

ANNA GROCHOWSKA-ANGELUS

O KONSERWACJI OBRAZU LORENZA LOTTA *ADORACJA DZIECIĄTKA* ZE ZBIORÓW MUZEUM NARODOWEGO W KRAKOWIE¹

W latach 1996–1997 został poddany pełnej konserwacji jeden z cenniejszych obrazów renesansowych znajdujących się w zbiorach polskich. Obraz sygnowany przez Lorenza Lotta², przedstawiający *Adorację Dzieciątka*, namalowany został tłustą temperą na topolowej desce o wymiarach 40 × 29,2 cm. Zakupiło go w roku 1971 Muzeum Narodowe w Krakowie i od tego czasu jest eksponowany w Galerii Malarstwa Zachodnioeuropejskiego w Muzeum Czartoryskich. Jego wieloletnim właścicielem była rodzina hr. Pusłowskich. Obraz prawdopodobnie został zakupiony około roku 1803 w Rzymie³. Istnieje przypuszczenie, iż był on przechowywany w rezydencji Pusłowskich w Paryżu⁴, a potem – od końca XIX wieku – w pałacu w Krakowie przy ul. Kolejowej 10 (obecnie ul. Westerplatte)⁵. Wiadomo także, że w roku 1908 był pokazany wybitnemu znaw-

¹A. Grochowska-Angelus, „*Adoracja Dzieciątka*” Lorenza Lotta ze zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie [w:] *Malarstwo Weneckie 1500-1750. Materiały z sesji naukowej w Toruniu 26–27 XI 1999*, Toruń 2001.

² Sygnatura znajduje się na boku kamienia, na którym siedzi Maria: [L] LO[T]VS, w nawiasie litery słabo czytelne.

³ B. Berenson, *Lorenzo Lotto. An Essay in Constructive Art Criticism. Revised Edition with Additional Illustration*, London 1901, s. 15. Autor podaje, że otrzymał informację i zdjęcie obrazu od prof. Jerzego Mycielskiego, wybitnego historyka sztuki z Krakowa. Następnie w roku 1908 poznał obraz z autopsji; zob. B. Berenson, *Lorenzo Lotto. Complete Edition*, London 1956, s. 9.

⁴ *Przewodnik po zbiorach w Pałacu hr. Pusłowskich w Krakowie. Katalog wystawy*, Kraków 1936. Nie wiemy, gdzie w XIX wieku znajdował się obraz. Zbiory rodziny Pusłowskich rozmieszczone były głównie w trzech majątkach: w Piaskach Starych na Polesiu, Albertynie koło Słonimia i Czarkowach nad Wisłą. Wszystkie trzy rezydencje uległy zniszczeniu: Piaski spłonęły w r. 1863, Albertyn został rozgrabiony, a pałac w Czarkowach spłonął podczas I wojny światowej.

⁵ Pragnę podziękować Pani Marii Rostworowskiej za ustne informacje. Wykorzystałam także publikacje: *Czas nie stracony. Katalog wystawy*, Kraków 1998, il. s. 34, oraz M. Rostworowska, *Życie i dzieło Xawerego Pusłowskiego*. Terra Nova, Warszawa 1998.

cy malarstwa renesansowego Bernardowi Berensonowi. On to – na podstawie analizy porównawczej z poliptykiem w Recanati, arcydziełem wczesnego okresu twórczości Lotta – określił datę namalowania obrazu na rok 1508 lub niewiele później. Takie datowanie utrzymane jest w zasadzie do dnia dzisiejszego. Współcześni badacze twórczości artysty przesunęli je nieznacznie – na lata 1507–1508⁶.

Sposób ujęcia przez artystę popularnego tematu *Adoracji Dzieciątka* jest niezwykle interesujący. Dzieciątko Jezus ukazane zostało podczas snu, zagłębione w chuście-welonie rozpostartym na kolanach Matki i przerzuconym przez Jej lewe przedramię. Matce Boskiej towarzyszą stojące za nią postacie św. Franciszka, św. Jana Chrzciciela, św. Katarzyny Aleksandryjskiej oraz świętego w stroju zakonnym (?) identyfikowanego przez badaczy jako św. Hieronim lub św. Józef⁷. Cała grupa została umieszczona na tle zasłony. W kompozycji tej zwraca uwagę poza śpiącego Boga-Dziecka zapadającego się na rozłożonej na kolanach Matki tkaninie w taki sposób, że implikuje to całun, który podtrzymywał ciężar osuwającego się przy zdejmowaniu z krzyża martwego ciała Chrystusa. W twarzy śpiącego małego Jezusa widoczne jest cierpienie, zaś postacie zgromadzone obok niego, jakby zastygłe w modlitewnych gestach, trwają w skupieniu i powadze antycypującej Tajemnicę Odkupienia⁸. Ta statyczność kompozycji współtworzy pełną kontemplacji atmosferę, która przenika obraz świadczący o głębokiej religijności artysty lub zamawiającego. Służył on zapewne prywatnej dewocji, co też sugeruje jego mały format.

Od czasu pozyskania obrazu przez Muzeum Narodowe nie był on poddany badaniom konserwatorskim. Znakomitą okazję ku temu stworzyła wystawa monograficzna poświęcona malarstwu Lorenza Lotta. Przygotowywały ją wspólnie trzy instytucje: National Gallery of Art w Waszyngtonie, Accademia Carrara w Bergamo i Grand Palais w Paryżu⁹. Wyrażona przez Dyрекcję Muzeum Narodowego zgoda na jego wypożyczenie pociągnęła za sobą konieczność właści-

⁶ D. A. Brown, P. Humfrey, M. Lucco, *Lorenzo Lotto. Rediscovered Master of Renaissance*, National Gallery of Art, Washington; *Accademia Carrara di Belle Arti, Bergamo; Grand Palais, Paris, 1997–1999*, Nr 7, s. 91–93 (tam wcześniejsza literatura; w nocie błędnie podana technika malowania jako olejna).

⁷ Berenson świętego nazywa Hieronimem (Berenson, *o.c.*, s. 15). A. Różycka-Bryzek interpretuje postać jako św. Józefa (*Malarstwo włoskie XIV i XV wieku. Katalog Wystawy*, Kraków 1961). Ostatnio D. Dec w nocie do obrazu przypomina też o św. Hieronimie i św. Józefie (*Sztuka cenniejsza niż złoto. Katalog wystawy w MNW marzec–maj 1999*, s. 274).

⁸ Pragnę podziękować prof. dr Barbarze Miodońskiej, która pomogła mi przeprowadzić analizę stylistyczno-ikonograficzną obrazu.

⁹ Ta monograficzna ekspozycja dzieł Lotta w wymienionych miejscach miała różne tytuły: w Waszyngtonie – *Rediscovered Master of Renaissance (Ponownie odkryty mistrz renesansu)*, w Bergamo i Paryżu *Il genio inquieto del Rinascimento, Un génie inquiet de la Renaissance (Niepokojny geniusz renesansu)*.

wego przygotowania obrazu na tę prestiżową wystawę, której otwarcie zaplanowano na listopad 1997 w Waszyngtonie.

Przekazany w październiku roku 1996 do Pracowni Konserwacji Malarstwa w Muzeum Czartoryskich obraz, pokryty pociemniałym werniksem, sprawiał wrażenie tylko zabrudzonego (il. 1). Poprzez warstwę werniksu widoczna była dobrze zachowana malatura. Jednakże po jego usunięciu ujawniły się w kilku partiach obrazu przemalowania. Najbardziej zniekształcające okazało się pokrycie jednolitym, prawie czarnym kolorem fragmentu tła – zasłony. Przemalowany został także płaszcz Marii oraz jego podbicie (il. 2).

Badania przemalowanych fragmentów wykazały, że wykonano je w XIX wieku już po zakupie obrazu przez Pusłowskich. Stało się to zapewne podług zaleceń i gustu właściciela – mógł być nim już wówczas wybitny kolekcjoner Zygmunt Pusłowski (1848–1913) – dla „upiększenia” prezentacji obrazu. Być może przyczyną bezpośrednią ingerencji były trzy ubytki w warstwie malarskiej znajdujące się w górnej partii zasłony, które wystarczyłoby miejscowo uzupełnić. Można też domniemywać, że powodem tego zniekształcającego zasłonę przemalowania była „zbyt intensywna” oryginalna barwa zieleni, którą – zapewne zgodnie z dyspozycją właściciela – chciano nieco „przygasić”. W tym celu mieszano farby: błękit pruski z żółtą ołowiową (chromową), co po latach w efekcie starzenia się dało wrażenie czerni¹⁰. Podobnie „poprawione” zostało podbicie płaszcza Marii. Na oryginalną i nie zniszczoną, jak wykazały badania, warstwę malarską została nałożona farba żółta niklowa zmieszana z żółtą chromową, przez co uzyskano efekt złocistości. Płaszcz Matki Boskiej przelaserowany został błękitem pruskim (il. 3).

Wskazówką czasową wykonania przemalowań jest użycie farby żółtej chromowej, która do palety malarskiej została wprowadzona po roku 1825. Tak więc obraz mógł być poddany konserwacji w Paryżu w 1. połowie XIX wieku, kiedy był własnością Zygmunta Pusłowskiego.

Lorenzo Lotto malując *Adorację Dzieciątka* zastosował metody tradycyjnego warsztatu. Na niezbyt starannie wygładzoną deskę z topoli naniósł warstwę kleju, następnie zaprawę z gipsu pławionego, a na to warstwę imprimatury (il. 4). Wykryto w niej naturalne tlenki żelaza. Po wykonaniu rysunku artysta przystąpił do malowania, używając klasycznej weneckiej palety barw. Intensywnie zieloną zasłonę – charakterystyczną dla wczesnych jego dzieł oraz prac jego mistrzów, których twórczość go inspirowała: Giovanniego Belliniego i Antonella da Messina – uzyskał przez użycie malachitu z wtrąceniami umbry i ochry żółtej. Na błękit płaszcza Marii składa się warstwa azurytu, na którą została nałożona war-

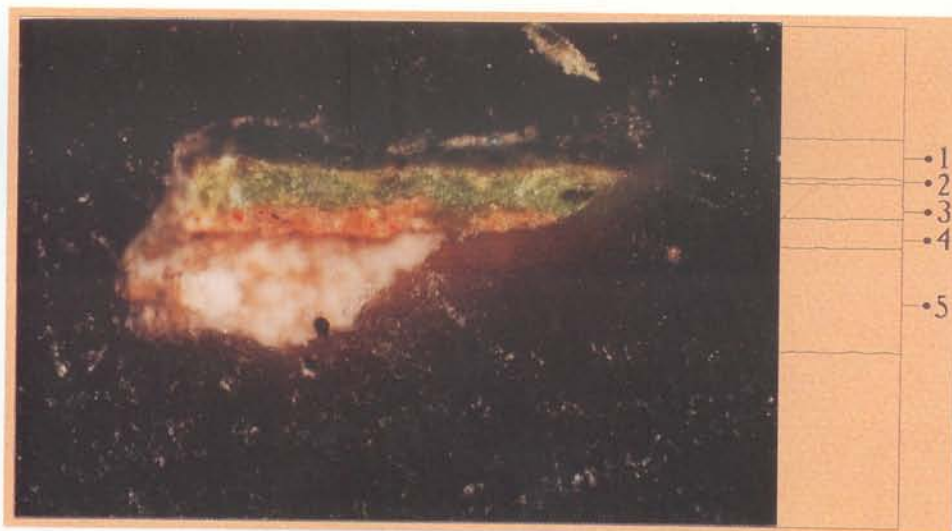
¹⁰ Wszystkie badania wykonano na Wydziale Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki kra-kowskiej Akademii Sztuk Pięknych w Zakładzie Fizyki Stosowanej, Zakładzie Chemii Konserwatorskiej i Zakładzie Materiałoznawstwa Dzieł Sztuki.



1. Lorenzo Lotto, *Adoracja Dzieciątka*, obraz przed konserwacją, przed 1996
(fot. J. Myszkowski)



2. Obraz podczas usuwania przemalowania z tła i podbicia płaszcza Marii. Po lewej stronie płaszcza Marii rozpoczęte odłanianie oryginalnej warstwy malarskiej (fot. S. Michta)



3. Zdjęcie przekroju warstw technologicznych. Próbką pobrana z tła (fot. J. Rutkowski): 1 – zielen z przemalowania – mieszanina błękitu pruskiego z żółtą ołowiową; 2 – werniks; 3 – zielen oryginalna – malachit z wtrąceniami umbry; 4 – imprimitura – żółta ochra z cynobrem naturalnym (nie-wielka ilość); 5 – zaprawa gipsowa



4. Zdjęcie przekroju warstw technologicznych. Próbką pobrana z płaszcza Marii (fot. J. Rutkowski): 1, 2 – warstwa ultramaryny naturalnej; 3 – azuryt z bielą ołowiową; 4 – imprimitura

stwa ultramaryny. Taką technikę w przypadku błękitu stosowano już, wprawdzie sporadycznie, w XIV wieku, częściej natomiast występuje ona w renesansowym malarstwie weneckim i wczesnych obrazach flamandzkich¹¹. Inne pigmenty za-

stosowane przez Lotta były również typowe dla ówczesnych warsztatów.

Obraz *Adoracja Dzieciątka* jest przykładem znakomitego warsztatu weneckiego i właśnie dzięki temu ani czas – prawie pięć stuleci – ani „poprawki” wprowadzone w wieku XIX nie miały wielkiego wpływu na jego stan zachowania. Niewątpliwie pewne partie obrazu zostały lekko przetarte, ale technika temperowa zastosowana przez Lotta – w badaniach spoiwa wykryto obecność oleju schnącego i białka – nadała malowidłu trwałość i odporność na działanie różnych materiałów czyszczących używanych przez stulecia.

W trakcie konserwatorskich prac badawczych zauważono, że artysta podczas malowania dokonał nieznacznych poprawek kompozycji, które zostały uchwycone na zdjęciu w podczerwieni, np. płaszcz Marii, załamujący się na kamiennej ławie, pierwotnie opadał prosto w dół. Odkryto również znak „X” wykonany linią ryta, umieszczony na odwrotnej stronie deski, przy jej górnej krawędzi. Zachowały się także na odwrocie deski zarysy liter i numerów wykonanych ciemną farbą. Reflektografia w podczerwieni uczyteliła znak kolekcyjny (il. 5). Pozwoliło to Dawidowi Alanowi Brownowi ustalić, że obraz należał do Don Gaspara de Haro y Guzman, wicekróla Neapolu i jednego z najwybitniejszych kolekcjonerów XVII wieku. Numer 1254 nadano obrazowi po śmierci Don Gaspara w 1687 roku. Następnie obraz trafił do rąk jego spadkobierców w Hiszpanii¹².

Z analizy kompozycji oraz widocznego wykruszenia warstwy malarskiej wzdłuż lewego boku deski wynika, że obraz zmniejszony został o ok. 2 cm. Potwierdza to rekonstrukcja rysunkowa tego fragmentu kompozycji¹³ i miejsce znaku „X”, który wyznaczał oś deski podobrazia.

Analiza technologiczna obrazu potwierdza przynależność *Adoracji Dzie-*



5. Reflektografia fragmentu odwrotu obrazu w podczerwieni. Widoczny znak kolekcyjny Don Gaspara de Haro y Guzman [nr] 1254 (fot. J. Rutkowski)

¹¹ C. Hoeniger, *The Identification of Blue Pigments in Early Sienese Paintings by Color Infrared Photography* (Journal of the American Institute for Conservation, 30, 1991), s. 121.

¹² Brown, Humfrey, Lucco, o.c., s. 91.

¹³ Rysunek rekonstrukcji uciętego boku wykonał Andrzej Raczkowski.



6. Lorenzo Lotto, *Adoracja Dzieciątka*, obraz po konserwacji, 1997
(fot. M. Studnicki)

ciątka do malarstwa późnego Quattrocenta. O głębokim osadzeniu Lotta w malarstwie mistrzów świadczy też subtelny, choć bardziej rzeźbiarski niż malarski, sposób modelowania postaci i draperii zachowujący ostre granice między płaszczyznami. Wyniki poznawcze konserwacji rozpoczętej w październiku 1996 roku i zakończonej w lipcu 1997 roku pozwoliły w pełni potwierdzić datowanie Bernarda Berensona (il. 6).

W dniach od 3 do 12 października 1997, bezpośrednio przed transportem obrazu do Waszyngtonu, w Galerii Malarstwa Zachodnioeuropejskiego w Muzeum XX. Czarotoryskich został zorganizowany przez Dorotę Dec i Janusza Wałkę pokaz obrazu wraz z dokumentacją konserwatorską przygotowaną przez autorkę niniejszego komunikatu¹⁴.

Od powrotu z wypożyczenia obraz jest eksponowany w neorenesansowej ramie z klimatyzowaną komorą, które są darem National Gallery w Waszyngtonie.

¹⁴ D. Dec, J. Wałek, *Obraz jak klejnot*, Muzeum Narodowe w Krakowie, Muzeum Czarotoryskich, Kraków 1997.