

ABSTRACT: The planned exhibition on Elżbieta Sieniawska, the second owner of Wilanów, provided an opportunity to conduct a comprehensive conservation and restoration of the exquisite work by Martino Altomonte, the painting *St Roch Visiting the Sick*.

The painting, which in the past underwent several renovations, was reinforced with a lining of new canvas. Its composition regained its former aesthetic quality as the old re-paintings were removed and the missing fragments reconstructed. Physical and chemical analyses carried out using modern analytical equipment and techniques, including the non-invasive analyses, were an important part of the works undertaken by the Museum. The previously published results of the analyses of two other canvases by the same painter, *The Battle of Vienna* and *The Battle of Parkány*, made it possible to compare the painterly techniques applied by the artist at various stages of his creative career.

The compositions of all paintings executed on coloured primers were first developed in the yellow ochre and grey tones, and then quickly finished in colours applied in two to three layers. Paints used by Altomonte contained primarily pigments obtained from natural coloured clays. Modified binding agents containing chicken egg and linseed oil enabled Altomonte to obtain the desired thickness of paint and to achieve the projected painterly effects.

The hitherto technological analyses of the painting made it possible to establish further topics for future research projects. The issue of Altomonte's use of blue pigments is especially noteworthy. In his earlier works, those were various types of smalt and, to a limited extent, indigo and azurite. In the later period, the pigment he used was most probably Prussian blue, possibly indigo as well; this would need to be confirmed by a broader array of instrumental analytical methods. Apart from the blue pigments, the identification of ramie fibres in the canvas offers another interesting research topics. The use of ramie in European painting supports dating from the first half of the 18th century may become a topic for future exploration.

The Italian-educated Martino Altomonte was very deliberate in his use of diverse methods and means of artistic work. In addition, at the basis of his adroit use of varied painterly matter lay his abilities as a draughtsman evident from his surviving sketches and painting designs. Sketch-like painterly presentations were also a characteristic element of his work.

KEYWORDS: Martino Altomonte, Elżbieta Sieniawska, St Roch, conservation

ŚW. ROCH ODWIEDZAJĄCY CHORYCH – TAJEMNICE WARSZTATU MALARSKIEGO MARTINA ALTOMONTEGO. BADANIA, TECHNIKA, ANALIZA PORÓWNAWCZA I KONSERWACJA OBRAZU

ST ROCH VISITING THE SICK – THE SECRETS OF MARTINO ALTOMONTE'S PAINTERLY WORKSHOP. RESEARCH, TECHNIQUES, COMPARATIVE ANALYSIS AND CONSERVATION OF THE PAINTING

DOI:
10.36135/MPKJIL01377329.2020.SWXXVII.pp.35-59

Elżbieta Modzelewska
Muzeum Pałacu Króla Jana III
w Wilanowie

Studia Wilanowskie t. XXVII, 2020
s. 35-59
Rocznik, ISSN: 0137-7329

il. 1

Martin Altomonte,
Św. Roch odwiedzający chorych, klasztor oo.
 franciszkanów w Krakowie;
 obraz po konserwacji



W ramach przygotowań do wystawy „Elżbieta Sieniawska. Królowa bez korony”¹ do Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie trafiło niezwykle dzieło jednego z bardziej znaczących malarzy europejskich końca XVII i pierwszej połowy XVIII wieku – Martina Altomontego. Obraz przedstawiający świętego Rocha podczas jego posługi przy chorych dotkniętych zarazą został wypożyczony z klasztoru oo. franciszkanów w Krakowie² jako bardzo interesujący przykład działalności fundatorskiej Elżbiety z Lubomirskich Sieniawskiej³.

- 1 Wystawa planowana na rok 2020 nie doszła do skutku w pierwotnie zakładanym kształcie ze względu na pandemię koronawirusa. Zgodnie z projektem wydany został jej katalog, a omawiany obraz zaprezentowano publiczności we wnętrzu pałacu.
- 2 Słowa wdzięczności za przychyłość dla realizacji projektu oraz udostępnienie obrazu kieruję do opiekunów zabytku w klasztorze oo. franciszkanów w Krakowie: gwardiana o. Piotra Bielenina i archiwisty o. Franciszka Solarza.
- 3 Obszerne studia dotyczące przedsięwzięć artystycznych Elżbiety i Adama Mikołaja Sieniawskich przeprowadził Rafał Nestorow, zob. *idem, Pro domo et nomine suo. Fundacje i inicjatywy artystyczne Adama Mikołaja i Elżbiety Sieniawskich*, Warszawa 2016.

Malowidło było zamówione wraz z dwoma innymi obrazami ołtarzowymi dla kościoła kapucynów we Lwowie, którego budowę Elżbieta Sieniawska finansowała razem z mężem, hetmanem wielkim koronnym Adamem Mikołajem Sieniawskim⁴. W późniejszym czasie hetmanowa miała zamówić u Altomontego także inne dzieła o nieznannej treści, z przeznaczeniem do Wilanowa (1723)⁵. Obrazy do lwowskiej świątyni powstały w czasie, kiedy malarz przebywał w Wiedniu, pracując dla dworu cesarskiego. Na terenie Austrii, a także Czech i Węgier pozostawił największy dorobek, obejmujący realizacje ścienne i obrazy na płótnie, przede wszystkim o tematyce religijnej⁶. Jego wcześniejsza, blisko dwudziestoletnia działalność w Rzeczypospolitej, związana była przede wszystkim ze sprawowaniem funkcji malarza nadwornego Jana III. Sprowadzony z Włoch około 1684 roku, zatrudniany był do dekorowania rezydencji królewskich – najpierw w Żółkwi i Podhorcach⁷, a potem najprawdopodobniej również w Wilanowie⁸.

4 R. Nestorow, *Kościół p.w. Niepokalanego Poczęcia Najśw. Panny Marii i klasztor franciszkanów (pierwotnie kapucynów)*, w: *Materiały do dziejów sztuki sakralnej na ziemiach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej*, cz. 1: *Kościóły i klasztory rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego*, t. 19, red. Jan K. Ostrowski, Kraków 2011, s. 349–380 (o obrazie zob. s. 353, 356–357, 367, 377 379–380); *idem*, *Pro domo et nomine suo...*, s. 284, 368–369, zob. też nota w katalogu do wystawy *Elżbieta Sieniawska. Królowa bez korony*, Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie, Warszawa 2020, s. 216–219.

5 P. Bohdziewicz, *Korespondencja artystyczna Elżbiety Sieniawskiej lat 1700–1729 w zbiorach Czartoryskich w Krakowie*, Lublin 1964, s. 158; zob. także R. Nestorow, *Pro domo et nomine suo...*, s. 107; *idem*, *Kościół p.w. Niepokalanego Poczęcia Najśw. Panny Marii...*, s. 377.

6 Doświadczenia artystyczne Martina Altomontego opracowane zostały w obszernych monografiach zob. H. Aurenhammer, *Martino Altomonte*, Wien–München 1965; *idem*, *Martino Altomonte. Mit einem Beitrag „Martino Altomonte als Zeichner und Graphiker“ von Gertrude Aurenhammer*, Wien 1965; zob. też H. Etlstorfer, *Martino und Bartolomeo Altomonte, Ölskizzen und kleine Gemälde aus österreichischen Sammlungen*, współpr. M. Karpowicz, W. Telesko, Salzburger Barockmuseum 2002, s. 46–60.

7 J. Starzyński, *Dwór artystyczny Jana III*, „*Życie Sztuki*”, 1, 1934, s. 148; T. Mańkowski, *Malarstwo na dworze Jana III*, „*Biuletyn Historii Sztuki*”, 12, 1950, s. 274; *idem*, *Marcin Altomonte, malarz nadworny Jana III*, „*Sprawozdania z Posiedzeń i Czynności PAU*”, t. 51, 1950, nr 4, s. 455 i n. O działalności Altomontego w Polsce zob. też: M. Karpowicz, *Martin Altomonte in Polen*, „*Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*”, 1, 1965, s. 15–25; *idem*, *Martino Altomonte in Polen*, w: H. Etlstorfer, *Martino und Bartolomeo Altomonte...*; *idem*, *Polskie itinerarium Marcina Altomontego*, „*Rocznik Historii Sztuki*”, 6, 1966, s. 97–159.

8 Informacje o zaangażowaniu Martina Altomontego w Wilanowie nie znalazły do tej pory potwierdzenia w źródłach. O aktywności malarza w pałacu wilanowskim pisał Edward Rastawiecki, *Słownik malarzów polskich, tudzież obcych w Polsce osiadłych lub czasowo w niej przebywających*, Warszawa, t. 1, Warszawa 1850, s. 6–12; t. 3, Warszawa 1857, s. 110; Wojciech Fijałkowski wskazywał na ewentualny współdziałanie Altomontego przy malowaniu zespołu fresków Gabinetu Al Fresco, Pokoju Cichego i Gabinetu Locciego, zob. *idem*, *Królewski Wilanów*, Warszawa, 1997, s. 63, 94; *idem*, *Wnętrza pałacu w Wilanowie*, Warszawa 1986, s. 40, 53, 55; M. Karpowicz, *Polskie itinerarium...*, s. 132–133, il. 37–40.

Jako uznany batalista zrealizował spektakularne zamówienie królewskie – dwa wielkoformatowe przedstawienia bitwy wiedeńskiej i bitwy pod Parkanami, z przeznaczeniem do kościoła farnego w Żółkwi (1693–1694). Chociaż artysta miał w swoim dorobku także inne prace, niewiele z nich zachowało się w polskich zbiorach⁹. Do wyjątków należy zespół kilku przedstawień w ołtarzach słynnego sanktuarium maryjnego w Świętej Lipce: *Matka Boska Bolesna i Ukrzyżowanie* (1699), *Św. Józef i Św. Anna* (1700), trzy sceny wieńczące nastawy ołtarzowe: *Zdjęcie z krzyża*, *Upadek pod krzyżem*, *Św. Ludwik na koniu*, a także obraz o nieokreślonej ikonografii, w predelli ołtarza św. Anny¹⁰. W czasie prac konserwatorskich przeprowadzonych w latach 1972–1988 przez Ludwika Wawrynkiewicza odsłonięte zostały sygnatury z datami świadczącymi o tym, że malowidła powstały krótko przed wyjazdem Martina Altomontego do Wiednia, który miał miejsce około 1700 roku¹¹.

Również ostatnie prace konserwatorskie przeprowadzone w muzeum przy scenie ze świętym Rochem ujawniły obecność sygnatury malarza – przy lewej krawędzi, na ciemnym tle spod pociemniałego werniksu odsłonięto częściowo nieczytelny napis: [Mar]tinus Altomonte Viene an[n]o 1719.

Historia obrazu *Św. Roch odwiedzający chorych*, na podstawie informacji archiwalnych i obserwacji stanu zachowania

Obraz ze św. Rochem trafił do jednego z ołtarzy kościoła pw. Niepokalanego Poczęcia Najświętszej Panny Marii, którego budowę ukończono w 1718 roku¹². W 1785 roku zespół klaszorny kapucynów we Lwowie przejęli franciszkanie. 15 maja 1833 roku w kościele doszło do pożaru, z którego obraz uratowano, ale według późniejszej relacji w „Gazecie Lwowskiej”

9 Sygnowany obraz zamówiony przez Wawrzyńca i Annę Wodzickich *Elekcja Augusta II w 1697 roku* jest w posiadaniu Zamku Królewskiego w Warszawie (nr inw. ZKW/1533), zob. D. Juszcak, H. Małachowicz, *Katalog zbiorów malarstwa Zamku Królewskiego*, t. 1, poz. kat. 8; t. 2 s. 762, *eadem*, nota w katalogu wystawy *Święto Baroku. Sztuka w służbie Michała Stefana Radziejowskiego (1645–1705)*, Warszawa 2009, s. 84–87. Do zachowanych w Polsce przedstawień religijnych Altomontego należy *Ofiara Abrahama* ze zbiorów Muzeum Diecezjalnego w Tarnowie, zob. M. Karpowicz, *Polskie itinerarium...*, s. 118–122.

10 Zamówieniem obrazów do ołtarzy zajmował się o. superior Bartłomiej Möller; kościół konsekrowany w 1693 r. nie miał jednego fundatora, wznoszony był wyłącznie z ofiar wiernych z Warmii, a potem pielgrzymów i magnatów z Polski i Litwy. Zob. J. Paszenda, *Żywot ojca Bartłomieja Möllera SJ*, „Komunikaty Mazursko-Warmińskie”, nr 2, 2002, s. 205–211, tu: s. 208–2010; *idem*, *Święta Lipka*, Olsztyn 1996, s. 50–51; M. Karpowicz, *Marcin Altomonte – Uzupełnienia*, „Studia Wilanowskie”, t. 16, 2009, s. 20–21, 23–24.

11 Odsłonięto sygnatury z datami: *Alto. 1699* (Matka Boska Bolesna); *Altomonte* (Św. Józef); *Altomonte 1700* (Św. Anna): zob. J. Paszenda, *Święta Lipka...*, s. 50; zob. także: M. Karpowicz, *Marcin Altomonte – Uzupełnienia...*, s. 20. W 2019 r. obrazy ołtarzowe poddane zostały oględzinom przez pracowników Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie; wykonano także ich nową dokumentację fotograficzną z uwzględnieniem sygnatur.

12 R. Nestorow, *Kościół p.w. Niepokalanego Poczęcia...*, s. 375.

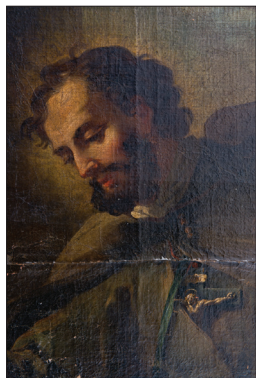
z 1839 roku w trakcie ewakuacji doznał poważnych uszkodzeń¹³. Informowano, że został rozdarty na cztery części, bo tylko w ten sposób można było go wyjąć z ołtarza, a następnie rzucony na pobliski plac targowy i stratowany przez konie. Ponoć był po tym zdarzeniu w katastrofalnym stanie, ze śladami kopyt końskich i z licznymi dziurami. Niewątpliwie musiał być poważnie uszkodzony, ale nie ma śladów świadczących o jego przedarciu i dwukrotnym złożeniu. W zamieszczeniu, jakie zapewne towarzyszyło ewakuacji, nietrudno było o destrukcję płótna, a relacja po sześciu latach od zdarzenia mogła zawierać nieścisłości. Zdewastowany obraz po oddzieleniu od krosna prawdopodobnie został złożony na pół, co osłabiło albo całkowicie zniszczyło szew łączący dwa pasy płótna, z których składa się jego podobrazie i to mogło doprowadzić do ich rozdzielenia określanego później jako rozdarcie. W 1835 roku obraz poddany został renowacji, którą przeprowadzili nieznanzy z imienia Wagner oraz Antoni Lange¹⁴. Najprawdopodobniej wtedy podobrazie wzmocniono przez naklejenie na nowe, grubsze płótno za pomocą kleju i w ten sposób obie jego części zostały ponownie połączone na styk, bez zszywania. W notatce prasowej z „Gazety Lwowskiej” znalazła się również informacja o dodaniu narożników do górnej części obrazu, w miejscu pierwotnego półokrągłego zwieńczenia. Wydaje się, że decyzja o ostatecznym kształcie malowidła zapadła pod sam koniec renowacji albo nawet już po niej, gdyż narożniki zostały doszyte do przyciętych wcześniej skośnych krawędzi płótna dublażowego. Na płócienne uzupełnienia naklejono trójkąty z cieńszego zagruntowanego i pokrytego farbą płótna (być może były wycięte z innego malowidła). Zmiana formatu obrazu mogła wynikać z potrzeby dostosowania go do nowego miejsca ekspozycji. Wiadomo, że w pewnym momencie przeniesiony został z nawy do bocznego ołtarza św. Józefa Oblubieńca, w którym pełnił rolę zasuw, a to nie byłoby możliwe bez nadania mu prostokątnego kształtu¹⁵. Wówczas obraz mógł być oprawiony w nową ramę sprowadzoną z Wiednia, o czym również donoszono w „Gazecie Lwowskiej”. W późniejszym inwentarzu wyposażenia kościoła znajdujemy informacje o jego stanie w 1922 roku i przeprowadzonych w przeszłości pracach¹⁶. Prowincjał zakonu

13 Notatka w „Gazecie Lwowskiej”, nr 40, 6 IV 1839, s. 247; zob. R. Nestorow, *Kościół p.w. Niepokalanego Poczęcia...*, s. 356.

14 Informację o renowacji potwierdził Edward Rastawiecki w *Słowniku malarzów polskich...*, s. 1. Według Rastawieckiego Wagner miał obraz złożyć w całość (prawdopodobnie przeprowadził jego dublaż), a Antoni Lange (1774–1842), malarz i dekorator teatralny działający we Lwowie, wykonał jego restaurację; zob. R. Nestorow, *Kościół p.w. Niepokalanego Poczęcia...*, s. 356, 367.

15 Informacje archiwalne o lokalizacji obrazu na zasuwie: R. Nestorow, *Kościół p.w. Niepokalanego Poczęcia...*, s. 353, 366–367.

16 *Inwentarz kościoła oo. Franciszkanów w Krakowie*, w: Alojzy Karwacki, *Materiały do historii Franciszkanów w Polsce*, T. XXII, Archiwum oo. Franciszkanów w Krakowie,



il. 2

Martin Altomonte, *Św. Roch odwiedzający chorych*, klasztor oo. franciszkanów w Krakowie; fragment obrazu przed konserwacją

franciszkanów, o. Alojzy Karwacki napisał, że restaurowała go „niewprawna ręka, sklejenia puściły i wiszą strzępy”, malowidło wymagało też umiejętnej restauracji, tym bardziej że farba „pękała”. Ale czekało na te naprawy jeszcze ponad dziesięć lat. Z zapisu w inwentarzu z 1939 roku wynika, że ołtarz wraz z przedstawieniem świętego Rocha na zasuwie został w 1934 roku poddany renowacji przeprowadzonej przez malarza z Sanoka – Walentego Lisowskiego¹⁷. Byłaby to już druga poważna interwencja przy obrazie ze świętym Rochem, po stu latach od jego pierwszych napraw po uratowaniu z pożaru. Badania konserwatorskie w połączeniu z publikowanymi danymi historycznymi pozwalają na wysunięcie hipotezy, że podczas tych prac próbowano konsolidować całą strukturę malowidła masą woskowo-żywiczną wprasowaną od strony odwrocia, o czym mogły świadczyć ciemne przebarwienia płótna dublażowego widoczne przed ostatnią konserwacją. Ponadto obserwacje stanu obrazu wskazywały na późniejsze nieprofesjonalne prace naprawcze przy obrazie, być może o lokalnym charakterze.

Szesnastego kwietnia 1946 roku franciszkanie opuścili klasztor, zabierając ze sobą część ruchomego wyposażenia, w tym obraz ze św. Rochem, który trafił do klasztoru w Krakowie¹⁸.

Analiza budowy technologicznej obrazu – na podstawie badań i obserwacji dokonanych podczas prac konserwatorskich

Niezbędną częścią podjętych w muzeum prac konserwatorskich były badania fizykochemiczne z wykorzystaniem współczesnych urządzeń i technik analitycznych. Program badań obejmował zarówno nieniszczące analizy możliwe do przeprowadzenia *in situ*, jak również badania laboratoryjne na mikropróbkach pobranych z malowidła i jego podobrazia. Powierzchnia obrazu została zarejestrowana w różnych zakresach promieniowania niewidzialnego (w ultrafiolecie i podczerwieni), a radiografia cyfrowa umożliwiła poznanie jego wewnętrznej struktury, a także niedostrzegalnych uszkodzeń warstw technologicznych. Przeprowadzono analizy stratygraficzne na szlifach siedmiu próbek i badania z zastosowaniem skaningowej mikroskopii elektronowej (SEM) z mikroanalizatorem (EDS) w celu wykrycia pierwiastków w poszczególnych warstwach obrazu i określenia zastosowanych przez malarza pigmentów oraz wypełniaczy. Do identyfikacji spoiwa farb

rkps, AFK (Archiwum Prowincjalne Franciszkanów [OFMConv] w Krakowie), sygn. E-I-22, s. 629; notatce towarzyszy rysunek odtwarzający kształt obrazu po odjęciu sztukowań – narożników i zaokrąglonego wypełnienia na dole; zob. R. Nestorow, *Kościół p.w. Niepokalanego Poczęcia...*, s. 367.

17 *Inwentarz kościoła i zakrystii – skarbcza i składu oo. Franciszkanów we Lwowie (1939)*, rkps, AFK, sygn. AL.-Lw/105; zob. też R. Nestorow, *Kościół p.w. Niepokalanego Poczęcia...*, s. 363, 367; autor wskazuje na rok 1936 jako datę odnowienia obrazu; *idem*, nota w katalogu: *Elżbieta Sieniawska. Królowa bez korony...*, s. 216–219.

18 R. Nestorow, *Kościół p.w. Niepokalanego Poczęcia...*, s. 363.

wykorzystano analizy chromatograficzne: gazową i cieczową, sprzężone ze spektrometrią mas (GC/MS i LC/MS, w tym nano-LC-ESI-Q-TOF). Budowa włókien płóciennych rozpoznana została podczas obserwacji mikroskopowych, przeprowadzano także reakcje charakterystyczne pozwalające na ich identyfikację¹⁹.

Wyniki podjętego programu badawczego pozwoliły nie tylko na poznanie materiałów używanych przez Altomontego, lecz także na przybliżenie jego metod pracy i stosowanej techniki malarskiej.

Scena ze św. Rochem – obecnie w formie pionowego, nieco wydłużonego prostokąta o wymiarach 254 x 168,5 cm (po konserwacji) – na początku najprawdopodobniej miała półokrągłe zwieńczenie. Namalowana została na dwóch poziomych pasach płótna, przy czym każdy poprzeczny pas miał ok. 130 cm szerokości, co było prawdopodobnie całkowitym wymiarem tkaniny powstałej na jednym warsztacie (szerokość brytu, mierzonego od krajki do krajki, pomiędzy brzegami, na których zawracało czótenko). Oryginalne płótno o splocie prostym jest dosyć gęste i równo tkane. Na jeden centymetr kwadratowy przypada 8–9 nitek wątku i 10–11 nitek osnowy. Wygląd mikroskopowy włókien dwóch nitek płótna, a także reakcje po zadaniu odczynnika Herzberga wskazują, że wątek i osnowa mogły być wykonane z różnych materiałów. Zidentyfikowane zostały włókna lnu, a także inne, nietypowe, przypominające budową ramię, z azjatyckiej rośliny pokrzywowatej (*Boehmeria nivea*), co wymagałoby jeszcze potwierdzenia w kolejnej serii badań²⁰.

Tkaniny z ramii były używane już w starożytnym Egipcie, a w średniowieczu znano je również w Europie²¹, jednak nie miały większego znaczenia na Zachodzie aż do lat trzydziestych XX wieku²².

19 Autorzy badań przeprowadzonych w ramach projektu: Sylwia Svorová Pawelkiewicz – koordynacja badań, interpretacja wyników oraz opisy i fotografie przekrojów poprzecznych; Jakub Kotowski – pomiary SEM/EDS; dr inż. Stepanka Kuckova – pomiary nano-LC-ESI-Q-TOF; Bartłomiej Witkowski – pomiary GC/MS; Zuzanna Borawska – identyfikacja włókien płótna, Roman Stasiuk – radiografia cyfrowa i zdjęcia obrazu w IR; Agnieszka Indyk – zdjęcia w UV.

20 Pomimo licznych publikacji dotyczących technologii malarstwa sztalugowego wiedza o typach płócien stosowanych w przeszłości jako podobrazia nadal jest niewystarczająca. Rozróżnienie niektórych włókien łykowatych – lnu, konopi czy ramii, nawet przy badaniach mikroskopowych może być trudne, ze względu na zniekształcenia cech morfologicznych w wyniku degradacji, zwłaszcza po dawnych pracach renowatorskich. W związku z tym ich identyfikacja nie zawsze jest pewna.

21 O właściwościach ramii zob. M. Sfiligoj Smole, S. Hribernik, K. Stana Kleinschek, T. Kreže, *Plant Fibres for Textile and Technical Applications*, <https://www.intechopen.com/books/advances-in-agrophysical-research/plant-fibres-for-textile-and-technical-applications> (dostęp: 5 XI 2020); J.W.S. Hearle, R.H. Peters, *Fibre structure*, London 1963; R.R. Mather, R.H. Wardman, *The Chemistry of Textile fibres*, Cambridge: RSC Publishing, 2011.

22 <https://www.britannica.com/plant/ramie> (dostęp: 3 XI 2020).

Informacje o zastosowaniu ramii w podobrazach malarskich są bardzo skąpe, ale z uwagi na jej dobre właściwości, przewyższające tkaniny lniane (m.in. znaczna odporność na działanie wilgoci i bakterii), takie przypadki mogły mieć miejsce, choć rzadko ze względu na większe koszty takiej tkaniny²³.

Wysokiej jakości płótno obrazu Altomontego zostało najprawdopodobniej utkane w większym ośrodku tkackim, nie można przy tym wykluczyć, że było importem z Azji. Być może kontynuacja badań umożliwi odnalezienie europejskiego producenta stosującego włókna ramii, a także wskazanie innych przykładów ich zastosowania w płótnach z początku XVIII wieku. Potrzebna byłaby wymiana doświadczeń w tym zakresie pomiędzy badaczami i konserwatorami oraz stworzenie szerszej bazy wiedzy o tekstyliach stosowanych w malarstwie sztalugowym.

Rozciągnięte na krośnie płótno po przeklejeniu pokryte zostało bolusową zaprawą, nałożoną trzykrotnie. Dwie dolne czerwone warstwy rozprowadzone zostały prawdopodobnie w krótkim odstępie czasu, „mokre w mokre”. a wierzchnia, ugrowa, nałożona po ich całkowitym przeschnięciu. Dolne „pokłady” gruntu wyrównywały nierówności płótna. Zaprawa z glinki zawierającej czerwień żelazową utarta została z klejem glutynowym z dodatkiem bieli ołowiowej i niewielką domieszką węglanu wapnia (zawierającego magnez, być może dolomit). Zastosowanie barwnej zaprawy miało znaczenie dla tonacji całego malowidła, co wiązało się ze zróżnicowaną siłą krycia farb oraz właściwościami ich spoiwa.

Badania w podczerwieni nie ujawniły rysunku kompozycji. Nabarwnym, utrzymanym w ciepłym tonie podłożu Altomonte wykonał malarski szkic projektowanej sceny, utrzymany w różnych odcieniach szarości i ugru. Do tego monochromatycznego, półkryjącego opracowania, pełniącego zarazem funkcję podmalowania, malarz stosował farby bazujące na pigmentach żelazowych z glinek (czerwonych, żółtych, brązowych i zielonych) łączonych z bielą ołowiową, czernią węglową

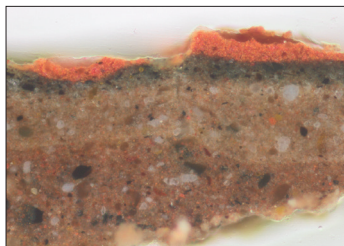
23 O identyfikacji ramii w podobrazach malarskich zob.: M.O. Folch, *Non-destructive condition assessment of painting canvases using NIR spectrometry*, PhD Thesis, Universitat de Barcelona 2011, PhD programme „Painting in the digital times: Afinity and specificity, Years 2003–2005”, pod kierownictwem Gemy Campo-Francés. W ramach opisanego projektu badano płótna obrazów datowanych na okres od XVI do XX w. Włókna ramii zidentyfikowano w nielicznych obrazach z początku XX w. Autorka nie przytacza innych, opublikowanych przykładów, zauważa jednak, że prawdopodobnie we wcześniejszych analizach nie brano pod uwagę możliwości występowania tego nietypowego włókna. W pracy zawarte są również informacje na temat płócien o złożonej budowie, z różnych włókien. Wśród badanych podobraz, najczęściej stosowanym materiałem był len, ale tylko w części obiektów była to tkanina lniana w 100%. W ponad połowie badanych płócien len zmieszany był z innymi włóknami lub występował w kombinacji nitek z różnych włókien (*ibidem*, s. 59–60, 63–64).

i roślinną oraz niewielkim zagęszczającym dodatkiem z węgla wapnia. Różnicował podmalowanie poszczególnych fragmentów kompozycji dla uzyskania zamierzonego odcienia ostatecznego koloru. Przykładowo, pod karnacje postaci kładł chłodne szarości z mieszaniny bieli z czernią (możliwe, że z niewielkim dodatkiem błękitu), pod żółte i zielone obszary podkładał jaśniejsze tony szaro-ugrowe, a pod czerwień – ciemniejszą szarość. Błękitną farbę, którą namalował niebo, miejscami kładł bezpośrednio na ugrowej zaprawie, która mogła ocieplać jego tonację. Dalsze opracowanie kompozycji przebiegało dosyć szybko, farbami kładzionymi niekiedy jednokrotnie, czasami dwa razy w jednym miejscu, co wystarczało dla uzyskania odpowiedniego efektu krycia i nasycenia koloru. Artysta używał bardzo wąskiego zestawu pigmentów, co nie było zjawiskiem odosobnionym – w warstwach malarskich zidentyfikowano 11 pigmentów. Malarze działający na przełomie XVII i XVIII stulecia, posługując się skromniejszą niż w wiekach poprzednich paletą, osiągnęli bogactwo skali kolorystycznej i walorowej. Ważniejsze od zróżnicowania pigmentów było umiejętne operowanie nimi i łączenie ze sobą farb w trakcie malowania, niekiedy nawet bezpośrednio na płótnie²⁴. Bazę stanowiły pigmenty ziemne – zróżnicowane kolorystycznie glinki, do których dodawana była biel ołowiowa i czerń węglowa z domieszkami zagęszczającymi farbę ucieraną w niewielkiej ilości, a potem mieszaną na palecie²⁵. Altomonte używał także cynobru, a do laserunków – czerwieni organicznej osadzonej na wodorotlenku glinu. Wykryto także żółcień antymonową i indygo oraz błękit pruski, który w czasie malowania obrazu ze św. Rochem był wciąż nowością. Domieszka błękitu pruskiego w oryginalnej malaturze wymagałaby jeszcze potwierdzenia po rozszerzeniu badawczych metod instrumentalnych. Chemicznie błękit pruski jest żelazocyjankiem potasowo-żelazowym, a obecność żelaza, które decyduje o naturze i intensywności tego pigmentu, wykryto w czterech szlifach stratygraficznych próbek, zarówno w spodnich warstwach malarskich, jak i wykończeniowych. Nie ma przesłanek, aby uznawać je za wtórne, miejscami leżą bezpośrednio na zaprawie albo stanowią chłodne w tonie podmalowanie.

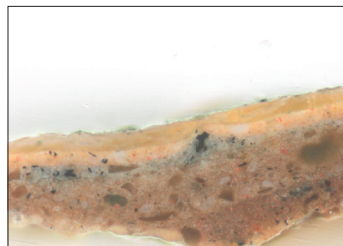
24 O palecie malarzy i kulturze koloru w XVII i XVIII w. zob. M. Rzeplińska, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, Kraków 1983, s. 306–397; *ibidem*, rozdz. VI: *Kolor w malarstwie baroku*, s. 291–315. Do zagadnienia tworzenia rozbudowanej gamy barw przy zastosowaniu „faktycznej”, ograniczonej palety odnosiła się Joanna Szpor w opracowaniu badań technologicznych obrazów Altomonte'go z Żółkwi.

25 Wypełniacze mineralne (m.in. związki wapnia) stosowane dla zagęszczenia farb, w spoiwie olejnym stawały się przezroczyste, nie osłabiając intensywności koloru, zob. G. Janczarski, A. Ziemia, *XVII wiek. Wprowadzenie*, w: *Serenissima. Światło Wenecji*, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, X–XII 1999, s. 229.

il. 3a

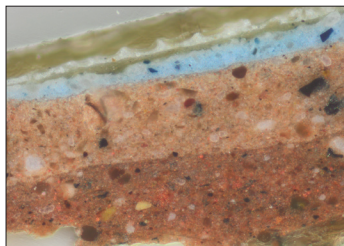


il. 3b

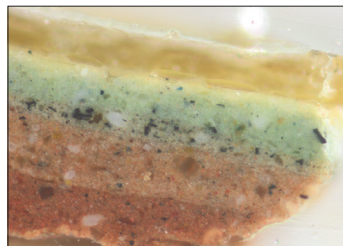


Martin Altomonte, *Św. Roch odwiedzający chorych*, klasztor oo. franciszkanów w Krakowie; szlify stratygraficzne próbek pobranych z obrazu:

il. 3c



il. 3d



- a) przekrój próbki z fragmentu kobierca – trzywarstwowa zaprawa z czerwonej glinki zmieszanej z bielą ołowiową; na niej ciemnoszare podmalowanie i warstwa czerwieni, m.in. z cynobrem, pokryta cienkim laserunkiem z czerwinią organiczną; na wierzchu przemalowanie;
- b) przekrój próbki z karnacji putta – szare podmalowanie z bieli ołowiowej i czerni roślinnej, ew. z dodatkiem błękitu pruskiego, na wierzchu warstwa malarska z bielą ołowiową i pigmentami żelazowymi oraz werniks;
- c) przekrój próbki z partii nieba – farba z błękitem pruskim(?) i bielą ołowiową (ew. indygo), położona bezpośrednio na zaprawie, bez podmalowania; na wierzchu warstwy wtórne;
- d) przekrój próbki z zielonego rękawa mężczyzny – na ugrowym podmalowaniu dwie warstwy zieleni: w spodniej ziemia zielona i pigmenty żelazowe, w wierzchniej żółcień antymonowa z błękitem pruskim(?), ew. z ziemią zieloną; na wierzchu relikt werniksa

Warto w tym miejscu przypomnieć historię błękitu pruskiego w kontekście możliwych na początku XVIII wieku zastosowań innych pigmentów błękitnych. Błękit ten, nazywany również berlińskim, określany był jako „pierwszy nowoczesny pigment”. Został przypadkowo odkryty pomiędzy rokiem 1704 a 1707²⁶ w Berlinie przez Heinricha Diesbacha podczas próby uzyskania czerwonego barwnika przez gotowanie koszenili z dodatkiem ałunu i siarczanu żelazowego oraz wytrącenie go za pomocą zasady (potażu). Zastosowanie alkaliów odzyskanych z oleju pochodzenia zwierzęcego, zawierającego żelazo z krwi, doprowadziło do uzyskania niebieskiego, a nie czerwonego barwnika²⁷. W 1710 roku pigment był już produkowany i sprzedawany w ilościach wystarczających dla zaspokojenia potrzeb artystów²⁸. Wynalazek został dokonany w momencie, kiedy powszechnie dostępne były jedynie smalta i błękity zawierające związki miedzi, znane w XVIII wieku jako *blue ashes* lub *cendres blues*, chemicznie niestabilne i niezaspokajające potrzeb malarzy używających spoiwa olejnego²⁹. Smalta wprawdzie umożliwiała uzyskanie zadowalającego efektu barwnego, ale sprawiała artystom trudności podczas malowania

26 F. Delamare, *Blue Pigments. 5000 Years of Art and Industry*, London 2013, s. 148.

27 Z. Lotut, *Blue in Eighteenth-Century England: Pigments and Usages*, „Revue de la Société d'études anglo-américaines des XVII^e et XVIII^e siècles”, t. 75, 2018, La Couleur, s. 7, <http://journals.openedition.org/1718/1214> (dostęp: 24 X 2020).

28 F. Delamare, *op. cit.*, s. 150.

29 Niebieskie popioły otrzymane z kruchego niebieskiego kamienia występującego w XVIII w. w kopalniach miedzi na terenie Polski i we francuskiej Owernii; pigmenty uznane za odpowiednie jedynie dla spoiwa temperowego, zob. N. Eastaugh, V. Walsh, T. Chaplin, R. Siddall, *The Pigment Compendium: A Dictionary of Historical Pigments*, t. 1, London, 2008, s. 53–54; zob. też: F. Delamare, *op. cit.*, s. 145.

i z czasem ulegała degradacji³⁰. Azurytu nie było już na rynku, a również mało stabilne, zmieniające kolor indygo zostało prawie zapomniane przez malarzy³¹ i w końcu wyparte z użytkowania przez błękit pruski. Wprawdzie handel indygiem w XVIII wieku był bardzo ożywiony, ale sprowadzany do Europy barwnik wykorzystywano głównie do farbowania tkanin. Tymczasem produkcja błękitu pruskiego szybko rozwijała się i do 1730 roku była już powszechna, a pigment zyskał popularność jako tańsza alternatywa dla kosztownej ultramaryny. Można go było nabyć za jedną dziesiątą jej ceny, przy czym przewyższał ją zdolnością krycia dziesięciokrotnie³². Istnieją potwierdzone przykłady bardzo wczesnego zastosowania błękitu pruskiego w obrazach namalowanych między 1709 a 1723 rokiem³³. Do artystów, którzy próbowali nowych możliwości wzbogacenia swojej palety, należeli m.in. Adriaen i Pieter van der Werff, Antoine Watteau czy Giovanni Antonio Canal (Canaletto). Byli to malarze, którzy zajmowali wysoką pozycję na rynku sztuki i mieli łatwość zaopatrywania się we wszelkie nowe materiały, a do takich należał również posiadający utytułowanych zleceniobiorców Altomonte.

Wyniki badań konserwatorskich pozwoliły na wgląd w metody pracy malarza. Artysta wiedział, jak wykorzystać kolor zaprawy i zróżnicowane w tonie podmalowanie, aby finalnie uzyskać zamierzony efekt świetlistości i nasycenia koloru. Znakomicie potrafił operować kontrastowymi zestawieniami barwnych tonów i wykorzystywać w swojej narracji grę światła. Do stosowanych rozwiązań technicznych dodawał jeszcze gest ręki i zróżnicowanie fakturalne fragmentów kompozycji. W światłach nakładał dosyć gęstą

30 O smalcie i zagadnieniach technologicznych z nią związanych zob.: F. Delamare, *op. cit.*, s. 37–97; C. Higgitt, D. Saunders, M. Spring, *Investigation of pigment-medium interaction processes in oil paint containing degraded smalt*, „National Gallery Technical Bulletin”, t. 26, 2005, s. 56–70; E. Modzelewska, K. Pyzel, *Jan Reisner i jego „Kazanie Jana Chrzciciela” z kościoła wizytek w Krakowie*, „Studia Wilanowskie”, t. 25, 2018, s. 195–197.

31 Obecność indyga zidentyfikowano w ograniczonej liczbie obrazów ówczesnych artystów europejskich. Przykład jednego z ostatnich przypadków jego zastosowania znaleziono w obrazie olejnym *Meleager i Atalanta* (1616) Petera Paula Rubensa, zob. w: Z. Lotut, *op. cit.*, s. 8.

32 *Ibidem*, s. 8.

33 Pierwszym obrazem, w którym stwierdzono zastosowanie błękitu pruskiego, jest płótno *Złożenie do grobu* (datowane 1709) braci Adriaena i Pietera van der Werff, malarzy dworskich elektora Palatynatu Reńskiego Jana Wilhelma Wittelsbacha. Antoine Watteau używał błękitu pruskiego kilka lat przed pojawieniem się tego pigmentu w Paryżu. Wykryto go w podmalowaniach jego obrazu z lat 1710–1712, a także w późniejszych dziełach. Błękitem pruskim malował również Canaletto (Giovanni Antonio Canal), pigment ten zidentyfikowano w jego obrazach z lat 1719–1723, zob. w: F. Delamare, *op. cit.*, s. 152; B.H. Berrie, *Prussian blue*, w: *Artists' Pigments: A Handbook of Their History and Characteristics*, red. E. West FitzHugh, t. 3, Washington, DC, 1997, s. 191–217.

farbę, szybko i pewnie, *alla prima*, szerokim pędzlem ze sztywniejszego włosia pozostawiającego wyraźny ślad. W miejscach zacienionych pracował dłużej, zakrywając podmalowanie farbą nanoszoną cienko, drobnymi pociągnięciami miękkiego pędzla. W ten sposób wzbogacał malaturę fakturalnie i rozbijał monotonię ciemnych płaszczyzn. Te różnice techniki są zauważalne na zdjęciach rentgenowskich dzięki uwidacznianiu się farby z bielą ołowiową.



il. 4

Martin Altomonte, *Św. Roch odwiedzający chorych*, klasztor oo. franciszkanów w Krakowie; rentgenogram fragmentu obrazu; widoczna silna absorbcja promieni rentgenowskich w miejscach impastów z bielą ołowiową, a także drobne skupiska farby położonej niewielkim pędzlem (ponad leżącą postacią)

Na swobodne operowanie fakturą malarską pozwalało spoiwo z oleju lnianego. W badanej farbie wykryto także śladowe ilości białka jaja kurzego. Chociaż z powodu małej ilości analizowanego materiału ten wynik należałoby interpretować z pewną ostrożnością, nie można wykluczyć stosowania przez artystę techniki mieszanej, np. emulsji z jaja i oleju, zapewniającej szybsze schnięcie farby w spodnich warstwach. Dysponując wiedzą o sposobie pracy Altomontego przy obrazie *Św. Roch odwiedzający chorych*, można pokusić się o porównania z innymi dziełami malarza. W latach 2008–2011 zrealizowany został projekt konserwacji i restauracji dwóch wielkoformatowych obrazów: *Bitwy pod Wiedniem* i *Bitwy pod Parkanami*³⁴, pochodzących z kolegiaty pw. św. Wawrzyńca w Żółkwi, która miała pełnić rolę mauzoleum rodu Żółkiewskich i Sobieskich³⁵. Kompleksowym konserwacjom obrazów towarzyszył

34 K. Górecka, *Konserwacja i restauracja XVII-wiecznych wielkoformatowych obrazów batalistycznych Martina Altomontego z kolegiaty pw. św. Wawrzyńca w Żółkwi. SUBTILITAS INTELLIGENDI, EXPLICANDI ET APPLICANDI – o konieczności poznania znaczenia i kontekstu sztuki w procesie konserwacji*, w: *Stan badań nad wielokulturowym dziedzictwem dawnej Rzeczypospolitej*, t. 4, red. W. Walczak, K. Łopatecki, Białystok 2013, s. 93–127.

35 Opis kolegiaty żółkiewskiej wraz z wystrojem na podstawie badań archiwalnych: J. Petrus, *Kościół parafialny p.w. Św. Wawrzyńca Męczennika*, w: *Kościoly i klasztory Żółkwi*, cz. 1, t. 2, Kraków 1994, s. 15–84.

rozbudowany program badań, który dostarczył precyzyjnych informacji na temat warsztatu malarskiego Altomontego we wcześniejszym okresie jego działalności, kiedy przebywał na terenie Rzeczypospolitej³⁶. Monumentalne sceny batalistyczne są niezwykle ciekawymi dziełami nie tylko ze względu na ich skalę, lecz także złożony program ikonograficzny. Sygnowane przez artystę, prawdopodobnie pierwotnie miały zbliżone formaty, jednak obecne ich wymiary nieco się różnią: 806 × 833 cm (*Bitwa pod Wiedniem*) i 886 × 782 cm (*Bitwa pod Parkanami*). Na obu obrazach przedstawione zostały przełomowe etapy walk wojsk dowodzonych przez Sobieskiego, z ukazaniem topografii rozległych terenów i charakterystycznych dla nich odległych zabudowań³⁷. Malarskim „relacjom” o wielu epizodach batalii znanych z różnych przekazów – m.in. z listów Jana III do Marysieńki – towarzyszą alegoryczne przedstawienia Zwycięstwa (*Victorii*) i Sławy (*Famy*). Altomonte przygotowywał się do realizacji tego wielkiego zamówienia przez wiele lat, wykonując malarskie studia scen bitewnych oraz liczne szkice ich detali³⁸. Niewątpliwie miał sposobność bezpośredniego zapoznania się ze zdobyczami wojennymi przywiezionymi z wyprawy wiedeńskiej, o czym świadczą jego rysunki tureckich namiotów, wojskowego rynsztunku i uzbrojenia w tzw. Szkicowniku z Melku³⁹. Ostatecznie prace przy monumentalnych przedstawieniach bitew zostały ukończone w 1694 roku, a obrazy umieszczono w transepcie kościoła. Uzupełnieniem malarskiego zespołu w żółkiewskiej kolegiacie były dwa inne wielkoformatowe płótna zawieszane na ścianach prezbiterium: *Bitwa pod Kluszyńcem* – dzieło lwowskiego malarza Szymona Boguszewicza

36 Badania przeprowadzone zostały pod kierunkiem prof. dr hab. Marii Poksińskiej (Katedra Historii Sztuki i Kultury UMK Toruń) oraz prof. dr Joanny Szpor (Wydział Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki ASP w Warszawie), zob. J. Szpor, *Metody analityczne w badaniach nad technologią i techniką obrazów pędzla Martina Altomontego z końca XVII w. „Bitwa pod Parkanami” i „Sobieski pod Wiedniem” z kościoła św. Wawrzyńca z Żółkwi*, w: *Stan badań nad wielokulturowym dziedzictwem dawnej Rzeczypospolitej*, t. 5, red. W. Walczak, K. Łopatecki, Białystok 2013, s. 15–49.

37 Opis obrazów za: J. Petrus, M. Zgliński, *Pokaz obrazów po konserwacji Bitwa pod Wiedniem i Bitwa pod Parkanami z kościoła Św. Wawrzyńca z Żółkwi*, Sale Redutowe Muzeum Teatralnego Opery Narodowej 5–24 X 2011, folder, za: K. Górecka, *Konserwacja i restauracja...*, s. 94–95; zob. też opis s. 109–116.

38 Bozetto olejne *Odsiecz Wiednia*, sygnowane, z datą 1685, przechowywane jest w klasztorze kanoników regularnych w Herzogenburgu w Dolnej Austrii, zob. M. Karpowicz, *Polskie itinerarium...*, il. na s. 113, H. Etlstorfer, *Martino und Bartolomeo Altomonte...*, il. na s. 11; szkic wykonany tuszem w Muzeum Sztuk Pięknych, w Budapeszcie, zob. M. Karpowicz, *Polskie itinerarium...*, il. na s. 112.

39 Wspomniane rysunki mogły powstać w czasie pokazu zdobyczy wiedeńskich, zorganizowanego w Żółkwi 25 VII 1684 r. dla zaproszonych gości, wśród których byli nuncjusz papieski i poseł wenecki. Szkicownik Altomontego, przechowywany w bibliotece klasztornej w Melku, zawiera około 120 kart z rysunkami z różnych okresów twórczości, G. Aurenhammer, *Das Melker Skizzenbuch des Martin Altomonte*, „Jahrbuch für Landeskunde von Niederösterreich”, Neue Folge 32, 1955/56, Wien 1958, s. 244–268; zob. też M. Karpowicz, *Polskie itinerarium...*, s. 99, 104–112, il. 2–13.

ufundowane przez Stanisława Żółkiewskiego, oraz *Bitwa pod Chocimiem* gdańskiego malarza Andreasa Stecha. Po II wojnie światowej kolegiata stała się magazynem i uległa dewastacji. W latach siedemdziesiątych XX wieku, dzięki inicjatywie Borysa Woźnickiego, dyrektora Lwowskiej Galerii Obrazów, wszystkie obrazy udało się wywieźć do Oleska. Dzieła Altomontego zdeponowano w zamku, gdzie przechowywane były w trudnych warunkach prawie 40 lat.

Bitwa pod Wiedniem i *Bitwa pod Parkanami*, podobnie jak obraz ze świętym Rochem, namalowane zostały na barwnej zaprawie, ale o innym składzie i położonej tylko w dwóch warstwach⁴⁰. Oranżowa, wyrównująca nierówności podobrazia, przykryta została szybko, przed całkowitym przeschnięciem szarougrową („mokro w mokre”). W składzie zaprawy wykryto kredę, biel ołowiową z węglanem wapnia oraz pomarańczową minię, ewentualnie z dodatkami żółcieni neapolitańskiej, czerwieni lub żółcieni żelazowej oraz czerni roślinnej. Podobieństw z wykonanym później w Wiedniu obrazem można doszukać się w półkryjących podmalowaniach opracowanych również w odcieniach szarości i ugrów o zróżnicowanych tonacjach. I tym razem malarz bardzo świadomie budował malarską strukturę poszczególnych fragmentów przedstawień, mając na uwadze efekt końcowy. Wykorzystywał ciepły odcień zaprawy lub gubił go chłodnym, szarym podmalowaniem, jak w przypadku błękitnych partii malowanych w żółkiewskich obrazach niezbyt kryjącą farbą ze smaltą. W obrazie ze św. Rochem taki zabieg mógł być niepotrzebny w przypadku zastosowania błękitu pruskiego, który miał większą siłę krycia. Ostateczna kolorystyka wielkoformatowych obrazów uzyskiwana była przez nakładanie na monochromatyczne podmalowanie warstw barwnych, dwukrotnie lub trzykrotnie. Zidentyfikowano w nich także wąski zestaw pigmentów, a odcień błękitu malarz zmieniał, używając smalty o różnym stopniu rozdrobnienia – drobnoziarnista dawała kolor jasny, a grubiej zmielona – bardziej intensywny, stosowany zazwyczaj na powierzchni. Gorsze gatunki smalty podbarwiane były indygiem. W ważniejszych miejscach kompozycji żółkiewskich obrazów Altomonte używał także azurytu o wyrazistej barwie, np. w stroju królewskim w *Bitwie pod Wiedniem*⁴¹. W mieszaninach farb poza wymienionymi już pigmentami znalazły także zastosowanie: cynober, żółcień ołowiowo-cynowa, ziemia zielona (ewentualnie zieleń organiczna), czern węglowa i sadza. W sumie w warstwach malarskich i zaprawie wykazano 13 pigmentów. W spoiwach porównywanych obrazów zidentyfikowany został olej lniany, ale w malowidłach żółkiewskich był dodatkiem do tempery

40 Opis autorki dotyczący techniki *Bitwy pod Wiedniem* i *Bitwy pod Parkanami* na podstawie opublikowanych wyników badań i przekrojów stratygraficznych wraz z interpretacją technologiczną, zob. J. Szpor, *Metody analityczne w badaniach...*, s. 18–35.

41 *Ibidem*, s. 19.

jajowej, tworząc rodzaj emulsji. Spoiwem laserunków z czerwienią organiczną była mieszanina oleju lnianego i żywicy sandarakowej. W przypadku obrazu ze św. Rochem malarz mógł również używać spoiwa olejno-żywicznego, ale nie ma na to wystarczających dowodów. Zidentyfikowaną w warstwach malarskich żywicę z drzew iglastych można powiązać z zastosowaną w przeszłości masą dublażową.

Analiza techniki malarskiej dzieł tak odmiennych i powstałych w różnym czasie wskazuje na pewne analogie warsztatowe, a są nimi: barwna zaprawa, stonowane kolorystycznie podmalowania oraz ograniczona paleta barw. Pokazuje także, jak Altomonte dostosowywał środki artystyczne i materiały malarskie do rodzaju zamówienia. W wielkoformatowych obrazach konieczne było większe zróżnicowanie konsystencji farby. Zastosowane spoiwo musiało umożliwiać szybkie zakładanie dużych płaszczyzn i schnięcie farby, a jednocześnie „miękkosć” malowania ze zróżnicowaniem fakturalnym. Takie warunki spełniała tłusta tempera. Pracując nad mniejszym obrazem, artysta mógł w krótszym czasie zapanować nad jego powierzchnią, a wolniej schnąca farba z olejem lnianym pozwalała na większą swobodę i łatwość w dążeniu do osiągnięcia lepszych efektów malarskich.

Konserwacja i restauracja obrazu⁴²

Przez ponad osiemdziesiąt lat, które upłynęły od prac renowatorskich przeprowadzonych przed II wojną światową, następowało stopniowe pogarszanie się stanu obrazu ze św. Rochem. Nieodpowiednie warunki otoczenia, złożona struktura z materiałami wprowadzonymi podczas dawnych prac oraz zachodzące procesy starzeniowe przyczyniały się do dalszej destabilizacji warstw technologicznych. Do pogorszenia jego kondycji mogła się przyczynić także zmiana miejsca przechowywania i trudne warunki transportu dużego płótna ze Lwowa do Krakowa.

Już wstępne oględziny przeprowadzone w krakowskim klasztorze w 2018 roku wskazywały na konieczność podjęcia kompleksowej konserwacji obrazu. Na jego powierzchni widoczna była gęsta siatka spękań, deformacje i uszkodzenia płótna oraz warstw malarskich. W miejscu zetknięcia rozdzielonych w przeszłości części podobrazia przez całą szerokość obrazu przebiegała pozioma linia deformacji z pęknięciem. Stan malowidła poniżej tej linii był znacznie gorszy niż u góry, z licznymi skupiskami drobnych ubytków i odkształconych łusek farby, z zaprawą o osłabionej przyczepności do podłoża. Uszkodzenia oryginalnego

42 Konserwacja przeprowadzona została przez Krystynę Borkowską („Artis” Konserwacja Dzieł Sztuki) z zespołem: Joanna Rączkowska-Urbaniak, Roman Orłowski; organizacja prac ze strony muzeum, koordynacja i interpretacja badań oraz dokumentacja prowadzonych prac: Elżbieta Modzelewska; współorganizacja prac na terenie pracowni konserwacji: Anna Guzowska; dokumentacja fotograficzna: Agnieszka Indyk, pracownia fotograficzna Działu Dokumentacji i Cyfryzacji Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie.

il. 5

Martin Altomonte, *Św. Roch
odwiedzający chorych*,
klasztor oo. franciszkanów
w Krakowie;
obraz przed konserwacją



płótna przy dolnej krawędzi, wraz z lukrowatym wycięciem pośrodku (prawdopodobnie wtórnym), były nieudolnie „zamaskowane” trzema podłużnymi łątami z cienkiego płótna pokrytego brunatną farbą. Możliwe, że w przeszłości obraz był przez jakiś czas przechowywany na wilgotnym podłożu bez izolacji, co spowodowało zawilgocenia i osłabienie płótna u podstawy. Kolorystyka malowidła była znacznie przyciemniona przez warstwy powierzchniowych zanieczyszczeń oraz wtórny werniks ukrywający rzeczywisty zakres wcześniejszych rekonstrukcji i retuszy. O istnieniu wielu ubytków malatury i ich dawnych naprawach można było się przekonać dopiero po wykonaniu zdjęć rentgenowskich. W świetle ultrafioletowym wyróżniały się głównie późniejsze retusze leżące na wtórnym werniksie, widoczne jako wyraźne

podkreślenia postaci i detali strojów, głównie w dolnej części obrazu. Niestaranne przemaalowania ciemną, grubo położoną farbą, bez uzupełnienia ubytków zaprawy, wykonano prawdopodobnie równocześnie z nieudolnymi naprawami dolnej krawędzi obrazu, w czasie nieodnotowanych nigdzie prac. Krosno malarskie ze zbyt cienkich listew było osłabione i wymagało wymiany na solidniejsze.

Zły stan warstw malarskich i obserwowane zniszczenia wskazywały na znaczne zagrożenia dla malowidła oraz konieczność podjęcia prac konserwatorskich dla wzmocnienia jego struktury i powstrzymanie procesów degradacji. Po lokalnym zabezpieczeniu fragmentów powierzchni obraz został przewieziony do Warszawy w specjalnej, dopasowanej do jego rozmiarów skrzyni. W wilanowskiej pracowni konserwatorskiej możliwe było rozszerzenie wstępnych obserwacji i pełne udokumentowanie wszystkich uszkodzeń w różnych zakresach promieniowania widzialnego i niewidzialnego.

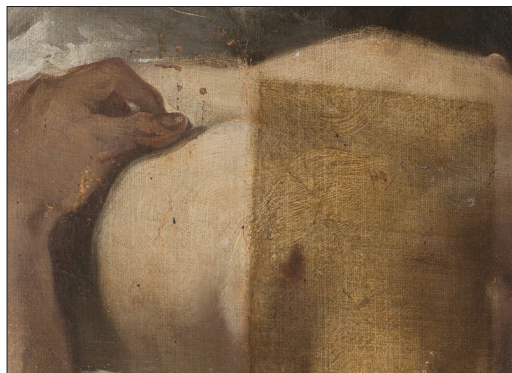
Przed przystąpieniem do prac technicznych przeprowadzono lokalną konsolidację warstw malarskich w miejscach, gdzie ich przyczepność do podłoża była osłabiona, przez aplikację dyspersji żywicy akrylowej Hydro-Grund 2001 z dodatkiem etanolu. Po zabezpieczeniu lica obrazu bibułką japońską, przyklejoną trzyprocentową metylcelulozą, oddzielono płótno dublażowe od oryginalnego, a pozostałości starego kłajstru i skruszałej masy woskowej usunięto z odwrocia mechanicznie. Rozdarcia podobrazia zostały połączone rozwłóknionymi nitkami płóciennymi naklejanymi poliocetanem winylu w etanolu. Podobną metodą zostały przytwierdzone dawne rekonstrukcje narożników oraz uzupełnienia płótna.

il. 6

Martin Altomonte, *Św. Roch odwiedzający chorych*, klasztor oo. franciszkanów w Krakowie; odwrocie obrazu po wykonaniu reperacji uszkodzeń płótna



Odsłonięte spod niestarannie zamontowanych łąt ubytki i zaokrąglone wycięcie oryginalnego płótna przy dolnej krawędzi uzupełniono odpowiednio ukształtowaną łątą zagruntowaną brązowoczerwoną zaprawą ze spoiwem akrylowym.



il. 7

Martin Altomonte, *Św. Roch odwiedzający chorych*, klasztor oo. franciszkanów w Krakowie; fragment obrazu w trakcie usuwania pociemniałego werniksu i przemaalowań

i retusze pochodzące najprawdopodobniej z trzech renowacji. Spod przemaalowań odsłaniały się kolejne fragmenty oryginalnej malatury, a także jej ubytki i przetarcia powstałe w wyniku dawnego czyszczenia obrazu. Warstwy nieoryginalnej farby pokrywały niemal całkowicie przewieszoną brązową draperię, strój świętego, także fragmenty nieba z puttami i oddalonej sceny z prawej strony, a na dole zakrywały część kompozycji, ograniczając znacznie jej czytelność. Te wtórne opracowania niekiedy ponawiane wielokrotnie, różniły się charakterem. Starsze, wykonane gładko farbą z większą ilością spoiwa, zbliżone kolorystycznie do oryginału, były mocniej z nim zespolone i trudniejsze do usunięcia. Późniejsze, prawdopodobnie olejno-żywiczne, położone niestarannie, bez zadbania o dopasowanie do faktury oryginału, łatwiej poddawały się działaniu rozpuszczalników. Przemaalowania i retusze zostały w większości usunięte, a pozostały tylko te, które leżą na bardzo zniszczonym oryginale (m.in. na brązowej draperii i fragmentach stroju św. Rocha).

Do oczyszczania chemicznego wtórnych opracowań stosowane były odczynniki odpowiednio dobierane do danego miejsca – m.in. etanol, aceton, dimetyloformamid (DMF) i ich osłabione mieszanki. Trudniej usuwalne przemaalowania doczyszczano za pomocą dimetylosulfotlenku (DMSO). Odslaniane kity klejowo-kredowe o różnym zabarwieniu, prawdopodobnie z dodatkiem oleju, miejscami zachowały zwartą strukturę i były mocno skonsolidowane z podłożem, dlatego część z nich pozostawiono, korygując jedynie ich powierzchnie. Ubytki zaprawy uzupełnione zostały kitem akrylowym (Modostuc z wypełniaczem celulozowym, kredą oraz dodatkiem brązowego pigmentu). Ostatnim zabiegiem technicznym był dublaż podobrazia nowym płótnem, przeprowadzony na stole próżniowym z zastosowaniem BEVY 371. Po rozciągnięciu podklejonego obrazu na nowym krośnie i zawierniowaniu jego powierzchni odpowiednio dobranym werniksem (Talens) wykonano naśladowcze rekonstrukcje i retusze zniszczonych fragmentów obrazu. Pozostawione dawne uzupełnienia kompozycji zostały scalone laserunkowo z oryginałem. Podczas artystycznego

il. 8

Martin Altomonte, *Św. Roch odwiedzający chorych*, klasztor oo. franciszkanów w Krakowie; zdjęcie fluorescencji powierzchni obrazu w ultrafiolecie, po pracach restauratorskich; obecne retusze i rekonstrukcje ujawniają się w postaci ciemnych plam, widoczna jest pozioma linia łączenia dwóch części podobrazia oraz dawne uzupełnienia płótna w narożnikach



opracowania powierzchni stosowano farby konserwatorskie Maimeri, a w miejscach rekonstrukcji ciemnych brązów o głębokich tonacjach – farby artystyczne Schmincke. Połysk powierzchni był lokalnie korygowany werniksami retuszerskimi Talens i Lefranc & Bourgeois. Całościowe werniksowanie końcowe zostało odsunięte w czasie o pół roku. W efekcie przeprowadzonej restauracji kompozycja malarska ze św. Rochem odzyskała dawną kolorystykę i kontrastowe zestawienia barwne. Ale chociaż zastosowane metody konserwacji i restauracji oraz wybrane do ich przeprowadzenia materiały powinny zapewnić utrzymanie zadowalającego stanu obrazu przez długie lata, na pewno będzie on wymagał stałej kontroli i utrzymywania odpowiednich dla zabytku warunków w miejscu ekspozycji.



il. 9

Martin Altomonte, *Św. Roch odwiedzający chorych*, klasztor oo. franciszkanów w Krakowie; fragment obrazu po konserwacji

Konkluzja

Projekt wystawy muzealnej dotyczącej działalności kolejnej po Sobieskich właścicielki Wilanowa, hetmanowej Elżbiety Sieniawskiej, stał się okazją do przeprowadzenia kompleksowej konserwacji i restauracji znakomitego dzieła Martina Altomontego. Jednocześnie pozwolił on na badania technologiczne obrazu, co ma szczególne znaczenie w obliczu niedostatecznej wiedzy o sposobie pracy artystów dekorujących siedziby królewskie i magnackie w Rzeczypospolitej XVII i XVIII wieku⁴³. Obok badań archiwaliów nie do przecenienia jest wiedza pozyskana z samego obiektu oraz prace porównawcze, poszerzające możliwość rozpoznania warsztatu artystycznego jego twórcy⁴⁴.

Ważną częścią podjętych w muzeum prac były badania fizykochemiczne z wykorzystaniem współczesnych urządzeń i technik analitycznych, uwzględniających

analizy nieniszczące. Opublikowane wyniki badań dwóch innych płócien malarza – *Bitwy pod Wiedniem* oraz *Bitwy pod Parkanami* umożliwiły porównania i analizy stosowanych przez artystę technik malarskich w różnych okresach jego działalności.

Kompozycje wszystkich obrazów namalowanych na barwnych zaprawach opracowywane były wstępnie farbami w ugrowo-szarej tonacji. Kontynuacja prac odbywała się dosyć szybko, przy czym paleta artysty nie była nadmiernie rozbudowana, bo składały się na nią w znacznej mierze pigmenty z naturalnych, barwnych glin. Modyfikowanie spoiwa z zastosowaniem jaja kurzego i oleju lnianego umożliwiło uzyskanie pożądanej konsystencji farby i wywołanie zamierzonych przez artystę efektów.

Na uwagę zasługuje zagadnienie stosowania przez Altomontego pigmentów błękitnych. We wcześniejszych obrazach były to różne odmiany smalty, w ograniczonym stopniu indygo i azuryt. W późniejszym okresie – najprawdopodobniej błękit pruski i być może również indygo, co wymagałoby jeszcze potwierdzenia przy rozszerzeniu instrumentalnych metod analitycznych.

43 Wcześniejszy projekt wystawy „Jan III Sobieski. Polski król w Wiedniu” również umożliwił konserwację i badania kilku obiektów, w tym dzieła innego malarza dworskiego – Jana Reisnera. Projekt realizowany był z dotacji celowej MKiDN, zob. E. Modzelewska, K. Pyzel, *op. cit.*, s. 176–201.

44 W tym miejscu autorka artykułu składa podziękowania Konradowi Pyzłowi, kuratorowi wystawy dedykowanej Elżbiecie Sieniawskiej, za udostępnienie zgromadzonych przez niego materiałów dotyczących historii obrazu, dr Annie Ziemińskiej za pozyskanie publikacji o działalności Martina Altomontego poza Polską oraz dr inż. Marii Cybulskiej z Instytutu Architektury Tekstyliów i Barbarze Czai za konsultacje związane z podobrazami płóciennymi.

Wartością zapoczątkowanych analiz technologicznych warsztatu artystycznego Martina Altomontego jest formułowanie dalszych pytań badawczych, które mogą być punktem wyjścia przy tworzeniu przyszłych projektów. W przypadku obrazu ze św. Rochem poza pigmentami błękitnymi interesującym tematem jest również podobrazie. Obecność w płótnie włókien ramii motywuje do przeprowadzenia badań i kwerend związanych z zastosowaniem tego włókna w europejskich podobrazach z pierwszej połowy XVIII wieku.

Umiejętności nabyte przez Altomontego podczas studiów we Włoszech, pogłębiane później w czasach aktywności w wiedeńskiej Akademii, pozwalały na świadome stosowanie różnych metod pracy i środków artystycznych. Ale u podstaw biegłego operowania zróżnicowaną materią malarską były także jego zdolności rysunkowe, które można docenić, oglądając zachowane szkice – m.in. w Szkiecowniku z Melku i w zbiorach wiedeńskiej Albertiny. Swobodnie opracowane, lawowane projekty scen religijnych przywodzą na myśl wstępne, monochromatyczne podmalowania obrazów ujawnione w wyniku badań. W każdym z porównywanych dzieł można także wyróżnić malarskie „szkice” – fragmenty kompozycji opracowane śmiałym gestem, „z pędzla”, z impastowym sztafażem, stanowiącym uzupełnienie głównych tematów płócien⁴⁵. Ten sposób pracy jest bardzo charakterystyczny dla malarza.

W przedstawieniu ze św. Rochem pierwszoplanowej scenie towarzyszy odległy kadr, w którym na tle namiotów szpitalnych widzimy wynoszone ciało zmarłego mężczyzny.

Altomonte na początku nie przewidywał tego ujęcia, a pomysł pojawił się w trakcie zaawansowanej już pracy. Dla tego odległego, szkicowo ujętego wyobrażenia artysta był gotów zmienić pierwotną koncepcję całego obrazu. Przearanżował architektoniczne tło i w miejscu zaznaczonego wstępnie filara, bezbłędnie „naszkicował” pędzlem bardzo wymowną scenę, która mogłaby być odrębnym obrazem. Pozbawiona wsparcia arkada stała się abstrakcyjnym elementem, wprawnie ukrytym przewieszoną draperią. Ta zmiana jest niedostrzegalna, nie ujawniła jej także aparatura badawcza.

I to jest tajemnica dużej klasy malarza – umiejętność manipulowania widzem i skupiania jego uwagi na emocjach oraz materii malarskiej w takim stopniu, że wszelkie niekonsekwencje stają się nieistotne.

45 Na szkicowo malowane fragmenty obrazów z Żółkwi zwracała uwagę Joanna Szpor, zob. *Metody analityczne w badaniach...*, s. 21, il. na s. 36–47.



il. 10

Martin Altomonte, *Św. Roch odwiedzający chorych*, klasztor oo. franciszkanów w Krakowie; scena zobrazowana po zmianie pierwotnie zaplanowanej kompozycji, w miejscu, gdzie powinien znajdować się filar wspierający arkadę

il. 11

Martin Altomonte, *Św. Roch odwiedzający chorych*, klasztor oo. franciszkanów w Krakowie; rentgenogram fragmentu obrazu; uwidoczniiony środkowy namiot szpitalny, zamalowany podczas zmiany kompozycji obrazu



BIBLIOGRAFIA

Materiały archiwalne

- Archiwum Prowincji oo. Franciszkanów pw. Antoniego i bł. Jakuba Strep'y w Krakowie:
- *Inwentarz kościoła oo. Franciszkanów w Krakowie*, w: Alojzy Karwacki, *Materiały do historii Franciszkanów w Polsce*, T. XXII, Archiwum oo. Franciszkanów w Krakowie, rkps, AFK (Archiwum Prowincjalne Franciszkanów [OFMConv] w Krakowie), sygn. E-I-22.
 - *Inwentarz kościoła i zakrystii – skarbcza i składu oo. Franciszkanów we Lwowie (1939)*, rkps, AFK, sygn. AL.-Lw/105.

Opracowania

- Aurenhammer G., *Das Melker Skizzenbuch des Martin Altomonte*, „Jahrbuch für Landeskunde von Niederösterreich”, Neue Folge 32, 1955/56, Wien 1958, s. 244–268.
- Aurenhammer H., *Martino Altomonte*, Wien–München 1965.
- Aurenhammer H., *Martino Altomonte. Mit einem Beitrag „Martino Altomonte als Zeichner und Graphiker” von Gertrude Aurenhammer*, Wien 1965.
- Bohdziewicz P., *Korespondencja artystyczna Elżbiety Sieniawskiej lat 1700–1729 w zbiorach Czartoryskich w Krakowie*, Lublin 1964.
- Delamare F., *Blue Pigments. 5000 Years of Art and Industry*, London 2013.
- Etzlstorfer H., *Martino und Bartolomeo Altomonte. Ölskizzen und kleine Gemälde aus österreichischen Sammlungen*, współpr. M. Karpowicz, W. Telesko, Salzburg Barockmuseum 2002.
- Fijałkowski W., *Królewski Wilanów*, Warszawa 1997.
- Fijałkowski W., *Wnętrze pałacu w Wilanowie*, Warszawa 1986.
- Górecka K., *Konserwacja i restauracja XVII-wiecznych wielkoformatowych obrazów batalistycznych Martina Altomontego z kolegiaty pw. św. Wawrzyńca w Żółkwi. SUBTILITAS INTELLIGENDI, EXPLICANDI ET APPLICANDI – o konieczności poznania znaczenia i kontekstu sztuki w procesie konserwacji*, w: *Stan badań nad wielokulturowym dziedzictwem dawnej Rzeczypospolitej*, t. 4, red. W. Walczak, K. Łopatecki, Białystok 2013, s. 93–127.
- Karpowicz M., *Marcin Altomonte – Uzupełnienia*, „Studia Wilanowskie”, t. 16, 2009, s. 20–24.
- Karpowicz M., *Martin Altomonte in Polen*, „Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege”, t. 1, 1965, s. 15–25.
- Karpowicz M., *Martino Altomonte in Polen*, w: Etzlstorfer H., *Martino und Bartolomeo Altomonte...*, s. 47–60
- Karpowicz M., *Polskie itinerarium Marcina Altomontego*, „Rocznik Historii Sztuki”, R. 6, 1966, s. 97–159.
- Mańkowski T., *Malarstwo na dworze Jana III*, „Biuletyn Historii Sztuki”, R. 12, 1950, s. 201–288.
- Mańkowski T., *Marcin Altomonte, malarz nadworny Jana III*, „Sprawozdania z Posiedzeń i Czynności PAU”, t. 51, 1950, nr 4.
- Nestorow R., *Elżbieta Sieniawska. Królowa bez korony*, Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie, Warszawa 2020, s. 216–219.

Nestorow R., *Kościół p.w. Niepokalanego Poczęcia Najśw. Panny Marii i klasztor franciszkanów (pierwotnie kapucynów)*, w: *Materiały do dziejów sztuki sakralnej na ziemiach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej*, cz. 1: *Kościół i klasztory rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego*, t. 19, red. Jan K. Ostrowski, Kraków 2011, s. 349–380.

Nestorow R., *Pro domo et nomine suo. Fundacje i inicjatywy artystyczne Adama Mikołaja i Elżbiety Sieniawskich*, Warszawa 2016.

Petrus J., *Kościół parafialny p.w. Św. Wawrzyńca Męczennika*, w: *Kościół i klasztory Żółkwi*, cz. 1, t. 2, Kraków 1994, s. 15–84.

Szpor J., *Metody analityczne w badaniach nad technologią i techniką obrazów pędzla Martina Altomonte z końca XVII w. Bitwa pod Parkanami i Sobieski pod Wiedniem z kościoła św. Wawrzyńca z Żółkwi*, w: *Stan badań nad wielokulturowym dziedzictwem dawnej Rzeczypospolitej*, t. 5, red. W. Walczak, K. Łopatecki, Białystok 2013, s. 15–49.

SPIS ILUSTRACJI

- s. 36 Martin Altomonte, *Św. Roch odwiedzający chorych*, klasztor oo. franciszkanów w Krakowie; obraz po konserwacji
- s. 40 Martin Altomonte, *Św. Roch odwiedzający chorych*, klasztor oo. franciszkanów w Krakowie; fragment obrazu przed konserwacją
- s. 44 Martin Altomonte, *Św. Roch odwiedzający chorych*, klasztor oo. franciszkanów w Krakowie; szlify stratygraficzne próbek pobranych z obrazu:
- przekrój próbki z fragmentu kobierca – trzywarstwowa zaprawa z czerwonej glinki zmieszanej z bielą ołowiową; na niej ciemnoszare podmalowanie i warstwa czerwieni, m.in. z cynobrem, pokryta cienkim laserunkiem z czerwienią organiczną; na wierzchu przemalowanie;
 - przekrój próbki z karnacji putta – szare podmalowanie z bieli ołowiowej i czerni roślinnej, ew. z dodatkiem błękitu pruskiego, na wierzchu warstwa malarska z bielą ołowiową i pigmentami żelazowymi oraz werniks;
 - przekrój próbki z partii nieba – farba z błękitem pruskim(?) i bielą ołowiową (ew. indygo), położona bezpośrednio na zaprawie, bez podmalowania; na wierzchu warstwy wtórne;
 - przekrój próbki z zielonego rękawa mężczyzny – na ugrupowaniu podmalowaniu dwie warstwy zieleni: w spodniej ziemia zielona i pigmenty żelazowe, w wierzchniej żółcień antymonowa z błękitem pruskim(?), ew. z ziemią zieloną; na wierzchu relikw werniksu
- s. 46 Martin Altomonte, *Św. Roch odwiedzający chorych*, klasztor oo. franciszkanów w Krakowie; rentgenogram fragmentu obrazu; widoczna silna absorpcja promieni rentgenowskich w miejscach impastów z bielą ołowiową, a także drobne skupiska farby położonej niewielkim pędzlem (ponad leżącą postacią)
- s. 50 Martin Altomonte, *Św. Roch odwiedzający chorych*, klasztor oo. franciszkanów w Krakowie; obraz przed konserwacją

- s. 51 Martin Altomonte, *Św. Roch odwiedzający chorych*, klasztor oo. franciszkanów w Krakowie; odwrocie obrazu po wykonaniu reperacji uszkodzeń płótna
- s. 52 Martin Altomonte, *Św. Roch odwiedzający chorych*, klasztor oo. franciszkanów w Krakowie; fragment obrazu w trakcie usuwania pociemniałego werniksu i przemalowań
- s. 53 Martin Altomonte, *Św. Roch odwiedzający chorych*, klasztor oo. franciszkanów w Krakowie; zdjęcie fluorescencji powierzchni obrazu w ultrafiolecie, po pracach restauratorskich; obecne retusze i rekonstrukcje ujawniają się w postaci ciemnych plam, widoczna jest pozioma linia łączenia dwóch części podobrazia oraz dawne uzupełnienia płótna w narożnikach
- s. 54 Martin Altomonte, *Św. Roch odwiedzający chorych*, klasztor oo. franciszkanów w Krakowie; fragment obrazu po konserwacji
- s. 56 Martin Altomonte, *Św. Roch odwiedzający chorych*, klasztor oo. franciszkanów w Krakowie; scena zobrazowana po zmianie pierwotnie zaplanowanej kompozycji, w miejscu, gdzie powinien znajdować się filar wspierający arkadę; widoczne pentimenti zamalowanego środkowego namiotu szpitalnego
- s. 56 Martin Altomonte, *Św. Roch odwiedzający chorych* klasztor oo. franciszkanów w Krakowie; rentgenogram fragmentu obrazu; uwidoczniony środkowy namiot szpitalny, zamalowany podczas zmiany kompozycji obrazu

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 roku 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 m.in. publikacji *Michelangelo Palloni, malarz fresków* (2017).

Kontakt: emodzelewska@muzeum-wilanow.pl