

Marta Lempart-Geratowska*

Maria Goryl**

Siedemnastowieczny obraz *Matka Boska z Dzieciątkiem* w typie Hodegetrii częstochowskiej z kościoła parafialnego pw. Nawiedzenia Najświętszej Marii Panny w Suchej Beskidzkiej – analiza małopolskiego warsztatu

A seventeenth-century Hodegetria type painting of the Virgin and Child in Częstochowa from the parish Church of the Visitation of the Blessed Virgin Mary in Sucha Beskidzka – an analysis of the techniques used in Małopolska

Marta Lempart-Geratowska, Maria Goryl, *Siedemnastowieczny obraz Matka Boska z Dzieciątkiem w typie Hodegetrii częstochowskiej z kościoła parafialnego pw. Nawiedzenia Najświętszej Marii Panny w Suchej Beskidzkiej – analiza małopolskiego warsztatu*, „Ochrona Zabytków” 2023, nr 2, s. 147–163.

Abstrakt

Niniejsze opracowanie jest prezentacją obrazu na podobrazii płóciennym z wizerunkiem Matki Boskiej z Dzieciątkiem z kościoła parafialnego w Suchej Beskidzkiej. Uwzględnia technikę i technologię jego wykonania w aspekcie przemian historycznych wizerunku, na których ujawnienie pozwoliły przeprowadzone prace konserwatorskie. W ich trakcie podjęto próbę określenia czasu powstania dzieła na podstawie elementów formalno-stylistycznych charakteryzujących warsztat czy też samodzielnie działającego

* Wydział Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki
Akademia Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie
ORCID: 0000-0001-7785-6083
e-mail: mgeratowska@asp.krakow.pl

** Wydział Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki
Akademia Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie
ORCID: 0000-0001-8730-3423
e-mail: mgoryl@asp.krakow.pl

artystę. Szczególną uwagę zwrócono na koronę Marii, klejnoty zawieszane na jej szyi oraz zdobiące jej szaty, a także na dekorację tuniki Dzieciątka, w której w nietypowy sposób zastosowano przepróchę. Po przyłożeniu współcześnie wykonanej kalki z przerysowanym wzorem z omawianego dzieła okazuje się, że pokrywa się on z podobną w charakterze ornamentyką na białej tunice Chrystusa na obrazie z przedstawianiem Matki Boskiej z Dzieciątkiem ze Starej Wsi, jak również na obrazie z Rud Wielkich, który jest tożsamy ze starowiejskim wizerunkiem. Ten szczegół odgrywa niezwykle istotną rolę również z tego względu, że stanowi wskazówkę w kwestii proveniencji dzieła i łączy je z wytwórczością małopolską z 1. połowy, a być może nawet z 1. ćwierci XVII wieku. Tym ważnym szczegółom, które służyły określeniu czasu i miejsca powstania wczesnej kopii jasnogórskiej Hodegetrii, towarzyszyły badania fizykochemiczne, między innymi MA-XRF oraz SEM-EDX, identyfikujące na przykład obecność tytanu w pigmentach ziemnych.

Słowa kluczowe

Hodegetria, przeprócha, korona, Stara Wieś, Rudy Wielkie

Abstract

This article discusses a painting on canvas with an image of the Virgin and Child from the parish church in Sucha Beskidzka. It takes into account the techniques and technology used in its execution in the context of the transformations which the image underwent over time – these revelations were made possible by the conservation work carried out. During this work, an attempt was made to determine when the work was created based on both formal and stylistic elements characteristic of the techniques used or of the artist himself. Particular attention was focused on Mary's crown, the jewels around her neck and adorning her robes, as well as to the decoration of the Infant's tunic, with its unusual use of pouncing. When a contemporarily made tracing of the pattern from the work in question is applied to other works, it transpires that it corresponds to the ornamentation on the white tunic of Christ in the painting depicting *Our Lady and Child* from Stara Wieś, as well as in a painting from Rudy Wielkie, which is identical to the image in Stara Wieś. This detail plays an extremely important role as it also provides a clue to the provenance of the work and links it to the work of the Małopolska region from the first half, and possibly even the first quarter, of the seventeenth century. These important details, which served to determine the time and place of the production of an early copy of the Hodegetria from the Jasna Góra sanctuary in Częstochowa, were accompanied by physico-chemical studies, including MA-XRF and SEM-EDX analyses, identifying, for example, the presence of titanium in the earth pigments.

Keywords

Hodegetria, pouncing, crown, Stara Wieś, Rudy Wielkie

WIZERUNEK MATKI BOSKIEJ Z DZIECIĄTKIEM W TYPIE HODEGETRII CZĘSTOCHOWSKIEJ, ZWANY również przedstawieniem Matki Boskiej Suskiej, pochodzi z kościoła parafialnego pw. Nawiedzenia Najświętszej Maryi Panny w Suchej Beskidzkiej w województwie małopolskim (il. 1). Przez lata ten niezwykle dekoracyjny wizerunek skrywała wykonana ze szkła i ozdobiona złożonymi drewnianymi promieniami płyta, w której wycięto otwory jedynie na twarze i dłonie postaci (il. 2). Dodatkowym elementem, mającym XIX-wieczną proveniencję, była połączona drewniana sukienka, którą dołożono do wspomnianej dekoracji¹ (il. 3a, 3b). Tak obraz prezentował się w suskiej świątyni, umieszczony w transepcie lewej nawy nowego kościoła². Odjęcie wspomnianych

¹ Fundatorem sukienki był ówczesny kościelny, Józef Bandura. Na jej odwrocie zachowała się kartka z odręcznie napisaną informacją: „Fundator sukienki Matki Bożej Józef Bandura kościelny w Suchej uczestnik pielgrzymki do Rzymu na Jubileusz 50 cio lecie kapłaństwa Ojca Świętego Leona XIII [4 I, nieczytelne] 1888” (pisownia oryginalna).

² Do końca lat 70. XX wieku obraz był eksponowany w jednym z ołtarzy w suskim starym kościele. Za: B. Woźniak, *Ikona Suskiej Madonny*, sucha-beskidzka.pl/pl/639/7214/ikona-suskiej-madonny.html, dostęp: 20.12.2018.

1

Matka Boska z Dzieciątkiem, stan przed konserwacją. Fot. P. Gąsior, 2018

Virgin and Child, state before conservation. Photo: P. Gąsior, 2018



1

dekoracji w 2018 roku dało asumpt do podjęcia prac badawczych i konserwatorskich, które w pierwszej kolejności miały służyć zabezpieczeniu poważnie uszkodzonego obrazu namalowanego na płótnie, określeniu czasu jego powstania, a także wskazaniu szczegółów odnoszących się do technologii i techniki wykonania. Za zasadne uznano wówczas pokazanie wizerunku w jak najbardziej pierwotnej formie.

Niniejsze opracowanie jest prezentacją dzieła od strony techniki i technologii jego wykonania, uwzględniając przemiany historyczne wizerunku, których ujawnienie umożliwiły przeprowadzone prace konserwatorskie³. Podjęto również próbę określenia czasu powstania dzieła na podstawie elementów formalno-stylistycznych charakteryzujących warsztat czy też samodzielnie działającego artystę⁴. Szczególną uwagę zwrócono na koronę Marii, klejnoty swobodnie zawieszane na jej szyi i zdobiące jej szaty, a także dekorację tuniki Dzieciątka. Tym ważnym elementem, które służą określeniu czasu i miejsca powstania obrazu, zostanie poświęcone więcej uwagi w dalszej części opracowania.

³ Konserwacja obrazu została przeprowadzona w latach 2019–2021 przez studenta Mateusza Sowę na Wydziale Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie pod kierunkiem prof. Marty Lempart-Geratowskiej (dokumentacja konserwatorska dostępna w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Krakowie).

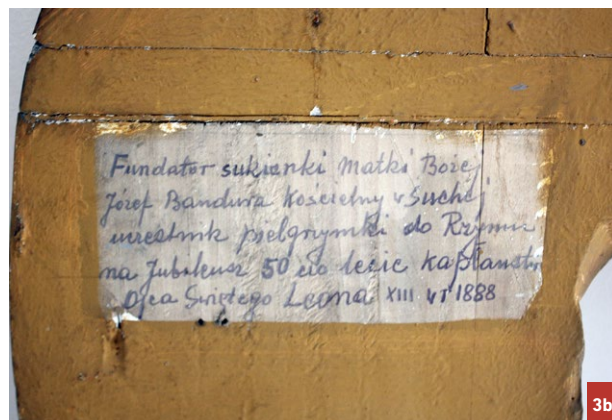
⁴ W tym celu korzystano z publikacji: W. Kurpiak, *Częstochowska Hodegetria*, Jasna Góra 2020, s. 273–313.



2



3a



3b

- 2 Obraz zasłonięty szklaną taflą, do której była przymocowana drewniana sukienka (il. obok).
Fot. B. Nowak, 2018

Image covered with a glass panel, to which a wooden riza was attached (fig. opposite). Photo:
B. Nowak, 2018

- 3a Złociona drewniana sukienka z 1888 roku, fundacja Józefa Bandury. Fot. M. Sowa, 2021

Wooden gilded riza, 1888, commissioned by Józef Bandura. Photo: M. Sowa, 2021

- 3b Papierowa naklejka z informacją o fundatorze sukienki i dacie jej powstania. Fot. M. Sowa, 2021

Paper label with information about the founder of the dress (riza) and the date of its creation.
Photo: M. Sowa, 2021

- 4 *Matka Boska z Dzieciątkiem*, stan po konserwacji. Fot. P. Gąsior, 2022

Virgin and Child, state after conservation. Photo: P. Gąsior, 2022

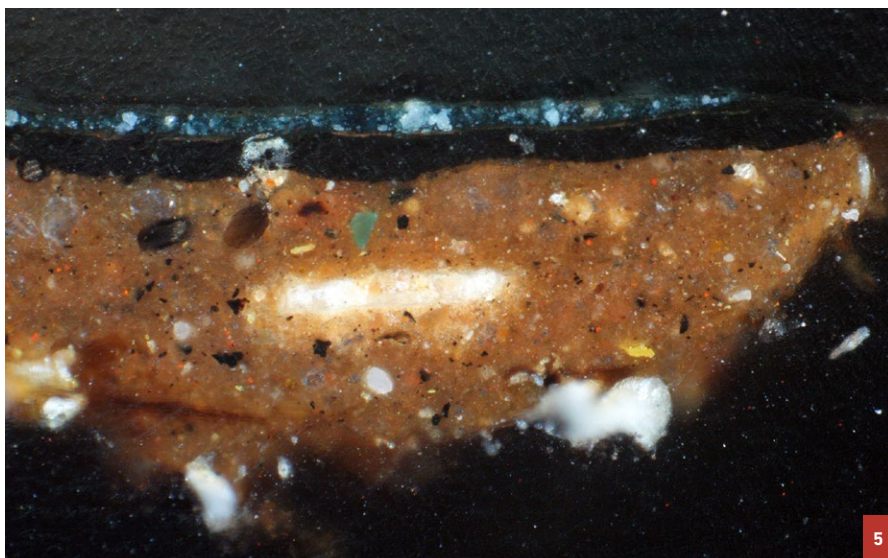


Obraz w formacie stojącego prostokąta został namalowany prawdopodobnie w technice temperowej⁵ na zszytym z dwóch kawałków tkaniny płótnie lnianym o splocie prostym⁶ (il. 4). Nie znamy oryginalnych wymiarów dzieła, gdyż do naszych czasów zachowało się ono w pomniejszonym kształcie – obcięto go wzdłuż wszystkich krawędzi⁷. Pełne wymiary wynosiły wówczas 120 × 88 centymetrów. Nie sposób stwierdzić, czy pierwotnie obraz eksponowano na krośnię. Bez wątplenia jednak podczas malowania płótno było rozpięte na krośnię lub co najmniej na pomocniczej konstrukcji, gdyż starano się wykorzystać w pełni płócienne podobrazie, nanosząc zaprawę, a później warstwę malarską do samych jego krawędzi. Barwioną zaprawę nałożono bardzo starannie w jednej dość grubej warstwie, co możemy zaobserwować na przekroju poprzecznym wykonanym na fragmencie pobranym z płaszcza Marii (il. 5). Jej jasnobrązowy kolor został

⁵ Wyniki badań spoiwa metodą FTIR były niejednoznaczne. Wykryto słabe pasma pochodzące od białek i oleju (ewentualnie żywicy) oraz pasma wskazujące na obecność mydeł ołowiowych.

⁶ Oryginalna łąka płócienna została wszyta od odwrotnej strony. Wykonano ją z takiego samego płótna co podobrazie. Delikatnie odwzorowuje się na licu ponad głową Dzieciątka.

⁷ W późniejszym okresie z prawej strony dokleiono pionowy pas płótna i uzupełniono na nim warstwę malarską.



5

Przekrój poprzeczny pobrany z płaszcza Matki Boskiej. Fot. M. Goryl, 2019

Cross-section from the Virgin's mantle. Photo: M. Goryl, 2019

uzyskany przez zastosowanie glinokrzemianów z dodatkiem pigmentów ziemnych⁸. Obecnie nie można stwierdzić, czy wykonano rysunek przygotowawczy, ale rozplanowanie kompozycji, a szczególnie pewna dyscyplina zachowana przy rozmieszczaniu elementów stroju i precjozów, zdaje się o tym świadczyć.

Jak wspomniano na wstępie, wizerunek Matki Boskiej z Dzieciątkiem prezentuje typ Matki Boskiej Częstochowskiej zarówno w warstwie oryginalnej, jak i z późniejszymi przekształceniami, po których mimo wszystko udało się zachować niezwykle dekoracyjny charakter przedstawienia. Zastosowanie do zbadania obrazu makroskanera fluorescencji rentgenowskiej (MA-XRF) oraz dodatkowe badania z wykorzystaniem skaningowego mikroskopu elektronowego z przystawką EDX (SEM-EDX) pozwoliły określić stan zachowania malowidła, uwidocznily późniejsze przekształcenia oraz umożliwiły dokładne ustalenie technologii jego wykonania.

Maria odziana jest w ciemnoniebieski płaszcz okrywający również jej głowę, namalowany z użyciem bieli ołowiowej, wykazanej na mapie rozkładu ołowiu MA-XRF (il. 6b), czerni roślinnej i czerni węglowej⁹. Widoczna pozostaje brązowa podszywka płaszcza ponad prawą dłoń i poniżej prawego nadgarstka. Brzegi płaszcza zdobi szeroki galon – dwa rzędy perełek, a pomiędzy nimi dekoracja imitująca kunsztowne złote elementy, dodatkowo zdobione drobnymi klejnotami. Zdobienia imitujące złoto wykonane zostały przy użyciu pigmentu arsenowego, prawdopodobnie aury pigmentu, co bardzo dobrze pokazuje mapa rozkładu arsenu MA-XRF (il. 6c). Galon, wyraźnie widoczny na prawym przedramieniu Marii (il. 7), dodatkowo nadaje szczególny wygląd charakterystycznym fałdom maforionu, układającym się nad jej czołem i po bokach twarzy. W fałdach uwidacznia się ciemnobrązowa podszywka z jasnymi, białopomarańczowymi załamaniem tkaniny, w których wykryto biel ołowiową (il. 6b) i niewielką ilość cynobru, na co wskazuje mapa rozkładu rtęci (il. 6h). Stanowią one ważny szczegół, który pojawia się na kilku kopiach jasnogórskiego wizerunku przywoływanych w niniejszym tekście. Fałdy są namalowane dynamicznie, szybkimi, jednoznaczными pociągnięciami pędzla, i wyróżniają się spośród pozostałych elementów kompozycji. Zbliżone w dynamice pociągnięć pędzla są światła wykonane przy użyciu indyga, bieli ołowiowej, czerni roślinnej i czerni węglowej, które pojawiają się na płaszczu w części okrywającej zarówno głowę Matki Boskiej, jak i jej ramiona. Widać je także w załamaniach płaszcza, szczególnie przy prawej dłoni Marii¹⁰. Inny charakter mają rozjaśnienia

⁸ W badaniu SEM-EDX wykazano, że w zaprawie poza żelazem, krzemem i glinem występują również wapń oraz miedź widoczna w zielonych ziarnach.

⁹ W badaniach SEM-EDX w warstwie płaszcza zaobserwowano wapń, potas i fosfor.

¹⁰ Analizę pigmentów przeprowadzono metodą mikrochemiczną oraz z zastosowaniem skaningowego mikroskopu elektronowego – SEM (JEOL 5500 LV) z przystawką EDX (IXRF Systems).

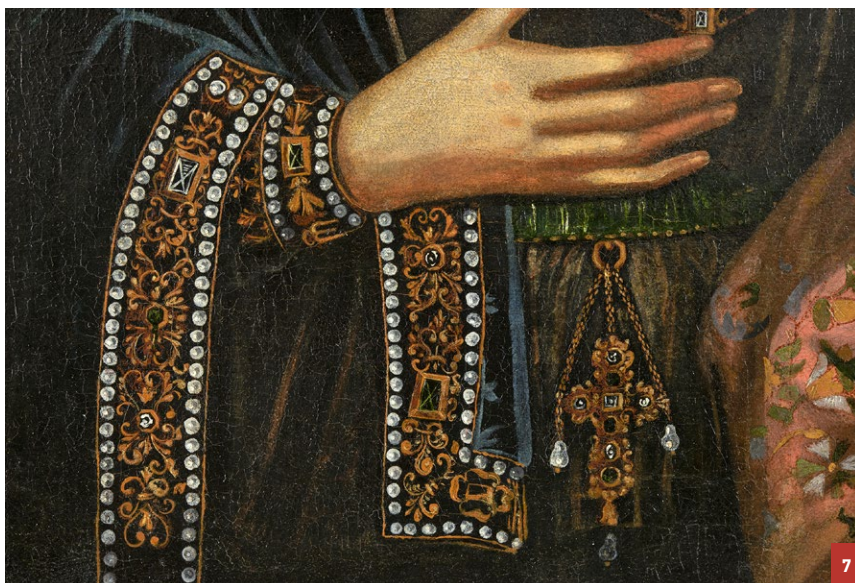


6 Pomiar MA-XRF po zdjęciu przemalowań i mapy rozkładu pierwiastków: a) obszar skanowania, b) ołów, c) arsen, d) żelazo, e) tytan, f) potas, g) wapń, h) rtęć, i) miedź, j) cyna

MA-XRF measurement after removal of repaintings and element distribution map: a) scan area; b) lead; c) arsenic; d) iron; e) titanium; f) potassium; g) calcium; h) mercury; i) copper; j) tin

faldów podszewki poniżej prawej dłoni oraz na zielonobłękitnej sukni, która ujawnia się dyskretnie w środkowej części postaci. Iluzję transparentności artysta uzyskał, nakładając najpierw biel ołowiową, a następnie delikatny laserunek, którego nie identyfikowano. Półkryjący efekt obserwujemy również na pasku dekorującym suknię Matki Boskiej – pionowo malowane bielą ołowiową światła pokrywa warstwa zieleni miedziowej (il. 6i).

Całkiem odmienny wygląd, pozbawiony ekspresyjnych cech, ma tunika Dzieciątka – półokrągło wykończona pod szyją (ściśle przylegająca do jej nasady), z wąskimi, długimi rękawami obszytymi szerokim galonem z pojedynczym rzędem perełek na krawędziach i wnętrzem wypełnionym „złotymi” klejnotami. Fałdy tuniki układają się miękko, szczególnie powyżej i poniżej



7

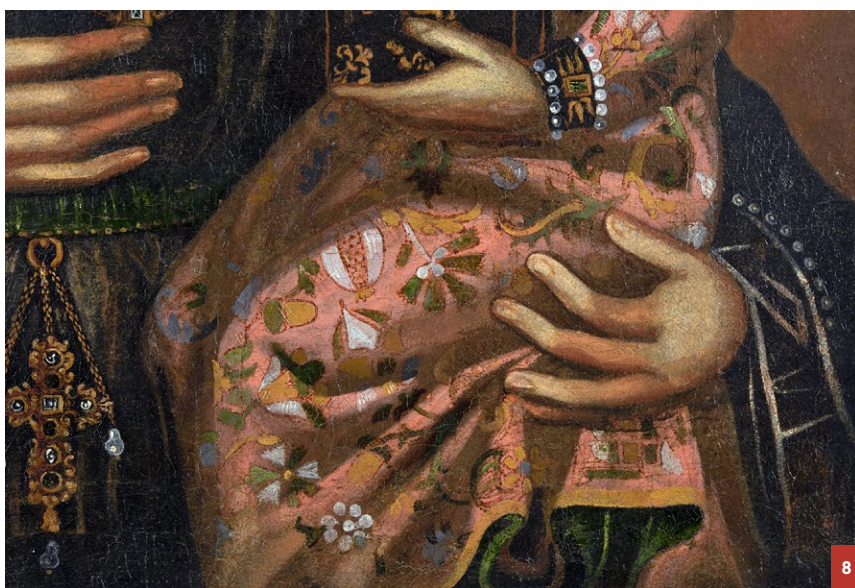
Dekoracyjne obszycie płaszcza Marii.
Fot. P. Gąsior, 2022

The decorative hem of Mary's mantle.
Photo: P. Gąsior, 2022

8

Tunika Dzieciątka zdobiona wzorem kwiatowym. Widoczny też kontrastowy modelunek dłoni postaci – zwraca uwagę lewa dłoń Marii z niewyraźnym palcem serdecznym. Fot. P. Gąsior, 2022

The Infant's tunic decorated with a floral pattern. Also visible is the contrasting modelling of the figure's hands – Mary's left hand with its indistinct ring finger draws attention. Photo: P. Gąsior, 2022



8

lewej dłoni Marii (w tym miejscu w esowato uformowanej tkaninie widać zieloną podszewkę) (il. 8). Tunika ma zdecydowany jasnoróżowy kolor, który uzyskano dzięki zastosowaniu mieszaniny cynobru z bielą ołowiową (il. 6b, 6h). W partiach cienia jest nieco zgaszona, w kolorze żółto-brązowym, zapewne za sprawą pigmentów ziemnych dodanych do wymienionych wcześniej. Dekorację stanowi ornament roślinny – białe, żółte i niebieskie kwiaty. Niektóre drobne, schematycznie potraktowane, zbudowane z małych okręgów, inne kształtem przypominają rozwinięte goździki. Gdzieś zostały wplecione zielone listki zarówno o prostych, jak i o fantazyjnych kształtach. Artysta stosował tu biel ołowiową (il. 6b), cynober (il. 6h), pigment arsenowy (prawdopodobnie aury pigment)¹¹ (il. 6c) i zielen miedziową (il. 6i). Warto zwrócić uwagę na szrafowanie, które wprowadził jako element końcowy – ukośne cienkie kreseczki niekiedy z jedną pionową to swoista maniera i być może znak rozpoznawczy wykonawcy czy warsztatu, gdyż nie ma tu do końca pewności.

Istotą opisywanej dekoracji tuniki, której warto poświęcić nieco więcej uwagi, jest jednak etapowy sposób jej powstawania. Kwiatowe wzory nie pojawiły się spontanicznie – to nie efekt jednorazowej wizji wykonawcy, ale dostosowanie się do obowiązującego zapewne wzoru.

¹¹ Potwierdzenie, z jakim pigmentem arsenowym mamy do czynienia, wymagałoby dodatkowych badań.

Wzór na tunice Dzieciątka przeniesiony metodą przepróchy. Czytelny sposób nakładania farby wypełniającej pola wzoru oraz białe szrafowania. Fot. P. Gąsior, 2022

The pattern on the Child's tunic transferred using pouncing. An easy way of applying the paint filling the fields of the pattern and the white hatching. Photo: P. Gąsior, 2022



Do przeniesienia dekoracji wykorzystano bowiem kalkę (szablon), z której metodą przepróchy przeniesiono kształty, a następnie utrwalono je, pociągając samym spoiwem albo z dodatkiem pigmentu lub barwnika¹². Ciemnoczerwona transparentna linia utrwaliła ślady przepróchy widoczne w postaci ciemniejszych punktów¹³ (il. 9). Użyte w tym przypadku słowo „przeprócha” wymaga pewnego wyjaśnienia, ponieważ przez dziurkowany szablon z wzorem wtarto nie suchy pigment, lecz pigment połączony ze spoiwem. Po jego odjęciu na powierzchni tuniki pozostały wyraźne wypukłe punkty farby. Wydaje się, że do tej pory badacze techniki malowania – a w tym wypadku również powielania dekoracji – nie zwracali uwagi na ten wyjątkowy szczegół warsztatowy. O stosowaniu przepróchy nadmieniano najczęściej, opisując przenoszenie rysunku na warstwę zaprawy, nie wspominano natomiast o jej zastosowaniu bezpośrednio w warstwie malarskiej. Po przyłożeniu współcześnie wykonanej kalki z przerysowanym wzorem z omawianego dzieła okazuje się, że pokrywa się on z podobną w charakterze ornamentyką na białej tunice Chrystusa na obrazie z przedstawianiem Matki Boskiej z Dzieciątkiem ze Starej Wsi, podobnie jak na obrazie z Rud Wielkich, który jest tożsamy ze starowiejskim wizerunkiem¹⁴. Ten szczegół odgrywa niezwykle istotną rolę również z tego względu, że stanowi dowód w kwestii proveniencji dzieła i łączy je z wytwórczością małopolskiego warsztatu z 1. połowy, a być może nawet z 1. ćwierci XVII wieku¹⁵.

¹² Temat przepróchy został poruszony w publikacjach: M. Nowalińska, *Badania techniki i technologii dekoracji patronowej wykonanej na folii metalowej w tle X-wiecznej kompozycji malarskiej na awersie górnej kwatery prawego skrzydła tryptyku z Łącka. Metody powielania ornamentów w gotyckim malarstwie tablicowym Małopolski* [w:] J. Gadomski, M. Nowalińska, E. Parzych, *Skrzydła gotyckiego tryptyku z Łącka. Dzieje, badania, konserwacja, dekoracje patronowe*, „Studia i Materiały Wydziału Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie”, t. 23, Kraków 2013, s. 129–135, 147–148; M. Nowalińska, *O sztuce kopiowania. Studia inspirowane badaniami powtarzalności przedstawień Hodegetrii Krakowskich 1400–1550*, Kraków 2019, s. 361–370. Autorka wyżej wymienionych tekstów powołuje się wielokrotnie na istotne w tej kwestii dzieło: C. Bambach, *Drawing and Painting in the Italian Renaissance Workshop. Theory and Practice, 1300–1600*, Cambridge 1999.

¹³ Pigmentu nie badano. Wydaje się jednak, że mamy do czynienia z barwnikiem organicznym. Nie byłby to odosobniony przypadek – na wizerunkach Matki Boskiej w typie Hodegetrii częstochowskiej taki barwnik możemy zaobserwować chociażby na obrazie ze Starej Wsi, poddanym ostatnio konserwacji.

¹⁴ Obraz z Rud Wielkich jest przemalowany, dlatego do porównania wykorzystano kalkę przerysowaną przez Magdalenę Wsół ze zdjęcia rtg. podczas realizowania przez nią pracy magisterskiej zatytułowanej *Zagadnienia badawczo-konserwatorskie obrazu Matki Boskiej Częstochowskiej z Rud Wielkich. Próba rozpoznania warsztatu Franciszka Śmiadeckiego – domniemanego twórcy XVII-wiecznego przedstawienia*, promotor: prof. Jadwiga Wyszynska, Kraków 2019, komputeropis w archiwum Wydziału Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, nr inw. 906.

¹⁵ Bardzo zbliżony wzór (analizę przeprowadzono jedynie na podstawie zdjęcia) znajduje się na obrazie Matki Boskiej Goźlińskiej w sanktuarium Matki Boskiej Bolesnej w Mariańskim Porzeczu.



10

Zróźnicowanie kolorystyczne i stylizacyjne twarzy postaci. Fot. P. Gąsior, 2022

Colour and stylistic variation of the figures' faces. Photo: P. Gąsior, 2022

Karnacje postaci oraz ich stylizyka są znacznie zróźnicowane (il. 10). Twarz Marii jest pociągła, z bardzo wyrazistymi rysami podkreślonymi ciemnym konturem, podobnie jak oczy migdałowego kształtu o wyraźnie zaznaczonych powiekach i jak kształt nosa. Usta ma ona wąskie, z ciemnym cieniem na brodzie. Jasne czoło, tak jak grzbiet nosa, okolice ust i fragmenty pod oczami, kontrastują z niemalże pomarańczowymi partiami policzków i szyi. Zupełnie inaczej postąpiono z twarzą Dzieciątka, nadano jej bowiem pełniejszy kształt – schematycznie namalowane okrągłe oczy, drobny nos i pełne różowoczerwone usta, podobnie jak dość chłodna karnacja, odbiegają od tonacji twarzy Matki Boskiej. Pewnym nawiązaniem są cień wzdłuż prawego policzka i drobny rumieniec na lewym. Kontrastowe modelowanie dłoni wskazuje, szczególnie u Marii, na swoistą manierę wykonawcy. Nieporadność modelunku, a niekiedy nawet jego brak, oraz bardzo uproszczony sposób kreślenia kształtów palców, nieco mniej drażniące u Dzieciątka, zdecydowanie kontrastują z finezją widoczną w malowaniu precjozów – koron, klejnotów i zdobień na księdze trzymanej przez Chrystusa.

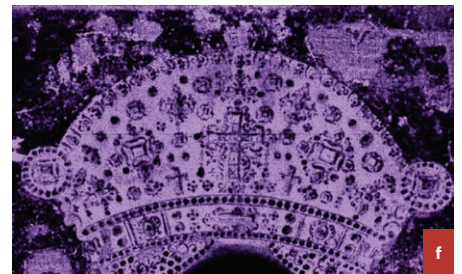
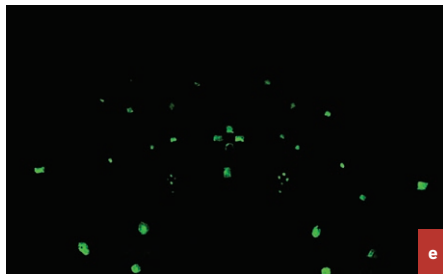
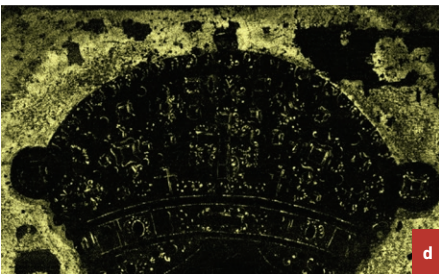
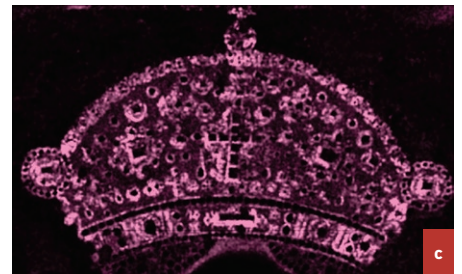
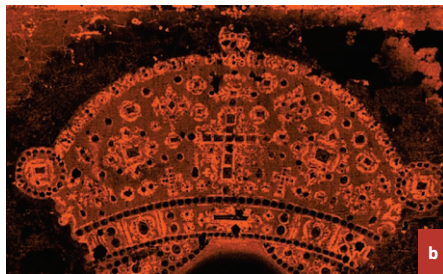
Na zakończenie opisu wyglądu postaci, a szczególnie twarzy Matki Boskiej, warto raz jeszcze powrócić do bezpośredniego porównania przywoływanych wcześniej wizerunków ze Starej Wsi i Rud Wielkich, polegającego na nałożeniu na siebie rysunków (współcześnie wykonanych kalek) z zaznaczonymi szczegółami kompozycji. Wówczas przekonamy się, że twarz Matki Boskiej została dokładnie powielona i wiernie zachowuje układ poszczególnych elementów. Twarz Dzieciątka przenoszono mniej rygorystycznie, ale wpływ kalki jest ewidentny. Trzeba tu też odnotować, jak namalowano lewą dłoń Marii – tę, która podtrzymuje siedzące Dzieciątko. Brakuje w niej wyraźnie namalowanego serdecznego palca – został on potraktowany szkicowo, widzimy jedynie

11 Korona Matki Boskiej z widoczną bogatą dekoracją i charakterystycznymi dwiema rozetkami, stan po konserwacji. Fot. P. Gąsior, 2022

The Virgin Mary's crown with visible ornate decoration and two characteristic rosettes, state after conservation. Photo: P. Gąsior, 2022

12 Pomiar korony Matki Boskiej przy użyciu MA-XRF o wysokiej rozdzielczości. Mapy rozkładu pierwiastków: a) ołów, b) żelazo, c) tytan, d) arsen, e) miedź, f) wapń

Measurement of the Virgin Mary's crown using high-resolution MA-XRF. Maps of the distribution of elements: a) lead; b) iron; c) titanium; d) arsenic; e) copper; f) calcium



kontur, który tylko sugeruje jego obecność. Gdy prześledzimy sposób malowania tego elementu we wczesnych siedemnastowiecznych kopiach Hodegetrii częstochowskiej, zaobserwujemy stosowanie właśnie takiego rozwiązania. Możemy również mówić o łatwo dającym się zauważyć problemie ujmowania lewej dłoni Marii. Zwykle jest ona nieproporcjonalna, niezręcznie ukształtowana, jeśli chodzi zarówno o zastosowany skrót, jak i o wątpliwą liczbę palców¹⁶.

Uwiecznione na wizerunku precjoza mają ważne znaczenie przy próbie określenia przybliżonego czasu powstania dzieła. Szczególną uwagę należy poświęcić koronie Marii, której kształt i elementy dekoracji są tu zdecydowanie wyznacznikiem (il. 11). Korona ma formę kołpaka lub mitry (czepca) i w pierwszym momencie może być mylnie utożsamiana z koroną władysławowską, która – jak się przyjmuje – pojawiła się dopiero około 1635 roku¹⁷. O jej wyjątkowości świadczą kunsztowne ozdoby rozmieszczone symetrycznie na całej powierzchni czarnego tła: centralnie posadowiony krzyż, kameryzowany także perłami, i dwie charakterystyczne dla niej

¹⁶ Nie można wykluczyć, że przyczyną tego jest zauważalne niepełne ujęcie lewej dłoni Marii na jasnogórskim pierwowzorze. Widzimy na nim jedynie cztery palce (bez kciuka) w pozbawionym anatomicznych uzasadnień skrótce. Potwierdza to również zdjęcie obrazu (dostępne autorkom artykułu) wykonane w podczerwieni.

¹⁷ Koronom Matki Boskiej, które zdobią jasnogórski wizerunek, ze szczególnym uwzględnieniem korony władysławowskiej, poświęca uwagę W. Kurpik w przywołanej wcześniej publikacji *Częstochowska Hodegetria*, op. cit., s. 335–343.

rozety umieszczone pojedynczo po bokach. Całość dopełnia obręcz tworzona przez klejnoty namalowane między dwoma rzędami pereł – centralnie umieszczony jeden o poziomym kształcie, a następnie w wydzielonych polach między pionowo mocowanymi perełkami pojedyncze drobniejsze klejnoty. Dekoracja obręczy wraz z galonem rozchylonego nad czołem mafiorionu nadają monumentalny charakter królewskiemu nakryciu głowy, które mimo obecności innych klejnotów zdecydowanie dominuje.

Wykonanie pomiaru korony za pomocą MA-XRF o wysokiej rozdzielczości (il. 12) pozwoliło dokładnie określić zastosowane pigmenty, których artysta użył do namalowania tego niezmiernie istotnego elementu kompozycji. Wykorzystane zostały biel ołowiowa (il. 12a), aury pigment (il. 12d), zieleń miedziowa (il. 12e), pigmenty ziemne, oprócz żelaza (il. 12b) i manganu zawierające domieszkę tytanu pochodzącą z rudy żelaza, z której pozyskiwano pigment ziemny (il. 12c), oraz czern kostna lub roślinna (il. 12f).

Znany podobne, choć nie tak liczne wizerunki Hodegetrii częstochowskiej, w których pojawia się właśnie ten typ korony. Są to między innymi obrazy z Dobrzechowa, Wysocic, Czarzu¹⁸ oraz ostatnio odkryty w kościele św. Anny w Warszawie¹⁹. Warto zwrócić uwagę, że we wspomnianych wizerunkach podobieństwo odnosi się przede wszystkim do kształtu korony i dekorujących ją dwóch zewnętrznych rozet. Pozostałe ozdoby bywają już bardziej zróżnicowane, chociaż centralnie umieszczony krzyż występuje we wszystkich wyżej wymienionych przedstawieniach. Nie sposób jednak wskazać malarski pierwowzór, gdy przyjrzymy się chociażby przywoływanym dziełom. Są one odmienne pod względem stylistycznym i artystycznym, ponadto nie w pełni powielają pozostałe istotne szczegóły. Nie można pominąć również faktu, że w większości porównujemy ze sobą wizerunki retuszowane lub wręcz przemalowane, co ogranicza ich rzeczową ocenę i ostateczne wyciąganie wniosków w analizie porównawczej.

Dysponujemy natomiast niezwykle ważnym i cennym z ikonograficznego punktu widzenia wzorem graficznym (il. 13), który umieszczono jako jedyną ilustrację w siedemnastowiecznej publikacji *Skarbnica kościoła Iasney Gory Częstochowskiego, w ktorej się zamyka Historya o cudownym obrazie Panny Maryey, z dawnych Historij pilney niż przedtym zebrana y do druku znowu podana przez x. Andrzeia Zymicyusza [...]*²⁰. Zwrócili na nią uwagę organizatorzy lubelskiej wystawy *Theatrum coronationis imaginis Deiparae*, przygotowanej w 2017 roku przez Bibliotekę Uniwersytecką Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego. Ukazanie się w 1618 roku tego starodruku w krakowskiej drukarni Franciszka Cezarego może wskazywać na pojawienie się opisanego insygnium na głowie Marii na jasnogórskim przedstawieniu. Niewykluczone, że należy cofnąć się jeszcze o kilka lat i przypomnieć dwa dzieła przypisywane krakowskiemu malarzowi Franciszkowi Śmiadeckiemu²¹, czy też bardziej jego warsztatowi, na co zdają się wskazywać wyniki prac badawczych i konserwatorskich prowadzonych przy jednym z nich²². Chodzi o obraz Matki

¹⁸ Wszystkie wymienione obrazy zostały opisane w publikacji: J. Kęsek, G. Potępa, *Oblicze Bocheńskiej Madonny. XVII-wieczne kopie, podobizny, inspiracje*, Bochnia 2009.

¹⁹ A.D. Potocka, A. Oleńska, M. Zgliński, *Siedemnastowieczny obraz Matki Boskiej Częstochowskiej z kościoła św. Anny w Warszawie jako ogniwo w badaniach nad recepcją wizerunku Madonny Jasnogórskiej w dawnej Rzeczypospolitej i na ziemiach okolicznych* [w:] *Stan badań nad wielokulturowym dziedzictwem dawnej Rzeczypospolitej*, red. W. Walczak, K. Łopatecki, t. 11, Białystok 2020, s. 1–47.

²⁰ Ten wzór graficzny przywołują również autorzy publikacji *Siedemnastowieczny obraz Matki Boskiej Częstochowskiej...*, op. cit., s. 30.

²¹ O twórczości Franciszka Śmiadeckiego pisali między innymi: M. Gębarowicz, *Początki malarstwa historycznego w Polsce*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1981, s. 91–108; J. Żmudziński, *Malarz krakowski Franciszek Śmiadecki (czynny w początku XVII wieku) i jego prace dla klasztoru paulinów na Jasnej Górze* [w:] *Ex voto. Studia dedykowane Ojcu Janowi Golonce OSPPE w 75. rocznicę urodzin i w 50. rocznicę święceń kapłańskich*, red. P. Mrozowski, J. Żmudziński, Częstochowa 2012, s. 169–195, il. 671–674; J. Nowiński, *Obraz Matki Boskiej Częstochowskiej w Umieniu – nieznanie dzieło z kręgu Franciszka Śmiadeckiego*, „Seminare. Poszukiwania Naukowe” 2015, t. 36, nr 4, s. 199–208.

²² Przeprowadzone w latach 2020–2021 badania fizykochemiczne, późniejsza ich analiza oraz wykonane prace konserwatorskie wskazują na udział w tworzeniu dzieła (oryginału) więcej niż jednej osoby. Sprawność w modelowaniu twarzy Matki Boskiej (widoczna jedynie w pewnym stopniu ze względu na zły stan zachowania

Grafika z 1618 roku przedstawiająca wizerunek Matki Boskiej Częstochowskiej z charakterystyczną koroną z rozetami na głowie Marii. Źródło: polona.pl

Engraving from 1618 showing an image of *Our Lady of Częstochowa* with a distinctive crown with rosettes on her head. Source: polona.pl



Boskiej z Dzieciątkiem w domu zakonnym Towarzystwa Jezusowego w Starej Wsi oraz wizerunek w ołtarzu głównym w kościele Niepokalanego Poczęcia Najświętszej Maryi Panny w Wielkich Oczach, obydwa datowane na rok 1613. Przyjęcie ponadto, że jeszcze w 1616 roku na głowie Matki Boskiej spoczywa późnogotycka korona, pozwala się pokusić o stwierdzenie, że korona z rozetami była obecna na wizerunkach powstałych między rokiem 1616 a 1635, od którego upowszechnia się jej władysławowska forma. Jednocześnie można ostrożnie przypuszczać, że opisywana korona ze względu na swoją formę została wykorzystana jako wzór we wspomnianym królewskim darze²³.

Korona Dzieciątka reprezentuje typ korony zamkniętej, dopełnionej kabłąkiem zdobionym perełkami i mundusem z krzyżem, którego zakończenia spływają na boki korony. Obłymi kształtami zdają się one nawiązywać do rozet na koronie Marii. Obręcz korony Dzieciątka utrzymuje rytm dekoracji zbliżony do obręczy w koronie Matki Boskiej (il. 13).

Na szczególną uwagę zasługują klejnoty zdobiące pierś Marii i te zawieszane na szyi Dzieciątka (il. 14). Są stylizowane, niezwykle bogate, malowane z godną podziwu lekkością, precyzją i smakiem. Na szyi Marii widnieje siedem łańcuchów, do tego dwa sznury koralu, w tym jeden, w którym korale połączone z perłami i stylizowanymi ażurowymi guzami. W centrum znalazł się krzyż z kameryzowaniami ponad nim, a na wysokości prawej, błogosławiącej dłoni Dzieciątka

wizerunku), Dzieciątka oraz głów aniołów, a także swobodę i precyzję malowania ważnych detali stroju, zwłaszcza klejnotów, zawdzięczamy bardzo sprawnemu artyście. Pozostałe elementy kompozycji noszą ślady ingerencji, być może współpracującego z mistrzem artysty – za aprobatą mistrza lub też później, gdy nie miał na to wpływu. Ta ostatnia hipoteza wydaje się bardziej prawdopodobna. Podobny sposób postępowania daje się zaobserwować na rtg. obrazu z Rud Wielkich. W przygotowaniu jest szczegółowe opracowanie temu poświęcone.

²³ Dociekania na ten temat, poszerzone o polemikę dotyczącą roku 1635 jako daty pojawienia się korony władysławowskiej, zawiera cytowany artykuł *Siedemnastowieczny obraz Matki Boskiej Częstochowskiej...*, op. cit., s. 23–25.



zawisł klejnot – zielony ośmioboczny kamień w oprawie zdobionej perełkami. Masywność tej dekoracji, przywodzącej na myśl zdobny ryngraf, jest potęgowana za sprawą wprowadzenia przez malarza cieni, rzucanych przez klejnoty na suknię Marii. Malowane brązową farbą liczne linie i okręgi sprawiają, że nie mamy wątpliwości, iż artyście zależało na zbudowaniu pewnej trójwymiarowości, którą łatwo przeoczyć, źle interpretując te miejsca jako przetarcia²⁴.

Nieco inaczej twórca postąpił, dekorując klejnotami postać Dzieciątka – zawieszona na jego szyi dwa łańcuchy i sznur korali (połączenie pereł, korali i malowanych żółcienią okrągłych elementów) są pozbawione wspomnianych powyżej cieni. Uwagę przykuwa duży krzyż, kamerzowany zielonymi i niebieskimi kamieniami²⁵. Całość stylistycznie nawiązuje do klejnotów na szyi Matki Boskiej. Taki sam pełny zestaw klejnotów odnajdziemy na obrazach ze Starej Wsi, z Rud Wielkich (widoczne na zdjęciu rtg.)²⁶ oraz z kościołów w Zamartem i Miejscu. Należy tu podkreślić – i ta uwaga dotyczy również wymienionych wcześniej obiektów – że swoistym tłem dla klejnotów zawieszonych na szyi Chrystusa jest czerń, chociaż tunika ma różowy kolor. Dlatego warto i w tym przypadku odwołać się do formy ryngrafu, który na tunice Dzieciątka jest jeszcze bardziej widoczny niż na piersi Matki Boskiej.

Trzeba tu wspomnieć o jeszcze jednym ważnym klejnocie, przytwierdzonym do paska sukni Marii. Jego kształt i rodzaj dekoracji pozostają niezmiennie na przywołanych już wcześniej wizerunkach między innymi ze Starej Wsi oraz z Zamartego. Ów klejnot był również obecny na obrazie z Rud Wielkich (wizerunek został obcięty, a zdjęcie rtg. ujawnia jedynie fragment kolucha, na którym zawieszono ozdobę).

Dotąd nieopisanym elementem kompozycji pozostaje bogato zdobiona księga, podtrzymywana lewą dłonią przez Chrystusa. Czarną oprawę zdobią na narożach i w centrum ażurowe dekoracje oraz dwa płaskie zapięcia.

Nie bez znaczenia dla odbioru dzieła – niezwykle dekoracyjnego, co zostało już kilkakrotnie podkreślone – jest tło o zdecydowanej, bardzo odważnej kolorystyce. Poza stonowanym szarozielonym kolorem nimbu najbliższej twarzy postaci pojawia się ciepła żółcień, a niekiedy

²⁴ To ważna uwaga, którą warto uwzględnić szczególnie podczas konserwacji opisywanych przedstawień.

²⁵ Stwierdzono obecność pigmentów miedziowych (mapa Cu uzyskana z zastosowaniem makroskanera fluorescencji rentgenowskiej).

²⁶ M. Wsół, op. cit.

14

Klejnoty dekorujące postacie Matki Boskiej i Dzieciątka. Fot. P. Gąsior, 2022

Jewels adorning the figures of the Virgin and Child. Photo: P. Gąsior, 2022

15

Twarz Marii w trakcie usuwania prze-malowań. Fot. M. Sowa, 2020

Mary's face during removal of the re-paintings. Photo: M. Sowa, 2020



pomarańcz – efekt obecności pigmentu arsenowego, prawdopodobnie aury pigmentu²⁷ (il. 6c). Nimb Marii jest pozbawiony wyraźnego konturu, kolory się przenikają, szczególnie żółtopomarańczowy okrąg przechodzi w brązowy. Można odnieść wrażenie, że kolor został przeciągnięty pędzlem lub innym narzędziem, by uzyskać imitację promieni. Na mapach MA-XRF obserwujemy występowanie aury pigmentu, pigmentów żelazowych i bieli ołowiowej tak jak na całym obiekcie, ale dodatkowo w tym miejscu stwierdzono występowanie cyny (il. 6j), co wskazuje na zastosowanie tu żółcieni cynowo-ołowiowej. Nimb wokół głowy Dzieciątka ma wyraźnie zamkniętą formę, ale już inną, bo wyrysowaną bez miękkich przejść. Dominuje pomarańczowy wąski otok zamykający całość.

Nie można wykluczyć, że oprócz zniszczeń to właśnie ta odważna kolorystyka całego wizerunku była przyczyną jego przemalowania – w pierwszej kolejności twarzy Marii, a następnie Dzieciątka – i wielokrotnych zmian kolorystyki tła, które za każdym razem próbowano tonować. Najpierw zastosowano żółcień, potem kolor pomarańczowobrązowy ze złotymi gwiazdami, dwie warstwy zieleni (jasną i ciemną), cienki laserunek ugrowobrązowy, a na końcu brąz zmieszany z żółcią. W większości tych warstw dominuje biel ołowiowa z dodatkiem pigmentów ziemnych, głównie glinokrzemianów.

Przemalowanie twarzy Matki Boskiej, nadające wizerunkowi chłodną tonację, powierzono bez wątplenia sprawnemu wykonawcy, który zrobił to z dużym wyczuciem (il. 15). Oceniając stylistykę i kolorystykę, nie można wykluczyć, że dokonano tego już w XVIII wieku. Twarz

²⁷ Zob. przyp. 10.

Chrystusa przemalowano dwukrotnie. Nie dbano przy tym o szczegóły w takim stopniu jak przy twarzy Marii. Bez przemalowań pozostały szaty obydwu postaci, klejnoty oraz korony (jedynie w nieznacznym stopniu przysłonięto ich krawędzie).

Wymienione powyżej ingerencje w wizerunek wskazują na chęć utrzymania go w estetyce stosownej dla obrazów otoczonych kultem. Zdecydowanie negatywne skutki dla stanu zachowania wywołały pojedyncze elementy, najprawdopodobniej ozdoby, przyklejone do tła obrazu. Pozostały po nich ubytki sięgające do podobrazia i trudno rozpuszczalny klej. Niewykluczone, że właśnie z tego powodu całość zasłonięto taflą lustra, eksponując jedynie twarze i dłonie postaci²⁸.

W wyniku przeprowadzonej konserwacji obrazu mamy szansę przedstawić go w odsłonie pierwotnej z 1. połowy XVII wieku, zgodnie z intencją wykonawcy i być może także zleceniodawcy. To jeden z niewielu wizerunków pochodzących z tego czasu prezentowany bez przemalowań i modyfikacji, przez które zatracą się szczegóły niezwykle ważne dla datowania tego typu przedstawień. To dzieło znaczące dla badań wczesnych przedstawień Hodegetrii częstochowskiej, mieszczących się pomiędzy późnogotycką stylistyką widoczną w detalach a bogatą wytwórczością z okresu do 1635 roku.

Zawarta w tytule informacja o małopolskim warsztacie wydaje się znajdować potwierdzenie w przytoczonych dowodach na powielanie wzoru i w analogii do dzieł związanych ze Śmiadeckim, o którego związkach z Częstochową i Krakowem już pisano²⁹.

prof. dr hab. Marta Lempart-Geratowska

Absolwentka Wydziału Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, od 1987 roku pracownik naukowo-dydaktyczny tej uczelni. Obecnie kierownik Katedry Konserwacji i Restauracji Malowideł Sztalugowych oraz Pracowni Przenoszenia i Rozwarstwiania Malowideł Sztalugowych. Zajmuje się rozwarstwianiem malowideł sztalugowych od strony praktycznej oraz pod kątem metodologii. Od 2019 roku prowadzi badania dzieł przypisywanych Franciszkowi Śmiadeckiemu.

Prof. Dr Hab Marta Lempart-Geratowska

Graduate of the Faculty of Conservation and Restoration of Works of Art at the Academy of Fine Arts in Kraków, since 1987 a researcher and teacher at the Academy. Currently Head of the Department of Conservation and Restoration of Easel Paintings and the Easel Painting Relocation and Delamination Laboratory. She focuses on the delamination of easel paintings from a practical and methodological point of view. Since 2019, she has been researching works attributed to Franciszek Śmiadecki.

dr Maria Goryl

Adiunkt na Wydziale Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Studiowała na Uniwersytecie Jagiellońskim na Wydziale Fizyki, Astronomii i Informatyki Stosowanej. W 2007 roku uzyskała stopień doktora nauk fizycznych, broniąc dysertację *Metaliczne nanostruktury na powierzchniach półprzewodników $A_{III}B_{V}$* . Do 2011 roku pracowała jako asystent w Zakładzie Fizyki Nanostruktur i Nanotechnologii na Wydziale Fizyki, Astronomii i Informatyki Stosowanej UJ w Krakowie, gdzie prowadziła badania z zakresu nanotechnologii i mikroskopii bliskich oddziaływań. W latach 2012–2015 pracowała jako koordynator dyscyplin w Narodowym Centrum Nauki. Od 2016 roku jest zatrudniona w Zakładzie Chemii i Fizyki Konserwatorskiej na macierzystym wydziale. Zajmuje się analizą fizykochemiczną dzieł sztuki przy użyciu różnych technik badawczych, ze szczególnym uwzględnieniem makroskenera fluorescencji rentgenowskiej.

Maria Goryl, PhD

Assistant professor at the Faculty of Conservation and Restoration of Works of Art, Academy of Fine Arts in Kraków. She studied at the Jagiellonian University at the Faculty of Physics, Astronomy and Applied Computer Science. In 2007, she obtained her PhD in physics, defending her dissertation entitled: *Metallic nanostructures on the surfaces of $A_{III}B_{V}$ semiconductors*. Until 2011, she worked as an assistant in the Department of Physics of Nanostructures and Nanotechnology at the Faculty of Physics, Astronomy and Applied Computer Science of the Jagiellonian University,

²⁸ Wcześniej wokół dłoni postaci na warstwie mikstionu położono płatki szlagmetalalu, by ciemne tło wokół nie zakłócało estetyki całości. Warto przypomnieć, że na szklaną taflę nałożono wspomnianą już wcześniej złożoną drewnianą sukienkę z 1888 roku.

²⁹ Zob. J. Żmudziński, *Malarz krakowski Franciszek Śmiadecki...*, op. cit., s. 171–176 (wraz z przywołaną w przypisach literaturą).

Kraków, where she conducted research in nanotechnology and near-field microscopy. From 2012 to 2015, she worked as a coordinator at the National Science Centre. Since 2016, she has been employed in the Department of Chemistry and Conservation Physics in her home department. She is involved in the physico-chemical analysis of works of art using various research techniques, with a particular focus on the Micro-X-ray fluorescence technique.

Bibliografia

Gębarowicz Mieczysław, *Początki malarstwa historycznego w Polsce*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1981.

Kęsek Janina, Potępa Grażyna, *Oblicze Bocheńskiej Madonny. XVII-wieczne kopie, podobizny, inspiracje*, Bochnia 2009.

Kurpik Wojciech, *Częstochowska Hodegetria*, Jasna Góra 2020.

Nowalińska Małgorzata, *Badania techniki i technologii dekoracji patronowej wykonanej na folii metalowej w tle X-wiecznej kompozycji malarskiej na awersie górnej kwatery prawego skrzydła tryptyku z Łącka. Metody powielania ornamentów w gotyckim malarstwie tablicowym Małopolski* [w:] Jerzy Gadomski, Małgorzata Nowalińska, Ewelina Parzych, *Skrzydła gotyckiego tryptyku z Łącka. Dzieje, badania, konserwacja, dekoracje patronowe*, „Studia i Materiały Wydziału Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie”, t. 23, Kraków 2013, s. 100–154.

Nowalińska Małgorzata, *O sztuce kopiowania. Studia inspirowane badaniami powtarzalności przedstawień Hodegetrii Krakowskich 1400–1550*, Kraków 2019.

Nowiński Janusz, *Obraz Matki Boskiej Częstochowskiej w Umieniu – nieznanie dzieło z kręgu Franciszka Śmiadeckiego*, „Seminare. Poszukiwania Naukowe” 2015, t. 36, nr 4, s. 199–208.

Potocka Anna Dorota, Oleńska Anna, Zgliński Marcin, *Siedemnastowieczny obraz Matki Boskiej Częstochowskiej z kościoła św. Anny w Warszawie jako ogniwo w badaniach nad recepcją wizerunku Madonny Jasnogórskiej w dawnej Rzeczypospolitej i na ziemiach okolicznych* [w:] *Stan badań nad wielokulturowym dziedzictwem dawnej Rzeczypospolitej*, red. Wojciech Walczak, Karol Łopatecki, t. 11, Białystok 2020, s. 1–47.

Woźniak Barbara, *Ikona Suskiej Madonny*, sucha-beskidzka.pl/pl/639/7214/ikona-suskiej-madonny.html, dostęp: 20.12.2018.

Wsół Magdalena, *Zagadnienia badawczo-konserwatorskie obrazu Matki Boskiej Częstochowskiej z Rud Wielkich. Próba rozpoznania warsztatu Franciszka Śmiadeckiego – domniemanego twórcy XVII-wiecznego przedstawienia*, promotor: prof. Jadwiga Wyszynska, Kraków 2019, komputeropis w archiwum Wydziału Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, nr inw. 906.

Żmudziński Jerzy, *Malarz krakowski Franciszek Śmiadecki (czynny w początku XVII wieku) i jego prace dla klasztoru paulinów na Jasnej Górze* [w:] *Ex voto. Studia dedykowane Ojcu Janowi Golonce OSPPE w 75. rocznicę urodzin i w 50. rocznicę święceń kapłańskich*, red. Przemysław Mrozowski, Jerzy Żmudziński, Częstochowa 2012, s. 169–195, il. 671–674.