

MUZICA TĂCUTĂ A PIETREI

SCULPTURA ANSAMBLULUI COMPOZIȚIONAL AL
BISERICII MĂNĂSTIRII „SFINȚII TREI IERARHI” DIN IAȘI

Carte tipărită cu binecuvântarea
Înaltpreasfințitului
TEOFAN

Mitropolitul Moldovei și Bucovinei

*Album omagial tipărit cu ocazia
aniversării a 380 de ani de la sfințirea
bisericii Mănăstirii „Sfinții Trei Ierarhi”
din Iași*

1639 - 2019

MIHAIL GHEAȚĂU

DOXOLOGIA
Iași, 2019



Muzica tăcută a pietrei

Sculptura ansamblului compozițional al bisericii Mănăstirii „Sfinții Trei Ierarhi” din Iași

Există momente unice, când pronia divină adună sub imperativul acelaiași ideal valorile esențiale ale unui neam sau ale unei comunități, răspunzând unei chemări sau împlinind un deziderat îndelung așteptat într-un mod în care până nu demult părea imposibil. Un astfel de moment a fost și zidirea bisericii Mănăstirii „Sfinții Trei Ierarhi” din Iași. Contextul favorabil aproape că a impus ca decidenții care contau să se îndrepte deodată în aceeași direcție, conjugând și potențând reciproc apertitudinile unui domnitor generos, gata să sesizeze oportunitatea clipei cu discernământul unui ierarh luminat de a recunoaște semnele vremii, calități susținute în demersul lor ctitoricesc de talentul și intuiția creativă a unor meșteri capabili să sintetizeze și să materializeze în tiparele tradiției bizantine noi formulări artistice.

Suntem în anul 1642. Europei descoperă Noua Zeelandă, Galilei moare vestind lumii heliocentrismul, Rembrandt pictează „Rondul de noapte”, geniul lui Velasquez împodobește Curtea Spaniei, iar Bernini împânzește orașele cu statui și fântâni. Versailles-ul nu devenise încă reședința familiei regale franceze, iar de câțiva ani se înființase Colegiul Harvard, astăzi cu reputația celei mai vechi universități din America. Ecouri ale barocului și ale Contrareformei în plină afirmare răzbăt până în Țările Române.

Se încheia cel mai strălucit secol al picturii moldovenești, renomuit pentru frescele care înveșmântau zidurile exterioare ale bisericilor, când voievodul Vasile Lupu și Sfântul Mitropolit Varlaam terminau de zidit și zugrăvit la Iași biserica domnească a noii mănăstiri cu hramul „Sfinții Trei Ierarhi”. Pictura moldovenească se distingea deja de formulele interpretative ale artei iconografice ce particularizau celealte spații ortodoxe, atestând existența unor bresle de zugravi bine organizate, capabile să izvodească în cadrele ermeneuticii bizantine inedite rezolvări stilistice și tematice. În acest context pare neobișnuit faptul că, pentru zugrăvirea bisericii „Sfinții Trei Ierarhi”, ctitorii au apelat la serviciile unor zugravi străini. Aceasta presupune fie că la acea dată nu se mai găseau printre localnici meșterii potriviti spre a o zugrăvi, fie că ambițiile ctitorilor depășeau cu mult ceea ce se realizase până atunci în domeniul picturii bisericești în Moldova. Însă nu pictura va face faima acestei biserici, ci sculptura exterioară, basorelieful în piatră care se mulează ca un veșmânt înflorat pe întregul corp al edificiului. Despre unicitatea realizării în daltă a fațadelor de piatră filigranate cu motive geometrice și florale și despre contextul în care acestea au luat naștere voi încerca să conturez într-un scurt eseu câteva idei și imagini.

Cel mai vechi și grăitor document care face referire la actul de naștere al bisericii este pisania din marmură situată deasupra ușii de la intrare, care consemnează: „Cu voia Tatălui și cu ajutorul Fiului și cu săvârșirea Sfântului Duh, iată eu, robul Stăpânului, Domnului Dumnezeu și Mântuitorului nostru Iisus Hristos, și închinător Treimei, Io Vasile Voievod, cu mila lui Dumnezeu domnul Țării Moldovei, și cu doamna noastră Tudosca și cu dăruiiții de Dumnezeu copii, Ion



Fig. 1

Fig. 1 Pisania de deasupra ușii de intrare

încărcată de simboluri cu atributele catharsice ale unei ofrande de frumusețe materializată în piatră.

Bogăția scriiturii ornamentale a pereților exteriori nu este nici consecința unei extravagante artistice, nici

voievod și Maria și Ruxanda, am zidit această sfântă rugă, în numele Sfinților Trei Ierarhi, Vasile cel Mare, Grigorie Teologul și Ioan Gură de Aur. Si s-a sfințit cu mâna arhiepiscopului Varlaam la 7147 (1639) mai 6”¹.

Așa cum rugăciunea poate fi, în accepțiunea unei lucrări ziditoare de suflet, o construcție, tot astfel, ctitorii „Trifetitelor” au gândit și au numit întregul ansamblu de reliefuri ce caligrafiază zidurile bisericii o „sfântă rugă”, investind această urzeală ornamentală



Fig. 2

Fig. 2 Pisania clopotniței

calculul unei râvne intelectuale, abundența decorului stând sub semnul armoniei și al echilibrului compozițional. Suprafețele parietale se desfășoară ca o tapiserie înflorată pietrificată, rememorând simbolic Grădina

¹ N. Grigoraș, *Biserica Trei Ierarhi din Iași*, Editura Mitropoliei Moldovei și Sucevei, Iași 1962, p. 16, nota 1. Nicolae Iorga, *Inscripții din bisericile României*, t. II, București, 1908, pp. 150-159. Dintr-o altă pisanie, aflată pe vechea clopotniță, aflăm că aceasta a fost sfințită cu un an mai înainte, în 1638.

Edenului într-un dialog cu diverse ipostaze alegorice ale Pomului Vieții din Cetatea Noului Ierusalim, anticipând și ilustrând frumusețea Împărației ce va să vină. Pentru că în Ortodoxie frumusețea nu poate fi despărțită de Adevăr, omul sfințit de harul Duhului Sfânt reflectă în creația sa artistic-sacerdotală frumusețea Luminii Necreate. Neavând ca scop un program estetic autonom, frumusețea artei eccliale desemnează doar o altă formă culturală și de oficiere a jertfei aduse Celui ce a făcut

lumea frumoasă.

Fără precedent în tradiția arhitecturii noastre, biserică a fost cel mai important și mai spectaculos edificiu construit până atunci în Moldova, un experiment artistic reușit, de neegalat în singularitatea sa, o zidire în care s-a investit enorm, într-o epocă în care standardul de viață al majorității locuitorilor era mai mult decât modest, iar vîstieria țării era departe de puterea economică a unor state care își adunau venitul de pe întinsele domenii



Fig. 1

Fig. 1 Biserică Mănăstirii „Sfinții Trei Ierarhi” din Iași înainte de restaurarea lui Leomont du Noüy.

Fig. 2 Vedere a bisericii dinspre răsărit, după ultima restaurare efectuată la începutul anilor 2000.



Fig. 2

coloniale. Nimic nu ar fi fost posibil fără efortul remarcabil al ctitorilor, care și-au asumat demersul ca pe o datorie sfântă, cu conștiința că nici un sacrificiu nu este prea mare dacă este făcut pentru Dumnezeu. Pe temelia acestei „sfinte rugi” și-a clădit notorietatea o adevărată instituție ecclială și culturală, de a cărei activitate își leagă numele o serie de personalități, trei dintre ele,

Mitropolitii Petru, Varlaam și Dosoftei, fiind canonizați de Biserică și trecuți în rândul sfinților. Ridicarea ansamblului arhitectural destinat nouului aşezământ monahal își va dovedi imediat utilitatea, oferind, chiar în anul 1642, cadrul în care se vor desfășura lucrările *Sinodului de la Iași*, unde, ca răspuns la provocările Reformei și Contrareformei, se vor reafirma valorile

Ortodoxiei într-o *Mărturisire de credință*. De fapt, rostul noii mănăstiri s-a dorit a fi nu doar sediul unei catedrale mitropolitane, plan care nu s-a mai împlinit, ci și cel de necropolă domnească și de avanpost al afirmării dreptei credințe, în condițiile în care Uniația răvășea împrejurimile nordice ale Moldovei, iar prozelitismul protestant amenința granița de apus a țării.

Cu sprijinul nemijlocit al lui Petru Movilă, Mitropolitul Kievului, care donează mănăstirii prima tiparmiță din Moldova, apar primele cărți în limba română, traduse și îngrijite de Mitropolitul Varlaam, un teolog erudit și un bun administrator, calități care l-au și recomandat pentru candidatura la scaunul Patriarhiei Ecumenice². Tot el va propune domnitorului Vasile Lupu construirea primei Școli Domnești după modelul Colegiului din Kiev, înființat și condus de Mitropolitul Petru Movilă, ceea ce se va și înfăptui cu ajutorul mitropolitului kievean. Se simțea nevoie unei școli superioare pentru tinerii moldoveni, care nu aveau alte opțiuni decât colegiile iezuite.

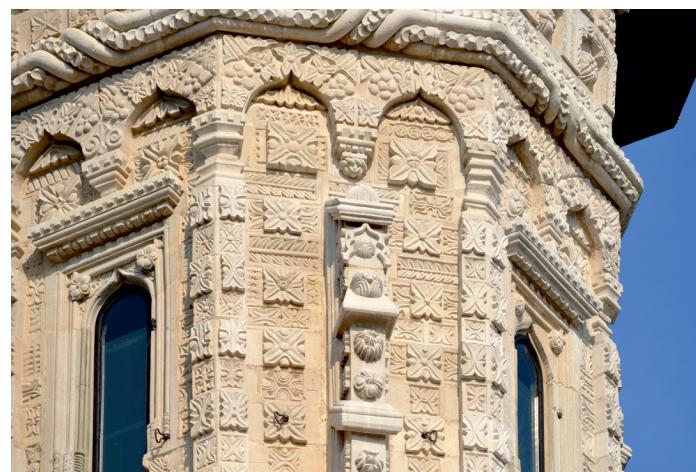
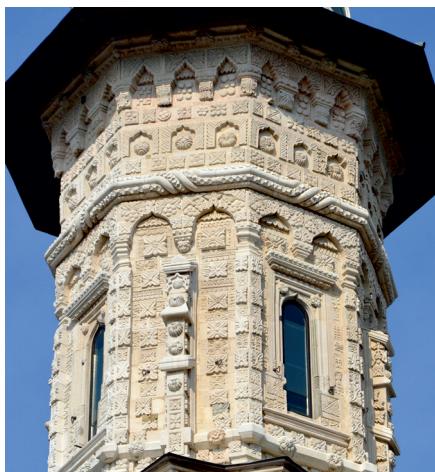
Accesul la învățătură și la cunoașterea Scripturii în limba maternă era mai mult decât o necesitate. Era nevoie de un răspuns avizat și argumentat, care, contextual, să poată muta accentul de la rationalismul protestant al interpretării Bibliei către partea nevăzută și lucrătoare a Bisericii. Astfel, apar scrieri în care se insistă pe puterea lucrătoare a rugăciunii, se acordă o atenție

deosebită cultului sfintelor moaște, se tipăresc și se răspândesc noi acatiste ale sfintilor, se apelează la puterea simbolică și harică a imaginilor sfinte, îmbogățindu-se programul iconografic cu narațiuni pilduitoare și cu noi modele de virtute. Trebuie remarcat faptul că mai înainte ca Vasile Lupu să aducă moaștele Sfintei Parascheva la Iași în 1641, exista deja în plan construirea unui amplasament special, o nișă din marmură în zidul de sud al bisericii, destinată raclei sfintelor ei moaște.

Dacă Vasile Lupu a fost cel care a finanțat și supravegheat lucrările, un aport însemnat al aspectului insolit cu care ne încântă privirile basoreliefurile exteroare îl are, alături de arhitect, Mitropolitul Varlaam. Ideea de a îmbrăca zidurile bisericii integral cu decorațiuni trebuie pusă în legătură cu relația lui Varlaam, pe atunci arhimandrit, cu unul dintre predecesorii săi, Mitropolitul Anastasie Crimca și cu domnitorul Miron Barnovschi, cărora le era apropiat și cărora le împărtășea ideile. Aceștia au fost, într-un anume fel, indirect „ctorii din umbră” ai proiectului complexului monahal de pe malul Bahluiului, concretizat mai apoi de un alt tandem, Mitropolitul Varlaam și Vasile Lupu. Nu întâmplător Mănăstirea Dragomirna, ridicată de Anastasie Crimca și de Miron Barnovschi, a fost, printre altele³, unul dintre modelele folosite pentru zidirea Mănăstirii „Sfinții Trei Ierarhi”. Basoreliefurile turlei bisericii de la Dragomirna, brâiele torsadă, sala gotică a trapezei și zidurile înalte

² Sfântul Varlaam este singurul ierarh român care a fost propus pentru a candida la scaunul Patriarhiei Ecumenice, fără însă a fi ales.

³ Planul bisericii Mănăstirii „Sfinții Trei Ierarhi” seamănă mult cu cel al bisericii Mănăstirii Galata din Iași, dar recunoaștem multe elemente arhitectonice și decorative asemănătoare celor de la mănăstirea Dragomirna.



Turla bisericii Mănăstirii Dragomirna. Detalii

ale fortificației⁴ sunt câteva dintre similitudinile și punctele comune ale unui proiect pe care Varlaam împreună cu Vasile Lupu l-au dezvoltat și desăvârșit în cotoria lor. Varlaam nu era străin nici de intenția lui Miron Barnovschi de a aduce la Iași o tiparniță, idee care, după cum am amintit, se va concretiza mai târziu, prin instalarea ei cu toată infrastructura necesară în incinta Mănăstirii „Sfinții Trei Ierarhi”⁵.

Nu se cunoaște numele artistului care a gândit

și coordonat construcția și sculptura edificiului. Cercetările arată că acesta ar fi fost din Orient sau chiar din Constantinopol. Semnele lapidare descoperite la restaurare de către Lecomte du Noüy demonstrează că o parte dintre sculptorii și lucrătorii în piatră erau occidentali, o altă parte dintre meșteri erau sași și moldoveni, iar ceilalți, după unii cercetători, ar fi fost probabil armeni sau georgieni⁶.

Marele merit al meșterului anonim a fost acela

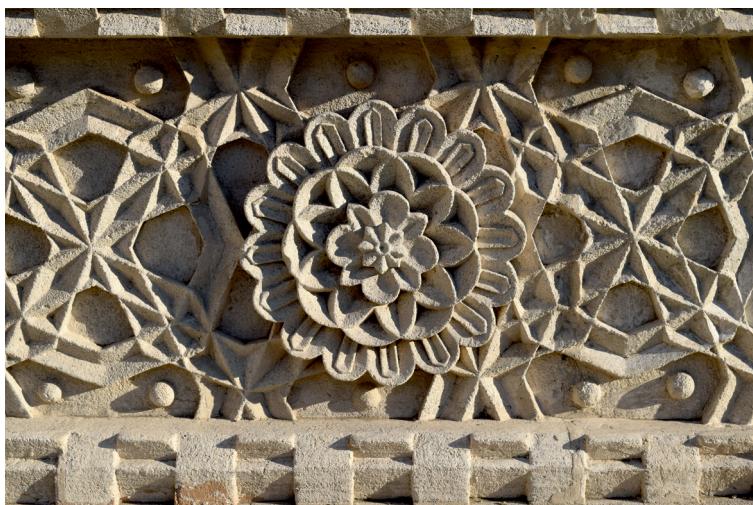
⁴ Dan Bădărău, Ioan Caproșu, *Iașii vechilor zidiri*, Casa Editorială Demiurg, Iași, 2007, pp. 177, 180, nota 108. Inițial, Mănăstirea „Sfinții Trei Ierarhi”, asemenea Mănăstirilor Golia, Galata sau Dragomirna, a fost înconjurată de un zid de piatră înalt de 4-5 metri. Solul polonez Miastkovski relatează că zidul de incintă ar fi fost din cărămidă.

⁵ Prima locație a tipografiei a fost la demisolul trapezei mănăstirii, unde astăzi se găsește „Sala Gotică” ce funcționează ca muzeu.

⁶ După semnele de meșter descoperite la restaurarea lui Lecomte du Noüy din 1904, se pare că cea mai mare parte dintre sculptori erau sași și, probabil, polonezi. Contra unor presupuneri, nu există indicii că printre ei s-ar fi aflat armeni sau georgieni. Este curios că bogatele comunități de armeni de pe cuprinsul Moldovei, construind propriile biserici, nu au apelat la meșteri armeni pentru a transpune ceva din ambianța spirituală a mediului lor de origine. Nici la Dragomirna, a cărei turlă a fost luată ca model pentru decorul de la Trei Ierarhi, nu au participat meșteri din zona Armeniei sau a Georgiei. La „Trei Ierarhi”, principiul decorativ este diferit de cel al bisericilor din Georgia, Armenia sau Caucaz, unde decorul urmărește evidențierea elementelor de structură ale monumentelor (chenare, ancadramente, brâie etc.). Faptul că unele ornamente sunt armenești sau georgiene, sau că obiceiul de a orna zidurile bisericii cu basoreliefuri provine din acea regiune geografică nu ne garantează că meșterii care au lucrat la „Trei Ierarhi” erau de origine din acele ținuturi. De fapt, ceea ce contează nu este mâna de lucru, ci conceptul, și nu ar fi exclus ca autorul sau realizatorul proiectului să fi fost, dacă nu un armean, atunci unul care a cunoscut de la sursă felul de a sculpta astfel de ornamente. Si felul în care arhitectul a ajuns în Moldova, direct din patria lui sau via Constantinopol, contează mai puțin, dacă rezultatul demonstrează că a știut să țină cont de intențiile comandatarilor și să coordoneze o echipă eterogenă de meșteri pietrari. Vezi Ana Dobjanschi, Victor Simeon, *Arta în epoca lui Vasile Lupu*, ed. Meridiane, București, 1979, p. 42.

de a fi transpus și materializat în piatră dorințele și indicațiile comanditarilor – conciliind sobrietatea pe care o impune statutul unui edificiu eclesial cu libertatea de exprimare artistică –, creând un spațiu plastic în care se încrucișează analogii grafice și ideatice din cele mai diverse direcții. Și mai remarcabil este felul în care a reușit să găsească numitorul comun în asocierea și recitirea într-o cheie unică a tuturor motivelor ornamentale provenite din diverse culturi, înzestrând cu un nou conținut încărcătura lor simbolică.

Pentru unii, monumentul pare o simplă biserică moldovenească pe zidurile căreia au fost aplicate – rânduri, rânduri, fără interstiții, dar cu risipă de imagine – o compilație de ornamente care umplu aleatoriu, de la cornișele turlelor până la socul bisericii, întreaga suprafață exterioară. Pentru alții, decorul este o hartă încifrată de simboluri ascunse, ale căror înțelesuri îi potențează valoarea și fru-



Detaliu de la baza contrafortului de sud-vest

musețea, legitimând, în accepțiunea lor partizană, prezența bisericii între cele câteva „minuni ale lumii”. Un discurs triumfalistic sau unul subapreciativ este la fel de riscant și de neconcludent în încercarea de a descrie obiectiv realitatea și de a vedea – nici mai mult, nici mai puțin – decât ceea ce este de văzut.

Adevărată provocare a meșterului care a condus lucrările de șantier a fost să adune, să sintetizeze și să armonizeze într-un tot unitar elemente ale fondului bizantin cu cele ale ornamenticii orientale, din care nu lipsesc nici influențele gotice, nici cele renascentiste, toate altoite pe textura de bază a motivelor populare tradiționale locale. Perdeaua dantelată de piatră albă, impresionantă prin vastitatea constant modulată a suprafeței cu reliefuri plate, este străbătută de o rețea luxuriantă de muluri fine ce itinerează nesfârșite șiruri desfășurate în zig zag, care se intersectează în forme romboidale de toate mărimile. Puzderia de fragmente oblice rezultate din laturile romburilor brăzdează structura exterioară parietală și se întrețese cu alte structuri decorative, prelungind efectul optic de mișcare a diagonalelor de pe un rând pe altul, subliniind astfel liniile de forță dominante ale ansamblului compozițional.

Șirurile orizontale suprapuse, ce alternează neregulat în registre cu motive, când geometrice, când vegetale, sau combinate fără a fi repetitive ori monotone, sunt presărate cu rozete și discuri ornamentale a căror simbolistică poate dobândi, în funcție de privitor, conotații



Si el cordón torcido simboliza la relación entre las Personas de la Santa Trinidad, uno de los haces del trenzado simboliza la Persona de Cristo, el que tiene a los profetas advirtieron que cuando los tiempos llegaran, restauraría la naturaleza caída del Hombre. Comparando los nombres bajo los cuales el Mesías era prefigurado por los profetas y aquellos con los que El mismo se llamaba a si mismo con las denominaciones populares de los caligramas atribuidos a la soga trenzada, constataremos numerosas similitudes. De este modo, él es: la vía, el agua de la vida, la Fuente, el báculo, la Estrella, el Vástago, etc. El momento en el que Cristo da a conocer su presencia entre los hombres, es la encarnación de la Virgen María, evento a través del cual, a la Madre de Dios, en los cantos de culto, se le atribuyen las mismas denominaciones con las que se identifica también al Hijo: báculo florido, agua de la vida, el camino, la fuente, etc. Muchas de las alusiones proféticas sobre la llegada del Mesías unas imágenes alegóricas, señas y elementos del mundo vegetal: „Saldrá una rama del tronco de Jesé y un retoño brotará de sus raíces. Sobre él reposará el espíritu del Señor...” (Isaías, 11.1-2) o „yo estoy por hacer algo nuevo: ya está germinando, ¿no se dan cuenta? Sí, pondré un camino en el desierto y ríos en la estepa” (Isaías 43, 19).

El evento de la encarnación del Señor divide los tiempos y la historia en dos, como una frontera entre el Antiguo y al Nuevo Testamento. Como una referencia simbólica entre los dos mundos, el cordón torcido es la imagen alegórica del evento de la encarnación, uno de los tres torrentes que se revierten de la Santísima Trinidad, la fuente de la vida, siendo ésta una expresión plástica de la humanidad de Cristo. El cordón ciñe la iglesia de manera continuada²⁹, como un tallo sinusoidal, significando, por el recurso a la dinámica del elemento vegetal, que crece sin cesar hacia la luz, la vida sin inicio y sin final.

Aunque parece una soga trenzada, si le seguimos atentamente el recorrido, observaremos que el retorcimiento de los tres toros no respeta un desarrollo lógico y previsible de los volúmenes, el trenzado florido pareciendo más bien la exposición de un recorrido con valencias estéticas, decorativo-simbólicas³⁰ siendo, de hecho, una convención por la cual se expresa el dogma de la

²⁹ Antes de la restauración realizada por Lecomte du Noüy los contrafuertes de las ábsides eran más bajos y no interrumpían el recorrido del cordón torcido con excepción del lado de levante de la iglesia.

³⁰ Sobre el cordón torcido que adorna el cuerpo del Monasterio de Dragomirna, la investigadora Mihaela Palade apunta: „...difícil de describir en palabras, es descrito sea como «una soga trenzada» y doblemente retorcida, que «lo ciñe todo alrededor», sea como un «cordón torcido en piedra que junta tres toros y va retorcido alternativamente como una soga» o torcido «como una cuerda, como una especie de cordón torcido cuando hacia la izquierda, cuando hacia la derecha». «Aparentemente, él parece ser retorcido, pero en realidad representa una verdadera ilusión óptica, en la cual el cambio de dirección, hacia un sentido o hacia el otro, da la sensación de un retorcimiento que cambia regularmente de sentido». «El motivo no es nuevo, él siendo utilizado en el área este-mediterránea y armenia, pero aquí, los

Santísima Trinidad y el de la Encarnación. Las torsiones del cordón alrededor de su propio eje, a distancias iguales, ora a la derecha, ora a la izquierda, evoca el motivo del camino, los meandros apartados de un río o la soga trenzada con nudos, cada torsión del cordón sustituyendo al trenzado de un nudo. El motivo de la soga con nudos pertenece al simbolismo de la ascensión, al motivo de la escalera o del árbol. Merece la pena recordar en un paréntesis que uno de los jeroglíficos egipcios que representan una soga anudada indica el nombre del hombre o de existencia distinta del individuo, de la persona³¹. Por su constitución tridimensional, el nudo realiza simbólicamente un puente entre planos diferentes y, extrapolando, puede ser interpretado como un pasaje entre mundos distintos. Esta compenetración de planos de la soga trenzada sugiere la imagen simbólica del abrazo conjunto, de la pericóresis de las Personas de la Santísima Trinidad desde cuyo seno, Cristo, al bajar voluntariamente al mundo caído, Se hace hombre por nuestra salvación.

El trenzado ciñe como una correa el medio de la iglesia, el cinturón-pretina siendo un emblema visible que proclama el poder con el que está investido el que lo lleva. En algunos ceremoniales de Corte o en el acto de la toma de hábito monacal, el ceñidor es un símbolo de unas promesas, de una dependencia asumida, una sumisión voluntaria a alguien³². La idea mesiánica que recorre los escritos proféticos de Isaías, subrayan la calidad de sirviente de Dios, Ebed-Yahweh, que asume el Mesías: „Éste es mi Servidor, a Quien yo sostengo, mi Elegido...” (Isaías 42,1). La calidad de Ebed-Yahweh, siervo de Dios, resulta, entre otras, de la obediencia impecable a la voluntad del Padre y de la descendencia del Mesías de la casa de David. Ebed-Yahweh es comparado con un brote, con un vástago, términos que incorporan en ellos mismos la idea de cura-rey: „...suscitaré para David un germen justo” (Ier. 23, 5-6); „creció delante de Él como renuevo tierno, como raíz de tierra seca” (Is. 53, 2)³³.

El trenzado florido que aglutina múltiples significados y sintetiza el contenido de eventos soteriológicos, recorre el gigantesco ornato de la fachada, cargado de bajorrelieves, ofreciéndonos una reducción plástica y simbólica de la historia de la Salvación. El acto de la encarnación del Señor incluye de repente, todos los eventos que, en la economía de la Salvación son marcados como fiestas (Fiestas Capitales): La Anunciación, El Nacimiento, La Epifanía, etc. Es por ello que, la referencia a estas fiestas cuando hablamos del trenzado florido es inevitable. Expresado por la imagen del sol de

maestros orquestaron un motivo bidimensional en clave tridimensional»”. Véase Mihaela Palade, *Arhitectura Mănăstirii Dragomirna – corabie novatoare, în marea de tradiții păstrătoare, în Frescele Mănăstirii Dragomirna*, ed. Mitropolita Iacob Putneanu, 2015, p. 16.

³¹Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, vol I, ed. Artemis, București, 1994, p. 340.

³²Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, pp. 316-340.

³³Petre Semen, *Introducere în teologia biblică a Vechiului Testament*, ed. Trinitas, Iași, 2008, pp. 89-95.

la fuente o del tallo regenerador, todos los temas y los símbolos sumados en el trenzado aluden a una fuente generadora de vida que irriga y nutre todo el contenido composicional tal como la Santísima Trinidad trabaja y anima el mundo a través de Su energía increada.

El paralelismo en el espejo³⁴ que focaliza el cordón trenzado y refleja bilateralmente los motivos y las formas con un contenido preponderante floral y vegetal, marcan las tres hipóstasis de la Creación: la de antes de la Caída, la restaurada por la encarnación de Cristo y la renovada, en Su segunda Llegada. Estos eventos representados simbólicamente por los árboles del Jardín de Edén, por el trenzado florido y por el árbol de la vida de la Ciudad del nuevo Jerusalén, son puestos en un diálogo visual por la idea mesiánica que transmite de generación a generación la misma realidad teológica. De lo expuesto hasta ahora, constatamos la existencia de un simbolismo gráfico, - representado por una serie de elementos vegetales como los tallos, sarmientos, vástagos, ramas, brotes, etc. - por los que se expresa plástica y sugerentemente el acto profético de comunicación de la idea mesiánica.

La idea de base y los elementos comunes prácticamente nos imponen la comparación del vasto bajorrelieve parietal con la composición monumental del Árbol de Jesé, un tema frecuentemente abordado en el periodo de gloria del fresco moldavo, con la diferencia de que aquí, las ramas abarcan de todo alrededor toda la superficie de la iglesia, como una hoguera de vid pulida por el cincel inspirado del Espíritu. El mensaje de la promesa de la restauración de la naturaleza caída que circula desde los albores de la historia como por las savias de un árbol gigantesco desde la raíz hasta los últimos capilares. Recorren y suben en filas, los peldaños de una escalera cronológica soteriológica, materializándose artísticamente por la destilación de un inédito breviario dendrológico desde la síntesis de la imagen de un árbol, hasta la estilización de unos brotes y semillas que están esparcidos en todo el tejido por nervuras ornamentales. La solución plástica de este proceso dinámico es obtenida también por la repetitividad de la configuración de los discos solar-florales que acompañan y subrayan los registros del inicio, centro y el final de la narración

³⁴ Solomon Marcus, T. Bălănescu, S. Ciobotaru, M. Dinu, Mihaela Dumitru, Stanca Fotino, Irina Gorun, Gh. Păun, Adriana Polith, I. Rădoi, A. Rogoz, *Semiotica folclorului: abordare lingvistică-mateematică*, Editorial de la Academia de la Repùblica Socialista de Rumania, Bucureşti, 1975, pp. 14; 233. A pesar de la apariencia de simplicidad que la creación folklórica presenta la mayoría de las veces, se observa en la poesía popular una arquitectura especialmente compleja que pone de manifiesto „fenómenos de paralelismo entre algunas estructuras sintácticas y algunas estructuras prosódicas, como también algunos tipos de repeticiones, muy escondidas pero también muy profundas”. Me refiero aquí también a los así llamados „lenguajes-espejo, parecidos de alguna manera a las formas palíndromicas o a los lenguajes con repeticiones, es decir lenguajes que contienen frases de tipo *xax* o *xx*, donde *x* es una frase arbitraria”.

composicional, y por los acentos contrapuntísticos³⁵ de ciertos motivos decorativos.

Entre los ejemplos de ornamentos más visibles, que se enlazan y amplifican mutuamente sus valencias estéticas, por el intermedio del contrapunto, se encuentran las formas rómbicas, y los discos solares o florales. Al admirarlos uno por uno, la belleza de los rosetones disminuye, pierde la expresividad inicial. Su mensaje no impresiona tanto como cuando, juntadas en una sinaxis son contemplados a la vez, en toda su complejidad, o entonces cuando, esparcidas en un perímetro asequible al escaneo solamente con la mirada, pueden ostentar juntas, toda la riqueza y la belleza del decorado. Los discos-rosetones, aunque descubren y exhiben paulatinamente la unicidad, completan a través de la complementariedad y simultaneidad de la recepción, el discurso plástico y el mensaje simbólico. Como un eco que confirma por repetición, el mismo mensaje o imagen, levemente diferente de un módulo a otro, cada disco irradia desde un ángulo distinto una „luz” propia que crece y se amplifica por vertical, junto con el tamaño y la densidad de los discos. Del mismo modo son percibidas las formas romboidales, distribuidas en la fachada del edificio, en una diversidad de tamaños que se solapan y se combinan con otros motivos geométricos y vegetales. Éstos se interrogan y se contestan unos a otros, por un lado y por otro del trenzado, exhibiendo sus particularidades, asomándose a ratos desde el cruce de una fila de círculos y de otras formas amalgamadas, o reencontrándose multiplicados en los trenzados de la lacería que encorseta de trecho a trecho, sin fin, las superficies exteriores de la iglesia.

Aunque el paralelismo de las tiras horizontales y el alineamiento estricto, el módulo tras módulo, de los motivos decorativos podrían darnos la impresión de un rigor exagerado, de un ritmo impuesto por el tamaño igual de la distancia entre ornamento, en realidad, la cuadriculación resultante no tiene la predictibilidad árida de una tabla matemática, el maestro habiéndose tomado la libertad de agrandar o achicar las dimensiones de los módulos y espacios entre ellos, todas, según constatamos, en aras de la expresión artística. Muchos casos de combinaciones imperfectas de las terminaciones de los ornamentos, de accidentes pequeños, inadvertidas desde la distancia, de

³⁵ La técnica del uso del contrapunto, experimentada en todos los géneros artísticos, alcanza en el arte del barroco un virtuosismo y un refinamiento de alta talla. La aplicación de la técnica del contrapunto nos ofrece la posibilidad de expresar cosas distintas al mismo tiempo sin el peligro de crear alguna confusión. Las dos o varias líneas melódicas o figuras plásticas se integran y se completan mutuamente, sin que alguna de ellas pierda de su personalidad. El efecto puede ser comprobado en una feria de cerámica popular bellamente decorada y esmaltada. La multitud de los modelos nos abruma y si tuviéramos que elegir alguna pieza, dudaríamos porque nos gustaría en igual medida cualquiera de ellas. Esto se da porque una pieza es bonita en el contexto general de las otras. Los modelos de las cerámicas vecinas se completan mutuamente y la simultaneidad de la mirada hacia el conjunto entero hace que los motivos circulen de una pieza a otra, nuestra mirada gozando del panorama entero como de una sinfonía policroma. Cualquier pieza sacada de su contexto parecerá mucho más modestamente decorada.

asimetrías imprevistas, de deformaciones por aglutinación o extensión de los intervalos entre ornamentos, la mayoría de las veces no intencionadas, tienen como resultado el mismo efecto improvisador de las heterofonías en música. Presentes también en el desarrollo de las tiras decorativas y en el discurso melódico popular, las leves aceleraciones o desaceleraciones de la cadencia, llamadas en el lenguaje musical parlando rubato, son fluctuaciones de la estructura rítmica, que dan un plus de plasticidad y expresividad³⁶. En el mismo registro de la expresión musical, pero en la categoría de los accidentes bien dirigidos y bien representados, tanto en el lenguaje artístico „académico”, como en el folclórico, están las disonancias³⁷.

Usada con buen juicio, la disonancia desempeña el papel de subrayar, por un desacuerdo fino, un aspecto determinado de una composición, pero sin afectar al equilibrio del conjunto. En el entorno de las dos bandas de granito negro, el cordón torcido, por contraste, mucho más luminoso que el resto de tiras de piedra. Analizado con rigor, constatamos una leve discordancia estilística entre el decorado del granito negro que se distingue por un ducto más sinuoso de los contornos ornamentales de visión renacentista-barroca – y el resto de las bandas decorativas, caracterizadas por otro tipo de estilización y síntesis de las formas. El posicionamiento estratégico mismo de las dos bandas de granito con un acabado especial, pulidas y grabadas con ornamentos de otra factura nos deja entender que el proceso fue intencionado. El recurso intencionado a ciertas disonancias (en nuestro caso, el tamaño del contraste valórico y la modificación estilística) tiene como propósito el aumento de la expresividad y la solicitud de la atención del espectador hacia cierta zona de interés. Por el contraste máximo, llevado casi al extremo en la escalera valórica, entre el relieve luminoso del trenzado y el negro lustroso del granito, se persigue destacar un elemento sorpresa, chocante incluso, considerando el evento extraordinario de la Encarnación por encima de la naturaleza del anunciado y llamado por los profetas „la luz de las naciones” (Is. 49, 6)

³⁶ Inspiradas en el folclore, las dudas y las suspensiones, con conocimiento de causa, del recorrido rítmico que imprime al flujo melódico una elasticidad específica de equilibrio del tempo, son características definitorias también para el lirismo del discurso enesciano.

³⁷ Andrei Pleșu *Călătorie în lumea formelor*, ed. Meridiane, București, 1974, p. 92. „Desde el punto de vista de la composición, el barroco retoma a menudo los esquemas musicales del Renacimiento, pero cambiándoles el peso en un trepidante dinamismo, introduciendo en su armonía, la disonancia. Véase también Liviu Lăzărescu, *Culoarea în artă*, ed. Polirom, 2009, p. 205, nota 1. „Las disonancias, ya sean ellas de color, de línea, de forma, etc., deben ser consideradas elementos que acentúan una analogía o un contraste. (La idea de un tal tipo de anti-armonía fue defendido por el americano G. Abbot en 1934)”. Un efecto parecido encontramos en la así llamada *rima inexacta* de la poesía popular. „El epíteto *inexacto* deja la impresión de que se trataría de rimas poco logradas como consecuencia de la torpeza de los autores cuando, de hecho, el procedimiento que designa representa la expresión de un verdadero refinamiento poético. Por malentendido pero con las mejores intenciones, los recopiladores de folclore, empezando incluso con Alecsandri, se creyeron en la obligación de corregir las rimas inexactas, privándolas de esta manera de un encanto que hoy en día se puede solamente suponer”. Véase también Solomon Marcus, T. Bălănescu, S. Ciobotaru, M. Dinu, Mihaela Dumitru, Stanca Fotino, Irina Gorun, Gh. Păun, Adriana Polith, I. Rădoi, A. Rogoz, *op. cit.*, p. 84.

La bipolaridad de los espacios compositivos, ilustrados simbólicamente por contenidos que transmiten mensajes complementarios del Antiguo y del Nuevo Testamento y marcan de manera topográfica, el evento principal que es incluso la llave de la interpretación del discurso bíblico, pero, según el mismo modo de pensar, quiásmico, nos deja también la libertad de abordar la narración desde cualquier otro lugar de la historia. Por consiguiente, ya sea que elijamos acercarnos a la semiótica de las ilustraciones en piedra que remiten a los primeros días de la creación, o que dirijamos la atención hacia los últimos días del Apocalipsis – por el intermedio simbólico de los motivos que unifican todos los registros, podemos acceder instantáneamente al entendimiento pleno de toda la historia.

Siguiendo el modo en que en el arte popular son estilizados los motivos ornamentales, podemos identificar dos tendencias; una es la „geométrica”, llamada también „segmentada”, y la otra que - que a menudo están muy cerca de los arquetipos naturales – es la de la estilización de las formas sinuosas, con los márgenes curvos³⁸. En la superficie entre el trenzado y bordura del zócalo, predominan los elementos decorativos estilizados „geométricamente”, y en el registro superior, debido a la riqueza de elementos fitomorfos, encontramos sobre todo el tipo de estilización de las formas con márgenes sinuosos y volúmenes redondeados. Con mayor frecuencia, al lado de círculos, van intercaladas combinaciones deformes con contornos curvados y palmeras con márgenes dentados y redondeados. Ambos tipos de estilización son compatibles, uno complementando al otro, de modo que, tanto los elementos geometrizantes como los redondeados, componen una estructura unitaria y armoniosa del conjunto parietal³⁹.

Podemos observar, en la mezcla de formas esculpidas en la fachada de la „Los Santos Tres Jerarcas” ornamentos que resultando el desarrollo fractal de unos módulos decorativos, que crecen y se multiplican similar y progresivamente según los principios de la composición de los arabescos, sin que los relieves modulados puedan ser nombrados arabescos en el sentido más pleno de la palabra. El arabesco es la estilización de ultima de unos motivos inspirados en la naturaleza. El paso progresivo de la línea viva a la línea ideográfica y de la línea ideográfica a la línea geométrica, define el sentido espiritual del arte de los arabescos. La aparición del polígono regulado en el repertorio ornamental de los arabescos, transformó el arte árabe en una ciencia exacta, la

³⁸ Gheorghe Mardare, *Arta covoarelor vechi românești basarabene: Magia mesajului simbolic*, ed. Cartier, Chișinău, 2016, p. 199.

³⁹ Matila C. Ghyska, *op. cit.*, p. 84. Desde una perspectiva distinta, al analizar la estructura de la materia, se ha demostrado que el mundo orgánico está dominado por simetrías pentagonales (en la que rige la sección de oro), mientras que el mundo inorgánico está dominado por simetrías hexagonales y cúbicas.

abstracción matemática obligando al espíritu a moverse en un convencional absoluto⁴⁰.

Aunque la riqueza ornamental nos autorizaría a considerar en el mismo nivel las dos producciones filigranas, los ideogramas convertidos al ethos cristiano, que componen el conjunto decorativo de la fachada de la iglesia, se distinguen de la factura de los arabescos otomanos por la riqueza del contenido y la expresividad simbólico-metafórica, pero sobre todo por el proceso de destilación de una idea transpuesta en un símbolo plástico, características intrínsecas de los arabescos que el lenguaje riguroso de la abstracción, nacido en la aridez del desierto, no puede jamás cobrar⁴¹.

A través de las valencias de una imagen simbólica pueden ser puestas en relación y se pueden sobreponer en el mismo plan varias realidades históricas. El motivo del agua bendita y santificadora, por ejemplo, evocado simbólicamente en varios momentos de la historia, puede ser figurado en la imagen del torrente del Jordán, recordando la restauración de la creación, puede ser reflejado por la onda del agua de los ríos que regaban la tierra de Edén (Génesis 2, 10'14) o brotaba del trono del Cordero (Apocalipsis 22, 1), marcando el inicio y el final del mundo y a lo mejor, lo más pleno, puede ser encontrado en la imagen de las aguas primordiales por encima de las cuales „el soplo de Dios se cernía” (Génesis 1,2). De este modo, el motivo del agua podría ser identificado en la fachada recubierta por bajorrelieves, sugerido por el trenzado como representación del torrente del Jordán, ya sea como la imagen de las ondas de las aguas originarias que abrevaba la vida, ilustrada simbólicamente por una estructura vegetal germinadora desarrollada a lo largo del zócalo, ya sea contornado en la forma del Tiesto o del Árbol Kantharos⁴² recordando la fuente del agua de la vida del Jerusalén de Arriba (Apocalipsis, 22, 2-6).

Igual que en las representaciones del arte precristiano, en nuestras tradiciones populares, la imagen del árbol de la vida „resultó de la concepción del árbol cósmico” siendo bastante cercana al prototipo de los árboles nombrados „bíblicos” e „iraníes”. A veces, estos tienen en sus copas la imagen de unas frutas grandes y aves y troncos, con la parte inferior algo más gruesa se asocia la raíz del árbol⁴³. Si en la imaginería religiosa de otras culturas el árbol es un símbolo de la regeneración vegetal y de la naturaleza, en la iconografía popular cristiana el árbol de la vida aparece bajo la

⁴⁰ Élie Faure, *Istoria Artei: Arta medievală*, trad. Irina Mavrodiin, ed. Meridiane, Bucureşti, pp. 226, nota 1; 228. Una fórmula extraía del polígono y reducía al polígono todos los motivos geométricos de la ornamentación.

⁴¹ Élie Faure, *op. cit.*, pp. 225-226.

⁴² El Árbol Kantharos toma su nombre de aquel tipo de ánfora (*kantharos*) en el que se llevaban cierto tipo de ofrendas a los templos greco-romanos. La forma del ánfora se encuentra también en ciertos vasos de culto bizantinos.

⁴³ Gheorghe Mardare, *op. cit.*, p. 147.

forma de la cruz con hojas o del Árbol-Cruz, imagen que puede ser asociada a los símbolos ascensionales como: la escalera, el pilar, el cetro, el báculo, la montaña, etc. Una de las imágenes simbólicas más significativas encontradas en el decoro de „Los Santos Tres Jerarcas” es una variante del Árbol de la Vida, representado bajo la forma de la cruz llena de brotes y hojas, cuya raíz laberíntica recogida en sí misma, expresa el poder y la santidad de la Deidad Que se es a Sí misma fuente eterna y Se da a todos.

La representación del árbol genealógico de Cristo, acudiendo a la imagen simbólica del Árbol de Jesé, aunque no está descrita de manera gráficamente explícita, está contenida en la cronología bíblica y es marcada plásticamente en la fachada por eventos históricos-clave, que pueden ser deducidos también del conocimiento de las costumbres de decoración en fresco de las superficies exteriores de las iglesias. Durante el gobierno del Obispo Metropolitano Varlaam, se atestiguan las últimas representaciones mayores en fresco de los exteriores de las iglesias en Moldavia. De este modo, la iglesia „Santo Elías” de Suceava ha conservado aun, en estado bastante deteriorado, una pared exterior pintada en fresco donde, en la base de la escena de la escalera de San Juan Clímaco, aparece representado también el Obispo Metropolitano Varlaam bajo la inscripción: „Arzobispo Varlaam, Obispo metropolitano Suceavscchi”⁴⁴. Es posible que en la pared opuesta, hoy día completamente deteriorada, haya sido pintada la escena del „Árbol de Jesé” tal como se le puede seguir viendo en el monasterio de Humor, en unos cuantos fragmentos conservados también en la pared nómada.

Como un preludio, conocido y admirado también por el Obispo Metropolitano Varlaam, la cúpula de la iglesia Dragomirna, anuncia un cambio de lenguaje, un experimento escultural inédito en la arquitectura moldava, adoptado y realizado posteriormente con un gran arte en toda la superficie del exterior de la iglesia de „Santos Tres Jerarcas”. Las escenas exteriores pintadas antaño en fresco están contadas de nuevo, en piedra, en un lenguaje de factura totalmente distinta. La incompatibilidad de la iconografía bizantina con la escultura tridimensional, cultivada en las iglesias del Oeste de Europa fue un factor decisivo en la elección del lenguaje simbólico del bajorrelieve como medio de expresión. El deseo de Anastasie Crimca de realizar en Dragomirna una síntesis entre las aspiraciones verticales de los volúmenes de las iglesias del Oeste y la belleza de los arabescos en piedra que adornan los edificios orientales, fue supervisado y temperado por lo específico de los dos espacios cristianos. La diferencia entre el mundo bizantino y del oeste,

⁴⁴ Pr. Prof. M. řesan, *Biserica „Sfântul Ilie” din Suceava*, Revista Mitropoliei Moldovei și Sucevei, ianuarie - februarie, 1959, p. 84.

renacentista, se resume en la distinción que existe entre la disciplina y la armonía⁴⁵. Lo que caracteriza los ideogramas simbólicos son el equilibrio geométrico y la simetría, especificidades por las cuales se puede expresar una realidad sobrenatural, no contingente, en oposición con el principio de la imitación de la verdad de la naturaleza. Estas síntesis formales, aparentemente abstractas, son imágenes de un mundo ideal, imposible bajo la relación de la plausibilidad realista, pero también un intento plástico de adecuación al imperativo de la representación de una realidad transcendente, de lo absoluto⁴⁶.

Dirigida primeramente a los contemporáneos, lo que nos parece hoy un relato difícilmente descifrable, era para ellos una lectura mucho más asequible. Aunque los motivos de la fachada no se encuentran de manera idéntica en el registro de ornamentos populares rumano, parece ser que los que se ocupaban con el arte del tejer y del coser, eran los más avisados intérpretes y cultivadores del vocabulario simbólico. Puede que la tradición de decorar con bajorrelieves el exterior de las iglesias se habría perpetuado si en la dirección del país no se hubiesen instalado los principes fanariotas. Sin tener la perspectiva de la estabilidad del principado, los dirigentes dejaron de invertir en tan gran medida en las edificaciones eclesiásticas. De otro modo, hubiésemos tenido muchas más iglesias ornamentadas en el exterior con bajorrelieves igual que en Armenia o Georgia, pero impregnadas por lo específico de nuestra área religiosa y cultural.

Las fotografías antiguas muestran que antes de la restauración realizada por Lecomte du Noüy los ornamentos esculpidos en piedra no se rejuntaban como ahora, sino que se interrumpían con molduras, en cada trozo de piedra, el aspecto general de la superficie siendo mucho más fragmentario. La desaparición de las zanjas que limitaban la superficie de cada fragmento, despejó mucho el fondo, poniendo de relieve los contornos de los ornamentos esculpidos. Del análisis sumario de unas cuantas filas clave podemos intuir el mensaje general de la composición como cuando, leyendo solamente el subtítulo de un libro podemos darnos cuenta, sin entrar en detalles, de su contenido. Pero no todas las filas esculpidas en la fachada tienen la misma altura y tampoco todas llevan el mismo bagaje informacional. Existe un contraste sustancial entre la talla de la fila denticular y la altura de la fila con nichos con vasos decorativos. Igual que las estriaciones de la sección del tronco de un árbol, según las cuales distinguimos los años más lluviosos de los más

⁴⁵ Andrei Pleșu, *op. cit.*, pp. 89-90. La disciplina está bajo el signo de la necesidad, de lo inevitable y del rigor de la ley, lo que en el arte se expresa a través del equilibrio geométrico. La armonía que persigue el Renacimiento está bajo el signo de lo irresistible y de la gratuidad, de lo experimental, que se manifiesta en el arte a través de la armonía orquestal.

⁴⁶ Marin Gherasim, *op. cit.*, pp. 136-137. El espíritu humano necesita la simetría. Él se expresa por la simetría compleja de las polaridades, de la complementariedad, de las ideas equivalentes, apuntando siempre hacia la verdad y el equilibrio.

secos, la sucesión de las filas – algunas con brotes y follaje, otras más pobres e incluso áridas – parecen evocarnos la diversidad de los períodos históricos o el desarrollo de un área musical en el cual distinguimos algunos pasajes en pianissimo, apenas susurrados, alternado con porciones acentuadas que culminan con fortissimo.

La fila base, ubicada entre los peldaños del cimiento y la bordura superior del zócalo, parece de alguna manera, aislada de la agitación de arriba y la bordura de piedra perfilada, colocada encima como un tejado, sitúa la hilera ornamental si no fuera del conjunto composicional, entonces al margen inferior del tejido petrificado, como si fueran los flecos del recubrimiento de una extendida Mesa Sagrada. Expresada por la repetición de los motivos del Árbol de la Vida en combinación con el de la onda del agua (del torrente), las imágenes simbólicas de los módulos de la danza de la fiesta infinita, nos recuerdan el periodo edénico, los tiempos de los protopadres, antes de la caída. La doble cápsula de brote-sarmiento es, tal como el cono de abeto (*picea*, etc.), una reducción simbólica y una estilización máxima de un árbol, de cuya copa se asoman, de repente, raíces cuyo trenzado con las raíces vecinas sugiere las olas de las aguas primordiales. La multiplicación del brote-sarmiento con el coronamiento de los inicios de su afirmación y con los rizomas que se pliegan sobre la forma de las olas del torrente, evoca el tema de la fuente, fuente de energía regeneradora y el estado de comienzo del mundo.

En pendan con el *brote-sarmiento* o el *árbol-raíz de la vida* que ilustra simbólicamente los albores de la historia, en el registro superior, desde debajo de los grandes nichos con arcadas trilobuladas, se asoman las ramas de un tipo distinto de árbol. Es la variante del Árbol *Kantharos* (o Tiesto), de origen griego, motivo que aparece también en la iconografía de las representaciones esculturales de las lápidas funerarias de aquí⁴⁷. Por encima de las arcadas trilobuladas, decoradas con vasos de los que se alzan „ramos de flores”, está sobrepuerta otra fila de nichos que se avecina con la cornisa, in cuyo interior están ubicados los discos con símbolos solares. Las últimas dos filas de arcadas abundan en palmetas trenzadas con los zarcillos de una especie de frutas-flores estilizados, que describen la forma de unas habas con las semillas a la vista. Como las ventanas de la casa del Padre celestial, donde „muchos cuartos hay” (Juan 14.2.), los nichos de la fila superior están separados por cornisas en relieve alto. Debajo, las hornacinas con *cestos* de flores están limitadas por columnitas, todos los espacios exteriores están adornados con estas frutas-flores envueltas por hojas. Las columnitas, con anulete en el medio, están compuestas por dos conos de abeto sobrepuertas y alargadas, cuyas semillas alveolares forman una estructura escamosa.

⁴⁷ Gheorghe Mardare, *op. cit.*, pp. 148-149. Del tema *El árbol Kantharos* deriva también el tipo de *árboles-flor* o *árboles candelábricos*, tan a menudo encontrados en el arte de las alfombras tradicionales rumanos, que sugiere la idea de la naturaleza divina de la luz solar.

CUPRINS

Introducere.....	5
Bibliografie.....	39
PLANŞE.....	43
ANEXE.....	103
Aspecte din timpul restaurării sculpturii.....	196
Traducerea textului de la <i>Introducere</i> în limba engleză.....	204
Traducerea textului de la <i>Introducere</i> în limba spaniolă.....	230