în bronzul gândirii firidelor interdisciplinare care împlinesc teologia și epistemologia Artei. Un soi anume de cunoaștere - care, vă asigur nu e legat doar de fondul genetic al autoarei - născut din coborârea în lume a unei culturi a formelor cu fond remarcabile ne face martori la o teză-mărturie asupra ebraismului activ în artefactul gândirii moderne. Dintre multele lucrări care construiesc punți de cunoaștere, aceasta, a Lindei Saskia redă filozofiei artei românești un orizont de care s-a depărtat, culmea, prin depărtarea de creștinismul primar. E interesant cum autoarea deschide un soi de atlas anatomic asupra trupului tainic al Bisericii fără a propune o imagistică grosieră ci firele de lumină care unesc arta cu Cerul, cu Stăpânul Cerului, Izvor al Frumuseții. Dintâi i-am văzut lucrările în cel mai de preț spațiu expozițional: casa sa și zâmbetul său. Apoi, ca să înțeleg, m-am apucat de citit și de reînvațat cum cuvintele pot naște forme și pot media conținuturi. Sper să descoperiți în cartea acesta, teza sa de doctorat, onorantă mărturie că se pot scrie teze remarcabile și la noi, fundamentele unei re-catehizări de Duh, acel ruah care suflă precum vântul și ridică din țărână sferile de cromatică îngerească, lacrimile fierbinți ale prăznuirii pocăinței care le face pe toate curate. Parcurgându-i manuscrisul m-am reîntors în marea Școală a învățării Tainei lui Dumnezeu. Și merită, mă bucură, mă odihnește cu bucuria redescoperirii Frumuseții care mântuie lumea.

Pr. Prof. Univ. Dr. Constantin Necula

ISBN: 978-973-125-993-2



euw

Linda-Saskia Menczel

De la literă la Cuvânt



Linda-Saskia Menczel

De la literă la Cuvânt

înscrisuri ebraice în arta europeană
cu tematică creștină

IBLIOTECA DE ERETARE

euw

BIBLIOTECA DE CERCETARE

SERIA ARTE VIZUALE

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României

MENCZEL, LINDA SASKIA

De la literă la Cuvânt : inscripții ebraice în arta europeană cu tematică creștină / Linda-Saskia Menczel. - Timișoara : Editura

Universității de Vest, 2023

ISBN 978-973-125-993-2

73

Imaginea de pe copertă: Bruschi Domenico, 1840-1910, *Bunavestire*, Catedrala Sfântului Pavel, Mdina, Malta, prin amabilitatea dr. Edgar Vella.

Editor: Marilena Tudor

Tehnoredactare: Liliana Olaru

© 2023 Editura Universității de Vest din Timișoara pentru prezenta ediție

Editura Universității de Vest din Timișoara

Calea Bogdăneștilor nr. 32A

300389, Timișoara

E-mail: editura@e-uvt.ro

Tel.: +40 - 256 592 681

LINDA-SASKIA MENCZEL

De la literă la Cuvânt

*Inscripții ebraice în arta europeană
cu tematică creștină*

Cuvânt-înainte de Cristian Ungureanu



Editura Universității de Vest din Timișoara

2023

CUPRINS

CUVÂNT-ÎNAINTE	7
ARGUMENT	11
1. SCRIEREA EBRAICĂ ÎN ARTA EUROPEANĂ – ÎN ATENȚIA COMUNI- TĂȚII ACADEMICE	15
1.1 Note asupra textului	19
2. EBRAISMUL CREȘTIN – O PUNTE ÎNTRE RELIGII	21
3. LAȘON HAKODEȘ – ÎN CĂUTAREA LIMBII DIVINE	47
3.1 Ebraica: O limbă – două istorii	51
3.2 Literele în Cabala – creatoare de lumi	60
3.3 Ebraica – o limbă încifrată	65
4. EBRAICA ÎN ARTELE VIZUALE ALE EUROPEI CREȘTINE	71
4.1 Rolul inscripțiilor în artele vizuale	71
4.1.1 Arta tipografică	78
4.2 Inscripții sau pseudo-inscripții	83
4.2.1 Broderia veșmintelor sau inscripțiile ascunse	89
4.3 Clasificarea obiectivelor inscripțiilor ebraice în arta europeană	100
4.3.1 Încifrarea lucrării	102
4.3.2 Simbol al erudiției	113
4.3.3 Realismul scenei: <i>Titulus Crucis</i>	133
4.3.4 Punte interconfesională: <i>Tetragramatonul</i>	171
4.4 Clasificarea inscripțiilor ebraice în arta vizuală din Europa Creștină după criteriul acurateței textului	198
4.4.1 Pseudo scriere – litere asemănătoare caracterelor limbii ebraice sau cu trimitere la acestea	204

4.4.2 Inscripții care includ combinații aleatorii de litere ebraice scrise corect și semne sau litere din alte alfabete sau înșiruiți de litere scrise corect, însă fără a forma cuvinte.....	211
4.4.3 Cuvinte, fraze și texte parțial corecte	222
4.4.4 Cuvinte, fraze și texte corecte, preluate din surse evidente, cum ar fi <i>Biblia</i> , texte cabalistice, cărți de rugăciuni și texte proprii artistului sau comanditarului	233
4.4.5 Transliterări în ebraică sau din ebraică.....	245
4.4.6 Titluri, denumiri, nume, semnături.....	253
4.5. Clasificarea inscripțiilor ebraice după ocurența temelor principale.....	258
4.5.1 Cei doi frați: Moșe și Aaron	261
4.5.1.1 Tablele Legii	265
4.5.1.2 Veșmântul sacerdotal	273
4.5.2 Profeții	276
4.5.3 Intrarea Maicii Domnului în Templu/Prezentarea la Templu.....	284
4.5.4 Prezentarea lui Iisus la Templu.....	287
4.5.5 Iisus la 12 ani.....	291
4.5.6 Femeia adulteră	299
CONCLUZII	306
BIBLIOGRAFIE.....	309
LISTA ILUSTRAȚIILOR	322
GLOSAR ARTIȘTI.....	355



CUVÂNT ÎNAINTE

Studiul realizat de către d-na Linda-Saskia Menczel se dovedește a fi una dintre cele mai originale și binevenite demersuri de cercetare doctorală pe care le-am parcurs și recenzat. Consider că este originală, pentru că explorează problematici multiple ale aceluși teritoriu de graniță dintre cultura și spiritualitatea ebraică și cea creștină, aspecte care, în mod direct sau indirect, au condiționat masiv dezvoltarea tuturor palierelelor vieții culturale, sociale, cât și artistice ale continentului european. Chiar dacă reprezintă o nișă specifică, tematica declarată a cercetării sale doctorale se dovedește a fi nu doar originală și curajoasă, ci și necesară, în contextul bibliografic al artelor vizuale contemporane (și nu numai), întrucât ne oferă trasee metodologice multiple și foarte valoroase privind investigarea relațiilor de directă determinare dintre cele două mari tradiții spirituale ale Europei, oferind cercetătorilor și artiștilor vizuali o bogată și complexă gamă de procedee de observare, structurare și interpretare a datelor, într-o perspectivă extinsă, de tip transdisciplinar.

Chiar din argumentul tezei, doamna Linda-Saskia Menczel ne atrage atenția că procedeele inserării unor litere sau cuvinte în alcătuirea unor opere de artă vizuală este o practică răspândită constant în întreaga istorie a artelor, inclusiv în arta contemporană, și că acesta este un prim și relevant motiv al alegerii tematicii sale de cercetare. Prezența literelor, a cuvintelor sau a unor texte se dovedește a fi un limbaj complementar celor consacrate

ale artelor vizuale și care a permis transmiterea unor mesaje cu multiple conotații, mai mult sau mai puțin accesibile înțelegerii imediate a privitorului. Autoarea subliniază faptul că limba ebraică, una dintre limbile sacre ale umanității, prezintă o multitudine de caracteristici speciale, care se pretează la diferite niveluri de înțelegere și interpretare, specifice atât teritoriului esoteric cât și al celui exoteric de manifestare a tradiției spirituale iudaice. Ea a urmărit de-a lungul tezei să extragă sistematic o lungă serie de opere ale unor mari artiști europeni, care au inserat în operele lor elemente ale alfabetului iudaic sau cuvinte, propoziții ori fragmente din diferite texte, artiști precum: Rembrandt, Holbein, Van Eyck, Rubens, El Greco, Poussin sau Tissot, pentru a ajunge în zona modernității și, ulterior, a artelor contemporane, unde, iarăși, aduce precizări metodologice și critice, temeinic analizate și argumentate.

Privind motivul interesului marilor artiști europeni pentru astfel de preocupări, cu un bine determinat rol simbolic, Linda-Saskia Menczel afirmă că „Existența temelor creștine alături de litere, texte sau pseudo scrieri ebraice conținute de arta europeană este dovada unei colaborări vii între un artist din spațiul creștin cu un scrib, un colaborator sau un text-sursă din lumea iudaică, dar și a promovării acestei asocieri de către unii dintre comanditarii lucrărilor, majoritatea persoane emblematice din epoca Renașterii.” (pag. 1) Acest fenomen atestă, afirmă autoarea, parafrazându-l pe teoreticianul Cecil Roth, că în Renașterea italiană a fost generat un puternic fenomen de sinteză între creștinism și iudaism, ce a rămas doar o speranță neîmplinită, chiar dacă principiile și valorile umaniștilor italieni au fost mereu omagiate de-a lungul veacurilor ce au urmat, până în vremurile actuale.

Ea și-a propus un fascinant demers de arheologie culturală, prin care să scoată la iveală momentul istoric și cauzele apariției acestor inscripții ebraice în operele de artă europene, în contextul dezvoltării epocii ebraismului creștin, începând cu secolul al XV-lea. Sunt invocate caracterul sacru și unicitatea structurală a acestei limbi, aspecte care au fascinat în egală măsură pe învățații evrei și pe cei creștini, generând un remarcabil spirit al fraternității între cele două religii distincte, dar cu origine comună.

Limba ebraică, argumentează sistematic Linda-Saskia Menczel pe parcursul întregii sale cercetări, a stârnit interes atât din punct de vedere lingvistic, cât și din cel al bogatelor valențe mistice și metafizice pe care

ea le conține și le dezvoltă, pe multiple niveluri de interpretare. Caracterul sacru și complexitatea multidimensională a limbii, culturii și spiritualității ebraice i-au conferit mereu o aură de profund mister, în mediile teologice și artistice europene din epoca menționată și ecouri ale acestei fascinații se regăsesc până astăzi, chiar dacă nu mai reprezintă un centru de interes practic pentru artiștii vizuali contemporani.

Pe parcursul tezei, autoarea propune analiza unui impresionant număr de studii de caz, pentru a pune în evidență amploarea și semnificațiile multiple ale prezenței acestor litere, cuvinte sau texte din limba și cultura ebraică în contextul operelor de artă europene, fenomen care s-a dezvoltat consistent odată cu înflorirea umanismului, dispărând apoi gradual, pentru a renaște în secolul XX. Conținutul, autenticitatea, corectitudinea și rolul acestor interstii textuale fac obiectul unei minuțioase analize în contextul tezei. Se menționează că aceste inserții textuale au, uneori, un scop pedagogic menit să sublinieze filiația dintre cele două mari tradiții și religii abrahamice, dar sunt și o formă de etalare a erudiției artistului sau a comanditarului.

Întâlnirea providențială dintre propriile origini ebraice și structura intelectuală și culturală complexă și extinsă, de factură și orientare metodologică transdisciplinară, i-au permis să depășească, cu sfială, curiozitate, seriozitate și naturalețe, granițele doctrine rigide ale propriei religii genealogice, pentru a explora, în egală măsură, dimensiunea metafizică, cvasi volatilă și aparent paradoxală, a creștinismului – ce se dovedește a fi, și în logica dezvoltării acestei teze, tot o „oglindire” providențială a tradiției veterotestamentare.

Prof.univ.dr. Cristian Ungureanu



ARGUMENT

Încifrarea operei de artă prin inscripții simbolice esoterice sau exotice beneficiază în contemporaneitate de o hermeneutică specializată, deoarece nevoia de înnobilare a reprezentării naturaliste sau abstracte, cu sensuri profunde, filozofice, mistice, ludice, sau comentarii sociale, care operează cu un limbaj complementar celui plastic, este răspândită în întreaga istorie a artei.

În această analiză voi face referire la o nișă îngustă a artelor vizuale, care se suprapune în mare parte peste dezvoltarea umanismului european, și care a fost presărată cu inscripții ebraice, o limbă aproape necunoscută continentului european, în mare parte analfabet și antisemit. Am ales studiul acestor inscripții căutând un corespondent istoric pentru preocupările mele din ultimii douăzeci de ani, atât ca tematică cât și ca utilizare a limbii ebraice, o limbă cu valențe deosebite. Atunci când am pornit această cercetare nu m-am așteptat să găsesc atâtea suflete înrudite. Sunt, totuși, în compania selectă a unor artiști ca: Rembrandt, Holbein, Van Eyck, Rubens sau El Greco, care au folosit inscripțiile ebraice în operele lor, cât și a lui Poussin sau Tissot al căror studiu complementar expresiei vizuale, prin cercetări laborioase de ebraistică, a îmbogățit mesajul estetic.

Existența temelor creștine alături de litere, texte sau pseudo scrieri ebraice conținute de arta europeană este dovada unei colaborări vii între un artist din spațiul creștin cu un scrib, un colaborator sau un text-sursă din lumea iudaică, dar și a promovării acestei asocieri de către unii dintre

comaditarii lucrărilor, majoritatea persoane emblematice din epoca Renașterii. Cecil Roth afirmă că în Renașterea italiană găsim un fenomen unic al unei sinteze între creștinism și iudaism, care în lumea de astăzi rămâne pentru mulți doar o speranță ne-împlinită.¹ Într-o lume modernă, puternic globalizată, apar curente naționaliste, ideologii radicale, oamenii se simt tot mai deconectați unii de alții. Reaparitia antisemitismului sau a formelor contemporane de *apartheid* determină (paradoxal) omagierea valorilor tolerante și inclusive, practicate de o serie de umaniști acum cinci secole, într-un mediu deosebit de ostil alterității.

Voi expune geneza acestor inscripții și interesul prezentat de limba ebraică, începând cu epoca ebraismului creștin din Europa secolului XV. Unicitatea limbii ebraice și caracterul ei sacru au fost dezbătute atât de către învățații evrei, cât și de către creștini, determinând o fraternitate sau cel puțin o apropiere între cele două religii abrahamice, rar întâlnită pe alte paliere cultural-teologice. Din acest motiv, ebraica a fost analizată atât din punct de vedere lingvistic cât și mistic, cele două interpretări având zone de confluență care fac din această limbă un subiect de studiu pentru teologi, lingviști, mistici și artiști deopotrivă. Voi aminti câteva dintre aceste zone de confluență care au reprezentat un interes pentru artiștii vizuali.

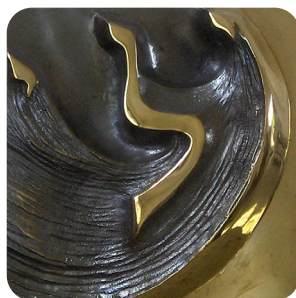
Nu am găsit referințe la folosirea inscripțiilor ebraice cu tematică creștină, în arta contemporană, subliniind faptul că nu am luat în calcul artiști evrei cum ar fi Tobia Rava, care folosește literele ebraice ca fundament al operei sale, sau artiști cum ar fi Jaume Plensa, care a folosit litere ebraice, sporadic, alături de alte caractere tipografice, dar nu în context interconfesional. Cu toate acestea, am amintit folosirea inscripțiilor în arta modernă și utilizarea literei ca element plastic în arta tipografică.

În continuare, am explicat apariția scrierii ebraice în opere de artă europeană, referindu-mă la influența ebraismului creștin și a studiului cabalei asupra produsului artistic în care ea apare. Am clasificat tipurile de scriere, de la cele care au doar o vagă asemănare cu alfabetul ebraic până la texte complexe, cu semnificații filosofice largi, încorporate în arta europeană, eminate creștină, a secolelor XV-XVIII, dar am oferit și câteva exemple care antedatează sau depășesc perioada de înflorire a acestui fenomen. Am arătat tipuri și caracteristici de inscripții ebraice, complexitatea și obiectivele lor, tematicile în care apar, cu precădere, abilitatea artiștilor de a copia sau chiar a compune texte originale în ebraică, ilustrând cu exemple concrete, din istoria artei, pe fiecare dintre acestea.

¹ Roth, Cecil. *The Jews in the Renaissance*. Philadelphia: The Jewish Genealogical Society of Great Britain. 1959. p XI.

Aceasta teză are ca obiect de cercetare folosirea inscripțiilor ebraice în lucrări de artă cu caracter teologic creștin, pornind de la litere și texte ebraice, pentru a sublinia lucrarea Cuvântului/Hristos în lume. Mai mult decât atât, acest studiu propune mediului artistic contemporan, deschiderea către o artă cu caracter pedagogic, care să susțină valori teleologice, fundamentale.

Mulțumesc doamnei Prof. Univ. Dr. Valeria Doina Mihăilescu pentru susținerea continuă pe parcursul acestui studiu, Pr. Prof. Dr. Constantin Necula pentru că mi-a deschis drumul spre acest doctorat, Pr. Prof. Dr. Constantin Jinga pentru ochiul critic asupra inscripțiilor ebraice, doamnei Alina Nachescu și doamnei Rahel Fronza, care mi-au pus la dispoziție manuscrise din biblioteca Christ Church de la Universitatea Oxford, domnului Prof. Dr. Claudiu Brândaș, care mi-a pus la dispoziție studiul lui G.B. Sarfatti, textul care a stat la baza cercetării mele, cât și tuturor muzeelor europene care și-au digitalizat colecțiile, oferind comunității academice un acces neprețuit la operele de artă, dar și personalului acestora, care mi-au fost de ajutor cu sollicitudine și promptitudine și Părintelui Serafim Grozăvescu care m-a îndrumat mereu, cercetându-mă cu atenție și dragoste părintească.



1. SCRIEREA EBRAICĂ ÎN ARTA EUROPEANĂ – ÎN ATENȚIA COMUNITĂȚII ACADEMICE

Interesul pentru inscripțiile ebraice în operele de artă este relativ recent, majoritatea cărților și articolelor de specialitate datând din ultimii treizeci de ani. Cu toate că este un domeniu de interes nou, obiectul său de studiu se referă, în mare parte, la perioada Iluminismului, cu rare excepții, antrenând un studiu interdisciplinar aplicat destul de rar în domeniul artelor vizuale. Nu este de mirare deci, că cel mai amplu studiu al inscripțiilor ebraice în arta creștină a fost realizat de un lingvist și matematician evreu, Gad Ben-Ami Sarfatti, a cărui *Hebrew script in western visual arts*² din 2001 este etalonul și textul de pornire al multor cercetători, inclusiv al meu personal. Studiile lui Avraham Ronen³, Ruth Menlinkoff⁴, Moshe

² Sarfatti, Gad B. Hebrew Script in Western Visual Arts. În: *Italia: Studi e ricerche sulla storia, la cultura e la letteratura degli Ebrei d'Italia*. Vol.13–15, (2001). pp.451–547.

³ Ronen, Avraham. 1993. Iscrizioni ebraiche nell'arte, Italiana del quattrocento. În: *Studi di storia dell'arte sul medioevo e il rinascimento, nel centenario della nascita di Mario Salmi: Atti del Convegno Internazionale Arezzo-Firenze*. Florența: Polistampa. (1989). pp.501–624.

⁴ Mellinkoff, Ruth. *Outcasts: Signs of otherness in northern European art of the late middle ages*. 2 vols. Berkeley: University of California Press. 1993.

Barash⁵, Shalom Sabar⁶ au fost analizate în textul lui Sarfatti, care a adăugat și un material original consistent pentru a reda o viziune cât mai amplă asupra inscripțiilor. Cercetări valoroase pe arii și mai restrânse au fost făcute de Dalia Haitovsky⁷ pe lucrările lui Ludovico Mazzolino, a lui Alexander Nagel⁸ despre pseudo inscripții, Mirijam Alexander-Knotter⁹, despre inscripțiile ebraice în arta lui Rembrandt, Harris Lenowitz¹⁰ despre inscripțiile ebraice la Bermejo sau Elisabeth Pilliod¹¹ despre ebraica din *Sfânta familie* a lui Bornzino, Irving Lavin¹² despre primul *Sfânt Matei* a lui Caravaggio, care conține prima parte a evangheliei sale în ebraică originală, Paweł Maciejko¹³ cu un studiu foarte bine documentat despre o inscripție ebraică complexă într-un portret, pentru a aminti doar câteva dintre cele mai cunoscute.

Au fost publicate o serie de antologii cu studii referitoare la ebraism ca subiect de interes pentru comunitatea academică creștină, printre care menționez *Judaism in Christian Art* editat de H.L. Kessler și D. Nirenberg, care conține un capitol semnat de Richard Neer despre încifrările ebraice și biblice ale lui Poussin în picturile sale¹⁴, sau volumul aniversar *Maven*

⁵ Barash M. Hebrew Inscriptions in Renaissance Works of Art. În *Scritti in memoria di Leone Carpi. Saggi sull'ebraismo italiano* / (eds.) D. Carpi, A. Milano, A. Rofe. Ierusalim: Fondazione Sally Mayer. (1967) pp.141–150.

⁶ Sabar, S., Between Calvinists and Jews: Hebrew Script in Rembrandt's Art. În *Beyond the Yellow Badge* (ed.M. Merback). Leiden. (2008). pp.371–404.

⁷ Haitovsky, Dalia. The Hebrew Inscriptions in Ludovico Mazzolino's Paintings. În *Jewish Studies at the Turn of the Twentieth Century: Proceedings of the 6th EAJS Congress* (Toledo, July 1998). Vol. 2: Judaism from the Renaissance to Modern Times / (eds.) J.T. Borra, A. Saenz-Badillos. Leiden, BRILL. (1999). pp. 133–145.

⁸ Nagel, Alexander, Twenty-Five Notes on Pseudoscript in Italian Art. În: *Anthropology and Aesthetics*. Vol. 59–60. (2011). pp. 228–48.

⁹ Alexander-Knotter Myriam. An Ingenious Device: Rembrandt's Use of Hebrew Inscriptions. În: *Studia Rosenthaliana*. Vol.33, no. 2 (1999). pp. 131–59

¹⁰ Lenowitz, Harris. Hebrew Script in the Works of Bartholomé Bermejo. În: *Ars Judaica*. Vol. 4 (2008). pp.7-20 dar și On Three Early Incidences of Hebrew Script in Western Art. În *Maven in Blue Jeans: A Festschrift in Honor of Zev Garber*, (ed.) Steven L. Jacobs. Shofar Supplements in Jewish Studies. (2008). pp.441–454.

¹¹ Pilliod, Elizabeth. *Regarding the Hebrew in Bronzino's Holy Family* for Bartolomeo Panciatichi. În: *Artibus Et Historiae*. Vol. 31, no. 61 (2010). pp.149-58.

¹² Lavin, Irving. A Further Note on the Ancestry of Caravaggio's First Saint Matthew. În: *The Art Bulletin*. Vol.62, nr.1, (1980). pp. 113-14.

¹³ Maciejko Paweł, A Portrait of the Kabbalist as a Young Man: Count Joseph Carl Emmanuel Waldstein and His Retinue. În: *The Jewish Quarterly Review*, Vol. 106, No. 4 (2016). pp. 521–576.

¹⁴ Neer, Richard. Poussins's Unseless Trasures. În: H. Kessler și D. Nirenberg (ed.) *Judaism and Christian Art. Aesthetic Anxieties from the Catacombs to Colonialism*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, (2012). pp.328-58

in *Blue Jeans*, dedicat lui Zev Garber¹⁵, care conține articolul lui Harris Lenovitz menționat mai sus.

De asemenea, am observat că mai multe muzee și instituții de artă au început să adauge și referințe la textul ebraic descrierilor care însoțesc imaginile operelor din custodie, și au apărut expoziții și diferite cataloage expoziționale dedicate fenomenului¹⁶, unele oferind informații complexe despre inscripții ebraice în context istoric și personal al autorului, cum este, de pildă, catalogul expoziției despre Michiel Coxcie, unde autorul Koenraad Jonckhere oferă o viziune care depășește atribuțiile clasice ale unui istoric al artelor¹⁷.

Un ajutor deosebit am primit de la istoricul de artă Gary Schwartz din Țările de Jos, al cărui studiu¹⁸ a fost edificator, și de la Profesorul Ilia Rodov de la departamentul de arte vizuale din cadrul Universității din Ierusalim, a cărui contribuție în domeniul scrierii ebraice în opere de artă este esențială. Am restrâns aria de interes la pictură, sculptură și grafică, cu toate că zona de ilustrații, arta decorativă, numismatică, artă funerară, signalistică și diferite obiecte de cult sau amulete prezintă un număr mare de inscripții. Trebuie menționat că este aproape imposibil de realizat un studiu cantitativ al inscripțiilor ebraice în arta creștină datorită numărului mare al acestora.¹⁹ Așadar, am optat pentru un studiu calitativ, realizând trei tipuri de clasificări, fiecare dintre ele oferind o viziune complementară calității inscripțiilor ebraice în opere de artă creștină.

Acest tip de studiu este facilitat de cantitatea uimitoare de informații pe care le-am găsit online și de bunăvoința instituțiilor de artă europeană care au răspuns pozitiv cererilor mele de a primi imagini sau informații suplimentare, inclusiv a unor colecționari privați care au fost de acord să

¹⁵ Jacobs Steven Leonard (ed), *Maven in Blue Jeans – A Festschrift in Honor of Zev Garber*, Shofar Supplements În: *Jewish Studies*. West Lafayette, Indiana: Purdue University Press, 2009.

¹⁶ Poate cel mai important catalog expozițional este *The Renaissance speaks Hebrew*, Busi Giulio și Greco Silvana (ed.), Ferrara: SilvanaEditoriale, 2019.

¹⁷ Jonckhere K., *Michiel Coxcie and the Giants of his Age*, catalog expozițional la “Michiel Coxcie: The Flemish Raphael” M-Museum Leuven din 2013-1014, Leuven: Harvey Miller publishers. 2013.

¹⁸ Schwartz Gary, Pseudo-semitism, <http://www.garyschwartzarthistorian.nl/309-pseudo-semitism/>, [Consultat la: 13.10.2019].

¹⁹ Au început să apară platforme pe internet unde oricine poate adăuga imagini cu inscripții ebraice pe care le găsește întâmplător în Europa.

folosesc imagini cu operele pe care le dețin. Mulțumesc pe această cale Ducelui de Sutherland pentru permisiunea de a analiza imaginea lucrării lui Poussin *Taina Pocăinței*.

Acest studiu nu se putea face oricând. Accesul la informații, instituții și persoane este facilitat cercetătorului contemporan de creșterea incrementală a datelor de pe internet și deschiderea pe care o serie de instituții universitare și muzeale au arătat-o, în special, în acest an în care pandemia ne-a ținut pe mulți în casele noastre. O serie de manuscrise digitalizate și puse gratuit la dispoziția publicului, cărți și studii de specialitate, vitale pentru cercetarea lingvistică, teologică și artistică, care au fost necesare acestui text, sunt acum disponibile în formă electronică.



1.1. Note asupra textului

Transcrierea cuvintelor sau numelor ebraice necesită o precizare. Literele ebraice care desemnează același sunet prin litere diferite, sau litere identice cu sunete diferite, în funcție de tradiție sau semnele masoretice, sunt transcrise în limba română după cum urmează:

Sunet	Numele literei sau semnului masoretic/vocalei	Litera/semnul în ebraică	Literă transcrisă în limba română
B	Bet	ב	B
V	Vet	ב	V
V	Waw	ו	W
P	Pey	פ	P
F	Fey	פ	F
C	Caf	כ	C
C	Kuf	ק	K
A	Ayin	ע	A
A	Patach	-	A
A	Kameț Chatuf	ֿ	A
Mut	Aleph	א	-
I	Yod	י	Y
I	Hirec Katan	י	I
H	Hey	ה	H

Ch (gutural)	Chet	ח	Ch
T	Tet	ט	T
T	Tav	ת	T
S	Samech	ס	S
S	Sin	ש	S
E	Segol	◌ֵ	E
E	Ṭere	◌ִ	E

Am păstrat ortografia românească pentru cuvintele ebraice. Pentru cuvântul הללָה care cunoaște numeroase ortografii în textele internaționale (chabad.org prezintă 24 de variante) am ales varianta acceptată de către Academia Română: *cabala*.

Numele Divin sau numele propriu a lui Dumnezeu, scris cu patru litere ebraice, însă de obicei fără vocale (Tetragramatonul sau Tetragrama), l-am transcris cu cratime pentru a păstra prescripția rabinică care interzice citirea lui (Y-H-W-H).

Traducerile din engleză și ebraică din text îmi aparțin în cazul în care nu am preluat textul tradus din surse. Limba ebraică este abreviată cu *eb*.

Numele personale biblice sunt scrise cu echivalentele lor din limba română modernă, în afara cazurilor unde subliniez numele transliterat direct din limba ebraică. Numele *Iisus* este scris într-o varietate de forme ortografice și am dedicat un fragment acestora, în capitolul care prezintă scena răstignirii, în operele de artă europene.

Toate citatele biblice sunt din versiunea Sfintei Scripturi tipărită sub îndrumarea PF Teoctist, în afara cazurilor în care am menționat alte traduceri.



2. EBRAISMUL CREȘTIN – O PUNTE ÎNTRE RELIGII

În cartea sa *Renaissance and Reformation*, A.C. Adcock afirmă că, în secolul al XVI-lea, influența culturii evreiești colorează civilizația Europei ca niciodată până atunci, prin efectele pe care le lasă în urma ei²⁰. Motivul principal al acestei influențe și conlucrării interconfesionale este studiul academic al limbii ebraice de către cărturarii creștini. Existența temelor creștine alături de litere, texte sau pseudo-scrieri ebraice, conținute de arta europeană, este dovada unei colaborări vii între un artist creștin și un scrib, un colaborator sau un text-sursă din lumea iudaică, dar și a susținerii acestei asocieri de către unii dintre comanditarii acestora.

Pentru un cunoscător de limba ebraică, sau măcar familiarizat cu deosebitele ei caractere, o plimbare printr-un muzeu european, real sau virtual, va genera întrebări legate de apariția acestei limbi semite în opere de artă dintr-un spațiu predominant creștin, începând cu Evul Mediu târziu. Întrebări despre motivația inscripțiilor, nivelul de expertiză în ebraică a creatorului lucrării sau colaborarea sa cu un evreu, ori, poate, accesul artistului la texte mozaice, sunt perfect justificate. De ce în opera aceluiași

²⁰ Adcock A.C., *Renaissance and Reformation*, Judaism and Christianity. Vol.II. New York: Ktav Publishing House, Inc., 1969, pp.258-259.

artist uneori găsim dovezi de scriere ebraică corectă și alte ori nu? Ne putem pune problema cine a decis ca acel text sau pseudo-text să facă parte dintr-o operă cu tematică creștină, artistul sau comanditarul lucrării? Sau de ce ar fi fost nevoie de acest efort suplimentar din partea artiștilor de a învăța să scrie într-un alfabet necunoscut, într-o lume în care cea mai mare parte a populației nu știa să citească în limba sa maternă? De ce acest curent apare și apoi dispare ca un val efemer din istoria artei? Voi încerca mai jos să ofer propuneri de răspuns la aceste întrebări, abordând studiul scrierii ebraice din două unghiuri - motivație și tipuri de scriere - fiecare din ele scoțând la lumină o altă fațetă a fenomenului.

Scrierea ebraică în spațiul creștin european apare în desene, ilustrații, gravuri, pictură, sculptură, dar și în artele decorative, cruci, amulete, sigilii, tapiserii, ilustrații, numismatică, până în contemporaneitate, inclusiv în arta digitală sau video. Când facem referire la spațiul creștin european, ne referim, în special, la zonele care s-au desprins de Ortodoxie după 1054, deci la Catholicism, Reformă, Contrareformă și în zona Anglicană, deoarece în interiorul acestor confesiuni înfloresc cu precădere fascinația pentru limba ebraică, fecundând arta vizuală cu caracterele ei mistice, dar și decorative.

În articolul său despre cele mai timpurii incidente ale inscripțiilor ebraice în arta occidentală, Harris Lenowitz²¹ afirmă că acestea se află deja în manuscrise din secolul al XII-lea, ca urmare a schimbării atitudinii Bisericii Creștine față de evrei, începută după Sfântul Ieronim (347-420), cel care a încurajat studiul limbii sfinte, *hebraica veritas*²². El dă exemplu monitum-ul (admonestarea) lui Stephen Harding (abate al ordinului cistercian din Cîteaux, Franța, între 1109-1134) care corectează o parte din textul sacru, folosindu-se adesea de evrei - care sunt socotiți în cuvintele lui van Liere, *experti în propriile scripturi*²³. De asemenea, Lenowitz menționează ilustrația care precedă comentariul la Ieremia din *Biblia Sf. Alban* (cca. 1115), unde textul ebraic este cu siguranță realizat de către un

²¹ Lenowitz. *Three Early Incidences of Hebrew Script*. p. 441.

²² C.f. Furst Alfons, *Hieronymus Askese und Wissenschaft in der Spätantike*, Freiburg: Heder, 2003.

²³ Frans van Liere. *An Introduction to the Medieval Bible*. New York: Cambridge University Press, 2014, p.96.

evreu, ca fiind dovada unei cooperări între un scrib evreu și comanditar, într-un mediu, de altfel, ostil cordialității interconfesionale²⁴. Ebraiștii creștini însă și-au justificat studiul limbii ebraice și prin scrierile sfântului Ieronim, care a subliniat importanța ei pentru înțelegerea deplină a scripturii. Aproprierea creștinilor de textul ebraic, ca obiect de studiu sau ca însemnări integrate în operele de artă, a facilitat validarea propriei credințe prin textul vetero-testamentar²⁵, având întotdeauna ca beneficiari finali creștini și nu evrei, exceptând cazurile când opera era menită să îi convertească pe cei din urmă la cei dintâi, cum vom vedea mai jos. Cărturari creștini, cunoscători ai limbii biblice sau consilieri evrei au existat și înaintea apariției inscripțiilor ebraice în arta creștină occidentală, oferind semnificații ale cuvintelor scripturistice atât din perspectiva culturală a poporului evreu, cât și din perspectiva identității pe care cultura creștină a conferit-o acestuia.

O mare parte din beneficiarii lucrărilor de artă din perioada incipientă a apariției caracterelor ebraice erau analfabeți, aceștia ascultând cuvintele scripturii în latina, la fel de străină lor, din cadrul serviciilor religioase, dar având ca suport vizual parietal, scene biblice din Noul și Vechiul Testament. Așadar, o parte din rolul artistului din Evul Mediu și Renaștere a fost unul pedagogic. De aici și nevoia de a reda cu realism scenele și actorii textului sacru, asigurându-se că privitorul va înțelege despre cine este vorba. De aceea, se pot observa numeroase inscripții ebraice sau pseudo-ebraice pe îmbrăcămintea unor personaje biblice, ca de pildă profeții *Vechiului Testament*, dar și în cazul unor personaje secundare cum ar fi un anonim schimbător de bani, un fariseu sau un rabin a căror identitate la ritul mozaic e doar sugerată. Cu toate că marea masă de privitori nu ar fi știut să diferențieze alfabetul ebraic de alte alfabete, totuși inscripțiile necunoscute au avut efectul scontat, ducând cu gândul la acel popor ales, dar neascultător, din care s-a născut Cel așteptat de milenii.

Istoricii asociază răspândirea limbii ebraice și a cunoașterii noțiunilor cabalistice cu expulzările evreilor, începând cu Spania anului 1492,

²⁴ Lenowitz, Op.cit., p.441.

²⁵ Courdet Alison. Christian Kabbalah. În: Greenspahn, Frederick E. (ed.). *Jewish Mysticism and Kabbalah. New insights and Scholarship*. New York: Cambridge University Press. 2011. p.159-172.

care s-au refugiat pe teritoriul destul de ostil al Europei, aducând cu ei o cunoaștere mistică care i-a fascinat pe cărturarii creștini, dând naștere ebraismului²⁶.

Înființarea școlilor de *cabala*²⁷, compilarea și editarea manuscriselor *Sefer haBahir*, *Sefer Iețira* și *Zoharului* (principalele manuscrise cabalistice) și utilizarea evreilor ca traducători, a oferit acces la mistica iudaică la tot mai mulți intelectuali creștini, cu precădere în nordul Italiei²⁸. Este de menționat că apariția cabalei, și chiar ale unor părți din Zohar, sunt pentru unii cercetători cât și pentru mulți dintre adepții săi, anterioare creștinismului sau școlii din filosofice din Alexandria²⁹, ba chiar plasându-i originea în creația Divină, subiect despre care vom vorbi în capitolul 4.2.

Înainte de înflorirea ebraismului în cadrul umanismului, Abraham Abulafia (1240–c.1295), marele mistic medieval, a călătorit în bazinul mediteranean, răspândind noțiuni de cabala³⁰ într-o Europă profund anti-semită. Rabinul Menahem ben Benjamin Recanati (1223-1290) a fost singurul italian care a scris lucrări de cabala cu mult înainte ca aceasta să fie cunoscută de comunitatea academică din Ferrara, centru european

²⁶ Mai pe larg despre ebraismul creștin vezi: Busi, G. *Enigma dell'ebraismo nel rinascimento*, Torino: Nino Aragno, 2007; Bonfil, Robert. *Jewish Life in Renaissance Italy*. Berkley: University of California Press, 1994; Ronen, Avraham. *Hebrew Script in European Art of the 15th Century*. În *Proceedings of the World Congress of Jewish Studies*. Firenze: Polistampa, (1989) pp.1–8; Burnett S. G., *Christian Hebraism in the Reformation Era (1500-1660)*. Leiden, Brill, 2012; Sutcliffe Adam *Hebrew Texts and Protestant Readers: Christian Hebraism and Denominational Self-Definition*. În *Jewish Studies Quarterly* Vol:7 nr.4 (2000). pp.319-37. Friedman, Jerome. *The Most Ancient Testimony: Sixteenth-Century Christian-Hebraica in the Age of Renaissance Nostalgia*. Athens, Ohio: Ohio University Press, 1983.

²⁷ Cabala (păstrează scrierea românească a cuvântului): în ebraică קַבָּלָה, se referă la „tradiția primită”, este o cunoaștere ezoterică derivată din iudaism, care are ca bază interpretarea și aprofundarea scripturii, studierea cosmogoniei, a numerelor și a literelor pentru a descifra tainele creației și a opera cu acestea în planul fizic pentru restaurarea lumii. Ghematria este studiul corespondentului literelor cu numere, și relația care există între cuvintele care împărtășesc aceeași valoare numerică.

²⁸ Idel Moshe. *Cabala, noi perspective*. București: Nemira, 2000. p.25

²⁹ Frank, Adolphe. *Doctrina Kabbalei, (Filosofia Religioasă a evreilor)*. București: Herald, 2004. p.223

³⁰ Pentru un studiu detaliat al gândirii lui Abraham Abulafia, vezi: Moshe Idel, *Experiența mistică la Abraham Abulafia*, editura Polirom, 2019.

major al studiului ebraisticii³¹ și sursa multor opere de artă care conțin text ebraic. Cu două secole mai târziu, Yohanan Alemanno (c.1435–1505) se stabilește în Florența unde combină studii ebraice și cabala, cu neoplatonismul și magia, predând limba ebraică primilor umaniști.

Arthur Sabbatai Block găsește trei motivații pentru atracția creștinilor față de limba ebraică: în primul rând, interesul către cabala a fost generat de o tendință de a aprofunda misticismului catolic, iar cunoașterea cabalei însemna, în primul rând, o familiaritate cu ebraica, limba în care sunt scrise textele mistice. În al doilea rând, studiul limbii ebraice a devenit subiect de fascinație academică despărțită de tărâmul religios-teologic, fiind studiat în afara contextului biblic, ca disciplină separată. Iar în al treilea rând, redefinirea creștinismului, în cadrul Reformei, prin apelarea la sursele iudaice originale ale scripturii, a produs curiozitatea cărturarilor pentru această limbă³².

Europa Creștină a fost, astfel, îmbogățită cu diaspora evreiască, deținătoarea tainelor esoterismul mozaic și a limbii sfinte a *Bibliei*. Intelectuali creștini din Italia, Germania, Olanda și Anglia, au început să manifeste o oarecare curiozitate legată de iudaism și limba sa străveche, dar mai ales de misterioasa cabală.



Fig.1 stânga: reprezentare a Sfintei Treimi care conține Numele Divin latinizat Y-H-W-H. create de Petrus Alphonsi sec XII, centru: cheie alchimică create de Basil Valentine și gravată de Matthaueus Merian, 1678³³, dreapta: Scutul Trinității, simbol creștin care rezumă crezul nicean, sec XIII.

³¹ Borghesi, Francesco. Review of: Menahem Recanati, Commentary on the Daily Prayers Flavius Mithridates' Latin translation, the Hebrew text, and an English version. In *Renaissance Quarterly* 64, nr.1 (2011): 269-71.

³² Block, Sabbatai Arthur. *Hebrew Incriptions in Christian Art of the 16th century: Germany and Italy*. MA thesis, University of Arizona, 1971.

³³ Simbol alchimic, unul din cele douăsprezece chei ale lui Basil Valentine, gravată de Mattheus Merian.. Aceasta este una din cele 12 chei, fiecare reprezentând o scenă alegorică care descrie procesul prin care piatra filosofală poate fi creată.

Această curiozitate a fost alimentată atât de interacțiunea cu diaspora evreiască cât și de convertiții din iudaism, care au contribuit la stăpânirea limbii ebraice de către creștini, având un aport considerabil la traducerea și interpretarea corectă a subtilităților lingvistice ale ei. Convertiții importanți precum Moses Serfardi (1062-1110), botezat mai apoi cu numele Petrus Alphonsi, au creat prima imagine în care Tetragramatonul și Treimea Creștină sunt arătate împreună într-o ilustrație care premerge reprezentarea arborelui Sefirotic³⁴ cu cinci sute de ani înainte³⁵.

O serie de evrei cabaliști celebri s-au convertit și ei la creștinism, printre care Conrad Otton care a scris o lucrare compusă din citate ebraice din Talmud și Zohar traduse în latină și germană, menite să susțină doctrina creștină³⁶. Publicarea similitudinilor între pasaje din mistica iudaică și Creștinism din operele lui Knorr de Rosenroth, Reuchlin sau Rittangel, au avut menirea de a uni sinagoga cu biserica³⁷. Din acest motiv, cabala a fost puternic criticată chiar în sânul iudaismului, fiind considerată o „inovație a lumii diasporei [care] devenea tot mai periculoasă din cauza folosirii ei de către creștini în scopuri de propagandă [...] care se dovedea a fi suficient de eficace pentru a-i convinge pe evrei să se convertească [...]”³⁸.

Interesul creștinilor pentru artele cabalistice se coagulează și în Academia Neoplatonică din Florența, unde se urmărea reînvierea platonismului ca mod de viață. „În 1462, Cosimo de Medici i-a pus la dispoziție lui Marsilio Ficino (1433-99) o vilă lângă Florența, alături de câteva manuscrise conținând lucrări de Platon. În câteva săptămâni, zice povestea, traducerea a fost completă și Umanismul s-a născut.”³⁹. În această academie apare pentru prima dată ideea de *ebraism creștin*, prin lucrările sincretice ale lui Giovanni Pico della Mirandola (1463-94), unul dintre vârfurile de lance ale umanismului renescentist. Pico și-a abandonat capitalul social considerabil pentru a se dedica de tânăr filosofiei și teologiei învățând ebraica/aramaica de la Guglielmo Raimondo de Moncada (sau Flavius Mithridates), un convertit la creștinism și traducător din ebraică al unor lucrări teologice valoroase, aflate și astăzi în custodia Vaticanului.⁴⁰ La frageda vârstă de douăzeci și trei de ani, Pico publică nouă sute de teze,

³⁴ Arborele Sefirotic: sefirot înseamnă emanații, enumerări, prin ele, Infinitul devine manifest.

³⁵ Thomas D.; Mallett A., *Christian-Muslim Relations. A Bibliographical History. Volume 3 (1050-1200)*, Leiden: Brill, 2011, p. 356-357.

³⁶ Frank. Op.cit., p.230

³⁷ Ibidem. p.231

³⁸ Idel Moshe. Op.cit.,p.26

³⁹ Izmirlieva, Valentina. *All the Names of the Lord: Lists, Mysticism, and Magic*. Chicago: University of Chicago Press, 2008, p. 117.

⁴⁰ <https://www.jewishvirtuallibrary.org/mithridates-flavius>. [Consultat la:18.01.2020].

din care 72 (număr esențial în iudaism și creștinism)⁴¹, despre cabala. Între aceste teze, Pico spune: „Nu există știință care să ne asigure despre divinitatea lui Hristos mai mult decât magia și cabala”⁴². Cu toate că Papa Inocențiu al VIII-lea a declarat treisprezece din teze ca fiind eretice, cabala a luat amploare în cercul umaniștilor, dar a fost tratată de cei mai mulți dintre aceștia cu superficialitatea unei mode, fără aprofundarea intelectuală și practica riguroasă pe care o cere.

Pico a fost prima personalitate renașcentistă care a ridicat ebraica la nivel de subiect academic, fiind întâiul cărturar cunoscut care a legat contacte academice cu evreii. Mai târziu, răsar între elitele intelectuale creștine ebraiști de marcă printre care Johannes Reuchlin (1455-1522), savant german, ebraist, jurist, profesor și autor, care a scris primele două cărți de cabala semnate de un creștin: *De Arte Cabalistica* și *De verbo Mirifico*, extinzând interesul exegezei sale în zona gramaticii, etimologiei, sintaxei și stilurilor literare.⁴³ Reuchlin afirmă ca ebraica este limba în care își imaginează vorbirea lui Dumnezeu și, tot prin ea, îngerii împărtășesc omului gândurile lor înalte, fiind limba în care Creatorul își face cunoscute tainele.⁴⁴

Reuchlin a apărut cărți de bază ale iudaismului, susținând necesitatea lor în studiile teologice, atunci când împăratul Maximilian al Germaniei l-a întrebat dacă acestea trebuie distruse ca fiind eretice. Pentru prima oră în istoria cunoscută, un reputat creștin a îndrăznit să apere și să publice o vorbă bună despre evrei⁴⁵. O astfel de atitudine a generat o lungă controversă între tabăra celor care doreau arderea cărților evreiești și cei care susțineau punctul de vedere a lui Reuchlin, dar conflictul a escaladat, la un nivel mai general, între biserica tradițională și epoca Iluminismului, și, deci, între scolastica medievală și cunoașterea umanistă. Cu toate că, în 1520, conciliul Luteran a decis împotriva lui Reuchlin și ideilor umanismului, acestea au dăinuit mai mult de un secol, cu ecouri până în lumea contemporană, diseminând cultura esoterică iudaică printre europeni.⁴⁶

⁴¹ Despre numărul 72 vezi capitolul 6.2

⁴² Farmer S. A., *Syncretism in the West: Pico's 900 Theses (1486): The Evolution of Traditional Religious and Philosophical Systems. With Text, Translation, and Commentary*, Medieval & Renaissance Texts & Studies 167, Tempe: Medieval & Renaissance Texts Society, 1998, pp. 496–97.

⁴³ Block. Op.cit., p.6.

⁴⁴ Friedman, Jerome. *The Most Ancient Testimony: Sixteenth-Century Christian-Hebraica in the Age of Renaissance Nostalgia*. Athens: Ohio University Press. 1983, p. 73

⁴⁵ Bokser Ben-Zion, *Judaism and the Christian Predicament*. New York: Knopf, 1967), p. 147.

⁴⁶ Block. Op.cit., p. 8.

În această atmosferă, Martin Luther a văzut timpul propice pentru o reformă religioasă. Acesta îi scrie lui Reuchlin în 1518: „Fără să o știți, ați servit drept instrument pentru providența Divină”⁴⁷.

La fel de influentă pentru interesul în limba și tainele ebraismului a fost și cartea *De Occulta Philosophia* a lui Heinrich Cornelius Agrippa von Nettesheim (1486–1533), numit de Jacques Gohory printre cele mai strălucitoare lumini ale timpului său, naturalist, astrolog, alchimist, filozof și autor german. Reuchlin și Agrippa plasează magia și erudiția pe același palier, fiind responsabili cu răspândirea celor 72 de Nume Divine în operele lor⁴⁸. Textul lui Agrippa însă va inspira folosirea Numelor în magia neagră, o line problematică de care nu mă voi ocupa în această lucrare.



Fig.2. Anonim, *Johannes Reuchlin adormind învățând ebraica*, litografie, 22 x 13,7 cm, sursa: Museum im Melanchthonhaus Bretten. Manuscris studiat de Reuchlin care prezintă litere ebraice.

⁴⁷ Citat de Lowenthal, Marvin. *The Jews of Germany: A Story of Sixteen Centuries*. Philadelphia: Jewish Publication Society, 1936. p. 156

⁴⁸ Izmirlieva, Op.cit., p. 120.

Ebraiștii au încercat să găsească o punte între cele două religii, căutând validarea teologiei Creștine prin intermediul ideilor vehiculate în textele biblice și cabalistice, în special în subiectele și practicile legate de Numele Divine. De asemenea, Friedman observă, în Renaștere, o tendință de a iudaiza religia creștină prin revenirea la practici și surse iudaice pentru a înțelege sensurile cuvintelor Divine.⁴⁹

Arta vine în ajutorul acestui demers prin încorporarea unor texte în limba ebraică, scrise cu mai multă sau mai puțină pricepere, însă redând observatorului, neavizat lingvistic, suficiente informații referitoare la scena descrisă. Sunt însă cazuri în care colaborarea cu vorbitori de ebraică a dus la scrieri corecte, unele menite pentru a converti evrei, altele pentru cei deja convertiți, care aveau acces la sensul textului din lucrarea de artă.

Conciliul de la Trento, ținut între 1545 și 1563, a subliniat că vor fi aprobate doar imaginile care sunt menite să învețe credincioșii și să le confirme credința. Papa Grigorie I-ul afirma că “arta este ca Scriptura pentru analfabeți”, iar artiștii trebuie să își asume obligațiile religioase de a reda cu fidelitate scenele biblice⁵⁰. Unul dintre susținătorii acestei meniri artistice, Gabriele Paleotti, susține în tratatul său *Discorso intorno alle imagini sacre e profane* nevoia clerului de a controla imaginile pe care le văd credincioșii, deoarece acestea sunt mai ușor de înțelese de către laicii simpli decât textele scripturistice sau predicile sofisticate și pot inspira evlavie prin impactul lor vizual. Din acest motiv, Paleotti îi considera pe pictori „predicatori tăcuți”⁵¹ aceștia exprimându-se lipsiți de cuvintele care interferează cu înțelegerea nemijlocită, universală, pe care o poate oferi o imagine bine pictată. Se poate argumenta că programul lui Paleotti a fost urmat de o mare parte a artiștilor secolelor XV-XVI, aceștia susținând creștinismul prin creații artistice menite să instruiască poporul în tainele credinței și istoria mântuirii omenești.

Inscripțiile ebraice integrate în artele vizuale, începând cu sfârșitul secolului al XIV-lea, despre care urmează să vorbim, sunt o manifestare în artă a fenomenului ebraismului. Abilitățile tehnice ale artiștilor din *cinquecento* au fost secondate de încifrări conceptuale apreciate de mediul intelectual în care au fost create. Ebraica în artele vizuale a atras în special un public scolastic sau cu înclinații intelectuale din rândul nobilimii și al mediului academic. A avea o astfel de lucrare, care conținea text ebraic,

⁴⁹ Friedman, *Most Ancient Testimony*, pp. 182-94.

⁵⁰ Schroeder, Henry Joseph. (ed.), *Canons and Decrees of the Council of Trent*. Rockford, Illinois: 1978. pp 215-127.

⁵¹ Paleoti Gabriele, *Discorso intorno alle imagini sacre e profane*, Bologna, 1582, pp. 496-497.

însemna desigur un semn de sofisticare intelectuală și ar fi generat multiple ocazii de epatare pentru colecționar. Mesaje complexe și transliterări⁵², din și în ebraică, au fascinat publicul cunoscător al limbii, oferind o satisfacție intelectuală celor care puteau înțelege mesajul ascuns al lucrării. Crezul latin scris cu litere ebraice putea fi cu ușurință citit și apreciat de cineva care cunoștea alfabetul ebraic și crezul latin, fără alte cunoștințe lingvistice sau teologice (fig.317).

În anumite cazuri, inscripția menită să contribuie la convertirea evreilor conținea un text țintit, extras din contextul tradiției iudaice din care făceau parte. Texte complexe erau utilizate ca urmare a convertirii unor evrei la creștinism, aceștia devenind colaboratori lingviști, atât pentru studiul academic al ebraiștilor, cât și pentru artiști care aveau nevoie să știe să scrie corect și, câteodată, cu mult tâlc, anumite fraze în limba ebraică. Un exemplu grăitor al folosirii limbii ebraice în arta creștină cu scopul de a susține doctrina acesteia prin pasaje din *Vechiul Testament* în vederea întăririi în credință a catehumenilor și convertiților, îl găsim în lucrarea lui Durante Alberti (c. 1556 – 1623), din Capela Bunei Vestiri, în biserica Madonna dei Monti din Roma, din figura 3.

Artistul a fost susținut atât financiar cât și lingvistic de Andrea del Monte (născut Josef Zarfati), un evreu convertit la catolicism în 1552, pe care Papa Pius al IV-lea îl numește scriitor de limba ebraică la Biblioteca Apostolică din Vatican. Acesta deține echivalentul catedrei de Literatura Ebraică, iar după 1566, interpretează texte “orientale” pentru Cancelaria Papală și traduce în ebraică Decretele Tridentine⁵³. Din 1576 în această capelă catehumenii și noii convertiți veneau să-l asculte pe Andrea del Monte numit de Papa Grigorie al XIII-lea ca predicator al evreilor din Roma, cunoscut fiind pentru erudiția și elocvența sa⁵⁴.

În acest context, artistul și ebraistul colaborează împreună ca parteneri la încifrarea unor texte ebraice în lucrarea de artă, semnată de Durante Alberti, pentru întărirea în credință a noilor convertiți evrei, citând fragmente esențiale din *Vechiul Testament*, care atestă Dumnezeuirea lui Hristos și statutul mesianic al creștinismului. Alberti este creatorul programului decorativ al altarului capelei și al picturii cu tema Bunei-vestiri, ambele încifrate cu text ebraic scris impecabil. Fecioara Maria, întreruptă din lectură de prezența arhanghelului Gabriel, își scapă cartea

⁵² Transliterare: reprezentarea unor litere sau cuvinte dintr-un alfabet în altul.

⁵³ Wood, Carolyn and Kaufman, Peter Iver. “Tacito Predicatore: The Annunciation Chapel at the Madonna Dei Monti in Rome”. În: *The Catholic Historical Review*, Vol:90, Nr:4 (2004): pp. 634–649.

⁵⁴ Ibidem. p.642.

pe jos, carte care rămâne deschisă în prim-plan (fig.4) și conține un text relevant pentru cei inițiați. Pasajul din carte este din Isaia 7:14 „Pentru aceasta, Domnul Însuși vă va da un semn: Iată, Fecioara va purta în pântec și va naște fiu și-L vor chema cu numele de Emanuel”.



Fig.3 Durante Alberti, *Bunavestire*,
capela Bunei vestiri în biserica
Madonna dei Monti,
1588, Roma

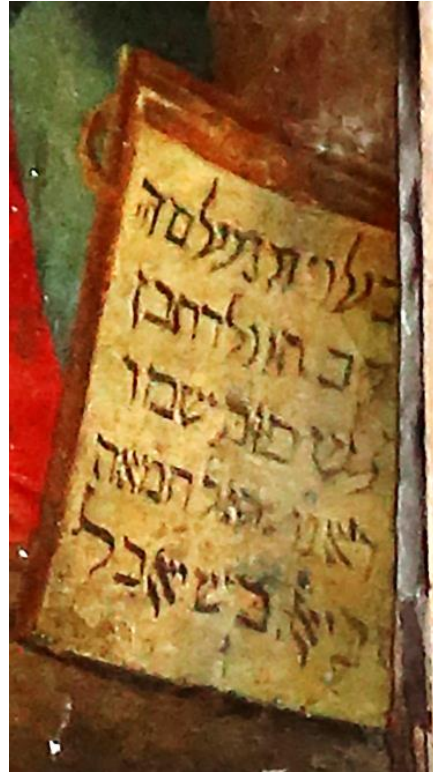


Fig.4 Durante Alberti, detaliu de text
din pictură



Fig.5. Durante Alberti, *Bunavestire*,
detaliu de text deasupra picturii

La textul în ebraică, Alberti adaugă: “Unt și miere va mânca”, pasaj explicat de faptul că, în biserica timpurie, adulților care se botezau li se dădeau spre gustare unt și miere, ca simboluri ale noii credințe pe care au îmbrățișat-o, însă această tradiție se pierde după secolul al X-lea⁵⁵. Pentru un catehumen sau convertit de la iudaism, aceste cuvinte înscrise pe cartea citită de Fecioara Maria ar fi fost încurajatoare, pentru că prin ele se atestă o evoluție spirituală naturală de la iudaism la creștinism și nu o trădare a credinței lor strămoșești.



Fig.6 Costa Lorenzo,
Prezentarea la Templu



Fig.7 Costa Lorenzo, *Prezentarea la Templu*, detaliu

La anunțul arhanghelul și înfăptuirea concomitentă a concepției imaculate vădite de suflarea Duhului din ciocul porumbelului, simbol al Duhului Sfânt, Fecioara răspunde cu bine-cunoscuta frază: “Iată roaba Domnului, Fie mie după cuvântul tău” (Luca, 1:38) scris deasupra picturii, pe pragul de sus al altarului, în litere ebraice aurite.

Acest text, merit evident pentru cititorul limbii biblice, este un exemplu concret al folosirii scrierii ebraice în arte vizuale creștine pentru a susține crezul noilor convertiți și de a face o legătură organică între cele două mari religii monoteiste. Este, de asemenea, un exemplu al colaborării

⁵⁵ Ibidem. p.641.

între artiști și cunoscători ai limbii ebraice, care să îi îndrume pe cei dintâi pentru a realiza litere și texte corecte, atât grafic cât și gramatical.

Folosirea limbii ebraice ca punte între cele două religii este vădită și în lucrarea lui Lorenzo Costa intitulată *Prezentarea la Templu* sau *Circumcizia*, din 1502. Pictura originală găzduită la Kaiser Friedrich Museum din Berlin a fost distrusă în 1945, însă a rămas în arhiva muzeului ca fotografie (fig.6). În studiul său despre scrierea ebraică în *Prezentarea la Templu* a lui Costa, Dalia Haitovsky⁵⁶ deslușește sensurile textului ținut de către Sfânta Ana, în prim-plan (fig.7).

Inscripția conține șapte rânduri după cum urmează:

Nr	Text în ebraică	Traducere
1.	את דורו מי ישוחח	Și neamul lui cine îl va spune (Isaia 53:8)
2.	כי זה הילד יולד לנו	Pentru că nouă ni s-a născut <i>acest</i> copil
3.	וזה הבן ניתן	Și <i>acest</i> fiu dat
4.	לנו אשר	Este nouă (parțial acoperit de mâna Anei)
5.	הנביאים	Profeții
6.	נפלאותיך sau נגלאותיו	minunile tale / minunile lui/ minunile lor
7.	תודו יי	Mulțumire Domnului (Numele Domnului abreviat aici cu Yod Yod)

Primul verset se găsește atât în Vechiul cât și în Noul Testament. El apare prima dată în Isaia 53:8: *Întru smerenia Lui, judecata Lui s-a ridicat și neamul Lui cine îl va spune*, un capitol care este interpretat ca profeție despre Mesia-Iisus. Ideea revine în Faptele apostolilor 8:33: *Întru smerenia Lui, judecata Lui s-a ridicat și neamul Lui cine-l va spune? Că se ridică de pe pământ viața Lui*, atunci când apostolul Filip este rugat de către eunucul Etiopian să îi lămurească profeția, după care acesta cere să fie botezat Creștin. În primă instanță, o relevanță menită evreilor, iar în cea de-a doua, neamurilor, făcând astfel o legătură între cele două testamente, prin Persoana lui Hristos.

⁵⁶ Haitovsky, Dalia. A New Look at a Lost Painting: The Hebrew Inscription in Lorenzo Costa's 'Presentation in the Temple'. În: *Artibus et Historiae*. Vol:29 (1994): pp.111–120.

În următoarele versete:

2. Pentru că nouă ni s-a născut acest copil
3. Și acest fiu dat
4. Este nouă.

Costa folosește ca sursă Isaia 9:5, care este tradus cu „Căci Prunc s-a născut nouă, un Fiu s-a dat nouă ...”, însă face o modificare mică, dar esențială, care îl identifică pe protagonistul picturii, pruncul Iisus, figura mesianică a creștinului. Ultimele versete pot fi din *Psalmi*, ca laude aduse Domnului pentru sacrificiul Său⁵⁷. Cu toate că Lorenzo Costa pare să cunoască ebraica (își semnează *Sfântul Sebastian* în ebraică, fig.305), este mai probabil ca textul de pe tableta *Prezentării* să aparțină comanditarului Anton Galeazzo, prodecan al Universității din Bologna, care avea o catedră de limba ebraică, familia acestuia avea relații apropiate cu comunitatea evreiască din urbe⁵⁸. Mai mult decât atât, Galeazzo devine unul dintre personajele din pictură (de altfel, acesta apare înfățișat în mai multe picturi ale vremii), îngenunchiat pios în prim-plan, însă, notează Haitovsky (1994), suficient de mândru încât să propună textul ebraic în lucrarea pe care o comandă pentru a-și etala subtil erudiția.

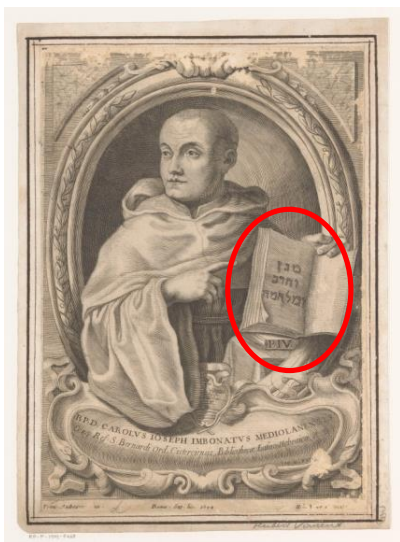


Fig.8 Hubert Vincent (1680–1730), după Francesco Andreoni, *Portretul ebraistului Carlo Giuseppe Imbonati* 1694, Gravură, 305mm × 222mm,
Locație: Rijksmuseum, Amsterdam

⁵⁷ Ibidem. p.116.

⁵⁸ Ibidem. p.119.

Familiaritatea cu limba originală a *Bibliei* a fost considerată un aspect vital pentru înțelegerea *Sfintei Scripturi*, dar și a modului de viață al poporului ales, de către importanți reprezentanți ai Iluminismului european⁵⁹. Umaniștii italieni, în mod special, s-au gândit la ebraică, alături de latină și greacă, ca la una dintre cele trei limbi ale culturii clasice cu care erau obligați să se familiarizeze și să le folosească pentru a beneficia de o cunoaștere mai complexă a filosofiei și religiilor antice. Ebraismul creștin, ca o nouă disciplină, a luat amploare în universitățile europene odată cu apariția unor profesori specializați în subiecte biblice, literatura rabinică, cabala sau talmud, atrăgând imediat atenția unor creștini erudiți. Acești profesori sunt responsabili pentru predarea limbii ebraice și în mănăstiri, mărinind interesul și numărul cititorilor de text ebraic.⁶⁰

Un capitol, consistent al graficii în epoca Iluminismului, a avut ca subiect o sinergie între creștinism, cabala și ocultism. Gravuri sau ilustrații executate cu mare măiestrie au exemplificat operațiuni magice sau deslușiri cosmogonice care utilizează litere sau fraze ebraice. Aceste ilustrații au fost menite pentru un grup mic de inițiați și au apărut în general în manuscrise dedicate artelor magice, cabalistice sau alchimice. Uneori, linia între ebraismul creștin și ocultism a devenit tulbure și niciunde nu este mai vizibil acest eclecticism decât în gravurile vremii.

Robert Fludd, marele ebraist creștin și cabalist englez, un anglican declarat care învață artele magice de la iezuiți, creează între, 1617 și 1621, *Utriusque Cosmi*, opera sa magna, o carte împărțită în două volume și ilustrată cu peste 60 de gravuri, multe conținând litere ebraice, operă publicată de Theodore de Bry, în Oppenheim. Fludd realizează o cosmogonie proprie bazată pe teoriile chimice a lui Paracelsus, în care Dumnezeu, prin procedee asemănătoare celor alchimice, separă universul material, ordonat, de haosul primordial⁶¹. În călătoria sa prin taumaturgie, el fiind educat în profesia medicală la St. John's College în Oxford, Fludd ajunge să descrie vindecarea aproape fără remedii chimice, doar prin invocarea numelui lui Iisus, metodă derivată din cabala, pe care Fludd o aplică după versiunea creștinată a lui Reuchlin. În rugăciunea sa, Fludd utilizează versiunea ebraică a numelui lui Iisus care, spune el, are proprietăți taumaturgice și magice⁶². După Fludd, Hristos este același cu

⁵⁹ C.f. Dan Joseph, *Jewish Influences III: Christian Kabbalah in the Renaissance*. În: *Wouter J. Hanegraaf Dictionary of Gnosis & Western Esotericism*. Leiden: Brill, 2006. p.639.

⁶⁰ Burnett, Stephen G., *Christian Hebraism in the Reformation Era (1500-1660)*. Leiden: Brill. 2012, pp.951-953.

⁶¹ Szulakowska Urszula, Robert Fludd and His Images of The Divine. În: *The Public Domain Review*, (2011).

⁶² Ibidem.

Metatron, ființa cerească care în anumite forme de cabala îl reprezintă pe Mesia evreiesc. Toate tratatele lui Robert Fludd sunt ilustrate cu imagini concepute de el, apoi desenate de diverși artiști și câteodată chiar de mâna lui. În figura 10, Fludd dezvăluie Tetragramatonul și formarea sa după o metodă derivată din cabala, care corespunde nivelelor Sof, Ein Sof, Ein Ein Sof. În figura 11, Tetragramatonul apare între norii despicați, regele David îngenunchează înaintea Celui Preaînalt, spunând „*în umbra aripilor Tale vor nădăjdui*” (Psalmul 35:7) sau „*întru acoperământul aripilor Tale mă voi bucura*” (Psalmul 62:8). Reprezentarea aduce în minte lucrarea anonimă *Norul Necunoașterii*, apărută în a doua jumătate a sec XIV-lea în Anglia, și care îl descrie pe Creator ca fiind ascuns într-un nor prin care nu se lasă cunoscut omenirii⁶³.

În cazul lui Jakob Böhme (1575 - 1624), considerat a fi unul dintre cei mai importanți reprezentanți ai filozofiei mistice germane, studiul ebraismului l-a condus în timp către cunoașterea cabalistică separată de filonul creștin, chiar dacă însemne creștine încă apar între multiplele simboluri mistice pe care le folosește.

În figura 12, Tetragramatonul este aranjat într-un tetractis⁶⁴, un simbol mistic asociat cu pitagoreismul, anotimpurile și muzica sferelor, așezat într-o inimă umană inversată. *Tetractisul* conține literele Tetragramatonului, așa cum se adaugă ele și în ilustrația lui Fludd, însă este interpolată litera *Shin* ם în interiorul lui Y-H-W-H - *Yehova* pentru a genera numele de YHŞWH – Iehoșua (Iisus). În jurul inimii se poate citi:

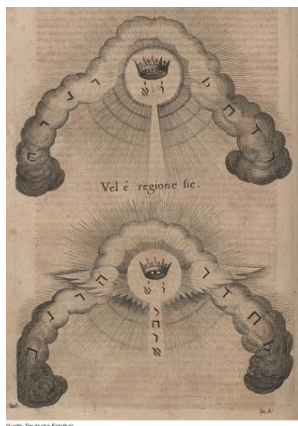


Fig.9 Robert Fludd, *Învățătura lui Iehova*, c.1617-1621

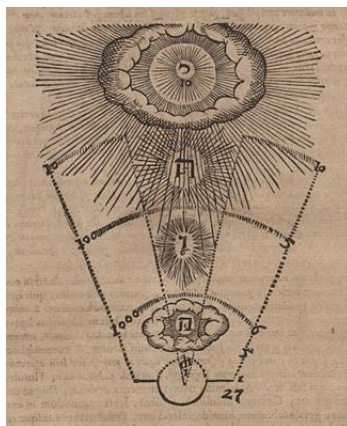


Fig.10 Fludd Robert, *Formarea Numelui Divin*, c 1617-1621

⁶³ *Norul Necunoașterii*. București: Herald, 2019, trad. Gheorghe Fedorovici

⁶⁴ Tetractis este o figura triunghiulară care conține zece puncte aranjate pe patru rânduri câte unu, doi, trei și patru pe un rând.



Fig.11 Robert Fludd, *Invocarea Numelui Divin*, 1617-1621

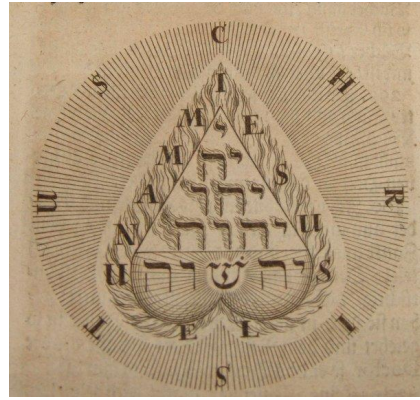


Fig.12 Jacob Boehme, 1730, Tetractis cu Numele Y-H-W-H transformat în Iehosua (Iisus)

Immanuel Iesus, iar razele conțin cuvântul *Christus*. Gravura reprezintă tronul divin și ierarhiile cerești care se sălășluiesc în inima omului. Litera *Shin* pare să fie făcută din limbi de foc, pentru că ea reprezintă elementul foc în mistica iudaică. Aici focul, pasiunea, dragostea sunt reprezentate de *Shin* care este sursa razelor care emană din Nume. Jakob Böhme descrie simbolul în cartea sa *Libri Apologetici*, explicând că Numele Domnului sălășluiește tainic în fiecare om, devenind în inima lui, numele lui Iisus, iar citind aceste litere ca pe o carte, omul va găsi comori de înțelepciune.

Cabaliștii și mai apoi ebraiștii au înțeles că anumite concepte mistice sunt mai ușor de înțeles dacă primesc o formă vizuală. Una dintre cele mai cunoscute reprezentări grafice care sunt asociate cabalei și ebraismului este *arborele Sefirotic* sau *arborele vieții*, care reprezintă cele zece emanații divine, prin care se revelează Creatorul. Reprezentări grafice ale cosmologiei cabaliste de la cele simpliste din secolul XIII și până la cele complexe aparținând secolului XVIII, reflectă evoluția și ramificarea exponențială a cunoașterii mistice și teozofice. Aceste reprezentări cartografice se numesc *Ilanot* (arbori) și servesc ca orientare în diversitatea relațiilor dintre Divinitate și creația sa⁶⁵. Un *Ilan* este o reprezentare schematică care poate lua forma unui copac, poate fi antropomorf sau în cabala Lurianică ambele, fiind încifrate cu litere, cifre, nume și alte notații suplimentare care adesea acompaniază redarea vizuală pentru a edifica sensuri multiple prin text și imagine. Aceste diagrame au fost folosite atât de cabaliști evrei cât și de cabaliști creștini.

⁶⁵ C.f. <http://ilanot.haifa.ac.il/site/?p=582>

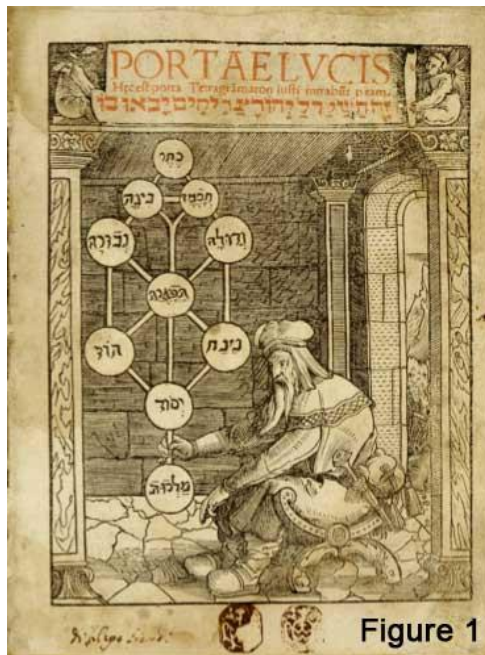


Fig.13 Un Cabalist contemplă pomul vieții, pe traducerea latină a lucrării Porta Lucis de J. Gikatilla, Augsburg 1516, una dintre primele ilustrații cunoscute în care apare arborele Sefirotic

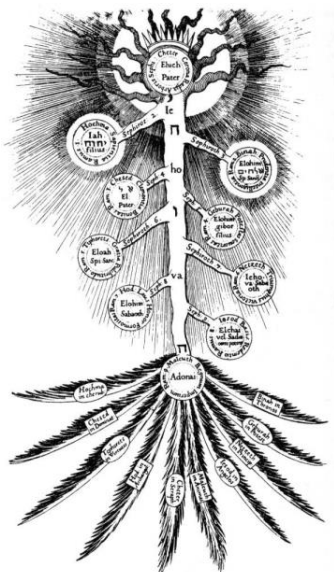


Fig.14 Pomul Vieții după Robert Fludd, 1621.

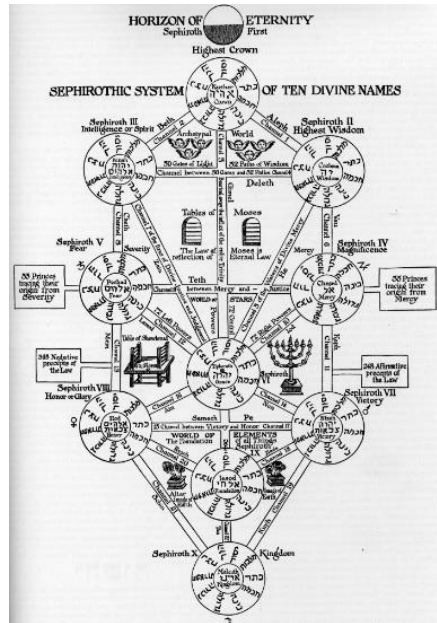


Fig.15 Arborele vieții după Athanasius Kircher, publicat în *Œdipus Ægyptiacus* în 1652, include și decalogul, legile lui Maimonides din care 248 pozitive și 365 negative.

Acceptarea limbii ebraice ca obiect de studiu academic nu a schimbat atitudinea depreciativă a creștinilor față de evrei. În introducerea cărții *The Jew in the Art of the Italian Renaissance*, D. Katz ne întâmpină cu realitatea atitudinii Europei renascentiste asupra evreilor, prin descrierea predellei⁶⁶ lui Paulo Ucello, din 1468, pentru altarul *Corpus Domini*, care prezintă un evreu, soția lui și doi copii arzând pe rug. În mănăstirea augustiniană Sant'Andrea din Ferrara, uciderea sinagogii – personificarea iudaismului – este pictată pe o frescă⁶⁷. La pol opus, casa d'Este din Ferrara a devenit un refugiu sigur pentru populația evreiască, care dă naștere la o colaborare culturală fără precedent. Autoarea analizează mai multe puncte de vedere, între toleranță și violență, sintetizând relațiile complexe între evrei și creștini în peninsula Italiană. Autoarea susține că toleranța manifestată față de evrei avea atât o bază mercantilă, deoarece comerțanții și cămătarii evrei erau necesari pentru bunul mers economic al cetății, cât și una strategică, de unificare a

⁶⁶ Predellă:registru inferior al unei piese de altar.

⁶⁷ Katz Dana E. *The Jew in the Art of the Italian Renaissance*. Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2008. introducere

creștinilor împotriva amenințărilor alterității. Atâta timp cât aceștia ofereau servicii profitabile, își puteau practica religia și tradițiile oarecum nestingheriți⁶⁸. Cămătăria, indezirabilă la creștini, considerată păcat, a fost totuși tolerată la evrei, pentru ca a fost catalizatorul unei creșteri economice fără precedent. Dar și acest drept a fost adesea luat de la ei fiind implementate caritabilele *monti di pietà* prin care cetățenii puteau amana lucruri mărunte și a scăpa astfel de serviciile evreilor.

Încă din 1291, evreii din sudul Italiei, care au fost acolo deja din secolul I, au fost forțați să se convertească sau să fie omorâți⁶⁹. Supraviețuitorii au fugit la Roma unde au rămas sub protecție papală. Roma a primit cinci valuri de emigranți evrei veniți din Spania⁷⁰ fiind cunoscută ca un oraș tolerant, cu o continuitate a comunității iudaice încă din secolul II î.e.n.⁷¹. În 1527, în Roma erau în jur de 1800 de evrei - ceea ce reprezenta aproximativ 3% din populația cetății, aceștia fiind cunoscuți ca „*evreii Papae*”, deoarece mulți dintre ei erau medici și finanțiști ai curților Papale, iar unii se ocupau cu predarea limbii și cunoașterii ebraice umaniștilor creștini⁷². Cu toate acestea istoria atestă că evreii erau văzuți ca fiind o clasă inferioară și erau supuși unor umilințe publice la două evenimente anuale, o cursă în cadrul Carnavalului dinaintea Postul Mare, în care descălțați și dezbrăcați, erau puși să fugă pe Corso – strada principală a Romei („*palio degli ebrei*”⁷³) și o lapidare a populației iudaice în Vinerea Mare („*Sassaiola Santa*”) în care actantul major era chiar Biserica Catolică⁷⁴.

Când Michelangelo Buonarroti (1475-1564) lucra în Florența și Roma, antisemitismul escaladase și mai mult, iar legile vestimentare care au fost concepute în 1215 pentru a identifica evreii, erau impuse tot mai strict⁷⁵. Faptul că Michelangelo cunoștea aceste reguli vestimentare se observă în reprezentarea neamului lui Hristos în Capela Sixtină, în special,

⁶⁸ Ibidem. p.16

⁶⁹ Ibidem. p.33

⁷⁰ Shulvass, Moses A. The Jewish Population in Renaissance Italy. În: *Jewish Social Studies*. Vol: 13 (1951): p. 21.

⁷¹ Newbiggin Nerida and Wisch Barbara, *Acting on Faith: The Confraternity of the Gonfalone in Renaissance Rome*. Philadelphia: Saint Joseph's University Press. 2013, p.363

⁷² Wisch Barbara. Vested Interest: Redressing Jews on Michelangelo's Sistine Ceiling. În: *Artibus et Historiae*, Vol:24 (2003): p.152.

⁷³ Ibidem. p.152.

⁷⁴ Newbiggin and Wisch, *Acting on Faith*, p. 371.

⁷⁵ Ravid Benjamin. From Yellow to Red: On the Distinguishing Head-Covering of the Jews of Venice. În: *Jewish History Vol:6* (1992): pp. 179-210.

după curățarea picturii, când au ieșit la iveală atât culorile vii cât și detalii vestimentare, de exemplu, banderola de culoare galbenă sau „signum” și cerceii circulari, care erau impuse iudeilor pentru a fi identificați⁷⁶, și care sunt vizibile în figura lui Aminadab (fig.16).

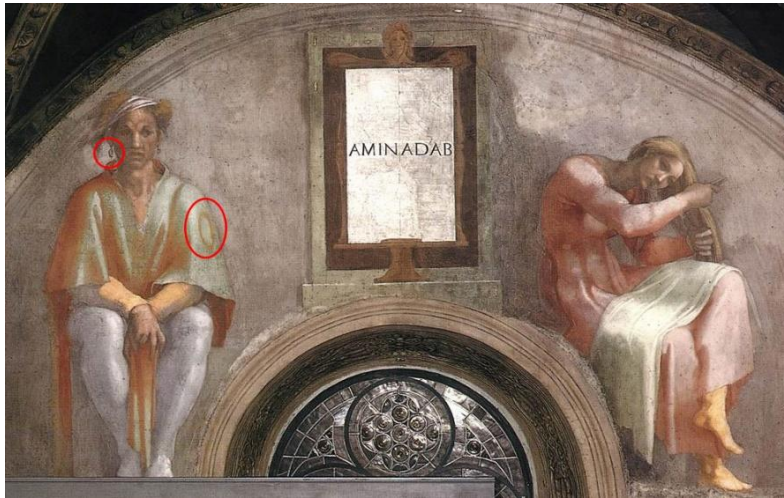


Fig.16 Buonarroti Michelangelo, *Aminadab*, Capela Sixtină, frescă, 1509. Se observa cercul galben pe haina lui Aminadab, unul dintre însemnele purtate de evrei în Renaștere pentru a fi identificați.

Interesul lui Michelangelo pentru iudaism este atestat și de un crucifix creat în tinerețe despre care vom vorbi mai jos, dar și de anumite detalii din pictura Capelei Sixtine, redată în cartea *The Sistine Secrets: Michelangelo's Forbidden Messages in the Heart of the Vatican*, în care autorii susțin că acesta avea cunoștințe cabaliste pe care le-a încifrat în renumita frescă⁷⁷. Ipotezele autorilor pot fi veridice în contextul colaborării lui Buonarroti cu familia de Medici, care a susținut un centru important al ebraismului în Italia⁷⁸.

Chiar și în toleranta Olandă a lui Rembrandt găsim documente care atestă un antisemitism marcant în acord cu duhul vremii, unde expulzarea

⁷⁶ Sulkow Chantal. Michelangelo's Jews: The Treatment of Jews in Renaissance Rome and on the Sistine Chapel Ceiling. În: *Zeteo: The Journal of Interdisciplinary Writing*.

⁷⁷ Benjamin Blech and Roy Doliner, *The Sistine Secrets: Michelangelo's Forbidden Messages in the Heart of the Vatican*, New York: HarperOne, 2009.

⁷⁸ Cf. Campos Devis de și Costa Olivera Miriam da. Michelangelo Buonarroti's Code in the Frescoes of the Sistine Chapel – An Allusion to Gematria of the Hebrew/Greek Alphabet and the Golden Ratio. În: *Clinical Anatomy*. Vol.31, (2018) 948–955

unei populații pe baza apartenenței ei religioase a fost o realitate⁷⁹. La mijlocul secolului XVI, evreilor le era interzisă șederea în Țările de Jos prin decretul împăratului Charles V, dar cu toate acestea, cetățenilor cu aspect mediteranean li se spuneau „comercianți portughezi” și erau considerați creștini, dacă aveau grijă și nu se purtau vădit diferit față de populația locală⁸⁰. Cu toate acestea față de alte state europene, cordialitatea comparativă cu care au fost asimilați evreii în Țările de Jos se poate lesne observa în apariția timpurie a inscripțiilor ebraice în operele de artă ale vremii.

Franța a fost la fel de reticentă în relațiile cu evreii, însă limba ebraică, *Vechiul Testament* și chiar cabala, au avut un statut privilegiat. Léonard Bertaut scria în 1662 că aproape toate silabele limbii ebraice și chiar semnele de punctuație sunt “*mystère admirables*”⁸¹.

Un centru important pentru refugiații *marranos*⁸² din Spania și Portugalia a fost Bordeaux și, mai apoi, Rouen. La Avignon au venit cei care au mai rămas din „evreii Papei”. Regii Bourbon au menținut oficial restricția pentru evrei chiar mai aspru decât în Anglia, Italia sau Țările de Jos. Personalități marcante ale intelectualității Franței însă, au fost atrași de studiul ebraismului. Cardinalul de Richelieu sau Blaise Pascal colecționau manuscrise ebraice, cel din urmă fiind familiarizat cu textele talmudice și cabalistice, dar cu toate acestea foarte puțini cărturari puteau citi ebraica. În timp ce în 1640 se puneau bazele unui colegiu pentru studii Iudaice în Londra, în Franța nu se putea imagina așa ceva. *Vechiul Testament* era înțeles ca o promisiune viitoare, și trebuia interpretat doar în această cheie. Scriptura nu avea de a face deci cu poporul evreu și trebuia deci citită prin lentilă creștină. Iezuiții, Galicanii sau Janseniștii

⁷⁹ Despre statutul și influența evreilor în Europa după expulzarea din 1492 din Peninsula Iberică c.f.: Kalman P. Bland, *The Artless Jew*, Princeton University Press, 2000; Ruth Mellinkoff, *Outcasts: Signs of Otherness in Northern European Art of the Late Middle Ages*, 2 vol, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1993; Sarah Lipton, *Images of Intolerance: The Representation of Jews and Judaism in the Bible Moralised*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1999; Eric Zafran, “Iconography of Anti-Semitism,” PhD. Diss., New York University, 1973; Shana L Stuart., *The Portuguese Jewish Community in Seventeenth Century Amsterdam: Images of Commemoration and Documentation*, teză doctorală, University of Kansas, 1992.

⁸⁰ Nadler Steven, *Rembrandt's Jews*, Chicago: University Press, 1958, p.30.

⁸¹ L. Bertaut, *L'illustre Orbandale, ou l'Histoire ancienne & moderne de la ville & cité de Chalon sur Saône, enrichie de plusieurs recherches curieuses, & divisée en Eloges*, Tome I, Paris, 1662, p. 15.

⁸² Evrei *marranos*: evrei spanioli și portughezi din în Peninsula Iberică, nevoiți să se convertească la creștinism în Evul Mediu, dar care practicau în taină iudaismul.

erau de acord că *Vechiul Testament* era figurativ și trebuia înțeles ca atare⁸³. Evreii erau acuzați de orbire teologică, interpretând scriptura prea literal. La polul opus, cabaliștii erau percepuți ca suspect de mistici. Richard Neer îl citează pe Georges de Scudéry (prieten apropiat a lui Poussin) care spune:

Se poate extrage din vipera ingrată un medicament puternic...
tot așa
...citorul prudent... ia binele din rău, lumina din umbră;
vede
capcana și o evită cu înțelepciune; și urmează drumul drept
pentru a
continua în siguranță... Cu puțin efort se pot zări urmele
curioșilor
și înțelepților cabaliști: se poate merge pe urmele lor pe
aceste căi
șerpuitoare și discerne între limpezime și umbrele ebraice.
Tot ce au scris
rabinii despre sublim, despre puterea legitimă a marelui
Nume al lui
Dumnezeu, despre arta misterioasă a numerelor sacre și
puterea ocultă
a imaginilor lor, pe scurt, toată înțelepciunea Iudeii antice,
care susține
că își are originea în Ideea Eternă, pe care pretinde că o
extrage din
visteria cerească, se regăsește în aceste scrieri care încă le
păstrăm.⁸⁴

Catolicii, reformații, luteranii și anglicanii au susținut mișcarea intelectuală a Ebraismului Creștin prin sprijinul financiar acordat catedrelor de ebraistică și proiectelor academice de mare anvergură, cum au fost Bibliile poliglote⁸⁵. Prin controlul tipografiilor, aceștia au blocat apariția textelor ebraice indezirabile, care nu ar fi susținut Creștinismul și astfel

⁸³ Neer, Richard. Poussins's Unseless Trasures. În: *Judaism and Christian Art* (ed.) Kessler Herbert; Nirenberg David. Philadelphia:University of Pennsylvania Press, 2011. pp.332-334.

⁸⁴ Scudéry G.. *Alaric, ou, Rome vaincue: poëme heroi`que* (Paris, 1654), 194–95, citat de Neer Richard, *Poussins's Unseless Trasures*, traducerea din engleză îmi aparține.

⁸⁵ Burnett. *Christian Hebraism*. p.9

Reforma a oferit comunității academice creștine interesată de studiile ebraice, independența față de Evrei și Iudaism⁸⁶. Martin Luther și adepții săi, convinși de înțâietatea textului scripturistic (*sola scriptura*), susțineau învățarea limbii ebraice pentru a consulta textul original și semnificațiile sale care dispar în traduceri ulterioare⁸⁷. Luther a învățat ebraica din *Gramatica Ebraică*⁸⁸ a lui Reuchlin și a ținut cont de textul original când a tradus *Biblia* în limba germană. Curentul ebraismului în lumea protestantă⁸⁹ a generat *Școala de Exegeză Biblică a Rinului Superior* devotată studiului *Vechiului Testament*, în special cărților profetice⁹⁰, având printre membrii pe Martin Bucer, Wolfgang Capito, Conrad Pellican, și Sebastian Münster, care a scris și editat 67 de volume în ebraică⁹¹.

În Scandinavia însă, răspândirea Numelui Domnului format din patru litere sau *Tetragramatonul*, este dovada respectului pentru înțâietatea limbii ebraice având o istorie neîntreruptă în cinci sute de ani. Danemarca, spre exemplu, are în jur de două sute de biserici care au Tetragramatonul inscripționat pe pereți, altare, picturi de șevalet sau mobilier.⁹² Suedia are aproape șapte sute de biserici în care apare Tetragramatonul. Numele Domnului *Iehova*, a fost prezent în devizele caselor regale Suedeze, familiarizate cu principiile iluminismului și cu limba ebraică. Erik al XIV-lea, regent al casei regale între 1560-1568, avea deviza: *Iehova / Deus dat cui vult* (Iehova dă cui vrea), Carol al IX-lea, regent între 1599-1622, avea deviza: *Iehova solatium meum* (Iehova este mângâierea mea), Karl X Gustav, regent între

⁸⁶ Ibidem.

⁸⁷ Idem. *Biblical Studies, Judaism and Jewish Studies, Christianity, The Reformation*
DOI:10.1093/acrefore/9780199340378.013.274

⁸⁸ Reuchlin Johann, *De rudimentis Hebraicis* (Pforzheim, 1506); de asemenea sunt de notat și alte publicații ale lui Reuchlin care au contribuit la răspândirea cunoașterii limbii ebraice: *De accentibus et orthographia linguae hebraicae*, Haguenau, 1518; șapte dintre psalmii Judecării adnotații pe textul în ebraică și traduși în latină, și o traducere în latină a poemului educațional, etic și religios care conține 130 de versuri, *Ka'arat Kesef* a lui R. Jehoseph ben Hanan ben Nathan Ezobi, Tuebingen, 1512 – C.f.:

<https://www.jewishvirtuallibrary.org/reuchlin-johannes-x00b0>. [Consultat la: 05.02.2020]

⁸⁹ Burnett Stephen G., *Reassessing the Basel - Wittenberg Conflict: Dimensions of the Reformation-Era, Discussion of Hebrew Scholarship*. În *Hebraica Veritas?: Christian Hebraists and the Study of Judaism in Early Modern Europe*, Allison P. Coudert and Jeffrey S. Shoulson (ed.), Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2004, pp. 181–201.

⁹⁰ Timmermann Daniel, *Heinrich Bullinger on Prophecy and Prophetic Office (1523 – 1538)*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2015, p. 62

⁹¹ Burnett, *Reassessing the Basel - Wittenberg Conflict*. p.187.

⁹² <http://www.gudsnavnet.dk/> [Consultat la: 01.08.2020]

1654-1660: *In Iehova sors mea, Ipse faciet* (În Iehova destinul meu, El o va face) și Charles al XI-lea, regentul între anii 1660-1697: *In Iehova sors mea, Ipse faciet* (În Iehova destinul meu, El o va face)⁹³. Bazele de date care atestă prezența Tetragramatonul în arta eclezială creștină din Europa, crește incremental pe măsură ce clasificarea devine tot mai facilă în era internetului⁹⁴, dovedind ubicuitatea Numelui transliterat sau chiar în forma sa ebraică, cu sau fără semne masoretice⁹⁵.

Atracția și repulsia concomitentă pentru cultura evreiască a fost prezentă pe întreg teritoriul european. Cartea și Poporul Cărții au fost tratați diferențiat de parcă nu ar fi fost legați intrinsec unul de celălalt, într-o încercare schizoidă, mutilantă, de a extrage doar înțelesuri creștine din *Vechiul Testament*, separând cele două religii până la demonizarea celei din care se trage cealaltă. Poporul care a generat atât Cartea cât și Mântuitorul promis de ea, a fost tratat de cele mai multe ori cu dispreț și violență.

În multe cazuri, pentru a face transparentă apartenența unui personaj la poporul evreu, artiștii au utilizat redări caricaturale ale fizionomiei și îmbrăcămintei evreilor ortodocși, mergând până la ipostaze denigrante care în climatul modern ar fi cu totul inacceptabile. Acest tip de abordate a fost studiat în detaliu de Ruth Mellinkoff în cartea ei *Outcasts: Signs of Otherness in Northern European Art of the Late Middle Ages*⁹⁶, care abordează atitudinea artiștilor medievali despre grupurile indezirabile ale societății, unul dintre ele fiind evreii, subiect care este în afara ariei de interes a acestei teze.

Acest studiu nu susține o idealizare a relațiilor interconfesionale între evrei și creștini, cunoscut fiind climatul ostil generalizat între membrii celor două religii, însă va încerca să extragă aspectele edificatoare, constructive, benefice, ale acestei colaborări, datorită dorinței comune de cunoaștere. Voi expune, așadar, mai degrabă influența pozitivă a studiului limbii ebraice și a cabalei pentru înțelegerea mai profundă a creștinismului în Europa, însă nu trebuie uitat că acest curent intelectual nu a schimbat mentalitatea antisemită care a încercat maturitatea teologică a continentului și pe care o vedem renăscând, în forță, și în actualul climat socio-politic mondial.

⁹³ <http://www.gudsnamnet.se/kungar.htm>. [Consultat la: 01.08.2020]

⁹⁴ Site-ul <http://divinename.no/?lang=nb> în care se adună imagini și date cu Tetragramatonul în Norvegia, are un buton prin care orice contributor poate semnala existența Numelui pe teritoriul țării.

⁹⁵ Semnele masoretice se referă aici la vocale. Vezi cap.4.1

⁹⁶ Mellinkoff, Ruth. *Outcasts: Signs of Otherness in Northern European Art of the Late Middle Ages*, 1994



3. LAȘON HAKODEȘ – ÎN CĂUTAREA LIMBII DIVINE

Interesul Renașterii pentru ebraismul creștin orbitează în jurul limbii ebraice și al particularităților ei simbolice. Informații legate de misteriosul alfabet, venite din aria de cercetare a cabalei, s-au dovedit surse de cunoaștere ale unor sensuri ascunse ale Torei⁹⁷, ale mecanismelor creației universului și au fost folosite de la exegeze Biblice până la acte de magie⁹⁸, în cercuri închise de inițiați din ambele religii abrahamice.

O teză fundamentală a ebraismului creștin, sub influența căruia au înflorit inscripțiile ebraice în artele vizuale, este statutul special al limbii poporului ales, o limbă cu veleități nebănuite pentru cel nefamiliarizat cu ea⁹⁹. Conform tradiției iudaice, ebraica este limba dată omenirii de către Dumnezeu, iar fiecare cuvânt al ei este însuși lucrul pe care îl exprimă și nu un șir de sunete care prin convenție umană desemnează realitatea, ea este *Lașon HaKodesh* לְשׁוֹן הַקֹּדֶשׁ – limba sfântă. Ebraica pare să fie numită astfel în cinstea lui Eber, fiul lui Șelah (Facerea 11:14) care, refuzând să ia parte la construcția turnului Babel, împiedică limba originală să fie distorsionată, păstrând-o curată pentru poporul său. După construcția turnului

⁹⁷ Tora sau Torah, primele 5 cărți ale Vechiului Testament.

⁹⁸ Despre folosire magică a literelor vezi *Sefer Yeșira*.

⁹⁹ Idel Moshe. Reification of Language in Jewish Mysticism. În: Steven Katz (ed.), *Mysticism and Language*, New York: Oxford University Press, 1992. pp.42-79

Babel, ebraica rămâne consacrată vieții religioase și nu este supusă variațiilor profane¹⁰⁰ sau, măcar, rămâne intactă într-o măsură foarte mare.

Între „neamuri”, căutarea limbii originare, paradisiace a fost documentată începând cu Herodot care consemnează investigațiile regelui Egiptean Psammetichus¹⁰¹, în care acesta concepe un experiment izolând doi nou născuți de orice limbaj, pentru a observa în ce limbă vor rosti aceștia primul lor cuvânt. Regele deduce că limba originală este frigiana, pentru că unul din cei doi copii a rostit cuvântul bekós-pâine în limba frigiană.¹⁰² Astfel de experimente mai sunt consemnate de către Fredrick Müller (1885), amintindu-i pe unul dintre împărații Moguli ai Indiei, împăratul șvab Frederic al II-lea și James al IV-lea al Scoției¹⁰³. Rezultatele odioaselor experimente nu au avut efectul scontat, nu s-a putut dovedi preexistența unei anumite limbi în subconștientul colectiv și nici supremația vreunei limbi față de alta.

În cartea sa, *În căutarea limbii perfecte*¹⁰⁴, Umberto Eco poartă cititorul prin meandrele istoriei în căutarea limbii originare, perfecte, începând cu un fragment din Platon care prin Cratylus se întrebă dacă nomoteții (însărcinați cu modificarea legilor în vechea Atenă), au ales sunetele prin care să numească obiectele luând în considerare natura acestora (physis) sau, spune personajul Ermogen, doar prin convenție umană. Sfântul Augustin însă, a considerat limba perfectă, comună întregii umanități, ca fiind lumea în sine. Acesta a susținut că lumea este o carte vastă scrisă de degetul lui Dumnezeu, iar cine știe să o deslușească, poate înțelege toate alegoriile tainice din scripturi, unde referințele la obiecte naturale (plante, animale, pietre) dețin simbolismul și cheia limbii divine¹⁰⁵. În cartea sa, *În Numele trandafirului*¹⁰⁶, personajul lui Umberto Eco, William din Baskerville, îi spune novicelui său: “lumea ne vorbește ca o mare carte [...] nu vorbește numai despre lucrurile ultime (în care caz

¹⁰⁰ de Souzenelle, Annick. *Simbolismul corpului uman*, Timișoara: Editura Amarcord, 1999, p.27.

¹⁰¹ Regele Psammetichus sau Psamtik I (670-616 BC).

¹⁰² Resnick, Irven M., *Lingua Dei Lingua Hominis, Sacred Language and Medieval Texts*. În: *Viator*, Vol: 21 (1990). pp. 51-74, p.53.

¹⁰³ Müller, Frederick Max. *Lectures on the Science of Language*. 1885. [Ebook 32856, 2010] p.290

¹⁰⁴ Eco, Umberto. *The Search for the Perfect Language*. Hoboken, New Jersey: Wiley-Blackwell, 1997.

¹⁰⁵ Ibidem. p.15.

¹⁰⁶ Eco Umberto, *În numele trandafirului*, Iași: Polirom, 2013. Traducere din limba italiana de Mara Chirișescu.

o face întotdeauna în chip nedeslușit), ci și despre cele foarte apropiate și în asta este din cale-afară de deslușit”¹⁰⁷. Dante crede ca primul cuvânt rostit de Adam a fost *EL*, în ebraică¹⁰⁸.

Eco menționează diferiți cărturari care au argumentat întâietatea limbii lor: limba galeză a fost considerată de gramaticienii irlandezi limba primordială încă din secolul VII, Jan van Gorp susține, în 1569, că un dialect al regiunii Anwerp este limba originală argumentând că locuitorii acestei zone nu erau prezenți la turnul Babilonului când limbile au fost amestecate, în timp ce, în 1641, Georg Philipp Harsdörffer este convins că aceasta trebuie să fie germana pentru că ea este limba naturii, deoarece folosește toate sunetele posibile, iar Andreas Kempe, în 1688, susține că în paradis Dumnezeu vorbea suedeza, Adam, daneza și șarpele franceza¹⁰⁹. John Leonard menționează variantele lui Nicholas Severius care susține armeană, Johannes Geropius Becanus olandeza, iar John Webb chineza¹¹⁰. Odată cu convertirea popoarelor slave la creștinism, limba slavonă și-a alocat și ea titlul de limba sacră¹¹¹.

Însă cea mai bună candidată pentru limba Edenică a rămas ebraica atât pentru evrei, cabaliști, cât și pentru o parte dintre creștini. Pentru unii dintre părinții bisericii timpurii ebraica a fost considerată, fără îndoială, limba primordială sau cel puțin cea care a supraviețuit turnului Babel și limba poporului ales, limba vorbită de protopărintele umanității în Eden.

Pentru ebraistul renascentist și cabalistul evreu, Adam cel din Geneză este chemat să numească toată creația, pentru că acest Adam știe esența fiecărui lucru și o verbalizează, generând astfel prima limbă rostită, cea care reflectă însăși natura ontologică a universului. Mai există un Adam, cel din Coran, care știe numele fiecărui lucru pentru că Dumnezeu [...] *il învață pe Adam numele tuturor lucrurilor...*¹¹², iar el la rândul lui, vestește acestea îngerilor invidioși.

¹⁰⁷ Ibidem. p.23

¹⁰⁸ Dante Alighieri, *De vulgari eloquentia* 1, cap-4-5. Însă în *Paradisul* 26 Dante spune că ebraica a devenit extinctă înainte de Nimrod, deci înainte de turnul Babel.

¹⁰⁹ Eco, *Search for the Perfect Language*, pp. 96–99.

¹¹⁰ Leonard John, *Naming in Paradise: Milton and the Language of Adam and Eve*, Clarendon, Oxford, 1990, pp 14-15.

¹¹¹ Goldblatt Harvey. The Ukrainian Language in the context of study of Sacred and Vulgar Tongues in Orthodox Slavdom. În *Harvard Ukrainian Studies*. Vol:29. (2007). pp.37-61

¹¹² *Coranul*, editura Cartier, 2001, tradus de Dr. Silvestru Octavian Isopescu, Sura 2, versetul 29.

Și mai există un Adam, cel a lui Milton, care prin însuși actul numirii tuturor lucrurilor, le înțelege deplin:

„Pe toate le-am numit, văzându-le trecând și înțelegând
Natura lor, cu asemenea putere de cunoaștere
îmi înzestrăse Domnul mintea.”¹¹³

Cabala învață despre un Adam Kadmon, nu om, ci lume primordială antropomorfă, și Adam HaRișon, sursa tuturor sufletelor, care antedatează creația din Geneză. În acest Adam limbajul uman este doar potențialitate. Totuși, Dumnezeu creează prin cuvânt¹¹⁴. Dacă crearea lumilor se face prin glăsuirea sunetelor sau combinația de sunete, acestea nu pot reprezenta lucruri pre-existente¹¹⁵. Sunt elementele constitutive ale cosmosului prin care s-a creat totul, asemenea particulelor subatomice care sunt fundamentul lumii materiale.

Acest tip de abordare a limbii ebraice nu ține de zona lingvistică academică, ci de o tradiție pe care o regăsim în unul din cele mai vechi manuscrise cabalistice, *Sefer Yețira*, Cartea Formării, atribuită Patriarhului Avraham și *Zoharul*, textul de căpătâi al cabalei. Înțelesurile mistice ale limbii ebraice sunt baza credinței că aceasta este limba sfântă folosită de Domnul pentru a aduce la ființă cosmosul, sau măcar o rudă apropiată a ei, care a supraviețuit incidentului turnului Babel. Origen¹¹⁶ spune că sunetele limbii ebraice sunt impregnate de putere, afirmație secondată de mari învățați evrei și creștini deopotrivă.

Ebraica poate fi abordată pe două căi, una a cercetătorului lingvistic modern care urmărește dezvoltarea limbilor semite, având ca sursă arheologia, iar alta, prin tradiția eminentemente orală, care fixează geneza acestei limbi înainte de crearea lumii, după cădere, sau cel târziu după amestecarea limbilor după turnul Babel.

¹¹³ Milton John. *Paradisul Pierdut*. cartea a VIII-a, București, Aldo Press, traducător Adina Begu, 2007, p.216-217.

¹¹⁴ Geneza 1:3-30

¹¹⁵ Eco, *Op.cit.*, p.31.

¹¹⁶ Martin, Matthew J., Origen's Theory of Language and the First Two Columns of the Hexapla. În: *Harvard Theological Review*. Vol. 97, nr.1, (2004). pp. 99-106.



3.1. Ebraica: O limbă – două istorii

Ebraica are două istorii, cea lingvistică, desemnată prin etapele cercetării originii ei în adâncurile evoluției umane și schimbările prin care a trecut în timp, și o alta care plasează ebraica la începutul timpului ca limbă sfântă prin care poporul ales a primit Torah prin scribul lui Dumnezeu, Moise. Fascinația cu limba ebraică însă rezidă în originea și construcția sa esoterică relatată de tradiția orală iudaică și mai apoi de texte care au rămas în mare parte ascunse civilizației occidentale. Aceste aspecte oculte ale limbii ebraice au fost diseminate odată cu interesul cărturarilor creștini pentru ebraică în cadrul iluminismului, iar mai apoi interesul pentru acesta limbă a scăzut treptat și s-a pierdut în obscuritate din nou.

Pentru început este necesară lămurirea câtorva aspecte legate de istoria academică a limbii ebraice biblice din care derivă ebraica modernă. Lingviștii plasează limba ebraică în una dintre cele 29 de grupe lingvistice existente, numită semito-hamice după cei doi fii a lui Noe: Sem și Ham (Facerea:10)¹¹⁷. Caracterele scrise ale alfabetului ebraic au o istorie dedusă din epigrafiile găsite de arheologi, însă nu există un consens general în privința evoluției lor din pictograme (desene figurative stilizate), trecând prin cuneiforme (scrierea accadiană a vechii Mesopotamii), hieroglif (egiptene), până la scrierea proto-sinaitică sau proto-cananeană din care derivă scrierea alfabetică (feniciană și paleo-ebraică), care a generat o variantă timpurie a limbii ebraice, folosită doar în texte religioase, pe de o parte din samarineni și, mai apoi, aramaica imperială pe care au folosit-o

¹¹⁷ Cornițescu E. și Abrudan D., *Limba ebraica biblică*, București: Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, 1996.

evreii în robia babiloniană, care a dat naștere caracterelor ebraice folosite până în prezent, cunoscute ca Ktav Ashuri **כְּתָב אֲשׁוּרִי**, sau scriere pătrată.¹¹⁸

Numele Literei în pronunția Românească	Modernă			Ancestrală		
	Scriere pătrată	Scriere Cursivă	Scriere Rashi	Feniciană	Paleo-Ebraică	Aramaică
	Alef	א	א	א	𐤀	𐤀
Bet	ב	ב	ב	𐤁	𐤁	ב
Ghimel	ג	ג	ג	𐤂	𐤂	ג
Dalet	ד	ד	ד	𐤃	𐤃	ד
Hei	ה	ה	ה	𐤄	𐤄	ה

¹¹⁸ Robinson, Andrew. *Istoria scrisului – Alfabet, hieroglife și pictograme*. București: Editura Art, 2009, pp.169-173. Însă, Mark Lidzbarsky în *Jewish Encyclopedia* combate derivarea limbii ebraice din egipteană sau babiloniană, cf. <http://www.jewishencyclopedia.com/articles/1308-alphabet-the-hebrew>, [Consultat la: 27.09.2020].

Numele Literei în pronun- ția Româ- nească	Modernă			Ancestrală		
	Scriere pătrată	Scriere Cursivă	Scriere Rashi	Feniciană	Paleo- Ebraică	Aramaică
	Vav	ו	ו	ו	𐤅	𐤅
Zayin	ז	ז	ז	𐤆	𐤆	ז
Khet	ח	ח	ח	𐤇	𐤇	ח
Tet	ט	ט	ט	𐤈	𐤈	ט
Yod	י	י	י	𐤉	𐤉	י
Kaf	כ	כ	כ	𐤊	𐤊	כ
Kaf Final	ך	ך	ך			
Lamed	ל	ל	ל	𐤋	𐤋	ל

Numele Literei în pronun- ția Româ- nească	Modernă			Ancestrală		
	Scriere pătrată	Scriere Cursivă	Scriere Rashi	Feniciană	Paleo- Ebraică	Aramaică
	Mem	מ	~	מ	𐤌	𐤌
Mem Final	ם	ם	ם			
Nun	נ	~	נ	𐤍	𐤍	𐤍
Nun Final	ן	ן	ן			
Samekh	ס	○	ס	𐤎	𐤎	𐤎
Ayin	ע	⋈	ע	○	○	○
Pei	פ	⊖	פ	𐤏	𐤏	𐤏
Pei Final	ף	ף	ף			

Numele Literei în pronunția Românească	Modernă			Ancestrală		
	Scriere pătrată	Scriere Cursivă	Scriere Rashi	Feniciană	Paleo-Ebraică	Aramaică
	Țadi					
Țadi Final						
Quf						
Reș						
Șin						
Tav						

Tabel 1: Evoluția scrierii ebraice

א ב ג ד ה ו ז ח ט י כ ל מ נ ס ע פ צ ק ר ש ת	1. Ashuri
א ב ג ד ה ו ז ח ט י כ ל מ נ ס ע פ צ ק ר ש ת	2. Cursive
א ב ג ד ה ו ז ח ט י כ ל מ נ ס ע פ צ ק ר ש ת	3. Rashi
א ב ג ד ה ו ז ח ט י כ ל מ נ ס ע פ צ ק ר ש ת	4. Printed
א ב ג ד ה ו ז ח ט י כ ל מ נ ס ע פ צ ק ר ש ת	5. Ivri

Tabel 2: Tipuri de caractere ebraice



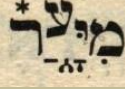
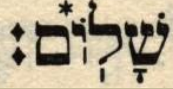


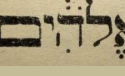

Alfabetul, cuvânt derivat din primele două litere *alef* și *bet* ale alfabetului ebraic, conține 22 de caractere, scrise de la dreapta la stânga, nu prezintă majuscule sau minuscule și are două seturi de litere, unul pentru scrierea de tipar și unul pentru scrierea de mână. Cinci dintre consoane au o formă dublă asemănătoare literelor *i* sau *â* din limba română, una dintre ele este forma consoanei la începutul sau mijlocul cuvântului și alta este o forma finală, atunci când litera se află la sfârșitul cuvântului. Grupul de consoane din interiorul cuvintelor se numește *Camnapeț* după numele literelor pe care le conține: *Caf*, *Mem*, *Nun*, *Pei*, *Ṭadei* (כמנפצ), iar grupul literelor finale poartă numele de *Manț'pakh* (מנפצ)¹¹⁹. Un alt grup de litere numit *Ahaltem* (אהלתם) își pot dilata sau contracta forma pentru a completa un spațiu gol dintr-un rând. De asemenea, unele litere apar mai mari sau mai mici față de restul, întoarse, rotite, înălțate, schimbate sau cu semne adăugate, pentru a accentua anumite versete din textele biblice sau liturgice¹²⁰, câteva exemple se găsesc în tabelul 3.

Ebraica este un sistem de scriere numit *abjad* (nume derivat din primele litere ale alfabetului arab: a, b, d, j) în care un grafem reprezintă o consoană, lăsând cititorului rolul de a infera vocalele aferente¹²¹:

¹¹⁹ Cornițescu și Abrudan, *Limba ebraică biblică*, p.18.

¹²⁰ https://www.win.tue.nl/~aeb/natlang/hebrew/hebrew_bible.html#nunhafucha, [Consultat la: 28.09.2020]

¹²¹ <https://en.wikipedia.org/wiki/Abjad> [Consultat la: 27.09.2020]

			
Litrea Bet mărită în cuvântul <i>B'reșit</i> Facerea 1:1	Litera Nun finală, în interiorul cuvântului, Facerea 34:31	Litera Ayin înălțată în Psalmul 80:14	Litera Vav înteruptă în Numeri 25:12
			
Literele Šin și Tav micșorate în Eстера 9.9	Puncte masoretice suplimentare în Ezra 46:22	Alungirea literei Mem Final în Facerea 1:2	Litera Nun răsturnată înainte și după Numeri 10:36

Tabel 3: exemple de litere speciale în textul Biblic.

Pentru a se deduce vocalele, ebraica veche folosea patru consoane numite și „matres lectionis” sau אַם קריאה (Em kria, mama citirii): *alef* א pentru sunetul a, e sau o, *hei* ה pentru sunetele a, e sau o, *vav* ו pentru sunetele o sau u, și *yod* י pentru sunetele i și e. Acest sistem a prezentat greutatea de pronunțare evidente și a determinat crearea *semnelor masoretice* din care fac parte și vocale formate din linii și puncte așezate fie deasupra, dedesubtul sau în interiorul consoanelor.

De la aceste semne create de învățații școlii tradiționale din Tiberiada (eb.Tveria) a rămas numele textului scripturistic care conține aceste semne: *Textul Masoretic*. Semnele masoretice au și o valoare ca notație muzicală asemănătoare neumelor, cu toate că corespondența între notația masoretică și notele muzicale actuale nu s-a păstrat intactă prin tradiție, ba chiar a luat forme diferite în funcție de regiunile geografice în care a fost cântat recitativ textul liturgic.

Cu toate acestea muzicologul francez Suzanne Haïk-Vantoura în cartea sa *The music of the Bible revealed*, din 1991, propune aceste corespondențe după un îndelungat studiu al semnelor de cantilație, care răstoarnă citirea tradițională rabinică.

Ascultând cântarea după versiunea lui Haïk-Vantourou, ai realment sentimentul întâlnirii cu muzica originală din Templul Solomonic¹²². Acest detaliu este important pentru că revelația Divină în iudaism este cu

¹²² Cf. https://www.youtube.com/watch?v=a38vuOmWcIs&ab_channel=SuzanneHaik-Vantoura-MusicoftheBibleRevealed, accesat 27.09.2020.

precădere un fenomen acustic și nu unul vizual¹²³, glasul Domnului fiind perceptibil urechii interioare, dar nu și fața Lui¹²⁴. Legătura între revelație și limbaj este, spune Geshom Scholem¹²⁵, una dintre cele mai importante moșteniri pe care iudaismul l-a dat istoriei religiilor, iar Deuteronomul 4:12 confirmă spunând: „*Iar Domnul v-a grăit de pe munte din mijlocul focului; și glasul cuvintelor Lui l-ați auzit, iar fața Lui n-ați văzut-o, ci numai glasul I l-ați auzit.*”

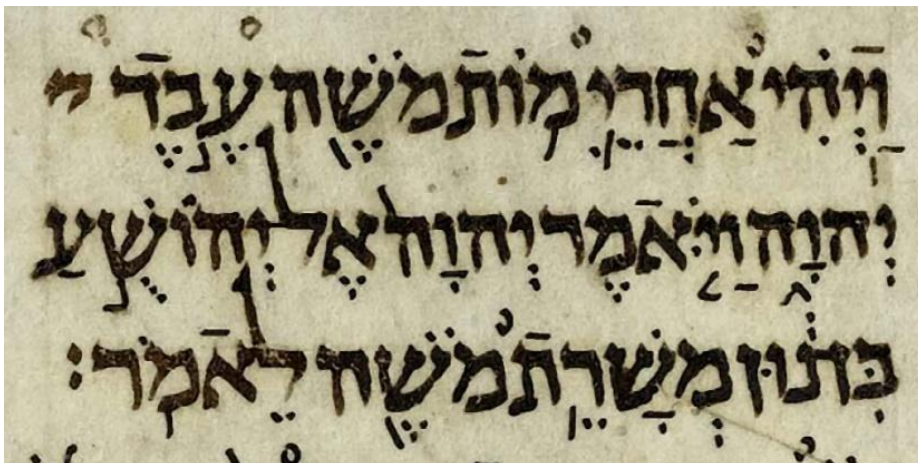


Fig.17 Cartea lui Iehoșua 1:1. Text masoretic din Codexul Aleppo, sec X

Rădăcinile cuvintelor ebraice sunt în majoritate trilaterale. Aceste rădăcini dezvoltă un câmp lexical complex în care cuvintele sunt legate între ele atât din punct de vedere gramatical cât și semantic, mergând până la legături de ordin metafizic. Un exemplu relevant este rădăcina חטא comună a cuvântului a păcătui להחטיא/החטא și cea a cuvântului a rata/greși ținta (החטא את המטרה), cu toate că cele două cuvinte nu par să aibă legătură între ele și nu puteau evolua din aceeași rădăcină lexicală, legătura nu este totuși greu de făcut, ba chiar lămurește noțiunea de păcat prin imaginea ratării țintei finale a omului, îndumnezeirea sa. Un alt exemplu este rădăcina comună a cuvintelor *Ureche* și *Echilibru* אָזן A-Z-N în ebraica biblică,

¹²³ Scholem, Gershom. *The Name of God and the Linguistic Theory of the Kabbala*, transcrierea conferinței Eranos din Ascona, 1970.

http://www.ma.huji.ac.il/~kazhdan/Shneider/hermeneutics/Scholem_Name_of_God.pdf, [Consultat la: 01.10.2020]

¹²⁴ În Exod 33:20 se specifică această avertizare: „Fața Mea însă nu vei putea s-o vezi, că nu poate vedea omul fața Mea și să trăiască”.

¹²⁵ Sholem, *Name of God*.

cu milenii înaintea descoperirilor anatomice prin care să se facă legătura între urechea internă și simțul echilibrului. Studiul rădăcinilor lexicale relevă complexitatea semanticii ebraice și singularitatea ei în exprimarea interdependenței între cele lumești și cele supra lumești.

De aceste aspecte mistice ale istoriei limbii ebraice, se ocupă o istorie paralelă, cu rădăcini în timpuri imemorabile, pe când studiul lingvistic arheologic nu își pusese încă bazele cercetării. De studiu misticii lingvistice se ocupă cabala, tradiția eminentă orală a evreilor. Mistica iudaică consideră forma literelor pătrate ca fiind cea care descrie cel mai bine originea ei divină¹²⁶, atribuindu-le proprietăți deosebite, care fac subiectul capitolului următor.

¹²⁶ Sanhedrin 22a.



3.2. Literele în Cabala – creatoare de lumi

O altă istorie a limbii și scrierii ebraice, cunoscută într-o măsură mult mai mică, fiind însă studiată atât de către evrei cât și de către creștini mai ales în epoca iluminismului, este cea redată în *cabala*. A face un rezumat scurt al cabalei este un lucru dificil și nu poate fi decât superficial. Intervenția lui Moshe Idel în Enciclopedia Iudaică despre cabala se întinde la peste 100 de pagini¹²⁷. În ea însă se găsește această istorie paralelă a limbii ebraice, dar și explicații exhaustive cu privire la fundamentul ei ancorat înainte de crearea lumii, misterele și utilizarea ei. Cu toate că subiectul este deosebit de vast, consider necesare câteva lămuriri referitoare la literele ebraice și la formarea numelor divine din punct de vedere cabalistic pentru a edifica cititorul referitor la utilizarea lor atât în opera de artă europeană, cât și în lucrările proprii.

Cabaliștii dețin texte ample de hermeneutică lingvistică care să susțină întâietatea limbii ebraice ca limbă originară. Astfel de scrieri și tradiții orale analizează limba ebraică pornind de la literele individuale și sensurile lor pe mai multe planuri, la rădăcini de cuvinte și legăturile câmpurilor semantice cu alcătuirea cosmosului, prin procedeele de tip ghematria (valori numerologice ale cuvintelor), notarikon (acrostihuri sau anagrame) sau temura (schimbare a literelor cu altele prin arta combinatorică), bazate pe revelație, tradiție și studiu, transmise tainic din rabin în rabin. Procedeele metalingvistice, prin care se folosesc cuvinte pentru a vorbi despre cuvinte, sunt esența exegezei misticii lingvistice, esențiale

¹²⁷ <https://www.scribd.com/document/321255598/Idel-Kabbalah-Encyclopaedia-Judaica-V-11>, [Consultat la: 20.12.2019].

înțelegerii limbii ebraice și mai ales a produsului ei cel mai important, Torah (primele cinci cărți ale Vechiului Testament).

Cabalistul știe că Torah primordială, cea dinaintea timpurilor, matricea lumilor, a fost scrisă cu litere din foc negru pe foc alb și că, spațiile între literele tipărite în Torah, primită de Moise, sunt reminiscentele *literelor albe*, care sunt tainice. Rabbi Levi Isaac a văzut spațiile albe ale Torei ca acces prin care infinitul divin intră și participă la lumea naturală¹²⁸. Există deci o Torah eternă scrisă înainte de crearea lumilor, un arhetip primordial. Au apărut apoi literele împreună, fără a forma încă cuvinte, dar după păcatul lui Adam aceste litere și-au găsit o formă și o ordine care se va destrăma o dată cu venirea lui Mesia, când ordinea literelor se va schimba din nou. Omul, deciziile lui, au consecințe cosmice.

Unul dintre cele mai misterioase manuscrise ale misticii iudaice este *Sefer Yetzira* (cartea Formării/Creației) pe care tradiția o atribuie patriarhului Abraham. Ea a fost transmisă oral fiilor săi, dar a rămas cunoscută doar într-un cerc restrâns de inițiați până recent, când a fost tipărită pe scală largă, fiind cea mai veche carte de mistică ebraică extantă. Cartea Formării descrie o cosmogonie originară prin zece numere (sefiroth) și două zeci și două de litere care împreună constituie cele treizeci și două de căi. Atât microcosmosul cât și macrocosmosul sunt făurite – susține textul – de Dumnezeu, prin permutarea acestor litere și oricine posedă această cunoaștere, are potențial creator:

Douăzeci și două de litere: El pe acestea le-a gravat, le-a cioplit, le-a șlefuit, le-a cumpănit și le-a combinat, și a făcut din ele întreaga creație [prezentă] și tot ce urmează să fie creat în viitor. Cum a făcut El să le înmulțească? Aleph cu toate literele și toate cu Aleph, Beth cu toate și toate cu Beth, Ghimel cu toate și toate cu Ghimel, și toate s-au întors iarăși și iarăși și ele emană prin două sute treizeci și una de porți. Toate cuvintele și toate fapăturile emană din unicul Nume¹²⁹.

Astfel, literele preced creației universului, ele sunt instrumente generatoare de formă și ființă, ba chiar, spune Zoharul (Cartea Splendorii), sunt ființe ele însăși. Zoharul, cartea de căpătâi a cabalei, are și ea origini incerte. Cu toate că adepții cabalei consideră că ea, cel puțin ca tradiție orală se pierde în negura timpului, cercetătorii moderni atribuie Zoharul

¹²⁸ Idel Moshe. White Letters: From R. Levi Isaac of Berditchiv's Views to Postmodern Hermeneutics. În: *Modern Judaism* Vol.26 (2006): 162-192, p. 171.

¹²⁹ *Cartea Formării* (Sefer Yetzirah), București: editura Herald, 2006, p.55

secolului XIII în peninsula Iberică, unde a fost prima dată publicată de Moses de Leon (c.1240-1305). Zoharul este o culegere de texte care tâlcuiesc aspecte ale Vechiului Testament și este scris în aramaică¹³⁰. Rabinul De Leon consideră autorul Zoharului ca fiind Șimon bar Yochai, care a trăit în jurul anului 70 și a fost inspirat de profetul Ilie să scrie acest comentariu, însă cercetători moderni, cum este Gershom Scholem, atribuie Zoharul lui Moses de Leon sau, în cel mai bun caz, că acesta a completat un text preexistent. În ideea unei tradiții cabalistice orale dar așternută în formă textuală ulterior, Reuchlin spune: „*Adepii săi înflăcărați consideră cabala drept o revelație divină, adusă de îngeri pentru a-l învăța pe primul om, în urma nesupunerii sale, mijloacele de a-și recuceri puritatea și fericirea inițiale*”¹³¹, sau poate cunoașterea tainică a fost revelată doar pe muntele Sinai¹³². În orice caz, Zoharul s-a răspândit cu repeziciune în mediul iudaic, dar și în mediul creștin cultivat al secolului XV, fiind împreună cu alte manuscrise mistice ebraice, obiect de studiu al minților curioase, sursa de dezbateri, profetii, cosmogonie și chiar practici magice.

Revenind la percepțiile Zoharului, literele nu sunt doar sunete și semne grafice, ele sunt aici ființe vii, asemănătoare îngerilor, care conlucrează cu (se supun, sau nu), Creatorul. Literele se înfățișează una câte una în fața Creatorului, de la ultima până la prima, cerând întâietate în a fi litera cu care să înceapă crearea universului. Fiecare își expune punctul de vedere, și fiecareia Domnul îi dă un verdict:

Litera Tav a considerat că se cuvine să se prezinte prima.
„A spus: Stăpânul Lumii, dacă voiești, creează lumea cu mine, pentru că sunt pecetea inelului Tău, care este Adevărul (EMET)¹³³, și cum acesta este Numele Tău, este cât se poate de adecvat ca Împăratul să înceapă cu Tav și să creeze lumea prin mine. Cel Sfânt, fie Numele Lui Binecuvântat, i-a răspuns: ești demn și merituos, dar nu ești potrivit pentru a fi cel prin care lumea va fi creată. Ești destinat a fi o pecete pe fruntea credincioșilor care au ținut legea din TORAH, de la Alef la Tav¹³⁴, dar când îți vei face apariția, ei vor muri. Mai mult

¹³⁰ Cercetători lingviști consideră că textul Zoharului este scris de cineva care nu vorbea nativ aramaica și conține cuvinte din andaluză și galiciano-portugheză. cf. <https://en.wikipedia.org/wiki/Zohar>, [Consultat la: 07.02.2020].

¹³¹ Reuchlin, *De arte cabalistica*, fo.9 și 10, ediția Haguenu, apud. Frank Adolph, *Doctrina Kabbalei (Filosofia religioasă a evreilor)*, București, editura Herald, 2004, p.37

¹³² Ibidem.

¹³³ tav este ultima literă a cuvântului EMET - adevăr

¹³⁴ de la prima la ultima literă

decât atât, tu ești pecetea cuvântului Moarte¹³⁵ și de aceea nu se cuvine Mie să încep lumea cu tine. Atunci, îndată acesta a plecat.”

Experiențe similare vor avea și celelalte litere, dar Caf (C) pune în pericol structura cosmică, înfățișându-se înaintea Împăratului:

„În ceasul acela, litera Caf a coborât de pe tronul ei. Tremurând, a stat în fața Sa și a spus: Stăpânul Lumii, dacă voiești, creează lumea cu mine, pentru că eu sunt Slava Ta. Când litera Caf a descins de pe Tronul ei de slavă, 200.000 de lumi au fost zguduite și Tronul s-a scuturat. Și toate lumile erau să se prăbușească. Cel Sfânt, Binecuvântat să fie El, i-a spus Caf, Caf, ce faci aici?! Bineînțeles că nu voi crea lumea cu tine. Du-te la locul tău, deoarece cuvântul CLAYAH (distrugere) începe cu tine. [Și din cauza ta] distrugerea totală este decretată. Deci întoarce-te la tronul tău și rămâi acolo. În acel moment a plecat și s-a întors la locul lui.”

După o serie de eșecuri, își face apariția penultima literă (dar a doua din alef-bet sau alfabet):

„Litera Bet a intrat și I-a spus: Stăpânul Lumii, dacă voiești, creează lumea cu mine, pentru că prin mine ești binecuvântat în lumile de sus și în cele de jos. Cel Sfânt, Binecuvântat fie El, a răspuns: Desigur, Voi crea lumea cu tine, cu certitudine. Și vei apărea la începutul Creării Lumii.”

Alef, s-a înfățișat ultimul, dar știa că Domnul a luat deja o hotărâre în privința literei care va începe lumea, însă Stăpânul a încurajat-o spunându-i:

„Alef, Alef, cu toate că lumea este creată cu litera Bet, tu vei fi prima dintre litere. Tu îmi vei exprima atașamentul și toate calculele și acțiunile oamenilor vor începe cu tine.”

deci, unitatea va fi exprimată prin litera Alef. Cel din urmă va fi cel dintâi¹³⁶.

Fericitul Augustin prezintă și el preexistențele inteligibile prin care Logosul purcede la crearea universului. Atanasie Sinaitul interpretează „cerurile” din primul verset al Genezei ca desemnând ființele cerești și

¹³⁵ ultima literă a cuvântului mavet (moarte)

¹³⁶ The Zohar, Prologue vol.I, New York: The Kabbalah Center International Inc., 2003, pp.19-29, traducerea este după tâlcuirea lui Rav Phillip Berg în limba engleză și îmi aparține.

ideile inteligibile, iar Sfântul Grigorie Palma face referire la „veacuri” ca la niște ființe asemănătoare îngerilor.

O altă carte din secolul 13, *Sefer Hatemuna*, spune că există o literă a cărei pronunțare nu se cunoaște și care lipsește din alfabet. Atunci când aceasta se va revela, toate relele lumii vor fi reparate/restaurate. Iar Rabbi Eliezer susținea că formele finale ale literelor conțin *secretul mântuirii*.

Tradiția iudaică susține că limba originară, necoruptă, putea să stăpânească cerurile, și după restaurarea ei în eshaton, o va face din nou¹³⁷. Părinții cappadocieni sunt de altă părere. Pentru ei, limbajul este o invenție omenească¹³⁸, însă, în același timp, acordă limbii grecești un statut superior celei ebraice din raționamente greu de înțeles pentru un ebraist.

„Ce este scris în Lege? Cum citești?”¹³⁹ întrebă Mântuitorul pe învățătorul de lege care citește doar suprafața textului. Hermeneutica biblică a iudaismului rabinic afirmă că orice literă, cuvânt sau frază din Vechiul Legământ se poate citi în patru feluri, începând de la sensul literal până la trăirea textului ca revelație. Cele patru nivele de exegeză a textului sunt:

Peșat (פֶּשֶׁט) – suprafață sau sens literal, direct

Remez (רִמְזָה) – alegoric, ascuns, simbolic

Deraș (דְּרָשָׁה) - căutare, comparație, midraș (exegeză teologică)

Sod (סוד) - secret, mister, inspirație, revelație.

Avem aici secretul Paradisului *PaRDeS*: înțelegerea semnificației textului sacru până la nivel de taină revelată. În Quran găsim o interpretare similară a celor patru nivele de înțelegere: literal (‘ibāra), aluzie (ishāra), subtiliate (laṭā’if) și pofunzime (ḥaḳā’iq).

Anninck de Souzenelle una dintre cele mai apreciate tâlcuitoare ale sensurilor mistice încifrate prin literele ebraice, merge mai departe și scrie despre cele șaptezeci de registre în care poate fi citită scriptura¹⁴⁰. Simbolic, spune ea, cifra șaptezeci, reprezintă nelimitatul, infinitul, contemplarea divinității cea fără de sfârșit.

O mare parte din aceste concepte esoterice erau cunoscute de ebraiștii creștini care au susținut creațiile artistice ale vremii. Acest aspect este vădit, în deosebi, în lucrările de grafică ca ilustrație de carte care erau menite să faciliteze prin scheme vizuale, adesea concepute de către ebraist și nu de către artist, tainele profunde și adesea neinteligibile ale cunoașterii cabalei.

¹³⁷ Resnick M. Irven. *Lingua Dei Lingua Hominis*, p.73

¹³⁸ Ibidem. p.58

¹³⁹ Luca 10:26

¹⁴⁰ Souzenelle Annick de, *La Lettres, chemin de vie*, Paris: Albin Michel, 1993, cap. II.



3.3. Ebraica – o limbă încifrată

Ebraica a revenit în centrul de interes al cercetătorilor și misticilor deopotrivă, în ultimele decenii ale secolului trecut. O mare parte din această renaștere a interesului pentru limba ebraică s-a datorat și apariției calculatoarelor și al internetului pe scara largă, care au facilitat accesul oricui la elucidarea multiplelor nivele de încifrare ale unui text ebraic.

Literele în ebraică au mai multe semnificații:

1. O literă/semn grafic/sunet
2. Un număr, după ordinea în care se află în *alefbet*
3. O idee/imagine/concept.

א	1	י	10	ק	100
ב	2	כ	20	ר	200
ג	3	ל	30	ש	300
ד	4	מ	40	ת	400
ה	5	נ	50	ך	500
ו	6	ס	60	ם	600
ז	7	ע	70	ן	700
ח	8	פ	80	ף	800
ט	9	צ	90	ץ	900

Tabel 4 corespondența literă – număr în ebraică

Un aspect important în decodarea profunzimilor limbii ebraice ține de corespondența lor cu valori numerice. Cuvintele care împărtășesc aceeași valoare numerică sunt de asemenea înrudite semantic, chiar dacă această înrudire nu este limpede la o analiză superficială. Studiul numerologic al limbii ebraice se numește *Ghematria* și este una dintre ramurile cabalei.

Un exemplu este cuvântul pentru *an*: *šana* שנה. Dacă se adună cifrele din care este compus cuvântul se ajunge la o aproximare foarte apropiată de numărul de zile aferent unui an calendaristic evreiesc adică 345.4 zile¹⁴¹.

$$355 = (5 = ה) + (50 = נ) + (300 = ש)$$

Un alt exemplu este cuvântul pentru gestație umană, *Heraion*, הריון, a cărui ghematria se apropie de numărul de zile pe care fătul le petrece *in utero*: 273.

$$271 = ((50 = נ) + (6 = ו) + (10 = י) + (200 = ר) + (5 = ה))$$

De asemenea, limba ebraică prezintă câteva particularități care sfidează coincidența. Haim Shore¹⁴², în studiul său legat de limba ebraică biblică, arată dezvoltarea structurii semantice :tulpină – ramură – floare – fruct, prin faptul că ultima literă a generatorului devine prima literă a generatului astfel:

$$(פרוי) - (פרח) - (ענף) - (גזע)$$

De asemenea, citirea de la dreapta la stânga și stânga la dreapta poate da antonime interesante:

$$(ת) + (ו) + (מ) - moarte$$

$$(מ) + (ו) + (ת) - puritate$$

și

$$(ת) + (נ) Noe (patriarhul)$$

(נ) + (ת) har (versetul din facerea 6:8 spune: *Noe* însă a aflat *har* înaintea Domnului Dumnezeu).

Cuvântul *achad* și *achava*, amândouă având corespondentul numeric 13, semnifică *unitate* și respectiv *iubire*¹⁴³.

Analizele lingvistice aprofundate pot oferi detalii ascunse ale unor cuvinte, legătura lor cu altele, și ce spun acestea despre condiția umană ca ființă cosmică. În lumea iudaică există și acum școli de *midraș*, unde se aplică metode de exegeză aplicată textelor vetero-testamentare, pentru a aprofunda sensul textului prin alegorie, analogie, metaforă, ghematria sau

¹⁴¹ Shore Haim, *Coincidences in the Bible and in Biblical Hebrew*, e-book, ISBN-10 : 059540779X, editura iUniverse. 2012, p.43

¹⁴² Ibidem pp.54-62.

¹⁴³ Papus. *Kabbala tradiția secretă a occidentului*. București: Herald, 2005. p.30.

concordanțe biblice. Aceste analize de mistică lingvistică au depășit însă granițele vorbitorilor nativi de ebraică, generând un interes între cercetători creștini.

Annick de Souzenelle, despre care am amintit mai sus, găsește corelația între arborele binelui și al răului ורע טוב din grădina Edenului și statutul ontologic al răului ca fiind o orbire la lumină și până la urmă la binele absolut. Cuvântul Tov טוב (*bine*), care se repetă în hexameiron¹⁴⁴, este calificativul absolut al perfecțiunii fiecărei zile: Dumnezeu creează, iar apoi vede că ceea ce a creat este bine (*Geneza* 1:4,8,10,12,18,21,25,31). În opoziție, se găsește cuvântul ורע (*VeRa*), contrariul binelui și al perfecțiunii. La *Ra* i se adaugă acel și (*Ve*) devenind un nou cuvânt, susține de Souzenelle, în care cheia, spune ea, este litera Ayin. Dacă Alef א este lumina, Ayin ע este întunericul, abisul, neantul, spune autoarea. Ori cuvântul *AWR* (pronunțat Or) care înseamnă lumină, este scris אור, astfel, permutând literele celor două cuvinte, se găsesc lumina, și contrariul ei, „ne-lumina”, iată deci esența răului. Mai mult decât atât, Adam este îmbrăcat cu haina de *piele* עור (pronunțat tot Or), care este permutarea cuvântului ורע (*VeRa*), răul¹⁴⁵. Prin aceeași logică lingvistică, haina omului poate deveni din *piele* עור lumină אור, prin schimbarea lui *Ayin* în *Alef* sau prin trecerea din abis în lumina Creatorului.

Un alt aspect relevant al limbii ebraice este cel legat de încifrarea *Vechiului Testament* cu nivele multiple de codare, care nu au putut fi descoperite decât în epoca contemporană, când calculatorul a devenit un instrument de cercetare accesibil. Metoda de cercetare a codului Biblic presupune o formulă matematică prin care se caută încifrări, date prin selectarea literelor din textul Biblic aflate la un anumit număr de spații echidistante, de exemplu din 50 în 50 de litere.

Deși prima referire la această încifrare provine din secolul XIII de la Rabinul spaniol Bachya ben Asher, fenomenul descifrării lor a luat amploare odată cu interesul matematicianului Eliahu Rips de la Universitatea Ebraică din Ierusalim și a lui Doron Witztum, care au creat programul de software pentru a căuta încifrările, cercetare publicată apoi de jurnalistul Michael Drosnin în *Codul Bibliei*, apărut în 1997¹⁴⁶. Prin această metodă au fost descoperite date istorice uluitoare care depășesc orice coincidență statistică.

¹⁴⁴ Hexameiron: cele șase zile ale creației sau un tratat despre ele. Din greaca Hexaēmeron, o perioadă de șase zile

¹⁴⁵ Souzenelle, Annick de. *Simbolismul Corpului Uman*, Timișoara: Amarcord, 1999, pp.34-38.

¹⁴⁶ În limba română: Drosnin, Michael, *Codul Bibliei*, București: Nemira, 2005.

Noah Horowitz merge mai departe și reunește analiza codului *Bibliei* cu teoria mulțimilor, ipoteza continuum, axioma alegerii sau numere cardinale transfinită, pentru a dovedi că realitatea și textul biblic, sunt programe încifrate. Doar prin înțelegerea matematică a infinitului, prin toate permutările literelor, susține autorul, se poate înțelege de ce textul Torei este sacru¹⁴⁷.

Relația intrinsecă a cuvintelor, cu subiectul pe care îl semnifică, sunt baza studiului cabalistic al limbii ebraice în cercurile ebraiștilor. O astfel de viziune o prezintă rabinul Mordechai Kraft¹⁴⁸ care arată că literele limbii ebraice au o semnificație individuală simbolică și numerologică, iar, când acestea sunt alăturate în diferite combinații, împreună formează un nou element, un alt sens.

Acesta este și cazul literelor care desemnează elementele chimice de pe tabelul lui Mendeleev, prin combinarea cărora lor se nasc alte elemente. Un exemplu grăitor este cuvântul Apă – *Maim* care se scrie M+Y+M מַיִם. Chimia cunoaște că apa este formată dintr-o moleculă de oxigen și două de hidrogen: H+O+H. Fiecare literă semnifică în sine un element, iar împreună ele formează un al treilea.

În același mod literele *Mem* și *Yod* au semnificații individuale complexe, iar alăturând doi *Mem* și un *Yod* se formează elementul și cuvântul Apă. Mergând mai departe, cei doi *Mem*, unul normal și unul final, pot fi apele de sus și apele de jos care sunt despărțite în Geneză 1:7 de mâna (*Yad/Yod*¹⁴⁹) Domnului¹⁵⁰.

Statutul sacru al literelor a determinat un curent de practică mistică iudaică, atestată în Europa încă din secolul XIII¹⁵¹. Trăirea experienței extatice se obținea prin recitarea anumitor permutări de litere, care trebuiau pronunțate după anumite scheme și combinații, adesea prin înșiruire de sute de sunete¹⁵².

Puterea magică deținută de literele alfabetului, nu au fost considerată exclusivă limbii ebraice și culturii iudaice. Alfabetul grec a fost și el creditat cu proprietăți deosebite, inerente textului biblic, în special la creștinii

¹⁴⁷ Horowitz Noah, *The White Letters of the Sacred Scripture: The Continuum, The Code, and the Permuted Book*, CreateSpace Independent Publishing Platform, (2012). Passim.

¹⁴⁸ <https://www.torahanytime.com/#/lectures?v=248>

¹⁴⁹ Litera *Yod* י semnifică mâna י (eb. *Yad*), sau degetul lui Dumnezeu

¹⁵⁰ Cf. Despre misterul limbajului în Cabala vezi și Kilcher Andreas. *Die Sprachtheorie der Kabbala als aesthetisches Paradigma. Die Konstruktion einer aesthetischen Kabbala seit der Fruhen Neuzeit*. Stuttgart-Weimar. J.B. Metzler, Verlag, 1998. pp.57-94.

¹⁵¹ Idel Moshe. Op.cit., p.143-150.

¹⁵² Ibidem. p.143

gnostici din jurul lui Marcu Magul, în mediile monahale pahomiene și al comunității formate în jurul stareților filocalici Varsanufie și Ioan¹⁵³. Sensurile esoterice ale alfabetului grec însă, nu par preluate din iudaism, avându-și rădăcinile în religiile de mistere ale Greciei antice¹⁵⁴. Cu toate acestea, ebraica a rămas cu precădere limba care conține cele mai multe paliere de interpretare, devenind pentru scurt timp un element discret și râvnit în arta clasică a Europei.

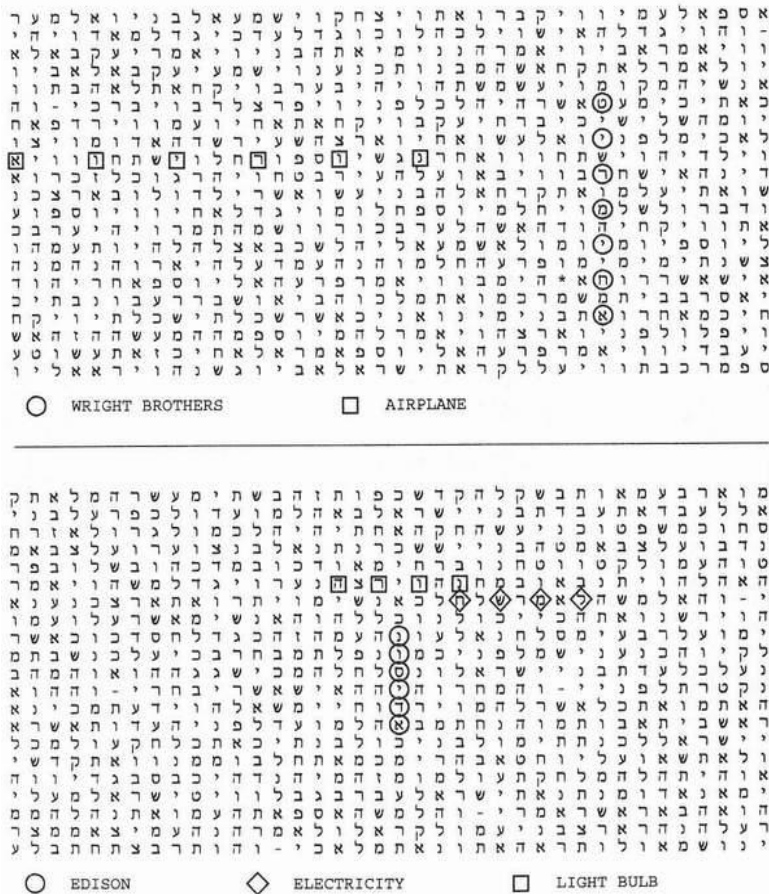


Fig.18 exemple de ELS din textul Biblic care par să prezică primul zbor aviatic al fraților Wright și inventarea becului electric de către Edison, ilustrații din cartea lui Drosnin, p.55.

¹⁵³ Băncilă Ionuț Daniel. Receptarea Cabalei și Alchimiei, ca discursuri esoterice occidentale, în creștinismul ortodox. În: *Simpozionul de Educație și Spiritualitate Ortodoxă „Polis & Paideia”*. Nichifor Tănase și Constantin Jinga (ed.). București: Editura Academiei Române, 2021. p.183

¹⁵⁴ Ibidem. p.184



4. EBRAICA ÎN ARTELE VIZUALE ALE EUROPEI CREȘTINE

4.1. Rolul inscripțiilor în artele vizuale

Înainte de a analiza prezența inscripțiilor ebraice în arta cu tematică creștină de pe teritoriul european, trebuie să subliniem interesul artiștilor și al cercetătorilor pentru inscripții în artele vizuale în general. În ultimele decenii s-a văzut o preocupare pentru cercetarea inscripțiilor care însoțesc gestul artistic, atât în spațiul oriental, unde literele, ideogramele și textele sunt tratate cu sensibilitate artistică specifică culturilor asiatice, persane, hinduse și arabe, cât și în cultura occidentală. Cercetători contemporani din artele vizuale au concretizat această cercetare cu expoziții internaționale de mare anvergură cum ar fi: *Les mots dans le dessin* în 1986, la Muzeul Louvre din Paris¹⁵⁵ și *The Renaissance speaks Hebrew* în 2019 la Muzeul Național al Ebraismului Italian din Ferrara, Italia. Volume importante ca *Les mots dans la peinture et les Sentiers de la creation* de Michel Butor (1969), John Sparrow *Visible Words – a study of inscriptions in and as books and works of art* (2011) *Language in the Visual Arts: The Interplay of Text and Imagery* de Leslie Ross (2014), sau *Word and Image Interactions*, editat de Veronique Plesch și Catriona MacLeod (2021), abordează această tematică a inscripțiilor în artele vizuale, pe un fond de interes crescut al criticilor de artă pentru acest subiect. A fost înființată și o asociație a studiilor binomului cuvânt/imagie¹⁵⁶ (International Association Of

¹⁵⁵ *Cabinet des Dessins*, Musee du Louvre 20 June-29 September, 1986.

¹⁵⁶ <https://www.iawis.org/> [Consultat la: 20.10.2020].

Word And Image Studies) care organizează conferințe anuale pe acesta temă încă din 1987, cât și publicații de profil și bineînțeles, reputatul jurnalul academic *Word & Image*, fondat în 1985, care produce patru volume anuale și care explorează colaborarea între limbajul vizual și cel lingvistic.

Două galerii Germane, Alte Pinakothek din Munchen și Staatsgalerie din Augsburg, oferă transcrierea și interpretarea fiecărei inscripții ebraice care apare în operele de artă din colecțiile lor. Iar Muzeul Metropolitan din New York oferă vizitatorilor, online, posibilitatea de a găsi inscripții ebraice în lucrările de artă vizuală și artizanat pe care le deține instituția.

Relația între imagine și text în pictură este una dinamică, obligând privitorul să se focalizeze când pe întreg, când pe detaliu, pentru a putea recepționa întregul înțeles al lucrării. În primă instanță, imaginea îndeamnă la o privire globală a suprafeței, urmând o descifrare în adâncime a nivelurilor de înțelesuri succesive, de la *structura suprafeței la structura adâncă* cum ar spune Noam Chomsky. Apariția textului în imagine determină o sincopă, mutând atenția globală cu care privitorul receptează o lucrare, spre acest detaliu care se descifrează mai degrabă liniar, căutând astfel semnificația acestuia. Inscripția poate edifica observatorul cu privire la sensul real al operei sau la elucidarea unui aspect încifrat al ei. Este greu de imaginat ca, un text lizibil dintr-o operă de artă, să nu determine nevoia de a-l citi. Din acest punct de vedere, textul este un intrus care își cere drepturile. Pentru a putea citi un text, iubitorul de artă s-ar vedea nevoit să se apropie de lucrare, ba chiar să își întoarcă capul sau să își focalizeze diferit privirea, ieșind astfel din atitudinea statică pe care o pot avea vizitatorii muzeului sau ai galeriei. Acest mic dans al privitorului, care se apropie de lucrare pentru a descifra mai lesne inscripția, iar mai apoi se distanțează din nou pentru o privire de ansamblu. Textul conținut de lucrarea bidimensională, îi conferă astfel dinamism.

Un exemplu este *Bunavestirea* lui Fra Angelico (1395-1434), unde anunțul arhanghelului este scris în formă dinamică triunghiulară, ca o portavoce, iar răspunsul Fecioarei: *Iată roaba Domnului* este scris cu capul în jos, de parcă ar fi menit să fie citit doar de către ființele Celeste, introducând privitorul în taina comunicării Divino-umane care a avut loc în scena Biblică¹⁵⁷. Fra Angelico scrie ultimele cuvinte ale sfântului Dominic tot cu capul în jos, un enunț care pregătește parcă, intrarea sa în împărăția cerurilor. Pe altarul *Isenheimer* a lui Mathies Grünewald, inscripția din dreptul sfântului Ioan Botezătorul: *Ilium oportet crescere, me autem minui*, pare să fie rostirea sfântului, prezent în duh, la vederea

¹⁵⁷ Gandelman. Op.cit., p.144.

tragediei răstignirii, însă este de fapt fraza pe care profetul o rostește după ce oferă botezul celui mai mare decât el¹⁵⁸, schimbând sensul tragediei într-unul al biruinței supreme. Mult mai limpede este intenția lui Phillippe de Champaigne în al său *Sfântul Augustin*, pictat între 1645-50, reprezentat scriind, cu o inimă înflăcărată pe care o ține în mâna stângă, iar pe diagonala flăcării, o lumină puternică care conține cuvântul *VERITAS*, pare să alimenteze inspirația și ardoarea sfântului¹⁵⁹.



Fig.19 Fra Angelico (1395-1455), *Bunavestire*, 1433-1434, 150 cm x180 cm, tempera pe lemn, locație: Muzeul diocesan Cortona, detaliu

Textul poate avea și un caracter „subversiv”¹⁶⁰, inserând în lucrare o idee sau dogmă (vom vedea pe parcursul acestei teze, dogma creștină inserată în scene biblice vetero-testamentare), sau pentru a determina o discuție filosofică, o reformă socială, o idee revoluționară, sau un mesaj secret. Francisco de Holanda, figură proeminentă a renașterii portugheze, care amesteca tematica neoplatonistă, Cabala Creștină și Lullismul¹⁶¹, adesea insera cuvinte și simboluri în desenele sale cosmogonice pentru a elucida idei pe care simțea că nu reușește să le redea cu suficientă acuratețe prin metode plastice.

William Blake, marele poet britanic și un desenator desăvârșit, reinterpretază sculptura clasică a lui Laocoön și fiii săi, în cheie complet diferită, prin inscripțiile abundente, din care înțelegem că aici este vorba

¹⁵⁸ Ioan:3:30 „Acela trebuie să crească, iar eu să mă micșorez.”

¹⁵⁹https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Saint_Augustine_by_Philippe_de_Champaigne.jpg, [Consultat la: 22.01.2021]

¹⁶⁰ Gandelman. Op.cit., pp.141-169.

¹⁶¹ Bury, J.B. Francisco de Holanda and His Illustrations of the Creation. În *Portuguese Studies*. Vol.2. (1986), pp.15-48.

despre cei doi fii ai lui Yehova: Adam și Satan¹⁶². Artistul folosește inscripții în engleză, greacă și ebraică scrise în diferite registre orizontale, verticale, oblice sau șerpuite pe forma sculpturii. Gravura este plină de mesaje criptice, artistul folosind textul pentru a schimba complet sensul imaginii cu care suntem cu toții familiarizați. Textul este încifrat cu multe trimiteri obscure, din mistica iudaică, astrologie, mitologie, filozofie greacă, dar și cu declarații limpezi împotriva formalismului religios, al materialismului belicos, dar și despre rolul artei și al frumuseții.

Printre texte sunt și următoare fraze:

ⲛ & his two Sons Satan & Adam as they were copied from the Cherubim
of Solomons Temple by three Rhodians & applied to Natural Fact,
or History of Ilium

Art Degraded Imagination Denied War Governed the Nations
If Morality was Christianity Socrates was the Saviour

ΟΦΙΟΥΧΟΣ (Ofiucus sau Omul cu Șarpele)

What can be Created
Can be Destroyed
Adam is only
The Natural Man
& not the Soul
or Imagination

לילית (Lilit ¹⁶³)

Satans Wife The Goddess Nature is War & Misery, & Heroism a Miser
Good & Evil are Riches & Poverty, a Tree of Misery propagating Generation &
Death

Spiritual War
Israel deliverd from Egypt
is Art deliverd from
Nature & Imitation

¹⁶² <http://www.blakearchive.org/copy/laocoon.b?descId=laocoon.b.illbk.01> [Consultat la: 20.10.2020].

¹⁶³ Lilit, prima soție a lui Adam din texte esoterice iudaice, este aceeași cu Lilith cunoscută în Sumer și Babilon, asociată nopții, șarpelui, ispitei, sexualității.

The Eternal Body of Man is The IMAGINATION, that is God himself
 The Divine Body ישוע (Yeshua/lisus) JESUS we are his
 Members
 Prayer is the Study of Art Praise is the Practise of Art
 Christianity is Art & not Money



Fig.20 Blake, William (1757-1827), *Laocoön*, gravură, 1815, locație:
 În colecția Robert N. Essick, Altadena, California.

În epoca modernă, colajele cubiste au inclus adesea textul, însă mai degrabă ca element grafic decât ca mesaj. Max Beckmann, în *Prunier*, pictată în 1944, scrie cuvântul *SORTIE* în sens invers, dar indicând printr-o săgeată direcția de la dreapta la stânga. Același artist are zece lucrări în care apare un text scris cu capul în jos.

Un exemplu celebru, este lucrarea lui Rene Magritte *Aceasta nu este o pipă*, în care textul este menit să determine o dezbatere despre semnificațiile imaginii. Reacțiile nu au întârziat să apară, cea mai notabilă fiind textul dedicat ei de filozoful Michel Foucault¹⁶⁴. Ipoteza lui Magritte a fost clară, aceasta nu este o pipă, nu se poate fuma, este doar o imaginea unei pipe, deci textul este corect. Imaginea pipei, și mai ales textul ei, au generat o pleiadă de imagini-concept întâlnite sub hashtag-ul #cecinestpas, sau traduceri ale acestuia, reunite pe cele mai importante rețele de socializare contemporane.



Fig. 21 Magritte Rene, *Aceasta nu este o pipă*, 1923, 60cm x81cm, ulei pe pânză, locație: Los Angeles County Museum of Art

Și mai aproape de noi, în 2021, reputatul Alselm Keifer a dedicat o expoziție uluitoare poemelor scriitorului de origine iudeo/română Paul Celan, unde, extrase din poezii sunt scrise pe pânze de dimensiuni uriașe, dispuse spațial, și nu pe simeze clasice. Publicul este îndemnat să citească textele și astfel să se familiarizeze cu opera scriitorului, prin omagiul pe care Keifer i-l aduce.

¹⁶⁴ Foucault, Michel. *This is not a pipe*. cu ilustrații și scrisori de Rene Magritte. Berkely: University of California Press, 1983.

În plan local, expoziția *WORD* de artista Alina Cioară, din 2021, poate intra în această categorie de artiști care experimentează cu binomul imagine/text. Textul ei este lizibil, cerându-și drepturile de la prima vedere, iar imaginea rămâne tributară textului. La pol opus, textul tridimensional al Deliei Corban este discret și decorativ, însă odată descifrat, de o mare profunzime spirituală, innobilând forma sculpturală cu delicatețe și sens mistic¹⁶⁵.

Utilizarea textului în relație cu o imagine s-a extins între creatorii de artă, dar și în afara lor, ajungând să fie utilizată de o comunitate eterogenă de creatori de conținut, pentru a încerca să redea concepte cât mai variate, pline de umor sau de tâlc, într-o lume unde oricine poate deveni producător de imagine și o poate disemina la un public tot mai larg. În acest caz, imaginea și textul se susțin reciproc, îmbogățind conținutul conceptual al lucrărilor.

Textul, folosit ca îmbogățire conceptuală sau element decorativ într-o compoziție, a devenit între timp un element de limbaj plastic, determinând și un nou tip de artă contemporană: arta tipografică.

¹⁶⁵ Menczel Linda Saskia. Frica de frumos. În *Caiete de Arte și Design*. Vol.9, nr.9. (2021). p.186-195.



4.1.1. Arta tipografică

Valoarea estetică și comunicatoare a literei, ca element plastic, a determinat o serie de experimente artistice atât în pictură, sculptură, grafică, cât și în artele decorative contemporane. Explozia de fonturi noi apărute odată cu primele reclame și afișe promoționale, cât și noile experimente în arta tipografică de la începutul secolului XX, au determinat o evoluție exponențială a utilizării caracterelor scrise ca element cu valențe multiple de expresie. De la textul simplist integrat în picturi de mari dimensiuni ale lui Roy Lichtenstein (1923-1997), trecând prin portretele tipografice ale lui Mike Edwards (1967-)¹⁶⁶ exemple ale cărora se pot vedea în figura 21, folosirea textului, în afara ramurilor design-ului, a pătruns în toate artele vizuale clasice, pictura, sculptura și grafica, cât și cele mai recente, instalația, graffitti, obiect¹⁶⁷, în arta video¹⁶⁸ sau performance¹⁶⁹, devenind un limbaj vizual de sine stătător. De la tehnici clasice utilizate în tipografie¹⁷⁰ și până la tehnici exclusiv digitale, utilizarea grafemelor în operele de artă a luat amploare într-o libertate absolută de

¹⁶⁶ <https://www.mikeedwardsartist.com/typo-print-store> [Consultat la:12.01.2021]

¹⁶⁷ Un exemplu grăitor este o carte obiect realizată de Russell Hendrie:
<https://russellhendrie.tumblr.com/post/630910509/election-2010-a-selection-of-headlines-collected/amp>, [Consultat la: 12.01.2021]

¹⁶⁸ Vezi exemple de tipografie cinetică: <https://www.widewalls.ch/artists/alan-kitching> [Consultat la: 12.01.2021]

¹⁶⁹ Vezi *Typographic Ballet* - performance-ul semnat de Ebon Heath:
<https://hypebeast.com/2010/10/made-typographic-ballet-featuring-ebon-heath-talib-kweli> [Consultat la:13.01.2021]

¹⁷⁰ Vezi arta lui Alan Kitching; <https://www.widewalls.ch/artists/alan-kitching>, [Consultat la:12.01.2021]

expresie, facilitată de calitatea vocală a limbajului, de expresivitatea fonturilor și de nevoia artistului de a transmite sensuri, atenționări, valori și evocări, unele cu iz pedagogic, altele doar din spirit ludic.

Aidoma utilizării limbii ebraice în tematica creștină pe care o vom dezvolta în continuare, prezența inscripțiilor în istoria artei, a avut mai multe obiective și forme de manifestare, însă nicicând mai mult ca în ultima jumătate de secol, nu a avut textul o prezență atât de amplă în artele vizuale, generând o nouă ramură estetică, *arta tipografică*.



Fig.22 Edwards Mike. *Bob Marley* și *Tom Waits*. ambele scrise olograf cu texte din opera celor doi muzicieni. Imagini oferite prin generozitatea artistului

Înșiruirea de litere pot avea un rol pur decorativ, care îmbogățește valoarea suprafeței, păstrând aparența unei texturi uniforme care poate îmbrăca orice formă ca un marcaj topografic, prin care liniile textului pot deveni izolinii¹⁷¹, pot primi valori cromatice sau accente grafice. O astfel de utilizare poate avea un rol de element estetic sau poate conține un mesaj suplimentar redat de textul în sine.

La polul opus, textul primează, este destinat descifrării, mesajul său este esențial, iar mediumul artistic i se subordonează. Un exemplu al primatului textului este sculptura monumentală a lui Liviu Mocan (1955-) *Arcul Limbii Române* (fig.23). Într-o corespondență privată, complexul

¹⁷¹ Izolinie: linia care unește puncte de aceeași înălțime pe o hartă topografică.

artist mi-a destăinuit gândul care a stat la baza acestei lucrări: „Ziua privitorii văd cerul prin limba română și cerul coboară la ei. Noaptea, lumina iese prin cuvinte românești.”



Fig.23 Mocan Liviu, *Arcul limbii române*, fier, 19,18x 700x14 cm, 2020, imagine oferită prin generozitatea artistului

În antiteză cu Liviu Mocan, care își dezvăluie sensul textului prin sculptura sa, Jim Sanborn (1945-) îl încifrează pe al său, *Kryptos* (fig.24), care decorează sediul C.I.A din statul Virginia. În această lucrare monumentală, Sanborn închide în cifruri complexe mesaje care încă dau de furcă analiștilor Agenției Centrale de Inteligență. Lucrarea conține 869 de caractere dintre care 865 de litere și patru semne de întrebare și a rămas una dintre cele mai renumite coduri încifrate din lume. Artistul a încifrat, de asemenea, texte în arabă, latină, rusă, chirilică și engleză, în seria sa *Covert Obsolescence*, din 1991¹⁷².

Literele pot fi folosite independent de formă, sau să o genereze, precum în sculpturile suspendate semnate de celebratul artist spaniol Jaume Plensa (1955-)¹⁷³ sau în poeziile vizuale ale lui Ebon Heath¹⁷⁴. Ambii artiști folosesc caractere din alfabetul mai puțin cunoscut publicului occidental, promovând universalitatea limbajului uman.

În lucrările artistului Italian Tobia Ravà (1959-) elementele tipografice ebraice au valențe suplimentare. Ele par să fie o radiografie prin

¹⁷² <https://jimsanborn.net/main.html> Kryptos [Consultat la: 12.01.2021]

¹⁷³ <https://jaumeplensa.com/works-and-projects/sculpture> [Consultat la: 12.01.2021]

¹⁷⁴ Ebon Heath: <http://www.listeningwithmyeyes.com/filter/Sculpture> [Consultat la: 12.01.2021]

structura cosmică a creației, unde fiecare literă ebraică, precum o particulă subatomică, contribuie printr-o organizare neștiută de om, la materializarea arhiplanului Divin (fig.25). Maria Luisa Trevisan descrie astfel traseul artistului: „Tobia Ravà [...] dezvoltă o simbologie enigmatică pe diferite planuri interpretative. Pentru acesta el folosește ghematria, un proces antic legat de alfabetul ebraic, prin care literelor le sunt desemnate valori numerice. Fiecărei litere îi corespunde un număr și, astfel, fiecare secvență alfabetică poate fi considerată ca o sumă aritmetică. Artistul recrează fazele expresive ale realității prin folosirea unui limbaj încifrat, legat de transliterarea ghematrică, bazată pe cele 22 de litere din care este compus alfabetul ebraic. Valorile numerice rezultate au semnificații etice, spirituale și numerologice, împreună formând o metaforă a dezintegrării, călătorind pe urmele scânteilor generate de ancestralul Big Bang”¹⁷⁵.

Textul ca imagine a devenit ubicuu în peisajul artistic contemporan. Arta imersivă a lui Charles Sandison, care proiectează texte uriașe pe și în spații arhitectonice, este doar unul dintre exemple.



Fig.24 Sanborn Jim, *Kryptos*, cupru, granit 1990,
locție: sediul C.I.A. Langley, Virginia

¹⁷⁵ Trevisan Maria Luisa. *Orizzonti dall'Altrove. În Mondino, Ravà, Silberstein. Aspetti di arte ebraica in Italia*, a cura di M. L. Trevisan, catalogo della mostra, Este, Pescheria Vecchia, 6-29 septembrie 1998.

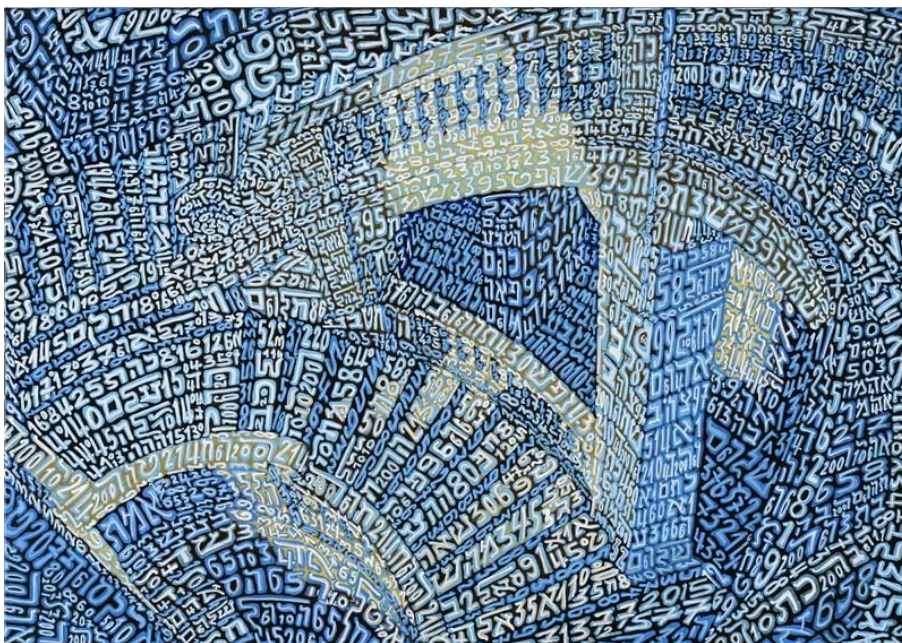


Fig. 25 Rava Tobia, *Secvențe la scara Sullam*, rășină și tempera acrilică pe pânză 50x70cm, 2015, imagine oferită prin generozitatea artistului.

Spre deosebire de Sandison, care proiectează text pe structuri artificiale, artista de origine iraniană, Shirin Neshat, scrie pe trupul uman mesaje edificatoare, echilibrând în arta ei dicotomiile antic-modern, masculin-feminin, public-privat, islam-occident.

Așadar, utilizarea textului în artele vizuale are multiple valențe de la cele de ordin estetic până la o conlucrare organică între text și elementele de limbaj plastic, cărora le adaugă valoare și sens. Textul se cere citit. Privitorul nu poate face abstracție de el, determinându-l să abandoneze pentru un moment lectura pur estetică a operei. Însă odată descifrat, chiar și numai la nivel superficial, (în cazul în care este greu de recunoscut, citit sau interpretat), inscripția va schimba sensul lucrării, acordându-i un nou palier de receptare.



4.2. Inscripții sau pseudo-inscripții

Întâietatea imaginii față de text este evidențiată de cercetările arheologice din peșteri bine-cunoscute cum sunt Altamira sau Lascaux. Cu toate acestea, atunci când un text își face apariția într-o imagine (cu atât mai mult cu cât este inteligibil), el cere să fie citit atât prin intenția autorului, cât și prin intelectul privitorului, putând schimba radical sensul interpretării imaginii. Inteligibilitatea textului nu este, întotdeauna, o condiție necesară pentru înțelegerea mesajului pe care vrea să îl trimită, acesta fiind motivul pentru care apar *pseudo inscripții* în operele de artă.

Înainte de a cerceta ocurența, rolul și clasificările scrierilor ebraice în arta Creștină Europeană, este nevoie să definim ce înțelegem prin noțiunile inscripții/pseudo inscripții. Majoritatea artiștilor din istoria artei universale nu au avut cunoștințe de limbi străine, însă, dorind să transmită o informație suplimentară codificată în lucrările lor, au apelat la semne grafice asemănătoare limbilor pe care le-ar fi reprezentat, aceste semne fiind cunoscute sub numele de *pseudo scrieri* sau *pseudo-inscripții*.

Pentru început, vom decela asemănările și diferențele între cele două tipuri de scrieri, referindu-ne la contextul lor în operele de artă. În articolul său *Some Oriental Pseudo-Inscriptions in Renaissance Art*¹⁷⁶, Moshe Barash îl citează pe John Sparrow, autor al volumului *Visible Words: A Study of Inscriptions In and As Books and Works of Art*, care definește inscripțiile ca fiind o secvență de cuvinte concepută să fie citită de ochiul uman, însă, spune Barash în continuare, această definiție nu este suficientă dacă dorim să explicăm ce este o *pseudo-inscripție* și cum se deosebesc între ele. Ambele, inscripția și pseudo inscripția sunt menite pentru a fi

¹⁷⁶ Barash, Moshe. *Some Oriental Pseudo-Inscriptions in Renaissance Art*. În *Visible Language* Vol.XXIII, nr. 2/3, pp.170-187, (1989).

observate, însă sunt despărțite de o caracteristică fundamentală principală – inteligibilitatea. O inscripție comemorativă sau explicativă trebuie să fie inteligibilă. Dacă o inscripție, funerară de pildă, nu este inteligibilă, aceasta nu poate comemora, iar o inscripție neinteligibilă, ca cele găsite în multe scene medievale ale Răstignirii pe *Titulus Crucis*, nu este explicativă¹⁷⁷. O altă caracteristică este vizibilitatea evidentă a inscripției, care este, de obicei, plasată compozițional în așa manieră încât privirea observatorului să o deslușească și să o citească la prima privire. Pseudo inscripțiile însă sunt de cele mai multe ori ascunse în detaliile veșmintelor, elemente decorative arhitectonice sau ale obiectelor din compoziția lucrării. Alteori, pseudo-inscripțiile sunt la vedere, literele sunt scrise corect, dar luate în ansamblu, acestea nu alcătuiesc cuvinte sau propoziții.

Un astfel de exemplu este *Triumful Minervei* a lui Mantegna (fig.26). În partea stângă a compoziției, *Virtus Deserta* este înfățișată ca un copac cu cap de femeie, în jurul căreia șerpuiește o panglică inscripționată aparent cu cele trei limbi sfinte ale umanismului renascentist: latina, greaca și ebraica.



Fig. 26 Mantegna Andrea (1431–1506), *Triumful Minervei*, 1502, tempera pe pânză, 160x192cm, Muzeul Luvru, Paris, întreg și detaliu

Pictura este deosebită și prin combinarea inscripției cu pseudo inscripția, dar și cu un șiretlic caligrafic, pe care doar cercetarea recentă¹⁷⁸

¹⁷⁷ Idem. p.175.

¹⁷⁸ Nagel, Op.cit. p.243.

l-a identificat. Latina este clară, inteligibilă, dar greaca aparentă, următoarea inscripție de pe panglică, nu este de fapt o pseudo scriere, ci tot textul anterior, dar cu litere latine extrem de ornate. Dificultatea de a citi acest text l-a transformat într-o pseudo scriere asemănătoare limbii grecești, cu siguranță aceasta fiind intenția artistului. Textul ebraic însă nu este inteligibil, literele individuale sunt scrise corect dar ele nu formează o propoziție, ci sunt menite să arate ca o traducere a celor de mai sus, făcând și el parte, astfel, din categoria pseudo-inscripțiilor.

Interesul lui Andrea Mantegna pentru scriitura orientală este vizibil și în lucrarea de mai jos, *Ecce Homo*, aflată la Paris, acesta pictând litere ebraice corecte sau *thuluth*-ul¹⁷⁹ arabic în mai multe lucrări și, sugerează Nagel, imită cu succes manuscrise siriace, la care avea acces.

Există exemple de pseudo-latină, pseud-greacă sau de pseudo-arabă cunoscută și sub numele de pseud-kufică, o formă modificată a vechiului script Nabatean, despre care există o vastă literatură de specialitate și care este mult mai răspândită decât scrierea ebraică, datorită comerțului european cu țările arabe. Cele mai cunoscute scrieri neinteligibile sunt cele pseudo-kufice, ele fiind adesea mascate ca elemente decorative în draperii, veșminte sau elemente de decor. Scrierea pseud-kufică este folosită și în cazuri în care cea ebraică nu este cunoscută artistului, ea având sensul de oriental sau vetero-testamentar.

Există o mare similaritate între inscripțiile din figurile 28 și 29 care redau detalii de pseudo-scriere kufică din pictura *Adorația magilor*, a pictorului Gentile da Fabriano, și sculptura lui Andrea del Verrocchio, care îl înfățișează pe tânărul rege David învingându-l pe Goliat. Ambele scene se petrec la poporul evreu, dar artiștii folosesc inscripții inspirate din limbile arabe pentru a reda apartenența personajelor la poporul semit. Datorită relațiilor economice între Italia și zona Orientului mijlociu, familiaritatea artiștilor din secolele XIV-XV cu scrierea arabă era mai mare în raport cu cea ebraică. Scrierea pseud-kufică este mai des întâlnită în pictura venețiană, iar cea pseudo ebraică în pictura Țărilor de Jos (Barash 1989, p. 186), până în prima jumătate a secolului al XVI-lea, după care pseudo inscripțiile dispar treptat, lăsând loc pentru inscripțiile ebraice, latine sau grecești.

În textul său, *Douăzeci și cinci de însemnări despre pseudo-scriere în arta Italiană*, Alexander Nagel, arată cum însemnele aparent arbitrare inspirate din greacă, ebraică sau arabă, care au forme individuale variate,

¹⁷⁹ *Thuluth* (persană: تَلُوثُ, turcă: Sülüs, din arabă: تَلُوثُ *ṭuluṭ* „o treime”) tipuri de caligrafie islamică inventate de Ibn Muqlah Shirazi. Formele unghiulare drepte ale Kuficului au fost înlocuite în noul script cu linii curbe și oblice.

câteodată repetitive, au aparența unei structuri lingvistice. Unele sunt coduri menite descifrării, altele fac doar aluzie la încifrări tainice, însă majoritatea sunt pseudo scrieri care sunt menite să reprezinte un text inteligibil personajelor din pictură, însă nu și privitorului.

Nagel remarcă poetic că însăși ne-inteligibilitatea acestor scrieri, poate marca decalajul între un prezent decăzut și un trecut sacru, decalaj aparținând privitorului, care nu poate citi aceste texte, sau al autorului, care nu poate decât să aproximeze formele literelor unui limbaj defunct, străin sau supra-lumesc. Pseudo scrierea are o formă și un stil care aduc a sacralitate, ca o amintire a unei culturi străvechi, impregnată cu sensuri care scapă omului contemporan. Aceste elemente compoziționale nu au fost cenzurate de către comanditari sau de către autoritățile ecleziale, artiștii având mână liberă să experimenteze cu diverse forme, tușe, sau gesturi pentru a crea însemnele scrierii¹⁸⁰.

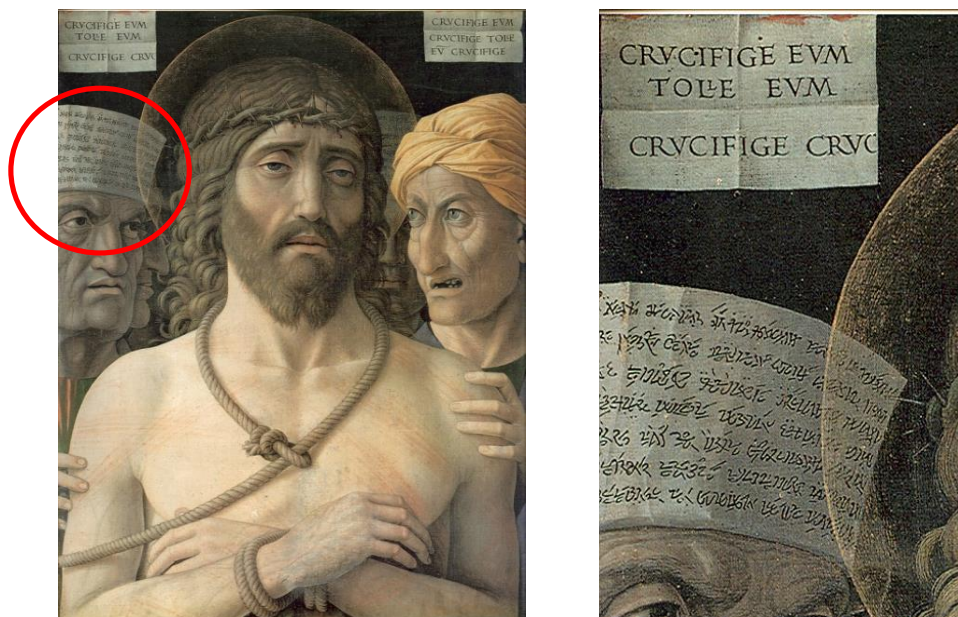


Fig.27 Mantegna Andrea, *Ecce Homo*, c. 1500, tempera pe pânză, 72cm x54cm, colecția muzeului Jacquemart-André, Paris, întreg și detaliu

Pătrunderea lui Nagel în subiectul pseudo-scrierilor generează încă o idee curajoasă; pseud-scrierile sunt asemenea glosolaliei sau mai degrabă glosografie, sau a vorbirii în limbi de către sfinții Creștini, despre care ne spune capitolul 2 din Faptele Apostolilor.

¹⁸⁰ Nagel. Op.cit., p. 229

Aceste sunt mesaje încifrate, unele voit, iar altele independente de intenția artistului, care se comunică pe sine. În acest context, spune el, ar fi insuficient să ne raportăm la aceste pseudo scrieri ca la încercări nereușite ale artiștilor, comanditarilor sau colaboratorilor de a imita limbaje necunoscute. Este posibil ca, în unele cazuri, aceste scrieri să fie rezultatul revelației, dând-o spre exemplu pe văzătoarea Hidegrad von Bingen¹⁸¹ care practica atât glosolalia cât și glosografia, inventând un alfabet pentru limba creată de ea: *lingua ignota*¹⁸².



Fig.28 Fabiano Gentile da (1373-),
Adorația Magilor detalii, 1423, tempera
pe lemn, 301.5cm x 283cm Locație:
Galeria Uffizzi, Florența, detalii

Fig.29 Verrocchio Andrea del
(1435 – 1488) *David*, între
1466 și 1469, bronz, 126cm
înălțime, Locație: Palatul
Bargello, întreg și detalii

¹⁸¹ Hildegard von Bingen a lăsat în urma ei un codex care cântărește 15 kg și care cuprinde toate scrierile ei în afară de cele legate de medicină.

¹⁸² Nagel. Op.cit., p.238.

În cazul *Bunevestiri*, din Altarul Merode (fig.30), a lui Robert Campin, pseudo scrierea plasată vertical pe vaza de pe masa centrală este o combinație insolită de litere ebraice și kufice, unele scrise mai corect decât altele și cu toate că ele nu se pot citi, simbolismul este limpede: Crinul alb, Fecioara și concepția imaculată a Fiului ei, au ca origine, susținere și context, Vechiul Legământ. În contextul umanismului, această susținere între cele două religii se reflectă în astfel de mesaje subtile încifrate în operele de artă, fie prin programul susținut de comanditar, fie prin alegerile personale ale artiștilor.

Un alt caz, în care sunt legate cele două credințe print-un artificiu semiotic, este *Prezentarea la Templu* atribuită lui Vincenzo dalle Destre da Treviso, unde marele preot este acoperit cu o combinație între un Talit (șalul pe care evreul trebuie să îl poarte în timp ce se roagă) și omoforul episcopal Creștin, inscripționat cu litere arabe.

Cele mai multe pseudo-inscripții, se află pe tivurile, mânecile sau acoperămintele veșmintelor preoțești sau ale personajelor care aparțin de neamul evreiesc, fiind adesea confundate pentru necunoscători, cu broderii decorative. În continuare voi analiza pseudo-inscripțiile în opere de artă europeană, ca etapă preliminară inscripțiilor ebraice, care necesită un nivel de cunoaștere superior din partea artistului și/sau al comanditarului lucrării.



Fig.30 Campin Robert (1375/79 – 1444), *Bunavestire*, Altarul Merode, între 1427 și 1432, 64.5 cm x117.8 cm, ulei pe lemn de stejar, Muzeul The Cloisters, New York, întreg și detaliu



4.2.1. Broderia veșmintelor sau inscripțiile ascunse

Acest capitol dedicat pseudo-inscripțiilor pe veșminte este motivat de mulțimea acestora, începând din Evul Mediu până în secolul al XVI-lea. Alexander Nagel atrage atenția asupra faptului că locurile în care acestea sunt amplasate pe veșminte, au un sens simbolic. Tivurile de pe lângă mâini, zona gâtului sau a picioarelor coincid cu locurile în care trupul uman iese de sub acoperirea materialului textil, intrând în contact cu lumea. Amplasându-le în aceste zone, este sugerată calitatea lor orală, comunicând mesaje către sau dinspre comanditarul lucrării¹⁸³. Există mai multe tipuri de pseudoscriere încifrată în elemente de broderie, variind între semne neinteligibile, semne asemănătoare unor scrieri cunoscute, combinații între litere și semne, până la inscripții lizibile, cele mai multe fiind în latină. Spre deosebire de majoritatea inscripțiilor, în sau cu trimitere la limba ebraică, care însoțesc lucrările de artă, cele care imită broderia veșmintelor se găsesc și în arta bizantină, în general, pentru a desemna un profet al *Vechiului Testament*¹⁸⁴.

Rosamond Mack¹⁸⁵ sugerează că pseudoscrierea kufică de pe veșmintele personajelor din arta europeană este inspirată de materialele textilele *tiraz*, care erau ornamentate cu text arab și purtate de conducătorii lumii islamice, ca semn al măreției lor. Înfațișarea personajelor sfinte în astfel de veșminte care prezintă broderie ornamentată cu scriere pseudo kufică, a fost tradusă vizual, spune Mack, de către privitorii italieni ai

¹⁸³ Nagel. Op.cit., p.237

¹⁸⁴ Menczel Linda-Saskia, De la pseudo-scriere la sens mistic - Broderia veșmintelor din pictura europeană a secolelor XV-XVII. În: *Orizonturi culturale Italo-Române*. nr.7-8, (2021).

¹⁸⁵ Mack, Rosamond. Oriental script in Italian paintings. În: *Bazaar to Piazza. Islamic Trade and Italian Art, 1300–160*. Berkley: University of California Press, (2002).p.56

vremii, ca semn al măreției personajelor și a aparenței acestora la lumea est mediteraneeană. În același timp alfabetizarea a fost un apanaj al elitei sociale, ceea ce face ca asocierea artei cu inscripții și pseudo inscripții să confere privitorului un statut privilegiat, deoarece acesta e capabil să descifreze sensurile ei, sau măcar să recunoască trimiterile culturale la care acestea fac aluzie.

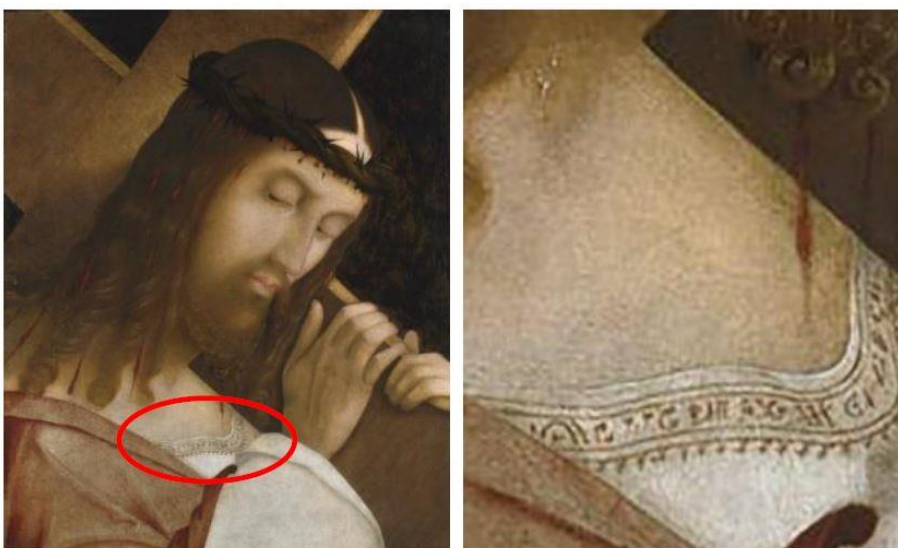


Fig.31 Bernardino Zaganelli activ între 1460/1470 – 1510, *Hristos purtând-și crucea*, 1508-9, ulei pe pânză lemn, 37x31cm, locație: Brera Pinacoteca

Lucrarea conține o pseudoscriere stilizată, formată din linii și puncte, fără referință la una din limbile cunoscute, extrem de simplistă, dar având o cadență asemănătoare unui limbaj care poate să trimită spre arealul oriental (fig.31).

Figura 32 prezintă o pseudo-scriere kufică complexă, ornată, repetitivă, pe toată lungimea mantalei Fecioarei. Pictorul creează mai multe tipuri de pseudo-scriere pentru veșmintele Fecioarelor sale, diferite una de alta. Inventivitatea sa în crearea pseudo inscripțiilor este rivalizată doar de măiestria cu care sunt pictate, cu atât mai mult cu cât acest detaliu migălos scapă privirii frugale.

Luciano Passini face o analiză sumară a simbolurilor din pictura *Fecioara* atribuită lui Bernardino di Betto Betti cunoscut ca Pintoricchio, într-un articol din revista *About Art online*¹⁸⁶.

¹⁸⁶ About Art Online, Aut.Trib.Roma n. 102/2018 del 22/5/2018 – ISSN:2611-6294



Fig.32 Pintoricchio (c. 1454 – 1513), *Madonna della pace*, c. 1490 143x70 cm, tempera pe lemn, Locație: Pinacoteca civica Firenze.

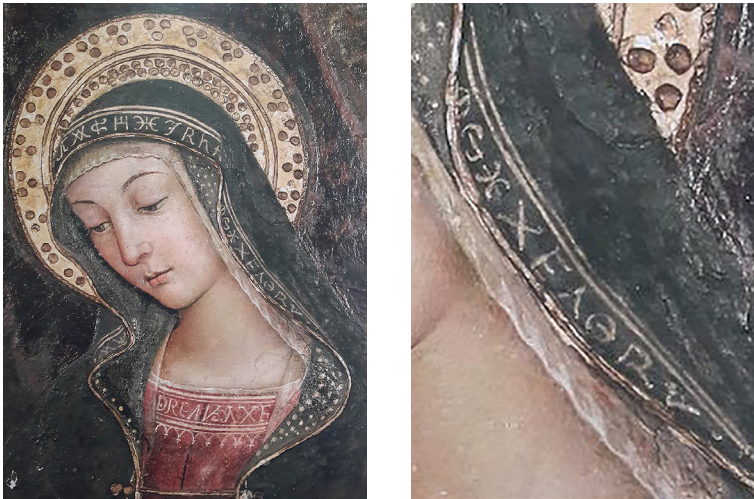


Fig.33 și fig. 34 (detaliu) atribuită lui Pintoricchio (c. 1454 –1513), *Fecioară*, fragment din „Investitura divină a lui Alexandru al VI-lea”, (opera distrusă în urma unei controverses¹⁸⁷) c. 1492-1493, fragment dintr-o pictură murală, 39,5 x 28 x 5 cm

¹⁸⁷ <https://www.aboutartonline.com/pintoricchio-e-la-madonna-borgia/> [Consultat la: 06.04.2020]

În imaginea din figura 33 pseudo-scrierea creată de artist prezintă caractere clare, executate cu grijă, inspirate din alchimie și astrologie, printre cele ale limbii latine și două numerale kufice. Se poate discerne chiar și o „literă” inspirată din simbolul astrologic al semnelui peștilor și simbolul grafic al planetei Saturn. De asemenea, autorul distinge simboluri alchimice pentru spirt alb, flor, rășină, salpetru (nitrat de potasiu), tartar, talc, cenușă și sare, întrebându-se dacă, în această pictură, autorul ar fi încifrat o rețetă.

Passini recunoaște mai multe trimeri către alchimie, dar semnaleză o posibilă greșeală de atribuire a picturii, pe care o susține cu inscripția de la figura 35a, care pare a fi [AN]DREA K'AX[ISI] F[ECIT]¹⁸⁸, sau, după Passini, **ANDREA D'ASSISI FECIT**.

Aceasta este o posibilă semnătură a lui Andrea d'Aloigi (Aloisius sau Aloisii), născut la Assisi, de unde numele Andrea D'Assisi, aclamat ucenic al lui Perugino, despre care scrie Vasari în „Viețile pictorilor, sculptorilor și arhitecților”, în secolul XV.



Fig.35a (sus) și 35b (jos) atribuită lui Pintoricchio (c. 1454 –1513), *Fecioară*, fragment din „Investitura divină a lui Alexandru al VI-lea”, detalii de inscripții.

¹⁸⁸ Ibidem.



Fig.36 Maestrul Polling (activ c. 1439 — 52), *Prezentarea lui Hristos la Templu*, 1439, ulei pe lemn, 114cm x 74 cm, Locație: Kremsmünster, Stiftsammlungen

Întregul (fig.36) și detaliile (fig.38 și fig.39), din *Prezentarea lui Hristos la Templu* de Maestrul Polling, sunt exemplu de pseudo scriere pe capul și mâneca preotului, ce conține pseudo kufică și pseudo ebraică.

În figura 38 se poate discerne o literă *alef*, întoarsă în oglindă, pe mâneca arhierelui (pentru comparație, în fig.39 o literă *alef* corectă).

Într-o altă versiune a lucrării din 1444, scrierea ebraică apare atât pe haina preotului cât și pe tablele legii de pe Sfânta Masă și pe marginea acoperământului ei. Este o pseudo scriere, literele sunt corecte, dar ele nu sunt inteligibile, vădind însă un progres al artistului în cunoașterea literelor.



Fig.37 detaliu din figura anterioară



Fig.38 detaliu din figura anterioară



Fig.39 litera Alef



Fig.40 Aertsen Pieter, *Hristos în casa Martei și a Mariei*, 1553, ulei pe lemn, 200x126cm, Locație: Muzeul Boijmans Van Beuningen



Fig.41 Anonim, *Cap de Christ*, xilogravură, sec XV, colecție privată, Varșovia¹⁹⁰

Pieter Aertsen (fig.40) folosește litere ebraice, în mare parte corecte, pe tivul hainei Mântuitorului, în zona pieptului și la picioare, pentru a-l identifica, într-o compoziție ticsită de obiecte și personaje. Scena întâlnirii cu cele două surori Maria și Marta are loc în fundal, aproape trece neobservată, așa cum ar fi fost acest episod biblic în mediu vibrant al satului. În aceeași lucrare mai apare o inscripție ebraică, în prim plan, pe frontonul unui șemineu pentru a localiza scena în Iudeea secolului I, dar în același timp personajele și scenografia locului este contemporană pictorului. *Hristos este în mijlocul nostru*, pare să spună pictura, dar noi ne continuăm rutina zilnică fără să îl recunoaștem. Una dintre cele patru versiuni ale lui *Hristos în casa Mariei și a Martei*, cea din 1555 de la Museum Catharijneconvent din Utrecht, îl plasează pe Hristos în prim plan, și conține o înșiruire de litere care înconjoară decolteul hainei Mântuitorului.

Gravura anonimă din figura 41, care îl reprezintă pe Mântuitorul Hristos, este un exemplu de pseudo scriere ebraică din zona central și est europeană, găsită între Wrocław în Silesia și L'viv în Ruthenia, de către cercetătorii Brzewska și Deluga. Inscripția dovedește existența scrierii ebraice la granițele catolicismului și în țările ortodoxe¹⁸⁹.



Fig.42 Rafael Sanzio (1483- 1520)
Madona în pajiște 1505/1506, întreg și
detaliu, 885cm x 1130 cm, ulei pe pânză,
locație: Kunsthistorisches Museum, Viena,
întreg și detaliu



Fig.43 Ambrogio Bergognone (1453-)
Fecioara cu pruncul și doi îngeri 1485,
Tempera pe lemn, 37 x 28 cm
Locație: Museo Poldi Pezzoli, Milano

Rafael Sanzio creează o pseudo scriere formată din litere latine și semne personale pentru a crea iluzia unui alfabet oriental. Pictorul întrebuințează mai multe tipuri de pseudo-scriere pe veșmintele personajelor sale cu o varietate mare de semne din creația proprie, combinându-le cu litere latine sau simboluri astrologice, obținând o scriere asemănătoare figurii 28, atribuită lui Pintoricchio.

Figura 43 este un exemplu superb de pseudo scriere. „Broderia” mantalei și a mânecii Fecioarei par a fi țesute cu fir de aur și înnobilează pictura atât ca element decorativ cât și ca simbol al unei scrieri tainice. În acest exemplu, pseudo inscripția de pe tivul hainei este un element vizual major, fiind scoasă în evidență de contrastul cromatic.

Reprezentarea iconografică de la figura 44, de Sano di Pietro combină o pseudo scriere ca broderie a mantalei Fecioarei cu un text latin pe aureole. Ambele elemente sunt subtile din punct de vedere vizual și cromatic, ele necesitând o atenție deosebită pentru a le discerne. Pseudo scrierile în aureolele sfinților sunt prezente în multe opere renascentiste și cred că pot fi considerate, împreună cu cele care apar la marginea veșmintelor, ca având o calitate pedagogică, comunicatorie, fiind semnul prin care este enunțată sfințenia personajului.



Fig.44 Sano di Pietro (1405-1481)
*Fecioara cu pruncul și sfinții Ieronim,
Petru Martirul, Ioan Botezătorul,
Bernardino și patru îngeri*, c 1425,
tempera pe lemn, 62.9 x 47.3 cm, locație:
Metropolitan Museum of Art



Fig.45 Pleydenwurff Hans și atelierul său
(ca. 1420-1496), *Dreikönigsaltar* 1460,
tempera pe lemn, locație: Biserica Sf.
Lorenz, Nuremberg

În *Altarul celor trei magi*, (fig.45), Hans Pleydenwurff s-a asigurat că personajul sfântului Simeon, din panoul central (fig.46), care este îngenunchiat în fața Fecioarei și sărută mâna pruncului, precum și unul dintre soldații lui Irod, care ajută la uciderea celor 14000 de prunci, sunt indicați ca fiind evrei, prin inscripțiile în pseudo ebraică scrise cu multă măiestrie pe tivul hainelor acestora.

Literele sunt clare, bine scrise, în caracterul ebraic pătrat, însă, fiind doar o înșiruire de litere, nu sunt fraze.

Pleydenwurff folosește același tip de pseudo scriere și în alte opere, fiind unul dintre primii exponenți ai Renașterii, care știe să scrie corect literele alfabetului ebraic.

Pseudo scrierile lui nu sunt ascunse delicat, ca margini decorative ale veșmintelor, ci sunt supradimensionate, raportat la compoziția lucrărilor, vizibile și ne-apologetice, în contrast cromatic față de fundal.

Un alt exemplu de litere scrise corect, fără a forma cuvinte, și care se găsesc doar pe tivul hainelor, este în figura 265, *Epitaf pentru Hans Genger* de Herlin Friedrich.



Fig.46 Pleydenwurff Hans
Dreikönigsaltar 1460, detalii inscripții
din *Masacrul inocenților*



Fig.47 Pseudo scrierea ebraică în canonul bizantin: de la stânga la dreapta: Muntele Athos, școala de pictură a lui Emmanouil/ Manuel Panselinos, secolul XIII-XIV; Mănăstirea Gracanica, Serbia frescă de sec. XIV; Biserica sat Cebza, sec XXI.



Fig.48 Profeti cu inscripții ebraice, Mănăstirea Sf. Arsenie Capadocianul, Grecia,
Fotografii oferite cu generozitate de Părintele Profesor Constantin Jinga

În exemplele de mai sus, se pot discerne scrieri care au diferite surse de inspirație, pornind de la litere complet nefamiliare, rezultate din linii și puncte (fig.31), scrieri pseudo kufice de diferite grade de complexitate (fig.32), pseudo inscripții care combină litere din alfabetele cunoscute cu semne inventate (fig.33, 42), pseudo scrieri care au elemente asemănătoare literelor ebraice (fig.37,38) unde putem deja discerne litere familiare (cercetătorul Gary Schwartz recunoaște și literele *Alef*, *Șin* și *Mem*¹⁹¹ pe mâneca marelui preot) sau pseudoscrieri cu litere ebraice bine scrise și litere ebraice scrise corect (fig 45) sau care au semnificații complexe (fig.58, 276). Cea mai mare parte a inscripțiilor sunt delicate, subtile din punct de vedere vizual, fiind ascunse între alte elemente decorative ale compoziției, dar sunt și cazuri în care pseudo scrierea atrage imediat atenția privitorului prin cromatică, dimensiuni sau amplasare și îndeamnă observatorul să încerce o descifrare a acestora.

Cu toate că, până recent, nu s-au găsit inscripții ebraice în spațiul Creștin bizantin, un studiu al Iwonei Brzewska și Waldemar Deluga¹⁹² și cartea fascinantă a Valentinei Izmirlieva despre Numele Divine¹⁹³, ne aduc câteva exemple de scriere ebraică în apropierea sau chiar în interiorul

¹⁹¹ <http://www.garyschwartzarthistorian.nl/309-pseudo-semitism/> [Consultat la: 02.04.2020]

¹⁹² Brzewska, Deluga. Op.cit., p.23.

¹⁹³ Izmirlieva, Valentina. *All the names of the Lord, Lists, Mysticism and Magic*.

spațiului ortodox. Acestea sunt, în marea majoritate, pseudo inscripții și apar cel mai frecvent în icoanele sau frescele în care este reprezentat un profet. Arta bizantină păstrează neschimbate pseudo inscripțiile moștenite prin canon chiar și până în zilele noastre, așa cum arată exemplul de mai sus, în care imaginea misteriosului Melchisedec este păstrată aproape identic în timp. Aceste pseudo scrieri nu au scuza lipsei de informație de care sufereau artiștii secolelor XIV-XVI; ele perpetuează prin canon și tradiție cunoștințele și interesul primilor iconari pentru sensul profund al reprezentării icoanei.

De altfel, iconografia bizantină nu pune accent pe realismul reprezentării, ci pe o imagine îndumnezeită, încărcată cu simbolism. În figura 47 sunt trei reprezentări ale lui Melchisedec (ebraică: melech–rege, țedek–înțelept/drept), din diferite zone ale ortodoxiei, atât ca timp cât și ca spațiu geografic - ultima figură fiind o frescă recentă din 2019, din satul Cebza, Județul Timiș, România, care păstrează „duhul” pseudo scrierii ebraice de pe veșmântul patriarhului. Recent, au fost încheiate lucrările de pictură de la mânăstirea sfântului Arsenie Capadocianul din Grecia, unde veșmintele profeților sunt inscripționate cu litere ebraice corecte, un detaliu neașteptat în pictura bizantină.



4.3. Clasificarea obiectivelor inscripțiilor ebraice în arta europeană

Pentru a avea o imagine cât mai explicită a prezenței inscripțiilor ebraice în artele vizuale, am recurs la trei tipuri de clasificări, trei unghiuri diferite din care se poate analiza aceeași problematică. O prima clasificare a inscripțiilor ebraice, în artele vizuale europene, are la bază obiectivele pe care artistul sau comanditarul le-a avut pentru a le încorpora în opera de artă, știut fiind că marea majoritate a publicului, care urma să vizioneze opera, nu avea cunoștințele necesare descifrării acestora.

Inscripțiile ebraice, în operele de artă creștină, au avut câteva obiective majore pe care le-am identificat după cum urmează:

1. încifrări voite ale unor taine, coduri sau simboluri menite să arate mai degrabă erudiția artistului; aici intră și semnături ale artiștilor, ebraica scrisă cu litere latine sau latina scrisă cu litere ebraice;
2. sublinierea erudiției subiecților lucrării, de cele mai multe ori arătați împreună cu o carte deschisă pe care este imprimat un text ebraic;
3. dezvăluirea legăturii personajelor sau situației redată cu Divinitatea sau cu narațiunea biblică, ca o formă de realism al imaginii;
4. și în ultimul rând, ca o punte între religii, dovedind continuitatea lor ca întreg.

Bineînțeles că, există lucrări de artă în care se pot regăsi două sau mai multe din aceste criterii de departajare, ele fiind un mijloc, mai degrabă academic, de a clasifica acest fenomen. Nu de puține ori criticul sau teoreticianul artei va găsi, în anumite opere semnificații complexe, la care

artistul nici nu s-a gândit. Ca artist plastic pot atesta acest fenomen din experiență personală. Procesul artistic nu poate fi întotdeauna îngădit în categorii, cu toate că, în mare parte, istoria artei a încercat și a reușit să găsească cutii teoretice, în care să încadreze expresia artistică. Intenția artistului este însă mai problematică, dacă acesta nu lasă un „testament artistic” prin care să edifice posteritatea cu privire la procesele sale cognitive și volitive.

Un astfel de caz avem în biografia lui Poussin „marele pictor filozof”¹⁹⁴, care a lăsat istoriei ample indicii cu privire la erudiția sa încifrată în picturi. Alteori, cercetarea ulterioară a descifrat ceea ce artistul a tănuit, ca de exemplu, în opera lui Carpaccio, pe care îl voi prezenta în continuare. Uneori, prezența ebraică a ținut mai degrabă de o modă, un element plastic folosit de mai mulți artiști fără a-i acorda semnificații mai profunde decât cele cerute de canon, așa cum este prezența Tetragramatonului în arta bisericească scandinavă. La fel de amplă este și distanța care îl desparte pe Rafael – care folosește o pseudo inscripție inventată pentru a decora veșmântului unei Fecioare – de un Poussin, care își comandă o biblie tradusă în ebraică pentru a-i folosi la inscripții ebraice, corecte, în picturi. Între aceste repere, cele patru clasificări pun o primă ordine în diferitele tipuri de inscripții ebraice, din opere de artă, din spațiul creștin.

¹⁹⁴ Bialostock, Jan. *O istorie a teoriilor despre artă (sec.XV-XX)*. București: Paideia, 2022, p.157.



4.3.1. Încifrarea lucrării

Simplificând, desigur, gestul creator, țelul principal al artiștilor, în decursul veacurilor, a fost să creeze obiecte de artă care să aibă un înțeles pentru privitorul lor. O mare parte din înțelesurile lucrărilor au ținut de capacitatea de a reda cu fidelitate realitatea, încifrările lor ținând mai degrabă de limbajul vizual realist, narativ, unde scenografia compoziției spunea deja o poveste clară. În modernitate, investirea cu sens, nu mai este legată de reprezentări naturaliste, artiștii plastici preferând sinteze vizuale, abstracte, care apelează la un efort mai mare din partea privitorului de a descifra mesajul artistic.

Însă, încifrarea cu sens, sau nivele multiple de sens, prin elemente de limbaj plastic sau prin simboluri specifice, este presărată în toată întinderea istoriei artei, de la arta rupestră și până în prezent. Artiști din toate timpurile au încifrat lucrările lor cu mici comori, de la semne personale, la simboluri tainice cunoscute doar de către inițiați.

Un exemplu de încifrare a lucrării prin inscripții ebraice, îl găsim la Vittore Carpaccio, *Meditație asupra patimilor*, care a prezentat o provocare pentru istoricii artelor în identificarea, cu exactitate, a sfinților înfățișați alături de personajul Christic.

Pictura, ce se declară a fi o meditație asupra morții și învierii, îl înfățișează pe Hristos mort, așezat pe un tron inscripționat cu litere ebraice și pseudo ebraice, în timp ce o pasăre, care simbolizează sufletul, își ia zborul deasupra Lui. În fundal, simboluri ale morții – animale și natura veștejită – potențează tematica. Cei doi sfinți, Ieronim și Iov, au fost însă anonimi, până când inscripțiile ebraice au confirmat bănuiala cercetătorilor.

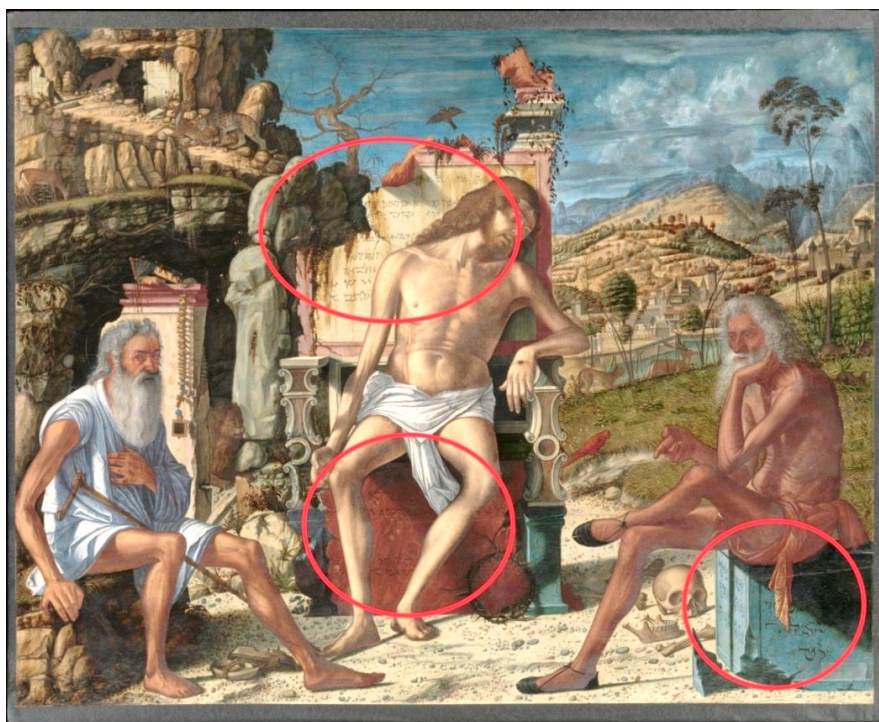


Fig.49 Carpaccio Vittore, *Meditație asupra Patimilor*, ca. 1490, 70.5 x 86.7cm, tempera pe lemn, Metropolitan Museum of Art

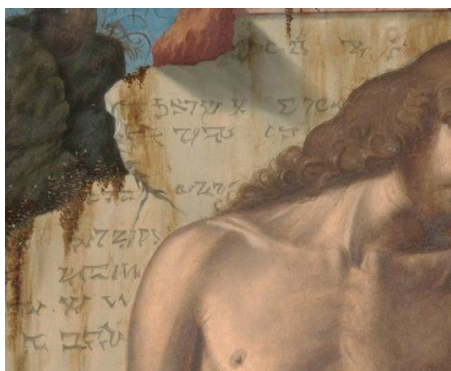


Fig.50 Carpaccio Vittore, *Meditație asupra Patimilor*, detaliu care prezintă pseudo-scriere dar se poate discerne cuvântul *Israel*.



Fig.51 Carpaccio Vittore, *Meditație asupra Patimilor*, detaliu al cuvântului *Kol – Glas*, și încadrată de coroană cu spini, cuvântul *Keter – Coroană*.

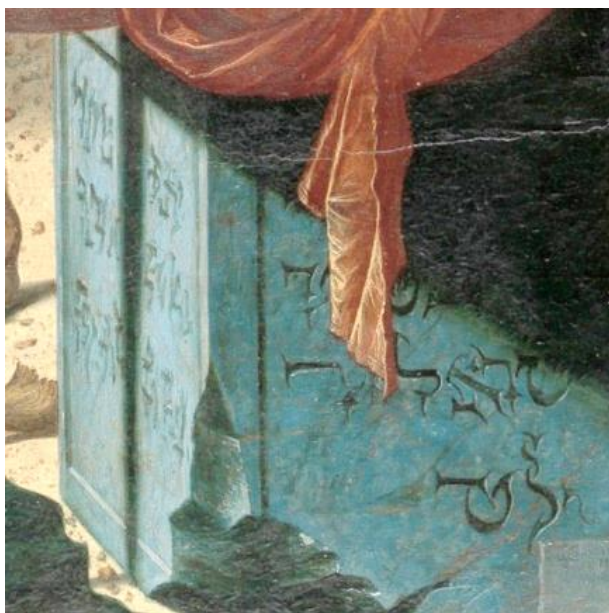


Fig.52 Carpaccio Vittore, *Meditație asupra Patimilor*, detaliu, în partea inferioară sunt pictate epigrafiile literelor Yod Tav, numeralul 19.

Hartt¹⁹⁵ examinează textul de pe lespede din dreapta și discerne următoarele cuvinte: *Mântuitorul meu trăiește, coroană, Israel, glas* (קול ישראל, כתר, גאלי חי) și, posibil, numeralul 19 scris cu litere: יט , care poate indica capitolul 19, din cartea lui Iov. Ieronim, cel care a scris un comentariu la Iov, este și el confirmat cu ajutorul acestor indicii.

Acesta este un caz în care descifrarea literelor ebraice a dus la edificarea cercetătorilor cu privire la intenția artistului de a coda mesajul operei pentru posteritate. Având în vedere folosirea inscripțiilor ebraice și a pseudo inscripțiilor, concomitent, deducem că artistul nu era un cunoscător al limbii ebraice, ci a fost probabil consiliat de către un evreu sau un ebraist creștin. Sarfatti descrie încă patru lucrări semnate de Carpaccio, în care folosește inscripții ebraice de nivele foarte diferite de complexitate, însă omite *Meditația asupra patimilor* din lista sa¹⁹⁶.

O încifrare complexă a lucrării este, de asemenea, și cea mai evidentă folosire a textului ebraic, în artă. Este vorba de lucrarea lui Rembrandt van

¹⁹⁵ Hartt, Frederick. Carpaccio's Meditation on the Passion. În: *The Art Bulletin*. Vol.22, nr.1, (1940) pp. 25–35.

¹⁹⁶ Sarfatti. Op.cit. pp.491-493.

Rijn, *Ospățul lui Baltazar*, sau *Belșatar*, care prezintă, în pictura sa, un text misterios printr-o inscripție cu litere ebraice, corect scrise: „mene, mene, tekel, ufarsin” („numărat, cântărit, împărțit”)¹⁹⁷.



Fig.53 Van Rijn Rembrandt Harnezoan, *Ospățul lui Baltazar*, ulei pe pânză, circa 1635-1638, 167.6 cm x 209.2 cm, National Gallery, Londra

Acesta este, probabil, cea mai recunoscută lucrare de artă universală care conține litere ebraice, datorită supradimensionării lor, dar și a evidențierii lor cromatice ca punct de interes al întregii compoziții plasate într-o atmosferă tenebroasă, tipică unui artist al interiorității, așa cum îl descrie Hans Sedlmayr¹⁹⁸. Folosirea evidențiată a inscripției este dovada curajului artistului flamand, având în vedere relațiile tensionate ale comunităților creștine cu cele iudaice pe întreg teritoriul european.

¹⁹⁷ După JewishEncyclopedia.com, cele trei cuvinte au fiecare un dublu sens: מֵנֵה „a număra” și „a termina”; טֵקֵל „a cântări” și „a lăsa de dorit”; פְּרָסִין „a împărți” și „Persia”.

¹⁹⁸ Sedlmayr Hans, *Epoci și opere*, vol II, București: Editura Meridiane, 1991. pp.186-189

Este povestea lui Belșatar (descrisă în cartea biblică a lui Daniel), care ținând un ospăț, profana vasele sfinte ale Templului lui Solomon, din

Ierusalim, pe care tatăl său, Nabucodonosor, le luase ca pradă de război, folosindu-le ca veselă¹⁹⁹. O mână misterioasă apare din lumină și scrie acest text de neînțeles, pe perete. Este chemat profetul Daniel, evreul, să descifreze mesajul, iar el tâlcuiește cuvintele astfel: zilele lui Belșatar au fost numărate, el a fost cântărit și, găsit necorespunzător, și, deci, regatul său va fi împărțit altor neamuri.



Fig.54 Reproducere după manuscrisul lui Menasseh Ben Israel *De Termino Vitae*, din 1639 în care apare dispunerea literelor ca în pictura lui Rembrandt

Interesant este că aceste cuvinte din pictura lui Rembrandt nu sunt scrise de la dreapta la stânga, pe registrul orizontal, așa cum cere limba ebraică, ci pe coloane verticale, încifrând și mai adânc textul. Sensul celui de al doilea nivel de încifrare ține de narațiunea din cartea lui Daniel, capitolul 5, în care nimeni nu putea citi inscripția în afara profetului. Niciun cunoscător de ebraică nu ar percepe imediat înțelesul lucrării fără a o corela cu titlul ei și cu o oarecare cunoaștere a scripturii. Sarfatti îl citează pe Shalom Sabar, reputat istoric de artă de la Universitatea din

Ierusalim, care susține că Rembrandt a învățat această dispunere a literelor de la rabinul Manasse ben Israel, care a folosit-o în cartea sa, *De termino vitae*²⁰⁰, o carte scrisă pentru creștini, la cererea acestora, pentru a lămuri

¹⁹⁹ Cu altă ocazie, se pare că Rembrandt a înțeles sensul exact al cuvântului כֶּרֶן (Keren), care înseamnă atât corn, cât și rază și, față de Michelangelo care l-a sculpat pe Moise încornorat, tabloul pictorului olandez îl înfățișează pe Profet cu fața inundată de lumină.

²⁰⁰ ben Israel, Manasse. *De termino vitae*. Amsterdam, 1639. p.160

existența providenței divine²⁰¹. Rabinul ben Israel explică concluziile din Talmudul Babilonian referitoare la misterul din povestea biblică pentru care Beltșatar și înțelepții lui nu puteau citi textul aramaic. Inscripția de pe peretele regelui nu se citea pe orizontală, ea trebuia descifrată pe verticală, iar autorul exemplifică metoda printr-o diagramă (fig.54). Însă, cum se explică faptul că Rembrandt pictează *Ospățul* înaintea publicării cărții? Accesul artistului la această tâlcuire talmudică are o logică; Rembrandt a pictat portretul rabinului Manasse ben Israel, în 1636, și este destul de probabil ca această întâlnire între pictor și rabin să fi generat inscripția din lucrare, înainte de publicarea cărții acestuia, vădind intimitatea intelectuală a celor doi²⁰².

Sabar explică că, deja, în 1583, când încă nu se cunoșteau caracterele limbii ebraice în Țările de jos, cunoscutul tipograf și editor Christophe Plantin (1520-1589) a fost invitat la Leiden, orașul natal a lui Rembrandt, pentru a tipări cărți în ebraică pentru universitatea locală²⁰³. Acesta a tipărit biblii poliglote (ebraică, latină, greacă, aramaică) și bilingve, unde, pe lângă traducerea latină, se găsea originalul ebraic, interliniar, permițând oricărui artist să extragă citate corecte, fără să cunoască deloc limba ebraică. Cu toate că Rembrandt a fost înscris la Universitatea din Leyden încă de la 14 ani, el a părăsit-o după câteva luni, intrând în ucenicie la un artist local. De altfel, lucrările lui din tinerețe nu reflectă încă interesul pentru limba ebraică, prima folosire a ei fiind, după Sabar, în lucrarea *Iuda pocăit, returnează arginții*, din 1629, unde apar cuvinte copiate din ebraică și după lingvistul Moshe Gutstein, cuvântul *E-Laha*, în sirică, traducerea lui *Șem Havaia* (Numele Domnului) din ebraică, care apare și el în pictură. Însă, după mutarea sa la Amsterdam, în cartierul evreiesc, în 1632, interesul lui Rembrandt pentru ebraică, evrei și Vechiul Testament ia amploare²⁰⁴, de altfel, relația complexă între Rembrandt și evrei este probabil cea mai documentată dintre artiștii prezentați în acest studiu²⁰⁵.

²⁰¹ Nu există consens academic asupra atribuirii gravurii rabinului ben Israel lui Rembrandt, una dintre variante este ca lucrarea il reprezintă pe fiul acestuia, Samuel, Este totuși mai plauzibil ca autorul să îi fi pus la dispoziția pictorului schema din viitoarea carte decât ca rabinul să se inspire de la pictor.

²⁰² Menczel, Linda-Saskia. Inscriptii ebraice în arta europeană a secolelor XV-XVIII – un semn al erudiției. În *Caiete de arte și design*. Nr.8, (2020), p.125.

²⁰³ Sabar, Șalom. *Rembrandt from right to left*, Segula, nr. 49 O(2019). pp. 40-53, în ebraică

²⁰⁴ Ibidem. pp. 45-46.

²⁰⁵ Schwartz, Gary. Rembrandt's Hebrews. În: *Jahrbuch Der Berliner Museen*. Vol. 51, (2009). pp. 33-38.; un articol revelator despre evreii in arta lui Rembrandt: <https://www.jewishvirtuallibrary.org/rembrandt-van-rijn>; de asemenea Nadler Steven, *Rembrandt's jews*, University of Chicago Press, 2003; o serie de articole scrise de istoricul Shalom Sabar, dar si capitolul *Hebrew script in Rembrandt's art* semnat de el

Sarfatti²⁰⁶ descrie încă șapte picturi ale marelui Rembrandt care conțin text ebraic corect, în afară de cele de mai sus: (*Răstignirea* (1631); *Ridicarea crucii* (1633), *Ecce homo* (1634), *Ioan Botezătorul predicând în deșert* (1634/5), *Hannah și Samuel în Templu la Shiloh* (cc.1650), *Moise cu tablele Legii* (1659).

Un alt exemplu al încifrării, de data acesta a unei ideologii personale, o găsim la Michiel Coxcie (sau Michiel Coxcie cel Bătrân), un pictor care a trăit evenimentele iconoclasmului generat de reforma din 1566, folosindu-și arta pentru a susține un crez artistic și religios. În catalogul expoziției, *Michiel Coxcie: un Rafael Flamand* din 2014, Jonckheere Koenraad descompune impactul pe care iconoclasmul l-a avut asupra lui Coxcie și asupra artei flamande în general, precum și mesajele pe care acest venerabil pictor de curte le-a lăsat cu amărăciune în câteva din picturile lui extante²⁰⁷.

În interval de câteva luni, mii de picturi, sculpturi și obiecte de cult au fost distruse de partizani ai Reformei, sătui de avariția bisericii catolice și de traseul ei spiritual. Aceștia au considerat că arta a deservit interesele Bisericii Catolice, în primul rând, înfățișând sfinții înveșmântați fastuos sau biserica ticsită cu aur, apoi, chiar prin distragerea atenției penitentului de la actul evlaviei, prin imagini ne-creștine. Mișcarea religioasă a *Beeldenstorm* sau Iconoclasmul a determinat Biserica și artiștii să regândească rolul artei, în context religios. Zeci de pamflete și de tratate despre valoarea și funcția artei au fost diseminate publicului Țărilor de Jos, dezbaterea despre noua estetică devenind publică²⁰⁸. Coxcie și-a văzut opera decimată. Numeroase lucrări ale sale au fost distruse în cadrul revoltelor. Replica sa însă a folosit limbajul vizual. Autoritatea sa a constatat în postura de pictor de curte, o poziție din care s-a luptat împotriva acestui curent iconoclast, devenind, în opinia lui Jonckheere, primul pictor al Contrareformei. Chiar și înaintea implementării regulilor trasate de Conciliul din Trento (1545-63), Coxcie a ales să folosească limbajul vizual explicit catolic.

în *Beyond the Yellow Badge*, (ed.) M. Merback; Leiden, (2008). pp.371–404. Tematica este explorată atât de expoziții itinerante precum cea a colecției de 21 de gravuri din colecția Berger cât și de cursuri cum este *Rembrandt & the Jews – Art as Midrash in 17th -century* Amsterdam susținut de Rabbi Meir Soloveichik and Professor Jacob Wisse la Stern College for Women.

²⁰⁶ Sarfatti, Op. cit, pp. 532-534

²⁰⁷ Jonckheere Koenraad (ed.) *Michiel Coxcie and the giants of his age*. Catalog apărut odată cu expoziția: “Michiel Coxcie: un Rafael Flamand” la M - Museum Leuven, 31 October 2013 – 23 February 2014. London / Turnhout: Ed. Harvey Mille Publishers 2013, cap. VI.

²⁰⁸ Jonckheere. Op.cit., pp.119-123

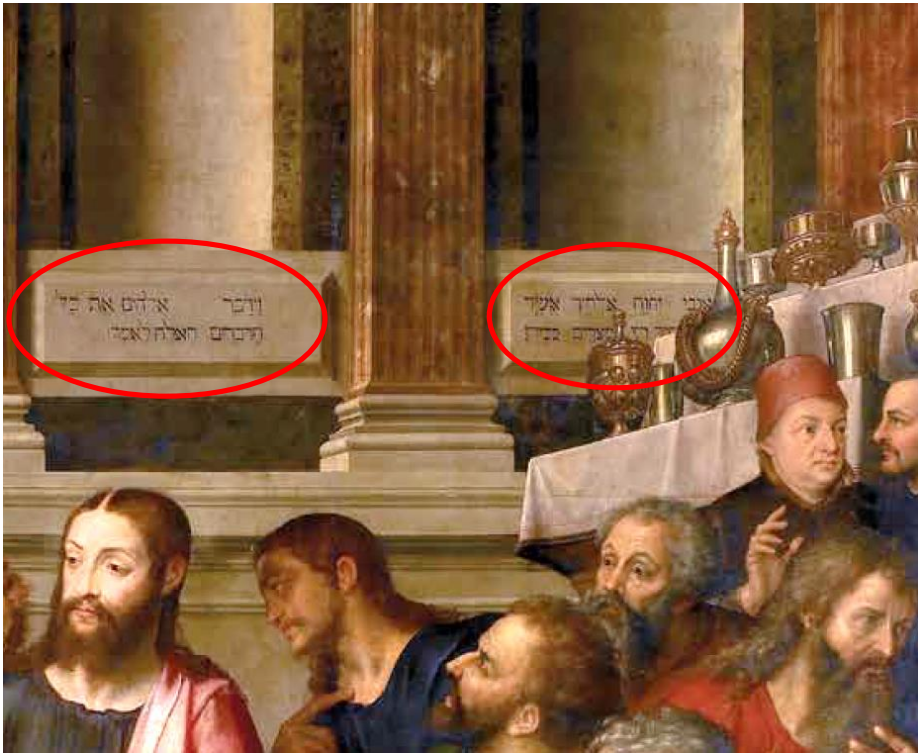


Fig.55 Coxcie Michiel (1499-1592) *Triptic al Sfântului Sacrament*, 1567, panou central *Cina cea de taină*, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique/Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Bruxelles

În figura 47, un detaliu din panoul central al Tripticului Sfântului Sacrament, pictorul încifrează iscusit două elemente dezbătute de Reformă, închinarea la statui (fie ele și făcătoare de minuni) și fastul vaselor sacramentale. În spatele scenei Cinei celei de Taină, care pare să se desfășoare într-un palat renesanțist, se disting două nișe goale sub care sunt scrise citate din cele zece Porunci. Ele sunt poruncile a doua și a treia (Exodul 20:3-4): „Să nu ai alți Dumnezei afară de Mine! Să nu-ți faci chip cioplit și niciun fel de asemănare a niciunui lucru din câte sunt în cer, sus, și din câte sunt pe pământ, jos, și din câte sunt în apele de sub pământ!”, scrise în ebraică corectă, cu diacritice. Aceste porunci erau bazele, pe care reformații își bazau doctrina împotriva venerării imaginilor sau statuilor, de orice fel. Coxcie însă lasă nișele goale, de parcă idolii cei din vechime au fost scoși din temple, și îl plasează pe Hristos chiar sub una dintre ele, de parcă ar spune că Acesta nu este un idol păgân, nu pentru El a fost scrisă

această poruncă; Creștinismul nu este idolatrie, El a luat locul statuilor păgâne greco-romane, porunca, deci, nu I se adresează.

A doua încifrare se referă la vasele sacramentale care erau de obicei făurite din aur și argint. Reformatorii din Țările de Jos au considerat folosirea metalelor prețioase o formă de fast și au susținut înlăturarea lor, chiar și prin jefuirea vaselor cultice din biserici. Replica lui Coxcie consta în etalarea vaselor prețioase ale bisericii chiar în compoziția *Cinei celei de „eretici”*.

Coxcie a folosit arma sa, pictura, alături de simboluri bine gândite, pentru a susține ideologia sa catolică, pavând, astfel, drumul pentru Contrareformă și jucând un rol decisiv în înflorirea barocului flamand²⁰⁹.



Fig.56 Holbein Hans cel bătrân (1465 -1524), *Prezentarea la Templu* 1500-1501, Altarul Dominican, aripa interioară stângă, panoul inferior, tempera și ulei pe lemn, 167 × 152 cm, locație: Hamburger Kunsthalle



Fig.57 Holbein Hans cel bătrân (1465 -1524), *Prezentarea la Templu* 1500-1501, detaliu de text

O pictură de pe aripa stângă a Altarului Dominican, semnată de Hans Holbein, prezintă mai degrabă o posibilă încifrare, care lasă loc unei forme de mărturisire creștină sau poate doar a unei forme de realism al scenei. În

²⁰⁹ Ibidem. p.135.

lucrarea lui Holbein, *Prezentarea la Templu*, se poate distinge o plachetă cu text ebraic atârnat nenatural în Templul din Ierusalim, atunci când Hristos este adus și înfățișat marelui preot. Inscripția pare a fi formată din trei părți diferite, dintre care ultima parte este aparent doar o înșiruire de litere, lucru care descurajează o încercare de descifrare, însă acest pictor folosește ebraica de mai multe ori în lucrările sale, și ele au mereu un sens anume, motiv pentru care o analiză este binevenită.

În spatele aureolei Fecioarei, o tăblie este fixată de perete și iluminată de aureola Fecioarei, pe care se află trei linii de text ebraic. Unele litere formează cuvinte, însă luate împreună, mesajul lor pare a schimba contextul în care s-ar fi găsit tăblia. Textul spune: *Bereshit Bara/Ve Ha - El Hoshfa/* (și litere neinteligibile). Primele două cuvinte sunt cele cu care începe *Geneza*: Întru început (*Bereșit*) Domnul a creat (*Bara*). Partea a doua: și Domnul (*Ve ha El*) a ajutat/salvat (*Hoșia*). Acest cuvânt are aceeași rădăcină cu numele *Ieshu* și este, deci, o posibilă aluzie la Hristos, cel prezent dintru început²¹⁰. De asemenea, pe fruntea marelui preot se poate distinge Tetragramatonul, iar pe umerii lui sunt litere ebraice²¹¹. Mesajul pare limpede, Mesia este profetizat și născut în poporul ales. Tatăl Ceresc a creat lumea, iar El, Hristos, a mântuit-o. Inscripția are, deci, după Gandelman un caracter subversiv²¹². Este oare o forțare de sens, o formă de evlavie, o încifrare pentru cunoscători? Nu putem ști cu certitudine. Amplasare plachetei într-un centru vizual ne spune că ea este importantă pentru mesajul pe care autorul a dorit să îl transmită. Spre deosebire de Rembrandt, unde încifrările ne sunt deslușite, la această pictură a lui Holbein rămânem cu semne de întrebare.

Încifrarea tainelor, codurilor, misterelor sau a unor simboluri personale în operele de artă au existat în toate timpurile. Încodarea abundă atât în arta plastică, cât și în muzică, în special, prin structura bazată pe cifruri matematice (șirul lui Fibonacci sau secțiunea de aur²¹³), dar, și în literatura contemporană care abundă de cuvântul *cod*. Filmele și seriile au preluat ideea și încifrează, în cadre scurte, celebrele „easter eggs”, menite să pună publicul pe gânduri și chiar să cerceteze anumite semnificații ascunse, plasate cu grijă atât în conținutul video pentru adulți cât și în cel

²¹⁰ Gandelman. Op.cit., p.153.

²¹¹ Sarfatti. Op.cit., p.508.

²¹² Gandelman. Op.cit., pp.153-155.

²¹³ Mozart a compus mai multe partituri în special sonate după raportul numărului de aur, 1.618, de asemenea Beethoven, Bartok, Debussy, Schubert, Bach sau Satie se pare că au folosit acest raport, cf. <https://www.classicfm.com/discover-music/fibonacci-sequence-in-music/> [Consultat la:1.11.2019].

destinat copiilor²¹⁴. Poate, cea mai celebră imagine a codului din conștiința noilor generații, este codul binar dinamic al trilogiei Matrix, care definește vizual o întreagă generație.

²¹⁴ Vezi: https://en.wikipedia.org/wiki/Category:Cryptography_in_fiction [Consultat la: 01.11.2019].



4.3.2. Simbol al erudiției

În acest capitol vom analiza folosirea limbii ebraice pentru a sublinia erudiția artistului, a subiecților lucrărilor sau al comanditarului lor. Cunoașterea limbii ebraice a aparținut mereu unei elite educate restrânse, de aceea folosirea ei de către artiști sau comanditari a luat și această nuanță a etalării statutului intelectual, social sau spiritual. Există, desigur, elementul de erudiție în toate lucrările de artă din secolele XV-XVIII care folosesc un text ebraic corect, având în vedere accesul extrem de limitat pe care l-au avut artiștii sau comandaturii la acest alfabet. Sunt și cazuri unde această încorporarea a textului ebraic este mai mult decât o emulație a unui element întrebuițat și de alți artiști, fiind o utilizare originală, aleasă cu grijă pentru a releva un anumit mesaj prin opera de artă. O lucrare de artă cu text ebraic, a conferit prestigiu deținătorului acesteia, fiind un subiect de discuție și epatare în saloanele mondene ale aristocrației. Dat fiind faptul că foarte puțină lume putea citi textul ebraic, deținătorul unei astfel de lucrări putea explica semnificația scrierii, contribuind astfel la descifrarea ei pentru neinițiați. De altfel, de cele mai multe ori era nevoie de un intermediar între lucrarea încifrată cu text ebraic și publicul ei, aspect luat în considerare de triada: *artist – comanditar – public*. Sunt cazuri în care inscripția a rămas o taină pentru multe secole. Semnătura lui Lorenzo Costa, în limba ebraică, din pictura *Sfântul Sebastian* (fig.326), a fost cu siguranță un element de etalare a stăpânirii limbii ebraice descifrat de către un număr foarte mic de oameni.

În capitolul său despre opera lui Nicolas Poussin, Richard Neer analizează legătura acestuia cu textul ebraic, ca dovadă a erudiției artistului²¹⁵. Autorul explică contextul în care au fost create operele, care conțin text

²¹⁵ Neer. Op.cit., pp.328-358.

ebraic, referindu-se la atitudinea pe care Franța secolului XVII o avea către iudaism, *Vechiul Testament* și limba ebraică, și, anume, că *Vechiul Testament* este o prefigurare profetică a creștinismului și a fost în mare parte disociat de poporul evreu, care era desconsiderat la fel de vehement ca și în alte state europene. Ca exemplu al acestei disocieri, Neer îl citează pe François Béroalde de Verville ce povestea despre un bărbat care, dintr-un spirit ludic, a lăsat o carte ebraică într-o biserică, iar când canonul a găsit cartea, l-a denunțat pe bărbat ca fiind un magician, acuzație adusă de multe ori celor care studiau ebraica²¹⁶.

Poussin a creat două seturi de pânze pe tema tainelor bisericii, ilustrate ingenios prin parabole biblice. În cel de al doilea set de *Taine* comandat de Paul Freart de Chantelou, patronul francez al pictorului, se află pictura *Pocăință*, din 1647, aflată în colecția Ducelui de Sutherland, actualmente împrumutată muzeului National Gallery of Scotland din Edinburgh. Artistul a ales să illustreze taina pocăinței prin povestea cinei date de Simon Fariseul, la care o femeie păcătoasă, aducând cu ea un vas de alabastru cu mir sau ulei aromat, a îngenunchat la picioarele Învățătorului, plângând, spălând picioarele Lui cu lacrimile ei, apoi ștergându-le cu părul capului și ungându-le cu uleiul adus (Luca 7:36-39)²¹⁷.

Pocăința păcătoasei vine în contrast direct cu fariseul care o privește tăios din capătul opus al compoziției, descriind totodată următorul verset în care acesta gândește întru sine că profetul nu este unul autentic, pentru că nu ghicește starea de păcătoșenie a femeii prosternate la picioarele Lui. Fariseul nu vede, nu înțelege, pentru că observă doar suprafața, aparența, litera Legii.

Neer aduce apoi în discuție analiza textului ebraic pe care Elizabeth Cropper și Charles Dempsey²¹⁸ l-au elucidat pe coifurile fariseilor. Aceste fâșii de pânză de pe frunțile personajelor ar trebui să fie de fapt filacterii (eb: tehilim) pe care Poussin le-a confundat cu șalurile de rugăciune (eb: talit). Textele însă nu sunt cele care ar trebui să apară pe filacterii, ci sunt suport pentru mesajul încifrat de pictor. Inscripția după Cropper și Dempsey este o versiune modificată a psalmului 25, versetul 15 (sau în versiunea *Bibliei ortodoxe*, 24:16) „*Ochii mei sunt pururea spre Domnul*” care devine în pictură: „*Ochii mei sunt pururea către litera Legii Domnului*”²¹⁹. Mesajul este consecvent cu duhul vremii, evreii nu pot pătrunde mai adânc de litera Legii și de aceea nu l-au recunoscut pe Iisus ca fiind Mesia. Incapacitatea de a avea viziune, primește o conotație iudaică²²⁰. Textul servește ca și cheie de cifru a întregii lucrări.

²¹⁶ Ibidem. pp.331-332.

²¹⁷ Menczel. Op. cit., p.129.



Fig.58 Poussin Nicolas, *Pocăință*, ulei pe pânză, 178cm x 117cm, 1647
National Galleries of Scotland. Bridgewater Collection Loan.

Poussin probabil nu știa ebraica, având în acest caz nevoie de sfatul unui cărturar pentru a putea face o astfel de modificare subtilă a textului. Lucrarea vorbește de la sine, și orice cunoscător de Scriptură va ști să interpreteze pictura în cheie corectă. Totuși, artistul face un efort suplimentar de amploare pentru a concepe, traduce și inscripționa mesajul de pe frunțile fariseilor. Așa cum fariseul nu poate citi corect situația, nici privitorul comun nu poate citi textul ebraic. Textul în sine este corect, da, litera Legii

²¹⁸ Cropper E. și Dempsey C. *Nicolas Poussin – Friendship and the love of painting*. Princeton: Princeton University Press, 2000, pp.116-17 și nota 8.

²¹⁹ Interpretarea vine din cuvântul חקי pe care autorii îl traduc cu חוק /legea (și dezvoltă interpretarea spre: „Litera legii”).

²²⁰ Neer. Op.cit., p.331.

este importantă, revelată de divinitatea însăși, totuși, mesajul este cel contrar; imaginea contravine textului, și în această dualitate se regăsește de fapt toată tematica picturii. Richard Neer îl descrie pe Nicolas Poussin poetic: „O erudiție atât de ostentativă este trăsătura sa caracteristică”²²¹. Pictorul filozof, cum l-a numit Mickaël Szanto într-o conferință recentă²²², a întruchipat idealul iluminismului, încorporând concepte sofisticate, filozofice și teologice în compozițiile sale.

Un exemplu de inscripție ebraică care este menită să sublinieze de data aceasta erudiția personajului pictat, îl găsim în portretul Contelui von Waldstein, cunoscut mai degrabă ca fiind patronul infamului Cassanova, căruia i-a oferit un post de bibliotecar pentru meritele sale livrești. Portretul a fost pictat de un artist anonim și împodobește intrarea în Castelul Duchov sau Dux din Bohemia al cărui stăpân era contele von Waldstein în ultima parte a secolului XVIII²²³.

Contele este înfățișat îmbrăcat informal, cu o robă de casă, haina deschisă îi dezgolește subtil pieptul, iar peruca este neîngrijită, cu urme dezordonate de pudră. Nimic nu duce gândul către nobile, fast sau superficialitate, acest om părând mai degrabă un mare gânditor, înclinat către studiu, un intelectual a cărui pasiune depășește vanitatea rangului său. Portrete asemănătoare ale nobilimii Habsburgice, alături de cărți, manuscrise sau hărți, fac parte dintr-o temă mai largă a portretelor aristocratice în care aceștia sunt prezentați ca intelectuali, iubitori de carte și cunoaștere, noblețe interioară și erudiție. Ediția cărții și pasajele la care e deschisă sunt ușor de descifrat; este vorba de Zoharul de la Mantua, din 1558, începutul paginii 127 recto. Se disting cele două coloane, așa cum apar ele și în cartea originală; pe coloana din dreapta este scrisă pericopa *Hayei Sarah*²²⁴ și pe cea din stânga, o porțiune din *Midraș Ha Ne'elam*²²⁵. Volumul este deschis la pagina 127 desemnat prin literele *Kuf, Caf si Zayin* – כזק – fiind vizibile în partea din stânga sus a paginii²²⁶. Titlurile sunt scrise cu caracter

²²¹ Ibidem. p.336.

²²² *Poussin in England: Poussin, Painter-Philosopher or Christian painter?*, CRASSH Cambridge, <https://www.youtube.com/watch?v=4Tq8SxUFZ3o> [Consultat la: 31.07.2020].

²²³ Maciejko Paweł, A Portrait of the Kabbalist as a Young Man: Count Joseph Carl Emmanuel Waldstein and His Retinue. În: *The Jewish Quarterly Review*, Vol. 106, No. 4 (2016), pp. 521–576.

²²⁴ Hayyei Sara הַיְיֵי סָרָה, este a cincea pericopă săptămânală a Torei din ciclul evreiesc anual al lecturii din Tora. Ea conține versetele din Geneza 23: 1–25: 18.

²²⁵ Midraș ha Ne'elam, sau midrasul mistic, este compus de Moses de Leon probabil înainte de 1286 și face parte din Zohar.

²²⁶ În limba ebraică, literele au valori numerice și sunt folosite ca cifre. Vezi capitolul: 4.3 Ebraica – o limbă încifrată

ebraic pătrat²²⁷, iar textul este aramaic și caligrafiat cu un caracter Rashi²²⁸, perfect lizibil²²⁹.

Pe birou, în partea dreaptă a picturii, se distinge o altă carte care oferă un indiciu suplimentar asupra înțelesului ascuns al imaginii. Pe cotorul ei, în scriere arabă perfectă regăsim textul: *asrar Muhammad al-rasul* –



Fig.59 Anonim, *Portretul Contelui Joseph Emmanuel von Waldstein*. Exponatul DH din colecția Instituției de Patrimoniu din Republica Cehă din Praga, Castelul Duchov

²²⁷ Vezi tabelul 2

²²⁸ Ibid.

²²⁹ Maciejko. Op.cit., p.536. Mulțumesc doamnei Rahel Frunda de la biblioteca Christ Church din cadrul universității Oxford, care a confirmat sursa după cercetarea Zoharului de la Mantova din colecția bibliotecii.

Tainele lui Mahomed mesagerul. Acesta nu este titlul unei cărți cunoscute, așa cum vedem exemplul Zoharului, ci este o trimitere pe care Maciejko o urmărește într-un periplu fascinant prin istoria Contelui și a relației acestuia cu personalități marcante din mediul Masonic, puternic influențat de cabala. Maciejko dezvoltă o analiză a iconografiei imaginii care pornește de la gestul personajului care arată cu degetul spre fraza: *de-ha ibu ishte-ka' im kola, ad zimna de zamin kusha berikh hu le-a'avra leh me-alma* (el este prezent/ manifest în toate, până în acel timp când Cel Sfânt, Bindecuvântatul, îl va elimina din lume²³⁰)²³¹.

Degetul arătător al contelui se află peste cuvintele *ad zimna* (până în acel timp), sugerând că este vorba de un moment anume cu importanță deosebită pentru comanditar. Legătura între cabala iudaică (Zoharul deschis) și islam (a doua carte), autorul o găsește în *cabala sabbateană*, care are ca figură centrală pe rabinul Sabbatai Zevi sau Tsevi (Țvi) (1626-1676), proclamat ca Mesia de către Natan din Gaza – profetul său. Chiar și după convertirea lui Țvi la Islam, relația lui cu religia adoptată se pare că fost una neconvențională, acesta continuând să susțină, în paralel, idei cabaliste. Sabateenii au crezut cu tărie că parte din agenda mesianică a lui Țvi a fost convertirea la Islam, pentru a integra această religie în marea unificare a religiilor pe care o va facilita el. Halperin, în *Sabbatai Zevi: Testimonies to a fallen Messiah*²³² susține că schimbarea numelui lui Sabbatai în Mehmed (pronunția turcă a lui Mahomed) nu a însemnat o renunțare la iudaism, deoarece același Sabbatai s-a identificat, de asemenea, și cu Metatron, „îngerul căzut și zeul înviat”. Controversele au fost mari și înflăcărâte, cert este că o parte din secta Sabbateană a supraviețuit până în secolul XX cu numele de Dönme²³³. Maciejko explică pe larg cum ajunge contele în contact cu sabateenii și cabala, și cum este probabil ca influențele esoterice să provină din cercul acestuia.

²³⁰ traducerea îmi aparține

²³¹ Maciejko. Op.cit., p.538.

²³² Halperin, David J., *Sabbatai Zevi: Testimonies to a fallen Messiah*. Liverpool: The Littman Library of Jewish Civilization in association with Liverpool University Press. 2011. pp.111-13, 122

²³³ Dönme au fost un grup de Sabateeni din imperiul otoman convertiti public la islam dar fiind în taina evrei. Aceștia l-au recunoscut pe Sabbatai Țvi ca mesia evreilor și au interpretat apostazia lui în cheie cabalistă.

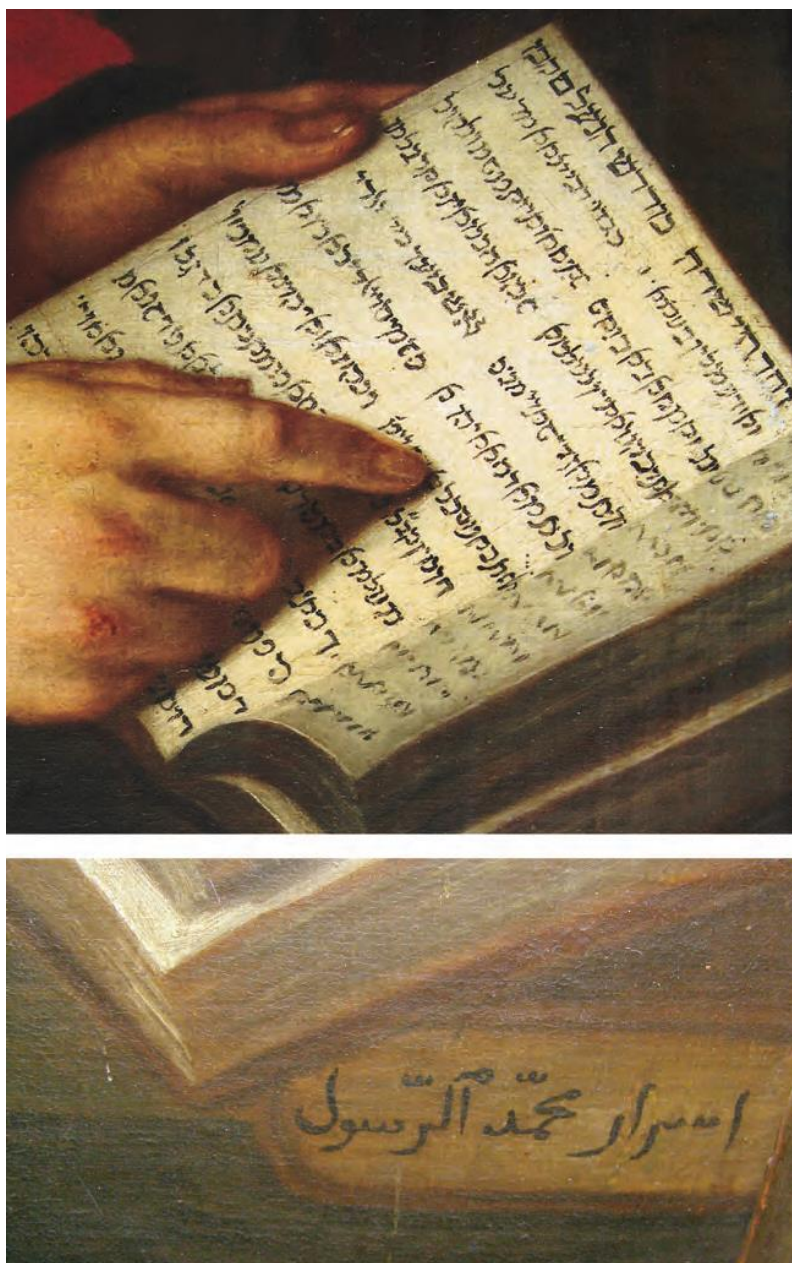


Fig.60 detalii din *Portretul Contelui Joseph Emmanuel Waldstein*, cu scriere aramaică, ebraică și arabă.

Wolf Eibeschütz sau Eybeschütz, cunoscut și sub numele de Benjamin Ze'ev, Jonas Wolf, Wolf Jonas sau Baronul von Adlersthal, pe care îl numesc în continuare Wolf, a fost fiul rabinului Jonathan Eibeschütz, este din cercetările lui Maciejko cel mai probabil un sabateean, care a fost un personaj deosebit, considerat un Mesia de unii și un șarlatan de alții, intra în contact cu Conte de von Waldstein. Dacă portretul din Duchov prezintă întradevăr mesajul sabateean al împlinirii vremurilor mesianice prin triumful creștinătății asupra islamului, răspândirea evangheliei sabateene, exterminarea duhului necurat din lume și unirea religiilor sub mesia Sabbatai Țvi, sursa acestei încifrări este mai degrabă Wolf decât comanditarul portretului, Conte de Waldstein²³⁴.



Fig.61 Portretul Contelui Joseph Carl Emmanuel von Waldstein DH 197/1 și detaliu, din colecția institutului Național de Patrimoniu al administrației patrimoniale regionale din Praga, castelul Duchov

Grija pictorului în ceea ce privește acuratețea textului s-a dovedit și în procesul de restaurare, când stratul pictural și textele au fost lucrate cu grijă, simultan, și de aceeași mână, fără corecturi. Nu se poate spune același lucru despre replica acestei picturi din imaginea de mai sus.

²³⁴ Maciejko. Op.cit., pp.561-576

Această versiune a fost proprietatea conților Ledebur-Wicheln, din castelul Milešov (Milleschau), și este, cel mai probabil, o copie realizată de Xaverius Schöttner, în 1786, fapt revelat ulterior, după restaurare, când a fost îndepărtată pânza de dublare care avea înscrisă pe verso acest nume²³⁵. Artistul nu este cunoscut în istoria artelor, dar există o mărturie despre existența sa ca inculpat într-un proces intentat lui Casanova ca bibliotecar al contelui von Waldstein și fost aventurier venețian, care a rămas însă infam în istorie, după ce acesta ar fi fost acuzat de seducerea și impregnarea unei adolescente, fiica portarului castelului Dux, domnișoara Anna-Dorothea Kleer. Investigațiile lui Maciejko au revelat însă adevăratul vinovat, „un pictor pe nume Schöttner”, care s-a și însurat cu victima sa²³⁶. Artistul a ales să înobileze vestimentația subiectului, dar nu a luat în seamă elementele de text care au făcut din original o pictură deosebită cu nivele multiple de interpretare. Astfel, textul pe cartea deschisă este indescifrabil, pe o singura coloană, iar cel arab lipsește, gestul degetului pierzându-și sensul și misterul.

Se poate argumenta că primul pictor, rămas anonim, cunoștea ebraica, aramaica sau araba, pe când al doilea nu. Cu toate acestea, avem exemple de inscripții în ebraică corectă în anumite lucrări la Carpaccio și Holbein, care nu cunoșteau ebraica, pe când în alte lucrări sunt erori majore și litere indescifrabile la amândoi. Așadar, cunoașterea limbii nu este o necesitate atunci când artistul își propune o reproducere fidelă a unui text.

Alte câteva exemple de folosire a textului ebraic, pentru a sublinia erudiția personajului înfățișat, sunt expuse mai jos, în ilustrații întregi, însoțite de unele detalii din inscripții.

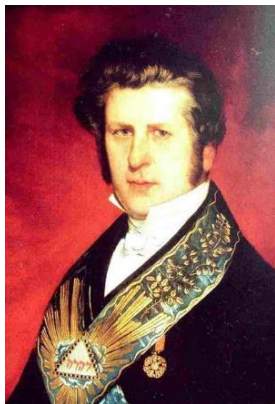


Fig. 62

²³⁵ Ibidem. pp.548-9

²³⁶ Ibid. pp.552-3

Fig.62 Portretul lui Hippolitus Metdepenningen (1799-1881), întreg și detaliu de text, Membru al lojei de la Ghent, purtând o dublă distincție, lumească și divină: o eșarfă ceremonială masonică pe care este inscripționat Tetragramatonul într-un triunghi cu raze, ambele, simboluri al puterii și erudiției.



Fig.63

Fig.63 Thevet André (1516-1590), Philon din Alexandria, gravură. Philon sau **יְדִידְיָה הַכֹּהֵן**, (Yedidia ha Cohen), după numele sau ebraic, a fost un filozof și teolog evreu din primul secol, care a folosit exegeze alegorice pentru a armoniza teologia iudaică cu filozofia greacă (platonismul, pitagorismul și stoicismul). Philon este considerat unul din cei mai importanți gânditori care a influențat atât creștinismul cât și iudaismul.



Fig.64

Fig.64 Un alt exemplu de erudiție, atribuită personajului prin textele cu care este înfățișat, este gravura lui Albrecht Durer (1492), unde Sfântul Ieronim este înconjurat de cărți deschise în care se pot discerne ebraica, latina și greaca. La textul ebraic se observă asemănări cu prima propoziție din Geneză²³⁷, întrebuițând scrierea pătrată cu *taghin* (decorația unor litere) și vocalele masoretice.



Fig.65

Fig.65 Un portret al lui Aristotel, unul dintre cei mai importanți filozofi ai Greciei Antice, semnat de graficianul Melchior Lorich, în 1561, conține o inscripție trilingvă rară.

Lucrarea se numește *Das Hoche Light der natur* (*Lumina sublimă a naturii*), iar cele trei inscripții se traduc cu *Filozoful Aristotel Stagiritul*. Inscripția ebraică este o transliterare a grecescului *Aristoteles Stagirites Philosophus*.

Fig.66 Portret al regelui Carol al II-lea, din 1662, aflat la British Museum, Londra, prezintă doi îngeri ce țin coroana regelui, iar Numele Divin strălucește deasupra capului acestuia, dăruindu-i puterea și binecuvântarea Divină, iluminându-i rațiunea, conferindu-i cunoaștere. Această reprezentare reapare în portrete ale aristocrației.

²³⁷ Menczel. Op. cit., p.129.



Fig.66

Fig.67 Thevet André (1516-1590) îl înfățișează pe *Guillaume Postel*, într-o gravură, din volumul 3, folio 588 recto, din „*Les vrais pourtraits et vies des hommes illustres grecz, latins et payens* din 1584, cu un scurt text ebraic.

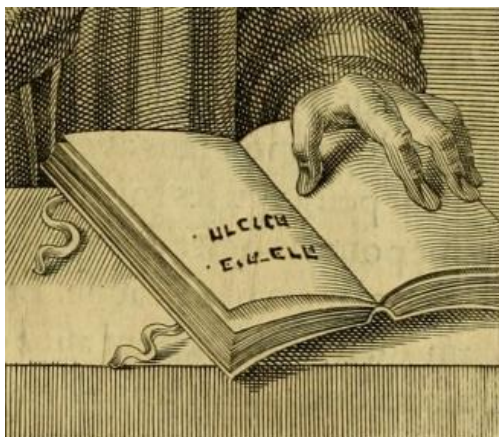
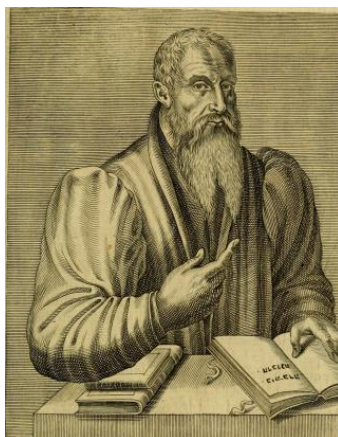


Fig.67

Fig.68 Artistul Esme de Boulonois (1645-1681) are același subiect, *Guillame Postel*, în cartea *Académie Des Sciences Et Des Arts de Isaac Bullart*, publicată la Amsterdam de Elzevier în 1682 Ambele exemple (fig. 67 și 68) îl reprezintă pe *Guillame Postel* – (1510-1581), lingvist, orientalist, cabalist, profesor, astronom, diplomat și teolog francez. Ambii graficieni l-au redat în compania limbii ebraice ca semn al erudiției savantului francez.



Fig.68

Gravura din figura 68 prezintă un text pe patru registre, care este un laudatio la adresa subiectului. O gravură aproape identică, reprezentată aproape în oglindă, avându-l ca subiect pe Guillaume Postel are același text ebraic complex, scris însă cu mai multă acuratețe, și este realizată de Gaultier Léonard (1561-1641), în 1581, aflându-se la Muzeul Fitzwilliams, Cambridge, Marea Britanie. Este posibil ca cea de-a doua să fi fost modelul primei datorită calității inscripției versiunii lui Gaultier.



Fig.69

Figura 69 redă *Potretul lui Erhard Weigel*, de Pietro della Vecchia (1603-1678). Pictura îl înfățișează pe Erhard Weigel (1625-1699), profesor de matematică și consilier al Ducelui de Saxona-Weimar, ținând în mâini un proiect la care lucrează, care conține o teză filozofică în latină, elemente de cabala și aluzii geometrice (subiectul ține în mâna stângă un compas), pentru a reda universalitatea gândirii acestuia. Textul tratatului amestecă concepte ale timpului legate de știința vremii, cu idei religioase și alchimice, pentru a propune o schematizare a cunoașterii umanității. Titlul se traduce cu: „*Principiile cele mai vechi, câte și ce sunt ele, și care*

este ordinea importanței lor. Ele sunt arătate aici prin această schemă cabalistică și analogică". Sub titlu regăsim motto-ul: „Întru înțelepciune se află adevărul”, iar sub motto, un obiect inelar inscripționat cu Tetragramatonul în litere ebraice, acesta constituind de altfel centrul vizual și teoretic al întregii lucrări. Acest portret este una din cele mai grăitoare exemple ale folosirii literelor ebraice și a cunoașterii cabaliste în tandem pentru a evidenția erudiția subiectului pictat, dar și aplecarea sa către sfera spirituală ca bază pentru cercetările sale științifice.

Una dintre cele mai spectaculoase etalări ale statutului intelectual al comanditarului se află, consider, în capela castelului d'Urfe. Castelul cunoscut drept *la Bastie d'Urfé* se află în Saint-Étienne-le-Molard, Franța. Claude d'Urfé (1501-1558), guvernator al provinciei Forez și ambasador al regelui François I la Roma, devine principalul patron al artei renascentiste în Forez²³⁸. În contact cu mulți intelectuali și artiști în timpul șederilor sale la curtea Franței și în timpul călătoriilor sale în Italia, el a transformat vechiul conac fortificat al strămoșilor săi într-un somptuos castel în stil italian. Castelul este evident căminul unui om cultivat și toți vizitatorii trebuiau să o știe. Ca orice stăpân al reședinței, el folosește artele pentru a-și afirma puterea și rangul.

Fiecare lucrare și cameră din castel este concepută pentru a atrage atenția, atât prin calitatea lor estetică, cât și prin mesajul transmis, filosofic, poetic sau religios²³⁹. O încăpere generoasă a castelului ornată cu scene biblice, servea ca paraclis, existând și un mic altar pentru oficierea unor slujbe religioase. Cunoscută în secolul XVII ca *Sacellum Mirabile* (capela uluitoare), a constituit recent subiectul unei ample lucrări de cercetare colaborativă internațională condusă de Elena Bugini, din care a rezultat o carte și o reconstrucție 3D²⁴⁰.

Comanditarul Claude d'Urfé își etalează cunoașterea teologică și lingvistică fără discreție, în lucrări de dimensiuni impresionante și texte supradimensionate, în ebraică, cu trimiterea biblică, scrise cu litere latine pentru cei care nu pot citi textul original. Textele ebraice sunt corecte, vocalizate, și fac trimiteri la alte pasaje biblice, detaliu care adaugă o mai profundă înțelegere a subiectului din punct de vedere teologic. Erudiția

²³⁸ Ibidem.

²³⁹ Despre camerele cu scris ebraic din castelul d'Urfe:

<https://patrimoine.auvergnepyronealpes.fr/dossier/ensemble-des-deux-tableaux-de-l-oratoire-de-la-chapelle-l-esprit-fecondant-les-eaux-l-annonciation/1b611b37-fcc3-4000-bc17-85fb375b019e>, [Consultat la: 20.03.2020].

²⁴⁰ Burgini Elena, *Sacellum mirabile: New Studies on the Chapel of Claude d'Urfé - With Dvd rom (Art & Société)*, Rennes: PURRENNES, 2019.

necesară acestor trimiteri paralele este la fel de impresionantă ca programul artistic al încăperii. Avem de a face cu o bijuterie renescentistă în toată splendoarea ei.



Fig.70 vedere de ansamblu, capela castelului *Bastie d'Urfé*

Jertfa lui Avraam, descrisă în Facerea 22:11-12, este însoțită de citatul din cartea lui Avacum 2:4 „iar dreptul din credință va fi viu!”, iar versetul din Pildele lui Solomon 9:5 „*Veniți și mâncați din pâinea mea și beți din vinul pe care eu l-am amestecat cu mirodenii*” stă deasupra picturii în care Melchisedec aduce o jertfă Domnului (Facere 14:18). Versetului din Psalmul 104:27 (103:28 BOR): „*ca să le dai lor hrană la bună vreme*”, care însoțește imaginea profetului Ilie, hrănit de un înger (Regi III 19:5-8), i se adaugă și inscripția „*Toate către Tine așteaptă ca să le dai lor hrană la bună vreme*” din Psalmul 103:28 (în capela 104:27)²⁴¹. Abraham și Melchisedec oferă fiecare Domnului ce au mai de preț, străjuind altarul capelei, transformat dintr-un altar de sacrificiu al celor omenești pentru Dumnezeu, în altarul pe care se sacrifică Dumnezeu pentru oameni. Cele două piese și așezarea lor ca ancadrament pentru altar au fost gândite ca întreg.

Scena din Judecători 14, care îl înfățișează pe Samson extrăgând miere din gura leului, este împodobită cu inscripția din Amos 3:8: „*Dacă leul mugește, cine nu se va înfricoșa? Și dacă Domnul grăiește, cine nu va proorocii?*”, dar și de versetul 103, din Psalmul 118 (119:103 în capelă):

²⁴¹ Diferențele între numerotarea versetelor biblice ale capelei față de versiunea B.O.R se datorează diferitelor traduceri ale scripturii.

„Cât sunt de dulci limbii mele, cuvintele Tale, mai mult decât mierea, în gura mea!”. De asemenea, inscripția de deasupra picturii apostolului spune: „Că a Domnului este împărăția”, notat cu Psalmul 21:33 (BOR), 22:29 (în capelă).

Plutirea Duhului deasupra apelor primordiale este însoțită de Ioel 2:28 (în capelă 3:1) „Voi vărsa duhul Meu peste orice făptură”, iar reprezentarea Bunei Vestiri primește două citate adiționale din Psalmi 137:6 „Că înalt este Domnul și spre cele smerite privește” și din Proverbe 18:12 „...iar înaintea măririi merge umilința”.

Tematica euharistică predomină în programul artistic al capelei și aruncă o privire de ansamblu asupra întregii scripturi, atât în noul cât și în vechiul testament. Psalmul 21:30 „Mânca-vor săracii și se vor sătura și vor lăuda pe Domnul, iar cei ce-L caută pe Dânsul vii vor fi inimile lor în veacul veacului”²⁴² este scris deasupra scenei pascale. Întâlnirea între patriarhul Avraam și preotul Melchisedec, din Facerea 14:18-29, are o inscripție din Psalmul 109:4 (110:4 în capela): „Tu ești preot în veac, după rânduiala lui Melchisedec”. Picturile din timpanele semicirculare, înfățișează coborârea manei, israeliții adunând-o, iar Moise lovind stâncă, toate imaginile fiind legate de ideea de hrană, providență și Euharistie.



Fig.71 Siciolante da Sermoneta Gerolamo *Jertfa lui Avraam*, 1549, ulei pe pânză, 172 cm x 129cm. Scena este din Geneză 22: 11-12, dar inscripția este din Habacuc 2:4



Fig.72 Siciolante da Sermoneta Gerolamo *Melchitedek oferă lui Dumnezeu pâine și vin* 1549, ulei pe pânză, 172 cm x 129cm; Scena este din Geneză 4:18 dar inscripția este din Proverbe 9:5

²⁴² <https://patrimoine.auvergnerhonealpes.fr/DOSSNUM/BOEN/im42000730/index.htm> [Consultat la: 10.03.2020].

Abilitatea de a citi textul ebraic nu este necesară, deoarece trimerile sunt notate pentru a fi descifrate de orice cunoscător al Scripturii. Cel care nu știe textul, îl poate găsi prin trimerile în latină, și, astfel, imaginea, textul ebraic și trimerile latină lucrează în concert pentru a forma o experiență complexă, interdisciplinară.

Capela ca întreg are o componentă pedagogică, ea atrage hipnotic prin frumusețea ei, iar după ce esteticul deschide apetitul, conceptul ei îndeamnă totodată la cercetare, la studiu, la aprofundarea Scripturii.



Fig. 73 Tema euharistică a capelei pe trei pereți: stânga – Profetul Ilie hrănit de înger; centru – celebrarea Paștilor și primirea manei; dreapta – Samson extrage mierea din gura leului.

Conexiunile teologice care se fac în această capelă între diferitele scene pictate și citate biblice, constituie un deliciu intelectual pentru orice cunoscător de Scriptură. Aceste alăturări text-imagine sunt dovada implicării, erudiției și al obiectivului comanditarului în designul întregului edificiu al capelei, dar și a castelului ca întreg, fiind un bastion al culturii și al artei. Lucrările de pictură au dimensiuni diferite pentru a se încadra în

spațiul oferit de arhitectură. Capela este încercuită cu intarsii din lemn de nuc și alte esențe nobile, executate de Fra Damiano da Bergamo, în atelierul său. Pe altar este reprezentată *Cina cea de Taină* semnată Fra Damiano după designul lui Jacopo Barozzi da Vignola.

De asemenea, aceste intarsii sunt acompaniate de o inscripție continuă bazată pe cuvinte din imnul Euharistic a lui Toma D'Aquino, ceea ce indică o dată în plus dedicarea capelei Sfintei Euharistii și Sfintei Treimi²⁴³.



Fig.74 Siciolante da Sermoneta Gerolamo, timpan al capelei castelului *La Bâtie d'Urfé*, 1549, detaliu, *Moise lovind piatra și și poporul lui Israel primind Mana*, ulei pe pânză, 160 cm x 440cm, cu inscripție din Psalmi 21:30

Pictorul, Gerolamo Siciolante da Sermoneta, a executat cele 11 tablouri începând cu 1549. Acestea au fost apoi vândute, în 1874, unui anticar din Lyon, care, la rândul său, le-a vândut mai departe lui Emile Peyre, care a vrut să construiască o capelă similară la Paris. Când colecția lui Payre s-a dispersat, după 1942, lucrările au fost returnate în locația originală în urma unor intervenții ale asociației *Diana*, societate arheologică și istorică din regiunea Forez. Castelul a fost vândut de la proprietar la proprietar până în 1909, când a fost achiziționat de Compania Diana și declarat monument istoric, în 1912²⁴⁴.

²⁴³ <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/199071> [Consultat la: 20.04.2020].

²⁴⁴ <https://patrimoine.auvergnerhonealpes.fr/dossier/ensemble-des-11-tableaux-de-la-chapelle/6cf5f17d-2497-4499-a7f7-27fb8adde1f3> [Consultat la: 20.02.2020].



Fig.75 Siciolante da Sermoneta Gerolamo, *Samson scoate miere din gura leului*, La Bâstie d'Urfé, 1549 cu inscripții din Amos 3:8 și Psalmul 118:103.



Fig.76 Siciolante da Sermoneta Gerolamo *Fecundarea apelor primordiale de către Duhul lui Dumnezeu*, 1549, ulei pe pânză, 175 cm x 216 cm cu text din Ioil 3:1



Fig.77 Siciolante da Sermoneta Gerolamo *Bunavestire*, 1549, ulei pe pânză, 175 cm x 216 cm, cu texte din Psalmul 137:6 și Proverbe 18:12

Pictura a suferit câteva intervenții și restaurări, prilej cu care textul a fost repictat de către un necunoscător al limbii ebraice, după fotografii executate de Félix Thiollier, motiv pentru care se pot observa acum câteva greșeli în alcătuirea literelor asemănătoare.

Cu toate acestea, capela este în continuare o operă unică care a rămas martorul unor vremuri când erudiția biblică și cunoașterea limbii ebraice erau esențiale pentru orice om cultivat. Capela a fost atât de renumită încât s-au făcut reproduceri după ea, ca cele din imaginile de mai jos. Acest nivel de implicare intelectuală și artistică deopotrivă, într-un spațiu privat, este cel puțin rar. Proiecte de o asemenea anvergură culturală care să se ancoreze în scriptură, sunt și mai insolite, fiind de cele mai multe ori aferente marilor catedrale europene. Atunci când comanditarul este la rândul său un om de cultură, astfel de bijuterii pot să se nască mai ușor din mâinile artiștilor, spre deliciul generațiilor viitoare.



Fig.78 Uberti Giuseppe, Batie d'Urfe, 1880, ulei pe pânză, 61.7 x50.5cm, locație: Museum of Modern and Contemporary Art of Saint-Étienne Métropole



Fig.79 Uberti Giuseppe, Batie d'Urfe, 1882, ulei pe pânză, locație: Salle héraldique de La Diana, Montbrison, Loire



4.3.3. Realismul scenei: *Titulus Crucis*

Una dintre cele mai importante motivații pentru a include litere sau text ebraic în operele de artă creștină a fost păstrarea realismului scenei sau al subiectului lucrării, prin „etichetarea” personajelor sau a locurilor ca fiind de origine iudaică. Au existat nuanțe diferite ale acestui obiectiv, care au avut originea în atitudinea artistului sau a comanditarului față de poporul evreu. De altfel, aceste lucrări de artă pot servi drept o radiografie asupra nivelului de toleranță, cultură teologică și zeitgeist al mediului în care au fost produse, oferind indicii despre complexitatea relațiilor între evrei și creștini, cât și o imagine a fenomenului ebraismului creștin, ca amploare și particularității teritoriale în Europa.

Pe o extremă se găsesc lucrările care, prin etichetarea unui personaj, cu ajutorul unui text sau pseudo-text, au rolul de a stigmatiza călăii Mântuitorului, care, astfel, sunt scoși la vedere și judecați public, pe vecie, prin opere de artă ce depășesc cu mult cronosfera comanditarilor. Aceste etichetări s-au făcut și prin alte metode, vestimentând personajul în costumiile impuse evreilor în anumite perioade de timp, sau prin însemne specifice, prin care se putea recunoaște apartenența unui personaj la poporul evreu, cum ar fi pălăriile negre sau punga de bani. În multe cazuri se apela chiar la anumite fizionomii caricaturale, nasuri augmentate, figuri grotești menite să descrie cruzimea poporului ales. Este știut că prin Sfântul Ieronim (347-420) studiul limbii ebraice de către creștini a luat avânt, iar în perioada Iluminismului a renăscut interesul pentru limba ebraică. Însă tendința de subumanizare/ dezumanizare a evreului în artele vizuale își are

originea în filozofia lui Peter din Cluny (1092-1156) și a Reformei Gregoriene (1050-1080), puternic antisemite²⁴⁵.

La polul opus, sunt reprezentările care apelează la etichetarea unui personaj sau loc ca fiind evreiesc, pentru a-i face cinste, ca având o legătură organică cu istoria mântuirii omenirii și a Fiului Omului, evreu din neam ales, care e venit în primul rând pentru evrei și apoi pentru alte popoare²⁴⁶.

Între acești doi poli, există o varietate de atitudini ale creștinilor față de evrei în contextul produsului artistic, unde etichetarea se face fără o încărcătură emoțională pe scala antisemit-filosemit, ci pentru a reda scena, locașul sau personajul ca fiind cele intenționate de artist sau comanditar, de cele mai multe ori o scenă petrecută în Țara Sfântă, avându-l protagonist pe Hristos, din perspectiva creștină. Un astfel de exemplu al realismului prin textul ebraic este inscripția de pe placa fixată pe crucea Mântuitorului.



Fig.80 relicvă din biserica Santa Croce în Gerusalemme din Roma care găzduiește un Titulus Crucis.

²⁴⁵ Lenowitz, Op.cit., p.444.

²⁴⁶ Matei 10:5-6; Ioan 4:22; Romani 1:16; 2:9-10; 11:17-24; Fapte 13:46



Fig.81 Buonarroti, Michelangelo (1475-1564); *Crucifix* 1492, lemn policrom, 142cm x 35cm, locație: Santa Maria del Santo Spirito Florența

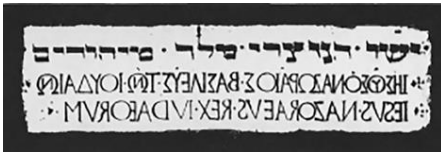


Fig.82 detaliu din Crucifixul lui Michelangelo prelucrat de Alexander Nagel

Aceasta este cel mai întâlnit text ebraic sau pseudo-ebraic din istoria artei, în afara Numelui Inefabil, ocurențele cărui vor fi detaliate mai jos. În scena răstignirii se poate observa nu doar interesul artiștilor pentru acuratețea istorică a scenei, ci și diferențele de cunoaștere a limbii ebraice sau interesul lor pentru documentarea asupra temei redată.

În articolul său, Nagel²⁴⁷, motivează că orientarea inversă a limbilor mai noi, greaca și latina, de pe unele versiuni ale titlului de pe cruce, este un semn posibil de respect față de venerabila și sfânta ebraică, sursa lor. Cert este că, la 1524, ebraistul Robert Wakefield, inspirat din scrierile lui Aristotel despre mișcarea cerului de la dreapta spre stânga, considera că ebraica este într-o armonie mai desăvârșită cu ordinea Divină decât latina sau greaca. În 1492, una din cele mai importante relicve ale creștinismului a fost regăsită în biserica Santa Croce, în Gerusalemme, din Roma. Este vorba de *Titulus Crucis* (expresia latină pentru titlul de pe cruce), care conține sentința Răstignitului: *Iisus Nazarinenu, Regele Iudeilor*,

²⁴⁷ Nagel. Op.cit., p.235

scrisă în Greacă, Latină și Ebraică (Luca 15:26)²⁴⁸. Artefactul are o particularitate: textele în latină și greacă sunt scrise în oglindă, de la dreapta la stânga, asemenea scrierii ebraice. Vestea găsirii *Titulusului* se răspândește și ajunge la tânărul sculptor Michelangelo Buonarroti, care păstrează scrierea inversată după modelul relicvei, în lucrarea sa de tinerete *Crucifix*, din 1492.

Instanțele în care inscripțiile din *Titulus crucis* conțin litere ebraice sau pseudo-ebraice sunt destul de frecvente, având în vedere că scena răstignirii este un subiect important în istoria artelor și cei mai mulți artiști au cunoscut textul biblic care menționează inscripțiile trilingve. O mică parte dintre aceștia cunoșteau grafia exactă a textului biblic, însă, chiar atunci când nu au cunoscut-o, au redat sensul inscripției prin pseudo-scrieri care au urmat duhul limbii și având puterea de transmisie a sensului lor pentru cei neinițiați lingvistic.

Sarfatti, în studiul său amplu despre scrierea ebraică în operele artiștilor europeni, pomenește de 63 de cazuri, în care apare inscripția ebraică pe lucrările care conțin *Titulus Crucis*, majoritatea lor fiind atribuite lui El Greco²⁴⁹. Cu siguranță sunt mai multe, majoritatea găsindu-se în altarele din bisericile creștine de pe tot teritoriul Europei centrale și de Vest.

Pentru a obține un și mai mare realism al scenei, găsim, de asemenea, inscripții în aramaică pe *Titulus Crucis* în operele lui Van Dyck sau Rubens, știut fiind că limba vorbită de Mântuitorul a fost aramaica, iar nu ebraica.

De asemenea, se pot observa numeroase versiuni ortografice ale textului, dar mai ales al Numelui lui Iisus. Acesta este scris diferit de către artiști diferiți: La Fra Angelico (fig.85) și Gabriel Metsu (Fig.136) avem Yehoșua יהושע, Michelangelo (fig.81), Bramantino (fig.107), Bellini (*Răstignire în cimiter evreiesc*) preferă Yeșu ישו, la Velasquez (fig.131), Van Dyck (fig.117), Rembrandt (fig.129), El Greco (Fig.112, 114), Rubens (fig.121, 123, 125), Luis (fig.115), Vouet (fig.134), Bayeu

²⁴⁸ Referințe la aceasta plachetă se fac la Matei 27:37, Marcu 15:26 și Ioan 19:19, fără însă a menționa inscripția trilingvă a acesteia.

²⁴⁹ Sarfatti Op.cit. p. 454.

y Subias (fig.146), Nesterenko (fig.151) și López (fig.154) găsim varianta Yeșua יֵשׁוּעַ . Dirck Bouts în tripticul Pasiunii²⁵⁰ optează pentru varianta Yșa ישע , autorul anonim al tripticului Norfolk se pare că transcrie numele lui Iisus din Idiș יהעשו Yhesus²⁵¹(fig.318), frații van Eyck par să scrie numele Mântuitorului în Latină, dar cu caractere ebraice יעש , pe altarul din Ghent (fig.308), apoi găsim variante cu Numele scris incorect la Il Sodoma, unde litera *Șin* este înlocuită cu *Tet* (fig.109) יהוטע , la Signorelli²⁵², ultimul *Ayin* se lipește de următorul cuvânt (ע) יהשו , iar la *Maestrul Omului Suferind din Oberaltaich*²⁵³ avem inscripția *Yod Alef Vav Șin Vav Ayin* יאושוע pentru numele lui Iisus²⁵⁴. El Greco, bun cunoscător al textului din scena răstignirii, își permite un artificiu grafic, unind litera *Yod* și litera *Shin*, precum și stilizarea altor caractere, așa cum vom vedea mai jos, când se va arăta cu ajutorul câtorva exemple, evoluția textului în această importantă scenă biblică.

Numele lui Iisus și ortografia sa corectă sunt un subiect de dezbatere deschis. Eran Shuali de la Facultatea de Teologie Protestantă din Strasbourg trece în revista istoria numelui lui Iisus în limba ebraică de la începuturile creștinismului și până în prezent²⁵⁵. Acesta recunoaște imposibilitatea de a fi siguri de pronunția corectă, însă, cea mai probabil, este Yeșua יֵשׁוּעַ , cea mai răspândită variantă a numelui pe teritoriul Iudeii și Galileii, în jurul secolului I. Cu toate că varianta Yeșua apare și în manuscrise iudaice importante cum ar fi Mișnei Tora²⁵⁶ sau chiar în Talmud²⁵⁷, în cele mai multe cazuri, numele lui Hristos în limba ebraică

²⁵⁰[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Dieric_Bouts_-_Passion_Altarpiece_\(central\)_-_WGA02989.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Dieric_Bouts_-_Passion_Altarpiece_(central)_-_WGA02989.jpg), [Consultat la: 20.05.2020].

²⁵¹ Jones, Susan Frances. Jan van Eyck's Greek, Hebrew and Trilingual Inscriptions. În: *Van Eyck Studies: Papers Presented at the Eighteenth Symposium for the Study of Underdrawing and Technology in Painting, Brussels, 19-21 September 2012*, Vol: 18. (2019). pp. 291–309.

²⁵² Sarfatti, Op.cit., p.541.

²⁵³https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Oberaltaich_Man_of_Sorrows,_1510-1520,_Alte_Pinakothek,_Munich.jpg [Consultat la: 20.05.2020].

²⁵⁴ Sarfatti. p.521

²⁵⁵ Shuali, Eran. Yešu or Yešua' ? A Sketch of the History of Jesus' Names in Hebrew from Antiquity to the Present. În: *Revue De Études Juives*, 2020.

²⁵⁶ Manuscrisul poate fi accesat în: <http://maimonides.boleian.ox.ac.uk/>

²⁵⁷ Schafer Peter, *Jesus in the Talmud*, Princeton University Press, 2007, p.42,54.

este prescurtat Yeşu ישו, o variantă oarecum depreciativă, sau un acronim pentru „Fie-i numele și amintirea uitată”²⁵⁸. O explicație diferită a renunțării la litera *Ayin* din numele lui Hristos se găsește într-un manuscris din secolul al XVI-lea semnat de ebraistul Elia Levita, care susține că rădăcina *Yod Şin Ayin* ישע (a salva sau a mântui), care stă la baza numelui Yeşua ישוע sau Yehoşua יהושע, trebuia disociată de persoana lui Hristos, atunci când un evreu se referea lui Iisus.²⁵⁹

Este puțin probabil ca artiștii să fi cunoscut acest substrat al numelui lui Iisus, însă, la polul opus, o versiune a textului de pe cruce adaugă litera *waw* (și) înaintea lui *melech* – rege, pentru a da *titulusului* un rol profetic. Când acel *și* este adăugat, textul devine: יהוה ומלך הנצרי ישוע prin această forțare de sens, luând prima literă a fiecărui cuvânt, se formează Tetragramatonul Y-H-W-H: יהוה, numele propriu al lui Dumnezeu, Cel inefabil și sfânt (fig.154). Tot în acest sens, ebraiștii au adăugat litera *Şin*, în interiorul Tetragramatonului, pentru a forma numele Yehoşua scris Y-H-Ş-W-H. sau Pentagramatonul.

În ilustrațiile esoterice ale Pentagramatonului care originează în Renaștere, cele cinci litere care formează varianta numelui *Yehoşua* a numelui lui *Iisus* sunt așezate pe vârfurile unei pentagrame, litera *Şin* fiind situată în vârful acestuia. Printre semnificațiile tainice ale lui *Şin* este focul – forma acesteia amintind de limbile de foc, pe care Mântuitorul a venit să le arunce în lume (Luca 12:49).

Mai jos voi descrie o serie de cazuri speciale ale evoluției inscripției *Titulus Crucis*, începând cu cea mai veche inscripție cunoscută într-o operă de artă creștină și până în contemporaneitate. În general, voi vorbi despre textul ebraic, de la pseudo scrieri ebraice, la litere exacte cu diacritice corecte sau chiar stilizări ale literelor, care vădesc o foarte bună cunoaștere a lor, dar și despre deviații ale plasării inscripției, atunci când ea nu este fixată pe cruce (în fig. 134 și 135 *titulusul* este ținut în mână și în fig.136 *titulusul* apare fără Hristos).

²⁵⁸ Shuali, Eran, 2020., p168

²⁵⁹ Idem, p.169



Fig.83 Di Bondone, Giotto (-1337), *Crucifix* 1290-1300, tempera pe lemn, 578 cm x 406 cm, locație: Sfânta Maria Novella, Florența



Fig.84 Di Bondone, Giotto, *Crucifix*, 1290-1300, detaliu

Atestată ca cea mai timpurie inscripție ebraică pe o operă de artă Creștină, *Crucifixul* lui Giotto (fig.83) este remarcabil atât prin singularitatea lui (este creat cu aproape 200 de ani înainte apariției inscripției ebraice pe scară largă), cât și prin corectitudinea scrierii textului.

Detaliul inscripției (fig.84) arată că textul este scris fără pauze între cuvinte – unul din semnele de erudiție ale pictorului sau al consilierului acestuia –, având în vedere că Torah a fost inițial un text continuu, fără spații între cuvinte și fără vocale.

O altă observație este alegerea numelui scurt al Mântuitorului: Yeșu, format doar din trei litere, apelativul preferat de către evrei.

De asemenea, litera *Hei* (articolul *lor*), care precedă cuvântul (*Ha*)*Iehudim* (evrei-lor), nu este prezentă în toate formele de *Titulus*, chiar și atunci când este scris corect. Ca artificiu grafic, litera *Lamed*, care depășește linia-tura în partea superioară a textului, este intenționat scrisă mai mică și înghesuită în sus de parcă ar vrea să iasă din chenar, ducând cunoscătorul de ebraică cu gândul la forma reală a caracterului, și, tot



Fig.85 Fra Angelico (1395-1455), *Hristos Crucificat* 1433 – 1434, Frescă 363 x 212 cm, Chapter House, San Domenico, Fiesole

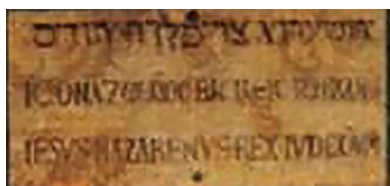


Fig.86 Fra Angelico, *Hristos Crucificat* 1433 – 1434, detaliu de text

din motive de încadrare, litera *Caf* finală, care ar continua în jos, este scrisă adunată în sens invers, pentru a păstra cadrul alocat.

Unul dintre primele exemple de scriere ebraică, aproape corectă, de la începutul Renașterii, este *Hristos Crucificat* de Fra Angelico. Acesta folosește ebraica și în alte lucrări (în total 5 după lista lui Sarfatti) și este, de asemenea, autorul *Răstignirii în prezență sfinților*, frescă aflată la Florența, și *Răstignire cu Sfântul Nicolae din Bari și Sfântul Francisc*, care prezintă aceeași particularitate:

יהשוע הנאצרי מלך היהודים, se remarcă ortografia lui 'Nazarineanul' cu litera Alef adăugată²⁶⁰.

Detaliul lucrării *Hristos Crucificat*, din figura 86, prezintă litere corecte însă mai puțin definite, decât în *Coborârea de pe cruce* (fig.87), o lucrare mai târzie, în care Fra Angelico scrie cu diacritice, dar păstrează acel *Alef* aramaic în cuvântul *nazarineanul*.

În *Judecata de apoi* a fraților Van Eyck Jan și Hubert (fig. 88, 89 și 90), sunt două pseudo inscripții de pe cruce care pot fi interpretate, de asemenea, ca o scriere ebraică a

²⁶⁰ Vezi: Ronen 1992, p.603, fig. 2a; Pope-Hennessy, p. 165, pl. 1.



Fig.87 Fra Angelico, *Coborârea de pe cruce*, 1437- 40, detaliu de text



Fig.88 Van Eyck Jan și Hubert, *Judecata de apoi*, c. 1430, Ulei pe pânză cașerată pe lemn, 56.5 cm x 19.5 cm fiecare panou, Locație: Metropolitan Museum of Art



Fig.89 Van Eyck Jan și Hubert, *Judecata de apoi*, c. 1430, detaliu panou dreapta

unor cuvinte latine sau grecești. Este vorba de două panouri care conțin fiecare un *titulus crucis* cu inscripții aproape identice. O serie de cercetători au propus citirea textului ebraic ca o transliterare a variantei latine a numelui lui Iisus Hristos – *Iesus Nazareus*: יש נאזרענוס²⁶¹. Este posibil ca aceștia să nu fi avut acces direct la lucrarea din MET, sau la imagini clare ale ei, deoarece la o privire atentă textul este altul:

יע / נאור(ז) / יעצ / ירדש fig.89

יש נאז יעצ(י...) fig.90

Literele sunt mare parte scrise corect așa cum sunt în majoritatea lucrărilor semnate de van Eyck (frații van Eyck sau școala de pictură întemeiată de Jan), care conțin inscripții ebraice, și, în același timp, nu au pretenția de acuratețe sau lizibilitate, ci mai degrabă de autenticitate spațio-temporală a scenei redată.

Van Eyck mai folosește și alte versiuni ale inscripției de pe cruce.

²⁶¹ Sarfatti, p.500, Ronen 1990, p. 3; Baldass, pp.95-96, 287, Panofsky, II, pls.166,168; Friedlander, I p.53



Fig.90 Van Eyck Jan și Hubert, *Judecata de apoi*, c. 1430, detaliu panou stânga



Fig.91 Jan van Eyck 1390 – 1441, *Crucifix*, 45cm x 30cm, locație: Galleria Franchetti alla Ca'd'Oro, Veneția



Fig.92 Jan van Eyck, *Crucifix* (Veneția), detaliu de text

În cele două variante ale răstignirii, prezentate în continuare, van Eyck folosește inscripții diferite pentru versiunea ebraică a titulusului. În versiunea aflată la Veneția (fig.92), ebraica este a doua inscripție și conține 29 de caractere scrise una după alta, fără pauze. În versiunea de la Berlin (fig.94), ebraica revine la poziția inițială, ca primă inscripție, și de data aceasta conține doar opt sau nouă caractere scrise parcă de altă mână, mai apropiată de stilul *Judecării de apoi*, însă fără despărțirile între cuvinte. Sunt patru titulus-uri, fiecare cu altă inscripție. Asemănător este doar un chenar colorat ce încadrează plachetele, care sunt mereu așezate deasupra brațului orizontal al crucii, obturând porțiunea verticală superioară a ei.

Cu toate că toate fac parte din categoria pseudo inscripțiilor, prin lipsa lor de inteligibilitate este probabil ca aceste stiluri diferite de a scrie textul ebraic să se explice prin participarea novicilor din școala înființată de Jan, unde discipolii săi au lucrat la picturi semnate de maestrul lor, sau chiar de mâna fratelui său mezin, Hubert, și el pictor consacrat. De asemenea,



Fig.93 *Crucifix* (inv. nr. 525F) pânză transferată pe lemn, 43cm x 26 cm, locație: Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie.



Fig.94 Jan van Eyck, *Crucifix*, (Berlin), detaliu de text

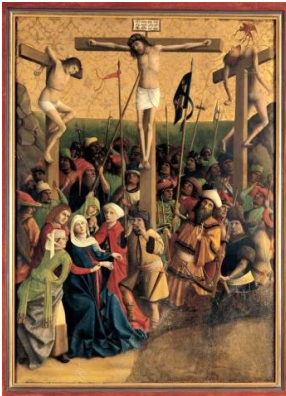


Fig.95 Maestrul din Darmstadt (activ c. 1435/40-1455/60) *Răstignirea*, c. 1450, panel pentru altar din lemn de brad, 160.3 x 113.4 cm, locație: Darmstadt, Hessisches Landesmuseum

lipsa unor observatori avizați, care să aprecieze corectitudinea textului ebraic, poate să fie motivația principală pentru aceste diferențe între inscripțiile de pe titulus. Chiar și atunci când au existat cunoscători ai alfabetului ebraic, majoritatea nu puteau citi un text coerent, însă ar fi apreciat forma exactă a caracterelor pe care pictorul le-a folosit. Cu toate acestea, Jan van Eyck și școala sa au fost printre pionierii folosirii literelor ebraice corecte din arta europeană.

Figura 96, spre exemplu, reprezintă un detaliu din *Răstignirea Maestrului*, din Darmstadt, din 1450, (fig.95), conținând o pseudo inscripție ebraică în poziția din mijloc și nu în prima, ca în majoritatea cazurilor. Semnele nu pot fi atribuite unor litere, însă folosirea liniei gros-subțire, asemănătoare urmelor peniței, aduce aminte de scrierea pătrată folosită în ebraică. Față de crucifixul lui Giotto, cu 150 de ani înainte, scrierea acestui text este un regres, observație care se poate extinde majorității operelor analizate în acest capitol. Pentru un necunoscător însă, această inscripție este atât de asemănătoare ebraice, că poate fi cu ușurință confundată cu aceasta.



Fig.96 Maestrul din Darmstadt,
Răstignirea,
detaliu de text



Fig.97 Maestrul Dreux Budé, posibil
André d'Ypres (1425/26 - 1450),
Crucificare/Răstignire, înainte de
1450, 48.6 cm x 71.1 cm,
ulei pe pânză
locație: Getty Center , L.A. USA



Fig.98 Maestrul Dreux Budé,
Răstignire, detaliu de text

În același an, pictura Maestrului Dreux Budé, *Crucificare/Răstignire* (fig.97) conține literele *šin, nun, bet, alef, dalet* și *vav* cu o tentativă de diacritice, însă așezate, în mod surprinzător, deasupra literelor (fig.98). Acesta este un exemplu al artistului care a avut, se pare, o familiaritate cu alfabetul ebraic, având, probabil, ca sursă vizuală texte sau alte lucrări de artă cu aceeași tematică.

Dorința artistului de a păstra realismul imaginii este evidențiată de scrierea inversă a textului latin, din xilogravura lui Georg Clockendon, din 1493 (fig.99). Inscricția în oglindă este realizată cel mai probabil pentru a se asemena cu presupusa relicvă din biserica Santa Croce, in Gerusalemme, din Roma care găzduiește un Titulus Crucis (fig.80), considerată de unii experți o copie medievală. Obiectul de cult prezintă scrierea greacă și latină în oglindă pentru a se asemena cu scrierea ebraică, care se scrie de la dreapta la stânga.

Inscricția din prima linie a gravurii reprezintă o pseudo scriere ebraică care aduce a scriere cursivă. Se pot atribui câteva litere semnelor din gravură, *Yod* י, *Shin* ש *Caf* כ, *Reş* ר, *Lamed* ל, *Waw* ו,



Fig.99 Georg Cloekendon,
Titulus Crucis, c. 1493, Xilogravură,
locăție: Bayerische Staatsbibliothek,
München, Germania



Fig.100 Wolgemut Michael 1434-
1519, *Deplângerea lui Hristos* 1484,
Epitaf, tempera pe lemn, locăție:
Biserica Sf Lorenz, Nuremberg

Ayin ע și un *Mem* מ hibrid. De la stânga la dreapta se poate discerne numele *Ychsua* יהושע (cu confuzie între literele *Hey* ה și *Chet* ח) după care scrierea degenează mai mult.

Ebraica este de asemenea scrisă asemănător relicvei, lucru care revine în opera artiștilor familiarizați cu existența ei, sau cunoscând textul și copiindu-se unii pe alții.

În figura 100 Hristos este deja coborât de pe cruce și deplâns de cei prezenți la scena răstignirii. Pe o cruce atipică cu trei brațe, în locul unde ar fi fost capul Mântuitorului, este fixat un titulus impresionant prin formă, proporție și contrast, care este centrul vizual al întregii părți superioare a picturii. Textul ebraic este neinteligibil, însă scris ingenios cu litere foarte asemănătoare alfabetului ebraic, unele dintre ele corecte și ornate cu tușe suplimentare de peniță, care aduc a scriere *așuri* sau asiriană, care este de asemenea ornată cu *taghin* sau elemente grafice suplimentare (cf. capitolul 3).

În figura 102, Maestrul Altarului Sfântului Bartolomeu plasează scrierea de pe cruce în partea superioară a lucrării, încadrată de o



Fig.101 Wolgemut Michael, *Deplângerea lui Hristos*. detaliu de text



Fig.102 Maestrul Altarului Sfântului Bartolomeu (1470-1510), *Coborârea de pe cruce* între 1500-1505, ulei pe stejar, 75 cm x 47 cm, locație: National Gallery, Londra, UK



Fig 103 Maestrul Altarului Sfântului Bartolomeu, *Coborârea de pe cruce*, detaliu de text

treaptă a scării pe care inscripționează o mixtură de aramaică și latină. Sarfatti propune următoarea citire²⁶²:

אנאזארינוס ישו ... (מ)לכע עוררום

Acesta ar putea fi tradusă cu *Nazarineanul Iisus, regele iudeilor*, dacă extragem cuvântul *Hanoțri* din primul cuvânt și dacă ultimul cuvânt ar fi o combinație între latinul *Ivdeorum* și scrierea ebraică *Yehudim*. De data aceasta, primului cuvânt care ar semnifica *Nazarineanul* i s-au adăugat trei litere *Alef* (*Alef* nu se citește în ebraică). *Alef* însă are semnificații extinse discutate în capitolul 3 și apariția repetată a acestei litere este posibil să nu fie întâmplătoare.

Gravura germanului Daniel Hopfer, din figura 104, prezintă o pseudo-scriere interesantă și rară care duce cu gândul către scrierea cursivă în ebraica modernă. Este posibil ca artistul să fi avut ca model un text scris de mâna unui evreu, din care să se fi inspirat, deoarece asemănările cu literele de mână nu pot fi accidentale.

În detaliul de text, din figura 105, se pot recunoaște litere

²⁶² Sarfatti. Op.cit., p.516



Fig.104 Hopfer, Daniel (1470-1536)
Răstignire, 1500 -1536, Gravură
34.3cm × 21.6 cm, locație: Detroit
Institute of Arts

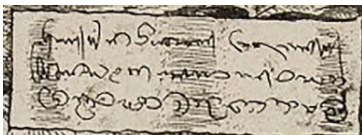


Fig105 Hopfer, Daniel, Răstignire,
1500 -1536, detaliu de text



Fig. 110, Sodoma, Coborârea de
pe cruce, detaliu de text

precum *Lamed, Hey, Pey, Samech, Caf, Beit, Ṭadik, Ghimel și Tet*.

Un exemplu de scriere cursivă în ebraica modernă vădește asemănarea cu detaliul din gravura lui Hopfer.(fig.106)

În *Răstignirea* lui Bramantino sau Bartolomeo Suardi (c. 1456 – c. 153), din figura 107 aflată la Pinacoteca Brera, textul ebraic este scris corect, în afară de cuvântul *Melech* – Rege/Împărat, unde literele sunt scrise incorect (literei *Mem* îi lipsește bara din stânga, *Lamed* nu urcă deasupra liniaturii și *Caf* final nu coboară sub liniatură, erori ce se regăsesc și în alte reprezentări ale răstignirii), dar vocalele sunt corecte. Textul pare a fi scris de cineva care nu știe ebraica, dar care se străduiește să copieze textul corect, interesantă fiind delimitarea cuvintelor prin bare verticale, soluție aplicată și de frații Van Eyck (fig.89).

Un caz deosebit este pictura lui Giovanni Antonio Bazzi, cunoscut sub numele de Sodoma (1477-1549), *Coborârea de pe cruce*, din figura 109, în care inscripția de pe cruce este doar în limba ebraică. Literele sunt scrise bine, dar în loc de litera *șin* *ו* este scrisă *Tet* : יהוה נצרי מלך יהודים .

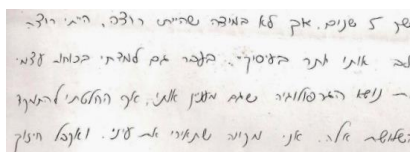


Fig.106 scriere cursivă modernă

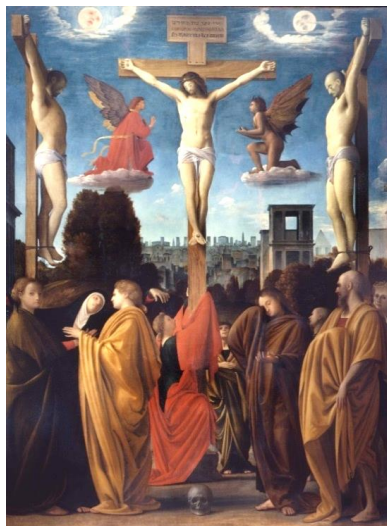


Fig.107 Bramantino sau Bartolomeo Suardi (c. 1456 – c. 153), *Răstignire* 1503 – 11, Ulei pe pânză, 372cm × 270cm, locație: Pinacoteca Brera



Fig.108 Bramantino, *Răstignire*, detaliu

Pictura lui Hans Burgkmair *Crucifix cu Maria, Maria Magdalena și Ioan Evanghelistul*, din 1519 (fig.111), redă un *Titulus* plasat deasupra crucii, într-o fantă a unei bucăți de lemn, fixate deasupra crucii în mod nenatural. Inscricțiunea pare să fie scrisă pe o hârtie supradimensionată și flutură neîngrijit deasupra capului Mântuitorului, încununat cu raze de lumină. Este o interpretare unică a inscripției trilingve, cu toate că sunt cazuri în care inscripția pare să fie scrisă pe suport moale, de hârtie sau piele întinsă pe lemn.

El Greco este artistul cu cele mai multe inscripții ebraice în scenele răstignirii (20). Familiaritatea acestuia cu textul ebraic a dus în lucrarea *Hristos pe cruce*, din 1600-1610 (fig.112), la stilizarea unor litere pentru efect plastic. Un exemplu este combinarea literelor *Yod* și *Şin* din primul cuvânt *Ieşua* și *Ṭadek* din cuvântul *Noṭri* (Nazarinul). De asemenea, se poate observa folosirea corectă a vocalelor și plasarea diacriticului *tere* redat prin două puncte orizontale amplasate sub litere (pronunțat *e*) din *Iehudim*, imediat sub litera *Yod*.



Fig.109 Sodoma (Giovanni Antonio Bazzi), (1477- 1549) *Coborârea de pe cruce* (c. 1505), ulei pe lemn, 426 x 235 cm, locație: Pinacoteca Nazionale, Siena



Fig.111 Burgkmair, Hans (1473-1531) *Crucifix cu Maria, Maria Magdalena și Ioan Evanghelistul*, 1519, Ulei pe lemn, 179 x 166 cm, locație: Bayerische Staatsgemäldesammlungen Alte Pinakothek München

Stilizarea exagerată însă a făcut ca litera *Caf* finală, scurată de către artist, să arate a *Reș*, iar litera *Hey*, prin inversarea unuia dintre elemente grafice, să arate ca litera *Tav*.

Figura 114 ilustrează un detaliu de text din *Răstignirea*, din 1597-1600, a lui El Greco. Această pictură prezintă o mare libertate în redarea textului ebraic, cu multiple elemente de stilizare a caracterelor și legăturilor între litere. Sunt însemnate stilizări ale literelor *Șin* și *Mem*, cât, și plasarea diacriticelor *Ṭere* chiar sub litera *Yod*, ca în imaginea precedentă. Acest indiciu confirmă nivelul de cunoaștere a limbii ebraice sau măcar a textului din scena răstignirii, unde stilizările nu sunt accidentale, ci ca urmare a unei lejerități în scrierea literelor *alef-bet*-ului ebraic. Titulus-ul este mare, o pată albă, luminoasă, într-o poziție, de altfel, întunecată de eclipsa solară, dar și de drama scenei. Textele se evidențiază astfel prin contrast cromatic și supradimensionarea acestora, toate liniile de fugă conducând ochiul spre Hristos și textul de deasupra capului său.

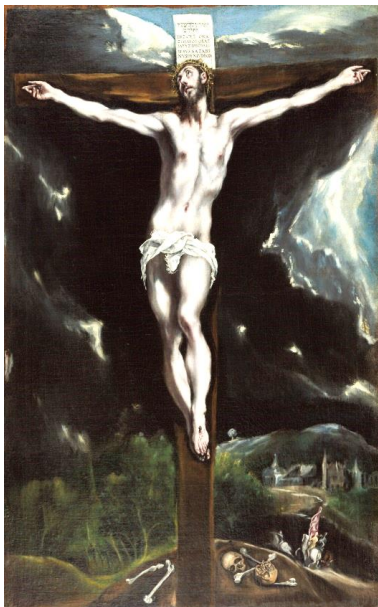


Fig.112 El Greco (Domenico Theotokopoulos) (1541 – 1614), *Hristos pe cruce*, 1600–1610, ulei pe pânză, 82.6 × 51.8 cm, locație: Getty Center, Los Angeles, SUA

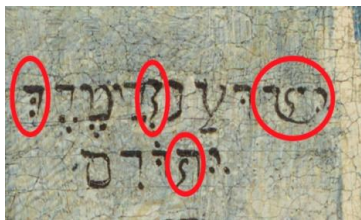


Fig.113 El Greco, *Hristos pe Cruce*, detaliu

Tristan Luis (1580 – 1624) pictează și el o *Răstignire* în c.1613, aflată acum la Muzeul Prado, din Madrid, alături de maestrul său El Greco (fig.115). Tristan îi înfățișează pe Mântuitorul chinuit, aflat pe cruce între Fecioara Maria și sfântul Ioan, într-o compoziție care amintește de maestrul său din Toledo: El Greco. Ebraica titulusului este un text cu literele scrise corect, fără diacritice. Interesant este că ebraica este scrisă fără întreruperi între cuvinte, ca și în textul biblic original, care nu avea la început diacritice sau spații între grafeme. Artistul, fie că a știut aceste reguli ale scrierii continue ale manuscriselor vechi, fie nu a înțeles unde anume se termină un cuvânt și începe altul, juxtapunând toate literele echi-distant. Litera *Mem*, însă, este scrisă incorect, amintind de *Mem*-ul de pe relicva din Roma care a generat copierea greșită de către mai mulți artiști. În versiunea din 1624, însă, textul este scris de asemenea împreună, dar cu mai multe greșeli, ceea ce indică o copiere defectuoasă.

Un caz special este cel din figura 117, *Hristos Răstignit cu*

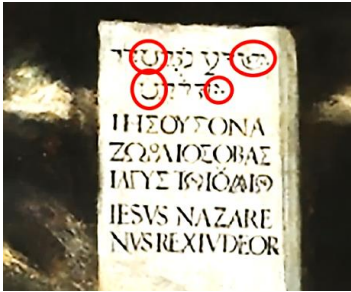


Fig.114 El Greco, *Răstignire*,
1597 – 1600, detaliu



Fig.115 Tristan Luis, *Răstignire*,
ca. 1613



Fig.116 Tristan Luis, *Răstignire*,
detaliu

Fecioara, Sfântul Ioan și Maria Magdalena, de Van Dyck Antoon (1599-1642). Titulusul are inscripția în aramaică, limba vorbită de Hristos, scrisă corect și cu diacritice.

ܝܫܘܥ ܢܘܨܪܝܬ / ܡܠܟܐ ܕܝܗܘܕܝܐ

Van Dyck mai are inscripții aramaice în lucrările sale (după Sarfatti, acestea sunt cinci în total).

În același timp, Van Dyck folosește pseudo inscripția, fără a da impresia unui regres sau lipsa de prețuire pentru textul ebraic.

În *Pieta* a lui Antoon Van Dyck, din c.1618-1620 (fig.118), titulus-ul clasic este înlocuit de o bucată de hârtie șifonată, aruncată la picioarele lui Hristos, lângă coroana cu spini și cele trei cuițe, toate artefacte râvnite de creștini. Textul ebraic, vizibil cu dificultate între pliurile hârtiei, este din categoria pseudo inscripțiilor.

Peter Paul Rubens (1577-1640) folosește inscripția trilingvă într-o compoziție dedicată altei scene biblice, *Coborârea de pe cruce*, 1616-1617 (fig.120), în care Hristos mort, este coborât de pe cruce de către anturajul său. Pentru realismul imaginii, pictorul apelează la textul în aramaică



Fig. 117 Van Dyck Antoon,
*Hristos Răstignit cu Fecioara,
Sfântul Ioan și Maria*, 1617-
1619, ulei pe pânză, 3.3 m x 2.8
m, locație: Musée du Louvre,
Paris, Franța

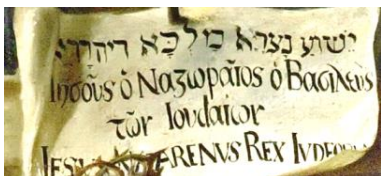


Fig. 118 Van Dyck Anthony,
*Hristos Răstignit cu Fecioara,
Sfântul Ioan și Maria
Magdalena*, detaliu



Fig. 120 Van Dyck Anthony, *Pietà*
1618-1620, detaliu de text

scris corect și cu diacritice (fig. 121). De altfel, Rubens scrie textul aramaic în aproape toate reprezentările răstignirii sau ale scenelor în care se descriu evenimentele istorice premergătoare, sau antemergătoare ei.

În figura 123, Rubens înfățișează ridicarea crucii, în care inscripția trilingvă pare scrisă pe un sul de hârtie, pe un fundal vegetal întunecat. Învolverarea barocă a compozițiilor lui Rubens se liniștește în preajma sumbrului text, acesta fiind întotdeauna evidențiat prin contrastul cu restul lucrării, prin amplasare și cromatică.

Mai jos sunt o pictură a lui Rubens și o copie a acesteia, care aparține graficianului Bolswert (fig. 126 și 127). Atenția la textul aramaic este, practic, ceea ce deosebește cele două lucrări, originalul și copia. La Rubens, primele două linii ale textului sunt într-o aramaică corectă, însă, Bolswert nu reușește să copieze textul semitic, el părând unui ochi avizat, ca fiind scris cu capul în jos, păstrând doar liniile specifice pe niței, care sunt folosite în scrierea *Rași*. Cópiile după maestrul ai picturii în diferite tehnici de



Fig. 119 Van Dyck Anthony (1599-1642), *Pietă* 1618-1620, ulei pe pânză 203cm x 170cm, locație: Museo del Prado, Madrid



Fig. 121 Rubens Peter Paul, *Coborârea de pe cruce*, ulei pe pânză, 425cm x 295cm, locație: Palais des Beaux-Arts, Lille, Franța

gravură sunt frecvente și, în general, respectă originalul cu mare fidelitate.

Câteodată, gravura este mai cunoscută decât pictura după care s-a inspirat, sau chiar rămâne extantă după ce originalul pictural a dispărut sau s-a deteriorat, cum este cazul gravurii lui Jean Dughet după pictura *Pocăința* a cumnatului său Poussin²⁶³.

Mai jos sunt patru inscripții, Rubens, în stânga, iar copiile în dreapta, unde se disting diferențele între cele două texte aramaice. Rubens mai folosește ebraica sau aramaica și în alte opere, după Sarfatti acestea fiind opt la număr²⁶⁴.

Gravura lui Bokkerans/Quellinus, din fig. 125, pare să fie o copie după o *Răstignire* a lui Rubens așa cum se poate observa în figura 125 dreapta.

Mai mult decât atât, copia prezintă un *titulus crucis* cu versiunea aramaică corectă după modelul rubensian, însă scrisă cu mai puțină îndemânare decât originalul. Cu toate acestea, este de remarcat efortul desenatorului de a

²⁶³ Gravura se poate vedea aici:

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Dughet_Sacrament_of_Penance_after_Poussin%27s_lost_painting_\(reverse\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Dughet_Sacrament_of_Penance_after_Poussin%27s_lost_painting_(reverse).jpg)

²⁶⁴ Sarfatti. Op.cit., p.463

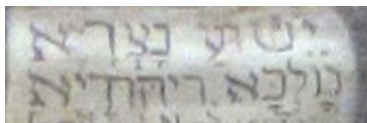


Fig.122 Rubens Peter Paul,
Coborârea de pe cruce, detaliu de
text



Fig.123 Rubens Peter Paul
(1577-1640), *Ridicarea Crucii*
1610, ulei pe lemn 460cm x
340cm, locație: Catedrala
Doamnei Noastre, Antwerp

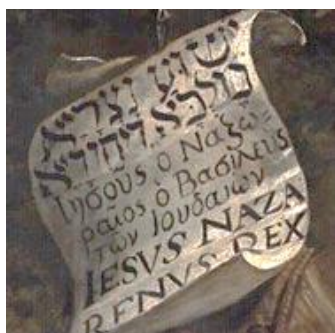


Fig.124 detaliu, Rubens Peter Paul,
Ridicarea Crucii, 1610

reproduce textul aramaic nefamiliar, pe când greaca și latina sunt scrise chiar mai corect decât originalul.

În *Răstignirea*, din 1631, de Rembrandt Harmezoon Van Rijn (1606-1669), din Biserica Sf. Vincent du Mas-d' Agenais, Franța (fig.129), se poate observa relația artistului flamand cu comunitatea evreiască. Această apropiere de comunitatea evreiască, cât și influența ei asupra operei pictorului, sunt bine documentate de către cercetători.

Textul mistic din *Ospățul lui Baltazar* (fig.53) despre care am scris în capitolul despre încifrarea lucrării, vedește o colaborare complexă cu un ebraist, dar mai mult decât atât, cu un bun cunoscător al textului vechiului testament. Cum era de așteptat, Rembrandt creează o scenă a răstignirii în care apare doar Hristos, crucea și un titulus crucis scris corect, vocalizat, cu un *HaNoṯri* (Nazarineanul) articulat, cu toate semnele diacritice, și cu un *Mem* final alungit ca în textele ebraice sacramentale, pentru a lungii estetic cuvântul încadrând textul în aliniament, atât în stânga cât și în dreapta (vezi figura 129). Nu sunt alte personaje, nu există



Fig.125 jos, detalii de text: din pictura lui Rubens în stânga și copiile în dreapta



Fig.126 Rubens Peter Paul, *Răstignire*, 1620, ulei pe pânză, 429 x 311cm, locație: Royal Museum of Fine Arts Antwerp

peisaj, ci doar El, Răstignitul, într-o lumină venită parcă de sus din ceruri, pe un fundal întunecat, agitat.

O reprezentare similară, în care este reprezentat doar Hristos cel răstignit, o găsim la Fra Angelico (fig.70), și la Diego Velásquez (fig.109), dar fără clarobscurul dramatic, tipic pentru pictura lui Rembrandt. După Sarfatti, Rembrandt are opt lucrări în care a folosit limba ebraică²⁶⁵.

Una dintre celebrele reprezentări ale răstignirii îi aparține lui Diego Velásquez (fig.130), fiind o lucrare de referință în opera sa. Pictura are un *Titulus Crucis* pictat cu grijă, cu litere clare în toate cele trei limbi, însă prezintă câteva greșeli: litera *Mem* este făcută din *Caf* și *Reș*, litera *Caf* finală este mai degrabă un semn din categoria pseudo-scrierilor, iar diferența între *Vav* și *Dalet* este aproape invizibilă în cuvântul *Yehudim*. (vezi fig. 131).

Într-o versiune anterioară din 1631 (fig.132), scrierea nu este clară, însă și acolo majoritatea literelor sunt corect construite. Vedem astfel un progres al pictorului în familiarizarea cu textul ebraic la

²⁶⁵ Sarfatti. Op.cit., p.467



Fig. 127 Bolswert Boëce van (c. 1580-1633), *Răstignirea lui Hristos*, gravură, 58 x 42.6 cm



Fig 128 stânga: Mattheus Borrekens Gravură pe hârtie, 406mm × h 532mm după desenul lui Erasmus Quellinus, *Hristos pe cruce*, dreapta: Rubens *Hristos pe cruce*, c.1610, detaliu

versiunea din 1632. De altfel, versiunea anterioară a picturii este inferioară acesteia ca tehnică picturală, ajungând să provoace dubii referitoare la autor²⁶⁶, propunându-se atribuirea acesteia mai degrabă atelierului artistului.

În figura 134, *Răstignirea* semnată de Vouet Simon (1590-1649), aflată la Muzeul de artă din Lyon, are un text ebraic scris corect cu ortografia numelui Ieșua *Yod-Șin-Waw-Ayin*, însă găsim o particularitate singulară, și anume *Titulus*-ul este scris de jos în sus: prima linie se află dedesubtul celei de-a doua. În traducere se poate citi: Regele iudeilor Iisus Nazarineanul.

În *Legământului lui Ludovic al XIII-lea* (1638), același Simon Vouet, sau poate pictori din atelierul său, prezintă un Hristos crucificat (în contextul narativ al legământului regelui Ludovic de a-și consacra regatul), în care textul ebraic este scris corect, pe un singur rând. Este unul din cazurile în care, lucrări semnate de același pictor conțin inscripții ale aceluiași text, în modalități diferite.

²⁶⁶<https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/the-crucified-christ/3a15ac40-f7ec-45ff-acaa-32e0b6afcd05> [Consultat la:10.12.20].

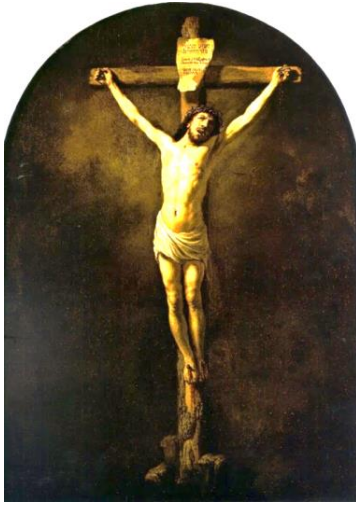


Fig.129 Van Rijn Rembrandt Harmezoon (1606-1669) *Răstignire* 1631, 99.9 cm x 72.6 cm, ulei pe pânză cașerată pe lemn, locație: Biserica Sf. Vincent du Mas-d'Agenais, Franța



Fig.130 Van Rijn Rembrandt, *Răstignire*, detaliu



Fig.132 Velasquez Diego, *Hristos Crucificat*, 1632, detaliu de text

Cât este vizibil din *Titulus Crucis* din *Răstignirea* lui Gabriel Metsu (1629-1667), se observă că este scris corect, dar fără diacritice (fig.136-7). Metsu optează, de asemenea, pentru ortografia *Yehoșua* יהושע, cea mai complexă dintre variantele numelui ebraic a lui Iisus Hristos.

De asemenea, este de menționat că ebraica pe care o utilizează Metsu în lucrările sale este întotdeauna corectă, cu propoziții întregi și din surse recunoscutibile²⁶⁷. Cu toate acestea, Metsu și Vouet nu apar pe lista lui Sarfatti.

Scena anterioară răstignirii, în care Hristos își poartă crucea spre Golgotha, este ilustrată de Jose de Ribera (1591-1652), în lucrarea *Purtarea crucii*, din 1635 (fig.137), unde Tiinscripția trilingvă este purtată în mâna unui personaj din procesiune și nu este atașată pe cruce. El își ferește privirea, parcă rușinat de scena la care asistă, și ține placheta răstignirii ca pe o pancartă. Aceasta este o reprezentare deosebită pe care am găsit-o doar într-o copie din secolul al XVII-lea a unei alte versiuni, acum pierdute, a lui Ribera, aflată la Muzeul Hermitaj

²⁶⁷ Nadler. Op.cit., p.129

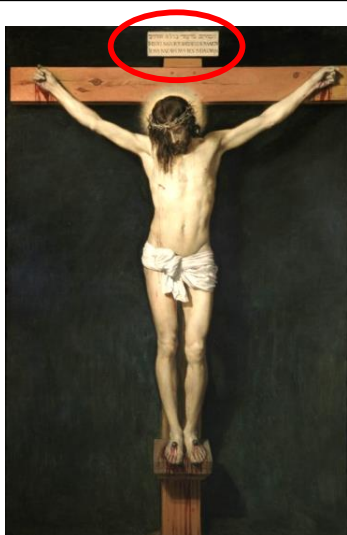


Fig.131 Velázquez Diego (1599–1660), *Hristos Crucificat*, 1632, ulei pe pânză, 249cm × 170cm, locație: Museo del Prado, Madrid

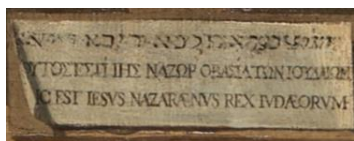


Fig.133 Velasquez Diego, *Hristos Crucificat*, 1631, detaliu

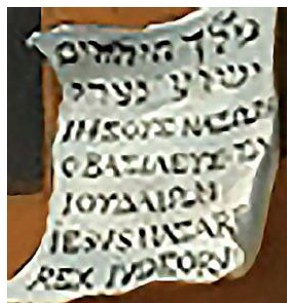


Fig.135 Vouet Simon, *Răstignire*, 1636, detaliu de text

(fig.138). Copia este mai apropiată de maniera Caravagiștor²⁶⁸ decât versiunea anterioară, iar inscripția se discerne mai greu, însă unele literele sunt ușor de recunoscut.

Un exemplu, în care inscripția de pe cruce are un rol central, este gravura semnată de Michael Andrea, pentru un text teozofic a lui Jakob Boehme, publicat în 1682, în Amsterdam, de Georg Gichtel (fig.140). Gravura este plină de elemente simbolice care combină ocultismul, iudaismul și creștinismul, și în ea se găsește un detaliu al crucii care conține un text ebraic corect. Crucea cu inscripția trilingvă, dar fără prezența lui Hristos, este o imagine deconcertantă pentru un creștin autentic, cum de altfel sunt toate școlile ezoterice care se folosesc de creștinism ca de una dintre sursele ce le legitimează oferta, însă îl ocolesc cu abilitate și bună știință pe întemeietorul acestuia, pe Mântuitorul Hristos. Acest tip de spiritualitate eclectică își are una dintre rădăcini în iluminism, iar roadele se văd până în prezent.

O altă gravură din 1650 creată de Jean Morin 1600–1650), după pictura lui Philippe de

²⁶⁸ Caravagiștii sunt urmașii stilistici a lui Caravaggio, puternic influențați de clarobscur.



Fig.134 Vouet Simon, *Răstignire*,
1636



Fig.136 Metsu Gabriel
(1629-1667), *Răstignire*
1660 – 1665, ulei pe pânză
73 cm x 56.8 cm,
locație : Musei Capitolini, Roma,
Italia

Champaigne (1602 – 1674), din figura 137, atrage atenția printr-un text scris impecabil, cu diacritice și cu ultima literă *Mem*, alungită ca în anumite texte sacre ebraice. Cu toate că pictura sursă – versiunea Luvru – nu este scrisă cu diacritice (fig.142) și nu are ultimul *Mem* alungit, artistul se pare că este familiarizat cu opera lui Champaigne și copiază textul unei alte versiuni a Răstignirii – versiunea Luxembourg – (fig.143), unde textul conține atât diacritice corecte cât și acel *Mem* final alungit. Artistul a combinat cele două imagini sursă pentru un realism mai mare al gravurii sale într-o sinergie reușită.

Graficianul păstrează imaginea cetății și anatomia personajului, renunțând la partea inferioară a compoziției lui Champaigne.

Morin copiază inscripția mult mai corect, din pictura lui Champaigne din Luxembourg, pentru amplificarea realismului scenei, acesta fiind familiar cu opera pictorului și particularitățile lucrărilor sale.

Figura 144 înfățișează un Hristos crucificat semnat Goya Francisco (1746 – 1828), și el se află la muzeul Prado.



Fig.137 Metsu Gabriel, *Răstignire*, detaliu de text



Fig.138 Ribera Jose de 1591-1652 *Purtarea crucii*, 1635, 144cm x 198 cm, ulei pe pânză, locație: Kunsthistorisches Museum Wien, Gemäldegalerie



Fig. 139 Ribera Jose, *Purtarea Crucii*, copie, sec XVII, ulei pe pânză, 125x183 cm (copie după un original pierdut), locație: Muzeul Hermitaj

După Camón Aznar²⁶⁹ inscripția de pe cruce nu este pictată de Goya, ci reprezintă o adăugare ulterioară. Supoziția este bazată pe descoperirea unei draperii pictate dedesubtul plăcii, conținând același text drapat pe suprafața acesteia. Un element suplimentar este documentul din 1816 semnat de Goya, care atestă că lucrarea a suferit o „deteriorare” în urma mutării sale la Biserica Franciscană, dar pentru că pictura este intactă se presupune că artistul se referea la intervenția picturală anonimă. Această intervenție ulterioară ar fi motivată de nevoia de realism a scenei biblice, la care comunitatea franciscană a ținut, se pare, în mod deosebit. În icoanele creștine răsăritene, numele celui înfățișat este obligatoriu pentru ca icoana să aibă validitate teologică, deoarece numele îl conține pe om, pe sfânt și pe Domnul Dumnezeu deopotrivă.

Școala spaniolă a secolului al XVII-lea abundă de *Răstigniri* cu inscripția trilingvă concomitentă cu acronimul INRI. În figura 146, Francisco Bayeu y Subias

²⁶⁹ José Camón Aznar academician, profesor, filozof, eseist, critic de artă și avid colecționar, născut la Zaragoza în 1898 and decedat la Madrid în 1979, director al muzeului Lázaro Galdiano și fondator al revistei Goya



Fig.140 Michael Andrea, ilustrație pentru *Aurora*, un text teozofic a lui Jakob Boehme, publicat în 1682 în Amsterdam de Georg Gichtel

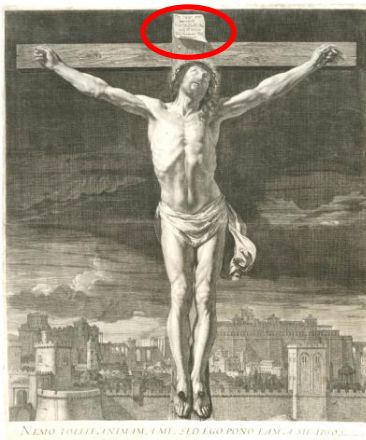


Fig.141 Jean Morin 1600 – 1650), după Philippe de Champaigne (1602 – 1674), *Hristos murind pe cruce*, c. 1650, gravură, 76cm x 63.5 cm locație: National Gallery of Art, Washington

(1734 – 1795) îl înfățișează pe *Hristos Crucificat*. Cu această lucrare impresionantă ca dimensiune și simplitate suntem în plin stil neo-clasic. Realismul imaginii este accentuat de un text impecabil scris pe *Titulus Crucis*, corect gramatical, cu diacritice și cu formele literelor fără cusur (fig.147).

Lucrarea este printre ultimele reminiscențe ale ebraismului. De acum, dacă vor apărea texte care să conțină ebraica, ele vor avea tot mai puțin de a face cu postulatele ebraismului și vor ține mai mult de realismul imaginii.

Prolificul pictor francez neo-clasicist William-Adolphe Bouguereau (1825-1905) redă cu mult realism o scenă imaginară de o adâncă sensibilitate umană și cu profunde valențe creștine (fig.146), numită *Compassiune*.

Este o compoziție unică prin tematica ei, niciun element suplimentar nu distrage atenția privitorului de la relația între omul de rând, purtându-și crucea, și Dumnezeuul său, care pare că se apleacă duios asupra lui. Fiind un pictor realist, alege versiunea aramaică în loc de cea ebraică (fig.147) pentru prima inscripție de pe titulus crucis, fără însă a avea măiestria



Fig.142 imaginea sursă 1: Philippe de Champaigne (1602 – 1674), *Răstignire*, c. 1650, ulei pe pânză



Fig.143 imaginea sursă 2: Philippe de Champaigne (1602 – 1674) *Răstignire*, detaliu, 1645, locație: Musée Pierre de Luxembourg

lui Van Dyck sau Rubens, sau interesul pentru redarea corectă a literelor (confundă litera *Tet* cu *Șin*, *Yod* cu *Wav*, *Lamed* este mic, *Mem* este distorsionat și nu sunt spații între cuvinte).

Marc Chagall (1887-1985) este un exemplu atipic pentru această clasificare, pentru că provine din creația unui artist evreu ca religie (s-a născut Moyshe Segal), rus și francez ca naționalitate, însă revendicat de arta universală, având un impact major atât asupra generației din care făcea parte, cât și asupra generațiilor viitoare de artiști. Chagall are o serie impresionantă de picturi și schițe „cele mai numeroase” – susține Robin Cembalest, în articolul *Ressurrecting Chagall's Jewish Jesus*²⁷⁰ - care înfățișează răstignirea, unde Hristos este inspirat atât din iconografia rusă cât și din iudaism, prezentând filacterii sau fiind acoperit cu eșarfa albă cu striții albastre, tipică pentru *talit*, eșarfa de rugăciune.

În *Răstignire albă*, din figura 148, Hristos este înfățișat acoperit de un talit, însă textul prezintă câteva particularități care nu par a

²⁷⁰ Cembalest, Robin. *Ressurrecting Chagall's Jewish Jesus*. În: *ARTnews*, publicat online la 10 septembrie 2013

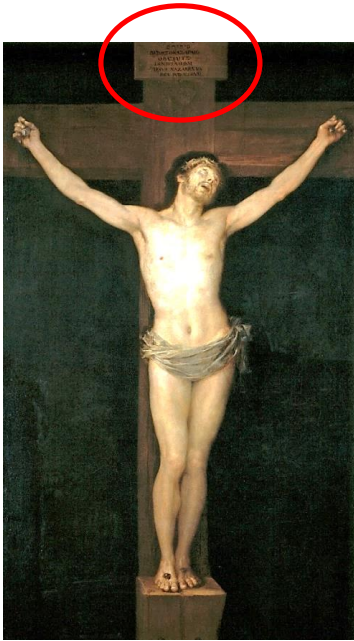


Fig.144 Goya Francisco 1746 – 1828
Hristos Crucificat 1780,
ulei pe pânză 255 × 154 cm,
locatie: Muzeul Prado Madrid

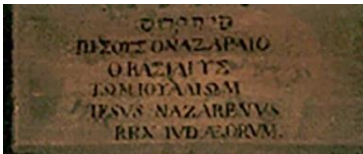


Fig.145 Goya Francisco,
Hristos Crucificat, detaliu

fi scrise de un vorbitor de ebraică, Chagall fiind născut în Belarus și petrecându-și o mare parte de viață în Paris. Pictorul folosește ebraica în multe din lucrările sale religioase și laice, adăpându-se din originile sale etnice pentru a le încorpora în picturile sale. El are printre cele mai recunoscutibile stiluri din întreaga istorie a artei și este artistul care a creat o punte interreligioasă prin imaginea unui Hristos al suferinței universale.

Tradiția picturii acestui episod biblic fundamental continuă până în epoca contemporană, în care se pot găsi multiple pagini web cu scene ale răstignirii pictate cu mai multă sau mai puțină virtuozitate. O versiune modernă a răstignirii, cu un text aproape corect este lucrarea Crucifix, din 1997, a pictorului rus contemporan Vassili Nesterenko.

Scrierea corectă a textului de pe *titulus crucis* este mult mai răspândită în contemporaneitate, având în vedere accesul artiștilor la surse scrise în format tipărit sau digital.

O interpretare contemporană a scenei Răstignirii de către celebratul artistul spaniol Raul Berzosa, născut în 1979, înfățișează o

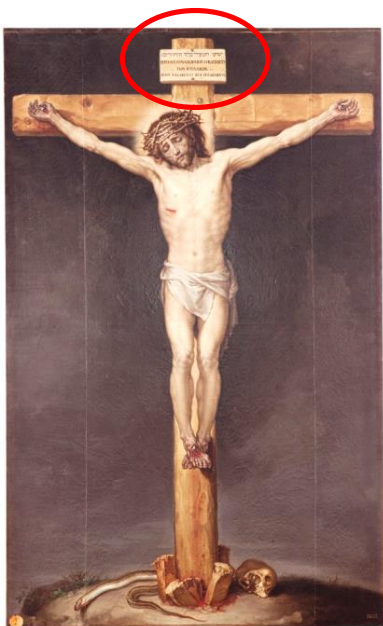


Fig. 146 Bayeu y Subias Francisco, (1734 – 1795), *Hristos Crucificat* 1792, ulei pe pânză, 310 cm x 196 cm, locație: Museo del Prado

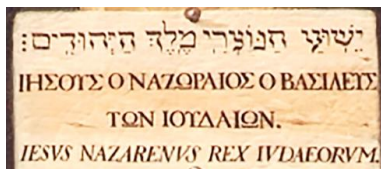


Fig.147 Bayeu y Subias, *Hristos Crucificat* 1792, detaliu



Fig.148 William-Adolphe Bouguereau, *Compassiune*, 1897, detaliu

scriere simplificată, aproape cunei-formă a caracterelor ebraice care seamănă cu o protoscriere canaanită, premergătoare ebraice, păstrând „duhul” scrierilor semitice, chiar dacă literele nu sunt scrise corect (fig.152).

Pentru sculptura intitulată *Cristo de la Séptima Palabra*, din 2014, (fig.153), artistul spaniol López Juan Manuel Miñarro (născut în 1954) a studiat aspecte anatomice legate de procesul de răstignire, fizionomia imprimată pe giulgiul din Torino, presupusă a fi a lui Iisus Hristos, și scrierea trilingvă de pe *titulus crucis*, pentru o redare cât mai corectă a scenei.

În ceea ce privește textul, López a folosit inscripția ebraică:

ישוע הנצרי ומלך היהודים

care generează numele Domnului Dumnezeu (Tetragramatonul) prin acronimul primelor litere ale textului יהוה (Y-H-W-H).

Această inscripție care îl identifică pe Hristos cu Jehova, este mai mult decât un artificiu gramatical, fiind o declarație de credință și o punte interconfesională într-o lume tot mai intolerantă.



Fig.149 Bouguereau William-Adolphe (1825-1905), *Compassiune* 1897, ulei pe pânză, 2.6 m x 1.2 m, locație: Colecție Privată

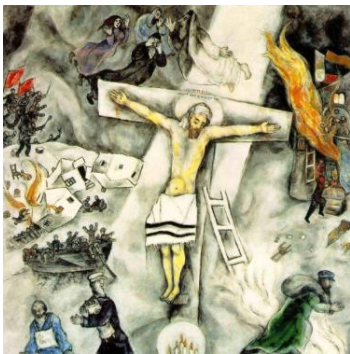


Fig.150 Chagall Marc (1887-1985), *Răstignire albă* 193, ulei pe pânză, locație: Art Institute of Chicago Museum

Artistul și-a asumat acest rol pedagogic printr-un studiu riguros al răstignirii și al semnificației literele ebraice.

Un alt tip de inscripție de pe *titulus crucis* este bine-cunoscutul acronim I.N.R.I. (din latina Iēsus Nazarēnus, Rēx Iūdaeōrum) care se găsește pe majoritatea titlurilor de pe cruce, fiind ușor de reținut și de scris. În biserica greacă acronimul rezultat este I.N.B.I., iar în slăvonă I.H.ІІ.I, acestea fiind utilizate cu precădere în spațiul creștin ortodox.

Acronimul inscripției de pe cruce este o metodă facilă de a reda realismul scenei, fără a intra în detalii de text, cu precădere un text trilingv, nefamiliar majorității artiștilor, cât și beneficiarilor finali ai lucrării de artă. El este adesea folosit și din lipsă de spațiu, o inscripție întreagă fiind greu de discernut de la distanță, pe când acronimul format doar din patru litere poate fi inscripționat suficient de mare pentru a fi vizibil.

În figura 155 se distinge un detaliu al scrierii pe crucifix, în capela Castelului Pöckstein, Strasbourg, care prezintă o inscripție interesantă, o dată prin faptul că textul ebraic este acronimat

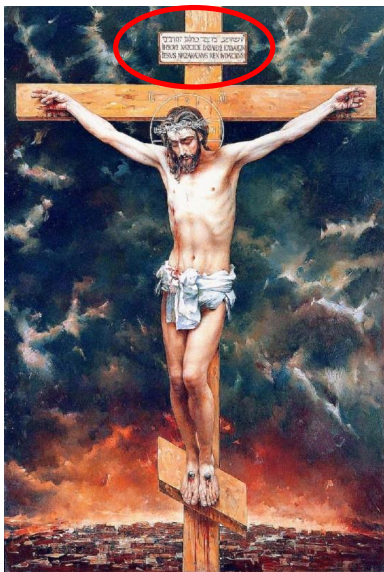


Fig.151 Nesterenko Vasili (1967-)
Crucifix, 1997, 300cm x200cm,
ulei pe pânză

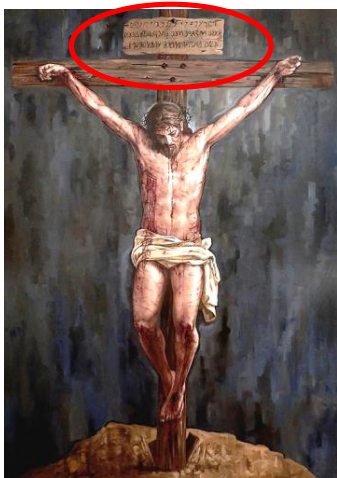


Fig. 152 Berzosa Fernández Raúl,
(1979-), *Iisus din Nazaret Regele
Iudeilor*, 2006, ulei pe pânză,
locăție: Biserica San Pedro din
Málaga Spania

precum cel latin și, apoi, prin faptul că în afară de primele litere care alcătuiesc acronimul ינמי I.N.M.I (Ieșua Noțri Melech Iehudim), autorul a adăugat articolul *hey* (ul/lor), *Nararinean-ul* și *Iudei-lor*, rezultând יה.ג.ה.י (Ieșua HaNoțri Melech HaIedudim).

În figura 156, Reynaud Levieux (1613-1699) pictează o *Răstignire* în care titlul de pe cruce este prescurtarea I.N.M.I (Yeshua Noțri Melech Iehudim), însă folosește incorect literele finale *Nun* și *Mem*, care ar trebui să apară în forma lor obișnuită.

O altă eroare a aceluiași pictor, în *Răstignirea* sa de la Collégiale Notre-Dame de Ville-neuve-lès-Avignon (Gard, Franța), este de data aceasta prescurtarea I.N.R.I pe care o traduce în litere ebraice și o scrie de la stânga la dreapta (fig.157).

O inscripție deosebită se află în mânăstirea Crucii din Ierusalim (Fig.158), care prezintă o serie de litere ebraice ce nu respectă traducerile posibile ale acronimelor în latină (I.N.R.I.) și greacă (I.N.B.I.). La întrebarea mea despre această inscripție, Gary Swartz propune citirea INRI cu litere ebraice, dar scrisă greșit, iar

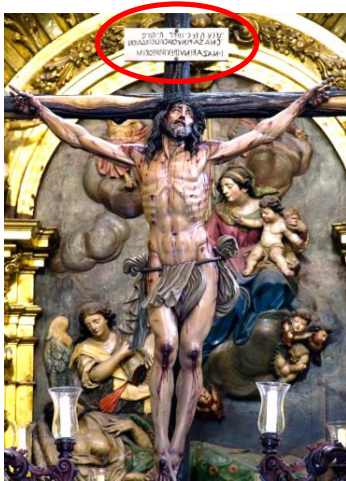


Fig.153 López Juan Manuel Miñarro, (1954), *Cristo de la Séptima Palabra* 2014, locație: Basílica del Pilar, Zaragoza



Fig.154 López Juan Manuel Miñarro, *Cristo de la Séptima Palabra*, 2014, detaliu de text



Fig.155 Anonim, Crucifix, Capela Castelului Pöckstein, inscripție ebraică

institutul Biblewalks²⁷¹ propune o anagramarea a frazei *Iisus Face Miracole*.

Fig.159 Atribuită lui D'Alessandro Lorenzo (1445-1503), sau după alți cercetători lui Urbani Ludovico (1460-1493), *Răstignirea lui Hristos* din Musee du Petit Palais, Avignon, prezintă varianta: יערו pe lemnul fixat deasupra crucii răstignirii. Inscripția pare să transcrie acronimul I.N.R.I. în litere ebraice, însă o face cu greșeli. Este una dintre cele mai timpurii utilizări ale acronimului scris cu litere ebraice.

Figura 160 este un detaliu din crucifixul vestibulului vestic al Bazilicii Sf. Vitus, Ellwangen (Jagst) Kreuzaltar, atribuit lui Hans și Matthäus Schamm (Otto-beuren), făcut în jurul anului 1610, în care sunt scrise literele ebraice *I.C.M.I*. O posibilă explicație ar fi că primele două par să fie prescurtarea în latină a lui Iesus Christus, iar următoarele două litere par să fie din ebraica *melech iehudim* – regele evreilor.

Un *titulus* deosebit am găsit în biserica Rødding din Viborg, unde, în loc de obișnuitul Iisus Hristos Regele Evreilor sau una

²⁷¹ Cu mulțumiri BibleWalks.com



Fig.153 López Juan Manuel Miñarro, (1954), *Cristo de la Séptima Palabra* 2014, locație: Basílica del Pilar, Zaragoza



Fig.154 López Juan Manuel Miñarro, *Cristo de la Séptima Palabra*, 2014, detaliu de text



Fig.155 Anonim, Crucifix, Capela Castelului Pöckstein, inscripție ebraică

institutul Biblewalks²⁷¹ propune o anagramarea a frazei *Iisus Face Miracole*.

Fig.159 Atribuită lui D'Alessandro Lorenzo (1445-1503), sau după alți cercetători lui Urbani Ludovico (1460-1493), *Răstignirea lui Hristos* din Musee du Petit Palais, Avignon, prezintă varianta: יערו pe lemnul fixat deasupra crucii răstignirii. Inscripția pare să transcrie acronimul I.N.R.I. în litere ebraice, însă o face cu greșeli. Este una dintre cele mai timpurii utilizări ale acronimului scris cu litere ebraice.

Figura 160 este un detaliu din crucifixul vestibulului vestic al Bazilicii Sf. Vitus, Ellwangen (Jagst) Kreuzaltar, atribuit lui Hans și Matthäus Schamm (Otto-beuren), făcut în jurul anului 1610, în care sunt scrise literele ebraice *I.C.M.I*. O posibilă explicație ar fi că primele două par să fie prescurtarea în latină a lui Iesus Christus, iar următoarele două litere par să fie din ebraica *melech iehudim* – regele evreilor.

Un *titulus* deosebit am găsit în biserica Rødding din Viborg, unde, în loc de obișnuitul Iisus Hristos Regele Evreilor sau una

²⁷¹ Cu mulțumiri BibleWalks.com



Fig.156 Leveux Reynaud, *Răstignire*, detaliu, ulei pe pânză, locație: Musée Pierre-de-Luxembourg



Fig.157 Reynaud Leveux (1613-1699), *Răstignire*, detaliu, ulei pe pânză, locație: Collégiale Notre-Dame de Villeneuve-lès-Avignon (Gard, France)



Fig.158 Anonim, *Crucifix* din Mănăstirea Crucii, Ierusalim, detaliu

dintre variantele de acronim, se găsește simplu, Tetragramatonul – numele cu care Domnul Însuși se prezintă în Vechiul Testament, și este, după credința creștină, același cu cel care se întrupează în Noul Testament. Această ultimă inscripție depășește etapa de copiere rudimentară sau complexă a altor artiști și propune o interpretare teologică unificatoare între iudaism și creștinism, apropiată spațiului cultural reformat care susține această linie neîntreruptă între Vechiul și Noul legământ.

Un caz cu totul excepțional este crucifixul din Praga, adus aici în 1657, pentru a decora podul Sfântul Carol (fig.162). Cu toate că titulusul este inscripționat în acronimul latin INRI, deasupra sa se află cuvântul *Kadosh* (sfânt), iar mai jos în textul semicircular încadrat de încă doi *Kadosh*, este inscripționat Y.H.W.H. *Țabaot* (Sfânt, Sfânt, Sfânt este Domnul Sabaoth) din cartea lui Isaia 6:3. Textul este o intervenție ulterioară, din 1696, care, spune legenda, a fost plătită de către un evreu, Elias Backoffen, ca pedeapsă pentru lipsa sa de evlavie pentru Fiul lui Dumnezeu răstignit²⁷².

²⁷² <http://www.unexpectedtraveller.com/hebrew-inscription/> [Consultat la: 12.08.2020].



Fig.159 Atribuită lui D'Alessandro Lorenzo (1445-1503), sau Urbani Ludovico (1460-1493), *Răstignirea lui Hristos* c.1470, 161cm x 87cm, tempera pe lemn, panou central, locație: Musee du Petit Palais, Avignon



Fig.160 Hans și Matthäus Schamm, detaliu din biserica sfântului Vitus, c.1610



Fig.161 detaliu de text aflat în biserica Rødding din Danemarca

Inscripția ebraică de pe crucea răstignirii este cea mai ubicuă utilizare a textului ebraic de complexitate medie. Ea este, de asemenea, o dovadă a abordării umaniste a artelor, făcând apel la studiul interdisciplinar necesar artistului desăvârșit, abordare străină în mare parte contemporaneității.



Fig.162 *Cucifix*, 1629, inscripție din 1696, Podul Carol, Parga



4.3.4. Punte interconfesională – *Tetragramatonul*

Un element tot mai familiar publicului creștin este prezența discretă, însă răspândită a *Nomen Ineffabile* (Numele Inefabil)²⁷³ format din patru litere *Y-H-W-H*, Tetragrama sau Tetragramatonul. Acest Nume biblic se regăsește în alcătuirea altarelor, amvoanelor și picturilor murale din locașuri de cult, dar și în picturi de șevalet, sculptură, grafică, numismatică, bijuterie, ilustrație de carte și manuscrise, elemente de arhitectură din Europa.

Sucesiunea de patru litere apare de aproape șapte mii de ori în *Biblie*, iar în Exodul 20:2, Creatorul se prezintă cu *Y-H-W-H*²⁷⁴ ca nume propriu, care este tradus în limba română cu *Domnul Dumnezeu* sau *Domnul*, astfel: „*Eu sunt Domnul Dumnezeul tău, Care te-a scos din pământul Egiptului și din casa robiei*”²⁷⁵. Acest Nume apare atât în Torah (primele cinci cărți ale Bibliei), cât și în restul Tanach-ului (Vechiul Testament ca întreg), excepție făcând cartea Esterei, Ecleziastul și Cântarea cântărilor, care nu conțin acest Nume.

În timp, tradiția a interzis pronunțarea Numelui, iar în jurul secolului III, aceasta a încetat cu totul, odată cu persecuțiile hadrianice care au

²⁷³ Ortlepp, Steven. *Pronunciation of the Tetragrammaton: A Historico-Linguistic Approach*. Morrisville: Lulu Press Inc. 2010. p.85.

²⁷⁴ Păstrăm interdicția scrierii Numelui Divin în texte laice, unde Acesta va fi scris cu cratimă între cele patru caractere atât în originalul ebraic cât și în traducere.

²⁷⁵ Exodul 20:2.

interzis atât învățarea Torei, cât și pronunțarea Tetragramatonului²⁷⁶. Interdicția rabinică a fost datorată, în egală măsură, corupției morale a preoților²⁷⁷, dar și pentru a opri folosirea numelui în scopuri magice²⁷⁸, ca parte dintr-un ritual de vindecare considerat magie albă. După Maimonides (1135 – 1204), numele tainic a fost pronunțat doar o dată la șapte ani, de către înțelepții lui Israel fiilor și discipolilor lor, odată cu înțelesul metafizic pe care îl are²⁷⁹. O dată pe an, de *Yom Kipur*, (ziua ispășirii), cea mai sfântă sărbătoare evreiască, marele preot, a rostit Numele Inefabil în Sfânta Sfintelor, altarul Templului, dar pronunția a rămas o taină cunoscută doar lui. Tetragramatonul a fost apoi înlocuit prin numele cu 12 litere, apoi cu cel de 42, diluții menite pentru preoții care nu mai erau vrednici de *nomen proprium* a lui Dumnezeu²⁸⁰. Chiar și așa în Talmudul William Davidson, Kidușin 71A 13, citim: „*Numele Domnului din patru-zeci și două de litere poate fi transmis doar unui discret, smerit, cel puțin la jumătatea anilor săi, care nu se mânie, nu se îmbată, și nu ține la drepturile lui, cedând întâietate altora. O asemenea persoană nu va revela numele la mânie sau beție. Și oricine cunoaște Numele, și îl păzește cu grijă întru puritate, este iubit sus și prețuit jos; iar frica sa este asupra vietăților și va moșteni două lumi, lumea aceasta și cea viitoare.*”²⁸¹.

Y-H-W-H nu este scris cu diacritice în majoritatea textelor ebraice pentru a nu fi profanat de rostirea acestuia, cu toate că au fost găsite, până acum, peste o mie de manuscrise în care apar toate vocalele (*sheva - cholam - chiriq*) care produc pronunțarea *Yehovah*²⁸². Prescurtarea numelui prin alăturarea primei și ultimei litere *Yah*, apare atât în textele sacre cât și în nume biblice, cum ar fi *Yochanan* (Ioan) care se tâlcuiește prin *Yah* – Domnul – este milostiv, sau cuvinte ca *Halelu-yah* (aleluia), al cărui înțeles este: Slăvit să fie Domnul²⁸³.

²⁷⁶ Vezi *Avodah. Zarah* 17b, unde Rabbi Hanina ben Taradion este ucis pentru pronunțarea numelui Divin „cu toate literele”.

²⁷⁷ Maimonides Moșe. *Guide for the Perplexed*, capitolul LXII, 1904. pg 91-92.

²⁷⁸ https://www.youtube.com/watch?v=iLMPZrFom3Q&ab_channel=doughamp, 1:20 [Consultat la: 23.11.2020].

²⁷⁹ Maimonides, Moșe. *Guide for the Perplexed*, p 92. În Talmud se menționează și varianta de două ori în șapte ani vezi *The William Davidson Talmud*, Kiddushin 71a; 9 <https://www.sefaria.org/Kiddushin.71a.9?lang=bi&with=all&lang2=en>. [Consultat la: 23.11.2020].

²⁸⁰ Kiddushin. 71a, 10.

²⁸¹ Ibidem. p.13.

²⁸² <https://www.nehemiaswall.com/1000-manuscripts-yehovah>, [Consultat la: 23.11.2020].

²⁸³ Vine's Complete Expository Dictionary of Old and New Testament Words. Nashville: Thomas Nelson, Inc., 1996, p. 333.



Fig.163 Pupitrul de la Universitatea din Wittenberg
în care vocale Tetragramatonului formează citirea *Yehova*, detaliu

În tradiția iudaică Tetragramatonul este citit ca *Adonai* (Domnul meu), iar dacă cuvântul precedent este deja *Adonai*, Numele se citește *Elohim* (Dumnezeu), vocalizarea acestora fiind יהוה? și יהוה? respectiv²⁸⁴. În Biserica Tuturor Sfinților din Sideratz, Polonia (fig.176), vocalele nu urmează nici una din aceste reguli, inscripția fiind: יהוה?

Vom vedea, mai jos, încercări de a vocaliza prin diacritice Numele Divin, în unele cazuri pentru a schimba citirea în *Adonai* sau în *Yahve/Yehova*, a cărui pronunțare nu este interzisă în biserica creștină, și care, în majoritatea reprezentărilor artistice, apare scris corect, nevocalizat, cel mai adesea înscris într-un triunghi cu raze, reprezentând atât Sfânta Treime cât și ochiul atotvăzător al Tatălui. Poate cel mai bun exemplu de inter confesionalitate este înlocuirea Tetragramatonului cu numele lui Iisus, în ebraică: *Ieșua*. Un exemplu este numele propriu al Fiului lui Dumnezeu, încadrat de raze luminoase în Biserica Maicii Domnului Biruitoare și a sfântului Anton de Padova, cunoscută și sub numele de Altarul Pruncului Iisus din Praga, care este un loc de pelerinaj pentru întreaga lume catolică.

²⁸⁴ În Sifre - Num. vi. 27, Mishnah Tamid, vii. 2, și Soṭah vii. 6, se menționează pronunția *Adonai* în locul Numelui, în afara Templului; deasemenea vezi Gordon Nehemiah, *The pronunciation of the Name*, <https://docplayer.net/28221790-The-pronunciation-of-the-name-by-nehemia-gordon.html>, [Consultat la: 23.11.2020]; și <http://www.jewishencyclopedia.com/articles/11305-names-of-god>, <http://www.jewishencyclopedia.com/articles/15187-zeba-ot-adonai> [Consultat la: 23.11.2020].

O serie de părinți ai bisericii au oferit păreri asupra pronunției corecte, însă, în creștinism, numele în jurul căruia gravitează credința este mai degrabă cel al lui Iisus Hristos și nu Y-H-W-H. În creștinismul occidental, privirea credincioșilor este îndreptată spre altare somptuoase, aurite, decorate cu simboluri care atestă prezența divină pe pământ. Unul dintre simbolurile folosite în altarele bisericii creștine occidentale este inscripția Tetragramatonului, Numele Inefabil al lui Dumnezeu. Inscripția ebraică a Numelui este prezentă cu precădere în altare din bisericile protestante care sunt mai tributare originilor iudaice ale creștinismului decât biserica catolică sau ortodoxă. De cele mai multe ori Tetragramatonul este scris corect și încadrat într-un triunghi cu raze, însă există particularități ale inscripției care vor fi analizate mai jos.

O biserică poate avea mai multe altare sau capele închinare sfinților sau sărbătorilor creștinești, fiecare dintre ele fiind decorate prin lucrări de artă dedicate acestora. Altarul drept al bisericii parohiale Sfinții Petru și Pavel din Drosendorf (Austria) este închinat sfântului Ulrich (fig.165) și conține o pictură murală peste care este amplasată o pictură de șevalet cu torul. Pictura murală are ca centru vizual inscripția Tetragramatonului, în pseudo ebraică, literele fiind asemănătoare limbilor de foc despre care se vorbește în capitolul 2, din cartea biblică, Faptele Apostolilor (fig.166).

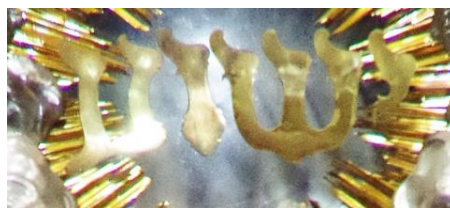


Fig.160 Numele lui Iisus în ebraică luând locul Tetragramatonului. Biserica Carmelită a Maicii Domnului Biruitoare și a Sf. Anton de Padova din Praga, Republica Cehă, în stânga altarul și deasupra, detaliu cu numele *Yeșua*.

În aceeași biserică, deasupra tabernacolului²⁸⁵ este o a doua inscripție a Tetragramatonului, de data aceasta scrisă corect și vocalizată pentru a fi citită *Adonai* (fig.167). Redarea literelor ebraice printr-o stilizare asemănătoare flăcărilor se poate observa în arta numeroaselor locașuri de cult.

Cu toate că, în general, reprezentarea Numelui este în interiorul unui triunghi cu raze, există excepții de la această regulă. În figura 169 se poate observa un Tetragramaton, scris incorect (autorul a confundat litera *Hey* cu litera *Tav*, iar prima litera *Yod* este scrisă de dimensiunea celorlalte), așezat sub triunghiul cu raze și care conține ochiul atotvăzător, simbol adoptat de mai multe școli și loji esoterice, sau chiar pe bancnota dolarului american, fiind, de asemenea, cea mai recunoscută reprezentare simbolică a Dumnezeirii în conștiința colectivă a umanității, în special, în ultimul secol.



Fig.165



Fig.166



Fig.167

Fig.165-167 Biserica parohială Sfinții Petru și Pavel, Drosendorf, Drosendorf-Zissersdorf, Austria - altarul lateral stâng cu detaliul picturii și detaliu de pe tabernacolul din partea dreaptă

Altarul bisericii din Dalhem, din secolul XVII, încorporează Tetragramatonul înscris într-un soare ovoidal (fig.170), într-un fragment inferior al unui soare, în altarul Bisericii Hanhals (fig.171), sau un fragment superior (fig.172) pe altarul bisericii Norra Rörum, sau fără raze,

²⁸⁵ Tabernacolul este un dulap sau cutie, câteodată în forma de biserică, în care se păstrează hostia consacrată în timpul mesei din biserică romano-catolică sau greco-catolică. Tabernacolul în iudaism se referea la adăpostul Chivotului legământului și era cel mai probabil un cort. În biserică ortodoxă, în chivotul de pe sfânta masă se păstrează împărtașania pentru bolnavi.

înconjurat de nori (fig.173), toate fiind locașuri de cult suedeze. În biserica Skepparslövs din Suedia, Numele și Ochiul Atotvăzător tronează împreună deasupra altarului într-un triunghi cu raze gri. Atât cromatica stinsă, cât și prezența ochiului și a Tetragramatonului în același triunghi sunt singulare (fig.174). Numele Divin este înfățișat deasupra lumii umane, intangibil, veghind asupra ei, însă, în Biserica Sfântului Servastie din Grimbergen, Belgia (fig.175), razele emanate de Numele Inefabil ating umerii sfântului care se lupta cu răul, cel mai probabil cu arianismul, știut fiind că sfântul Servastius a fost un aprig luptător împotriva acestei erezii a secolului IV²⁸⁶.

Aceleași raze harice sunt îndreptate către clericul care ține cuvântul de învățătură în amvoanele decorate cu acest simbol, și tot aceleași raze tronează din înălțimea tavanelor sau ale cupolelor locașurilor de cult ca semn al binecuvântării divine asupra bisericii și a celor care se adună în ea. Razele sunt adeseaacompaniate de îngeri sau nori pentru a sublinia apartenența literelor la tărâmul Divin, chiar dacă privitorul neavizat nu înțelege înțelesul acelor grafeme.

Amvoanele bisericilor sunt locurile de unde este transmis și interpretat cuvântul scripturii de către cleric. În multe biserici, Numele Domnului oferă amvonului sacralitate și autoritate, privirea enoriașilor fiind îndreptată spre preotul care oferă predica, susținut fiind de puterea spirituală dată de inscripția ebraică a acestuia. Tetragramatonul decorează acoperișul sau baldachinul amvonului (Fig.179), peretele din spate (fig.177, 178, 180, 184), pe nacela acestuia (fig.182) sau chiar pe scările care urcă către amvon (fig.183).

Amplasarea Tetragramatonului variază, însă este întotdeauna vizibil de către credincioșii care stau sub el. Dacă nu există un acoperiș sau baldachin, Tetragramatonul este montat deasupra amvonului ca în Biserica Barva, Suedia, din fig.180, sau poate fi pictat pe pânză și amplasat în spațele preotului, ca în biserica din Ekeby, Gotland, Suedia, din fig.181. În bisericile contemporane sau modernizate, Tetragramatonul rămâne un element esențial, integrat în elementele tradiționale cât și în cele restaurate sau adăugate ulterior.

Tetragramatonul a rămas un element esențial după restaurarea și modernizarea din 2013 a bisericii din Örslösa, Suedia, ridicată în secolul XII (fig.185), fundalul nou, alb, conferind Numelui o importanță parcă și mai mare, ca element al amvonului poligonal, conceput în 1902 de arhitectul Axel Johan Lindegren²⁸⁷.

²⁸⁶ *Encyclopédie des sciences religieuses*. Vol.11, Sandoz et Fischbacher, 1881, p.570.

²⁸⁷ https://sv.wikipedia.org/wiki/%C3%96rsl%C3%B6sa_kyrka [Consultat la: 27.06.2020].

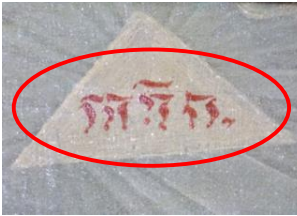


Fig.168 detaliu de pe altarul Patricius, Biserica din Schottwien, Austria



Fig.169 detaliu altar din Biserica parohială catolică Sfântul Petru, Judenburg, Austria



Fig.170 detaliu al altarului din secolul al XVII-lea, biserica Dalhem, Suedia



Fig.171 detaliu din altarul Bisericii Hanhals Suedia



Fig.172 detaliu al altarului bisericii Norra Rörum Suedia



Fig.173 detaliu al altarului din biserica St. Petri, Malmö, Suedia

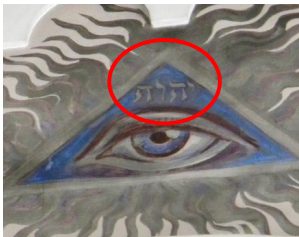


Fig.174 detaliu cu Ochiul si Numele Domnului deasupra altarului din biserica Skepparslövs din Suedia



Fig.175 detaliu altar din Biserica Sfântului Servastius, Grimbergen, Belgia

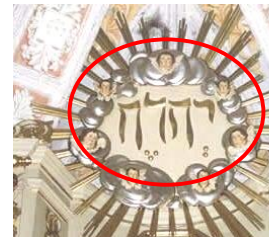


Fig.176 detaliu altar din Biserica Tuturor Sfinților, Sieradz, Polonia



Fig.177 Amvon, Biserica Njutänger, Suedia



Fig.178 Amvon, Biserica Parohială a Sfântului Lambert, Steiermark, Austria



Fig.179 Amvon Biserica Hedvig, Suedia



Fig.180 Amvon sec XVII Biserica Barva, Suedia



Fig.181 detaliu din Amvon Ekeby, Gotland, Suedia 1741



Fig.182 detaliu din amvon, biserica Sfântului Christoffel Evergem, Belgia



Fig.183 detaliu din amvonul bisericii Carmelită, Ghent, Belgia



Fig.184 Amvon, Catedrala Storkyrkan, Stockholm, Suedia



Fig.185 Amvonul din biserica Örslösa, Suedia



Fig.186 Goya Francisco, *Adorația Numelui Divin*, 1772,
Basilica del Pilar, Zaragoza, Spania

Tetragramatonul se poate decela și în pictura murală sau frescele unor biserici creștine europene, în special pe cupole sau tavane, ca semn al sursei revelației creștine. Acesta este scris de obicei corect, nevocalizat, ca în pictura lui Goya din Zaragoza (fig.186).

Într-o abordare originală, Goya creează un spațiu amplu tridimensional în care toate liniile de fugă create de nori și personaje angelice conduc privirea către literele plate, simple, angulare, încadrate într-un triunghi la fel de plat, care nu permite pătrunderea în adâncimea lui, trimițând cu gândul la inefabilul Nume și imposibilitatea de a pătrunde taina lui.

Tetragramatonul se găsește izolat, central, înconjurat de lumină, raze, nori și motive decorative sau ca parte a unei compoziții picturale elaborate, cu personaje celeste și sfinți care I se închină. El poate fi redat decupat de fundal (fig.187, 189), evidențiat, regal, impunător, maiestuos sau armonizat, integrat în compoziție, nobil, cu un colorit subtil, greu de decelat (fig.190-195), ambele reprezentări având amplu merit teologic. Domnul este atât Împărat, Atotputernic, cât și discret, ascunzându-și măreția de neîndurat cu delicatețe „...*va fi adiere de vânt lin și acolo va fi Domnul*” (Regi III 19:12).



Fig. 187 Capela Sf. Agatha și a Sf. Homobonus din biserica Sant'Angelo din Milano, sec XIII



Fig.188 Biserica Draschwitz Burgenlandkreis, Germania sec XVIII



Fig.189 Biserica Maria Dreieichen, Austria (1771)



Fig.190 Pictură în Biserica Sfântului Petru din Viena, Austria, altarul principal



Fig.191 Pictură în Biserica Sfântului Petru din Viena, Austria, altarul lateral



Fig. 192 Biserica parohială catolică celor 14 ajutoare, Lichtentalerkirche, Viena-Alsergrund, Austria

Tetragramatonul este centrul vizual al acestor compoziții murale, fie că sunt încadrate în triunghi (sau triunghi răsturnat ca în fig.194), sau inundate de lumina proprie, ca în figurile 190-195. Inscripția este intangibilă, personajele fiind copleșite de apariția ei și de Cel pe care îl vestește.



Fig.193 Biserica veche din Bokenäset, Suedia



Fig. 194 Tavanul Bisericii Castelului Werberg, Austria



Fig.195 Jan Jakub Steven 1706, Biserica Adormirea Maicii Domnului și Sfântul Ioan Botezătorul, fresca „Închinarea la Numele lui Dumnezeu” în capela Sf. Josef, Republica Cehă

O excepție face fresca *Închinarea la Numele lui Dumnezeu* (1706) din capela Sf. Josif a bisericii Adormirea Maicii Domnului și Sfântul Ioan Botezătorul din Republica Cehă, (fig.195) semnată de pictorul Jan Jakub Steven, în care personajul central atinge curajos Tetragramatonul înconjurat de simboluri zodiacale, gest menit pentru a-l scoate în evidență privitorului.



Fig.196 Epitaf sec XVI Biserica Bäls, Suedia



Fig.197 Epitaf cu un Tetragramaton scris greșit, în biserica Hörby, Suedia



Fig.198 Epitaf pentru Erik Sinjus în biserica Brunnby, Suedia sec XVIII



Fig.199 Epitaf în
Biserica Sfânta Cruce
Ronneby, Suedia din 1651



Fig.200 Epitaf din
Catedrala Strängnäs
Suedia cu
text greșit



Fig.201 Epitaf din
1726 din biserica
Vinbergs din Suedia

Un alt element al unor biserici creștine occidentale este epitaful, o inscripție funerară care acompaniază un mormânt și care conține un text scurt, în versuri sau proză, onorând persoana decedată. Epitaful poate fi pictat sau sculptat/gravat și sunt cazuri în care acesta conține cele patru litere ebraice ale numelui Divin amplasat în partea superioară a lui, pentru a sublinia evlavia decedatului și protecția divină de care beneficiază. Exemple ale epitafelor din biserici creștine occidentale care încorporează Tetragramatonul sunt prezentate în fig.196-201.

O modalitate de a scoate în evidență harul cu care este înzestrat un anumit personaj este asocierea lui cu Numele Inefabil. Tetragramatonul poate apărea ca element separat, înconjurat de elemente decorative, așa cum am văzut mai sus, în care el reprezintă Ființa Dumnezeiască, sau integrat în compoziție, prezent pe haine sau scuturi, atunci când este arătată mai degrabă prezența harului asupra unui înger sau om.

Imagina scutului ca simbol al protecției Divine apare în diferite capitole biblice, exemple ale acestei imagini fiind în Deuteronom: 33:29 „Cine este asemenea ție, popor izbăvit de Domnul, **scutul** și ajutorul tău, sabia și slava ta” ; Cartea a doua a regilor 22:31 „Și **scut** este El tuturor celor ce nădăjduiesc în El”; Psalmi 17:33 „Dumnezeul meu, fără prihană este calea Lui, cuvintele Domnului în foc lămurite; **scut** este tuturor celor ce nădăjduiesc în El”, 17:38 „Și mi-ai dat mie **scutul** mântuirii mele și dreapta Ta m-a sprijinit”; Pildele lui Solomon 2:7 „El este **scut** pentru cei ce umblă în calea desăvârșirii”, 30:5 „Toate cuvintele lui Dumnezeu sunt lămurite, **scut** este El pentru cei ce caută la El scăparea”; Înțelepciunea lui Solomon 3:16 „Drept aceea, vor primi din mâna Domnului împărăția

frumuseții și cununa cea strălucitoare, căci El îi va ocroti cu dreapta Sa și cu brațul Său; asemenea unui scut, îi va acoperi.”; Eclesiasticul 34:16 „Ochii Domnului peste cei care Îl iubesc; scut puternic și întărire vajnică este Domnul”²⁸⁸.

Cea mai frecventă utilizare a Tetragramatonului, pe scut, este în reprezentarea Sfântului Arhanghel Mihael, care este trimis cu putere divină să lupte împotriva îngerilor căzuți. Această putere izvoarește din Numele Y-H-W-H, inscripționat cu lumină pe scutul său, pe care îl interpune mereu între el și demoni, subliniind astfel că toată puterea sa îi este dată de Domnul și nu îi este proprie, lecție pe care cei cu care se luptă nu au învățat-o, biruiți fiind mereu de propria mândrie.

Tetragramatonul apare pe scutul arhanghelului atât în pictură, cât și în sculptură, acestea devenind de cele mai multe ori centrul vizual al compoziției, hotar al dihotomiei bine-rău. În sculptură, scutul este adeseori aurit (fig.205, 207) sau măcar inscripționat cu litere aurii (fig.207), un appendice static al unui Mihael întotdeauna în mișcare, lupta fiind în toi încă dinaintea hexameironului. Chiar și atunci când este prezentat ca învingător, Mihael (*Mi* – cine, *Cha* – ca și *El* – Domnul) este cu sabia ridicată pentru a continua lupta care va continua până la sfârșitul timpului.

O reprezentare neobișnuită a Tetragramatonului se află în Biserica parohială catolică St. Petrus, din Kammersberg (fig.208), unde sfântul arhanghel Mihael învinge dragonul interpunând între ei scutul său purtător de forță mistică. În această reprezentare, Numele inefabil este înscris într-un scut oval, închis la culoare, de pe care strălucește discret Tetragramatonul. Pata întunecată duce cu gândul la misterioasele găuri negre, după unii savanți, creatoare de lumi²⁸⁹, sau la impresionantul text medieval *Norul Necunoașterii* care prezintă întunericul de nepătruns în care rezidă Dumnezeu²⁹⁰.

Harul protector, prin planarea asupra unui personaj sau asupra unei comunități, este exprimat, fără echivoc, de prezența Tetragramatonul în lumină, de obicei amplasat în partea superioară a lucrării, deasupra personajelor, ca în fig.211, *Adorarea numelui Divin*, din 1647, de Vouet

²⁸⁸ Cuvântul *scut* în Biblie: <http://www.bibliaortodoxa.ro/cautare.php?text=scut&carte=-3>, [Consultat la: 01.07.2020].

²⁸⁹ Hawking, Stephen. *Black holes and baby universes and other essays*. New York: Bantam, 1994.

²⁹⁰ *Norul Necunoașterii* este un text de mistică creștină, apărut anonim în secolul al XIV-lea în Anglia.

Simon (1590-1649), parte din altarul bisericii Sfântului Merri din Paris. Compoziția este menită să atragă privirea către literele ebraice Y-H-W-H, scrise în lumină, având un caracter plat, de text, în contrast cu tridimensionalitatea personajelor și a decorului arhitectural, care oprește privirea asupra literelor în sine, recuperând importanța limbii ebraice în meditația creștină²⁹¹. În figura 212, altarul Sfântului Patriciu din Schottwein, Austria, numele divin apare într-un triunghi luminos în stânga sus, inspirând mintea sfântului, care preia razele harului, reflectându-le. Astfel de reprezentări apar atât deasupra personajelor *Vechiului Testament* cât și a *Noului Testament*, subliniind astfel legătura dintre ele, prezența aceluiași Demiurg în ambele religii, legătură vie, pe care arta o păstrează prin reprezentările ei.

În figura 209, pe panoul drept de pe orga bisericii parohiale St. Andreas, Meiselding, Austria (c.1760) este înfățișat regele David, cel care este inspirat muzical și poetic de Domnul, oferindu-I psalmii compuși de el înapoi Celui de la care a primit harul muzical.



Fig. 202 Ricci, Sebastiano (1659-1734), *Căderea îngerilor rebeli*, c.1720, Ulei pe pânză, 820mm x 680mm, Dubvich Picture Gallery, Londra UK



Fig.203 Retablul bisericii parohiale catolice St. Michael, Gumpoldskirchen (Austria Inferioară): *Michael îl învinge pe Satana*



Fig.204 Biserica Sf. Gummarus; Secolul al XVI-lea *Căderea lui Lucifer* de către pictorul Lier Mathias Berckmans (1600-1666); detaliu

²⁹¹ Kessler, H., & Nirenberg, D. Op.cit., p.339



Fig.205 Lorenzo Mattielli (1678/1688 – 1748) Portalul bisericii Sf. Arhanghel Mihail, Viena, Austria



Fig.206 Biserica Sfântului Arhanghel Mihael, Viena, Austria



Fig.207 Biserica Sfântului Arhanghel Mihael din Sint-Lievens-Houtem, Belgia



Fig.208 Arhanghelul Michael și balaurul, Biserica parohială catolică St.Petrus din Kammersberg, Austria



Fig.209 Panou lateral dreapta de pe orga bisericii parohiale Sfântul Andreas, Meiselding (Möbling, Carintia), Austria, c 1760)



Fig.210 Biserica Högby – Suedia „Fericiti cei curați cu inima, că aceia vor vedea pe Dumnezeu” (Matei5:8)

În figura 210, din biserica Högby, Suedia, găsim un detaliu încântător, o imagine naivă dar sugestivă a uneia dintre cele nouă Fericiri rostite de Hristos în predica de pe munte: „Fericiti cei curați cu inima, că aceia vor vedea pe Dumnezeu” (Matei 5:8). Chiar dacă Tetragramatonul este scris incorect, mesajul este limpede: grija pentru curăția inimii duce la vederea lui Dumnezeu. Cele două testamente sunt astfel unite sub același Nume, având aceeași sursă și același țel, iar arta, prin latura sa pedagogică, prezintă, folosind elemente vizuale, dogma iudeo-creștină asemenea scripturii scrise.

Tetragramatonul apare și pe coifurile preoțești prin care aceștia sunt identificați cu clerul Vechiului Testament, ca în lucrarea lui Molinari Antonio (1655-1704), *Adorarea vițelului de aur*, aflată la muzeul Hermitaj (fig.213), unde Tetragramatonul desemnează marele preot Aaron, sau în opera lui Quellin Jan Erasmus (1634-1715), *Iisus cu Simon fariseul*, din secolul XVII, aflat la mănăstirea Norbertină din Tongerlo, Belgia (fig.214), unde Numele Divin îl identifică pe fariseu.



Fig.211 Vouet Simon (1590-1649)
Adorarea numelui Divin, 1647
Altarul bisericii Sf Merri, Paris.



Fig.212 Altarul sfântului Patriciu
(Patrick), Biserica Maria Schutz,
Schottwien, Austria



Fig.213 Molinari Antonio (1655-1704)
Adorarea vișelului de aur
c. 1700
Ulei pe pânza 163cm x217cm
Muzeul Hermitaj



Fig.214 Quellin Jan Erasmus
(1634-1715) *Iisus cu Simon fariseul*,
sec XVII, Mănăstirea Norbertină,
Tongerlo, Belgia

Utilizarea Tetragramatonului în sculptură ronde-bosse și basorelief este mult mai neobișnuită dacă nu luăm în considerare elementele decorative ale altarelor și amvoanelor. Atunci când acesta apare, este de obicei colorat sau fabricat din alt material decât sculptura propriu-zisă.



Fig.215 (sus) și 216 (jos) Canova Antonio, (1757- 1822) *Alegoria Religiei*, Mormântul Papei Clement XIII (1783 până în 1792) și detaliu de inscripție, Basilica dei Santi Apostoli în Roma

Fig.(217) sus și (218) jos Canova Antonio, machetele artistului pentru *Alegoria Religiei*

În monumentul funerar al Papei Clement al XIII-lea (fig.164), Antonio Canova creează o compoziție neoclasică inovativă, în marmură de Carrara, cu o neobișnuită profunzime spațială obținută printr-un gol care simulează o ușă ce duce către mormânt; el renunță la figurile feminine care simbolizează virtuțile, înlocuindu-le cu reprezentări mai degrabă păgâne, și structurează personajele într-un mod original, pe diferite planuri, în ritmuri diagonale.

O altă inovație a lui Canova este personificarea Religiei printr-o femeie îmbrăcată în veșminte sacerdotale iudaice, ținând în dreapta o cruce supradimensionată, iar pe fruntea ei stă scris: *Kadoş Y-H-W-H* קדש יהוה , în traducere, Sfânt (este Domnul Dumnezeu), iar la brâu, *Moser veEmet* מוסר ואמת, adică Moralitate și Adevăr. În această sculptură legătura organică între iudaism, prin text, veșminte și creștinism, prin cruce, este limpede. „Religia” le conține pe ambele, în egală măsură. Preocuparea lui Canova pentru inserarea elementelor iudaice în reprezentarea religiei este evidentă prin schițele și machetele pe care le-a pregătit pentru acest monument, încercând variante care să cuprindă decalogul sau triunghiul cu ochi (figurile 217 și 218). În cele din urmă, renunță la o abordare descriptivă și preferă să folosească inscripția ebraică cu discreție.

Începând cu ebraismul evului mediu târziu, Tetragramatonul a apărut în lucrări de ilustrație și grafică din Europa pentru a descrie prezența divină. În ilustrarea ravagiilor produse de Furia spaniolă, cel mai mare masacru din istoria Belgiei, care a avut loc în războiul de 80 de ani, Hans Collaert scrie litere Y-H-W-H, deasupra crucii (fig.220), unind cele două simboluri religioase pentru a desemna Divinitatea. Domnul pare să asiste la drama lumii fără a interveni. Însă, în altă reprezentare grafică anonimă din 1616 (fig.169), tânăra olandeză este protejată personal de Creator, numele Său fiind deasupra capului ei. Prezența crucii împreună cu Tetragramatonul o găsim și în gravura lui Johann Sadeler, din 1579, după Maarten de Vos, *Religia creștină învinge idolatria* (fig.170). Religia este un personaj feminin, care ține în mâna dreapta crucea, iar în stânga, tablele legii. Deasupra ei se deschid cerurile, în mijlocul cărora este inscripția Y-H-W-H, centrală, sursa luminii. Cu puterea Numelui și a crucii este învinsă idolatria simbolizată de vițelul de aur, puterea lumească simbolizată prin împăratul doborât și papalitatea coruptă prin statueta în cădere. În figura 223, Hieronymus Wierix redă cele trei persoane ale Sfintei Treimi, Tatăl – desemnat de litere Tetragramatonului, Duhul Sfânt – simbolizat de porumbel, și dedesubt, Hristos – Fiul, salvând cuplul primordial și călcând triumfător peste moarte.



Fig.219 Sadeler Jan, *Bunavestire* 1579, după Maarten de Vos, Numele lui Hristos ca emanație a Tetragramatonului

Protecția și inspirația oferite de Tetragramaton sunt redată în lucrări de grafică ce se întind de la manuscrise din evul mediu până la lucrări contemporane, care nu mai aservesc ebraismului creștin, ci altor spiritualități și școli oculte. Lucrări de grafică atestă acest interes continuu pentru cunoașterea cabalistică și simbolismul ei ocult, literele ebraice fiind prezente în reprezentări ale tarotului, alchimiei, magiei, masoneriei și altor grupări inițiatice moderne sau cu rădăcini istorice.

Tetragramatonul apare și ca simbolul Tatălui, primul dintre persoanele Sfintei Treimi, în arta creștină occidentală (fig.222-225). În acest context, numele este acompaniat de imaginea porumbelului, simbol al Duhului Sfânt, și crucea sau chiar imaginea răstignirii, care țin locul celei de a treia Persoane a Treimii creștine.

O reprezentare mai abstractă a Tetragramatonului, ca personificare a persoanei Tatălui, este în gravura lui Sadeler *Bunavestire*, din 1579, după Maarten de Vos, din figura 219, în care numele lui Iisus (Yeșua – ישע), și reținem că Numele este însăși persoana, este emanația Tetragramatonului și, deci, a persoanei Tatălui.

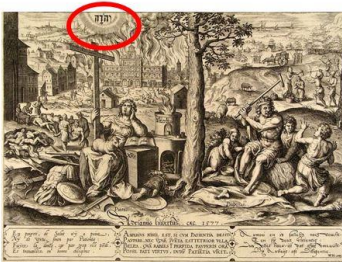


Fig.220 Collaert Hans (1545-1628)
Furia Spaniolă la Antwerp, 1577
Muzeul din Amsterdam



Fig.221 gravură anonimă, din cartea
Origin and progress of the Dutch
Beroerten and their Misfortunes de
Johannes Gijssius 1616



Fig.222 Johann Sadeler (1550-1600)
Religia creștină Învinge idolatria,
1579 gravură, h 14.3 cm × 18.9 cm
după Maarten de Vos (1532-1603).

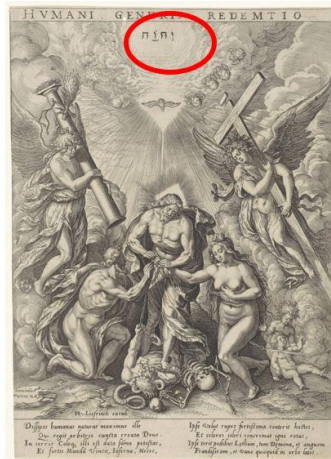


Fig.223 Wierix Hieronymus, *Alegoria*
răscumpărării umanității,
1563 - înainte de 1573 gravură,
27.1 cm × 19.7cm



Fig.224 Biserica Holme-Olstrup, Baptisteriu, 1689, Næstved, Danemarca, în imaginea din stânga sus la botezul Domnului, Tatăl este reprezentat de Tetragramatonul iar Duhul Sfânt de porumbel.



Fig.225 Biserica Hvaler, pictura altarului și detaliu

Figura 225 reprezintă pictura altarului bisericii, situată la capătul îndepărtat al insulelor Hvaler din Norvegia, una dintre cele mai vechi biserici de piatră din regatul scandinav. Pictura prezintă Sfânta Treime prin Fiul Răstignit, Duhul în chip de porumbel, și Tatăl, înfățișat într-un bulgăre de foc cu Tetragramatonul inscripționat pe el. De remarcat însă, Tetragramatonul scris în sens invers – de la stânga la dreapta, literele sunt confundate, *Yod* pare *Wav*, iar cei doi *Hey* sunt mai degrabă *Chet*. Probabil, artistul a avut acces la literele ebraice, dar fără să știe că limba ebraică se scrie de la dreapta la stânga.

Numele Divin apare și în reprezentări cu sensuri teologice profunde, care ilustrează paradoxul ipostas-unitate, prezent doar în creștinism, ca parte a Scutului Trinitar sau Scutum Fidei. Acesta sintetizează grafic dogma relației în cadrul Sfintei Treimi din crezul Athanasian²⁹².

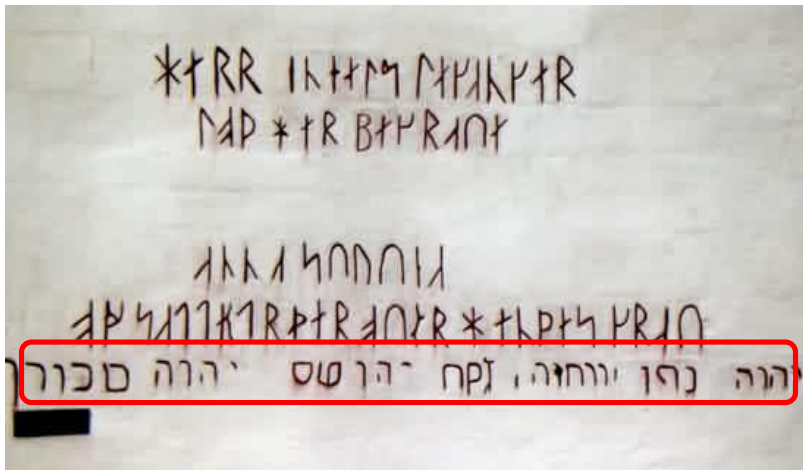


Fig.226 O alăturare surprinzătoare între rune și ebraică inscripționată pe biserica Hårlev din Danemarca. Rune: „Domnul Niels Leganger a avut-o pe fiica sa Anna Sylvia îngropată aici și a pus copaci pe mormântul ei.” Iar ebraica: „Domnul a dat, a luat, numele Domnului sa fie laudat”.

Din el se deduce faptul că Treimea ca unitate a ipostaselor Divine este reprezentată vizual de către Tetragramaton, prin înlocuirea nodulului central care îl reprezintă pe Dumnezeu cu literele Y-H-W-H, și, în același timp, ca fiind reprezentarea lui Dumnezeu Tatăl, prima Persoană a Treimii. Această

²⁹² Diagrama conține patru noduli, trei exteriori cu numele persoanele divine, și unul central cu denumirea Dumnezeu care sunt interconectați prin șase trasee ambivalente, trei cu afirmația pozitivă „este” și trei cu afirmația negativă „nu este” din care reies doisprezece afirmații tip: „Tatăl este Dumnezeu”, „Dumnezeu este Tatăl” Tatăl nu este Fiul”, „ Fiul nu este duhul Sfânt” , Dumnezeu este Fiul” etc.

lipsă de coerență dogmatică între reprezentări poate fi lacuna pictorul cât și a comanditarului lucrării. În figura 229, Cosida Jeronimo reprezintă Sfânta Treime, din Mănăstirea cisterciană din Tulebas, Navarra, Spania, ca o persoană cu trei fețe, și adaugă acesteia semnul grafic al Scutului Trinitar, pe când în figura 230, din biserica din Safanas, Suedia, se recurge doar la semnul grafic asociat cu text și cu Tetragramatonul ca centru.

O altă particularitate acestor reprezentări, pe care le-am găsit în bisericile Suedeze, este pictura lor, direct pe lemnul, cu care este placată clădirea locașului, uneori fiind vizibil lemnul crud, nepictat din jur (fig.227), unde simbolul trinitar este simbolizat prin Tetragramatonul înscris într-un triunghi, care, la rândul lui, este înscris într-un cerc, iar din norii înconjurători se ivesc goarne, iar alteori, lemnul este pictat în întregime, ca în figura 228, unde elementul central este scutul trinitar.

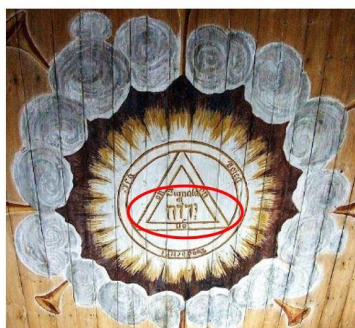


Fig.227 Biserică în Kemplele, Finlanda, artist Michael Toppelius (1737-1821)

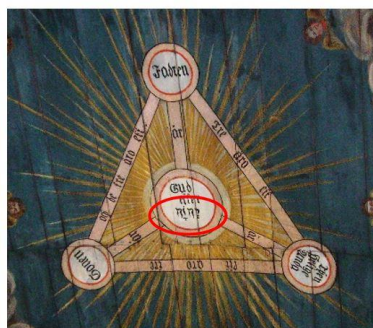


Fig.228 Biserica din Landa din Halland, Suedia, 1804

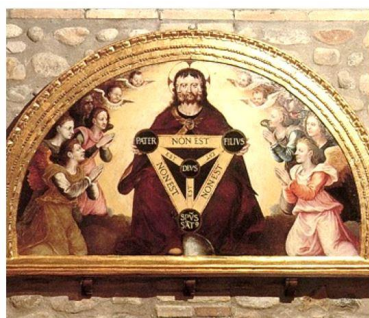


Fig.229 Cosida Jeronimo, 1570, Sfânta Treime, Mănăstirea cisterciană din Tulebas, Navarra, Spania

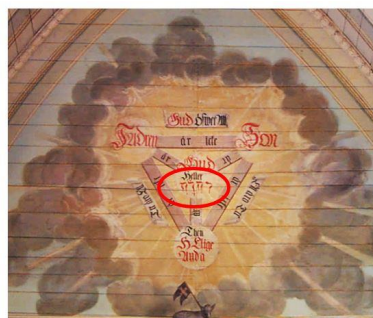


Fig.230 pictura murală a bisericii parohiale din Safanas, Suedia

Există ocurențe neașteptate ale Tetragramatonului în contexte inedite sau locații izolate de marile centre ale ebraismului creștin determinate de includerea inscripțiilor ebraice în canonul pictural al creștinismului occidental, în special în arta reformei și contrareformei.



Fig.231 Giruetă, Dresda



Fig.232 Altarul bisericii din Viderejde, Insulele Faroe



Fig. 233 Bruschi Domenico, 1840-1910, *Bunavestire*, (detaliu), locație: Catedrala Sfântului Pavel – capela Bunevestiri, Mdina, Malta

O întrebuintare mai puțin obișnuită a Numelui Domnului se află în Saxonia, la Dresda, pe turnul cel mai vechi al orașului: Hausmannsturm. Inscripția se citește *Adonai* (Y-H-W-H cu diacriticele specifice) *Nisi*, sau *Domnul este stindardul meu* și este un citat din Exod 17:15, unde Moise construiește un altar, numindu-l astfel (fig.231). Surprinzătoare este existența scrierii ebraice în locuri izolate cultural, ca de exemplu, în cea mai nordică din Insulele Faroe, Viderejde, într-o biserică din lemn refăcută în 1892, peste cea distrusă din secolul al XVII-lea (Fig.232). Localitatea are sub 350 de locuitori, iar biserica mică are un altar simplist cu două simboluri ebraice: inscripția Tetragramatonului și o *menora* (candelabru cu șapte brațe) tipică cultului iudaic. Singura imagine creștină care aparține acestui mic altar este o pictură care înfățișează nașterea Domnului.

Cetatea din Malta, care găzduiește în jur de 400 de locuitori, are parte de una din cele mai frumoase și complexe scrieri ebraice pe care le-am găsit. Este vorba de o pictură a lui Bruschi Domenico, (1840-1910) din Catedrala Sfântului Pavel, Mdina (fig. 233) unde texte și profeți vetero-testamentari prevestesc nașterea lui Mesia, asistând la scena Bunevestiri.

Textul de pe sulul care se desfășoară deasupra Bunevestiri conține fragmente din Ezekiel, Ieremia, Isaia și Psalmi, care fac referiri profetice la întruparea Domnului. Numele Tetragramat apare de două ori pe sulul celest desfășurat înaintea Fecioarei de către profeții eterici.²⁹³

O inscripție cu totul excepțională se află într-o biserică ortodoxă din Timișoara, România, știut fiind că ebraica în arta bizantină și în bisericile creștin ortodoxe este aproape inexistentă. În figura 234, deasupra fiecărui evanghelist se află una dintre cele patru litere ale Tetragramatonului, una dintre cele patru animale sfinte²⁹⁴ și una din litere cuvântului *Adonai* (Domnul), formându-se următoarele registre verticale:

Înger/om- *Yod* - י - Matei- Daled - ד
Vultur - *Hey* - ה - Ioan- Nun - נ
Taur - *Wav* - ו - Luca - *Yod* - י
Leu - *Hey* - ה - Marcu - Alef - א



Fig.234 cupola bisericii Fabric Vest „Pogorârea Duhului Sfânt” Timișoara, România, autorul programului iconografic: Parintele C.Jinga, fotografie realizată de autor

²⁹³ Textele acestei picturi au fost traduse și interpretate de Dr. Paul Sciberras de la Universitatea din Malta

²⁹⁴ Simbolurile animalelor sfinte asociate cu cei patru evangheliști își au sursele biblice în profeția lui Ezekiel 1:10 și în Apocalipsa Sfântului Ioan 4:7

Pictura bisericii mai include încă trei inscripții ebraice, una în altar și două în balconul corului, fiind una dintre puține biserici din România cu asemenea scrieri originale, datorate stăpânirii limbii ebraice și a Vechiului Testament de către preotul paroh. O altă pictură murală, care conține trei inscripții ebraice, este semnată de părintele Arsenie Boca și se află în biserica din localitatea Drăgănescu. Aici, este o frescă atipică pentru un locaș ortodox, prin faptul că este pictată necanonic și, care, abundă de inscripții cu caracter pedagogic, inclusiv cele ebraice.



4.4. Clasificarea inscripțiilor ebraice în arta vizuală din Europa Creștină după criteriul acurateții textului

Exemple de scriere ebraică corectă, semnate de autori creștini, anterioare invenției tiparului în sec. XV, sunt excepții. După tipărirea manuscriselor iudaice, sunt doar puține opere care conțin un text ebraic corect scris, majoritatea artiștilor având acces extrem de limitat la texte tipărite sau cunoștințe minime de ebraică. Dintre acestea, cea mai mare parte se află pe suport pictural sau grafic, prezența inscripțiilor ebraice în sculptură fiind insolite în afara temei Răstignirii.

O clasificare a lucrărilor de artă care prezintă scrierea ebraică în funcție de cunoștințele artistului referitoare la limba ebraică, fie prin studiu personal, fie prin colaborarea cu un cunoscător al limbii sau prin raportarea la o sursă scrisă, este așadar relevantă. De cele mai multe ori este limpede că artiștii nu învățau alte limbi străine sau clasice, meșteșugul lor artistic fiind aria de auto-perfecționare în care investeau timp; în plus, majoritatea covârșitoare a privitorilor nu ar fi apreciat efortul lor lingvistic, iar acolo unde era nevoie, de exemplu, la curtea familiei de Medici, unde ebraica devenise o modă, existau mereu destui convertiți care să asigure o traducere sau o scriere corectă a unor texte.

Așa se explică existența inconsecvențelor, când unul și același artist scrie corect un text într-o lucrare, iar altele prezintă doar o serie indiscutabilă de litere pseudo-ebraice. În acest caz, probabilitatea ca artistul să fi știut ebraica este foarte mică, mai degrabă a colaborat cu un vorbitor de

ebraică sau a avut un model după care a copiat în prima instanță, unde textul este corect și complex, dar nu și în a doua, când utilizează o pseudo scriere.

Mai jos avem un astfel de exemplu din opera lui Vittore Carpaccio (1465 – 1525/1526), care, de altfel, mai pictează și alte lucrări în care se pot discerne litere ebraice, unele aleatorii, altele cu sensuri recognoscibile, așa cum am văzut mai sus, la capitolul 4.3.1. Cazuri similare de artiști, care folosesc o ebraică corectă sau litere bine scrise în anumite lucrări și incorectă în altele, sunt Holbein²⁹⁵, Van Dyck sau Pleydenwurff.



Fig.235 Carpaccio Vittore (1460-1525/6), Nașterea fecioarei, 1504, ulei pe pânză, 126cm x 129cm, locație: Accademia Carrara, Bergamo



Fig.236 Carpaccio Vittore Nașterea Fecioarei, detaliu de text

În figura 232, Carpaccio plasează pe peretele din spatele Fecioarei o tabletă asemănătoare celor care aveau rol de amuletă împotriva spiritelor malefice, așa cum se obișnuia în ritul iudaic să fie puse pe cei patru pereți ai camerei în care va naște o femeie. Aceste amulete conțineau numele strămoșilor Adam și Eva, Lea și Iacob, Avraam și Sarah, Rivka și Isaac²⁹⁶. Însă textul de pe această tabletă este inspirat din Isaia 6: 3: *Sfânt, Sfânt,*

²⁹⁵ Exemple pentru Holbein: *Moartea fecioarei* (Basel) sau *Înfățișarea lui Hristos la Templu* (Hamburg); vezi Sarfatti, *Hebrew Script in Western Visual Arts*.pp. 507–9, și pentru Carpaccio; vezi *ibid.*, p.492–93.

²⁹⁶ Chechnik, Liya. *Ancient Jewish Inscriptions in Venetian Religious Painting of Renaissance, Actual Problems of Theory and History of Art: Collection of articles*. (eds.) S.V. Maltseva, E.Yu. Sanyukovich-Denisova. Vol. 3. 2013. p.392

Sfânt, la acesta se adaugă cuvântul במרום. – *din înălțimi* sau *din ceruri*. Nu există o astfel de expresie în Biblie, dar găsim acest pasaj în imnul *Sanctus* din liturghia latină și în Trisaghionul ortodox²⁹⁷. Parte din a doua și a treia linie de pe tabletă sunt un citat din Psalmul 117 (pentru creștini), versetul 26: **ברוך הבא בשם**, „*Binecuvântat cel ce vine întru numele Domnului!*”, care este plasat în casele evreiești, cu sens „Bine ați venit”. Cu toate acestea, cuvântul „Domn” din inscripție este ilizibil, probabil pentru a nu profana Numele Inefabil. Așadar avem citirea inscripției:

**קדוש קדוש קדוש
במרום ברוך
הבא בשם יי-הויה**

*Sfânt, Sfânt, Sfânt/ dintru înălțime / binecuvântat cel ce vine
în numele Domnului.*

Tableta are deci un substrat creștin. Scrierea vădește o foarte bună cunoaștere a limbii ebraice, a trimiterilor Biblice și a fost, probabil, gândită de un ebraist creștin.

În figura 237, Carpaccio Vittore (1460-1525/6) reprezintă o scenă apocrifă: *Cununia Fecioarei*, care apare în arta europeană ca urmare a răspândirii Legendei Aurea²⁹⁸. Se pot distinge două inscripții, una sub chi-votul legământului și una pe perete într-o nișă. Ambele inscripții conțin litere ebraice, dar fără a închea sensuri identificabile.

Cu toate acestea, unii cercetători²⁹⁹ au încercat să găsească câte un cuvânt familiar, cum ar fi de exemplu un posibil *Iosif*: **יוסף** pe linia a 8-a, dar și în acest caz, ultima literă ar fi trebuit să aibă forma ei finală și nu ar fi trebuit să existe un spațiu înaintea ei.

Ambele lucrări sunt create în același an, este, deci, un evident pentru că artistul nu știa ebraica și pentru că această operă nu a avut o sursă scrisă pe care să o copieze sau un îndrumător care să îi fi oferit indicații lingvistice sau teologice. Cu toate acestea privitorul înțelege mesajul conferit de artist și deduce faptul că scena se petrece în templul din Ierusalim.

²⁹⁷ „Sfânt Sfânt Domnul Sabaoth, plin este cerul și pământul de slava sa, osana întru cei de sus/întru înălțime.”

²⁹⁸ Cf. De Voragine Jacques, *Legenda Aurea*, București, Herald, 2015.

²⁹⁹ Ronen, Avraham. Hebrew Script in European Art of the Fifteenth Century. În: *Proceedings of the Tenth World Congress of Jewish Studies, Division D*, Vol. 2. Ierusalim: Art, Folklore and Music. (1990), p. 610.

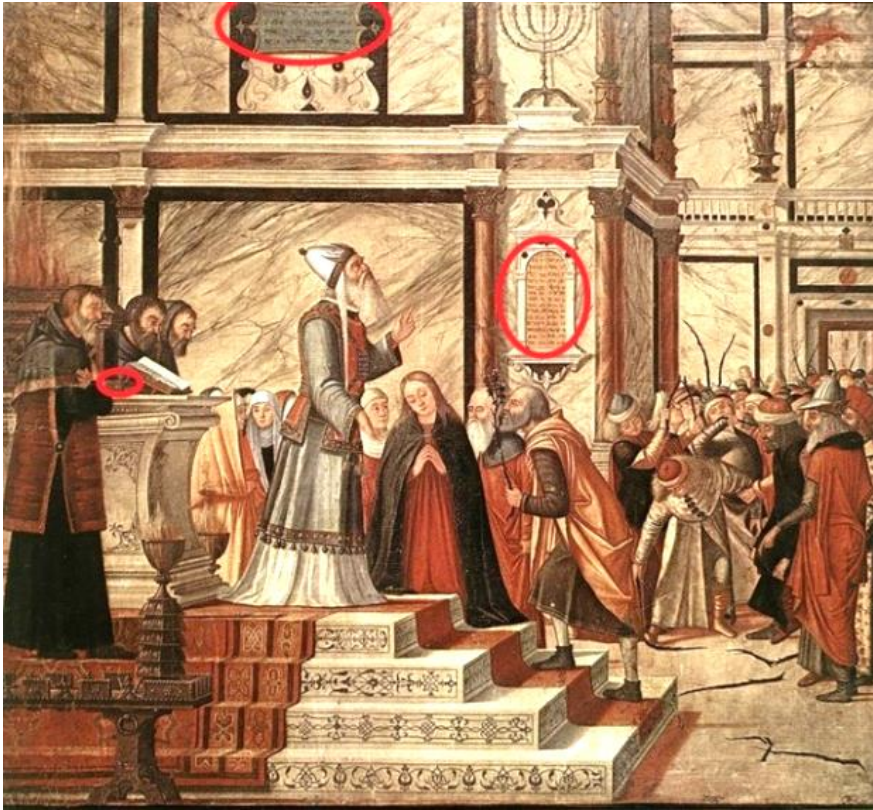


Fig.237 Carpaccio Vittore *Cununia Fecioarei*, ulei pe pânză 137cm x 130cm
Locație: Pinacoteca di Brera, Milano

Clasificarea de mai jos a asimilat unele modelele anterioare ale cercetătorilor consacrați în domeniul scrierii ebraice în arta plastică, păstrând doar aspectele fenomenului pertinent acestei teme.

Ronen³⁰⁰ împarte operele de artă cu scriere ebraică în cinci categorii în funcție de competența artistului de a scrie în ebraică, o clasificare pe care am preluat-o în întregime, având însă acces la un număr sporit de opere analizate:

- a. Pseudo-scriere, complet fantezistă;
- b. Inscripții care includ combinații aleatorii de litere ebraice;
- c. Transcrieri în scrierea ebraică a textelor în latină sau în alte

³⁰⁰ Ibidem.

- d. Inscripții cu semnificații foarte limitate, cum ar fi alfabetul ebraic;
- e. Cuvinte, fraze sau texte corecte, preluate frecvent din surse evidente, cum ar fi Biblia sau cartea de rugăciuni.

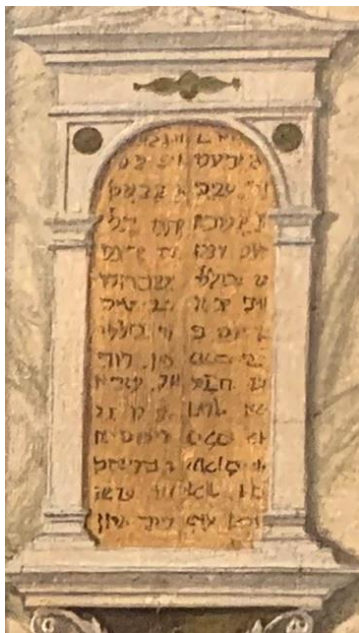


Fig.238 Carpaccio Vittore, Cununia Fecioarei, detaliu

Din Mellinkoff³⁰¹ am extras exemple de scriere ebraică în arta creștină, fără însă a le clasifica în funcție de conotațiile lor pozitive sau negative referitoare la poziția artistului sau a comanditarului față de poporul evreu. Mellinkoff împarte inscripțiile în trei categorii:

- I. Conotație neutră sau ambiguă: literele ca identificare;
- II. Conotație ambiguă sau negativă: literele de pe tablele biblice ale Legii;
- II. Conotație negativă: conotații malefice pentru litere ebraice.

Sarfatti³⁰² adoptă diviziunea lui Ronen, cu adăugarea unei noi categorii: cuvinte ebraice în scriere latină sau greacă, categorie pe care am preluat-o în studiul de față, adăugând și cuvinte sau nume latine, grecești sau idiș în litere ebraice. Am exemplificat fiecare categorie cu mai multe

³⁰¹Mellinkoff. Op.cit., p.97-108.

³⁰² Sarfatti. Op.cit., p. 451-547 și Idem. Addenda. În: *Italia*. Vol.16, 2004, p.135-56.

opere care prezintă particularități în cadrul categoriei lor, pentru a obține o viziune calitativă asupra pleiadei de text ebraic în opere de artă cu tematică creștină pe continentul european.

Clasificarea pe care o propun, creează o imagine asupra prezenței scrierii ebraice în artele vizuale din punct de vedere a corectitudinii textului, are șapte subcapitole, și fiecare dintre ele va fi analizat prin exemple concrete, excepții sau particularități, fiind ilustrate cu imagini aferente:

1. Pseudo scriere - litere asemănătoare caracterelor limbii ebraice sau cu trimitere la acestea.
2. Inscripții care includ combinații aleatorii de litere ebraice scrise corect și semne sau litere din alte alfabete, sau înșiruiți de litere scrise corect însă fără a forma cuvinte.
3. Inscripții cu semnificații foarte limitate, cum ar fi înșiruirea alfabetul ebraic care denotă familiaritatea artistului cu alfabetul ebraic.
4. Cuvinte, fraze și texte parțial corecte.
5. Cuvinte, fraze și texte corecte, preluate din surse evidente, cum ar fi Biblia, texte cabalistiche, cărți de rugăciuni și texte coerente proprii artistului sau comanditarului.
6. Transliterări în ebraică a textelor din latină sau din în alte limbi sau cuvinte ebraice în scriere latină sau greacă.
7. Titluri, denumiri, nume proprii, semnături.



4.4.1. Pseudo scriere – litere asemănătoare caracterelor limbii ebraice sau cu trimitere la acestea

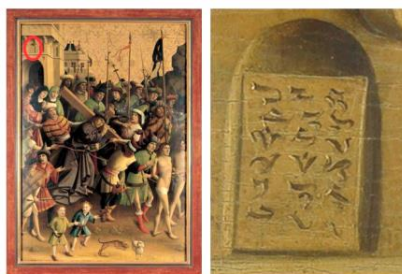


Fig.239 Maestrul din Darmstadt, *Purtarea Crucii* c. 1450, întreg și detaliu de text, 156 cm x 119 cm, tempera pe lemn, locație: Hessisches Landesmuseum Darmstadt

Purtarea Crucii de Maestrul din Darmstadt, activ în sec. XV, din figura 236, redă scena purtării crucii către Golgota. Detaliul evidențiază tăblia din nișa care apare în partea din stânga sus a imaginii, unde este vizibilă o pseudo-scriere ebraică care imită o epigrafie canaanită³⁰³. Acest element nu are altă valoare iconografică decât de a conferi autenticitate scenei purtării crucii pe străzile Ierusalimului, un element camuflat cu măiestrie în arhitectura din fundal prin cromatică discretă, ca un cifru menit să fie descoperit de privitori. Este interesantă

³⁰³ vezi: <http://www.garyschwartzarthistorian.nl/309-pseudo-semitism/> [Consultat la: 15.04.2020].



Fig.240 Anonim, *Năframa Sfintei Veronica*, Wrocław, c.1450, 57 x 47.5 cm de la Muzeul National din Wrocław



Fig.241 *Năframa Sfintei Veronica*, Bruges, 1450, Bruges, detaliu

imitarea epigrafiei prin urmele unghiulare de daltă pe care pictorul le evidențiază cu lumini subtile.

Atribuită Maestrului Altarului Sfintei Barbara, (Wilhelm Kalteysen von Aachen) c. 1420-96 *Năframa Sfintei Veronica*, pictată în jurul anului 1450, din figura 240, prezintă câteva litere care se aseamănă în formă și proporție cu *Şin* ו *Alef* א și *Pei* פ, pe lângă alte însemne decorative care se aseamănă într-o măsură foarte mică cu scrierea ebraică, păstrând mai degrabă duhul scrierii, însă fără altă asemănare recognoscibilă.

Într-o altă interpretare (Fig.241), același artist, temă și an, nu mai folosește inscripțiile precedente, iar textul acum nu se mai aseamănă cu ebraica, dar rămâne decorativ și redă același mesaj. Ambele fiind semnate în 1450, regresul sau progresul artistului pentru redarea literelor ebraice este probabil determinat de existența unei public sau lipsa lui, care să aprecieze efortul suplimentar necesar pentru a cerceta și scrie corect formele literelor.

O *Răstignire* creată Hans Pleydenwurff (ca. 1420-1496)



Fig.242 *Năframa Sfintei Veronica*,
Bruges, 1450, detaliu

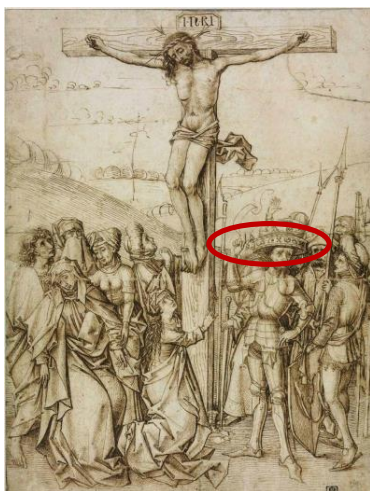


Fig.243 Atelierul lui Hans
Pleydenwurff, (ca. 1420-1496),
Răstignire ca. 1460, peniță, tuș
maro, pe hârtie, 37.1 x 28.3 cm.,
locație: Budapesta, Szépművészeti
Múzeum



Fig.244 Atelierul lui Hans
Pleydenwurff, *Răstignire* c. 1460,
detaliu

sau de atelierul său în cca. 1460, folosește pseudo inscripțiile ebraice, dar prezintă o varietate mare de stiluri de scriere, care se pot încadra în două categorii diferite din clasificarea, pe care o propun: pseudo scriere - litere asemănătoare caracterelor limbii ebraice dar cu trimitere la acestea și inscripții care includ combinații aleatorii de litere ebraice scrise corect și semne sau litere din alte alfabet.

Detaliul din figura 244 prezintă casca soldatului de sub cruce, pe care se discerne o inscripție ce începe cu literele *Alef, Pei, Șin* and *Alef*, după care sunt încă câteva semne indescifrabile. Acesta este un exemplu de combinare între scriere și pseudo scriere, care denotă o vagă familiaritate a graficianului cu alfabetul ebraic, artistul cunoscând aspectul câtorva litere, iar celelalte păstrând prin forma lor o asemănare cu cele corecte.

O altă *Răstignire a lui Hristos* de Pleydenwurff, parte din Altarul Hofer, se găsește la Bayerische Staatsgemälde-sammlungen – Alte Pinakothek München (fig.245). Lucrarea este



Fig.245 Pleydenwurff Hans,
Răstignirea lui Hristos detaliu din
Altarul Hofer, 1465



Fig.246 Pleydenwurff Hans,
Răstignirea lui Hristos detaliu din
Altarul Hofer, 1465



Fig.247 Pleydenwurff Hans și
atelierul său Muntele Calvarului
1500/1501, detaliu

creată cinci ani mai târziu de același artist sau de către membrii atelierului său, în care ei transformă desenul anterior într-o pictură pentru Altarul Hofer, însă dau mai mare atenție literelor de pe casca soldatului, grafemele având o formă corectă în ebraică și intrând astfel în categoria 3.4.2. Textul este totuși o pseudo-scriere prin lipsa gradului de inteligibilitate, fiind doar o înșiruire de litere. În aceeași pictură artistul a scris și un *titulus crucis* cu litere corect desenate, fără însă a fi inteligibile (fig.246).

După aproape patruzeci de ani de la desenul în peniță, prezentat mai sus, într-o lucrare intitulată *Muntele Calvarului* (fig.247) se observă din nou un regres al textului ebraic la discipolii școlii maestrului Pleydenwurff, când revine în compoziție, la picioarele tâlharului răstignit, un personaj similar, care prezintă același tip de pseudo inscripții rudimentare pe borul pălăriei ca în *Răstignirea* din 1460. Sunt diferențe majore de scriere a textelor pe lucrările lui Hans Pleydenwurff și a școlii sale, probabil, datorită accesului novicilor la cunoștințe diferite



Fig.248 Maestrul altarului Sfintei Barbara (probabil Wilhelm Kalteysen von Aachen) ca. 1420-96, *Sfânta Barbara trasă de cal*, panou din altarul Sfintei Barbara, 1477, pânză pe panou de lemn, 203 x 260 cm, locație: Varșovia, Muzeul National



Fig.249 Maestrul altarului Sfintei Barbara, *Sfânta Barbara trasă de cal*, 1477, detaliu panou dreapta jos

despre grafia literelor, fiind evident că întemeietorul ei, Hans Pleydenwurff, nu știa ebraica. Interesul pentru acuratețea textului poate fi determinat și de cerințele specifice ale comanditarului. Acest aspect va rămâne însă un mister, istoriei rămânându-i doar identificarea tipurilor de inscripții folosite.

Sfânta Barbara trasă de cal, un panou din altarul Sfintei Barbara, pictat în 1477, și atribuit Maestrului altarului Sfintei Barbara (probabil Wilhelm Kalteysen von Aachen) cca. 1420-96, (fig.248) este un exemplu de pseudo inscripții multiple într-o singură compoziție.

Pe uniformă soldatului care o torturează pe sfânta Barbara sunt șase locuri diferite unde se discerne pseudo scriere ebraică (fig.249). Se pot recunoaște formele familiare ale literelor *Alef* și *Șin* intercalate cu semne asemănătoare într-o oarecare măsură literelor ebraice³⁰⁴. Interesantă este scrierea corectă a tuturor literelor într-o lucrare anterioară (fig.262) reprezentând Răstignirea Domnului.

³⁰⁴ <http://www.garyschwartzarthistorian.nl/309-pseudo-semitism/>, din catalogul: Bruges 2010, cat. nr. 261 [Consultat la: 20.03.2020].

Într-o altă operă care reprezintă punerea în mormânt a Domnului, de la Muzeul Național din Varșovia, unul dintre personaje prezintă aceeași bandă verticală pe spate, unde, de data aceasta, literele ebraice sunt scrise corect. În studiul lor despre ebraica între Wrocław și Lviv, autorii Brzewska și Waldemar³⁰⁵ prezintă ideea că literele au totuși un sens, alăturarea lor fiind o copie mai puțin fidelă a cuvintelor פרוש (*fariseu*) și אשמח sau אשמח (*vinovat sau vinovăție*), iar dacă este așa, inscripțiile nu sunt doar o referință la un anumit timp și loc istoric, ci o acuzație încifrată la adresa evreilor.

În lucrarea din figura 250 de Paris Bordone se poate observa o altă operă cuprinzând multiple inscripții care imită scrierea ebraică pătrată. Artistul utilizează o serie de tușe orizontale și verticale care, la o privire frugală, sunt confundabile cu un text corect și o face nu mai puțin de opt ori în aceeași compoziție. Mesajul creștin este limpede. Într-un spațiu dedicat celei mai înalte erudiții și cunoașteri despre divinitate, apariția tânărului Iisus determină gesturi introspective, întrebătoare sau revolte, cărți și suluri de învățătură deschise spre studiu, altele lepădate pe jos, iar altele atârnă grele pe umerii învățătorilor de lege, hârtii rupte din cărți sfinte și aruncate pe jos, în partea dreapta a imaginii, ca pe niște însemnări nefolositoare, anacronice. Cu El în mijlocul lor, cum se mai interpretează toate acestea? *Ce este scris în Lege? CUM citești?* (Luca 10:26).

Toate acestea s-au obținut fără ca artistul să scrie ebraica corectă, fără ca ebraistul avizat să simtă lipsa ei și fără ca observatorul comun să își simtă neputința descifrării textelor. Felul în care pseudo inscripțiile sunt distribuite și amplasate spune totul. Aici, pseudo scrierea este nu numai suficientă, ci și grăitoare.

³⁰⁵ Brzewska și Waldemar, m Op.cit., p.26.

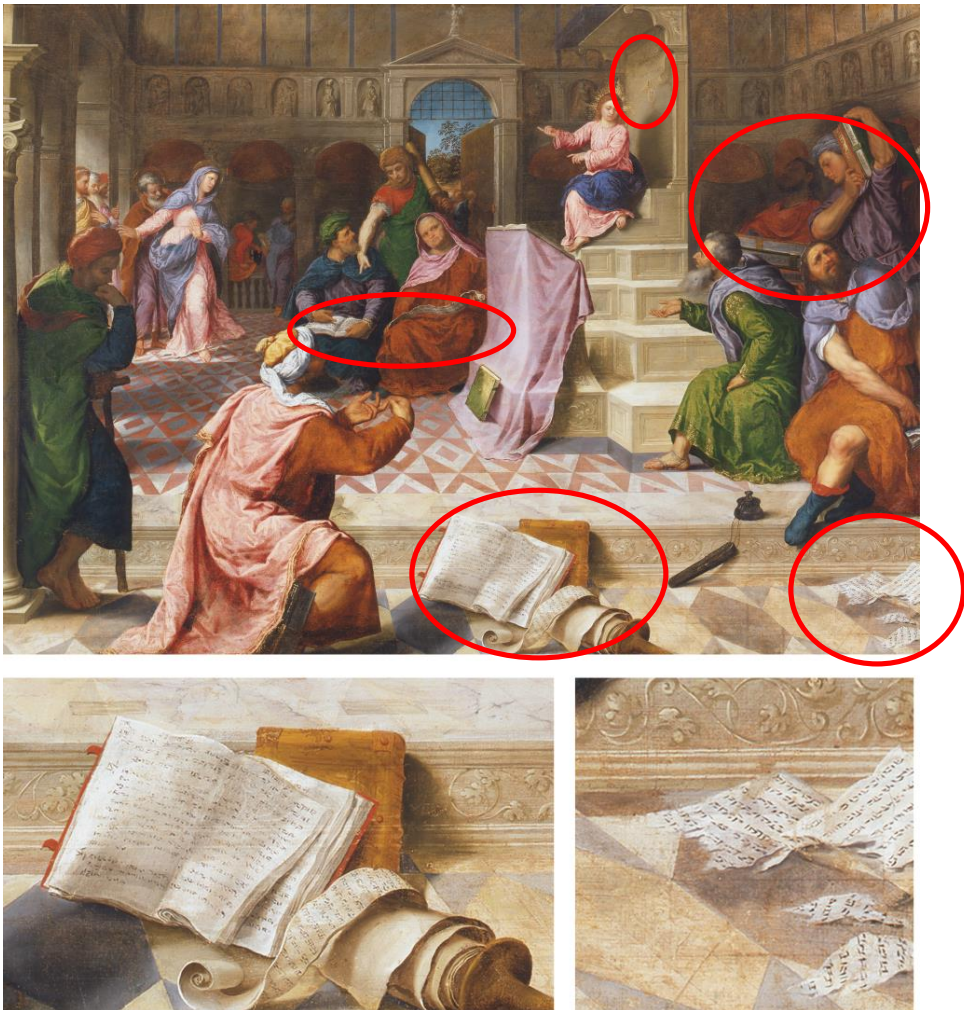


Fig.250 Bordone Paris (1500-1571), *Hristos în dispută cu doctorii din Templu*, 1535-45, ulei pe pânză, 168 cm x 234 cm, locație: Isabella Stewart Gardner Museum, Boston, întreg și detalii



4.4.2. Inscripții care includ combinații aleatorii de litere ebraice scrise corect și semne sau litere din alte alfabeturi sau înșirări de litere scrise corect, însă fără a forma cuvinte



Fig.251 Conrad Laib (1410-1470) *Răstignire*, 1460, tempera pe lemn, 119cm x 127cm, Muzeul diocesan a bisericii Catolice din Carinthia, Austria

În 1460 Conrad Laib (1410-1470) un artist care avea cu siguranță acces la un model al limbii ebraice, pictează o compoziție dedicată Răstignirii. Inscripția din figura 251 este asemănătoare literelor ebraice, unele caractere fiind ușor de recunoscut pentru un cunoscător al limbii, altele fiind o sinteză a mai multor litere. Litera *Şin* se regăsește de trei ori, se poate discerne un *Alef* corect și cu indulgență, litera *Bet* de două ori. Este una din cele mai timpurii utilizări ale inscripțiilor ebraice în arta creștină, unde cele trei inscripții sunt folosite pentru a recrea atmosfera autentică a scenei răstignirii în Iudeea primului secol. Apariția inscripțiilor multiple în cadrul aceleiași lucrări de artă este rară.



Fig.252 Conrad Laib, detaliu de text



Fig. 253 Conrad Laib, detaliu de text



Fig. 254 Conrad Laib, detaliu de text



Fig.255 Van Scorel Jan (1495- 1562),
Maria Magdalena c. 1530, ulei pe
lemn 66.3 cm x: 76 cm, locație:
Rijksmuseum

În cazul de față, familiaritatea artistului cu forma literelor și grija pentru a le reda cât mai corect ar fi o posibilă explicație pentru care el își etalează această abilitate suplimentară pe care cu siguranță nu o aveau mulți artiști înaintea înfloririi ebraismului în Europa occidentală.

Detaliul picturii lui Jan van Scorel (1495-1562) care o înfățișează pe Maria Magdalena, vădește dexteritate în copierea literelor ebraice (fig.255). Cu toate că Van Scorel își îmbracă personajul în veșmintele timpului său, făcând-o pe Maria Magdalena prin acest detaliu accesibilă publicului timpului său, atât ca model feminin, cât și ca sfântă mijlocitoare, prin înșiruirea de litere ebraice de pe marginea rochiei ei, mesajul artistului este limpede: Maria din Magdala, ca de altfel toți primii sfinți ai creștinismului, sunt în primul rând, evrei. Ea face parte dintre acei sfinți ai bisericii primare care încă nu se identificau cu apelativul de „creștin”, ci erau, în primul rând, evrei cărora li s-a împlinit profeția mesianică.

O reprezentare deosebită din Catedrala de la Brno, semnată de sculptorul Ondřej Schweigel, îl redă pe preotul Zaharia ținând în mâini un pseudo-text ebraic. Sculptura prezintă încă o serie de litere ebraice pe coifura



Fig.256 Van Scorel Jan,
Maria Magdalena
c. 1530, detaliu

preotului pentru a-l indentifica ca preot al poporului ales. În aceeași catedrală se află și o scenă a răstignirii, tot în marmura albă, care conține inscripția de pe cruce, cioplită delicat, cu aspect de pergament, pe care este gravată sentința trilingvă. Mulțumesc diaconului Jan Kříž pentru imagini și informații despre aceste sculpturi.

Una dintre temele importante ale artei vizuale cu subiect biblic este *Ecce Homo* (Iată omul), infama exclamație a lui Pilat referitoare la Iisus, prizonierul acestuia. Prezența incipțiilor ebraice în mai multe opere de artă cu tema *Ecce Homo* relevă rolul iudeilor în pătimirile lui Hristos, fără însă a diferenția între clasa conducătoare și oamenii de rând din care au provenit miile de convertiți menționați în scriptură. Un exemplu este lucrarea unui autor anonim, aflată în colecția Muzeului Național din Varșovia (fig.258).



Fig.257 Schweigel Ondřej,
Preotul Zaharia, marmură,
Catedrala de la Brno

Herlin Friedrich este unul dintre pictorii care interpretează tematica biblică *Ecce Homo*. În epitaful pentru Hans Genger (fig.259), este înfățișată scena umilirii lui Hristos, în care unul dintre personajele din registrul inferior, conține un veșmânt tivit cu litere ebraice, scrise rar și supradimensionate. Personajul arată către scena din registrul superior unde Hristos este

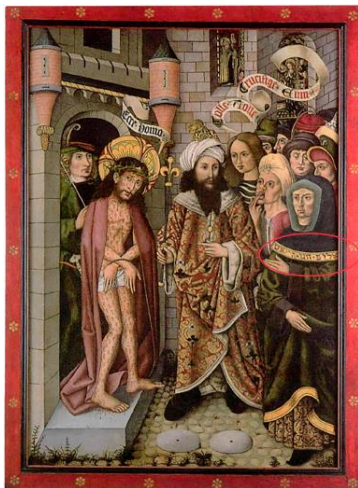


Fig. 258 Anonim. *Ecce Homo*, sec XVI, tempera pe lemn, 137x 102 cm, locație: Muzeul Național Varșovia



batjocorit de stăpânirea romană. Acesta pare să fie personajul care grăiește: *Ecce Homo!* arătând impasibil către Hristos. Și el este descris prin inscripții fără echivoc ca fiind evreu. Aceeași temă o interpretează și Mazzolino, unul dintre artiștii cu cele mai numeroase și corecte inscripții ebraice, prezentați în acest studiu.

Predela altarului Bisericii Dominicane, din Frankfurt, de Hans Holbein (1465 -1524), executată în 1501 (fig.260), conține un panou care Îl reprezintă pe Mântuitorul alungând negustorii din Templu (Matei 21:10-13). În spatele Său pe perete, sunt montate tablele Legii, pe care este inscripționat un text pseudo ebraic, cu litere trasate corect, dar de dimensiuni diferite.

Detaliul din figura 261 reprezintă un ornament arhitectonic în forma tablelor legii, care este umplut uniform cu caractere nedescifrabile în partea de jos și caractere pseudo-ebraice în treimea superioară. Caracterele de pe panoul din dreapta, sunt de asemenea, greu de identificat, dimensiunea variabilă a caracterelor nu are sens canonic sau teologic, dar elementul tablelor legii ca parte din arhitectură a fost folosit adesea, în special, de către Holbein, pentru a identifica templul din Ierusalim.



Fig.259 Herlin Friedrich,
Epitafor pentru Hans Genger 1468,
ulei pe lemn, 172 cm x 114 cm,
locație: Stadtmuseum, Nördlingen,
întreg și detaliu



Fig.260 Holbein Hans – cel Bătrân,
Predela altarului Bisericii
Dominicane
din Frankfurt, 1501

În detaliul *Răstignirii* Maestrului Altarului Sfintei Barbara, *Răstignire* (cca. 1440-60), de la Muzeul Național din Varșovia¹, din figura 262, literele ך, ה, א, ש, פ, מ și ך se repetă pe părți ale veșmintelor colorate în galben, pentru a sublinia apartenența unor personaje la iudaism. Literele Maestrului Altarului Sfintei Barbara sunt scrise de data aceasta corect, vădind o evoluție a inscripției (vezi fig.248), însă în continuare nu formează cuvinte inteligibile.

Fântâna Vieții (nume alternative: Fântâna harului; Triumful Bisericii asupra Sinagogii) este o pictură atribuită lui Jan van Eyck, fratelui său, Hubert, sau școlii înființate de aceștia și este la Museo del Prado din Madrid (fig.263).

Această pictură elaborată, cu elemente van eykiene recognoscibile, prezintă narațiunea ei în trei registre: în partea superioară Dumnezeu Tatăl, pictat foarte asemănător cu versiunea Altarului din Ghent, împreună cu Fecioara Maria și Ioan Evanghelistul, apoi secțiunea de mijloc înfățișează cetele îngerești, iar cea inferioară, ceata sfinților creștini în frunte cu Papa, biserica luptătoare, iar pe partea opusă, sinagoga reprezentată de evrei în cădere, cu gesturi dramatice, agitați,

¹ Brzewska & Deluga. Op.cit., pp. 23-30



Fig.261 Holbein Hans – cel Bătrân, (1465 -1524), *Hristos curățând Templul*, detaliu, 1501, 76.3 x 277.5 x 5.5 cm, tehnică mixtă pe lemn, locație: Städel Museum, Frankfurt am Main



Fig.262 Maestrul Altarului sfintei Barbara, *Răstignire*, detaliu, ca. 1440-60, detaliu, locație: National Museum. Varșovia

conduși de marele preot legat la ochi, ușor de recunoscut după îmbrăcăminte descrisă în *Vechiul Testament* și *efodul* cu pietre prețioase pe piept. Alt personaj din același grup care își acoperă urechile trimite cu gândul la cei care nu au ochi să vadă și urechi să audă. Cele trei inscripții cu litere scrise corect, dar fără a forma cuvinte inteligibile, sunt menite să îi identifice pe cei orbiți de credința lor ca fiind reprezentanți ai poporului evreu în frunte cu clerul său. Aici textul este, de asemenea, o juxtapunere între litera legii (cele trei pseudo inscripții) pe de o parte, și spiritul ei (textul din „Cântarea cântărilor” în limba latină, ținut de înger), pe de alta. Mesajul este în ton cu mișcările religioase și sociale ale secolului XV din Spania, care avea cea mai însemnată comunitate evreiască pe care a expulzat-o mai apoi în întreaga Europă.²

Maestrul Castelului Liechtenstein, (1430-1460), pictează o *Înviere a lui Hristos* 1450, (fig.265) în care soldatul adormit lângă mormântul Domnului, despre care scriptura ne informează că a fost roman, este totuși reprezentat cu un scut decorat cu

² Pentru o analiză complexă a lucrării vezi: Pereda, Felipe. Eyes that they should not see, and ears that they should not hear: Literal Sense and Spiritual Vision in the Fountain of Life, În: *Art & Religion 1, Fiction Sacrée Spiritualité Et Esthétique Durant Le Premier Âge Moderne*, Leuven – Walpol: Editura Peeters, 2013 pp. 113-155.



Fig.263 Anonim, sau Van Eyck Jan sau Hubert, sau Școala van Eyck
Fântâna Vieții c. 1432, nume alternative: Fântâna harului; Triumful Bisericii asupra Sinagogii) c. 1432, 181 cm x 119 cm, locație: Museo del Prado, Madrid



Fig.264 Anonim, sau Van Eyck Jan sau Hubert, sau Școala van Eyck
Fântâna Vieții, detaliu

litere ebraice înșirate pe marginea lui. Sensul acestei alăturări forțate din punct de vedere istoric poate fi identificarea rolului comun al iudeilor și al romanilor deopotrivă în răstignirea lui Hristos, reprezentanți ai ambelor popoare fiind „adormiți” în timpul celui mai important eveniment din istoria creștinismului. Sarfatti consideră inscripția fără sens, dar amintește de opinia lui G. Ban-Volkman care o citește cu: *Domnul sublim, ajută pe cel curajos*³.

În ansamblul sculptural din lemn policrom realizat cel mai probabil de către Tilman van der Burch, în 1509, personajul de la picioarele lui Hristos prezintă pe veșmântul său litere ebraice în relief și pictate aurii. Literele sunt executate cu grijă, dar nu reprezintă un text inteligibil (fig.266).

O pictură anonimă din Biserica parohială a Sfântului Petru din Kammerberg, Austria, o reprezintă pe Sfânta Anna învățând-o pe Fecioara Maria să citească (fig.267) Această pictură de șevalet din interiorul bisericii, construite între sec. XIII și XV, are o tematică interesantă, fiind vorba de o scenă rară, în care mama Fecioarei, Sfânta Ana, își educă fiica în cultura iudaică, scrierea ebraică fiind centrală subiectului abordat. Textul este scris

³ Sarfatti. Op.cit., p.522-523



Fig.265 Maestrul Castelului Liechtenstein, (1430-1460), *Învierea lui Hristos* 1450, întreg și detaliu, 109,3 x 50 cm, ulei pe lemn, locație: Bayerische Staatsgemäldesammlungen Staatgalerie in der Katharinenkirche Augsburg

cu litere corecte însă nu este inteligibil.

Figura 268 ilustrează un Sfânt Luca imaginat de Michiel Coxcie (1499-1592), în care sfântul apostol își scrie evanghelia. Textul este o pseudo scriere, cu litere inscripționate corect, dar fără să aibă un înțeles. Grija pentru deformarea literelor în perspectivă, contribuie la sentimentul de autenticitate a textului. Artistul plasează una dintre filele inscripționate, pe spatele suportului unui text în lucru. Coxcie scrie ebraică corectă în *Tripticul Sfântului Sacrament*, din 1567, discutat în capitolul 4.3.1 despre încifrarea lucrării, dar și o altă pseudo-scriere, unde un personaj citește o rugăciune dintr-o carte inscripționată cu litere ebraice aflată în Catedrala Sfântului Rumbold, Mechelen din Belgia din 1580 (fig.269). Utilizarea textelor ebraice inteligibile și al pseudo inscripțiilor se poate datora, la acest pictor, cerințelor tematicii, unde textul este fie purtătorul unui mesaj complex, ca în *Tripticul Sfântului Sacrament*, fie utilizat doar pentru a identifica un membru al poporului lui Israel.

Ghirlandaio Domenico (1449-1494) este unul dintre artiștii care aduce tribut erudiției Sfântului Ieronim, înfățișându-l lucrând în biroul său (fig.270), în fresca sa din Ognissanti,



Fig.266 Anonim (probabil Tilman van der Burch), *Îngroparea lui Hristos*, 1509, lemn policrom, detaliu



Fig.267 Anonim, *Sfânta Anna învățând-o pe Fecioara Maria să citească*, întreg și detaliu

Florența. Marele cărturar și teolog este înfățișat în multiple lucrări de artă împreună cu cărțile sale, în timpul studiului sau al scrierii.

Ghirlandaio îl înfățișează adâncit în studiu, așezat la biroul său, iar în fundal, un sul de hârtie, atârând ne-natural de pe un raft ticsit, este parțial desfășurat, revelând o inscripție ebraică cu litere grupate în ritmul cuvintelor, cu caracterele scrise corect, care însă fără a forma propoziții. Cu toate acestea, primul grup de litere pare să fie numele Domnului: Ieșua ישע într-una dintre variantele prescurtate ale scrierii numelui Său.

Se poate desluși deci⁴:

ישע מקמ.

צחבר עוזיאל

עורלי שוטה

נהי נודיהני

Însă nu este singura posibilitate de citire, așa propune mai degrabă ישע / מקם / צחכי עהיא / יה לי שצעו / נחי ניויחנ -

Pictura atribuită fraților Van Eyck (fig.272) conține litere ebraice corecte, dar care nu formează cuvinte sau fraze, ea decorează tivurile hainelor a două dintre personaje. De asemenea, se poate discerne o pseudo

⁴ Ronen. Op.cit., p.613, fig 16; Marle Raimond van, *The Development of italian Schools of Painting*, XII, Haga, 1931, fig.10; Sarfatti, 2001.



Fig.268 Coxcie Michiel, *Sfântul Luca*,
1540, detaliu, ulei pe lemn,
230cm x 90cm,
locăție: Catedrala Sf Vitus, Praga



Fig 269 Coxcie Michiel,
Circumcizia lui Hristos
1580, detaliu

inscripție pe două rânduri pictată pe pălăria personajului ghemuit în partea dreaptă a compoziției.

Jan van Eyck, împreună cu fratele său Hubert și școala de pictură pe care a înființat-o, este unul dintre artiștii cu cele mai numeroase pseudo inscripții ebraice și transliterări, influențând arta flamandă și, mai apoi, cea universală atât ca tehnică picturală, cât și prin atenția deosebită acordată detaliilor de text.

Literele ebraice sunt în mare parte scrise corect, dar nu formează de cele mai multe ori sensuri inteligibile. Cu toate acestea, inscripțiile eychiene, fie ele în latină, greacă sau ebraică, sunt elemente esențiale ale compozițiilor în care apar, adăugând valoare culturală și narativă scenelor pictate.

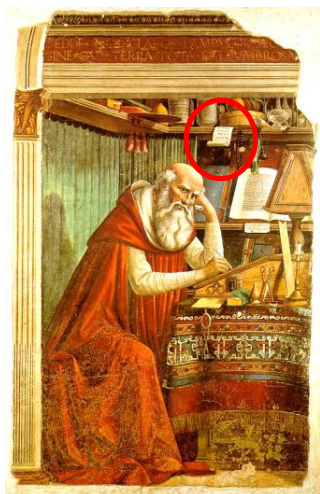


Fig. 270 Ghirlandaio Domenico, Sfântul Ieronim în biroul său, 1480, frescă, 184 x 119 cm, locație: Ognissanti, Florența



Fig.271 Ghirlandaio Domenico, Sfântul Ieronim în biroul său (detaliu de text)

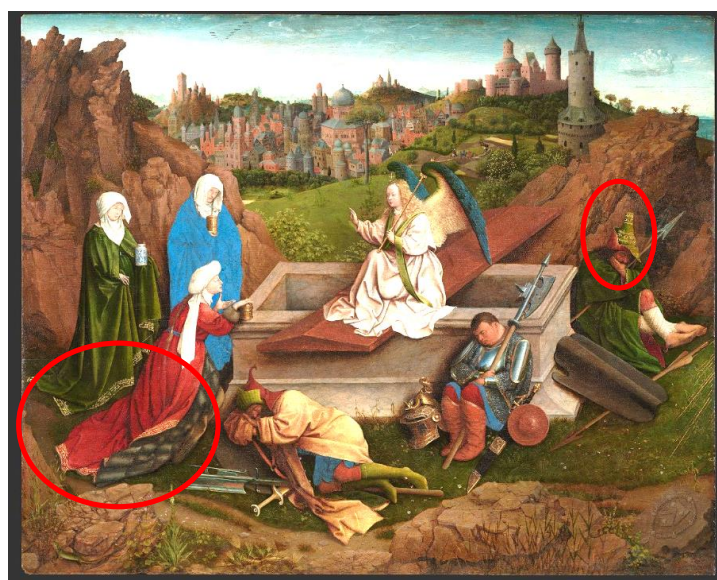


Fig.272 atribuită lui Van Eyck Jan sau Hubert , *Cele trei Marii la mormânt*, c. 1425-35, detaliu, ulei pe lemn, 71.5 x 90 cm, locație: Muzeul Boijmans Van Beuningen, Rotterdam.



4.4.3. Cuvinte, fraze și texte parțial corecte



Fig.273 Holbein Hans – cel Bătrân
(1465 -1524) *Ecce Homo*,
1501 din panoul lateral al altarului
bisericii Dominicane,
166.5 cm x 150.1 cm,
tehnică mixtă pe lemn,
locație: Städel Museum, Frankfurt
am Main

În lucrarea lui Holbein Hans cel Bătrân (1465-1524) *Ecce Homo*, din 1501, apar două inscripții ebraice care denotă o oarecare cunoaștere a limbii, dar și a *Vechiului Testament* (fig.273).

Potrivit lui Ulrich Schutz, scrierea pseudo-ebraică de pe sul este o redare fragmentată din profetul Ieremia 17: 22-23 despre Legea Sabatului:

תַּבְּאֶשֶׁר / בְּיוֹם הַשַּׁבָּת / יֵאָתֵּר אֲבֹתֵינוּ
כְּמַעֲוָלָא / ק: וְלֹאֶשֶׁן / טזֹא וְיֹבֵי
סְלֵבָבָה / שׁוֹאֵתֵר / מַעוֹל

textul complet în ebraică este:
וְלֹא־תֹצִיאוּ מִשָּׂא מִבְּתֵיכֶם בְּיוֹם הַשַּׁבָּת
וְכָל־מְלֶאכֶה לֹא תַעֲשׂוּ וְקִדְשְׁתֶּם אֶת־יְיָ



Fig.274 Holbein Hans – cel Bătrân,
Ecce Homo, 1501,
detaliu de text

הַשְׁבֵּת כְּאַשּׁוּר צְוִיתִי אֶת־אֲבוֹתֵיכֶם
וְלֹא שָׁמְעוּ וְלֹא הִטּוּ אֶת־אָזְנוֹם וַיִּקְשׁוּ
אֶת־עַרְפֹּם לְבַלְתִּי שָׁמוּעַ וּלְבַלְתִּי קַחַת מוֹסֵר

Inscripția pseudo-ebraică de pe tivul drept al veșmântului omului care ține sulul: שבתך este după Ulrich Schutz, tot un fragment din Ieremia (17:22: הַשְׁבֵּת כְּאַשּׁוּר)³¹⁰.

Este curioasă această inscripție, pentru că nu este vorba de o copiere greșită, ci mai degrabă de grupări de litere luate pe sărite din textul original. Mai mult decât atât, găsesc interesant faptul că litera *Mem* însemnată cu roșu, care are forma regulată și finală este substituită corect din finală în textul original, în regula inscripției din pictură, unde litera este în interiorul cuvântului. Doar un cunoscător de ebraică ar putea ști acest detaliu, și, de aceea, presupun că artistul ar fi avut un consilier lingvistic care nu a vrut să pună la dispoziție textul original, poate pentru a nu fi profanat de folosirea lui într-un obiect de artă.



Fig.275 Holbein Hans – cel Bătrân,
Ecce Homo, 1501, detaliu de text

O frescă cu tema *Schimbarea la Față*, aparținând lui Il Moro (Francesco Torbido), îl arată pe

³¹⁰ <https://sammlung.staedelmuseum.de/en/work/ecce-homo-1> [Consultat la: 17.08.2020].



Fig. 276 Torbido Francesco
(Il Moro) 1482-1562
Schimbarea la față,
lunetă, 208cm x 383 cm,
ulei pe pânză,
locație: Bayerische
Staatsgemäldesammlungen - Alte
Pinakothek, München



Fig.277 Il Moro, *Schimbarea la față*,
detaliu de text

profetul Moise cu cele două table ale legii suprapuse, pentru a fi distinse de Profetul Ilie, care poartă în mâna stângă cojocul pe care i l-a lăsat moștenire ucenicului său Elisei. Așezarea tablei superioare permite citirea inscripției. Textul este:

שני/ לוחת/ אבנים/ משה/ כבד/ ה'

*Două/ Table/ Piatră /Moise/
Slavă/ Domnului*

Fraza este originală și în afara cuvântului אבנים care se termina cu *Caf* în loc de *Mem final*, și a cuvântului לוחת care mai are nevoie de o literă *Wav*, este un text corect, care folosește abrevierea *Hey ה'* pentru Numele Domnului, așa cum ar face un scrib evreu.

Textul se poate interpreta în cheie creștină prin înțelegerea frazei *Slavă/ Domnului*, ca fiind adresată Celui care se schimbă la față între cei doi mari profeți veterotestamentari.

Un exemplu de inscripție a cărei imperfecțiune a dat naștere interpretărilor diferite este o lucrare semnată de Bartolomé de Cárdenas, alias *El Bermejo*, pictor

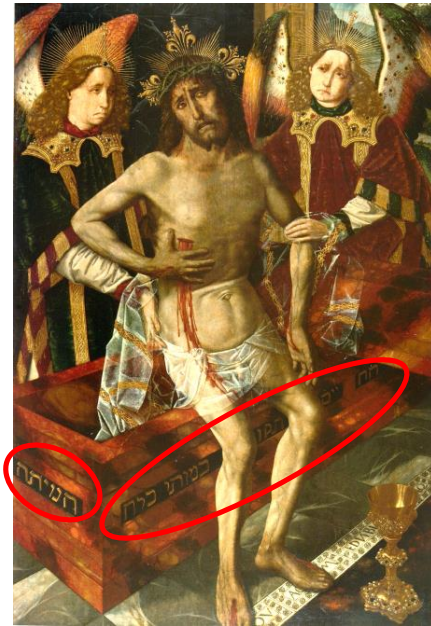


Fig.278 Bermejo Bartolome (1440-1501), *Hristos susținut de doi îngeri, sau Piedad* c. 1470 – 1475, Ulei pe lemn, 94.8 x 61 cm, locație: Museo del Castillo de Peralada

evreu probabil convertit la creștinism. Nu sunt documente legate de convingerile sale religioase. Se știe însă că soția lui a fost acuzată de inchiziție, pentru că nu știa crezul și pentru că ținea sărbătorile evreiești. Artistul inscripționa inițialele *ih̄s* (Ihesus) înaintea semnăturii sale cel mai probabil pentru a se pune la adăpost de urmărire³¹¹.

În *Hristos susținut de doi îngeri* sau *Piedad* (fig.278), pictorul scrie literele ebraice care înconjoară sarcofagul, fiind scrise corect într-un caracter *sefardi* asemănător celui din sinagogile din Cordoba. Descifrarea însă a pus probleme și părerile au fost împărțite între cercetători.

Una dintre ele este³¹²: “*Viața la care nădăjduiești prin moartea mea, perfecțiunea celebrată*”.

Yonatan Glazer-Eytan³¹³ prezintă citirea:

³¹¹ Despre viața lui Bermejo: <https://www.museodelprado.es/en/whats-on/exhibition-/bartolome-bermejo/66e35a1d-77bc-aca0-bab3-6788bd54672f?searchMeta=bermejo>, [Consultat la:17.06.2020].

³¹² Glazer-Eytan Yonatan. The Spirit of the Letter: The Hebrew Inscription in Bermejo's *Piedad* Revisited, În: *Interreligious Encounters in Polemic between Christians, Jews and Muslims in Iberia and Beyond*, Garcia-Arenal M. Wieggers G. și Szpiech, (ed.), Leiden; Boston: Brill. (2019) Publicat original în volumul 24, Nr 1-3 (2018) în jurnalul Brill *Medieval Encounters*, p.81. (Traducerile din engleză în limba română a diferitelor variante îmi aparțin).

³¹³ Sobré, Judith Berg. Bartolomé De Cárdenas, the *Piedad* of Johan De Loperuelo, and Painting at Daroca (Aragon). În: *The Art Bulletin* Vol.59, no. 4 (1977). pp.494-500.



Fig.279 Bermejo Bartolomé, *Hristos susținut de doi îngeri*, sau *Piedad*, detaliu de text

החיים/תקנו/במותי/כלה/המיתת *Eu (sau el) a reparat viața cu (sau prin) moartea mea/ moartea a fost anihilată*./Autorul subliniază că inscripția prezintă greșeli, iar al doilea cuvânt este parțial obturat, cuvânt *HaHaim* este întrerupt între *Chet* și *Yod*, iar litera *Mem* din cuvântul *HaMita* este înclinată nenatural.

Sarfatti vede literele:

החיים/תקוו/במותי/כלה/המיתת

El preferă să îl citeze pe Post³¹⁴ cu traducerea: „*Vei nădăjdui la viața prin moartea mea, lăudată-i/cerut-ai perfecțiunea*”. Berg-Sobré are aceeași variantă³¹⁵, pe când Fernando Mariás propune „*Vei aștepta viața și prin moartea mea vei celebra perfecțiunea*”³¹⁶. Lenowitz³¹⁷ oferă varianta: „*(El) a reparat viața, în/prin moartea sa a terminat/anihilat moartea.*” Deși cuvântul „*a reparat*” poate fi doar dedus din literele existente și cele presupuse a fi obturate, pledez pentru această variantă deoarece este cea care se apropie de teologia expresiei: „Cu moartea pe moarte călcând”.

Fiind o lucrare mai târzie, este probabil ca artistul să se fi consultat cu un evreu pentru această inscripție. Chiar dacă cercetările recente au stabilit că era și el evreu, acesta nu știa ebraica, însă locuia printre convertiți, mulți dintre ei asumându-și noua religie doar formal, de frica inchiziției. Printre aceștia au fost cu siguranță cunoscători de ebraică care să fi consiliat artistul pentru inscripțiile pe care le-a încifrat în operele sale.

³¹⁴ Post Chandler Rathfon, *A History of Spanish Painting*, Cambridge, Mass, 1930-1958, V, pp.141-144, fig.36, apud Sarfatti, 2001.

³¹⁵ Berg-Sobré apud Glazer-Eytan Yonatan, *The Spirit of the Letter: The Hebrew Inscription in Bermejo's Piedad Revisited*.

³¹⁶ Mariás Fernando, El problema de los artistas conversos en el Siglo de Oro, În: *Temas y Formas Hispánicas. Arte, cultura y sociedad*, (ed.) Carlos mata Indurain și Anna Morozova. Vol.28. (2015), pp.241-62, 249.

³¹⁷ Lenowitz, Harris. Hebrew script in the Works of Bartolome Bermejo. În: *Ars Judaica*. Vol. 4 (2008). pp.7-20.

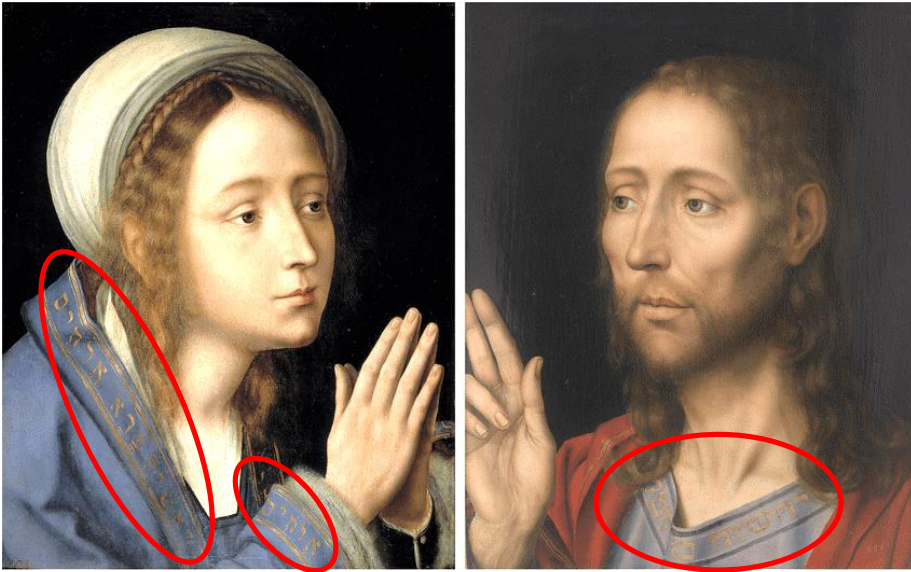


Fig.280 Jan Massys (c.1509-1575), *Fecioara Maria în rugăciune*, ulei pe lemn, 44cm x 35cm, după 1529. Quentin Massys (1466-1530), *Hristos Mântuitorul*, ulei pe pânza, 44cm x 35cm, c. 1529. locație: Madrid, Muzeul Prado³¹⁸

O serie fascinantă de portrete atribuite fie lui Quentin Massys, fie fiului său Jan, conțin o serie de inscripții pe decolteul veșmintelor, inscripții pe care autorii Vicente Jara Vera și Carmen Sánchez Ávila au încercat să le descifreze în analiza lor din 2017³¹⁹. Luate independent, portretele par să conțină simple pseudo inscripții, însă analizate împreună, spun autorii, se revelează mai multe detalii ale literelor componente ducând la elucidarea textului.

Jan Massys pictează o *Fecioara Maria în rugăciune*, ca o pictură-companion pentru Hristos Mântuitorul, pictată probabil mai devreme de tatăl său (fig.280). Descifrarea inscripției de pe haina Fecioarei nu prezintă nici o dificultate, este vorba despre un fragment din primul verset al Genezei: בְּרֵאשִׁית בָּרָא אֱלֹהִים (Întru început a creat Dumnezeu.) Geneza 1:1.

³¹⁸ Imaginile sunt din : *Four Versions of the Christus by the Massys: Deciphering the Meaning of the Letters* - Scientific Figure on ResearchGate. disponibil: https://www.researchgate.net/figure/Jan-Massys-Virgin-Mary-after-1529-Quentin-Massys-Christ-he-Saviour-ca-1529_fig1_316547909, [Consultat la: 08.09.2020].

³¹⁹ Vicente Vera J.; Ávila, Carmen S. 2017. Four Versions of the Christus by the Massys: Deciphering the Meaning of the Letters În: *Religion.s* Vol.8, nr.2, (2017). Passim

Elohim (Dumnezeu), se mai regăsește și pe mâneca hainei din prim plan, iar pe cea din fundal se deduce inscripția ca fiind identică.

Inscripția de pe haina Mântuitorului însă, este cea asupra căreia se opresc autorii, după ce acesta a fost clasată ca o simplă pseudo inscripție fără semnificație inteligibilă³²⁰.



Fig.281. Quentin Massys Hristos Mântuitorul, detaliu de text

După cei doi autori primul cuvânt este limpede, fiind vorba de Pentagramaton, adică de inserarea literei *Shin* ψ în interiorul Tetragramatonului pentru a obține numele de *Yhshwh* (Iehoșua), una dintre variante numelui ebraic a lui Iisus, preferată de majoritatea ebraiștilor pentru a ilustra divinitatea lui Hristos (cf. fig.13).



Fig.282 Quentin Massys? Jan Massys? *Hristos Binecuvântând* 1528-38., 46cm x 36cm locație: Kunstmuseum Winterthur



Fig.283 Quentin Massys, *Christ*, înainte de 1529, locație: colecție privată

³²⁰ Idem. p.3

Fig.285 În stânga litera *Chet* iar în dreapta litera *Hey*

De altfel, acest nume este folosit și astăzi în lumea iudaică, dar cu altă ortografie (יהושע) însă nu și celelalte variante scurte. Este de menționat că artistul confundă literele *Hey* și *Chet*, confuzie pe care o fac majoritatea artiștilor care folosesc inscripții ebraice, din cauza similitudinii lor. În imaginea de mai sus se poate observa că diferența între cele două litere este un spațiu liber în forma literei. Autorii citesc următoarele două caractere cu „בן „Fiul lui...” La o privire atentă, litera care ar trebui să fie *Bet* ב seamănă mai mult cu *Caf* כ, însă, examinând portretul din figura 284, litera *Bet* este de data aceasta scrisă corect. Trecând mai departe, ar fi de menționat că litera *Nun* are o formă finală care apare la sfârșitul cuvintelor, așa cum s-a prezentat în capitolul 2 (נ este forma normală și ן este forma finală). Ceea ce se vede în toate versiunile este mai degrabă asemănător unui *Wav* ן și nu unui *Nun* ן care ar trebui să coboare sub liniatură. Cazuri în care literele ebraice care depășesc liniatura în sus (*Lamed*) sau în jos (*Kuf*, *Pey* final, *Caf* final, *Nun* final, *Ṭadi* final) și care sunt aduse în limitele liniaturii, găsim începând cu Giotto di Bondone, care scrie primul titulus crucis corect încă din 1290-1300 și, în care, literele *lamed* și *caf* finale din cuvântul *Melech* (rege/ împărat) sunt încadrate în aliniamentul celorlalte litere, model adoptat de un număr mare de artiști care au folosit inscripția ebraică.

În versiunea din figura 280, haina Mântuitorului ascunde o primă literă din următorul cuvânt după care se pot citi literele מרי (MRI), pe care autorii o identifică cu מרים *Mariam* (numele ebraic al Fecioarei Maria). Însă acea literă ascunsă în faldurile hainei lui Iisus se revelează în versiunea din muzeul Prado ca fiind *Hey*, dacă citim toate literele identice ca formă, în același fel. Se conturează astfel un articol *Ha* înainte de *Mariam*. Acest articol nu este corect din punct de vedere al gramaticii ebraice, însă, spun autorii articolului, are valențe teologice, amintind că

Hey, simbol al Duhului Sfânt, i se adaugă patriarhului Abram pentru a deveni Abraham, și soției sale Sarai, pentru a deveni Sarah³²¹.

O altă posibilitate pentru existența aceluia *hey* este un alt cuvânt care se termină cu *hey* și care este ascuns de fald. Analiza lui Vicente Jara Vera și Carmen și Sánchez Ávila chiar propune cuvântul Betulah/ בתולה (fecioară/virgină), însă această propunere este greu de luat în considerare având în vedere atât spațiul restrâns al faldului, cât și cunoașterea limbii ebraice de către autorii sau consilierii lor lingvistici.

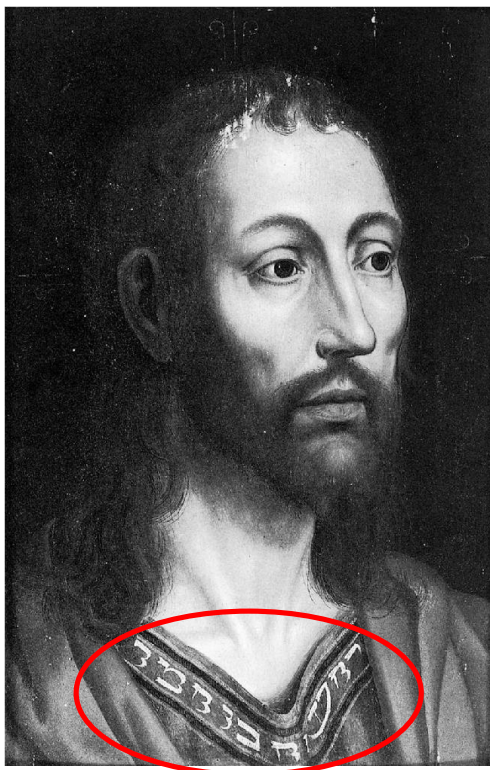


Fig.284 Quentin sau Jan Massys? Bust *Hristos*, înainte de 1529, 46.3cm x 30.8cm, locație: RKD Netherlands Institute for Art History, Haga.

În portretul aflat acum la Muzeul de artă din Winterthur (fig.282), *Hristos Binecuvântând*, unele literele ebraice par să fie scrise în oglindă

³²¹ Traducerile în limba română a numelor ebraice biblice nu păstrează, din nefericire, aceste subtilități teologice de o importanță majoră în pronia divină.

fără a avea un sens, iar versiunea de la Institutul de istoria artei din Țările de Jos (fig.284) aduce doar fragmentar cu cele două analizate anterior. Este greu de crezut deci, că artistul, fie el Quentin sau Jan Massys, au încifrat cu atât de multă abilitate versiunea de la Prado sau cea aflată într-o colecție privată. Cert este doar că o asemenea inscripție parțial corectă le oferă multiple posibilități de interpretare cercetătorilor în domeniul vizual și lingvistic.

O pictură, redescoperită recent într-un container de depozitare din Los Angeles ³²², conține o inscripție deosebită. *Hristos în casa Martei și a Mariei* de artistul Cornelis Kruseman (1797-1858), cunoscut ca „Rafaelul Nordului”, și care face o alăturare între scena Noului Testament (Luca 10:38-42) și două versete din Psalmul 26:7-8:

אַחַת שְׂאֵלְתִי מֵאֵת יְהוָה אוֹתָהּ אֶבְקֶשׁ שְׁבֵתִי בְּבַיִת יְהוָה כֹּל
יְמֵי חַיִּי לְחַיּוֹת בְּנַעַם יְהוָה וּלְבַקֵּר בְּהִיכָלֹ

*Una am cerut de la Domnul, pe aceasta o voi căuta: să locuiesc în casa Domnului în toate zilele vieții mele, Ca să văd frumusețea Domnului și să cercetez locașul Lui*³²³.

Textul este neîngrijit, însă suficient de coerent pentru a putea fi descifrat³²⁴.



Fig.287 Kruseman Cornelis (1797-1858), *Hristos în casa Martei și a Mariei*, 1853, ulei pe pânză, întreg și detaliu de text, locație temporară: Anthony's Fine Art & Antiques South Salt Lake City

³²² <https://anthonyfineart.com/blogs/blog/two-masterworks-by-cornelis-kruseman-raphael-of-the-north-rediscovered>, [Consultat la: 20.03.2020].

³²³ <http://www.bibliaortodoxa.ro/carte.php?cap=26&id=65>

³²⁴ inscripție adusă în atenția publicului prin Micah Christensen.

Fascinația umană de a găsi sens, în special când un mister pare ascuns doar cât să producă curiozitate, este trezită de aceste inscripții parțial corecte, cu atât mai mult de inscripțiile corecte și mai ales, cele cu conținut original, care nu sunt copiate dintr-un text-sursă și ale căror mesaje sunt pe măsura efortului artistului de a le încifra cu migală și cu mult studiu prealabil.



4.4.4. Cuvinte, fraze și texte corecte, preluate din surse evidente, cum ar fi *Biblia*, texte cabalistice, cărți de rugăciuni și texte proprii artistului sau comanditarului

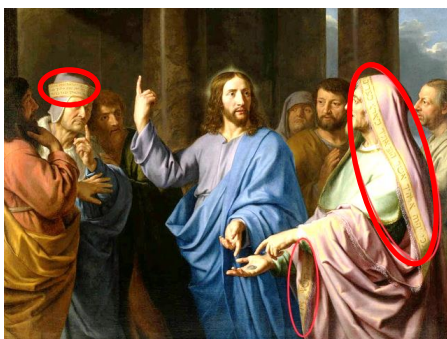


Fig.288 Champaigne Philippe de (1602 – 1674), *Dania cezarului* 1655, ulei pe pânză, 138,5 cm × 188 cm, locație: Musée des beaux-arts de Montreal, achiziționat de familia Stern, Photo MMFA, Brian Merrett

Cele mai relevante inscripții ebraice din arta vizuală europeană sunt cele corecte, care au necesitat o atenție deosebită din partea artistului, mergând până la învățarea alfabetului semitic, alegerea pasajelor relevante din textul biblic, interpretarea lui prin anumite alăturări de cuvinte și fraze, sau chiar schimbarea lui pentru a sublinia un anumit mesaj propriu artistului sau comanditarului, precum am văzut mai sus în opera lui Poussin.

Philippe de Champaigne (1602 – 1674), este unul dintre artiștii care



Fig.289 de Champaigne Philippe, *Dania Cezarului* 1655, detaliu de text



Fig.290 de Champaigne Philippe, *Dania Cezarului* 1655, detaliu

au folosit inscripții ebraice elaborate. *Dania cezarului* 1655, de la Musée des beaux-arts de Montreal (fig.288) este un exemplu de inscripție complexă, menită să ateste apartenența religioasă a celor două personaje care prezintă inscripții pe fâșii galbene (culoarea asociată cu iudaismul), fiecare personaj având o atitudine diferită față de gestul lui Hristos. Scena explică vizual versetul 12:17 din evanghelia după Marcu: *Dați Cezarului cele ale Cezarului, iar lui Dumnezeu cele ale lui Dumnezeu*³²⁵.

În figura 289, textul de pe marginea galbenă a coifurii sacerdotale este următorul: אנכי יהוה אלהיך,

אשר הוצאתיך מארץ מצרים – *Eu sunt Domnul Dumnezeul tău, Care te-a scos din pământul Egiptului...* (Exod 20:2) iar cel din figura 290 este o combinație între rugăciunea *Șma Israel* din Deuteronom 6:4-5:

לבבך שכע ישראל יהוה אלהינו/

ואהבת את יהוה אלהיך בכל/

(*Inima ta ... Ascultă Israele Domnul Dumnezeul Nostru ... și să iubești pe Domnul Dumnezeul tău din toată ...*); și două cuvinte din porunca întâia אשר הוצאתיך (...care

³²⁵ Versetul 12:17 din sfânta Evanghelie după Marcu, <https://www.bibliaortodoxa.ro/carte.php?id=53&cap=12>, [Consultat la: 07.09.2020].



Fig.291 Champaigne Philippe de, *Hristos în casa lui Simon Fariseul*, 1656, locație: Musée des Beaux-Arts, Nantes, Franța



Fig.292 Champaigne Philippe de, *Hristos în casa lui Simon Fariseul*, detaliu

te-a scos...) și apoi din nou din Deuteronom וּבְכַל נַפְשְׁךָ (și din tot sufletul tău). Inscricțiunile denotă o bună cunoaștere a limbii ebraice și a *Bibliei* fie de către artist, fie de către un colaborator priceput, posibil evreu. Este o singură literă greșită în cuvântul *Şma* (ascultă), a doua literă este un *Nun* sau un *Caf* în loc de *Mem* מ. Champagne mai folosește ebraica într-una din versiunile răstignirii, din 1655, și doar un fragment ebraic în versiunea anterioară din 1645, dar ignoră ebraica în versiunea răstignirii din 1650, de la muzeul Louvre.

Folosește din nou ebraica corectă în *Hristos în casa lui Simon fariseul* (1656), din figura 291, unde găsim de asemenea un text complex pe veșmântul preotesc. Odată cu avansarea în vârstă, Champagne pare mai preocupat de scrierea corectă a textelor ebraice din lucrările lui, evoluție observată și la alți artiști.

Detaliul din figura 292 ilustrează una dintre inscripțiile ebraice complexe din istoria artei, din nou folosind cele două surse din Deuteronom și Exod.

La o privire atentă se observă un text ebraic brodat pe marginea veșmântului fariseului din pictura lui Champaigne. Sunt trei secțiuni vizibile, toate de la începutul decalogului din Exod 20 și Deuteronom 6. Pe *coifură* sunt cuvintele *Şma Israel* – Ascultă Israele, (Deuteronom 6:4)

iar pe veșmânt, o parte din prima poruncă: *Să nu-ți faci chip cioplit* (Ieșirea: 20:2-4). Știm despre Champagne că avea legături cu Janseniștii din Port-Royal, unde se preda ebraica. Poate de aceea inscripțiile lui sunt complexe și corecte.³²⁶

Richard Need analizează inscripția și observă că anumite cuvinte sunt voit ascunse în interiorul cutelor: *Eu sunt* și *Să nu ai alți dumnezei afară de Mine*, ca și cum acest Dumnezeu se ascunde voit, ilustrând versetul *Cu adevărat Tu ești Dumnezeu ascuns, Dumnezeul lui Israel Cel izbăvitor* din Isaia 45:15, artistul operând cu dihotomia vizibil/invizibil. Dumnezeu își ascunde splendoarea de la fața omului, dar creștinul Îl percepe cu adevărat atât în scripturi cât și în persoana lui Hristos.

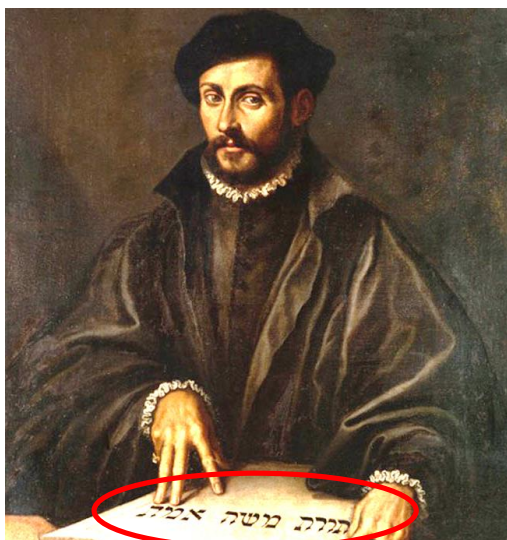


Fig.293 Antonio Campi, *Portret de bărbat arătând spre o tabletă ebraică*, colecție privată

În figura 293, Antonio Campi (Cremona 1524 -1587), *Portret de bărbat arătând spre o tabletă ebraică*, înfățișează un tânăr, probabil evreu, îmbrăcat în veșminte renascentiste care atrage atenția asupra unui inscripții lapidare, însă scrisă cu cea mai mare fidelitate, cu litere care sunt cu fața la privitor, înțelegând prin aceasta că personajul a rotit tableta sau

³²⁶ Neer. Op.cit., p.342

manuscrisul pentru a fi citit de observatorul de peste veacuri, intrând într-un dialog tainic cu el.

Poziția mâinii sale drepte, oarecum nenaturală, pare să ascundă și ea un mister. Textul pe care ni-l indică personajul este: *Torat Moshe Emet* sau *Torah* (de) *Moșe* (este) *Adevărul*. Torah se referă la primele cinci cărți biblice atribuite profetului Moise (Moșe), în care sunt scrise cele zece porunci primite de el de pe muntele Sinai dar și o mare parte din porunci pe care orice evreu trebuie să le păstreze cu acribie³²⁷.

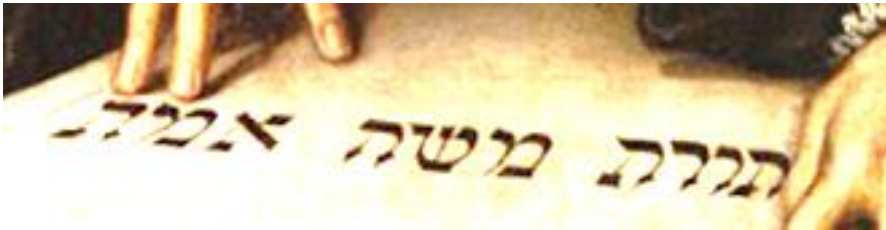


Fig.294 Antonio Campi, *Portret de bărbat arătând spre o tabletă ebraică*, detaliu de text

Subiectul ține două degete deasupra ultimelor două litere din cuvântul *Emet* (Adevăr), *Mem* și *Tav* care împreună citite formează cuvântul *Met* (moarte). Robert Simon, cercetător la Metropolitan Museum of Art, a studiat pictura și propune moartea prematură a tânărului subiect ca fiind o posibilă rațiune pentru care este evidențiat cuvântul moarte³²⁸.

O altă variantă pe care o propun poate fi de ordin teologic, inscripția putând fi citită „Legea lui Moise e moartă”, în sensul pe care doar un convertit la creștinism ar putea să o înțeleagă. Fără a avea alte date istorice referitoare la proveniența și subiectul operei, putem doar presupune semnificația ei, cert este că expresia tânărului din pictura ne îndeamnă la meditație peste veacuri.

³²⁷ Tradiția spune că sunt 613 porunci în iudaism, însă acest număr a fost combătut de Abraham ibn Ezra unul dintre cei mai importanți comentatori biblici, poet și filosof evreu al evului mediu, care a numărat mai mult de o mie de porunci (mișvot).

³²⁸ The Enigma Of A Rare Jewish Sixteenth Century Portrait From Cremona, eSefarad.com, publicat în iulie 28 2016, <https://esefarad.com/?p=72465> [Consultat la: 22.02.2020].



Fig.295 Furini Francesco, *Sfânta Maria Magdalena*, 1640, 88,5 x 79 x 5 cm ulei pe pânză, locație: Kunsthistorische Museum Viena



Fig 296 Furini Francesco, *Sfânta Maria Magdalena*, detaliu de text

Figura 295 ilustrează o *Sfânta Maria Magdalena*, de Francesco Furini, executată în 1640. Furini o pictează pe Maria Magdalena într-o poziție obosită, tristă, medita-tivă, destul de sumar înveșmântată pentru momentul vieții în care se găsește, însă în acord perfect cu stilul lui Furini de a reda perso-najele feminine. De unde deducem momentul istoric la care este pic-tată Magdalena? Artistul introduce în colțul din stânga jos o in-scripție diagonală discretă în limba ebraică: *Fericiți cei ce plâng căci aceea se vor mângâia* (fig.296), una dintre Fericitările pe care Hristos le-a rostit în discursul său cunoscut ca *Predica de pe munte* (Matei 5-7). Maria Magda-lena este deci arătată după mo-mentul convertirii interioare rezul-tată după întâlnirea cu Hristos și pătimirea Acestuia

Traducerea în ebraică a tex-tului este deosebită având în ve-dere că ea nu există ca sursă decât în medii academice restrânse, Furini însă a avut acces la această traducere cel mai probabil la curtea familiei de Medici.



Fig.297 Dolci Carlo, *Sfântul Matei scriindu-și evanghelia*, c. 1670, ulei pe pânză 133.7 × 113.7 cm, locație: The J. Paul Getty Museum, Los Angeles



Fig.298 Dolci Carlo, *Sfântul Matei scriindu-și evanghelia*, detaliu de text
esoterică unor pasaje biblice. Versetul 37:7 din cartea lui Iov: „Pecetluiește mâna tuturor oamenilor, pentru ca toți să se recunoască

În figura 297, Carlo Dolci strecoară sub pana evanghelistului Matei doar câteva cuvinte menite să contribuie la autenticitatea scenei redată. În detaliul de la figura 298 se pot distinge următoarele cuvinte: *Sefer* (cartea), apoi sub mâna evanghelistului este ascunsă o literă asemănătoare lui *Ayin*. Burton Fredericksen³²⁹ susține că următorul cuvânt este (*H*)osana și continuă spunând că detaliul este interesant, *Evanghelia lui Matei* fiind scrisă în greacă, cu toate că surse timpurii³³⁰ atestă scrierea acesteia în ebraică sau aramaică.

Eu propun, mai degrabă, textul *Cartea (neamului lui) Iisus Hristos*³³¹, dacă *Ayin* este litera finală din *Ieșua* עשׂי și primele trei litere din următorul cuvânt, pe care îl scrie apostolul, sunt *Ha Mași(ah)* מהשי , bazându-mi propunerea și pe vocalele vizibile de sub litere.

Pietro della Vecchia folosește scrierea ebraică în mai multe picturi, acordând o interpretare

³²⁹ Fredericksen, Burton. The Four Evangelists by Carlo Dolci. În: *The J. Paul Getty Museum Journal* Vol.3 (1976): 67-73, p.67

³³⁰ Episcopul Papias (60-130), indică evanghelia după Matei ca fiind în ebraică.

³³¹ Matei 1.1

de făpturi ale Lui”³³², este inscripționat în latină și ebraică³³³, însă este alăturat unor diagrame chiromantice (fig.300). Astfel, artistul pare să susțină ipoteza că sursa chiromanției se află în textul biblic, confirmându-i astfel caracterul gnoseologic.

Nu este un caz unic, pictorul reutilizând citatul într-o pictură cu tematică similară, însă folosind o inscripție mai puțin reușită³³⁴.

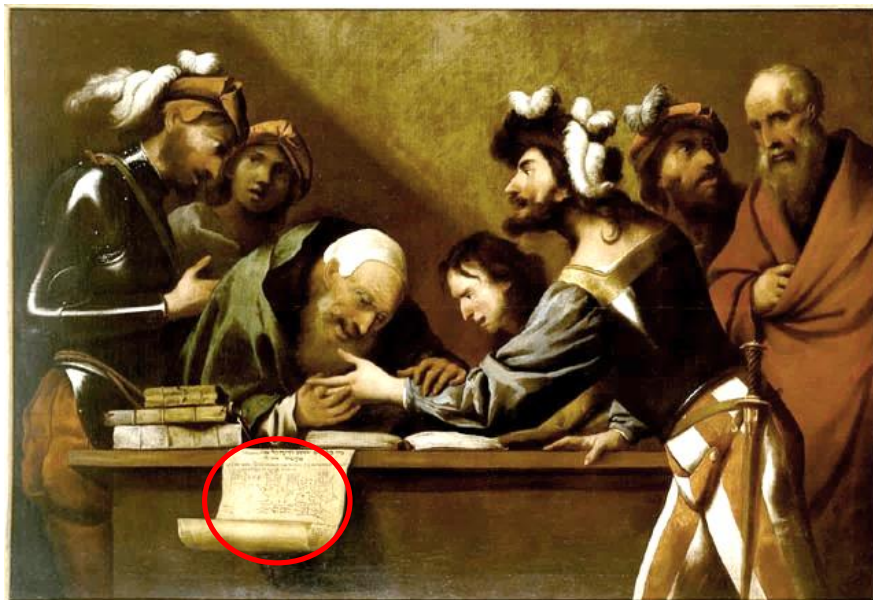


Fig.299 Pietro della Vecchia (1602/1603 –1678) *Soldați la cititorul în palmă*, sec XVII, ulei pe pânză, 148.5x219 cm, locație: Muzeul de artă Vicenza, detaliu

³³² Am folosit traducerea din <https://biblia.resursecrestine.ro/iov/37> pentru a fi mai aproape de sensul ebraic. În biblia ortodoxă versetul este: “Pe fiecare om El pune a Sa pecete, pentru ca toți oamenii să recunoască puterea Lui”.

³³³ Despre lucrarea Ghicitorul:<https://www.museicivivicenza.it/en/mcp/opera.php/9414>
Consultat la: 17.08.2020

³³⁴ Vecchia Pietro della (1602/1603 –1678) *Soldați la cititorul în palmă*, sec XVII, ulei pe pânză, 73 cm x 146.5 cm, locație: Muzeul Național al Vașoviei,

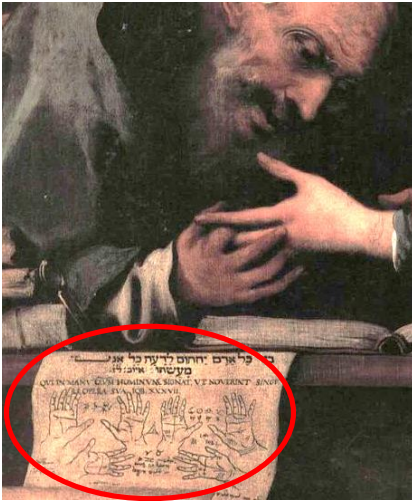


Fig.300 Pietro della Vecchia (1602/1603–1678) *Soldații la cititorul în palmă, detaliu*



Fig.301 Cima da Conegliano (c. 1459 – c. 1517), *Bunavestire* 1495, ulei pe pânză, 136x107 cm locație: Muzeul Hermitaj, St. Petersburg

Textul ebraic este scris pe sulul atârnat pe masa chiromantului, cu fața către privitor, iar traducerea latină asigură inteligibilitatea sa. Asocierea iudeilor cu chiromanția, artele magice și diferite manifestări idolatre este tipică pentru populația Europei umaniste, pentru care elementul magic al cabalei, cunoscut superficial, produce teamă sau dispreț, dar și curiozitate. Giovanni Battista Cima, cunoscut drept Cima da Conegliano (c. 1459 – c. 1517), pictează o *Bunavestire* în

1495, aflată la Muzeul Hermitaj, St. Petersburg (fig.301). Deasupra baldachinului fecioarei se poate citi inscripția ebraică: „*Iată, Fecioara va lua în pântece și va naște fiu*” (Isaia 7:14)³³⁵.

Este una dintre lucrările care exemplifică cel mai bine legătura între Noul și Vechiul Testament, între iudaism și creștinism, la care au contribuit artiști și operele lor, aducându-și aportul la unitatea credinței și aprofundarea înțelegerii proniei divine prin talentul lor, interpretarea temei și utilizarea inscripțiilor ebraice³³⁶.

³³⁵ Sarfatti G.B., p.495

³³⁶ Tot un baldachin al Fecioarei Maria apare ornat cu litere ebraice în lucrarea lui Bermejo Bartolome *Moartea Fecioarei*, însă acolo avem de a face cu o pseudo inscripție.



Fig.302 Cima da Conegliano
Bunavestire, detaliu de text



Fig.303 Barbari Jacopo de, (c1470-1516), *Mântuitorul binecuvântând*, c.1503, transferat de pe lemn pe pânză, ulei, 61cm x 48cm, locație: The Staatliche Kunstsammlungen Dresden



Fig.304 Barbari Jacopo de,
Mântuitorul binecuvântând,
detaliu de text

În figura 303, pictorul și gravorul venețian Jacopo de Barbari (c. 170-1516), îl înfățișează pe *Mântuitorul binecuvântând*. Inscricțiunea de pe haina Mântuitorului este scrisă impecabil și conține un text original, fără să știm dacă acesta aparține autorului sau comanditarului. Inscricțiunea atestă o foarte bună cunoaștere a limbii ebraice și a teologiei creștine și este un exemplu grăitor al ebraismului creștin.

Textul este următorul:

אנכי אהיה אמונת

Sunt și Voi fi³³⁷ credința³³⁸

וחיים יהוה

Și viața Domnului

O alăturare inedită de texte ebraice se află în fresca de pe tavanul bibliotecii naționale din Veneția, pictată de Giovanni de Mio /Demio/ il Fratino/ Fratina sau l'Indemio. Pictura este o alergie a religiei și conține inscripții ebraice pe tablele legii: (אנכי/לא אהיה לך/לא תשא/זכור/כבוד אה), iar pe sulul deschis din mâna personajului feminin, din dreapta, începutul Genezei:

³³⁷ אהיה este cuvântul folosit de Domnul când s-a prezentat cu "Eu Sunt cel ce Sunt" (Exod:3:14), traducerea din ebraică îmi aparține

³³⁸ Bloch traduce cu *Adevărul*



Fig.305 Mio, Giovanni de (după 1510-c.1570), *Religia* 1556. frescă, locație: Biblioteca Națională Marciana, Veneția

בראשית ברא אלויים את השם(ים)

Acest al doilea personaj ține în mâna ei dreaptă o cruce, unificând astfel cele două testamente.

O inscripție interesantă pentru studiul de față este cea din pictura *Sfântul Matei* de Frans Pourbus, din imaginea 306.

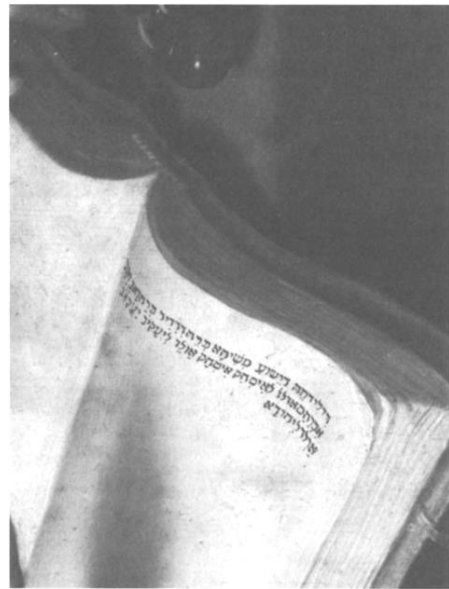


Fig.306 Pourbus Frans, cel bătrân (1545-1581), *Sfântul Matei* 1573, pictură, locație: Muzeul Regal de Artă Plastică, Bruxelles, Belgia, întreg și detaliu de text rotit cu 90 de grade

Irvin Lavin³³⁹ atrage atenția asupra textului pictat pe cartea deschisă, pe care o ține sfântul apostol Matei, care este scris cu litere ebraice corecte și vocalizate. Textul este de fapt în limba aramaică, un dialect siriac, limba vorbită de Iisus Hristos și apostolii Săi, și reprezintă începutul Evangheliei

³³⁹ Lavin, Irving. A Further Note on the Ancestry of Caravaggio's First Saint Matthew. În *The Art Bulletin* Vol.62, nr.1 (1980).pp. 113-14. p.114.

după Matei așa cum apare ea citată de Biblia poliglotă *Biblia Sacra Hebraice, Chaldaice, Graece, & Latine*, tipărită la Antwerp între 1569-1572.

Varianta aramaică a evangheliei numita *Peshitta* este probabil cea mai timpurie versiune extantă a Noului Testament și, de aceea, crede Lavin, a folosit-o și Pourbus în pictura sa. Primul cuvânt כתבא (carte) lipsește din textul picturii. Acest prim cuvânt se află în manuscrisul original ca incipit³⁴⁰ (vezi sublinierea în chenar oval din figura 307), iar artistul, care nu știa să citească ebraica sau aramaica, nu a înțeles că acesta face parte din verset.³⁴¹ Cu toate că Sarfatti³⁴² atrage atenția supra unor mici erori de transcriere, efortul artistului de a conferi autenticitate lucrării sale, este remarcabil. Puțini artiști au dovedit atât de mult interes și acribie pentru a adăuga un plus de valoare culturală, istorică sau teologică în operele lor, ca cei care au scris texte complexe în ebraică sau aramaică.

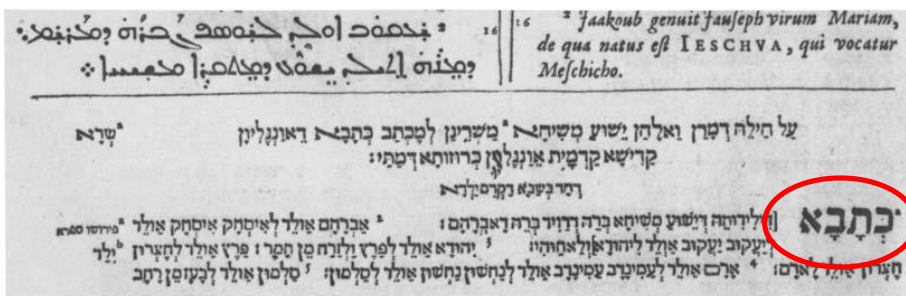


Fig.307 primul verset al evangheliei după Matei din Biblia Poliglotă, cu textul aramaic copiat de Pourbus

³⁴⁰ Incipit: latină: „aici începe”, și se referă la primul cuvânt dintr-un manuscris, de obicei ornat și scris mult mai mare, care de obicei dă și titlul documentului în tradiția iudaică și mai apoi creștină.

³⁴¹ Sarfatti. Op.cit., pp.530-531

³⁴² Ibidem.



4.4.5. Transliterări în ebraică sau din ebraică



Fig.308 Eyck Jan și Hubert van (c. 1390-1441), *Altarul din Ghent*, 1432, 3.4m x5.2m, ulei pe lemn, locație: Catedrala Sfântului Bavo, Ghent, Belgia, detaliu

În figura 308 apare una dintre cele mai minuțioase lucrări ale fraților Van Eyck, *Altarul din Ghent*, compus din 12 panouri, înfățișând o sinteză a dramei cosmice de la cădere la mântuire. Lucrarea abundă de încifrări atât lingvistice, cât și numerologice și simbolice. La ultima restaurare a lucrării s-au observat detalii noi atât pe pictură, cât și pe rame. De altfel, pe ramele exterioare s-a găsit un catren criptic în care sunt evidențiate anumite litere din ultimul rând :

**Pictor Hubertus e Eyck .
 maior que nemo repertus
 Incepit . pondus . q[ue] Johannes
 arte secundus
 [Frater] perfecit. Judoci Vijd
 prece fretus
 VersU seXta MaI . Vos CoLLoCat
 aCta tUerI**



Fig.309 Eyck Jan van, *Altarul din Ghent* 1432, detaliu de text, panou central



Fig.310 Eyck Jan van, *Altarul din Ghent* 1432, detaliu de text, adorația mielului

Convertind literele în cifre se obține 1432, anul inaugurării Altarului din Ghent³⁴³.

Altarul găzduiește câteva exemple de transliterare din ebraică în litere latine și invers, care conlucrează la aura misterioasă și complexă a compoziției dezvăluindu-și multiplele nivele de încifrare.

Pe pieptul personajului central care îl înfățișează pe Dumnezeu, un demiurg cu trei coroane asemenea celui descris în apocalipsa lui Ioan, stă scris cu litere prețioase numele *Sabawt* (Sabaot), unul dintre numele Domnului din Vechiul Testament, scris cu grecescul omega ω în loc de litera O (fig.309), pentru a-L înfățișa pe Creator în postura de Cel prezent la sfârșitul timpurilor.

Pe crucea din spatele altarului unde se sacrifică Mielul se află un Titulus Crucis mai puțin obișnuit, monograma numelui lui Iisus IHS³⁴⁴, fiind scrisă în latină dar cu caractere ebraice: $\omega\psi\chi$, iar pe următoarele două rânduri stă scris IHS NAZ... și IHS N R IV., anagramări ale textului latin (*Jesus Nazarenius Rex Iudaeorum*).

³⁴³ <https://visit.gent.be/en/symbolism-behind-ghent-altarpiece>, [Consultat la: 14.04.2020].

³⁴⁴ IHS sau IHC sunt Hristograme ale creștinismului occidental care reprezintă primele trei litere ale numelui Grec a lui Iisus - ΙΗΣΟΥΣ,



Fig. 311 Eyck Jan van, *Altarul din Ghent* 1432, detaliu de text, scut



Fig.312 Eyck Jan van, *Altarul din Ghent* 1432, detaliu de text, cor îngeresc stânga



Fig.313 Jan van Eyck 1390 – 1441
Icoana Vera 1440, ulei pe lemn,
33 × 27 cm,
locăție: Alte Pinakothek Munchen

Figura 311 este un detaliu de scut de pe panoul cu armata Domnului, pe care stă scris (după Friedlander citat de Sarfatti³⁴⁵), DOMINVS FORTIS ADONAY SABAOT VE EMANVEL IHS și XRC AGLA, în care Domnul Sabaot este alăturat lui Iisus Hristos AGLA.

Podeaua cu gresie de pe panoul corului îngeresc (fig.312) are un model aparent banal, însă la o privire mai atentă plăcile albastre și albe sunt decorate cu monograma lui Hristos, monograma mariană și reprezentări ale Mielului lui Dumnezeu. Printre ele se deslușește din nou cuvântul AGLA. AGLA (אגלא) este un notarikon (acronim cabalistic) pentru *Atah Gibor Le-olam Adonai*, „Tu Doamne, ești puternic pentru totdeauna”. Acest stih se spune zilnic în a doua binecuvântare *Amidah*, rugăciunea evreiască centrală. Acronimul a servit ca formulă magică de alungare a răului, atât de către evrei, cât și de către creștini, fiind inscripționat pe diverse amulete care circulau în Europa începând cu Evul Mediu.

AGLA revine în operele fraților van Eyck, precum se vede în

³⁴⁵ Sarfatti. Op.cit., p.500



Fig.314 Eyck Jan van, *Icoana Vera*, 1440, detaliu de text



Fig.315 Van Eyck Jan și Hubert, *Judecata de apoi*, c. 1430, detaliu al textului de pe scut



Fig.316 Jan van Eyck, 1390 – 1441
Fecioara cu Canon van der Paele,
1436, ulei pe lemn,
141 cm x 176.5 cm,
locație: Groeningemuseum, Bruges

detaliul *Icoanei Vera*, din 1440 (fig.313). Pe marginea veșmântului lui Hristos apare un text scris în ebraică, greacă și latină. În ebraică acesta este אֲדֹנָי (*Adonai*, Domnul), în greacă apare ΕΛΩΥ (*Eloy*, Dumnezeu), iar literele *AGLA* desemnează același notari-kon ca și în cel anterior pictat pe Altarul din Ghent.

În altă lucrare aflată la Metropolitan Museum of Art în New York, *Judecata de apoi*, din 1430, se găsește următoarea serie de cuvinte: *Adonai Tetragramatonul Agla*, scrise cu litere grecești pe scutul îngerului.

Un alt exemplu de transliterare în litere latine este numele *Adonai* – Domnul, aflat pe pieptul sfântului Gheorghe din *Fecioara cu Canonul van der Paele*, de Jan van Eyck din 1436.

Frații van Eyck sunt cunoscuți pentru utilizarea inscripțiilor ingenioase în picturile lor. În *Fecioara cu Canon van der Paele*, din 1436, aflată la Groeningemuseum, din Bruges, arhanghelul Mihael, trimis de Domnul, are scris pe piept Numele Lui – *Adonai*. Canonul van der Paele, comanditarul lucrării, este înfățișat îngenunchiat în fața Fecioarei



Fig.317 Eyck Jan van, *Fecioara cu Canon van der Paele*, 1436, detaliu de text



Fig.318 Maestrul Vieții Mariei, *Căsătoria Fecioarei*, 1463, locație: Alte Pinakothek, Munchen

cu pruncul, în semn de supunere, dar în același timp, mâna arhanghelului pe umărul canonului reprezintă ajutorul și totodată susținerea sa de către divinitate. Numele *Adonai* nu este scris în întregime, însă poate fi dedusă ultima literă pentru cei cu o minimă cultură teologică, așa cum au fost, cel mai probabil, cei din anturajul canonului cărora le era menită, de fapt, lucrarea.

Căsătoria Fecioarei, de Maestrul vieții Mariei, din 1463, conține un exemplu de transliterare a începutului crezului latin, scris în litere ebraice (fig.318). Un astfel de text a putut satisface pe studenții limbii ebraice, care, dacă erau familiarizați cu crezul în latină și cu literele în ebraică, puteau citi textul picturii. Lucrarea este, de asemenea, o încercare de a trasa o punte între cele două mari religii abrahamică prin acesta scenă apocrifă. Inscripția pare așezată peste panoul central al altarului, fiind o suprafață luminoasă și generoasă care atrage imediat privirea observatorului.

Inscripția este următoarea:

UNUM. CREDO. DE	דע	ונומ. קרעדו.
UM. PATREM. OM	ומ	פאטרעם.
NIPOTEENHE(N?)	(?)	ניפוטעןהע(נ?)
CREATOREM. C	כ	כרעאטורעם.



Fig.319 Maestrua vieții Mariei, Căsătoria Fecioarei, detaliu de text

AELI. ET TER	עלי. עת. תער
RAEM ET IN IEZ	ראם. עת. ין. יעז
UM CRIZTM (FILI?)	ום. כריזטם
[פילי]	
UM (DEIUZ?)	ום דעיוז
?	רנירן
?	

Cred în Dumnezeu, Tatăl atotputernicul, creatorul cerului Și în Iisus Christos, fiul său unic, Dumnezeu...

Ebraica este imperfectă în alegerea consoanelor și vocalelor, alegând de exemplu litera *Ayin* pentru a desemna sunetul E și *Alef* pentru sunetul A.

Chiar și așa, pentru un cunoscător al literelor, citirea este posibilă și facilă dacă textul latin este familiar³⁴⁶.

De asemenea, pe marginea sfintei mese se găsesc literele אוע care se pot citi, folosind această cheie de descifrare, *AVE* (Maria)³⁴⁷.



Fig.320 Anonim, Norfolk triptic (față) c. 1410 – 1420, tehnică mixtă pe lemn, 33 × 65 cm, locație: Muzeul Boijmans Van Beuningen, Rotterdam, Țările de jos



Fig.321 Anonim, Norfolk triptic, detaliu de text

³⁴⁶ Bloch. Op.cit., pp. 20-22

³⁴⁷ Sarfatti, Op. cit., p.520

În tripticul anonim, din *Norfolk*. C. 1410 – 1420, aflat Muzeul Boijmans Van Beuningen din Rotterdam, Țările de jos, există o ortografie complet diferită a lui Iisus față de toate exemplele pe care le-am înșirat la capitolul despre *titulus crucis* (fig.320). Numele este o posibilă transliterare a numelui Iisus, în ebraică, după nume în Idiș: יהעשו ³⁴⁸. Acest aspect nu a fost confirmat de către alți cercetători.

În același registru, pictorul anonim al *Judecării de apoi* (1425-1435), aflat la Buxelles, scrie Numele IHESUS (יהעשוש) și MARIA (מאריא) tot din pronunția din Yidiș³⁴⁹.

În Biserica Orsanmichele, din Florența se află un ansamblu sculptural în marmură, semnat de Francesco da Sangallo, numită *Fecioara cu Pruncul și sfânta Ana* (fig.322).

Pe decolteul Sfintei Ana este textul

מאטיר מאטריס דיאי

Mater materis Dei (*Mama Mamei Domnului*) Iar pe decolteul hainei Mântuitorului textul este:

קריסתוס פיליאוס דיאי ויוי

Christus filius Dei vivi

(*Hristos fiului lui Dumnezeu cel viu*)



Fig.322 Sangallo, Francesco da, *Fecioara cu Pruncul și sfânta Ana*, 1526, detalii de text

³⁴⁸ Ibidem. Ronen 1992, p. 603 apud Sarfatti, pp.471-2

³⁴⁹ Jones, Op. cit., p.301



Fig.323 Sangallo, Francesco da,
(1494-1576), *Fecioara cu Pruncul
și sfânta Ana*, 1526, marmură, locație:
Biserica Orsanmichele, Florența

Inscripția de pe socul sculpturii este un text latin surprinzător, transliterat în ebraică:

איגו סום לוקס מונדי ,

Ego Sum Lux Mundi
(*Eu sunt lumina lumii,*

Ioan 8:12 și 9:5).

Piesa tridimensională este deci o afirmație despre Hristos, ca fiu al lui Dumnezeu, și nu despre linia genealogică descinsă din Ana, așa cum ar cere programul sculptural, cunoscut ca *Anna selbdritt*, o temă iconografică în care Ana, Maria și Iisus apar împreună. Artistul deviază sensul vizual al compoziției sculpturale prin introducerea acestui text transliterat³⁵⁰.

³⁵⁰ Menczel. Op.cit., p.131.



4.4.6. Titluri, denumiri, nume, semnături



Fig.324 McArdell James (1729 - 1765), *David Nieto*, gravură *Rabbi David Nieto (Netto)*, Mezzotint, 16 inch x 11 inch, după o pictură a lui David Esteven, locație: Jewish Museum Londra

James McArdell execută o gravură a rabinului *David Nieto*, (fig.324) înfățișat cu perucă și haine de pastor protestant. Rabinul Nieto, un desăvârșit intelectual, care a fost un susținător al compatibilității dintre iudaism și științele naturii³⁵¹, este în biroul său ticsit de volume și cu un glob pământesc, scriindu-și cartea *Mateh Dan*, al cărei titlu se află pe frontispiciul celor două pagini deschise.

Gravura prezintă o inscripție pe cotorul cărții de pe masă și un text adițional elogios în ebraică, în partea de jos.

Altarul din Ghent este prezent și în această categorie, unde se pot distinge pe panoul central cele trei litere de pe pălăria personajului din mulțimea patriarhilor, נפ״, anagrama semnăturii artistului Jan van Eyck (fig.325):

³⁵¹ Harris, Constance. *The Way Jews Lived – Five hundred years of printed word and images*, Jefferson: McFarland & Co. Inc. 2009. p.115



Fig.325 Eyck Jan și Hubert van,
Altarul din Ghent, 1432,
detaliu panou central, 3.4m x 5.2m,
ulei pe lemn, locație: Catedrala
Sfântului Bavo, Ghent, Belgia



Fig.326 Costa Lorenzo (1460 –1535)
Sfântul Sebastian 1480-85, detaliu
171,7 x 58,4 cm, tempera pe lemn,
locație: Dresda, Gemäldegalerie
Alte Meister

יֵאָן פֶּאָן אַײַק

O altă semnătură însă, mult mai sofisticată, o găsim în figura 326, care ilustrează un detaliu al picturii lui Lorenzo Costa. În această versiune din Dresda a *Sfântului Sebastian*, pictorul introduce într-un mod inedit, o bucată de hârtie, grijuliu plasată la picioarele sfântului, care conține inscripția în ebraică. Pictorul își etalează cunoștințele de ebraică într-un mod personal, folosindu-se de o mai răspândită tradiție între artiștii Renascentiști de a-și semna operele cu numele lor latinizate, răsplătind *cognoscenti* curții pentru cunoașterea literelor ebraice de către ei³⁵².

Cele mai proeminente semnături ebraice ale unui artist sunt cele ale lui Marco Palmezzano. Nu este vorba de o încifrare discretă, ca și în cazurile precedente, ci de o etalare a inscripției, cel mai probabil pentru a-și dovedi erudiția și măiestria (fig 327 și 328).

Semnătura artistului, în ambele lucrări, este o transliterare a numelui său: MARCO: PALMEZANO: FORLIVISI. (din școala de pictură Forlivesă.)

Folosirea limbii ebraice, în acest context, este un exemplu al influenței ebraismului în iluminism și nu susține tematica creștină a lucrării.

Într-un studiu fascinant despre una dintre versiunile tabloului lui Agnolo

³⁵² Campbell, Stephen. *Cosme Tura of Ferrara: Style, Politics and the Renaissance City, 1450-1495*. New Haven, CT: Yale University Press. 1997. pp. 26-27.



Fig.327 Palmezzano Marco (c.1458-1539), *Purtarea crucii*, ulei pe pânză, 58.5cm x90cm, secolul al VI-lea, locație: Galeria Brescia.



Fig. 328 Palmezzano Marco, *Sfânta familie cu sfântul Ioan Botezătorul*, c 1530, ulei pe lemn, locație: Phoenix Art Museum

Bronzino, *Sfânta Familie*, Elisabeth Pilliod³⁵³ atrage atenția asupra unui detaliu exotic de scriere, ce apare pe coperta cărții pe care o atinge Fecioara Maria (fig.329). Această versiune, care a fost adusă la Viena ca parte dintr-un schimb de picturi între galeriile Florentine și cele Vieneze, a fost comandată de Bartolomeo Panciatici și a aparținut colecției Medici, până la transferul ei la Viena. Odată cu restaurarea picturii, s-au observat multiple retușări ale compoziției, artistul fiind foarte atent la simbolistica gesturilor, la poziția membrelor, la detaliile simbolice cum ar fi: reflexia crucii în bolul de apă, care este simbolul familiei Panciatici și prevede botezul și crucificarea, la gestul lui Ioan Botezătorul care arată către Hristos ținând în mână simbolul căderii, ce indică pe Cel prin care se vindecă umanitatea de păcatul original, sau floarea delicată de la picioarele lui Hristos cu trimitere la concepția sa imaculată. Această grijă a pictorului la detaliile simbolice este accentuată de mâna Fecioarei, care duce privirea către textul scris pe carte, un text impunător proporțional cu elementele picturale, scris în litere de aur cu o mare acuratețe. Literele sunt *Yod Şin Yod Ayin* și pentru multă vreme s-a crezut că este vorba de una din versiunile numelui lui Iisus în ebraică, dar la restaurare au apărut și vocalele cuvântului și acestea au schimbat citirea în *Iesaia*. Însă numele lui

³⁵³ Pilliod.Op.cit., pp.149-58.



Fig.329 Bronzino Agnolo (1545-1546), *Sfânta familie cu Sfânta Ana și pruncul Ioan*, ulei pe lemn 126.8cm x 101.5 cm, locație: Kunsthistorische Museum, Viena



Fig.330 Bronzino Agnolo (1545-1546), *Sfânta familie cu Sfânta Ana și pruncul Ioan*, detaliu de nume

Isaia în ebraică este יְשַׁעְיָהוּ Ișaiahu. Acest nume este scris mai degrabă fonetic, având în vedere că atât artistul cât și publicul cunoscător ar fi citit în italiană. Mai mult decât atât, cuvântul pare să fie format din silabe alăturate pentru a aduce cât mai mult cu numele cunoscut al lui Isaia profetul, și nu a fost copiat din ebraică. Acest tip de scriere a fost folosit la analiza textelor de către ebraiștii din Academia Florentină, din care făceau parte atât artistul, cât și comanditarul lucrării.

Într-o frescă din Cremona, (fig.331) Boccaccio Boccaccino pictează *Circumcizia* Domnului în Templul din Ierusalim. În fundal se poate citi denumirea *Bet haMikdaș* (Templul) scris corect, cu litere negre, mari, decupate de compoziția în culori delicate, pastelate, aproape nepotrivită, asemănătoare semnelor signalisticii moderne. Motivația artistului, de a marca locul precis al scenei redate, scuză însă această intervenție brutală a inscripției ebraice.

Pictorul neerlandez Pieter Aertsen a folosit pseudo inscripțiile ebraice în mai multe dintre picturile sale. În figura 333, sinagoga din fundalul compoziției este indicată de literele ebraice scrise pe două elemente arhitectonice.



Fig.331 Boccaccio Boccaccino,
Circumcizia 1518, frescă, locație:
Douro Cremona



Fig.332 Boccaccio Boccaccino,
Circumcizia, detaliu de text



Fig.333 Aertsen Pieter 1508-1575, *Milostenia Creștină*, 1575, ulei pe pânză, 112x143cm, locație:
Muzeul Național, Varșovia, detaliu de text



4.5. Clasificarea inscripțiilor ebraice după ocurența temelor principale

O clasificare suplimentară a ocurenței inscripțiilor și a pseudo inscripțiilor ebraice în arta europeană evidențiază câteva tematici importante asupra cărora artiști din mai multe perioade revin mereu. În ceea ce privește *Vechiul Testament*, cea mai importantă inscripție rămâne Numelul Domnului Tetragramatonul, prezent atât în arta vizuală cât și în artefacte, numismatică și ilustrații de carte. Tema principală în care artiștii au utilizat inscripții ebraice sau pseudo ebraice rămâne patima și moartea lui Hristos, pe care am analizat-o, deja, la capitolul 4.3.3 despre realismul scenei.

Tetragramatonul și *titulus crucis* se găsesc împreună în acuarela lui Jacques-Joseph Tissot (cunoscut și ca James Tissot), realizată între 1886-1894. Artistul francez a abandonat tematica laică, în urma unei experiențe revelatorii trăită într-o vizită la biserica Saint Suplice, în urma căreia își folosește talantul pentru a înfățișa atât viața lui Hristos, cât și scene din *Vechiul Testament*, într-un set de 350 de acuarele. Pentru a se asigura de veridicitatea ilustrării acestei tematici ample, pictorul călătorește de mai multe ori în orientul mijlociu pentru a se documenta cu privire la vestimentația, arhitectura, peisajul sau obiceiurile autohtone, schițând și fotografiind frenetic, informându-se, ca pregătire pentru acest proiect.³⁵⁴.

³⁵⁴ Bibliografia artistului Tissot oferită de Muzeul Brooklyn,
https://www.brooklynmuseum.org/exhibitions/james_tissot [Consultat la: 17.09.2020].

Interpretările ilustrațiilor sale biblice veterotestamentare sunt întotdeauna în cheie mesianică, iar atunci când apar elemente iudaice în scenele vieții Mântuitorului ele subliniază continuitatea firească între cele două religii. În acest fel se explică juxtapunerea răstignirii cu Tetragramatonul și *magen david* (steaua lui David) în lucrarea *Consummatum est*, din figura 334.

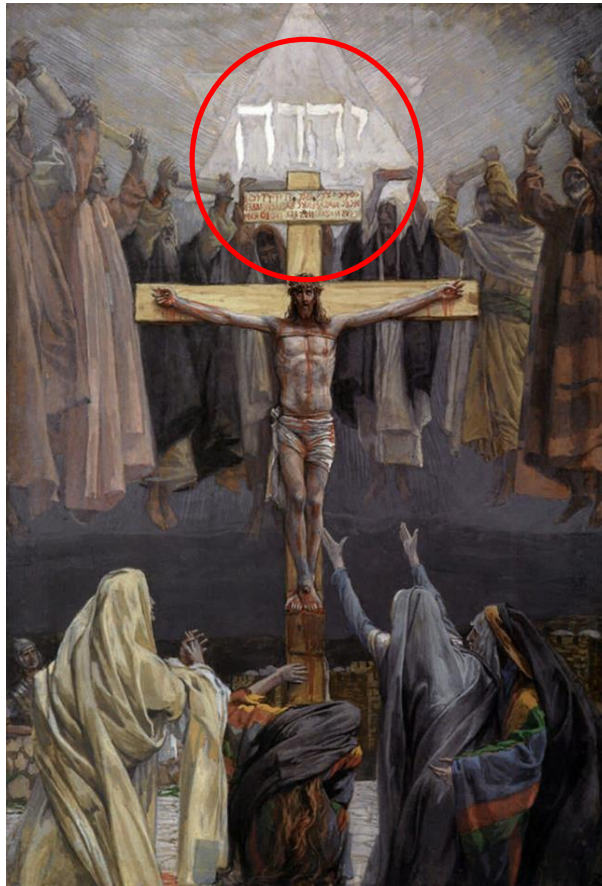


Fig.334 Tissot Jacques-Joseph 1836-1902, *Consummatum Est*, 1886-1894
acuarelă pe hârtie, 28.7cm x 19.7cm, locație: Brooklyn Museum, New York

Însă revelarea Numelui este legată intrinsec de doi frați, probabil, cea mai importantă familie a Vechiului Testament Moșe (Moise) și fratele sau Aaron, din tribul lui Levi. Moise primește prin revelație Numele Inefabil și Legea de pe multe Sinai, iar Aaron devine, tot prin intervenție

divină, primul mare preot al poporului ales și strămoșul tuturor marilor preoți până în zilele noastre³⁵⁵. Reprezentările celor doi frați, împreună sau singuri, prezintă adesea inscripții valoroase și corecte, în cazul lui Moise, pe tablele Legii, iar în cazul lui Aaron, pe veșmintele sacerdotale și pe coifură. Sunt, de asemenea, la fel de multe pseudo inscripții ebraice care însoțesc cei doi frați, dar, și în acest caz, privitorul va înțelege imediat despre ce este vorba, fără a desluși textul. Tablele legii apar și singure, fără a fi ținute în mâinile profetului, de obicei în legătură cu Templul din Ierusalim. Variațiunile inscripțiilor de pe tablele legii vor fi analizate mai jos, ele fiind, după scena răstignirii, cele mai numeroase și recunoscute de publicul larg. O atenție deosebită primește și profetul Isaia, cel care în scrierea lui profetește venirea și sacrificiul lui Mesia, cu aproape opt sute de ani înainte de nașterea lui Hristos. Dintre temele Noului Testament, reprezentări din viața Fecioarei și mai apoi din pruncia, copilăria și misiunea lui Hristos, servesc adesea ca suport pentru inscripționări ebraice, care să indice contextul spațiu-timp în care se petrec acestea. Prezentarea Fecioarei la Templu de către părinții ei Ioachim și Ana, cu toate că este o temă mai puțin dominantă, prezintă adesea scriere ebraică sau pseudo ebraică. O altă reprezentare a vieții Fecioarei se referă la cununia acesteia, pe care unii artiști, din dorința de a plasa evenimentul în interiorul tradiției evreiești, și-au imaginat-o în interiorul Templului din Ierusalim. Următoarea tematică majoră, în care apar inscripții ebraice, este cea a prezentării la Templu a pruncului Iisus, în general, în prezența mamei sale și a Marelui Preot, purtător de inscripție specifică pe coifura sacerdotală, dar și pe alte elemente decorative ale scenei, cum ar fi fața de masă pe altar sau tablele legii care sunt puse pe altar. Întâlnirea lui Iisus cu înțelepții poporului, pe când Acesta avea vârsta de 12 ani, prezintă adesea litere ebraice pentru a sublinia atât apartenența celor prezenți la clerul iudeu sau învățații poporului, cât și stabilirea locației evenimentului ca fiind Templul din Ierusalim. De asemenea, o tematică aparent minoră, salvarea femeii adultere, în care Hristos scrie cu degetul pe țărână, a devenit un subiect, în care, scrisul în sine este esențial scenei, și el apare fie în pseudo scriere, fie în text inteligibil, în mai multe lucrări de artă.

³⁵⁵ Odată cu pregătirea pentru reconstrucția celui de-al treilea Templu la Ierusalim, urmași a lui Aaron, determinați prin teste genetice de ultima generație, sunt instruiți pentru a prelua rolul de mari preoți atunci când momentul istoric o va cere.



4.5.1. Cei doi frați: Moșe și Aaron

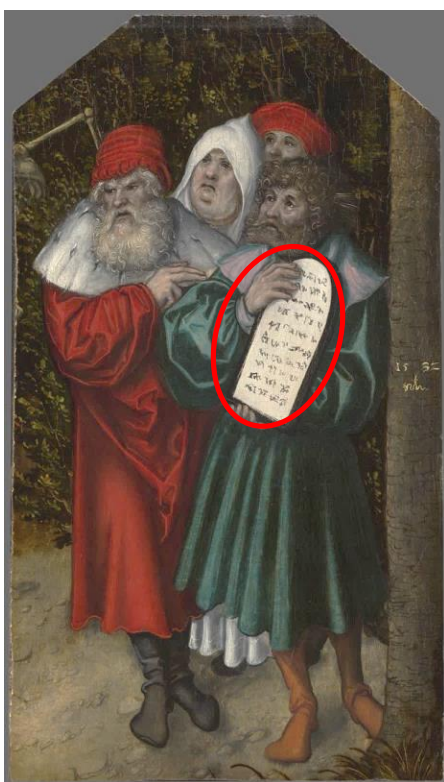


Fig.335 Cranach Lucas cel Bătrân (1472 – 1553), *Moise și Aaron*, 1532, 26,1 x 15,2 cm, ulei pe lemn, locație: Alte Pinakothek München

Moise profetul și Aaron preotul au una dintre cele mai spectaculoase istorii biblice, ei crescând separat, uniți mai târziu, în viață, de credința în Dumnezeu revelat al poporului evreu.

Moise, crescut în palatul lui Faraon, află că face parte din poporul evreu și este atras către origini, abandonând o viață lipsită de griji pentru a conduce poporul său afară din robia patimilor și a politeismului simbolizat de Egipt, fugind în exil spre țara făgăduită. Însă el nu poate purta povara singur și, astfel, Domnul îl rânduie pe Aaron, fratele său, un bun orator, pentru a fi primul mare preot al neamului, cel care va oficia toate ritualurile pe care Moise le-a primit de urmat ca lege și legământ între popor și Creatorul său. Cu toate că cei doi



Fig.336 Anonim, *Moise și Aaron* 1692, ulei pe pânză, 99cm x 78cm, Muzeul Iudaic, Londra, Moise arată în jos către porunci iar Aaron arată către cer, gesturile sunt o încifrare a misterului precreștin „Cum e sus așa și jos” sau „Precum în cer așa și pe pământ”



Fig.337 d'Arpino Cavaliere, *Moise*, detaliu frescă din biserica Sta. Pressede, Roma, 1592

sunt înfățișați împreună, de cele mai multe ori ei apar separat, fratele cel mic, Moise este reprezentat mult mai des, fiind un personaj important în istoria omenirii, cât și în istoria artei. De cele mai multe ori ține în mâini Tablele Legii sau cele Zece Porunci, pe care sunt scrise fie pseudo inscripții ca în figura 330, de Lucas Cranach cel Bătrân, fie cifre romane de la I la X, care reprezintă numărul poruncilor sau echivalentul lor ebraic, fie primul sau primele două cuvinte din începutul fiecărei porunci, ca în figura 336, unde cei doi frați sunt alături de două table supra-dimensionate proporțional cu personajele; fie textul întreg, în general, în latină. Sunt cazuri în care poruncile sunt scrise în întregime sau parțial în limba ebraică pentru a păstra autenticitatea reprezentării și, prin urmare, acestea sunt în zona de interes a acestei teze.

Figura 335 îi prezintă pe cei doi frați, Moise și Aaron, îmbrăcați în hainele vremii, cu o singură tăblie pe care sunt inscripționate semne indescifrabile, menite să genereze în imaginația privitorului legea dată pe Sinai. Tăblia

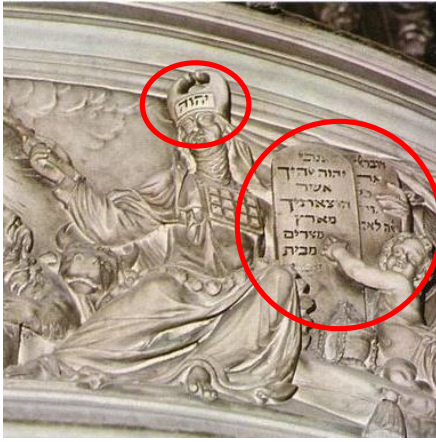


Fig.340 Merengo Enrico sau (1628-1723), basorelief, Biserica Sfântului Moise, Veneția



Fig.341 Merengo Enrico după design-ul lui Alessandro Tremignon, altarul principal (1628-1723), Biserica Sfântului Moise, Veneția

lipsite de importanță în viziunea artistului.

În figura 338, însă, artistul Francavilla Pietro (1548-1615) cioplește în marmură un Moise gesticulând către tablele legii, prezentându-le parcă unui auditoriu invizibil. Aici, ele sunt centru și esența sculpturii. Același artist îl cioplește pe Aaron tot în biserica Santa Croce, din Florența, îmbrăcat în toate veșmintele preoțești, purtând inscripția ebraică. În biserica dedicată lui Moise din Veneția se găsește un basorelief de Merengo Enrico, în care cele două elemente iconografice, tablele și inscripția de pe fruntea preotului, se găsesc împreună, aparținând aceluiași personaj (fig.340) Acesta poate fi Aaron sau chiar Moise, care i-a ținut loc fratelui său pentru câteva zile ca slujitor al altarului, înaintea investirii fratelui său ca mare preot (*parașa tațaveh*); sau poate reprezenta preoția iudaică ca alegorie.

În aceeași biserică venețiană, somptuosul altar principal conține o compoziție elaborată din care fac parte o frescă, elemente de basorelief și sculptură ronde-bosse.

Scena reprezintă primirea legilor de către un Moise îngenunchiat pe stâncă, iar deasupra sa, înconjurat de îngeri în slavă care cântă la trompete, Dumnezeu, sursa legii, tocmai a terminat să le scrie cu degetul Său (Exod 31:18 și Deut 9:10) Același deget arătător devine mai apoi al lui Moise, cel prin care este dată Legea poporului evreu, revelându-l pe Moise ca pe un co-autor al decalogului, așa cum pare să fie scris în Exod 34:28: *...Și a scris Moise pe table cuvintele legământului: cele zece porunci*. La poalele „Sinaiului” veghează Aaron și sora sa Miriam. Sarfatti (p.533) susține că pe tabla de jos este prima lege, iar pe cea superioară, a doua. Compoziția este o reprezentare cu bogată încărcătură teologică care poate fi interpretată, de asemenea, ca un gest regăsit, în altă formă, și în figura 336, în care Moise arată în jos către porunci, iar Aaron arată către cer, ca o încifrare a misteriosului motto precreștin „Precum e sus așa și jos” devenit „Precum în cer așa și pe pământ”.



4.5.1.1. Tablele Legii

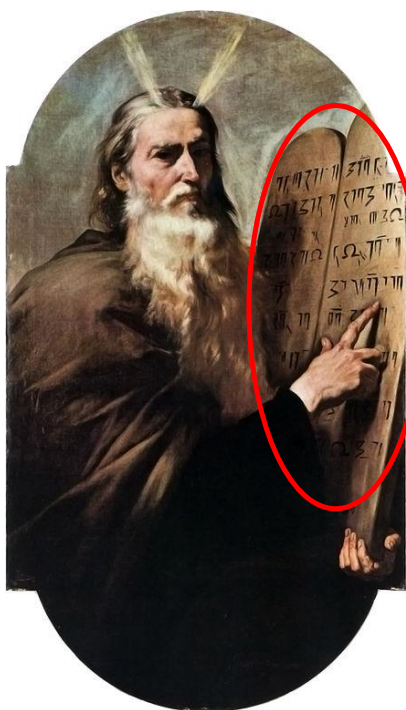


Fig.342 Ribera Jose de, *Moise*,
1638

Tablele legii sunt elementul iudaic universal recunoscut, concu-rând doar cu *Magen David* (steaua lui David), simbol mult mai recent al apartenenței la poporul evreu. Când tablele legii sunt ținute în mâini de către un personaj, el este recunoscut ca fiind profetul Moise, cel care a fost vrednic de a le primi direct de la *Eu Sunt Cel Ce Sunt* – Dumnezeu lui Abraham, Ițhak și Iaakov.

Moise a primit de două ori Legea. Primul set de table din piatră le-a distrus chiar el, mâniindu-se pe poporul nerăbdător și neascultător, care și-a făurit un zeu din aur în absența profetului. Această scenă, din Exod 32:19, este și ea redată de artiști, însă nu a fost o temă importantă



Fig.343 Reni Guido (1575-1642), *Moise cu tablele legii*, c.1642, ulei pe pânză, 173cm x 134cm, locație: Galleria Borghese, Roma, detaliu



Fig 344 Tura Cosimo, *Fecioara și pruncul întronați*, 1470, ulei pe lemn, 239cm x 105cm, locație: National Gallery, Londra, detaliu

în istoria artei. Guido Reni însă a reprezentat furia lui Moise și momentul în care acesta sparge primul set de table (fig.343). Tablele legii apar cel mai adesea în a doua versiune a lor din Exodul 34, după ce Moise îl înduplecă de Dumnezeu să ierte poporul și după ce chiar el își urmează propriul sfat. Din acest moment, poporul lui Israel are o nouă lege pe care este dator să o păstreze. Arta renașterii abundă de reprezentări ale primirii legii, dar îl înfățișează pe Moise cu ele, chiar și după acest moment istoric, ca parte din iconografia lui. De cele mai multe ori tablele au formă rectangulară cu marginea superioară arcuită, fără a fi o regulă. Câteodată tablele nu sunt inscripționate, fiind doar o imitație de piatră șlefuită. Inscriptiile, când apar, variază între pseudo scrieri simple până la cele complexe, care transcriu întregul text biblic.

În *Moise* al lui Jose de Ribera, din 1638 (fig.342), litere asemănătoare caracterelor feniciene sunt alăturate celor grecești și altor semne indescifrabile. Profetul strălucește, spune textul biblic din Exodul 34:29, cu: קרן עור (o rază de lumină) pe fața lui.

Când artistul nu a știut să scrie textul, sau nu l-a socotit necesar compoziției, a optat pentru prescurtări. În



Fig.345 Boulogne Valentin de, (1591-1632), *Moise cu coarne și Tablele legii*, c.1627/32, ulei pe pânză, 131cm x 103.5cm, locație: Kunsthistorisches Museum, Viena



Fig.346 Szyk Arthur (1894-1951), *Legea pe Muntele Sinai*, 1945, tuș pe hârtie, 24.3 x 19 cm, locație: The Metropolitan Museum of Art, New York

gravura lui Szyk Arthur de la Metropolitan Museum of Art, (fig.346), graficianul a scris doar prima literă ebraică cu care începe porunca respectivă. În alte cazuri au fost notate poruncile tot cu literele din alfabetul ebraic, de la *Alef* la *Yod*, ele având valori numerice corespondente de la unu la zece. În figura 344, Cosimo Tura introduce legile pe tronul Fecioarei, cel care simbolizează biserica. Poruncile sunt împărțite în două seturi de câte cinci după tradiția iudaică³⁵⁶, ceea ce înseamnă că artistul a avut acces la un model corect după care a lucrat. Este posibil ca plasarea poruncilor pe tron să nu îi aparțină, ci să urmeze indicațiile comanditarului.

Valentin de Boulogne, însă, îl reprezintă pe Moise cu table scrise detaliat și cu cele două raze de lumină (după traducerea corectă a cuvântului *Keren*), într-o compoziție cu un puternic clarobscur, reminiscent al unuia dintre mentorii săi – Caravaggio (fig. 345).

Probabil, cea mai renumită reprezentare picturală a profetului Moise cu tablele legii, primite pe multele Sinai, aparține pictorului Rembrandt van Rijn (fig.347).

³⁵⁶ Abrahams Israel, *The Decalogue in Art*, 11 Studies in Jewish Literature in Honor of Kaufman Kohler Berlin:Georg Reimer, Publ. & Printer, 1913 p.46.

Interesul lui Rembrandt pentru scrierea ebraică corectă a mai fost evidențiată în această teză. Personajul pare obosit, împovărat, o reprezentare deosebită a lui Moise până în acel moment

Tablele legii ocupă o mare parte din formatul picturii și sunt scrise în întregime, fără prescurtări. Ultimele cinci porunci obturează prima tablă cu primele cinci, însă vedem din altă lucrare care provine din atelierul lui Rembrandt, *Hanna și Samuel la Templu*, din 1650, (fig.348), cel mai probabil executată de discipolii lui, cum arăta tabla cu primele cinci, din care în *Moise* se poate distinge doar un mic fragment.



Fig.347 Rembrandt (1606-1669), *Moise cu tablele Legii* 165, ulei pe pânză
168.5cm x 136.5cm,
locație: Gemäldegalerie, Berlin



Fig.348 Rembrandt (1606-1669), *Hanna și Samuel la templu*, c.1650, detaliu

Șalom Țabar analizează lucrările lui Rembrandt care conțin limba ebraică în mai multe articole de specialitate. În *Rembrandt de la dreapta la stânga*³⁵⁷, autorul susține că, în Torah, poruncile se împart la zece și sunt

³⁵⁷ Sabar Shalom, Rembrandt from right to left, În: *Segula the Jewish history magazine*, nr 49 NIS 39, octombrie (2019), pp.48-50

scrise pe două table, dar nu este limpede din text cum să se facă împărțirea, astfel că au existat mai multe propuneri de împărțire a acestora sugerate atât de evrei, cât și de creștini, comentatori biblici sau înțelepți din vechime. Rabinii din Talmud au propus împărțirea la cinci și prescurtarea lor la primele două cuvinte începătoare.

Fericitul Augustin plasează trei porunci pe prima tablă și șapte pe a doua și include în primul verset „*Eu sunt Domnul Dumnezeuul tău, Care te-a scos din pământul Egiptului și din casa robiei*” în prima poruncă. Versiunea Fericitului Augustin a fost preluată de Catolici și Luterani. Calvin nu a inclus „Eu sunt Domnul Dumnezeuul tău...” în prima porunca, ci l-a considerat ca o introducere, iar împărțirea a făcut-o prin patru porunci pe prima tablă și șase pe a doua, versiunea lui fiind acceptată de bisericile reformate și deci de majoritatea creștinilor din Țările de Jos.

Rembrandt preia varianta înțelepților din talmud începând a doua tablă cu porunca numărul șase: „Să nu ucizi”, consideră, precum Calvin, „Eu sunt Dumnezeuul tău” o introducere, desparte închinarea la idoli în două porunci, una care interzice închinarea la idoli și una care interzice chipul cioplit și scrie textul în întregime. Cu această formulă Rembrandt obține cinci porunci pe fiecare tablă, însă scrise complet, după modelul reformat. Interesant este însă efectul pe care această pictură l-a avut asupra reprezentării Decalogului în sinagogi.

La scurt timp după moartea lui Rembrandt, în 1675 se inaugurează o sinagogă pentru evreii de origine portugheză în Amsterdam unde decalogul este înfățișat ca în picturile maestrului, contrar tradiției artei iudaice. Această influență a redării decalogului în arta Țărilor de Jos se răspândește, mai apoi, și în sinagogile din peninsula Iberică, în Anglia și în nordul Statelor Unite, însă în ultimele două, cu formula prescurtată³⁵⁸. Este un caz în care viața imită arta.

În figura 349, Joos van Gent (c.1435-1480) pictează un Moise cu turban oriental, care ține în mâini două table ale legii de dimensiuni reduse, aproape ireverente dacă le comparăm cu cele a lui Rembrandt sau Ribera, dar pe care sunt inscripționate poruncile, câte cinci pe fiecare din ele și cu prescurtări, după tradiția iudaică.

³⁵⁸ Ibidem



Fig 349 Gent Joos van, (c.1435-1480), *Moise*,
locație: Galleria Nazionale delle Marche, Urbino

Un text complex, scris aproape în întregime în întregime, cu semne masoretice și litere alungite pentru încadrare, cu cele două table unite, găsim într-o reprezentare sculpturală a lui Moise din Biserica abației Nykøbing de pe insula Falster din Danemarca (fig.350).

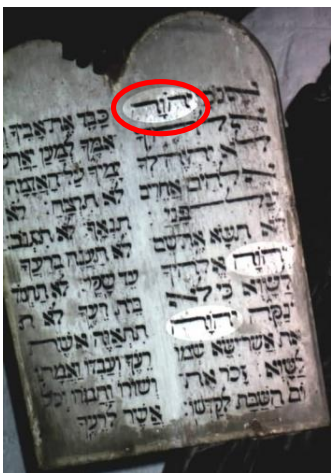


Fig.350 *Moise*, detaliu din Biserica
Abației Nykøbing de pe insula Falster
din Danemarca



Fig.351 *Moise*, detaliu din
Biserica Porsgrunn, 1760,
Norvegia, acum distrusă

Unele porunci sunt scrise în întregime, altele nu, probabil din pricina spațiului de care a dispus artistul. În biserica reformată, decalogul are un rol vizual primordial, el fiind adesea singura decorațiune din întreaga biserică și de aceea mulți artiști care au lucrat pentru biserici calviniste au avut o grijă deosebită în a reda textul ebraic cât mai corect. Spre deosebire de exemplul anterior, în biserica estică din Porsgrunn, Norvegia, un profet Moise a fost înfățișat cu tablele legii scrise cu prescurtarea *Yod Yod* în loc de *Y-H-W-H* deasupra cărora se găsește un semn asemănător unui marcaj de cantilație din textele masoretice (fig.351). Această abreviere a Numelui Divin este acceptată și utilizată de iudaism împreună cu prescurtarea *Hey ה* sau *Yod Hey יה* pentru a evita păcatul luării Numelui Domnului în deșert. Textul începe corect, apoi încep să apară multiple greșeli, se sar porunci, literele sunt scrise fără pauze sau semne demarcante între cuvinte³⁵⁹.



Fig.352 Maerten de vos 1532-1603,
Tribunalul din Brabant, 1594, ulei pe lemn,
157cm x 215cm,
locație: *Rockox House, Antwerp, Belgia*



Fig.353 *Zeița Justiție*,
Primăria din Basel, Elveția,
frescă, 1608
și repictată în 1901

O prezență inedită a decalogului într-o lucrare de artă am găsit-o la Maerten de Vos (1532-1603), în lucrarea *Tribunalul de la Barbant*, din 1594 (fig.352). Cu toate că această lucrare nu are o temă creștină, totuși,

³⁵⁹ Această biserică este acum complet deteriorată din cauza unui incendiu. Imaginea este anterioară distrugerii odoarelor.

elemente ale iudaismului și ale creștinismului se regăsesc în ea, ca simbol și legitimare a moralității superioare și a dreptății tribunalului din Brabant.

În stânga, tablele legii sunt scrise în ebraica corectă, clară, ca o declarație a bunăvoinței divine asupra subiecților operei, în timp ce alegoria justiției este încoronată de îngeri. Interesant este titlul care este scris deasupra poruncilor: *עֲשֶׂרֶת הַדְּבָרֹת* (cele zece porunci/ziceri). Împărțirea lor este de patru și șase după varianta reformată a lui Calvin. Poruncile nu sunt scrise în întregime, dar nici prescurtate la doar primele două cuvinte, acolo unde este necesară o lămurire mai amplă, de exemplu la porunca: „Cinstește pe *mama ta și tatăl tău*”. O altă asociere între justiție și decalog se găsește pe fațada primăriei din Basel, unde Justiția încoronată ține în mână tablele legii, dintre care este inscripționată doar prima (fig.353).

Cele mai frecvente inscripții ebraice în arta europeană după Titulus Crucis și Tetragramaton sunt cele care conțin decalogul, fie ele pseudo scrieri, inscripții prescurtate sau integrale. Odată cu reforma, acestea s-au înmulțit și au devenit tot mai precis copiate de către artiști, acordând atenție tot mai mare abrevierilor Numelui Divin, semnelor masoretice, alungirii anumitor litere la final de frază pentru a încadra textul în coloană și susținând o anumită repartiție a poruncilor pe cele două table conform cu crezul propriu sau cel al comanditarului. Iscusiței artistice i s-a adăugat și această formă de manualitate dobândită în studiul personal al artistului. Acest studiu s-a extins și la reprezentarea Marelui Preot, unde artistul trebuia să știe care este canonul vestimentar și inscripția ebraică de pe coifură pentru a-l reprezenta corect.



4.5.1.2. Veșmântul sacerdotal



Fig.354 Ribera Jose de (1591-1652), *Sfântul Simeon cu Pruncul*, 1647, ulei pe pânză, 113cm x 93cm, Colecția Marchizului de Bristol

Veșmântul marelui preot sau כַּהֵן (כהן) în iudaism este prescris în textul biblic. Detaliile fiecărui element vestimentar sunt rânduite cu grijă, și substrat teologic extras din Exodul, capitolul 28. Talmudul Babilonian adaugă că preoții sunt investiți cu harul preoției, doar fiind îmbrăcați în veșmintele complete³⁶⁰.

Fiecare piesă vestimentară reprezintă ispășirea pentru un anumit tip de păcat: *Tunica*, care acoperă cea mai mare parte a trupului preotului, reprezintă ispășirea păcatului uciderii. *Pantalonii* reprezintă ispășirea pentru încălcări sexuale. *Turbanul* sau *mitra* purtată pe cap, ispășește trufia. *Centura*, înfășurată în jurul trupului și purtată peste inimă, ispășește „păcatele inimii” sau

³⁶⁰ Talmudul Babilonian Zevachim 17:B

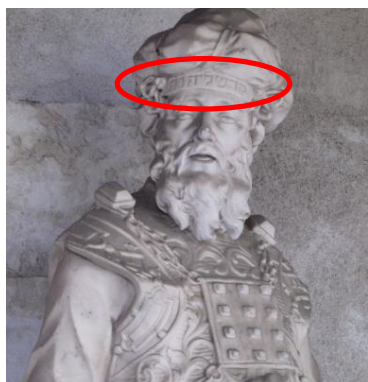


Fig.355 Anonim, *Preotul Aaron*, marmură, detaliu Capela Spitalului Cochin, Paris, detaliu



Fig.356 Anonim, *Marele Preot*, piatră, foiță de aur, Broumov Republica Cehă

gânduri impure. *Pieptarul* ispășește erori de judecată. *Efodul* ispășește idolatria. *Roba* ispășește vorbele rele. *Coroana* sau *Diadema* Marelui Preot ispășește aroganța³⁶¹. Singura piesă vestimentară care trebuie inscripționată este יָרֵךְ sau diadema, coroana de aur care se fixează pe mitra preotului și care are fundamentul teologic în Exodul 28 36-38:

„36. *Să faci după aceea o tăbliță șlefuită, de aur curat, și să sapi pe ea, cum se sapă pe pecete, cuvintele: „Sfințenia Domnului”*,

37. *Și s-o prinzi cu șnur de mătase violetă de chidar, așa ca să vină în partea de dinainte a chidarului.*

38. *Aceasta va fi pe fruntea lui Aaron și Aaron va purta pe fruntea sa neajunsurile prinoaselor afierosite de fiii lui Israel și ale tuturor darurilor aduse de ei; ea va fi pururea pe fruntea lui, pentru a atrage bunăvoința Domnului spre ei*³⁶²”.

Așa cum este și cazul altor inscripții, cea de pe diadema preotului evreu

necesită studiu și atenție din partea artistului creator. Și în această categorie sunt pseudo inscripții ca, de exemplu, la Jose de Ribera (fig.354), care nu ține la realismul redării personajului, având alte priorități de ordin estetic. Semnele de pe coifura personajului sunt o imitație nereușită a textului ebraic, iar veșmântul său este o robă stacojie, în care pictorul spaniol își

³⁶¹ Sursă: <https://templeinstitute.org/priestly-garments/> [Consultat la: 31.08.20]

³⁶² Exodul/Ieșirea 28:36-38, <http://www.bibliaortodoxa.ro/carte.php?id=32&cap=28>, [Consultat la: 31.08.2020].

etalează mai degrabă tehnica imitării texturii materialului și jocul clarobscurului, fiind poate mai preocupat ca veșmântul să se asemene cu cel al cardinalilor catolici.

În figura 355 redarea veșmintelor este inspirată din textul biblic, inscripția sa este corectă, iar, în figura 356, artistul se asigură că fiecare detaliu al veșmântului este corect și cioplit cu măiestrie, însă textul este lacunar. Așadar, și aici găsim diferite nivele de implicare ale artistului în cercetarea și redarea corectă a detaliului biblic.



4.5.2. Profeții



Fig.357 Fra Angelico, (1395-1455), *Profeții*, 1447, frescă, Cappella di san Brizio, Orvieto, detaliu

Un alt context, în care apar inscripții ebraice, este cel care reprezintă profeții Vechiului Testament, cum este *Disputa Sfântului Sacrament* de Rafael din Muzeul Vaticanului sau *Profeții* lui Fra Angelico din Orvieto (fig.357), unde profetul Moise ține în mâini tablele legii cu pseudo-inscripții ebraice.

Episodul Noului Testament, în care apar profeți ai Vechiului Testament, este Schimbarea la Față a Domnului, relatată în Evangheliile lui Matei 17:1-9, Marcu 9:1-8, Luca 9:27-36. Este momentul în care puntea între cele două religii este validată chiar de către Hristos, care între cei doi profeți este, în același timp, în Împărăție, pentru „cine are ochi să vadă”, dar este și în lume.



Fig.358 Bellini Giovanni (1430-1516), *Schimbarea la față* c.1487, ulei pe lemn, 115cm x 152cm, Locație: Muzeul National al palatului Capodimonte, Napoli



Fig.359 Bellini Giovanni, *Schimbarea la față*, detaliu de text

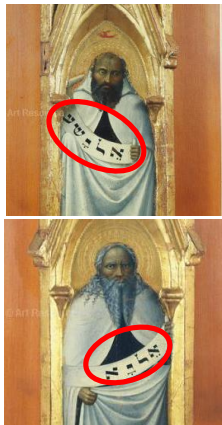


Fig.360 Sassetta/ Stefano di Giovanni (c.1392-1450, *Profeții Ilie și Elisei* 1423-1426, tempera pe lemn, locație: Pinacoteca Nazionale, Siena, detalii

Astfel, creștinii au marcat acest eveniment, atât prin sărbătorirea lui anuală, cât și prin arta închinată lui, din care sunt nelipsiți cei doi martori cerești Moșe și Eliahu (Moise și Ilie). În general, ebraica în această scenă apare în cele zece porunci de pe tablele lui Moise, am găsit însă și excepții care merită amintite.

În *Schimbarea la față* de Giovanni Bellini (fig.358), ambii profeți țin în mâini mici suluri de hârtie pe care se află inscripții ebraice coerente.

Un alt „cuplu” de profeți a fost pictat de Sassetta între 1423 și 1426 (fig.360). Profeții Ilie și Elisei sunt întruchiparea relației între maestru și discipol, care dovedește linia neîntreruptă prin care curge harul în venele iudeo-creștinismului. Cei doi profeți țin în mâini suluri pe care sunt inscripționate numele lor אליהו și אליא cu litere corecte și diacritice.

Alessandro Buonvicino numit Il Moretto a creat o serie de Profeți, fără a-i identifica individual, trei dintre ei având în mâini inscripții pe suluri parțial desfășurate. Cel numit *Profetul în armură* (fig.338) prezintă inscripția:

כי כל עניך / ככל אחיך

Toți sârmanii ca frații tăi



Fig.361 Moretto / Alessandro Buonvicino (c.1498-1554), *Profetul în armură*, c.1530, frescă conservată prin transfer pe pânză, 129cm x 93.5cm, locație: Soprintendenza per i beni artistici e storici di Brescia, Cremona, Mantova, detaliu



Fig.362 Mantegna Andrea (1431-1506), *O sibilă și un profet* (interpretare la Esther și Mordecai) c.1495, tehnica mixtă pe pânză, 52.2cm x 48.6cm locație: Cincinnati Art Museum, detaliu

Ceilalți doi profeți dețin pseudo-inscripții în siriacă și arabă, fără a forma fraze inteligibile³⁶³.

Un text pseudo-ebraic apare în opera lui Mantegna cunoscută sub mai multe nume: *O Sibilă și un Profet* (Cincinnati Art Museum), *Preotul Heliqia și Profeta Hulda* (Muzeul Louvre, Paris) sau *Esther și Mordecai* (Sarfatti după Lightbown, care semnează o monografie a lui Mantegna). Lucrarea monocromă (fig.362) este făcută cu pulbere de aur și pigmenți (probabil negru și siena arsă) în liant animalier, o tehnică rară, cu atât mai mult cu cât lucrarea este pe pânză³⁶⁴.

Personajul masculin ține în mâini un sul cu scriere pseudo-ebraică menit să reproducă *Megillat Esther*³⁶⁵ sau Cartea (Sulul) lui Estera.

Una dintre cele mai renumite reprezentări ale unui profet veterotestamentar este fresca care îl redă pe Isaiah, pictată de Rafael în biserica Sanct' Augustino, din Roma (fig.363), într-o manieră asemănătoare personajelor lui Michelangelo din capela Sixtină. Fresca conține inscripții în greacă și ebraică. Inscripția greacă este o dedicație a comanditarului sfintei Ana

³⁶³ Sarfatti, Op.cit., p.527

³⁶⁴ Text despre conservarea picturii de la departamentul de restaurare/conservare a muzeului de artă din Cincinnati.: <https://cincinnatiartmuseum.org/about/blog/conservation-blog-7182019/>, [Consultat la:12.09.2020].

³⁶⁵ Sarfatti. Op.cit., p.515



Fig.363 Raffaello Sanzio da Urbino, cunoscut drept Raphael (1483 – 1520), *Profetul Isaia*, 1512, frescă, 250cm × 155cm, locație: Biserica Sant'Agostino, Roma, detaliu



Fig.364 Tiepolo Giambattista (1696-1770), *Profetul Isaia*, c.1726-29, frescă, 200cm, x 250cm, locație: Palatul Episcopal din Udine, detaliu

și face referire indirectă la Fecioara Maria, prin versetele 26:2-3, din profetul Isaia. Acest indiciu îndeamnă să citim inscripția ebraică de pe sulul pe care profetul îl arată, în aceeași cheie.

פְּתֹחוּ שַׁעְרֵי/ם

וְיָבֵא גֹי/

צְדִיק שֶׁמֶר/

אֲמֵנִים יֵצֵר/

סְמוּדָה תִּצְרֵךְ

În traducere: „*Deschideți porțile, ca să intre un neam drept care păzește credințioșia!*”³⁶⁶.

Inscripția este corectă, în afară de absența literei *Mem* final din al doilea cuvânt. Textul este interpretat în context creștin, Fecioara Maria fiind cea care își deschide porțile pentru a-l primi pe Mesia³⁶⁷.

Profetul Isaia este deosebit de important pentru creștini, deoarece profețiile sale mesianice sunt cele mai limpezi referiri la viața și moartea lui Iisus Hristos³⁶⁸. După Moise, Ilie este cel

³⁶⁶ Traducerea aparține <https://www.bibliaortodoxa.ro/carte.php?id=43&cap=26>, [Consultat la: 09.09.2020].

³⁶⁷ Bloch, Op.cit., p.69.

³⁶⁸ Profeții Mesianice din Isaia: Nașterea din Fecioară: „Pentru aceasta Domnul meu vă va da un semn: Iată, Fecioara va lua în pânțe și va naște fiu și vor chema numele lui Emanuel” (Isaia, 7:14), „Căci Prunc s-a născut nouă, un Fiu s-a dat nouă, a Cărui stăpânire e pe umărul Lui și se cheamă numele Lui: Înger de mare sfat, Sfetnic minunat, Dumnezeu tare, biruitor, Domn al păcii, Părinte al veacului ce va să fie. Și mare va fi stăpânirea Lui și pacea Lui nu va avea hotar” (Isaia, 9:5); Hristos urmașului regelui David: „Și mare va fi stăpânirea Lui și pacea Lui nu va avea hotar. Va împărăți pe tronul și peste împărăția lui David, ca s-o întărească și s-o întemeieze prin judecată și prin

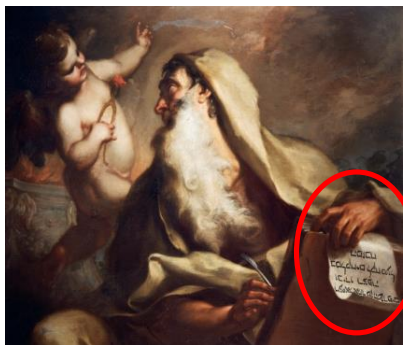


Fig.365 Balestra Antonio (1666-1740), *Profetul Isaia*, locație: Muzeul Castelvecchio, Verona

mai celebrat profet de către artiștii care au ca tematică Scriptura, el apare, astfel, cu precădere în arta menită pentru locașuri de cult. O reprezentare frecventă a profetului este episodul în care acesta este inspirat de vizita unei ființe cerești pe care o identifică cu un Seraf, care îi oferă un cărbune încins, luat de pe jertfelnic, pentru a-l curăți de păcate, pregătindu-l pentru misiunea sa (Isaia 6:6-7).

În majoritatea reprezentărilor, Isaia apare cu o formă de text, carte sau sul, inscripționate. În versiunea lui Tiepolo (fig.364) este o carte cu inscripție pseudo ebraică, în versiunea lui Balestra, însă (fig.365) textul este pe un sul și este în ebraică corectă, citând din cartea sa:

*„Atunci unul dintre serafimi a zburat spre mine, având în mâna sa un cărbune, pe care îl luase cu cleștele de pe jertfelnic”*³⁶⁹. Versiunea lui Balestra a necesitat un evident efort suplimentar de documentare și măiestrie din partea artistului.

dreptate, de acum și până-n veac. Râvna Domnului Savaot va face aceasta” (Isaia, 9:6); Propovăduirea lui Hristos „Poporul care locuia întru întuneric va vedea lumină mare și voi cei ce locuiați în latura umbrei morții lumină va străluci peste voi. Tu vei înmulți poporul și vei spori bucuria lui. El se va veseli înaintea Ta, cum se bucură oamenii în timpul secerișului și se veselesc la împărțirea prăzilor” (Isaia, 9:1-2); Facerea de minuni: „Atunci se vor deschide ochii celor orbi și urechile celor surzi vor auzi. Atunci va sări șchiopul ca cerbul și limpede va fi limba gângavilor; că izvoare de apă vor curge în pustiu și pâraie în pământ însetat Isaia, 35:5-6); Moartea lui Hristos: „Chinuit a fost, dar S-a supus și nu și-a deschis gura Sa; ca un miel spre junghiere s-a adus și ca o oaie fără de glas înaintea celor ce o tund, așa nu și-a deschis gura Sa. Întru smerenia Lui judecata Lui s-a ridicat și neamul Lui cine îl va spune? Că s-a luat de pe pământ viața Lui! Pentru fărădelegile poporului Meu a fost adus spre moarte” (Isaia,53:7-8).

³⁶⁹ Isaia 6:6



Fig.366 Balestra Antoni, *Profetul Isaia*, sec XVIII detaliu de text



Fig.367 Boca Arsenie, *Schimbarea la Față*, frescă tempera, 1968-1988, Biserica Drăgănescu, Jud. Giurgiu



Fig. 368 Boca Arsenie, *Schimbarea la Față*, detaliu

Revenind la scena schimbării la față, figura 367 ilustrează o frescă care prezintă două elemente de originalitate. În primul rând *Schimbarea la Față* pictată de părintele Arsenie Boca se află în spațiul ortodox, în care inscripțiile ebraice corecte sunt extrem de rare. În al doilea rând inscripția este: ירושלים *Ierusalim*, scrisă în interiorul unei cruci schițate delicat în aura Mântuitorului sub bine-cunoscutul *INRI*. Pictura lui Arsenie Boca nu se încadrează în totalitate în canonul ortodox, fiind obiectul multor dispute, cert este ca ea este o pictură pedagogică, și, probabil, fresca cu cele mai multe inscripții menite să ajute la descifrarea programului pictural conceput de pictor.

Un ansamblu de bronz cu trei personaje, semnată de Giovan Francesco Rustici (1474-1554), are una dintre puține inscripții ebraice în sculptură, un omagiu adus protectorului Florenței, Ioan Botezătorul. Sfântul Ioan este flancat de un levit și de un fariseu, vestindu-le venirea lui Mesia (fig.369). Degetul profetului arătând spre cer ne amintește, pe bună dreptate, de interpretarea lui Leonardo da Vinci a Botezătorului, pentru că cei doi artiști locuiau și lucrau împreună în acea perioadă, cel de al doilea exercitând o influență vădită asupra primului, și, poate, intervenind în lutul de modelaj. Inscripțiile sunt gravate la baza postamentului fiecărui personaj, scrise corect, cel mai probabil cu ajutorul unui traducător evreu, deoarece Numele Domnului este scris doar prin litera *Hey*, o formă de respect pe care un evreu ar avea-o în scrierea numelui Inefabil și Sfânt, Tetragramatonul.

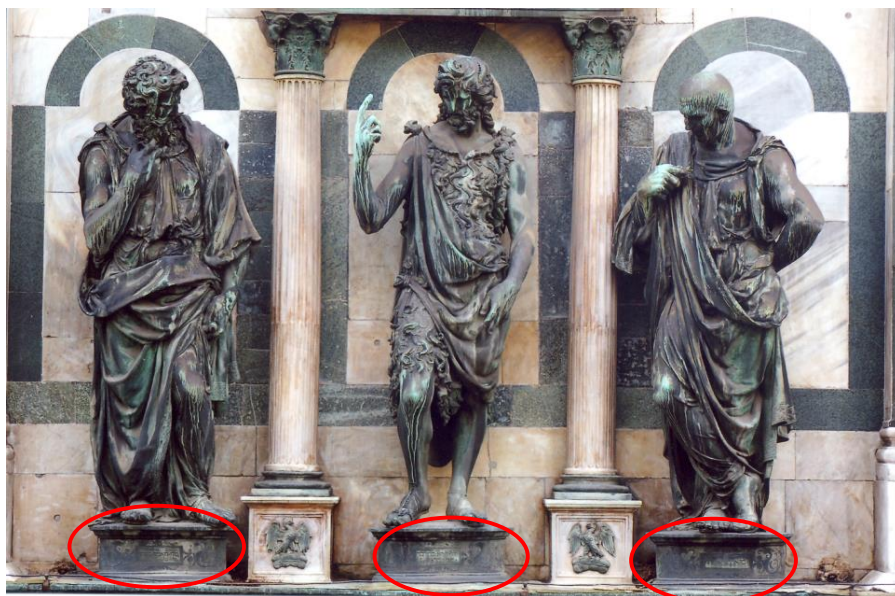


Fig.369 Rustici Giovan Francesco 1474-1554, *Propovăduirea lui Ioan Botezătorul* 1506-1511, 265 cm H, Museo dell'Opera del Duomo, Florența

Statuia din stânga are textul

מה תאמר ממך

„Ce spui despre tine însuși?”³⁷⁰; cea din dreapta este însoțită de inscripția:

„מי אבל האליהו

„Cine ești deci? Ilie?”³⁷¹;

iar pe postamentul lui Ioan Botezătorul stă scris:

קול קורה במדבר פנו דרך ה

„Glasul celui ce strigă în pustie: Îndreptați calea Domnului.”³⁷².

³⁷⁰ Sau în versiunea bibliei ortodoxe: „Cine ești tu?” Ioan 1:19.

³⁷¹ Sau „Dar cine ești? Ești Ilie?” Ioan 1:21.

³⁷² Sarfatti, Op.cit., p.538



4.5.3. Intrarea Maicii Domnului în Templu/ Presentarea la templu



Fig.370 Boca Arsenie, *Intrarea la Templu a Fecioarei Maria*, frescă tempera, 1968-1988, Biserica Drăgănescu, Jud. Giurgiu, detaliu

O tematică creștină mai puțin explorată de artele vizuale este prezentarea la Templu a Fecioarei Maria. Ca gest de mulțumire, părinții Fecioarei o consacră Templului pentru a fi educată în cadrul acestuia. Cu toate că evenimentul are loc când copila are trei ani, în reprezentările plastice ea este înfățișată mai matură, fiind primită de Marele preot. În majoritatea cazurilor, Fecioara Maria este înfățișată ca o tânără adolescentă, ceea ce nu urmează fidel tradiția și textul scripturii. În pictura lui Arsenie Boca (fig. 370) și, mai apoi, la Romanelli (fig.371), copila este pictată ținându-se cont de vârsta pe care ar fi avut-o la intrarea în Templu.

Pentru a identifica corect scena, au fost inserate diferite inscripții sau simboluri în reprezentările plastice. Una dintre ele este cea cu care este identificat Marele preot, veșmântul tipic al acestuia, coifura sau inscripția de pe diademă. În cazul iconografiei bizantine



Fig.371 Romanelli, Giovanni Francesco Presentarea *Fecioarei la templu*, c. 1638-42, detaliu, Mormântul Papei Pius X (1835-1914), Biserica Sfântului Petru, Vatican



Fig.372 Anonim Şvab, c.1520, *Prezentarea la Templu a Mariei*, aripa stângă interioară a altarului Templului Mariei, 198cm x90cm, Bayerische Staatsgemäldesammlungen - Staatsgalerie in der Benediktinerabtei Ottobeuren, detaliu

apar câteodată pseudo-inscripții pe mantaua Preotului, fără alte indicii, în afara titlului icoanei care este obligatoriu prin canon. Însă Arsenie Boca folosește și în această scenă două inscripții ebraice în fresca din biserica Drăgănescu din județul Giurgiu.

În arta occidentală, însă, Templul este recunoscut în scena intrării Maicii Domnului în biserică și prin prezența tablelor legii, care apar de obicei pe masa altarului.

În pictura altarului de la mormântul Papei și Sfântului Pius al X-lea, preotul are ca semne distinctive atât veșmântul sacerdotal, cât și inscripția pe frunte, însă, în acest caz, artistul folosește ψ ליהויה in care, din primul cuvânt *Kadosh* se poate discerne doar ultima literă *Şin*, iar Tetragramatonul este scris integral (fig.371).

Un exemplu al folosirii inscripțiilor ebraice, în tema prezentării *Fecioarei la Templu*, este lucrarea unui anonim găzduită de Bayerische Staatsgemäldesammlungen – Staatsgalerie (fig.372). În această operă, tablele legii sunt inscripționate cu o pseudo scriere ebraică care intercalează litere mari cu litere mici³⁷³, într-o formulă repetitivă, fără semnificație lingvistică sau teologică.

Pe când Hans Holbein cel Bătrân realizează o *Prezentare la Templu a*

³⁷³ În limba ebraică nu există litere mari sau mici, pictorul încercând să confere textului semit imaginea unui sintaxe din limbile Europene, pentru a sublinia ca este vorba de un text.



Fig.373 Holbein Hans – cel Bătrân (1465 -1524) Altarul Kaisheim: Templul Mariei, *Prezentarea Fecioarei la Templu*, 1502, 179 x 82 cm, ulei pe lemn locație: Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek München

Fecioarei (fig.373), în care se regăsesc patru inscripții ebraice și pseudo ebraice. Una dintre ele este din nou pe tablele legii, însă, spre deosebire de textul celor zece porunci, Sarfatti³⁷⁴ vede o *S'lichah*, care este o rugăciune de penitență, o cerere de iertare. Este posibil ca un colaborator evreu să fi oferit spre copiere un text cu mai puține conotații sacre pentru a nu se folosi decalogul într-o lucrare de pictură. Dacă este așa, pictura aceasta este exemplu singular al folosirii tablelor legii pentru acest text alternativ.

Următoarea inscripție se află pe *efodul*³⁷⁵ Marelui preot unde sunt scrise șase din cele doisprezece nume ale semințiilor lui Israel³⁷⁶.

Pe diadema așezată pe fruntea preotului este scris canonicul קדוּשׁ לַיהוָה *Sfințenie Domnului/Slavă Domnului* din Exodul 28:36.

Iar la intrarea în Templu, la o privire atentă, se mai deslușește un set de table ale legii în mână, sculpturi care îl reprezintă pe Moise, dar aici avem de a face cu o pseudo inscripție.

Astfel, vedem o atenție considerabilă a artistului pentru a reda realismul scenei pictate, încifrând-o cu mici elemente discrete care să fie savurate de către cunoscători.

³⁷⁴ Sarfatti, Op.cit., p.109.

³⁷⁵ Efod: Tunică purtată peste haina preotească, numită și umărar

³⁷⁶ Ruben, Simeon, Iuda, Isahar, Zabulon, Benjamin, Dan, Neftali, Gad, Așer, Efraim și Manase



4.5.4. Prezentarea lui Iisus la Templu

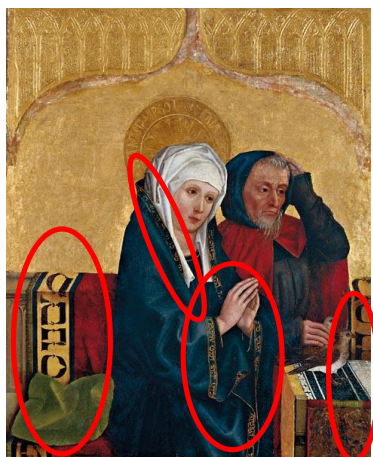


Fig.374 Pleydenwurff Hans
(1420-1472)

Prezentarea la Templu sau *Maria și Iosif*, 1462, tempera pe lemn,
91.5cm x 75 cm,

locație: Muzeul Național
din Varșovia

O altă *Prezentare la Templu* este cea a pruncului Iisus, pentru a îndeplini una dintre poruncile biblice care are rădăcinile în Exodul 12:29, atunci când au pierit primii născuți ai celor care nu credeau în Unul Dumnezeuul lui Israel, și, apoi, sfințirea lui cerută de Exodul 13:2 „Să-Mi sfințești pe tot întâiul născut, pe tot cel ce se naște întâi la fiii lui Israel, de la om până la dobitoc, că este al Meu”³⁷⁷.

În *Prezentarea la Templu* a lui Hans Pleydenwurff, din 1462, literele ebraice sunt scrise de cele mai multe ori corect, ele decorează marginea veșmântului Fecioarei și, de asemenea, un material textil, drapat în spatele ei, de un roșu intens, unde inscripția neagră este supra-dimensionată pe fundalul galben, iar

³⁷⁷Toate citatele din acest capitol sunt din Biblia ortodoxă:
<http://www.bibliaortodoxa.ro/carte.php?id=32&cap=13>, accesat 14.03.2020



Fig.375 Cornelis de Vos Cornelis de (-1651), *Misteriul rozariului/Prezentarea lui Iisus la Templu*, 1620, ulei pe pânză , 216cm x 160cm, locație: Biserica sfântului Pavel, Antwerp



Fig.376 Maestrul din/a lui San Severin (sfârșitul sec XV – începutul sec XVI), *Prezentarea la Templu* c.1490, ulei pe lemn, 89 cm x: 74.5 cm, locație: Muzeul Louvre, Paris

Fecioara îmbrăcată în albastru cu inscripția aurie ca o broderie, cromatica puternică, clară, fac ca textul să ceară parcă atenția cuvenită (fig.374).

Una dintre lucrările comandate pentru seria Misteriilor din Biserica Sfântului Pavel din Anwerp este *Prezentarea lui Iisus la Templu*, de Cornelis de Vos (fig.375). Hristos este în brațele dreptului Simeon de data aceasta, care a așteptat cu răbdare nașterea unui mântuitor pentru poporul lui Israel. În partea opusă, preotul iudeu sau, poate, fariseul sau chiar alegoria întregii sinagogi, este reprezentat ca purtând ochelari, orb la valoarea scenei care se desfășoară în fața lui. Un evreu care vede și unul care rămâne orb. Pe haina bătrânului Simeon sunt inscripții ebraice corecte și fac referire la legea celui întâi născut. Pe mâneca sa este textul „*Să-Mi sfințești pe tot întâiul născut*” iar pe a doua fâșie „*... pe tot cel ce se naște întâi la fiii lui Israel*” (Ieșirea 13:2) iar pe manta, inscripția superioară este „*de la om până la dobitoc, că este al Meu*” Exod 13:2, iar pe cea inferioară: „*Pe tot întâi-născutul (de la asină) să-l răscumperi*” Exod 13:13³⁷⁸.

Aceeași temă în viziunea Maestrului din San Severin, un artist rămas anonim care a activat la sfârșitul secolului al XV-lea și începutul secolului al XVI-lea, reprezintă o Fecioară Maria care înmânează pruncul Iisus dreptului

³⁷⁸ Despre inscripțiile din acesta pictură: <https://www.topa.be/nl/antwerp/kerken-in-antwerpen/sint-paulus-2/syllabus/mysteries-rozenkrans/> [Consultat la: 11.09.2020].



Fig.377 Schaufelein Hans Leonard (1480-1540), *Prezentarea lui Hristos la Templu*, 1515, 75cm x 37 cm, tehnică mixtă pe lemn, locație: Staatliche Kunsthalle Karlsruhe



Fig.378 Maestrul Vieții Fecioarei (activ c 1463-1490), *Prezentarea la Templu*, 1460-1475, ulei pe lemn, 83.8 cm x 108.6 cm locație: National Gallery Londra

Simeon, recunoscut după *talit*, sau șalul de rugăciune pe care îl poartă pe umeri (fig.376). În fundal, masa altarului și cele zece porunci, scrise corect, canonic, conținând doar primele cuvinte după care orice drept-credincios evreu va recunoaște și restul textului. Artistul renunță la forma clasică de două table separate cu o latură superioară boltită, și preferă să se concentreze asupra textului care, deși este parțial obturat, este în același timp, central, pe fundal alb luminos, între cele două personaje principale pentru a sublinia credincioșia lor.

În *Prezentarea la Templu* a lui Hans Leonard Schaufelein (fig.377), tablele legii de pe altar conțin un text aproape corect la care, dacă „se schimbă ordinea liniilor, se corectează câteva greșeli și se adaugă câteva litere lipsă sau lipsite de vizibilitate, se poate citi binecuvântarea *Al Netilat Yadayim* și primele cuvinte din binecuvântarea *Așer Iațar*”³⁷⁹ după cum urmează:

[ברוך] אתה יי אלהינו מלך העולם אשר קדשנו [ב]מצקתיו קציונו על נטילת ידים. [ברוך אתה יי אלה]הינו מלך העולם [א]שר יצר [את הא]דם בחכמה וברא בו לקבים [נקבים חלולים] חלולים [ג]לוי [ו]ידוע [ל]פני כסא

Și aceste rugăciuni sunt oarecum secundare și nu devin profanare atunci când sunt utilizate în pictură.

Un alt pictor rămas anonim, Maestrul Vieții Fecioarei Maria, despre care am amintit la capitolul referitor la transliterare, încifrează de data aceasta litere

³⁷⁹ Sarfatti, 2001, p.540



Fig.379 Francia Francesco
Prezentarea la Templu
Pinacoteca Comunale Cesena



Fig.380 Jacques Daret
(ca. 1400/05- ca. 1462),
Prezentarea la Templu, 1435,
57.5 x 52cm, Petit Palais, Paris

ebraice aleatorii pe marginea acoperă-
mântului sfintei mese, pe care Sarfatti le
citește:

איור? שח? רא... פגא? זגפלו

Inscripția ebraică este pentru artist
un indiciu suficient pentru a sublinia că
scena se petrece la Templul din Ieru-
salim.

O inscripție neobișnuită se găsește
în pictura lui Francesco Francia
(fig.379), care are în fundalul ei o
plachetă cu o scurtă expresie ebraică.

נארת ברית עבדך ה

„Stricat-ai legământul robului
Tău” (Psalmi 88:38)³⁸⁰

Contextul psalmului este o împlinire
mesianică. Regelui David Domnul îi
promite propășirea și ocrotirea divină,
acesta însă își pierde nădejdea și strigă
către Domnul pentru a-L îndupleca.
Hristos este promisiunea împlinită, atât
pentru David, cât și pentru Simeon.
Hristos este adus în templul construit de
fiul lui David, cercul se închide. Textul
lapidar este, de fapt, dovada unei deose-
bite erudiții și capacități de sinteză a
artistului sau comanditarului lucrării.

Jaques Daret (fig.380) folosește
pseudo inscripții ebraice pe altarul sfintei
mese și pe veșmântul sfintei Ana, care
simbolizează vechiul legământ, alături
de inscripții latine pe mantaua Fecioarei
Maria, cea prin care începe noul legă-
mânt și limba în care acesta a fost
răspândit în Renașterea europeană.

³⁸⁰ <http://www.bibliaortodoxa.ro/carte.php?id=65&cap=88>, [Consultat la: 12.09.2020].



4.5.5. Iisus la 12 ani



Fig.381 Mazzolino Ludovico (activ 1504-1528), *Hristos în dispută la Templu* ca. 1522-4, ulei pe lemn 31.1 x 22.2 cm, locație: The National Gallery Londra

Nu se știe multe despre copilăria lui Iisus din surse canonice, în afara de nașterea, prezentarea la Templu și circumcizia sa, deci primele patruzeci de zile de viață, educația și personalitatea sa rămânând un mister. Prima referire la viața Sa ante-misionară este episodul în care alături de familia sa, Iisus ajunge la Ierusalim și rămâne în Templu alături de învățați/doctori, în timp ce părinții Săi îl căutau. Evanghelia după Luca, singura care povestește episodul, descrie mirarea adulților atunci când acest tânăr înțelept vorbește, fără a da detalii despre conținutul acelor convorbiri. Este primul semn oferit de Evangheliile asupra viitorului mesianic al tânărului din Nazaret.

Fiind un eveniment în care locația este esențială simbolismului profund al scenei, artiștii vizuali, care s-au preocupat de această temă, s-au asigurat că



Fig.382 Mazzolino Ludovico,
Hristos în dispută la Templu ca.
1522-4, detaliu de text



Fig.383 Mazzolino Ludovico,
Hristos în dispută la Templu, ulei
pe lemn, 45cm x 31cm,
ocație: Galleria Capitolina. Roma



Fig.384 Mazzolino Ludovico,
Hristos în dispută la Templu,
detaliu de text

Templul, ca element arhitectonic al compoziției, este redat cu clariete.

De pildă, Ludovico Mazzolino (fig. 381-388), care a încorporat inscripții ebraice în mai mult de douăsprezece opere³⁸¹, încifrează în picturile sale nivele diferite de sens, pictând mai multe compoziții foarte asemănătoare cu tema disputei tânărului Iisus cu înțelepții Templului. Iisus este așezat pe tronul central, care aparține fondatorul Templului, înțeleptul Solomon. Artistul inscripționează în arcada din fundal (fig.379) textul:

הבית אשר / בנה שלמה לה'

„Templul, pe care l-a zidit regele
Solomon Domnului ...” (III Regi 6:2)

Textul este corect, lipsește doar un singur cuvânt:

הבית אשר **המלך** בנה שלמה לה'

Iar în versiunile din Galleria Capitolina (fig.382) și cea din Staatliche Museum, Gemäldegalerie (fig.386), inscripția este identică, așezată pe trei rânduri cu despărțirea cuvintelor corectă, ceea ce înseamnă că artistul a știut ce scrie și nu a copiat mecanic literele.

Însă în versiunea din 1519, din Galleria Doria Pamphilj, Roma (fig.382), putem citi un text neobișnuit:

בסכת תשבו שבעה /

ימים כל האזרה

בישראל ישבו בסכ?

³⁸¹<https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/ludovico-mazzolino-christ-disputing-with-the-doctors-in-the-temple> [Consultat la: 09.09.2020].



Fig.385 Mazzolino Ludovico,
Hristos în dispută la Templu, 1519,
locație: Galleria Doria Pamphilj,
Roma



Fig.386 Mazzolino Ludovico,
Hristos în dispută la Templu, 1519,
detaliu de text

Sursa este din Levitic 23:42 și se traduce cu: *Să locuiți șapte zile în corturi; tot israelitul băștinaș să locuiască în corturi*³⁸². Versetul este în contextul poruncii care a generat sărbătoarea corturilor și nu pare, la prima vedere, să aibă a face cu scena prezentă, părând să fie doar o dovadă de erudiție prin copierea unui text complex din vechiul testament. Însă, așa cum bine observă Dalia Haitovsky³⁸³, Templul a fost consacrat la sărbătoarea de *sukot*³⁸⁴, fiind amânat unsprezece luni după încheierea construcției (III Regi 6:37³⁸⁵ și 8:2³⁸⁶). Mai mult decât atât, autoarea susține că sărbătoarea corturilor are pentru creștini o însemnătate aparte, fiind menționată și în Noul Testament, și având simbolic legătură cu cele trei corturi/colibe din Schimbarea la față a Mântuitorului³⁸⁷.

O lucrare de mari proporții, de această dată semnată tot de Mazzolino, pictată mai devreme însă decât cele anterioare (în 1524), are inscripții ebraice cu litere corecte, atât pe cărțile deschise ale cărturarilor, cât și pe elemente arhitectonice din fundal, așa cum sunt identificate în figura 384.

³⁸² <http://www.bibliaortodoxa.ro/carte.php?id=47&cap=23>. [Consultat la: 15.09.2020]

³⁸³ Haitosky. *Hebrew Inscriptions*. pp.138-139

³⁸⁴ Sărbătoarea corturilor, care comemorează fuga evreilor de Egipt și locuirea lor în corturi

³⁸⁵ „În anul al patrulea, în luna Zif, care este a doua lună a anului, a pus el temelia casei Domnului” <http://www.bibliaortodoxa.ro/carte.php?id=68&cap=6>, [Consultat la: 15.09.2020]

³⁸⁶ „Și s-au adunat la regele Solomon toți Israelii în zilele sărbătorilor din luna Etanim, care este a șaptea lună”, <http://www.bibliaortodoxa.ro/carte.php?id=68&cap=8>, [Consultat la: 15.09.2020]

³⁸⁷ Haitosky. *Hebrew Inscriptions*.pp.138-140



Fig.387 Mazzolino Ludovico, *Iisus la doisprezece ani, învățând în Templu*, 1524, ulei pe lemn, 256cm x 182.5cm, Gemäldegalerie, Berlin

Inscripția de pe baza coloanei stângi redă un fragment din III Regi 8:13: עוֹלָמִים לְשִׁבְתָּךְ מְכוּז לְךָ זָבֵל בַּיִת בְּנִיתִי בְּנֵה (Eu ți-am zidit templul pentru locuință, în care Tu să petreci în veci) care anunță încheierea

lucrărilor la Templu ca o concluzie a celui din medalion, care reprezintă începutul lucrărilor (din III Regi 6:2), pe care artistul a mai folosit-o³⁸⁸.

Haitovsky descifrează o parte din inscripțiile de pe cărți ca fiind fragmente din Numeri 8:8-10 și 9:12-13³⁸⁹. Aceste texte se ocupă de sacrificiul Pascal și obligațiile leviților, fiind subiecte pe care învățații Templului le-ar fi putut dezbate în prezența lui Iisus. Pentru un inițiat, aceste fragmente de text ar fi adăugat la iconografia imaginii, umplând lacuna lăsată de scriptură referitoare la subiectele discutate în episodul biblic. Această pictură prezintă cele mai numeroase și complexe inscripții ebraice din opera lui Mazzolino.

Tot pe paginile unei cărți găsim text pseudo-ebraic, în reprezentarea aceleiași scene, semnată de Giovanni Battista Cima, cunoscut drept Cima da Conegliano. Unul dintre înțelepții Templului ține în poală o carte deschisă inscripționată cu un text amplu în pseudo ebraică, care imită o scriere Rași (fig.388 și detaliul 389). În acest caz, singura referire la Templu rămâne textul, artistul renunțând la orice detaliu care ar putea oferi vreun indiciu asupra locului scenei.



Fig.388 Giovanni Battista Cima, cunoscut drept Cima da Conegliano (c. 1459 – c. 1517), *Hristos între medici*, 1504, ulei pe panel, 54.5 cm x 84.4 cm, locație: Muzeul Național, Varșovia



Fig.389 Cima da Conegliano, *Hristos între medici*, 1504, detaliu de text

³⁸⁸ Haitovsky. *Hebrew inscriptions*. p.138

³⁸⁹ Ibidem. p.137



Fig.390 Ingres Jean-Auguste Dominique, *Hristos printre doctori*, ulei pe pânză 1862, 265cm x320cm, detaliu de text, locație: Musee Ingres, Montauban, Franța



Fig.391 Ingres Jean-Auguste – Dominique, *Hristos printre doctori*, detaliu de text

Ingres (fig.390) recurge la o serie de inscripții diferite pentru a marca atât locul unde se desfășoară scena, cât și participanții la ea. Tetragramatonul se află pe fruntea personajului îmbrăcat în tunică verde din partea dreaptă a imaginii. O serie de cărți, manuscrise sau suluri cu inscripții ebraice corecte sunt fie în mâinile învățaților, fie aruncate pe jos, unele deschise cu inscripția vizibilă, altele cu literele estompate. Pe tablele legii, din fundal, este scrisă prima poruncă: אַנְכִי יְהוָה אֱלֹהֶיךָ, אֲשֶׁר הוֹצֵאתִיךָ מֵאֶרֶץ מִצְרַיִם și abrevierea *Yod Yod* י י care ține loc Numelui Inefabil, o interpretare a redării decalogului cu totul deosebită.



Fig.392 Ingres Jean-Auguste – Dominique *Hristos printre doctori*, detaliu de text



Fig.393 Ingres Jean-Auguste – Dominique, *Hristos printre doctori*, detaliu de text



Fig.394 Ingres Jean-Auguste – Dominique *Hristos printre doctori*, detaliu de text



Fig.395 Ingres Jean-Auguste – Dominique *Hristos printre doctori*, detaliu de text



Fig.396 Ingres Jean-Auguste – Dominique
Hristos printre doctori,
detaliu de text



Fig.397 Ingres Jean-Auguste –
Dominique, *Hristos printre doctori*,
detaliu de text



Fig.398 Ingres Jean-Auguste – Dominique
Hristos printre doctori, detaliu de text



Fig.399 Ingres Jean-Auguste –
Dominique, *Hristos printre doctori*,
detaliu de text



4.5.6. Femeia adulteră



Fig.400 Poussin Nicolas (1594-1665)
Hristos și femeia adulteră, 1653, ulei
pe pânză, 122cm x195cm, locație:
Muzeul Louvre Paris



Fig.401 Poussin Nicolas, *Hristos și femeia adulteră* 1653, detaliu

Una dintre cele mai relevante scene biblice pentru lumea contemporană este și una dintre cele mai învăluite în mister. Este vorba despre o femeie prinsă în adulter care urmează să fie ucisă cu pietre de către cetățenii urbei (Ioan 8:3-11). *Evanghelia după Ioan* prezintă momentul când, întrebat fiind ce părere are despre lapidarea femeii, Hristos se aplecă la pământ scrijelind ceva în țărână cu degetul său. Nu primim nici un detaliu despre textul scris de Mântuitorul sau despre simbolismul actului scrierii în acest context.

Orice interpretare a gestului Mântuitorului este posibilă, și atât teologi, cât și artiști s-au simțit liberi să își ofere părerea personală. Pe cât ne este de limpede faptul că actul judecării unei alte persoane nu ne aparține ontologic, iar îndemnul de a ierta nu este o simplă propunere, ci este strict legată de iertarea pe care o



Fig.402 Aertsen Pieter (1508-1575),
În piață cu Hristos și femeia adulteră,
1559, 122.5 x 180.5 x min. 0.6 cm,
tehnică mixtă pe lemn, locație: Städel
Museum, Frankfurt am Main



Fig.403 Aertsen Pieter (1508-1575),
În piață cu Hristos și femeia adulteră,
detaliu de text

putem obține la rândul nostru (Și ne iartă nouă... precum și noi iertăm...) ³⁹⁰, pe atât de neclară ne rămâne inscripția desenată de Hristos.

Figura 400 reprezintă versiunea lui Nicolas Poussin a întâlnirii între Hristos și femeia adulteră. Despre această inscripție se spune că nu e chiar ebraică ci o „mâzgăleală ebraisantă” care a dat de furcă cercetătorilor, pentru că nu este suficient de lipsită de sens pentru a fi ignorată, dar nici suficient de coerentă pentru a fi citită ³⁹¹. Cititorul, chiar și cunoscător de ebraică fiind, rămâne asemenea fariseilor din imagine, mirat, consternat, încurcat. Hristos arată spre adulteră, fariseii spre text și unul către altul. Ei nu vad legătura, nu înțeleg atitudinea lui Hristos. Poziția observatorului este similară cu cea a fariseilor, el nu poate descifra textul. Pictura lui Poussin transmite astfel un mesaj suplimentar față de narațiunea scenei biblice, și anume că omul nu poate înțelege raționamentele Divinului, el poate însă primi mântuirea (gestul lui Hristos către femeie), care nu ține de rațiunea sau cunoașterea omenească.

Pieter Aertsen își plasează tema principală, ca de obicei, în fundalul unei alte scene mundane, unde viața

³⁹⁰ Fragment din rugăciunea Tatăl nostru, rostită de Hristos atunci când este întrebat cum să ne rugăm.

³⁹¹ Kessler H și Niremberg D. Op.cit., pp.343-344



Fig.404 Cranach Lucas cel bătrân (1472-1553), *Hristos și femeia adulteră* c.1520-1525, Ulei pe lemn, 112.8cm x 91.1cm. locație: Staatsgalerie Aschaffenburg



Fig.405 Cranach Lucas cel bătrân, *Hristos și femeia adulteră*, c.1520-1525, detaliu de text



Fig.406 Marconi Rocco (1490-1529), *Hristos și femeia adulteră*, 1525 ulei pe pânză, 131cm x 197cm, locație: Gallerie dell'Academia, Veneția

omului de rând decurge neafectată de apariția providențială a lui Hristos și de pilda pe care Acesta o dă omenirii (fig.402). Iisus arată către două linii de text, așezate în unghi drept una față de alta. Aceeași abordare o are și în versiunea aflată la Muzeul Național al Suediei³⁹², diferența fiind inscripția ebraică pe o singură linie. În ambele versiuni sunt inscripționate o serie de litere, dar ele nu formează cuvinte. Însă, spre deosebire de Poussin, literele sunt corecte, scrise cu grijă pentru a fi recunoscute la o privire atentă, așa cum sunt de altfel toate pseudo inscripțiile ebraice încorporate în picturile lui Aertsen.

Spre deosebire de Poussin și Aertsen, Lucas Cranach plasează o inscripție scurtă la picioarele lui Iisus. Inscripția lapidară însă are un sens, dorind să imite cuvântul: הנאפה – adultera (fig.404 și detaliu din fig.405).

Rocco Marconi renunță la inscripția de pe pământ și adaugă un text pe coifura asemănătoare unui cozoroc a unuia dintre personajele scenei (fig.406). Textul său este:

הנה אלהינו זה
קוינו לו ויקשיענו

*Iată acesta este Domnul Nostru
L-am așteptat și ne va mântui.*

³⁹² Pictura poate fi văzută aici: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Aertsen_-_Christ_and_the_Woman_Taken_in_Adultery.jpg, [Consultat la: 16.09.2020].



Fig.407 Marconi Rocco (1490-1529), *Hristos și femeia adulteră*, 1525



Fig.408 Mazzolino Ludovico (c.1480 – 1528), *Hristos și femeia adulteră*, 1522, 46cm, x 30.8cm, ulei pe lemn, locație: National Gallery Londra



Fig.409 Mazzolino Ludovico *Hristos și femeia adulteră*, 1522

Sursa citatului este din Isaia 25:9 și nu are o legătură cu scena ilustrată de artist decât, poate, prin gestul personajului, care pare să refuze adevărul despre natura lui Iisus.

Ludovico Mazzolino apare și în această categorie tematică cu viziuni proprii asupra acestei scene biblice. Artistul, specializat pe lucrări de mici dimensiuni în care sunt reprezentări detaliate ale Templului din Ierusalim, adesea ornamentate cu inscripții ebraice, folosește câteodată și hieroglife (cf. versiunea din 1519 aflată la Florența, în Galleria Palatina, Palazzo Pitti). Ambele limbi sunt cunoscute în Renaștere ca având capacitatea de a ascunde și totodată revela tainele divine³⁹³.

În cele două versiuni ilustrate aici, una dintre ele aflată la National Gallery, în Londra (fig.408), iar cealaltă la Galleria Borghese, din Roma (fig.410), inscripțiile nu sunt inteligibile, așa cum este povestită de altfel și pilda biblică, lăsând la imaginația privitorului conținutul lor.

În versiunea aflată la Londra, scena se petrece în fața Templului care este, așa cum obișnuiește artistul, o clădire somptuoasă, simetrică, ornată cu scene aproape monocrome. Ilustrațiile acestei picturi nu dau de

³⁹³ Fiorenza, Giancarlo. Hebrew, Hieroglyphs and the Secrets of Divine Wisdom in Ludovico Mazzolino's Devotional paintings. În *Visual Cultures of Secrecy in Early Modern Europe*. Kirksville: Truman State University Press, (2013).p.130



Fig.410 Mazzolino Ludovico (c.1480 – 1528), *Hristos și femeia adulteră*, locație: Galleria Borghese, Roma



Fig.411 Mazzolino Ludovico *Hristos și femeia adulteră*



Fig.412 Boulogne, Valentin de. (1591-1632), *Hristos și adultera*, c.1620, ulei pe pânză, 167.6cm x 219.7cm, locație: Getty Center Los Angeles, detaliu

bănuț că ea ar fi de mici dimensiuni, nivelul detaliilor fiind spectaculos.

În varianta din Roma, pictorul inversează scenografia, iese din simetria care îl caracterizează și lasă doar un fragment arhitectonic la vedere, plasând scena într-un mediu rural. Inscricția pe scările edificiului pare parcă arsă în piatră și nu desenată cu degetul în țărână.

O variantă mai puțin obișnuită pentru inscripția ebraică din tema femeii adultere o folosește Valentin de Boulogne, în interpretarea sa din 1620 (fig.411). În pictura sa, inscripția lui Iisus nu este vizibilă. Artistul taie compoziția exact sub gestul mâinii lui Iisus, măbind curiozitatea privitorului. Ne-a dat însă alte indicii referitoare la acest episod biblic. Din puternicul clarobscur se distinge portretul unui evreu, care are pe coifură o inscripție ebraică, se pare că este chiar Tetragramatonul. Acesta este, așadar, un preot. Pictorul adaugă încă un detaliu aparent straniu, personajul în cauză este purtător de ochelari, ba chiar pare să îi așeze mai bine pentru a vedea inscripția la care nici noi, privitorii, nu avem acces. El reprezintă un întreg edificiu teologic care este miop unei noi revelații, pe care nu o înțelege, nu o acceptă. Acest element simbolic, ochelarul, a fost folosit adesea în acest context al sublinierii lipsei vederii/ vizionii evreilor referitoare la Iisus Nazarineanul și noii sale învățături.



Fig.413 Vechia, Pietro della (1602/03 – 1678), *Hristos și adultera*, ulei pe pânză, 151x206cm, locație: Muzeul Calvet, Avignon, detaliu

Unul dintre pictorii ale cărui inscripții ebraice au uimit prin acuratețe este Pietro della Vecchia (fig.413), despre care am mai amintit. Acesta tratează tema femeii adulterere prin disputa fariseului cu Hristos, având la bază Legea lui Moise referitoare la pedepsa pentru adulter. Pictura redă cu fidelitate literele, însă textul nu pare a fi inteligibil. Și în acest caz, accentul nu este pe textul scris de Iisus, ci pe reacția preotului.

Aceasta este singura întâmplare din Noul Testament care consemnează faptul că Iisus scrie ceva, însă nu este specificată limba în care scrie și nici conținutul inscripției.

Gestul Său va rămâne un mister, ca de altfel o mare parte din misiunea Sa cosmică.

O parte dintre artiștii renașterii au subliniat apartenența Acestuia la Poporul evreu, sau cel puțin faptul că misiunea Sa s-a desfășurat în pământul făgăduinței, folosind ca element identificator, limba ebraică. Efortul artistului de a învăța sau măcar a reda cu fidelitate aceste litere nu este mic. Este de apreciat dedicația artiștilor pentru a augmenta sensurile lucrărilor prin aceste inscripții, care apar, delicat, ca niște comori ascunse în operele de artă.

Inscripțiile ebraice nu s-au limitat doar la aceste teme și ancorări în tipologii, gândite pentru a ordona în mai multe feluri același fenomen spre a obține o imagine cât mai amplă asupra prezenței în arta cu tematică creștină europeană a acestui element suplimentar de îmbogățire a imaginii narative.

Din studiul de mai sus se poate observa însă strădania artiștilor pentru a insera aceste inscripții într-o limbă extrem de diferită a a lor. Ebraica nu se aseamănă cu nici o limbă europeană și nu invită la căutarea reperelor culturale comune. Aceste strădăni, mai mult sau mai puțin reușite, au rămas în mare parte necunoscute, pentru că publicul nu înțelegea la ce se

uită. La prima vedere, literele bine scrise sau pseudo inscripțiile par elemente decorative, cu atât mai mult cu cât scrierea ebraică nu este legată, ci literele stau la distanță unele față de altele. Pentru a recunoaște în ele o scriere este nevoie cel puțin de alăturarea lor în grupuri, care, prin ritmicitate, să imite sintaxa unei fraze. Este ceea ce au făcut marea majoritate a artiștilor. Acest lucru era suficient pentru a da impresia unei limbi orientale și, deci, a desemna personajul sau contextul ca fiind de origine iudaică. În cel mai bun caz, o foarte mică parte dintre privitori ar fi înțeles și recunoscut că e vorba de limba ebraică și chiar și mai puțini dintre ei ar fi putut citi și înțelege textul.

Așa au stat lucrurile până în ultimele câteva decenii, când mai mulți cunoscători de limbă ebraică, având acces la muzee internaționale sau la colecții private, au sesizat aceste inscripții și au scris despre ele. Căutarea inscripțiilor ebraice în opere de artă a devenit o cursă după comori ascunse pentru un grup mic de entuziaști. Aflarea unei inscripții ebraice a generat și pentru mine o euforie de fiecare dată. Aceeași euforie încerc să o generez și eu publicului meu, prin inscripții cu tâlc, încifrate în lucrări de sculptură.



CONCLUZII

Acest studiu are la bază inscripțiile ebraice inserate în creația proprie, din ultimele două decenii, care și-au căutat un corespondent în istoria artelor. Cercetarea, în vederea cristalizării acestei lucrări de doctorat, a revelat prezența inscripțiilor ebraice în arta europeană odată cu înflorirea umanismului, după care au dispărut fără a lăsa mărturii semnificative, până în secolul XX, când ele au fost redescoperite.

Atunci când se analizează incidența inscripțiilor în operele de artă europeană cu tematică creștină, cu siguranță că primul gând nu va duce către limba ebraică. Însă, volumul acestor inscripții este nebănuț, chiar și pentru cercetătorii în arte vizuale, deoarece majoritatea dintre ei nu au recunoscut caracterele limbii ebraice, confundându-le adesea cu elemente decorative.

Varietatea inteligibilității lor, de la tușe grafice menite să ducă cu gândul la litere ebraice și până la texte complexe și originale, a depins atât de formarea artistului și de deschiderea sa către studiul limbii semite sau, cel puțin, al literelor individuale, cât și de comanditarul lucrării, care a fost adesea în spatele acestor inscripții, pe care, fie că le-a conceput singur, fie că a găsit un traducător pentru a le scrie ca model într-o formă corectă.

De cele mai multe ori inscripțiile ebraice țin să marcheze contextul istoric, social și teologic în care a luat naștere creștinismul și, în acest

context, este vorba de o gamă largă de atitudini ale artistului sau comanditarului lucrării, de la disprețul fățiș pentru cultura iudaică și până la admirație pentru poporul deținător de taine divine. Câteodată, însă, ele au scop pedagogic, în special pentru a atrage noi convertiți și pentru a ilustra vizual, ceea ce majoritatea dintre privitori nu puteau citi. În același timp, inscripțiile ebraice în artele vizuale sunt o formă de etalare a culturii și erudiției reale sau mimate a comanditarului sau artistului și au fost, desigur, menite unei societăți selecte care oferea descifrarea acestora.

Cercetarea inscripțiilor s-a făcut din trei unghiuri diferite: obiectivele inscripțiilor, acuratețea scrierii lor și tematica lucrărilor de artă în care acestea se regăsesc, cu descrierea formelor în care și-au găsit expresia, dar și ale excepțiilor de la regulă, toate ilustrate generos. Această analiză comparativă permite o viziune holistică asupra inscripțiilor, dezvăluind varietatea și complexitatea lor, într-o nișă de cercetare încă incipientă. Cu toate că prezența inscripțiilor în artele vizuale a devenit un subiect important, de interes academic, totuși, inscripțiile ebraice au rămas adesea neidentificate, din cauză că aspectul lor grafic nu este atât de (re)cunoscut printre cercetători.

Inscripțiile ebraice în arta cu conținut biblic, nu au fost de durată și nu s-au încadrat strict unui anumit curent artistic. Ele au atras atenția asupra unui studiu teoretic premergător realizării operei de artă vizuală, și augmentarea valorică a actului artistic prin încifrarea lucrărilor cu mesaje edificatoare. Artistul revine astfel nu numai la postura de pedagog, ci mai mult decât atât, după cuvintele lui Durer, citat de Bialostoki: „...mulți regi din vremurile de demult îi înconjurau pe artiștii vestiți cu mult respect, căci prețuiau un mare talent ca fiind egal cu Dumnezeu”³⁹⁴.

Genii precum Michelangelo, Rafael, Leonardo sau Titian au ridicat prestația artistului de la cea de meșteșugar, la cea a poetului sau a filozofului, iar cercetarea inscripțiilor ebraice a dezvăluit o confluență între artă, teologie și lingvistică, care plasează pe unii dintre artiștii studiați printre marile personalități culturale ale omenirii. Așadar, relevanța unei asemenea cercetări este, în primul rând, oferirea unui model de purcedere spre realizarea unei lucrări de artă pentru noile generații de plasticieni,

³⁹⁴ În ultima versiune a prefaței artistul înlocuiește fraza pentru a nu fi eretică, însă spune că forța artistului provine de la Dumnezeu, fiind un dar care îl ridică pe acesta deasupra altor oameni (Bialostoki, 2022. p134-135).

nevoia de studiu și de dezvoltare personală pentru a crea un produs artistic cu valențe multiple, potrivit cu gustul sofisticat al publicului contemporan.

Revenirea la studiul limbii ebraice, în contextul iudeo-creștin, cât și încorporarea inscripțiilor Numelor Divine în sculptură, reprezintă o opțiune personală care se ancorează ideatic în arta Renașterii. Absența acestui tip de inscripții în arta europeană contemporană m-a determinat, de altfel, la acest studiu interdisciplinar, purtându-mă prin lingvistică, teologie, ebraistică și proiecția acestora în artele vizuale.

Studiul disciplinelor complementare, pe lângă cele țin de profesia artistică, îmbogățește actul creativ în orice formă ar fi el, de la un gest efemer, la sculptura clasică în materiale neperisabile. Trecerea prin filtrul personal al cunoașterii lumii prin studiul multidisciplinar oferă produsului artistic o valoare atemporală, pedagogică, dar și o resuscitare a scopului artistului din vechime, exprimat atât de bine prin cuvintele maestrului Brâncuși: „Tot ce se creează prin filozofie și religie e bucurie, lumină, libertate. Tot ce este pornit în alt sens e lucru pierdut.”³⁹⁵. Artistul nu este singur pe acest drum, căci, după cuvintele lui André Gide: „Arta este o colaborare între Dumnezeu și artist, și cu cât artistul face mai puțin, cu atât mai bine”.

³⁹⁵ Interviu cu Constantin Brâncuși realizat de Apriliana Medianu pentru ziarul *Curentul*, 6 octombrie 1930.



Bibliografie

Cărți, capitole:

- Anonim.** *Apocalipsa lui Enoh*, Alba-Iulia: Reîntregirea, 2000.
- _____ *Cartea tainelor lui Enoh*, București: Herald, 2020.
- _____ *Cuvioasa Elena de la Diveevo*. Galați: Egumenița, 2016.
- _____ *Canons and Decrees of the Council of Trent*. Gastonia: TAN Books, 2009.
- _____ *The Bahir illumination*, traducere și comentarii de Aryeh Kaplan, Boston: Weiser Books, 1998.
- _____ *Exhibition of the works of James McArdell. Born 1729-9 Died 1765*, publicat pentru Burlington Fine arts Club, 1886.
- _____ *Cabinet des Dessins, Musee du Louvre 20 June-29 September*, 1986.
- _____ *Norul Necunoașterii*. București: Herald, 2019, trad. Gheorghe Fedorovici.
- _____ *Iosif Hazzaya, Văzătorul de Dumnezeu – scrieri duhovnicești*, Arad:Sfântul Nectarie. 2019. Traducere și studiu introductiv de Ierom. Agapie Corbu.
- Angelus Silesius.** *Călătorul Heruvimic*. București: Editura Humanitas, 1999.
- Arhimandritul Ilie Cleopa.** *Ne vorbește Părintele Cleopa*. volumul III, Vânători-Neamț: Mănăstirea Sihăstria, 2004.
- Ashlag, Rabbi Yehuda.** *Ten Luminous Emanations*. Vol.I, Philip Berg, (ed și trad.), Los Angeles: Kabbalah Publishing, 2005.
- Bialostocki, Jan.** *O istorie a teoriilor despre artă (sec.XV-XX)*. București: Paideia, 2022.
- Bokser, Ben-Zion.** *Judaism and the Christian Predicament*. New York: Alfred A.-Knopf, 1967.
- Bonfil, Robert.** *Jewish Life in Renaissance Italy*. Berkley: University of California Press, 1994.

- Boulgakov, Serge.** *L'Echelle de Jacob, L'Age d'Homme.* Lausanne: The Age of Man, 1987.
- _____ *Ikons and the Name of God.* Grand Rapids, MI: Eerdmans, 2012.
- Burgini, Elena.** *Sacellum mirabile: New Studies on the Chapel of Claude.* Rennes: Purrennes, 2019.
- Burnett, Stephen G.** Reassessing the „Basel - Wittenberg Conflict”: Dimensions of the Reformation-Era, Discussion of Hebrew Scholarship. În *Hebraica Veritas?: Christian Hebraists and the Study of Judaism in Early Modern Europe..* Coudert, Allison P. și Shoulson, Jeffrey S. (ed.). Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2004. pp 181–201.
- Busi, Giulio.** *Enigma dell'ebraismo nel rinascimento.* Torino: Nino Aragno, 2007.
- Butor, Michel.** *Les mots dans la peinture et les Sentiers de la creation.* Lausanne: Skira, 1969.
- Sfântul Chiril al Ierusalimului.** *Cateheze.* București: Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Romane, 2003.
- Campbell, Stephen.** *Cosme Tura of Ferrara: Style, Politics and the Renaissance City, 1450-1495.* New Haven: Yale University Press, 1997.
- Carlebach, Elisheva.** *Divided Souls: Converts from Judaism in Germany, 1500-1750,* New Haven: Yale University Press, 2001.
- Chechnik, Liya.** *Ancient Jewish Inscriptions in Venetian Religious Painting of Renaissance, Actual Problems of Theory and History of Art:* Collection of articles. (eds.) S.V. Maltseva, E.Yu. Sanyukovich-Denisova. Vol. 3. 2013.
- Christie-Miller, Ian.** *72 In His Name Reuchlin, Luther, Thenaud, Wolff, and the Names of Seventy-Two Angels,* Boston: Academic Studies Press, 2019.
- Cropper, Elisabeth și Dempsey, Charles.** *Nicolas Poussin – Friendship and the love of painting,* Princeton: Princeton University Press, 2000.
- Collins, S. Francis.** *The Language of God: A Scientist Presents Evidence for Belief.* New York: Free press, 2007.
- Cornițescu E. și Abrudan D.,** *Limba ebraică biblică,* București: Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, 1996.
- Courdet, Alison.** Christian Kabbalah. În: Frederick E Greenspahn (ed.). *Jewish Mysticism and Kabbalah. New insights and Scholarship.* New York: Cambridge University Press. 2011.pp.159-172.
- Deswarte-Rosa, Sylvie.** Do Tirar Polo Natura (1549) de Francisco de Holanda. În *Tirar polo Natural. Inquérito ao retrato português.* Catalog Expozitional, Museu Nacional de Arte Antiga, (2018). pp.18-35.
- Dionisie pseudo Areopagitul.** *Despre Numirile Dumnezeiești.* București: Paideia, 1996.
- Drosnin, Michael.** *Codul Bibliei.* București: Editura Nemira, 2006.

- Eco, Umberto.** *The Search for the Perfect Language (The Making of Europe)*, Hoboken: Wiley-Blackwell, 1997.
- _____ *În numele trandafirului*, Iași: Polirom, 2013. Traducere din limba italiana de Mara Chirițescu.
- _____ *Istoria Frumuseții*, București: Rao, 2005.
- Emoto, Masaru.** *The Secret Life of Water*, New York: Atria Books (Simon & Schuster), 2005.
- Farmer, Stephen.** (editor, traducător) *Syncretism in the West: Pico's 900 Theses (1486) - The Evolution of Traditional Religious and Philosophical Systems*. Tempe: ACMRS Press, 2016.
- Fiorenza, Giancarlo.** Hebrew, Hieroglyphs and the Secrets of Divine Wisdom in Ludovico Mazzolino's Devotional paintings. În *Visual Cultures of Secrecy in Early Modern Europe*. Kirksville: Truman State University Press, (2013).
- Foucault, Michel.** *This is not a pipe*, cu ilustrații și scrisori de Rene Magritte. Oakland: University of California Press, 1983.
- Frank, Adolph.** *Doctrina Kabbalei (Filosofia religioasă a evreilor)*, București: Herald, 2004.
- Friedman, Jerome.** *The Most Ancient Testimony: Sixteenth-Century Christian-Hebraica. in The Age of Renaissance Nostalgia*. Athens: Ohio University Press, 1983.
- Gilbert, Lewis.** Let there be Hebrew. În *The Story of Hebrew*. New Jersey: Princeton University Press, 2017. pp.8-21.
- _____ Hebrew in the Christian Imagination, II: From Kabbalists to Colonials. În *The Story of Hebrew*. New Jersey: Princeton University Press, 2017, pp. 139–67.
- Greenberg, Clement.** *Art and Culture*. Boston: Beacon Press, 1965.
- Grün, Anselm.** *Arta de a găsi dreapta măsură*. București: All, 2015.
- Glazer-Eytan, Yonatan.** The Spirit of the Letter: The Hebrew Inscription in Bermejo's Piedat Revisited, În *Interreligious Encounters in Polemic between Christians, Jews and Muslims in Iberia and Beyond*, editat de Garcia-Arenal M., Wieggers G. și Szpiech. Leiden; Boston: Brill, 2019.
- Gorlin, Alexander.** *Kabbalah in Art and Architecture*. New York, Pointed Leaf Press, 2013.
- Haitovski, Delia.** The Hebrew Inscriptions in Ludovico Mazzolino's Paintings. În *Jewish Studies at the Turn of the Twentieth Century: Proceedings of the 6th EAJIS Congress*. Vol.1- 2, Leiden: Brill, 1999.
- Halperin, David J.,** *Sabbatai Zevi: Testimonies to a fallen Messiah*. Liverpool: The Littman Library of Jewish Civilization in association with Liverpool University Press. 2011.
- Harris, Constance.** *The Way Jews Lived – Five hundreded years of printed word and images*. Jefferson: McFarland & Co. Inc, 2008.

- Hawking, Stephen.** *A Brief History of Time*. New York: Bantam Books, 1988.
- Hirsch, Samuel Abraham.** Johann Reuchlin: the Father of the Study of Hebrew Among Christians. În: *A Book of Essays*. London: Macmillan, 1905.
- Humfrey, Peter.** *Cima da Conegliano*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.
- Sfântul Ioan Gură de Aur.** *Despre necunoașterea lui Dumnezeu*. București: Herald, 2007.
- Idel, Moshe.** *Experiența mistică la Abraham Abulafia*. București: Polirom, 2019.
- _____ *Cabala noi perspective*. București: Nemira, 2000.
- Izmirlieva, Valentina.** *All the names of the Lord : lists, mysticism, and magic*. Chicago: The University of Chicago Press, 2008.
- Jacobs, Steven Leonard.** *Maven in Blue Jeans*. West Lafayette: Purdue University Press, 2009.
- Janowitz, Naomi.** *Recreating Genesis: The Metapragmatics of Divine Speech. În Reflexive Language: Reported Speech and Metapragmatics*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- Jonckheere, Koenraad** *Michiel Coxcie and the giants of his age*. Londra: Harvey Mille Publishers, 2013.
- Kandinsky, Wassily.** *Concerning the spiritual în Art*. New York: Dover Publications, 2019.
- Kanigel, Robert.** *The Man Who Knew Infinity: a Life of the Genius Ramanujan*. New York: Charles Scribner's Sons. 1991.
- Katz, Dana E.** *The Jew în the Art of the Italian Renasissance*. Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2008.
- Kessler Herbert L. și Nirenberg David.** *Judaism and Christian Art, Aesthetic Anxieties from catacombs to Colonialism*, Philadelphia, Oxford: University of Pennsylvania Press, 2011.
- Kilcher, Andreas.** *Die Sprachtheorie der Kabbala als asthetisches Paradigma. Die Konstruktion einer aesthetischen Kabbala seit der Fruhen Neuzeit*. Stuttgart-Weimar: J.B. Metzler, Verlag, 1998.
- Lederman, Leon M.** *The God Particle: If the Universe is the Answer, What is the Question?*. Boston: Mariner Books, 2012.
- Lenowitz, Harris.** On three early incidences of Hebrew script in western art. În *Maven in blue jeans: A festschrift in honor of Zev Garber*, (ed.) Steven L. Jacobs. West Lafayette, Indiana: Purdue University Press, 2009.
- Liere, Frans van.** *An introduction to the medieval Bible*. New York: Cambridge University Press, 2014.
- Lindorff, David.** *Pauli and Jung: The Meeting of Two Great Minds*. Wheaton: Quest Books, 2004.

- Lipton, Sara.** *Images of Intolerance: The Representation of Jews and Judaism in the Bible moralisée.* Oakland: University of California Press, 1999.
- Lowenthal, Marvin.** *The Jews of Germany: A Story of Sixteen Centuries.* Philadelphia: Jewish Publication Society, 1936.
- Mack, Rosamond.** Oriental script in Italian paintings. În *Bazaar to Piazza. Islamic Trade and Italian Art, 1300–160.* Berkley: University of California Press, 2002.
- Maica Alexandra** (Principesa Ileana a României). *Sfinții Îngeri.* București: Sofia, 2019.
- Mihălcescu, Ioan.** *Manual de teologie dogmatică pentru clasa VI-a de seminar.* București: Editura Tipografiile Române Unite, 1924.
- Mitropolitul Antonie de Suroj.** *Despre frumusețe.* București: Sophia, 2019.
- _____ *Esti creștin sau doar Bisericos?,* conferința *Părtași ai dumnezeieștii firi,* rostită în 10 mai 1990, Iași: Doxologia, 2020.
- Mellinkoff, Ruth.** *Outcasts: Signs of otherness in northern European art of the late middle ages.* 2 vol. Berkeley: University of California Press, 1993.
- Nadler, Steven.** *Rembrandt's Jews.* Chicago: University of Chicago Press, 2003.
- Neer, Richard.** Poussins's Unseless Trasures. În H. Kessler și D. Nirenberg (ed.) *Judaism and Christian Art. Aesthetic Anxieties from the Catacombs to Colonialism.* Philadephia: University of Pennsylvania Press, 2012. pp.328-58.
- Nicolescu, Basarab.** *Transdisciplinaritatea. Manifest.* Iași: Junimea, 2007.
- Nickelsburg, George W.E.** *1 Enoch 1: A Commentary of the Book of 1 Enoch, chapters 1-36, 81-108.* Minneapolis: Fortress Press, 2001.
- Ortlepp, Steven.** *Pronunciation of the Tetragrammaton: A Historico-Linguistic Approach.* Morrisville: Lulu Press Inc. 2010.
- Panofsky, Erwin.** *Early Netherlandish paint-ing: Its origins and character.* Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1953.
- Paleoti, Gabriele.** *Discorso.* Bologna: 1582.
- Papus.** *Kabbala tradiția secretă a occidentului.* București: Herald, 2005.
- Petricicu-Hașdeu, Bogdan.** *Cărțile Poporane ale Românilor în secolul XVI în legătura cu Literatura Poporană cea Nescrisă,* București: Noua Tipografie Națională C.N. Rădulescu, 1879, pp. XXII – XXXIV.
- Pleșu, Andrei.** *Despre îngeri,* București: Humanitas, 2003.
- Post, Chandler Rathfon și Wethey, Harold Edwin.** *A History of Spanish Painting.* Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1958.
- Rees, Martin.** *Doar șase numere,* București: Editura Humanitas, 2008.
- Reuchlin, Johann.** *On the Art of the Kabbalah, De Arte Cabalistica.* Nabaska: University of Nebraska Press, 1993.
- Robinson, Andrew.** *Istoria scrisului – Alfabet, hieroglife și pictograme,* București: Art, 2009.

- Rodov, Iliia.** Script in Christian Art. În *Encyclopedia of Hebrew Language and Linguistics*. Boston: Brill, 2013. pp.462-477.
- Ross, Leslie.** *Language in the Visual Arts: The Interplay of Text and Imagery*. Jefferson: McFarland & Company, 2014.
- Roth, Cecil.** *The Jews in the Renaissance*, Philadelphia: The Jewish Publication Society, 1978.
- Sabar, Shalom.** Between Calvinists and Jews: Hebrew Script in Rembrandt's Art. În *Beyond the Yellow Badge*. Leiden: Brill, (2008), pp.371–404.
- Schafer, Peter.** *Jesus in the Talmud*, Princeton University Press, 2007.
- Schniedewind, William M.** The Origins of Hebrew: In Search of the Holy Tongue. În *A Social History of Hebrew: Its Origins Through the Rabbinic Period*. New Haven: Yale University Press, 2013. pp.27–50.
- Sedlmayer, Hans,** *Epoci și opere*, vol II, Editura Meridiane, București, 1991.
- Sparrow, John.** *Visible Words - a study of inscriptions in and as books and works of art* ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.
- Stăniloae, Dumitru.** *Teologia dogmatică ortodoxă*. București: Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, 1978.
- Strathern, Paul.** *Mendeleyev's Dream: The Quest for the Elements*. New York: St. Martin's Press, 2000.
- Tahan, Ilana.** *Hebrew Manuscripts, The power of Script and Image*. Londra: The British Libray, 2007, passim.
- Tătaru-Cazaban, Bogdan.** *Corpul Îngerilor, Fragmente dintr-o istorie a ierarhiilor cerești*, București: Humanitas, 2017.
- Timmermann, Daniel.** *Heinrich Bullinger on Prophecy and Prophetic Office (1523 – 1538)*, Gottingen: Vandenhoeck&Ruprecht, 2015.
- Thomas, David. & Mallett, Alexander.** *Christian-Muslim Relations. A Bibliographical History. (1050-1200)*. Vol.3, Leiden: Brill, 2011.
- Velimirovici, Nicolae.** *Proloagele de la Orhida*. București: Egumenița, 2010.
- Vicente Vera J.; Ávila, Carmen S.** 2017. Four Versions of the Christus by the Massys: Deciphering the Meaning of the Letters În *Religion.s* Vol.8, nr.2, (2017).
- Vine's Complete Expository Dictionary of Old and New Testament Words.** Nashville: Thomas Nelson, Inc., 1996.
- Wallis-Budge E. A.,** *Amulets and superstitions*. New York : Dover Publication, 1978.

Articole, studii:

- Abrahams Israel,** The Decalogue in Art. În *Studies in Jewish Literature – in Honor of Kaufman Kohler*. Berlin:Georg Reimer, Publ. & Printer, (1913). pp.39-55.

- Alexander-Knotter, Mirjam.** An Ingenious Device: Rembrandt's Use of Hebrew Inscriptions. În *Studia Rosenthaliana*. Vol.33, no.2, (1999). pp.131-159.
- Brzewska, Iwona. Deluga, Waldemar.** A Note on Hebrew Script in Christian Art Between Wrocław and L'viv. În *Ars Judaica*, Vol. VIII, (2012), pp. 23-30.
- Barash, Moshe.** Hebrew Inscriptions in Renaissance Works of Art. În *Scritti in memoria di Leone Carpi. Saggi sull'ebraismo italiano*. eds D. Carpi, A. Milano, A. Rofe. Jerusalem, Fondazione Sally Mayer, (1967). pp. 141–150.
- _____ Some Oriental Pseudo-Inscriptions in Renaissance Art. În *Visible Language* Vol. XXIII, nr. 2/3. pp.170-187.
- _____ Hebrew Inscriptions in Renaissance Works of Art. În *Scritti in memoria di Leone Carpi. Saggi sull'ebraismo italiano*. eds D. Carpi, A. Milano, A. Rofe. (1967), pp. 141–150.
- Băncilă, Ionuț Daniel.** Receptarea Cabalei și Alchimiei, ca discursuri esoterice occidentale, în creștinismul ortodox. În: *Simpozionul de Educație și Spiritualitate Ortodoxă „Polis & Paideia”*. Nichifor Tănase și Constantiu Jinda (ed.). București: Editura Academiei Române, 2021.
- Block, Arthur Sabbatai.** *Hebrew inscriptions in Christian art of the 16th century: Germany and Italy*, dizertație de masterat, Publicat de Universitatea din Arizona, 1971.
- Bonfil, Robert.** *Jewish Life in Renaissance Italy*. Oakland: University of California Press, 1994.
- Borghesi, Francesco.** Menahem Recanati, Commentary on the Daily Prayers Flavius Mithridates' Latin translation, the Hebrew text, and an English version by Menahem ben Benjamin Recanati, Giacomo Corazzol. În *Renaissance Quarterly*. Vol.64, no.1 (2011): pp.269-71. DOI:10.1086/660440.
- Burnett, Stephen G.** Philosemitism and Christian Hebraism in the Reformation Era (1500-1620), În *Geliebter Feind Gehasster Freund: Antisemitismus und Philosemitismus in Geschichte und Gegenwart: Festschrift zum 65. Geburtstag von Julius Schoeps*. pp.135-146.
- _____ Christian Hebraism in the Reformation Era (1500-1660). În *Renaissance Quarterly*. Vol.65, Nr.3, (2012). pp.951-953.
- _____ Christian Hebrew Printing in the Sixteenth Century: Printers, Humanism and the Impact of the Reformation. În *Helmantica: Revista de Filologie Clásica y Hebrea*. Vol.51, nr.154. pp.13-42.
- Busi, Giulio & Greco, Silvana.** (ed.) *The Renaissance speaks Hebrew*. Ferrara: Silvana Editoriale, 2019.
- Bury, J.B.** Francisco de Holanda and His Illustrations of the Creation. În *Portuguese Studies*. Vol.2, (1986), pp.15-48.

- Cassin, Alessandro.** *The Enigma Of A Rare Jewish Sixteenth Century Portrait From Cremona*. Accesibil la: <https://esefarad.com/?p=72465>, [Consultat la: 22.02.2020].
- Cembalest, Robin.** *Resurrecting Chagall's Jewish Jesus*. Accesibil la: <https://www.art-news.com/art-news/news/chagall-crucifixions-at-jewish-museum-2294/> [Consultat l: 20.03.2020].
- Cechik, Liya.** Ancient Jewish Inscriptions in Venetian Religious Painting of Renaissance. În Svetlana V. Maltseva, Ekaterina Yu. Stanyukovich-Denisova. *Actual Problems of Theory and History of Art: Collection of articles*. Vol. 3. (2013)
- Danto, Arthur C.** The abuse of beauty. În *Daedalus*, Vol.131, Nr.4, (2002).
- Dan, Joseph.** Jewish Influences III: Christian Kabbalah in the Renaissance. În Wouter J. Hannegraaf (ed.) *Dictionary of Gnosis & Western Esotericism*. Leiden: Brill, 2006.
- Gandelman, Claude.** By Way of Introduction: Inscriptions as Subversion. În *Visible Language*. Vol.23, nr.2/3, pp.141-169.
- Goldblatt, Harvey.** The Ukrainian Language in the context of study of Sacred and Vulgar Tongues in Orthodox Slavdom. În *Harvard Ukraninan Studies*. Vol:29. (2007). pp.37-61.
- Goodey, Daniel J.** The Spirit of Art: An Hegelian Look at Art Today. În *Philosophy in the Contemporary World*. Vol. 6, nr. 1, (1999). pp.39-47.
- Hartt, Frederick.** Carpaccio's Meditation on the Passion. În *The Art Bulletin*. Vol. 22, nr. 1, (1940). pp.25–35.
- Houston, Stephen.** Writing that Isn't. Pseudo-Scripts în Comparative View. În *L'Homme*. nr.227/228. (2018). pp.21-48.
- Fredericksen, Burton.** The Four Evangelists by Carlo Dolci. În *The J. Paul Getty Museum Journal*. Vol.3, (1976). pp. 67-73.
- Haitovsky, Dalia.** *A New Look at a Lost Painting: The Hebrew Inscription in Lorenzo Costa's "Presentation in the Temple"*. În *Artibus Et Historiae*. Vol. 15, nr. 29, (1994). pp. 111–120.
- Idel, Moshe.** Reification of Language in Jewish Mysticism. În: Steven Katz (ed.), *Mysticism and Language*. New York: Oxford University Press, 1992.
- _____ White Letters: From R. Levi Isaac of Berditchiv's Views to Postmodern Hermeneutics. În: *Modern Judaism*. Vol.26 (2006): 162-192.
- Janowitz, Naomi.** Theories of Divine Names in Origen and Pseudo-Dionysius. În *History of Religions*. Vol. 30, no. 4 (1991). pp. 359-372.
- Jones, Susan Frances.** Jan van Eyck's Greek, Hebrew and Trilingual Inscriptions. În *Van Eyck Studies: Papers Presented at the Eighteenth Symposium for the Study of Underdrawing and Technology in Painting, Brussels, 19-21 September 2012*, ed. Currie et. al. Vol.18. (2019). pp.291–309.

- Lavin, Irving.** A Further Note on the Ancestry of Caravaggio's First Saint Matthew. În *The Art Bulletin*. Vol.62, nr.1, (1980). pp. 113-14.
- Lenowitz, Harris.** Hebrew Script in the Works of Bartholomé Bermejo. În *Ars Judaica*. Vol. 4 (2008). pp.7-20.
- Lichtenberger, Hermann.** The Divine Name in the Dead Sea Scrolls and in New Testament Writings. În *The Inrreligious Wordviews reflected in the Dead Sea Scrolls*, Proceedings of the Fourteenth International Symposium of the Orion Center for the Study of the Dead Sea Scrolls and Associated Literature, 2013; seria: Studies on the Texts of the Desert of Judah, Volume:127. (2018), p.140-141.
- Longpérier, Adrien de.** De l'emploi des caractères arabes dans l'ornementation chez les peuples chrétiens de l'Occident. În *Revue Archéologique*. Vol. II, nr.2, (1845). pp. 696-706.
- Maciejko Paweł,** A Portrait of the Kabbalist as a Young Man: Count Joseph Carl Emmanuel Waldstein and His Retinue. În *The Jewish Quarterly Review*, Vol. 106, No. 4 (2016).
- Machiela, Daniel A.** Lord or God? Tobit and the Tetragrammaton. În *The Catholic Biblical Quarterly* Vol.75, nr.3. (2013). pp. 463-72.
- Marías Fernando,** El problema de los artistas conversos en el Siglo de Oro. În *Temas y Formas Hispánicas. Arte, cultura y sociedad*. Carlos Indurain și Anna Morozova (ed.). Vol.28, (2015). pp.241-262.
- Martin, Matthew J.,** Origen's Theory of Language and the First Two Columns of the Hexapla. În *Harvard Theological Review*. Vol. 97, nr.1, (2004). pp. 99–106.
- Menczel Linda Saskia.** Frica de frumos. În *Caiete de Arte și Design*. Vol.9, nr.9, 2021, p.186-195.
- _____ Inscripții ebraice în arta europeană a secolelor XV-XVIII– un semn al erudiției. În *Caiete de arte și design*. nr.8 (2020).
- _____ De la pseudo-scriere la sens mistic – Broderia veșmintelor din pictura europeană a secolelor XV-XVII. În *Orizonturi culturale Italo-Române*. nr. 7-8, iulie-august (2021).
- Miles, George C.** Painted pseudo-kufic ornamentation in byzantine churches in Greece. În *Actes du XIVe Congrès International des études byzantines, Bucharest*. Vol.I-III nr. 6-12, (1976).
- _____ Tintoretto's Hebrew book. În *Renaissance Studies. Journal of the Society for Renaissance Studies*. Vol.35, nr.3, (2021).
- Müller, Frederick Max.** *Lectures on the Science of Language*. 1885. [Ebook 32856, 2010].
- Nagel Alexander.** Twenty-Five Notes on Pseudoscript in Italian Art. În *Res: Anthropology and Aesthetics*. nr. 59–60, (2011).

- Pafnofky, Erwin.** Giotto and Maimonides in Avignon: The Story of an Illustrated Hebrew manuscript. In *The Journal of the Walters Art Gallery*. Vol.4, (1941). pp.26-44.
- Pedone Silvia. Cantone Valentina.** The pseudo-kufic ornament and the problem of cross-cultural relationships between Byzantium and Islam. In *Opuscula Historiae Artium*. Vol:62, (2013), pp.120-136.
- Pillioid, Elizabeth.** Regarding the Hebrew in Bronzino's Holy Family. - for Bartolomeo Panciaticchi. In *Artibus Et Historiae*. Vol.31, nr.61 (2010), pp. 149-58.
- Resnick, Irvn M.** Lingua Dei Lingua Hominis, Sacred Language and Medieval Texts. In *Viator*, Vol: 21 (1990), pp. 51-74.
- Ronen, Avraham.** Iscrizioni ebraiche nell'arte, Italiana del quattrocento. In *Studi di storia dell'arte sul medioevo e il rinascimento, nel centenario della nascita di Mario Salmi: Atti del Convegno Internazionale Arezzo-Firenze* (1989). Florența: Polistampa. 1993, pp.501-624.
- Sabar, Shalom.** Rembrandt from right to left. In *Segula*. nr.49, (2019).
- Sarfatti, Gad B.** Hebrew Script in Western Visual Arts. In *Italia: Studi e ricerche sulla storia, la cultura e la letteratura degli Ebrei d'Italia*. Vol.13-15, (2001), pp.451-547.
- Shuali, Eran.** Yešu or Yešua' ? A Sketch of the History of Jesus' Names in Hebrew from Antiquity to the Present. In *Revue De Études Juives*. Vol.179, nr.1-2, (2020), pp.161-179.
- Sobré, Judith Berg.** Bartolomé De Cárdenas, the Piedat of Johan De Loperuelo, and Painting at Daroca (Aragon). In *The Art Bulletin*. Vol. 59, nr.4 (1977), pp. 494-500.
- Glazer-Eytan Yonatan.** The Spirit of the Letter: The Hebrew Inscription in Bermejo's Piedat Revisited. In *Medieval Encounters*. Vol.24, nr.1/3. (2018), pp.79-115.
- Sulkow, Chantal.** Michelangelo's Jews: The Treatment of Jews in Renaissance Rome and on the Sistine Chapel Ceiling. In: *Zeteo: The Journal of Interdisciplinary Writing* (2016).
- Sutcliffe, Adam.** Hebrew Texts and Protestant Readers: Christian Hebraism and Denominational Self-Definition. In *Jewish Studies Quarterly*. Vol.7, nr.4, (2000), Pp.319-337.
- Szulakowska, Urszula.** Robert Fludd and His Images of The Divine. In *The Public Domain Review*. (2011) <https://publicdomainreview.org/essay/robert-fludd-and-his-images-of-the-divine>, [Consultat la: 02.08.2020].
- Vera et.al.** Four Versions of the Christus by the Massys: Deciphering the Meaning of the Letters. In *Religions*. Vol.8, nr.19, (2017).

- Wood, Carolyn H., and Peter Iver Kaufman.** Tacito Predicatore: The Annunciation Chapel at the Madonna Dei Monti in Rome. În *The Catholic Historical Review*. vol. 90, no. 4, (2004), pp. 634–649.
- Witzum, Doron. Rips, Eliahu. Rosenberg, Yoav.** Secvențe de litere echidistante în cartea Facerii. În *Statistical Science*. Vol 9, nr. 3, (1994).
- Zorattini, Pier. Cesare Ioly.** Studi sulla storia dell'ebraismo italiano nell'eta' moderna. În *Quaderni Storici*. Vol.5, nr.15(3), (1970), pp. 911-940.

Webografie:

Citate biblice din:

<https://www.bibliaortodoxa.ro/carte>.

<https://biblia.resursecrestine.ro>.

Ilustrații online la care face referire textul:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/5f/Grunewald_Isenheim1.jpg
[Consultat la: 18 ianuarie 2020].

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/beckmann-prunier-t02395> [Consultat la: 18 ianuarie 2020].

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Oberaltaich_Man_of_Sorrows,_1510-1520,_Alte_Pinakothek,_Munich.jpg [Consultat la: 18 ianuarie 2020].

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Saint_Augustine_by_Philippe_de_Champaigne.jpg. [Consultat la: 22.01.2021].

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Dieric_Bouts_Passion_Altarpiece_\(central\)_-_WGA02989.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Dieric_Bouts_Passion_Altarpiece_(central)_-_WGA02989.jpg), [Consultat la: 20.05.2020].

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Dughet_Sacrament_of_Penance_after_Poussin%27s_lost_painting_\(reverse\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Dughet_Sacrament_of_Penance_after_Poussin%27s_lost_painting_(reverse).jpg) [Consultat la: 18 ianuarie 2020].

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Aertsen_Christ_and_the_Woman_Taken_in_Adultery.jpg, [Consultat la: 16.09.2020].

<https://cincinnatiartmuseum.org/about/blog/conservation-blog-7182019/> [Consultat la: 12.09.2020].

<https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/ludovico-mazzolino-christ-disputing-with-the-doctors-in-the-temple>, [Consultat la: 09.09.2020].

<https://sammlung.staedelmuseum.de/en/work/ecc-e-homo-1>, [Consultat la: 17.08.2020].

Operele lui Van Eyck:

<http://closertovaneyck.kikirpa.be/>[Consultat la: 18 ianuarie 2020].

<http://www.blakearchive.org/copy/laocoon.b?descId=laocoon.b.illbk.01>[Consultat la: 18 ianuarie 2020].

Despre inscripția ebraică a cucifixului din Parga:

<http://www.unexpectedtraveller.com/hebrew-inscription/> [Consultat la: 12.08.2020].

Despre principiul antropic:

https://ro.wikipedia.org/wiki/Principiul_antropic. [Consultat la: 12.05.2012].

Despre gravura Laocoon lui William Blake:

<https://thehumandivine.org/2017/07/30/laocoon-by-william-blake/> [Consultat la: 18 ianuarie 2020].

Despre Flavius Mithriades:

<https://www.jewishvirtuallibrary.org/mithridates-flavius>, [Consultat la: 18 ianuarie 2020].

Peter Bruegel cel bătrân, „Proverbe flamande”:

<https://jurnalspiritual.eu/muzeul-muzeelor-gemaldegalerie-pieter-bruegel-cel-batran-proverbe-flamande/> [Consultat la: 18 ianuarie 2020].

Despre lucrarea *Ghicatorul* de Pietro Della Vecchia:

<https://www.museicivicivivenza.it/en/mcp/opera.php/9414> [Consultat la: 17.08.2020].

Despre James Tissot:

https://www.brooklynmuseum.org/exhibitions/james_tissot [Consultat la: 18 ianuarie 2020].

Despre veșmintele preoțești:

<https://templeinstitute.org/priestly-garments/> [Consultat la: 18 ianuarie 2020].

Despre inscripțiile lui Pinturicchio:

<https://www.aboutartonline.com/pinturicchio-e-la-madonna-borgia/> [Consultat la: 06.04.2020].

Despre inscripțiile ebraice din opere de artă:

<http://www.garyschwartzarthistorian.nl/309-pseudo-semitism/> [Consultat la: 02.04.2020].

Despre sculptura Kryptos de Jim Sanborn:

<https://jimsanborn.net/main.html> Kryptos [Consultat la: 1.11.2019].

Despre camerele cu inscripții ebraice din castelul d’Urfe:

<https://patrimoine.auvergnerhonealpes.fr/dossier/ensemble-des-deux-tableaux-de-l-oratoire-de-la-chapelle-l-esprit-fecondant-les-eaux-l-annonciation/1b611b37-fcc3-4000-bc17-85fb375b019e>, [Consultat la: 20.03.2020].

Despre viața lui Bermejo:

<https://www.museodelprado.es/en/whats-on/exhibition/bartolome-bermejo/66e35a1d-77bc-aca0-bab3-6788bd54672f?searchMeta=bermejo>, [Consultat la: 17.06.2020].

Catalogul lucrărilor lui James McArdell:

<https://archive.org/details/exhibitionmcardell00burl/mode/2up?q=david+>, [Consultat la: 09.09.2020].

Despre legătura dintre Rembrandt și rabinul Manasse ben Israel:

<https://artsandculture.google.com/asset/samuel-menasseh-ben-israel-rembrandt-harmensz-van-rijn-dutch-b-1606-d-1669-printmaker/IAHHOUKVZk4UfA>, [Consultat la: 20.03.2021].

Gravurile lui Rembrandt în manuscrisul lui Manasse ben Israel:

https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1848-0911-22 [Consultat la: 20.03.2021].

Interviul acordat de Brâncuși lui Apriliana Medianu în 1930:

<https://www.cotidianul.ro/un-interviu-cu-genialul-constantin-brancusi/> [Consultat la: 18 ianuarie 2020].

Despre lucrea lui Bruce Nauman:

<https://smarthistory.org/nauman-the-true-artist-helps-the-world-by-revealing-mystic-truths/> [Consultat la 10.03.2022].

Burleson O Katharine, Schwartz E Gary, *Cardiac torsion and electromagnetic fields: the cardiac bioinformation hypothesis*,

<https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/15823696/> [Consultat la: 01.08.2021].

Despre îngerii:

https://en.wikipedia.org/wiki/Angels_in_Judaism#Angelic_hierarchy [Consultat la: 01.08.2021].

Zohar, portiunea „BO”, 42b,

<https://www.sefaria.org/Zohar.2.42b?lang=bi>, [Consultat la: 01.08.2021].

Povestea pașilor în nisip:

<http://www.ercis.ro/biblioteca/seppsp.asp?carte=1&capitol=8&subcapitol=154>, [Consultat la: 03.08.2021].

The Apocrypha and Pseudepigrapha of the Old Testament, H.R. Charles Oxford: The Clarendon Press:

https://www.ccel.org/c/charles/otpseudepig/enoch/ENOCH_1.HTM, [Consultat la: 15.08.2021].

Acatistul celor șapte arhangheli:

<https://www.resurse-ortodoxe.ro/text/acatistul-sfintilor-sapte-arhangheli>, [Consultat la: 13.08.2021].

Proporția masei proton-electron:

<https://www.space.com/18894-galaxy-alcohol-fundamental-constant.html>, [Consultat la: 07.08.2021].

Scholem, Gershom. *The Name of God and the Linguistic Theory of the Kabbala*, transcrierea conferinței Eranos din Ascona, 1970.

http://www.ma.huji.ac.il/~kazhdan/Shneider/hermeneutics/Scholem_Name_of_God.pdf [Consultat la: 01.10.2020].

Origen, *Contra Celsum*, 123,315 în Kindle Store, traducerea în engleza de Philip Schaff: [http://www.documentacatholicaomnia.eu/03d/0185-0254,_Origenes,_Contra_Celsum_\[Schaff\],_EN.pdf](http://www.documentacatholicaomnia.eu/03d/0185-0254,_Origenes,_Contra_Celsum_[Schaff],_EN.pdf) (Consultat la: 03.02.2020).



LISTA ILUSTRĂȚILOR

- Fig.1 Buonarroti Michelangelo, *Aminadab*, Capela Sixtină, frescă, 1509, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/84/Aminadab_a.jpg [Consultat la: 09.02.2020].
- Fig.2 stânga: reprezentare a *Sfintei Treimi* care conține Numele Divin latinizat Y-H-W-H. creat de Petrus Alphonsi sec XII, centru: cheie alchimică create de Basil Valentine și gravată de Matthaues Merian, 1678, dreapta: Scutul Trinității, simbol creștin care rezumă crezul nicean, sec XIII, https://en.wikipedia.org/wiki/Shield_of_the_Trinity, [Consultat la: 12.06.2020].
- Fig.3 Anonim, *Johannes Reuchlin adormind învățând ebraica*. Litografie, 22 x 13,7 cm, <https://bawue.museumdigital.de/index.php?t=objekt&oges=8632> [Consultat la: 13.03.2020].
- Fig. 4. Durante Alberti, *Bunavestire*, capela Bunevestiri în biserica Madonna dei Monti, 1588, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Durante_alberti,_annunciazione,_1588.jpg [Consultat la: 24.03.2020].
- Fig.5. Durante Alberti, detaliu text ebraic al *Bunevestiri*, biserica Madonna dei Monti, 1588, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Durante_alberti,_annunciazione,_1588.jpg [Consultat la: 24.03.2020].
- Fig.6 Durante Alberti, detaliu text ebraic al *Bunevestiri*, biserica Madonna dei Monti, 1588, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Durante_alberti,_annunciazione,_1588.jpg [Consultat la: 24.03.2020].
- Fig.7 Costa Lorenzo, *Prezentarea la Templu*, Haitovsky, Dalia. "A New Look at a Lost Painting: The Hebrew Inscription in Lorenzo Costa's 'Presentation in the Temple.'" *Artibus Et Historiae*, vol. 15, no. 29, 1994, pp. 111–120. JSTOR, www.jstor.org/stable/1483488. [Consultat la: 05.01.2020].

- Fig.8 Costa Lorenzo, *Prezentarea la Templu*, detaliu de text ebraic, *Prezentarea la Templu*, Haitovsky, Dalia “A New Look at a Lost Painting: The Hebrew Inscription in Lorenzo Costa's ‘Presentation in the Temple’” *Artibus Et Historiae*, vol. 15, no. 29, 1994, pp. 111–120. JSTOR, www.jstor.org/stable/1483488. [Consultat la: 05.01.2020].
- Fig.9 Hubert Vincent (1680–1730), după Francesco Andreoni, *Portretul ebraistului Carlo Giuseppe Imbonati* 1694, Gravură, 305mm × 222mm, Locație: Rijksmuseum, Țările de Jos, <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/RP-P-1909-5468> [Consultat la: 26.03.2020].
- Fig.10 Fig. Concept: Robert Fludd (1574-1637), *Învățătura lui Iehova*, (1617-1621), gravura de: Bry, Johann Theodor de & Kempfer, Erasmus, Verleger, Gravură, placă de cupru pe hârtie, 24.5cm x 17.8cm, ambele din istoria lumii pre-naturale în trei secțiuni divizate, (Cartea 2. Principiile zilnice.) de Robert Fludd, 1.B.3237-3, cu permisiunea DeutscheFototehek :SLUB Dresden / Digital Collections / 1.B.3237-3.
<http://www.deutschefototehek.de/documents/obj/88966537>,
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Fototehek_df_tg_0006537_Theosophie_%5E_Philosophie_%5E_Judentum_%5E_Kabbala.jpg, [Consultat la: 12.03.2020].
- Fig.11 Concept: Robert Fludd (1574-1637), *Formarea Numelui Divin* (1617-1621), gravura de: Bry, Johann Theodor de & Kempfer, Erasmus, Verleger, Gravură, placă de cupru pe hârtie, 11.6 cm x 8.8 cm, tipărită în *De praeternaturali utriusque mundi historia, in sectiones tres divisa*, (Pars I. De characteribus supernaturalibus et mysticis, deo Elementis primarijs, Archetypicis, atque supersubstantibus./Introductio.) de Robert Fludd SLUB, 1.B.3237-3. cu permisiunea DeutscheFototehek: SLUB Dresden / Digital Collections / 1.B.3237-3, <http://www.deutschefototehek.de/documents/obj/88966535> și https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Fototehek_df_tg_0006535Theosophie_%5E_Philosophie_%5E_Judentum_%5E_Kabbala.jpg, [Consultat la: 12.03.2020].
- Fig.12 Fig. Concept: Robert Fludd (1574-1637), *Invocarea Numelui Divin* (1617-1621), gravura de: Bry, Johann Theodor de & Kempfer, Erasmus, Verleger, Gravură, placă de cupru pe hârtie, 14,3 x 14,6 cm, tipărită în *De praeternaturali utriusque mundi historia, in sectiones tres divisa*, (Tomi Secundi...), de Robert Fludd, semnătura / numărul de inventar: 1.B.3237-3, cu permisiunea DeutscheFototehek :SLUB Dresden / Digital Collections / 1.B.3237-3, <http://www.deutschefototehek.de/documents/obj/88966537>, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Fototehek_df_tg_0006537_Theosophie_%5E_Philosophie_%5E_Judentum_%5E_Kabbala.jpg, [Consultat la: 12.03.2020].
- Fig.13 Concept: Jacob Boehme, *diagramă cabala creștină* 1730 din cartea *Libri Apologetici*. <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Boehme-heart.jpg>, [Consultat la: 12.03.2020].

- Fig.14 *Un Cabalist contemplează pomul vieții*, una dintre primele ilustrații în care apare arborele Sefirotic, pe traducerea latină a lucrării Porta Lucis de J. Gikatilla, Augsburg 1516, <http://gnosis.org/images/JSKABF01.jpg>, [Consultat la: 12.03.2020].
- Fig.15 *Pomul Vieții* după Robert Fludd, 1621 https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=Special:Search&limit=250&offset=0&profile=default&search=robert+fludd&advancedSearch-current={}&ns0=1&ns6=1&ns12=1&ns14=1&ns100=1&ns-106=1#/media/File:Tree_of_Life_Fludd.jpg, [Consultat la: 12.03.2020].
- Fig.16 Arborele vieții după Athanasius Kircher, publicat în *Œdipus Ægyptiacus* în 1652, include și decalogul, legile lui Maimonides din care 248 pozitive și 365 negative https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Kircher_Tree_of_Life.png, [Consultat la: 12.03.2020].
- Fig.19 Fra Angelico (1395-1455), *Bunavestire*, 1433-1434, 150cm x180 cm, tempera pe lemn, locație: Muzeul diocezan Cortona, [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Angelico_Annunciation_\(Cortona\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Angelico_Annunciation_(Cortona).jpg), [Consultat la: 02.02.2020].
- Fig.20 Blake, William (1757-1827), *Laocoön*, gravură, 1815, locație: Collection of Robert N. Essick, Altadena, California, sursă: [https://en.wikisource.org/wiki/Laocoon_\(Blake\)](https://en.wikisource.org/wiki/Laocoon_(Blake)), [Consultat la: 20.02.202].
- Fig.21 Magritte Rene, *Aceasta nu este o pipă*, 1923, 60cm x81cm, ulei pe pânză, locație: Los Angeles County Museum of Art, <https://en.wikipedia.org/w/index.php?curid=555365>, [Consultat la: 04.03.2020].
- Fig.22 Edwards Mike, *Bob Marley și Tom Waits*, ambele scrise olograf cu texte din opera celor doi muzicieni. Imagini oferite prin generozitatea artistului.
- Fig.22 Mocan Liviu, *Arcul limbii române*, fier, 19,18x 700x14 cm, 2020, imagine oferită prin generozitatea artistului.
- Fig.24 Sanborn Jim, *Kryptos*, cupru, granit 1990, locație: sediul C.I.A. Langley, Virginia <https://en.wikipedia.org/wiki/Kryptos> imagine https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e0/Kryptos_sculptor.jpg.
- Fig 25. Rava Tobia, *Secvențe la scară Sullam*, rășină și tempera acrilică pe pânză 50x70cm, 2015, imagine oferita prin generozitatea artistului.
- Fig.26 Mantegna Andrea (1431–1506), *Triumful Minervei*, întreg și și detaliu, 1502, tempera pe pânză, 160x192cm, Muzeul Luvru, Paris, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=37308362> [Consultat la: 08.02.2020].
- Fig.27 Mantegna Andrea, *Ecce Homo*, întreg și detaliu, c. 1500, tempera pe pânză, 72/54 cm, colecția muzeului Jacquemart-André, Paris, Mantegna Andrea - <http://www.aiwaz.net/uploads/gallery/ecce-homo-4528.jpg>, Public Domain, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=3954861> [Consultat la: 03.01.2020].
- Fig.28 Fabiano Gentile da (1373-), *Adorația Magilor* detalii, 1423, tempera pe lemn, 301.5cm x 283cm Locație: Galeria Uffizzi, Florența, sursa foto: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gentile_da_Fabriano_-_Adorazione_dei_Magi_-_Google_Art_Project.jpg [Consultat la: 01.04.2020].

- Fig.29 Verrocchio Andrea del (1435 – 1488) *David* – între 1466 și 1469, bronz, 126cm înălțime, Locație: Palatul Bargello, întreg și detalii, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:David,_Andrea_del_Verrocchio,_ca._1466-69,_Bargello_Florenz-01.jpg [Consultat la: 02.04.2020].
- Fig.30 Campin Robert (1375/1379 – 1444), *Bunavestire*, Altarul Merode, între 1427 și 1432, 64.5 cm x: 117.8 cm, ulei pe lemn de stejar, Muzeul The Cloisters, New York, întreg și detaliu cu pseudo-scriere, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Robert_Campin_Triptych_with_the_Annunciation_known_as_the_%22Merode_Altarpiece%22_-_Google_Art_Project.jpg, [Consultat la: 03.01.2020].
- Fig.31 Bernardino Zaganelli (1460/1470 – 1510 lemn, *Hristos purtându-și crucea*, 1508-9, ulei pe pânză 37x31cm, Locație: Brera Pinacoteca, <https://pinacotecabrera.org/en/collezione-online/opere/cristo-portacroce/> [Consultat la: 01.04.2020].
- Fig.32 Pintoricchio (c. 1454 – 1513), *Madonna della pace*, c. 1490 143x70 cm, tempera pe lemn, Locație: Pinacoteca civica Firenze, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pintoricchio,_madonna_della_pace_1490_circa_143x70_cm,_sanseverino_marche,_pinacoteca_civica.jpg [Consultat la: 01.04.2020].
- Fig.33 Pintoricchio (c. 1454 – 1513) Fecioară, fragment din *Investitura divină a lui Alexandru al VI-lea*, (distrusă) c. 1492-1493, pictura murală, 39,5 x 28, 5 x 5 cm, Colecție privată: <http://www.fixonmagazine.com/2017/05/18/ai-musei-capitolini-pintoricchio-mistero-svelato-giulia-farnese/> [Consultat la: 06.04.2020].
- Fig 34-35 detalii, Pintoricchio (c. 1454 – 1513) Fecioară, fragment din *Investitura divină a lui Alexandru al VI-lea*, (distrusă) c. 1492-1493, pictura murală, 39,5 x 28, 5 x 5 cm, Colecție privată, : <http://www.fixonmagazine.com/2017/05/18/ai-musei-capitolini-pintoricchio-mistero-svelato-giulia-farnese/> [Consultat la: 06.04.2020].
- Fig.36 Maestrul Polling (activ c. 1439—52) *Prezentarea lui Hristos la Templu*, 1439, Ulei pe lemn, 114cm x 74 cm, Locație: Kremsmünster, Stiftssammlungen: <http://www.garyschwartzarthistorian.nl/309-pseudo-semitism/> [Consultat la: 02.04.2020].
- Fig.37-38 detalii, Maestrul Polling (activ c. 1439—52) *Prezentarea lui Hristos la Templu*, 1439, Ulei pe lemn, 114cm x 74 cm, Locație: Kremsmünster, Stiftssammlungen: <http://www.garyschwartzarthistorian.nl/309-pseudo-semitism/> [Consultat la: 02.04.2020].
- Fig.39 Litera *Alef*.
- Fig.40 Aertsen Pieter, *Hristos în casa Martei și a Mariei*, 1553, ulei pe lemn, 200x126cm, Locație: Muzeul Boijmans Van Beuningen. <https://artsandculture.google.com/asset/christ-in-the-house-of-martha-and-mary/0QFDb6g5E0YIbg> [Consultat la: 02.04.2020].
- Fig.41 Anomin, *Cap de Christ*, xilogravură, sec XV, colecție privată, Varșovia, Iwona Brzewska, Waldemar Deluga, *A Note on Hebrew Script in Christian Art*. Between Wrocław and L'viv, *Ars Judaica*, vol. VIII, Ramat-Gan 2012, pp. 23-30 [Consultat la: 12.11. 2019].

- Fig.42 Rafael Sanzio (1483- 1520), *Madona în pajiște* 1505/1506, întreg și detalii, 885cm x 1130 cm, ulei pe pânză, Locație: Kunsthistorisches Museum, Vienna, <https://artsandculture.google.com/asset/madonna-in-the-meadow/1wH8Q5iTW-K8G3Q?hl=ro> [Consultat la: 05.04.2020].
- Fig.43 Ambrogio Bergognone (1453-), *Fecioara cu pruncul și doi îngeri*, 1485, Tempera pe lemn, 37 x 28 cm, Locație: Museo Poldi Pezzoli, Milano: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ambrogio_da_Fossano_called_il_Bergognone_-_The_Virgin_and_Child_with_two_Angels_-_Google_Art_Project.jpg [Consultat la: 05.04.2020].
- Fig.44 Sano din Pietro (1405-1481), *Fecioara cu pruncul și sfinții Ieronim, Petru Martirul, Ioan Botezătorul, Bernardino și patru îngeri*, c 1425, Tempera pe lemn, 62.9 x 47.3 cm, Locație: Metropolitan Museum of Art, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Madonna_and_Child_with_Saints_John_the_Baptist,_Jerome,_Peter_Martyr,_and_Bernardino_and_Four_Angels_MET_DT3032.jpg [Consultat la: 05.04.2020].
- Fig.45 Pleydenwurff Hans și atelierul său (ca. 1420-1496), *Dreikönigsaltar* 1460, tempera pe lemn, Locație: Biserica Sf. Lorenz, Nuremberg, https://commons.wikimedia.org/w/index.php?search=Pleydenwurff+Hans+%2C+Dreik%C3%B6nigsaltar&title=Special%3ASearch&go=Go&ns0=1&ns6=1&ns12=1&ns14=1&ns100=1&ns106=1#/media/File:N%C3%BCrnberg_St._Lorenz_Dreik%C3%B6nigsaltar_01.jpg, [Consultat la: 03.02.2020].
- Fig. 46 detalii ale inscripțiilor, Pleydenwurff Hans și atelierul său (ca. 1420-1496), *Dreikönigsaltar* 1460, tempera pe lemn, Locație: Biserica Sf. Lorenz, Nuremberg, https://commons.wikimedia.org/w/index.php?search=Pleydenwurff+Hans+%2C+Dreik%C3%B6nigsaltar&title=Special%3ASearch&go=Go&ns0=1&ns6=1&ns12=1&ns14=1&ns100=1&ns106=1#/media/File:N%C3%BCrnberg_St._Lorenz_Dreik%C3%B6nigsaltar_01.jpg, [Consultat la: 03.02.2020].
- Fig.47 *Melchițdek* în canonul bizantin: de la stânga la dreapta: Muntele Athos, școala de pictură a lui Emmanouil/Manuel Panselinos, secolul XIII-XIV; Mănăstirea Gracanică, Serbia frescă de sec. XIV; Biserica sat Cebza, sec. XXI, <http://www.traveltoserbia.net/aranzman/126/gracanic.html> [Consultat la: 02.03.2020], foto autor.
- Fig.48 *Profeți* cu inscripții ebraice, Mănăstirea sf Arsenie Capadocianul, Grecia, fotografii de Pr Constantin Jinga.
- Fig.49 Carpaccio Vittore, *Meditație asupra Patimilor*, ca. 1490, 70.5 x 86.7cm, tempera pe lemn, Metropolitan Museum of Art, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/435851> [Consultat la: 22.02.2020].
- Fig.50-52 Carpaccio Vittore, *Meditație asupra Patimilor*, detalii care prezintă pseudo-scriere, Metropolitan Museum of Art, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/435851> [Consultat la: 22.02.2020].

- Fig.53 Van Rijn Rembrandt Harnezoen, *Ospățul lui Baltazar*, ulei pe pânză, circa 1635-1638, 167.6 cm x 209.2 cm, National Gallery, Londra, [https://en.wikipedia.org/wiki/Belshazzar%27s_Feast_\(Rembrandt\)#/media/File:Rembrandt-Belsazar.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Belshazzar%27s_Feast_(Rembrandt)#/media/File:Rembrandt-Belsazar.jpg), [Consultat la: 20.07.2020].
- Fig.54 Reproducere după manuscrisul lui Menasseh Ben Israel *De Termino Vitae*, din 1639 în care apare dispunerea literelor ca în pictura lui Rembrandt, sursa Shalom Sabar, *Rembrandt from right to left*, Segula, nr. 49 (October 2019): 40-53, [Consultat la: 20.07.2020].
- Fig.55 Coxcié Michiel (1499-1592) *Triptic al Sfântului Sacrament*, 1567, panou central Cina cea de taină, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique/Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Brussels, *Michiel Coxcié and the giants of his age*, Catalog apărut odată cu expoziția: "Michiel Coxcié: un Rafael Flamand" la M - Museum Leuven, 31 October 2013 – 23 February 2014, editat de Jonckheere Koenraad, Ed. Harvey Mille Publishers 2013, London / Turnhout, cap. VI.
- Fig.56 Holbein Hans cel bătrân (1465 -1524), *Prezentarea la Templu 1500-1501*, Altarul Dominican, aripa interioară stângă, panoul inferior, tempera și ulei pe lemn, 167 × 152 cm, locație: Hamburger Kunsthalle, <https://www.hamburger-kunsthalle.de/sammlung-online/hans-holbein-d-ae/darstellung-christi-im-tempel> [Consultat la: 02.02.2020].
- Fig.57 Holbein Hans cel bătrân (1465 -1524), *Prezentarea la Templu 1500-1501*, detaliu.
- Fig.58 Poussin Nicolas, *Pocăință*, ulei pe pânză, 178cm x 117cm, 1647, întreg și detaliu champagne.
- Fig.59 Anonim, *Portretul Contelui Joseph Emmanuel von Waldstein*. Exponatul DH din colecția Institutiei de Patrimoniu din Republica Cehă din Praga, Castelul Duchov, Maciejko Paweł, A Portrait of the Kabbalist as a YoungMan: Count Joseph Carl Emmanuel Waldstein and His Retinue, THE JEWISH QUARTERLY REVIEW, Vol. 106, No. 4 (Fall 2016) 521–576 [Consultat la: 20.03.2020].
- Fig.60 detalii din *Portretul Contelui Joseph Emmanuel von Waldstein*, DH 8830, cu scriere aramaică, ebraică și arabă, Maciejko Paweł, A Portrait of the Kabbalist as a YoungMan: Count Joseph Carl Emmanuel Waldstein and His Retinue, THE JEWISH QUARTERLY REVIEW, Vol. 106, No. 4 (Fall 2016) 521–576 [Consultat la: 20.03.2020].
- Fig.61 Anonim, *Portretul Contelui Joseph Carl Emmanuel von Waldstein* DH 197/1 și detaliu, din colecția institutului Național de Patrimoniu al administrației patrimoniale regionale din Praga, castelul Duchov, Maciejko Paweł, A Portrait of the Kabbalist as a YoungMan: Count Joseph Carl Emmanuel Waldstein and His Retinue, THE JEWISH QUARTERLY REVIEW, Vol. 106, No. 4 (Fall 2016) 521–576 [Consultat la: 20.03.2020].
- Fig.62 Anonim, *Portretul lui Hippolitus Metdepenningen* (1799-1881), Membru al lojei de la Ghent, <https://www.biblianeerlandica.be/godsnaam/> [Consultat la: 20.04.2020].

- Fig.63 Thevet André (1516-1590), *Philon din Alexandria*, Gravură, <https://en.wikipedia.org/wiki/File:PhiloThevet.jpg>, [Consultat la: 20.04.2020].
- Fig.64 Durer Albrecht, Sfântul Ieronim, 1492, Xilogravură, 190 x 133 mm, locație: Kupferstichkabinett, Öffentliche Kunstsammlung, Basel, https://www.wga.hu/frames-e.html?html/d/durer/2/12/1_1500/02jerome.html [Consultat la: 07.02.2020].
- Fig.65 Lorch Melchior (1527-1594), *Das Hoche Light der natur*, 1561, gravură, 16.6cm x 9.9cm, <http://www.museen-nord.de/Object/DE-MUS-045414/lido/6710> [Consultat la: 4.07.2020].
- Fig.66 Portret al regelui Charles al II-lea, 1662, 99mm x 75mm, Linogravură, British Museum, Londra, https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1865-1209-531, [Consultat la: 07.02.2020].
- Fig.67 Thevet André (1516-1590), *Guillame Postel*, 1584, gravură, din volumul 3, folio 588 recto din „Les vrais pourtraits et vies des hommes illustres grecz, latins et payens. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Guillaume_Postel_-_Thevet.jpg, [Consultat la: 07.02.2020].
- Fig.68 Boulonois Esme de (1645-1681), *Guillame Postel*, din cartea Académie Des Sciences Et Des Arts de Isaac Bullart, publicată la Amsterdam de Elzevier în 1682. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Guillaume_Postel_linguist.jpg, [Consultat la: 07.02.2020].
- Fig.69 Vechia Pietro della (1603-1678), Portretul lui Erhard Weigel, ulei pe pânză, 94.4cm x 80.3cm, locație: Chrysler Museum of Art, Galeria 204, <https://chrysler.emuseum.com/objects/15601/portrait-of-erhard-weigel>, [Consultat la: 07.02.2020].
- Fig.70 vedere de ansamblu, capela castelului *Bastie d'Urfé*, <https://char.hypotheses.org/11966> [Consultat la: 20.02.2020].
- Fig.71 Siciolante da Sermoneta Gerolamo *Jertfa lui Avraam*, 1549, Ulei pe pânză, 172 cm x 129cm, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=47743334> [Consultat la: 22.02.2020].
- Fig.72 Siciolante da Sermoneta Gerolamo *Melchițedek oferă lui Dumnezeu pâine și vin* 1549, ulei pe pânză, 172 cm x 129cm, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bastie_d%27Urf%C3%A9-Offrande_de_Melchis%C3%A9dech-20160316.jpg#/media/File:Bastie_d'Urfé-Offrande_de_Melchisédech-20160316.jpg, [Consultat la: 22.02.2020].
- Fig.73 Tema euharistică a capelei pe trei pereți: stânga -Profetul Ilie hrănit de înger, centru- celebrația Pastelor și primirea manei, dreapta – Samson extrage mierea din gura leului. <https://www.flickr.com/photos/sjeje42/7892850118/in/photostream/> [Consultat la: 22.02.2020].
- Fig.74 Siciolante da Sermoneta Gerolamo, timpan al capelei castelului *La Bâtie d'Urfé*, 1549, detaliu, *Moise lovind piatra și și poporul lui Israel primind Mana*, ulei pe pânză, 160 cm x 440cm, cu inscripție din Psalmi 21:30.

- Fig.75 Siciolante da Sermoneta Gerolamo, *Samson scoate miere din gura leului*, La Bâtie d'Urfé, 1549 cu inscripții din Amos 3:8 și Psalmul 118:103.
- Fig.76 Siciolante da Sermoneta Gerolamo *Fecundarea apelor primordiale de către Duhul lui Dumnezeu*, 1549, ulei pe pânză, 175 cm x 216 cm cu text din Ioil 3:1.
- Fig.77 Siciolante da Sermoneta Gerolamo *Bunavestire*, 1549, ulei pe pânză, 175 cm x 216 cm, cu texte din Psalmul 137:6 și Proverbe 18:12.
- Fig.78 Uberti Giuseppe, *Batie d'Urfe*, 1880, ulei pe pânză, 61.7 x 50.5cm, locație: Museum of Modern and Contemporary Art of Saint-Étienne Métropole https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bastie_d%27Urf%C3%A9-La_chapelle-20160316.jpg [Consultat la: 22.02.2020].
- Fig.79 Uberti Giuseppe, *Batie d'Urfe*, 1882, ulei pe pânză, locație: Salle héraldique de La Diana, Montbrison, Loire, <http://labastie.chez-alice.fr/chapelle.htm> [Consultat la: 22.02.2020].
- Fig 80 presupusa relicvă din biserica Santa Croce în Gerusalemme din Roma care găzduiește un Titulus Crucis, <https://web.espejodelevangelio.com/titulus-crucis> [Consultat la: 04.04.2020].
- Fig.81 Buonarroti, Michelangelo (1475- 1564); *Crucifix*, 1492, Lemn policrom, 142cm x 35cm, locație: Santa Maria del Santo Spirito Florența, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Installazione_florens_2012_crocifisso_michelangelo_02.JPG, [Consultat la: 12.12.2019].
- Fig.82 detaliu din *Crucifixul* lui Michelangelo prelucrat de Alexangel Nagel, sursa: Nagel, Alexander. "Twenty-five Notes on Pseudoscript in Italian Art." *RES: Anthropology and Aesthetics*, no. 59/60 (2011): 228-48. www.jstor.org/stable/23647792, p. 235 [Consultat la: 12.12.2019].
- Fig.83 Di Bondone, Giotto (-1337), *Crucifix*, 1290-1300, Tempera pe lemn, 578 cm x 406 cm, locație: Sfânta Maria Novella, Florența, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Giotto_the-crucifix-1290-1300_Florence,_Santa_Maria_Novella.jpg [Consultat la: 05.03.2020].
- Fig.84 Di Bondone, Giotto, *Crucifix*, 1290-1300, detaliu al textului.
- Fig.85 Fra Angelico (1395-1455), *Hristos Crucificat* 1433 – 1434, Frescă 363 x 212 cm, Chapter House, San Domenico, Fiesole, <https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/a/angelico/index.html> [Consultat la: 08.02.2020].
- Fig.86 Fra Angelico, *Hristos Crucificat* 1433 – 1434, detaliu de text.
- Fig.87 Fra Angelico, *Coborârea de pe cruce*, 1437- 40, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Beato_angelico_pala_strozzi_della_deposizione_con_cuspide_e_predella_di_lorenzo_monaco_02.JPG, [Consultat la: 19.11.2019].
- Fig.88 Van Eyck Jan și Hubert, *Judecata de apoi*, c. 1430, Ulei pe pânză cașerată pe lemn, 56.5 cm x 19.5 cm fiecare panou, Locație: Metropolitan Museum of Art. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Van_Eyck_-_The_Crucifixion;_The_Last_Judgment.jpg © New York, Metropolitan Museum of Art [Consultat la: 26.02.2020].

- Fig.89 Van Eyck Jan și Hubert, *Judecata de apoi*, c. 1430, detaliu panou dreapta.
- Fig.90 Van Eyck Jan și Hubert, *Judecata de apoi*, c. 1430, detaliu panou stânga.
- Fig.91 Jan van Eyck 1390 – 1441, *Crucifix*, 45cm x 30cm, locație: Galleria Franchetti alla Ca'd'Oro, Veneția, cu permisiunea: <http://clostertovaneyck.kikirpa.be>, © KIK-IRPA, Brussels
<http://clostertovaneyck.kikirpa.be/verona/#viewer/rep1=2&id1=ca792530a6c2c76fa578294ee2259018> [Consultat la: 13.07.2020].
- Fig.92 Jan van Eyck, *Crucifix* (Veneția), detaliu de text.
- Fig.93 *Crucifix* (inv. nr. 525F) pânză transferată pe lemn, 43cm x 26 cm. locație: Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, cu permisiunea:
<http://clostertovaneyck.kikirpa.be>, © KIK-IRPA, Brussels
<http://clostertovaneyck.kikirpa.be/verona/#viewer/rep1=2&id1=e83aa346652c11c59693e8588d4a2eb0> [Consultat la: 13.07.2020].
- Fig.94 Jan van Eyck, *Crucifix*, (Berlin), detaliu de text.
- Fig.95 Maestrul din Darmstadt (activ c. 1435/40-1455/60), *Răstignirea*, c. 1450, Panel pentru altar din lemn de brad , 160.3 x 113.4 cm., locație: Darmstadt, Hessisches Landesmuseum,
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/70/Maestro_della_passione_di_darmstadt%2C_andata_al_calvario_e_crocifissione%2C_1450_ca..JPG
[Consultat la: 12.12.2019].
- Fig.96 Maestrul din Darmstadt , *Răstignirea*, c. 1450, detaliu de text .
- Fig.97 Maestrul Dreux Budé, posibil André d'Ypres (1425/26 - 1450), *Crucificarea/Răstignirea*, înainte de 1450, 48.6 cm x 71.1 cm, ulei pe pânză, locație: Getty Center , L.A. USA , <http://www.getty.edu/art/collection/objects/696/dreux-budemaster-possibly-andre-d'ypres-the-crucifixion-french-before-1450/> [Consultat la: 03.03.2020].
- Fig.98 Maestrul Dreux Budé , *Crucificarea/Răstignirea*, înainte de 1450, detaliu de text.
- Fig.99 Georg Clockendon, *Titulus Crucis*, Rodov Ilia, “Script in Christian Art” in Encyclopedia of Hebrew Language and Linguistics (Boston: Brill, 2013), vol. 3, 462-477
www.brill.com/encyclopedia-hebrew-language-and-linguistics [Consultat la: 12.12.2019].
- Fig.100 Wolgemut Michael 1434-1519, *Deplângerea lui Hristos* 1484, Tempera pe lemn, Epitaf, locație: Biserica Sf Lorenz, Nuremberg,
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:N%C3%BCrnberg_St._Lorenz_Keyper-Epitaph_01.jpg [Consultat la: 03.03.2020].
- Fig.101 Wolgemut Michael, *Deplângerea lui Hristos*, 1484, detaliu de text.
- Fig.103 Maestrul Altarul Sfântului Bartolomeu (1470-1510), *Coborârea de pe cruce*, 1500-1505, Ulei pe stejar, 75 cm x 47 cm, National Gallery, Londra, UK,
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Master_Of_The_St._Bartholomew_Altar_-_The_Deposition_-_WGA14626.jpg, [Consultat la: 25.02.2020].

- Fig.103 Maestrul Altarului Sfântului Bartolomeu, *Coborârea de pe cruce*, detaliu de text.
- Fig.104 Hopfer, Daniel (1470-1536), *Răstignire*, 1500 -1536, Gravură, 34.3cm × 21.6 cm, locație: Detroit institute of arts,
<https://www.dia.org/art/collection/object/crucifixion-48300?page=2> [Consultat la: 08.03.2020].
- Fig.105 Hopfer Daniel, *Răstignire*, detaliu de text.
- Fig.106 Un exemplu de scrie cursivă în ebraica modernă vădește asemănarea cu detaliul din gravura lui Hopfer, <https://www.quora.com/Are-the-Yiddish-and-the-Hebrew-cursive-scripts-the-same-style> [Consultat la: 08.04.2020].
- Fig.107 Bramantino sau Bartolomeo Suardi (c. 1456 – c. 153), *Răstignire* 1503 – 11, Ulei pe pânză, 372 × 270cm, locație: Pinacoteca Brera,
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bramantino,_crocifissione.jpg [Consultat la: 20.03.2020].
- Fig.108 Bramantino sau Bartolomeo Suardi, *Răstignire* 1503 – 11, detaliu de text.
- Fig.109 Sodoma (Giovanni Antonio Bazzi), (1477- 1549), *Coborârea de pe cruce*, c.1505, Ulei pe lemn, 426 x 235 cm, Pinacoteca Nazionale, Siena,
https://www.wga.hu/html_m/s/sodoma/1/1deposit.html [Consultat la: 15.05.2020].
- Fig.110 Sodoma (Giovanni Antonio Bazzi), *Coborârea de pe cruce*, c.1505.
- Fig.111 Burgkmair, Hans (1473- 1531), *Crucifix cu Maria, Maria Magdalena si Sf Ioan Evanghelistul*, 1519, ulei pe lemn, 179 x 166 cm, locație: Bayerische Staatsgemaldesammlungen - Alte Pinakothek München,
<https://www.sammlung.pinakothek.de/en/artist/hans-burgkmair-d-ae/kreuzigungsaltar-mitteltafel-christus-am-kreuz> [Consultat la: 30.03.2020].
- Fig.112 El Greco (Domenico Theotokopoulos) (1541 – 1614), *Hristos pe cruce* 1600–1610, Ulei pe pânză, 82.6 × 51.8 cm, locație: Getty Center, Los Angeles, CA, SUA, <http://www.getty.edu/art/collection/objects/129847/el-greco-domenico-theotokopoulos-christ-on-the-cross-greek-1600-1610/> [Consultat la: 08.02.2020].
- Fig.113 El Greco, *Hristos pe Cruce*, detaliu de text.
- Fig.114 El Greco (născut Domenico Theotokopoulos) (1541 – 1614), *Răstignire* 1597 – 1600, Ulei pe pânză , 312 cm x 169 cm, locație Museo del Prado, detaliu de text,
<https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/the-crucifixion/9fd77a93-ec76-4482-8721-cc06ef0af815> [Consultat la: 12.12.2019].
- Fig.115 Tristan Luis 1580 – 1624, *Răstignire*, ca. 1613, Ulei pe pânză, 231 x 158 cm, locație: Museo del Prado, Madrid,
<https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/the-crucifixion/ed7e55bc-2e81-4478-98b1-a948b6075cfd?searchid=adf51e4b-d901-4b2c-6eae-d3ef1d00882f> [Consultat la: 05.03.2020].
- Fig.116 Tristan Luis, 1580 – 1624, *Răstignire*, detaliu al textului
- Fig.117 Van Dyck Anthony (1599-1642), *Hristos Răstignit cu Fecioara, Sfântul Ioan și Maria Magdalena*, 1617-1619, Ulei pe pânză,, 3.3 m x 2.8 m, locație: Musée du Louvre, Paris, Franța,

<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=45227477> [Consultat la: 24.02.2020].

Fig.118 Van Dyck Anthony, *Hristos Răstignit cu Fecioara, Sfântul Ioan și Maria Magdalena*, detaliu de text aramaic.

Fig.119 Van Dyck Anthony (1599-1642), *Pieta* 1618-1620, Ulei pe pânză 203cm x 170cm, Museo del Prado, Madrid,

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:La_Piedad_\(Van_Dyck\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:La_Piedad_(Van_Dyck).jpg) [Consultat la: 13.07.2020].

Fig.120 Van Dyck Anthony, *Pieta* 1618-1620, detaliu de text.

Fig.121 Ruben Peter Paul (1577-1640), *Coborârea de pe cruce*, 1616-1617, Ulei pe pânză, 425cm x 295cm, locație: Palais des Beaux-Arts, Lille, Franța, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:La_descente_de_croix_Rubens.jpg, [Consultat la: 11.07.2020].

Fig.122 Rubens Peter Paul, *Coborârea de pe cruce*, detaliu de text.

Fig.123 Rubens Peter Paul (1577-1640), *Ridicarea Crucii* 1610, Ulei pe lemn 460cm x 340 cm, Catedrala Doamnei Noastre, Antwerp,

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Peter_Paul_Rubens_De_kruisoprichting.JPG [Consultat la: 12.07.2020].

Fig.124 detaliu de text, Rubens Peter Paul, *Ridicarea Crucii* 1610.

Fig.125 detalii de text din originale și reproduceri după Rubens.

Fig.126 Rubens Peter Paul (1577-1640), *Răstignire*, 1620, Ulei pe pânză , 429 x 311cm, locație: Royal Museum of Fine Arts Antwerp,

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Peter_Paul_Rubens_069.jpg, [Consultat la: 07.04.2020].

Fig.127 Bolswert Boëce van (c. 1580-1633), *Răstignirea lui Hristos* , Gravură, 58 x 42.6 cm, <https://wellcomecollection.org/works/espsdarq> [Consultat la: 07.04.2020].

Fig.128 stânga: Mattheus Borrekens după desenul lui Erasmus Quellinus (II), *Hristos pe cruce*, Seria Ecce Homo, 1625 – 1670, Antwerp, Gravura pe hârtie, 406mm × h 532mm, <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/RP-P-BI-2751> accesat 05.03.2020; dreapta Rubens *Hristos pe cruce*, c.1610, detaliu, ulei pe pânză, 219cm x 122cm, locație: Royal Museum of Fine Arts Antwerp, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Peter_Paul_Rubens_-_The_Crucified_Christ_-_WGA20190.jpg, [Consultat la: 17.04.2020].

Fig.129 Van Rijn Rembrandt (1606-1669) , *Răstignire* 1631, 99.9 cm x 72.6 cm, Ulei pe pânză cașerată pe lemn, locație: Biserica Sf. Vincent du Mas-d' Agenais, Franța, [https://en.wikipedia.org/wiki/Christ_on_the_Cross_\(Rembrandt\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Christ_on_the_Cross_(Rembrandt)) [Consultat la: 24.02.2020].

Fig.130 Van Rijn Rembrandt, *Răstignire*, detaliu de text.

Fig.131 Velázquez Diego (1599 –1660), *Hristos Crucificat*, 1632, Ulei pe pânză, 249 cm × 170 cm, locație: Museo del Prado, Madrid,

[https://en.wikipedia.org/wiki/Christ_Crucified_\(Vel%C3%A1zquez\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Christ_Crucified_(Vel%C3%A1zquez)), [Consultat la: 24.02.2020].

Fig.132 Velasquez Diego, *Hristos Crucificat*, 1632, detaliu de text.

Fig.133 Velasquez Diego, *Hristos Crucificat*, 1631, detaliu,

<https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/the-crucified-christ/3a15ac40-f7ec-45ff-aaa-32e0b6afcd05>, [Consultat la: 24.02.2020].

Fig.134 Vouet Simon (1590-1649), *Răstignire*, 1636, Ulei pe pânză, 216 × 146 cm, locație: Muzeul de artă din Lyon,

[https://fr.wikipedia.org/wiki/La_Crucifixion_\(Simon_Vouet\)#/media/Fichier:La_Crucifixion_-_Simon_Vouet_\(A_139\).jpg](https://fr.wikipedia.org/wiki/La_Crucifixion_(Simon_Vouet)#/media/Fichier:La_Crucifixion_-_Simon_Vouet_(A_139).jpg) [Consultat la: 08.03.2020].

Fig.135 Vouet Simon, *Răstignire*, 1636, detaliu de text.

Fig.136 Metsu Gabriel (1629-1667), *Răstignire* 1660 – 1665, Ulei pe pânză, 73 cm x 56.8 cm, locație: Musei Capitolini, Roma, Italia,

https://lt.m.wikipedia.org/wiki/Vaizdas:_GabrielMetsu_Crucifixion_Google_Art_Project.jpg [Consultat la: 24.02.2020].

Fig.137 Metsu Gabriel, *Răstignire*, detaliu de text.

Fig.138 Ribera Jose de 1591-1652, *Purtarea crucii* *Purtarea crucii*, 1635, 144cm x 198 cm, ulei pe pânză, locație: Kunsthistorisches Museum Wien, Gemäldegaleri,

<https://www.khm.at/objektdb/detail/1542/> [Consultat la: 20.04.2020].

Fig.139 Ribera Jose de 1591-1652, *Purtarea crucii* (copie după original pierdut), 125cm x 183 cm, ulei pe pânză, locație: Muzeul Hermitaj, shorturl.at/cBJK4 [Consultat la: 20.04.2020].

Fig.140 Michael Andrea, ilustrație pentru *Aurora*, un text teozofic a lui Jakob Boehme, publicat în 1682 în Amsterdam de Georg Gichtel,

<http://eveilphilosophie.canalblog.com/archives/2011/04/21/20947597.html>, [Consultat la: 20.04.2020].

Fig.141 Jean Morin, după Philippe de Champaigne, Jean Morin (1600 – 1650), Philippe de Champaigne (1602 – 1674), *Hristos murind pe cruce*, c. 1650, gravură, 76 x 63.5 cm, locație: National Gallery of Art, Washington,

<https://www.nga.gov/collection/art-object-page.155791.html> [Consultat la: 08.03.2020, [Consultat la: 20.04.2020].

Fig.142 Philippe de Champaigne (1602 – 1674), *Răstignire*, c. 16, Ulei pe pânză 228 x 153, Musée du Louvre, Paris,

https://www.wga.hu/html_m/c/champaig/philippe/crucifix.html [Consultat la: 08.03.2020].

Fig.143 Philippe de Champaigne (1602 – 1674), *Răstignire*, detaliu, 1645, locație: Musée Pierre de Luxembourg, <https://www.flickr.com/photos/mazanto/31848750922/in/photostream/> [Consultat la: 08.03.2020].

Fig.144 Goya Francisco 1746 – 1828, *Hristos Crucificat* 1780, Ulei pe pânză 255 × 154 cm, locație: Muzeul Prado Madrid,

<https://fundaciongoyaenaragon.es/eng/obra/cristo-crucificado/111> [Consultat la: 23.03.2020].

Fig.145 Goya Francisco, *Hristos Crucificat*, detaliu de text.

Fig.146 Bayeu y Subias, (1734 – 1795), *Hristos Crucificat* 1792, Ulei pe pânză , 310 cm x 196 cm, locație: Museo del Prado, <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/christ-crucified/5b06369b-5364-4cef-9cc4-7469d14dd6b0?searchid=683b6e47-a0a3-3ad4-a0dd-12617b2d567c> [Consultat la: 12.12.2019].

Fig.147 Bayeu y Subias Francisco, *Hristos Crucificat* 1792, detaliu de text.

Fig.148 William-Adolphe Bouguereau, *Compasiune* 1897, detaliu de text.

Fig.149 Bouguereau William-Adolphe (1825-1905), *Compasiune* 1897. Ulei pe pânză, 2.6 m x 1.2 m. locație: Colecție Privată, <https://www.wikiart.org/en/william-adolphe-bouguereau/compassion-1897> [Consultat la: 24.02.2020].

Fig.150 Chagall Marc (1887-1985), *Răstignire albă* 1938, Ulei pe Pânză, Locație: Art Institute of Chicago Museum, Donație din partea lui Alfred S. Alschider, 1946.985, <https://www.flickr.com/photos/rosalynlouise/4810512238>, [Consultat la: 12.12.2019].

Fig.151 Nesterenko Vasili (1967-), *Crucifix*, 1997, 300cm x200cm , Ulei pe pânză, <https://01varvara.wordpress.com/2010/04/01/vasili-nesterenko-the-crucifixion-1997/> [Consultat la: 03.03.2020].

Fig.152 Berzosa Fernández Raúl, (1979-), *Iisus din Nazaret Regele Iudeilor*, 2006, Ulei pe pânză, Locație: Biserica San Pedro din Málaga Spania, <http://www.raulberzosa.com/arte-sacro> [Consultat la: 23.03.2020].

Fig.153 López Juan Manuel Miñarro (1954), *Cristo de la Séptima Palabra* 2014, Locație: Basílica del Pilar, Zaragoza, <https://www.pinterest.cl/pin/204210164340891909/> [Consultat la: 07.04.2020].

Fig.154 López Juan Manuel Miñarro, *Cristo de la Séptima Palabra*, 2014, detaliu de text.

Fig.155 Anonim, Capela Castelului Pöckstein, Sursa foto: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:INRI_Schlosskapelle_P%C3%B6ckstein.jpg [Consultat la: 07.04.2020].

Fig.156 Reynaud Levieux (1613-1699), *Răstignire* 1651, detaliu, Ulei pe pânză , Locație: Musée Pierre-de-Luxembourg, <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Crucifixion-Levieux-Coll%C3%A9giale.jpg> [Consultat la: 20.03.2020].

Fig.157 Reynaud Levieux (1613-1699), *Răstignire*, detaliu, Ulei pe pânză, Locație: Collégiale Notre-Dame de Villeneuve-lès-Avignon (Gard, France), <http://mahrabu.blogspot.com/2007/> [Consultat la: 07.04.2020].

Fig. 158 Anonim, mănăstirea Crucii din Ierusalim.

Fig.159 Atribuită lui D'Alessandro Lorenzo (1445-1503), sau Urbani Ludovico (1460-1493), *Răstignirea lui Hristos* c.1470, 161cm x 87cm, tempera pe lemn, panou central., Locație: Musee du Petit Palais, Avignon,

- https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Lorenzo_d%27Alessandro_-_Le_calavire.jpg [Consultat la: 13.07.2020].
- Fig.160 Detaliu, din crucifixul Vestibulului vestic al Bazilicii Sf. Vitus, Ellwangen (Jagst) Kreuzaltar, atribuit lui Hans și Matthäus Schamm (Ottobeuren), în jurul anului 1610,
https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:INRI#/media/File:Ellwangen_St_Vitus_Vorhalle_Kreuzaltar_detail2.jpg [Consultat la: 07.04.2020].
- Fig.161 Pictură altar, biserica Rødding, Danemarca, detaliu de text, <https://gudsnavnet-dk.azurewebsites.net/> [Consultat la: 01.08.2020].
- Fig.162 *Cucifix*, 1629, inscripție din 1696, Podul Carol, Parga, sursa:
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jesus-Charle%27s_bridge.JPG [Consultat la: 12.08.2020].
- Fig.163 Johann Jacob Marchand, *Pupitrul de la Universitatea din Wittenberg*, după 1685, lemn aurit, detaliu, locație: Minneapolis Intitute of Art din expoziția “Martin Luther: Art and the Reformation.”,
<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:DebateLecternTetragrammatonWittenbergUniversity.jpg> [Consultat la: 15.04.2020].
- Fig.164 Numele lui Iisus în ebraică luând locul Tetragramatonului. Biserica Carmelită a Maicii Domnului Biruitoare și a Sf Anton de Padova din Praga, Republica Cehă,
https://en.wikipedia.org/wiki/Infant_Jesus_of_Prague#/media/File:CZ-prag-mala-jesulein.jpg, [Consultat la: 15.04.2020].
- Fig.165-167 Biserica parohială Sfinții Petru și Pavel, Drosendorf, Drosendorf-Zissersdorf, Austria - altarul lateral stâng cu detaliul picturii și detaliu de pe tabernacolul din partea dreaptă,
https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Tetragrammaton_in_Christian_art#/media/File:Drosendorf_Pfarrkirche06.jpg, și
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Drosendorf_Pfk_Detail_Tabernakel_1.jpg [Consultat la: 15.04.2020].
- Fig.168 detaliu de pe *altarul Patricius*, Biserica din Schottwien, Austria,
https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Tetragrammaton_in_Christian_art#/media/File:Gottesname_Maria_Schutz.jpg, [Consultat la: 04.04.2020].
- Fig.169 detaliu altar din Biserica parohială catolică Sfântul Petru, Judenburg, Austria,
https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Tetragrammaton_in_Christian_art#/media/File:Gottesname_St_Peter_ob_Judenburg.jpg, [Consultat la: 04.04.2020].
- Fig.170 detaliu al altarului din secolul al XVII-lea, biserica Dalhem, Suedia,
https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Tetragrammaton_in_Christian_art#/media/File:Dalhem_altare.jpg [Consultat la: 04.04.2020].
- Fig.171 detaliu din altarul Bisericii Hanhals Suedia,
https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Tetragrammaton_in_Christian_art#/media/File:Jhwh_hanhals.jpg [Consultat la: 04.04.2020].

- Fig 172 detaliu al altarului bisericii Norra Rörum Suedia,
https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Tetragrammaton_in_Christian_art#/media/File:Jhwh_norrororum.jpg, [Consultat la: 04.04.2020].
- Fig.173 Detaliu al altarului din biserica St. Petri, Malmö, Suedia,
https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Tetragrammaton_in_Christian_art#/media/File:Jhwh_petri_tavla.jpg, [Consultat la: 04.04.2020].
- Fig.174 Detaliu cu Ochiul si Numele Domnului deasupra altarului din biserica Skepparslövs din Suedia,
https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Eye_of_Providence#/media/File:Jhwh_skepparslov_altare.jpg, [Consultat la: 04.04.2020].
- Fig.175 Detaliu altar din Biserica Sfântului Servastius, Grimbergen, Belgia,
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Grimbergen_Basiliek_Sint_Servaas_Innen_Seitenaltar_1.jpg, [Consultat la: 04.04.2020].
- Fig.176 Detaliu altar din Biserica Tuturor Sfinților, Sideratz, Polonia,
<https://br.pinterest.com/pin/359865826469491415/> [Consultat la: 04.04.2020].
- Fig.177 Amvon, Biserica Njutånger, Suedia,
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jhwh_njutanger.jpg, [Consultat la: 04.04.2020].
- Fig.178 Amvon, Biserica Parohială a Sfântului Lambert, Steiermark, Austria,
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:AT-57141_Gro%C3%9Flobming_Kath._Pfarrkirche_hl._Lambert_mit_Friedhof_05.JPG [Consultat la: 04.04.2020].
- Fig.179 Amvon Biserica Hedvig, Suedia,
https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Tetragrammaton_in_Christian_art#/media/File:Jhwh_hedvig.jpg [Consultat la: 04.04.2020].
- Fig.180 Amvon sec XVII Biserica Barva, Suedia,
https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Tetragrammaton_in_Christian_art#/media/File:Barva_predikstol.jpg [Consultat la: 04.04.2020].
- Fig.181 detaliu din Amvon Ekeby, Gotland, Suedia 1741,
https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Tetragrammaton_in_Christian_art#/media/File:Ekeby_predikstol.jpg [Consultat la: 4.04.2020].
- Fig.182 detaliu din amvon, biserica Sfântului Christoffel, Evergem Belgia,
<http://www.godsnaam.be/wereldwijd/belgie/evergem.htm>, [Consultat la: 04.04.2020].
- Fig.183 detaliu din amvonul bisericii Carmelită, Ghent, Belgia,
http://www.godsnaam.be/wereldwijd/belgie/gent_paters.htm, [Consultat la: 04.04.2020].
- Fig.184 Amvon, Catedrala Storkyrkan, Stockholm, Suedia,
<http://www.godsnaam.be/wereldwijd/zweden/stockholm.htm> [Consultat la: 04.04.2020].

- Fig.185 Amvonul din biserica Örslösa, Suedia,
https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Tetragrammaton_in_Christian_art#/media/File:Predikstol_orslosa.jpg, [Consultat la: 04.04.2020].
- Fig.186 Goya Francisco, *Adorația Numelui Divin*, 1772, Ulei pe tavan, 700cm x1500cm, Basilica del Pilar, Zaragoza,
https://en.wikipedia.org/wiki/Adoration_of_the_Name_of_God#/media/File:Adoration_of_the_Name_of_God_by_Goya.jpg, [Consultat la: 04.04.2020].
- Fig.187 Capela Sf. Agatha și a Sf. Homobonus din biserica Sant'Angelo din Milano, sec XIII,
https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Tetragrammaton_in_Christian_art#/media/File:9490_-_Milano_-_S._Angelo_-_Tetragrammaton_-_Foto_Giovanni_Dall'Orto_22-Apr-2007.jpg, [Consultat la: 04.04.2020].
- Fig.188 Biserica Draschwitz Burgenlandkreis, Germania sec XVIII,
https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Tetragrammaton_in_Christian_art#/media/File:DraschwitzKirche4.JPG [Consultat la: 04.04.2020].
- Fig.189 Biserica Maria Dreieichen, Austria (1771),
https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Tetragrammaton_in_Christian_art#/media/File:Maria_Dreieichen_-_F [Consultat la: 04.04.2020].
- Fig.190 Pictură în Biserica Sfântului Petru din Viena, Austria, altarul principal,
https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Tetragrammaton_in_Christian_art#/media/File:Peterskirche_Tetragramm_Hauptaltar.jpg
[Consultat la: 04.04.2020].
- Fig.191 Pictură în Biserica Sfântului Petru din Viena, Austria, altarul lateral,
https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Tetragrammaton_in_Christian_art#/media/File:Peterskirche_Tetragramm_Seitenaltar.jpg
[Consultat la: 04.04.2020].
- Fig.192 Biserica parohială catolică celor 14 ajutoare, Lichtentalerkerche, Viena-Alsergrund, Austria,
https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Tetragrammaton_in_Christian_art#/media/File:Pfk_Lichtental_Vaterunser_1-3.jpg, [Consultat la: 04.04.2020].
- Fig.193 Biserica veche din Bokenäset, Suedia, <http://stenfast.blogspot.com/2007/01/den-medeltida-verlevaren-p-bokenset.html>. [Consultat la: 04.04.2020].
- Fig.194 Tavanul Bisericii Castelului Werberg, Kärnten, Austria,
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Wernberg_Schlosskirche_Tetragramm.JPG, [Consultat la: 04.04.2020].
- Fig.195 Jan Jakub Steven of Steinfels, 1706, Biserica Adormirea Maicii Domnului și Sfântul Ioan Botezătorul - fresca „Închinarea la Numele lui Dumnezeu” în capela Sf. Josefa, Republica Cehă,
https://uk.m.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:Kl%C3%A1%C5%A1tern%C3%AD_kostel_v_Sedlci_25.jpg,
[Consultat la 04.04.2020].

- Fig.196 Epitaf sec XVI Biserica Bäls, Suedia,
https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Tetragrammaton_in_Christian_art#/media/File:Bal_epitafium.jpg, [Consultat la 04.04.2020].
- Fig.197 Epitaf cu un Tetragrammaton scris greșit, în biserică Hörby, Suedia,
https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Tetragrammaton_in_Christian_art#/media/File:Horby_epitafium.jpg [Consultat la 04.04.2020].
- Fig.198 Epitaf pentru Erik Sinius în biserică Brunnby, Suedia sec XVIII,
https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Tetragrammaton_in_Christian_art#/media/File:Epitafium_sinius.jpg, [Consultat la 04.04.2020].
- Fig.199 Epitaf în Biserica Sfânta Cruce Ronneby, Suedia din 1651,
https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Tetragrammaton_in_Christian_art#/media/File:Jhwh_ronneby_epitafium.jpg, [Consultat la 04.04.2020].
- Fig.200 Epitaf din Catedrala Strängnäs Suedia cu text greșit,
https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Tetragrammaton_in_Christian_art#/media/File:Jhwh_strangnas_epitafium.jpg, [Consultat la 04.04.2020].
- Fig.201 Epitaf din 1726 din biserică Vinbergs din Suedia,
https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Tetragrammaton_in_Christian_art#/media/File:Jhwh_vinberg_epitafium.jpg, [Consultat la 04.04.2020].
- Fig.202 Ricci, Sebastiano (1659-1734), Căderea îngerilor rebeli, c.1720, Ulei pe pânză, 820mm x 680mm, Dubvich Picture Gallery, Londra UK,
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ricci,_Sebastiano_-_The_Fall_of_the_Rebel_Angels_-_Google_Art_Project.jpg#mw-jump-to-license, [Consultat la 21. 03.2020].
- Fig.203 Retablul bisericii parohiale catolice St. Michael, Gumpoldskirchen (Austria Inferioară): Michael îl învinge pe Satana,
https://commons.wikimedia.org/w/index.php?sort=relevance&search=Gumpoldskirchen+Michael&title=Special:Search&profile=advanced&fulltext=1&advancedSearch-current=%7B%7D&ns0=1&ns6=1&ns12=1&ns14=1&ns100=1&ns106=1#/media/File:Altarbild_Gumpoldskirchen.jpg, [Consultat la 07.04.2020].
- Fig.204 Biserica Sf. Gummarus; Secolul al XVI-lea Căderea lui Lucifer de către pictorul Lier Mathias Berckmans (1600-1666); detaliu,
http://www.godsnaam.be/wereldwijd/belgie/lier_gummarus.htm, [Consultat la 07.04.2020.]
- Fig. 205 Lorenzo Mattielli (1678/1688 –1748) , Portalul bisericii Sf. Arhanghel Mihail, Viena, Austria, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Archangel_Michael_-_Portal_of_Saint_Michael_Church,_Vienna,_Austria_-_29_May_2010.jpg, [Consultat la 07.04.2020].
- Fig.206 Biserica Sfântului Arhanghel Mihael, Viena, Austria,
<https://ro.pinterest.com/pin/40039884162463083/>, [Consultat la 07.04.2020].

- Fig.207 Biserica Sfântului Arhanghel Mihael din Sint-Lievens-Houtem, Belgia, <http://www.godsnaam.be/wereldwijd/belgie/sintlievenshoutem.htm>, [Consultat la 07.04.2020].
- Fig.208 Biserica parohială catolică St. Petrus din Kammersberg, Austria, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Michael_StPeteramKammersberg.jpg [Consultat la 22.02.2020].
- Fig.209 Panou lateral dreapta de pe orga bisericii parohiale Sfântul Andreas, Meiselding (Mölbling, Carintia), Austria, c 1760), https://www.meinbezirk.at/st-veit/c-lokales/meiselding-david-besingt-den-namen-gottes_a4030008, [Consultat la 07.04.2020].
- Fig.210 Biserica Högby – Suedia „*Fericii cei curați cu inima, că aceia vor vedea pe Dumnezeu*” (Matei5:8).
- Fig.211 Vouet Simon (1590-1649) , *Adorarea numelui Divin*, 164, Altarul bisericii Sf Merri, Paris. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d5/Saint_Merri_d%C3%A9l'ivrant_les_prisonniers.jpg [Consultat la 08.04.2020].
- Fig.212 *Altarul sfântului Patriciu (Patrick)*, Biserica Maria Schutz, Schottwien, Austria, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Patricius-Altar_Maria_Schutz.jpg, [Consultat la 07.04.2020].
- Fig.213 Molinari Antonio (1655-1704) *Adorarea vițelului de aur* c. 1700, ulei pe pânză 163cm x217c, Muzeul Hermitaj, St. Petersburg https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/01.%20paintings/32294!/ut/p/z1/04_Sj9CPYkssy0xPLMnMz0vMAfIj08zi_R0dzQyNnQ28_J1NXQwc_YMCTIOc_dwNDE30w8EKDHAARwP9KGL041EQhd94L0IWAH1gVOTr7JuuH1WQWJKhm5mXlq8fYWCop1CQmJIXkpmXXqwfYWxkZAlYsXaaZ7e5kDTQkw9_P3DnI2cTaAK8LinIDc0osrHwyDTUVERADf2_Jw!/dz/d5/L2dBISvZ0FBIS9nQSEh/?lng=ro, [Consultat la 07.04.2020].
- Fig.214 Quellin Jan Erasmus (1634-1715) *Iisus cu Simon fariseul*, sec XVII, Mănăstirea Norbertină, Tongerlo, Belgia, <https://www.biblianeerlandica.be/godsnaam/>, [Consultat la 07.04.2020].
- Fig.215 și 216 Canova Antonio, (1757- 1822), *Mormântul Papei Clemens XIII* (1783 până în 1792). Alegoria Religiei, și detaliu, Basilica dei Santi Apostoli în Roma, <http://www.godsnaam.be/wereldwijd/vaticaan/clemens.htm>, [Consultat la 07.04.2020].
- Fig.216 și 214 Canova Antonio, machetele artistului pentru *Alegoria Religiei*, <https://theracolta.tumblr.com/post/138359782583/allegory-of-religion-antonio-canova>;
<https://roma-nonpertutti.com/en/article/28/antonio-canova-17571822-przez-wspolczesnych-wychwalany-przez-potomnych-lekcewazony>, [Consultat la 07.04.2020].

- Fig.219 Saedeler Jan, *Bunavestire* 1579, După Maarten de Vos,
<https://www.pinterest.com.mx/pin/327003622917710971/>
[Consultat la 05.03.2020].
- Fig.220 Collaert Hans (1545-1628) *Furia Spaniolă la Antwerp*, 157, Muzeul din
Amsterdam: <http://www.flwildflowers.com/hebrew/> [Consultat la 17.02.2020].
- Fig.221 gravură anonimă, 1616,
https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Tetragrammaton_in_Christian_art#/media/File:Gysius-Oorsprong-en-voortgang_9076.tiff,
[Consultat la 17.02.2020].
- Fig.222 Johann Sadeler (1550-1600) *Religia creștină Îvinge idolatria*, 1579, gravură, h
14.3 cm × 18.9 c, după Maarten de Vos (1532-1603),
<https://www.rijksmuseum.nl/en/my/collections/2653101-luis-aquino/grabados/objecten#/RP-P-OB-7488,46> [Consultat la 05.03.2020].
- Fig.223 Wierix Hieronymus , *Alegoria răscumpărării umanității*, 1563 - înainte de 1573
gravură, 27.1 cm × 19.7cm,
<https://www.rijksmuseum.nl/en/my/collections/2653101-luis-aquino/grabados/objecten#/RP-P-1907-3885,147>, [Consultat la 05.03.2020].
- Fig.224 Biserica Holme-Olstrup, *Baptisteriu*, 1689, Næstved, Danemarca, în imaginea
din stânga sus la botezul Domnului, Tatăl este reprezentat de Tetragramaton iar
Duhul Sfânt de porumbel. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Holme-Olstrup_Kirke_2015-03-06-11.jpg, [Consultat la 01.08.2020].
- Fig.225 Pictura altarului bisericii Hvaler situată la capătul îndepărtat al insulelor Hvaler,
Norvegia. <http://divinename.no/?p=142&lang=nb> [Consultat la 01.08.2020].
- Fig.226 rune și ebraică inscripționată pe biserica Hårlev din Danemarca
<http://www.gudsnavnet.dk/> [Consultat la 01.08.2020].
- Fig.227 Biserică în Kempele, Finlanda, artist Michael Toppelius (1737-1821),
https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Kempele_Church_Paintings_2006_07_24_C.JPG, [Consultat la 03.03.2020].
- Fig.228 Biserica din Landa din Halland, Suedia, 1804,
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jhwh_land.jpg,
[Consultat la 03.03.2020].
- Fig.229 Cosida Jeronimo 1570, *Sfânta Treime*, Mănăstirea cisterciană din Tulebas,
Navarra, Spania,
<http://www.encyclopedianavarra.com/wpcontent/uploads/13964.gen17660003.jpg>,
[Consultat la 05.03.2020].
- Fig.230 Biserica din Safsnas, Suedia,
<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:SafsnasKyrka-Trin.jpg>, [Consultat la
05.03.2020].
- Fig.231 Giruetă, Dresda, pe turnul cel mai vechi al orașului: Hausmannsturm,
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sachsen,_Dresden,Hausmannsturm_NIK_8576.JPG [Consultat la 22.02.2020].

- Fig.232 inscripție ebraică pe altarul bisericii din Viderejde, Insulele Faroe,
<http://www.godснаam.be/wereldwijd/denemarken/viderejde.htm> [Consultat la 22.02.2020].
- Fig.233 Bruschi Domenico, 1840-1910, *Bunavestire*(detaliu), Catedrala Sfântului Pavel, Mdina, Malta,
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/3c/Malta_Mdina_BW_2011-10-05_13-12-43.JPG [Consultat la 04.04.2020].
- Fig.234 cupola bisericii Fabric Vest „*Pogorârea Duhului Sfânt*” Timișoara, România, autorul programului iconografic: Parintele C.Jinga, fotografie realizată de autor.
- Fig.235 Carpaccio Vittore (1460-1525/6), *Nașterea Fecioarei* 1504, Ulei pe pânză 126cm x 129cm, Locație: Accademia Carrara, Bergamo,
<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=148914>
[Consultat la 02.03.2020].
- Fig.236 Carpaccio Vittore *Nașterea Fecioarei*, detaliu de text.
- Fig.237 Carpaccio Vittore (1460-1525/6), *Cununia Fecioarei* 1504, Pânză 137cm x 130cm, Locație: Pinacoteca di Brera, Milano, Sursa foto:
<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=9783821>
[Consultat la 02.03.2020].
- Fig.238 Carpaccio Vittore *Cununia Fecioarei*, detaliu de text.
- Fig.239 Maestrul din Darmstadt, *Purtarea Crucii* ca. 1440, 156 cm x 119 cm, tempera pe lemn, Locație: Hessisches Landesmuseum Darmstadt,
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Meister_der_Darmst%C3%A4dter_Passion_001.jpg,
<http://www.garyschwartzarthistorian.nl/309-pseudo-semitism/> [Consultat la 15.04.2020].
- Fig.240 Atribuită Maestrului *Altarului Sfintei Barbara*, (Wilhelm Kalteysen von Aachen) c. 1420-96 *Năframa Sfintei Veronica*, ca. 1450, 57 x 47.5 cm de la Muzeul National din Wrocław, <http://www.garyschwartzarthistorian.nl/309-pseudo-semitism/> [Consultat la 15.04.2020].
- Fig.241 Atribuită Maestrului *Altarului Sfintei Barbara*, (Wilhelm Kalteysen von Aachen) c. 1420-96 *Năframa Sfintei Veronica*, ca. 1450, 57 x 47.5 cm,
<http://www.garyschwartzarthistorian.nl/309-pseudo-semitism/>
[Consultat la 15.04.2020].
- Fig.242 *Năframa Sfintei Veronica*, Bruges, 1450, detaliu de text.
- Fig.243 Atelierul lui Hans Pleydenwurff (ca. 1420-1496), *Răstignire* ca. 1460, Peniță, tuș maro, pe hârtie, 37.1 x 28.3 cm., Locație: Budapest, Szépművészeti Múzeum,
<http://www.garyschwartzarthistorian.nl/309-pseudo-semitism/>
[Consultat la 08.03.2020].
- Fig.244 Atelierul lui Hans Pleydenwurff, *Răstignire* c. 1460, detaliu de text

- Fig.245 Pleydenwurff Hans (1420-1472) , *Altarul Hofer, Răstignirea lui Hristos* 1465, 178 x 114 cm, Locație: Bayerische Staatsgemäldesammlungen - Alte Pinakothek München, detaliu,
<https://www.sammlung.pinakothek.de/de/artist/hans-pleydenwurff/hofer-altar-kreuzigung-christi-rueckseite-verkuendigung-an-maria> [Consultat la 15.04.2020].
- Fig.246 Pleydenwurff Hans (1420-1472), *Altarul Hofer, Răstignirea lui Hristos* 1465, detaliu.
- Fig.247 Pleydenwurff Hans și atelierul său *Muntele Calvarului* 1500/1501, detaliu,
<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=23295100> [Consultat la 15.04.2020].
- Fig.248 Maestrul altarului Sfintei Barbara, *Sfânta Barbara trasă de cal, 1477*,
https://en.wikipedia.org/wiki/Saint_Barbara#/media/File:Wilhelm_Kalteysen_-_Saint_Barbara_Altarpiece_-_Google_Art_Project.jpg, [Consultat la 02.01.2020].
- Fig.249 Maestrul altarului Sfintei Barbara, *Sfânta Barbara trasă de cal, 1477*, detaliu panou dreapta jos.
- Fig.250 Bordone Paris (1500-1571), *Hristos în dispută cu doctorii din Templu*, 1535-45, ulei pe pânză 168cm x 234 cm, Muzeul Isabella Gardner, Boston, întreg și detalii.
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/4f/Paris_Bordone_-_Christ_Child_Disputing_in_Temple.jpg [Consultat la 15.04.2020].
- Fig.251 Conrad Laib (1410-1470), *Răstignire* 1460, Tempera pe lemn, 119cm x 127cm, Muzeul diocesan a bisericii Catolice din Carinthia, Austria
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/09/Schatzkammer_Gurk_Tafelbild_Innern%C3%B6ring.jpg [Consultat la 22.02.2020].
- Fig.252-254 detalii de text din imaginea anterioară,
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tafelbild_Innern%C3%B6ring_Hebr%C3%A4isch_3.jpg ;
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tafelbild_Innern%C3%B6ring_Hebr%C3%A4isch_1.jpg;
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tafelbild_Innern%C3%B6ring_Hebr%C3%A4isch_2.jpg, [Consultat la 22.02.2020].
- Fig.255 Van Scorel Jan (1495- 1562), *Maria Magdalena* C 1530, Ulei pe lemn 66.3 cm x: 76 cm, Locație: Rijksmuseum,
[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jan_van_Scorel_-_Maria_Magdalena_\(Rijksmuseum_Amsterdam_version\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jan_van_Scorel_-_Maria_Magdalena_(Rijksmuseum_Amsterdam_version).jpg) [Consultat la: 01.04.2020].
- Fig.256 Van Scorel Jan, *Maria Magdalena* c. 1530, detaliu de text.
- Fig.257 Schweigel Ondřej, *Peotul Zaharia*, marmură, Catedrala de la Brno, imagine oferită cu generozitate de către diaconului Jan Kříž Petrov.
- Fig.258 Anonim. *Ecce Homo*, sec XVI, tempera pe lemn, 137x 102 cm, locație: Muzeul National Varșovia sursa:

- https://commons.wikimedia.org/wiki/File:German_Ecce_Homo.jpg [Consultat la: 11.07.2020].
- Fig.259 Herlin Friedrich, *Epitaf pentru Hans Genger* 1468, întreg și detaliu, ulei pe lemn, 172 cm x 114 cm, Stadtmuseum, Nördlingen, sursa: https://www.wga.hu/html_m/h/herlin/index.html, [Consultat la 15.04.2020].
- Fig.260 Holbein Hans, cel Bătrân (1465-1524) *Predela altarului Bisericii Dominicane din Frankfurt*, 76.3 x 277.5 x 5.5 cm, Tehnică mixtă pe lemn, locație: Städel Museum, Frankfurt am Main, <https://sammlung.staedelmuseum.de/en/work/the-cleansing-of-the-temple>, [Consultat la: 02.03.2020].
- Fig.261 Holbein Hans, cel Bătrân, *Hristos curățând Templul*, detaliu din predela altarului Bisericii Dominicane din Frankfurt, 1501.
- Fig.262 Maestrul Altarului sfintei Barbara, *Răstignire* ca. 1440-60, detaliu, National Museum. Varșovia, shorturl.at/nBD79 [Consultat la: 02.03.2020].
- Fig.263 Anonim, sau Van Eyck Jan sau Hubert, sau Scoala van Eyck, *Fântâna Vieții* c. 1432, 181 cm x 119 cm, locație: Museo del Prado, Madrid, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/ae/The_Fountain_of_Life_after_van_Eyck_2.jpg [Consultat la: 15.04.2020].
- Fig.264 Anonim, sau Van Eyck Jan sau Hubert, sau Scoala van Eyck *Fântâna Vieții*, detaliu c. 1432.
- Fig.265 Maestrul Castelului Lichtenstein, (1430-1460), *Învierea lui Hristos*, întreg și detaliu 1450, 109,3 x 50 cm, Ulei pe lemn, locație: Bayerische Staatsgemäldesammlungen - Staatsgalerie in der Katharinenkirche Augsburg, <https://www.sammlung.pinakothek.de/en/artist/meister-von-schloss-lichtenstein/auferstehung-christi> [Consultat la 30.03.2020].
- Fig.266 Anonim (probabil Tilman van der Burch), *Îngroparea lui Hristos*, 1509, lemn policrom, detaliu, Catedrala din Koln, sursa: https://www.lokalkompass.de/duesseldorf/c-kultur/heiliges-und-weniger-heiliges-ein-besuch-in-koeln_a595755#gallery=null [Consultat la 30.03.2020]
- Fig.267 Anonim, *Sfânta Anna învățând-o pe Fecioara Maria să citească*, , întreg și detaliu, din Biserica parohială a Sfântului Petru din Kammersberg, By Niki.L - Own work, CC BY-SA 4.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=69343971>, [Consultat la 22.02.2020].
- Fig.268 Coxcié Michiel (1499-1592), *Sfântul Luca* 1540, Ulei pe lemn, 230cm x 90cm, locație: Catedrala Sf Vitus, Praga, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Michiel_Coxie_-_St_Luke.jpg [Consultat la 17.04.2020].
- Fig.269 Coxcié Michiel (1499-1592), *Circumcizia lui Hristos* 1580 , detaliu, ulei pe lemn, locație: Catedrala Sfântului Rumbold, Mechelen, Belgia, [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Circumcision_of_Christ_\(detail\)_Michel_Coxcié.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Circumcision_of_Christ_(detail)_Michel_Coxcié.jpg) [Consultat la 17.04.2020].

- Fig.270 Ghirlandaio Domenico (1449-1494) *Sfântul Ieronim în biroul său* (detaliu), 1480
Frescă, 184 x 119 cm, Ognissanti, Florența,
http://www.azerbaijanrugs.com/mp/domenico_ghirlandaio6.htm [Consultat la:
28.03.2020].
- Fig.271 Ghirlandaio Demenico, *Sfântul Ieronim în biroul său* (detaliu de text), 1480.
- Fig.272 atribuită lui Van Eyck Jan sau Hubert , *Cele trei Marii la mormânt*, c. 1425-35,
ulei pe lemn, 71.5 x 90 cm, locație: Muzeul Boijmans Van Beuningen, Rotterdam,
[http://clostertovaneyck.kikirpa.be/verona/#home/sub=museum-
partners&goto=new%20york](http://clostertovaneyck.kikirpa.be/verona/#home/sub=museum-partners&goto=new%20york), © Rotterdam, Museum Boijmans van Beuningen,
<http://clostertovaneyck.kikirpa.be>, © KIK-IRPA, Brussels. [Consultat la:
28.03.2020].
- Fig.273 Holbein Hans – cel Bătrân (1465 -1524), *Ecce Homo*, 1501, 166.5cm x 150.1cm
cm, tehnică mixtă pe lemn, locație: Städel Museum, Frankfurt am Main,
<https://sammlung.staedelmuseum.de/en/work/ecce-homo-1>
[Consultat la 28.03.2020].
- Fig.274 Holbein Hans – cel Bătrân, *Ecce Homo*, 1501, detaliu de text pe sul.
- Fig.275 Holbein Hans – cel Bătrân, *Ecce Homo*, 1501, detaliu de text pe veșmânt.
- Fig.276 Torbido Francesco (Il Moro)1482-1562, *Schimbarea la față* , lunetă, 208cm x
383 cm, ulei pe pânză, locație: Bayerische Staatsgemäldesammlungen - Alte
Pinakothek, München.
- Fig.277 Il Moro, *Schimbarea la față*, detaliu de text.
- Fig.278 Bermejo Bartolome (1440-1501), *Hristos susținut de doi îngeri, sau Piedad* c.
1470 – 1475, ulei pe lemn, 94.8 x 61 cm, locație: Museo del Castillo de
[https://www.revistadearte.com/2018/10/08/el-virtuosismo-de-bartolome-
bermejo-en-el-museo-del-prado/](https://www.revistadearte.com/2018/10/08/el-virtuosismo-de-bartolome-bermejo-en-el-museo-del-prado/)[Consultat la: 12.05.2020].
- Fig.279 Bermejo Bartolomé, *Hristos susținut de doi îngeri* , sau *Piedat*, detaliu de text.
- Fig.280 Jan Massys (c.1509-1575), *Fecioara Maria în rugăciune*, ulei pe lemn, 44cm x
35cm, după 1529. Quentin Massys (1466-1530), *Hristos Mântuitorul*, ulei pe
pânza, 44cm x 35cm, c. 1529. locație: Madrid, Muzeul Prado, : Four Versions of
the Christus by the Massys: Deciphering the Meaning of the Letters - Scientific
Figure on ResearchGate. accesibil: [https://www.researchgate.net/figure/Jan-
Massys-Virgin-Mary-after-1529-Quentin-Massys-Christ-the-Saviour-ca-
1529_fig1_316547909](https://www.researchgate.net/figure/Jan-Massys-Virgin-Mary-after-1529-Quentin-Massys-Christ-the-Saviour-ca-1529_fig1_316547909), [Consultat la: 08.09.20].
- Fig.281. Quentin Massys *Hristos Mântuitorul*, detaliu de text.
- Fig.282 Quentin Massys sau Jan Massys, *Hristos Binecuvântând* 1528-38., 46cm x 36cm
locație: Kunstmuseum Winterthur: Four Versions of the Christus by the Massys:
Deciphering the Meaning of the Letters - Scientific Figure on ResearchGate.
accesibil:
[https://www.researchgate.net/figure/Jan-Massys-Virgin-Mary-after-1529-
Quentin-Massys-Christ-the-Saviour-ca-1529_fig1_316547909](https://www.researchgate.net/figure/Jan-Massys-Virgin-Mary-after-1529-Quentin-Massys-Christ-the-Saviour-ca-1529_fig1_316547909),
[Consultat la: 08.09.20].

- Fig.283 Quentin Massys , *Christ*, înainte de 1529, locație: colecție privată: Four Versions of the Christus by the Massys: Deciphering the Meaning of the Letters - Scientific Figure on ResearchGate. https://www.researchgate.net/figure/Jan-Massys-Virgin-Mary-after-1529-Quentin-Massys-Christ-the-Saviour-ca-1529_fig1_316547909, [Consultat la: 08.09.2020].
- Fig.284 În stânga litera *Chet* iar în dreapta litera *Hey*.
- Fig.285 Quentin sau Jan Massys? *Bust Hristos*, înainte de 1529, 46.3cm x 30.8cm, locație: RKD Netherlands Institute for Art History, Haga: Four Versions of the Christus by the Massys: Deciphering the Meaning of the Letters - Scientific Figure on ResearchGate. accesibil: https://www.researchgate.net/figure/Jan-Massys-Virgin-Mary-after-1529-Quentin-Massys-Christ-the-Saviour-ca-1529_fig1_316547909, [Consultat la: 08.09.2020].
- Fig.286 Kruseman Cornelis (1797-1858), *Hristos în casa Martei și a Mariei*, 1853, ulei pe pânză, întreg și detalii de text, locație temporară: Anthony's Fine Art & Antiques South Salt Lake City <https://anthonysfineart.com/blogs/blog/two-masterworks-by-cornelis-kruseman-raphael-of-the-north-rediscovered>, [Consultat la: 08.09.2020].
- Fig.287 Champagne Philippe de (1602 – 1674), *Dania cezarului* 1655, Ulei pe pânză, 138,5 × 188 cm, locație: Musée des beaux-arts de Montréal, [https://fr.wikipedia.org/wiki/Le_Denier_de_C%C3%A9sar_\(Philippe_de_Champagne\)#/media/Fichier:Philippe_de_Champagne,_le_Denier_de_C%C3%A9sar.jpg](https://fr.wikipedia.org/wiki/Le_Denier_de_C%C3%A9sar_(Philippe_de_Champagne)#/media/Fichier:Philippe_de_Champagne,_le_Denier_de_C%C3%A9sar.jpg), [Consultat la: 22.02.2020].
- Fig.288 Philippe de Champaigne *Dania Cezarului*, 1655 (detaliu 1).
- Fig.289 Philippe de Champaigne *Dania cezarului*, 1655 (detaliu 2).
- Fig.290 Champaigne Philippe de (1602 – 1674), *Hristos în casa lui Simon Fariseul* 1656, locație: Musée des Beaux-Arts, Nantes, Franța <https://www.flickr.com/photos/mazanto/29359990307>. [Consultat la: 22.02.2020].
- Fig.291 Hristos în casa lui Simon Fariseul, detaliu.
- Fig.292 Antonio Campi (Cremona 1524 -1587), *Portret de bărbat arătând spre o tabletă ebraică*, The Enigma Of A Rare Jewish Sixteenth Century Portrait From Cremona, eSefarad.com, publicat în iulie 28 2016, <https://esefarad.com/?p=72465> [Consultat la: 22.02.2020].
- Fig.293 Antonio Campi, *Portret de bărbat arătând spre o tabletă ebraic*, detaliu de text.
- Fig.294 Furini Francesco (1604 – 1646), *Sfânta Maria Magdalena*, 1640, 88,5 x 79 x 5 cm ulei pe pânză, Kunsthistorische Museum Vienna, <https://www.khm.at/objektdb/detail/764/> [Consultat la: 13.07.2020].
- Fig.295 Furini Francesco , *Sfânta Maria Magdalena*, detaliu de text.
- Fig 296 Dolci Carlo (1616 - 1687), *Sfântul Matei scriindu-și evanghelia*, c. 1670, ulei pe pânză 133.7 × 113.7 cm, locație: The J. Paul Getty Museum, Los Angeles,

<http://www.getty.edu/art/collection/objects/544/carlo-dolci-saint-matthew-writing-his-gospel-italian-about-1670s/> [Consultat la: 30.03.2020].

Fig.297-298 Dolci Carlo, *Sfântul Matei scriindu-și evanghelia*, detaliu de text.

Fig.299 della Vecchia Pietro (1602/1603 –1678) *Soldați la cititorul în palmă*, sec XVII, ulei pe pânză, 148.5x219 cm, locație: Muzeul de artă Vicenza, detaliu https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pietro_della_Vecchia_-_The_fortune_teller.jpg, [Consultat la: 17.08.2020].

Fig.300 della Vecchia Pietro, *Soldați la cititorul în palmă*, detaliu.

Fig 301 Giovanni Battista Cima, cunoscut drept Cima da Conegliano (c. 1459 – c. 1517), *Bunavestire* 1495, ulei pe pânză, 136x107 cm locație: Muzeul Hermitaj, St. Petersburg, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d9/Cima_da_Conegliano_004.jpg [Consultat la: 30.03.2020].

Fig.302 Cima da Conegliano *Bunavestire*, detaliu de text.

Fig.303 Barbari Jacopo de (c1470-1516), *Mântuitorul binecuvântând*, c.1503, Transferat de pe lemn pe pânză, ulei, 61cm x 48cm, locație: The Staatliche Kunstsammlungen.

Fig.304 Barbari Jacopo de *Mântuitorul binecuvântând*, detaliu de text.

Fig.305 Mio, Giovanni de' (după1510-c.1570), *Religia* 1556. Frescă, locație: Biblioteca Natională Marciana, Veneția, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Giovanni_de_mio_detto_il_fratina_la_teologia_davanti_agli_dei.jpg. [Consultat la: 02.09.2020].

Fig.306 Pourbus Frans, cel bătrân (1545-1581), *Sfântul Matei* 1573, Pictură, locație: Muzeul Regal de Artă Plastică, Bruxelles, Belgia, întreg și detaliu de text rotit cu 90 de grade, Lavin, Irving. "A Further Note on the Ancestry of Caravaggio's First Saint Matthew." *The Art Bulletin* 62, no. 1 (1980): 113-14. doi:10.2307/3049964., p.114, <http://www.jstor.org/stable/3049964>, [Consultat la: 27.08.2020].

Fig.307 primul verset al evangheliei după Matei din Biblia Poliglotă, cu textul aramaic copiat de Pourbus, Lavin, Irving. "A Further Note on the Ancestry of Caravaggio's First Saint Matthew." *The Art Bulletin* 62, no. 1 (1980): 113-14. doi:10.2307/3049964., p.114, <http://www.jstor.org/stable/3049964>, [Consultat la: 27.08.2020].

Fig.308 Eyck Jan și Hubert van (c 1390-1441), *Altarul din Ghent* 1432, 3.4m x5.2m, ulei pe lemn, locație: Catedrala Sfântului Bavo, Ghent, Belgia, <http://legacy.closetovaneyck.be/#home/sub=open>, accesat 14.04.2020.

Fig.309 Eyck Jan van, *Altarul din Ghent* 1432, detaliu de text, panou central.

Fig.310 Eyck Jan van, *Altarul din Ghent* 1432, detaliu de text, adorația mielului.

Fig.311 Eyck Jan van, *Altarul din Ghent* 1432, detaliu de text, scut.

Fig.312 Eyck Jan van, *Altarul din Ghent* 1432, detaliu de text, cor îngeresc stânga.

- Fig.313 Jan van Eyck 1390 – 1441, *Icoana Vera* 1440, ulei pe Lemn, 33 × 27 cm , locație: Alte Pinakotek Munchen,
<https://www.statenvertaling.net/kunst/grootbeeld/349.html> [Consultat la: 14.04.2020].
- Fig.314 Eyck Jan van, *Icoana Vera*, 1440, detaliu de text.
- Fig.315 Van Eyck Jan și Hubert, *Judecata de apoi*, c. 1430, detaliu al textului de pe scut.
- Fig.316 Jan van Eyck, 1390 – 1441, *Fecioara cu Canon van der Paele*, 1436, ulei pe lemn, 141 cm x 176.5 cm, locație: Groeningemuseum, Bruges,
<http://closertovaneyck.kikirpa.be/verona/#viewer/rep1=2&id1=3bf0e9db21f56fb5f16083d337a785> [Consultat la: 14.04.2020].
- Fig.317 Jan van Eyck *Fecioara cu Canon van der Paele*, 1436, detaliu de text.
- Fig.318 Maestrul vieții Mariei, *Căsătoria Fecioarei*, 1463, Pinakotheka, Munich,
https://kunstbeziehung.goldecker.de/img/w/5c1b83cac44da/A_P1170342.JPG
[Consultat la: 20.02.2021].
- Fig.319 Maestrul vieții Mariei, *Căsătoria Fecioarei*, detaliu de text.
- Fig.320 Anonim, *Norfolk triptic* (față) c. 1410 – 1420, tehnică mixtă pe lemn, 33 × 65 cm, locație: Muzeul Boijmans Van Beuningen, Rotterdam, Țările de jos,
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Li%C3%A8ge_or_Maastricht,_anonymous_-_Norfolk_Triptych_-_Google_Art_Project.jpg,
[Consultat la: 07.02.2020].
- Fig.321 Anonim, *Norfolk triptic*, detaliu de text. Sursa: Jones, Susan Frances. Jan van Eyck's Greek, Hebrew and Trilingual Inscriptions. În *Van Eyck Studies: Papers Presented at the Eighteenth Symposium for the Study of Underdrawing and Technology in Painting, Brussels, 19-21 September 2012*, ed. Christina Currie, Bart Fransen, Valentine Henderiks, Cyriel Stroo, și Dominique Vanwijnsberghe, Vol.18. pp.291–309. (2019). Fig.20 .
- Fig.322 Sangallo, Francesco da, (1494-1576), *Fecioara cu Pruncul și sfânta Ana*, 1526, marmură, Biserica Orsanmichele, Florența. detalii de text.
- Fig.323 Sangallo, Francesco da, *Fecioara cu Pruncul și sfânta Ana*.
- Fig.324 McArdell James (1729 - 1765), *Rabbi David Nieto*, Mezzotint, Locație: Jewish Museum Londra, https://pt.wikipedia.org/wiki/David_Nieto, accesat 15.04.2020.
- Fig.325 Eyck Jan și Hubert van (c 1390-1441), *Altarul din Ghent* 1432, 3.4m x 5.2m, ulei pe lemn, locație: Catedrala Sfântului Bavo, Ghent, Belgia.
- Fig.326. Costa Lorenzo (1460 –1535), *Sfântul Sebastian* 1480-85, 171,7 x 58,4 cm, tempera pe lemn, locație: Dresda, Gemäldegalerie Alte Meister,
<http://www.censusferrarese.it/galleria/scheda.php?lang=ita&idGalleria=1021>
[Consultat la: 30.03.2020].
- Fig.327 Palmezzano Marco ((1458-1539), *Purtarea crucii*. secolul al VI-lea, locație: Galeria, Brescia. shorturl.at/hprCZ [Consultat la: 25.08.2020].
- Fig 327 Palmezzano Marco, *Sfânta familie cu sfântul Ioan Botezătorul*, c 1530, ulei pe lemn, locație: Phoenix Art Museum, <https://richardnilsen.com/2014/07/12/how-to-look-at-a-painting-ii/> [Consultat la: 25.08.2020].

- Fig.328 Bronzino Agnolo (1545-1546), *Sfânta familie cu Sfânta Ana și pruncul Ioan*, Ulei pe lemn 126.8cm x 101.5 cm, locație: Kunsthistorische Museum, Viena, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Agnolo_di_Cosimo,_called_Bronzino_-_Holy_Family_with_St._Anne_and_the_Infant_St._John_-_Google_Art_Project.jpg, [Consultat la: 20.02.2020].
- Fig.329 Bronzino Agnolo (1545-1546), *Sfânta familie cu Sfânta Ana și pruncul Ioan*, detaliu de nume.
- Fig.330 Boccaccio Boccaccino, *Cicumcizia* 1518, frescă ,Duomo Cremona, <https://www.cattedraledicremona.it/affreschi-navata-centrale/?lang=en>, [Consultat la: 24.02.2020].
- Fig.331- 332 Boccaccio Boccaccino, *Circumcizia*, detaliu de text.
- Fig. 333 Aertsen Pieter 1508-1575, *Milostenia Creștină*, 1575, ulei pe pânză, 112x143cm, locație: Muzeul National, Varșovia, detaliu de text, sursa: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Aertsen_Christian_Charity.jpg.
- Fig.334 Tissot Jacques-Joseph 1836-1902, *Consummatum Est*, 1886-1894, acuarelă pe hârtie, 28.7cm x 19.7cm, locație: Brooklyn Museum, New York.
- Fig.335 Cranach Lucas cel Bătrân (1472 – 1553), *Moise și Aaron* 1532, 26,1 x 15,2 cm, ulei pe lemn, locație: Bayerische Staatsgemäldesammlungen - Alte Pinakothek München, <https://www.sammlung.pinakothek.de/en/artist/lucas-cranach-d-ae/moses-und-aaron-mit-zwei-propheten-fragment-einer-allegorie-auf-gesetz-und-gnade> [Consultat la: 30.03.2020].
- Fig.336 Anonim, *Moise și Aaron* 1692, ulei pe pânză, 99cm x78cm Muzeul Iudaic, Londra, <https://jewishmuseum.org.uk/schools/asset/moses-and-aaron/>, [Consultat la: 14.06.2020].
- Fig.337 d' Arpino Cavaliere, *Moise*, detaliu frescă din biserica Sta. Pressede, Roma, 1592, Imagine de Luciano Tronati - Own work, CC BY-SA 4.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=57198029> [Consultat la: 02.08.2020].
- Fig.338 și 339 Francavilla Pietro (1548-1615), *Moise și Aaron*, Marmura, Biserica Santa Croce , Florenta, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pietro_francavilla,_mos%C3%A8_01.2.JPG https://it.wikipedia.org/wiki/Pietro_Francavilla#/media/File:Pietro_francavilla,_aronne_01.1.JPG, [Consultat la: 04.08.2020].
- Fig.340 & 341 Merengo Enrico (1628-1723), *basorelief, Biserica Sfântului Moise*, Veneția, <http://blogtestabug.blogspot.com/2011/05/il-nome-di-dio-nelle-chiese-verita.html>, [Consultat la: 17.05.2020].
- Merengo Enrico (1628-1723), *Biserica Sfântului Moise, Veneția, altarul principal*, detaliu.

- https://it.wikipedia.org/wiki/File:Enrico_Merengo_Altare_di_San_Moise.jpg,
[Consultat la: 08.06.2020].
- Fig.342 Ribera Jose de, *Moise*, 1638, ulei pe pânză, 168cm x 97cm, locație: Museo Nazionale di San Martino,
<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Moses041.jpg>,
[Consultat la: 12.02.2020].
- Fig.343 Reni Guido (1575-1642), *Moise cu tablele legii*, c.1642, ulei pe pânză, 173cm x 134cm, locație: Galleria Borghese, Roma,
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Guido_Reni_-_Moses_with_the_Tables_of_the_Law_-_WGA19289.jpg,
[Consultat la: 18.08.2020].
- Fig 344 Tura Cosimo, *Fecioara și punctul întronati*, 1470, ulei pe lemn, 239cm x 105cm, locație: National Gallery, Londra,
<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:CTura.jpg>, [Consultat la: 21.07.2020].
- Fig.345 Boulogne Valentin de, (1591-1632), *Moise cu coarne și Tablele legii*, c.1627/32, ulei pe pânză, 131cm x 103.5cm, locație: Kunsthistorisches Museum, Viena,
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Valentin_de_Boulogne.Moses01.jpg,
[Consultat la: 12.07.2020].
- Fig.346 Szyk Arthur (1894-1951), *Legea pe Muntele Sinai*, 1945, tuș pe hârtie, 24.3 x 19 cm, locație: The Metropolitan Museum of Art , New York, Nashman Fraiman, Susan *The Torah Ark of Arthur Szyk*, *Arts* 2020, 9(2), 60; p.11 fig.13
<https://doi.org/10.3390/arts9020060>, [Consultat la: 29.08.2020].
- Fig.347 Rembrandt (1606-1669), *Moise cu tablele Legii* 165, ulei pe pânză 168.5cm x 136.5cm, locație: Gemäldegalerie, Berlin,
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rembrandt_-_Moses_with_the_Ten_Commandments_-_Google_Art_Project.jpg, [Consultat la: 13.05.2020].
- Fig.348 Rembrandt (1606-1669), *Hanna și Samuel la templu*, c.1650,
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hannah_and_Samuel_in_the_temple,_Rembrandt_or_his_studio,_c._1650,_Scottish_National_Gallery,_Edinburgh.jpg[
Consultat la: 21.07.2020].
- Fig 349 Gent Joos van, (c.1435-1480), *Moise*, locație: Galleria Nazionale delle Marche, Urbino, Credit:Foto Scala, Florence - courtesy of the Ministero Beni e Att. Culturali e del Turismo,
http://www.scalararchives.com/web/dettaglio_immagine.asp?idImmagine=0048490&posizione=5&inCarrello=False&numImmagini=757&,
[Consultat la: 21.07.2020].
- Fig.350 *Moise*, detaliu din biserica Abației Nykøbing de pe insula Falster din Danemarca,
<http://www.gudsnavnet.dk/> [Consultat la: 01.08.2020].
- Fig.351 *Moise*, detaliu din biserica Porsgrunn, 1760, Norvegia, acum distrusă
<http://divinenam.no/?p=248&lang=nb> [Consultat la: 01.08.2020].

- Fig.352 Maerten de vos 1532-1603, *Tribunalul din Brabant*, 1594, ulei pe lemn, 157cm x 215cm, locație: *Rockox House, Antwerp*,
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Maerten_de_Vos_-_The_Tribunal_of_the_Brabant_Mint_in_Antwerp.jpg,
[Consultat la: 21.04.2020].
- Fig.353 *Zeîta Justiție*, Primăria din Basel, Elvetia, frescă, 1608 și repictată în 1901,
<https://za.pinterest.com/pin/539728336574751781/>, accesat la 16.04.2020.
- Fig.354 De Ribera Jose (1591-1652), *Sfântul Simeon cu Pruncul*, 1647, ulei pe pânză, 113cm x 93cm, Colecția Marchizului de Bristol,
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jos%C3%A9_de_Ribera_045.jpg,
[Consultat la: 31.08.2020].
- Fig.355 Anonim, *Preotul Aaron*, marmură, detaliu Capela Spitalului Cochin, Paris,
<https://louvrebible.org.uk/consultation?id=164>, [Consultat la: 31.08.2020].
- Fig.356 *Marele Preot*, Piatră, Broumov Republica Cehă,
<https://personalnibiodynamika.estranky.cz/fotoalbum/cesty-po-energeticky-zajimavych-mistech/broumov-a-broumovske-steny/>, [Consultat la: 31.08.2020].
- Fig.357 Fra Angelico, (1395-1455), *Profeții*, 1447, Frescă, Cappella di san Brizio, Orvieto,
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Fra_Angelico_-_Prophets_-_WGA00681.jpg, [Consultat la: 01.09.2020].
- Fig.358 Bellini Giovanni (1430-1516), *Schimbarea la față* c.1487, Ulei pe lemn 115cm x 152cm, Locație: Muzeul National al palatului Capodimonte, Napoli,
[https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Transfiguration_of_Christ_by_Giovanni_Bellini_\(Naples\)#/media/File:The-Transfiguration-1480-xx-Giovanni-Bellini.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Transfiguration_of_Christ_by_Giovanni_Bellini_(Naples)#/media/File:The-Transfiguration-1480-xx-Giovanni-Bellini.JPG), [Consultat la: 02.09.2020].
- Fig.359 Bellini Giovanni, *Schimbarea la față*, detaliu de text.
- Fig.360 Sassetta/ Stefano di Giovanni (c.1392 – 1450), *Profeții Ilie și Elisei* 1423- 1426, tempera pe lemn, locație: Pinacoteca Nazionale, Siena,
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sassetta,_frammenti_dalla_pala_dell%27arte_della_lana_02.JPG, [Consultat la: 03.07.2020].
- Fig.361 Moretto / Alessandro Buonvicino (c.1498-1554), *Profetul în armură*, c.1530, frescă conservată prin transfer pe pânză, 129cm x 93.5cm, locație: Soprintendenza per i beni artistici e storici di Brescia, Cremona, Mantova, <https://www.quadri-e-stampe.it/media/kunstdrucke-poster/brescia-da-moretto-prophet-en-armure-791732.jpg>, [Consultat la: 12.09.2020].
- Fig.362 Mantegna Andrea (1431-1506), *O sibilă și un profet* (interpretare la Esther și Mordecai) c.1495, tehnica mixtă pe pânză, 52.2cm x 48.6cm locație: Cincinnati Art Museum,
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Andrea_Mantegna_-_A_Sibyl_and_a_Prophet_-_Google_Art_Project.jpg. [Consultat la: 12.09.2020].

- Fig.363 Raffaello Sanzio da Urbino, cunoscut drept Raphael (1483 – 1520), *Profetul Isaia*, 1512, frescă, 250cm×155 cm, locație: Biserica Sant'Agostino, Roma, [https://en.wikipedia.org/wiki/The_Prophet_Isaiah_\(Raphael\)#/media/File:Raffaello_profeta_isaia.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Prophet_Isaiah_(Raphael)#/media/File:Raffaello_profeta_isaia.jpg), [Consultat la: 04.02.2020].
- Fig.364 Tiepolo Giambattista (1696-1770), *Profetul Isaia* c.1726-29, frescă, 200cm x 250cm, locație: Palatul Episcopal din Udine, http://www.scalarchives.com/web/dettaglio_immagine.asp?idImmagine=0036207&posizione=8&inCarrello=False&numImmagini=757&, [Consultat la: 02.09.2020].
- Fig.365 Balestra Antonio (1666-1740), *Profetul Isaia*, locație: Muzeul Castelvecchio, Verona, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Antonio_Balestra_-_Prophet_Isaiah.jpg [Consultat la: 13.07.2020].
- Fig.366 Balestra Antoni, *Profetul Isaia*, sec XVIII detaliu de text.
- Fig.367 Boca Arsenie, *Schimbarea la Față*, frescă tempera, 1968-1988, Biserica Drăgănescu, Jud. Giurgiu, Deva: Charisma Advertising, 2005, pg.96.
- Fig 368 Rustici Giovan Francesco 1474-1554, Propovăduirea lui Ioan Botezătorul 1506-11, 265 cm H, Museo dell'Opera del Duomo, Florența.
- Fig.369 Boca Arsenie, *Schimbarea la Față, detaliu*.
- Fig.370 Boca Arsenie, *Intrarea la Templu a Fecioarei Maria*, frescă tempera, 1968-1988, Biserica Drăgănescu, Jud. Giurgiu, Deva: Charisma Advertising, 2005, pg.75.
- Fig.371 Romanelli, Giovanni Francesco *Prezentarea Fecioarei la templu*, c. 1638-42, detaliu, locație: Mormântul Papei Pius X (1835-1914), Biserica Sfântului Petru, Vatican, <http://stpetersbasilica.info/Altars/Presentation/Presentation-altarmass.jpg> [Consultat la: 09.09.2020].
- Fig.372 Anonim Șvab, c.1520, *Prezentarea la Templu a Mariei*, aripa stângă interioară a altarului Templului Mariei, 198cm x 90cm, locație: Bayerische Staatsgemälde-sammlungen - Staatsgalerie in der Benediktinerabtei Ottobeuren, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Schw%C3%A4bisch,_1520_-_Linker_Altarfl%C3%BCgel,_Innenseite,_Tempelgang_Mariens_R%C3%BCckseite,_Rosenkranz_-_5357_-_Bavarian_State_Painting_Collections.jpg, [Consultat la: 02.08.2020].
- Fig.373 Holbein Hans – cel Bătrân (1465 -1524), Altarul Kaisheim: Templul Mariei, *Prezentarea Fecioarei la Templu*, 1502, 179 x 82 cm, ulei pe lemn, locație: Bayerische Staatsgemälde-sammlungen - Alte Pinakothek München, <https://www.sammlung.pinakothek.de/en/artist/hans-holbein-d-ae/kaisheimer-altar-tempelgang-mariens> [Consultat la: 30.03.2020].
- Fig.374 Pleydenwurff Hans (1420-1472), *Prezentarea la Templu sau Maria și Iosif*, 1462, Tempera pe lemn, 91.5cm x 75 cm, locație: Muzeul Național din Varșovia,

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pleydenwurff_Mary_and_Joseph.jpg
[Consultat la: 08.03.2020].

Fig.375 Cornelis de Vos Cornelis de (-1651), *Misteriul rozariului/Prezentarea lui Iisus la Templu*, 1620.,ulei pe pânză 216cm x 160cm, locație: Biserica sfântului Pavel , Antwerp,

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cornelis_de_Vos_-_Mysteries_of_the_Rosary,_Presentation_of_Jesus_at_the_temple.jpg [Consultat la: 13.07.2020].

Fig.376 Maestrul din/a lui San Severin (sfârșitul sec XV – începutul sec XVI), *Prezentarea la Templu* c.1490, ulei pe lemn, 89 cm x: 74.5 cm, locație: Muzeul Louvre, Paris,

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Maitre_de_Saint_Severin_Cologne_1465_1515_La_Presentation_au_Temple.jpg [Consultat la: 01.04.2020].

Fig.377 Schaufelein Hans Leonard (1480-1540), *Prezentarea lui Hristos la Templu*, 1515, 75cm x 37 cm, tehnică mixtă pe lemn. locație: Staatliche Kunsthalle Karlsruhe<https://www.kunsthalle-karlsruhe.de/kunstwerke/Hans-Sch%C3%A4ufelin---Umkreis/Darbringung-Christi-imTempel/4C1A538948846CEB72F4-D39B1B87A5F8/> [Consultat la: 12.04.2020].

Fig.378 Maestrul Vieții Fecioarei (activ c 1463-1490), *Prezentarea la Templu* 1460-1475, ulei pe lemn, 83.8 cm x 108.6 cm, locație: National Gallery Londra, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Meister_des_Marienlebens_candlemas.jpg [Consultat la: 20.04.2020].

Fig.379 Francia Francesco, *Prezentarea la Templu*, Pinacoteca Comunale Cesena, https://bbcc.irc.regione.emilia-romagna.it/pater/loadcard.do?id_card=58912, [Consultat la: 15.05.2020].

Fig.380 Jacques Daret (ca. 1400/05- ca. 1462), *Prezentarea la Templu*, 1435, 57.5 x52cm, locație:Petit Palais, Paris. sursa:

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jacques_Daret_-_Altarpiece_of_the_Virgin_-_WGA05934.jpg [Consultat la: 22.03.2020].

Fig.381 Mazzolino Ludovico (activ 1504-1528), *Hristos în dispută la Templu* ca. 1522-4, ulei pe lemn 31.1 x 22.2 cm, locație: The National Gallery Londra,

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Lodovico_Mazzolino_\(c.1480-c.1530\)_-Christ_disputing_with_the_Doctors_-_NG1495_-_National_Gallery.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Lodovico_Mazzolino_(c.1480-c.1530)_-Christ_disputing_with_the_Doctors_-_NG1495_-_National_Gallery.jpg), [Consultat la: 12.07.2020].

Fig.382 Mazzolino Ludovico, *Hristos în dispută la Templu* ca. 1522-4 detaliu de text.

Fig.383 Mazzolino Ludovico, *Hristos în dispută la Templu*, ulei pe lemn, 45cm x 31cm, locație: Galleria Capitolina. Roma,

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ludovico_mazzolino_\(da\),_cristo_tra_i_dottori,_ferrara,_1500-1550_ca.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ludovico_mazzolino_(da),_cristo_tra_i_dottori,_ferrara,_1500-1550_ca.JPG), [Consultat la: 12.07.2020].

Fig.384 Mazzolino Ludovico, *Hristos în dispută la Templu*, detaliu de text.

- Fig.385 Mazzolino Ludovico, *Hristos în dispută la Templu*, 1519, locație: Galleria Doria Pamphilj, Roma,
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ludovico_Mazzolino,_Cristo_e_i_dottori,_Galleria_Doria_Pamphilj.jpg, [Consultat la: 12.08.2020].
- Fig.386 Mazzolino Ludovico, *Hristos în dispută la Templu*, 1519, detaliu de text.
- Fig.387 Mazzolino Ludovico, *Iisus la doisprezec ani, învățând în Templu*, 1524, ulei pe lemn, 256cm x 182.5cm, Gemäldegalerie, Berlin,
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Lodovico_Mazzolino_-_The_Twelve-Year-Old_Jesus_Teaching_in_the_Temple_-_Google_Art_Project.jpg [Consultat la: 18.08.2020].
- Fig.388 Giovanni Battista Cima, cunoscut drept Cima da Conegliano (c. 1459 – c. 1517), *Hristos între medici* 1504, ulei pe panel , 54.5 cm x 84.4 cm, locație: Muzeul Național, Varșovia,
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cima_da_Conegliano_Christ_among_the_doctors.jpg, [Consultat la:12.11.2019].
- Fig.389 Cima da Conegliano, *Hristos între medici* 1504, detaliu de text.
- Fig.390 Ingres Jean-Auguste Dominique, *Hristos printre doctori*, ulei pe pânză 1862, 265cm x320cm, detaliu de text, locație: Musee Ingres, Montauban, Franța,
https://www.wikidata.org/wiki/Q61030873#/media/File:Mus%C3%A9e_Ingres-Bourdelle_-_J%C3%A9sus_parmi_les_docteurs_-_Ingres_-_Joconde06070001450.jpg [Consultat la:13.09.2020].
- Fig.391-399 Ingres Jean-Auguste Dominique, *Hristos printre doctori*, 1862 detalii de text.
- Fig.400 Poussin Nicolas (1594-1665) *Hristos și femeia adulteră* 1653, ulei pe pânză, 122cm x195cm, locație: Muzeul Louvre Paris,
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Nicolas_Poussin_-_Le_Christ_et_la_femme_adult%C3%A8re.jpg [Consultat la: 08.04.2020].
- Fig.401 Poussin Nicolas, *Hristos și femeia adulteră* 1653.
- Fig.402 Aertsen Pieter (1508- 1575), *În piață cu Hristos și femeia adulteră*, 1559, 122.5 x 180.5 x min. 0.6 cm, tehnică mixtă pe lemn, locație: Städel Museum, Frankfurt am Main,
https://commons.wikimedia.org/w/index.php?search=Pieter+Aertsen&title=Special%3ASearch&go=Go&ns0=1&ns6=1&ns12=1&ns14=1&ns100=1&ns106=1#/media/File:1559_Aertsen_Marktstueck_mit_Christus_und_der_Ehebrecherin_an_agoria.JPG, [Consultat la: 12.07.2020].
- Fig.403 Aertsen Pieter (1508- 1575), *În piață cu Hristos și femeia adulteră*, detaliu de text.
- Fig.404 Cranach Lucas cel bătrân (1472-1553), *Hristos și femeia adulteră* c.1520-1525, ulei pe lemn, 112.8cm x 91.1cm. locație: Staatsgalerie Aschaffenburg,
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cranach_il_vecchio,_cristo_e_l%27adultera_1,_1520-25,_aschaffenburg,_staatsgalerie.JPG, [Consultat la: 07.02.2020].

- Fig.405 Cranach Lucas cel bătrân, *Hristos și femeia adulteră*, c.1520-1525, detaliu de text.
- Fig.406 Marconi Rocco (1490-1529), *Hristos și femeia adulteră*, 1525 ulei pe pânză, 131cm x 197cm, locație: Gallerie dell'Academia, Veneția, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rocco_Marconi_-_Christ_and_the_Adulteress.jpg, [Consultat la:12.07.2020].
- Fig.407 Marconi Rocco (1490-1529), *Hristos și femeia adulteră*, 1525.
- Fig.408 Mazzolino Ludovico (c.1480 – 1528), *Hristos și femeia adulteră*, 1522, 46c, x 30.8cm, ulei pe lemn, locație: National Gallery Londra, [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Lodovico_Mazzolino_\(c.1480-c.1530\)_-Christ_and_the_Woman_taken_in_Adultery_-_NG641_-_National_Gallery.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Lodovico_Mazzolino_(c.1480-c.1530)_-Christ_and_the_Woman_taken_in_Adultery_-_NG641_-_National_Gallery.jpg) [Consultat la:12.11.2019].
- Fig.409 Mazzolino Ludovico *Hristos și femeia adulteră*, 1522.
- Fig.410 Mazzolino Ludovico (c.1480 – 1528), *Hristos și femeia adulteră*, locație: Galleria Borghese, Roma. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ludovico_mazzolino,_cristo_e_l%27a_dultera,_1527,_01.jpg [Consultat la: 13.12.2019].
- Fig.411 Mazzolino Ludovico *Hristos și femeia adulteră*.
- Fig.412 Boulogne Valentin de, (1591-1632), *Hristos și adultera*, c.1620, ulei pe pânză, 167.6cm x 219.7cm, locație: Getty Center Los Angeles, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Valentin_de_Boulogne_-_Christ_and_the_Adulteress_-_Google_Art_Project.jpg [Consultat la: 17.09.2020].
- Fig.413 Vecchia, Pietro della (1602/03 – 1678), *Hristos și adultera*, ulei pe pânză, 151x206cm, locație: Muzeul Calvet, Avignon, detaliu, sursă: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pietro_della_Vecchia_-_Christ_and_the_adulteress.jpg [Consultat la 02.08.2021].



GLOSAR ARTIȘTI:

- Aertsen Pieter: 75, 216, 254, 255,
Alberti Durante: 17
Balestra Antoni: 238
Barbari Jacopo de: 202
Bayeu y Subias Francisco: 133
Bellini Giovanni: 235
Berzosa Raul: 136
Blake William: 55
Bolswert Boëce van: 125
Boca Arsenie: 238, 240, 241
Boccaccino Boccaccio: 216
Bordone Paris 175
Boulogne Valentin de: 227, 256
Bouguereau William-Adolphe: 134
Bramantino (Bartolomeo Suardi):
120
Bronzino Agnolo: 214
Bruschi Domenico: 163
Budé Dreux: 117
Burch Tilman van der 183
Buonarotti Michelangelo: 26, 110, 223
Burgkmair Hans: 121
Campi Antonio: 199
Campin Robert: 69
Canova Antonio: 157
Carpaccio Vittore: 83, 84, 98, 166,
167, 168
Cima da Conegliano (Cima Giovanni
Battista): 202, 250
Chagall Marc: 135
Champaigne Philippe de: 131, 132,
196, 198,
Clockendon Georg: 118
Collaert Hans: 159
Costa Lorenzo: 19, 21, 91, 214
Cranach cel Bătrân Lucas: 222, 255
Coxcie Michiel: 87, 183
Daret Jaques: 246
Dolci Carlo: 200
Dughet Jean: 126
Durer Albrecht: 99, 384,
Edward Mike: 60,
El Bermejo (Bartolomé de
Cárdenas): 189
El Greco (Domenico
Theotokopoulos): 111, 121,
123

- Fludd Robert: 22, 23,
Fra Angelico: 55, 111, 114, 127, 234
Francavilla Pietro: 223
Francia Francesco: 246
Furini Francesco: 200
Gentile Fabiano da: 67
Gent Joos van: 229
Ghirlandaio Domenico: 184
Giotto (di Bondone): 113, 117, 193,
Goya Francisco: 132, 148
Herlin Friedrich: 179
Holbein Hans: 89, 90, 98, 167, 180,
187, 241
Hopfer Daniel: 120
Ingres Jean-Auguste Dominique: 251
Il Fratino/ Fratina/ l'Indemio
Giovanni de Mio /Demio: 203
Il Moretto (Alessandro Buonvicino):
235
Il Moro (Francesco Torbido): 188
Il Sodoma (Giovanni Antonio Bazzi):
111, 121
Kruseman Cornelis: 194
Laib Conrad: 177
Levieux Reynaud: 138
López Juan Manuel Miñarro: 136
Maestrul din Darmstadt: 171
Maestrul Altarului Sfântului
Bartolomeu: 119
Maestrului altarului Sfintei Barbara
(probabil Wilhelm Kalteysen
von Aachen): 171, 174, 180,
181
Maestrul Castelului Liechtenstein:
182
Maestrul vieții Mariei: 209, 378
Maestrul din San Severin: 244
Mantegna Andrea: 235
Magritte Rene: 58
Mantegna Andrea: 66, 67, 235, 236
Johann Jacob Marchand: 141
Massys Quentin/Jan: 191-194
Marconi Rocco: 255
Mattielli Lorenzo: 152
Mazzolino Ludovico: 248-250, 255
Merengo Enrico (Heinrich Meyring):
223
Metsu Gabriel: 111, 129
McArdell James: 213
Michael Andrea: 130
Mocan Liviu: 61
Molinari Antonio: 154
Morin Jean: 131,
Nesterenko Vassili: 136
Palmezzano Marco: 214
Pintoricchio: 73, 76,
Pleydenwurff Hans.; 77, 167, 172,
173, 174, 243,
Poussin Nicolas: 5, 6, 28, 81, 91, 92,
93, 94, 196, 254, 255
Frans Pourbus: 204
Quellin Jan Erasmus: 154, 155
Rafael (Rafaelo Sanzio da Urbino):
76, 81, 238, 236, 384
Rava Tobia: 62
Reni Guido: 225
Ribera Jusepe /Jose: 130, 226, 229,
233
Ricci Sebastiano: 152
Rijn Rembrandt van: 84, 85, 86, 87,
90, 111, 126, 127, 128, 227,
228, 229
Romanelli Giovanni Francesco: 240
Rubens Peter Paul: 111, 124, 125,
126, 134
Rustici Giovan Francesco: 239
Sadeler Jan: 160
Sanborn Jim: 61

- Sangallo Francesco da: 211
Sassetta (Stefano di Giovanni): 235
Schaufelein Hans Leonard: 245
Schweigel Ondřej: 178
Scorel Jan van: 178
Sermonetta Gerolamo Siciolante da:
 106
Steven Jan Jakub (din Steinfels): 149
Szyk Arthur: 226
Tiepolo Giambattista: 238
Tissot James (Jacques-Joseph
 Tissot): 218
Tristan Luis: 123
Tura Cosimo: 226
Ucello Paulo: 25
Van Eyck Jan: 111, 114, 115,
 116, 121, 181, 185, 186,
 206, 208, 209, 213
Van Dyck Antoon: 111, 124,
 134, 167
Velásquez Diego: 127, 128
Verrochio Andrea del: 67
Vechia Pietro della: 100, 201
258 Vos Maerten de: 230
Vos Cornelis de: 244
Vouet Simon: 128, 152
Urbani Ludovico: 139
Wierix Hieronimus: 159
Zaganelli Bernardino: 72

Imprimat la
Tipografia Universității de Vest din Timișoara
Calea Bogdăneștilor nr. 32A
300389, Timișoara
E-mail: editura@e-uvt.ro
Tel.: +40 256 592 681