

NISTOR DASCĂLUL: CONTRIBUȚII LA BIOGRAFIA UNUI ZUGRAV DIN PRIMA JUMĂTATE A VEACULUI AL XVIII-LEA

Ana Dumitran, Elena-Daniela Cucui,
Saveta-Florica Pop

Figură cunoscută în peisajul artistic transilvănean din prima jumătate a secolului al XVIII-lea, zugravul rășinărean Nistor s-a bucurat de timpuriu de atenția cercetătorilor, fiind pentru prima dată semnalat de Atanasie Popa, în 1932, în legătură cu azi dispăruta biserică de lemn din Iernut, pentru care zugrăvisc în 1730 ușile împărătești¹. Meritul de a-i fi structurat o biografie artistică, prin reunirea periodică a informațiilor publicate ulterior, care adeseori îl așează în tandem cu Popa Ivan din Rășinari, îi revine academicianului Marius Porumb². Aceluiași istoric îi revine meritul de a-i fi caracterizat și integrat pentru prima dată opera, considerându-l, împreună cu deja menționatul Popa Ivan, „legați de tradițiile artistice transilvănene, dar evident contaminați de stilul școlii brâncovenești”³. O explicitare a acestei contaminări a încercat până acum doar Ioana Cristache-Panait, care a găsit ca punct de sprijin pentru formarea celor doi pe șantierele brâncovenești funcționarea ca eclesiarh la Cozia a unui alt rășinărean, Mihail din neamul Albeștilor⁴.

Indiferent care va fi fost motivația sau ce le va fi oferit celor doi artiști șansa uceniciei la sud de Carpați în cea mai prolifică perioadă din istoria artei românești sud-carpătice, prezența lor în mediul respectiv este indubitabilă și credem că, în epocă, pentru orice zugrav care ținea la o formare profesională de calitate, o vizită pe șantierele brâncovenești era de neevitat. Am folosit termenul vizită și nu pe cel de stagiul, care presupune o rezidență mai îndelungată, pentru că operele lor trădează o puternică personalitate, remarcată de altfel de Marius Porumb cu referire la icoanele lui Ivan⁵, dar care, după cum vom vedea, emană și mai puternic din icoanele lui Nistor.

¹ Atanasie Popa, „Biserica de lemn din Iernut (Târnavă-Mică)”, în *AnCMI*, 1930-1931, Cluj, 1932, p. 263.

² Marius Porumb, „Rășinari, un centru de pictură din secolul al XVIII-lea”, în *AILACN*, XXVI (1983-1984), p. 377-380; Idem, *Dicționar de pictură veche românească din Transilvania. Sec. XIII-XVIII*, București, 1998, p. 265; Idem, *Un veac de pictură românească din Transilvania. Secolul XVIII*, București, 2003, p. 43-45.

³ Marius Porumb, „Zugravi și centre românești de pictură din Transilvania secolului al XVIII-lea”, în *AILACN*, XIX (1976), p. 104.

⁴ Ioana Cristache-Panait, „Rolul zugravilor de la sud de Carpați în dezvoltarea picturii românești din Transilvania (secolul al XVIII-lea – prima jumătate a secolului al XIX-lea)”, în *SCLA*, tom 31 (1984), p. 76; Eadem, „Importante însemnări de pe cărți vechi bisericesti, tipărite la Vâlcea și în alte părți”, în *MO*, an XXX (1978), nr. 1-3, p. 54.

⁵ Porumb, *Dicționar*, p. 194.

Un ultim aspect din biografia reconstituită până acum asupra căruia atragem atenția este calitatea de dascăl pe care Nistor și-o reclamă într-o pisanie de la 1758, când, tot împreună cu Popa Ivan, a executat zugrăveala exterioară a bisericii „Cuvioasa Paraschiva” din Rășinari. Presupunerea, perfect îndreptățită, a lui Marius Porumb că, la acea dată, bătrânul pictor (după propria sa expresie, fixată în memoria posterității prin intermediul pisaniei menționate) „va fi împărtășit din tainele artei sale și unor discipoli”⁶, altfel spus că prin dascăl trebuie să înțelegem calitatea de maestru al altor zugravi și nu pe aceea de învățător ori cântăreț bisericesc, a fost confirmată documentar, e adevărat indirect, dar aceasta nu scade cu nimic din valoarea informației care atestă că, la 1755, rășinărenii beneficiau de serviciile a trei cantori și doi *ludi magistri* între care nu se afla niciunul cu numele Nistor⁷.

Obiectul acestui articol este axat, în principal, pe această calitate de dascăl de zugravi a lui Nistor, despre care presupunem, citându-l din nou pe Marius Porumb, că va fi vizat, „cum era și firească, tineri din Rășinari”⁸, și, în primul rând, pe cei mai talentați dintre aceștia, sortiți unei cariere artistice de excepție, care va depăși cu mult faima celui care le-a putut fi primul maestru. Este vorba de cei doi fii ai Popii Radu din Rășinari, Iacov și Stan, despre care presupunem că și-au început ucenicia pe lângă cei care au format, în satul natal, prima generație de pictori, până la urmă singurii în măsură să remarcă și să încurajeze talente, într-o lume în care, în mod obișnuit, arta era departe de a constitui o sursă reală de existență. Deși Nistor și Popa Ivan au putut juca în egală măsură rolul de maestru al celor doi frați, limităm acest studiu doar la contribuția lui Nistor, celei a lui Ivan urmând să-i dedicăm o cercetare separată.

Pentru a putea dezvălui influența pe care un artist a avut-o asupra altuia trebuie făcută mai întâi cunoscută opera primului, în acest caz a lui Nistor. Dintre lucrările sale semnalate până acum, semnate sau atribuite, au fost publicate doar două icoane executate în 1720 împreună cu Popa Ivan pentru biserica din Certege (jud. Alba)⁹. Fiind vorba de o operă comună, este imposibil de precizat ce aparține unuia și ce aparține celuilalt artist, astfel că afirmația că Nistor este, practic, necunoscut este suficient de îndreptățită.

⁶ Porumb, *Un veac de pictură*, p. 45.

⁷ Greta-Monica Miron, „... poruncește, scoale-te, du-te, propoveduește ...” *Biserica Greco-Catolică din Transilvania. Cler și enoriași (1697-1782)*, Cluj-Napoca, 2004, p. 425, nota 556 (cu trimitere la Arhivele Statului Maghiar, F 71. *Commissio Aulica*, rola 30383, p. 604). Pentru dezvăluirea numelor lor: Popa Petru și Popa Mihali – învățătorii, și Popa Mani Lapedat, Popa Iuon și Bucur Albul – cantorii, ne exprimăm, încă o dată, întreaga recunoștință d-nei Greta-Monica Miron.

⁸ Porumb, *Un veac de pictură*, p. 45.

⁹ *Ibidem*, fig. 29-30; mențiunea păstrării lor în colecția Arhiepiscopiei Ortodoxe de Alba Iulia este eronată, icoanele aflându-se de fapt în parohie.

Pentru a remedia acest neajuns, vom face apel mai întâi la acele piese asupra cărora zugravul și-a imprimat el însuși paternitatea, semnându-le singur și nemălăsând astfel loc pentru dubii și incertitudine. Din păcate, cea mai veche piesă de care avem știre că a fost semnată „Nistor Zugravu ot Rășinari, 1730 Mșta Martie 19”¹⁰, anume ușile împărătești ale dispărutei biserici de lemn din Iernut, nu au supraviețuit nici ele, ca de altfel întregul inventar, deosebit de valoros, al lăcașului deja în ruină la 1931.

Următoarea în ordine cronologică este o imagine a *Maicii Domnului cu Pruncul* descoperită în biserica din Pleașa, în apropiere de mănăstirea Râmeț (jud. Alba) (Fig. 8). Monumentală (74 x 49 cm), icoana face parte din zestrea unui lăcaș mai vechi, înlocuit prin cel actual la 1820, conform pisaniei încastrate în exterior, pe latura de sud a edificiului. Cu aceeași sorginte sunt și icoana *Sfântului Nicolae*, executată în 1792 de Gheorghe Zugravul, fiul lui Iacov din Rășinari¹¹, și cele două icoane împărătești realizate la 1802 de Simion Silaghi¹². Întregul ansamblu patrimonial a fost, până în acest moment, inedit.

Revenind la icoana zugrăvită de Nistor, protejată astăzi de o ramă nouă, bănuim că ea și-a avut inițial locul pe iconostas, până la apariția celor două lucrări ale lui Simion Silaghi, fără ca o asemenea poziție privilegiată să presupună neapărat și existența unei icoane-pereche a Mântuitorului executată tot de Nistor. Distingem, mai întâi, în colțul inferior stâng, inscripția cu datarea și semnătura meșterului: „1730, m[e]s[și]ța avgust, zile 23. Nistor zugrav Nicolovici mnogogreșnic ot Rășinari”. Aflăm din aceasta, pentru prima dată, că multgreșitul zugrav Nistor din Rășinari era fiul unui anume Nicola, de unde derivația, de inspirație sârbă¹³, Nicolovici.

Pornind de la această informație, ne permitem o scurtă paranteză, chiar dacă, în fapt, ea putea marca o banală descendență rășinăreană. Remarcăm mai întâi, din celelalte semnături cunoscute ale artistului, că asocierea numelui cu Rășinariul apare pentru prima dată la Iernut, în 19 martie 1730, fiind doar cu câteva luni mai timpurie decât cea de la Pleașa. Anterior, în 1720, la Certege,

¹⁰ Cf. Popa, Biserica de lemn din Iernut, p. 263.

¹¹ 87 x 64 x 4,5; atribuirea a fost făcută prin analogie cu icoanele având aceeași temă de la Întregalde (1789), Coșlariu (1791, semnată), Sartăș (1793) și Cetatea de Baltă, pentru care vezi Ana Dumitran, Elena-Daniela Cucui, catalogul expoziției *Zugravii de la Feisa*, Alba Iulia, 2008, p. 90-93.

¹² 89,5 x 67 x 5 (*Iisus Hristos*); 85 x 65,5 x 4,5 (*Maica Precista*); atribuirea a fost făcută prin analogie cu numeroasele lucrări ale artistului realizate pentru bisericile din Munții Apuseni.

¹³ Alți artiști care s-au recomandat folosind un astfel de derivat din numele tatălui au fost Andrei Andreovici, fiul lui Andrei de la Hurez, și Ioan Grigorovici, fiul lui Grigore Ranite. Cazurile nu sunt singulare, doar că respectivul mod de derivare nu era singurul posibil, preferată fiind vechea formulă folosită în mediul românesc X sân Y (Stan sân Popii Radu, Gheorghe sân Iacov, Nicolae sân Iacov).

Popa Ivan, care a redactat în nume propriu semnătura comună de pe icoana *Maicii Domnului cu Pruncul*, s-a declarat doar pe sine din Rășinari, Nistor fiind indicat doar cu profesia: zugravul¹⁴. Cum aceasta este și cea mai veche mențiune a colaborării dintre ei, nu este obligatoriu ca ambii să fi fost rășinăreni, ci stabilirea reședinței lui Nistor la Rășinari să fi venit tocmai ca o consecință a unei colaborări stabile, îndelungate între cei doi. Cele două mențiuni din 1730 sunt, de altfel, singurele în care Nistor își divulgă locul de reședință ori de posibilă origine. Este adevărat că e vorba de două mențiuni din șase cunoscute, astfel că o speculație bazată pe principiul cantitativ este inoportună. Pe același considerent, tot inoportună este și specularea introducerii în semnătură a filiației. Dar ar fi făcut oare zugravul apel la ea dacă tatăl său ar fi fost un rășinărean oarecare? Anticipând puțin, icoana pe care a lăsat mențiunea descendenței sale este, de departe, cea mai meticuloasă realizare a sa, preocuparea pentru finețea detaliilor, gracilitatea chipurilor, măiestria execuției indicând nu numai un mare zugrav, ci pe cineva care avea și alte atuuri din moment ce a reușit o asemenea performanță. Pe aceste considerente, îndrăznim să presupunem că Nistor nu numai că nu era originar din Rășinari, ci și că era fiul unui mare zugrav, care i-a oferit o învățură temeinică, invocarea unei asemenea ascendențe fiind de natură să-l promoveze și să se constituie într-un gir al calității. Această ipoteză își găsește fundament în persoana zugravului Nicola din Brâncoveni, atestat între 1679 și 1702, semnatar în 1699, alături de Preda și Efrem, al frescei bolniței de la Hurez, tatăl zugravului Gheorghe, alt exponent al picturii brâncovenești, al cărui nume a fost înscris în pisanii de la 1701 până la 1738¹⁵, colaborator al lui Constantinos, Andrei de la Hurez, Ștefan de la Ocnele Mari, pentru a cita doar figurile cele mai cunoscute¹⁶. Neputând extrage contribuția lui Nicola din capodopera de la Hurez executată împreună cu Preda și ucenicul Efrem¹⁷, nu putem deocamdată stabili nici influența pe care tatăl a avut-o asupra operei presupusului său fiu Nistor. Dar indicii am găsit în vecinătatea bolniței, la schitul închinat „Sfinților Apostoli Petru și Pavel”, zugrăvit la 1700 de ierodiaconii Iosif și Ioan. Aici, în glaful ferestrelor din naos, ne întâmpină două chipuri de arhangheli (Fig. 1-2) pe care le vom găsi ilustrate și de Nistor, semn că a cunoscut bine lucrarea respectivă sau că a avut acces la modelele celor doi zugravi. Unul dintre ei, Iosif ieromonahul, a călătorit și în Transilvania, fiind angajat în 1716-1717 pentru

¹⁴ Porumb, *Dicționar*, p. 194.

¹⁵ Pentru cele două biografii vezi Ioana Cristache-Panait, „Un zugrav de la răscrucea veacurilor XVII-XVIII”, în *AT*, VIII-IX (1998-1999), p. 193-203.

¹⁶ Ștefan Meteș, „Zugravii bisericilor române”, în *AnCMI*, 1926-1928, Cluj, 1929, p. 67.

¹⁷ Numele acestuia este scris, cu caractere mai mici, dedesubtul celor ale principalilor ostenitori, „az ispisah ruca greașnago Preda e Necola zugrafi”.

zugrăvirea iconostasului bisericii ridicate în cartierul Maieri din Alba Iulia din ruinele vechii catedrale¹⁸. Dacă a fost ucenicul său, Nistor a avut atunci ocazia să se familiarizeze cu mediul transilvănean și să opteze pentru stabilirea la nord de Carpați, unde cu siguranță se întrevădeau posibilități de afirmare. Ilustra înrudire, dacă este corectă, oferă astfel minime indicii despre mediul în care s-a putut forma tânărul Nistor și în care, la un moment dat, s-a integrat și Ivan, plecat din Rășinari nu doar pentru o calificare superioară ca zugrav, ci și pentru hirotonire, pe care trebuie să o fi obținut de la episcopul Râmnicului, chiar dacă acasă a funcționat ca preot unit¹⁹.

După această curajoasă digresiune, pe care o propunem doar ca ipoteză de lucru și care, departe de a rezolva problema originii lui Nistor și a relației sale cu școala brâncovenească de pictură, complică lucrurile, aducând în scenă nume poate prea sonore și realități imposibil de verificat, aducem în discuție cea de-a doua piesă semnată de artist, tot o icoană a *Maicii Domnului cu Pruncul*, realizată la 1733 pentru biserica din Șpring (jud. Alba)²⁰ (Fig. 11). La fel ca în icoana de la Pleșa, chipul Fecioarei este reprezentat într-un ușor semiprofil, cu fața rotundă, viguros conturată pe partea stângă. Valoarea cromatică, obținută prin tușe succesive, pleacă de la culoarea de bază ocru-brun, cu treceri la ocru-roșu pentru carnație și alb pentru părțile luminoase. Sprâncenele sunt lungi și arcuite, trasate peste proplasmă cu brun, conturul nasului este realizat cu o linie modulată, care pleacă de la baza frunții și conferă chipului un aspect mlădios, o gracilitate aparte, o întrupare a smereniei și slavei ce i se cuvine pentru faptul că a fost aleasă să fie mamă a lui Dumnezeu prin Întruparea cea mântuitoare. Gura, foarte delicată, tratată geometric, cu buzele mici și comisura accentuată, apare închisă în tăcerea contemplării. Valoarea chipului Pruncului este identică cu cea a Maicii, fața, gâtul și urechile sunt puternic conturate, nasul este mai rigid,

¹⁸ Semnătura sa a fost văzută de Nicolae Iorga pe una dintre icoane (*Scrișori și inscripții ardeleni și maramureșene*, vol. II, București, 1906, p. 34). Astăzi iconostasul nu mai există.

¹⁹ În conscripția din 1733 este enumerat printre cei 12 preoți uniți, alături de care mai sunt amintiți încă 4 neuniți (Augustin Bunea, *Din istoria românilor. Episcopul Ioan Inocențiu Klein*, Blaj, 1900, p. 364), iar la 1767, când opțiunile pentru sau împotriva unirii au fost făcute de pe poziții mult mai categorice decât în 1733, greco-catolicii din Rășinari erau deserviți de un preot sfințit la Râmnic, al cărui nume, Ivan, duce cu gândul la zugravul nostru (Miron, „... poruncește, scoale-te ...”, p. 206, nota 204). Din păcate, statistica din 1767 nu menționează și anul hirotonirii, pentru a putea fi siguri că e vorba de unul și același personaj, câtă vreme zugravul a avut un fiu omonim. Chiar și dacă ar fi vorba de acesta din urmă, lucrurile nu se schimbă, ci doar confirmă, cu atât mai mult, atașamentul tatălui pentru Biserica Unită.

²⁰ Semnalată pentru prima dată, împreună cu perechea sa, *Iisus între cei 12 Apostoli*, de Gelu-Mihai Hărdăluș, „Zugravii din secolele al XVIII-lea și al XIX-lea în județul Alba”, în *Apulum*, XIX (1981), p. 395. Cele două icoane se păstrează în colecția Arhiepiscopiei Ortodoxe de Alba Iulia, având nr. inv. 662-663.

fruntea înaltă, părul este trasat peste culoarea de fond, obraji înconjoară gura în chip armonios.

Spre deosebire însă de imaginea anterioară, în care interesul pentru detaliu este remarcabil, *Maica* de la Pleașa fiind înveșmântată într-o tunică tivită cu șiruri de perle și o mantie cu decor floral aurit, la *Maica* de la Șpring șochează contrastul între dimensiunile impresionante (84 x 61 cm) și austeritatea manierei de execuție, inspirată, în acest caz, de o icoană zugrăvită în 1718 de Popa Ivan pentru biserica din Cărpiniș (jud. Alba)²¹. Desenul simplu, cu tendințe spre geometrizare, și masa mare de culoare fără diferențe de intensitate îi conferă icoanei de la Șpring în același timp maiestuoasă și stângăcie. Până la urmă, singurul element care le apropie indisolubil este semnătura artistului, „Nistor zugrav”, plasată pe mediana icoanei, în partea stângă, la capătul unei lungi inscripții dedicatorii: „Pomeni G[ospod]i robu lui Dumnezeu Ion Simtilie, Salomiia. 1733, m[e]s[i]ța ... [porțiune degradată], 15 [zile]. Pomeni G[ospod]i A[n]ghelinii Dumitru, Sântilie Io[a]na”.

Cu icoana-pereche, a *Mântuitorului* flancat de cei 12 Apostoli (Fig. 12), mutăm discuția în planul atribuirilor, chiar dacă asupra autorului său nu planează nici un dubiu. Aceeași simplitate a desenului, același colorit monoton, aceeași impresie de ansamblu ca și în cazul piesei discutate anterior, toate indică un artist deplin stăpân pe meșteșug, obligat însă de împrejurări materiale să realizeze o icoană mai puțin costisitoare. Iisus are aureola poansonată și poleită cu foiță metalică, forma feței este ovală, sprâncenele sunt trasate peste proplasmă cu brun. Valorația carnației este realizată prin suprapunerea succesivă a straturilor de culoare, de la ocru-verde la ocru-roșu și alb. Linia nasului pleacă de la baza sprâncenei stângi și este aplicată peste o zonă de umbră a feței. Forma ușor alungită a ochilor este dată de conturul suav, iar luminile lor punctiforme, tratate cu roșu, sunt cele care întâmpină privitorul. Barba este caligrafiat trasată cu brun peste fond, umbrele ies în evidență în zona inferioară a nasului și la bărbie. Comisura buzelor este redată cu brun, iar culoarea roșie se armonizează cu cromatica nasului și luminile ochilor. Urechile sunt stilizate, cromatica lor este identică cu a feței, părul este trasat cu brun peste culoarea de bază.

Un an mai devreme, la 1732, zugravul a executat două impozante icoane pentru biserica de lemn, dispărută în 1962, de la Mogoș-Miclești (jud.

²¹ Alexandru Efremov, *Icoane românești*, București, 2003, p. 134 și 222, il. 256; Geanina Curcă, *Cultul icoanei în iconografia bizantină din perspectivă istorică. Stilul bizantin reflectat în icoanele de secol XVIII-XIX din colecțiile sibiene*, teză de doctorat, Universitatea „Lucian Blaga”, Sibiu, 2008, p. 157, il. 98.

Alba). Cea reprezentând-o pe *Maica Domnului cu Pruncul*²² (Fig. 9), care poartă și datarea, iese în evidență prin aureola dublată de coroană a Fecioarei, ambele aurite inițial, dar lăsate nedecorate, profilatura lor fiind singurul ornament, urățit astăzi prin aplicarea unui pigment auriu și argintiu, cu întrebarea dacă o asemenea intervenție era necesară ori doar condiția estetică a comunității a impus acest lucru. Modul de tratare a fețelor este destul de simplificat în comparație cu caracteristicile zugravului analizat, prin aplicarea aproape uniformă a unei cromatice lipsite de volum. Această manieră de execuție este compensată de vigoarea și cromatica contururilor și contrastează puternic cu bogăția ornamentală a veșmintelor, de sub care iese opulența aurului.

A doua icoană, a *Arhanghelilor Mihail și Gavriil*²³ (Fig. 10), diversifică și mai mult paleta de exprimare a zugravului. Cei doi arhangheli sunt reprezentați fiecare cu atributele lor în plan secund, lăsând în prim plan globul cu reprezentarea lui Iisus, care nu binecuvintează, ci este redat orant. Cromatica feței este uniformă, cu tușe care urmează forma anatomică. Ochii sunt mari, contururile sunt trasate viguros, într-o culoare închisă. Doar buzele, mantile și încălțările sunt pictate cu roșu. Fondul auster al icoanei, împărțit în două registre, contrastează cu bogăția aurului de la aureole și aripi și cu șiragul de perle care decorează pe umeri mantia Arhanghelului Gavriil. Figurile aduc însă surprinzător de mult cu cele din icoana de la Pleașa, desigur fără a avea expresivitatea aceloră, datorită redării ușor schematice și a coloritului fără prea mari valori, cu care deja ne-au familiarizat icoanele de la Șpring.

O caracterizare similară în ceea ce privește coloritul se potrivește următoarelor două lucrări, de asemenea de mari dimensiuni (80 x 57 cm), imagini ale *Sfântului Nicolae* (Fig. 14) și *Arhanghelului Mihail* (Fig. 13). Chipul celui din urmă certifică din plin calitățile, cunoștințele și modul artistului de a-și grefa modelele folosite pe reprezentări mai vechi²⁴, adoptându-le propriului stil. Somptuozitatea aureolei, scoasă în relief, vine să pună în valoare figura arhanghelului și să echilibreze oarecum partea superioară cu bogăția cromatică și elementele decorative din zona inferioară. Fața ovală, sprâncenele și buza inferioară puternic trasate, nasul prelung și ochii alungiți, umbrele din zona nasului, din colțurile gurii și de la bărbie sunt câteva elemente stilistice cu care ne-au familiarizat deja operele zugravului Nistor. Icoana nu impune prin

²² 89 x 64 cm; colecția Arhiepiscopiei Ortodoxe de Alba Iulia, inv. nr. 638. Icoana a fost semnalată de Porumb în *Dicționar*, p. 244-245, fără a fi atribuită. Mențiunea *Miluitoarea*, atribuită zugravului, nu există, textul respectiv identificându-l de fapt pe Prunc, *Emanuel*.

²³ 86,5 x 66,5 cm; colecția Arhiepiscopiei Ortodoxe de Alba Iulia, inv. nr. 637. Piesa a fost datată la mijlocul secolului al XVIII-lea și considerată opera unui artist local aflat sub influența pictorilor din Țara Românească (*ibidem*, p. 245).

²⁴ Efremov, *Icoane românești*, p. 44, il. 38.

severitatea chipului celui care este „mai marele Voievod al cetelor cerești”, ci prin măiestria și noblețea operei.

Icoana Sfântului Nicolae impresionează prin modul de tratare a feței, cu volumul redat prin tușe aplicate cu alb peste culoarea de bază, cu linia viguroasă și modul de tratare a părului. Forma feței este alungită, lungimea nasului își găsește corespondent în tratarea urechilor, care au de asemenea o dimensiune generoasă, ochii sunt și ei alungiți, fixați asupra privitorului. Sprâncenele sunt arcuite, zone de roșu se juxtapun conturului nasului, creând un puternic contrast. Grafia părului și a bărbii este minuțios trasată, linia deschisă contrastează cu suprafața închisă a fondului. Chipul Sfântului este încadrat de Iisus Hristos, cu Evanghelia în mână, și de Maica Domnului arătând caracterul providențial al activității lui episcopale.

Privind împreună cele două icoane, prețiozitatea desenului, modul de tratare a anatomiei figurii Sfântului Nicolae, aureolele profilate, sculptate cu vrej, toate conferă ansamblului un anume fast, care atenuează monotonia tonurilor și austeritatea fundalurilor. Ajunse în patrimoniul Arhiepiscopiei Ortodoxe de Alba Iulia²⁵ printr-un transfer de la Mitropolia sibiană, unde au fost înregistrate ca provenind de la Cuștelnic (jud. Mureș), ele sunt de multă vreme cunoscute cercetătorilor. Expusă la Neuchâtel și Torino în deceniul șapte al veacului trecut, icoana Sfântului Nicolae a fost publicată de Corina Nicolescu, care a dat-o în prima jumătate a secolului al XVIII-lea, fără a se pronunța asupra posibilului autor²⁶. Marius Porumb a publicat ambele icoane dar, făcând trimitere la cercetările de la Cuștelnic ale Ioanei Cristache-Panait, a preluat datarea și atribuirea unor icoane aflate încă în parohie și le-a transferat celor două piese în discuție, considerându-le executate în 1742 de Toader Zugravul²⁷. În realitate, la Cuștelnic există o singură icoană a Mântuitorului datată 1742, dar nesemnată, a cărei pereche, *Maica Domnului cu Pruncul*, trebuie să fi fost însă executată în același timp și foarte probabil autorul lor este Toader, pe acea vreme ucenic al lui Iacov din Rășinari²⁸. Cele două icoane care interesează aici, nedatate și nesemnate și pe care le reatribuim lui Nistor, nu au

²⁵ Nr. inv. 413 și 438.

²⁶ Corina Nicolescu, *Icoane vechi românești*, București, 1971, p. 43, cat. nr. 41, pl. 59. Fără comentarii, imaginea a fost preluată la Vasile Drăguț, *Artă românească. Preistorie, Antichitate, Ev Mediu, Renaștere, Baroc*, București, 2000, p. 348.

²⁷ Porumb, *Dicționar*, p. 422-423.

²⁸ Ioana Cristache-Panait a prezentat ambele icoane ca fiind datate și semnate (Cristache-Panait, Rolul zugravilor de la sud de Carpați, p. 82, nota 121). Ulterior a susținut doar atribuirea lor lui Toader (Eadem, *Biserici de lemn monumente istorice din Episcopia Alba Iuliei, mărturii de continuitate și creație românească*, Alba Iulia, 1987, p. 213). Pentru ele mai vezi Ana Dumitran, Elena-Daniela Cucui, „Zugravii Iacov și Toader: reconsiderări biografice”, în *AUA hist.*, 12/I (2008), p. 126-127, cu reproduceri la p. 137 și 139.

nimic în comun, ca stil și manieră de execuție, cu opera lui Toader. Dimpotrivă (și aici de mare ajutor sunt icoanele de la Șpring !), desenul redus la esență, coloritul asemănător, sobrietatea și aspectul hieratic al personajelor reprezentate indică un autor comun, a cărui identitate este, din fericire, divulgată de piesele de la Șpring.

Alte două icoane, a *Maicii Domnului cu Pruncul* (Fig. 15) și a *Mântuitorului* (Fig. 16), cu proveniență necunoscută, descoperite în fondul patrimonial al Mitropoliei din Sibiu, se încadrează stilistic manierei în care au fost realizate icoanele de la Cuștelnic. Similitudinile între chipul lui Iisus și cel al Arhanghelului Mihail din icoana de la Cuștelnic sunt evidente; la fel cele între chipul Maicii Domnului și pandantul său din icoana *Sfântului Nicolae*. De asemenea, tot ca în icoanele de la Cuștelnic, aureolele sunt puternic profilate și bogat decorate cu vrejuri. Modul de reprezentare a ochilor, de trasare a sprâncenelor și liniei nasului, cromatica folosită, de la ocru-brun la ocru-roșu și alb, sunt și ele specifice stilului zugravului în discuție. În icoana cu Iisus, nasul este prelung, fapt ce conferă fizionomiei un caracter de mare nobțe, ochii sunt mari și alungiți, din colțurile lor pleacă spre marginea feței zone de umbră, buza inferioară, care domină zona gurii, este pictată cu roșu, contrastând cu umbra de pe barbă, părul nu are o linie de contur bine definită, cade pe umărul stâng în bucle neuniforme, barba este trasată cu brun peste proplasmă, urechile sunt abia schițate. Regăsim și la aceste icoane spectaculosul, conferit de dimensiuni (79 x 54 cm pentru icoana Maicii Domnului și 79 x 63 cm pentru cea a lui Iisus), de aureolele sculptate în relief, dar mai ales de profilatura gotică a arcadelor care încadrează personajele. Stângăcia transpare și ea din modul de redare a nasului Fecioarei, nefiresc curbat spre interior, și din ușoara descentrare a chipului Pruncului.

Tot chipul Mântuitorului, atât cel din icoana cu proveniență necunoscută, cât și pandantul său din icoana *Sfântului Nicolae* de la Cuștelnic, atrage atenția asupra altei icoane, executată în 1752, păstrată într-o colecție particulară de la Ohaba Streiului (jud. Hunedoara) și, împreună cu perechea sa reprezentând-o pe *Maica Domnului cu Pruncul*, atribuită Popii Ivan din Rășinari²⁹. Imaginii îi lipsește însă tocmai suavitatea ce caracterizează figura lui Iisus în icoanele lui Ivan, contrastând flagrant, prin virilitatea expresiei, cu oricare dintre ele³⁰, inclusiv cu cea din 1718 de la Cărpiniș³¹. Maica este și ea excesiv de sobră, cu o tristețe adânc întipărită în privirea întoarsă parcă dinadins spre a nu vedea chipul Fiului ce avea să se jertfească. Acest dramatism interior lipsește din icoanele lui Ivan, în care Fecioara surâde enigmatic, aproape senzual, ca în

²⁹ Porumb, *Un veac de pictură*, fig. 96-97.

³⁰ Pentru comparație vezi *ibidem*, fig. 27 și 94, și Dumitran, Cucui, *Zugravii de la Feisa*, p. 8.

³¹ Efremov, *Icoane românești*, p. 135, 222-223, il. 257; Curcă, *Cultul icoanei*, p. 148, il. 43.

piesa din 1732 păstrată la Muzeul de Istorie din Blaj, sau privește calm peste capul Pruncului, cu privirea pierdută într-un viitor deocamdată nedeslușit pe deplin, ca în icoanele de la Boarta³² și Tău³³. Fără a considera aceste caracteristici definitorii, în condițiile în care singurele icoane semnate de Nistor sunt atât de diferite, riscăm reatribuirea pieselor de la Ohaba Streiului, pentru care nu găsim, deocamdată, nici un punct de sprijin suficient de solid spre a le considera opera lui Ivan. Singura asemănare, într-adevăr izbitoare, este chipul Pruncului Iisus, identic cu cel din icoana similară de la Certege, în definitiv o operă comună a celor doi rășinăreni.

Trei icoane-prăznicar cu o remarcabilă stare de conservare, toate având aceleași dimensiuni (30,5 x 24 cm), au fost descoperite la biserica din Sânpetru de Câmpie (jud. Mureș) (Fig. 17-19). Ilustrând *Nașterea Fecioarei*, *Buna Vestire* și *Schimbarea la Față*, ele au puternic imprimată în chipurile personajelor amprenta zugravului icoanelor discutate până aici. Cromatica folosită este dominată de portocaliu, utilizat la veșminte, dar și la elementele de arhitectură; urmează diferite nuanțe de albastru pentru fonduri și verde pentru veșminte. Fețele sunt prelungi, cu contururi viguroase, buzele sunt tratate cu roșu, părul bogat încadrează armonios chipurile. Marginile veșmintelor și elemente ale arhitecturii sunt trasate cu alb. În reprezentarea *Bunei Vestiri* întâlnim rândurile de perle la decorația mesei și la veșmântul și coroana Fecioarei. Icoana *Schimbării la Față* surprinde prin contrastul cromatic, lipsa vegetației, lumina din jurul lui Hristos și veșmântul proorocului Ilie, care sunt proiectate pe fundalul rece, muntele abrupt, cu fiecare vârf împărțit în trei stânci, și perplexitatea celor trei apostoli, uitați parcă în partea inferioară a icoanei. Chipurile alungite, cu trăsăturile deja familiare, coloritul, și el specific, indică mâna lui Nistor, iar execuția acestor prăznicare poate fi pusă în legătură cu prezența artistului la Iernut, în anul 1730.

Ioana Cristache-Panait, semnalând grupul de icoane descoperit la biserica de lemn din Tău, a ezitat inițial asupra atribuirii a trei dintre ele lui Ivan sau lui Nistor³⁴, pentru ca ulterior să le considere pe toate opera Popii Ivan³⁵. Reluarea studiului lor a scos la iveală o lucrare a lui Gheorghe fiul lui Iacov (*Sfântul Gheorghe*), iar dubiile asupra atribuirii celorlalte lui Ivan sau lui Nistor au planat nu asupra celor trei piese care au în comun fundalul albastru, enumerate de Ioana Cristache-Panait (*Maica Domnului cu Pruncul*, *Deisis*, *Sfântul Nicolae*), la care se mai adaugă o icoană a *Arhanghelului Mihail*, despre care nu avem îndoieli

³² Vezi mai jos, nota 36.

³³ Dumitran, Cucui, *Zugravii de la Feisa*, p. 8; Ana Dumitran, Elena-Daniela Cucui, „Prezențe artistice la biserica de lemn din Tău”, în *Studia t.cat.*, an LIII (2008), nr. 3, p. 155.

³⁴ Cristache-Panait, Rolul zugravilor de la sud de Carpați, p. 76.

³⁵ Cristache-Panait, *Biserici de lemn*, p. 120-121.

că aparțin lui Ivan, ci asupra celor două cu fundal verde (*Maica Domnului cu Pruncul, Deisis*) care, doar ele, au aureole profilate și evidențiate, împreună cu cadrul care ține loc de ramă, prin argintare. Similitudinile frapante cu icoanele zugrăvite de Ivan pentru biserica din Boarta³⁶ ni s-au părut însă mai numeroase decât aspectele care intrigă și solicită suplimentar atenția, astfel că i le-am atribuit și pe acestea tot lui³⁷, deși ipoteza unei colaborări cu Nistor și la Tău rămâne ispititoare.

Icoanele enumerate până acum, în măsura în care li se cunoaște sau li se acceptă paternitatea propusă, oferă repere sigure în individualizarea zugravului. Lor li se adaugă lucrările semnate în comun cu Popa Ivan, fără să știm dacă au fost și realizate împreună, sau fiecare artist a făcut o parte din piesele comandate, ansamblul fiind comun, nu execuția în sine. Este vorba de icoanele de la Certege (jud. Alba), din 1720, de fresca de la Geoagiu de Sus (jud. Alba), din 1724, și de fresca exterioară de la biserica „Cuvioasa Paraschiva” din Rășinari, din 1758.

La Certege, însemnarea de pe icoana *Maicii Domnului cu Pruncul* (Fig. 6) („Această icoană au dat la Certeza [... – urmează numele donatorilor]. Și am scris eu Popa Ivan Zugravul ot Rășinari și Nistor Zugravul”) lasă loc pentru interpretarea că este singura lucrare comună dintr-un număr de piese necunoscut, dar din care au ajuns până la noi cinci. Dintre acestea, icoanele împărătești *Iisus Atotțiitorul* și *Sfântul Nicolae* sunt certamente opera Popii Ivan. Icoana *Sfântului Gheorghe* (Fig. 7) nu lasă nici ea loc de dubii că aparține lui Nistor. Sfântul este reprezentat ecvestru, într-un ușor semiprofil, în plină mișcare, ucigând balaurul, sub privirile uimite ale spectatorilor săi. Bogăția aurului din partea superioară, menită să confere icoanei opulență, ne transpune într-un alt spațiu, de unde, în colțul stâng, este redată mâna uriașă a lui Hristos care binecuvântează. Sfântul este înveșmântat într-un costum militar din al cărui decor bogat nu lipsește șirul de perle; ornamentația este prezentă și la harnașamentul calului. Valorația feței personajului principal pleacă de la o culoare de bază ocru-brun, peste care sunt suprapuse, în tușe largi, zonele de carnație și de lumină. Umbrele sunt lăsate din culoarea de bază, la barbă, în colțurile buzelor și în zona marginală a feței, conturul nasului, trasat cu brun, pleacă de la baza sprâncenei drepte, buzele sunt pictate cu roșu, contrastând cu lumina intensă și umbra din această zonă. Chipul Sfântului, pe care se poate citi bucuria biruinței, nicidecum groaza că se află în fața temutului balaur,

³⁶ Porumb, *Dicționar*, p. 194; Efremov, *Icoane românești*, p. 136, il. 259-260 (datate greșit în secolul XVII). Păstrate la Muzeul de Istorie din Sighișoara, cu nr. inv. 2146 și 2147, icoanele ne-au fost accesibile spre studiu prin deosebita amabilitate a domnilor Nicolae Teșculă și Adonis Mihai, cărora le exprimăm, și aici, întreaga noastră recunoștință.

³⁷ Dumitran, Cucui, *Prezențe artistice la ... Tău*, p. 147-148, cu reproduceri la p. 154-155.

reproduce adoma profilul Maicii de la Șpring, iar minuțiozitatea execuției aduce foarte mult cu icoana de la Pleașa. Sigur, există probe că de o asemenea măiestrie era capabil și Ivan, iar icoana *Sfântului Nicolae* cu 16 scene din viața sa, zugrăvită în 1724 pentru comunitatea din Ocna Sibiului, este cel mai bun exemplu³⁸. Lucrând împreună, era de asemenea firesc ca cei doi zugravi să folosească modele comune sau să-și împrumute reciproc izvoadele.

În cazul celei de-a cincea icoane de la Certege, o *Maică a Domnului cu Pruncul* de mai mici dimensiuni (45 x 35 cm) și cu rama lăsată din grosimea panoului (Fig. 5), ezitățile noastre de a o atribui unuia din cei doi zugravi rășinăreni converg totuși spre Nistor. Făcând analogie între cele două icoane cu aceeași temă, am găsit unele stângăcii stilistice, pe care Popa Ivan nu socotim să le fi înfăptuit, orientându-ne după icoana Maicii cu Pruncul semnată. Prin cromatica feței, cele două icoane se apropie, cu ocru-verzui pentru fond, ocru-roșu pentru carnație și alb pentru lumină, dar la icoana cea mică se observă porțiuni întinse care nu sunt valorate, cum ar fi marginea feței, partea de sub barbă și zona ochilor. Tușele finale de lumină sunt ample, trecerile cromatice de la straturile subiacente nu sunt atât de grațios tratate, iar ceea ce presupunem că a făcut Ivan, în calitate de prim semnatar al icoanei celei mari, clădind efectiv culoarea astfel încât de sub zona de lumină să transpară culoarea de bază, nu se regăsește în icoana cea mică, unde tușele finale sunt grosolan aplicate peste proplasmă. Chiar dacă Nistor a încercat să copieze modelul lui Ivan, forma ochilor, redați mai mari, cu pleoapele și genele caligrafiate, îl deconspiră. Alte elemente pe care nu le regăsim în icoana de dimensiuni mari sunt forma și rigiditatea mâinilor, precum și gingășia cu care Maica își apropie Fiul, renunțând la a mai fi „Miluitoare” (cum este denumită în icoana cea mare) și devenind „Dulce alintătoare” (*Glikofilousa*).

La Geoagiu de Sus, din fresca executată în 1724 a mai ajuns până la noi doar portretul ctitorului (Fig. 20), astfel că o delimitare stilistică între cei doi participanți la înfrumusețarea lăcașului este iluzorie.

La Rășinari lucrurile stau incomparabil mai bine, fresca ascunsă de Nistor și Ivan în fridele de sub streșină păstrându-se în cea mai mare parte. A fost afectată de intemperii doar scena amplă a *Plângerii* (Fig. 21) zugrăvită pe o latură a absidei altarului, în cuprinsul căreia a fost strecurat și un ornament de forma unui hrisov, cu numele pictorilor și anul 1758, datare pe care o regăsim în câteva locuri și alături de personajele reprezentate în ocnite. Chipurile acestora, bine individualizate, expresive și impecabile sub aspectul calității artistice, nu sunt capabile să ofere, singure, răspuns la întrebarea care dintre

³⁸ Un detaliu cu partea centrală a piesei vezi la Porumb, *Un veac de pictură*, fig. 95. Piesa este doar datată, dar atribuirea este certă, icoana având o pereche cu însemnarea „Aceste două icoane le-a făcut erei Ivan Zugrav ... 1724” (Porumb, *Dicționar*, p. 194).

semnatori este autorul fiecăruia dintre ele. Un indiciu destul de elocvent, credem noi, îl oferă figura *Sfântului Nicolae*, pentru care a fost folosit același șablon ca și pentru icoana semnată și datată de Ivan în 1718, executată pentru biserica din Cărpiniș³⁹, și pentru cea din 1732 ajunsă în patrimoniul Muzeului de Istorie din Blaj. Dacă mai luăm în calcul înălțimea deloc de neglijat la care se află nișele și locul prim ocupat de numele lui Ivan la asumarea paternității asupra frescei de la Rășinari, atunci trebuie să acceptăm și că apelativul *Stară* (cel bătrân) acordat lui Nistor va fi presupus un efort fizic mai redus pentru bătrânul zugrav, gratulat în compensație cu calitatea de *Dascăl*, pe care Popa Ivan nu și-a asociat-o niciodată. Pe firul acestui scenariu, Nistor ar fi zugrăvit scena cea mare a *Plângerii*, iar Ivan ocnitele. Din păcate, deteriorarea deja invocată a zugrăvelii din zona absidei altarului ne împiedică să ne formăm o opinie clară despre muralistul Nistor, rămânându-ne spre continuarea analizei doar puținul oferit de ipostaza sa de iconar.

Pentru facilitarea continuării analizei, să rezumăm demersul parcurs până acum. Execuția în maniere atât de diferite a celor trei icoane semnate de Nistor (de la Certege, Pleașa și Șpring) pe de o parte susține înalta înzestrare artistică și solida stăpânire a meșteșugului, pe de alta îngreunează încadrarea zugravului într-un tipar stilistic ușor recognoscibil. Deși această realitate grevează asupra atribuirilor mai mult decât se întâmplă în mod obișnuit în astfel de împrejurări, am strâns, totuși, în jurul numelui său câteva icoane (de la Cuștelnic, Mogoș-Miclești, Ohaba Streiului, Sânpetru de Câmpie și din colecția Mitropoliei sibiene), ale căror caracteristici apropiate ajută oarecum la obținerea unui echilibru între prețiozitatea icoanelor de la Certege și Pleașa și abstractizarea cu tentă geometrică a desenului din icoana de la Șpring. Sarcina următoare ar fi surprinderea în aceste imagini a unor detalii care să facă legătura cu opera celei de-a doua generații de zugravi rășinăreni. Desigur, ținta este foarte îndrăzneță, în condițiile în care analiza uzează de reprezentări regășibile în întreaga artă bizantină și postbizantină. Nu putem, practic, pune pe seama lui Nistor alcătuirea unor prototipuri pe care, în calitate de dascăl, să le fi transmis elevilor săi, ci cel mult să surprindem anumite formule de exprimare comune, clișee sau stereotipii care, deși le întâlnim și la alți artiști ai epocii, să aibă totuși acea doză de inefabil care să permită măcar o minimă apropiere între cel care, ca dascăl, cu siguranță i-a instruit în tainele meșteșugului și pe fiii consăteanului său Popa Radu, al căror talent nativ trebuie să fi rupt de timpuriu zăgăzurile vârstei și să fi stârnit atenția celor sub ochii cărora creșteau, mai ales dacă era vorba de niște profesioniști.

³⁹ Curcă, *Cultul icoanei*, p. 48, il. 48.

O primă remarcă are în vedere diferențele de trăsături între icoanele pentru a căror execuție s-a folosit același șablon și care, chiar și în situații când nu au fost foarte accentuate, au condus la atribuirea greșită a lucrărilor nesemnate, chiar dacă existau analogii ce purtau semnătura zugravului. Să luăm spre exemplu icoanele *Maicii Domnului cu Pruncul* de la bisericile din Sintești (1743) și Șilea (1746), semnate de Iacov din Rășinari, și cele de la Rădești (1743) și Petea (1746), nesemnate și care, în ciuda evidentelor similitudini, au fost atribuite lui Toader Zugravul, cu ale cărui creații puținul pe care îl au în comun se explică doar prin ucenicia lui Toader pe lângă Iacov și preluarea modelelor acestuia⁴⁰. Prin această remarcă, încercăm să atragem atenția asupra dificultății sarcinii pe care ne-am asumat-o, dificultate amplificată prin faptul că, în cazul lui Nistor, putem aduce în discuție un număr foarte restrâns de lucrări, dar cu foarte mari diferențe stilistice.

În măsura în care maniera unui artist se particularizează prin transformările pe care le aduce prototipurilor moștenite de la dascălul său, fie sub impulsul unei inițiative proprii, fie ca urmare a uceniciei pe lângă mai mulți maeștri, caracteristicile modelelor inițiale se estompează până la a deveni irecognoscibile, supraviețuind doar sub forma unor detalii care poate nu sunt întotdeauna convingătoare. În cazul nostru, credem că recunoaștem trăsăturile fizionomice ale Pruncului și ale Arhanghelilor din icoana de la Pleașa și pe cele ale Arhanghelilor din icoana de la Mogoș-Miclești în imaginile Arhanghelilor care o flanchează pe Fecioara Maria în reprezentarea de pe bolta altarului bisericii din Pianu de Sus, zugrăvite, în opinia noastră, de Iacov din Rășinari⁴¹ (Fig. 3-4). De asemenea, prelungirea ovalului feței și asupra umbrei date de semiprofil, observabilă la personajele din icoana de la Pleașa, o regăsim în deformarea chipului Mariei din aproape toate icoanele lui Iacov reprezentând-o pe *Fecioara cu Pruncul*⁴². Fruntea proeminentă și nasul acvilin, trăsături ale chipului Pruncului din icoanele de la Certege și Ohaba Streiului, sunt și ele prezente adeseori în icoanele lui Iacov. Poate cea mai utilă acestui demers este icoana *Sfântului Nicolae* de la Cuștelnic, odată prin grija excesivă manifestată pentru tratarea bărbii și a coafurii, apoi prin modalitatea de redare a

⁴⁰ Pentru o discuție detaliată asupra acestor piese și ilustrarea lor simultană vezi Dumitran, Cucui, *Zugravii Iacov și Toader*, p. 123, 127-128, 138-139.

⁴¹ Datată 1761, dar nesemnată, pictura murală a bisericii de la Pianu de Sus a fost atribuită de Ioana Cristache-Panait fraților Stan și Filip din Rășinari, prin analogie cu pictura tâmplei de la Acmaru (Cristache-Panait, *Biserici de lemn*, p. 107), considerată opera celor doi pe baza unei însemnări descoperite pe un epitaf (*ibidem*, p. 57). Lectura însemnării: „Stan zugravul i Filip sin popii Radu”, a fost corectată în „Stan zugraf i brat ego Iacov, sin popii Radu”, astfel că reatribuirea picturii murale de la Pianu de Sus se impunea și ea.

⁴² Pentru exemplificare vezi Dumitran, Cucui, *Zugravii de la Feisa*, p. 50-57, cu excepția icoanei de la nr. 12.

fizionomiei, care pune în mod forțat în evidență osatura frunții și linia pomeților. Recunoaștem aceeași rigiditate și geometrizare a trăsăturilor chipului Sfântului în icoanele realizate de Iacov pentru bisericile de la Turda, Șilea și Ciunga⁴³. Detalii legate de aspectul decorativ, precum cele observabile pe gulerul și brâul veșmântului *Arhanghelului* de la Cuștelnic și vrejul din lateralele arcadei gotice care delimitează figura Mântuitorului în icoana ajunsă în colecția Mitropoliei din Sibiu, se regăsesc din abundență în icoanele lui Iacov și ale fiilor săi.

Fiind atât de puține, aceste apropieri între creația lui Nistor și cea a lui Iacov mai pot avea oare relevanță pentru o relație maestru-ucenic? Lipsa din ecuație a lui Stan, fratele lui Iacov, nu este cumva un semn că și apropierea Nistor-Iacov sunt doar rezultatul unei forțări de notă? Ținând cont de caracteristicile operei lui Stan, stilul său fiind practic inconfundabil, nu credem că greșim dacă susținem că Nistor a fost dascălul cel mai la îndemână pentru cei doi fii ai Popii Radu din Rășinari. Am spus pentru amândoi deoarece meșteșugul zugrăvirii nu presupune doar însușirea unor cunoștințe de desen și despre cum trebuiau aplicate culorile, ci are în vedere, tot atât de mult, tehnicile de preparare a grundului, de fabricare a vopselelor și chiar de cioplire a plăcilor de lemn pe care urma să fie zugrăvită icoana, câtă vreme din aceasta vedem profilându-se uneori aureole, arcade ori diverse motive decorative care țin loc de ramă și pentru a căror realizare e greu de crezut că pictorul aștepta întotdeauna după sculptor. Cum Nistor a fost un as la toate acestea, iar icoanele lui Iacov și Stan dovedesc o foarte serioasă stăpânire a meșteșugului chiar și în acele laturi ale sale care au mai puțin de-a face cu arta, dar pe care le considerăm esențiale în disciplina muncii iconarului, deoarece de ele depinde rezistența în timp a stratului pictural, nu vedem de ce fiii Popii Radu să nu-și fi însușit aceste temeinice cunoștințe încă de la începutul uceniciei lor, tocmai ca o garanție a calității prestației artistice care, în ordinea desfășurării lucrurilor, este întotdeauna ultima în procesul confecționării unui tablou, indiferent de materialul-suport pe care se așterne pictura. Având în proximitate un profesionist spre care se îndreptau oricum și alții, destui din moment ce Nistor și-a meritat supranumele de Dascăl, nu vedem de ce tocmai cei destinați să devină următoarea generație de artiști în Rășinari să fi ales încă de la început un alt drum, spre meșteri mai celebri, a căror companie e de obicei căutată abia după stăpânirea ABC-ului meseriei.

Totuși, această concluzie a formării lui Iacov și Stan pe lângă Nistor și, implicit, pe lângă Popa Ivan, rămâne încă mai mult o deducție logică decât un fapt dovedit. Tot o ipoteză, în a cărei viitoare demonstrare sperăm din tot sufletul, este și descendența lui Nistor dintr-o familie de zugravi masiv

⁴³ *Ibidem*, p. 60-61.

implicată pe șantierele brâncovenești, tatăl Nicola și fratele Gheorghe lucrând alături de cei mai mari zugravi ai timpului. Deocamdată, singurele argumente pentru o așa înaltă pregătire sunt icoanele de la Certege și numele Nicolovici pe care Nistor și-l asumă împreună cu paternitatea asupra capodoperei de la Pleașa. Diferențele calitative și bogăția compozițională a acestor lucrări comparativ cu întreaga operă a lui Ivan, inclusiv cu icoana *Sfântului Nicolae* cu 16 scene din viața sa pe care a zugrăvit-o la 1724 pentru biserica din Ocna Sibiului, sugerează încă o eventualitate deocamdată foarte greu de acceptat și anume preeminența lui Nistor chiar și asupra lui Ivan, deși acesta a semnat întotdeauna primul pe lucrările executate în colaborare. Se observă chiar o creștere calitativă a prestației artistice a lui Ivan de după anul 1720, când lucra cu Nistor la Certege, față de icoanele zugrăvite în 1718 pentru biserica din Cărpiniș, chiar dacă modelele folosite inițial de Ivan nu l-au lăsat insensibil pe Nistor, cum dovedește icoana *Maicii Domnului* de la Șpring, inspirată de cea executată de Ivan în 1718. Desigur, ne lipsește un detaliu esențial: cunoașterea locului și a momentului în care cei doi s-au întâlnit și au acceptat să-și unească destinele artistice. Precedența documentară a lui Ivan îi acordă acestuia rolul principal, dar poate fi doar o falsă impresie, determinată de parcimonia izvoarelor documentare. Nu întâmplător însă, în 1758, Nistor și-a luat supranumele „cel Bătrân”, în vreme ce Ivan și-a păstrat întâietatea cu care eram deja obișnuiți. Această succesiune – accidentală, involuntară, determinată de statutul sacerdotal al lui Ivan sau de faptul că era băștinaș în Rășinari, spre deosebire de Nistor care, dacă presupunerea noastră asupra descendenței sale este corectă, atunci era doar adoptat de orgolioasa comunitate rășinăreană –, nu trebuie să fi fost neapărat expresia unei ierarhii valorice, autentice sau impuse de anumite împrejurări din biografia celor doi, care ne este oricum necunoscută și, din păcate, inaccesibilă. Căci, practic, tot ce putem spune în plus față de ceea ce se știa deja referitor la Nistor este puținul, cantitativ vorbind, oferit de icoana de la Pleașa. Calitatea de excepție a acestei piese și speculația pe seama semnăturii artistului fac însă din el o figură de proporții monumentale. Certitudinile sunt așteptate de la cercetările viitoare.



Fig. 1-2. Ierodiaconii Iosif și Ioan, figuri de Arhangheli, schitul „Sfinții Apostoli”,
Mănăstirea Hurez



Fig. 3-4. Iacov din Rășinari (atribuire),
Arhanghelii Mihail și Gavriil, pictură murală,
biserica de lemn din Pianu de Sus, 1761



Fig. 5. Nistor Dascălu (atribuire), *Maica Domnului cu Pruncul*, Certege, [1720]



Fig. 6. Popa Ivan și Nistor Dascălu, *Maica Domnului cu Pruncul*, Certege, 1720



Fig. 7. Nistor Dascălu (atribuire), *Sfântul Gheorghe*, Certege, [1720]



Fig. 8. Nistor Dascălu, *Maica Domnului cu Pruncul*, Pleașa, 1730



Fig. 9. Nistor Dascălul (atribuire), *Maica Domnului cu Pruncul*, Mogoș-Miclești, 1732, colecția Arhiepiscopiei Ortodoxe de Alba Iulia



Fig. 10. Nistor Dascălu (atribuire), *Arhanghelii Mihail și Gavriil*, Mogoș-Miclești, [1732],
colecția Arhiepiscopiei Ortodoxe de Alba Iulia



Fig. 11. Nistor Dascălul, *Maica Domnului cu Pruncul*, Șpring, 1733, colecția Arhiepiscopiei Ortodoxe de Alba Iulia



Fig. 12. Nistor Dascălul, *Iisus Învățător*, Șpring, 1733,
colecția Arhiepiscopiei Ortodoxe de Alba Iulia



Fig. 13. Nistor Dascălu (atribuire), *Arhanghelul Mihail*, Cuștelnic, prima jumătate a secolului XVIII, colecția Arhiepiscopiei Ortodoxe de Alba Iulia



Fig. 14. Nistor Dascălu (atribuire), *Sfântul Nicolae*, Cuștelnic, prima jumătate a secolului XVIII, colecția Arhiepiscopiei Ortodoxe de Alba Iulia



Fig. 15. Nistor Dascălul (atribuire), *Maica Domnului cu Pruncul*, proveniență necunoscută, prima jumătate a secolului XVIII, colecția Mitropoliei Ardealului, Sibiu



Fig. 16. Nistor Dascălul (atribuire), *Isus Învățător*, proveniență necunoscută, prima jumătate a secolului XVIII, colecția Mitropoliei Ardealului, Sibiu



Fig. 17. Nistor Dascălul (atribuire), *Nașterea Fecioarei Maria*, Sânpetru de Câmpie, cca 1730



Fig. 18. Nistor Dascălu (atribuire), *Buna Vestire*, Sânpetru de Câmpie, cca 1730



Fig. 19. Nistor Dascălul (atribuire), *Schimbarea la Față*, Sânpetru de Câmpie, cca 1720



Fig. 20. Popa Ivan și Nistor Dascălul, figură de ctitor, frescă în pronaosul bisericii mănăstirii din Geoagiu de Sus, 1724



Fig. 21. Popa Ivan și Nistor Dascălul, *Plângerea lui Iisus*, frescă exterioară, biserica „Cuvioasa Paraschiva” din Rășinari, 1758