

# PICTURI RELIGIOASE DIN COLECȚIA MUZEULUI ȚĂRII CRIȘURILOR

AGATA CHIFOR\*

## PEINTURES RELIGIEUSES DANS LA COLLECTION DU MUSÉE D'ORADEA RÉSUMÉ

L'étude se propose de mettre en évidence la Collection d'art universel du Musée par trois tableaux appartenants à l'école de Raffaellino del Garbo, de Marten van Heemskerck et d'Adam Elsheimer. L'auteur indique les arguments stylistiques qui permettent les attributions et relève l'originalité des représentations par des analogies et des dichotomies poursuivant les mêmes thèmes dans la création d'autres peintres.

**Mots clefs :** *tondo, Renaissance, La Sainte Famille, L'adoration des bergers, Raffaellino del Garbo, Marten van Heemskerck, Michiel van Coxie, Adam Elsheimer*

Simbol al perfecțiunii divine și cosmice, *tondo*-ul a cunoscut o deosebită popularitate în cadrul *Renașterii* florentine din secolele XV-XVI, constituind forma predilectă a picturilor destinate devoțiunii private, preferată de artiști celebri ca Botticelli, Rafael, Filippo Lippi, Andrea della Robbia, Michelangelo. În Colecția Muzeului Țării Crișurilor din Oradea se află *tondo*-ul *Sfânta Familie* atribuit inițial lui Botticelli, iar ulterior lui Raffaellino del Garbo (1466-1524), artist influențat de maniera acestuia.

Lucrarea are un istoric îndelungat; provine din colecția regelui Ludovic Philippe (1830-1848) de unde a intrat în alte colecții, iar în 1879 a fost achiziționată pentru Colecția regală a României<sup>1</sup>. După ridicarea Castelului Peleş viitorul rege Carol I a cumpărat pentru noua sa reședință un prim lot de tablouri care au constituit nucleul cel mai important al pinacotecii. Lucrările au fost cumpărate de la consulul german Felix Bamberg, un apropiat al dinastiei Hohenzollern și prieten al regelui. În cursul carierei consulare acesta a ajuns la Paris, Genova, Messina și a avut posibilitatea de a achiziționa numeroase opere de artă care proveneau direct din colecții private italiene. Operele colecționate de Bamberg au fost cumpărate integral de guvernul român, constituind nucleul de bază al Colecției regale. Gustul romantic specific epocii în care a fost alcătuită colecția consulului german a determinat opțiunea acestuia pentru artiștii italieni din secolul al XV-lea față de care exista un interes crescut în critica de artă datorită influenței *prerafaelișilor*. În *Catalogul* editat în 1898, Leo Bachelin, bibliotecarul Casei Regale a

\* Muzeul Țării Crișurilor Oradea, agatachifor@yahoo.com

<sup>1</sup> Proveniența lucrării: *Colecția Louis Philippe; Colecția Pereire (1853), Colecția consulului Felix Bamberg (1868), Colecția Regală a României (1879), Colecția Muzeului Național de Artă al României (G. 7985/19), Colecția Muzeului Țării Crișurilor Oradea (inv. 762).*

inventariat toate tablourile valoroase aflate în patrimoniul Casei Regale. El oferă informații exacte despre istoricul lucrărilor, dar preia fără discernământ atribuirile existente în cataloagele de vânzare. Între lucrările inventariate de Bachelin, cumpărate de Casa Regală de la consulul Bamberg se află și *Sfânta Familie* din colecția Muzeului Țării Crișurilor pe care acesta o atribuie lui Botticelli pe baza cataloagelor de colecție<sup>2</sup>. Dincolo de incertitudinea atribuirii, *Catalogul* elaborat de Bachelin are meritul de a menționa istoricul îndelungat al lucrării, trecerea acesteia prin colecții succesive înainte de a intra în posesia Casei Regale a României.

Istoricul de artă Alexandru Busuioceanu a analizat tablourile din colecția regală, aducând importante corecții atribuirilor din repertoriul lui Bachelin. Busuioceanu consideră că "lotul cel mai important și tablourile cele mai de seamă rămân tot cele venite din Colecția Bamberg". El apreciază valoarea picturii italiene, bine reprezentată prin aproape toate școlile din secolele al XV-lea, al XVI-lea și al XVII-lea. Despre *tondo*-ul aflat în colecția muzeului orădean, exprimă rezerve în legătură cu atribuirea acestei lucrări lui Botticelli, însă confirmă apartenența operei la școala florentină din secolul al XV-lea: "Operă florentină, desigur, din a doua jumătate a secolului al XV-lea, plină de grație și de puritatea liniei care dau atâta farmec primitivismului acestor *quattrocentisti*, dar fără canonul formal al lui Botticelli și mai ales fără acea subtilă morbidețe a expresiei, atât de ușor de recunoscut în Madonele și în Îngerii maestrului florentin". Istoricul de artă român remarcă valoarea de excepție a lucrării în cadrul Colecției: "Pictura e totuși printre cele mai prețioase ale colecției, prin franchețea liniilor și a culorilor și prin simplitatea grațioasă a compoziției ei tipică pentru maniera *Quattrocentului*"<sup>3</sup>. În lucrarea sa *La Galerie de peintures de sa Majeste Carol II de Roumanie, Ecoles italiennes du XIV au XVI siècle*, Busuioceanu realizează un studiu amănunțit în care face distincție între lucrări originale, replici contemporane artistului, lucrări de valoare secundară, respectiv copii tardive. În această lucrare de sinteză sunt aduse argumente în favoarea apartenenței tabloului la atelierul lui Raffaellino del Garbo<sup>4</sup>.

Cea mai mare parte a *tondo*-urilor renașcentiste având ca subiect *Madona cu pruncul*, respectiv *Sfânta Familie* însoțită de îngeri sau sfinți erau obiectul devoțiunii private, forma circulară fiind proprie lucrărilor cu această destinație. Printre cele mai renumite sunt *Madona Magnificat* de Botticelli (1482), *Sf. Familie* a lui Michelangelo (1503-1506), *Madonna della Sedia* a lui Rafael (1514). Tema *Sfintei Familii* revine

<sup>2</sup> Lucrarea este menționată în *Catalogue de tableaux anciens de diverses écoles et principalement de l'école espagnole, provenant de l'ancien musée espagnol au Louvre*, Paris, 1868, nr. 92; *Catalogue de la Collection de tableaux de M. le consul general Bamberg*, Bruxelles, 1877, p. 5, nr. 7. Leo Bachelin, *Tableaux anciens de la Galerie Charles I, Roi de la Roumanie. Catalogue raisonné*, Paris, 1898, p. 29, Reprod. Fig. Nr. 19, fiind atribuită lui Sandro Botticelli

<sup>3</sup> Al. Busuioceanu, *Colecția regală de pictură*, extras din revista *Boabe de grâu*, nr.5, 1932, p. 4

<sup>4</sup> Idem, *La galerie de peintures de sa Majeste Carol II de Roumanie. Première partie. Tome I, Ecoles italiennes du XIV au XVI siècle*, Les Beaux-Arts, Edition d'Etudes et de Documents, Paris, 1939, Reprod. Planșa nr. VI, atribuită atelierului lui Raffaellino del Garbo

constant ca arhetip al familiei creștine, simbol al armoniei la care aspiră orice familie. Rudolf Arnheim consideră că *tondo*-ul ar putea fi numit cel mai frumos format, el “transportându-ne de la limitele spațiului gravitațional, pământesc către modelul fundamental, mult mai important al concentricității cosmice”<sup>5</sup>. În opinia sa, *tondo*-urile pun în evidență imaginea din centrul lor, ponderea și importanța acordată copilului *Iisus* fiind sugerată prin apropierea sa de centrul compozițional al cercului descris de rama tabloului. Pruncul *Iisus* poate fi considerat de cele mai multe ori “centrul sacru” al *tondo*-urilor renașcentiste deoarece redarea sa beneficiază de perfecțiunea, impresia de stabilitate și izolare conferite de centru.

*Sfânta Familie* din colecția Muzeului Țării Crișurilor ilustrează o abordare stilistică și compozițională specifică artei renașcentiste italiene din sec. al XV-lea. Și în acest caz, toate formele și capetele personajelor sunt perfect adaptate centricității compoziției (Fig. nr. 1)<sup>6</sup>. Pe fondul unui peisaj îndepărtat cu *Sf. Iosif* în dreapta și un sfânt în vârstă în stânga, *Fecioara* e reprezentată în prim-plan stând în picioare cu copilul în brațe, decupată pe jumătate din cadrul *tondo*-ului. Poziția centrală conferă și aici dominanță copilului *Hristos* așezat în poala mamei sale. El beneficiază de stabilitatea centrului și de protecția mamei sale. Așa cum afirmă Alexandru Busuioceanu “desenul minuțios și precis denotă calitățile unui pictor format într-un atelier florentin din *Quattrocento*”. Lucrarea se remarcă prin decorativismul culorilor. *Fecioara*, cu părul de un blond auriu poartă o rochie roșie și o mantie verde tivită cu galben. *Sf. Iosif*, în dreapta, poartă veșmânt de culoare brună, iar celălalt sfânt o mantie roșie cu gulere de hermină. Pe baza toiagului în forma literei T pe care acesta îl ține în mână, considerăm că personajul poate fi identificat cu *Sfântul Antonie cel Mare* (251-356). Părinte al monahismului, *Antonie cel Mare* a fost cel mai ilustru călugăr al *Bisericii* creștine din primele veacuri, el însuși ducând o viață solitară în deșertul egiptean. Numit și *Antonie Egipteanul* sau *Antonie al Deșertului*, sfântul apare frecvent în arta religioasă a *Renașterii*; numele său fiind corelat cu cuvântul grecesc floare (*anthos*), exprima ideea renașcentistă că omul este o floare a creației și trebuie să devină o floare a *Paradisului*. Se știe că *Sf. Antonie* s-a născut în satul Coma (251 d.Hr.) din Egiptul Mijlociu. Călugărul *Atanasie* afirmă despre el că locuia într-o fortăreață părăsită situată pe malul drept al Nilului, la marginea deșertului, într-o oază aflată la poalele unui munte din apropierea Mării Roșii (“muntele din afară”, sau Muntele Pispir, situat în estul Nilului, unde a rămas timp de 20 de ani)<sup>7</sup>. În anul 312 se stabilește pe muntele Kolzum, nu departe de malul Mării Roșii, unde se găsește astăzi mănăstirea care-i poartă numele.

<sup>5</sup> R. Arnheim, *Forța centrului vizual*, Ed. Meridiane, 1995, p. 108; E.H. Gombrich, *Normă și formă*, Ed. Meridiane, 1981

<sup>6</sup> Registrul de pictură M.T.C., Școala lui Botticelli, *Madona cu Pruncul și doi sfinți*, tondo, tempera / lemn de cedru diam. 840mm, nesemnat, nedatat, Prov. Transfer Muzeul Național de Artă al României, inv. 762, Reprod. Al. Avram, Muzeul Țării Crișurilor, *Galeria de Artă*, Ghid, 1973, fig. Nr.5, Reprod. M. Zintz, *Colecția de pictură universală a secției de artă*, în Biharea, XVIII, 1991, fig.nr.9

<sup>7</sup> Derwas J. Chitty, *Pustia-Cetatea lui Dumnezeu. O introducere în studiul monahismului egiptean și palestinian din timpul Imperiului creștin*, Ed. Sophia, București, 2010, p.24

În fundalul lucrării se profilează un frumos peisaj marin în nuanțe pale de albastru-verzui cu tonuri vagi de galben și roz. În cadrul peisajului din tablou sunt sugerate poalele unui munte redat în nuanțe de verde oliv (Fig. nr. 2a) și se văd în depărtare vestigii arhitecturale, aluzie la complexul monastic pe care acesta l-a fondat și în care a viețuit. Nuanțele de roz care apar în sugestia mediului acvatic sunt o posibilă aluzie la Marea Roșie, al cărei nume provine de la prezența sezonieră a cyanobacteriei *Trichodesmium erythraeum* ce determină irizații de nuanță roz la suprafața apei. Sunt redați niște oameni care pescuiesc pe malul apei și o corabie cu vâslași (galeră de tip egiptean), aluzie la locurile în care a trăit Sf. Antonie cel Mare (Fig. nr. 2b).

Lucrarea, de format circular (*tondo*) conține elemente de geometrie sacră pentru care exista un interes special în arta *Evului Mediu* și a *Renașterii*<sup>8</sup>. Aceste elemente erau un mijloc de a introduce semnificații simbolice care făceau și mai evidentă sacralitatea persoanelor și a temelor. A utiliza geometria sacră era un alt mod de a fi în comuniune cu *Providența*. În tablou personajele sunt grupate pe baza unor scheme compoziționale piramidale specifice și frecvent utilizate în pictura renașcentistă din *Quattrocento*. Un prim triunghi cu vârful în sus este descris de corpul și mantia amplă a *Fecioarei* cu *Pruncul* în brațe. Secțiunea acestui triunghi împarte lucrarea pe verticală în două semicercuri egale. Acest triunghi cu vârful orientat spre planul celest integrează persoanele cele mai importante în cadrul ierarhiei spirituale a tabloului, *Maria* și *Pruncul Iisus* (Fig. nr. 3). Nu întâmplător, aceștia sunt redați monumental, în prim-plan și corpul *Fecioarei* e vizibil trei sferturi, în timp ce figurile personajelor laterale, de importanță secundară sunt reprezentate într-un plan secund. Capetele celor doi sfinți- *Sfântul Iosif* și *Sfântul Antonie cel Mare* încadrează simetric silueta *Fecioarei* și descriu un al doilea triunghi cu vârful orientat în jos. Acest triunghi este asociat planului terestru, uman în care accesul la sfințenie e simbolizat prin două modele: *Sf. Iosif* - arhetip al tatălui și familiei creștine, respectiv *Sf. Antonie cel Mare*, model al sfințeniei cucerite pe calea monahismului. Centrul de interes primordial al lucrării, copilul *Iisus* este integrat în ambele triunghiuri, exprimând apartenența sa la ambele planuri, divin și uman. Prin așezarea *Pruncului* în centrul stelei formate din intersecția celor două triunghiuri (*Stea lui David*), autorul subliniază rolul de excepție al acestuia, calitatea sa de "fiu al lui David" și "Stea a Stelelor". Personajele sunt însoțite de simboluri și atribute specifice: *Maria* și *Pruncul* țin în mână un rozariu alcătuit din sfere de lemn maronii (Fig. nr. 4), *Sf. Iosif* ține în mână un toiag, simbol al peregrinării *Sf. Familii* în Egipt și un clopoțel, iar *Sf. Antonie cel Mare* e însoțit de toiagul în forma literei T - atributul său specific (Fig. nr. 5). Toate personajele și formele sunt perfect adaptate cadrului circular al lucrării. Traseul specific cercului este inclus în capetele personajelor, aureolele acestora, gulerul *Sf. Antonie cel Mare*, mânecile mantiei, măregele rotunde ale rozariului, medalionul *Fecioarei*. La fel ca și ancadramentul lucrării, acestea fac referire la simbolismul cercului, considerat încă din antichitate expresia geometrică a perfecțiunii divine și cosmice.

<sup>8</sup> C. Bouleau, *Geometria secretă a pictorilor*, Ed. Meridiane, 1979

Medalionul cu piatră de culoare roșie (rubin) al Fecioarei are forma unui patrubol, fiind flancat de alte patru pietricele care descriu traseul unei cruci (Fig. nr. 6). La fel ca și privirea meditativă a *Măriei*, acesta este un simbol premonitoriu al *Patimilor* lui *Iisus*.

Lucrarea a fost atribuită de Bachelin lui Botticelli, atribuire contestată în literatura de specialitate. Alexandru Busuioceanu a adus argumente în favoarea realizării tabloului în atelierul lui Raffaellino del Garbo al cărui stil a fost marcat de influența lui Filippino Lippi, Verrocchio, Ghirlandajo, Pinturicchio, Lorenzo di Credi și Botticelli<sup>9</sup>. Pictor și desenator florentin din perioada *Renășterii* timpurii, pe numele său real Raffaello Bartolomeo di Giovanni Capponi, artistul a primit supranumele de Garbo datorită eleganței specifice lucrărilor sale timpurii. I se mai spunea *Raffaello de Florentia* sau *Raffaello de Carolis*. Vasari îl consideră cel mai înzestrat discipol al lui Filippino Lippi. A pictat împreună cu acesta Capela Sf. Toma d' Aquino din Biserica Santa Maria sopra Minerva din Roma, picturile de altar: *Încoronarea Fecioarei* (Louvre), *Îngerul Bunei Vestiri*, *Madona cu pruncul*, *Sf. Iosif și un înger* (Metropolitan Museum) și a contribuit la decorarea apartamentelor Borgia de la Vatican. Format în atelierul lui Filippino Lippi, a fost influențat în lucrările de maturitate de stilul contemporanilor săi Botticelli, Perugino și Rafael (*Madona cu pruncul și Sf. Ioan Botezătorul*, Colecția regală, Londra). În 1498 Raffaellino s-a reîntors la Florența și a lucrat independent; din registrul funciar rezultă că a ținut două ateliere și din 1499 a devenit membru al gildei pictorilor. De acum datează lucrările *Învierea Domnului* (Galeria Uffizi), *Sf. Bartolomeo* (Monte Oliveto) și *Pieta* (Biserica Santo Spirito, Florența). Din această etapă eclectismul devine dominantă creației sale, pictorul fiind influențat de Filippino, Perugino, Piero di Cosimo. Din această cauză operele sale de maturitate sunt considerate un amestec al stilurilor picturale florentin și umbrian, cu influențele dominante ale lui Filippino și Perugino. Culoarele lui Raffaellino sunt însă mai stridente decât ale măștrilor săi, iar contururile figurilor mai pregnante și uneori rigide.

Fizionomiile personajelor, maniera deseneului, ca și aspectul peisajului din *tondo-ul Sfânta Familie* (Colecția Muzeului Țării Crișurilor) trimit la maniera lui Raffaellino del Garbo. Se știe că acesta a fost cel mai apreciat dintre elevii lui Filippino Lippi și a lucrat inclusiv în atelierul lui Botticelli, ceea ce ar explica și asemănarea dintre fizionomia *Fecioarei* din *tondo-ul* orădean (Fig. nr. 7a) și Simonetta Vespucci care a servit ca sursă de inspirație pentru chipul Madonelor lui Botticelli ( lucrarea *Madona cu rodie* - Fig. nr. 7b.).

Tipologia *Fecioarei* din Colecția Muzeului Țării Crișurilor are analogii în cadrul unor lucrări realizate de Raffaellino del Garbo. Astfel, a fost identificată asemănarea sa cu *Sf. Ecaterina* din pictura de altar consacrată *Sfântului Gualberto* (1507-1509) aflată

<sup>9</sup> G. Manacorda, *Italianische Madonnen des Quattrocento*, Berlin, 1935; *Enciclopedia italiana*, XXVIII, 1935, p. 737; J. Turner, *The Dictionary of Art*, XXV, Oxford University Press, 1996, p. 847-848; B. Berenson, *Pictorii italieni ai Renășterii*, Ed. Meridiane, 1971; *Botticelli și Tizian în arta italiană*, *festivitatea și evoluția remecmărilor*, Szépművészeti Múzeum, Budapesta. 2010. p. 104

în Biserica parohială din Vallombrosa (Fig. nr. 7c)<sup>10</sup>. Autorul picturii orădene imită maniera lui Raffaellino del Garbo, fără a ajunge la perfecțiunea acestuia. Asemănarea nu vizează însă calitățile formale ale modelului; desenul lui Raffaellino este mai fin, forma și culorile au mai multă distincție. Astfel, capetele celor doi sfinți sunt prea mari în contrast cu figura principală, desenul este mai sec și culorile din prim plan prea decorative. Deși realizarea figurilor denotă un real talent portretistic, lucrarea prezintă stângăcii în redarea unor detalii anatomice la nivelul mâinilor personajelor.

Grația și suavitatea specifică madonelor lui Raffaellino del Garbo este prezentă și în lucrarea realizată de unul din discipolii săi aflată în colecția muzeului orădean. Apartenența lucrării la școala lui Raffaellino del Garbo este confirmată de interesul acestuia în perioada de maturitate artistică față de tema *Sfintei Familii*, respectiv a *Fecioarei* redată în asociere cu îngeri sau sfinți, temă de influență botticelliană<sup>11</sup>. În lucrarea *Madona cu pruncul și Sf. Ioan Botezătorul, Sf. Francisc și Sf. Gerolamo* fizionomia și expresia melancolică a *Fecioarei* seamănă cu imaginea *Mariei* din *tondo-ul* aflat la Oradea. În tabloul *Sf. Fecioară cu Pruncul, Sf. Magdalena și Sf. Ecaterina din Alexandria*, *Fecioara Maria* poartă același tip de mantie cu câptușeala de culoare galbenă ca și în *tondo-ul* orădean. În lucrările lui Raffaellino del Garbo persoanele sfinte poartă aureole transparente de tipul celor din lucrarea analizată. *Sf. Antonie cel Mare* este prezent de asemenea în creația lui Raffaellino del Garbo (lucrarea *Sf. Rochus între Sf. Antonie cel Mare și Sf. Ecaterina din Alexandria*, guașă, Galeria Națională Washington).

Apreciind *tondo-ul* orădean ca o "lucrare deosebită", istoricul de artă Alexandru Avram consideră că asemănarea figurii *Mariei* cu *Simonetta Vespucci* care i-a servit ca model lui Botticelli ne conduce spre identificarea autorului lucrării în persoana lui Raffaellino del Garbo, cel mai cunoscut dintre elevii acestuia<sup>12</sup>. Pe baza analizei stilistice comparative și a tipologiei personajelor considerăm că lucrarea *Sf. Familie* din Colecția Muzeului Țării Crișurilor poate fi atribuită atelierului lui Raffaellino del Garbo (1466-1524), fiind opera unui discipol al acestui pictor remarcabil care a susținut două ateliere de creație și a receptat influențe multiple (Fillipino Lippi, Botticelli, Perugino).

Realizată în atelierul pictorului olandez Marten Jacobszoon Heemskerck van Veen (1489-1574) de un contemporan al acestuia, lucrarea *Iisus cu cei doi tâlhari* din Colecția Muzeului Țării Crișurilor aparține *Renașterii* tardive. Unul din cei mai importanți pictori *romaniști* din Țările de Jos, Marten van Heemskerck a contribuit la difuzarea tendințelor specifice picturii italiene prin intermediul unor lucrări definite de îmbinarea expresionismului nordic cu o plasticitate pregnantă a formei influențată de arta lui Michelangelo.

<sup>10</sup> Al. Busuioceanu, *Colecția regală de pictură*, extras din revista *Boabe de grâu*, nr.5, 1932, p. 5

<sup>11</sup> W. Von Bode, *Sandro Botticelli*, Berlin, 1922; *Virgin portraits*, 2004, p. 57, S. Malaguzzi, *Viața și opera lui Botticelli*, Adevărul Holding, 2009

<sup>12</sup> Al. Avram, *Arta universală în muzeul orădean*, în *Crișana*, An XXVII, nr.136, 10 iunie 1972, p.2; Al. Avram, *Muzeul Țării Crișurilor. Galeria de Artă. Ghid*, Ed. Meridiane, 1973

Originar din Heemskerck, Marten van Heemskerck s-a afirmat îndeosebi ca portretist și pictor religios. S-a format la Haarlem pe lângă Cornelis Willemszon, primul pictor italianizant din Țările de Jos, apoi la Delft pe lângă Jan Lucaszon. Între 1527-1529 a fost discipol al pictorului Jan van Scorel de la care a deprins "maniera" italiană. Înainte de călătoria de studii din Italia a realizat tabloul *Sf. Luca pictând icoana Fecioarei Maria* (1532), lucrare ce reflectă influența lui Jan van Scorel. Carel Van Mander în cartea sa consacrată artiștilor din Țările de Jos, afirmă că lucrarea a fost concepută ca un omagiu al pictorilor din Haarlem și că portretul *Sf. Luca* a fost inspirat din realitate. În perioada 1532-1535 s-a aflat în Italia, la Roma. La fel ca și Jan van Scorel a manifestat un dublu interes pentru vestigiile antice și cele moderne ale orașului, realizând numeroase copii după monumente, lucrări antice și medievale, accesorii, elemente decorative, dar și după operele lui Michelangelo și Rafael<sup>13</sup>. Heemskerck, ca și maestrul său, se inspiră din natură pentru realizarea peisajelor, iar pentru pictarea figurii umane a avut ca reper operele de artă antice, respectiv creațiile lui Michelangelo. Sunt cunoscute desenele sale "uimitor de frumoase" realizate după monumente antice, oferind imaginea acestora din sec. al XVI-lea, respectiv schițele noii Bazilici San Pietro din Roma. Aceste desene caracterizate prin exactitatea descrierii, valoarea documentar-arheologică au fost reunite într-un album aflat la Cabinetul de stampe din Berlin<sup>14</sup>. Este celebru *Autoportretul* său având ca fundal *Colosseumul* realizat în 1553 (Muzeul din Cambridge). Tema *Colosseumului* revine frecvent în vedutele și gravurile din sec. al XV-lea ca emblemă a culturii latine, iar în secolul al XVI-lea devine subiectul preferat al artiștilor flamanzi și francezi.

În 1537 artistul a revenit în Haarlem, unde primește o importantă comandă pentru altarele consacrate *Patimilor lui Iisus* și vieții *Sfântului Laurențiu*. Capodopera sa, *Patimile*, este un retableu cu 6 scene grupate în jurul *Răstignirii*, personajele având proporții alungite și deformări expresioniste. Datorită reputației ca pictor de altare și portrete, în 1540 este numit maestru al gildei pictorilor din Haarlem. A rămas aici pentru tot restul vieții, realizând numeroase picturi de altar pentru bisericile din Alkmaar, Delft, Haga, Amsterdam. În pictura sa religioasă revin frecvent teme inspirate din *Patimile* lui Hristos: *Răstignirea* (1540, 1543, 1550), *Plângerea lui Hristos* (1543-1566), *Omul durerii* (1532), *Golgota* (1551). Carel van Mander afirmă că după revenirea în țară, Heemskerck și-a schimbat maniera de a picta. Astfel, lucrările posterioare sejurului la Roma sunt puternic influențate de arta lui Michelangelo în modul de sugestie al

<sup>13</sup> *Enciclopedia italiana*, XVIII, 1933; x x x *Le dossier d'un tableau. Saint Luc peignant la Vierge de Martin van Heemskerck*, Musée de Rennes, 1974; W. von Bode, *Maeștrii picturii olandeze și flamande*, Ed. Meridiane, 1974; P. Philippot, *Pictura flamandă și Renașterea italiană*, Ed. Meridiane, 1975; Carel van Mander, *Cartea pictorilor*, Edit. Meridiane, 1977, p.232; *La peinture hollandaise dans les musées de l' Union Soviétique*, Leningrad, 1983, *Le grand Dictionnaire de la peinture des origines à nos jours*, 1992, p. 314, J.Turner, *The Dictionary of art*, XIV, Oxford University Press, 1996, p. 291-294; P. Cabanne, *Dictionnaire des arts*, 2000, p. 453, M. Wundram, *Renașterea*, Taschen, 2008, p.74

<sup>14</sup> *Enciclopedia italiana*, XVIII, 1933, p. 426

musculaturii și a tridimensionalității figurilor. Tablourile se înscriu în tipologiile expresionismului nordic, însă reflectă și supraviețuirea plasticității anatomice specifice lui Michelangelo, alungiri tipic manieriste, respectiv o monumentalitate specifică a reprezentărilor. Artistul se definește prin tehnica picturală mată, preferința pentru culori reci, fundaluri închise și efecte de clarobscur. Datorită motivelor și fundalurilor antichizante a fost integrat în categoria *romaniștilor*. De la nici un alt artist nordic nu au rămas atâtea descrieri de peisaje, orașe și ruine italiene. Sutele de gravuri realizate după desenele sale au contribuit la difuzarea *manierismului* în Europa de Nord și în același timp au oferit modele expresive pentru artiștii olandezi de mai târziu, inclusiv Rembrandt.

Tabloul *Iisus cu cei doi tâlhari* (Fig.nr.8) din Colecția Muzeului Țării Crișurilor are ca subiect o scenă inspirată din relatarea biblică a *Patimilor*<sup>15</sup>. Redată în prim-plan, cu o gamă cromatică sobră, scena din tabloul orădean se detașează pe fundalul neutru, de culoare neagră, ceea ce accentuează impactul emoțional al reprezentărilor. Ilustrând dramatismul tipic picturii nordice în interpretarea *Patimilor*, lucrarea are ca particularitate accentuarea *expresionistă* a fizionomiei și tipologiei personajelor prin intermediul căreia artistul reușește să surprindă antitetic caracterul și stările sufletești ale personajelor implicate. Impactul emoțional al imaginii este amplificat prin aducerea scenei în prim-plan și reliefaarea pregnantă a personajelor în contrast cu fundalul întunecat. Autorul reușește să redea deosebit de realist atât finețea, moliciunea pielii, cât și textura specifică frânghiei și lemnului, îndeosebi crucea monumentală purtată de *Iisus* conferind privitorului o accentuată senzație de real și palpabil.

Spre deosebire de alte variante ale temei, personajele nu sunt redată în ipostaza specifică supliciei, ci sunt puse față în față tipologii, atitudini și personalități. Reprezentat în prim-plan, în dreapta, *Hristos* e surprins în drumul său spre *Golgota*. Poartă o cruce imensă, grea pe care totuși o susține cu ușurință și e întors cu corpul spre privitorul tabloului ca și cum s-ar îndrepta singur, desprins de realitatea exterioară spre împlinirea destinului său tragic (Fig. nr. 9). Privind înainte, în afara tabloului, figura și mâinile sale, cu trăsături alungite în genul manierismului exprimă spiritualizare și interiorizare, resemnare și liniște. Maniera de redare a corpului care tinde să iasă din cadrul lucrării, respectiv fizionomia sunt o expresie a îndemnului pe care *Mântuitorul* îl adresează privitorului de a-și purta crucea cu împăcare sufletească și acceptare resemnată. Prin contrast, chipurile celor doi tâlhari redați în stânga, cu mâinile legate creează sentimente de angoasă, neliniște, spaimă, frică anticipativă de moarte, sugerând un contrast fizic și psihologic. Reliefaarea musculaturii, tensiunea corpurilor denotă influența lui Michelangelo și face plauzibilă realizarea lucrării de un discipol al lui Heemskerck, familiarizat cu stilul acestuia. Tipologia spiritualizată și întreaga înfățișare

<sup>15</sup> Registrul de pictură al M.T.C., Anonim flamand, *Iisus și cei doi tâlhari*, ulei /lemn, 800x1035mm, nesemnat, nedatat, Prov. Colecția veche a muzeului, inv. 72, Reprod. Al. Avram, *Muzeul Țării Crișurilor Oradea. Ghid*, fig.nr.2(atribuit Școlii lui Marten Heemskerck) și reprod.nr.2 la M. Zintz, *op.cit.*



a lui *Hristos*, felul în care își ține crucea, dar și structura compozițională a tabloului bazată pe antinomia dintre acesta și tâlhari are analogii în cadrul picturii *Iisus purtându-și crucea* (Fig. 9 a.) realizată de pictorul flamand Michiel van Coxcie (1499-1592). Pictor deosebit de prolific, acesta a realizat numeroase variante ale lui *Iisus* redat cu coroana de spini purtându-și crucea. În perioada șederii la Roma, unde a stat între 1530-1539 el a receptat influența manierismului italian, a lui Rafael și Michelangelo. Cele două lucrări au în comun aducerea scenei în prim-plan, cu reliefaarea pregnantă a personajelor pe un fundal de culoare închisă.

Lucrarea *Iisus cu cei doi tâlhari* poate fi atribuită atelierul lui Marten van Heemskerck pe baza corpurilor contorsionate cu o musculatură pregnantă la care acesta recurge în redarea tâlharilor din tabloul *Răstignirea* (Fig. nr. 9b). Lucrarea din colecția muzeului orădean ilustrează o interpretare specifică picturii din Țările de Jos atât a *Patimilor*, cât și a artei lui Michelangelo. Pictori contemporani, Marten van Heemskerck și Michiel van Coxcie au fost importanți promotori ai picturii italianizante în Țările de Jos, iar lucrările lor au cunoscut o deosebită difuzare datorită gravurilor de epocă. Influența creației acestora, vizibilă în tabloul *Iisus cu cei doi tâlhari* permite datarea lucrării în prima jumătate a secolului al XVI-lea.

În secolul al XVII-lea își fac apariția două din inovațiile majore ale artei baroce, clarobscurul și naturalismul, reunite într-o formă particulară în creația pictorului Adam Elsheimer (1578-1610), cel mai important dintre pictorii germani ai secolului XVII, cu o notorietate consacrată în cadrul picturii baroce europene (Fig.nr.10). După Durer, Adam Elsheimer a fost cel mai influent și inovator artist german. Într-o perioadă de creație scurtă, de doar 32 de ani au rămas de la el 40 de picturi, 30 de desene și guașe, dintre care puține sunt semnate sau dateate. *Stadelsches Kunstinstitut* din Frankfurt deține un număr important de opere din creația artistului. Îndeosebi lucrările sale executate pe foiță de cupru sunt considerate un valoros tezaur al galeriilor de artă europene. Prin caracterul lor misterios și poetic, diversitatea narațiunii și subtilitatea clarobscurului, aceste lucrări au avut ecou în întreaga pictură europeană. Trei maeștri ai barocului din sec. al XVII-lea (Rembrandt, Rubens și Claude Lorrain ) au găsit în pictura lui Elsheimer două direcții importante: clarobscurul poetic, misterios, ca o lumină aurie coborâtă în întunecimea camerei, respectiv peisajul idealizant învăluit în razele soarelui în diferite momente ale zilei.

Originar din Frankfurt pe Main, Adam Elsheimer s-a născut la 18 martie 1578 și a fost unul din cei 10 copii ai unui croitor. S-a format ca pictor în orașul natal, unde a studiat între 1593-1598 în atelierul lui Philipp Uffenbach, un artist respectabil al vremii, apoi alături de peisagiștii olandezi Gillis van Coninxloo și Lucas van Valckenborch, artiști olandezi emigrați în Germania, în contextul tulburărilor cauzate de *Reformă*. De la aceștia a preluat tema pădurilor feerice, cu tratarea decorativă a frunzișului, trăsătură ce apare în peisajele timpurii. În 1598 și-a început călătoriile de studii, mai întâi la München, iar de aici la Veneția unde timp de doi ani a studiat operele

maestrilor venețieni. La Veneția s-a format pe lângă Hans Rottenhammer, pictor german stabilit în Italia cu care a colaborat până la 1600; de la acesta a preluat predilecția pentru picturi de format mic și folosirea ca suport a plăcilor de cupru, element care îl ajuta să obțină efectele particulare de clarobscur ale lucrărilor sale. La Veneția a realizat primele lucrări importante, teme tradiționale cu subiecte religioase ca *Botezul lui Hristos* și *Popas în timpul Fugii în Egipt* din 1599, ce reflectă impactul colorismului venețian, vizibil în gama cromatică luminoasă (roșu, galben, albastru). A fost atras de operele lui Tizian, Bassano, Tintoretto, Veronese<sup>16</sup>. Influența manierismului venețian este evidentă în lucrările *Potopul* și *Incendierea Troiei* (1600), compoziții cu efecte de clarobscur dramatic realizate în perioada șederii la Veneția. Ambele lucrări au aspectul tipic manierist al unei multitudini de personaje și detalii, întâlnit în compozițiile lui Tintoretto. Structurile compoziționale, clarobscurul dramatic reflectă iraționalul naturii dezlănțuite care scapă oricărui control uman. Proporțiile dezastrului anulează orice posibilitate a omului de a interveni.

Menționat în documentele italiene sub numele de “Adam din Frankfurt” sau Adam “Germanul”, Elsheimer se stabilește în 1600 la Roma, unde rămâne până la moarte, următorii zece ani<sup>17</sup>. Prin intermediul lui Rottenhammer cunoaște o serie de artiști dintre care Annibale Carracci și Caravaggio au o influență decisivă asupra stilului său de maturitate. Primei etape romane îi aparțin lucrări cu subiecte mitologice plasate în peisaj, influențate de stilul lui Anibale Carracci (*Peisaj cu templul Vestei din Tivoli-1600*, *Peisaj cu nimfă- 1600*, *Casa din Borgo-1603*). Dintre compozițiile cu subiect religios cele mai cunoscute sunt *Tobie și îngerul- 1602-1603*, *Glorificarea crucii-1605*, *Fuga în Egipt*. Este celebră *Fuga în Egipt*, unul din primele peisaje nocturne din pictura occidentală, care ilustrează noul interes pentru studierea constelațiilor (Galilei, Giordano Bruno). Perioada sejurului roman a fost considerată deosebit de importantă în conturarea stilului său care își accentuează expresivitatea, reușind să redea ca nimeni înaintea sa fuziunea dintre personaje și ambianță. Artistul a fost atras acum și de stilul lui Caravaggio de la care a preluat naturalismul figurilor și a interpretat într-o manieră personală clarobscurul acestuia. Prin limbajul clarobscurului Elsheimer a avut alături de Carravaggio un rol determinant în elaborarea picturii moderne, depășind granițele manierismului și prefigurând barocul. Dacă în cazul compozițiilor în peisaj a mers pe urmele lui Anibale Carracci, în sfera scenelor de interior s-a lăsat influențat de naturalismul

<sup>16</sup> Leo Bachelin, *op.cit.*, p.133-135; Thicme-Becker, *Kunstler Lexicon*, X, 1914, *Enciclopedia italiana*, XIII, 1932, A. Gotz, *Pictura germană în secolul al XVII-lea*, Ed. Meridiane, 1982; *Alte Pinakothek. Neue Pinakothek Munich*, 1995, p.12-13. J. Turner, *The Dictionary of Art*, X, Oxford University Press, 1996, p.156-161; A. Prater, H. Bauer, *Painting of the Baroque*, Taschen, 1997, p.57,145; *Pictura barocă. Doua secole de minunății în pragul picturii moderne*, Ed.Fundației Culturale Române, 1999, p.258-259; Stay Sapir, *Ténébres sans leçons. Esthétique et épistémologie de la peinture ténébriste romaine*, 1595-1610, Thèse doctorale, 2008

<sup>17</sup> Leo Bachelin, *op.cit.*, p.133

lui Caravaggio contribuind ca și acesta la constituirea limbajului narativ-realist al picturii. Aceste lucrări de format mic, cu detalii minuțioase și clarobscur emoțional impresionează prin umanizarea subiectelor religioase care au aspectul unor evenimente umane încărcate de o deosebită impresie de autenticitate. Efectele sale de clarobscur sunt subtile și diferite de contrastele tranșante ale lui Caravaggio. La fel ca și acesta, Elsheimer a ajuns la o relație naturală, autentică între personaje și spațiu. Prin aceste lucrări artistul german se distanțează de manierismul venețian, devenind un important precursor al picturii baroce în domeniul scenelor de interior.

În ultimii ani ai vieții s-a preocupat de un peisaj arcadian, cu o nuanță de melancolie, în care sunt prezente arhitecturi antice integrate în compoziții pline de lumină și armonie. Este considerat primul pictor german care a avut ideea de a coborâ linia orizontului în pictura de peisaj, permițând astfel obținerea unor vaste viziuni perspective. Prin tema peisajului idealizant în care personajele ocupă un rol subordonat, Elsheimer atinge o dimensiune modernă a picturii contribuind la constituirea peisajului ca subiect în sine al picturii. Datorită celebrului său peisaj *Aurora*, Elsheimer poate fi considerat un precursor al peisajului idealizant ilustrat de Claude Lorrain. Contrastul de lumină și umbră, degradeul culorilor care se pierd într-o atmosferă vaporosă, lumina care trece printre nori, cerul de un gri-albastru vaporos sunt efecte care anticipează pictura peisagistică a *Barocului*.

Popularitatea artistului se explică prin numărul mare de gravuri și replici realizate după lucrările sale. La amplificarea notorietății sale au contribuit gravurile realizate de artistul Hendrick Gout, discipolul său, respectiv de gravorul ceh Wenceslas Hollar (1607-1677). Pe autoportretul lui Elsheimer transpus în gravură de Wenceslas Hollar există o scurtă consemnare biografică în care se spune că artistul german era considerat un "mare desenator și un foarte bun pictor". Încă din 1604 Carel van Mander remarcă farmecul deosebit al lucrărilor sale. În lucrarea *Cartea pictorilor* acesta se referă și la Adam Elsheimer: "La Roma mai locuiește acum încă un pictor german eminent, pe nume Adam, născut la Frankfurt ca fiu al unui croitor. Când a ajuns în Italia, nu știa încă mare lucru, dar la Roma a făcut progrese admirabile și, prin muncă îndârjită, a devenit un meseriaș priceput. Nu se ocupă însă prea mult de copiat, ci stă în biserici sau în alte locuri și privește ceasuri întregi lucrările marilor meșteri ca să și le întipărească în minte. Este uimitor de iscusit în pictarea de lucrări originale pe plăci de aramă, cu toate că face puține, dar atunci când le face, le face cu iscusință"<sup>18</sup>. Hendrick Gout (1573-1648), artist amator de origine olandeză i-a transpus în gravură o parte din lucrări. Deși l-a susținut financiar pe Elsheimer, a avut un rol nefast în ultima etapă a vieții artistului. Hendrick Gout a îngăduit ca Elsheimer să fie închis pe motivul datoriilor acumulate, din cauza nemulțumirii că acesta nu terminase suficient de repede lucrările comandate. A murit în 1610, în sărăcie, la puțin timp după eliberare.

<sup>18</sup> Carel van Mander, *Cartea pictorilor*, Ed. Meridiane, 1977, p.423

Specialitatea lui Adam Elsheimer au fost îndeosebi scenele nocturne (peisaje și scene de interior) cu un clarobscur misterios care i-au atras apelativul de “pictor al nopții”. Aici se încadrează celebra *Fugă în Egipt*, intens copiată, una din lucrările cele mai semnificative în domeniul picturii de peisaj, *Sf. Cristofor*, *Incendierea Troiei*, *Jupiter și Mercur în casa lui Philemon și Baucis*, *Ceres și Stellio*. Fiecare dintre acestea este în felul ei un pretext pentru a reda efecte de lumină în cadrul unor scene nocturne. Razele lunii, focul, lumânarea sunt în acest caz sursele de lumină ale unor compoziții rămase în obscuritate ; de la ele pornesc fascicule aurii izolate într-o mare de întuneric. Ceea ce îl caracterizează pe artist este o mare sensibilitate pentru redarea efectelor de clarobscur nocturn, prin care conferă o ambianță de mister compozițiilor sale. *Fuga în Egipt* a fost admirată, intens copiată și l-a influențat pe Rubens în maniera de redare a propriei versiuni a temei. Un element caracteristic lui Elsheimer îl constituie prezența în scenă a păstorilor redați în colțul stâng al lucrării, grupați în jurul focului.

Un element interesant al ecourilor picturii sale îl constituie influența pe care a exercitat-o asupra lui Rembrandt, mediată de profesorul acestuia Pieter Lastman. Modernitatea artistului este vizibilă îndeosebi în efectele de lumină misterioase, prebaroce ale lucrărilor sale, care au fost dezvoltate în aceeași direcție de Rembrandt, iar ulterior de Georges de la Tour. Se crede că *Lapidarea Sf. Ștefan*, prima lucrare semnată a lui Rembrandt este o replică la pictura cu aceeași temă de Elsheimer. O lucrare de mare importanță este *Jupiter și Mercur în casa lui Philemon și Baucis*, inspirată din *Metamorfozele* lui Ovidiu. Considerată primul tablou realist al unei scene de gen, respectiv întâia pictură de interior în sensul modern al cuvântului, aceasta l-a influențat pe Rembrandt în realizarea interioarelor sale nocturne (*Cina de la Emaus*). Prin acest aspect Elsheimer este considerat un precursor al pictorilor de interior olandezi, creatori ai scenei de gen. Se crede că studiile de figuri ale lui Elsheimer, care a fost și un remarcabil desenator, i-au servit de asemenea ca modele lui Rembrandt. Acesta s-a inițiat în pictura lui Elsheimer atât prin intermediul lui Pieter Lastman, maestrul său, cât și prin gravurile lui Hendrick Gout.

Problema unei influențe Elsheimer- Rembrandt se poate pune și în modalitatea de interpretare a temei *Adorația păstorilor* de către cei doi artiști. În colecția de pictură a Muzeului Țării Crișurilor se află lucrarea cu tema *Adorația păstorilor* atribuită școlii lui Elsheimer, pictată în ulei pe lemn de stejar (Fig. nr. 11). Tabloul a ajuns în colecția muzeului orădean în 1967, prin transfer de la Muzeul de Artă al României. În 1980 lucrarea a fost obiectul unor mici intervenții de curățire și integrare cromatică. Suportul din lemn de stejar este consolidat cu stîngii de lemn, după un sistem frecvent utilizat în sec. XVI-XVII pentru protejarea lucrărilor pe suport de lemn, fiind un argument în favoarea autenticității și a realizării lucrării în această epocă. Pe spatele lucrării este lipit un text în limba germană ce conține date biografice referitoare la Adam Elsheimer, din perioada în care lucrarea se afla în Colecția Muzeului de Artă al României.

Din punct de vedere estetic, tabloul este un exemplu de simbioză între poezia luminii și realismul personajelor, reflectând astfel specificul stilului promovat de artist<sup>19</sup>. Scena religioasă este tot o nocturnă care îl reprezintă pe Iisus așezat pe podeaua încăperii, într-un leagăn de lemn, înconjurat de *Maria, Iosif* și păstori. *Maria*, redată ca o tânără mamă, desface pânza albă în care era învelit copilul pentru a-l arăta păstorilor. Cu figuri naturaliste, specifice unor oameni simpli, aceștia sunt reprezentați îngenunchind în fața *Pruncului* sau discutând. În stânga e redată și o femeie în vârstă, în veșminte simple, vorbind cu unul dintre păstori. Păstorii au vârste și fizionomii diferite, bine individualizate și naturaliste (Fig. nr. 12). Clarobscurul misterios, este concentrat asupra copilului, fiind redat sub forma unor fascicule de lumină care se răsfrâng pe figurile personajelor și pe podeaua încăperii. Simbolizând miracolul *Nașterii Domnului*, lumina nu coboară de sus, din cer, ca în picturile religioase, ci este raza de lumină a felinarului aflat pe podea, în spatele femeii. Fascicolul de lumină al tabloului este direcționat asupra elementului central de interes al compoziției- *Pruncul Iisus* (Fig. nr. 13). În spațiul modest, cufundat în obscuritate al grajdului, strălucirea luminii aurii redă foarte bine caracterul de mister al marelui eveniment din istoria creștinismului. Nuanțele de brun care predomină în redarea veșmintelor și a fundalului, constituie un contrast cromatic pentru această lumină care iradiază din jurul *Pruncului*, simbolizând caracterul de excepție al acestuia. *Iosif*, cu barbă, stă în spatele *Măriei* și discută cu un păstor tânăr. Acesta arată cu mâna spre ieslea din spate, indicându-i lui Iosif locul unde ar putea așeza pruncul. Pe ușa deschisă, în colțul stâng al lucrării se văd apropiindu-se, din depărtare, alți doi păstori cu felinare în mâini. Un element inedit îl constituie faptul că *Pruncul* e înconjurat de o mulțime de oameni cu figure simple, naturaliste depășind numărul celor trei păstori din textul biblic. Maniera în care sunt redată tipologiile și veșmintele personajelor, sugerează inspirația artistului din realitate.

Atât personajele, cât și întreaga ambianță a grajdului (unelte de lucru, ieslea, vaca, fânul) creează o puternică impresie de autenticitate, de adecvare deplină dintre oameni, obiecte și mediul specific unei anexe gospodărești de la țară. Se poate remarca minuțiozitatea cu care sunt descrise detaliile de interior ale grajdului din lemn, pe jos și pe pereți aflându-se diferite unelte țărănești: ferăstrău, coasă, greblă, mătură, seceră, roată de căruță (Fig. nr. 14).

Integrarea lucrării în școala lui Adam Elsheimer a fost afirmată și de cercetătorul Alexandru Avram: "distribuția savantă a luminii, finețea execuției și totodată o asemănare cu maniera de lucru a maestrului, permite încadrarea lucrării în școala acestuia"<sup>20</sup>.

<sup>19</sup>Registrul de pictură al M.T.C., Școala lui Adam Elsheimer, *Adorația păstorilor*, ulei/lemn, 410x300mm, nesemnat, nedatat, Prov. Transfer Muzeul de Artă al României, inv. 10, reproduc. Al. Avram, *Muzeul Țării Crișurilor. Ghid*, Ed. Meridiane, 1973, fig.nr. 18; reproduc. M. Zintz, *Colecția de pictură universală a secției de artă*, Biharcă, 1991, fig. Nr. 8

<sup>20</sup> Al. Avram, *Vă prezentăm Muzeul Țării Crișurilor, Secția de Artă universală*, în Crișana, Anul XXVII, nr. 130, 3 iunie, p. 2, Al. Avram, *Muzeul Țării Crișurilor, Galeria de Artă. Ghid*, Ed. Meridiane, 1973, p. 6

Turbanul purtat de femeia din stânga lucrării este elementul folosit de Elsheimer pentru a crea sugera ambianța orientală a scenelor biblice, element la care va recurge și Rembrandt. Un argument în favoarea apartenenței tabloului la atelierul lui Elsheimer îl constituie similitudinile dintre acesta și *Adorația păstorilor* realizată în 1634 de Rembrandt (Fig. nr. 15), care se știe a fost marcat de stilul lui Elsheimer prin intermediul lui Pieter Lastman. Lucrarea lui Rembrandt interpretează în același mod tema, în jurul *Pruncului* aflându-se *Maria* și o mulțime de păstori cu figuri și veșminte simple ale unor țărani, scena este plasată tot în interiorul unui grajd, cu descrierea naturalistă a detaliilor de interior. Unul dintre personaje ține în mână un felinar similar celui aflat în lucrarea din colecția Muzeului Țării Crișurilor. Lumina aurie este direcționată identic asupra *Pruncului*, elementul central al compoziției.

Adam Elsheimer s-a bucurat de o notorietate unanim recunoscută de contemporani ca Paul Brill, Saraceni și îndeosebi Rubens. În 1607 a fost primit în celebra gildă a pictorilor *Accademia di San Luca*, o onoare de care au beneficiat puțini artiști germani. În perioada sejurului roman a avut o influență decisivă asupra artistului Pieter Lastman, viitorul maestru al lui Rembrandt. Un prieten și admirator al lui Elsheimer a fost marele artist flamand Rubens care, la moartea artistului afirma că "În opinia mea, nu este nimeni care să-l fi egalat în redarea personajelor mici, a peisajului și atâtor alte subiecte". Popularitatea stilului inițiat de Elsheimer a făcut ca acesta să aibă mulți discipoli și continuatori în cadrul școlii olandeze de pictură, care i-au continuat maniera în diferite variante. L-a avut ca discipol direct pe Cornelius Poelenburg, iar ca succesori pe Andre Shalbert, Leonaert Bramer, Teniers cel Bătrân, Pieter Lastman, Peter de Saar, Moses van Uytenbroeck. Din școala germană, Thomas de Hagelstein i-a imitat stilul și chiar i-a copiat lucrările.

Lucrarea din colecția muzeului orădean ilustrează trăsăturile cele mai tipice ale stilului creat de Elsheimer: clarobscurul misterios, respectiv caracterul naturalist al personajelor și detaliilor descrise miniatural. Combinând cele două procedee specifice barocului discipolul artistului a creat o compoziție originală. La fel ca și la Rembrandt, bucuria *Nașterii Domnului* este trăită într-un mediu ce sugerează modestia condițiilor în care a venit pe lume *Mântuitorul*, dar și latura divină, miraculoasă a acestuia. Combinând austeritatea cromatică (brunurile interiorului, obiectelor și veșmintelor) cu lumina aurie ce sugerează misterul *Nașterii lui Iisus*, autorul a realizat o scenă plină de farmec poetic, o îmbinare inedită între autenticitate și mister.



Fig. nr. 1. Școala Lui Raffaellino del Garbo, sf.sec XV, *Sf.Familie*, tondo, tempera/lemn de cedru, diam. 840 mm, nesemnnt, nedatat, inv. 762, Colecția Muzeului Țării Crișurilor

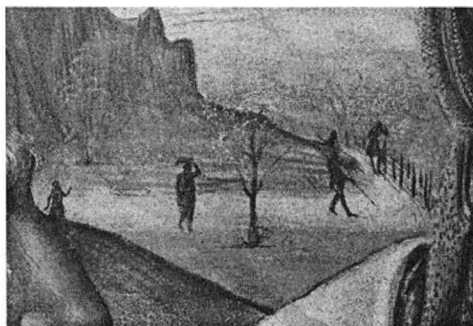


Fig. nr. 2a. Școala Lui Raffaellino del Garbo, *Sf.Familie*, detaliu, peisaj

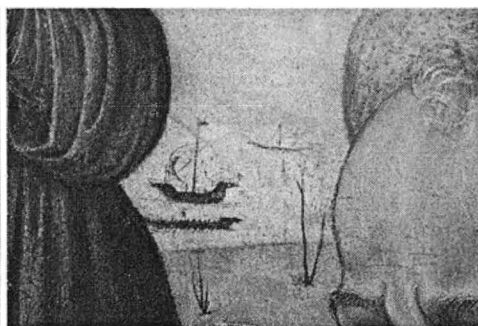


Fig. nr. 2b. Școala Lui Raffaellino del Garbo, *Sf.Familie*, detaliu, peisaj



Fig. nr. 3. Școala Lui Raffaelino del Garbo, *Sf. Familie*, detaliu, compoziția piramidală



Fig. nr. 4. Școala Lui Raffaelino del Garbo, *Sf. Familie*, detaliu, rozariu



Fig. nr. 5. Școala Lui Raffaelino del Garbo, *Sf. Familie*, detaliu, Sf. Antonie cel Mare

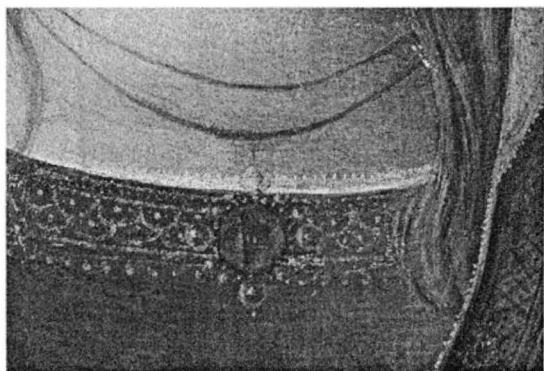


Fig. nr. 6. Școala Lui Raffaelino del Garbo, *Sf. Familie*, detaliu, medalion





**Fig. nr. 7a. Școala Lui Raffaelino del Garbo, *Sf.Familie*, detaliu, chipul Madonei**



**Fig. nr. 7b. Sandro Botticelli(1445-1510), *Madona cu rodie*, tondo, tempera /lemn, diam. 1435mm, 1487, Galeria Ufizzi, detaliu, chipul Madonei**



**Fig. nr.7c. Raffaellino del Garbo(1466-1524), *Sf. Gualberto*, tempera/lemn, 1508, Abația Valombrossa,Toscana**



Fig. nr. 8. Școala lui Marten van Heemskerck, prima jumătate a sec. XVI, *Iisus cu cei doi tâlhari*, ulei/lemn, 800x1035mm, nesemnat, nedatat, inv.72, Colecția Muzeului Țării Crișurilor

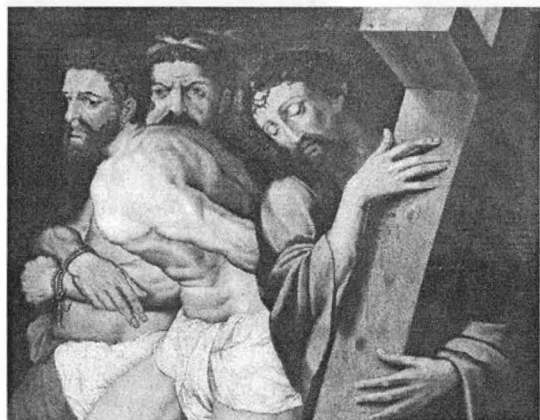


Fig. nr. 9. Școala lui Marten Heemskerck, *Iisus cu cei doi tâlhari*, detaliu



Fig. nr. 9a. Michiel van Coxcie(1499-1592), *Iisus purtându-și crucea*, ulei/lemn, 940x1110mm, Prov. Colecția Ducilor de Montora

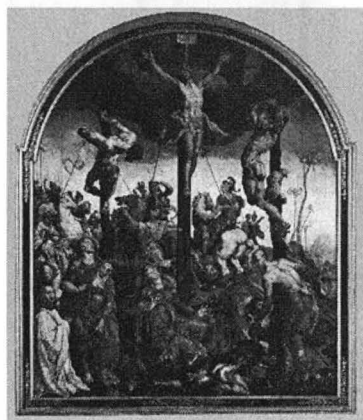
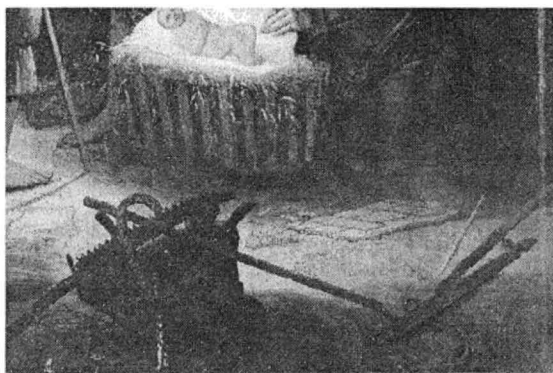


Fig. nr. 9b. Marten van Heemskerck(1489-1574), *Răstignirea*, ulei /lemn, 3340 x 2700 mm , 1543, Museum voor Schone Kunsten, Gand





**Fig. nr. 14. Școala lui Adam Elsheimer, *Adorația păstorilor*, detaliu, unelte**



**Fig. nr. 15. Rembrandt(1606-1669), *Adorația păstorilor*, ulei /pânză, 970x710mm, 1646, Alte Pinakothek, Munchen**