



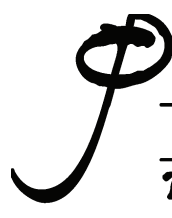
DANA JENEI

GOTICUL ÎN TRANSILVANIA  
PICTURA

DANA JENEI

**GOTICUL ÎN TRANSILVANIA.**  
**PICTURA**  
**(c. 1300 – 1500)**

Cuvânt înainte de  
Acad. *Răzvan Theodorescu*

 *oscar  
print*  

---

*Editură*  

---

*Tipografie*

Editura „Oscar Print” Bd. Regina Elisabeta nr. 71, sector 5, București

Pentru comenzi: tel. 021.315.48.74

Mobil: 0722.308.859

[www.oscarprint.ro](http://www.oscarprint.ro)

E-mail: [secretariat.oscarprint@gmail.com](mailto:secretariat.oscarprint@gmail.com)

Tehnoredactare:

Coperta I

Grafica copertă:

Editura este acreditată de CNCSIS cu nr. 227

Editura și Tipografia OSCAR PRINT este acreditată ISO:  
ISO 9001:2000; ISO 14001:2004; ISO 18001:2007; ISO 9001:2008

ISBN 978-973-668-434-

Copyright © OSCAR PRINT pentru prezenta ediție. București, 2016

## CUPRINS

<b>CUVÂNT ÎNAINTE – Acad. Răzvan Theodorescu .....</b>	<b>9</b>
<b>ÎN LOC DE INTRODUCERE .....</b>	<b>10</b>
<b>STADIUL CERCETĂRII .....</b>	<b>11</b>
<b>TRANSILVANIA EVULUI MEDIU TÂRZIU .....</b>	<b>14</b>
Transilvania între Orient și Occident. Schiță istorică .....	14
„Criza simbolurilor securității” .....	15
Noua sensibilitate religioasă .....	19
Grija față de viața de după moarte .....	20
<b>PICTURA GOTICĂ TRANSILVĂNEANĂ ÎN CONTEXT EUROPEAN .....</b>	<b>27</b>
<b>ICONOGRAFIA PICTURII GOTICE RELIGIOASE DIN TRANSILVANIA .....</b>	<b>93</b>
Schiță tematică: capela, biserica, retablul .....	93
Imagini din „lumea de dincolo” .....	104
Imagini devoționale. Cultul sfinților .....	112
<b>NORMĂ ȘI CREATIVITATE ÎN ARTA MEDIEVALĂ TRANSILVĂNEANĂ .....</b>	<b>145</b>
Imagine. Text. Surse .....	145
Artiști. Centre artistice .....	157
Comanditari .....	167
<b>ÎN LOC DE ÎNCHEIERE .....</b>	<b>179</b>
<b>BIBLIOGRAFIE GENERALĂ .....</b>	<b>181</b>
<b>INDICE TOPONOMIC .....</b>	<b>191</b>
<b>DENUMIRILE LOCALITĂȚILOR DIN TRANSILVANIA ÎN LIMBILE ROMÂNĂ, MAGHIARĂ ȘI GERMANĂ .....</b>	<b>197</b>
<b>NOTĂ ASUPRA MATERIALULUI ILUSTRATIV .....</b>	<b>200</b>
<i>Summary</i> .....	201
<i>Resumée</i> .....	214
<i>Zusammenfassung</i> .....	227



Fig. 5  
*Parabola celor zece fecioare*  
 Biserica evanghelică C. A.  
 Apold, județul Mureș

cunoscută doar din copiile în acuarelă, realizate de József Huszka), reiterând aceleași compoziții, cu modificări minimale, operate la nivelul cromaticii, scenografiei și recuzitei, veșmintelor personajelor sau cadrului natural, format din stânci și copaci stilizați, care au totodată rolul de a demarca scenele desfășurate în friză<sup>21</sup> (Fig. 8-9). Maniera sa compozită se revendică de la stilul „italo-bizantin”<sup>22</sup>, în care au fost realizate primele picturi murale dateate din Transilvania, de la Sântămărie Orlea, în 1311 (județul Hunedoara), Sântimbru (județul Harghita), Unirea (județul Alba)<sup>23</sup>, Vălenii de Mureș, Viștea<sup>24</sup>, Crăciunel (scena Nativității). Varianta stilistică originală a Meșterului de la Ghelinta se regăsește în bisericile de la Cricău (Patimile lui Isus), Sic (viața Sfintei Margareta, Fecioara cu Pruncul), unde acoperă picturile mai vechi, care suprapun, la rândul lor, imitațiile de bosaje ale celui dintâi strat (Fig. 10).

La Mugeni (județul Harghita), spre mijlocul secolului al XIV-lea, ciclul Sfântului Ladislau a fost





Fig. 17  
*Sfânta Ecaterina din Alexandria*  
 Biserica evanghelică C. A.  
 Drăușeni, județul Brașov

Fig. 18  
*Sfânta Ecaterina din Alexandria*  
 Biserica evanghelică C. A.  
 Șmig, județul Sibiu

Fig. 19  
*Sfânta Ecaterina din Alexandria*  
 Biserica romano-catolică  
 Florești, județul Cluj





și reflectă moda etalării puterii feudale prin intermediul reprezentărilor heraldice, anticipând „peretele de steme” – *Wappenwand* de la Wiener-Neustadt, patronat de împăratul Frederick III de Habsburg (1453), în timp ce motivele se regăsesc în ilustrația de carte, în tapiseria germană și în gravura Maestrului E.S. (L. 307), cu oameni sălbatici în turnir pe un fundal convențional, format din vrejuri vegetale și păsări.

Retablul din Mălâncrav, donat de Mihail Apafi (+1469) și soția lui, Clara<sup>91</sup>, este foarte probabil opera unui meșter autohton, a cărui manieră rustică lasă, însă, să se întrevadă influența altarului Aggsbach din Herzogenburg (c. 1450), realizat de un continuator provincial al Maestrului regelui Albert<sup>92</sup>, și prezintă elemente comune cu autorul *Missalului* franciscan, care l-a reprezentat pe regele Matia Corvinul ca pe un donator medieval (1469)<sup>93</sup> (Fig. 2, 114–115).

Naturalismul empiric al școlii neerlandeze din „cea de-a doua generație” a lui Rogier van der Weyden (1399/1400–1464), considerat responsabil pentru „goticul hiperstilizat”<sup>94</sup>, difuzat în întreaga Europă prin intermediul artei germane pe fundalul unui adevărat *revival* al „culturii cavaleresti”<sup>95</sup>, marchează creația artistică transilvăneană a ultimelor decenii ale secolului

Fig. 54  
*Ecce homo*  
 Hans Siebenbürger și atelierul, 1469  
 Wien, Museum im Schottenstift



al XV-lea, prelungindu-se în mod coerent până după anul 1500.

Emblematică pentru epoca lui Matia Corvinul în Transilvania (1458–1490) este pictura *Fecioarei cu Pruncul încoronată de îngeri*, între sfintele Ecaterina și Barbara, capodoperă a artei europene păstrată la Biserica Neagră din Brașov, care poartă însemnele heraldice ale regelui și reginei Beatrix<sup>96</sup> (Fig. 53). Autorul său este un artist de primă mărime, aflat la curent cu gravurile lui Martin Schongauer (centrul compoziției reproduce gravura *Madona cu papagal*, 1473) (Fig. 107–108), dar și cu operele lui Hans Memling, din aceeași perioadă, pe care este posibil să le fi cunoscut nemijlocit. La Brașov, în perioada 1482–1500, documentele îl amintesc pe *Paulus Pictor*, dar caracterul internațional al stilului face dificilă stabilirea originii autorului. Am comparat reprezentarea cu picturile capelor din Boemia medievală, de la Jindrichův Hradec<sup>97</sup> și Kutná Hora<sup>98</sup>, cel din urmă ansamblu, care reprezintă un pas suplimentar spre Renaștere, fiind atribuit lui Roman Vlach (înscris în *Cartea Pictorilor din Praga*)<sup>99</sup> și, recent, unui artist format la Nürnberg, în anii 1470–1480<sup>100</sup>. Imaginea de la Brașov, caracterizată de aceeași grație a atitudinii personajelor, care păstrează intactă poezia picturii nordice gotice târzii,

Fig. 55  
*Ecce homo*  
 Jacobus Kendlinger, 1488  
 Sighișoara, Biserica „din Deal”







Fig. 101  
*Vir dolorum între îngeri cu arma Christi*  
 Casa parohială evanghelică C.A.  
 Sibiu

confreria din Brașov se aflau, în mod plauzibil, capelele din Ghimbav și Sânpetru, care purtau acest patronim. *Nicolaus, plebanus montis Petri*, din 1395 până în 1416, este decanul Capitlului în 1395<sup>105</sup>, și autorul presupțiv al programului iconografic al capelei din Sânpetru, care păstrează, în mod inedit, imaginea de hram *Corpus Christi* (Fig. 100). Reprezentarea reunește două motive rare ale iconografiei catolice, Miracolul Transsubstanțierii, cea din urmă fiind corelată reprezentării Liturghiei Sfântului Papă Grigore cel Mare. Deasupra ostiei binecuvântate de preot, epifania lui Isus exprimă literal unul dintre principalele adevăruri de credință ale Creștinismului, potrivit căruia, Fiul Dumnezeuului celui viu se dăruiește credincioșilor în mod real, prin reactualizarea misterului întrupării și jertfei fără de sânge la fiecare celebrare euharistică. Împreună cu reprezentarea Operelor de caritate și Cântărirea sufletelor, imaginile alcătuiesc un ciclu al sufragiilor pentru salvarea sufletelor din Purgatoriu<sup>106</sup>, care „vor fi eliberate prin promisiunile făcute Sfântului



Fig. 102  
*Vir dolorum între îngeri cu arma Christi*  
 Maestrul E.S. (L. 55)  
 London, British Museum

Grigore cel Mare”<sup>107</sup>.

Tema *Vir dolorum* cu figura lui Isus în mormânt este, însă, mult mai răspândită față de reprezentarea integrală a viziunii Sfântului Grigore. «Dacă după confesiune se spuneau în fața unei reprezentări a lui *Cristos al milelor* [*Vir dolorum*] șapte „Tatăl nostru” [*Pater noster*], șapte „Bucură-te Marie” [*Ave Maria*] și șapte scurte rugăciuni numite „rugăciunile Papei Grigore”, se obțineau 6.000 de ani de „adevărată iertare”. Sfântul Grigore însuși, se spunea, obținuse această favoare de la Isus Cristos. În cursul secolului al XV-lea, papii cresc numărul deja surprinzător al acestor indulgențe și cifra anilor de iertare devine prodigioasă. Un manuscris din Biblioteca Sainte Geneviève vorbește de 14.000 de ani, un retable din Aix-la-Chapelle, de 20.000; în fine, manuscrisele și *livres d'heures* de la sfârșitul secolului al XV-lea menționează nu mai puțin de 46.000 de ani de indulgențe. Cifra enormă, dar pe care Biserica, văzând totul sub aspectul veșniciei, o găsește prea mică. Sub imaginea lui *Cristos al milelor*, la Saint Léonard, în Oise, se citește ceva și mai surprinzător. Se spune că, odată



Fig. 103  
*Cristograma IHS, PANE BOZIE DAI SVOBODU*  
 Sacristia bisericii Sfânta Margareta din Mediaș

Fig. 104  
*MARIA MATER GRATI[A]E, MATER MISERICORDI[A]E*  
 Sacristia bisericii Sfânta Margareta din Mediaș



din Transilvania secolului al XIV-lea (Mugeni, Chilieni, Sic și Ghelintța) are drept semnificație protecția Maicii Domnului în „ora morții” față de cei care îi erau consacrați, în acord cu antifonul *Maria, mater gratiae, mater misericordiae*, în timp ce la Chilieni, Maria figurează la stânga lui Isus, pentru a proteja sufletele de flăcările Iadului, în concordanță cu rugăciunea *Stabat mater*<sup>154</sup>. În mod inedit, versurile imnului *Salve regina, mater misericordiae*, prevăzute cu indulgențe, au fost scrise pe bordura crucilor de consacrare ale bisericii din Șmig, una dintre acestea suprapunând reprezentarea. Motivul se mai păstrează la Mălâncrav, Suatu, Bâra, Biertan, Remetea și Berea, unde mantia decorată cu flori face aluzie la unul dintre numele metaforice ale Mariei, *rosa mystica*, la fel ca draperia ținută de îngeri în spatele Sfintei Fecioare la Hărman. Aici, Maria este înveșmântată în verde, culoare care semnifică puritatea sa neîntinată, de „fruct nepânguit”<sup>155</sup>.

Imaginile „dublei intercesiuni” împotriva ciumei – *Pestbilder*, prevăzute cu indulgențe, ilustrează

viziunea Sfântului Dominic, menționată în *Speculum humanae salvationis* și în Revelațiile Sfintei Brigitta<sup>156</sup>, în care Maria – *Mater misericordiae* și Isus – *Vir dolorum* ocrotesc omenirea de cele trei flagele principale, simbolizate de săgețile mâniei divine: ciurma, foamea și războiul, pe care Dumnezeu le lansează împotriva omenirii, pentru a pedepsi păcatele de moarte: trufia, lăcomia și desfrâul. La Martin Schäffner (1513), cele trei săgeți sunt ținute de Tatăl, înarmat cu o sabie și înconjurat de îngeri cu arcurile întinse, în timp ce în imaginea pictată în interiorul bisericii parohiale din Sankt Goar (1469–1472), Isus este cel care lansează cele trei săgeți, omenirea fiind apărată de Maria și Ioan Botezătorul – intercesori la Judecata de Apoi, respectiv de Sebastian și Rocus – principalii sfinți protectori de ciurmă în Occident<sup>157</sup>.

La Biertan, în ansamblul pictat după anii 1493–1495, în care se succed un atac turcesc, foamea și ciurma, una dintre săgeți este oprită de „scutul patimilor” – *Passionwapen*, pe care figurează *arma Christi*,

Fig. 107  
Fecioara cu Pruncul  
Biserica Neagră  
Brașov



Fig. 108  
Madona cu papagal  
Martin Schongauer (L. 37)  
Colmar, Musée Unterlinden





Fig. 109  
*Încoronarea Fecioarei Maria*  
Capela bisericii evanghelice C. A.  
Hărman, județul Brașov



Fig. 110  
*Încoronarea Fecioarei Maria*  
Israhel van Meckenem (L. 61)

Fig. 111  
*Încoronarea Fecioarei Maria*  
Altarul din Sândominic  
Miercurea-Ciuc, Muzeul Secuiesc



Fig. 112  
*Încoronarea Fecioarei Maria*  
Hans Holbein cel Bătrân, 1499  
Augsburg, Dominikanerinnenkloster St. Katharina





Fig. 124  
*Fecioară nebună*  
 Biserica romano-catolică  
 Ghelintă



Fig. 125  
*Apostol*  
 Capela palatului arhiepiscopal  
 Esztergom

Europa Occidentală. În secolul al XIV-lea, influența manuscriselor de tipul *Speculum humanae salvationis* asupra picturilor murale a fost identificată, așa cum s-a arătat, la Homorod, Cislădie (Fig. 122–123), Mălâncrav navă (Geneza, ciclul Cristologic, ciclul Marian, sfinți), Mediaș (*Coronatio Virginis* în mandorlă, cu îngeri), Mugeni (*Mater misericordiae*), respectiv *Hortus deliciarum* la Chimindia (Judecata de apoi, navă, peretele de sud), sursă utilizată anterior de artiști precum Cappelletto di Marcovaldo, Giotto și, după 1400, de autorii miniaturilor de la nord de Alpi<sup>29</sup>.

În deceniile din jurul anului 1350, *pattern*-uri comune stau la baza unor scene din viața Margaretei la Mugeni și Luna, respectiv Florești și Șmig. Soldații poartă coifuri de tip *Kettenbrüne* la Mugeni și Mălâncrav (navă), respectiv *Kessel* la Mălâncrav și Drăușeni, armurile, veșmintele și accesoriile amintind ilustrațiile la *Codex Manesse* (1305–1340), *Spiegel historiel* (1325–1335) și *Biblia Velislavova* (1340). Figurile torționarilor sunt caricaturizate în scenele martiriilor de sfinți de la Mălâncrav (Iacob), Drăușeni și Șmig (Ecaterina).

Reprezentările de la baza turnului de vest din Sighișoara (Trinitatea, Răstignirea, Sfântul Nicolae) fac trimitere la organizarea compozițională în trei registre orizontale și un cadru decorat cu spini intersectați, din ilustrațiile Omiliilor lui Gottfried von Admont<sup>30</sup>. Frescele ilustrând cicluri hagiografice și martirii de sfinți, pictate în Transilvania la Ghelintă, Mugeni, Drăușeni, Ighiș sau

Remetea au drept surse grafice ilustrațiile manuscriselor de factura *Vita Dorothei* din colecția familiei Schönborn de la Pommersfeld (c. 1340, fol. 167v–168r)<sup>31</sup> sau *Legenda aurea sanctorum* de Voragine (1348, Paris, BNF 241).

Centrele episcopale au deținut un rol major în difuzarea modelelor, fiind justificată ipoteza potrivit căreia reprezentarea vieții Sfântului Ladislau din bisericile regatului are drept reper frescele pierdute ale catedralei din Oradea. Ecouri ale compozițiilor capelei palatului arhiepiscopal din Esztergom se regăsesc la Maestrul *Metterciei* de la Sântana de Mureș, unde fecioarele nebune din parabola evanghelică au aureole, acesta fiind un exemplu al folosirii metodei *Analogiebildung*, prin care figurile de apostoli în medalioane de la Esztergom au fost copiate și transpuse, fără să fie modificate corespunzător<sup>32</sup> (Fig. 124–125). O explicație similară are coroana purtată de Sfântul Gheorghe în pictura nou descoperită de Péter Pál și Lóránd Kiss la Bisericiani, unde Maestrul de la Dârjiu și atelierul său au folosit *tale quale* cartonul reprezentării Regelui Ladislau.

La Strei, pe peretele de sud, se află figuri care se revendică de la prototipurile bizantine și italiene, asimilate de pictura boemiană. Sfântul Arhanghel Mihail (o figură asemănătoare în biserica San Nicolo din Treviso) și Maria cu Pruncul *Glycophylousa* (similară Dipticului din Karlsruhe, provenind dintr-un atelier

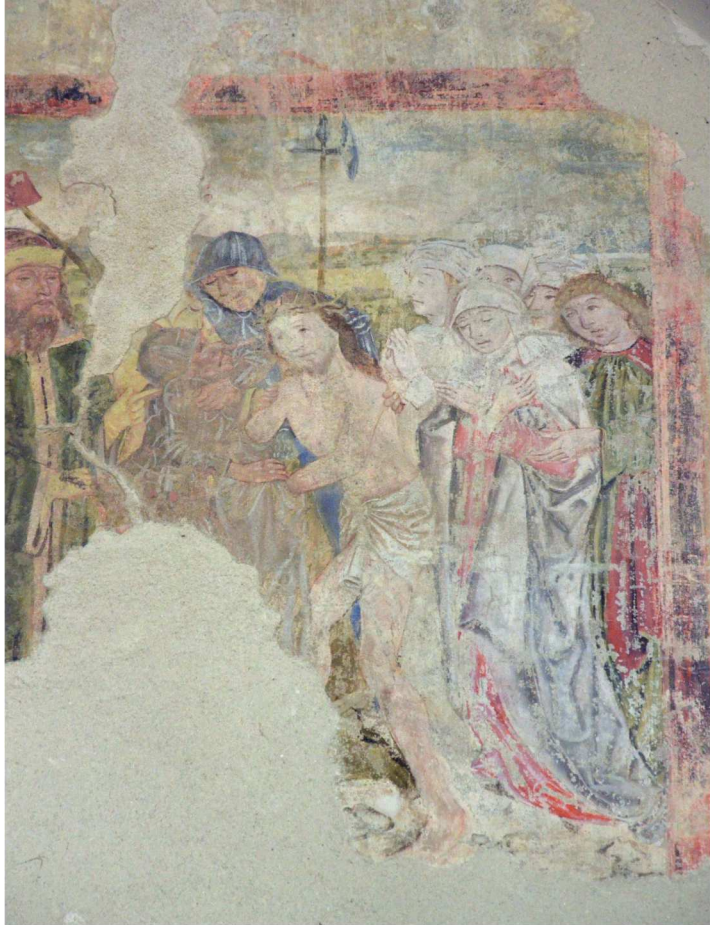


Fig. 129  
*Dezbrăcarea lui Isus*  
 Jacobus Kendlinger, 1488  
 Biserica „din deal” din Sighișoara



Fig. 130  
*Dezbrăcarea lui Isus*  
 Maestrul E. S. (L. 43)  
 Dresden, Kupferstich-Kabinett

în biserica mănăstirii dominicane (post 1379), dar forma sa simplificată este mult mai răspândită, fiind întâlnită în Transilvania, la Alma, Daia Secuiască sau Fântânele. Cartonul folosit pentru pictarea Sfântului Gheorghe la Mălâncrav a fost refolosit la Ighișu Nou, cu mici modificări, pentru figura Regelui Ladislau, compozițiile fiind similare și în cazul Sfinților doctori ai Bisericii Catolice din cele două ansambluri.

Închinarea Magilor pictată pe peretele de nord al bisericii Sfânta Margareta din Mediaș (c. 1420) a fost considerată drept expresia inventivității meșterului medieval, dar de fapt reiterează un detaliu anecdotic din fresca lui Paolo Veneziano de la Verona, în care servitorul negru păzește caii și bea apă. Motivul este totodată folosit de pictorii din Stiria, pe lângă *Johannes Aquila* (1378, Velémer), apărând la Sankta Căcilia ob Murau (c. 1360), Sankt Peter am Kammersberg (c. 1420) și, în Transilvania, la Rugănești (Fig. 126–128).

Ignorarea circulației modelelor în pictura

transilvăneană, înainte de apariția gravurii, a condus la concluzii hazardate, care consideră, de pildă, scena lui Isus mergând pe apă de la Jelna, drept „replică” *Navicellei* lui Giotto de la Roma (c. 1305), Patimile lui Isus de la Ghelinta – corelate cu reprezentările din biserica San Pietro in Vineis din Agnani (c. 1255), doar pentru că episoadele au în parte o succesiune similară, și Martiriul Sfintei Ecaterina de la Florești – ca fiind pictat după Șmig, fără a fi luată în calcul posibilitatea existenței unui *pattern* comun, interpretat diferit.

În configurarea imagisticii transilvănene din a doua parte a secolului al XV-lea, pe lângă modele preluate din cărțile tipologice de largă circulație, în forma lor tipărită, *Biblia pauperum*, *Speculum humanae salvationis*, *Defensorium beatae Virginis Mariae* a fost folosită frecvent gravura germană dinaintea lui Dürer, artiștii având, totodată, posibilitatea de a cunoaște nemijlocit opere de artă celebre, în timpul călătoriei de caldă și în peregrinările lor, din care se întorceau cu noi

cunoștințe stilistice și tehnice, cu schițe și desene, pe care le transpuneau în lucrările lor.

Gravurile Maestrului E.S., reprezentând *Vir dolorum* (L. 55) și *Maria in sole* (L. 71, L. 79) stau la baza picturilor care decorează fațada casei parohiale din Sibiu (Fig. 101–102), iar Dezbrăcarea lui Isus (L. 43) a fost interpretată liber atât de *Jacobus Kendlinger* la Sighișoara (Fig. 129–130), cât și de pictorul retablului din Dupuș, care a folosit, totodată, stampele colorate manual de Israhel van Meckenem, realizate după Maestrul Patimilor din Berlin și ilustrațiile la *Biblia pauperum*<sup>37</sup>.

Despre lucrările lui Martin Schongauer, umanistul alsacian Jakob Whimpheling nota, în 1505, că au fost copiate mai mult decât orice alte *depictae tabulae*, datorită notorietății autorului lor. Israhel van Meckenem a realizat copii exacte ale gravurilor lui Schongauer „până la monogramă”, încă din anii 1469–1474, din prima perioadă de realizare a originalelor. Schongauer este maestrul pe lângă care Dürer și-a dorit să învețe în timpul călătoriei sale de calfă, dar nu l-a mai găsit în viață când a ajuns la Colmar în 1492. Christopher Schreul notează că artistul din Nürnberg a fost primit cu căldură de frații lui Schongauer, Caspar, Paul și Ludwig, care i-au oferit câteva desene, pe care

acesta a notat: *hüpsch Martin – Dürer*<sup>38</sup>.

În Transilvania, gravurile lui Schongauer au fost folosite drept sursă pentru imaginea Fecioarei cu Pruncul între sfinte de la Brașov, în care centrul picturii reproduce Madona cu papagal, iar celelalte elemente sunt preluate din alte compoziții ale Maestrului din Colmar<sup>39</sup> (Fig. 107–108). Imaginile altarului din Mediaș, realizate în mare măsură după lucrările lui Israhel van Meckenem au fost modificate și îmbogățite cu figuri provenind din gravurile lui Schongauer, cu identitatea schimbată față de model, prin metoda *Analogiebildung*. Răstignirea, de pildă, are la bază gravura B VIII o.11 c13, din care figura lui Isus pe Cruce a fost folosită și de Meckenem într-o lucrare proprie. În partea dreaptă, figura Mariei a fost retrasă în planul secund, în fața ei fiind postate trei personaje, adaptate din gravura B. 17. În partea stângă, „centurionul bun”, arată spre Isus, la fel ca în Răstignirea de la Schottenstift și în gravura lui Schongauer B. 22, unde personajul are alături un soldat<sup>40</sup>. „Centurionul sceptic” în mișcare, așa cum este figurat și în pictura murală de la Râșnov, pare să provină din desenul lui Michael Pleydenwurff de la Budapesta<sup>41</sup>, folosit anterior pentru realizarea altarelor Hofer (1465) și Scottenstift (1469). Stampele lui Schongauer reprezentând Răstignirea au fost adaptate și în cazul

Fig. 131

*Vir dolorum*

Tavanul bisericii din Goganvarolea, copie în acuarelă  
Budapest, Forster Központ

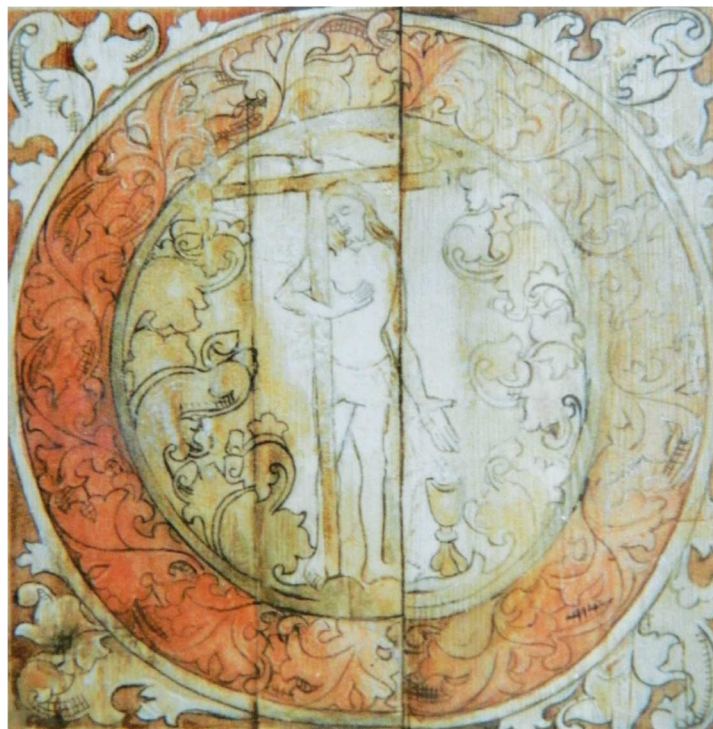


Fig. 132

*Vir dolorum*

Israhel van Meckenem (L. 162. I)  
London, British Museum



căsătorit și a devenit meșter.

Călătoria de caldă, un eventual angajament într-un atelier străin, studiul lucrărilor expuse sau aflate spre vânzare la târguri, erau de natură să îmbogățească orizontul artistic și vocabularul plastic al pictorului, care avea posibilitatea să copieze motive și compoziții, însușindu-și, totodată, inovații de ordin stilistic și tehnic. Este cunoscută influența majoră exercitată de arta flamandă asupra picturii din Köln și difuzată ulterior în întreaga Europă, la care a contribuit decisiv altarul Columba, pictat de Rogier van der Weyden în anii 1458–1459 și expus în capela Sfânta Maria, din orașul german<sup>142</sup>.

Pictorii transilvăneni aveau obligația de a se implica activ în viața spirituală comună, celebrându-l pe Evanghelistul Luca, sfântul patron al breslei, printr-o *missa* oficiată de un capelan la altarul din biserică

parohială și prin participarea la funeraliile colegilor de breaslă.

„Articolele din Sibiu”, preluate Brașov în 1523, au fost redactate și autentificate de notarul orașului, *Nicolaus Pictor*, el însuși membru al breslei<sup>143</sup>, din delegația de constituire făcând parte și *Veytt Stoss Piltznitzer*, fiul cunoscutului sculptor din Nürnberg, prezent în actele din Brașov, între anii 1520 și 1524<sup>144</sup>. În 1522 și 1523 *sculptor et pictor Vitus*, călătorește în Țara Românească, *per effigiare ecclesiam in Argis*, unde realizează un altar pentru capela soției catolice a lui Radu de la Afumați – *tympana a famulis Radul waywoda Transalpinus*<sup>145</sup>. În registrul breslei din Brașov, este menționată în anul 1524 obligația de a sculpta un relief reprezentând Buna Vestire – *yn dy Taffel zu schneiden den Englischen Gruss*, în contul unei amenzi de o marcă „chiar dacă s-ar aprecia că munca ar fi în valoare de

Fig. 149

Răstignirea lui Isus

Biserica franciscană din Sibiu





# GOTHIC IN TRANSYLVANIA.

## THE PAINTING (c. 1300–1500)

### *Summary*

The book presents the results of my research started in faculty and first materialized in the PhD thesis (2004). It includes the paper *Art an Mentality in Late Middle Ages*, achieved at the “New Europe College”, institute of Bucharest (2001), same as the study of the easel painting and secular art, developed in the frame of a post-doctoral scholarship granted by the Romanian Academy (2013). The previous data was re-interpreted, updated and enriched with the discoveries made after 1989 on the sites of the most important Transylvanian monuments, the information being presented in the spirit of the “new manner of writing the history” of the French School of Les Annales. The medieval Transylvanian painting of Western type was also reassessed according to the chronological limits of the great artistic movements, resettled in the recent historiography. Parts of the text were published, in a different context, in the album entitled *Gothic Mural Painting in Transylvania* (2007).

#### TRANSYLVANIA IN LATE MIDDLE AGES

##### *Historical sketch*

The medieval history of the three great provinces of Romania, situated at the edge of Occident and Orient, explains their different cultural evolution. In the fourteenth century, while Moldova and Wallachia became independent principalities, Transylvania was already an autonomous principality under the suzerainty of the Hungarian kingdom. Keeping permanent close political and economic relations with the Romanian Countries, Transylvania had a history inextricably linked to the history of Central Europe.

A massive influx of Western civilization was felt in twelfth and thirteen centuries, once with the settlement of colonists originated in the densely populated areas of Central Europe, named in documents, *Theutones*,

*Flandrenses* and *saxones*, in this territory inhabited by Romanians, who permanently were in a close contact with Constantinople and to the other centers of Eastern Christianity. The Saxon settlement took place in the conditions of the privileges granted by the central power through *Diploma Andreanum*, in 1224, which regulated the rights and obligations of the *hospites*. “The freedoms of the citizens of Sibiu”, as these rights were called in the medieval charters, granted first to the “Seven Seats”, were gradually extended on all the territories inhabited by the Saxons settled on *fundus regius*, between Orăștie and Drăușeni, which formed *Universitas Saxonum* in 1486. The eastern part of Transylvania, between the Districts of Brașov and Bistrița, on the western versant of the Carpathians, is the land inhabited by the Szeklers, also brought here by the royalty to defend this side of the border, having instead privileges similar to those held by the Hungarian nobility. The territorial colonization, based on economic, political and military purposes, was doubled, in the era of the Crusades, by the offensive of the Catholic Church supported by monastic and knightly orders, the conquest of Transylvania being completed by the donation of the Land of Bârsa to the Teutons, in 1211, by Hungarian king Andrew II. The knights were banished in 1225, part of their territories being conferred to the Cistercian Order in 1240, one year before the devastating Tartar invasion begun in 1241.

The Court of Buda supported the foundation of the bishopric sees in Alba Iulia, Cenad and Oradea, in Bihor, while in 1191 Pope Celestine III confirmed the free royal “St. Ladislas” *praepositura* of the Germans in Transylvania, founded in Sibiu, which answered directly to the Vatican. After its dissolution in 1424, the Deanships of Sibiu and Brașov were directly subordinate