

Jadwiga Wszyńska

Konserwacja obrazu "Matka Boska z Dzieciątkiem w Ogrodzie Różanym"

Ochrona Zabytków 45/3 (178), 173-183

1992

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

KONSERWACJA OBRAZU „MATKA BOSKA Z DZIECIĄTKIEM W OGRODZIE RÓŻANYM”¹

Obraz *Matka Boska z Dzieciątkiem w ogrodzie różanym* pochodzi z końca XV w. (ok. 1490-1500). Wykonany jest w technice temperowej na płótnie naklejonym na deskę o wymiarach 72 x 47 cm. Stanowi własność Muzeum Diecezjalnego w Opolu.

Obraz przedstawia *Marię*, ujętą frontalnie, w pół postaci, podtrzymującą prawym ramieniem nagie *Dzieciątko*. Siedzi ono na poduszce położonej na grządce, która tworzy rodzaj parapetu okiennego i stanowi pierwszy plan obrazu. W tle widać ogrodzenie altany, oplecione kwitnącymi krzewami róż. Od góry obraz zamyka złote tło wycięte w kształt oślego grzbietu, będące jakby podwieszoną pośrodku zasłoną (il.2).

Maria jest ubrana w brokatową suknię i narzucony na głowę ciemnoniebieski płaszcz z czerwoną podszewką, spływający fałdami z ramion. Głowę przechyla w stronę *Dzieciątka* i ku niemu kieruje spojrzenie spod przymkniętych powiek. *Dzieciątko* przedstawione jest w pozycji półleżącej, z prawie wyprostowanymi nóżkami, o stopach lekko odchylonych od siebie, widocznych od spodu. W lewej ręce trzyma różowy kwiatek, drugą, opuszczoną w dół, zaciska na ostatnim palcu dłoni *Marii*. Siedzi na brokatowej poduszce, podszytej czerwoną podszewką, ozdobionej na rogach guzami z pereł zakończonymi złotą frędzlą. Na grządce, pośród jasnozielonej trawy kwitną wiosenne kwiaty: orliki, pierwiosnki, fiołki, zawilce, konwalie i dzwonki. Na tle zielonkawego błękitu nieba, rozjaśniającego się na horyzoncie, kwitną białe, różowo i czerwono krzewy różane. W gałęziach i na żerdziach altany siedzą ptaki: szczygieł, sikorka, gil, dudek i słowik².

Szlachetna kolorystyka obrazu, naturalizm wypracowanych szczegółów, ich plastyka oraz przestrzenność kom-

pozycji zupełnie nie harmonizują z abstrakcyjną płaszczyzną złotej zasłony, którą nieznacznie tylko ożywia grawerowany rysunek wici roślinnych i ptaków. Jest ona typowa dla szkoły niemieckiej tego okresu, jednak przeważnie występuje jako ażur, z prześwitami wypełnionymi kolorem. Wydaje się zatem, że podporządkowana była raczej oprawie niż malowidłu i stanowiła łącznik pomiędzy nimi. Można przypuszczać, że pierwotnie obraz był centralną częścią tryptyku domowego lub podróznego, ujętego złożonym obramieniem (il. 16b).

Analiza stylistyczno-porównawcza oraz rozwiązanie symboliki obrazu wymaga głębszych studiów i winny stanowić przedmiot badań historyka sztuki. Nie podejmując ich tutaj, można jednak sformułować pogląd, że obraz powstał w kręgu wpływów Martina Schongauera, autora sławnego malowidła *Maria im Rosenhag* z 1473 r. w Kolmarze (il. 14a). Schongauer (ok. 1430-1491) jednoczy w swej twórczości tradycję górnořeńską z nowymi tendencjami niderlandzkimi. Prawdopodobnie podczas wędrówki czeladniczej przebywał na terenie Niderlandów, w kręgu Rogera van der Weydena i Dirka Bousta. Jego grafiki stały się bardzo popularne jako wzorce dla malarzy i twórców rzemiosła artystycznego (il. 14b,c,d)³.

Według opinii dr Magdaleny Piwockiej, w wizerunku z Opola łączy się niderlandzki typ półfigurowych przedstawień *Marii z Dzieciątkiem*, przeznaczonych do prywatnej dewocji, z wyjątkiem ikonograficznym „rózanego ogrodu”, ulubionym w sztuce niemieckiej XV w.

Motyw ogrodu, niosący mistyczne i mariologiczne treści, kojarzy symbolikę „*Hortus conclusus*” (aluzje do dziewiactwa *Marii*), z bogatymi w odcienie znaczeniowe roślinami: liliami, orlikami, różami, fiołkami, będącymi ukrytymi metaforami cnót i przymiotów *Matki Boskiej* – czystości, łagodności, pokory. Symbolika, wyrastająca ze średniowiecznych interpretacji pism ojców kościoła, wzbogaciła się w XV w. poprzez stopniowo rosnące zainteresowanie przyrodą oraz rozkwit – po soborze w Bazylei w 1439 r. – kultu *Marii Immaculaty* i jej orędownictwa.⁴

¹ Prace konserwatorskie wykonano w Katedrze Konserwacji Malowideł Sztalugowych i Rzeźby Drewnianej Polichromowanej WKDS ASP w Krakowie, pod nadzorem prof. Zofii Medweckiej, doc. Małgorzaty Schuster-Gawłowskiej, adiunkta Mariana Paciorka. Konsultacji z zakresu historii sztuki udzieliła dr Magdalena Piwocka, która także udostępniła materiał porównawczy do analizy stylistycznej obrazu. Badania dendrologiczne wykonała doc. Maria Niedzielska, chemiczne – mgr Paweł Karaszkievicz, fizyczne – dr Jan Rutkowski. Wszystkim wyżej wymienionym składam serdecznie podziękowania.

² L. Behling, *Die Pflanze in der Mittelalterlichen Tafelmalerei*, Weimar 1957; B. Börsch, Supan E., *Garten. Landschafts und Paradiesmotive im Innerraum*, Berlin 1967; Ch. Needon, J. Petermann, P. Scheffel, B. Scheiba, *Pflanzen und Tiere. Ein Naturführer*. Leipzig 1971; W. Szafer, J. Szaferowa, *Kwiaty w naturze i sztuce*, Warszawa 1958.

³ J. Baum, *Martin Schongauer*, Wien, b.d.; W. Hütt, *Niemieckie malarstwo i grafika późnego gotyku i renesansu*, Warszawa 1985, s. 48-52.

⁴ K. Algermissen, *Lexikon der Marienkunde*, Regensburg 1967, t. I; *Lexikon der Christlichen Ikonographie* Freiburg 1972; B. Mucha-Sowińska, *Konserwacja obrazu sztalugowego na płótnie „Matka Boska z Dzieciątkiem w otoku z kwiatów” z I poł. XVII w. z Czernej*, praca dyplomowa WKDS ASP, Kraków 1986 (maszynopis).

Ogród różany w malarstwie górnoreńskim i południowo-niemieckim występuje zazwyczaj jako przestronna altana, okolona kwitnącym żywopłotem, a więc wycinek pejzażu, w którym w realistyczny sposób przedstawiono postacie *Marii* i *Dzieciątka* (il. 13 a,b). Inaczej jest w obrazie opolskim. Tutaj zdecydowanie górują duże, izolowane figury *Marii* i *Jezusa*, wypełniające całe pole malowidła. Zasadniczym tematem są więc portretowo ujęte postacie, wyodrębnione z otaczającej je przestrzeni. Ogród różany jest tu tylko tłem, a nie równorzędnym, rozbudowanym składnikiem kompozycji.

Schemat przedstawienia – ujęcie i wzajemny stosunek postaci, ich gesty, typ fizjonomiczny, układ ciała *Dzieciątka* – wywodzi się ze sztuki Rogera van der Weydena (1399-1464). Źródłem tej kompozycji należy upatrywać w takich przedstawieniach jak: *Matka Boska pozująca św. Łukaszu* (Leningrad, Ermitaż, il. 11a), *Madonna z Dzieciątkiem* (Chicago, Art Institute, il. 11b), *Madonna z Dzieciątkiem* (Tournai, Musee des Beaux Arts, il. 11c), *Madonna Laurenta Froimont* (Caen, Collections Municipales, il. 11d). Wszystkie powstały po 1450 r. Stworzone w nich nowatorskie wzory formalne w wielorakich odmianach i przekształceniach rozpowszechniły się w całej Europie za pośrednictwem kopii i modeli wypracowanych przez naśladowców wielkiego Flamanda⁵. Do najbliższych analogii przedstawienia *Marii* i ujęcia obrazu jakby ramą okna, zaliczyć można iluminacje flamandzkich manuskryptów z lat 1475-1500⁶, a także malowidła Dirka Boutsy (1410-1475, il. 12a), Mistra Legendy św. Magdaleny (k. XV – pocz. XVI w., il. 12c,d) czy malarza gandawskiego Hugona van der Goes (ok. 1435-1482). Inspiracje te się równie silnie widoczne w dziełach mistrzów z innych ośrodków, jak Simon Marmion (ok. 1420-1489), malarz i miniaturzysta zaliczany jednocześnie do szkoły flamandzkiej i francuskiej, czynny w Amiens i Valenciennes (il. 15a,b). Otrzymały one jednak – również w wizerunku z Opolą – redakcję niemiecką, pochodzącą od artysty, który dodał do niderlandzkich w swej istocie figur tło w formie różanej altany. O cechach niemieckiego warsztatu świadczą dobitnie – traktowanie rysów twarzy, modelunek form, kontury dłoni, kaligraficzny rysunek i cyzelowanie szczegółów zielonej murawy i roślinności. Przemawia za tym również argument technologiczny, tj. lipowe drewno podobrazia.

Omawiany obraz wykonano na desce lipowej skleionej z dwóch kawałków, oklejonej na licu płótnem lnianym o splocie prostym, (10 x 13 nitek/cm²). Zaprawę kredo-

wo-klejąwą naniesiono warstwowo do grubości około 0,5 mm. Rysunek wykonano odręcznie, czernią (il. 5). Zaprawę pod złocenie grawerowano dłutkiem, dość swobodnie, niezbyt głęboko, następnie powleczono cienko czerwonym pulmentem i pozłociono na poler. Miejsca w zasięgu sukni *Marii* i poduszki powleczono klejem glutynowym i oklejono fakturalną, tłoczoną w masie kredowo-woskowej warstwą złoczonego brokatu, przycinanego do potrzeb kompozycji malowidła z plastra⁷. Malowidło naniesiono warstwowo, w technice tłustej tempery, poczynając od cienko malowanych partii nieba, poprzez karnacje i szaty malowane grubo, fakturalnie. W podobny sposób wykonano szczegóły kompozycji oraz rysunek dekorujący brokat sukni, maskujący granice i styki folii. W warstwie malowidła użyto bieli ołowiowej, brązu żelazowego, azurytu, zieleni miedziowej, kraplaku i czerni kostnej. Charakterystyczny jest sposób malowania karnacji – z zastosowaniem wyraźnego, chłodnego światłocienia miękko modelującego formę, wykonanego umbrą naturalną. Rysunek wykańczający detale jest bardzo precyzyjny, cienki, dekoracyjny.

Obraz był trzykrotnie konserwowany. O pierwszej konserwacji świadczy napis odsłonięty na odwrociu (il.9). Polegała ona na oczyszczeniu lica, uzupełnieniu niewielkich ubytków zaprawy kitem kredowo-klejąowym oraz uzupełnieniu ubytków malowidła olejnym retuszem, pokrywającym także policzki *Marii* na powierzchni oryginalnego malowidła. Druga i trzecia konserwacja miała miejsce prawdopodobnie w XIX i XX w. Obie przeprowadzono bardzo niefachowo. Druga polegała na obcięciu pionowych boków obrazu o około 2 cm, ścięciu nożem faktury brokatu, uzupełnieniu ubytków wzdłuż górnej krawędzi deski gipsem zbrojonym w narożach gwoździami, naklejeniu na odwrociu warstwy płótna na klej glutynowy oraz przemalowaniu brązem sukni, poduszki i złotej zasłony. Trzecią konserwację wykonano w krótkim odstępie czasu po drugiej. Przemalowano farbą olejną karnacje, bez uzupełniania ubytków zaprawy, pokrywając spękania grubą warstwą. Ponownie przemalowano czerwienią suknię i poduszkę oraz domalowano fragment pieluszki tak, aby zakrywała nagość *Dzieciątka*; przemalowano płaszc, listwę ograniczającą grządkę, kwiatek w ręce *Dzieciątka* oraz wypełniono tło złotej kurtyny zieloną farbą. Cały obraz pokryto grubą warstwą żywicznego werniksu (il. 1). W chwili przyjęcia obrazu do konserwacji (w styczniu 1987 r.) stan zachowania podobrazia był bardzo zły: struktura drewna zniszczona w około 50% przez drewnojady, deska spaczona, o strzałce wypukłości na licu ok. 1,8 cm i osłabionym miejscu sklejenia. Wzdłuż górnego brzegu, zwłaszcza przy prawym narożu, występował duży ubytek drewna wypełniony gipsem oraz mniejsze ubytki w dolnych narożach. Płótno oklejające lico dobrze przy-

⁵ A. Shestack, *Fifteenth Century Engravings of Northern Europe from the National Gallery of Art, Washington*, Library of Congress Catalog; M.J. Friedlander, *Early Netherlandish Painting – Roger van der Weyden and the Master of Flemalle*, Brussel 1967; *Livelier than life – the Master of the Amsterdam Cabinet or the Housebook Master ca 1470-1500*, Rijksmuseum, Amsterdam 1985; *Maria im Rosenhag. Madonnen-Bilder alter deutscher und niederländisch-flämischer Meister*, Königstein-Leipzig 1915; *Mauritshuis, The Royal Cabinet of Paintings – illustrated General Catalogue*, Hague 1977; N.N. Nikulin, *Roger van der Weyden. Łuka risujuszczij Madonnu*, Moskwa 1964; E. Panofsky, *Early Netherlandish Painting. Its Origins and Character*, I-II, Cambridge-Mass. 1953.

⁶ *Renaissance Painting in Manuscripts. Treasures from the British Library*, New York 1983, s. 36.

⁷ T. Brachert, *Pressbrokat. Applikationen, ein Hilfsmittel für die Stilkritik dargestellt an einer Werkstatt der Spätgotik*, Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Jahresbericht 1969 s. 37-47; S. Frinta, *The use of wax for applique Relief Brocade on Wooden Statuary*, „Studies in Conservation”, 1963, z 4, s. 136-146; J. Nykiel, *Technologia malarstwa tablicowego Małopolski w latach 1480-ok. 1510*, WKDS ASP, Kraków 1976 (maszynopis).

legało do deski, lecz w miejscu wypełnienia gipsowego był sfalowane i wybruszone (il. 6). Zaprawa spękana kratkowo, o lekko odspojonych krawędziach miseczkowatych odkształceń, miała niewiele drobnych ubytków, jedynie w górnej części duży ubytek i silne odspojenia. Krawędzie spękań były przetarte, głównie w partii karnacji (il. 8). Złocenie dość dobrze zachowane po prawej stronie, po lewej miało duży ubytek, wykruszenia i przetarcia. W dolnej części malowidła występowało dużo drobnych złuszczeń, spowodowanych brakiem przyczepności warstwy malarskiej do zaprawy (il. 5). Brokat kruchy, o słabej spoiwości i przyczepności do podłoża, nosił wyraźne ślady zacięć nożem powstałych przy usuwaniu faktury, co zupełnie zatarało czytelność ornamentu. Przystępując do prac konserwatorskich założono usunięcie wadliwych skutków poprzednich konserwacji, wykonanie pełnej konserwacji technicznej oraz częściowo estetycznej – bez próby rekonstrukcji formatu obrazu oraz ornamentu i rysunku brokatu.

Prace rozpoczęto od usunięcia z lica grubej warstwy żółtkiego werniksu i przemalowań (metodą chemiczną). Z odwrocia odklejono płótno i oczyszczono powierzchnię deski z grubej warstwy kleju. Usunięto mechanicznie gipsowe kity oraz wadliwe kity kredowo-klejowe (il. 2). Następnie przeprowadzono całkowitą impregnację deski przez zanurzenie na okres 5 dni w 18% roztworze Osolanu KL w ksylenie. Podczas sześciu tygodni wysychania drewna przeprowadzono zabiegi prostowania wypukłości deski przez obciążenie. Po odparowaniu rozpuszczalnika sklejono w ściskach pęknięcia i rozstępy deski klejem skórnym, a ubytki drewna uzupełniono kitem

trocimowym na bazie Osolanu. Głębokie ubytki na krawędzi deski uzupełniano etapowo, równocześnie prostując sfalowanie płótna na licu. Po wypełnieniu wewnętrznych, zasłoniętych płótnem ubytków drewna, nawiercono szereg otworów w grubości deski. Wprowadzono w nie drewniane kołki jako zbrojenie kitu, kontynuując nakładanie warstwowe kitu, aż do całkowitego uzupełnienia ubytku (il. 10). Dalszym etapem było sprasowanie miseczkowatych spękań odspojonych od podłoża, za pomocą ciepłego kautera, przez folię, na 5% wodę klejową z kleju króliczego (il. 7). Płótno w górnej części obrazu przyklejono do uzupełnionej kitem deski klejem skórnym i pozostawiono do wyschnięcia pod prasą. Ubytki zaprawy uzupełniono kitem kredowo-klejowym z dodatkiem 1/20 części oleju lnianego, nakładając go pędzlem, warstwowo (il. 3). Powierzchnię pod złocenie wygrawerowano wg rysunku rekonstrukcyjnego i pokryto czerwonym pulmentem oraz uzupełniono ubytki złoceń, punktując je złotem w proszku, po czym wypolerowano całość agatem. Na powierzchnię malowidła naniesiono pędzlem warstwę werniksu woskowego na ciepło. Ubytki uzupełniono metodą punktowania scalająco-naśladowczego, w technice olejno-żywicznej (il. 4). Po wyschnięciu nałożono ochronną warstwę matowego werniksu. Scalono kolorystycznie także odwrocie, punktując kity akwarelą.

Prace ukończono w kwietniu 1987 r. Od 25 października 1987 r. obraz znajduje się w stałej ekspozycji zbiorów Muzeum Diecezjalnego w Opolu.

Jadwiga Wyszyńska

THE CONSERVATION OF „THE HOLY VIRGIN WITH CHILD IN THE ROSE GARDEN”

The painting entitled „The Holy Virgin with Child in the Rose Garden” which belongs to the Diocesan Museum in Opole, comes from the end of the fifteenth century, and is executed in tempera on canvas glued onto a panel (72 x 47).

The painting combines the Low Country semi-figural depiction of the Virgin with Child, intended for private devotion, with the iconographic trend of the „rose garden”, favoured by German fifteenth-century art. The scheme of the depiction which originates from the compositions by Roger van der Weyden, reveals a German influence testified by the modelling of the form, calligraphic drawing, concern for details as well as the technological argument – the limewood of the base.

The painting was offered in January 1987 to the Chair of Conservation of Easel Paintings and Wooden Polychromy Sculpture of the Department of Conservation of Artworks at the Academy of Fine Arts in Cracow. At the time, it was in a critical state of preservation. Upon the

basis of an examination of the object and the results of physical and chemical research it was possible to determine its history and technological construction.

The undertaking involved the removal of the detrimental effects of three previous conservations, and the execution of a complete technical and partial aesthetic conservation. After the removal of retouched paint and putty, and the cleaning of the reverse, the whole painting was impregnated, and the missing parts of the wooden panel were supplemented. The indented cracks in the paint layer and the ground were pressed down and glued, the gaps in the ground were replenished and the losses and smudges of the gilding and the paint layer were retouched by means of the pinpoint consolidation-mitigation method.

The work was completed in April 1987. From 25 October of that year the painting is part of a permanent exhibition at the Diocesan Museum in Opole.

(translated by A. Rodzińska-Chojnowska)



1. „Matka Boska z Dzieciątkiem w ogrodzie różanym”, Opole, Muzeum Diecezjalne – przed konserwacją (fot. Z. Starzyński)

1. „The Holy Virgin with Child in the Rose Garden”, Opole, the Diocesan Museum – before conservations (photo Z. Starzyński)



2. „Matka Boska z Dzieciątkiem w ogrodzie różanym”, Opole, Muzeum Diecezjalne, podczas konserwacji (po usunięciu prze-malowań i kitów) – widoczne ubytki drewna podobrazia, sfalowania płótna w górnym lewym narożu, spękania i ubytki zaprawy oraz drobne ubytki i przetarcia malowidła (fot. J. Wyszzyńska)

2. „The Holy Virgin with Child in the Rose Garden”, Opole, the Diocesan Museum, during conservation (with repaintings and putty fillings removed) – losses of wood in the panel, wrinkles on the canvas in the upper left corner, cracks and losses in the ground layer, minor losses and scratches in the painting visible (photo J. Wyszzyńska)



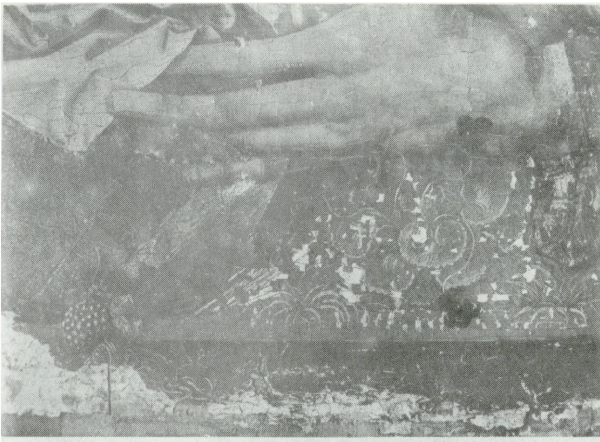
4. „Matka Boska z Dzieciątkiem w ogrodzie różanym”, Opole, Muzeum Diecezjalne, po konserwacji – ubytki malowidła wypunktowane techniką olejno-żywiczną, złocenie uzupełnione złotem w proszku (fot. Z. Starzyński)

4. „The Holy Virgin with Child in the Rose Garden”, Opole, the Diocesan Museum, after conservation – the losses in the painting have been pointed with the oil-resin technique, the gilt replenished with gold powder (photo Z. Starzyński)



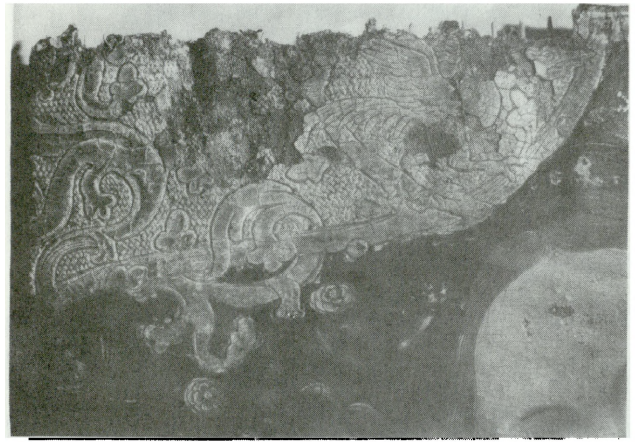
3. „Matka Boska z Dzieciątkiem w ogrodzie różanym”, Opole, Muzeum Diecezjalne, podczas konserwacji – po uzupełnieniu ubytków zaprawy i opracowaniu powierzchni kitów (fot. J. Wyszzyńska)

3. „The Holy Virgin with Child in the Rose Garden”, Opole, the Diocesan Museum, during conservation – after replenishment of losses in the ground layer and levelling the surface of putty fillings (photo J. Wyszzyńska)



5. „Matka Boska z Dzieciątkiem w ogrodzie różanym”, Opole, Muzeum Diecezjalne, podczas konserwacji – widoczne złuszczenia warstwy malowidła, spod której ukazuje się przy brzegu poduszki rysunek wykonany odręcznie (fot. J. Wyszzyńska)

5. „The Holy Virgin with Child in the Rose Garden”, Opole, the Diocesan Museum, during conservation – the layer of paint is peeling off, under it on the edge of the pillow, a hand-made picture is visible (photo J. Wyszzyńska)



6. „Matka Boska z Dzieciątkiem w ogrodzie różanym”, Opole, Muzeum Diecezjalne, podczas konserwacji – widoczne sfalowanie płótna po usunięciu gipsowego kitu, ubytki zaprawy oraz przetarcia złozenia (fot. J. Wyszzyńska)

6. „The Holy Virgin with Child in the Rose Garden”, Opole, the Diocesan Museum, during conservation – wrinkles on the canvas after removal of plaster putty, losses in the ground layer and faded gilt visible (photo J. Wyszzyńska)



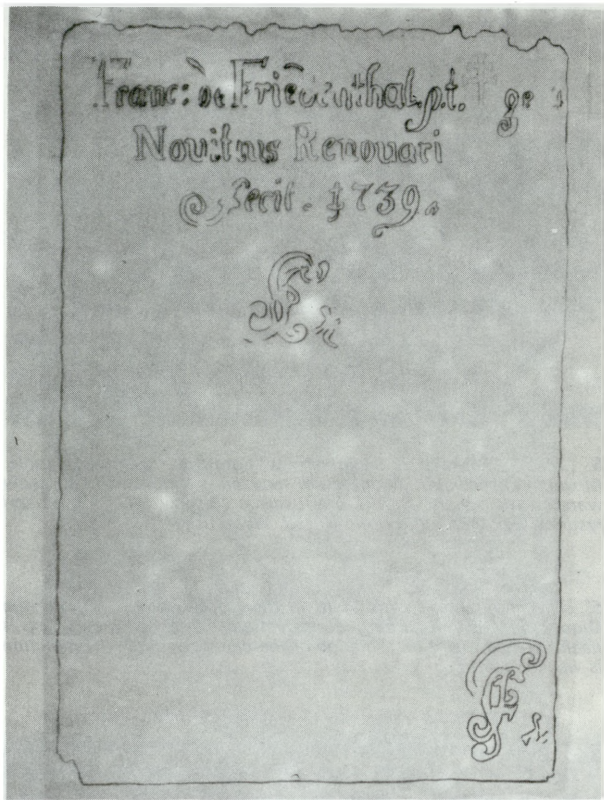
7. „Matka Boska z Dzieciątkiem w ogrodzie różanym”, Opole, Muzeum Diecezjalne, podczas konserwacji – spękania miseczkowate po lewej stronie o uniesionych krawędziach odspojonych od podłoża, po prawej sprasowane na klej króliczy (fot. J. Wyszzyńska)

7. „The Holy Virgin with Child in the Rose Garden”, Opole, the Diocesan Museum, during conservation – on the left the edges of bowl-shaped cracks stick out of the surface, on the right they have been pressed to the surface with the use of organic glue (photo J. Wyszzyńska)



8. „Matka Boska z Dzieciątkiem w ogrodzie różanym”, Opole, Muzeum Diecezjalne, podczas konserwacji – przetarcia warstwy malarskiej na krawędziach miseczkowatych spękań (fot. J. Wszyńska)

8. „The Holy Virgin with Child in the Rose Garden”, Opole, the Diocesan Museum, during conservation – paint layer worn off at the edges of bowl-shaped cracks (photo J. Wszyńska)



9. „Matka Boska z Dzieciątkiem w ogrodzie różanym”, Opole, Muzeum Diecezjalne, napis na odwrocie wykonany podczas pierwszej konserwacji w 1739 r. – odwzorowanie na folii poliestrowej w skali 1:1 (fot. J. Wszyńska)

9. „The Holy Virgin with Child in the Rose Garden”, Opole, the Diocesan Museum, during conservation – an inscription on the back side, left after the first conservation in 1739, a natural size copy on polyester foil (photo J. Wszyńska)



10. „Matka Boska z Dzieciątkiem w ogrodzie różanym”, Opole, Muzeum Diecezjalne, podczas konserwacji – odwrocie po uzupełnieniu powierzchniowych ubytków drewna kitem trocinowym. Duże ubytki wzdłuż górnej krawędzi i w dolnym lewym rogu uzupełniane etapowo, zbrojone drewnianymi koleczkami (fot. J. Wszyńska)

10. „The Holy Virgin with Child in the Rose Garden”, Opole, the Diocesan Museum, during conservation – the back side after refilling the losses in wood with sawdust putty. Major losses along the top edge and in the bottom left corner were refilled gradually and strengthened with wooden sticks (photo J. Wszyńska)



11a.



11b.



11c.



11d.

11a. Roger van der Weyden. „Św. Łukasz malujący Madonnę” (fragment), Leningrad, Ermitaż

11b. Roger van der Weyden. „Madonna z Dzieciątkiem” Chicago, Art Institute

11c. Roger van der Weyden. „Madonna z Dzieciątkiem”, 36x27 cm, Tournai, Musée des Beaux Arts

11d. Roger van der Weyden. „Madonna Laurenta Froimont” 49x31 cm, Caen, Collections Municipales

11a. Roger van der Weyden „St Luke Painting the Holy Virgin” (a fragment), Leningrad (St Petersburg), the Hermitage

11b. Roger van der Weyden „The Holy Virgin with the Child”, Chicago, the Art Institute

11c. Roger van der Weyden „The Holy Virgin with the Child”, 36x27 cm, Tournai, Musée des Beaux Arts

11d. Roger van der Weyden „Madonna Laurenta Froimont”, 49x31 cm, Caen, Collections Municipales



12a.



12b.



12c.



12d.

12a. Dirk Bouts – „Madonna z Dzieciątkiem” 37x27,5 cm, London, National Gallery

12b. Naśladowca Rogera Van der Weydena „Madonna z Dzieciątkiem” Paris, Wildenstein Gallery

12c. Mistrz Legendy Św. Magdaleny „Madonna z Dzieciątkiem” 27,5x17,5 cm, Francja, zbiory prywatne

12d. Mistrz Legendy Św. Magdaleny, „Madonna z Dzieciątkiem”, Leningrad, (St. Petersburg), Ermitaż

12a. Dirk Bouts „Madonna with the Child”, 37x27,5 cm. London, the National Gallery

12b. A follower of Roger van der Weyden „Madonna with the Child”, Paris, Wildenstein Gallery

12c. The Master of St Madeleine’s Legend „Madonna with the Child”, 27,5x17,5, France, a private collection

12d. The Master of St Madeleine’s Legend „Madonna with the Child”, Leningrad (St Petersburg), the Hermitage



13a.



13b.



13c.



13d.

13a. Stephan Lochner, „Maria w ogrodzie różanym” (+1451) 51x40 cm. Köln, Wallraf-Richartz Museum

13b. Mistrz górnořeński, „Maria wśród poziomek”, 1410-1420, 141x85 cm, Solothurn Stadtsches Museum

13c. Malarz niderlandzki, „Maria w ogrodzie”, Paris, Louvre

13d. Malarz niderlandzki „Madonna na łące”, Bologna, Pinacoteca

13a. Stephan Lochner „Mary in the Rose Garden” (after 1451), 51x40 cm, Köln (Cologne), Wallraff-Richards Museum

13b. The Master of High Rhine „Mary in Wild Strawberries”, 1410-1420, 141x85 cm. Solothurn Stadtsches Museum

13c. A. Netherlandish painter „Mary in a Garden”, Paris, the Louvre

13d. „Madonna in a Meadow”, Bologna, Pinacoteca



14a.



14b.



14c.



14d.

14a. Martin Schongauer „Maria w ogrodzie różanym”, 1473, 201x112 cm, Kolmar, Martinskirche

14b. Martin Schongauer „Maria w ogrodzie różanym”, Boston, Gardner Museum

14c. Martin Schongauer „Madonna z papugą”, 15,6x10,9 cm, Washington, National Gallery of Art

14d. Martin Schongauer „Madonna na półksiężycu”, 1442, 17,3x10,8 cm, Washington, National Gallery of Art

14a. Martin Schongauer „Mary in the Rose Garden”, 1473, 201x112 cm, Kolmar, St. Martin's church

14b. Martin Schongauer „Mary in the Rose Garden”, Boston, the Gardner Museum

14c. Martin Schongauer „Madonna with a Parrot”, 15,6x10,8 cm, Washington, National Gallery of Art

14d. Martin Schongauer „Madonna of the Halfmoon”, 1442, 17,3x18,8 cm, Washington, National Gallery of Art



15a.



15b.

15a. Simon Marmion „Madonna z Dzieciątkiem”, Berlin, Staatliche Museum Preussischer Kulturbesitz, Kupferstich – Kabinett, Ms 78B13, no 1

15b. Simon Marmion (warsztat), „Madonna z Dzieciątkiem”, 14,8x11,6 cm, London, British Library, „Huth-Hours”, fol. 102V

15a. Simon Marmion „Madonna with the Child”, Berlin, Staatliche Museum Preussischer Kulturbesitz, Kupferstich-Kabinett, Ms 78b13. No 1

15b. From Simon Marmion’s workshop „Madonna with the Child”, 14,8x11,6 cm, the British Library, Huth Hours, vol. 102V



16a.



16a.

16a. Malarz niderlandzki „Tryptyk Ave Maria”, 60x43; 60x20 cm. Tournai, Musee des Beaux Arts

16b. Jan Provoost „Tryptyk z Madonną i Świętymi”, ok. 1515, 44x31; 49,5x25 cm, Amsterdam, Rijksmuseum

16a. A Netherlandish painter „Ave Maria Triptych”, 60x43, 60x20 cm, Tournai, Musée des Beaux Arts

16b. Jan Provoost „A Triptych with Madonna and Saints”, about 1515, 44x31, 49,5x15 cm, Amsterdam, Rijksmuseum