

CONTRIBUȚII LA CUNOAȘTEREA OPEREI PICTORULUI BOEMIAN MIHAIL TÖPLER ÎN ȚĂRILE ROMÂNE

*dr. Elisabeta Negrău*¹

Abstract: The study presents the work of Michael Töpler, a portrait painter native of Bohemia, who worked in the Romanian Principalities from ca. 1800 to 1820. Presumably educated at the Academy of Arts in Vienna, Töpler was influenced by late neoclassicism and the portrait in landscape of early English Romanticism that the Vienna Academy professors, such as Heinrich Füger and Johann Baptist Lampi the Elder, were experimenting at the time. The period coincided with the first wave of Westernization of the two Wallachian states, under the Russian influence and the cosmopolitanism of the late Phanariot rulers. Töpler painted portraits of Phanariot rulers and members of great Romanian boyar families, especially women in western Empire-style dresses, with oriental accessories of Constantinopolitan fashion. Töpler is an author of charming female portraits, a genre he takes to a high level of sophistication comparing to what was being produced at the time in South East Europe.

Keywords: 19th-century south-eastern Europe painting, foreign painters in Bucharest, portraiture.

La circa 15 ani de la crearea breslei pictorilor în Țara Românească², alături de acel prim staroste al breslei, Iordache (Giorgio) Venier, de talentatul iconar Grigore Popovici din Frunzânești, autorul tabloului triumfului lui Nicolae Mavrogheni, și, temporar, de acel pictor grec, autodidact și filosof, Teodor Chiriangheleu, laudat de Gheorghe Asachi (Asachi, 1848, pp. 63-70; Niculescu, 1954/1, pp. 86-87), la București se mai găseau cel puțin alți patru pictori străini, supuși austrieci. Un registru din anul 1804 le specifică originea și confesiunea religioasă: Michael Töpler, catolic, căsătorit, născut la Töplitz în Boemia; Anton Uhr, luteran născut la Töplitz, căsătorit; Dumitru Petrovits (Petrović), sârb ortodox născut la Pesta, căsătorit; Nicolae Rubin, ortodox născut la Ströbitz, în Moravia, necăsătorit (Hurmuzaki, Documente, XIX, II, pp. 224-228). Cu excepția lui Töpler și a lui Grigore Popovici, toți sunt pictori a căror operă în Țara Românească a rămas necunoscută astăzi, dar putem bănuși că activitatea lor principală în București era aceea de a picta portrete, fiind probabil autorii unora dintre acele portrete anonime de domni, boieri și cărturari din Țara Românească a sfârșitului secolului al XVIII-lea și începutului celui următor.

Mihail Töpler vine în spațiul românesc în timpul domniei lui Alexandru Moruzi și rămâne aici pentru următorii 20 de ani, până către sfârșitul domniei lui Ioan Caragea (1812-1818), lucrând alternativ în Țara Românească și în Moldova (Niculescu, 1954/1, p. 88). La 1800, picta la București portretele cuplului domnesc

1. Dr. Elisabeta Negrău, Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu”, București, e_negrâu@yahoo.com
Studiul a fost realizat în cadrul proiectului-consorțiu PN-III-P1-1.2.PCCDI-2017-0812 „Elaborarea de metodologii complexe privind atribuirea și autentificarea unor picturi medievale și premoderne din patrimoniul național” (2018-2021), Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu”, București.

2. *Decretul domnesc al lui Nicolae Mavrogheni din 28 nov. 1786 de instituire a breslei („lojei”) zugrăvirilor a fost modificat de domnitor în 1 feb. 1787 pentru a permite pictorilor să se organizeze într-o breaslă proprie prin care să se diferențieze de „năcași”, meșterii vopsitori de „binale” (case).*



Fig. 2 Safta și Constantin Ipsilanti, Biserica Mărcuța, București (©Cristina Cojocar)

Fig. 1 Safta Ipsilanti (Mano, 1907)

Alexandru Moruzi (Urechia, 1893, p. 458) și Zoe Rosetti-Moruzi (Ionescu, 2006, p. 134), fapt ce presupune că pictorul a dobândit rapid o recunoaștere artistică ce i-a înlesnit accesul sau i-a facilitat recomandarea la curtea domnească. Töpler realizează apoi portretele-pandant ale domnitorului Constantin Ipsilanti, un amator și colecționar de pictură (Niculescu, 1954/1, pp. 87-88), și al soției acestuia, Safta Văcărescu-Ipsilanti. Originalul portretului domnitorului se află astăzi la Muzeul Național de Istorie din Atena, Muzeul Național de Artă al României (MNAR) deținând o copie din 1847 pictată de Anton Chladek. Tot în colecția MNAR se află un alt portret care, după toate aparențele fizionomice și stilistice, îl înfățișează pe Constantin Ipsilanti sub penelul lui Töpler. În Repertoriul III 2018, p. 313, el este identificat ipotetic cu Alexandru Ipsilanti, dar asemănările fizionomice cu celălalt portret al lui Constantin Ipsilanti și diferențele față de portretele cunoscute ale lui Alexandru Ipsilanti pun la îndoială această identificare.

Portretul Saftei Ipsilanti, aflat până în 2016 la MNAR, când a fost retrocedat lui Șerban Alexandru Manu împreună cu întreaga colecție de tablouri care a aparținut vechii familii boierești Manu, pare să fie o copie după o altă pictură (Fig. 1), care se găsea la 1907 în casa din strada Romană din București, a Elenei Constantin-Cornescu (1832-1917), fiica cea mare a lui Iancu Manu, împreună cu copia de Chladek a portretului lui Constantin Ipsilanti (Mano, 1907, il. 31, 32; Iorga, 1937, il. 60). Acest portret, nelocalizat astăzi, trebuie să fi fost cel original, întrucât, în pofida retușurilor fotografiei publicate în 1907, apare evident că el a servit drept model pentru tabloul votiv al cuplului Ipsilanti de la Biserica Mărcuța din București (Fig. 2), pe care domnitorul a restaurat-o la scurt timp după cutremurul din 1802, familia Ipsilanti având în proprietate mănăstirea de la 1779 și până la secularizare (Popescu, Pretorian, Țepordei, 1984, pp. 824-826). Aceleași sprâncene încondeiate și unite, după o modă orientală în vogă la începutul secolului al XIX-lea, se regăsesc identic la cele două portrete, cel de șevalet și cel mural. Ipoteza că portretul pierdut din colecția Elenei Cornescu împreună cu cel al lui Constantin Ipsilanti - actualmente la Atena - ar data de la finele secolului al XVIII-lea, așa cum indică autorul colecției Documentelor familiei Manu (Mano, 1907, il. 31, 32; Beldiman,



Fig. 3 Safta Ipsilanti (©MNAR)



Fig. 4 Mihail Manu și fiica sa Ecaterina (©MNAR)

2016, p. 240), poate fi justificată, întrucât Ipsilanti vine mai întâi domnitor în Moldova, între 1799-1801, urmând să se aplece pe tronul Țării Românești între oct. 1802 și mart. 1807. Portretul îl înfățișează pe fanariot ca domnitor, purtând gugiumanul cu fund alb și cabanița domnească, bogat împodobită cu nasturi și găitane de aur. Primul portret al soției sale ar părea să fie făcut în același timp cu cel al domnitorului, dovadă că cele două au fost copiate la scurt timp în tabloul votiv de la Mărcuța. Ulterior, Töpler va executa o copie a portretului Saftai cu fizionomia ușor modificată, mai puțin orientalizantă și mai mult influențată de portretistica romantismului englez (Fig. 3). Tabloul datează probabil din timpul ocupației rusești (1806-1812), când moda orientală a sprâncenelor încondeiate și reunite, în vogă în Valahia din vremea lui Alexandru Ipsilanti, era acum din ce în ce mai mult înlocuită de un canon de frumusețe apropiat de cel al sfârșitului secolului al XVIII-lea european. Practica reproducerii în mai multe exemplare a portretelor era răspândită în epocă și s-a păstrat în tot cursul secolului al XIX-lea, fiind generată de nevoia împodobirii multiplelor reședințe ale marilor familii domnești și boierești.

Înrudirea Elisabetei (Saftai) cu familia Manu prin sora sa Smaranda, căsătorită cu marele vornic Mihail Manu (1762-1838), strămoșul ramurii bucureștene a familiei, explică prezența ulterioară a tabloului în colecția Manu. Safta a fost și nașa de botez a lui Iancu, cel mai cunoscut fiu al cuplului Mihail și Smaranda Manu (Mano, 1907, p. 399). Există evidente asemănări între portretele perechii domnești și portretul vornicului Mihail Manu (Fig. 4), cumnatul lui Constantin Ipsilanti (fost la MNAR, retrocedat în 2016), și al soției sale Smaranda Văcărescu (Fig. 5), sora Saftai (fost la Muzeul de Artă din Bacău, retrocedat în 2016). Portretele celor două femei sunt asemănătoare în privința stilului îmbrăcăminte, combinând moda *Empire* a rochiei cu șalurile turcești, a coafurii lejere, cu zuluflăși liberi pe spate, și mai ales a seturilor similare de bijuterii, comandate probabil împreună pentru cele două surori născute Văcărescu.



Fig. 5 Smaranda Manu și fiul ei Grigore
(©Muzeul de Artă din Bacău)

Dublul portret al lui Mihail Manu cu fiica sa Ecaterina este semnat lateral, în stânga, cu negru, „Peint par M. Töpler” (Catalogul Artmark 2016, p. 194), fiind singura lucrare cunoscută semnată olograf de artistul boemian. Postura este asemănătoare cu cea a lui Constantin Ipsilanti de la Muzeul din Atena. Gugiumanul căptușit cu postav roșu indică deținerea unei funcții de protipendadă. Mihail Manu a fost mare vornic (al Țării de Sus) pe durata domniei lui Constantin Ipsilanti, între dec. 1802-1805, respectiv caimacam al Craiovei între 1805 și 1808. Între 1 octombrie 1808 și septembrie 1809, în timpul ocupației rusești, a deținut funcția de mare vornic al Țării de Jos (județele Buzău, Săcuieni, Prahova, Muscel și Ialomița), fiind numit în dregătorie de generalul Cușnicov (Mano, 1907, p. 406). Reproducerea tabloului publicată de Constantin George Manu este însoțită de mențiunea datei 1803 (Mano, 1907, il. 29), an reluat în publicațiile ulterioare. Însă Ecaterina, fiica cea mare a vornicului Manu, s-a născut la 24 noiembrie 1800, iar vârsta pe care o are în tablou (c. 7-8 ani), indică faptul că portretul nu ar fi putut fi pictat în 1803, ci mai curând în intervalul ocupației lui Cușnicov, când boierul deținea funcția de mare vornic al Țării de Jos. Istoricii Sorin Iftimi a propus ipoteza că Töpler a reproduș chipul lui Manu după un alt portret de aparat al boierului, din timpul domniei lui Constantin Ipsilanti, când acesta deținea funcția de mare vornic (Iftimi, 2015, p. 68). Dovadă ar sta aspectul stângaci al mâinii drepte a lui Manu, cu care ține fetița țeapăn și nefiresc, ca și cum postura nu ar fi fost construită de la început pentru un astfel de gest, ci ea ar fi fost adaptată ulterior (Iftimi, 2015, p. 68). Remarca privind stângăcia posturii, deși justă, nu ni se pare suficientă să presupunem existența unui model anterior. De asemenea, este omis faptul că Manu a mai deținut funcția de mare vornic și în 1808-1809, interval care se potrivește cu vârsta Ecaterinei din tablou, dar și cu cea a lui Mihail Manu (născut la 1 martie 1762, el avea 47 de ani în 1809). Și portretul Smarandei cu fiul ei Grigore, cu numeroasele sale detalii de

modă *Empire*, pare a data din vremea ocupației rusești. S. Iftimi presupune corect, în opinia noastră, că cele două portrete Manu au fost pictate de Töpler împreună, în jurul lui 1809 (Iftimi, 2015, pp. 71-72), dată pe care o reconstituie după vârsta Ecaterinei și a micului Grigore, născut în 26 ianuarie 1806 (Mano, 1907, pp. 400-401). Dimensiunile celor două tablouri, mai mari ale decât cele ale lui Constantin și Safta Ipsilanti, sunt un indiciu în plus că picturile nu au fost realizate în timpul domniei fanariotului, când o astfel de îndrăzneală nu ar fi putut avea loc, ci imediat ulterior (Iftimi, 2015, p. 71).

Töpler s-a format cel mai probabil la Academia de Artă de la Viena (Niculescu 1954/1, p. 90), având ca profesori măștri ca Heinrich Füger, Johann Baptist Lampi cel Bătrân și Hubert Maurer, artiști formați în spiritul neoclasicismului și cu legături la curtea Rusiei, care experimentau și portretul în peisaj, popularizat atunci masiv de lumea anglo-saxonă, dar și moda orientalizantă, acea *turquerie* care acaparase fantezia vest-europeană în secolul al XVIII-lea. Tânărul boemian ajunge în Țările Române, care nu dispuneau atunci de portrețiști profesioniști, și monopolizează repede piața portretului feminin, o nișă nouă și până atunci neexploatăată mai departe de tradiția tablourilor votive. Portretele deveniseră un deziderat crescând și tot mai frecvent odată cu emanciparea până la exces a modei feminine în Principate, la începutul secolului al XIX-lea. Boemianul este primul care introduce portretul în peisaj în Țările Române, lucrările sale încadrându-se într-o familie artistică în care tonul îl dădeau portretul *Empire* francez și portretistica engleză din perioada georgiană. El instituie o manieră de portretizare de un standard artistic ridicat pentru posibilitățile de atunci ale celor două Principate și totodată atractivă prin estetica de ecou romantic – receptată în Principate mai curând în spiritul sensibilității secolului al XVIII-lea pentru grădini și peisaj (Iftimi, 2015, p. 69) – și prin prețiozitatea detaliilor. Uneori apar mici detalii care trimit către simbolistica romantismului, precum floarea de nu-mă-uita, floarea-manifest a lui Novalis, din corsajul miciei Ecaterina Manu, dar ele par a fi preluate indirect și fără o înțelegere simbolică manifestă. Personajul este reprezentat într-un semi-profil *mi-corps*, proiectat într-un fundal bucolic, de obicei un luminiș de pădure, sau într-un interior în penumbră, ambele, scenografiile curent folosite în portretele *Empire* și *Regency*. Pretențiile de aparat ale compoziției sunt temperate de atmosfera intimă, personajul fiind surprins într-o stare de destindere calmă și de ușoară reverie. Doamnele aparțin înaltei societăți, soții de domnitori, ca Zoe Moruzi și Safta Ipsilanti, sau soții ale înalților dregători și boieri, precum Smaranda Manu, Ecaterina Cornescu (Ionescu, 2006, p. 134), Zoe Brâncoveanu, Maria Pârșcoveanu Cantacuzino, fiica ei Maria Cantacuzino-Dudescu, dar și alte femei cu stare, ca portretul tinerei evreice de la MNAR (Repertoriul III, 2018, p. 312). Desenul clasic și fin al chipurilor, iluminat de bijuterii bogate strălucind de reflexe, este comun tuturor portretelor sale feminine. Morfologia bijuteriilor este predominant occidentală, la Veneția și Paris, spre finele secolului al XVIII-lea fiind la modă agrafe și cercei ca cei ai Saftei Ipsilanti și Smarandei Manu: broșa de păr în formă de pană de egretă („surguci cu diamanturi”, în limbajul vremii) și broșa cu flori de model francez, cerceii cu diamante de tipul candelabru (*girandole*, „cercei cu tremurările”), colierul cu pandelocuri (Beldiman, 2016, p. 242). Multitudinea bijuteriilor ține însă de estetica lumii Înaltei Porți, iar centura somptuoasă cu paftale și pietre prețioase relevă gustul



Fig. 6 Maria Ghica-Văcărescu (Mano, 1907)



Fig. 7 Smaranda Sturdza-Balș (Sturdza, 1907)

constantinopolitan, ca și șalul oriental de cașmir. Împreună cu croiul *Empire* al rochiei de muselină, portretele feminine pictate de Töpler prezintă un amestec de modă și de gust situat între Imperiul Otoman și Europa occidentală, consemnând nu numai o stare de fapt din Principatele Române (Beldiman, 2016, p. 242; Ionescu, 2006, p. 93), ci, de altfel, un fenomen mai larg al contaminării artistice reciproce dintre cele două lumi, europeană și orientală, în zorii romantismului.

Devenit pictorul de curte al domnilor fanarioți și al mării boierimi din Principate în primele două decenii ale secolului al XIX-lea, Töpler îl pictează, după Alexandru Moruzi și Constantin Ipsilanti, pe Ioan Caragea (azi la MNIR) - portret reprodus într-o gravură de austriacul Blasius Höfel ca frontispiciu la *Legiuirea* lui Caragea, publicată la Viena în 1818. Dar nu numai Curtea Domnească și marile saloane boierești, ci și Palatul Mitropolitan și cancelariile din Iași și București ajung să fie decorate, în primele două decenii ale secolului al XIX-lea, cu portretele realizate de boemian; în 1803 artistul îl zugrăvește pe Mitropolitul Moldovei Iacob Stamati, portret pierdut, păstrat doar într-o reproducere gravată de Philip Kniescheck (BAR Cabinetul de stampe, inv. 3559; gravura este publicată ca frontispiciu la Andreas Wolf, *Beiträge zu einer statistisch-historischen Beschreibung des Fürstenthums Moldau*, Hermannstadt, 1805), iar în 1807 pe generalul rus Mihail Andreevici Miloradovici, care salvase Bucureștiul în urma atacului turcesc din decembrie 1806, portret reprodus și într-o gravură de Karl Hermann Pfeiffer (BAR Cabinetul de stampe, inv. 2190).

Mai există alte câteva portrete care, stilistic, îi pot fi atribuite lui Töpler. Portretul, azi nelocalizat, al bănesei Maria Văcărescu, născută Ghica, soția banului Teodor Văcărescu-Furtună, care se găsea la 1907 în casa Elenei Cornescu (Fig. 6), avea toate caracteristicile cunoscute ale portretelor töpleriene. Pictura datează din primii ani ai lui 1800, când boieroaica avea în jur de 20 de ani. Un alt portret este cel al mării vistiernicese Smaranda Sturdza-Balș, de la Ruginoasa. Alexandru A.C. Sturdza publica la 1907 un portret al Smarandei (Fig. 7), aflat înainte de 1914 în posesia familiei Ghica la Dumbrăveni, astăzi pierdut (Sturdza, 1907, p. 162, il. 32; Sturdza, 2004, p. 279). Sorin Iftimi a atras atenția asupra unui portret cvasiidentificabil



Fig. 8 Smaranda Sturdza-Balș (©Artmark)



Fig. 9 Nicolae Grant, Zinca Farfara-Golescu (©Lucica Hăpău-Petcu)

apărut în anul 2019 pe site-ul unei case de licitații de artă, la Viena (Fig. 8)³. Pictura a fost atribuită lui Mihail Töpler de către expertul Gautier Gendebien și a fost prezentată sub titlul *Portrait of a noble lady*, ulei pe pânză (86x70 cm). Tabloul se afla la un posesor particular din Italia și a fost vândut la licitație în Viena, la Palais Dorotheum, în 18 septembrie 2019⁴. În 22 octombrie 2020, tabloul a fost scos din nou la licitație pe site-ul casei Artmark, în România, și a rămas până în prezent neadjudecat⁵. Cele două portrete ale boieroacei moldovene nu sunt complet identice, mici și subtile diferențe arătând că este vorba, ca și în alte cazuri, de două lucrări diferite, un original și o copie. Care va fi fost originalul și care copia este mai dificil de evaluat astăzi, în absența celeilalte lucrări. Se pot observa anumite stângăcii de tehnică în cele două portrete: disproporția mâinii situate în primul plan, asimetria feței și fundalul difuz, format dintr-un fantezist fond involburat de nori. Töpler avea la rândul său unele stângăcii în redarea volumelor în spațiu și a proporțiilor, pe care de obicei le masca abil prin excelente efecte de materialitate. Chipul Smarandei Balș din portretul pierdut de la Dumbrăveni pare ceva mai grațios decât copia existentă și poate aici distingem mai clar mâna unui Töpler sau a unui Eustație Altini, pictorul instruit la Academia de la Viena în aceeași perioadă cu Töpler (din 1789) și cu care împărțea o stilistică portretistică comună (Niculescu, 1954/1, p. 93). Născută la 1775, boieroica pare a fi portretizată nu cu mult mai târziu de 1800.

Un frumos portret al Zincăi (Zoe) Farfara-Golescu, soția lui Dinicu Golescu, era executat de pictorul Nicolae Grant în 1943, în conacul familiei Golescu din Golești (Fig. 9). Mama pictorului, Zoe Racoviță, era nepoata lui Dinicu Golescu, iar Nicolae încă de tânăr obișnuia să își petreacă verile la Golești și să se inspire, în picturile sale, din natura locurilor muscelene. Portretul o prezintă pe Zoe

3. <https://tinyurl.com/y2wknrsc> (accesat la 14.08.2020)

4. <https://www.dorotheum.com/en/l/6355944/> (accesat la 14.08.2020).

5. <https://www.artmark.ro/ro/lot/marea-vistierniceasa-smaranda-sturdza-bals-ro-50427> (accesat la 01.02.2021).



Fig. 10 Nicolae Polcovnicul, tabloul votiv de la biserica
Sf. Voievozi din Popești-Leordeni
Detaliu: Smaranda și Mihail Manu (©MMB)

Golescu îmbrăcată după moda de la începutul secolului al XIX-lea, probabil nu cu mult după 1804, anul în care s-a căsătorit cu Dinicu Golescu. Bijuteriile bogate și strălucitoare din părul cârlionțat și lăsat pe spate și corsajul de tip *Empire* indică spre sfârșitul domniei lui Constantin Ipsilanti sau spre perioada ocupației rusești imediat următoare, din 1806-1812. Tabloul are toate elementele cunoscute ale stilului lui Töpler, inclusiv postura cu o mână liberă, sprijinită în cot (regăsită în tabloul Saftiei Ipsilanti și al Mariei Dudescu) și peisajul romantic din fundal. Cu siguranță, Nicolae Grant va fi aflat la conacul Goleștilor un portret vechi de-al Zincăi, azi nelocalizat, care se afla încă acolo în 1943, pe care l-a copiat, așa cum a copiat și portretele fraților Golești, Nicolae, Iordache și Dinicu și al tatălui lor, marele ban Radu Golescu, după vechi portrete necunoscute azi (Grant, 2011, pp. 5-6).

În trecut, istoricul de artă Remus Niculescu i-a mai atribuit lui Töpler și portretul pictat al Ecaterinei Ghica, aflat la MNAR (Niculescu, 1954/2, pp. 264-265), datat în 1821 și executat după un desen al lui Henri de Mondonville din 1819, pictură pe care autoarele expoziției *Epoca Biedermeier în Țările Române* au considerat-o ca aparținând prezumtiv chiar cunoscutului miniaturist (Vida, Olariu, 2014, cat. 24). Însă, nici tipul de ecleraj și nici tușele libere, trasate fără preocupare pentru detalii fine și efecte de materialitate, nu îi sunt caracteristice lui Töpler și nimic din manieră, cu excepția tipului de portret în peisaj care, de fapt, redă compoziția lui Mondonville, nu îl indică pe boemian drept autor al portretului pictat. Efectul final al picturii pare diferit de cel al desenului lui Mondonville, mai fin și expresiv, așadar portretul nu credem să-i aparțină nici acestuia din urmă. Tipul de tușe mai libere pare a trimite către o dată ulterioară începutului secolului al XIX-lea.

Deși Mihail Töpler nu a fost un pictor excepțional, comparativ cu alți artiști contemporani activi la Budapesta sau la Sankt Petersburg, de pildă, manifestând unele stângăcii de desen, el are merite artistice incontestabile care îl fac un fermecător portretist și unul dintre puținii artiști străini de valoare care au activat în spațiul sud-est european la începutul secolului al XIX-lea. Cel de-al doilea portret al Saftei Ipsilanti și în special cel al Smarandei Manu sunt probabil operele sale cele mai reușite. Boemianul își individualizează cu finețe personajele, fără a face exces de expresie, dar poate calitatea sa cea mai evidentă este aceea de a fi un pictor al materialității și atmosferei, chiar dacă nu și unul al volumelor sau al expresiei. În această privință, opera sa are ceva din caracterul „primitiv” pe care îl acuza Andrei Cornea la pictorii români și străini care au activat în Principate în prima jumătate a secolului al XIX-lea (Cornea, 1980).

Töpler nu pare să fi pregătit ucenici în atelierul său, în cele două decenii în care a activat în Țările Române, și nu pare să fi influențat arta vreunui pictor autohton contemporan, până la 1820. Însă portretul în peisaj va fi experimentat de Nicolae Polcovnicul, cu exemplul artei lui Töpler deprins, în 1825, în portretul tânărului boier din familia Seulescu aflat la Muzeul Județean de Artă „Ion Ionescu-Quintus” din Ploiești (Drăgoi, 2003, pp. 333-338). Pictorul român, despre care Jean-Alexandre Vaillant, directorul de mai târziu al Colegiului Sf. Sava, spunea la 1844 că a fost un autodidact în arta picturii (Golescu, 1938, p. 36), îi datorează mult portretistului Töpler, pe care l-a studiat cu atenție pentru galeria de portrete pe care a executat-o la biserica Sfinții Voievozi din Popești-Leordeni, unde a folosit drept model portretele Smarandei și lui Mihail Manu pentru tabloul ctitoricesc, în 1825 (Fig. 10).

BIBLIOGRAFIE:

- Asachi, Gheorghe, „Chiriangheleu, filosof cosmopolit în Moldova”, *Calendar pentru români*, 1848, pp. 63-70.
- Beldiman, Ioana, „Doamna Safta Ipsilanti, soția lui Constantin Vodă Ipsilanti”, *Catalogul Sesiunii de licitație din 27-29 septembrie 2016 a Casei Artmark*, București, 2016, pp. 240-242.
- Iorga, Nicolae, *Portretele doamnelor române. Portraits des Princesses roumaines*, Bucarest, 1937.
- Catalogul Sesiunii de licitație din 27-29 septembrie 2016 a Casei Artmark, București, 2016.
- Cornea, Andrei, *Primitivii picturii românești moderne*, Editura Meridiane, București, 1980.
- Drăgoi, Livia, „Două portrete inedite de Nicolae Polcovnicul Zugravul”, *Artă, istorie, cultură. Studii în onoarea lui Marius Porumb*, ed. Ciprian Firea, Coriolan Horațiu Opreanu, Editura Nereamia, Cluj-Napoca, 2003, pp. 333-338.
- Golescu, Maria, „Un portretist de la începutul veacului al XIX-lea: zugravul Nicolae Polcovnicul”, *Arta și Tehnica Grafică*, caiet 3, martie 1938 (an II), pp. 32-39.
- Nicolae Grant, un pictor aproape uitat* (catalog de expoziție), Muzeul Golești, 2011.
- Documente privitoare la istoria românilor*, vol. XIX, partea 2: *Corespondență diplomatică și rapoarte consulare austriece (1798-1812)*, culese de Eudoxiu de Hurmuzaki, publicate după copiile Academiei Române de Ion I. Nistor, Institutul de Arte Grafice „Glasul Bucovinei”, Cernăuți, 1938.
- Iftimi, Sorin, „Portretul Smarandei Manu de Mihail Töpler, aflat la Muzeul de Artă Bacău”, *Acta Bacoviensia. Anuarul Arhivelor Naționale Bacău*, X (2015), pp. 57-72.
- Ionescu, Adrian-Silvan, *Modă și societate urbană*, Editura Paideia, București, 2006.

- Mano, Constantin George, *Documente din secolele al XVI-lea – XIX-lea privitoare la Familia Mano, culese, adnotate și publicate de...*, București, Tipografia Curții Regale, Göbl & Fiii, 1907.
- Niculescu, Remus, „Contribuții la istoria începuturilor picturii românești”, *Studii și Cercetări de Istoria Artei*, I (1954), nr. 1-2, pp. 81-96.
- Niculescu, Remus, „Miniaturistul Mondonville”, *Studii și Cercetări de Istoria Artei*, I (1954), nr. 3-4, pp. 262-265.
- Pr. Popescu, Constantin, Pr. Pretorian, Nicolae, Pr. Țepordei, V., „Mănăstirea Mărțuța din București”, *Glasul Bisericii*, XXXXIII (1984), nr. 10-12, pp. 817-828.
- Anghel, Costina, Vida, Mariana, *Repertoriul picturii românești moderne*, vol. III, Editura Muzeului Național de Artă al României, București, 2018.
- Sturdza, Alexandre A.C., *Règne de Michel Sturdza, Prince de Moldavie*, Paris 1907.
- Sturdza, Mihail Dimitrie, *Famiile boierești din Moldova și Țara Românească*. Enciclopedie istorică, genealogică și biografică, vol. I, Editura Simeria, București, 2004.
- Urechia, V.A., *Istoria românilor*, tom III seria 1786-1800 (tom V seria 1774-1800), București, 1893.
- Vida, Mariana, Olariu, Elena, *Epoca Biedermeier în Țările Române (1815-1859)*, catalog de expoziție, Editura Muzeul Național de Artă al României, București, 2014.