

Bartosz Zarębski

historyk sztuki, konserwator
Nr ORCID: 0000-0001-7605-1742

art historian, conservator
No. ORCID: 0000-0001-7605-1742

Późnogotycki obraz tablicowy w typie Madonny Apokaliptycznej z klasztoru Bernardynów w Alwerni. Technika i technologia wykonania

The Late Gothic Panel Painting in the Type of the Apocalyptic Madonna from the Bernardine Monastery in the Town of Alwernia. Technique and Technology of the Creation

Abstrakt

Późnogotycki obraz tablicowy z przedstawieniem *Madonny Apokaliptycznej* z Alwerni cechuje wyjątkowo ciekawa historia, a także dość oryginalna technika i technologia wykonania. Jak wynika z archiwaliów, obraz ten został namalowany przed 1491 rokiem przez malarza zakonnego Franciszka z Węgier do ołtarza głównego kościoła Bernardynów w Krakowie, a w XVIII wieku przeniesiono go do świeżo ufundowanego klasztoru tego samego zakonu w Alwerni. Analiza techniki i technologii jego wykonania prowadzi do wniosku, że nie są one charakterystyczne dla regionu Małopolski. Z tego powodu – a także ponieważ twórca dzieła pochodził najprawdopodobniej ze Spisza i nie należał do żadnego z krakowskich cechów – wydaje się, że obraz powinien być pod wspomnianymi względami bliższy dziełom spiskim. Jednak zestawienie metod pracy Franciszka z obiektami powstałymi na Spiszu również nie ujawnia wielu wspólnych cech. Wyjątek stanowi w pewnym zakresie ołtarz ze Strażek, datowany na lata 50. bądź 60. XV wieku, na którym ornamenty z szat postaci pod względem formalnym i technicznym przypominają znacząco analogiczne elementy obrazu z Alwerni. Podobieństwa są na tyle duże, że można wnioskować, iż Franciszek był twórcą niektórych partii spiskiego ołtarza. Ponieważ omawiane dzieła powstały w odstępnie 20-30 lat, interesujący nas malarz był zapewne jeszcze czeladnikiem w okresie wykonywania pracy przy ołtarzu ze Strażek. Osobną kwestię stanowi podobrazie, na którym wykonany został obraz z Alwerni. Powstało ono najprawdopodobniej w samodzielnie funkcjonującej pracowni stolarskiej w Małopolsce i wykazuje dużo podobieństw do innych tego typu obiektów z regionu.

Słowa kluczowe: Małopolska, Spisz, gotyckie malarstwo tablicowe, techniki i technologie malarstwa tablicowego, Kraków, Alwernia, Bernardyni

Abstract

The late Gothic panel painting with a representation of the *Apocalyptic Madonna* from Alwernia is characterised by an exceptionally interesting history as well as quite original technique and technology of creation. According to the archival materials, the picture was painted before 1491 by a monastic painter, Francis of Hungary, for the main altar of the Bernardine church in Krakow, and in the 17th century it was moved to the newly founded monastery of the same order in the town of Alwernia. Analysis of the technique and technology of its creation leads to the conclusion that they are not typical for the Małopolska region (Lesser Poland). For this reason – and also because the artist was most probably from Spiš region, and did not belong to any of the Krakow guilds – it seems that in the mentioned respects the painting should be closer to works from Spiš region. However, the juxtaposition of Francis' working methods with the objects created in Spiš does not reveal many common features either. To some extent, the exception is the *Strażky* altarpiece, dated back to the 1550s or 1560s on which the ornaments from the robes of figures resemble formally and technically similar elements of the Alwernia painting. The similarities are so great that we can conclude that Francis was the creator of some parts of the Spiš altarpiece. Since the works in question were created 20-30 years apart from each other, the painter in question was probably still an apprentice, at the time when he was working on the *Strażky* altarpiece. The painting support on which the Alwernia picture was created is a separate issue. It was probably made at an independent carpenter's workshop in the Małopolska region and shows many similarities to other artefacts of this type from the region.

Keywords: Małopolska region, Spiš region, Gothic panel painting, techniques and technologies of panel painting, Krakow, Alwernia, Bernardine friars

OBRAZ, KTÓREGO DOTYCZY NINIEJSZY TEKST, został w 2012 roku przywieziony z klasztoru Bernardynów w Alwerni do Pracowni Konserwacji Malowideł na Drewnie Wydziału Konserwacji

THE PAINTING IN QUESTION WAS BROUGHT from the Bernardine Monastery in Alwernia to the Conservation Studio of Paintings on Wood of the Faculty of Conservation and Restoration of



1

i Restauracji Dzieł Sztuki krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Ta mierząca około 195 cm wysokości i 97 cm szerokości tablica, prezentująca pełnopostaciowe przedstawienie Madonny z Dzieciątkiem, znajdowała się wcześniej w klasztornych krużgankach w stanie całkowitego przemalowania (il. 1). Konserwacja rozważanego obiektu stała się przedmiotem mojej pracy dyplomowej, którą w 2015 roku obroniłem na wspomnianym powyżej wydziale. Podczas pisania części teoretycznej pracy udało mi się ustalić, że dzieło znajdowało się pierwotnie w ołtarzu głównym kościoła Bernardynów w Krakowie, a jego autorem był Franciszek z Węgier, bernardyński malarz zmarły w krakowskim klasztorze pomiędzy 1487 a 1491 rokiem. Kwestie dotyczące historii oraz analizy formalnej obrazu i osoby malarza zostały szczegółowo omówione w osobnym artykule¹. Równie interesujące są jednak wykorzystane podczas tworzenia dzieła techniki i technologie, a ich charakterystyka pozwala



2

Works of Art within the Academy of Fine Arts in Krakow in 2012. This panel, measuring approximately 195 cm in height and 97 cm in width, presenting a full-figure representation of the Madonna and Child, was previously located in the monastery cloisters in a completely repainted state (Fig. 1). The conservation of the object under consideration became the subject of my thesis, which I defended in 2015 at

1. Franciszek z Węgier, *Madonna z Alvernia* – stan przed konserwacją, tempera na desce, sprzed 1491 roku. Klasztor oo. Bernardynów w Alvernia. Fot. J. Kubiena

1. Francis of Hungary, *Madonna of Alvernia* – condition before conservation, tempera on board, prior to 1491. The Bernardine Monastery in Alvernia. Photo by J. Kubiena

2. Franciszek z Węgier, *Madonna z Alvernia*, odwrocie – stan przed konserwacją, tempera na desce, sprzed 1491 roku. Klasztor oo. Bernardynów w Alvernia. Fot. J. Kubiena

2. Francis of Hungary, *Madonna of Alvernia*, reverse – condition before conservation, tempera on board, prior to 1491. The Bernardine Monastery in Alvernia. Photo by J. Kubiena



3

na dopełnienie i umocnienie też postawionych w wyżej wymienionej publikacji.

Omawianie zagadnień technologicznych należy zacząć od podkreślenia, że mamy tutaj do czynienia z dziełem zachowanym częściowo. Obecnie podobrazie składa się z pięciu desek, z czego tylko trzy środkowe są pierwotne (il. 2, 4). Natomiast w przypadku lica oryginalną warstwę znajdziemy jedynie w obrębie postaci Madonny i Dzieciątka. Ponadto lamówka



4

the aforementioned department. While writing the theoretical part of the thesis, I managed to establish that the work was originally located in the main altar of the Bernardine Church in Krakow, and its author was Francis of Hungary, the Bernardine painter who died in the Krakow monastery between 1487 and 1491. Issues concerning the history and formal analysis of the painting and the painter have been discussed extensively in a separate article.¹ Equally interesting, however, are techniques and technologies used in the creation of the work, and their characterisation allows us to complete and strengthen the theses set forth in the above-mentioned publication.

The discussion of technological issues should begin with emphasizing that we deal here with a partially preserved work. Currently, the painting support consists of five boards, of which only the middle three are original (Fig. 2, 4). On the other hand, as far as the face is concerned, the original layer can only be found on the figures of the Madonna and Child. Moreover, the trimmings of St Mary's coat have a decoration, which probably dates back to the 17th century (Fig. 3, 6).² It is also worth noting that the

3. Franciszek z Węgier, *Madonna z Alwerni* – stan po zdjęciu przemalowań, tempera na desce, sprzed 1491 roku. Klasztor oo. Bernardynów w Alwerni. Fot. B. Zarebski

3. Francis of Hungary, *Madonna of Alwernia* – condition after removal of repaintings, tempera on board, prior to 1491. The Bernardine Monastery in Alwernia. Photo by B. Zarebski

4. Franciszek z Węgier, *Madonna z Alwerni*, odwrocie – stan po odczyszczeniu i uzupełnieniu ubytków drewna, tempera na desce, sprzed 1491 roku. Klasztor oo. Bernardynów w Alwerni. Fot. B. Zarebski

4. Francis of Hungary, *Madonna of Alwernia*, reverse – condition after cleaning and supplementation of wood losses, tempera on board, prior to 1491. The Bernardine Monastery in Alwernia. Photo by B. Zarebski

płaszczka Marii posiada dekorację, która pochodzi prawdopodobnie z XVII wieku (il. 3, 6)². Warto również zaznaczyć, że dzieło prezentuje typ Madonny Apokaliptycznej³ oraz wskazać na konkluzje, do jakich doprowadziła analiza formalna przeprowadzona we wspomnianym artykule. Wynika z niej, że malarz – tak jak wskazuje jego przydomek – pochodził zapewne z terenów ówczesnego Królestwa Węgier, najprawdopodobniej ze Spisza. Przybył do Małopolski przypuszczalnie pod koniec lat 70. XV wieku i w latach 80. namalował przedstawienia do ołtarza głównego kościoła Bernardynów w Krakowie, w tym omawiane dzieło⁴.

Pierwotne podobrazie, na którym powstał omawiany obraz, składa się z trzech desek. Zachowały one do dziś niemal oryginalną szerokość, ale zostały przycięte na dolnej i górnej krawędzi. Obecnie format podobrazia (nie licząc desek dodanych później przy lewej i prawej krawędzi) to prostokąt o około 195 cm wysokości i 73 cm szerokości (il. 2, 4). Pierwotne deski cechują się grubością około 2,5 cm i nieregularnym kształtem. Środkowa i lewa deska (patrząc od odwrocia) mają formę delikatnie zbliżoną

work presents the type of the Apocalyptic Madonna³ and the conclusions reached through the formal analysis carried out in the aforementioned article should be pointed out. This shows that the painter – just as his nickname indicates – probably came from the area of the then Kingdom of Hungary, most probably from the Spiš region. He arrived in the Małopolska region presumably in the late 1470 and in the 1480s he painted pictures for the main altar of the Bernardine Church in Krakow, including the work in question.⁴

The original support on which the presented painting was made consists of three boards. They almost retained their original width, but were trimmed at the bottom and top edges. Currently, the format of the support (not counting the boards added later to the left and right edges) is a rectangle approximately 195 cm high and 73 cm wide (Fig. 2, 4). The original boards are about 2.5 cm thick and are irregularly shaped. The shape of the middle and left boards (as seen from the reverse) is slightly similar to a wedge, while the right board is rectangular. They were all cut from lime wood, not of the best quality, with an



5



6

do klina, prawa zaś – do prostokąta. Wszystkie zostały wycięte z drewna lipowego, o nienajlepszej jakości, z przeciętną liczbą sęków i nieregularnym usłojeniem. Najprawdopodobniej cechuje je przekrój styczny do rdzenia, choć z powodu złego stanu zachowania dolnej i górnej krawędzi trudno to jednoznacznie ustalić. Obróbkę tych elementów wykonano piłą i zaokrąglonym strugiem lub dłutem o szerokości około 4 cm, o czym świadczą wyraźne ślady takich narzędzi na odwrociu (il. 7). W szczególności sposób opracowano miejsca klejenia pomiędzy deskami. Przeznaczone do tego krawędzie zostały równolegle ponacinane na całej długości, co miało zapewne służyć mocniejszemu połączeniu wybranych powierzchni (il. 8). Po bokach podobrazia widoczne są fazowania, których wykonanie wydaje się być zabiegiem pierwotnym. Świadczyć o tym może fakt, że dostrzegalne są na nich ślady narzędzia analogiczne do występujących w pozostałych miejscach odwrocia. Dodatkowo podobrazie ma pierwotne gniazdo po szpondze, które znajduje się niemal w połowie jego wysokości i nie dochodzi do końca prawej krawędzi (patrząc od odwrocia). Taki układ wskazuje, że tę krawędź cechuje raczej oryginalny zasięg. Samo gniazdo ma kształt klinowy i wpust na jaskółczy ogon. Głębokość gniazda wynosi około 1 cm. O jego pierwotności świadczyć może kilka kwestii. Po pierwsze, ciężko sobie wyobrazić, żeby tak masywna tablica nie miała żadnej szpongi; po drugie, gniazdo zdaje się być wykonane z użyciem podobnych narzędzi jak reszta odwrocia, a po trzecie nie pojawiają się w nim poprzeczne przekroje korytarzy po drewnojadach. Ciekawy jest również fakt, że w gnieździe znajdowały się ścienione do grubości



7

5. Franciszek z Węgier, *Madonna z Alwerni* – zbliżenie na twarz Dzieciątka, tempera na desce, sprzed 1491 roku. Klasztor oo. Bernardynów w Alwerni. Fot. B. Zarębski
5. Francis of Hungary, *Madonna of Alwernia* – a close-up of the Child's face, tempera on board, prior to 1491. The Bernardine Monastery in Alwernia. Photo by B. Zarębski
6. Franciszek z Węgier, *Madonna z Alwerni* – zbliżenie na twarz Madonny, tempera na desce, sprzed 1491 roku. Klasztor oo. Bernardynów w Alwerni. Fot. B. Zarębski
6. Francis of Hungary, *Madonna of Alwernia* – a close-up of the Madonna's face, tempera on board, prior to 1491. The Bernardine Monastery in Alwernia. Photo by B. Zarębski
7. Franciszek z Węgier, *Madonna z Alwerni* – stan po konserwacji, tempera na desce, sprzed 1491 roku. Klasztor oo. Bernardynów w Alwerni. Fot. B. Zarębski
7. Francis of Hungary, *Madonna of Alwernia* – condition after conservation, tempera on board, prior to 1491. The Bernardine Monastery in Alwernia. Photo by B. Zarębski

average number of knots and irregular graining. The boards are most likely characterised by a cross-section tangential to the core, although this is difficult to determine unequivocally due to the poor state of preservation of the lower and upper edges. These elements were worked with a saw and rounded planer or chisel, approximately 4 cm wide, as evidenced by the clear traces of such tools on the reverse (Fig. 7). The sticking points between the boards were worked out in a special manner. The edges intended for this purpose were cut in parallel alongside their entire length, which probably served the purpose of joining the selected surfaces more firmly (Fig. 8). On the sides of the painting support, there are visible signs



około 1 cm resztki pierwotnej szpongi, niestety nie nadające się już do użytku (il. 2)⁵.

Bardzo ważny element związany z podobrazem stanowi znak wykreślony cyrklem na jego odwrociu. Szczęśliwym zbiegiem okoliczności, w trakcie prac wykonywanych przy omawianym obiekcie, do sąsiedniej pracowni trafił gotycki obraz z przedstawieniem Hodegetrii, pochodzący z miejscowości Koziegłówek. Dzieło to datowane jest na około 1500 rok i przypisywane tzw. warsztatowi Mistrza Matki Boskiej z Kamieńca Podolskiego, który według badaczy wywodzi się z warsztatu Mistrza Rodziny Marii lub jest z nim tożsamy⁶. Obraz ten posiada bardzo podobne oznaczenie, umieszczone w analogicznym miejscu (il. 10). W przypadku obu tych zabytków deski podobrazia opracowano w dość zbliżony sposób – nawet w takich szczegółach, jak pojawiające się na krawędziach klejenia pionowe nacięcia. Mimo że w datowaniu tych obrazów występuje pewna rozbieżność⁷, nasuwa się wniosek, iż oba podobrazia mogły zostać wykonane przez tego samego stolarza, który działał prawdopodobnie poza pracowniami malarskimi⁸.

Rozwinięciem zagadnień dotyczących podobrazia jest próba rekonstrukcji struktury ołtarzowej, w jakiej znajdowało się omawiane dzieło. Niestety, musimy się w tym wypadku ograniczyć jedynie do kwatery centralnej, gdyż o pozostałych elementach nie mamy żadnych danych i nie przynosi nam ich również samo dzieło. Z zachowanych materiałów archiwalnych wiemy, że obraz był pierwotnie szerszy i obok Madonny po jednej stronie znajdował się św. Franciszek, a po drugiej – św. Bernardyn. Natomiast w XVII wieku, po przeniesieniu do Alwerni, przedstawienie to zostało rozdzielone na trzy

of chamfering that seems to be processing made originally. This conclusion can be evidenced by the fact that tool marks analogous to those found in other parts of the reverse are visible on the sides. In addition, the support has the original receptacle left after a batten, which is almost halfway up its height and does not reach the end of the right edge (when viewed from the reverse). This layout indicates that the edge is rather characterised by the original range. The receptacle itself is wedge-shaped and dovetailed. The depth of the receptacle is approximately 1 cm. Several arguments can attest to its original nature. Firstly, it is hard to imagine that such a massive wood panel does not have any battens; secondly, the receptacle appears to have been made with similar tools as the rest of the reverse, and thirdly, cross-sections of corridors after wood eaters do not appear within the receptacle. It is also interesting to note that in the receptacle there were remains of the original batten cut down to a thickness of about 1 cm, unfortunately no longer usable (Fig. 2)⁵.

A very important element associated with the painting support is the mark drawn on its reserve with a compass. By a happy chance, during work on the object in question, a Gothic painting with the image of Hodegetria was brought into the neighbouring workshop from the village of Koziegłówek. This work is dated to about 1500 and attributed to the so-called workshop of the Master of the Virgin Mary from Kamianets-Podilskyi, which, according to researchers, originates from the workshop of the Master

8. Franciszek z Węgier, *Madonna z Alwerni*, odwrocie – zbliżenie fragmentu z widocznymi śladami po narzędziach stolarskich, tempera na desce, sprzed 1491 roku. Klasztor oo. Bernardynów w Alwerni. Fot. P. Gąsior

8. Francis of Hungary, *Madonna of Alwernia*, reverse – a close-up of the fragment with visible traces of carpentry tools, tempera on board, prior to 1491. The Bernardine Monastery in Alwernia. Photo by P. Gąsior

9. Franciszek z Węgier, *Madonna z Alwerni* – opracowanie krawędzi w miejscu łączenia na jednej z desek, tempera na desce, sprzed 1491 roku. Klasztor oo. Bernardynów w Alwerni. Fot. P. Gąsior

9. Francis of Hungary, *Madonna of Alwernia* – working of an edge at the joint on one of the boards, tempera on board, prior to 1491. The Bernardine Monastery in Alwernia. Photo by P. Gąsior

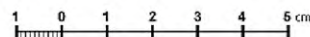
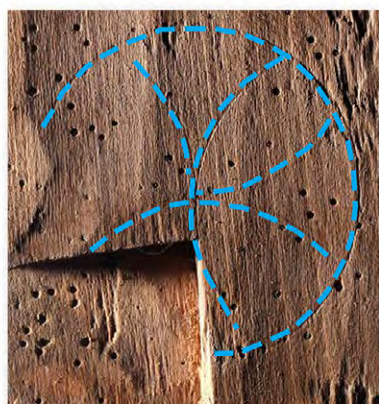
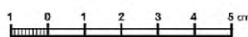
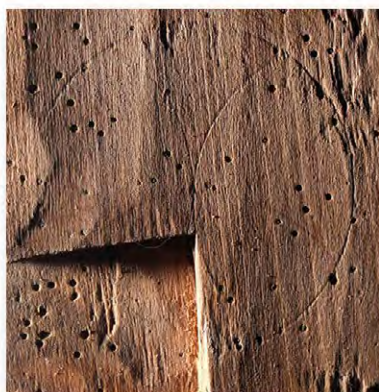
10. Porównanie znaków wykreślonych cyrklem na odwrociu obrazów z Alwerni (po lewej stronie) i Koziegłówek (po prawej stronie). Fot. B. Zarębski, F. Pelon

10. Comparison of compass marks on the reverses of the Alwernia painting (on the left) and the Koziegłówek painting (on the right). Photos by B. Zarębski, F. Pelon

osobne kwatery⁹. Jak wskazałem wyżej, z dużą dozą prawdopodobieństwa możemy przyjąć, że zachowany element ma pierwotną szerokość, jak i pierwotne fazowania na bocznych krawędziach. A zatem należałoby raczej uznać, iż wszystkie trzy przedstawienia znajdowały się na osobnych tablicach i połączone były wspólną ramą. Całość miałaby wtedy kształt zbliżony do kwadratu o boku około 240 cm. Rozwiązanie to mogło przypominać układ kwatery głównej jednego z trzech późnogotyckich małopolskich zabytków. Są to datowane na początek XVI wieku ołtarze: z Sieklówki (obiekt zrabowany podczas II wojny światowej przez hitlerowców, il. 11)¹⁰ i Dobczyc (il. 12)¹¹ oraz pochodzący z 2. dziesięciolecia XVI wieku ołtarz z Libuszy (który spalił się wraz z miejscowym drewnianym kościołem w 1986 roku, il. 13)¹². Niestety, z wymienionych obiektów przetrwał do dziś jedynie polptyk

z Dobczyc, w przypadku którego dostęp do odwrotcia jest niemożliwy. Można więc tylko spekulować, czy rozpatrywane kwatery złożono z trzech oddzielnych tablic połączonych wspólną ramą, czy też powstały one jako pojedyncza tablica z dostawionymi od frontu kolumnkami.

Wstępna kompozycja omawianego obiektu została wykonana z wykorzystaniem zarówno rysunku, jak i rytu. Pierwszy z nich jest dość trudny do wykrycia, a zdjęcie wykonane w podczerwieni ujawnia go jedynie w niewielkim stopniu, głównie na twarzy Madonny. Można tam dostrzec korektę układu lewej brwi i opaskę na włosach Marii, która miała prawdopodobnie – według pierwotnego zamysłu – znajdować się nieco niżej (il. 14). Fragment pojedynczej linii ze wstępnej kompozycji był widoczny również w ubytku warstwy malarskiej na czerwonym pasie Marii (w większym stopniu zauważalny na zdjęciu w podczerwieni – il. 15, 32). Cechuje się on bardzo mało intensywnym kolorytem i sprawia wrażenie, jakby został wykonany laserunkową szarością. Jego charakter może wynikać z częściowego przetarcia, ale wydaje się,



of the Virgin Mary's Family or is identical with it.⁶ This painting has a very similar marking, placed in the same position (Fig. 10). In the case of both these artworks the boards of their painting supports were developed in a fairly similar manner – even in such details as the vertical incisions appearing on the edges of gluing. Although there is some discrepancy in the dating of these paintings,⁷ it is reasonable to conclude that both supports may have been made by the same carpenter, who was probably working outside painting workshops.⁸

The development of the issues concerning the painting support comprises an attempt to reconstruct the altar structure in which the discussed work was located. Unfortunately, in this case we have to limit ourselves to the central quarter, since we have no data about the other elements, and neither does the work itself bring them to us. From the preserved archival materials, we know that the painting from Alwernia was originally wider and next to the Madonna there was St Francis on one side and St Bernardine on the other. However, in the 17th century, after being

10



11

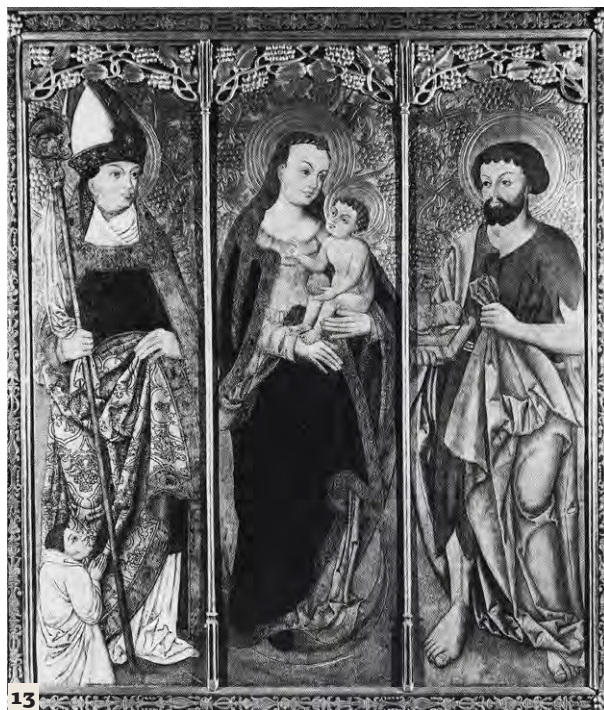
że pierwotnie barwa ta nie mogła wpadać w ton intensywnej czerni. Patrząc na płynny sposób prowadzenia linii w opisanych wyżej fragmentach, należy uznać, iż wykonano je raczej za pomocą pędzla. Nie można jednak do końca wykluczyć użycia metalowego stylusa bądź ołówka – zwłaszcza biorąc pod uwagę szarosrebrzysty koloryt linii.

Na to, że rysunek obrazu z Alwerni jest słabo wykrywalny, wpływa zapewne kilka czynników. Po pierwsze, malarz mógł dość wiernie trzymać się wykonanego wcześniej zarysu postaci i zasłonił go liniami konturowymi, wprowadzonymi na etapie tworzenia warstwy malarskiej. Takie działanie powodowałoby, że na zdjęciach w podczerwieni linie z obu warstw zlewają się ze sobą. Kolejną kwestię stanowi fakt, że kreska użyta w rysunku ma mało intensywny kolor, co utrudnia dostrzeżenie jej w świetle podczerwonym. Ponadto wykonana przez malarza warstwa malarska cechuje się dość znaczną grubością, co może ograniczać penetrację promieniowania poniżej tej warstwy.

Trzeba zaznaczyć, że przy wykonywaniu wstępnej kompozycji artysta w dużym stopniu wykorzystał również wspomniany już ryt, co wyraźnie ujawniły zdjęcia rentgenowskie (il. 16-18). Tego rodzaju techniką posłużył się nie tylko do oddzielenia miejsc,



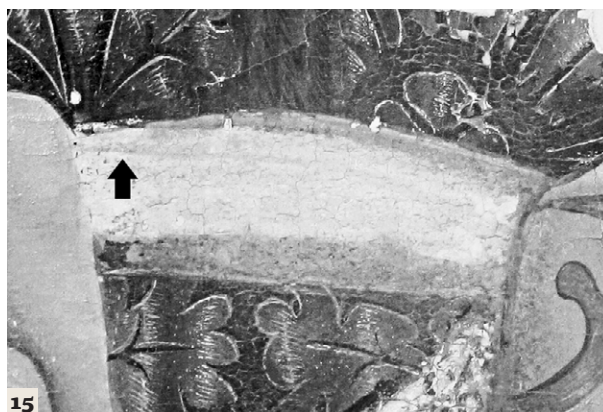
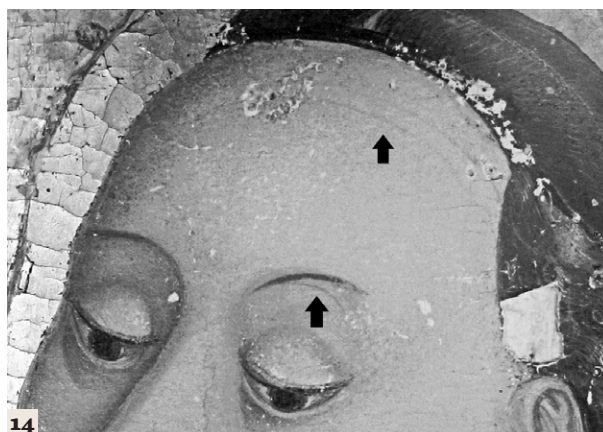
12



13

moved to the town of Alwernia, the picture was split into three separate quarters.⁹ As I indicated above, we can assume with a high degree of probability that the preserved piece has the original width as well as the original chamfers on the side edges. So it should be accepted that all three characters were on separate boards connected by a frame. The whole would then have almost the square shape with a side of about 240 cm. This solution may have resembled the

w których warstwa malarska styka się ze złączeniem, ale także – na przykład – do zaznaczenia całego ornamentu umieszczonego na szacie Marii (il. 16). Co ciekawe, o ile w przypadku rysunku ujawnione zostały jedynie niewielkie zmiany kompozycyjne, o tyle względem rytu można ich zaobserwować całkiem sporo. Widoczne jest to zwłaszcza w przypadku wspomnianego ornamentu na szacie Madonny. Ryt niemal zupełnie nie pokrywa się tu z ornamentem namalowanym na wierzchu i był pierwotnie komponowany w miejscach, w których ostatecznie pojawiły się inne elementy. Z takimi rozwiązaniami mamy do czynienia między innymi na fragmencie szaty, którą Maria ma pod płaszczem (il. 17), a także pod nóżkami, prawą rączką i fragmentem torsu Dzieciątka (il. 18). Poza tym na środku twarzy Dzieciątka widać ryty fragment konturu nimbu (il. 18), co świadczy, że pierwotnie Dzieciątko miało znajdować się znacznie bliżej Madonny¹³. Wśród zagadnień dotyczących wstępnej kompozycji pozostaje jeszcze jeden aspekt związany z ornamentem na płaszczu Marii. Po bliższym przyjrzeniu się temu elementowi można



11. Kwaterna główna ołtarza z Sieklówki, tempera na desce, początek XVI wieku. Dzieło zrabowane przez Niemców podczas II wojny światowej. Repr. wg S. Tomkowicz, *Inwentarz zabytków powiatu jasielskiego*, wyd. P. Łopatkiewicz, T. Łopatkiewicz, Kraków 2001, s. 170, il. 53

11. The main quarter of the altar from Sieklówka, tempera on board, early 16th century. The artwork looted by the Germans during World War II. The reproduction according to S. Tomkowicz, *Inwentarz zabytków powiatu jasielskiego*, pub. P. Łopatkiewicz, T. Łopatkiewicz, Kraków 2001, p. 170, Fig. 53

12. Kwaterna główna ołtarza z Dobczyce, tempera na desce, początek XVI wieku. Muzeum Narodowe w Krakowie. Fot. Archiwum Fotograficzne Muzeum Narodowego w Krakowie

12. The main quarter of the altar from Dobczyce, tempera on board, early 16th century, The National Museum in Krakow. Photo: Photographic Archive of the National Museum in Krakow

13. Kwaterna główna ołtarza z Libuszy, tempera na desce, lata 20. XVI wieku. Obiekt spłonął wraz z miejscowym kościołem w 1986 roku. Repr. wg J. Gadomski, *Gotyckie malarstwo tablicowe Małopolski 1500-1540*, Warszawa-Kraków 1995, il. 190. Fot. K. Nowacki

13. The main quarter of the altar from Libuše, tempera on board, 1520s. The object burned down along with the local church in 1986. Reproduction according to J. Gadomski, *Gotyckie malarstwo tablicowe Małopolski 1500-1540*, Warszawa-Kraków 1995, Fig. 190. Photo by K. Nowacki

14, 15. Franciszek z Wegier, *Madonna z Alwerni* – fotografia w podczerwieni z zaznaczonymi fragmentami wstępnego rysunku, tempera na desce, sprzed 1491 roku. Klasztor oo. Bernardynów w Alwerni. Fot. P. Gąsior

14, 15. Francis of Hungary, *Madonna of Alwernia* – an infrared photograph with highlighted fragments of the preliminary drawing, tempera on board, prior to 1491. The Bernardine Monastery in Alwernia. Photo by P. Gąsior

layout of main quarters of three late Gothic artworks from the Małopolska region. These are the altarpieces dated back to the beginning of the 16th century: from Sieklówka (the church was plundered by the Nazis during World War II, Fig. 11)¹⁰ and Dobczyce (Fig. 12),¹¹ as well as the altarpiece from Libusza dated to the second decade of the 16th century (which burnt down together with the local wooden church in 1986, Fig. 13).¹² Unfortunately, as far as these objects are concerned, only the polyptych from Dobczyce survived to the present day, in the case of which access to the reverse is impossible. Therefore, one can only speculate whether the discussed quarters were composed of three separate boards connected by a common frame, or whether they were created as a single wood panel with small columns added at the front.

The initial composition of the artwork in question was made using both drawing and engraving technique. The former is quite difficult to detect, and an infrared photo reveals it only slightly, mostly on the Madonna's face. We can see there a correction of the arrangement of the left eyebrow and a band on Mary's hair, which was probably – according to



dostrzec, że na jego krawędziach występują małe czerwone kropki (il. 30). Wzór ornamentu został więc przeniesiony już po namalowaniu fałd płaszcza, z wykorzystaniem metody przepróchy.

Wydaje się, że całą nietypową sytuację związaną ze wstępną aranżacją układu omawianego obrazu można interpretować w zaprezentowany tu sposób. Być może artysta na początku pracy zaznaczył sporą część kompozycji z wykorzystaniem rytu. W pewnym momencie jednak stwierdził, że zmieni ten układ i do zaznaczenia nowej kompozycji wykorzystał zarówno rysunek, jak i ryt, przy czym rysunkiem posłużył się dość oszczędnie. Ponadto wydaje się, że na ponowne przeniesienie ornamentu z płaszcza Marii wpłynąć mogła – poza zmianą kompozycji – sytuacja, w której na skutek wymodelowania fałd płaszcza przestał być czytelny wcześniejszy wzór i malarz musiał przenieść go ponownie.

Badania spoiwa malarskiego wykorzystanego przy malowaniu omawianego dzieła nie dały jednoznacznych wyników. Jednak z dużą dozą prawdopodobieństwa można stwierdzić, że mamy w tym przypadku do czynienia z techniką temperową, którą wzbogacono zapewne dodatkiem oleju. Użyto w niej pigmentów typowych dla późnogotyckiego malarstwa Małopolski oraz wielu innych pobliskich regionów. Paleta malarza obejmowała tu między innymi: azuryt i żółcień cynowo-ołowiową (spodnia szata Marii), żywiczną miedzi i ziemię zieloną (płaszcz Marii), biel ołowiową, czerwień organiczną i ochrę czerwoną (karnacje) oraz cynober (usta). W partiach

the original intention – supposed to be a bit lower (Fig. 14). A fragment of a single line from the initial composition was also visible in the loss of the paint layer on Mary's red belt (more noticeable in the infrared photo – Fig. 15, 32). It features very little color intensity and appears as if it was made with scumbled gray. Its character may result from partial rubbing, but it seems that originally the color could not fall into a tone of intense black. Looking at the smooth running of the lines in the –fragments described above, one must conclude that they were rather done with a brush. However, we can not quite rule out the use of a metal stylus or pencil – especially given the gray and silver colouring of the lines.

Several factors probably contribute to the poor detectability of the drawing within the painting from Alwernia. Firstly, the painter was able to follow quite accurately the outline of the figures made earlier and covered it with contour lines introduced at the stage of creating the painting layer. Such an action would cause the lines from the two layers to blend together in infrared images. Another issue is that the line used in the drawing is not very intense in colour, which makes it difficult to see this line under infrared light. In addition, the paint layer made by the painter is characterised by a rather significant thickness, which may limit the penetration of radiation below this layer.

It should be noted that in making the initial composition, the artist also made extensive use of the aforementioned engraving, as clearly revealed by

czerwonej przepaski widocznej pod biustem Marii i czerwonego podbicia płaszcza docelowy kolor został uzyskany poprzez nałożenie go w dwóch warstwach, z czego pierwszą stanowiła minia, drugą zaś – czerwień organiczna.

O wspomnianym dodatku oleju świadczyć może stan zachowania niektórych fragmentów warstwy malarskiej. Chodzi w tym przypadku głównie o azurowe partie szaty pod płaszczem Marii. Są one obecnie zupełnie szerniałe i bardzo silnie splekane (il. 32-33), na co wpływ mógł mieć właśnie dodatek oleju. Niewykluczone, że do zniszczeń przyczynił się fakt, że kolor ten został położony w postaci bardzo grubej warstwy, zapewne z racji słabego krycia azurytu.

Jeśli chodzi o sam sposób malowania, należy zauważyć, że także inne fragmenty były malowane dość grubo. Jest to widoczne między innymi na karnacjach, na których również występuje splekanie, choć nie tak silne jak w przypadku partii azurowych. Ponadto na obrazie dają się zaobserwować niezwykle gładkie przejścia tonalne oraz drobiazgowy sposób opracowania włosów i ornamentów na szatach.

16. Franciszek z Węgier, *Madonna z Alwerni* – fragmenty fotografii RTG z widocznym rytem wykonanym we wstępnej kompozycji, tempera na desce, sprzed 1491 roku. Klasztor oo. Bernardynów w Alwerni. Fot. M. Gawor

16. Francis of Hungary, *Madonna of Alwernia* – fragments of an X-ray photograph with a visible engraving made in the initial composition, tempera on board, prior to 1491. The Bernardine Monastery in Alwernia. Photo by M. Gawor

17. Franciszek z Węgier, *Madonna z Alwerni* – fragmenty fotografii RTG z widocznym rytem wykonanym we wstępnej kompozycji, tempera na desce, sprzed 1491 roku. Klasztor oo. Bernardynów w Alwerni. Fot. M. Gawor

17. Francis of Hungary, *Madonna of Alwernia* – fragments of an X-ray photograph with a visible engraving made in the initial composition, tempera on board, prior to 1491. The Bernardine Monastery in Alwernia. Photo by M. Gawor

18. Franciszek z Węgier, *Madonna z Alwerni* – fragmenty fotografii RTG z widocznym rytem wykonanym we wstępnej kompozycji, tempera na desce, sprzed 1491 roku. Klasztor oo. Bernardynów w Alwerni. Fot. M. Gawor

18. Francis of Hungary, *Madonna of Alwernia* – fragments of an X-ray photograph with a visible engraving made in the initial composition, tempera on board, prior to 1491. The Bernardine Monastery in Alwernia. Photo by M. Gawor

19. Franciszek z Węgier, *Madonna z Alwerni* – stan po zdjęciu przemalowań z zaznaczonym przebiegiem nimbów wykreślonych we wstępnej kompozycji, tempera na desce, sprzed 1491 roku. Klasztor oo. Bernardynów w Alwerni. Fot. B. Zarębski

19. Francis of Hungary, *Madonna of Alwernia* – condition after removal of the repaintings with the marked course of the nimbuses drawn in the initial composition, tempera on board, prior to 1491. The Bernardine Monastery in Alwernia. Photo by B. Zarębski



19

the X-rays (Fig. 16-18). He used this technique not only to separate the places where the layer of painting touches the gilding, but also, for example, to mark the whole ornamentation placed on Mary's robe (Fig. 16). Interestingly enough, while the drawing revealed only minor compositional changes, quite a few can be observed in relation to the engraving. This is particularly evident in the case of the aforementioned ornament on the Madonna's robe. The engraving almost completely does not overlap here with the ornament painted on the top and was originally composed at places where other elements eventually appeared. Such solutions are present, among others, on a fragment of Mary's robe under her mantle (Fig. 17), as



20



21

well as under the feet, the right hand and a fragment of the Child's torso (Fig. 18). Moreover, in the middle of the face of the Child one can see an engraved fragment of the contour of the nimbus (Fig. 18), which proves that originally the Child was supposed to be much closer to the Madonna.¹³ Among the issues of the initial composition, there remains another aspect related to the ornament on Mary's coat. Upon closer inspection, one can see that there are small red dots along the edges of this motif (Fig. 30). In other words, the pattern of the ornament was transferred after the coat folds had already been painted, using the pouncing (*spolvero*) technique.

It seems that the whole unusual situation related to the initial arrangement of the layout of the painting in question can be interpreted in the way presented here. The artist may have marked a good portion of the composition with engraving at the beginning of the work. At some point, however, he decided to change this arrangement and used both drawing and engraving to mark the new composition, using drawing rather sparingly. Moreover, it seems that the re-transfer of the ornament from Mary's mantle could have been influenced – apart from the composition change – by the fact that the earlier pattern was no longer legible as a result of modelling the folds of the mantle and the painter had to transfer it again.

Research on the paint binder used in the painting of the work in question did not yield conclusive results. However, with a high degree of probability, we can say that we are dealing here with tempera technique, which was probably enriched with the addition of oil. It uses pigments typical of the late Gothic painting from the Małopolska region and many other neighbouring regions. The painter's palette included here, among others, azurite and tin-lead yellow (Mary's under garment), copper resinate and earth green (Mary's coat), lead white, organic red and red ochre (complexions), and cinnabar (lips). In parts of the red band visible under Mary's bust and the red lining of the coat, the ultimate colour was achieved by applying it in two layers. The first layer comprised red lead and the second one was organic red.

The above-mentioned addition of oil may be evidenced by the state of preservation of some fragments of the paint layer. This issue concerns mainly the azurite parts of the robe under Mary's coat.



Przy zestawieniu dzieła z Alwerni ze współczesnymi mu obrazami sztalugowymi z Małopolski nawiązuje się wniosek, że w zakresie techniki i technologii omawiane przedstawienie odbiega od standardów stosowanych w tym regionie. Taka ocena odnosi się między innymi do wstępnej kompozycji. W ostatnim czasie wydano kilka publikacji, w których prezentowane są dość szerokie zestawienia fotografii wykonanych w świetle podczerwonym, przedstawiające

They are now completely blackened and very badly cracked (Fig. 32-33), which may have been influenced by the addition of oil. It is possible that the damage resulted from the fact that the colour was applied in a very thick layer, probably due to the poor coverage of azurite.

As for the painting technique, it should be noted that other sections were also painted with quite thick layers. This is evident, among others, in complexions, where cracking is also present, although not as severe as in the azurite fragments. Moreover, the painting shows extremely smooth tonal transitions and a meticulous treatment of the hair and ornaments on the robes.

When comparing the work from Alwernia with its contemporary easel paintings from the Małopolska region, one can conclude that in terms of technique and technology the painting in question deviates from the standards used in the region. Such evaluation relates to, among others, the initial composition. Recently, several publications have been released, which present rather broad juxtaposition of photographs taken in infrared light, showing Małopolska panel paintings from the late Gothic period.¹⁴ Compared to initial compositions revealed in them, the initial compositional arrangement used in the Alwernia painting seems much more sparing in most parts.¹⁵ It is particularly significant that no signs of hatching were found on the discussed

20, 21. *Matka Boska z Dzieciątkiem* – fotografia w podczerwieni z widocznym wstępnym rysunkiem (zbliżenie na szatę Dzieciątka i twarz Marii), tempera na desce, 2. połowa XV wieku. Kościół pw. św. Trójcy w Działoszycach. Repr. wg M. Nowalińska, *O sztuce kopiowania...*, s. 276/il. 239, 116/il. 56a. Fot. P. Gąsior

20, 21. *Mother of God with the Child* – an infrared photograph with the visible preliminary drawing (a close-up of the Child's robe and Mary's face), tempera on board, 2nd half of 15th century. The Holy Trinity Church in Działoszyce. Reproduced according to M. Nowalińska, *O sztuce kopiowania...*, pp. 276/Fig. 239, 116/Fig. 56a. Photo by P. Gąsior

22, 23. *Ołtarz św. Stefana i Emeryka* – fotografia w podczerwieni z widocznym wstępnym rysunkiem (zbliżenie na twarz Chrystusa z rewersu prawego skrzydła), tempera na desce, po 1453 roku. Kościół pw. św. Stefana w Maciejowicach (Matejovce – obecnie część Popradu). Repr. wg T. Berger, *Restauratorský průzkum...*, s. 128/il. 6, 129/il. 7. Fot. T. Berger

22, 23. *The altarpiece of St. Stephen and St. Emeric* – an infrared photograph with the visible preliminary drawing (a close-up of Christ's face from the reverse of the right wing), tempera on board, after 1453. St. Stephen's Church in Maciejowice (Matejovce – at present a district of Poprad). Reproduced according to T. Berger, *Restauratorský průzkum...*, pp. 128/Fig. 6, 129/Fig. 7. Photo by T. Berger



małopolskie obrazy tablicowe z okresu późnego gotyku¹⁴. W stosunku do ujawnionych na nich wstępnych kompozycji wykorzystany na obrazie z Alwerni wstępny układ kompozycyjny wydaje się w większości partii znacznie bardziej oszczędny¹⁵. Znamienne jest zwłaszcza to, że na omawianym przedstawieniu nie wykryto żadnych szrafunków, które pojawiają się zazwyczaj na dziełach małopolskich – często w przypadku bogato fałdowanych szat (il. 20), takich jak płaszcz Marii na obrazie z Alwerni. Oczywiście istnieje możliwość, że na alwernijskim dziele nie zostały one ujawnione z powodu dużej grubości warstwy malarskiej, aczkolwiek na grubiej malowanych karnacjach promieniowanie podczerwone pozwoliło na dostrzeżenie fragmentów rysunku. Warto również zaznaczyć, że – jak dowodzą opublikowane fotografie – małopolscy malarze dość często wydzieliли dwiema kreskami grzbiet nosa, wykonując wstępną kompozycję (il. 21). Z takim zabiegiem, podobnie jak ze szrafunkami, nie mamy do czynienia w przypadku omawianego obrazu. Wydaje się natomiast, że w zakresie techniki malarskiej od małopolskich standardów najbardziej odbiegają wykonane na alwernijskim dziele karnacje. Namalowano je wyjątkowo



representation, which usually appear on works from the Małopolska region – often in the case of richly folded robes (Fig. 20), such as Mary's coat in the picture from Alwernia. Certainly, it is possible that the Alwernia painting does not show signs of hatching because of the great thickness of the painting layer, although on the thicker painted complexions the infrared radiation allowed fragments of the drawing to be seen. Furthermore, it should be noted that, as it is proved by published photographs, painters from the Małopolska region quite often separated with two lines the ridge of the nose, making a preliminary composition (Fig. 21). We do not observe such treatment, as well as signs of hatching, in the case of the painting in question. However, it seems that in terms of painting technique the complexions on the Alwernia work are the most different from the standards of Małopolska. They are painted unusually thickly, whereas in the discussed region the painting layer of these fragments is generally thinner or even partly scumbled.¹⁶ The use of the pouncing technique is also probably unprecedented in the Małopolska region, as no Gothic paintings with traces of this method were discovered in this area until now.¹⁷

grubo, natomiast w interesującym nas regionie warstwa malarska tych partii jest zazwyczaj cieńsza bądź wręcz częściowo laserunkowa¹⁶. Prawdopodobnie bezprecedensowe dla Małopolski jest również użycie przetróchy, gdyż dotychczas nie wykryto na tych terenach żadnych gotyckich obrazów ze śladami wykorzystania owej metody¹⁷.

Przytoczone wyżej argumenty zdają się świadczyć, że Franciszek z Węgier, autor obrazu z Alwerni, nauczył się fachu malarskiego poza Małopolską. Jak wynika z analizy formalnej, przeprowadzonej we wspomnianym artykule, miało to miejsce najprawdopodobniej na Spiszu¹⁸. Wydaje się więc, że omawiane dzieło powinno być technologicznie bliższe rozwiązaniom stosowanym na Spiszu, a nie w Małopolsce. Dodatkowo istotny jest tutaj fakt, że Franciszek, pracujący w Krakowie jako malarz zakonny, nie należał do krakowskiego cechu, przez co jego styczość

24, 25. Kwaterna z ołtarza św. Elżbiety ze sceną *Cudu Krzyża* – fotografia w podczerwieni z widocznymi fragmentami wstępnego rysunku, tempera na desce, rok 1493. Kościół pw. św. Jakuba w Lewoczy. Repr. wg E. Špaleková, *Oltár sv. Alžbety...*, s. 81, 85

24, 25. A quarter of St. Elizabeth altar with the scene of the *Miracle of the Cross* – an infrared photograph with visible fragments of the preliminary drawing, tempera on board, 1493. The Church of St. James in Levoca. Reproduced according to E. Špaleková, *Oltár sv. Alžbety...*, pp. 81, 85

26. Fragment kwatery głównej ołtarza z Janowic z widocznym wstępnym rysunkiem, tempera na desce, rok 1497. Fot. Słowacka Galeria Narodowa w Bratisławie. Oddelenie digitálnych technológií Slovenskej národnej galérie

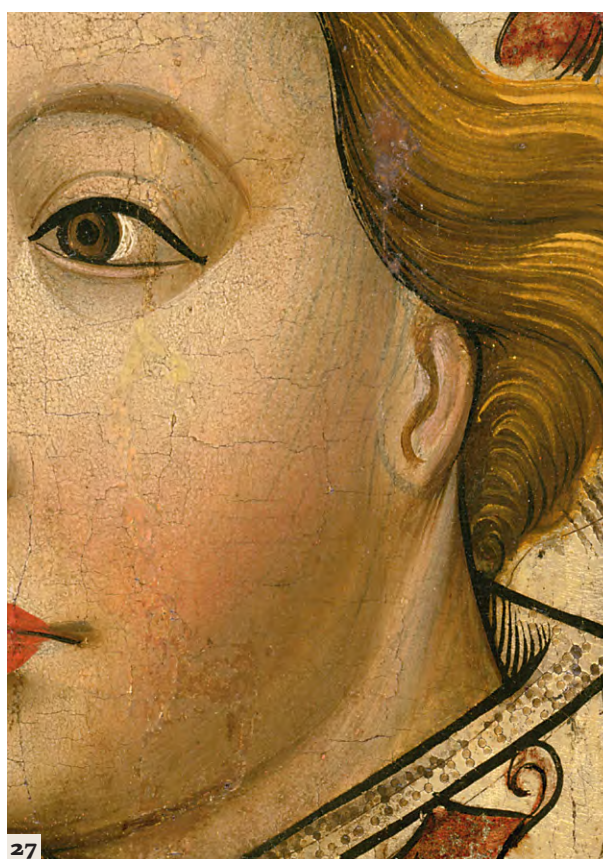
26. A fragment of the main quarter of the altar from Janovice with the visible preliminary drawing, tempera on board, 1497. Photo: The Slovak National Gallery in Bratislava. Oddelenie digitálnych technológií Slovenskej národnej galérie

27. Fragment prawej kwatery ołtarza ze *Stražek* z widocznym wstępnym rysunkiem, tempera na desce, lata 50. lub 60. XV wieku. Fot. Słowacka Galeria Narodowa w Bratisławie. Oddelenie digitálnych technológií Slovenskej národnej galérie

27. A fragment of the right quarter of the altar from *Stražky* with the visible preliminary drawing, tempera on board, 1450s or 1460s. Photo: The Slovak National Gallery in Bratislava. Oddelenie digitálnych technológií Slovenskej národnej galérie

28. Mistrz z Okolicznego, fragment kwatery ze sceną *Koronowania cierniem i naigrywania* należąca do ołtarza z Okolicznego z widocznym wstępnym rysunkiem, tempera na desce, lata 1500-1510. Fot. Muzeum Wschodniosłowackie w Koszycach (Východoslovenské múzeum v Košiciach)

28. The Master of Okoličné, a fragment of the quarter with the scene of the *Crowning with Thorns and Mocking*, belonging to the Okoličné altarpiece with the visible preliminary drawing, tempera on board, 1500-1510. Photo: The Eastern Slovak Museum in Košice (Východoslovenské múzeum v Košiciach)





29 z tym środowiskiem była w pewnym stopniu ograniczona¹⁹. Podczas analizy technik stosowanych w zabytkach spiskich okazuje się jednak, że także na tle tego regionu technika wykonania obrazu z Alwerni prezentuje się dość oryginalnie, a najbardziej wyróżnia się – jak w odniesieniu do Małopolski – pod względem wstępnej kompozycji i sposobu potraktowania karnacji.

Do analizy pierwszego z powyższych aspektów jako materiał porównawczy można wykorzystać fotografie gotyckich obrazów sztalugowych z terenów Spisza, wykonane w świetle podczerwonym i zamieszczone obecnie w kilku publikacjach. Na początek warto przywołać tu kadry z fragmentami kwatery ołtarza z Maciejowic (il. 22, 23), datowanych na czasy po 1453 roku (Matejowce – obecnie część Popradu)²⁰. W ich przypadku rysunek widoczny jest w zdecydowanie większym stopniu niż na obrazie z Alwerni. Na przedstawieniach z Maciejowic dostrzec można na przykład bardzo gęsty szrafunek w załamaniach szat, a także skłonność do wydzielania kreskami grzbietu nosa. Kolejnym obiektem z dostępnymi fotografiami w podczerwieni jest ołtarz św. Elżbiety z kościoła św. Jakuba w Lewoczy, którego kwatery wykonane

The aforementioned arguments seem to prove that Francis of Hungary, the author of the Alwernia painting, learned his painting craft outside of the Małopolska region. According to the formal analysis carried out in the mentioned article, this event most likely took place in the Spiš region.¹⁸ Therefore, it seems that the discussed work should be technologically closer to the solutions applied in the Spiš rather than Małopolska region. In addition, it is important to note that Francis, who worked as a monastic painter in Krakow, did not belong to the Kraków guild, so his contact with that community was to some extent limited.¹⁹ However, when analyzing the techniques used in the Spiš artworks, it turns out that also against the background of this region the technique of the Alwernia painting is quite original, and it stands out the most – as opposed to the Małopolska region – in terms of the initial composition and the treatment of the complexions.

For the analysis of the first of the above aspects, photographs of Gothic easel paintings from the Spiš region, taken in infrared light and currently included in several publications, can be used as the comparative material. To begin with, it is worth mentioning



30



31

zostały w 1493 roku (il. 24, 25)²¹. Wstępny rysunek ujawniony na tych kwaternionach prezentuje się wyjątkowo ciekawie. Wyraźnie daje się zauważyć, że do jego wykonania użyto dość grubego pędzla i prawdopodobnie czarnej farby. Rysunek sprawia wrażenie, jakby tworzony był w pośpiechu, ale nie jest przy tym pozbawiony pewnej wprawy – choć miejscami wydaje się niedbały. Ponadto zdecydowanie odbiega od namalowanej na nim kompozycji. Widać, że niektóre postacie zostały finalnie ukazane w zupełnie innej pozie bądź nawet całkowicie pominięte.

here frames with fragments of the altarpiece quarters from Maciejowice (Fig. 22, 23), dated back to the period after 1453 (Matejovce – currently a district of Poprad).²⁰ In their case, the drawing is definitely more visible than in the Alwernia painting. In the Maciejowice images we can notice, for example, very dense hatching in the folds of the robes and a trend to separate the nose ridge with lines. Another artwork with available infrared photographs is the altarpiece of St Elizabeth in the Church of St James in Levoča, whose quarters were made in 1493 (Fig. 24, 25).²¹ The preliminary drawing revealed on these quarters looks extremely interesting. One can clearly see that a rather thick brush and probably black paint was used to make it. The drawing gives the impression of being created in a hurry, but it is not devoid of a certain skill – although it seems careless here and there. Moreover, it definitely deviates from the composition painted on it. One can see that some characters were finally shown in completely different

29. Ołtarz ze Strażek, tempera na desce, lata 50. lub 60. XV wieku. Fot. Słowacka Galeria Narodowa w Bratysławie. Oddelenie digitálnych technológií Slovenskej národnej galérie

29. The Strážky altarpiece, tempera on board, 1450s or 1460s. Photo: The Slovak National Gallery in Bratislava. Oddelenie digitálnych technológií Slovenskej národnej galérie

30. Franciszek z Węgier, *Madonna z Alwerni* – zbliżenie ornamentu z płaszczka Marii z widocznymi śladami po użyciu przepróchy, tempera na desce, sprzed 1491 roku. Klasztor oo. Bernardynów w Alwerni. Fot. B. Zarębski

30. Francis of Hungary, *Madonna of Alwernia* – a close-up of the ornament of Mary's coat with visible traces from the use of pouncing technique, tempera on board, prior to 1491. The Bernardine Monastery in Alwernia. Photo by B. Zarębski

31. Ołtarz ze Strażek – zbliżenie ornamentu z płaszczka Marii z widocznymi śladami po użyciu przepróchy, tempera na desce, lata 50. lub 60. XV wieku. Fot. Słowacka Galeria Narodowa w Bratysławie. Oddelenie digitálnych technológií Slovenskej národnej galérie

31. The Strážky altarpiece – a close-up of the ornament from Mary's coat with visible traces of the use of pouncing technique, tempera on board, 1450s or 1460s. Photo: The Slovak National Gallery in Bratislava. Oddelenie digitálnych technológií Slovenskej národnej galérie

32. Franciszek z Węgier, *Madonna z Alwerni* – zbliżenie fragmentów z widocznym ornamentem z szaty pod płaszczem Marii, tempera na desce, sprzed 1491 roku. Klasztor oo. Bernardynów w Alwerni. Fot. B. Zarębski

32. Francis of Hungary, *Madonna of Alwernia* – a close-up of fragments with the visible ornament from the robe under Mary's coat, tempera on board, prior to 1491. The Bernardine Monastery in Alwernia. Photo by B. Zarębski



32



Pod tymi wszystkimi względami obrazy z Lewoczy odbiegają od dzieła z Alwerni. Oba zabytki może jedynie w pewnym stopniu łączyć fakt, że na spiżkim dziele w minimalnym zakresie wykorzystany został szrafunek. Na niektórych innych obiektach malarstwa z terenów Spisza można dostrzec rysunek poprzez warstwę malarską nawet bez użycia światła analitycznych. Są to między innymi: tablica z Janowic z 1497 roku (il. 26)²², ołtarz ze Strażek datowany na lata 50. bądź 60. XV wieku (il. 27)²³ czy też niektóre dzieła tzw. warsztatu Mistrza z Okolicznego, działającego w latach 1500-1510 (il. 28)²⁴. W przypadku wszystkich tych obiektów pod cieniej malowanymi elementami bardzo wyraźnie ujawniają się wstępne kompozycje. Wykonane one były zapewne za pomocą pędzla z wykorzystaniem intensywnie czarnej farby, a w dwóch pierwszych przykładach można również dostrzec szrafowania.

Jeśli chodzi o sposób malowania karnacji, wydaje się, że na Spiszu – podobnie jak w Małopolsce – na wielu gotyckich dziełach są one wykonywane w postaci dość cienkich warstw. Przykładami są tu wymienione powyżej obiekty z Janowic i Strażek oraz dzieła Mistrza z Okolicznego, w których gołym okiem można dostrzec rysunek prześwitujący w obrębie wymienionych partii.

poses or even omitted altogether. In all these respects, the Levoča images differ from the Alwernia painting. The two artworks can only be linked to some extent by the fact that there was minimal use of hatching on the Spiš work. In some other paintings from the Spiš region, one can see the drawing through the painting layer even without using analytical lights. These include: the plaque from Janovice dated back to 1497 (Fig. 26),²² the Strážky altarpiece dated back to the 1450s or 1460s (Fig. 27),²³ or some works of the so-called Master of Okoličné workshop, active in the 1500-1510 period (Fig. 28).²⁴ For all of these objects, the preliminary compositions are very clearly revealed beneath the elements painted with thinner layers. These compositions were probably made with a brush and intense black paint, and in the first two examples one can also see the signs of hatching.

As far as the way of painting the complexions is concerned, it seems that in the Spiš region – like in the Małopolska region – on many Gothic works they are done in the form of rather thin layers. The examples here comprise the aforementioned objects from Janovice and Strážky, as well as the works of the Master of Okoličné, in which the drawing can be seen with the naked eye – shining through within the aforementioned parts.

33. Franciszek z Węgier, *Madonna z Alwerni* – zbliżenie fragmentów z widocznym ornamentem z szaty pod płaszczem Marii, tempera na desce, sprzed 1491 roku. Klasztor oo. Bernardynów w Alwerni. Fot. B. Zarębski

33. Francis of Hungary, *Madonna of Alwernia* – a close-up of fragments with the visible ornament from the robe under Mary's coat, tempera on board, prior to 1491. The Bernardine Monastery in Alwernia. Photo by B. Zarębski

34. Ołtarz ze Strażek – zbliżenie fragmentów z kwatery głównej z widocznym ornamentem z szaty pod płaszczem Marii, tempera na desce, lata 50. lub 60. XV wieku. Fot. Słowacka Galeria Narodowa w Bratysławie. Oddelenie digitálnych technológií Slovenskej národnej galérie

34. The Strážky altarpiece – a close-up of fragments from the main quarter with the visible ornament from the robe under Mary's coat, tempera on board, 1450s or 1460s. Photo: The Slovak National Gallery in Bratislava. Oddelenie digitálnych technológií Slovenskej národnej galérie

35. Ołtarz ze Strażek – zbliżenie fragmentów z kwatery głównej z widocznym ornamentem z szaty pod płaszczem Marii, tempera na desce, lata 50. lub 60. XV wieku. Fot. Słowacka Galeria Narodowa w Bratysławie. Oddelenie digitálnych technológií Slovenskej národnej galérie

35. The Strážky altarpiece – a close-up of fragments from the main quarter with the visible ornament from the robe under Mary's coat, tempera on board, 1450s or 1460s. Photo: The Slovak National Gallery in Bratislava. Oddelenie digitálnych technológií Slovenskej národnej galérie

Należy jednak zaznaczyć, że mimo przytoczonych różnic jeden ze wspomnianych obiektów wykazuje pod pewnymi względami bardzo duże zbieżności techniczne z omawianym dziełem. Tym obiektem jest ołtarz ze Strażek (il. 29). Pierwszy wspólny pierwiastek wyszczególnionych tutaj dzieł ujawnia się w sposobie malowania płaszcza Marii. W obu przypadkach fałdy tego elementu garderoby modelowane są laserunkową zielenią na znacznie jaśniejszym podmalowaniu, a ornament na płaszczu spiskiego dzieła przeniesiony został z szablonu za pomocą metody przepróchy, o czym świadczą – jak w przypadku dzieła z Alwerni – widoczne na jego krawędziach czerwone kropki (il. 30, 31).



Druga zbieżność dotyczy szaty pod płaszczem Marii. W alwernijskim obrazie ozdobiono ją ornamentem roślinnym o formie wykorzystującej najprawdopodobniej mocno przestylizowany motyw liścia dębu i drobnych kwiatów. Zbliżony formalnie sposób zdobienia występuje w obrębie tego samego elementu na ołtarzu ze Strażek. Ponadto na skrzydłach bocznych owego ołtarza można go dostrzec w przypadku dalmatyk dwóch świętych biskupów, choć już w nieco zmienionej formie (il. 32-37). Mimo że omawiane partie obu dzieł różnią się kolorystyką, technika ich wykonania jest bardzo podobna. Widać, że przy ich tworzeniu na początku wymodelowano określonym kolorem wyłącznie fałdy szat, następnie zamalowano inną farbą tło ornamentu, natomiast sam ornament pozostawiono w kolorze warstwy wcześniejszej. Na koniec dodano światła w postaci jasných blików²⁵.

Wspólne cechy dwóch wymienionych powyżej dzieł pozwalają postawić tezę, że Franciszek z Węgier był jednym z twórców ołtarza ze Strażek. Jego praca ograniczała się jednak zapewne do namalowania opisanych elementów, gdyż pozostałe partie tryptyku nie wykazują dużych zbieżności z dziełem z Alwerni. Znamienne są tu zwłaszcza karnacje, które mają skrajnie odmienny charakter od zaprezentowanych na małopolskim zabytku. W tym kontekście nie bez znaczenia pozostaje datowanie omawianych obiektów, gdyż spiskie dzieło wiązane jest z latami 50. lub 60. XV wieku, czyli z okresem o 20-30 lat

It should be noted, however, that in spite of the indicated differences, one of the mentioned artworks shows in some respects very great technical similarities with the painting under study. The object in question is the Strážky altarpiece (Fig. 29). The first common element of the works detailed here is revealed in the manner of painting of Mary's coat. In both cases, the folds of the coat are modelled with glazed green on much lighter underpainting, and the ornament on the coat of the Spiš work was transferred from a stencil with the use of the pouncing technique, which is evidenced – as in the case of the Alwernia work – by the red dots visible on its edges (Fig. 30, 31). The second parallel concerns the robe under Mary's coat. In the Alwernia painting, it is decorated with floral ornamentation in a form that probably uses a highly stylised motif of an oak leaf and tiny flowers. A formally similar way of decoration is present within the same element at the Strážky altarpiece. Moreover, it can be seen on the side wings of this altarpiece in the case of the dalmatics of the two holy bishops, although already in a slightly changed form (Fig. 32-37). Although the parts of the two works under discussion differ in colour, their execution technique is very similar. It can be seen that when they were being created, at first only the folds of the robes were modeled with a certain colour, then the background of the ornament was painted with a different color, while the ornament itself was left in



36



37

wcześniej niż czas powstania obrazu z Alwerni. A zatem w momencie powstawania ołtarza ze Strażek Franciszek z Węgier mógł być jeszcze czeladnikiem praktykującym u innego malarza.

Podsumowując niniejszy tekst, możemy stwierdzić, że technika malarska stosowana przez Franciszka z Węgier nie jest charakterystyczna ani dla regionu spiskiego, ani małopolskiego i stanowi raczej sumę indywidualnych doświadczeń twórcy. Należy jednak zauważyć, że analiza technik i technologii malarskich pozwoliła w przypadku omawianego obrazu umocnić wnioski płynące z analizy formalnej. Duże zbieżności pomiędzy metodami pracy Franciszka z Węgier

the colour of the previous layer. Finally, lights were added in the form of bright light leaks.³⁵

The common features of the two works mentioned above allow us to hypothesise that Francis of Hungary was one of the creators of the Strážky altarpiece. However, his work was probably limited to painting the described elements because the remaining parts of the triptych do not show any significant similarities with the Alwernia work. Particularly important here are the complexions, which have an extremely different nature from those presented on the artwork from Małopolska region. In this context, the dating of the objects in question is not without significance, as the work from the Spiš region is associated with the 1450s or 1460s, i.e. with a period 20-30 years earlier than the dating of the Alwernia painting. Thus, at the time when the Strážky altarpiece was being created, Francis of Hungary may still have been an apprentice working for another painter.

Summing up this text, we can state that the painting technique used by Francis of Hungary is not characteristic either of the Spiš region, or Małopolska region and is rather the sum of the artist's individual experiences. It should be noted, however, that the analysis of painting techniques and technologies, allowed in the case of the painting in question to strengthen the conclusions drawn from the formal analysis. The great similarities between the working methods of Francis of Hungary and certain parts of

36. Ołtarz ze Strażek – zbliżenie fragmentów awersu lewego skrzydła z widocznym ornamentem na dalmatyce świętego biskupa (Mikołaj?), tempera na desce, lata 50. lub 60. XV wieku. Fot. Słowacka Galeria Narodowa w Bratisławie. Oddelenie digitálnych technológií Slovenskej národnej galérie

36. The Strážky altarpiece – a close-up of fragments of the obverse of the left wing with the visible ornament on the dalmatic of the saint bishop (Nicholas?), tempera on board, 1450s or 1460s. Photo: The Slovak National Gallery in Bratislava. Oddelenie digitálnych technológií Slovenskej národnej galérie

37. Ołtarz ze Strażek – zbliżenie fragmentów awersu prawego skrzydła z widocznym ornamentem na dalmatyce świętego biskupa (Wojciech/Staniślaw?), tempera na desce, lata 50. lub 60. XV wieku. Fot. Słowacka Galeria Narodowa w Bratisławie. Oddelenie digitálnych technológií Slovenskej národnej galérie

37. The Strážky altarpiece – a close-up of fragments of the obverse of the right wing with the visible ornament on the dalmatic of the saint bishop (Wojciech/Staniślaw?), tempera on board, 1450s or 1460s. Photo: The Slovak National Gallery in Bratislava. Oddelenie digitálnych technológií Slovenskej národnej galérie

a pewnymi partiami spiskiego dzieła, tj. ołtarza ze Strażek – mimo braku technicznych analogii z innymi obiektami z tego obszaru – umacniają tezę o spiskim pochodzeniu artysty, a nawet pozwalają pójść o krok dalej i przypisać Franciszkowi współautorstwo omawianego ołtarza. Nieco inaczej rysuje się status samego podobrazia, na którym powstało przedstawienie z Alwerni. Na tyle dobrze wpisuje się ono w tendencje panujące w Małopolsce na przełomie XV i XVI wieku, że jego wykonanie z dużą dozą prawdopodobieństwa można przypisywać pracującemu w tym regionie stolarzowi. Świadczy o tym zarówno sposób opracowania poszczególnych desek, jak i domniemana forma centralnej kwatery ołtarzowej, w której podobrazie miałyby zostać umieszczone. ■

Mgr Bartosz Zarębski w 2005 roku rozpoczął studia magisterskie na kierunku historia sztuki w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie. W 2013 roku obronił w tym instytucie pracę magisterską, napisaną pod kierunkiem dra hab. Marka Walczaka. Równolegle, w 2009 roku, rozpoczął studia magisterskie na kierunku konserwacja i restauracja dzieł sztuki (specjalność: konserwacja i restauracja malarstwa), które ukończył w 2015 roku obroną pracy magisterskiej, napisanej pod kierunkiem dra Jarosława Adamowicza. W latach 2016-2021 brał udział w projekcie badawczo-konserwatorskim dotyczącym ołtarza Wita Stwosza w Bazylice Mariackiej w Krakowie – jako stały członek zespołu wykonującego prace konserwatorskie. Nr ORCID: 0000-0001-7605-1742.

Przypisy

- 1 B. Zarębski, *Późnogotycka Madonna Apokaliptyczna z ołtarza głównego kościoła Bernardynów w Krakowie – dzieło malarza Franciszka z Węgier*, „Biuletyn Historii Sztuki” 2019, nr 1, s. 63-77.
- 2 Datowanie to wynika z układu poszczególnych warstw technologicznych.
- 3 Nazewnictwo nie jest w tym wypadku sprecyzowane. Dzieła prezentujące ów temat określa się również mianem *Assumpty* lub *Assunty* bądź też *Assumpty Apokaliptycznej* (od łacińskiego *Assumptio Mariae*); zob. J. Cibulka, *Korunovaná Assumpta na pŭlměici. Příspěvek k české ikonografii XIV. – XVI. století*, [w:] *Sborník k sedemdesátým narozeninám Karla B. Mádlá*, Praha 1929, s. 80-127; A. Bochnak, *Z dziejów malarstwa gotyckiego na Podkarpaciu*, „Prace Komisji Historii Sztuki”, 1934-1935, t. 6, s. 8-22; A. Grzybkowski, *Warianty ikonograficzne Assunty z kobiecą maską lunarną*, [w:] *Sztuka i ideologia XV wieku. Materiały Sympozjum Komitetu o Sztuce Polskiej Akademii Nauk*, Warszawa 1-4 grudnia, Warszawa 1978, s. 441-459; A. M. Olszewski, *Mulier Amica Sole w sztuce gotyku w Polsce*, „Nasza Przeszość”, 1994, t. 82, s. 35-94.
- 4 B. Zarębski, loc. cit.
- 5 Oprócz opisanej szpongi na odwrociu znajdowały się dwa takie elementy. Nie miały one jednak charakteru pierwotnego.

the Spiš work, i.e. the Strážky altarpiece, – despite the lack of technical analogies with other objects from this area – strengthen the thesis of the Spiš origin of the artist, and even allow us to go a step further and attribute to Francis the co-authorship of the altarpiece in question. The status of the painting support on which the Alwernia picture was created is slightly different. It fits so well to the trends prevailing in the Małopolska region at the turn of 15th century that its creation can be attributed with a high degree of probability to a carpenter working in that region. This is evidenced both by the way in which the individual boards were worked on and by the presumed form of the central altarpiece quarter, in which the support would have been placed. ■

Bartosz Zarębski, M.A., started his MA degree studies in art history at the Institute of Art History of the Jagiellonian University in Krakow in 2005. In 2013, he defended his master's thesis at the institute, written under the supervision of Marek Walczak, PhD, habilitated. In parallel, in 2009, he started his MA degree studies in conservation and restoration of artworks (specialisation: conservation and restoration of paintings), which he completed in 2015 by defending the master's thesis, written under the supervision of Jaroslaw Adamowicz, Ph.D. In the 2016-2021 period, he was involved in the research and conservation project on the Veit Stoss altarpiece at St Mary's Basilica in Krakow – as a permanent member of the project team performing conservation work. No. ORCID: 0000-0001-7605-1742

Endnotes

- 1 B. Zarębski, *Późnogotycka Madonna Apokaliptyczna z ołtarza głównego kościoła Bernardynów w Krakowie – dzieło malarza Franciszka z Węgier*, „Biuletyn Historii Sztuki” 2019, no. 1, pp. 63-77.
- 2 This dating is based on the layout of the particular technological layers.
- 3 The nomenclature is not specified here. Works presenting this subject are also determined as *Assumpta*, *Assunta*, or *Apocalyptic Assumpta* (from Latin *Assumptio Mariae*); see: J. Cibulka, *Korunovaná Assumpta na pŭlměici. Příspěvek k české ikonografii XIV. – XVI. století*, [in:] *Sborník k sedemdesátým narozeninám Karla B. Mádlá*, Praha 1929, pp. 80-127; A. Bochnak, *Z dziejów malarstwa gotyckiego na Podkarpaciu*, „Prace Komisji Historii Sztuki”, 1934-1935, vol. 6, pp. 8-22; A. Grzybkowski, *Warianty ikonograficzne Assunty z kobiecą maską lunarną*, [in:] *Sztuka i ideologia XV wieku. Materiały Sympozjum Komitetu o Sztuce Polskiej Akademii Nauk*, Warszawa 1-4 grudnia, Warszawa 1978, pp. 441-459; A. M. Olszewski, *Mulier Amica Sole w sztuce gotyku w Polsce*, „Nasza Przeszość”, 1994, vol. 82, pp. 35-94.
- 4 B. Zarębski, loc. cit.
- 5 In addition to the described batten, there were two such items on the reverse. However, they were not original.

- 6 F. Pelon, *Technika i technologia wykonania nowo odkrytego gotyckiego obrazu, będącego połączeniem dwóch typów ikonograficznych: Hodegetrii Krakowskiej i Sacra Conversazione z kościoła pw. św. Antoniego Padewskiego w Koziegłówkach*, „Wiadomości Konserwatorskie Województwa Śląskiego” 2016, t. 8, s. 277-278; M. Schuster-Gawłowska, *Ostatnie odkrycia konserwatorskie Hodegetrii Krakowskich*, [w:] *Imagines pictae: studia nad gotyckim malarstwem w Polsce*, Kraków 2016, s. 154-155 (Aneks 5. *Obraz Matki Boskiej z Dzieciątkiem w Koziegłówkach*, oprac. M. Szuster-Gawłowska); P. Łopatkiewicz, *Hodegetrie Krakowskie schyłku średniowiecza 1490-1550*, [w:] *Hodegetrie Krakowskie 1490-1550*, Kraków 2018, s. 36-38; J. Adamowicz, *Warsztat Mistrza Rodziny Marii a Hodegetrie Krakowskie*, [w:] *ibidem*, s. 79-88; M. Nowalińska, *Koziegłówki*, [w:] *ibidem*, s. 194-195; J. Adamowicz, *Mistrz Rodziny Marii. Dzieła malarstwa tablicowego jednego z krakowskich warsztatów cechowych przełomu XV i XVI wieku*, Kraków 2018, s. 45-46, 440; M. Nowalińska, *O sztuce kopiowania. Studia inspirowane badaniami powtarzalności przedstawień Hodegetrii Krakowskich 1400-1550*, Kraków 2019, s. 115-117.
- 7 Podobny sposób opracowania podobrazia wydaje się niewystarczającą przesłanką do łączenia dwóch dzieł z tym samym datowaniem – między innymi dlatego, że podobrazie mogło czekać wiele lat, zanim namalowano na nim obraz. Mimo to może warto byłoby rozważyć przesunięcie datowania obrazu z Koziegłówek (jak i związanej z nim grupy dzieł) o kilka lat wstecz, w kierunku bliższym poświadczoną źródłowo dacie śmierci Franciszka z Węgier, która nastąpiła pomiędzy 1487 a 1491 rokiem.
- 8 Kwestia tego, czy w dobie gotyku w Krakowie podobrazia wykonywane były w pracowni malarskiej czy poza nią, nie jest raczej poruszana w literaturze. Wiemy natomiast, że postępował tak na przykład Albrecht Dürer, który – jak wynika z jego korespondencji z 1507 roku – odebrał od stolarza tablice do retabulum, zamówionego przez Stefana Hellera do kościoła Dominikanów we Frankfurcie nad Menem (zob. *Dürers Briefe, Tagebücher und Reime, nebst einem Anhang von Zuschriften an und für Dürer. Übersetzt und mit Einleitung, Anmerkungen, Personenverzeichnis und einer Reisekarte versehen von Moriz Thausing*, [w:] *Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance mit Unterstützung des k. k. österr. für Kultus und Unterricht, im Vereine mit Jachgenossen herausgegeben von R. Eitelberg v. Edelsberg*, t. 3, Wien 1872, s. 24-25; A. Grebe, *Meister nach Dürer. Überlegungen zur Dürerwerkstatt*, [w:] *Das Dürer-Haus: Neue Ergebnisse der Forschung*, Nürnberg 2007, s. 133; A. Patała, *Pod znakiem świętego Sebalda. Rola Norymbergi w kształtowaniu późnogotyckiego malarstwa tablicowego na Śląsku*, Wrocław 2018, s. 29; M. Nowalińska, *O sztuce kopiowania...*, op. cit., s. 38. Ponadto nieco ponad wiek później, w siedemnastowiecznej Antwerpii, zamawianie podobrazia poza pracownią malarską stało się powszechną i regulowaną prawnie praktyką. Takie wytwórstwo było w tym mieście na tyle kontrolowane, że członkowie cechu zajmującego się wykonywaniem podobrazia oznaczali swoje deski poprzez odciskanie na odwrociach znaków identyfikujących ich pracownie (zob. J. Wadum, *The Antwerp Brand on Paintings on Panels*, [w:] *Looking Through Paintings. The Study of Painting Techniques and Materials in Support of Art Historical Research*, Baarn and London 1998, s. 179-198). W kontekście Małopolski doby gotyku istotne wydaje się ustalenie, kiedy cech stolarzy, który mógł wykonywać podobrazia, stał się samodzielną instytucją. Według Ambrożego Grabowskiego to w 1419 roku stolarze
- 6 F. Pelon, *Technika i technologia wykonania nowo odkrytego gotyckiego obrazu, będącego połączeniem dwóch typów ikonograficznych: Hodegetrii Krakowskiej i Sacra Conversazione z kościoła pw. św. Antoniego Padewskiego w Koziegłówkach*, „Wiadomości Konserwatorskie Województwa Śląskiego” 2016, vol. 8, pp. 277-278; M. Schuster-Gawłowska, *Ostatnie odkrycia konserwatorskie Hodegetrii Krakowskich*, [in:] *Imagines pictae: studia nad gotyckim malarstwem w Polsce*, Kraków 2016, pp. 154-155 (Aneks 5. *Obraz Matki Boskiej z Dzieciątkiem w Koziegłówkach*, compiled by M. Szuster-Gawłowska); P. Łopatkiewicz, *Hodegetrie Krakowskie schyłku średniowiecza 1490-1550*, [in:] *Hodegetrie Krakowskie 1490-1550*, Kraków 2018, s. 36-38; J. Adamowicz, *Warsztat Mistrza Rodziny Marii a Hodegetrie Krakowskie*, [in:] *ibidem*, pp. 79-88; M. Nowalińska, *Koziegłówki*, [in:] *ibidem*, pp. 194-195; J. Adamowicz, *Mistrz Rodziny Marii. Dzieła malarstwa tablicowego jednego z krakowskich warsztatów cechowych przełomu XV i XVI wieku*, Kraków 2018, pp. 45-46, 440; M. Nowalińska, *O sztuce kopiowania. Studia inspirowane badaniami powtarzalności przedstawień Hodegetrii Krakowskich 1400-1550*, Kraków 2019, pp. 115-117.
- 7 A similar way of working out of the painting support seems to be an insufficient premiss for connection two artworks with the same dating – as, for example, a painting support could be kept many years before a picture was painted on it. However, maybe it would be worth considering the shift of dating of the artwork from Koziegłówki (and a group of works connected with it) a few years backwards, in the direction closer to the date of the Francis of Hungary death confirmed by sources, which occurred between 1487 and 1491.
- 8 The issue whether in the time of Gothic in Krakow painting supports were made in painting studios or outside of such workshops, is scarcely discussed in literature. However, we know that this way of acting was accepted for example by Albrecht Dürer, who – as his correspondence from 1507 indicates – received from a carpenter the boards for the retdos ordered by Stefan Heller to the church of Dominicans in Frankfurt am Main (see: *Dürers Briefe, Tagebücher und Reime, nebst einem Anhang von Zuschriften an und für Dürer. Übersetzt und mit Einleitung, Anmerkungen, Personenverzeichnis und einer Reisekarte versehen von Moriz Thausing*, [in:] *Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance mit Unterstützung des k. k. österr. für Kultus und Unterricht, im Vereine mit Jachgenossen herausgegeben von R. Eitelberg v. Edelsberg*, vol. 3, Wien 1872, pp. 24-25; A. Grebe, *Meister nach Dürer. Überlegungen zur Dürerwerkstatt*, [in:] *Das Dürer-Haus: Neue Ergebnisse der Forschung*, Nürnberg 2007, p. 133; A. Patała, *Pod znakiem świętego Sebalda. Rola Norymbergi w kształtowaniu późnogotyckiego malarstwa tablicowego na Śląsku*, Wrocław 2018, p. 29; M. Nowalińska, *O sztuce kopiowania...*, op. cit., p. 38. Furthermore, slightly over the century later, in 17th-century Antwerp, ordering of painting supports outside of painting studios became a common and legally regulated practice. Such manufacturing was so controlled in this city that members of the guild dealing with manufacturing of painting supports marked their boards by impressing on reverses the signs identifying their studios (see: J. Wadum, *The Antwerp Brand on Paintings on Panels*, [in:] *Looking Through Paintings. The Study of Painting Techniques and Materials in Support of Art Historical Research*, Baarn and London 1998, pp. 179-198). In the context of the Małopolska region in the time of Gothic, it seems significant to determine when the guild of carpenters, which could manufacture painting supports, became a separate institution. According

- oddzielili się od cechu zrzeszającego poza nimi malarzy, snycerzy (rzeźbiarzy?), pozłotników i szklarzy. Badacz nie podaje niestety źródła, z którego zaczerpnął te informacje (zob. A. Grabowski, *Starożytności historyczne polskie*, Kraków 1840, s. 416). Mimo to, nawet jeśli pominęlibyśmy niepotwierdzoną źródłowo datę, można przyjąć, że w czasie, w którym powstawały obrazy z Alwerni i Koziegłówek, stolarze funkcjonowali już jako odrębne ugrupowanie. Wskazuje na to fakt, że w statucie z 1490 roku wymieniani są w jednym cechu tylko malarze, rzeźbiarze i szklarze – bez stolarzy (zob. *Kodeks Dyplomatyczny Miasta Krakowa 1257-1506*, cz. 2-4, wyd. F. Piekosiński, Kraków 1882, nr 436, s. 465). Znany obecnie pierwszy samodzielny statut cechu stolarzy pochodzi natomiast z 1547 roku (zob. *Prawa, przywileje i statuty miasta Krakowa*, t. 1: 1507-1586, z. 1, Kraków 1885, nr 452, s. 529-533).
- 9 B. Zarębski, op. cit., s. 71.
 - 10 S. Tomkowicz, *Inwentarz zabytków powiatu jasielskiego*, wyd. P. Łopatkiewicz, T. Łopatkiewicz, Kraków 2001, s. 66-68, 170.
 - 11 J. Gadomski, *Gotyckie malarstwo tablicowe Małopolski 1460-1500*, Warszawa 1988, s. 166; idem, *Malarstwo gotyckie Małopolski 1500-1540*, Warszawa-Kraków 1995, s. 78-79.
 - 12 Ołtarz spalił się wraz z miejscowym drewnianym kościołem w 1986 roku (zob. J. Gadomski, *Gotyckie malarstwo tablicowe Małopolski 1500-1540...*, s. 100-103).
 - 13 Zachowane są również niewielkie fragmenty rytych konturów nimbu Madonny, co pozwala na zrekonstruowanie ułożenia i rozmiaru obu nimbów wytyczonych we wstępnej kompozycji (il. 20). W ukończonym dziele były one jednak z pewnością inaczej umiejscowione i najprawdopodobniej większe, choć niestety ich kształtów możemy się jedynie domyślać, gdyż nie przetrwały do naszych czasów. Podczas konserwacji zaaranżowano te elementy na nowo, a ich forma – zgodnie z zaleceniami komisji nadzorującej prace konserwatorskie – nawiązuje do zbliżonego formalnie przedstawienia Madonny z Cerekwi.
 - 14 M. Schuster-Gawłowska, *Technologia obrazów Hodegetrii Krakowskich z lat 1450-1490*, [w:] *Hodegetrie Krakowskie 1450-1490*, Kraków 2017, s. 37-41; J. Adamowicz, *Warsztat Mistrza Rodziny Marii...*, s. 89-93; idem, *Mistrz Rodziny Marii...*, s. 179-212; M. Nowalińska, *O sztuce kopiowania...*, op. cit., s. 104-125, 274-276.
 - 15 Wyjątek stanowi dwukrotne szczegółowe przeniesienie ornamentalnego wzoru na płaszczu Marii.
 - 16 J. Gadomski, *Gotyckie malarstwo tablicowe Małopolski 1420-1470*, Warszawa 1981, s. 70, 73; idem, *Gotyckie malarstwo tablicowe Małopolski 1460-1500...*, s. 104-105; B. Zarębski, op. cit., s. 74.
 - 17 M. Nowalińska – na podstawie literatury przedmiotu, własnych doświadczeń, a także kwerendy ustnej z innymi naukowcami – stwierdziła, że nie zidentyfikowano dotychczas żadnego obrazu sztalugowego wykorzystującego metodę przepiórki, którego powstanie można byłoby łączyć z artystami działającymi na terenie historycznej Polski (zob. M. Nowalińska, *O sztuce kopiowania...*, op. cit., s. 370).
 - 18 B. Zarębski, op. cit., s. 73-76.
 - 19 Więcej o krakowskich malarzach zakonnych doby gotyku działających poza cechem zob. J. Gadomski *Gotyckie malarstwo tablicowe Małopolski 1460-1500...*, s. 85-86.
 - 20 T. Berger, *Restauratorský průzkum oltáře z Matějovců*, „*Technologia Artis*” 2008, t. 6, s. 126-130; autor wspomina w tekście o dwóch innych obiektach, w przypadku których pod koniec ujawniła analogicznie wykonany rysunek: dwóch kwater ze zwieńczenia centralnej części ołtarza św. Andrzeja to Ambroży Grabowski, in 1419 carpenters separated from the guild associating not only them but also painters, wood carvers, (sculptors?), gilders and glaziers. Unfortunately, the researcher do not specify a source of his information (see: A. Grabowski, *Starożytności historyczne polskie*, Kraków 1840, p. 416). However, even if we did not take into consideration the date not confirmed by sources, it could be assumed that in the time when the paintings from Alwernia and Koziegłówki were created, carpenters functioned already as a separate grouping. This conclusion is indicated by the fact that in the statute from 1490 only painters, sculptors and glaziers are listed in one guild – without carpenters (see: *Kodeks Dyplomatyczny Miasta Krakowa 1257-1506*, part 2-4, pub. F. Piekosiński, Kraków 1882, no. 436, p. 465). On the other hand, according to the present knowledge, the first separate statute of the guild of carpenters was defined in 1547 (see: *Prawa, przywileje i statuty miasta Krakowa*, vol. 1: 1507-1586, issue 1, Kraków 1885, no. 452, pp. 529-533).
 - 9 B. Zarębski, op. cit., p. 71.
 - 10 S. Tomkowicz, *Inwentarz zabytków powiatu jasielskiego*, pub. P. Łopatkiewicz, T. Łopatkiewicz, Kraków 2001, pp. 66-68, 170.
 - 11 J. Gadomski, *Gotyckie malarstwo tablicowe Małopolski 1460-1500*, Warszawa 1988, p. 166; idem, *Malarstwo gotyckie Małopolski 1500-1540*, Warszawa-Kraków 1995, pp. 78-79.
 - 12 The altar was burned down with the local wooden church in 1986 (see: J. Gadomski, *Gotyckie malarstwo tablicowe Małopolski 1500-1540...*, pp. 100-103).
 - 13 Small pieces of engraved contours of the Madonna's nimbus have also been preserved, which allows reconstructing the arrangement and size of both nimbuses delineated in the initial composition (Fig. 20). In the finished work, however, they were certainly positioned differently and were probably larger, although unfortunately their shapes can only be guessed at since they have not survived to our times. During conservation work, these elements were arranged anew, and their form – in accordance with the recommendations of the commission supervising the conservation work – refers to a formally similar representation of the Madonna of Cerekwia.
 - 14 M. Schuster-Gawłowska, *Technologia obrazów Hodegetrii Krakowskich z lat 1450-1490*, [in:] *Hodegetrie Krakowskie 1450-1490*, Kraków 2017, pp. 37-41; J. Adamowicz, *Warsztat Mistrza Rodziny Marii...*, pp. 89-93; idem, *Mistrz Rodziny Marii...*, pp. 179-212; M. Nowalińska, *O sztuce kopiowania...*, op. cit., pp. 104-125, 274-276.
 - 15 The exception is the twice detailed transfer of the ornamental pattern on Mary's coat.
 - 16 J. Gadomski, *Gotyckie malarstwo tablicowe Małopolski 1420-1470*, Warszawa 1981, pp. 70, 73; idem, *Gotyckie malarstwo tablicowe Małopolski 1460-1500...*, pp. 104-105; B. Zarębski, op. cit., p. 74.
 - 17 M. Nowalińska – on the basis of the literature on the subject, her own experience, and a verbal search with other scholars – stated that no easel painting the creation of which could be associated with artists active in historical Poland and using the pouncing method has been identified so far (see: M. Nowalińska, *O sztuce kopiowania...*, op. cit., p. 370).
 - 18 B. Zarębski, op. cit., pp. 73-76.
 - 19 For more on Krakow's monastic painters of the Gothic period working outside the guild, see: J. Gadomski, *Gotyckie malarstwo tablicowe Małopolski 1460-1500...*, pp. 85-86.
 - 20 T. Berger, *Restauratorský průzkum oltáře z Matějovců*, „*Technologia Artis*” 2008, vol. 6, pp. 126-130; the author mentions

- w kościele św. Idziego w Bardejowie i kwatery z *Pokłonem Trzech Króli* ze Złotych Morawców (niestety fotografie te nie są publikowane). O ołtarzu z Maciejowic zob. E. Polak-Trajdos, *Twórczość Mistrza Maciejowickiego na tle malarstwa rejonu sądeckiego XV wieku*, „Rocznik Historii Sztuki”, 1973, t. 9, s. 36-86; G. Török, *A Mateóci Mester művészeteinek problémái*, „Művészettörténeti Értesítő” 1980, t. 29, s. 49-80; M. Bartlová, *Oltár sv. Štefana a sv. Imricha z Matejoviec*, [w:] *Gotika*, Bratislava 2003, s. 702-703; J. Hradilová et al., *Výtvarné a materiálové znaky dielne Majstra matejovského oltára, 15. storočie, Slovensko*, „Technologia Artis” 2008, t. 6, s. 98-112.
- 21 E. Špaleková, *Oblasťný reštaurátorský ateliér v Levoči 1983-2008*, Levoča 2008, s. 81-85. O ołtarzu św. Elżbiety zob. J. Fajt, *Medzi dvora a mestom. Maliarstvo na Spiši okolo roku 1500 a magnátska rodina Zápoľských*, [w:] *Gotika*, Bratislava 2003, s. 411-412; J. Végel, *Oltárny triptych sv. Alžbety v Levoči*, [w:] *Gotika*, Bratislava 2003, s. 724.
- 22 Obraz – według inskrypcji na ramie – miał zostać wykonany w 1497 roku przez Mistrza Marcina (zob. J. Végel, *Madona z Jánowiec*, [w:] *Gotika*, Bratislava 2003, s. 726-727).
- 23 W literaturze występują bardzo duże rozbieżności odnośnie do datowania ołtarza ze Strażek. Jak wynika z podsumowania stanu badań wykonanego przez A. Glatza w 1983 roku, na przestrzeni lat wahało się ono nawet od 1440 roku do lat 1490-1500 (A. Glatz, *Gotické umenie v zbierkach Slovenskej národnej galérie*, Bratislava 1983, s. 53-54). Sam Glatz przyznaje, że dzieło powstało w latach 50. XV wieku (A. Glatz, *Gotické umenie v zbierkach...*, s. 52, 55; idem, *Gotické umenie*, [w:] *Umenie Slovenska*, Bratislava 1994, s. 38). Natomiast w nieco nowszej publikacji Bartlová datuje ołtarz ze Strażek na lata 1460-1470 (M. Bartlová, *Triptych ze Strážok*, [w:] *Gotika*, Bratislava 2003, s. 705). Wiecej o ołtarzu ze Strażek zob. E. Polak-Trajdos, op. cit., s. 98-118; A. Glatz, *Gotické umenie v zbierkach...*, s. 52-55; idem, *Gotické umenie...*, s. 38-43; M. Bartlová, *Triptych...*, op. cit., s. 702-703.
- 24 O Mistrzu z Okolicznego zob. J. Fajt, *Medzi dvora a mestom...*, s. 413-418; o ołtarzu, z którego pochodzi reprodukowany fragment zob. J. Fajt, *Oltár Panny Márie z františkánskeho kláštorneho kostela v Okoličnom*, [w:] *Gotika*, Bratislava 2003, s. 739.
- 25 Szata pod płaszczem Marii na ołtarzu ze Strażek, jeszcze przed wymodelowaniem fałd, została wcześniej wysrebrzona.
- in the text two other objects, in the case of which infrared revealed a similarly made drawing: two quarters from the finial of the central part of St Andrew's altar in the Church of St Giles in Bardejov and the quarter with the *Adoration of the Three Kings* from Zlaté Morávy (unfortunately these photographs are not published). To learn more about the Maciejowice altar see: E. Polak-Trajdos, *Twórczość Mistrza Maciejowickiego na tle malarstwa rejonu sądeckiego XV wieku*, „Rocznik Historii Sztuki” 1973, vol. 9, pp. 36-86; G. Török, *A Mateóci Mester művészeteinek problémái*, „Művészettörténeti Értesítő” 1980, vol. 29, pp. 49-80; M. Bartlová, *Oltár sv. Štefana a sv. Imricha z Matejoviec*, [in:] *Gotika*, Bratislava 2003, pp. 702-703; J. Hradilová et al., *Výtvarné a materiálové znaky dielne Majstra matejovského oltára, 15. storočie, Slovensko*, „Technologia Artis” 2008, vol. 6, pp. 98-112.
- 21 E. Špaleková, *Oblasťný reštaurátorský ateliér v Levoči 1983-2008*, Levoča 2008, pp. 81-85. To learn more about St Elizabeth altar see: J. Fajt, *Medzi dvora a mestom. Maliarstvo na Spiši okolo roku 1500 a magnátska rodina Zápoľských*, [in:] *Gotika*, Bratislava 2003, pp. 411-412; J. Végel, *Oltárny triptych sv. Alžbety v Levoči*, [in:] *Gotika*, Bratislava 2003, p. 724.
- 22 The painting – according to the inscription on the frame – was to be made in 1497 by the Master Marcin (see: J. Végel, *Madona z Jánowiec*, [in:] *Gotika*, Bratislava 2003, p. 726-727).
- 23 There are very large discrepancies in literature regarding the dating of the Strážky altarpiece. The summary of the state of research presented by A. Glatz in 1983 shows that over the years the dating fluctuated even from 1440 to 1490-1500 (A. Glatz, *Gotické umenie v zbierkach Slovenskej národnej galérie*, Bratislava 1983, pp. 53-54). Glatz himself accepts that the work was created in the 1450s (A. Glatz, *Gotické umenie v zbierkach...*, p. 52, 55; idem, *Gotické umenie*, [in:] *Umenie Slovenska*, Bratislava 1994, p. 38). However, in the slightly newer publication Bartlová dates the Strážky altarpiece to the period of 1460-1470 (M. Bartlová, *Triptych ze Strážok*, [in:] *Gotika*, Bratislava 2003, p. 705). For more on the Strážky altarpiece, see: E. Polak-Trajdos, op. cit., s. 98-118; A. Glatz, *Gotické umenie v zbierkach...*, s. 52-55; idem, *Gotické umenie...*, pp. 38-43; M. Bartlová, *Triptych...*, op. cit., pp. 702-703.
- 24 About the Master of Okoličné see: J. Fajt, *Medzi dvora a mestom...*, pp. 413-418; about the altar from which the reproduced fragment comes see: J. Fajt, *Oltár Panny Márie z františkánskeho kláštorneho kostela v Okoličnom*, [in:] *Gotika*, Bratislava 2003, p. 739.
- 25 The robe beneath Mary's coat on the Strážky altarpiece, still before the folds were modeled, had previously been silvered.

Bibliografia / Bibliography

- Adamowicz J., *Mistrz Rodziny Marii. Dzieła malarstwa tablicowego jednego z krakowskich warsztatów cechowych przełomu XV i XVI wieku*, Kraków 2018.
- Adamowicz J., *Warsztat Mistrza Rodziny Marii a Hodegetrie Krakowskie*, [w:] *Hodegetrie Krakowskie 1490-1550*, red. M. Schuster-Gawłowska et al., Kraków 2018, s. 75-93.
- Bartlová M., *Oltár sv. Štefana a sv. Imricha z Matejoviec*, [w:] *Gotika*, red. D. Buran, Bratislava 2003, s. 702-703.
- Bartlová M., *Triptych ze Strážok*, [w:] *Gotika*, Bratislava 2003, s. 705.
- Berger T., *Restaurátorský prúžkum oltára z Matějovců*, „Technologia Artis” 2008, t. 6, s. 124-135.
- Bochnak A., *Z dziejów malarstwa gotyckiego na Podkarpaciu*, „Prace Komisji Historii Sztuki” 1934-1935, t. 6, s. 1-40.
- Cibulka J., *Korunovaná Assumpta na pŕlmeíci. Příspěvek k české ikonografii XIV. – XVI. století*, [w:] *Sborník k sedemdesátým narozeninám Karla B. Mádlá*, red. J. Štenc, Praha 1929, s. 80-127.

- Dürers Briefe, Tagebücher und Reime, nebst einem Anhang von Zuscriften an und für Dürer. Übersetzt und mit Einleitung, Anmerkungen, Personenverzeichniss und einer Reisekarte versehen von Moriz Thausing, [w:] *Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance mit Unterstützung des k. k. österr. fünf Kultus und Unterricht, im Vereine mit Jachgenossen herausgegeben von R. Eitelberg v. Edelsberg*, Bd. 3, Wien 1872.
- Fajt J., *Medzi dvora a mestom. Maliarstvo na Spiši okolo roku 1500 a magnátska rodina Zápoľských*, [w:] *Gotika*, red. D. Buran, Bratislava 2003, s. 399-474.
- Fajt J., *Oltár Panny Márie z františkánskeho kláštorného kostela v Okoličnom*, [w:] *Gotika*, red. D. Buran, Bratislava 2003, s. 739-740.
- Gadomski J., *Gotyckie malarstwo tablicowe Małopolski 1420-1470*, Warszawa 1981.
- Gadomski J., *Gotyckie malarstwo tablicowe Małopolski 1460-1500*, Warszawa 1988.
- Gadomski J., *Gotyckie malarstwo tablicowe Małopolski 1500-1540*, Warszawa-Kraków 1995.
- Glatz A., *Gotické umenie v zbierkach Slovenskej národnej galérie*, Bratislava 1985.
- Glatz A., *Gotické umenie*, [w:] *Umenie Slovenska*, red. J. Žáry, Bratislava 1994, s. 38.
- Grabowski A., *Starożytności historyczne polskie*, Kraków 1840.
- Grebe A., *Meister nach Dürer. Überlegungen zur Dürerwerkstatt*, [w:] *Das Dürer-Haus: Neue Ergebnisse der Forschung*, red. G.U. Großmann, F. Sonnenberger, Nürnyberg 2007, s. 121-140.
- Grzybowski A., *Warianty ikonograficzne Assunty z kobiecą maską lunarną*, [w:] *Sztuka i ideologia XV wieku. Materiały Sympozjum Komitetu o Sztuce Polskiej Akademii Nauk. Warszawa 1-4 grudnia*, red. P. Skubiszewski, Warszawa 1978, s. 441-459.
- Hradilová J., Hradil D., Svetková A., Novotná M., *Výtvarné a materiálové znaky dielne Majstra matejovského oltára, 15. storočie, Slovensko*, „Technologia Artis” 2008, t. 6, s. 98-123.
- Kodeks Dyplomatyczny Miasta Krakowa 1257-1506*, cz. 2-4, wyd. F. Piekosiński, Kraków 1882.
- Łopatkiewicz P., *Hodegetrie Krakowskie schyłku średniowiecz 1490-1550*, [w:] *Hodegetrie Krakowskie 1490-1550*, red. M. Schuster-Gawłowska et al., Kraków 2018, s. 17-41.
- Nowalińska M., *Koziegłówki*, [w:] *Hodegetrie Krakowskie 1490-1550*, red. M. Schuster-Gawłowska et al., Kraków 2018, s. 190-195.
- Nowalińska M., *O sztuce kopiowania. Studia inspirowane badaniami powtarzalności przedstawień Hodegetrii Krakowskich 1400-1550*, Kraków 2019.
- Olszewski A. M., *Mulier Amica Sole w sztuce gotyku w Polsce*, „Nasza Przeszłość” 1994, t. 82 s. 35-95.
- Patała A., *Pod znakiem świętego Sebalda. Rola Norymbergi w kształtowaniu późnogotyckiego malarstwa tablicowego na Śląsku*, Wrocław 2018.
- Pelon F., *Technika i technologia wykonania nowo odkrytego gotyckiego obrazu, będącego połączeniem dwóch typów ikonograficznych: Hodegetrii Krakowskiej i Sacra Conversazione z kościoła pw. św. Antoniego Padewskiego w Koziegłówkach*, „Wiadomości Konserwatorskie Województwa Śląskiego” 2016, t. 8, s. 269-286.
- Polak-Trajdos E., *Twórczość Mistrza Maciejowickiego na tle malarstwa rejonu sądeckiego XV wieku*, „Rocznik Historii Sztuki” 1973, t. 9, s. 31-146.
- Prawa, przywileje i statuty miasta Krakowa*, t. 1: 1507-1586, z 1, Kraków 1885.
- Schuster-Gawłowska M., *Ostatnie odkrycia konserwatorskie Hodegetrii Krakowskich*, [w:] *Imagines pictae: studia nad gotyckim malarstwem w Polsce*, red. W. Walanus, M. Walczak, „Studia z Historii Sztuki Średniowiecznej Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego”, t. 4, Kraków 2016, s. 145-171.
- Schuster-Gawłowska M., *Technologia obrazów Hodegetrii Krakowskich z lat 1450-1490*, [w:] *Hodegetrie Krakowskie 1450-1490*, red. M. Schuster-Gawłowska, M. Lempart-Geratowska, Kraków 2017, s. 33-62.
- Špaleková E., *Oblastný reštaurátorský ateliér v Levoči 1983-2008*, Levoča 2008.
- Tomkowicz S., *Inwentarz zabytków powiatu jasielskiego*, wyd. P. Łopatkiewicz, T. Łopatkiewicz, Kraków 2001.
- Török G., *A Mateóci Mester művészetének problémái*, „Művészettörténeti Értesítő” 1980, t. 29, s. 49-80.
- Végel J., *Madona z Jánowiec*, [w:] *Gotika*, red. D. Buran, Bratislava 2003, s. 726-727.
- Végel J., *Oltárny triptych sv. Alžbety v Levoči*, [w:] *Gotika*, red. D. Buran, Bratislava 2003, s. 724.
- Wadum J., *The Antwerp Brand on Paintings on Panels*, [w:] *Looking Through Paintings. The Study of Painting Techniques and Materials in Support of Art Historical Research*, red. A. Ouwerkerk, N. Costaras, E. Hermens, Baarn and London 1998, s. 179-198.
- Zarębski B., *Późnogotycka Madonna Apokaliptyczna z ołtarza głównego kościoła Bernardynów w Krakowie – dzieło malarza Franciszka z Węgier*, „Biuletyn Historii Sztuki” 2019, nr 1, s. 63-77.

