

Glavni oltar u župnoj crkvi u Vrbniku: povijesno-umjetnički kontekst i konzervatorsko-restauratorski radovi na njegovu središnjem dijelu

Damir Tulić
Nevena Krstulović

Damir Tulić
Filozofski fakultet Sveučilišta u Rijeci
Odsjek za povijest umjetnosti
damir.tulic@gmail.com

Nevena Krstulović
Hrvatski restauratorski zavod
Restauratorski odjel u Rijeci
nkrstulovic@hrz.hr

Izvorni znanstveni rad /
Original scientific paper

Primljen / Received: 13. 5. 2021.

UDK: 73.025.3/.4:[272-256(497.5 Vrbnik)]15/16"
DOI: <https://doi.org/10.17018/portal.2021.6>

SAŽETAK: Polikromirani, pozlaćeni i rezbareni glavni oltar Uznesenja Blažene Djevice Marije (719 x 775 x 60 cm) najmonumentalniji je drveni oltar na kvarnerskim otocima. Sastoji se od dva kronološki i stilski različita dijela. Središnja monumentalna edikula nastala je oko 1600. godine u Veneciji, interpretacijom klasičnih uzora visoke renesanse 16. stoljeća. U trećoj četvrtini 17. stoljeća oltar je proširen nadogradnjom dvaju velikih bočnih krila s mnoštvom kipova, koji su djelo nepoznate radionice pod izrazitim utjecajem srednjoeuropskog drvorezbarstva. Konzervatorsko-restauratorski radovi na središnjem dijelu oltara izvršeni su u razdoblju od 2012. do 2019. godine u Restauratorskom odjelu Rijeka Hrvatskog restauratorskog zavoda. Radovi su obuhvatili dezinfekciju, istraživačke radove, konsolidaciju drvenog nosioca, uklanjanje alteriranog laka i parcijalno nanesenih preslika, podljepljivanje slikanog sloja, stolarsku sanaciju i rekonstrukciju oštećenja u sloju nosioca, tutkalno-kredne osnove, slikanih slojeva i pozlate, zaštitno lakiranje i montažu. Svakom od spomenutih zahvata prethodilo je empirijsko testiranje materijala radi pronalaženja optimalnog rješenja za specifičnu problematiku na ovoj umjetnini.

KLJUČNE RIJEČI: glavni oltar, Vrbnik, drvorezbarstvo, Venecija, 16. i 17. stoljeće, konzervatorsko-restauratorski radovi, glagoljica, empirijske probe

Povijesno-umjetnički kontekst glavnog oltara u Vrbniku

U ljetnu večer 8. srpnja 1685. godine, krčki je biskup Stefano David (1684. – 1687.) u svečanoj povorci stigao do župne i kaptolske crkve Marijinoga Uznesenja u Vrbniku.¹ Nakon večernje molitve i podjele sakramenta krizme izvršio je vizitaciju glavnog oltara ostavljajući nam tako njegov precizan, gotovo fotografski opis. Prema Davidovu zapisu, oltar je bio posvećen Marijinom Uznesenju, a o njemu se skrbila istoimena bratovština. Na sredini je menze drveni pozlaćeni tabernakul sa spremištem za Presveti Sakrament, vrlo lijepe arhitekture sa stupovima. Na drvenim vratašcima svetohraništa pričvršćeno je platno s

naslikanim Kristom naslonjenim na grob, a pridržavaju ga dva anđela. Oslíkana oltarna pala omeđena je okvirom te pozlaćenim stupovima sa svake strane, prelijepa izvedba. Posred pale je Blažena Djevica sa sklopljenim rukama i krunom na glavi, pridržavaju je dva anđela, a nad njima lebdi još jedan anđeoski par s cvijećem u rukama. Na vrhu je naslikana golubica Duha Svetoga, a u donjem dijelu mnoštvo svetaca. Iznad slike je kip Otkupitelja, uz njega sjede dva proroka, a svaki u svojim rukama drži cvijet. S desne je strane, također kiparski izveden, sveti Stjepan Prvomučnik s palmom u desnoj i kamenjem u lijevoj ruci te, uz njega, jedan sjedeći anđeo. Ispod ovog prikaza u niši je kip Blažene Djevice u trenutku navještenja, koja



1. Vrbnik, župna crkva Uznesenja Blažene Djevice Marije, glavni oltar Uznesenja Blažene Djevice Marije, zatečeno stanje (arhiva HRZ-a, snimka: J. Kliska, N. Vasić, 2011.)

Vrbnik, church of the Assumption of the Blessed Virgin Mary, high altar of the Assumption of the Blessed Virgin Mary, condition before conservation (HRZ Photo Archive, J. Kliska, N. Vasić, 2011)

kleči na klecalu, potom u sredini prorok Tobija sa štapićem u ruci i konačno, u niši uz sam zid, lik svete Jelene, Konstantinove majke, s križem u ruci. I uz nju je jedan sjedeći anđeo. Ispod, u nišama, kipovi su svetog Franje i svetog Nikole Biskupa. S lijeve strane (počevši od vrha

prema dolje) kip je svetog Lovre s mučeničkom palmom u desnoj i gradelama u lijevoj ruci, a uz njega je sjedeći anđeo. U redu ispod, u niši je arkandeo Gabrijel u stavu navještenja, potom u sredini prorok Mojsije sa štapićem u ruci, zatim sveta Barbara te konačno sjedeći anđeo.



2. Vrbnik, župna crkva Uznesenja Blažene Djevice Marije, središnji dio glavnog oltara Uznesenja Blažene Djevice Marije, nakon završenih konzervatorsko-restauratorskih radova (arhiva HRZ-a, snimka: G. Tomljenović, 2019.)

Vrbnik, church of the Assumption of the Blessed Virgin Mary, central part of the high altar of the Assumption of the Blessed Virgin Mary, condition after conservation (HRZ Photo Archive, G. Tomljenović, 2019)

Ispod, u niši je kip svetog Antuna Padovanskog koji u desnoj ruci drži knjigu sa sjedećim Djetetom Isusom, a do njega sveti Sebastijan. Sve su skulpture dijelom obojene, a dijelom pozlaćene. Iza tabernakula, na opisanu je oltarnu palu s likom Bogorodice s mjesecom pod nogama

te s likom svetog Andrije ispod nje, naslonjeno drveno raspelo, a sa strana se nalaze još dva srebrna križa. Na oltaru, blizu tabernakula, dva su drvena pozlaćena anđela. Oltar ima šest mjedenih svijećnjaka, koje treba popraviti, kao i tri mjedene i jednu srebrnu viseću svjetiljku, koje

su ovješene o gredu na kojoj je i zvonce. Bratovština Marijinoga Uznesenja brine se o oltaru te ga opskrbljuje voskom, uljem i svime ostalim što je potrebno, a to isto čini i za sakristiju. Godišnje ima oko 300 fiorina prihoda koji ostvaruje davanjem životinja, pošumljenih parcela i livela u zakup.

Davidov je opis izuzetno važan jer detaljno govori o izgledu oltara 80-ak godina od njegovog podizanja, odnosno od nastanka njegova najstarijeg dijela (sl. 1 i 2). Cjelina kakvu danas možemo vidjeti, rezultat je kasnijih promjena i nadogradnji, a one su se podjednako događale i u samoj župnoj crkvi.

Zborna crkva kaštela Vrbnik spominje se 1325. godine u statutu bratovštine svetog Ivana Krstitelja, što je do sada i njezin najstariji zabilježeni spomen.² Građevinu opisuje apostolski vizitator Agostino Valier 1579. godine, među ostalim ističući kako je ona trobrodna i nakrcana oltarima, ali je za puk premalena.³ Nakon ove vizitacije uslijedila je velika pregradnja u kojoj je porušen najveći dio starijih struktura.⁴ Crkva je izmijenila orijentaciju, dotadašnja orijentacija istok-zapad promijenjena je u smjer sjever-jug, pa je nekadašnje kasnogotičko poligonalno svetište postalo bočna kapela posvećena Gospi od Ružarija. Novi jednobrodni prostor lađe dobio je posve novo pravokutno svetište presvođeno križno-rebrastim svodom. O pregradnji svjedoče i glagoljski natpisi, jedan iz 1585. godine, kasnije ugrađen na pročelje crkve, te drugi na pilastru trijumfalnog luka iz 1592. godine. Još jedna opsežna dogradnja crkve izvedena je 1825. godine kada je ona dobila novo pročelje na južnoj strani, zajedno s glavnim portalom. Konačno, između dva svjetska rata obnovljena je i purificirana unutrašnjost zdanja, a tom je prilikom većina starih drvenih oltara uklonjena i zamijenjena onima od kamena. Valja napomenuti kako je i donji zidani dio glavnog oltara s menzom bio izmijenjen 1889. godine. Tada ga je u kamenu i mramoru izradio i signirao proslavljeni kipar Ivan Rendić (1849. – 1932.), prema narudžbi krčkog biskupa Franje Anijana Ferečića (1880. – 1893.), koji je rodom bio upravo iz Vrbnika.⁵ Stari monumentalni drveni tabernakul zamijenjen je poligonalnim od mramora i kamena, čiju kupolu kruni Rendićev kip Otkupitelja.

Glavni je oltar u Vrbniku, s historiografskog gledišta, rano pobudio pažnju istraživača. O njemu je, sredinom 19. stoljeća, prve zabilješke napisao Josip Antun Petris u svom djelu *Nike uspomene starinske*, koje je objavljeno stoljeće kasnije.⁶ Petris o oltaru zapaža sljedeće: „Premda od darva, ali velikom meštrijom zgrajen i pozlaćen prez štednje. Pozlaćen bi 1600. god., koje zlatnimi slovi upisano zad podstavka one velike kolune, koja je na istom oltaru od strane live ...“.⁷ Ivan Kukuljević Sakcinski prvi je 1863. prepisao i publicirao glagoljski natpis „ispod ikone velikoga oltara u glavnoj crkvi u Vrbniku, sa zlatnim pismeni“ čitajući na njemu nadnevak 11. travnja 1599. godine. On

se nalazi na duguljastoj drvenoj ploči s naslikanim prikazom *Posljednje večere*.⁸ U fotografskoj kampanji Artura Schneidera 1933. godine, dokumentiran je i glavni oltar s tri snimke Đure Griesbacha, koje su važne su kao precizno vizualno svjedočanstvo njegova izgleda između dva svjetska rata.⁹ Godine 1975. Mihovil Bolonić objavljuje važan arhivski podatak na temelju istraživanja knjige računa Bratovštine svete Marije Vele koja se brinula o oltaru. Ova je vjerska udruga 1652. godine isplatila 500 lira za njegovu pozlatu.¹⁰

U historiografskoj interpretaciji glagoljskog natpisa s drvene oslikane „predele“ s prikazom *Posljednje večere*, koja je 1953. godine bila skinuta s donjeg dijela platnene oltarne pale i izložena na lijevom zidu svetišta, najprecizniji je bio Branko Fučić. Prema njegovoj interpretaciji iz 1982. godine, natpis na lijevoj strani glasi: „1599. miseca aprila dan 17. bi postavljena ova načimba od ankunij u vrime prisvetloga i poštovanoga gospodina kneza Ivana od Ture, biskupa karčkoga“, a na desnoj „ka bi činjena učiniti u Bencih od mene Marina Cvitovića, Kotoranina po naredbi poštovanih gospodina popa Barića Bozanića, plovana i popa Barića Fugošića i ostalih poštovanih muži u ovo vrime prokuratora od crikve“. Autor je uvjerljivo protumačio kako je Marin Cvitović iz Kotora kod Crikvenice bio službenik krčke biskupije te kako je kao posrednik vrbničkog klera i prokuratora crkve naručio izradu oltara u Veneciji. Na oltar se istovremeno osvrnula i Radmila Matejčić, sagledavši ga kroz povijesno-umjetničku prizmu te polazeći od iste pretpostavke da je Cvitović bio posrednik pri naručivanju, a ne autor umjetnine.¹¹ Štoviše, autorica je smjelo istaknula kako je glavni oltar izradila ista venecijanska radionica koja je za vrbničku crkvu napravila lijepi i rezbarijama bogato ukrašeni oltar Gospe od Ružarija, koji se može datirati oko 1617. godine.¹² Važan doprinos Radmile Matejčić leži u činjenici da je točno zamijetila sličnosti nekih oltara te skulptura u Vinodolu i južnoj Istri s dekorativnim i kiparskim ostvarenjima na krilima vrbničkog oltara. Riječ je o dijelovima drvenog pozlaćenog i polikromiranog oltara iz 1656. godine iz porušene crkvice svetog Sebastijana u Novom Vinodolskom, koji se danas čuvaju u tamošnjem Narodnom muzeju, te dijelovima oltara u župnoj crkvi u Valturi. Temeljem njegovog „ornamenta apstraktnih vijuga“, autorica je potonje fragmente povezala s oltarom u Vrbniku te im pretpostavila isto venecijansko porijeklo. Međutim, autorica nije zamijetila da vrbnički oltar nije stilski i kronološki homogena cjelina, već da je nastajao u etapama. Tu je pretpostavku 2012. godine iznio Damir Tulić, suautor ovog teksta, pišući o drvenim oltarima 17. stoljeća na području Vinodola.¹³ Središnju klasičnu edikulu vrbničkog oltara datirao je oko 1600. godine, određivši je kao djelo venecijanske radionice, dok bočna krila smatra nadogradnjom iz sredine 17. stoljeća, radom nepoznate radionice s jakim kontinentalnim utjecajem čija se djela



3. Vrbnik, župna crkva Uznesenja Blažene Djevice Marije, glavni oltar (HAZU SFA, snimka: Đ. Griesbach, 1933.)
Vrbnik, church of the Assumption of the Blessed Virgin Mary, high altar (HAZU SFA, Đ. Griesbach, 1933)

mogu naći na području Istre, Kvarnera i Vinodola. S ovom se interpretacijom složila Vlasta Zajec, u studiji o drvenim oltarima i skulpturi 17. stoljeća u Istri iz 2014. godine.¹⁴

U sklopu radova koji se provode u Restauratorskom odjelu Rijeka Hrvatskog restauratorskog zavoda, došlo se do niza novih spoznaja o konstrukciji, materijalima, pozlati i oslicima drvenog retabla, o kojima je voditeljica radova, Nevena Krstulović, pisala 2015. godine.¹⁵ Među ostalim, otkriveno je da na središnjoj edikuli postoje bočne izrezbarene i izvorno pozlaćene volute (bočna volutna krilca) na koje su naknadno bila zakucana velika bočna krila, čime je potvrđena Tulićeva teza o dvije temeljne faze nastanka vrbničkog oltara.

Kako je već rečeno, donji dio oltara, odnosno stipes, menza i tabernakul nisu se sačuvali jer su zamijenjeni 1889. godine. Središnja edikula sastoji se od pravokutnih postamenata za stupove povezanih predelom bez ukrasa (sl. 3). Nad njima se dižu dva kanelirana tričetvrt stupa s bazama i kompozitnim kapitelima. Oni nose grede naglašenih obrata na kojima se samo vijenac nastavlja nad središnjim dijelom iznad oltarne pale. Nad njime je trokutni zabat sa skulpturom Otkupitelja flankiranom s dva poluležeća anđela i dvije kanelirane vaze. Oltarna je pala, s prikazom Bogorodice iznad skupine svetaca u tehnici ulja na platnu, postavljena u pravokutni okvir na koji

se nastavlja konzola s protomom u obliku ženske glave ovjenčane dijademom i velom, te flankirana izduženim lepezastim volutama. Sličan je ukras, no vrlo izdužen i plitak, postavljen na bočne strane retabla.

Za razliku od šezdesetak drvenih oltara u dalmatinskim crkvama i samostanima iz kasnog 16. te uglavnom iz prve polovice 17. stoljeća, koji su 2008. godine znanstveno obrađeni u disertaciji Daniela Premerla, katalogiziranje drvenih oltara na području Kvarnera tek predstoji.¹⁶ Zasada se može reći da je stroga edikula glavnog oltara u Vrbniku, visoka preko sedam metara, najmonumentalniji takav primjer na otocima sjevernog Jadrana. U usporedbi s dalmatinskim oltarima, koje resi složeni sustav rezbarija i ukrasa, vrbnički se oltar izdvaja po jednostavnosti čistih linija i oskudnom ornamentu svedenom na nužno, tek u obliku izduženih bočnih volutnih krilaca ili izoliranog ukrasa nad palom. Jednostavna i klasična tektonika oltarne edikule u Vrbniku idejno se temelji na interpretaciji antičkih uzora revitaliziranih od ranog 16. stoljeća i razrađenih kroz traktate Sebastijana Serlija (1475. – 1554.), Andree Palladija (1508. – 1580.) i Vicenza Scamozzija (1548. – 1616.).¹⁷ Prototip edikule kao monumentalnog retabla oltara najvjerojatnije je deriviran iz onih u rimskom Panteonu u kojem se na zidovima izmjenjuju kvadratne niše flankirane s dva



4. Venecija, San Giorgio Maggiore, bočni oltar (snimka: D. Tulić, 2008.)
Venice, church of San Giorgio Maggiore, side altar (D. Tulić, 2008)



5. Hvar, franjevačka crkva Gospe do Milosti, oltar svetog Franje, 1617. (snimka: D. Tulić, 2016.)
Hvar, Franciscan church of Our Lady of Mercy, altar of St Francis, 1617 (D. Tulić, 2016)

korinška stupa povezana trokutnim ili segmentnim zabatom. U formi retabla, ta je matrica najvjerojatnije prvi put izvedena oko 1508. u crkvi Santa Maria delle Carceri u Pratu prema projektu Giuliana da Sangalla (1443. – 1516.).¹⁸ Po dolasku iz Rima u Veneciju, 1527. godine edikulu emancipira Jacopo Sansovino (1486. – 1570.) u nizu svojih radova počevši od one s kipom Bogorodice s Djetetom u Arsenalu iz 1534. ili dvorišne niše za kip u Palazzo Corner della Ca'Granda. Istovremeno, Serlio u traktatima, u najranijoj od svojih sedam knjiga, *Libro IV – Regole generali di architettura sopra le cinque maniere degli edifici (...)*, tiskanom 1537. godine u Veneciji, daje mnoštvo ilustriranih primjera arhitekture i s njom povezane dekoracije. On čitateljima, odnosno arhitektima i majstorima, nudi osnovnu matricu koju oni, ako su vješti i domišljati, potom mogu samostalno razviti i kombinirati s ukrasima kako bi njihova inventivnost izazvala divljenje promatrača. S druge strane, nasuprot Serlovim *exemplima*, Palladio i Scamozzi zagovaraju poštivanje zadanih kanona i izbjegavanje „nerazumnih“ ornamenta.¹⁹ I doista, ako se uspoređi stroga monumentalna edikula iz Vrbnika s oltarima koji se do danas mogu vidjeti po venecijanskim crkvama, vidi se da je ona idejno najbliža jednostavnim i svečanim edikulama bočnih kamenih oltara u Palladijevoj

crkvi San Giorgio Maggiore, nastalima u zadnjoj četvrtini 16. stoljeća (sl. 4).²⁰ Među kanelirane tričetvrt korinške stupove arhitekt postavlja izduženu pravokutnu palu čiji profilirani okvir ulazi u zonu arhitrava, dok u donjoj zoni izravno završava na predeli bez spajanja s nasuprotnim krakom. Na isti je način izvedena i vrbnička edikula, na kojoj izduženi okvir pravokutne pale ulazi u zonu arhitrava te ravno završava na predeli. Slično su oblikovni i Palladijevi oltari u crkvi Il Redentore, no tu je okvir pale završen lučno, stoga je i grede ostalo intaktno. Na ovim se oltarima u razini menze javljaju kvadratni postamenti ispod baza, a u timpanu disk u plitkom reljefu flankiran segmentima trokuta.

U smirenoj klasičnoj formi vrbničkog oltara svojevrsni je „uljez“ konzola s protomom, flankirana lepezastim krilcima s volutama. Ovaj ornament zauzima tek središnji dio friza, remeteći tako njegovu svrhu kontinuiranog polja, neovisno o tome je li ono u potpunosti ispunjeno ili lišeno ukrasa. Ovakvi se motivi nalaze na nizu dalmatinskih oltara, no najčešće su postavljeni na vrh zabata, a ne iznad pale u zoni friza. Mogu se spomenuti, primjerice oltar svetog Franje iz 1617. u franjevačkoj crkvi u Hvaru (sl. 5) ili oltar svetog Vinka Ferrerskog u dominikanskoj crkvi u Splitu, koji se izvorno nalazio u redovničkoj crkvi

u Šibeniku.²¹ Ovdje valja navesti i glavni te lijevi oltar na trijumfalnom luku u župnoj crkvi svetog Kuzme i Damjana u Fažani, imaju volutna krilca na zabatu, te koje se okvirno može datirati oko 1600. godine. Zanimljiv je, međutim, upravo glavni oltar, na kojem se ovaj ukras prostire iznad lučne pale te joj se svojim lepezastim oblikom prilagođava. Ovakve se dekorativne invencije mogu smatrati i reminiscencijama na kartuše, vrlo popularne ukrase u drugoj polovici 16. stoljeća u Laguni.²² Na svim dosad spomenutim primjerima drvenih oltara prisutna su tanka i uska bočna volutna krilca, koja su u vrbničkom slučaju izuzetno izdužena zbog izrazite visine edikule. Ona su pri vrhu, prema uobičajenom pravilu, imala obješenu bočnu girlandu, no kada je edikula proširena velikim bočnim krilima s nišama za kipove, girlanda je odrezana.

Kiparska je dekoracija vrbničke edikule vrlo oskudna s tek slobodnostojećim drvenim pozlaćenim i polikromiranim kipom Otkupitelja, flankiranim dvama poluležećim figurama anđela na zabatu. Krist Otkupitelj koji uzdignutom desnicom blagoslivlja, a u ljevci drži pobjednički barjak, motiv je koji se u ovakvom obliku na vrhu oltara sreće od 16. stoljeća u Veneciji. Možda najranijim, a svakako najmonumentalnijim primjerima pripada veliki kameni kip Spasitelja na vrhu mramornog glavnog oltara u crkvi San Salvador, koji je 1534. izradio Guglielmodei Grigi (1485. – 1550.).²³ Skulptura Otkupitelja Girolama Campagne (1552. – 1625.) na vrhu oltara Presvetog Sakramenta u crkvi San Moisè, nastala između 1581. i 1588. godine, može se smatrati važnim ishodištem za interpretaciju ove teme oko 1600. godine.²⁴ Uz Krista, na vrbničkom su zabatu i dva poluležeća anđeoska lika, a po svom smještaju pripadaju palladijevskoj tradiciji.²⁵ Obje su skulpture sačuvane bez krila te se po kvaliteti ne izdvajaju od sličnih tipiziranih djela nastalih u venecijanskim radionicama oko 1600. godine. Njihova ovalna beživotna lica koja poput maske proviruju iz žustro rezbarene kose, odgovarala bi dataciji na prijelomu stoljeća. Ovim su vrbničkim skulpturama načelno slični anđeli na raskinutom zabatu oltara majstora Jacopa Costantinija iz 1599. godine u dominikanskoj crkvi u Trogiru.²⁶

Zanimljivo je istaknuti da je biskup David 1685. godine zabilježio kako se uz skulpturu Otkupitelja nalaze dva sjeđeća lika proroka s cvijetom u rukama. Nije lako objasniti zbog čega je, inače precizan biskup David, naveo proroke uz Otkupitelja na vrhu oltara, no kako je vizitacija održana u večernjim satima možemo tek pretpostaviti da prelat nije dobro vidio skulpture visoko na vrhu monumentalnog zabata.²⁷ Dvije kanelirane vaze na kvadratnim postamentima vrbničkog zabata također se mogu pronaći na nizu drvenih retabla u Dalmaciji, počevši od ranog primjera, kakav je raskošni okvir poliptiha Girolama da Santa Crocea iz 1549. godine na glavnom oltaru u franjevačkoj crkvi na Poljudu.²⁸



6. Venecija, San Sebastiano, protoma na ogradi pjevališta (snimka: D. Tulić, 2018.)

Venice, church of San Sebastiano, protome on choir railing (D. Tulić, 2018)

Konačno, jedini antropomorfni je lik na retablu, osim onih na zabatu, stilizirana protoma s izduženim licem djevojke okrunjene visokom elipsoidnom dijademom iz koje se spušta bogato nabrani veo. Mnogo je takvih je dekorativnih motiva od sredine 16. stoljeća u Veneciji, a najčešće ih nalazimo kao izolirane ukrase na ključnim kamenima ili u kartušama na postamentima stupova. Vrbnička se protoma uvjetno može usporediti s raskošnije izrezbarenim licem na pjevalištu i na ormaru orgulja u crkvi San Sebastiano u Veneciji (sl. 6). Važno je naglasiti da je nacrt za to pjevalište izveo sam Paolo Veronese (1528. – 1588.), uskladivši ga s vratnicama orgulja koje je slikao za spomenutu crkvu. Na pjevalištu su od 1558. do 1560. godine radili majstori različitih specijalizacija, odnosno drvodjelac Domenico, rezbar Francesco i pozlatar Bartolomeo da San Lio.²⁹ Kućište orgulja iz San Sebastiana, koje ima oblik korintske edikule s lučnim otvorom (sl. 7), govori o složenosti i specijalizacijama



7. Venecija, San Sebastiano, pjevalište i kućište orgulja (snimka: D. Tulić, 2018.)
 Venice, church of San Sebastiano, choir and organ casing (D. Tulić, 2018)

unutar drvorezbarske struke i njihovog ceha.³⁰ Ne treba sumnjati da je i u slučaju vrbničke edikule posao bio podijeljen između majstora drvodjelca, skulptora rezbara i majstora koji je izvršio skupocjen i delikatan proces pozlate retabla i polikromije na kipovima. U nedostatku dokumenata te s obzirom na prosječnost figuralne dekoracije, nemoguće je pobliže govoriti o autoru ili radionici oltara u Vrbniku. Možemo tek pretpostaviti da je rad bio podijeljen na više različitih osoba, ne računajući izradu oltarne slike. Jedan je majstor, *marangone*, mogao raditi stolarsku konstrukciju, drugi, *tornitor*, tokarene dijelove

poput stupova i vaza, treći, *ornatista*, ukrasne rezbarije okvira, četvrti, *figurista*, kipove, dok je peti, *indorador*, nanosio pozlatu. Neimenovani se majstori različitih specijalizacija, primjerice, spominju uz *indoradora* Pietra Sandriolija, koji je 1623. ugovorio izradu glavnog oltara u benediktinskoj crkvi svetog Andrije u Rabu, te potom radio na oltarima u dominikanskoj crkvi u Šibeniku ili nešto ranije 1609. uz majstora *indoradora* Pietra Salomonea u Zadru.³¹

Uz oltar, u Davidovoj je vizitaciji 1685. godine, potanko opisan i pozlaćeni drveni tabernakul koji se nažalost nije

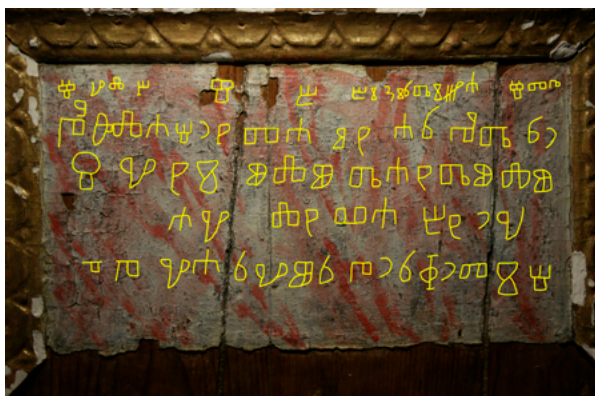


8. Boljunsko Polje, crkva Gospe od Karmela, glavni oltar, 1676. (snimka: I. Puniš, 2017.)
Boljunsko Polje, church of Our Lady of Mount Carmel, high altar, 1676 (I. Puniš, 2017)

sačuvao, a zasigurno je bio naručen zajedno s retablom. Za pretpostaviti je da je on s „lijepom arhitekturom sa stupovima“ mogao izgledati poput drvenog pozlaćenog tabernakula u župnoj crkvi u Ninu koji se datira oko 1600. godine.³² Taj poligonalni tabernakul ima četiri stupa i plitku kupolu, a na vratima je rezbareni sjedeći lik Krista na grobu, kojeg pridržava anđeo. Isti je motiv, samo s dva anđela, bio naslikan na vratima izgubljenog vrbničkog tabernakula. Tema *andjeske Pietà* bila je uobičajena u posttridentskom vremenu, u kojem je trebalo dodatno naglasiti da je u tabernakulu, u posvećenim hostijama, pohranjeno stvarno Kristovo tijelo.³³ Kao primjer oslikanih vrata tabernakula s ovom temom, svakako treba upozoriti na one na svetojhraništu u župnoj crkvi svetog Lovre u Vrboskoj na Hvaru, koje je izvela radionica Paola Veronesea u osmom desetljeću 16. stoljeća.³⁴ Uz tabernakul,

biskup spominje i dva drvena pozlaćena anđela ne opisujući im pobliže funkciju. Za pretpostaviti je da su oni mogli biti skulpture u stavu adoracije s kadionicama u rukama, što bi bilo prigodno uz Presveti Sakrament, ili da su nosili svijećnjake, a takvih je anđela lučonoša sačuvan znatan broj na našoj obali.³⁵

Uz otvoreno pitanje radionice koja je izvela središnji dio oltara, nameće se i nedoumica oko njegove precizne datacije. Naime, 2. srpnja 1595., krčki je biskup Giovanni della Torre (1589. – 1623.) posvetio glavni oltar u nadograđenom svetištu župne crkve.³⁶ Pretpostavlja se da je bila riječ samo o donjem zidanom dijelu stipesa i kamenoj menzi nužnoj za svetkovanje euharistije. Prema glagoljskom natpisu na „predeli“ sa slikom Posljednje večere spominje se 1599. godina i postavljanje „načimbe od ankunij“ izvedene u Veneciji posredovanjem Marina Cvitovića.



9. Mogući precrt glagoljskog teksta s lijevog postamenta na predeli (arhiva HRZ-a, izradila: M. Budicin, 2019.)

Possible crossing out of Glagolitic text on left pedestal of predella (HRZ Photo Archive, M. Budicin, 2019)

Međutim, dimenzije ove slike, napose njezina širina, ne odgovaraju predeli edikule.³⁷ Stare fotografije bilježe ovu izduženu oslikanu dasku naslonjenu na donji dio platnene pale stiješnjene između baza stupova, sve dok 1953. godine nije skinuta s oltara i izložena na lijevom zidu svetišta. Također, biskup David, koji glavni oltar opisuje do najsitnijeg detalja, ne navodi prikaz Posljednje večere.³⁸ Može se zaključiti da je središnji dio glavnog vrbničkog oltara doista nastao oko 1600. u Veneciji, no da se na tu narudžbu ne mora nužno odnositi natpis iz 1599. godine jer je on mogao pripadati i nekom drugom starom oltaru iz Vrbnika.

Sredinom, odnosno vjerojatnije u trećoj četvrtini 17. stoljeća, a svakako prije Davidove vizitacije 1685. godine, središnja je edikula nadograđena velikim bočnim krilima koja su u potpunosti prekrila začelni zid svetišta. S obzirom na to da su krila s pripadajućim skulpturama još uvijek u postupku restauracije, može se ovom prilikom tek u kraćim crtama na njih osvrnuti. Oba su krila zamišljena kao prostor s dvije niše za kipove postavljene u dva registra. Donje niše počivaju na izvijenom podanku prekrivenom gustim prepletima reljefnih algi i hrskavice, a međusobno su razdijeljene jednim stiliziranim stupom opletenim u vinovu lozu i grozdove. Stup postavljen po sredini krila, iako nosi gređe s obratom, shvaćen je posve dekorativno s obzirom na to da nema svog logičnog para na bočnim krajevima. Slično je i u gornjem registru gdje ulogu stupa zauzima ženski lik noseći na glavi ukras sličan jonskom kapitelu. Ipak majstori ovog velikog zahvata vodili su računa o cjelovitosti dojma oltara tako što su proporcije i ukras završnog gređa uskladili s onim na starijoj edikuli, a time je postignut kontinuitet gornjeg završetka oltara. Međutim, dominantni nagomilani ukras izveden u plitkom reljefu, vizualno je nadvladao čak i klasične elemente na krilima, poput niša, stupova i gređa. Uz spomenute fragmente oltara u Valturi te Novom Vinodolskom iz 1656. godine, treba upozoriti i na načelnu

kompozicijsku sličnost vrbničkih krila s bočnim dijelovima monumentalnog drvenog oltara u crkvi Gospe od Karmela u Boljunskom Polju (sl. 8). On je datiran u 1676. godinu, a ukrasni ornamenti niša, algi te vinove lozice obavijene uokolo stupova, relativno vjerno ponavljaju repertoar iz Vrbnika. Kiparska oprema vrbničkih krila uklapa se u krug majstora takozvane „vinodolske skupine“, djelatne u Istri i Hrvatskom primorju, koju karakterizira veća skulptorska ekspresivnost te upotreba sličnih predložaka pod dominantnim utjecajem srednjoeuropskog drvorezbarstva.³⁹ Moguće je pretpostaviti da su drvorezbari ove nepoznate radionice u Vrbnik mogli stići preko nasuprotnog Vinodola. Takvu bi zamisao mogla osnažiti i već zamijećena sličnost vrbničkih krila i fragmenata oltara iz Novog Vinodolskog, naravno unutar vremenskog raspona treće četvrtine 17. stoljeća. Međutim, bez arhivskih potvrda o imenima majstora, njihovom podrijetlu i načinu djelovanja, zasada nije moguće donositi preciznije tvrdnje.

„Baroknom“ je preinakom klasična venecijanska edikula, svečana i stroga u svojoj zlatnoj monokromiji, dobila raskošne stranice prekrivene „neobuzdanim“ ukrasom hrskavice i algi s mnoštvom polikromirane, posrebrene i pozlaćene skulpture po uzoru na kontinentalne zlatne krilne oltare. Nije poznato zbog čega je došlo do ovakve drastične preinake oltara. To se svakako dogodilo nakon 1652., kada je oltar bio nanovo pozlaćen u svojoj prvotnoj edikulskoj formi.⁴⁰ Logično je pomisliti da se dodavanjem vizualno raskošno ukrašenih krila još više željela istaknuti važnost glavnog oltara te popuniti prazne zidove prostranog začelja svetišta. Uz posttridentsko isticanje kipova svetaca kao zagovornika i posrednika, prisutnost, primjerice, svetog Nikole upućivala bi da su se na nadograđenom glavnom oltaru vršile obaveze iz porušene crkvice svetog Nikole u Orgulu južno od Vrbnika.⁴¹

Možemo zaključiti kako je glavni oltar u Vrbniku kronološki i stilski heterogeno djelo. Njegova središnja edikula, izrađena u Veneciji oko 1600. godine, nastala je na klasičnoj tradiciji reinterpetacijom antičkih uzoraka iz razdoblja kasne renesanse. S druge strane, velika nadogradnja oltara iz treće četvrtine 17. stoljeća djelu je dala snažan pečat srednjoeuropske drvorezbarske tradicije. Stoga se vrbnički oltar može smatrati impozantnim i likovno važnim djelom u kojem se u cjelinu stapa klasična tradicija Mediterana i naglašena dekorativnost karakteristična za srednjoeuropski prostor.

Konzervatorsko-restauratorski radovi

Konzervatorsko-restauratorski radovi na glavnom oltaru⁴² započeli su u siječnju 2012. godine, kada je pod vodstvom Službe za nepokretnu baštinu Hrvatskog restauratorskog zavoda počela obnova župne crkve u kojoj je oltar izvorno smješten. Radovi na drvenom retablu i skulpturama podijeljeni su u faze zbog složenosti konstrukcije i kompozicije te velikih dimenzija oltara koji je kroz



10. Vijenac prije početka konzervatorsko-restauratorskih radova (arhiva HRZ-a, snimka: M. Braun, 2012.)
Cornice before conservation (HRZ Photo Archive, M. Braun, 2012)

povijesna i stilaska razdoblja mijenjao izgled. Radovi su započeti demontažom te su dijelovi oltarne arhitekture i skulptura transportirani u Restauratorski odjel u Rijeci, gdje su do svibnja 2019. godine izvedeni cjeloviti konzervatorsko-restauratorski radovi na njegovom središnjem dijelu koji je potom vraćen i montiran u svetište crkve. Početni konzervatorsko-restauratorski zahvati, kao što je dezinfekcija,⁴³ konsolidacija izrazito oslabljenog drvenog nosioca i konzervatorsko-restauratorska istraživanja, izvedeni su na cijelom oltaru. Daljnji radovi, koji su potom izvođeni samo na središnjem dijelu oltara,⁴⁴ obuhvaćali su sljedeće faze: uklanjanje alteriranog laka i parcijalno nanesenih preslika, podljepljivanje slikanog sloja, stolarsku sanaciju i rekonstrukciju oštećenja u sloju nosioca, tutkalno-kredne osnove, slikanih slojeva i pozlate te zaštitno lakiranje. Svakom od spomenutih zahvata prethodilo je empirijsko testiranje materijala sa svrhom pronalaženja optimalnog rješenja za specifičnu problematiku na ovoj umjetnini.

Konzervatorsko-restauratorska istraživanja – nova saznanja o glavnom oltaru

Istraživanja su obuhvatila pregled i fotografiranje zatečenog stanja pod dnevnim svjetlom te je snimljena ultravioletna fluorescencija i infracrvena reflektografija. Izvedeno je sondiranje polikromiranih slojeva mehaničkim i kemijskim putem, probe uklanjanja površinske prljavštine i naknadnih obojenja/preslika, prikupljanje uzoraka za izradu poprečnog presjeka stratigrafskih slojeva i analizu pigmentata, veziva i vrste drva. Uz navedeno, prikupljena je i arhivska dokumentacija na temelju koje je provedeno povijesno-umjetničko istraživanje.⁴⁵ Snimke UV fluorescencije pokazale su neravnomjerno nanaseni sloj laka na površini arhitektonskih dijelova oltara koji, ovisno o debljini nanosa, više ili manje fluorescira žućkasto-zelenom bojom. UV snimke nisu pokazale retuš na površini oslika,⁴⁶ pa se može zaključiti da je izrazito tamni sloj laka zadnji nanaseni na cijelu umjetninu.

Snimke IC reflektografije nisu otkrile nove informacije o središnjem dijelu oltara, ali su na arhitektonskim dijelovima bočnih krila otkrile oslikanu ornamentiku. Istraživanjima je utvrđeno da se na ravnim plohamo trabeacije drugih katova te ispod crveno-bijele mramorizacije

na bočnim krilima, nalazi izvorno tamnosmeđe obojenje s ornamentalnim pozlaćenim oslikom s viticama, lišćem i cvjetovima. U izvornom slikanom sloju bočnih krila osnova je nanasena u tankom sloju (do 2 mm) i bijele je boje. Unutrašnjost niša obojana je plavom bojom, a ravne su površine između niša tamnosmeđe boje. Ornamentalni oslik na smeđoj podlozi također se nalazi između ukrasnih konzolica na trabeaciji drugog kata. U potpunosti su pozlaćene gornja i donja profilacija obje trabeacije, konzola i baza donjeg stupa, ukrasna ornamentika iznad niša prvog kata, te ukrasne bordurne letvice pored niša. Ukrasna ornamentika u obliku hrskavica koja se nalazi ispod i uz rubove katova, te iznad niša, samo je djelomično pozlaćena. Naime, pronađeno je srebro, koje se uglavnom nalazi na mjestima između vitica hrskavica, te tragovi crvenkastog sloja (lazure) na srebrnim listićima.⁴⁷ Također su posrebrene tri ukrasne trake na trabeaciji drugog kata kao i ukrasne trake ispod gornjih profilacija trabeacije prvog kata. Skulpture smještene na bočnim krilima polikromirane su te mjestimično pozlaćene i posrebrene. Osim smeđih habita sv. Franje Asiškog i sv. Antuna Padovanskog, draperije su im pozlaćene i posrebrene.

Središnji je dio oltara izvorno dva puta u potpunosti pozlaćen polimentnom pozlatom osim inkarnata skulptura smještenih na atici⁴⁸ što je dokazano sondiranjem slikanog sloja. U spominjanoj se literaturi navodi da je oltar bio pozlaćen 1601. godine, a zatim ponovo 1652. godine, što je u iznosu od 500 lira platila bratovština Svete Marije Vele. Tijekom faze uklanjanja drugog preslika i laka, 2015. je godine otkriven glagoljski natpis na lijevom postamentu stupa koji govori o spomenutom drugom pozlaćivanju. Važno je istaknuti kako i desni postament sadrži natpis koji je izrazito loše očuvan, pa zato nije čitljiv.⁴⁹ Natpis s lijevog postamenta transliterirao je Željko Bistrović, a glasi :

1[65]2 BI KORDIJA Č T [D]
POZLAĆEN TA OLTAR POD PRE
SV NIKULU DANDULU
[... ..] VA BNEC'I
POP GARGUR PERFETIĆ⁵⁰

Izrađen je i mogući precrt pronađenog glagoljskog teksta koji je u skladu s objavljenom transliteracijom (sl. 9).

Natpis je ispisan urezivanjem u površinu izvornog slikanog sloja koja se nalazi ispod preslika s crveno-bijelom mramorizacijom. Prema Željku Bistroviću, natpis potvrđuje da je 1652. godine oltar pozlaćen za vrijeme krčkog providura Nikole Dandola i tadašnjeg vrbničkog župnika Grgura Perfetića.⁵¹

Konzervatorsko-restauratorskim istraživanjima otkrivena su tri različita sloja preslika na oltaru, od kojih se drugi i treći mogu okarakterizirati više kao popravci oštećenja slikanog sloja jer su nanoseni samo na pojedina mjesta, kao što su baze i prednje stranice postamenata stupova, inkarnate pojedinih skulptura te ukrasne vitice bočnih krila. Danas je na središnjem dijelu oltara prezentiran dio druge pozlate i djelomično nanoseni prvi preslik u vidu crveno-bijele mramorizacije, crvenog i zelenog konturiranja i plavo-bijele mramorizacije naatici. Skulpturama s atike su u ovom sloju preslikani inkarnati. Ovaj preslik je uglavnom nanosen na ravne površine svih arhitektonskih dijelova, dok je danas prezentirana pozlata iz 1652. godine.

Analize pigmenata pokazale su da izvorni sloj arhitekture bočnih krila sadrži polimentnu pozlatu i posrebrjenje, te tamnosmeđi bojani sloj na bazi smeđe siene i željeznog oksida.⁵² Prvi preslik⁵³ sadrži sljedeće pigmente: cinober, olovnu, cinkovu i barijevu bijelu⁵⁴ te smaragdno zeleni i prusko plavi pigment. Korišteni pigmenti ukazuju na to da ovaj oslik nije mogao nastati prije 19. stoljeća.

Na kraju ovog istraživanja važno je spomenuti i nova saznanja vezana za samu dataciju središnjeg dijela oltara. Naime, na njemu se između baza stupova do sredine 20. stoljeća nalazila slika na drvu s prikazom Posljednje večere s glagoljskim natpisima o postavljanju „nekog“ oltarnog retabla iz 1599. godine.⁵⁵ Međutim, ova izdužena kompozicija dimenzijama ne odgovara ni formatu predele (između postamenta stupova) ni prostoru ispod oltarne pale (između baza stupova) gdje je, čini se, sekundarno bila naslonjena možda u 19. stoljeću.⁵⁶ Imajući na umu sadašnje spoznaje nakon restauracije oltara, s rezervom treba uzeti dosad prihvaćeno mišljenje kako se spomenuta oslikana „predela“ s glagoljskim natpisima iz 1599. izravno odnosi na izradu glavnog oltara župne crkve u Vrbniku.⁵⁷

Konzervatorsko-restauratorski radovi na središnjem dijelu oltara

Glavni je oltar, smješten na začelnom zidu svetišta župne crkve, zatečen u relativno lošem stanju očuvanosti (sl. 10).⁵⁸ Nakon izvedene demontaže, dezinfekcije⁵⁹ i konzervatorsko-restauratorskih istraživanja,⁶⁰ konsolidiran je oslabljeni drveni nosilac otopinom akrilne smole *Paraloid B-72* u acetonu i etilnom alkoholu u različitim omjerima (korištene su otopine od 5 %, 10 % i 15 %).⁶¹ Zbog specifične problematike na slikanom sloju, koji je bio izrazito raspučan i koritasto odignut te premazan debelim slojem



11. Vrbnik, središnji dio glavnog oltara, skulptura Uskrslog Krista nakon faze sondiranja slikanog sloja (arhiva HRZ-a, snimka: G. Tomljenović, 2016.)

Vrbnik, central part of high altar, sculpture of the Risen Christ after probing of painted layer (HRZ Photo Archive, G. Tomljenović, 2016)

alteriranog i ne tako davno nanosenog laka,⁶² izvedene su probe i usporedba rezultata podljepljivanja polikromiranog sloja s tradicionalnim ljepilom odnosno otopinom tutkala i sintetičkim ljepilom *Aquazol 200*. Podljepljivanje je dodatno otežavao sloj laka koji je zapunio pukotine na osliku i prostor između drvenog nosioca i koritasto odignutih komadića slikanog sloja i kredno-tutkalne osnove. Testiranjem se sintetička smola *Aquazol 200* otopljena u destiliranoj vodi, za ovu umjetninu, pokazala adekvatnijim materijalom za podljepljivanje od tutkala.⁶³ Naime, višak sintetičkog ljepila koji ostane na površini pozlate, može se s lakoćom ukloniti acetonom ili nekim drugim polarnim organskim otapalom, a da pri tom ne dođe do oštećivanja polimentne pozlate (sl. 11, 12 i 13).

Paralelno s ovom fazom, započeto je uklanjanje površinske prljavštine, alteriranog laka i djelomično nanosenog drugog i trećeg preslika kemijskim putem. Radovi su se



12. Skulptura Uskrslog Krista nakon rekonstrukcije oštećenja u sloju osnove (arhiva HRZ-a, snimka: G. Tomljenović, 2017.)
Sculpture of the Risen Christ after reconstruction of damage in the base layer (HRZ Photo Archive, G. Tomljenović, 2017)



13. Skulptura Uskrslog Krista nakon izvedenih konzervatorsko-restauratorskih radova (arhiva HRZ-a, snimka: G. Tomljenović, 2018.)
Sculpture of the Risen Christ after conservation (HRZ Photo Archive, G. Tomljenović, 2018)

morali odvijati paralelno jer su pojedini nestabilni dijelovi oslika bili učvršćeni samo postojećim slojem laka. Uklanjanju laka prethodile su probe topivosti kako bi se utvrdila najbolja metoda rada s obzirom na polarost površine. Izveden je Wolbers-Cremonesijev test topljivosti.⁶⁴ Test je pokazao da je aceton najbolje otapalo za uklanjanje laka. Prednost acetona je i u tome što brzo hlapi i ne oštećuje donje slojeve izvorne pozlate, no upravo zbog brzog hlapljenja, ne daje dovoljno vremena da se odvijte fizikalni proces topljenja laka. Stoga nije korišten čisti aceton, već ugušćen u otapajućem gelu. Na taj način sporije hlapi, manje prodire u donje slojeve te ostavlja dovoljno vremena da se odvijte proces otapanja.⁶⁵ Gel se nanosio kistom na površinu, ostavljao da djeluje oko minutu i potom uklanjao mješavinom acetona i nepolarnog otapala (mineralno otapalo *Shellsol T*) u omjeru 1 : 1. Tretirana je površina naposljetku isprana samo nepolarnim otapalom.

Tijekom rada se pokazalo da su crvena i zelena lazura prvog preslika preosjetljiva na acetonski otapajući gel. Naime, tenzidi, koji su sastavni dio gela, pojačavaju djelovanje otapala na površinu, što u ovom slučaju uzrokuje otapanje lazura.⁶⁶ Zbog toga su napravljene probe topivosti laka na lazurama te su odabrana četiri različita načina ugušćivanja acetona.⁶⁷ Odabrani su sljedeći ugušćivači: celulozni eter (*Kluccel G*), acetonski otapajući gel s dodatkom nepolarnog otapala, masna emulzija i voštana emulzija. Aceton u masnoj emulziji pokazao se optimalnim za uklanjanje laka sa lazura. Teže topive nakupine laka i površinske nečistoće na pozlati uklanjane su dime-tilsulfoksidom ugušćenim celuloznim eterom, potom je tretirana površina isprana etil acetatom.⁶⁸ Površinska se nečistoća na marmoriziranim dijelovima mjestimično uklanjala 3 %-tnom otopinom triamonijevog citrata u destiliranoj vodi i citratnim gelom.⁶⁹

Nakon uklanjanja laka započeto je uklanjanje površinske nečistoće koja se nalazila ispod laka na izvornoj pozlati, pomoću emulzije vode u ugljikovodičnom otapalu⁷⁰ u koju je dodana pufer otopina (pH 6) i malo acetona, te nečistoće na marmoriziranim dijelovima pomoću 5 %-tne otopine limunske kiseline u etilnom alkoholu. Najučinkovitija mješavina otapala za uklanjanje drugog preslika, koji je bio mjestimično nanesen na slikani sloj predele i baza stupova, polarni je otapajući gel na bazi etilnog alkohola uz dodatak par kapi 25 %-tnog amonij-hidroksida. Naneseni je gel uklanjan mješavinom acetona i *Shellsola T*, a tretirana je površina na kraju ispirana samo *Shellsolom T*. Potom su, mehaničkim putem uz pomoć skalpela i spužve za suho čišćenje *Wishab*, dodatno očišćene lakune na kojima je ostalo samo golo drvo te poledine svih arhitektonskih dijelova retabla. Veće nakupine nečistoće prethodno su vlažene izopropilnim alkoholom i/ili 5 %-tnom otopinom triamonijumcitrata u destiliranoj vodi kako bi se lakše mogle mehanički ukloniti.

Nakon uklanjanja laka, preslika, nečistoće i podlpljivanja slikanog sloja, arhitektonski su dijelovi oltara⁷¹ stolarski sanirani. Ukrasni elementi, kao npr. cvjetovi i lisnate konzole s atike i vijenca, ukrasne letvice s predele i dijelovi kapitela⁷² koji su nedostajali te neadekvatni ornamenti nastali u naknadnoj intervenciji koji lošom kvalitetom i izradom znatno odudaraju od izvornih, zamijenjeni su novorezarenima po uzoru na izvorne. Rekonstrukcije su procesom izrade slijedile izvornu proceduru.⁷³ Kovani čavli koji nisu zamijenjeni drvenim tiplama, očišćeni su antikorozivnim sredstvom na bazi fosforne kiseline te su izolirani 20 %-tnom otopinom na bazi akrilne smole.⁷⁴ Manja oštećenja drvenog nosioca⁷⁵ nisu izrezbarena u drvu, već su rekonstruirana kitom za drvo na bazi tekućeg veziva i punila. Toj je fazi prethodilo empirijsko testiranje materijala kako bi se pronašla idealna mješavina kita za rekonstrukciju oštećenja nosioca.⁷⁶ Kvalitetan kit za rekonstrukciju oštećenja mora posjedovati sljedeća svojstva: dobru adhezivnu i kohezivnu snagu, dovoljnu otpornost na vlagu, dugoročnu fleksibilnost, dobre karakteristike starenja, reverzibilnost, mogućnost bojanja, nerazdvajanje komponenti, zatim da ne dolazi do pucanja kita i da je lako obradiv nakon sušenja.⁷⁷ Karakterističan oblik oštećenja nosioca oltara, u vidu rupica crvotočine koje su na površini manje te se šire u dubinu u veće kanale, uvjetovao je odabir kita koji se ne nanosi samo lopaticom, već se može i injektirati špricom. Kod odabira veziva nisu korišteni tradicionalni materijali, poput lanenog ulja, voska i tutkala, zbog njihovih potencijalno negativnih svojstava, kao što je lakša infestacija mikroorganizmima i bubrenje drva zbog vode u tutkalu, tamnjenje drva kod korištenja voska te rigidnost i manjak elastičnosti ovih kitova. Otopina tutkala ipak je korištena u samo nekoliko probi, ali uvijek u

kombinaciji s drugim vezivom kako bi se smanjio utjecaj vode na materijal.

Za pripremu veziva korištene su otopine zečjeg tutkala (ljepilo je otopljeno u destiliranoj vodi), sintetičke smole *Aquazol 200* (otopljene u etilnom alkoholu), celuloznog etera *Klucel G* (otopljenog u etilnom alkoholu), smole *Plexigum PQ611* (otopljene u alifatskom ugljikovodiku), polivinil acetata *Mowilith 30* (dio je smole otopljen u diacetone alkoholu, a dio u mješavini otapala acetona i etilnog alkohola) i akrilne smole *Paraloid B-72* (dio je smole otopljen u toluenu, a dio u mješavini otapala acetona i etilnog alkohola). Kao punila korišteni su bolonjska kreda, piljevina od lipe i fenolni mikrobaloni. Izabrane su tri vrste punila jer svojim različitim oblicima čestica tvore homogeniju smjesu, odnosno međuprostor koji ispunjava vezivo je manji, što utječe na kohezivna i adhezivna svojstva kita. Omjer punila i veziva određen je u skladu s nuputkom prof. Hansa Portsteffena⁷⁸ s Instituta za konzervatorsko-restauratorske znanosti Sveučilišta primijenjenih znanosti u Kölnu. Drugi dio receptata je napravljen kombinacijom veziva i punila, prilagođenoj specifičnoj problematici oštećenja nosioca na oltaru. Specifičnost je ovih probi testiranje i upotrebe sintetičke smole *Aquazol 200* kao zamjene za tutkalo.⁷⁹ Izvedeno je ukupno 16 probi, odnosno kitova, u kojima je uvijek korišten isti omjer punila (15 g) i veziva (4 g). Probe su podijeljene na način prikazan u **tablici 1**.

Nakon izvedenih probi, zaključeno je da najbolja svojstva ima kit 6 na bazi polivinil acetatne smole *Mowilith 30*⁸⁰ jer nije izgubio na volumenu, nije došlo do adhezivnog i kohezivnog pucanja, dovoljno je tvrd i lako se obrađuje. Za rekonstrukcije manjih oštećenja u sloju nosioca korišten je ovaj kit, ali s manjim preinakama recepture. Naime, zbog manje je toksičnosti veziva smola *Mowilith 30* otopljena u mješavini acetona i etilnog alkohola te je, kako bi se kit prema potrebi lakše injektirao špricom, kao punilo na nekim mjestima korištena samo šampanjska kreda i fenolni mikrobaloni (piljevina sadrži veće čestice koje se teško ubrizgavaju u sitne rupice). Veća su rubna oštećenja nosioca rekonstruirana smjesom na bazi polivinilacetanog ljepila⁸¹ razrijeđenog destiliranom vodom uz dodatak opisana tri punila.

Sljedeća je faza radova na oltaru bila rekonstrukcija oštećenja u sloju kredne osnove. Također je prethodilo empirijsko testiranje primjene smole *Aquazol 200* kao veziva u izradi kredne osnove i polimentne pozlate te usporedba s tradicionalnom kredno-tutkalnom osnovom.⁸² Odlučeno je za rekonstrukciju oštećenja koristiti tradicionalnu 7 %-tnu kredno-tutkalnu osnovu. Oštećenja izvorne pozlate rekonstruirana su klasičnom metodom, izradom polimentne pozlate na žutom i crvenom bolusu. Nakon nanošenja zlatnih listića uslijedilo je izjednačavanje novog i izvornog zlata retušem. Problematično je bilo postići isti efekt starog zlata čija je površina mjestimično pohabana.⁸³

Tablica 1. Popis 16 izvedenih probi, odnosno kitova, u kojima je uvijek korišten isti omjer punila (15 g) i veziva (4 g)
List of 16 performed tests, i.e. kits in which the same ratio of filler (15 g) and binder (4 g) was used

Proba kita br.	Korištena otopina ili mješavine otopina za vezivo	Korišteni materijali za punilo
1	10 %-tna otopina zečjeg tutkala + 20 %-tna otopina <i>Paraloida B-72</i> u toluenu	piljevina + šampanjska kreda
2	10 %-tna otopina zečjeg tutkala + 20 %-tna otopina <i>Paraloida B-72</i> u toluenu	piljevina + fenolni mikrobaloni
3	10 %-tna otopina zečjeg tutkala + 20 %-tna otopina <i>Paraloida B-72</i> u mješavini acetona i etilnog alkohola	piljevina + šampanjska kreda
4	10 %-tna otopina zečjeg tutkala + 20 %-tna otopina <i>Paraloida B-72</i> u mješavini acetona i etilnog alkohola	piljevina + fenolni mikrobaloni
5	20 %-tna otopina <i>Mowilitha 30</i> u diaceton alkoholu	piljevina + fenolni mikrobaloni
6	20 %-tna otopina <i>Mowilitha 30</i> u diaceton alkoholu	piljevina + šampanjska kreda + fenolni mikrobaloni
7	10 %-tna otopina zečjeg tutkala + 20 %-tna otopina <i>Plexiguma PQ611</i> u alifatskom ugljikovodiku	piljevina + fenolni mikrobaloni
8	10 %-tna otopina zečjeg tutkala + 20 %-tna otopina <i>Plexiguma PQ611</i> u alifatskom ugljikovodiku	piljevina + šampanjska kreda + fenolni mikrobaloni
9	5 %-tna otopina <i>Klucela G</i> u etilnom alkoholu	piljevina
10	5 %-tna otopina <i>Klucela G</i> u etilnom alkoholu	piljevina + fenolni mikrobaloni
11	5 %-tna otopina <i>Klucela G</i> u etilnom alkoholu	piljevina + šampanjska kreda + fenolni mikrobaloni
12	10 %-tna otopina <i>Aquazola 200</i> u etilnom alkoholu + 20 %-tna otopina <i>Paraloida B-72</i> u mješavini acetona i etilnog alkohola	piljevina + šampanjska kreda + fenolni mikrobaloni
13	10 %-tna otopina <i>Aquazola 200</i> u etilnom alkoholu + 20 %-tna otopina <i>Plexiguma PQ611</i> u alifatskom ugljikovodiku	piljevina + fenolni mikrobaloni
14	10 %-tna otopina <i>Aquazola 200</i> u etilnom alkoholu + 20 %-tna otopina <i>Plexiguma PQ611</i> u alifatskom ugljikovodiku	piljevina + šampanjska kreda + fenolni mikrobaloni
15	10 %-tna otopina <i>Klucela G</i> u etilnom alkoholu	piljevina + fenolni mikrobaloni
16	10 %-tna otopina <i>Klucela G</i> u etilnom alkoholu	piljevina + šampanjska kreda + fenolni mikrobaloni

Novi listići odudaraju tonom, sjajem i pokrivenošću te su prethodno izrađene probe retuša.⁸⁴ Probe su rađene na tri drvene pozlaćene daščice (napravljena je polimentna pozlata na krednoj osnovi po uzoru na izvorno zlato) na koje su nanošeni slijedeći premazi: otopine 5 %-tnog tutkala toniranog različitim pigmentima (crni, pečena umbra i kaselska smeđa) te gvašem (crna i Van Dyck smeđa) i akvarelom, otopine šelaka (orange i rubin) u etilnom alkoholu (u pojedinim probama tonirane pigmentima), otopine bitumena u mineralnom otapalu, otopine 5 %-tnog *Paraloida B-72* u etilnom alkoholu i acetonu te otopine damar laka tonirane smolnim bojama *Restauromaimeri*. Ukupno je napravljeno 20 probi, koje su nakon

izrade vizualno uspoređene s izvornim zlatom. Ustanovljeno je kako za postizanje što boljeg učinka, nove listiće treba mjestimično malo mehanički stanjiti metalnom vunom. Najbolje su rezultate pokazale probe s toniranom otopinom tutkala pomoću kojeg se postiže željeni mat efekt.⁸⁵ Nakon nanesenog sloja tutkala, novo je zlato retuširano smolnim restauratorskim bojama *Restauromaimeri*. Manje lakune retuširane su zlatom u prahu. Oštećenja slikanog sloja marmoriziranih dijelova najprije su rekonstruirana nanošenjem podslika gvašem (nakon izrade podslika nanosena je, kao izolacija, 5 %-tna otopina *Paraloida B-72* u etilnom alkoholu i acetonu), a zatim izradom retuša akrilnim bojama.



14. Vijenac nakon izvedenih konzervatorsko-restauratorskih radova (arhiva HRZ-a, snimka: G. Tomljenović, 2019.)
Cornice after conservation (HRZ Photo Archive, G. Tomljenović, 2019)



15. Predela nakon izvedenih konzervatorsko-restauratorskih radova (arhiva HRZ-a, snimka: G. Tomljenović, 2019.)
Predella after conservation (HRZ Photo Archive, G. Tomljenović, 2019)

Oslíkani su dijelovi oltara, na koncu, zaštićeni slojem laka. I za tu, završnu fazu prethodno su napravljene probe s dvije otopine laka na bazi sintetičkih smola koje dugoročno imaju puno bolja fizikalno-kemijska svojstva od tradicionalnih triterpenskih smola, kao što su damar i mastiks. Prvi je lak napravljen od 20 %-tne otopine ugljikovodične smole *Regalrez 1094* u mineralnom otapalu *Shellsol T* uz dodatak bijeljenog pčelinjeg voska za matiranje i aditiva *Tinuwín 292* za stabilnost otopine. Drugi je lak napravljen od 20 %-tne otopine urea-aldehidne smole *Laropal A81* u ugljikovodičnim otapalima *Shellsol A i D* (u omjeru 1 : 1) uz dodatak bijeljenog pčelinjeg voska za matiranje i aditiva *Tinuwín 292* za stabilnost otopine. Za završni zaštitni lak polikromiranih dijelova umjetnine izabran je onaj na bazi urea-aldehidne smole *Laropal A81*. Drugi je lak nakon sušenja ujednačen i blago sjajan na površini, za razliku od prvog koji ima neujednačen sjaj.

Nakon završenih konzervatorsko-restauratorskih radova (sl. 14 i 15), središnji dio oltara s pripadajućim skulpturama vraćen je vlasniku te montiran u svetištu župne crkve u Vrbniku. Montaža oltarnog retabla, koji je izvorno izrađen da stoji oslonjen na menzu, koja je pod njim, te usidren za zid svetišta, bila je poseban izazov zbog njegovih velikih dimenzija. Pet je arhitektonskih sastavnih dijelova središnjeg dijela oltara bilo izvorno međusobno spojeno po principu „utor-pero“ pomoćnim daskama na poledinama, a u podnožju predele i bočnih krila, kao potporanj su bile postavljene dvije kamene konzole i četiri željezne kuke. Prednji se dio podnožja predele dodatno oslanjao na kamenu menzu, a podnožja

bočnih krila naknadno su poduprta novoizgrađenim zidom. Prilikom vraćanja oltara nije bilo moguće na isti način montirati arhitektonske dijelove jer bi dugoročno došlo do narušavanja statike i prijenosa prevelike težine gornjih arhitektonskih dijelova na donje dijelove, a time do prevelikog opterećenja predele. Stoga je osmišljena i izrađena nosiva drvena podkonstrukcija, ugrađena u zid svetišta, na koju je zasebno montiran svaki arhitektonski segment oltara.⁸⁶ Podkonstrukcija se sastoji od sedam vertikalno postavljenih greda od ariša, na koje su ovješeni dijelovi oltara uz pomoć horizontalno postavljenih i koso rezanih pomoćnih letvica (letvice su rezane pod kutom od 30 stupnjeva), koje su ugrađene na poledine arhitektonskih dijelova i na grede. Letvice su koso rezane kako bi se, prilikom montiranja, one koje su postavljene na poledine arhitektonskih dijelova mogle zakačiti za one postavljene na gredama. Svi su arhitektonski dijelovi dodatno usidreni na podkonstrukciju. Prostor između greda zatvoren je horizontalno postavljenim, 1,5 cm debelim daskama od jelovine koje, kao „tampon“ zona između zida i umjetnine, služe kao izolacija od vlage, odnosno upijaju višak vlage iz atmosfere (postavljene su prije montaže dijelova oltara). Predela je dodatno poduprta metalnim postoljem izrađenim od čelika.

Cjeloviti konzervatorsko-restauratorski radovi na središnjem dijelu oltara su dovršeni, a nastavljaju se na njegovim bočnim krilima. Do njihova vraćanja i montaže, imamo priliku sagledati oltar kako je izgledao u njegovu izvornom obliku do druge polovice 17. stoljeća. ■

Bilješke

1. Povijesno-umjetnički dio ovog rada sufinanciran je sredstvima projekta „Barokna Rijeka“ (uniri-human-18-85-1219) kojeg podupire Sveučilište u Rijeci. Vrijedan rukopis vizitacije biskupa Davida čuva se u Arhivu krčke biskupije, a analiziran je u sklopu disertacije Danijela Cikovića. Vidjeti: CIKOVIĆ, 2018, 285–286.
2. BOLONIĆ, ŽIC ROKOV, 1977, 481.
3. MATANIĆ, 2002, 67–72.
4. O složenim pregradnjama i njihovoj interpretaciji s prethodnom literaturom vidjeti: BRADANOVIĆ, 2015, 136–145.
5. BOLONIĆ, ŽIC ROKOV, 1977, 483–484. Novi je oltar uzdignut na četiri stuba od crvenog mramora iz Verone, a supedanej mu je ukrašen naizmjeničnom mrežom bijelih, crvenih i crnih rombova. Mramorni stipes ima izvijene bočne stranice s anđeoskim hermama na bridovima. U stražnjem su planu kameni postamenti s isklesanim grbovima biskupa Feretića. Tu je i potpis autora: I. RENDIĆ/ 1889. No, ovaj se oltar, preciznije tabernakul, nije sačuvao u izvornom obliku jer mu je u donjem dijelu, tridesetih godina 20. stoljeća, ugrađeno manje svetohranište, rad kipara Rudolfa Matkovića sa Sušaka. Kipar Matković izradio i kerubinskim glavicama ukrasio, danas rastavljene, tabernakule na oltaru svetog Antuna Padovanskog u franjevačkoj crkvi na Trsatu te u kapeli bogoslovije u Rijeci.
6. GRŠKOVIĆ, ŠTEFANIĆ, 1953, 91.
7. Natpis s godinom koju spominje Petris nije pronađen na oltaru.
8. KUKULJEVIĆ SAKCINSKI, 1863, 310 (natpis CCCXXIV).
9. SCHNEIDER, 1934, 127; VANĐURA, POPOVČAK, CVETNIĆ, 1999, 108, 315. Prilikom fotografiranja, s vrha je tabernakula bio skinut Rendićev mramorni kip Otkupitelja.
10. BOLONIĆ, 1975, 18; BOLONIĆ, ŽIC ROKOV, 1977, 482.
11. MATEJČIĆ, 1982, 489–491.
12. Ova je teza malo vjerojatna pa bi trebalo govoriti o djelima koja u arhitektonskom i kiparskom smislu dolaze iz istog venecijanskog kruga, a nikako iste radionice.
13. TULIĆ, 2012, 94–95.
14. ZAJEC, 2014 160–162.
15. KRSTULOVIĆ, 2015, 221–225.
16. PREMERL, 2008.
17. Komparativnom studijom traktata Sebastiana Serlija, Andree Paladija i Vicenza Scamozzija, Daniel Premerl je u svojoj disertaciji podrobno razložio sličnosti i razlike u recepciji antičkih predložaka te njihove kasnije interpretacije kroz djela spomenutih velikana arhitekture *cinquecenta*. PREMERL, 2008, 42–55.
18. PREMERL, 2004, 97–99.
19. PREMERL, 2008, 48–55.
20. BOUCHER, 1998, 166.
21. PREMERL, 2008, 11–112, 160–161.
22. WOLTERS, 2007, 269–272.
23. BONAZZA, 2009, 123.
24. TIMOFIEWITSCH, 1972, 247–248.
25. PREMERL, 2004, 104–109.
26. TOMIĆ, 1998, 313–318.
27. Skulpture proroka nalaze se, primjerice, na zabatima oltara Imena Isusova iz 1607. u dominikanskoj crkvi u Trogiru te na kasnijim glavnim oltarima u župnoj crkvi u Omišu i u crkvi svetog Nikole (Muster) kod Komiže. Vidjeti: PREMERL, 2008, 113–116, 126–128, 215–220. Za razliku od ovih kiparski kvalitetnih djela venecijanskog importa, posve su skromni nespretni likovi dvojice proroka na zabatu drvenog retabla glavnog oltara župne crkve u Omišlju na Krku. CIKOVIĆ, 2016, 132. Može se napomenuti kako je biskup David, primjerice, dijelom pogrešno iščitao i ikonografiju drvene pale oltara Gospe od Ružarija u istoimenoj kapeli, također u župnoj crkvi u Vrbniku. On opisuje kako je na njoj izvedena Bogorodica s Djetetom kako dijeli krunice svetom Dominiku i svetoj Klari, iako je uvidom u sačuvano djelo razvidno da je svetica u dominikanskoj odjeći uz osnivača toga reda, sveta Katarina Sijenska. Za Davidovu vizitaciju oltara Gospe od Ružarija s prethodnom literaturom vidjeti: CIKOVIĆ, 2018, 302–305; TULIĆ, 2018, 137–138.
28. TOMIĆ, 1997, 6.
29. MERKEL, 1997, 121; PREVIER, 2000, 53.
30. CANIATO, 2009, 20–36.
31. GOJA, 2013, 159–174.
32. TOMIĆ, 2008, 68–70.
33. CVETNIĆ, 2007, 155–157. O razvoju ovog motiva u Veneciji koji evoluirao iz srednjovjekovnog prikaza *Imago pietatis* vidjeti: BARCHAM, PUGLISI, 2011.
34. MARKOVIĆ, 2005, 78–85.
35. Od brojnih kipova anđela lučonoša izdvajam dvije drvene i nekoć pozlaćene skulpture sačuvane u posjedu bratovštine svetog Roka u Korčuli. Godine 1736. u vizitaciji ih spominje mjesni biskup Vicko Kosović određujući im i funkciju: „Capela Scti Rochi fuori le Porta habet altarem ligneum Habet duas statuas ligneas deauratas representans duos angelos quod etiam serviunt pro candelabris...“. TULIĆ, 2005, 42.
36. BOLONIĆ, ŽIC ROKOV, 1977, 482.
37. O dimenzijama ove oslikane daske vidjeti u daljnjem tekstu vezanom uz konzervatorsko-restauratorske radove.
38. Nije lako donijeti ni sud o velikoj oltarnoj slici na platnu s prikazom Bogorodice sa skupinom svetaca, čiji se vidno periferijski stil ipak teško uklapa u mletačko slikarstvo kraja 16. stoljeća. Tu sliku doista precizno opisuje biskup David, što bi značilo da se ona na oltaru morala nalaziti netom prije 1685. godine. U donjem je dijelu slike crnom bojom ispisana godina M. D. X. C. V., no taj bi natpis mogao biti i naknadno postavljen kao *memento* na posvetu oltara biskupa Giovannija della Torrea iz 1595. godine.
39. ZAJEC, 2014, 153–170.
40. Prema arhivskom zapisu oltar, odnosno središnja edikula, iznova je pozlaćena 1652. godine. Nova bočna krila su zakucana na starije posve pozlaćene krilne volute edikule, a to znači da ona nisu mogla nastati prije 1652. godine.
41. BOLONIĆ, ŽIC ROKOV, 1977, 483. Autori ističu kako bi ovaj kip, jer je „stariji, trošnji i drukčiji od drugih“, potjecao iz spomenute porušene crkvice. Međutim, kip stilski odgovara ostalim istovremenim skulpturama na nadograđenim krilima.
42. Dimenzije oltara su 719 x 775 x 60 cm.

43. Dezinskcija je izvedena plinom metil bromidom, a izvela ju je ovlaštena tvrtka Agrosan.
44. Središnji dio oltara sastoji se od pet arhitektonskih dijelova: atika s pripadajućim skulpturama, vijenac, dva polustupa i predela.
45. Istraživanje glavnog oltara izvela je kolegica iz Hrvatskog restauratorskog zavoda, Marta Budicin Munišević, viša konzervatorica povjesničarka umjetnosti, u sklopu redovne djelatnosti Zavoda, odnosno izrade Izvještaja o izvedenim radovima na oltaru, koja je sudjelovala i u pripremi deplijana povodom prezentacije dovršenih konzervatorsko-restauratorskih radova nakon vraćanja i montiranja središnjeg dijela oltara u župnoj crkvi u Vrbniku 2019. godine. Vrbnik, župna crkva Uznesenja Blažene Djevice Marije. Konzervatorsko-restauratorski radovi na središnjem dijelu glavnog oltara, Zagreb, listopad 2019. https://www.hrz.hr/images/stories/publikacije/brosure/deplijan_vrbnik.pdf (5. 7. 2021.).
46. Osim mjestimično na pojedinim skulpturama, kao npr. na mitri sv. Nikole biskupa i pojedinim manjim lakunama na ukra- snoj ornamentici bočnih krila.
47. Crvena lazura nije pronađena na svim posrebrenim dijelo- vima ukrasnih vitica.
48. Skulpture dva poluležeća anđela i Uskrslog Krista.
49. Mogu se pročitati samo pojedina slova glagoljice.
50. BISTROVIĆ, 2019, 53–56.
51. BISTROVIĆ, 2019, 54. S obzirom na to da je natpis fragmen- taro sačuvan, i to na dijelu u kojem se spominje Venecija, ne može se sa sigurnošću tvrditi da je oltar ponovno pozlaćen u samoj Veneciji jer bi to značilo da ga je trebalo rastaviti, zapaki- rati i poslati na pozlaćivanje te potom vratiti i nanovo montirati. Može se tek nagađati da je materijal ili, vjerojatnije, *indorador* došao iz Venecije obaviti posao *in situ*.
52. HRZ, Laboratorijsko izvješće br. 295/2015. Stratigrafsku analizu i analizu pigmenta izradili su Domagoj Mudronja, Lea Sović i Mirjana Jelinčić.
53. Prvi je preslik nanesen na sve arhitektonske dijelove oltara uključujući bočna krila i skulpture.
54. Smaragdno zelena je proizvedena početkom 19. stoljeća, prusko plava početkom 18. stoljeća, a litopon koju čine cinkova i barijeva bijela proizvedena je sredinom 19. stoljeća. Vidjeti: EASTAUGH, WALSH, CHAPLIN, SIDDALL, 2004, 149, 309, 242.
55. Ova slika nepoznatog autora izvedena je u tehnici ulja na drvu, a nastala je pod utjecajem venecijanskog slikarstva druge polovice 16. stoljeća. Godine 2011. restaurirana je u Hrvatskom restauratorskom zavodu, a konzervatorsko-restauratorske radove izvela je Nelka Bakliža, konzervatorica-restauratorica savjetnica. Nakon dovršenih radova na središnjem dijelu oltara 2019. godine, slika je vraćena u župu crkvu i izložena u bočnoj kapeli pored oltara Gospe od Ružarija.
56. Dimenzije slike *Posljednja večera* su 25 x 270 cm, dok su dimenzije predele između postamenata stupova 37 x 243 cm. Kako je ova slika na drvu duža od predele retabla, naknadno je bila ugurana između baza stupova te nelogično naslonjena na platnenu oltarnu palu. Tom je prilikom i zarezana u donjem dijelu kako bi stala u interkolumnij.
57. Tehnički detalji dostupni u arhivi HRZ-a.
58. Zatečeno je stanje oltara detaljno opisano u: KRSTULOVIĆ, 2015, 221–232, 223.
59. Oltar je bio infestiran ksilofagnim insektima. Na površini drve- nog nosioca najprimjetnije su bile izlazne rupice crvotočine speci- fične za insekta *Anobium Punctatum*. Vidjeti: TONINI, 2015, 158.
60. Za početni dio istraživanja vidjeti: KRSTULOVIĆ, 2015, 224.
61. Daljnji su radovi nastavljeni samo na središnjem dijelu oltara.
62. Mastiks uz dodatak najvjerojatnije lanenog ulja. Lak je najvje- rojatnije nanesen najranije u 19. stoljeću.
63. Za detaljniji opis uporabe otopine *Aquazola* u destiliranoj vodi za podljepljivanje slikanog sloja na oltaru vidjeti: KRSTULOVIĆ, 2015, 224–225.
64. CREMONESI, 2004a, 102–103. Test se temelji na miješanju različitih omjera triju otapala različitih polarnosti: ligroina, acetona i etanola. Wolbersovom testu topljivosti laka prethodio je Fellerov test topljivosti koji se temelji na miješanju triju organskih otapala: cikloheksana, toluena i acetona. Probe se rade počevši od najma- nje polarne otopine te se nastavljaju do otopine koja otapa lak. U testu je važan i parametar *fd* koji označava disperzivnu snagu otopine. Što je broj *fd* viši, otopina je manje polarna. Nakon izve- denih probi u tabeli parametara topljivosti, tzv. Teasovom trokutu, pronalaze se otapala sa sličnim *fd* brojem te se njima može ukla- njati lak. U slučaju da nijedna otopina u testu ne djeluje na povr- šinu, probe se rade s etanolom. Loše strane Fellerovog testa su da koristi izrazito otrovno otapalo toluen i raspon *fd* parametra otopina je manji od Wolbersovog testa. Prema rezultatima otapa- nja odabire se otapalo odgovarajuće topljivosti za sloj. Prednost Wolbers-Cremonesijevog testa je da koristi manje otrovna otapala i raspon *fd* parametra otopina je veći od Fellerovog testa (raspon je od *fd* 97 do *fd* 36).
65. CREMONESI, 2012, 16–22, 25–30.
66. CREMONESI, 2004b, 16–20.
67. U izradi probi uklanjanja laka sa lazura sudjelovala je vanj- ska suradnica Aida Grga.
68. CREMONESI, 2004a, 107–109.
69. 50 ml destilirane vode, 1 g limunske kiseline, 5 ml TEA, 1,5 g *Carbopola EZ 2*.
70. Za pripremu emulzije trebalo je pomiješati i ugrijati na 80 °C 2 g *Tween 20*, 2 g *Brij 35*, 10 ml destilirane vode, ohladiti do sobne temperature, a potom u otopinu postupno dodavati 90 ml ugljikovodičnog otapala, istovremeno miješajući emulziju električnom miješalicom.
71. Arhitektonski dijelovi su: atika s pripadajućim skulpturama, vijenac, dva polu stupa i predela.
72. Dijelovi akantusovog lišća.
73. Izrezbareno je ukupno oko 60 novih dijelova ukrasne orna- mentike, uključujući nedostajuće dijelove skulptura s atike i pravokutnu ploču koja zatvara nišu na prednjoj strani predele.
74. Korištena smola je *Paraloid B-72* otopljen u toluenu.
75. Izlazne rupice crvotočine, pukotine i slično.
76. U izradi probi kita za drvo sudjelovala je vanjska suradnica Ana Dukić.
77. A. UNGER, P. SCHNIEWIND, W. UNGER, 2001, 553–554.
78. Naputak je prenesen usmenim putem.

79. Za detaljno opisanu izradu kita na bazi smole *Aquazola* vidjeti: KRSTULOVIĆ, 2015, 227–228.
80. HORIE, 2010, 137–142.
81. Tvornički naziv ljepila je *Drvofox*.
82. Za detalje empirijskih probi vidjeti: KRSTULOVIĆ, 2015, 227–228.
83. Inače, oštećenja u sloju pozlate moguće je retuširati bojom bez podlaganja zlatnih listića uz pomoć tehnike *trattegia* iliti šrafranja koristeći žute, crvene i zelene tonove pigmenata te u

zadnjem sloju, prema potrebi, smeđi pigment. Takvom je kombinacijom boja moguće, u nekim slučajevima, postići imitaciju zlata. Vidjeti: CASAZZA, 1999, 11–28.

84. U izradi probi retuša sudjelovala je vanjska suradnica Maja Sučević Miklin.
85. Otopina je tonirana gvašem.
86. Drvenu podkonstrukciju za montiranje oltara osmislili su stolari HRZ-a Veljko Bartol i Dragutin Furdi.

Literatura

WILLIAM BARCHAM, CATHERINE PUGLISI, *Passionin Venice. Crivelli to Tintoretto and Veronese – The Man of Sorrows in Venetian Art*, New York, 2011.

ŽELJKO BISTROVIĆ, U povodu otkrića novih glagoljskih natpisa na donjem dijelu oltara Uznesenja BDM u istoimenoj župnoj crkvi u Vrbniku, u: *Krčki kalendar*, Krk, 2019., 53–56

MIHOVIL BOLONIĆ, *Bratovština sv. Ivana Krstitelja u Vrbniku – Kapari (1323–1973) i druge bratovštine na otoku Krku*, Zagreb, 1975.

MIHOVIL BOLONIĆ, IVAN ŽIC ROKOV, *Otok Krk kroz vjekove*, Zagreb, 1977.

NATALINO BONAZZA, Il Cristo nella chiesa di San Salvador. Costanti e varianti nella raffigurazione del Salvator Mundi, u: *La chiesa di San Salvador a Venezia, storia arte teologia. Atti del Convegno pluridisciplinare nel cinquecentenario della fabbrica, Venezia, Scuolagrande di San Teodoro, 27 febbraio, 6–13–20 marzo 2007*, ur. Gianmario Guidarelli, Padova, 2009., 119–140

MARIJAN BRADANOVIĆ, *Vrbnik, grad, ljudi, spomenici*, Zagreb, 2015.

BRUCE BOUCHER, *Andrea Palladio. The Architect in His Time*, New York, 1998.

GIOVANNI CANIATO, Intagliatori, doratori e battiloro a Venezia dal tardo medioevo a i giorni nostri, u: *Conillegno e con l'oro, la Venezia artigiana degli intagliatori, battiloro e doratori*, ur. Giovanni Caniato, Verona, 2009., 11–41

ORNELLA CASAZZA, *Il restauro pittorico nell'unita di metodologia*, Firenze, 1999.

DANIJEL CIKOVIĆ, Doprinos Artura Schneidera inventarizaciji hrvatske umjetničke baštine – nekoliko krčkih primjera osamdeset godina kasnije, u: *Zbornik radova znanstveno-stručnog skupa „Hrvatski povjesničari umjetnosti 1“: Artur Schneider (1879. – 1946.)*, ur. Ljerka Dulibić, Zagreb, 2016., 115–138

DANIJEL CIKOVIĆ, *Liturgijska oprema kaptolskih crkava otoka Krka u zapisniku pastoralne vizitacije biskupa Stefana Davida iz 1685. godine*, doktorski rad, Sveučilište u Zadru, Zadar, 2018.

PAOLO CREMONESI, L'uso dei solventi organici nella pulitura di opere policrome, Il Prato, Collana i Talenti, 2004.a

PAOLO CREMONESI, L'uso di tensioattivi e chelanti nella pulitura di opere policrome, Il Prato, Collana i Talenti, 2004.b

PAOLO CREMONESI, L'ambiente acquoso per la pulitura di opere policrome, Il Prato, Collana i Talenti, 2012.

SANJA CVETNIĆ, *Ikonografija nakon Tridentskog sabora i hrvatska likovna baština*, Zagreb, 2007.

NICHOLAS EASTAUGH, VALENTINE WALSH, TRACEY CHAPLIN, RUTH SIDDALL, *Pigment compendium: dictionary of historical pigments*, Burlington, 2004.

BOJAN GOJA, Pietro Sandrioli *indorador* iz Venecije i drvene oltarne pale u Rabu i Šibeniku, *Ars Adriatica*, 3 (2013.), 159–174
IVAN GRŠKOVIĆ, VJEKOSLAV ŠTEFANIĆ, „Nike uspomene starinske“ Josipa Antuna Petrisa (1787. – 1868.), *Zbornik za narodni život i običaje*, 37 (1953.), 81–143

CHARLES VELSON HORIE, *Materials for conservation, Organic consolidants, adhesives and coatings*, London, 2010.

IVAN KUKULJEVIĆ SAKCINSKI, *Acta Croatica – Listine hrvatske*, Zagreb, 1863.

NEVENA KRSTULOVIĆ, Glavni oltar Uznesenja Marijina iz župne crkve Uznesenja Blažene Djevice u Vrbniku: valorizacija primjene Poly (2-etil-2oksozolina) kao zamjene za tutkalo, *Portal: godišnjak Hrvatskog restauratorskog zavoda*, 6 (2015.), 221–232

VLADIMIR MARKOVIĆ, Svetohranište Veroneseova poliptiha u Vrboskoj, *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 28 (2005.), 78–85
ATANAŽIJE MATANIĆ, „Stari“ Kaštel Vrbnik“ prije i poslije vizitacije A. Valiera (1579.), u: *900 godina Vrbnika: Zbornik radova sa znanstvenog skupa 14.–16. rujna 2000.*, ur. Anton Bozanić, Vrbnik, 2002., 67–72

RADMILA MATEJČIĆ, Barok u Istri i Hrvatskom primorju, u: Anđela Horvat, Radmila Matejčić, Krno Prijatelj, *Barok u Hrvatskoj*, Zagreb, 1982., 385–648

ETTORE MERKEL, La scultura lignea barocca a Venezia, u: *Scultura lignea barocca nel Veneto*, ur. Anna Maria Spiazzi, Verona, 1997., 108–198

DANIEL PREMERL, Podrijetlo i maniristička preobrazba *all'antica* motiva i oltar Imena Isusova u crkvi svetog Dominika u Trogiru, *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 28 (2004.), 96–113

DANIEL PREMERL, *Drveni oltari 17. stoljeća u Dalmaciji*, doktorski rad, Filozofski fakultet u Zagrebu, Zagreb, 2008.

ANDREAS PREVIER, *Paolo Caliari, called Veronese*, Cologne, 2000.

ARTUR SCHNEIDER, Izvještaji o proučavanju i snimanju umjetničkih spomenika na otoku Krku 1933., *Ljetopis Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti za godinu 1932/33*, 46 (1934.), 124–129
VLADIMIR TIMOFIEWITSCH, *Girolamo Campagna. Studien zur venezianischen Plastik um das Jahr 1600*, München, 1972.

RADOSLAV TOMIĆ, *Franjevačka crkva i samostan na Poljudu u Splitu*, Split, 1997.

RADOSLAV TOMIĆ, Novi podaci o oltarima u Trogiru, *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, 37 (1998.), 313–323
 RADOSLAV TOMIĆ, *Kiparstvo II., Od XVI. do XX. stoljeća. Umjetnička baština Zadarske nadbiskupije Zadar*, 2008.
 FRANCESCA TONINI, *La scultura lignea, tecniche e restauro. Manuale per allievi restauratori*, il Prato, Saonara (Pd), 2015.
 DAMIR TULIĆ, Kiparski opus Franje Čučića u Korčuli – dva djela manje, *Godišnjak grada Korčule*, 10 (2005.), 39–42
 DAMIR TULIĆ, Skulptura i altarisitika u vinodolskom kraju u 17. i 18. stoljeću, u: *Czriqenicza 1412 – život i umjetnost Vinodola u doba pavlina*, ur. Nina Kudiš, Crikvenica, 2012., 91–104
 DAMIR TULIĆ, Drvena skulptura i oltari Krka u suton Frankapana, u: *Putovima Frankopana. Frankopanska baština u Primorsko-goranskoj*

županiji, ur. Ines Srdoč-Konestra, Saša Potočnjak, Rijeka, 2018., 137–138
 ACHIM UNGER, ARNO P. SCHNIEWIND, WIBKE UNGER, *Conservation of Wood Artifacts*, Berlin, 2001., 541–557
 ĐURO VANĐURA, BORIVOJ POPOVČAK, SANJA CVETNIĆ, *Schneiderov fotografski arhiv. Hrvatski spomenici kulture i umjetnosti*, Zagreb, 1999.
 VLASTA ZAJEC, *Studije o drvenim oltarima i skulpturi u Istri*, Zagreb, 2014.
 WOLFGANG WOLTERS, *Architettura e ornamento. La decorazione nel Rinascimento veneziano*, Verona, 2007.

Summary

Damir Tulić, Nevena Krstulović

HIGH ALTAR IN THE PARISH CHURCH IN VRBNIK: HISTORICAL AND ARTISTIC CONTEXT, AND CONSERVATION OF ITS CENTRAL PART

The polychromed, gilded and carved high altar of the Assumption of the Blessed Virgin Mary (719 x 775 x 60 cm) is the largest preserved wooden altar on the Kvarner islands. It consists of two chronologically and stylistically different parts that, so far, have not been studied in great detail. The central massive aedicula has a predella and two composite three-quarter pillars that carry a triangular pediment with statues and serve as a frame for a large rectangular painting. The altar is dated around 1600 by older texts, as well as by its stylistic analysis. Unlike many wooden altars, with a complex system of carvings and decorations, that were catalogued in Dalmatia between the end of the 16th century and the second half of the 17th, the Vrbnik altar stands out because of its clean lines and sparse decoration, reduced to elongated side volute wings and an isolated ornament over the altarpiece. The simple and classical tectonics of the aedicula in Vrbnik is ideologically based on the interpretation of ancient models revitalized in the early 16th century and elaborated through the treatises of Sebastian Serli (1475–1554), Andrea Palladio (1508–1580) and Vincenzo Scamozzi (1548–1616), with some inventive details characteristic of Venice in the second half of the 16th century. With its strict tectonics with almost no decoration, the aedicula of Vrbnik is ideologically closest to the simple and ceremonial side altars in Palladio's church of San Giorgio Maggiore, created in the last quarter of the 16th century. The sculptural decoration of the central part of the Vrbnik altar consists only of a gilded and polychromed wooden statue of the Redeemer flanked by two angels on the pediment. There is no doubt that, in accordance with the complex practice of making wooden altars and their equipment at the time, the work on the Vrbnik altar was divided among several specialized craftsmen: a *marangon* for the carpentry, a

turner for turned parts such as pillars and vases, an ornatisit for the carved ornaments of frames and volutes, a figuratisit for making the statues on the pediment, and, finally, a master *indorador* who polychromed the altar. In the absence of documents, and given the mediocrity of the figural decoration, it is impossible to talk in detail about a specific maker or altar workshop in Vrbnik. According to the visitation of Stefan David, Bishop of Krk, in 1685, the wooden tabernacle with pillars and doors, with the motif of the Angelic Pietà, once formed a unit with the altar, but it has not been preserved. It can be assumed that it looked similar to the one in the parish church in Nin, dated around 1600.

In the third quarter of the 17th century, large side wings that completely covered the initial wall of the sanctuary were added to the central aedicula. With this 'Baroque' alteration, the classical Venetian aedicula, solemn and strict in its golden monochrome, was adorned with imposing wings with 'unbridled' cartilage and algae decoration with a multitude of polychromed, silver-plated and gilded sculptures modelled on continental golden winged altars. This happened between 1652, when the re-gilding of the altar, which had no wings at the time, was documented, and 1685, when it was described in its present form by Bishop David. The work was carried out by an as-yet unidentified workshop working on the neighbouring mainland in Vinodol and southern Istria. In 1656, these masters carved parts of the altar from the demolished church of St. Sebastian in Novi Vinodolski, and fragments of the altar in the parish church in Valtura. With their rich decoration and similar composition, the side wings in Vrbnik can be compared to the magnificent high altar in the church of Our Lady of Mount Carmel, in Boljunsko Polje, of 1676. The altar in Vrbnik can

certainly be considered an impressive and artistically important work that merges the classical tradition of the Mediterranean with the emphasized decoration characteristic of Central Europe.

Conservation of the high altar began in January 2012, when the renovation of the parish church, where the altar was originally located, began under the Division for Immovable Heritage of the Croatian Conservation Institute. The work on the wooden retable and sculptures was divided into phases, due to the complexity of construction and composition, as well as the large dimensions of the altar, whose appearance has been altered through history and various stylistic periods. The work began with disassembly of the altar, and parts of the altar architecture and sculptures were transported to the Rijeka Department for Conservation (Croatian Conservation Institute). By May 2019, complete conservation had been carried out on its central part, which was then returned to the church sanctuary.

Initial conservation and restoration, such as fumigation, consolidation of the severely weakened wooden carrier, and conservation and restoration research, were carried out on the entire altar. Further work, performed only on the central part of the altar, included the following phases: removal of altered varnish and partially-applied overpaint, gluing of the painted layer, carpentry repairs and reconstruction of damage to the base layer, glue-chalk base, painted layers and gilding, and application of protective varnish. Each of the interventions was preceded by empirically testing the materials to find the optimal solution for this work of art. Conservation and restoration research revealed three different layers of overpaint on the altar; the second and third can be characterized as repairs to the painted layer, because they were applied only to certain areas, such as the bases and fronts of pillar pedestals, incarnadine of individual sculptures, and decorative tendrils on the side wings.

Today, the central part of the altar has part of the second layer of gilding from 1652, and the first partially-applied overpaint in the form of red-and-white marbling, red-and-green contouring and blue-and-white marbling on the attic. With this layer, the incarnadines of the attic sculptures have been overpainted. In 2015, during the removal of the second overpaint and varnish, a very valuable inscription written in the Glagolitic script about the second gilding of the altar was discovered on the left pedestal of the pillar.

Due to problems with polychromy, tests were performed, with comparison of results, in gluing the painted layer

either with traditional glue or with a solution of animal glue and the synthetic glue Aquazol 200. The latter proved to be a more effective glue for this work of art. Varnish removal was preceded by solubility tests to select the most appropriate method, given surface polarity. The Wolbers-Cremones solubility test was performed, and then the varnish was removed with concentrated acetone. The second overpaint was removed with an ethyl-alcohol-based solvent gel with the addition of 25% ammonium hydroxide. Carpenters then repaired parts of the altar, and segments of the missing carrier were carved on the basis of the original. Minor damage to the wooden carrier was reconstructed with wood putty based on liquid binder and filler. This phase was preceded by 16 tests involving putty. The following solutions were used to prepare the binder: rabbit glue, synthetic resin Aquazol 200 in ethyl alcohol, cellulose ether Klucel G in ethyl alcohol, Plexigum PQ611 in Shellsol T, polyvinyl acetate Mowilith 30 in diacetone alcohol (Mowilith 30 in a mixture of acetone and ethyl alcohol in the second test), and finally the acrylic resin Paraloid B-72 in toluene (Paraloid B-72 in a mixture of acetone and ethyl alcohol in the second one).

Bologna chalk, linden sawdust and phenolic microballoons were used as fillers. Tests based on Mowilith 30 resin gave the best results, and this kit was used for the reconstruction of minor damage to the carrier. This was followed by the reconstruction of the damage to the base and gilding using the classical method by making polymer gilding on a glue-chalk base. Retouch of the damaged gilding was tested to match the new and old gold. The following varnishes were tested: solutions of 5% glue tinted with various pigments, as well as gouache and watercolours, solutions of shellac in ethyl alcohol (in some samples tinted with pigments), solutions of bitumen in mineral solvent, solutions of 5% resin Paraloid B-72 in ethyl alcohol and acetone, and dammar solutions tinted with Restaurom-Maimeri resin paints. A total of 20 tests were performed, and those that were based on tinted glue gave the best results. After applying the glue, the surface was retouched with Restaurom-Maimeri resin paints. Damage to the polychromed parts was retouched with acrylic paints after applying gouache underpainting. Laropal A81 resin-based topcoat was applied to polychromed parts of the altar. After the work was completed, the central part of the altar was returned to the sanctuary of the church.

KEYWORDS: high altar, Vrbnik, woodcarving, Venice, 16th and 17th centuries, conservation, restoration, Glagolitic alphabet, empirical tests

