

DESPRE UN PORTRET AL DOMNITEI AGLAE GHYKA DE ERNST WILHELM RIETSCHEL. PORTRETE DE PERSONALITĂȚI FEMININE DIN ȚĂRILE ROMÂNE ÎN COSTUME NAȚIONALE LA MIJLOC DE SECOL XIX

de RUXANDA BELDIMAN

Abstract

The article aims to present several 19th century lady portraits of the high aristocracy (wives and daughters, relatives of ruling princes) in national dress, adapted for court, with their specific characters. This in the local context of pre and post unification of Moldavia and Wallachia (1859) and Romania's independence (1878).

Keywords: portraits, feminine national dress, 19th century, Romanian Principalities.

Studiul de față își propune să aducă în discuție un portret nesemnlat încă și neluat în discuție de bibliografia noastră de istoria artei, portret aflat în legătură cu lumea românească de la mijlocul secolului al XIX-lea, în ajun de Unire, *Mädchen aus der Moldau (Fată din Moldova)*, datorat pictorului german Ernst Wilhelm Rietschel (1824-1860). Actualmente nelocalizată, lucrarea este reprodusă în culori în *König Ludwig Album* editat la München în 1850¹.

Albumul fusese oferit de breasla artiștilor münchenezi regelui Ludwig I al Bavariei (1825-1848)², cu ocazia inaugurării statuii alegorice *Bavaria* de Leo von Klenze, la ridicarea căreia contribuise fostul monarh. Conceput în semn de omagiu pentru activitatea de mecena a acestuia, volumul reproducea o serie de picturi – portrete, scene religioase, scene alegorice, peisaje semnate de artiști activi la curtea müncheneză, uniți stilistic prin optiunea pentru stilul Biedermeier. Ernst Rietschel figura în album cu cinci portrete feminine: *Lola Montez, Charlotte von Hagen, Anna Hillmayr, Helena Sedlmayer și Maedchen aus der Moldau*. Primele patru personaje cunoscute în epocă prin frumusețe, grație, talent artistic fuseseră pictate anterior, începând din 1826, și de Joseph Karl Stieler (1781-1851)³, reprezentant al aceleiași viziuni stilistice, la comanda lui Ludwig I, pentru a face parte din *Galeria de frumuseți feminine (Schönheitsgalerie)* a castelului său de la Nymphenburg de lângă München⁴.

¹ Titlul complet al publicației: *König Ludwig Album. Album Seiner Majestät Königs Ludwig I von Bayern, von Deutschen Künstlern gewidmet am Tage der feyerlichen Enthüllung des ehernen Standbildes Bavaria zu München, 9 Oct. 1850*, München: Süddeutscher Verlag, 1973 (facsimil al primei ediții din 1850; coordonare F. Hein Akmann, 1973). Portretul este semnat dreapta jos: E. Rietschel.

² Ludwig I (1786-1868), rege al Bavariei, colecționar și mecena, încă din perioada când a fost prinț moștenitor. Admirator al Greciei antice și al Renașterii a colecționat cu precădere sculptură antică greacă și romană, pictură germană și flamandă timpurie, de asemenea, capodopere ale Renașterii. A promovat pictori ai epocii, precum Peter von Cornelius, sau reprezentanții curentului Nazarenian și a colecționat artă contemporană. A inițiat importante lucrări urbanistice și arhitecturale în capitala Bavariei care au conferit orașului un caracter clasicist, intervenții datorate arhitecților Leo von Klenze și Friedrich von Gärtner. Inițiativei sale se datorează construcția unor edificii identitare la München: Gliptoteca, Alte și Neue Pinakothek, Ruhmeshalle etc. vezi și Geraldine Norman, *Die Maler des Biedermeier 1815-1848, Beobachtete Wirklichkeit in Genre-, Poträt- und Landschaftsmalerei*, Herder Freiburg im Breisgau, 1987, p. 104.

³ Thieme Becker, vol. 32, p. 42; vezi de asemenea Geraldine Norman, *op. cit.*, p. 126.

⁴ *Schönheitsgalerie* ideată de Ludovic I de Bavaria este alcătuită din portrete, majoritatea datorate lui Joseph Karl Stieler, reprezentând personaje feminine din toate straturile sociale, cu precădere bavareze. Vezi Gerhard Hojer, *Die Schönheitsgalerie König Ludwigs I., 2. neugestaltete Auflage*, Schnell & Steiner, München, 1973.

Cercetarea de față a vizat drept primă etapă identificarea modelului pentru *Fată din Moldova* (Fig. 1), spre a se putea descifra apoi încărcătura de semnificații a efigiei și corelarea acesteia cu problematica politică specifică „secolului națiunilor”.



Fig. 1. Ernst Wilhelm Rietschel, *Mädchen aus der Moldau / Fată din Moldova*, König Ludwig Album, BAR, Cabinetul de Stampe.

Punctul de plecare al investigațiilor noastre l-a reprezentat o fotografie în sepia (Fig. 2)⁵ – o tânără îmbrăcată în costum românesc – reproducând imaginea lucrării, fie după albumul münchenez din 1850, fie după original, probabil o pictură în ulei. Fotografia provine din arhiva istoricului Radu Rosetti (1853-1926), pe care George Călinescu îl definește în dubla calitate a acestuia, de boier și de cercetător al istoriei: *boier de viță veche*, [...], *cu obiectivitate perfectă, fără fumuri nobile, cu noțiunea exactă a condiției castei*⁶. Identitatea

⁵ Fotografia se află actualmente într-o arhivă particulară bucureșteană.

⁶ George Călinescu, *Istoria literaturii române dela origini până în prezent*, București, 1941, p. 600.

celelalte portretizate o aflăm din însemnările de pe verso-ul fotografiei⁷. Este vorba despre domnița Aglae (1834-1903)⁸, fiica domnitorului Moldovei Grigore al V-lea Ghyka (1849-1856), mama lui Radu Rosetti însuși.



Fig. 2. *Mädchen aus der Moldau / Fată din Moldova*, fotografie de epocă, colecție particulară, București.

Unica sursă românească cunoscută de noi, referitoare la efigia în discuție, este reprezentată de *Amintirile* lui Radu Rosetti, apreciate de Călinescu în același text memorabil: *vorbește mai mult de familia sa în stil anecdotic, corectat de disciplina istoricului (căci a fost un istoric bine informat)*⁹. Conform autorului *Amintirilor*, pictorul Rietschel primise mandat de la regele Bavariei să călătorească la curțile Europei spre a aduna *chipuri de frumuseți femeiești din toate țările*. Pictorul se afla în capitala Moldovei la puțin timp de la urcarea pe tron a lui Grigore Al. Ghyka și remarcând frumusețea prințesei Aglae a dorit să-i consemneze efigia:

⁷ Domnița Aglae Ghyka / fiica lui Grigore Vodă / căsătorită cu / Răducanu Rosetti / copii: Radu Rosetti / Ana Catargi / Margareta Bogdan / Zoe Balș.

⁸ Aglae Ghyka este fiica domnitorului Grigore V Ghyka al Moldovei (1807-1857) și a Anei Catargi (+1838) devenită ulterior Aglae Rosetti, prin căsătoria cu hatmanul Răducanu Rosetti. A urmat cursurile pensionatelor Gareț și Hadek la Iași. Între 1844-1848 se stabilește la Viena pentru a urma cursurile Institutului Demergel. A urmat cursuri de franceză, engleză și germană și a dobândit solide cunoștințe de desen și muzică. Vezi Radu Rosetti, *Scrieri, Restitutio*, Ediție îngrijită de Cătălina Poleacov, prefață și note de Mircea Angheliescu, București, editura Minerva, 1908, p. 528.

⁹ George Călinescu, *op. cit.*, p. 600.

Pe la începutul domniei lui Grigore Ghika venise la Eși un pictor acuarelist bavarez, numit Rietschel, însărcinat de regele Ludovic I, al Bavariei, acel admirator pasionat de femei frumoase, să adune chipuri de frumuseți femeiești din toate țările. Văzând, la nu știu ce prilej, pe mama, a cerut numaidecât voie să-i facă portretul, ceea ce i s-a acordat fără greutate. Acest portret a fost reprodus în gravură sub indicația de *Mädchen aus der Moldau (Fată din Moldova)* și reprezintă pe mama în haine de țărăncă, torcând. Portretul se află la München, în *Album schöner Frauen (Album de femei frumoase)*¹⁰.

Analizând informațiile cuprinse în această mărturie, vom remarca faptul că termenul de gravură este folosit drept noțiune generică, căci, după cum aflăm din consultarea albumului de la 1850, este vorba despre un portret pictat: „gemalt von Ernst Rietschel”¹¹ și nu despre unul gravat¹².

Ernst Wilhelm Rietschel a cărui prezență la Iași, către 1850, e evocată de Rosetti, fusese elev al Academiei din Dresda, devenind la mijloc de secol XIX, autor de efigii Biedermeier și un virtuos al tehnicii miniaturii, afecționată de reprezentanții acestui stil, ca și de comanditarii din epocă. Făcea parte dintre pictorii de curte ai familiei de Wittelsbach, fiind activ la München (câtre 1840-1850 și ulterior) și la Atena (1853-54). Îl găsim de asemenea în Egipt, la Alexandria și Cairo (1854-55), apoi la Roma (1855-57). Lucrări de Rietschel sunt păstrate în colecțiile castelului Herrenchiemsee, Bavaria (*Portretul regelui Ludovic II copil, acuarelă*), iar la Muzeul orașului München se păstrează un fond important de acuarele, în majoritate portrete¹³. Galeria Națională a Greciei de la Atena conservă portretul în costum național grecesc al reginei Amalia de Wittelsbach, datorat de asemenea lui Ernst Rietschel¹⁴.

Revenind la efigia Aglaei Ghika, nu știm dacă ideea de reprezentare a domniței în costum național a fost opțiunea pictorului, a domnitorului Moldovei, sau poate chiar a modelului. Era în orice caz o formulă de portret aristocratic, modelele aparținând cu precădere sud-estului european, în conexiune cu idealurile naționale. Tânăra prințesă este înfățișată în picioare, torcând. Fota vișinie, ornată cu benzi verticale și romburi este probabil singura piesă ce poate fi identificată drept specifică pentru zona Iașului¹⁵. Mânele largi și somptuoase ale ieii subțiri, bordate cu roșu, ca și marama de pe cap, transparentă și dată pe spate ca un voal de nuntă, marchează nota de eleganță boierească a acestei vestimentații, o adaptare de tip cult a elementelor din îmbrăcămintea țărăncii. Era o ținută potrivită pentru o principesă, fiică de domnitor în ajunul Unirii Moldovei cu Muntenia, ea însăși fiind o unionistă ferventă, după cum consemnează Radu Rosetti¹⁶. Personajul în costum național, pictat de Rietschel, era o reprezentare emblematică a Moldovei, implicit o alegorie a Principatului. Fuiorul ca atribut relevant al ținutei devenea un simbol identitar pentru un neam de țărani. Lucrarea se încadrează stilului Biedermeier, nelipsind accentele realiste (detaliile de costum) ce coabitează cu filoane neoclasiche, precum trăsăturile armonioase ale figurii sau sugestia de porțelan a chipului.

Câtre 1830-1860, efigii pictate în costume naționale – soții și fiice de capete încoronate sau domnitori din sud-estul european – se legau de ideea independenței și a unității naționale, frământări ce și-au găsit împlinirea în epoca romantismului sau în cea de-a doua jumătate a secolului. Prin adoptarea vestimentației specifice națiunii acest tip de efigie având conotația de „portret de aparat”, căpăta valoare simbolică, exprimând identitatea națională.

Este de semnalat rolul jucat în epocă de înalte personaje feminine în implantarea gustului pentru moda costumului național. Astfel, Amalia de Wittelsbach, regină a Greciei aflată într-o ambianță diferită de Germania natală, a creat în patria de adopție, către 1837-1840, un costum de curte numit „costumul regina Amalia”/„amaliopoimenes”, ce reunea inspirat componente etnografice din variate regiuni ale țării¹⁷.

¹⁰ Radu Rosetti, *op. cit.*, p. 528.

¹¹ În album, sub reproducere, stânga jos: „gemalt von Ernst Rietschel”.

¹² Rosetti se referă la albumul apărut la München în 1850, acordându-i un titlu liber *Album schöner Frauen (Album de femei frumoase)*, această titulatură fiind contaminată ambiguu de numele galeriei de portrete feminine constituită de regele Ludovic I al Bavariei.

¹³ Pentru informații privind pe Rietschel, vezi Ulrich Thieme, Felix Becker, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Achtundzwanzigster Band Ramsden-Rosa, Leipzig, 1934, p. 346. Vezi și în E. Benezit, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, Paris, 1966, vol. VII, p. 241.

¹⁴ Este vorba despre un portret de aparat al Reginei Amalia de Ernst Rietschel, executat în perioada sa ateniă (c. 1853-1854), conservat la Galeria Națională a Greciei.

¹⁵ Georgeta Stoica, Costumele ilustrația respectivă cu fota de Iași.

¹⁶ Radu Rosetti ne informează asupra faptului că Aglaei Ghika era „o buna româncă, unionistă” care nu uitase limba maternă, deși locuise o perioadă la Viena. La întoarcerea în Iași a luat lecții de limba română cu Teodor Codrescu, membru corespondent al Academiei Române, traducător și prozator. Vezi Radu Rosetti, *op. cit.*, p. 537.

¹⁷ O piesă (o jachetă) din costumul reginei Amalia, datată 1840 este conservată în colecțiile Bayerisches Nationalmuseum, Bayern, nr. inv. 114.818.

Costumul a fost adoptat ulterior de către orășence de origine greacă în mai multe regiuni ale Imperiului otoman, precum Serbia sau Macedonia¹⁸. Efigia pictată de Joseph Stieler a Katerinei Botsaris (1841), doamnă de onoare a reginei Amalia, îmbrăcată în această ținută, face parte din *Schönheitsgalerie* de la Nymphenburg, mai sus amintită¹⁹. Este singurul personaj în port popular din întreaga galerie.

Din aceeași perioadă cu *Mädchen aus der Moldau* (c. 1850) ce o reprezintă pe domnița Aglae Ghyka pictată de Rietschel, datează tabloul *România revoluționară*²⁰ executat de C. D. Rosenthal la Paris (1850). Evocare alegorică a Munteniei de la 1848, are drept model pe Maria Grant Rosetti înfățișată în costum național, în ie, cu salbă la gât, ținând pe umăr tricolorul. Imaginea a devenit emblematică, costumul popular fiind ridicat la rang de simbol. Același tip de alegorii și simboluri le regăsim la Theodor Aman în ajun de Unire, în dublul portret al Muntenei și Moldovei îmbrățișate²¹, pictat de artist la 1857, aproape odată cu elaborarea Horei Unirii de către Vasile Alecsandri și Alexandru Flechtenmacher²². În același an pictorul Mihai Lapaty modelat ideologic în ambianța revoluționarilor pașoptiști va expune la salonul din Paris, *Eva buchetieră română* (1857)²³, o lucrare cu semnificație alegorică ce pornește de la un model precis, Maria Cantacuzino²⁴, înscrisă de asemenea sensibilității Biedermeier. Personajul aparținând mării boierimi moldovene este îmbrăcat într-un elegant costum național, tabloul înscriindu-se în aceeași arie de semnificații cu efigiile prezentate anterior. În acest fel alături de portretul Agalei Ghyka, Moldova mai este reprezentată în această categorie de picturi și prin lucrarea menționată.

Ideea identității naționale prezentă în gustul pentru costumul românesc, prezent la curtea domnească din Muntenia în formule culte și executat din materiale scumpe, exalta sentimentele patriotice în climatul ce a precedat momentul pașoptist. Tonul fusese probabil dat de Marițica Bibescu (1815-1859), pictată de Carol Pop de Szathmari (Fig. 3)²⁵, într-o fastuoasă ținută de aparat inspirată probabil din portul de Argeș, aceasta la rândul ei ecou al costumului feminin de curte bizantin. Podoaba capului, cununa cu pandantivi alcătuiți din monede de aur, din perle și corali, dar și șirurile de salbe de pe piept trimit la somptuosul costum de curte medieval al doamnelor Țării Românești așa cum apar ele reprezentate în frescele votive, cu precădere la biserica episcopală din Curtea de Argeș²⁶. Se poate aminti faptul că podoabe de același tip, rusticizate, salbe formate din monede de mai mică valoare erau aduse ca prinos la icoanele Maicii Domnului²⁷. Bijuteriile Mariei Bibescu evocă de fapt ornamentele din metal specifice costumului sud-dunărean, reelaborat și îmbogățit decorativ în medii culte în secolul al XIX-lea, precum s-a întâmplat la curtea regală a Greciei, după 1830. Aproape un portret oficial, lucrarea păstrată actualmente la Muzeul Național de Istorie a României a fost aproape uitată după ce Iorga a inserat-o în *Histoire des Roumains* (1944)²⁸, fiind reprodușă în culori abia în 2012, în catalogul expoziției dedicate bicentenarului Sathmari²⁹. Efigia consemnează fără îndoială momentul când Marițica Bibescu a devenit doamna Țării Românești (1845)³⁰, personajul fiind înconjurat de o serie de atribute oficiale ale acestei demnități, blana de hermină, coroana princiară, draperia roșie. O scenografie clasică de palat domnesc este sugerată prin coloana din stânga imaginii.

¹⁸ Linda Welters, „Ethnicity in Greek dress”, în Joan Bulbolz Eicher, *Dress and Ethnicity: Change Across Space and Time*, Berg Publishers, 1995; Ioanna Papantoniou, *Greek Dress from Ancient Times to the Early 20th Century*, published by the Commercial Bank of Greece, Athens, 2000.

¹⁹ O perioadă lungă de timp s-a crezut că este vorba despre efigia reginei Amalia a Greciei.

²⁰ Constantin Daniel Rosenthal, *România revoluționară*, u/p, 78,5 x 63,5, semnat și datat stânga jos, cu roșu: C. Rosenthal/Jeune Valaque/ 1850, MNAR, inv. 275.

²¹ Theodor Aman, *Unirea Principatelor*, u/p, 130 x 97,5, semnat, datat dreapta jos cu negru: Th. Aman 1857, Muzeul Unirii, inv. 0163.

²² *Napoleon al III-lea și Principatele Române* [catalog expoziție], Muzeul Național de Artă al României, Musée national du château de Compiègne, București, 2008, p. 92, il. 33.

²³ Mihail Lapaty, *Eva buchetieră română* u/p, 101 x 82, semnat, localizat și datat stânga jos cu roșu: M. Lapaty / Paris, [1]857, MNAR inv. 212. *Napoleon al III-lea și Principatele Române*, op. cit., p. 227-228.

²⁴ Maria Cantacuzino (1822-1898) egerie a lui Théodore Chasseriau va deveni ulterior soția pictorului Puvis de Chavannes. Vezi și Mihai Sorin Rădulescu, *Despre un tablou de Puvis de Chavannes*, în *România Literară*, nr. 17/2008.

²⁵ Carol Pop de Szathmari, *Marițica Bibescu, soția domnitorului Gheorghe Bibescu*, 116 x 95 u/p, MNIR.

²⁶ Nicolae Iorga a demonstrat similitudini între tipurile de coafe feminine din frescele votive de la biserica Sf. Nicolae Domnesc de la Curtea de Argeș și cel al tărăncilor din regiune. N. Iorga, *L'art populaire en Roumanie*, Vălenii de Munte, 1912.

²⁷ Stelian Petrescu, *Odoarele dela Neamțu și Secu*, București, 1911, il. p. 46, 48, 49. Vezi și Corina Nicolescu, *Costumul de curte în Țările Române (sec. XIV-XVIII)*, București, 1970.

²⁸ N. Iorga, *Histoire des Roumains et de la Romanité orientale*, vol. IX *Les Unificateurs*, Bucarest, 1944, p. 92-93, fig. 8.

²⁹ Carol Popp de Sathmari – pictor și fotograf, Muzeul Național Cotroceni, catalog expoziție, București, 2012, p. [40], il.

³⁰ Căsătoria Marițicăi Văcărescu și a lui Gheorghe Bibescu a avut loc la Focșani în anul 1845, naș fiind Mihail Sturdza, domnitorul Moldovei, vezi N. Iorga, *Histoire des Roumains*, vol. IX, p. 92.



Fig. 3. Carol Pop de Szathmari, *Marișica Bibescu, soția domnitorului Gheorghe Bibescu*, MNIR.

Tot datorată lui Szathmari (Fig. 4), o miniatură pe fildeș datată 1845, reprezentând același model într-o vestimentație foarte apropiată de cea prezentată mai sus, este conservată în colecțiile BAR³¹. Modelul de ie din borangic, brodată bogat cu fir roșu cu mâneca strânsă sub umăr și largă în rest, este mai apropiat de bluză populară de sărbătoare decât veșmântul din voal purtat de Maria Bibescu în portretul de aparat pe care l-am comentat mai sus. Podoabele din salbe ce încadrează figura (cununa, pandantivii, colanele) ca și perechea de paftale sunt identice cu cele din tablou, reprezentând poate cadoul de nuntă al domnitorului. În miniatură, artistul optează probabil în mod intenționat pentru o gamă cromatică bazată pe albastru, galben, roșu, însemnele tricoului românesc ce primise un statut oficial încă din 1834³². Lucrarea a putut fi realizată înaintea portretului de aparat, căci figura este mai vie și mai expresivă, cu trăsături mai puțin „clasicizate” fiind probabil desenată direct după model. Amplasarea în pagină a personajului cu o anume gestică a mâinilor va fi reluată în pictura cea mare. În miniatură, un peisaj de munte cu cer albastru constituie fundalul

³¹ Carol Pop de Szathmari, *Marișica Doamna*, miniatură pe fildeș, 150 × 88 mm, semnat, datat dr. jos cu brun: Szathmari / 1845, BAR, Cabinetul de Stampe, inv. 15320.

³² Emanuel Bădescu, *Imnurile naționale la români*, București, Editura Cadmos, 2008, p. 67.

romantic pe care se decupează figura, contrastând astfel cu portretul în ulei unde efigia este reprezentată în interior. Decorul poetic este completat prin izvorul ce apare în planul întâi, ca un simbol al vieții.



Fig. 4. Carol Pop de Szathmari, *Mărița Doamna*, BAR, Cabinetul de Stampe.

Ambele costume naționale în care este înfățișată Maria Bibescu au un caracter compozit, reprezentând ca și cel al Aglaei Ghyka, versiuni boierești ale portului popular, reelaborări culte, operate în ambianța curților domnești de la București și Iași, în preajma Unirii Principatelor³³. Spre deosebire de condiția de pictor etnograf consemnând realități specifice unei regiuni³⁴, în cazurile de față Szathmari și Rietschel „adoptă” opțiunea de gust vestimentar a modelului (fie el doamna Țării Românești sau principesa Moldovei), o opțiune ce implică ideea identității naționale, preocupare definitorie a epocii.

³³ Borangicul este specific sudului Munteniei și Olteniei, ca și portul salbelor cu monede de mari dimensiuni (Oltenia), dar nu sunt neaparat un indicativ de respectare a costumului popular tradițional, acestea fiind aspecte răspândite și la alte națiuni din Europa de sud-est. Acoperământul capului nu este românesc. Conform celor comunicate de doamna Ana Bârsan, etnograf/muzeograf la Muzeul Maramureșului, Sighetul Marmației, corespondență mai 2012.

³⁴ Ca personaj al „secolului națiunilor” Szathmari este interesat de pitorescul și diversitatea costumelor din toate provinciile române. De altfel picturi și acuarele cu teme etnografice realizate de Sathmari au servit drept sursă în reconstituirea istoriei portului românesc. Vezi Zamfira Mihail, *Terminologia portului popular românesc în perspectiva etnolingvistică comparată sud-est europeană*, Institutul de Studii Sud-Este Europene, București, 1978, p. 18; Vezi și Maria Constantin, *Costumul popular femeiesc în stampele pictorului Carol Popp de Szathmari*, în SCIA, tom 19/1972, p. 93-108; G. Oprescu, *Pictorii din familia Szathmari*, în *Analecta*, nr. 1, p. 41-87.

Un al treilea portret în costum național al Marii Bibescu (Fig. 5)³⁵, cel mai apropiat de portul popular, este pictat de Constantin Lecca, probabil după abdicarea lui Bibescu Vodă, către 1849. Personajul este reprezentat în pridvorul de lemn al unei case țărănești mânuind fuiorul și roata de tors. Prin contrast cu aura aulică a celor două portrete semnate de Szathmari, lucrarea intimistă a lui Lecca înfățișează pe fosta doamnă a Țării Românești în exil, într-o ambianță discretă, diferită de cea a curții de la București. Costumul are toate aparențele originalității etnografice, cu ușoare modificări ce permit totuși recunoașterea zonei de proveniență – Transilvania de sub munte, arealul Brașov-Făgăraș-Sibiu. Prezența acestei vestimentații ce anula măcar parțial identitatea personajului, s-ar explica prin stabilirea cuplului princiar la Brașov, după abdicarea din 1848. Dincolo de discreția ținutei impusă de costumul popular, nota de vestimentație boierească se poate remarca la o privire atentă în cerceii de aur și salbele aproape ascunse sub ia din pânză topită de in. Podoabele purtate aproape în secret, amintesc de princiarele bijuterii, salbele din aur ce frapează în portretele datorate lui Szathmari. O notă de eleganță aparte o reprezintă marama din borangic ce încadrează figura, pliată după sistemul ștergarului (tovaglia) ce împodobește chipul țăranilor italiene, făcând parte din costumul tradițional al acestora.



Fig. 5. Constantin Lecca, *Marița Bibescu*, Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu” al Academiei.

³⁵ Constantin Lecca, *Marița Bibescu*, u/p, dim. 90 × 70, nesemnat, Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu” al Academiei Române.



Fig. 6. Carol Pop de Szathmari (atribuit lui), *Portretul Mariei Obrenovici*, BAR, Cabinetul de Stampe.

Maria Obrenovici Catargi (1835-1876)³⁶, personaj din lumea înaltei aristocrații moldavo-sârbești, apare și ea portretizată în aceeași perioadă (probabil către 1855-1860), într-o miniatură ovală pe porțelan (Fig. 6) atribuită lui Carol Pop de Szathmari³⁷. Este înfățișată într-o elegantă vestimentație boierească de sorginte națională, ce îmbină elemente de inspirație din costumul românesc și cel din Serbia. Nu știm dacă acest portret a fost pictat la Belgrad sau după repatrierea Mariei Obrenovici în Principate, după 1858, dar el a fost realizat oricum în preajma Unirii. De tip oltenesc, din zona Olt-Romanați³⁸ sunt ia din borangic fin și transparent ca un voal, înrudită cu veșmintele deja evocate ale Mariei Bibescu și marama subțire drapată într-un mod specific în jurul capului³⁹. Ca și la Maria Doamna, dar într-o notă mai puțin accentuată de fast, salbele de monede din jurul gâtului pun în evidență farmecul acestui chip tânăr cu trăsături armonioase. De origine sud-dunăreană sunt centura cu paftale caracteristică costumului sârbesc⁴⁰, ca și fusta roșie plisată. Micul buchet de trandafiri pe care Maria Obrenovici îl ține în mână este însemnul nelipsit al epocii Biedermeier.

³⁶ Ana Obrenovici, născută Catargi, era fiica logofătului Costin Catargi și a Smărăndiței Balș și soție a principelui Miloș Obrenovici. Era mama regelui Milan I al Serbiei.

³⁷ Lucrare puțin cunoscută; Carol Pop de Szathmari (atribuit lui), *Portretul Anei Obrenovici*, miniatură pe porțelan, 142 × 107 mm, BAR, Cabinetul de Stampe, inv. I2006.

³⁸ Sunt specifice pentru zona Dolj, Olt, Romanați, informație comunicată de doamna Ana Bârsan, corespondență mai 2012.

³⁹ *Cel mai vechi acoperământ al capului este o bandă lungă de țesătură. [...] Sau se poartă cu ambele capete lăsate să atârne și trecute o dată în jurul gâtului. Acoperirea capului în acest fel, care nu seamănă cu nici un mod de a purta vâl din alte țări, este specifică femeii române.* Zamfira Mihail, *op. cit.*, p. 140.

⁴⁰ Centura este prezentă inclusiv azi în costumele populare feminine din Serbia. Informație comunicată de doamna Ana Bârsan corespondență mai 2012.

Toate aceste cazuri de portrete în costume naționale, reprezentând înalte personaje feminine pictate în preajma Unirii Principatelor, conțineau un mesaj identitar și exprimau un program politic actual. Într-o etapă ulterioară, după 1869, când sosește la București, principesa Elisabeta a României va deveni o promotoare a portului popular românesc, la curtea lui Carol I. Apreciind în mod declarat calitățile estetice ale costumului național din Vechiul Regat, dar și ideea identitară pe care o reprezintă o asemenea vestimentație, Carmen Sylva a adoptat ea însăși această modă, preluată după exemplul ei de întreaga societate românească⁴¹.



Fig. 7. George Peter Alexander Healy, *Portretul principesei Elisabeta a României*, MNP.

⁴¹ Costumul popular ajunge în acest context să facă parte din garderoba reprezentantelor feminine ale boierimii române, fiind purtat la curtea regală, la îndemnul reginei Elisabeta, dar și la serbările câmpenești de la conace.

Elena Manu Cornescu, fiica caimacamului Iancu Mancu și al Anicăi Ghica, fostă doamnă de onoare a lui Carmen Sylva, prezentă în continuare în anturajul suveranilor, a inițiat începând cu anul 1870 o colecție de costume muntenești. Cu ocazia jubileului regal din anul 1906, o serie de motive decorative aflate pe aceste piese au fost reunite de Elena Cornescu în volumul de planșe intitulat *Cusături românești*. În prefața albumului autoarea colecționară argumentează acest demers: *Am avut via dorință de a păstra, spre amintire, frumosul nostru port național și a cunoaște mai deaproape țesăturile și cusăturile ce împodobesc cu o artă deosebită iile și cămășile, fotele, vâlnicele, zăvelnicile, maramele, scoarțele și chilimurile țărănești, mai cu seamă pe cele de la munte unde tradițiunea s-a păstrat mai bine decât la câmp. Frumusețea izvoadelor, gingășia, felurimea fețelor și dibăcia cu care erau lucrate și întocmite când le'am cercetat mai cu deamănuntul lor, m'au lăsat uimită*, în Elena C. Cornescu, *Cusături românești*, București, 1906.

Pictorul american George Peter Alexander Healy (1813-1894), recomandat lui Carol I de contesa de Flandra, realizează în 1872 portretul în costum românesc al principesei Elisabeta (Fig. 7)⁴². Schitață după model și elaborată la Roma⁴³, lucrarea a fost prezentată la Expoziția Universală de la Viena în 1873, în pandant cu portretul lui Carol I în uniformă de general de călărași⁴⁴. Reprezentată în ie de Argeș, bogat decorată cu roșu și în fote ce combină costumul muntenesc, cu cel din zona sud-dunăreană, principesa Elisabeta este prezentată publicului internațional în efigia pictată de Healy, ca emblemă a României moderne pe cale de a-și redobândi independența națională. Principesa Elisabeta se situa astfel pe o linie deschisă încă din prima jumătate a secolului în plin romantism, de principii germani domnind în alte zone ale Europei de sud-est. Adoptarea și promovarea costumului național era simbolul identității redobândite.

* Autoarea mulțumește pe această cale doamnei Cătălina Macovei, șefa Cabinetului de Stampe al Bibliotecii Academiei Române; doamnei Rodica Rotărescu, director general al Muzeului Național Peleş; domnului Adrian-Silvan Ionescu, director al Institutului de Istoria Artei „G. Oprescu” al Academiei; domnului dr. Ernest Oberlaender, director general al Muzeului Național de Istorie a României, pentru că au acceptat reproducerea lucrărilor aflate în colecțiile instituțiilor ce le conduc. Autoarea aduce de asemenea mulțumiri doamnelor Ana Bârsan, Ruxanda Goga (+2005), Anița Hariton, dr. Silvia Irina Zimmermann și domnilor Radu Albu Comănescu, Radu Beldiman (+2004).

⁴² G.P.A. Healy, *Principesa Elisabeta a României*, u/p, semnat, localizat, datat dreapta jos cu roșu: G.P.A. Healy, Roma, 1872, MNP. Vezi și Adrian Silvan Ionescu, *Mișcarea artistică oficială în România secolului al XIX-lea*, București, 2008, p. 153.

⁴³ În cursul anului 1872 principesa Elisabeta va petrece câteva luni la Roma (29 februarie–4 mai) pentru a se refăce în urma frigurilor contractate cu un an înainte la Cotroceni. Vezi G. Bengesco, *Carmen Sylva intime*, Paris, 1905, p. 98-99.

⁴⁴ *Cele două portrete de Healy – în ulei de mărime naturală ale perechii princiare, principele în uniformă de călărași, principesa în costum național – împodobesc secția română*. Vezi *Memoriile Regelui Carol I al României de un martor ocular*, volumul II. 1869-1875, București, 1993, p. 277.

