

Małgorzata Chmielewska, Anna Grochowska-Angelus, Katarzyna Novljaković

O jedynym w Polsce obrazie Leonarda da Vinci

Uwagi konserwatorów

Muzeum Narodowe w Krakowie już od sześćdziesięciu lat sprawuje opiekę nad *Damą z gronostajem* (il. 1), jedynym w Polsce obrazem Leonarda da Vinci¹. W tym czasie był on parokrotnie analizowany i badany laboratoryjnie, zarówno przez polskich, jak i zagranicznych specjalistów. W niniejszym artykule chcemy przedstawić i usystematyzować dotychczasowy stan wiedzy na temat techniki i materiałów, jakie Leonardo zastosował, tworząc swoje arcydzieło. Opieramy się przy tym na publikowanych wynikach dotychczasowych badań oraz na własnych niepublikowanych dotąd spostrzeżeniach.

Leonardo stworzył arcydzieło, które „uchodzi za największe dzieło sztuki w polskim posiadaniu i za jedno z najważniejszych w skali światowej”². Przyczynił się do rozwoju portretu, który jako samodzielny gatunek w malarstwie i rzeźbie ugruntował się w okresie renesansu. Nowatorstwo tego dzieła polega na sposobie ujęcia modelki w kompozycji, odzwierciedlającej stan emocjonalny sportretowanej³. *Portret Madonny Cecylii*, jak nazwał obraz Bernardo Bellincioni w tytule swego poematu, jest portretem psychologicznym⁴. „Międko skręcone ciało gronostaja i obrót torsu kobiety”⁵ to absolutna nowość w sztuce przedstawiania, nadająca kompozycji rytm i sugerująca ruch sylwetki kobiecej, obracającej się w przestrzeni po spirali odwrotnej w stosunku do układu ciała zwierzęcia⁶ – to prawie *figura serpentinata* włoskiego manieryzmu⁷. Środki malarskie, dzięki którym krakowski obraz można uznać za doskonały, są proste i oszczędne, a subtelna i świeża uroda sportretowanej młodej kobiety podkreśla je i wzmacnia. Krakowskie dzieło odzwierciedla cechy osobowości modelki. Jak trafnie zauważyła Maria Rzepińska, jej twarz jest „inteligentna, sprytna i jakby przeświecona młodzieńczą we-

¹ Leonardo da Vinci, *Dama z gronostajem*, tempera i olej na desce orzechowej; wymiary deski: lewy bok – 54,85 cm, prawy – 55,05 cm, krawędź górna – 40,45 cm, dolna – 40,60 cm, grubość: 0,4–0,5 cm; nr inw. FCz XII-209; czas powstania ok. 1490 r.

² M. Rostworowski, *Gry o Damę*, Kraków 1994, s. 44.

³ P. C. Marani, *Leonardo da Vinci. The Complete Paintings*, New York 2003, s. 166–177, szczególnie s. 166.

⁴ Za Marani, o.c., s. 169. Pełny tytuł poematu brzmi: *Sopra il ritratto di Madonna Cecilia, qual fece Leonardo* (B. Bellincioni, *Rime*, sonnetto XLV, Firenze 1493).

⁵ M. Rzepińska, *Co wiemy o Damie z gronostajem z Muzeum Czartoryskich*, Kraków 1978, s. 5.

⁶ A. Vezzosi, *Leonardo da Vinci – genialny wizjoner*, Warszawa 2002, s. 60.

⁷ Marani, o.c., s. 172. Pisze też o tym Rostworowski, o.c., s. 23.

sołością, choć usta się nie uśmiechają” (il. 3)⁸. Suknię *Damy z gronostajem* zdobią motywy plecionych lini haftowanych złotą nicią. Węzły, pętle i plecionki to rodzaj swoistej kryptograficznej sygnatury mistrza, tzw. *nodi di Leonardo, fantasia dei Vinci*⁹. W nich tkwił ukryty symbolizm, który odzwierciedlał „ezoteryczne warstwy jego [Leonarda] osobowości”¹⁰. „Nazwisko Vinci pochodzi od *vinchi*, trzciny uplatanych na wsiach toskańskich, rosnących na brzegach strumienia Vincio. Nazwisko przypominające jego ziemię rodzinną i jednocześnie jego imię rodowe stało się godłem Leonarda: utożsamiał się ze splotami *vinchi*, które przedstawiał w kodeksach i na obrazach [...]”¹¹; sploty te pojawiają się też w godle tzw. *Academia Vinciana*. Trzy motywy występujące w dekoracji sukni *Damy z gronostajem*¹² wywodzą się z węzła *Czang* (il. 4). Ten zamknięty „węzeł [...]” został przyjęty jako jeden z ośmiu buddyjskich znaków szczęścia, symbol długowieczności¹³. Leonardo mógł spotkać jego przykłady na współczesnych mu oprawach ksiąg, na tkaninach i przedmiotach z metalu w dekoracjach ornamentalnych.

Czas powstania *Damy z gronostajem* pokrywa się z okresem eksperymentów Leonarda z zakresu optyki. Rezultaty tych dociekań i doświadczeń opisał około roku 1490 jako: „eksperyment pokazujący, jak przedmioty lub obrazy przenoszą swój rzut bez udziału oka z wielką dokładnością. Pokazuje on, jak widok oświetlonych przedmiotów przenika do ciemnego pokoju przez mały okrągły otwór. Wtedy otrzymacie te widoki na białym papierze umieszczone w tym ciemnym pomieszczeniu raczej blisko otworu; i zobaczycie przedmioty w całej okazałości na papierze w dosłownym odwzorowaniu form i kolorów, ale znacznie zmniejszone; rzut ich będzie odwrócony. Widoki te, przeniesione z oświetlonego przez słońce miejsca, będą wydawały się jakby namalowane na papierze, który musi być wyjątkowo cienki, gdy się patrzy na niego od tyłu. A otwór zróbcie w bardzo cienkiej płytce żelaznej”¹⁴. Można więc postawić hipotezę, że Leonardo mógł być zastosować w pracy nad portretem Cecylii nowatorski zabieg optyczny, wykorzystać *camera obscura*¹⁵, czyli dosłownie „ciemną komnatę” (z łaciny). Opis światła w naszym obrazie przywodzi na myśl sztuczne oświetlenie w studiu fotograficznym: „[...] silne skupione światło pada na modelkę z jednego źródła,

⁸ Rzepińska, o.c., s. 6.

⁹ Z. Żygulski (jun.), *Ze studiów nad Damą z gronostajem. Styl ubioru i węzły Leonarda*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1969, nr 1, s. 3–40.

¹⁰ *Ibidem*, s. 24.

¹¹ Vezzosi, o.c., s. 18.

¹² „1. Podwójne pętle w raporcie nieskończonym, których zasadniczym powtarzającym się elementem jest kształt zbliżony do ósemki (w obramieniu dekoltu i na obu rękawach), 2. Węzły z linii przeplatających się, nieco zdeformowane, w powtarzających się układach zbliżonych do kwadratu (wzdłuż prawego boku stanika oraz, w nieznacznych śladach, na górnej krawędzi prawego rękawa tuż przy ramieniu), 3. Węzły podobne do poprzednich, z dodatkiem pętli w kształcie trój- względnie czwórliści (na lewym rękawie, pod farbą, widoczne jedynie przy oświetleniu pod odpowiednim kątem)” (Żygulski, o.c., s. 22).

¹³ Żygulski, o.c., s. 32.

¹⁴ Ph. Steadman, *Vermeer's Camera. Uncovering the Truth Behind the Masterpieces*, Oxford 2002, s. 6 (tłum. A. Grochowska-Angelus).

¹⁵ Za Steadman, o.c. Fragmenty malowidła, które wielu badaczom wydawały się niedokończone, mają wiele wspólnych cech z techniką malarską innego wielkiego mistrza, Jana Vermeera van Delft, który malował, wykorzystując *camera obscura*. Wiadomo, że w roku 1490 Leonardo opisał działanie tego urządzenia; por. *Selections from the Notebooks of Leonardo da Vinci*, ed. by I. A. Richter, Oxford 1977, s. 115–116.

od góry z prawej strony, kształtując bardzo plastycznie wszystkie partie jej ciała i stroju oraz ciała gronostaja, zwrócone ku światłu, natomiast w miejscach oddalonych od światła bądź w jakiś sposób przesłoniętych, natężenie światła stopniowo się zmniejsza, co ma pewien wpływ na wyrazistość form¹⁶. Ukryte w cieniu fragmenty malowidła, ze względu na szkiecowe potraktowanie, dawniej wydawały się badaczom nieukończone. Leonardo w swych licznych zapiskach zanotował obserwacje, jak kolor zmienia się pod wpływem światła i warunków otoczenia w danej chwili, nigdy się nie powtarzając¹⁷.

Arcydzieło nie wywarło szerszego wpływu, o czym mogłyby świadczyć kopie czy ślady inspiracji. Jego nadzwyczajnie innowacyjny charakter nie oddziałał od razu na innych artystów. Ranga krakowskiego obrazu wynika z przekroczenia konwencji obrazowania, do której zachowania artysta nie był zobowiązany ze względu na status modelki¹⁸.

Leonardo namalował portret Cecylii Gallerani, kochanki Ludovica il Moro, podczas pobytu na dworze księcia. Można więc przypuszczać, że obraz był częścią dyptyku, którego drugie skrzydło przedstawiało samego księcia Ludovica. Jednak współczesne źródła nie potwierdzają takiej ewentualności¹⁹. Ze względu na swój charakter malowidło było adresowane do wąskiego kręgu zaprzyjaźnionych erudytych i pisarzy z otoczenia księcia. Sława dokonań Leonarda w okresie florenckim spowodowała, że jego dzieła były cenione i poszukiwane już za jego życia. Przykładem niech będzie markiza mantuańska Izabela d'Este, która w roku 1498 zapragnęła zobaczyć podobiznę Cecylii Bergamini, listownie wystosowała prośbę o wypożyczenie portretu i wysłała po niego swego *cavallaro*²⁰.

Można przypuszczać, że obraz był w posiadaniu Cecylii aż do jej śmierci w roku 1536²¹. Wciąż nie ma pewności, co do dalszych dziejów *Damy z gronostajem*, choć rodzą się nowe przypuszczenia i hipotezy. Z roku 1644 pochodzi wzmianka w inwentarzu rzymskiej kolekcji Farnese, w którym pod numerem 4291 wpisany jest obraz Perugina (?) „Czystość z gronostajem na rękach”²². Według świadectwa Carla Amorettego, pracownika Biblioteka Ambrosiana, w XVIII wieku „można go było nadal zobaczyć w Mediolanie w kolekcji markizów Bonasana”²³. Pewne jest tylko, że w zbiorach Czartoryskich obraz znajdował się od przełomu lat 1799/1800, kiedy książę Adam Jerzy nabył go we Włoszech dla swojej matki Izabeli z Flemmingów Czartoryskiej, która podówczas tworzyła w Puławach pierwsze polskie muzeum. Gdy obraz Leonarda przygotowano do ekspozycji na powierzchni tła naniesiono inskrypcję: „LA BELE FERONIERE. LEONARD D'AWINCI”, równocześnie wpisując

¹⁶ J. Wałek, *Światło pod farbą*, „Zeszyty Naukowo-Artystyczne Wydziału Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych” 6, 2006, s. 182.

¹⁷ M. B. Hall, *Color and Meaning. Practice and Theory in Renaissance Painting*, Cambridge 1992, s. 68.

¹⁸ J. Woods-Marsden, *Portrait of the Lady, 1430–1520 [w:] Virtue and Beauty. Leonardo's Ginevra de'Benci and Renaissance Portraits of Women*, ed. by D. A. Brown [et al.], National Gallery of Art, Washington, Washington 2000, s. 76. (30 IX 2001–6 I 2002)

¹⁹ Marani, o.c., s. 166.

²⁰ Rzepińska, o.c., s. 19–20. List z 26 kwietnia 1498 roku.

²¹ Marani, o.c., s. 173.

²² Marani, o.c., s. 202, przyp. 41.

²³ Ch. Nicholl, *Leonardo da Vinci. Lot wyobraźni*, Warszawa 2006, s. 251.

na rewersie numery inwentarzowe (il. 5)²⁴. Wprowadzenie do tekstu litery „W”, wskazuje na polskie pochodzenie napisu. Księżna Izabela umieściła obraz w galerii sztuki, zwanej Domem Gotyckim. Po klęsce powstania listopadowego *Portret Cecylii* przewieziono do Sieniawy i zamurowano go na 8 lat w jednej z pałacowych alków, aby udaremnić konfiskatę przez zaborców²⁵. W roku 1840 obraz Leonarda został przewieziony do Paryża, do Hôtel Lambert, gdzie Czartoryscy na emigracji mieli swoją siedzibę. Pozostał on w Paryżu przez trzy dekady, niedostępny publiczności. W katalogu dzieł Leonarda Arsène'a Houssay'ego z roku 1869, portret określono jako zaginiony²⁶. W latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XIX wieku rodzina Czartoryskich przeniósła swoje zbiory do znajdującego się wówczas pod zaborem austriackim Krakowa. W roku 1876 zostało otwarte Muzeum Czartoryskich, w którym *Dama z gronostajem* została po raz pierwszy wystawiona na widok publiczny.

Na czas I wojny światowej *Damę*, na prośbę Marii Ludwiki z Krasieńskich Czartoryskiej przyjęto na przechowanie do drezdeńskiej Gemäldegalerie²⁷. Wielu niemieckich i włoskich historyków sztuki miało okazję oglądać obraz, znany im dotychczas tylko z fotografii. Uznano go wówczas za autentyczne dzieło Leonarda i zidentyfikowano jako – opisany przez Bellincioniego – wizerunek Cecylii Gallerani. Do muzeum w Krakowie portret Cecylii wrócił w roku 1920. Przed II wojną światową obraz, wraz z innymi skarbami z Muzeum Czartoryskich, ponownie ukryto w Sieniawie, ale tym razem kryjówka została odnaleziona przez okupantów i portret zagrabiono. *Dama z gronostajem* była przez krótki czas wystawiana w Kaiser-Friedrich-Museum w Berlinie (obraz był przeznaczony do prywatnego muzeum Hitlera w Linzu), a następnie trafiła do kolekcji gubernatora Hansa Franka na Wawel²⁸ i stamtąd, pod koniec wojny do jego willi w Schliersee w Bawarii. W roku 1945, kiedy wkroczyły tam wojska amerykańskie *Damę z gronostajem* przekazano do składnicy dzieł sztuki w Monachium. W następnym roku władze wojskowe wyraziły zgodę na powrót dzieła Leonarda do Polski. *Dama z gronostajem* wraz z innymi zagrabionymi przez hitlerowców skarbami przyjechała do Krakowa i została umieszczona w Muzeum Czartoryskich.

²⁴ Na odwrocie obrazu Leonarda widnieje napis: „C.EC.DG.418.”, co znaczy: Collection Elżbieta Czartoryska Dom Gotycki 418, por. I. Czartoryska, *Poczet pamiątek zachowanych w Domu Gotyckim w Puławach*, Warszawa 1828, s. 40.

²⁵ Rostworowski, o.c., s. 47–48. Wówczas za najcenniejszy uważano *Portret młodzieńca* Rafaela, ale jest oczywiste, że razem z nim znajdowały się obrazy Leonarda i Rembrandta oraz dokumenty dotyczące historii Polski.

²⁶ Rzepińska, o.c., s. 31; D. Bull, *Two Portraits by Leonardo: Ginevra de Benci and the Lady with an Ermine*, „Artibus et Historiae” 25, 1992, s. 78–79.

²⁷ Na rewersie obrazu widnieje tuszowa pieczęć „Fürstlich. Czartoryski'schen, Majorat Gołuchów”. Niewykluczone, że było to posunięcie taktyczne księżnej, która kazała oznaczyć obraz pieczęcią zbiorów Zamku Gołuchowskiego, aby depozyt nie pochodził z zagranicy, czyli z Cesarstwa Austriackiego, lecz z terenów Cesarstwa Niemieckiego. Zabieg ten miał gwarantować bezpieczny odbiór po wojnie. Taką sugestię wysunął Janusz Nowak, kierownik Działu Rękopisów Biblioteki Książąt Czartoryskich, na temat analogicznej pieczęci widocznej na obrazie Rembrandta *Krajobraz z miłosiernym Samarytaninem*.

²⁸ Z tego czasu pochodzi napis na rewersie obrazu „BURG 1227” oraz pieczęć i naklejka.

Pierwszym badaniem konserwatorskim, jakiemu został poddany portret *Damy z gronostajem*, było prześwietlenie go promieniami rentgenowskimi²⁹. Zdjęcie takie wykonano w Instytucie Doernera w Monachium w roku 1945, w czasie, kiedy obraz znajdował się w składzie dzieł sztuki zrabowanych podczas II wojny światowej. W opinii prof. Karola Estreichera prześwietlenie to dostarczyło decydujących argumentów w dyskusji nad atrybucją obrazu, podkreślając związek portretu ze stylem florenckim Leonarda da Vinci. Na podstawie wykonanej wówczas fotografii naturalnej wielkości Estreicher przeanalizował sposób pracy artysty nad portretem i swoimi spostrzeżeniami obalił argumenty przeciwników autorstwa Leonarda. Zarys twarzy ze zdjęcia rentgenowskiego zinterpretował jako pierwszy szkic portretu, porównując go z twarzą anioła w *Chrzcie Chrystusa* Verrocchia i z aniołem w *Madonnie w grocie* z Luwru.

W roku 1952 obraz został wypożyczony z Muzeum Narodowego w Krakowie do Pracowni Konserwacji Państwowych Zbiorów Sztuki na Wawelu w celu opracowania go przed wysłaniem na wystawę do Muzeum Narodowego w Warszawie³⁰. Rudolf Kozłowski, renomowany konserwator, specjalizujący się w malarstwie włoskim, przeprowadził badania obrazu, pobrał próbkę zaprawy z brzegu deski, przestudiował dzieło w promieniach UV oraz pod mikroskopem (powiększenie 600-krotne), wykonując przy tym zdjęcia wybranych fragmentów³¹. W wyniku tych badań zaprawę obrazu określił jako „biel ołowianą, spojoną olejem, względnie temperą żółtkową”. Zaprawa taka była eksperymentatorska w stosunku do gipsowych gruntów używanych w tym czasie we Włoszech. Spoiwo nie zostało dokładnie zidentyfikowane ze względu na niewielką objętość próbki. W swoim opracowaniu Kozłowski zawarł spostrzeżenie, że zagruntowana bielą ołowiową deska orzechowa stanowiła podkład dla podmalowania w technice temperowej, a nie charakterystycznej dla rozwiniętego okresu twórczości mistrza podmalówki laserunkowej, wykonanej w kolorach brązowych. Kozłowski zajmował się także stanem zachowania obrazu, odnalazł resztki laserunków wykończeniowych na lewym policzku modelki, rozróżnił retusze pochodzące z różnych renowacji oraz dwie warstwy przemalowania tła. Wysunął też hipotezę dotyczącą jego oryginalnego koloru: „tło obrazu najprawdopodobniej musiało być utrzymane w ciemnych odcieniach brązowych lub zielonkawych, które wyrażały przestrzenność wnętrza pokoju”³². Zwrócił uwagę na znaczek, który można by odczytać jako sygnaturę (il. 6). Kozłowski odniósł się do spękań w warstwie malarskiej w miejscu splecionych ze sobą liter L i V oraz do sposobu ich naniesienia lewą ręką w lewym dolnym narożniku obrazu. Po obserwacjach w promieniach ultrafioletowych sam jednak przyznał, że sygnatura nie może być autentyczna.

²⁹ Zdjęcie wykonane aparaturą Siemens 30 K.V. na filmie Agfa Sino, w ciągu 90 s. naświetlania. Por. K. Estreicher, *Portret Damy z lasicą Leonarda da Vinci*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 14, 1952, nr 4, s. 10.

³⁰ Rudolf Kozłowski wykonał prostą, płaską, złożoną oprawę, która do tej pory pełni funkcję *passe-partout* do renesansowej ramy wawelskiej. Według informacji ustnej uzyskanej od prof. Marii Niedzielskiej, Rudolf Kozłowski nie przeprowadził wówczas żadnych zabiegów konserwatorskich.

³¹ R. Kozłowski, *Aneks*, „Rozprawy i Sprawozdania Muzeum Narodowego w Krakowie” 1952 (Kraków 1954), s. 31–41.

³² Kozłowski, *o.c.*, s. 39–40.

W latach 1952–1954 badania technologiczne obrazu kontynuował w Pracowni Konserwatorskiej Muzeum Narodowego w Warszawie prof. Kazimierz Kwiatkowski³³. Wykonano wtedy badania fizyczne i chemiczne oraz kopię technologiczną obrazu. Bardzo wnikliwa analiza kilkakrotnie wykonanych rotacyjnych zdjęć rentgenowskich pozwoliła Kwiatkowskiemu określić gatunek drewna, a nawet część pnia, z którego została wycięta deska, oraz sposób jej opracowania³⁴. Obecność bieli ołowiowej w zaprawie spowodowała silną absorpcję promieni rentgenowskich i uczyniła strukturę drewna, ale ograniczyła czytelność warstwy malarskiej karnacji, w której również duży jest udział bieli.

Potwierdziły się również wcześniejsze spostrzeżenia, dotyczące użycia zaprawy ołowiowej, a także uzyskano nowe informacje dotyczące gruntowania obrazu w ramie. Kwiatkowski stwierdził, że deska zachowała swoje pierwotne wymiary i nie była wtórnie przycinana³⁵. Rentgenogram dostarczył także nowych informacji na temat pracy artysty nad obrazem. Nie zauważono śladów zasadniczych zmian w pierwotnej koncepcji malarskiej, a drobne przesunięcia kompozycyjne uznano za poszukiwania ostatecznego wyrazu dzieła.

Fotografie widma luminescencji powierzchni obrazu w ultrafiolecie dostarczyły głównie informacji o zakresie retuszy i przemalowań (il. 7). Na ich podstawie Kwiatkowski wysunął hipotezę, że z prawej strony obrazu pierwotnie mógł być namalowany otwór okienny (lub wejściowy) na ciemnym tle. Późniejsze badania tego jednak nie potwierdziły.

Fotografie w podczerwieni zarejestrowały zaledwie nieznaczne zmiany rysunkowe w określeniu kształtu postaci oraz sposobie wykonania samego rysunku. Zrobiono również zdjęcia w świetle sodowym i białym.

W wyniku badań, Kwiatkowski opublikował uwagi na temat laserunkowego sposobu malowania cienkimi i gładkimi warstwami³⁶. W cytowanym artykule zawarł on także spostrzeżenia na temat odmiennego charakteru spękań w miejscu bardziej dopracowanego rysunku przygotowawczego w obrębie zakończenia nosa, siatki spękań pionowych, poziomych, jak i skośnych na policzku, szyi i dekolcie, będących rezultatem użycia ziemi kaselskiej³⁷. Ponadto bardzo szczegółowo zanalizował fragmenty rysunku wykonanego lewą i prawą ręką. Dotyczy to oczu sportretowanej oraz futra gronostaja. Ta część badań, w wyniku których potwierdzono, że artysta tak przy wykonywaniu rysunku, jak i malowaniu posługiwał się obiema rękami, była wówczas dodatkowym argumentem za przypisaniem autorstwa Leonardowi, który – jak powszechnie wiadomo – posiadał takie zdolności³⁸.

³³ K. Kwiatkowski, *Portret damy z gronostajem Leonarda da Vinci w świetle badań technologicznych*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie” II, 1957, s. 531–542.

³⁴ „Deska użyta do portretu *Damy z gronostajem*, zbadana przez rzeczoznawców została zakwalifikowana jako część pnia, którego środek powinien się znajdować o 7–8 cm w lewo od osi obrazu” (Kwiatkowski, *o.c.*, s. 533).

³⁵ Nie można wykluczyć, że na rewersie *Damy* mogło istnieć przedstawienie emblematyczne, a deskę rozpiłowano.

³⁶ Kwiatkowski, *o.c.*, s. 536.

³⁷ Kwiatkowski nie uściślił, że Leonardo użył ziemi kaselskiej, jest to ustalenie obecne. Jednak, gdy malowano kopię technologiczną obrazu, w ramach uzupełnienia wiedzy o jego technice, w palecie kopisty znalazła się „ziemia kaselska” (zob. następny przypis).

³⁸ Ważnym elementem warszawskich badań było stworzenie kopii technologicznej, potwierdzającej oburęczność Leonarda, zob. *Spostrzeżenia uzyskane przy wykonywaniu kopii* [w:] Kwiatkowski, *o.c.*, s. 538–540.

Badanie chemiczne pobranych wówczas próbek wykazało obecność bieli ołowiowej, ultramaryny i pigmentów ziemnych.

Wysunięta przez Kozłowskiego hipoteza, dotycząca obecności sygnatury, została przez Kwiatkowskiego obalona³⁹.

Nowy etap badań konserwatorskich wiąże się z podróżą obrazu do Waszyngtonu na wystawę *Circa 1492: Art in the Age of Exploration*⁴⁰. W latach 1991–1992 portret badał David Bull, konserwator z National Gallery of Art w Waszyngtonie. Zostały wówczas wykonane zdjęcia: rentgenowskie, w podczerwieni, kolorowe zdjęcia makroskopowe fragmentów obrazu w 6-, 12- i 40-krotnym powiększeniu, reflektografia w podczerwieni oraz nieinwazyjne badanie pigmentów.

Konserwator szczegółowo opisał stan zachowania obrazu⁴¹. Odnotował wszystkie drobne przemalowania twarzy i postaci modelki oraz określił stan zachowania oryginalnego tła jako dobry, z wyjątkiem miejsca zniszczonego podobrazia, tj. lewego górnego narożnika. Podobnie jak wcześniejsi badacze zajmował się także określeniem momentu, w którym obraz został częściowo przemalowany.

Podczas analizy obrazu pod mikroskopem stereoskopowym na granicy konturu figury sportretowanej i czarnego przemalowania dostrzegł fragmenty oryginalnego koloru tła⁴². Obserwacje te udokumentował kolorowymi makrofotografiami (il. 8)⁴³. Na tej podstawie Bull zdefiniował ostatecznie kolor tła jako niebieskawoszary, jaśniejszy z prawej, a ciemniejszy z lewej strony, popierając tym samym spostrzeżenia Kozłowskiego co do monochromatycznego tła. Wykluczył natomiast możliwość obecności okna (o czym pisał Kwiatkowski), nie znajdując w podczerwieni żadnych śladów potwierdzających tę hipotezę. Za pomocą reflektografii w podczerwieni Bull odkrył sposób pracy artysty. Zauważył ślady przenoszenia rysunku z kartonu przygotowawczego⁴⁴ sposobem przepróchy na za-

³⁹ *Ibidem*. W świetle UV stwierdzono, że znaki w kształcie splecionych liter lub monogramu są wykonane w późniejszym czasie na spękanej i pokrytej werniksem warstwie farby.

⁴⁰ *Circa 1492: Art in the Age of Exploration*, 12 października 1991 – 12 stycznia 1992, National Gallery of Art, Waszyngton.

⁴¹ Bull, o.c., s. 77.

⁴² Jego obserwacja bardzo szybko została podchwyczona przez badaczy, ale nierzadko była interpretowana w sposób uproszczony. Powstały też symulacje ze zbyt błękitnym kolorem tła, gdyż w zestawieniu z głęboką czernią przemalówki niebieskawy odcień szarości, rozjaśniony nieco po prawej stronie modelki, gdzie znajdowało się źródło światła (a ciemniejszy po lewej), mógł wydawać się niebieski.

⁴³ W roku 2000 artysta malarz Mirosław Sikorski, wykorzystując rezultaty badań z Waszyngtonu, podjął się skopiowania arcydzieła. Wykonując swoją kopię *Damy* Sikorski interesująco zaaranżował kolorystykę tła. Zestawił jednak błędnie ciepłą tonację twarzy, dekoltu i dłoni z chłodnym tłem. Karnację bowiem namalował w bursztynowym odcieniu pożółkłego werniksu, kolor tła pozostawił w chłodnym odcieniu. Najpoważniejszą pomyłką był jednak sposób, w jaki Sikorski budował formy, nie wykorzystując prześwietywania podmalówki barwnej, tzw. *mestica*, której kolor w dużym stopniu stanowi o ostatecznym wyglądzie wielu partii *Damy z gronostajem* Leonarda. Kopia była prezentowana na wystawie: *Czasy! Ludzie! Ich dzieła!: teatr obrazów księżnej Izabeli Czartoryskiej: obrazy i miniatury z Domu Gotyckiego i Świątyni Sybilli w Puławach*, Muzeum Książąt Czartoryskich w Krakowie 2001. Obecnie zobaczyć ją można na wystawie *Europejskie skarby Muzeum Narodowego z Muzeum Czartoryskich w Krakowie* w Zamku w Niepołomicach.

⁴⁴ W zbiorach National Gallery w Londynie znajduje się karton przygotowawczy Leonarda da Vinci do obrazu *Św. Anna Samotrzeć*, który jest wyeksponowany w specjalnych warunkach przyciemnionego

gruntowaną deskę (il. 9). Widoczna linia kropek otacza głowę, oczy, nos i usta kobiety, trochę rozmięka się z kompozycją w partii lewego ramienia. Analizując powierzchnię obrazu David Bull jako pierwszy zauważył ślady odcisniętych w warstwie malarskiej palców, co pozwoliło mu na określenie spoiwa jako olejne (il. 4)⁴⁵.

Badanie za pomocą fluorescencji pierwiastków wzbudzonej promieniami rentgenowskimi (XRF) pozwoliło zidentyfikować następujące pigmenty występujące na przebadanych fragmentach: biel ołowiową, żółtą ołowiowo-cynową, cynober, ultramarynę, pigmenty ziemne, lazur żółty, zwany później *still de grain*.

Kolejne badania, przeprowadzone dziesięć lat później, były związane z dokumentacją stanu zachowania obrazu przed jego wypożyczeniem na wystawę *Leonardo da Vinci and the Splendor of Poland* do Stanów Zjednoczonych w czerwcu 2002 roku⁴⁶. Dr Jan Rutkowski z Wydziału Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie wykonał wówczas makrofotografie obrazu, dzieląc jego szerokość na 3, a wysokość na 6 części. Każdy fragment jest widoczny na odbitce fotograficznej o wymiarach 10 na 15 cm i razem tworzą całość obrazu. Dodatkowo wykonano powiększenia wybranych fragmentów twarzy, rąk portretowanej oraz ciała zwierzątka.

W roku 2007 pojawiła się możliwość wielowidmowego zeskanowania *Damy z gronostajem* przez firmę Lumiere Technology⁴⁷, która wcześniej dokonała badań *Giocondy* w Luwrze. Niezwykle wysoka jakość zdjęć wykonanych w świetle o szerokim spektrum – od ultrafioletu do podczerwieni – pozwoliła na lepsze poznanie i zrozumienie etapów pracy artysty.

Zdjęcie w podczerwieni ukazało kolejną, do tej pory nieznaną badaczom, zmianę koncepcji przedstawienia stroju sportretowanej – zamalowaną przez artystę tasiemkę przytrzymującą welon pod brodą Cecylii. Analizując zdjęcia w podczerwieni sposobem zwanym „false colour” można jeszcze precyzyjniej niż dotychczas określić każdą interwencję przeprowadzoną w przeszłości (il. 10).

Francuscy badacze z laboratorium Lumiere wykorzystali zjawisko luminescencji pierwiastków do sklasyfikowania użytych w obrazie pigmentów. Potwierdzili występowanie bieli ołowiowej, żółtej ołowiowo-cynowej, cynobru, ultramaryny i lazuru żółtego, zwanego *still de grain*, oraz laków organicznych. Pigmenty ziemne uściślili jako ziemię kaselską, umbrę naturalną i paloną, żółtą ochrę, ziemię zieloną (*terre verte de bohème*) i hematyt. Zidentyfikowali także realgar, grynspan, azuryt, minię, czerń kostną, lazur brązowy (zw. *still de grain brun*) oraz laki organiczne: *lac – laque* i *laque de nerprun*.

oświetlenia. Taki sam karton artysta musiał przygotować do *Damy z gronostajem*. Zachowanie kartonu przygotowawczego pozwalało uczniom czy współpracownikom mistrza wykonać replikę danego dzieła. Tak wykorzystano karton przygotowawczy do obrazu *Madonna wśród skał*, przy czym wersja londyńska jest repliką obrazu z Luwru. Na podstawie jednego kartonu powstało kilka wersji *Madonny z wrzecionem*.

⁴⁵ Bull, *o.c.*, s. 82. Spoiwo temperowe wysycha o wiele szybciej od olejnego. Dla uzyskania efektów miękkich przejść walorowych i gładkiej powierzchni Leonardo wybrał spoiwo olejne, które wysychając utrwała dotknięcia dłoni i palców.

⁴⁶ *Leonardo da Vinci and the Splendor of Poland: A History of Collecting and Patronage*, Milwaukee Art Museum, 13 września – 24 listopada 2002; Museum of Fine Arts, Houston, 8 grudnia 2002 – 16 lutego 2003; Fine Arts Museums of San Francisco: California Palace of the Legion of Honor, 8 marca – 15 maja 2003.

⁴⁷ <<http://www.lumiere-technology.com/news/news6.html>> (odczyt: 24 XI 2011).

Na podstawie analizy wyników badań firma Lumiere Technology wykonała także symulację komputerową wyglądu obrazu po usunięciu pociemniałego werniksu, retuszy i przemalowania czernią w tle⁴⁸.

„Obraz jest w znakomitym stanie”⁴⁹ – stwierdził David Bull, który przed wypożyczeniem w roku 1991 *Damy z gronostajem* do Waszyngtonu przyjechał do Krakowa, by osobiście zobaczyć obraz (il. 11)⁵⁰. Jego doświadczenie w tym zakresie wynikało z przeprowadzonej wcześniej konserwacji *Portretu Ginevry di Benci* i jest niezwykle cenne, gdyż spośród trzech portretów kobiecych Leonarda tylko ten jeden został poddany tego typu zabiegom. Swoje spostrzeżenia Bull opublikował w artykule, w którym zawarł analizę obu obrazów, powstałych jednak w różnym czasie, bowiem krakowskie dzieło Leonarda jest o około piętnaście lat starsze od portretu waszyngtońskiego.

W ciągu wieków z arcydziełem obchodzono się z najwyższą uwagą i ostrożnością, stąd tak niewiele jest uszkodzeń. Decydujący wpływ na stan obrazu musiały mieć warunki przechowywania⁵¹ i technologia jego wykonania. Jednak fenomen dobrego zachowania krakowskiego malowidła zawdzięczamy głównie podobrazia. Deska jest stabilna, nie ma tendencji do wyginania się. Podłoże nie „pracuje” w zauważalny sposób pod wpływem zmian wilgotności, choć jest nieznacznie odkształcone. Obiekt płynnie dostosowuje się do dziennych i sezonowych wahań w warunkach otoczenia, utrwalając delikatne załamania włókien. Na zdjęciu rentgenowskim widoczne są niezbyt liczne ślady po owadach, występujące głównie w lewym górnym rogu podobrazia. Osłabiony narożnik został złamany w XIX wieku, uszkodzenie mogło powstać podczas dowolnego przemieszczenia obrazu. Orzechowa deska ma grubość 5 milimetrów, więc złamanie jej nie wymagało dużej siły. Możemy zauważyć kilka otworów po owadach na powierzchni obrazu, w tle pod przemalowaniem, włącznie z zapadniętymi korytarzykami w miejscu złamania. Ubytki te na rewersie deski zostały wypełnione kitem ołowiowym. Ukruszony wierzchołek lewego narożnika uzupełniono kitem z białą ołowiową. Jest on słabo związany z deską.

W roku 1945, podczas wojennych przemieszczeń obrazu, uszkodzony narożnik ponownie się odłamał i w Monachium został sklejony oraz dodatkowo wzmocniony klejoną od rewersu dębową wstawką (il. 12)⁵². Miejsce złamania nie jest wypełnione kitem (il. 13).

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ „The painting is in remarkably fine condition” (Bull, *o.c.*, s. 77).

⁵⁰ W związku z wypożyczeniem *Damy* na wystawę *Circa 1492: Art in the Age of Exploration*, National Gallery of Art, Waszyngton 1991.

⁵¹ W łagodnym klimacie śródziemnomorskim, gdzie nie ma niskich zimowych temperatur, malowidła na podłożu drewnianym nie bywają narażane na małą wilgotność. Dlatego podobrazia nie wypaczają się gwałtownie, a grunty się nie odpajają. Jeśli obraz znajduje się długo w posiadaniu jednej rodziny, w tej samej siedzibie rodu, „zapamiętuje” warunki tam panujące, obecnie zwane klimatem historycznym.

⁵² „Ocalony portret damy z łasicą nie ucierpiał w czasie wojny. Owinięty kocem i ciasno upakowany w skrzynię, przebył dość szczęśliwie wszystkie jazdy, przewozy i przenoszenia. Odlepił się tylko jego lewy, górny narożnik, dawniej uszkodzony” (Estrreicher, *o.c.*, s. 8, 10).

Wtedy też być może oczyszczono z patyny odwrocie deski, pozostawiając napisy, pieczętki i naklejki.

Cienko nałożona zaprawa z bieli ołowiowej zachowuje się bardzo dobrze, choć widoczna jest na niej siatka spękań, która w partii głowy, na lewym ramieniu i na dłoni podtrzymującej gronostaja przebiega pionowo, zgodnie z pracą słoju drewna. Poprzeczne, przebiegające lekko skośnie spękania, są bardziej powierzchniowe i mogą być odpowiednikiem cieniowanego rysunku lub lawowanego podmalowania tonalnego. Są one regularne i występują w cieniach karnacji (il. 3).

Kilka niewielkich uszkodzeń i ubytków występuje w warstwie malarskiej i gruncie. Nie wiemy, w jakim stanie jest warstwa malarska ukryta pod czarnym przemalowaniem, gdyż dotychczasowe badania nie dały odpowiedzi na to pytanie. Na zdjęciach rentgenowskich ani na multispektralnych skanach wykonanych przez laboratorium Lumiere Technology nie widać zniszczeń w tle obrazu. Być może zmiany chemiczne nastąpiły w samych farbach, co spowodowało zmiany koloru i stało się przyczyną zamalowania tła. W tle można zaobserwować obecność co najmniej dwóch czarnych warstw. W promieniach ultrafioletowych widoczne są dwie większe ingerencje konserwatorskie, dość odległe od siebie w czasie, i co najmniej dwie warstwy werniksów (il. 7). Wydaje się, że pierwsza warstwa przemalowania tła może pochodzić z lat 1799/1800, kiedy obraz był przygotowany do sprzedaży przez dawnego restauratora. Z tą konserwacją mogą się też wiązać drobne podmalowania postaci portretowanej kobiety: delikatnie wzmocnione kontury oczu, kolor ust podkreślony czerwonymi kreszczkami (il. 14). Widać również drobne retusze, biegnące wzdłuż pionowych spękań na dekolcie, twarzy, ramieniu i prawej ręce modelki oraz na głowie gronostaja (il. 3, 4, 15, 16). Różnią się one nieznacznie kolorem od warstwy oryginalnej i można je dostrzec gołym okiem. Retusze i drobne podkreślenia zostały wykonane fachową ręką restauratora.

Przed otwarciem Domu Gotyckiego w roku 1809 musiał powstać napis w narożniku obrazu (il. 2). Wówczas też farbą w kolorze złotego ugru naniesiono napisy na kilkunastu obrazach, a także na niektórych miniaturach, przygotowując je do powieszenia w Świątyni Sybilli i Domu Gotyckim⁵³. W kolekcji Czartoryskich znajdują się też i inne obrazy, których tła są zamalowane: *Portret kobiety (Żona Lutra)*, szkoła saska (?), XVI w., czy *Po-piersie kobiety (Venus victrix)* Michele Tosiniego, jednak nie ma pewności co do czasu dokonania tych ingerencji. Druga warstwa przemalowania tła powstała po odłamaniu narożnika, gdyż warstwa farby wlała się w szczelinę powstałą po sklejeniu deski, na literach też znajduje się cienki laserunek czarnej farby, stanowiący drugą warstwę przemalowania (il. 13). Retusze z tego czasu są widoczne we włosach biegnących pod policzkiem, na spodniej części nosa, na taśmach wiążących rękawy i gorset sukni, na koralach, na palcach prawej dłoni modelki i pomiędzy nimi (il. 10). Miały na celu wzmocnienie konturów, które mogły się wydawać zbyt blade w zestawieniu z czarnym tłem. Rostworowski zasugerował, że „może po odmurowaniu alkowy w roku 1840 poprawiono zapleśniałe tło obrazu Leonar-

⁵³ Kolejne numery, monogramy, nazwiska artystów, opisy ułatwiające identyfikację scen historycznych i osób sportretowanych nanoszono w wielu kolekcjach prywatnych na samej kompozycji, ale częściście na rewersach dzieł.

da, a może dopiero w Paryżu, po przejściach długiej podróży⁵⁴. Według Marii Rzepińskiej obraz restaurowano w latach siedemdziesiątych XIX wieku⁵⁵.

Istnieje jeszcze jedna hipoteza dotycząca czasu wykonania konserwacji. Zdzisław Żygulski (jun.)⁵⁶ wskazał na zaprzyjaźnionego z księciem Adamem Jerzym Czartoryskim malarza Eugène'a Delacroix. Takiej możliwości nie zaprzeczył w swym artykule David Bull⁵⁷; również Pietro C. Marani w monografii Leonarda, w rozdziale poświęconym *Damie z gronostajem* przytoczył tę opinię⁵⁸.

Wraz z upływem czasu, na skutek działania światła, następują procesy chemiczne powodujące zmiany w farbach i werniksach. Biel ołowiowa częściowo traci właściwości kryjące, skutkiem czego rysunek przygotowawczy czy modelunek „przebija” miejscowo spod warstwy malarskiej. Ponieważ udział bieli jest zazwyczaj największy w kolorze karnacji, zatem i linie rysunku możemy zobaczyć najczęściej na twarzy i dłoni modelki (il. 3, 15, 17, 18).

W partiach cienia sukni modelki występują pęknięcia linoksydu, tak zwana krokodyła skóra (il. 19, 20). Powierzchnię obrazu pokrywają warstwy żółtawego werniksu, który staje się coraz bardziej nieprzezroczysty i brudny; jest zachowany nierównomiernie. W tym przypadku niefortunne czarne tło jest paradoksalnie pomocne, bo poprzez kontrast kolorystyczny uwydatnia modelkę ze zwierzątkiem, nadając jej szczególnej, choć już wtórnej, siły wyrazu⁵⁹.

Pomimo wyżej opisanych zmian stan warstwy malarskiej jest bardzo dobry, ponieważ żadna z ingerencji konserwatorskich nie spowodowała ubytku ani przetarcia malowidła. Do obrazu dodano retusze i przemalowanie tła.

Martin Kemp zauważył, że „obraz jest w o wiele lepszym stanie niż sugerują dotychczasowe opinie, daje jasne wskazówki o pełnej świetności jakości malarstwa Leonarda w okresie pobytu na dworze Sforzy w Mediolanie”⁶⁰. Grażyna Bastek napisała: „Większość obrazów Leonarda, które dotrwały do naszych czasów, to nie tylko dzieła nieukończone, lecz również bardzo źle zachowane, dalekie od artystycznych zamierzeń mistrza. [...] Przetrwał on [krakowski Leonardo] jednak w bardzo dobrym stanie, przypuszczać więc możemy, że otoczony był dobrą opieką, zapewne nie podróżował zbyt wiele”⁶¹.

⁵⁴ Rostworowski, *o.c.*, s. 21.

⁵⁵ Rzepińska, *o.c.*, s. 10.

⁵⁶ Z. Żygulski jr, J. Wałek, *Il Museo Czartoryski e la Dama con l'ermellino* [w:] *Leonardo. La dama con l'ermellino*, a c. di B. Fabjan, P. C. Marani [katalog wystawy], Roma, Milano, Firenze; Pisa 1998, s. 18–19.

⁵⁷ Bull, *o.c.*, s. 78, 79.

⁵⁸ Marani, *o.c.*, s. 176.

⁵⁹ W renesansowym malarstwie portretowym spotyka się czarne tła; w naszym obrazie jest ono przemalowane, nie łączy się subtelnie z sylwetką postaci, lecz ją obrysowuje, niejako „wycina” z całości.

⁶⁰ *Circa 1492: Art in the Age of Exploration*, ed. by J. A. Levenson [katalog wystawy], National Gallery of Art, Washington, Washington 1991, s. 271–272 (tłumaczenie A. Grochowska-Angelus).

⁶¹ G. Bastek, *Leonardo, po coś się tak trudził* [w:] *Twarzą w twarz z obrazem. Materiały Seminarium Metodologicznego Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Nieborów 24–26 października 2002*, red. M. Po-przęcka, Warszawa 2003, s. 157–171.

Obraz został namalowany na cienkiej nieklejonej desce orzechowej, wyciętej promienio-wo z pnia⁶². Deska zachowała rytmiczne, równoległe ślady pozostawione przez piłę, które zostały wyrównane zaprawą wciśniętą we wszelkie nierówności podłoża. Zaprawa z bieli ołowiowej została założona w postaci bardzo cienkiej warstwy na deskę ustabilizowaną w ramie⁶³. Prace nad obrazem były poprzedzone licznymi szkicami i studiami oraz przemyśleniami dotyczącymi kompozycji, emblematyki, ukrytych znaczeń. Artysta przygotował rysunek w skali naturalnej na tak zwanym kartonie przygotowawczym⁶⁴. Jak wspomniano wyżej, wstępny zarys kompozycji przeniesiono z kartonu na zagruntowaną deskę za pomocą przepiórczy – *spolveratura* – wykonanej węglem (il. 9). Stylusem metalowym (kościącym lub drewnianym) malarz zrobił otwory w kartonie, obwodząc postać kobiety i zwierzątka. Uderzając woreczkiem ze sproszkowanym węglem drzewnym, uzyskał czarnymi punktami zarys kompozycji. Później Leonardo rodzajem srebrnego sztyftu – ołówka wykonał precyzyjny rysunek studyjny – *disegno* (il. 3, 15, 17). Jest on widoczny w partiach największego natężenia światła oraz wszędzie tam, gdzie biel ołowiowa stała się z czasem przezroczysta. Dalszą fazę prac znaczy rysunek malarski wykonany farbą o brązowym kolorze, prawdopodobnie ziemią kaselską, przy użyciu miękkiego pędzla o długim, ostro zakończonym włosie.

Artysta perfekcyjnie zróżnicował linię, stosując gruby kontur w fałdach sukni aż po bardzo precyzyjny, miękki rysunek w dolnej krawędzi lewej dłoni. Łączył przy tym ze sobą dwa rodzaje rysunku: ten wykonany sztyftem oraz malarski, osiągnięty za pomocą pędzla. Wszędzie, gdzie wymagana była ostrość kreski, Leonardo pozostawił widoczny pierwszy rysunek ołówkowy, nie pogrubiając go pędzlem. Jest on świadomie wykorzystany np. w konturze górnej krawędzi lewej dłoni dla podkreślenia natężenia światła i kontrastu z ciemną suknią (il. 14), w zarysie brwi (il. 3), kształtu paznokci (il. 17), włosów, na których artysta później położył przezrystą warstwę żółtego lazuru organicznego z brązem (ta cienka warstwa stanowi fazę końcową; il. 21).

Dzięki zróżnicowaniu linii i kreski oraz znajomości anatomii, artysta już na etapie rysunku zbudował zwartą konstrukcję formy, którą tworzą cienie, wykonane rytmicznymi, swobodnymi kreskami, będącymi rodzajem szrafowania. Rysunek jest precyzyjny, ale nie na tyle, żeby były w nim zaznaczone wszystkie elementy dekoracji stroju. Poszczególne etapy i warstwy technologiczne dzieła – rysunek (*disegno*), podmalówka tonalna (*abozzare*), barwna, przezrysta podmalówka (*mestica*), podmalowanie kryjące oraz warstwa końcowa (*finire*) – przenikają się nawzajem swobodnie i miękko.

Po wykonaniu malarskiego rysunku portretowanej, następnym etapem było tonalne podmalowanie w kolorze brązowym z ziemi kaselskiej z dodatkiem umbry naturalnej,

⁶² W swoich pismach Leonardo opisuje sposób przygotowania i zabezpieczenia desek pod obrazy: „Polewcz ją [deskę] mastyksem i oczyszczoną terpentyną z drugiej destylacji [...] – radził – zatem daj dwie, trzy warstwy *aqua vita*, w której rozpuściłeś arsenik bądź inny trujący sublimat. Następnie zastosuj gotowany olej lniany tak, by dotarł do wszystkich szczelin, i zanim ostygnie, przetrzyj deskę szmatą do sucha. Na to nałóż patykami płynny biały werniks, a potem przemyj uryną” (Manuskrypt Paryski A 1r, R 628 [w:] Nicholl, o.c., s. 98).

⁶³ Na krawędzi obrazu, na szerokości ok. 0,4 cm, nie ma zaprawy.

⁶⁴ Zob. przyp. 43.

którego istnienie podał w wątpliwość Rudolf Kozłowski. Sądząc po widocznym miejscowo kreskowym charakterze nakładania farby, spoiwo musiało być stosunkowo chude, temperowe. Warstwa *abozzare* wydobywa plastyczność postaci z obszarów cienia i odnosimy wrażenie, że stanowi ona najważniejszy element w budowaniu obrazu, pozostając w ścisłym związku z zainteresowaniem malarza zjawiskiem światła i cienia. W swoim traktacie malarskim Leonardo rozwijał teorię cienia i jego niekończącego się rozbitcia na tony⁶⁵. Uważa się go za pioniera strukturalnego *chiaroscuro*, często pojawiającego się w szesnastowiecznym malarstwie. Swoje obserwacje i badania nad naturą światła i cienia Leonardo zastosował również w portrecie *Damy*. Tonalne podmalowanie stało się „szkieletem”, na którym został zbudowany cały obraz. Jest ono dostrzegalne poprzez warstwy nakładane później, a w głębokich cieniach występuje nawet jako warstwa końcowa; wydobywa postać z półmroku ku światłu, a także konstruuje plastyczność postaci.

Jak pisze Maria Rzepińska we wstępie do *Traktatu* – „cień stał się wielką obsesją Leonarda i najważniejszym czynnikiem konstytuującym jego wizję malarską, stanowi więź pomiędzy przedmiotem a tłem”⁶⁶. Możemy sobie wyobrazić, że artysta zaczął podmalowanie w pośrednim natężeniu barwy pomiędzy cieniem a światłem, aby później móc pogłębiać intensywność przez nakładanie kolejnej warstwy farby. Już w tym momencie obserwujemy różnorodność w sposobie operowania pędzlem: od krótkich, miękkich dotknięć dość szerokiego pędzla z płynną farbą (przypominających lawowanie) do pojedynczych pociągnięć z niewielką ilością chudego spoiwa, układających się w różnych kierunkach i wykonanych zarówno prawą, jak i lewą ręką. Miękki i płynny sposób modelowania jest widoczny na zgiętej lewej ręce modelki (il. 19) oraz w partii czerwonej sukni, która znajduje się w cieniu, tam, gdzie kolor i kontur tracą swą ostrość (il. 22). Na lewym przedramieniu, które jest w świetle, również można zauważyć warstwę podmalowania. Jest ona jednak bardzo delikatna – określa bieg fałdów sukni i koszuli w pęknięciu rękawa oraz wypukłość ramienia (il. 23). Zdobienia stroju, jak taśma z plecionym wzorem czy troki wiążące rękaw, są nałożone w warstwie końcowej. *Abozzare* jest znowu wyraźnie czytelne w karnacji twarzy i dłoni portretowanej, gdzie modeluje zarówno strukturę kostną, jak i budowę anatomiczną tkanek mięśni oraz delikatność skóry. Na dekolcie jest ono bardziej zwarte, z mniej czytelnymi śladami ruchu pędzla. Na prawej dłoni widoczne są jego poszczególne pociągnięcia.

Dzięki perfekcyjnie wykonanemu podmalowaniu tonalnemu artysta uzyskał doskonały efekt iluzji w przedstawieniu gronostaja. Odnosimy wrażenie naturalnego ruchu i napiętych mięśni zwierzęcia.

Następny etap stopniowego budowania warstw malarskich to podmalowanie zwane *mestica*, wykonane z użyciem żółtej farby na bazie lazuru żółtego lub żółtej ołowiowo-cynowej o zróżnicowanej gradacji⁶⁷. Położone na całości, miękko, w sposób przypominający

⁶⁵ Leonardo da Vinci, *Traktat o malarstwie*, przełożyła, wstępem i komentarzem opatrzyła M. Rzepińska, Wrocław 1961 (= Teksty źródłowe do dziejów teorii sztuki, t. XX), ks. V: *O cieniu i świetle*, s. 187–275.

⁶⁶ *Ibidem*, s. LVIII.

⁶⁷ Na dwóch niedokończonych obrazach pochodzących jeszcze z okresu florenckiego Leonarda: *Św. Hieronimie* i *Poklonie Trzech Króli*, możemy zaobserwować analogie formalne początkowych etapów pracy mistrza przy tych obrazach, to znaczy modelunek *abozzare* z nałożoną laserunkowo warstwą podmalówki barwnej *mestica*.

lawowanie lub rozcieranie, nadaje ono złotawy ton całemu obrazowi. Tutaj zastosowano spoiwo z dodatkiem oleju lub tylko olejne, co ułatwiało płynne operowanie cienką warstwą nakładanej farby. Jest to doskonale widoczne w partiach cieni oraz w przejściach między światłem a cieniem. Artysta mistrzowsko wykorzystał je do ukazania miękkiego futra zwierzątka o zróżnicowanej długości sierści, mieniającego się w świetle i układającego się zgodnie z ruchem i budową anatomiczną. Wykonane na końcu, pojedyncze pociągnięcia bielą o zróżnicowanych odcieniach, zatapiają się łagodnie w złotawym podmalowaniu. Ostateczny efekt jest zachwycający – ludzi nasze oczy doskonałą iluzją rzeczywistości.

Barwę karnacji, kolory stroju, a także jaśniejszą szarość tła malarz nakładał w warstwie podmalowania i w fazie wykończeniowej zwanej *finire*, w tłustym spoiwie. Trudno jest rozróżnić te dwie warstwy, gdyż płynnie przechodzą one jedna w drugą i mogły być wykonane równolegle.

W karnacji *mestica* widoczna w miejscach pomiędzy cieniem a światłem ociepla i łagodzi przejścia konturów formy. Obserwując z bliska powierzchnię obrazu możemy zauważyć stopniowe nakładanie kolejnych warstw bieli. Miękką farbą miejscami była rozcierana na powierzchni obrazu palcami, czego efektem są ślady linii papilarnych. W partiach półcieni, gdzie wyraźna jest warstwa złotawego podmalowania, karnacja ma kolor cieplejszy, uzyskany poprzez złamanie bieli cynobrem. W najwyższych światłach znów bardziej widoczne jest modelowanie pędzlem. Zauważamy pociągnięcia pędzla zgodne z kierunkami ułożenia ciała. Na samym końcu malarz nałożył pojedyncze błyski na kostkach palców dłoni czy światła w źrenicach: są to poprzeczne, krótkie dotknięcia bielą. W całości karnacja sprawiała pierwotnie wrażenie raczej chłodnej, bladoróżowej i ocieplonej jedynie w prześwitach złotawą podmalówką. Obecnie bladoróżowy kolor zniekształcony jest wtórnym werniksem o barwie bursztynowej oraz zabrudzeniem powierzchni warstwy malarskiej.

Czerwień sukni wydaje się dość stłumiona i tępa, leży na grubym walorowym podmalowaniu, co spowodowało zmiany technologiczne. Czerwony kolor w partii oświetlonej sprawia wrażenie cieplej sieni palonej. W rzeczywistości jest to jednak dość jednolita warstwa gruboziarnistego cynobru, którego barwa dodatkowo została zniekształcona przez warstwy brudnego werniksu. W części rękawa widoczna jest zmiana koncepcji w dekoracji stroju. Widzimy biegnący wzdłuż lewego rękawa ślad ozdobnej taśmy z plecionką, którą artysta postanowił usunąć, gdyż uznał ją prawdopodobnie za zbyt cenną ozdobę. Ale pomimo zamalowania czytelna jest jej wypukła faktura, ponieważ powstała w końcowej fazie – *finire*.

Błękitny płaszcz namalowany jest półprzejrzyście ultramaryną nakładaną szerokimi pociągnięciami pędzla z przebijającym w fałdach delikatnym brunatnym podmalowaniem. Jedynie w partii światła, w załamaniach tkaniny, warstwa ta jest grubsza wskutek dodania bieli. W cieniu, z boku rękawa, jest ona bardziej kryjąca, tak aby zasłonić spodnią czerwień sukni. Błękit płaszcza i cynobrowy kolor sukni rozdzielone są złotawym wywnięciem podszewki. W tym miejscu poprzez laserunkowy żółty lazur prześwieca czerwień materii sukni, dzięki czemu żółta barwa zyskuje ciepły i głęboki odcień. Naturalny połysk jedwabnej podszewki został uzyskany za pomocą pojedynczych pociągnięć pędzla z żółtą farbą, rozbieloną na krawędzi i w fałdach materiału. Poprzez zestawienie czerwieni, błękitu oraz ciepłożółtej barwy szat Leonardo uzyskał harmonię opartą na kontrastach. Barwy

te są świetliste i czyste, namalowane „tak by kolor, który czynisz, zgadzał się z kolorem naturalnym”⁶⁸ tkanin.

Analizując sposób namalowania tła w krakowskim obrazie, możemy jedynie skorzystać z ogólnej znajomości technologii malarskiej, przypatrzeć się niedokończonym obrazom mistrza oraz wykorzystać makrofotografie, na których w szczelinach przemalowania widoczne są mikroskopijne fragmenty pierwotnej szarości.

Przestrzenne tło artysta wymodelował przypuszczalnie w tonalnym podmalowaniu – miękko lawując je pędzlem z dużą ilością płynnej farby. Do brunatnych kolorów ziemi kaselskiej i umbry dokładał czarny pigment. Poprzez warstwę przemalowania nie możemy teraz dostrzec, czy warstwa złotawej *mestica* jest obecna również w tle. Jej istnienie pozwala założyć pełnioną przez nią funkcja warstwy izolacyjnej, wykonywanej przy użyciu chudych lub tłustych spoiw. Prawdopodobnie w tle występuje też azuryt, który musiał być położony w warstwie barwnego podmalowania. Osiągnięcie niebieskawej szarości jest być może efektem nakładania na ciemny kolor podmalowania wielowarstwowej, półprzejrzystej mieszaniny jaśniejszej szarości z dodatkiem bieli. W tym czasie była to metoda nowatorska, ponieważ szarość łatwiej jest uzyskać przez nałożenie na biały podkład laserunkowej czerni, aniżeli odwrotnie. W efekcie końcowym tło stanowiło stosunkowo ciemną szarość. Wyobrażamy sobie, że nie było wyraźnie zarysowanego cienia za głową portretowanej, sugerującego ścianę, lecz ciemna przestrzeń rozproszona światłem.

Ostatni etap prac to zaznaczenie elementów dekoracyjnych stroju. Leonardo namalował: czarną taśmę z plecionym złotym wzorem wokół dekoltu, czarne wiązania rękawów, tasiemki gorsetu. Ostatnimi pociągnięciami czubkiem cienkiego pędzla mistrz zaznaczył pojedyncze światła na koralach i warkoczu modelki. Nałożone one zostały cienkim pędzlem. Być może wzmocnił jedynie modelunek karnacji bielą, delikatnie położoną na nosie i wokół ust.

Badając obraz i poznając jego budowę, zauważamy w nim pośrednie wpływy techniki malarzy niderlandzkich. Dotychczas twierdzono, że to olejne spoiwo zastosowane przez van Eycka zainspirowało włoskich malarzy quattrocenta. Obecnie uważa się, że był to sposób malowania, polegający na kładzeniu wielu transparentnych warstw, stosowanie tempery jajowej w podmalowaniach i oleju w partiach wykończeniowych i również naprzemiennie – w najwyższych światłach ponownie chudszego spoiwa⁶⁹. Przy tworzeniu barwy istotne było nakładanie skontrastowanych kolorów warstwowo, a nie mieszanie ich na palecie.

Jednak większe znaczenie dla włoskich malarzy quattrocenta miał traktat *Della Pittura* (1435/1436) Leona Battisty Albertiego, opisujący kolor i światło w perspektywie linearnej, w duchu naturalizmu⁷⁰. Wyparł on stopniowo styl Cenniniego, charakteryzujący się złotem w tłach kompozycji, intensywną paletą, płaskim izochromatycznym modelunkiem.

⁶⁸ *Ibidem*, s. 77.

⁶⁹ Hall, o.c., s. 54.

⁷⁰ *Ibidem*, s. 47.

Przy budowie formy stosowano oszczędnie biel w świetle i czerń w cieniu. U Leonarda wyczuwamy miękkość i swobodę całości modelunku, niemniej widać również jak wielkie znaczenie miał dla niego perfekcyjnie przygotowany rysunek i tonalne podmalowanie.

Dotychczasowe badania krakowskiego obrazu nie odsłoniły wszystkich jego tajemnic, jednak dzięki doświadczeniu i praktyce badaczy z lat pięćdziesiątych XX wieku uzyskana wtedy wiedza daje dość pełne pojęcie o dziele, a postęp techniczny zaplecza laboratoryjnego stopniowo uzupełnia je o kolejne szczegóły. Można porównać portret Cecylii z późniejszym od niego portretem Giocondy, który został szczegółowo opracowany w roku 2006 przez Centre de Recherche et de Restauration des Musées de France⁷¹. Powtórzenie makrofotografii oraz fotografii analitycznych, pomiary właściwości drewna podłoża, datyby możliwość zarejestrowania obecnego stanu zachowania obrazu.

Marek Rostworowski napisał, że obrazy to autentyczne ślady pracy umysłu i ręki artysty⁷². *Dama z gronostajem* Leonarda da Vinci, przechowywana w Muzeum Książąt Czartoryskich w Krakowie, jest częścią światowego dziedzictwa, podlegającym szczególnej ochronie. Liczne podróże *Portretu*, budzą niepokój i kontrowersje⁷³. By to arcydzieło mogło trafić do większego kręgu wielbicieli, potrzebna jest jego świadoma reklama.

⁷¹ J-P. Mohen, M. Menu, B. Mottin, *Au coeur de la Joconde. Léonard de Vinci décodé*, Centre de Recherche et de Restauration des Musées de France, Paris 2006.

⁷² Rostworowski, *o.c.*, s. 27.

⁷³ Warszawa 1952/55; Moskwa 1972; Waszyngton 1991/92; Szwecja: Malmö, Sztokholm 1993/94; Włochy: Rzym, Mediolan, Florencja 1998/99; Japonia: Kioto, Nagoja, Jokohama 2001/02; USA: Milwaukee, Houston, San Francisco 2002/03; Budapeszt 2009/10; Warszawa 2010–2011; Madryt – Berlin – Londyn 2011.

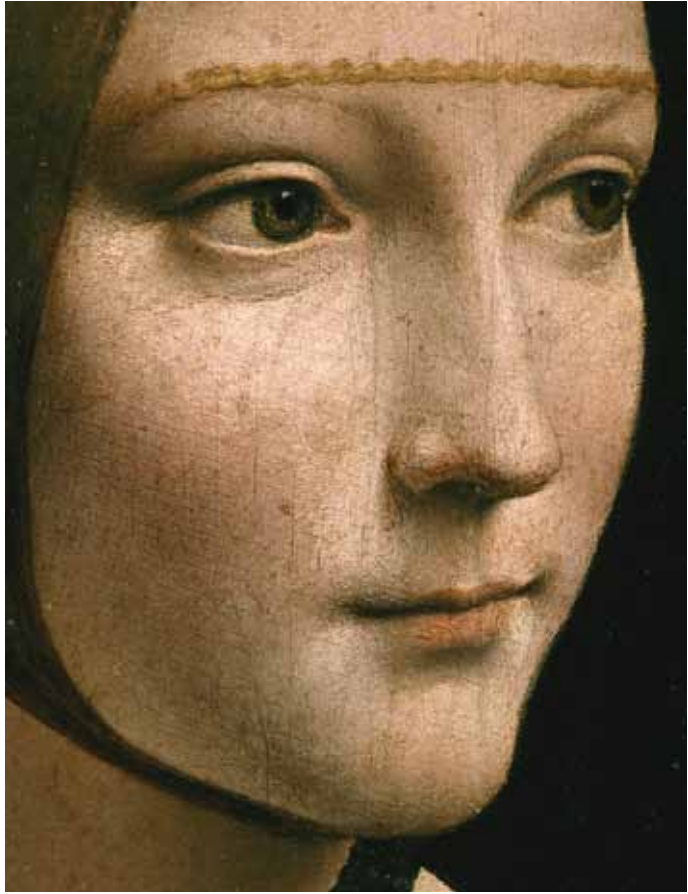


1. Leonardo da Vinci
Dama z gronostajem (fot.
M. Studnicki, Archiwum
Fundacji Książąt Czartor-
ryskich)



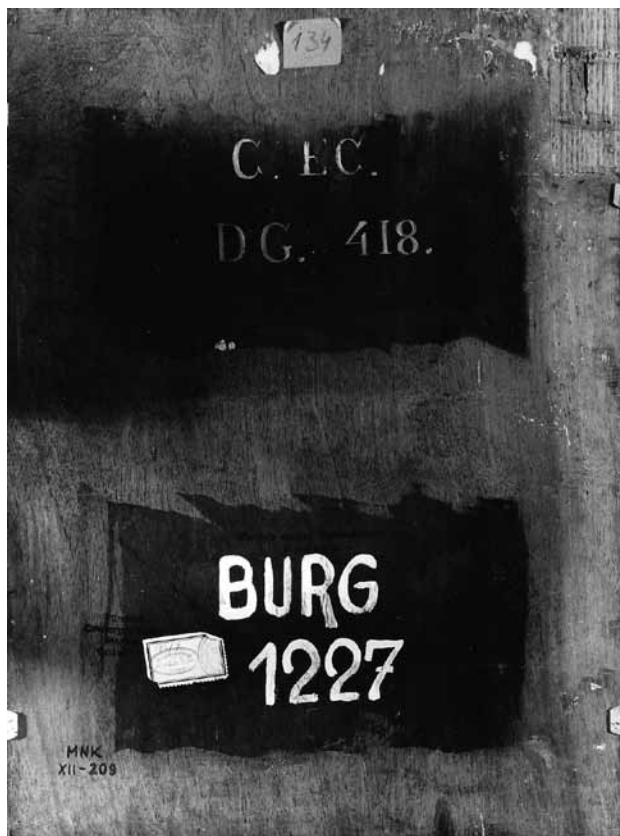
2. Leonardo da Vinci
Dama z gronostajem,
fragment
(fot. J. Rutkowski,
Archiwum Fundacji
Książąt Czartoryskich)

3. Leonardo da Vinci
Dama z gronostajem,
fragment
(fot. M. Studnicki,
Archiwum Fundacji
Książąt Czartoryskich)



4. Leonardo da Vinci
Dama z gronostajem,
fragment – widoczne
ślady odbić linii
papilarnych
(fot. J. Rutkowski,
Archiwum Fundacji
Książąt Czartoryskich)





5. Leonardo da Vinci *Dama z gronostajem*, rewers obrazu (fot. T. Szklarczyk, Archiwum MNK)

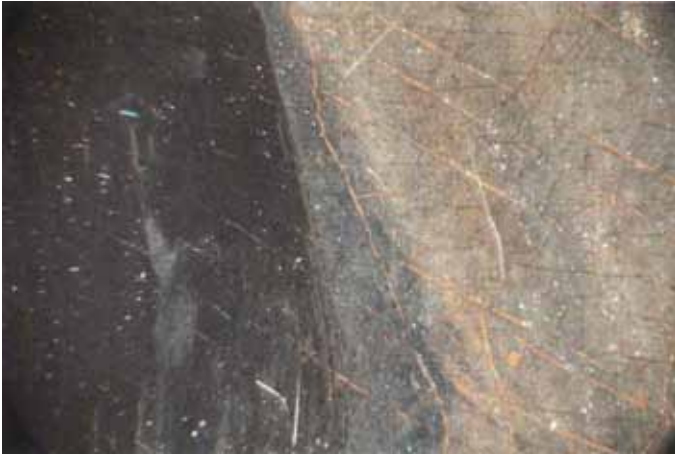


6. Leonardo da Vinci *Dama z gronostajem*, domniemana sygnatura (fot. J. Rutkowski, Archiwum Fundacji Książąt Czartoryskich)





7. Leonardo da Vinci *Dama z gronostajem*, fragment – luminescencja powierzchni obrazu w świetle UV (fot. Archiwum MNW)



8. Fragment oryginalnego tła z lewej strony warkocza portretowanej, powiększenie x 12 (fot. D. Bull, National Gallery of Art, Washington)



9. Leonardo da Vinci *Dama z gronostajem*, fragment, reflektografia w podczerwieni (fot. D. Bull, National Gallery of Art, Washington)



10. Leonardo da Vinci *Dama z gronostajem*, zakres retuszy wykonany przez Lumiere Technology (fot. Archiwum Fundacji Książąt Czartoryskich)

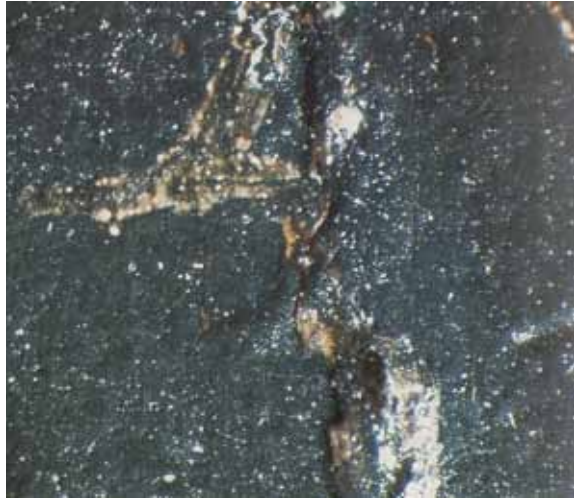


11. Komisja konserwatorska, która odbyła się po powrocie obrazu z USA, w styczniu 1992 r. Na zdjęciu widoczni są od prawej: prof. Maria Niedzielska, Katarzyna Semkowicz-Novljaković, Anna Grochowska-Angelus, prof. Zdzisław Żygulski, Piotr Ogrodzki, Dorota Dec, Janusz Wałek, David Bull, dr Marek Rostworowski (fot. T. Szklarczyk, Archiwum MNK)



12. Leonardo da Vinci *Dama z gronostajem*, fragment rewersu (fot. T. Szklarczyk, Archiwum MNK)

13. Leonardo da Vinci *Dama z gronostajem*, fragment tła obrazu (fot. D. Bull, National Gallery of Art, Washington)



14. Leonardo da Vinci *Dama z gronostajem*, fragment (fot. J. Rutkowski, Archiwum Fundacji Książąt Czartoryskich)



15. Leonardo da Vinci *Dama z gronostajem*, fragment prawej dłoni (fot. J. Rutkowski, Archiwum Fundacji Książąt Czartoryskich)





16. Leonardo da Vinci *Dama z gronostajem*, fragment (fot. J. Rutkowski, Archiwum Fundacji Książąt Czartoryskich)



17. Leonardo da Vinci *Dama z gronostajem*, fragment prawej dłoni (fot. J. Rutkowski, Archiwum Fundacji Książąt Czartoryskich)



18. Leonardo da Vinci *Dama z gronostajem*, fragment prawej dłoni (fot. J. Rutkowski, Archiwum Fundacji Książąt Czartoryskich)



19. Leonardo da Vinci *Dama z gronostajem*, fragment (fot. J. Rutkowski, Archiwum Fundacji Książąt Czartoryskich)



20. Leonardo da Vinci *Dama z gronostajem*, fragment rękawa w powiększeniu (fot. J. Rutkowski, Archiwum Fundacji Książąt Czartoryskich)



21. Leonardo da Vinci *Dama z gronostajem*, fragment (fot. J. Rutkowski, Archiwum Fundacji Książąt Czartoryskich)



22. Leonardo da Vinci *Dama z gronostajem*, fragment (fot. J. Rutkowski, Archiwum Fundacji Książąt Czartoryskich)



23. Leonardo da Vinci *Dama z gronostajem*, fragment (fot. J. Rutkowski, Archiwum Fundacji Księżąt Czartoryskich)