

Deși dispărută cu multe secole în urmă, fiind cunoscută numai pe cale documentară și prin intermediul unei cercetări arheologice, al cărei jurnal de săpătură a rămas multă vreme nepublicat, Biserica Domnească din Cîmpulung, în care au fost înmormîntați Basarab I „Întemeietorul” și urmașul său Nicolae Alexandru, i-a pasionat de-a lungul timpului pe cercetători, ipotezele emise în legătură cu data construcției și tipul arhitectonic fiind dintre cele mai controversate.

Știrile despre începutul acestui monument sînt puține și în mare măsură învăluite în ceața legendelor.

Vechile cronici ale țării atribuie înălțarea bisericii din Cîmpulung întemeietorului de țară, aceluși legendar Radu Negru voievod. Iată ce spune în acest sens Letopisețul Cantacuzinesc: „Iar cînd au fost la cursul anilor de la Adam 6798(2190), fiind în Țara Ungurească un voievod ce l-au chemat Radul Negrul Voievod, mare herțeg pre Almaș și pre Făgăraș, rădicatu-s-au de acolo cu toată casa lui și cu mulțime de noroade: rumîni, papistași, sași de tot felii de oameni, pogorîndu-se pre apa Dîmboviții, început-au a face țară noao”.

„Întîi au făcut orașul ce-i zic Cîmpu Lung. Acolo au făcut și o biserică mare și frumoasă și înaltă. De acolo, au descălecat la Argeș și iar au făcut oraș mare și și-au pus scaunul de domnie, făcînd curți de piatră și case domnești și o biserică mare și frumoasă”¹.

La rîndul său, cronicarul Radu Popescu notează astfel evenimentele legate de începuturile bisericii din Cîmpulung „Ci dar, Radul Vodă s-a așăzat în cătăva vreme în Cîmpul Lungu unde și mănăstire frumoasă și mare au făcut. După aceia s-au dus la Argeș, de au făcut scaunul acolo, făcînd curți domnești și biserica care și pînă astăzi iaste”².

Că biserica din Cîmpulung era una dintre cele mai vechi biserici ale Țării Românești se poate deduce din faptul că în anul 1351—1352 era înmormîntat într-însa Basarab I „Întemeietorul”. Această știre este implicată în celebrul sgrafit din biserica domnească Sf. Nicolae din Curtea de Argeș, sgrafit descoperit în anul 1920 cu prilejul restaurărilor picturilor murale: *în anul 6860 (1351—1352) la Cîmpu Lung a murit marele Basarab Voievod*³. În aceeași biserică era înmormîntat în anul 1364 voievodul Nicolae Alexandru, a cărui lespede de mormînt se păstrează pe vechiul loc⁴.

Mai multe documente din secolele XVII—XVIII îl indică pe voievodul Nicolae Alexandru ca ctitor, frecventă referire la această calitate pîrînd a demonstra o importantă refacere a monumentului din timpul său⁵.

În secolul al XVII-lea, datorită stricăciunilor pricinuite de un puternic cutremur întîmplat în anul 1628 și ca urmare a unui incendiu, biserica, împreună cu întregul ansamblu mănăstiresc, a fost refăcută de către Matei Basarab, la anul 1635—1636. Într-un hrisov datat 27 noiembrie 1640, voievodul Matei Basarab arată că mănăstirea a fost biserică de mir „din descălecata țării” și că, după atîția ani, fiind „ocolită de alîtea crăpături de cutremurele pămîntului, surpatu-s-au pîn la temei, de au stătut piatra grămadă 7 ani”⁶. Nici biserica înălțată de Matei Basarab nu a avut o soartă prea bună, pentru că, zdruncinată fiind din temelii de marele cutremur din 1802, ea a fost închisă pentru cult în anii 1819—1826, fiind apoi refăcută pe vechile sale fundații de către Dimitrie Ghica voievod, în anii 1827—1832⁷. Deși refacerea bisericii s-a făcut pe vechile temelii, cu întrebuintarea materialelor de construcție recuperate din dărîmături, înfățișarea actualului monument este departe de a exprima vreo legătură formală cu ceea ce trebuie să ne imaginăm că a fost cîndva ctitoria lui Matei voievod. Expresia stingace și neinspirată a volumelor arhitectonice trădează acea epocă de confuzie artistică din primele decenii ale veacului

Constantinescu, *Curtea domnească din Argeș, probleme de geneză și evoluție*, în „Buletinul Monumentelor Istorice”, 1971, nr. 3, p. 14—23) Pornind în sens invers, de la datarea picturilor murale, pentru care folosește inscripția tabloului votiv din naos din care rezultă că donatorul decorației interioare a fost Vlaicu Vodă, la anul 1369, N. Constantinescu presupune că biserica s-a clădit cu puțin înainte, în vremea aceluiași voievod, ca argument fiind invocată inscripția șgîriată pe tencuiala proaspătă. Aparent logică, înlăntuirea de ipoteze propuse suferă de un viciu esențial de informare: în evul mediu tencuielele de frescă nu se executau direct pe zidăria de roșu. Dimpotrivă, constructorii terminau integral partea care le revenea, inclusiv finisajul provizoriu, cu tencuiele bine selivisite care permiteau o bună folosire a lăcașului pînă la momentul decorării cu picturi murale. La toate monumentele din Moldova și din Țara Românească, pînă în secolul al XVI-lea inclusiv, sub stratul de pictură în frescă poate fi identificată existența tencuielelor de finisaj datorate constructorilor. Faptul că sgrafitul de la Argeș a fost executat cu un cloș de cărămidă dovedește prezența efectivă a constructorilor în edificiu; dacă tencuiala în discuție ar fi fost așternută de zugrăvi, nimic nu i-ar fi împiedicat să picteze inscripția. Așadar, credem că sgrafitul care consemnează stingerea lui Basarab I este contemporan cu evenimentul și a fost executat tocmai sub impresia morții voievodului țării (în legătură cu finisajele interioare realizate de constructori a se vedea și articolul lui Ștefan Balș, *Restaurarea bisericii din Războieni, jud. Neamț*, în „Monumente istorice și de artă”, 1975, nr. 2, p. 65—71).

⁴ Prezentări amănunțite ale acestei pietre la Virgil Vătășianu, *Istoria artei feudale în țările române*, București, 1959, p. 337—338; Pavel Chihaia, *Din celăile de scaun ale Țării Românești*, București, 1974, p. 212—219.

⁵ P. Chihaia, *op. cit.*, p. 215—216, nota 44.

⁶ Nicolae Stoicescu, *Bibliografia localităților și monumentelor feudale din România*, I, Țara Românească, vol. 1, Craiova, 1970, p. 255.

⁷ N. Stoicescu, *op. cit.*, p. 163.

* Prezentul articol a făcut obiectul unei comunicări la sesiunea științifică a Direcției Patrimoniului Cultural Național, 28 ianuarie 1977.

¹ Letopisețul Cantacuzinesc, în *Cronici muntene*, ediția Mihail Gregorian, București, vol. I, 1961, p. 83—84.

² Radu Popescu, *Istoriile domnilor Țării Ruminești*, în *Cronici muntene*, ediția Mihail Gregorian, București, vol. I, 1961, p. 228.

³ Descoperirea a fost făcută de pictorul restaurator D. Noroce. Pe baza acestui sgrafit zgîriat cu un cloș de cărămidă pe tencuiala umedă, toți cercetătorii au fost de acord că în anul 1351—1352 construcția bisericii din Curtea de Argeș era terminată și se lucra la finisarea tencuielelor interioare. De curînd, arheologul Nicușor Constantinescu a reluat discuția asupra monumentului propunînd modificarea cronologiei (N.

al XIX-lea, când posibilitățile de expresie ale artei de tradiție medievală fuseseră epuizate, iar asimilarea unor noi formule constructive de inspirație occidentală întimpina numeroase dificultăți.

Introducerea dispărutei biserici din Cîmpulung în circuitul științific se datorează lui Virgil Drăghiceanu care a efectuat o cercetare arheologică între 27 august — 7 octombrie 1924. Din nefericire, V. Drăghiceanu nu a pus la dispoziția opiniei de specialitate decât un relevu, publicat de N. Ghika—Budești, în 1927. În lipsa unor date suplimentare cu privire la tehnica de construcție și la materialele rezultate din săpături, acest relevu a fost singurul document pe care, vreme de câteva decenii, s-au construit diverse ipoteze în legătură cu data de construcție, cu semnificația și chiar cu evoluția monumentului dispărut.

Publicînd relevuul bisericii domnești din Cîmpulung în a sa lucrare *Evoluția arhitecturii în Muntenia*, N. Ghika-Budești îl însoțea de un comentariu plin de contradicții⁸. Pe de o parte aprecia că ar fi vorba despre cel mai vechi monument din Muntenia, pe de altă parte atribuia construcția monumentului lui Nicolae Alexandru. Tot Ghika-Budești a avansat, primul, ipoteza că ne-am afla în fața unei biserici de plan „romanic” și mai departe, remarcînd asemănarea cu biserica Sf. Nicolae din Rădăuți, considera că edificiul a fost construit din piatră.

Cîteva decenii mai tîrziu, în monumentală lucrare *Istoria artei feudale în țările române*, profesorul Virgil Vătășianu atribuia fundațiile dispărutei biserici secolului al XIII-lea, edificarea ei fiind pusă pe seama coloniștilor sași. În același timp, era contestată valabilitatea planului publicat pe motiv că ar sfida „orice logică și analogie”. Se presupunea, așadar, că la mijloc este vorba despre o eronată sau incompletă relevare a monumentului și că, în orice caz, între timp o reconstrucție ar fi avut ca urmare separarea pronaosului de restul spațiului liturghic, tot unei reconstrucții datorîndu-se și soluția „forțată” și „inadecvată” a altarului⁹.

Reluînd discuția asupra misteriosului monument, Pavel Chihaia a propus o amendare a relevuului publicat de V. Drăghiceanu, și, ca urmare a modificării unor cote presupuse greșite, el emitea îndrăzneța ipoteză că biserica dintîi, datînd din secolul al XIV-lea, ar fi fost de tipul „cruce greacă înscrisă”¹⁰.

Ulterior, prof. Grigore Ionescu a considerat că dispoziția planimetrică a bisericii din Cîmpulung poate fi acceptată ca atare, în lumina relevuului publicat. Respingînd ipoteza anterior amintită, a prof. V. Vătășianu, era admisă posibilitatea construirii edificiului dintru început ca biserică ortodoxă, prin adaptarea la nevoile specifice de cult a unui tip de plan considerat în continuare ca „romanic”. Reținînd asemănarea de principiu cu biserica Sf. Nicolae din Rădăuți, prof. Grigore Ionescu imaginează astfel compoziția monumentului: „încăperea principală, naosul, era despărțit după modelul majorității bisericilor romanice din Transilvania în trei nave prin intermediul a două șiruri de stâlpi. Peste navele laterale care erau pe jumătate mai înguste decât nava mediană, existau tribune sau mai degrabă pseudotribune, la care se ajungea printr-o scară spirală ce se găsea în colțul dinspre nord-vest al pronaosului”¹¹.

Comentînd același monument în cadrul *Istoriei artelor plastice în România*, Răzvan Theodorescu scria: „Construită ca bazilică ce deservea cultul romano-catolic în secolul XIII și restructurată în secolul XIV, potrivit necesităților culturale ortodoxe... edificiul ale cărui urme au fost descoperite sub actuala biserică a mînăstirii Negru Vodă

din Cîmpulung, avea în orice caz puternice elemente de factură occidentală. Faptul este evident dacă judecăm după absida poligonală atît la interior cît și la exterior și după planul naosului împărțit în trei nave separate între ele prin două șiruri de stâlpi, modalitate folosită la construcțiile religioase romanice de peste munți. Monumentul de la Cîmpulung se înscrie astfel printre rezultatele celui alt curent cultural activ în Țara Românească în secolul XIV, cel occidental, romanico-gotic, propagat prin meșterii constructori transilvăneni ca și prin coloniștii sași stabiliți în principalele centre ale noului stat”¹².

Dar jocul ipotezelor nu se oprește aici.

În anul 1972, într-un articol consacrat bisericii din Rădăuți și dispărutei biserici din Cîmpulung, prof. V. Vătășianu revine asupra propriei sale poziții, menționate mai sus, și, referindu-se la actul de danie al lui Nicolae Alexandru ca și la existența mormintului aceluiași voievod în propria ctitorie, consideră că planul publicat de V. Drăghiceanu poate fi acceptat ca atare. În continuare, se precizează că nu poate fi vorba despre un edificiu de inspirație romanică ci despre o biserică derivată din arhitectura gotică, avînd ca model corul-hală cu deambulator, în acest sens fiind făcute comparații cu biserica evanghelică din Sebeș-Alba, al cărei cor a fost construit în anul 1361—1382 și cu corul Bisericii Negre dîn Brașov, care datează din ultimile decenii ale secolului al XIV-lea. Dar întrucît referirea la monumentele transilvănene se dovedea neîndestulătoare pentru a explica o înlănțuire causală, ele fiind mai tîrzii decît monumentul cîmpulungean, se recurge în articolul amintit la cîteva exemple din Austria: biserica abațială din St. Lambrecht datată 1330—1359, capela de pelerinaj din Ens (1325—?) și la biserica de pelerinaj din Pöllauberg (1339?)¹³.

Între timp, Pavel Chihaia, aprofundînd cu scrupulozitate cercetările asupra monumentului, a reușit să coboare sub pardoseala bisericii actuale prin trapele care fuseseră rezervate de către V. Drăghiceanu și să verifice, în anul 1964, că măsurătorile publicate erau corecte și că relevuul, în ansamblul lui, nu suporta amendamentele propuse. Ca atare, Pavel Chihaia a revenit asupra tezei publicate în 1961 și, după o prealabilă examinare a ipotezelor existente, a optat pentru punctul de vedere exprimat de prof. Gr. Ionescu în sensul că ar fi vorba despre un monument construit după modele occidentale, în folosul unei comunități ortodoxe, ctitorul prezumtiv al monumentului fiind Nicolae Alexandru¹⁴.

Ultima luare de poziție la care ne vom referi aparține lui Răzvan Theodorescu, fiind conținută în recenta sa lucrare *Un mileniu de artă la Dunărea de Jos*. Potrivit opiniei acestui autor, biserica din Cîmpulung ar fi „cel din urmă lăcaș din seria monumentelor cu funcție de capelă feudală în Țara Românească a veacului întemeierii”¹⁵. Ea ar fi fost inițial „unul dintre locurile de rugăciune ale clerului catolic”, avînd „planul unui monument romanico-gotic de felul celor înălțate în secolele XIII și XIV în Transilvania”, „ulterior fiind transformată în biserică ortodoxă a curții lui Basarab I”, de unde aspectul hibrid, de compromis dintre o biserică ortodoxă și o bazilică occidentală¹⁶.

Revenînd asupra ipotezelor exprimate anterior este timpul să constatăm o întregă suită de inadvertențe. Surprinde în primul rînd raportarea expresă la arhitectura romanică, deși partea de răsărit a monumentului, cu traseu poligonal, nu are nimic de-a face cu modelele romanice binecunoscute din Transilvania, ca să nu mai

¹² Răzvan Theodorescu și Radu Florescu, *Arta pe teritoriul României de la mijlocul secolului al VI-lea pînă în primele decenii ale secolului al XIV-lea*, în „Istoria artelor plastice în România”, I, București, 1968, p. 109—110.

¹³ Virgil Vătășianu, *Probleme privind arhitectura Moldovei și a Țării Românești din secolul al XIV-lea*, în „Buletinul Monumentelor istorice”, 1972, nr. 2, p. 60—62.

¹⁴ Pavel Chihaia, *Din cetățile de scaun ale Țării Românești*, București, 1974, p. 205—212.

¹⁵ Răzvan Theodorescu, *Un mileniu de artă la Dunărea de Jos*, București, 1976, p. 165.

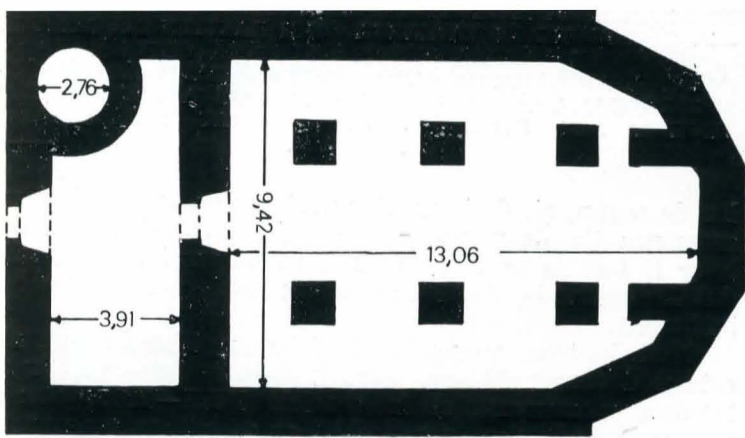
¹⁶ *Ibidem*, p. 166.

⁸ N. Ghika-Budești, *Evoluția arhitecturii în Muntenia*, I, în „Buletinul Comisiunii Monumentelor istorice”, 1927, p. 6.

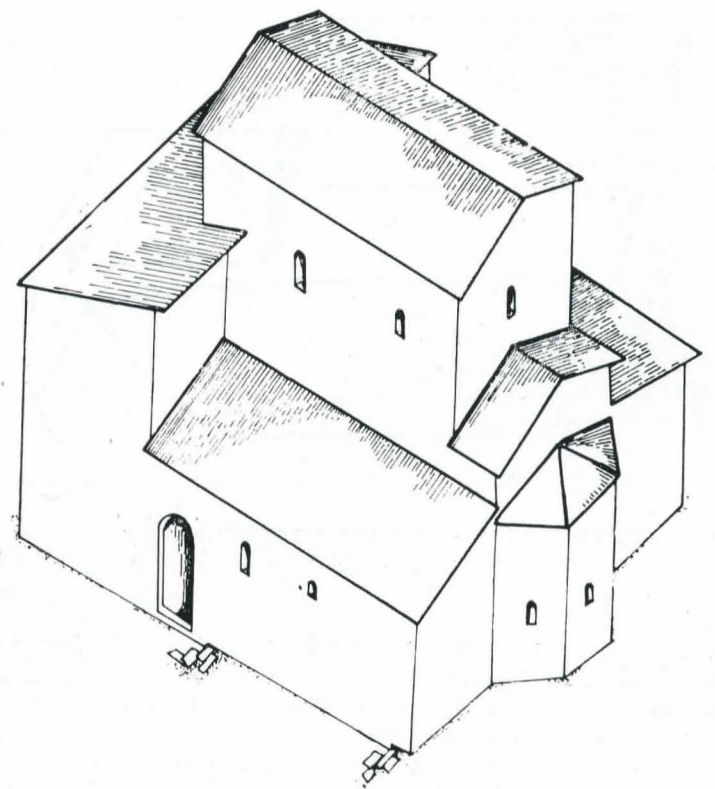
⁹ V. Vătășianu, *op. cit.*, p. 130—131.

¹⁰ P. Chihaia, *Date în legătură cu biserica vechii curți domnești din Cîmpulung*, în „Biserica Ortodoxă Română”, 1961, nr. 9—10.

¹¹ Grigore Ionescu, *Istoria arhitecturii în România*, I, București, 1963, p. 118—119.



1



2

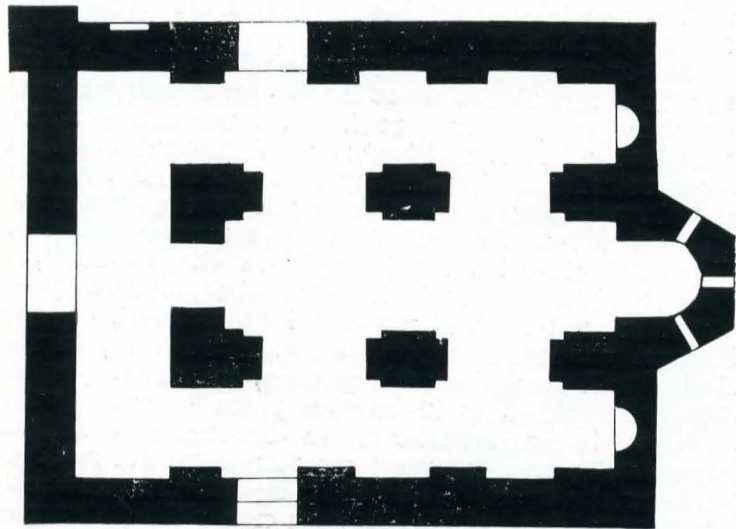
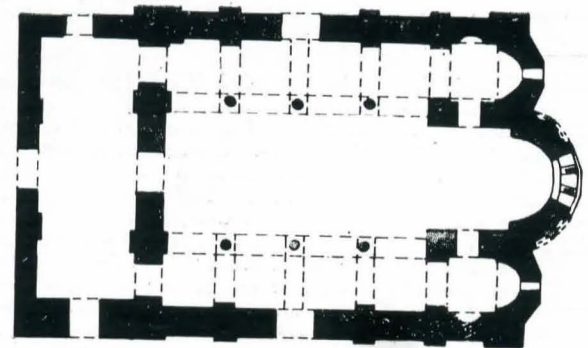
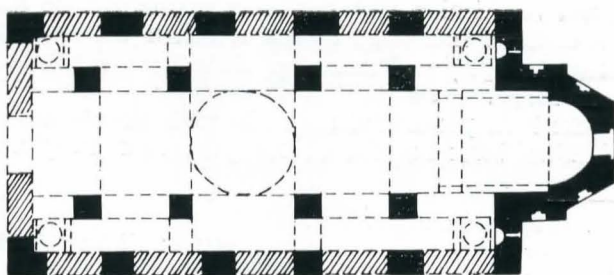
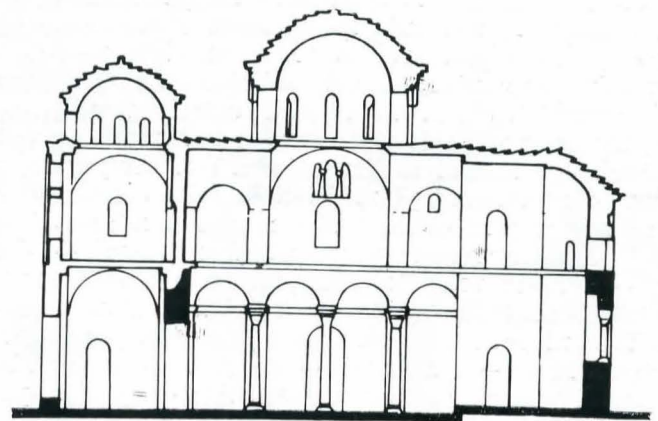
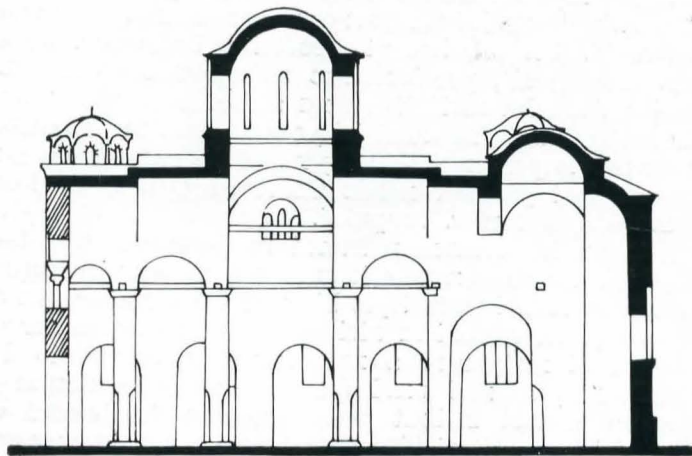


FIG. 1. BISERICA DOMNEASCĂ DIN CÎMPULUNG, RELEVUL
FUNDAȚIILOR (DUPĂ V. DRĂGHICEANU).
FIG. 2. BAZILICA SF. ȘTEFAN DIN KASTORIA (DUPĂ N. MOUTSO-
POULOS).
FIG. 3. BAZILICA SF. ȘTEFAN DIN KASTORIA, PLAN (DUPĂ N.
MOUTSOPOULOS)
FIG. 4. BISERICA BOGORODICA LJEVIȘKA, SECȚIUNE LONGITU-
DINALĂ ȘI PLAN CONFORM FORMELOR ÎNȚIALE; ULTERIOR
MONUMENTUL A FOST AMPLIFICAT PRIN ADĂUGIRI SUCCESIVE
(DUPĂ A. DEROKO)
FIG. 5. BISERICA HODIGHITRIA A MĂNĂȘTIRII AFENDICO-
VRONTOCHION; SECȚIUNE LONGITUDINALĂ ȘI PLAN (DUPĂ
C. MANGO).



3



4

■ ZIDURI ÎNLĂTURATE

5

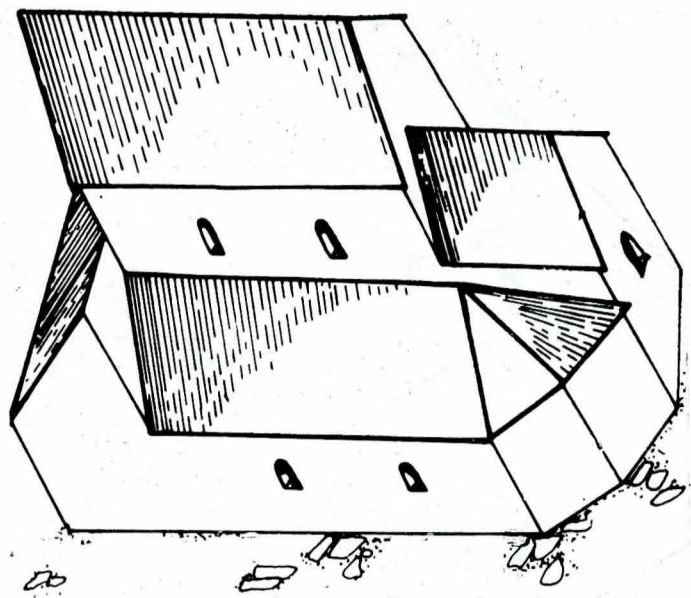


FIG. 6. ÎNCERCARE DE RECONSTITUIRE A BISERICII DOMNEȘTI DIN CÎMPULUNG ÎN VARIANTA UNEI BAZILICI CU TRIBUNĂ PE LATURA VESTICĂ ȘI FĂRĂ CUPOLĂ.

FIG. 7. FOTOGRAFIE DE CAROL POPP DE SZATHMÁRY ÎNFĂȚIȘIND BISERICA SĂRINDAR DIN BUCUREȘTI (AZI DISPĂRUTĂ); VEDERE DIN INTERIOR, DE OBSERVAT DISPOZIȚIA BAZILICALĂ

cităm alte zone europene specifice pentru înflorirea acestui stil. Neconcordanța stilistică și cronologică a fost observată cu justețe de către prof. V. Vătășianu, în articolul citat, dar, trebuie să arătăm că raportarea la arhitectura gotică, așa cum este propusă de domnia sa, nu este deloc satisfăcătoare, întrucât modelele transilvănene care pot fi luate în discuție, acele coruri-hală de la Sebeș-Alba și Brașov, sînt mult posterioare monumentului cîmpulungean analizat. Pe de altă parte, nu avem nici un temei istoric pentru a demonstra existența unor legături nemijlocite între arhitectura Țării Românești și Austria în prima jumătate a secolului al XIV-lea, trecînd peste teritoriul Transilvaniei care nu cunoaște asemenea legături¹⁷.

Dacă este să urmărim realitățile istorice, atunci un model gotic ar fi putut să fie preluat numai din Transilvania vecină, cu care, necesarmente, coloniștii sași se aflau în nemijlocite relații și, în acest caz, ar trebui să avem în vedere tipuri de monumente ca acelea care în prima jumătate a secolului al XIV-lea începeau să fie ridicate la Sibiu sau la Sighișoara. Dar, întrucît nici unul dintre aceste monumente nu prezintă o dispoziție planimetrică asemănătoare cu Biserica Domnească din Cîmpulung, se conturează tot mai clar dificultatea raportării acestui edificiu la mediul catolic transilvănean. Această observație este justificată și de faptul că bisericile construite în folosul sașilor catolici din Cîmpulung prezentau, fără echivoc planimetrii de tip occidental care nu se regăsesc la ctitoria Basarabilor din același oraș. Astfel, biserica fostei mănăstiri franciscane — **Cloașterul** — avusese un plan bazilical cu o absidă centrală și două abside laterale, ceea ce arată că aparținea arhitecturii romanești¹⁸. Pe de altă parte, biserica parohială Sf. Iacob cel Mare — a **Bărăției** — era de tip sală, cu absidă poligonală proptită cu contraforți. Atît dispoziția planimetrică cît și materialul arheologic recuperat de la acest monument indică existența unui monument gotic, construit ante 1300, an în care aici era înmormîntat comitele Laurențiu, a cărui lespede funerară se păstrează¹⁹.

Așadar, ctitorii Basarabi aveau la dispoziție două modele de arhitectură romanică și gotică chiar în cetatea

¹⁷ De altfel, prof. V. Vătășianu sesizînd dificultățile unor explicații cauzale pentru legăturile artistice româno-austriace în secolul al XIV-lea afirmă: „Pe ce cale s-a realizat contactul în arhitectura austriacă rămîne încă o enigmă...” (articol citat, p. 62). În continuare, pentru a fi găsită, totuși, o explicație sînt invocate înrudirile Basarabesților cu familia catolică, dar tot nu aflăm cum a putut ajunge la sudul Carpaților un șantier austriac.

¹⁸ Cercetările arheologice efectuate la Cloașter, în 1924, au fost publicate sumar și fără un plan de situație, cu marcarea vestigiilor. Reținem, totuși, observația că partea de răsărit a bisericii „este foarte ruinată, încît abia se pot distinge curburile absidioloanelor care flanchează marea absidă centrală”. (Virgil Drăghiceanu, *Despre mănăstirea Cîmpulung. Un document inedit*: jurnalul săpăturilor făcute de Comisia monumentelor istorice în 1924, în „Biserica Ortodoxă Română”, 1964, nr. 3—4, p. 328—329).

¹⁹ Ștefan Balș, *Restaurarea Bărăției din Cîmpulung*, în „Monumente istorice: studii și lucrări de restaurare”, București, 1969, p. 7—17.

lor de scaun, și, deși ar fi putut prelua cu ușurință un asemenea tip de monument, după cum, destul de lesne le-ar fi fost să se inspire din formele unui lăcaș catolic din Transilvania, după cum se constată, aceasta nu s-a întîmplat.

Nici ipoteza avansată de Răzvan Theodorescu nu este mai convingătoare, întrucît dacă se acceptă o evoluție a monumentului în secolele XIII—XIV, atunci este greu de înțeles de ce, odată cu adaptarea presupusei biserici catolice la exigențele de cult ale noilor ctitori, nu s-a mers mai departe în sensul conferirii unei configurații planimetrice de tip ortodox, pentru a se evita formele forțate și „hibride”.

Mai aproape de adevăr, atunci cînd consideră că monumentul a fost ridicat de la început în folosul populației ortodoxe, este, credem, prof. Gr. Ionescu care acordă, totuși, un rol mult mai important, decît bănuim a fi fost, constructorilor occidentali, raportînd în continuare edificiul cîmpulungean la modelele transilvănene, „romanești”.

Dacă o lungă bucată de timp controversese asupra dispărutei ctitorii basarabe apăreau ca justificate, în lipsa unei baze de discuție circumstanțiate, odată cu publicarea, în anul 1964, a raportului de săpături, ele apar în mare măsură ca surprinzătoare. Într-adevăr, în anul 1964, Virgil Drăghiceanu²⁰ publica, în sfîrșit, jurnalul săpăturilor efectuate înainte cu patru decenii, punînd la dispoziția cercetătorilor cîteva elemente de o extremă importanță pentru interpretarea monumentului în discuție. Se preciza în primul rînd că fundațiile au fost construite din bolovani și că stîlpii din naos erau ridicați deasupra unei platforme-radier, consolidată cu grinzi de stejar avînd secțiunea de 30 cm. Pardoselile originale de cărămidă au fost surprinse în mai multe locuri și s-a putut verifica, între altele, că atît zidul despărțitor cît și turnul scării au fost construite odată cu întregul monument, în interiorul turnului fiind surprinse fragmente din vechea pardoseală. Un alt element deosebit de important este de ordin stratigrafic, precizîndu-se că sub fundațiile edificiului din secolul al XIV-lea nu a mai fost găsit nimic, constructorii înălțînd edificiul pe solul viu. În sfîrșit, de o extremă importanță este faptul că în zidurile de fundație au fost găsite canalele lăsate de grinzile de lemn macerate de-a lungul timpului.

Este un loc comun în literatura de specialitate faptul că tehnica de construcție cu grinzi de lemn îngropate în masa de zidărie este tipic bizantină²¹ și nu e lipsit de importanță să subliniem aici că cu ocazia lucrărilor de cercetare și restaurare a monumentelor medievale din Transilvania, la nici unul dintre edificii romanești și gotice nu a fost întîlnit acest procedeu²². Rezultă de aici că originea ctitoriei Basarabilor de la Cîmpulung trebuie căutată într-un alt mediu decît cel romanic sau gotic.

Pare ciudat faptul că dispoziția bazilicală a monumentului cîmpulungean i-a împins pe cei mai mulți cercetători către modele occidentale. Pare ciudat, știut fiind că planul bazilical a fost cunoscut și utilizat de arhitectura bizantină încă din epoca formării sale, exemplele existente în spațiul Peninsulei Balcanice fiind deosebit de numeroase.

Evident că pentru discuția de față simpla evocare a unor bazine bizantine foarte îndepărtate în timp nu ar fi

²⁰ V. Drăghiceanu, *articol citat*.

²¹ Auguste Choisy precizează în mod expres: „Zidurile bizantine se diferențiază de cele ale arhitecturii occidentale printr-o particularitate a cărei origine coboară în cele mai vechi timpuri ale arhitecturii: cele mai multe prezintă, asemenea zidurilor miceniene, grinzi și traverse de lemn încorporate în masa lor” (A. Choisy, *Historie de l'architecture*, II, Paris, 1964, p. 11).

²² Bazată pe numeroase cercetări personale, această constatare a fost întărită de arh. Ștefan Balș, care a restaurat mai multe monumente transilvănene și căruii îi mulțumesc și cu acest prilej.



concludentă, întrucât ar fi lipsită tocmai de acea înlănțuire causală, într-un context istoric determinat, pe care, în mod obligatoriu, cercetătorul de istoria artei trebuie să o urmărească. Vom observa că în secolele XII—XIII—XIV în Peninsula Balcanică au fost construite mai multe bazine, interesul pentru acest tip de monument fiind datorat în mare măsură unor ctitori care, ca formație, se situau la întinderea dintre Bizanț și Occident.

Foarte semnificative pentru discuția de față sînt bazinele de la Kastoria (Grecia). Vom menționa în primul rînd bazilica Sf. Ștefan²³ care a fost înălțată ca monument de curte, caracteristice fiind utilizarea stîlpilor dintre nave, existența unei tribune vestice, precum și a unor pseudotribune laterale, adică așa cum se prezintă, în mod justificat, încercarea de reconstituire spațială propusă de prof. Gr. Ionescu pentru monumentul din Cîmpulung.

Dar bazilica de la Kastoria este, totuși, prea depărtată în timp de edificiul în discuție. Mai important este faptul că în primele decenii ale secolului al XIV-lea se impune în arhitectura balcanică un tip de lăcaș de cult care reunește particularitățile unei bazinei cu cele ale unei biserici cruce greacă înscrisă.

În Serbia, regele Miliutin construia în anul 1307 biserica Bogorodica Ljeviška, o bazilică cu patru perechi de stîlpi și cupolă centrală²⁴. Două decenii mai tîrziu regele Ștefan Uroș III construia la Dečani un impozant monument, de fapt o bazilică cu cinci nave și cupolă pe naos (1327—1375)²⁵.

Încă și mai semnificativă pentru discuția de față este biserica Hodighitria construită în anul 1310 de către egumenul Pahomios, pentru mănăstirea Afendico-Vrontochion de la Mistra, în despotatul Moreei. Acest monument se prezintă ca o fericită sinteză între planul bazical și cel cruce greacă înscrisă. Practic, partea inferioară este tratată ca o bazilică, pentru ca, în partea superioară, edificiul să se dezvolte cu tribună pe latura de vest și tribune laterale, totul fiind încununat de un sistem de boltire, derivat din crucea greacă înscrisă. În studiul său monografic consacrat arhitecturii bizantine, cercetătorul Cyril Mango subliniază că biserica Hodighitria este deosebit de importantă pentru că tipul arhitectonic pe care ea l-a realizat pentru prima oară a devenit prin excelență caracteristic, fiind modelul așa-numitului „tip Mistra”²⁶.

Coroborînd datele arheologice cu privire la tehnica de construcție de tradiție bizantină cu faptul că, în prima jumătate a secolului al XIV-lea, în Peninsula Balcanică existau mai multe și foarte reprezentative monumente care cumulau aspectul de bazilică cu cel de biserică greacă înscrisă, credem a nu fi departe de adevăr atunci cînd afirmăm că dispăruta biserică domnească din Cîmpulung nu poate fi explicată prin derivare din modele occidentale ei, dimpotrivă, prin folosirea unui prototip bizantino-balcanic.

Către o asemenea concluzie conduc nu numai puținele date de ordin arheologic și elementele de analogie ci și cîteva aspecte deosebit de importante pentru configurația politico-religioasă a Țării Românești din vremea primilor Basarabi. Este un fapt prea binecunoscut că primii Basarabi au făcut toate eforturile pentru a asigura independența Țării Românești, opunîndu-se cu energie pretențiilor de hegemonie pe care încă le mai manifesta regatul feudal maghiar. Un important instrument pentru afirmarea independenței a fost în condițiile de atunci și religia ortodoxă pe care Basarabii o contrapuneau prozelitismului catolic devenit armă în mîinile regatului apostolic. Nu trebuie să uităm că în anul 1359, cînd lua ființă mitropolia Țării Românești, se recunoștea o stare de fapt pentru că Iachint de Vicina se instalase cu mai mulți

ani înainte la Curtea de Argeș²⁷. Recunoașterea „de jure” a mitropoliei Țării Românești consfințea, prin urmare, un act de autoritate locală care ne dovedește preocuparea și energia cu care Nicolae Alexandru a asigurat țării sale o deplină autonomie bisericească²⁸. Știind că biserica domnească Sf. Nicolae din Curtea de Argeș, care era gata construită în 1351—1352, constituie prin arhitectura sa o concretizare a orientării religioase și artistice către modelele bizantino-balcanice, avem un temei în plus pentru a considera că și dispăruta ctitorie de la Cîmpulung se prelua tot de un prototip bizantin.

Alături de aceste argumente, care privesc conjunctura politică a timpului, trebuie să mai avem în vedere și altele, deosebit de importante pe plan artistic. Dacă ctitoria Basarabilor de la Cîmpulung, care avea și rangul de necropolă domnească, ar fi fost un monument de sinteză bizantino-gotică, trebuie să acceptăm cu necesitate că în deceniile următoare această sinteză s-ar fi repercutat într-un fel sau altul la monumentele care au fost construite în Țara Românească. Or, trebuie să observăm că nici la Curtea de Argeș, nici la Cozia, nici la Cotmeana, nu poate fi invocată o urmă a unei asemenea sinteze. Dimpotrivă, este semnificativ pentru arhitectura Țării Românești din secolele XIV—XV un fenomen de totală respingere a modelelor furnizate de arhitectura gotică, arhitectură care va fi fost considerată la vremea ei instrument al catolicismului și, prin aceasta, armă a politicii maghiare de expansiune la sudul Carpaților.

Ipoteza pe care o prezentăm mai are o consecință seducătoare pentru discuțiile privind arta veche românească și anume: dacă acceptăm că biserica domnească din Cîmpulung a fost o bazilică cu cupolă, în legătură cu acest prototip mai lesne poate fi explicată și existența bazinei cu cupole de la Sărindar din București, ctitorie a lui Matei Basarab²⁹. Știind că Matei Basarab a refăcut biserica din Cîmpulung și că tot lui îi este atribuită și refacerea bazinei Sărindar, se poate accepta folosirea aceluiași tip arhitectonic care, ca necropolă a primilor Basarabi, se va fi bucurat de o reală autoritate³⁰.

²⁷ Că Nicolae Alexandru fusese consecvent în eforturile sale de a asigura Țării Românești o statornică legătură cu Constantinopolul, rezultă cu claritate din hotărîrea sinodului patriarhiei ecumenice, din mai 1359. În partea introductivă a hotărîrii se precizează că Nicolae Alexandru „a cerut nu numai odată, ci în repetate rînduri, prin scrisorile sale înființarea mitropoliei”, „pentru care lucru a și chemat cu cîtva timp înainte pe prea sfințitul mitropolit al Vicinei, care este în apropierea sa”. (Gh. I. Moisescu, St. Lupaș, Al. Filipașcu, *Istoria bisericii române*, I, București, 1957, p. 148).

²⁸ În lumina acestor acte cu profunde implicații politice, relațiile de rudenie cu familia catolică încetează să mai aibă vreo valoare probatorie (vezi nota 17).

²⁹ Cristian Moisescu, *Un monument bucureștean dispărut — biserica mănăstirii Sărindar*, în „Monumente istorice și de artă”, 1976, nr. 2, p. 58—61.

³⁰ Desenele care însoțesc prezentul articol au fost realizate de Adriana Mihai. Precizăm că încercarea de reconstituire propusă de autor constituie un simplu exercițiu în intenția de a demonstra că pe fundațiile dispărutei bazinei din Cîmpulung se poate ridica o bazilică de tip bizantin. Nu trebuie exclusă nici posibilitatea, frecventă în construcții, ca între traseul fundațiilor absidelor și cel al zidurilor în elevație să nu fi fost o perfectă concordanță. Pe fundațiile relevate, absida principală ar fi putut avea spre interior un traseu curb, ceea ce ar conferi reconstrucției un plus de concordanță cu modelele bizantine.

RÉSUMÉ

Dans la ville de Cîmpulung, ancienne résidence de la Valachie, il y eut une église voïvodale où furent inhumés les princes Basarab I^{er}, „Întemeietorul” — le fondateur de l'État valaque — (+ 1351 — 52) et Nicolae Alexandru. Découvertes au cours des fouilles archéologiques de 1924, les fondations de ladite église révèlent une disposition de plan de type basilical, à cette différence près que, se conformant aux besoins du culte orthodoxe, l'espace intérieur est compartimenté en naos et pronaos, les restes d'un escalier en colimaçon indiquant que ce dernier était surmonté d'une tribune. La plupart des chercheurs qui se sont occupés de l'édifice disparu ont d'avis que le plan basilical peut s'expliquer par des influences de l'architecture romane ou gothique véhiculées par les colons d'origine saxonne de Cîmpulung.

En reprenant la discussion autor du monument, l'auteur constate que la technique de construction s'avère typiquement byzantine: poutres en bois enfouies dans la masse de maçonnerie. Il attire en même temps l'attention sur le fait que le plan basilical apparaît souvent dans l'architecture byzantine, jouissant même d'une certaine autorité au XIV^e siècle, lorsqu'on le retrouve en combinaison avec la croix grecque inscrite. Enfin, ayant passé en revue les aspects d'ordre politique et religieux — caractéristiques pour l'époque respective étant les relations entre la Valachie et Constantinople — l'auteur conclut que l'église voïvodale de Cîmpulung était une basilique de type byzantin.

²³ N. C. Moutsopoulos, *Fouilles a la basilique de St. Achillée*, Salonie, 1972, p. 321; idem, *Kastoria*, Salonie, 1974, p. 469—470.

²⁴ A. Deroko, *Monumentalna i dekorativna arhitektura u srednjevekovnoj Srbiji*, Belgrad, 1962, p. 127—128; 141; Durde Boškovic, *Arhitektura srednjeg veka*, Belgrad, 1967, p. 140; Georges Baškovic, *L'art medieval en Serbie et en Macédoine*, Belgrad, f.d., p. 15—16. De observat că biserica Bogorodica Ljeviška reia ca plan bazilica Sf. Sofia din Ohrida (sec. IX—X), evoluția fiind însă diferită.

²⁵ A. Deroko, *op. cit.*, p. 77—89; Georges Boškovic, *op. cit.*, p. 13.

²⁶ Cyril Mango, *Architettura bizantina*, Roma, 1974, p. 286.

Studii incidentale cu caracter istoric general sau monografic au contribuit la cunoașterea unor valoroase icoane din patrimoniul atât de bogat al artei românești din Transilvania. În general, cercetarea lor s-a limitat la comunicarea unor inscripții de donare, care nu rareori cuprindeau și numele autorului¹.

Cercetările întreprinse în ultimii ani la diferite monumente și colecții din Transilvania și Maramureș au scos la lumină un număr important de icoane necunoscute, ce datează din secolele XV și XVI. Deoarece pînă în prezent icoane aparținînd acestor veacuri se cunoșteau doar în mică măsură, în studierea și datarea lor s-a folosit metoda comparativă. În general icoana a fost studiată izolat, fără a se avea în vedere celelalte capitole ale artei medievale, ca de pildă pictura murală, miniatura, argintăria, broderia, sculptura în lemn și piatră. Studiile comparative pot scoate în evidență elemente comune ale compoziției sau ornamenticii, care în ciuda tehnicii deosebite contribuie la o datare cit mai realistă.

Între cele mai vechi icoane transilvănene se situează *Tripticul Deisis* de la **Muzeul Brukenthal din Sibiu** ce provine probabil din sudul Transilvaniei². De mari di-

¹ Nicolae Iorga, *Serisori și inscripții ardeleni și maramureșene*, vol. I-II, București, 1906; Ioan Bîrlea, *Insemnări din bisericile Maramureșului*, București, 1909; Pe baza unor publicații anterioare din diverse periodice apare în 1926 lucrarea lui Ștefan Meteș, *Zugravii bisericilor române*, în „Anuarul Comisiei Monumentelor Istorice, Secția pentru Transilvania,” I,

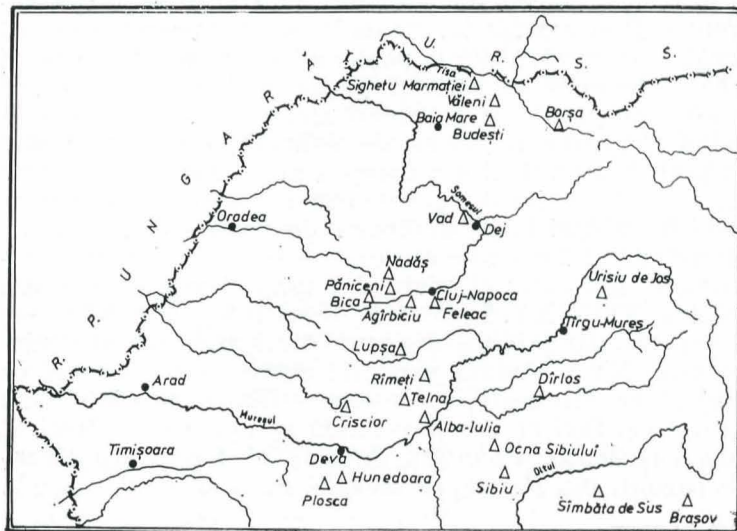
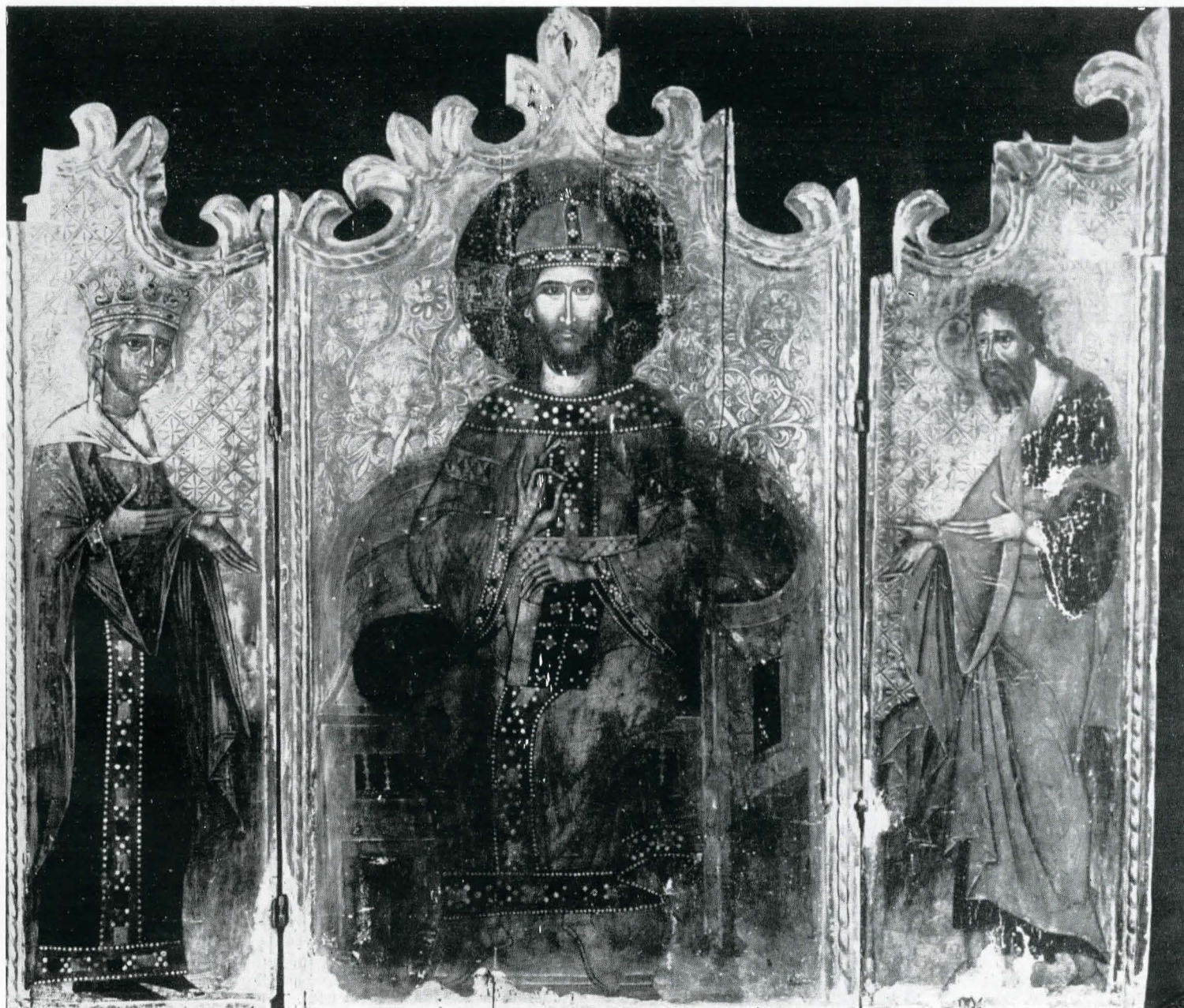


FIG. 1. HARTA CU LOCALITĂȚILE DIN TRANSILVANIA ÎN CARE SE GĂSESC ICOANE DIN SEC. XV-XVI.

FIG. 2. *TRIPTICUL DEISIS*. MUZEUL BRUKENTHAL, SIBIU. PROVINE DIN SUDUL TRANSILVANIEI. ZUGRAV ANONIM. SECOLUL AL XV-LEA.

mensiuni³, el este sculptat în partea superioară în forma unui coronament triunghiular, decorat cu fleuroane, asemănătoare unor crini stilizați, aspectul general avînd



evidente contaminări cu ambianța artistică occidentală din secolele XIV—XV. Panoul central îl înfățișează pe Isus tronând într-un monumental jilt în hemicielu asimetric⁴, în costum de împărat bizantin⁵, avînd în dreapta și în stînga, pe cele două voleuri, pe sfîntul Ioan Botezătorul și Fecioara Maria. Maica Domnului poartă o tunică lungă vișinie, garnisită la poale, mîneci și în față cu benzi late de broderie cu perle și pietre prețioase, iar capul îi este înfășurat într-un mesal alb, peste care o coroană, avînd fleuroane în formă de palmetă, este împodobită cu perle⁶. Pe voleul din dreapta apare Ioan Botezătorul îmbrăcat în tunica din păr de cămilă, peste care o mantie cade în falduri largi subliniate de tivul alb. Nimburile Mariei și lui Ioan folosesc ca ornament vrejul de semipalmete, laitmotiv al picturii murale transilvănene din secolele XIV—XV. În această formă îl întîlnim la Densuș și Criscior, dar și în pictura murală din Moldova sfîrșitului de veac XV⁷. Fondul panoului central este decorat cu vrejuri întortocheate, cu frunze stilizate ce derivă din palmete și flori cu corolă rotundă cu opt petale. Motivul este asemănător decorului de fond al ferecăturii Evangheliarului din Feleac, ce datează de la sfîrșitul veacului

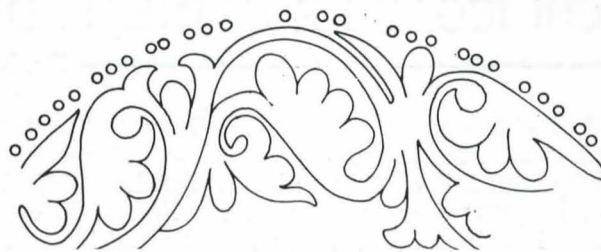


FIG. 5. TRIPTICUL DEISIS. DETALIU NIMB SF. IOAN BOTEZĂTORUL.

al XV-lea⁸. Fondul în relief al celor două aripi laterale se deosebește de cel al panoului central, artistul folosind în aceste cazuri ca motiv decorativ pătratul în care se înscrie un patrufoi stilizat, decor folosit și de ferecăturile de argint ale unor icoane balcanice din secolul al XIV-lea⁹, dar și în pictura murală din Transilvania¹⁰.

De la zugravul ce a pictat tripticul Deisis al Muzeului Brukenthal ne-au mai rămas și alte două lucrări: icoana *Sfîntului Ioan Botezătorul*¹¹ din **biserica maramureșeană din Budești** (Josani), precum și o icoană împărătească, reprezentînd pe *Isus Pantocrator* ce se află în **biserica Sfîntul Gheorghe din Lupșa** (jud. Alba). Este semnificativ pentru datarea acestor icoane faptul că ele aparțin unor monumente edificate în veacul al XV-lea¹². Dacă la icoana *Sfîntului Ioan Botezătorul* din **biserica budeșteană**, stilul picturii aparține aceluiași artist, la icoana bisericii din Lupșa nu putem spune același lucru, deoarece o restaurare din 1808 a înlocuit vechea pictură. În schimb s-au păstrat în bune condiții fondul de aur cu motivul stilizat al patrufoiului, identic cu cel din triptic, precum și nimbul în relief al domului celui din icoana budeșteană. Aceste elemente împreună cu cele de ordin pictural și cromatic duc la concluzia că zugravul *Tripticului Deisis* a pictat toate trei lucrările, iar aria activității sale era destul de mare, fiind un artist cunoscut și apreciat din sudul Transilvaniei și pînă în Maramureș¹³.

Persistența tradițiilor artistice bizantine, continuarea unor legături mai vechi cu Țara Românească pe o linie ascendentă, manifestate și în pictura murală transilvăniană, sînt ilustrate de o icoană împărătească din colecțiile Arhiepiscopiei de Sibiu și Alba Iulia, provenită din biserica de la Țelna, jud. Alba. Icoana *Maica Domnului cu pruncul*, de tipul *Hodighitria*¹⁴, are pe margini, reprezentată în picioare, șase dintre proroci¹⁵. Figura de o nobilă frumusețe a Mariei este înfășurată în amplul maphorion, tratat în falduri geometrizate, cu blicuri de culoare deschisă. Pe brațul stîng al Fecioarei, micul Isus, așezat

derații asupra picturii din altarul și naosul *Voronețului*, în *Cultura moldovenească în epoca lui Ștefan cel Mare*, București, 1964, p. 363, fig. 23. Pentru monumentele transilvănene amintite vezi Vasile Drăguț, *op. cit.*, fig. 37, 55.

⁸ Evangheliarul din Feleac a fost ferecat de Isac Vistiernicul „pentru mitropolia din Feleac” în 1498. Ferecătura de argint reprezintă scena Deisis, așezată în trei arcade, avînd în partea superioară vrejuri vegetale asemănătoare decorului de fond al panoului central al tripticului de la Muzeul Brukenthal. Vezi Nicolae Iorga, *Les arts mineurs en Roumanie*, I, București, 1934, p. 40, fig. 27.

⁹ K. Weitzmann, M. Chatzidakis, K. Miatev, S. Radojčić, *Frühe Ikonen*, Wien-München, 1965, fig. 159, p. XGIII.

¹⁰ Vasile Drăguț, *Pictura murală din Transilvania*, Ed. Meridiane, București, 1970, fig. 37, 55.

¹¹ În legătură cu datarea icoanei maramureșene vezi Marius Porumb, *Vechi icoane din Maramureș (secolele XV—XVIII)*, în „SCIA”, tom. 22, 1975, p. 74, fig. 3—5; Idem, *Icoane din Maramureș, Ikonen aus der Maramureș*, Ed. Dacia Cluj-Napoca, 1975, p. 6—7, fig. 1.

¹² Chiar dacă biserica de lemn din Budești (Josani) este o construcție mai tîrzie, din secolul al XVII-lea, documentar se mai păstrează o seamă de știri despre existența unui monument mult mai vechi.

¹³ Poate nu este o coincidență nici faptul că bisericile pentru care lucrează zugravul sînt ctitoriri ale unor familii românești nobile, deci a unor oameni cu posibilități materiale, care puteau să-și permită să comande lucrări unui meșter cunoscut și apreciat.

¹⁴ Dimensiunile icoanei *Maica Domnului cu pruncul* de la Țelna, jud. Alba sînt: 89 × 64,5 cm.

¹⁵ Partenie Pop, *Vestigii medievale din satul Țelna, jud. Alba*, în „Apulum” (Anuarul Muzeului regional din Alba Iulia), X, 1972, p. 759—763, care datează această icoană la mijlocul veacului al XVII-lea. Reprezentarea în spiritul picturii bizantine de epocă paleologică, folosirea motivului semipalmetei la nimbul Mariei, drapajul geometric al veșmintelor impun datarea acestei picturi într-o epocă mult anterioară, cel mai tîrziu în prima jumătate a secolului al XVI-lea.

1926—1928, p. 1—170, căreia i se aduce o completare în 1932: Ștefan Mețes, *Note despre zugravii bisericilor române*, Sibiu, 1932. Mai poate fi amintită și lucrarea de sinteză Nicolae Iorga, *Les arts mineurs en Roumanie*, București, 1934, precum și studiile și articolele publicate de Atanasie Popa privind o serie de biserici de lemn transilvănene: Atanasie Popa, *Biserici vechi de lemn din Ardeal*, în „Anuarul Comisiei Monumentelor Istorice, Secția pentru Transilvania”, III, 1930—1931; Atanasie Popa, *Biserici de lemn din Ardeal*, în „Anuarul Comisiei Monumentelor Istorice, Secția pentru Transilvania”, IV 1932—1938.

² Tripticul Deisis din patrimoniul Muzeului Brukenthal din Sibiu, inv. nr. 2443 (6744) a fost catalogat ca provenind de la Simbăta de Sus (?). Tripticul a figurat în expoziția *Pagini de artă închinată Transilvaniei*, organizată în 1968 de Muzeul de artă al R.S. România, fiind etichetat ca aparținînd secolelor XVII—XVIII. De curînd a fost restaurat la Atelierul Muzeului de artă al R.S. România.

³ Dimensiunile tripticului sînt: panoul central 112 × 60,5 cm; aripa stîngă 97 × 30 cm; aripa dreaptă 108 × 29,5 cm.

⁴ Compoziția în care Isus este așezat într-un tron în hemicielu asimetric este des folosită în pictura bizantină, atît în ambianța balcanică cît și în cea a iconarilor ruși cu precădere în secolele XIV—XV. Vezi Vojislav Djurić, *Icônes de Yugoslavie*, Beograd, 1961, p. 111, fig. 46; V. I. Antonova, N.E. Mneva, *Katalog drevnerusskoi živopisi*, Moscova, 1963, p. 94—95, fig. 46, p. 115, fig. 64.

⁵ Isus este îmbrăcat în tunica imperială bizantină de culoare vișinie, strînsă cu o centură lată în jurul taliei. Tunica largă este tivită cu o bandă lată decorată cu perle la poale, mîneci și git. În picioare poartă încălțăminte de purpură, iar pe cap tichie de perle. Pentru costumul bizantin de acest tip, datînd din secolele XIV—XV, vezi Corina Nicolescu, *Istoria costumului în Țările Române*, Ed. științifică, București, 1970, pl. CII, CIII; de asemenea André Grabar, *La peinture byzantine*, SKIRA, Geneva, 1953, p. 184.

⁶ Pentru costumul feminin din secolele XIV—XV vezi Corina Nicolescu, *Op. cit.*, p. 99, 167 și fig. 23, 68; Vasile Drăguț, *Pictura murală din Transilvania*, Ed. Meridiane, București, 1970, fig. 8, 9.

⁷ Varianta care e reprezentată în icoana noastră se poate vedea în naosul *Voronețului*, pictat curînd după 1488. Vezi M.A. Musicescu, *Consi-*

FIG. 3. DETALIU DIN ICOANA ISUS PANTOCRATOR. BISERICA SF. GHEORGHE DIN LUPȘA, JUD. ALBA. ZUGRAVUL TRIPTICULUI DEISIS. SECOLUL AL XV-LEA.

FIG. 4. DETALIU DECORATIV DIN FRESCA BISERICII DIN CRISCIOR. ÎNCEPUTUL SECOLULUI AL XV-LEA.

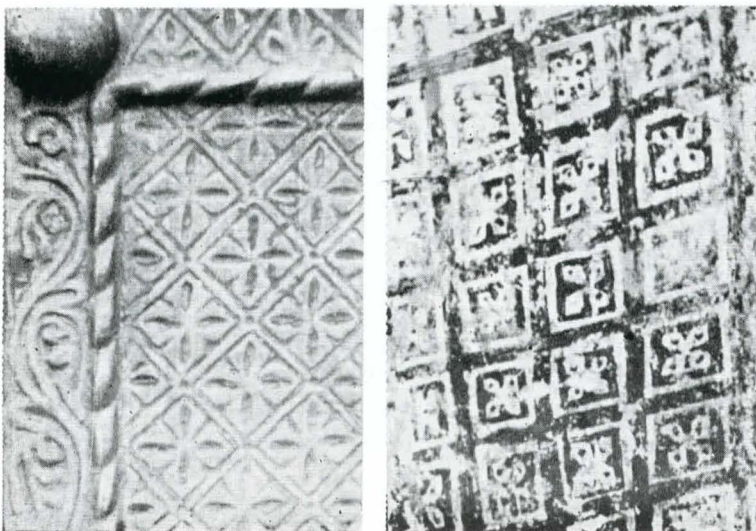




FIG. 6. MAICA DOMNULUI CU PRUNCUL (DETALIU). BISERICA SF. NICOLAE DIN HUNEDOARA. PROVINDE DE LA MĂNĂSTIREA PLOSCA, JUD. HUNEDOARA. GAVRIL IEROMONAHUL (ATRI-BUIRE). SFÎRȘITUL SEC. XV.

frontal, binecuvîntează cu dreapta, iar în mina stîngă ține un volumen înfășurat. Nimbul Fecioarei reproduce vrejul cu semipalmete întîlnit în pictura murală din Transilvania cu precădere în secolul al XV-lea. Imaginea Hodighitriei de la Țelna poate fi pusă în legătură cu icoana de hram a bisericii din Ostrovu Mare din Țara Hațegului, operă a unui artist din Țara Românească de pe la mijlocul secolului al XV-lea¹⁶.

Unui meșter transilvănean, activ la sfîrșitul veacului al XV-lea sau începutul celui următor, îi datorăm o reprezentare a Maicii Domnului cu pruncul, Hodighitria¹⁷, din biserica de lemn a satului Bica, jud. Cluj¹⁸.

Pe fondul de aur incizat cu pătrate, figurile reprezentate poartă nimburi în relief plat. Fețele tratate cu tușe viguroase aduc aminte de personaje din scenele pictate la biserica din Criscior în prima jumătate a secolului al XV-lea¹⁹. Gama cromatică restrînsă, avînd accente grafice, se impune prin armonia discretă, trădînd în același timp faptul că pictorul era un muralist. Inscricția scrisă pe marginea superioară, cu elegante litere chirilice alungite, indicînd că reprezentarea este Hodighitria, permite reliefaarea faptului că zugravul era un om cultivat, bun cunoscător al iconografiei. Marginile icoanei sînt împodobite cu motivul frînghiei răsucite și cu butoni, ce au la origine decorurile unor ferecături de argint, adesea împodobite cu emailuri, ce îmbrăcau frecvent marginile și fondul icoanelor bizantine sau sud-slave²⁰.

Ultimul pătrar al veacului al XV-lea reprezintă pentru arta românească din Transilvania o etapă deosebit de importantă. Este epoca strînselor relații cu Moldova din

perioada domniei lui Ștefan cel Mare, întărite și consolidate prin obținerea de către domnul moldovean a unor întinse domenii transilvănene, fapt ce a avut pe plan cultural-artistic efecte dintre cele mai însemnate. Ștefan cel Mare va fi ctitorul bisericilor de piatră de la Feleac și Vad, devenite apoi reședințe episcopale și însemnate centre de cultură și artă românească. În această perioadă schimbul de artiști dintre cele două țări române este de o intensitate remarcabilă. Dacă documentar avem mai puține știri, studiile comparative și stilistice sînt în măsură să confirme prezența unor zugravi veniți din Moldova ce activează în Transilvania.

Reflex al relațiilor artistice dintre ținuturile moldovenești și cele transilvănene sînt și două icoane din biserica Sfîntul Nicolae din Hunedoara, ce provin de la **Mănăstirea Plosca din Țara Hațegului**²¹. Cele două icoane reprezintă pe *Maica Domnului cu pruncul* de tipul Hodighitria și *Sfîntul Nicolae*. *Maica Domnului cu pruncul*²² se decupează pe aurul cald al fondului, pe care litere

²¹ Marius Porumb, *Zugravii iconostasului bisericii Sfîntului Nicolae din Hunedoara*, în *Acta Musei Napocensis*, X, 1973, p. 677 și urm.; Mănăstirea Plosca a existat pînă în veacul al XVIII-lea, fiind unul dintre cele mai vechi centre monastice din această parte a țării. Se găsea în apropierea



FIG. 7. SFÎNTUL NICOLAE. BISERICA SF. NICOLAE DIN HUNEDOARA. PROVINDE DE LA MĂNĂSTIREA PLOSCA, JUD. HUNEDOARA. GAVRIL IEROMONAHUL (ATRI-BUIRE). SFÎRȘITUL SEC. XV.

Teliucului, Ștefan Meteș, *Mănăstirile românești din Transilvania și Ungaria*, Sibiu, 1936, p. 102; *Dieceza Lușoșului, Șematism istoric*, Lugoj, 1903, p. 452—453, ne informează despre această mănăstire; potrivit unei adrese a ordinariatului Episcopiei unite către Tezaurariatul regesc, în 1820, Mănăstirea Plosca „*longe antiquis est quam castrum Hungariense*”, și ar fi fost înzestrată cu bunuri de către familia Hunedoreștilor. Această afirmație se bazează pe o cercetare din 1711 și a altor documente mai vechi, care din păcate s-au pierdut. Dintre cărțile rituale ale acestei mănăstiri se mai păstrau la începutul secolului nostru, în biserica neamită din Hunedoara, un Triod, despre care Șematismul amintit mai sus afirmă că este din veacul al XIV-lea; Nicolae Iorga, *Scrisori și inscripții ardelenice și maramureșene*, vol. II, București 1906, p. 121, îl notează ca un manuscris din veacul al XV-lea, iar o notă de pe una din file îl pomenește pe Ieromonahul Simon din Mănăstirea Neamț „*ot Moldavsca Zemle*”. În 1762 Mănăstirea Plosca este distrusă, cu care ocazie s-au instrăinat și icoanele sale ajungînd la Hunedoara. În legătură cu aceasta vezi scrisoarea Ieromonahului Nichita de la Mănăstirea Prislop, care, împreună cu preotul Lazăr din Silivașu de Sus, se plînge episcopului unit din Blaj pentru instrăinarea unor bunuri de la Prislop și Plosca: „*. . . așîderea clopote, icoane, odăjdii ale Mănăstirii Plosca ce se află la biserica Hinidorii . . .*”. Rezoluția episcopului a fost însă: „*Cîte se găsesc la biserica Hinidorii să rămîie acolo în loc . . .*”; Iacob Radu, *Istoria vicariatului greco-catolic al Hațegului*, Lugoj, 1913, p. 375—376.

²² Dimensiunile icoanei: 97 × 68 × 3 cm.

¹⁶ Asemănarea icoanei de la Țelna cu icoana de hram de la Ostrovu Mare, databilă în prima jumătate a secolului al XV-lea și atribuită zugravului Ștefan de la Densuș, contribuie la datarea lucrării analizate de noi în același veac. Vezi Vasile Drăguț, *op. cit.*, p. 47—48, fig. 48: „*. . . întreaga execuție a Hodighitriei de la Ostrov indică stilul matur al picturii bizantine de epocă paleologă, așa cum poate fi întîlnit și în picturile de mare prestigiu artistic, care decorează biserica domnească de la Curtea de Argeș*”.

¹⁷ Icoana *Maica Domnului cu pruncul* Hodighitria de la Bica este de formă trapezoidală cu baza mai mică. Dimensiunile laturilor icoanei: înălțimea 72 cm; baza 54 cm; partea superioară 59 cm; grosimea 4 cm.

¹⁸ Actuala biserică de lemn din Bica, com. Mănăstireni, jud. Cluj, datează din secolul al XVIII-lea. În această localitate a existat un monument mult mai vechi, ce purta același hram Înălțarea Domnului, scenă reprezentată și în icoana centrală a tripticului din 1563 ce aparține bisericii.

¹⁹ Vezi figurile personajelor din scena *Adormirea Maicii Domnului* de la biserica din Criscior reproduse la Vasile Drăguț, *op. cit.*, fig. 30, 31, 32.

²⁰ O asemenea icoană, din prima jumătate a secolului al XIII-lea, este reprodusă de H.P. Gerhard *The World of Icons*, New York, Evanston, San Francisco, London, 1971, pl. VIII.



FIG. 8. DETALIU DIN ICOANA SF. NICOLAE DE LA PLOSCA.
FIG. 9. DETALIU DIN TABLOUL VOTIV DE LA BĂLINEȘTI.

alungite cu eleganță înscriu monogramele Mariei și lui Isus. Mantia violet-brună amintește de purpura picturilor bizantine. Pruncul Isus ține în mîna stîngă un volum înfășurat, iar cu dreapta binecuvîntează. Mantia strînsă cu un briu cade în bogate falduri, terminate în pliuri molatice și rotunjite. Drapajul amintește de forme apropiate din ambianța artistică gotică. Fețele exprimă o atitudine calmă, mai contemplativă și umbrită de o ușoară tristețe la Maria, în timp ce pruncul privește senin și ușor mirat. Pe marginile icoanei, busturi reprezentînd proorocii cu simboluri în mîini ²³.

Sfîntul Nicolae ²⁴ este reprezentat binecuvîntînd, cu evanghelia bogat ornamentată în mîna stîngă, îmbrăcat în polistavrion tratat plat, decorativ, fără redarea faldurilor. Personajul este flancat de Maria cu omoforul și Isus cu evanghelia.

Meșterul, care a pictat cele două icoane ce provin de la Mănăstirea Plosca, nu s-a semnat, dar unele detalii din pictura murală a bisericii din Bălinești ne îndreptățesc să lansăm ipoteza unei paternități comune ²⁵.

²³ Pe latura stîngă de sus în jos Melchisedec cu un ulcior, David cu chivotul, Ilie (?) cu un volumen desfășurat, Ezechiel cu o poartă de cetate, Ghedeon cu un scul de lînă, Daniil (?); în partea dreaptă Samoil (?) cu cădelniță, Solomon cu coroană și volumen desfășurat, Isaia cu un clește de jăratec, Ieremia cu bagheta înflorită, Iacov cu scara și Zaharia cu un sfeșnic. Vezi pentru iconografie Vasile Grecu, *Cărți de pictură bisericească bizantină*, Cernăuți, 1936, p. 133–139 și 212–213 și I. D. Ștefănescu, *Iconografia artei bizantine și a picturii feudale românești*, Ed. Meridiane, București, 1973, p. 194–195.

²⁴ Dimensiunile icoanei 90,5 × 65 × 3 cm.

²⁵ *Istoria artelor plastice în România*, vol. II, Ed. Meridiane, București, 1970, datează în 1684 „în funcție de icoana împărătească reprezentînd scena *Deisis*” și cele două icoane de la Plosca. Corina Nicolescu, *Icoane vechi româ-*

FIG. 12. CHENAR DECORATIV DIN PICTURA MURALĂ A BISERICII DIN CRISCIOR. ÎNCEPUTUL SECOLULUI AL XV-LEA.

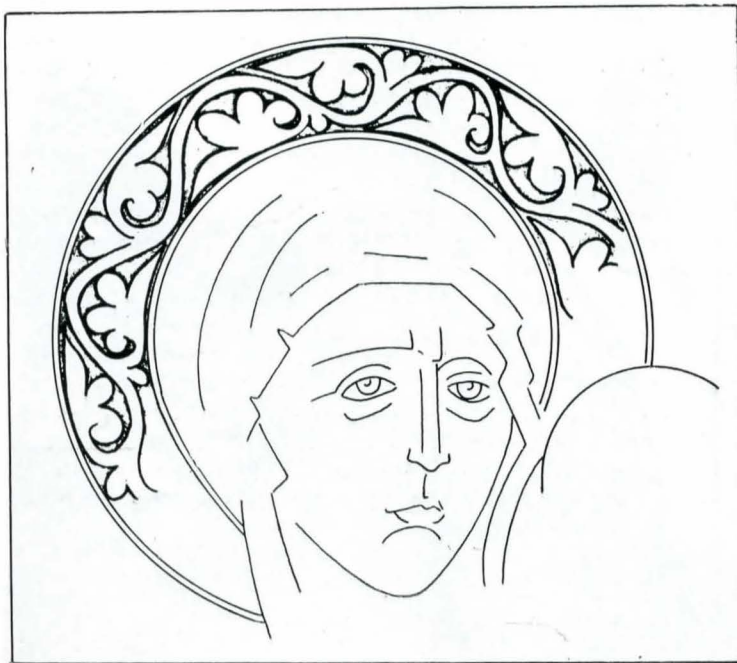
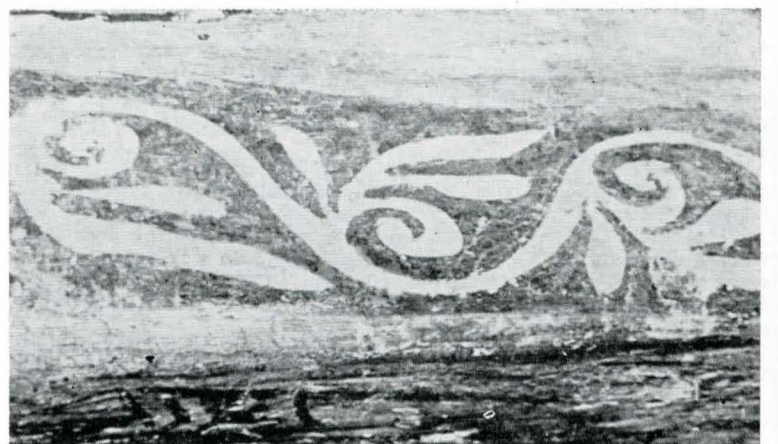
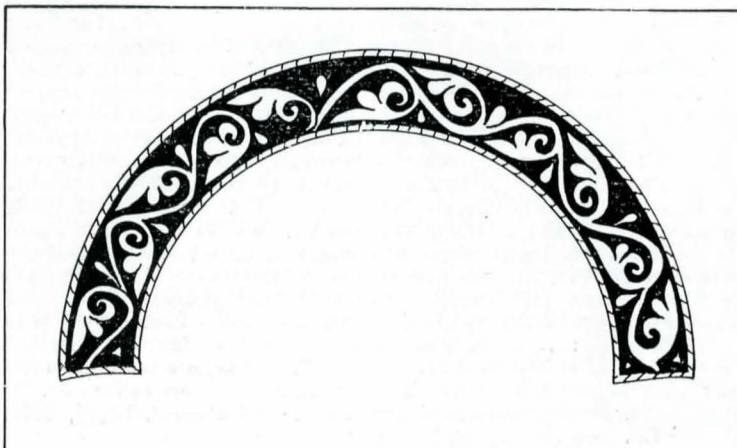


Fig. 10. MAICA DOMNULUI CU PRUNCUL (DETALIU DECORATIV AL NIMBULUI). PROVINE DIN BISERICA DIN ŢELNA, JUD. ALBA. SECOLUL AL XV-LEA.

FIG. 11. FRONTISPICIU DIN LITURGHIERUL DE LA FELEAC (1481), BIBLIOTECA CENTRALĂ UNIVERSITARĂ GLUJ-NAPOCA



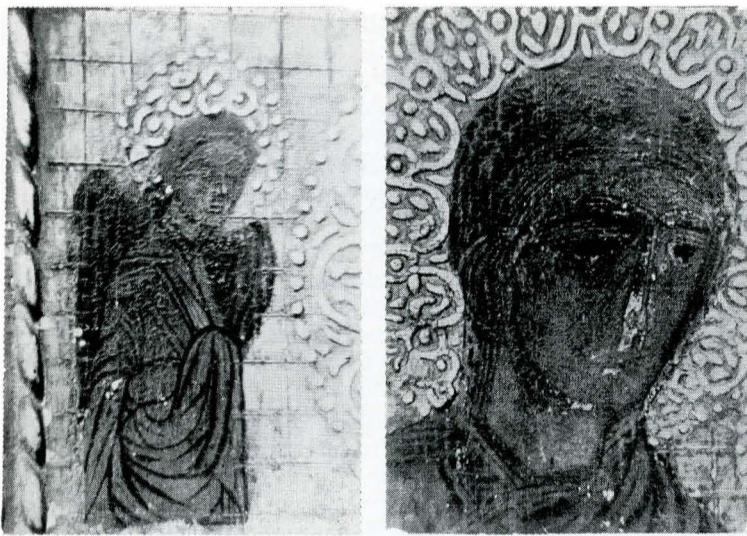


FIG. 13-14. MAICA DOMNULUI CU PRUNCUL (DETALIU). BISE-
RICA DE LEMN DIN BICA, JUD. CLUJ. ZUGRAV ANONIM TRAN-
SILVĂNEAN. SFÎRȘITUL SECOLULUI AL XV-LEA, ÎNCEPUTUL
SECOLULUI AL XVI-LEA.

FIG. 15. MAICA DOMNULUI CU PRUNCUL (DETALIU). BISE-
RICA DE LEMN DIN URISIU DE JOS, JUD. MUREȘ. ZUGRAV
ANONIM DE ȘCOALĂ MOLDOVENEASCĂ. 1539.



Asemănările frapante între portretele Sfintului Nico-
lae de la cele două biserici sînt concludente, iar imaginea
în semiprofil a lui Isus din icoana hunedoreană ne duce
la constatarea unei similitudini izbitoare în privința
compunerii desenului cu silueta lui Isus din tabloul votiv
de la Bălinești. În scena votivă amintită, silueta și ținuta
unuia dintre arhangheli sînt apropiate de cele ale arhan-
ghelului Mihail din icoana *Maicii Domnului* de la Ploșca.
Atribuirea celor două icoane de la Ploșca unui zugrav
care a pictat și în Moldova este pe deplin plauzibilă,
socotind că în veacul al XV-lea mai cunoaștem și alte
relații cultural-artistice între ținuturile hunedorene și
cele moldovenești²⁶. Analogiile de detaliu²⁷ acordă po-

nești, Ed. Meridiane, București, 1971, p. 27, atribuie icoana Sfintului Nico-
lae din biserica din Hunedoara lui Constantin Zugraful și anului 1654, soco-
tind această icoană ca provenind din Țara Românească din epoca lui Matei
Basarab, „fiind poate cel mai valoros exemplu din această epocă nu numai
din Transilvania, ci și din Țara Românească”. În realitate Constantin
Zugraful pictează la 1654 fresca bisericii Sf. Nicolae din Hunedoara împre-
ună cu Stan, iar singur timpla (în același an), în care cele două icoane de la
Ploșca au fost incluse abia în veacul al XVIII-lea. Cu ocazia aceasta partea
de jos a celor două icoane a fost retezată.

²⁶ În Țara Hațegului și a Hunedorei sînt cunoscute legăturile cu

sibilitatea atribuirii celor două icoane lui Gavril Iero-
monahul, autorul picturii murale a ctitoriei logofătului
Tăutu de la Bălinești. Calitatea excepțională a picturii
icoanelor, starea de conservare deosebită a stratului
pictural, demonstrînd o temeinică cunoaștere a tehnicii,
eleganta grafie a inscripțiilor, vin și ele în sprijinul acestei
ipoteze. Poate nu întîmplător un zugrav amintit de dip-
ticul pomelnic de la proscomidia bisericii Sfintul Nicolae
din Hunedoara, deci în aceeași zonă cu Mănăstirea Ploșca,
poartă numele de Ermonah Gavril, meșter ce se afla în
fruntea unei echipe de pictori ca Dragotin cel Bătrîn,
Constantin și Simeon. Este probabil autorul picturilor
murale din biserica hunedoreană, anterioare celor din
1654 și datorate zugravilor Constantin și Stan²⁸.

Se pune întrebarea cînd au fost pictate cele două
icoane de la Ploșca, deoarece în funcție de pictura bise-
ricii din Bălinești ele trebuie datate la sfîrșitul veacului
al XV-lea sau la începutul secolului următor²⁹.

Analiza atentă a drapajului din unele scene de la
Bălinești duce la constatarea că și aici sînt folosite fal-
durile învolburate, reprezentînd în sine incontestabile
contaminări cu pictura gotică³⁰. Influențele apusene ce
apar la Bălinești ne fac să credem în posibilitatea ca
Ieromonahul Gavril să fi pictat înainte de această bise-
rică în Transilvania. Acceptînd această ipoteză, presu-
punem că perioada sa de activitate pe pămîntul transil-
vănean ar fi înainte de 1504, adică la sfîrșitul veacului al
XV-lea, ori cel mai tîrziu în primii ani ai secolului al XVI-
lea. Cele două icoane de la m-rea Ploșca, atribuite lui
Gavril Ieromonahul, și poate vechea pictură dispărută a
bisericii Sf. Nicolae din Hunedoara, sînt o parte din activi-
tatea pe care acest valoros artist a avut-o în Transilvania.

Interferențele artei bizantine cu arta gotică se mani-
festă nu numai în cazul picturii românești transilvănene.
Dovadă a unei activități însemnate a artiștilor de forma-
ție ortodoxă în Transilvania acestui veac este faptul, ce
în aparență pare nesemnificativ, că în mai multe ansam-
bluri de pictură gotică se simte prezența unor meșteri
români, sau a unor pictori influențați de aceștia. Dintre
picturile ce presupun o atare interferență în iconografie
sau motive decorative pot fi amintite fresca capelei
din Hărman, datînd de pe la mijlocul veacului al XV-
lea³¹, o parte a ansamblului pictural de la Mălinerav³²,
sau o parte a picturilor de la Ghelința, Mugeni, Sighișoara
și Biertan³³. Această înrîurire va continua și dincolo de
limitele veacului al XV-lea, un exemplu revelator în
această direcție fiind pictura exterioară a bisericii evan-

Moldova încă în acest veac. Nicolae Iorga, *op. cit.*, p. 121; Mircea Păcurariu,
Din istoria legăturilor bisericești ale Transilvaniei cu Moldova, în „Mitropo-
lia Moldovei și Sucevei”, XLIV, 1968, nr. 11-12, p. 642 și urm.; Nestor
Vornicescu, *Relații bisericești-culturale între Mănăstirea Neamț și Transil-
vania, din cele mai vechi timpuri pînă în preajma anului 1918*, în „Mitropo-
lia Moldovei și Sucevei”, XLIV, 1968, nr. 11-12, p. 664. Veacului al XV-lea
ii aparține și cunoscuta ferecătură de argint a manuscrisului lui Gavril
Uric de la Mănăstirea Neamț, dăruită de Lațcu Cindea, „pîrcălab” al
Hațegului, Corina Nicolescu, *Argintăria laică și religioasă în țările române*
(sec. XIV-XIX), București, 1968, p. 272, fig. 211.

²⁷ Marius Porumb, *op. cit.*, p. 681, notele 10-11.

²⁸ Vezi *Dieceza Lugoșului. Șematism istoric*, Lugoj, 1903, p. 349,
unde este dat textul diplicului pomelnic de la Hunedoara: „... Zugravii
Ermonach Gavrilă, Stari Dragotin, Constantin, Ereii Simeon...”.

²⁹ Menționăm că în privința datării picturilor de la Bălinești intervin
o serie de controverse. Sorin Ulea, *Gavril Ieromonahul, autorul frescelor*
de la Bălinești, în *Cultura moldovenească în timpul lui Ștefan cel Mare*,
București, 1964, p. 425, susține pe baza unor grafite că pictura din această
biserica a fost realizată încă în 1493, deși pisană menționează terminarea
construcției abia în 1499; Vezi *Repertoriul monumentelor și obiectelor de*
artă din timpul lui Ștefan cel Mare, Ed. Academiei, București, 1958, p. 172;
Virgil Vătășianu, *Istoria artei feudale în țările române*, vol. I, Ed. Acade-
miei, București, 1959, p. 825, datează frescele de la Bălinești între 1504-1511.

³⁰ Falduri de acest gen întîlnim în scenele *Rugăciunea de pe Muntele*
Măstînilor, Iosif din Arimathea la Pilat ș.a., I. D. Ștefănescu, *Église de*
Bălinești, în „Buletinul Comisiei Monumentelor Istorice”, XXXVII, 1944,
p. 39 sublinia că figurile alungite și draperiile ample, subliniate de tiv alb,
de la Bălinești, amintesc de meșterii din Transilvania.

³¹ Virgil Vătășianu, *op. cit.*, p. 768, fig. 730, 731, unde întîlnim motivul
decorativ al semipalmetei bizantine, asemănător cu cel al picturilor murale
din bisericele românești transilvănene ale acestui veac.

³² Vasile Drăguț, *Considerații asupra iconografiei picturilor murale*
gotice din Transilvania, în „Buletinul Monumentelor Istorice”, XXXIX,
1970, nr. 3, p. 22; La biserica evanghelică din Mălinerav este reprezentată
într-o scenă *Adormirea Maicii Domnului* în varianta iconografică bizantină
de tipul „Koimesis”.

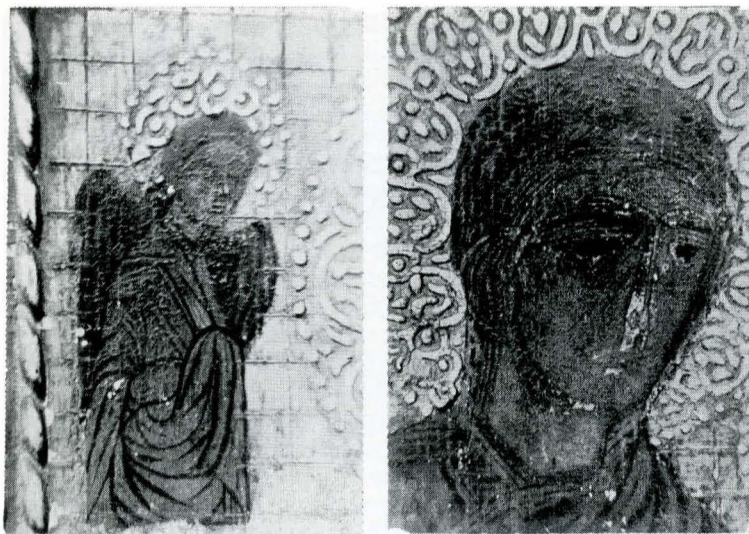


FIG. 13-14. MAICA DOMNULUI CU PRUNCUL (DETALIU). BISE-
RICA DE LEMN DIN BICA, JUD. CLUJ. ZUGRAV ANONIM TRAN-
SILVĂNEAN. SFÎRȘITUL SECOLULUI AL XV-LEA, ÎNCEPUTUL
SECOLULUI AL XVI-LEA.

FIG. 15. MAICA DOMNULUI CU PRUNCUL (DETALIU). BISE-
RICA DE LEMN DIN URISIU DE JOS, JUD. MUREȘ. ZUGRAV
ANONIM DE ȘCOALĂ MOLDOVENEASCĂ. 1539.



Asemănările frapante între portretele Sfintului Nicolae de la cele două biserici sînt concludente, iar imaginea în semiprofil a lui Isus din icoana hunedoreană ne duce la constatarea unei similitudini izbitoare în privința compunerii desenului cu silueta lui Isus din tabloul votiv de la Bălinești. În scena votivă amintită, silueta și ținuta unuia dintre arhangheli sînt apropiate de cele ale arhanghelului Mihail din icoana *Maicii Domnului* de la Ploșca. Atribuirea celor două icoane de la Ploșca unui zugrav care a pictat și în Moldova este pe deplin plauzibilă, socotind că în veacul al XV-lea mai cunoaștem și alte relații cultural-artistice între ținuturile hunedorene și cele moldovenești²⁶. Analogiile de detaliu²⁷ acordă po-

nești, Ed. Meridiane, București, 1971, p. 27, atribuie icoana Sfintului Nicolae din biserica din Hunedoara lui Constantin Zugraful și anului 1654, socotind această icoană ca provenind din Țara Românească din epoca lui Matei Basarab, „fiind poate cel mai valoros exemplu din această epocă nu numai din Transilvania, ci și din Țara Românească”. În realitate Constantin Zugraful pictează la 1654 fresca bisericii Sf. Nicolae din Hunedoara împreună cu Stan, iar singur timpla (în același an), în care cele două icoane de la Ploșca au fost incluse abia în veacul al XVIII-lea. Cu ocazia aceasta partea de jos a celor două icoane a fost retezată.

²⁶ În Țara Hațegului și a Hunedorei sînt cunoscute legăturile cu

sibilitatea atribuirii celor două icoane lui Gavril Ieromonahul, autorul picturii murale a ctitoriei logofătului Tăutu de la Bălinești. Calitatea excepțională a picturii icoanelor, starea de conservare deosebită a stratului pictural, demonstrînd o temeinică cunoaștere a tehnicii, eleganta grafie a inscripțiilor, vin și ele în sprijinul acestei ipoteze. Poate nu întîmplător un zugrav amintit de diplicul pomelnic de la proscomidia bisericii Sfintul Nicolae din Hunedoara, deci în aceeași zonă cu Mănăstirea Ploșca, poartă numele de Ermonah Gavril, meșter ce se afla în fruntea unei echipe de pictori ca Dragotin cel Bătrîn, Constantin și Simeon. Este probabil autorul picturilor murale din biserica hunedoreană, anterioare celor din 1654 și datorate zugravilor Constantin și Stan²⁸.

Se pune întrebarea cînd au fost pictate cele două icoane de la Ploșca, deoarece în funcție de pictura bisericii din Bălinești ele trebuie datate la sfîrșitul veacului al XV-lea sau la începutul secolului următor²⁹.

Analiza atentă a drapajului din unele scene de la Bălinești duce la constatarea că și aici sînt folosite faldurile involburate, reprezentînd în sine incontestabile contaminări cu pictura gotică³⁰. Influențele apusene ce apar la Bălinești ne fac să credem în posibilitatea ca Ieromonahul Gavril să fi pictat înainte de această biserică în Transilvania. Acceptînd această ipoteză, presupunem că perioada sa de activitate pe pămîntul transilvănean ar fi înainte de 1504, adică la sfîrșitul veacului al XV-lea, ori cel mai tîrziu în primii ani ai secolului al XVI-lea. Cele două icoane de la m-rea Ploșca, atribuite lui Gavril Ieromonahul, și poate vechea pictură dispărută a bisericii Sf. Nicolae din Hunedoara, sînt o parte din activitatea pe care acest valoros artist a avut-o în Transilvania.

Interferențele artei bizantine cu arta gotică se manifestă nu numai în cazul picturii românești transilvănene. Dovadă a unei activități însemnate a artiștilor de formație ortodoxă în Transilvania acestui veac este faptul, ce în aparență pare nesemnificativ, că în mai multe ansambluri de pictură gotică se simte prezența unor meșteri români, sau a unor pictori influențați de aceștia. Dintre picturile ce presupun o atare interferență în iconografie sau motive decorative pot fi amintite fresca capelei din Hărman, datînd de pe la mijlocul veacului al XV-lea³¹, o parte a ansamblului pictural de la Mălinerav³², sau o parte a picturilor de la Ghelînța, Mugeni, Sighișoara și Biertan³³. Această înrîurire va continua și dincolo de limitele veacului al XV-lea, un exemplu revelator în această direcție fiind pictura exterioară a bisericii evan-

Moldova încă în acest veac. Nicolae Iorga, *op. cit.*, p. 121; Mircea Păcurariu, *Din istoria legăturilor bisericești ale Transilvaniei cu Moldova*, în „Mitropolia Moldovei și Sucevei”, XLIV, 1968, nr. 11-12, p. 642 și urm.; Nestor Vornicescu, *Relații bisericești-culturale între Mănăstirea Neamț și Transilvania, din cele mai vechi timpuri pînă în preajma anului 1918*, în „Mitropolia Moldovei și Sucevei”, XLIV, 1968, nr. 11-12, p. 664. Veacului al XV-lea îi aparține și cunoscuta ferecătură de argint a manuscrisului lui Gavril Uric de la Mănăstirea Neamț, dăruită de Lațcu Cindea, „pîrcălab” al Hațegului, Corina Nicolescu, *Argintăria laică și religioasă în țările române (sec. XIV-XIX)*, București, 1968, p. 272, fig. 211.

²⁷ Marius Porumb, *op. cit.*, p. 681, notele 10-11.

²⁸ Vezi *Dieceza Lugoșului. Șematism istoric*, Lugoj, 1903, p. 349, unde este dat textul diplicului pomelnic de la Hunedoara: „... . Zugravii Ermonach Gavrilă, Stari Dragotin, Constantin, Ereii Simeon...”.

²⁹ Menționăm că în privința datării picturilor de la Bălinești intervin o serie de controverse. Sorin Ulea, *Gavril Ieromonahul, autorul frescelor de la Bălinești*, în *Cultura moldovenească în timpul lui Ștefan cel Mare*, București, 1964, p. 425, susține pe baza unor grafite că pictura din această biserică a fost realizată încă în 1493, deși pisania menționează terminarea construcției abia în 1499; Vezi *Repertoriul monumentelor și obiectelor de artă din timpul lui Ștefan cel Mare*, Ed. Academiei, București, 1958, p. 172; Virgil Vătășianu, *Istoria artei feudale în țările române*, vol. I, Ed. Academiei, București, 1959, p. 825, datează frescele de la Bălinești între 1504-1511.

³⁰ Falduri de acest gen întîlnim în scenele *Rugăciunea de pe Muntele Măstînilor*, *Iosif din Arimathea* la Pilat ș.a., I. D. Ștefănescu, *Église de Bălinești*, în „Buletinul Comisiei Monumentelor Istorice”, XXXVII, 1944, p. 39 sublinia că figurile alungite și draperiile ample, subliniate de tiv alb, de la Bălinești, amintesc de meșterii din Transilvania.

³¹ Virgil Vătășianu, *op. cit.*, p. 768, fig. 730, 731, unde întîlnim motivul decorativ al semipalmetei bizantine, asemănător cu cel al picturilor murale din bisericele românești transilvănene ale acestui veac.

³² Vasile Drăguț, *Considerații asupra iconografiei picturilor murale gotice din Transilvania*, în „Buletinul Monumentelor Istorice”, XXXIX, 1970, nr. 3, p. 22; La biserica evanghelică din Mălinerav este reprezentată într-o scenă *Adormirea Maicii Domnului* în varianta iconografică bizantină de tipul „Koimesis”.



FIG. 16. SFÎNTUL NICOLAE. BISERICA DE LEMN DIN URISIU DE JOS, JUD. MUREȘ, ZUGRAV ANONIM DE ȘCOALĂ MOLDOVENEASCĂ. 1539.

ghelice din Dirlos, operă a unui zugrav format dincolo de munți, în Moldova lui Petru Rareș³⁴.

În secolul al XV-lea arta românească din Transilvania este în epoca sa de apogeu mai ales în pictura monumen-

³³ La bisericile amintite este interesant de remarcat „introducerea în compoziție a sfintei fecioare și a sfântului Ioan Botezătorul, ca sfinți intercesori, potrivit canonului iconografic bizantin, cunoscut în general sub numele de *Deisis*”. Idem, p. 19.

³⁴ Vasile Drăguț, *Picturi murale exterioare din Transilvania medievală*,

tală, în care artiștii locali făuresc o sinteză plină de originalitate. Din această epocă sînt cunoscuți mai mulți meșteri care au pictat la bisericile din Țara Hațegului sau Zărand³⁵, fără îndoială realizînd paralel cu decorul mural și un însemnat număr de icoane.

În cursul secolului al XVI-lea situația populației românești din Transilvania se agravează. Ca urmare activitatea ctitoricească scade simțitor, comunitățile românești avînd de înfruntat mari dificultăți chiar și pentru înălțarea unor modeste biserici de lemn. Datorită acestor împrejurări deosebite, relațiile și schimburile cultural-artistice ale românilor transilvăneni cu celelalte două țări românești se amplifică, primind noi valențe. Este o epocă în care domnitorii Moldovei și Țării Românești își aduc un aport însemnat la construirea sau refacerea unor monumente religioase, la înzestrarea lor cu podoabe și picturi, cărți sau alte obiecte necesare.

Din această perioadă cunoaștem, de asemenea, mai mulți meșteri ce vin din Moldova pentru a picta în Transilvania, iar alții sînt aduse icoane de peste munți pentru a împodobi ctitoriile transilvănene.

Unui zugrav moldovean i-a aparținut probabil pictura icoanei *Sfîntul Nicolae*, a cărei ferecătură donată în 1531 de către episcopul Anastasie al Vadului se mai păstrează și azi în colecțiile Muzeului de artă al R. S. România³⁶.

Tributare școlilor de pictură a iconarilor moldoveni din prima jumătate a veacului al XVI-lea sînt și două prețioase icoane din biserica de lemn a satului Urisiu de Jos, județul Mureș³⁷. Într-o stare de conservare excepțională cele două icoane sînt opera aceluiași zugrav anonim, ce încadrează pictura sa în bogatul decor sculptat al suportului. Icoana *Maicii Domnului cu pruncul* are pe margini reprezentați proorocii mesianici, iar cea de-a doua icoană îl înfățișează pe *Sfîntul Nicolae* în bust, înconjurat de scene mai importante din viața sa³⁸.

in „SCIA”, XII, nr. 1, 1965, p. 93—95; Idem, *Pictura murală din Transilvania medievală*, București, 1970, p. 68—70.

³⁵ Idem, p. 46—66.

³⁶ Inscripția de donare în limba slavonă se află în partea de jos a ferecăturii: „+ Rugăciunea robului lui Dumnezeu Anastasie de Vad din Ungaria (care) a ferecat această icoană. Vleat 7039 (1531) luna m(ai) 15”.

³⁷ Eugenia Greeceanu, *Tipologia bisericilor de lemn din zona centrală a Transilvaniei*, in „Monumente istorice. Studii și lucrări de restaurare”, Direcția Monumentelor Istorice, București, 1969, p. 59—66, amintește activitatea mai multor meșteri zugravi din monumentele cercetate. Printre icoanele reproduse se află și icoana Maicii Domnului cu pruncul de la Urisiu de Jos.

³⁸ *Maica Domnului cu pruncul* (115 × 90 cm) este reprezentată pînă la briu avînd un maphorion roșu-vișiniu. Pruncul de pe brațul stîng al Fecioarei este îmbrăcat într-o tunică alb-gălbuie cu motive florale stilizate

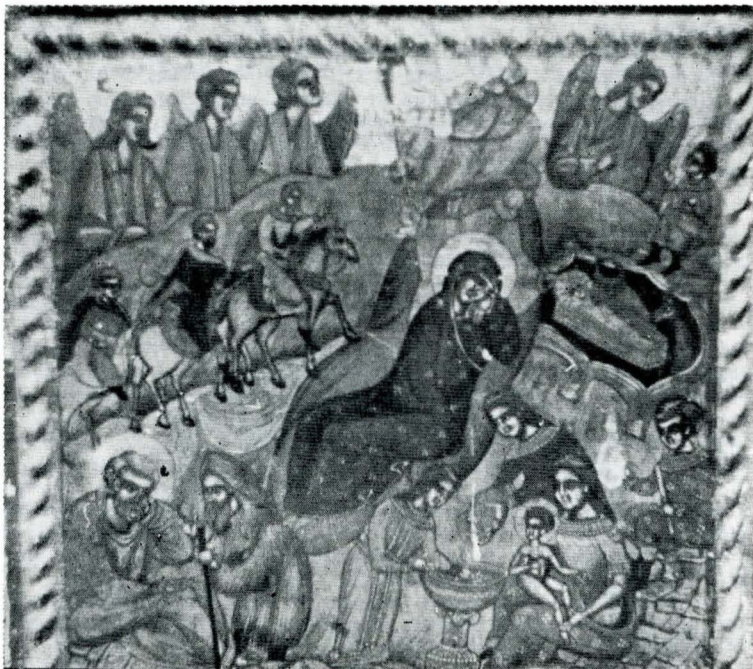


FIG. 17. TRIPTICUL DE LA AGÎRBICIU. DETALIU CU NAȘTEREA LUI ISUS. ZUGRAVUL TRIPTICELOR. 1555.

FIG. 18. TRIPTICUL DE LA AGÎRBICIU. DETALIU CU SF. DUMITRU. ZUGRAVUL TRIPTICELOR. 1555.





Fig. 19. TRIPTICUL DE LA BICA. DETALIU CU ARHANGHELUL MIHAIL ȘI SF. NEDELIA. ZUGRAVUL TRIPTICELOR. 1563.



FIG. 20. TRIPTICUL DE LA BICA. DETALIU CU SF. DUMITRU. ZUGRAVUL TRIPTICELOR. 1563.

În partea de jos a ambelor icoane, într-un cadru anume destinat, se află două inscripții aproape identice ca formulare : „+ Rugăciunea robului lui Dumnezeu, boierul (pan) Luca din Urisiu și a soției sale și a copiilor săi; Văleat 7047 (1539), luna mar(tie) zile 10”³⁹. Inscripțiile celor două icoane au o importanță deosebită prin faptul că ele notează anul în care au fost pictate cele două lucrări, menționând în același timp că donatorul este boierul Luca

din Urisiu, care probabil le-a comandat pentru biserica satului sau a unei mănăstiri din apropiere⁴⁰. Utilizarea termenului de „pan” în înțelesul de boier, în inscripțiile celor două icoane, ne îndreaptă spre ipoteza că autorul lor a venit din Moldova⁴¹.

Icoanele de la Urisiu sînt pictate de un meșter moldovean, concluzie ce rezultă din numeroasele similitudini cu unele piese ce se păstrează în biserici și mănăstiri din ținuturile vecine Transilvaniei⁴². Silueta amplă a Mariei din prima icoană, modul cum tratează zugravul fețele, motivele ornamentale utilizate pentru decorarea veșmintelor se aseamănă cu cele din icoanele împărătești de la Humor, datate în a doua jumătate a secolului al XVI-lea⁴³. Zugravul de la Humor este un artist mai talentat decît

și blicuri de aur. Pe margini sînt proorocii între care se remarcă David și Solomon în costume de modă bizantină și pălării apusene. În colțurile superioare ale icoanei, în mici arcade trilobate, este reprezentată scena Bunavestirii. Fondul este de aur în relief, iar nimburile în formă de „colac”. *Sfintul Nicolae* (115 × 82 cm) apare frontal în polistavrion, cu evanghelia și binecuvîntînd; pe cele două laterale, scene din viața sa: Nașterea; Nicolae este dus la un dascăl; Este hirotonisit diacon; Nicolae este hirotonisit preot; Este hirotonisit arhieru; Nicolae se arată în vis împăratului Constantin; Salvează de la decapitare trei bărbați din Licia; Se arată în temniță la trei bărbați; Miluiește trei fete ale unui nobil scăpat, salvîndu-le de la prostituție; Salvează o corabie de la naufragiu; Gonește diavolul dintr-un om; Pristăvirea (moartea). În cele două colțuri superioare, încadrați în arce trilobate, apar sf. Vasile cel Mare și Ioan Gură de Aur. Referitor la alte detalii și comentarii vezi Marius Porumb, *Icoanele moldovenești ale bisericii de lemn din Urisiu de Jos, jud. Mureș*, în „Studia Universitatis Babeș-Bolyai Series Historia”, fasc. 2, 1973, p. 37–42.

³⁹ Vezi una dintre inscripții reprodusă în articolul citat mai sus.

⁴⁰ Idem, p. 41.

⁴¹ În Moldova secolelor XV–XVI întîlnim termenul de *pan* în sensul de boier. Cităm ca exemplu pisania bisericii de la Arbore, publicată de *Repertoriul monumentelor și obiectelor din timpul lui Ștefan cel Mare*, Ed. Academiei, București, 1958, p. 184.

⁴² Vezi Nicolae Iorga, *Vechea artă moldovenească în ținutul Neamțului*, în „Buletinul Comisiei Monumentelor Istorice”, XXXII, 1939, fasc. 99.

⁴³ *Istoria artelor plastice în România*, vol. I, Ed. Meridiane, București, 1968, p. 141.



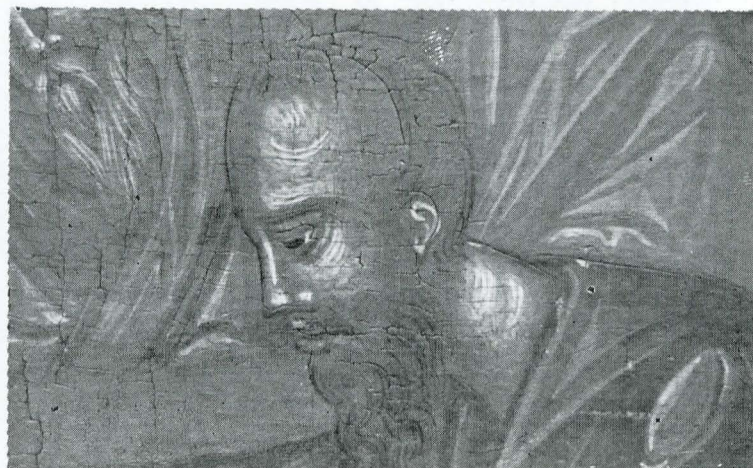
FIG. 21. MAICA DOMNULUI CU PRUNCUL ȘI SIMBOLURILE PATIMILOR. (DETALIU). BISERICA SF. NICOLAE DIN ȘCHEII BRAȘOVULUI. ICOANĂ ATRIBUITĂ LUI ANDREA RITZOS (RICO) DIN CÂNDIA SAU UNUI PICTOR DIN ANTURAJUL SĂU. A DOUA JUMĂTATE A SECOLULUI AL XVI-LEA.



FIG. 22. MAICA DOMNULUI CU PRUNCUL (DETALIU). BISERICA SF. NICOLAE DIN ȘCHEII BRAȘOVULUI. ZUGRAV ANONIM. 1564.



FIG. 23. CRUCEA DE ICONOSTAS DE LA BISERICA LUI MIHAI VITEAZUL DIN OCNA SIBIULUI (DETALIU). CCA 1600.
FIG. 24–25. ADORMIREA MAICII DOMNULUI (DETALIU). BISERICA DE LEMN DIN NADĂȘ, JUD. CLUJ. ZUGRAV ANONIM. SECOLUL AL XVI-LEA.



autorul icoanelor de la Urisiu de Jos, dar în principiu cei doi pictori fac parte din același curent artistic, un „academism postbizantin”, combinat cu numeroase elemente de detaliu renașcentiste.

Curentului moldovenesc-transilvănean din veacul al XVI-lea i se integrează mai multe icoane pictate de un meșter, care a studiat desigur în Moldova. Din ținuturile moldovene el a trecut în Transilvania, un prim popas făcându-l în Maramureș, unde se pare că a pictat o icoană pentru biserica din Budești (Susani), din care se mai păstrează două icoane prăznicare, Nașterea lui Isus și Întîmpinarea Domnului, precum și o a treia icoană reprezentînd-o pe Mucenița Paraschiva⁴⁴.

O mare importanță pentru istoria vechii picturi românești prezintă două triptice pictate de același zugrav anonim, ce-și continua activitatea sa itinerantă în 1555 la Agîrbiciu, iar în 1563 la Bica⁴⁵.

Tripticul închis de la Agîrbiciu⁴⁶ reprezintă în partea stîngă pe *Sfîntul Dumitru*, iar în dreapta pe *Sfîntul Gheorghe*. Cei doi sfinți militari se caracterizează printr-o tratare monumentală, asemănătoare picturii murale, spre deosebire de interiorul tripticului, tratat mai caligrafic, dar evident de aceeași mînă, fapt care îndreptățește ipoteza că autorul tripticului a fost și zugrav de pictură monumentală.

Tripticul deschis înfățișează pe aripa stîngă *Coborîrea la iad*, iar în partea inferioară pe *Sfînta Duminecă* și *Sfîntul Nicolae*. Aripa dreaptă are în partea superioară *Nașterea*, reprezentare iconografică foarte apropiată de cea a tripticului de la Bica, dar și de cea a icoanei prăznicar

de la Budești (Susani). Sub scena *Nașterii* apar *Sfîntul Vasile* și *Sfînta Paraschiva*. În centrul compoziției din icoana centrală este așezată Maria pe catafalc, avînd în jurul ei apostolii, dintre care îl distingem pe Petru la capul defunctei cu un sfeșnic în mîna dreaptă, iar la picioare Pavel cuprînzîndu-i-le în semn de venerație. În partea de jos a catafalcului *Legenda lui Iehonias*. Deasupra Mariei, în mandorlă, apare *Crist Psychophor*, înconjurat de cete îngerești. În partea superioară a mandorlei se află Maria așezată într-o sferă susținută de șase îngeri în zbor, iar pe fondul de aur se văd cei doisprezece apostoli în mici bărci, ce au prora în formă de cap de lup. Un volumen desfășurat, simbol al porților raiului este ținut de doi îngeri, compoziție ce amintește de picturile exterioare ale Moldovei nordice⁴⁷. În partea inferioară a icoanei centrale se află inscripția de donare scrisă în slavonă: „+ Această icoană a făcut-o robul lui Dumnezeu Domma și Șteflu (Ștefu) din Agîrbiciu și pentru sufletul lui și pentru sufletul ei și pentru sufletul copiilor și pentru sufletul părinților să fie spre pomenire. Și a închinat această icoană a hramului Adormirii Maicii Domnului. Văleat 7063 (1555) săvîrșită”⁴⁸.

Cel de-a doilea triptic provine din **biserica de lemn a satului Bica**. Pe exteriorul aripilor sînt înfățișate în partea superioară scenele *Coborîrea la iad* și *Nașterea lui Isus*, iar în registrul inferior *arhanghelul Mihail*, *sfînta Nedelia*, *Mucenița Paraschiva* și *arhanghelul Gavril*. Interiorul aripilor îi reprezintă pe *Sfîntul Dumitru* și *Sfîntul Gheorghe* în picioare, punerea în pagină fiind similară cu cea din tripticul de la Agîrbiciu, dar figurile mai alungite, pictate cu mai multă finețe și tratate mai caligrafic.

⁴⁴ Marius Porumb, *Icoane ale unui zugrav anonim din veacul al XVI-lea*, în „Acta Musei Napocensis”, VII, 1970, p. 575–584.

⁴⁵ Tripticul de la Bica a purtat o inscripție din 1563, dispărută, comunicată de Atanasie Popa, *Triptice transilvane ortodoxe*, în „Mitropolia Banatului”, anul XIV, nr. 1–3, p. 51.

⁴⁶ Dimensiunile tripticului de la Agîrbiciu: icoana centrală 89 × 75 cm; canatul din dreapta 89 × 37 cm; canatul din stînga 88,5 × 38 cm.

⁴⁷ Virgil Vătășianu, *Pictura murală din nordul Moldovei*, Ed. Meridiane, București, 1974, p. 25, fig. 21.

⁴⁸ Marius Porumb, *op. cit.*, p. 583. Inscriptia a fost publicată pentru prima oară de Florea Mureșanu, *Biserici și proști din protopopiatul ortodox al Clujului*, Cluj, 1946, p. 11, dar în mod greșit. În articolul lui Atanasie Popa, citat mai sus, se publică de asemenea această inscripție, preluată însă de la Florea Mureșanu.

Icoana centrală reprezentând *Înălțarea lui Isus*⁴⁹ are un fond de aur cu motive geometrice incizate sub forma unor romburi și cruciulițe amintind de același motiv, dar în relief folosit la icoanele de la Urisiu de Jos în 1539. În virful compoziției piramidale se găsește *Isus*, tronând în mijlocul unor cercuri concentrice, susținute de îngeri în zbor. În dreapta și în stânga, sub forma unor masche-roane stilizate, apar Soarele și Luna. În partea de jos, într-un „peisaj” de pomi înfloriți, apostolii sînt grupați în jurul Mariei. Se remarcă și aici aceeași formă a fizionomiilor, prototip ușor de recunoscut în toate lucrările meșterului ce a pictat icoanele de la Budești-Agîrbiciu-Bica.

Analogiile stilistice confirmă faptul că meșterul s-a format în centrele artistice ale Moldovei⁵⁰. Zugravul acestui grup de icoane a fost și meșter muralist, ceea ce se poate constata mai ales în prima parte a activității, adică la lucrările sale din biserică din Budești (icoana mucenița Paraschiva) și din Agîrbiciu (friza de sfinți). Evident că în faza Bica meșterul a evoluat, abordînd compoziții mai echilibrate, cunoscînd mai bine tehnica icoanelor. Faptul că artistul cunoaște bine iconografia, pînă în cele mai mici amănunte, presupune că el este de formație monahală. Inscricțiunile scrise într-o elegantă grafie, corect, cu intercalări și suprapuneri, arată că zugravul era un om cultivat pentru epoca sa.

Tot de pe la mijlocul veacului al XVI-lea datează o icoană, ce se găsește într-o colecție elvețiană⁵¹, de proveniență din țările române, probabil din Transilvania⁵², icoană ce a figurat alături de alte lucrări într-o mare expoziție organizată de Muzeul Rath la Geneva în 1968⁵³. Icoana ce reprezintă *Botezul lui Isus*⁵⁴ se leagă intim de pictura cretană a veacului al XVI-lea, ce a influențat profund mijloacele artistice românești timp de aproape două sute de ani⁵⁵. Fondul de aur cu incizii de motive geometrizate ne duce cu gîndul la tripticul de la Bica, sau la mai vechile icoane din 1539 de la Urisiu de Jos. Fețele pictate cu ocră și retușate cu roșu, drapajul hainelor, compoziția și cromatica vorbesc de „academismul postbizantin”, familiar și grupului de icoane studiat anterior, ce se regăsește în general în ambianța artistică românească din această epocă.

În Șcheii Brașovului, alături de bogatele danii ale domnilor din Țara Românească sau Moldova, întîlnim și numeroase daruri făcute de transilvăneni, negustori din acest vechi cartier românesc al Brașovului.

Dintre podoabele bisericii **Sfîntul Nicolae din Șcheii Brașovului**, ce aparțin acestui secol, se mai păstrează icoana *Maicii Domnului Eleusa*, donată în 1564 de către o familie de români șcheieni: „*Dimitrie, Ilinca și fiica dum. Stanca*”, fapt menționat de inscripția pusă în 1761 cu ocazia împodobirii cu argintărie⁵⁶. Cunoscîndu-i doar inscripția, publicată de mai multe ori⁵⁷, am fost tentați potrivit textului: „+ *S-au făcutu la anul 7072 (1564) de robul lui Dzeu Dimitrie, Ilinca și fiica dum. Stanca. + S-au înnoit la anul 7269 (1761) de robul lui Dzeu Hagî Radu Pricop, hagi. Anastasia i fiica dum.*”, să credem că și pictura a fost restaurată în veacul al XVIII-lea.

Compozițional și iconografic asupra icoanei Eleusa se resimt influențele balcanice de factura școlii italo-cretane, motivate aici de inserierea în pagină a personajelor, de

proporția siluetelor, de maniera în care zugravul a știut să picteze carnația fețelor. Redat cromatic cu un fond ocru-brun, cu hașururi de rozuri și alb pentru părțile luminoase, relieful fețelor se apropie, prin dozarea culorilor și tehnica pensulației, de unele icoane din sudul Balcanilor⁵⁸. Pe marginile icoanei sînt reprezentați în bust cei doisprezece prooroci mesianici avînd în mîini volumene sul sau desfășurate. Elocventă pentru veacul al XVI-lea este grafia faldurilor foarte geometrizată, realizată în alb sau culori deschise. Fiecare dintre prooroci este bine individualizat prin costum, coafură sau barbă. Autorul acestei icoane încearcă redarea sentimentelor Mariei, o figură cu privire meditativă ce trădează o umbră de tristețe, dar și tratarea personajelor de pe cele două margini; presupun că artistul depășește faza hieratică a picturii de tradiție bizantină, adoptînd o formulă nouă datorată în bună parte influențelor școlii italo-cretane.

În aceeași biserică brașoveană se conservă o altă icoană, ce datează din a doua jumătate a secolului al XVI-lea⁵⁹ aparținînd școlii italo-cretane, probabil pictorului Andrea Ritzos (Rico) din Candia, sau unui zugrav din anturajul său. Icoana *Maica Domnului cu pruncul și simbolurile patimilor*⁶⁰ este o lucrare remarcabilă nu numai prin realizarea tehnică neobișnuită în țările române (suportul este un panou din lemn de măsline), dar și prin valoarea sa artistică. Pictura este o copie fidelă a unei lucrări semnate de către Andrea Ritzos (Rico) din Candia ce se găsește în prezent în **Muzeul Bandini din Florența**⁶¹. Maica Domnului este reprezentată în bust, ținînd cu mîna stîngă pruncul, iar cu dreapta cuprinzîndu-i mîinile. Isus întoarce capul puțin speriat spre arhanghelul ce ține în mîini crucea. În partea stîngă a icoanei este reprezentat un alt arhanghel ținînd și el simboluri ale patimilor: vasul cu oțet, lancea și tija cu buretele. Fondul icoanei este de aur, iar nimburile incizate. Fecioara poartă o tunică oliv și un maforion vișiniu, iar Isus este îmbrăcat cu tunica și mantie ocru, decorate cu blicuri de aur.

După cum am mai arătat, stilistic și tehnic icoana de la Șcheii Brașovului aparține școlii de pictură italo-cretane de la Veneția, probabil pictorului Andrea Ritzos (Rico) din Candia, sau anturajului său.

Amintindu-ne de un pasaj din „*Catastiful bisericii Sfîntul Nicolae din Șcheii Brașovului*”, *Acest milostiv domn a ascultat rugămînta numiților preoți și în anul 1584 a trimis ceruta ajutorință, cu care s-au lungit sfînta biserică cu sfîntul oltariu, cu cele două hori înainte și cu tînda dinapoi pentru partea femeiască și a împodobit biserică cu mai multe icoane*”, putem presupune că icoana, analizată mai sus, face parte din numeroasele donații făcute bisericii brașovene de către Petru Cercel, domnitorul Țării Românești, rafinat cunoscător și iubitor al artelor⁶².

Printre meșterii cei mai talentați ai acestei epoci, trebuie pomenit desigur autorul celor două icoane ale Adormirii Maicii Domnului, din două biserici din apropierea Clujului: Păniceni și Nadăș.

Desfășurarea compozițiilor iconografice ale celor două piese de mari dimensiuni⁶³ este foarte asemănătoare, ceea ce sugerează, de la prima vedere, că ne aflăm în fața operelor unui singur meșter.

Cele două icoane sînt pictate după schema iconografică tradițională. În centru, pe un catafalc, se află Maria, înconjurată de apostoli, dintre care distingem pe Petru cu cădelnița la căpătîi și pe Pavel la picioarele defunctei. În spatele catafalcului, în planul al doilea, într-o dispunere

⁵⁸ K. Weitzmann, M. Chatzidakis, K. Miater, S. Radojčić, *Frühe Ikonen*, Viena-München, f. a., fig. 87, 91, 161, 189.

⁵⁹ Candid Mușlea, *op. cit.*, p. 301; Corina Nicolescu, *Icoane vechi românești*, București, 1971, p. 36, fig. 22, 23.

⁶⁰ Dimensiunile icoanei 73 × 58,5 cm.

⁶¹ Pentru această problemă vezi Ioana Lazarovici, *O icoană din școala italo-cretană*, în *Studii muzeale*, III, 1966, p. 13-19.

⁶² Radu Tempea, *Istoria bisericii Șcheilor Brașovului*, Brașov, 1899, p. 4; Ștefan Pascu, *Petru Cercel și Țara Românească la sfîrșitul sec. XVI*, Sibiu, 1944, p. 43; Candid Mușlea, *op. cit.*, p. 76.

⁶³ Icoana de la Păniceni: 91 × 64 cm; Icoana de la Nadăș: 102,5 × 72 cm.

⁴⁹ Icoana centrală reprezintă hramul bisericii, la fel și la Agîrbiciu. Aceste triptice erau așezate probabil pe masa altarului.

⁵⁰ *Istoria artelor plastice în România*, vol. I, București, 1968, fig. 349.

⁵¹ *Luzerner Ikonensammlung*, Walter Schweitzer, Lucerna (Elveția), inv. 42.

⁵² În colecția elvețiană amintită mai sus se află un număr important de icoane românești, dintre care numeroase provin din Transilvania.

⁵³ *Les icônes dans les collections suisses*, Musée Rath, Geneva, 14 iunie-29 septembrie 1968.

⁵⁴ Dimensiunile icoanei: 80 × 58 × 3 cm.

⁵⁵ Vojslav Djurić, *Les icônes slaves et roumaines dans les collections suisses*, în *Catalogul expoziției Les icônes dans les collections suisses*, Geneva, 1968.

⁵⁶ Nicolae Iorga, *Scrisori și inscripții ardeleni și maramureșene*, II, București, 1906, p. 64; Candid Mușlea, *Biserica sf. Nicolae din Șcheii Brașovului*, I, Brașov, 1943, p. 296.

⁵⁷ Ibidem.

identică la ambele icoane, se grupează restul apostolilor și trei dintre părinții bisericii înveșmînțați în haine arhieresti. Isus Psichophor este cuprins într-un arc, ce ține locul mandorlei, în care sînt pictați în culori de la alb-cenușiu la negru patru îngeri. Deasupra planează un heruvim. Diferențele compoziționale se ivesc în redarea episodului cu Iehonias și arhanghelul Mihail, din partea de jos a panourilor. În icoana de la Păniceni, Iehonias schimbă locul cu arhanghelul Mihail, față de același detaliu de la Nadăș. Fundalurile de arhitectură, îngrijit distribuite și tratate divers, lasă spațiu fondului de aur în dreptul mandorlei, subliniind astfel importanța figurii centrale.

Limbajul pictural al zugravului folosește o gamă cromatică sobră, fără a fi săracă însă, dar în același timp echilibrată, culorile reci alternînd cu cele calde. Chiar dacă tratarea draperiilor este în general geometrizată conform tradiției, modelajului minuțios al figurilor, prin redarea luminilor părților proeminente, prin mobilitatea privirilor și chiar a expresiilor, este o viziune nouă, sinteză a unor elemente orientale și occidentale. Merită, de asemenea, subliniat că cele două detalii cu legenda lui Iehonias adoptă unele elemente de tratare și recuzită vestimentară aparținînd artei occidentale.

O primă întrebare ce se ridică în legătură cu zugravul „Adormirilor” din cele două biserici de lemn, din apropierea orașului Cluj-Napoca, este firește definirea stilistică și originea sa. Luînd în considerare calitatea cu totul deosebită a desenului, sobrietatea și rafinamentul cromatic, legătura cu unele lucrări mai vechi⁶⁴ din prima jumătate a veacului al XVI-lea ajungem la concluzia că cele două lucrări sînt opera unuia dintre reprezentanții cei mai de seamă ai picturii de icoane din Transilvania.

Ne aflăm într-un secol în care cunoaștem, e drept doar documentar, activitatea unor prestigioși pictori români transilvăneni ca a cel Filip Moldoveanul sau Philippus Pictor, activ la Sibiu în prima jumătate a veacului ca tipograf și ilustrator de carte⁶⁵, sau Toma Turbulea, pictor de formație occidentală, înobilat de Ștefan Bathory în 1579⁶⁶. Pe de altă parte Maramureșul se distinge printr-o puternică individualitate, în această zonă existînd o adevărată „școală” de pictură a zugravilor locali⁶⁷. Firește, dispariția a numeroase monumente și distrugerea icoanelor nu ne îngăduie o reconstituire fidelă a ambianței artistice românești din Transilvania acestor veacuri.

La hotarul dintre cele două veacuri al XVI-lea și al XVII-lea, în epoca în care se împlinea unirea țărilor române sub Mihai Viteazul, arta românească din Transilvania primește noi impulsuri prin intervenția directă a gloriosului domn. La Făgăraș, Alba Iulia, Tîrgu Mureș, Lujerdiu sau Ocna Sibiului, Mihai Viteazul a zidit o serie de ctitorii⁶⁸, care desigur au fost îmbrăcate cu podoabă picturală. De altfel, cunoaștem trei dintre zugravii de biserici și icoane ce erau protejați la curtea voievodului. Din această perioadă la biserica din Ocna Sibiului se conservă crucea de iconostas cu molenii, singura piesă ce s-a păstrat din vechea tîmplă a ctitoriei marelui voievod. În centru pe cruce apare figura lui Isus, cu capul căzut pe umărul drept și pletele răsfirate pe umeri, într-o ușoară contorsionare a corpului, realizare mai puțin obișnuită, presupunînd oarecari tangențe cu arta occidentală. În stînga lui Isus, Fecioara este reprezentată în picioare cu minile desfăcute, iar în dreapta *Sfîntul Ioan Evanghelistul*. În figura lui Isus mort pe cruce din pictura de la Ocna Sibiului, recunoaștem prototipul unor figuri din vechea pictură prerenascentistă, aparținînd „manierismului” bizantin⁶⁹. Este posibil ca zugravul de la Ocna Sibiului să fi cunoscut acest prototip dintr-o gra-

⁶⁴ Vezi pentru analogie tripticele de la Agirbiciu și Bica.

⁶⁵ Lidia Demény, *Xilografurile lui Filip Moldoveanul*, în „SCIA”, tom. 16, 1969, nr. 2, cu întreaga bibliografie.

⁶⁶ Ștefan Meteș, *Zugravii bisericilor române*, în „Anuarul Comisiunii Monumentelor Istorice, Secția pentru Transilvania”, 1926–1928, p. 113.

⁶⁷ Marius Porumb, *Icoane din Maramureș*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1975.

⁶⁸ Privitor la ctitoriile lui Mihai Viteazul vezi Hurmuzachi *Documente privitoare la istoria românilor*, IV, p. 287; Nicolae Iorga, *Istoria bisericii românești și a vieții religioase a românilor*, I, Vălenii de Munte, p. 221.

vură de epocă, prin intermediul călătoriilor pe care nu o dată pictorii acestei epoci le fac prin Europa, sau din caietele de zugrăvie moștenite. În acest sens nu avem atestări documentare prea multe, dar este demn de reținut faptul că în ultimii ani ai veacului al XVI-lea, unul dintre zugravii de curte ai lui Mihai Viteazul face o călătorie în Italia, de unde își procură vopsele pentru zugrăvit⁷⁰. Nu este probabil singurul dintre pictorii români care călătorește. În drumurile sale schițează scene, compoziții, detalii sau motive ornamentale așa cum făceau și zugravii veacului următor⁷¹.

Odată cu sfîrșitul secolului al XVI-lea se termină și ultima fază a picturii de icoane cu caracter tradiționalist bizantin. Încă din prima jumătate a secolului al XVI-lea se resimt, deși vagi, primele simptome ale influențelor artei Renașterii. În acest sfîrșit de veac vor apare și primii meșteri, artiști locali capabili să producă opere de autentică valoare și originalitate, ce sînt simpli zugravi de țară. Iconarii aceștia nu sînt formați la marile școli de pictură de pe lîngă mănăstiri, din care motiv arta lor primește, din ce în ce mai mult, un iz laic. Din aceleași motive, cunoștințele privind tehnica picturii sînt destul de reduse, motiv pentru care multe dintre lucrările din această epocă sînt grav deteriorate.

Astfel se încheie una dintre etapele cele mai strălucite și rodnice ale istoriei picturii românești transilvănene, etapă în care se cristalizează tendințele centripete ale artei celor trei țări române.

⁶⁹ Figura lui Isus se aseamănă frapant cu cea de pe un crucifix pictat de Giunta Pisano în secolul al XIII-lea din biserica San Domenico din Bologna și cu cel pictat de Cimabue pentru biserica San Francesco din Arezzo. Acest tip de crucifix este foarte răspîdit în Italia veacurilor XIII–XIV și se găsește și azi în numeroase biserici. Vezi Ferdinando Bologna, *Die Anfänge der italienischen Malerei*, Dresda, 1964, p. 92–94, fig. 67, 92–94.

⁷⁰ Ștefan Meteș, *op. cit.*, p. 31.

⁷¹ Teodora Voinescu, *Un caiet de modele de pictură medievală românească* în *Pagini de veche artă românească*, III, Ed. Academiei, București, 1974, p. 147–276.

ZUSAMMENFASSUNG

Die ikonographische Herkunft der siebenbürgischen Holzikonen und der Wandmalerei der orthodoxen Kirchen ist in der byzantinischen Malerei zu finden.

Aufgrund des vorhandenen Bildmaterials und der orthodoxen Wandmalerei Siebenbürgens aus dem 14. – 15. Jahrhundert, können schon für diese Zeit einheimische Maler vermutet werden, deren Kunst die byzantinische Tradition verwertet, aber ich die lokalen Synthesen der Maler aus Hatég und Zărând.

Die Beziehungen zur moldauischen Schule werden im 15. Jh. von dem Maler aus Bălinești unter Beweis gestellt, der im Kloster Plosca (Hunedoara) wahrscheinlich ein Ikonostas malt. In der Malerei des Gavril Ieromonahul, des Schöpfers der Heiligenbilder aus Plosca und des Freskos von Bălinești (Moldau), machen sich neben der byzantinischen Hauptkomponente auch abendländische Einflüsse bemerkbar, die wahrscheinlich während der Wanderungen durch Siebenbürgen auf ihn gewirkt haben.

Das Zusammenspiel der wirtschaftlichen, politischen und kulturellen Interessen Siebenbürgens, der Moldau und der Walachei führte zur Festigung und Dynamisierung der künstlerischen Beziehungen.

Im bewegten 16. Jahrhundert dauert der Einfluss der moldauischen Kunst fort, die zur Zeit Stephans des Grossen und Petru Rareș' eine Blüte erlebt. Überzeugende Beispiele scheinen die Ikonen aus Vad, 1531, und Ursiu de Jos (Kreis Mureș), 1539, zu sein, oder die Ikonen eines Meisters, der die Maramuresch und Siebenbürgen etwa zwischen 1550–1565 durchwanderte und in den Kirchen von Budești-Susani (Maramuresch), Agirbiciu, 1555, und Bica (Kreis Cluj), im Jahre 1563, malte. Seine Darstellungsweise ist jener der Malereien aus der Bukovina verwandt, so dass leicht festgestellt werden kann, aus welcher künstlerischen Umwelt der Maler stammt.

Aus Siebenbürgen stammt aus dieser Zeit wahrscheinlich auch eine Ikone aus der Sammlung W. Schweitzer, Luzern (Schweiz), deren Stil zur gleichen Gruppe passt.

Zeitgenössisch mit diesen Ikonen ist auch ein Heiligenbild aus dem Jahr 1564, die in Scheii Brașovului aufbewahrt wird und ein anderes, das wahrscheinlich von Andrea Ritzos (Rico), einem Maler der italienisch-kretanischen Schule gemalt wurde.

Es werden auch andere Ikonen des 16. Jahrhunderts analysiert, so die Heiligenbilder aus Nadăș, Păniceni und andern Ortschaften.

Aus der Epoche der Vereinigung der drei rumänischen Länder, der Walachei, Siebenbürgens und der Moldau unter dem Szepter Michaels des Tapferen, einer Epoche neuer Impulse für die rumänische Kunst Siebenbürgens, blieb ein schönes Ikonostaskreuz in der orthodoxen Kirche von Ocna Sibiului erhalten.

Mit dem Ausgang des 16. Jahrhunderts findet adge die letzte Phase einer Ikonmalerei mit betont byzantinischen Charakter ihr Ende. Schon die Ikonen aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts weisen die ersten, wenn auch leichten Symptome eines Einflusses der Renaissankunst auf.