

Valori de artă medievală în colecția Muzeului Județean Vâlcea

Ene Ioana

Articolul de față își propune ca scop să prezinte trei icoane din colecția de artă veche românească a Muzeului Județean Vâlcea, aparținând stilistic ariei de pictură brâncovenească și postbrâncovenească.

Icoana împărătească **Maica Domnului cu Pruncul**¹ a fost pictată în anul 1701, la 20 decembrie, de zugravul Necola, după cum informează inscripția, scrisă cu aur, în partea stângă a câmpului, sub piciorul tronului.² Deși nu avem indicii care să documenteze proveniența sau comanditarul icoanei, datarea și precizarea numelui zugravului sunt informații prețioase, care pot contribui la încadrarea iconografică și stilistică.

Deși a menținut un mod de a fi tradițional, zugravul din epoca brâncovenească, depășind copierea pasivă a modelelor iconografice și începând să aibă conștiința individualității sale, a adoptat față de imagine o nouă atitudine prin care s-a afirmat ca un făuritor de valori de cultură,³ alături de toți ceilalți cărturari, indiferent de categoria socială căreia îi aparțineau.

Zugravul Necola, cunoscut și sub numele Nicola sau Neculae,⁴ era, probabil, un localnic din Hurezi,⁵ care, în anul 1692, făcuse parte dintr-o numeroasă echipă ce a lucrat la împodobirea cu frescă a ctitoriei cantacuzine de la Filipeștii de Pădure.⁶ Se cunosc informații despre activitatea unui zugrav Nicola, care și-a dezvăluit originea „*ot Brâncoveni*”, semnând, la 26 mai și 1 iunie 1698, pictura tâmplilor de la Tupșa și Duțești, Cărbunești,⁷ care a realizat,

¹ Nr. inv. 197, tempera pe panou de esență moale, navă, două traverse semiîngropate, grund alb, schiță incizată, fond aurit; inscripție cu roșu, în slavonă; dimensiuni 815x540x40 mm; stare de conservare medie

² Constantin Bălan, *Inscripții medievale și din epoca modernă a României, Județul istoric Vâlcea (sec.XIV-1848)*, București, 2005, nr. XX 1432 „Necola; 7210, *dech(emvrie), d(ă)ni20*”

³ Vasile Drăguț, Vasile Florea, Dan Grigorescu, Marin Mihalache, *Pictura românească în imagini*, București, 1970, p. 89

⁴ Radu Crețeanu, *Zugravii din județul Vâlcea*, în *Revista Muzeelor și Monumentelor*, seria Monumente Istorice și de Artă, 1980, nr.2, p.94

⁵ Alexandru Ștefulescu, *Gorjul istoric și pitoresc*, Târgu Jiu, 1904, p. 237, a menționat că, în anul 1679, un zugrav Nicola din Urezi a lucrat la biserica de lemn din Arhoți, com.Bălești, Gorj; Vasile Cărăbiș, *Pictori zugravi din județul Gorj în secolele al XVII-lea - XIX-lea*, în *Revista Muzeelor și Monumentelor*, 1975, nr.2.p. 75-79

⁶ Alex.Tzigara Samurcaș, Gh.Balș, N. Ghica-Budești, *Biserica din Filipeștii de Pădure*, București, 1909, p. 35-36; echipa de zugravi a fost alcătuită din Mihail Monahul, Marin, Andrei, Stan, Pârvu, Neagoe, Nicolae; biserica, purtând hramul Trei Ierarhi, a fost zidită în 1688, de marele agă Matei Cantacuzino și soția sa Bălașa

⁷ Ioana Cristache-Panaît, *Bisericile de lemn din centrul Piemontului Getic: județele Olt, Vâlcea, Argeș*, în *Studii și Cercetări de Istoria Artei*, seria Artă Plastică, tom 42,1995, p. 56 și nota 175

la 8 iulie 1701, împreună cu Gheorghe, probabil, fiul lui, uşile împărăteşti din biserica de lemn de la Căpătâneşti-Condruleşti, Gorj.⁸

Zugravii Preda şi Necola au fost angajaţi de domnitorul Constantin Brâncoveanu pentru a realiza ansamblul de pictură murală şi, probabil şi cel pe lemn, al bolniţei Adormirea a mănăstirii Hurezi, unde s-a constituit o adevărată „şcoală de pictură”⁹ şi s-a cristalizat primul stil artistic românesc, numele lor fiind menţionate în pisania din naos, din 31 mai 1699.¹⁰

Bucurându-se de renume, Necola a lucrat, în anul 1701, la comanda egumenului Paisie al mănăstirii Govora, care efectua o amplă operaţiune de refacere a vechiului lăcaş de cult, încheind, la 7 noiembrie, realizarea tâmplei.¹¹ Este probabil că zugravul hurezean Necola sau Necolae, după cum a precizat semnătura, este cel care a pictat, în 1708, două icoane, Deisis şi Adormirea Maicii Domnului, care se găsesc, în prezent, în colecţia Muzeului Naţional de Artă al României,¹² virtuozitatea caligrafică a expresiei şi tipologia figurilor constituind indiciile care ar putea determina atribuirea.

Figurând Intruparea, tipul *Zastupniţa*, cu Maica Domnului cu Pruncul tronând flancată de arhanghelii Mihail şi Gavriil, care a fost reprezentat în icoana din colecţia Muzeului Judeţean Vâlcea, era frecvent în pictura muntenească pe lemn, încă din secolul al XVI-lea şi s-a generalizat şi în murală la mijlocul secolului al XVII-lea,¹³ în contextul zburciat de controverse dogmatice, care au zguduit biserica ortodoxă în urma infiltrărilor calvine şi catolice.

Accentuarea ipostazei Născătoarei de Dumnezeu, Teotokos şi adevăr al mântuirii, a fost realizată prin supradimensionarea personajului principal, conform normelor tradiţiei iconografice bizantine.

Subordonându-se înalţelor idealuri etice pe care le-a valorificat epoca brâncovenească, epocă de Renaştere românească,¹⁴ străbătută de ideile umanismului,¹⁵ centrul de interes al compoziţiei s-a concentrat asupra construcţiei frontale a capului şi a chipului Maicii Domnului, dând expresie unui tip ideal al înfăţişării, „icoană însufleţită a frumoşilor cereşti”.¹⁶

⁸ *Ibidem*, p. 56

⁹ Teodora Voinescu, *Şcoala de pictură de la Hurezi*, în *Omagiu lui George Oprescu*, Bucureşti, 1961, p. 573-587

¹⁰ Constantin Bălan, *op. cit.*, nr. IX 819, p. 557-558: „eu am scris, mâna greşitului Preda şi Necola zugrafi.”

¹¹ Florentina Dumitrescu, *Sculptura în lemn brâncovenească (Studiu şi repertoriu)*, în *Pagini de Artă Veche Românească*, Bucureşti, vol. III, 1974, R. XIII, p. 45: inscripţia de pe arhitrava tâmplei se încheie prin menţionarea numelui meşterului: „az Necolae zugrav”; C. Bălan, *op. cit.*, nr. III 696, p. 486-487;

¹² Alexandru Efremov, *Icoane româneşti*, Bucureşti, 2002, il. 101-102, cat. 50-51

¹³ Cornelia Pillat, *Pictura murală în epoca lui Matei Basarab*, Bucureşti, 1980, p. 41 şi nota 219

¹⁴ P. P. Panaitescu, *Renaşterea şi românii*, în *Interpretări româneşti*, Bucureşti, 1994, p. 190

¹⁵ Alexandru Duţu, *Sinteză şi originalitate în cultura română*, Bucureşti, 1972, p. 90-123

¹⁶ Antim Ivireanu, *Opere, Didahii*, ediţie Gabriel Ştrempele, Bucureşti, 1972, p. 20 din *Cuvântare la Adormirea preasfintei Născătoare de Dumnezeu*

Modul de redare pictural al carnației, modelată, cu o pensulație mărunță, pe o proplasmă brun-verzui pe straturi succesive până la ocră și roșu, cu lumini, întărite cu blicuri albe, fine, în colțurile ochilor și interesul pentru trăsăturile fizionomice, desenate cu precizie, au individualizat și au dat mai multă concretețe expresiei, care se îndepărtează de hieratismul tradiției bizantine și postbizantine. Prin modelarea plasticizantă¹⁷ a formei genunchilor și prin hașurarea zonelor de trecere de la umbră la lumină, s-a sugerat o impresie de volum, care contrastează puternic cu maniera plată în care a fost realizat maforionul în care este înveșmântată Maica Domnului, demonstrând noua înclinație a oamenilor din epoca brâncovenească, față de aspectele sensibile ale realității.

Nu posedăm informații de ordin istoric, care să ajute la stabilirea provenienței icoanei **Apostolul Andrei**,¹⁸ care face parte din cinul Deisis al unei tâmple neidentificate, argumentele de ordin stilistic fiind cele care pot permite datarea în deceniul al treilea sau al patrulea al secolului al XVIII-lea.

În a doua jumătate a secolului al XVII-lea, iconostasul de tip înalt a înlocuit tâmpla joasă de tip bizantin, determinând o creștere considerabilă a comenzilor de icoane necesare împodobirii ctitoriilor boierești și domnești, ansamblul pictat pe panouri mobile figurând un fel de rezumat al iconografiei ortodoxe.

Adăugându-se cultului sfintei cruci, al moaștelor și neo-martirilor,¹⁹ cultul icoanei a cunoscut o înflorire la sfârșitul secolului al XVII-lea, în atmosfera prielnică demonstrației teologice asupra adevărurilor credinței din mediu cărturăresc muntenesc, dând o nouă greutate învățaturii ortodoxe.

Prin preluarea tradiției din secolul al XVI-lea, în epoca brâncovenească, apostolii din registrul al doilea al tâmplei, Deisis, au fost înfățișați în picioare, predicând și nu bust, cum fuseseră figurați, sub influența artei occidentale, în tâmplele din „epoca lui Matei Basarab”, fiind individualizați prin atitudine și prin gesturi.

Depășind recomandările oferite de Erminii, manuale practice dedicate iconografiei și tehnicii, care, sintetizând o experiență artistică acumulată de secole, îndeplineau, în această perioadă târzie de postbizantinism, rolul de normare a reprezentării, imaginile apostolilor, a căror menire se împlinesc în

¹⁷ Heinrich Wölfflin, *Principii fundamentale ale istoriei artei*, București, 1968; categoriile bivalente, devenite clasice, ale modului de clasificare stilistică, în domeniul artelor plastice sunt: liniar-pictural, plan-profund, închis-deschis, multiplicitate-unitate, claritate-neclaritate

¹⁸ Nr. inv. 161, empera, emulsie grasă, panou de esență moale, grund alb, poliment, schiță incizată, nimb stanțat, verni, inscripție cu roșu; dimensiuni 380 x 180 x 30 mm; stare de conservare medie

¹⁹ Maria Ana Musicescu, *Autour des notions de tradition, d'innovation et de renaissance dans la peinture du sud-est européen aux XV e- XIX e siècle*, în *Revue des Études Sud-Est Européennes*, tome XIV, I, 1976, p. 73

plan profetic și evanghelic,²⁰ s-au metamorfozat într-un simbol al opțiunii conștiente de slujire a cauzei credinței.

Conform indicațiilor iconografice tradiționale, Apostolul Andrei a fost reprezentat cu părul cărlionțat și barba împărțită în două, fiind întors în poziție *trei sferturi* către dreapta. Interesul pentru elementul uman este pus în valoare, ca și în arta brâncovenească, prin modul de realizare al chipului, care a fost desenat cu minuțiozitate caligrafică și modelat plastic prin realizarea umbrelor marcante, în arcade și în jurul obrazilor, care contrastează cu zone de lumină intensă, în colțurile ochilor, subliniate cu blicuri fine, de culoare albă. Modul de a trata drapajul veșmintelor, prin jocul de *ape*,²¹ în care s-au contopit nuanțe de verde, albastru și aur, sintetizând efectele vibrației continue a luminii, a întărit dinamismul retoric al stilului, creator al unor sugestii volumetrice.

Totuși expresia figurii rămâne severă, convențională, îndepărtându-se de efectul de seninătate,²² care caracterizează pictura de icoane brâncovenească.

Icoana **Duminica Tuturor Sfinților**²³ a fost, probabil, realizată, în anul 1732²⁴ și provine din tâmpla bisericii Sfântul Apostol Andrei din Frunzânești, Ilfov.

Lucrările de ctitorire a bisericii de curte din Frunzânești²⁵ au început în anul 1714-1715, prin eforturile logofătului Radu Dudescu,²⁶ înrudit cu domnitorul Ștefan Cantacuzino, dar au stagnat, în anul 1716, când ctitorul a fost prins și ucis de turci la Constantinopol, împreună cu fostul mare spătar Mihai Cantacuzino. Construirea conacului și bisericii de la Frunzânești a fost finalizată, în anul 1732, de fiul ctitorului principal, spătarul Constantin.²⁷

²⁰ Apostolii au fost trimiși pentru a propovădui cuvântul lui Hristos și pentru a „mărturisi la mic și la mare...ceea ce proorocii și Moise au spus că va să fie.” (Fapte, 26, 22)

²¹ Cennino Cennini, *Tratatul de pictură*, București, 1977, p. 87; evocând maniera impresionistă a picturii paleologe, *apele* reprezentau culorile care se transformă sub acțiunea luminii, fiind un procedeu utilizat de zugravii italo-cretani din secolul al XVI-lea

²² Constanța Costea, *Constantinopolul în iconografia târzie din Tara Românească I. Surse literare noi în constituirea imaginii la sfârșitul secolului al XVII-lea: o ipoteză*, în *Studii și Cercetări de Istoria Artei*, seria Artă Plastică, tom 40, 1993, p. 60

²³ Nr. inv. 132, tempera, panou cu navă, pânză, grund alb, poliment, fond de aur, nimburi stanțate, verni, inscripții în slavonă, cu roșu; dimensiuni 990x535x25 mm; stare de conservare rea

²⁴ Icoana are pe dos o etichetă, pe care este menționat anul 1732 și proveniența, biserica din Frunzânești, Ilfov

²⁵ Ion Dumitrescu, Radu Crețeanu, *Trei conace boierești din prima jumătate a veacului al XVIII-lea aflate în județul Ilfov*, în *Revista Muzeelor și Monumentelor*, seria Monumente Istorice și de Artă, 1973, nr. 4, p. 14-15

²⁶ Nicolae Stoicescu, *Dicționar al marilor dregători din Tara Românească și Moldova, sec. al XVI-XVII-lea*, București, 1971, p. 173; începătorul familiei Dudescu, Dumitru, avuse o origine socială modestă, ajungând în timpul domnitorului Matei Basarab să ocupe importante funcții în stat; Radu Dudescu era căsătorit cu Maria, fiica stolnicului Constantin Cantacuzino, deci era cumnat cu Ștefan Cantacuzino

²⁷ Nicolae Stoicescu, *Bibliografia localităților și monumentelor feudale din România, I, Tara Românească*, Craiova, 1970, vol. I, p. 317

Vastă meditație pe temă eshatologică, icoana Duminica Tuturor Sfinților exprimă gustul tradiționalist al unui comanditar laic din pragul epocii fanariote. Derivată din scena Judecării de Apoi și figurând așteptarea celei „de a doua veniri” a lui Hristos, ¹⁸ tema Duminica Tuturor Sfinților, lipsește din Erminia picturii athonite, ¹⁸ fiind foarte rar ilustrată în pictura murală muntenească. Includerea temei în pictura absidei sudice a naosului bisericii mare a mănăstirii Hurezi, principala ctitorie brâncovenească, a cărei împodobire s-a încheiat în anul 1694¹⁹, a reprezentat singura posibilitate a iconografului de a introduce pe cei doi sfinți împărați patroni voievodali, Constantin și Elena, în zona privilegiată a ansamblului figurativ.²⁰

Prelungind tradiția picturii pe lemn muntenești de la mijlocul secolului al XVII-lea, reprezentarea sărbătorii Duminica Tuturor Sfinților, cu o compoziție structurată pe registre orizontale, ca în icoanele moldovenești din secolul al XVI-lea,²¹ apare ca o caracteristică a artei brâncovenești, în căutarea unor noi modalități de expresie, menite să ofere cât mai multă claritate imaginii și accesibilitate contemplării.

Icoana de la Frunzânești are o compoziție clasică, de tip circular, structurată în jurul tronului Hetimasiei. Respectând concordanța dintre Testamentele biblice, compoziția, foarte ritmată, s-a simplificat prin compartimentarea în două registre distincte, aluzie la organizarea ierarhică ideală a lumii transcendente, dominată de legi imuabile.

În registrul superior al imaginii s-a stabilit o ierarhie bine determinată a sfinților, care este încununată de reprezentarea lui Iisus în Deisis, purtând pe cap o coroană deschisă,²² în calitate de Mare Împărat al Lumii. Gustul pentru detaliul miniatural, pus în valoare prin modul de realizare al veșmintelor și al chipurilor, a continuat buna tradiție instituită de pictura de icoane brâncovenească, dar fizionomia personajelor rămâne complet lipsită de individualitate.

Alcătuită din ocră, galben, roșu, brun, albastru, verde, alb și nuanțe delicate de roz și gri, a căror strălucire este intensificată de efectele auriului din fundal, paleta a devenit devenind veselă, calitățile decorative ale expresiei fiind întărite de modul plat, cu tușe mărunte, de aplicare al culorii.

¹⁸ Dionisie din Furna, *Carte de pictură*, București, 1979, prefață V.I.Stoichiță; concepută în secolul al XVIII-lea, la Athos, Erminia reflectă problemele care au frământat pictura de tradiție bizantină după căderea Constantinopolului

¹⁹ Constantin Bălan, *op. cit.*, nr. IX 787, p. 534-535

²⁰ Corina Popa, *Pictura bisericii mănăstirii Hurezi-realitate artistică și culturală a veacului al XVII-lea*, în *Studii și Cercetări de Istoria Artei*, seria Artă Plastică, tom 33, 1986, p. 18

²¹ Marina Ileana Sabados, *Din nou despre „comoara” de icoane de la Văleni - Piatra Neamț*, *Studii și Cercetări de Istoria Artei*, seria Artă Plastică, tom 44, 1997, p.23; în a doua jumătate a secolului al XVII-lea, modalitatea de reprezentare, pe registre orizontale, a fost utilizată și în icoanele cretane realizate de Theodor Poulakis, cf.*** *Byzantine and post-byzantine Art*, Ministry of Culture, Byzantine and Christian Museum, Athens, 1986, catalog de expoziție

²² Andrei Pippidi, *Tradiția politică bizantină în țările române în secolele XVI-XVIII*, București, 2001, p. 65; despre semnificația coroanei de tip deschis

În registrul inferior al icoanei a fost reprezentat Raiul, „grădină a fericirii”,²³ delimitat de ziduri crenelate de marmură, a cărei concretețe materială a fost sugerată prin culoarea gri-albăstrui, cu turnuri de poartă conice și acoperișuri roșii și pâlcuri de pomișori și chiparoși, motiv decorativ cu o conotație funerară. Patriarhii Isaac, Avraam cu sârmanul Lazăr în brațe și Iacov au fost înfățișați frontal, alături de ei aflându-se tâlharul cel bun, care își poartă crucea. Subliniind opțiunile comanditarului, selecția iconografică a preferat un detaliu specific picturii cantacuzine, chipul Mântuitorului reprezentat în Pomul vieții.²⁴

Modul de interpretare al registrului superior, în care compoziția are un caracter bidimensional și decorativ, contrastează cu modul de reprezentare al Raiului, în care se observă o tendință de exprimare mai plastică și sobrietate cromatică.

Pentru a reuni în interiorul aceleiași compoziții personaje istorice și figuri alegorice, stilul a recurs la formulele consacrate ale vechilor „*pictori de umbre*” bizantini, care, în scopul de a opune adevărul și ficțiunea, alăturau imaginea luminoasă și colorată de imaginea umbrită.²⁵ Deși retorica stilului etalează virtuozitate tehnică, accentuarea efectelor de ordin iluzionistic a distrus orice tendință către realism a expresiei și a închis calea de evoluție începută în pictura de icoane brâncovenească.

Înlocuirea valorilor stilului plastic, menit să sugereze volumele, în pictura de icoane brâncovenească, printr-un stil grafic, în pictura pe lemn postbrâncovenească, ce a conferit prin ritm și repetiție, valențe plastic-sugestive organizării motivelor, apare ca rezultat al unei noi înțelegeri al raportului dintre formă și fond, demonstrând înțelegerea mai clară a trăsăturilor particulare ale întregului univers, structurat ca un ansamblu armonios și coerent, care poate fi supus unei valorizări estetice.

Comparând cele trei icoane din colecția Muzeului Județean Vâlcea și modalitățile lor de exprimare plastică pot fi rezumate concluzii asupra stilului brâncovenesc și postbrâncovenesc, care a orientat trecerea de la concepția artistică medievală către o concepție artistică modernă²⁶ și a impulsionat dezvoltarea unor experiențe vizuale noi,²⁷ care au valorificat plăcerea de *înfrumusețare* și de *împodobire* a oamenilor vremii, a căror mentalitate și

²³ Ion Bianu, Nerva Hodoș, *Bibliografia românească veche, (1508-1830)*, București, 1903, nr. 95, *Evangelie greco-română*, București, 1693, p.331

²⁴ Radu Crețeanu, *Chipul Mântuitorului Iisus Hristos reprezentat în „Pomul vieții”- studiu iconografic*, în *Mitropolia Olteniei*, an XXXII, 1980, nr. 7, iulie-septembrie, p. 600-605

²⁵ Andrei Cornea, *Mentalități culturale și forme artistice în epoca romano-bizantină (300-800)*, București, 1984, p. 159 și 162-164

²⁶ Eleonora Costescu, *La gravure athonite et le paysage dans la peinture murale des pays Roumains aux XVIIIe et XIXe siècle*, în *Actes du XIV Congrès International des Études Byzantines*, Bucarest, 1971, p. 535-542

²⁷ Răzvan Theodorescu, *Priority of the Sense of Sight*, în *Roumains et balkaniques dans la civilisation sud-este européenne*, Bucarest, 1999, p. 364-367

sensibilitate a început să fie predominată de sfera valorilor estetice, care înlocuiau treptat valorile spirituale.²⁸

²⁸ Maria Ana Musicescu, *Broderia medievală românească*, București, 1968, p. 20