

ABSTRACT: A valuable work associated with the output of Raphael is extant in the collection of the Museum of King Jan III's Palace at Wilanów. It constitutes a repetition of *The Holy Family*, a work by the Urbino master which used to be located in the church of Santa Maria del Popolo in Rome and which has been considered lost. The painting, also known as the *Madonna del Velo*, is now believed to be one and the same as *The Holy Family* or, as an alternative name, *La Madone de Lorette*, currently in Musée Condé in Chantilly. The history of Raphael's original is complex and often mysterious. Over a hundred of its copies and variants are known. Enchanted with the beauty of this work, Cardinal Paolo Emilio Sfondrati (1560–1618), a presbyter of the church of Santa Cecilia in Trastevere, purchased it in 1591 and allegedly commissioned two copies of it for his brothers. The author added the figure of an angel and a portrait of the cardinal to Raphael's original composition. The links known to have existed between Cardinal Sfondrati and the outstanding Baroque painter Guido Reni (1575–1642), as well as extant drawings and prints, have promoted the conjecture that he might be the author of this exceptional work. However, an exhaustive study of Guido Reni's output and a careful investigation of archive materials in Poland and in Italy are required to determine its authorship. The painting arrived in Wilanów around the middle of the 19th century, when the palace was owned by Count and Countess August Potocki.

Four articles pertain to one of the most interesting, and most valuable, paintings in the Wilanów collection, the *Madonna del Velo*, discussing various issues linked with its history, its study and its conservation. The Wilanów version is particularly interesting because of its high artistic quality and the fact that it shares some stylistic features with works by Raphael considered to be its prototypes. The technological structure of the Wilanów painting and the materials used in its making were investigated in the course of a research project and with the involvement of many scholars representing various areas of expertise. Analyses were conducted which made it possible to describe the board used as the painting surface, the pigments and the binding agents of the painting's layers, which is of considerable importance in further research on the workshop that produced the work. An account of the recent conservation interventions involving this painting is appended to the material.

KEYWORDS: *Madonna del Velo*, painting, Cardinal Paolo Emilio Sfondrati, Wilanów, Potocki family, historical research, conservation research, technical research, painting materials, panel painting surface, pigments, binding agents, painting technology, identification of wood, board construction, poplar wood, chestnut wood, consolidation, wax, water damage, unstable paint layer

MADONNA DEL VELO Z PRZEDSTAWIENIEM KARDYNAŁA PAOLA EMILIA SFONDRATIEGO ZE ZBIORÓW WILANOWSKICH W ŚWIETLE OSTATNICH PRAC BADAWCZYCH I KONSERWATORSKICH

MADONNA DEL VELO WITH THE PORTRAIT OF CARDINAL PAOLO EMILIO SFONDRATI, EXTANT IN THE WILANÓW COLLECTION, IN THE LIGHT OF RECENT RESEARCH AND CONSERVATION WORKS

DOI:10.36135/MPKJIII.01377329.2019.SWXXVI.pp.119–152

*Krystyna Gutowska-Dudek,
Elżbieta Modzelewska,
Joanna Strombek, Paweł Kozakiewicz*

Studia Wilanowskie
t. XXVI, 2019
s. 119–152
Rocznik, ISSN: 0137-7329



OMÓWIENIE OBRAZU *MADONNA DEL VELO* Z KOLEKCJI
WILANOWSKIEJ. TŁO HISTORYCZNE I IKONOGRAFICZNE
DISCUSSION ON THE *MADONNA DEL VELO* PAINTING FROM THE
WILANÓW COLLECTION. THE HISTORICAL AND ICONOGRAPHIC
BACKGROUND

Krystyna Gutowska-Dudek

Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie

Wprowadzenie

Szóstego kwietnia 2020 roku minie 500 lat od śmierci Rafaela, najślawniejszego obok Leonarda i Michała Anioła mistrza renesansu. W Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie zachowała się bardzo cenna pamiątka związana z twórczością mistrza z Urbino oraz jej kultem wśród współczesnych i następców od XVI do XIX wieku. Jest to monumentalna trawestacja słynnego dzieła Rafaela, ukazującego Świętą Rodzinę, datowana na około 1608 rok¹ (il. 1).

Madonna del Velo wzbudza zainteresowanie ze względu na znaczną wartość artystyczną, która świadczy o biegłości warsztatowej jej autora. Przybliżenie proveniencji dzieła wymaga wszechstronnych badań: historycznych, stylistycznych i technologicznych oraz porównań z podobnymi przykładami szesnastowiecznego malarstwa tablicowego. W niniejszym artykule zebrane zostały informacje o wszystkich warstwach technologicznych obrazu i jego technice, pozyskane w wyniku analiz fizyko-chemicznych. Uwzględniono także zagadnienia dotyczące stanu zachowania i możliwych zmian malowidła oraz podejmowanych przy nim prac konserwatorskich, dawnych i ostatnich, z 2018 roku.

Opis obrazu

Przedstawia delikatną i czułą scenę zabawy Madonny z Dzieciątkiem, która swoim cieniutkim welonem próbuje nakryć leżącego na białym posłaniu nagiego synka. Chrystus wyciąga rączki do matki. Ich postacie zajmują prawie całą powierzchnię obrazu. Maryja nosi cynobrową suknię i zielono-niebieski płaszcz narzucony na lewe, zgięte ramię, z dłonią wyciągniętą do Dzieciątka. Na piersi ma zawieszony na ciemnej tasiemce medalion. W prawym rogu z boku za Maryją, malarz ukrył w cieniu św. Józefa, wspartego na lasce i smętnie zadumanego. Z lewej strony, za posłaniem, ukazany jest prawdopodobnie – jak można wnioskować z ostatnich badań – kardynał Paolo Emilio Sfondrati²: siwowłosy i brodaty starzec z od-

1 Nr inw. Wil.1031, tablica, cztery deski topolowe, tempera jajowa, ewentualnie z dodatkiem oleju, 180 x 131 cm, malarz nieznan, kopia wg Rafaela.

2 B. Fredericksen, *New information on Raphael's Madonna di Loreto*, „J. Paul Getty Museum Journal”, 3, 1976, s. 5–8. Kardynał występuje pod nazwiskiem Piotr Bembo we wszystkich inwentarzach zbiorów od połowy XIX wieku oraz w publikacjach: H. Skimborowicz, W. Gerson, *Willanów. Album. Zbiór widoków i pamiątek oraz Kopje z obrazów Galeryi Willanowskiej wykonane na drzewie w Drzeworytni Warszawskiej z dodaniem opisów określonych przez H. Skimborowicza i W. Gersona*, Warszawa 1877, s. 47; W. Czajewski, *Ilustrowany przewodnik po Warszawie i okolicach. Willanów*,



Czerniaków, Morysin, Gucin, Natolin. *Wraz ze szczegółowym spisem 1000 obrazów z Galeryi Wilanowskiej*, Warszawa 1893, s. 109, nr 8; *Sztuka czasów Michała Anioła. Wystawa w czterechsetletnią rocznicę śmierci artysty. Katalog, grudzień 1963 – marzec 1964*, Muzeum Narodowe w Warszawie, oprac. J. Białostocki *et al.*, Warszawa 1963, s. 67, nr 81; *Malarstwo europejskie, Katalog zbiorów 2*, oprac. A. Chudzikowski *et al.*, pod kier. J. Białostockiego, Warszawa 1967, s. 57, nr 1028; *Malarstwo francuskie, niderlandzkie, włoskie do 1600. Katalog zbiorów. Muzeum Narodowe w Warszawie*, oprac. J. Białostocki, M. Skubiszewska, Warszawa 1979, s. 146–147, il. 155 (jako kopia z drugiej połowy XVI wieku według Rafaela); *Piękno za woalem czasu*, katalog wystawy, red. E. Birkenmajer, J. Kurzyńska *et al.*, Warszawa 2001, s. 53, nr 2; *Madonny w Muzeum wilanowskim*, Warszawa 2006, s. 77, nr 19.

il. 1

Madonna del Velo,
ok. 1608; wł. Muzeum
Pałacu Króla Jana III
w Wilanowie

krytą głową, który wpatruje się w Dzieciątko ze złożonymi w modlitwie rękami. Ubrany jest w białą komżę i czerwoną pelerynkę. Widoczne są czerwone rąbki rękawów spodniej szaty. Nad nim, w białej szacie, z blond włosami oraz dużymi, tęczowymi skrzydłami, unosi się anioł, który trzyma wieniec kwiatów nad głową Madonny. Tło ciemnozielone.

Zarys historyczny

Pierwowzór, *Madonna di Loreto*, obecnie w Musée Condé in Chantilly, powstał po przybyciu Rafała do Rzymu w 1508 roku na wezwanie papieża Juliusza II. Prawdopodobnie obraz został zamówiony przez papieża i namalowany w 1509 roku.

Małowidło Rafała wymienił Giorgio Vasari w *Żywotach najslawniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów* (1550, t. 2 oraz 1568, t. 3), pisząc o nim: „bardzo piękny obraz” oraz dodając, że był namalowany w tym samym czasie, co portret papieża Juliusza II³. Vasari zaznaczył, że oba dzieła znajdują się w kościele Santa Maria del Popolo. Do tej rzymskiej świątyni zostały przeniesione prawdopodobnie w roku 1513 lub nieco wcześniej. Obraz Rafała był podziwiany i często kopiowany, wymienia się ponad sto kopii i wariantów oryginału.

Zadziwiająca prostotą kompozycja pierwowzoru, w odróżnieniu od rozbudowanej na malowidle zachowanym w pałacu wilanowskim, ukazuje tylko trzy postacie połączone silnym uczuciem. Prawie całą przestrzeń w centrum zajmuje Madonna, która pochyla się nad dzieciątkiem leżącym przed nią na poduszce, trochę bardziej z lewej strony. Niemowlę wyciąga rączki ku matce, próbując uchwycić welon trzymany przez nią nad jego głową w lewej ręce. Prawą rękę wyciąga w kierunku syna, może chcąc go pogłaskać. Z boku, po prawej stronie, ukryty w cieniu widnieje smutnie zamyślony św. Józef. Cała scena nie jest radosna, panuje nastrój melancholii. Madonna się nie uśmiecha, jakby przeczuwała, że kiedyś przyjdzie Jej nakryć płótnem umęczoną twarz Chrystusa.

Obraz wilanowski notowany jest w zbiorach od połowy XIX wieku (AGAD, AGWil. 181, nr 150). Prawdopodobnie został nabyty przez małżonków Potockich – Augusta i Aleksandrę z Potockich. Miejsce i okoliczności nabycia nie są znane.

W dawnych inwentarzach zbiorów wilanowskich, a także publikacjach do roku 1979 duchowny zidentyfikowany był jako sławny humanista, filolog, poeta i historyk, kardynał Pietro Bembo (1470–1547). Jednak w czasie, kiedy inny sławny kardynał, Paolo Emilio Sfondrati,

3 *Malarstwo francuskie, niderlandzkie, włoskie...*, s. 147 (za: J. Dussier, *Raphael. A Critical Catalogue of his Pictures. Wall Paintings and Tapestries*, London–New York 1971, s. 27–28). Zob. G. Vasari, *Le Vite de piu eccellenti Architetti, Pittori, et Scultori Italiani*, Firenze 1568, wyd. C. Milanesi, t. 1–9: Firenze 1878–1885, przedr. 1973, t. 4, s. 338–339. Obszerne opracowanie obrazu z Musée Condé w Chantilly w katalogu wystawy: *La Madone de Lorette, Musée Condé, Chantilly, 16 octobre 1979–15 janvier 1980*, ed. S. Béguin, S. Bergeon, R. Cazelles, S. Delbourgo *et al.*, Paris 1979.

w latach 1591–1595 zabierał obrazy Rafaela z Santa Maria del Popolo, Pietro Bembo już nie żył⁴, nie mógł zatem być sportretowany na wilanowskiej kompozycji, tym bardziej że nie zachowały się żadne przekazy poświadczające jego zainteresowanie dziełami sławnego mistrza z Urbino, znajdującymi się w rzymskiej świątyni Santa Maria del Popolo.

Kardynał Paolo Emilio Sfondrati (1560–1618) był jedną z najciekawszych postaci przełomu XVI i XVII wieku⁵. W młodości przyjaźnił się ze św. Filipem Nereuszem. Wezwany do Rzymu w 1590 roku przez wuja, papieża Grzegorza XIV, został mianowany kardynałem prezbiterem kościoła Santa Cecilia in Trastevere (kościół św. Cecylii na Zatybrzu), następnie pełnił wiele prestiżowych funkcji. Był sekretarzem stanu Stolicy Apostolskiej oraz gubernatorem Fermo i Spoleto, a także legatem w Bolonii i Romanii. W 1607 roku został wybrany na biskupa Cremony, z czego zrezygnował w roku 1610, a w 1611 uzyskał promocję do rangi kardynała biskupa Albano. Mimo tych nominacji, nadal nazywany był kardynałem Santa Cecilia. W tym kościele zasłużył się fundacjami, między innymi zamówił malowidła u Guida Reniego. Zmarł w Tivoli 14 lutego 1618 roku i pochowany został w kościele Santa Maria in Trastevere w Rzymie.

Kardynał Sfondrati fascynował się twórczością Rafaela i dlatego przypuszcza się, że zamówił obraz Świętej Rodziny z dodaniem swojego portretu i postaci anioła, zanim sprzedał kolekcję kardynałowi Scypionowi Borghese w 1608 roku⁶. Kompozycja została powiększona o istotny fragment z postaciami i posłaniem Dzieciątka oraz drapowaną tkaninę.

Można sądzić, że postacie Madonny, Dzieciątka i św. Józefa zostały dokładnie przeniesione z kompozycji Rafaela, w układzie zbliżonym do obrazu *Madonny z Loreto* z Musée Condé w Chantilly, dzisiaj uważanego za oryginał Rafaela (*Madone de Lorette*, deska, olej, 120 x 90 cm)⁷.

Dzieje oryginału Rafaela są niejasne i zagmatwane, prześledzenie jego losów dodatkowo utrudnia fakt, iż obraz występował pod różnymi nazwami. Dzieło początkowo nazywano *Narodziny Chrystusa*, potem *Madonna del Popolo* lub *Święta Rodzina*, później *Madonna z Loreto*.

4 B. Fredericksen, *op. cit.*, s. 5; por. *Malarstwo francuskie, niderlandzkie, włoskie...*, s. 141.

5 <http://webdept.fiu.edu/~mirandas/bios1590.htm#Sfondrati> oraz *The Cardinals of the Holy Church* (dostęp: 21 II 2014 i 11 IX 2017).

6 *La Madone de Lorette, Musée Condé, Chantilly, 16 octobre 1979–15 janvier 1980*, ed. S. Béguin, S. Bergeon, R. Cazelles, S. Delbourgo *et al.*, Paris 1979, s. 11

7 Historia obrazu z Musée Condé w Chantilly zob. katalog *La Madone de Lorette, Musée Condé, Chantilly...*, s. 5–6 i nn.

Jeszcze kiedy znajdował się w kościele Santa Maria del Popolo, na jego podstawie zostały sporządzone dwie ryciny. Jedną wykonał w 1553 roku Michel Lucchese (1539?–1604)⁸, drugą w 1575 roku Giorgio Ghisi (zm. 1582)⁹. Ich kompozycje się różnią układem postaci. Nie mamy pewności, czy wzorem dla nich był oryginał, czy jakieś inne powtórzenia.

Wiadomo za to, że gdy kardynał Sfondrati zabierał obraz ze świątyni, polecił wykonać dla swoich braci dwie kopie, których los nie jest znany¹⁰.

Poeta Alessandro Tassoni (1565–1635) zanotował, że w zamian za zabrań *Madonnę* i portret papieża Juliusza II kardynał przekazał kościołowi małą sumę pieniędzy¹¹. Następnie próbował sprzedać *Madonnę* i inne prace Rafaela ze swej kolekcji cesarzowi Rudolfowi II. Nie jest pewne, czy były to oryginały, czy kopie. Ostatecznie, w 1608 roku sprzedał kardynałowi Scypione Borghese aż 71 obrazów ze swojej kolekcji, w tym obrazy Rafaela, które były notowane w tych zbiorach jeszcze w roku 1693¹² – *Madonna* pod nr. 133, a *Portret Papieża Juliusza II* pod nr. 118.

Następnie *Madonna* łączona była z sanktuarium w Loreto, dzięki zapisowi Girolamo Lottoria z Rzymu. W 1759 roku obraz zaginął i został zastąpiony słabą kopią¹³.

W czasie rewolucji francuskiej *Madonna* ze zbiorów Borghese została przewieziona do Francji¹⁴. Błędny tytuł *Madona de Lorette* pozostał. Dzieło obecnie znajduje się w zbiorach Musée Condé w Chantilly. Przed rokiem 1979 obraz przypisano Gianfrancescowi Penniemu, ale po latach prac badawczych odrzucono tę atrybucję i uznano, że jest to przypuszczalnie arcydzieło Rafaela¹⁵.

8 *La Madone de Lorette, Musée Condé, Chantilly, 16 octobre 1979–15 janvier 1980*, ed. S. Béguin, S. Bergeon, R. Cazelles, S. Delbourgo et al., Paris 1979, s. 14.

9 Pierwsza znajduje się w Paryżu w Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes, druga w British Museum w Londynie; ryciny publikuje katalog *La Madone de Lorette, Musée Condé, Chantilly...*, s. 8–9, il. 4, 5; por. P. Della Pergola, *Arte Antica e Moderna*, Firenze 1964, s. 219, 451 oraz wydanie z 1965, s. 252.

10 *Malarstwo francuskie, niderlandzkie, włoskie...*, s. 147; zob. G. Vasari, *op. cit.*, 8, s. 56–57.

11 B. Fredericksen, *op. cit.*, s. 5, przyp. 6.

12 *Ibidem*, s. 6, 43; oraz katalog *La Madone de Lorette, Musée Condé, Chantilly...*, s. 10; portret papieża Juliusza II obecnie znajduje się w National Gallery w Londynie. Zob. też P. Della Pergola, *L'inventario Borghese del 1693*, „Arte antica e moderna”, 26, 1964, s. 219–230, t. 28, 1964, s. 451–467, t. 30, 1965, s. 202–217.

13 C. Gould, *Afterthoughts on Raphael's so-Called Loreto Madonna*, „The Burlington Magazine Publication”, 122, 1980, nr 926, s. 337–341; por. katalog *La Madone de Lorette, Musée Condé, Chantilly...*, s. 11.

14 C. Gould, *op. cit.*, s. 337.

15 *Ibidem*.

Jednym z najciekawszych przedstawień Madonny z welonem, odznaczającym się wysokimi walorami artystycznymi, jest obraz przechowywany w muzeum w rosyjskim mieście Niżny Tagił na Uralu, nazywany *Święta Rodzina* lub *Madonna del Popolo* (deska, olej). Prowadzone nad nim prace badawcze zapoczątkował wybitny konserwator i malarz, prof. Igor Grabar przed 1928 rokiem¹⁶. W odróżnieniu od innych powtórzeń Madonna zwana Tagilską ma kunsztowny napis z datą na sukni wokół dekoltu, złotym haftem: *RAPHAEL URBINAS PINGEBAT MDIX*. Nosi on cechy sygnatury, ale jest to dyskutowane, stąd obraz określono jako przypisany Rafaelowi. Dzieło nabył w Italii Nikołaj Demidow, który w latach 1812–1828 był ambasadorem rosyjskim we Florencji.

Do najlepszych kopii należy zaliczyć *Świętą Rodzinę (Madonna del Velo)* ze zbiorów J. Paul Getty Museum w Los Angeles (datowany na połowę XVI wieku; deska, olej, 120,7 x 91,1 cm; akcesja 71. P.B. 16¹⁷).

W Polsce poza obrazem wilanowskim znajdują się dwa ciekawe powtórzenia. Jedno w kościele parafialnym w Górze Ropczyckiej – jest to obraz datowany na połowę XVI stulecia, który znajdował się w kaplicy grobowej rodziny Starzeńskich (deska, olej, 123 x 89 cm). Druga kopia powstała w wieku XVII i pochodzi z kolekcji Matuschków w Biechowie, dzisiaj przechowywana w Muzeum w Nysie¹⁸.

Jest wielce prawdopodobne, że autorem unikatowego obrazu ze zbiorów wilanowskich był Guido Reni (1575–1642), który przybył do Rzymu w roku 1600, a najpewniej w 1601. Zachowały się przekazy o kontaktach artysty z kardynałem w latach 1601–1604. Sfondrati zlecił malarzowi namalowanie obrazu *Męczeństwo św. Cecylii*, za który zapłacił 11 października tego roku. Reni namalował dzieło do bazyliki św. Cecylii na Zatybrzu, która – jak wspomniałam – była tytułarną świątynią kardynała. Ponadto w tym kościele Guido namalował *Ukoronowanie św. Cecylii i Waleriana*, a także skopiował *Św. Cecylię z czterema świętymi*, pędzla Rafaela. Obraz ten dzisiaj znajduje się w kościele San Luigi dei Francesi w Rzymie¹⁹.

Wyjątkowe dzieło z Wilanowa wymaga dalszych, dogłębnych badań nad twórczością Reniego, a także penetrowania archiwaliów włoskich

16 I. Grabar, „*Madonna del Popolo*” *Raphaela i Madonna iz Niznego Taghila*, Moskwa, 1928 (wyd. w jęz. rosyjskim). Bardzo dziękuję Pani Wandzie Gasperowicz za przekazane cenne materiały dotyczące niezwykle interesującej *Madonny del Velo* ze zbiorów muzeum w Niżnym Tagile na Uralu, a także *Madone de Lorette* z Musée Condé w Chantilly, uznanej za pracę Rafaela oraz wielu innych wersji i powtórzeń dzieła Rafaela.

17 Wyczerpująco omawia to B. Fredericksen, *op. cit.*

18 J. Dzik, *Nieznane dwa wizerunki maryjne oraz widoki Lwowa z biblioteki klasztoru reformatów przy kościele św. Antoniego Padewskiego w Przemysłu*, „Hereditas Monasteriorum”, 3, 2013, s. 222–225.

19 E.B. Freeman, *Domenichino’s Scenes from the Life of St. Cecilia: Artistic Interpretation and the Counter-Reformation*, Austin 2008.

i polskich, przede wszystkim dla poznania dalszych dziejów obrazu po śmierci Sfondratiego i późniejszych, w XVIII i XIX wieku. Nieznane są dokładniejsze dane o pochodzeniu obrazu ani gdzie został nabyty²⁰. W spuściźnie Guida Reniego występują kompozycje, na których bywa namalowana Maryja ze śpiącym nagim Dzieciątkiem, trzymany w ramionach lub leżącym na posłaniu, ale zbliżonego przedstawienia z welonem nie znaleziono. Zachowały się dwie podobne ryciny z XVIII wieku, wykonane według obrazów Reniego, przechowywane w Metropolitan Museum of Art: *Dziewica trzymająca śpiącego Chrystusa* (anonimowy, publikowany przez François-Alexandra Chasteau) oraz *Dziewica w modlitwie patrząca na śpiącego Chrystusa z 1765 roku*, pędzla Johna Boydella (1719–1804)²¹.

W twórczości Guida Reniego temat Madonny ze śpiącym w Jej ramionach Dzieciątkiem występuje także na własnoręcznym szkicu czarną kredką na szarym papierze (14,2 x 14,2 cm), z inskrypcją u dołu po prawej stronie: „Guido Reno” (własność Royal Collection Trust, London)²².

Pamiętkę przemyśleń artysty nad kompozycją *Madonny del Popolo* stanowi nieduży rysunek piórkiem i brązowym atramentem ze zbiorów J. Paul Getty Museum w Malibu (14,3 x 20,3 cm, nr 83 GA 267) pt. *Święta Rodzina z Aniołem*²³. Ukazuje pełną uroku, rozbudowaną scenę: pośrodku Maryję pochyloną nad leżącym na posłaniu nagim Chrystusem (z prawej strony ku lewej), który wyciąga do Niej rączki. Z lewej strony, za ramieniem Madonny, znajduje się głowa św. Józefa patrzącego na Dzieciątko, ujęta profilem. Z prawej jest szkic popiersia anioła z rękami złożonymi do modlitwy, również wpatzonego w niemowlę. Rysunek datowany jest na lata około 1595–1598. Możemy domniemywać, że niedługo potem została podjęta decyzja o wykonaniu powtórzenia malowidła Rafaela i wzbogaceniu obrazu o portret donatora Sfondratiego oraz wyobrażenie anioła.

20 W Archivio di Stato (ASR) w Rzymie zachował się testament Sfondratiego (Notari Cancellieri del Tribunale dell' Auditor Camerae, Testament e donazioni, vol. 21, fol. 361), cyt. w: S. Stacchioli, „*Amor sacro e profano*” nella Galleria Borghese, w: *Tiziano: amor sacro e profano*, kat. wyst., Milan 1995, s. 59, przyp. 7. Por. K. Gallagher, *An Expression of Piety: The Last Will of Cardinal Emilio Sfondrato (1561–1618)*, „Papers of the British School at Rome”, 67, 1999, s. 303–321. Należy dodać, że historyk sztuki i antykwarium Carlo Cesare Malvasia (1619–1693) zanotował, że Guido Reni portretował kardynała Paola Emilia Sfondratiego, a także kardynałów Scipiona Borghese oraz Bernardina Spadę; C.C. Malvasia, *Felsina Pittrice, vite de' pittori bologneses*, Bolonia 1841 (1678), t. 2, s. 47.

21 Obie publikowane w Wikipedia Commons: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Virgin_in_prayer_looking_at_the_sleeping_infant_Christ_in_an_oval_frame_after_Reni_MET_DP841172.jpg; <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/670565> (dostęp: 21 IX 2018).

22 <https://www.rct.uk/collection/903419/the-virgin-and-child> (dostęp: 21 IX 2018).

23 „J. Paul Getty Museum Journal”, 12, 1984, s. 278–279, nr 39 (Drawings Acquisitions 1983), nr inw. 83 GA 267.

- Czajewski W., *Ilustrowany przewodnik po Warszawie i okolicach. Willanów, Czerniaków, Morysin, Gucin, Natolin. Wraz ze szczegółowym spisem 1000 obrazów z Galeryi Wilanowskiej*, Warszawa 1893.
- Dussier J., *Raphael. A Critical Catalogue of his Pictures. Wall Paintings and Tapestries*, London–New York 1971.
- Dzik J., *Nieznane dwa wizerunki maryjne oraz widoki Lwowa z biblioteki klasztoru reformatów przy kościele św. Antoniego Padewskiego w Przemysłu*, „Hereditas Monasteriorum”, 3, 2013, s. 219–230.
- Gould C., *Afterthoughts on Raphael's so-Called Loreto Madonna*, “The Burlington Magazine Publication”, 122, 1980, nr 926, s. 336–339+341.
- Grabar I., *„Madonna del Popolo” Raphaela i Madonna iż Niznego Taghila*, Moskwa 1928.
- Fredericksen B., *New information on Raphael's Madonna di Loreto*, „J. Paul Getty Museum Journal”, 3, 1976, s. 5–45.
- Freeman E.B., *Domenichino's Scenes from the Life of St. Cecilia: Artistic Interpretation and the Counter-Reformation*, Austin 2008.
- Gallagher K., *An Expression of Piety: The Last Will of Cardinal Emilio Sfondrato (1561–1618)*, „Papers of the British School at Rome”, 67, 1999, s. 303–321.
- Skimborowicz H., Gerson W., *Willanów. Album widoków i pamiątek oraz Kopje z obrazów Galeryi Wilanowskiej wykonane na drzewie w Drzeworytni Warszawskiej z dodaniem opisów określonych przez H. Skimborowicza i W. Gersona*, Warszawa 1877.
- Sztuka czasów Michała Anioła. Wystawa w czterechsetletnią rocznicę śmierci artysty. Katalog, grudzień 1963 – marzec 1964*, Muzeum Narodowe w Warszawie, oprac. J. Białostocki *et al.*, Warszawa 1963.
- La Madone de Lorette, Musée Condé, Chantilly, 16 octobre 1979–15 janvier 1980*, ed. S. Béguin, S. Bergeon, R. Cazelles, S. Delbourgo *et al.*, Paris 1979.
- Madonny w Muzeum wilanowskim*, Warszawa 2006.
- Malarstwo europejskie, Katalog zbiorów 2*, oprac. A. Chudzikowski *et al.*, pod kier. J. Białostockiego, Warszawa 1967.
- Malarstwo francuskie, niderlandzkie, włoskie do 1600. Katalog zbiorów. Muzeum Narodowe w Warszawie*, oprac. J. Białostocki, M. Skubiszewska, Warszawa 1979.
- Malvasia C.C., *Felsina Pittrice, vite de' pittori bologneses*, Bolonia 1841 (1678), t. 2.
- Pergola P. Della, *Arte Antice e Moderna*, Firenze 1964.
- Piękno za woalem czasu*, katalog wystawy, red. E. Birkenmajer, J. Kurzyńska *et al.*, Warszawa 2001.
- Stacchioli S., *„Amor sacro e profano” nella Galleria Borghese*, w: *Tiziano: amor sacro e profano*, kat. wyst., Milan 1995.
- Vasari G., *Le Vite de piu eccellenti Architetti, Pittori, et Scultori Italiani*, Firenze 1568, wyd. C. Milanese, t. 1–9: Firenze 1878–1885, przedr. 1973.

SPIS ILUSTRACJI

- s. 121 *Madonna del Velo*, ok. 1608, tempera jajowa, ew. z dodatkiem oleju, 180 x 131 cm; nr inw. Wil.1031; wł. Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie; © Agnieszka Indyk, Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie

KRYSTYNA GUTOWSKA-DUDEK

historyk sztuki, absolwentka Wydziału Historii na Uniwersytecie Warszawskim; emerytowana kustosz Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie; przez lata opiekunka wilanowskich zbiorów malarstwa; autorka licznych publikacji o malarstwie i grafice w kolekcji wilanowskiej. W latach 1974–1980 zatrudniona w Bibliotece Narodowej w Zakładzie Zbiorów Ikonograficznych, gdzie opracowała katalog rysunków pochodzących z kolekcji wilanowskiej, ofiarowanych Bibliotece Narodowej przez Adama Branickiego w 1932 r.: *Rysunki z wilanowskiej kolekcji Potockich w zbiorach Biblioteki Narodowej*, t. 1–4 (1997–2004). W 1993 r. powróciła do Wilanowa, gdzie podjęła dalsze badania nad malarskimi zasobami pałacu. Opracowała m.in. katalog *Portret Polski. Tradycja i świadomość historyczna* (2012), będący swoistą pamiątką po galerii portretu polskiego urządzonej na I piętrze pałacu wilanowskiego w 1963 r. Ponadto: *Między światem mitów i legend a współczesnością. Louis de Silvestre – nadworny malarz królów polskich z dynastii Wettynów* (2015) oraz *Zbiór pastelii w kolekcji pałacu w Wilanowie* (2019). Uczestniczyła w wielu zbiorowych pracach poświęconych zbiorom wilanowskim, m.in. *Kolekcja wilanowska* (2005) oraz *Kolekcja wilanowska – kontynuacja 1993–2011* (2012), a także *Grand Tour. Narodziny kolekcji Stanisława Kostki Potockiego* (2006).

Opracowanie wykonano w ramach prac statutowych muzeum

Kontakt: kgutowska@muzeum-wilanow.pl

Copyright ©: 2019 Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie.
All rights reserved.

Badania interdyscyplinarne

Badania technologiczne dzieła sztuki są niezbędne dla poznania jego historii i budowy, a także wyboru odpowiednich metod zabezpieczania i konserwacji. Szczególnego znaczenia nabierają wtedy, kiedy wiedza o pochodzeniu zabytku jest niewystarczająca i nie ma związanych z nim przekazów źródłowych, jak w przypadku wilanowskiego przedstawienia *Madonny del Velo* z kardynałem Paolem Emiliem Sfondratim. W takiej sytuacji o warsztacie autora wiemy tyle, na ile uda się wniknąć w tajniki zabytkowej materii za pomocą dostępnych metod badawczych i bacznych obserwacji. Podłoże, pigmenty, barwniki i spoiwa, które są istotnym elementem pracy każdego malarza, różnią się składem, ale wiele z nich stosowano niemal niezmiennie przez setki lat. Dlatego poza wiedzą o materiałach malarskich i znajomością dawnych traktatów potrzebne jest również interpretowanie niekiedy bardzo subtelných cech budowy i stanu zachowania malatury.

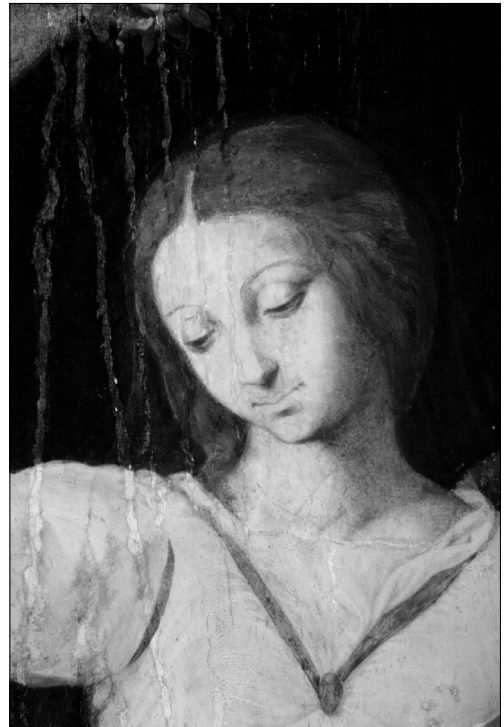
Informacje o projekcie badawczym

W 2017 roku Polskie Konsorcjum dla Badań nad Dziedzictwem Kulturowym E-RIHS (European Research Infrastructure for Heritage Science PL) przyjęło wniosek Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie o przeprowadzenie programowych badań fizykochemicznych *Madonny del Velo* z wykorzystaniem nieinwazyjnych metod, w ramach pierwszego konkursu MOLAB/FIXLAB PL²⁴. Do badań zastosowano radiografię cyfrową (RTG) i analizy składu warstw malarskich przy pomocy pomiarów fluorescencji rentgenowskiej (XRF). Dla pogłębienia analiz przeprowadzone zostały również badania na przekrojach poprzecznych kilku próbek pobranych z warstw malarskich obrazu, z zastosowaniem skaningowej mikroskopii elektronowej (SEM) z mikroanalizatorem (EDS). Do identyfikacji spoiwa farb wykorzystano analizę chromatograficzną sprzężoną ze spektrometrią mas (GC-MS). Wyniki wykonanych badań, zestawione z analizami wizualnymi powierzchni malatury w świetle rozproszonym i w podczerwieni, pozwoliły na przybliżenie procesu powstawania wilanowskiego dzieła.

24 Projekt zrealizowany w ramach oferty MOLAB PL/FIXLAB PL polskiej infrastruktury badawczej E-RIHS PL.

Opis techniki wykonania obrazu

Obraz namalowany został na podłożu z czterech desek topolowych, na zaprawie gipsowo-klejowej z dodatkiem bieli ołowiowej oraz glinek (glinokrzemianów). Jasnougrowe zabarwienie nadały jej ochry zawierające żółte tlenki żelaza. Struktura zaprawy nie jest jednorodna. Na pierwszej warstwie (*gesso grosso*), po całkowitym jej przeschnięciu, położona została druga (*gesso sottile*), prawdopodobnie o nieco ciemniejszym zabarwieniu. Na tak przygotowanej płaszczyźnie powstał rysunek, który – jak pokazują zdjęcia wykonane w podczerwieni – miał zróżnicowany charakter. Scena będąca pierwowzorem dla wilanowskiego malowidła, Madonna z Dzieciątkiem i św. Józefem, na początku musiała być szczegółowo rozrysowana na kartonie i przeniesiona w odpowiednie miejsce nowego, większego podłoża, być może przez pomocnika malarza. Dostrzegane w podczerwieni delikatne, precyzyjne kontury (między innymi twarzy Madonny, il. 2) były więc jedynie wstępną fazą rozszerzonej wersji obrazu, rozplanowanej wprawną ręką samego mistrza bezpośrednio na zagruntowanym podłożu. Jego śmiałe linie były swobodnym zarysem całego założenia, z zaznaczeniem skośnymi liniami światłocienia naszkicowanych form.

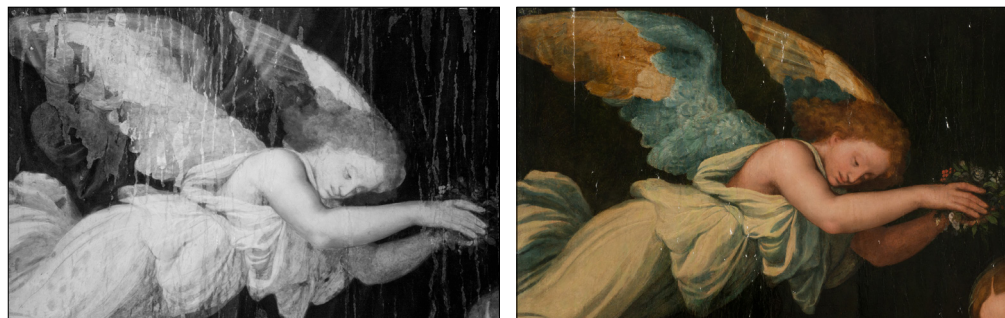


il. 2

Fragment obrazu w świetle rozproszonym i podczerwieni. W IR ujawnił się delikatny rysunek konturowy oraz szkicowe zaznaczenia miejsc zacięionych

Analiza nowych danych uzyskanych podczas badań

Fotografie w podczerwieni i radiogramy cyfrowe dostarczyły jeszcze innych informacji o kompozycji nowego przedstawienia. Uwidoczniły pierwotny układ fałd tkaniny udrapowanej w tle postaci, podwiązanej dekoracyjnie w lewym górnym narożniku, podobnie jak ma to miejsce na obrazach z Chantilly (Musée Condé), Los Angeles (J. Paul Getty Museum) czy w Niżnym Tagile na Uralu. Górujący nad sceną okazały anioł w jasnej szacie najwyraźniej nie był przewidziany przez malarza od początku, a został domalowany już po wymodelowaniu draperii dla zrównoważenia jasnych obszarów kompozycji, skumulowanych na dole tablicy (il. 3).



Poszczególne partie obrazu zostały podmalowane laserunkowo lub półkryjąco, farbą z pigmentami ziemnymi, ugrami i brązami oraz dodatkiem bieli ołowiowej. Dzięki zróżnicowanemu walorowo podkładowi z pogłębieniem miejsc zacienionych, kolejne warstwy farby nabierały szybciej właściwego nasycenia kolorystycznego. Białe obszary opracowane zostały bezpośrednio na jasnej zaprawie, która była właściwym dla nich podkładem. Autor wilanowskiej *Madonny del Velo* potrafił szybko uzyskać zamierzone efekty barwne, kładąc farbę w niewielu warstwach wtapianych niekiedy na mokro. Dzięki identyfikacji pierwiastków na widmach spektralnych XRF z czterdziestu punktów obrazu, udało się odtworzyć, jakimi farbami malarz „budował” poszczególne fragmenty sceny. Były w nich proste i powtarzane wielokrotnie zestawy pigmentów, stosowanych powszechnie w XVI wieku, różniące się jedynie proporcjami użytych składników. Niezależnie od koloru, we wszystkich badanych miejscach wykrywano domieszki bieli ołowiowej, a także obecność węgla wapnia, zapewne pełniącego funkcję wypełniacza (również w warstwach zaprawy). Vermilion oraz naturalne pigmenty ziemne zawierające żelazo (ochry o różnych odcieniach) znalazły zastosowanie w czerwieniach sukni Madonny, peleryny kardynała oraz w rozbielonych karnacjach. Ciemne ochry w szatach i ukryte w cieniu twarzy św. Józefa oraz włosach postaci (z dodatkiem vermilionu), a także w bardzo głębokim, gładkim tle (zapewne

il. 3

Fragment obrazu w podczerwieni i świetle rozproszonym. W IR pod skrzydłami anioła, przy dużym ubytku, widoczna część podwiązanej pierwotnej draperii, zamalowanej później przez artystę

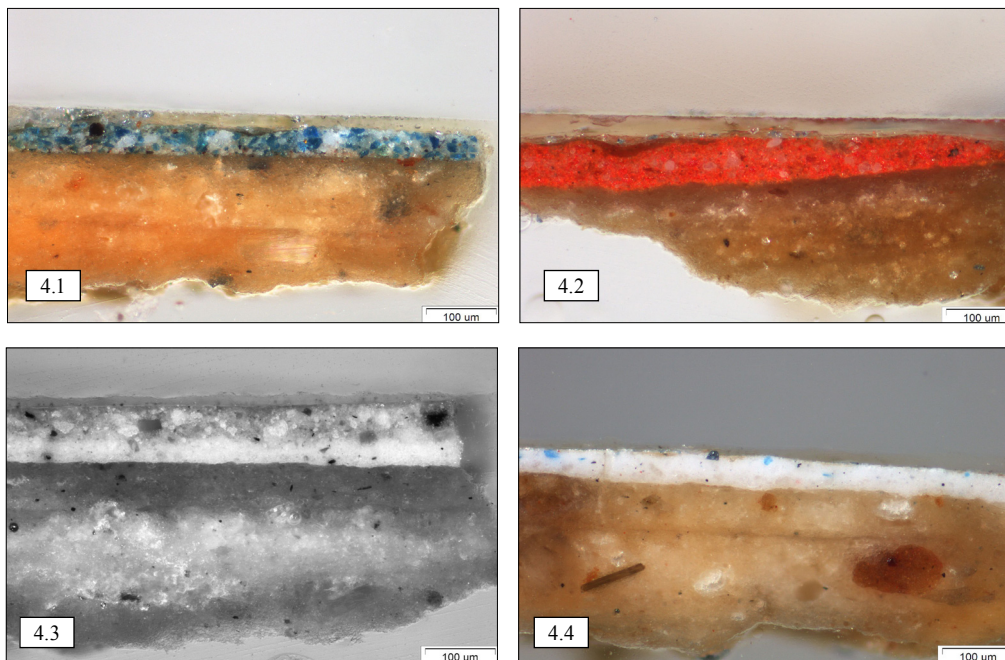
z dodatkiem umbry). Kotara z lewej strony obrazu namalowana została farbą z zielonymi pigmentami miedziowymi i ciemną ochrą, prawdopodobnie także z dodatkiem umbry. Pigmenty miedziowe są również głównymi składnikami opracowanego impastowo, zielono-błękitnego płaszcza Madonny (z domieszkami ziemnymi), podobnie jak wszystkich zielonych i błękitnych akcentów obrazu. W bielach i szarościach wykryta została głównie biel ołowiowa, w żółtych detalach – żółcień cynowo-ołowiowa. Zestaw podobnych pigmentów wzbogacony o barwniki organiczne zidentyfikowany został podczas badań obrazu z Chantilly, przypisywanego Rafaelowi. Wyniki badań opublikowane zostały w raporcie Centre de Recherche et de Restauration des Musées de France²⁵.

W wybranych punktach kompozycji wilanowskiego obrazu udało się nie tylko poznać skład farb, których używał artysta, ale także prześledzić technikę ich nakładania. Czerwień peleryny kardynała położona została dwukrotnie, podobnie jak błękit na skrzydle anioła (zidentyfikowano w nim ziarna azurytu²⁶). W bieli posłania Dzieciątka wykorzystana została jasnougrowa zaprawa przeświecająca od spodu, dlatego tu wystarczyło tylko jednokrotne położenie farby. Natomiast żółta zwinięta tkanina na pierwszym planie namalowana została na wcześniej opracowanym białym podkładzie. Impastowy charakter farby oraz płynna granica między pokładami żółcień wskazują na szybką pracę malarza, który najprawdopodobniej decyzję o dodaniu tego elementu kompozycji podjął dopiero w trakcie malowania, dla ożywienia zbyt rozległego i monotonnego obszaru opracowanego bielą i szarością (il. 4.1–4). Obserwując przekroje stratygraficzne, należy brać pod uwagę to, że obraz był w przeszłości bardzo zniszczony i wielokrotnie poddawany renowacjom. Dawne przemycia spowodowały zapewne utratę części oryginalnych warstw malarskich, a te nieliczne, obserwowane na szlifach stratygraficznych, mogą być pozabawione końcowych laserunkowych wykończeń.

Analizy XRF i obserwacje przekrojów stratygraficznych ujawniły bardzo interesującą cechę warsztatową wilanowskiego obrazu – artysta niemal wszędzie stosował farby z domieszkami pigmentów miedziowych. Miedź (Cu) jest w warstwach malarskich wszechobecna – widoczna jako pierwiastek na widmach spektralnych i w postaci ziaren azurytu na

25 Raport Centre de Recherche et de Restauration des musées de France, Palais du Louvre, 2004, zob. także: B. Mottin, *Raphaël au Musée Condé: quelques résultats d'un examen sous l'angle du laboratoire*, „Bulletin des Amis du Musée Condé”, nr 62, 2005, http://cima.ng-london.org.uk/documentation/files/N-0213/02_Provenance/Mottin_in_Musee_Conde_no_62_2005.pdf (dostęp: 19 VII 2019).

26 W badaniach przeprowadzonych w 1991 roku zidentyfikowano poza azurytem indygo, w warstwie spodniej, być może z pierwotnego opracowania malarskiego kotary; badania wykonała Magdalena Kucharska, laboratorium MNW w Warszawie, E. Modzelewska, „Dokumentacja Konserwacji Obrazu *Madonna del Velo*”, Dok. Kons. 2206/K, Warszawa 1991.



- 4.1. Błękit na skrzydle anioła – na dwuwarstwowej zaprawie gipsowo-klejowej leżą dwie warstwy z azurytem, bielą ołowiową i niewielkim dodatkiem pigmentów ziemnych (ochry);
- 4.2. Czerwień peleryny kardynała – dwie warstwy z vermilionem i bielą ołowiową, z dodatkami czerwonej ochry i śladowej ilości umbrę;
- 4.3. Żółcień zwiniętej tkaniny – na białym podkładzie warstwy z żółcienią cynowo-ołowiową, bielą ołowiową, żółtą ochrą i śladową ilością czerni kostnej;
- 4.4. Biel posłania Dzieciątka, na jasnougrowej zaprawie jedna warstwa z bieli ołowiowej, z domieszkami azurytu i żółcieni cynowo-ołowiowej

il. 4

Przekroje poprzeczne warstw malarskich

szlifach stratygraficznych. Występuje nie tylko w obszarach błękitnych czy zielonych, co wskazuje jednoznacznie na miedziowe pochodzenie używanych dla ich namalowania farb (płaszcz Madonny, kotara), ale także śladowo, w karnacjach, czerwieniach, obszarach białych, żółtych i brązowych, o jasnej i ciemnej tonacji. Na pewno nie był to przypadkowy efekt zanieczyszczenia farby, gdyż malarze bardzo dbali o swoje narzędzia, używając osobnych pędzli do każdego koloru, zwłaszcza w czystej technice temperowej. To raczej przykład przemyślanego zabiegu artysty, który stosował domieszki pigmentów miedziowych z powodu ich sykatywowego działania.

Pigmenty miedziowe znane od czasów starożytnych doceniane były ze względu na szerokie możliwości ich pozyskiwania z minerałów i różnorodność możliwych zastosowań oraz efektów barwnych. Wykryty w próbkach malatury wilanowskiej *Madonny del Velo* azuryt, zasadowy węglan miedzi, $2\text{CuCO}_3\cdot\text{Cu}(\text{OH})_2$, najprawdopodobniej główny składnik farby płaszcza Madonny, był najważniejszym niebieskim pigmentem mineralnego pochodzenia w malarstwie europejskim w średniowieczu, renesansie, a także później, obok bardzo docenianej, ale znacznie

droższej ultramaryny²⁷. Znajdowany jest w obrazach sztalugowych w mieszaninach farb, w połączeniu z innymi pigmentami, szczególnie z żółtymi, jak żółcienią cynowo-ołowiową, żółtą ochrą czy żółtymi lakami. Poza azurytem w kompozycji wilanowskiego obrazu malarz na pewno używał wybranego, a może nawet kilku zielonych pigmentów miedziowych dla opracowania draperii w tle sceny. Początkowo zielona kotara mogła mieć jaśniejszą, nasyconą barwę, jak na wspomnianych wcześniej kopiach *Madonny*.

Malarze szesnastowieczni mieli do dyspozycji szeroką gamę metod uzyskania zieleni, i to takich, które miały swoje korzenie już w starożytności. Mogli stosować malachit – zielony zasadowy węgiel miedzi, $\text{CuCO}_3\text{Cu(OH)}_2$ ²⁸ – który w naturze zazwyczaj towarzyszy azurytowi. Powszechnie stosowany był także grynszpan²⁹, o różnym zabarwieniu, od zielonego przez zielono-niebieski do niebieskiego (z octanów miedzi różniących się składem chemicznym). Grynszpan wykrywany obecnie w obrazach sztalugowych włoskich, niderlandzkich i niemieckich, malowanych od XV do XVII wieku, był lubiany przez artystów, ponieważ ani mieszaniny niebieskiego i żółtego pigmentu, ani inne znane zielone pigmenty, czyli malachit i ziemia zielona, nie posiadały tak silnego koloru. Doceniano go także jako środek przyspieszający schnięcie farb i mediów. Trzeba wspomnieć także o laserunkowych pigmentach – żywiczanych miedzi³⁰, również spotykanych we włoskich obrazach sztalugowych XVI wieku (w spoiwie olejnym) i w malarstwie północnym stuleci XV i XVI. Wyrafinowani artyści stosowali różne sposoby pogłębiania nasycenia barwy zieleni. Powszechną metodą było kładzenie przezroczystych warstw nad nieprzezroczystymi, z bielą ołowiową połączoną z grynszpanem lub czasami mieszanie grynszpanu z żółcienią cynowo-ołowiową oraz warstwą żywicanu miedzi. Rozróżnienie miedziowych pigmentów zielonych i ich mieszanin, w tym żywicanu miedzi czy grynszpanu, nie jest możliwe przy pomocy techniki XRF, wymaga zastosowania innych metod ba-

-
- 27 R.J. Gettens, E. West Fitzhugh, *Azurite and Blue Verditer*, w: *Artists' Pigments. A Handbook of Their History and Characteristics*, t. 2, red. A. Roy, London 1993, s. 23–25; zob. także: *Artists' Pigments c. 1600–1835*, red. R.D. Harley, Londyn 1982, s. 46–49; oraz rozdział „German azurite and English blue verditer. Favourite pigments of European painters”, w książce François Delamare’a: *idem, Blue Pigments. 5000 Years of Art and Industry*, London 2013, s. 119–145.
- 28 R.J. Gettens, E. West Fitzhugh, *Malachite and Green Verditer*, w: *Artists' Pigments. A Handbook...*, s. 183–193.
- 29 H. Kühn, *Verdigris and Copper Resinate*, w: *Artists' Pigments. A Handbook...*, s. 131–147.
- 30 K.J. van den Berg, M. van Eikema Hommes, *Cooper green glazes*, w: *A Multidisciplinary NWO PRIORITEIT Project on Molecular Aspects of Ageing in Painted Works of Art. Final report and highlights 1995–2002*, red. M. Clarke, J. Boon, Amsterdam 2003, s. 22–23.

dawczych pozwalających na identyfikację związków, np. spektroskopii Ramana, co bez odrębnego projektu jest obecnie problematyczne. Przy porównaniu poszczególnych wersji *Madonny*, o bardzo zbliżonym charakterze, zastanawiać mogą wyraźne różnice w nasyceniu błękitnych i zielonych fragmentów ich kompozycji. Głęboki, zielony odcień płaszcza wilanowskiej *Madonny* jest całkowicie odmienny od błękitnego na obrazach ze zbiorów Musée Condé czy J. Paul Getty Museum. Podobnie jeśli chodzi o odcienie zieleni tła. Na skutek złożonych procesów chemicznych, jakie mogą zachodzić w szczególnych okolicznościach, niekiedy związanych z charakterem spoiwa malarskiego i oddziaływaniem otoczenia, może dojść do przebarwień pigmentów miedziowych³¹. Jak wszystkie węglany, azuryt jest bardzo wrażliwy na chemiczne czynniki środowiska, szybko ulega przemianom pod wpływem kwasów, tworząc sole miedzi, co może powodować ciemnienie warstw malarskich³². Pogłębiony ton zieleni tła obrazu może być również efektem zmian barwnych o niejasnej obecnie naturze, ale nie można w tym przypadku wykluczyć świadomego działania malarza, który zmienił koncepcję pierwotnego rozwiązania, zamalowując jaśniejszą kotarę.

Dla określenia techniki obrazu podstawowe znaczenie ma rozpoznanie środków wiążących (spoiw), z którymi mieszane były pigmenty, a także dodatków uszlachetniających, mediów i werniksów. W wyniku identyfikacji spoiwa malarskiego *Madonny del Velo* wykazano prawdopodobieństwo zastosowania przez malarza techniki tempery jajowej. Zważywszy na to, że analizy spoiw należą do najbardziej skomplikowanych badań technologicznych, wymagających powtórzeń i zastosowania zróżnicowanych metod, w chwili obecnej warto połączyć pozyskaną wstępną wiedzę z uważnymi obserwacjami malatury. Zwraca uwagę miękkość opracowania malarskiego obrazu z lokalnym przeświecaniem jasnego podkładu, łagodność jego krawędzi, pewna „przezroczystość” i głębia farby kładzonej szerokimi plamami, a nie precyzyjnymi pociągnięciami pędzla, jak ma to często miejsce w przypadku czystej techniki temperowej. Faktura jest zróżnicowana, widzimy wygładzenie powierzchni z delikatnymi przejściami tonalnymi w karnacjach, ale także namalowane farbą bardziej płynną i zawieszistą, miejscami nie całkowicie kryjącą. Charakter i wyraz przedstawienia ze Świętą Rodziną został wydobyty nie tylko przez kompozycję, ale także przez odpowiednio dobrane efekty malarskie, potęgujące wrażenie łagodności sceny. Uzyskanie pewnej „przezroczystości” powierzchni, a jednocześnie nasycenia barwnego przy bardzo niewielkiej liczbie

31 O procesach odpowiadających za ciemnienie miedzi w warstwach farby zob.: *Colour Change in Paintings*, red. R. Clarricoates, H. Dowding, A. Gent, London 2016, s. 6–7.

32 F. Delamare, *op. cit.*, s. 121.

warstw wskazuje na możliwe w tym przypadku wzbogacenie tempery jajowej (naturalnej emulsji z żółtka jaja kurzego) o dodatki pozwalające na szybsze i bardziej plastyczne budowanie przestrzeni obrazu. Badania spoiw malarskich stosowanych we Włoszech od końca XIV do wczesnych lat XVI wieku wskazują na to, że artyści odchodzili od stosowania wyłącznie tempery jajowej znacznie wcześniej niż przez długi czas przypuszczano³³. Znalaziono dowody na to, że dodawali do jaja niewielkie ilości oleju, głównie orzechowego (tzw. *tempera grassa*) dla namalowania wybranych partii obrazu³⁴. Flamandowie dodawali do żółtka oleju lnianego, tworząc emulsje, które pozwalały na uzyskanie szlachetnych powierzchni malarskich i większej głębi przedstawień. Współczesne badania potwierdzają stosowanie różnych emulsji już w XV wieku³⁵. Z czasem, poszukując nowych środków wyrazu, zaczęto mieszać techniki. Zdarzało się, że podczas pracy przy jednym obrazie używane były farby z różnymi spoiwami³⁶. Powszechnie stosowaną temperę jajową, z natury spoiwo chude i kryjące, wzbogacano o różne inne dodatki: żywice i gumy roślinne, w czym pomocna była dostępność przepisów i recept dotyczących technik malarskich spisywanych przez teoretyków i samych artystów³⁷. Malowidło mogło być wykonane tradycyjnie temperą jajową, ale wykończone laserunkami ze spoiwem olejnym, o wyższym współczynniku załamania światła, przez co nabywało nasyconego charakteru. Powierzchnie malatur były także uszlachetniane „werniksami” składającymi się z licznych komponentów. Już Cennino Cennini dał przykład modyfikowania tempery jajowej przez zmieszanie żółtka na gorąco z *vernice liquida*³⁸.

33 C. Higgitt, R. White, *Analyses of Paint Media: New Studies of Italian Paintings of the Fifteenth and Sixteenth Centuries*, „National Gallery Technical Bulletin”, 26, 2005, s. 88–97.

34 *Tempera grassa* była stosowana tylko we fragmentach badanych obrazów, żaden z nich nie był w ten sposób opracowany w całości. Malarze stosowali oddzielnie media (jajo i olej) w różnych warstwach lub kolorach, bez mieszania, zob.: *Modifications to traditional egg tempera techniques in fifteenth-century Italy*, w: *Early Italian Paintings: Techniques and Analysis, Symposium, Maastricht 1996*, red. T. Bakkenist, R. Hoppenbrouwers, H. Dubois, Maastricht 1996, s. 29–34, w: C. Higgitt, R. White, *op. cit.*, s. 90, przyp. 20.

35 J. Olszewska-Świątlik, *Warsztat malarski Mistrza ołtarza ze Strzegomia (1486/87)*, Toruń 2002, s. 85; zob. D. Stępień, *Tempera żółtkowa jako technika w malarstwie sztalugowym, według dawnych przekazów i twórczości wybranych współczesnych artystów*, Warszawa 2010, s. 11.

36 A. Krupska, *Tajemnice warsztatu włoskiego z kręgu bolońskiego XVI/XVII w.*, Warszawa 2001.

37 W Manuskrypcie Strasburskim jest na przykład 18 recept przypisanych szkole lombardzkiej na prześwitujące farby z gumą arabską lub wiśniową; zob. D. Stępień, *op. cit.*, s. 12.

38 Przepisy na *vernice liquida* były bardzo rozbudowane, przykładowo receptura z rękopisu bolońskiego uwzględniała jako dodatki do żółtka: olej lniany, olej „zwykły”, alun, czosnek (na gorąco), na koniec sandarak i białko, za: D. Stępień, *op. cit.*, s. 13, przyp. 26.

Potwierdzenie hipotezy o zastosowaniu przez autora *Madonny del Velo* niejednorodnego spoiwa – być może naturalnej emulsji jajowej wzbogaconej o wybrane przez niego dodatki – wymagałoby rozszerzenia dotychczasowych analiz. Jednak należy mieć na uwadze to, że badania takie wiążą się z koniecznością pobrania większej ilości materiału z warstw obrazu, w sposób selektywny, co jest działaniem trudnym i niszczącym. Dodatkowo, ostateczne określenie zastosowanej przez malarza techniki jest utrudnione przez zniszczenia wierzchnich opracowań malarskich, które mogły zawierać odmienne spoiwa, oraz obecność materiałów wprowadzonych w strukturę dzieła podczas dawnych prac renowatorskich.

Podsumowując: badania fizykochemiczne oraz wnikliwe obserwacje powierzchni malarskiej *Madonny del Velo* dostarczyły pewnej konkretnej i potwierdzonej wiedzy o warsztacie artystycznym jej autora, stosowanej przez niego technice, a także wprowadzonych zmianach kompozycyjnych ukrytych przed okiem widza. Chociaż nie wszystkie decyzje artysty zostały jeszcze rozpoznane, możliwe stało się sformułowanie pewnych hipotez dotyczących zastosowanych przez niego materiałów malarskich i metod pracy. Jednocześnie obszar tematów badawczych związanych z obrazem znacznie się rozszerzył, co motywuje do porównań wilanowskiego obrazu z innymi znanymi powtórzeniami Świętej Rodziny, prześledzenia podobieństw i różnic ich cech warsztatowych oraz efektów wizualnych. Dalsze analizy będą wymagały poszukiwania nowych odniesień w literaturze źródłowej i współpracy z instytucjami posiadającymi w swoich zbiorach kopie obrazu Rafaela poddane w ostatnich latach badaniom, a przede wszystkim wspomnianych dzieł z Chantilly, Los Angeles i muzeum na Uralu. Potrzebna byłaby także analiza porównawcza dotycząca warsztatu artystycznego Guida Reniego wskazywanego jako potencjalnego autora wilanowskiej wersji obrazu Rafaela, *Madonny del Velo* z kardynałem Sfondratim.

* * *

W imieniu Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie na ręce Pana prof. dr. hab. Piotra Targowskiego składam podziękowanie Polskiemu Konsorcjum dla Badań nad Dziedzictwem Kulturowym E-RIHS PL za umożliwienie realizacji projektu ***Badania fizykochemiczne z wykorzystaniem nieinwazyjnych metod dla określenia stanu i budowy technologicznej obrazu Madonna del Velo***, w ramach oferty MOLAB PL/FIXLAB PL.

Szczególne słowa wdzięczności kieruję do pani dr Barbary Łydzby-Kopczyńskiej, koordynującej projekt w imieniu Konsorcjum, za wykonanie oraz opracowanie istotnej części badań, a także udzielanie cennych konsultacji podczas ich interpretacji w muzeum wilanowskim.

Prace przeprowadzone przez grono specjalistów z laboratorium LANBOZ Muzeum Narodowego w Krakowie oraz Wydziału Chemii Uniwersytetu Wrocławskiego pozwoliły na analizę warsztatu malarskiego autora obrazu. Do grona badaczy należeli:

- dr Barbara Łydzba-Kopczyńska – identyfikacja pierwiastków w warstwach malarskich za pomocą XRF (LANBOZ, MNK) i SEM-EDS (Wydział Chemii UWr), wraz z opracowaniem wyników badań i określeniem użytych w obrazie pigmentów i wypełniaczy;
- Monika Czarnecka – oznaczenie spoiwa malarskiego metodą GC-MS (Pracownia Analityki Stosowanej, Wydział Chemii UWr);
- Piotr Frączek i Michał Obarzanowski – radiografia cyfrowa (LANBOZ, MNK);

ponadto w pracach projektu uczestniczyły:

- Sylwia Svorová-Pawelkovicz, Laboratorium Konserwacji – wykonanie szlifów stratygraficznych próbek wraz z ich opisem;
- Agnieszka Indyk – dokumentacja fotograficzna oraz zdjęcia w UV i IR (Pracownia Dokumentacji Trójwymiarowej Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie).

BIBLIOGRAFIA

- Artists' Pigments c. 1600–1835*, red. R.D. Harley, Londyn 1982.
- Berg K.J. van den, Eikema Hommes M. van, *Cooper green glazes*, w: *A Multidisciplinary NWO PRIORITEIT Project on Molecular Aspects of Ageing in Painted Works of Art. Final report and highlights 1995–2002*, red. M. Clarke, J. Boon, Amsterdam 2003.
- Colour Change in Paintings*, red. R. Clarricoates, H. Dowding, A. Gent, London 2016.
- Delamare F., *Blue Pigments. 5000 Years of Art and Industry*, London 2013.
- Gettens R.J., West Fitzhugh E., *Azurite and Blue Verditer*, w: *Artists' Pigments. A Handbook of Their History and Characteristics*, t. 2, red. A. Roy, London 1993.
- Higgitt C., White R., *Analyses of Paint Media: New Studies of Italian Paintings of the Fifteenth and Sixteenth Centuries*, „National Gallery Technical Bulletin”, 26, 2005, s. 88–97.
- Krupska A., *Tajemnice warsztatu włoskiego z kręgu bolońskiego XVI/XVII w.*, Warszawa 2001.
- Kühn H., *Verdigris and Copper Resinate*, w: *Artists' Pigments c. 1600–1835*, red. R.D. Harley, Londyn 1982, s. 131–147.
- Olszewska-Świetlik J., *Warsztat malarski Mistrza ołtarza ze Strzegomia (1486/87)*, Toruń 2002.
- Stępień D., *Tempera żółtkowa jako technika w malarstwie sztalugowym, według dawnych przekazów i twórczości wybranych współczesnych artystów*, Warszawa 2010.

- s. 130 Fragment obrazu w świetle rozproszonym i podczerwieni. W IR ujawnił się delikatny rysunek konturowy oraz szkicowe zaznaczenia miejsc zaciemnionych; fot. Agnieszka Indyk © Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie
- s. 131 Fragment obrazu w podczerwieni i świetle rozproszonym. W IR pod skrzydłami anioła, przy dużym ubytku, widoczna część podwiązanej pierwotnej draperii, zamalowanej później przez artystę; fot. Agnieszka Indyk © Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie
- s. 133 Przekroje poprzeczne warstw malarskich:
- 4.1. Błękit na skrzydle anioła – na dwuwarstwowej zaprawie gipsowo-klejowej leżą dwie warstwy z azurytem, bielą ołowiową i niewielkim dodatkiem pigmentów ziemnych (ochry);
 - 4.2. Czerwień peleryny kardynała – dwie warstwy z vermilionem i bielą ołowiową, z dodatkami czerwonej ochry i śladowej ilości umbrzy;
 - 4.3. Żółcień zwiniętej tkaniny – na białym podkładzie warstwy z żółcieniem cynowo-ołowiową, bielą ołowiową, żółtą ochrą i śladową ilością czerni kostnej;
 - 4.4. Biel posłania Dzieciątka, na jasnougrowej zaprawie jedna warstwa z bieli ołowiowej, z domieszkami azurytu i żółcienia cynowo-ołowiowej

ELŻBIETA MODZELEWSKA

konserwatorka dzieł sztuki, absolwentka Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie i podyplomowych studiów menadżerskich Wydziału Zarządzania Uniwersytetu Warszawskiego, kieruje pracami Działu Prewencji i Konserwacji w Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie. Od 2004 r. kuratorka projektów konserwatorskich i badawczych realizowanych w ramach programów Unii Europejskiej oraz Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Przedmiotem jej badań są dzieła malarstwa sztalugowego i ściennego, w ostatnich latach koncentruje swoje prace na warsztacie artystycznym Michelangela Palloniego. Autorka artykułów naukowych i popularnonaukowych, redaktorka naukowa oraz autorka artykułów, m.in. publikacji *Michelangelo Palloni malarz fresków* (2017)

Opracowanie wykonano w ramach prac statutowych muzeum

Kontakt: emodzelewska@muzeum-wilanow.pl

Copyright ©: 2019 Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie.

All rights reserved.

STAN ZACHOWANIA WARSTW MALARSKICH OBRAZU

MADONNA DEL VELO I ZAPRAWY ORAZ INGERENCJE

KONSERWATORSKIE

CONDITION OF THE GROUND AND PAINT LAYERS OF THE *MADONNA DEL VELO*. THE RECENT AND PAST CONSERVATION TREATMENTS**Joanna Strombek***Stichting Restauratie Atelier Limburg (SRAL), Maastricht*

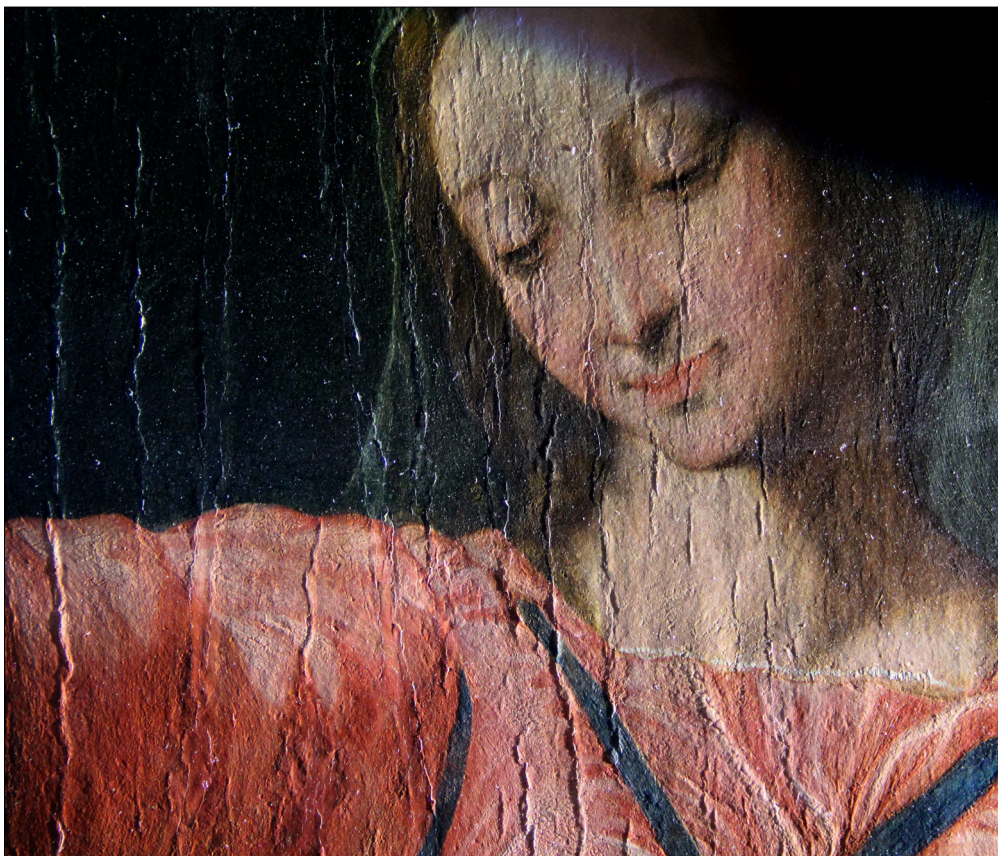
Madonna del Velo jest obrazem o długiej i nie w pełni poznanej historii.

Jego stan wskazuje, że w przeszłości był przechowywany w warunkach o działaniu niszczącym, które wpłynęły negatywnie na wszystkie warstwy stratygraficzne. Uszkodzone obszary poddawano wielokrotnym reperacjom, wprowadzając w strukturę dzieła materiały wtórne. Znaczna skala oraz charakter zmian w warstwach malarskich i zaprawie są wynikiem dawnego zalania obrazu wodą. Zdarzenie to doprowadziło do poważnych uszkodzeń w szczególności prawej (właściwej³⁹) części obrazu oraz spowodowało osłabienie struktury dzieła i w rezultacie ubytki malatury w obszarach zacieków. Pozostałe zniszczenia można określić jako typowe dla obrazów na podłożu drewnianym. Spękania warstw malarskich wraz z zaprawą występują głównie wzdłuż kierunku włókien drewna⁴⁰, w mniejszym stopniu także prostopadle. Ich rozmieszczenie jest dość równomierne na całej powierzchni obiektu (il. 5).

Drewniane podłoża obrazów sztalugowych mają bardzo długą historię i choć dziś są nieco mniej popularne niż płócienne, uważa się je za znacznie solidniejsze. Mimo że w wielu aspektach skuteczniej chronią malowidła przed uszkodzeniami mechanicznymi, nierzadko wiążą się ze skomplikowanymi problemami konserwatorskimi wynikającymi z budowy drewna, jego charakterystyki oraz nieodwracalności zmian, jakie mogą w nim zająć pod wpływem czynników zewnętrznych. Z tego względu większe pole do działania daje konserwatorowi podłoże płócienne: bardziej elastyczne, podatne na zabiegi, łatwiejsze w manipulacji. Równocześnie w przypadku płótna negatywne zmiany mogą zająć niezwykle gwałtownie. W drewnianym podobrazu te procesy zwykle przebiegają w dłuższym czasie, ale ich skutki są trudniejsze do odwrócenia, a często wręcz nieodwracalne.

39 Właściwa strona obrazu stanowi lustrzane odbicie kierunków z punktu widzenia obserwatora obrazu, odpowiada postrzeganiu stron postaci przedstawionych w kompozycji.

40 Znaczące zmiany objętości drewna podobrazia, które są konsekwencją niestabilnych warunków wilgotnościowo-temperaturowych w otoczeniu obrazu, występują głównie pomiędzy włóknami drewna (w kierunku poprzecznym). Wywołują pęcznienie i skurcz higroskopijny desek, skutkując spękaniem malatury. Ł. Bratasz, *Acceptable and non-acceptable microclimate variability: the case of wood*, w: *Basic Environmental Mechanisms Affecting Cultural Heritage*, red. D. Camuffo, V. Fassina, J. Havermans, Florence 2010, s. 55.



W przypadku obrazów na deskach praktycznie wszelkie interwencje związane z warstwą malarską oraz zaprawą można wykonać tylko od strony lica. Jest to dodatkowy czynnik, mający bardzo istotny wpływ na dobór konserwatorskich metod i materiałów, który zaważył na decyzjach podejmowanych podczas ostatnich prac przy obrazie *Madonna del Velo*.

Nie wszystkie działania podejmowane przy obrazie w przeszłości zostały udokumentowane. Konserwacja, którą odnotowano w literaturze źródłowej, została przeprowadzona w 1952 roku w Muzeum Narodowym w Warszawie⁴¹. W jej opisie zawarto informacje o rozległych przemalowaniach zasłaniających oryginał, którego obszar zachowania oceniano na 60%. Wykonane czynności obejmowały wzmocnienie warstwy malarskiej przy zastosowaniu masy woskowej oraz retusze.

Gruntowne prace konserwatorskie oraz badania przeprowadzone przy dziele w latach 1989–1991 pozwoliły na bliższe rozpoznanie skali zniszczeń oryginału i zakresu dawnych reperacji⁴². Przed tymi zabie-

il. 5

Lico obrazu w świetle bocznym – detal ukazujący nierówności powierzchni obrazu oraz lokalne odspojenia, 2018, przed konserwacją

41 *Malarstwo francuskie, niderlandzkie, włoskie do 1600. Katalog zbiorów. Muzeum Narodowe w Warszawie*, oprac. J. Białostocki, M. Skubiszewska, Warszawa 1979, s. 146–147.

42 E. Modzelewska, „Dokumentacja Konserwacji Obrazu *Madonna del Velo*”, ..., s. 1–8.

gami struktura warstw technologicznych wykazywała ponownie brak stabilności. Zmiany kolorystyczne dawnych rekonstrukcji oraz silnie pociemniały, grubo nałożony werniks obniżały wartość artystyczną obrazu. Zniszczenia podobrazia przyczyniły się do osłabienia warstw malarskich i zaprawy wzdłuż uszkodzonych łączy desek, skutkując odspojeniami oraz ubytkami (il. 6).

W ramach przeprowadzonych prac usunięto dawne przemalowania i retusze, a struktura malowidła została wzmocniona przez podklejenie rozwarstwień z zastosowaniem metody analogicznej do poprzedniej – przez aplikację masy woskowej w szczeliny. Potwierdzono, że obraz został nadmiernie oczyszczony, być może na początku XX wieku bądź nawet wcześniej, podczas dziewiętnastowiecznej renowacji, co doprowadziło w wielu obszarach do przetrąć warstw malarskich zakrytych później rozległymi przemalowaniami. Po uzupełnieniu ubytków zaprawy wykonane zostały nowe rekonstrukcje i retusze farbami konserwatorskimi (Maimeri) (il. 7). Prace zakończone w 1991 roku znacząco poprawiły stan estetyczny obrazu i ustabilizowały rozwarstwienia, jednak w związku z technologią jego wykonania i wrażliwością na zmiany parametrów środowiska podejmowano później parokrotnie interwencje konserwatorskie o charakterze lokalnym.



il. 6

Lico obrazu w świetle widzialnym po założeniu i opracowaniu kitów, podczas konserwacji przeprowadzonej w latach 1989–1991



il. 7

Lico obrazu, widoczna fluorescencja wzbudzona światłem ultrafioletowym – detal ukazujący zakres retuszy wykonanych w 1991 r. w obszarach dawnych zniszczeń powstałych w wyniku zalania, 2018, przed konserwacją

Przyczyną podjęcia ostatnich zabiegów konserwatorskich były miejscowe niestabilności warstwy malarskiej wraz z zaprawą, w postaci drobnych spęcherzeń, spękań oraz niewielkich łusek wykazujących tendencję do odspajania. Przy krawędziach niektórych uzupełnień zaprawy widoczne były liczne, bardzo drobne ubytki warstw oryginalnych. Część zmian występowała w obszarze dawnych ingerencji, zwłaszcza wzdłuż włókien drewna, z prawej (właściwej) obrazu. Miały one wprawdzie ograniczony zasięg (w niektórych miejscach były trudne do zauważenia), ale bez interwencji konserwatora mogły zwiększać swój obszar i zagrażać bezpieczeństwu obrazu.

W wyniku dawnych lokalnych aplikacji masy woskowej, pomiędzy podobrazem a warstwami malarskimi i zaprawą *Madonny del Velo* powstały drobne obszary o charakterze hydrofobowym. Wosk w niektórych miejscach prawdopodobnie wniknął tylko częściowo, dodatkowo z upływem lat mógł stopniowo tracić swoje właściwości spajające. Podklejenie warstw strukturalnych nie zniwelowało całkowicie ich deformacji. W wielu obszarach nadal nie jest możliwe przywrócenie gładkiej powierzchni obrazu ze względu na dawne uszkodzenia podobrazia, skutkujące zmianami wymiarowymi drewnianego podłoża.

Użycie masy woskowej było szczególnie popularne w Europie Północnej, stosowano ją między innymi do konsolidacji warstw malarskich, zauważono jednak jej niekorzystne właściwości, jak przyciemnianie jasnych partii obrazu, utratę sił spajających oraz trudność ekstrakcji z obiektu⁴³. Jako materiał hydrofobowy wosk utrudnia aplikację innych materiałów spajających na bazie wody, które obecnie są powszechnie stosowane jako w wielu aspektach bezpieczne i skuteczne konsolidanty. W końcu lat dziewięćdziesiątych ubiegłego stulecia rozważano możliwość ponownej konserwacji obiektów drewnianych konsolidowanych woskiem przez jego usunięcie⁴⁴, jednak wyekstrahowanie masy woskowej z obrazu na podobraziu drewnianym jest praktycznie niemożliwe. Brak sposobności działania na malaturę od strony odwrocia czyni sytuację bardziej skomplikowaną niż w przypadku obrazów na płótnie, gdzie możliwe jest działanie poprzez strukturę tkaniny obrazu za pomocą rozpuszczalników, ciepła bądź ich połączenia. Dlatego obecnie dużo ostrożniej podchodzi się do stosowania wosku w pracach konserwatorskich, poszukuje się innych materiałów o wyższej odporności na starzenie, nie zmieniających charakteru oryginalnej materii oraz wykazujących cechę

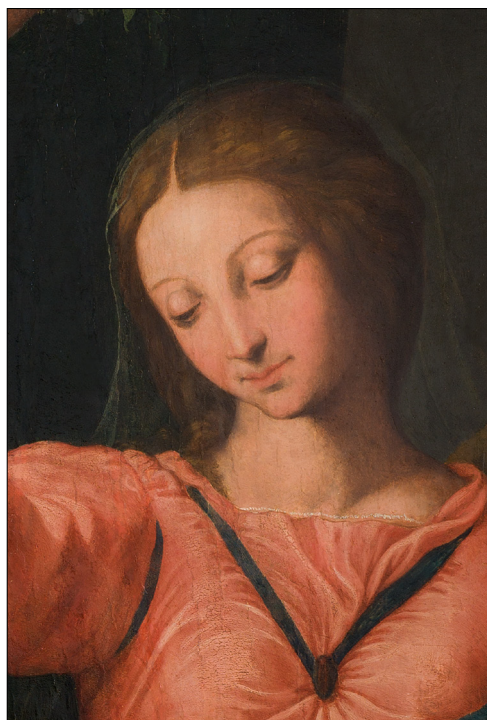
43 P.A. Schniewind, *Consolidation of wooden panels*, w: *The Structural Conservation of Panel Paintings Proceedings of a Symposium at the J. Paul Getty Museum*, red. K. Dardes, A. Rothe, Los Angeles 1998, s. 90.

44 E.F. Hansen, M. Hearn Bishop, *Factors affecting the re-treatment of previously consolidated matte painted wooden objects*, w: *Painted Wood. History and Conservation*, red. V. Dorge, F. Carey Howlett, Los Angeles 1998, s. 490; M. Pease, *Treatment for panel paintings*, „The Metropolitan Museum of Art Bulletin”, 7, 1948, nr 4, s. 121.



il. 8

Lico obrazu po podklejeniu, oczyszczeniu i założeniu kitów – detal, 2018, w trakcie konserwacji



il. 9

Lico obrazu w świetle widzialnym – detal, 2018, po konserwacji

odwracalności w warunkach bezpiecznych dla obiektu. Uwzględniając powyższe czynniki, w bieżącej konserwacji zdecydowano o wybraniu jako konsolidanta żywicy syntetycznej, zapewniającej dobrą penetrację i elastyczną spoinę.

Do podklejenia zastosowano 4176 Medium for Consolidation (Lascaux) – wodną dyspersję kopolimeru akrylanu butylu, akrylanu metylu, styrenu i metakrylanu z drobną domieszką substancji powierzchniowo czynnych, środków przeciwpieniących, fumigacyjnych oraz rozpuszczalników⁴⁵. Wyróżniającą zaletą tego spoiwa jest wyjątkowo wysoka zdolność migracji w głąb odspojonych przestrzeni, co pozwoliło na uzyskanie możliwie najkorzystniejszych rezultatów. Produkt zastosowano w stężeniu fabrycznym, podpuszczając klej przy użyciu drobnego pędzla lokalnie w miejsca spękań warstwy malarskiej i pęcherzy. Następnie podklejony obszar był delikatnie dociskany w celu uzyskania silniejszej spoiny i zminimalizowania deformacji podniesionych łusek. Niektóre nierówności spowodowane dawnymi odspojeniami warstw malarskich, a także kumulacją masy woskowej lokalnie ogrzewano dla jej reaktywacji.

45 S. Marriott, *Material Focus. Lascaux 4176 Medium for Consolidation*, „The Picture Restorer”, nr 37, 2010, s. 34–35.

Obraz oczyszczono z zabrudzeń powierzchniowych, co przywróciło mu świeżość i nasycenie barw oraz połysk. W miejscach ubytków założono kity odpowiednio dobrane do charakteru oryginalnej zaprawy (il. 8, 9). Retusze podmalowane akwarelą wykonano farbami na bazie żywicy aldehydowej o wysokich parametrach antystarzeniowych, światłoodporności i stabilności, Gamblin Conservation Colors. W celu wyrównania połysku w miejscach niewielkich zmatowień zaaplikowano lokalnie werniks końcowy Talens, ze względu na jego zastosowanie podczas poprzedniej konserwacji.

Po przeprowadzeniu ostatnich interwencji konserwatorskich i złożonych specjalistycznych badań mających na celu bliższe poznanie materii obrazu i techniki jego wykonania, Madonna powróciła do pałacu i można ją obecnie oglądać w Galerii Obrazów zwanej Muzeum. Stan dzieła jest systematycznie monitorowany przez zespół Działu Prewencji i Konserwacji Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie.

BIBLIOGRAFIA

- Bratasz Ł., *Acceptable and non-acceptable microclimate variability: the case of wood*, w: *Basic Environmental Mechanisms Affecting Cultural Heritage*, red. D. Camuffo, V. Fassina, J. Havermans, Florence 2010, s. 49–58.
- E.F. Hansen, Hearn Bishop M., *Factors affecting the re-treatment of previously consolidated matte painted wooden objects*, w: *Painted Wood. History and Conservation*, red. V. Dorge, F. Carey Howlett, Los Angeles 1998, s. 490.
- Malarstwo francuskie, niderlandzkie, włoskie do 1600. Katalog zbiorów. Muzeum Narodowe w Warszawie*, oprac. J. Białostocki, M. Skubiszewska, Warszawa 1979.
- Marriott S., *Material Focus. Lascaux 4176 Medium for Consolidation*, „The Picture Restorer”, nr 37, 2010, s. 34–35.
- Modzelewska E., „Dokumentacja Konserwacji Obrazu *Madonna del Velo*”, Dok. Kons. 2206/K, Warszawa 1991.
- Schniewind A., *Consolidation of wooden panels*, w: *The Structural Conservation of Panel Paintings Proceedings of a Symposium at the J. Paul Getty Museum*, red. K. Dardes, A. Rothe, Los Angeles 1998.
- Pease M., *Treatment for panel paintings*, „The Metropolitan Museum of Art Bulletin”, 7, 1948, nr 4, s. 119–124.

SPIS ILUSTRACJI

- s. 141 Lico obrazu w świetle bocznym – detal ukazujący nierówności powierzchni obrazu oraz lokalne odspojenia; 2018; przed konserwacją; fot. Joanna Strombek
- s. 142 Lico obrazu w świetle widzialnym po założeniu i opracowaniu kitów, podczas konserwacji przeprowadzonej w latach 1989–1991; © Bożena Seredyńska, Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie
- s. 142 Lico obrazu, widoczna fluorescencja wzbudzona światłem ultrafioletowym – detal ukazujący zakres retuszy wykonanych w 1991 r. w obszarach dawnych zniszczeń powstałych w wyniku zalania; 2018; przed konserwacją; © Agnieszka Indyk, Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie
- s. 144 Lico obrazu po podklejeniu, oczyszczeniu i założeniu kitów – detal; 2018; w trakcie konserwacji; © Agnieszka Indyk, Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie
- s. 144 Lico obrazu w świetle widzialnym – detal; 2018; po konserwacji; © Agnieszka Indyk, Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie

JOANNA STROMBEK

pełni funkcję młodszego konserwatora w pracowni konserwacji Stichting Restauratie Atelier Limburg (SRAL) w Maastricht (Holandia), gdzie bierze udział w projekcie finansowanym przez Getty Foundation, asystując w prowadzeniu warsztatów z techniki „Mist-Lining”. Konserwator malarstwa dawnego na podłożu drewnianym i płóciennym oraz sztuki współczesnej. W latach 2017–2018 pracowała w National Gallery of Art w Waszyngtonie, badając i analizując stan obrazów z kolekcji oraz konserwując wybrane dzieła w Pracowni Konserwacji Malarstwa. Uzyskała dyplom z wyróżnieniem na Wydziale Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Podczas studiów asystowała w Muzeum Narodowym w Warszawie, a także przez trzy lata w Pracowni Konserwacji Malarstwa w Muzeum Pałacu w Wilanowie. Brała również udział w różnych projektach konserwacji malarstwa ściennego, m.in. wpisanych na listę UNESCO fresków bizantyńskich w Monasterze w Suczawie (Rumunia). Jest członkiem międzynarodowych stowarzyszeń konserwatorskich ICOM oraz INCCA.

Prace finansowane ze środków Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie

Kontakt: j.strombek@wp.pl

Copyright ©: 2019 Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie.
All rights reserved.

Obecnie podobrazia postrzegane są jako pełnowartościowe składowe obiektów zabytkowych. Poza tym, że spełniają funkcje mechaniczne, stanowią także cenne źródło informacji. Z drewnianego podobrazia można nie tylko odczytać szczegóły dotyczące techniki jego wykonania, ale na podstawie pogłębionych analiz również potwierdzić autentyczność obrazu, wskazując na przykład na jego wiek i pochodzenie. W podobrazu często zapisują się ślady historii obiektu, świadczące między innymi o dawnych niekorzystnych epizodach w warunkach ich przechowywania.

Podobrazie *Madonny del Velo* wykonane jest z czterech desek topolowych sklejonych najprawdopodobniej przy użyciu kleju glutynowego. W celu identyfikacji rodzaju drewna użytego do przygotowania tablicy (il. 10, 11) dokonano jego dokładnych oględzin makroskopowych. Rysunek drewna widoczny na poszczególnych deskach wykazuje duże podobieństwo. Są to deski wycięte stycznie (il. 11) o leżących przyrostach rocznych widocznych na czolach (il. 12). Rysunek drewna charakteryzują lekko zarysowane przyrosty roczne i równo rozmieszczone naczynia o niewielkich, mikroskopowych średnicach. Cechy te wskazują jednoznacznie na drewno liściaste rozpierzchłonaczyniowe, mikroporowe ze strefy klimatu umiarkowanego. Badaniom mikroskopowym poddano próbkę drewna pobraną z jednej z desek tablicy. Zawierała ona zastaw cech jednoznacznie wskazujących na drewno topoli (*Populus* sp.) – zgodny z charakterystyką tego rodzaju drewna⁴⁶ (il. 13.1–3).

Szerokość poszczególnych desek jest różna, od 10 do prawie 50 cm, a ponadto szerokości desek zmieniają się na ich długości. Spoiny klejowe przebiegają nieco skośnie, a wymiary obrazu są inne przy jego dolnej i górnej krawędzi (il. 10, 11).

Drewno topolowe i grubość desek obrazu *Madonna del Velo* są charakterystyczne dla malarstwa włoskiego. Według publikowanych zestawień gatunków drewna stosowanego w malarstwie tablicowym od XII do XVI wieku⁴⁷ oraz danych z katalogów muzeów monachijskich i wiedeńskich, a także londyńskiej National Gallery, dotyczących malarstwa

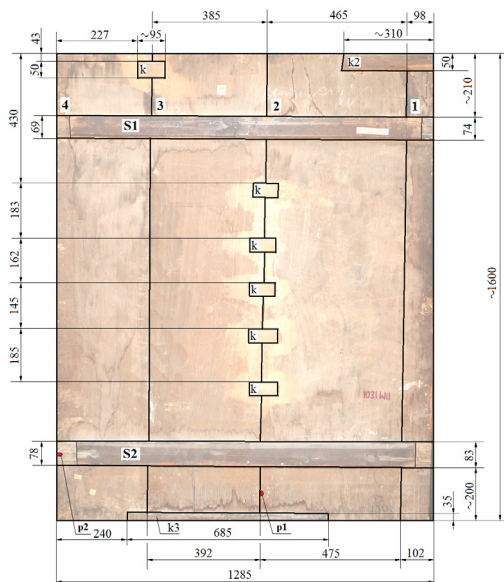
46 P. Gregus, *Holzanatomie der europäischen Laubhölzer und Sträucher*, Budapest 1959; F.H. Schweingruber, *Microscopic wood anatomy, Structural variability of stems and twigs in recent and subfossil woods from Central Europe*, Birmensdorf 1990 (wyd. 3); R. Wagenführ, *Holzatlas. 6. neu bearbeitete und erweiterte Auflage*, Leipzig 2007.

47 D. Grosser, *Holzanatomische Untersuchungsverfahren an kunstgeschichtlichen und archäologischen Objekten*, „Maltechnik–Restauro”, 80, 1974, nr 2, s. 68–86; J. Murette, *Connaissance des primitifs par l'étude du bois, du XIIIe au XVIIe siècle*, Paris 1961.



il. 10

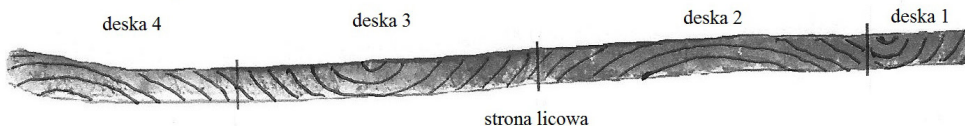
Widok od strony odwrocia



il. 11

Szkic podobrazia – widok od strony odwrocia z zaznaczeniem wymiarów i miejscami pobrania próbek: p1 i p2 do badań mikroskopowych

widok od dołu tablicy



il. 12

Szkic przedstawiający układ przyrostów rocznych w poszczególnych deskach tablicy (nienaturalne zwiększenie grubości tablicy dla lepszego uwidocznienia przebiegu przyrostów rocznych)

tablicowego od wczesnego renesansu⁴⁸, dominuje zdecydowanie drewno topoli. Stanowi ono materiał, z którego wykonano łącznie ponad 80% włoskich obrazów tablicowych wykazanych we wspomnianych zestawieniach (420 z 510 tablic).

Ze względu na trudniejsze warunki mikroklimatyczne w Europie Północnej, odmiennie niż w Europie Południowej przywiązywano większą wagę do trwałości i jakości samego podobrazia – najczęściej wykonywano je na starannie dobranych, cienkich (o grubości ok. 6–8 mm) deskach dębowych, wyciętych promieniowo (ze stojącym układem przyrostów rocznych widocznym na ich końcach, tzw. czołach)⁴⁹. W badanym obrazie grubość desek jest znacznie większa i waha się od 17 do 21 mm. Deski te mają leżący układ przyrostów rocznych (il. 12) i dominujące przekroje styczne na płaszczyznach (il. 11) Niestety, takie drewno przy zmianach wilgotności jest bardziej podatne na odkształcenia desorpcyjne, czyli tzw. łódkowanie. Należy jednak zaznaczyć, że układ – krzywizna słoików w sąsiadujących deskach zgodnie z prawidłami

48 R.J. Gettens, G.L. Stout, *Painting Materials. A Short Encyclopedia*, New York 1966.

49 M. Matejak, *Podobrazia drewniane*, „Muzealnictwo”, 1995, nr 37, s. 110–119.

sztuki stolarskiej⁵⁰ – jest naprzemienny (il. 12). Dzięki temu przy zmianach wilgotności topolowe deski podobrazia zniekształcają się w przeciwnie strony, a powierzchnia całej tablicy obrazu, mimo jej sfalowania, jest stosunkowo płaska.

Dla lepszej stabilizacji płaszczyzny podobrazia jego konstrukcję wzmocniono biegnącymi poziomo szponami o grubości ok. 50–55 mm, wsuniętymi w trapezowe gniazda na całej szerokości tablicy (il. 10, 11). Zmniejszająca się o kilka milimetrów szerokość listew pozwoliła na ich klinowe wbicie i pierwotnie mocne osadzenie w tablicy. Ich końce są niedbale podcięte i odłupane, licowane z płaszczyzną desek, aby umożliwić umieszczenie obrazu w ramie. Szpongi wykazują identyczne cechy makroskopowe rysunku drewna. Jest to drewno pierścieniowonaczyniowe o silnie zabarwionej twardzieli. W celu pełnej identyfikacji z dolnej szponi pobrano próbkę do analizy mikroskopowej (il. 13.4–6). Materiał wykazał cechy jednoznacznie wskazujące na drewno kasztana jadalnego – zgodnie z opisem w atlasach drzewnych⁵¹ (*Castanea sativa* Mill.)⁵². Kasztan jadalny to gatunek drzewa, który w Europie pierwotnie występował tylko na południe od Alp. Jednak już starożytni Rzymianie rozpowszechnili go również na obszarze Europy Zachodniej. Użycie tego drewna w konstrukcji podobrazia jest przypadkiem rzadkim⁵³, przez co zyskuje na oryginalności.

Tablica *Madonny del Velo* została wykonana z drewna średniej jakości, z sękami, w związku z czym w wyniku zmian wilgotności drewna powstało szereg deformacji i pęknięć, które później częściowo naprawiano. W nieokreślonym czasie przy dolnej i górnej krawędzi podobrazia zamontowano dwie listwy o grubości około 40 mm, zabezpieczające pęknięcia czołowe desek (il. 11). Zdecydowanie później dodano niepasujące materiałowo ani konstrukcyjnie wzmocnienia klockowe o długości od 86 do 100 mm, szerokości 50 mm i grubości 18 mm (il. 11), wycięte z jednej łąty z drewna sosny zwyczajnej (*Pinus sylvestris* L.)⁵⁴. Fazowane na górnych krawędziach elementy zostały doklejone poprzecznie względem kierunku pierwotnych spoin desek, do wygładzonej wtórnie powierzchni.

50 P. Kozakiewicz, M. Matejak, *Klimat a drewno zabytkowe – dawna i współczesna wiedza o drewnie*, Warszawa 2013 (wyd. 4 zmienione).

51 P. Gregus, *op. cit.*; F.H. Schweingruber, *op. cit.*; R. Wagenführ, *op. cit.*

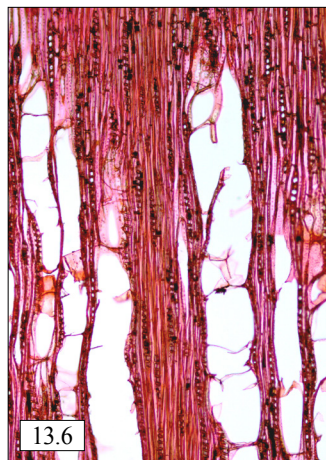
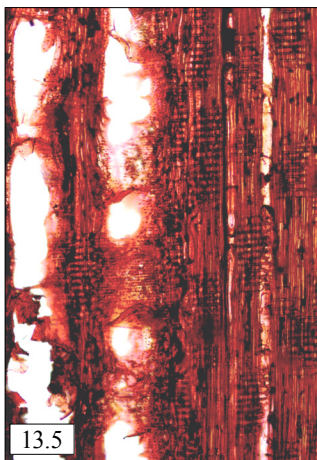
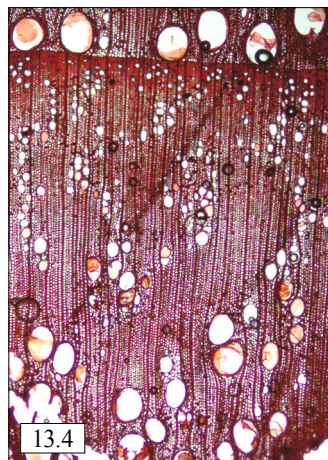
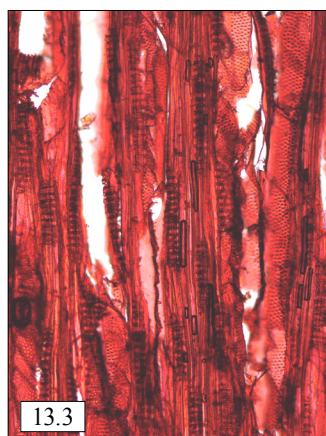
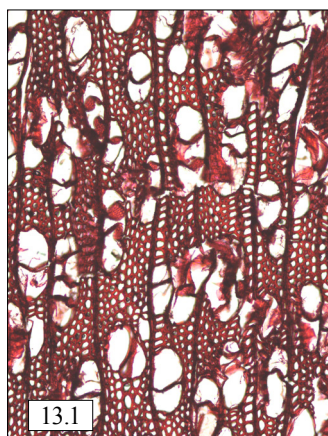
52 Kod CTST, PN-EN 13556:2005, *Drewno okrągłe i tarcica. Terminologia stosowana w handlu drewnem w Europie*, Polski Komitet Normalizacyjny, Warszawa 2005.

53 R.J. Gattens, G.L. Stout, *op. cit.*; D. Grosser, *op. cit.*; A. Trochimowicz, „Wpływ parkietaży na odkształcenia podobrazia drewnianych i stan zachowania warstw malarskich”, praca doktorska przygotowana pod kierunkiem dr. hab. inż. Pawła Kozakiewicza na Wydziale Technologii Drewna, Szkoły Głównej Gospodarstwa Wiejskiego w Warszawie, Warszawa 2015.

54 Kod CTST, PN-EN 13556:2005.

Na krawędziach podobrazia widoczne są ślady piły bez starannego wyszlifowania. Zwykle do powierzchni bocznych i czołowych obrazu nie przywiązywano większej wagi, gdyż i tak były one ukryte w ramie.

Szerokie powierzchnie desek podobrazia były pierwotnie wygładzane struganiem, podobnie jak listwy wzmacniające. Struganie również wykonano wtórnie przed założeniem klockowych elementów. Są to widoczne jaśniejsze obszary, w których miejscami występują odsłonięte chodniki owadzie. Drewno podobrazia jest w wielu miejscach uszkodzone mechanicznie: widnieją na nim ślady po gwoździach, drobne wgniecenia i niewielkie drobne odłupania przy krawędziach.



il. 13

Obrazy mikroskopowe próbek pobranych z desek podobrazia i szpongi: drewno topolowe deski w przekroju: poprzecznym (1), promieniowym (2), stycznym (3); drewno kasztana jadalnego szpongi w przekroju: poprzecznym (4), promieniowym (5) stycznym (6)

Inne zniszczenia tablicy wynikają z oddziaływania w przeszłości zmiennego mikroklimatu otoczenia oraz bezpośredniego działania wody ciekłej. Wysychająca woda spowodowała przemieszczenie się kurzu i substancji garbnikowych, tworząc wyraźne plamy i zacieki (il. 10), szczególnie w obrębie poziomo biegnących listew – prawdopodobnie te obszary uległy najintensywniejszemu nawilżeniu. Konsekwencją tak drastycznego przypadku były znaczne zmiany wymiarów i deformacje topolowych desek, powodujące wyrwanie szpongi z ich gniazd

– zauważalna jest późniejsza naprawa ich osadzenia w deskach. Sama tablica jest lekko zdeformowana (sfalowana), a końce desek popękane. Na odwrociu obrazu widocznych jest też wiele znakowań i napisów, które pośrednio wskazują na bogatą historię obiektu i zmieniających się właścicieli. Jego dawne przemieszczenia mogły przyczynić się do obecnego, nienajlepszego stanu zachowania. Obserwowane uszkodzenia wynikają również z dawnych, zmiennych warunków przechowywania i ekspozycji obrazu.

Przeprowadzone rozpoznanie materiałowe i wymiarowe oraz ocena stanu zachowania podobrazia *Madonny del Velo* stanowią przesłankę do zaprojektowania w przyszłości specjalnej ramy do ekspozycji obrazu. Właściwe byłoby wykonanie ramy przytrzymującej (stabilizującej) podobrazie, ale jednocześnie dającej możliwość pracy drewna w zakresie zmian wilgotnościowych (wymiarowych) w typowym cyklu rocznym w mikroklimacie właściwym dla przechowywania zabytkowych obiektów drewnianych.

BIBLIOGRAFIA

Publikacje

- Gattens R.J., Stout G.L., *Painting Materials. A Short Encyclopedia*, New York 1966.
- Gregus P., *Holz Anatomie der europäischen Laubhölzer und Sträucher*, Budapest 1959.
- Grosser D., *Holz anatomische Untersuchungsverfahren an kunstgeschichtlichen und archäologischen Objekten*, „Maltechnik–Restauro”, 80, 1974, nr 2, s. 68–86.
- Kozakiewicz P., Matejak M., *Klimat a drewno zabytkowe – dawna i współczesna wiedza o drewnie*, Warszawa 2013 (wyd. 4 zmienione).
- Marette J., *Connaissance des primitifs par l'étude du bois, du XIIIe au XVIe siècle*, Paris 1961.
- Matejak M., *Podobrazia drewniane*, „Muzealnictwo”, 1995, nr 37, s. 110–119.
- Schweingruber F.H., *Microscopic wood anatomy, Structural variability of stems and twigs in recent and subfossil woods from Central Europe*, Birnensdorf 1990 (wyd. 3).
- Trochimowicz A., *Wpływ parkietaży na odkształcenia podobrazia drewnianych i stan zachowania warstw malarskich*, Warszawa 2014.
- Wagenführ R., *Holz atlas. 6. neu bearbeitete und erweiterte Auflage*, Leipzig 2007.

SPIS ILUSTRACJI

- s. 148 Widok od strony odwrocia
- s. 148 Szkic podobrazia – widok od strony odwrocia z zaznaczeniem wymiarów i miejscami pobrania próbek: p1 i p2 do badań mikroskopowych; © Paweł Kozakiewicz
- s. 148 Szkic przedstawiający układ przyrostów rocznych w poszczególnych deskach tablicy (nienaturalne zwiększenie grubości tablicy dla lepszego uwidocznienia przebiegu przyrostów rocznych); © Paweł Kozakiewicz
- s. 150 Obrazy mikroskopowe próbek pobranych z desek podobrazia i szpongi: drewno topolowe deski w przekroju: poprzecznym (1), promieniowym (2), stycznym (3); drewno kasztana jadalnego szpongi w przekroju: poprzecznym (4), promieniowym (5) stycznym (6); © Paweł Kozakiewicz

PAWEŁ KOZAKIEWICZ

technolog drewna, dr hab. nauk leśnych, prof. SGGW. Obszar jego aktywności badawczej i publikacyjnej obejmuje m.in.: właściwości i zastosowania drewna egzotycznego, nowoczesne metody badania drewna (defektoskopia ultradźwiękowa i rentgenowska tomografia komputerowa), wpływ siedliska i pochodzenia genetycznego drzew na właściwości drewna, analiza rozwoju drzewnictwa w ujęciu historycznym a także identyfikacja i właściwości drewna zabytkowego oraz archeologicznego. Autor kilkunastu podręczników oraz kilkuset artykułów naukowych i popularnonaukowych z szeroko rozumianego drzewnictwa. W ramach aktywności zawodowej pełni szereg funkcji, m.in. jest członkiem prezydium i sekretarzem Komitetu Nauk Leśnych i Technologii Drewna Polskiej Akademii Nauk, członkiem Rady Naukowej Instytutu Technologii Drewna w Poznaniu, członkiem Zarządu Głównego Stowarzyszenia Inżynierów i Techników Leśnictwa i Drzewnictwa, członkiem Rad Naukowych takich czasopism, jak „Wieś Radomska” i „Nauka Przyroda Technologie”. Wielokrotnie nagradzany za działalność naukową, dydaktyczną i organizacyjną, odznaczony Medalem Komisji Edukacji Narodowej. Prowadzi różnorodne szkolenia i wykonuje ekspertyzy z zakresu drzewnictwa.

Opracowanie wykonano w ramach współpracy Wydziału Technologii Drewna SGGW w Warszawie z Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie

Kontakt: pawel_kozakiewicz@sggw.pl

Copyright ©: 2019 Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie.
All rights reserved.