

NOWO ODKRYTY OBRAZ GOTYCKI¹

Uwagi wstępne. W ostatnich latach prace konserwatorskie prowadzone przy późno-średniowiecznych obrazach przedstawiających Madonnę z Dzieciątkiem doprowadziły w całym szeregu przypadków do ujawnienia dalszych, nieznanych dotąd wizerunków typu tzw. Madonny Piekarskiej². Nazwa ta, pochodząca od obrazu z Piekar Śląskich (znajdującego się obecnie w Prokatedrze w Opolu) nie jest ścisła³, gdyż istnieją u nas obrazy o takim schemacie ikonograficznym wcześniejsze od piekarskiego. Schemat ten spełnia kanony hodegetrii w malarstwie bizantyńskim⁴. W rozpatrywaniu obrazów przedstawiających Madonny Piekarskie nie można też pomijać wpływu malarstwa czeskiego. Związki bowiem Polski z Czechami były wówczas bardzo ożywione⁵.

Usunięcie nałożonych na te obrazy później nawarstwień, powstałych w wyniku przemalowań, pozwoliło na poszerzenie naszych wiadomości o tym rodzaju średniowiecznego malarstwa polskiego. Prace konserwatorskie, prowadzone obecnie według naukowych zasad dają gwarancję uzyskania autentycznego, jednorodnego dzieła sztuki, wolnego od zniekształceń i przemalówek.

Wiele jeszcze obrazów tego typu znajduje się bądź pod zakrywającymi je częściowo sukienkami, bądź pod zniekształcającymi i uniemożliwiającymi ich prawidłowe odczytanie przemalówkami.

¹ Jest to komunikat o odkryciu gotyckiego wizerunku Matki Boskiej spod XIX-wiecznego przedstawienia M. B. na obrazie z kościoła p. w. W.W. Świętych w Rudawie, pow. chrzanowski, woj. krakowskie.

² Geneza ikonograficzna tego typu przedstawień została szeroko omówiona w pracy T. Mroczo i B. Dąb, *Gotyckie hodegetrie polskie (Średniowiecze, Studia o kulturze, III, 1966)*.

³ T. Dobrowolski, *Rzeźba i malarstwo w woj. śląskim, 1937* s. 158—160.

⁴ N. P. Kondakov, *Ikonoğrafija Bogomateri, Petersburg 1914* s. 166; A. Bochnak, *Z dziejów malarstwa polskiego na Podkarpaciu, Prace Komisji Historii Sztuki VI, 1934—35*.

⁵ M. Walicki, *Malarstwo polskie XV w., 1938* s. 118; J. Dutkiewicz, *Małopolska rzeźba średniowieczna, 1949* s. 16; T. Dobrowolski, *Ze studiów nad malarstwem polskim ok. 1450. Sztuka i historia, 1966* s. 82.

Obraz przedstawiający Madonnę z Dzieciątkiem, znajdujący się w ołtarzu głównym kościoła w Rudawie w pow. chrzanowskim reprezentuje charakterystyczny typ ikonograficzny określane mianem Madonn Piekarskich. Malowany jest na podłożu z drewna lipowego⁶. Podobrazie składa się z trzech pionowo sklejonych desek o łącznym wymiarze 116 × 73 cm. Obraz był zakryty aksamitną sukienką i tłem ze srebrzonej blachy. Według Katalogu Zabytków Sztuki⁷ był on uważany za obraz z okresu baroku.

Po wyjęciu go z ołtarza stwierdzono, że malowany jest na starej desce, a po zdjęciu sukienki i blaszanego tła ujawniły się nierówności lica wskazujące na to, że obraz zawiera jakieś starsze malowidło. Szczegółowe badania rentgenograficzne⁸ i mikroskopowe potwierdziły te przypuszczenia. Okazało się, że na warstwie pierwotnej, najstarszej leżą trzy nawarstwiająca się na siebie malowidła. Temat maryjny, ogólny schemat i zarys kompozycji powtarza się we wszystkich warstwach. Różnice dotyczą kolorystyki, układu rąk i nóg, rysunku twarzy, ornamentyki szat oraz techniki malarskiej.

Wszystkie cztery warstwy niestety pozbawione są tła, pierwotnie zapewne złoconego. Zostało ono zapewne wcześniej zniszczone lub usunięte w r. 1890⁹ podczas montowania tła ze srebrzonej blachy.

Ze względu na duży stopień zagrożenia obraz został poddany zabiegom konserwatorskim, które wykonała autorka niniejszego komunikatu. Program prac konserwatorskich przewidywał, oprócz zabiegów wzmacniających, kolejne zdejmowanie przemalówek przy pełnym ich udokumentowaniu.

Historia obrazu. Pochodzenie obrazu rudawskiego jest nie ustalone. Być może, że został on, podobnie jak kilka innych elementów wyposażenia kościoła w Rudawie ofiarowany przez Kapitułę Krakowską¹⁰. Wieś Rudawa bowiem od XII w. była jej własnością¹¹. Dokumenty i sprawozdania z wizytacji sprzed r. 1660 nie są dostępne, zostały podobno wywiezione podczas najazdu Szwedów do Sztokholmu. Być może, iż na ich podstawie problem pochodzenia obrazu mógłby być wyjaśniony.

Najstarszą, znaną nam wiadomością, stwierdzającą istnienie tego obrazu w kościele rudawskim jest wizytacja biskupia z r. 1683¹².

⁶ Wiele jeszcze obrazów tego typu znajduje się bądź pod zakrywającymi je częściowo sukienkami, bądź pod zniekształcającymi i uniemożliwiającymi ich prawidłowe odczytanie przemalówkami.

⁷ Analizy drewna i barwników wykonała mgr Maria Niedzielska.

⁸ Katalog Zabytków Sztuki w Polsce, t. 1, zes. 4, 1952.

⁹ Rentgenogramy wykonała mgr Maria Lięża.

¹⁰ J. Długosz, *Liber beneficiorum*, t. 2, 1864 s. 60.

¹¹ Acta visitationis... Osviecimen 1598, s. 107 (Arch. Metrop. w Krakowie AV 17).

¹² Visitatio Decanatus Novimontani... 1602, s. 24 (Arch. Metrop. AV 20).

W roku 1850 wisiał on na południowej ścianie kościoła. W r. 1890 obraz został odnowiony i z tego okresu pochodzi aksamitna sukienka. W tym też czasie umieszczono go w ołtarzu głównym za obrazem św. Anny, służącym jako zasława¹³.

W latach 1964—70, w ramach ogólnego remontu kościoła został on poddany opisywanym poniżej zabiegom.

Opis przemalówek. Przemalówka pierwsza, wierzchnia, wykonana z końcem XIX w. pozbawiona była wartości zarówno stylowych, jak i artystycznych. Obejmowała ona partie widoczne przez otwory w aksamitnej sukience, czyli twarze i ręce obu postaci oraz nóżki Dzieciątka. Karnacje wykonane były w kolorze rozbielnego ugru, a walorowy ich modelunek podkreślony rozległymi cieniami w kolorze umbry i czerni. Twarz Madonny była potraktowana realistycznie, w manierze XIX-wiecznej. Dłonie Madonny szerokie, niekształtne, malowane były wręcz nieudolnie. Twarz Dzieciątka przemalowana była w mniejszym stopniu, m. in. domalowane były długie rzęsy oraz czarne, opadające na czoło włosy. Rączki Dzieciątka były pogrubione i niekształtne, a obie stopy widoczne z boku.

Rysunek omawianej warstwy XIX-wiecznej pokrywał się w ogólnym zarysie ze znajdującą się pod nią warstwą gotycką (czwartą z kolei). Warstwa druga i trzecia nie obejmowały karnacji postaci. Wizerunek Madonny otaczany był widocznie dużym kultem i kolejne odnawianie obrazu aż do w. XIX-go nie naruszały twarzy ani rąk i nóg obu postaci.

Przemalówka druga pochodziła prawdopodobnie z XVIII-go w. Wykonana była w technice temperowej. Obejmowała płaszcz i suknię Madonny oraz sukienkę i książeczkę Dzieciątka. Płaszcz był w kolorze zielonym (azuryt)¹⁴ z szarą podszewką. Brzegi płaszcza ozdobione były koronką w kolorze pomarańczowym. Suknia Madonny malowana była rozbielnym kraplakiem, a sukienka Dzieciątka cynobrem. Modelunek tych szat jest bardzo ubogi i niestanny. Przemalówka ta zniekształcała karnacje gotyckie, ponieważ zachodziła na ich kontury.

Trzecia przemalówka obejmowała również tylko szaty obu postaci. Wykonana była techniką temperową z zastosowaniem azurytu, kraplaku i minii. Ozdobą zielonego płaszcza Madonny był podwójny, jasnożółty paseczek u jego brzegów, oraz naniesione przez patron złocone, pięcioramienne gwiazdki. Podszełka płaszcza była w kolorze różowym z brązowym paseczkiem przy rękawie i szyi. Czerwona sukienka Dzieciątka była bez ornamentu i prawie

¹³ Visitatio Archidiaconatus... 1727, s. 418 (Arch. Metrop. AV 61); Acta visitationis decanatus Novi Montis, 1748 s. 116 (Arch. Metrop. AV 30).

¹⁴ Inwentarz Kościoła parafialnego w Rudawie z r. 1820 (Arch. Metrop.).

bez modelunku. Warstwa ta mogła powstać najpóźniej w okresie renesansu. Świadczą o tym użyte barwniki, ostry rysunek fałdu, drobne malowane gwiazdki, jak i podwójny, żółty paseczek.

Warstwę tę, mimo jej niewątpliwej wartości należało usunąć, aby odsłonić szaty, współczesne pierwotnym karnacjom, a tym samym uzyskać jednolity stylowo obiekt średniowieczny.

Warstwa gotycka.

Budowa technologiczna i przeprowadzone zabiegi konserwatorskie¹⁵:

Obraz z Rudawy malowany jest na desce lipowej, techniką temperową, na cienkim gruncie kredowym oraz precyzyjnym rysunku wykonanym czernią. Tło obrazu było pierwotnie złoczone, ale z powodu zbyt drobnych zachowanych fragmentów nie udało się ustalić czy było ono puncowane czy grawerowane. Pod złoczenia użyto pulmentu czerwonego, pod srebrzenia szarego. Ozdoby na szatach są kładzione bez pulmentu, przez patron. Partie srebrzone są zdobione puncą i pokryte werniksem złocistym.

Odkryta warstwa malarska zachowana jest nieomal w całości. Za wyjątkiem większego ubytku na lewym ramieniu Madonny i włosach Dzieciątka występują tylko drobne przetarcia warstwy końcowej.

Wokół głowy i szyi Madonny i Dzieciątka jest dużo drobnych ubytków, powstałych wskutek przybijania wot, sukienek i koron. Wzdłuż lewego oka i policzka nastąpiło pionowe pęknięcie deski, a wraz z nim ubytki farby i gruntu.

Wszystkie ubytki gruntu za wyjątkiem brakującego tła uzupełniono. Ubytki malowidła zapunktowano techniką olejną, metodą drobnych kropek. Większe ubytki na ramieniu Madonny i głowie Dzieciątka nie wymagały rekonstrukcji rysunku, ponieważ były dostatecznie czytelne. Żadnych srebrzeń, złoczeń ani innych ozdób nie uzupełniano.

Ponieważ obraz po konserwacji miał wrócić na swoje dawne miejsce, gdzie jest nadal obiektem kultu, umieszczono go w szerokiej ramie złoczonej. Do ramy przymocowano tło, wykonane z drewna lipowego i złoczone. Nimby zaznaczono podobną puncą, jaka występuje na bordiurze sukni Madonny. Rekonstrukcja taka nie sugeruje tła autentycznego, podnosi walory eksponowanego w ten sposób obrazu. Podobne tła autentyczne zachowały się w obrazach Madonn z Cieszyna i Jakubkowiec.

Opis: Madonna Rudawska przedstawiona jest do połowy. Na lewym przedramieniu unosi Dzieciątka, przytrzymując Je lewą,



21. Matka Boska z Dzieciątkiem z Rudawy. Stan przed usunięciem przemaalówek

¹⁵ J. Łobczowski, *Rudawa — kościół, probostwo, parafia*, 1916 s. 18.



22. Matka Boska z Dzieciątkiem z Rudawy (fragment). Stan w trakcie usuwania przemalówek



23. Matka Boska z Dzieciątkiem z Rudawy. Stan po konserwacji i rekonstrukcji tła

odkrytą dłoń. Prawą dłoń wyciąga ruchem wskazującym w Jego kierunku. Głowa Madonny jest lekko pochylona w stronę Dzieciątka, przy czym twarz Jej widziana jest niemal en face. Dzieciątko zwrócone do Madonny, prawą rączkę wyciąga w geście błogosławieństwa, a lewa spoczywa na książeczce, opartej na kolanach. Stopa lewa Dzieciątka, o długich palcach, widziana jest z boku, prawa natomiast odwrócona, widziana od spodu. Na uwagę zasługuje sposób traktowania ucha Dzieciątka u większości obrazów tej grupy, będący zapewne wynikiem upodobań do uproszczonej formy.

Twarz Madonny jest pociągła o smagłej, różowozłocistej karnacji. Wyrasza dużych, ciemnych oczu o ciężkich powiekach podkreślony jest czarna, grubą kreską. Usta drobne, lecz pełne. W odróżnieniu od innych, znanych nam Madonn z tego okresu jedynie długi, prosty nos oraz silnie eksponowane cieniami łuki brwiowe nasuwają skojarzenia z malarstwem ikon. Szyja gruba, pełna, z charakterystycznym zgrubieniem u nasady. Dłonie stylowo zdeformowane, wąskie, o bardzo wydłużonych palcach, o wyszukanej, mocno przestylizowanej formie. Prawa dłoń, z kciukiem odchylonym ku górze, umieszczona jest poziomo na wysokości piersi, w geście wskazującym na Jezusa, jako Osobę, do której pośredniczy. Lewa, z odgiętym ostatnim palcem, skierowana ukośnie w dół, podtrzymuje Dzieciątka.

Maryja ubrana jest w narzucony na głowę i ramiona płaszcz, spięty na piersiach złocistą klamrą w formie rombu z półkolistymi naddatkami po bokach. Płaszcz jest ciemnozielony (azuryt), ozdobiony dwoma rodzajami złożonego patronu oraz wąską, złożoną bordiurą u brzegów. Podszewka płaszcza jest ciemnoczerwona (kraplak) ze złotym paseczkiem u brzegów. Spod płaszcza na głowie Madonny widoczna jest cienka, biała, przeźroczysta chusta, obrzeżona złotym paseczkiem. Suknia Madonny jest w kolorze Jej płaszcza, lecz z szeroką, złocistą bordiurą z puncowanym ornamentem u brzegów.

Dzieciątka o smagłej twarzy i rysunkowo potraktowanych włosach ubrane jest w sukienkę koloru czerwono-brązowego, namalowanego kraplakovym laserunkiem na podmalówce z zieleni oliwnej. Sukienka z ozdobami wykonanymi przez patron, rozmieszczonymi niesymetrycznie i niezależnie od lekko zaznaczających się fałdów. Złożony ornament, o cechach orientalizujących, składa się z dwu odwróconych od siebie półksiężyców i poziomo rozchodzących się od nich promieni. Wzdłuż brzegów sukienki umieszczona jest szeroka, złożona bordiura. Pośrodku niej biegnie zygzakowata linia tworząca trójkąt, w które wpisany jest gotycki trójlisc. Przy nóżkach Dzieciątka tworzy się niewielki, wężykowaty feston ukazujący jasnozieloną podszewkę. Książeczka, zwrócona grzbietem na

zewnątrz, trzymana pionowo, jest w czerwonej oprawie ze złotymi okuciami i zielonymi rautami.

Uwagi końcowe. Umieszczenie Madonny Rudawskiej w rozległym kręgu innych Madonn Piekarskich nastęca wiele trudności. Nie chodzi bowiem w naszym przypadku jedynie o określenie (mniej lub bardziej dokładne) czasu powstania obrazu, lecz również o znalezienie dla niego analogii warsztatowych, lub chociażby środowiskowych. Ikonograficzny schemat Madonn Piekarskich, powtarzający się w malarstwie polskim z niewielkimi zmianami od I ćwierci w. XV-go do końca w. XVI-go nasuwa przypuszczenie, że mógł to być wzorzec wówczas obowiązujący przy malowaniu kultowych wizerunków Madonny. Dowodem ściśle kultowego przeznaczenia tych obrazów jest nieustająca ciągłość adoracji, jaką cieszą się one do chwili obecnej. Należy sądzić, że większość warsztatów, zajmujących się malowaniem obrazów, tworzyła w miarę zapotrzebowania, także i te wizerunki, zawsze jednak w oparciu o ten, modny wówczas, czy nawet obowiązujący schemat. Grupowanie Madonn Piekarskich według takich cech, jak niewielkie odchylenia w układzie rąk, czy nóżek Dzieciątka nie jest jedyną metodą systematyki tych obrazów. Wymagałyby one usystematyzowania również według innych kryteriów, takich, jak różnice w budowie technologicznej obrazów, ich kolorystyce, a nawet poziomie artystycznym. Można przypuszczać, że takie analizy porównawcze mogłyby rzucić nowe światło na zagadnienie proveniencji Madonn Piekarskich.

Madonna Rudawska, pod względem układu rąk i nóżek Dzieciątka, nachylenia głów, pozycji książeczki, wymiarów obrazu¹⁶ oraz ogólnej kolorystyki wykazuje bliskie pokrewieństwo z Madonnami¹⁷: z Cieszyna¹⁸ Wojkowiec¹⁹, Doudleb (w Czechach)²⁰, Podol-

¹⁶ W niniejszym komunikacie pomijam szerszy opis zabiegów konserwatorskich jako zbyt specjalistyczny. Szczegółowa dokumentacja znajduje się w Oddz. Wojew. Konserwatora Zabytków oraz Kurii Metrop. w Krakowie.

| | |
|----------------------------------|-----------------|
| ¹⁷ Cieszyn (fragment) | — 120 × 0,33 cm |
| Częstochowa | — 120 × 0,82 cm |
| Doudleby | — 112 × 0,84 cm |
| Rudawa | — 116 × 0,73 cm |
| Jazowsko | — 124 × 0,70 cm |
| Podole | — 103 × 0,73 cm |
| Kęty | — 113 × 0,86 cm |

¹⁸ Pomijam tu obrazy znajdujące się do tej pory pod sukienkami, jak np. Madonna z Płock, 2 poł. XV w. (*Katalog zabytków, woj. krakowskie, zes. 4*), z Kłobucka, 1 poł. XV w. (*Katalog zabytków, woj. katowickie, zes. 7*), z Koziegłów, XV w. (*Katalog zabytków, woj. katowickie, zes. 8*).

¹⁹ T. Dobrowolski, *Sztuka województwa śląskiego*, 1948 (1440-1450).

²⁰ *Katalog zabytków, woj. katowickie, zes. 1* (1 ćw. XV w.).

Ja²¹, Jakubkowiec²², Jazowska²³, Kęt²⁴, Modlnicy²⁵. Nie uwzględniam tutaj obrazów wcześniejszych: z Koźła²⁶, Bytomia²⁷, Częstochowy²⁸, gdyż różnią się od poprzedniej grupy nieco innym schematem, a przede wszystkim innym nastrojem. Madonna Rudawska uderzające podobieństwo wykazuje zwłaszcza z Madonną z Jakubkowiec. Podobieństwo dwu tych Madonn dostrzega się przede wszystkim w prawie identycznym rysunku rąk Maryi i nóżek Dzieciątka, klamry spinającej płaszcz oraz bordiur sukni i płaszcza Madonny. Obraz z Jakubkowiec jest jednym z nielicznych wcześniejszych obrazów z zachowanym, autentycznym tłem, które posłużyło jako wzór przy rekonstruowaniu tła dla obrazu rudawskiego.

Czas powstania obrazu z Rudawy, którego draperie układają się miękko i nie wykazują żadnych tendencji do ostrego załamywania się, a który nie posiada jeszcze żadnych znamion renesansu, można ustalić w przybliżeniu na połowę wieku piętnastego. Takie datowanie jest w pełni zgodne z budową technologiczną malowidła (rodzaj użytych barwników, spoiwo, grunt, podobrazie). Potwierdza to również trzecia warstwa przemalówki, która leżała bezpośrednio na oryginale, a pochodząca również z okresu późnego średniowiecza, na co zdaje się wskazywać jej technologia, ornament oraz łamany rysunek fałdu.

Obraz rudawski, w zestawieniu z omówioną wyżej grupą, wyróżnia się dużym poziomem artystycznym, oraz niewątpliwym urokiem. Był on z całą pewnością wykonany przez zdolnego malarza, który nie powiełał biernie utartych wzorów, lecz w ramach ustalonego schematu stworzył obraz o indywidualnych walorach artystycznych. Szczególnie starannie malowane są twarze i ręce; ciepłoczerwona podmalówka pokryta jest cienką, jasną warstwą końcówką, położoną bardzo delikatnie. Przejścia od światła do cieni są bardzo łagodne, przy czym zielonkawe brązowych cieni jest niewiele. Rysunek całości cechuje duży umiar. Na szczególne wyróżnienie zasługuje świetne ujęcie rąk w wytwornym geście. Ogólny,

²¹ A. Matejcek, *Ceske Madonny bizantynskich typu*, 1934/5, s. 11 (po r. 1420); A. Matejcek, *Gotische Malerei in Boehmen*, 1955, s. 242 (1440).

²² M. Walicki, *Polska sztuka gotycka. Katalog*, 1935 (1450); tenże, *Malarstwo polskie XV w.*, 1938 s. 118 (kon. XV w.); T. Dobrowolski, E. Szramek, *Obraz M. B. Piekarskiej w Opolu na tle gotyckich*

²³ Nie publikowane.

²⁴ Mroczo, Dąb, j.w. (XV w.).

²⁵ Nie publikowane.

²⁶ *Katalog zabytków, woj. opolskie, zes. 11* (sprzed 1480).

²⁷ *Katalog zabytków, woj. opolskie, zes. 5* (ok. 1420); Dobrowolski, Szramek, j.w. (1430).

²⁸ K. Raczyński, *Cudowny obraz Matki Boskiej na Jasnej Górze w Częstochowie*, Częstochowa 1948 s. 4 (1430).

złocisty koloryt głęboko nasyconych i ciepło zgaszonych tonów karnacji znakomicie harmonizuje z soczystym kolorytem szat obu postaci. W odróżnieniu od innych obrazów tej grupy omawiany przykład uważać można za wybitnie zachodnią odmianę bizantyńskiej hodegetrii.

Pozbawienie tego obiektu późniejszych nawarstwień pozwoliło uwidocznic całe bogactwo jego koloru i kompozycji. Można przypuszczać, że obraz Madonny z Rudawy w jego pierwotnej formie i kolorze zaliczany będzie teraz do cenniejszych obiektów malarstwa tego okresu.

FRANCISZEK LENCZOWSKI

PRZEKAZY KRONIKI ANDRZEJA KOMONIECKIEGO O KOŚCIOŁACH W ŻYWCU I JEGO OKRĘGU

Zgodnie z tytułem artykułu przedstawiam w nim relacje A. Komonieckiego, zawarte w jego kronice, które uzupełniam w miarę potrzeby, bądź w tekście, bądź w przypisach, koniecznymi objaśnieniami niektórych problemów, pozostających w związku z tymi przekazami.

Andrzej Komoniecki (ok. 1658—1729), wójt żywiecki i kronikarz pozostawił w swej spuściźnie pisarskiej cenną kronikę, tzw. Chronografia albo Dziejopis żywiecki, w której objął dzieje nie tylko swojego rodzinnego miasta, lecz także Żywiecczyny na przestrzeni prawie 300 lat, bo od roku 1438 do 1728. Wybrany w r. 1688 wójtem, sprawował ten urząd przez 40 lat, co świadczy o pełnym zaufaniu do niego współmieszczan. W r. 1701 ufundował on wraz ze swą żoną Zofią kaplicę pod wezwaniem Przemienienia Pańskiego na górze Borkowskiej nad miastem, która w r. 1704 została ich kosztem przebudowana na kościółek pod tym samym wezwaniem. W r. 1703 sprawił ołtarz Ukrzyżowania do kościoła parafialnego w Żywcu, a w 5 lat później znowu ołtarz do kościołka św. Marka w tym mieście, nadto ofiarował w r. 1705 kościółowi w Milówce relikwiarz św. Anny, oprawiony w srebrną rękę.

A. Komoniecki czerpał wiadomości do swej kroniki z dokumentów, dochowanych częściowo do dziś oraz z innych przekazów źródłowych, które wraz z archiwum miejskim strawił pożar w r. 1857 i wreszcie w okresie swego życia i działalności z własnej obserwacji, przy czym nie odrzucał on nawet miejscowych podań i legend. Wiadomości, zawarte w jego kronice, m. in. o kościołach w Żywcu, a zwłaszcza farnym, bractwach i szpitalu oraz o kościołach Żywiecczyny, pozwalają nam poznać życie religijne mieszczan i ludności ziemi żywieckiej.

Po tym krótkim wstępie należy jeszcze przedstawić zwięzły zarys historyczny tej ziemi i jej jedyne miasto. Otóż ziemia żywiecka należała do księstwa oświęcimskiego, które od księcia Jana kupił w roku 1457 Kazimierz Jagiellończyk i wraz z nim posiadał Żywiecczynę. Krótka jednak była ona w rękę tego króla, gdyż już w r. 1474 przekazał on ją w darowiźnie Piotrowi Komo-