



Gheorghe Mitran

Arta aurarilor
în
Transilvania

2003

MUZEUL JUDETEAN DE ISTORIE BRAȘOV

GHEORGHE MITRAN

**ARTA AURARILOR IN TRANSILVANIA
(SEC. XIV - XIX)**



CAPODOPERE ALE PATRIMONIULUI DE ORFEVRIE RELIGIOASĂ
MEDIEVALĂ DIN TRANSILVANIA

REPERTORIUL ORFEVRIEI MEDIEVALE DE CULT DIN JUDEȚUL BRAȘOV
PREZENTAT ÎN 100 DE PLANȘE

MAIȘTRI AURARI ȘI MĂRCILE LOR

ISTORIE ȘI ARTĂ

2003, Brașov

*Muzeul Județean de Istorie din Brașov și autorul
aduc mulțumiri Comisiei de Cultură a Consiliului Județean Brașov
pentru sprijinul dat editării acestei cărți.*

*Autorul aduce aceleași mulțumiri
directorului Muzeului Județean de Istorie Brașov,
prof. Radu Ștefănescu.*

Tehnoredactare: **Mioara Asmarandei**

Coperta: **Ana-Maria Oană**

Redactare computerizată: **Gheorghe Mitran**

Corectură: **dr. Florea Costea**

Fotografiere: **Gheorghe Corcodel și Gheorghe Mitran**

Prepress:
c2design

Tipar:
tipografia
braStar

*Coperta: Ferecătură de evangheliar, argint aurit, executată de maestrul aurar brașovean
MICHAEL MAY în 1753. Muzeul primei școli românești - Schei, Brașov.*

CUPRINS

Cuvânt înainte	5
I. Tezaur ale antichității în România	9
<i>Metalurgia cuprului și aurului în spațiul carpato-danubian, cca. 5500-3500 î.Chr.</i>	9
<i>Arta aurului în epoca Bronzului</i>	10
<i>Orizontul cultural al antichității în mileniul I î.Chr</i>	11
<i>Lumea traco-geților și toretica lor în sec. V-IV î.Chr</i>	13
<i>Epoca Regatului, sec. I î.Chr.-I d.Chr.</i>	19
<i>Ornamentica orfevreriei romane</i>	20
<i>Aurul migrațiilor în spațiul danubiano-carpato-pontic</i>	21
<i>Orfevreria carolingiană, sec. IX-XII</i>	26
<i>Orfevreria romanică, sec. XI-XII</i>	27
<i>Note</i>	28
II. Conexiuni istorice	30
III. Memoria aurului și a argintului în Transilvania	46
IV. Tehnici tradiționale de prelucrare artistică a metalelor nobile utilizate de aurari	62
<i>Experiențele antichității și ereditatea lor în medievalitate</i>	62
<i>Tehnici de ornamentare</i>	65
<i>Tehnici utilizate pentru decorarea pieselor</i>	69
V. Evoluția tipurilor morfologice și decorative ale trăsăturilor și tendințelor stilistice în orfevreria medievală transilvăneană	74
<i>Istoria potirului transilvănean, sec. XIV-XIX. Artă și sacralitate. Tipologie</i>	76
<i>Potire cu nodul decorat cu butoni prismatici și legendă circulară pe cupă, stilusuri sau picior</i>	80
<i>Potire cu nodul sferic crestat sau sub formă de fruct</i>	81
<i>Potire cu ornamente arhitecturale</i>	82
<i>Potire decorate cu motivul limbilor de foc</i>	83
<i>Potire cu panerul perlat</i>	85
<i>Potire ornamentate cu filigran emailat, în stil „modo transilvano” și grupul derivat, decorat cu drot-email</i>	86
<i>Potire cu ornament de lujeri forjați</i>	88
<i>Potire ornamentate cu lujeri turnați și personaje statuare</i>	91
<i>Potire în stilul Renașterii decorate cu capete de putti</i>	94
<i>Evoluția morfologică și a ornamenticii potirelor în sec. al XVII-lea</i>	95
<i>Evoluția morfologică și a ornamenticii potirelor în sec. al XVIII-lea</i>	97
<i>Pocalele</i>	99
<i>Paharele</i>	102
<i>Cămile</i>	103
<i>Ferecăturile de carte religioasă</i>	108
<i>Tabla sau însemnul breslei aurarilor brașoveni</i>	111
<i>Concluzii</i>	112
VI. Lista maiștrilor aurari transilvăneni	115
<i>Maiștri aurari din Brașov, sec. XV-XIX</i>	115
<i>Maiștri aurari din Sibiu, sec. XVI-XIX</i>	134



<i>Maiștri aurari din Cluj, sec. XVI-XIX</i>	146
<i>Maiștri aurari din Bistrița, sec. XVI-XIX</i>	148
<i>Maiștri aurari din Mediaș, sec. XVI-XIX</i>	149
<i>Maiștri aurari din Sighișoara, sec. XVI-XVIII</i>	150
VII. Catalogul orfevriei medievale de cult din jud. Brașov	151
<i>Potire în stil gotic din grupul celor cu piciorul piramidal și nodul cu butoni prismatici, inscripție circulară pe cupă, picior și stilus, executate în prima jumătate a sec. al XV-lea</i>	151
<i>Potire în stil gotic din grupul celor cu nodul în formă de sferă cu pliuri radiale sau fruct, executate în prima jumătate a sec. al XV-lea</i>	154
<i>Potir în stil gotic cu nodul capelă, din grupul celor cu ornamente arhitecturale</i>	155
<i>Potir în stil gotic din grupul celor decorate cu motivul limbilor de foc, sfârșitul sec. al XV-lea</i>	156
<i>Potir în stil gotic din grupul celor cu panerul perlat</i>	156
<i>Potire gotice din grupul celor ornamentate cu vrej meandric pe galeria lobilor piciorului și nodul cu petale și butoni</i>	158
<i>Potir în stil gotic târziu din grupul celor cu nodul sferic, cupa și piciorul netede</i>	160
<i>Potir în stil gotic târziu din grupul celor cu ornament geometric ajurat ...</i>	160
<i>Potire în stil gotic târziu din grupul celor cu ornament de filigran emailat</i>	161
<i>Potir din grupul ornamentat cu filigran emailat și perlat</i>	163
<i>Potir din grupul celor ornamentate cu filigran perlat</i>	164
<i>Potire în stil gotic târziu din grupul celor ornamentate cu lujeri forjați</i>	164
<i>Potire în stil gotic târziu din grupul celor cu panerul ornamentat cu lujeri turnați și scene figurative cu personaje miniaturale</i>	166
<i>Potire în stil gotic târziu cu panerul polilobat</i>	168
<i>Potire în stilul Renașterii</i>	169
<i>Pocale în stilul Renașterii cu elemente formale semisferice</i>	170
<i>Pocale cu picior conic, soclu bombat și paner radial denticular</i>	173
<i>Pocal baroc cu paner în formă de strugure</i>	174
<i>Pocal din grupul celor decorate cu motive și scene renaștentiste</i>	174
<i>Potire cu motive figurative renaștentiste, sec. al XVII-lea</i>	175
<i>Potire cu motive vegetale renaștentiste, sec. al XVII-lea</i>	176
<i>Potire cu ornamente baroc, sec. al XVIII-lea</i>	177
<i>Potire în stil baroc, cu suprafețe netede, lucioase, sec. al XVIII-lea</i>	180
<i>Potire cu ornamente în stil rococo, sec. al XVIII-lea</i>	181
<i>Potire executate în sec. al XIX-lea</i>	183
<i>Pahare executate în sec. al XVII-lea și al XVIII-lea</i>	185
<i>Căni cu ornamente renaștentiste executate în sec. al XVII-lea</i>	187
<i>Ciborii, casete, vas de botez</i>	197
<i>Patene, ferecături evangheliar, cădelniță, sec. XV-XVIII-lea</i>	201
Aus dem Schaffen der siebenbürgischen Goldschmiede	206
VIII. Note	210
<i>Bibliografie selectivă</i>	218
<i>Lista ilustrațiilor</i>	222

CUVÂNT ÎNAINTE

Cercetarea și valorificarea științifică a fondului de argintărie medievală, cu predilecție a orfevreriei religioase din patrimoniul cultural național al Județului Brașov și al județelor limitrofe s-a efectuat între anii 1978-1989, în cadrul Oficiului jud. pentru Patrimoniul cultural Național Brașov și s-a finalizat în studii și comunicări științifice, în organizarea expoziției, în 1987, la Brașov, intitulată „Din creația aurarilor transilvăneni, sec. XV-XIX”, însoțită de catalog și afiș, precum și de redactarea acestei complexe lucrări în 2003. Cercetarea în teren a patrimoniului existent s-a făcut în condiții dificile marcate de asperitățile materiale, de condițiile tehnice rudimentare, specifice acelei perioade, care au creat numeroase obstacole și întârzieri în finalizarea acestei cărți, rodul unei încordări susținute a anilor 2002-2003. Prin modeste cuvinte, personal și în numele colegilor Oficiului Județean pentru Patrimoniul Cultural Național al jud. Brașov care au activat până în anul 1990, cu care am împărțit același orizont și aceleași condiții în deplasările noastre destinate cercetării patrimoniului, aducem afectuoase mulțumiri și ne exprimăm aprecierile tuturor preoților sași cu care am colaborat în modul cel mai plăcut, amiabil, respectuos și corect pentru identificarea, clasarea, fotografierea și valorificarea științifică, expozițională a patrimoniului de argintărie religioasă din inventarele bisericilor evanghelice din jud. Brașov, Sibiu, Mureș etc. Atitudinea binevoitoare a preoților sași față de demersul nostru istoric, științific, reflectă deschiderea către cultură, europenitate, pentru restituirea valorilor istorice, de responsabilitate și prețuire a patrimoniului moștenit, conferă sensul promovării culturii și civilizației germane create pe teritoriul României, integrat prin valorile sale patrimoniului României și al Europei. Acestor oameni care au primit prețuirea comunităților săsești pentru promovarea creștinismului evanghelic, a identității culturale și moral-comunitare în unicele, frumoasele și austerele biserici fortificate din Transilvania, ne alăturăm și noi, românii, oameni de cultură și artă în demersul cultural făcut împreună de a valorifica creațiile artistice ale unei istorii comune. Prietenia, toleranța, înțelegerea au fost limbajul comun care ne-a apropiat și care ne-a întărit să înfruntăm împreună barierele și obstacolele separatismului, ignoranței și chiar intoleranței etno-culturale care ne despărțeau în această perioadă, din variile motive ale lipsei de contacte culturale, de cunoaștere și înțelegere reciprocă, consecințe, în general ale unei politici păguboase, cunoscute și promovate în această ultimă jumătate de secol în țara noastră. Limba culturală, încrederea în restaurarea valorilor morale prin afirmarea dreptului istoric al patrimoniului comun moștenit ne-au apropiat de comunitățile și personalitățile săsești, de creația lor artistică și istorică pe care am integrat-o circuitului publicistic, științific, cultural-educational, expozițional și muzeistic și prin aceasta patrimoniului național cultural al României și comunității valorilor istorice europene. Rememorând orele, zilele întâlnirilor și discuțiilor noastre în domeniul istoriei comune, culturii și artei, a patrimoniului moștenit, a protejării lui, valorificării științifice și cultural-educative am conștientizat reliefurile unei reacții civice și culturale puternice în păstrarea și afirmarea dimensiunilor etno și interculturale ca expresie a unor manifestări oficiale restrictive, mai ales în promovarea valorilor cultural-artistice ale patrimoniului religios, de cult.



Literatura de specialitate a cunoscut un autentic reviriment la începutul secolului al XX-lea. În pleiada autorilor sași, maghiari, români care s-au ocupat perseverent de această creație medievală prețioasă se disting două personalități care au lucrat probabil mai multe decenii la elaborarea unor cărți de referință pe care avem datoria să le prezentăm cititorilor prin reiterarea memoriei lor: Victor Roth, doctor docent, preot evanghelic al bisericii orașului Sebeș (Mühlbach), care și-a dedicat viața operelor patrimoniului artistic german din bisericile transilvănene, arhitectură, altare, covoare, argintărie etc. (Kunstdenkmäler aus sächsischen Kirchen Siebenbürgens I. Goldschmiedearbeiten - Lucrări de artă din bisericile săsești din Transilvania. I. Orfevereria, cu 200 de reproduceri ale capodoperelor de argintărie religioasă din bisericile săsești, cu tabla mărcilor de maiștri aurari transilvăneni, publicată în editura Joh. Drotleff, la Sibiu, în 1922) și Tihamér Gyárfás - „A brassai ötvösseg története” - Istoria orfevereriei brașovene sau „Geschichte der Kronstädter Goldschmiedekunst” - Istoria artei aurarilor brașoveni, publicate la Brașov în 1912.

Istoriografia românească din perioada interbelică și de după război a dezvoltat cercetarea de specialitate, conferind acestei arte medievale un rol de vârf în piramida artelor decorative și o importanță națională și internațională în literatură. Patrimoniul inestimabil al bisericilor evanghelice constituit din cositoare, argintărie, altare poliptice pictate, covoare transilvănene sau orientale, mobilier pictat, sculptat, ceramică țărănească, faianță habană, sticlă de hută sau glajă, și mai ales din cunoscutul repertoriu arhitectural din piatră și lemn al bisericilor fortificate cu elementele lor de sculptură figurativă sau plastică decorativă din lemn și piatră, ansambluri tematice de pictură murală configurează un patrimoniu unitar în Transilvania aflat în permanențe reverberații cultural-istorice cu civilizația și cultura dualității munteano-moldovene. Cercetarea și valorificarea științifică a acestui patrimoniu reprezintă pentru prezent și viitor o provocare și o datorie morală, civică, științifică pentru specialiștii din muzee sau alte instituții de specialitate, ea necesită costuri mari, timp, mobilizare, perseverență, pasiune, o știință aprofundată a tainelor patrimoniului pentru susținerea unei încordări prelungite în domeniu. Prin eforturi deosebite, am reușit să oferim publicului, iubitorilor de artă, cercetării de specialitate, două lucrări care includ și fac cunoscut patrimoniul de cositoare și argintărie, în majoritatea lor din inventarele bisericilor evanghelice germane. Amintirea și conștiința preoților sași, apostoli ai comunităților lor vor rămâne legate și de spiritul și valoarea acestor cărți, atâta timp cât va exista un public cititor, iubitor de istorie și artă care va identifica un prezent și un viitor prin aportul unor oameni care au colaborat la iluminarea acestor valori culturale și istorice trecute. Numele lor sunt scoase din bisericile micilor și frumoaselor sate ardelene și reprezintă ultimele tipuri de viață comunitară rurală coagulată sub forma gospodăriilor țărănești adunate în jurul bisericilor fortificate cu ziduri, turnuri, bastioane și porți, o medievalitate prelungită dispersată de convulsiile societății noastre din a doua jumătate a secolului XX.

Cercetarea n-ar fi fost posibilă fără colaborarea și sprijinul preoților evanghelici din dekanatul Brașov, preoților ortodocși din protopopiatul Brașov precum și preoților reformați maghiari, cărora le mulțumesc încă o dată și pe această cale.

Tara Bârsei - preoți:

GÜNTHER HERBERT (dekan) - Ph. ev. Măeruș (Nussbach),
JOHANN ORENDI (dekan) - Ph. ev. Prejmer (Tartlau),
DANIEL KLAUS (dekan) - Ph. ev. Vulcan (Wolckendorff),
PETRU OBERMAYER (dekan) - Ph. ev. Brașov-Bartolomeu,
PATER GERDA (curator) - Ph. ev. Biserica Neagră-Brașov,
THALLMANN HERMANN - Ph. ev. Codlea (Zeiden),
TRINNES HANS - Ph. ev. Ghimbav (Weidenbach),
NÖSNER KLAUS FR. - Ph. ev. Sânpetru (Petersberg),
THIESS FRANZ (curator) - Ph. ev. Rotbav (Rothbah),
HOCHMEISTER HELMUT - Ph. ev. Bod (Brenndorf),
KNALL BALDUR - Ph. ev. Härman (Honigberg),
dr. **VASILE OLTEANU** - Muzeul și biserica „Sf. Nicolae” - Schei, Brașov.

Zona Rupea - preoți:

VICTOR RETHER (curator) - Ph. ev. Rupea (Reps),
SINN ALFRED - Ph. ev. Fișer (Schweischer),
HORST SEWERT - Ph. ev. Dacia (Stein),
HANS ZINK - Ph. ev. Criț (Deutschkreuz),
HANS OTTO MANGESIUS - Ph. ev. Bunești (Bodendorf),
K. BRAISCH și KONRAD RAMPOLT - Ph. ev. Cincșor (Kleinschenk), Rodbav (Rohrbach),
WEGENDT GHEORGHE - Ph. ev. Bărcuț, Seliștat (Bekokten, Seligstadt),
HELMUTH REICH - Ph. ev. Ungra, Mercheașa, Homorod (Galt, Streiftfert, Hamruden),
JOHANN REHNER - Ph. ev. Ticușul Vechi, Șercaia (Deutschtekes, Schirkanyen),
KLAUS PETER BARTH și ADAM FAUGEL - Ph. ev. Cincu (Großschenk),
SCHLOSSER RÜDEGER - Ph. ev. Rodeș (Radeln),
HEISER HEINRICH - Ph. ev. Ticușul Vechi (Deutsch Tekesch),
ZIMMERMANN GERHARDT - Mercheașa (Streiftfert).

Făgăraș - preoți:

SCHEESER GEORG - Ph. ev. Făgăraș și Șercaia,
KARL HEINZ HEINRICH - Ph. ev. Făgăraș (Fogarasch).

Exprimăm întreaga noastră grațitudine tuturor celor care de-a lungul anilor și-au exprimat interesul contribuind cu informații sau cu mijloace specifice la apariția acestei cărți.

Cercetările de astăzi se caracterizează printr-o profundă dorință de a înțelege



și explicita fenomenul artistic, integrat, dezvoltat în cadrul mediului care l-a inițiat. Această viziune integrată lărgiște dimensiunea de înțelegere a cititorului asupra istoriei materiale și spirituale a unui popor sau a unei componente etno-culturale. Abordarea capitolului tezaurelor antichității, a lumii migrațiilor sau a evului mediu timpuriu descoperite pe teritoriul istoric al României, într-o viziune generală, s-a născut din necesitatea fundamentării creațiilor evului mediu pe un flux neîntrerupt al spiritualității imagistice transpus în lumea metalelor nobile. Redutabile în fața erodării timpului, metalele nobile au devenit veriga de legătură a generațiilor autohtone și a implicațiilor celor alogene în ampla sinusoidă a compunerii imaginilor spirituale pe anumite paliere istorice, devenite prin torsiunea timpului oglinzi ale trecutului și surse de inspirație ale prezentului creator.

Parcurgem o etapă istorică prin care se depun eforturi considerabile internaționale, de la nivelul tipului de cercetător pasionat, până la nivelul instituțional specializat și guvernamental pentru reconsiderarea și salvarea generală a moștenirii artistice universale în lumina pozitivismului și a gândirii estetice moderne. Dacă până în 1990, potirul, pocalul, cămile, ferecăturile, icoanele etc. erau considerate de oficiali drept obiecte de cult, obstrucționând cercetarea și valorificarea științifică a acestora sau privind cu rezervă, în tăcere iluminarea valorii acestora, astăzi aceste obiecte de cult sunt considerate de istoricii de artă drept opere de artă, creații unice, inimitabile, piese ale puzzle-ului patrimoniului național.

Argintăria produsă de maiștri sași, maghiari sau români pe teritoriul istoric românesc, care a bucurat privirile creștinilor în biserici sau elevatul gust al curților aulice trebuie pusă în valoare ca gen artistic care contribuie în mod activ la întregirea viziunii asupra artei noastre medievale, a cărei valoare a stârnit interesul și aprecierea internațională. Patrimoniul ecleziastic, vestigiile arheologice, formează alături de inventarele muzeelor cea mai importantă componentă a patrimoniului cultural național. El este cu atât mai interesant, spectaculos și divers cu cât în structura lui sunt reconsiderate valorile istorice create de entitățile culturale germane, maghiare, armenie, grecești, turcești, ucrainiene etc. Astăzi trebuie să concluzăm, oamenii de cultură și artă, istoricii etc., la coagularea ideii circulare a unei moșteniri europene, a unui patrimoniu european, integrator al valorilor istorice specifice teritoriilor cărora le aparțin și pe care le definesc, al celor mai diverse identități culturale care să reflecte unitatea prin diversitate a patrimoniului european.

Valorificată cuprinzător, această artă, de către istoriografia germană și maghiară, încă de la sfârșitul sec. al XIX-lea și până în timpurile noastre, informațiile erau permissive unei înguste categorii de cercetători sau cititori și restrictive lingvistic majorității cititorilor români și instituțiilor sale specializate.

Această carte deschide tuturor românilor accesul la un gen de artă de vitrină muzeală sau de album, datorită rarității și dificilului contact cu opera, oferind posibilitatea de cunoaștere, de formare a unui gust estetic special și a unei atitudini favorabile față de semnificațiile și frumusețea creațiilor medievale de argint aurit a patrimoniului nostru.

Gheorghe Mitran
2003-09-23

I. TEZAURE ALE ANTICHITĂȚII ÎN ROMÂNIA

METALURGIA CUPRULUI ȘI AURULUI ÎN SPAȚIUL CARPATO-DANUBIAN, cca 5500 - 3500 î.Chr.

România este habitatul geografic unde s-a dezvoltat o entitate culturală pe segmentul temporal 5500-3500 î.Chr., bazată pe o societate matriarhală, teocratică, pașnică, sedentară, iubitoare și creatoare de artă, care a precedat epocile bronzului și fierului. În Europa primele tehnologii de prelucrare a metalelor apar în mileniul al VI-lea î.Chr., fiind datorate unor populații ce trăiau în zona Carpaților și a munților Dinarici. Începuturile metalurgiei sunt puse în legătură cu apariția cuptoarelor și tehnicilor de utilizare. Figurinele din aur, folosirea brățărilor din cupru și a pandantivelor din aur pot fi legate de anumite ritualuri. Ele apar pe la 5000 î.Chr., în culturile Vinča timpurie și Tisa (1). Obiectele din cupru găsite în complexele Boian timpuriu, Hamangia și Precucuteni au fost datate cu mileniul al V-lea, î.Chr. Un alt centru autonom de prelucrare a cuprului a apărut în mileniul al VII-lea î.Chr., în Anatolia, în S-E Turciei. Regiunea transcaucaziană reprezintă centrul metalurgiei bronzului cu bogate descoperiri arheologice în bronzuri. Din acest centru caucazian s-a răspândit metalurgia spre vest, sudul Rusiei, Ucrainei, nordul Mării Egee și întreg bazinul dunărean. Descoperirile arheologice neolitice de la Vidra, Gumelnița, Traian, Vărăști au pus în evidență primele creații din aur cunoscute. Idolii antropomorfi mici, descoperiți la Moigrad, reprezintă Zeița mamă (800 gr.), idol bărbat și doi idoli feminini mici de manieră geometrizantă. Această mare unitate istorico-culturală a Vechii Europe avea forme de organizare proprii, o gândire mitică, modalități de expresie plastico-decorative definite de producția de artefacte descoperite în săpături. Ea s-a dezvoltat relativ sincron cu entitățile culturale din Asia, Anatolia, Mesopotamia, Siria-Palestina.

Dezvoltarea metalurgiei primitive europene este pusă de istorici în relație cu centrele metalurgice timpurii din Anatolia și Caucaz, centrată pe componente și impulsuri autohtone, sud-est europene. Cercetarea preistorică admite o anumită comunitate culturală între cele două zone geografice, prefigurând culturile balcano-anatoliene bazate pe afinitatea imagisticii mitice înrudite, identificate arheologic din Balcani până în Mesopotamia. Complexele culturale din România care au generat o serie de tradiții ale Vechii Civilizații Europene între care și prelucrarea aurului și cuprului, uneltelor și ornamentelor au fost Vădastra-Boian-Gumelnița cu afinități în complexul adriatic, balcanic și Cucuteni în zona Moldova-Ucraina de Vest.



Cuprul a început să fie folosit pe la 5500 î.Chr., identificat în stratul Starčevo târziu al așezării Obre I, iar aurul în jurul de 4000 î.Chr. Pătrunderea populațiilor indo-europene patriarhale și pastorale ale Kurganelor dinspre răsărit în Europa Centrală și estică în trei valuri (cca 4200-4000, cca 3400-3200 și cca 3000-2800 î.Chr.) a produs consecințe importante în transformarea Europei: impactul dintre credințele vechi europene și formele noi indo-europene a dus la detronarea zeităților europene, a semnelor sacre, la sărăcirea zonelor central și est europene, marcând procesul indo-europenizării prin hibridare progresivă a două culturi și sisteme.

Credința în puterea elementului feminin, adaptarea la ciclurile naturale, îmbinarea sacralului cu profanul, celebrarea vieții și regenerării au reprezentat forța tradițiilor religioase, esența moștenirii culturale europene. De-a lungul acestor milenii de evoluție, metalurgia fusese descoperită în Europa, probabil independent în diferite locuri. Metalurgia cuprului a avut drept centru Carpații, Munții Dinarici și Balcanii (2).

ARTA AURULUI ÎN EPOCA BRONZULUI

În această perioadă, metalurgia aliază metalele cupru-arsenic sau cupru-cositor în zona dunăreană, pontică și mediteraneeană. Această perioadă corespunde celui de-al doilea val al populațiilor indo-europene (Kurgan) dinspre stepele nord-pontice către sud prin Dobrogea, Valea Dunării, Europa Centrală. Centrele vechi ale metalurgiei cuprului au dispărut. Începuturile epocii bronzului corespund cu acest al doilea val al indo-europenilor. Amalgamarea noilor populații venite, împreună cu cele locale au format culturi specifice: în Moldova, Foltești I, în zona Dunării Inferioare, Cernavodă II-III. Principalele credințe erau adorarea soarelui adus de simbolistica populației Kurgan și berbecul închinat zeiței-pasăre din tradiția locală europeană. Cel de-al treilea val, sosirea populației Iamna din Ucraina cca 3000-2800 î.Chr., în România, Bulgaria, Iugoslavia și estul Ungariei e dovedită arheologic prin morminte adânci cu inventar divers, printre care inele spirale cu buclă ori cercei din argint, lăntișoare din tuburi subțiri, topoare și pumnale. Acest val a avut un impact puternic asupra Europei Centrale și zonei adriatice. În spațiul carpato-pontic arta era dedicată zeului solar, zeitățile erau personificate, soarele devenise puterea supremă reprezentată pe creațiile din aur. Desenele erau predilect geometrize prin spirale, cercuri, meandre. Descoperirile arheologice de podoabe de la Pecica-Rovine, Monteoru, Ostrovu Mare-Mehedinți, Sălacea (din prima fază Otomani) au scos la iveală falere, inele, brățări. Topoarele de aur de la Țufalău sunt decorate cu simbolul soarelui, rozete, spirale, cercuri (3).

Tezaurul de la Firiteaz format din 23 de brățări din bare masive de aur cântărind fiecare cca 200 g. (aflat la Viena) sau cele 17 exemplare



din tezaurul de la Sacoșul Mare concentrează repertoriul ornamental din etapele bronzului carpatic. Tezaurul de la Perșinari - jud. Dâmbovița, compus din spadă și 11 pumnale din aur aparține sfârșitului bronzului mijlociu făcând trecerea spre ultima etapă a artei aurului din această epocă. Pentru perioada bronzului geto-dacic sunt importante tezeurile descoperite la Măciș, două pumnale și două brățări din aur, coroanele de la Goleșu (Poarta Albă-Dobrogea), tezaurul de brățări din aur de la Hodiș (4). Motivele decorative abordate erau spirala în diverse variante, creștăturile, protuberanțele cu caneluri, motivele vălurite, zig-zag-ate care vor deveni caracteristice epocii fierului. Sfârșitul bronzului carpatic găsește o populație sedentară, organizată, apărată de fortificații, cu ocupații specifice civilizației lutului și lemnului, cu preocupări artistice și interpretări plastice ale soarelui și geometrismului decorativ în simbol.

ORIZONTUL CULTURAL AL ANTICHITĂȚII ÎN MILENIUL I î.Chr.

La începutul mileniului I, aheii și grecii din Asia Mică au colindat coastele Mării Negre în cautarea aurului și fierului. Aceste trasee au pus bazele drumurilor comerciale și au relaționat porturile Pontului Euxin cu regiunea caucaziană, Urartu și regiunile învecinate cu Vestul. Sinope forma o răscruce a vechilor drumuri comerciale terestre, descris de Herodot și care servea curierilor regilor ahenenizi la traversarea Asiei Mici. Aceste rute au favorizat contactele artistice. Legenda ioniană a Argonauților s-a format în această epocă, forma poetică amintind de expediții.

Sciții au fost un popor de neam iranian care a jucat în secolele VI-IV î.Chr. un rol major în stepele nord-pontice și în Estul Europei în privința creării și impunerii unui stil artistic în această largă zonă geografică. Trecerea sciților prin câmpiile transcaucaziene a însemnat preluarea unor elemente artistice iraniene și anatoliene. Ei au primit multe influențe moștenind ornamentica caucaziană care a trecut în Grecia Ioniană și la etrusci. Mișcarea acestor populații și idei se făcea din N-E spre S-E. Curentul caucazian se transmitea prin platoul anatolian al hitiților, fiind răspândit în toată lumea greacă. Astfel butonii conici vin din Kuban (Caucaz), decorul zig-zag, dinții de ferăstrău din secolul al VII-lea î.Chr., ajungeau în teritoriile noastre prin influența greacă. Rozetele decupate provin din tradiția bronzului anatolian și se răspândesc în lumea greacă orientală și europeană. Sciții erau un popor nomad, războinic și se ocupa cu creșterea animalelor. Principalele lor vestigii sunt mormintele cu inventar bogat. Ei sunt creatorii stilului animalier din stepele nord-pontice, caracterizat prin basoreliefuluri cu lei, păsări, cavaleri cu cai, împrumutate din repertoriul artei persane, asiriene, urartiene, neobabiloniene și grecești. Omniprezența caucaziană și aportul Orientului clasic sunt bogate și diverse, ele se regăsesc în bijuteriile (cercei granulați



din argint) descoperite în Italia și Tracia. Descoperirile din Mesopotamia (Ur, Caldeea) relevă faptul că în mileniul 4-3 î.Chr. granulara aurului era practică cu talent de sumerieni. Această tehnică s-a răspândit în lumea mediteraneană în mileniul I. Inelele tezaurului din Shushinak, la Susa, datând spre 1500 î.Chr., reprezintă o perfecțiune clasică a tratării rețelelor de filigran și granulații. Motivul dinților de ferăstrău se regăsește pe un atelier babilonian din mileniul II (5). Bijuteriile din Creta, epoca miceniană erau similare cu acestea. Orientul mesopotamian se bucura de prestigiu artistic, bogăție și elemente tehnice particulare ale orfevreriei care pe parcurs s-au impus grecilor și etruscilor. Tehnica filigranării și granularii își au originile aici. Ele au fost răspândite de fenicienii de pe coasta siriană în insulele grecești, Efes, ateniene, Sardinia, Sicilia cu amprenta ioniană. Emailurile descoperite pe bijuteriile din mormintele din Cipru și Rusia meridională indică existența a doi vectori divergenți de răspândire: Cipru și Pontul Euxin. Trunchiul comun ar fi putut fi Asiria spre secolul al VI-lea î.Chr. Civilizațiile clasice din Rusia și Italia au preluat dezvoltarea acestor tehnici din Orient și Cipru. De la finele secolului al VI-lea aceste procedee și diversele motive (sfincși, grifoni, harpii, personaje înaripate) se difuzează prin fenicieni. În secolul al VII-lea, arhipelagul grecesc a cunoscut o perioadă înfloritoare a orfevreriei manifestată prin bogăția formelor, decorurilor filigranate și granulate, virtuozitatea tehnică, inspirația naturalistă în creația zeitelor nude cu peruca ondulată în trepte sau etaje. Tipul centaur-faun apare în Beoția și este răspândit în epocă pe ceramica ioniană, bijuteriile cipriote etc. Tipul zeiței păsărilor-Artemisa arhaică, analoaga Kybelei anatoliene. În secolul al VI-lea î.Chr., în Grecia era răspândit modelul spiralei terminate în capete de animal. Populația scitică așezată în Rusia meridională a produs orfevrerie deosebită, reflectând stilul animalier care îi era propriu. Aceste surse de inspirație, motive arhetipale, au fost aduse în Europa prin mobilitatea triburilor nomade. În secolul al V-lea, la sfârșitul arhaismului grec, coloniile ioniene de la Marea Neagră, influența scitică, comerțul cu metale prețioase din Grecia au influențat zona Mării Negre și văile fluviilor și râurilor occidentale ale acesteia, Tracia sudică și getică. În Tracia, se transformă scena tânărului cavalier pe cal, inspirată din ceramica Atticii și care anunța călăreții Partenonului. Tema cavalerului trac se încetățenește pe valea Dunării fiind reprezentată pe ceramică și orfevrerie. Emailul subzista discret, granulațiile sunt în regres la sfârșitul arhaismului, ele fiind înlocuite de filigran. Benzile cu flori meandrice sunt frecvente în Grecia la sfârșitul secolului al V-lea și în secolele IV și III, î.Chr. A doua fază a epocii clasice începe în secolul al IV-lea și se întinde până în epoca lui Alexandru cel Mare. Prezente sunt figurile Victoriei, Eros, Pegas, Menade, centauri, sirene, păsări, grupul Ganimedea și vulturul, calul de mare, decorul filigranat.



LUMEA TRACO-GEȚILOR ȘI TOREUTICA LOR ÎN SECOLELE V - IV î.Chr.

Lumea spațiului carpato-pontic a creat o artă a aurului (inclusiv și argintul) în care se regăsesc legăturile și influențele cu lumea tracilor din sudul Dunării, cu popoarele din nordul pontic, cimerienii, sciții, cu grecii balcanici sau coloniști, cu ilirii sau celții. Această artă este evidențiată prin descoperirile tezaurilor de la Turnu Măgurele (elemente pentru ferecarea carului regal), Lăpuș, Boarta, Tăuteu, Apold, Lungaci-Fundeni, Pipea, Bria, Cugir, Cucuteni-Băiceni (brățări, coif), Târgu-Mureș (brățări cu capete zoomorfe), Apoldu de Sus, Vad (6). Arta traco-getică din această perioadă poartă atributele artei regale, fiind subordonată gustului comanditarului. Repertoriul ornamental era compus din motive antropomorfe, zoomorfe: grifoni, cai rampanți, înaripați sau cu gheare, animale fantastice; motive fitomorfe, florale și palmete, motive geometrice: spirale, solare, vălurite, punctate, protuberanțe etc. Arta traco-getică exprimă raportul dintre regalitatea locală, fondul cultural moștenit și arta orientală, în special cea persană. „Arta traco-getică este o etapă a artei argintului când obiectele de aur sunt rare iar influențele dominante sunt ale atelierelor grecești, persane, scitice.” (7). „Datele arheologice atestă faptul că societatea getică, în ansamblul ei a cunoscut o perioadă de înflorire în secolul al IV-lea până la jumătatea secolului al III-lea î.Chr.” (8). Principalele descoperiri arheologice interpretate de cercetătorii români, cu toate diferențele de opinie demonstrează, în ansamblu, spiritualitatea și varietatea plasticii decorative a argintăriei traco-getice și interferențele culturale cu lumea orientală veche.

Sabia emblemă descoperită la Medgidia în 1955 este o formă akinakes din bronz, decorată cu un vultur gravat, în poziție verticală cu aripile strânse și cioc puternic arcuit. Garda prezintă două perechi de țapi suprapuși, turnați în relief, capetele cu coarnele conturnate, picioarele strânse sub corp. În interpretarea reputatului arheolog D. Berciu, piesa este de o importanță deosebită. Ea reprezintă o creație a unui atelier local traco-getic cu influențe scitice, grecești, orientale, de la jumătatea secolului al V-lea î.Chr. Animalele cu capul conturnat și picioarele strânse sub corp apar în Dobrogea, în lumea traco-getică din arta scitică, arta Urartu, din Siria și Iran. Coarnele intens reliefate, inelate vin din lumea iraniană iar vulturul vertical cu aripile strânse din lumea greacă (9). Rolul animalelor, al motivelor zoomorfe în mentalitățile popoarelor antice era conferit de funcțiile acestora: de a zbura, a trăi sub apă sau pe pământ, de forță, curajul, ferocitatea, frumusețea și noblețea sălbăticiilor lor. Ele au fost transpuse într-un limbaj codificat, într-o compoziție plastică, artistică, învelită de imaginarul fantastic al legendelor, miturilor, riturilor sau credințelor.

Cea mai spectaculoasă și valoroasă descoperire științifică arheologică care a incitat istoriografia românească și străină de specialitate a fost



tezaurul din mormântul traco-getic de la Agighiol - jud. Tulcea. Inventarul mormântului princiar descoperit în 1931 de prof. Ioan Andrieșescu, din păcate prădat anterior de „căutătorii de comori” de două ori, în antichitate și în 1931, prezintă cea mai importantă piesă, coiful de argint aurit de tip getic. Câmpul frontal este marcat de doi ochi expresivi cu semnificație apotropaică, cu sprâncene intens arcuite, cu aluzie la semantica soarelui, a basileului. Obrăzarele, stânga și dreapta sunt decorate cu câte un cavaler pe cal cu harnașament, purtând o platoșă cu motiv de solzi, o lance în mâna dreaptă și respectiv în mâna stângă. Călăreții sunt din argint aurit, ciocănit, în relief, cu ochi expresivi. Acoperitoarea cefei este decorată cu doi călăreți separați de o rozetă florală. D. Berciu apreciază că execuția aparține unui meșter indigen, unui atelier traco-getic de cultură elenică, datând din jurul anului 400 î.Chr. (10). Din tezaur fac parte și cnemidele cu reprezentări apotropaice, zeițe, cavaleri ecvestri, șarpe, vultur, și două cupe, una decorată cu o friză de capete de vulturi, vultur cu pește în cioc și cu iepure în gheare, ochi expresivi, cealaltă ornamentată cu un țap cu 8 picioare, friză de capete de vultur și coarne de cerb multiplicat și o capră cu coarne multiplicat, cu 8 picioare. Multiplicarea coarnelor, picioarelor, capetelor de vulturi era probabil pusă în legătură cu amplificarea forței apotropaice a animalelor. Aplicele de argint poartă de asemenea reprezentări animaliere.

Coiful de aur găsit întâmplător la Coșofenești, com. Poiana, jud. Prahova este un coif de paradă al unui aristocrat local. Forma de bonetă conică, frontonul marcat cu doi ochi expresivi, apotropaici, cu sprâncene arcuite și cărlionți, friza denticulară la baza ochilor, produc o impresie puternică. Calota este decorată cu un motiv de butoni reliefați, dispuși în benzi orizontale, obținuți prin ciocănire. Originea lor a fost identificată în Caucaz-Kuban și transferul în arta traco-getică s-a făcut prin impuls scitic și grecesc. Motivul perlat, granulat, al butonilor plasat pe suprafețe semisferice s-a transmis până în evul mediu, pe pocale și potire. Longevitatea lor, arealul mare de răspândire au fost date de forța implicației sacre a semantismului cu care au fost investite pe diferite paliere istorice. Cele două obrăzări ale coifului sunt decorate cu câte o scenă de sacrificiu. Un personaj înjunghie cu un pumnal akinakes un berbec îngenunchiat. Capul animalului este ridicat de mâna stângă a personajului, oferind sacrificiului gâtul arcuit, tensionat. Personajul poartă veșminte militare, platoșă decorată cu solzi metalici, încinsă la mijloc cu o centură de care e fixată teaca pumnalului. Capul este acoperit cu un coif ascuțit cu o apărătoare de frunte și nas. Pe spate flutură o mantie. Acoperitoarea cefei este decorată cu o friză spiralată la bază și două grupe de animale fantastice separate de o rozetă. Animalele au aripi și cozi, capul stilizat se apropie de figura umană. Pe friza inferioară sunt poziționate trei animale răpitoare în mișcare. Primul animal are în gură o bucată de bovideu, ca și cel din mijloc. Ultimul animal răpitor poartă un corn și cu o gheară atinge animalele din mijlocul frizei. Coada este mai scurtă și ghearele tuturor animalelor sunt supradimensionate. Coiful conține elemente



decorative străine și indigene, a aparținut unui șef al aristocrației locale și este de tip getic. Motivele locale sunt geometrice: rozeta, benzile hașurate, spiralele, triunghiurile, liniile în zig-zag etc. Scena sacrificiului are la bază o temă de inspirație orientală, iraniană, trecută prin arta grecească și de aici în arta „barbarilor” (11). Piesa relevă o tratare provincială a elementelor de perspectivă, ceea ce o leagă de paternitatea unui atelier local. Atmosfera scenelor este însă iraniană, mai ales în combinația om-animal. Coiful este o capodoperă a artei traco-getice, prezintă multe analogii stilistice cu cel de la Agighiol și dovedește existența unei aristocrații, a unei autorități locale, a unei structuri sociale ierarhizate, stabile, în jurul anului 400 î.Chr..

Coiful de argint aflat la Institutul de Artă din Detroit (S.U.A.) este de același tip cu cel de aur de la Coțofenești și cu cel de argint de la Agighiol. Provine din regiunea traco-getică, fiind descoperit în cursul primului război mondial. A fost publicat de Bernard Godman în 1963, care l-a datat cu anul 300 î.Chr., atribuindu-l artei scitice. D. Berciu aprecia că acest coif a fost găsit probabil tot în mormântul din Agighiol. Forma și deschiderea feței sunt identice cu ale celor două coifuri, obrăzarele au decorații cu teme deosebite. Cel din stânga etalează un animal sălbatic în picioare, cu coarne puternice (șap?), cu barba triunghiulară, coarnele paralele, răsfrânte, urechi ascuțite, ochiul rotund. Corpul animalului este executat provincial, disproporționat. Obrăzarul drept este decorat cu un vultur cu pește în cioc (tema identificată pe vasele de la Agighiol) și pe vasul de la Porțile de Fier. Ghearele supradimensionate susțin un iepure prins în fugă. Motivul secundar este compus dintr-o friză spiralată cu frunze de iederă. Ochii apotropaici cu sprâncene răsfrânte sunt expresivi. Frunze sau palmete vegetale formează o friză. Coiful este încadrat cronologic în anii 400 î.Chr., fiind o creație a unui atelier traco-getic și atribuit unui prinț local (12).

Coiful de argint aurit de la Peretu - jud. Teleorman este decorat cu ochi apotropaici și friză de cerbi cu coarne multiplicare, șapi cu coarne arcuite, pasăre răpitoare cu pește în cioc și animal în gheare, frize florale, palmete vegetale. Din tezaurul de la Peretu mai face parte și piesa figurală în formă de cap de om, chip cu mimica expresivă, păr stilizat aranjat în cârlionți sau vârtejuri, friză de raze pe frunte și motiv zig-zag pe gât. Piese sunt atribuite artei traco-getice și datate cu secolul al IV-lea î.Chr., de către E. Moscalu (13). În același cod imagistic arhetipal se plasează și tezaurul de la Băiceni - jud. Iași, studiat și comentat de reputatul arheolog Mircea Petrescu-Dâmbovița (14). Tezaurul este compus din coif, aplice frontale, rectangulare, circulare, pătrate, colier, fragment de colier, brățări. Stilul animalier este reprezentat prin cai înaripați adosați, capete de cai, animale fantastice, câini, lupi înaripați, capete de bovidee. Scena ritualului libației este înfățișată prin personaje înveșmântate așezate pe scaune, cap profil, ținând în mâini un vas de băut tip rhyton și o tipsie. Calota coifului este acoperită cu motiv de vârtejuri dispus în brăduț, friză de palmete vegetale la baza motivului. Palmete vegetale apar și pe aplice, brățări cu capete



de bovidee. Tezaurul este atribuit artei traco-getice din secolul al IV-lea î.Chr. (15). Compoziției ornamentale se atribuie semnificație apotropaică benefică, semnificații uraniene, solare, puterea fecundității (16).

Tezaurul de la Craiova este atribuit de G. Dumitriu aceleiași creații artistice a traco-geților din secolul al IV-lea î.Chr. Aplicele de aur ilustrează pregnant stilul animalier, capete de bovidee, capete de urs, acvile, cai, roți solare (17). Piese de mormânt de la Bubuieci, Găvani și tezaurul de la Chirnovi aparțin aceluiași stil al secolului al IV-lea î.Chr. (18). Cupa de la Porțile de Fier găsită în apele Dunării în 1913-1914 a fost studiată și comentată de I. Nestor, M. Rostovtzev, V. Griessmeier și D. Berciu. Ea se afla în S.U.A. Conform analizei lui D. Berciu, vasul face parte tot din inventarul mormântului de la Agighiol, deoarece prezintă similitudini stilistice cu celelalte cupe descoperite aici. Piesa este ornamentată sub buză cu un brâu de coarne de cerb legate și surmontate de capete de vulturi. Friza pornește din capul unui cerb înaripat cu 8 picioare, ca și la Agighiol. Vulturul cu corn ține în cioc un pește și un iepure în gheare. Este reprezentată și o căprioară, un țap cu 4 picioare, înaripat, deasupra lui, un vultur se pregătește să-l prindă în gheare. Tema centrală, marea pasăre răpitoare face parte din arta animalieră traco-getică, din aria culturală Dobrogea, Câmpia Dunării și Oltenia. Piesa este datată cu anii 400 î.Chr., are un caracter sacral, fiind depusă în mormântul unui aristocrat traco-getic, ca și în Orient (19).

Rhytonul de la Poroina, jud. Mehedinți, din argint aurit a intrat în Muzeul Național de Antichități din București în 1883. Analizat și comentat de Al. Odobescu, V. Pârvan - 1926 a fost atribuit sciților, sarmaților din Muntenia, Oltenia și ar reprezenta „Marea Zeiță” cu semnificația „taina comunicării”. Vasul are o funcție de băut, prezintă o formă de corn de taur. Baza este figurată sub forma inocentă a unui cap de tăuraș acoperit cu smocuri de păr striat marcat central de un vârtej (simbol solar tracic). Ochii sunt mari, expresivi, iar cavitățile coarnelor unde probabil au fost montate cristale colorate, sunt goale. Gâtul cupei este decorat cu patru personaje dispuse în două grupe: două personaje principale sunt așezate pe scaune și țin în mâna dreaptă, respectiv în stânga, câte un vas rhyton, în prezentare, cealaltă mână ține un rotul la piept. Personajele poartă veșminte lungi, de la umeri până la glezne, largi, drapate, punctate, coafura cu păr lung și îngrijit aranjat peste ceafă. Celelalte două personaje, secundare, au o gestică specifică, diferită, ele țin o mână pe șold spre pântec iar cealaltă în poziție îndrumătoare spre personajele principale sau scena rituală a libației. Personajele stau în picioare, au aceeași ținută vestimentară, însă coafura părului este mai scurtă sub ceafă. Tipurile antropomorfe nu sunt femei, așa cum aprecia D. Berciu ci mai degrabă înalți preoți sau personaje celeste, mitologice, ținând cont de aliura maiestoașă, picioarele și brațele goale, coafura prețioasă a părului, expresia demnă, solemnă a feței, ținuta gravă, verticală, înaltă, cu gestică specifică desfășurării ritualului sacru al libației, sau „comunicării” prin libație. Lipsa unui suport al vasului, poziția capului și



arcuirea, tensionarea gâtului în vederea momentului inițial al sacrificiului, expresia inocentă a figurii tăurașului, ne duc la concluzia unei funcțiuni sacre a vasului. Poziția arcuită a gâtului tăurașului ne trimite la scena sacrificiului berbecului interpretată cu dramatism pe coiful de la Poiana Coțofenești. Tema libației cu rhyton apare în altă variantă și pe coiful de la Băiceni (20).

Aceste importante descoperiri arheologice în domeniul excepțional al tezaurilor exprimă moștenirea spirituală, estetică, credințele, legendele, miturile, energiile creatoare puse în slujba interpretărilor înțeleșurilor cosmice și a experiențelor trecutului în imagistica plastică animalieră, vegetală, geometrică, antropomorfă traco-getică. Arta persană a stat la baza stilului animalier scitic și tracic. Arta frigiană a avut legături cu arta animaliera tracică. Coifurile cu fața descoperită erau răspândite în Grecia în perioada orientalizantă. Ele sunt create și de traco-geți. Coiful getic rămâne un artefact de referință autohton, particularizându-se în raport cu lumea veche înconjurătoare. Cnemidele de paradă sau funerare cu figuri antropomorfe sunt de origine greacă dar sunt adoptate și produse și de atelierele traco-geților. Tratarea părului în carlionți își găsește originile în seriile de basoreliefuri ale epocii ahemenide. Tratarea ochilor expresivi, a sprâncenelor, buzelor intens conturate sugerează apropierea de arta persană. Scenele de vânătoare cu arc și suliță sunt tipice călăreților sciți. Călărețul trac era redat cu barbă, ca și în arta persană. Expresia plastică a corpului, fie om, fie animal, manifesta preocuparea pentru mișcare, dinamism, încordare, forță. Calul și călărețul, motivul rozetei constituie artefacte ale culturii tracice și geto-dace, răspândindu-se odată cu ceramica și circulația monedelor locale. Motivul caprei, berbecului, țapului a avut o largă răspândire în lumea elenică; provenind din Orient s-a difuzat prin filieră greacă la sciți și traci. Animalele înaripate, afrontate sunt motive vehiculate din Iran spre Europa Centrală prin filiera artei tracice. Reprezentarea în picioare a animalelor, cerb, țap, capră dezvăluie originea orientală a acestora. Cerbului culcat cu picioarele sub corp și coarnele multiplicat i se contestă originea scitică și i se conferă o sorginte a nord-vestului iranian, în Luristan și grupa bronzurilor de la Amlas. Dublarea picioarelor cerbilor, țapilor sau caprelor pe vasele traco-getice, ca și a frizelor cu ciocuri de păsări de pradă sub buza vaselor au semnificație apotropaică, de sporire a forței benefice protectoare și își au geneza tot în arta orientală. Cerbul are semnificație apotropaică, ca și ursul, lupul, șarpele, mistrețul. Ursul, lupul sunt expresii mitice ale realității, ale legăturilor cu pădurile și munții din spațiul carpato-danubian. Mistrețul apare în arta tracică, în arta iraniană (Luristan), scitică, greacă, etruscă, ahemenidă, celtică. Mistrețul este ținut în ghearele păsării răpitoare, temă reprezentată pe vasele de la Agighiol și pe monedele din secolul al VI-lea î.Chr. Vulturul abordat ca o pasăre răpitoare fantastică este reprezentat în multe variante pe vasele comentate. Exagerarea arcuirii ciocului era stilul atelierelor locale și era de influența



elenică. Rhytonul considerat scitic, sarmatic, tipic pentru secolele IV-II î.Chr., este de origine persană. El a fost răspândit în Grecia în secolul al V-lea î.Chr., de unde a fost preluat de traci, simbolistica lui venind din mitologia iraniană a zeului timpului, ploii reprezentat pe cupa de aur de la Hasanlu din Iran. El poate fi atribuit artei traco-getice din ultimul sfert al secolului al IV-lea î.Chr. (Rhytonul de la Poroina). Scena sacrificiului berbecului, una din cele mai vechi teme cunoscute este orientală și a fost transmisă de greci. Leul în arta tracică a fost transmis în versiune frigiană din fondul cultural persan. El a intrat în arta tracică înainte de secolul al IV-lea î.Chr., pe culoarul sud tracic și scitic. Peștele a fost unul din cele mai vechi motive cu semnificație religioasă și apotropaică. În secolele VI-V î.Chr., motivul s-a răspândit în lumea iraniană și grecească. În Orient peștele era asociat cu grifonul, în arta traco-getică peștele era asociat cu vulturul având probabil o semnificație magico-religioasă. Șarpele reprezintă unul din cele mai vechi arhetipuri tracice, el s-a bucurat de o largă răspândire în lumea geto-dacică fiind simbolul puterii subpământene, al cultului fertilității și protecției caselor (21). Acestui plurisemantism al scenelor, animalelor, temelor se implementează și caracterul inițiativ și sacru al vânătorii. Regele trebuia să-și măsoare forțele, aptitudinile, inteligența prin înfruntarea animalelor puternice: urs, lup, mistreț, cerb. Astfel se puneau în valoare virtuțile războinice, curajul, capacitatea de conducere a unei comunități. Pentru sacrificii erau preferate animalele domestice după cum reiese din cercetările arheologice. Animalele puternice, sălbatice, în torentica tracică erau întruchiparea idealului eroic aristocratic. Vasele de tip rhyton aveau conotații sacre, semantica lor era variată: divinitate, zeița chthoniană, fertilitate, fecunditate, simbol solar etc. În lumea tracică se cunosc peste 20 de vase rhyton și 150 fiale și boluri adânci din argint și aur care au fost folosite potrivit scenelor reprezentate în ritualuri sau scene profane (22).

Pătrunderea celților în Transilvania după jumătatea secolului al IV-lea a stimulat arta animalieră locală. Simbolistica celtică s-a interferat cu cea tracică. Teologia sacră a celților cuprindea animale reale și fantastice: calul, mistrețul, cerbul, taurul, șarpele, dragonii, păsările răpitoare evidențiate pe obiectele utilitare descoperite arheologic datând din secolele III-II î.Chr. Perioada 250-100 î.Chr. este numită de arheologi „veacul întunecat” deoarece reprezentările figurative sunt foarte rare în descoperirile arheologice. Schimbările structurale din societatea autohtonă au generat această situație. Se păstrează în continuare imaginea cavalerului și a păsării de pradă pe obiectele din argint, bronz, ceramică.

EPOCA REGATULUI, SECOLELE I î.Chr. - I d.Chr.

Această perioadă se caracterizează printr-un repertoriu decorativ animalier mai restrâns : berbecul, țapul, păsările hibride; simbolistica solară,



reînnoirea anotimpurilor au rămas aceleași. Concentrarea elitelor și forțelor în capitala Daciei a produs o implicare specifică în arealul artistic. Taurul, șarpele, grifonul, vulturii preluați din arta elenistico-romană, simbolul solar au fost abordate predilect pentru cultul imperial. Tezaurul de la Lupu, jud. Alba, format din plachete din argint, datat cu secolul I î.Chr., și atribuit unui atelier dacic, etalează motivul păsării de pradă cu șarpele în gheare, cavalerul cu scut, pe cal, în mișcare, personaje înaripate cu animale fantastice stilizate. Motivele preluate din fondul ornamenticii tradiționale a secolelor V-IV î.Chr. trădează o interpretare provincială, făcând dovada cristalizării ornamenticii locale și a particularității stilistice și tehnice de execuție (23). Falerele din argint din tezaurul de la Surcea, jud. Covasna, interpretate și datate cu secolul I î.Chr. de către cercetătorul L. Marghitan, etalează o decorație unitară, ca tematică: acvila rampantă, bust (grifon), cavaler cu sabie, călare pe cal, surmontat de un vultur apotropaic. Motivele secundare sunt geometrice: șnur în torsadă, friză zig-zag-ată și denticulară (24). Falerele descoperite la Coada Malului și București-Herăstrău, interpretate și datate de L. Marghitan cu secolul I î.Chr., prezintă figuri antropomorfe, interesante pentru tipul coafurii, regăsit ulterior în ornamentica medievală a creațiilor de argint. Brățările din tezaurul de la Coada Malului și Senereuș, cercetate de același autor, provenind din aceeași perioadă, atribuite artei dacice sunt deosebit de valoroase prin motivele prezentate, palmete vegetale și capete de șerpi stilizați (25). Plăcuțele de argint descoperite la Polovragi și Săliște, cercetate de Fl. Marinescu și I. H. Crișan sunt decorate cu motive antropomorfe, tema călărețului, păsări cu kantharos trădează prin execuția provincială tot un atelier local (26).

Unul din cele mai frumoase tezaururi descoperite arheologic este cel de la Sâncrăieni, jud. Harghita. Studiat și publicat de D. Popescu, tezaurul este datat cu secolul I î.Chr. și atribuit unui atelier local. Ornamentica este tradițională, traco-getică cu influențe elenistico-romane. Cupele de argint sunt decorate cu motivul iederei care a avut o largă răspândire în arta elenistică. Frize entrelac sau elipse, frize cu creste arcuite, benzi punctate, rânduri de frunze ovale striate, suprapuse, frunze de lauri, dafin, îmbracă asemenea unui paner jumătatea inferioară a cupei (27).

În 1961 a fost dezvelit la Pecica, jud. Arad, un atelier dacic de prelucrarea argintului, datând din secolul I î.Chr.. Aici s-au găsit tipare, forme de turnare, creuzete mici, nicovale, ștanțe, dălțițe, menghine, piese neterminat aparținând unui meșter dac care lucra bijuterii. Tot aici erau bătute și monede. „Dacii sunt meșteri iscusiți în prelucrarea argintului, artă ce ajunsese la o deosebită înflorire încă din secolul I î.Chr.” (28). D. Popescu și I. H. Crișan susțin că tezaururile de la Surcea și Stăncuța ca și cel de la Sâncrăieni sunt dacice pentru că au fost descoperite bare sau lingouri de argint.

Aceste importante tezaururi formează un tablou sugestiv al repertoriului ornamental abordat în creațiile metalelor prețioase în spațiul carpato-danubiano-pontic din



mileniul I î.Chr. Lumea semnelor imagistice puse în valoare prin meritul cercetării arheologice reprezintă dovezile cele mai importante ale unei spiritualități vii, continue, optimiste, bogate și variate, sensibile și puternice, cu o profundă capacitate creatoare și simț estetic, iubitoare de artă, care își ascunde sufletul și credințele în intimitatea simbolului, debordând firesc în plastica inocentă a naturalismului. Acest fond iconic viu, real reprezintă moștenirea culturală a populației locale din mileniul creștin și forța identității în transformările ulterioare în epoca frământată a migrațiilor popoarelor. Interferențele realizate în lumea imaginilor și ideilor, între principalele civilizații vechi, Orientul Central, Orientul Apropiat, cercul mediteranean și spațiul balcano-carpatic au creat un sistem cultural sincretic de ideograme, de factură euroasiatică în habitatul daco-getic și daco-roman care au reprezentat placa turnantă pentru începutul și dezvoltarea spiritualității locale în primul mileniu creștin.

ORNAMENTICA ORFEVERIEI ROMANE

Moștenirea repertoriului ornamental al orfeveriei romane este constituită din arhetipuri, tipuri de motive decorative care au avut o frecvență mare de apariție și răspândire și care au format panteonul cultural artistic al antichității și sursa de inspirații a principalelor stiluri internaționale, medievale, cu predilecție cel al Renașterii.

Ornamente figurale emblematice: personaje turnate în ronde-bosse, fiale în relief-embleme, figuri ale zeităților Minerva, Hercule, Iunona, Cybele, Attys, Mercur, Venus etc.

Ornamente, compoziții cu scene și personaje mitologice, zeități: scene cu personaje istorice sau mitologice, zeități, aranjamente de măști, instrumente muzicale, atribute bahice, naturi moarte, scene din viața animalelor, motive florale sau vegetale.

Ornamentica cu motive și scene bahice: amorași, măști, embleme bahice, Bachus călărind un leu, un taur, o panteră, un țap, Bachus copil țopăind, călare pe o panteră sau dragostea împlânzind un leu, măgarul sau elefantul turmentat.

Compoziții dedicate filozofiei epicuriene a romanilor: decorul macabru cu schelete, măști de teatru, kantharos bahic cu decor de frunze, toiagul lui Bachus sau ciorchine. Menade, fauni, satiri, bacante, dansuri, instrumente muzicale, cortegiul lui Bachus. Instrumente muzicale: cimbalul (de percuție), flautul lui Pan etc., vrejuri de viță de vie și frunze de iederă.

Ornamente din natură - zoomorfe și vegetale: kantharoi cu flori și frunze, ramuri de măslin, ghirlande vegetale etc. Păsări mari căutându-și hrana, zburând, luptând, cântând, cocori, păuni, berze, ibiși, Feonicși etc.

Decorul elenistic: motive cu frunze și plante încolăcite, plăcerea păcatului originar, lupta monștrilor marini, compoziții tematice cu zeități, animale, motive vegetale (29).



AURUL MIGRAȚIILOR ÎN SPAȚIUL DANUBIANO-CARPATO-PONTIC

„Arta aurului nu înregistrează momentul politic al „retragerii aureliene” ci continuă să se dezvolte pe același făgaș, păstrând filonul de veche tradiție daco-romană”. Arta aurului din întreaga Dacie rămâne o artă romană târzie, „barbarizată” în care elementele geometrice locale neînfrânte de arabescurile bijuteriilor romane, se îmbina tot mai mult cu elementele Vestului, motive grecești sau persane, trecute demult în patrimoniul artei romane” (30).

Deși în Europa și în Imperiul Roman are loc un proces de amalgamare a elementelor romane, romanizate și barbare, se manifestă un anumit gust estetic și o înclinație spre cultura greacă, ale cărei produse au fost răspândite de la Urali până la Atlantic. Atelierele grecești produc orfeverie la comanda autorității politice și militare a Romei, a aristocrației barbare autohtone cu influențe din lumea migratorilor. Vechile exploatari aurifere, mai ales cele din Transilvania, continuă. Tezaurile de la Apahida, Someșeni, Concești, Cuciurul Mare, Velt, Histria, Feldioara și Crasna, Șimleul Silvaniei, Sânnicolaul Mare, au legături cu lumea romană târzie, protobizantină și bizantină cu influență iraniană, sasanidă în vremea cristalizării poporului român. Atelierele locale produc orfeverie ornamentată cu pietre prețioase sau semiprețioase, cristale colorate. Apare arta „Cloisonne-ului”, care a atins perfecțiunea în Imperiul Roman, răspândindu-se peste tot în Europa, în lumea barbară. Sinteza implementărilor cultural-decorative în compoziția produselor de artă face dificilă atribuirea lor unor ateliere etnice. Motivele predilect abordate în perioada post romană sunt vița de vie cu struguri, palmete vegetale, frize de ove, frunze de acant stilizate, scene istoriate, preluate din elenismul târziu de romani. În teritoriile românești se foloseau exclusiv pietrele semiprețioase, granatul și almandinul, precizează Șt. Burda. Prezența în orfeveria nord-dunăreană a motivelor animaliere, inclusiv a păsărilor este pusă în legătură de Șt. Burda și Răzvan Theodorescu cu fondul local și influențele sasanide. Costumația personajelor reprezentate pe orfeverie relevă similitudini cu arta regalității dacice și se deosebește de creația sud-dunăreană și de cea nord-pontică. Reprezentările animaliere au pătruns prin neamurile sarmate și cel al goșilor, împreună cu stilul policrom, practicându-se în Moldova, Muntenia, Banat după jumătatea secolului al III-lea. Stilul animalier, originar din orientul asiro-persan, vehiculat prin Grecia Ionică, prin lumea scitică a stepelor a cunoscut o evoluție sinuoasă. El s-a transferat în spațiul carpato-danubian remodelându-se în raport cu credințele magico-religioase ale populației locale. „Ceea ce Rostovtzeff a considerat a fi ramura vestică a stilului animalier de la nordul Mării Negre, mai precis elementul zoomorf din perioada scitică, rigid și schematizat, caracteristic pieselor găsite între Nipru și Bug - întrucâtva influențat și de arta tracică, a pătruns în regiunile carpato-dunărene și în arta sarmată” (31). Stilul policrom, tehnica champleve-ului și cloisonné-ului, montarea



pietrelor semiprețioase și a pastei de sticlă colorată au fost împrumutate de atelierele locale, post-romane din secolele III-IV, prin filiera sarmată din zona nord-pontică.

Din secolele IV-V sunt remarcate câteva tezaure semnificative pentru istoria de început a românilor. Tezaurul de la Șimleul Silvaniei (primul tezaur descoperit în 1797, aflat la Muzeul de Artă din Viena și al doilea în 1889 se păstrează la Muzeul Național din Budapesta) aparține ostrogoților și datează din ultimul sfert al secolului al IV-lea, fiind opera unui atelier nord-pontic, apreciază Răzvan Theodorescu. St. Burda îl atribuie unui atelier local pentru că prezintă pe colier o scenă casnică de meșter agricultor, deci a fost un artist stabil din zonă. Medalionul creștin lucrat în tehnica cloisonné-ului, specific lumii carpato-dunărene, cu celule umplute cu pietre colorate, formează o cruce. Tezaurul creștin de la Histria și cel de la Someșeni (descoperit în 1963, lângă Cluj, recuzită a unei prințese) din secolul al V-lea, fac legătura între cele regale anterioare cu cele barbare și cele ale primilor voievozi cunoscuți după veacul al IX-lea. Tezaurul de la Apahida este atribuit de Răzvan Theodorescu gepizilor, succesorii hunilor, după jumătatea secolului al V-lea. La sfârșitul secolului al V-lea se încheie coexistența formelor și motivelor, tehnicilor, clasice, grecești, romane, bizantine și barbare. Stilul policrom și cloisonné se perpetuează pe teritoriul carpato-dunărean până în secolul al VII-lea prin piese gepidice.

Tezaurul de la Pietroasa a fost și este cel mai comentat de istoriografia românească și străină. Descoperit în 1837, el era compus din 23 de piese, din care se păstrează doar 12, în greutate de 18 kg. Cercetat îndelungat și publicat de Al. Odobescu, „Trésor de la Petrossa, Étude sur l'orfèvrerie antique, Paris-Leipzig, 1889-1900” sau „Al. Odobescu, Opere, IV, Tezaurul de la Petrosa”, Ed. Acad. R.S.R., 1976, cunoscut și sub numele de „Cloșca cu puii de aur”, tezaurul a incitat numeroase opinii privind apartenența etno-culturală, de atelier, funcțiuni, cronologii, comentarii istorice, stilistice etc. Răzvan Theodorescu susține opinia lui Al. Odobescu, atribuind tezaurul, după cercetări îndelungate, goților, regelui Atanarich, în a doua jumătate a secolului al IV-lea. Piesele, în opinia autorilor, aveau funcțiuni de cult în cadrul unui centru religios. A doua opinie sau variantă a lui Al. Odobescu a fost atribuirea tezaurului vizigoților, în anul 376. Se rețin două concluzii ale autorului: 1) Tezaurul face parte din grupa de tezaure păstrătoare a tradiției clasice greco-romane; 2) Grup al tradițiilor de artă pontică cu elemente de artă orientală. K.Horedt l-a atribuit ostrogoților din secolul al V-lea, tezaurul ar fi fost îngropat după moartea regelui hun, Attila (32). St. Burda consideră că la prima impresie este o creație a lumii barbare sau o artă greco-romană târzie barbarizată, din atelierele nord-pontice. Altă opinie atribuie lui Atanarich, căpetenia goților, înfrânți de huni în „Caucaland” sau altei seminții nomade trecute prin Estul Câmpiei Dunării. Numeroase studii și opinii avizate nu au reușit o atribuire exactă, confirmată. Istoriografia străină apreciază că arta Dunării folosește forme și desene asiatice, sticle



colorate și pietre prețioase. Hoardele barbare au migrat pe ruta Rusia spre Spania, trecând prin România, Germania, Galia. Coroana de aur din Novo-Tcherkask de la Muzeul Ermitaj, cu o cruce antică și decor animalier, cupa sau patera împodobită cu pietre prețioase și geme a lui Khosroes I, cu imaginea monarhului așezat pe tron, susținut de grifoni, prezintă similitudini cu tezaurul de la Pietroasa, în privința armăturii celulare, monturii cu cristale de rocă, sticlă roșie, verde, asemenea celor sasanide, ansele în formă de gheparzi, corpurile cu granate și turcoaze, pasărea cu pietre colorate (33).

Trei tezaurale importante au emulat istoriografia românească și au marcat alături de celebrul tezaur de la Pietroasa această perioadă: tezauralele de la Apahida, tezaurul de la Concești și tezaurul de la Tăuteni.

Tezauralele de la Apahida descoperite lângă Cluj, în Valea Someșului, primul în 1889 și cel de-al doilea în 1969. Ele s-au găsit în mormântul „prințului OMHARUS” și prezintă analogii cu tezaurul merovingian de la Tournai. Tezauralele se compun din două căni de argint decorate cu scene bachice și motive vegetale, patru plachete de aur, una în formă de pasăre, două inele de aur, unul inscripționat cu „OMHARUS”, o brățară de aur, trei cataramă, cinci pandantive cu pietre provenite din ateliere bizantino-balcanice, încadrate cronologic în al treilea sfert al secolului al V-lea (34).

Tezaurul de la Concești, lângă Prut a fost descoperit în anii 1811-1812. Este un mormânt princiar compus din trei vase de argint, un colier, o brățară cu extremități zoomorfe, fragmente ale unui coif de paradă, fragmente ale unei cununi și bijuterii în formă de păsări și pești ornate cu pietre încadrate, se află la Muzeul Ermitaj, fiind publicat într-un catalog-album. Încadrat cronologic în jurul datei 400 (35).

Tezaurul de la Tăuteni, descoperit în 1970 este analizat comparativ cu cele două vase din tezaurul de la Concești, cu vasele de la Apahida și cu ornamentica tezaurului de la Pietroasa. Încadrat cronologic între ultimul sfert al secolului al IV-lea și secolul al V-lea. Sever Dumitrașcu, istoricul care l-a studiat și publicat cu discernământ și prudență a emis mai multe variante în privința atribuirii etno-culturale: varianta gepidică, vizigotă, huno-alano-ostrogotă, hunică, ostrogotă. Ornamentica vaselor reflectă stilul romano-bizantin al atelierelor est-mediteraneene, constantinopolitane, făcând parte din același orizont cultural cu Apahida și Concești. Cele două căni de la Tăuteni sunt decorate cu frunze de acant, bandă cu linii ondulate, viață marină fabuloasă, doi pești, pescar cu un coș în mâini, Atena și Poseidon, Atena cu șarpele, Pegasus călărit de un personaj, un leu, Poseidon în atitudine olimpică ține în mână tridentul. Cealaltă cană este decorată cu frunze de acant, o femeie așezată cu spatele, flutură o eșarfă. Alt personaj feminin cu fața spre privitor desfășoară o eșarfă. Ea călărește un monstru marin cu limbă și urechi mari, cap fusiform și coadă de pește. Un amoraș este redat în zbor cu un paneraș și o ramură de măslin în mâini. Un al treilea personaj călărește un monstru marin, fâlfâind o eșarfă. Corpul cănilor a fost completat integral în procesul de restaurare. Personajele ar putea fi nimfe,



neraide, oceanide, genii ale valurilor. Tema centrală de pe pântecul vasului pare să fie zeul vinului, vizibil fragmentar, însoțit de panteră, amoraș, ținând în mână un paneraș cu fructe. Bachus își sprijină capul pe o coloană. Un cupidon gol ține un thyrsos, ar putea fi Apollo. Un satir cu bustul gol, cu un toiag îl ține de umăr pe Silen. Bacanta cântând din chitară însoțită de un cântăreț de flaut dublu (Orfeu?), jos o tamburină. În partea superioară a câinii apare o scenă pastorală la care participă un păstor, câini, vaci și taur, capre și țap (36). Orfevreria barbară urmărește în general tradiția greco-romană. Motivele decorative frecvent întâlnite în arta barbară sunt peștii, păsările de pradă cu vagi asemănări de papagali, grifoni, lei, gheparzi etc., cunoscută fiind cupa zeitei Anaitis, mare zeităte asiatică, așezată pe patru animale imaginare (37). În orfevreria bizantină a secolului al VI-lea se regăsesc componentele asiatice și elenistice. Exemplele de orfevrerie bizantină cunoscute sunt: Crucea din Monza, dăruită de Grigore cel Mare regelui Lombardiei, Adaloald; Crucea tezaurului din Sancta Sanctorum, sfârșitul secolului al V-lea - începutul secolului al VI-lea, cu un decor cu scene evanghelice, executat pe un fond de sticlă montată în tehnica cloisonné din aur după moda sasanidă; Crucea din argint aurit a tezaurului din Sf. Petru, dăruită de împăratul Iustin II, secolul al VI-lea, ornată prin ciocănire, reprezentând, în medalioane, pe Christ, împărat și împărăteasa, între motive vegetale (38). Apariția slavilor și avarilor în a doua jumătate a secolului al VI-lea a generat o nouă viziune estetică a producției artistice de orfevrerie.

În secolele VI-IX, procedeele tehnice rămân neschimbate, policromia cloisonné-ului își pierde importanța în spațiul românesc, ea înflorind în Europa Centrală și Occidentală. De la sfârșitul secolului al VI-lea și până în secolul al VIII-lea, Transilvania și Banatul au fost controlate de o confederație de triburi asiatice, germanice și slave conduse de neamul răsăritean al avarilor care luaseră locul gepizilor în Câmpia Tisei. Descoperirile arheologice au scos la iveală centuri din foi presate, turnate, ajurate, decorate cu grifoni și vrejuri în stilul nord-pontic și bizantin. Tiparele au fost descoperite la Dumbrăveni-Sighișoara și Corund-Odorhei, datând din ultimul sfert al secolului al VI-lea, dovadă că podoabele se produceau în Transilvania. Tipare din plumb au fost descoperite și la Felnac-Banat, datând din primul sfert al secolului al VII-lea. Cea mai importantă descoperire arheologică de podoabe de metal a avarilor s-a făcut pe Valea Mureșului. Garnituri de centuri turnate în bronz au fost găsite la Aiud, Gambas, Teiuș, Câmpia Turzii (sec. 4/4 VII-1/4 VIII). Caracteristic pentru această perioadă, în Transilvania sunt cerceii simpli cu mărgea, cu butoni stelați, granulați, de tip bizantin.

Între anii 850-950 în regiunile carpatice ca și în cele moravo-panonice este atestată existența unei culturi a „grifonului și vrejului”, o prelungire a culturii avarice târzii din secolul al VIII-lea în secolul al IX-lea. Răzvan Theodorescu apreciază că vrejul și palmeta, în arta metalelor primilor maghiari și în epoca avarică târzie, ca și frecvența mare a motivelor animaliere cunoscute



În arta bulgară a secolului al IX-lea și al X-lea, decorurile tezaurului de la Sânnicolaul Mare sunt sub influența bizantină și arabo-persană care s-au exercitat prin două direcții: 1 - Marea Mediterană-Dunărea de Jos și de Mijloc; 2 - Nordul Mării Negre spre Carpați, determinând înflorirea motivelor vegetale și zoomorfe în atelierele de pe teritoriul de azi al României, Ungariei, Cehiei și Slovaciei. Motivele de păsări-vulturi sunt puse în legătură cu elementele gepidice rămase în Transilvania, dovedite de paftalele de argint cu cap de vultur și pietre încrustate după moda germanică evidențiate la Fundătura-Valea Someșului Mic și Cipău-Valea Mureșului.

Slavii pătrunși aici în 602 au suferit influența germanico-bizantină. În cadrul procesului de etnogenază în spațiul carpato-dunărean, unde elementul slav fusese absorbit, se înregistrează circulația podoabelor aflate sub influența sau importate din atelierele bizantine din sudul Dunării. Tezaurul de la Sânnicolaul Mare ale cărui origini și semnificații au fost obiectul unor largi controverse în literatura de specialitate, în care istorici, arheologi români și străini au adus interesante contribuții la obiectivarea acestuia și așezarea sa în context reprezintă cea mai spectaculoasă și valoroasă descoperire cu o imagistică definitorie pentru spiritualitatea acelei epoci. Cămile, cupele, potirele, paterile, vasele zoomorfe de aur ale tezaurului sunt o dovadă a virtuților tehnice atinse de arta metalelor în secolele IX-XI. Descoperit în 1799, cu 23 de piese decorate cu motive și scene zoomorfe, antropomorfe, animale fantastice, cerbi, vulturi, lei, pantere, taur, călăreți, păsări, berze, cocori, motive geometrice, cercuri și triunghiuri, motive vegetale, frunze, flori, palmete, inscripții grecești, tezaurul prezintă analogii cu arta Iranului, lumea stepelor din Extremul Orient, arta greco-romană și bizantină. Ca formă se apropie de cele persane și chineze. Eclectismul tezaurului se datorează componentelor decorative, scene de vânatoare, specifice persane, centaur greco-roman (39). Grifonul, reprezentat aici, motiv al artei orientale, traversează lumea migrațiilor și devine emblematic pentru arta medievală, Renaștere și baroc. Motivul felinelor afrontate, de sorginte orientală este dezvoltat și rafinat de arta Bizanțului Macedonenilor și Comnenilor, de unde pătrunde în arta Carolingiană și romanică. Leul, taurul, pantera etc., din arta greco-romană au pătruns în cea bizantină și arabă a secolelor VIII-IX. Motivele vegetale, florale: palmete, frize, acant, rozete, frunze de viță, lujeri, semipalmete, flori de crin etc., constituie fondul decorativ elenistico-oriental care a marcat arta clasică a migratorilor și s-a diversificat și sofisticat în metamorfozele principalelor stiluri artistice internaționale ale secolelor XIV-XIX. Istoricii au atribuit pe rând tezaurul de la Sânnicolaul Mare hunilor, lumii protobulgare, avarice, bizantine, populațiilor pecenege și maghiare, încadrarea cronologică fiind între ultima treime a secolului al IX-lea și începutul secolului al XI-lea. Tezaurul de la Sânnicolaul Mare, grupul vaselor de argint de la Gogoșu (Mehedinți) și Temsko, Gorno Orizari din Serbia acoperă o perioadă cronologică necercetată suficient a lumii balcano-dunărene din evul mediu timpuriu (40).



În Transilvania și Banat descoperirile arheologice atribuite populației strămoșești din secolul al XI-lea, de la Vârșand, Moldovenești, Hunedoara, Biharea și Dăbâca au evidențiat brățări, coliere, inele, cercei, pandantive. Podoabele descoperite la Dinogeția-Garvăn, secolele XI-XII sunt caracteristice pentru Dobrogea, ca provincie bizantină, ca și descoperirile din Măcin, Păcuil lui Soare, Capidava, Dolojman. Imperiul Bizantin în regiunea carpato-dunareană, corespunde cronologic secolelor V-VII, cu apogeul în secolul al VI-lea și a doua perioadă secolele X-XI cu pondere 4/4 X-1/2 XI. În secolele VII-IX o mare parte din orașele bizantine cu un standard de viață urbană, comercială, meșteșugărească, devin medii cu activități preponderent agrare ca urmare a crizei economice a Imperiului Bizantin, marcat de scăderea circulației monetare bizantine a importurilor produselor meșteșugărești și slăbirea influenței bizantine în general (41). Orfevreria bizantină a secolelor XI-XII corespunde epocii macedonene și Comnenilor. Ea nu are lucrări valoroase, artistice, luxoase.

Operele europene prezintă în general decoruri în relief cu teme biblice, așa cum este tezaurul de la San Marco, secolul al XI-lea, cruci relicvar aflate la Vatican. În această perioadă se lucrează piese cu ornamentații emailate, societatea fiind iubitoare de policromie. Artă bizantină abordează emailul cloisonné, modelele elenistice, ornamentica tradițională, imperială a Romei și Alexandriei, culoarea și somptuozitatea potențailor din Asia, fixându-le în forme proprii, reproducându-le la infinit, deformându-le, amprentându-le cu galonul bizantin. Pentru a ajunge la formele noi era nevoie de greșeli, de erori, de imaginația creativă a evului mediu. Astfel s-a ajuns la trezirea programelor artei romane, în timp ce artă bizantină a rămas o umbră a vieții în țara schismei grecești și prizoniera tradițiilor sale (42).

ORFEVRERIA CAROLINGIANĂ, secolele IX - XII

Lucrările se caracterizează prin bogăția decorului cu caboșoane și cloisonné-uri, câmpuri cu pietre colorate, filigran și cruciulițe de metal cu butoni, motive împrumutate din monturile anglo-saxone, monștri, păsări, pești, șerpi afrontați, entrelac-uri, roze, cercuri, elipse etc. Acestea s-au dezvoltat pe malurile Rinului și Nordul Italiei. În secolul al X-lea se folosește emailul după procedeul bizantin și reliefuri ciocănite. Formarea școlii germane, a unui stil original, realist s-a produs prin influența bizantină. Școala din Trèves condusă de arhiepiscopul Egbert (977-993) a fost cea mai reprezentativă. Operele cele mai cunoscute sunt: ferecătura evangheliarului abației Echternach a bibliotecii din Gotha, creată în 991, reprezentând pe Otto III și mama sa Theophania; ferecătura manuscrisului abației Sf. Enmeran din Ratisbonne a bibliotecii din München (43).



ORFEVRERIA ROMANICĂ, secolele XI - XII

În jurul anului 1000 orfevreria a luat o nouă orientare în Germania. Din secolul al XI-lea datează crucea lui Lothar la domul Aix-la Chappelle. Crucea lui Essen, email cloisonné, crucea reginei Gisele-capela din München, aparțin atelierelor lui Otto și Henri II (1002-1003). Piese de ating o bogăție decorativă fără precedent. Emailul ahenau de pe malurile Rinului cu centru în Colonia (Köln), în jurul abației benedictine Sf. Pantaleon, secolul al XII-lea și centrele Verdun, Trèves, Coblenz, centre de email renan au devenit celebre prin operele lor. Capodopera lor e Altarul din Klosterneuburg din 1181 executat de Nicolas de Verdun. Școala de orfevrieri din Liège, cu cel mai ilustru reprezentant Godefroy de Claire, autor al relicvariului Sf. Alexandru din Bruxelles - 1145. În Franța meridională orfevreria romanică este reprezentată la sfârșitul secolului al XI-lea și începutul secolului al XII-lea de centrul Conques sub conducerea abatelui Begon. În Franța de Nord orfevreria este practică în abația Sf. Denis, secolul al XII-lea, sub influența atelierelor germane și flamande. Atelierele din Limoges erau foarte cunoscute pentru emailurile lor, ele lucrau sub influența orientală și bizantină, utilizau tehnica champlevé, răspândită pe valea Rinului, în secolul al XII-lea (44). În tezaurul din Conques, pe relicvariul lui Pepin d'Aquitaine, mort în 838 se întâlnește cea mai veche încercare tehnică de realizare a ornamenticii champlevé pe aur și un cufer sub numele abatelui Boniface, mort în 1135, cu plăci de email champlevé pe cupru, unul din cele mai valoroase monumente de emailerie din această dată. Placa funerară a lui Geoffroy Plantagenet din Muzeul din Mons (1151-1160), marea raclă a lui Ambezac în formă de biserică, racla bisericii din Mozac - 1172, cea din Muzeul din Nantes sunt opere romanice fundamentale pentru arta emailului și champlevé în Europa (45). În Rusia, orfevreria interpretează operele bizantine folosind caboșoane, pietre prețioase, filigran, email. Principalele centre cu ateliere de orfevrerie au fost Moscova, Vladimiri și Souzdal.

Abordarea cronologică a tezaurilor, interpretate de istoriografia noastră și străină, din diverse ipostaze, cu rezultate științifice interesante, s-a născut din necesitatea prezentării unui sistem general al imagisticii originare, de informare a cititorului asupra semnificațiilor istorice, cultural-artistice, a implicațiilor religioase, mitologice și interferențelor socio-culturale. Fondul cultural tradițional al ornamenticii, apărut ca rezultat al unui sincretism cultural euro-asiatic, reprezintă esența spiritualității strămoșești. El s-a fixat în habitatul istoric balcano-dunărean și carpato-pontic și s-a transmis obiectiv ca moștenire, ca sursă de inspirație fundamentală medievalității istorice românești și populațiilor etno-culturale cu care a împărțit destinul istoric comun.

**NOTE**

1. Marija Gimbutas, **Civilizație și cultură**, Buc., 1989, p.143.
2. **Ibidem**, p.140.
3. Șt. Burda, **Tezaure de aur din România**, Buc. 1979, p.11, 12.
4. **Ibidem**, p.11,12.
5. Étienne Coche de la Ferté, **Les bijoux antiques**, Paris, 1956, p.32-34.
6. Șt. Burda, **op. cit.**, p.25-32.
7. D. Berciu, **Arta Traco-getică**, Buc. 1969, p.17.
8. Valeriu Sârbu, Gelu Florea, **Imaginar și imagine în Dacia preromană**, Brăila, 1997, p.29.
9. D. Berciu, **op. cit.**, p.19.
10. **Ibidem**, p.39-45.
11. **Ibidem**, p.80.
12. **Ibidem**, p.84-88.
13. Valeriu Sârbu, Gelu Florea, **Les Geto-Daces, iconographie et imaginaire**, Cluj-Napoca, 2000, p.6, 7. Piesele sunt datate cu sec. al IV-lea, î.Chr. și atribuite artei traco-getice, de E. Moscalu, **Das Thraco-getische Fürtengreb von Peretu in Rumänien**, Mainz am Rhein, 1989.
14. Mircea Petrescu Dâmbovița, **Certaines problemmes concernant le trésor de Baiceni**, (dep. de Iași), în **Thraco-Dacica**, 16, 1995, p.171-185.
15. V. Sârbu, Gelu Florea, **op. cit.**, fig.9, 10, 11.
16. **Ibidem**, p.141-151.
17. **Ibidem**, fig.14.
18. **Ibidem**, fig.15.
19. D. Berciu, **op. cit.**, p.89-93.
20. **Ibidem**, p.156,157.
21. **Ibidem**, p.94, 95, 96, 111 etc.
22. V. Sârbu, Gelu Florea, **op.cit.**, p.62-73.
23. I. Glodariu, V. Moga, **Tezaurul dacic de la Lupu**, în **A.M.N.**, IV, 1994, p.33-49.
V. Sârbu, Gelu Florea, **op. cit.**, fig.35, 36.
24. **Ibidem**, fig.37.
25. **Ibidem**, fig.40,41.
26. **Ibidem**, fig.42.
27. **Ibidem**, fig.43, 89.



28. I.H.Crișan, **Contribuții la problema lucrării podoabelor dacice**, în *A.M.N.*, VI, 1969, p.93-106.
29. Henri Clouzot, **Les arts du métal**, Paris, 1936, p.20-24.
30. Șt. Burda, **Tezaurule de aur din România**, Buc. 1979, p.33-35.
31. Răzvan Theodorescu, **Despre periodizarea și unele aspecte ale artei metalelor pe teritoriul României în sec. IV-XIV**, în *Pagini de veche artă românească de la origini până la sfârșitul sec. al XVI-lea.*, Ed. Acad. RSR, Buc. 1970, p.17.
32. K. Horedt, **Datarea tezaurului de la Pietroasa**, în *A.M.N.*, VI, 1969, p.550-551. Autorul analizează tezaurule de la Pietroasa , Apahida I, Șimleul Silvaniei, fără Concești, considerând că: „sub influența lucrărilor lui C.C. Diculescu și E. Beninger s-a acordat în dauna ostrogoților, o atenție exagerată, unilaterală vizigoților și gepizilor. Ori, dintre triburile germanice, tocmai primii par să fie aceia care în perioada amintită au un rol precumpănitor pentru istoria bazinului carpato-danubian”.
33. Henri Clouzot , **op. cit.**, p.26.
34. Sever Dumitrașcu, **Tezaurul de la Tăuteni-Bihor**, Oradea, 1973, pl.XIX-XXIII.
35. **Ibidem**, pl.VI, VII, VIII. Răzvan Theodorescu, **op. cit.**, fig.17, 18, 19.
36. S. Dumitrașcu, **op. cit.**, conf. planșelor foto prezentate.
37. Henri Clouzot, **op. cit.**, p.25.
38. **Ibidem**, p.30-32.
39. Răzvan Theodorescu, **op. cit.**, p.73-74.
40. **Ibidem**, p.75.
41. Dan Gh. Theodor, **Romanitatea carpato-dunăreană și Bizanțul în veacurile V-XI d.Chr.**, ed. Junimea Iași, 1981, p.78, 79.
42. Henri Clouzot, **op. cit.**, p.33-34.
43. **Ibidem**, p.41-42.
44. **Ibidem**, p.43-48.
45. **Ibidem**, p.49.

II. CONEXIUNI ISTORICE

Arta metalelor a constituit una din formele reprezentative de exprimare a geniului creator transilvănean în lumea medievală. Caracterul istoric al producției, comercializării și utilității metalelor, funcția lor activă în civilizația și cultura românească, germană, maghiară interetnică evidentiază semnificații economice, sociale, politice și culturale, care au avut un rol important în procesul de afirmare a acestora, de formare și omogenizare a unui sistem de relații comune între cele trei țări române.

În acest impresionant capitol, al creației transilvănene, remarcabil este aportul și geniul artistic al măștrilor aurari, care și-au câștigat de-a lungul timpului o binemeritată faimă și prețuire în întreaga Europă.

Patrimoniul cultural național al județului Brașov și al zonelor limitrofe posedă un important și valoros fond de argintărie religioasă medievală, care se impune a fi permanent cercetat datorită complexității multiplelor sale semnificații și imposibilității epuizării interpretărilor și informațiilor documentare. În consecință, lucrarea cuprinde o serie de considerații pe marginea cadrului istoric în care sunt racordate mediile meșteșugărești și producția lor, analize privind evoluția tendințelor și trăsăturilor stilistice ale pieselor de argintărie din fondul cercetat, în care se includ: încadrări stilistice, tipologii morfologice și ornamentale, unele interpretări asupra semanticii simbolurilor decorative, precum și repertoriul argintăriei de cult din bisericile județului Brașov cu descrieri analitice și fotografii.

Literatura de specialitate mai veche și mai nouă din țara noastră a adus o contribuție substanțială la cunoașterea acestor creații artistice. Cu toate acestea, orfevreria transilvăneană mai păstrează încă multe aspecte neelucidate privind informația documentară din centrele de producție, cercetarea și determinarea mărcilor, atribuirii, încadrări tipologice și îndeosebi interpretarea semnificațiilor motivelor decorative, capitol important și interesant, pe care cercetarea de specialitate, menținându-se în planul determinărilor specifice de catalog, a descriptivismului istoric și stilistic, nu l-a dezvoltat suficient. În acest cadru, demersurile noastre configurează anumite tipologii morfologice și ornamentale, definite de elemente comune sau diferențe specifice, încearcă unele decodări ale simbolismului decorativ, fără pretenția de a le consfinți sau a fi acceptate, ci în intenția de a atrage atenția asupra sensurilor adânci ale ornamenticii operelor transilvănene, subiect interesant de studiat.

Istoria noastră consemnează de-a lungul timpului, în climatul nenumăratelor adversități istorice, că cea mai mare parte a tezaurului nostru artistic medieval a fost pierdută. Reconstituirea artelor autohtone se



poate face numai prin aceste neprețuite vestigii istorice care s-au perpetuat miraculos până la noi și pe care avem datoria să le ocrotim, să le valorificăm științific sub adevăratele și complexe lor semnificații.

În evul mediu, principalele manifestări ale artei aurarilor au fost subordonate unor programe ecleziastice și laice. Cu toate acestea, moștenirea noastră, astăzi, este preponderent cu caracter de cult; valoarea ei, însă, are o importanță precumpănitoare pentru cunoașterea dezvoltării meșteșugurilor și artelor, pentru revalorizarea lor în raport cu creația europeană.

Protejarea metalelor nobile pe teritoriul patriei noastre a avut o continuitate milenară: concepții tehnologice, concepții artistice, estetice, despre formă, ornament, stilizare, elemente simbolice, criteriile de selecție s-au transmis din generație în generație, vehiculându-se de-a lungul ciclurilor istoriei noastre cu intensitate, fără întrerupere. Începuturile artei metalelor în evul mediu, în sec. al XIII-lea se bazează pe măturii documentare sporadice și neconcludente. Abia din sec. al XIV-lea, istoriografia acceptă pimele produse ce pot fi considerate locale, ca urmare a înregistrării unor progrese economice notabile în Transilvania. Cele mai importante realizări ale genului aparțin obiectelor de cult, potirul fiind creația simptomatică a acestei perioade. Potirul de la Șeica Mare, aflat la Muzeul Brukenthal reprezintă un exemplu pentru tipologia morfologică originară: compoziție simplă, baza circulară, piciorul tronconic, nodul sobru și cupa scundă și largă. Urmele de smalt sau email sunt atribuite unei influențe tipice atelierelor italiene, infiltrate de timpuriu în mediile meșteșugărești transilvănene, probabil ca prototipuri formale și decorative liturgice impuse de biserica catolică aflată în expansiune în această perioadă în teritoriile noastre și în plin proces de realizare a grandioaselor programe edilitar-eleziastice, ale căror șantiere au migrat și au încetățenit stilul arhitectonic romanic și gotic până în sud-estul Transilvaniei. Cele mai cunoscute potire din sec. al XIV-lea, aparținând timpurilor gotice sunt cele de la Alțâna (Alzen), Hamba (Hahnbach), Gușterița (Hammersdorf), Cisnădie (Heltau), Cloașter (Klosdorf), Cisnădioara (Michelsberg), Turnișor (Neppendorf), Șelimber (Schellenberg), Săcădate (Szakadat), Unirea (Wallendorf), Marpod (Marpod), Sântioana (Iohannisdorf), Lovnic (Leblang), Cepari (Tschippendorf sau Csépán).

În secolul al XV-lea se disting două perioade de stabilitate politică care coincid cu domniile lui Sigismund de Luxemburg și Matei Corvin. Ele au creat premise favorabile dezvoltării mediilor meșteșugărești locale ale căror dimensiuni s-au amplificat prin diversificarea și specializarea meseriilor, perfecționarea instrumentarului tehnic, organizarea sistemului corporaționist-monopolist, creșterea producției materiale manufacturate, desfacerea lor în spațiul unor debușee sigure, rentabile, capabile să asigure reproducția largită, racordarea la circuitul valorilor materiale și spirituale europene. Sprijinul regalității s-a concretizat într-o serie de măsuri care au contribuit la dezvoltarea pieții interne, la diversificarea și amplificarea



schimburilor între sat și oraș, la integrarea economică și culturală a celor trei țări române. Numeroasele privilegii și scutiri, volumul impresionant al comenzilor domnitorilor și boierilor români au făcut permisibile barierele protecționismului vamal, favorizând dezvoltarea meșteșugurilor, afirmarea unei piețe unice, comune, alături de micile piețe locale și a unor trăsături economice proprii.

Un factor particular, care a creat un plus de siguranță înfloririi mediilor meșteșugărești, l-a constituit ridicarea unui sistem puternic de fortificații cu caracter defensiv în Transilvania. În cadrul structurilor economice corporaționiste, a vieții sociale și politice, un rol important l-a avut aportul maștrilor aurari care au îndeplinit și funcții în ierarhia administrației publice a orașelor transilvănene.

Primele mențiuni documentare asupra existenței și activității unor maiștri aurari în Transilvania datează încă din secolul al XIV-lea. Ele precizează nu numai natura ocupațiilor acestora, ci și funcțiile importante deținute în administrația orașelor: Kunz Aurarul din Sibiu - 1346, Ștefan Aurarul din Aiud - 1359, Martin și Gheorghe din Cluj - 1373, Ioan Aurarul - 1389 și Nicolae Aurarul - 1393, jurați în Sighișoara, Ioan Aurarul din Alba Iulia - 1400, Iacob - jude primar și Ioan Goldner, notar în Sibiu-1423 (1).

De timpuriu, cele mai importante centre de prelucrare a metalelor nobile au fost Sibiul, Brașovul, Clujul, Oradea, Sighișoara, Baia Mare, Mediaș, Bistrița, Alba Iulia. Numărul mare de biserici din orașe și sate, diversificarea cultelor după Reformă, necesitățile mari ale curților domnești, princiare, boierești sau nobiliare, ale administrației orașelor, ale plății tributului, darurilor către Poartă sau curțile imperiale, baterea permanentă a monedelor și medaliilor, cheltuieli exorbitante făcute pentru purtarea războaielor, întreținerea armatelor de mercenari, procurarea armelor, ridicarea sistemelor de fortificații, castele, curți etc., întreținerea acestora, a fastului și petrecerilor de la Curte, plățile și darurile fabuloase pentru obținerea sau menținerea relațiilor, influențelor, favorurilor, concretizarea intrigilor, obținerea informațiilor prin sistemul de spionaj etc., la care se pot adăuga numeroasele acțiuni de cotropire, jefuire, de pradă sau de amenințare, toate constituie un lanț nesfârșit de cauze, care pe de o parte au favorizat dezvoltarea activității atelierelor de orfevrie, iar pe de altă parte au determinat scurgerea fără încetare și fără întoarcere a imenselor bogății de aur și argint ale Transilvaniei. Multe din aceste bogății au fost destinate garantării păcii și securității țărilor române și Transilvaniei în fața nenumăratelor intenții de ingerință, prădăciune sau distrugere, asigurând orașelor și mediilor meșteșugărești liniștea și ordinea necesară dezvoltării lor. În condițiile în care bogatele mine de aur și argint ale Transilvaniei aduceau un venit invidiat sau apreciat și de numeroșii călători străini, aberantă rămânea însă situația de profundă pauperizare a maselor largi de producători, victime ale sistemului de spoliere permanentă, de administrare în interes particular sau de grup a acestor bogății naturale.



În secolul al XV-lea numărul meșterilor peregrini care s-au perindat pe teritoriul Transilvaniei a fost precumpănit, „...mișcarea relativ liberă a forței de muncă calificată dintr-un centru meșteșugăresc în altul ... de la orașele mai dezvoltate spre acelea care erau mai deficitare într-o ramură anumită de producție. În acest proces Transilvania se afla în poziția de receptoare de mână calificată din importantele centre meșteșugărești apusene, Germania, Italia, Polonia, Cehia, Boemia, etc. Aceste legături au fost favorizate și de faptul că Sigismund de Luxemburg era nu numai regele Ungariei, ci și împărat german, consilierul său economic, florentinul Filip Scolari (Pipo de Ozora), a sprijinit la rândul său atragerea unor meșteri italieni și germani (mai ales în turnarea și prelucrarea metalelor)” (2).

Această situație a amplificat procesul de înflorire a meșteșugurilor și diversificare a meseriilor, de perfecționare a instrumentarului tehnic, de circulație și asimilare a concepțiilor artistice, cât și procesul de concurență. În același timp, în atmosfera mediilor meșteșugărești locale s-a creat o stare de tensiune datorită manifestărilor ostile provocate de meseriașii transilvăneni față de meșterii străini. Privilegiile acordate meșteșugarilor brașoveni în anii 1444 și 1448 de către Iancu de Hunedoara, ca și dreptul Brașovului de a deveni centru monetar în 1488, demonstrează interesul principelui pentru armonizarea intereselor meșterilor locali și promovarea vieții orășenești în cadrul unei autonomii proprii, favorizând astfel creșterea posibilităților economico-militare, afirmarea identității culturale și profesionale, ca și a unei administrații specializate proprii.

Procesul de circumscriere a mediilor meșteșugărești transilvănene în aria culturii și civilizației europene, în speță asimilarea unor trăsături stilistice de rafinament în arta prelucrării metalelor nobile, s-a realizat prin intermediul Curții princiare și circulația intensă a calfelor și meșterilor autohtoni în principalele centre meșteșugărești apusene, precum și a meseriașilor străini în teritoriile noastre. „Civilizația transilvană din epoca Reformei înfățișează... dublul chip al culturii urbane legate de orașele Europei centrale germanice și al culturii princiare legate de Italia, ecoul acestor raporturi resimțindu-se din sfera profesională până în aceea a tiparului, din sfera instrucției până în aceea a literaturii și artelor” (3).

Prezențele italiene la curtea angevină și a lui Sigismund de Luxemburg, la curțile episcopale, la curtea lui Matei Corvin au creat o atmosferă italianizantă care a reverberat profund în creația aurarilor transilvăneni. Admirația lui Matei Corvin pentru fastul și rafinamentul curților italiene, pentru creațiile artistice ale Renașterii italiene, pentru erudiția și enciclopedismul spiritului peninsular, l-au determinat pe suveran să cheme la curtea sa maeștri aurari toscani, dalmatini, lombarzi ca Benedetto da Majano, Chimenti Camicia, Giovanni Dalmato, Cristoforo de Panigatis din Milan, Aristotele Fiorvante din Bologna, pictori de miniaturi care lucrează pentru codicele corvine, sau să avanseze o serie de comenzi în atelierelor de argintărie venețiene, la Dominico di Pietro sau milaneze, la Donatto della Porta, ca și în atelierelor nürnbergeze



(4). O capodoperă a genului „Muntele calvarului” care aparținuse lui Matei Corvin a intrat în 1494 în tezaurul catedralei din Grau. Isus Hristos sub un baldachin sprijinit pe trei stâlpi, montat de o stâncă emailată, pe care se ridică o cruce între Fecioara Maria și Sf. Ioan. Arhitectura e gotică. „Crucea lui Matei Corvin” - monument fără egal, realizat din aur masiv, cu decorație sumptuoasă cu perle și pietre se compune dintr-un vas emailat circular sprijinit pe trei sfîncși înaripați ținând blazonul Ungariei. Deasupra se află un stâlp cu trei delfini, suport pentru platoul de formă triunghiulară. Nu se cunoaște atelierul de producție. Lucrarea poartă amprenta Renașterii prin arta modernă, foarte avansată a școlii de orfevrerie italiene în relație cu arta franceză. Pocalul Corvinus, aflat la primăria din Wienerneustadt, atribuit lui Wolfgang Zulinger, aurar la curtea lui Matei Corvin, nepotul argintarului Jacob Langenauer, emigrat din Austria, cu o înălțime de 82 cm, decorat la picior și bordura superioară cu email filigranat, a fost donat de rege în 1462, împăratului Frederic al II-lea (5).

Cronicarul Corvineștilor devine italianul Antonio Bonfini, autorul „decadelor”, publicate ulterior de principalii croniciari ai principelui Ioan II, Martin Brenner din Bistrița și Kaspar Helth din Cisnadie, ucenicul de la Wittenberg, devenit cel mai important scriitor în limba maghiară al epocii, cunoscut sub numele de Gaspar Heltai (6).

Antonio Bonfini (1434-1503), umanist italian, devenit secretar la curtea regelui Matei Corvin și lector al reginei Beatrice, în anul 1486, aprecia că, „Transilvania însăși este nespuse de productivă, mai ales în aur, argint și alte metale” (7).

Confirmând aserțiunea lui Bonfini, Petrus Ransanus (1420-1492), ambasador la curtea lui Matei Corvin în 1488, din partea regelui Neapolelui, Ferdinand I, menționează în descrierea sa asupra Transilvaniei: „Comitatul Sătmăr, bogat mai ales în mine de aur și argint...” (8). Bogatele resurse de metale prețioase ale Transilvaniei, consemnate în numeroasele relatări ale călătorilor străini, contactele largi cu aria artelor italiene și germane aveau să deschidă orfevreriei transilvănene un orizont nebănuț. Sinteza realizată între fondul cultural tradițional local și principalele curente artistice europene, ca expresie a sensibilității mentalităților meșteșugărești profund înclinate spre modernitatea stilistică apuseană, a determinat o competitivitate deosebită a produselor de orfevrerie și aurarilor transilvăneni care au permis penetrarea lor în centrele de producție și comercializare străine.

La Viena sunt menționați maiștrii aurari Hans Siebenbürger (Transilvăneanul), (1407-1428) și Lucas Siebenbürger (Transilvăneanul), devenit aurarul curții lui Maximilian I. La Cracovia lucrează Martin Transilvăneanul - 1542, în Lemberg, Petru și Samuel Transilvăneanul - prima jumătate a secolului al XVII-lea, la Roma este cunoscut în 1497 aurarul Simon din Sibiu și Johannes Aurifaber de Colosvar în 1500, în Frankfurt pe Main activează în a doua jumătate a secolului al XVI-lea Gregor Kaiser der Siebenbürger, în Augsburg lucrează, la 1600, Georg Transilvăneanul,



Michael Seybriger, alias Sommer (1611-1673) lucrează timp de 16 ani în Germania, Anglia, Franța, Suedia (9).

O adevărată pleiadă de aurari transilvăneni sunt menționați în Slovacia, la Bratislava/Pressburg: Antoni din Kronstadt (Brașov) - 1497, Siebenbürger (Transilvăneanul) Nikolaus (1543-1544), Weysenkircher (Viscreanul - Viscri-jud.Brasov) Hans din Siebenbürgen (Transilvania) - (1612-1616); la Kosice/Kaschau sunt menționați meșterii: Valentinus Aurifaber de Varadino (Oradea) - (1502-1546), Lorenz Schueler Goldschmidt Mydwischer (Medias) - (1508-1528), Nicolaus Aurifaber Transilvanus (1545-1563), Georgius Aurifaber din Alba Regali (1553-1569), Franciscus Aurifaber Coloswary (Cluj) - (1556-1575), Farkas Andreas Aurifaber Olahus (Lupu Andrei Aurarul, Românul) - (1566-1574), Bonczhiday Istvan din Klausenburg (Cluj) (Ștefan Bonțideanu din Bonțida de Cluj) - (1587-1609), Michael Veres de Valaszut Aurifaber Transylvanus (1596-1622), Georg Szitka Aurarul alias Zitha de Collswar (Cluj) - (1596-1617), Zabo Andreas Varadiensium (Orădeanu) Aurifaber (1596-1606), Veres Kolosvari (Clujeanu) Aurarul sau Mihaly alias Veres Claudopolitanus (Clujeanu) - (1598-1600), Garai Gregorius Aurarul Transilvanus (1606-1615), Boer (Boerr, Boier, Boher) Ferencz von Torda (Turda) (1607-1643), Forintvero Istvan Aurarul de Clausenburg (Cluj) - (1607-1622), Egry Mathias de Koloszar (Cluj) (Matthias Egry Aurifaber Chaudopolitany (Cluj) Transylvany) - (1609-1637), Laurentius Nagy de Koloszar (Cluj) - (1623-1654), Iohannes Maius alias Brassai (Brașoveanu)-(1690-1700); în Presov/Preschau este menționat meșterul Sutor Georg de Kakendorf Transylwans - 1590, în Roznava/Rosenau sunt amintiți meșterii Segesvary (Sighișoreanu) Stephanus (1692-1698), Brassay (Brașoveanu) Michael - 1708; în Rimavska Sobota/Gross Steffelsdorf sunt întâlniți meșterii Brassay (Brașoveanu) Mihaly (1650-1699), Erdelyi (Ardeleanu) Gyorgy Aurarul - 1673, Rosznyai (Brassai) Mihaly din Rosenau (Râșnov) - (1681-1698), Rozsnyai Segesvari Istvan din Rosenau (Râșnov) - (1693-1698); în orașul Târnava/Tyrnau este menționat meșterul Kolasvari Istvan - 1590 (10).

Numărul mare de calfe și meșteri transilvăneni care lucrau în centrele meșteșugărești slovace și care s-au stabilit acolo găsind condiții mai bune de producție și desfacere, demonstrează competitivitatea aurarilor transilvăneni care ajung în foarte scurt timp să ocupe chiar funcții importante în viața breslelor și a orașelor respective, să se bucure de o apreciere unanimă. Interesant este faptul că majoritatea aurarilor transilvăneni își păstrează numele și chiar își adaugă cu mândrie apelative legate de zona geografică din care provin. Intensitatea legăturilor meșteșugărești ale Transilvaniei cu Slovacia subliniază orientarea precumpănitoare a relațiilor breslașe către aceste teritorii și explică analogiile stilistice ale orfeveriei transilvănene cu cea slovacă.

Un rol important în dezvoltarea meșteșugurilor și a relațiilor culturale I-au avut drumurile comerciale. Așezat la intersecția marilor căi comerciale,



Brașovul, ca și alte orașe ale Transilvaniei, a dobândit în scurt timp trasăturile specifice unui oraș comercial și meșteșugăresc de factură apuseană. Rutele comerciale care funcționau între Transilvania și orașele central și vest europene treceau prin Buda și Pesta Ungariei devenită pașalâc din 1541, spre Bratislava, Viena, sudul Germaniei spre München, Augsburg, Ulm sau Nürnberg prin Passau - Regensburg. O altă arteră importantă era cea de nord, prin Bistrița spre Cracovia, Kosice, Wrocław și Gdansk asigurând contacte directe cu centrele germane și bohemiene. Meșterii, calfele și mai ales negustorii transilvăneni circulau frecvent pe aceste rute ajungând până în Italia și Turcia. Sibiul, „Orașul roșu” cum îl porecliseră turcii datorită fortificațiilor masive de cărămidă și acoperișurilor din țiglă era cel mai important oraș meșteșugăresc și comercial. Negustorilor săi, care își vindeau mărfurile la Viena, Lipsca, Cracovia, Gdansk și Praga, Wilhelm de Austria le acordase în 1401 liberă trecere. Brașovul, ca și Sibiul controlau importurile și exporturile mărfurilor, fiind legate de puternicele interese comerciale și financiare ale orașelor central și vest europene.

Organizarea aurarilor în bresle, la începutul secolului al XV-lea, a avut consecințe favorabile în afirmarea creației lor artistice, ca producție, comercializare și rafinament. Din sistemul de organizare juridică decurgea spiritul de castă și de monopol care se manifestau în modul cel mai sever, prin aplicarea unor criterii de selecție precise în admiterea sau promovarea ucenicilor, calfelor sau meșterilor în cadrul breslei, a dreptului de preemțiune asupra materiilor prime, a dreptului de monopol asupra producției și desfacerii, precum și garantarea calității lucrărilor executate. Sigiliul breslei purta emblema cu legenda Sfântului Eligius, protectorul aurarilor, simbol universal adoptat.

Cel mai vechi statut de breaslă cunoscut este cel al aurarilor din Cluj, datând din anul 1473, fiind alcătuit după modelul celor folosite până atunci în „Țara Transilvaniei” (11). Statutul clujean reprezenta o adoptare a statutului sibian, căruia i se atribuia rolul de arbitru în caz de neînțelegeri între meșterii clujeni. Instanța supremă o reprezenta organizația breslelor din Buda. Aurarii sibieni aveau rol conducător și statutele sibiene din 1494 s-au datorat unor profunde reforme organizatorice și necesității de creare și adoptare a unui cadru legislativ unitar. Cunoscute sunt statutele breslelor aurarilor din Mediaș - 1494 și din Brașov - 1511. Alte centre importante erau Bistrița, Baia Mare, Mediaș, Oradea, Arad. Breslele aurarilor funcționau numai în orașe, conform decretului din 23 martie 1583 emis de Ștefan Bathory care interzicea organizarea breslelor în târguri și comune (12). Maiștrii sași lucrau în breslele din burgurile transilvănene iar maiștrii unguri își desfășurau activitatea în scaunele secuiești, în orașele Oradea, Arad, Baia Mare și mai ales în puternicul centru Cluj.

Un rol important în viața breslei îl aveau calfele. Organizate în frății, ele își apărau prin acest sistem interesele, ajutau calfele călătorește străine gășindu-le de lucru. În mod reciproc calfele transilvănene erau sprijinite



În orașele din apus, unde își desfășurau activitatea în cadrul călătoriei de însușire a meseriei. Statutul stipula drepturile și obligațiile calfelor în cadrul vieții de breaslă, atât în ceea ce privește desfășurarea activității profesionale (contribuții în bani, garantarea calității lucrărilor executate, călătoria de perfecționare a meseriei, examenele de calfă sau de meșter etc.), precum și norme de conduită morală și civică. Pe baza felului cum îndeplineau aceste obligații și îndatoriri primeau cărți de recomandare pentru a lucra în alte ateliere. Nu de puține ori calfele intrau în conflict cu maiștrii, ajungând uneori chiar la mișcări sociale, când contradicțiile se ascuțeau. Calfele nu aveau dreptul să se căsătorească înainte de promovarea examenului de meșter, regulamentul obligându-le să o facă imediat ce se consacrau. Calfele care se căsătoreau cu fiica sau văduva unui aurar beneficiau de anumite avantaje. Transmiterea meșteșugului se făcea din tată-n fiu, fapt consacrat prin tradiție. Din sec. al XVI-lea spiritul de castă devenise atât de puternic încât se opunea o rezistență îndârjită copiilor localnici care voiau să învețe această meserie și care nu proveneau din familiile de argintari și mai ales celor din regiunile limitrofe orașelor. În 1428 regele Sigismund intervenise decis împotriva brașovenilor care împiedicau stabilirea în oraș a unor meșteri proveniți din mediul rural sau din alte orașe transilvănene. Sibiienii de asemenea nu admiteau ucenici de origine clujeană și nu îngăduiau calfelor peregrine venite din această localitate să fie angajate sau să stea mai mult de două săptămâni în oraș. Calfele sosite din alte orașe erau obligate să dovedească prin certificatul de naștere că este copil legitim, cu părinți onorabili, copiii naturali nefiind admiși. În orașele săsești se mai cerea să fie de origine germană și creștin. Trebuia să prezinte un certificat de ucenicie și de moralitate și o adeverință de călătorie în scop profesional. Numai după îndeplinirea acestor formalități dure, calfa devenea cetățean al orașului și primea apobarea să participe la proba de maestru. Calfele străine cu stagiul profesional făcut erau obligate să facă un an suplimentar în meserie. Lucrarea de maestru prevedea trei probe obligatorii: un vas ce reprezenta proba principală, un sigiliu și un inel cu piatră încrustată, uneori și tacâmuri. Piesele trebuiau lucrate în atelierul starostelui. Lucrările deveneau proprietatea breslei. Proprietățile breslei cuprindeau un patrimoniu important compus din bunuri mobile și imobile. Proprietăți funciare erau casa sau sediul corporației, vii, heleștee, grădini, fânețe, pământuri arabile, mori, păduri etc. Sumele de bani lichizi erau depozitate în lăzi de breaslă, cufere cu mecanisme complicate din fier. Lăzile de breaslă adăposteau lucrările de măiestrie, steagurile de breaslă, banii, lingourile, sigiliile, însemnele, actele etc. Aurarii colectau aurul și argintul necesar monetărilor. Sibiu posedă încă din sec. al XIV-lea monetăria din care obținea profituri importante, chiar dacă ea era legată de interesele curții princiare și regale. Breasla aurarilor, ca și celelalte bresle, avea obligația de apărare a fortificațiilor orașelor, de întreținere a acestora și a armamentului din dotare. Multe din fortificațiile de apărare, turnuri, bastioane, străzi, case, le purtau numele la



Braşov, Sibiu, Bistriţa, Mediaş etc. Argintarii sibieni plăteau sume între 300 și 500 florini anual pentru contribuția de război. Puternicele corporații ale aurarilor deveniseră nuclee importante, influente în viața politică, socială, administrativă a burgurilor, ei fiind răsplătiți cu funcții și responsabilități specifice în comunitate, ca semn al aprecierii de care se bucurau. Maiștrii dețineau importante dregătorii în ierarhia orășenească, cum a fost Simon Aurifaber (1531-1573), cetățean de seamă al Braşovului care fusese investit cu funcția de căpitan de drabanți, apoi pârčălab al castelului Bran, jude regal și reprezentant al oraşului în dieta transilvăneană. Multiple exemple de acest gen, ca și aspectele enunțate din viața breslei sunt evocate și documentate de Viorica Guy Marica în excelența sa carte, „Sebastian Hann”, cea care conferă consistență istoriografiei românești de specialitate.

În ansamblu, sistemul corporaționist-monopolist al breslelor a constituit un factor economic și juridic pozitiv, cu toate racilele și prejudecățile sociale pe care le emana, deoarece a împiedicat afirmarea consecințelor dezastruoase ale concurenței și ale liberului schimb, contribuind la dezvoltarea generală a meșteșugurilor, a pieții interne, printr-o politică protecționistă, uneori chiar agresivă, îndreptată împotriva elementelor nebreslaşe, a produselor și meșterilor străini care încercau să pătrundă pe piața transilvăneană, favorizând astfel afirmarea specificului economic și artistic local.

Unul din cele mai interesante capitole ale producției și comercializării orfevreriei transilvănene îl constituie legăturile cu Țara Românească și Moldova. Ele au avut profunde implicații în dezvoltarea producției materiale și artistice, a interferențelor culturale realizate pe ambele versante ale Carpaților. Aurarii transilvăneni lucrând pentru curțile și ctitoriile domnitorilor și boierilor din Țările Române au creat un stil propriu, definit prin procesul de osmoză a celor trei variante culturale artistice implicate, fondul cultural tradițional local, moștenirea bizantină, fenomenul artistic internaționalizant al Goticului și Renașterii. În cadrul acestor raporturi o importantă funcție stimulatorie a îndeplinit-o sistemul comenzilor domnitorilor și boierilor români. Creațiile artistice de orfevrerie au incitat de-a lungul veacurilor interesul nenumăratelor personalități politice românești și străine din motive estetice, pecuniare, politice etc.

Într-o scrisoare a lui Vlad Dracul, domnul Țării Românești, adresată magistratului Braşovului după 1431, solicita sprijinul pentru soția lui Boicu trimisă la Braşov pentru a ridica bijuteriile comandate de Domn (13). Același domnitor într-o scrisoare datând din 3 iulie 1442, cu destinație identică, relatează despre înțelegerea cu Bartolomeus Schunkabunk, jude primar și cu Petru Dapole și Patai Anes privind libertatea comerțului în Țara Românească pentru negustorii din Braşov, interdicția importului de ducați și a exportului de argint, aramă, florini. Până la baterea noilor ducați exportul de ducați vechi este permis nelimitat (14).

Un interes deosebit față de orfevreria transilvăneană au manifestat și domnitorii români din Moldova. În 1433, voievodul Iliia scutea de taxe



vamale importul de aur și argint prelucrat în Transilvania. Ștefan cel Mare îi ruga pe bistrițeni, în 1481, să-l convingă pe aurarul Antonius să se înapoieze în Moldova (15).

La Brașov își comanda cupe de argint și doamna Voica, văduva lui Mihnea cel Rău, așa cum reiese din scrisoarea sa adresată magistratului Brașovului, în 1511 (16). Într-o altă scrisoare, Mircea, fiul lui Mihnea cel Rău, mulțumind brașovenilor pentru ospitalitate, făcea demersuri în același sens (17). În urma acestor solicitări, brașovenii își onorează comanda, prilej cu care, doamna Voica le mulțumește și le confirmă, în scrisoarea din 7 sept. 1511, primirea celor 23 de cești de argint aurit, destinate ca zestre fiicei sale Ruxandra, comandate de soțul ei, încă înainte de uciderea lui la Sibiu (18).

Domnitorul Țării Românești, Neagoe Basarab (1512-1520), partener constant în achiziționarea produselor brașovenești, menționa într-o scrisoare adresată brașovenilor că acceptă amânarea livrării sfeșnicului comandat la un meșter aurar, dar într-o altă scrisoare se dovedește neconcesiv, cerând să-i fie restituiți, prin solul sau Radu Spătarul, banii dați unor meșteri aurari și ceasornicari din Brașov care nu au executat comenzile (19).

În 1518, domnitorul scria sibienilor că a comandat aurarului Celestin o cățuie care trebuia să reprezinte turnul bisericii din Sibiu, deoarece „în călătoria mea prin Ungaria nu am văzut turn mai frumos ca acela” (20).

Regele Vladislav cerea, în 1514, orașelor transilvănene, 6 cupe de argint aurit care trebuiau duse în dar de către ambasadorul Ștefan Thalegd, voievodului Moldovei (21).

O dovadă evidentă a spiritului de întraajutorare care se manifesta între munteni și transilvăneni, în situații grele și nedorite, precum și a rolului esențial pe care-l jucau uneori produsele de orfeverie brașovene, o constituie scrisoarea vornicului Socol, din 22 mai 1556, către Moga Mihai (Michael Roth), fost jude primar în Brașov. Vornicul solicita brașovenilor să-i trimită domnitorului Țării Românești, Pătrașcu cel Bun, două cupe frumoase pe care să le dea în dar fiului sultanului turc (Suleiman I) pentru a scuti armata Țării Românești să treacă munții în Țara Bârsei și în Transilvania (22).

În scopuri diplomatice se înscrie și acțiunea delegației sibiene care dăruiește în 1507, regelui ungar de la Buda și unor nobili de la curte, 6 pocale de argint aurit (23).

La nunta regelui polon Sigismund, Petru Rareș a dus în dar, în 1543, pocale transilvănene (24).

În 1561, Alexandru Lăpușeanu comanda sibienilor o cruce de aur cu pietre prețioase. Judele din Bistrița dăruia lui Mihai Viteazul o cupă aurită (25).

O mare parte din lucrările artistice ale meșterilor argintari era destinată plății tributului către Poartă, respectiv păstrării autonomiei Transilvaniei.

În 1571, sultanul stabilea tributul Transilvaniei, în greutate de 460 kg.



vase de argint (26).

Frământările politice, confruntările armate din prima jumătate a secolului al XVII-lea au adus armatele turcești, austriece, muntene, transilvănene sub zidurile cetății scaunului Rupea în diferite ipostaze. Dr. Heinrich Müller în cartea sa „Die Repser Burg”, Sibiu, 1900, menționează că, în 1601, Csàki a fost la Rupea cu armata sa și a primit din partea orașului 225 de guldeni pentru întreținerea sa, iar drept onoare, două pahare de argint în valoare de 42 de guldeni. Biserica din Rupea a trimis o cană de argint în valoare de 40 de guldeni împăratului de la Praga ca semn de recunoaștere și adeziune, iar generalul Gh. Basta a primit un armăsar de 45 de guldeni ca semn de recunoaștere. Pentru a intra în grațiile principelui Gabriel Bathory (1608-1613), judele regal al scaunului Rupea îi face cadou un pahar de argint în valoare de 89 de guldeni. După ce voievodul Țării Românești, Radu Șerban, l-a bătut și l-a alungat pe principele Transilvaniei, Gabriel Bathory, acesta a primit în dar în calitate de aliat al turcilor și al noului principe instalat Gabriel Bethlen (1613-1629), din partea cetății Rupea două pahare de argint. Rupea era un important centru administrativ și meșteșugăresc comercial situat între Brașov și Sighișoara reprezentând o permanentă tentație pentru toate armatele care se aflau în campanie pe acest traseu. Pentru a împiedica intrarea în cetate a armatelor, cu consecințe destabilizatoare față de comunitate și economia sa, administrația și biserica plăteau în guldeni de argint și vase din argint aurit evitarea unui asemenea contact. În 1614, principele Gabriel Bethlen a trimis din Brașov o delegație care ducea Porții tribut patruzeci de vase împodobite cu decor floral lucrat în relief și un bufet în care erau douăsprezece vase de servit, douăsprezece farfurii, o căldare, o cană, douăsprezece pocale, cuțite, douăzeci și patru linguri, patru sticle, patru solnițe, patru sfeșnice, patru foarfece de lumânări, patru vase mici pentru flori, un lighean mare cu cană, executate în argint lucrat în repoussé (26). Testamentul principelui Gabriel Bethlen din 31 august 1629 ne oferă o evaluare impresionantă asupra bogăției fondului de argintărie a curții sale. Sunt enumerate cadourile donate împăratului Ferdinand al II-lea, fiului acestuia, împăratului Ferdinand al III-lea și regelui Suediei, Gustav Adolf, sute de căni, potire, pahare, farfurii prețioase și cești (26). Inventarul curții princiare a lui Apafi cuprinde de asemenea mai mult de o sută de căni, potire donate de orașele Sibiu, Brașov, Sighișoara și Cluj. Pentru acoperirea datorii principelui Apafi al II-lea, au fost amanetate unei contese Walderode două lăzi confecționate din plăci de argint, cu două sute de obiecte de argint în greutate de 504 mărci și 16 semiuncii (marca transilvăneană fiind egală cu 250 de grame) în valoare de zece mii șaptesprezece florini imperiali (26). Generalul Castaldo părăsind Transilvania în 1550 se spune că ar fi luat cincizeci de care de comori. În 1660, când a năvălit în Transilvania Ali Pașa „La Sibiu nu se putea pridi ca să se bată monedă cât aur dădeau nobilii, care își topeau podoabele de aur și de argint, și burghezii și țărani, care își topeau cordoanele și



agrafele femeilor lor” (26). Aceste izvoare dau o imagine impresionantă asupra amploarei producției și acumulărilor de argintărie laică și religioasă în centrele transilvănene, ca și asupra imenselor pierderi suferite în decursul istoriei frământate a burgurilor pentru asigurarea civilizației și identității culturale.

În secolul al XVI-lea, creațiile aurarilor transilvăneni se înscriu în cadrul unor profunde transformări determinate de efervescenta culturală și confesională, de modernitatea noilor idei care animau întreaga Europă. Atmosfera italianizantă din mediul aulic se regăsește în efervescenta culturală a orașelor transilvănene de sud, legate în același timp de cultura și civilizația orașelor germane. Binecunoscuta activitate a lui Iohannes Honterus la Brașov, unde în 1548 era imprimată opera „Der Kleine Katechismus”, introducerea oficială în 1550 a luteranismului, într-o variantă apropiată spiritual de Melancton, atragerea maghiarilor din Transilvania pentru calvinism, constituie aspecte care demonstrează implementarea variantei culturale cu cea confesională în cadrul umanismului local de factură protestantă (27).

Aria diversificării ideilor și preceptelor confesionale se lărgeste prin apariția în Transilvania a curentului extremist al Reformei, unitarianismul sau antitrinitarismul. Reprezentanții lui din Polonia și Transilvania au reușit să atragă și să convertească „un cap încoronat”, pe Ioan al II-lea Sigismund, despre care un italian poposit la Curtea sa, Giovanandrea Gromo din Bergamo, scria că, „iubește națiunea italiană mai mult decât oricare alt principe care a fost vreodată” (28). Intensele legături ale Curții de la Alba Iulia cu Italia, de unde soseau neîntrerupt personaje cultivate precum și arhitecți, medici, prelați, muzicieni, măștrii care reluau sau continuau ciclul atmosferei italienești de la Curtea lui Matei Corvin, aveau să influențeze radical toate planurile artei. Semne vizibile de înnoire, de separare față de formele evului mediu se regăsesc în nenumarate exemple în spiritul de cultură și civilizație al mijlocului secolului al XVI-lea din Țara Românească și Moldova. Gusturile și înclinațiile domnitorilor români, ale boierimii de la Curte, spre „modern” și incitanta arta occidentală, vecinătatea Transilvaniei, Poloniei, prelungirile goticului german sau ale Renașterii târzii italiene, înmănunchează sensurile europene care s-au reverberat profund în creațiile artistice, din arhitectură și până la artele minore. Tendințele cosmopolite ale curților aulice, primitoare de europenitate, au deschis în secolul al XVII-lea epoca unor înclinații către serbări și ceremonii, încetățenind un climat „internațional” de civilizație. În acest climat se plasează nunta Mariei, fiica lui Vasile Lupu, domnul Moldovei, cu șeful calvinilor polonezi Ianusz Radziwill, viitorul hatman al Lituaniiei, petrecută în anul 1645. Happelius vorbește despre darurile primite de la solii diverșilor suverani din Polonia, Brandenburg, Curlanda Transilvania, Țara Românească, Constantinopol (29).

În scrisoarea din 21 septembrie 1643, adresată judei Brașovului, Michael Goldschmiedt, pârcălabul de Neamț, Necula Mogâldea îl ruga să-



i procure niște pahare de argint pentru căsătoria fiicei lui Vasile Lupu, ca daruri din partea hatmanului Gavril Coci, a marelui paharnic Gh. Coci și a lui Iorga, marele vistiernic (30). Cererea demnitarilor moldoveni, ca și importanța evenimentului anunțat i-au determinat pe brașoveni să satisfacă prompt rugămintea formulată în scrisoare. Astfel că, la 21 noiembrie 1643, demnitarii moldoveni mulțumeau judeului Brașovului pentru trimiterea argintului (31). Fastul, rafinamentul, bogăția darurilor de la curtea lui Vasile Lupu constituie o imagine tipică, de epocă pentru aristocratismul și cosmopolitismul moldovenesc patronat de cea mai autentică europenitate.

Pătrunderea levantinilor în țările române în a doua jumătate a secolului al XVI-lea, paralel cu întărirea penetrației politice otomane a impus în epocă amprenta levantină, orientalizantă. Ea nu a exclus orientarea spre „modernitatea” europeană, în care notorie era atitudinea filo-polonă a Movileștilor, a lui Vasile Lupu etc., atitudinea unei politici economice și culturale favorabile a domnitorilor munteni față de Transilvania epocii Reformei unde se manifestau toleranță confesională, virtuți umaniste și meșteșugărești-artistice, orizonturi de civilizație permanent lărgite de contactele cu Europa.

Un loc aparte în istoria argintăriei transilvănene și a relațiilor cu Transilvania, în special cu Brașovul, îl ocupa personalitatea marcantă a Domnului Țării Românești, Constantin Brâncoveanu. Impactul creațiilor transilvănene cu epoca brâncoveană cu gustul ei barocizant nu a rămas fără urmări. Numeroasele comenzi făcute de domnitor și membrii familiei lui reprezintă documente de epocă prețioase care demonstrează abordarea stilului brâncovenesc, ușor recognoscibil în arta transilvăneană, ca expresie a celei mai fecunde perioade de integrare culturală. Față de nici un domn român, arta transilvăneană nu a manifestat atâta maleabilitate și spirit concesiv. Bunele raporturi ale lui Brâncoveanu cu principii și orașele transilvănene, în special cu Brașovul, orientarea lui politică și culturală către apus, au determinat o influență culturală fără precedent în sudul Transilvaniei, marcată cu deosebire în emulația ortodoxismului, în planul arhitecturii și până în domeniul artelor minore. Epoca de pace și prosperitate a creat premisele favorabile unei renașteri culturale românești fără precedent. Simpatia de care s-a bucurat domnitorul în Transilvania, datorită politicii promovate și spiritului său cultivat, a fost generală, atât din partea românilor de aici, cât și din partea personalităților politice maghiare și germane ale vremii. Tragicul său destin și al familiei lui a declanșat adânci regrete în rândul personalităților maghiare și germane care l-au cunoscut, precum și în rândul românilor de pretutindeni. Prin înfăptuirile realizate în timpul domniei sale ca și prin crâncenul său sfârșit, personalitatea lui Brâncoveanu a devenit legendară, el fiind unanim recunoscut drept un martir al neamului și al ortodoxismului. Din numeroasele comenzi ale lui Brâncoveanu ne-au rămas câteva documente revelatoare privitoare la raporturile sale cu Brașovul. Într-o scrisoare din 10 aprilie 1698 adresată



junpânului Gh. Falnogi (Georgius Jeckel) villic al Braşovului, Brâncoveanu îl ruga pe nepotul său, argintarul Irimia (Ieremias Jeckel III) să-i facă o pecete la un inel, cu reprezentarea stemei Ţării Româneşti şi cu anul 1689, iar legenda să fie identică cu cea trimisă prin postelnicul Radu Goleşcu (32). Într-o altă scrisoare a lui Brâncoveanu din 26 ianuarie 1708, adresată lui Georgius Jeckel, jude primar în Braşov, se menţionează trimiterea negustorului Mano (Apostol) la Braşov, cu bani pentru plata postavului comandat şi cu 135 grivine de argint şi 200 taleri arvună, pentru o comandă de vase de argint la breasla aurarilor (33). Comenzile lansate de Brâncoveanu argintarilor braşoveni sunt însoţite de exigenta concepţie a domnitorului, el cerea ca lucrările să reflecte gustul mediului artistic românesc. Nu întâmplător argintarul preferat al domnitorului era Georg May II, a cărui măiestrie se cupla perfect cu spiritul cultivat al acestuia. Edificatoare în acest sens este scrisoarea din 16 februarie 1706, prin care Brâncoveanu îl anunţa pe judele Braşovului că l-a reţinut pe Georg May un răstimp la curtea sa ca să se poată înţelege cu el asupra fiecărui amănunt al noii sale comenzi, informându-l totodată că el s-a înţeles cu meşterul şi speră să execute şi de data aceasta lucrări frumoase. În scrisoarea din 30 ianuarie 1707 adresată de C-tin Brâncoveanu judei primar al Braşovului, Georgius Jeckel, cere să-l trimită pe Georg May II aurarul pentru a-i comanda nişte argintării (34). În 14 febr. 1707, Brâncoveanu revine cu o scrisoare adresată aceluiaşi jude al Braşovului amintindu-i despre argintăriile comandate aurarului Georg May II (35). Prin scrisoarea din 21 iulie 1707, Brâncoveanu îl anunţa pe jude de trimiterea aurului pentru poleirea argintăriilor comandate lui Georg May II (36). Georg May se afla din nou la curtea domnitorului, după cum ne confirmă scrisoarea din 20 august 1707, în care Brâncoveanu mulţumea judei Braşovului, Georgius Jeckel, pentru argintăriile aduse de meşterul menţionat (37). Posibilităţile financiare ale domnitorului, gustul pentru arta metalelor nobile, intensitatea legăturilor cu argintarul braşovean Georg May II sunt evidenţiate în conţinutul altor trei scrisori din 25 iunie 1708, 27 ianuarie şi respectiv, 15 martie 1709, adresate judei Braşovului, Georg Jeckel şi Bartholomeus Seuler cu privire la argintăriile comandate lui Georg May (38). Două scrisori adresate de Brâncoveanu judei Braşovului, Bartholomeus Seuler, din 26 aprilie 1709 şi 6 mai 1709 vorbesc despre trimiterea argintăriilor executate de Georg May II şi despre plata argintăriilor comandate aurarului (39). Ultima iniţiativă a domnitorului Constantin Brâncoveanu a fost de a bate la Sibiu 150 de medalii comemorative cu efigia sa. Samuel Köleseri, inspectorul general imperial al minelor din Transilvania, sub a cărui autoritate se controlau veniturile în aur şi argint provenite din mine, precum şi baterea ducaţilor, la Sibiu, personalitate erudită a vremii, prieten al domnitorului, pe care l-a vizitat deseori, în lucrarea sa de referinţă, „Aurăria romano-dacică”, publicată în 1717, la Sibiu, regretând profund sfârşitul tragic a lui Brâncoveanu se referea la placheta amintită, „Ca o amintire de familie au bătut de curând



150 de piese de aur ale principelui Țării Românești, care pe față redau efigia domnitorului cu capul acoperit după obiceiul neamului de o „mitra preciosa”, împodobită cu o hlamidă atârând de pe umeri cu inscripția circulară: Constantinus Basaraba de Brancovan, iar pe revers insignele Țării Românești de care se folosesc principii în actele de cancelarie căci în cele bisericești se folosesc de altele, adică de chipul lui Constantin și al Elenei ținând la mijloc crucea. Sub „mitra principalis” este înfățișat un scut, corbul bătând din aripi, ținând în cioc o cruce simplă și stând pe ramura unui arbore, iar pe de lături, sus soarele și luna cu inscripție circulară, D. G. Vajvoda et Princeps Valachiae Transalpinæ. „Mare nenorocire a pricinuit această medalie familiei Brâncoveanu după ce principele împreună cu ai săi a căzut jertfă barbarei tiranii” (40). Epoca brâncovenească a reprezentat ultima perioadă a renașterii artistice a argintăriei transilvănene care a reverberat și după dispariția domnitorului. Pe plan spiritual sub semnul acestei epoci s-a înfăptuit armonia culturală a românilor de pe ambele versante ale Carpaților meridionali, etapă fundamentală în procesul de formare ulterioară a conștiinței naționale.

Din relatările călătorilor străini asupra orfevreriei transilvănene se desprind o serie de mențiuni interesante care completează imaginea conturată prin documentele evocate. Ștefan Szanto zis „Arator” (1540-1612), vine la Cluj cu trei iezuiți ceruți de Ștefan Bathory. Aici, predică patru ani și joacă un rol important în cadrul colegiului iezuit. Principele le dăruiește alături de alte obiecte, 10-12 potire pentru a le folosi în serviciul lor (41).

Francesco Sivori (1560-1589), părtaș al aventurii lui Petru Cercel descrie solia purtată la Alba Iulia cu toate satisfacțiile ei: „Puțin după aceea au sosit acasă din partea principelui, șambelanul său împreună cu prea ilustrul Marcello Squarcialupi, medic italian al înălțimii sale, cu un dar constând dintr-o cupă mare și frumoasă de argint aurit, cu capacul lucrat cu flori de aur după moda germană, în valoare de 200 de scuzi.” Am primit apoi în dar din partea celor trei președinți niște cupe obișnuite de argint aurit, precum și câteva prea frumoase pistoale aurite ” (42).

Pastorul Conrad Iacob Hildebrandt, însoțind o solie în Transilvania între anii 1656-1658, menționează că delegația își confecționa haine la croitorii din Brașov și aducea argint pentru a-l prelucra argintarii brașoveni (43).

Evlia Celebi mărturisea în descrierea făcută în călătoria sa la Brașov că, „Am încărcat și de aici în căruțe de grâu, cincizeci de mii de guruși, ca bir al miriei ...” (44), ceea ce echivala cu 964 kg. de argint prelucrat.

Ioan Ovari însoțind solia lui Nalaczy prin Transilvania și Țara Românească, la Poartă cu plata tributului, relatează în însemnările sale, „...am văzut darurile destinate strălucitei Porți: o amforă cu un vas, 36 de pahare de argint foarte mesteșugit făcute și aurite, din care cele mai mari, în număr de douăsprezece pentru împărat (Mehmed al IV-lea, 1648-1687), șase mai mici pentru vizir (Maktul Mustafa pașa, 1676-1683), restul mici, care cântărite trag 128 de „gire” (fiecare din ele făcând 4 1/2 taleri imperiali). Valoarea lor



e de 1546 de imperiali (45). Anton Maria del Chiaro (1669-1727) relatează că, „... mai sunt apoi câteva familii de sași transilvăneni (la Târgoviște) de religie luterană, din care o parte exercită meseria de argintari și alții țin dughene de frânghii și pânzeturii de rând și văsărie de bucătărie ce sunt trimise din orașul Brașov din Transilvania” (46).

Secretarul Waclich, însoțind o solie poloneză în drum spre Constantinopol, relatează că oprindu-se în Brașov, „...aici a fost preschimbă argintul pe care l-am găsit în Polonia, la Racow și s-a făcut rost de un serviciu din același metal precum și de un serviciu de cositor” (47).

Conexiunile istorice compun o frescă, amplă, complexă a artei aurarilor transilvăneni în evul mediu. Puterea creațiilor lor se definește prin aria de penetrare în mediile aulice, nobiliare, orășenești, ecleziastice autohtone și europene. Ele vorbesc despre un stil de viață, reprezintă un rezervor memorial, un tezaur imagistic al spiritualității creatoare din mediile urbane locale situate prin valoarea lor la un standard european incontestabil.

III. MEMORIA AURULUI ȘI A ARGINTULUI ÎN TRANSILVANIA

O prețioasă categorie de izvoare care întregesc imaginea asupra bogățiilor Transilvaniei, în aur și argint, o reprezintă relatările călătorilor străini. Deși condițiile în care vin, starea lor socială, interesele care-i aduc pe meleagurile noastre, nivelul lor de cultură, misiunile și funcțiile pe care le îndeplinesc sunt diferite, informațiile acestor peregrini sunt deosebit de interesante, ele cuprind o bogăție de știri care evidențiază solidar rezervele mari de minereuri aurifere și de argint ale Transilvaniei, centrele miniere, tradiția exploatării lor, sistemul de organizare și tehnologiile de exploatare, modul de administrare a acestor bogății. Desigur, toți acești călători străini, când relatează despre bogățiile în aur și argint ale Transilvaniei, se gândesc și la implicațiile multiple ale acestora, ca echivalent valoric al tuturor mărfurilor, ca instrument de îmbogățire, de influență politică, confesională, de sprijinire a unor interese militar strategice, de reglare a mecanismelor economice și definire a relațiilor și raporturilor sociale. Gloria și faima principilor și a orașelor a depins în mare măsură de aceste bogății. În jurul lor s-au țesut, de-a lungul vremurilor, nenumărate pasiuni și conflicte care au determinat numeroase drame și au centrifugat aceste bogății departe peste granițele țării noastre, au atras dese acțiuni de jaf și cotropire care au produs adânci perioade de recesiune economică și pauperizare a maselor.

Descrierile care ne-au parvenit, pline de pitoresc și curiozitate sunt adevărate stampe de epocă, ele oglindesc diversitatea aspectelor existenței poporului nostru și a etnicilor stabiliți sau aflați aici în trecere, în care ipostazele exploatării și prelucrării metalelor nobile constituie imagini-document, semnificative pentru viața și ocupațiile ce se desfășurau în spațiul inepuizabilelor bogății ale Transilvaniei.

Referindu-se la bogățiile în aur și argint ale Transilvaniei, Francesco Massaro, fost secretar al oratorului Veneției la Buda, Lorenzo Orio, într-o scrisoare din 1 mai 1520, adresată secretarului dogelui Zuan Batista Ramusio, consemna astfel: „Ea (cisterna) se află lângă un oraș al regelui care se numește Baia Mare unde sunt minele de aur ale regelui deasupra cărora am stat să văd cum scot din pământ aurul, cum îl curățăm de pietre, cum îl aleg și îl separăm de argint, și toate celelalte operații până la cea din urmă care este baterea ducaților. În Transilvania sunt mai multe mine de aur și acolo în unele locuri s-au putut vedea și găsi pe lângă butucii de viță câte o coardă de aur răsucită, lungă de un cot, și din cel mai ales.

De asemenea, în această Transilvanie sunt râuri care cară aur în nisipur lor; printre ele este unul care se numește Arieș și care poartă aur. Și încă



de aici și Dunărea mai poartă câte puțin. În Transilvania, țăranii găsesc în fiecare zi medalii romane de aur și argint în chipuri sub pământ” (48).

O descriere mai completă o face Georg Reichersdorffer în *Chorographia Transilvaniae* publicată în 1550, la Viena, cu multe pasaje copiate din Taurinus. „Pământul prin firea sa este foarte bogat în aur, argint, vin, cereale, pășuni, vite, izvoare, râuri, pe scurt toate cele ce țin de folosul și înlesnirea vieții, astfel că nu din întâmplare a fost numită Transilvania de cei vechi: comoara regatului Ungariei... . Acest oraș (Sibiul) este capitala acestei provincii și este foarte bine întărită și cu mult cel mai bogat în aur și argint... . La patru mile de orașul Bistrița sunt minele de aur din Rodna nu mai puțin vestite ca minele de aur de la Baia Mare... . De la Alba Iulia spre apus sunt dealuri și munți foarte înalți și greu de urcat, în care se află orașele miniere vestite prin aurul și argintul lor, dintre care cel mai de seamă e Abrudul, pe care îl stăpânește colegiul preoților din dania lui Iancu de Hunedoara... De aici se strânge fără încetare mare bogăție de aur care e transportată la Camera monetară din Sibiu și se adună acolo și din ea se bat necurmat monede de aur... . Apoi mai sunt în acea provincie munți nespuse de bogăți în aur și argint ca Abrudul, Zlatna și Baia de Criș, din care se ia mare bogăție de aur cât și de argint. Abrudul e un târg bogat în aur, în jurul căruia munții sunt de o uimitoare înzestrare în tot felul de lucruri, și până într-atât de încărcăți de avuții, încât din măruntaiele sale pământul bogat produce comori ce nu sunt nevrednice de tezaure regești, căci acolo aurul curat se taie în bucăți din vastele creste ale munților pe sub care curg de-a lungul văilor râuri limpezi și cristaline rostogolindu-se din acele picuri muntoase; în sfârșit în acel loc se găsesc foarte mulți bulgări de aur în dese și îmbelșugate „chrysoplisii” adică băi de aur... . Zlatna, târg întemeiat în vremea împăratului Traian a fost odinioară vestit prin băile de aur...” (49).

Palatinul Sieradz Ieronim Laski, personalitate politică cu un destin aventuros, participând activ, dar inconsecvent, în vârtejul evenimentelor determinate de conflictul lui Zapolya cu Ferdinand de Habsburg, intrigant politic, manifestând ambiții la tronul Moldovei, ne-a lăsat o descriere concisă a bogățiilor Transilvaniei. În scrisoarea sa din 18 octombrie, 1527, către Ioan Tarnowski confirma abundența aurului și argintului. „Acest regat... nu se poate asemui cu nici o altă țară pentru bogăția de aur și minereuri,..., în această provincie abia sunt unele mici râuri care să nu dea aur prin spălare,..., minereurile dacă le cauți nu sapi niciodată în zadar, căci vei găsi sau aur sau argint sau aramă sau sare” (50).

Francesco della Valle Padovanul, în urma celor două călătorii din 1532 și 1534 efectuate prin Transilvania, menționează între altele: „Are multe mine cu felurite metale, mai ales mine de aur și argint, care răsar din pământ ca plantele...” (51). Referindu-se la același aspect Anton Verancsics în lucrarea sa „*De situ Transylvanie, Moldavie et Transalpinæ* (după 1549), descriere amplă a țărilor române, face remarcă: „Iar aur și argint se scoate din orice munte: nu este nici o apă curgătoare în care să nu se spele aur... . Produce



și fier și plumb” (52).

Ștefan Brodarics (1470-1539) folosit de Zapolya în misiuni diplomatice importante, într-o descriere a Transilvaniei dinainte de anul 1527 menționează: „Transilvania însăși este foarte bogată în tot felul de lucruri, și îndeosebi în aur, argint și alte metale...” (53).

Una din personalitățile complexe ale epocii, cu un destin frământat, dar consecvent principiilor sale politice și preocupărilor sale erudite a fost Nicolae Olahus. Fin observator al evenimentelor politice, al situației economice, sociale, confesionale, culturale, înzestrat cu multe calități intelectuale care i-au permis o instrucție deosebită, el a alcătuit prin 1536-1537, în limba latină, lucrarea istorico-etnografică „*Hungaria*”. În capitolul XII Despre Dacia, referindu-se la Transilvania apreciază că, „Are belșug de vin, aur, argint, fier și alte metale”... . Vorbește de râul Arieș (Aranyas) „... pentru că poartă nisip de aur...”. Oprindu-se cu descrierea și asupra orașului Brașov îi subliniază importanța comercială: „Și pe deasupra mai este și o piață de schimb pentru românii din Țara Românească și ceilalți oameni dinafară”. În capitolul al XVI-lea menționează: „... orășelul Baia Mare precum și Baia Sprie în jurul cărora sunt minele de aur și argint și de alte metale”. Un comentariu mai amplu asupra acestor bogății îl aflăm în capitolul al XIX-lea: „...Iar minele de aur și argint exploatare acum sunt, după cum am anunțat, lângă orașele numite miniere, adică Cremnitz/ / etc. ... apoi la Baia Mare, și în cele din urmă în Transilvania... . Aurul este de trei feluri: unul solid (care) se găsește printre pietre în stare masivă (e) destul de curat și pur de la natură. Aur de acesta pe care alții l-au aflat de mărime deosebite eu l-am aflat de mărimea unui ou de găină în greutate de peste o sută de ducați. De curând mi-a scris episcopul Transilvaniei, Nicolae Gerendi că a aflat o bucată de aur de acesta în greutate de trei sute cincizeci de ducați, și mi-a scris că un țăran de lângă orașelul Abrud... a găsit aur de mărimea unei pâini țărănești, cântărind mai bine de 1600 de ducați. Se mai descoperă de acesta și de mărimea unei nuci sau unei pietricele. Al doilea (fel de aur) se extrage cu meșteșug din minereuri ce cuprind laolaltă aur, argint și cupru. Iar al treilea se spală din albiile cu nisip ale pâraielor (care sunt foarte numeroase pe lângă râul Arieș, despre care am amintit mai sus) și de aceea se numește aur „din nisip” sau aur „din spălare”. În continuare, autorul precizează că bogățiile de sare, foarte numeroase, ca și cele de aur și argint sunt administrate și exploatare numai cu „consimțământul și porunca regelui, pentru a spori prin acesta câștigul regelui și al reginei” (54).

Celebritatea acestor bogății a atras și atenția umanistului Sebastian Münster (1489-1552). În cosmografia sa publicată în 1544, Münster le apreciază în termeni deosebiți: „Lângă orășelul Zlatna se sapă aurul, ca și în Baia de Criș și se găsesc uneori particule de mărimea alunelor. În sfârșit Transilvania este nespus de productivă în vite, vin, bucate și de asemenea în aur și argint; acolo unele râuri poartă firisoare de aur și trag câteodată fragmente de aur de o livră și jumătate...” (55).



Ipostazele rodniceii pământului transilvănean creionate într-o formă generală de relatările călătorilor străini menționați sunt întregite substanțial prin informațiile detaliate furnizate de Georg Werner în raportul său despre veniturile regești din Transilvania, întocmit în lunile martie-aprilie, 1552. În urma unor manevre la care a fost asociat și Martinuzzi, Transilvania a fost încorporată sistemului de administrare habsburgic, în 1552. În consecință, Ferdinand de Habsburg a trimis o comisie să cerceteze sursele de venituri ale Transilvaniei. Pentru aceasta au fost trimiși episcopul de Veszprém, Paul Bornemisza și consilierul regesc Georg Werner. Raportul comisariilor reprezintă o expunere precisă a condițiilor de exploatare a diferitelor mine și situația categoriilor sociale din Transilvania. Din raportul lui Werner se desprind următoarele concluzii: în toate domeniile se vedește o stare de stagnare și decădere, cămara de la Sibiu luca fără rentabilitate, regele nu deținea decât Baia de Arieș, Abrudul era administrat de capitlul de la Alba Iulia, Baia de Criș și Băișoara ce depindeau de cetatea Șiria aparțineau lui Andrei Bathory, Baia Mare, mina bogată în aur, din lipsa de capital, nu aducea nici un câștig, aurul se exploata clandestin din lipsă de bani și pază. Băieșii, din care cea mai mare parte erau români, trebuiau să alerge tocmai la Sibiu pentru a-și vinde aurul la cămară, dar foarte adesea, cămara nu avea bani și nu schimba aurul, băieșul fiind nevoit să-l vândă pe nimica cămătarului. La Cluj exista un centru clandestin de schimb care exporta aurul. Minele de la Rodna erau în stare de părăsire datorită vecinătății cu Moldova, acolo mai lucrează numai oameni pribegi, refugiați, săraci și anabapțiști. La Sibiu, comandantul Castaldo hotărâse că Petru Haller și Petru Vaczy, conducătorii monetăriei de argint, să conducă și Cămara. La Baia Mare, administratorul Cămării era Petru Diacul, un român destoinic care în scurt timp ajunsese magnat al aurului. Raportul întocmit pe baza unor date reale, verificate direct de Werner constituie o imagine veridică a situației precare în care se găseau zonele miniere sub raportul exploatării și administrării, datorită luptelor și instabilității politice interne.

În capitolul „Despre cămara pentru „cementarea” și schimbul aurului din Transilvania”, autorul menționează că „cementarea” și schimbul aurului au fost întotdeauna arendate de regi pentru o anumită sumă de bani principalilor orășeni din Sibiu. Arenda a fost de 4000-5000 florini sau chiar de 7000 florini. Regele Ioan, mâniat pe sibieni pentru că nu i s-au alăturat a mutat la Cluj cămara pentru „cementare”, schimbul și baterea aurului, și a pus să fie administrată în regie pentru el. După moartea lui Ioan, cămara a revenit sibienilor și îndeosebi lui Petru Haller. „Dar fără îndoială că din schimbul aurului pot ieși mari foloase dacă se veghează cum trebuie la aceasta. Căci se găsește mult aur în Transilvania și se obține mai ales din spălare și nu e îngăduit să fie dat în schimb nimănui decât doar regelui. Aproape că nu este loc în Transilvania, îndeosebi în partea care se unește cu Ungaria, cotind de la răsărit la miază-zi, în care să nu fie bogate băi de spălat aurul. Sunt totuși și minereuri de aur care se spală în târgurile Abrud,



Baia de Criș și Băișoara Încă după părerea tuturor, din atâta belșug de aur, nici chiar a patra parte sau o parte mai mică chiar decât aceasta nu e înfățișată la cămară. Căci are mulți dușmani la pândă care îl cumpără și îl exportă în afară pentru câștigul lor particular. Această anarhie se pare că a fost prilejuită de vina cămărașilor, care nu au ținut paza cuvenită, și nici nu și-au trimis oamenii lor cu bani pentru facerea schimbului, nici nu s-au așezat în locuri potrivite la care să fi putut aurarii veni în siguranță și fără greutate și mai ales să fi putut primi banii. Căci este greu pentru oamenii mai săraci, care muncesc zi de zi la obținerea aurului ... să alerge la Sibiu și dacă cumva cămara nu schimbă aurul - ceea ce obisnuiește să se întâmple des din lipsa de bani - să dea aproape cu sila spre schimb puținul aur pe care îl au altora, și aceștia îl cumpăra pe cât vor ei și nu după schimbul cuvenit. ... Acum se face o singură „cementare” la mijlocul anului, în vreme ce sub regele Matias și apoi Vladislav se făceau în fiecare lună două „cementări” ...”. De această situație profită cămătarii - spune comisarul - care au întotdeauna bani iar băieșii săraci aleargă la aceștia să vândă aurul. Băieșii ar fi multumiți să vândă cămării aurul pentru că acesta are un preț „hotărât și drept”. Cămara neavând bani pentru schimb a renunțat la intenția de a cumpăra aurul băieșilor și de aceea foarte puțini își mai duc aurul la Cămara din Sibiu, mai ales că drumurile sunt primejdioase. „Iar băieșii aurului sunt aproape toți români. Orașele au și ele până acum aproape cea mai mare parte a muncitorilor lor români ...”. „ ... domnul general a dat un edict în numele maiestății regești, ..., a poruncit hotărât aceluia ce erau bănuți a face schimb ascuns (de aur) ca să fie dus tot aurul la Sibiu la numitul Petru Haller. Și i s-a pus în vedere lui Petru Vaczy căruia i s-a încredințat conducerea baterii banilor de argint ca să ia parte la cercetarea aurului care se va aduce la Petru Haller și va veni la „cementare”, și să țină socoteala lui ...”. Autorul propune maiestății sale regești că ar avea mai mult câștig de la această cămară dacă ar arenda-o cuiva decât dacă s-ar îngriji să o administreze prin slujbașul său”. Petru Haller era de acord să ia în arendă cămara cu suma de 4.000 de florini pe an, în condițiile în care aceasta să-i fie supusă lui timp de patru ani și să se poată folosi de autoritatea regelui pentru a controla tot aurul exploatat. Descriind minele și băile de spălat aurul, Werner se arăta tot atât de informat: „Transilvania e mai îmbelșugată în aur decât în argint. Iar aurul provine mai mult din băi decât din mine. ... minereuri de aur sunt doar în patru locuri și din aceste locuri doar unul singur aparține regelui, anume Baile de Arieș, din care se extrage doar minereu de argint. Totuși se găsesc minereuri de argint și la Băișoara, și la Baia de Criș, locuri supuse amândouă cetății Șiria care aparține domnului Andrei și sunt atribuite mai degrabă Ungariei decât Transilvaniei, ..., dar acum locuitorii acestor locuri umblă doar după aur. Iar Abrudul este al capitlului de la Alba Iulia și este foarte cercetat din cauza belșugului de aur”. Referindu-se la o altă zonă minieră cu tradiție, autorul consemnează: „Sunt niște mine de argint deosebit de bune după mărturia tuturor în localitatea Rodna la o depărtare



de trei mii de cetatea Bistrița, care împreună cu alte patru sate ale cămării de „cementare” aparține acestei cetăți cu drept de proprietate, dar aceste locuri le-a cotoșit voievodul Moldovei Petru, ..., și din acea vreme încoace zac oarecum în părăsire aceste mine, care pe când erau sub bistrițeni au dat mare belșug de argint...; în clipa de față lucrează acum în ele oameni săraci, pribegi, ... și unii anabapțiști”. Comisarul propune maiestății sale să restituie voievodului Moldovei Cetatea de Baltă pentru redobândirea minelor respective din Rodna și sugerează posibilitatea deschiderii unor noi exploatări în locuri metalifere până acum neatinse, mai ales în țara secuilor”. În continuare se relatează date interesante despre baterea monedelor. Moneda de argint nu s-a bătut de mult datorită lipsei de argint care se exploatează cu o cheltuială mai mare decât aurul, apreciază autorul. Minele de la Baia de Arieș sunt pline de apă și lăsate în părăsire după moartea regelui Ioan. Dacă aceste mine, împreună cu cele din Rodna ar fi din nou exploatare ar rezulta un mare belșug în argint și s-ar putea porni baterea unei monede bune și folositoare. Moneda actuală se bate la Sibiu din argintul lăsat de monah, de către Petru Vaczy, „magistratul monetăriei” din ordinul generalului Castaldo. La Sibiu nu exista o Casă a Cămării regești. Comisarii se îngrijeau să se facă „cementarea” și baterea monedelor în casele lor. Acum acest lucru se petrece în casa lui Petru Haller. Oprindu-se asupra orașului Baia Mare, Werner apreciază că era vestit pentru minele de aur și de argint, dar acum multe dintre ele sunt acoperite cu apă. Ioan Thurzo cel Bătrân, fost asociat al lui Iacob Fugger, tatăl tezaurarului Alex. Thurzo, rămas în legătură cu I. Fugger avea în arendă aceste mine de pe urma cărora a tras mari foloase. Cele mai mari foloase însă le-a tras regele Matei în vremea căruia au fost în cea mai mare înflorire. Regele Ioan a pus în acest loc pe Frederic Schmalz din Posnania pentru îmbunătățirea exploatării și a rentabilității minelor. Din cauza lipsei de bani cămara nu are nici un venit neputând să cumpere aurul și argintul adus la schimb de băieși. Ei sunt slobozi să vândă unde vor spre paguba regelui. „Sub regele Matei se făcea în fiecare săptămână separarea aurului și a argintului ... și de asemenea și „cementarea” și se continua fără întrerupere baterea monedelor de aur și argint...”. Această situație a dăinuit și în timpul regelui Vladislav și sub regele Ludovic. Acum „cementarea” se face doar de două ori pe an și separația de patru ori pe an. În acele vremuri cămara aducea un venit mare, de patru mii de florini anual. Autorul pune în evidență „neorânduiala” care determină situația actuală a minelor.

În incinta zidurilor cetății Baia Mare se află un castel, sediu al cămării și cămărașului. Aici sunt ateliere de separare, de ardere și altele. Monahul a ținut în acest castel pe George Parnassy, mare asupritor al săracilor pe care cămărașul Petru Diacul l-a alungat după moartea monahului. Din acea vreme Petru a ținut castelul, apoi ducându-se la general i-a predat din veniturile cămării și ale minelor 633 1/2 mărci, 12 pisete, 4.536 florini de aur și bare de argint cântărind 32 de mărci și 12 pisete. Petru Diacul, deși a fost arestat și ținut închis la Cluj pentru acțiunile sale, bucurându-se de



influență și cunoscându-se calitățile sale de organizator a fost numit din nou de rege și general administrator al cămării regești din Baia Mare în scopul reorganizării și restabilizării acesteia. În finalul raportului, Werner se ocupă de măsurile ce se impun pentru reorganizarea cămării de „cementare” și de schimb a aurului. Arătând că socotelile monahului care a avut câștiguri mari în schimbul aurului erau în defavoarea regelui, informațiile către rege privind câștigurile cămării erau voit inexacte, autorul formulează un program de măsuri realist pentru reorganizarea cămării și sporirea veniturilor regale:

- reședința cămării trebuie să fie în casa regească;
 - Casa Cămării trebuie să posede cuptorul de „cementare” și atelierul de batere a monedei;
 - să se emită edicte aspre și să se ia măsuri în Adunarea Generală ca tot aurul din Transilvania să fie predat cămării sub pedeapsă;
 - așezarea oamenilor credincioși în locurile cele mai potrivite din care provine aurul pentru a speria prădătorii și să aibă bani la îndemână pentru a plăti prețul stabilit pentru valoarea aurului;
 - trebuie păzită modalitatea schimbului drept al Cămării Aurului după carate și să nu mai fie amăgiți cei săraci de schimburile speculanților, căci dacă vor fi amăgiți nu vor mai aduce aurul;
 - oamenii cămărașului și vameșii să supravegheze să nu se facă contrabandă cu aur, schimburi ilicite la bâlciuri sau să treacă hotarele.
- (56).

Raportul lui Georg Werner rămâne un document veridic, al situației bogățiilor miniere ale Transilvaniei, a raporturilor sociale determinate de exploatarea și circulația aurului și argintului pe piață, a contradicțiilor de interese implicate în spolierea acestor bogății. El reliefează coexistența anacronică a două sisteme corespunzând stadiilor diferite de dezvoltare: statutul privilegiilor feudale și plata în bani corespunzând vremurilor mai noi, fenomene surprinse în procesul de transformare a societății.

În vremurile tulburi și pline de incertitudini ale domniei principelui Ioan Sigismund Zapolya, în atmosfera italianizantă a curții transilvănene, unde se urzeau planuri secrete și intrigi, poposește în 1564 Giovan Andrea Gromo, descendent al vestitei familii Sforza. El a făcut o descriere a Transilvaniei în 1564 pe care a dedicat-o lui Cosimo de Medici, duce de Florența și Siena, scaunului papal și chiar împăratului, înrudit cu ducele. În informațiile privind bogățiile Transilvaniei se releva: „... măruntaiele pământului sunt bogate (în) minereuri de aur din cel mai ales, de argint și de argint viu ...”, zonele miniere ca: Baia Mare unde se află mine bogate în aur ... la Nord Vest de Alba Iulia ajungem prin munți foarte înalți și prin păduri dese, ce se întind aproape 35 de km, la trei orașe vechi lângă care se găsesc cele mai productive filoane de aur și argint”; „Aurul și argintul scos de aici se transportă la Sibiu unde se bate monedă fără întrerupere”. Amintește de orașele miniere Abrud, Baia de Criș, de râurile aurifere, în special de Arieș de unde se exploatează aur prin spălare și se transportă la Sibiu (57).



O relatare interesantă ne-a lăsat-o Pierre Lescalopier în urma călătoriei întreprinse în Transilvania în 1574. Venit din dispoziția reginei mamă, Caterina de Medici, să negocieze căsătoria principelui Ștefan Bathory cu o domnișoară de onoare a reginei, Renée de Rieux, autorul vizitează Zlatna, prilej cu care descrie tehnologia exploatării aurului. „Nepotul principelui mi-a arătat Zlatna, unde sunt minele de aur și argint viu pe care le ține în arendă Jacomo Grisoni, un venețian, și Fausto Guai, un roman...”. „În ziua de 5 iulie am văzut mina de aur, unde pătrunde foarte departe sub un munte înalt. De aici (băieșii) scot niște piatră pe care, mai întâi o ard ca ghipsul, apoi o macină într-o moară de apă, care alungă pietrele arse într-un jgheab de lemn, lat de un picior și lung de două prăjini, unde le zdrobesc niște pilugi groși, ce se ridică și coboară pe rând unul după altul, și e prefăcută în pietriș; praful sau pietrișul e cărat încetul cu încetul prin acest jgheab de apă care la ieșirea sa din canal, îl imprăștie pe niște pânze groase întinse pe o podină aplecată ușor asupra unei alpii foarte mari; aurul se prinde de aceste pânze și ceea ce nu se prinde cade în albie, iar apa de deasupra se scurge în jos. De două ori în 24 de ore (băieșii) ridică aceste pânze, le spală în alte alpii, apoi pe talgere mari de lemn iau ceea ce este în aceste vase, adică apa și nisipul, pe care le scutură puțin câte puțin până ce aurul se adună într-o parte, iar nisipul nefolositor rămâne în cealaltă parte a talgerului. ...Când au ales o cantitate oarecare din acest pietriș cu aur, îl pun cu puțin argint viu într-un alambic, unde prin acțiunea focului, argintul viu reduce aurul în bare și apoi argintul viu se evaporă. În ziua de 6 iulie am cercetat mina de argint viu. Pe un munte înalt de o jumătate de leghe sunt niște gropi rotunde ca niște puțuri prin care se coboară în mine, de unde se scoate un pământ de o culoare roșie-gălbuie, cu care se umplu niște oale de pământ ce au gura foarte strâmtă; la intrarea căreia ei pun puțin cărbune de pământ, apoi astupă această gaură sau gură a oalei cu o cutie de lemn dintr-o bucată și așază mai multe oale astfel pregătite, cu gura în jos, pomostite cu pământ moale, apoi fac un foc mare deasupra lui și pe cele patru laturi și, după ce focul s-a stins și oalele s-au răcit, ei desfac și trag deoparte oalele și atunci ei văd cum din pământul dinăuntru a curs, prin cărbunele pus la gura fiecărei oale, argintul viu care se vede cum se mișcă în aceste cutii; sunt cam 500 de oale astfel pregătite la fiecare foc pe care îl fac” (58).

În cadrul măsurilor de reinstaurare a catolicismului în Transilvania se înscrie și călătoria lui Antonio Possevino (1533-1611), personalitate ecleziastică care a îndeplinit misiuni diplomatice diferite în climatul luptelor politice și religioase din Europa. În 1581 este trimis de papă să medieze conflictul dintre Ștefan Bathory și împărat pentru cetatea Satu Mare și pentru a înființa un seminar iezuit la Cluj în vederea pregătirii preoților pentru Transilvania, Moldova și Țara Românească. În descrierea Transilvaniei terminată în 1583, Possevino remarca bogățiile deosebite ale acestei provincii: „În sfârșit, Transilvania ... este atât de bogată în argint și sare încât dacă s-ar putea face negoț cu aceste produse așa cum se vând



În altă parte, și s-ar arăta mai multă grijă minelor, ..., veniturile ar fi foarte mari. Pentru aurul său a fost numită Transilvania de unguri „Kincses Erdely” (Ardealul bogat în comori) Acest aur se extrage din multe locuri atât din râuri cât și din munți, unde se văd nu numai vine (de aur) dar și bucățele și foi atât de curate încât nu este nevoie să le topească, întocmai cum a văzut sanctitatea voastră din acele fărâme pe care mi le-a dat regele Poloniei ca să vi le trimit” (59). Autorul amintește de monetăria de la Sibiu unde se bat ducații din aurul care se extrage din Transilvania.

Jacques Bongaras (1554-1612) călătorind în 1585 prin Transilvania menționează episodic: „...este bogată în tot felul de metale, aurul se găsește din belșug în râuri și sunt oameni care sunt rânduți ca să-l strângă” (60).

Felician de Herberstein, sprijinitor al eliberării lui Petru Cerceleu din închisoarea de la Chioar, comisar imperial delegat pentru negocierea litigiului dintre împărat și regele Ștefan Bathory în privința cetății și regiunii Satu Mare, vizitează în 1585 minele din Zlatna, Almaș, Ruda, Brad, Abrud și Băița. Autorul este neplăcut impresionat de starea precară și neorânduiala care domnește în minele din Zlatna. Lipsa de organizare în procesul de exploatare și amenajare a minei superioare și inferioare determina câștiguri scăzute care nu sunt pe măsura posibilităților reale.

Spălarea minereului nu se face așa cum trebuie, atelierul de topit este dotat cu instrumentar tehnic uzat și incomplet. Mina de argint din Almaș este acum aproape distrusă deși odinioară era foarte bună, „... dacă s-ar depune o grijă sânguitoare făcându-se cercetări în jurul aceluia deal s-ar găsi deasemenea un cuib de aur curat, întrucât pe toate văile Almașului se rostogolesc grăunțe de aur solid”. Lângă satul Ruda, la o jumătate de milă de Brad, autorul a văzut o mină de aur care aparținea regelui. Aici erau ridicate două pive, una cu un bazin dar cu puțină apă, cealaltă așezată pe râul Criș cu nouă pisaloage este mai utilă. „La Abrud minereurile de aur sunt din belșug ... dar apa pentru acționarea pivelor este așa de puțină în jurul minei, încât ar putea face puțină treabă. În sfârșit modul de spălare, e cel mai prost (cu puțință), încât așa crede că bieții băieși abia pot să păstreze jumătate (din cantitatea minereului), căci ei nu mărunțesc minereul după cum trebuie, ci îl fărâmă într-un chip grosolan și pe canal îngust întind o pânză de sită în care nădăjduiesc (ei) că ar putea reține aurul”. Autorul este de părere că o mare parte din minereul de aur se pierde la spălare datorită metodelor empirice cu care se operează. Intuind consecințele deosebit de favorabile ale unor măsuri organizatorice, bune și imediate, în sistemul minier, asupra veniturilor statului, baronul de Herberstein afirma: „Cât ar profita statul de exploatarea minereurilor ... este destul ca acest stat ar ajunge mai civilizată, mai populată și mai bogată, și ar putea să se împodobească în timp de pace cu aceste bogății, iar în împrejurări vitrege să se ridice deasupra valurilor (adversității) (61).

Pietro Busto din Brescia, muzician al principelui Transilvaniei, Sigismund Bathory, la curtea de la Alba Iulia, într-o scrisoare din 21 ian. 1595,



adresată fratelui său, confirma bogățiile miniere ale Transilvaniei: „Aici se află din belșug mine de aur, de argint și de tot felul de metale și de argint viu” (62).

Venețianul Giorgio Tomasi, secretar intim al principelui Transilvaniei între anii 1596-1599, într-o descriere a acestei provincii face următoarele aprecieri: „Veniturile regelui îi vin din dijmele provinciei care sunt plătite principelui din vămi și din minele de aur, de argint și din ocne. La Baia Mare ... se extrage aur și argint și principele Transilvaniei își are monetăria sa”.

„Dar mai bogate sunt minele de la Zlatna, ..., mina însăși producând în parte aurul cel mai bun, vrednic de a fi curățit prin foc; aurul mai provine (în parte) și din apa râurilor, care trecută cu meșteșug peste postavuri grosolane își lasă acolo nisipul prețios” (63).

Piemontezul Giovanni Botero publicând în 1596 la Veneția o descriere a țărilor Europei și Americii, intitulată „*Relationi universali*”, definește Transilvania în ceea ce are mai caracteristic: „Transilvania este foarte bogată în aur, argint, metale, sare din ocne, cai foarte buni, vite și grâne... Râurile cară aur curat în bucăți groase cât un deget ...” (64).

Celebrul astronom și matematician, padovanul Giovanni Antonio Magini (1555-1617), în opera sa esențială *Geografia lui Ptolemeu*, face o descriere a țărilor române prin 1593-1594. „Așadar Transilvania, ..., nu este numai bogată în prea frumoase orașe, ci este îmbelșugată și în toate celelalte lucruri de trebuință pentru traiul oamenilor, cum ar fi grâu, vin, fructe, vite, caii cei mai aleși, păsări și pești. Apoi metalele adică aur, argint, cupru, plumb, argint viu, oțel, fier, antimoniu, cinabru, sulf, vitriol, sare ...”. O notă a autorului subliniază: „Acolo se taie („glebe”) și bucăți din aurul cel mai pur, dintre care unele sunt atât de pure, încât nu mai e nevoie de nici o separare (prin topire) și pot fi ușor prelucrate în orice scop, altele sunt amestecate cu alte metale și acestea au nevoie de purificare” (65).

Menționi asupra bogățiilor în aur și argint face și Szanto (Arator) în lucrarea „*De Transilvania - 1600*”. El pomenește de minele de aur și argint, precum și de cele trei râuri aurifere, Crișul Alb, Crișul Negru și Someșul (66).

Reverendul Edmund Chishull (1670-1733), fost ambasador englez la Poartă, însoțind o solie a lordului Pagetin 1702 prin Transilvania consemnează că la Ocna Sibiului a primit în dar niște mostre de aur trimise de Samuel Köleseri, inspectorul general imperial al minelor din Transilvania. Despre orașul Turda scrie că este așezat pe Arieș de unde se scoate nisip de aur (67).

Cea mai completă și interesantă mărturie asupra situației zonelor miniere din Transilvania aparține inspectorului general imperial al minelor din Transilvania, Samuel Köleseri (1663-1732), doctor în filozofie, teologie, medicină. Personalitate politică marcantă a vremii, dublată de un spirit erudit, a fost inițial medicul personal al cancelarului Mihail Teleki, medic militar în armata austriacă din Transilvania. Stabilite la Sibiu devine consilierul



apropiat al principelui Mihail Apafi al II-lea în probleme de minerit. Obține ca schimbarea aurului și baterea monedelor să fie puse sub controlul său, dobândind astfel o mare influență în cercurile conducătoare și un sistem de relații impresionant. Preocupările sale erudite sunt răsplătite cu înalte titluri științifice. Datorită funcțiilor sale adună o avere uriașă. Devine și cel mai apropiat sfătuitor al guvernatorului Gh. Banffy. Dintre legăturile sale, cele mai importante sunt cu stolnicul Constantin Cantacuzino și domnitorul Țării Românești Constantin Brâncoveanu pentru care nutrește sentimente de amicitie. Exprimându-și regretul față de dramaticul sfârșit al domnitorului Brâncoveanu și al familiei sale, Köleseri îl califica: „... a căzut jertfă barbarei tiranii”. Vizitele sale în Țara Românească au consolidat natura acestor raporturi. În bune relații se afla și cu eruditul domnitor N. Mavrocordat. Spiritul său cultivat este evidențiat și de intensa corespondență pe care o poartă cu diverse personalități științifice străine. În 1717 publică celebra sa lucrare „*Auraria Romano-Dacia*” la Sibiu, având pe foaia de titlu o stampă înfățișând lucrul în minele de aur din Transilvania. Cartea este structurată în șase tematici: o istorie a exploatărilor romano-dacice; o expunere a extragerii aurului; o expunere despre baterea monedelor; privilegiile orașelor miniere; speculații științifico-filozofice asupra aurului; despre aurul folosit în medicină. Devenit inspector general imperial al minelor din Transilvania, Samuel Köleseri s-a dovedit un bun cunoscător al zonelor geografice miniere și al tehnologiilor de exploatare, a măsurilor de organizare. „ ... toată regiunea muntoasă din partea dreaptă, începând de la Hunedoara și Gilău, de la posesiunile familiei Banffy, atât către Dacia Mediterană, cât și către Dacia Ripensă sau Ungaria până la Mureș este auriferă”. „... chiar și râurile dau aurul cel mai ales de o puritate aproape totală”. Cercetează lucrările pentru spălarea aurului, conductele de apă ale pâraielor de-a lungul culmilor și adânciturilor munților și până la malurile și marginile râului „de aur” și până la satele de pe el: Bistra, Lupșa, Baia de Arieș, Sălciua, Posaga și de pe teritoriul secuiesc pe care îl scaldă malurile celor două Someșuri, ale Streiului și Crișului și Jiului cu localitățile Bucova, Marga, Caransebeș-Orșova. Despre munții din apropierea Abrudului spune că sunt încărcăți cu nisip de aur pe care-l scot râuri limpezi și repezi, că mulți bulgări de aur se găsesc în foarte desele băi de aur, locuri de spălat aurul după cum observa mai de mult Reichersdorffer în *Chorographia Transylvaniae* unde reproduce la rândul său cuvintele lui Taurinus. Muntele Bihor este cel mai vestit în strălucirea aurului virgin ce se spală acolo și de asemenea muntele Vulcan (la Vest de Abrud). „Poți număra în Dacia Meridională patru orașe miniere vestite pentru aur în frunte cu Abrudul, apoi Baia de Arieș numită după cuptoarele de topire a minereului metalic (aici s-a surpat puțul central cu toate lucrările miniere), Baia de Criș cu galerii și puțuri bine rânduite, vestită pentru aurul său „liber” neamestecat dar și mai vestită prin băile de spălat aurul de la Țebea. Băița care înainte se numea „Baia cea Mică” - însemnate minere de aramă, dar care nu sunt lipsite de



aur a cărui culoare nu e mai roșie ca a celui din celelalte mine. Sunt aduși aici germani din Saxonia și alte părți ale Germaniei, cu privilegiile speciale și pentru exploatarea minieră ". „Acum Abrudul mai e locuit de o populație de băieși unguri și români și are o activitate înfloritoare ... destul de bogată în privința spălării aurului. Căci secătuiți de vitregia vremurilor ei nu mai sunt în măsură să facă față construcției de galerii sau puțuri după cerințele exploatarea metalice, dacă nu vor fi ajutați de către tezaurul public. Din celelalte localități miniere a rămas doar umbra diafană a vechii lor stări, Băița prestează muncă iobagească episcopiei de Oradea, Baia de Arieș deasemenea unei ilustre familii a Transilvaniei, mina de la Rodna este dependentă de conducerea orașenească a Bistriței. Trebuie reamintită inițiativa laudabilă și de folos binelui obștesc, luată de principii Cristofor Bathory, ocrotitorul minerilor, de Gabriel Bethlen și Gh. Rakoczy I, din a căror grijă au fost scutiți de sarcinile provinciale și ajutați de tezaur nu numai băieșii localnici ci și cei veniți de aiurea. Dacia este vestită prin aurul liber și nu e mai prejos de nici o altă regiune din Europa, venind îndată după unele regiuni celebre din America și Africa, în ce privește aflarea aurului nativ pur („obryzum”) virgin și a nisipului aurifer”. Autorul amintește despre arhivele Transilvaniei în care se consemnează darul dus de Ioan Sigismund Zapolya sultanului Soliman Magnificul aflat în tabăra de la Belgrad: printre altele, „Niște talere de aur curat pline cu grămezi de aur, unele cântărind câte doi pounds-i și jumătate; iar o bucată de aur împărțită după varietatea dictată de capriciul naturii, înfățișa întocmai un arbust cu multe ramuri în jurul căruia curgea încet ca un râu de miere”. „În anul 1591 ... (sub Sigismund Bathory) ... a fost găsită în măruntaiele pământului o bucată de aur curat prelucrată de natură în chip de coif, scobit pe dinăuntru și cântărind opt sute de galbeni de aur pe care acesta umplându-l cu drugi de aur scos din mine, l-a trimis în dar ducelui de Toscana ... (Ferdinand de Medici, duce de Florența). Köleseri spune că a văzut multe bucăți solide de aur de forme neregulate prelucrate de natură. „...am văzut la prieteni alți doi ciorchini strălucind frumos de picături aurii. În satul Tebea se găsește aur, fie de consistența tărâțelor, fie în foi prelungi. În râuri și pe malurile lor, anume ale Crișurilor, ale Arieșului, ale Someșurilor, ale Jiului și Timișului se găsește de atâtea veacuri un aur mai mărunț și mai rotund...”. „Dar este lucru comun și cât se poate de cunoscut chiar țăranilor ce spală aurul că un număr de familii din Arieșul Mic trebuie să dea fiscoșului drept cens anual pentru exploatarea minieră bucăți de aur nativ în greutate de peste optsprezece piseți”. „În anul 1700 aurul de acesta în fărâme, care s-a predat fiscoșului regesc drept cens cântărea jumătate de livră de Viena, și fărâmele cele mai mici erau cât linte și mazărea, iar cele mai mari ajungeau la greutatea unui ducat și chiar mai mult. Și nu este lucru rar să găsești bucăți cât bobul de fasole și acest lucru nu este propriu numai unui singur loc de spălare a aurului din Dacia, ci și multora”. Referiri interesante face autorul și asupra tehnicii de consolidare a galeriilor: „La săparea puțului de mină, trebuie să



pui grinzi la anumite intervale și să înfiți căpriori, să întărești grinzile transversale și să le consolidezi cu pari. În galeriile și cavitățile săpate, săpându-se temelia de susținere a pietrelor, e nevoie să susții cu stâlpi acoperișul pentru ca să nu fie îngropați sub dărâmături săpătorii, sau să fie oprită ventilația aerului". Informații prețioase ne sunt furnizate și despre tehnologia prelucrării minereului aurifer: „Aurul extras și scos din mină mai întâi se alege de pământ, apoi dacă este fărâmicios se zdrobește, cel care este tare se calcinează sau se arde, se stropește cu apa și ajunge fărâmicios (apoi) cu ajutorul râșniței se macină de ajunge pulbere. Sunt niște mașini care mărunțesc minereul cu ajutorul unor șteampuri prevăzute cu un capăt de fier. ...Pentru zdrobirea atât umedă cât și uscată se slujeau romanii de pive foarte mari săpate în piatră și cu capacitate de două „vedre” de grâu. Minereurile prea tari ce rezistă la ciocan și târnăcop, sunt stropite cu oțet și în acest mod devine fărâmicios și astfel pot fi separate mai ușor de legătura lor puternică cu pietrele”. Una din operațiile mai puțin folosite, remarcă autorul, era „Vapor et fumus strangulat”. Ea consta în reducerea minereului prin foc chiar înăuntrul minei, însă se dovedea foarte periculoasă datorită aburului și fumului care îi îneca pe lucrători. „De aceea în zilele noastre săparea (cu târnăcopul) a fost înlocuită mai precis, mai sigur și mai bine prin folosirea unor sfredele lungi iar fărâmițarea prin forța elastică a prafului de pușcă”. Focul de lemne este folosit și azi de abrudeni când munca se face la lumina zilei. În minele de fier de la Trascău se scoate minereul pe umeri, iar în galeriile bine organizate se folosesc roabe și în puțuri vase speciale de tracțiune. Autorul arată că pe înălțimile munților se săpau bazine de apă pentru rezervoare care colectează apa de ploaie folosită de băieși, spre exemplu în partea de sus a văii Roșia spre Abrud, pârâul din vremea romanilor până în vremurile de azi alimentează cu apă băile de aur în timpuri de uscăciune, bazinele din Valea Cornei, Stânița, în Criscior, Trestia, Baia de Criș etc. Dovedind aceeași precizie, Samuel Köleresi descrie tehnologia exploatării aurului din râuri, mărturie reprezentând un document inedit al inspectorului general imperial al minelor asupra muncii băieșilor. „Aurul liber se culege în stare naturală prin spălare. Căci malul, nisipul sau pământul nisipos scoate la iveală prin această muncă brută, marcasita încărcată cu aur. Pe lângă râuri ... se ridică un scaun de spălat aur, adică o tăblie prelungă, cu un capăt mai ridicat și cu celălalt lăsat în jos... . Acesta se acoperă cu un țol mișos sau de cânepă peste care se toarnă din coșuri și din cupe cu mâner nisipul aurifer odată cu apa. Munca se poartă în continuare până ce sunt luate părțile mai grosolane și mai pietroase, iar partea mai subțire împreună cu metalul e reținută de țol și îl acoperă. Țolul este strâns și băgat în apă. După spălări dese este curățat de nisip și acesta e spălat cu ajutorul albiei de spălat numită Scheidtrog sau Sichertrog. În afara râului se pun niște tăblii ce se întâlnesc în cruciș la marginea de jos. Peste acestea se întinde cu grebla nisipul, pământul sau malul aurifer și turnându-se apa de la capătul celălalt, se spală, apa scurgându-se după cum hotărăște lucrătorul



Împreună cu malul prin deschizătura de jos ce se întâlnește la mijlocul extremității și rămâne partea care este mai grea ca celelalte. La Tebea și Arieșul Mic sunt săpate canale înguste și adânci din care sunt luate cu grebla pietrele și pământul mai consistent și la capătul canalului se trimite apa oprită de un mic (canal) rămânând nisipul metalic care e curățat de mâl prin scurgerea apei din canal. La Tebea și Arieșul Mic ca și în locurile unde se culege aur în granule sau fărâme sau foițe acesta este modul de spălare a aurului". Dacă în timp de 6 zile nu puteau fi culese două sau trei pisete de aur, locul era considerat secătuit și părăsit. În același fel se spăla și aurul din mină căci minereurile care nu rezistă la zdrobirea umedă sunt prefăcute în mâl și nisip și acesta este condus de apa trimisă din albiile pivelor zdrobitoare și printr-un mic canal la tăbliile așezate mai jos de pive și acoperite cu un țol și apoi procesul decurge la fel. „Aceste coșuri sau jgheaburi sunt la noi mai lungi și nu pătrate ca în localitățile miniere din Ungaria; (de remarcate este faptul că autorul prin funcția și cunoștințele pe care le deține poziționează geografic zonele miniere din Transilvania, descriind specificul autohton de muncă al băieșilor, în cadrul unei unități economice și geografice importante distincte față de teritoriile Ungariei și specificul tehnologiilor miniere utilizate în acestea) - la capătul prin care se scurge apa și mâlul ele sunt mai late și mai înclinate, iar în spate, acolo unde sunt cele două toarte de care ține băieșul coșul, ele sunt mai înguste și totuși mai înalte în părți și au fundul mai rotunjit pentru a reține la mișcarea de clătinare marcasita încărcată cu aur împreună cu fărâmele negre, în majoritate". Munca în mină - apreciază autorul - este mai grea și mai costisitoare decât aceea care se face la suprafața pământului la lumina soarelui, sau pe malurile râurilor, dar folosul ei e mai mare și venitul este constant și sigur. Această muncă se face adâncind în jos puțuri sau săpând galerii. Săparea puțurilor se face în vârfurile, culmile munților după anumite indicii surprinse de băieși, care le promet o speranță de câștig. Puțurile nu pot fi însă săpate până la adâncimi mari din cauza cheltuielilor mari și riscului năvălirii apelor și stagnării aerului, mai rentabile sunt galeriile care înlătură impedimentele muncii din puțuri și unde se pot urmări mai bine prelungirile minelor metalice. (Minele metalice nu au mers regulat și deci nu există planuri fixe și invariabile pentru facerea săpăturilor).

Köleseri se oprește și asupra tradiției pe care o are Transilvania în cadrul acestor ocupații, el amintește de o mare excavație în muntele de mai sus de Abrud din care se mai păstrează o cavitate mare în piatră tare, cu trepte, în care se mai află aur în pereți și ruinele sale. Acolo unde configurația terenului a permis și au fost surprinse indicii asupra metalului răspândit în pirită sau pietriș s-a lucrat folosind galerii boltite. Asemenea lucrări se văd la Rodna, la Hărțegani, minele de fier de la Hunedoara, lângă Mehădia, între Caransebeș și Orșova. Astfel începându-se de curând curățirea unei galerii la Trestia s-au găsit trepte tăiate în stâncă tare pentru înlesnirea minerilor, ceea ce nu s-a mai făcut de către săpătorii epocilor următoare



și de aici reiese că aceștia își făceau galeriile în sens orizontal, și așa crede că urcarea și coborârea se făceau folosind niște scări de lemn, sau niște funii crușând cheltuiala. Și nu au fost așa de fanatici în măsurarea înălțimii și lățimii galeriei, cum se silesc azi cei mai mulți să le facă după toate regulile artei, ci se mulțumeau cu folosul ce decurge dintr-o lucrare atentă, sigură și necesară. Referindu-se în continuare la minele din Dacia, Köleseri menționează o serie de indicii care amintesc de exploatările miniere arhaice: galerii, gropi încăpătoare, pietre îngrămădite de-a lungul filoanelor metalice ce pot fi văzute în munți, mai sus de galeria numită după Sigismund ca Vulcanul, Breaza, Hărțăgani, Caraci etc. „Cum că romanii s-au îngrijit de extragerea argintului, dovedesc cu hotărâre urmele rămase”. Se mai văd încă mormane de zgură, ba se cunosc chiar unele de zgură pietrificate. Dacă întrebi: unde oare? Se răspunde: în rămășițele de la Săliște, Hărțăgani, Băița (jud. Hunedoara), Trascău, Remetea (jud. Alba), Baia de Arieș și în întinsele măturii rămase de la Rodna.

Revenind asupra procedeelelor de prelucrare a minereului metalifer, autorul enunță etapele succesive pe care le parcurge. Tot ce se extrage din puțuri sau galerii se transportă la morile de zdrobire în care se fărâmă în șteampuri întărite la capăt cu fier sau cu pietre solide pentru a rezista la loviturile puternice, și mulțumită apei ce curge din cisterne se preface în mâl și mărunțindu-se prin lovire părțile de piatră și de pământ trec prin conducte, metalul mai greu rămâne în jgeabul sau troaca de spălare. Morile de zdrobire sunt frecvente pe teritoriul regesc cât și pe moșiile nobililor și sunt prevăzute cu 6, 9, 12 pive, după mijloacele celor ce plătesc urbura și după belșugul de apă ce acționează pivele. Starea în care se găsește prețiosul metal constituie un alt subiect al comentariului. Aurul legat este amestecat și încorporat altor metale și minereuri. Se găsește însă în „Antimoniul solar numit astfel din această cauză, care este cu dungi frumoase dar nu lungi și cu puncte roșii și tot astfel amestecat cu cinabrul, dar care nu are culoarea vie a miniului ci culoarea întunecată a produselor mercurului. Tot aurul fie că ar fi din mină sau din râu sau nativ e amestecat cu argint mai mult sau mai puțin, totuși cam o treime din aurul minelor este alcătuită de fapt din argint, sau e socotită ca atare. Autorul conchide că pentru cine vine din Ungaria și intră în Transilvania, regiunile bogate în argint se afla pe stânga, o dovedesc urmele materiale ce pot fi pipăite cu mâna sau încercate cu focul. Azi doar bistrițenii scot puțin argint din minele de la Rodna. În capitolul despre regenerarea naturală a aurului și a metalelor, autorul precizează că în mina de fier de la Hunedoara este obiceiul ca locurile părăsite ca fiind secătute de minereu să fie reluate în cercetare de săpători după scurgerea unui număr de ani și să fie găsite minereuri „fecundate de natură”. Valea aurifera a Abrudului, prin care curge pârâul Roșia, împreună cu extremitatea muntelui, au fost răscolite de sus în jos de sute de ani și dacă socotești doar vremea de la Traian Încoace, de una mie șase sute de ani de muncă neîntreruptă - și ele totuși aduc în fiecare an un venit bogat de câteva mii de piseți de aur.



Locuitorii satului Țebea din comitatul Zarandului sapă în fiecare an pământul și obțin prin spălare aurul cel mai frumos, aproape fără seamăn în toată țara, în foițe, asemenea tărâșii, până la 300, 400 și 500 piseți (68).

Transilvania a fost încă din antichitate un pământ al aurului și argintului, ea a cunoscut în evul mediu sisteme diferite de organizare în vederea exploatării minereurilor, reprezentând planul unor ample confruntări de interese între puternicele grupuri de afaceri locale sau străine. Cert este că mediile breslașe specializate în creațiile artistice de orfevrerie aveau o piață abundentă locală a metalelor nobile de unde se aprovizionau ritmic, aurarii devenind persoane bogate și influente, reprezentative ale comunităților urbane și chiar ale curților regale. Amploarea exploatărilor miniere, a prelucrării metalelor nobile în Transilvania și scurgerea lor în Occident și Orient este imposibil de apreciat. Transilvania a rămas o regiune săracă, modestă, cu o mentalitate patriarhală în oglinda ansamblurilor arhitecturale țărănești de tip feudal, cu mici castele ridicate de nobili în sec. XVII și XVIII, cu medii meșteșugărești și mici piețe locale adăpostite în pitoreștile burguri așezate pe dealurile și în văile Transilvaniei în comparație cu amploarea dezvoltării clasice feudale în centrul și apusul Europei. Puține din bogățiile Transilvaniei s-au revărsat și se regăsesc în nivelul și stilul de viață locală, în modestia construcțiilor la sate, târguri sau orașe. Puterea ecleziastică a fost singura care s-a împotrivit transferului de bogății în străinătate, ea si-a apărat cu fidelitate patrimoniul moștenit, oferind astăzi istoricilor cel mai important segment de cercetare a creațiilor artistice ale lumii și mentalităților dispărute.

IV. TEHNICI TRADIȚIONALE DE PRELUCRARE ARTISTICĂ A METALELOR NOBILE UTILIZATE DE AURARI

EXPERIENȚELE ANTICHITĂȚII ȘI EREDITATEA LOR ÎN MEDIEVALITATE

Datorită proprietăților fizico-chimice deosebite, posibilităților inepuizabile de prelucrare și frumuseții sale, aurul a intrat în conștiința socio-culturală a civilizațiilor drept „regele metalelor”, fiind investit practic cu titlul suprem de sistem de referință, ca echivalent general al tuturor mărfurilor. Reprezentând încrederea și garanția fundamentală în structurile și funcțiile societăților umane, aurul și argintul au fost inventate, create de om în scopul stăpînirii puterii, a echilibrelor economice în interiorul societăților, a dimensionării valorilor, înzestrându-le cu semnificații fabuloase spirituale: mituri, legende, atribuiri magico-religioase, cosmogonice, esoterice, cultural-artistice etc., incluzând în valoarea sa conferită de om, aproape totul. Puterea sa de seducție s-a manifestat încă din antichitate, când se arăta o prețuire deosebită, pe care o găsim esențializată metaforic la Sapho: „Aurul este incoruptibil pentru că el este fiul lui Zeus”, altfel spus, aurul, prin forța sa este mai presus de om și nu poate fi stăpânit. Anticii atribuiau aurului semnificații esoterice, ei aveau sentimentul fabulos al supremației când îl controlau, devenind eroi legendari când învingeau în regiunile străine, îndepărtate și se întorceau acasă acoperiți de glorie.

Interesante date privind sursele de exploatare a aurului în antichitate și procedeele prelucrării lui clasice, le conferă Étienne Coche de la Ferté, fost conservator la Muzeul Louvre din Paris, în cartea sa „*Les Bijoux Antiques*”, Paris, 1956. Informațiile sale se referă la teritoriile care au constituit leagănul culturii și civilizațiilor antice clasice, însă ele se pot extrapola, prin analogii și similitudini, teritoriilor Traciei care erau racordate prin interese principalelor artere comerciale ale antichității pe care se vehiculau cantități importante de aur, argint, între Asia și Europa. Legende grecești sunt primele care relevă cât de veche era prelucrarea aurului, a metalelor în general, încetățenind figurile eroice ale fierului și forjării: Prometheus, Hefistos, Vulcan, Ghilgameș, care se confundau cu practicile obișnuite sau de cult ale acestei activități esențiale. Legenda Argonauților și căutarea Lânii de Aur pare a fi în relație cu procesul de căutare a aurului în regiunile scitice, pe râurile Mării Negre. Plutarh menționează în *Viața lui Numa*, unul dintre primii regi ai Romei, că acesta organizase meseriașii în corporații profesionale. În Italia ei se numeau „aurifex”, sau „bractearius”, iar în Grecia, „chrysochoos”.



Regiunea Caucazului reprezenta una din cele mai vechi și bogate vetre de exploatare și prelucrare a aurului. Aici existau filoane de suprafață care se exploatau ușor, turnarea fiind foarte simplă, purificarea implicând o tratare mai complexă. Grecii purificau aurul prin turnare cu un amestec pe bază de plumb care reținea impuritățile minereului, dar recoltau aur și din râuri, care nu mai era nevoie să fie purificat, totuși el era prea maleabil în stare pură și atunci trebuia aliat (Diodor din Sicilia, *Biblioteca*, III, 14). Practica purificării a devenit curentă în cursul mileniului I î.Chr. Anticii se preocupau de puritatea aurului dar nu aveau mijloace să-i determine titlul. Pe baza analizelor de laborator cu raze X sau gamma s-au detectat titlurile variabile de aur: piesele provenite din Egipt aveau titlul de puritate între 70 și 99% aur, cele din Mesopotamia, între 30 și 48%, în Grecia și Etruria se folosea aur pal cu conținut mai mare de argint (electrum). Aurul aluvial (pepite de aur din râuri) se exploata în cantități mari, fiind mai aproape de nevoile anticilor. Romanii, la sfârșitul epocii republicane au început să extragă aur din pirită sau sulfite, metodă care a devenit curentă în timpurile moderne. Geografic, cele mai importante filoane de aur, recunoscute pentru tradiția lor, se situau în Tracia, în insulele grecești, pe coastele Asiei Mici, regiunea Caucazului. Imperiul Roman beneficia de câteva resurse suplimentare, menționate de Strabon, în Africa, Nubia și Etiopia, furnizând aur și Egiptului, Cartaginei și Spaniei. Cercetătorii cred că secretele turnării metalelor veneau din Orientul mesopotamian sau asirian. Plinius citează (*Hist. Nat.*, VII) Cadmosul, Fenicia, ca „inventator” al aurului și procedeele de tratare, ceea ce ar însemna că ele au fost aduse grecilor din Orient de către fenicieni.

PROPRIETĂȚI.

Aur, Au, simbolul alchimiștilor - Soare, cerc cu un punct concentric, numit și „Rex metallorum”, a fost considerat dintotdeauna metal prețios, iubit și apreciat pentru calitățile sale rare. Temperatura de topire este de 1064 grade C. Este rezistent la acizi, cu excepția apei regale (un amestec de acid clorhidric și acid nitric) sau cianidului de Na sau Ca. În natură se găsește sub formă pură, fiind mai rar în roca de cuarț sau combinat, în roca auriferă. Cele mai importante filoane de aur sau mine aurifere în antichitate erau în Asia și Egipt. Contemporanii îl exploatează industrial, în Africa, N. Americii, Australia și Rusia.

Argintul, Ag, simbolul alchimiștilor, Luna, semicerc cu punct, metalul alb cu cea mai mare strălucire, iubit și apreciat pentru calitățile sale, aspect și proprietăți fizice. Temperatura de topire este de 960 de grade C. În antichitate mine de argint erau în Attica, pentru greci și Spania, pentru cartaginezi, fenicieni, romani. În evul mediu se exploata din cele mai renumite mine din Tirol, în Saxonia, la Iglau, în Slovacia, la Kutlemburg (Kutna Hora). Astăzi, exploatări industriale de mare capacitate se fac în minele de argint din N. Americii, Mexic, Canada, Peru, Australia, Spania. Argintul este mai ușor de găsit și mai ieftin față de aur. El se oxidează în aer, primind o patină nobilă, de culoare cenușie. Argintul se poate auri, tehnică cunoscută din antichitate



de toate popoarele. Deoarece aurul și argintul sunt metale moi, ele trebuie combinate sau aliate cu alte metale compatibile. (Au+Ag+Cu sau Au+Cu). Acest aliaj este mai dur și ductil datorită proprietăților de topire și prelucrare specifice. Metalele care intră în combinație au la rândul lor o anumită influență asupra culorii aliajului, mai ales la aur. Mai mult cupru și mai puțin argint determină o culoare roșcată sau galben-roșcată. Prin adăugare de nichel și palladium se obține un aur alb, iar prin adaos de cadmiu, un aur cu aspect verde. Pentru a nu modifica metalul nobil este stabilit procentajul optim permis în aliaj.

Titlurile cu care se lucrează și se operează local și internațional în ateliere autorizate oficial sau bănci care marchează metalele cu poansoane, oferind garanție și credibilitate valorii metalului sunt: 1000/1000=metal pur, în care aurul are 24 de karate iar argintul are 16 Lot. Acest metal nu poate fi prelucrat datorită moliciunii lui și în consecință se aliază. Cele mai obișnuite titluri cu care se lucrează și care s-au încetățenit sunt de 18 karate corespunzând titlului de 750 ‰ și 14 karate, corespunzând titlului de 580‰. La argint cele mai obișnuite aliaje sunt cele de 13 Lot (812 ‰), de 12 Lot (800 ‰) sau 14 Lot (875 ‰). Aurul, argintul și cuprul se prelucrează la cald și la rece cu aceleași efecte.

Instrumentarul tehnic utilizat de măștrii constituie un ansamblu care nu s-a perfecționat substanțial până în evul mediu, consideră specialiștii. Luc Lanel, analizând atelierul celebrului argintar Thomas Germain, aprecia că, acesta avea un instrumentar tehnic obișnuit ca și al vechilor egipteni. Suclele folosite în antichitate erau din bronz sau cupru. Sistemul de suflare prin burduf din epoca clasică s-a perfecționat în Grecia. Secretele fabricării erau apărute printr-un esoterism profesional care nu s-a pierdut până la sfârșitul antichității (69). Telemac în Lacedemonia pentru a acoperi cu folii de aur coarnele vacii sacrificate, «făcu să vină făurarul care ținea în mâinile sale instrumentele artei sale, instrumente din bronz servind la baterea aurului, nicovala, ciocanul, clești bine făcuți» (Odiseea, III, 433).

Topirea, turnarea sunt procedee tehnice, aplicabile până la valori calitative artistice, aurul și argintul fiind metale fuzibile. Înainte de turnare maestrul pregătea un tipar din ceară, plumb, cupru sau lemn. Fiecare parte componentă era turnată în forme de nisip. Pentru obiectele mai complicate trebuiau realizate mai multe tipare, fragmentele fiind apoi cuplate și înșurubate. Pentru ornamentele care se repetau, în serie era suficient o singură formă, care apoi se tipărea în forme de nisip. Cele mai reușite tipare se produceau în forme de cupru, care după cizelare apăreau ele însele ca niște lucrări de artă.

Matrișarea este tehnica utilizată pentru imprimarea în serii mari a metalelor masive, în special la obținerea de medalii, plachete și monede. Motivele erau imprimate cu mare precizie, până la detaliile cele mai rafinate. La Nürnberg,



argintarul Wenzel Jamnitzer a construit, împreună cu mecanicul Hans Löbsiger, o mașină de matrițat cu ajutorul căreia trasa benzi ornamentale pe care le vindea altor argintari. Presarea și matrițarea mecanică s-au generalizat abia în secolul al XVIII-lea.

TEHNICI DE ORNAMENTARE

Filigranarea și granulara sunt dintre cele mai utilizate tehnici de ornamentare. Filigranul este un fir de aur sau argint răsucit dispus în motive spirale, benzi, florale, geometrice etc, care sunt lipite pe suprafețele piesei. Granulara constă în realizarea tehnică a unor bobite de aur sau argint. Ambele tehnici au fost utilizate încă din antichitate, mai ales de etrusci, apoi de atelierele bizantine, post-bizantine, de atelierele de pe teritoriul patriei noastre, mai ales în ornamentica bijuteriilor de tradiție bizantină, iar în evul mediu și epoca barocului au fost utilizate cu predilecție.

Ajurarea era un procedeu tehnic agreat de maiștri pentru efectele sale deosebite. Suprafețele motivelor alese erau traforate, prin străpungeri, decupări sau turnare în forme speciale. Tehnica ajurului a fost folosită mai ales în perioada goticului târziu și Renașterii.

Emailarea. Fiecare maestru trebuia să stăpânească foarte bine tehnica emailării. Decorul emailat reprezintă un acompaniament pictural al argintăriei. Emailul este o masă sticloasă colorată, obținută prin topire în creuzet (cuptor mufă) și aplicată pe suprafața metalului. La temperatura de 700-800 grade C se produce sudarea emailului cu metalul. Masa de email topită era dizolvată în apă și un liant de miere sau ceară. În decursul secolelor au existat mai multe tehnici de emailare.

Niello (nigellus, lat.=negricios) este o masă neagră de argint, cupru, plumb, borax aplicată pe suprafețe gravate și arse ușor la foc slab. El poate constitui de asemenea suport pentru ornamente din metal. Cunoscut din antichitate, niello a fost un procedeu foarte agreat în secolele XI, XII și mai ales în epoca Renașterii. Armele orientale erau decorate în tehnica niello; astăzi ea mai este folosită în atelierele din India, Siam și Tula.

Emailul cloisonné (Zellenschmelz=email compartimentat sau celular) este cel mai vechi tip de motiv emailat. Diversele porțiuni erau umplute cu diferite culori de email. După ardere suprafața era nivelată și polizată, lustruită. Tehnica era cunoscută de egipteni, greci, romani, Orient, ajungând la o deosebită înflorire în epoca bizantină și în evul mediu european.

Emailul champlevé (Grubenschmelz=email dispus în cavități), inițial era aplicat în cavități pe cupru, bronz. Masa de sticlă topită se turna în aceste cavități după care se șlefua. Utilizată încă din antichitatea romană, de către popoarele celtice, a fost utilizată mai ales în secolul XII și XIII, când se răspândește. Cele mai importante centre au fost în ținutul Maas, pe Rinul inferior și în Limoges-Franța.



Emailul en base taille (emailul de argint transparent, translucid) era utilizat în epoca goticului, secolele XIV și XV. Desenul era zgâriat sau tăiat în suportul de argint și umplut cu o masă de sticlă transparentă moale, astfel încât, după răcire lumina să se reflecte în argintul de suport.

Email în ronde bosse este tehnica acoperirii cu email de aur pe elemente plastice. Benvenuto Cellini a descris această tehnică care a fost predilect abordată la curtea burgundă, în secolul al XV-lea și mai târziu în Boemia, în timpul lui Rudolf (cca. 1600). Figurile turnate erau parțial sau integral acoperite cu un email opac sau translucid (transparent) dând naștere plasticiei emailate policrome. La fel puteau fi emailate și reliefurile.

Emailul pictorilor, numit și email de Limosin, a fost folosit la curtea burgundă, în jur de 1400, apoi, în secolul XV-XVII, la Veneția și Limoges, unde a ajuns la maximă înflorire. Placa de metal, adesea din cupru, era acoperită cu un strat de email colorat, conturat cu aur și apoi ars.

Pictura în email se deosebește de această tehnică prin faptul că, pe un fond de email alb se pictau culori din oxizi de metal. În această tehnică, asemănătoare picturii pe porțelan, au fost realizate în secolul al XVIII-lea miniaturile pe cutii, casete, ceasuri, garnituri de toaletă, portrete miniaturale tip camee sau pe reliefuri aurite.

Pictura cu culori reci s-a folosit mai ales în evul mediu și Renaștere, dar lacul colorat s-a degradat în timp, astfel că s-au păstrat puține piese realizate în această tehnică. În secolul al XVIII-lea s-a folosit pe cutii aurite, carcase de ceasuri, evantaie, un ornament din diverse nuanțe de aur - a quatre couleurs. Încă pe pumnalele miceniene s-au găsit două nuanțe de aur.

Încrustarea se realiza prin aplicarea sau umplerea unei incizii cu un fir de aur sau argint. Suprafața era netezită, polizată sau lustruită. Era tehnica maurilor spanioli, a măștrilor chinezi și japonezi. Renașterea a apreciat această tehnică și a preluat-o de la săbiile de Damasc, de unde și numele de damaschinare.

Aurirea reprezintă una din cele mai vechi tehnici cunoscute și aplicate de orfevieri. Ea se executa la rece, la cald și în stare fluidă. Aurirea la rece, pe un miez de argint sau cupru era practică încă din timpul romanilor. După 1743 s-a trecut la argintarea în serie, mai ales a serviciilor de masă, atelierele din Sheffield fiind primele care au imprimat o abordare internațională. La sfârșitul sec. al XVIII-lea argintarea la rece a fost răspândită de atelierele englezești. Cea mai prețioasă metodă de aurire este cea la cald, cunoscută și în antichitate. Aurul era dizolvat în mercur, până devenea o masă de metal subțire și apoi se topea, mercurul se evaporă, iar aurul rămânea fixat pe suportul de metal. Deoarece vaporii de mercur erau toxici s-au căutat alte tehnici. Metoda descoperită de Brugnatelli, în 1805, aurirea pe cale galvanică, a făcut carieră și se practică și astăzi.

Ciocănirea sau ambutisarea constituie cel mai vechi procedeu tehnic de prelucrare realizat cu ciocanul și nicovala. În antichitate, prin martelaj



(sphirelaton), lingoul era transformat în foi sau în fire (până la inventarea filierei), care erau produse de bază pentru executarea bijuteriilor. Un procedeu derivat al martelajului (ciocănirii), era cel al repusării (modelarea cu ciocanul). Foile de aur sau argint erau prelucrate prin procedee combinate. Asupra lor se acționa cu ciocanul, dar meșterii se serveau și de spatule sau instrumente mai fine, cu extremitățile mai diversificate; în această tehnică au fost lucrate piesele etrusce și ale epocii arhaice și clasice grecești. O altă variantă a repusării era lovitura cu poansonul subțiat care lăsa urme în relief, procedeu folosit de civilizațiile preeleneice în Creta, Troia, pe obiectele tezaurului regelui Priam sau pe cele de artă celtică în epoca elenistică. Din această tehnică este posibil să fi derivat și tehnica ciocanului, astfel că foile luau toate formele dorite pe nicovala bicorn.

Tehnologia ciocănirii, cu variantele sale, a fost dusă la desăvârșire în evul mediu, când suprafețele prelucrate au căpătat contururi precise și riguroase care se diferențiază de produsele anticilor.

În atelierele orfevrierilor medievali această tehnologie a fost reconstituită de specialiști în următoarele etape: foaia de metal se lamina prin afinări, sau lingoul se aplatiza prin ciocăniri repetate până la obținerea dimensiunilor dorite, apoi ea se decupa cu foarfeca și se ciocănea pe nicovală pe centru până se obținea treptat forma unei cupe sau cilindru. Acționându-se și pe marginile sale se puteau obține diverse forme evazate, gătuite, rotunjite. Prin direcția și forța loviturilor metalul era condus în forme acoperite cu o folie rezistentă și plastică de argilă sau de ceară. Metalul avea tendința de a se subția în părțile bombate sau îngroșa în altele. Ciocanul se acționează cu multă atenție și îndemânare făcând să alunece moleculele metalului pentru a obține o îngroșare și o rezistență egală. Lovitura nu trebuia aplicată decât o singură dată în același loc, deoarece metalul devine casabil și își pierde suplețea. Apoi metalul se încălzea până la roșu și se lăsa să se răcească lent pentru a-și recăpăta calitățile inițiale și a se preta la o nouă prelucrare. Maistrul folosea mai multe tipuri de ciocane și nicovale de dimensiuni și forme diferite: ciocanul de ambutisare, de strângere, de întindere sau planare, nicovale bicorn drepte, rotunde, semirotunde etc. Cu ajutorul unui dorn din lemn dur sau din metal se aplicau eboșării prin loviturile unui ciocan de lemn cu două capete, realizându-se exact forma dornului. Această operație a primit numele de „coquille” după forma de scoică imprimată. Într-o formă de ipsos-ghips, bronz sau fier se presa folia cu ajutorul ciocănelului, obținându-se detaliul dorit. Dacă dimensiunile erau mari sau formele complicate atunci se divizau în părți care erau apoi asamblate. Urmele lăsate prin ciocănire erau înlăturate de ultimele ciocăniri și prin polisaj (69).

Formele. Platourile, farfuriile, sosierele, supierele etc. erau confecționate din foi subțiri cu ajutorul bancului de tragere. El era format din dulapi masivi de aproape doi metri lungime având la o extremitate un schelet de lemn vertical care menține filiera din oțel perforat de o gaură identică cu a formei



de obținere. Gaura profilată este tăiată larg, oblic ca o pâlnie. La cealaltă extremitate a bancului se afla un ax perpendicular pe care se înfășura un lanț pus în mișcare cu ajutorul unei cruci cu brațe mari ca un cabestan orizontal. Un sistem de angrenaje îi dădea o mare forță de tracțiune. Foaia de argint de secțiune dorită se fixa în filieră cu ajutorul unui clește montat la capătul lanțului a cărui strângere se întărea proporțional cu tracțiunea care se exercita asupra ei. Apoi se acționa asupra cabestanului pentru a trage foaia de argint, forțând trecerea prin filiera care reproducea profilul exact. Suprafețele plane, curbe, bordurile erau corectate cu ciocanul de lemn (69).

Turnarea. Diverse elemente decorative ale pieselor trebuiau turnate: piciorușe, toarte, butoni, șarniere, motive figurative etc. Modelele erau dispuse într-un cadru de fier umplut cu nisip în plan orizontal peste care se assemblează al doilea cadru. Nisipul vărsat în cadrul al doilea, bine bătut lua amprenta modelelor, apoi se separă unul de celălalt, se retrag modelele menajând cavitățile pe care le lăsau canalele prin care se turna metalul. Pe o latură a șasiului se afla jetul principal deschis în formă de pâlnie. Șasiurile uscate ale etuvei erau închise unul contra celuilalt prin coliere și așezate vertical. Erau prevăzute orificii care permiteau aerului să iasă la turnarea metalului topit. Metalul topit se vărsa în jetul principal și se repartiza prin jeturile secundare în toate cavitățile umplându-le. După solidificare se desfac șasiurile, se taie jeturile și se desprind piesele din bavuri care au lăsat linia de racord a șasiurilor. Desigur că turnarea este mult mai complicată. Nu întotdeauna rezultatele sunt cele așteptate și atunci se fac noi modele, se toarnă de mai multe ori până când forma iese perfectă și poate fi supusă procedurilor de ajustare și finisare (69).

Sudura. Pentru a asambla diferite părți ale aceleiași piese, toartă, piciorușe, buton, șarniere etc., se recurgea la sudură, folosindu-se aliaje analoage compoziției piesei, dar cu un punct de topire mai scăzut. În antichitate, pentru sudură se folosea metalul prețios, argintul sau aurul cu un punct de topire inferior celui al obiectului de asamblat. Sudura folosită pentru aur era aurul însuși cu un titlu de 6/7 aliat cu argint în proporție de 1/7. Punctul de topire devenea atunci de 970 grade față de 1063 grade al aurului pur. Diferența de titlu servea la reducerea punctului de topire, alierea aurului cu argint pentru sudură utilizându-se și în orfeveria modernă. Argintul, topit la 961 de grade s-a folosit pentru sudură în mod egal. În epoca marilor invazii, bijuteriile de aur au fost sudate cu argint, necesitând apoi aurirea lipiturii cu amalgam de mercur, operațiune cunoscută de greci. Anticii au mai folosit pentru sudură și un liant pe bază de rășini (sudura tandră). Romanii au practicat pentru obiectele de argint și bronz o sudură pe bază de plumb puțin solid care cu timpul se rupea. Theophrast și apoi Pliniu numeau un produs „chrysolcol”, care servea pentru sudura aurului și care se crede ca ar fi un hidrocarbonat de cupru. Pentru a pune între părți vergile de sudură erau necesare mai multe topiri succesive care trebuiau



În prealabil omogenizate, apoi se fixa totul cu un fir metalic încălzit. Pentru a obține diferența specifică între punctul de topire al obiectului și cel al sudurii, artizanii trebuiau să aibă o experiență îndelungată și un ochi format. Ei trebuiau să aprecieze variațiile de culoare ale metalului la foc. Topirea produsului de sudură odată realizată, părțile metalice deveneau compatibile, urmele sudurii fiind înlăturate cu piatra de polizat, cu pila și apoi acoperite cu hașuri fine. Tehnica sudurii constituie un domeniu foarte larg, insuficient cercetat și dificil de explicat datorită complexității și varietății sale. Sudura era utilizată și pentru realizarea a două forme de decor: filigranul și granulația. Aceste procedee erau vechi, grecii și etruscii nu au făcut decât să moștenească aceste secrete profesionale transmise mult timp în bazinul oriental al Mării Mediterane.

Aurarii medievali au practicat intens *tehnica sudurii*, folosind un aliaj analog cu cel al pieselor în care cuprul se afla în proporție de o treime, o pătrime, o șesime sau o optime. Ca o măsură de protecție se puteau acoperi primele suduri și părțile fragile cu o pastă de alb de Spania sau argilă diluată în apă, care aplicată izola metalul de contactul cu flacăra. Legea fixa acest aliaj cu cupru la trei miimi pentru aur și cinci miimi pentru argint pentru a nu scădea titlul general. Piesele sudate erau ajustate și decapate de toți oxizii care împiedicau aderența sudurii și apoi erau atașate cu ajutorul legăturilor din fire de fier sau agrafe. Se spoiau încheieturile sau articulațiile înainte de sudura cu borax diluat în apă, apoi se dispunea sudura redusă în mici paiețe. Se reacoperea sudura cu borax pudră pentru a facilita curgerea. Piesele preparate sunt aduse la foc, fie la forjă, fie pe un platou de fier așezat pe un pat de cărbuni incandescenti. Acționând focul cu ajutorul foalelor se provoca încălzirea regulată a pieselor până la roșu. Materialul de sudură se turna în picături pe articulații. Piesa se introducea într-o baie de înlăturare a oxizilor produși prin foc și scurgerile de borax turnat și apoi se finisa, eliminându-se excedentul de metal rezultat din sudura prin lipire. Asamblarea se putea face și la rece, cu un sistem de prindere cu șuruburi sau nituri ale căror capete erau invizibile datorită operațiunii de cizelare prin matisare. Candelabrele, potirele etc. erau montate cu ajutorul unei tije filetate pe care erau înșurubate toate părțile componente, strânse la extremitatea inferioară de o piuliță care asambla totul (70).

TEHNICI UTILIZATE PENTRU DECORAREA PIESELOR

Cizelura. Această operație era tot atât de importantă ca și cea a repusării, ea aplicându-se înainte de montarea definitivă pe zonele componente. Ciocanul era instrumentul principal, el era ușor, flexibil și se acționa asupra metalului prin intermediul unor mici unelte de oțel, dălțițe ascuțite, lungi de 12-13 cm (ciselets), care se țineau în mâna stângă, perpendicular pe suprafața metalului, asupra căruia se aplicau lovituri scurte și rapide. Metalul



se preta la acțiunea uneltei care îi producea cavitați sau proeminențe cu un model mai puțin accentuat. Varietatea efectelor era infinită, un model larg și estompat dădea argintului un aspect pătat și aproape molicios, în timp ce cizelura fină și nervoasă accentuează dimpotrivă aspectul sau metalic prin reflexe, subliniind unghiurile și reliefulurile lor. Uneltele de cizelură purtau la extremitatea lor un desen cadrilat, punctat, perlat, pe care ciocanul le imprima în metal dându-i un aspect mat în opoziție cu suprafețele lucioase șlefuite. Maiștrii mai posedau, în afară de uneltele clasice de cizelură, o serie de poansoare pe care și le confecționau, folosindu-le în stilul personal în funcție de fantezia și îndemânarea lor (71).

Boselajul. Pentru obținerea volumelor ciocănite se recurgea la o unealtă specială, o tijă de oțel curbată în două părți, în sens opus, în unghi drept, lungă în partea sa centrală de aproximativ 35 cm. Una din extremitățile îndoite era strânsă în menghină, piesa se introducea pe cealaltă extremitate a tijei unde se aplicau lovituri de ciocan asupra tijei, ea se curba și revenea la poziția inițială. Apariția unei proeminențe indica meșterului amplasamentul exact al capului uneltei. Ghidând piesa cu mâna stângă, el continua să lovească cu dreapta pe unealtă, conducând întreaga operațiune cu precizie. Cizelura se folosea adesea pentru piesele masive din metal turnat, uneltele ascuțite erau dalta concavă, burinul, cuțitul de răzuit. Pentru a se evita vibrațiile la ciocănire și pentru a absorbi loviturile se folosea un sac cu nisip pe care piesa putea lua toate pozițiile, sau se umplea cu un ciment sau nisip fin, aderent. Polisaajul se executa cu ajutorul periei, a tampoanelor de stambă sau de pâslă impregnată cu pudră fină.

Gravura se distinge de cizelură. Ea se executa cu burinul în combinație cu o serie de accesorii: lupa, lampa etc (72). Această tehnică a fost folosită din antichitate, iar în evul mediu în secolele XIII-XIV, devenind foarte răspândită în secolele XVII-XVIII. Desenul era gravat cu dălțița. Pentru ca desenul să devină mai vizibil, în contururi se integra culoare neagră. Astfel a apărut tehnica „**Niello**”. La începutul secolului al XVIII-lea a fost folosită mașina pentru gravat, astfel, încât, întreaga suprafață era acoperită cu motive florale sau geometrice regulate. Această tehnică se numea „*ghiloșare*” (gravură fină) și s-a răspândit în sec. al XIX-lea în toată Europa. În special erau tratate piesele decorative de serie mare, carcusele ceasurilor, casete, tăvi, și alte obiecte asemănătoare. Gravarea cu acizi sau apă tare este înrudită cu tehnica din grafică, gravura aqua forte. Se acoperea suprafața cu ceară sau smoală amestecată cu miere și se executa decorul prin zgâriere, apoi aceste contururi se atacau cu acizi și deveneau mate. Astfel se producea un relief ușor vizibil. Tehnica era folosită de timpuriu la inscripții, pe obiecte votive sau pocale, frecvența sa fiind mare în sec. al XVI-lea.

Aurirea prin placare era un procedeu vechi care consta în vâlțuirea sau sudarea foliilor de aur pe suprafețele de argint. Vâlțuirea se făcea fără sudură, folia de argint sau de cupru era supusă unei presiuni de legătură cu cea de aur prin vâlțuire, obținându-se folii durabile.



„**Vermeil**”-ul era procedeul cel mai frecvent de aurire. Fondul de argint se acoperea cu o masă de aur aliat cu mercur care prin încălzire se evaporă și stratul de aur rămânea fixat (73).

Aurirea cu mercur sau la foc era cunoscută și practică din antichitate.

Această procedură avea inconvenientul de a expune lucrătorii la vaporii vătămători ai mercurului, generând grave intoxicații. Aurirea începea cu prepararea la cald a buletelor de amalgam amestecând mercurul cu circa jumătate din greutatea sa de aur până la consistența cerii. El este așezat pe o piatră dură și cu ajutorul unei pensule metalice trecute pe ea se spoiește în întregime și egal. Piesa la aurire se poartă pe un pat de cărbuni incandescenti. Cu mâna stângă înmănușată, maestrul toarnă și retoarnă până la evaporarea completă a mercurului. Cu mâna dreaptă egalizează aurirea cu o perie (pensulă). Aspectul mat se obținea prin scufundarea rapidă în apă rece a piesei și acoperirea cu un strat de seu încălzit. Strălucirea era obținută cu ajutorul lustruitorului prin frecarea suprafeței metalului. Lucrătorul folosea o unealtă care avea o piatră rotundă specială prinsă într-o verigă de cupru frecând suprafețele rapid. Micile asperități erau eliminate, metalul căpătând un aspect lucios, primind datorită frecării și o densitate sporită (74).

EMAIL - FILIGRAN

Cunoscută încă din antichitate, prelucrarea filigranului și a emailului își desăvârșește celebritatea artistică în opulența și rafinamentul vieții bizantine și a curților italiene, unde s-a definit ca un fenomen artistic caracteristic.

În Grecia, emailul era practic absent. El figurează în ornamentica monumentelor arhaice ale Rusiei Meridionale și în tezaurul greco-scitic descoperit în Germania la Wettersfelde precum și în Cipru. În Italia se întâlnește la anumite figurine etrusce, sec.VI î.Chr., în epoca elenistică (cercei) provenite din Marea Grece. Emailul filigranat a prefigurat deja cloisonné-ul; misterul originii cloisonné-ului rămâne încă necunoscut.

Anticii credeau în virtutea legendelor că prelucrarea pietrelor prețioase derivă din Caucaz ca și roca pe care Prometeu a suferit supliciu. Folosirea pietrelor prețioase, a perlelor de sticlă datează încă din epoca neolitică.

Metalurgiștii orientali au fost din toate timpurile intermediari în comerțul perlelor și pietrelor prețioase și una din principalele surse a fost India. Popularitatea lor era mare și li se atribuiă numeroase virtuți: chihlimbarul ocrotea copiii de boli, smaraldul favoriza căderea ploilor, se foloseau și pietre semiprețioase ca agatul și sardonixul. Diamantul era cel mai îndrăgit de bijutieri, după care urmau perlele ce se importau din Indii. Cel mai răspândit era granatul abundent în insulele Asiei Mici. Rădăcina smaraldului era în grașiile romanilor. Pietrele se montau în coliere încastrate în aur,



tăiate și șlefuite, montate în caboșoane, montare în alveole de aur ca la egipteni care încrustau sticla. În vechea Rusie, unde ereditatea culturii și civilizației bizantine se transpunea în spiritualitatea artistică, în modul cel mai cuprinzător și definitoriu, orfevrierii practicau cu înalte virtuți, încă din secolul al XII-lea tehnica prelucrării filigranului și emailului. Un set de coliere executate în email cloisonné descoperit la Staraia Riazan, dovedește această preocupare. În centrele apusene, în tendința de a imita sculptura policromă de la sfârșitul secolului al XIV-lea și începutul secolului al XV-lea, aurarii foloseau emailul, „Email en ronde bosse”, cea mai cunoscută piesa fiind „Golden Rossel” (micul cal de aur), relicvariu aparținând regelui Franței, Carol al VI-lea, 1405. În Italia, folosirea smaltului, a cristalelor, pietrelor semiprețioase pe cupe și vase a fost populară în secolul al XV-lea, corespunzând epocii celebrului patron și colecționar al Renașterii, Lorenzo de Medici. Tehnica emailului pictat era practică în mod deosebit la Veneția, răspândindu-se apoi la curțile Franței, Germaniei și Angliei.

În Transilvania, emailul a fost folosit încă din secolul al XIV-lea. Gustul predilect al aurarilor transilvăneni pentru acest gen de tehnică și ornament, evidențiat prin longevitatea producției artistice, desăvârșirea tehnică, demonstrează vocația constantă în crearea acestor modele care au dat nota personalității concepției orfevreristice locale. Realizarea unui asemenea ornament presupunea o tehnică și o îndemânare deosebită. Aurarii au folosit proprietățile de maleabilitate ale aurului și argintului care permiteau o tratare variată și de efect a suprafețelor ce urmau a fi decorate. Aurul poate fi tras în sârmă subțire cu un diametru de 1/1000 mm și ciocănit sau laminat în folii de până la 1/14000 mm, când devine transparent (cf. Viorica Guy Marica).

H. Klusch apreciază aceste valori la 0,000125 mm pentru folii și la 0,006 mm pentru firul de aur. Piesele erau executate din mai multe componente, realizate prin ciocănire și apoi lipite. Ornamentul cu filigran emailat era de un mare efect, contururile create de sârmă filigran, răsucită, în câmpul cărora se afla smaltul translucid, policrom, crea în ansamblu o impresie estetică deosebită. Sârma filigran răsucită se arcură în formă de flori, demarcate în cartușe, fixându-se apoi prin sudare de suprafețele afectate. În formele astfel create se turna smaltul colorat. Tehnica deriva din cea a smaltului celular și ea apare în Transilvania ca rezultat al unor premise italiene și bizantine (75).

Potirele lucrate în această tehnică proliferază la sfârșitul secolului al XV-lea și începutul secolului al XVI-lea. În **stilul „modo transilvano”** s-au lucrat multe potire în atelierele ardeleni, calitățile deosebite pe care le etalau le-au făcut influente în Polonia și țările limitrofe. Atelierele venețiene și dalmatine au exercitat o influență benefică asupra concepției artistice a orfevrierilor transilvăneni. Tehnica smaltului „champlevé” este de sorginte dalmatină (76). Suprafețele se hașurau pentru aderență și apoi se turna în ele smaltul de culoare roșie, verde, galben, cobalt, mai rar negru și



alb. În secolul al XVII-lea, în Transilvania era folosit drotemailul, ultima fază de creație, după care apare tot mai rar în Țara Românească iar în Moldova dispare (77). Unanimele aprecieri asupra acestei creații artistice inconfundabile, evaluările făcute de exegeți, înscriu prețioasele rarități în patrimoniul universal. Decorul emailului este obținut prin fuziunea suprafeței metalului cu sticla colorată. Urmărind suprafețele în care ele sunt constituite se împart în două categorii: email cloisonné și email champlevé. Primul este de origine bizantină fiind executat dintr-o bandă subțire de metal, conturul urmărind desenele și fixat prin sudură pe placa de fond în care se toarnă pasta de sticlă colorată. Emailurile champlevé au apărut în secolul al XII-lea, concavitățile, unde era turnată pasta de sticlă erau dispuse în grosimea metalului. Emailul este o sticlă opacă, colorată sau transparentă, compusă din nisip, siliciu și oxizi metalici care îi dau culoarea dorită. Amestecul este topit în cuptor și apoi masa se răcește și este macinată în pudră fină diluată în apă. Pasta astfel preparată era întinsă în compartimentele cloisonné-ului și apoi se introducea în cuptor. Când emailul era topit până la lichefiere de suprafață, se scotea piesa din cuptor urmând ca după răcire să se retușeze prin șlefuire și lustruire egalizând suprafețele lucrării. Aplicarea pastei transparente pe suprafețe metalice ingale se numește email translucid.

Tehnica emailului pictat era de cel mai mare efect asupra miniaturilor. Fondul metalului era în întregime acoperit cu email colorat dispărând traseele componentelor metalice. Culoarele policrome se obțineau prin temperaturi de topire scăzute, diferite, culorile fiind așezate la pictare succesiv și vitrificate una câte una prin tratare în cuptor. Culorile folosite de antici, obținute din oxizi metalici erau exclusiv bleu și variau de la culoarea mării sumbre la bleu-verde, turcoaz, numit „Kyanos”, termen care a rămas egal până la bizantini pentru a defini emailul numit „electrum” în latina medievală și alb. Emailul în suprafețe mari este fragil, de aceea piesele emailate sunt de dimensiuni mici. Uneori emailurile decorative erau montate la rece pe lucrările de orfeverie dându-le prețiozitate (78).

Tehnica în niello realiza încrustații cu email negru aplicat numai pe argint. Amestecul era format din metal și din sulf formând o sulfură de argint de culoare neagră sau foarte închisă care se pune la topit ca un email. Diversele elemente ca de exemplu Ag, Cu, Pb, sulf, sunt turnate într-un creuzet și măcinate. Apoi pudra dizolvată în apă este așezată pe decorul ușor săpat în grosimea metalului. Totul este încălzit în cuptor până la topire. Niellarea se sudează atunci de argint de care aderă puternic. Un polisaj final egalizează suprafețele lucrute accentuând contrastul albului metalic de argint cu negrul decorului (79).

V. EVOLUȚIA TIPURILOR MORFOLOGICE ȘI DECORATIVE ALE TRĂSĂTURILOR ȘI TENDINȚELOR STILISTICE ÎN ORFEVRIA MEDIEVALĂ TRANSILVĂNEANĂ

De-a lungul unei existențe milenare, neîntrerupte, arta prelucrării metalelor nobile în România a cunoscut o înfloritoare afirmare a elementelor sale clasice, manifestând o surprinzătoare capacitate de modelare, integrare, fiind purtătoarea tendințelor și trăsăturilor arhetipurilor decorative, ale fondului cultural tradițional local, a sistemului iconografic biblic, a modei, a gustului patriciatului urban, nobiliar, regal, ecleziastic al epocii, a variantelor stilistice de circulație internațională exprimate într-o sinteză de autentică originalitate, ca model cultural. Tezaurile numeroase descoperite pe teritoriul țării noastre, întâmplător sau prin cercetări sistematice arheologice pun în lumină viața spirituală, imagistică a popoarelor antice care s-au succedat de-a lungul timpului în acest spațiu geografic, din a căror istorie a rezultat sistemul de arhetipuri care au format fondul cultural tradițional local. Aurul epocii migratorilor care a ajuns pînă la noi, în ciuda vicisitudinilor istorice, ne transmite o lume a imaginilor care reflectă prin simboluri principalele frământări și mișcări ale populațiilor euro-asiatice în habitatul nostru istoric, remodelările structurale ale imperiilor, închegarea lumii creștine și a simbolurilor, învățăturilor teologice, recunoașterea eroilor ei, prelungirea iconurilor păgâne, orientale, greco-romane care au intrat în climatul sincretic al etnogenezei poporului român. Structurile economice și conceptuale ale medievalității timpurii strămoșești s-au fondat pe această redutabilă moștenire. Marea creație artistică europeană a școlilor de orfevrieri cunoscuți sau necunoscuți, în acest început de istorie și lume feudală a fost integrată mediilor eroice ale cavalerilor, curților regale, monahale, amplelor programe edilitare ale infailibilei biserici catolice, ale cărei șantiere, servite de ordinele călugărești cisterciene, templieri, dominicani, franciscani, teutoni etc. au ridicat în toată Europa temple reprezentative ale marilor stiluri medievale, romanic și gotic care au ajuns pînă în Transilvania. Rafinata și erudita cultură bizantină a pulsat neîntrerupt în spațiul carpat o-danubiano-pontic. Preferința creațiilor de orfevrie pentru fast, bogăție, rafinament oriental, policromie, motive geometrice, figurative, utilizarea unor materiale cu impact estetic și fabulos, sticlă, cristale, perle, pietre semiprețioase și prețioase policrome au influențat profund concepțiile creațiilor artistice locale. Factorii formativi stilistici ai creației artistice a orfevriei medievale din habitatul nostru istoric se compun într-un triunghi unde se interfează trei cercuri culturale: ereditatea arhetipală, dovedită



prin imagistica tezaurelor descoperite pe teritoriul nostru, fabuloasa cultură imperială bizantină, cu accentele ei orientale prețioase și cercul cultural occidental definit de inegalabilele creații ale școlilor de orfevieri, gravori, pictori, sculptori din Italia, Franța și Germania.

Înfloritoarea cultură bizantină a cuprins în aria sa de influență de timpuriu spațiul românesc, pătrunzând adânc până în nordul Moldovei și în Transilvania, lăsând amprente semnificative până în secolul al XVI-lea în arhitectură, frescă, iconografie și artele minore. Elementele tradiționale daco-romane, pătrunderea creștinismului, supraviețuirea unor culte păgâne, cum sunt cele egiptene sau cel al lui Mithra, influența elenistică și romană transmisă prin moștenire directă sau prin filieră bizantină și apuseană sunt componente care au intrat în geneza artei medievale românești în secolele X-XIV (sintetiza Corina Nicolescu) (80).

În Europa secolelor XIII-XIV se cristalizează câteva trăsături stilistice de bază ale creației artistice ale orfevierilor, ale căror accente se regăsesc și în Transilvania. În Franța orfevrerii imitau formele arhitecturale, sculpturale, producând o puternică impresie prin iluzia unor biserici și statuete în ronde-bosse. Prețiozitatea formelor este accentuată de emailuri champlevé și translucid. Școala franceză a creat capodopere în această perioadă. Creațiile școlilor germane nu ating frumusețea lucrărilor școlii franceze. Orfevreria se caracterizează prin compoziții realiste, în ronde-bosse, masive, imitarea formelor arhitecturale cu email translucid, cum sunt monștrantele executate invariabil pe același model. Orfevreria italiană a avut o evoluție diferită, orfevrerii venețieni nu aveau rivali. Ei folosesc filigranul, emailul translucid, compun scene biblice, manifestă preferință spre basorelief, ronde-bosse, refuzând imitarea formelor arhitecturale care apar sporadic. Arta gotică în Spania și Anglia are puține lucrări valoroase notabile. Atelierele din Rusia, centrele din Vladimir, Suzdal, Moscova produc lucrări bizantine cu decorații animaliere, florale, geometrice, filigran, perle, email policrom, caboșoane. Mănăstirea de la Athos, bisericile din Georgia conservă remarcabile lucrări. Celebră este cupa lui Manuel Paleologul la Vatopedi.

Arta metalelor prețioase a cunoscut o evoluție particulară în raport cu celelalte genuri ale artei românești. Faptul se datorează activității specifice a mediilor meșteșugărești transilvănene, unde producția metalelor nobile se afla sub incidența concepțiilor artistice și tehnice apusene. Impactul cu bizantinismul a generat sinteza celor două mari curente artistice, încă din sec. al XIV-lea, fenomen evidențiat de o serie de produse care etalează elemente ornamentale și de tehnică proprii acestei simbioze.

Pătrunderea treptată în Transilvania a unor ordine călugărești apusene și colonizarea sașilor au generat afirmarea artei romanice și gotice, în special a unui program edilitar arhitectural ecleziastic complex, cu profunde reverberații la sud și est de Carpați. Aceste mutații de ordin demografic, edilitar, confesional și politic urmate de o stabilitate economică, socială și politică în spațiul transilvănean, unde se interferau multiple tendințe



culturale, tulburate doar de atacurile tătarilor și turcilor au favorizat sinteza bizantino-gotică în sfera creațiilor artistice. Semnificative sunt lucrările de argintărie de factură romanică care prezintă în sec. al XIII-lea motivul lui Crist în diverse ipostaze, conform dogmelor teologice și canoanelor impuse, al cărui prototip iconografic provine din arta bizantină a secolului al XII-lea, precum și cădelnițele de la Tismana, Bistrița, Vâlcea, Putna și Schei-Brașov, din sec. al XV-lea și al XVI-lea, a căror ornamentică exprimă sinteza bizantino-gotică (81). „Unele lucrări de argintărie sau din bronz din sec. X-XII, găsite în Transilvania, dovedesc că și aici pătrundeau obiecte bizantine” (82).

ISTORIA POTIRULUI TRANSILVĂNEAN, SEC. XIV - XIX. ARTĂ ȘI SACRALITATE. TIPOLOGIE

Figură regală între creațiile artei orfevrierilor, **POTIRUL** incumbă și conferă esența gândirii revelate, umane, a unei epoci sau perioade; el implementează sacrul, misticul, teologicul, esențele temelor biblice, magicul, filosoficul mentalității sociale, confesionale, ecleziastice, în relația tainică a transsubstanțierii. Forma lui exprimă armonia constructivă a compunerii elementelor figurilor geometrice într-un raport de echilibru volumetric și funcțional, sacral, modulațiile stilurilor internaționale și aura paternității provinciale care le îmbracă și le definesc. Potirul este gândit, compus și executat după canoanele teologice, reprezentând cea mai longevivă creație artistică a breslelor aurarilor, grație importanței sale. El reprezintă expresia echilibrului artistic între prețiozitate, simplitate, noblețe și semnificații, în organizarea componentelor formale și ornamentale. Importanța potirului este conferită de semnificația lui sacră, investit cu aura mediului divin care leagă spiritualitatea și aspirațiile unei comunități umane de Dumnezeu Tatăl. Cupa potirului cu sângele lui Christos își dobândește importanța și funcția liturgică prin taina cuminecăturii, întărind speranța regăsirii contactului cu viața sacramentală întemeiată pe trupul mistic al lui Iisus. Potirul este un simbol creștin și euharistic, ce reflectă ideea de globalitate și de transcendență dinspre Dumnezeu spre noi: **„Eu sunt vița, iar voi sunteți mlădițele”** (Ioan, XV.5).

POTIRE sec. al XIV-lea.

Creațiile de orfevrerie au stat sub amprenta stilului romanic, caracterizându-se printr-o compoziție simplă. Potirele, cea mai reprezentativă creație a acestor timpuri, aveau piciorul tronconic, cu o talpă circulară, nodul sferic sau aplatizat, cu butoni prismatici, stilusurile cilindrice sau prismatice, cupa scundă, cu o linie conică. Ornamentica era sobră și sumară, motivele geometrice, stilizate, atingeau și planul inscripțiilor gravate



pe stilusuri, picior sau cupă, motivele zoomorfe, fitomorfe sau antropomorfe apar ca simboluri teologice. În general, morfologiile și ornamentica erau aservite programelor religioase. Formele arhaice de acest gen prezintă potirele transilvănene de la **Săcădate** (Pl.I/1), **Cisnădioara**, **Șelimber**, **Hamba**, **Gușterița**, **Marpod**, **Alțâna**, **Unirea**, **Lovnic** (Pl.IX/9). (Lit. V. Roth, *Kunst...I.Gold...*, p.11, nr.20, pl.15/3; p.10, nr.17, pl.13/1; p.11, nr.19, pl.13/2; p.9, nr.12, pl.13/4; p.9, nr.13, pl.13/3; p.12, nr.22, pl.15/2; p.8, nr.11, pl.4; p.12, nr.21, pl.16; p.24, nr.55, pl.17). Elementul decorativ semnificativ îl reprezintă prezența smalțului pe butonii nodului sau stilusuri, care se explică prin receptarea unor influențe italiene și bizantine.

POTIRE, sec. al XV-lea.

În Europa secolului al XV-lea, orfevrii francezi produceau opere profane care se constituiau într-un stil național. Apar capodopere cu un aparat ornamental bogat, rod al unei imaginații neîngrădite, libere. Se lucrează în ronde-bosse, aur, argint, email translucid, personaje și teme biblice. Plastica franceză intră în melanj cu decorul arhitectural. Școlile italiene manifestau atașament pentru vechile forme. Era cultivată sculptura decorativă, creată de geniul Renașterii și persista tradiția gotică. Centrele de orfevrii din Roma, Veneția, Florența, Padova, Siena etc au creat o artă modernă, cu o concepție avansată. Orfevreria germană manifesta două tendințe: compoziția figurilor în ronde-bosse și imitarea formelor goticului flamboyant. Augsburgul era în vremea aceea unul din cele mai importante centre europene care producea forme tradiționale, monstrante cu decoruri arhitecturale pentru biserici sau mănăstiri, celebrele pocale civile cu decor godron, lucrări care reprezintă originalitatea maiștrilor germani. Erau abordate modele arhitecturale gotice, ajurate, figuri biblice, cristale de rocă, pietre prețioase etc. în atelierelor din Augsburg și Nürnberg. Flandra devenise celebră în toată Europa prin școlile de orfevrii care activau în Anvers, Bruges, Bruxelles, Gant, Liege, Louvain, Mons, Tournai, Audenarde.

Sec. al XV-lea reprezintă în Transilvania perioada înfloririi fără precedent a artei aurarilor, în ambianța goticului, sub raportul emancipării tipologiilor morfologice și al dezvoltării aparatului ornamental. În prima jumătate a veacului se mai păstrează formele arhaice, iar decorația era încă sumară. Pe măsură, însă, ce pătrundem în a doua jumătate, asistăm la o evoluție lentă a morfologiilor și la o amplificare a aparatului ornamental. Atmosfera italianizantă de la curtea angevină, a lui Sigismund de Luxemburg, a lui Matei Corvin, din mediile episcopale, admirația manifestată față de fastul și rafinamentul curților italiene, față de creațiile artistice și meșteșugărești provenite din această zonă a Europei, circulația unui număr însemnat de erudiți și maiștri artiști italieni în spațiul transilvănean, au constituit o serie de factori activi care au marcat profund concepția artistică a aurarilor autohtoni și înclinația lor spre modernitate. Contactul nemijlocit cu arta italiană a stimulat, de timpuriu, apariția și manifestarea unor elemente artistice proprii



Renășterii, încă din sec. al XV-lea, în Transilvania, în toate domeniile artei. A doua tendință artistică care a modelat concepția orfevierilor transilvăneni era activată de cultura urbană a orașelor germanice din Europa centrală, a cărei difuzare se manifesta preponderent în mediile meșteșugărești locale, ca expresie a unor legături tradiționale, directe. În acest context, creațiile aurarilor transilvăneni s-au plasat în sfera de incidență a celor două tendințe artistice, exponente ale celor mai reprezentative curente culturale care emulau în acest veac întreaga Europă apuseană. Toate variantele culturale care se identifică în viața spirituală a creatorilor și creațiilor respective țin de un anumit tip de „internaționalism”, de profundă esență medievală, în care se asimilează, la sfârșitul sec. al XV-lea și începutul sec. al XVI-lea, monumentalitatea și aristocrația goticului, melancolia Bizanțului și înclinația antichizantă a Renășterii. Indubitabil, aceste trăsături detectate în exprimarea plastică a creațiilor artistice ale genului, în alcătuirea compozițională a tipologiilor morfologice și ornamentale, au parcurs un drum lung, de emancipare și asimilare, până la desăvârșirea procesului respectiv și alcătuirea unui orizont cultural unitar, armonios încheșat. Compozițional, construcția potirului este cea mai sensibilă creație a orfeveriei transilvănene care înregistrează modulațiile tendințelor stilistice și semantice, arhaice sau moderne. Elementele formale își accentuează dimensiunile: talpa primește 6 lobi, galeria lobilor se amplifică, piciorul piramidal prezintă 6 fețe arcuite, evazate spre bază, montura între picior și stilus primește un profil pronunțat, uneori crenelat, stilusurile, inferior și superior sunt, în general, prismatice și cresc în înălțime, cupa devine mai înaltă, cu baza semisferică, gura largă, cu buza ușor răsfrântă. Aceste forme provin din atelierile care activau în nordul Alpilor, unde talpa polilobată apare înainte de jumătatea sec. al XIV-lea și se răspândește în cursul sec. al XV-lea (83). În Transilvania, tipul de potir cu talpa și piciorul piramidal hexalobat s-a impus încă de la începutul sec. al XV-lea, coexistând cu unele forme arhaice, până la jumătatea veacului. O primă trăsătură care se impune atenției, în analiza structurilor formale, tipologico-morfologice, o constituie abordarea predilectă a unor forme geometrice în construcția potirului. Concepția geometrică a maiștrilor aurari apare vizibilă în configurația potirelor din prima jumătate a sec. al XV-lea, când, elementele formale lipsite de aplicațiile decorative, etalează un geometrism pur. Descompunerea elementelor formale ale construcției potirului demonstrează utilizarea unor figuri geometrice clasice, cum sunt: sfera, cercul, semicercul, pătratul, triunghiul, hexagonul, piramida etc, care erau puse în combinație. Preluarea lor din experiențele preclasice și din arhitectură (mater artium), evidențiază circulația largă a figurilor și modelelor respective, afinitățile stilistice și semantice, capacitatea de stilizare și abstractizare a aurarilor, investirea formelor și ornamenticii geometrice cu sensuri religioase. Interesant apare faptul că elementele geometrice utilizate în compoziții, în compunerea structurii formale a potirului sunt subordonate cifrei 6, care le organizează în mod proporțional,



asigurând armonia constructivă și deplina unitate. Subordonat aceleiași unități numerice este și aparatul ornamental care apare dispus, în virtutea aceleiași proporționalități, în consens cu tipologia morfologică. Posibilitatea interpretării sau atribuirii unor semnificații numerelor și în cazul nostru a cifrei 6 care asigură logica compozițională, în consens cu semnificațiile pe care anticii sau erudiții medievali le acordau figurilor geometrice și numerelor, în epocă, în planul științelor matematice, cosmologice, oculte, filosofiilor, mitologiilor sau artei, alchimiei etc., pot fi studiate și luate în calcul, evitând implicațiile fanteziste, ca încercări de aplicare a unor norme în planul formelor. Cifra 6 este folosită ca normă a proporționalității în construcția potirelor, în consens cu opiniile istoricilor de artă din străinătate care apreciază că figurile geometrice și numerele exprimau în antichitate și medievalitate sensuri conotative ale unor sisteme de referință.

Un alt aspect interesant al funcției formelor geometrice îl constituie extrapolarea și diversificarea lor în sfera reprezentărilor decorative. O tipologie a lor se poate surprinde pe baza dispoziției motivelor decorative în planul unor suprafețe ale elementelor formale. Astfel, ovele, romburile, triunghiurile, elipsele, liniile frânte etc, sunt motive specifice galeriei lobilor piciorului. Adesea, ele se compun și formează fragmente de motive arhitecturale. Prismele, torsada, piramida, meandra, trilobii sau cvadrilobii, trapezul, hexagonul, cercul, spiralele, cilindrul, elipsele, șahul etc, sunt abordate în decorul piciorului, stilusurilor, nodului sau cupei. Cele două categorii de motive geometrice sunt reprezentate distinct în compoziție, însă uneori apar și asociate. Ornamentica geometrică era folosită adesea și în reprezentarea motivelor fitomorfe, în tratarea inscripțiilor, ca expresie a înclinației spre stilizare și abstractizare. Originile acestor motive le găsim în ornamentica simbolistică a celor mai vechi civilizații. Artă egipteană, greacă, romană își fundamentează creațiile artistice pe baza nepuizabilului repertoriu geometric. În antichitate, valoarea semantică a acestor reprezentări era în general comună. Concepțiile artistice, filozofice, matematice, astronomice, magico-religioase circulau prin intermediul acestor reprezentări. Formele geometrice au jucat un rol important în abstractizarea elementelor figurative ale naturii și gândirii umane, exemplu sugestiv în acest sens îl conferă arta covoarelor orientale. „Discul, roata, diversele variante ale rozetei semnifică soarele; piramida-aspirația cosmică umană; meandra-labirintul subteran, provenit din temple, piramidele egiptene și ziguratele babiloniene, legată și de cultul grotelor din protoistorie; oul, mărul, sfera-simbolul universului, al puterii universale; linia plină este luna, zigzagul întâlnit pe vasele neolitice este cel mai vechi semn hieroglific egipten care indică apa; spirala concentrică, prezentă în epoca bronzului, semnifică apa; labirintul este posibil ca la început să fi reprezentat oceanul cosmic” (84). Toate aceste reprezentări geometrice au pătruns în ornamentica artei populare, exprimate simplu, auster, dar atât de plastic în creștăturile pe lemn, țesături, artă plastică, arhitectură etc. Procesul de antropomorfizare a schemelor



geometrice îl întâlnim în configurația rozetei și a roții însuflețite, cu aluzie la trăsnet și tunet, având o semnificație magico-religioasă. Această zestre a fost preluată și modelată de imaginația artei romanice și gotice, în cadrul ciclului medieval românesc, în arhitectură, pictură, sculptură, artele minore etc. Geometrismul creațiilor de argintărie incumbă semnificații cu mult mai adânci decât cele decorative, ele comunică o anumită spiritualitate medievală cu înclinații magico-religioase, în care se reverberează tendințe ale fondului de arhetipuri antice, intrate în patrimoniul culturii și civilizației noastre pe diferite filiere istorice.

În sec. al XV-lea, orfevreria transilvăneană se înscrie în cadrul unor tendințe autonome care se manifestă, în special, în repertoriul ornamental: naturalismul, fantasticul, deschiderea umanitară, implicația religioasă, extrapolarea elementelor arhitecturale, eclecticismul decorativ, imobilismul figurativ, funcția emblematică a reprezentărilor. Trăsătura definitorie a plasticii decorative o constituie manierismul. Emblematica ornamentală apare ca un melanj permanent al miturilor, divinităților, obiceiurilor, imaginilor arhitecturale, vegetale, zoomorfe, concepute într-o viziune fantastică. Imaginea simbolică rămâne semnificantă, reprezentarea umană în alegorie, reprezentarea schematică în simbol. Toate aceste tendințe se compun în creația aurarilor în virtutea unor principii decorative specifice epocii, a experienței acumulate și a unor tratări sistematice și pragmatice. Atelierele orfevrierilor erau adevărate școli de arte și meserii, unde învățatul ornamenticii, a tainelor ei, constituia o materie de bază. Considerațiile formulate se întregesc pe baza referințelor directe asupra fondului de argintărie medievală religioasă din patrimoniul județului Brașov, ordonat și catalogat metodologic pe criteriile cronologice, tipologice și comparative, ilustrând, astfel, un mediu cultural și meșteșugăresc provincial, aflat într-o adâncă prefacere, consonat cu atmosfera Occidentului catolic și protestant și cea a Orientului ortodox postbizantin.

Potire cu nodul decorat cu butoni prismatici și legendă circulară pe cupă, stilusuri sau picior

În prima jumătate a sec. al XV-lea s-a produs acest gen de potire care sunt reprezentate în patrimoniul jud. Brașov la **Rupea** (Pl.II/2), **Bunești** (Pl.III/3), **Cața** (Pl.IV/4), **Cincșor** (Pl.V/5), **Roadeș** (Pl.VI/6), **Rodbav** (Pl.VII/7), **Șercaia** (Pl.VIII/8). Componentele morfologice și inscripțiile trădează trăsături arhaice, specifice secolului al XIV-lea. Talpa hexalobată, piciorul piramidal, stilusurile prismatice, nodul semisferic cu 6 butoni prismatici, cupa conică, inscripțiile cu majuscule sau minuscule gotice, cu aspect decorativ și conținut biblic, constituie un sistem de concepție tradițional, care indică drept centru de producție Brașovul. În cadrul altor tipuri morfologice, inscripțiile circulare mai apar pe potirele de la Prejmer și Sânpetru. Potirele



menționate sunt înrudite cu cele de la Gușterița, Hamba, Săcădate, Marpod, Cisnădie, datând din sec. al XIV-lea, și cu cele de la Gușterița, Sebeș-Alba, Livezile, Cisnădie, Ighișul Nou, Șura Mare, Saschiz, Biertan, Șelimber, Cisnădioara, Petrești de Bistrița, Brădeni, Ghinda, executate în veacul al XV-lea (85). Toate prezintă analogii prin elemente tipice, comune, specifice concepției de execuție locale. Inscripțiile cu minuscule gotice se răspândesc treptat, începând cu sfârșitul sec. al XIV-lea și se încetățenesc la jumătatea sec. al XV-lea, cele cu majuscule gotice au fost folosite până la jumătatea sec. al XV-lea (cf. V. Vătășianu), argument ce poate fi utilizat drept criteriu de datare a pieselor gravate cu inscripții.

În cadrul repertoriului ornamental, motivul geometric este cel mai vechi, cel mai variat și frecvent abordat. Stilul gotic l-a dezvoltat până la desăvârșire, sub forma traseelor, o decorație caracteristică compusă cu ajutorul arcelor de cerc. În aparatul morfologic și ornamental al potirelor apar frecvent astfel de motive compuse: trifoiul, cvadrifoiul, elipsa, ovele etc. Rețeaua constituie, de asemenea, un sistem de linii subsidiare necesare pentru construirea unor modele geometrice. Ele pot fi felurite. Cele mai frecvente sunt reticulările pătrate și triunghiulare. Motivele în bandă pot fi cu linii drepte, meandre grecești, linii zig-zag-ate, sau cu linii arcuite, arce și mixte. Motive în textură cu linii drepte, cu arce și mixte (motivul cu solzi, fagure), apar și ele în decorații. Cercuri sectorizante, poligonale și stele se întâlnesc frecvent în desenele geometrice sau florale. Cercul sectorizant formează baza rozetelor. Poligonul și steaua sunt folosite drept cadre pentru ornamente. Cu ajutorul razelor de cerc sunt construite diverse figuri geometrice. Pătratul, triunghiul, dreptunghiul, romb, trapezul cercul sunt figuri geometrice de bază cu ajutorul cărora se compun diverse motive decorative sau se creează cadre proporționale, în spațiile cărora sunt înscrise celelalte tipuri de ornamente (86).

Potire cu nodul sferic crestă sau sub formă de fruct

Genul constituie, de asemenea o construcție tradițională. Potirele de la **Mercheașa** (Pl.X/10), **Prejmer** (Pl.XIII/13), **Teliu** (Pl.XI/11), **Brașov** (Pl.XII/12), datând din sec. al XV-lea, datorită particularităților nodului fac parte din grupul de potire transilvănene vechi, cum sunt cele de la Șelimber, Turnișor, Cisnădioara, Zagăr, Roandola, Alțâna, executate în sec. al XIV-lea, fiind înrudite și cu cele de la Sântioana și Hosman, datând din sec. al XV-lea (87). În colecția Palatului de Armuri din Kremlin se află potirul lui Iuri Dolgoruki (88), fondatorul orașului Moscova, datând din sec. al XII-lea centru de execuție Suzdal, care prezintă interesante analogii, în privința nodului crestă, în formă de fruct, cu potirele comentate, element ce duce la prezumția originii orientale sau bizantine a modelului respectiv și transferul lui până în mediile meșteșugărești transilvănene datorită unei



semnificații creștine sacre importante. Circulația largă a acestui tip de potir cu nodul sferic crestă, din aria geografică a popoarelor orientale, în spațiul european, relevă transmiterea unei moșteniri socio-culturale prin filiera creștinismului, din planul unor concepții cosmologice arhaice, în planul unui semantism magico-religios medieval. Aria largă de răspândire a acestui model arhetipal se datorează probabil unei semnificații majore, atribuite și asimilate în diversitate pentru conotațiile lui comune.

Potire cu ornamente arhitecturale

Unul din cele mai frumoase și interesante potire care face parte din tipul potirelor cu nodul capelă este cel de la **Sânpetru** (Pl.XIV/14). Capodoperă a goticului târziu, el se dovedește a fi o creație a ultimului sfert de veac al XV-lea. Tipul de nod capelă, element decorativ arhitectural extrapolat din monumentele gotice ale epocii este întâlnit și în ornamentica similară a potirelor de la Vurpen, Criș, Slimnic, Alba Iulia - Biblioteca Batthyaneum (89), datând de la sfârșitul sec. al XV-lea și începutul sec. al XVI-lea. El constituie un motiv decorativ tradițional, fiind preluat din ornamentica monstraștelor din sec. al XIV-lea, de factură romanică. Modelul a circulat mai ales în Europa apuseană, de unde a și fost receptat. În Franța și Germania, motivele arhitecturale au fost puse în slujba artei decorative și îndeosebi argintării l-au folosit începând de la jumătatea sec. al XIV-lea (90). Perioada de înflorire a acestui tip de ornament se situează în a doua jumătate a sec. al XV-lea, iar amintirea lui mai dăinuie până la sfârșitul sec. al XVI-lea. Un oarecare reviriment se produce la sfârșitul sec. al XIX-lea prin curentul neogotic, dovadă a puterii de seducție pe care a exercitat-o goticul asupra aurarilor transilvăneni, potirul de la Lovnic, fiind un exemplu în acest sens (91). Ornamentul arhitectural gotic a manifestat suplețe în combinație cu varianta decorativă bizantină. Acest melanj, reprezentat foarte bine în ornamentica cădelnițelor ortodoxe, vizează o dimensiune culturală unitară. Exprimat într-un limbaj artistic variat, modelul este prelucrat până la detaliu, cu deosebită atenție. Grevarea decorativismului arhitectural gotic în arta orfevrilor se produce mimetic, prin abordarea manieristă a compoziției miniaturale alcătuită din arcuri frânte, în semicerc, contraforți cu baldachine și fleuroane, logii, acoperișuri cu turnulețe ascuțite, ferestre cu ogive trilobe sau cvadrilobe, rozete, ancadramente cu fleuroane, profile în acolade, baluștri etc, în care se respectă verticalitatea tipică goticului și eleganța flamboyantului. Pe lângă aspectul artistic și decorativ al ornamenticii, se urmărește și transmiterea unei impresii psihologice, determinate de mediul respectiv. Decorul arhitectural este de fapt un mediu regizat care exprimă un spațiu sacru cu o atmosferă tenebroasă, în așteptarea unei revelații mistice. Apariția și dezvoltarea acestui tip de ornament, în cadrul aparatului decorativ al orfevreriei medievale, trebuie pusă în legătură cu o anumită



stare de spirit a mentalităților sociale din această perioadă, aflate într-o stare de criză a conștiinței și cu presiunea ideologiei ecleziastice. Decorativismul și virtuozitatea elementelor arhitecturale, investite cu forță de atmosferă sunt componente ale unui limbaj stilistic și semantic internațional, pătrunse aici prin filieră occidentală și postbizantină, prin filtrul unui limbaj original. În secolul al XV-lea omul acumulează profeții, viziuni sacre, fantastice, magico-religioase, în care ambientul joacă un rol important. „Nocturnismul, liniștea, izolarea, discreția sunt atribute psihologice pregătitoare în vederea inițierii mistice sau magice, ca expresie a unei melancolii și anxietăți umane care tinde să ajungă „*per obscuritatem ad lucem*” (92). Tipul de ornament capelă, reprezentat în creația monstrațelor, potirelor sau cădelnițelor, constituie o expresie plastică a acestei viziuni tenebroase, medievale, cu semnificație esoterică. În cazul potirelor de la Sânpetru exprimarea plastică este elocventă. Capela prezintă 6 tabernacole demarcate prin contraforți cu baldachine și turnulețe din care lipsesc personajele biblice obișnuite. Fiecare tabernacol este format dintr-o loggie cu balustradă crenelată, în care se află câte o mitră miniaturală, surmontată de câte un arc în semicerc cu fleuroane și un profil treflat decupat. În planul din spate apar ferestre gotice traforate. Acoperișul capelei prezintă o profilatură crenelată și un motiv de solzi, dispus în 6 ape, închise de un brâu în torsadă. Sub capelă sunt dispuse 6 vârfuri ascuțite de acoperișuri (fleșe), în două ape, arce gotice frânte, cu fleuroane. Includerea acestui ornament arhitectural în compoziția potirului s-a făcut în intenția vădită de a sublinia o anumită semnificație a capelei și a compoziției în ansamblu. Fleșele miniaturale, plasate sub capelă sugerează materialitatea lumii, deasupra căreia se exercită infailibil prerogativele bisericii, reprezentată prin forța imaginii plastice a capelei, în virtutea concepției mistice și cosmogonice, acreditată drept autoritate supremă. În această viziune, capela devine un loc sacru, de popas prezumtiv, favorabil meditației, revelației sau inițierii mistice cu semnificație esoterică. Potirul de la Domul Sf. Martin din Bratislava, capodoperă a genului, cu aceleași valențe decorative și semantice, datând de la sfârșitul sec. al XV-lea, marchează traseul pe care s-au vehiculat elementele plastice arhitecturale, din centrul Europei spre mediile meșteșugărești transilvănene (93). Prezența orfevrierilor transilvăneni în capitala și centrele meșteșugărești ale Slovaciei, ca și în alte celebre centre europene, a facilitat acest transfer cultural precum și difuzarea propriei experiențe în mediile respective, înscriind creația autohtonă într-un climat artistic internațional.

Potire decorate cu motivul limbilor de foc

Grupul acestor potire este răspândit în Transilvania la Saschiz, Dupuș, Filitelnic, Cislădie, Vișoara, Valea Viilor, Amnaș, Moruș, iar în jud. Brașov, la **Sânpetru** (Pl.XIV/14), **Bod** (Pl.XV/15), **Șoars** (Pl.XVI/16) (94). Potirele cu



limbi de foc sunt frecvente în Lombardia (95). În Transilvania, acest motiv este abordat în sec. al XV-lea. Limbile de foc, exprimate prin incizare fină și cizelură, apar sub forma unor triunghiuri alungite sau cu linii ondulate, pe suprafața piciorului, nodului, dar cel mai frecvent, pe cupă. În iconografia ortodoxă, motivul limbilor de foc combinat cu cel al razelor de lumină apar reprezentate pe nimburile pruncului Iisus, al Fecioarei, fie pictate, fie în plastica ferecăturilor de argint sau argint aurit aplicate pe icoanele românești. Această abordare în iconografia românească este întâlnită din sec. al XVI-lea și până în sec. al XIX-lea. În filozofia ortodoxă, sensul conotativ al motivului petalelor ascuțite reprezentate pe argintăria de cult, în speță pe cupa potirului, sau pe alte obiecte de cult este explicat prin frunzele de nuc folosite și legate de marea sărbătoare a Pogorârii Duhului Sfânt sau Schimbarea la Față, din data de 15 iunie.

Circulația europeană a motivului, în lumea catolică și protestantă, în mediile orfevrierilor, denotă o anumită semnificație comună în epocă. Implicația focului în lumea catolică are un deznodământ dramatic, așa cum a fost el reprezentat în creațiile artistice medievale sau promovat ca ideologie. Focul a incitat imaginația tuturor civilizațiilor antice și medievale care i-au atribuit diverse semnificații: înțelepciune, ascensiune, purificare, putere magică sau religioasă, eskatologică, cosmică, cu efecte binefăcătoare sau potrivnice omului. În general se desprind două categorii de înțelesuri ale focului, unul ceresc și unul htonian, „Pentru neoplatonicieni, ca și pentru artiștii creșcuți în cercul acestora, ca Michelangelo, focul era în schimb un element ceresc,..., teoria liniei ascensionale, șerpuitoare care stă la baza multor imagini manieriste în chip de flăcări, năzuind spre divinitate, modelate pe măsura focului, pe care filozofii îl înțelegeau ca dătător și purificator de forme” (96). Valorilor semantice pe care le atribuie focului umaniștii italieni neoplatonicieni, li se adaugă numeroase idei și credințe comune în epocă, promovate de întemeietorul Reformei germane, Martin Luther. Exprimându-și crezul său asupra focului, Luther afirma: „Voi fi fără milă față de vrăjitoare, le voi arde”, ca expresie a încrederii sale în forța și funcția purificatoare a acestuia, pe care o extrapola și în domeniul alchimiei, recunoscând că îi plăcea foarte mult pentru posibilitățile pe care le avea în fierberea metalelor, în distilarea și sublimarea plantelor și a băuturilor, dar și pentru alegoria și semnificația lui secretă, extrem de fascinantă, „Căci tot astfel cum într-un cuptor focul extrage și separă materiile impure dintr-o substanță care se încheagă și se așază la fund, smulgând elementele pure (spiritul, viața, seva, forța), tot astfel, în ziua Judecării se vor despărți lucrurile prin foc, pe drepti de cei păcătoși” (97). Era limpede că în gândirea teologică catolică și reformată a epocii, focului i se atribuiau prin imagerie funcții magico-religioase, eshatologice, dar cea mai importantă era cea purificatoare. În virtutea acestor intenții semantice, ideea de lumină și purificare este abordată prin imagistica limbilor de foc reprezentate în artele decorative, iconografie, tipărituri, artă plastică, pictură murală.



O scurtă incursiune în istoria inchiziției ne confruntă cu o altă dimensiune atribuită focului în epocă, focul - înfricoșătoare armă justițiară. Ca instituție judiciară de sugrumare a libertății de conștiință, „inchiziția s-a născut ca reflex de autoapărare a bisericii catolice într-o epocă în care proliferarea și virulența ereziilor puneau în primejdie nu numai unitatea și puritatea catolicismului, dar și privilegiile unui vast aparat ecleziastic” (98). Arderea pe rug a ereticilor și a cărților aflate la index, constituia un instrument cotidian de reprimare a ereziilor. Poziția inchizitorului nu avea numai această forță punitivă, ci, ea era și de duhovnic, investit cu misiunea de a asculta mărturisirile ereticului păcătos și de a se strădui să-i „salveze” sufletul chiar și prin arderea pe rug a trupului. Zelul represiv al inchizitorilor se exercita chiar și în procesele postume, dacă ereticului răposat i s-ar fi convenit arderea pe rug. Inchiziția medievală, intolerantă și agresivă, acționând în lumea catolică-creștină a produs un adevărat genocid. În istoria ei s-au făcut remarcate personalități de tristă faimă ca Tomas Torquemada, Ignațiu de Loyola etc, papa Sixt al IV-lea, Paul al III-lea, Inocențiu al III-lea, al IV-lea, Grigore al IX-lea, Alexandru al IV-lea, Urban al IV-lea etc, sub a căror autoritate s-a instituit inchiziția în cele mai agresive forme. Justiția ecleziastică a fost confruntată cu procese celebre, ca al lui Giordano Bruno, Galileo Galilei, Giorolamo Savonarola, Ioana d'Arc etc., fanatismul ei mergând până acolo încât proprii ei slujitori credincioși îi cad victimă. În teritoriul Transilvaniei, unde acționa toleranța confesională (vezi anabapțiștii habani), asemenea experiențe tragice nu s-au produs, libertatea conștiinței nu s-a manifestat până la fanatism. Funcția filosofică sau punitivă a focului a marcat profund conștiințele medievale, lăsând amprente variate în toate domeniile artei.

Potire cu panerul perlat

Acest grup de potire reprezintă o creație mai târzie, încadrându-se tot în ultimul sfert de veac al XV-lea. El s-a perpetuat până în prima jumătate a sec. al XVI-lea, în formele gotice târzii. În patrimoniul jud. Brașov, grupul este exemplificat prin potirele de la **Rupea** (Pl.XVII/17), **Viscri** (Pl.XVIII/18), **Șoars** (Pl.XVI/16), **Homorod** (Pl.XIX/19) și **Brașov-Schei** (Pl.XX/20), cu multe analogii în Transilvania, la Daneș, Tirpiu, Viscri de Bistrița, Senereuș, Petelea (99). Motivul a cunoscut o răspândire mare în Transilvania fiind de sorginte orientală, cu trăsături armene. Din această cauză se va dezvolta ulterior ornamentul cu filigran perlat, creație specifică a Renașterii. Abordarea motivului perlat, ca și al filigranului emailat-perlat, a unor cristale, sticle colorate, pietre semiprețioase, perle autentice, în cadrul aparatului ornamental al potirelor, constituie rezultatul unei concurențe artistice care apare în a doua jumătate a sec. al XV-lea, între artele minore și ornamentica arhitecturală, geometrică, a necesității găsirii unor noi modalități de exprimare decorativă în cadrul unor concepții



novatoare, mai fanteziste, mai apropiate de specificul prelucrării metalelor nobile. Obsesia naturalistă, manieristă, din această perioadă, manifestată în concepția orfevrierilor, a găsit alte rezolvări decorative, de succes, impresionante, unice și specifice, prin motivul perlat și al filigranului emailat și perlat. Semantic, s-a declanșat un proces interesant, a avut loc un transfer imaginativ, realizat prin metamorfoze spontane ale elementelor vieții organice, în planul unei lumi inocente și pure, însuflețită de viața și simbolurile mineralelor inerte. Împodobirea cupelor și lobilor piciorului potirelor cu pietre semiprețioase, prețioase, briliante montate cu aur, geme, camee, email translucid, cristale de epocă a fost opera concepției atelierelor italiene, în sec. al XV-lea. Tehnica decorativă era foarte iubită și populară în centrele din Veneția, Florența etc., de aici, acest tip de ornamentică s-a difuzat la curțile Germaniei, Franței și Angliei.

Potire ornamentate cu filigran emailat, în stil „modo transilvano” și grupul derivat, decorat cu drotemail

Genul acestor creații reprezintă o etapă de referință a producției aurarilor locali. Prima mențiune documentară asupra acestei tehnici datează din anul 1508 (100). Folosirea ornamentului este neîndoielnic, mai veche. După cum se apreciază, în mod unanim, emailul a fost folosit inițial pe butonii nodului și pe stilusuri, în sec. al XIV-lea și al XV-lea, ca expresie a puternicei emanații a smalțului italian din nordul Alpiilor și a smalțului policrom bizantin. Proliferarea acestui ornament în Europa apuseană și consemnarea lui în documentele vremii sub denumirea de „modo transilvano”, demonstrează, nu numai aprecierea generală de care se bucura tehnica respectivă din partea orfevrierilor prin abordarea sa predilectă, ci și recunoașterea paternității lui, a unei concepții artistice cu o puternică personalitate, pe care centrele transilvănene au impus-o celor europene. A fost perioada caracteristică a orfevreriei transilvănene care demonstrează preluarea unor influențe italiene și bizantine, filtrarea și prelucrarea lor în manieră locală, difuzarea propriei experiențe, ca expresie a unui înalt nivel de concepție artistică și tehnică, a unei îndelungate tradiții în prelucrarea metalelor nobile și a unei acumulări ajunse la desăvârșire.

Prelucrarea artistică a emailului a cunoscut două etape de ascensiune, 1475-1500 și 1500-1650, o perioadă decadentă 1650-1750, dispărând între anii 1830-1840. Din punct de vedere morfologic, potirele executate în a doua jumătate a sec. al XV-lea și primul sfert de veac al XVI-lea suferă anumite modificări. Piciorul devine mai scund, cu baza polilobată, mai largă, cu linii mai lin arcuite ale muchiilor, cupa etalează pereții aproape paraleli. În ansamblu, potirul acestei perioade devine mai zvelt, în consens cu principiile goticului târziu, intrate în compoziție cu exuberanța Renașterii timpurii. În județul Brașov, tipul de potire decorate cu smalț ardelenesc este



reprezentat prin piesele de la **Cincu** (Pl.XXVIII/28) și **Biserica Neagră - Brașov** (Pl.XXIX/29) executate în a doua jumătate a sec. al XV-lea și respectiv începutul sec. al XVI-lea (101). Potirul de la Cincu prezintă analogii în privința panerului cu potirele de la Nadeș și Biertan (102). Potirul de la Biserica Neagră-Brașov, capodoperă a genului, de concepție brașoveană, transmite unele elemente stilistice, precum forma cartușelor panerului și a motivelor florale din câmpul acestora, până în a doua jumătate a sec. al XVI-lea, regăsite în aparatul ornamental al potirului de la Ghimbav (Pl.XXX/30) (103). Din acest grup de potire se mai remarcă lucrările de la Văleni, Dorolea, Livezile, Slimnic, Dealul Frumos, Seica Mică (104). După I. Bielz, emailul filigranat a fost preluat din nord-estul Italiei, fiind întrebuințat în Transilvania și Ungaria (105). Afirmția se verifică nu numai prin frecvența utilizare a emailului în teritoriile italiene, dar și prin prezența numeroșilor maiștri orfevieri italieni în Transilvania, precum și a celor ardeleni în centrele apusene și mai ales în cele slovace, prin intermediul cărora se vehiculau aceste concepții artistice și se difuza tehnica emailului filigranat pe o arie atât de întinsă. Potirul de la Domul Sf. Martin din Bratislava, capodoperă a genului, prezintă multe analogii cu potirele de la Biserica Neagră-Brașov și de la Șeica Mică (106).

Cea de-a doua etapă de dezvoltare a smalțului ardelenesc a reprezentat-o ornamentica executată în **tehnica drotemailului**, specifică celei de-a doua jumătăți a sec. al XVI-lea și primei jumătăți a sec. al XVII-lea. Potirele de la **Ghimbav** (Pl.XXX/30) și **Dacia**, două piese (Pl.XXXI/31, Pl.XXXII/32) din patrimoniul județului Brașov, executate în a doua jumătate a sec. al XVI-lea, prezintă analogii cu cele de la Biserica Neagră-Brașov, Petrești-Sebeș și Cund (107). O frumoasă compoziție între filigranul emailat și filigranul perlat o prezintă potirul de la **Fișer**, jud. Brașov (Pl.XXXIII/33) care etalează o serie de similitudini cu potirul de la Cund, în privința galeriei piciorului și a dispoziției motivului floral în volute. Din aceeași familie fac parte și potirele de la Băgaci, Ighișul nou, Moșna, Nadeș, Sibiu, Cund (108). Potirele ornamentate cu filigran perlat, datând din prima jumătate a sec. al XVI-lea sunt dintre cele mai frumoase creații ale orfevreriei transilvănene.

Potirul de la **Prejmer**, jud. Brașov (Pl.XXXIV/34), capodoperă a genului, datat 1529, prezintă identități cu potirul de la Biblioteca Batthyaneum din Alba Iulia și are analogii cu potirele de la Moșna, Slimnic și Băgaci, în privința dispoziției cartușelor panerului și a acoperirii integrale cu motiv perlat a lobilor piciorului (109). Ornamentul cu filigran perlat, de influență orientală a cunoscut o mare răspândire în centrele apusene. Un exemplu în acest sens îl constituie potirele din Slovacia, de la Nitra, catedrala Sf. Martin din Bratislava, din Spisska Sobota, Velká, Zips, datând de la începutul sec. al XVI-lea, care poartă același tip de ornament (110). „...faptul că în special, în Transilvania, s-a practicat cu predilecție într-atât încât una dintre specii este cunoscută sub numele de smalț ardelenesc și a devenit un articol atât de căutat în timpurile mai noi, încât este mai bine plătit decât diamantul de



către colecționarii amatori bogați” (111).

Potire cu ornament de lujeri forjați

Caracteristic perioadei de producție de la începutul sec. al XVI-lea, tipul reprezenta un model preferat al maiștrilor aurari. În acest prag de secol s-a înregistrat o anumită emancipare a mentalităților artistice care și-au pus amprenta asupra creațiilor. Forma gotică târzie era tratată prin tehnica boselajului. Se manifesta o permanentă tendință spre bogăția decorativă, spre siluetele zvelte. Talpa potirului era abordată ca un element compozițional autonom, lobii prezintă o concavitate cu suprafețe supraînălțate, acoperite în întregime cu ornamente. Galeria lobilor piciorului are o înălțime mai pronunțată decât în fazele precedente și etalează o decorație bogată, traforată. Piciorul, mai scund, cu muchiile evazate spre bază sunt acoperite în întregime cu motive florale, zoomorfe, figurale, forjate sau turnate. Stilusurile prismatice devin mai înalte și sunt gravate cu inscripții sau flori stilizate. Nodul, în formă de sferă turtită este ornamentat, de asemenea, cu o bogată decorație vegetală, iar butonii sunt realizați cu aceeași prețiozitate. Panerul cupei, supraînălțat până în zona mediană este compus din motive fitomorfe forjate, cu linii învolburate și câte o friză florală. Cupa, înaltă, cu baza semisferică are pereții aproape paraleli, până lângă gură, unde se evazează ușor. Principala caracteristică a potirelor din această perioadă, epocă târzie a goticului, o constituie tratarea bogată a părții inferioare a cupei și realizarea ornamentelor prin tehnica forjării. Decorația excesiv de bogată trădează un anumit eclecticism în concepția aurarilor și explică prosperitatea economică și efervescenta culturală a orașelor transilvănene, legăturile comerciale și culturale cu Bohemia, Slovacia, Austria, statele germane și italiene. Acest eclecticism a fost favorizat și de circulația produselor, a maiștrilor, a calfelor în teritoriile menționate. Sub influența Renașterii italiene și a goticului târziu, ornamentica a devenit tot mai complicată, bogăția ei era exprimată prin prețiozitate și contururi învolburate. „Potirele cu lujeri forjați, procedeu vechi gotic, originar din Europa centrală, unde la sfârșitul sec. al XV-lea se produce un amestec curios de forme gotice cu italiene, care conferă artei Renașterii germane acel aspect de baroc precoce, datorat aplicării formelor clasice echilibrate și naturaliste unui organism purtând pecetea dinamicii abstracte a tradiției gotice” (112). În acest cadru cultural-artistic, în care se manifestau tendințe ale celor mai reprezentative curente stilistice, se înscriu creațiile transilvănene de la **Biserica Neagră-Brașov** (Pl.XXXV/35 și Pl.XXXVI/36), **Criș** (Pl.XXXVII/37) din patrimoniul jud. Brașov, Mediaș, Ațel, Bistrița, Sighișoara, Copșa Mare, Viișoara, Jelna, ca expresie a celei mai înfloritoare perioade artistice a orfevreriei medievale (113). Între acestea, unul din potire, de la **Biserica Neagră** (Pl.XXXVI/36), capodoperă a genului prezintă în cadrul bogatului aparat ornamental, motive florale,



animaliere (câini, cerbi, inorogi, iepuri, păsări), personaje biblice (Maria cu pruncul, Sf. Margareta, Sf. Bartolomeu), intercalate între vreurile panerului. Tehnica forjării oferea artizanului posibilitatea manifestării întregii fantezii artistice. Erau folosite toate mijloacele tehnice și artistice pentru obținerea unui ornament de efect: benzi de argint aurit erau forjate, decupate, piliate, înconvoiate, răsucite sau împletite, în vederea compunerii motivelor vegetale. Motivele animaliere și antropomorfe erau realizate prin turnare în forme miniaturale. Dincolo de aspectul lor decorativ, ele comportă o serie de semnificații simbolice. Repertoriul fitomorf și animalier abordat, constituie o expresie a puternicei înclinații spre naturalism. Ornamentica potirelor de la Biserica Neagră exprimă un optimism arcadian, animalele sunt surprinse în alergare, conștiente parcă de libertatea lor, mișcarea se desfășoară între lujeri învolburați, ceea ce creează un fantastic joc de lumini și umbre. Epoca pare să fie obsedată de mișcare și de interesul pentru științele naturii. Conceptul de „stil rustic”, verificat și în cazul nostru, definit de E. Battisti, pus în legătură cu studiul exact al științelor naturii, apare ca o reacție împotriva stilizării abstracte, antinaturaliste, „...predomină tendința de a da un caracter de modelare naturalistă și de viață organică motivelor de tip pur abstract și anorganic, și în plus se accentuează în același timp dorința intensă de a da interpretării tuturor amănuntelor decorative un aspect nu numai fantezist și bizar, dar și anxios și opresiv, expresie de forțe oculte și terifiante. Sufletul lucrurilor nu se resemnează la învelișul său natural, ci plante, animale, minerale, apar limpede însuflețite de un sentiment” (114). Caracterizarea făcută de Battisti cuprinde trăsăturile mentalității unei întregi epoci artistice, ale căror sensuri se regăsesc și în ornamentica orfevreriei din această perioadă. În sfera vizualului, ornamentica fitomorfă a potirelor prefigurează o expresie barocizantă, creând impresia că, „apar limpede însuflețite de un sentiment”, ca și animalele surprinse în mișcare, care accentuează forța simbolică a compoziției decorative.

Un alt exemplu, în care se abordează motivul animalier, investit cu sensuri proprii mentalităților din a doua jumătate a sec. al XV-lea, îl constituie potirul de la **Rupea** (Pl.XVII/17) (115); acesta prezintă pe lobii piciorului 6 plachete, turnate, între care trei cu câte un vultur, un leu și un taur, respectiv trei cu câte un personaj înaripat și cu un nimb în jurul capului. Fiecare reprezentare etalează ca simbol o filacteră. Aparent simbolurile sunt ușor de atribuit imaginilor apocaliptice ale celor patru evangheliști însă reprezentările zoomorfe țin de un anume naturalism cu profunde rădăcini și sensuri păgâne. În suprapunerea straturilor culturale și pe traseul filierelor istorice ale diverselor civilizații, reprezentările zoomorfe au jucat un rol important, deosebit de complex, sub raport artistic și semantic. La mesopotamieni, la egipteni și apoi la greci, animalele erau asociate planetelor și aveau o funcție cosmogonică și apotropaică. Simbolurile și credințele străvechi, precreștine au pătruns pe nesimțite în cultura populară și în noile religii, ca semne golite de înțeles, prin mijlocirea tradițiilor



artistice ale meșterilor. Transformarea imaginii umane în cea zoomorvă, așa cum s-a întâmplat în spiritualitatea Egiptului antic sau a altor civilizații, când conform tradiției populare oamenii luau înfățișări de animale pentru a se identifica cu zeitățile lor, constituie o dimensiune simbolică supranaturală. Reprezentările animaliere în arta evului mediu au cunoscut o dezvoltare artistică și semantică fără precedent, consonând de fapt cu spiritualitatea respectivă, aflată în permanentă încercare de autodefinire în raport cu mutațiile provocate de succesiunea fenomenelor și proceselor istorice.

Emblematica figurilor apocaliptice ale evangheliștilor care în semantica teologică însemnau cele patru colțuri ale lumii, apare reprezentată în ornamentica argintăriei transilvănene încă din epoca romanică. Potirele de la Șeica Mare (mai păstrează doar vulturul lui Ioan, celelalte simboluri au fost pierdute, apar de asemenea grifon și balaur), de la Marpod (aici apar toți evangheliștii), datând din sec. al XIV-lea, pun în evidență faptul că, în arta catolică aceste motive circulau frecvent în epocă (116). În sec. al XV-lea asistăm la o și mai amplă dezvoltare a motivului. Exemple în acest sens sunt potirele din Rupea, Vurpen, crucile relicvar din Slimnic și Cisnădie (117).

Emblematica apare frecvent și în creațiile artistice ale lumii ortodoxe. Epitaful mănăstirii Neamț din 1436 prezintă în colțuri simbolurile amintite. Această simplă analogie arată accepțiunea largă a reprezentărilor, indiferent de sistemul confesional, în virtutea atribuirii unui înțeles comun. Izvorul este Ezechiel I, 10: „Cât despre chipul fețelor lor era așa: înainte, toate aveau o față de om; la dreapta lor toate patru aveau câte o față de leu, la stânga toate patru aveau câte o față de bou, iar înapoi, toate patru aveau câte o față de vultur” (118). „În Apus - afirma I.D. Ștefănescu - sub înrâurirea Orientului și inspirația artei egiptene antice, evangheliștii au capul unui animal: leul, boul, vulturul. În Balcani și țările române, evangheliștii sunt singuri sau însoțiți de simboluri: un înger, lângă Matei, un leu, la picioarele lui Marcu, un bou pentru Luca. Ioan este mai totdeauna pictat cu Prochoros, care scrie, sau cu un vultur, folosit drept simbol al său” (119). Viziunea apocaliptică a lui Ezechiel, unde semnele din jurul vârtejului de foc se răspândesc spre cele patru direcții opuse a fost interpretată în rozetele de pe fațadele catedralelor romanice și gotice.

În sfera fantasticului elementele zoomorfe au o funcție preponderentă, marea masă a atributelor alegorice fiind constituită din imagini de tip animalier. Persistența unor culte locale, legate de animale și anterioare marilor religii politeiste sau monoteiste se regăsesc în dansurile rituale cu caracter etnografic, în care dansatorii interpretează și imită animalele totemice sau de vânătoare. Fenomenul zoomorfismului îl găsim intens reproduș pe arme, unde animalele îndeplinesc funcții simbolice, magice, apotropaice, cu efect psihologic, de sporire și însușire a puterii animalului. Curțile suveranilor sunt înconjurată de alegorii animaliere. În lumea Renașterii, cu toate schimbările ei, simbolistica zoomorvă este încărcată cu



valori superioare, din care se desprind aspecte supranaturale, demonice, pline de sacralitate și de totemuri. Semnele zodiacului sunt asociate cu animalele încă de la origini. Animalele domină această lume și stau la originea tuturor lucrurilor, în astrologie domnesc în mod absolut, fiind pentru om benefice sau malefice, dar cu o putere respectată în toate timpurile, de toate civilizațiile. „Omul - spune Battisti - pare că ar sta în mijloc, între fiarele cerești și cele pământeste...”. În evul mediu, emblematica animalelor exprima și conceptul viciilor și al virtuților, omul fiind asociat acestora pentru a putea fi definit din punct de vedere moral sau fizic. Animalele cerești erau înțelese ca simboluri care determinau acțiunile și evenimentele vieții fiecăruia în parte și colectivității. „În toate aceste cazuri și mai ales în artele figurative - continuă Battisti - asocierea sau transformarea imaginii umane în cea zoomorfă are o misiune net conceptuală”. Două capodopere de artă plastică italiană, *Horoscop din Sala del Mappamondo* (Villa di Caprarola), 1574 și *Coșmarul nocturn* - Battista Dosso (Dresda) sunt relevante pentru moda inflației zoomorfe pe care concepțiile artistice ale epocii o revalorizau din rațiuni decorative și simbolice. Complexa știință a heraldicii, arta reprezentărilor ei, pune în lumină un sistem diversificat al armorialelor de stat, provincie, oraș, familie, princiare, profesionale etc., pătrunse de simbolistica animalieră. Transpunerea unor atribute de esență umană în planul alegoriei figurative zoomorfe, acreditată ca modă artistică, evidențiază un proces cultural îndelungat care s-a vehiculat din generație în generație, pe baza unor criterii de selecție și a unor concepții artistice și estetice tradiționale care au investit elementele simbolice cu aura abstractizării.

Potire ornamentate cu lujeri turnați și personaje statuare

Ultimul grup de potire în stilul goticului târziu a fost creat de atelierele transilvănene în prima jumătate a sec. al XVI-lea. El este reprezentat prin lucrările de la **Bărcut** - 1534 (Pl.XXXVIII/38), **Seliștat** (Pl.XXXIX/39), **Ticuș** (Pl.XL/40), **Meșendorf** (Pl.XLI/41), **Brașov-Bartolomeu** (Pl.XLII/42), (120). Prin analogie cu potirul de la Bărcut, în privința tratării panerului se datează și potirele de la Seliștat și Ticuș. Potirul de la Meșendorf, mult mai bogat ornamental, cu o tratare complexă a panerului, piciorului, nodului, trădează un reflex târziu al eclecticismului specific primului sfert de veac al XVI-lea. Tratarea integrală a componentelor morfologice cu motive decorative, potrivit tradiției potirelor cu lujeri forjați, într-un ușor spirit artistic decadent, păstrarea unor ornamente gotice târzii, noutatea capetelor de putți înaripați, plasați la intersecțiile lobilor tălpii piciorului, ca efect al aderării la noul curent artistic al Renașterii, trădează o execuție din deceniul al treilea al sec. al XVI-lea.

Potirul de la Brașov-Bartolomeu, deși nu include în compoziție personaje



statuare, ornamentica panerului este o filiație a aceleiași concepții artistice în tratarea motivului vegetal. Piesele menționate prezintă analogii cu cele de la Budac, Zlagna, Copșa Mare, Sighișoara și de asemenea cu alte două potire din colecția bibliotecii Batthyaneum din Alba Iulia (121). Păstrând în linii mari forma tradițională a goticului târziu, potirele executate în deceniul doi și trei al sec. al XVI-lea se remarcă printr-o tratare specială a panerului. Se manifestă, în continuare, preferința spre ornamentul cu lujeri învolburăți, între care apar interpolate personaje miniaturale. În centrele apusene, acest tip de ornament era frecvent abordat, mai ales în combinație cu elemente decorative gotice arhitecturale, specifice sec. al XV-lea. Grupurile statuare miniaturale sau personajele singulare reprezentate în ornamentica potirelor sunt preluate din repertoriul sculpturii monumentale ale catedralelor romanice sau gotice, unde aceste personaje apar la exterior sau la interior plasate pe contraforți, console, tabernacole. Apariția târzie a acestui tip de ornament în plastica potirelor poate fi pusă în legătură cu procesul de revitalizare a structurilor și preceptelor bisericii catolice, datorat efectului Luther, când Reforma a exercitat asupra creațiilor artistice o puternică influență. Noul curent confesional promova ideea de ascetism, pietate și morală teologică în cele mai agresive forme împotriva atitudinii de exprimare liberă și profană. Pentru a înțelege mai bine fenomenul artistic retardat și înnoitor care se manifesta în creația aurarilor în această perioadă este necesar să analizăm piesele de la Meșendorf, Bărcut, Seliștat și Ticuș, atât ca individualitate artistică reprezentativă pentru etapa de creație cât și comparativ pentru a distinge succesiunea și evoluția elementelor formale și decorative în procesul de emancipare a concepției estetice și semantice transilvănene.

Potirul de la Meșendorf reține atenția prin bogăția elementelor decorative în care se recunosc motivele specifice goticului târziu, exuberanța și învolburarea lujerilor pe suprafețele piciorului și panerului, figurile simbolice statuare, specifice eclecticismului de la începutul sec. al XVI-lea și intervenția Renașterii timpurii prin capetele de putți înaripați. Compoziția include acest melanj cultural, în care ponderea o deține goticul târziu, exprimând de fapt implementarea a două tendințe artistice care se combină armonios, reprezentând tradiția și noutatea în concepția aurarilor. Mutațiile succesive care au loc în sfera concepțiilor cultural-artistice, religioase, politice, în prima jumătate a sec. al XVI-lea sunt sensibil reproduse în compoziția repertoriului ornamental. Personajele statuare investite cu forță simbolică, plasate în decorul panerului potirului de la Meșendorf, Maria cu pruncul (reprezentată de două ori), Maria Magdalena purtând un chivot în mână, un personaj feminin cu o carte, încadrate de câte două personaje, feminin și masculin care își oferă privitorului atributele printr-o gestică elocventă. Impresia care se degajă lasă să se întrevadă că instituția ecleziastică apare drept ofertantă a preceptelor ei, a spiritului moralizator și protector. Dubla apariție a Mariei cu pruncul întărește ideea potrivit căreia potirul a fost dedicat



acestei teme sau scene biblice. Maria Magdalena cu chivotul se desprinde ca patron și protector al construcției bisericii. Personajul feminin cu o carte în mână, neidentificat, apare în ipostaza bisericii ofertante a preceptelor sale fundamentale. Personajele intercesoare, de dimensiuni mai mici, plasate în planul doi, cu veșminte bogate, drapate, cu o gestică elocventă la adresa figurilor statuare. Rețin atenția personajele laice care încadrează statueta Mariei cu pruncul, aceasta din perspectiva analizei și descifrării semantice a ornamenticii potirelor de la Bărcuț, Seliștat și Ticuș. Gestica elocventă a personajelor laice este exprimată prin brațele întinse spre ceva nedefinit, în sens opus poziției statuetelor, privirea înainte sau ușor îndreptată în jos, genunchii îndoiți. Atitudinea sugestivă a personajelor laice pare să exprime sentimentul de adorare față de Maria cu pruncul, asemenea scenei magilor, invitând parcă la această revelație.

Dacă scena apare completă în ornamentica potirului de la Meșendorf, potirele de la Bărcuț, Seliștat și Ticuș, puțin mai târzii ca execuție, părăsesc bogăția și exuberanța predecesoarelor lor, întorcându-se la compoziția liniștită a formelor clasice cu suprafețe netede ale piciorului, la reducerea personajelor figurative, potrivit spiritului de ordine și stilizare a compoziției gotice târzii. Ca element de noutate, față de potirul de la Meșendorf, din a cărui compoziție descind, suprafețele piciorului rămân nedecorate iar personajele statuare dispar, tema fiind reluată doar prin ipostaza celor două personaje laice. Panerul etalează, în continuare, învolburarea vrejurilor sau lujerilor, în care sunt interpolate câte două personaje laice, adosate, în veșminte bogate, drapate, cu gestică tipică. Ele exprimă ideea de adorare, potirele fiind dedicate temei Maria cu pruncul. Compozițional, elementele decorative și figurative se află într-o tensiune aparentă, grupurile figurale, imobile intră în opoziție cu exprimarea liberă a motivelor vegetale, cu dispoziția complicată a conturilor acestuia. Plastica figurativă își găsește analogii în arta egipteană, înzestrată cu forță statică și gestică sugestivă, iar mișcarea motivelor vegetale, în tensiunea internă a capitelurilor corintice. De altfel, idealul figurativ al curentului clasicist era calmul, staticul. Întregul ev mediu a fost animat de concepția aristotelică asupra mișcării, potrivit căreia ea este privită ca un „actus imperfecti”. Primatul staticului asupra mișcării s-a manifestat, în parte, asupra creațiilor artistice și datorită curentului aristotelic din sec. al XVI-lea. În compoziția ornamentală a potirelor din această perioadă apar implementate două tendințe: mișcarea dinamică a motivului vegetal și imobilismul figurativ, relevând înfruntarea a două concepții artistice diferite, Renașterea și goticul.

Afirmarea elementelor decorative ale Renașterii s-a produs treptat, odată cu schimbarea modului de viață, cuprinzând realitatea exterioară a formelor, coexistând cu ereditatea goticului târziu.

Marile descoperiri geografice, războaiele religioase, umanismul, neoplatonismul, hermetismul, expansiunea bisericilor reformate prin activitatea marilor teologi, Luther, Calvin, Zwingli, Erasmus, Melanchton,



Wycliff, Grebel etc., înclinația către revelațiile primordiale ale Egiptului și Asiei, studiul naturii, al elementelor microcosmosului și ale macrocosmosului, soldat cu înclențări dramatice între corifeii gândirii înnoitoare, Copernic, Bruno, Galilei etc. și apărătorii înverșunați ai dogmatismului ecleziastic, constituie complexul context istoric în care concepțiile și creațiile orfevrerilor erau acordate și modulate, ca expresie a uneia din cele mai rafinate și sensibile modalități de finalizare artistică care codifică și esențializează aceste tendințe și fenomene culturale specifice prefacerilor lumii moderne.

Potire în stilul Renașterii decorate cu capete de putti

Elementele decorative cele mai semnificative care au marcat specificul Renașterii în ornamentica argintăriei transilvănene au fost capetele de putti, în varianta capetelor cu părul în vânt, cu aripi, măști, mascheroni, putto atlant etc. Infiltrarea lor s-a făcut încă de la începutul sec. al XVI-lea, din temele antice, greco-romane, mitologice, prin filieră bizantină, italiană și germană. Din Italia secolelor XV și XVI, unde reprezentările cu putti au cunoscut cele mai variate și frecvente interpretări, tema a fost difuzată în Franța, Țările de Jos și Germania, servind drept modele pentru argintari. În Europa răsăriteană, motivul a cunoscut, de asemenea, o vastă circulație. Centrele transilvănene au stat sub impresia ambiantei nürnbergheze, în procesul de difuzare a motivului cu putti, în special; tendințele radiau din atelierele lui Ludwig Krug, Peter Flötner și Melchior Bayer sen. (122).

În cadrul acestor tendințe de difuzare și asimilare se înscriu potirele de la **Prejmer** (Pl.XXXIV/34), **Măeruș** (Pl.XLV/45) și **Hălmeag** (Pl. XLVI/46), **Meșendorf** (Pl.XLI/41), care prezintă pe nod și cupă, respectiv pe lobi piciorului putii înaripați sau cu părul despletit, vădind interesante analogii cu potirele de la Sibiu, Biertan, Valea Lungă (123). O variantă care reține atenția în mod special și care nu a fost comentată în literatura de specialitate, o constituie capetele de putti cu părul despletit în vânt, reprezentați pe nodul potirelor de la Măeruș și panerul de la Prejmer. Acest amănunt semnificativ care particularizează varianta respectivă a preocupat o serie de exegeți în privința interpretării și atribuirii simbolului, din care reproducem câteva opinii interesante: „Asupra părului în dezordine, ca atribut specific demoniac al vrăjitoarelor, Levron avansează ipoteza unei legături cu părul plin de flăcări al demonilor, evident ca tradițional atribut solar; Fagin, în baza unor texte cinque-seicentești, menționează vivacitatea raportului între păr și magie; se poate adăuga supraviețuirea, în folclor, chiar în baza unor referiri biblice vestite (părul lui Samson) a legăturii păr-putere fizică. Dar este mult mai probabil - conchide Battisti - că părul lăsat liber în vânt să facă aluzie la magia meteorologică” (124). Un alt izvor este cel al Faptelor Apostolilor, cap. 28,2,2 (Pogorârea Duhului Sfânt), „Deodată a venit din cer un sunet ca vâjâitul unui vânt puternic... Niște limbi ca de foc au fost văzute împărțindu-



se printre ei, și s-au așezat câte una pe fiecare din ei". Imaginea figurativă a puttilor cu părul despletit în vânt constituie o suprapunere a stratului cultural înger-cupidon, sensul păgân de tradiție antică, eros sau atribut solar al lui Apollo, este substituit cu cel creștin, revelația coborârii celeste a semnelui divin, ca tunet, aluzie la „magia meteorologică”, ca vâjâitul unui vânt puternic, exprimat plastic prin părul despletit al puttilor. Imaginea limbilor de foc care coboară și se împarte apostolilor este sacralizată plastic în secolul al XV-lea prin motivul limbilor de foc, exprimat în ornamentica potirelor comentate. Goticul stilizează și codifică această temă prin motivul amintit, Renașterea preia și continuă să exprime sensul ei creștin, dar în ipostaza puttilor cu părul despletit. Figurile angelice ale puttilor reprezentați în ornamentica potirelor de la Meșendorf, Măeruș, Prejmer, fie cu părul despletit, fie înaripați, vădesc o anumită influență italiană și abordarea temelor creștine cu mijloace de expresie profane, specifice Renașterii. În sec. al XVII-lea, când emblematica puttilor apare într-o varietate de teme, semnificațiile devin și mai sugestiv reprezentate, îndeosebi în ornamentica cănilor. Aceste idei, curente culturale care au emulat epoca sunt necesar de a fi evidențiate și cunoscute pentru forța lor de impact psihologic și întinderea europeană și implicit relațiile lor complexe cu lumea artelor și mai ales cu bogata lume a imaginilor nepuizabilului repertoriu biblic, care a supus realitatea lumii înconjurătoare unor incredibile și permanente metamorfoze.

Evoluția morfologică și a ornamenticii potirelor în sec. al XVII-lea

Morfologii.

În perioada anilor 1600-1650, soclul potirului devine mai accentuat, mai înalt. Piciorul fațetat cu 6 câmpuri se termină în lobi evazați. Stilusurile devin mai înalte, nodul sferic sau semisferic, cupa semisferică, cu gura largă și buza ușor răsfrântă. În general, construcția etalează o ținută verticală zveltă, iar uneori piciorul devine mai înalt, față de sec. al XVI-lea.

În perioada 1650-1700, suprafețele piciorului împreună cu soclul primesc linii mai curbate, cu protuberanțe bombate, stilusurile iau forma balustrilor sau tip mosor, cilindric. Nodul apare sferic sau semisferic, uneori tip balustru sau piriform, cupa cu o linie înaltă are o buză evazată.

Caracteristica generală a formelor sau componentelor ce intră în alcătuirea potirului sunt volumele semisferice cu linii sinuoase, curbă contra curbă. Se observă amplificarea tuturor formelor componentelor: piciorul cu soclul și talpă devine masiv, având funcția de stabilitate în compoziția potirului. Nodul cu stilusurile reprezintă elementele de grație care fac legătura între picior și cupă, dar și le demarcă prin intenția de supraînălțare. Cupa, cu o ținută zveltă, cu baza semisferică și buza evazată spre gură își subliniază



funcția liturgică. Formele se supun esenței filierei culturale baroce.

Ornamentica perioadei 1600-1650 se subsumează stilului renescentist și manierismului. Motivul floral sunt predilecte, ele acoperă suprafețele piciorului, nodului și compun panerul cupei pe care o îmbracă până în zona mediană sau treimea superioară. Motivele sunt compuse din flori, frunzulițe, lujeri, buchețele de flori sau fructe executate manierist, cu contururi învolutate, în mișcare. Ele sunt executate prin ciocănire, gravare, cizelare, incizare pe suprafețe aurii sau argintii. Motivul figurat, antropomorf, măști, capete de putti sau îngeri înaripați etc, apar în decorul vegetal pe suprafețele piciorului, nodului sau panerului. Motivul geometric sunt decorații auxiliare care marchează contururile motivelor principale, urmează traseele suprafețelor, subliniază forma muchiilor și se prezintă ca ove, elipse, lobi, cercuri, acolade, arabesuri, rocaille-uri.

În cea de-a doua perioadă, 1650-1700, repertoriul ornamental se complică, își barocizează contururile și temele care devin bogate și variate. Motivele florale sunt tratate amplu, cu suprafețe și contururi accentuate, mișcarea este vie, mai ales a lujerilor. Elementul de rocaille devine nelipsit, el formează tema motivului sau conturul cartușului în care este dispusă tema decorativă. Interpolat motivelor vegetale apar cele figurate, măști, chipuri de îngeri sau putti, personaje laice sau biblice în veșminte de epocă. În compoziții intră și motivele zoomorfe tratate în mișcare și cele geometrice abordate mai rar.

În prima perioadă a sec. al XVII-lea, compozițiile decorative aparțin mentalităților artistice renescentiste care preferă abordarea manierismului în expresia plastică, cu exprimarea vădită a tendințelor spre tradiția Renașterii.

Se inovează pe structurile tradiționale ale caietelor de modele obținându-se siluete zvelte cu un program decorativ relaxat, echilibrat compozițional, armonios, în care motivul floral apare predilect.

A doua perioadă a sec. al XVII-lea, repertoriul ornamental aparține barocului, el devine obsesiv de abundent, cu trasee arcuite, frământate, involburate, suprafețe bombate, ample, ciocănite, gravate, incizate, aurite sau argintii. Motivele decorative își amplifică efectele prin jocul de lumini și umbre, lansat de dialogul între auriu și argintiu, forma suprafețelor și a tehnicilor complexe, variat utilizate. Motivul floral este predilect și este tratat în toate ipostazele posibile. Intră în combinație buchețele de flori, fructe cu rocaille-uri, scoici, ove, entrelacs-uri, șiruri perlate etc. Fiecare piesă apare investită cu o temă decorativă care devine subiect cu conotații sacre mai mult sau mai puțin explicit. Apar teme și personaje biblice care investesc piesa cu simboluri sacre. Se manifestă o tendință de exteriorizare nedisimulată a ornamenticii prin tratarea barocizantă a temelor specifice Renașterii și renescentiste. Sunt tratate toate modelele vechi, tradiționale cu o amintire puternică în haina mentalităților baroce. Formele de exprimare sunt noi. Peste mediile artistice și meșteșugărești transilvănene se aștern



modulațiile marilor curente artistice internaționale. În centrele germane ale sec. al XVII-lea se continuă tradiția renesanțistă. Se produc cunoscutele pocale de dimensiuni exagerate și se abordează repertoriul decorativ specific epocii: motive florale variate, mici figurine pe capac, anse turnate în formă de dragoni, se montează cristale de rocă, cochilii, colți de elefant, de rinoceri, onix, agate, nuci de cocos, conferind pieselor forme animiste, determinate de mania pitorescului și barocului.

Orfevreria religioasă este de factură protestantă și etalează figuri și scene biblice din Noul și Vechiul Testament, motive florale, arabescuri, email opac sau semitranslucid. Orfevrierii din Nürnberg au inventat paharul fără picior al Fecioarei a cărei rochie formează un clopot lipit de cupă, cu brațele ridicate care susțin al doilea pahar mai mic și inversabil (vezi paharul lui I. Bielz). Franța sec. al XVII-lea este marcată de personalitatea regelui Louis XIV și a curții sale mondene. El a ordonat în 1688 topirea argintului din regat, începând cu vesela regală, la monetăria statului, datorită crizei monetare, războaielor, jefuirilor care au dus la exterminarea sistematică a orfevrierilor. Până în 1630 s-a lucrat cu modele din Renașterea târzie. Din 1660 se crează un stil nou, Louis XIV, prin desenele lui Lepautre, Daniel Marot, Alexis Loir. Celebrii maeștri Pijard, Jacques de Launay - orfevrierii cardinalului Richelieu, René de la Haye, Pierre Lescot - orfevrierii cardinalului Mazarin au impus de asemenea un stil la curte. Cel mai faimos, Claude Ballin (1615-1678) a executat cu ajutorul ginerelui său Nicolas Delaunay, minunățiile Versailles de care vorbește Perrault în *Hommes illustres*.

În Rusia sec. al XVII-lea se continuă tradiția orfevreriei artei bizantine, cu influențe din Asia Centrală, Persia și mai ales a epocii lui Ivan cel Groaznic (1533-1584). Orfevrierii folosesc pietre, cristale, perle, email, ornamente în relief, monștrii marini, sirene, păsări, arabescuri florale, fructe, foiaje pe fond de email translucid în manieră persană. Gravura denotă influențe germane. Se produc pahare evazate spre extremități și îngustate la mijloc, forme de bulbi.

Evoluția morfologică și a ornamenticii potirelor în sec. al XVIII-lea

În sec. al XVIII-lea, piciorul, soclul și talpa își potențază suprafețele, muchiile devin ascuțite, curbate, proeminente. Stilusurile tip mosor, balustru, cuprind nodul în formă de corp triunghiular, piriform cu suprafețe și protuberanțe ovale și contururi arcuite. Panerul se ridică din linia mediană a cupei până spre buza ei. Cupa cu baza semicirculară este largă sau înaltă dar întotdeauna cu o linie evazată spre gură. Caracteristica generală a potirelor e dată de înălțimea accentuată, verticalitatea, potențarea componentelor intrate în compoziția constructivă. Totul se amplifică sub impresia stilului rococo sau barocului provincial transilvănean al sec. al XVIII-lea.



Repertoriul ornamental își schimbă direcția și tensiunea estetică barocă în reliefuri rococo. Muchii, coaste dispuse în acolade, suprafețe torsionate, arcuite, ușor spiralate, canelate, festonate exploatează ductilitatea materialului sau sfidează duritatea lui. Motivul floral sau vegetal era cel predilect abordat. Vrejuri, flori, frunzulițe, petale sunt tratate cu nervul rococo în linii arcuite, împletite, curbă contra curbă, forme de melc, rocaile-uri. Buchețele de fori, fructe, scoici, palmete intră în compoziția unitară a rococo-ului, amplificând efectele. Potirele de la Biserica ortodoxă Sf. Treime din Brașov - 1745, biserica evanghelică din Râșnov - 1773, de la Biserica Neagră, Brașov - 1779, 1760, sunt piese reprezentative pentru această perioadă și acest stil. Trebuie subliniat că acest gen de potire a fost produs și răspândit în întreaga Transilvanie în sec. al XVIII-lea. Ornamentica, morfologia lucrărilor este echilibrată, curată, armonioasă, rafinată, elegantă cu o ținută nobilă reflectând concepția stilistică unitară a maiștrilor aurari din Transilvania. Influența și presiunea stilului internațional baroc și rococo se produc pe un fond cultural tradițional puternic înrădăcinat în mentalitatea aurarilor, ceea ce a dus la o sinteză de expresie plastică în favoarea autohtonului în raport cu elementele străine receptate. În timp ce creațiile din Europa Centrală și Apuseană sunt concepute cu ce are mai clasic și exuberant stilul rococo, reflex al stării ce frizează decadentul, arta transilvăneană abordează în mod temperat maniera excesivă europeană. Formele, ornamentele rămân echilibrate și în dialog cu ele însele și cu cele specifice secolelor anterioare, pe care le recunosc și nu le schimbă în totalitate nici forma nici conținutul simbolic. Temele și personajele biblice, inscripțiile abordate în compoziția rococo sunt tratate cu respect pentru forma și semnificația lor din perioada renescentistă și a barocului, urmărindu-se semnificația liturgică a piesei, a temelor biblice în conformitate cu morala creștină a lumii protestante. Inscripțiile se referă la evenimente, momente și personaje importante ale vieții cetății, fiind reprezentate cu conștiința imortalizării memoriale a semnificațiilor pentru generațiile următoare.

Un alt tip de potir, rar ca producție și difuzare în Transilvania a fost cel cu suprafețe complet netede sau cu motive vegetale secundare, sumare (frunzulițe de acant sau laur). Acest tip de potir, auster ca decorație este realizat în stil empire, în sec. al XVIII-lea, de aurari consacrați. Potirele au o ținută zveltă, elegantă, armonioasă vădind o stăpânire perfectă a proporțiilor formale de către aurari; exemple se mai păstrează în bisericile evanghelice din Cristian, Ungra, Seliștat, Jibert - jud. Brașov.

În sec. al XIX-lea, potirele își păstrează siluetele zvelte, armonioase. Aurarii care au învățat în atelierelor maiștrilor de la sfârșitul sec. al XVIII-lea și începutul sec. al XIX-lea, lucrează sub această ambianță și impresie a experiențelor trecute, modelate însă de spiritul și moda secolului al XIX-lea. Potirele erau lucrate în stil empire, Biedermeier, neobaroc, neoclasice, neogotice sau în ambianța vieneză, gen Altvien. Remarcabil este potirul neogotic de la Lovnic (Pl.LXVIII/82) lucrat de maestrul aurar brașovean Heinrich Jeckelius



(1863-1887), ornamentat cu elemente de arhitectură neogotică și statuetele celor 12 apostoli. Deși reprezintă perioada decadentă a acestui gen de piese, remarcăm totuși valoarea artistică și profesionalismul execuțiilor tehnice, izvorâte din tradițiile de învățare și practicare a unei arte care nici acum nu face rabat la calitate, deși ceasurile amurgului medievalității atelierelor transilvănene bat tot mai stins în zgomotul tot mai asurzitor și ritmat al seriilor manufacturiere.

POCALELE

Acest tip de creație artistică a aurarilor este mai rar reprezentat în patrimoniul existent. Înrudite cu potirele, ca formă generală, componente formale și parțial în ornamentică, pocalele sunt lucrări de artă profană cu un conținut semantic și figurativ laic. Deși se află în inventarul bisericilor evanghelice, reformate sau orodoxe ca piese liturgice, configurația lor este paradoxal profană. Creația pocalelor reprezintă un patrimoniu autentic, valoros, apropiat de concepția genului european. Cele mai vechi obiecte identificate în patrimoniul nostru aparțin Renașterii celei de-a doua jumătăți a sec. al XVI-lea, când în Transilvania s-a creat un stil decorativ. Baza construcției o reprezintă elementele semisferice, pocalele de la **Felmer (Pl.XLVIII/49)**, **Meșendorf (Pl.XLIX/51)**, **Jibert, Bistrița, Cincșor (Pl.XLVIII/48)** etc. aparțin acestei perioade. Unele sunt de formație provincială, altele integrate modelelor culturale internaționale. Compozițiile aparatului decorativ sunt variate și depind de suprafețele afectate ornamentării: motivele geometrice (cercul, elipsa, semicercul, torsada etc.), motivele florale, vegetale, stilizate sau naturaliste, turnate, ciocănite în relief sau gravate, incizate (petale, lobi, vrejuri, lujeri, frunzulițe, viță de vie etc), elemente celeste (soarele, luna, stele), personaje laice (soldați romani, torsuri de soldați antici, herme, Venus, măști antice, capete de putti, putti atlânți etc.), modele desenate care formează conturul cartușelor în care sunt plasate temele principale (arabescuri interpretate în variate forme ale Renașterii, lambrechine în relief, turnate sau ciocănite, gravate sau incizate, curbă contra curbă, medalioane ovale, rotunde sau în formă de inimă sau flacăra, de influență orientală etc.), motive animaliere (păsări, dragoni, lei, cai, câini, cerbi etc.) gravate, ciocănite sau turnate în relief sau în ronde bosse.

Un sugestiv exemplu referitor la emblematica iconografică abordată pe pocalul de la **Cincșor (Pl.XLVIII/48)** îl constituie tema efectului astrilor asupra vieții pământene, magia meteorologică, implementată în compoziție cu semnificația biblică a lui Christ. Imaginea incumbă sensuri filozofice deși pare o execuție de factură populară, modestă ca reprezentare. Într-un medalion rotund, format dintr-o cunună de verduri apar gravate luna, soarele și inițialele *I. S.*, în ligatură, datată 1595, un spic și o floare care cresc din formele a două coline. Fondul medalionului este punctat, aluzie la sfera



celestă. Cununa cu verduri este întreruptă în consens cu cele patru puncte cardinale. Central, apar în ligatură inițialele *I.S.* (*Iisus Salvator*), desenate în stilul Renașterii, dispuse vertical pe direcția Nord-Sud, secționând astfel cercul în două părți egale. Însemnele creștine **I.S.** sunt centrate, în poziție dominantă, în jurul lor gravitează celelalte simboluri; deși sunt prezentate static, impresia filozofică este că se află în mișcare, în interdependență, în armonia dictată de puterea divină. Această împărțire grafică exprimă echilibrul unei dualități, sugerând alternanța zilei cu a nopții, definite de apariția în stânga sus a formei ovale a soarelui și respectiv, în dreapta sus, a formei de seceră a lunii. Aștrii sunt personalizați, reprezentați și investiți cu expresii umane. În semicercul dominat de lună este sugerată flamura lui Iisus, desenată sub forma cifrei 1. Motivul fitomorf este dispus intenționat divizat: o floare, asociată cu luna și cifra 15, plasate în câmpul semicircular din stânga și un spic de grâu, asociat cu soarele și cifra 95 în cel drept. Semnificativă este expresia grafică de exprimare a datării, cifrele 15 și 95 fiind conturate din raze solare, asigurând echilibrul perfect al compoziției. Antropomorfizarea planetelor, în special a soarelui și a lunii, în plan artistic literar sau plastic, constituie o practică străveche, cultivată predilect de tradiția populară. Motivul a cunoscut o largă circulație, în diverse arii geografice, în cele mai variate creații artistice. Frecvent apare în heraldica stemelor, sigiliilor, în iconografia medievală, în pictura țărănească pe sticlă, heraldica profesională orășenească, în creații populare scrise sau orale etc. Soarele și Luna sunt acceptate ca elemente cosmice care rostuiesc legile vieții pe pământ și sunt favorabile și apropiate omului, îndeplinind funcții apotropaice. Atașamentul omului față de astrele cotidiene, pe care le-a înțeles ca dădătoare de lumină și recolte sau bucate, l-au îndemnat să și le apropie prin personificare. Tradiția populară le concepe întotdeauna împreună, ca stele bune care decid destinul uman sub un spectru norocos. Compoziția, prin elementele ei simbolice demonstrează conceptul de armonie cosmică și de armonie a universului spiritual, specifice mediului tradițional și creațiilor sale. Combinația motiv stelar cu însemnele *I.S.*, datata 1595, motivul fitomorf al rodului, esențializează experiența populară, sincretismul cultural produs ca efect al unor fenomene culturale primare, existențiale, colportate prin capacitatea de cunoaștere, observație, de abstractizare a universului spiritual și material de către om. Dialectica acestor semnificații reprezentate plastic în ideograme cu modeste calități artistice, decorative, demonstrează simplitatea și limpezimea gândirii populare, a Marelui Anonim, trezorierul celor mai vechi tradiții și purtătorul loial și inepuizabil al matricei etno-culturale. Alături de maiștrii anonimi s-au distins în secolul al XVII-lea remarcabile personalități ale aurarilor locali de talie europeană, cum au fost brașoveanul Michael Seybriger alias Sommer (activ, 1624-1673) de la care ne-a rămas frumosul pocal de la Rotbav-Brașov (Pl.LIII/59) care are cupa și capacul ciocănite în întregime cu protuberanțe, butoni, sugerând un strugure, aluzie la tema biblică „Iisus cu vița” și la funcția liturgică iconografică a piesei, Sfânta Taină a Impărtășaniei, vinul, sângele lui



Iisus, datând din sec. al XVII-lea, cu multiple analogii stilistice cu ale pocalului de la Alba Iulia. Celebrul aurar sibian Sebastian Hann (1645-1713) a creat opere artistice de seamă care aparțin artei europene. Operele lui Hann sunt răspândite și apreciate în toată Europa, în muzee și colecții particulare din Paris, Londra, Hamburg, München, Viena, Budapesta etc. Cunoscut este pocalul lui Petru cel Mare, datat, 1697, semnat, S.H., fiind un cadou oferit de Petru cel Mare (1672-1725) consilierului său prințul Knupeter Prosorowskoy. Pocalul a fost identificat în Germania, la castelul Ricklingen, și publicat de cercetătorul sibian Horst Klusch. Cunoaștem și câteva pocale brașovene de inspirație germană: pocalul maestrului M.G. din 1641-1642, aflat în tezaurul mănăstirii Negru-Vodă de la Câmpulung, jud. Argeș, de asemenea pocalul maestrului Johannes Retsch sen. (1618-1645), provenit de la mănăstirea Tismana, jud. Gorj. Celebră este capodopera maestrului sibian Sebastian Hann, un pocal amplu ca dimensiuni, pe soclu, purtând o cupă evazată, comandat în 1685 de Margaretha Arnd în memoria soțului ei, primarul Valentinus Röhrich, aflat la Muzeul Brukenthal din Sibiu. Piesa este inspirată stilistic din creația pocalelor augsburgheze și nürnbergheze. Valoarea lor europeană constă în calitatea execuției, compoziției și influenței școlii germane pe care o etalează. Pocalele având cupa în formă de ciorchine erau specifice atelierelor din Nürnberg începând încă din a doua jumătate a sec. al XV-lea. Sfârșitul secolului al XVI-lea nu trebuie demarcat stilistic și cronologic, în mod tranșant, de prima jumătate a sec. al XVII-lea. Maiștrii aurari care au activat în pragul secolului, sau în prima jumătate a sec. al XVII-lea, învățând și lucrând în atelierelor maiștrilor breslași de la finele sec. al XVI-lea, au executat lucrări din argint în perioada anilor 1575-1650 într-o concepție unitară, diferențele specifice rămânând doar ca nuanțe, la îndemâna, experiența și finețea analizei cercetătorului. Motivele iconografice reprezentate pe pocale în această perioadă au o evoluție puțin distinctă, impresie făcând doar manierismul renascentist între anii 1620-1650. Inscriptiile sunt gravate cu caractere antiqua, tratate cu atenție și prețiozitate. Tot de factură internaționalizantă este și tipul de pocale având cupa nucă de cocos. El s-a produs și a circulat mai rar în Transilvania. În execuția pocalelor a existat și o perioadă stilistică barocă, între anii 1650-1750. Folosind același aparat decorativ, maiștrii aurari interpretează motivele prin normele barocului (Pl.LXX/86). Forme și expresii plastice potențate sunt dirijate spre a crea o impresie estetică puternică. Motivele florale, vegetale sunt dense, exuberante, reprezentate în mișcare. Motivele zoomorfe, animale ale pământului, aerului sau apei animau scenele. Motivele antropomorfe sunt prezente în scene profane, țărani, nobili puși în antiteză, soldați, femei și bărbați în veșminte de epocă, scene galante etc. Motive heraldice, teme și personaje biblice, sacre sunt executate cu intenția vădită de a fi cât mai sugestive, cât mai importante sau moralizatoare. Pocalele cu elemente semisferice și decoruri cu lambrechine și frize de flori gravate, ciocănite erau specifice atelierelor din Augsburg din prima jumătate a sec. al XVII-lea, reprezentau Renașterea germană târzie care a influențat



ornamentica pocalelor transilvănene în această perioadă. În acest stil a lucrat maestrul aurar brașovean Hans Retsch sen. (1618-1645) care a executat pocale cu picior, cu ornamente de arabescuri, lambrechine, din curbă contra curbă și vrejuri, medalioane, scene, animale, vase cu flori, grupe de fructe cu vrejuri răsucite, asemănătoare cu pocalul făcut de maestrul augsburghez Christof Bautzer (+1653) (125).

Pocalele, iubite și apreciate în epocă, reprezintă o variantă artistică deosebită a creației aurarilor transilvăneni care întregesc tabloul evolutiv al concepției și producției locale. Ele au ilustrat sugestiv influențele culturale internaționalizante, astfel încât asemănările stilistice cu pocalele slovace sau germane sunt apropiate.

PAHARELE

Cele mai vechi pahare cunoscute au fost publicate de V. Roth, paharul de la Râșnov - sec. al XIII-lea și paharul de la Saschiz (Keisd) - 1545, de Iulius Bielz, pahar - sec. al XVI-lea, pahar cu picior lucrat de maestrul brașovean Hans Retsch (1618-1645) - Muzeul Brukenthal din Sibiu, pahar cu picior, lucrare a maestrului brașovean Andreas Kartiner (1629-1660) - proprietate privată (126). Memoria lor imagistică ne oferă șansa de a fixa tipurile care se produceau și circulau în perioadele timpurii. Tipurile de pahare din argint care au fost produse de atelierele locale și au circulat în epocă au fost: tipul trompetă (sec. XVI-XVII), tipul cu soclu sau cu soclu dublu (sec. XVII), tipul tronconic și cilindric (sec. XVII-XVIII). Ornamentica este identică cu aceea abordată în compozițiile cănilor și poartă amprenta principalelor stiluri internaționale. Ele coexistă și cu producții de factură stilistică provincială. Interesante și valoroase sunt paharele tompetă realizate în stilul Renașterii sau cu un decor renașcentist, (Paharul de la Odorheiu Secuiesc, Pl.LXXII/88 și 89), paharele cu soclu, cu soclu dublu, ornamentate cu frumoase reliefuri renașcentiste și baroce, animaliere, antropomorfe, vegetale, florale, numite și pahare de logodnă (Paharul de la bis. ort. Sf. Nicolae din Schei-Brașov, Pl.LXXI/87). Tipul tronconic care circula în a doua jumătate a sec. al XVII-lea și în sec.al XVIII-lea era decorat cu motivul piele de sarpe, un decor vălurit, de mare efect, cu aspect argintiu sau auriu și decorul punctat care avea suprafețele mate, netede, argintii, combinate cu benzi aurite.

Exemplare deosebite, reprezentative pentru creația artistică a sec. al XVII-lea se regăsesc la Muzeul Național de Artă din București unde pot fi admirate: trei pahare cu soclu, asemănătoare cu cel din Schei, semnate de măștrii brașoveni, Hans Hermann (1616-1625) și Daniel Bloweber (1628-1648); pahar semnat de maestrul sibian Martinus Hermann; pahar cu decor granulat marcat de maestrul aurar brașovean, Georgius Olescher sen. (1693-1707), provenit de la mănăstirea Cotroceni (127). Ornamentica lor trădează influența atelierelor augsburgheze.



Paharele țigănești au fost produse mai ales în secolele XVIII și XIX; erau foarte râvnite de colecționari, dar în special de comunitățile țiganilor. Cei care erau sedentari, economiseau bani de aur ca să cumpere vase de băut din argint. Țiganilor nu le plăcea să aibă o artă prețioasă, funcția acestor pahare era simbolică, importantă și de orgoliu. Paharul era cel ce reprezenta coeziunea spirituală a comunității, el se folosea în evenimentele cele mai importante ale vieții acesteia. Pentru țiganii migratori vasele de argint aveau semnificații apotropaice, în călătoriile lor acestea le aduceau curaj și noroc. Este cunoscut faptul că un țigan din Rupea a făcut o cană de argint atât de frumoasă încât în anul 1880 se afla în colecția Rothschild. În ultimii 60, 70 de ani ai sec. al XIX-lea au fost văzute multe pahare țigănești în colecțiile particulare. „În Heltau (Cisnădie), - scrie E. Sigerus - am cunoscut un țigan cu 9 vase de băut. Acolo sunt și pahare de argint cu I=35 cm. Între ele era și o cană din sec. al XVI-lea cu monede romane, care era o foarte frumoasă lucrare. Mai era o cană de la sfârșitul sec. al XVII-lea mai puțin importantă. Un alt țigan din Heltau avea un pahar de argint de 22 cm înălțime din primul sfert de veac al XVII-lea și o cană cu ornamente, trei îngeri cu pălării tiroleze care cântau. Paharul avea ca marcă literele F.R. într-o inimioară. Cana avea 15 cm înălțime, cu capac. Marca de Augsburg este din jumătatea sec. al XVII-lea. O frumoasă cană puteam să cumpăr în anii trecuți de la un țigan din Braller (Bruiu) pentru Muzeul Carpaților Transilvăneni, cu I=18 cm, foarte frumos lucrată de la sfârșitul sec. al XVI-lea. Ornamentele erau formate din două cartușe ovale pe corp, doi lei rampant, în spatele lor o panteră care se cațără și un grifon în relief. Pe capac apar trei mici cartușe cu iepuri, câini și un răs” (128). În 1893, autorul afirma că a văzut în Școala Superioară din Făgăraș o colecție de argintărie de 60 de piese care l-a uimit. Vasele erau marcate cu poansoane cu titlu și mărci de Augsburg și Nürnberg.

Din păcate în patrimoniul de astăzi al jud. Brașov puține sunt paharele care se mai găsesc în evidențele inventarelor muzeelor sau bisericilor, iar în colecții particulare sunt foarte rare. Deși Brașovul a fost un important centru al atelierelor breslașe de maiștri artiști care au avut o producție seculară, lăcomia negustorilor străini, ignoranța și sărăcia deținătorilor de pahare au dus la dispariția acestui iubit și respectat tip de argintărie medievală din patrimoniul local și național.

CĂNILE

Cănille prezintă suprafețele cele mai ample și utile pentru tehnicile de decorare, ceea ce le conferă un farmec deosebit pentru iubitorii de artă și un interes special pentru cercetători. Etalând câmpuri mari cu ornamente, față de cele ale potirelor, pocalelor sau paharelor, cănille (păstrând proporțiile) sunt cele mai reprezentative și interesante creații artistice pentru evoluția și interpretarea modelelor stilistice decorative. Reprezentările ornamentale



sunt din cele mai diverse și cu efecte inegalabile, deoarece suprafețele permit utilizarea procedeelor tehnice complexe, variate, combinate sau asociate, până la obținerea rafinatele efecte ale jocului de lumini și umbre. Motivele decorative sunt ciocănite cu percutorul, gravate cu burinul sau cu dălțițe, incizate și cizelate cu diverse scule ascuțite, turnate în ronde-bosse, componente formale: piciorușe, toarte, șarniere, buton capac sau frize decorative în basorelief sau altorelief, metaloplastie realizată prin ambutisare, matrițare etc. născându-se astfel adevărate capodopere de artă. Formele, în general nu sunt pretențioase, atenție deosebită manifestând maiștrii și calfele pentru finețea execuției și inteligența compoziției aparatului ornamental, scenelor, peisajelor, temelor, până la rafinamentul, delicatețea și fidelitatea realizării detaliilor. Deși nu dispunem de producții ale cănilor sau de exemplare rare din epoca goticului sau a Renașterii, în patrimoniul nostru, cele mai reprezentative piese datează de la începutul sec. al XVII-lea. Formele de bază sunt conservatoare, se înregistrează trei tipuri consecvente: tronconic - sec. al XVII-lea, evazat spre bază - sec. al XVII-lea, cilindric - sec. al XVII-lea și al XVIII-lea. Probabil că aceste tipuri, alături de cel piriform, zvelt, cu toarta supraînălțată, cu țeavă sau cioc de turnare de inspirație orientală, reprezentat în picturile de șevalet, altare poliptice, tapiserii de epocă, au fost confecționate și au coexistat în sec. XV-XVI. În sec. al XVII-lea interesul maestrului aurar în execuția cănilor se manifestă în domeniul compozițiilor decorative, calitatea execuției lor și a efectelor scontate. În inventarele bisericilor evanghelice din Transilvania, trezorerul cel mai important al acestui gen de patrimoniu ca și Muzeul Castelului Peleş, Muzeul de Artă a României din București, Muzeul Brukenthal din Sibiu, cu depozitele lor, celelalte muzee din țară, mănăstirile din sub Carpații Meridionali, mănăstirile din Nordul Moldovei, bisericile ortodoxe din București și împrejurimi, tezaure și capodopere ale antichității sau medievale provenite din teritoriile istorice românești și aflate în colecțiile muzeelor din străinătate sau colecții private se găsesc încă cele mai frumoase căni din argint aurit cu funcțiuni profane sau liturgice care fac dovada unui patrimoniu artistic de vârf în cadrul artelor decorative, minore sau aplicate, fiind purtătorul cel mai sensibil al imagisticii spiritualității epocii, ondulațiilor culturale ale stilurilor internaționale. Cănilor cu ornamentica lor sunt adevărate stampe de epocă, documente care ilustrează fragmente din viața spirituală și preocupările cotidiene ale oamenilor, gustul și gândirea, limbajul filosofic față de mediul înconjurător natural sau supranatural, circulația ideilor locale, orientale, occidentale mai vechi sau mai noi, implementarea lor în fondul cultural tradițional local. Ele comunică o sinteză culturală realizată în expresia plastică, analogiile stilistice între ateliere, centre, habitaturi, culturi, epoci. Toate aceste elemente definesc personalitatea operelor, maiștrilor sau artiștilor, centrelor culturale, ca specificitate și asemănări în cercul internațional european și epoca sa.

Repertoriul ornamental etalat pe căni în perioada 1600-1650 era cel al



Renașterii, renașcentist și manierist. Motivele florale, vegetale erau abordate cu deosebit simț artistic și cu aceeași importanță, fie că erau subiecte principale sau secundare, ele reprezentau modelele preferate, frecvente, bogate care definesc stilul și spiritul epocii. Forța contururilor, factura manieristă, naturalistă a motivelor florale definesc stilul Renașterii florale transilvănene, mereu prezent în orice stil sau epocă. Motivele vegetale dau sens subiectelor principale profane sau biblice. Tipurile de motive florale, vegetale prelucrate sunt: palmele, buchețele de flori, fructe, flori în vază (pomul vieții), lujeri cu frunzulițe și flori, arcuți, învolutați, meandrici, peisaje cu arbori și flori, frunzulițe de acant, lauri, viță de vie, ciorchini de struguri, măslin, stejar, ghindă, crini, cornul abundenței reprezentat prin panere cu flori și fructe, ghirlande cu flori și fructe, lalele, garoafe, heliant, flori de bostan, narcise, rodii, bujori, trifoi, măceș, flori stilizate cu petale ample etc. Motivele geometrice: brâu în torsadă, șnururi perlate, frize de ove, curbă contra curbă, spirale, melc, brăuri circulare filetate, profilate, dantelate, entrelacs, baluștri, mosor, cercuri etc. Motivele figurale antropomorfe: nobili, vânători, țărani, meșteșugari, militari, personaje feminine în veșminte de epocă, măști masculine, feminine, herme, Venus, torsuri cu bustul gol și cască militară, putți înaripați, atlânți, capete de putți sau îngeri, Neptun, personaje simbolice sau biblice cu atribute în mâini și gestică specifică elocventă etc. Toate aceste motive sunt înscrise între lujeri stilizați sau dezvoltati naturalist, flori sau medalioane ovale cu contururi vegetale, florale. Scene figurative: putți muzicanți, putți cu ghirlande, aluzie la cornul abundenței, scene de vânătoare, scene galante sau de petrecere câmpenească, scene pastorale, dansatori și muzicanți cu personaje nobile feminine și masculine. Ornamentul îngerilor înaripați, provenind din putto antic, preluat din arta Renașterii italiene, apoi de cea germană, se impune în Transilvania din prima jumătate a sec. al XVII-lea. În mod direct aurarii transilvăneni au preluat motivul din orfevreria augsburgheză unde decorul era predilect abordat, fiind o sursă de inspirație mai ales pentru aurarii brașoveni. După 1650 sunt abordate frecvent temele și scenele biblice din Vechiul Testament și Noul Testament cu personajele subiect: Bunăvestire, Nașterea lui Iisus, Adorarea pruncului, Închinarea magilor, Recensământul lui Quirinus, Patimile lui Iisus, Crucificarea, Coborârea de pe cruce, Pieta, Îngroparea, Învierea, Schimbarea la față, Dumnezeu Tatăl, Adam și Eva, Iunona în gura chitului, Jertfa lui Avram, Cei patru Evangheliști, Sfânta Treime etc. Aceste teme coexistă cu motivele decorative enunțate și sunt tratate tehnic și conceptual în stil baroc. Genul tematic moralizator era abordat în ipostaza imagisticii virtuților, ca alegorii feminine derivate din antichitatea greco-romană, transmisă inițial artei paleocreștine. Filosofia antică a transmis virtuțile în patru semnificații: Înțelepciunea - *Prudentia*, Cumpătarea - *Temperantia*, Forța sau Curajul - *Fortitudo*, *Virtus* și Dreptatea - *Justitia*. Conceptele și artele medievale le-au preluat transformându-le în virtuți teologice la care au adăugat alte trei înfățișări: Credința - *Fides*,



Speranța - *Spes*, Iubirea - *Caritas*. Cele șapte figuri clasice moralizatoare, asociate treptat și cu altele accesorii au devenit conceptul unitar al virtuților creștine. Ele apar reprezentate drept unice simboluri, alegorii moralizatoare sau în dualitate cu viciile, personificări antagonice ale binelui și răului. Sursele de inspirație europene ale aurarilor transilvăneni au fost probabil suitele de gravuri create în Țările de Jos și Germania, monumentele funerare ale artei italiene. Exemple remarcabile le întâlnim pe cana atribuită aurarului Stephanus Gendert sau lui Stephanus Gresser, din Mediaș, unde sunt reprezentate *Spes*, *Patientia*, *Caritas*, de asemenea cana din Ațel-1664, opera maistrului L.A.N. decorată cu figurile *Credinței*, *Înțelepciunii* și *Justiției*; cana din Sibiu-1672, a maistrului brașovean Thomas Trepches îi poartă efigiile *Carității*, *Abundenței* și *Vanității*. Sebastian Hann a abordat imagistica virtuților pe cana Wolfner. Cele șase figuri ale virtuților poartă în mâini atributele specifice: *Temperantia* cu compasul (justa măsură), *Patientia* cu un miel (răbdarea), *Prudentia* cu oglindă (introspecție), *Caritas* hrănind un copil la sân (iubirea), *Justitia* cu sabia și balanță, dar cu eșarfa legată pe frunte și nu pe ochi, *Fides* cu potirul și crucea (credința) (129). Motivul arhitectural: orașe antice și medievale, cetăți antice și medievale, turnuri, bastioane, castele, case, biserici, fortificații cu acoperișuri ascuțite tratate în stil transilvănean sau antic, bizantin. Ele apar în planul doi sau trei al compozițiilor, folosind cunoștințele de perspectivă. Motivul animalier: turnate în ronde-bosse sau gravate, ciocănite, incizate, mielul pascal, cerb, caprioară, câini, lupi, vulpi, iepuri, cai, oi, vite, șerpi, păsări cântătoare sau răpitoare, pelicani ce-și sfâșie pieptul să-și hrănească puii (alegorie a temei Jertfa lui Iisus), în general faună carpatină. Elementele exotice sunt prezente prin lei, grifoni, pantere, păsări mitologice, foenix, ibiși, struți, șoimi, vulturi etc. Motivul heraldic: blazoane princiare, nobiliare, familiale (familiile Fronius, Drauth din Brașov), orășenești (stema Brașovului, a Sighișoarei, Sibiului, Clujului etc.), taleri transilvăneni din argint aurit cu efigia principelui și legende inscripționate, încastrate în pereții cănilor (Gabriel Bethlen, Stefan Bathory).

Inscripții gravate: circular pe corpul cănilor, pe soclu, capac, pe corp, la partea inferioară sau superioară, în limba germană, latină, maghiară, cu caractere antiqua sau gotice, datări cu valoare documentară, memorială, istorică. Conținutul este laic, fragmente de texte biblice, referitoare la preoți, maștri aurari, personaje importante masculine sau feminine, comanditari și donatori ai acestor piese către biserici și mănăstiri pentru serviciul religios al acestora. Butonul capacului reprezintă un element decorativ important al ansamblului. El este figurat, în general, în ronde-bosse prin turnare sau strunjire când are formă de balustru sau mosor. Aspectul figurativ al butonului este cel care conferă piesei o remarcabilă prestață, o solemnitate deosebită: soldat antic sau medieval în armură, personaj cu strugure în mână, leu rampant, tenantul unui scut cu emblema heraldică și inscripții memoriale, grifon rampant, cerb așezat pe un pat de frunziș, mielul pascal



cu flamura victoriei, Christ răstignit, modele florale sau de fruct. Toartele ornamentale sunt arcuite maiestuos, cu linii șerpuite, delicate sau masive și severe în formă de seceră. Ele sunt în general turnate cu motive decorative prețioase în altorelief: torsuri de soldați și de femei, herme, Venus, Neptun, mascheroni, dragoni, șerpi, delfini, motive vegetale cu lujeri amplii, șnur perlat etc. Sarnierele decorative sunt necesare deoarece îndeplinesc funcția de apăsător, fiind montate de capac și toartă printr-o balama. Ele sunt turnate în relief și poartă forme de palmete vegetale, flori, măști sau mascheroni.

Un alt tip de căni valoroase care au circulat în epocă, în prima jumătate a sec. al XVIII-lea sunt cele cu corp cilindric decorate cu suprafețe mate argintii, realizate prin punctare foarte mărunță, în dialog cu suprafețe netede aurite, urmărindu-se realizarea unui efect de lumini și umbre. Ele sunt ornamentate în privința butonului capacului, a toartei, șarnierei sau decorului din interiorul capacului cu motive enunțate mai sus: animaliere, florale, inscripții, heraldică etc.

În pleiada creațiilor artistice ale argintăriei transilvănene de tipul cănilor rămase în patrimoniul național trebuie remarcate câteva capodopere: *Cana*, „*Rencesământul lui Quirinus*” de la Odorheiu Secuiesc (Pl.LXXV/92), marcată cu sigla maestrului aurar G.V. (presupus maestru sibian Georg Weinhold, 1683-1709), ornamentată cu o temă biblică rară, o scena cu personaje statice și în mișcare, o frescă de epocă antică, turnată în relief pe mantaua cănii. În iconografia românească tema nu apare decât în pictura murală de la Argeș. Cănila de la Biserica Neagră din Brașov: *cana cu „Putii trăgând o ghirlandă amplă sau Cornul Abundenței”*, turnată în basorelief pe mantaua cănii sub formă de friză circulară, marcată cu sigla maestrului brașovean P.H. (Piter Himesch II, 1690-1721 sau Peter Hirscher, 1689-1705) (Pl.LXXIX/94); *cana cu „Putii muzicanți”*, friză turnată în relief pe mantaua corpului, marcată cu sigla maestrului brașovean M.T. (Merten Thadeus, 1683-1709) (Pl.LXXX/97); *cana ornamentată cu „Patimile lui Iisus”* semnată de aurarul brașovean Bartesch Igell sen. (1589-1646), datată 1612, executată în stil renascentist cu trei teme biblice înscrise în medalioane (Pl.LXXXI/98); *cana aurarului brașovean Michael Schwartz (1652-1676)*, datată 1667, ornamentată cu teme biblice, *Crucificarea*, *Învieerea și Rugăciunea*, înscrise în trei medalioane ovale ample și motive florale turnate, în stil baroc (Pl.LXXXII/99); *cană* marcată cu sigla maestrului aurar brașovean *Michael Schwartz*, datată cu anul 1667, ornamentată cu teme biblice: *Nașterea lui Iisus*, *Închinarea sau Adorarea magilor*, *Botezul lui Iisus de către Ioan*, înscrise în trei medalioane demarcate de ample motive vegetale turnate în relief, în stil baroc, (Pl.LXXXIII/100); *cana* executată și marcată de *Michael Schwartz*, ornamentată cu trei teme biblice din *Vechiul Testament*, turnate în relief baroc înscrise în trei medalioane (Pl.LXXXIV/101). *Cana de la Codlea* executată și marcată de maestrul aurar brașovean *Bartesch Igell jun.* (1630-1633), datată, 1634, decorată prin ciocănire cu scenă de vânătoare și



personaje nobile în costume de epocă, în stil renescentist, (Pl.LXXVII/94).

Cănila semnată de celebrul aurar sibiuan Sebastian Hann, analizată și interpretată de cercetătoarea Viorica Guy Marica, specialistă în domeniul producției artistice Hann, în cartea sa dedicată operelor și vieții marelui artist, descoperă o lume unică a vieții artistice transilvănene oglindită în strălucirea arginturilor produse de Sebastian Hann și complementaritatea acestora cu valoarea artei orfevreristice europene.

Cănila de la bisericile evanghelice din Sibiu, Mediaș, Așel, Bistrița, Sighișoara descrise și reproduse de dr. Victor Roth, preotul bisericii evanghelice din Sebeș, în monumentală sa carte dedicată exclusiv artei aurarilor din Transilvania sunt reprezentative pentru nivelul atins de școala aurarilor transilvăneni din sec. al XVII-lea și rolul important pe care l-a jucat în istorie acest patrimoniu artistic.

FERECĂTURILE DE CARTE RELIGIOASĂ

Creația artistică a ferecăturilor avea pondere în activitatea aurarilor sași din centrele transilvănene Brașov, Sibiu, Bistrița, aducându-le venituri importante. Ele erau rezultatul unor mari cereri sau comenzi din partea românilor ortodocși, ca efect al recunoașterii valorii și calității produselor artistice ale aurarilor: mănăstiri și biserici ortodoxe din Transilvania, Țara Românească și Moldova, boierilor și domnitorilor români. Numărul mare de ferecături rămase până astăzi în patrimoniul național al României, în inventarele bisericilor și mănăstirilor ortodoxe releva amplitudinea, dimensiunea comenzilor, a cărților religioase editate și a grijei sau atenției generale cu care au fost tratate pentru a fi ocrotite și păstrate prin aceste legături trainice. Ele erau expresia unei înclinații intelectuale a principilor, capilor bisericii și boierilor cu stare și dragoste de țară, a conștiinței de neam, de coeziune ortodoxă și limbă românească, manifestate în lumea ortodoxă românească emulată de modernitatea ideilor internaționale la care eram arondați în secolele al XVII-lea și al XVIII-lea. Frecvența lor s-a produs pe un areal geografic larg în această epocă. Maiștri sași, de origine germană și confesiune protestantă au executat cu multă maiestrie artistică ferecături de argint pentru cărțile religioase ortodoxe. Frumusețea lor consta în acoperirea integrală a suprafețelor cu motive decorative florale și teme cu scene biblice cu personaje din Noul Testament. Acestea erau inscripționate cu caractere slavone, chirilice sau grecești, erau datate și marcate cu poansoane de maistru și oraș. Lucrările purtau trăsături stilistice apropiate cu arta Țării Românești sau a Moldovei. Ele îmbrăcau cărțile religioase, în special evangheliarele valoroase, uneori mai vechi care serveau în biserici cultului liturgic. Toate ferecăturile executate de maiștrii brașoveni sau sibieni în a doua jumătate a sec. al XVII-lea prezintă programe iconografice tradiționale: Învierea, Patimile lui Iisus, Răstignirea cu scene din viața



sfinților sfântului hram. Maiștrii sași foloseau modelele și schițele trimise de la Sud de Carpați. În a doua jumătate a secolului al XVII-lea (spunea Corina Nicolescu), compozițiile ferecăturilor se caracterizează prin: încadrarea compoziției în peisaj, redarea exactă a arhitecturilor, reprezentarea spațiului, tratarea realistă a motivelor vegetale (130). Dintre cele mai frumoase și valoroase lucrări artistice cunoscute se disting: ferecătura din argint de la biserica ort. Sf. Treime din Brașov (Pl.LXXXIII/133), ctitorie a bogașilor negustori greci din oraș, Muzeul bisercii Sf. Nicolae din Scheii Brașovului, biserica ort. Sf. Nicolae din Făgăraș - ctitorie brâncovenească, mănăstirea Sâmbăta de Sus-Făgăraș, ctitorie brâncovenească, marcate cu poansoanele aurarilor dinastiei May din Brașov. Deosebit de valoroase sunt de asemenea ferecăturile aflate în Muzeul Național de Artă al României: Evanghelia ferecată de la Mănăstirea Surpatele - 1708; ferecătura din 1680 lucrată de maestrul brașovean E.V. pentru mănăstirea Bistrița - Vâlcea (131); ferecătura din 1680 lucrată de același maestru pentru mănăstirea Cotroceni din București (132); ferecătura din 1694 lucrată de Petrus Himesch II sau Petrus Hirscher din Brașov pentru biserica Sărindar din București (133); ferecătura din 1692 executată de maestrul aurar brașovean Georg Heltner pentru mănăstirea Horezu - Vâlcea (134); ferecătura semnată de celebrul aurar sibian Sebastian Hann, inscripționată cu numele voievodului Ioan Constantin Basarabu și al soției sale Maria, anul 7207 (1709), destinată mănăstirii Horezu - Vâlcea (135); ferecătura din argint aurit - 1707, executată de aurarul Georg May II pentru biserica Sf. Gheorghe Nou din București (136); ferecătura din 1692, executată de aurarul brașovean Iohannes Henning pentru mănăstirea Hurezi, păstrate la M.N.A.R.(137). Aceste lucrări bogate, somptuos ornamentate în basorelief sau altorelief, în argint sau argint aurit respectă în totalitate spiritul comenzilor, factura stilistică a artei din Sud și Est de Carpați, influențele bizantine, răspunzând gustului și logicii creștin ortodoxe. În același timp nu se exclud anumite influențe apusene și ale maiștrilor sași care intrau în compozițiile cu teme religioase ale ferecăturilor: influența școlii germane de orfevrieri și de sculptură în tratarea reliefurilor în argint, precizia maiștrilor, iubitori ai detaliilor, în fidelitatea execuțiilor portretelor, veșmintelor, peisajelor naturale sau arhitecturale, expresia sentimentelor personajelor, tratarea naturalistă a motivelor florale, în general realistă a tuturor detaliilor.

Producția ferecăturilor, frecvența lor se datorează, în mare parte, comenzilor domnitorilor Șerban Cantacuzino și Constantin Brâncoveanu, politiciii sale religioase, culturale, insistențelor sale de a dota bisericile și mănăstirile din Țara Românească și sudul Transilvaniei cu astfel de bijuterii care le confereau importanță, frumusețe, solemnitate și bogăția unui stil de viață post-bizantin. Epoca sa a creat un stil decorativ brâncovenesc care se regăsește amprentat în ornamentica și reliefurile acestor ferecături.

Un alt tip de comanditari erau negustorii greci și români. În sec. al XVIII-lea ei au capitalizat suficient și au devenit personalități ale cetății



care fac numeroase comenzi atelierelor aurarilor sași, pe care le dăruiesc bisericilor ortodoxe asigurându-și memoria prin inscripțiile prețioase.

Epoca brâncovenească și politica culturală promovată, afirmarea negustorilor greci și români în sec. al XVIII-lea au favorizat climatul de dezvoltare a artei metalelor prețioase, în speță din Transilvania care a avut drept rezultat formarea patrimoniului nostru artistic contemporan. Patrimoniul argintăriei de cult aflat la M.N.A.R. indică o serie de maștri aurari brașoveni și sibieni care au lucrat în epoca brâncovenească pentru Țara Românească: Iohannes Henning, Georg Heltner-Brașov, Sebastian Hann-Sibiu, Georg May II, E.V., Michael Seybriger, Daniel Bloweber, Martinus Hermann din Brașov, Thomas Lang din Sibiu, Georgius Olescher sen., Th. Trepches jun., Lukas Baum, Petrus Sigerus, Samuel May, Petrus Himesch II, Stefanus Weltzer din Brașov. Aceștia au lucrat nu numai ferecături, ci și alte obiecte de cult, candelă, anafornițe, aghiasmată, sfeșnice, pahare, pocale, ferecături de icoane etc. Comenzile mari venite la Brașov și Sibiu în epoca brâncovenească pentru ctitoriile din Țara Românească sau uzul propriu i-au determinat pe unii argintari ca Georg Heltner să se mute definitiv pentru a lucra argintul acolo, tentați de oferta generoasă a mediilor curții muntene.

Spre deosebire de lucrările executate pentru clientela transilvăneană sau central și vest europeană de confesiune catolică sau reformată, protestantă etc., decorate cu teme mitologice și scene din Vechiul Testament, comenzile onorate pentru Țara Românească sunt înrâurite puternic de ornamentica epocii brâncovenești. Analogii găsim în ornamentica țesăturilor, broderiilor de epocă sau în sculptura și plastica arhitecturală, reprezentativă pentru aceasta perioadă. Cu toate acestea ornamentica argintului transilvănean executată la comandă și în spiritul curții muntene trădează o anumită abordare apuseană, sinteza de reprezentări din fondul cultural tradițional local cu tente vizibil apusene intră în compoziția barocă, tipică epocii brâncovenești. Acest melanj internaționalizează stilul abordat.

Tematica realizată compozițional și tehnic pe ferecăturile evangheliarelor vechi, personaje, scene biblice, peisaje arhitecturale, decorații secundare, dispunerea lor în case, viziunea istoriată asupra ciclului cristologic sau al Mariei sau Sf. Nicolae etc. Își găsesc analogii directe în pictura murală a bisericilor mănăstirești din Țara Românească și Moldova. Utilizarea predilectă, în stil baroc, a florilor de heliant, mac, stânjenei, frunze, vrejuri de acant de către argintari se regăsește în Țara Românească și Transilvania ca expresie a unei comunități de gust, modă, concepție între cele două habitaturi geografice. Clientela din Muntenia a impus argintarilor, prin comenzile ei, temele iconografice specifice, personaje cu o gestică tipică, ornamentica florală, heraldică de familie sau de stat etc., care au fost dominante în compoziții. Această concepție artistică comandată, sau modelele impuse nu se regăsesc în creațiile argintăriei religioase pusă în slujba lumii catolice sau protestante, ceea ce vădește un fond cultural puternic în Transilvania străbătut de conservatorism profesional și fidelitate spirituală a mediilor



meșteșugărești din burgurile ardelen. Acceptarea comenzilor și executarea lor pentru curțile moldovene și muntene sau ctitoriilor acestora în ipostaza ornamenticii ortodoxe vădește toleranța confesională și spirituală a breslelor aurarilor ardeleni, a mediilor meșteșugărești transilvănene înclinată spre austeritate, pragmatism, democrație de cetate, concepte practicate în biserica protestantă.

TABLA SAU ÎNSEMNUL BRESLEI AURARILOR BRAȘOVENI

Confecționată dintr-o plăcuță de aur, în formă de stemă cu aspectul unui scut medieval polonez, însemnul este decorat pe ambele părți cu un chenar gravat în zona superioară. Deasupra este montată o mică sferă având ca element decorativ o frunză cu trei petale, trei lobi traforați și o verigă de susținere. Aversul prezintă în relief interiorul unui atelier de argintar. Figura maistrului sau calfei apare în centrul imaginii. El lovește cu ciocanul percutor o piesă aflată pe nicovală. Mobilierul atelierului este compus dintr-un banc cu diverse scule, o masă cu diferite piese, vase, și două instrumente ce par a fi un clește mare de prindere a piesei pentru forjare și foale pentru suflat. Câmpul bazei și al frontonului este decorat prin gravare și incizare cu un motiv de viță de vie învolutat și o mască bahică în stilul Renașterii. Partea opusă sau reversul prezintă de asemenea atelierul unui argintar, având în centru un banc de lucru, alături de care apar figurile unui meșteșugar și ale unor ucenici. Unul dintre ei prelucrează o cupă sau pahar. Meșteșugarii sunt așezați pe scăunele și poartă șorțuri din piele. Instrumentele de lucru folosite sunt ciocanul percutor și nicovala. În același cadru apare o nișă în perete sub formă de șemineu în care arde focul folosit la lipirea elementelor sau componentelor piesei confecționate. Peretele din planul îndepărtat este decorat cu o plăcuță în formă de scut în care apare înscris anul 1556. Ca elemente de arhitectură interioară apare tavanul casetat cu grinzi, o fereastră cu fronton semicircular și o vitrină cu fronton arcuit, cu etajere și câteva piese expuse. Decorația accesorie este identică cu cea de pe avers. Acest obiect tradițional evidențiază talentul și priceperea maistrilor aurari brașoveni. Importanța semnificației artistice și simbolice, istorice a tablei breslei aurarilor din Brașov a fost recunoscută de mult pe plan internațional. În 1884 ea a fost expusă în cadrul expoziției de produse artistice ale aurarilor din Ungaria, la Budapesta, unde a produs o puternică impresie, fiind atât de apreciată încât ea a fost achiziționată cu o sumă mare, rămasă secretă, de către Muzeul Național din Budapesta, în patrimoniul căruia se află. Tradiția orală ne face cunoscut că această piesă a făcut parte din moștenirea familiei lui Iohann Schunn, decedat la sfârșitul sec. al XIX-lea. Predecesorii acestuia au fost argintari de vază. Acest obiect a aparținut breslei aurarilor din Brașov și mai târziu a trecut în proprietate privată datorită timpurilor nesigure. Acest fapt nu poate fi dovedit, deoarece



arhivele de proprietăți ale breslei nu se păstrează în totalitate. Probabil că acest însemn de breaslă a fost expus cu diferite ocazii festive și purtat de conducătorul breslei, relatează Adolf Resch în 1887 (138).



CONCLUZII

Privind chipul firesc și introvertit al artei aurarilor transilvăneni, în secolele XV-XIX, studiile avansate pe baza analizelor istorice și stilistice, fără pretenția unei exegeze exhaustive au parcurs etape și fenomene artistice semnificative ale evoluției istorice a unui gen de artă care s-a dovedit a fi un fapt de înaltă cultură și civilizație locală. Din evaluarea sistemului nostru de informații și considerații se impun a fi avansate câteva concluzii care să fixeze orizontul orfevreriei transilvănene în perioada abordată.

Înfloritoarea artă a prelucrării metalelor nobile în spațiul transilvănean, conexiunile cu celelalte arte, cu istoria însăși, cu tendințele culturale ale unei europenități moderne, dialogul cu ereditatea spirituală precreștină, cu imagistica tainelor biblice, cu ipostazele Reformei, Renașterii, cu științele istorice, artistice, literare, oculte, etnologice sau lingvistice, ale naturii, cu sistemele confesionale sau teologice, cosmologice etc., definesc complexitatea modelului uman și a creațiilor sale, aparținând epocii medievale și moderne, nivelul de cultură și civilizație a orașelor transilvănene înscrise în peisajul culturii românești și europene.

Ramificațiile eredității unor culte păgâne, ale unor arhetipuri elenistice, romane, daco-romane, creștine, intrate în geneza artei medievale românești



prin filieră bizantină sau apuseană, au marcat concepția orfevreristică autohtonă și apetitul ei la profilul marilor curente culturale internaționale, romanic, gotic, Renaștere, baroc cu variantele lor. Sentimentul apartenenței la cultura și civilizația bizantină, deschiderea manifestată față de implicația culturii occidentale au conturat de timpuriu trăsăturile individualității fenomenului cultural românesc în sud-estul Europei și tendințele evoluției sale istorice.

Bogatele tradiții culturale ale orfevrerii medievale românești, săsești, maghiare, înscrierea lor în circuitul valorilor materiale și spirituale europene au făcut posibilă recunoașterea unanimă a valorii artistice a creațiilor respective. Ele se constituie într-un sistem semantic ale cărui simboluri deschid perspective unui mod de interpretare și de apreciere a multiplelor valențe ale argintăriei transilvănene, asupra capacității sale de preluare și difuzare a modelelor culturale tradiționale și alogene.

Implicațiile principiilor artei gotice în orfevreria transilvăneană s-au realizat prin înclinația spre stilizare, alegorie, manierism, preferință pentru motivele geometrice, arhitecturale, fitomorfe, zoomorfe, exprimate prin simbol. Ultima fază a goticului, caracterizată prin bogăția ornamentală fără precedent, vădește un anumit „internaționalism” cosmopolit și eclectic.

Orfevreria, caracterizată printr-o evoluție autonomă, aparte, în planul artelor, detectează cu prioritate și sensibilitate înnoirile Renașterii central și vest europene, transpunându-le în eleganța căutată a formelor și rafinamentul decorativ. O anumită nostalgie a goticului se strecoară în compozițiile emulate de seducția noului curent artistic. Renașterea a permis afirmarea unei gândiri libere, mai ales în alegerea și tratarea modelelor decorative și fără să fie exclusivistă sau pură s-a dovedit a fi concesivă și maleabilă, adoptând în propriile structuri motive preclasice, gotice etc, modelându-se potrivit gustului și modei respective, fără a-și schimba limbajul dominant și sensurile ci dimpotrivă, îmbogățindu-le.

Simbolismul, alegoria, semnificația ornamenticii și a elementelor morfologice, constituie o trăsătură relevantă a orfevrerii transilvănene. Aspectul decorativ nu poate fi privit numai în relația directă cu semnificația lui, cu care se condiționează reciproc. Vocația geometrică, fitomorfă, figurativă, esențializează plastic experiențe arhetipale, potrivit specificității goticului, Renașterii sau barocului, capacității sale de ermetizare și abstractizare a modelului uman exponent al epocii respective.

Repertoriul morfologic și ornamental al argintăriei religioase este subsumat unor sensuri și teologii sacralizate. Argintăria laică sau de uz domestic este expresia unei imagistici optimiste, în genere dedicate plăcerilor cotidiene în epocă.

Potrivit izvoarelor relatărilor călătorilor străini, analizei stilistice a tipurilor morfologice și decorative, conceptele sistematice compoziționale ale orfevrerii transilvănene, producția și comercializarea acesteia s-au situat în zona de interferență a cercurilor de iradiere cultural-artistică



Occident-Orient, manifestând modulații partinice în raport de epoci istorice, interese financiare, contexte favorabile, de puterea absolută și strălucirea curților aulice, de amplitudinea infailibilă a bisericii catolice sau de austeritatea și criticismul Reformei, de seducția culturii bizantine și tentația artei policrome, de generozitatea ortodoxă și imperială a capilor ei. Ornamentica argintăriei este o oglindă a imaginilor unei lumi agitate, învolburate, mereu în pendulare, mereu preocupată să-și găsească locul și să-și regăsească chipul între aceste două identități puternice, a Orientului și a Occidentului, ce par a fi neconcesive, dar cărora le aparținem prin istorie.

VI. LISTA MAIȘTRILOR AURARI TRANSILVĂNENI DIN BRAȘOV, SIBIU, CLUJ, SIGHIȘOARA, MEDIAȘ, BISTRIȚA



MAIȘTRI AURARI DIN BRAȘOV

Secolul al XV-lea

Mențiuni documentare

Iohannes Aurifaber - civis iuratus	1397
Georgius, Jörg Goldschmied	(1475-1507)
Jacobus, Jacob Goltschmiedt	(1475-1500)
Petrus, Pyter Goldschmied	(1475-1497)
Iohannes Crusz, Hannes Goldschmiedt	(1478-1494)
Andreas Aurifaber, Endris Golsmet	(1475-1500)
Thomas, Thumes Goltsmyd	(1480-1486)
Michael, Goldschmied	1482
Johannes, Hanns Teutsch Goldschmiedt	(1486-1496)
Johannes Goldschmiedt, Hannus Goltschmet	1486
Laurencius Goldschmiedt	(1487-1494)
Steffen Goltschmidt	(1489-1493)
Niclos Goldschmiedt, Smits Niklos Goltsmet	1489
Andreas, Gold...	1493
Sibalt, Gold...	1494
Georgius Aurifaber	1494

Secolul al XVI-lea

Celestinus Aurifaber	(1520-1534)
Johannes Fux Junior	(1521-1550)



Lucrează ca reformator cu I. Honterus
între anii 1541-1544.

Laurentius, Goldschmiedt	1515, 1516
Hans Kylhaw Castelan de Bran în 1510.	(1505-1541)
Stephanus Aurifaber	1520
Thomas Aurifaber Originar din Bistrița.	(1515-1523)
Johannes aurifaber, Hannes Goltsmit	(1524-1539)
Bartus Fux	(1527-1542)



Iohann Schyrmer 1526

Sebolt Ötvösmester fia 1529

Benedictus aurifaber 1526



Erasmus aurifaber, Goldschmiedt (1534-1573)
Staroste - 1553-1554, 1559-1660.
Senior la Cluj - 1573.

Magister Michael Alchimista (1534-1537)

Steffen Weyrauch 1538

Andreas Aurifaber (1538-1541)
Staroste, 1538-1539.

Antonius Ewthwes 1537, 1538

Marcus Aurifaber. Vagy Argentarius 1538
Staroste, 1540, 1541.

Johannes Ewpas de Zilah 1541

Casparus aurifaber 1539
Staroste, 1541, 1542.

Sigismundus Gemmarius, Perrelhefter 1542
Execută comenzi pentru Petru Voievod.

Georgius aurifaber (Ruffus, Roth) (1528-1550)



Kristel Binenderfer (1554-1557)



Jorg Mydwesser I - Staroste,	1545-1548
Dominicus mester - Staroste	1545
Colomannus, Goldschmiedt Staroste, 1546, 1547.	1541
Jorg Schirmer	1546
Franciscus Lecz Staroste, 1555-1557, 1559.	(1548-1561)
Wolff Mydwescher - staroste, 1549.	
Michael Ackerman Staroste, 1549-1551.	(1549-1562)
Jorg Rotgisser Staroste, 1549-1551.	(1550-1583)
 Klement Aurifaber Sen. Staroste, 1570-1572.	(1555-1572)
 Lenart Fischer Staroste, 1551, 1553-1554	(1551-1556)
Franz Schirmer	1557
Kristel Drechsler	1557
Gerg Schelker	1557
Greger Elschleger	1559
Bros (Ambrosi) Nekesch	(1559-1578)
 Pitter Perelheffter Sen. Staroste, 1563-1566, 1570-1572.	(1559-1589)
Fellten Goldschmid (alias Simon)	(1560-1594)
Hans Kamnerdt	(1560-1587)
Steffen Schnewaisz Staroste, 1561-1562.	(1554-1629)
 Franz Scherwerd - Staroste, 1563-1564.	



Lenardt Kinig

(1564-1570)



Hans Bloweber

1564

Kestel Gutthart

1565



Jacob Schirmer

(1554-1569)

Staroste, 1566-1569.



Krestell Kattner (alias Gross)

(1567-1574)

Staroste, 1573-1574.



Gerg Kazendorffer

(1569-1590)

Staroste, 1582, 1588-1590.

Merten Gubesch

(1573-1590)

Staroste, 1583, 1590.

Sigmed Mester (Sigmund)

(1574-1580)

Ambrosi Schwartz

(1574-1578)

Staroste, 1575-1578.



Merten Tink

(1586-1601)

Staroste, 1586-1587, 1592.

Piter Schepff (alias Gross)

(1574-1594)



Simon Kopescher

1575, 1576

David Rosenauer

(1565-1582)

Staroste, 1575-1577, 1580-1582.

Marcus Luesche

(1565-1612)

Merten Flaschner

1575, 1577

Greger Rob

1578

Staroste, 1580-1581.



Hannes Gottschling	1579
Merten Vernengel	1579
 Jeremias Greff	(1579-1593)
Staroste, 1582, 1586, 1589, 1591.	
Jacob Fridrich	1580
Tomas Herman	(1582-1595)
Staroste, 1584-1586, 1595.	
Hans Busser	1585, 1586
Mathias (Tis) Katzendörffer	1586, 1587
Merten Wolkendorffer	(1589-1593)

Sfârșitul sec. al XVI-lea - începutul sec. al XVII-lea

Gerg Greff	(1571-1601)
 Nicolaus (Nikles) Goldschmiedt	(1580-1604)
Staroste, 1591-1592.	
Piter Koy	(1583-1614)
Marcus Luesche	(1565-1612)
Paul Rosenauer	(1587-1615)
Staroste, 1587, 1592-1594.	
Erhart Nuntaller	(1588-1608)
Hans Leffler	(1589-1602)
Staroste, 1596.	
 Steffen Tellman	(1599-1612)
Bartelmi Kattner	(1586-1613)
Senator, 1609.	
Paul Kirpriger	(1593-1603)
Staroste, 1597, 1599.	
 Mattes Goldschmied (alias Schuller)	(1578-1610)
Staroste, 1597, 1604-1605, 1610.	



Bartesch Igell Sen. (1589-1646)



Tomas Trepches I. (1595-1618)
Staroste, 1615-1616.

Adam Telman (1591-1606)

Lucas Friedrich (1595-1603)

Michel Schweisser mort în 1600

Paul Hinz (1592-1647)

Hans Gutthartt 1602



Michel Schildmacher (1590-1603)

Gerg Heffler mort în 1603



Hans Weyrauch (1593-1614)



Michael Goldschmied (1595-1659)
(alias Schmitt Sen.)

Maistru în 1610; staroste, 1620-1621;
Wortmann-1634.

Paul Fenescher (1599-1611)



Jerg Kozak (Gerg K.) (1596-1626)

Staroste, 1606-1609, 1614, 1615-1617.



Greger Kindler (1539-1615)

originar din Sighișoara,
staroste, 1593-1595, 1599.



Pitter Perelheffter Jun. (1589-1633)

Staroste, 1607-1609, 1612, 1620,
1625, 1626, 1629, 1630.

David Weiss (1570-1601)



David Prodner Sen. (1588-1618)



Simon Igel V. Gruss (1583-1611)
Staroste, 1610.



Mathes Kimmel (1589-1631)
Staroste, 1627, 1628, 1631.

Kristof Weller (Wellner) (1595-1603)

Hans Ludwigh (1585-1608)

Wolf Kimmel (1593-1629)
Staroste, 1617, 1618.

Steffen Kreizer (1593-1602)



Hans Igel I. (1581-1614)

Fellten Maldesser (1597-1601)



Hans Kasser (1590-1614)



Gerg Gebell I. (1593-1645)

Secolul al XVII-lea

Piter Schnel 1614



Simon Goldarbeiter (alias Henek) (1609-1629)



Hans Hermann (1616-1625)

Simon Gref (1630-?)



Daniel Bloweber (1618-1646)



Thomas Treppches Goldschmied jun. II. (1632-1676)

M. G.

1641



Iohann Süßmilch

(1640-1675)



Laurentius Kusch

(1644-1670)

Iohannes Kreitzer

(1646-1657)

Paul Kreitzer II.

(1649-1660)



Bartesch Igell Jun.

(1630-1633)



Hans Birthelmer I, alias Repser Sen.

(1624-1653)



Thomas Depner

(1640-1644)



Andreas Gorgias

(1672-1691)



Georgius Henek, alias Zakull

(1658-1660)



Martinus Messen

(1616-1637)



Michael Prodner

(1662-1694)



Franciscus Rether

(1635-1684)



Andreas Schmidt

(1635-1639)



Marcus Schoppel

(1644-1665)



Simon Drauth

(1647-1693)



Iohannes (Hans) Süßmilch II. (1666-1688)



Valentinus (Felten) Urbirger (1641-1657)



Martinus Weiss Jun. (1638-1647)



V.E. (1680-1685)



Iohann Georg Welzer (1641-1654)



Jeremias Jekel II. (1655-1688)



Paulus Roth 1661. (1646-1689)



C. V. 1681



Michael Seybriger alias Sommer (1624-1673)
călătorește 16 ani prin Germania, Anglia,
Franța, aurarul curții în Suedia.

Andreas Kattner (1629-1660)

Iohannes Klettner (1648-1686)



Georg Heltner 1672



Hans Retsch I. (1618-1645)



Martinus Weiss Sen. (1628-1659)



Georg Streitferder (1638-1653)



Michael Perelheffter (1641-1663)



Marcus Pleckner

(1644-1663)



Stefan Piep alias Zimmermann

(1662-1689)



Michael Schwarz

1667. (1652-1676)



**Georg May I.
Petrus Himesch I.**

(1655-1680)

(1656-?)



Lukas Crestels

(1657-?)



Thomas Melchior

(1678-?)

Paul Klosch

(1686-1695)

Goldschmiedt Fellten Schoppel

(1690-?)



Marcus Wolff

1693

Secolul al XVII-lea, 2/2 - 1/2 a sec. al XVIII-lea



Jeremias Jekelius III.

(1675-1716)

Staroste, 1712-1715.



Peter Sigerus I.

(1674-1715)

Mastru, 1685; senator-1702.

Merten Süssmilch I.

(1669-1710)

Mastru, 1685.



Michael Repser

(1658-1717)

Mastru, 1673.



Tomas Greff (1686-1708)
Mastru, 1698.



Johann Draudt Sen. (1687-1730)
Mastru, 1698; staroste, 1720-1728.



Steffen Welzer II. (1685-1734)
Mastru, 1700; staroste, 1721-1722.

Iohann Süssmilch III - învață la Sibiu până în 1687, mastru-1700, Hüttenherr 1715, decedat în 1736.



Martin Enyeter (1683-1717)
Mastru, 1698.



Georg Olescher I. Sen. (1683-1707)
Mastru, 1693.

Paul Rheter (1682-1705)
Învață la Hans Starkman; mastru, 1693;
moare de ciumă la București în 1705.



Merten Thadeus - mastru, 1683; staroste, 1705-1709.



Georg May II. (1673-1712)
Mastru, 1684; staroste, 1709-1711.



Marcus Fuchs Jun. (1666-1709)
Mastru, 1678; staroste, 1693-1696.



Chrestel Erkeder (1686-1718)
Mastru, 1698.



Petrus Hirscher

(1693-1705)

Mastru, 1698.

Jacobus Frantz

(1683-1698)

Mastru, 1686.



Pitter Bartsch III

(1677-1780)

fiul lui Pitter Bartsch jun., învață
la Paulo Roth; mastru, 1685; decedat, 1710.



Lucas Baum

(1656-1711)

Mastru, 1665; staroste, 1690-1692.



Hans Retsch Jun.

(1646-1708)

Mastru, 1652; staroste, 1677-1679.



Hans Hennek (Henning)

(1654-1711)

Mastru, 1666.



Michael Neustader

(1662-1710)

Mastru, 1662.



Jacobus Gall

(1680-1719)

Mastru, 1698.

Bartsch Hennek (Hönning)

(1681-1705)

Mastru, 1695.

Hans Retsch Jun. III.

(1671-1705)

Mastru, 1680.

Steffen Filstich

(1673-1737)

Mastru, 1682.



Andreas May Sen.

(1678-1737)

Maistru, 1690; staroste, 1694.



Marcus Riemer

(1677-1720)

Maistru, 1690ș staroste, 1716-1719.

Nicolaus Gebell (Göbbel II)

(1693-1710)

Maistru, 1702.



Hans Mautner (alias Starckman II)

(1691-1761)

Maistru, 1711.

Johann Altzner

(1676-1719)

Maistru, 1690.

Valentinus Schoppel

(1678-1722)

Învață la Hans Klettner, 1678.



Thomas Klosch

(1639-1708)

Staroste, 1668-1670, 1675-1678.



Michael Hennek v. Zakull

(1674-1678)

fiul lui Gerg Hennek, învață la
Thomas Bloweber; maistru, 1683;
staroste, 1697-1703, 1705-1714; decedat în 1718.

Gerg Böss

(1677-1681)

fiul lui Tomas Böss, învață la
Michael Repser; maistru, 1690;
staroste, 1716-1719; decedat, 1719.



Merten Draudt,

1680

fiul lui Simon Drauth; învață la
Steffen Gall și Ieremias Jekelius; maistru, 1682;
decedat, 1696.

Laurentius Friedrich

(1676-1690)

Maistru-1687.



Pitter Hiemesch Sen. II., (1681-1685)
învăță la Valentinus Igell; maistru-1690;
staroste, 1715; decedat, 1721.

Martinus Grossthayss (1680-1691)

Secolul al XVIII-lea



Jacobus May, fiul argintarului Andreas May la care învață,
1717-1722; maistru, 1740; decedat, 1763.

Nathaneel Trausch (1729-1772)
Maistru, 1741.

Christian Schnell (1738-1754)
Maistru, 1754.



Petrus Lorenz (Laurenti) (1742-1769)
Maistru, 1754.



Michael Erkeder (1725-1756)
Maistru, 1736.



Petrus Lang (1731-1776)
Maistru-1739.

Petrus Sigerus III. (1749-1771)
Maistru-1758.

Stephan Rheter (1747-1761)

Johann Jeckelius II. (1746-1771)
Maistru, 1758.

Iohann Christof Riemer (1737-1765)

Theodor Römer (1739-1767)

Gerg May Jun. III. (1720-1736)
Învăță la Andreas Mauthner.



Simon Riemer I., fiul lui Marcus Riemer la care învață, 1711-1715; maistru, 1720; „Hüttenherr”, 1737; decedat, 1741.

Iohann Artz Sen. - decedat de pestă, 1717.

Hans Retsch Jun. IV., învață la Hans Retsch, 1705; maistru, 1717.

Iohann Artz Jun. - decedat de pestă, 1719.

Piter Sigerus II. - decedat de pestă, 1720.



Pitter Himesch Jun. III.

(1691-1764)

Maistru, 1719.



Michael May Jun., învață până în 1718 la Andreas May, lucrarea de maistru-1731, staroste-1776.

Iohann Plecker

(1719-1775)

Maistru, 1731.



Marcus Riemer Jun. III.

(1747-1787)

Maistru, 1756.



Iohann Benckner Sen.

(1743-1787)

Maistru, 1755; staroste, 1780-1783.

Martin Süssmilch Jun. II.

(1700-1719)

Maistru, 1714; decedat de ciumă, 1719.



Andreas Mautner, alias **Starkmann**, învață la Georg Olescher, 1706-1708; maistru, 1712; „Hüttenherr”-1723; decedat, 1750.



Andreas May Jun., fiul argintarului Andreas May la care învață, 1711-1717; maistru, 1723; decedat, 1728.



Daniel Mathesius

(1715-1736)

Maistru, 1724.



Iohann Sigerus - fiul lui Petrus Sigerus, învăță la St. Welzer-1705; maistru, 1712; staroste, 1729-1730; decedat, 1736.

Stefanus Tholvay - argintar clujean menționat la Brașov-1712.



Iohann Drauth Jun.

(1720-1738)

Maistru, 1727.

Josef Altzener, fiul argintarului Iohann Altzner unde a învățat până în 1715; maistru, 1731.



Martin Myss

(1715-1769)

Învăță la St. Welzer, 1715-1719; maistru, 1722; decedat la 76 de ani, 1769.

Lucas Jeckel Jun.

(1762-1800)

Maistru, 1769.

Samuel Filstich

(1739-1793)

Maistru, 1752.

Petrus Bartosch IV.

(1700-1738)

Maistru, 1711; „Hüttenherr”, 1720; staroste, 1723-1730.

Georg Plecker Sen.

(1700-1767)

Maistru, 1712; staroste, 1736-1744.

Lucas Lang

(1747-1791)

Maistru, 1753.

Georg Jeckelius Jun.

(1745-1790)

Maistru, 1752.

Michael Frantz

(1748-1796)

Maistru, 1748.

Laurentius Bömches

(1739-1787)

Maistru, 1748.



Lucas Römer

(1715-1765)

Iohann Himesch II.

(1719-1761)

Maistru, 1725.

Simon Riemer II.

(1741-1746)

Moare la Bratislava.

Georg Scheipner (1738-1763)
Maistru, 1746.



Josef Benckner - învață la Stefan Welzer (1722-1726); maistru, 1731, menționat în 1739; staroste, 1769-1776, decedat, 1783.

Jacobus Raab (1724-1780)
Maistru, 1732.

Petrus Riemer (1707-1757)
Maistru, 1717; „Hüttenherr”, 1726-1729.



Jacobus Frantz (en) II. (1706-1757)
Maistru, 1715; staroste, 1736-1737.



Marcus Riemer Sen II. (1717-1779)
Maistru, 1727; staroste, 1746-1761, 1769-1776.

Michael Fronius - fiul lui Daniel Fronius, învață la Iohann Sigerus, 1717-1721; maistru, 1727; decedat, 1763.



Iohann (Michael) Benckner Jun., învață la tatăl său, 1769-1775; maistru, 1779; decedat la 59 de ani, 1790.

Jeremias Jeckel Jun. V. (1766-1791)
Maistru, 1777.

Georg Jeckel I., fiul lui Jeremias Jeckel, învață la Pitter Bartesch până în 1715; maistru, 1722; decedat, 1757.

Georg Plecker Jun., învață la tatăl său până în 1729; maistru, 1739; decedat, 1741.

Stefan Welzer III., învață la tatăl său și la Iosef Benckner până în 1738; maistru, 1740; decedat, 1785.



Martin Roth (1741-1772)



Sebastian Hahn, nepotul celebrului argintar Sebastian Hann. În perioada când învață locuiește la Brașov în casa argintarului Markus Riemer, menționat în 1741 și 1745.



Samuel Kalb

(1740-1788)

Georg Riemer, fiul argintarului Simon Riemer, învață la Georg Olescher, 1746-1749; maistru, 1758; staroste, 1794; decedat, 1796.

Lucas Jeckel Sen., maistru-1743, decedat-1787.



Samuel Barbenius, învață la Daniel Mathesius, 1732-1734; maistru, 1742; staroste, 1776-1780; decedat-1786.

Georg Schobel, maistru, 1721; decedat, 1763.



Georg Olescher Jun. II., învață la Petrus Hiemesch până în 1715; maistru, 1721; staroste și „Hüttenherr”, 1746-1761; decedat, 1761.

Secolul al XVIII-lea 2/2 - 1/4 a secolului al XIX-lea

Jeremias Jeckel IV., învață la Georgius Jeckel, 1739-1743; maistru, 1749; staroste, 1776 și 1780-1783; decedat, 1804.



Samuel May, fiul lui Michael May unde învață, 1758-1761; maistru, 1769; devine „decimator” la Sighișoara, unde moare în 1804.

Georg May, fiul lui Michael May, învață la Peter Lang până în 1762; maistru, 1774; decedat, 1823.

(Andreas) Fridrich Römer, fiul argintarului Laurentius Römer la care învață, 1802-1805; maistru, 1815.



Iohann Bömches, fiul argintarului Laurentius Bömches, învață la Iohann Jeckel și Iohann Benckner până în 1775, evidențiat în 1776; maistru, 1803; decedat la 65 de ani, 1811.



Laurentius Römer, fiul argintarului Lucas Römer, învață la Iohann Jeckelius și Samuel May până în 1775; maistru, 1779; staroste, 1809-1815.



Iohann Georg Jeckel, învață la tatăl său Ieremias Jeckel până în 1772; maistru, 1781; decedat la 60 de ani, 1812.

Paul (Christian) Schnell, fiul argintarului Chr. Schnell, învață la Jeremias Jeckelius până în 1783; maistru, 1791; decedat la 59 de ani, 1822.

Iohann (Paul) Jeckel Sen., fiul argintarului Iohann Jeckelius; maistru, 1794; decedat, 1816.



Paul Raaber, învață la Samuel Kalb până în 1777; maistru, 1781; decedat la 58 de ani, 1815.



Marcus Riemer IV. (Georg), învață la tatăl său, 1766-1775; maistru, 1783; decedat la 74 de ani, 1831. Funcții: Marktrichter, centumviralorator.

12

S.B. Samuel Betzman, învață la Samuel May, 1773-1777; maistru, 1784; decedat la 58 de ani, 1816.

Michael Jeckel, învață la tatăl său Lucas Jeckel, 1772-1774; maistru, 1783.

Secolul al XIX-lea



Thomas Kasten, maistru, 1825; decedat, 1838.

La Fleischer



Christian Gottlieb Fleischer, învață la Iosef Bömches, 1809-1812; maistru, 1825, 1851.



Carl Resch Sen., fiul argintarului Laurentius Resch, învață la Th. Kasten, 1831-1835; maistru, 1841; staroste, 1854; decedat, 1905.



Josef Römer Jun., fiul lui Iosef Traugott Römer la care învață; maistru-1843, 1846.

Iohann (Georg) Riemer, fiul argintarului Georg Marcus Riemer, învață la Laurentius Römer până în 1802; maistru, 1812.



Josef (Traugott) Römer, fiul lui Laurentius Römer la care învață, 1808-1812; maistru, 1812; staroste, 1823; decedat la 69 de ani.



Heinrich Jeckelius, fiul argintarului Josef Jeckelius, învață și la Gottlieb Fleischer până în 1834; maistru, 1845, decedat la 51 de ani, 1863.



(Cecilius) Eduard Schnell, învață la Carl Muschalek, 1836-1840; maistru, 1848.

Carl Resch Jun., fiul argintarului Carl Resch-1858, București-1862.

Carl Wächter, învață la Carl Resch, 1850-1854; maistru, 1862.

Iohann Carl Römer, fiul argintarului Laurentius Römer la care învață, 1809-1812; maistru, 1817; staroste, 1825-1829.

Alexius Erdely, maghiar născut la Abrud; maistru în Brașov, 1817.

Michael Brassai, originar din Cluj, maistru-1816; decedat la 55 ani, 1841.

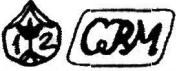


Laurentius Resch Sen., originar din Rabensburg, măstru, 1813; decedat, 1823.

Carl Hildebrand, origine cehă; măstru, 1852.



Adolf Gust, fiul lui Chr. Gust, învață la Resch, în București-1843, măstru-1853. 1865.



Carl Muschalek, învață la L. Resch, 1816-1821; măstru, 1831; decedat la 48 de ani, 1853.

Lorenz Resch Jun., învață la Th. Kasten - 1831; măstru, 1837.

Christian Gust, învață la A. Fr. Römer până în 1812; măstru, 1821, 1856.

Iohann Paul Jeckel Jun., fiul lui Paul Jeckel; măstru, 1825; Vorsteher, 1852-1853.



MAIȘTRI AURARI DIN SIBIU

Secolul al XVI-lea



E. B.

1573



Gregorius (Greger) Bartiger

1553

















Benedictus von Grossscheuern

(1553-1573)



Gregorius Berger

(1585-1588)

	Gregorius (Greger) Binesch	(1596-1600)
	Iohannes (Hans) Bloss	(1575-1585)
	Iohannes (Hans) Bulkesch	(1574-1575)
	Daniel Bulkescher	(1580-1600)
	Valentinus (Felten) Dengel	(1550-1570)
	Petrus Erosem	(1588-1600)
	David Ertler	1559
	Martinus (Merten) Fenikh	(1574-1577)
	Balthasar Fleischer	(1551-1595)
	Valentinus (Velten) Geldmintzer	(1585-1591)
	Antonius Goldschmied	1550
	Simon Goldschmied	1554
	Franciscus Goldschmied	(1571-1573)
	Josefus Golschmied	(1556-1593)



Emericus Gro. I.

(1559-1595)



Gregorius Gunesch

1597



Simon Hecht

(1553-1554)



Albert Helwig

(1554-1591)



Georgius (Gerg) Hermannstedter

(1593-1600)



Johannes (Hans) Hessn

(1585-1590)



Mathias (Mathes) Hussar

(1553-1575)



Petrus Kersten

(1574-1597)



Thomas Kheler

(1563-1573)



Iohannes (Hannes) Kirtscher Ii.

(1566-1582)



Stephanus (Steffen) Kirtscher

(1572-1583)



Andreas Kohn

1599



Iohannes (Hans) Kontz

(1589-1598)



Stephanus (Steffen) Kurtz

(1577-1584)



Martinus Lekes

(1568-1570)

David Hess

(1560-1575)



Mauritius (Moritz) Letz

(1585-1600)



Michael (Mechel) Letz

(1588-1595)



Michael Mair

(1560-1588)



Meister Peter

1550



Martinus (Merten) Malbrodt

(1550-1585)



Thomas May

(1572-1585)



Casparus Moller

1550



Stephanus (Steffen) Mor (Mur)

(1581-1597)



Lucas Pfeffer

(1575-1580)



Daniel Rott (Rath)

(1598-1599)



Antonius Schnetzer I.

(1554-1597)



Antonius Schuller

(1560-1577)



Jacobus Schwartz

(1575-1579)



Johannes Seiller (Seler)

(1575-1592)



Stephanus (Steffen) Seler (Seiler)

(1561-1577)



Antonius Stamp

(1560-1571)



Martinus (Merten) Steinbrecher

(1588-1598)



Rochus (Rochel) Stin

(!551-1577)



Thomas Stin I.

(1563-1589)



Georgius Sturm

(1589-1599)



Martinus Tenck

(1568-1581)



Simon (Seimen) Tonsch

(1554-1585)



Urbanus Weltzer (Welther)

(1554-1581)



Mathias Weltzer

1598

**Secolul al XVI-lea 4/4 - sec. al XVII-lea 1/4****Martinus (Merten) Augustin**

(1591-1624)

**Stephanus Auner**

(1597-1605)

**Paulus Brölffft**

(1574-1602)

**Daniel Henning**

(1581-1602)

**Paulus Kirtscher**

(1596-1609)

**Iohannes (Hans) Kirtscher III.**

(1597-1625)

**Blasius (Blos) Lutz (Lutsch)**

(1574-1609)

**Christianus (Crestell) Ollert**

(1588-1604)

Antonius Schnitzer

(1598-1633)

**Thomas Stin II.**

(1598-1607)

**Iohannes (Hannes) Summer (Sommer)** (1592-1601)**Paulus Wich (Wigt)**

(1599-1623)

**Merten Luderer**

(1591-1624)



Secolul al XVII-lea

	Georgius (Gerg) Augustin	(1602-1620)
	Iohannes (Hans) Augustin I.	(1602-1629)
	Iohannes (Hanes) Augustin II.	(1637-1657)
	Georgius (Gerg) Auner	(1604-1615)
	Georgius Aurlich	(1648-1637)
	Michael Bausnert	(1604-1623)
	Iohannes (Hans) Bausnert	(1631-1651)
	Iohannes (Hans) Fridericus Benedick	(1632-1651)
	Simon Berwert	(1615-1625)
	Antonius Bloss (Blasius)	(1608-1638)
	Michael Bröllfft	(1633-1657)
	C.H.C.	sec.al XVII-lea
	Andreas Eckhardt	(1602-1603)
	Simon Emrich	(1603-1630)



Georgius Fernengel I.

(1651-1676)



Andreas Fleischer

(1605-1618)



Simon Fleischer alias Brenner

(1643-1679)



Iohannes (Hans) Friedrich (Friederici)

(1663-1680)



Thomas Gaudt

1614



Michael Girtler sau

1633

Mathias (Mattes) Gunterdt

(1617-1636)



Iohannes Gräff

(1644-1649)



Caspar Greff

(1631-1651)



Emericus (Emrich, Enerch) Gro II.

1602



Michael Gunterdt

(1636-1659)



Iohannes (Hans) Hartmann

(1609-1630)



Iohannes (Hans) Henssel














(1604-1632)



Martinus Hermann I.

(1610-1622)



	Melchior Hermann	(1639-1682)
	Iohannes Hermann I.	(1646-1666)
	Georgius (Goldschmied) Alle	(1661-1682)
	Martinus Hermann III.	1671
	Iohannes Hermann II.	(1671-1683)
	Iohannes (Hans) Hochteuffel	(1624-1644)
	Georgius Hossmann	(1661-1699)
	Martinus Hermann II.	(1628-1643)
	K. P. (P.K.)	sec. al XVII-lea
	Franciscus Kirtschner	(1637-1662)
	Franciscus Kleinschelker	1638
	Paulus Klockner	(1641-1645)
	Daniel Kroner	(1655-1686)
	Iohannes Maurer	1648



Iohannes Ongjert II.

(1668-1673)



**Christianus (Krestel) Pröffling
(Preiffing)**

(1601-1604)



Iohannes (Hans) Reiphann (Reiphaun)

(1601-1618)



Georgius Renner

(1626-1636)



Paulus Roth

(1637-1657)



Martinus Rürich (Rierich)

(1615-1638)



Iohannes (Hans) Schelker

(1632-1659)



Georgius Schirmer I.

(1648-1661)



Paulus Schirmer I.

(1640-1685)



Georgius Schirmer II.

(1688-1692)



Paulus Schirmer II.

(1686-1699), 1717 ?



Johann Stephan

(1605-1625)



Iohannes Schimmerth

(1637-1646)



Iacobus Schliesser

(1641-1671)



Antonius Schmid

(1623-1625)



Petrus (Pitter) Schnell

(1615-1651)



Petrus Schnell II.

(1637-1657)



Georgius Schnell

(1654-1657)



Franciscus Schuller

1637



Iohannes (Hannes) Schuller

(1653-1657)



Iohannes (Hans) Schwartz I.

(1627-1644)



Iohannes (Hannes) Schwartz II.

1665



Michael Stampf

(1643-1657)



Tobias Teutsch

(1670-1685)



Gregorius Unverzagt

1631



Andreas Wagner

1614



Stephanus Weinisch

(1653-1650)



Benedictus (Benig) Wolff

(1610-1623)

**IG****Johann Günthert**

(1636-1648)

MG**Martinus Grell sau
Martin Groll**1656,
1657.**Secolul al XVII-lea 4/4 - secolul al XVIII-lea 1/4****GB****Georgius Böhm II.**

(1685-1717)

PB**Paulus Bröllft II.**

(1643-1713)

SE**Samuel Eystach**

(1693-1757)

GG**Georgius Gaudt**

(1677-1719)

SH**Sebastianus (Sebastian) Hann I.**

(1644-1713)

DH**Daniel Hossmann I.**

(1671-1716)

TL**Thomas Lang**

(1698-1732)

IO**Iohannes Ongjert II.**

(1689-1721)

ICS**Iohannes Christophorus Schwartz**

(1689-1705)

A.V.**Andreas Waxmann**

(1691-1720)

GV**Georgius Weinholdt I.**
















(1646-1709)

SL**Stephanus Lörentz**

(1697-1716)



Secolul al XVIII-lea


	Georgius Baier	(1726-1768)
	Iohannes Conrad	(1741-1752)
	Simon Petrus Conrad	(1767-1796)
	Josefus Glantz	1759
	Andreas Grohs	(1722-1782)
	Michael Gross	(1749-1778)
	Iohannes Georgius Hambacher	(1722-1792)
	Samuel Eystach	(1722 - 1757)
	Christianus Hay	(1701-1727)
	Simon (Iohannes) Hermann	(1749-1770)
	Michael Hossmann	(1712-1730)
	Daniel Hossmann II.	(1720-1721)
	Samuel Eystach	(1722-1757)
	Georgius Kein II.	(1758-1796)
	Daniel Kessler	(1759-1791)
	Adam Kissling	(1731-1773)

DM	Daniel Müller	1772
I:OE	Johannes Gelschläger	(1774-1799)
PO	Paulus Olescher	(1705-1734)
BWP	Burkhardt Wilhelm Paltzoff	(1764-1780)
XP	Michael Pilder	(1730-1771)
PP	Johannes Paulus Pilder	(1772-1796)
MR	Martinus Regis	(1703-1746)
LS	Laurentius (Lorenz) Schwab	(1712-1735), 1764 ?
IS	Johannes Schwab	(1755-17949)
GV	Johannes Georgius Weinhold I.	(1709-1787)
IGV	Johannes Georgius Weinhold II.	(1736-1772)

Secolul al XVIII-lea 4/4 - secolul al XIX-lea

DD	Daniel Dendler	(1758-1827)
IGH	Johannes Georgius Heinrich	(1813-1845)
K	Johannes Michael Kayser	1826
DK	Daniel Johannes Kleinradt	(1822-1848)



	Georgius Kürmes	(1819-1826)
	Andreas Lauterbach	(1834-1867)
	Hugo Lüdeke	(1853-1867)
	Johannes Georgius Mainth II	(1819-1826)
	Johann Georg Mainth I	(1810-1850)
	Johannes Georgius Müller	(1776-1807)
	Benjamin Samuel Pilder	(1807-1856)
	Michael Schobel	(1787 -1807)
	Johann Olescher II.	(1776-1807)















MAIȘTRI AURARI DIN CLUJ



Secolele XVI - XIX

	Martinus Bajusz sau Martinus Biró alias Fenes	1583, 1585-1586
	Stephanus (István) Bányai	(1638-1664)
	Daniel Brassai	(1680-1695)



	Stephanus Cimbalmos	1660
	Fabianus Enyedi	(1563-1586)
	Laurentius nobilis Filstich	(1633-1641)
	G.I. (I.G.)	1611
	M.E. (E.M.) (Eppel Mihai)	începutul sec.al XVII-lea
	Michael Gatthi	1653
	G.F. (F.G.)	1600
	G.H. (H.G.)	începutul sec. al XVII-lea
	Andreas Hunyadi	(1628-1633)
	Paulus Karsai	(1648-1674)
	Michael Katonay	(1576-1591)
	Franciscus Képiro	(1547-1566)
	Michael Minarcher Sen. și Jun.	1640
	Valentinus (Bálint) Radecius	(1649-1677)



Michael Werner (1663-1674) sau (1622-1657)



David Weynberg (1634-1659)



Paulus Zilahy (1635-1651)

Mathias Werner Jun. 1705 sau (1690-1/4 XVIII)



Johannes Szakall (1748-1792)



Georgius Szathmári (1800-1830)



Alexander (Sándor) Kolosvári 1822



Erdödi (1840-1853)



G.S. (S.G.) jumătatea sec. al XIX-lea

Thomas Kapistranus 1671

Jacob Ullreich 1763

Benedict Henzler (1619-1633)

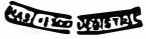
Gyulai Samuel sec. al XVII-lea

Eötvös Orbán sec. al XVI-lea 4/4 - 1/4 sec. al XVII-lea

Eördeogh Gergelj (1612-1628)

Tolvaj Pál 1642

MAIȘTRI AURARI DIN BISTRIȚA



Blasi

1500



A.F. (F.A.)

1600



B.A. (A.B.)

jumătatea sec. al XVII-lea



M.P. (P.M.)

sec. al XVII-lea



Andreas Schoppelt

(1692-1714)



Georgius Gunesch I.

(1728-1757)



Johannes Deutschmann

1878

MAIȘTRI AURARI DIN MEDIAȘ



Servatius Heltner

(1559-1570)



Johannes (Hannes) Wintergrün

(1606-1636)



Johannes (Hannes) Gunthardt I.

1609



Stephanus Gendert sau
Stephanus Gresser 1648
(1652-1681)



Georgius Hetzeldorffer Goldschmiedt (1652-1675)



Daniel Schimmert 1666



Johannes Gundhartt III 1666



Michael Hanius sau
Michael Hetzeldorffer (1672-1692)
1686



Daniel Fabri Goldschmiedt I și II 1669, (1689-1695)



Stephanus Mederus (1754-1783)



Andreas Madjar (1761-1767)



Michael Wilhelm Cartmann (1780-1811)



Alexander Oroszkány 1858



Johannes May 1656



MAIȘTRII AURARI DIN SIGHIȘOARA



C.H. (H.C.)

sfârșitul sec. al XVI-lea



B.H. (H.B.)

1650



D.H. (Dietrich Johann)

prima jumătate
a sec. al XVII-lea



F.P. (P.F.)

sec. al XVII-lea



Georgius Hirling

(1688–1726)



Stephanus Jüngling

(1689–1749)



V.M. (M.V.)

sec. al XVII-lea



R.A.S. (A.R.S.)

sec. al XVIII-lea



S.H. (H.S.)

sec. al XVIII-lea

(Lit: V. Roth, *Kunst... Gold...*; H. Klusch, *Siebenbürgische Gold...*; Tihamér Gyárfás, *Geschichte...*).

VII. CATALOGUL ORFEVRERIEI MEDIEVALE DE CULT DIN JUDEȚUL BRAȘOV

Potire în stil gotic din grupul celor cu piciorul piramidal și nodul cu butoni prismatici, inscripție circulară pe cupă, picior și stilus, executate în prima jumătate a secolului al XV-lea

1. Potir, sec. al XIV-lea, argint aurit, atelier transilvănean, sibian?, nemarcat. Talpa circulară decorată cu o galerie entrelacs, piciorul piramidal, cu 6 caneluri radiale și petale gotice. Nodul aplatizat este ornamentat cu 6 butoni prismatici, romboidali, inscripționați cu majuscule gotice „/ **H/J/L/F/G/OT/**” pe fond de email sau niello. Stilurile sunt scurte și cilindrice. Cupa largă, deschisă spre gură, în formă de clopot este gravată cu o legendă circulară inscripționată cu minuscule gotice: „**hilf got maria hilf hilf got +**”. Dimensiuni: I=16,2cm, Dg=8,6 cm, G=247 g. Colecția Muzeului Brukenthal, provine de la **Bis. ev. Săcădate (Szakadat)**. A fost expus la Budapesta în 1913. (**Pl.I/1**).

(Lit: V. Roth, *Kunst...I.Gold...*p.11,12, Pl. 15/3, nr. 20).

2. Potir, argint aurit, atelier brașovean?, nemarcat. Talpa hexalobată, cu suprafețe netede, prezintă o galerie perlată care urmărește conturul lobilor. Piciorul piramidal, cu 6 fețe este decorat cu o inscripție cu majuscule gotice: „**HILF GOT MARIA NLI**”. Partea superioară a piciorului este marcată cu o montură prismatică, profilată, cu un brâu perlat. Stilusul inferior și superior, de formă prismatică, cu 6 fețe sunt decorate cu câte un motiv floral, stilizat, gotic. Nodul semisferic este decorat cu câte 6 frunze gotice, în relief, cu nervuri, dispuse simetric pe ambele fețe și 6 butoni prismatici, decorați cu flori stilizate. Urme de email se regăsesc pe suprafețele prismatice. Cupa conică este gravată cu o legendă circulară cu minuscule gotice: „**ave maria gracia plena omtc***”. Stare bună de conservare. Dimensiuni: I=19,2 cm, Db=12 cm, Dg=10 cm, G=418 g. **Ph. Ev. Rupea (Reps)**, nr. inv. 63/1. Expus la Nürnberg în 1885 și Brașov în 1987. (**Pl.II, fig.2**).

(Lit.: V. Roth, *Kunst... I. Gold...*, p.27, nr.62, pl.20).

3. Potir, argint aurit, atelier brașovean?, nemarcat. Elemente morfologice și decorative identice cu cele ale potirului de la Rupea. Particularități: lipsește stilusul inferior, inscripție cu majuscule gotice gravată pe fețele piciorului, „**HILF GOT MARIA AMN**”, stilusul superior este gravat pe fețe cu o floare stilizată și majuscule gotice, „**HILFM**”, cupa este decorată cu o legendă circulară inscripționată cu minuscule gotice, „**ave maria gracia lenat om**”. Stare de conservare, degradare prin lipsa unui stilus. Dimensiuni: I=19,3 cm, Db=12,9 cm, Dg=10,2 cm, G=400 g. **Ph. ev. Bunești (Bodendorf)**, nr. inv. 1/4. Expus la Brașov în 1987. (**Pl.III, fig.3**).



(Lit.: V. Roth, *Kunst... I. Gold...*, p.19/20, pl.18).

4. Potir, argint aurit, atelier brașovean?, nemarcat. Elemente morfologice și decorative asemănătoare cu ale potirelor de la Rupea și Bunești. Particularități: lipsă picior și doi lobi ai tălpii, profil median pe galeria lobilor, montura hexagonală a piciorului prezintă un motiv crenelat, cupa este decorată cu o inscripție cu minuscule gotice, „**ave maria gracia plena dominus**”. Stare de conservare fragmentară, lipsește piciorul. Dimensiuni: Db=12,2 cm, Dg=9,5 cm, G=218 g. **Ph. ev. Cața (Katzendorf)**, nr. inv. 1. (**Pl.IV, fig.4**).

5 Potir, argint aurit, atelier transilvănean, nemarcat. Talpa lată cu 6 lobi, trei lipsesc. Piciorul piramidal cu 6 fețe netede, are muchii evazate spre bază. Lobii piciorului prezintă o galerie cu un motiv geometric, în zig-zag, traforat. Stilusul inferior și superior, de forme prismatice, prezintă minuscule gotice: „**m / a / r / i / a /**” și o floare, respectiv, „**hi / lf / g / o / t /**”, de asemenea cu o floare. Nodul, semisferic, decorat cu pliuri radiale, în relief, sugerând frunze gotice, prezintă 6 butoni prismatici, gravați cu minuscule gotice, „**m / a / r / i / a /**” și o floare. Urme de email se regăsesc pe stilusuri și butoni. Cupa este netedă, cu baza semisferică și gura largă. Stare bună de conservare. Dimensiuni: I=18 cm, Db=11,7 cm, Dg=9,6 cm, G=343 g. **Ph. ev. Cincșor (Kleinschenk)**, nr. inv. 20. (**Pl.V, fig.5**).

Expus la Budapesta în 1913 și Brașov-1987.

(Lit.: V.Roth, *Kunst... I. Gold...*, p.23, nr.53, pl.16).

6. Potir, argint aurit, atelier brașovean?, nemarcat. Talpa lată cu 6 fețe netede, cu muchii evazate spre bază, se termină în lobi, asemenea unei flori cu petale. Stilusul inferior și superior, de formă prismatică prezintă majuscule gotice: „**L / I / L / N / A / A**” și „**H / L / H / T / M / T**” și urme de email. Nodul, sferic, este identic cu cel al potirelor de la Rupea, Bunești, etalând frunze gotice, cu nervuri, în relief, dispuse câte 6, simetric și 6 butoni prismatici decorați cu un motiv floral stilizat, geometrizat. Cupa conică este decorată cu o legendă circulară cu minuscule gotice: „**ave maria gracia plena dominus teum**”. Stare bună de conservare. Dimensiuni: I=18,5 cm, Db=12,3 cm, Dg=9,5 cm, G=350 g. **Ph. ev. Rodeș (Radeln)**, nr. inv.1. Expus la Nürnberg în 1885 și Brașov în 1987. (**Pl.VI, fig.6**).

(Lit.: V. Roth, *Kunst... I. Gold...*, p.26/27, nr.61, pl.19).

7. Potir, argint aurit, atelier transilvănean, nemarcat. Talpa cu 6 lobi, piciorul scund, cu fețe netede, evazate spre bază se termină în 6 lobi supradimensionați, cu o galerie de O-ve dispuse vertical. Stilusurile, prismatice sunt gravate cu minuscule gotice: „**h / i / l / o / t / ui**” și „**t / j / n / i / l**” și au urme de email. Nodul, sferic, aplatizat, decorat cu frunze gotice, în relief, câte 6 dispuse simetric pe ambele fețe, prezintă 6 butoni prismatici cu flori stilizate și email verde pe trei din ei. Cupa, semisferică la bază, cu pereții aproape paraleli este decorată la bază cu o inscripție circulară cu minuscule gotice, „**bileg ot maria bruit masi**” și un paner format dintr-o friză de crini uniți, surmonțați de un profil. Stare bună de



conservare. Dimensiuni: I=16,5 cm, Db=12 cm, Dg=8,9 cm, G=630 g. **Ph. ev. Rodbav (Rohrbach)**, nr. inv. 23. (**Pl.VII, fig.7**).

Expus la Budapesta în 1913 și Brașov în 1987.

(Lit.: V. Roth, *Kunst... I. Gold...*, p.55/56, nr.129, pl.37/3).

8. Potir, argint aurit, atelier brașovean?, nemarcat. Talpa lată, hexalobată, piciorul cu 6 fețe netede, cu muchii evazate spre bază se termină în 6 lobi, decorați cu o galerie plină, cu un motiv de trefle, înscrise între triunghiurile formate de linia zig-zag. Stilusurile, prismatice sunt decorate cu flori stilizate. Nodul, semisferic, cu un motiv de frunze gotice, reliefate, cu nervuri, câte 6, dispuse simetric pe ambele fețe, prezintă 6 butoni prismatici grațați cu un motiv floral stilizat. Cupa, conică este netedă. Stare bună de conservare. Dimensiuni: I=18,9 cm, Db=12,3 cm, Dg=9 cm, G=373 g. **Ph. ev. Șercaia (Schirkanyen)**, nr. inv. 73. (**Pl.VIII, fig.8**).

Expus la Budapesta în 1913 și Brașov în 1987.

(Lit.: V. Roth, *Kunst... I. Gold...*, p.28, nr.64, pl.13).

9. Potir, argint aurit, atelier brașovean?, nemarcat. Picior piramidal împărțit în 6 câmpuri, gravat pe suprafața superioară cu o inscripție cu majuscule și minuscule gotice: „**ERBARUM DICH über uns**”. Stilusurile sunt prismatice cu 6 fețe, cel superior este gravat cu majuscule gotice: „**J/H/E/S/US**”, cel inferior este gravat cu: „**HERUNT**”. Nodul, în formă de sferă turtită este decorat cu 6 forme de cercuri aplatisate și 6 rotuli prismatici. Pe marginea suprafeței nodului apar gravate cu majuscule gotice: „**MARJAN**”. Inscriptiile de pe picior, nod, stilusuri se văd bine: *Herr Jesus und Maria erbarum dich über uns*. Cupa potirului este netedă, înaltă și reprezintă o execuție mai târzie. Vechile inscripții au fost umplute cu email. Stare bună a emailului. Secolul al XIV-lea. Dimensiuni: I=20 cm, D=9,8 cm, G=550 g. **Ph. ev. Lovnic (Leblang)**, aflat în custodie la Muzeul Național de Istorie a României, nr. C. 105. (**Pl.IX/9**).

Expus la Nürnberg-1885, Budapesta-1913.

(Lit.: V. Roth, *Kunst... I. Gold...*, p.24, nr.55, pl.17).

Potire în stil gotic din grupul celor cu nodul în formă de sferă cu pliuri radiale sau fruct, executate în prima jumătate a secolului al XV-lea

10. Potir, argint aurit, atelier transilvănean, nemarcat. Talpa lată, înaltă, curbată spre interior, piciorul cu 6 fețe netede, evazate spre bază se termină în lobi cu bordura nedecorată. Montura piciorului este profilată și crenelată. Stilusurile prismatice sunt gravate cu motiv stelar. Nodul semisferic, cu pliuri radiale, dispuse în 6 câmpuri are aspect de fruct. Cupa netedă, cu baza semisferică are forma de clopot. Stare bună de conservare. Dimensiuni: I=18,1 cm, Db=10,3 cm, Dg=9 cm, G=217 g. **Ph. ev. Mercheaș (Streitfort)**, nr. inv. 28. Expus la Brașov în 1987. (**Pl.X, fig.10**).

(Lit.: V. Roth, *Kunst... I. Gold...*, p.18, nr.38, pl.21/1).



11. Potir, argint aurit, atelier transilvănean, nemarcat. Talpa lată, polilobată, picior piramidal, cu 6 fețe netede, evazate spre bază, terminate în lobi decorați cu o galerie ajurată cu vrejuri meandrice, gotice. Montura profilată, stilusurile, prismatice, cu suprafețe simple prezintă câte două profile la extremități. Nodul sferic, cu pliuri radiale, dispuse simetric are aspect de fruct (rodie?). Cupa și panerul sunt o execuție mai târzie. Stare bună de conservare. Dimensiuni: I=17,5 cm, Db=12,2 cm, Dg=10 cm, G=450 g. **Ph. ref. Teliu (Kreuzburg)**, nr. inv. 21/21. (**Pl.XI, fig.11**).

Expus la Brașov în 1987.

12. Potir, argint aurit, atelier transilvănean, nemarcat. Talpa lată, polilobată, piciorul subțire, avântat, grațios, cu 6 fețe netede, cu muchii evazate spre bază, formează 6 lobi supradimensionați. Galeria lobilor este simplă, plină, cu hașuri radiale. Montura simplă, profilată, marcată de câte un crenel median este surmontată de stilusul inferior decorat cu un motiv floral stilizat, gotic. Stilusul superior, tot de formă prismatică este decorat simplu cu un motiv de șah. Nodul, eliptic, aplatisat prezintă pliuri radiale simetrice. Cupa netedă are o deschidere conică spre gură. Stare bună de conservare. Dimensiuni: I=19 cm, Dg=9 cm, G=315 g. **Ph. ev. Brașov-Bartolomeu**, nr. inv. 123. (provenit de la Ghinda (Windau)-Bistrița), (**Pl.XII, fig.12**).

Expus la Brașov-1987.

(Lit.: V. Roth, *Kunst... I. Gold...*, p.17, nr.34, pl.20/2).

13. Potir, argint aurit, atelier brașovean?, nemarcat. Talpa lată cu 6 lobi, piciorul piramidal, cu 6 fețe decorate cu vrejuri învolutate, gotice, din care rodesc fructe de ananas. Fondul este hașurat, muchii evazate spre bază, formează 6 lobi marcați de o galerie cu două brăuri perlate. Stilusurile, prismatice sunt decorate cu minuscule gotice: „*h / i / l / f / g / o*” și „*h / i / l / f / g / o*”, în jurul cărora mai apar urme de email. Nodul, în formă de sferă aplatisată, cu pliuri radiale oblice sau în torsadă, demarcat simetric de câte o floare stilizată. Cupa, conică, poartă o legendă circulară cu minuscule gotice: „*ave maria gracia plena dominus hi*” și o floare. Stare bună de conservare. Dimensiuni: I=19 cm, Dg=10,2 cm, G=400 g. **Ph. ev. Prejmer (Tartlau)**, nr. inv. 2/56/31. (**Pl.XIII, fig.13**).

Expus la Budapesta în 1884 și Brașov -1987.

(Lit.: V. Roth, *Kunst... I. Gold...*, p.16/17, nr.33, pl.20/3).

Potir în stil gotic cu nodul capelă, din grupul celor cu ornamente arhitecturale

14. Potir, argint aurit, atelier brașovean?, nemarcat, sfârșitul secolului al XV-lea. Talpa lată, hexalobată, piciorul scund, cu 6 fețe evazate spre bază, se încheie în 6 lobi decorați cu o galerie formată din două benzi paralele, pline, cu caneluri radiale și entrelac. Fiecare lob poartă pe suprafața orizontală câte un caboșon cilindric, marcat la bază de un filigran circular, în care sunt montate sticle sau cristale colorate șlefuite. Partea superioară a piciorului este ornamentată pe fiecare față cu câte un element arhitectural



gotic, vârfuri (fleșe) în două ape cu ogiva treflată în interior și fleuroane la exterior. Stilusul inferior, prismatic, cu profile la extremități, scund, poartă un motiv de caneluri radiale. Nodul, cel mai caracteristic element ornamental, exprimă o variantă arhitecturală gotică, capela hexagonală, compusă din frontoane semicirculare marcate la interior de ogive treflate și la exterior de fleuroane, loggia cu balustradă crenelată, iar în planul doi ferestre cu ogive treflate, traforate. În fiecare tabernacol al capelei se află câte o mitră papală, miniaturală. Tabernacolele sunt demarcate prin contraforți surmonțați de baldachine cu fleuroane. Acoperișul, în 6 ape, decorat cu un motiv de solzi se încheie la bază cu o cornișă hexagonală cu profile și crenele din care se înalță baluștri. Stilusul superior, prismatic, scund, marcat la bază de o sârmă filigran, poartă sub cupă un guler dantelat. Cupa conică are un paner decorat cu 6 cartușe ovale, decupate, cu fondul hașurat cu romburi sugerând fereastra gotică cu ogivă, o pasăre cu aripile strânse, o flacăra etc. Câmpul dintre cartușe este decorat cu hașuri în formă de romburi sau șah. O friză de limbi de foc încheie compoziția panerului și precede un registru circular marcat de două sârme filigran răsucite, în câmpul căruia apare o inscripție cu minuscule gotice, în niello: „*agnus dei qui tollis per(c)ata mundi miserere*” și un simbol stelar. Stare de conservare bună. Dimensiuni: I=24,2 cm, Db=16,1 cm, Dg=12,2 cm, G=1110 g. **Ph. ev. Sânpetru (Petersberg)**, nr. inv. 1. (Pl.XIV, fig.14).

Expus la Budapesta în 1896, Paris-1900 și Brașov-1987.
(Lit.: V. Roth, *Kunst... Gold... I.*, p.73, nr.161, pl.63).

Potir în stil gotic din grupul celor decorate cu motivul limbilor de foc, sfârșitul secolului al XV-lea

15. Potir, cupru aurit, atelier brașovean?, nemarcat. Talpa lată cu șase lobi, piciorul scund, cu soclu decorat cu hașuri radiale, verticale și oblice, fețele evazate, terminate în lobi sunt decorate cu motivul limbilor de foc, geometrizate, pe fond hașurat și plachete cu capete de putți și lambrechine, turnate și aplicate alternativ. Montura prismatică, cu decor de linii radiale, în formă de manșetă, cu un relief pronunțat față de suprafețele piciorului și cu profile în retragere față de stilusul inferior. Stilusurile prismatice, cu șase fețe netede sunt mărginite la extremități de profile. Nodul sferic este decorat cu frunze gotice ascuțite și butoni în formă de rotuli cu flori. Cupa ușor conică, are un paner decorat cu motivul limbilor de foc și o friză de criși.

În partea mediană a cupei apare un registru circular în care este gravat un motiv de lujeri meandrici. Plachetele decorative de pe lobi piciorului și rotulii nodului sunt o creație a secolului al XVIII-lea. Stare bună de conservare. Dimensiuni: I=27,5 cm, Dg=9,7 cm, G=689 g. **Ph. ev. Bod (Brendorf)**, nr. inv. 35/1. Expus la Brașov în 1987. (Pl.XV, fig.15).

(Lit.: V. Roth, *Kunst... I. Gold...*, p.36, nr.90, pl.43/4).



Potire în stil gotic din grupul celor cu panerul perlat

16. Potir, argint aurit, atelier transilvănean, nemarcat, a doua jumătate a secolului al XV-lea. Talpa lată, hexalobată este festonată. Piciorul piramidal, compus din 6 fețe netede, evazate spre bază, terminate în lobi festonați, prezintă o galerie plină cu un motiv geometric, linie frântă în zig-zag. Fețele sunt conturate cu o linie incizată. Montura este sub formă de manșeta de crini. Stilusurile prismatice poartă urme de email verde cu puncte albe. Nodul semisferic este decorat cu motivul limbilor de foc pe ambele fețe și cu 6 caboșoane cvadrilobe, cu urme de email. Cupa cu pereți ușor evazați spre gură poartă un paner perlat cu email și friză de crini dezvoltat pe treimea sa inferioară. Stare bună de conservare. Dimensiuni: I=21 cm, Db=12,5 cm, Dg=9,4 cm, G=435 g. **Ph. ev. Șoarș (Scharosch)**, nr. inv. 192. **(Pl.XVI, fig.16)**.

Expus la Budapesta în 1913 și Brașov în 1987.

(Lit.: V. Roth, *Kunst...I. Gold...*, p.77/78, nr.171, pl. 71/1).

17. Potir, argint aurit, atelier transilvănean, nemarcat, a doua jumătate a secolului al XV-lea. Talpa netedă, polilobată, demarcată de soclul piciorului printr-un șnur. Piciorul piramidal alcătuit din 6 fețe evazate spre bază, terminate în lobi. Fiecare lob este decorat cu câte o plachetă, turnată în relief și aplicată, reprezentând figurile alegorice ale celor patru evangheliști: un leu, un vultur, un taur, un înger cu filactere. Montura este reprezentată printr-o manșetă decorativă compusă dintr-o friză de crini, o galerie cu un motiv geometric, linie zig-zag cu trefle și o bordură crenelată. Stilusurile prismatice sunt decorate cu un motiv floral stilizat. Nodul semisferic este ornamentat cu câte 6 frunzulițe gotice, arcuite în relief, cu nervuri, aplicate simetric pe protuberanțele celor două fețe. Șase butoni prismatici prezintă urme de email albastru cu puncte albe. Cupa, cu o linie conică deschisă spre gură, prezintă un paner cu șiruri perlate, încheiat la partea superioară cu o friză de crini. Stare bună de conservare. Dimensiuni: I=23,5 cm, Db=15,7 cm, Dg=10,9 cm, G=990 g. **Ph. ev. Rupea (Reps)**, nr. inv. 63/3. **(Pl.XVII, fig.17)**.

Expus la Nürnberg în 1885, Budapesta-1913 și Brașov-1987.

(Lit.: V. Roth, *Kunst... I. Gold...*, p.77, nr.170, pl.70).

18. Potir, argint aurit, atelier transilvănean, nemarcat, executat în jurul anului 1500. Talpa înaltă, netedă, ușor convexă, piciorul piramidal cu 6 fețe netede, cu muchiile evazate spre bază se încheie în 6 lobi marcați de o galerie cu lujeri meandrici ajurați. Stilusurile prismatice, scurte sunt decorate cu butoni. Nodul semisferic este ornamentat cu frunze gotice ascuțite executate din filigran și email verde cu puncte albe, dispuse simetric, câte 6, pe ambele fețe și cu 6 rotuli florali cvadrilobi realizați din filigran și email verde cu puncte albe. Cupa cu baza semisferică și pereții ușor deschiși spre gură este îmbrăcată la bază cu un paner format din șiruri perlate, încheiat cu două brâuri în torsadă din sârme filigran răsucite și o coleretă de crini. Stare bună de conservare. Dimensiuni: I=20,7 cm, Db=12 cm, Dg=10 cm, G=426 g. **Ph. ev. Viscri (Deutschweiskirch)**, nr. inv. 1.



(Pl.XVIII, fig.18).

Expus la Budapesta în 1913 și Brașov în 1987.

(Lit.: V. Roth, *Kunst... I. Gold...*, p.76, nr.167, pl.71/3).

19. Potir, argint aurit, atelier transilvănean, nemarcat, executat la sfârșitul secolului al XV-lea. Talpa lată, cu 6 lobi, piciorul cu 6 fețe netede, evazate spre bază, încheiat cu 6 lobi, decorați cu o galerie plină cu un motiv de „X”-uri sau romburi, în câmpul cărora apar ogive cvadrilobe, miniaturale. Întreaga compoziție sugerează conturul unei flori cu petale deschise. Montura prismatică, hexagonală, decorată cu același motiv geometric al galeriei lobilor piciorului și cu o friză de crini, îmbracă asemenea unei manșete, intens profilate, partea superioară a piciorului. Stilurile prismatice sunt decorate cu flori stilizate care mai prezintă urme de email. Nodul semisferic este ornamentat cu 6 petale arcuite în câmpul cărora apar ferestre cu rozete gotice, dispuse pe fața superioară și 6 petale arcuite cu rozete și frunzulițe, dispuse pe fața inferioară. Butonii prismatici montați pe nod prezintă urme de email. Cupa netedă și zveltă, de formă conică este îmbracată până la treimea inferioară cu un paner perlat surmontat de o friză de crini. Stare bună de conservare. Dimensiuni: I=21 cm, Db=13,9 cm, Dg=10 cm, G=545 g. **Ph. ev. Homorod (Hamruden)**, nr. inv. 18/1. **(Pl.XIX, fig.19).**

Expus la Brașov în 1987.

(Lit.: V. Roth, *Kunst... I. Gold...*, p.77, nr.169, pl.72/1).

20. Potir, argint aurit, atelier brașovean?, nemarcat executat la începutul secolului al XVI-lea. Talpa hexalobată înaltă, netedă, convexă, picior cu 6 fețe netede, evazate spre bază, încheiate în 6 lobi decorați cu o galerie de vrejuri meandrice ajurate. Partea superioară a piciorului este marcată de o montură hexagonală, în formă de disc. Stilurile prismatice sunt decorate cu butoni perlați, în formă de fruct. Nodul semisferic este ornamentat cu câte 6 rotuli florali, gotici. Cupa, zveltă, cu baza semicirculară și pereții evazați spre gură poartă un paner perlat cu friză de crini, dezvoltat dincolo de linia mediană. Stare bună de conservare. Dimensiuni: I=22,5 cm, Dg=10 cm, G=420 g. **Muzeul bisercii ort. Sf. Nicolae din Scheii Brașovului**, **(Pl.XX, fig.20).**

Expus la Brașov în 1987.

Potire gotice din grupul celor ornamentate cu vrej meandric pe galeria lobilor piciorului și nodul cu petale și butoni

21. Potir, argint aurit, atelier brașovean?, nemarcat, executat în a doua jumătate a secolului al XV-lea. Talpa lată, hexalobată, netedă, piciorul piramidal, cu 6 fețe terminate în lobi decorați cu o galerie de vrejuri meandrice ajurate. Suprafețele piciorului sunt decorate cu un motiv vegetal meandric pe un fond hașurat. Montura prismatică este evidențiată prin profile. Stilurile prismatice sunt decorate cu butoni perlați. Nodul, în formă de sferă aplatizată, decorat cu frunze gotice, în relief, dispuse



simetric, câte 6 pe fiecare față, prezintă 6 rotuli florali gotici. Cupa netedă, zveltă, cu o linie avântată și evazată spre gură are un paner compus din 6 nervuri și o coleretă de crini. Stilusurile, nodul, cupa și panerul sunt o execuție din secolul al XVI-lea. Stare bună de conservare. Dimensiuni: I=20 cm, Db=9 cm, Dg=8 cm, G=206 g. **Ph. ev. Biserica Neagră**, Brașov, nr. inv. I/9. (**Pl.XXI, fig.21**). (Malefiantkelch).

Expus la Brașov în 1987.

(Lit.: V. Roth, *Kunst... I. Gold...*, p.53, nr.125, pl.108/1).

22. Potir, argint aurit, atelier brașovean?, nemarcat, executat în a doua jumătate a secolului al XV-lea. Talpa hexalobată, înaltă, ușor convexă, piciorul zvelt, cu 6 fețe netede, evazate spre bază, încheiate în lobi decorați cu o galerie de vrejuri meandrice ajurate. Montura prismatică, profilată, decorată cu un motiv geometric compus dintr-o bandă de romburi cu ogive cvadrilobe gotice. Stilusurile prismatice prezintă minuscule gotice gravate: „*l / h / e / r / u / s*” și „*g / n / v / h / h / s*”. Nodul semisferic este ornamentat cu frunze gotice ascuțite, în relief, dispuse simetric, câte 6 pe fiecare față și 6 rotuli cu rozete arhitecturale ajurate. Cupa netedă, cu o linie conică, prezintă o legendă circulară cu minuscule gotice: „*ave sangmis dulcissie qui manassti lar*” (ave sanguis dulcissime, qui manavisti largissime). Stare bună de conservare. Dimensiuni: I=23,5 cm, Dg=10,8 cm, G=400 g. **Ph. ev. Prejmer (Tartlau)**, nr. inv. 3/56/31. (**Pl.XXII, fig.22**).

Expus la Brașov în 1987.

(Lit.: V. Roth, *Kunst... I. Gold...*, p.33/34, nr.84, pl.27/4).

23. Potir, argint aurit, atelier transilvănean, nemarcat, executat în jurul anului 1500. Talpa lată, netedă, polilobată, piciorul piramidal, zvelt, subțire, cu 6 fețe netede, terminate în lobi decorați cu o galerie de vrejuri meandrice ajurate. Montura prismatică, profilată, crenelată. Stilusurile scurte, nedecorate. Nodul semisferic este ornamentat cu petale gotice, în relief, câte 6, dispuse pe fiecare față. Trei butoni romboidali și trei cilindrici ai nodului sunt montați cu pietre semiprețioase, turcoaze, și sticle colorate. Cupa netedă are o linie evazată spre gură. Stare bună de conservare. Dimensiuni: I=20 cm, Db=11,9 cm, Dg=9,7 cm, G=370 g. **Ph. ev. Beia (Mehburg)**, nr. inv. 1. (**Pl.XXIII, fig.23**).

Expus la Brașov în 1987.

(Lit.: V. Roth, *Kunst... I. Gold...*, p.31/32, nr.76, pl.23).

24. Potir, argint aurit, atelier transilvănean, nemarcat, datat **1514**. Talpa netedă, înaltă, ușor convexă, piciorul piramidal, cu 6 fețe evazate spre bază încheiate în lobi prezintă o galerie de vrejuri meandrice pe un fond plin. Fețele piciorului sunt gravate cu lambrechine fitomorfe și o inscripție cu numele donatorului și data **1514** (DISEN KELCH HAT LASE MACHA HAS WEWER VD SE SESTER 1514 și ZU SENT NICLAS) (Dießen Kelch hat lassen machen Hans Weber und seine Schwester 1514). Montura este în formă de disc hexagonal. Stilusurile prismatice sunt decorate cu butoni perlați. Nodul sferic, aplatizat este decorat cu 6 petale în relief pe avers și nervuri gotice,



intersectate cu miezuri pe revers. Șase rotuli florali sunt atașați nodului în zona mediană. Cupa netedă, zveltă, cu o linie evazată spre gură este o execuție mai târzie. Stare bună de conservare. Dimensiuni: I=22,2 cm, Db=12,9 cm, Dg=10 cm, G=325 g. **Ph. ev. Homorod (Hamruden)**, nr. inv. 18/2. **(Pl.XXIV, fig.24)**.

Expus la Brașov în 1987.

(Lit.: V. Roth, *Kunst... I. Gold...*, p.29/30, nr.70, pl.28).

25. Potir, argint aurit, atelier brașovean?, nemarcat, executat în a doua jumătate a secolului al XV-lea. Talpa îngustă, constituie o prelungire a lobilor. Piciorul scund, cu 6 fețe, evazate spre bază se termină în 6 lobi supradimensionați, decorați cu o galerie de vrejuri meandrice ajurate. Montura piciorului, prismatică, profilată este decorată cu un vrej meandric în relief. Stilurile prismatice, înalte sunt ornamentate cu minuscule gotice : „*m / a / r / i / a / ș*” și „*s / pi / f / u / ir / f ș*”. Nodul sferic este decorat cu petale gotice, în relief, dispuse simetric câte 6 pe fiecare.

Expus la Brașov în 1987.

(Lit.: V. Roth, *Kunst... I. Gold...*, p.14, nr.26, pl.21/4).

Potir în stil gotic târziu din grupul celor cu nodul sferic, cupa și piciorul netede

26. Potir, argint aurit, atelier transilvănean, marcat cu poanson, **P. S.** pe talpă, începutul secolului al XVI-lea. Piciorul zvelt, cu 6 fețe netede, ușor evazate spre bază, încheiat cu 6 lobi plați, perforați din loc în loc pe bordură. Montura profilată, stilusul inferior prismatic este gravat cu X-uri. Stilusul superior lipsește. Nodul semisferic este decorat cu câte 6 petale, în relief, dispuse simetric pe ambele fețe. Cupa, netedă și zveltă are o linie conică. Piciorul prezintă în zona monturii nituiri, ca efect al unei reparații târzii. Stare bună de conservare. Dimensiuni: I=18,9 cm, Db=10 cm, Dg=9,2 cm, G=260 g. **Ph. ev. Ungra (Galt)**, nr. inv. 2. **(Pl.XXVI, fig.26)**.

Expus la Brașov în 1987.

(Lit.: V. Roth, *Kunst... I. Gold...*, p.17, nr.35, pl.8)

Potir în stil gotic târziu din grupul celor cu ornament geometric ajurat

27. Potir, argint aurit, atelier transilvănean, nemarcat, executat la începutul secolului al XVI-lea. Talpa înaltă, netedă, ușor convexă, piciorul scund, cu fețe evazate spre bază, încheiate în lobi decorați cu o galerie de vrejuri arcuite, ajurate. Montura în formă de disc hexagonal, poartă un decor geometric traforat. Stilurile prismatice au un decor geometric ajurat. Nodul semisferic este ornamentat cu trefle trafor și butoni florali cu granate. Panerul este ornamentat cu motive geometrice reliefate, arcuri gotice intersectate, în care se înscriu traforuri cvadrilobe și o friză de crini care încheie compoziția. Cupa netedă este ușor evazată spre gură. Stare de



conservare bună. Dimensiuni: I=21,3 cm, Db=13,4 cm, Dg=9,9 cm, G=548 g. **Ph. ev. Rupea (Reps)**, nr. inv. 63/2. (**Pl.XXVII, fig.27**).
Expus la Nürnberg în 1885 și Brașov 1987.
(Lit.: V. Roth, *Kunst... I. Gold...*, p.47, nr.113, pl.38/4).

Potire în stil gotic târziu din grupul celor cu ornament de filigran emailat

28. Potir, argint aurit, filigran emailat, atelier transilvănean, nemarcat, executat în a doua jumătate a secolului al XV-lea. Talpa lată, hexalobată, netedă, piciorul piramidal, cu 6 fețe netede, evazate spre bază, încheiate în lobi decorați cu o galerie de vrejuri meandrice ajurate. Partea superioară a piciorului este decorată cu manșetă profilată, cu un motiv identic cu al lobilor. Stilusurile lipsesc. Nodul semisferic, marcat de un brâu median din sârmă filigran este ornamentat cu un motiv floral învolutat din email policrom și filigran pe ambele fețe. Panerul, alcătuit din 6 lobi conturați prin sârmă filigran este decorat cu motive florale, rozete și lujeri arcuiți, realizați din email policrom și filigran. Ornamentul de pe nod este deteriorat. Emailul are o compoziție cromatică formată din galben, roșu, indigo, verde, alb. Cupa netedă, cu baza semicirculară are pereții ușor evazați spre gură. Stare fragmentară, lipsă unele componente. Dimensiuni: I=20,1 cm, Db=14,5 cm, Dg=10,7 cm, G=567 g. **Ph. ev. Cincu (Großschenk)**, nr. inv. 33. (**Pl.XXVIII, fig.28**).

Expus la Budapesta în 1913 și Brașov 1987.
(Lit.: V. Roth, *Kunst... I. Gold...*, p.58/59, nr.135, pl.52/3).

29. Potir în stil „**modo transilvano**”, argint aurit, filigran emailat, atelier brașovean, nemarcat, începutul secolului al XVI-lea. Talpa lată, hexalobată, decorată în relief cu un motiv în zig-zag. Piciorul piramidal, cu 6 fețe evazate spre bază, încheiate în lobi, prezintă un soclu relativ mai înalt, format dintr-o galerie ajur cu un motiv viță de vie cu struguri dispus meandric. Intersecția lobilor este ornamentată cu frunzulițe de acant arcuite. Fețele piciorului conturate cu drot-email, formează cartușe cu motive florale înscrise într-un vrej meandric realizate din email filigranat. Manșeta piciorului, profilată este decorată cu motivul galeriei. Stilusul inferior, scund, prismatic este gravat cu flori stilizate. Stilusul superior, mai înalt, prismatic pare o intervenție mai târzie. Nodul semisferic este ornamentat cu câte 6 petale conturate prin drot, cu rozete florale și vrej în volute din email filigranat, dispuse simetric pe ambele fețe. Șase rotuli florali, cvadrilobi încheie decorul nodului. Panerul, dezvoltat până la jumătatea cupei este ornamentat cu 12 cartușe, demarcate prin drot festonat în acolade, în câmpul cărora se înscriu motive florale cu vrejuri arcuite din filigran emailat. O friză de crini încheie decorul panerului. Cupa netedă, cu baza semicirculară are pereții ușor evazați spre gură. Culoarele emailului sunt: verde, alb, indigo dominantă. Stare bună de conservare. Dimensiuni: I=19,6 cm, Dg=9,9 cm, G=542 g. **Colecția muzeală de argintărie a Bisericii Negre - Brașov**, nr. inv. I/14. (**Pl.XXIX, fig.29**).



Expus la Brașov în 1987.

(Lit.: V. Roth, *Kunst... I. Gold...*, p.61/62, nr.141, pl.58/2).

30. Potir, argint aurit, filigran emailat, atelier brașovean, marcat cu poanson „**L.C.**” sub coroană, executat în a doua jumătate a secolului al XVI-lea. Talpa lobată, netedă, ușor convexă. Picior piramidal, cu 6 fețe netede, evazate spre bază, are lobi ornamentați cu o galerie ajur de motive geometrice, entrelacs care formează romburi cu ogive cvadrilobe. Partea superioară a piciorului prezintă o manșetă de crini și un profil în retragere. Nodul semisferic este ornamentat cu 6 rotuli cu urme de smalt. Suprafețele semisferice sunt decorate cu motive baroce în relief. Panerul cu filigran emailat este decorat cu cartușe în formă de petale în care apar flori stilizate compuse din cercuri mici, totul surmontat de o friză de crini. Culoarele emailului sunt: galben, indigo, verde. Cupa netedă, evazată spre gură prezintă o inscripție: **„VERBUM DOMINI MANET IN AETERNUM; Zur ehren Gottes und stetz wehrendem gedachtnis verehrt diesen Kelch der Christlichen Gemein Weidenbach: GEORGIUS DRAVD SENIOR. Sampt seiner Hausfrawen SOFHIA WELTHERIANA. ANNO 1659”**. Nodul este executat în secolul al XVII-lea. Meșterul brașovean **Lucas Crestels (1657 -?)** este restauratorul potirului în 1659. Stare bună de conservare. Dimensiuni: I=24 cm, Dg=9,6 cm, G=730 g. **Ph. ev. Ghimbav (Weidenbach)**, nr. inv. 21/1. **(Pl.XXX, fig.30)**.

Expus la Budapesta în 1913 și Brașov în 1987.

(Lit.: V. Roth, *Kunst... I. Gold...*, p.65/66, nr.149, pl.58/1).

31. Potir, argint aurit, filigran emailat, atelier brașovean, marcat cu poanson **M.S.** sub coroană, executat în prima jumătate a secolului al XVI-lea. Talpa lobată, ușor convexă și netedă. Piciorul piramidal, cu muchiile evazate spre bază, prezintă 6 fețe netede cu lobi ornamentați cu o galerie de vrejuri meandrice ajurate. Trei lobi sunt incizați cu inscripții: **„I H S ; HON. ANDREAS GELNER; PASTOR DAVIDT. OSMEN 1649”**. Montura hexagonală profilată. Stilusurile prismatice sunt decorate cu un motiv floral stilizat, o prelungire a goticului tarziu. Nodul sferic este ornamentat cu câte 6 petale gotice, în relief, dispuse simetric pe ambele fețe și 6 butoni prismatici, gravați cu flori stilizate în niello. Panerul dezvoltat până în treimea superioară a cupei este executat în tehnica drot-email cu un motiv floral și vrejuri arcuite, dispus în 6 câmpuri, demarcate prin drot, în culori de verde, indigo, galben, alb. O coleretă de crini surmontează decorul panerului. Cupa netedă, cu baza semisferică este ușor evazată spre gură. Stare bună de conservare. Dimensiuni: I=22,9 cm, Dg=9,7 cm, G=489 g. **Ph. ev. Dacia (Stein)**, nr. inv. 101/2. **(Pl.XXXI, fig.31)**.

(Poansonul aparține maestrului brașovean **Michael Seybriger alias Sommer, 1624-1673**, care a intervenit cu reparații și inscripții asupra piesei).

Expus la Brașov în 1987.

(Lit.: V. Roth, *Kunst... I. Gold...*, p.65, nr.148, pl.54/1).



32. Potir, argint aurit, email filigranat, atelier brașovean, nemarcat, executat în prima jumătate a secolului al XVI-lea. Talpa lobată, netedă, și ușor convexă. Piciorul scund, cu 6 fețe netede, evazate spre bază, încheiate cu lobi supradimensionați, decorați cu o galerie de vrejuri meandrice ajurate. Montura, crenelată, profilată. Stilusurile prismatice sunt decorate cu motiv floral stilizat, rozete cu urme de email. Nodul semisferic este ornamentat cu câte 6 lobi gotici în relief, dispuși simetric pe ambele fețe și 6 butoni prismatici gravați cu flori stilizate cu urme de email. Panerul dezvoltat până la jumătatea cupei este decorat în tehnica drot-email cu motive florale înscrise în volutele vrejurilor, dispuse în 6 cartușe demarcate prin drot. O friză de flori încheie compoziția panerului. Emailul are culori de alb și brun-roșcat. Cupa este fin evazată spre gură. Stare bună de conservare. Dimensiuni: I=22,8 cm, Dg=10,7 cm, G=632 g. **Ph. ev. Dacia (Stein)**, nr. inv. 101/1. **(Pl.XXXII, fig.32)**.

Expus la Brașov în 1987.

(Lit.: V. Roth, *Kunst... I. Gold...*, p.64/65, nr.147, pl.36).

Potir din grupul ornamentat cu filigran emailat și perlat

33. Potir, argint aurit, filigran emailat și perlat, atelier brașovean, marcat cu poanson „**T. T. G.**” sub coroană, executat în prima jumătate a secolului al XVI-lea. Talpa netedă, oblică, piciorul piramidal, cu 6 fețe netede și muchiile evazate spre bază, încheiat cu 6 lobi, demarcați cu o galerie de romburi traforate, cvadrilobe și trilobe, cu un profil în torsadă la bază. Manșeta profilată accentuat, în formă de disc hexagonal este decorată cu un motiv de viță vie meandric, turnat. Stilusurile prismatice imită decorul galeriei lobilor. Nodul, sferă aplatisată este decorat cu câte 6 petale gotice, în relief, dispuse simetric pe ambele fețe. Panerul îmbracă cupa până la jumătate și etalează un ornament combinat de filigran perlat și filigran emailat (flori cu tulpini arcuite) dispus în 6 câmpuri demarcate de drot. Emailul este de culoare verde și albă. O galerie de crini stilizați, miniaturali surmontează ornamentul panerului. Cupa netedă are o linie evazată spre gură. Marca maestrului aurar **Thomas Treppches cel Tânăr (1632-1676)** constituie o prezență mai târzie legată de repararea potirului și includerea în aparatul ornamental a centurii cu profile și a frizei de crini din compoziția panerului, elemente contrastante cu ansamblul decorativ. Inscriptie gravată pe suprafața de jos a piciorului: „**Paul Sifft Pfarrer zu Schweischer**”. Stare bună de conservare. Dimensiuni: I=23 cm, Dg=10,3 cm, G=489 g. **Ph. ev. Fișer (Schweischer)**, nr. inv. 1/37. **(Pl.XXXIII, fig.33)**.

Expus la Brașov în 1987.

(Lit.: V. Roth, *Kunst... I. Gold...*, p.69/70, nr.155, pl.54/4).



Potir din grupul celor ornamentate cu filigran perlat

34. Potir, argint aurit, filigran perlat și perle, atelier brașovean, nemarcat, datat **1529**. Talpa netedă, hexalobată, ușor convexă, cu bordura profilată. Piciorul piramidal, cu 6 fețe, cu muchii evazate spre bază, prezintă 6 lobi decorați cu o galerie de vrejuri meandrice traforate. Fețele piciorului, demarcate prin drot sunt ornamentate, în exclusivitate, cu cercuri mici și mari, în rețea, peste care sunt aplicate perle fine, mici, de argint, câte 7 pe fiecare rozetă sau cerc mare. Montura, în formă de disc hexagonal, este incizată cu inscripția: „**HEDSCHEN. HEN. FACIENDUM. ME. FECIT. 1. 5. 2. 9.**” și „**THISEN HANNES. MECHEL. HEDSCH. N. MISZ. TARTLAU M. S.**”. Stilurile prismatice sunt decorate cu motive gotice. Nodul semisferic, executat în stilul Renașterii este ornamentat cu câte 6 frunze de acant, în relief, dispuse simetric pe ambele fețe și 6 capete de putti înaripați. Panerul este ornamentat cu 6 cartușe ovale, în formă de petale, conturate prin drot, împodobite cu perle autentice mici, în câmpul cărora apare un motiv identic cu cel al piciorului. Intersecțiile cartușelor decorative sunt ornamentate cu măști, cu părul despletit, sugerând petale de acant. Panerul este încununat cu o friză florală cu tulpini împletite. Cupa netedă are o linie conică. Stare bună de conservare. Dimensiuni: I=20,5 cm, Dg=9,3 cm, G=400 g. **Ph. ev. Prejmer (Tartlau)**, nr. inv. 56/31. (Pl.XXXIV, fig.34).

Expus la Nürnberg în 1885, Budapesta în 1913 și Brașov în 1987.
(Lit.: V. Roth, *Kunst...I.Gold...*, p.75/76, nr.166, pl. 67).

Potire în stil gotic târziu din grupul celor ornamentate cu lujeri forjați

35. Potir, argint aurit, atelier brașovean, nemarcat, datat, **1504**. Talpa bombată, cu șină, hexalobată, ornamentată cu lujeri forjați, arcuiți, aplicați, în decorul cărora apar vulturi cu aripile deschise. Intersecțiile lobilor sunt marcate cu flori. Piciorul scund, cu 6 fețe evazate spre bază prezintă lobi ornamentați cu o galerie de vrejuri meandrice ajurate, mărginite la extremități de drot. Fețele piciorului conturate prin drot sunt acoperite în întregime cu motiv de lujeri forjați, arcuiți, aplicați, între care apar flori. Montura în formă de disc hexagonal este intens profilată. Stilurile prismatice sunt decorate cu inscripții: „**1 / 5 / 0 / 4 / C / E**” și „**F / I / C / E / F / E**”. Nodul, sferă aplatisată este ornamentat cu un motiv floral forjat, ajurat, dispus în 6 câmpuri. Butonii în formă de floare poartă sticle colorate. Panerul este ornamentat cu un motiv floral cu lujeri involutați, forjați, decupați și o friză florală. Cupa netedă este ușor evazată spre gură. Stare bună de conservare. Dimensiuni: I=24,5 cm, Db=15,7 cm, Dg=11 cm, G=995 g. **Colecția muzeală de argintărie a Bisericii Negre - Brașov**, nr. inv. I/11. (Pl.XXXV, fig.35).

Expus la Budapesta în 1896 și Brașov în 1987.
(Lit.: V. Roth, *Kunst...I.Gold...*, p.99, nr.220, pl.99).



36. Potir, argint auriat, atelier brașovean, executat la începutul secolului al XVI-lea, nemarcat. Talpa cu șină, hexalobată, bombată, acoperită integral cu un ornament bogat compus din lujeri forjați, învolutați și flori între care apar interpolate animale specifice faunei carpatine, turnate în miniatură, surprinse în mișcare: cerbi, iepuri, vulturi, câini de vânătoare. Intersecțiile lobilor sunt decorate cu frunze de crini arcuite. Piciorul piramidal cu muchii evazate spre bază, conturate prin sârmă filigran este compus din 6 fețe cu lobi acoperiți în întregime cu un motiv de lujeri forjați, dispuși meandric și în S-uri și flori decupate. Piciorul este surmontat de o manșetă cu un profil hexagonal și o friza de crini. Stilusurile, prismatice sunt gravate cu minuscule: „C / A / S / P / E / R” și motive gotice (flori și vrejuri stilizate). Nodul sferic este ornamentat cu lujeri și flori realizate din benzi decupate și forjate, dispuse în 6 câmpuri demarcate prin drot și 6 rotuli floralii cu granate. Panerul este executat din benzi forjate ce compun lujeri și flori în contururi intens arcuite, în care sunt interpolate statuete mici, turnate, ale Mariei cu pruncul, Sf. Margareta cu baston, Sf. Bartolomeu cu o carte și cuțit, ambientați de 6 cerbi în mișcare. Partea superioară a panerului este decorată cu un brâu în torsadă și o friză de crini. Cupa este ușor evazată spre gură. Stare bună de conservare. Dimensiuni: I=23,6 cm, Db=13,5 cm, Dg=10,6 cm, G=855 g. **Colecția muzeală de argintărie a Bisericii Negre, Brașov**, nr. inv. I/13. **(Pl.XXXVI, fig.36)**.

Expus la Budapesta în 1896 și Brașov în 1987.

(Lit.: V. Roth, *Kunst...I.Gold...*, p.99/100, nr.221, pl.74).

37. Potir, argint auriat, ornamente forjate, atelier transilvănean, nemarcat, executat în primul sfert al secolului al XVI-lea. Talpa înaltă, ușor convexă, netedă are bordura profilată. Piciorul prezintă 6 lobi decorați cu o galerie crenelată iar întreaga sa suprafață este ornamentată cu un motiv gotic târziu, ajurat, compus din lujeri arcuiți care conturează profilele arhitecturale, rozete, ogive gotice, marcate cu fructe de fragi. Montura în formă de disc hexagonal are un profil accentuat. Stilusurile prismatice, gravate cu motive gotice sunt înconjurare de câte 6 colonete mici, în formă de baluștri, cu frunze de acant. Nodul, sferă aplatisată, prezintă un decor cu elipse radiale profilate, dispuse simetric pe ambele fețe, sugerând motive arhitecturale gotice, între care apar 6 butoni cu sticlă colorată încastrată, cu latura pătrată, de culoare verde și roșie. Panerul este realizat dintr-o rețea de benzi decupate, forjate, ce formează lujeri arcuiți și floricele cu email verde, sticlă roșie, perle încastrate. O friză de crini cu ramuri împletite așezate pe un brâu în torsadă încheie decorul panerului. Cupa cu bază emisferică are pereții paraleli. Stare bună de conservare. Dimensiuni: I=21,7 cm, Db=13,5 cm, Dg=9,9 cm, G=475 g. **Ph. ev. Criț (Deutschkreutz)**, nr. inv. 1/22. **(Pl.XXXVII, fig.37)**.

Expus la Brașov în 1987.

(Lit.: V. Roth, *Kunst...I. Gold...*, p.97/98, nr. 216, pl. 100).

Potire în stil gotic târziu din grupul celor cu panerul ornamentat cu lujeri turnați și scene figurative cu personaje miniaturale

38. Potir, argint aurit, atelier transilvănean (sighișorean?), nemarcat, datat, **1533**. Talpa hexalobată, înaltă, ușor convexă și netedă. Piciorul cu 6 fețe evazate spre bază se încheie în lobi ornamentați cu o galerie de vrejuri meandrice ajurate. Patru lobi sunt incizați cu un decor fitomorf, un lob cu un potir iar celălalt cu un scut în care apar inițialele, **P. W. 1533**. Montura, în formă de disc hexagonal. Stilusurile prismatice sunt decorate cu butoni semisferici. Nodul, sferă aplatisată este ornamentat cu câte 6 petale gotice, în relief, secționate de câte o nervură mediană, dispuse simetric pe ambele fețe și 6 butoni florali cu fruct de fragă. Panerul este compus din lujeri intens arcuiți, turnați, între care apar interpolate 6 perechi de personaje (masculin și feminin în veșminte de epocă, lungi, drapate, bogate) cu o gestică sugestivă (genunchii ușor îndoiți și brațele întinse). Compoziția este închisă de un brâu în torsadă și o friză de crini. Inițialele **P.W.** se referă la maestrul gravor, întrucât apar asociate cu desenul potirului și data respectivă. Cupa are pereții ușor evazați spre gură. Stare bună de conservare. Dimensiuni: I=21,6 cm, Db=13 cm, Dg=9,5 cm, G=502 g. **Ph. ev. Bărcut (Bekokten)**, nr. inv. 147. (**Pl.XXXVIII, fig.38**).

Expus la Brașov în 1987.

(Lit.: V. Roth, *Kunst...I.Gold...*, p.79, nr.176, pl.76/3).

39. Potir, argint aurit, atelier transilvănean (sighișorean?), nemarcat, executat în jurul anului 1533 (prin analogie cu potirul de la Bărcut). Talpa înaltă, ușor convexă și netedă, hexalobată, prezintă la intersecțiile lobilor frunzulițe de acant arcuite. Piciorul piramidal are 6 fețe netede cu lobi decorați cu o galerie de vrejuri meandrice ajurate. Montura în formă de disc hexagonal. Stilusurile sunt decorate cu butoni semisferici perlați. Nodul sferă aplatisată este ornamentat cu câte 6 lobi gotici, secționați de o nervură mediană, dispuși simetric pe ambele fețe, și 6 butoni florali de măceș. Panerul este compus din lujeri învoluțați, turnați, între care apar interpolate cinci perechi de personaje și respectiv un personaj cu veșminte bogate, drapate, cu o gestică sugestivă. Compoziția se încheie cu un brâu în torsadă și o friză de flori cu tulpinele împletite. Butonii nodului poartă email indigo și central o perlă aurie. Cupa are pereții ușor evazați spre gură. Stare bună de conservare. Dimensiuni: I=22 cm, Db=13,6 cm, Dg=9,7 cm, G=625 g. **Ph. ev. Seligstet (Seligstadt)**, nr. inv. 21. (**Pl.XXXIX, fig.39**).

Expus la Nürnberg în 1885, Budapesta în 1913 și Brașov în 1987.

(Lit.: V. Roth, *Kunst... I. Gold...*, p.86, nr.191, pl.76/2).

40. Potir, argint aurit, atelier transilvănean (sighișorean?), marcat **P.N.**, executat în al doilea sfert al secolului al XVI-lea. Talpa hexalobată, netedă, ușor convexă. Piciorul piramidal, cu muchii evazate spre bază, are 6 lobi cu suprafețe netede, decorați cu o galerie de vrejuri meandrice ajurate. Montura este în forma de disc hexagonal. Stilusurile prismatice sunt decorate cu un motiv gotic ajurat și contururile perlate. Nodul, semisferic,



ornamentat cu motive vegetale Renaștere pe ambele fețe, prezintă 6 butoni florali turcești. Panerul compus din vrejuri învolutate, turnate, în stil gotic târziu, între care apar interpolate 6 perechi de personaje statuare identice cu cele ale potirelor de la Bărcuț și Seliștat. O friza florală cu tulpinele împletite încheie decorul panerului. O inscripție mai târzie este gravată pe lobii piciorului: „**MICHAEL BENEDIC(tus) PASTOR ECCLESI(a) ET TICHKOS(ensis) 1. 6. 5. 0.**”. La baza piciorului apare poansonul maistrului aurar **P.N.** Potirul este o lucrare a maistrului care le-a lucrat și pe cele din Bărcuț, Seliștat și Budac. Cupa are pereții evazați spre gură. Stare bună de conservare. Dimensiuni: I=22,7 cm, Dg=10 cm, G=523 g. **Ph. ev. Ticuș (Tekendorf)**, nr. inv. 1/106. (**Pl.XL, fig.40**).

Expus la Budapesta în 1913 și Brașov în 1987.

(Lit.: V. Roth, *Kunst...I. Gold...*, p.87, nr.192, pl.40).

41. Potir, argint aurit, atelier transilvănean, nemarcat, executat în prima jumătate a secolului al XVI-lea. Talpa hexalobată, este acoperită în întregime cu un ornament de lujeri intens arcuiți. Intersecțiile lobilor sunt marcate cu capete și busturi de putți înaripați, tenanți ai unor scuturi, în stilul Renașterii. Piciorul piramidal, cu 6 fețe evazate spre bază, conturate prin drot are lobii ornamentați cu o galerie în zig-zag care formează triunghiuri cu trefle ajurate în stil gotic târziu. Fețele piciorului sunt acoperite în întregime cu o rețea de lujeri meandrici și în S-uri și cu câte o floare pe fiecare lob. Montura hexagonală în formă de disc, demarca piciorul de restul corpului. Stilusurile prismatice sunt decorate cu butoni semisferici perlați și cu profile canelate și în torsadă, la extremități. Nodul sferic este ornamentat cu câte 6 protuberanțe semisferice, dispuse simetric pe ambele fețe, acoperite cu o rețea de filigran perlat, în care sunt montate cinci granate și o almandină. Mediana nodului este prevăzută cu 6 rotuli florali, măceș cu email indigo. Panerul este compus din lujeri arcuiți în console și împlețiți la bază, între care apar interpolate flori și grupuri statuare figurale: Maria cu pruncul, apare de două ori, Sf. Magdalena cu un chivot în mână, un personaj feminin cu o carte în mână, în spatele căroră, lateral, în planul doi sunt dispuse câte două personaje laice, bărbat și femeie cu o gestică sugestivă. O lucrare aproape identică a existat și la Drăușeni, astăzi dispărută (descrisă de V. Roth, *op. cit.*, p.88, nr.195, pl.85). Cupa netedă și largă are pereții evazați spre gură. O galerie de crini învolutați închide decorul panerului. Stare bună de conservare. Dimensiuni: I=21,9 cm, Db=13 cm, Dg=9,8 cm, G=580 g. **Ph. ev. Meșendorf (Meschendorf)**, nr. inv. 1/52. (**Pl.XLI, fig. 41**).

Expus la Nürnberg în 1885 și Brașov în 1987.

(Lit.: V. Roth, *Kunst... I. Gold...*, p.89, nr.196, pl.83).

42. Potir, argint aurit, atelier transilvănean (bistrițean?), nemarcat, executat în prima jumătate a secolului al XVI-lea. Talpa hexalobată, netedă, ușor convexă. Piciorul piramidal cu 6 fețe netede, evazate spre bază are lobii decorați cu o galerie de vrejuri meandrice ajurate. Montura în formă de disc hexagonal marginit de profile. Stilusurile prismatice sunt gravate cu majuscule Renaștere: „**PATER / NOSTER**”. Nodul semisferic este decorat cu câte 6 petale gotice, cu profil median, reliefate, câte 6 dispuse simetric



pe ambele fețe și 6 butoni florali - măceș gotici. Panerul este compus din 6 cartușe ovale, demarcate prin drot, în câmpul cărora sunt înscriși lujeri arcuiți. Intersecțiile cartușelor sunt decorate cu 6 monturi de sticle roșii și verzi. Compoziția se încheie cu un brâu subțire, perlat și o coleretă de crini. Cupa, zveltă, netedă are pereții evazați spre gură. Stare bună de conservare. Dimensiuni: I=23 cm, Dg=10 cm, G=525 g. **Ph. ev. Bartolomeu - Brașov**, nr. inv. 122. **(Pl.XLII, fig.42)**.

Potire în stil gotic târziu cu panerul polilobat

43. Potir, argint aurit, atelier brașovean, nemarcat, executat în prima jumătate a secolului al XVI-lea. Talpa înaltă, hexalobată, ușor convexă. Piciorul piramidal, cu 6 fețe netede, evazate spre bază, sugerând grațios deschiderea unei flori, prezintă 6 lobi cu o galerie crenelată. Montura are un profil hexagonal. Stilusurile prismatice au fețele netede. Nodul semisferic este decorat cu câte 6 petale gotice, reliefate, cu nervură mediană, dispuse simetric pe ambele fețe și 6 caboșoane cu sticlă roșie șlefuită încastrată. Panerul este decorativ prin forma sa, fiind compus din 12 petale sau lobi radiali, cu suprafețe netede, surmontate de o friză de crini. Cupa netedă, zveltă, evazată spre gură, constituie o execuție mai târzie din secolul al XVII-lea. Pe talpă, la interior apare o gravură cu un scut cu monograma: „**A. R. 1640**” sub coroană, care poate fi pusă în legătură cu adăugirea cupei. Stare bună de conservare. Dimensiuni: I=20,5 cm, Db=12,3 cm, Dg=9 cm, G=350 g. **Ph. ev. Codlea (Zeiden)**, nr. inv. 56/39. **(Pl.XLIII, fig.43)**.

Expus la Brașov în 1987.

(Lit.: V. Roth, *Kunst... I. Gold...*, p.107, nr.239, pl.102/2).

Potire în stilul Renașterii

44. Potir, argint aurit, atelier transilvănean, marcat cu poanson: **T. P. V.**, executat la sfârșitul secolului al XVI-lea. Piciorul piramidal prezintă 6 fețe evazate spre bază, terminându-se în lobi. Trei dintre fețe sunt ornamentate cu câte un ram cu frunzulițe de acant, aplicate cu vârful în jos. Stilusurile prismatice sunt netede și mărginite la extremități cu profile. Nodul are o configurație geometrică compusă din 12 prisme, dintre care 6 sunt mai pronunțate. Inițial, nodul era plasat între stilusuri. O intervenție neprofesională după 1922 a poziționat nodul sub cupă, probabil pentru a putea fi folosit mai comod. Panerul reprezintă un ornament în stilul Renașterii, un relief meplat, ajurat, compus din vrejuri stilizate, dispuse sub forma unor lambrechine, în 6 câmpuri simetrice. Cupa netedă și largă, cu pereți paraleli. Poansonul mărcii, **T.P.V.** este aplicat pe suprafața piciorului, la bază și nu a fost identificat. Stare bună de conservare, ordinea componentelor este schimbată. Dimensiuni: I=17,3 cm, Db=8 cm, Dg=7,6 cm, G=385 g. **Ph. ev. Drăușeni (Draas)**, nr. inv. 13. **(Pl.XLIV, fig.44)**.

Expus la Budapesta în 1913 și Brașov în 1987.

(Lit.: V. Roth, *Kunst... I. Gold...*, p.107, nr.240, fig.42, unde este



reprezentat în poziția normală cu nodul între stilusuri).

45. Potir, argint aurit, atelier transilvănean, nemarcat, executat la jumătatea secolului al XVI-lea. Talpa înaltă, lobată, netedă, oblică și ușor convexă. Piciorul scund cu fețe netede, ușor evazate spre bază se termină în 6 lobi decorați cu o galerie plină de O-ve profilate. Partea superioară a piciorului prezintă 6 fețe mai mici dispuse pe muchiile fețelor propriu-zise. Montura hexagonală, profilată. Stilusurile prismatice, mărginite de profile sunt decorate cu hașuri și respectiv cu majuscule Renaștere: „**H / I / LF / V / A / S**” (întors). Nodul în formă de sferă aplatisată este ornamentat cu câte 6 petale gotice, în relief, dispuse simetric pe ambele fețe și 6 capete de putți cu părul despletit în vânt. Suprafața superioară a nodului este decorată și cu o coleretă florală. Cupa netedă, cu baza semisferică și pereții ușor evazați spre gură este decorată în zona mediană cu o friză de crini pe un brâu din sârmă răsucită. Stare bună de conservare. Dimensiuni: I=19,3 cm, Dg=9,2 cm, G=350 g. **Ph. ev. Măeruș (Nußbach)**, nr. inv. 16. **(Pl.XLV, fig.45)**.

Expus la Budapesta în 1913 și Brașov în 1987.

(Lit.: V. Roth, *Kunst...I. Gold...*, p.45, nr.108, pl.42/2).

46. Potir, argint aurit, atelier brașovean, marcat cu poanson cu inițialele aurarului, **G. G.** sub coroana (GERG GREFF, 1571-1601), executat la sfârșitul secolului al XVI-lea. Talpa netedă, polilobată, înaltă, ușor bombată. Piciorul piramidal cu fețe netede, evazate spre bază se termină în 6 lobi decorați cu o galerie plină, cu vrejuri meandrice, în relief. Montura hexagonală este profilată. Stilusurile prismatice au profile la extremități. Nodul în formă de sferă aplatisată este ornamentat cu un decor Renaștere, capete de putți înaripați și un decor gotic târziu format din 6 petale ascuțite și lobi, în relief, dispuse simetric pe ambele fețe, în alternanță. Panerul dezvoltat până dincolo de zona mediană este împărțit în 6 câmpuri prin drot, în care apare un motiv format din rozete și elipse gotice, dispuse în alternanță pe verticală și o friză de crini cu drot la bază. Cupa netedă, cu baza semisferică este ușor evazată spre gură. Stare bună de conservare. Dimensiuni: I=20,4 cm, Db=13 cm, Dg=9,2 cm, G=455 g. **Ph. ref. Hălmeag (Halmagy)**, nr. inv.1. **(Pl.XLVI, fig.46)**.

Expus la Brașov în 1987.

(Lit.: V. Roth, *Kunst...I. Gold...*, p.45/46, nr.110, pl.40/3).

47. Potir, argint aurit, atelier brașovean, marcat cu poanson **G. G.** sub coroană, al maestrului aurar Gerg Greff (1571-1601), executat la sfârșitul secolului al XVI-lea. Elemente morfologice și decorative identice cu cele ale potirului de la Hălmeag. Diferențe specifice: talpa lată, orizontală, profilată; fețele piciorului curate cu linii gravate; manșeta cu crini sub montură; stilusurile gravate cu hașuri; nodul prevăzut cu 6 caboșoane cu sticlă roșie șlefuită. Stare bună de conservare. Dimensiuni: I=20,3 cm, Dg=9,6 cm, G=400 g. **Ph. ev. Codlea (Zeiden)**, nr. inv. 56/38. **(Pl.XLVII, fig.47)**.

Expus la Brașov în 1987.

(Lit.: V. Roth, *Kunst...I. Gold...*, p.47, nr.114, pl.38/2).



Pocale în stilul Renașterii cu elemente formale semisferice

48. Pocal, cupru aurit, atelier transilvănean, nemarcat, datat, **1595**. Talpa bombată cu șină circulară, picior conic cu montura profilată. Stilusuri cilindrice, nodul semisferic cu profil median. Cupa cu un profil semisferic este decorată cu un medalion de verduri, în care apar, pe un fond punctat, data, 1595, soarele și luna tratate alegoric, personificate, și „**I. S.**” în ligatură. La baza compoziției apar stilizate contururi de coline cu o floare și un spic. Buza cupei este gravată cu o inscripție cu majuscule Renaștere, dispusă în două registre circulare: „**WER . GOT ~ FERTRAWT - DER - HOT - WOL - GEBAW/T. WER D/EN FROMEN. WNREC(h)T - THWT - DER WIRDS FIRWOR. NICHT HOBEN GWT. ES WIRDS GOT IM NICHT ALS / O SCHEN / KEN SVUNDER SOLCHER BOSHEIT WOL GEDENCKEN**”. Buza cupei este întreruptă din lipsa unei bucăți de metal. Stare de conservare bună. Dimensiuni: I=12,5 cm, Dg=7,9 cm, Db=7 cm, G=116 g. **Ph. ev. Cincșor (Kleinschenk)**, nr. inv. 22. (**Pl.XLVIII, fig.48**).

Expus la Brașov în 1987.

(Lit.: V. Roth., *Kunst...I. Gold...*, p.171, 172, nr.41, pl.141/1, fig.90).

49. Pocal, argint aurit, atelier transilvănean, nemarcat, executat la sfârșitul secolului al XVI-lea. Talpa bombată cu profil circular, decorată cu un motiv de vrejuri împletite și O-ve, cu suprafețe netede și hașurate, în relief. Piciorul, în formă de mosor sau balustru cu suprafața netedă este decorat pe disc cu un motiv fitomorf, în relief. Stilusurile cilindrice, cu profile mediane, încadrează nodul. Acesta are formă de bulb și este ornamentat cu măști și trei tortițe cu torsuri de fauni. Cupa, cu un profil semisferic, așezată pe un guler ornament este decorată cu lambrechine fitomorfe, fructe și trei reprezentări ale „pomului vieții”. Buza cupei, subliniată de un profil dantelat este decorată cu O-ve concentrice legate și o inscripție gravată cu majuscule: „**NIKOLA OYS GEOPGI**”. Stare bună de conservare. Dimensiuni: I=15,3 cm, Db=7,2 cm, Dg=8,6 cm, G=365 g. **Ph. ev. Făgăraș**, nr. inv. 8. (provine de la **Ph. ev. Felmer**). (**Pl.XLVIII, fig.49**).

(Lit.: V. Roth., *Kunst... I. Gold...*, p.170, nr.408, pl.141/2).

50. Pocal, argint aurit, atelier transilvănean, nemarcat, executat la sfârșitul secolului al XVI-lea. Piciorul conic, neted, cu baza circulară profilată în trepte. Stilusurile cilindrice sunt mărginite de brâuri în torsadă. Nodul semisferic are suprafețele netede și un profil median. Cupa este formată din segmente semisferice în retragere și etalează la bază un brâu în torsadă, iar pe buză, într-un registru circular o inscripție cu majuscule slavone: „**ACEST POTIR S-A DARUIT DE JUPAN DUMITRU SI JUPANITA NEAGRA**”. Stare bună de conservare. Dimensiuni: I=16,4 cm, Db=8 cm, Dg=9 cm, G=240 g. **Muzeul bisercii ort. Sf. Nicolae din Scheii Brașovului**, nr. inv. 313. (**Pl.XLIX, fig.50**).

Expus la Brașov -1987.

51. Pocal, argint aurit, atelier transilvănean, nemarcat, executat la sfârșitul secolului al XVI-lea. Piciorul în formă de mosor cu suprafață netedă



este montat într-o talpă cu elemente semisferice în retragere. Partea superioară este constituită dintr-un ornament, manșetă disc cu lobi radiali, canelați, în relief, din care se prelungesc frunze ascuțite reliefate. Stilurile cilindrice sunt mărginite de profile subțiri în torsadă. Nodul semisferic, cu profil median este decorat cu lobi florali, în relief, dispuși radial și simetric pe ambele fețe. Cupa, formată din elemente semisferice în retragere este decorată cu un brâu în torsadă, la bază și un guler cu lobi radiali, profilați. Pe suprafața evazată a cupei apar lambrechine fitomorfe, incizate, medalioane cu unghiuri ascuțite la poli, de influență orientală, în stilul Renașterii, în câmpul cărora sunt plasate vrejuri, frunzulițe și flori stilizate cu linii arcuite. Buza cupei este marcată de un profil și un motiv cu caneluri radiale. Stare bună de conservare. Dimensiuni: I=13 cm, Db=7,9 cm, Dg=8,5 cm, G=212 g. **Ph. ev. Meșendorf (Meschendorf)**, nr. inv. 2/52. **(Pl.XLIX, fig.51)**.

(Lit.: V. Roth, *Kunst... I. Gold...*, p.166, 167, nr.400).

52. Pocal, argint aurit, ciocănit, turnat, cizelat, marcaj talpă exterior crin (atelier din Kosice), jumătatea secolului al XVII-lea. Talpa circulară decorată cu o friză de ove, soclu cilindric decorat cu același motiv la partea superioară, surmontat de o montură în formă de balustru cu profile. Nodul montat între stilusuri în formă de baluștri, reprezintă un ornament el însuși. Pe el sunt sudate trei tortițe turnate în relief, în formă de dragoni cu o linie arcuită în consolă. Cupa este ornamentată cu motive vegetale, vrejuri arcuite și buchetele de fructe reprezentând „cornul abundenței”, între care apar interpolate măști de putti înaripați. Ornamentica cupei realizată prin ciocănire etalează contururi netede pe fond granulat, buza fiind de asemenea netedă. Piesa este lucrată în stil renascentist, motivele decorative fiind de circulație internațională. Stare bună de conservare. Dimensiuni: I=20,4 cm, Db=8,5 cm, Dg=10,4 cm. **Ph. ref. Odorheiu Secuiesc**, jud. Harghita. **(Pl.L, fig.52)**.

53. Pocal, argint aurit, ciocănit, gravat, cizelat, nemarcat, atelier transilvănean, executat la jumătatea secolului al XVII-lea în stil renascentist. Picior cu talpă circulară, bombată, netedă, decorată pe partea superioară cu o friză de ove. Nodul montat între două stilusuri, în formă de balustru are formă sferică și este decorat cu ove în relief. Trei tortițe arcuite și aplatizate în formă de litera N (întors) sunt prinse de nod și discul de sub cupă, decorat cu ove. Sub cupă este plasat un cilindru cu motive vegetale, viță de vie în relief. Cupa este alcătuită din trei segmente diferite. Segmentul inferior cu o linie semicirculară este decorat cu ove. Segmentul median, în formă de sferă turtită este decorat cu trei măști turnate în relief, incluse în medalioane care alternează cu medalioane netede și ove cu flori cvadrilobe. Segmentul superior, mărginit de două profile este decorat prin gravare și cizelare cu un registru circular cu motive vegetale, crini și un personaj feminin plasat într-un medalion. Stare bună de conservare. Dimensiuni: I=12,5 cm, Db=6 cm, Dg=6,2 cm. **Ph. ref. Odorheiu Secuiesc**, jud. Harghita. Analogii în Transilvania cu piesele de la Jidvei, Bistrița, Ticuș etc. și cu potirele slovace aflate în bisericile evanghelice din Silicka, Iablonica, Mala, Trna, Muzeul



Rimavska Sobota. (PI.L, fig.53).

54. Pocal, argint aurit, atelier brașovean sau nürnbergez, marcaj indescifrabil, secolul al XVII-lea. Soclul circular cu talpa inelară, bombat, nedecorat. Disc intermediar decorat cu o friză de petale ascuțite, cu profile mediane, reliefate. Disc superior cu două fețe canelate. Consola cupei este tip balustru. Disc denticular la baza cupei. Paner semisferic în treimea inferioară a cupei decorat cu motivul scoicii, alternând cu măști, capete de putți în coronament vegetal. Panerul este încheiat de o friză florală montată pe un brâu în torsadă. Cupa cu o linie evazată, largă spre gură este decorată cu un ornament turnat în relief și aplicat, bust feminin cu brațele împreunate în talie sub care apare un cap de animal cu coarne. Personajul este încadrat de o compoziție de motive vegetale stilizate dispuse în volute sau roccaille. Compoziția este emblematică și sugerează un anumit tip de blazon. Ea este încadrată de un desen rafinat, incizat, o variantă de arabesc. Stare bună de conservare. Dimensiuni: I=13,5 cm, Dg=8,3 cm, Db=7,3 cm. **Ph. ref. Brașov**, nr. inv. 14. (PI.LI, fig.54).

Pocale cu picior conic, soclu bombat și paner radial denticular

55. Pocal, argint aurit, atelier brașovean, secolul al XVIII-lea. Picior conic, evazat spre bază, montat pe un soclu circular, bombat, cu talpa în două trepte, nedecorate. Zona superioară a piciorului prezintă o manșetă vegetală stilizată pe care stau așezate trei capete de cerbi. Nodul consolă, turnat cu protuberanțe sferice. Panerul cupei compus din profile verticale denticulare. Zona superioară a cupei decorată prin turnare cu trei serafimi aplicați și motive vegetale incizate, stilizate. Cupa ușor evazată spre gură. Pe picior apare o inscripție gravată: „**RENOVATUM 1807**”. Marcaj pe cupă cu sigla maestrului aurar brașovean „**L. R.**” și **12**, cifra titlului de Ag. Identificat cu LAURENTIUS ROMER (1779-1834), maestrul care a reparat sau restaurat potirul în 1807, adăugându-i piciorul. Cupa cu ornamentele au fost confecționate la sfârșitul secolului al XVII-lea. Stare bună de conservare. Dimensiuni: I=19,4 cm, Db=9 cm, Dg=7,6 cm, G=210 g. **Colecția muzeală de argintărie a Bisericii Negre, Brașov**, nr. inv. I/21. (PI.LI, fig.55).

Expus la Brașov în 1987.

(Lit.:V. Roth, *Kunst...I.Gold...*, p.175, nr.424; T. Gyárfás, *Geschichte...*p.56, fig.33).

56. Pocal, argint aurit, atelier brașovean, nemarcat, secolul al XVIII-lea. Picior conic, soclu bombat, aplatisat cu talpă circulară, lată, nedecorată. Tija cilindrică, consolă pe care sunt montate trei tortițe turnate în relief, arcuite în formă de vrej. Cupa înaltă, aurită este incizată cu un desen vegetal stilizat între profilele radiale. Stare bună de conservare. Dimensiuni: I=19 cm, Db=6,7 cm, Dg=7,8 cm, G=210 g. **Ph. luterană Zizin**, nr. inv. 56. (PI.LII, fig.56).



57. Pocal, argint aurit, secolul al XVIII-lea, atelier brașovean, mastru aurar MICHAEL MAY II (1731-1776), identificat prin analogie cu nodul potirului de la Seliștat, marcat de **M.M.II**. Picior conic cu soclu bombat, surmontat de un disc zimțat din care se ridică nodul. Acesta este decorat cu butoni semisferici și caneluri radiale în stil baroc. Stilurile cilindrice scurte, tip mosor. Paner compus din profile verticale, denticulare. Cupa înaltă este incizată în câmpurile formate de coastele panerului cu un motiv de crini stilizați. Stare de conservare bună. Nemarkat. Dimensiuni: I=17 cm, Db=6,7 cm, Dg=7,8 cm, G=170 g. **Ph. ev. Sânpetru (Petersberg)** nr. inv. 34. **(Pl.LII, fig.57)**.

58. Pocal, argint aurit, atelier brașovean, mastru aurar MICHAEL MAY II, secolul al XVIII-lea. Picior conic cu soclu bombat nedecorat. Stilurile cilindrice, scurte cu butoni. Nod sferic, lobat. Cupa înaltă, decorată la bază, în treimea inferioară cu un motiv punctat ce sugerează panerul. Câmpul median al cupei gravat cu lalele. Gura ușor răsfrântă este marcată la bază de un profil circular. Nemarkat. Stare de conservare bună. Zgâriat pe picior - 1740. Dimensiuni: I=16 cm, Db=8,3 cm, Dg=7,3 cm, G=160 g. **Ph. ev. Bărcut (Bekokten)**, nr. inv. 148. **(Pl.LIII, fig.58)**.

Pocal baroc cu paner în formă de strugure

59. Pocal, argint aurit, ciocănit, turnat, incizat. Atelier brașovean, mastru MICHAEL SEYBRIGER alias SOMMER (1624-1673), a lucrat 12 ani în statele germane, Franța, Anglia și Suedia unde a primit funcția de aurar al curții. Talpa circulară, inelară. Picior cu suprafața bombată, decorată prin ciocănire cu un relief de ove. Partea superioară netedă din care se ridică un bulb decorat în zona mediană cu un motiv vegetal baroc dispus în volute, ciocănit, incizat. Partea superioară a bulbului prezintă trei trepte în retragere din care se înalță o tijă cilindrică, consolă ce susține cupa, anturată de trei tortițe decorative, vrejuri arcuite. Sub paner apar frunze ascuțite și arcuite, decupate. Cupa prezintă un paner în formă de strugure, cu protuberanțe ample, de influență nürnbergeză. Marcaj pe talpa piciorului cu sigla aurarului „**M. S.**” sub coroană. Stare bună de conservare, lipsă capac. Dimensiuni: I=25,7 cm, Db=8,6 cm, Dg=8,5 cm, G=380 g. **Ph. Ev. Rothbach (Rothbach)**, nr. inv. 16. **(Pl.LIII, fig.59)**.

Expus la Brașov în 1987.

(Lit.: V.Roth, *Kunst... I.Gold...*, p.173, nr.419, pl.144/1; T.Gyárfás, *Geschichte...* p.255, pl.31).

Pocal din grupul celor decorate cu motive și scene renaștentiste

60. Pocal, argint aurit, atelier brașovean, nemarkat, a doua jumătate a secolului al XVII-lea. Soclul piciorului, înalt, bombat prezintă o talpă circulară netedă, marcată de un brâu perlat. Zona bombată este netedă. Suprafața



socului este ornamentată cu motive ciocănite în relief. Picior conic, scurt, canelat, surmontat de un disc canelat. Stilusuri cilindrice, nodul sferă turtită este decorat pe partea inferioară cu scoici și buchețele de fructe. Partea superioară marcată de un brâu dantelat este decorată cu dublu con și trei tortițe arcuite, în formă de faun turnate în relief. Deasupra stilusului superior este montată o sferă decorată cu scoici și lujeri care formează împreună o manșetă. Panerul cupei este ciocănit în relief și prezintă un registru cu o scenă în care apar bărbați și femei, cavaleri, țărani, vânători, nobili, câini care latră, în mișcare, animale. Compoziția este închisă de un motiv denticular, circular. Pe talpa piciorului apare o inscripție în limba germană, cursive latine gravate: „*Diesen Kelch verehren Wir Georg Keler und Barbara Keller zur Ehr Gottes in die obervorstadter Kirche D: 4 August 1792*”. Stare bună de conservare. Dimensiuni: I=20,6 cm, Db=10 cm, Dg=8,2 cm, G=293 g. **Colecția muzeală de argintărie a Bisericii Negre, Brașov**, nr. inv. I/22. (Pl.LIV, fig.60).

Expus la Brașov în 1987.

(Lit.: V. Roth, *Kunst... I. Gold...*, p.175, nr.425, pl.145).

Potire cu motive figurative Renaissance, secolul al XVII-lea

61. Potir, argint aurit, atelier transilvănean, marcat, jumătatea secolului al XVII-lea. Talpa hexalobată, picior piramidal cu 6 fețe netede, decorat la bază cu o friză florală. Stilusurile prismatice sunt marcate cu profilatură dublă. Nodul sferic este decorat cu o coleretă turnată în relief, cu un motiv figural, măști de îngeri înconjurată de ornamente baroce. Panerul cupei reprezintă un ornament ciocănit compus din patru serafimi (măști de îngeri cu aripile întinse) uniți la bază prin buchețele de flori și fructe. Cupa cu aspect neted, nedecorată are o linie ușor evazată spre gură. Pe suprafața piciorului apare marca maistrului aurar neidentificată: „**I.I.I.**” și 7 puncte. Stare bună de conservare. Dimensiuni: I=21,3 cm, Dg=8,8 cm, G=335 g. **Ph. ev. Mercheașa (Streitfort)**, nr. inv. 35. (Pl.LV, fig.61).

Expus la Budapesta în 1913 și Brașov în 1987.

(Lit.: V. Roth, *Kunst... I. Gold...* p.118, nr.265, pl.125/2).

62. Potir, argint aurit, atelier transilvănean, jumătatea secolului al XVII-lea. Talpa hexalobată, picior piramidal, cu 6 fețe netede. Baza decorată cu un registru circular, friză de flori gravate, stilizate. Partea superioară a piciorului prezintă o manșetă. Stilusurile scurte, prismatice sunt gravate pe fețe cu motive stilizate. Nodul sferic, este decorat pe suprafața superioară și inferioară cu câte 6 petale gotice, ovale, în relief, marcate cu câte o bandă perlată, mediană ce îl împarte în 6 câmpuri. Zona mediană a nodului este marcată cu 6 rotuli, protuberanțe cu figuri de îngeri, încadrate de petale florale stilizate. Cupa în formă de clopot este gravată cu o inscripție latină, minuscule cursive: „*In honorem Dei sacrumq.(ue) Ecclesiae syberc (ensis) usum calix hic ex Testamento Pauli Schäbers, et homagio filii Petri Goeldners conflatus est! A.(nno). 1.6.6.3.*”. Pe suprafața bazei piciorului



este poansonată marca maistrului aurar neidentificat: „**I.M.G.**”. Stare bună de conservare. Dimensiuni: I=21 cm, Db=11 cm, Dg=9,4 cm, G=350 g. **Ph. ev. Jibert (Seiburg)**, nr. inv. 22. (**PI.LV, fig.62**).

Expus la Braşov în 1987.

(Lit.: V. Roth, *Kunst... I. Gold...*, p.118, nr.264, fig.28).

63. Potir, argint aurit, atelier transilvănean, jumătatea secolului al XVII-lea. Picior piarmidal cu fețe netede, talpa hexalobată, decorată cu o friză de buchețele de flori și fructe, figuri de îngeri interpolate. Partea superioară a piciorului are o manșetă scurtă, profilată și un guler dințat. Stilurile prismatice, scurte sunt gravate cu flori stilizate. Nodul sferic este decorat cu câte 6 petale gotice, în relief pe suprafața inferioară și superioară. Zona mediană a nodului este ornamentată cu 6 măști figurale în relief. Câmpul superior este marcat cu patru protuberanțe. Cupa cu o linie evazată spre gură este netedă. Marcaj pe talpa piciorului cu sigla maistrului aurar neidentificat: „**T.H.G.** sau **H.F.G.**”. Stare bună de conservare. Dimensiuni: I=22,9 cm, Db=11,7 cm, Dg=10,6 cm, G=388 g. **Ph. ev. Felmer (Felmern)**, nr. inv. 7. (**PI.LVI, fig.63**).

Expus la Braşov în 1987.

Cele trei potire sunt executate în centrul artistic-meșteșugăresc Sighișoara, având în vedere inscripția de pe cupa potirului din Jibert care menționează Testamentul lui Pauli Schässers (rădăcina de la Schässburg=Sighișoara), gradul de rudenie stilistică a potirelor, grupul compact al acestora difuzat geografic în zona Rupea (Mercheașa, Jibert, Felmer etc.) dependența comercială, administrativă și cultural-artistică de orașul Sighișoara.

Potire cu motive vegetale Renaissance secolul al XVII-lea

64. Potir, argint aurit, atelier transilvănean (Sighișoara?), după jumătatea secolului al XVII-lea. Picior piramidal cu fețe netede, talpa hexalobată cu suprafețe concave netede. Baza piciorului decorată cu o friză ajurată cu motiv floral stilizat dispus meandric, în stil Renaissance. Zona superioară a piciorului este decorată cu o manșetă crenelată. Stilurile prismatice, gravate cu linii verticale. Nodul sferic este împărțit în câmpuri sau cartușe eliptice, în care sunt plasate buchețele de flori și fructe, în relief. Banda mediană a nodului este ornamentată cu rotuli cu 6 pietre semiprețioase montate de culoare, albastră, verde, roșu, alb. Panerul cupei prezintă un ornament în relief dispus în 6 cartușe închise cu fructe și buchețele de flori. El este surmontat de o friză ajurată de crini. Cupa înaltă cu buza ușor evazată are aspect auriu. Pe suprafața bazei piciorului apare marca maistrului aurar neidentificat: „**V.F.I.**”. Stare bună de conservare. Dimensiuni: I=22,3 cm, Db=11,5 cm, Dg=9,2 cm, G=405 g. **Ph. ev. Fișer (Schweischer)**, nr. inv.2/37. (**PI.LVI, fig.64**).

Expus la Braşov în 1987.

(Lit.: V. Roth, *Kunst... I. Gold...* p.119, nr.267, pl.108/2).



65. Potir, argint aurit, atelier transilvănean (Bistrița?), a doua jumătate a secolului al XVII-lea. Talpa hexalobată, picior piramidal cu fețe netede și baza ornamentată cu o friză ajurată de ferestre gotic flamboyant și protuberanțele lobilor cu palmete vegetale, ciocănite în relief, în stil Renaissance. Partea superioară a piciorului este marcată de o montură hexagonală cu un decor floral ajurat, dispus entrelac. Stilusurile prismatice cu profile verticale. Nod sferic decorat cu motiv vegetal dispus în mișcare, în volute, în 12 câmpuri rotunde reliefate. Zona mediană este ornamentată cu 6 caboșoane cu pietre semiprețioase. Panerul decorat prin ciocănire cu motive vegetale dispuse în volute baroce este surmontat de o friză ajurată de crini turnați. Cupa netedă cu o linie cilindrică. Marcaj pe talpa piciorului cu sigla maestrului aurar: „**P.K.**”. Stare bună de conservare. Dimensiuni: I=24,5 cm, Db=12,8 cm, Dg=10 cm, G=500 g. **Ph. ev. Hălchiu (Heldsdorf)**, nr. inv. 138. **(Pl.LVII, fig.65)**.

Expus la Brașov în 1987.

66. Potir cu elemente formale baroc, argint aurit, atelier transilvănean, 1691. Picior cu baza înaltă, hexalobată, suprafețe netede. Stilusuri prismatice cu suprafețe netede, marcate de profilaturi la extremități. Nodul sferic este traversat de un profil median. Cupa netedă prezintă o linie evazată spre gură. Lobii piciorului sunt gravați cu flori și fructe și anul „**1691**”. Cupa lăpită grosolan de stilusul superior cu un liant de cositor. Nemarkat. Stare de conservare precară. Dimensiuni: I=20 cm, Db=11,5 cm, Dg=9 cm, G=310 g. **Ph. ev. Cața (Katzendorf)**, nr. inv. 2. **(Pl.LVII, fig.66)**.

Expus la Brașov în 1987.

(Lit.: V. Roth, *Kunst... I. Gold...*, p.109, nr.245, fig.47).

Potire cu ornamente baroc, secolul al XVIII-lea

67. Potir, argint aurit, atelier nürnberghez, maestru aurar **A.J.**, datat 1701. Talpa hexalobată, lată, netedă. Picior conic cu suprafața nedecorată. Lobii bazei piciorului sunt decorați cu ornamente baroc, în relief turnat, motive vegetale și roccaille. Partea superioară a piciorului prezintă o manșetă cu marginea zimțată, surmontată de un disc ornamental compus din petale florale. Nodul consolă, de formă triunghiulară este decorat cu motiv vegetal stilizat și trei medalioane oarbe. Stilusurile scurte, în formă de mosor. Coșul cupei este compus dintr-un ornament vegetal ajurat cu vrejuri arcuite, în volute. Cupa netedă cu o linie cilindrică este ușor evazată la gură. Ornamentele potirului sunt tratate în aspectul original al argintului, suprafețele netede sunt aurite. Poanson pe talpă cu stema orașului Nürnberg, inițialele maestrului deasupra: „**A.J.**” și data, „**1701**”. Alături, poanson cu titlul argintului „**13**”. Stare bună de conservare. Dimensiuni: I=18,2 cm, Db=12,2 cm, Dg=7,3 cm, G=245 cm. **Ph. ev. Criț (Deutschkeuz)**, nr. inv. 2/23. **(Pl.LVIII, fig.67)**.

Expus la Budapesta în 1913 și Brașov în 1987.

(Lit.: V. Roth, *Kunst... I. Gold...*, p.134, nr.300, fig.60).



68. Potir, argint aurit, atelier brașovean, maistru aurar STEFAN WELTZER III (1740-1789), datat 1750. Picior conic, fusiform, dezvoltat spre bază cu 6 lobi largi. Suprafețele piciorului sunt decorate în întregime cu un motiv floral și figural, dispus în 6 câmpuri, ciocănite în relief, în stil baroc. Cupele florilor sunt dispuse pe lobi piciorului și alternează cu figuri de îngeri înaripați. Stilusurile cilindrice, decorate cu motive geometrice de romburi ajurate. Nodul sferic, fără rotuli, cu un profil median este decorat prin ciocănire în relief cu un motiv vegetal arcuit dispus entrelac pe ambele suprafețe. Panerul cupei, de aspect argintiu este format dintr-un ornament baroc ajurat, flori de acant dispuse între contururile închise și împletite ale unor motive de lambrechine și roccaille. Compoziția este dominată de o friză de crini. Cupa netedă, cu o linie cilindrică, semisferică este evazată ușor spre gură. Ornamentele nodului, piciorului sunt argintii, restul componentelor sunt aurite. Inscricție circulară gravată pe talpa piciorului : „*Ioh. (ann) Georg. Pan. (nifex) An(n)a Sophia. Pan.(nifex) M.(aria) Bognerin. An(n)o 1750 Die 14 Marcii Cronstadt*”. Marca maistrului aurar poansonată la baza piciorului cu inițialele : „**S.W.**” sub coroană. Stare de conservare bună. Dimensiuni: I=20,5 cm, Db=12,5 cm, Dg=9,6 cm, G=340 g. **Ph. ev. Feldioara (Marienburg)**, nr. inv. 24. **(Pl.LVIII, fig.68)**.

Expus la Brașov în 1987.

(*Lit.: V. Roth, Kunst... I. Gold... p.137, nr.308, pl.121*).

69. Potir, argint aurit, atelier brașovean, maistru aurar STEFAN WELTZER II (1700-1734), datat, 1719. Picior piramidal, împărțit în 6 câmpuri decorate prin ciocănire, în relief, cu motive florale, alternând cu figuri de îngeri înaripați în stil baroc. Partea superioară a piciorului decorată cu o manșetă de petale duble. Stilusurile cilindrice cu semisfere de prindere a nodului sunt netede. Nodul sferic, marcat de un profil median este decorat cu un motiv ciocănit în relief de vrejuri vegetale arcuite. Panerul cupei ajurat prezintă flori și petale turnate în relief. O friză florală traforată, așezată pe un brâu în torsadă închide compoziția ornamentală. Motivele florale sunt dense, vrejurile și petalele învolburate, totul este nuanțat de mișcarea vie a unor animale mici. Cupa prezintă o inscripție memorială, circulară, gravată cu majuscule latine : „**ROSENAUER x KIRCHE x KELCH x AN(n)o 1719 x Die 6 Aprilie x**”. Apare gravată și stema Râșnovului, trei trandafiri. Pe baza piciorului este poansonată marca maistrului aurar: „**S.W.**” sub coroană. Stare de conservare bună. Dimensiuni: I=26 cm, Db=13,6 cm, Dg=10 cm, G=660 g. **Ph. Ev. Râșnov (Rosenau)**, nr. inv. 23. **(Pl.LIX, fig.69)**.

(*Lit.: V. Roth, Kunst... I. Gold..., p.140, nr.315, pl.119/4; T. Gyárfás, Geschichte..., p.53, 127, 150, 234*).

70. Potir, argint aurit, atelier transilvănean, Brașov?, sfârșitul secolului al XVIII-lea. Picior piramidal împărțit în 6 lobi decorați cu motive florale și fructe, ciocănite în relief, în stil baroc. Talpa lată, lobată și netedă. Baza potirului este lucrată dintr-o singură bucată. Zona superioară a piciorului este lucrată în formă de petale de crin, ascuțite, netede. Cele două stilusuri prismatice sunt marcate de câte 6 protuberanțe semisferice, în formă de fruct de fragi. Nodul în formă de sferă turtită, cu câte 6 petale în relief este



decorat cu 6 rotuli cu 5 petale și fructe de fragi. Panerul cupei este compus dintr-un ornament de 6 scoici (cochilii cu profile radiale) la intersecția cărora apar monturi cu mici granate încadrate de aripioare. O friză de crini surmontează compoziția. Linia cupei ușor evazată spre gură. Stare bună de conservare. Nemarcant. Dimensiuni: I=21 cm, Db=11,4 cm, Dg=9 cm, G=290 g. **Ph. ev. Bunești (Bodendorf)**, nr. inv. 2/4. **(Pl.LX, fig.70)**.

Expus la Brașov în 1987.

(Lit.: V. Roth, *Kunst... I. Gold...*, p.131, nr.295, pl.126/3).

71. Potir, argint aurit, atelier brașovean, maestru aurar, STEFAN WELTZER II (1700-1734), datat, 1717. Picior piramidal cu o linie evazată spre bază, segmentat în 6 câmpuri decorate prin ciocănire, în relief cu motive florale și măști de îngeri înaripați interpolați lujerilor vegetali. Talpa lobată, netedă, îngustă. Stilusul balustru, nod sferic, turtit, profil median, împarte două câmpuri decorate cu motive vegetale stilizate. Coșul cupei ajurat, motiv floral învolutat, friză de crini așezată pe un brâu, aspect argintiu-cenușiu. Cupa netedă, ușor evazată spre gură este aurie. Canelurile piciorului sunt aurii, ornamentica argintie. Sigla maestrului aurar este poansonată pe talpa: „**S.W.**” sub coroană. Inscripție gravată pe talpă cu caractere chirilice: „*S-au dat de Sava Constantin Marcea, 1717*”. Stare bună de conservare. Dimensiuni: I=26 cm, Dg=9,5 cm. **Muzeul bisericii ort. Sf. Nicolae din Scheii Brașovului**, nr. inv. 49. **(Pl.LX, fig.71)**.

72. Potir, argint aurit, atelier brașovean, maestru aurar MICHAEL MAY II (1731-1776), a doua jumătate a secolului al XVIII-lea. Soclu circular, bombat, talpa inelară, netedă, gravată cu o inscripție cu caractere chirilice: „*Acest sfânt potir s-au dăruit sfintei biserici din Hărman de robul lui Dumnezeu, Vasile Lupan din Schei, 13 mai 1799*”. Registrul bombat al soclului este decorat cu o friză de palmete gravate. Piciorul conic, evazat spre bază prezintă o suprafață netedă. Zona superioară poartă o montură din frunze striate. Stilusurile cilindrice sunt nedecorate. Nodul piriform este acoperit de 4 petale de laur striate. Coșul cupei format dintr-un dublet de petale striate, de lauri. Cupa netedă are o linie evazată spre gură. Marcaj pe șina tălpii. Atribuirea s-a făcut prin analogie cu aspectul soclului potirului de la Seliștat. Stare de conservare bună. **Ph. ort. Hărman**, nr. inv. 31. **(Pl.LXI, fig.72)**.

73. Potir, argint aurit, atelier brașovean, maestru **M.H.**, secolul al XVIII-lea. Piciorul piramidal cu 6 fețe lobate, evazate spre bază, sprijinite pe un soclu bombat. Talpa lobată este decorată cu motive florale arcuite în volute argintii demarcate de trasee aurii. Lobii aurii. Manșetă vegetală aurie închide piciorul. Stilusurile sunt cilindrice. Nodul sferic decorat cu un motiv fitomorf stilizat și romburi în zona mediană. Panerul cupei este compus din motive florale ajurate cu aspect argintiu, flori și vrejuri arcuite închise de o friză de crini. Cupa netedă are aspect aurii la exterior și argintiu la interior. Marcaj pe talpă la exterior cu sigla maestrului aurar „**M.H.**” (relativ vizibilă), sub coroană. Inscriptiionat: „*Reparat 1932*”. Stare bună de conservare. Dimensiuni: I=19,5 cm, Dg=9 cm, G=408 g. **Ph. ort. Sf. Nicolae**,



Făgăraș, nr. inv.1. (Pl.LXI, fig.73).

Potire în stil baroc cu suprafețe netede, lucioase, secolul al XVIII-lea

74. Potir, argint aurit, atelier brașovean, maestru aurar MICHAEL MAY II, a doua jumătate a secolului al XVIII-lea. Picior conic evazat spre bază, montat într-un soclu bombat larg, cu talpa circulară. Câmpul bombat al soclului este decorat cu o friză vegetală de palmete ciocănite și gravate. Piciorul este prevăzut la partea superioară de un disc zimțat. Stilusurile în formă de baluștri. Nodul etalează elemente decorative rococo, protuberanțe în formă de fruct. Cupa cilindrică, buza gurii prezintă un luciu auriu iar restul un aspect argintiu mat. Nodul și friza decorativă a soclului sunt aurite. Marcaj cu inițialele maestrului aurar brașovean pe talpa soclului: „M”, sub coroană cu cifra „12”. Stare bună de conservare. Dimensiuni: I=15,6 cm, Db=9,6 cm, Dg=7,3 cm, G=180 g. **Ph. ev. Seliștat (Seligstadt)**, nr. inv. 22. (Pl.LXII, fig.74).

Expus la Budapesta în 1913 și Brașov -1987.

(Lit.: V. Roth, *Kunst... I. Gold...*, p.152, nr.348, fig.78; T. Gyárfás, *Geschichte...*, p.54, pl.131).

75. Potir cu elemente formale în stil empire, argint aurit, atelier sibian, maestru aurar DANIEL DENDLER, 1792. Picior conic evazat spre bază, soclu bombat, talpa lată, circulară, suprafețe netede, nedecorate. Stilusuri cilindrice, nodul cilindric marcat cu doua benzi paralele gravate. Cupa cilindrică, ușor evazată spre gură. Pe talpa piciorului apare marca aurarului sibian, „D.D.”. Stare bună de conservare. Dimensiuni: I=23 cm, Db=13 cm, Dg=9,3 cm, G=370 g. **Ph. ev. Ungra (Galt)**, nr. inv. 1. (Pl.LXII, fig.75).

Expus la Brasov, 1987.

(Lit.: V. Roth, *Kunst... I. Gold...*, p.153, nr.352).

76. Potir, argint aurit, atelier brașovean, maestru aurar GEORG OLESCHER JUN. (1721-1761), secolul al XVIII-lea. Picior conic, evazat spre bază. Soclu bombat, hexalobat este împărțit în 6 cartușe cu motive baroce, buchețele de fructe și vrejuri, ciocănite, gravate. Talpa cu trepte în retragere are suprafețele netede și lobate. Un disc dințat separă piciorul de nod. Nodul, în formă de balustru este compus din bulbi fațetați cu suprafețe nedecorate. Cupa netedă, amplă. Suprafețele piciorului sunt argintii. Marcaj pe talpa piciorului cu inițialele maestrului: „G.O.” și cifra 12. Stare bună de conservare. Dimensiuni: I=21,8 cm, Dg=10 cm, G=360 g. **Colecția muzeală de argintărie a Bisericii Negre Brașov**, nr. inv. I/18. (Pl.LXIII, fig.76).

Expus la Brașov în 1987.

(Lit.: V.Roth, *Kunst... I. Gold...*, p.136, nr.305; T. Gyárfás, *Geschichte...*, p.54, pl.12/9).



Potire cu ornamente în stil rococo, secolul al XVIII-lea

77. Potir, argint aurit, atelier brașovean, maistru aurar, IOHANN BENCKNER sen. (1755-1801). Picior conic evazat spre bază, montat pe un soclu format din trepte în retragere. Suprafețele sunt împărțite în 6 câmpuri demarcate prin muchii ondulate. Decorul fețelor piciorului este format dintr-un motiv piele de șarpe, ciocănit, alternând cu portretul, Dumnezeu Tatăl, cu nimb triunghiular, Christ cu nimb oval, cu o cruce în mână și un potir în cealaltă, acvilă cu aripi întinse și nimb rotund. Partea superioară a piciorului prezintă o manșetă scurtă și un disc canelat. Stilusurile sunt de tip mosor. Nodul, consola, de formă rococo prezintă trei fețe decorate cu roccaille în relief care formează cartușe cu motivul viței de vie și ciorchini de struguri (aluzie la funcția liturgică a potirului, la tema biblică „Iisus cu vița”), alternând cu petale reliefate pe umărul nodului. Panerul cupei este compus din motive vegetale dispuse în stil rococo. Lujeri vegetali, împlețiți, involburați, arcuiți în volute și roccaill-uri formează trei cartușe în care sunt incizate inscripții în limba germană cu minuscule latine: „*Nemet hin trincket alle daraus. Dieser Kelch ist das neue Testament in meinem Bluth. Donovit Pet: (ruș) Hiemesch Senator 1760 d.(ie) 9. Sep: (tembris)*”. Cupa netedă, aurită. În medalionul cu inscripție este poansonată marca maistrului aurar brașovean cu inițialele: „**I.B.**” și „**12**”. Stare bună de conservare. Dimensiuni: I=25,7 cm, Dg=10,8 cm, G=626 g. (Analogii cu potirul rococo de la Râșnov). **Colecția muzeală de argintărie a Bisericii Negre, Brașov**, nr. inv. I/15. (Pl. LXIII, fig.77).

Expus la Brașov în 1987.

(Lit.: V. Roth, *Kunst... I. Gold...*, p.145, nr.330, fig.71; T. Gyárfás, *Geschichte...*, p.56, pl.135).

78. Potir, argint aurit, atelier brașovean, maistru aurar, IOHANN BENCKNER sen, 1779. Piciorul conic se evazează spre bază, talpa formată din trepte în retragere cu suprafețe netede, conturul dispus în acolade. Lobii piciorului sunt decorați cu trei cartușe cu scene în relief ciocănit: Nașterea lui Iisus, Inchinarea magilor, Botezul lui Iisus. Contururile cartușelor sunt formate din roccaill-uri. Partea superioară a piciorului prezintă caneluri radiale și o manșetă scurtă. Stilusurile sunt tip mosor. Nodul consolă cu trei fețe, mărginite cu roccaill-uri etalează cartușe cu motivul viței de vie cu struguri, alternând cu petale dispuse pe umeri. Două discuri canelate decorează baza stilusului inferior și al cupei. Panerul cu un motiv vegetal ajurat, involburat cu lujeri cu ciorchini de struguri dispuși în mișcare, de factură rococo, prezintă trei cartușe cu teme biblice din ciclul cristologic: Rugăciunea lui Iisus pe Muntele Măslinilor, Crucificarea Mântuitorului, Înălțarea lui Iisus la cer. O friză de lujeri împlețiți, înnoțați sub palmete vegetale și coșuri de fructe (cornul abundenței) închide întreaga compoziție. Cupa cilindrică, netedă, aurie este inscripționată pe jumătatea de sus: „*Hoc Artificiosum Opus factum este de Ioh (anne) Benckner. An(n)o 1779. D.L.S.*”. Pe manșetă apare inscripția: „*Sumptib(us) Eccl.(esiae) Compar.(atum) 1780.*”. Stare bună de conservare. Dimensiuni: I=25,3 cm, Dg=10,2 cm, G=700 g. **Colecția muzeală de argintărie a Bisericii**



Negre-Braşov, nr. inv. I/17. (**Pl.LXIV, fig.78**).

Expus la Brasov in 1987.

(Lit.: V. Roth, *Kunst... I. Gold...*, p.146, nr.331, pl.133/3); T. Gyráfás, *Geschichte...*, p.56, pl.8).

79. Potir, argint aurit, atelier braşovean, mastru aurar, JOSEF BENCKNER (1731-1783), datat 1616 și 1773. Picior piramidal evazat spre bază, soclu bombat cu talpa festonată și suprafețe în retragere netede. Cele 6 fețe ale piciorului prezintă muchii ascuțite, curbate, în stil rococo, fiind decorate cu motive: solzi în cartușe alungite, alternând cu figurile, Dumnezeu Tatăl cu nimb triunghiular, o acvilă cu aripile deschise și nimb rotund (Sf. Duh), Christ cu nimb oval, o cruce în mâna dreaptă binecuvântând și un potir în mâna stângă (atributele credinței-Fides), plasate în cartușe cu contururi rococo, volute, acolade, ciocănite în relief. Partea superioară a piciorului este decorată cu o manșetă scurtă și un disc canelat, stilusurile, tip mosor. Nodul consolă, de formă triunghiulară și contururi arcuite în stil rococo este ornamentat cu ciorchini de struguri cu viță de vie, dispuși în cartușe cu reliefuri de rocaill-uri rococo și petale vegetale ample pe umeri. Totul este turnat în relief. Coșul cupei, cu aspect argintiu, prezintă un ornament vegetal cu lujeri stilizați, învolutați, împlețiți, dispuși în mișcare, în stil rococo. Panerul este turnat în relief, incizat și ajurat. El etalează trei medalioane cu contururi rococo, rocaill-uri decorate în câmpul central cu inscripții latine cu semnificație memorială: „*Pastor(e) Paullo Spick Chr. (ist)o Sacrum-Georg Greishing Ros. (noensis) cum conjuge sua-Ecclesiae dedicavit A(nn)o 1616*”. Inscripție pe talpă: „*Calicis tam Operculi huius in(n)ovatio pio Past: (orali) Studio Steph:(ani) Roth, facta a Mich: (aele) Marcel Ros. (noensi) enisq(ue) heredibus M:K: Pro: J: (udice) G: M; or: (ganista) et it (em) Tho: (ma) Veineter Ros (noensibus) A (nn)o 1773. M: (nse) Jan: (uarii)*.” Conținutul inscripției se referă la confecționarea potirului în 1773, în timpul pastorului Stefan Roth. Cupa cilindrică, ușor evazată spre gură este aurită la exterior și interior. Părți din ornamente nu sunt aurite. Într-un medalion al cupei apare poansonată sigla maestrului aurar, „**J.B.**” sub corană și cu titlul de Ag „**12**”. Cupa este o execuție din 1616. Piciorul, nodul, coșul cupei, în stil rococo au fost confecționate în 1773 de maestrul Josef Benckner. Stare bună de conservare. Dimensiuni: I=26 cm, Db=14 cm, Dg=10,5 cm, G=767 g.

Ph. ev. Râșnov (Rosenau), nr. inv. 8. (**Pl.LXV, fig.79**).

(Lit.: V. Roth, *Kunst... I. Gold...*, p.148, nr.336, pl.133/2).

Autorul atribuie paternitatea lucrării din 1773 maestrului braşovean Iosef Benckner (1731-1783) însă, ea prezintă identități stilistice cu potirele de la Biserica Neagră cu nr. inv. I/15 și I/17, datate și semnate de maestrul Iohann Benckner folosind inscripții pe cupă în același mod).

80. Potir, argint aurit, atelier sibian, nemarcat, 1745. Piciorul piramidal cu 6 fețe evazate spre bază are talpa largă, circulară, festonată, neaurită. Suprafețele piciorului sunt demarcate de muchii ondulate tipice rococoului. Compoziția rococo etalează motivul scoicii, la bază, rocaill-uri, flori, coșuri cu flori dispuse în trei cartușe ciocănite, în relief. Stilusul inferior este cilindric. Nodul consolă, cu ornament rococo, asemenea unui capitel



miniatural este turnat cu motive în relief, petale, lujeri, scoici, motiv grilaj, profile arcuite. Stilusul superior este masiv și cilindric. Panerul plin etalează un ornament complex rococo, contururi arabesc și roccaille-uri, motive vegetale intră în compoziție formând cartușe în care apar subiecte plastice, coș cu fructe. Compoziția este închisă de un profil dublu geometric, surmontat de roccaille-uri turnate într-un relief meplat. Aspect argintiu. Cupa cilindrică, aurită este inscripționată prin gravare cu litere antiqua, în limba greacă: „INCHINAT DE PREAONORATUL DOMN KONSTA STEFAN DIN IANINA, PENTRU BISERICA COMPANIEI GRECEȘTI DIN BRASOV, IN SIBIU, 1745”. Marcaj ilizibil pe buza tălpii. Stare bună de conservare. Dimensiuni: I=26 cm, Db=13,5 cm, Dg=10 cm, G=530 g. **Ph. ort. a bisericii grecești Sf. Treime, Brașov**, nr. inv. 98/3. (**Pl.LXVI, fig.80**).

Potire executate în secolul al XIX-lea

81. Potir, argint aurit, atelier brașovean, maistru aurar, CHRISTIAN GOTTLIEB FLEISCHER (1825-1888), datat 1840. Picior cilindric cu soclu bombat, talpa festonată în acolade, netedă, cu două trepte în retragere. Suprafața soclului este împărțită în 6 câmpuri cu lobi ornamentați în stil baroc și motive vegetale arcuite în volute, scoici, flori, flori în vază. Partea superioară a piciorului este decorată cu o manșetă drapată și un nodul crenelat. Stilusurile cilindrice sunt tip mosor. Nodul sferic, canelat în 6 câmpuri verticale, în formă de fruct este decorat prin ciocănire și gravare cu diverse motive vegetale. Coșul cupei are un decor ajurat, vrejuri de viță de vie cu ciorchini de struguri dispuse în patru registre argintii. Cupa aurie cu inscripție gravată: „ROSENAUER. KIRCHEN. KELCH. AN(N)O 1840. M.M.R.M.E.H.G.T.W. KIRCHENVATER. T. W. G. M.”. Pe suprafața tălpii piciorului apare marca maistrului, „**C.G.F. și 12**”, titlul Ag. Stare bună de conservare. Dimensiuni: I=18 cm, Db=10,2 cm, Dg=8 cm, G=370 g. **Ph. ev. Râșnov (Rosenau)**, nr. inv. 23/a. (**Pl.LXVII, fig.81**).
(Lit.: V. Roth, *Kunst... I. Gold...*, p.159, nr.375, pl.136/2).

82. Potir în stil neogotic, argint aurit, atelier brașovean, maistru aurar HEINRICH JECKELIUS (1845-1863), după T. Gyarfás în *Geschichte...* sau (1863-1887) după Iulius Bielz în *Arta aurarilor...*. Datare: a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Talpa netedă, aurită, polilobată, realizată în trepte în retragere. Soclul circular, decorat cu un motiv arhitectural neogotic, ajurat, arcuri gotice surmontate de fleuroane în care sunt plasate câte două ferestre ovale și una rotundă, deasupra cu trefle gotice. Piciorul scurt, prismatic prezintă profile gotice cu muchii ascuțite, intens reliefate, evazate spre bază. Partea superioară a piciorului prezintă o manșetă formată din 12 console în S. Stilusurile prismatice, cu 6 fețe sunt decorate cu un motiv arhitectural, ferestre gotice reliefate. Nodul, sferă applatizată, decorată cu petale gotice ascuțite, în relief, prezintă pe ambele fețe butoni prismatici, romboidali, decorați cu patru petale în cruce. Coșul cupei poartă un ornament amplu, masiv. Baza intens reliefată, e compusă din motive vegetale cu contururi drapate, învolburate. Registrul principal este ornamentat cu o friză în care



sunt dispuse statuetele celor 12 apostoli în ronde-bosse, așezați pe console, sub baldachine, dominate de fleșe cu fleuroane. Personajele sunt demarcate de ferestre gotice alungite și treflate la partea superioară. Cupa aurită, evazată spre gură. Stare de conservare bună. Dimensiuni: I=31 cm, Db=16 cm, Dg=10,5 cm. **Ph. ev. Lovnic**, nr. inv. 19. (**Pl.LXVIII, fig.82**).

Expus la Brașov în 1987.

83. Potir neobaroc, argint aurit, atelier brașovean, maistru aurar CARL RESCH (1841-1905), a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Talpa circulară, netedă, soclul bombat, ciocănit cu un ornament vegetal, flori încadrate de lujeri arcuiți. Piciorul conic, evazat spre bază. Nodul inferior semisferic este decorat cu o coleretă de trandafirași turnați în relief. Nodul median, tip balustru este neted. Nodul superior, tip balustru are un brâu reliefat cu flori stilizate. Stilusul superior este tip mosor. Panerul cupei este dezvoltat până în treimea superioară. Ornamentica este compusă din motive vegetale, flori, fructe, lujeri înnoțați, învolutați, arcuiți în stil neobaroc. Cupa cilindrică are buza ușor răsfrântă. Ornamentele sunt argintii, cupa e aurită. Marca maistrului aurar Carl Resch este aplicată pe picior, „C.R.” și titlul de Ag, nr. „13”. Stare bună de conservare. Dimensiuni: I=27,7 cm, Dg=9,5 cm, G=400 g. **Ph. ev. Codlea (Zeiden)**, nr. inv. 56/39. (**Pl.LXIX, fig.83**).

Expus la Brașov în 1987.

(Lit.: V. Roth, *Kunst... I. Gold...*, p.161, nr.383, p.142, fig.66; T. Gyráfás, *Geschichte...*, p.58 etc.).

84. Potir, argint aurit, atelier brașovean, maistru aurar LORENTZ ROMER (1798-1834), prima jumătate a secolului al XIX-lea. Talpa circulară, netedă, soclu bombat, decorat prin ciocănire cu un motiv baroc în relief, compus din trei cartușe cu aspect de grilaj, cu flori dispuse în romburi, demarcate de câte două profile arcuite, curbă contra curbă. Picior conic, neted, cu manșetă, cu petale la partea superioară și un disc crenelat care îl demarcă de stilus. Trei stilusuri cilindrice, netede. Două noduri sferice, unul mai mic, cel superior, mai mare cu suprafețe netede. Panerul cupei, dezvoltat până în treimea superioară este decorat, ca și soclul piciorului, cu un motiv baroc dispus în trei cartușe ovale cu floricele mici, dispuse în motiv grilaj, demarcate prin câte două rocaille-uri. Friza este încadrată de două brâuri în torsadă. Zona superioară a panerului este decorată cu o bandă zig-zag-ată, o friză cu petale ovale inegale. Cupa netedă, aurită. Stare bună de conservare. Dimensiuni: I=26 cm, Db=14,5 cm, Dg=10,3 cm, G=609 g. **Ph. ev. Bod, (Brendorf)**, nr. inv. 35/a. Expus la Brașov în 1987. (**Pl.LXIX, fig.84**).

(Lit.: V. Roth, *Kunst... I. Gold...*, p.155/156, nr.360, pl.136/4).

Pahare executate în secolele al XVII-lea și al XVIII-lea

85. Pahar baroc, argint aurit, atelier italian?, secolul al XVIII-lea. Talpa circulară, ușor bombată, decorată prin gravare cu un motiv de palmete vegetale. Corpul tronconic, decorat la bază cu o friză cu motive stilizate,



miniaturale, mărginită de un brâu perlat și unul neted. Câmpul central este ornamentat în meplat cu o compoziție decorativă complexă: motive vegetale, lujeri împlețiți, ramuri de măslin, motive florale, flori cu 6 petale cu vrej în volute, motiv zoomorf, dragoni cu cap de șarpe, împlețiți între traseele vegetale (simbolul apei). Fond auriu, decor argintiu. Urmează un brâu cu un motiv floral dispus între benzi încrucișate. Friza superioară mărginită de două brâuri perlate, poartă în mod unitar același decor ca al tălpii: palmete vegetale gravate, reliefate. Buza vasului, netedă, aurită, răsfrântă. Nemarkat. Stare bună de conservare. Dimensiuni: I=13 cm, Db=8,5 cm, Dg=10 cm, G=450 g. **Muzeul bisericii ort. Sf. Nicolae din Scheii Brașovului**, nr. inv. 316. (PI.LXX, fig.85).

Expus la Brașov în 1987.

86. Pahar baroc, argint aurit, atelier transilvănean, jumătatea secolului al XVII-lea. Ornamentica cu motive baroce, ciocănite în relief: fructe ce compun tema cornul abundenței, contururi de tip lambrechine. Buza gurii, gravată cu o inscripție memorială maghiară: „*Paczolai + Babbara + Anno 1671*”. A fost în posesia doctorului Gh. Brătănescu din Feldioara, în perioada interbelică și „S-a primit de la o țigancă din Iarăș, jud. Trei Scaune”. Actualmente nu se cunoaște unde se află această piesă, dar am considerat importantă recuperarea ei memorială pentru valoarea artistică specifică atelierului transilvănean care l-a produs. (PI.LXX, fig.86).

87. Pahar baroc cu soclu, argint aurit, atelier brașovean, maestru aurar GEORG HELTNER, 1672. Talpa inelară, soclu cilindric decorat prin ciocănire cu o friză: cai în alergare și motive florale. Soclul demarcat de corp printr-un brâu perlat, în relief. Corpul tronconic este decorat prin ciocănire, în relief cu motive baroce. Compoziția este formată din trei medalioane ovale în care sunt reprezentate: un cal rampant, un cerb cu capul conturnat într-un decor vegetal și un grifon. Medalioanele sunt demarcate de figurinele în relief ale unor herme înaripate, cu bustul gol, o eșarfa dispusă peste șolduri. Capul reprezintă figuri feminine cu păr cârlionțat, acoperit de o pălărie tiroleză cu pene, așezată pe o parte, după moda epocii medievale. Baza compoziției etalează un motiv bogat cu fructe, „cornul abundenței”. Ornamentica, excelent realizată tehnic și compozițional, cu motive vegetale, animaliere, antropomorfe, din repertoriul tradiției indoeuropene, atribuie funcția de **pahar de vânătoare**. Stare de conservare bună. Aspect auriu la exterior și argintiu la interior. Marcaj pe talpă la exterior cu sigla maestrului aurar brașovean, „G.H.” sub coroață. Dimensiuni: I=19,5 cm, Db=7,5 cm, Dg=9,5 cm. **Muzeul bisericii ort. Sf. Nicolae din Scheii Brașovului**, nr. inv. 51. (PI.LXXI, fig.87).

Expus la Brașov -1987.

88. Pahar de cununie, tip trompetă, argint aurit, ciocănit, cizelat, gravat, executat în stilul Renașterii, atelier transilvănean, nemarkat, datat 1601. Morfologic, piesa etalează o linie grațioasă, zveltă, evidențiată de un soclu dublu marcat de două profile circulare, la partea inferioară a corpului, zona superioară fiind dezvoltată tip trompetă. Ornamentica este realizată



din lambrechine gravate, incizate, aurite, plasate deasupra profilului superior al soclului, de asemenea aurit. Sub buza gurii apare o inscripție gravată în limba latină : „VIRTUTE DV CECOMITE FORTUN P. RM. **1601**.”. Stare bună de conservare. Dimensiuni: I=20,5 cm, Db=8,8 cm, Dg=10 cm. **Ph. ref. Odorheiu Secuiesc, jud. Harghita. (Pl.LXXII, fig.88).**

89. Pahar în stilul Renașterii, tip piele de șarpe. Argint aurit, ciocănit, nemarcat, atelier transilvănean, datat prin analogie - 1628. Piesa executată are o formă ușor tronconică cu buza evazată. Ornamentica etalează un decor vălurit, ciocănit, tip piele de șarpe, baza și gura aurite, netede, partea superioară a corpului marcată cu o monedă încastrată, din argint aurit. Moneda, datând din 1628, din vremea principelui Transilvaniei Gabriel Bethlen (1613-1629) a cărui remarcabilă domnie este ilustrată și prin numeroase emisiuni monetare. Talerul prezintă pe avers bustul principelui în armură, capul descoperit, în mâna dreaptă ține un sceptru, o adevărată artă a portretului, încadrat de o legendă circulară specifică: „***GABR * D * G * SA * R * IMP * ET * TRANS * PRINCEPS ***”. Reversul, scut împodobit, încoronat cu stema ungară și transilvană, cu scutul lui Bethlen, în mijloc este inscripționat în colțurile de sus: „**C - C**” (Camera Cassoviensis), monetăria din Kosice și legenda circulară: „**PAR * RE * HVN * DNS * SI * CO * RATIB * DVX * 1628 ***”. Moneda este consemnată în catalog sub titlul de raritate. Stare bună de conservare. Dimensiuni: I=12,7 cm, Db=7,3 cm, Dg=9,2 cm. **Ph. Ref. Odorheiu Secuiesc, jud. Harghita. (Pl.LXXII, fig.89).**

Căni cu ornamente renaștentiste executate în secolul al XVII-lea

90. Cană cu capac, argint aurit, ciocănit, marcată pe talpă cu inițialele **M.H.**, presupus mastru aurar brașovean, MERTEN HUNDERTSCHAFF alias HEMMEL (1629-1633) (În sprijinul atribuirii piesei unui atelier brașovean pledează forma evazată a corpului, identificată în patrimoniul de argintărie al jud. Brașov, predilect abordată de atelierelor locale, precum și ornamentica specifică aurarilor brașoveni, concepției stilistice proprii primei jumătăți a secolului al XVII-lea). O posibilă altă atribuire ar fi a maestrului aurar sibian Martinus Hermann II (1628-1643) care lucrează în aceeași perioadă stilistică, folosind un poanson asemănător, cu inițialele M.H., ceea ce face dificilă tranșarea paternității piesei. Pe baza perioadelor de activitate a măștrilor menționați, a analogiilor și criteriilor stilistice se poate evalua execuția căunii în jurul anului **1630**. Corpul are o linie evazată, mai pronunțată spre bază, unde talpa este subliniată prin trei profile. Capacul este în formă de calotă cu trepte în retragere, surmontat de un buton balustru. Toarta cu o linie arcuită, șerpuită, prezintă pe umăr o balama în care este fixată o șarnieră ușor îndoită. Ornamentica corpului este formată din vrejuri învolutate, compuse în lambrechine, dispuse pe partea superioară și inferioară a acestuia. Motivele sunt aurite iar zona mediană a corpului este netedă cu aspect argintiu. Suprafața capacului este



de asemenea decorată cu lambrechine vegetale aurite. Toarta este gravată cu un motiv vegetal meandric. Stare bună de conservare. Dimensiuni: I=23 cm, Db=11,6 cm, Dg=7,4 cm. **Ph. ref. Odorheiu Secuiesc**, jud. Harghita. **(Pl.LXXIII, fig.90)**.

91. Cană cu capac, în stil renascentist, argint aurit, ciocănit, cizelat, nemarcată, presupus atelier brașovean, datată: 1669. Corpul cu o linie tronconică, baza marcată de o talpă circulară îngustă și un profil superior. Capacul în formă de calotă, cu o protuberanță centrală are o buză profilată. Toarta arcuită se termină într-o buclă cu arcuire inversă. Șarniera în formă de S este fixată în balama. Ornamentica corpului se desfășoară pe trei registre circulare: registrul inferior este decorat cu un motiv vegetal compus din vrejuri meandrice dispuse în elipse, celelalte două registre, plasate la extremitățile corpului sunt gravate cu lambrechine vegetale și arabescuri cu contururi identice. Motivele sunt aurite iar zona mediană a corpului este de aspect argintiu. Capacul prezintă un decor ciocănit alcătuit din motive vegetale învolutate, în relief și o plachetă cu efigia lui Christ, cu legendă pe protuberanța centrală. La interior, capacul este marcat cu o plachetă în relief cu tema Dumnezeu-Tatăl, Christ răstignit și porumbelul-Sf. Duh. Inscricția capacului în legendă: „* DVS IESUS CRIST. REX VENIT IN (PACE ?)* CONSCENUENS IN CELOS”. Toarta poartă un decor gravat cu ove suprapuse, terminată într-o mască-bust militar cu barbă, turnat. Fețele laterale ale balamalei șarnierei sunt decorate cu câte o mască. Inscricție gravată pe șina tălpii, la exterior: „**ANNO * 1669 * B * I ***”, presupus autor al piesei, date fiind inițialele, datarea și amplasarea inscripției. Lipsă butonul capacului. Stare bună de conservare. Dimensiuni: I=30 cm, Db=12,9 cm, Dg=8,1 cm. **Ph. ref. Odorheiu Secuiesc**, jud. Harghita. **(Pl.LXXIV, fig.91)**.

92. Cana „Recensământul lui Quirinus”, în stil renascentist, argint aurit, turnat, ciocănit, marcat pe fundul vasului cu inițialele maestrului aurar „**G.V.**” și titlul de Ag., **13**. Opera o atribuim maestrului aurar sibian GEORG VEINHOLDT I (1683-1709), sfârșitul secolului al XVII-lea. Talpa circulară decorată cu un brâu perlat, soclu bombat de aspect argintiu este ornamentat cu un motiv vegetal bogat, în relief plat, vrejuri arcuite în care sunt interpolate câte o scoică. Soclul este separat de corpul cănii de un brâu aurit, în torsadă și un registru circular, neted, aurit. Corpul cilindric, de aspect argintiu este ornamentat în basorelief, prin turnare cu tema și scena biblică „Recensământul lui Quirinus”. Personajele plasate într-un decor arhitectural antic și arbori în planul doi sunt împărțite în două categorii: autoritățile, Quirinus și soldații în veșminte militare romane, cu săbii scurte și scuturi, și populația civilă adusă cu forța, în veșminte antice, drapate. Toate personajele sunt surprinse cu o gestică individualizată și sugestivă, specifică momentului de atmosferă tensionată. Mișcarea este vie, deși scena apare pasivă, fără conflicte. În prim plan, guvernatorul Quirinus așezat pe tron, într-un decor arhitectural antic este plasat la aceeași înălțime cu celelalte personaje care stau în picioare și exprimă diverse atitudini proprii stării de spirit. Gestică lui este elocventă, mâna dreaptă rezemată în șold, strânge un sceptru cu bici, mâna stângă, întinsă spre personajele interogate. Întreaga



sa atitudine imperială exprimă forță, autoritate, ascultare. Alături se află un soldat roman cu sulița în mâna stângă, în poziție de supraveghere. Ceilalți soldați romani dispuși între personajele civile sunt mai înalți decât acestea și exprimă o atitudine vigilentă. Față de mulțimea adunată înaintea tronului se disting două personaje îngenunchiate, Maria și Iosif, într-o atitudine de supunere și ascultare. Maria poartă sarcina în chip aparent. În iconografia murală din țările române, tema apare foarte rar, ea este prezentă la Argeș, unde în fața guvernatorului, bogat înveșmântat, Maria și Iosif stau în picioare și un funcționar le înscrie numele pe un rotulus desfășurat. Recensământul este amintit în protoevanghelia lui Iacov după călătoria la Bethlehem și este descris și în evanghelia apocrifă a lui Pseudo-Matei. Scena apare amplu pictată pe un spațiu larg la Kahrie-Djami din Constantinopol. Gura câinii este demarcată de un registru circular identic cu cel al bazei corpului. Capacul bombat, cu o bordură perlată ca și a tălpii este surmontat de o calotă. Suprafața bombată a capacului este decorată cu același motiv ca și al soclului, vrejuri intersectate și scoici iar calota este dominată de un cerb turnat în ronde-bosse așezat pe un pat de frunziș. Pe capac, la exterior, mai apare gravat un șarpe cu o coroană și un glob cu cruce, încercuit de două inscripții în limba maghiară. La interior, capacul este gravat cu motivul pelicanului care își sfâșie pieptul pentru a-și hrăni puii cu sângele său, încadrat de o inscripție. Toarta arcuită în formă de consolă este ornamentată cu un motiv vegetal și un cap de ostaș cu coif ascuțit. Balamaua este turnată în formă de fruct canelat. Șarniera este turnată în formă de palmetă, arcuită.

Inscripții pe capac: „**SOL. 4Z. VI MIKÉPEN KE VÁNKÓZ IKASZARVAS A FOIYOVIZEKRE**”; „**A KÉ PEN KIVÁN KOZIK AZ ÉN LELKEM TE HOZZÁD ISTEN**”; „**KICSODA VOLNA NEKEM MENYEK BEN TE NÁLODNÁL TÖBB ES TE NÁLODNAÁL NEM GYÖNÖRK KÖDÖM AX**”; „**ISTENNEK DICSÖSÉGÉRE ADTA ÁRVA BETHLEN KATTA ANNO YI FÖLDÖM**”. Inscripție pe capac la interior: „**IESUS CHRISTUSNAK VÉRE TISTIT MEG MINDEN BÜNÜNK BÖL IAN...α γ ι γ ρ**”. Traducere relativă a textului inscripționat: „**CUM E DORUL CERBULUI PE APE CURGATOARE PE PORTRET, SUFLETUL MEU O ADOR PENTRU TINE DUMNEZEULE. CINE AR EXISTA PENTRU MINE SUS IN RAI MAI INALTATOR DE TINE, SI NU MA INCHIN MAI SUS DE TINE PENTRU CINSTIREA TA DUMNEZEULE. DONATOARE: BETHLEN KATTA ANNO PE PAMANTUL MEU. SANGELE LUI I. C. NE PURIFICA DE TOATE PACATELE**”... Capodoperă a genului, piesa trădează o puternică influență a Renașterii. Ea etalează o unitate stilistică perfectă, complexitate în abordarea procedeelelor tehnice, fidelitate plastică până la detaliu, o concepție artistică evoluată prin tratarea compozițională a temei și a scenelor, cunoștințe despre perspectivă, rafinament în execuție, la care dacă adăugăm și calitatea de raritate, vechime, semnificație memorială, documentară, o putem califica drept un monument de valoare excepțională, care include toate semnificațiile valorice ale unui artist deosebit. Piesa s-a bucurat în epocă, în secolul al XVII-lea, de prețuirea cuvenită, așa cum reiese din inscripția referitoare la Ecaterina Bethlen, cea de-a doua soție a principelui Transilvaniei, Gabriel Bethlen (1613-1629), fiica principelui Transilvaniei, Ioan Sigismund de Brandenburg. Ea a urmat la tronul Transilvaniei după moartea soțului, între anii 1629-1630, alături



de cumnatul, Stefan Bethlen. Marca maestrului aurar cu inițialele **G.V.** și nr. **13** (titlul de Ag) sunt poansonate pe fundul vasului la exterior. Stare bună de conservare, **Ph. ref. Odorheiu Secuiesc**, jud. Harghita. (**Pl.LXXV, fig.92**).

93. Cană, argint aurit, turnat, gravat, cizelat, atelier brașovean, maestru aurar, GASPAR KREISCH I (1648-1660), jumătatea secolului al XVII-lea. Soclu bombat, decorat cu ramuri de frunzulițe zimțate, ce par a fi ferigi, plasate în medalioane ovale, horizontale. Corpul tronconic este ornamentat în întregime prin ciocănire cu motive în relief, contururi baroce de lambrechine cu măști interpolate, ce formează trei cartușe cu teme figurative: central apare figura unei femei cu sâni proeminenți, cu forme baroce, ținând în brațe un copil (reprezentarea alegorică a Virtuții Caritas, ce semnifică iubirea caritabilă hrănind un copil la sân), în planul doi apare o biserică cu turnuri ascuțite, tipic transilvăneană. Celelalte două cartușe dispuse lateral sunt decorate cu un peisaj arhitectural oriental, cu palmier și un peisaj arhitectural transilvănean, cetate fortificată, cu biserică, cu incintă fortificată și un palmier. Buza gurii cunii și capacului sunt filetate. Capac bombat decorat cu elemente fragmentare de lambrechine specifice corpului și trei figuri de îngeri și buchețele de fructe. Calota capacului prezintă un motiv vegetal arcuit, lipsă buton. Toarta arcuită, turnată, în relief, cu figura unui tors de hermă se termină într-o labă stilizată. Șarniera turnată cu o figurină feminină cu doi șerpi pe brațe, ce țin flori în gură, lalele sau crini. Marcaj poansonat pe fundul vasului cu inițialele maestrului aurar brașovean „**G.K.**” sub coroană. Stare de conservare bună. Dimensiuni: I=18,2 cm, Db=14,5 cm, Dg=7,5 cm, G=727 g. **Ph. ev. Cincu (Großschenk)**, nr. inv. 34. (**Pl.LXXVI, fig.93**).

Expusă la Brașov în 1987.

(Lit.: V. Roth, *Kunst... I. Gold...*, p.220, nr.573, pl.180/1).

94. Cană cu scenă de vânătoare în stil renescentist, argint aurit, ciocănit, turnat, gravat, cizelat, maestru aurar brașovean, BARTESCH (Bartolomeus) IGELL jun. (1630-1633). Datat: **1634**. Talpa circulară decorată cu o friză de ove. Corpul cilindric evazat spre bază din zona mediană este împărțit în două de un brâu dantelat, reliefat. Zona inferioară, evazată spre bază este ornamentată cu un relief, scenă de vânătoare, trei soldați cu mușchete, în mișcare, în poziție de tragere, în veșminte de epocă, cu câini în alergare și doi cerbi. Registrul superior al corpului este ornamentat cu un personaj nobil în veșminte bogate cu un sceptru în mână, un cavaler cu o spadă, un personaj feminin cu mantie. Motive baroce secundare: buchețele de fructe, lujeri arcuiți etc. Capacul bombat decorat cu o friză de animale: lupi, vulpi, cerbi surprinse în mișcare, în pădure. Pe butonul capacului este figurat un cerb în ronde-bosse. Toarta arcuită este decorată cu un tors feminin și un tors masculin (relief cu Venus și Neptun) demarcați de măști. Baza toartei decorată cu o mască de putti în relief. Șarniera sau apăsătorul este arcuită în vultură și decorată cu o mască. În interiorul capacului apare o bandă cu o inscripție germană: „*Wer Will auf Erden sellig leben Der muss nach ehr und tugend stre(be)n*”, apoi cu majuscule latine: „*DIE ZIER UND REICHTUMB*”



DISER WELT + GLEICH WIE EIN SCHENE BLVM + HIN FELT + ANNO 1634". Poanson pe talpă la exterior cu inițialele maestrului aurar „**B.I.**” sub coroană. Stare bună de conservare. Dimensiuni: I=29,8 cm, Db=14,8 cm, Dg=9,6 cm, G=1000 g. **Ph. ev. Codlea (Zeiden)**, nr. inv. 56/40. **(Pl.LXXVII, fig.94)**.

Expusă la Paris în 1900 și la Brașov 1987.

(Lit.: V. Roth, *Kunst... I. Gold...*, p.225/226, nr.584, pl.172).

95. Cană, argint aurit, ciocănit, turnat, gravat, cizelat. Atelier brașovean, maestru aurar, **C.G.**, jumătatea secolului al XVII-lea. Talpa circulară decorată cu o friză de floricele mici. Corpul cilindric, evazat spre bază este ornamentat în relief prin ciocănire. Registrul inferior etalează lambrechine, vase cu trandafiri și fructe. Registrul superior este compus din motive florale din care se ridică „cornul abundenței”, pere, mere etc., ornamentele sunt aurite. Buza gurii și capacului sunt profilate. Capac bombat decorat prin ciocănire, cu buchețele de fructe dispuse între lujeri arcuiți. Calota capacului este turnată cu o mască de înger. Butonul capacului este în formă de balustru. Toarta arcuită se termină într-un motiv de lujeri arcuiți. Ornamentul toartei și al capacului sunt aurite. Toarta poartă un decor perlat și lujeri de acant stilizați turnați. Șarniera turnată în formă de chip de înger înaripat. Pe capac, la interior este gravat un sfânt episcop cu cârjă, ținând o carte deschisă, purtând glugă și nimb intersectat de o baghetă. Marcaj ilizibil cu sigla maestrului aurar, **C.G.**?. Stare de conservare bună. Dimensiuni: I=30 cm, Db=15,3 cm, Dg=9,9 cm, G=1140 g. **Ph. ev. Rupea (Reps)**, nr. inv. 64/6. **(Pl.LXXVIII, fig.95)**.

Expusă la Brașov în 1987.

(Lit.: V. Roth, *Kunst... I. Gold...*, p.212, nr.550, pl.177/2).

96. Cană baroc, ornamentată cu basorelief, „Putti și Cornul abundenței”. Argint aurit, ciocănit, turnat, cizelat, datând de la sfârșitul secolului al XVII-lea. Talpa, șină circulară netedă, soclu bombat, decorat prin ciocănire, în relief, cu flori și frunze și lujeri, dispuse meandric. Corpul cilindric, întărit la extremități de brâuri profilate este decorat bogat cu un basorelief, scenă cu putti goi înaripați, trăgând o ghirlandă amplă cu fructe și flori, simbolul „cornul abundenței”. Scenă mitologică predilectă gustului epocii, concepțiilor artistice a măștrilor aurari din secolul al XVI-lea și al XVII-lea în abordarea creațiilor plastice. Tema, de influență nürnbergeză probează interferențele și contactele culturale cu arta germană și reflexul temelor internaționale în mediile meșteșugărești transilvănene. Ornamentul are un aspect argintiu. Buza gurii este aurită. Capac cu streășină netedă, suprafața bombată, decorată cu o friză florală dispusă meandric. Calota este surmontată de figura unui cerb turnat în rond-bosse așezat pe un pat de frunziș. Petale de acant și palmetă vegetală decorează șarniera. Toarta arcuită în S, prezintă la partea superioară un cap de delfin, mânerul, în forma torsului de hermă se termină în vrej arcuit. Pe suprafața tălpii este poansonată marca maestrului aurar cu inițialele, **P.H.** sub coroană care se poate atribui maestrului PETER HIEMESCH II (1690-1721) sau PETER HIRSCHER (1698-1705). Alături apar inițialele K.M. Stare bună de conservare. Dimensiuni: I=25,4 cm,



Db=15,6 cm, Dg=12 cm, G=1255 g. **Colecția muzeală de argintărie a Bisericii Negre, Brașov**, nr. inv. I/4. (Pl.LXXIX, fig.96).

Expusă la Budapesta în 1896, Brașov-1987.

(Lit.: V. Roth, *Kunst... I. Gold...*, p.228, nr.588, pl.184).

97. Cană baroc, ornamentată cu basorelief, „Putii muzicanți”. Argint aurit, turnat, ciocănit, gravat, cizelat, datând de la sfârșitul secolului al XVII-lea, atelier brașovean, maistru aurar MERTEN TADEUS (1683-1709). Talpa circulară, netedă, aurită, soclu bombat, decorat cu o friză cu motiv vegetal, viță de vie cu ciorchini de struguri dispuși meandric. Corpul cilindric, mărginit la extremități cu brâuri profilate și suprafețe circulare netede, aurii este ornamentat cu o scenă veselă, în basorelief, putți înaripați, muzicanți. Doisprezece putți acoperiți sumar de eșarfe drapate cântă la diverse instrumente muzicale de epocă. Scena este vie, dinamică, gestică specifică interpretării la instrumente, figurile putților sunt animate de zâmbete inocente. Capacul cu o streășină îngustă este bombat și decorat cu un motiv vegetal, un vrej lung cu frunzulițe este dispus meandric. Calota capacului decorată cu petale este surmontată de un buton conic în formă de fruct ajurat. Șarniera verticală, turnată în formă de palmetă vegetală. Toarta turnată, masivă este ornamentată la partea superioară cu un cap de delfin. Mânerul decorat cu o mască, partea inferioară cu un vrej arcuit. Pe suprafața tălpii soclului este poansonată marca maistrului aurar, **M.T.** sub coroană. Stare bună de conservare. Dimensiuni: I=27,5 cm, Db=15,5 cm, Dg=11,5 cm, G=1282 g. **Colecția muzeală de argintărie a Bisericii Negre, Brașov**, nr. inv. I/6. (Pl.LXXX, fig.97).

Expusă la Budapesta în 1896 și Brașov în 1987.

(Lit.: V. Roth, *Kunst... I. Gold...*, p.228, nr.589, pl.185/4).

98. Cană în stil renescentist, ornamentată cu scene biblice din ciclul **crisologic**. Argint aurit, ciocănit, turnat, gravat, atelier brașovean, maistru aurar BARTESCH (BARTHOLOMAUS) IGELL sen. (1589-1646), dată, 1612. Talpa aurită, corpul tronconic, ornamentat cu motive vegetale, lujeri arcuiți, contururi de lambrechine, dispuse în relief spre meplat. Cei 12 apostoli îmbrăcați în veșminte drapate, surprinși în mișcare, cu o gestică individualizată sunt interpolați în decorul vegetal. Trei medalioane înfățișează teme biblice, în volume ample spre basorelief: Flagelarea lui Iisus, Iisus Răstignit, Învierea lui Iisus. Scenele sunt vii, interpretate cu dramatism. Buza gurii și capacul sunt filetate. Capacul bombat este decorat prin ciocănire cu motive vegetale și medalioane în care apar măști de îngeri înaripați, cerbi care beau apă din izvoare. Capacul este prevăzut cu un buton mic, șarniera este arcuită. Toarta arcuită, masivă, turnată în relief cu două figuri, Venus cu o oglindă în mână (alegoria Virtuții Prudenția, personificarea înțelepciunii, simbolul cunoașterii de sine, al puterii de introspecție), o femeie cu părul despletit, un bărbat, un profil de bărbat și un cap de dragon în final. Marcaj pe fundul vasului cu inițialele maistrului, **B.I.** Pe bază apar gravate inscripții cu majuscule latine: „IOHANNES CZERNICKI VON BRIGH. CZINKENBLOSER HATT MICH DA ER BIS IN D: AS 31 JAHR, DIESER STADT CR: ONEN GE DIENET DIESER PH: ARKIRCH, AVFF



DEN ALTAR ZV EINEM EVIGEN GE:DECHTNIS VEREH: RT **ANNO 1612**, DEN 22 MAIVS". Stare bună de conservare. Dimensiuni: I=30,2 cm, Db=15,6 cm, Dg=10 cm, G=1470 g. **Colecția muzeală de argintărie a Bisercii Negre, Brașov**, nr. inv. I/1. (PI.LXXXI, fig.98).

Expusă la Budapesta în 1884 și 1896, la Nürnberg în 1885 și Brașov în 1987.

(Lit.: V. Roth, *Kunst... I. Gold...*, p.222, nr.576, pl.189/4; A. Resch, *Kronstädter Gold und Silber*; T. Gyrafás, *Alte Kronstädter Goldschmiedeweke; Derselbe, Geschichteder Kronstädter Goldschmiedekunst*).

99. Cană în stil baroc, ornamentată cu scene biblice din ciclul cristologic. Argint aurit, ciocănit, turnat, gravat, atelier brașovean, maestru aurar MICHAEL SCHWARZ (1652-1676), datată, 1667. Talpa circulară, inelară, netedă, soclul bombat, decorat cu o friză vegetală cu lujeri arcuiți. Baza corpului este decorată cu o legendă, inscripție cu caractere gotice: „*Sie an disz traurig Bild Christum am Creitz erhaben seine Hende Fuss mit Naglen durchgrabe(n)*". Corpul tronconic este mărginit la baza de un brâu profilat, dantelat și de un filet la gură. Ornamentul secundar al corpului, bogat, dens, învolburat este compus din motive vegetale baroce, lujeri învolutați, în relief formează trei cartușe ovale în care sunt înscrise subiectele principale ale ornamenticii, scenele biblice din ciclul cristologic: Rugăciunea lui Iisus pe muntele Măslinilor, Crucificarea lui Iisus, Învierea lui Iisus. Capacul cu o streășină profilată, îngustă poartă un ornament baroc pe suprafață, lujeri arcuiți și medalioane cu simbolurile evangheliștilor Marcu, Luca și Ioan. Calota capacului este decorată cu măști de îngeri cu aripi. Butonul capacului este turnat în ronde-bosse și reprezintă „mielul pascal”, orientat cu fața spre toartă. Pe capac la exterior apar inscripțiile circulare turnate: „*Gedenck / Der / Ervigkeit. Jesus Christus Gestern Vnd Heut Vnd in Ewigkeit*". Capacul, la interior este decorat prin turnare cu blazonul nobiliar al familiei Fronius și o inscripție punctată: „**Catarina Froniana 1654**". Șarnieră verticală, turnată în relief, toarta arcuită, masivă, turnată în relief cu un tors feminin acoperit cu o eșarfă drapată. Toarta se termină într-o volută cu cap de delfin. Pe fundul cunii, la exterior este gravată inscripția: „*Ausz. Christlichen Eiffer und, / Gottseliger Andacht, hat Fraw / Catharina, Froniana des Wey / land, Namhafftigen, und Waldweisen / H. Herrn Michaelis, Goldschmit, gewesen, Richters in Cronstadt hinterlaszene, Wittibe, diese Kanne, / auff den Altar der Pfarrkirchen in Cronstadt, Vor ihrem, seeligen, hintrit, ausy die / ser Welt, Zum Ewigen / Gedechnis Bescheiden. Anno. 1667. Michael Schwartz fecit*". Stare bună de conservare. Dimensiuni: I=31 cm, Db=15 cm, Dg=11 cm, G=1255 g. **Colecția muzeală de argintărie a Bisercii Negre, Brașov**, nr. inv. I/3. (PI.LXXXII, fig.99).

Expusă la Nürnberg în 1885 și Brașov, 1987.

(Lit.: V. Roth, *Kunst... I. Gold...*, p.223, nr.578, pl.188; A. Resch, *Konstadter Gold und Silber*, pl.188; T. Gyrafas, *Alte Kronstadter Golschmiedewerke; Derselbe, Geschichteder Kronstadter Goldschmiedekunst*).

100. Cană stil baroc, ornamentată cu scene biblice din ciclul cristologic. Argint aurit, ciocănit, turnat, gravat, atelier brașovean, maestru aurar,



MICHAEL SCHWARTZ (1652-1676), datată, 1667. Talpă circulară netedă, aurită, îngustă, soclul bombat, decorat cu un motiv de lujeri arcuiți, dispuși meandric. Baza corpului decorată cu o bandă inscripționată prin turnare: „*O Jesu susz wer Dein Gedenckt sein Hertz mit freid wird uberswenkt*”. Corpul tronconic, mărginit la extremități cu un brâu reliefat, dantelat la bază și filetat la gură. Ornamentul este compus din motive vegetale stilizate, lujeri arcuiți, învolburăți, în relief baroc, turnat. Trei medalioane ovale cu contururi baroce etalează teme biblice în basorelief: Iisus în iesle cu Maria și Iosif, asistați de două personaje cu capul gol care îi privesc, Adorarea pruncului de către cei trei magi și închinarea cu daruri, Botezul lui Iisus în apa Iordanului de către Ioan Botezătorul. Capacul bombat, decorat prin turnare cu un relief de motive florale și buchețele de fructe. Calota capacului este decorată cu trei medalioane ovale inscripționate și capete de îngeri înaripați. Butonul capacului este turnat în formă de „mielul pascal” cu flamura victoriei (ruptă, lipsă), orientat spre gura de turnare a vasului. Pe capac, la interior apare blazonul nobiliar al familiei Fronius, susținut de doi putti, turnat în relief, cu inscripție punctată: „**Catarina Froniana 1654**”. Toarta arcuită, masivă, turnată în basorelief cu torsul lui Venus se termină într-o volută, cap delfin. Inscripție pe capac: „*Gedenck der Ewigkeit Jesus Christus Gestern Vnd Heut Vnd in Ewigkeit*”. Inscripție pe fundul vasului: „*Weylandt Geuesenen: hinterlafsene: hin / Trit: Gedechnus: **Fecit Michael Schwartz***”. Marca maistrului aurar poansonată de două ori, **M.S.** sub coroană, o dată este aplicată pe bordura bazei. Stare bună de conservare. Dimensiuni: I=31 cm, Db=15 cm, Dg=11 cm, G=1255 g. **Colecția muzeală de argintărie a Bisericii Negre, Brașov**, nr. inv. I/2. **(Pl.LXXXIII, fig.100)**.

Expusă la Budapesta în 1896 și Brașov în 1987.

(Lit.: V. Roth, *Kunst... I. Gold...*, p.223, 224, nr.579, pl.189/2; T. Gyarfás, *Alte Kron...*, pl.189/2; *Derselbe, Geschichte der Kron...*).

101. Cană în stil baroc, ornamentată cu scene biblice din Geneză, Vechiul Testament. Argint aurit, turnat, ciocănit, gravat, atelier brașovean, maistru aurar MICHAEL SCHWARTZ (1652-1676). Talpa circulară, îngustă, cu soclu bombat, decorat cu un motiv de scoici și rocaille-uri vegetale în relief. Corpul cu o linie ușor tronconică prezintă la bază o friză cu o inscripție gotică: „*Gott weiss woll mittel und zill wie Ehr den seinen hilffen will*”. Mantaua corpului este ornamentată cu un relief cu trei teme biblice din Vechiul Testament, Geneza, înscrise în cartușe ovale: Iona cu peștele, monstrul marin sau în gura Chitului și în planul doi sau pe fundal este reprezentată cetatea Ninive; Lot cu cele două fiice, dintre care una doarme în fața patului, pe jos și cealaltă doarme în pat, în fundal se află soția lui Lot și în spate apare orașul Sodoma care arde; Jertfa lui Avram sau Abraham, care își sacrifică fiul, pe Isac. Medalioanele au contururi drapate și sunt demarcate la bază de buchețele de fructe și sus, cartușe mici ovale cu inscripții gotice: „*Kompt / dir Widerwertigkeit / Verzage nicht In deinem Leit / den vil geschehen ist In der Zeit*”. Buza gurii și a capacului sunt filetate. Capacul ușor bombat este decorat cu motive florale turnate în relief. Pe calotă este montată o statueta mică turnată în ronde-bosse, bărbat cu un ciocan mare de struguri în mâna stângă. Șarniera turnată, arcuită, în



formă de cifra trei. Toarta masivă, arcuită, turnată este decorată pe umăr cu un motiv perlat. Pe suprafața bazei apare gravată inscripția: „*Legatum von Fr. Susana Enyeterin Ao 1731 ad Ecclesiam parochialem Coronensem*”. Marca maistrului aurar, **M.S.** sub coroană este aplicată de două ori, odată pe randul bazei, neclar. Stare bună de conservare. Dimensiuni: I=29 cm, Dg=10,7 cm, G=1075 g. **Colecția muzeală de argintărie a Bisericii Negre, Brașov**, nr. inv. I/4. **(Pl.LXXXIV, fig.101).**

Expusă la Budapesta în 1896 și la Brașov în 1987.

(Lit.: V. Roth, *Kunst... I. Gold...*, p.222, 223, nr.577, pl.189/1; A. Resch, *Kronstädter...*; T. Gyárfás, *Alte...*; *Derselbe, Geschichte...*).

102. Cană în stil baroc, ornamentată cu scena biblică Iisus **crucificat**. Argint aurit, turnat, ciocănit, gravat, marcat cu inițialele maistrului aurar **D.M.G.** pe fundul cănil, datată, **1656**. Baza este inscripționată: „*CALIX BENEDICTIONIS QUEM BENEDICIMUS NONNE COMMUNICATIO SANGUINIS CHRISTI EST 1. COR. 10*”. Extremitățile corpului sunt gravate cu motive renașcentiste, lambrechine incizate. Pe suprafața centrală a corpului apare un fond auriu pe care este aplicată statueta lui Iisus crucificat și simbolurile celor patru evangheliști dispuse potrivit brațelor crucii: înger, vultur, vițel, leu (grifon). Inscripție incizată pe conturul aurit al crucii, în jurul lui Iisus: „*BIBITE EX HOC OMNES. HIC EST ENIM SANGUIS MEUS - SANGUIS IESU CHRISTI FILY DEI EMUNDAT NOS AB OMNI PECCATO 1. JOH. 3.*”. Sub ciocul de turnare al cănil apare o mască în relief. Capacul bombat are o streășină filetată și decorată fin cu ornamente incizate. Balamaua capacului este decorată cu o mască de bărbat. Pe capac este montat un buton figural, „mielul pascal”, turnat în ronde-bosse. În jurul simbolului este inscripționat: „*ECCE AGNUS DEI QUI TOLLI PECCATA MUNDI*”. Pe capac, la interior, apare o plachetă din argint aurit cu inscripția: „*VSIBUS S.(ACRAE) COENAE CONSECRATUM. ANNO 1656.*”. Toarta decorată cu motive vegetale executate prin incizare. Flamura mielului pascal lipsește. Stare bună de conservare. Dimensiuni: I=30,5 cm, Db=15,1 cm, Dg=11,5 cm, G=1525 g. **Ph. ev. Cincu (Großschenk)**, nr. inv. 35. **(Pl.LXXXV, fig.102).**

Expusă la Brașov în 1987.

(Lit.: V. Roth, *Kunst... I. Gold...*, p.229, nr.591, pl.177/3).

103. Cană în stil baroc, argint aurit, turnat, ciocănit, cizelat, atelier brașovean, maestru aurar, LUKAS BAUM (1665-1711), executată în jurul anului 1700. Talpa inelară, soclul bombat cu suprafața punctată este demarcat de corp printr-un brâu profilat. Corpul cilindric etalează o suprafață punctată, cu aspect mat, argintiu, încadrată de două benzi netede, aurii. Capac cu șină lată, netedă, bombat cu calotă are suprafețe punctate, mate, argintii, încadrate de benzi circulare netede, aurite. Butonul capacului este figurat, turnat în ronde-bosse, în formă de cerb așezat pe un pat de vrejuri vegetale. Toarta arcuită, decorată cu o bandă perlată. Interiorul capacului este incizat cu un blazon, cunună cu lauri, în care apar, un cocoș încoronat și o cruce. Deasupra o armură bust, încadrată de vrejuri arcuite din care iese un cocoș cu o cruce și inițialele „**S.D.**” (blazonul nobiliar al argintarului brașovean Simon Draut). Pe fundul vasului, la exterior este gravată inscripția cu minuscule latine: „*Gott Zu Ehren und der Zeydner*”



Kirchen zum gebra(uch): Verehret mich Nathanael Trautsch Pfarrer, in Zeiden Anno 1760, im May". Poanson cu marca maistrului aurar brașovean, aplicat pe talpa vasului, „**L.B.**” sub coroană. Stare bună de conservare. Dimensiuni: I=27 cm, Db=14,3 cm, Dg=11 cm, G=1000 g. **Ph. ev. Codlea (Zeiden)**, nr. inv. 56 / 40. **(PI.LXXXVI, fig.103)**.

Expusă la Brașov în 1987.

(Lit.: V. Roth, *Kunst... I. Gold...*, p.216, nr.562, pl.173/2).

104. Cană în stil renașcentist, argint aurit, turnat, ciocănit, gravat, incizat, cizelat, atelier brașovean, maistru aurar SIMON DRAUT, datată, 1646. Talpă inelară, soclu bombat cu suprafața punctată, marcată de un brâu neted, aurit. Corpul cilindric, mărginit la extremități de brâuri filetate și benzi aurii este acoperit în întregime de un motiv punctat, imitând aspectul pielii. Buza gurii și capacul sunt filetate. Capacul bombat decorat ca și corpul, prezintă un buton turnat în formă de cerb așezat pe calotă. Șarniera arcuită, turnată. Toarta arcuită, turnată prezintă la partea superioară un cap de delfin și se termină într-o arcuire intensă. Inscripție gravată pe talpă: „PFARR x DIESE x ZEIT x ZU TARTELAW x MARCUS NEOPOLITANUS”. Inscripție pe capac la interior: „ANNA x KLOSCHIN FERERET . DIESE x KANNE NACH x TARTELAW x AVE x DEN . ALTAR x **ANNO - 1646 DIE 19 MARTI**„. Marcaj pe talpă, parțial vizibil cu sigla maistrului aurar „**S.D.**” sub coroană. Fisuri în material la buza capacului și pe soclu. Dimensiuni: I=24 cm, Db=12 cm, Dg=9,6 cm, G=530 g. **Ph. ev. Frejmer**, nr. inv. 56/35. **(PI.LXXXVI, fig.104)**.

(Similitudini morfologice și decorative cu piesa de la Codlea a maistrului Lucas Baum).

Expusă la Brașov în 1987.

(Lit.: V. Roth, *Kunst... I. Gold...*, p.216, nr.561, pl.173/4).

105. Cană în stil baroc, cu ornament memorial, comemorativ al gen. G. **Basta**. Argint aurit, turnat, ciocănit, gravat, atelier sighișorean, maistru aurar necunoscut, nemarcată, datată, **1658**. Argint alb și ornamente aurite. Soclu ornamentat cu un motiv de lalele cu vrejuri în relief ciocănite. Corpul decorat cu motive florale și vrejuri ample dispuse în mișcare, cu suprafețe aurii, alternând cu argintii. Capac cu streășină lată, cu bordura dantelată, cu suprafața bombată, decorată cu vrejuri vegetale ciocănite, în relief, aurii și argintii. Calota netedă, aurie este surmontată de figura turnată în ronde-bosse a unui cerb culcat, ținând între picioarele din față un drapel. Șarniera este turnată în formă de palmetă. Toarta arcuită, decorată cu un șnur perlat. Pe randul bazei este gravat: „**ANNO 1658**”. Fundul căniei este decorat cu medalia comemorativă din argint cu inscripția, revers: „IOAN:(nes) ANT:(onius) D:(ei) G:(ratia) DUX. CRVMLOV(iae) SAC:(ri)”, avers: „ROM:(ani) IMP:(erii) PRINC:(eps) AB: ECCHENBERG 1645”. Pe suprafața căniei apar trei medalioane comemorative cu bustul generalului austriac G. Basta și inscripțiile: „**GEORG.(ius) BASTA D(omi)N(u)S IN SVLT EQV(es) AVR.(atus)**”. Pe capac apare o medalie cu efigia bust a generalului Basta și inscripția: „**HONORIUM PETRI NVSBAVMERI P.(ro)t(empore) CON:(sulis) S. (chassburgensis) A. 1658**”. Stare de conservare buna. Dimensiuni: I=30,4 cm, Dg=8,6 cm, G=1230 g. Expusă la Budapesta în 1884 și 1896. **Ph. ev. Sighișoara**, jud. Mureș, nr. inv. 928. **(PI.LXXXVII, fig.105)**.



(Lit.: V. Roth, *Kunst... I. Gold...*, p.229, 230, nr.592, pl.176).

CIBORII, CASETE, VAS DE BOTEZ

106. Anaforniță, argint aurit, gravat, cizelat, atelier brașovean, mastru aurar, MICHAEL MAY, secolul al XVIII-lea. Corp cilindric, capac bombat decorat pe calotă cu o cruce gravată. Marcat cu sigla maestrului, „M.”. Stare bună de conservare. Dimensiuni: I=7 cm, D=10 cm. **Muzeul bisericii Sf. Nicolae din Scheii Brașovului**, nr. inv. 116. (PI.LXXXVIII, fig. 106).

107. Anaforniță, argint aurit, ciocănit, turnat, atelier brașovean, mastru aurar, MARTINUS ENYETER, primul sfert al secolului al XVIII-lea. Corp sferic cu capac prins în balama, decorată în formă de palmetă vegetală. Piciorușe mici turnate, capac cu buton balustru. Marcaj pe fundul vasului cu inițialele **M.E.** sub coroană. Stare bună de conservare. Dimensiuni I=10 cm, D=12,3 cm. **Muzeul bisericii Sf. Nicolae din Scheii Brașovului**, nr. inv. 95. (PI.LXXXVIII, fig.107).

108. Casetă, argint aurit, datată, **1656**. Formă paralelipipedică, capac dreptunghiular, plat inscripționat: „MICH. VEREHRET IN DIE CZEIDNER KIRCH TEISCHEN GERYGEN Ao. 1656”. Poanson pe fundul piesei cu inițialele maestrului aurar: „I.I.” sub coroană, IEREMIAS JEKEL II (1655-1688) - Brașov. Stare bună de conservare. Dimensiuni: I=3 cm, l=7,6 cm, L=10,8 cm, G=86 g. **Ph. ev. Codlea (Zeiden)**, nr. inv. 56 / 40. (PI.LXXXVIII, fig.108).

109. Ciboriu, argint aurit, ciocănit, turnat, gravat, cizelat, atelier brașovean, mastru aurar, KUSCH LAURENTIUS (1644-1670), datat, **1650**. Talpă circulară, friză cu decor entrelac la bază. Corp cilindric decorat prin ciocănire cu un decor de lujeri stilizați și capete de putti înaripați. Trei medalioane ovale cu contururi de lujeri stilizați, în stil baroc sunt decorate cu teme, scene biblice: Iisus în glorie, Martiriul lui Iisus și Iisus rugându-se în grădina Ghetsimanilor. Între medalioane apare un motiv floral cu măști de îngeri. Capacul bombat prezintă o streășină lată, ondulată, decorat cu un brâu perlat și un motiv floral învolutat baroc. Butonul capacului reprezintă o cruce cu Iisus Răstignit, în ronde-bosse. Aspect argitii. Inscriptie gravată pe un registru circular sub gură: „CHRISTO SACRATU A SIMONE DIETRICH F. PASTORIS ECCLESIAE ROSENIENSIS GEORGII DEIDRICYA. CH. 1650: d. 5 April”. Stare bună de conservare. Dimensiuni: I=18 cm, Db=10 cm, Dg=9 cm, G=308 g. Marcaj pe streășina capacului cu sigla maestrului aurar brașovean, „K.L.” sub coroană. **Ph. ev. Râșnov (Rosenau)**, nr. inv. 92. (PI.LXXXIX, fig.109).

110. Ciboriu, argint aurit, turnat, ciocănit, atelier vienez, datat, 1832. Corp cilindric, cu baza semisferică, așezat pe patru piciorușe sferice. Zona inferioară este decorată cu un motiv floral, în relief, petale de acant și ji



palmete vegetale. Capacul bombat cu o bordură îngustă, reliefată este decorat prin ciocănire cu aceleași motive ca și cele ale bazei, petale și scoici sau palemete. Calota capacului este decorată cu un buton turnat în formă de boboc de trandafir, cu petale. Pe fundul vasului apare marca cu inițialele maistrului, **A.R.S.** Pe corp apare gravată o inscripție circulară: „*AN die Repser Evang. Kirche verehret von E.D.A. 1832*”. Stare bună de conservare. Dimensiuni: I=16 cm, D=10 cm, G=390 g. **Ph. ev. Rupea (Reps)**, nr. inv. 66/4. (**Pl.LXXXIX, fig.110**).

111. Ciboriu, argint aurit, a doua jumătate a secolului al XVII-lea. Talpă circulară, netedă, soclu bombat decorat cu un registru de motive vegetale stilizate baroce. Picior fusiform, cu nod consolă oval, decorat cu măști de îngeri, trei torțițe sunt sudate de nod și cupă. Cupa ușor adâncită prezintă o bordură lată nedecorată. Câmpul central decorat cu un registru circular turnat cu motive vegetale baroce, flori, lujeri arcuiți. Pe dosul cupei apare o inscripție: „*ICH. ANNA. HONTERIANA. HEREN GEORGI CHRESTELS. RATHGES WORNEN HINTERLAS(s)NE WITVE. DI.(e)S PA(a)RS(c) HALEN AVFF DEN ALTAR. ZU EINEM GEDECHTNIS 1669 DEN 25 NOVEMBER VEREHREN*”. Pe șina soclului piciorului este bătută marca orașului **Augsburg** și inițialele maistrului **H.M.** Stare bună de conservare. Dimensiuni: I=11,4 cm, Db=8 cm, Dg=17,6 cm, G=350 g. **Colecția muzeală de argintărie a Bisericii Negre, Brașov**, nr. inv. I/23, I/24, I/25, sunt trei piese identice. (**Pl.XC, fig.111**).

112. Ciboriu, argint aurit, secolul al XVII-lea. Soclul piciorului este decorat cu petale. Picior conic, neted, nod consolă compus din mici bulbi. Cupa în formă de floarea soarelui, cu petale lobate. Marcaj pe suprafața cupei cu stema Augsburgului și inițialele maistrului șterse. Stare bună de conservare. Dimensiuni: I=13 cm, Db=10 cm, Dg=23 cm, G=615 g. **Colecția muzeală de argintărie a Bisericii Negre-Brașov**, nr. inv. I/26. (**Pl.XC, fig.112**).

113. Ciboriu, argint aurit, atelier brașovean, maistru aurar, GEORG STREITFERDER (1638-1653), datat, 1646. Formă de cupă, cu suprafața întinsă și bordura concavă, îngustă, ușor ridicată. Câmpul central este ornamentat cu un contur floral compus din 6 lobi cu protuberanțe la intersecțiile lor. Central apar gravate inițialele **I.S.** (Iisus Salvator) sub o coroană cu cruce, încadrată de lujeri cu crini. Decorul este închis într-o cunună cu verduri. Circular apare o legendă cu inscripție gravată: „*Dass blutt Jhessu Christi Reiniget, unns von allen Sunden*”. Pe reversul cupei apare o altă inscripție gravată: „*Gott zu ehren undt gebrauch diesr Christlichen Kirche; verehret von Mich:(ael) Gold:(schmid) Jud:(ex) Cor:(onensis), Pitters-Berg, 1646*”. Poanson cu marca maistrului aurar, **G.S.** sub coroană. Stare bună de conservare. Dimensiuni: D=16,8 cm, I=2,3 cm, G=150 g. **Ph. ev. Sânpetru**, nr. inv. 40. (**Pl.XCI, fig.113**).

114. Ciboriu, identităși cu nr. 113: formă, inscripție, marcă. „*Tartlen, 1646*”. Stare bună de conservare. Dimensiuni: D=17 cm, G=155 g. **Ph. ev.**



Prejmer, nr. inv. 56/34. (**Pl.XCI, fig.114**).

115. Ciboriu, identitați cu nr. 113, 114. „Zeiden - 1646”. Stare bună de conservare. Dimensiuni: D=18,3 cm, I=2 cm, G=155 g. **Ph. ev. Codlea**, nr. inv. 56/41. (**Pl.XCI, fig.115**).

116. Ciboriu, identitați cu nr. 113, 114, 115, „Marynburg - 1646”. Stare bună de conservare. Dimensiuni: I=2,5 cm, D=18,5 cm, G=155 g. **Ph. ev. Feldioara**, nr. inv. 23. (**Pl.XCI, fig.116**).

117. Vas de botez, cristelniță, Taufbecken, argint aurit, ciocănit, turnat, gravat, cizelat, atelier brașovean, maestru aurar, PAUL ROTH (1646-1689), datată - **1661**. Talpa lată, netedă, cu două trepte în retragere este decorată la partea superioară cu un registru de petale lobate dispuse radial, ciocănite, în relief. Soclul cilindric, scurt prezintă un decor ajurat de motive vegetale, crini stilizați uniți între ei. Corpul vasului este în formă de sferă ușor turtită, compusă din segmente semisferice: partea inferioară poartă un decor dominant din protuberanțe semisferice, rotunde, ciocănite în relief. Zona mediană a bazinului este dezvoltată amplu, semisferică, decorată cu protuberanțe rotunde, reliefate, demarcate de motive vegetale stilizate. Brâu circular neted, inscripționat prin gravare, machează buza gurii vasului. Capacul montat de corp prin balama are o formă semisferică și este prevăzut cu o calotă reliefată, surmontată de un buton turnat în formă de fruct, con de brad. El poartă același decor cu protuberanțe ca și corpul. Compoziția decorativă și morfologică este unitară și poartă influențele atelierelor de aurari din Nürnberg și Augsburg. Corpul prevăzut cu trei tortițe de care este agățat un lanț cu inel la capăt. Pe suprafața capacului apare gravată inscripția cu majuscule latine: „IUDEX JOSEPHUS, BOLTESCH, PASTOR. ECC: LESI(a)E M.(agister) PETRUS M.(ederus), CO.(ronatus)”. Registrul median care demarcă cele două semisfere ale corpului este gravat cu inscripția: „**ANNO 1661**. *In dieser Zeit sein Die Kirchen Vater. Gewesen. Jeremias Jeckel Rahts. Geschworner. Dieser Stadt. Coronen. und Michael Draudt*”. Inscriptie pe picior: „DVRCH. PAULUM. ROHT. IST DIESE BECKEN GENACHT”. Pe capac apare un rând inscripționat cu minuscule și majuscule latine: „*Vasculum Hocce ab AMPL.(issimo) D.(omi) N.(o) Marco. SChaNCKabaNCK Villico. CORON(ensi) QuoNDaM. ECCL(esi)ae sacratuM et ab IgNe IN SACHISTIA exortocoNsuMPtuM iteruM ReNoVatum E(st) ANNO 1661. MeNS(e) JuNio*”. Pe suprafața piciorului este poansonată marca maestrului aurar brașovean, „**P.R.**” sub coroană. Stare bună de conservare. Dimensiuni: I=19,4 cm, D=22,2 cm, G=1900 g. **Colecția muzeală de argintărie a Bisercii Negre Brașov**, nr. inv. I/46. (**Pl.XCII, fig.117**).

(Lit.: V. Roth, *Kunst... I. Gold...*, p.234, 235, nr.603, pl.194/2).

Autorul a identificat cronologic execuția vasului de botez între anii 1604-1606, maestrul aurar Paul Roth fiind cel care a făcut intervenția de restaurare din 1661).



PATENE, FERECĂTURI EVANGHELIAR, CĂDELNIȚĂ, SEC. XV-XVIII

118. Patenă gotică, secolul al XV-lea, argint aurit, bordura lată, decorată prin incizare cu un medalion rotund, hașurat, în care este înscrisă o cruce cu brațe egale și o mână peste cruce, cu degetele dispuse în semn de binecuvântare. Câmpul central ușor adâncit. Nemarcată. Stare bună de conservare. D=16 cm, G=136 g. **Ph. ev. Seliștat**, nr. inv. 23.

119. Patenă gotică, sec. XV-XVI, argint aurit, bordura lată, câmpul central ușor adâncit. Nedecorată, nemarcată. D=15,5 cm, G=102 g. **Ph. ev. Bărcut**, nr. inv. 151. Stare bună de conservare.

120. Patenă gotică, sec. XV-XVI, argint aurit, bordura lată, câmpul central ușor adâncit. Nedecorată, nemarcată. D=16 cm, G=150 g. **Ph. ev. Beia**, nr. inv. 2. Stare bună de conservare.

121. Patenă, sec. XV-XVI, argint aurit, bordura lată, gravată cu un medalion rotund cu fond hașurat în care este incizată o cruce cu brațe egale, evazate spre extremitați. Nemarcată. D=15,6 cm, G=123 g. **Ph. ev. Seliștat**, nr. inv. 23. Stare bună de conservare.

122. Patenă Renaștere, argint aurit, bordura lată inscripționată prin gravare: „IHS CLEMEN SIFT MIT DEM GANTZEN RAT ZU SCHVEISCHER **1588**”. D=14,3 cm, G=85 g. Stare bună de conservare. **Ph. ev. Fișer**, nr. inv. 3/38.

123. Patenă, argint aurit, bordura lată, concavitate ușoară a câmpului central, nedecorată, nemarcată, secolul al XVI-lea. D=14 cm, G=70 g. Stare bună de conservare. **Ph. ev. Fișer**, nr. inv. 4/38.

124. Patenă, argint aurit, gravat pe revers, „DOMINUS MARTINUS SYLLIO **1644**”. Nemarcată. Stare bună de conservare. D=13,9 cm, G=99 g. **Ph. ev. Felmer**.

125. Patenă, argint aurit, bordura lată inscripționată: „*Confici curat Simon Cze. Alexius pastor Radlensis sub aedituatu Jacobi Reter, Anno **1659***”. Nemarcată. Stare bună de conservare. D=15 cm, G=100 g. **Ph. ev. Rodeș**, nr. inv. 9.

126. Patenă, argint aurit, bordura lată, inscripționată pe revers: „B.K.M.K. **1657**”. D=16,3 cm, G=165 g. Nemarcată, stare bună de conservare. **Ph. ev. Rupea**, nr. inv. 67/5.

127. Patenă, argint aurit, bordura lată, inscripționată: „PANIS QUEM. FRANGIMUS. NONNE. COMMUNIO. CORPORIS. CHRISTI. EST. IN US. ECCLESIAE. BAR. CUR. STEPH. KESS. PAST. **A. MDCCXXXI**”. Datată, 1731. D=16,3 cm, G=115 g. Stare bună de conservare. Nemarcată, **Ph. ev.**



Bărcut, nr. inv. 150.

128. Patenă, argint aurit, **1792**. Bordura lata, nedecorată. Marcaj cu inițialele maestrului aurar sibian, **D. D.**, Daniel Dendler (1774-?). Stare bună de conservare. D=12,5 cm, G=60 g. **Ph. ev. Ungra**, nr. inv. 3.

129. Patenă, argint aurit, bordura îngustă, marcată cu sigla maestrului aurar brașovean, „**M.**”, Michael May jun. (1731-1776), cifra **12** și stema Brașovului. Stare bună de conservare. D=9,6 cm, G=35 g. **Ph. ev. Selistat**, nr. inv. 24.

130. Patenă, argint aurit, bordură lată. Decor gravat pe reversul farfuriei, cunună cu verduri și trei flori înscrise-stema Râșnovului. Legendă circulară cu inscripția: „ROSENAUER KIRCHEN PATEN **ANNO 1727**, DIE: 1 MART”. Marca maestrului aurar brașovean aplicată pe bordură, „**G. O.**” (Georg Olescher, 1721-1761). Stare bună de conservare. D=17,5 cm, G=218 g. **Ph. ev. Râșnov**, nr. inv. 93.

131. Patenă, argint aurit, bordura lată, jumătatea secolului al XVIII-lea. Maistru aurar brașovean, Josef Benckner (1731-1783). Marcaj cu sigla „**B.**” sub coroană și **12**, titlul Ag. Stare bună de conservare. D=16 cm, G=162 g. **Ph. ev. Râșnov**, nr. inv. 38.

132. Patenă, argint aurit, secolul al XIX-lea. Bordura lată, polilobată, cu marcaj, sigla maestrului aurar brașovean, „**C.G.F.**” sub coroană, Christian Gottlieb Fleischer (1821-1888). Stare bună de conservare. D=13,9 cm, G=77 g. **Ph. ev. Râșnov**, nr. inv. 38/a.

133. Patenă, argint aurit, secolul al XIX-lea. Bordura lată, marcată cu sigla maestrului aurar brașovean, „**C.R.**” sub coroană și **13**, titlul de Ag, (Carl Resch, 1841-1905). Stare bună de conservare. D=15,1 cm, G=128 g. **Ph. ev. Codlea**, nr. inv. 56/41.

134. Patenă, argint aurit, secolul al XIX-lea. Cupa întinsă cu picior fusiform și talpă bombată. Atelier brașovean, maistru aurar Laurentius Romer (1798-1834). Nemarcate. Stare bună de conservare. I=8,8 cm, Db=7,7 cm, Dg=13,6 cm. **Ph. ev. Bod**, nr. inv. 36/b.

135. Ferecătură de evangheliar, în stil baroc, datată - 1766. Argint aurit, ciocănit, atelier brașovean, maistru aurar SAMUEL MAY (1769- 1804). Copertă avers ilustrată în relief plastic cu scene biblice. Tema centrală, ISUS PE CRUCE, cu trei personaje feminine, Maria Îndurerată, Elisabeta și mironosițe, păzite de doi soldați romani, încadrată de doi sfinți înaripați, identici, care țin în mâna dreaptă o ramură de măslin iar în mâna stângă un obiect sferic (Mihail și Gavril în mandorlă, cu mantie și veșminte romane). În cele patru colțuri apar teme: Bunavestire; Drumul crucii lui Iisus într-un peisaj arhitectural, urmat de mulțime, însoțit de Maria și Ioan; Sf. Nicolae binecuvântând, cu cei 40 de mucenici. Un chenar decorat cu



un motiv vegetal, vrejuri arcuite, dispuse meandric închide compoziția. Inscricție în limba greacă sub tema centrală. Reversul copertii ferecăturii este decorată în relief plastic, prin ciocănire, în întregime cu tema centrală, ÎNVIEREA, Iisus ridicându-se la cer din mormânt într-un nimb oval de lumină. Personaje multe asistă la eveniment: în stânga sfinții apostoli ating nimbul de lumină și mâna Mântuitorului, în spate, în planul doi apar soldați romani cu sulite, în dreapta, un personaj îngenunchat și multe personaje în picioare privesc uimiți. Iisus privește spre ei și le întinde mâna stângă. În spatele acestor personaje sunt așezați soldați romani cu sulite. Deasupra capului lui Iisus apare Dumnezeu-Tatăl cu o cruce și o inscripție greacă scurtă. La picioarele lui Iisus se află lespezile mormântului. Tema este încadrată de două personaje biblice, Sf. Arhangheli Mihail și Gavril identici ca aspect, gestică, îmbrăcăminte cu cei reprezentați pe avers. Sus și jos apar cartușe cu flori, în relief și câte un serafim. În cele patru colțuri apar teme ale celor patru evangheliști reprezentați individual cu o carte în mână, șezând pe un scaun în fața unei mese, Ioan, Luca, Matei și Marcu. Ei sunt flancați de simbolurile lor specifice în interioare arhitecturale. Compoziția este închisă de un chenar vegetal dispus entrelac. Copertile sunt legate printr-o montură de zale. Balamalele de închidere ale copertilor ferecăturii sunt decorate în relief cu motive de fructe, cornul abundenței cu smochine și struguri. Marca maistrului aurar brașovean, cu sigla, S. M. sub coroană și nr. 12 este aplicată pe chenarul de sus, pe prima balama. Ornamentica executată din argint ciocănit, în relief, stil baroc este aurită. Stare bună de conservare. Dimensiuni: 37/29 cm. **Ph. ort. Sf. Treime-Brașov**, nr. inv. 184. Analogii cu Evanghelia ferecată a mănăstirii Surpatele, 1708, aflată la Muzeul de Artă a României din București. (**PI.XCIII, fig.118**).

136. Cădelniță, argint, turnat, gravat, ciocănit, secolul al XVI-lea. Marcaj poansonat pe talpa piciorului cu inițialele maistrului aurar **I. F.** sub coroană și simbolurile soarelui și semiluna. Soclul piciorului este prevăzut cu 6 lobi decorați prin gravare cu o galerie de crini ajurați. Piciorul piramidal are 6 fețe netede. Corpul prezintă o bază semisferică plină, cu butoni sferici în care sunt montate patru lăntșoare din argint cu clopoței sferici care se unesc sus într-o montură piramidală decorativă cu muchii sub formă de șnur, o torsadă ajurată, decorată cu motive vegetale stilizate. Prisma decorativă este străbătută de o verigă pentru susținere, suprafața semisferică a bazei este inscripționată prin gravare cu o legendă circulară cu caractere chirilice, parțial vizibile, parțial șterse: „*Dăruită de Constantin Postelnicu lui Serban Cantacuzino... Refăcută în 1767 de Hagi Ioan Ciurcu...*”. Zona mediană prezintă un decor ajurat dens, dispus în două etaje, în retragere, demarcate de câte 12 colonete cilindrice subțiri care împart compoziția în câmpuri arhitecturale. Zona superioară sugerează o catedrală gotică cu ornamente arhitecturale ajurate, sub forma unor ferestre gotice cu străpungeri floral-geometrice care exprimă sinteza bizantino-gotică. Disponerea unor motive vegetale, geometrice, de influență orientală, bizantină într-o compoziție gotică târzie, argumentează procesul unui sincretism cultural conceput și întâmplat în mediile artistice și meșteșugărești din spațiul intracarpatic. Construcția este surmontată de un turn cilindric, cu ferestre



ovale alungite vertical pe toată suprafața, cu acoperiș conic ascuțit, din care se ridică o cruce, adăugat ulterior în secolul al XVIII-lea. Stare bună de conservare. Dimensiuni: I=31,5 cm, Db=10,9 cm, D=34,5 cm. **Muzeul Bisericii Sf. Nicolae din Scheii Brașovului**, nr. inv. 330. (Pl.XCIV, fig.119).

137. Ferecătură evangheliar, argint ciocănit, ornamentată cu teme biblice: avers-Învierea și cei patru evangheliști în colțuri; revers - Adormirea Maicii Domnului, iar în colț stânga inscripția: „1787, august 8 s-au făcut această sfântă evanghelie de Iancu Giuglea. Dată sfintei Bisear. OT Cernat HRA. sf. Nicolae”. Marcaj pe închizătoarea de sus cu sigla maestrului aurar brașovean **P. H.** sub coroană și cifra **12** (Iohann Plecker, 1719-1775 sau Pitter Himesch, 1691-1764). Dimensiuni: 30,5/20,6 cm. Nr. inv. 311. **Muzeul primei școli românești, Schei - Brașov.** (Pl. XCVI, fig.122).

138. Ferecătură evangheliar, argint aurit ciocănit, executată de maestrul aurar Michael May în 1753. Copertă avers ornamentată cu 19 scene biblice: 6 la stânga, 6 la dreapta, 3 sus și 3 jos, scene cu patimile lui Iisus. Central apare tema „Anastasis”. În cele 4 colțuri apar evangheliștii. Copertă revers decorată cu 17 scene biblice, în centru Adormirea Maicii Domnului sub care este inscripționat un text cu caractere grecești și scena donatorului Dimitrie Nicolau oferind cartea Sf. Nicolae, în planul doi biserica din Schei. Marcaj pe închizătoarea de sus cu sigla maestrului aurar **M.M.** sub cifra **13** și stema Brașovului. Ferecătura a fost dăruită Bisericii „Sf. Nicolae” din Schei de Dimitrie Nicolau în 1753, cf. inscripției. Dimensiuni: 36,8/28 cm. Nr. inv. 114. **Muzeul primei școli românești - Schei, Brașov.** (Pl.XCVI, fig.123).

Lit. Iorga, N., *Les arts mineurs en Roumanie*. I Bucharest, L'imprimerie de l'Etat, 1934 fig.34.

139. Anaforniță, argint aurit ciocănit. formă hexagonală, câmpul central decorat cu o floare amplă iar bordura cu 8 flori legate prin lujeri și frunze. Pe spate apare inscripția dispusă pe 3 rânduri cu majuscule latine: „Ale tale Dintru ale tale ție înainte aducem Doamne Robii tăi. Pârvul Cantacuzino și Ilina care cu bună îngăduință dăruiește sfintei Besiareci Hramul Sf. Nicolae în Brașov”. Marcaj pe bordură colț avers, sigla maestrului aurar brașovean **E.V.**, a doua jumătate a secolului al XVII-lea. Dimensiuni: d=22,4 cm. Nr. inv. 112. **Muzeul primei școli românești - Schei, Brașov.** (Pl.XCV, fig.121).

140. Icoană, Maica Domnului cu Pruncul - Eleusa. Școală medievală românească, atelier muntenesc?, 1564. Tempera pe lemn și ferecătură de argint aurit. Ferecătura este o lucrare de artă barocă a maestrului aurar brașovean Iohann Benckner Sen. (1743-1801). Ea este marcată la bază cu sigla maestrului **J.B.** sub coroană și titlul **12**. Ferecătura prezintă în relief plastic faldurile maforionului Mariei, expresivitatea mâinilor, veșmintele pruncului Iisus, cu hiton argintiu și himation auriu. Decorul floral în stil baroc prezintă vrejuri arcuite. Nimbul pruncului și al Mariei sunt decorate



cu rize formate din limbi de flăcări, alternând cu raze de lumină în număr de 33. Execuția nimburilor pare a fi mai veche, posibil originale cu icoana. Coroana Mariei, aurită, prezintă urme de filigran și email, pietre prețioase sau semiprețioase, cristale șlefuite, etc. Inscripție la bază plasată pe un suport de argint baroc cu caractere chirilice: „S-au făcut în anul 7072=1564 de robii lui Dumnezeu, Dimitrie, Ilinca și fiica lor Stanca. S-au înnoit în anul 7269=1761 de robul lui Dumnezeu Hagi Radul Pricop, Hagica Anastasia și fiica dumnealor, Maria”. Dimensiuni: 42/50/3,5 cm. **Biserica „Sf. Nicolae” din Schei, Brașov. Nr. inv. 191. (Pl.XCVII, fig.124).**

Gheorghe Mitran

Aus dem Schaffen der siebenbürgischen Goldschmiede

Die Bearbeitung des Goldes und des Silbers durch die siebenbürgischen Handwerker wurde und wird als eine der aktiven wirtschaftlichen und kulturellen Funktionen betrachtet, die zur Bildung eines Systems gemeinsamer Beziehungen zwischen Siebenbürgen, der Walachei und der Moldau geführt haben.

Der Bestand an nationalen Kulturgütern im Kreis Kronstadt umfaßt auch zahlreiche und verschiedenartige mittelalterliche Goldschmiedearbeiten, die als wahre Meisterwerke der Kunst durch das Gesetz betreffend die nationalen Kulturgüter geschützt werden, dem gemäß ihre Konservierung, Evidenz, Erforschung sowie die wissenschaftliche und kulturell-erzieherische Auswertung gesichert wird.

Bis in das 12. Jahrhundert strahlte das Byzantinische Reich wichtige kulturelle Einflüsse bis in diesen Raum aus, die auch die Bearbeitung der Edelmetalle betrafen. Die Goldschmiedearbeiten aus dem 13. und dem 14. Jahrhundert gliedern sich in das Verbreitungsgebiet des romanischen Stils ein und werden als erste hierzulande erstellte Erzeugnisse betrachtet, die eine Folge der blühenden Entwicklung des städtischen Wirtschaftslebens im 14. Jahrhundert waren. Der romanische Kelch wird durch eine einfache Komposition gekennzeichnet mit runder Grundfläche, kegelförmigem Fuß, schlichtem Knauf sowie niedriger und breiter Schale. In der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts werden die italienischen Einflüsse vorherrschend, die besonders bei der Emailverzierung feststellbar sind. Am Anfang des 15. Jahrhunderts erhält der Kelchfuß eine Mehrpaßgestaltung, der Knauf erhält eine gotische Vierpaßform, die Schale wird schlanker. Unter Beibehaltung der allgemeinen traditionellen Formen wird der Kelchschmuck bereichert als Folge von künstlerischen Einflüssen aus Italien, als Zeugnis der kulturellen Verbindungen zwischen den italienischen Staaten und Osteuropa. Die Einflüsse werden besonders sichtbar nachdem König Matthias Corvinus toskanische und lombardische Kunsthandwerker nach Siebenbürgen brachte, wie z. B. Benedetto da Majano, Chiment Camicia, Cristoforo de Panigatis aus Mailand oder Aristotele de Fiorvante aus Bologna. Der König bestellte Arbeiten in venezianischen Werkstätten bei Dominico di Pietro, oder in mailändischen bei Donato della Porta u. a.

Die ersten urkundlichen Nachrichten über die Ausübung des Goldschmiedehandwerks in Siebenbürgen beweisen den Wohlstand und das Ansehen von Meistern, die wichtige Funktionen in der städtischen Verwaltung in Siebenbürgen hatten: Stephanus Aurifaber (Goldschmied) in Aiud (Enyed) - 1359, Johannes Aurifaber - 1389 und Nicolaus Aurifaber - 1393 - beide waren Geschworene in Sighişoara (Schäßburg), dann Johannes Aurifaber aus Alba Iulia (Weißenburg) - 1400.

In der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts. und im 16. Jahrhundert erhielten die Goldschmiedeerzeugnisse in gotischem und im Renaissancestil aus Siebenbürgen, der Walachei und der Moldau eigene kompositionelle Kennzeichen des hiesigen künstlerischen Umfeldes. In unserer Gegend weist der künstlerische Ausdruck des gotischen Stils interessante Charakteristiken auf. Die Gotik war hier nicht wie eine exotische Pflanze, sondern sie erscheint als Ergebnis vom spezifischen Zusammenspiel und Zusammenwirken von verschiedenen Entwicklungen. In einer frühen Phase ist sie der byzantinischen Kunst verwandt, sie entwickelt danach ihre klassischen Strukturen, besteht neben der Renaissance, kommt in Verbindung mit barocken und sogar orientalischen Elementen vor und beweist damit eine überraschende Anpassungsfähigkeit an die neuen künstlerischen Strukturen. Die Gotik und die Renaissance bildeten homogene künstlerische Strukturen mit historisch bedingten Charakteristiken aus, die einen bestechenden traditionellen künstlerischen Hintergrund schufen für die Inspiration der Kunstschaffenden aller Zeiten. Die byzantinisch-gotische Synthese verwirklichte sich in dem Repertoire von Ornamenten, die von hohen Auftraggebern aus der Moldau und der Walachei verlangt wurden, wie z. B. von den Fürsten Stephan der Große (1457 - 1504) und Neagoe Basarab (1512 - 1521).

Im 15. Jahrhundert erfolgte die Organisation der siebenbürgischen Goldschmiedemeister

in Zünfte. Das älteste bekannte Zunftstatut ist das der Klausenburger Goldschmiedezunft aus dem Jahre 1473. Die Zunft allein war berechtigt, die Rohstoffe zu kaufen und die fertigen Erzeugnisse zu verkaufen. Die Qualität der Erzeugnisse wurde von den Schaumeistern geprüft und garantiert. Seit dem 16. Jahrhundert begannen die Meister ihre Arbeiten zu signieren. Auf dem Siegel der Goldschmiedezunft war das Bild des heiligen Eligius zu sehen, des Schutzheiligen dieser Kunst. Eine besonders bemerkenswerte Goldschmiedearbeit ist das aus Silber hergestellte Zunftzeichen der Kronstädter Goldschmiedezunft aus dem Jahre 1556. Es zeigt auf der Vorderseite einen Verkaufsstand für Goldschmiedeerzeugnisse und auf der Rückseite das Innere einer Goldschmiedewerkstätte mit dem dazu gehörigen Instrumentarium. Dieses Zunftzeichen befindet sich im Nationalmuseum in Budapest.

In der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts gab die Gotik im Zuge ihrer Stilentwicklung die frühen einfachen Formen auf und verwendete eine große Vielfalt von Formen und Verzierungen, unter denen harmonisch artikulierte architektonische Motive bemerkenswert sind, wie beim Kelch von Sinpetru (Petersberg). Es werden wahrnehmbare Veränderungen verzeichnet bei der Entwicklung der Ornamentik durch menschliche Gestalten, pflanzliche Ziermotive, die durch Gießen, Gravierung, Hämmern, Emailierung und Filigranarbeit sowie durch Inschriften verwirklicht wurden.

An der Schwelle des 16. Jahrhunderts taucht ein gewisser Eklektizismus in der kompositionellen Behandlung der Verzierungen auf. Er wurde begünstigt durch die Wanderungen der Meister in jener Zeit sowie durch den Handelsverkehr mit Goldschmiedearbeiten aus verschiedenen Gegenden. Die bestimmende Charakteristik des Eklektizismus als Ergebnis der Verbindung von spezifisch spätgotischen mit Frührenaissance-Kunstelementen zu einer besonderen Synthese ist die Dichte der Ziermotive die auf der Oberfläche der Goldschmiedearbeiten zu sehen ist. Die ganze Oberfläche der einzelnen Teile der Arbeiten ist mit Ornamentik bedeckt, die in verschiedenen Techniken ausgeführt wurde mit der offensichtlichen Absicht, damit aufzufallen und eine Vorliebe für Raffinesse und Luxus auszudrücken. Die überreiche Verzierung weist auf den Wohlstand der siebenbürgischen Städte hin, auf ihre Handels- und kulturellen Verbindungen mit den rumänischen Fürstentümern Moldau und Walachei sowie auf ihre Beziehungen zu Ungarn, Böhmen, der Slowakei sowie zu den italienischen und den deutschen Staaten.

Die Renaissance bedeutete einen Impact mit den klassischen künstlerischen Strukturen und Kompositionen sowie organisatorische Emanzipation der Goldschmiedekorporationen. Die Erzeugnisse beginnen mit Meisterzeichen versehen zu werden, die Zunftstatuten und -regelungen werden genauer, der Kastengeist vertieft sich. In Siebenbürgen bürgerten sich die klassischen Elemente der Renaissance später ein als in den west- und mitteleuropäischen Gebieten. Die morphologischen Strukturen werden artikulierter, die Linien schwungvoller und schlanker. Die Ornamentik ist für die Renaissance spezifisch: antike pflanzliche Motive in Mäanderform angeordnet, menschliche und tierische Gestalten, mythologische Personen und Szenen, geometrische und Architektur-Motive usw. Die Erzeugnisse aus diesem Zeitraum weisen auf Nürnberger Einflüsse hin, besonders in der Behandlung der Verzierungen mit Arabesken, Ananasfrüchten und figürlichen Motiven. Die einheimische Charakteristik bleibt vorherrschend im Rahmen der verwendeten Ornamentik in Gestalt der Karpatenfauna und -flora, die in klassischer Manier bearbeitet wurden. Manchmal erscheinen in die Komposition eingeschlossen auch orientalische Verzierungselemente, mythologische Szenen und Personen, Jagdszenen, adlige Gestalten, in Europa übliche Modelle, Elemente von siebenbürgischer Heraldik usw. Die Renaissance dauert in Siebenbürgen bis in das 18. Jahrhundert, aber in ihren klassischen Darstellungen besteht sie bis um die Mitte des 17. Jahrhunderts. Von der Mitte des 17. Jahrhunderts bis zum Anfang des 18. Jahrhunderts entwickelt sich die siebenbürgische Goldschmiedekunst zum Manierismus und verarbeitet die morphologischen und dekorativen Elemente in Renaissance-Manier. Die Vertikalität der formalen Linien vertieft sich durch eine sensiblere Gestaltung des Fußes und der Schale. Obwohl die Ornamentik traditionelle Formen behält, steigert sie ihr Volumen, den Effekt von Licht und Schatten, die Konturen biegen sich, die historischen Szenen zeigen ihre Bedeutungen in plastische Ausdrucksweise.

Die barocke Zeit in der Goldschmiedekunst wird durch die Verwendung von spezifischen morphologischen und Ziermotiven gekennzeichnet, als Ergebnis einer komplexen Synthese auf

Grund der kulturellen Kontakte und Interferenzen zwischen der einheimischen Erfahrung und der dem Geist und der Mode Europas, die auf den traditionellen einheimischen Hintergrund übertragen wurde. Die Formen zeigen gewundene Linien in der Komposition, sie werden höher, die Ornamentik ist vielfältig und reich und wird in die Komposition mit spezifischen Renaissance-Elementen und Innovationen einbezogen, die dem neuen Stil entsprechen. Die auf den Oberflächen der Goldschmiedeerzeugnisse dargestellten Szenen und Personen sind auf naturalistische Art asymmetrisch angeordnet und weisen gebrochene Linien auf, wobei ein tragischer, burlesker oder grotesker Eindruck vermittelt wird. Alle technischen Hilfsmittel werden eingesetzt, um eine möglichst spitzfindige Komposition zu verwirklichen, gemäß dem stilistischen Spezifikum und der zeitgenössischen Mode.

Die letzte Phase der siebenbürgischen Goldschmiedekunst im Laufe des 19. Jahrhunderts bestand nur in einer Nachahmung der Wiener Mode.

Die Kunst der siebenbürgischen Goldschmiede ist ein stellvertretender Ausdruck für das Niveau von Kultur und Zivilisation der mittelalterlichen Städte in Siebenbürgen und den rumänischen Fürstentümern sowie für die Metallbearbeitung und für ihre Bedeutung in der wirtschaftlichen, gesellschaftlichen und politischen Struktur des Landes.

Die Wettbewerbsfähigkeit der siebenbürgischen Goldschmiede ergibt sich aus den vielfältigen Möglichkeiten der Anpassung an die europäischen Werte. Sie wird wiedergespiegelt in der weiten Verbreitung der Erzeugnisse der siebenbürgischen Meister sowohl auf dem heutigen Landesgebiet Rumäniens als auch in anderen europäischen Gegenden, wo die siebenbürgische Goldschmiedekunst sich allgemeiner Wertschätzung erfreute. Die künstlerische Auffassung der siebenbürgischen Goldschmiedemeister und die Verbreitung ihrer semantischen Botschaft war eine aktive Komponente in der kulturellen Synthese in Siebenbürgen, der Walachei und der Moldau, die sich in einem Prozeß der Durchsetzung und Homogenisierung befand, und von Rechts wegen als Faktor der kulturellen Einheit und Kohäsion im Rahmen der historischen Strukturen definiert werden kann.

Trotz aller widriger historischer Umstände und der ständigen Tendenzen der Einmischung der fremden Großmächte in diese Gebiete im Laufe der Zeit, die ständig die Ruhe der Handwerker bedrohten, sind die besonderen künstlerischen Verwirklichungen auf diesem Gebiet der Metallverarbeitungskunst ein zusätzlicher Beweis für die Fähigkeit der hiesigen Meister, das Weltkulturerbe zu bereichern.

Die Technik der Bearbeitung und der Verzierung des Silbers.

Die Goldschmiedearbeiten waren ein Monopol der Reichen und häufig eines jener historischen Persönlichkeiten, die durch ihre Entscheidungsgewalt in einem gegebenen Augenblick ihren Geschmack und ihren Willen bei den Goldschmiedemeistern durchsetzen konnten. Die Herrscher der Moldau und der Walachei Neagoe Basarab, Constantin Brâncoveanu, Stephan der Große, Iliaş, Petru Rareş, Vasile Lupu, Matei Basarab usw. bestellten bei den siebenbürgischen Goldschmiedemeistern zahlreiche Arbeiten, mit denen sie ihre Paläste schmückten oder sie ihren Stiftungen schenkten. Solche Arbeiten waren geschätzt und wurden verkauft in Österreich, Ungarn, Böhmen, in den deutschen und in den italienischen Staaten sowie im Großknesat von Moskau. Angesichts der verfeinerten Ansprüche und der Forderungen dieser hohen Auftraggeber, mußten die Goldschmiedemeister ein entwickeltes und vielseitiges technisches Instrumentarium haben sowie Geschicklichkeit, Handfertigkeit, Talent, Erfahrung und gediegene Kenntnisse über die Bearbeitung der Edelmetalle.

Die Organisation des Goldschmiedgewerbes in Zünfte im 15. und im 16. Jahrhundert bedingte die Präzisierung und die Ordnung einiger Aspekte betreffend die Tätigkeit der Goldschmiede. Die Wanderungen der siebenbürgischen Meister in den Gebieten von Mittel- und Westeuropa, ihr Kontakt mit der europäischen Zivilisation und Kultur, begünstigten die Sammlung von eigenen Erfahrungen mit breiter Offenheit für die berühmten Handwerksorte in Westeuropa. Diese Interferenzen brachten es mit sich, daß die siebenbürgischen Meister in den traditionellen Handwerkszentren des Auslandes bekannt und geschätzt wurden. In Preßburg wirkte Nikolaus Transsilvanensis 1543-1544, Antonius de Corona 1497, Hans Weißkircher aus Siebenbürgen 1612-1616, Georgius Aurifaber aus Weißenburg 1553-

1560; Franciscus Aurifaber aus Klausenburg 1556-1575, Andreas Olahus 1566-1574, Albu Goldschmied 1569-1574, Michael Veres Aurifaber aus Siebenbürgen, Zytta Georg aus Klausenburg 1599-1617, Veresch aus Klausenburg 1598-1600, Bonzhiday aus Klausenburg. Einen Beweis für den Wert der siebenbürgischen Meister bildet Michael Seybriger alias Sommer 1624-1673 der zwölf Jahre lang in Deutschland, Frankreich und England wirkte, und der königlicher Hofgoldschmied am Hof des Königs von Schweden wurde.

Die Techniken der Bearbeitung der Edelmetalle konnten nur im Lauf von vielen Jahren der Erfahrungen erlernt und angewendet werden.

Die Vergoldung von Silber - die unter dem Namen Vermeil bekannt ist - bestand in der Bedeckung des Silbergrundes mit einer mit Quecksilber legierten Goldschichte. Durch Erwärmung verdampfte das Quecksilber und die Goldschichte blieb auf der Oberfläche von Silber haften.

Eine ältere Technik der Vergoldung war die Plackierung. Dabei wurde dünnes Blattgold unter Druck auf die Oberfläche aus Silber gepreßt.

Die Technik der Verzierung durch Hämmern verlangte eine große Handfertigkeit. Auf das mit einem Harz (Mastix) bedeckte Silberblatt wurde mit einem Hammer dicke Schläge angebracht, bis die Form des betreffenden Modells dadurch vollständig durchgedrückt wurde. Dabei waren Korrekturen nur möglich durch die Hämmern der zu stark hervorstehenden Abschnitte.

Die Kelche die mit geschmiedeten Ranken versehen wurden, wurden in der sogenannten Schnitttechnik hergestellt, wobei die Silberfolien in schmale Streifen geschnitten wurden. Diese wurden gefeilt, gebogen und verbunden zu einem pflanzlichen Motiv und wurden dann aufgeschweißt. In diese reichen Verzierungen wurden Halbedelsteine eingefast, ebenso menschliche und tierische Figuren, wodurch eine ganz besondere Komposition zustande kam.

Die Technik "modo transilvano" die in ihren Verzierungen Filigranarbeit mit Email verbindet ist siebenbürgischen Ursprungs und ist in den zeitgenössischen Quellen wegen ihrer Bedeutung und ihrem besondern Effekt sowie wegen ihrer Verbreitung oft erwähnt. Der Goldschmiedemeister schweißte auf den Silbergrund feine gedrehte Drähte, die die Umrisse der verschiedenen Ziermodelle bildeten. In die Zwischenräume wurde grünes, rotes, gelbes, indigo, weißes usw. Email gegossen. Oft wurde die Filigranarbeit ohne Email zur Verwirklichung der betreffenden Ziermotive verwendet, und zur Steigerung des künstlerischen Effektes wurden feine Silberperlen in dichten Reihen aufgetragen, die an Tautropfen erinnern sollten.

Im 17. Jahrhundert wurde die Technik der Verbindung von Filigranarbeit und Email fortgesetzt, aber in einer anderen Manier und Ausführung. Maler-Email heißt diese Technik des gemalten Emails. Das Email wurde in verschiedenen Farben geschmolzen und auf die Oberfläche der Silberfolie oder in die Zwischenräume der Filigranarbeit gegossen, wodurch eine effektvolle vielfarbige Dekoration entstand. Diese Technik verrät kulturelle Kontakte mit der orientalischen Kunst.

Die Graviertechnik wurde zur Verzierung glatter Flächen von Silber verwendet, um Licht- und Schatteneffekte des dargestellten Motivs zu erzielen. Die Anwendung dieser Technik erforderte eine hohe künstlerische Meisterschaft des Gravierers.

Die Gußtechnik wurde zur Herstellung von morphologischen Komponenten verwendet, die nicht durch Hämmern hergestellt werden konnten und die eine größere Belastungsfähigkeit erforderten sowie zur Herstellung von einigen dekorativen Elementen, wie menschlichen und tierischen Figuren, die in die anderen Verzierungen eingefügt wurden, die ihrerseits in anderen Techniken ausgeführt wurden.

Heute haben diese Wertgegenstände, die in Museen und Privatsammlungen aufbewahrt werden, ihre ursprüngliche praktische Funktion eingebüßt, dafür werden sie ausgestellt um bewundert und geschätzt zu werden für ihre künstlerische Form und für ihren dokumentarischen Wert, für ihre besondere Schönheit, für die Vornehmheit, die Würde, die Großzügigkeit und den Kunstverstand der Generationen von Meistern, die diese im Dialog mit unserer Zeit ausdrücken.

VIII. NOTE

1. V. Vătășianu, *Istoria artei feudale în țările române*, Vol.I, Ed. Acad. R.P.R., Buc., 1959, p.443; Șt. Pascu, *Meșteșugurile din Transilvania până în secolul al XVI-lea*, Buc., 1954, p.71, 72; V. Drăguț, *Arta gotică în România*, Ed. Meridiane, Buc., 1979, p.306; H. Klusch, *Siebenbürgische Goldschmiedekunst*, Ed. Kriterion, 1988, p.10.
2. Iancu Bidian, *Organizarea și rolul meșteșugurilor în viața economică și socială a orașului Brașov în secolul al XV-lea*, în *Studii și Materiale de Istorie Medie*, Vol. VIII, Ed. Acad. R.S.R., 1975, p.139.
3. Răzvan Theodorescu, *Civilizația românilor între medieval și modern*, Ed. Meridiane, Buc., 1987, p.48.
4. Viorica Guy Marica, *Originea decorului cu putți în arta transilvăneană*, în *Acta M.N.*, nr.XIII, 1976, p.395.
5. Henri Clouzot, *Les Arts du Métal*, Paris, 1934, p.69, 73, 78. Viorica Guy Marica, *Sebastian Hann*, Ed. Dacia, Cluj, 1972, p.15.
6. Răzvan Theodorescu, *op. cit.*, p.52.
7. *Călători străini despre Țările Române*, Vol. I, Ed. Științifică, Buc., 1968, p.483.
8. *Ibidem*, p.438.
9. Iulius Bielz, *Arta aurarilor sași din Transilvania*, E.S.P.L.A., 1957, p.14, 15; H. Klusch, *op. cit.*, p.17. Șt. Pascu, *op. cit.*, p.204, 282. V. Guy Marica, *op. cit.*, p.15.
10. Eva Toranova, *Goldschmiedekunst in der Slowakei*, Ed. Tatran, 1983, vezi catalogul maiștrilor din Slovacia unde apar numele maiștrilor transilvăneni ca: Váradi, Hunyadi, Severinus, Hertzeg, Szakmary, Bihari etc.
11. I. Bielz, *op. cit.*, p.8, citează pe E. Jakob, *Kolozsvár története (Istoria Clujului)*, vol.I, Buda, 1870, p.498.
12. *Ibidem*; Pascu Ștefan, *Meșteșugurile....*p.205, Vătășianu Virgil, *Istoria artei feudale....Argintăria*, p.865.
13. *Relațiile Țării Românești și Moldovei cu Brașovul, 1369-1803*, Inventar Arhivistic, 12, D.G.A.S. a R.S.R., Buc., 1986, p.9, nr.19.
14. *Ibidem*, p.37, nr.72.
15. Șt. Meteș, *Relațiile comerciale ale Țării Românești cu Ardealul*, Sighișoara, 1921, p.109; I. Bielz, *op. cit.*, p.12; H. Klusch, *op. cit.*, p.15.
16. *Relațiile....*, Inventar Arhivistic, 12, p.100, nr.287.
17. *Ibidem*, p.100, 101, nr.288.
18. *Ibidem*, p.101, p.289.
19. *Ibidem*, p.104, nr.199, 300.
20. Șt. Pascu, *op. cit.*, p.206; I. Bielz, *op. cit.*, p.12; H. Klusch, *op. cit.*, p.1.



21. I. Bielz, *op. cit.*, p.12, citează pe A. Veress, *Fontes rerum transsylvanicarum*, vol. IV, Budapesta, 1914, p.106.
22. *Relațiile...*, Inventar Arhivistic, 12, p.146, nr.456.
23. I. Bielz, *op. cit.*, p.14.
24. *Ibidem*, p.14.
25. *Ibidem*, p.12.
26. *Ibidem*, p.14-16. (Citează pe V. Roth, *op. cit.*, Századok și Radisics).
27. Răzvan Theodorescu, *op. cit.*, p.48,49.
28. *Ibidem*, p.51, 52. Din grupul erudiților unitarieni din Transilvania făceau parte și Giorgio Blandrata, medicul Isabelei și a lui Ioan II, Iohann Sommer, venit din Saxonia, colaborator în Moldova al lui Iacob Heraclid Despotul, devenit ulterior, în Transilvania, „lector scholae Claudiopolitanul”, Francisc David, elevul de la Wittenberg, devenit în 1564 suprintendentul calvin al Transilvaniei și arhiepiscop al unitarienilor cu centrul la Cluj, cel care a avut un sfârșit tragic în cetatea Deva, în 1579.
29. *Ibidem*, p.146.
30. *Relațiile...*, Inventar Arhivistic, 12, p.153, nr.478.
31. *Ibidem*, p.153, nr.479.
32. *Ibidem*, p.153, nr.480.
33. *Ibidem*, p.208, nr.675.; *Cat. doc. rom.* Vol.I, nr.241, p.52.; Hurmuzachi, Iorga, *Doc.* XV, nr.2860, p.1520; Iorga, *Socotelile Brașovului*, nr.413, p.257. Iorga, *Brașovul....*, nr.17, p.74, 75.
34. *Ibidem*, nr.657, p.202; N. Iorga, *Brașovul...*, nr.13, p.67-69; *Socot. Bv.*, nr.402, p.255; Hurmuzachi - Iorga, *Doc.* XV, nr.2851, p.1515; *Cat. Doc. rom.*, vol.I, nr.221, p.47.
35. *Ibidem*, nr.659, p.203; Iorga, *Brașovul...*, nr.6, p.97-99; *Socot. Bv.*, nr.400, p.255; Hurmuzachi - Iorga, *Doc.* XV, nr.2853, p.1515; *Cat. doc. rom.*, I, nr.224, p.48.
36. *Ibidem*, nr.662, p.204. Iorga, *Brașovul....*, nr.7, p.99-100; *Socot. Bv.*, nr.396, p.255; Hurmuzachi - Iorga, *Doc.* XV, nr.2858, p.1516; *Cat. doc. rom.*, vol.I, nr.229, p.49.
37. *Ibidem*, nr.665, p.205; Iorga, *Brașovul...*, nr.8, p.101; *Socot. Bv.*, nr.398, p.255-256; Hurmuzachi - Iorga, *Doc.* XV, nr.2854, p.1517; *Cat. doc. rom.*, Vol.I, nr.231, p.49-50.
38. *Ibidem*, nr.680, p.209, nr.688, p.212, nr.691, p.213. Iorga, *Brașovul....*, nr.5, p.34-37; nr.10, p.102-103; nr.4, p.86-87; *Socot. Bv.*, nr.406, p.257; nr.420, p.259; nr.386, p.259; Hurm.- Iorga, *Doc.* XV, nr.2876, p.1523; nr.2887, p.1527; nr.2893, p.1532; *Cat. doc. rom.*, Vol.I, nr.247, p.53-54; nr.253, p.55; nr.257, p.56.
39. *Ibidem*, nr.695 și 697, p.214; Iorga, *Brașovul...*, nr.11, p.103-104; nr.9, p.102; *Socot. Bv.*, nr.416 și 417, p.260; Hurm.-Iorga, *Doc.* XV, nr.2902, p.1534 și nr.2884, p.1525; *Cat. doc. rom.*, vol.I, nr.261, p.57 și nr.263, p.57.



40. **Călători străini despre Țările Române**, Vol.8, Ed. St., 1983, p.630. Buzdugan George și Niculiță Gheorghe, **Medalii și plachete românești. Memoria metalului**, Ed. St. Buc., 1971, p.38 (Medalia rară bătută în aur și argint, cu chipul lui Brâncoveanu, drept de care nu se mai bucurau domnitorii noștri a fost una din acuzele pe care le-au adus turcii domnitorului. În bibliografia numismaticii române de Dimitrie A. Sturdza găsim notificate aceste medalii comemorative de argint, de mărimea pieselor de 5 și 2 galbeni, taleri dubli de 45 a dinși florini de 35 mm. Ele erau destinate de domnitor de a fi împărțite la banchetul de aniversare a zilei sale de naștere, pentru ziua de 14 august 1714, când serba împlinirea a 60 de ani ai vieții sale și 26 ani de domnie).

41. **Călători străini despre Țările Române**, vol.II, Ed. St., 1970, p.491.

42. *Ibidem*, Vol.III, 1971, p.25.

43. *Ibidem*, Vol.V, 1973, p.588.

44. *Ibidem*, Vol.VI, 1976, p.611. Gurus, monedă turcească echivalentă cu piastrul = 40 parale, în sec. al XVII-lea cântărea 19, 24 g Ag.

45. *Ibidem*, Vol.VII, 1980, p.368. Tezaurul a fost văzut la Brașov, la 7 noiembrie 1678. Ioan Ovari (? - 1705).

46. *Ibidem*, Vol.VIII, 1983, p.386.

47. *Ibidem*, Vol.V, 1973, p.605.

48. **Călători străini despre Țările Române**, Vol.I, p.168. Scrisoarea conține unele elemente fanteziste referitoare la "aurul vegetal", idee reluată în sec. al XVIII-lea. Scrisoarea a fost folosită la marele raport din anul 1523. (În continuare, deși în text vor fi citați diferiți autori, trimiterea se va face la volumele **Călători străini...**).

49. *Ibidem*, Vol. I, p.210, 213, 218, 222, 224.

50. *Ibidem*, p.235.

51. *Ibidem*, p.324. Confident al lui Aloisio Griti este martorul sfârșitului dramatic al acestuia, la Mediaș, în anul 1534. Relatările sale rămase printr-o copie din sec. al XVII-lea au un caracter subiectiv asupra deznodământului de la Mediaș.

52. *Ibidem*, p.409. Secretar regal, a însoțit diferite solii, a cunoscut și lucrări contemporane pe care le-a și folosit în lucrarea sa **Hungaria** umanistul Nicolaus Olahus, ca și Georg Reicherstodorfer în **Chorographia**.

53. *Ibidem*, p.448.

54. *Ibidem*, p.490, 492, 493, 498, 499. N. Olahus a călătorit mult în Europa. Secretar al regelui Ludovic al II-lea și al reginei Maria de Habsburg, din anul 1522, cunoaștea limbile română, maghiară, germană, latină, greacă, franceză, purta corespondență cu Erasmus din Rotterdam. Datorită consecvenței sale politice, calităților de umanist, serviciilor sale deosebite a primit în anul 1558 titlul de baron al Imperiului Habsburgic, iar în anul 1562, de regent al coroanei ungare. Moare la Pojon în anul 1568 și a fost înmormântat la biserica Sf. Nicolae din Tyrnau.

55. *Ibidem*, p.505.

56. *Ibidem*, Vol.II, p.46-52, 64-66, 80-81.



57. *Ibidem*, p.318, 320, 345, 348.
58. *Ibidem*, p.436, 437.
59. *Ibidem*, p.540, 544.
60. *Ibidem*, Vol.III, p.159.
61. *Ibidem*, p.189-197.
62. *Ibidem*, p.438.
63. *Ibidem*, p.670.
64. *Ibidem*, Vol.IV, p.573.
65. *Ibidem*, p.583.
66. *Ibidem*, p.593.
67. *Ibidem*, Vol.VIII, p.207, 209, 223.
68. *Ibidem*, p.617, 618, 620, 621, 622, 623, 624, 625, 626, 627, 629.
69. Luc Lanel, *L'orfèvrerie*, Paris, 1964, p.7-12.
70. *Ibidem*, p.12, 13.; Étienne Coche de la Ferté, *Les Bijoux antiques*, Paris, 1956, p.15.
71. *Ibidem*, p.15.
72. *Ibidem*, p.17, 18.
73. Viorica Guy Marica, *Originea decorului cu putți în arta transilvăneană*, în *Acta M.N.*, nr.XIII, 1976 și I. Bielz, *Arta aurarilor sași din Transilvania*, 1957
74. Luc Lanel, *op. cit.*, p.19.
75. Virgil Vătășianu, *Istoria artei feudale în țările române*, Buc. 1959, p.876.
76. Corina Nicolescu, *Argintăria laică și religioasă în țările române (sec. XIV-XIX)*, Buc. 1968, p.20.
77. *Ibidem*, p.20,21.
78. Luc Lanel, *op. cit.*, p.21 și Étienne Coche, *op. cit.*, p.22.
79. *Ibidem*, p.22 și p.22 (Decorul negru care se găsește încrustat în argint este nielura. Obținut cu ajutorul sărurilor metalice, el era cunoscut de micenieni și s-a folosit în toată antichitatea. Nielura este distinctă de email și nu a fost folosită la bijuterii înainte de epoca bizantină).
80. Corina Nicolescu, *Moștenirea artei bizantine în România*, Ed. Meridiane, Buc., 1971, p.15.
81. V. Drăguț, *Arta gotică în România*, Ed. Meridiane, Buc., 1979, p.306; C. Nicolescu, în studiul, *Arta epocii lui Ștefan cel Mare. Relațiile cu lumea occidentală*, în *Studii și Materiale de Istorie Medie*, Vol. VIII, Ed. Academiei a R.S.R., 1975, p.77, fig.5.
82. C. Nicolescu, *Argintăria laică și religioasă în țările române. Sec. XIV-XIX*. Muzeul de Artă a R.S.R., Buc., 1968, p.16.
83. V. Vătășianu, *Istoria artei feudale în țările române*, Vol. I, Ed. Acad. a R.P.R., 1959. Comentariu în capitolul privind argintăria din perioada jumătatea secolului al



XIV-lea - jumătatea secolului al XV-lea.

84. E. Battisti, *Antirenașterea*, Ed. Meridiane, Buc., 1982, Vol.I, p.282, 283. Potrivit tradiției influențelor astrale specifice asupra gândirii umane, ținând cont de sistemul de repartitie a individualităților și concomitențelor culturale din diverse spații geografice, Battisti apreciază corelări interesante între aștrii, timp, culoare, spațiu. Numărul 5, presupune cunoașterea a cinci planete protectoare, Mercur, Saturn, Jupiter, Venus, Marte, cărora le erau conexe albastrul, negrul, galbenul, albul, roșul, cu adăugirea Lunii și Soarelui, cărora le corespundeau aurul și argintul, obținându-se numărul 7. Pentru serbările astrale erau folosite veșminte în culorile respective, ca și pentru ceremoniile dedicate anotimpurilor. Franz Boll, citat de Battisti, a demonstrat că și literele alfabetului erau corelate cu o planetă. Cultul lui Mithra a difuzat în toată lumea romană schema bazată pe cifra 7. Riturile impuneau trecerea prin 7 trepte, cu asocierea plumb=Saturn, cositor=Venus, bronz=Jupiter, fier=Mercur, aliajul monetar=Marte, argint=Lună, aur=Soare (Cfr. M. Eliade bazat pe izvorul lui Origene). Principiul asocierii între suveran și zeu, prin care cel dintâi capătă atribute cu putere cosmică, embleme imperiale, care confirmă aceste atribuiri, întreaga simbolică raportată la sfera celestă a determinat un adevărat marasm al reprezentărilor artistice sacralizate, în evul mediu.

85. V. Roth, *Kunstdenkmäler aus den sächsischen Siebenbürgens. I. Goldschmiedearbeiten*, Sibiu, 1922. Potirele din sec. al XIV-lea: Gușterița - PI.13/3, Hanba - PI.13/4, Cislădie - PI.15/1, Marpod - PI.15/2, Săcădate - PI. 15/3; Potirele din sec. al XV-lea: Cislădioara - PI.25/1, Biertan - PI.25/2, Șelimber - PI.25/3, Petrești de Bistrița - PI. 25/4, Sebeș-Alba - PI.27/3, Livezile - PI.27/2, Brădeni - PI.23, Șura Mare - PI.24/2, Saschiz - PI.24/3, Prejmer - PI.24/4, Rodbav - PI.37/3, Ghinda - PI.50, Gușterița - PI.35, Cislădie - PI.41 și 48, Prejmer - PI.27/4, Ighișul Nou - PI.33, Bunești - PI.18.

86. Franz Sales Meyer, *Ornamentica*, Vol. I, II, ediție îngrijită de Radu Florescu, Ed. Meridiane, Buc., 1988. „O gramatică a formelor decorative” a cărei informație se regăsește și în ornamentica argintăriei transilvănene cu valențe interpretative.

87. V. Roth, *op. cit.*, Potire din sec. al XIV-lea: Zagăr - PI.19, Turnișor - PI.14, Roandola - PI.15/4, Cislădioara - PI.13/1, Șelimber - PI.13/2, Alțâna - p.8, nr.11, fig.4; Potire din sec. al XV-lea: Sântioana - PI.20/1, Brașov - Bartolomeu (provenit de la Ghinda) - PI.20/2, Prejmer - PI.20/3, Hosman - PI.20/4, Mercheașa - PI.21/1.

88. *Le Palais des Armures du Kremlin de Moscou*, Ed. de Artă Aurora, Leningrad, 1982, p.9, PI.17.

89. V. Roth, *op. cit.*, PI.63, potirele de la Vurpen - PI.62, Criș - PI.64, Slimnic - PI.65. Potirul de la Alba Iulia al Bibliotecii Batthyaneum provenit de la Făgăraș a fost analizat de V. Vătășianu, *op. cit.*, p.875 și Carmen Petrișor, *Colecția de argintărie a Bibliotecii Batthyaneum din Alba Iulia*, în *Apullum*, XIX, 1981, PI.I/1.

90. V. Vătășianu, *op. cit.*, p.875. Datează potirele cu primele decenii ale sec. al XVI-lea, cu excepția potirului de la Criș, datorită formelor gotice târzii, flamboiante. V. Roth le datează cu sfârșitul sec. al XV-lea.



91. I. Bielz, *op. cit.*, fig.44. Potir neogotic, cu cei 12 apostoli, mastru brașovean, Heinrich Jekelius (1863-1887).

92. E. Battisti, *op. cit.*, Vol.I, p.253. Ideea este asociată cu semnificația grotei și implicațiile ei asupra psihologiei umane și implicit asupra creațiilor artistice.

93. Eva Toranova, *Goldschmiedekunst in der Slovakei*, Ed. Tatran, 1983, p.63, fig.15; p.64, fig.16; p.65, fig.17.

94. V. Roth, *op. cit.*, potirele de la Bod - Pl.43/4, Șoarș - p.77/78, Amnaș - p.37, fig.30, Valea Viilor - Pl.39, Cislădie - Pl.30 și 41, Viișoara - Pl.49, Dupuș - Pl.26, Saschiz - Pl.31 și 32, Moritzdorf - Pl.40/1, Filitelnic - Pl.42/3 și 43/1.

95. V. Vătășianu, *op. cit.*, p.471.

96. E. Battisti, *op. cit.*, Vol. I, p.234.

97. Mircea Eliade, *Istoria credințelor și ideilor religioase*, Vol. III, Ed. St. și Enciclopedică, Buc., 1988, p.249. Ideea de sacralizare a focului în ornamentica potirelor prin simbolul limbilor de foc se poate interpreta prin ideea de lumină, analogii regăsindu-se în iconografia medievală. Dumnezeu-Tatăl generează energia, difuzând lumina asupra Fecioarei și asupra lui Christ, înfățișați cu nimburi cu raze. Ideea de lumină a lui Christ a fost dezvoltată prin doctrina bizantină a isihaiștilor (hesychia=liniște, liniștire) cenobiți din mănăstirile de la Muntele Sinai. Începând din sec. al VI-lea - arată Mircea Eliade - isihasmul se răspândește în lumea bizantină, înrădăcinându-se pe Muntele Athos și în alte centre mănăstirești. Esența vieții lor spirituale o constituia revelația inimii, „comorile ascunse în inimă” (p.228). Notabil este faptul că, prin 1330, isihaiștii sunt acuzați de messalianism, de erezia că au viziunea luminii divine. Grigore Palama, arhiepiscop de Salonic, apărător al isihaiștilor, dezvoltă această doctrină, înnoind în mare parte teologia ortodoxă. Principala sa contribuție constă în distincția pe care o face între esența divină și „energiile” prin care divinitatea ne comunică și se relevă (p.229). Doctrina „energiilor” a fost confirmată de sinoadele bizantine din 1341, 1347 și 1351. În ceea ce privește lumina divină văzută de isihaiști, Palama se referă la lumina Schimbării la Față. Pe muntele Tabor, apostolii au dobândit, prin grația divină, facultatea de a-l vedea pe Iisus orbitor în Lumina Sa. Palama dezvoltă tradiția călugărilor egipteni, el afirmă că, „Cel ce participă la energia divină (...) devine el însuși, întrucâtva lumină; el este împreună cu Lumina, împreună el vede în deplină trezie tot ce este ascuns celor care n-au primit acest har”. Viziunea Luminii în-creare se însoțește de o luminozitate obiectivă a sfântului (p.230). Palama se revoltă împotriva platonismului care, în sec. al XIV-lea, în epoca „Renașterii din timpul Paleologilor” fascina elita intelectuală bizantină și chiar pe anumiți membri ai Bisericii. Aprobând gândirea isihastă, Biserica bizantină va întoarce hotărât spatele spiritului Renașterii. Isihasmul s-a răspândit rapid în Europa de Răsărit, în Țările Române și pătrunde în Rusia până la Novgorod (p.231). Este posibil, având în vedere impactul doctrinei bizantine, a isihasmului în Europa, ca motivul limbilor de foc, prezent în ornamentica sacralizată a potirelor, să fie sensul conotativ al temei biblice Schimbarea la Față.

98. Doru Cosma, *Socrate, Bruno, Galilei în fața justiției*, Buc., 1982, p.87.



99. V. Roth, *op. cit.*, potirele de la Rupea - PI.70, Daneș - PI.72/2, Viscri de Bistrița - PI.72/4, Soars - PI.71/1, Senereus - PI.71/2, Viscri de Brașov - PI.71/3, Petelea - PI.71/4.

100. V. Drăguț, *op. cit.*, p.207.

101. V. Roth, *op. cit.*, Potirele de la Cincu - PI.52/3, Biserica Neagră-Brașov - PI.58/2.

102. *Idem*, potirele de la Nadeș - PI.52/4, Biertan - PI.58/4.

103. *Idem*, potirele de la Ghimbav - PI.58/1, analogii între potirul de la Biserica Neagră și cel de la Șeica Mică - PI.58/3, în privința motivului floral de email filigranat reprezentat pe picior și cupă.

104. *Idem*, potirele de la Slimnic - PI.65, Văleni - PI.52/1, Șeica Mică - PI.58/3, Dorolea - PI.52/2, Livezile - PI.53, Dealul Frumos - PI.56.

105. I. Bielz, *op. cit.*, p.20.

106. Eva Toranova, *op. cit.*, p.68 și 69, fig.20 și 21.

107. V. Roth, *op. cit.*, potirele de la Dacia - PI.54/1 și p.64/65, fig.36, Petrești-Sebeș - PI.54/2, Cund - PI.54/3, Ghimbav - PI.58/1, ultimul prezentând analogii cu potirele de la Șeica Mică, Fișer, Cund, Petrești, în privința motivului de romburi traforate de la galeria piciorului.

108. *Idem*, potirele de la Fișer - PI.54/4, Băgaci - PI.59, Moșna - PI.60, Ighișul Nou - PI.57, Sibiu - PI.67/68, fig.37, Nadeș - PI.52/4.

109. *Idem*, potirele de la Slimnic - PI.68, Prejmer - PI.67, Băgaci - PI.59, Moșna - PI.60, Alba Iulia - Biblioteca Batthyaneum (C. Petrișor, *op. cit.*, PI.II/2).

110. Eva Toranova, *op. cit.*, p.194 / nr.85, 86, 87 și p.195 / nr.88, 91, 92.

111. Tihamér Gyárfás, *Harom Sodronyománcos kehely*, în *Batthyaneum*, Brașov, 1911, p.74) citat de C. Petrișor, *op. cit.*, p.165.

112. V. Vătășianu, *op. cit.*, p.880.

113. *Ibidem*; V. Roth, *op. cit.*, potirele de la Biserica Neagră-Brașov - PI.74, PI.99/2, Criț - PI.100, Mediaș - PI.98, Bistrița - PI.95 și 84, Sighișoara - PI.73, Ațel - PI.97, Copșa Mare - PI.96/3, Viișoara - PI.96/4, Jelna - PI.99/3.

114. E. Battisti, *op. cit.*, Vol.I, p.238. Scena cu motive animaliere reprezentată la baza potirului de la Biserica Neagră-Brașov poate constitui o referință medievală privitoare la cultul și mitologia Diane, exprimarea simbolică determinată de ultimele supraviețuiri ale păgânismului - cultul fertilității și scenariile inițiatice.

115. V. Roth, *op. cit.*, potirul de la Rupea - PI.70.

116. *Idem*, potirele de la Marpod - p.12,13, nr.22, fig.5; Șeica Mare - PI.12.

117. *Idem*, potirele de la Rupea - PI.70; Vurpen - PI.62; Slimnic - PI.6, Cislădie - PI.34.

118. E. Battisti, *op. cit.*, Vol.II, p.244; Viktor Kernbach, *Miturile esențiale*, Ed. St. și Enciclopedică, 1979, p.354-359.



119. I.D.Ștefănescu, *Iconografia artei bizantine și a picturii feudale românești*, Ed. Meridiane, Buc., 1973, p.58.

120. V. Roth, *op. cit.*, potirele de la Bărcuț - Pl.76/3; Seliștat - Pl.76/2; Brașov-Bartolomeu - Pl.75/3 (provenit de la Ghinda); Ticuș - Pl.76/4; Meșendorf - Pl.83; Drăușeni - Pl.85 (potirul nu mai există în acest sat); Brașov - Pl.80 (potirul nu mai există în oraș).

121. *Idem*, potirele de la Budac - Pl.75/2; Copșa Mare - Pl.75/4; Sighișoara - Pl.79; Zlagna - Pl.75/1; Ideciu de Jos - Pl.77 (analogii în privința cupei cu a potirului de la Ghinda); Alba Iulia-Colecția Bibliotecii Batthyaneum (C. Petrișor, *op. cit.*, Pl. II/3, 4.

122. Viorica Guy Marica, *op. cit.*, p.395.

123. V. Roth, *op. cit.*, potirele de la Prejmer - p.75, Pl.67; Măieruș - Pl.42/2; Biertan - Pl.46; Sibiu - Pl.44; Valea Lungă - Pl.87; Meșendorf - Pl.83; Hălmeag - Pl.40/3.

124. E. Battisti, *op. cit.*, Vol.I, p.320.

125. C.Nicolescu, *Argintăria laică și religioasă...*, p.64, nr.12, fig.12.

126. V. Roth, *op. cit.*, p.181, nr.441, 440. Paharul a fost găsit în 1875 la Râșnov, în „Bau des Wirtshauses” care înainte a fost casa lui Iulius Groß și ar fi trebuit transformată în spital, după cum au stabilit cavalerii germani. Piesa urma să fie dată în grija Muzeului Țării Bârsei din Brașov. Iulius Bielz, *op. cit.*, fig.12, 13, 14, 15, 16. Autorul exemplifică la fig.29 și cu un pahar țigănesc din 1853, aflat la Muzeul din Cluj, atelier clujean.

127. C. Nicolescu, *op. cit.*, p.70, nr.18, fig.18; p.70, nr.19, fig.19 și fig.20; p.78, nr.45, fig.34.

128. Emil Sigerus, *Zigeunerbecher*, în *Korrespondenzblatt*, Sibiu, 1901, p.22, 23.

129. Viorica Guy Marica, *Sebastian Hann*, p.62-64.

130. C. Nicolescu, *Arta metalelor prețioase în România*, Ed. Meridiane, Buc., 1973, p.37.

131. C. Nicolescu, *Argintăria laică și religioasă.....*

132. Eadem și Th. Voinescu, *Din legăturile artistice ale Țărilor Române cu Transilvania (Meșteri Argintari)*, în *Studii și Cercetări de istoria Artei*, 1-2, Ed. Acad. R.P.R., 1956, p.88.

133. C. Nicolescu, *op. cit.*

134. *Ibidem*.

135. *Ibidem*.

136. Th. Voinescu, *op. cit.*, p.88.

137. *Ibidem*, p.90

138. Adolf Resch, *Însemnul breslei aurarilor din Brașov*, în *Korrespondenzblatt des Vereins für Siebenbürgische Landeskunde*, Sibiu, 1887, p.134-136.

**BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ**

1. Bielz Iulius, *Arta aurarilor sași din Transilvania*, în *Studii de Artă*, Edit. de stat pentru Literatură și artă, 1957; *Zunftaltertürmer im Baron - Brukenthalischen Museum*.
2. Beza, Mihai, *Urme românești în răsăritul ortodox*, Buc., 1937; *Noi urme românești la Stambul*, în *Boabe de Grâu*, 1934, V, nr.7, p.384-402.
3. Bidian, Iancu, *Organizarea și rolul meșteșugurilor în viața economică și socială a orașului Brașov în secolul al XV-lea*, în *Studii și Materiale de istorie medie*, Vol.VIII, 1975.
4. Benque, E. - Frapsance, M., *Dictionnaire des Poinçons de Maîtres - Orfèvres Français*, Paris, 1929.
5. Daicoviciu, H., *Trésors des Daces. Collection des musées roumains*, I, Cluj, 1989.
6. Divis, Jan, *Silber - Stempel aus aller Welt*, Ed. Dausien.
7. Déak, F., *Erdélyi ötvösművek a XV-XVI. Századból*. (Opere de aurărie din Transilvania din sec. XV-XVI), în *Archeologiai Értesítő*, 1877.7.
8. Drăguț, Vasile, *Arta gotică în România*, Ed. Meridiane, Buc., 1979.
9. Fabrițius, K., *Vázlatok az erdélzi százszok ipari tevékenységéről az 1595-1605-iki nadi években, fötekintettel a nagy szebeni műtövösségre* (Schite despre activitatea meșteșugărească a sașilor din Transilvania, despre activitatea lor în perioada războiului dintre anii 1595-1605 cu deosebită privire asupra obiectelor de artă ale aurarilor din Sibiu), în *Archeologiai Értesítő*, 1879.
10. Floca, Oct., *Contribuții la cunoașterea tezaurelor de argint dacice*, Buc., 1956.
11. Florescu, Radu, *Arta dacilor*, Buc., 1968.
12. Glodariu, I., Iaroslavschi, E., *Civilizația fierului la daci*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1979.
13. Gramatopol, M., *L'art des monnais geto-daces*, în *Apulum*, 9, 1971, p.209-256. *Arta și arhitectura dacică și romană*, București, 1982.
14. Gyárfás, Tihamér, *A brassai ötvösség története* (Istoria orfeveriei brașovene), Brașov, 1912; *Régi erdélyi ötvösművek* (Opere de aurărie ardelenene), în *Batthyaneum*, Brașov, 1913; *A nagyszebeni ötvösök mesterjegytáblája* (Tabla semnelor meșteșugărești ale aurarilor din Sibiu), în *Archeologiai Értesítő*, 1910.
15. Guy Marica, Viorica, *Sebastian Hann*, Cluj, 1972; *Originea decorului cu putți în arta transilvăneană*, în *Acta M.N.*, nr.XIII, 1976; *Considerații relativ la export-importul produselor de orfeverie în Transilvania secolelor XV - XVII*, în *Șt. Mețeș la 85 de ani*, Cluj-Napoca, 1977.
16. Halasu, Adriana, *O siglă de meșter-doi argintari transilvăneni din secolul al XVII-lea*, în *Acta M. N.*, nr.XV, 1978; *Contribuții la problema morfologiei unor*



piese de argintărie feudală, în *Acta M. N.*, nr.XVI, 1979.

17. Hampel, I., *Ötvösművek Nagy Lajos Korából és az érdélyi ötvös - iskola*. (Opere de aurari din țara lui Ludovic cel Mare și școala de aurari din Transilvania), în *Archeologiai Értesítő*, 1888.

18. Hall Wares, *Marks on Gold and Silver*, London, 1949.

19. Horedt, K., *Die Dakischen Silberfunde*, în *Dacia*, N.S., 17, 1973. Item, în *Thraco-Dacica*, 2, 1976, p.127 și urm.

20. Iorga, Nicolae, *Les arts mineurs en Roumanie*, vol. I, Buc., 1934. *Două opere de ară românești din secolul al XVI-lea, la muntele Athos*, în *B.C.M.I.*, 1933; *Les arts mineurs en Roumanie*, I, Argintărie, p.40 - evangheliarul de la Neamț din 1436 lucrat de sași; *Arginturile lui Constantin Brâncoveanu*, în *B.C.M.I.*, nr.VII, 1914; *Noi obiecte de artă găsite la Ierusalim, în mănăstirea Sf. Sava și muntele Sinai*, în *B.C.M.I.*, 1931; *Brașovul și românii*, Buc., 1905; *Istoria românilor în chipuri și icoane*, Buc., 1906.

21. Iaroslavski, E., *Tehnica la daci*, Cluj-Napoca, 1997.

22. Klusch, Horst, *Siebenbürgische Goldschmiedekunst*, Ed. Kriterion, 1988; *Kronstädter Goldschmiede und ihre Zeichen*, în *Forschungen zur Volks und Landeskunde*, Ed. Acad. R.S.R., vol.29, nr.2, 1986.

23. Köszegehy, E., *Magyarországi ötvösjegyek a Kösépkortól 1867 ig.* (Semnele aurarilor din Ungaria din evul mediu până la 1867), Budapesta, 1936.

24. Kühlke, V. H., *Brot und Wein - Gold und Silber*, Berlin, 1962.

25. Limona Elena, *Colecția „Acte în legătură cu breslele brașovene”*, în *Revista Arhivelor Statului*, Buc., 1957.

26. Leitermann, H., *Deutsche Goldschmiedekunst*, Stuttgart, 1951, 1953.

27. Meltzl, O., *Über Gewerbe und Handel der Sachsen in XIV und XV Jahrhundert* (Despre meșteșugurile și comerțul sașilor în sec. XIV și XV), vol. I, Sibiu, 1892.

28. Mihalik, I., *A nagyszombati ötvösök czéhpecsétje* (Sigiliul breslei aurarilor din Sibiu), în *Archeologiai Értesítő*, 1897.

29. Mitran, Gheorghe, *Arta aurarilor din Transilvania, sec. XV-XIX*. Catalogul expoziției de orfevrerie - Brașov, 1987.

30. Mândrescu, Gheorghe, *Arhitectura în stil Renaștere la Bistrița.*, 1999.

(Casa Argintarului din Bistrița, str. Dornei, nr.5, cu ancadrament din piatră, sculptat pe fronton cu două potire, în relief plastic).

31. Manolescu, Radu, *Comerțul Țării Românești și Moldovei cu Brașovul (secolele XIV - XVI)*, Buc., 1965.

32. Meteș, Ștefan, *Relațiile comerciale ale Țării românești cu Ardealul până în secolul al XVIII-lea*, Buc., 1902 și Sighișoara, 1921.

33. Mușlea, Candid, *Biserica Sf. Nicolae din Schei, Brașov*, 1943.

34. Nicolescu, Corina, *Argintăria laică și religioasă în Țările Române, secolele*



XIV-XIX, Buc. 1968; *Arta metalelor prețioase în România*, ed. Meridiane, Buc., 1973; *Moștenirea artei bizantine în România*, Buc., 1971.

Argintăria decorativă și de uz casnic, sec. XVI-XVII, în *Studii muzeale*, I, 1957.

35. Novák, J., *A Kolozsvári ötvösczéh a XVIII ik Századig* (Breasla aurarilor din Cluj până în sec. al XVIII-lea), Cluj, 1942; *A Kolozsvári ötvösczéh XVIII-századig o* (Breasla aurarilor din Cluj până în sec. XVIII), Cluj, 1913.

36. Popescu, D., *Le trèstor dace de Sâncrăieni*, în *Dacia*, N.S., II, 1958.

37. Pulszky, K., *A magyar történeti ötvöskiállítás lajstroma* (Catalogul expoziției de istoria orfevrăriei maghiare), Budapesta.

38. Pascu, Ștefan, *Meșteșugurile din Transilvania până în secolul al XVI-lea*, Buc., 1954

39. Petrișor, Carmen, *Colecția de argintărie a Catedralei „Sf. Mihail” din Alba Iulia*. (Catalog); *Colecția de argintărie a Bibliotecii Batthyaneum din Alba Iulia*, în *Apulum*, XIX, 1981.

40. Resch, Adolf, *A brassai ötvösczéh bemondó táblája 1556-ból* (Tabla de convocări a breslei aurarilor din Brașov din 1556), în *Archeologiai Értesítő*, 1887. *Simbolul breslei aurarilor din Brașov*, în *Korrespondenzblatt des Vereins für Siebenbürgische Landeskunde*, Sibiu, 1887.

41. Rosenberg, Marc, *Der Goldschmiede Merkmale* (Mărcile aurarilor), Bd. I-III; Deutschland, Bd. IV, Ausland 3 - Aufl. Berlin, 1922-1928, Frankfurt, 1889, ed. nouă, 1956, 1961.

42. Roth, Viktor, *Kunstdenkmäler aus den sächsischen Kirchen Siebenbürgens. I. Goldschmiedearbeiten* (Monumente de artă din bisericile săsești ale Transilvaniei. I. Orfevreria), Sibiu, 1922; *Geschichte des deutschen Kunstgewerbes in Siebenbürgen* (Istoria meșteșugurilor artistice germane din Transilvania), Strassbourg, 1908; *Beiträge zur Kunstgeschichte Siebenbürgens* (Contribuții la istoria artelor din Transilvania), Strassbourg, 1914; *Beszterczei ötvösművek* (Obiecte de aurărie din Bistrița), în *Archeologiai Értesítő*, 1914; *Az egyházi Kehely történeti fej lődése Erdélyben* (Istoricul dezvoltării potirelor bisericesti din Transilvania), în *Archeologiai Értesítő*, 1912; *Das Email*, în *Korrespondenzblatt* XXXVI.

43. Rossi, F., *Chefs d'oeuvre de l'orfèvrerie*, Milano, 1956.

44. Rustoiu, A., *Metalurgia bronzului la daci* (sec. II î.Chr.-sec. I d.Chr.), Buc., 1996. *Fibulele din Dacia preromană*, Buc., 1997.

45. Szádeczky, L., *Nagybánya regi iparáról és czéheiről* (Despre vechile meșteșuguri și bresle din Baia Mare), în *Szazadók*, 1889; *Magyar ötvösök Krakkóban* (Aurari unguri la Cracovia), în *Archeologiai Értesítő*, 1889; *Iparfejlődés és a czéhek története Magyarországon* (Dezvoltarea meșteșugurilor și istoria breslelor din Ungaria), vol. I., Budapesta, 1912;

46. Schade, G., *Deutsche Goldschmiedekunst*, Leipzig, 1974.

47. Szabó, K., *Ezüstművek és drágaságok összeírásai a XVI. Századból* (Inventare de argintărie și bijuterii săsești din sec. XVI), în *Szazadok*, 1877.



48. Seiwert, G., *Die ältesten Klausenburger Goldschmiedzunft artikel* (Cele mai vechi statute ale breslei aurarilor din Cluj), în Rev."Transilvania", 1868.
49. Simion, Victor, *Imagine și legendă. Motive animaliere în arta evului mediu românesc*, Buc. 1983. *Capodopere ale artei metalelor prețioase din România*, Muzeul Național de Artă al României, Ed. Tehnică Buc., 1997.
50. Sigerus, Emil, *Zigeunerbecher*, în *Korrespondenzblatt*, Sibiu, 1901.
51. Stoicovici, Florica și E., *Monede de argint dacice și specificul lor chimic și metalografic*, în *Acta M.N.*, IX, p.375 și urm. *Efecte structural-texturale la monedele antice obținute prin batere*, în *Acta M.N.*, 13, p.65. *Compoziția argintului din obiectele de podoabă dacice*, în *Acta M.N.* X, p.541 și urm.
52. Theodorescu, Răzvan, *Civilizația românilor între medieval și modern*, Ed. Meridiane, Buc., 1987.
53. Vătășianu, Virgil, *Istoria artei feudale în țările române*, Ed. Acad. R.P.R., Buc., 1959.
54. Voinescu, Theodora, *Noi identificări de meșteri argintari din Transilvania*, în *Studii Muzeale*, nr.1/1957; *Din legăturile artistice ale Țării Românești cu Transilvania (meșteri argintari)*, în *Studii și cercetări de Istoria Artei*, 1-2, 1956, Ed. Acad. R.P.R.
55. Tacalon, J., *Les Trésors des Églises de Frances*, Paris, 1966.
56. Wenrich, W., *Künstlernamen aus siebensächsischer Vergangenheit* (Nume de artiști din trecutul sașilor din Transilvania), în *Archiv des Vereins ...*, XXII.
57. Werner, W., *Die mediascher Zunft - Urkunden* (Documente de breaslă din Mediaș), Mediaș, 1910.
58. Varga Mihaela, *Orfevrăria importată acum un veac*, în revista *Pro Arte* a Societății colecționarilor de artă din România, nr.12/2001, p.14, 15.
59. István Heller, *Ungarische und Siebenbürgische Goldschmiedearbeiten*, Ed. Hirmer München, 2000.

**LISTA ILUSTRĂȚIILOR**

Pl. I/1	Potir, sec. XIV, Săcădate	Ctg. Nr. 1.
Pl. II/2	Potir, sec. XV, Rupea	Ctg. Nr. 2.
Pl. III/3	Potir, sec. XV, Bunești	Ctg. Nr. 3.
Pl. IV/4	Potir, sec. XV, Cața	Ctg. Nr. 4.
Pl. V/5	Potir, sec. XV, Cincșor	Ctg. Nr. 5.
Pl. VI/6	Potir, sec. XV, Rodeș	Ctg. Nr. 6.
Pl. VII/7	Potir, sec. XV, Rodbav	Ctg. Nr. 7.
Pl. VIII/8	Potir, sec. XV, Șercaia	Ctg. Nr. 8.
Pl. IX/9	Potir, sec. XIV, Lovnic	Ctg. Nr. 9.
Pl. X/10	Potir, sec. XV, Mercheașa	Ctg. Nr. 10.
Pl. XI/11	Potir, sec. XV, Teliu	Ctg. Nr. 11.
Pl. XII/12	Potir, sec. XV, Brașov	Ctg. Nr. 12.
Pl. XIII/13	Potir, sec. XV, Prejmer	Ctg. Nr. 13.
Pl. XIV/14	Potir, sec. XV, Sânpetru	Ctg. Nr. 14.
Pl. XV/15	Potir, sec. XV, Bod	Ctg. Nr. 15.
Pl. XVI/16	Potir, sec. XV, Șoarș	Ctg. Nr. 16.
Pl. XVII/17	Potir, sec. XV, Rupea	Ctg. Nr. 17.
Pl. XVIII/18	Potir, sec. XV, Viscri	Ctg. Nr. 18.
Pl. XIX/19	Potir, sec. XV, Homorod	Ctg. Nr. 19.
Pl. XX/20	Potir, sec. XVI, Brașov-Schei	Ctg. Nr. 20.
Pl. XXI/21	Potir, sec. XV, Brașov	Ctg. Nr. 21.
Pl. XXII/22	Potir, sec. XV, Prejmer	Ctg. Nr. 22.
Pl. XXIII/23	Potir, 1500, Beia	Ctg. Nr. 23.
Pl. XXIV/24	Potir, 1514, Homorod	Ctg. Nr. 24.
Pl. XXV/25	Potir, sec. XV, Hărman	Ctg. Nr. 25.
Pl. XXVI/26	Potir, sec. XVI, Ungra	Ctg. Nr. 26.
Pl. XXVII/27	Potir, sec. XVI, Rupea	Ctg. Nr. 27.
Pl. XXVIII/28	Potir, sec. XV, Cincu	Ctg. Nr. 28.
Pl. XXIX/29	Potir, sec. XVI, Brașov	Ctg. Nr. 29.
Pl. XXX/30	Potir, sec. XVI, Ghimbav	Ctg. Nr. 30.
Pl. XXXI/31	Potir, sec. XVI, Dacia	Ctg. Nr. 31.
Pl. XXXII/32	Potir, sec. XVI, Dacia	Ctg. Nr. 32.
Pl. XXXIII/33	Potir, sec. XVI, Fișer	Ctg. Nr. 33.
Pl. XXXIV/34	Potir, 1529, Prejmer	Ctg. Nr. 34.
Pl. XXXV/35	Potir, 1504, Brașov	Ctg. Nr. 35.
Pl. XXXVI/36	Potir, sec. XVI, Brașov	Ctg. Nr. 36.
Pl. XXXVII/37	Potir, sec. XVI, Criț	Ctg. Nr. 37.
Pl. XXXVIII/38	Potir, 1533, Bărcuț	Ctg. Nr. 38.
Pl. XXXIX/39	Potir, sec. XVI, Seliștat	Ctg. Nr. 39.
Pl. XL/40	Potir, sec. XVI, Ticuș	Ctg. Nr. 40.



PI. XLI/41	Potir, sec. XVI, Meşendorf	Ctg. Nr. 41.
PI. XLII/42	Potir, sec. XVI, Braşov	Ctg. Nr. 42.
PI. XLIII/43	Potir, sec. XVI, Codlea	Ctg. Nr. 43.
PI. XLIV/44	Potir, sec. XVI, Drăuşeni	Ctg. Nr. 44.
PI. XLV/45	Potir, sec. XVI, Măeruş	Ctg. Nr. 45.
PI. XLVI/46	Potir, sec. XVI, Hălmeag	Ctg. Nr. 46.
PI. XLVII/47	Potir, sec. XVI, Codlea	Ctg. Nr. 47.
PI. XLVIII/48	Pocal, 1595, Cincşor	Ctg. Nr. 48.
PI. XLVIII/49	Pocal, sec. XVI, Făgăraş	Ctg. Nr. 49.
PI. XLIX/50	Pocal, sec. XVI, Braşov-Schei	Ctg. Nr. 50.
PI. XLIX/51	Pocal, sec. XVI, Meşendorf	Ctg. Nr. 51.
PI. L/52	Pocal, sec. XVII, Odorheiu Secuiesc	Ctg. Nr. 52.
PI. L/53	Pocal, sec. XVII, Odorheiu Secuiesc	Ctg. Nr. 53.
PI. LI/54	Pocal, sec. XVII, Braşov	Ctg. Nr. 54.
PI. LI/55	Pocal, sec. XVII, Braşov	Ctg. Nr. 55.
PI. LII/56	Pocal, sec. XVIII, Zizin	Ctg. Nr. 56.
PI. LII/57	Pocal, sec. XVIII, Sânpetru	Ctg. Nr. 57.
PI. LIII/58	Pocal, 1740, Bărcut	Ctg. Nr. 58.
PI. LIII/59	Pocal, sec. XVII, Rotbav	Ctg. Nr. 59.
PI. LIV/60	Pocal, sec. XVII, Braşov	Ctg. Nr. 60.
PI. LIV/60A	Pocal, sec. XVII, Hoghiz	Ctg. Nr. 60A.
PI. LV/61	Potir, sec. XVII, Mercheaşa	Ctg. Nr. 61.
PI. LV/62	Potir, sec. XVII, Jibert	Ctg. Nr. 62.
PI. LVI/63	Potir, sec. XVII, Felmer	Ctg. Nr. 63.
PI. LVI/64	Potir, sec. XVII, Fişer	Ctg. Nr. 64.
PI. LVII/65	Potir, sec. XVII, Hălchiu	Ctg. Nr. 65.
PI. LVII/66	Potir, 1691, Caţa	Ctg. Nr. 66.
PI. LVIII/67	Potir, 1701, Criţ	Ctg. Nr. 67.
PI. LVIII/68	Potir, 1750, Feldioara	Ctg. Nr. 68.
PI. LIX/69	Potir, 1719, Râşnov	Ctg. Nr. 69.
PI. LX/70	Potir, sec. XVII, Buneşti	Ctg. Nr. 70.
PI. LX/71	Potir, 1717, Braşov-Schei	Ctg. Nr. 71.
PI. LXI/72	Potir, sec. XVIII, Hărman	Ctg. Nr. 72.
PI. LXI/73	Potir, sec. XVIII, Făgăraş	Ctg. Nr. 73.
PI. LXII/74	Potir, sec. XVIII, Seliştat	Ctg. Nr. 74.
PI. LXII/75	Potir, sec. XVIII, Ungra	Ctg. Nr. 75.
PI. LXIII/76	Potir, sec. XVIII, Braşov	Ctg. Nr. 76.
PI. LXIII/77	Potir, 1760, Braşov	Ctg. Nr. 77.
PI. LXIV/78	Potir, 1779, Braşov	Ctg. Nr. 78.
PI. LXV/79	Potir, 1773, Râşnov	Ctg. Nr. 79.
PI. LXVI/80	Potir, 1745, Braşov	Ctg. Nr. 80.
PI. LXVII/81	Potir, 1840, Râşnov	Ctg. Nr. 81.

PI. LXVIII/82	Potir, sec. XIX, Lovnic	Ctg. Nr. 82.
PI. LXIX/83	Potir, sec. XIX, Codlea	Ctg. Nr. 83.
PI. LXIX/84	Potir, sec. XIX, Bod	Ctg. Nr. 84.
PI. LXX/85	Pahar, sec. XVIII, Braşov-Schei	Ctg. Nr. 85.
PI. LXX/86	Pahar, sec. XVII, 1671	Ctg. Nr. 86.
PI. LXXI/87	Pahar, sec. XVII, Braşov-Schei	Ctg. Nr. 87.
PI. LXXII/88	Pahar, 1601, Odorheiu Secuiesc	Ctg. Nr. 88.
PI. LXXII/89	Pahar, 1628, Odorheiu Secuiesc	Ctg. Nr. 89.
PI. LXXIII/90	Cană, 1630, Odorheiu Secuiesc	Ctg. Nr. 90.
PI. LXXIV/91	Cană, 1669, Odorheiu Secuiesc	Ctg. Nr. 91.
PI. LXXV/92	Cană, sec. XVII, Odorheiu Secuiesc	Ctg. Nr. 92.
PI. LXXVI/93	Cană, sec. XVII, Cincu	Ctg. Nr. 93.
PI. LXXVII/94	Cană, 1634, Codlea	Ctg. Nr. 94.
PI. LXXVIII/95	Cană, sec. XVII, Rupea	Ctg. Nr. 95.
PI. LXXIX/96	Cană, sec. XVII, Braşov	Ctg. Nr. 96.
PI. LXXX/97	Cană, sec. XVII, Braşov	Ctg. Nr. 97.
PI. LXXXI/98	Cană, 1612, Braşov	Ctg. Nr. 98.
PI. LXXXII/99	Cană, 1667, Braşov	Ctg. Nr. 99.
PI. LXXXIII/100	Cană, 1667, Braşov	Ctg. Nr. 100.
PI. LXXXIV/101	Cană, sec. XVII, Braşov	Ctg. Nr. 101.
PI. LXXXV/102	Cană, 1656, Cincu	Ctg. Nr. 102.
PI. LXXXVI/103	Cană, sec. XVII, Codlea	Ctg. Nr. 103.
PI. LXXXVII/104	Cană, 1646, Prejmer	Ctg. Nr. 104.
PI. LXXXVII/105	Cană, 1658, Sighişoara	Ctg. Nr. 105.
PI. LXXXVIII/106, 107	Anaforniţe, sec. XVIII, Braşov-Schei	Ctg. Nr. 106, 107.
PI. LXXXVIII/108	Caseta, 1656, Codlea	Ctg. Nr. 108.
PI. LXXXIX/109	Ciboriu, 1650, Râşnov	Ctg. Nr. 109.
PI. LXXXIX/110	Ciboriu, 1832, Rupea	Ctg. Nr. 110.
PI. XC/111	Ciborii (3 buc), 1669, Braşov	Ctg. Nr. 111.
PI. XC/112	Ciboriu, sec. XVII, Braşov	Ctg. Nr. 112.
PI. XCI/113 - 116	Ciborii (4 buc), 1646, Sânpetru, Prejmer, Codlea, Feldioara	Ctg. Nr. 113-116.
PI. XCII/117	Vas de botez, 1661, Braşov	Ctg. Nr. 117.
PL. XCIII/118	Ferecătură evang., 1766, Braşov	Ctg. Nr. 135.
PI. XCIV/119	Cădelniţă, sec. XVI, Braşov-Schei	Ctg. Nr. 136
PI. XCV/120	Patenă, sec. XVII, Sighişoara.	
PI. XCV/121	Anaforniţă, sec. XVII, Braşov-Schei	Ctg. Nr. 139.
PI. XCVI/122	Ferecătură evangheliar, 1787, Braşov-Schei	Ctg. Nr. 137.
PI. XCVI/123	Ferecătură evangheliar, 1753, Braşov-Schei	Ctg. Nr. 138.
PI. XCVII/124	Icoană Maica Domnului cu Pruncul, 1564, Braşov-Schei	Ctg. Nr. 140.



1. Polir gotic, sec. al XIV-lea
Păcălale - jud. Pitești
Catalog nr. 1



2. *Polir gotic, sec. al XV-lea*
Rupea - jud. Brașov
Catalog nr. 2



3. *Polir golic, sec. al XV-lea*
Bunești - jud. Brașov
Catalog nr. 3



1. Potir golie, sec. al XV-lea
Cala - jud. Braşov
Catalog nr. 4



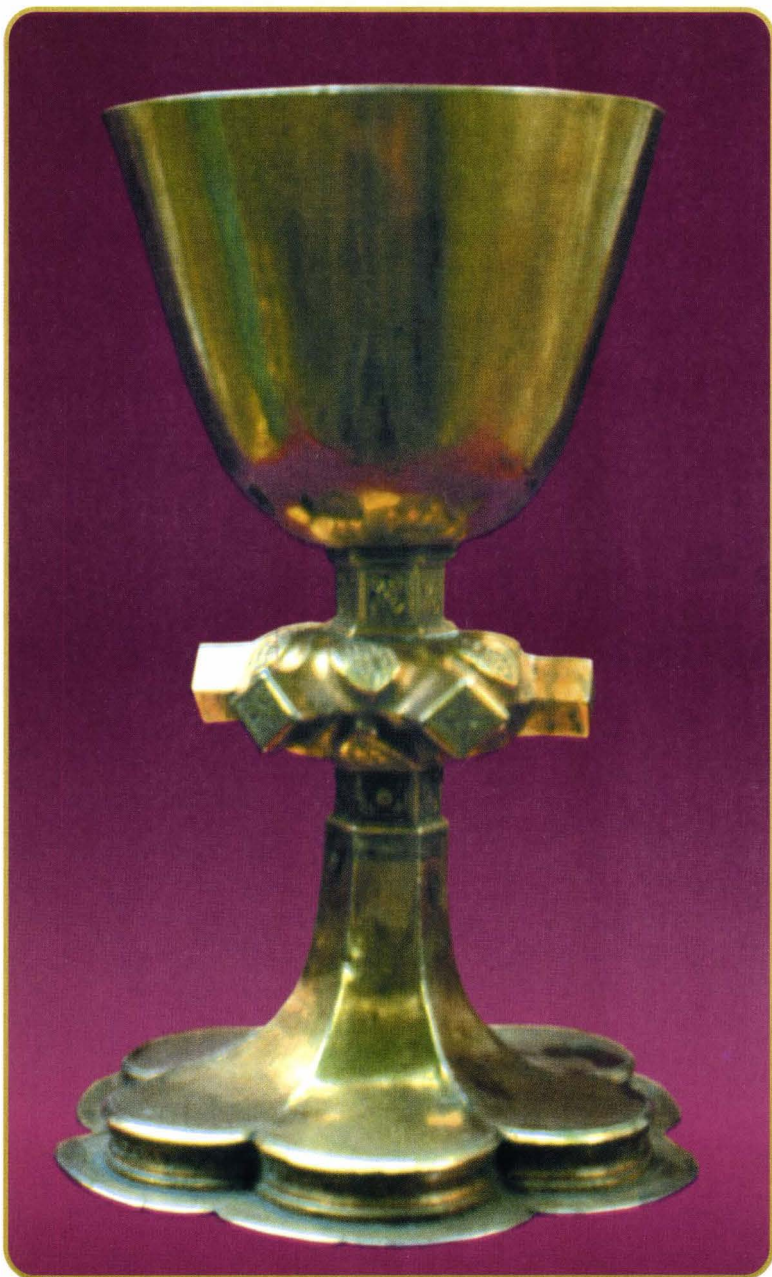
5. *Polir gotic, sec. al XV-lea*
Cineșor - jud. Brașov
Catalog nr. 5



6. *Polir gotic, sec. al XV-lea*
Roadeș - jud. Brașov
Catalog nr. 6



7. *Potir golic, sec. al XV-lea*
Rodbar - jud. Brașov
Catalog nr. 7



8. *Polir gotic, sec. al XV-lea*
Sercaia - jud. Brașov
Catalog nr. 8



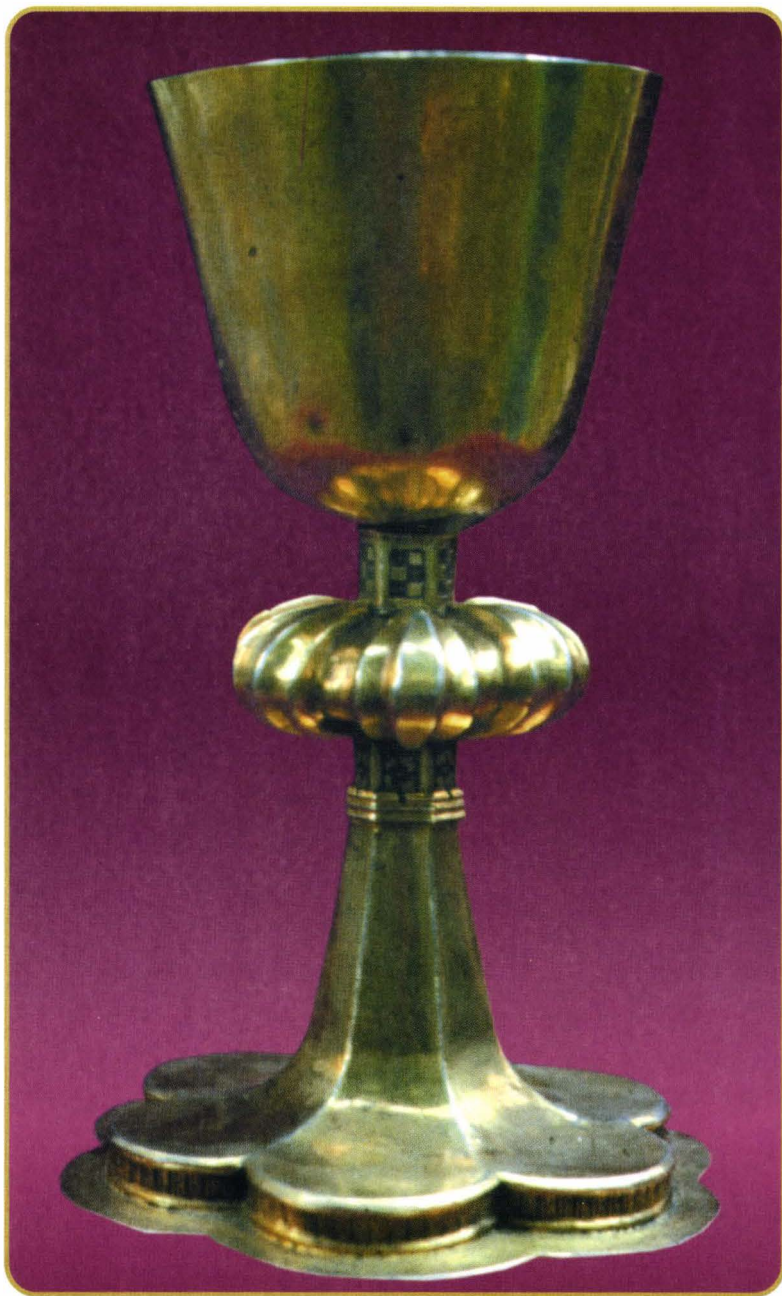
9. Polar gotic, sec. al XIV-lea
Lornic - jud. Braşov
Catalog nr. 9



10. *Polir gotic, sec. al XV-lea*
Mercheasa - jud. Brasov
Catalog nr. 10



11. *Polir gotic, sec. al XV-lea*
Felii - jud. Brașov
Catalog nr. 11



12. *Polir gotic, sec. al XV lea*
Brașov
Catalog nr. 12



13. *Polir golie, sec. al XV-lea*
Prejmer - jud. Braşov
Catalog nr. 13



14. Polir gotic, sec. al XV-lea
Lămpelui - jud. Brașov
Catalog nr. 14



15. Potir gotic, sec. al XV-lea
Bod - jud. Brașov
Catalog nr. 15



16. *Potir gotic, sec. al XV-lea*
Icarș - jud. Brașov
Catalog nr. 16



17. *Polir gotic, sec. al XV-lea*
Ruşea - jud. Braşov
Catalog nr. 17



18. *Potir gotic, sec. al XV-lea*
Viscu - jud. Braşov
Catalog nr. 18



19. *Polir gotic, sec. al XV-lea*
Homorod - jud. Brașov
Catalog nr. 19



20. *Polir golic, sec. al XVI-lea*
Muzeul bisericii „Sf. Nicolae” - Ichei, Braşov
Catalog nr. 20



21. *Calice gotic, sec. al XV-lea*
Biserica Neagră - Brașov
Catalog nr. 21



22. *Polir gotic, sec. al XV-lea*
Prejmer - jud. Brașov
Catalog nr. 22



23. *Polir golic, 1500*
Beia - jud. Brașov
Catalog nr. 23



24. *Polir golic, 1514*
Heomorod - jud. Brașov
Catalog nr. 24



25. Polir golie, sec. al XV-lea, 4/4
Hârman - jud. Brașov
Catalog nr. 25



26. *Polir gotic, sec. al XVI-lea, 1/4*
Ungra - jud. Brașov
Catalog nr. 26



27. *Potir gotic, sec. al XVI-lea, 1/4*
Rupea - jud. Brașov
Catalog nr. 27



28. *Polir golic „modo transilvano“, sec. al XV-lea, 1/4*
Cincu - jud. Brașov
Catalog nr. 28



29. *Polir gotic „modo transilvano“, sec. al XVI-lea, 1/4*
Biserica Neagră - Braşov
Catalog nr. 29



30. *Polir gotic „modo transilvano“, sec. al XVI-lea, 1/2*
Ghimbar - jud. Brașov
Catalog nr. 30



*31. Potir gotic „modo transilvano“
cu panerul drot-email, sec. al XVI-lea, 1/2
Dacia – jud. Braşov
Catalog nr. 31*



32. *Polir golic „modo transilvano“, sec. al XVI-lea, 1/2*
Dacia - jud. Brașov
Catalog nr. 32



33. *Polă gotică cu pană perlată și drot-email, sec. al XVI-lea, 1/2*
Fișer - jud. Brașov
Catalog nr. 33



34. *Polir gotic cu ornament perlat și nodul cu măști
în stilul Renașterii, 1529
Prejmer – jud. Brașov
Catalog nr. 34*



35. *Pelir gotic ornamentat cu lujeri forjati, 1504*
Biserica Neagră - Braşov
Catalog nr. 35



36. *Polir gotic ornamental cu lujeri forjati, sec. al XVI-lea 1/4*
Biserica Neagră - Brașov
Catalog nr. 36



37. *Poltr gotic ornamental cu lujeri forjati, sec. al XVI-lea, 1/4*
Cril - jud. Brasov
Catalog nr. 37



38. *Polir golie, 1533*
Bărcuț - jud. Brașov
Catalog nr. 38



39. *Potir gotic, sec. al XVI-lea, 1/2*
Peliștat - jud. Brașov
Catalog nr. 39



40. *Polir gotic, sec. al XVI-lea, 1/2*
Ticuş - jud. Braşov
Catalog nr. 40



41. *Polir gotic, sec. al XVI-lea, 1/2*
Meșendorf - jud. Brașov
Catalog nr. 41



42. *Calice gotic, sec. al XVI-lea, 1/2*
Barbănteni - Braşov
Catalog nr. 42



43. *Polir gotic, sec. al XVI-lea 1/2*
Cadloc - jud. Brașov
Catalog nr. 43



44. *Poliv în stilul Renașterii, sec. al XVI-lea, 1/4*
Drăușeni - jud. Brașov
Catalog nr. 44



45. *Polir în stilul Renașterii, sec. al XVI-lea, 1/2*
Alăunș - jud. Brașov
Catalog nr. 45



46. *Polir în stilul Renașterii, sec. al XVI-lea 1/4*
Hălmeag - jud. Brașov
Catalog nr. 46



47. *Polir în stilul Renașterii, sec. al XVI-lea, 1/4*
Codlea - jud. Brașov
Catalog nr. 47



48. *Tocat Henuştere, 1595*
Ținșon - jud. Brașov
Catalog nr. 48



49. *Tocat Henuştere, sec. al XVI-lea, 4/4*
Ținșon - jud. Brașov
Catalog nr. 49



50. *Pocal în stilul Renașterii,*
sec. al XVI-lea, 1/4
Muzeul bisericii „Sf. Nicolae”,
Ichei - Brașov
Catalog nr. 50



51. *Pocal în stilul Renașterii,*
sec. al XVI-lea, 1/4
Meșendorf - jud. Brașov
Catalog nr. 51



52. *Sacral Remasterere,*
sec. al XVIII-lea, 1/2
Odoheim Seretice - juul. Mlaghita
Catalog nr. 52



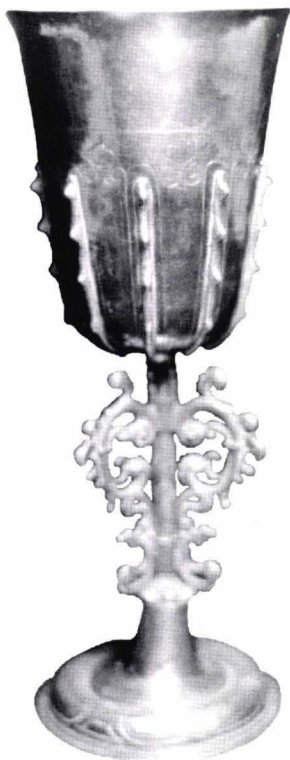
53. *Sacral Remasterere, sec. al XVIII-lea, 1/4*
Odoheim Seretice - juul. Mlaghita
Catalog nr. 53



54. *Pocal renașcentist,*
sec. al XVII-lea, 1/4
Brașov
Catalog nr. 54



55. *Pocal renașcentist,*
sec. al XVII-lea, 1/4 și „Renovatum 1807“
Biserica Neagră, Brașov
Catalog nr. 55



56. *Pocal baroc, sec. al XVIII-lea, 1/4*
Țigiu - jud. Brașov
Catalog nr. 56



57. *Pocal baroc, sec. al XVIII-lea, 1/2*
Sânpetru - jud. Brașov
Catalog nr. 57



58. *Pocal baroc, 1740*
Bărcuț - jud. Brașov
Catalog nr. 58



59. *Pocal renascentist,*
sec. al XVII-lea, 1/2
Rolțar - jud. Brașov
Catalog nr. 59



60. *Pocal renașcentist,*
sec. al XVII-lea, 2/2
Biserica Neagră - Brașov
Catalog nr. 60



60A. *Polă renașcentist,*
sec. al XVII-lea, 1/2
Parohia reformată Hoghiz - jud. Brașov



61. *Polir renașcentist,*
sec. al XVII-lea, 1/2
Alercheașa - jud. Brașov
Catalog nr. 61



62. *Polir renașcentist,*
sec. al XVII-lea, 1/2
Jibert - jud. Brașov
Catalog nr. 62



63. *Polir renascentist,*
sec. al XVII-lea, 1/2
Felner - jud. Braşor
Catalog nr. 63



64. *Polir renascentist,*
sec. al XVII-lea, 1/2
Fiser - jud. Braşor
Catalog nr. 64



65. *Polir renascentist,*
sec. al XVII-lea, 2/2
Hălchiu - jud. Braşov
Catalog nr. 65



66. *Polir baroc, 1691*
Caţa - jud. Braşov
Catalog nr. 66



67. *Polir karoc, 1701*
Cluj - jud. Brașov
Catalog nr. 67



68. *Polir karoc, 1750*
Feldioara - jud. Brașov
Catalog nr. 68



69. *Poliv baroc, 1719*
Râșnov - jud. Brașov
Catalog nr. 69



70. *Polir baroc,*
sec. al XVII-lea, 4/4
Bunești - jud. Brașov
Catalog nr. 70



71. *Polir baroc, 1717*
Muzeul bisericii „Sf. Nicolae” -
Schei, Brașov
Catalog nr. 71



72. *Polir*, sec. al XVIII-lea, 2/2
Hărman - jud. Brașov
Catalog nr. 72



73. *Polir*, sec. al XVIII-lea
Făgăraș - jud. Brașov
Catalog nr. 73



74. *Polir baroc,*
sec. al XVIII-lea, 2/2
Peliștea - jud. Brașov
Catalog nr. 74



75. *Polir în stil empire,*
sec. al XVIII-lea, 2/2
Ungria - jud. Brașov
Catalog nr. 75



76. *Polir, sec. al XVIII-lea, 1/2*
Biserica Neagră - Brașov
Catalog nr. 76



77. *Polir în stil rococo,*
sec. al XVIII-lea, 1760
Biserica Neagră - Brașov
Catalog nr. 77



78. *Polir în stil rococo, sec. al XVIII-lea, 1779*
Biserica Nouă - Brașov
Catalog nr. 78



79. *Polir în stil rococo, sec. al XVIII-lea, 1773*
Râșnor - jud. Brașov
Catalog nr. 79



80. *Polir în stil rococo, sec. al XVIII-lea, 1745*
Biserica „Sf. Treime” - Brașov
Catalog nr. 80



81. *Polir baroc, 1840*
Răznoor - jud. Brașov
Catalog nr. 81



82. *Poltr în stil neogotic, sec. al XIX-lea*
Măistru aurar Heinrich Jeckelius (1863-1887) - Brașov
Lornic - jud. Brașov
Catalog nr. 82



83. *Polir, sec. al XIX-lea, 2/2*
Codlea - jud. Brașov
Catalog nr. 83



84. *Polir, sec. al XIX-lea, 4/4*
Bod - jud. Brașov
Catalog nr. 84



85. *Pahar baroc, sec. al XVIII-lea*
Muzeul bisericii „Sf. Nicolae”,
Schei - Brașov
Catalog nr. 85



86. *Pahar baroc,*
sec. al XVII-lea, 1671
Catalog nr. 86



87. Pahar baroc, sec. al XVII-lea, 2/2
„Aluzent Bisericii „Sf. Nicolae” - Tcheri, Brașov
Catalog nr. 87



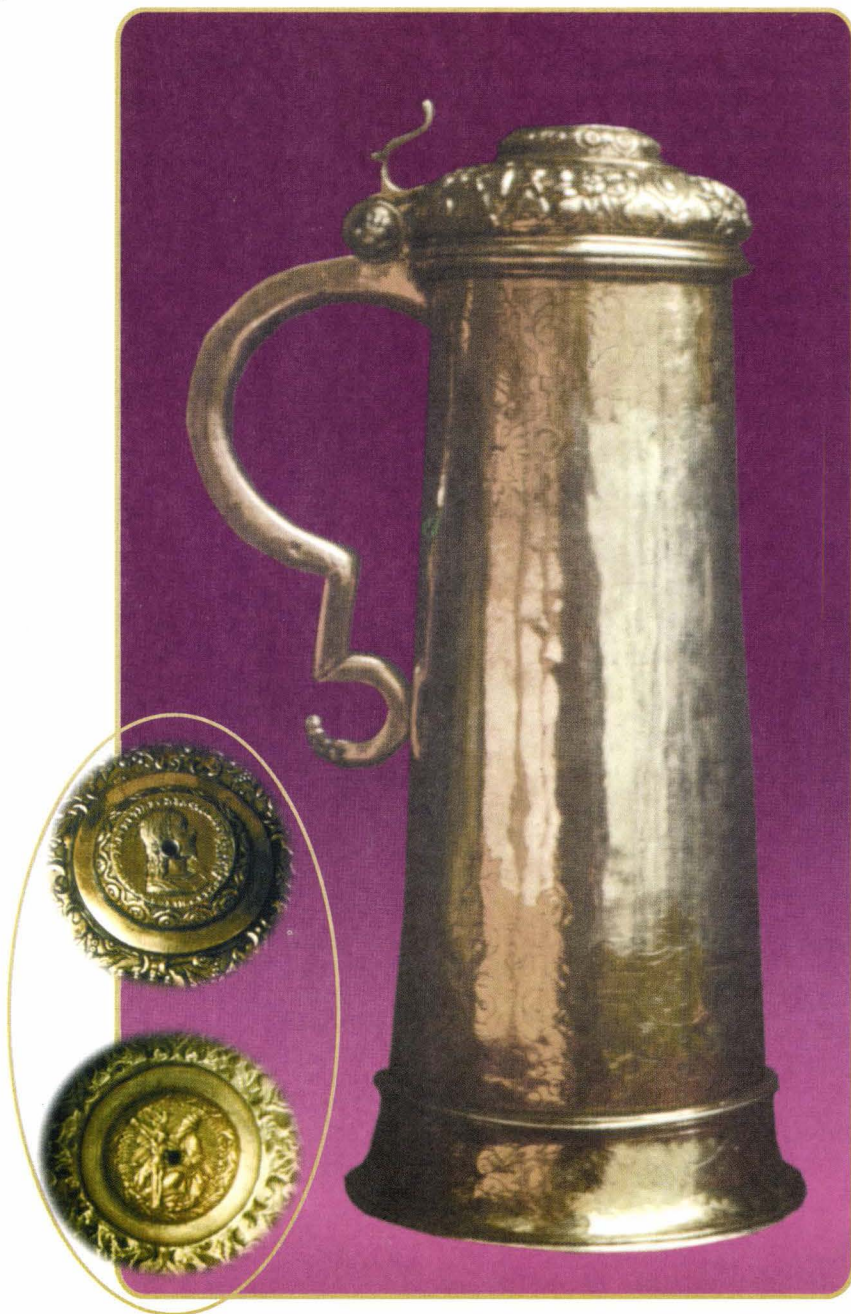
88. Pahar Renaștere, 1601
Odorheiu Secuiesc - jud. Harghita
Catalog nr. 88



89. Pahar Renaștere, 1628
Odorheiu Secuiesc - jud. Harghita
Catalog nr. 89



90. *Cană renașcentistă, 1630.*
Odorheiu Secuiesc - jud. Harghita
Catalog nr. 90



*91. Cană renașcentistă, 1669.
Odorheia Secuiesc - jud. Harghita
Catalog nr. 91*





92. Cană renașcentistă,
„Recensământul lui Quirinus”, sec. al XVII-lea, 2/2
Odoșieiu Secuiesc - jud. Harghita
Catalog nr. 92



93. *Cană în stil baroc, sec. al XVII-lea, 1/2*
Cinca - jud. Braşov
Catagoy nr. 93



94. *Cană renașcentistă, 1634*
Codlea - jud. Brașov
Catalog nr. 94



95. *Cană baroc, sec. al XVII-lea, 1/2*
Rupea - jud. Brașov
Catalog nr. 95



97. *Cană în stil baroc, sec. al XVII-lea, 1/1*
Biserica Neagră - Brașov
Catalog nr. 97



96. *Cană în stil baroc , sec. al XVII-lea, 4/4*
Biserica Neagră - Brașov
Catalog nr. 96



98. *Cană în stil renascentist, sec. al XVII-lea, 1612*
Biserica Neagră - Braşov
Catalog nr. 98



99. *Cană baroc, sec. al XVII-lea, 1667*
Biserica Neagră - Brașov
Catalog nr. 99



100. *Cană în stil baroc, sec. al XVII-lea*
Biserica Neagră - Brașov
Catalog nr. 100



101. Cană în stil baroc, sec. al XVII-lea
Biserica Neagră - Brașov
Catalog nr. 101



102. Cană în stil baroc, sec. al XVII-lea, 1656
Cincu - jud. Brașov
Catalog nr. 102



103. *Cană baroc,*
sec. al XVII-lea, 1/4
Codlea - jud. Brașov
Catalog nr. 103



104. *Cană renașcentistă,*
sec. al XVII-lea, 1646
Priejmer - jud. Brașov
Catalog nr. 104





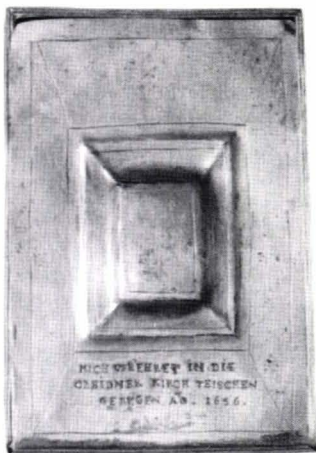
105. *Cană în stil baroc, sec. al XVII-lea, 1658*
Sighișoara - jud. Mureș
Catalog nr. 105



106. *Anaformiță, sec. al XVIII-lea*
Aluzent bisericii
„Sf. Nicolae” - Sehei, Brașov
Catalog nr. 106



107. *Anaformiță, sec. al XVIII-lea*
Aluzent bisericii
„Sf. Nicolae” - Sehei, Brașov
Catalog nr. 107



108. *Casetă, 1656*
Codlea - jud. Brașov
Catalog nr. 108



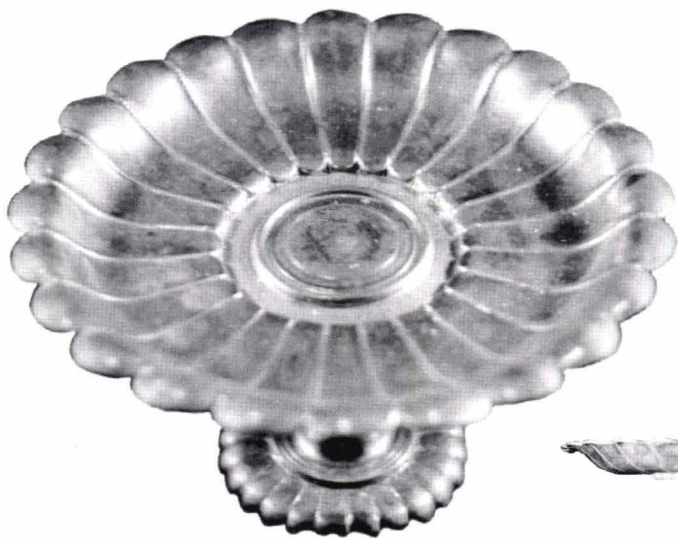
109. Ciboriu baroc, 1650
Râșnov - jud. Brașov
Catalog nr. 109



110. Ciboriu, 1832
Rupea - jud. Brașov
Catalog nr. 110



111. Ciboriu, 1669
Biserica Neagră - Braşov
Catalog nr. 111



112. Ciboriu, sec. al XVII-lea
Biserica Neagră - Braşov
Catalog nr. 112

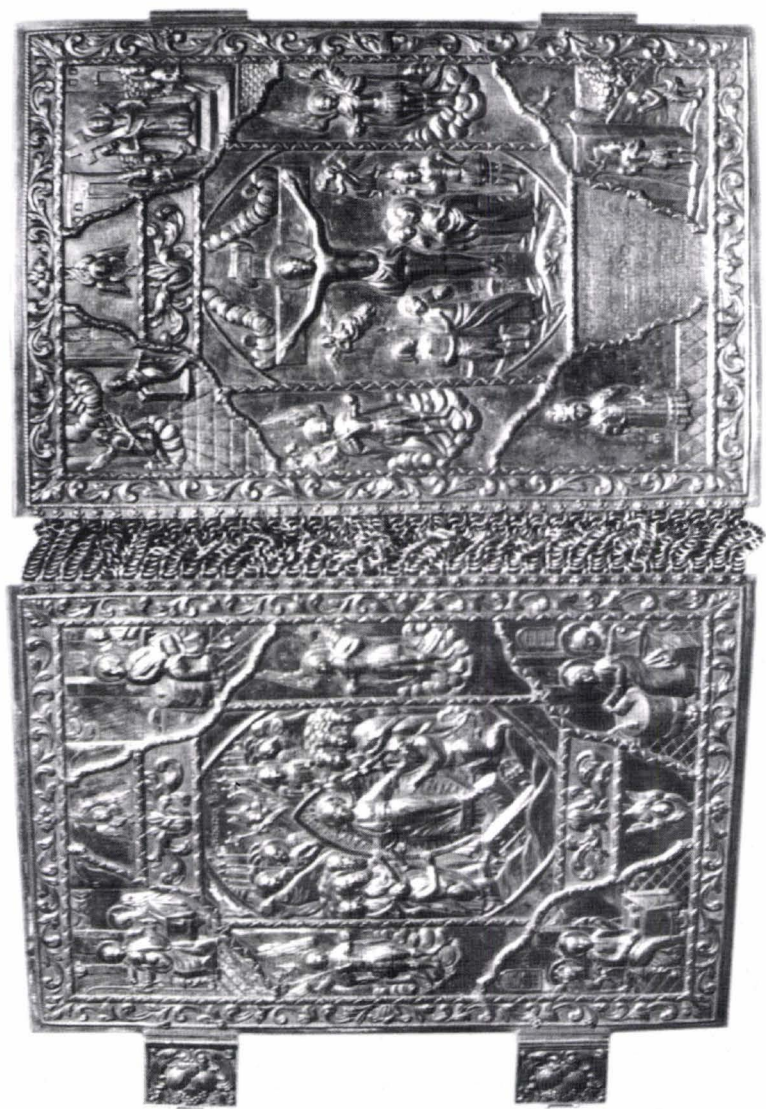




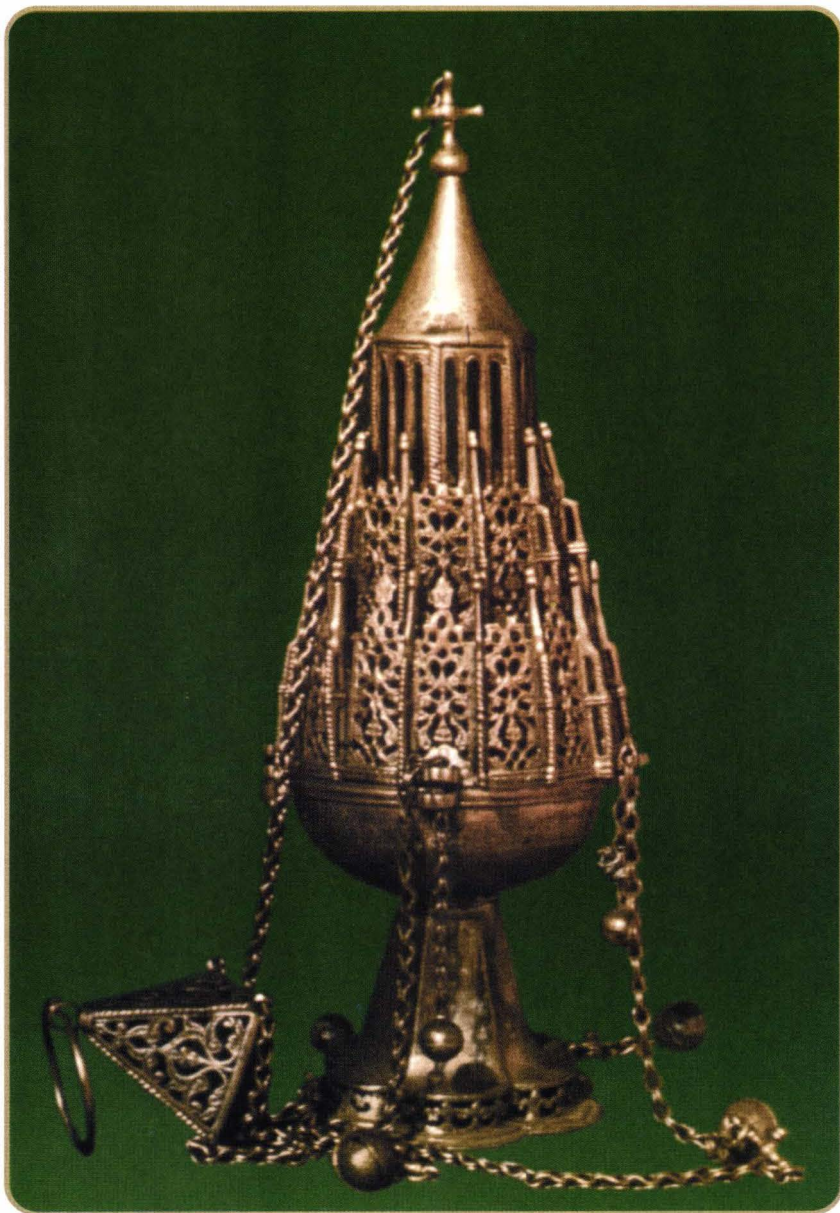
113, 114, 115, 116. Ciboriu - 4 buc., 1676
Pâmpeln, Prejmer, Codlea, Feldicara - jud. Braşov
Catalog nr. 113, 114, 115, 116



117. Vas de boleț, 1661
Biserica Neagră - Brașov
Catalog m. 117



118. Ferecătura evanghelică, argint, 1766, măștrii aurar brașoveni Samuel-Matay
Parohia ortodoxă „Sf. Treime” - Brașov
Catalog nr. 135



119. *Cădelniță, sec. al XVI-lea, 1/1*
Muzeul Bisericii „Sf. Nicolae” - Sehei, Brașov
Catalog nr. 136



120. *Palenă, sec. al XVII-lea, 1/4*
Sighișoara - jud. Mureș



121. *Anafornită baroc, argint aurit, sec. al XVII-lea*
Maestru brașovean E. V., Muzeul primei școli românești - Schei, Brașov
Catalog nr. 139



122. *Ferecătură evanghelică, argint, 1787*
Muzeul primei școli românești - Schei, Brașov
Catalog nr. 137



123. *Ferecătură evanghelică, argint aurit, 1753*
Maestru brașovean Michael May
Muzeul primei școli românești - Schei, Brașov
Catalog nr. 138



124. *Icoană Maica Domnului cu Pruncul - Eleusa, 1564*
Ferecătură de argint aurit, 1761
Biserica „Sf. Nicolae” - Ichei, Brașov
Catalog nr. 140



Η ΚΟΙΜΗΣΙΣ

ΤΗΣ ΘΕΟΤΟΚΟΥ

ΤΟ ΠΡΩΤΟΝ ΕΤΑΙΡΕΙΟΝ ΔΕ ΗΡΕΣΑΙ ΠΑΡΑ ΤΟΝ ΕΝ ΜΑΚΡΙΑ ΠΟΛΙΤΕΣ
ΓΕΓΟΝΟ ΤΟΣ ΔΙΜΗΤΡΗΣ ΝΙΚΟΛΑΟΣ ΎΠΟΜΕΝΑ ΕΠΙ ΤΟΥΤΟ
ΝΙΚΟΛΑΟΣ ΙΕΡΟΣ ΤΕΜΕΝΕΙ ΚΤΙΜΕΝΟ ΕΝ ΣΤΕΦΑΝΙ ΠΟΛΙ Τ. 753.

ISBN 973 - 8424 - 183 - 2

<https://biblioteca-digitala.ro>