

## **La escultura del conjunto composicional de la iglesia monacal “Los Santos Tres Jerarcas” de Iași**

**Mihail M. Ghețău \***

### ***The Sculpture of the Compositional Ensemble of the Monastic Church "The Holy Three Hierarchs" of Iași***

**Abstract:** *In 1642, the voivode Vasile Lupu and the Holy Metropolitan of Barlaam completed the painting and masonry of the Princely Church of the new monastery dedicated to the Three Holy Hierarchs in Iași. Unprecedented in the tradition of our architecture, the church was the most important and most spectacular edifice built up until then in Moldova, a successful and unrivaled artistic experiment. The real challenge of the architect was to gather, synthesize and harmonize in a coherent whole elements of the Byzantine background with those of the Oriental ornamentation, of which neither Gothic nor Renaissance influences, all grafted on the basic texture of the local traditional motifs, are lacking. The silent symphony composed of a multitude of decorated notes, meaningfully spread on the stone pages of the majestic scores, is part of the kind of artwork that cannot be easily taken as a yardstick for other similar attempts. The result is a successful synthesis that, although it has not revolutionized the history of our architecture as a prototype, impresses with the novelty and uniqueness of the concept. Almost all the elements of the decoration express directly or through other graphic replacements, solar symbols or messengers and diffusers, which seem to constantly rotate around the church in unceasing prayer. If the geometrical motifs of traditional plastic arts are only the letters of popular decorative art, then the facades of the church are large parchments which, by the convention of an artistic language that intercedes our understanding, cover the church in words that constantly proclaim and glorify the Incarnate Word. The recourse to the dynamics of the vegetal element, which continuously grows towards light, signifies life without a beginning and end, is an invitation to the search and discovery of the Tabor Light that crosses the stone megadecor of the facade, giving us a plastic and symbolic reduction of the history of salvation.*

**Keywords:** art, sculpture, traditions, Orthodox church, music, folklore, history

---

\* Hieromonk of the Monastery *The Three Holy Hierarchs* of Iași

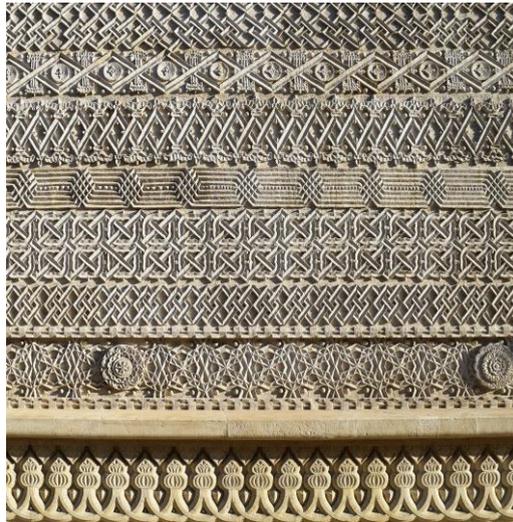


Fig. 1 Vista de la fachada sur

Existen en la historia momentos únicos cuando la providencia divina recoge bajo el imperativo del mismo ideal, los valores esenciales de una nación o de una comunidad, como contestando a un llamamiento o como cumpliendo un anhelo largamente esperado, de una manera en la que, hasta hacía no mucho tiempo, parecía imposible. Un momento de esta índole fue la edificación de la iglesia del Monasterio “Los Santos Tres Jerarcas” de Iași. El contexto favorable determinó a las fuerzas decisionales que contaban con dirigirse de repente hacia la misma dirección, conjugando y potenciando mutuamente las aptitudes de un voivoda generoso, preparado para aprovechar la oportunidad del momento, con el entendimiento de un jerarca inspirado para leer las señales de los tiempos que corrían, cualidades acompañadas en su acción edificadora por el talento y la intuición creadora de unos maestros capaces de sintetizar y materializar en los moldes de la tradición bizantina nuevas fórmulas artísticas.

Corre el año 1642. Los europeos descubren la Nueva Zelanda, Galileo muere anunciando al mundo el heliocentrismo, Rembrandt pinta *La ronda de noche*, el genio de Velázquez adorna la Corte española y Bernini inunda las ciudades de esculturas y fuentes. El Versalles no se ha convertido aún en la sede de la familia real francesa y hace poco que se ha abierto el Colegio Harvard – hoy día, con la reputación de ser la universidad más antigua de Estados Unidos. Los ecos del Barroco y de la Contrarreforma llegan hasta los Países Rumanos.

Se terminaba el más brillante siglo de la pintura moldava, renombrado por los frescos que revestían los muros exteriores de las iglesias, cuando el voivoda Vasile Lupu y el Santo Obispo Metropolitano Varlaam

terminaban de construir y pintar en Iași la iglesia real del nuevo monasterio con los Santos patronos "Los Santos Tres Jerarcas". La pintura moldava se distinguía ya de las fórmulas interpretativas del arte iconográfico que particularizaban los demás espacios ortodoxos testimoniando la existencia de unos gremios de pintores bien organizados capaces de extraer de la hermenéutica bizantina inéditas soluciones estilísticas y temáticas. Dentro de este contexto, parece poco habitual el hecho de que, para la pintura de la iglesia "Los Santos Tres Jerarcas" de Iași, los fundadores hubieran acudido a unos pintores extranjeros. Ello se debe ya sea a que en esa época no había entre los locales maestros capaces de pintar, ya sea que las ambiciones de los fundadores iban mucho más allá de lo que se venía haciendo hasta ese momento en el dominio de la pintura eclesial en Moldavia. Pero no será la pintura que hará la fama de esta iglesia, sino la escultura exterior, los bajorrelieves en piedra que se moldean como una vestimenta florida sobre todo el cuerpo del edificio. Sobre la unicidad de la realización, a golpe de cincel, de las fachadas en piedra afiligranada, con motivos geométricos y florales y sobre el contexto en el que éstas nacieron, intentaré esbozar en un breve ensayo algunas ideas e imágenes.

El más antiguo y significativo documento que hace referencia al acta de nacimiento de la iglesia es la inscripción en mármol situada en el tímpano de la entrada que recoge: "Con la voluntad del Padre y la ayuda del Hijo y con el concurso del Espíritu Santo, aquí, yo, el siervo del Señor Dios y Salvador Nuestro Jesús Cristo y adorador de la Santísima Trinidad, yo, Vasile Voivoda, con la gracia de Dios, Voivoda de Moldavia y Nuestra Señora Tudosca y con los regalados por Dios hijos, Ion Voivoda y Maria Ruxandra, hemos edificado esta santa plegaria en nombre de "Los Santos Tres Jerarcas" Basilio el Grande, Gregorio el Teólogo e Juan Crisóstomo. Y se ha bendecido por la mano del Arzobispo Varlaam en 7147 (1639), a 6 de mayo"<sup>1</sup>.

Tal como la oración puede ser, en la acepción de un trabajo edificador del alma, una construcción, de la misma manera, los fundadores de los "Tres Jerarcas" (*Trisfetitelor*) pensaron y nombraron todo el conjunto de relieves que caligrafían los muros de la iglesia, "una santa plegaria", invistiendo esta urdimbre ornamental cargada de símbolos con los atributos catárticos de una ofrenda de belleza materializada en piedra. La riqueza de la escritura ornamental de los muros exteriores no es la consecuencia de una extravagancia artística y tampoco el cálculo de una laboriosidad intelectual, sino que la decoración abundante está bajo el signo de la armonía y del

---

<sup>1</sup> N. Grigoraș, *Biserica Trei Ierarhi din Iași*, Editura Mitropoliei Moldovei și Sucevei, Iași 1962, p. 16, nota 1. ("La Iglesia Tres Jerarcas de Iași") Nicolae Iorga, *Inscripții din bisericile României*, t. II, București, 1908, pp. 150-159). Sabemos de otra inscripción, situada en el antiguo campanario, que la iglesia fue bendecida (por lo tanto, inaugurada) el año anterior al 1638.

equilibrio compositivo. Las superficies parietales se desarrollan como una tapicería florida, petrificada, que recuerda simbólicamente al Jardín del Edén, en un diálogo con las distintas hipóstasis alegóricas del *Árbol de la vida* de la Ciudad del Nuevo Jerusalén, anticipando e ilustrando la hermosura del Reino que está por venir. Puesto que en la Ortodoxia, la hermosura no puede estar separada de la Verdad, el hombre bendecido por la gracia del Espíritu Santo refleja en su creación artística la sacerdotal hermosura de la Luz No Creada. Al no tener como finalidad un programa estético autónomo, la hermosura del arte eclesiástico designa solamente otra forma cultural y de celebración de la ofrenda llevada a Aquel que hizo el mundo hermoso.

Sin precedente en la tradición de nuestra arquitectura, esta iglesia fue el más importante y el más espectacular edificio construido hasta entonces, en Moldavia, un experimento artístico logrado, sin igual en su singularidad. Una edificación en la que se invirtió enormemente, en una época en la que el estándar de vida de la mayoría de los naturales era más que modesto y las arcas del país estaban lejos del poder económico de unos estados que juntaban sus ingresos de los extendidos dominios coloniales. Nada hubiese sido posible sin los esfuerzos notables de los fundadores, quienes asumieron esta empresa como un deber sagrado, con la conciencia de que ningún sacrificio es demasiado grande si está hecho para Dios.



Fig. 2 Iglesia del Monasterio "Los Santos Tres Jerarcas" de Iași. Vista aérea

Sobre los cimientos de esta "sagrada plegaria" construyó su fama una verdadera institución eclesiástica y cultural, a cuya actividad quedaron vinculados los nombres de una serie de personalidades, tres de los cuales, los obispos metropolitanos Pedro, Varlaam y Dosoftei, siendo canonizados por la Iglesia y considerados entre las huestes de los Santos. El levantamiento del conjunto arquitectónico destinado al nuevo establecimiento monacal probará de inmediato su utilidad, ofreciendo en 1642 el ámbito perfecto en el cual se desarrollarían los trabajos del *Sínodo de Iași* donde, como respuesta a las provocaciones de la Reforma y la Contrarreforma, se reafirmarían los valores de la Ortodoxia en una *Confesión de fe*. De hecho, el nuevo monasterio no tuvo el mero propósito de ser sede de una catedral metropolitana, plan que finalmente no fue llevado a cabo, sino aquel de necrópolis de los voivodas y de vanguardia de la afirmación de la recta fe, en las condiciones en que la Uniația devastaba el área norte de Moldavia y el proselitismo protestante amenazaba la frontera oeste del país.

Con el apoyo directo de Petru Movilă, el Obispo Metropolitano de Kiev quien dona al monasterio la primera imprenta de Moldavia, salen los primeros libros en rumano traducidos y cuidados por el Obispo Metropolitano Varlaam, un teólogo erudito y buen administrador, cualidades que le recomendaron para la candidatura al trono de la Patriarquía Ecuménica<sup>2</sup>. También él será quien propondrá al voivoda Vasile Lupu la construcción de la primera escuela principesca, según el modelo del colegio de Kiev, fundado y dirigido por el obispo metropolitano Petru Movilă, lo que se realizará con el apoyo del metropolitano de Kiev. Existía la necesidad de una escuela superior para los jóvenes moldavos quienes, hasta entonces, no habían tenido otra opción que los colegios jesuitas.

El acceso a la educación y al conocimiento de la Sagrada Escritura en la lengua materna era más que una necesidad. Hacía falta una respuesta autorizada y bien argumentada que, contextualmente, pudiera desplazar la atención desde el racionalismo protestante de la interpretación de la Biblia hacia la parte invisible y edificante de la Iglesia. De modo que, se publican trabajos en los que se hace hincapié en el poder edificante de la oración, se concede especial atención al culto de las santas reliquias, se imprimen y se difunden nuevos *akatisthos*, se acude al poder simbólico y religioso de las imágenes sagradas, enriqueciéndose el programa iconográfico con narraciones ejemplares y con nuevos modelos de virtud. Cabe destacar que, antes de que Vasile Lupu trajera las reliquias de Sta. Parascheva a Iași, en 1641, existía ya el plan de acomodar un sitio espacial, un nicho de mármol en el muro sur de la iglesia, destinado a sus santas reliquias.

Si Vasile Lupu fue quien financió y supervisó los trabajos, una aportación destacada al aspecto insólito en el que los bajorrelieves exteriores

---

<sup>2</sup> San Varlaam es el único jerarca rumano que fue propuesto para candidato al trono de la Patriarquía Ecuménica sin ser elegido, sin embargo.

nos encantan las miradas, la tiene, junto al arquitecto, el Obispo Metropolitano Varlaam. La idea de revestir los muros de la iglesia íntegramente de decoraciones se debe a la cercana relación del por aquel entonces Archimandrita Varlaam, con uno de sus predecesores, el Obispo Metropolitano Anastasie Crimca y con el voivoda Miron Barnovschi, con quienes compartía las mismas ideas. Estos fueron indirectamente, en cierto modo “los edificadores de la sombra” del complejo monacal de la orilla del Bahlui, concretado, posteriormente, por otro tándem: el Obispo Metropolitano Varlaam y Vasile Lupu. No es ninguna coincidencia el que el monasterio Dragomirna, construido por Anastasie Crimca y por Miron Barnovschi, fuera, entre otros <sup>3</sup>, uno de los modelos usados para la construcción del monasterio de “Los Santos Tres Jerarcas”. Los bajorrelieves de las cúpulas de la iglesia de Dragomirna, los cinturones torzal, la sala gótica del refractario y los muros altos de la fortaleza<sup>4</sup> son solo una de las similitudes y los puntos en común de un proyecto que Varlaam, junto con Vasile Lupu desarrollaron y llevaron a su plenitud. En su edificación Varlaam no era tampoco ajeno a la intención de Miron Barnovschi de traer a Iași una imprenta, idea que, tal como hemos mencionado, se concretaría más tarde, cuando se instalaría con toda su infraestructura necesaria en el recinto del monasterio los “Los Santos Tres Jerarcas”<sup>5</sup>.

Se desconoce el nombre del artista que ideó y coordinó la construcción y la escultura del edificio. Las investigaciones nos llevan a una persona que venía desde el Oriente o de Constantinopla. Los restos lapidarios descubiertos por Lecomte du Noüy indican que parte de los escultores y labradores en piedra eran occidentales, parte de los maestros eran sajones de Transilvania y moldavos, y los demás, según algunos investigadores, hubiesen podido ser armenios o georgianos<sup>6</sup>. El gran mérito del maestro

---

<sup>3</sup> El plano de la iglesia del Monasterio “Los Santos Tres Jerarcas” se parece mucho al de la iglesia del Monasterio Galata de Iași, pero distinguimos muchos elementos arquitectónicos y decorativos similares a los del monasterio Dragomirna.

<sup>4</sup> Dan Bădărău, Ioan Caproșu, *Iașii vechilor zidiri*, Casa Editorială Demiurg, Iași, 2007, pp. 177, 180, nota 108 (*El Iași de las antiguas edificaciones*) Inicialmente, el Monasterio “Los Santos Tres Jerarcas”, parecido al Monasterio de Golia, Galata o Dragomirna, fue circundado por un muro de piedra alto de 4-5 metros. Según el enviado polaco Miastkovski, el muro del recinto fue de ladrillo.

<sup>5</sup> La primera ubicación de la imprenta fue en el entresuelo del refectorio, donde hoy se encuentra la “Sala Gótica” que funciona como museo.

<sup>6</sup> Según las *señales de maestro* descubiertas durante la restauración realizada por Lecomte du Noüy en 1904, parece ser que la mayor parte de los escultores eran sajones de Transilvania y, probablemente, polacos. No existen indicios de que entre ellos hubiera también armenios o georgianos. Es curioso que las comunidades ricas de armenios presentes en Moldavia, construyendo sus propias iglesias, no hayan acudido a maestros armenios para transponer algo del ámbito espiritual de su país de origen. Tampoco en Dragomirna, cuya cúpula se tomó como ejemplo para el decorado de Tres Jerarcas, trabajaron maestros de Armenia o Georgia. En Tres Jerarcas, el principio decorativo es distinto al de las iglesias de Georgia, Armenia o Caucás, donde el decorado busca resaltar los elementos de estructura de los monumentos

anónimo fue el haber transpuesto y materializado en piedra los deseos y las indicaciones de los patrones – conciliando la sobriedad que el estatuto de un edificio eclesiástico impone, con la libertad de expresión artística, creando un espacio pictórico en el que se cruzan analogías gráficas e ideáticas de las direcciones más diversas. Lo que es más remarcable es la manera en la que logró encontrar el denominador común en la asociación y relectura en clave única de todos los motivos ornamentales originarios de distintas culturas, dotando de un nuevo contenido su carga simbólica.

Para algunos, el monumento es una mera iglesia moldava en cuyos muros se aplicaron – filas y filas, sin intersticios, pero desprovistas de imaginación – una compilación de ornamentos que rellenan aleatoriamente, desde las cornisas de la cúpula hasta el zócalo de la iglesia, toda la superficie exterior. Para otros, el decorado es un mapa cifrado de símbolos escondidos, cuyos significados le potencian el valor y la belleza, legitimando en su acepción partisana la presencia de la iglesia entre las escasas “maravillas del mundo”. Pero tanto la sobrevaloración, como el simple menosprecio son igual de arriesgados y no concluyentes en el intento de describir de manera objetiva la realidad y de ver ni más ni menos que lo que hay que ver.

La verdadera provocación del maestro que gestionó los trabajos fue juntar, sintetizar y armonizar en un conjunto unitario elementos del fondo bizantino con los de la ornamentación oriental, de donde no faltan influencias góticas, renacentistas, todas injertadas en la estructura base de los motivos populares, tradicionales, locales. La cortina de encaje de piedra blanca, impresionante por la vastedad constantemente modulada de su superficie, con relieves aplanados, está recorrida por una red lujuriosa de molduras finas que describen filas sin fin desplegadas en serpenteo, que se cruzan en formas romboidales de todos los tamaños. La multitud de fragmentos oblicuos resultantes de los laterales de los rombos surcan la estructura exterior parietal y se entretajan con otras estructuras decorativas, alargando el efecto óptico de movimiento de las diagonales de una fila a otra, subrayando, de este modo, las líneas de fuerza dominantes del conjunto compositivo.

---

(cuadros, marcos ornamentales, bocel, etc.). El hecho de que algunos ornamentos sean armenios o georgianos o que la costumbre de decorar los muros de las iglesias con bajorrelieves proviene de esta región geográfica no es una garantía de que los maestros que trabajaron en “Los Santos Tres Jerarcas” fueran oriundos de esa región. De hecho, lo que importa no es la mano de obra sino el concepto y no sería descartable que el autor o el realizador del proyecto haya sido, si no armenio, por lo menos alguien que haya conocido directamente la fuente de esculpir de esta manera los ornamentos. Asimismo, la manera en la que el maestro llegó a Moldavia, directamente de su patria o vía Constantinopla, es menos relevante si el resultado demuestra que supo tomar en cuenta las intenciones de los encomendatarios y coordinar un equipo heterogéneo de maestros canteros. Véase Ana Dobjanschi, Victor Simeon, *El arte en la época de Vasile Lupu*, ed. Meridiane, București, 1979, p. 42.

Las filas horizontales sobrepuestas que alternan de manera irregular en registros con motivos, a trechos geométricos, a trechos vegetales, o combinados, sin ser repetitivas o monótonas, están salpicadas con rosetones y discos ornamentales cuyo simbolismo puede cobrar, en función del que la mire, connotaciones y significados plurivalentes. Si desde la distancia, la silueta de la iglesia se puede contemplar en su conjunto sin que el decorado exterior distraiga de manera agresiva la atención, desde la proximidad de los muros, la ornamentación despliega sus detalles con la misma discreción, la mirada distinguiendo con facilidad las alfombras rayadas tradicionales de las que los escultores parecen citar fragmentos en una interpretación propia y, sin desplegar de manera ostensiva el virtuosismo, hacen prueba de la manera en la que entendieron adaptar al paisaje autóctono también la lección del barroco.

El desequilibrio arquitectura-ornamento, invocado por algunos críticos de arte<sup>7</sup>, con referencia a la estética del barroco en la cual la aportación en exceso de las decoraciones distorsiona la percepción plena de la estructura arquitectónica, es, en el caso actual, si no anulado, entonces, por lo menos disminuido. Por su cantidad y su distribución en la iconomía del conjunto, los ornamentos no son tanto empleados estructuralmente para que determinen o contaminen visualmente las formas y los contornos del edificio sino, al contrario, para resaltar la plasticidad temperada de las extensiones parietales, acolchadas discretamente con bajorrelieves de tamaño reducido, dispuestos linealmente según esquemas compositivos de un dinamismo moderado, lo cual otorga a la construcción exterior una nota de elegancia y de retenida afectación. No podemos hablar aquí de aquel “horror vacui” propia a la arquitectura de algunos templos asiáticos, donde el decorado casi que ahoga las formas arquitectónicas, y tampoco de la opulencia ornamental de un rococó decadente *avant la lettre*, cuyo hormigueo diversivo camufla y distorsiona la claridad de las formas. Sin embargo, podemos deducir con facilidad del carácter híbrido y la multitud de los motivos esculturales — inusual hasta entonces y después en la arquitectura moldava — la influencia de la visión polaca del barroco y la del arte islámico, filtrado y asimilado por el cristianismo de los antiguos territorios bizantinos, para referirme solamente a dos de las más cercanas vecindades culturales de Moldavia de aquella época.

La fragmentación, la multiplicación y la acentuación excesiva de los detalles de algunos módulos decorativos, procedimientos específicos del arte árabe, crean una dinámica interior y una plasticidad de las superficies que

---

<sup>7</sup> Jurgis Baltrušaitis, *Études sur l'art médiéval en Géorgie et en Arménie* Librairie Ernest Leroux, Paris, 1946, pp. 93-94 (*Estudios sobre el arte medieval en Georgia y en Armenia*); apud Gheorghe Macarie, *Barocul – Artă și mentalitate în Moldova epocii lui Vasile Lupu*, vol. I, ed. Cronica, Iași, 2005, p. 77. (*El Barroco – Arte y mentalidad en la Moldavia de la época de Vasile Lupu*).

encontramos también en la agitación asimétrica pero controlada de las composiciones de tipo barroco europeo. La similitud se consume solamente en los medios de expresión artística, porque desde el punto de vista conceptual y motivacional, cada uno es definido por alteridades culturales organizadas según criterios estéticos y religiosos totalmente distintos.



Fig. 3 Detalles del bajorrelieve de la fachada

Existen estudios<sup>8</sup> sobre los bajorrelieves de “Los Santos Tres Jerarcas” en los que se analizan registro por registro, todos los motivos ornamentales, cada uno con su origen y simbología. Pero, no todos los elementos decorativos fueron trasladados con el contenido incluido desde su lugar de origen, algunos siendo copiados por un rudimentario mimetismo, otros, siendo reproducidos en un impulso interior que tiene que ver con la sensibilidad interior de esta categoría de compositores que crean nuevas realidades artísticas, teniendo como exigencia la conjugación de los elementos compositivos más por el amor a la eufonía.<sup>9</sup> Una imagen simbólica puede

<sup>8</sup> Gheorghe Macarie, *op. cit.* No insistiré en la descripción detallada de cada elemento ornamental, limitándome solo a las fachadas del cuerpo principal, sin insistir en el decorado de las cúpulas donde se repiten considerablemente los motivos de la fachada.

<sup>9</sup> Mihai Zamfir, *Scurtă istorie – Panorama alternativă a literaturii române*, vol. I, 2<sup>a</sup> edición (*Breve historia – Panorama alternativo de la literatura rumana*), „Ion Creangă – Apoteoză povestirii”, Ed. Cartea Românească, Polirom, 2012, pp. 343-355. (“Ion Creangă – La apoteosis del cuento”). Hay escritores, autores de novelas o ensayos, quienes, aunque no se expresan en versos, son muy valorados por el arte poético de su escritura. Éste es el caso del escritor Ion Creangă. Su escritura es una poética porque él cuenta por el amor a la eufonía. Su idioma es uno inventado, un idioma en el que el autor hace hincapié en la musicalidad de las frases, puliendo cada oración como si fuera un verso cantado. El decorado en el que ubica sus acciones es un mundo ficticio, un mundo ideal, un mundo del cuento de hadas. Lo que él describe en su obra es un mundo del pueblo ideal visto a través de los ojos de niño, pero que se

ser formalmente idéntica en una cultura que en otra, pero su significado resulta del contexto en el que está ubicada. Un sarmiento de vid estilizado, por ejemplo, tiene una simbología distinta en función del área geográfica y cultural en la que está representado, con significados y connotaciones diferentes, según la religión. Si en la mitología griega el zarcillo de vid coronaba la frente de Baco, en el cristianismo, la vid es el símbolo del sacrificio de Jesús. Sin conocer estos significados, algunos artistas están encantados solamente por la sinuosidad de las curvas, por la sinfonía de las estructuras espiraladas de los sarmientos que se solapan y se trenzan armoniosamente, por la expresividad plástica de la representación, reproduciendo el motivo por consideraciones puramente estéticas, solo por el amor al arte. Por virtud a la polivalencia de la interpretación de significados, el contenido simbólico de los motivos ornamentales prestados de otras culturas cobra, en el perímetro de un monumento cristiano, la nota específica de la religión y cultura huésped, otra coloratura. Por muchos sentidos que hubieran tenido, los símbolos en los distintos medios culturales y religiosos de donde provenían, una vez llegados en el espacio cristiano ortodoxo, ellos fueron adaptados para el entendimiento de otros contenidos, los fundadores y el arquitecto eligiendo aquellos motivos decorativos correspondientes como accesibilidad y familiaridad para ellos y para los creyentes, en vista de la recepción del mensaje deseado para que sea transmitido por estos signos gráficos.

Sin descuidar los principios básicos de la composición: el ritmo, la alternancia, la repetición, la relación entre lleno-vacío, grande-pequeño, etc., para enumerar algunos, los maestros canteros encontraron de manera admirable el equilibrio entre el contenido y el mensaje de su arte y los medios de expresión adecuados al revestir un edificio con destino litúrgico.

La luz rasante de algunas horas del día acentúa el contraste valórico cerrado-abierto de la grafía de los arabescos, las ramificaciones del gigantesco ornato en piedra blanco-amarillenta<sup>10</sup> cobrando al impactar la luz

---

dirige a los adultos. La obra de Creangă no es entendida de verdad que por muy pocos, su escritura recordando a la de Horacio, por su grandeza; viva, armoniosa y fácilmente de memorar, de la cual citamos y sabemos fragmentos de memoria.

<sup>10</sup> Nicolae Gabrielescu, *Restaurarea monumentelor istorice, Răspuns la Raportul D-lui Revoil, Datat din Sinaia de la 20 iunie 1890*, Tipografia Națională, 11 Strada Alecsandri 11, Iași, 1891, p. 40 (*La restauración de los monumentos históricos. Respuesta al informe del Sr. Revoil, Fechado en Sinaia, a 20 de junio de 1890*) Contrariamente a la leyenda, pintoresca de alguna manera, los muros de la iglesia nunca han sido dorados y nunca nadie ha intentado derretir o rasgar las paredes para llevarse el oro y ello por la sencilla razón de que la operación hubiese sido inútil y sin provecho si, suponiendo que hubiese sido dorada y alguien hubiese intentado limpiarla, la capa de oro, siendo tan fina, se hubiese perdido con el raspado y el trabajo hubiese tomado demasiado mucho tiempo. Y por muy diligentes que fueran (usando, por absurdo, condiciones de laboratorio), hubiese quedado en los rincones algún rastro de doradura, lo que sin embargo no fue registrado por los restauradores de hace cien años. Si hubiesen intentado usar el fuego para derretir el oro, como dice la leyenda, no solo que las

con la porosidad de su preeminencia, reflejos plateados. Los relieves derretidos por la luz, que proporcionan a la mirada atenta, de manera paradójica, un aspecto de rugosidad terciopelada, marca por la alternancia convexo-cóncava de las superficies, una relación feliz entre la extensión de las superficies tranquilas y lisas, y el aumento de las superficies amasadas por relieves, los maestros logrando, con una gran finura, reglar el balance entre los llenos y los vacíos de los alveolos, con las geometrías sofisticadas del gran encofrado.

Igual que un panal gigantesco, el bordado en piedra de "Los Santos Tres Jerarcas" nos evoca metafóricamente la imagen del encaje del sobredimensionado cuello de lechuguilla, una pieza de vestimenta emblemática en la indumentaria aristocrática barroca, valorada por las mismas cualidades estéticas que por las que son admirados los impresionantes bajorrelieves parietales, si fuera destacar aquí solo la solución del equilibrio entre la cantidad y la calidad de los detalles, donde tanto la parte como el entero pueden captar, cada uno, de manera autónoma y sin competencia, el interés del espectador.

Silenciosa sinfonía, compuesta por una multitud de notas ornadas, distribuidas juiciosamente sobre el pentagrama de piedra de la grandiosa partitura, forma parte de ese tipo de obras de arte que no pueden ser consideradas con facilidad modelos de otros intentos similares. El resultado es una síntesis lograda, que, aunque no ha revolucionado la historia de nuestra arquitectura, por la calidad de prototipo, impresiona por la novedad y por la unicidad del concepto.

Indicando la semejanza gráfica de los registros decorativos parietales con los pentagramas cargados de notas de una gigantesca partitura musical, es remarcable la correspondencia que se puede hacer entre el efecto visual-

---

llamas hubiesen derretido de manera desigual la superficie de las paredes, desde el zócalo hasta el pico de la cúpula, pero, siendo tan fina la hojita de oro, se hubiese convertido en cenizas. Tras semejante incendio habrían quedado por lo menos en algunos rincones huellas de humo, pero los poros de la piedra no presentan trazos de humo o de oro y tampoco de otros materiales especiales previos a la doradura – para aplicar el oro, la piedra necesita un tratamiento especial tal como se puede ver todavía en el Monasterio *Curtea de Argeș*, donde hay todavía superficies de oro aunque la iglesia fue dorada 130 años antes de la construcción de la iglesia de "Los Santos Tres Jerarcas". Si en *Curtea de Argeș* el restaurador Lecomte du Noüy pudo volver a aplicar oro sin ningún problema en las superficies borradas por intemperies, en la restauración del Monasterio "Los Santos Tres Jerarcas" el mismo restaurador doró y pintó los marcos ornamentales de las ventanas, unas cuantas filas de ornamentos y algunos nichos en las cúpulas, basándose solamente en la leyenda de la doradura de la iglesia. Sin ningún argumento documentario y contra las protestas de los especialistas contemporáneos, Lecomte du Noüy asumió el riesgo de dorar ciertas partes de los bajorrelieves con oro y pintura azul cobalto, porciones que dieron, más tarde, la impresión a los menos informados, que aquello databa desde la época de Vasile Lupu. Hoy en día, los ornamentos dorados por Lecomte du Noüy no se ven, siendo borrados por la intemperie, el único testimonio guardándose escondido en algunas incisiones más profundas o en los rincones menos asequibles a la vista y a la intemperie.

auditivo de la estructura ornamental mural y el discurso melódico de una pieza ejecutada a unísono por varias voces o instrumentos en una perfecta concordancia. No se trata de la lectura o de la traducción de unos signos gráficos, en su equivalente sonoro, sino de una visión artística y una estructura composicional de alguna manera, similares. Podríamos ejemplificar esta comparación juntando los bajorrelieves ornamentales a una composición enesciana titulada *Preludio a unísono*<sup>11</sup>, aunque los autores de las dos obras, el desconocido arquitecto y el compositor George Enescu, hayan vivido en medios y tiempos distintos. El lenguaje musical único y muy personal de la obra de Enescu se parece al del autor anónimo de “Los Santos Tres Jerarcas”. La unicidad, la improvisación genial, las individualidades excepcionales, son las características por las cuales se manifiestan, sobre todo, las culturas pequeñas, pero no insignificantes, que no tienen el tiempo necesario en la escalera de la historia para crear escuelas o corrientes artísticas, estando mucho más ocupadas con el arte de sobrevivir como nación.



Fig. 4 El Portal de la entrada sur y el tímpano

---

<sup>11</sup> *Preludio al unísono* es la primera parte de la Suite I para orquesta, op. 9, de George Enescu. La innovación que aportó Enescu consistió en un trabajo para orquesta en el que la primera parte es representada por una sola línea melódica, sin acompañamiento, lo que en música se llama “unísono”, por lo tanto, la primera parte de la suite fue llamada *Preludio al unísono*.

Igual que su predecesor, el compositor, cuya obra no es solamente una colección de ornamentos dispuestos en las estanterías, Enescu también deja atrás en *Preludio a unísono* la etapa de la mención folclórica, embebiéndose, para la libertad de expresión, del carácter monódico de las canciones populares tradicionales y eclesiásticas, lo que hace que, desde el punto de vista rítmico y melódico el *Preludio* sea mucho más cercano a la música de culto, recordando las cadencias específicas de las voces bizantinas. Tanto a los bajorrelieves como al *Preludio* se les podría reprochar que la repetición de algunos motivos, extendida a amplias dimensiones, genera monotonía, pero tanto en el melos bizantino como en los textos litúrgicos, la repetición tiene, no solo una justificación estética sino también una teológica.<sup>12</sup>

La superficie de la roca esculpida, con la misma asperidad y color, discretamente matizada, la baja e igualada altura de los ornamentos, puede ser análoga en el plano sonoro con la relectura por parte de un grupo vocal o instrumental de una única línea melódica, en la que el sonido de cada instrumento guarda, en relación a las otras voces o instrumentos, la misma altura e intensidad. Si Enescu, por su carácter monódico, se destaca en su *Preludio* de factura compositiva de los músicos europeos, quienes revisten armónica y polifónicamente toda su creación musical, la ausencia de los altorrelieves y de las esculturas *en ronde-bosse* en las fachadas de la iglesia es la respuesta temperada del maestro anónimo de "Los Santos Tres Jerarcas" a la polifonía exagerada y a las armonías sofisticadas del barroco. La reserva ante las exacerbaciones ornamentales no significa necesariamente la renuncia total a los elementos de construcción específicos del arte compositivo barroco, como serían: el contrapunto, la fuga o la polifonía, fórmulas y lenguajes que, prestados de la esfera musical, los encontramos también en otras artes. Pero estamos a principios de la época barroca, cuando, hasta la aparición de los amplios despliegues polifónicos, el canto homofónico<sup>13</sup>

---

<sup>12</sup> La repetición de „Doamne, miluiește” (“Dios, sálvanos”) (cuarenta veces, por ejemplo) en un texto, tiene otro objetivo, diferente al de las exigencias estéticas. La repetición es un procedimiento muy frecuente en el texto bíblico. La repetición confirma y refuerza una idea o el mensaje de texto relevante: “Escúchame, Señor; escúchame hoy en fuego...” (III Reyes 18, 36); o “Os aseguro que yo soy la puerta de las ovejas...” (Juan 10, 7), etc.

<sup>13</sup> Ștefan Niculescu, „O teorie a sintaxei muzicale”, en la *Revista Musical*, nr. 3, Bucarest, 1973, pp. 10-16 (“Una teoría de la sintaxis musical”). La homofonía es la factura compositiva en la que una voz predomina, y las otras la acompañan. La homofonía es la categoría sintáctica que se refiere a la simultaneidad de los objetos sonoros (el eje de las frecuencias) vista en los aspectos de sucesión (en el eje temporal). La práctica musical ha demostrado la posibilidad de combinar las categorías sintácticas, de juntar la monodía con la polifonía, de donde ha resultado la *monodía acompañada* que dominó el clasicismo musical. Un pensamiento homofónicamente evolucionado encontramos en Johann Sebastián Bach, un polifonista cuyos trabajos representan en realidad una simbiosis perfecta entre las combinaciones sonoras que se refieren tanto a la simultaneidad como a la sucesión, respectivamente, la convivencia homófona con la polifonía y la monodía.

predomina como factura en las producciones musicales de la época. Había también variantes estilísticas en las que la monodía y la polifonía eran combinadas en la estructura de la misma composición, pero lo más a menudo ellas constituían de manera separada la osatura de algunas piezas musicales, bien de factura monódica, bien polifónica. Si la arquitectura es considerada también la música del espacio, el análisis de algunas composiciones musicales de origen barroco nos desvela inéditas construcciones sonoras, de una meticulosidad y rigor geométricos insospechados.

En el atípico proyecto decorativo de “Los Santos Tres Jerarcas” las formas geométricas dan, al mismo tiempo, los elementos estructurales que dan coherencia interior al marco compositivo, pero pueden ser encontrados también como señales (abstractas) autónomas, que, investidas con un sentido determinado, se convierten en símbolos que necesitan un régimen particular de recepción e interpretación. La densidad de los elementos en un determinado perímetro, su diversidad y sus dimensiones, la relación de intervalos entre los mismos, la cadencia con la que aparecen determinados motivos o formas, la manera en la que se relacionan, interfieren o se repiten según un determinado algoritmo, constituyen algunos de los componentes de un plan compositivo, con aplicabilidad tanto en el arte de la música como en el arte plástico. Pero no cualquier geometría puede convertirse en una forma estética generadora de emociones y la sencilla aplicación de unas fórmulas compositivas no garantiza la realización de unas obras maestras. “Si cualquier arquitectura es una construcción, no cualquier construcción es arquitectura”<sup>14</sup>, y a veces, muy poco significa todo, y demasiado, nada.

Así como, con menos instrumentos musicales que el número <sup>15</sup> indicado por Enescu, ninguno de los efectos previstos en el *Preludio* puede tener la sonoridad correspondiente, una densidad más o menos grande de los motivos ornamentales desarrollados en tiras habría afectado la calidad artística y la percepción óptima del mensaje transmitido por el maestro cantero. Sin considerar que existe una equivalencia entre la consecuencia del número de instrumentos y la densidad de los ornamentos, destacaría, sin embargo, que no faltó mucho para que la atrevida iniciativa de cubrir integralmente los muros de la iglesia de bajorrelieves se transformara en un fracaso. Y esto se hubiera producido ya sea sobrecargando los elementos decorativos, desviando su propósito inicial hacia la inutilidad fanfarrona de un kitsch<sup>16</sup>, sea por rigor excesivo, condenando todo el conjunto al paisaje de una composición banal, inanimada y seca. Pero, en esta solución, al límite del

---

<sup>14</sup> Charles Bouleau, *Geometria secretă a pictorilor*, trad. Denia Mateescu, ed. Meridiane, București, 1979, p. 266 (*La geometría secreta de los pintores*) Un aforismo del pintor Juan Gris.

<sup>15</sup> Enescu especifica en su partitura el número mínimo necesario de instrumentos para obtener determinados efectos.

<sup>16</sup> Véase el caso de la nueva iglesia de Slătioara, donde, al intentar imitar la ornamentación de “Los Santos Tres Jerarcas”, fracasaron por simulación.

riesgo de un fracaso, se muestra el gran arte de los grandes creadores quienes, poseedores excepcionales del sentido de la medida y el equilibrio, saben que junto al resto de ingredientes que dan la medida de la calidad de una obra, la cantidad puede significar, en el plano del conjunto compositivo, esa dosis infinitesimal que hace la diferencia entre veneno y medicamento.

La distribución de los motivos decorativos en áreas cuando dispersas, cuando concentradas, por yuxtaposición de relieves y vanos que acentúan ciertas zonas de interés, ofrece, por la alternancia de las superficies dinámicas con las estáticas, un espectáculo visual único. Una mirada fugaz o una más contemplativa, retiene del encuentro con la inmensa composición parietal de "Los Santos Tres Jerarcas", la repetitividad de los mismos registros horizontales sobrepuestos en los que, parecido a una escalera, el trenzado de los ornamentos multiplicados en filas sobrepuestas recuerda las olas de las extensiones sin fin con efecto óptico, específico para sugerir la eternidad, el infinito, tan a menudo invocado en la escenografía teológica e ideológica del arte barroco. En la misma medida, el unisón, como factura compositiva, desarrolla y releva en un flujo y reflujo constructivo una paleta larga y matizada de sensaciones y efectos sonoros, desde el estado de máxima tensión al de des-tensión total, inculcándonos con la consecuencia de un bolero meditativo, la idea de una melopea infinita.

Remarcable, en el caso de ambas composiciones, es que la relación entre las partes constitutivas de las obras respeta las proporciones de la sección áurea. La pared de la iglesia está dividida\* transversalmente, en dos partes desiguales por un cordón torcido enmarcado por dos bandas de granito negro incrustado con modelos gráficos, inspirados en el Renacimiento polaco (Fig.10). El bocel divide la superficie de la pared en la cesura de la sección áurea, de la misma manera que el único acento del *Preludio*, marcado por el tímpano con un ligero *crescendo* y *decrescendo* en trémolo, divide la duración de la obra musical en dos partes desiguales, también según la sección áurea<sup>17</sup>. La misma relación<sup>18</sup> facilitada por el cordón torcido la

---

<sup>17</sup> Pascal Benteoiu, *Capodopere enesciene*, 1984 (*Enescu, obras maestras*), apud Stroe-Vlad Gheorghită, „Interdependențe structurale și stilistice între folclorul românesc și muzica bizantină, în *Preludiul la unison* de George Enescu”, Revista Muzica Nr. 2/2012, pp. 41-50 (“Interdependencias estructurales y estilísticas entre el folclore rumano y la música bizantina en *Preludio al unisono* de George Enescu”). Benteoiu afirma que el *Preludio* „es, curiosamente, construido casi de manera perfecta en proporciones fibonaccianas. La primera sección tiene 50 compases, la siguiente 30, ambas contienen 80 de un total de ciento treinta y pico, ya que los últimos compases aparecen como un simple eco del amplio desarrollo. El único accidente tímbrico – el pedal sobre el *sol* del tímpano – surge entonces, prácticamente hablando, en el lugar de la sección áurea. ¿Casualidad?” – se pregunta el musicólogo.

<sup>18</sup> Dan Bădărău, Ioan Caproșu, *op. cit.*, p. 191. Las medidas de las cúpulas, que eran más bajas antes de la restauración, indican la relación de la sección áurea. Lecomte du Noüy alzó las cúpulas añadiéndoles a cada una sendas tiras rectas, una fila de hornacinas pequeñas y una cornisa de perfil rico, con el fin de armonizarlas con los nuevos tejados cuyo aspecto fue cambiado y fueron alzados. Véase también Dan Bădărău, Ioan Caproșu, *op. cit.*, 2007, p. 180.

encontramos también en las proporciones de las fachadas de las cúpulas<sup>19</sup>. No podemos saber a ciencia cierta si los artistas calcularon y persiguieron de manera intencionada o si solamente sintieron de manera intuitiva que allí hacía falta un acento, pero lo evidente es que la cesura está justamente en la línea de demarcación del número áureo. Los grandes espíritus creadores se pueden encontrar en el territorio del arte, en una visión común, no solo por la aplicación de los mismos principios universalmente válidos en el arte de la composición, pero también, por la intuición.

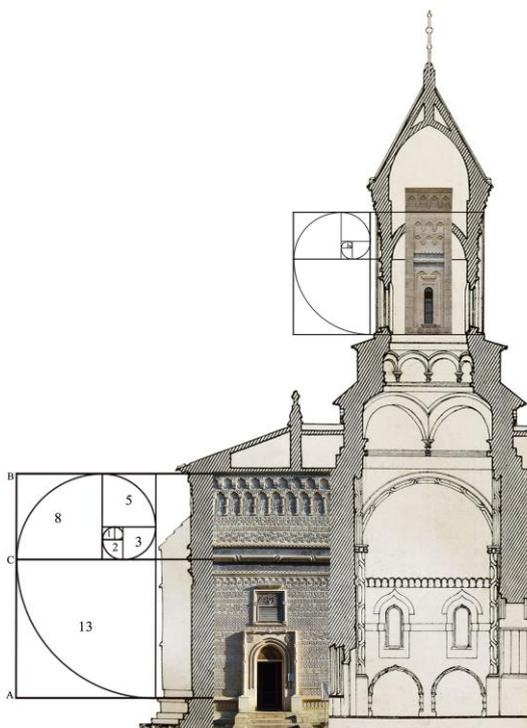


Fig. 5 Plano de la iglesia (*detalle*) – va marcada la relación de la “sección áurea”

<sup>19</sup> Lecomte du Noüy tuvo la intuición de devolver a los tejados el aspecto original, generalmente parecidos a los tejados de iglesias moldavas durante la época de San Esteban el Grande (Ștefan cel Mare) hasta rondando el siglo XVII, pero renuncia a los aleros y al envoltorio de tejas. Los tejados con calotas semiesféricas de hojalata que encontró Lecomte du Noüy a finales del siglo XIX son de inspiración rusa y fueron construidos después de un terremoto que llevó al hundimiento de los antiguos tejados. Inicialmente, los tejados tenían forma cónica y eran cubiertos de teja. Es así como los describe el mensajero polaco Miastkowski, en el año 1640, y de esta manera son pintados en el fresco original. Después de la última restauración, al quitar la capa de pintura al aceite del tabernáculo votivo que representaba las cúpulas de la iglesia con los tejados abombados, salió a luz el antiguo aspecto de la iglesia, con la forma cónica de los tejados de teja y con aleros.

Lo más a menudo, una composición está organizada en torno a un tema dominante, a un centro de gravedad o de un punto de referencia imaginario en torno al cual, las líneas, las superficies y los demás elementos son distribuidos de manera que se realice un equilibrio. El eje por el cual se constituye el equilibrio de un trabajo puede ser deducido por el compositor, por entre otras, en función del centro geométrico del trabajo o en función de la sección áurea. Por la aplicación de la sección áurea en una composición se evita la simetría geométrica perfecta<sup>20</sup>, desplazando el eje central, según necesidad, hacia la derecha o hacia la izquierda, hacia arriba o hacia abajo.

Aunque de las particularidades estilísticas y de la organización compositiva del conjunto decorativo traspasa una mentalidad barroca, este barroco no es el resultado de unas aplicaciones programáticas. Las soluciones elegidas por el autor, el geometrismo de factura ornamental traiciona más bien una forma tradicional popular de pensar, la gramática de un lenguaje a través del cual se expresan simbólicamente y se transponen de manera sugerente en mensajes con cualquier contenido, señales y caligramas que acompañan el ritual, desde eventos cotidianos de vida: el nacimiento, el bautismo, la boda, etc., hasta verdades teológicas como el dogma de la Santa Trinidad. Muchas de las figuras abstractivas y los elementos gráficos simbólicos que pertenecen a la dote del fondo patrimonial universal son reconocibles tanto en los ornamentos de los artefactos de las antiguas culturas como Cucuteni o Vadastra, como también en las de los celtas, longobardas, armenios o árabes, para referirme tan solo a las que presentan similitudes con la composición de la decoración de "Los Santos Tres Jerarcas".

Los motivos geométricos de la plástica tradicional no son más que las letras del arte decorativo popular<sup>21</sup>. En la época de la construcción de la iglesia, en cada familia existe por lo menos un baúl de dote, cargado con tejidos y piezas de indumentaria ornamentados con una diversidad de motivos, cada uno con su sentido y significado. Los propietarios de estas "bibliotecas" de motivos y símbolos estaban familiarizados con el lenguaje de la ornamentación tradicional<sup>22</sup>, con el sentido y el contexto de la

---

<sup>20</sup> Matila C. Ghyka, *Estética și teoria artei*, ed. Científica y Enciclopédica, București, 1981, pp. 353; 474; 478 (*Estética y teoría del arte*). "La distribución asimétrica de una dimensión que gobierna en muchísimas artes es también un símbolo de la vida y de las armonías pulsantes". "Para que un conjunto, dividido en dos partes desiguales, aparezca bonito desde el punto de vista de la forma, es menester que, entre la parte más pequeña y la parte mayor, haya la misma relación que entre la parte mayor y el conjunto".

<sup>21</sup> Palabras del crítico e historiador de arte Ion Frunzetti. Véase en: Constantin Prut, *Calea Rătăcită. O privire asupra artei populare românești*, ed. Meridiane, București, 1991, p. 31 (*La vía perdida. Una mirada sobre el arte popular rumano*).

<sup>22</sup> Aunque distintamente estilizados, se pueden encontrar muchos de los elementos decorativos de los bajorrelieves de "Tres Jerarcas" entre los motivos ornamentales de los tapices rústicos. En los tapices y alfombras rústicos, los ideogramas solares tienen, en general, formas romboidales y crucíferas. Existe, entre los ideogramas con simbolismo solar, una

representación de los motivos, así como pocos lo pueden entender hoy en día. Ellos podían ver y probar junto con la belleza de los motivos ornamentales, también su sentido. Y como no existe “belleza exclusivamente formal”<sup>23</sup> — siempre el contenido estando comprendido en la forma —, para penetrar en el sentido y el significado de los bajorrelieves tenemos que mirar más allá del estetismo de la forma y descifrar lo que hubiese podido significar para nuestro antepasado toda la panoplia de señales que cubren los muros de la iglesia.

Casi todas las tiras tienen en la composición de los ornamentos, elementos vegetales: hojas, brotes y tallos. Incluso las filas con motivos de un geometrismo más acentuado, salvo tres de ellas, están salpicadas de botones y semillas estilizadas. Los motivos ornamentales más comunes son: los ornamentos estilizados en distintas hipóstasis, una gama variada de formas derivadas de rombos, la cruz en una multitud de fórmulas plásticas, el círculo, el disco solar y distintos florones. Parecido al círculo, al disco o al florón, en el vocabulario popular el simbolismo del rombo tiene connotaciones solares. En las alfombras rústicas el símbolo solar es representado bajo forma romboidal (varios rombos concéntricos con los lados en peldaños), con denominaciones que incluyen en su composición elementos cósmicos como “la rueda del cielo”, “el árbol cósmico”, “la flor grande”<sup>24</sup>, etc.

---

representación en forma de S, llamada *zaua* (*zăluța*) o el gancho. Entre las de forma crucífera o en forma del monograma estilizado del nombre de Cristo, recordamos: la hierbabuena, la nube grande, la estrella, el molino, etc. Los motivos romboidales más frecuentes son: la rueda del fuego o el rombo con ganchos, la silla, la flor cerrada o el motivo del Cosmos (del Universo). Las composiciones de tipo friso representadas en las tiras decorativas de la fachada de la iglesia se encuentran muy a menudo también en el arte del tejido de alfombras. Lo más a menudo, las alfombras están bordeadas por márgenes decoradas con motivos serpenteantes o zigzagantes que representan la imagen simbólica del Orcan (el Remolino) de las aguas primordiales. En función de los elementos que acompañan la línea serpenteante, los ornamentos llevan distintos nombres: el sarmiento, la ola o el torrente, la sogá, el camino perdido o desviado, etc. Las líneas oblicuas obligan al ojo ejecutar un movimiento de subida o de bajada potenciando el dinamismo de la composición. Véase Gheorghe Mardare, *Arta covoarelor vechi românești basarabene: Magia mesajului simbolic*, ed. Cartier, Chișinău, 2016, p. 199 (*El arte de las alfombras antiguas rumanas de Basarabia. La magia del mensaje simbólico*).

<sup>23</sup> Marin Gherasim, *A patra dimensiune*, ed. Paralela 45, București, 2003, p. 249 (*La cuarta dimensión*).

<sup>24</sup> Constantin Prut, *op. cit.*, pp. 76-78. En otras culturas, el rombo obtenido de dos triángulos isósceles adyacentes por su base significa la relación cielo-tierra. En más de una cultura, el rombo significa la fertilidad. En el cristianismo occidental existe el rombo asociado a la imagen de la “piedra filosofal” o a “la piedra que está en la cabeza del ángulo” (Psalmo 117, 22). Véase Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Diccionario de símbolos*, vol. III, ed. Artemis, București, 1994, pp. 82; 170. Véase también pr. Gabriel Herea, *Mesajul eshatologic al spațiului liturgic creștin: arhitectură și icoană în Moldova secolului XV-XVI I*, ed. Karl A. Romstorfer, Suceava, 2013, pág. 30, nota 120 (*El mensaje escatológico del espacio litúrgico cristiano: arquitectura e icono en la Moldavia del siglo XV-XV*).

Por el posicionamiento, siendo el más alto relieve de todas las tiras, el cordón torcido, flanqueado por las dos bandas de granito negro, pulido hasta lustroso, tiene, desde lejos, en la iconomía del conjunto, un lugar privilegiado. Es un cordón de tres ramales, dos de ellos siendo decorados con hojas, como si fueran unas guirnaldas<sup>25</sup>. Lo que resalta, justamente después del trenzado, son las dos filas de arcadas trilobuladas de debajo de la cornisa, la penúltima fila siendo, como dimensión, como tres veces más alta que cualquier otra tira. Las siguientes filas que nos llaman la atención por la silueta más alta de los bajorrelieves son las tres filas de discos y florones, que marcan de modo quiásmico<sup>26</sup> el inicio, el medio y el final de la composición desarrollada de manera vertical en la fachada de la iglesia. Siguiendo las más elementales formas de composición musical, y no solamente, (compuesta por el preludio, desarrollo y coda), las tres filas de discos podrían subrayar tres momentos del desarrollo de la narración, según la fórmula: el anuncio del mensaje, la presentación y el repaso del mismo.

Cualquier composición tiene sus puntos de máxima tensión, que nos indican los momentos importantes del espacio pictórico. Hemos recordado ya que las tres filas de florones y discos solares se nos descubren en cierta gradación. Cuanto más suben, más resaltadas están. En la fila inferior, los discos son más pequeños y más escasos, en el medio, debajo del trenzado, ellos son mucho más frecuentes, estando enmarcados en arcadas ciegas. En la fila más alta, los discos no solamente que son más grandes, pero están ubicados en unos nichos con arcadas trilobuladas. Otra observación es que, tanto las primeras dos filas de abajo y las dos que hay debajo de la cornisa, como las dos bandas medianas de granito negro que enmarcan el bocel, tienen en su composición una gran densidad de motivos vegetales o de árboles estilizados. Resaltando el elemento vegetal, que es mucho más intensamente representado al principio, en el medio y al final de la composición, el autor crea un paralelismo temático que cautiva la atención

---

<sup>25</sup> Según algunos estudios, los dos toros estarían recubiertos por escamas (una estructura decorativa escamosa inspirada en la ornamentación de la cerámica de Iznik). Una mirada más cercana nos revela que las así llamadas escamas que recubren los toros no tienen la configuración convexa de las escamas de pez, que cubren y están cubiertas por las mitades de otras escamas (como en el pez o la serpiente). Aquí el lóbulo es redondeado y cóncavo, ahuecado hacia la punta que se erige y se pliega hacia fuera, tal como una hoja que tiende hacia la luz. La imagen de las guirnaldas con follaje y (o) con flores es muy frecuente en el arte de los edificios funerarios y de culto de la antigüedad grecorromana. El motivo decorativo de las escamas "de Iznik", de la ornamentación de los objetos de culto encargados para la iglesia (cazos y lamparillas), presentan las filas de escamas con las puntas orientadas hacia arriba, recordando más bien a las escamas de los conos de pino.

<sup>26</sup> La estructura quiásmica es un procedimiento artístico que permite la lectura desde ambos sentidos del mensaje de un texto o del contenido de un trabajo plástico; desde el inicio y hasta el final y al revés, pero también desde las márgenes hacia el centro. De este modo, el significado del mensaje se puede desarrollar también desde el inicio y el final hacia el centro del texto.

del autor y la dirige hacia el centro de interés, hacia el tema principal, en nuestro caso, el trenzado con follaje.

La costumbre de ceñir la iglesia con un bocel que divida la fachada de la iglesia en dos fue inspirada en la arquitectura de Muntenia. A veces, el relieve del cordón no era torcido, siendo un mero resalto realizado con la moldura de un único toro. Siendo mucho más subrayado, para no captar toda la atención, parece ser que en “Los Santos Tres Jerarcas”, el cordón torcido no desempeña solamente un papel decorativo. Además de ilustrar plásticamente de manera más sugerente el dogma de la Santa Trinidad, el trenzado o, más popularmente dicho, la sogá trenzada, es una transposición en variante tridimensional de unas morfologías derivadas de denominaciones como: *la ola, el río, el torrente, la onda del agua, el caracol, el aspa, la sogá, los nudos, el relámpago, el báculo del pastor, la estrella del pastor, el camino perdido*<sup>27</sup>. Sea que sean nombrados también: *el camino desviado, el sendero olvidado, el camino sin hollar, el camino de las estrellas o la vía láctea*, los caligramas sugieren la imagen estilizada de los meandros de agua, un recorrido ondulante o el itinerario-laberinto que serpentea por una hilera de cuadriláteros que pueden revestir de modo tridimensional el motivo ornamental de la sogá retorcida<sup>28</sup>. A veces, en Muntenia, el trenzado era enmarcado por dos filas de ladrillo, colocadas de modo que los cantos juntos de los ladrillos formaran dos hilos dentellados. Las sombras y las luces de los relieves de las dos filas denticuladas que lo enmarcaban por encima y por debajo realizaban un efecto visual que describía un recorrido zigzagueante por encima del bocel mediano, recordando el recorrido del *camino perdido*.

---

<sup>27</sup> Constantin Prut, *op. cit.*, pp. 51- 54.

<sup>28</sup> Constantin Prut, *op. cit.*, p. 55. Derivada del simbolismo mitológico del laberinto, representado por una línea que describe una fila de espirales, colocadas una detrás de otra, la *vía perdida* es un motivo ornamental arquetípico que simboliza el camino que cogen las almas hacia el otro mundo y la inmortalidad. En los nombres que el campesino rumano ha otorgado a los caligramas “reconocemos el carácter necesario del viaje obstaculizado, el hecho de que solamente el camino desviado puede llevar a la esencia de las cosas”. Encontrado en una amplia serie de hipóstasis: en los muebles, artículos de indumentaria o en los huevos de Pascuas, recordando la doble espiral del ADN o de la Vía Láctea, el motivo decorativo popular de la *vía perdida* evoca “la imagen de una aspiración ancestral hacia la apertura de las puertas de los mundos del más allá, para el adentramiento en los misterios que envuelven la vida y la muerte”.



Fig. 6 Vista del ábside del altar

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

El evento de la encarnación del Señor divide los tiempos y la historia en dos, como una frontera entre el Antiguo y el Nuevo Testamento. Como una referencia simbólica entre los dos mundos, el cordón torcido es la imagen alegórica del evento de la encarnación, uno de los tres torrentes que se revierten de la Santísima Trinidad, la fuente de la vida, siendo ésta una expresión plástica de la humanidad de Cristo. El cordón ciñe la iglesia de

manera continuada<sup>29</sup>, como un tallo sinusoidal, significando, por el recurso a la dinámica del elemento vegetal, que crece sin cesar hacia la luz, la vida sin inicio y sin final.

Aunque parece una soga trenzada, si le seguimos atentamente el recorrido, observaremos que el retorcimiento de los tres toros no respeta un desarrollo lógico y previsible de los volúmenes, el trenzado florido pareciendo más bien la exposición de un recorrido con valencias estéticas, decorativo-simbólicas<sup>30</sup> siendo, de hecho, una convención por la cual se expresa el dogma de la Santísima Trinidad y el de la Encarnación. Las torsiones del cordón alrededor de su propio eje, a distancias iguales, ora a la derecha, ora a la izquierda, evoca el motivo del *camino*, los meandros apartados de un río o la soga trenzada con nudos, cada torsión del cordón sustituyendo al trenzado de un nudo. El motivo de la soga con nudos pertenece al simbolismo de la ascensión, al motivo de la escalera o del árbol. Merece la pena recordar en un paréntesis que uno de los jeroglíficos egipcios que representan una soga anudada indica el nombre del hombre o de existencia distinta del individuo, de la persona<sup>31</sup>. Por su constitución tridimensional, el nudo realiza simbólicamente un puente entre planos diferentes y, extrapolando, puede ser interpretado como un pasaje entre mundos distintos. Esta compenetración de planos de la soga trenzada sugiere la imagen simbólica del abrazo conjunto, de la pericóresis de las Personas de la Santísima Trinidad desde cuyo seno, Cristo, al bajar voluntariamente al mundo caído, Se hace hombre por nuestra salvación.

El trenzado ciñe como una correa el medio de la iglesia, el cinturón-pretina siendo un emblema visible que proclama el poder con el que está investido el que lo lleva. En algunos ceremoniales de Corte o en el acto de la toma de hábito monacal, el ceñidor es un símbolo de unas promesas, de una

---

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

<sup>30</sup> Sobre el cordón torcido que adorna el cuerpo del Monasterio de Dragomirna, la investigadora Mihaela Palade apunta: "...difícil de describir en palabras, está descrito sea como «una soga trenzada» y doblemente retorcida, que «lo ciñe todo alrededor», sea como un «cordón torcido en piedra que junta tres toros y va retorcido alternativamente como una soga» o torcido «como una cuerda, como una especie de cordón torcido ora hacia la izquierda, ora hacia la derecha». «Aparentemente, él parece ser retorcido, pero en realidad representa una verdadera ilusión óptica, en la cual el cambio de dirección, hacia un sentido o hacia el otro, da la sensación de un retorcimiento que cambia regularmente de sentido». «El motivo no es nuevo, él siendo utilizado en el área este-mediterránea y armenia, pero aquí, los maestros orquestaron un motivo bidimensional en clave tridimensional». Véase Mihaela Palade, „Arhitectura Mănăstirii Dragomirna – corabie novatoare, în marea de tradiții păstrătoare”, în *Frescele Mănăstirii Dragomirna*, ed. Mitropolita Iacob Putneanu, 2015, p. 16. (“La arquitectura del monasterio Dragomirna – barco innovador, en el mar de tradiciones guardadas”, en *Los frescos del Monasterio de Dragomirna*).

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

dependencia asumida, una sumisión voluntaria a alguien<sup>32</sup>. La idea mesiánica que recorre los escritos proféticos de Isaías subraya la calidad de sirviente de Dios, *Ebed-Yahweh*, que asume el Mesías: "Éste es mi Servidor, a Quien yo sostengo, mi Elegido..." (Isaías 42,1). La calidad de *Ebed-Yahweh*, siervo de Dios, resulta, entre otras, de la obediencia impecable a la voluntad del Padre y de la descendencia del Mesías de la casa de David. *Ebed-Yahweh* es comparado con un brote, con un vástago, términos que incorporan en sí mismos la idea de cura-rey: "...suscitaré para David un *germen* justo (Jer.23, 5-6); "Creció delante de Él como *renuevo* tierno, como *raíz* de tierra seca" (Is. 53, 2)<sup>33</sup>

El trenzado florido que aglutina múltiples significados y sintetiza el contenido de eventos soteriológicos recorre el gigantesco ornato de la fachada, cargado de bajorrelieves, ofreciéndonos una reducción plástica y simbólica de la historia de la Salvación. El acto de la encarnación del Señor incluye de repente todos los eventos que, en la iconomía de la Salvación, son marcados como fiestas (Fiestas Capitales): La Anunciación, El Nacimiento, La Epifanía, etc. Es por ello que la referencia a estas fiestas cuando hablamos del trenzado florido es inevitable. Expresados por la imagen del sol de la fuente o del tallo regenerador, todos los temas y los símbolos sumados en el trenzado aluden a una fuente generadora de vida que irriga y nutre todo el contenido compositivo tal como la Santísima Trinidad trabaja y anima al mundo a través de Su energía no creada.



Fig. 7 Cordón retorcido

<sup>32</sup> Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, pp. 316-340.

<sup>33</sup> Petre Semen, *Introducere în teologia biblică a Vechiului Testament*, ed. Trinitas, Iași, 2008, pp. 89-95 (*Introducción a la teología bíblica del Antiguo Testamento*)

El paralelismo en el espejo<sup>34</sup> que focaliza el cordón trenzado y refleja bilateralmente los motivos y las formas con un contenido preponderantemente floral y vegetal, marca las tres hipóstasis de la Creación; la de antes de la Caída, la restaurada por la encarnación de Cristo y la renovada, en Su segunda Llegada. Estos eventos representados simbólicamente por los árboles del Jardín de Edén, por el trenzado florido y por el Árbol de la vida de la Ciudad del Nuevo Jerusalén, son puestos en un diálogo visual por la idea mesiánica que transmite de generación en generación la misma realidad teológica. De lo expuesto hasta ahora, constatamos la existencia de un simbolismo gráfico, representado por una serie de elementos vegetales como tallos, sarmientos, vástagos, ramas, brotes, etc., por los que se expresa plástica y sugerentemente el acto profético de comunicación de la idea mesiánica.

La idea básica y los elementos comunes prácticamente nos imponen la comparación del vasto bajorrelieve parietal con la composición monumental del Árbol de Jesé, un tema frecuentemente abordado en el periodo de gloria del fresco moldavo, con la diferencia de que aquí, las ramas abarcan de todo alrededor toda la superficie de la iglesia, como una hoguera de vid pulida por el cincel inspirado del Espíritu. El mensaje de la promesa de la restauración de la naturaleza caída, que circula desde los albores de la historia como por las savias de un árbol gigantesco, desde la raíz hasta los últimos capilares, recorre y sube en filas los peldaños de una escalera cronológica y soteriológica, materializándose artísticamente por la destilación de un inédito breviario dendrológico, desde la síntesis de la imagen de un árbol hasta la estilización de unos brotes y semillas que están esparcidos en todo el tejido por nervuras ornamentales. La solución plástica de este proceso dinámico es obtenida también por la repetitividad de la configuración de los discos solar-florales que acompañan y subrayan los registros del inicio, centro y final de la narración composicional, y por los acentos contrapuntísticos<sup>35</sup> de ciertos motivos decorativos.

---

<sup>34</sup> Solomon Marcus, T. Bălănescu, S. Ciobotaru, M. Dinu, Mihaela Dumitru, Stanca Fotino, Irina Gorun, Gh. Păun, Adriana Polith, I. Rădoi, A. Rogoz, *Semiótica folclorului: abordare lingvistico-matematică*, Editorial de la Academia de la República Socialista de Rumania, București, 1975, pp. 14; 233. (*La semiótica del folclore: enfoque lingüístico-matemático*) A pesar de la apariencia de simplicidad que la creación folklórica presenta, la mayoría de las veces, se observa en la poesía popular una arquitectura especialmente compleja que pone de manifiesto “fenómenos de paralelismo entre algunas estructuras sintácticas y algunas estructuras prosódicas, como también algunos tipos de repeticiones, muy escondidas pero también muy profundas”. Me refiero aquí también a los así llamados “lenguajes-espejo, parecidos de alguna manera a las formas palindrómicas o a los lenguajes con repeticiones, es decir lenguajes que contienen frases de tipo *xax* o *xx*, donde *x* es una frase arbitraria”.

<sup>35</sup> La técnica del uso del contrapunto, experimentada en todos los géneros artísticos, alcanza en el arte del barroco un virtuosismo y un refinamiento de alta talla. La aplicación de la técnica del contrapunto nos ofrece la posibilidad de expresar cosas distintas al mismo tiempo sin el peligro de crear alguna confusión. Las dos o varias líneas melódicas o figuras plásticas se

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



Fig. 8 Rosetones con motivos geométricos y florales

---

integran y se completan mutuamente, sin que alguna de ellas pierda de su personalidad. El efecto puede ser comprobado en una feria de cerámica popular bellamente decorada y esmaltada. La multitud de los modelos nos abruma y si tuviéramos que elegir alguna pieza, dudaríamos porque nos gustaría en igual medida cualquiera de ellas. Esto se da porque una pieza es bonita en el contexto general de las otras. Los modelos de las cerámicas vecinas se completan mutuamente y la simultaneidad de la mirada hacia el conjunto entero hace que los motivos circulen de una pieza a otra, nuestra mirada gozando del panorama entero como de una sinfonía policroma. Cualquier pieza sacada de su contexto parecerá mucho más modestamente decorada.

Aunque el paralelismo de las tiras horizontales y el alineamiento estricto, módulo tras módulo, de los motivos decorativos podrían darnos la impresión de un rigor exagerado, de un ritmo impuesto por el tamaño igual de la distancia entre ornamento, en realidad, la cuadrícula resultante no tiene la predictibilidad árida de una tabla matemática, el maestro habiéndose tomado la libertad de agrandar o achicar las dimensiones de los módulos y espacios entre ellos, todas, según constatamos, en aras de la expresión artística. Muchos casos de combinaciones imperfectas de las terminaciones de los ornamentos, de accidentes pequeños, inadvertidas desde la distancia, de asimetrías imprevistas, de deformaciones por aglutinación o extensión de los intervalos entre ornamentos, la mayoría de las veces no intencionadas, tienen como resultado el mismo efecto improvisador de las heterofonías en música. Presentes también en el desarrollo de las tiras decorativas y en el discurso melódico popular, las leves aceleraciones o desaceleraciones de la cadencia, llamadas en el lenguaje musical *parlando rubato*, son fluctuaciones de la estructura rítmica que dan un plus de plasticidad y expresividad<sup>36</sup>. En el mismo registro de la expresión musical, pero en la categoría de los accidentes bien dirigidos y bien representados, tanto en el lenguaje artístico “académico”, como en el folclórico, están las disonancias<sup>37</sup>.

Usada con buen juicio, la disonancia desempeña el papel de subrayar, por un desacuerdo fino, un aspecto determinado de una composición, pero sin afectar al equilibrio del conjunto. En el entorno de las dos bandas de granito negro, el cordón torcido aparece, por contraste, mucho más luminoso que el resto de tiras de piedra. Analizado con rigor, constatamos una leve discordancia estilística entre el decorado del granito negro – que se distingue por un ducto más sinuoso de los contornos ornamentales de visión renacentista-barroca – y el resto de las bandas decorativas, caracterizadas por

---

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

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

otro tipo de estilización y síntesis de las formas. El posicionamiento estratégico mismo de las dos bandas de granito con un acabado especial, pulidas y grabadas con ornamentos de otra factura nos deja entender que el proceso fue intencionado. El recurso intencionado a ciertas disonancias (en nuestro caso, el tamaño del contraste valórico y la modificación estilística) tiene como propósito el aumento de la expresividad y la solicitud de la atención del espectador hacia cierta zona de interés. Por el contraste máximo, llevado casi al extremo en la escala valórica, entre el relieve luminoso del trenzado y el negro lustroso del granito, se persigue destacar un elemento sorpresa, chocante incluso, considerando el evento extraordinario de la Encarnación por encima de la naturaleza del anunciado y llamado por los profetas "luz de las naciones" (Is. 49, 6).

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

Siguiendo el modo en que en el arte popular son estilizados los motivos ornamentales, podemos identificar dos tendencias; una es la "geométrica", llamada también "segmentada" y la otra – que a menudo está muy cerca de los arquetipos naturales – es la de la estilización de las formas sinuosas, con los márgenes curvos<sup>38</sup>. En la superficie entre el trenzado y la bordura del zócalo predominan los elementos decorativos estilizados "geométricamente", y en el registro superior, debido a la riqueza de elementos fitomorfos, encontramos sobre todo el tipo de estilización de las formas con márgenes sinuosos y volúmenes redondeados. Con mayor frecuencia, al lado de círculos, van intercaladas combinaciones deformes con contornos curvados y palmeras con márgenes dentados y redondeados. Ambos tipos de estilización son compatibles, uno complementando al otro, de modo que, tanto los elementos geometrizarantes como los redondeados componen una estructura unitaria y armoniosa del conjunto parietal.<sup>39</sup>

---

<sup>38</sup> Gheorghe Mardare, *Arta covoarelor vechi românești basarabene: Magia mesajului simbolic*, ed. Cartier, Chișinău, 2016, p. 199. (*El arte de las alfombras antiguas rumanas de Basarabia*).

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

Podemos observar, en la mezcla de formas esculpidas en la fachada de la “Los Santos Tres Jerarcas”, ornamentos que son el resultado del desarrollo fractal de unos módulos decorativos, que crecen y se multiplican similar y progresivamente según los principios de la composición de los arabescos, sin que los relieves modulados puedan ser nombrados arabescos en el sentido más pleno de la palabra. El arabesco es la estilización última de unos motivos inspirados en la naturaleza. El paso progresivo de la línea viva a la línea ideográfica y de la línea ideográfica a la línea geométrica define el sentido espiritual del arte de los arabescos. La aparición del polígono regulado en el repertorio ornamental de los arabescos transformó el arte árabe en una ciencia exacta, la abstracción matemática obligando al espíritu a moverse en un convencional absoluto.<sup>40</sup>

Aunque la riqueza ornamental nos autorizaría a considerar en el mismo nivel las dos producciones filigranas, los ideogramas convertidos al ethos cristiano, que componen el conjunto decorativo de la fachada de la iglesia, se distinguen de la factura de los arabescos otomanos por la riqueza del contenido y la expresividad simbólico-metafórica, pero sobre todo por el proceso de destilación de una idea transpuesta en un símbolo plástico, características intrínsecas de los arabescos que el lenguaje riguroso de la abstracción, nacido en la aridez del desierto, no puede jamás cobrar<sup>41</sup>.

A través de las valencias de una imagen simbólica pueden ser puestas en relación y se pueden sobreponer en el mismo plano, varias realidades históricas. El motivo del agua bendita y santificadora, por ejemplo, evocado simbólicamente en varios momentos de la historia, puede ser figurado en la imagen del *torrente* del Jordán, recordando la restauración de la creación, puede ser reflejado por *la onda del agua* de los ríos que regaban la tierra de Edén (Génesis 2, 10’14) o brotaba del trono del Cordero (Apocalipsis 22, 1), marcando el inicio y el final del mundo y a lo mejor, lo más pleno, puede ser encontrado en la imagen de las aguas primordiales por encima de las cuales “el soplo de Dios se cernía” (Génesis 1,2). De este modo, el motivo del agua podría ser identificado en la fachada recubierta por bajorrelieves, sugerido por el trenzado como representación del *torrente* del Jordán, ya sea como la imagen de las *ondas de las aguas* originarias que abrevaba la vida, ilustrada simbólicamente por una estructura vegetal germinadora desarrollada a lo largo del zócalo, ya sea contornado en la forma del *Tiesto* o del *Árbol Kantharos*<sup>42</sup> recordando la *f fuente* del agua de la vida del Jerusalén de Arriba (Apocalipsis, 22, 2-6).

---

<sup>40</sup> Élie Faure, *Istoria Artei: Artă medievală*, trad. Irina Mavrodin, ed. Meridiane, București, pp. 226, nota 1; 228. (*Historia del arte: Arte medieval*). Una fórmula extraía del polígono y reducía al polígono todos los motivos geométricos de la ornamentación.

<sup>41</sup> Élie Faure, *op. cit.*, pp. 225-226.

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

Igual que en las representaciones del arte precristiano, en nuestras tradiciones populares, la imagen del *Árbol de la vida* «resultó de la concepción del *Árbol cósmico*, siendo bastante cercana al prototipo de los árboles nombrados “bíblicos” e “iraníes”. A veces, estos tienen en sus copas la imagen de unas frutas grandes y aves, mientras que el tronco, con la parte inferior algo más gruesa, se asocia con la raíz del árbol»<sup>43</sup>. Si en la imaginería religiosa de otras culturas el árbol es un símbolo de la regeneración vegetal y de la naturaleza, en la iconografía popular cristiana el *Árbol de la vida* aparece bajo la forma de la cruz con hojas o del *Árbol-Cruz*, imagen que puede ser asociada a los símbolos ascensionales como: la escalera, el pilar, el cetro, el báculo, la montaña, etc. Una de las imágenes simbólicas más significativas encontradas en el decorado de “Los Santos Tres Jerarcas” es una variante del *Árbol de la vida*, representado bajo la forma de una cruz llena de brotes y hojas, cuya raíz laberíntica recogida en sí misma expresa el poder y la santidad de la Deidad Que se es a Sí misma fuente eterna y Se da a todos.



Fig. 9 *Árbol de la vida* en variante *Tiesto* o *Árbol de Kantharos*

---

<sup>43</sup> Gheorghe Mardare, *op. cit.*, p. 147.

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

Como un prelude, conocido y admirado también por el Obispo Metropolitano Varlaam, la cúpula de la iglesia Dragomirna anuncia un cambio de lenguaje, un experimento escultural inédito en la arquitectura moldava adoptado y realizado posteriormente con un gran arte en toda la superficie del exterior de la iglesia de “Santos Tres Jerarcas”. Las escenas exteriores pintadas antaño en fresco están contadas de nuevo, en piedra, en un lenguaje de factura totalmente distinta. La incompatibilidad de la iconografía bizantina con la escultura tridimensional, cultivada en las iglesias del Oeste de Europa, fue un factor decisivo en la elección del lenguaje simbólico del bajorrelieve como medio de expresión. El deseo de Anastasie Crimca de realizar en Dragomirna una síntesis entre las aspiraciones verticales de los volúmenes de las iglesias del Oeste y la belleza de los arabescos en piedra que adornan los edificios orientales fue supervisado y temperado por lo específico de los dos espacios cristianos. La diferencia entre el mundo bizantino y del oeste, renacentista, se resume en la distinción que existe entre la disciplina y la armonía.<sup>45</sup> Lo que caracteriza los ideogramas simbólicos son el equilibrio geométrico y la simetría, especificidades por las cuales se puede expresar una realidad sobrenatural, no contingente, en oposición con el principio de la imitación de la verdad de la naturaleza. Estas síntesis formales, aparentemente abstractas, son imágenes de un mundo ideal,

---

<sup>44</sup> Pr. Prof. M. Şesan, *Biserica „Sfântul Ilie” din Suceava*, Revista Mitropoliei Moldovei și Sucevei, ianuarie - februarie, 1959, p. 84. (“La iglesia San Elías de Suceava”).

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

imposible bajo la relación de la plausibilidad realista, pero también un intento plástico de adecuación al imperativo de la representación de una realidad trascendente, de lo absoluto.<sup>46</sup>

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

Las fotografías antiguas muestran que antes de la restauración realizada por Lecomte du Noüy los ornamentos esculpidos en piedra no se rejuntaban como ahora, sino que se interrumpían con molduras, en cada trozo de piedra, el aspecto general de la superficie siendo mucho más fragmentario. La desaparición de las zanjas que limitaban la superficie de cada fragmento despejó mucho el fondo, poniendo de relieve los contornos de los ornamentos esculpidos. Del análisis sumario de unas cuantas filas clave podemos intuir el mensaje general de la composición como cuando, leyendo solamente el subtítulo de un libro podemos darnos cuenta, sin entrar en detalles, de su contenido. Pero no todas las filas esculpidas en la fachada tienen la misma altura y tampoco todas llevan el mismo bagaje informacional. Existe un contraste sustancial entre la talla de la fila denticular y la altura de la fila con nichos con vasos decorativos. Igual que las estriaciones de la sección del tronco de un árbol, según las cuales distinguimos los años más lluviosos de los más secos, la sucesión de las filas – algunas con brotes y follaje, otras más pobres e incluso áridas – parecen evocarnos la diversidad de los periodos históricos o el desarrollo de un aria musical en la cual distinguimos algunos pasajes en *pianissimo*, apenas susurrados, alternando con porciones acentuadas que culminan con *fortissimo*.

La fila base, ubicada entre los peldaños del cimiento y la bordura superior del zócalo, parece de alguna manera aislada de la agitación de arriba, y la bordura de piedra perfilada, colocada encima como un tejado, sitúa la hilera ornamental si no fuera del conjunto compositivo, entonces al margen inferior del tejido petrificado, como si fueran los flecos del recubrimiento de

---

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

una extendida Mesa Sagrada. Expresadas por la repetición de los motivos del *Árbol de la vida* en combinación con el de la *onda del agua* (del *torrente*), las imágenes simbólicas de los módulos de la danza de la fiesta infinita nos recuerdan el periodo edénico, los tiempos de los protopadres, antes de la caída. La doble cápsula de brote-sarmiento es, tal como el cono de abeto (picea, etc.), una reducción simbólica y una estilización máxima de un árbol, de cuya copa se asoman, de repente, raíces cuyo trenzado con las raíces vecinas sugiere las olas de las aguas primordiales. La multiplicación del brote-sarmiento con el coronamiento de los inicios de su afirmación y con los rizomas que se pliegan sobre la forma de las olas del *torrente* evoca el tema de la *fuelle*, fuente de energía regeneradora y el estado de comienzo del mundo.

En pendant con el *brote-sarmiento* o el *árbol-raíz de la vida* que ilustra simbólicamente los albores de la historia, en el registro superior, desde debajo de los grandes nichos con arcadas trilobuladas, se asoman las ramas de un tipo distinto de árbol. Es la variante del *Árbol Kantharos* (o *Tiesto*), de origen griego, motivo que aparece también en la iconografía de las representaciones esculturales de las lápidas funerarias de aquí<sup>47</sup>. Por encima de las arcadas trilobuladas, decoradas con vasos de los que se alzan “ramos de flores”, está sobrepuesta otra fila de nichos que se avecina con la cornisa, en cuyo interior están ubicados los discos con símbolos solares. Las últimas dos filas de arcadas abundan en palmetas trenzadas con los zarcillos de una especie de frutas-flores estilizadas, que describen la forma de unas habas con las semillas a la vista. Como las ventanas de la casa del Padre celestial, donde “muchos cuartos hay” (Juan 14.2.), los nichos de la fila superior están separados por cornisas en relieve alto. Debajo, las hornacinas con cestos de flores están limitadas por columnitas, todos los espacios exteriores están adornados con estas frutas-flores envueltas por hojas. Las columnitas, con anulete en el medio, están compuestas por dos conos de abeto sobrepuestos y alargados, cuyas semillas alveolares forman una estructura escamosa.

La encarnación prometida, profetizada y cumplida está confirmada al final de los tiempos por la multitud de los santos que, iluminados por el Sol de la Justicia (Malaquías, 3,20) “brillarán como el sol” (Mateo 13,43). Los discos con rayos espiralados o configuraciones florales, florones con motivos geométricos o cruciformes, todos son símbolos solares que reescriben de manera plástica y convierten en belleza<sup>48</sup> el testimonio callado de la santidad de los que reconocemos la gloria y la brillantez de la Iglesia Triunfadora. El

---

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

<sup>48</sup> Meliné Poladian Ghenea, *Ipostaze ale simbolului cruciform în arta armeană*, ed. Ararat, București, 2001, p. 163. (*Hipóstasis del símbolo cruciforme en el arte armenio*). Las letras del alfabeto armenio se usan en el arte popular como motivos decorativos de contenido cristiano.

Árbol del tiesto, cargado de doce frutos, es la imagen de la participación de los doce apóstoles en Cristo, sin quien nadie, según Su palabra, no puede existir en la plenitud de la verdad. "Yo soy la vida, vosotros los sarmientos..." y "...separados de mí, no podéis hacer nada" (Juan 15,5). El *Árbol Kantharos* imagina el *Árbol de la vida* en la ciudad de Jerusalén de Arriba, que tenía las hojas curativas y que daba fruto doce veces al año (Apocalipsis, 22,2). "En medio de la calle de la ciudad, y a uno y otro lado del río, estaba el árbol de la vida, que produce doce frutos, dando cada mes su fruto; y las hojas del árbol eran para la sanidad de las naciones" (Apocalipsis 22,2).

*Raíz y vástago* de David, hijo de Jesé, Cristo es al mismo tiempo la *estrella* y el *báculo*<sup>49</sup> que florece de Jacobo (Números 24,17) y brilla por la luz de las naciones (Apocalipsis 22, 16). Dios-Luz Se comunica también por la vista y por conocimiento interior, regalándose a los hombres por el medio de la Iglesia bajo la forma de los Santos Sacramentos. El culto de la iglesia es una visualización de la liturgia cósmica invisible, que ofrece el modelo del orden jerárquico que gobierna el mundo. La armonía estructura tanto el mundo físico como el alma del hombre, de modo que, concentrándonos en la armonía eterna, podríamos descifrar la música silenciosa de la piedra de los "Tres Jerarcas", "la santa plegaria" de sus fundadores. Todo adorno escultural de la iglesia, su congruencia con el gran arte de la música enesciana, de hecho, con cualquier otro arte verdadero, aunque en apariencia no opera estrictamente con elementos de la iconografía ortodoxa o de la iconografía bizantina, tiene algo icónico en ella.

Casi todos los elementos del decorado expresan por vía directa o por otros sustitutos gráficos, símbolos solares o mensajeros y difusores de la luz, que giran alrededor de la iglesia en una oración sin fin incesante. Si los motivos geométricos de la plástica tradicional no son más que las letras del arte decorativo popular, entonces las fachadas de la iglesia son largos pergaminos que, a través de un lenguaje artístico que nos proporciona el entendimiento, visten la iglesia de palabras que anuncian y glorifican sin cesar la Palabra hecha Hombre. El recurso a la dinámica del elemento vegetal que crece permanentemente hacia la luz, significando la vida sin inicio y sin fin, es una invitación al descubrimiento de la Luz Tabórica que recorre, transfigurada en piedra, el gigantesco ornato de la fachada, ofreciéndonos una síntesis de la historia de la salvación expresada simbólicamente y transfigurada artísticamente.

---

<sup>49</sup> Origen, *In Numeri*, Hom. XVIII, M.P.G., tom 12, col. 716-717, *apud* pr. prof. Petre Semen, *Introducere în teologia biblică a Vechiului Testament*, ed. Trinitas, Iași, 2008, p. 142 (*Introducción a la teología bíblica del Antiguo Testamento*). En la profecía "...una estrella se alza desde Jacobo, un cetro surge de Israel" (Números 24, 17) se vislumbran las dos naturalezas del Mesías. La estrella es un indicio de la divinidad de Jesús y el cetro, de la naturaleza humana del Señor.

Singular, pero sin dar la nota discordante entre los valores arquitectónicos que pertenecen a las mismas categorías de edificios revestidos en bajorrelieves, la iglesia del Monasterio “Los Santos Tres Jerarcas” podría ser trasladada en cualquier momento, sea en el paisaje de la arquitectura mora de España, sea en el complejo monástico de Armenia o Georgia, confirmando que la universalidad del lenguaje de las formas, igual que el lenguaje musical, puede alcanzar en cualquier tiempo y lugar su propósito y plenitud, convenciéndonos de que cinco piedras colocadas de manera inspirada pueden significar y decir mucho más sobre la grandeza de Dios que la edificación de miles de ciudades, donde Su nombre es desconocido.



Fig. 10 Una variante del *Árbol de la vida*, representado en forma de cruz con brotes y follaje

### Lista de imágenes:

**Fig. 1** Vista de la fachada sur

**Fig. 2** Iglesia del Monasterio “Los Santos Tres Jerarcas” de Iași. Vista aérea.

**Fig. 3** Detalles del bajorrelieve de la fachada.

**Fig. 4** El Portal de la entrada sur y el tímpano.

**Fig. 5** Plano de la iglesia (*detalle*) – va marcada la relación de la “sección áurea”

**Fig. 6** Vista del ábside del altar.

**Fig. 7** Cordón retorcido.

**Fig. 8** Rosetones con motivos geométricos y florales.

**Fig. 9** *Árbol de la vida* en variante *Tiesto* o *Árbol de Kantharos*.

**Fig. 10** Una variante del *Árbol de la vida*, representado en forma de cruz con brotes y follaje.

### **Bibliografía:**

**Arnheim, Rudolf**, *Arta și percepția vizuală - O Psihologie A Văzului Creator*, ed. Meridiane, București, 1979 (*El arte y la percepción visual*).

**Bădărău, Dan, Caproșu, Ioan**, *Iașii vechilor zidiri*, Casa Editorială Demiurg, Iași, 2007 (*El Iași de las antiguas edificaciones*).

**Borella, Jean**, *Criza simbolismului religios*, ed. Institutul European, Iași, 1995 (*La crisis del simbolismo religioso*).

**Bouleau, Charles**, *Geometria secretă a picturilor*, trad. Denia Mateescu, ed. Meridiane, București, 1979 (*La geometría secreta de los pintores*).

**Brașiște, Pr. Prof. Dr. Ene**, *Liturgica Specială*, București, 1980 și ediția apărută la ed. Lumea Credinței, București, 2008 (*Liturgia especial*).

**Breck, Preot Prof. Dr. John**, *Sfânta Scriptură în Tradiția Bisericii*, ed. Patmos, Cluj-Napoca, 2003 (*La Sagrada Escritura en la tradición de la Iglesia*).

**Breck, Preot Prof. Dr. John**, *Puterea Cuvântului în Biserica dreptmăritoare*, EIBMBOR, București, 1999 (*El poder de la Palabra en la Iglesia glorificadora*).

**Breck, Prof. Dr. John**, *Cum citim Sfânta Scriptură? – Despre structura limbajului biblic*, ed. Reîntregirea, Alba-Iulia, 2005 (*Cómo leer la Sagrada Escritura? – Sobre la estructura del lenguaje bíblico*).

**Cavarnos, Constantine**, *Ghid de iconografie bizantină*, ed. Sofia, București, 2005 (*Guía de iconografía bizantina*).

**Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain**, *Dicționar de Simboluri*, vol I, ed. Artemis, București, 1994 (*Diccionario de símbolos*).

**Damaschin, Sf. Ioan**, *Cele trei tratate contra iconoclaștilor*, EIBMBOR, București, 1998 (*Los tres tratados en contra de los iconoclastas*).

**Daniélou, Jean**, *Simbolurile Creștine Primitive*, ed. Amarcord, Timișoara, 1998 (*Los símbolos cristianos primitivos*).

**Delvoye, Charles**, *Arta Bizantină*, vol I-II, ed. Meridiane, București, 1976 (*El arte bizantino*).

**Dobjanschi, Ana, Simeon, Victor**, *Arta în epoca lui Vasile Lupu*, ed. Meridiane, București, 1979 (*El arte en la época de Vasile Lupu*).

**Dionisie din Furna**, *Erminia Picturii Bizantine*, ed. Sofia, București, 2000 (*El manual de la pintura bizantina*).

**Sf. Dionisie Areopagitul**, *Despre Numirile Dumnezeuiești, IV, 4*, (*Sobre los nombres de Dios*) *Opere complete și Scoliiile Sfântului Maxim Mărturisitorul*, ed. Paideia, București, 1996 (*Obras completas y las Escuelas de San Máximo el Confesor*).

**Evdochimov, Paul**, *Arta Icoanei, o teologie a frumuseții*, ed. Meridiane, 1993 (*El arte del icono, una teología de la belleza*).

**Faure, Elie**, *Istoria artei*, vol. III, ed. Meridiane, București, 1970 (*Historia del arte*).

**Gavoty, Bernard**, *Les Souvenirs de George Enescu-Aminirile lui George Enescu*, ediție bilingvă, ed. Curtea Veche Publishing, București, 2005 (*Los recuerdos de George Enescu*).

**Gabrielescu, Nicolae**, *Privire generală asupra Monumentelor Naționale și mijlocul de a împiedica distrugerea lor*, Tipografia Națională, Strada Alecsandri, Iași, 1889 (*Una mirada sobre los monumentos nacionales y la manera de impedir su destrucción*).

**Gabrielescu, Nicolae**, *Memoriu pentru luminarea publicului în afacerea restaurărilor de monumente istorice*, Tipografia Petru C. Popovici, Strada de sus, Nr. 168, Iași, 1890 (*Memoria para la información del público sobre el negocio de la restauración de los monumentos históricos*).

**Gabrielescu, Nicolae**, *Restaurarea monumentelor istorice, Răspuns la Raportul D-lui Revoil, Datat din Sinaia de la 20 iunie 1890*, Tipografia Națională, 11 Strada Alecsandri 11, Iași, 1891 (*La restauración de los monumentos históricos. Respuesta al informe del Sr. Revoil, Fechado en Sinaia, a 20 de junio de 1890*).

**Ghinoiu, Ion**, *Mică enciclopedie de tradiții românești*, ed. Agora, București, 2008 (*Pequeña enciclopedia de las tradiciones rumanas*).

**Gherasim, Marin**, *A patra dimensiune*, ed. Paralela 45, București, 2003 (*La cuarta dimensión*).

**Ghyka, Matila C.**, *Estetică și Teoria Artei*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1981 (*Estética y teoría del arte*).

**Gilbert, Katharine Everett, Helnuth Kuhn**, *Istoria Esteticii*, ed. Meridiane, București, 1972 (*Historia de la estética*).

**Grabar, Andre**, *Iconoclasmul bizantin*, ed. Meridiane, București, 1991 (*El iconoclasmo bizantino*).

**Herea, Gabriel, pr.**, *Mesajul eshatologic al spațiului liturgic creștin: arhitectură și icoană în Moldova secolului XV-XVI*, ed. Karl A. Romstorfer, Suceava, 2013 (*El mensaje escatológico del espacio litúrgico cristiano: arquitectura e icono en la Moldavia del siglo XV-XV*).

**Herman, Vasile**, *Bazele Teoretice ale Studiului Formelor Muzicale*, Cluj-Napoca, 1985 (*Bases teóricas del estudio de las formas musicales*).

**Lhote, André**, *Tratate despre peisaj și figură*, ed. Meridiane, București, 1969 (*Tratados sobre paisajes y figura*).

**Livio, Mario**, *Secțiunea de aur – Povestea lui phi, cel mai uimitor număr*, ed. Humanitas, București, 2005 (*La proporción áurea: la historia de Phi, el número más sorprendente del mundo*).

**Livio, Mario**, *Ecuatia care n-a putut fi rezolvată. Matematicieni de geniu descoperă limbajul simetriilor*, ed. Humanitas, București, 2007 (*La ecuación jamás resuelta. Cómo dos genios matemáticos descubrieron el lenguaje de la simetría*).

**Macarie, Gheorghe**, *Barocul – Artă și mentalitate în Moldova epocii lui Vasile Lupu*, vol. I, ed. Cronica, Iași, 2005 199 (*El barroco. Arte y mentalidad en la Moldavia de Vasile Lupu*).

**Mardare, Gheorghe**, *Arta covoarelor vechi românești basarabene: Magia mesajului simbolic*, ed. Cartier, Chișinău, 2016 (*El arte de las alfombras antiguas rumanas de Basarabia. La magia del mensaje simbólico*).

**Marcus, Solomon, Bălănescu, T., Ciobotaru, S., Dinu, M., Dumitru, Mihaela, Fotino, Stanca, Gorun, Irina, Păun, Gh., Polith, Adriana, Rădoi, I., Rogoz, A.**, *Semiotica folclorului: abordare lingvistico-matematică*, Editura Academiei

Republicii Socialiste România, București, 1975 (*La semiótica del folclore: enfoque lingüístico-matemático*).

**Sfântul Maxim Mărturisitorul**, *Mystagogia*, trad. rom. de D. Stăniloae, în Rev. Teologică (Sibiu), an 1944, nr. 3-4, pp. 162-181 și nr. 7.

**Mihăilescu, Dan**, *Limbaajul culorilor și al formelor*, ed. Științifică și Enciclopedică, București, 1980 (*El lenguaje de los colores y de las formas*).

**Nyssen, Wilhelm**, *Începuturile Picturii Bizantine*, EIBMBOR, București, 1975 (*Los inicios de la pintura bizantina*).

**Olivier, Dick**, *Fractali*, ed. Teora, București, 1996.

**Oprescu, George**, *Arta țărănească la români*, ed. Cultura națională, București, 1922 (*El arte popular de los rumanos*).

**Ozolin, Nikolai**, *Iconografia Ortodoxă a Cincizecimii*, ed. Patmos, Cluj-Napoca, 2002 (*La iconografía ortodoxa del Pentecostés*).

**Panofsky, Erwin**, *Artă și semnificație*, ed. Meridiane, București, 1980 (*El significado en las artes visuales*).

**Palade, Mihaela**, *Arhitectura Mănăstirii Dragomirna – corabie novatoare, în marea de tradiții păstrătoare*, în *Frescele Mănăstirii Dragomirna*, ed. Mitropolit Iacob Putneanu, 2015 ("La arquitectura del monasterio Dragomirna – barco innovador, en el mar de tradiciones guardadas", en *Los frescos del Monasterio de Dragomirna*).

**Palade, Mihaela**, *Iconoclasmul în actualitate, de la "moartea lui Dumnezeu" la moartea artei*, ed. Sofia, București, 2005 (*El iconoclasmo en la actualidad, desde "la muerte de Dios" hasta la muerte del arte*).

**Papadopoulos, Stilianous G.**, *Teologie și Limbă, Teologie experimentală – Limbă convențională*, ed. Mitropolia Olteniei, Craiova, 2007 (*Teología y Lengua. Teología experimental – Lengua convencional*).

**Popescu, Pr. Prof. Dr. Dumitru**, *Teologie și cultură*, ed. IBMBOR, București, 1993 (*Teología y cultura*).

**Pleșu, Andrei**, *Călătorie în lumea formelor*, ed. Meridiane, București, 1974 (*Viaje al mundo de las formas*).

**Pleșu, Andrei**, *Ochiul și Lucrurile*, ed. Meridiane, București, 1986 (*El Ojo y las Cosas*).

**Prut, Constantin**, *Calea rătăcită*, ed. Meridiane, București, 1991 (*El camino perdido*).

**Quenot, M.**, *Învierea și icoana*, ed. Christiana, București, 1999 (*La resurrección y el icono*).

**Quenot, M.**, *De la icoană la ospățul nupțial – Chipul, Cuvântul și Trupul lui Dumnezeu*, ed. Sofia, București, 2007 (*Del icono a la cena nupcial – Cara, Palabra y Cuerpo de Dios*).

**Rousseau, Daniel**, *Icoana, lumina feței Tale*, ed. Sofia, București, 2004 (*El icono, la luz de Tu cara*).

**Schonborn, Christoph**, *Icoana lui Hristos*, ed. Anastasia, București, 1996 (*El icono de Cristo*).

**Sendler, Egon**, *Icoana, imaginea nevăzutului – Elemente de Teologie, Estetică și Tehnică*, ed. Sofia, București, 2005 (*El icono, imagen de lo invisible – Elementos de Teología, Estética y Técnica*).

**Stravinski, Igor**, *Poetica Muzicală*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, București, 1967 (*Poética musical*).

**Ștefănescu, I. D.**, *Iconografia artei bizantine și a picturii feudale românești*, ed. Meridiane, București, 1973 (*La iconografía del arte bizantino y de la pintura feudal rumana*).

**Stroe-Vlad, Gheorghică**, *Interdependențe structurale și stilistice între folclorul românesc și muzica bizantină, în Preludiul la unison de George Enescu*, Revista MUZICA Nr. 2/2012 (“Interdependencias estructurales y estilísticas entre el folclore rumano y la música bizantina en *Preludio al unísono* de George Enescu”).

**Tristan, Frederick**, *Primele imagini creștine*, ed. Meridiane, București, 2002 (*Las primeras imágenes cristianas*).

**Turnovo, L.A.**, *Miniatura Armeană*, ed. Meridiane, 1975 (*Miniatura armenia*).

**Uspensky, Leonid**, *Teologia Icoanei, în Biserica Ortodoxă*, ed. Anastasia, 1994 (*La teología del icono en la Iglesia Ortodoxa*).

**Uspensky, Leonid, și Lossky, Vladimir**, *Călăuziri în lumea icoanei*, ed. Sofia, București, 2003 (*Guías en el mundo de los iconos*).

**Voiculescu, Dan**, *Arta Fugii în creația lui J.S. Bach*, ed. Muzicală, București, 2000 (*El arte de la fuga en la creación de J. S. Bach*).

**Zărnescu, Constantin**, *Aforismele și textele lui Brâncuși*, ed. Dacia, Cluj-Napoca, 2004 (*Los aforismos y los textos de Brâncuși*).