PORTRETE BRODATE ŞI INTERFERENŢE STILISTICE ÎN MOLDOVA EPOCII LUI IEREMIA MOVILĂ ŞI A LUI VASILE LUPU

Răzvan Theodorescu

„Binecredinciosul şi iubitorul de Hristos Io Ieremia Mogilă voevod, cu mila lui Dumnezeu Domn al ţării Moldovei, domnii 10 ani şi 10 luni şi 14 zile cu frica lui Dumnezeu şi ţării sale din toate părţile îi făcu bună pace; el se mută în domnul cu pace din domnie şi din viaţă, *având această făptură şi înfăţişare* (s.n.) în anul 7114, luna lui iunie 30"[1]. Cu această inscripţie slavonă, atât de tradiţională şi de medievală în limbaj, care îi dă înconjur într-un chenar şi el tradiţional – nu mai puţin cu sublinierea, înnoitoare ca spirit şi de data aceasta foarte puţin tradiţională, a prezenţei unei reprezentări portretistice într-o operă de ev mediu – acoperământul de mormânt din 1606, de la mănăstirea Sucevița, al boierului devenit domn, descins probabil, prin mamă, din dinastia legiuită a Moldovei, aceea a Muşatinilor, deschide – aşa cum s-a socotit pe bună dreptate – o pagină nouă în istoria broderiei vechi româneşti[2].

Portret de „prinţ medieval, cu alură de condotier"[3] – s-a spus, sugerându-se astfel dintr-o dată „modernitatea" chipului în care este reprezentat voievodul moldovean ce a inaugurat veacul al XVII-lea printr-o operă de patronaj artistic care prelungea, programatic, tradiţia secolului precedent –, portret în care este presimţită „o atmosferă încă străină de societatea moldovenească", ţinând de „ambianţa mondenă a principilor din lumea Occidentului, pe care voievodul îl cunoscuse direct şi prin Polonia, a doua sa patrie"[4], iată o judecată ce nu poate fi decât omologată în

[1] **Hurmuzaki**, Supl. II, vol. 1, pagină de titlu.

[2] Pentru această piesă de excepţie vezi M.A. Musicescu, **Broderia medievală românească**, Bucureşti, 1969, cat. 42, p. 41, fig. 70-72.

[3] **Ibidem**, p. 17. Memorabilă şi sintetică, descrierea acestei piese, datorată lui Henri Focillon, evocă de asemenea atmosfera europeană a vremii : «sur les épaules dorrées de Jérémie Movila, sur sa statue d'or, dans la dorure de l`encadrement précieux, parait un visage à la Cranach, une sorte de Frédéric le Magnanime des rives de la Moldava, fort, trapu, barbu de noir, de la plus violente béaute» (**L'ancien art roumain**, în **Moyen Age. Survivances et révells**, Montréal, 1945, p. 199).

[4] M.A. Musicescu, **loc.cit.**, limpede în acest sens – ca şi lămuritoare pentru studiul problemei. – este afirmaţia aceleiaşi autoare: «Ipoteza unei influenţe din Occident pe care Ieremia Movilă l-a cunoscut direct şi cu care a rămas în contact activ chiar în domeniul artistic prin relaţiile sale cu Polonia, merită un studiu mai adâncit» (**Broderia**, în **Arta în Moldova de la începutul secolului al XVII-lea până în primele decenii ale secolului al XIX-lea**, în **Istoria artelor plastice în România**, II, Bucureşti, 1970, p. 146); cât despre amintitele relaţii artistice ale Movileştilor cu regiunile poloneze, în speţă cu cele din sud, mai ales cu Lvovul unde ajută biserica Adormirii Maicii Domnului, vezi mai vechiul studiu al lui P.P. Panaitescu, **Fundaţiuni religioase româneşti în Galiţia**, în *BCMI*, XXII, fasc. 59, 1929, p. 1-19. De raporturile portretului «sarmatic» polonez cu arta românească a acestei epoci s-a ocupat, în treacăt, M. Walicki în cartea sa **Obrazy bliskie i dalekie** (ed. a II-a, Varşovia, 1963, p. 270-272). Foarte recent, un anume

www.cimec.ro

liniile-i generale şi nuanţată în detaliu.

Căci, fără doar şi poate, întemeietorul de nouă dinastie, înfăţişat, parcă viu, cu întregul său orgoliu, în mantia de brocart cusută cu fir de aur, purtând hermină şi cuşmă cu egretă, haină de argint cu cordon de aur, decupat strălucitor, cu o mână pe sabie şi cu alta în şold, pe fondul de catifea roşie-vişinie – aşadar într-o cromatică „de pretenţie", de suveranitate, ce cunoscuse momente de triumf simbolic în Bizanţ, în Occidentul medieval şi în Italia baroculuiˢ–, oferă aici o imagine care înseamnă în galeria portretelor laice româneşti din epoca veche, o considerabilă înnoire compoziţională, stilistică şi ideologică, apropiindu-se de orizonturi mai vaste, ale Europei central-răsăritene, de sfârşitul secolului al XVI-lea şi începutul celui de al XVII-lea, aşadar din vremea de tranziţie de la Renaşterea târzie la baroc, interpretată pentru unele din ariile culturale de aici – şi în primul rând pentru aceea poloneză – drept vreme a manierismului[6].

Referirea la Polonia, făcută şi de alţi specialişti – e drept, pe baza unor impresii fugare –, este pe cât de corectă pe atât de legitimă atunci când comparăm portretul brodat al lui Ieremia Movilă, nu aşa cum s-a procedat, anume cu eventuale reliefuri funerare medievale[7], ci cu unele dintre portretele poloneze pictate ale epocii „sarmatismului", aşadar ale acelui curent cultural aristocratic, conservator şi cu afluxuri orientale, întrepătruns cu barocul dar nu confundat cu el[8], ce a dominat la sfârşitul secolului al XVI-lea şi în secolul al XVII-lea „Respublica Polonorum" şi lumea nobiliară venită în contact cu aceasta, în Lituania şi în Bielorusia, în Ucraina, în Ungaria şi în Moldova; aceeaşi referire poate prinde un contur şi mai precis dacă ne

---

«sarmatism» a fost corect detectat de către D. Ionescu în broderia lui Ieremia Movilă (**Le Baroque en Moldavie au 17ᵉ siècle. Une introduction**, în *Synthesis*, IV, 1977, p. 95), făcând însă o apropiere ciudată şi de neînţeles între această piesă şi acoperământul de mormânt al lui Simion Movilă, păstrat la aceeaşi mănăstire a Suceviţei, operă foarte deosebită stilistic de cea dintâi, ţinând din plin de tradiţia medievală moldovenească a acestui tip de reprezentare funerară şi cu paralele semnificative, în secolele XVI şi XVII, în unele broderii funerare ruseşti (M.A. Maiasova, **Drevnerussqoe şilie**, Moscova, 1971, cat. 49-55). O surprinzătoare eroare de judecată găsim înserată în adesea foarte interesantele comentarii ale lui E. Papu din recenta sa lucrare, **Barocul ca tip de existenţă** (II, Bucureşti, 1977, p. 282), unde imaginea domnească din acelaşi acoperământ de mormânt a lui Ieremia Movilă e socotită asemănătoare, stilistic, cu imagini ale picturii murale de la Sucevița cu care în fapt portretul brodat al voievodului nu are nimic comun, tocmai din punctul de vedere al stilului. De asemenea, foarte recent – dar şi foarte tangenţial – legăturile Moldovei cu sfera «sarmatismului» polonez le aminteşte, în urma noastră, I.I. Tananaeva (**Sarmatskii portret. Iz istorii polskogo portreta epohî barokko**, Moscova, 1979, p. 113, p. 274) care reproduce broderia funerară cu chipul lui Ieremia Movilă (**Ibidem**, p. 113, fig. 38).

[5] J. Huizinga, **Amurgul evului mediu. Studiu despre formele de viaţă şi de gândire din secolele al XIV-lea şi al XV-lea în Franţa şi în Ţările de Jos**, Bucureşti, 1970, p. 434-439; F. Haskell, **Mecenati e pillori. Studio sui rapporti tra arte e società italiana nel l'erà barocca**, Florenţa, 1966, p. 57.

[6] J. Bialostocki, **Noţiunea de materialism şi arta poloneză**, în **O istorie a teoriilor despre artă (sec. XV-XX)**, Bucureşti, 1977, p. 278-308; cf. **Manierismus und «volkssprache» in der polnischen Ckunst**, în **Stil und ikonographie. Studien zur Kunstwissenschaft**, Dresda, 1966, p. 36-56.

[7] V. Vătăşianu, **L'arte bizantina in Romania. I ricami liturgici**, Roma, 1945, p. 38.

[8] J. Tazbir, **Sarmatysm a barok**, în *Kwartalnik Historyczny*, 4, 1969, p. 815-880.

www.cimec.ro

vom aduce aminte, pe de o parte, de ceea ce însemna în jurul anului 1600 prezenţa politică a regalităţii din Varşovia lui Sigismund al III-lea Vasa şi a magnaţilor pe întreg eşichierul Europei de răsărit, pe de altă parte, de chiar legăturile polone ale Movileştilor; aceasta chiar dacă, trebuie adăugat de îndată, trimiterea spre portretele Poloniei catolice din Renaşterea târzie şi de la începuturile barocului îşi păstrează, pentru portretul lui Ieremia Movilă din muzeul de la Sucevița, numai o parțială valabilitate stilistică şi una iconografică mai largă, sensul mai profund al apariţiei imaginii principelui moldav trebuind căutată negreşit în chiar tradiţia medievală şi ortodoxă a tehnicii broderiei şi a efigiei funerare româneşti din epoca Bizanţului final şi din aceea postbizantină. Era în ordinea firească a lucrurilor ca acel „homo novus" care era voievodul ce a stăpânit Moldova din 1595 începând, să-şi dorească imaginea întru posteritate plină de putere, de energie, aşa cum ne apare ea pe broderia de la Sucevița, iar stilistic vorbind, este uşor de înţeles de ce şi în acest sens imagini nobiliare şi regale întâlnite, desigur, în numeroasele sale peregrinări prin Polonia oligarhică şi catolică, la curţile şi în castelele de aici, din jurul lui 1600, vor fi fost pline de sugestii pentru boierul moldovean de neam înalt – fiu de mare logofăt şi de probabilă domniță muşatină[9] –, ce petrecuse în 1588 ca sol al lui Petru Şchiopul pe malurile Vistulei şi în părţile lituane[10], intitulându-se cu pompă „marschalcus supremus provinciae Moldaviae", apărând contemporanilor străini drept „primus inter Valachos"[11] – intrând ca atare în corespondenţă cu legatul apostolic şi cu însuşi papa Sixtus al V-lea[12] –, pentru înaltul feudal care, deşi „narodu woloskiego" primea în 1593, printr-un decret al suveranului polono-suedez de la Varşovia şi cu asentimentul Dietei, indigenatul polon[13], hălăduind multă vreme în Podolia, pe domeniul movilesc de la Uście, pentru domnul pus în scaun cu ajutor polonez[14], aflat în permanent contact cu coroana polonă şi cu marele-i hatman, faimosul Zamoyski[15], cel recunoşteau în 1597 domn pe viaţă şi ereditar[16], pentru voievodul român înrudit, prin căsătoriile fiicelor sale, cu întreaga mare aristocraţie polonă dătătoare de regi, în frunte cu neamurile Wisnowiecki şi Potocki, Corecki şi Firlej[17], în fine, pentru spiritul cultivat ce regreta într-o scrisoare din vremea boieriei a nu fi fost un „Cicero eloquentissimus"[18] şi care sprijinea nu puţin, ca boier şi ca domn, propaganda acelor

[9] I. Miclescu-Prăjescu, **New Data Regarding the Installation of Movila Princes**, în *The Slavonic and East-European Review*, 115, 1971, p. 228.
[10] A. Mesrobeanu, **Rolul politic al Movileştilor până la domnia lui Ieremia Vodă**, în *Cercetări Istorice*, 1, 1925, p. 170.
[11] **Hurmuzaki**, XI, nr. 430, p. 295 (ştiut aşa de Reinhold Heidenstein, biograful lui Jan Zamoyski).
[12] **Hurmuzaki**, III, nr. 101, p. 114-115; nr. 102, p. 115-116.
[13] **Hurmuzaki**, I, supl. II, nr. 165, p. 325-327; de altfel şi unii străini precum franciscanul Bernardino Quirini, îl ştiau ca «nobil polon» (**Călători străini despre ţările române**, IV, Bucureşti, 1972, p. 35).
[14] **Hurmuzaki**, I, supl. II, nr. 176, p. 344-345.
[15] **Ibidem**, passim.
[16] A. Mesrobeanu, **op.cit.**, p. 189; I. Miclescu-Prăjescu, **op.cit.**, p. 217.
[17] S. de Zotta, **Ştiri noui despre Movileşti**, în *Arhiva genealogică*, II, 1913, p. 102-103.
[18] N. Iorga, **O scrisoare de boierie a lui Ieremia Movilă**, în **Studii şi documente cu privire la istoria**

www.cimec.ro

iezuiți din Polonia[19] care între 1600 şi 1700 şi-au pus o anume amprentă asupra educației umaniste a câtorva dintre marii moldoveni ai epocii, între care cronicarii Grigore Ureche, Miron şi Nicolae Costin.

Cum vor fi arătat imaginile pe care le socotim hotărâtoare pentru apariția aceleia de pe broderia funerară a lui Ieremia Movilă? Sunt toate de tipul celor foarte numeroase, ce pot fi întâlnite în colecții şi galerii de muzee de la Varşovia şi Willanow, de la Toruń şi Cracovia[20], portrete pictate „in effigie", cu sau fără caracter funerar, la rându-le, specifice vremii „sarmatismului" şi epocii de patronaj artistic aulic, inaugurat după 1587 de Sigismund al III-lea[21] – protectorul şi suzeranul lui Ieremia Movilă –, portrete cu un pronunțat coeficient de realism, dătătoare de iluzie a vieții[22], dominând fondul cu însemne mai mult sau mai puțin simbolice şi teatrale, sugerând arhitecturi, peisaje sau mobilier din recuzita renascentistă, dătătoare de măsură pentru somptuozitatea, pentru fastul şi orgoliul nobilimii polone a epocii[23], pentru puterea suveranilor şi mai ales a magnaților aceleiaşi Polonii care sunt cel mai adesea portretizați în acest fel, în haine luxoase, de culori strălucitoare – între care roşul ocupă un loc însemnat –, în mătăsuri şi blănuri, împodobiți cu bijuterii, înconjurați de armuri şi purtând arme între care se distinge în primul rând, ținută întotdeauna cu o mână autoritară, ca un însemn de rang obligatoriu, sabia lungă permisă în epocă doar nobililor[24], străjuiți de cele mai multe ori, în colțul de sus, în dreapta sau în stânga, de blazoanele personale ce constituie şi ele un semn distinctiv al acestor vremuri de triumf nobiliar, de exaltare a rolului politic al aristocrației feudale, obsedate de genealogii ilustre şi fantastice, de heraldică şi de poezie emblematică[25]. Sunt imagini, toate, care, legate încă pe alocuri de canonul reprezentării funerare medievale, depăşesc în fapt Renaşterea cu ale sale numeroase epitafe pictate, cu scene religioase, cu steme şi donatori princiari sau burghezi, dar nu ating încă pe de-a întregul sfera somptuoasei şi încărcatei picturi „de aparat" a barocului occidental, atât de prezent, prin filieră flamandă, germană şi italiană, în Polonia.

Că Ieremia Movilă şi membrii familiei sale – devenită dinastie voievodală a Moldovei la începutul secolului al XVII-lea – au putut cunoaşte în peregrinările lor poloneze exact acest tip de portret nobiliar, lucrul este de la sine înțeles, ştiut fiind cât

românilor, XI, Bucureşti, 1906, p. 109-110.

[19] A. Mesrobeanu, **op.cit.**, p. 188.

[20] Cercetări personale efectuate în noiembrie-decembrie 1977.

[21] W. Tomkiewicz, **Polska kultura artystyczna u progu, XVII, w**, în **Sztuka akolo roku 1600**, Varşovia, 1974, p. 14; A. Ryszkiewicz, **Matarstwo polskie akolo roku 1600**, în acelaşi volum, p. 31.

[22] **Ibidem**, p. 38.

[23] J. Bialostocki, **Noțiunea de manierism…**, p. 301; vezi şi T. Dobrowolski, **Czerty style portretu «sarmackiego»**, în *Prace z historii sztuki*, 45, I, 1962, p. 89-92.

[24] M. Bogucka, **L'atirail de la culture nobiliaire? (Sarmatisation de la bourgeoisie polonaise au XVII^e siècle)**, în *Acta poloniae historica*, 33, 1976, p. 35-37.

[25] Pentru aceasta, în general, vezi M. Praz, **Emblema, impresa, epigramma, concetto**, în **Il giardino dei sensi. Studii sul manierismo e il barocco**, Torino, 1975, p. 226-236.

www.cimec.ro

de mult cuprinsese întregul regat moda acestor reprezentări pictate în jurul lui 1600 şi cât de mare era în aceeaşi vreme influenţa polonă „sarmatică" în materie de stil de viaţă, de gust, de port, de artă, de literatură, în mediile nobiliare din zonele imediat învecinate Poloniei şi îndeosebi ţinuturilor ei meridionale unde o anume întrepătrundere a efigiei de sorginte renascentist-apuseană cu costumele şi cu armele din Orient[26] putea să apropie şi mai mult de un asemenea gust polonez şi de asemenea imagini de nobili ai Republicii Regale pe cei ce erau mai obişnuiţi, în condiţiile istorice şi culturale ale ţinutului lor, cu elementele artistice venite, spre pildă, din Imperiul otoman, precum magnaţii Ungariei de miazănoapte şi de răsărit[27] sau boierii şi voievozii Moldovei.

Bănuiala noastră poate fi confirmată, credem, şi pe alte căi, prosopografice să le spunem, întrucât dintre toate portretele pictate poloneze, din această epocă, de care am putut lua cunoştinţă, ne-au adus în minte acoperământul de mormânt al lui Ieremia Movilă – compoziţional, în primul rând, şi fără pretenţia de a-i stabili cu precizie un prototip anume – tocmai două exemplare situate între sfârşitul secolului al XVI-lea şi începutul celui de-al XVII-lea, aşadar din chiar epoca domniei ctitorului Suceviţei, a prezenţelor şi a contactelor sale poloneze atât de frecvente, înfăţişând personaje de care voievodul de la Iaşi şi de la Suceava a fost, în mod sigur sau numai ipotetic, legat direct.

Dacă putem lăsa la o parte un portret de suveran polonez, precum cel al înaintaşului Sigismund al III-lea, anume fostul voievod şi apoi principe al Transilvaniei Ştefan Bathori, pictat într-un contur ascetic în 1583 de un artist bine ştiut şi de el protejat[28] – doar prin ţinuta modelului, zugrăvit cu 3 ani înainte de moarte, amintitor de ceea ce va fi, mai bine de două decenii mai târziu, portretul funerar brodat al principelui moldovean –, cea dintâi imagine la care se cuvine a ne opri e aceea a unui personaj ilustru în istoria Poloniei din acel timp, Leon Sapieha. Înfăţişat într-o „poză" ce pare a fi fost stabilită de abia amintitul portret regal, dar cu mâna pe sabie – ca şi Ieremia Movilă în broderia de la Sucevița –, cu o imensă cuşmă şi cu veşminte ce amintesc şi ele – în spiritul nobiliar polon al epocii – de cele ale voievodului moldovean, pe un fundal de falduri şi armuri[29], puternicul magnat nu este altul decât marele cancelar al ducatului Lituaniei, voievodul de Vilno, descendent din

[26] J. Tazbir, **op.cit.**, J. Bialostocki, **op.cit.**, p. 229-300.

[27] În aceste zone maghiare, aşa-numitele «tablouri de catafalc» din secolul al XVII-lea, cu inscripţii şi blazoane amintind de cele poloneze, au fost lucrate uneori de artişti polonezi, legături artistice ale acestor ţinuturi panonice cu Polonia meridională fiind un fapt cunoscut (E. D. Buzási, **17th Century Catafalque Paintings in Hungary**, în *AHA*, 1-2, 1975, p. 87-124; cf. K. Garas, **Magyaroszágy festészet a XVII, században**, Budapesta, 1953, p. 202).

[28] A. Ryszkiewicz, **op.cit.**, p. 38, fig. 5, acest portret creând întrucâtva tipul reprezentării nobiliare poloneze a secolului al XVII-lea (**Ibidem**, p. 38-40); cf., F. Copera, **Dzieje malarsiwa w Polsce, II**, Cracovia, 1926, p. 159, fig. 160. Prof.dr. A. Ryskiewicz, directorul Institului de Artă din Varşovia a avut amabilitatea a ne procura fotografia portretului menţionat.

[29] A. Ryszkiewicz, **op.cit.**, p. 40, fig. 6.

www.cimec.ro

marii duci lituanieni, aşadar dintr-o stirpe de nobleţea vechilor Iagelloni regali –, sfetnic apropiat al lui Sigismund al III-lea şi sol al acestuia pe lângă Boris Godunov în împrejurări ce nu erau fără atingere cu istora românească şi est-europeană a epocii lui Mihai Viteazul[30].

Dar acest Sapieha – bănuit chiar de Haşdeu a fi fost coborâtor din Muşatini, ca şi Ieremia Vodă, printr-o fiică a lui Ştefan cel Mare[31] – era, şi faptul trebuie amintit în acest context, un apropiat al Movileştilor. Lui i se adresa din Iaşi cu o scrisoare, în 1601, Ieremia Movilă, el însuşi[32], vechea prietenie a înaltului demnitar al coroanei polone faţă de neamul Movilă era omagiată în februarie 1613 de văduva lui Ieremia într-o altă scrie către Sapieha, în care-i cerea ajutor pentru eliberarea fiului ei Constantin Movilă din robia tătărească[33], iar câteva luni mai târziu, în iunie, tot marelui cancelar al Lituaniei – care, aflăm, arătase prietenie Elisabetei Movilă şi copiilor săi la Varşovia –, castelana de la Uście îi cerea sprijinul pentru aşezarea celuilalt vlăstar, Alexandru, în scaunul moldovenesc uzurpat de Tomşa[34], dar ocupat rând pe rând, înainte, de soţul, de cumnatul şi de fiul ei.

Cel de al doilea portret de nobil polonez ce ne-a evocat îndată chipul brodat al lui Ieremia Movilă, îl înfăţişează – pictat înainte de 1613, întovărăşit de stemă şi inscripţie latină, pe un fundal cu coloane şi draperii, iar în prim-plan cu atât de preţuitul, de manierişti, simbol al timpului care este ceasornicul – pe Sebastian Lubomirski[35] din ilustra familie care în cel de-al XVII-lea veac a fost mult amestecată în nefastele conflicte politice dintre şleahtă şi rege, şi care era legată prin multiple fire – ca şi rudele prin alianţă ale lui Ieremia Movilă, Wisnowiecki şi Firlej – de zonele meridionale ale Poloniei[36]. Ctitor al unei capele din biserica dominicanilor din

[30] K. Niesiecki, **Korona Polska**, IV, Lvov, 1743, p. 24-28; pentru el vezi şi B.P. Haşdeu, **Câteva epistole estrase din arhivele familiei principiloru Sapieha şi relative la istoria Movilesciloru şi a lui Mihaiu cellu Viteazu**, în *Arhiva istorică a României*, III, 1867, p. 51-60.

[31] **Ibidem**, p. 52 şi urm.

[32] **Ibidem**, p. 38-39.

[33] **Ibidem**, p. 46-47

[34] **Ibidem**, p. 44-45 (cu data 1605 corectată la **Ibidem**, p. 60-61).

[35] Portretul se află astăzi expus în Muzeul Naţional din Varşovia (**Polskii portret iz sobranii muzeev Polskoi Narodnoi Respubliki**, Moscova, 1976, cat. 16). Pentru personajul înfăţişat vezi K. Niesiecki, **Corona…**, III, Lvov, 1740, p. 167. Din anii 1600-1620 datează şi alte imagini pictate ale membrilor familiei acestui Lubomirski (**Polski portret…**, cat. 14, cat. 15, cat. 17), foarte caracteristice pentru portretul nobiliar polonez al vremii; cf. W. Drecka, **Portrety Sebastiana Lubomirskiego i jego rodziny z XVI i XVII wieku**, în *Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie*, XVII, 1973, p. 87-122. Cât despre sensul ceasornicului în cultura manieristă vezi G.R. Hocke, **Lumea ca labirint. Manieră şi manie în arta europeană de la 1520 până la 1650 şi în prezent**, Bucureşti, 1973, p. 141-147. Date în legătură cu Sebastian Lubomirski – castelan de Biecz în 1598, castelan de Wojnicz (lângă Tarnów) din 1603 până la moartea sa, în 1613 (**Polski slownik biograficzny**, Wroclaw – Varşovia – Cracovia – Gdansk, tom XVIII/1, fasc. 76, 1973, p. 40-42), precum şi fotografia portretului său, a avut amabilitatea a ne transmite Dr. Krystyna Sccomska.

[36] J. Bialostocki, **op.cit.**, 299; cf. J.T. Frazik, **Sztuka ziemi przemyskiej – sanockiej okolo roku 1600. Uwagi o wykoi nawch**, în **Sztuka okolo…**, p. 201.

www.cimec.ro

Cracovia, foarte reprezentativă, ca pictură, pentru barocul începutului de secol XVII[37], Sebastian Lubomirski era castelanul de Biecz, în Polonia Mică, acelaşi care în mai 1600, ca „senior şi prieten", era rugat de către Mihai Viteazul să fie intercesor pe lângă Sigismund al III-lea, căruia Lubomirski îi era credincios dregător, în legătură cu delicata chestiune a ocupării Moldovei lui Ieremia-vodă[38].

Cu portrete pictate din epoca „sarmatismului" polon, precum cele ale lui Sapieha şi Lubomirski, în minte, ansamblul şi detaliile acoperământului de mormânt ale lui Ieremia Movilă – socotite atât de novatoare, pe drept cuvânt, în peisajul artei vechi româneşti – se pot explica mai lesne probabil. Căci nimeni nu se poate îndoi acum că apariţia broderiei funerare a lui Ieremia Movilă e în legătură cu împrejurarea că este strict contemporană cu vremea de înflorire a aceste specii de portrete, cu caracter funerar îndeobşte, portrete menite a sta în galeriile luxoaselor reşedinţe aristocratice polone, închipuind – severi şi monumentali, puternic individualizaţi, pe fonduri geometrizate şi plate, de arhitecturi sau peisaje de tradiţie gotică şi renascentistă – pe antecesorii mai îndepărtaţi sau mai apropiaţi ai magnaţilor cu care Movileştii erau în atâtea legături politice şi matrimoniale. Stabilindu-i limpede sursele polone „sarmatice", nu mai puţin va trebui să vedem în acoperământul de mormânt din 1606 al lui Ieremia Movilă, urmaşul Muşatinilor, o operă în întregime românească, născută în contextul ortodox al unei arte ce fusese ilustrată, cu un secol doar înainte, de admirabilul şi la extrem stilizatul portret funerar brodat al Mariei de Mangop – cea de sânge bizantin, devenită prinţesă Muşatină -, artă ale cărei canoane continuau să fie respectate în chiar primii ani ai veacului al XVII-lea, în contextul atât de medieval şi de muşatin încă al Suceviţei, aşa cum o dovedeşte acoperământul de mormânt – şi el medieval, tradiţional şi „hieratic" – al însuşi fratelui lui Ieremia-vodă, Simion Movilă[39], ce-şi doarme somnul de veci în aceeaşi necropolă moldovenească a primei familii moldoveneşti devenite dinastie voievodală la răsărit de Carpaţi. Comparat cu chiar imagini ale lui Ieremia Movilă zugrăvite, tot la Sucevița, în pictura murală de la sfârşitul extrem al secolului al XVI-lea, în tabloul votiv[40] sau, ca o influenţă a acestora, în manuscrise precum tetravanghelul ilustrat cu miniaturi în ultima parte a domniei lui Ieremia şi dăruit mănăstirii la câteva luni de la moartea voievodului, în 1607[41] – şi ele imagini tradiţionale, mai curând neindividualizate, făcând parte din tipologia medievală a portretelor voievodale murale şi miniate din Moldova secolelor XV şi XVI –, chipul brodat al primului domn din neamul boieresc

[37] F. Kopera, **op.cit.**, p. 203, p. 210.

[38] **Hurmuzaki**, I, supl., II, nr. 323, p. 603-604 (în aceiaşi zi, la 22 mai, Ieremia Movilă scria lui Zamoyski în legătură cu consecinţele aceloraşi evenimente – **Ibidem**, nr. 324, p. 604-605 –, iar cu o zi înainte, rivalul său Mihai Viteazul se adresa regelui Sigismund al Poloniei cu justificări asemănătoare celor din scrisoarea către Sebastian Lubomirski, **Ibidem**, nr. 322, p. 600-602).

[39] M. A. Musicescu, **op.cit.**, cat. 44, p. 17, p. 41-42, fig. 73-74.

[40] V. Brătulescu, **Pictura Suceviţei şi datarea ei**, în *MMS*, 5-6, 1964, p. 224.

[41] S. der Nersessian, **Two Slavonic Parallels of the Greek Tetraevangelia: Paris. 74** (extras), Washington, 1927, p. 7, p. 34, p. 39, fig. 42.

www.cimec.ro

al Movileştilor, ne apare izbitor şi nou prin realismul, prin forţa sa individualizantă; la fel, costumul, atitudinea, însemnele heraldice înfăţişate sus, în dreapta, cu stema ţării în scut şi cu coroana princiară închisă ce o surmontează, sunt aici noutăţi care trimit nemijlocit spre portretele „sarmatice" poloneze cvasi-contemporane. Şi totuşi, pecetea tradiţiei medievale – ca şi manierismul polonez sau maghiar al unor portrete nobiliare dintre renaştere şi baroc – ne întâmpină şi în acest caz al acoperământului de mormânt de la Sucevița, într-o anume stilizare pe care tehnica broderiei, a „pictării cu acul", cu fir de aur, de argint şi de mătase, o accentuează şi mai mult, într-un anume decorativism şi, mai ales, într-o schematizare extremă a spaţiului ce înconjoară figura: toate aceste trăsături ne îngăduie, credem, să vorbim – în termenii stricţi ai artei moldoveneşti din ajurul anului 1600 – despre un *manierism moldovenesc* închipuit de o asemenea broderie funerară, făcând trecerea de la eleganţa clasică a artei din Moldova celei de a doua jumătăţi a secolului al XV-lea şi a secolului al XVI-lea spre formele învolburate şi încărcate, baroce – iarăşi într-un sens local şi într-un mediu ortodox – ale mijlocului veacului al XVII-lea.

Un manierism moldovenesc – să ni se permită paranteza – perfect contemporan, ca spirit şi ca poziţie faţă de un clasicism anterior, chiar dacă aflat într-un orizont stilistic deosebit, cu manierismul internaţional al Europei centrale, de pildă, îmbibat de atmosfera aulică triumfătoare în Germania meridională sau la curtea din Praga a împăratului Rudolf al II-lea, tocmai la sfârşitul secolului al XVI-lea şi până către 1610-1620[42]; un manierism pe care îl vedem ilustrat tot în primul deceniu de după 1600, la răsărit de Carpaţi, câţiva ani după realizarea broderiei de la Sucevița, de arhitectura şi sculptura bisericii mari a mănăstirii Dragomirna (după 1602 şi înainte de 1609/1610), atât de deosebită de ceea ce se poate numi arhitectura clasică moldovenească. Ilustrând o epocă istorică, stilistică şi de civilizaţie[43], acest manierism, iubitor de ornamente[44], de rafinament şi de preţiozitate aristocratică, vizibile mai ales în redarea somptuoaselor costume nobiliare – din Lorena şi Flandra, până în Polonia şi Moldova –, amator, nu mai puţin, de bizarerii şi exotisme[45], de virtuozitate şi decorativism strălucitor ce transformă o imagine omenească într-o siluetă[46] – precum aceea a lui Ieremia Movilă în comentata broderie –, uneşte realismul adânc cu deplina abstracţiune într-un spaţiu, adesea, irațional, la „limita dintre adevărul izbitor al lucrurilor şi materiei şi lumea abstractă, ireală, a ornamentelor şi arabescurilor"[47], fiind stilul „elegant" prin excelenţă – spre a relua

[42] J. Shearman, **Mannerism**, Londra, 1967, p. 30.

[43] V.I. Tapié, **Le Baroque**, Paris, 1963, p. 124; E.H. Gombrich, **Mannerism: The Historiiographie Background**, în **Norm and Form, Studies in the Art of the Renaissance**, Londra, 1966, p. 103.

[44] G.R. Hocke, **op.cit.**, p. 284-285.

[45] Ar fi locul de amintit, poate, că printre podoabele din tezaurul lui Ieremia Movilă, se găsea, de pildă, un elefant de aur! (I. Corfus, **Odoarele Movileştilor rămase în Polonia. Contribuţii la istoria artei şi a preţurilor**, în *Studii*, 1, 1972, p. 50, nr. 56-57).

[46] J. Bialostocki, **Problema manierismului şi pieisagistica din Ţările de Jos**, în **O istorie…**, p. 261.

[47] **Ibidem**, p. 263; Pentru aceasta, vezi şi A. Hauser, **Mannerism. The Crisis of the Renaissance and the**

www.cimec.ro

cuvintele unui învăţat al domeniului[48] –, care duce la reprezentările plate îndeobşte (ce sunt, deopotrivă, ale piesei brodate de la Suceviţa şi ale noutăţilor care erau sculpturile turlei de la Dragomirna). În sfârşit, acelaşi manierism este cel care prelungea pretutindeni în Europa de la miază-noapte de Alpi – şi este o trăsătură fundamentală a acestui stil ce inaugura, psihologic şi antropologic, epoca modernă[49] –, în arhitectură ca şi în pictură, în artele „minore" ca şi în literatură, tradiţiile medievale[50] (gotică – catolică, dar iată că şi postbizantină – ortodoxă) regăsite iarăşi tocmai în tipul broderiei funerare a lui Ieremia-vodă, ca şi în bolţile Dragomirnei mitropolitului Crimca; şi este, în acelaşi timp, manierismul, cel care cultiva în chip predilect canonul elegant al elansării ce face atât de insolită silueta aceleiaşi biserici a Dragomirnei[51] (unde, în ceea ce ne priveşte, nu excludem unele sugestii goticizante dintre cele păstrate din plin în Renaşterea târzie şi la începuturile de baroc ale Poloniei meridionale, spre pildă).

Desigur, în portretul lui Ieremia Movilă, florile de crin, chiparoşii – cu bine ştiut şi vechi sens funerar, închipuind deopotrivă învierea şi nemurirea – lalelele evocatoare de peisaj oriental, pot fi interpretate ca o reducţie la o schemă pură, la simbol, a peisajelor – şi ele simbolice cel mai adesea – din unele picturi poloneze de Renaştere şi de „sarmatism", după cum silueta ctitoriei de la Suceviţa, în colţul din stânga – sus, poate fi interpretată uşor ca o naivă şi pitorească încercare de sugerare a arhitecturilor regăsite în fundalurile aceloraşi portrete din Polonia secolelor XVI şi XVII, în timp ce însemnele heraldice din colţul opus al broderiei princiare sunt aşezate exact în locul unde se aflau, de cele mai multe ori, în aceleaşi portrete, stemele nobiliare şi de suveranitate mult preţuite în întreaga civilizaţie a spaţiului polono-ucrainean, în artă şi literatură deopotrivă[52]. Dar dincolo de preluarea

Origin of Modern Art, Londra, 1965, p. 30.

[48] J. Shearman, **op.cit.**, p. 19, p. 35 („the stylish style").

[49] A. Hauser, **op.cit.**, p. 33, p. 37.

[50] J. Shearman, **op.cit.**, p. 25; E.R. Curtius, **Literatura europeană şi evul mediu latin**, Bucureşti, 1970, p. 314 şi urm.; J. Bialostocki, **op.cit.**, p. 263; Pe larg şi interesant despre aceasta, vezi T. Chrzanowski, **„Neogalyc okolo roku 1600". Proba interpretacji**, în **Sztuka okolo…**, p. 75-112.

[51] Pentru unii autori, accentuarea verticalei monumentului vizibilă în arhitectura românească încă la sfârşitul secolului al XVI-lea – ar fi deja la Dragomirna un semn al barocului, ca şi denivelările interioare ce conduc la un spaţiu aproape scenic, ca şi contrastul dintre simplitatea paramentului şi împodobirea bogată cu sculpturi a turlei (D. Ionescu, **op.cit.**, p. 79-81). Global, teza poate fi acceptată cu nuanţarea obligatorie a unui moment „manierist" ce precede, prin Dragomirna, barocul moldovenesc al secolului al XVII-lea. Baroc este monumentul central al mănăstirii întemeiate de Crimca şi pentru E. Papu care – în ciuda exprimării întrucâtva curioase a unei succesiuni stilistice (pentru autorul citat barocul Dragomirnei „se deschide către manierism"! vezi **op.cit.**, II, p. 280) – are meritul de a fi intuit „maniera" din stilul cunoscutei biserici de lângă Suceava; în acelaşi timp, elementele gotice din arhitectura de la Dragomirna au permis discutarea ei, alături de alte exemplare de artă europeană de la sfârşitul secolului al XVI-lea şi de la începutul celui de al XVII-lea, în contextul unei anume certe componente medievale a manierismului (T. Chrzanowski, **op.cit.**, p. 78).

[52] D.H. Mazilu, **Barocul în literatura română din secolul al XVII-lea**, Bucureşti, 1976, p. 134. Movileştii ei înşişi sunt purtători – alături de stema Moldovei – de stemă de familie, apărută la Suceviţa în

www.cimec.ro

iconografiei unui model pictat – unul sau altul dintre numeroasele portrete de magnați poloni ce vor fi fost văzute de comanditarul reprezentat în broderia de la Sucevița, voievod moldovean şi nobil al regatului Poloniei în acelaşi timp, sau chiar de artistul anonim ce a creat-o după un carton sau după un portret pictat, astăzi pierdut, al lui Ieremia Movilă el însuşi –, avem de a face aici cu o asemenea adecvare tehnică şi chiar stilistică a imaginii funerare la normele tradiționale moldovenești, postbizantine (măcar şi numai dacă ne gândim la broderia din 1477 a amintitei prințesei din Mangopul Crimeii), încât acest „unicum" al artei vechi româneşti rămâne o operă cu sensuri şi mai largi, ce pare a lega simbolic şi exemplar – într-un mod căruia nu îi ştim vreo analogie în aria orientală a continentului – spiritul artei ortodoxe, de tradiție bizantină, a sud-estului european, de acela al unei arte renascentist-târzii, din lumea slavă şi catolică a Poloniei secolelor XVI-XVII.

Dacă de la manierism la baroc nu a fost de făcut decât un singur pas în arta poloneză a veacului al XVII-lea[53] – zonele sudice ale regatului practicând, în epocă, o artă asupra căreia pecetea decorativului, a policromiei orientale nu este deloc de neglijat[54] –, un singur pas a fost făcut şi de la manierismul „sui generis" al Moldovei anilor 1600, aşa cum e reprezentat de broderia funerară a lui Ieremia Movilă de la Sucevița, la barocul moldovenesc înțeles în termenii săi locali, cu puțin anterior primelor prezențe aici ale barocului de factură occidentală la mijlocul veacului al XVII-lea. Este de fapt ceea ce ne-am luat libertatea a numi – fie şi cu riscul încărcării cu încă un epitet a unuia dintre cele mai controversate şi dezbătute concepte de istorie culturală – *barocul ortodox postbizantin*, adică acel stil al artelor plastice ce adună laolaltă modalități ale repertoriului decorativ-medieval al Balcanilor şi ale celui islamic, propriu acelor ținuturi ale Europei răsăritene din vremea Turcocrației în care a continuat o viață statală şi o activitate culturală „oficială" în veacul al XVII-lea – precum țările române – şi care cunoşteau, în momente de „monarhică" autoritate (a lui Vasile Lupu în Moldova, câteva decenii mai târziu a lui Constantin Brâncoveanu în Muntenia) fastuoasele instrumente de propagandă vizuală moştenite dintr-un Bizanț ce era prelungit, acum şi aici, în ceea ce a fost denumit cu o celebră formulă „Bizanțul după Bizanț".

Este de fapt barocul postbizantin din spațiul românesc – contemporan cu triumful barocului în alte zone europene[55], aşa cum manierismul moldovenesc se

---

pictură, în sculptura funerară, în arta metalului, figurând şi în armorialele polone (K. Niesiecki, **op.cit.**, p. 288-290), anume două spade încrucişate cu garda spre talpă (D. Cernovodeanu, **Ştiința şi arta heraldică în România**, Bucureşti, 1977, p. 122) ce arată „cutezanța în treburile cavalereşti" (apud D.H. Mazilu, **op.cit.**, p. 132).

[53] Pentru „manierismul" artei poloneze la sfârşitul secolului al XVI-lea şi la începutul celui următor, vezi J. Bialostocki, **Noțiunea de manierism…**, p. 282.

[54] **Ibidem**, p. 299-300.

[55] La Roma chiar, barocul a dominat în arhitectură către 1620-1630, cu dezvoltare integrală câteva decenii mai târziu. De altminteri, epoca 1630-1650 – socotită drept fundamentală pentru naşterea omului modern în Occident (apud V. Cândea, **Les intelectuels du Sud-est Européen au XVII^e siècle** (I), în *RESEE*, 2,

www.cimec.ro

învecinase cronologic cu alte manierisme ale continentului – stilul unei anumite pompe aulice şi a mecenatismului munificent ce atingea deopotrivă Lvovul Poloniei şi îndepărtatul Orient ortodox şi mediteranean, supus turcilor, mai ales în timpul domniei Lupului-vodă, la sfârşitul primei jumătăţi a veacului al XVII-lea[56]; aşadar, un baroc evident către anii 1640 – vremea înălţării ctitoriei din Iaşi de la Trei Ierarhi[57] şi a coaserii acelor faimoase portrete brodate păstrate tot aici, închipuind pe cea dintâi soţie[58] şi pe fiul voievodului moldovean de neam balcanic –, un baroc caracterizat prin profunzimea materialului statornic scos în relief, la propriu şi la figurat, de la ciopliturile bogate şi aurite la firele de metal preţios, ca şi prin fuziunea, într-o aceeaşi operă de artă, a multiple meşteşuguri artistice, de la arhitectură la sculptura decorativă în piatră şi în lemn, de la broderie la frescă (profuziune şi fuziune care sunt, pretutindeni în Europa, trăsături definitorii pentru ceea ce este denumit îndeobşte „primul baroc”[59]); un baroc, în fine, unit foarte curând cu ecourile directe ale barocului din Apus, ajunse în mediul românesc pe variate filiere – polono-ucraineană în Moldova şi veneto-padovană în Ţara Românească –, şi într-un loc şi în celălalt neputând fi subestimată ponderea unui anume, puţin ştiut încă, baroc constantinopolitan.

Unirea fastului postbizantin vădit în atâtea strălucite ceremonii de curte, cu eleganţa şi pompa unor forme de baroc occidental venit prin lumea poloneză şi uşor de remarcat, spre pildă, în modenatura faţadelor Goliei ieşene[60], ctitorită tot de Vasile Lupu, şi cu strălucirea, culoarea şi încărcarea exuberantă a faţadelor atât de orientalizante ale celeilalte, abia amintite ctitorii a acestuia, biserica-necropolă de la Trei Ierarhi, construită după normele tradiţiei, dar ornată fabulos în spirit oriental, este aceea care dă, plastic vorbind, măsura unui anume început de baroc moldovenesc, orientalo-apusean, al epocii marcate de cârmuirea acestui fiu de arnăut care, odată devenit principe, şi-a schimbat numele într-unul de rezonanţă imperială bizantină, amintind direct de bazileii de pe Bosfor, la două sute de ani după dispariţia lor din istorie.

Într-o epocă de triumf al vizualului – nu întâmplător cel mai însemnat cronicar al Moldovei secolului al XVII-lea, filo-polonul şi umanistul care a fost Miron Costin,

1970, p. 182 –, pare a fi însemnat şi pentru români, într-un secol al barocului local, începutul unei orientări «aulice» spre Apus şi către nou.

[56] Despre o „stare de spirit barocă” în mediul românesc, cu începere din deceniul al IV-lea al secolului al XVII-lea vorbeşte D.H. Mazilu (**op.cit.**, p. 21).

[57] Ţinând seama de rolul fundamental al faţadei în baroc (E. Papu, **op.cit.**, II, p. 119), nu este greu de înţeles socotirea drept barocă a acestui cunoscut monument românesc («cea mai spectaculoasă cucerire a barocului la noi», scrie autorul abia pomenit, **Ibidem**, p. 281), interpretare căreia ne raliem integral tocmai în sensul descifrării unui baroc specific românesc, adăugăm noi, în acest caz, postbizantin.

[58] Pentru caracterul baroc al portretului Tudoscăi Bucioc, vezi D. Ionescu, **op.cit.**, p. 95.

[59] A. Blunt, **Some Uses and Misuscs of the Terms Baroque and Rococo as applied to architecture**, Londra, 1973, p. 9.

[60] „Monument – cheie” şi foarte pur al barocului din Moldova secolului al XVII-lea, după cum demonstrează D. Ionescu, **op.cit.**, p. 83, p. 90.

www.cimec.ro

făcea undeva în **Letopiseţul** său elogiul văzului ce singur „den toate aşadză întradevăr gândul nostru”[61] –, de triumf al ostentaţiei şi al efectelor producătoare de uimire, de ceea ce pe alte meridiane ale barocului se numea „meraviglia”, sau „stravaganza”, sau „stupore”[62], „tablourile brodate” din jurul anului 1640, de la Trei Ierarhi, sunt simptomatice pentru un stil de artă şi, am spune, pentru un stil de viaţă aulică, într-un veac al ambiţiilor nemăsurate şi al setei de putere pe care nimeni nu a ilustrat-o la noi ca Vasile Lupu, el însuşi – omul „cu hire înaltă şi împărătească, mai multu decât domnească”, cu „năroc ul, cu cârma şi vâlfa vestitei domniei lui”, spre a-l cita din nou pe Costin[63] –, veac de nelinişte cumplită pentru Moldova călcată de oşti leşeşti şi sotnii căzăceşti, de tătarii din Crâm şi de armatele sultanului.

Pe fondul de catifea vişinie – întâlnit şi în broderia de la Sucevi ţa câteva decenii înainte –, în costume de mare ceremonie, Tudosca, soţia lui Vasile-vodă Lupu, încărcată de bijuterii, ca şi Ioan, fiul „slabu şi deznodatu şi de mâini şi de picioare”, după spusa cronicarului[64], vlăstarul fără noroc al voievodului, cu sabie la şold[65] – ca altă dată Ieremia Movilă, dar pe atâta de limfatic pe cât era celălalt de energic –, ne apar ca o replică a faţadelor bisericii Trei Ierarhi, aproape în relief, prin supraîncărcarea cu fir de metal preţios şi prin insistenţa asupra fiecărui detaliu de costum şi de podoabă, de un realism izbitor, aproape primar, dar alcătuite cu o ştiinţă consumată a redării fizionomiei, a evocării somptuozităţii, a ilustrării acelei înclinaţii evidente a secolelor XVII şi XVIII către valorile tactile şi de mare plasticitate; înclinaţie regăsită în relieful accentuat şi opulent al detaliului săpat în piatra şi în lemnul unor portaluri şi strane, modelat în stucul unor icoane şi picturi murale precum la Trei Ierarhi chiar, la Cetăţuia şi în atâtea alte monumente româneşti ale vremii, pe ziduri de palate şi de biserici ale epocii brâncoveneşti, cizelat în metalul unor bijuterii de la sud de Carpaţi, în fine brodat în fir greu de metal precum în aceste portrete ale apropiaţilor lui Vasile Lupu.

Deloc medievale ca viziune[66] – s-a spus chiar că „anticipează, cu puţin… portretele pictate în ulei care fac trecerea către arta modernă”[67] –, retorice, aproape ca

[61] M. Costin, **Opere** (ed. P.P. Panaitescu), Bucureşti, 1958, p. 142; pentru locul şi rolul vizualului în baroc, vezi şi E. Papu, **op.cit.**, I, p. 31-32; II, p. 185.
[62] A. Marino, **Dicţionar de idei literare**, I, Bucureşti, 1973, p. 224.
[63] M. Costin, **op.cit.**, p. 113, p. 130; ne apare, în acest sens foarte semnificativă coincidenţa perfectă în timp a domniei lui Vasile Lupu cu afirmarea – la celălalt capăt al Europei, în 1651, de către Hobbes în al său «Leviathan» – a faptului că viaţa omului este «a restless desire for power after power, unto death» (J. Bialostocki, **«Barocul»: stil, epocă, atitudine**, în **O istorie…**, p. 344).
[64] M. Costin, **op.cit.**, p. 117.
[65] M.A. Musicescu, **op.cit.**, cat. 56-57, p. 44-45, fig. 82-85. În legătură cu aceste portrete de la Iaşi, la care se remarca în anume gesturi, un caracter «monden şi manierist» (opinia autoarei citate, **Broderia…**, **loc.cit.**), credem că aerul lor de «manieră» ar putea veni din sigura lor inspiraţie din broderia domnească de la Sucevi ţa, cu câteva decenii mai veche. Pentru aceste portrete brodate de la Trei Ierarhi, vezi şi N. Iorga, **Tapiţeriile doamnei Tudosca a lui Vasile Lupu**, în *BCMI*, VIII, fasc. 32, 1915, p. 145-153.
[66] M.A. Musicescu, **Broderia medievală…**, p. 18.
[67] **Ibidem**, p. 19.

www.cimec.ro

o frază barocă din literatura epocii, asemenea portrete erau şi un prilej de etalare a luxului şi a concreteței imediate a bogăției familiei unui „om nou" prin excelență, fără strămoşi şi cu efemeri urmaşi princiari, unit şi el prin legături de rudenie cu hatmanul unei Ucraine aflate în plin şi înfloritor baroc, ca şi cu Radziwillii Poloniei şi Lituaniei, dar mai ales unit prin interese de patriarhiile Orientului şi de Stambulul sultanilor; ele întruchipează din plin ceea ce socotim a fi fost – pregătitor al particularului gest moldovenesc, şi îndeosebi ieşean, pentru plastica şi literatura barocă occidentală după 1700, ca un semn vădit, poate al acelei aristocratice mentalități în care Ibrăileanu şi Lovinescu[68] descifrau o trăsătură permanentă a spiritului moldovenesc modern – barocul postbizantin al Moldovei la mijlocul secolului al XVII-lea. La mijlocul unui veac, aşadar, aşezat, cultural vorbind, între Orient şi Occident, într-un voievodat ce avea să dea tocmai atunci umanişti, călători şi erudiți precum Milescu sau Cantemir, care uneau prin opera lor, prin drumurile lor şi prin lecturile lor, Răsăritul cu Apusul, aşa cum le uniseră de fapt aievea, prin anii de după 1600, portretele moldoveneşti brodate despre care am vorbit până aici.

Embroidered portraiture and stylistic interfaceses of Ieremia Movilă and Vasile Lupu epochs in Moldavia

Summary

The publication analyses the portret of Ieremia Movilă grave vestment, from Sucevița Monastery, dated in 1606, and embroidered portraites of Tudosca, the first wife of Vasile Lupu, and her son Ioan, dated in 1640, from „Trei ierarhi" church in Iaşi; and with stylistic interfaceses of polish portraites painted in that age.

There are made some important considerations of post-byzantine baroque and the beginig of moldavian baroque, both artistic movements contemporary with the age of boroque in other european areas.

[68] E. Lovinescu, **Istoria civilizației române moderne**, Bucureşti, 1972, p. 110-132.

www.cimec.ro

Fig 1. Anonim. Portretul lui Leon Sapieha (desen)

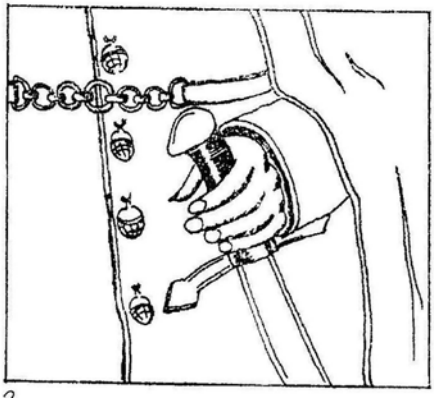

Fig 2. Anonim. Portretul lui Leon Sapieha. Detaliu (desen)

www.cimec.ro