

Domnia lui Matei Basarab a constituit pentru istoria Țării Românești o importantă și semnificativă etapă atât pe planul economic și social, cât și pe cel cultural și artistic.

Lunga și relativ liniștită domnie a pașnicului voievod, care a știut însă la nevoie să lupte vitejește cu sabia în mână pentru apărarea țării sale a însemnat pentru Țara Românească o perioadă de prosperitate și înflorire în toate domeniile și poate pe drept să fie numită „epoca lui Matei Basarab“.

Privită din unghiul manifestărilor artistice și culturale, limitarea „epocii“ numai la anii de domnie a voievodului muntean (1632-1654) ar denatura însă adevărul istoric, ar restrânge din semnificația continuității unor fenomene originale care apar acum și care se vor manifesta cu vigoare și mai târziu. Judecând din acest punct de vedere, putem considera că „epoca lui Matei Basarab“ se prelungește pînă către sfîrșitul celui de-al șaptelea deceniu al veacului, cînd moare mitropolitul Ștefan I (1668), susținător activ al culturii naționale, sau chiar pînă la urcarea în scaun a lui Șerban Cantacuzino (1678), cînd începe o nouă etapă în evoluția artei muntenești.

În această perioadă de aproximativ patruzeci de ani, în arta Țării Românești în general și în particular în pictura de icoane la care intenționăm să ne referim, se petrec fenomene deosebit de interesante, care ne vorbesc cu elocvență despre ineditul din concepțiile și dinamica epocii, oglindind o atitudine nouă a oamenilor față de realitate și de artă, o schimbare și o lărgire a orizonturilor intelectuale și afective. Era firesc ca politica de intense legături politice și culturale promovată de Matei Basarab, care pune în relații, adesea strînse, țara și oamenii epocii cu realități atât de diferite ca cele din Transilvania, Veneția, Kiev, Constantinopol, Athos etc., să fi contribuit la receptarea unor influențe, la apariția unor schimbări de viziune și în artă. Avînd în preajma sa oameni luminați, ca Udriște Năsturel sau mitropoliții Theodosie și Ștefan I, Matei Basarab însuși a încurajat și susținut cultura și arta românească.

În pictura de icoane a epocii de care ne ocupăm, observăm apariția unor tendințe noi cu un pregnant caracter decorativ care constituie, față de pictura în spirit strict tradițional ce se mai practica<sup>1</sup>, sau față de influențele sporadice ale artei occidentale<sup>2</sup>, un fenomen semnificativ prin faptul că noua viziune a fost adoptată de atelierul domnesc, după cum atestă icoanele împărătești donate de domnitor și de soția sa, mănăstirii Arnota, atribuite lui „*Stroe zugrav ot Tîrgoviști*“<sup>3</sup>.

Pătrunderea și adoptarea unei noi viziuni în artă și în special în pictura de icoane în condițiile specifice evului me-

diu românesc este un fenomen extrem de complex, a cărui analiză nu-și găsește justificarea în economia prezentului studiu. Am dori însă să atragem atenția numai asupra unui aspect care interesează în mod direct icoanele de care ne ocupăm.

Abordînd problema în linii generale, se poate afirma că în „epoca lui Matei Basarab“, în afara icoanelor executate în spirit tradițional și a celor în care s-a adoptat viziunea decorativă amintită mai sus, mai există o „școală“ și după părerea noastră poate cea mai semnificativă, care a dat naștere unor opere de artă (icoane) în care cele două tendințe fuzionează, generînd creații originale.

Din această ultimă categorie fac parte cele trei icoane ce s-au mai păstrat din cinul *Deisis* al tîmplei bisericii Stelea din Tîrgoviște, reprezentînd pe *Isus Împărat și Mare Arhiepiscopul Mihail* (109×73×3,5 cm), flancat de *Maica Domnului cu arhanghelul Mihail* (109×73×3,5 cm) și *Ioan Botezătorul cu arhanghelul Gavriil* (109×73×3,5 cm).

Icoana centrală a cinului (fig. 1) îl reprezintă pe *Isus Împărat și Mare Arhiepiscopul*, tronînd într-un jilț monumental, brun, ornamentat cu sobrietate. Cu mîna dreaptă el face semnul binecuvîntării, iar cu cea stîngă sprijină pe genunchi Evanghelia deschisă cu un text (Matei 25,34—35) scris în limba slavonă, cu litere negre și inițială roșie pe fond alb. Isus poartă un stihar alb, epitrahil roșu ornat cu aur, felon albastru tivit cu ornament de aur, nabaderniță roșie și omofor alb cu patru cruci, tivit cu roșu și negru. Pe cap are o coroană împărătească, iar în picioare încălțări roșii. Aureola cruciferă este indicată cu roșu. În dreptul capului, pe fond de aur, cu litere roșii, în limba slavonă, este inscripția care indică tipul iconografic al lui Isus.

În partea inferioară a icoanei, în dreptul picioarelor lui Isus, se află următoarea inscripție în limba slavonă pe fond albastru cu litere albe (fig. 2): „*Această icoană a făcut-o robul lui Dumnezeu jupan Fera vel cupar în zilele lui Io Mihail Radu voievod, și cu sfințirea arhiepiscopului și mitropolitului chir Ștefan, ispravnic a fost arhimandrit chir Vasilie, în anul 7167*“ (1658—1659)<sup>4</sup>.

A doua icoană (fig. 3) reprezintă pe *Maica Domnului și arhanghelul Mihail*, în picioare, într-o întoarcere spre stînga, avînd mîinile întinse în semn de rugă spre Isus din icoana centrală. Maica Domnului poartă o palla albastră și un maforion roșu căptușit cu albastru pal și ornamentat fin cu aur. Încălțările sînt de culoare roșie. Arhanghelul Mihail are un divition albastru tivit cu o bandă roșie și un loros cu striatii de aur și perle.

Ultima icoană a cinului (restul icoanelor în care sînt redați apostolii sînt mult mai tîrziu și nu interesează studiul de față), ce datează din anul indicat în inscripția care încadrează icoana centrală, îl reprezintă pe *Înaintemergător și pe arhanghelul Gavriil*, redați în picioare, într-o întoarcere spre dreapta. Ioan Botezătorul este și el redat în atitudine de rugă, dar spre deosebire de celelalte trei personaje care participă la intercesiune, nu are mîinile întinse, ci încrucișate pe piept, o altă formă de a-și exprima ruga. El poartă o tunică maronie și un himation albastru. În picioare are sandale romane. Arhanghelul Gavriil este redat în aceeași

<sup>1</sup> În această categorie se pot include unele icoane din tîmpla bisericii de lemn din Grămești-Vilcea, în special cea de hram — *Adormirea Maicii Domnului*, și o parte din icoanele tîmplei aflate la schitul Crasna, jud. Gorj. Pentru acestea din urmă vezi comunicarea autorului, *Pictura tîmplei de la schitul Crasna*, ținută la a VI-a Sesiune de comunicări științifice a muzeelor, în 1970.

<sup>2</sup> Un deosebit de interesant exemplu de influență a artei occidentale asupra picturii de icoane de la mijlocul secolului al XVII-lea îl constituie icoana *Cuvioasa Paraschiva*, expusă în muzeul mănăstirii Hurez. (Vezi comunicarea autorului, *Icoanele din cîtorva mitropoliților Ștefan I de la Bălănești și primul peisaj de concepție occidentală în arta iconarilor din Țara Românească*, ținută la a V-a Sesiune de comunicări științifice a muzeelor, în 1969).

<sup>3</sup> Gr. G. Tocilescu, *Raporturi asupra cîtorva mănăstiri, schituri și biserici din țară...*, extras din „Anal. Acad. Rom. Seria II Tom VIII, Secția II. Memorii și notițe“, București, 1887, p. 54 (200).

<sup>4</sup> În lucrarea lui Cr. Moisescu și Gh. I. Cantacuzino, *Biserica Stelea*, Editura Meridiane, 1968, la p. 26—27 sînt pomenite cele trei icoane din *Deisis* și se dă aproape integral inscripția, vorbindu-se și despre tîmplă, în general.

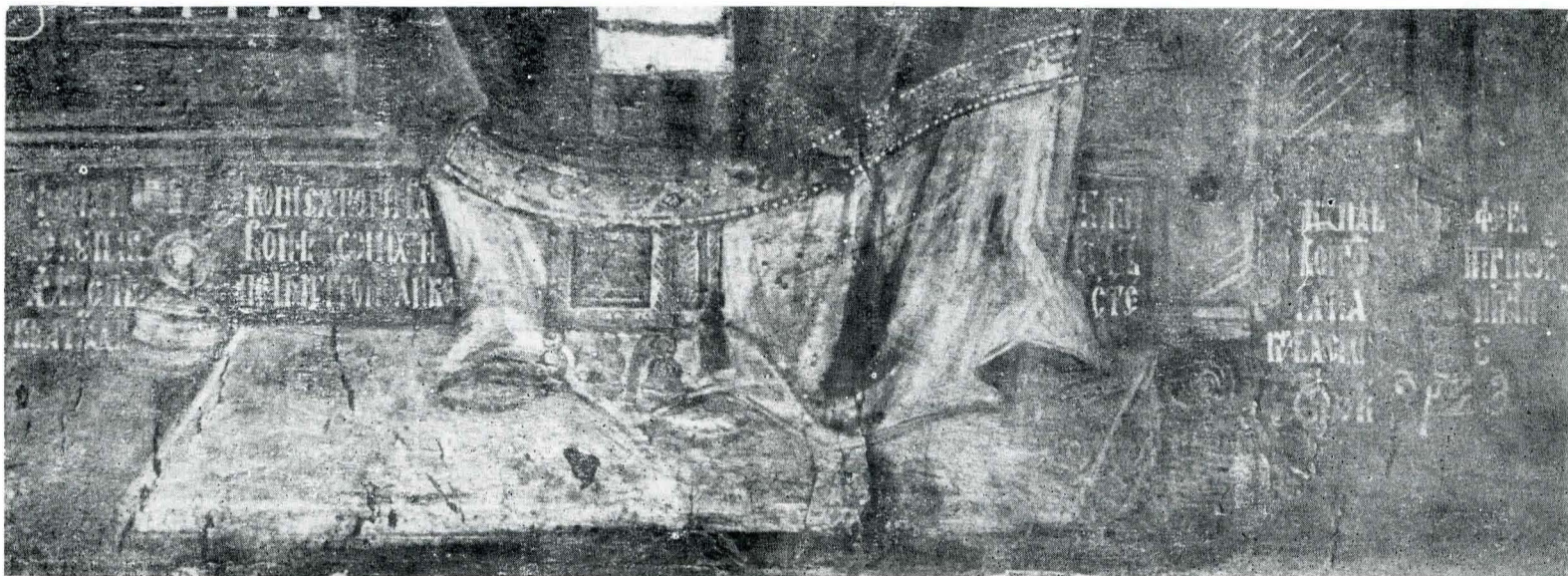


Fig. 1 — „Isus Împărat și Mare Arhiepiscop”.

atitudine ca și arhanghelul Mihail cu care face pandant. Îmbrăcămintea sa se compune dintr-un divitision roșu tivit cu bandă albastră și un loros albastru cu striatii de aur și perle. Încălțăminteia celor doi arhangheli este de un brun-roșcat cu striatii de aur. Aripile sînt maronii cu pene indicate cu negru și alb. Nimburile personajelor sînt indicate prin incizii fine și cercuri roșii. Monogramele care indică personajele sînt scrise cu roșu.

Toate cele trei icoane de care ne ocupăm prezintă asemănări de factură și tehnică. Astfel, carnația este realizată în general prin treceri destul de brusce de la umbră — de o cu-

Fig. 2 — Inscricția de la baza icoanei din fig. 1.



loare brun-verzuie — la lumină, pentru care s-a folosit ocrul și roz; cutele veșmintelor sînt indicate cu negru și alb; fondul în partea de sus este acoperit cu foiță de aur, iar jos este brun-verzui la icoanele cu intercesori și albastru la cea centrală; ramele, în relief, sînt lăsate din grosimea scîndurii, aurite și cu o dungă roșie pe margini; suportul stratului pictural este alcătuit dintr-un grund, destul de gros, aplicat pe cîte două scînduri din lemn de tei întărite pe spate cu cîte două traverse cu relief înalt.

Problema datării celor trei icoane centrale ale cinului *Deisis* din tîmpla bisericii Stelea nu se mai pune, existînd inscripția pominită pe icoana *Isus Împărat și Mare Arhiepiscop*: 7167 (1658—1659). Inscricția apare cu atît mai prețioasă cu cît confirmă, cu certitudine, existența anumitor trăsături stilistice și de conținut în pictura de icoane din perioada pe care am numit-o „epoca lui Matei Basarab”.

Fără îndoială, cele trei icoane au fost executate pentru a înlocui, după prădarea și arderea mănăstirii Stelea de către turci și tătari cu ocazia mazilirii lui Constantin Șerban Basarab (1658), „*Iconostasul, de artă rusă, splendid...<sup>5</sup> și ... de răvă frumusețe<sup>6</sup>*”, care se datora probabil penelului meșterilor lui Vasile Lupu.

Privite de jos, de la distanță, icoanele de care ne ocupăm sînt de un mare efect decorativ, detașîndu-se net de restul picturii ce împodobește catapeteasma. Figurile, alungite și elegante ale intercesorilor, ale căror veșminte sînt tratate în pete mari de culoare cu o dominantă a roșului cinabru, se desprind de pe fondul de aur cu o caldă reverberație. Prin ritmica compozițională — mișcarea, gestică, atitudinea — și cea coloristică — alternanța roșului cinabru, punctat de albastru, cu albastrul înviat de roșu<sup>7</sup>, pictorul nu se mărginește la redarea unei mișcări aparente, exterioare, ci a obținut o mișcare centripetă, cu caracter profund, ce vine din interiorul operii, în deplină concordanță cu exigențele temei. Centrul psihologic spre care converg în elan reținut cele patru personaje este Isus ce „ședea pe scaunul de domnie al slavei Sale” spre a judeca cu dreaptă asprime. Monumentalitatea și severitatea icoanei

<sup>5</sup> Paul de Alep, *Călătoriile Patriarbului Macarie de Antiochia în țările române*, 1653—1658, ediția E. Cioran, București, 1900 p. 79.

<sup>6</sup> Idem, p. 228.

<sup>7</sup> Pentru a crea această ritmicitate cromatică, pictorul a neglijat tradiția iconografică. Astfel maforionul Maicii Domnului în loc să fie de culoare roșu-violaceu pastelat, este roșu cinabru, iar îmbrăcămintea lui Ioan Botezătorul în loc să fie compusă din tunică verde și melotă maronie (șiena naturală), este formată, după cum am amintit, din tunică maronie și himation albastru.



Fig. 3 — „Maica Domnului și arhanghelul Mihail“.

este subliniată prin staturile figurii și prin cromatica sobră și rece. Fondul de aur este redus la o fîșie în dreptul capului, restul navei fiind ocupat de jilțul maroniu, neutru, pe care tronează figura sobră a lui Isus în felon albastru, a cărui răceală este accentuată de albul Evangheliei deschise și în special al omoforului alb, care atrage privirea prin violența sa. Fără îndoială, o viziune decorativă, de o mare forță, conjugată în mod fericit cu înțelegerea, trăirea chiar, a conținutului temei iconografice date, constituie fondul acestei creații artistice.

Cu toate că au fost concepute pentru a fi privite de la distanță, cercetate de aproape, icoanele noastre nu sînt mai puțin interesante. Analizate cu atenție ele ne permit să înțelegem mai bine evoluția picturii de icoane din Țara Românească, să cunoaștem aspecte stilistice ale artei iconarilor din „epoca lui Matei Basarab“.

La o cercetare amănunțită a acestor icoane apar unele trăsături ce sînt caracteristice (parțial sau total) altor ansambluri de pictură în tempera pe lemn din Țara Românească în epoca de care ne ocupăm<sup>8</sup>. În acest sens, se observă, față de epocile precedente, o mai mică atenție acordată detaliilor și finisării, apariția unor noi tipuri, în special la personajele secundare (în cazul nostru, arhanghelii) și o schimbare a expresiei în general, care devine uscată și mai rigidă; în sugerarea volumelor carnației, straturile succesive de culoare transparentă devin mai puțin numeroase, ceea ce duce la apariția unor contraste puternice, uneori chiar violente, între umbră și lumină; desenul pierde din finețe și subtilitate dar nu și din

<sup>8</sup> Vezi notele 1 și 2.



Fig. 4 — „Ioan Botezătorul și arhanghelul Gavriil“

expresivitate, căreia i se conferă însă noi valențe cu tendințe ce pot fi uneori numite „expresioniste“ (vezi chipurile îngerilor), iar liniaritatea sintetică, abstractă, a desenului ce indică cutele veșmintelor cedează în fața curbei mai umanizate, fără să prejudicieze efectul decorativ; culoarea nu mai este folosită pentru a crea treceri subtile și pete rafinat armonizate între tonalitățile surde, pastelate; ea devine mai strălucitoare, mai puternică, contribuind în mare măsură la efectul decorativ al unui anumit tip de opere spre care converg în mod evident năzuințele artiștilor.

Ar fi greșit și ar denota o insuficientă cunoaștere și înțelegere a epocii, dacă am considera din cele spuse mai sus că părăsirea unor apreciate tradiții scade valoarea artistică a operelor create la mijlocul celui de-al XVII-lea veac. Modelele și interpretarea dată acestora în timpurile trecute nu mai puteau satisface exigențele, gusturile, concepțiile unei societăți evolute pe o altă treaptă. Artiștii iconari neputînd vibra pe aceleași lungimi de undă cu cei care trăiseră cu o sută de ani în urmă, de exemplu, au dat uneori naștere unor lucrări uscate, lipsite de înțelegere și viață. Neînțelegînd, sau mai curînd nefiind atrași de anumite aspecte ale picturii de icoane din trecut, avînd alte concepții, artiștii secolului al XVII-lea au creat opere de artă pe măsura sensibilității și talentului lor, în care dramatismul și viziunea decorativă sînt dominante.

Nu putem considera încheiată problema icoanelor din secolul al XVII-lea aflate în biserica Stelea fără să amintim de cele patru icoane împărătești, din același iconostas. Cu toate

că ar fi trebuit ca studiul de față să fi început cu ele, acestea au fost lăsate intenționat la sfârșit deoarece, acoperite cu rizale la începutul secolului XX, de sub care se văd doar chipurile, ele nu au putut fi cercetate suficient și au mai rămas semne de întrebare la care nu putem da încă un răspuns. Însă problemele pe care le ridică aceste patru icoane sînt atît de interesante, pasionante, am putea spune, încît considerăm necesar să le înfățișăm succint cercetătorilor trecutului nostru artistic.

În dreapta și stînga ușilor împărătești se află icoanele lui *Isus* și a *Maicii Domnului cu Pruncul* în reprezentare iconografică *Deisis* și respectiv *Nikopoia*<sup>9</sup> (judecînd și după relieful ferecăturilor care, bănuim, urmează iconografia picturii); icoana de hram redă scena *Invierii* în varianta *Coborîrea în Iad*; în partea stîngă se află imaginea *Sf. Gheorghe tronînd*, înconjurată pe margini de patrusprezece scene. Icoanele sînt mari (respectiv: 132×104×3,5; 133×104×3,5; 134×101×3 și 133×107×3,5 cm), au un suport din lemn de tei format din cîte două scînduri, întărite prin cîte două traverse late, cu relief înalt. Spațele icoanelor este acoperit în întregime cu o vopsea verde de ulei, recentă.

Fragmentele de pictură accesibile ochiului, completate de relieful ferecăturilor, după o analiză stilistică și iconografică, ne permit să afirmăm că aceste patru icoane au fost create pe la mijlocul veacului al XVII-lea<sup>10</sup>. Deocamdată aceasta este unica afirmație sigură pe care o putem face în stadiul actual al cercetării. Și dacă stilul lor, iconografia, tipologia personajelor și tehnica nu ar fi ridicat probleme, ne-am fi putut declara mulțumiți și cu atît. Situația este însă alta.

De cînd datează de fapt aceste icoane? Au aparținut iconostasului cu care a dotat Vasile Lupu biserica și despre care vorbește atît de laudativ Paul de Alep<sup>11</sup>, sau sînt executate după incendierea bisericii Stelea și deci posibil contemporane cu *Deisisul* studiat mai sus, făcute deci în 1658—1659 pentru a reînzestra biserica pustiită? Este dificil să admitem că aceste icoane să fie cele de la Vasile Lupu, salvate de incendiu, deoarece Paul de Alep precizează că iconostasul — și bănuim deci că se referă și la icoanele lui — este de artă rusă, ori cele care ne-au parvenit nu au nimic comun cu pictura de icoane din Rusia secolului al XVII-lea și nici nu au asemănări stilistice cu cele executate pentru mănăstirea Trei Ierarhi din Iași, dintre care se mai păstrează trei icoane. Ne este greu să punem la îndoială afirmația lui Paul de Alep cu privire la calificativul de „artă rusă”, deoarece, după cum se știe el a avut ocazia să cunoască bine atît arta iconarilor din Rusia unde a fost „oaspete” timp de aproximativ doi ani, cît și arta Moldovei din această perioadă, pe care a vizitat-o în trei rînduri, rămînînd pe teritoriul ei aproape un an. Înclinînd deci spre ipoteza datării icoanelor cu post 21—22 februarie 1658, data la care a fost prădată și incendiată biserica Stelea<sup>12</sup>, trebuie să admitem că icoanele împărătești sînt cel puțin contemporane cu cele din cinul *Deisis*, deoarece prin importanța în cult și locul pe care-l ocupă în tîmplă, nu puteau fi decît primele executate pentru reînzestrarea bisericii. Tipologic și stilistic, însă, ele sînt de o concepție cu totul diferită de cele trei icoane rămase din cinul *Deisis*. Să fi fost lucrate în același atelier în concepții atît de diferite datorită locului pe care-l ocupă în tîmplă? Au fost executate de pictorii unui alt atelier? De ce inscripția amintită care pomenește pe domn și mitropolit, deci de importanță, se află pe o icoană plasată la o depărtare la care nu putea fi văzută și nu la una dintre icoa-

<sup>9</sup> Probabil la aceste două icoane se referă N. Gabrielescu în studiul *Biserica Stelea din Tîrgoviște* („BCMI”, 1908, fasc. II, p. 85—86), despre care spune: „În tînda bisericii sînt două icoane vechi reprezentînd pe *Isus Hristos* și pe *Maica Domnului*, de mărimea celor care se pun în trapeză (?). Ele sînt interesante și trebuie păstrate”.

<sup>10</sup> Nu pricepem ce se subînțelege prin afirmația lui Cr. Moiescu și Gh. I. Cantacuzino făcută în lucrarea citată, la p. 26. ... „icoanele împărătești de o dată recentă, îmbrăcate în argint...”, recentă față de secolul XIV, de exemplu, sau de XX? Cărei epoci de fapt după părărea autorilor îi aparțin icoanele? Rizalele fiind de la începutul secolului nostru am putea presupune că icoanele sînt tot de atunci. Sperăm că această confuzie se datorește unei regretabile greșeli de tipar.

<sup>11</sup> Vezi notele nr. 5 și 6.

<sup>12</sup> Paul de Alep, *op. cit.*, p. 228.

nele împărătești cum se obișnuia? Oare există totuși o altă inscripție datorată unui alt donator?<sup>13</sup>

Cercetate cu luare aminte, lucrurile în loc să se limpezească se complică și mai mult.

Dacă din punct de vedere al stilului, iconografiei, tipologiei și tehnicii, icoanele împărătești reprezentînd *Deisis* și *Maica Domnului Nikopoia* își pot găsi asemănări și trăsături comune cu cele două icoane cu aceeași temă din secolul al XVII-lea din Muzeul Patriarhiei Române (Mănăstirea Antim-București)<sup>14</sup> și cu icoana *Deisis* din același secol din Muzeul de artă al Republicii Socialiste România (inv. nr. i. 242)<sup>15</sup>, iar întărirea suportului de lemn cu cîte două traverse cu relief foarte înalt, ca în cazul nostru, este obișnuită în această perioadă pentru Țara Românească, iconografia și tipologia personajelor din icoana *Coborîrea la Iad*, din care a rămas neacoperită o porțiune mai mare, este moldovenească, amintînd chiar de pictura secolului precedent (XVI). În aceeași ordine de idei trebuie amintită icoana *Sf. Gheorghe* al cărui chip pare să descindă din icoana bizantină cu două fețe de la mănăstirea Neamț, iar arhanghelii din icoana *Maica Domnului Nikopoia* seamănă aidoma cu el. Avem oare în fața noastră opera unui pictor muntean influențat de arta Moldovei, sau un moldovean ce lucrează în Țara Românească, adoptînd unele procedee locale? Ar fi deosebit de importantă pentru istoria picturii medievale românești (în special de icoane) rezolvarea acestei probleme.

Cunoaștem cîteva icoane muntenesti din această epocă ce se păstrează astăzi în colecții moldovenești. Ne reamintim la icoana *Isus Pantocrator*, pictată în zilele lui Matei Basarab de Popa Vlaicul, ce se află în colecția mănăstirii Bistrița-Neamț, unde se păstrează de asemenea un deosebit de interesant *Arhanghel Mihail*, anterior probabil cu un secol, dar nu cunoaștem cum și cînd au ajuns aceste icoane în Moldova. În schimb, în colecția mănăstirii Văratec se află o altă icoană a *Arhanghelului Mihail*, provenită din schitul Văleni-Piatra, pe care, printre altele, Tihomir (?) zugravul specifică că provine „din Țara muntenească” și că a pictat icoana „în zilele lui Io Vasilie Voievod, Domn al Țării Moldovei, luna august 11, în anul 7159” (1651)<sup>16</sup>. Icoanele mai sus-pomenite, sînt muntenesti, fără să fi suferit influența artei Moldovei.

Ar fi deosebit de important să se stabilească confirmarea ipotezelor pe care le sugerează de sub ferecături icoanele împărătești din biserica Stelea, deoarece, atunci, vom cunoaște probabil primele icoane românești în care cele două concepții artistice ale provinciilor istorice românești se întrepătrund.

## RÉSUMÉ

Au début de l'étude, l'auteur tente de définir brièvement et de périodiser une importante étape de l'évolution artistique de la Valachie, connue sous le nom de „époque de Matei Basarab”. Cette période ne prend du reste pas fin avec la mort du voïvode, mais se prolonge jusqu'à la fin de la septième décennie du XVII<sup>e</sup> siècle.

Parmi les icônes du registre de la *Deisis* de l'iconostase, trois sont „originales”: l'icône centrale, représentant le Christ comme empereur et grand-prêtre, qui porte une inscription de donation et la date de 7167 (1658—1659), et les deux icônes, représentant la Vierge avec l'archange Michel et saint Jean-Baptiste avec l'archange Gabriel, qui encadrent la première et sont contemporaines. Les autres icônes du registre sont postérieures.

Les icônes „impériales” (*Deisis*, *Nikopoia*, *Dormition* de la Vierge et saint Georges) ne peuvent être étudiées sérieusement à cause de leurs revêtements métalliques; pourtant, ce qu'on peut voir de leur peinture suscite différents problèmes. Leur étude approfondie serait du plus grand intérêt, car elle confirmerait peut-être l'hypothèse selon laquelle il s'agirait des premières icônes où s'interpénètrent deux conceptions artistiques, celle de la Moldavie et celle de la Valachie.

<sup>13</sup> Preotul paroh N. Rotaru, care a desfițut ferecăturile icoanelor în cursul celui de-al patrulea deceniu al secolului nostru, ne-a comunicat cu amabilitate că nu există pe aceste icoane nici o inscripție de donație.

<sup>14</sup> N. Iorga, *Les arts mineurs en Roumanie*, vol. I, Buc. 1934, fig. 15 și 16.

<sup>15</sup> *Idem*, pl. color, VII.

<sup>16</sup> N. Iorga, *Vechea artă moldovenească în ținutul Neamțului*, „BCMI”, 1939, an XXXII, fasc. 99, p. 14, fig. 21, p. 13.