

STABILIZAREA STRUCTURALĂ ȘI REDAREA COEZIUNII CROMATICE A UNUI PORTRET POSTUM AL LUI ALEXANDRU IOAN CUZA REALIZAT ÎN ATELIERELE NADAR

IULIA-MARIA PASCU
iulia_m_pascu@yahoo.co.uk
Muzeul Național Brukenthal – Sibiu
ALEXANDRU GH. SONOC
sandysonoc@yahoo.com
Muzeul Național Brukenthal – Sibiu

THE STRUCTURAL STABILIZATION AND THE RECOVERY OF THE CHROMATIC COHESION OF A POSTHUMOUS PORTRAIT OF ALEXANDRU IOAN CUZA MADE IN THE NADAR STUDIOS

ABSTRACT

The posthumous portrait, due to the aquarellist Emilio Vieusseux (1824-1890), was made in November 1873 in Paris, in the Nadar studios, most likely after a photography of an official portrait of Prince Alexandru Ioan Cuza, the colours being applied according to the original. The analysis of the uniform and of the depicted orders and the comparison with other official portraits of the Ruling Prince shows that as model the aquarellist used a portrait made by Carol Popp de Szathmáry (1812-1887), dating from 1863-1865, now probably lost.

The conservation state of the object presented was precarious; the aim of restoration treatments was to ensure the structural stability and chromatic integrity.

Keywords: official portrait, Emilio Vieusseux, Carol Popp de Szathmáry, conservation, consolidation, inpainting.

1. Analiză cultural-istorică și stilistică

Autorul și locul în care a fost realizat acest portret (**Fig. 1**) sunt menționate într-o inscripție cursivă, în limba franceză, aflată în dreapta jos, pe ancadramentul ferestrei din spatele personajului: *Ateliers Nadar. / Aqua.^{lle} par E. Vieusseux / Nov: 1873, Paris* (**Fig. 2**), adică "Atelierele Nadar. Acuarelă de E. Vieusseux. Noiembrie 1873, Paris". Localizarea în atelierele Nadar de la Paris, aparținând celebrului fotograf cunoscut sub acest pseudonim, pe numele său adevărat Gaspard-Félix Tournachon (1820-1910), ne permite să presupunem că autorul lucrării, E. Vieusseux, nu poate fi identificat cu acuarelista amatoare elvețiană Emilie Vieusseux, care a lucrat întreaga viață în Elveția, ci cu acuarelistul Emilio Vieusseux (1824-1890), fiul negustorului Gian-Pietro Vieusseux (1779-1863) din

Geneva, unul dintre reprezentanții marcanți ai mișcării italiene de renaștere națională (*Risorgimento*), fondator al unui cabinet științific și literar la Florența (1819). Potrivit datelor biografice din baza de date de la Bibliothèque Nationale de France, artistul este un imigrant din Italia, unde o parte a familiei (de origine franceză, din Saint-Antonin-Noble-Val), s-a stabilit după 1783, venind din Elveția, unde fusese nevoită să emigreze în urma revocării Edictului de la Nantes (1685). Stabilită în Rouergue, în cantonul Geneva, familia Vieusseux dobândește dreptul de cetățenie în 1702 și, pe domeniul pe care ajunge să îl dețină, fondează orașelul Vieusseux.

În atelierul Nadar, acuarelistul Emilio Vieussieux este personal menționat ca realizând lucrări de transpunere pe pânză sau hârtie, în ulei sau acuarelă, în mărime naturală, a unor imagini realizate în tehnica deja depășită a dagherotipiei¹. Deși în anii '50-'60 ai secolului al XIX-lea suprapictarea fotografiilor stârnea indignarea criticilor de artă, publicul a apreciat această tehnică, datorită progresului lent al fotografiei în culori². În cazul suprapictării, dagherotipia reprezenta o provocare mai mare decât calotipia sau talbotipia, datorită emulsiei fotografice de pe suprafața materialului, deși și în cazul acestor tehnici mai moderne în porii materialului pătrundea o anumită cantitate de argint³, ceea ce afecta absorbția culorilor.

Lucrarea restaurată este, evident, un portret postum, destinat simpatizanților din România și din străinătate ai domnitorului detronat, căci Alexandru Ioan Cuza (născut la 20 martie 1820 la Bârlad) decedase la Heidelberg, la 15 mai 1873. Domnitorul este reprezentat pe trei sferturi, întors un sfert spre stânga. El poartă uniformă de gală ("*mare ținută*") de ofițer de dorobanți călare, model 1860⁴: pantaloni albi cu broderii aurii și tunică neagră încheiată la 6 nasturi pe două rânduri, cu guler, epoleți, brandenburguri și aplicații aurii, calpac din blană neagră de oaie de Astrahan cu fund din postav alb, lăntișor auriu și egretă din păr de cal alb. În mâna dreaptă, înmănușată, el ține o mănușă albă de piele și calpacul uniformei, iar mâna stângă (cu degetul arătător întins) este sprijinită pe mânerul sabiei, al cărei dragon, din șnur de culoare neagră, trece printre degetele arătător și mijlociu. Atât fulgii de la baza panașului, cât și cocarda medalionului care îl decorează sunt în culorile drapelului tricolor al României (roșu, galben și albastru),

¹ Jessica Hauf, *De l'«image-alchimie» et de l'«image consommatrice»: Le siècle de la photographie à travers le regard de Nadar, Baudelaire et Delacroix* (tesis de doctorat în Francesească), Catania, Università degli Studi di Catania, 2011, p. 160.

² Heinz K. Henisch, Bridget A. Henisch, *The Painted Photograph 1839-1914: Origins, Techniques, Aspirations*, University Park, The Pennsylvania State University Press, 1996, pp. 55-56.

³ *Ibidem*, pp. 55-56.

⁴ Cristian M. Vlădescu, *Uniformele armatei române de la începutul secolului al XIX-lea până la victoria din mai 1945*, București, Editura Meridiane, 1977, p. 49.

iar brăul care încinge tunica este împletit de asemenea din fire în culorile drapelului românesc. Acest simbol național a fost introdus în uniformologia românească încă din 1860⁵. Figura ovală a domnitorului, cu ochi căprui, păr scurt, mustață și barbișon după modelul împăratului Napoleon III, toate de culoare castanie, are o expresie gravă, liniștită și melancolică. O draperie de catifea roșie din fundal lasă să se zărească, în dreapta jos, un peisaj deluros, cu un oraș și o biserică, probabil a unei mănăstiri (**Fig. 3/2**), cu patru turle, reprezentând Catedrala Mitropolitană *Sf. Paraschiva* din Iași (**Fig. 4**), construită în perioada 1833-1839 după planurile arhitecților Gustav Freywald și Mihail Singurov, a cărei boltă centrală s-a prăbușit în 1857⁶. Maniera în care este redat peisajul amintește de reprezentarea bisericii realizată de către Henry Warren (1794-1879) ca ilustrație la memoriile de călătorie ale căpitanului Edmund Spencer, publicate în 1855 (**Fig. 5**)⁷.

Prezența tricolorului în uniforma domnitorului (**Fig. 6**) este, în același timp, un simbol al statutului autonom pe care Principatele Unite ale Moldovei și Valahiei îl aveau în cadrul Imperiului otoman, garantat de tratatul de pace de la Paris (30 martie 1856)⁸. În intenția puterilor învingătoare în Războiul Crimeii (Franța, Marea Britanie, Sardinia și Imperiul otoman), cărora li s-au asociat Prusia și Austria⁹, celor două principate le revenea rolul de a atenua presiunea asupra frontierei dunărene a Imperiului otoman, frecvent amenințată încă de la sfârșitul secolului al XVII-lea atât de Rusia, cât și de Austria. În cursul războiului, Serbia, un teritoriu în care se ciocneau interesele austriece, otomane și rusești, și-a păstrat neutralitatea, în ciuda presiunilor exercitate asupra elitelor sale politice, obținând astfel prin tratatul de pace de la Paris reconfirmarea autonomiei sale (art. 28) și interzicerea oricărei intervenții armate otomane fără un mandat al puterilor garante, chiar dacă Înalta

⁵ *Ibidem*, p. 10.

⁶ Pentru istoricul și descrierea catedralei: Scarlat Porcescu, *Catedrala mitropolitană din Iași*, Editura Mitropoliei Moldovei și Sucevei, 1977.

⁷ Edmund Spencer, *Turkey, Russia, the Black Sea, and Circassia*, London, G. Routledge & Company, 1855, p. 137.

⁸ Pentru Congresul de pace de la Paris (1856) și tratatul de pace rezultat în urma acestuia: Edouard Gourdon, *Histoire du Congrès de Paris*, Paris, Librairie Nouvelle, 1857; Winfried Baumgart, *Der Friede von Paris 1856. Studien zum Verhältnis von Kriegführung, Politik und Friedensbewahrung*, München – Wien, Oldenbourg Wissenschaftsverlag, 1972.

⁹ Pentru relațiile diplomatice și militare ale puterilor europene occidentale, Serbiei, Imperiului otoman și Statelor Unite ale Americii în timpul Războiului Crimeii: Brison D. Gooch, *The New Bonapartist Generals in the Crimean War: Distrust and Decision-making in the Anglo-French Alliance*, Hague, Martinus Nijhoff, 1959; Alan Dowty, *The Limits of American Isolation: The United States and the Crimean War*, New York, New York University Press, 1971; Paul W. Schroeder, *Austria, Great Britain, and the Crimean War: The Destruction of the European Concert*, Ithaca – London, Cornell University Press, 1972; Čedomir Antić, *Neutrality as Independence: Great Britain, Serbia and the Crimean War*, Beograd, Institute for Balkan Studies, 2007; Candan Badem, *The Ottoman Crimean War (1853-1856)*, Leiden – Boston, Brill, 2010.

Poartă și păstra dreptul de a deține trupe pe teritoriul sârbesc (art. 29). În vreme ce neutralitatea Prusiei a fost privită ca un semn de slăbiciune de către partizanii locali ai tuturor părților beligerante, cea a Austriei a stârnit nemulțumire generală, pentru că împăratul Franz Joseph I a rezistat presiunilor ruse de a intra în război împotriva Imperiului otoman, ca o compensație pentru sprijinul Rusiei care în 1849 intervenise pentru reprimarea Revoluției maghiare, dar a procedat la concentrarea de trupe la granița cu Rusia și la ocuparea Moldovei și Valahiei, după retragerea trupelor ruse în vara anului 1856, în urma înfrângerilor suferite pe frontul dunărean și a presiunilor diplomatice austriece. Deși concurente în cadrul Confederației Germane, Prusia și Austria, care se temeau de o hegemonie rusă în estul Europei, s-au asociat în general intereselor puterilor învingătoare, iar la reglementările referitoare la navigație au aderat apoi și alte state interesate, inclusiv Statele Unite ale Americii. Moldova și Valahia rămâneau sub suzeranitate otomană, urmând însă să intre sub garanția colectivă a marilor puteri semnatare, fără ca asupra lor vreuna dintre puterile garante să poată exercita un drept exclusiv de protecție și de imixtiune (art. 22). Atât protectoratul francez asupra creștinilor din Orientul Mijlociu, cât și pretențiile Rusiei de protecție asupra populațiilor de credință ortodoxă din Imperiul otoman, care au constituit pretextul Războiului Crimeii, sunt de asemenea înlăturate, prin faptul că se prevede ameliorarea situației supușilor sultanului în conformitate cu firmanul imperial din 25 ianuarie 1856 (art. 9), care garanta egalitatea tuturor acestora, indiferent de credință. Rusia pierdea, de asemenea, controlul asupra gurilor Dunării, prin retrocedarea județelor Cahul, Bolgrad și Ismail către Moldova (art. 20), iar pe Dunăre este garantată libera navigație, sub supravegherea Comisiei Europene a Dunării (art. 16). Marea Neagră este declarată teritoriu neutru, în care era permisă intrarea oricăror nave de comerț și era interzis accesul tuturor navelor militare, inclusiv al celor ale puterilor riverane (art. 11). Pe Marea Neagră este garantată libertatea comerțului, cu respectarea regulamentelor sanitare, vamale și de poliție (art. 12), iar la țărmul acesteia se interzice construirea de fortificații și prezența arsenalelor (art. 13). Principatelor Moldova și Valahia li se garanta conservarea administrației independente și naționale, libertatea deplină a cultului, legislației, comerțului și navigației (art. 23). Celor două principate li se garanta, de asemenea, dreptul de a întreține forțe armate necesare asigurării securității granițelor și păstrării ordinii interne (art. 26), dobândit încă prin tratatul de la Adrianopol (1829). Mai mult, se cerea ca în Moldova și Valahia să fie imediat instituită o comisie a puterilor europene cu sediul la București, care împreună cu reprezentantul Înaltei Porți să facă propuneri cu privire la viitoarea lor organizare (art. 23), iar în fiecare dintre cele două principate să fie imediat convocată câte o Adunare ad-hoc, care să exprime voința populației cu privire la organizarea lor definitivă (art. 24), puterea suzerană neputând interveni în Principate fără acordul puterilor semnatare (art. 27).

Examinarea ordinelor reprezentate în tablou arată că domnitorul portretizat poartă, pe partea stângă a pieptului, două ordine otomane¹⁰, un ordin grecesc a cărui fondare (deși decisă de Cea de a IV-a Adunare Națională de la Argos la 12 august 1829, chiar în cursul Războiului de Independență al Greciei¹¹) a fost promulgată de către rege la 20 mai 1833 și un ordin al Casei de Savoia, aflată pe atunci pe tronul Regatului Sardiniei, în jurul căruia s-au concentrat forțele politice care urmăreau unificarea Italiei și care alături de Franța, aliatul său din timpul Războiului Crimeii și, în 1859, din Al Doilea Război de Independență, a susținut cu căldură cauza Unirii Principatelor, văzând în aceasta nu numai o garanție suplimentară în calea expansiunii ruse spre Dunăre și Balcani, ci și un factor de presiune împotriva Austriei. În bandulieră, pe umărul drept, domnitorul poartă eșarfa Ordinului *Mecidiye* (*Mecidiye Nişanı*), fondat la 17 septembrie 1852 de către sultanul Abdülmecid I (1839-1861) (**Fig. 7/5**; cf. **Fig. 22**). Insigna ordinului se găsește regulamentar, pe șoldul stâng, la capătul inferior al eșarfei de culoare roșie cu câte o dungă îngustă de culoare albastră (**Fig. 3/1**), ceea ce reprezintă o licență a acuarelisului, căci aceste dungă înguste ar fi trebuit să fie de culoare verde oliv (**Fig. 3/1**; cf. **Fig. 22**). Pe piept, în stânga sus, se găsește steaua Ordinului *Mecidiye* (**Fig. 7/1**; cf. **Fig. 25**). Foarte frecvent, acest ordin militar și cavaleresc, al treilea în rang în sistemul otoman de ordine și medalii¹², era conferit și străinilor, pentru servicii deosebite aduse statului otoman, fie civile (ca în portretul discutat cu acest prilej), fie militare, în cazul variantei cu săbii. Lângă acest ordin, în dreapta sus, se află steaua Ordinului militar *Osmaniye* (sau *Osmani Nişanı*), al doilea ca rang în sistemul otoman de ordine și medalii¹³, care a fost fondat în ianuarie 1862, la relativ scurtă vreme după urcarea pe tron (25 iunie 1861) a sultanului Abdülaziz I (1861-1867) și era conferit pentru servicii importante aduse statului otoman (**Fig. 7/2**; cf. **Fig. 23, 26**). În stânga jos, sub steaua Ordinului *Mecidiye*, se află steaua unui ordin cu o efigie în centru (**Fig. 7/3**). El nu poate fi însă identificat cu Ordinul Augustului Portret (*Tasvir-i Hümayûn Nişanı*), fondat în 1832, de către sultanul Mahmud II

¹⁰ Ordinele otomane au fost determinate în special după Ayten Denisenko, *Askeri Müze. Osmanlı ve cumhuriyet dönemi madalya ve nişanlar katalogu*, İstanbul, Askeri Müze ve Kültür Sitesi Komutanlığı, 2001. Pentru sistemul otoman de ordine și medalii și regulile de precedență: Metin Erüreten, *Osmanlı madalyaları ve nişanları. Belgelerle tarihi / Ottoman Medals and Orders. Documented History*, İstanbul, The Destination Management Company, 2001; Edhem Eldem, *Pride and Privilege. A History of Ottoman Orders, Medals and Decorations*, İstanbul, Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi, 2004.

¹¹ Jules Martin de Montalbo, Raymond Richebé, *Armoiries et décorations*, Paris, Librairie des Contemporains, 1896, p. 326; cf. František Lobkowicz, *Encyklopedie řádů a vyznamenání*, Praha, Nakladatelství Libri, 1999, p. 162; I. G. Spasskii, *Иностранные и русские ордена до 1917 года*, Москва, Вече, 2009, pp. 139-140; M. P. Bezrukov, A. E. Turovskii, *Награды государств мира*, Tula, ЗАО «Гриф и К», 2013, p. 89.

¹² J.M. de Montalbo, R. Richebé, *op. cit.*, p. 487.

¹³ *Ibidem*, p. 488.

(1808-1839), care consta într-un portret miniatural al sultanului, încadrat într-o ramă ovală sau dreptunghiulară cu briliante și care era conferit, în general, în semn de apreciere personală din partea sultanului. Împotriva unei asemenea identificări pledează nu numai forma de stea, ci și faptul că după moartea sultanului Mahmud II el a căzut în desuetudine, atât din dorința urmașilor săi de a nu fi eclipsați de personalitatea și faptele acestuia, cât mai ales datorită reacției conservatoare împotriva prezenței portretului sultanului pe obiecte de artă decorativă și a expunerii sale în clădirile publice, în primul rând în institutele de învățământ militar. Decorația reprezentată este, de fapt, acordată de o putere creștină, adversară a Imperiului otoman și având interese particulare, de veche tradiție, atât în Moldova, cât și în Valahia: Marea Cruce a Ordinului Mântuitorului (**Fig. 27**), cea mai înaltă decorație grecească, cu imaginea lui Isus Christos Pantocrator (ușor de recunoscut după fragmentul de mantie albastră din dreapta, într-un medalion înconjurat de chenarul albastru pe care ar trebui să se găsească legenda reproducând un pasaj biblic¹⁴), pe care se găsește aversul insignei ordinului, care reproduce de fapt reversul vechii versiuni a insignei din perioada 1833-1863, pe care la 27 aprilie 1863, după detronarea regelui Otto I de Bavaria, efigia regală a fost înlocuită cu imaginea Mântuitorului¹⁵. Alături de acest ordin, în dreapta jos, se află steaua de Cavaler Mare Cruce a Ordinului Sf. Mauriciu și Sf. Lazăr (rezultat prin unificarea Ordinului Sf. Mauriciu și Sf. Lazăr în 1572), conferit de Casa de Savoia (**Fig. 7/4**)¹⁶. În cazul redării acestui ultim ordin, E. Vieusseux și-a permis să redea în verde oliv razele dintre brațele crucii treflate ale stelelor ordinului, care în realitate sunt de culoare verde smarald. Disponibilitatea ordinelor otomane și, în raport cu acestea, a Ordinului Mântuitorului și a Ordinului Sf. Mauriciu și Sf. Lazăr respectă reglementările de precedentă pentru ordinele otomane și al acestora față de decorațiile conferite de puterile străine, obligatorii pentru supușii sultanului, indiferent de rang și de credință.

Pe baza reprezentării Ordinului *Osmaniye*, lucrarea care l-a inspirat pe acuarelistul E. Vieusseux nu poate fi datată mai devreme de ianuarie 1862. Domnitorului ordinul i-a fost conferit, probabil, în urma vizitei sale la Constantinopol, făcute pentru a obține recunoașterea deplinei uniri a principatelor Moldova și Valahia prin confirmarea dublei sale alegeri ca domn. Datorită faptului

¹⁴ *Exod*, 15:6: Η ΔΕΞΙΑ ΣΟΥ ΧΕΙΡ, ΚΥΠΙΕ, ΔΕΔΟΞΑΣΤΑΙ ΕΝ ΙΣΧΤΙ (adică "Dreapta Ta, Doamne, și-a făcut vestită țaria").

¹⁵ F. Lobkowicz, *op. cit.*, p. 162; I. G. Spasskii, *op. cit.*, pl. XXV/1, 3; M. P. Bezrukov, A. E. Turovskii, *op. cit.*, p. 89. Pentru sistemul grecesc de ordine și medalii: George J. Beldecos, *Hellenic Orders, Decorations and Medals*, Athens, Hellenic War Museum, 1991.

¹⁶ Pentru Ordinul Sf. Mauriciu și Sf. Lazăr: Giovan Battista Ricci, *Istoria dell'Ordine equestre de SS. Maurizio e Lazzaro*, Torino, Giovan Francesco Mairese, 1714; F. Lobkowicz, *op. cit.*, p. 89; S. V. Potrașkov, *Ордена и медали стран мира*, Moskva, ООО Издательство «Эксмо», 2007, pp. 162-166; I. G. Spasskii, *op. cit.*, p. 84.

că ordinul a fost fondat abia în luna ianuarie, se poate deduce că a fost conferit lui Al. I. Cuza nu cu prilejul primirii sale oficiale de către sultanul Abdülaziz I la palatul Dolmabahçe (23 decembrie 1861) (**Fig. 15**), ci ceva mai târziu, probabil odată cu firmanul prin care Unirea era recunoscută pe durata vieții principelui. În tablou, Marea Cruce a Ordinului Mântuitorului reproduce versiunea instituită la 27 aprilie 1863, dată care devine astfel un nou *terminus post quem*.

Din punct de vedere scenografic, dar și cromatic, lucrarea realizată de E. Vieusseux amintește de portretele pictate de Carol Popp de Szathmáry (1812-1887), care a executat și fotografiile ale domnitorului. Aceleași decorații sunt reprezentate și în cel mai cunoscut portret al domnitorului, datorat amintitului artist și datat cândva înainte de 1866, în care personajul portretizat este reprezentat ca bust, în tunică bleumarin, dar cu brandenburguri (**Fig. 8**), specifică artileriei¹⁷, având aceleași ordine ca și în lucrarea datorată lui E. Vieusseux. Din cauza reprezentării noii versiuni a Marii Cruci a Ordinului Mântuitorului, acest tablou nu poate fi datat nici el mai devreme de 1863. Într-un portret pe trei sferturi din 1865, datorat tot lui C. Popp de Szathmáry, în care domnitorul este redat stând spre stânga, cu calpacul pe masă, așezat peste două cărți și având în spate tronul și o draperie roșie, se constată că eșarfa este aceea a Ordinului *Osmaniye*, de culoare verde cu câte o dungă lată roșie pe fiecare latură (**Fig. 9**; cf. **Fig. 23**). La Museo Nazionale del Risorgimento din Torino (**Fig. 10**) se găsește o copie mediocră a acestui ultim tablou, executat probabil după fotografia, pe care pictorul le-a actualizat prin schimbarea decorațiilor. Asemănătoare cu tabloul după care a fost copiată lucrarea de la Torino este și o gravură datorată aceluiași artist, de la Muzeul Național Cotroceni din București (**Fig. 11**), în care Al. I. Cuza ține în mână dreaptă un hrisov și poartă pe umeri hlamida domnească, iar pe masa din stânga se mai găsesc, în afară de calpac și de sceptrul așezat peste un firman al sultanului, două cărți alăturate calpacului și încă alte două cărți într-un plan mai apropiat, mai în față. Fizionomic, cele două portrete datorate lui C. Popp de Szathmáry amintesc de două fotografii datate în 1864, în care domnitorul este reprezentat ca general de divizie, într-una în uniformă de serviciu (**Fig. 12 a**), în cealaltă în mare ținută (**Fig. 12 b**), dar cu scenografie identică: lângă o măsuță pe care se găsește un bicorn așezat peste o casetă din lemn, alături de o vază. În aceste fotografii domnitorul nu poartă însă decât 3 ordine, mai greu de identificat cu precizie: este vorba cu siguranță de Ordinul Sf. Mauriciu și Sf. Lazăr (a cărui insignă se vede și pe capătul de pe șoldul stâng al eșarfei), alături de care pare a se găsi steaua Ordinului Mântuitorului, iar deasupra lor, cel mai probabil, steaua Ordinului *Osmaniye*. Mai ales cu această ultimă fotografie portretul din 1865, după care a fost executată și copia de la Torino, se aseamănă foarte bine, atât din punct de vedere al costumației personajului, cât și din punct de vedere

¹⁷ C.M. Vlădescu, *op. cit.*, pp. 50-53.

compozițional. În schimb, în gravura executată în 1860 de către August Strixner (1820-1855) (**Fig. 13**) și în cea din 1861, datorată lui Josef Kriehuber (1800-1876) (**Fig. 14**), domnitorul poartă doar cele două ordine otomane și steaua Ordinului Sf. Mauriciu și Lazăr, ceea ce și explică lipsa Marii Cruci a Ordinului Mântuitorului, pe care acesta nu a putut-o primi decât după 27 aprilie 1863 și ar putea sugera datarea clișeiului respectiv în perioada 1862-1863. În cazul gravurii realizate de către Josef Kriehuber eșarfa este, judecând după insignă, tot cea a Ordinului Sf. Mauriciu și Sf. Lazăr. În nici unul dintre portretele oficiale pictate de către C. Popp de Szathmáry cunoscute până în prezent nu există însă, în partea dreaptă, o vedută a orașului Iași cu Catedrala Mitropolitană *Sf. Paraschiva*, care în acest caz pare executată după o schiță după natură și nu după amintita vedută realizată în 1855 de către Henry Warren.

În câteva schițe executate în perioada februarie 1860-decembrie 1861 principele este reprezentat tot cu barbișonul amintind de fizionomia împăratului Napoleon III: este vorba de gravura din 1860 atribuită lui K. Danieli, reprezentând deschiderea Camerei Naționale (Parlamentul) la 29 februarie 1860, dedicată deputatului Vasile Boerescu (1830-1883) și de o gravură reprodușă în 1864 în *Lillustration. Journal universel* (vol. 44, p. 68), reprezentând primirea oficială a lui Al. I. Cuza de către sultanul Abdülaziz I în palatul Dolmabahçe (**Fig. 15**), executată pe baza unei schițe realizate la fața locului de către C. Popp de Szathmáry, deci la 23 decembrie 1861. Alteori însă, în perioada 1860-1866 domnitorul este reprezentat fără barbișon și mustață, ci cu favoriți, ca în unele fotografii realizate de către C. Popp de Szathmáry (**Fig. 16 a-b**). Una dintre acestea (**Fig. 16a**) este singura cunoscută nouă în care Al. I. Cuza este surprins în uniformă de serviciu, fără decorații, dar din păcate ea este nedată și, datorită studierii insuficiente a fotografiilor realizate de către acest artist, încadrarea ei cronologică rămâne în continuare nesigură. Ipotetic, ar putea fi datată imediat după alegerea lui Al. I. Cuza ca domn al Moldovei (5/17 ianuarie 1859). În cealaltă (nedată, dar datînd cu siguranță din perioada de început a domniei), el poartă mica ținută de general de dorobanți călări, cu ulancă (una dintre ținutele lui preferate) și are mustață și favoriți, obligatorii pentru ofițerii de lăncieri și aghiotanții domnești¹⁸ (**Fig. 16 b**). Tot fără barbișon, dar cu mustață și favoriți domnitorul este reprezentat mai ales de către gravori: în 1860 de către August Strixner (1820-1855) (**Fig. 13**), în 1861 de către Josef Kriehuber (**Fig. 14**), în 1864 într-o gravură anonimă reprodușă în *Lillustration. Journal universel* (vol. 44, p. 69), executată însă după o schiță de Theodor Aman (1831-1891), care îl reprezintă pe domnitor călare, vizitînd împreună cu dr. Carol Davilla mahalaua Tabaci din București, inundată în 1862.

¹⁸ Cornel Scafeș, Horia Ștefănescu, Corneliu Andonie, Ioan Scafeș, *Armata română în vremea lui Alexandru Ioan Cuza (1859-1866)*, București, Total Publishing, 2003, p. 7.

Este drept, la 27 martie 1859, în nr. 13 al jurnalului *Vasárnapi ujság* din Pesta a fost publicată ca ilustrație a unui articol ce anunța dubla alegere a lui Al. I. Cuza ca domn o gravură anonimă care îl reprezintă pe acesta cu barbișon, dar și cu favoriți, însă aici fizionomia sa împrumută elemente din aceea a revoluționarului maghiar Lajos Kossuth (**Fig. 17**). Deși portretele realizate de A. Strixner și J. Kriehuber datează tot din perioada 1860-1861, se poate presupune că în ocazii extrem de importante, precum deschiderea Camerei Naționale și vizita la Constantinopol, Al. I. Cuza a preferat o fizionomie amintind de aceea a împăratului Napoleon III, care făcând aluzie la sprijinul Franței pentru realizarea și recunoașterea Unirii îi conferea domnitorului român mai multă prestanță, chiar dacă în mod obișnuit el pare a fi preferat mustața și favoriții. Cu toate acestea, portretul său oficial a continuat să rămână, până la abdicare (11 februarie 1866), cel bazat pe fizionomia sa din perioada 1859-1860 (deci fără favoriți!), așa cum apare de altfel și pe mărcile poștale emise de Poșta Română în la 9/21 ianuarie 1865 (**Fig. 18 a-c**), respectiv din lotul livrat de editorul și librarul Ion V. Socec, la comanda Ministerului de Finanțe, realizat prin litografiere și care datorită rarității lor au intrat în atenția colecționarilor străini încă de la începutul secolului al XX-lea, în ciuda calității primitive a realizării lor¹⁹. Cu această fizionomie domnitorul Unirii a și intrat, de altfel, în conștiința colectivă, cum dovedesc și caricaturile anonime publicate în periodicele *Ghimpele* (1872) (**Fig. 19**) și *Protestarea* (1906) (**Fig. 20**), în care este satirizată politica succesorului său, Carol I de Hohenzollern-Sigmaringen (1866-1914), sau stampa executată în 1904 de A. Petrovici de la Biblioteca Județeană "V. A. Urechia" din Galați (**Fig. 21**), precum și diferite gravuri, tablouri, sculpturi, obiecte de artă decorativă și timbre poștale realizate în decursul secolelor XX-XXI.

Având în vedere maniera în care este redat peisajul, abia schițat, dar și unele elemente ale fizionomiei (lipsa favoriților), credem că E. Vieuxseux a lucrat nu pe baza unei fotografii a domnitorului din perioada 1863-1865, ci a unei fotografii executate în atelierele Nadar, probabil după un portret oficial datorat lui C. Popp de Szathmáry în anii 1863-1865, în care însă fizionomia domnitorului este aceea din perioada 1859-1861, surprinsă de clișeele folosite și în alte ocazii de către artist pentru a realiza portrete oficiale. Faptul că anumite detalii paleografice ale ordenelor otomane (turaua sultanului Abdülmecid I pe steaua Ordinului *Mecidiye*, inscripția arabă de pe steaua Ordinului *Osmaniye*) sunt corect redată confirmă că acuarelistul a lucrat după o fotografie de bună calitate a unui portret oficial, datorat lui C. Popp de Szathmáry. Fidelitatea cu care E. Vieuxseux a redat cromatica detaliilor uniforme și a ordenelor (excepție făcând culorile eșarfei Ordinului *Mecidiye* și culoarea razelor dintre brațele crucii treflate ale Ordinului Sf. Mauriciu

¹⁹ Stanley C. Johnson, *The Stamp Collector: A Guide to the World's Postage Stamps*, London, Herbert Jenkins Limited, 1920, p. 180.

și Sf. Lazăr), dar și anumite detalii fizionomice (culoarea părului, a ochilor și chiar a tenului) și de costumație (culoarea uniformei și, mai ales, culorile emailului și eșarfei ordinelor) arată însă că, în același timp, acuarelistul a avut în fața ochilor mai curând acel portret oficial după care fotografia a fost executată sau cel puțin o replică foarte bună a acestuia decât o stampă colorată sau o cromolitografie, executată după acesta. Cu toate acestea, spre deosebire de portretele oficiale sau chiar de gravurile reprezentându-l pe Al. I. Cuza, în lucrarea lui E. Vieusseux (destinată simpatizanților fostului domnitor) nu se găsește nici un atribut princiar evident (precum hlamida, sceptrul și tronul, eventual asociate cu cărțile și cu firmanul sultanului), probabil din dorința atelierelor Nadar de a nu provoca un incident diplomatic. Se poate presupune deci că în 1873 fie prototipul, fie o replică a sa se găsea încă la Paris (fie în depozitul vreunei instituții publice franceze, fie în proprietatea unui expatriat român), unde a putut fi văzut de către E. Vieusseux. Din păcate, nu avem cunoștință unde se găsește în prezent acest prototip și nici măcar dacă el mai există.

2. Starea de conservare

În lucrarea de mari dimensiuni (1137x890 mm) prezentată, E. Vieusseux a utilizat o tehnică a picturii în culori de apă, mixtă: acuarelă, guașă și tuș, aplicată pe suportul fotografic din hârtie. Starea de conservare evaluată vizual a indicat prezența multiplelor degradări de natură diferită (**Fig. 28**). Asupra stării de conservare a piesei au avut o influență negativă factorii externi: microclimatul neadecvat cu abateri mari de temperatură și umiditate, intervențiile vechi de consolidare, neglijența omului în momentul manipulării, depozitarea neadecvată etc. și factorii interni: compoziția chimică a materialelor²⁰.

Suportul papetar era fragil, stabilitatea structurală fiind slăbită, pe anumite porțiuni fiind chiar casant, fapt care a determinat apariția îndoiturilor, fisurilor de mici și mari dimensiuni, rupturilor majore cu desprinderea fragmentelor, pierderea totală de suport papetar din zonele marginale (**Fig. 29**). Numeroasele variații de tonalitate și de intensitate a culorii hârtiei erau vizibile pe versoul piesei ca urmare a îmbătrânirii naturale a materialului papetar²¹ (**Fig. 30**).

Suprafața obiectului era acoperită de praf și murdărie aderentă. Reziduuri de adeziv, dur și friabil, de culoare brun roșcat, au fost prezente pe verso, la unele fisuri. Reziduurile provin de la benzi sensibile la presiune (benzi adezive) atașate în vederea consolidării, care au suferit schimbări ale structurii și proprietăților

²⁰ J.S. Mills and R. White. *The Organic Chemistry of Museum Objects*, Oxford: Butterworth-Heinemann, 1999, p. 73.

²¹ Eric May, Mark Jones *Conservation Science Heritage Materials*, The Royal Society of Chemistry, Henry Ling Ltd, Dorchester, Dorset, UK, 2006, pp. 39-41.

caracteristice²². Pe spatele piesei, fâșii de formă dreptunghiulară de hârtie erau fixate cu adeziv pe bază de clei animal, de culoare brun închis, friabil, fără aderență, aplicat în strat grosier, neuniform cu scopul stopării evoluției fisurilor (**Fig. 30**). Aceasta metodă s-a dovedit ineficientă, a creat tensiuni în materialul suport fapt care a condus la apariția altor degradări fizico-mecanice.

Integritatea stratului de culoare era afectată. În anumite zone ale portretului (ochi, păr, uniformă) (**Fig. 31**) stratul pictural era fragilizat, craclat și pulverulent, având tendința să se desprindă la fiecare mișcare a obiectului. Pierderi mici și numeroase din stratul de culoare au fost distribuite neuniform pe toată suprafața piesei, concentrate, în special, pe marginile fisurilor. Diverși factori fizico-mecanici: abraziuni, zgârieturi, fisuri etc. au fost cauza acestor degradări din zona pictată a suportului (**Fig. 2**).

Depozitarea inițială a piesei a fost necorespunzătoare, păstrarea s-a făcut într-o mapă improvizată din carton ondulat pentru ambalaj.

3. Restaurare

Dimensiunea mare a piesei și numeroasele ei degradări fizico-mecanice au reprezentat o provocare, lucrarea fiind deosebit de vulnerabilă la deteriorări mecanice în timpul manipulării și executării intervențiilor de restaurare. Restaurarea obiectului s-a realizat în mai multe etape: curățiri, consolidări și completări, retuș cromatic.

3.1. Curățiri

Pe suprafața picturală pentru îndepărtarea prafului și murdăriei aderente s-au folosit perii fine, tamponane de vată, gumă plastică utilizată local cu deosebită atenție. Zonele friabile și pulverulente ale stratului de culoare s-au fixat prin pensulare locală aplicând soluție de CMC în concentrație de 1% pentru stabilizarea în timp a stratului pictural.

În vederea intervențiilor de pe verso, piesa a fost fixată pe o suprafață plană, pe un strat protector.

Inițial s-a aplicat o curățire uscată pe toată suprafața cu perii flexibile și moi pentru îndepărtarea, de la centru spre exterior, a murdăriei slab aderente, având grijă la marginile fisurilor și la zonele lacunare. Depunerile aderente s-au înlăturat cu ajutorul gumei plastice și a radierelor de diferite duriți²³.

²² Pentru mai multe detalii privind îmbătrânirea benzilor sensibile la presiune, vezi: Robert L. Feller and David B. Encke, *Stages in deterioration: The examples of rubber cement and transparent mending tape*, în "Science and Technology in the Service of Conservation: Preprints of the Contributions to the Washington Congress, 3-9 September 1982", London, IIC, 1982, pp. 19-23.

²³ Janet Cowan, Sherry Guild, *Dry Methods for Surface Cleaning Paper*, Canadian Conservation Institute Department of Canadian Heritage, Canada, 2001, pp. 4-6.

Consolidările vechi (hârtiile de formă dreptunghiulare din dreptul fisurilor și a fragmentelor) au fost eliminate prin aplicarea locală unui gel pe bază de CMC care a fost lăsat să acționeze în timp și ulterior a fost îndepărtat cu diverse spatule.

Reziduurile de adeziv casant, brun roșcat, au fost subțiate mecanic, procedeul fiind combinat cu curățirea umedă (tamponare locală cu soluție de acetona²⁴).

3.2. Consolidări și completări

Consolidarea este definită ca aplicarea sau în anumite cazuri regenerarea materialelor adezive pentru a îmbunătăți coeziunea suportului papetar sau a materialelor friabile din stratul de culoare și reatașarea lor la suportul de bază. Prin acest tratament se urmărește asigurarea pe termen lung a integrității obiectului restaurat. Poate fi adoptat ca o măsură provizorie sau ca o măsură permanentă.

Prin completarea zonelor lacunare a unui obiect se reface unitatea estetică și integritatea structurală a acestuia.

Consolidarea fisurilor și atașarea fragmentelor libere s-a realizat cu hârtie japoneză de grosime 0,1 mm atașată pe verso.

Zonele marginale, cu pierderi din suprafața piesei, s-au pregătit, pe verso, pentru completare prin subțierea unei porțiuni de 2 mm. Completarea s-a făcut cu hârtie japoneză de 0,6 mm grosime, grosime identică cu cea a obiectului. Pentru a crea o tranziție lină între hârtia piesei și inserție, decupată după forma lacunei, marginile acesteia au fost subțiate. La final, completarea s-a realizat prin fixarea cu adeziv pe bază de amidon din grâu²⁵. Zona de adeziune a fost minimalizată, pentru ca inserția să se suprapună pe verso peste original, pe aproximativ doi milimetri.

Pentru stabilizarea structurală și protejarea piesei de o posibilă distorsionare s-a luat hotărârea importantă de a dubla piesa.

Inițial s-a aplicat adezivul pe bază de amidon prin pensulare într-un strat subțire și uniform pe cartonul de dublare²⁶, apoi s-a așezat lucrarea. Pentru îndepărtarea bulelor de aer formate, s-a realizat o presiune ușoară și uniformă prin mișcări circulare cu o lavetă curată. Obiectul a fost apoi plasat timp de 30 minute sub greutate într-un "sandviș" de hârtie de filtru și material nețesut, în acest interval de timp hârtiile de filtru s-au schimbat regulat pentru eliminarea umidității excesive provenite din adezivul folosit. Piesa a fost uscată și îndreptată sub presă (**Fig. 32**).

²⁴ Merrily A. Smith, Norvell M.M. Jones, Susan L. Page, Marian Peck Dirda, *Pressure-Sensitive Tape and Techniques for its Removal from Paper*, în "JAIC", Volume 23, No. 2, 1984, pp. 101-113.

²⁵ Debra Evans, Robert Futernick, *Filling of Losses*, last modified on 20 October 2015 (accesat în 7.09.2015).

²⁶ Cartonul de la firma *Klug Conservation* are următoarele date tehnice: 1,8 mm grosime, greutate 1.410 gm², pH între 7.5 și 10.

3.3. Integrare cromatică

Operele de artă sunt create pentru a fi vizionate, deseori acestea sunt considerate importante datorită calităților lor estetice.

Retușul cromatic este procesul prin care se completează cu mijloace adecvate zonele cu pierderi din compoziția piesei. Poate fi aplicat direct pe piesa originală sau indirect pe zonele de completare. Intervențiile directe pe obiect necesită luarea în considerare a mai multe probleme de ordin etic, cum ar fi reversibilitatea și autenticitatea. Folosirea retușului pe zonele completate este mult mai ușor de acceptat deoarece poate fi ușor de îndepărtat și nu prezintă dificultăți în identificarea acestuia ca o adădire ulterioară la piesa originală²⁷.

Pierderile mici în stratul de culoare de pe suprafața piesei au fost retușate cu creioane colorate și pastel cretat. Pastelul a fost fixat în strat subțire pe zona lacunară prin tamponare. S-a evitat cu deosebită grijă aplicarea și transferul materialelor folosite la integrarea cromatică în afara zonei lacunare. În zonele unde au existat pierderi de suport papetar, retușul cromatic, a fost realizat în mod imitativ cu ajutorul culorilor de apă de la firma Winsor & Newton. (**Fig. 33, 34**). Aspectul portretului după integrarea cromatică s-a schimbat considerabil (**Fig. 35**), totuși la o examinare atentă intervențiile de restaurare sunt lizibile, așa cum cer normele de restaurare. Scopul integrărilor cromatice a fost să sugereze continuitatea compoziției, de a recrea imaginea integrității piesei, cu minimalizarea zonelor care au fost degradate (**Fig. 1**).

Restaurarea acestui obiect a reprezentat o provocare, datorită dimensiuni, problemelor de conservare și dificultății tratamentelor aplicate.

Contribuția autorilor:

Alexandru Sonoc – 1. Analiză cultural-istorică și stilistică;

Iulia-Maria Pascu – 2. Starea de conservare;

3. Restaurare.

Bibliografie:

Čedomir ANTIČ, *Neutrality as Independence: Great Britain, Serbia and the Crimean War*, Beograd, Institute for Balkan Studies, 2007.

Candan BADEM, *The Ottoman Crimean War (1853-1856)*, Leiden-Boston, Brill, 2010.

²⁷ Tina Grette Poulsson, *Retouching of Art on Paper*, London, Archetype Publications, 2010, p. 107.

Winfried BAUMGART, *Der Friede von Paris 1856. Studien zum Verhältnis von Kriegführung, Politik und Friedensbewahrung*, München – Wien, Oldenbourg Wissenschaftsverlag, 1972.

George J. BELDECOS, *Hellenic Orders, Decorations and Medals*, Athens, Hellenic War Museum, 1991.

М.Р. BEZRUKOV, А.Е. TUROVSKII, *Награды государств мира*, Tula, ЗАО «Гриф и К», 2013.

Janet COWAN, Sherry GUILD, *Dry Methods for Surface Cleaning Paper*, Canadian Conservation Institute Department of Canadian Heritage, Canada, 2001.

Ayten DENISENKO, *Askeri Müze. Osmanlı ve cumhuriyet dönemi madalya ve nişanlar katalogu*, İstanbul, Askeri Müze ve Kültür Sitesi Komutanlığı, 2001.

Alan DOWTY, *The Limits of American Isolation: The United States and the Crimean War*, New York, New York University Press, 1971.

Edhem ELDEM, *Pride and Privilege. A History of Ottoman Orders, Medals and Decorations*, İstanbul, Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi, 2004.

Metin ERÜRETEN, *Osmanlı madalyaları ve nişanları. Belgelerle tarihi/Ottoman Medals and Orders. Documented History*, İstanbul, The Destination Management Company, 2001.

Debra EVANS, Robert FLUTERNICK *Filling of Losses*, [http://www.conservation-wiki.com/wiki/Filling of Losses](http://www.conservation-wiki.com/wiki/Filling_of_Losses), last modified on 20 October 2015.

Robert L. FELLER and David B. ENCKE, *Stages in deterioration: The examples of rubber cement and transparent mending tape*, in "Science and Technology in the Service of Conservation: Preprints of the Contributions to the Washington Congress, 3-9 September 1982", London, IIC, 1982.

Brisson D. GOOCH, *The New Bonapartist Generals in the Crimean War: Distrust and Decision-making in the Anglo-French Alliance*, Hague, Martinus Nijhoff, 1959.

Edouard GOURDON, *Histoire du Congrès de Paris*, Paris, Librairie Nouvelle, 1857.

Heinz K. HENISCH, Bridget A. HENISCH, *The Painted Photograph 1839-1914: Origins, Techniques, Aspirations*, University Park, The Pennsylvania State University Press, 1996.

Stanley C. JOHNSON, *The Stamp Collector: A Guide to the World's Postage Stamps*, London, Herbert Jenkins Limited, 1920.

František LOBKOWICZ, *Encyklopedie řádů a vyznamenání*, Praha, Nakladatelství Libri, 1999.

Eric MAY, Mark JONES, *Conservation Science Heritage Materials*, The Royal Society of Chemistry, Henry Ling Ltd, Dorchester, Dorset, UK, 2006.

J.S. MILLS and R. WHITE, *The Organic Chemistry of Museum Objects*, Oxford: Butterworth-Heinemann, 1999.

Jules Martin de MONTALBO, Raymond RICHEBÉ, *Armoiries et décorations*, Paris, Librairie des Contemporains, 1896.

Scarlat PORCESCU, *Catedrala mitropolitană din Iași*, Editura Mitropoliei Moldovei și Sucevei, 1977.

Tina Grette POULSSON, *Retouching of Art on Paper*, London: Archetype Publications, 2010.

S.V. POTRAȘKOV, *Ордена и медали стран мира*, Moskva, ООО Издательство «ЭКСМО», 2007.

Giovan Battista RICCI, *Istoria dell'Ordine equestre de SS. Maurizio e Lazzaro*, Torino, Giovan Francesco Mairese, 1714.

Cornel SCAFEȘ, Horia ȘTEFĂNESCU, Corneliu ANDONIE, Ioan SCAFEȘ, *Armata română în vremea lui Alexandru Ioan Cuza (1859-1866)*, București, Total Publishing, 2003.

Paul W. SCHROEDER, *Austria, Great Britain, and the Crimean War: The Destruction of the European Concert*, Ithaca-London, Cornell University Press, 1972.

I.G. SPASSKII, *Иностранные и русские ордена до 1917 года*, Moskva, Вече, 2009.

Merrily A. SMITH, Norvell M.M. JONES, Susan L. PAGE, Marian Peck DIRDA, *Pressure-Sensitive Tape and Techniques for its Removal From Paper*, în "JAIC", Volume 23, No. 2, 1984.

Edmund SPENCER, *Turkey, Russia, the Black Sea, and Circassia*, London, G. Routledge & Company, 1855.

Cristian M. VLĂDESCU, *Uniformele armatei române de la începutul secolului al XIX-lea pînă la victoria din mai 1945*, București, Editura Meridiane, 1977.

Lista ilustrațiilor/List of illustrations:

Fig. 1 – Emilio Vissieux, *Portretul lui Alexandru Ioan Cuza (1873)*/Emilio Vissieux, *The Portrait of Alexandru Ioan Cuza (1873)*.

Fig. 2 – Emilio Vissieux, *Portretul lui Alexandru Ioan Cuza (1873)*. Detaliu/Emilio Vissieux, *The Portrait of Alexandru Ioan Cuza (1873)*. Detail.

Fig. 3 – Emilio Vissieux, *Portretul lui Alexandru Ioan Cuza (1873)*. Detaliu. 1. Insigna Ordinului Mecidie. 2. Peisaj cu Catedrala Mitropolitană Sf. Paraschiva din Iași/Emilio Vissieux, *The Portrait of Alexandru Ioan Cuza (1873)*.

Detail. 1. The badge of the Order of Medjidie. 2. Landscape with the Metropolitan Cathedral *St. Paraskeva* from Jassy.

Fig. 4 – Catedrala Mitropolitană *Sf. Paraschiva* din Iași/The Metropolitan Cathedral *St. Paraskeva* from Jassy.

Fig. 5 – Vedută a orașului Iași cu Catedrala Mitropolitană *Sf. Paraschiva* (1855), de Henry Warren (1794-1879)/View of the city Jassy with the Metropolitan Cathedral *St. Paraskeva* (1855), by Henry Warren (1794-1879).

Fig. 6 – Emilio Vissieux, *Portretul lui Alexandru Ioan Cuza* (1873). Detaliu/Emilio Vissieux, *The Portrait of Alexandru Ioan Cuza* (1873). Detail.

Fig. 7 – Emilio Vissieux, *Portretul lui Alexandru Ioan Cuza* (1873). Detaliu. 1. Steaua Ordinului *Mecidie*; 2. Steaua Ordinului *Osmaniye*; 3. Marea Cruce a Ordinului Mântuitorului; 4. Steaua de Cavaler Mare Cruce Ordinului Sf. Mauriciu și Sf. Lazăr; 5. Eșarfa Ordinului *Mecidie*/Emilio Vissieux, *The Portrait of Alexandru Ioan Cuza* (1873). Detail. 1. The star of the Order of Medjidie; 2. The star of the Order of Osmanieh; 3. The Order of the Redeemer's Grand Cross; 4. The Knight Grand Cross' star of the Order of Saints Maurice and Lazarus; 5. The sash of the Order of Medjidie.

Fig. 8 – Carol Popp de Szathmáry, *Alexandru Ioan Cuza*. Versiune a portretului oficial (1863-1865)/Carol Popp de Szathmáry, *Alexandru Ioan Cuza*. Version of the official portrait (1863-1865).

Fig. 9 – Carol Popp de Szathmáry, *Alexandru Ioan Cuza*. Versiune a portretului oficial (1865)/Carol Popp de Szathmáry, *Alexandru Ioan Cuza*. Version of the official portrait (1865).

Fig. 10 – Copie după Carol Popp de Szathmáry, *Alexandru Ioan Cuza*. Museo Nazionale del Risorgimento, Torino/Copy after Carol Popp de Szathmáry, *Alexandru Ioan Cuza*. Museo Nazionale del Risorgimento, Turin.

Fig. 11 – Carol Popp de Szathmáry, *Alexandru Ioan Cuza*. Gravură, Muzeul Național Cotroceni, București/Carol Popp de Szathmáry, *Alexandru Ioan Cuza*. Engraving, Muzeul Național Cotroceni, Bucharest.

Fig. 12 a-b – Fotografii ale principelui Alexandru Ioan Cuza, executate de Carol Popp de Szathmáry (1864)/Photographies rendering Prince Alexandru Ioan Cuza, made by Carol Popp de Szathmáry (1862-1863).

Fig. 13 – Portretul lui Alexandru Ioan Cuza. Gravură de August Strixner (1860)/The portrait of Alexandru Ioan Cuza. Engraving by August Strixner (1860).

Fig. 14 – Portretul lui Alexandru Ioan Cuza. Gravură de Josef Kriehuber (1861)/The portrait of Alexandru Ioan Cuza. Engraving by Josef Kriehuber (1861).

Fig. 15 – Primirea oficială a principelui Alexandru Ioan Cuza de către sultanul Abdülaziz I în palatul Dolmabahçe (23 decembrie 1861). Gravură din *L'illustration. Journal universel* (1864), după o schiță de Carol Popp de Szathmáry/The official receive of Prince Alexandru Ioan Cuza by Sultan Abdülaziz I in the

Dolmabahçe Palace (December 23, 1861). Engraving from *Lillustration. Journal universel* (1864), according to a sketch by Carol Popp de Szathmáry.

Fig. 16 a-b – Fotografii reprezentându-l pe Alexandru Ioan Cuza, executate de Carol Popp de Szathmáry (dată necunoscută)/Photographies rendering Alexandru Ioan Cuza, made by Carol Popp de Szathmáry (unknown date).

Fig. 17 – Portretul principelui Alexandru Ioan Cuza (1859). Gravură anonimă în ziarul *Vasárnapi ujság* din Pesta/The portrait of Prince Alexandru Ioan Cuza (1859). Anonymous engraving from the *Vasárnapi ujság* newspaper of Pest.

Fig. 18 a-c – Portretul principelui Alexandru Ioan Cuza pe mărcile poștale emise de Poșta Română (1865)/The portrait of Prince Alexandru Ioan Cuza on the postage stamps issued by the Romanian Post (1865).

Fig. 19 – Caricatură anonimă din periodicul *Ghimpele* (1872)/Anonymous cartoon from the *Ghimpele* magazine (1872).

Fig. 20 – Caricatură anonimă din periodicul politic *Protestarea* (1906)/Anonymous cartoon from the *Protestarea* political newspaper (1906).

Fig. 21 – A. Petrovici, *Alecsandru Ioan I, Domnitorul României* (1904). Gravură, Biblioteca Județeană "V. A. Urechia", Galați/A. Petrovici, *Alexander John I, the Ruling Prince of Romania* (1904). Engraving, Biblioteca Județeană "V. A. Urechia", Galați.

Fig. 22 – Eșarfa Ordinului *Mecidiye* cu insigna sa/The sash of the Order of *Medjidiye* with its badge.

Fig. 23 – Eșarfa Ordinului *Osmaniye* cu insigna și steaua sa/The sash of the Order of *Osmaniye* with its badge and star.

Fig. 24 – Eșarfa Ordinului Sf. Mauriciu și Sf. Lazăr cu insigna, Marea Cruce și rozeta sa/The sash of the Order of Saints Maurice and Lazarus with its badge, Grand Cross and rosette.

Fig. 25 – Steaua Ordinului *Mecidiye*/The star of the Order of *Medjidiye*.

Fig. 26 – Steaua Ordinului *Osmaniye*/The star of the Order of *Osmaniye*.

Fig. 27 – Marea Cruce a Ordinului Mântuitorului/The Order of the Redeemer's Grand Cross.

Fig. 28 – Emilio Vissieux, *Portretul lui Alexandru Ioan Cuza* (1873), înainte de restaurare/Emilio Vissieux, *The Portrait of Alexandru Ioan Cuza* (1873), before conservation treatments.

Fig. 29 – Emilio Vissieux, *Portretul lui Alexandru Ioan Cuza* (1873). Detaliu; fisuri, rupturi/Emilio Vissieux, *The Portrait of Alexandru Ioan Cuza* (1873). Detail, fissure, breaks.

Fig. 30 – Emilio Vissieux, *Portretul lui Alexandru Ioan Cuza* (1873). Verso. Înainte de restaurare/Emilio Vissieux, *The Portrait of Alexandru Ioan Cuza* (1873). Detail. Backside. Before conservation treatment.

Fig. 31 – Emilio Vissieux, *Portretul lui Alexandru Ioan Cuza* (1873). Detaliu. Pierderi din strat pictural/Emilio Vissieux, *The Portrait of Alexandru Ioan Cuza* (1873). Detail. Media loss.

Fig. 32 – Emilio Vissieux, *Portretul lui Alexandru Ioan Cuza* (1873). În timpul restaurării/Emilio Vissieux, *The Portrait of Alexandru Ioan Cuza* (1873). During conservation treatment.

Fig. 33 – Emilio Vissieux, *Portretul lui Alexandru Ioan Cuza* (1873). Detaliu. Înainte și după restaurare/Emilio Vissieux, *The Portrait of Alexandru Ioan Cuza* (1873). Detail. Before and after conservation treatment.

Fig. 34 – Emilio Vissieux, *Portretul lui Alexandru Ioan Cuza* (1873). Detaliu. Înainte și după restaurare/Emilio Vissieux, *The Portrait of Alexandru Ioan Cuza* (1873). Detail. Before and after conservation treatment.

Fig. 35 – Emilio Vissieux, *Portretul lui Alexandru Ioan Cuza* (1873). Înainte și după restaurare/Emilio Vissieux, *The Portrait of Alexandru Ioan Cuza* (1873). Before and after conservation treatment.



Fig. 1



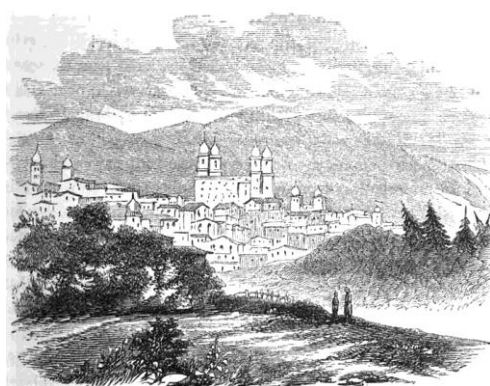
Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4



JASSY.

Fig. 5



Fig. 6



Fig. 7



Fig. 8



Fig. 9



Fig. 10



Fig. 11



Fig. 12a

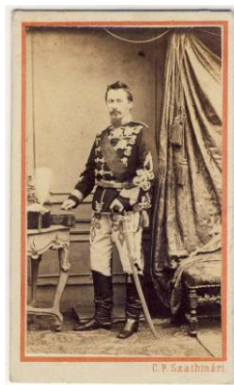


Fig. 12b



Fig. 13



Fig. 14



Fig. 15



Fig. 16



Fig. 17



Fig. 18a



Fig. 18b



Fig. 18c



Fig. 19



Fig. 20

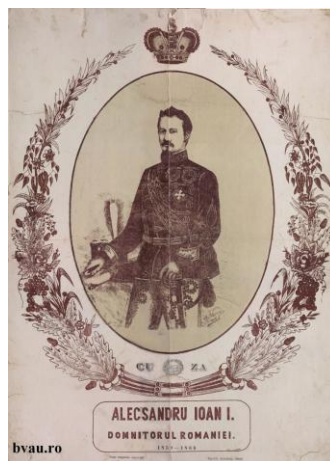


Fig. 21



Fig. 22



Fig. 23



Fig. 24



Fig. 25



Fig. 26



Fig. 27



Fig. 28



Fig. 29



Fig. 30



Fig. 31



Fig. 32



Fig. 33



Fig. 34



Fig. 35