

Flik, Józef

Warsztat malarski Łukasza Cranacha Starszego

Acta Universitatis Nicolai Copernici. Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo 21 (270), 47-55

1994

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

*Zakład Technologii
i Technik Malarskich*

Józef Flik

WARSZTAT MALARSKI ŁUKASZA CRANACHA STARSZEGO

Łukasz Cranach Starszy (1472—1553) urodził się w Kronach w Górnej Frankonii, gdzie ojciec jego pracował jako malarz; u ojca pobierał pierwsze nauki. Założył wielki warsztat malarski w Wittenberdze; ostatnie lata życia spędził w Augsburgu, Innsbrucku i w Weimarze. Krzewiciel reformacji na polu sztuki, był malarzem i grafikiem dworskim, a równocześnie — jako przedstawiciel społeczności miejskiej — tworzył portrety mieszczańskie. Był gorliwym przyjacielem Lutra i Melanchtona, co nie przeszkadzało mu jednak wykonywać dziesiątek wizerunków Madonn z Dzieciątkiem do katolickich kościołów. Skala jego możliwości, szczególnie w sztuce malarskiej, była szeroka; malował sceny religijne, polowania, tematy mitologiczne z nieodzownymi aktami. Malował także pojedyncze akty kobiece, wysmukłe, pełne wdzięku sylwetki odcinające się wyraźnie od ciemnego, jednolitego tła. Wykształcony według zasad niemieckiego średniowiecznego warsztatu, rozwijał i udoskonalał swoje umiejętności plastyczne, stając się z czasem wybitnym przedstawicielem renesansu europejskiego. W technice malarskiej praktykował również zasady warsztatów niderlandzkich oraz włoskich. Kontakty między artystami europejskiego Południa i Północy były w owym czasie częste, co uwidaczniało się w wzajemnej wymianie doświadczeń wykorzystywanych w praktyce technologicznej i technicznej.

W 1508 r. Łukasz Cranach Starszy wyjechał na kilka miesięcy do Niderlandów. Syna Łukasza wysłał po naukę sztuk malarskich do Bolonii. Sam współpracował z weneccjaninem Jacopo dei Barbari. W Niemczech uległ wpływom Albrechta Dürera, którego akty Adama i Ewy (Prado oraz replika w Uffizi), o idealnych proporcjach mężczyzny i kobiety, były wzorem dla jego przedstawień pierwszych rodziców. O bezpośrednim spotkaniu Albrechta Dürera z Cranachem może świadczyć późniejszy portret Łukasza narysowany przez Dürera w 1524 r. Ryciny Albrechta Dürera stały się na długi czas źródłem wzorów i motywów zarówno dla grafików, jak i malarzy europejskich.

Łukasz Cranach Starszy, mimo nawiązywania do twórczości Dürera, nigdy nie osiągnął w swoich dziełach jej racjonalnego porządku. Zawsze ulegał bogactwu szczegółów, które opracowywał ze szczególną precyzją. Być może dlatego w dziełach Cranacha dominuje pewien schematyzm i tendencja do płaszczyznowych uproszczeń kolorystycznych. Sposób ten można jednak uważać za nowoczesny na owe czasy. Wariacje Picassa na temat małoformatowych dzieł Cranacha uprzytomniły miłośnikom sztuk pięknych XX wieku siłę oddziaływania i wielkość szesnastowiecznego mistrza w ostrożnym stosowaniu światłocienia, co stwarzało walorową jednolitość i prowadziło do wyszukanych rozwiązań barwnych w jego obrazach.

Łukasz Cranach Starszy uważany jest za jednego z najbardziej płodnych malarzy. Fakt ten nasuwa wielu badaczom słuszne podejrzenie, że sztuka jego nie jest jednolita w poziomie artystycznym. Trudno wprost uwierzyć, ażeby Łukasz Cranach Starszy, który w 1518 r. został radnym miejskim, od 1537 do 1544 roku był burmistrzem, prowadząc jednocześnie aptekę i drukarnię, mógł osobiście namalować wszystkie przypisywane mu obrazy. Mistrz, który żył długo, bo aż 81 lat, angażował w swej pracowni wielu uczniów i pomocników, wśród których byli jego dwaj synowie — Jan (zm. w 1537 r.) i Łukasz (1515—1586). Wszyscy oni byli pod silnym wpływem swego nauczyciela, przejmując jego styl tak dokładnie, że trudno nieraz oddzielić dzieła mistrza od dzieł współpracowników.

Sztuka z warsztatu Cranacha stała się bardzo popularna w Europie. Szeroko rozchodziły się obrazy znaczone sygnaturą w postaci uskrzydłonego węża lub stojącymi skrzydłami nietoperza, które po 1537 r. zostały zmienione na leżące skrzydła ptasie. Skrzydlaty wąż to herb, który otrzymał Cranach jako nadworny malarz w 1508 r. od księcia Fryderyka Mądrego.

Cranachowska sygnatura na obrazie wcale nie oznacza, że sam mistrz go namalował. Przeciążony pracą artystyczną i urzędniczą zapewne często ograniczał się do zrobienia projektu lub wykonania najtrudniejszych partii, np. twarzy najważniejszych osobistości, resztę malowali pomocnicy i uczniowie. Oddzielenie zatem dzieł Cranacha od prac jego uczniów jest zadaniem niezmiernie trudnym i wymaga szczegółowej analizy stylistycznej i technologicznej wielu przypisywanych mu obrazów rozsianych po całym świecie.

W pracowni Cranacha wykonano po kilkudziesiąt portretów Lutra i Melanchtona; na pierwszy rzut oka są one takie same, lecz po dokładnych oględzinach wykazują duże różnice techniczne. Warsztat cranachowski „wyprodukował” wiele portretów, a także scen mitologicznych i religijnych, w których szereg typów męskich i kobiecych wykazuje duże podobieństwo. Czy są to modele pracowniane, czy może tylko ulubione typy ustalone w pracowni i powielane wiele razy? Sądzić należy,

że w pracowni tak masowo wytwarzającej obrazy używano ustalonych formuł i że istniały wzory, według których powtarzano typy twarzy, gesty, ruchy, stroje i widoki przyrody, które urozmaicone w drzewa i roślinność — były często tłem dla urokliwych przedstawień Madonn z Dzieciątkiem. Jedna modelka pojawia się kilkakrotnie w galerii dziewcząt na obrazach takich jak *Salome z głową Jana Chrzciciela* z galerii w Halle, *Salome z głową Jana Chrzciciela* z muzeum w Budapeszcie oraz *Zaloty* z Muzeum Narodowego w Warszawie. Podobne są *Judyta* z muzeum wiedeńskiego, *Judyta* z muzeum w Stuttgarcie oraz postać kobieca z obrazu *Pożądlivy starzec* z muzeum w Budapeszcie. Tę samą twarz posiadają św. Helena z muzeum w Wiedniu i młoda kobieta na portrecie będącym własnością muzeum w Londynie.

Przedstawiono zaledwie kilka przykładów świadczących o masowej produkcji obrazów w warsztacie cranachowskim. Dzieła te są bardziej podobne w sensie stylistycznym aniżeli w technice wykonania. Być może dlatego wśród historyków sztuki przeważa opinia, że malarstwo Łukasza Cranacha Starszego, mimo uznanych walorów, odznacza się pewnym schematyzmem, płaskim modelunkiem, drobiazgowością, linearnym traktowaniem twarzy i dłoni, typowym przedstawieniem włosów kręconych w finezyjne loki. Elementy te były powtarzane w twórczości Cranacha wielokrotnie i naśladowane przez wielu artystów w całej Europie.

Maria Rzepińska opisując historię koloru w malarstwie europejskim słusznie zauważa, że Cranach jest wielkim — jednym z ostatnich — mistrzem użycia złota w malarstwie północnym. Jego portrety oraz tryptyk św. Katarzyny w Galerii Drezdeńskiej należą do wspaniałych przykładów użycia złota w sposób malarski, a nie jubilerski. Powierzchnie złoczone płatkami lub proszkiem właściwie pozbawione są efektów światłocienia oraz modulacji kolorystycznej. Cranach zaś włącza partie złoczone w harmonię barw, laserując je barwnymi lakierami, względnie pokrywając czarnymi ornamentami. Od połowy XVI wieku artyści rzadko stosują złoto w polichromii obrazów. Hafty, okucia, zbroje, klejnoty itp. malują pigmentami w technice temperowo-olejnej uzyskując efekty lśnienia i twardości prawdziwego złotego metalu.

W późnych obrazach Cranacha widać nie tylko maniery, ale i pewien schematyzm i obniżenie wartości artystycznych. Stan zachowania powierzchni malarskiej tych obiektów jest także nienadzwyczajny, dają się zauważyć deformacje podłoża i obfita siatka spękań. Świadczy to, że nie zawsze przestrzegano w pracowni reguł technicznych i technologicznych. Wydaje się jednak, że nie mistrz obniżył loty, lecz warsztat. W obliczu wielkich zamówień pomocnicy wykonywali niektóre czynności malarskie zbyt szybko i niedokładnie. Zniszczenia warstwy malarskiej obrazów — spękania, przetarcia, utrata siły krycia bieli ołowianej (*pentimenti*) — pozwoiliły nam zajrzeć za pomocą szkieł powiększających oraz kolposkopu w głąb obrazów i zrekonstruować proces ich tworzenia.

Podany w dalszej części artykułu opis techniki wykonania obrazów Łukasza Cranacha Starszego oparto na badaniach wizualnych jego dzieł podczas wystawy zorganizowanej w Muzeum Okręgowym w Toruniu z okazji 500-lecia urodzin Mikołaja Kopernika w 1973 r. oraz na obserwacjach w innych muzeach polskich i zagranicznych. Wiele zawdzięczamy barwnym reprodukcjom zamieszczonym w opracowaniach albumowych, przede wszystkim zaś we wspaniałej rozprawie Wernera Schadego *Malarski ród Cranachów*. Część reprodukcji ukazuje obrazy zniszczone, względnie niedokończone przez malarza, co umożliwiło obserwację wstępnych faz technicznych, które w przypadku ukończonych dzieł są zakryte przez końcowe warstwy i można je zobaczyć jedynie w stratygrafii lub częściowo w podczerwieni i w promieniach rentgenowskich. Należy podkreślić, że wiadomości o technice malarskiej Cranacha są w literaturze fachowej bardzo skromne i ograniczają się do zdawkowych informacji zawartych w analizach sztuki szesnastowiecznej.

Podłoża malarskie. Z prezentowanych na wystawie toruńskiej 14 obrazów wykonanych przez Łukasza Cranacha Starszego 12 namalowano na podłożach drewnianych. Znane obrazy *Wenus i Amor* (o wymiarach 214×102 cm) oraz *Maria z Dzieciątkiem pod jabłonią* (o wymiarach 87×59 cm) z Ermitażu obecnie umieszczone są na płótnach lnianych. Według relacji kustosza z muzeum petersburskiego obrazy te pierwotnie były naklejone na deski. W drugiej połowie XIX wieku mocno spróchniałe drewno usunięto, a płótna obrazów zdublowano (naklejono drugie płótna za pomocą kleju rybiego). Podobne zabiegi konserwatorskie wykonano przy portrecie pary małżeńskiej Henryka Saskiego i Katarzyny z galerii w Dreźnie na początku XX wieku. Stan zachowania obiektów jest dobry, lecz ich powierzchnie są idealnie proste i gładkie, niewidoczne są ślady wygięcia desek, co stwarza nieco fałszywy wygląd lica obrazów, które przecież były na podłożach drewnianych.

Zestawienie statystyczne sporządzone na podstawie opracowania Wernera Schadego oraz katalogu wystawy w Bazylei w 1974 r. dowodzi, że warsztat Cranacha wykonywał obrazy przede wszystkim na podłożach drewnianych:

wg Wernera Schadego		wg Manfreda Kollera — wystawa w Bazylei	
lipa	— 29 szt.	czerwony buk	— 77 szt.
buk czerwony	— 13 szt.	lipa	— 33 szt.
topola	— 2 szt.	dąb	— 2 szt.
buk	— 4 szt.	drewno iglaste	— 6 szt.
dąb	— 3 szt.		
świerk	— 3 szt.		
jodła	— 3 szt.		
drewno			
niezidentyfikowane	— 18 szt.		
75 szt.		118 szt.	

Z zestawienia wynika, że warsztat Łukasza Cranacha St. stosował na podłoża malarskie przede wszystkim drewno z buku czerwonego, które służyło głównie do tablic małych formatów. W następnej kolejności korzystano z drewna lipowego, topolowego, dębowego oraz z drewna drzew iglastych. Drewno dębowe stosowane było przez Cranacha sporadycznie. Dąb dominuje, jak wiemy, na terenach Europy północnej, np. w Niderlandach, Anglii, północnych Niemczech oraz w Polsce. Podłoża dębowe spotykamy dość często w Hiszpanii, dokąd przywożono drewno poprzez Niderlandy z Polski, która należała w owym czasie do głównych eksporterów drewna dębowego w Europie.

Łukasz Cranach Starszy, jak widać, nie stosował płótna do podłoży malarskich. Natomiast dwaj jego synowie, Jan i Łukasz, malowali zarówno na drewnie, jak i na płótnie, w równej ilości. Potwierdza to opinię, że w północnej Europie w końcu XVI wieku płótno coraz częściej wypiera drewno jako materiał do podłoży malarskich. Włosi stosowali podobrazia płócienne przynajmniej o 50 lat wcześniej, uznając je za wygodniejsze w malowaniu i w transporcie.

Z a p r a w y. W obrazach Łukasza Starszego zaprawy są przede wszystkim koloru białego. Kładzione były bezpośrednio na przeklejone deski, bądź na deski wyklejone płótnem w całości lub na złączach. Powierzchnie zapraw są zawsze idealnie gładkie, co można zaobserwować w przeswitach lub przetarciach warstw malarskich.

R y s u n e k. Na obrazach Cranacha rysunek leży bezpośrednio na zaprawie, podobnie jak u wielu malarzy niemieckich w XV i XVI wieku. Na obrazach malarzy włoskich rysunek wykonany jest często na warstwie izolującej lub imprimaturze. W drugiej połowie XVI wieku ten sposób rysowania występuje także u artystów niderlandzkich, którzy przejęli częściowo południowe sposoby malarskie, wykonując rysunek na zaprawach białych, bądź na żółtobrunatnych imprimaturach lub na jednolitych szarych podmalowaniach. Te odstępstwa od klasycznych norm wywodzących się z warsztatu braci van Eycków, kultywowanych przez Dürera, zdarzały się coraz częściej w malarstwie szesnastowiecznym, przede wszystkim z powodu licznych kontaktów osobistych między artystami Północy i Południa.

Rysunek na zaprawie wykonywał Cranach czarną farbą, głównie pędzlem, o czym świadczy miękka i urozmaicona linia, zawsze zakończona ostrym szpicem. Rysunki są często lawowane oraz szrafowane, aby zaznaczyć wstępny modelunek pod właściwe malowanie. W małych formach Cranach mógł posługiwać się srebrnym sztyftem.

Szkice rysunkowe, które wykonywał Cranach na papierze, były lawowane drugim kolorem, np. szarością, oraz rozjaśnione czystą bielą. Zachowały się trzy głowy rysowane i kolorowane pędzlem na kartonach. Są to portrety hrabiego Philippa von Solms, Hansa Lutra z 1527 r. i Marcina Lutra z 1532 r. Portrety te, prawdziwe arcydzieła, sprawiają wra-

zenie, że są malowane z natury, bezpośrednio z modelu. Zrealizowano je na podkładzie żółtobrunatnym, który pokryto szarością metodą lawowania, wydobywając wstępny szkic malarski. Na szarym modelunku rozbudowano plastykę za pomocą koloru karnacyjnego, uwypuklając przy tym najwyższe światła bielą i dodatkowo pogłębiając cienie farbą brązową. Finezyjną kreską, typową dla mistrza, zaznaczono szczegóły owłosienia i zarostu. Wymienione szkice rysunkowo-malarskie stanowią lekcję pogładową wstępnych poczynań malarskich, jakie stosował Cranach również w malarstwie olejnym.

Obserwacja reprodukcji obrazów Cranacha w świetle normalnym i w podczerwieni upewnia nas w przekonaniu, że wykonywał on wstępny rysunek na zaprawie bardzo swobodnie, bez korzystania z kartonu, metodą tzw. „przeprószki”, podobnie jak to robiono w rzemieślniczych warsztatach średniowiecznych oraz częściowo nowożytnych.

Zdjęcie w podczerwieni obrazu na desce *Czternastu orędowników* z ok. 1505 r. z miejscowości Torgau ukazuje rysunek głowy św. Krzysztofa wykonany pędzlem. Na twarzy świętego kłębią się wyszukane linie, tak jak na rysunku na papierze, który malarz wykonał uprzednio traktując go jako wstępny szkic do obrazu olejnego. Obydwa rysunki zrobione zostały pędzlem prawie identycznie, są traktowane swobodnie, z fantazją, lecz jednocześnie finezyjnie i precyzyjnie.

Z dużą dokładnością i swobodą został wykonany rysunek pędzlem w obrazie na desce *Mąż boleści* z ok. 1515 r. z Weimaru. Czarne linie, widoczne w podczerwieni, wyznaczają nie tylko wstępny kształt anatomiczny, ale prześwitując przez warstwy karnacyjne ukazują i podkreślają zarazem chłodne, pulsujące krwią żyły na umęczonym ciele Chrystusa.

Obserwując rysunek czarną farbą na zaprawie — często widoczny przez prześwitujące warstwy malarskie lub na zdjęciach w podczerwieni — i porównując go z konturami i liniami wykonanymi farbą temperowo-olejną wieńczącymi dzieło malarskie dochodzimy do wniosku, że Cranach realizował rysunek dwukrotnie: po raz pierwszy — gdy wykonywał szkic obrazu na białej zaprawie i po raz drugi — kiedy kończył dzieło obwodząc subtelными liniami anatomiczne szczegóły twarzy i dłoni, kreśląc jednocześnie fantazyjne pukle włosów lub kształty fałd, ornamentacji, listowia drzew i kwiaty na łąkach.

Obraz *Odpoczynek podczas ucieczki do Egiptu* z 1504 r. z muzeum dawnego Berlina Zachodniego, namalowany na desce bukowej o wymiarach 69×51 cm, z powodu niedokończenia jednej z postaci (dziewczynka grająca na flecie) stanowi doskonały przykład ukazujący poszczególne etapy budowy technicznej obiektu. Na białej zaprawie występuje czarny rysunek wykonany pędzlem. Następnie całość została pokryta żółtobrunatną olejną imprimaturą. W partiach karnacyjnych cienie i półcienie wydobyto metodą lawowania kolorem brązowym. Następnym eta-

pem było rozjaśnianie najwyższych światła za pomocą farby białej lub jasnożółtej. Potem przychodziła warstwa karnacyjna, jasnoróżowa. Światła wzmocniono białą i żółtą farbą, zaś cienie pogłębiono lawując kolorem brązowym i czarnym. Podobną zasadę stosowano przy malowaniu czerwonej szaty Marii.

Większość obrazów Łukasza Cranacha Starszego była modelowana na żółtobrunatnej imprimaturze, którą czasami pokrywano szarością — płasko lub przez lawowanie — w celu uzyskania optycznej szarości oraz chłodnych przejść w półtonach. System ten stosowano głównie podczas malowania karnacji śmiertelnie umęczonych postaci kobiecych albo męskich. Ogorzałe i muskularne ciała męskie były malowane bezpośrednio na żółtobrunatnym podkładzie. Były to stare i wypróbowane metody malarskie, stosowane już w średniowieczu.

Łukasz Cranach Starszy był mistrzem w przedstawianiu ciała ludzkiego, zwłaszcza aktów kobiecych. Jako przykład może posłużyć obraz *Wenus i Amor* z Ermitażu, o wspaniałej złocistej tonacji, którą osiągnięto przez nakładanie głównych tonów karnacyjnych różowożółtych bezpośrednio na żółtobrunatną imprimaturę, bez stosowania szarych podmalowań. W obrazie tym ponadto zauważamy niezwykłą precyzję w opracowaniu szczegółów twarzy, rąk, kręconych włosów amorka oraz długich, układających się w faliste pasma włosów opadających na ramiona pięknej Wenus. Obraz ten upewnia nas również w przekonaniu, iż nikt w owym czasie bardziej mistrzowsko nie malował metodą laserunkową zwiewnych, cienkich jak muślin tkanin okrywających nagie ciało kobiece.

Do dzisiaj wielu badaczom opracowującym twórczość warsztatu Cranacha nastęcza trudność ustalenie udziałów synów Jana i Łukasza w późniejszej twórczości ojca. Identyfikacja ich techniki malarskiej jest dość trudna, albowiem pracowali długo w warsztacie pod kierunkiem wybitnego artysty, przejmując jego styl, technikę i materiały. Zasadnicze różnice występują w fakturze malarskiej, lecz zagadnienie to wymaga szczegółowego zbadania rozsianych po galeriach świata wielu dzieł ojca, synów oraz współpracowników. Wydaje się także, że nie tylko mistrz Łukasz Starszy wycisnął piętno na stylu i technice swoich pomocników. Jego metody pracy artystycznej i technologicznej były prawdopodobnie w dużym stopniu uwarunkowane zbiorową działalnością całego warsztatu, wykonującego przecież setki obrazów. W sposobie malowania syn Łukasz, zdolniejszy od Jana, który zmarł wcześniej, jeszcze za życia ojca, pozostał wierny zasadom warsztatu, nie zmieniając wypróbowanych sposobów technicznych i technologicznych.

Jak już wspomniano, w warsztacie Cranacha często powtarzano tematy i treści malarskie. Przy tak dużej liczbie dzieł, które powstały w pracowni, nietrudno o repliki. Cranachowie nie stanowią zresztą wyjątku, albowiem na wielu obrazach średniowiecznych, renesansowych i późniejszych dostrzegamy projekty głów, rąk, draperii, rozmaitych ge-

stów, które występują na nich w różnych wariantach, pozycjach i są powtarzane wielokrotnie. W korespondencji Dürera, Rubensa i wielu innych malarzy znajdujemy wzmianki, z których wynika, że część obrazów została wykonana przez ich uczniów i pomocników. Ówczesne pojęcia o oryginalności były odmienne od dzisiejszych. Niekiedy zdarzało się, że dwaj mistrzowie pracowali wspólnie nad jednym dziełem. W zbiorach dzieł sztuki często spotykamy obrazy podpisane przez dwóch artystów, np. Rubensa i Jana Bruegla Starszego lub Snydersa i van der Veina. Na wystawie „Opus Sacrum” w Zamku Królewskim w Warszawie (1990) był wystawiony obraz *Chrystus podtrzymywany przez anioła* autorstwa Giorgione i Tycjana. Łukasz Cranach Starszy, żyjący długo jak na owe czasy, bo aż 81 lat, wywarł olbrzymi wpływ na całe europejskie malarstwo, imponując wielu naśladowcom współczesnym oraz późniejszym wykonującym kopie jego dzieł w XVII, XVIII, a nawet XIX wieku.

Kończąc można stwierdzić, że Cranach, stosując prostą metodę malarską, wytworzył specyficzny styl zwany dzisiaj cranachowskim. W warsztacie stosowano zaprawy białe, zapewne kredowo-klejowe, czarny rysunek wykonywany pędzlem, olejne imprimatury żółtobrunatne, szare podmalowania w technice temperowej lub temperowo-olejnej, zaś końcowe warstwy malarskie realizowano za pomocą metod lawowania i rozjaśniania w wielowarstwowej technice żywiczno-olejnej. Mistrz Łukasz Starszy wykonywał swoje obrazy dokładnie i precyzyjnie, miał szczególną zdolność rysowania i malowania drobnych form. Niektóre obrazy są jednak słabsze artystycznie i technicznie. W wielu z nich widzimy nadmierne spęknięcia warstw malarskich. Niedociągnięcia te są zapewne spowodowane „produkcją” wyjątkowo dużej liczby obrazów; niektóre malowano zbyt pośpiesznie, o czym świadczy rodzaj zniszczeń warstwy malarskiej (poszczególne warstwy w obrazach nie zdążyły wyschnąć). Mistrz, obciążony pracą malarską oraz urzędniczą w końcowych latach życia, był w stanie jedynie kierować warsztatem i wykonywać prace tylko najbardziej odpowiedzialne.

Nie należy jednak powielać krzywdzącej opinii, że malarstwo Cranacha jest płaskie, linearne i sztywne. To, co najbardziej zachwyca w jego twórczości, to właśnie linearne, doprowadzone do perfekcji traktowanie konturów, niepowtarzalna ornamentacja szat, drobiazgowo i jednocześnie finezyjne opracowanie loków włosów, fantazyjna przyroda pokazana oczami nie tylko malarza, ale i botanika. Czarne szaty o głębokim tonie, odcinające się od jasnego tła, dają oryginalny efekt, odznaczający się nowoczesnym ujęciem formy plastycznej.

Łukasz Cranach Starszy w zasadzie rysował swoje obrazy dwukrotnie: przed rozpoczęciem malowania, na białej zaprawie, i na zakończenie, kiedy uważał, że plamy barwne należało dodatkowo urozmaicić konturem oraz wibrującą kreską. Tę manierę zachował do końca pracy twórczej.

LITERATURA

1. Berger E., *Istoriija razvitija tehniki masljanog živopisi*, Moskva 1961.
2. Brochwicz Z., *Toruński portret Kopernika w świetle badań technologicznych*, Rocznik Muzeum w Toruniu, R. 5, 1973.
3. Cennini C., *Rzecz o malarstwie*, tłum. S. Tyszkiewicz, Wrocław 1955.
4. Dalbor W., *Portret kobiety Łukasza Cranacha St. w Muzeum Wielkopolskim w Poznaniu*, Przegląd Historii Sztuki, R. 1, (Kraków) 1929, z. 3 i 4.
5. Doerner M., *Materiały malarskie i ich zastosowanie*, nowe oprac. T. Roth, R. Jacobi, Warszawa 1975.
6. Drecka W., *Polskie cranachiana*, Biuletyn Historii Sztuki, R. 16, (Warszawa) 1954.
7. Drecka W., *Dwa nieznanne obrazy Łukasza Cranacha Starszego*, Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie, R. 2, 1957.
8. Flik J., *Spostrzeżenia technologiczno-konserwatorskie w związku z wystawami organizowanymi w Muzeum w Toruniu z okazji 500-lecia urodzin Mikołaja Kopernika*, Rocznik Muzeum w Toruniu, R. 6, 1977.
9. Flik J., *Toruńskie portrety mieszczańskie drugiej połowy XVI wieku (technologie i techniki malarskie)*, Toruń 1982.
10. Hiitt W., *Niemieckie malarstwo i grafika późnego gotyku i renesansu*, tłum. S. Błażut, Warszawa 1985.
11. Hopliński J., *Farby i spoiwa malarskie*, Wrocław—Kraków 1959.
12. Kruszelnicka J., *Epitafium Krzysztofa Floriana z kościoła św. Jana w Toruniu*, Teka Komisji Historii Sztuki, t. 7, (Warszawa—Poznań—Toruń) 1986.
13. Rzepińska M., *Siedem wieków malarstwa europejskiego*, Wrocław 1979.
14. Rzepińska M., *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, t. 1, Warszawa 1989.
15. Schade W., *Malarski ród Cranachów*, tłum. E. Żakowska, Warszawa 1980.
16. Slansky B., *Technika malarstwa*, t. 1—2, Warszawa 1960, 1965.
17. Stankiewicz D., *Wrocławski obraz Łukasza Cranacha Starszego „Madonna pod jodłami”*, Biuletyn Historii Sztuki, R. 27, 1965, nr 4.
18. Steinborn B., *Obraz „Św. Anna Samoźreć” z pracowni Cranachów*, Roczniki Sztuki Śląskiej, R. 8, (Wrocław) 1971.
19. Ślesiński W., *Techniki malarskie, spoiwa organiczne*, Warszawa 1984.