



ANA DUMITRAN



ELENA CUCUI

**“Sfânta Troiță într-un trup”
în opera zugravilor de la Feisa**

Insolita imagine a Treimii redată prin figura trigeminată a lui Dumnezeu-Tatăl sau a Mântuitorului Hristos a avut în mediul românesc transilvănean o răspândire relativ largă, atât sub aspect cronologic cât și spațial, fără să i se poată preciza, deocamdată, centrul de iradiere¹. Cantitativ vorbind, cele mai multe imagini au fost produse pe teritoriul județului Alba, care deține întâietatea și în ceea ce privește diversitatea modalităților tehnice de exprimare artistică: frescă, pictură pe lemn și pe sticlă. De asemenea, tot de pe cuprinsul său provine cea mai veche reprezentare, datată 1752, aflată în absida altarului bisericii din Galda de Jos. Printre concluziile exprimate într-o abordare anterioară a subiectului se afla și aceea că difuzarea straniei teme a avut legătură cu moștenirea în familie a meșteșugului zugrăvirii sau cu relația meșterucenic, o parte a imaginilor cunoscute astăzi urmând cu siguranță un asemenea periplu. Pe o astfel de coordonată sunt grupate și cele patru reprezentări asupra cărora vom insista în continuare, cele de la Galda de Jos și Galda de Sus (județul Alba), cea de la Cuștelnic (județul Mureș) și cea, inedită până acum, de la Lunca Mureșului (județul Alba), punerea lor în relație cu școala de pictură de la Feisa fiind doar un preambul la o cercetare minuțioasă a importantului centru artistic situat și el între granițele județului Alba. Deoarece ele nu sunt creații ale aceleiași mâini, problemele care

¹ Ana Dumitran, *Din iconografia creștinismului românesc: “Sfânta Troiță într-un trup”*, în *Apulum*, XXXVI, 1999, p. 411-417; Eadem, “Sfânta Troiță într-un trup” – între curajul inovației artistice și subtilitatea teologică, în vol. editat de Avram Cristea și Jan Nicolae, *Prin alții spre sine. Etnologie și imagologie în memoria culturală europeană*, Alba Iulia, 2007, p. 280-306. Bănuiala inițială că ar fi fost vorba de șantierul deschis la mijlocul secolului al XVIII-lea la Curtea de Argeș a fost contrazisă de aprofundarea cercetării, fără a se putea oferi însă o altă pistă de difuzare.

se cer analizate sunt următoarele: 1) *biografia zugravorilor*, pentru a stabili contextul în care au putut intra în contact cu tema și, în subsidiar, relația lor cu școala de la Feisa; 2) *istoricul lăcașurilor de cult* pentru care au fost pictate imaginile, pe considerentul că ar putea fi descoperite indicii despre o eventuală comandă explicită a temei; 3) argumentele cu care se susține *paternitatea lucrărilor* desemnate.

Iacov Zugravorul

În ciuda unei activități prodigioase, ce copleșește prin dimensiuni și complexitate, școala de la Feisa nu s-a bucurat încă de un studiu monografic, iar ceea ce se cunoaște astăzi este departe de a oferi o imagine coerentă, liniară, a evoluției centrului. Scopul acestui studiu nu este nici pe departe acela de a revizui concluziile exprimate în legătură cu zugravorii care s-au integrat fenomenului artistic de la Feisa. Nu este, însă, mai puțin adevărat că, pentru a putea discuta despre cum s-a produs contactul între tema în discuție – “Sfânta Troiță într-un trup” – și primul zugravor al centrului care a reprodus-o, trebuie să pornim măcar de la niște premise referitoare la timpul și locul unde și-a însușit acesta tainele meseriei, mai ales dacă este vorba de însuși întemeietorul școlii. Astfel, nu poate fi evitată implicarea în disputa asupra identității sale. Cu alte cuvinte, este Iacov din Rășinari întemeietorul centrului de pictură de la Feisa, unde a ajuns să se stabilească, fie și temporar, datorită unor motivații profesionale ori de altă natură – conform biografiei reconstituite de Marius Porumb² –, sau sub numele Iacov din Feisa se ascunde o identitate distinctă – cum afirmă răspicat Ioana Cristache-Panait³ și sugerase mai înainte Gelu Mihai Hărdălău⁴?

² Marius Porumb, *Iacov din Rășinari, pictor al monumentelor românești din zona centrală a Transilvaniei în secolul al XVIII-lea*, în *Marisia*, XIII-XIV, 1983-1984, p. 387-392; Idem, *Un veac de pictură românească din Transilvania. Secolul XVIII*, București, 2003, p. 46.

³ Ioana Cristache-Panait, *Rolul zugravorilor de la sud de Carpați în dezvoltarea picturii românești din Transilvania (secolul al XVIII-lea – prima jumătate a secolului al XIX-lea)*, în *Studii și Cercetări de Istoria Artei*, tom 31, 1984, p. 83-84.

⁴ Gelu Mihai Hărdălău, *Zugravorii din secolele al XVIII-lea și al XIX-lea în județul Alba*, în *Apulum*, XIX, 1981, p. 410.

Fondurile arhivistice consultate până acum nu au oferit nici un indiciu pentru lămurirea situației, astfel că suntem limitați deocamdată la reexaminarea informațiilor cunoscute, pe baza cărora au fost exprimate concluziile enumerate anterior.

Un “Iacov zugravul din Feisa” redacta în 1764, în calitate de martor al donației unui *Triod*, însemnarea care certifica intrarea bisericii din Galda de Jos în posesia respectivei cărți⁵. Cum corect s-a remarcat, până acum nu a fost semnalată nici o pictură semnată cu acest nume⁶. Pentru că apelativul se cerea totuși explicat, el a fost pus pe seama sfințirii ca preot, în 1761, a lui Iacov Zugravul din Rășinari, stabilirea sa în parohia Feisa fiind “mobilul ce a contribuit la formarea unui centru de pictură în această localitate de pe Tîrnave, în jurul pictorului rășinărean grupîndu-se un număr de iconari din zonă, ce sînt activi apoi în ultimul sfert de veac”⁷. Ne-am fi așteptat, însă, ca dacă la 1764 Iacov era preot, să se recomande și cu această calitate, așa cum au făcut-o și alți zugravi ai epocii. Or, în însemnarea de pe volumul de la Galda de Jos el se recomandă doar ca zugrav, menționarea Feisei fiind însă un indiciu că stabilirea acolo dura de suficientă vreme ca să fi intrat în conștiința publică sau să poată fi luată ca reper pentru eventuale comenzi. Concluzia ar fi, deci, că Iacov Zugravul din Rășinari nu este aceeași persoană cu preotul Iacov din Rășinari cel sfințit în 1761.

Argumentele în favoarea acestei diferențe de identitate sunt următoarele: mai întîi, întregul eșafodaj al biografiei preotului devenit întemeietor de școală de zugravi în Feisa se bazează pe două însemnări culese de pe filele unei *Cazanii* manuscrise descoperite de Nicolae Iorga în Rășinari⁸. Una dintre ele, redactată în 1748, este un adevărat arbore genealogic al diacului Iacov, fiul popii Man din Rășinari, care, în cea de-a doua însemnare, ne spune că s-a însurat în 3 noiembrie 1754, luându-și soție “pre leage”, pe fata popii Stan din Sad, naș fiind “dascalul Grigorie zugravul Ranitie”. Cu siguranță la acest scrib, dascăl sau cântăreț bisericesc face

⁵ Eva Mârza, *Carte veche românească pe Valea Gălzii, jud. Alba (catalog)*, în *Apulum*, XVII, 1979, p. 344.

⁶ M. Porumb, *Un veac de pictură românească*, p. 46, nota 36.

⁷ Idem, *Iacov din Rășinari ...*, p. 392.

⁸ Nicolae Iorga, *Scrisori și inscripții ardelenene și maramureșene*, vol. II, București, 1906, p. 155.

referire scrisoarea episcopului Grigore de Râmnic din 28 decembrie 1761, prin care îl recomandă episcopului Dionisie Novacovici pe “un sărac de preot anume Iacov din Rășinari, că în vremea trecutei răzmerițe, odihnindu-ne și noi în casa tătâne-său vreo jumătate de an, fiind el atuncea *copil mic*, după ce Dumnezeu ne-a suit în cea prea înaltă treaptă a arhieriei, ni l-a trimis tatăl său de *I-am crescut și I-am învățat și sfânta carte*, și, întorcându-se iarăși la casa lui și *făcându-se de vârstă*, s-a și căsătorit (s. n.). Astă primăvară viind iarăși aici să-și caute niște datorii, și viind și cătră noi, spunându-ne că s-a căsătorit, vrând noi să ne facem desăvârșit pomenire de dânsul și fără voia lui I-am hirotonisit diacon și preot”⁹.

Dacă asocierea expresiei “trecuta răzmeriță” cu războiul ruso-austro-turc din 1735-1739¹⁰ este corectă, în acei ani Iacov fiind “copil mic”, el nu poate fi identic cu zugravul icoanei de la Șilea, datată 1739 și atribuită “indubitabil” lui Iacov din Rășinari¹¹ (**fig. 1**). Admițând că această atribuire ar putea fi greșită, tot nu există o identitate de persoană între cei doi câtă vreme, la 1740, zugravul Iacov din Rășinari era în stare să-și pună semnătura pe icoanele împărătești de la Iernut (județul Mureș), alături de cea a unui alt veritabil mesager al artei postbrâncovenești, David Zugravul de la Curtea de Argeș¹². Urmează, în 1742, icoanele împărătești de la Turda, în 1746 cele ale mănăstirii Ciunga (județul Alba), tot în acel an cele de la Pata¹³ (județul Cluj), toate datate și semnate și, ceea ce interesează aici, anterioare anului 1749, când Grigorie Socoteanu a ajuns episcop la Râmnic și l-a luat pe lângă sine pentru a-l “crește și învăța” pe Iacov, fiul popii Man din Rășinari.

⁹ Apud M. Porumb, *Un veac de pictură românească*, p. 46.

¹⁰ *Ibidem*, p. 46, nota 26.

¹¹ G. M. Hărdălău, *op. cit.*, p. 398. Icoana se păstrează astăzi în colecția Arhiepiscopiei Ortodoxe de Alba Iulia. Icoana *Deisis* descoperită în biserica de lemn de la Cecălaca (județul Mureș), datată 1728 și atribuită de Ioana Cristache-Panait aceluiași Iacov Zugravul de la Rășinari (*Biserici de lemn, monumente istorice din Episcopia Alba Iuliei, mărturii de continuitate și creație românească*, Alba Iulia, 1987, p. 160), este în realitate opera unui alt artist, incomparabil mai puțin talentat.

¹² Atanasie Popa, *Biserica de lemn din Iernut (Târnavă-Mică)*, în *Anuarul Comisiunii Monumentelor Istorice*, Secția pentru Transilvania, 1930-1931, p. 277.

¹³ M. Porumb, *Un veac de pictură românească*, p. 46 și 123.

Mai adăugăm recenta și, din păcate, insuficient exploatată inscripție descoperită pe bolta catedralei din Blaj, care atribuie pictura zugravului rășinărean și o datează în 1749¹⁴, împodobirea unei asemenea biserici putând fi apreciată ca o sarcină ce nu avea cum să fie încredințată unui zugrav oarecare, aflat abia la începutul carierei. Privind icoana Mântuitorului de la Fărău, datată 1749 – anul de cotitură în biografia preotului Iacov, e imposibil să acceptăm că semnatarul său, “Iacov zugravul”, mai avea pentru ce ucenici, fie și la Curtea de Argeș (**fig. 2**).



Fig. 1. O Pantocrator, Iacov Zugravul, 1739, Șilea.

¹⁴ Prima semnalare bibliografică a inscripției, după informațiile oferite de Cornel Tatai-Baltă, îi aparține lui Marius Porumb, *Grigore Ranite – un pictor craiovean pelerin în Transilvania*, în vol. *Artă românească artă europeană. Centenar Virgil Vătășianu*, Oradea, 2002, p. 174, nota 8. Vezi și Cornel Tatai-Baltă, *Scieri despre artă*, Alba Iulia, 2005, p. 8.

O informație care inițial a complicat lucrurile a fost descoperită într-un urbariu din 1747 al domeniului Blajului. Aflăm de aici că un "Iacov Zugrav", "pictor Valachicus", jeler "sine apertinentys", era stabilit în proximitatea Blajului, la Ciufud, împreună cu familia. Foarte importantă este consemnarea numelui și a vârstei celor trei copii: Gheorghe de 7 ani, Vasile de 5 ani și Nicolae de 3 ani¹⁵. Chiar dacă sunt nume regăsite într-o proporție covârșitoare, faptul că în deceniile ulterioare o serie de pisanii au fost semnate



Fig. 2. *Iisus Mare Arhiereu*, Iacov Zugravul, 1749, Fărău.

¹⁵ Gabriela Mircea, *Blajul și domeniul aparținător la jumătatea secolului al XVIII-lea*, în *Anuarul Institutului de Istorie Cluj-Napoca*, XXXV, 1996, p. 57.

de *Gheorghe sin Iacov Zugraf*, *Gheorghe sin Iacovici*, *Gheorghe Zugrav sin Iacovi* și de *Zugravu Popa Nicolae sin Iacov*, *Zugrav Popa Nicolae Iacovi* a fost considerat, pe bună dreptate, un indiciu suficient pentru a vedea în cei doi pe primul și pe cel de-al treilea dintre fiii zugravului stabilit temporar la Ciufud, a cărui identitate cu Iacov din Rășinari este, în continuare, susținută¹⁶. Descoperirea acestui detaliu biografic l-a făcut pe Marius Porumb să se întrebe dacă nu cumva, la 1754, este vorba de o a doua căsătorie a zugravului rășinărean¹⁷. Căsătoria "pre lege" și rolul de naș atribuit zugravului Grigore Ranite par temeuri pentru a susține identitatea între Iacov cel cu trei copii în 1747 și mirele din 1754. Doar că o a doua căsătorie ar fi trebuit să constituie un impediment la obținerea statutului sacerdotal. Nu putem privi o asemenea situație ca fiind motivul pentru care episcopul râmnicean l-a hirotonisit pe Iacov peste voia acestuia, cu atât mai mult cu cât vlădicul insistă asupra ajungerii la vârsta potrivită pentru căsătorie a protejatului său. Cu alte cuvinte, mirele de la 1754, care trebuie să fi avut în jur de 20 de ani și care în 1761 va deveni preot, nu poate fi aceeași persoană cu Iacov cel din urbariul de la 1747 și nici cu Iacov cel care semna icoanele de la Iernut, datate 1740.

Derutantă și, în același timp, deschizătoare de noi piste interpretative este inscripția de la Curtea de Argeș care, la 1 septembrie 1761, atestă participarea la lucrările de înfrumusețare a lui Stan Zugravul și a fratelui său Iacov Zugravul, fiii popii Radul din Rășinari¹⁸. Derutantă este prezența în proximitatea reședinței episcopale a Râmnicului a zugravului Iacov, fiul popii Radu din Rășinari, în același an în care vlădica Grigore îl sfințește preot pe diacul Iacov, fiul popii Man din Rășinari. Neconcordanța de paternitate a fost rezolvată prin suprapunerea identității popii Radu peste cea a popii Man, rezultând popa Radu Man din Rășinari, identificat cu Popa Mány cel înregistrat de conscripția de la 1733¹⁹, rămas fidel ortodoxiei împreună cu încă trei preoți neuniți, în vreme ce

¹⁶ M. Porumb, *Un veac de pictură românească*, p. 122 și 128.

¹⁷ *Ibidem*, p. 123.

¹⁸ *Apud ibidem*, p. 46.

¹⁹ *Idem*, *Rășinari, un centru de pictură din secolul al XVIII-lea*, în *Anuarul Institutului de Istorie și Arheologie Cluj-Napoca*, XXVI, 1983-1984, p. 381, nota 25.

alți 12 profesau unirea cu Roma²⁰. Și Radu și Man/ Mani sunt antroponime uzitate frecvent în sudul Transilvaniei, astfel că eventualitatea ca Popa Mány să se fi numit și Radu sau ca pe popa Radu, tatăl lui Stan și al lui Iacov, să-l fi chemat și Man nu trebuie exclusă. Observăm însă că în casa preotului Manea Izdrailă se oficia, cândva în perioada de mijloc a secolului al XVIII-lea, a doua cununie a unui boier fugar²¹, iar un diacon Izdrailă semna pe aceeași *Cazanie* pe care, în 1748 și 1754, a semnat și diacul Iacov²². Pe acesta din urmă, sfințit preot în 1761, după cum am văzut, îl regăsim într-un document din 1795 printre cei șapte preoți ai Rășinarilor, semnând "popa Iacob Isdrail"²³.

Astfel, dacă Popa Mány din 1733 nu este același cu posesorul *Cazaniei* pe filele căreia, la 1748 și 1754, s-a confesat diacul Iacov, atunci lipsa din conscripție a tatălui celor doi zugravi trebuie privită ca o consecință a decesului său anterior anului 1733, când Stan, și poate și Iacov, trebuie să fi fost deja la vârsta maturității, căci la 1734 primul ținea să precizeze pe filele unui caiet de modele: "Acest izvod este al lui Stan Zugravul"²⁴. Autointitulându-se astfel, fie și într-un cadru intim, deși este de presupus că asemenea culegeri de izvoade erau frecvent împrumutate confrăților de breaslă, Stan se impune ca stăpân al meșteșugului, ceea ce înseamnă că, la 1734, avea în jur de 18-20 de ani.

²⁰ Augustin Bunea, *Din Istoria Românilor. Episcopul Ioan Inocențiu Klein (1728-1751)*, Blaj, 1900, p. 364.

²¹ N. Iorga, *op. cit.*, vol. I, p. XXXIII-XXXIV.

²² *Ibidem*, vol. II, p. 155.

²³ Emilian Cioran, *Biserica cu hramul Cuvioasa Paraschiva din Rășinari, în Omagiu Înalt Prea Sfinției Sale Dr. Nicolae Bălan mitropolitul Ardealului la douăzeci de ani de arhipăstorie*, Sibiu, 1940, p. 334.

²⁴ *Apud* Annemarie Podlipny, *Caietul cu modele al lui Stan Zugravul*, în *Revista Muzeelor*, 2/1970, p. 166. Identificarea semnatarului cu Stan din Rășinari se bazează pe prezența în caiet a unei gravuri cu următorul text explicativ: "Această este sfânta tâmplă de la Episcopia Blajului, zugrăvită de dascălul Grigorie Hranite, 17..." (M. Porumb, *Rășinari, un centru de pictură ...*, p. 386, nota 47). Interpretarea consemnării anului 1734 ca dată a nașterii zugravului și nu ca înregistrare a momentului când a fost notată însemnarea nu ni se pare deloc plauzibilă. Vezi Marius Porumb, *Dicționar de pictură veche românească din Transilvania. Sec. XIII-XVIII*, București, 1998, p. 378.

Este interesant că inscripțiile care deconspiră ascendența zugravului Iacov sunt scrise de fratele său, ale cărui pisanii s-au transformat adeseori în adevărate pomelnice²⁵, în care îl regăsim pe popa Radu, pe preoteasa Ana, mama zugravilor, pe Iacov însuși, pe Ilinca, soția lui Stan Zugravul, pe fiica Anița²⁶ și pe alți membri ai familiei, fără a putea preciza însă gradul de rudenie cu semnatarul. Deschizătoare de noi piste interpretative, aceste pisanii vorbesc de un Iacov din Rășinari, zugrav care nu a deținut calitatea sacerdotală, deoarece nu este niciodată învrednicit cu apelativul “popă” sau “erei”, cum se întâmplă când este menționat numele tatălui, preotul Radu (a cărui identitate cu Popa Mány de la 1733 nu este deloc obligatorie). Inscripțiile ne ajută să-i conturăm un portret distinct de cel al omonimului și contemporanului său mai tânăr, diacul, apoi preotul Iacov din Rășinari, despre care vorbesc însemnările de pe *Cazania* popii Man și scrisoarea episcopului rămnicean Grigore Socoteanu. Acesta a putut avea o identitate distinctă chiar dacă l-a avut naș de cununie pe zugravul Grigore Ranite, care trebuie să se fi aflat în relații cordiale cu toți preoții Rășinarilor, din moment ce, la 1760, va fi invitat să contribuie la realizarea ansamblului mural al bisericii de aici. Celebrul pictor craiovean nu constituie, deci, elementul-cheie care să-i contopească într-o singură biografie pe Iacov semnatarul icoanelor datate ante 1749, pe Iacov cel atestat la Ciufud în 1747, pe cel care se recomandă ca Iacov din Feisa la 1764 și pe diacul Iacov cel care se căsătorește la 1754 și era hirotonisit preot la 1761.

Rămâne, totuși, suspectă lipsa de interes a artistului față de propria identitate, el recomandându-se în inscripțiile de pe operele pe care le-a semnat doar ca Iacov Zugravul. Să fie oare

²⁵ Vezi, spre exemplu, inscripțiile lăsate, în 1779, pe o icoană de la Sibiel (M. Porumb, *Dicționar de pictură*, p. 172 și 380) și, în 1781, pe zidurile bisericii din Mesentea (Gheorghe Fleșer, *Biserici românești de zid din județul Alba*, Alba Iulia, 2001, p. 116).

²⁶ Pe o icoană, semnalată de Marius Porumb (*Rășinari, un centru de pictură ...*, p. 386, nota 48), păstrată la Muzeul Național al Unirii din Alba Iulia, inv. nr. Et. 10755, cu locul de proveniență necunoscut, realizată de Stan Zugravul și Ioan Zugravul, se pot citi numele Ilincăi, dedesubtul numelui lui Stan Zugravul, și cel al Aniței, dedesubtul numelui lui Ioan Zugravul, a cărui soție trebuie că era, și astfel perpetuarea meșteșugului în familia lui Stan pare să fi fost asigurată.

această tăcere consecința unei tentative de căutare a propriei căi? Puțin probabil, căci cei doi frați semnează împreună la Curtea de Argeș, în 1761, la Orăștie, în 1769²⁷, iar Stan îl menționează pe Iacov în inscripțiile sale de la Sibiel (1779) și Mesentea (1781), în 1782, la Galda de Sus, el fiind cel mai probabil zugravul care a reluat o temă din repertoriul lui Iacov, "Sfânta Troiță într-un trup", semn că legătura între frați a rămas vie și constantă. Dar au avut ei aceeași traiectorie formativă? Și-au însușit tainele meseriei în același atelier? Direcția diferită de peregrinare a fiecăruia și-a lăsat amprenta asupra stilului și a repertoriului tematic abordat? Întrebările au un iz retoric și au fost puse mai degrabă din nevoia de schițare a unui plan de aprofundare a cercetării operei lor, nu din dorința sinceră de a oferi un răspuns aici și acum. Motivația punerii acestor întrebări are însă o strânsă legătură cu principalul subiect al acestui studiu și anume reprezentarea "Sfintei Troițe într-un trup", subiect ce pare să fi fost introdus în arta religioasă românească de Iacov din Rășinari, sau cel puțin în opera sa este astăzi cel mai timpuriu identificabil, căci cronologia, esențială în reconstituirea unui traseu al reprezentărilor, este mult relativizată de dispariția celei mai mari părți din producția artistică a epocii. Întrebările care se impun sunt, deci, unde, când sau cum a intrat Iacov din Rășinari în contact cu această temă, ce l-a determinat să o preia și care au fost motivațiile ce i-au asigurat difuzarea.

Începutul răspunsului trebuie căutat în ambientul artistic în care s-a format Iacov Zugravul. Pe baza însemnării referitoare la căsătoria din 1754 a lui Iacov din Rășinari, în care a fost implicat ca naș Grigore Ranite, s-a apreciat că gestul protector al acestuia este o continuare firească a grijii pe care zugravul craiovean a avut-o față de învățăcelul său, întâlnirea lor pe tărâm profesional producându-se la Râmnic unde, între 1752-1753, Ranite a fost angajat pentru zugrăvirea paraclisului episcopiei²⁸. Propunerea

²⁷ Cel puțin așa sugerează textul inscripției de pe o icoană ajunsă în biserica din Gura Râului (județul Sibiu): "Stan Zug[rav] i brat ego Iacov. Dumnezeu să-i erte. 1769 [scris cu slove și reluat cu cifre], ghen[arie] 10, în Orăștie"; vezi M. Porumb, *Dicționar de pictură*, p. 172 și 380, Idem, *Un veac de pictură românească*, p. 48, fig. 26.

²⁸ M. Porumb, *Iacov din Rășinari*, p. 389; Idem, *Dicționar de pictură*, p. 169, 317 și 323; Idem, *Un veac de pictură românească*, p. 45.

de separare a identității lui Iacov din Feisa de Iacov din Rășinari a fost însoțită și de o separare a creației artistice a celor doi, Iacov din Feisa fiind – în această variantă interpretativă – apropiat stilistic și ca formație de atelierul deschis la Alba Iulia, în al doilea deceniu al secolului al XVIII-lea, de Iosif ierodiaconul de la Hurez²⁹. O a treia opinie, care privește opera lui Iacov din perspectiva relației sale cu David de la Curtea de Argeș, îl vede pe zugravul rășinărean “tributar într-o măsură mare școlilor de la Curtea de Argeș și, mai ales, Hurez”³⁰. O ultimă părere pe care o luăm în calcul, chiar dacă în acest moment este surclasată interpretativ de descoperirile din ultimii ani, importantă însă pentru un anumit fel de a privi lucrurile, are ca obiect pictura cupolei catedralei din Blaj, apreciată ca “un valoros ansamblu mural, ce presupunem că a fost realizat de un pictor din Țara Românească de factură brâncovenească (s. n.)”³¹.

Ca premise ale discuției, facem apel la câteva considerente.

Amintim mai întâi că Iosif ierodiaconul și tatăl lui Grigore Ranite au lucrat împreună, sub îndrumarea grecului Constantinos, pe șantierele de la Hurez, Govora și Bistrița olteană³², ambii și, prin extrapolare și Grigore Ranite, fiind discipoli ai școlii de la Hurez. E de presupus că sub îndrumarea oricărui dintre cei doi dascăli indicați ar fi învățat Iacov, anumite trăsături specifice unuia sau celuilalt dar regăsite în stilul introdus de Constantinos s-ar fi transmis oricum.

Apoi, aruncând o privire asupra biografiei colaboratorului din tinerețe al lui Iacov, David de la Curtea de Argeș, constatăm că nu s-au făcut nici măcar presupuneri asupra centrului în care acesta din urmă s-a format și care ne-ar fi putut oferi astfel indicii asupra locului unde Iacov însuși și-a însușit meseria. În cazul amândurora, descoperim brusc, în 1740, la Iernut, doi artiști remarcabil înzestrați, aflați în fața unor strălucite cariere. Nu putem deci evita întrebarea în ce context s-au cunoscut, exista cumva între ei o relație de subordonare meșter-ucenic și atunci cine era meșterul și cine ucenicul? Scăzând 1740 din 1806 –

²⁹ Ioana Cristache-Panait, *Rolul zugravilor de la sud de Carpați ...*, p. 69.

³⁰ Aurel Chiriac, *Activitatea de iconar a lui David Zugravul în Bihor*, în *Ars Transsilvaniae*, I, 1991, p. 56.

³¹ M. Porumb, *Dicționar de pictură*, p. 44.

³² *Istoria artelor plastice în România*, vol. II, București, 1970, p. 68 și 71.

ultimul an când David este prezent în documente³³ –, obținem 66, o vârstă la care trebuie să adăugăm suficienți ani pentru a face din el un mânăitor al penelului și, poate mai brutal spus, o persoană demnă de încredere și un meșter suficient de iscusit pentru ca, la scurtă vreme, să poată obține singur comenzi într-o zonă atât de îndepărtată de cea de baștină³⁴. El trebuie să fi avut deci, la 1740, undeva spre 20 de ani³⁵, iar însoțitorul său chiar ceva mai mult din moment ce, la 1747, i se oferea deosebita cinste de a zugrăvi cupola catedralei blăjene³⁶.

Cel de-al treilea și ultimul considerent la care facem apel este legat de prezența la Rășinari a unei generații de zugrăvi anterioară fiilor popii Radu, formată din Popa Ivan și Nistor Dascălul, care nu se poate să nu fi constituit un îndemn pentru tinerii dornici de învățatură și să nu fi fost solicitați pentru îndrumarea celor cu adevărat înzestrați. Remarcăm, de asemenea, că cei doi au avut comenzi în actualele județe Alba și Mureș³⁷, familiarizând parohiile de aici cu existența unui centru unde se puteau adresa pentru înfrumusețarea lăcașurilor de cult. Remarcăm, mai ales, activitatea lui Nistor Dascălul la Iernut, unde, în 1730, semna și data ușile împărătești³⁸. Ne imaginăm că, zece ani mai târziu, nemaiputând răspunde afirmativ unei noi comenzi, delegația trimisă să-l invite pentru a continua lucrările și a picta și

³³ Aurel Chiriac, *David Zugravu*, București, 1996, p. 22.

³⁴ Pentru activitatea sa de dinaintea stabilirii în Bihor vezi *ibidem*, p. 56-58.

³⁵ În lipsa unor informații certe, i-am luat ca reper comparativ pe doi dintre cei mai reprezentativi zugrăvi contemporani: Grigore Ranite și Radu Zugravul de la Curtea de Argeș. Cel dintâi, născut în 1712, fiu al unui talentat zugrav, care i-a urmărit îndeaproape evoluția, pare să fi condus pentru prima dată o echipă la 1732, când avea 20 de ani (M. Porumb, *Dicționar de pictură ...*, p. 317; Idem, *Un veac de pictură românească ...*, p. 55). Cel de-al doilea, născut la 1740, de asemenea fiu de zugrav, a executat pentru prima dată singur decorația unei biserici în 1758, la vârsta de 18 ani (Teodora Voinescu, *Radu Zugravu*, București, 1978, p. 12 și 14).

³⁶ Reamintim icoana de la Cecălaca, datată 1728 și atribuită lui Iacov din Rășinari, indiciu important în stabilirea vârstei zugravului.

³⁷ Pentru activitatea lor vezi M. Porumb, *Dicționar de pictură*, p. 192-194 și 265.

³⁸ *Ibidem*, p. 265.

icoanele împărătești a fost îndreptată spre Iacov ca spre fostul său învățăcel care, poate și după frecventarea unor șantiere din sudul Carpaților, devenise deja capabil să preia o asemenea responsabilitate.

În viziunea noastră, deci, Iacov își începe ucenicia pe lângă cei doi remarcabili artiști, face o “călătorie de studii” în sudul Carpaților sau îl însoțește în peregrinările transilvănene pe unul dintre zugravii celebri formați în școala Hurezului. Un asemenea gen de “stagiu” îl considerăm obligatoriu pentru deplina însușire a viziunii artistice bizantine și pentru “construirea” renumelui de zugrav, cu care urma să se recomande pe “piața muncii” și de care depindea obținerea comenzilor. Se pare că prestigiul pe care l-a obținut Iacov a fost impresionant, din moment ce a fost angajat pe șantierul de la Blaj, foarte atent în alegerea meșterilor³⁹, unde activaseră deja Ștefan de la Ocnele Mari și Grigore Ranite și urma să fie invitat Ștefan Tenețchi. Indirect, celebritatea sa este confirmată și de prezența lui Iacov și a fratelui său Stan la mănăstirea Argeșului, în 1761, într-un moment, ce e drept, în care se poate spune că amândoi erau la apogeul carierei. Interesantă este deci prezența sa la Blaj. Să se fi datorat oare angajamentul de acolo unei prezențe anterioare a zugravului în viitoarea “mică Romă”, în 1736-1737, perioadă în care Grigore Ranite a pictat iconostasul bisericii din curtea castelului episcopal?

Reamintim că la 1734 Stan, fratele lui Iacov, se recomanda deja ca zugrav. Ultima consemnare a numelui său este datată 1794. Scăzând din această cifră 1734, obținem vârsta de 60 de ani, la care dacă adăugăm cei circa 20 de ani pe care Stan ar fi trebuit să-i aibă în 1734 pentru a atinge performanțe profesionale, ajungem la o etate venerabilă a artistului. Perioada sa de formare trebuie să fi fost, în acest scenariu, undeva în anii de sfârșit ai deceniului trei și de început ai deceniului patru. El se apropie

³⁹ Foarte impresionantă este mențiunea inserată de episcopul Inocențiu Micu în contractul încheiat cu Ștefan de la Ocnele Mari: “Cum numitul zugrav toată tîmpla sau catapeteasma bisericii împreună cu doao sfeșnice mari și doao mai mici cu mare cuviință și frumoase *precum în Țara Românească la Cozia sau la Hurez se află, să o zugrăvească*” (s. n.); apud Ioana Cristache-Panait, *Un zugrav din Țara Românească în Transilvania în prima jumătate a secolului al XVIII-lea*, în *Studii și Cercetări de Istoria Artei*, tom 16, nr. 2, 1969, p. 327.

astfel și mai mult de vremea când șantierul pe care activau meșterii de la Hurez erau încă în desfășurare. Pe baza însemnării din 1734 și a faptului că, atunci când sunt consemnate numele ambilor frați, întotdeauna cel al lui Stan este menționat primul, am deduce că Stan era mai în vârstă, iar acest ascendent presupunem că a fost folosit pentru însușirea mai timpurie a meseriei. Motivele pentru care am vrea să îl vedem măcar pe unul dintre ei ucenicind în preajma celor care au învățat sub îndrumarea zugravului Constantinos sunt, pe de o parte, puternica ancorare a picturii lui Iacov în ambientul artistic brâncovenesc, astfel încât atunci când nu s-a cunoscut autorul, opera sa a fost atribuită acestui stil și nu celui postbrâncovenesc, care nu este doar consecința unei succesiuni cronologice, ci și rezultatul unei absorbții a ruralului, ce diluează oarecum calitatea artei bizantine, uneori doar din nevoia de a se plia puțințelor financiare ale comanditarilor. De cealaltă parte este ipoteza că zugravul Constantinos ar fi adus cu sine, din lumea balcanică, tema “Sfintei Troițe într-un trup”, a cărei circulație o bănuim foarte restrânsă, datorită insolitului său, care o va fi făcut să fie privită mai degrabă ca o curiozitate decât ca o modalitate de reprezentare alături de celelalte. Pentru a intra în contact cu ea, Stan sau Iacov trebuie să se fi aflat în anturajul pictorilor apropiați lui Constantinos. Atrăși de straniețea imaginii, ei și-o vor fi inserat în caietele de izvoade, așa cum va face, la un moment dat, și Radu Zugravul de la Curtea de Argeș⁴⁰. Primul care, fascinat de complexitatea mesajului său artistic și teologic, nu s-a limitat să o contemple sau să și-o schițeze într-un caiet, ci a introdus-o în repertoriu și a propus-o comanditarilor săi spre a fi așezată la locul cel mai de cinste, pare să fi fost Iacov din Rășinari. Decenii mai târziu, aflat în proximitatea primei reprezentări a lui Iacov, Stan i-a urmat exemplul, fără să putem spune dacă răspundea unei solicitări din partea comunității sau doar imboldului transmis de opera fratelui său.

Feisa

S-a putut observa că, și în opinia noastră, Iacov din Rășinari și Iacov din Feisa sunt una și aceeași persoană. Interesant este că artistul nu și-a legat însă niciodată numele de cele două

⁴⁰ Vezi Teodora Voinescu, *op. cit.*, cat. nr. 98.

localități atunci când și-a semnat lucrările. Apartenența la grupul de zugravi din Rășinari o cunoaștem doar datorită inscripției din 1761 de la Curtea de Argeș, în care Stan și Iacov sunt desemnați ca fiii popii Radu din Rășinari. Semnată “Eu Filipul”⁴¹, un Filip “sin popii Radu” fiind menționat alături de fratele său Stan Zugravul în epitaful de la Acmaru (județul Alba), datat 1771⁴², bănuim că formularea din 1761 îi aparține acestui al treilea frate, care se va fi inițiat și el în tainele picturii, cel mai probabil sub îndrumarea lui Stan, pe care vedem că l-a însoțit uneori în peregrinările sale. Dacă Iacov este cel mai rezervat în indicarea localității de origine, ca și a celei de reședință, nici despre Stan nu putem spune că a fost mai generos cu prima, semnăturile sale indicând doar ascendența (“sin popii Radu”), dar, cel mai târziu din 1765, va menționa constant localitatea de reședință (“ot Orăștie”), stabilirea sa aici fiind probabil definitivă, căci este indicată până în 1791⁴³. Orăștia era un târg prosper, situat într-o zonă cu importante resurse economice, deci, pentru un pictor talentat, putea constitui un centru de atracție a comenzilor și avea probabil și darul de a conferi o anumită prestanță celui care se recomanda ca aparținând comunității sale. Prin comparație, la 1750 Feisa abia număra 374 locuitori⁴⁴, fiind un sat de categorie mijlocie, dar situat într-o zonă fertilă și în proximitatea unor localități în care se desfășurau târguri importante. Stabilirea aici a unui artist de talia lui Iacov, probată de însemnarea din 1764 de la Galda de Jos și de felul în care fiul său, talentatul și prolificul zugrav Nicolae, s-a recomandat pe parcursul întregii activități, va fi depins însă de asemenea considerente?

Răspunsul trebuie căutat, pe de o parte, în efortul de înfrumusețare a lăcașurilor de cult promovat de bisericile românești în anii de mijloc ai secolului XVIII, într-un moment în care strădaniile de înzestrare a lor cu anumite surse de venituri începuseră să dea primele roade, în ciuda vexațiunilor și abuzurilor de tot felul⁴⁵.

⁴¹ Apud E. Cioran, *op. cit.*, p. 333.

⁴² M. Porumb, *Dicționar de pictură*, p. 380.

⁴³ *Ibidem*, p. 381.

⁴⁴ Nicolae Josan, Gheorghe Fleșer, Ana Dumitran, *Oameni și fapte din trecutul județului Alba în memoria urmașilor*, Alba Iulia, 1996, p. 79.

⁴⁵ Pentru ambele fenomene vezi Greta-Monica Miron, “... poruncește,

Fenomenul atinge cote impresionante în jurul Blajului, după stabilirea aici a reședinței episcopale greco-catolice, și mai ales în localitățile – între care și Feisa – aflate sub jurisdicția protopopului de Biia, care deținea și funcția de vicar general, detaliu ce pare să fi funcționat ca un stimul pentru bisericile de sub autoritatea sa⁴⁶. De cealaltă parte stă divizarea confesională rezultată în urma mișcării lui Sofronie de la Cioara, care a condus la necesitatea ridicării unui al doilea lăcaș de cult în perimetrul comunităților în care populația optase o parte pentru unirea cu Roma, cealaltă în favoarea Ortodoxiei.

Prezent de timpuriu în zona delimitată hidrografic de Someș, Mureș și Târnave, la Șilea (1739), Iernut (1740), Turda (1742), Hopârta (1745), Uioara de Jos și Pata (1746), Ciufud-Blaj (1747-1749), Iacov din Rășinari va fi întrezărit beneficiile pe care profesia sa le putea obține din situația confesională a momentului, stabilirea reședinței sale într-una din comunitățile unde a primit de lucru, dar situată într-un ansamblu în care se prefigurau și alte comenzi, depinzând, în ultimă instanță, de ambientul uman, de prețul la care și-a putut achiziționa gospodăria sau de alți factori mai mult sau mai puțin aleatorii pe care astăzi nu-i mai putem identifica. Cert este că în 1751 biserica din Feisa a fost renovată și frumos pictată, folosindu-se veniturile proprii⁴⁷. Chiar dacă nu se spune mai mult, credem că numai Iacov din Rășinari putea fi autorul acelei *frumoase* prefaceri, iar așezarea sa în comunitate s-a putut produce tot atunci. O motivație să o fi constituit existența în Feisa a unei biserici de zid, fapt ce i-ar fi conferit un prestigiu suplimentar față de localitățile învecinate? La 1900, într-adevăr, în Feisa exista o asemenea biserică, dar nu se spune nimic despre data înălțării sale, deși se menționează că parohia greco-catolică a fost înființată abia în 1843, prin acceptarea unirii de către totalitatea credincioșilor⁴⁸. Anterior, la 1762, vechea biserică

scoală-te, du-te, propoveduește ...” Biserica Greco-Catolică din Transilvania. Cler și enoriași (1697-1782), Cluj-Napoca, 2004, p. 321-340.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 326 și următoarele.

⁴⁷ “Templum renovatum et pulchre pictum ex suis dotibus”; *apud ibidem*, p. 326.

⁴⁸ *Șematismul veneratului cler al Archidiecesei Metropolitane Greco-Catolice Române de Alba-Iulia și Făgăraș pre anul Domnului 1900 de*

revenise celor 79 de familii neunite care, împreună cu ortodocșii din Tătărlăua și Sântămăria, au primit sarcina să construiască, în Feisa, o biserică pentru cele 16 familii rămase unite în respectivele trei sate⁴⁹. La 1831 cel de-al doilea lăcaș este menționat documentar⁵⁰, dar la 1900 funcționarea sa este categoric infirmată⁵¹, deducându-se că acesta, și dacă a existat, nu a fost o construcție durabilă și că, după convertirea din 1843, vechiul lăcaș și-a schimbat din nou confesiunea. Din păcate, dispariția lui, prin construirea în 1937 a actualei biserici ortodoxe, a condus la ștergerea oricăror urme ale prezenței artistice în localitate a lui Iacov și a urmașilor săi.

Popa Nicolae din Feisa

Atmosfera confesională a satului Feisa pare să fi fost destul de agitată tocmai în perioada în care și-a avut aici reședința familia zugravului Iacov din Rășinari. Reamintim presupuziția că, la 1751, Iacov picta biserica pe atunci greco-catolică. Peste 10 ani doar șapte familii mai profesau unirea cu Roma⁵². Este greu de evitat întrebarea familia lui Iacov în care tabără se afla? Este, de asemenea, inutil să căutăm răspunsul într-o statistică aranjată pe criteriul confesional a bisericilor care le-au comandat lucrări lui Iacov și fiilor săi, căci, pe de o parte, cifrele de care dispunem azi sunt incomplete, iar, pe de alta, nu e de crezut că vor fi fost refuzate comenzi venite dinspre comunitățile celeilalte confesiuni. Din nou, suspecta semnătură a lui Iacov, ce pare să evite legătura cu Rășinariii deveniți bastion al Ortodoxiei, revine ostentativ, sugerând o convertire a zugravului. Faptul n-ar fi fost singular în epocă: Grigore Ranite, presupusul său îndrumător, colaborator și chiar naș de cununie, s-a convertit cel mai târziu în 1764, când s-a produs miracolul lăcrimării icoanei al cărei autor era și pe care o zugrăvisese în 1736 pentru iconostasul capelei episcopale din Blaj⁵³.

la Sânta Unire 200, Blaj, 1900, p. 176.

⁴⁹ N. Josan, Gh. Fleșer, Ana Dumitran, *op. cit.*, p. 93 și 95.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 128.

⁵¹ *Șematismul ... pre anul Domnului 1900*, p. 176: "greco-catolicii nu aveau biserică, nici casă parochială".

⁵² N. Josan, Gh. Fleșer, Ana Dumitran, *op. cit.*, p. 93.

⁵³ La 1766, cu prilejul cercetării asupra veridicității miracolului, el declara

Este și mai greu de crezut că, în eventualitatea convertirii, Iacov ar fi rămas insensibil la faptul că biserica pe care o zugrăvisese a ajuns să aparțină altei confesiuni, astfel că, cel puțin după 1762, nu ni-l putem imagina decât fidel credinței ortodoxe.

O lămurire în această discuție am sperat să o ofere calitatea sacerdotală pe care o invocă fiul său atunci când se recomandă ca “popa Nicolae din Feisa”. Prima menționare cu acest apelativ, deocamdată și cea mai veche atestare a activității sale de zugrav, este datată 1769⁵⁴, când Nicolae avea în jur de 25 de ani⁵⁵. Ca preot activ, el nu apare însă în nici una din conscripțiile cunoscute ale clericilor, fie ei uniți sau neuniți. Totuși, ordinarea sa doar de dragul de a fi unul dintre preoții supranumerari nu pare credibilă. Lipsa îndelungată din comunitate, datorită comenzilor tot mai numeroase, ar putea fi privită ca o cauză a abandonării sacerdoțiului, tot așa cum ne-am putea afla în fața unui apelativ moștenit, care nu-l angaja personal. Am văzut însă că tatăl său nu a fost preot, iar invocarea profesiei bunicului pe care nimeni nu îl cunoștea în Feisa nu este o pistă interpretativă credibilă, în acest caz ea trebuind să se răsfrângă și asupra fratelui mai mare, Gheorghe, care nu a semnat niciodată cu cognomenul “Popa”.

Enigmaticul apelativ nu este singura deosebire între cei doi frați zugravi. O alta, a cărei importanță este poate exagerată în acest context, deoarece nu-i cunoaștem deloc cauzele, este perpetuarea temei “Sfintei Troițe într-un trup” doar de către Nicolae. La fel de talentați și prolifici, ne-am aștepta ca, dacă la baza difuzării temei a stat sugestia zugravului, să fi reușit amândoi să o impună. Se pare însă că a contat la fel de mult și opinia comanditarilor, căci nici Nicolae nu a putut-o “strecura” decât o singură dată, în fresca de la Lunca Mureșului. În acest caz ne gândim că inițiativa reprezentării sale va fi aparținut de fapt beneficiarilor, care poate o cunoșteau din alte surse și chiar

că “este și se numește Grigore Ranite, de aproape 54 de ani, de ritul greco-unit, de profesie pictor, locuiește în acest moment la Sebeș” (*Icoana plângătoare de la Blaj. 1764*, Ediție coordonată de Ioan Chindriș, Cluj, 1997, p. 53).

⁵⁴ M. Porumb, *Dicționar de pictură*, p. 260.

⁵⁵ Conform consemnării din urbariul domeniului Blaj pe anul 1747, în acel moment avea trei ani (Gabriela Mircea, *op. cit.*, 57).

vor fi căutat să angajeze un zugrav anume pentru satisfacerea acestei dorințe. Ne referim aici atât la curajul abordării temei, cât și la tradiția pe care ea o avea în familia zugravilor de la Feisa.

După acest periplu în biografiile autorilor, pentru a surprinde contextul în care ei au putut intra în contact cu tema “Sfintei Troițe într-un trup”, vom urmări, în ordine cronologică, locațiile unde a fost ea realizată, încercând să observăm eventualele motivații pentru care a fost solicitată sau acceptată și, mai ales, să lămurim problema paternității reprezentărilor, căci, mai puțin cea de la Lunca Mureșului, semnată de Popa Nicolae, celelalte trei sunt până acum doar atribuite.

Galda de Jos

Biserica de zid cu hramul “Nașterea Maicii Domnului” din Galda de Jos este un monument complex, care a atras atenția istoricilor în mai multe rânduri, fără a se putea spune, deocamdată, că i-au fost descifrate toate secretele. Soluțiile constructive arhaizante (absida cu traseul semicircular, naosul dreptunghiular boltit semicilindric, contrafortii), anumite elemente de plastică arhitectonică (fereastra circulară cu muluri gotice (**fig. 4**), montantul portalului de acces din pronaos în naos) și o sursă documentară din anul 1509 (un interdict pentru “schismatici” de construire a unei capele alături de biserica romano-catolică⁵⁶) atestă, mai mult sau mai puțin direct, înălțarea edificiului în secolele XIV-XV, inițial pentru necesitățile cultului catolic, și preluarea sa de către români, în noul context provocat de anihilarea Episcopatului romano-catolic, precum și adaptarea la necesitățile cultului răsăritean (împărțirea interiorului printr-o tâmplă de zid prevăzută cu numai două deschideri⁵⁷), cel mai devreme în a doua jumătate a seco-

⁵⁶ Entz Géza, *Erdély építészet*, Cluj-Napoca, 1994-1996, vol. I, p. 71-72, vol. II, p. 197-198.

⁵⁷ Marius Porumb, *Vechea biserică din Galda de Jos (jud. Alba), un monument al arhitecturii medievale românești din Transilvania*, în *Acta Musei Napocensis*, XVII, 1980, p. 518-520; Gh. Fleșer, *op. cit.*, p. 67-69. Abordările mai vechi datează monumentul în secolul XVII (Eugenia

lului al XVI-lea, mult mai probabil însă după 1599, când Galda a devenit posesiune a Mitropoliei Ortodoxe⁵⁸. Foarte probabil ca urmare a acestui înalt patronaj, cândva în secolul XVII un zugrav de mare talent a împodobit cu pictură cel puțin tâmpla, pe care mai pot fi admirate și astăzi resturi ale frescei cu reprezentarea Sf. Nicolae (fig. 5).



Fig. 3. Vechea biserică din Galda de Jos.

Greceanu, Ioana Cristache-Panait, *Biserici românești din raionul Alba Iulia*, în *Mitropolia Ardealului*, XI, nr. 4-6, 1966, p. 327; *Istoria artelor plastice în România*, vol. II, București, 1970, p. 158; Eugenia Greceanu, *Pătrunderea influențelor de tradiție bizantină în arhitectura bisericilor românești de zid din Transilvania*, în *Studii și Cercetări de Istoria Artei*, 1972, nr. 2, p. 205-206; *Arta creștină în România*, vol. V, București, 1989, p. 341.

⁵⁸ Ștefan Andreescu, *Restitutio Daciae*, III, *Studii cu privire la Mihai Viteazul (1593-1601)*, București, 1997, p. 254, 257-262. Preluarea lăcașului de către români este posibil să se fi petrecut în contextul donației satului către Mitropolia Ortodoxă și astfel să se explice tradiția locală conform căreia întemeierea bisericii s-ar datora lui Mihai Viteazul.

În jurul lui 1732 – declarat anul edificării în *Șematismul* de la 1900⁵⁹ – biserica a fost amplificată spre vest, adăugându-i-se pronaosul suprapus de turnul-clopotniță, accesul fiind de acum posibil dinspre sud, printr-un portal baroc cu decor stilizat. Din acel moment, înfățișarea exterioară a lăcașului nu va mai suferi modificări, atenția ctitorilor concentrându-se doar asupra interiorului său.



Fig. 4. Fereastră circulară gotică.



Fig. 5. Fragment de frescă din sec. XVII.

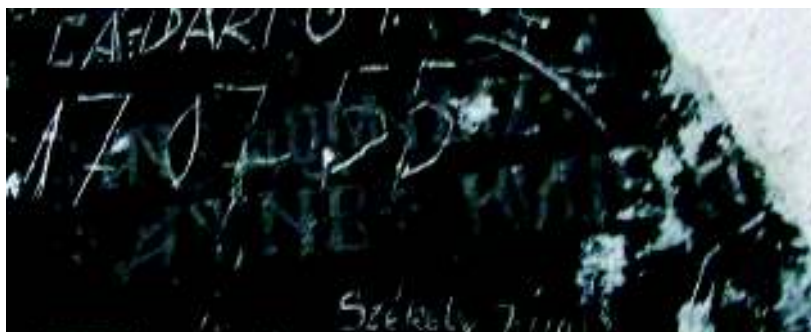
Dezafectată cultului în perioada 1906-1966, biserica a servit drept loc de refugiu pentru ciobanii care își pășteau turmele în zonă. Fumul numeroaselor focuri aprinse în zilele friguroase și scrijeliturile aplicate pe pereți au desfigurat chipurile sfinte din altar, iar ploaia scursă prin acoperișul căzut⁶⁰ le-a șters cu totul din naos, paragina aducând construcția în stare de ruină. Între 1966-1968 s-au desfășurat lucrări de consolidare la bolta altarului, iar pereții navei și ai pronaosului au fost tencuiți, cu excepția părților care mai păstrau încă urme din fresca demult ascunsă privirilor de văruiri succesive⁶¹.

⁵⁹ *Șematismul ... pre anul Domnului 1900*, p. 141.

⁶⁰ Cf. Nicolae Iorga, *Două biserici ardeleni*, în *Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice*, ianuarie-martie 1929, p. 26: "o bisericuță românească dărâmată. O parte din acoperiș a căzut, ușa e de mult strămutată, fereștile sânt goale".

⁶¹ *Ibidem*: "Desfac cu briceagul paturile de var și tencială suprapuse și

Interesul pentru salvarea monumentului a fost dublat de un interes științific ce a rămas de atunci constant, îndeosebi datorită valorii podoabei picturale. Aceasta, prezentă în altar, pe tâmpla de zid și în pronaos, pare să fi fost realizată în trei etape. Cea mai veche, aparținând secolului al XVII-lea, s-a păstrat fragmentar pe tâmplă. Pictura altarului, datată “ani Domnului 1752 iulie 1” (**fig. 6**), afectată de fum și de crăpăturile zidăriei, a fost atribuită de Ioana Cristache-Panait zugravului Iacov din Feisa care, după cum am văzut, primește, în interpretarea autoarei, o identitate distinctă de cea a lui Iacov din Rășinari⁶². După opinia lui Marius Porumb, pictura de pe calota ce acoperă absida aparține aceluiași zugrav – nenumit însă – care a împodobit și altarul, cea de pe timpanul tâmplei este “contemporană cu pictura absidei”, iar cea din pronaos este datată în “aceeași epocă”⁶³. O a treia opinie, a restauratorului Corneliu Boambeș, consideră pictura altarului și cea din pronaos ca datând din 1752, în vreme ce partea superioară a tâmplei este apreciată ca “frescă mult apropiată de secolul XIX, cu mult sub valoarea artistică a celorlalte straturi [picturale]”⁶⁴.



scot la lumină un întreg șir de sfinți rotunzi, cu ochii de un albastru dulce, cari se păstrează încă pe zidul burdușit la dreapta ușii de intrare cu săpături curioase; altarul are o zugrăveală asemănătoare”.

⁶² Ioana Cristache-Panait, *Rolul zugravilor de la sud de Carpați ...*, p. 83-84.

⁶³ M. Porumb, *Vechea biserică din Galda de Jos*, p. 520 și 528.

⁶⁴ Arhiva Arhiepiscopiei Ortodoxe de Alba Iulia, parohia Galda de Jos, proiectul de restaurare a picturii alcătuit în 1988, capitolul *Studii și diagnostic înainte de restaurare*, p. 5-6.

Fig. 6. "Ani Domnului 1752, iulie 1"; inscripție pe peretele absidei altarului.



Fig. 7. Imagine de pe cupola absidei.

Obiectul acestei analize este în primul rând pictura din absida altarului, care conține și datarea 1752, despre care observăm că

doar Ioana Cristache-Panait a avut curajul să se pronunțe asupra paternității. Cum identitatea zugravului Iacov de la Feisa sperăm să fie un impas depășit, iar opiniile despre similitudinea frescei din altar cu cea din pronaos concordă, mai trebuie surmontate dificultățile determinate de starea sa foarte precară de conservare,



Fig. 8a-d. Figuri de sfinți; absida altarului.

care îngreunează comparația cu alte lucrări ale artistului, în special cu cea similară ca tehnică de pe cupola catedralei din Blaj, a cărei calitate de a fi restaurată complică și ea destul de mult lucrurile. Se observă însă preocuparea pentru redarea minuțioasă a coafurii și bărbilor, delicata arcuite a sprâncenelor, grija pentru reliefarea nasurilor și atribuirea unei individualități foarte precise fiecărui chip (fig. 8-9), iar repertoriul de motive decorative cu adânci rădăcini în arta brâncovenească, dar din a căror răspândire Iacov Zugravul și urmașii săi și-au făcut parcă o vocație, este de asemenea bine reprezentat.



Fig. 9. Figuri de apostoli; pronaos.

Calitatea picturii de la Galda de Jos lasă să se întrevadă costuri pe care e destul de greu de crezut că le va fi putut suporta integral comunitatea la 1752. Nu știm cum arătau pereții navei, dar e de presupus că, dacă le lipsea pictura, s-ar fi trecut mai întâi la împodobirea pronaosului. De aceea, este de presupus o zugrăvire a navei simultan cu cea a absidei, doar decorul tâmplei fiind moștenit din veacul anterior și, foarte probabil, păstrat, iar nu acoperit cu un nou veșmânt pictural.

Zugrăvirea unui asemenea spațiu trebuie să fi presupus un efort financiar considerabil, astfel că pronaosul, adăugat cu două decenii mai înainte, a mai fost lăsat să aștepte. Strângerea fondurilor pentru continuarea lucrărilor s-a încheiat totuși relativ repede, căci, peste 12 ani, îl regăsim din nou pe Iacov în Galda de Jos. Într-o asemenea perspectivă, prezența zugravului în 1764 nu mai este una de conjunctură, coincizând întâmplător cu momentul achiziționării aceluia *Triodion* pe care artistul a fost invitat să

aștearnă scrisoarea de danie⁶⁵, cinste ce pare să-l fi emoționat într-atât încât, într-o clipă binecuvântată, a uitat de sine și și-a deconspirat noua identitate.

Decenii mai târziu, poate în 1831, dacă e să luăm ca reper anul menționat pe crucea de altar comandată cu siguranță unui zugrav din Feisa, golul de deasupra tâmplei a fost zidit, iar timpanul rezultat a fost acoperit cu fresca ce, într-adevăr, este departe de calitatea artistică a podoabelor precedente (**fig. 10**). Foarte probabil tot atunci pictura de secol XVII a fost văruiată, locul ei fiind luat de icoane împărătești aparținând aceluiași centru, dintre care cea a Sf. Nicolae se mai păstrează încă în biserică.



Fig. 10. Frescă din secolul XIX; timpanul de est.

“Sfânta Troiță într-un trup”, subiectul acestui studiu, este ilustrat pe calota absidei altarului, făcând deci parte din stratul de pictură datat de zugrav în anul 1752. Din mijlocul unui medalion delimitat de o bandă decorativă rezultată prin spiralarea a două panglici, una colorată în roșu și galben, cealaltă în albastru și, probabil, verde, veghează chipul trigeminat al unui bărbat îmbrăcat într-un veșmânt roșu presărat cu rozete albe fin stilizate. Încununată de un nimb triunghiular ce împrăștie raze, înconjurată de nori, de chipurile Evangheliștilor și de patru heruvimi cu aripioarele larg desfăcute, cu părul cârlionțat pe frunte și bărbile scurte, gurile precis conturate și ochii albaştri din care țâșnesc priviri ferme, pătrunzătoare, figura degajă deopotrivă tinerețea Mântuitorului și maiestatea Celui vechi de zile (**fig. 11**). Fresca este, din păcate,

⁶⁵ Pentru textul însemnării vezi Eva Mârza, *op. cit.*, p. 344.

prea deteriorată pentru a fi evident al căruia dintre ei este chipul, dar misterul poate fi dezlegat prin apelul la o icoană de la Galda de Sus, în mod evident inspirată de pictura din lăcașul de cult al comunității învecinate și în care tema este construită cu ajutorul chipului Mântuitorului.



Fig. 11. Sf. Treime; cupola absidei.

Privind în ansamblu pictura comandată de găldenii în 1752, calitatea ei de excepție este sincronă cu deținerea uneia dintre puținele biserici de zid din epocă. Conștienți de valoarea zestrei arhitecturale pe care o moșteniseră de la veacurile anterioare, episcopii din 1752 și-au căutat zugravul printre meșterii care fuseseră învredniciți cu cinstea de a împodobi cea mai frumoasă ctitorie românească a timpului, catedrala din Blaj. Efortul de a-l angaja pe unul dintre ei trebuie să fi fost sinonim cu convingerea că opera care va rezulta va fi nu numai frumoasă, ci și în perfect acord cu credința pe care o profesau. Care era aceasta în Galda de Jos a anului de grație 1752 este o problemă ce poate fi discutată doar la nivel speculativ. Biserica era una singură, în mod oficial confesiunea era cea unită, găldenii își aduc un pictor care lucrase la catedrala din Blaj, dar la sfârșitul deceniului

lăcașul revenea, pentru o scurtă vreme, ortodocșilor⁶⁶, semn că numărul acestora putea fi destul de mare și în anii anteriori. Financiar însă, costurile amplificării bisericii, în 1732, și ale zugrăvirii ei, în 1752, nu puteau fi suportate de o minoritate, deci, din această perspectivă, comunitate nu pare să fi resimțit o sciziune. De asemenea, revenirea la unirea cu Roma pare să se fi făcut fără agitație, motiv pentru care nici nu a lăsat urme⁶⁷. Să fi fost opțiunea pentru Ortodoxie de la începutul deceniului șapte doar consecința unei exaltări a spiritelor provocată de mișcarea sofroniană, astfel că, odată trecută isteria, lucrurile au putut reveni fără incidente pe făgașul anterior?

Am deschis această discuție deoarece, abordând anterior tema "Sfintei Troițe într-un trup", am sperat să putem identifica în opțiunea pentru chipul Tatălui, respectiv cel al Fiului în construirea imaginii Sfintei Treimi o motivație confesională, legată de disputa pe marginea punctelor florentine, în speță a adaosului *Filioque* la Crez⁶⁸. Am presupus, de asemenea, că stabilirea programului iconografic ce urma să fie amplasat pe pereții lăcașului de cult nu a fost doar rezultatul inițiativei zugravului, ci el va fi fost măcar prezentat comanditarilor pentru a-și da acordul. Într-un asemenea scenariu, nu se poate ca insolita imagine a Treimii să nu le fi atras acestora atenția și astfel să se fi născut un dialog despre ineditul și corectitudinea înfățișării, care să justifice preferința pentru amplasarea sa într-un loc dedicat, de obicei, Fecioarei cu Pruncul. Într-un al doilea scenariu, comanditarii, răspunzând unei imperioase nevoi de vizualizare, ar fi putut cere în mod expres zugrăvirea Treimii, într-o formă care să corespundă cât mai mult definiției aflate la îndemâna românilor în epocă și care, conferind termenilor implicați în descriere doar sensul banal, cotidian, excludea orice urmă de fantastic, fiind astfel pregătită pentru receptarea celor mai radicale reprezentări⁶⁹. Astfel, imaginea pe

⁶⁶ N. Josan, Gh. Fleșer, Ana Dumitran, *op. cit.*, p. 88.

⁶⁷ În 1766 erau conscriși în Galda de Jos 300 de ortodocși, al căror preot era, în 1767, Vasile Galdeu (*ibidem*, p. 96 și 105).

⁶⁸ Ana Dumitran, "Sfânta Troiță într-un trup" – între curajul inovației artistice și subtilitatea teologică, p. 290-291.

⁶⁹ Reproducem trei astfel de "definiții". Prima aparține secolului al XVII-lea și a fost descoperită într-o predică funebră copiată de Popa Ursu din Cotiglet (județul Bihor): "Dumnezăiasca și Sfânta Troiță, adecă

care tânărul zugrav a putut-o vedea circulând ca o curiozitate în timpul uceniciei sale s-ar fi întâlnit în mod fericit cu dorința comanditarilor săi din Galda de Jos, aflați în mijlocul unui proces identitar ce reclama o prezentare cât mai explicită și – de ce nu? – o vizualizare a învățaturii despre Sfânta Treime.

Cuștelnic

Biserica de lemn cu hramul “Sf. Nicolae” din Cuștelnic a fost înălțată, conform datei păstrate de tradiție, în anul 1751, fiind închinată “la biserica Răsăritului, și să fie afurisit cine o da la cei uniți” – pare să glăsuiască pisania săpată pe ancadramentul intrării spre naos⁷⁰. Cu o asemenea dedicație, exprimată cu doar cinci

Tatăl și Fiul și Duhul Sfânt, iaste în trei **obraz**e și unul de alalt nu-i despărțit, batăr că-i în trei obraze. Iară sângur unul iaste Dumnezău: Dumnezău Tatăl, Dumnezău Fiul, Dumnezău și Duhul Sfânt. Și lumină Tatăl, lumină Fiul, lumină și Duhul Sfânt. Și tustriale iaste un Dumnezău, iară nu trei și au o putiare și o biruire și o domnie și o împărăție și iaste Sfânta Troiță o ființă dumnezăiască nedespărțită, neamestecată și făcătoare de viață. Și Tatăl iaste nenăscut, iară Fiul iaste născut diîn Tatăl mainte de veaci, iară Duhul Sfânt iaste eșitoriu de la Tatăl și aciaste trei obraze unul iaste Dumnezău cum iaste și omul unul și sânt întru elu trei lucruri nedespărțite, adecă mintia, cuvântul, graiul. Și nice mintia iaste despărțită de cuvânt, nice graiul, nice cuvântul de minte și ciaste trei lucruri au o fire, căci că întru om sânt tustriale și să chiamă minte ominiască și cuvânt ominesc și glas ominesc. Așia și Sfânta Troiță, Tatăl și Fiul și Duhul Sfânt iaste unul Dumnezău fără de început și fără sfrășenie.” (*apud* Ana Dumitran, *Poarta ceriului*, Alba Iulia, 2007, p. 231). Al doilea text, aparținând secolului al XVIII-lea, a fost ocazionat de terminarea copierii *Cazaniei lui Varlaam*, scribul, originar din zona Satu Mare, aducând laudă către “unul Dumnezeu în trei **fețe**, svânta troița noastră” (*apud* Doru Radosav, *Carte și societate în Nord-Vestul Transilvaniei (sec. XVII-XIX)*, Oradea, 1995, p. 231). Cea de-a treia este o exclamație a doi călugări de la mănăstirea Neamț care osteneau cu traducerea unui text al Sf. Atanasie cel Mare: “de mirare nouă aceasta ni se face, cum și unul este Dumnezeu și trei sânt **fețele** lor!” (*Nicolae Spătarul Milescu, Manual sau Steaua Orientului strălucind Occidentului. Carte cu multe întrebări foarte de folos pentru multe trebi ale credinței noastre*, Ediție îngrijită de Traian S. Diaconescu, Iași, 1997, p. 69). Cuvintele-cheie au fost evidențiate, pentru ușurarea asocierii cu imaginea pictată.

⁷⁰ Pentru descrierea monumentului vezi Ioana Cristache-Panait, *Biserici de lemn ... din Episcopia Alba Iuliei*, p. 210-213, și Ioan Eugen Man,

ani înainte de executarea picturii atribuite de Ioana Cristache-Panait tot penelului lui Iacov de la Feisa⁷¹, nu mai rămâne loc de dubii în legătură cu ambientul confesional din comunitate⁷².



Fig. 12. Biserica "Sf. Nicolae", Cuștelnic.

Efortul ctitoricesc s-a consumat în 1756, când a fost zugrăvită doar absida altarului. Lucrările au putut fi reluate abia în 1787,

Biserici de lemn din județul Mureș monumente de artă populară românească, Alba Iulia, 2004, p. 245-252.

⁷¹ Ioana Cristache-Panait, *Rolul zugrăvilor de la sud de Carpați ...*, p. 84; Eadem, *Biserici de lemn ... din Episcopia Alba Iuliei*, p. 211.

⁷² La 1733 în sat funcționau doi preoți: Dumitru, unit, și George, neunit. Deoarece preotul în timpul căruia este așternut al doilea strat de pictură, în 1787-1788, se numea tot Dumitru, Ioana Cristache-Panait plasează abandonarea unirii religioase după moartea acestuia din urmă (*Biserici de lemn ... din Episcopia Alba Iuliei*, p. 213). Or, conform inscripției de pe ancadramentul portalului care separă naosul de pronaos, unirea era deja abandonată la 1751. O reconverție parțială se va produce în 1823 (*Șematismul ... pre anul Domnului 1900*, p. 297-298).

când Iacov se pare că nu mai era în viață⁷³, astfel că ele au fost atribuite lui Nicolae, foarte probabil ca o consecință a plăcuței impresii pe care arta părintelui său o lăsase locuitorilor Cuștelnicului. În virtutea acestui respect, noua pictură a fost semnată “zugrăvi Popa Nicolae Iacovi, Ban Vasilie”, ascendența lui Nicolae fiind menționată cu pioșenie parcă și, în același timp, ca pentru a atenua dezinteresul lui Iacov de a-și asuma paternitatea asupra frescei din 1756.



Fig. 13. Pisania cu mențiunea anului executării picturii altarului.

Limitată la același areal sacru ca și la Galda de Jos, dar mult mai restrâns ca dimensiuni, programul iconografic ales a fost inevitabil altul. Pe boltă tronează însă, maiestuoasă, aceeași temă. Un chenar imitând curcubeul, în culorile galben, albastru și roșu, formează acum marginea medalionului, care este susținut doar de patru heruvimi cu aripile desfăcute. În el, surprinzător de bine păstrată, pictura ne dezvăluie chipul tricefal al unui bărbat tânăr, înveșmântat în alb, cu o privire fermă, dar senină și parcă

⁷³ Icoanele de la Frunzeni, semnate și datate în 1783, sunt cele mai târzii lucrări cunoscute (M. Porumb, *Dicționar de pictură*, p. 172).

detașată de gestul binecuvântării, pe care îl schițează cu mâna dreaptă, în vreme ce stânga ține globul cruciger. Nimbul stelat al Celui vechi de zile, conținând însă monogramul lui Iisus, este înscris într-un al doilea nimb, circular, ambele aureolând un păr cărunt ce cade pe umeri, lăsând liberă o frunte luminoasă. Redat cu grijă pentru detaliu, la fel ca și bărbile care coboară pe piept până aproape de cingătoarea veșmântului, acesta contrastează flagrant cu obrazul tânăr și delicatetea mâinii care schițează binecuvântarea. Stranietatea figurii întreține permanent senzația de confuzie a vârstei, iar combinarea ingenioasă a accesoriilor demonstrează o exemplară seriozitate a artistului, care induce gândul că avem de-a face cu o nouă viziune teologică asupra temei (fig. 14).



Fig. 14. Sf. Treime; bolta altarului.

În abordarea anterioară a “Sfintei Troițe într-un trup”, în care instrumentarul de cercetare a fost focalizat aproape exclusiv pe imaginile acesteia, nu pe ansamblurile decorative din care fac ele parte, deși au fost sesizate similitudinile reprezentării de la Galda de Jos cu cea de la Cuștelnic, diferențele dintre ele s-au

dovedit mai puternice, astfel că a fost preferată concluzia că cele două reprezentări, datorită manierei atât de diferite de execuție, nu aparțin aceleiași mâini⁷⁴. Procesarea între timp a bibliografiei dedicate școlii de la Feisa și contactul direct cu creațiile zugravilor de aici a modificat radical această opinie. Cum se explică, însă, această diferență de viziune teologică? A avut ea și o altă motivație decât aceea că, nemaifiind la prima încercare, zugravul se putea baza pe o anume experiență și maturitate de abordare sau, poate, avem de-a face cu o victimă a tentației originalității?

Răspunsul trebuie căutat în noutatea acestei viziuni și în mediul confesional care a solicitat reprezentarea sau căruia i-a fost ea adresată. Astfel, dacă la Galda de Jos ilustrarea Treimii a fost consecința unei nevoi didactice, firești și pentru o comunitate greco-catolică și pentru una ortodoxă, sau a uneia identitare, caz în care comunitatea greco-catolică a vrut să exprime plastic porcedea Duhului Sfânt și de la Fiul care, ca întrupare a Tatălui, poate deci include în ființa sa atributele tuturor celor trei entități sacre, la Cuștelnic comunitatea ortodoxă, din aceeași nevoie identitară, a cerut o imagine care să exprime punctul de vedere al Bisericii Răsăritului, și astfel chipul Tatălui, care se regăsește în Fiul și este izvorul Sfântului Duh, a luat locul chipului lui Iisus, corectând învățătura și tranșând, aparent, disputa în favoarea Ortodoxiei.

Simplă speculație dacă cumva fresca de la Cuștelnic s-a datorat unei preferințe aleatorii a zugravului sau comanditarilor, această interpretare se bazează pe un ecou considerabil al antecesoarei sale de la Galda de Jos, astfel încât să fie resimțită necesitatea unei replici "corective". Pentru un asemenea "război al imaginilor" ar fi fost nevoie de o explozie a replicilor, or acestea, fără a fi absente, nu însumează cifrele necesare⁷⁵. Cele rezultate ne obligă însă să nu minimalizăm fenomenul, ci să-l plasăm pe un plan mai greu accesibil omului de rând, acesta fiind limitat economic și obligat să-și restrângă interesul în achiziționarea icoanelor la cele cu teme curente, legate de universul său intim, nu de subtilități dogmatice, un plan mai greu accesibil însă și clerului, a cărui pregătire profesională adeseori încă precară în

⁷⁴ Ana Dumitran, "Sfânta Troiță într-un trup" – între curajul inovației artistice și subtilitatea teologică, p. 284.

⁷⁵ Pentru repertoriul reprezentărilor vezi *ibidem*, *passim*.

epocă va fi stârnit expectativă și îndreptățite rezerve în fața unei imagini atât de nonconformiste. Iacov însuși nu pare să mai fi primit o a treia comandă, fapt aproape echivalent cu un eșec. În aparență doar, pentru că, cu pași mici, imaginea a câștigat totuși teren, iar dacă introducerea temei în mediul românesc i se datorează și toate celelalte reprezentări sunt ecoul inițiativei sale, efectul este de-a dreptul copleșitor, ilustrând, fie și indirect, prestigiul zugravului și explicând, tot indirect, rezerva sa în a-și dezvălui identitatea și, mai ales, pe aceea de a-și asuma paternitatea frescelor care conțin cele două prototipuri. Putem lua în calcul și o frică de blam, dar, dacă scenariul reconstituit este corect, credem că mult mai plauzibilă a fost modestia, în condițiile în care cei din Cuștelnic au apelat, pentru zugrăvirea temei, tocmai la autorul frescei din Galda de Jos. Decorul confesional complică puțin lucrurile, dacă motivația alegerii temei a fost una identitară. Adaptarea la gusturile și pretențiile comandatarilor nu a fost însă niciodată în conflict cu propriile convingeri religioase ale artiștilor, care, de asemenea, nu au constituit un impediment în angajarea lor de către comanditari, hotărâtoare fiind puțințele financiare ale celor din urmă și gradul de stăpânire a meșteșugului de către cei dintâi.

Galda de Sus

Stabilirea datei când a fost înălțată biserica de zid cu hramul "Sfinții Arhangheli" din Galda de Sus⁷⁶ este dependentă de descifrarea motivației pentru care au fost încastrate în zidul construcției o serie de monumente funerare, rezultând un ingenios și original decor. Cum, cu o singură excepție, defuncții cărora le-au fost destinate crucile de piatră au trecut la cele veșnice în deceniile opt-nouă ale veacului al XVIII-lea, e de presupus că, dacă traseul zidurilor le-a încorporat mormintele, biserica a fost înălțată ulterior, înainte însă de anul 1803, când a fost realizată pictura din absida altarului.

O a doua ipoteză ia în calcul varianta înmormântărilor sub zidul bisericii, caz în care crucile au fost aplicate mai târziu, prin perforarea zidurilor. Această eventualitate coboară datarea bisericii sub 1749, anul consemnat pe cea mai veche cruce. Cum dimensiunile construcției sunt considerabile, ceea ce a presupus cheltuieli

⁷⁶ O prezentare a monumentului vezi la Gh. Fleșer, *op. cit.*, p. 71-74.

pe măsură, apoi, în 1803 a fost zugrăvit altarul și în 1804 a fost montat somptuosul iconostas, este mai de presupus că biserica a fost înălțată în prima jumătate a secolului al XVIII-lea decât în anii de la sfârșitul său.



Fig. 15. Biserica din Galda de Sus.

Lipsa aproape o jumătate de secol a podoabei picturale a fost suplinită de un număr remarcabil de icoane, comandate unor zugravi celebri, precum Simion din Bălgrad și Stan din Rășinari/Orăștie, prezent aici în 1782⁷⁷. Din această zestre decorativă, interesantă pentru discuția de față este o icoană a Sfintei Treimi care, dacă nu imită reprezentarea de pe calota absidei bisericii din Galda de Jos, cu siguranță are la bază același tipar.

Vedem, deci, chipul trigeminat al lui Iisus, cu părul castaniu lăsând liberă fruntea centrală, dar căzând în șuvițe ondulate pe frunțile laterale, bărbile scurte, chitonul roșu adunat pe piept într-o cută, sprâncenele delicat arcuite, nasuri bine reliefate și un contur precis al buzelor, cu ochii ușor exoftalmici degajând aceeași privire sigură, pătrunzătoare. Figura, încadrată de nimbul triunghiular cu

⁷⁷ M. Porumb, *Dicționar de pictură*, p. 381.

raze, se ivește dintr-un cerc de nori și este încadrată de capetele a patru heruvimi cu aripioarele desfăcute (**fig. 16**).

Icoana, aflată astăzi în patrimoniul Arhiepiscopiei Ortodoxe de Alba Iulia, a fost datată de Gelu Mihai Hărdăalău, în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea și atribuită, cu semnul întrebării, unui zugrav anonim din școala de la Săliște⁷⁸. Dacă trăsăturile largi de penel cu care a fost realizat veșmântul îndreptățesc o asemenea atribuire, chipul, cu o anatomie precisă, cu o expresivitate

⁷⁸ Gelu Hărdăalău, *Simion Zugravul din Bălgrad*, în *Apulum*, XX, 1982, p. 365; Idem, fișa analitică de evidență nr. 4825, întocmită pentru Oficiul de Patrimoniu al Județului Alba, păstrată la Muzeul Național al Unirii din Alba Iulia.



Fig. 16. Sf. Treime; Stan din Rășinari (atribuire), 1782 (?); Galda de Sus. remarcabilă și trăsături ce pot fi regăsite în icoanele semnate de Stan din Rășinari îl indică pe acesta drept posibil autor. Prezența sa certă la Galda de Sus, la doar câțiva kilometri de opera similară a fratelui său Iacov și – de ce nu? – propria deținere a modelului, încă din vremea anilor de ucenicie, sunt argumente în favoarea paternității sale asupra icoanei pe care certamente găldenii i-au cerut-o și față de care ei au manifestat o devoțiune specială, păstrând-o la loc de cinste, poate pe vechiul iconostas, cu o candelă aprinsă

în proximitate, astfel că un strat gros de fum a acoperit strălucirea nimbului și a ascuns încet privirilor maiestruoasa figură.

Lunca Mureșului

Conform unei inscripții de pe o icoană dispărută în 1944, la anul 1810 zugrăveau biserica “înainte edificată cu 87 ani” Popa Nicolae Iacovi și Ban Vasilie, ale căror nume au fost greșit citite ca “Pana Nicolae și Chidebila Bona Valerie”⁷⁹. Lăcașul de lemn, cu hramul “Pogorârea Sf. Duh”, ar fi deci înălțat în 1723⁸⁰. Pisania plasată în naos, deasupra intrării, confirmă parțial informațiile, aducând altele suplimentare: “Cu vreaarea Tatălui, cu ajutoriul Fiului și cu săvârșirea Duhului Sfânt s-au zugrăvit această S. bisea[ri]că, fiind popa Iacov Eva⁸¹, paroh, ficator Ciortea Chimu, Ioan Grecu. Aceștea au plătit zugrăvitu. Anu 1810. Zugravi Popa Nicolae Iacovi, Ban Vasilie”. Diferența de aproape nouă decenii între data edificării și cea a zugrăvirii ar putea ridica semne de întrebare, dar lectura neinspirată a numelor zugravilor este ea însăși un semn de între-bare asupra corectitudinii citirii restului inscripției de pe icoană. Nemaiputând dezlega enigma, bănuim cel puțin o amplă refacere a bisericii cu puțin timp înainte de momentul pictării, prilej cu care se vor fi adăugat și clopotnița și prispa.

⁷⁹ *Istoricul parohiei ort. rom. Lunca Mureșului, prot. Aiud*, alcătuit prin anii '60 ai secolului trecut, păstrat la casa parohială. Mulțumim părintelui Petre Sărmașiu pentru ajutorul neprețuit acordat pe parcursul cercetării monumentului care, datorită grijii Domniei Sale, a primit recent un nou acoperiș, fiind readus la viață și salvat astfel de la distrugere.

⁸⁰ O prezentare a sa vezi la Ioana Cristache-Panait, *Biserici de lemn ... din Episcopia Alba Iuliei*, p. 84-85.

⁸¹ Conform conscripției din 1805 a Episcopiei Ortodoxe a Transilvaniei, la Lunca Mureșului păstorea Iacob Iova, hirotonit în 1793 (N. Josan, Gh. Fleșer, Ana Dumitran, *op. cit.*, p. 121).



Fig. 17. Vechea biserică din Lunca Mureșului.



Fig. 18. Semnăturile zugravilor.

Starea de conservare a picturii este foarte precară. Ajunsă în stare de ruină, biserica a stat câțiva ani cu acoperișul distrus, ploaia reușind în anumite porțiuni să spele cu totul de pe pereți siluetele sfinte. Datorită degradării și a întunericului, Sf. Treime cu trei fețe, redată într-un medalion pe bolta naosului, a fost confundată cu chipul Patocratorului⁸², rămânând astfel inedită până

⁸² Ioana Cristache-Panait, *Biserici de zid ...*, p. 84.

În vara anului trecut când lumina puternică a unei lămpi de video-proiector a scos-o din uitare și i-a revelat strania frumusețe.



Fig. 19. Sfânta Treime; bolta naosului.

Flancată de chipurile a doi heruvimi și doi serafimi, înconjurată de un brâu ce sugerează decorul unei piei de șarpe, imaginea este de o complexitate copleșitoare. Tinerețea chipului lui Iisus, cu aureola specifică, obraji netezi, îmbujorați, ochii pătrunzători încadrați de sprâncenele delicat arcuite și bărbile scurte, este dublată de maiestatea Tatălui, sugerată prin căruntețea pletelor pieptănate la fel ca în icoana de la Galda de Sus, căzând în bucle bogate pe umeri, șuvițele aranjate cu cărare pe mijloc pentru figura centrală transformându-se în cârlionți rebeli pe frunțile laterale. Chitonul, adunat într-o cută mare pe mijlocul bustului, are culoarea albă a veșmântului Celui vechi de zile, dar umbra pliurilor este redată cu roșul veșmântului lui Iisus, prezența simultană a celor două entități sacre fiind astfel încă o dată subliniată (**fig. 19**). Sursa de inspirație a fost fără îndoială fresca lui Iacov de la

Cuștelnic, de unde sunt preluate și gesturile: mâna dreaptă binecuvântând, în vreme ce stânga susține globul cruciger, dar sugerarea misterului este incontestabil originală prin ingeniozitatea combinațiilor folosite la redarea veșmintelor. Astfel, Nicolae a reușit să ofere o viziune proprie asupra temei, deși moștenise de la tatăl său două modele și îi mai stăteau și altele la îndemână, căci începuseră să se încumete și alți artiști să o reprezinte. Surprinzătoare prin seninătatea degajată de fruntea înaltă, Treimea sa impresionează și prin căldura privirii, pe care o împrumută din icoanele Sfântului Nicolae, iar larga deschidere a brațelor seamănă mai mult cu o chemare la îmbrățișare decât cu suverana avertizare a veghei atotstăpânitoarei Dumnezeiri.

Concluzii

Contextul abordării temei “Sfintei Treimi într-un trup” în spațiul românesc, transilvănean în speță, se dovedește la fel de enigmatic ca și tema însăși. Încercarea de a-i surprinde traseul mergând pe firul cronologic al reprezentărilor nu a dat roadele așteptate, astfel că, de data aceasta, am încercat să parcurgem un drum în sens invers: dinspre artiști spre temă, începând cu Iacov Zugravul din Rășinari, întemeietorul școlii de la Feisa, primul în opera căruia a fost identificată, presupunând că acesta a fost și primul care s-a încumetat să o zugrăvească.

Pornind spre un asemenea obiectiv, am construit schițe biografice pentru Iacov, pentru fratele său Stan și pentru fiul său Nicolae și am creionat istoricul lăcașurilor de cult de la Galda de Jos, Galda de Sus, Cuștelnic și Lunca Mureșului, în care a fost identificată insolita imagine. În cazul lui Nicolae, lucrurile au fost simplificate de faptul că era moștenitorul firesc al creației artistice a tatălui său, din repertoriul căruia a preluat tema, interpretând-o însă într-o manieră proprie și asumându-și-o prin semnătura cu care a încheiat textul pisaniei din biserica de la Lunca Mureșului, a cărei pictură a executat-o în 1810.

Biografia lui Stan din Rășinari, care s-a recomandat de la o vreme asociindu-și numele cu Orăștia, unde și-a stabilit reședința, apare în acest studiu mai degrabă ca o sursă de repere pentru cea a fratelui său, din opera căruia pare să se fi inspirat în realizarea icoanei, atribuite doar, de la Galda de Sus, pentru care a pictat mai multe lucrări în 1782.

Cea mai complexă s-a dovedit a fi abordarea personalității lui Iacov, pentru care fuseseră stabilite în bibliografia de specialitate două identități: un zugrav Iacov, fiul popii Radu Man din Rășinari, stabilit după 1761 ca preot la Feisa, și un zugrav Iacov din Feisa distinct de zugravul omonim Iacov din Rășinari. Reinterpretarea informațiilor documentare a permis reducerea celor două personaje la un singur zugrav Iacov, fiul popii Radu din Rășinari, stabilit în jurul anului 1751 în Feisa. Cât privește calitatea sacerdotală, aceasta a fost obținută la 1761 de un contemporan mai tânăr al său, Iacov fiul popii Man, fără veleități artistice, care a funcționat doar ca preot în Rășinari.

Pornind de la cea mai timpurie icoană atribuibilă cunoscută de noi, datată 1739, și de la anul 1734 înscris pe caietul de modele al lui Stan, elemente care presupun vârsta maturității, s-a apreciat că cei doi frați, după o prealabilă ucenicie în Rășinari, sub îndrumarea talentaților Popa Ivan și Nistor Dascălul, și-au putut desăvârși formația profesională pe șantierele meșterilor din școala de la Hurez, coordonată de zugravul grec Constantinos, între modelele cărui se va fi aflat și tema "Sfintei Troițe într-un trup", preluată de zugravii pe care i-a format și transmisă multă vreme doar ca o curiozitate. Sub această formă va fi fost ea preluată și de Iacov din Rășinari, care a îndrăznit să o illustreze abia în 1752, pe cupola altarului bisericii din Galda de Jos, frescă din păcate doar atribuită. Tot atribuită este și cea de-a doua reprezentare, datată 1756, realizată pentru biserica din Cuștelnic. Diferența de interpretare teologică dintre ele poate fi pusă pe seama disputelor confesionale dintre ortodocși și greco-catolici referitoare la purcederea Duhului Sfânt, poate fi doar consecința nevoii de autodepășire a artistului.

Abordarea oarecumva "în familie" a temei, reperabilă și în cazul familiei de zugravi Costea din Lanocrăm și a familiei Grecu din Săsăuș, este unul dintre argumentele principale pe baza cărui au fost propuse atribuirile, alături de o comparație minuțioasă a lucrărilor în cauză cu cele pe care zugravii și-au lăsat semnătura și de exprimarea precedentă a unui asemenea punct de vedere, bazat pe vasta activitate de teren a Ioanei Cristache-Panait. Spre deosebire de celelalte două situații similare amintite, cea creată în jurul lui Iacov prin contribuția fratelui și a unuia dintre fiii săi se remarcă prin ingeniozitatea celui din urmă, care nu s-a mulțumit să reproducă modelele executate de tatăl său, ci a creat o nouă

formulă de exprimare, la fel de expresivă și ingenioasă. De fapt, fără cea mai mică intenție de a aduce laude necuvenite, se poate afirma cu toată certitudinea că Treimile executate de Iacov la Cuștelnic și de Nicolae la Lunca Mureșului sunt cele mai elaborate și mai complexe ca mesaj teologic dintre toate ilustrările acestei teme, pe întreg arealul creștin unde ea s-a răspândit⁸³. Subliniem această calitate cu atât mai mult cu cât tema, ostracizată în Occident de mișcările reformatoare protestante și catolice deopotrivă, a pătruns târziu și sporadic în mediul ortodox, astfel că reprezentările din spațiul românesc transilvănean sunt, probabil, ultimele reverberații ale evului mediu fantastic.

“The Holy Trinity in One” Portrayed by the Painters from Feisa

- abstract -

Writing about the mentioned subject when referring to Romania in general and Transylvania in particular, becomes as mysterious as the theme itself. As one's tries to chronologically follow the steps of the representations was proven to be unhelpful, this thesis aims to reverse the approach: from the artist towards the theme. We shall take Iacov The Painter from Rășinari as the starting point of this thesis and we will presume that the father of the school of Feisa was the first to paint this theme.

Starting from this hypothesis, we have built biographic schemes for Iacov and his brother, Stan, for his son, Nicolae, and we showed the history of the churches from Galda de Jos, Galda de Sus, Cuștelnic and Lunca Mureșului. We have identified this unusual theme in these places. In Nicolae's case the things were rather simple, as he was the natural heir of his father's talent and he took over the theme from him, interpreting it in his own manner. Further, he signed such a representation with his name on the church of Lunca Mureșului's front inscription, in 1810.

The biography of Stan from Rășinari whose name became associated with Orăștie, where he established his residence, is more of a guide mark for his brother's biography. Apparently, the latter was a source of inspiration for Stan when painting the icon (presumably his) from Galda de Sus, for which he painted more works in 1782.

Iacov, however, was proven to be the most complex personality.

⁸³ Pentru comparație, vezi Willibald Kirfel, *Die Dreiköpfige Gottheit*, Bonn, 1948, capitolul dedicat răspândirii imaginii în lumea creștină.

The special bibliography established two identities for him: a painter named Iacov, the son of priest Radu Man from Răşinari, known after 1761 as the priest from Feisa and a painter Iacov from Feisa, different from the first mentioned. When reconsidering the documents, the two characters were reduced to one painter Iacov, son of priest Radu from Răşinari, later from Feisa. As far as the priesthood is concerned, it belonged to a younger Iacov, the son of the priest Man, who became a priest in 1761 and who had no connection with art whatsoever.

Starting from the earliest icon known from us, presumably his, dated around 1739, and from the year 1734, mentioned in Stan's working book, we think that this was an era of maturity of both brothers, after finishing apprenticeship in Răşinari, under the close supervision of Popa Ivan and Nistor Dascălul. They could have achieved full development as artists on the master's sites from the school of Hurez, conducted by the Greek painter Constantinos. The latter must have had some works approaching the mentioned theme and his apprentices took it over and developed it as a curiosity. The theme will be approached by Iacov from Răşinari too, although he dared to paint it only around 1752, on the altar's cupola of the church from Galda de Jos (presumably his). The second representation, also presumably his, dated 1756, was painted for the church from Cuştelnic. There is a difference of theological interpretation between the two, but it can be easily attributed to the confessional quarrels between Orthodox and those United with the Roman Catholic Church concerning the origin of the Holy Ghost. It can also be attributed to the artist's need of overpassing himself.

The specialists presume that these works belong to the mentioned painters, not only because the theme is considered to be a "family subject", but because there are other cases of family painters approaching it, such as the family of Costea from Lancrem or Grecu from Săsăuș, and mostly because there was a thorough expertise of the works, made by Ioana Cristache Panait and a deep comparison of the known works to the presumed ones.

Unlike the other mentioned situations, the one created around Iacov, with the help of his brother and son, is unique because of the ingeniousness of his son. He did not reproduce his father's works, but he chose to complete them and give them a new and unique expression.

Actually, it can be easily stated that the Trinities painted by Iacov at Cuştelnic and by Nicolae at Lunca Mureşului are the most complex and elaborate when speaking about the theological message of this particular theme. We underline this aspect, as the Occident ignored the subject, mainly because of the Reformed, Protestant and Catholic moves. Further, the theme entered the Orthodox area rather late, and these Transylvanian representations are probably the last echoes of the

fantastic medieval era.