SIMBOLURI ASCENSIONALE ÎN PICTURA BAROCĂ

Natalia Deleanu

Imaginea vizuală, prin bogăţia de informaţii conţinută, dar în acelaşi timp, prin capacitatea ei de a fi percepută direct, instantaneu, poate produce o impresie puternică: "Adevărul, atunci când este vorba de o imagine vizuală, îşi atinge cel mai sigur ţelul, dacă este concentrat în clipita unei priviri şi în miezul incandescent al instantaneităţii şi al evidenţei..."[1]. Simplitatea unei imagini este semn al bogăţiei de sensuri pe care aceasta o înmagazinează, ea reuşind în acelaşi timp să se adreseze direct înţelegerii noastre. Cu ajutorul cuvântului, omul a numit lucrurile, cu ajutorul lucrurilor şi al imaginilor acestora, omul îşi exprimă ideile, credinţele, aspiraţiile: "Numai ceea ce este cu adevărat important se cuvine înveşmântat în demnitatea simbolului."[2]. Efortul făcut de om pentru câştigarea verticalităţii ca şi condiţie spaţială ce oferă posibilitatea desprinderii, cel puţin vizuale, de pământ, înseamnă, chiar dacă nu conştient la început, depăşirea unei anumite condiţii, trăirea unei stări de eliberare ori de aspiraţii spre alte lumi. În acest context, "verticalizarea" va fi, la un moment dat, şi o stare morală, o dorinţă de atingere a unor trăiri ce presupun apropierea, contactul spiritual cu divinul. Încercarea de înălţare ca şi formă de depăşire a propriei condiţii a devenit o aspiraţie, conştientă uneori, alteori prezentă doar ca o nelinişte perpetuă. Mereu reînnoită, mereu de neatins această sete de ceva nedesluşit dar esenţial, stare simţită adesea ca o pedeapsă, se cerea înveşmântată în haina metaforei, a simbolului. Prin această dorinţă de verticalizare, de înălţare care include certe conotaţii spirituale şi morale, omul, cel mai umil chiar, face cunoştinţă cu metafizicul. Arta şi religia, prin simbol, transformă transcendentul în ceva palpabil, apt să fie perceput la modul simplu şi direct. Simbolurile înălţării sunt deci metafore axiologice, verticalitatea ascendentă fiind singura direcţie având o semnificaţie activă, spirituală[3]. De aceea poate, epocile de elan mistic ori, dimpotrivă, de crize profunde, fac apel mai des la această modalitate de sprijin pentru a atinge invizibilul ori de a intra în contact cu divinul. O astfel de perioadă este aceea cuprinsă între secolele XVI şi XVII, atunci când Reforma lui Luther a dus la prăbuşirea Europei creştine iar ştiinţa, prin revoluţiile lui Copernic, Galilei şi Descartes a dat la iveală un univers neliniştitor prin necunoscutul şi infinitatea sa un univers care se va insinua obsedant în preocupările oamenilor de ştiinţă, a filosofilor, dar şi a artiştilor. În artele plastice, Renaşterea deschisese deja nişte "ferestre spre spaţiu", un spaţiu controlat de fiinţe totuşi. În Baroc însă, artistul se confruntă cu un abis de spaţiu şi timp, un "dincolo" care, pentru a putea fi intuit, cere noi mijloace de expresie.

Barocul religios, de la începutul secolului al XVII-lea, poate fi considerat o tentativă de răspuns concret şi compensatoriu la sfidările lansate creştinătăţii de reprezentările intelectuale ale universului infinit şi matematizat. Biserica refuză interpenetrarea sacrului şi a cotidianului, accentuând sacralitatea spaţiului de cult, devenit un spaţiu de refugiu al acelui Deus absconditus ce trebuie însă exprimat, pentru a fi mai uşor perceput şi înţeles, cu mijloacele prin care este redată realitatea vizibilă. Stilul *trompe -l' oeil* are tocmai acest rol de a face tangibilă realitatea unei lumii dorite, pictorii plafoanelor bisericilor înlesnind credincioşilor această traversare spirituală a spaţiului având drept scop contactul cu divinitatea. Această mişcare ascensională,

---

[1] L. Dittmann, *Stil Simbol Structură*, Bucureşti, 1988, p. 122.
[2] *Ibidem*, p. 123.
[3] G. Durand, *Structurile antropologice ale imaginarului*, Bucureşti, 1998, p. 127.

www.cimec.ro

această înălţare, cea mai spectaculoasă călătorie a spiritului, pentru a fi cât mai eficientă necesita o vizualizare amănunţită a "traseului" aşa cum recomanda şi Ignatius de Loyola, astfel ca, treptat, spiritul să fie capabil să se desprindă de lucrurile trecătoare spre a se îndrepta, precum spune şi psalmistul, spre locurile unde "Adâncurile cerurilor povestesc despre gloria lui Dumnezeu, iar nemărginirea vădeşte opera mâinilor sale."[4]

Călătoria şi formele ei particulare, înălţarea şi căderea, se regăsesc în toate şcolile europene de pictură. Tablourile prezintă adesea compoziţii în care decorul, peisajul sunt îmbibate de elemente simbolice sau, mai exact, nici un element al compoziţiei nu este gratuit sau cerut doar de structura operei. Astfel, o privire, chiar şi fugară asupra câtorva **tablouri din expoziţia de bază a Muzeului Brukenthal**, probează aserţiunea lui Pierre Chaunu privind oamenii secolului al XVII-lea care, au privirea îndreptată spre cer (cei ai secolului următor vor redescoperi Pământul), simbolurile ascensionale fiind prezente în toate compoziţiile, indiferent de gen sau tematică, dând uneori senzaţia că accentul ar fi pus pe ceea ce nu se vede, pe ceea ce este ascuns dar a cărui existenţă găseşte multiple şi variate forme de exprimare; sensul, scopul compoziţiei fiind, în fapt, transcendenţa.

Astfel, în tabloul lui ***Iacob Negretti zis şi Palma il Giovanni(1568-1648), Madona cu Pruncul şi Sfinţii***, *privirea* Mariei este îndreptată din înalt, în jos, spre lumea ce are nevoie de harul ei. Privirea Mariei este un răspuns al Înaltului la suferinţele pământenilor, "ochiul sau privirea sunt adesea legate de transcendenţă"[5].

În tabloul unui ***anonim din şcoala caravaggistă spaniolă, o crucificare*** (foto 1) ne prezintă un Isus suspendat aproape în mâini, oblicitatea acestora şi unghiurile ascuţite care se formează, inducând senzaţia de dinamism, de zbor chiar, în această scenă a morţii. *Privirea*, care în majoritatea tablourilor cu această temă este coborâtă, indică şi direcţia acestei mişcări: Isus priveşte în sus, în prelungirea braţului său stâng, spre cerul care se pregăteşte să-l primească.

Privirea înălţată este apanajul tuturor sfinţilor, pe lângă alte elemente devenite atribute specifice fiecăruia: ***Ignatius de Loyola şi Francisc Xaverius***, pânze provenite din ***atelierul lui Rubens***,(1577-1640), urmăresc snopul de *lumină* ce pare a izvorî din Înalt doar pentru ei, *lumina* fiind izomorfă cu transcendenţa.

La "***Sfântul Ioan Evanghelistul***", pânză atribuită lui ***Domenico Fiasella (1581-1663)***,(foto 2) pe lângă privirea înălţată şi un înger- semne ale prezenţei Divinului- apare şi *vulturul*, mesager al voinţei de sus, devenit un atribut al sfântului.

Tabloul lui ***Francesco Maffei(1620-1700), "Sfântul Sebastian"*** abundă în asemenea simboluri ascensionale: Săgeţile, smulse din trup de îngeri, "instrumentul" prin care fostul centurion va accede prin supliciu la sfinţenie, va deveni atribut al său, semnul său de recunoaştere. De altfel, *săgeata* poate funcţiona ca un echivalent al razei de lumină, ea unind simbolurile purităţii cu cele ale luminii.[6]

În delicatul şi sensibilul tablou al lui ***David Teniers al II-lea(1610-1690), "Sfântul Ioan Botezătorul copil"***,(foto3) vârful toiagului de păstor trimite clar la *cruce*, simbolul Celui a cărui venire el o va anunţa. În fundal, înainte de o deschidere spre un orizont înalt, se înalţă coroana bogată a unui *copac*, acesta "prefigurând uneori crucea, devenirea, imaginea lui fiind întotdeauna inductoarea unui anumit mesianism"[7]. Mielul completează această simbolistică a înălţării spirituale.

---

[4] apud P. Chaunu, *Civilizaţia Europei clasice*, Bucureşti. 1989, vol. II, p. 130.
[5] G. Durand, *op. cit.*, p. 149.
[6] *Ibidem*, p. 134.
[7] *Ibidem*, p. 333.

www.cimec.ro

Spre sfârşitul perioadei, tabloul lui ***Alessandro Magnasco(1681-1747)*** ***"Triumful credinţei"*** (foto 4) plasează întreaga alegorie în înaltul cerului acolo unde apar toate simbolurile adevăratei credinţe: Duhul Sfânt, Raza, Crucea, Chivotul, Papa apărătorul dreptei credinţe. Aici, *raza* primită de la Duhul Sfânt este un echivalent al săgeţii, cu ajutorul unei oglinzi ea este îndreptată împotriva ereticilor, iar alungarea lor este văzută asemenea unei căderi.

Nu doar în tablourile cu subiect religios sunt prezente aceste simboluri ascensionale: *privirea* Proserpinei din tabloul lui ***Hans von Aachen(1552-1615*** (foto5) - un pictor care face trecerea spre baroc- se înalţă spre un Sus, Olimpul poate, unde se află mama ei Demetra, îndurerată de răpirea fiicei sale de către Pluto, stăpânul tenebrelor.

Alessandro Magnasco (1681-1747) (foto 6) tratează acelaşi subiect, dar într-un alt moment: ***Proserpina***, ajunge în măruntaiele întunecate ale Pământului, iar mişcarea e din nou văzută precum o cădere, ea îşi înalţă ochii şi braţele spre singura zare de lumină ce se întrevede, orizontul ce se deschide fiind şi aici, suprafaţa Pământului văzut aici ca un tărâm al dorinţei de lumină.

Tabloul alegoric al lui ***J. Fr. M. Rotmayr von Rosenbrun(1654-1730)*** ***"Triumful ştiinţelor şi al artelor"*** este construit în maniera apoteozelor religioase, în punctul maxim al înălţării aflându-se un înger sunând din trâmbiţă. Punctul comun îl constituie aceeaşi înălţare a spiritului, de această dată prin arte şi ştiinţe, o modalitate laică, preferată şi lăudată de secolul următor.

Personajul tabloului atribuit[8] lui ***Sébastien Bourdon(1616-1671)***[9] ***"Habacuc şi îngerul"***(foto 7) este direct legat de ideea de călătorie, în sensul propriu şi figurat al termenului. Habacuc sau Avacum, unul din cei doisprezece mici profeţi, cunoscut îndeosebi nu prin profeţiile sale ci mai ales prin legenda hagiografică ce i se atribuie, este personajul preferat a cel puţin doi mari artişti celebri: sculptorii ***Donatello (1386-1466)*** şi ***Bernini (1654-1700)***.

Donatello îşi plasează lucrarea alături de aceea a altor sfinţi pentru a împodobi clopotniţa catedralei din Florenţa.[10] Habacuc, cunoscut sub porecla de Zuccone din cauza craniului pleşuvit în urma călătoriei sale cu îngerul, pentru a putea fi văzut de la înălţimea unde este plasat, este mai înalt decât mărimea naturală. De acolo, din înalt, el contemplă trecătorii cu o privire îngrijorată şi resemnată în acelaşi timp.

---

[8] Iniţial tabloul a fost considerat ca făcând parte din şcoala lui Domenico Zampieri (Catalog Csaki. inv. nr. 1281) Într-o corespondenţă purtată de dr. Cornel Irimie cu criticul de artă Roberto Longhi, acesta se îndoia de atribuirea acestui tablou lui Sebastien Bourdon, unul din contraargumente fiind culorile reci care nu îl caracterizează pe acesta, recomandarea fiind ca autorul să fie căutat în cercul pictorilor influenţaţi de Poussin sau Lorrain. Atribuirea a rămas totuşi valabilă, fiind luate în considerare maniera în care sunt realizate personajele, în manieră sculpturală, aşa cum le recomanda profesorul Bourdon elevilor săi, dar şi rezultatul comparării tabloului de la Brukenthal cu un autoportret de la Louvre unde apare o asemănare în realizarea poziţiei mâinilor, mai mult, figura lui Habacuc ar putea fi aceea a artistului la bătrâneţe; în portretul unui cavaler, tablou aflat muzeul Ermitaj (Album Cinci secole de pictură franceză, vol. I) în fundal în dreapta, pe linia orizontului apare un peisaj identic cu acela din pictura de la Brukenthal, ceea ce ar putea însemna cel puţin că tabloul provine din atelierul lui Bourdon.

[9] 1616, mort la Paris Sébastien Bourdon, pictor şi gravor născut la Montpellier în 1671. La 18 ani pleacă la Roma. În 1655 devine rector al Academiei Regale. La Chartres se află un tablou "Sfântul Petru eliberat de Înger", iar la Gratz, "Un grup de îngeri", această preferinţă pentru îngeri ar fi încă un argument pentru corectitudinea atribuirii.

[10] A. Nanu, *Donatello*, Bucureşti, 1980, p. 26.

www.cimec.ro

Spre deosebire de Donatello, care urmăreşte încă sobrietatea statuilor romane, Bernini[11] realizează un grup statuar plin de mişcarea şi patosul specifice barocului. Lucrarea lui, situată într-o firidă îngustă a Capelei Chigi din Roma, este un exemplu de aplicare a principiului spaţiului coextensiv în sculptură, principiu ce stătea şi la baza montărilor scenice din acea perioadă. Figura lui Daniel apare rugându-se în groapa cu lei într-o nişă îngustă a capelei, iar vis-à-vis, pe diagonală, apare Habacuc care urmează a fi purtat de Înger, spre Daniel. Sculpturile apar ca fiind incluse în acelaşi spaţiu cu noi, putând astfel, prin intermediul lor, să comunicăm cu divinul.

Tabloul lui Sébastien Bourdon, care are drept subiect acelaşi moment al întâlnirii dintre Habacuc şi Înger, este mult mai eliptic din punct de vedere narativ, de aici şi concentraţia mare de simboluri, absolut necesare înţelegerii şi transmiterii mesajului. De fapt, compoziţia nu conţine nici un element superflu, fiind aproape o ilustrare a unora din preceptele academice pretinse chiar de autor studenţilor săi, mai ales în ceea ce priveşte studierea sculpturilor antice sau pe acelea ale unor artişti de valoare. Daniel este doar indicat de braţul drept al îngerului, în timp ce, cu cealaltă mână el se pregăteşte să prindă de păr pe Habacuc. Gesturile mâinilor - mâna e mai puţin dependentă de atracţia gravitaţională – care se întâlnesc în punctul de echilibru având deci o importanţă compoziţională decisivă, expun esenţa scenei, microtema, cu rol de a completa povestea: cu o mână, Habacuc ţine coşul cu merinde iar cu cealaltă arată spre coş cu un gest explicativ şi întrebător în acelaşi timp. Degetul îndreptat în jos este pe aceeaşi linie cu vârful piciorului său drept, pe punctul de a păşi pe o cărare ce înaintează spre noi, pe drumul obişnuit, gata să părăsească acel spaţiu devenit sacru prin apariţia Îngerului. Aripile Îngerului, aripa – pecetea ideală a perfecţiunii pentru aproape toate făpturile – se amestecă aproape cu frunzişul coroanei copacului. Cele două diagonale, prima, formată de unul din trunchiurile bifurcate ale copacului aflat în spatele personajului, de aripa şi de braţul întins către Habacuc, se prelungeşte pe piciorul drept, se intersectează cu diagonala ce trece prin genunchiul piciorului îndoit, peste coşul cu merinde, centrul compoziţiei, obiectul care oferă cheia descifrării subiectului punând în evidenţă sensul acestei legende. *Coşul cu merinde*, prin acceptarea propunerii îngerului, va primi valoarea unei *ofrande* care va transforma destinul lui Habacuc: în urma acestei experienţe el va deveni un intercesor între lumea obişnuită şi divinitate. Habacuc se află la o răscruce: spaţială şi existenţială, întreaga compoziţie face demonstraţia acestei situaţii.

În afară de diagonale, există o împărţire, foarte clară a tabloului, pe verticală. Deşi însăşi "conexiunea pe verticală creează o diferenţiere ierarhică dând centrului superior o mai mare pondere şi o forţă mai mare"[12], pictorul aglomerează în partea superioară elemente cu o mare încărcătură simbolică. Trupul lui Habacuc susţinut de trunchiul unui copac care se bifurcă deasupra capului său constituie coloana de susţinere a tabloului. Pe orizontală, linia care desparte planul mediu de cel îndepărtat este formată din partea inferioară a trunchiurilor unor copaci, la rădăcina cărora pasc nişte animale. Această linie trece prin mijlocul trunchiului lui Habacuc, acolo unde acesta îşi ţine coşul, tabloul împărţindu-se astfel în două părţi clar distincte. Partea inferioară a tabloului grupează elemente ce ţin de teluric, trimiterea fiind evidentă şi prin prim planul marcat de solul stâncos pe care păşeşte personajul, semn al atracţiei ineluctabile la care suntem supuşi şi care face ca spaţiul în care trăim să fie asimetric: "Din punct de vedere geometric nu există nici o diferenţă între "sus şi "jos", din punct de vedere dinamic,

[11] M. John Rupert, *op.cit.* p. 106 şi foto 128 A şi É.
[12] R. Arnheim, *Forţa centrului vizual*, Bucureşti, 1995, p. 182.

www.cimec.ro

diferenţa este fundamentală".[13] Aici predomină masele grele, tot ceea ce ţine de bază, de suport: stânca, rădăcinile, chiar şi picioarele lui Habacuc, modelate sculptural. Partea superioară a tabloului este mult mai aglomerată decât cea inferioară, compoziţia putând fi încadrată într-un triunghi inversat, cu vârful corespunzând vârfului piciorului lui Habacuc. Baza triunghiului, formată din elemente uşoare, aeriene ce se sustrag atracţiei gravitaţionale, se află în partea superioară a tabloului, deschiderea spre infinit, "dezmărginirea", fiind astfel generoasă: *frunzişul copacului*, "rezumat cosmic şi cosmos verticalizat"[14], *norul* pe care se pogoară *Îngerul*, fiinţă celestă prin excelenţă, învăluit în *lumină*. Aici sunt concentrate toate simbolurile ascensionale ce trebuie să constituie o contrapondere la partea inferioară, marcată de forţa de gravitaţie a pământului, semne şi simboluri ale încercărilor omului de a se elibera şi de a se înălţa. Această tensiune dramatizează conflictul atotcuprinzător dintre forţele care încearcă să ne tragă în jos şi propria noastră strădanie de a le învinge.

Copacul poate fi asociat mitic şi cu cele trei faze care simbolizează istoria mesianică a poporului iudeu iar în acest sens, plasarea profetului Habacuc în faţa copacului, aproape confundându-se cu el, este perfect justificată. "în imaginaţie orice copac e ireversibil genealogic, indicator al unui sens unic al timpului şi al istoriei care va deveni din ce în ce mai greu de inversat." Mai mult, trunchiul ce se bifurcă, ramura înverzită având direcţia spaţiului indicat de înger, pe când ramura uscată se întinde spre cărarea spre care se îndrepta iniţial Habacuc, simbolizează poate, Jerusalimul aflat în acele timpuri într-o gravă criză morală. *Îngerul* realizează aici o mişcare descendentă; el apare pe acel norişor creând legătura între spaţiul Divinităţii şi cel terestru, profan. Îngerul aici se *pogoară,* nu coboară. Bolta cerească este marcată de o luminozitate intensă: "Un remarcabil izomorfism leagă în mod universal ascensiunea de lumină ceea ce-l face pe Bachelard să scrie că, "aceeaşi operaţie a spiritului uman ne poartă prin lumină spre înălţimi"[15].

Capul, partea cea mai spirituală a omului, centru al gândirii şi al controlului este şi un nod de vectori, ochii de exemplu identificându-se cu razele, având în acelaşi timp şi o puternică funcţie expresivă. Privirea lui Habacuc este obosită, puţin întrebătoare, spre deosebire de aceea a îngerului care, deşi ochii îi sunt aplecaţi, exprimă încredere, încurajare, îndemn. Faptul că îngerul îl prinde de păr, are de asemenea o semnificaţie deosebită: de fapt, Habacuc este silit oarecum să-şi înalţe privirea, să opteze pentru o înălţare prin spirit care înseamnă în acelaşi timp şi existenţa speranţei.

Tabloul lui Bourdon ne înfăţişează o poveste simplă: un om simplu, puternic are de îndeplinit o treabă simplă, aceea de a duce mâncare unor lucrători oarecare. El merge pe o potecă bătătorită, pe un drum bine ştiut ce nu oferă nici o surpriză, nici o plăcere, în afară de aceea a datoriei împlinite. Apariţia îngerului face din el un *ales:* drumul nu mai este acelaşi, la capătul lui îl aşteaptă primejdia dar şi un sentiment de împlinire. Mai mult, contactul cu mesagerul divin îl va transforma, va face din el un *iluminat* capabil să înţeleagă destinul şi greşelile poporului său, să ameninţe şi să avertizeze. Din acest motiv, pictorul a concentrat în acest spaţiu al întâlnirii lui Habacuc

[13] *Ibidem*, p. 45.
[14] G. Durand, op. cit. p. 331.
[15] *Ibidem*, p. 144.

www.cimec.ro

cu Îngerul, elemente care încifrează acest moment crucial din viața lui, simboluri ascensionale care induc această idee a schimbării în plan moral şi axiologic.

Astfel, tabloul, nu deosebit de valoros, dovedeşte tocmai această prezenţă simţită ca necesară, aproape familiară, abundentă uneori, a acestor simboluri ascensionale în pictura secolului al XVII-lea. Habacuc ar putea simboliza omul barocului, omul modern chiar, care, aşa cum spune Al. Ciorănescu în "Barocul sau descoperirea dramei"(Cluj, 1980), priveşte înapoi şi merge înainte, situaţie care va genera un conflict tragic, acela al posibilităţii alegerii care, odată exprimată, va anula definitiv una din opţiuni, transformându-se în lege.

LES SYMBOLES DANS LA PEINTURE BAROQUE

Résumé

Un simple passage dans la Galerie d'art universel du Musée Brukenthal révèle au visiteur la richesse et la variété de la peinture du XVII-e s. représentée par des toiles appartenant à des noms bien connus du baroque européen. Dans les toiles d'un David Teniers, d'un Domenico Fiassela, d'un Magnasco, d'un Aachen, d'un Bourdon, d'un anonyme espagnol ou bien d'autres, on découvre des thèmes, des motifs, des éléments spécifiques qui possèdent en même temps, une grande charge symbolique. On dit que, seules les choses importantes doivent recevoir le vêtement du symbole. Pour les gens du XVII- e s., le mystère de l'Univers infini récemment découvert par les hommes de science et le Ciel dont l'Église catholique s'efforçait de garder la présence dans la conscience de ses sujets comme le lieu de toutes leurs aspirations, constituaient les éléments d'un vrai drame: le drame du choix entre un ciel vide et menaçant dans son infinité qui ne daigne plus de s'intéresser à l'homme et la continuation obstinée de la recherche du chemin vers un Ciel qui conserve encore la promesse du salut et qui parsème des signes sur la terre pour ceux qui savent les voir et interpréter. Les toiles des artistes du XVII-e s., abondent de ces éléments qui symbolisent la voie ascendante que l'homme peut suivre, par son esprit surtout, pour accéder à une vie supérieure: un regard haussé vers le ciel, un arbre qui fait la liaison entre le monde terrestre et le ciel, un ange, l'oiseau, la flèche, les rayons de lumière, etc. Ainsi, le baroque se révèle comme un style qui reflète les problèmes de conscience des gens qui vivent dans un siècle qui met devant eux le drame d'une existence dorénavant explicitement duale.

LISTE DES ILLUSTRATIONS

Fig. 1. Anonyme espagnole, XVII- e s., La Crucifixion
Fig. 2. Domenico Fiasella (1581-1663), Saint - Jean l'évangéliste
Fig. 3. David Teniers le jeun, (1610-1660), Jean Baptiste, enfant
Fig. 4. Alessandro Magnasco (1681-1747), Le Triomphe de la Foi
Fig. 5. Hans von Aachen (1552-1615), L'enlèvement de Proserpine
Fig. 6. Alessandro Magnasco (1681-1747), L'enlèvement de Proserpine
Fig. 7. Sébastien Bourdon (1616-1661), Habacuc et l'ange

www.cimec.ro

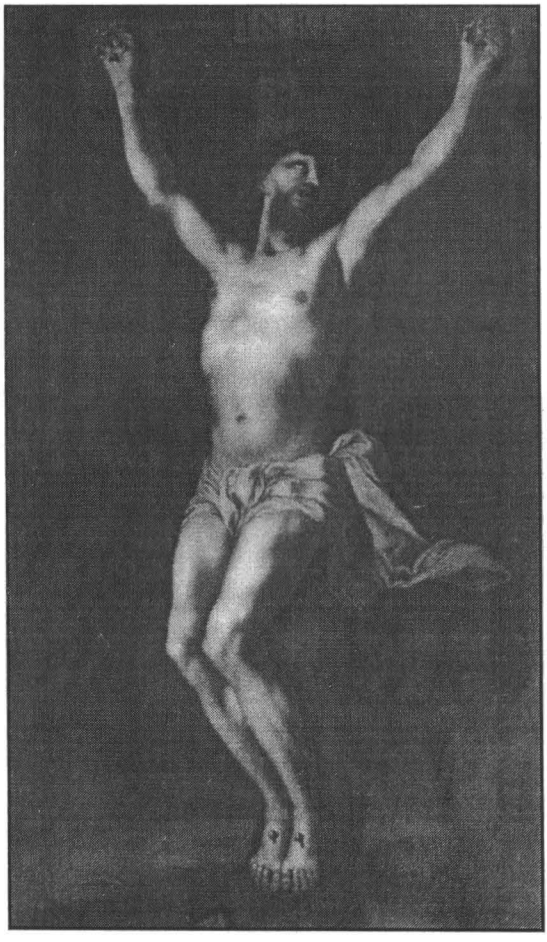

Fig. 1. Anonim spaniol sec.XVII, "Crucificarea"

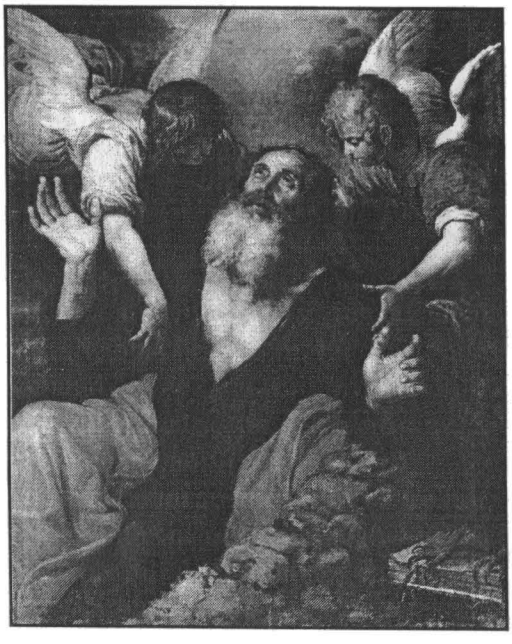

Fig. 2. Domenico Fiasella (1581-1663), "Sfântul Ioan Evanghelistul"

www.cimec.ro

Fig. 3. David Teniers al II-lea (1610-1660), "Sfântul Ioan Botezătorul copil"

Fig. 4. Alessandro Magnasco(1681-1747), "Triumful credinței"

www.cimec.ro

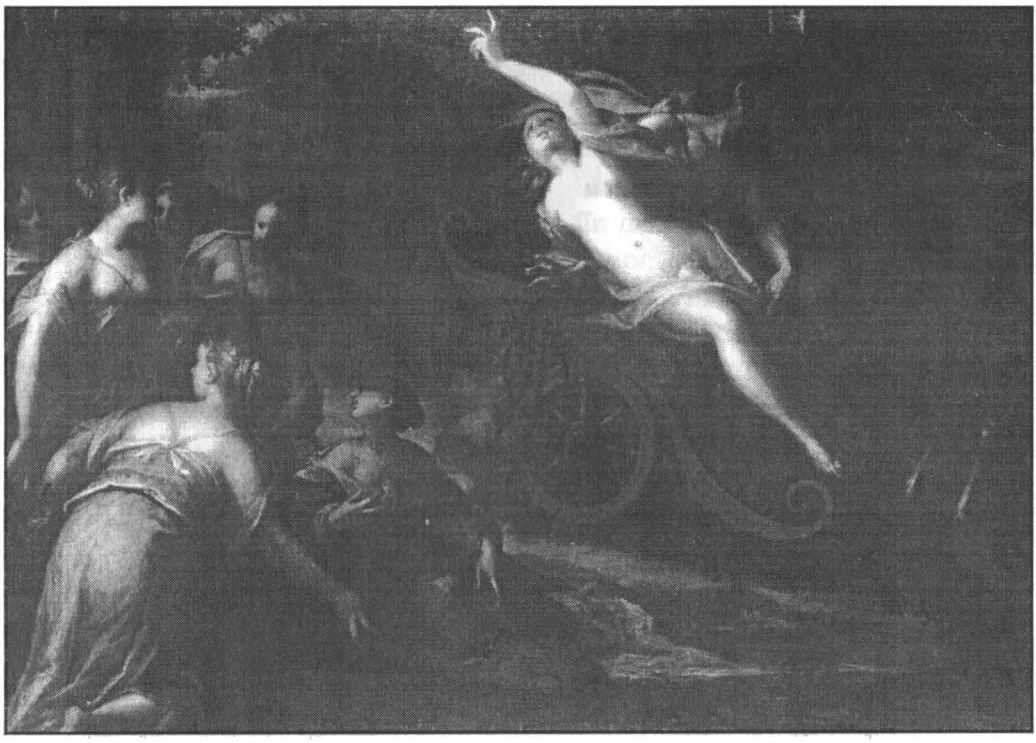

Fig. 5. Hans von Aachen (1552-1615), "Răpirea Proserpinei"

Fig. 6. Alessandro Magnasco (1681-1747), Răpirea Proserpinei"

www.cimec.ro

Fig. 7. Sébastien Bourdon (1616-1671), "Habacuc şi îngerul"

www.cimec.ro