



ICONOGRAPHISK POST
NORDISK TIDSKRIFT FÖR BILD TOLKNING
NORDIC REVIEW OF ICONOGRAPHY

NR 3/4, 2020

INNEHÅLL / CONTENTS

Förord / Editorial	3
<i>Søren Kaspersen</i> “Quale sit intus in his” – A Note about Abbot Suger's Bronze Doors in Saint-Denis	9
<i>Anders Ödman</i> Östra Sallerups kyrka i Frosta härad, Skåne: kolonisation och kulturella kontakter	27
<i>Ragnbild M. Bø</i> Miracle, Moral and Memory: Situating the Miracles in the Margins of the <i>Lamoignon Hours</i> (c. 1415)	53
<i>Herman Bengtsson</i> Sant och falskt om Gripsholmstavlorna	97
<i>Lars Berggren</i> Sex ”dalmålningar” på Svenska institutet i Rom	127
<i>Fred Andersson</i> Iconography of the Labour Movement. Part 2: Socialist Iconography, 1848–1952	157
<i>Bokrecensioner & presentationer / Book reviews & presentations</i>	206

ICONOGRAPHISK POST • NORDISK TIDSKRIFT FÖR BILD TOLKNING
NORDIC REVIEW OF ICONOGRAPHY NR 3/4, 2020. ISSN 2323-5586
PP. 127–155.

Lars Berggren

Prof. em. of Art History & Visual studies, Åbo Akademi University, Finland. Former
Dep. Director of the Swedish Institute of Classical Studies in Rome.
Email: lars.berggren@abo.fi

Sex ”dalmålningar” på Svenska institutet i Rom

*Six “Dalecarlian” Painted Tapestries
at the Swedish Institute of Classical Studies in Rome*

Abstract: In the art collection of the Swedish Institute of Classical Studies in Rome, there are six “dalmålningar” (“dala” or “kurbits” paintings) whose origin, provenance and motifs have not previously been treated in a scholarly context. In fact, their existence is probably unknown to researchers in the field. Five of the paintings are genuine “dalmålningar”, i.e. painted tapestries made in the province of Dalecarlia (central Sweden), in the area around Lake Siljan, during the 18th and 19th centuries. Four of them are by one of the most famous Dala painters, Hjelt Per Persson (1821–1886), while the fifth is a “wedding plaque” the author of which cannot be determined. The sixth and largest painting is actually a Småland tapestry painted by Per i Duvhult (1787–1862), one of the foremost representatives of the Breared school, active in the borderland between the provinces of Småland and Halland (southern Sweden). All the paintings were made during the period 1836–1840. In the article, the individual works are dealt with in turn, their motifs described and their sometimes almost illegible and fragmentary texts interpreted. How and why the paintings ended up at the Swedish Rome Institute during the Second World War is something of a mystery and the article ends with a summary of what the author has been able to find out about their provenance – and a hypothetical reconstruction of their path to Rome.

Keywords: Swedish Institute of Classical Studies, Swedish Folk Art, Folk Paintings, Dalecarlia, Dala Paintings, Dala Tapestries, Kurbits, Småland, Halland, Hjelt Per Persson, Per i Duvhult

Sex ”dalmålningar” på Svenska institutet i Rom

Lars Berggren



*Bonadsmålning av Per Svensson i Duvhult, 1838. Detalj av fig. 7, sidan 143.
Tapestry painting by Per Svensson, Duvhult, 1838. Detail av fig. 7, page 143.*

I det svenska Rominstitutets konstsamlingar finns sex så kallade dalmålningar vilkas ursprung, proveniens och motiv inte tidigare behandlats i vetenskapliga sammanhang. I själva verket torde de vara okända även för de flesta forskare på det aktuella området. Fem av målningarna är riktiga ”dalmålningar”, det vill säga utförda i detta måleris klassiska område kring sjön Siljan. Fyra av dem är utförda av en av de mest kända dalmålarna, Hjelt Per Persson (1821–1886), medan den femte är en ”bröllopstavla” vars upphovsman eller -kvinna inte kunnat fastställas. Den sjätte och största är en småländsk bonad målad av Per i Duvhult (1787–1862), en av de främsta företrädarna för Brearedskolan, verksam i gränslandet mellan Småland och Halland. Alla målningarna är utförda under perioden 1836–1840.

Om hur målningarna kom i institutets ägo ger verksamhetsberättelsen för 1942 lapidariskt besked. I ”Bilaga 2: Gävolista”, står det kort och gott: ”Grevinnan E. Oxenstierna: 6 dalmålningar.” Att få fram fler upplysningar har emellertid visat sig svårt. I institutets arkiv finns inte minsta spår av transaktionen. Intervjuer med tidigare anställda har inte gett särskilt mycket, och det verkar som om gåvan visserligen togs emot men sedan omgående stuvades undan på vinden. Först under Carl Eric Östenbergs tid som föreståndare (1970–1978)

renoverades den småländska bonaden och sattes upp i föreståndarflygelns representationsvåning. De övriga målningarna låg hoprullade på vinden tills den för konstsamlingen ansvariga bibliotekarien omkring 1980 lät rama in och sätta upp dem i institutets lokaler.¹ I början av 2000-talet genomgick de fem egentliga dalmålningarna en ganska omfattande restaurering, som dock inte tillförde något beträffande deras ursprung och upphovsmän.²

De fem dalmålningarna är alla utförda på grova gråpappersark (ca 54 x 64 cm) som limmats samman och försetts med vit kredering. Denna har på de omålade partierna i stor utsträckning fallit bort varför målningarna med tiden fått en gråbrun bottenton. I textbanden, en betydelsefull del av målningarna, har bokstäverna i stor utsträckning tagit skada och i vissa fall helt försvunnit, vilket försvårar den redan på grund av stil och stavning besvärliga läsningen. Med tanke på att målningarna säkert vid upprepade tillfällen rullats ihop och spänts upp har de ändå klarat sig förhållandevis bra. Den småländska bonaden, som målats på mera stryktålig linneväv, har klarat strapatserna i stort sett utan att ta skada.

I det följande ges inledningsvis en kort, allmän bakgrund rörande det ”folkliga måleriet” i Dalarna och Sydsverige. Därefter behandlas de enskilda verken i tur och ordning, med angivande av motiv och tolkning av deras ibland svårtydda och fragmentariska texter. Hur och varför målningarna hamnade på Rominstitutet är något av en gåta och artikeln avslutas därför med en sammanfattning av vad jag kunnat ta reda på i den frågan – och en hypotetisk rekonstruktion av deras väg till Rom.

Dalmåleriet

Det har ofta påståtts att reformationen berövade det svenska folket en stor del av dess visuella kulturarv, den ”legendens och det katolska dogmats bildvärld, som medeltidens predikan levandegjorde även för de enfaldiga”.³ Snarare förhöll det sig emellertid så, att högre ståndskonsten ändrade inriktning och förnyades, medan man på landsbygden bibehöll en omfattande biblisk föreställningsvärld som kom att leva kvar ända fram till 1800-talets slut.⁴ Där hämtades motiven först från olika ettbladstryck, den illustrerade Gustav Adolfsbibeln (1618) och de så kallade figurbiblarna (1739 och 1777),⁵ senare även ur kataloger och modejournaler. Institutets figurativa målningar har alla bibliska motiv, ”uppdaterade” enligt samtidens mode.

Dalmåleriets storhetstid brukar tidfästas till perioden från 1700-talets slut och fram till mitten av 1800-talet, då marknaden översvämmades av billiga färglitografier.⁶ De betraktas ofta som en folklig motsvarighet till de jakt- och naturscener som under samma period fyllde adelns och borgerlighetens salonger. I Dalarna utfördes målningarna oftast på grovt papper och fästes mer eller mindre permanent på väggarna i gårdarnas finrum eller i separata bröllopsstugor, där de samverkade med möblemang som kunde ha dekorerats av samma målare.⁷ Dessa målare var sällan eller aldrig specialister utan mångsysslare: många var soldater men samtidigt bönder och säsongarbetare i någon av landets större städer, något som åtminstone delvis förklarar mängden av stiliserade stadslandskap och moderiktiga utstyrlar i de bibliska scenerna.

Kännetecknande för dalmåleriet är det särpräglade blomstermotiv som går under beteckningen ”kurbits” (närmast från tyskans *Kürbis*, pumpa eller gurka) och som fyller snart sagt varje ledig yta, faktiskt så till den grad att ”kurbitsmåleri” används som synonym till dalmåleri. Termen kurbits ska ha använts redan i slutet av 1800-talet för att beteckna ornamentet ifråga men populariserades – liksom dalmåleriet över huvud taget – av Erik Axel Karlfeldt, bland annat i hans omåttligt populära diktsamling *Fridolins lustgård och Dalmålningar på rim*, utgiven i Stockholm 1901. Ursprungligen utgjordes kurbitsen av blommor i en vas men med tiden växte den ut till ett överdådigt dekorerat fantasitråd, mestadels rikligt försett med olika slags blommor, blad och spiralformade ornament påminnande om gurkväxternas klängen.⁸ Institutets dalmålningar innehåller ett flertal praktfulla exemplar av denna besynnerliga växt.

I det sydsvenska allmogemåleriet förekommer kurbitsen inte, men i övrigt är likheterna med det i Dalarna stora, med samma ”naiva” framställningssätt och starka färger. Motiven är således vanligtvis bibliska och pedagogiskt försedda med klagörande inskrifter. Den största skillnaden är att de ofta utformades som långsträckta bonader, som kan återge flera olika motiv – eller samma berättelse i simultan succession. Dessa bonader ska, enligt den förhärskande uppfattningen, ha förvarats hoprullade och endast hängts upp i samband med högtider. Precis som institutets exemplar var de vanligtvis inte, som de dalska, målade på papper utan på linneväv.

Samtidigt som det svenska allmogemåleriet på 1860-talet var på utdöende började det upptäckas av den bildade och nationellt sinnade borgerligheten. Samtidigt som bönderna hade tröttnat på de troskyldiga bibliska berättelserna

och rev ner, tapetserade eller målade över dem, påbörjades alltså insamlandet och publiceringen av kvarlåtenskapen.⁹ Redan 1870 började kaptenen vid Dalaregementet, Ernst Bosaeus, ge ut ett bildverk i flera upplagor med titeln *Tafvelgalleri från stugor i Dalom*. Artur Hazelius (1833–1901), Nordiska museets och Skansens grundare (1873 resp. 1891), lät samla in ett stort antal målningar till museet och beställde dessutom ett antal folklivsbilder av en av de allra sista verksamma dalmålarna, Stikå Erik Hansson (1823–?) från Mora.¹⁰

Större betydelse för allmänhetens och konstnärernas intresse för dalmåleriet hade emellertid Karlfeldts ovan nämnda diktsamlingar i nationalromantisk väckelseanda. Snart pryddes också brukspatronernas och godsägarnas gårdar och palats i nationalromantisk stil med det allmogemåleri som räddats eller plundrats från böndernas uthus och vindar.¹¹ Carl Larsson (1853–1919) är en av de konstnärer som kring sekelskiftet inspirerades av dalmåleriet. I hans akvareller från Sundborn ”med deras genomförda ytkomposition, klara linjeverkan och förenklade färgållning är sambandet påtagligt, och [hans] ’Gustav Vasas intåg’ [i Stockholm 1523] kan utan stor överdrift kallas den sista dalmålningen”.¹²

Larsson lät sätta upp en serie allmogemålningar i sin ateljé i Sundborn, av vilken en akvarell publicerades i boken *Ett Hem* (1899), som fick ett enormt genomslag i svensk inredningskonst (fig. 1). Så här beskriver konstnären frisen och allmogemåleriets betydelse för honom själv:

Längs panelen går en fris föreställande Frälsarens lif. Det är en bondmålning från Halland, gjord under förra sekelskålet, och framställes alla personerna, utom Kristus själf, i den tidens och det länets dräkter. Den har samma ursprungliga naivitet och behag men intresserar mig mera än någon af Giottos fresker. Det är hos dessa svenska bondmålare från slutet af förra seklet, jag sedan några år går i skola; detta erkänner jag öppet. Tänk på t.ex. dessa gamla målningar, man finner i bondstugor här i Dalarna eller i Norrland. Sådan djup, allvarlig känsla vid sidan af sådan drastisk men sund humor. Och hvilken nationell stilkänsla!¹³

Med den vetenskapliga forskningen gick det långsammare. Som något av en start kan betecknas den första separatutställningen av svenska allmogemålningar som arrangerades på Nordiska Museet 1911.¹⁴ Under 1920-talet ökade det akademiska intresset för genren, och 1926 kunde den dåvarande intendenten vid museet, Sigurd Erixon (1888–1968), presentera en kartläggning av det svenska ”bondemåleriet” för en internationell publik. Den för tiden typiska



Fig 1. Carl Larsson's studio in Sundborn. Watercolor in *Ett hem* (A Home) 1899.

slutsatsen han drog var att dess utveckling återspeglade den svenska folksjälsens böjelse, mer för den dekorativa och rytmiska helheten, än för den konstfulla och andligt fördjupade enskildheten.¹⁵ Verklig fart fick studierna först med Svante Svärdröm (1906–1987), bland annat landsantikvarie i Dalarna, som under lång tid helt kom att dominera forskningsfältet.¹⁶ Han disputerade 1949 på avhandlingen *Dalmålningarna och deras förlagor. En studie i folklig bildgestaltning 1770–1870* – en grundläggande studie som emellertid kom först när allmogemåleriets popularitet egentligen redan hade minskat betydligt, för att inte säga helt försvunnit. Detta förhållande kan vara en bidragande orsak till att de här aktuella målningarna landade på det svenska Rominstitutet.



Fig. 2. "Wedding plaque" by anonymous author, recording a marriage in 1836.
Photo Lars Berggren 2018.

Bröllopstavlan

Fig. 2. Den äldsta av institutets fem dalmålningar är en så kallad bröllopstavla,¹⁷ det vill säga en rikt dekorerad målning vars text minner om Olof Hanssons och Britta Mattsdotters giftermål i Lima den 4 april 1836. Den ställvis numera näst intill helt oläsliga texten kan med ledning av andra samtida tavlor rekonstrueras som följer (osäkra bokstäver och ord kursiverade):

Lyckönskan Öfwer twänne Personer
Olof Hanson och Brita Mattsdotter
Dess Bröllopdag som Skedde i Lima
Den 4 April år 1836
Himmelens Herre med lycka och
Gamman Signe de vackra dygdiga två
Som sina hjärtan har bundit tilsammans.
Sorger och smärta dem vike ifrån.
Trohet och enighet, Kärlek och fromma
Grönske med ymnighet i deras bo. Gif
dem där till Jufliga blommor. Sist och
en evig Glädje och Ro.
O.H. Född den 18 Mars 1803
B.M.D. F[ödd] d[en] 22 Mars 1805
Gud belöne detta Par med lycka
Och välsignelse til många dar.

Texten inramas av en bård av röda blommor och är överst prydd med en kungakrona. Ingenting är i nuläget känt om det förmälda paret och deras fortsatta öden. Inte heller kan något bestämt sägas om tavlans upphovsman; den saknar signatur och stilen är alltför allmän för att peka på någon speciell individ. "Himmelens Herre"-versen pekar dock på Leksand som ursprungsområde.¹⁸

Hjelt Per Perssons fyra målningar

Fyra av institutets dalmålningar är utförda av Hjelt Per Persson. Det är inte mycket vi vet om hans tidiga år, annat än att han föddes på föräldrarnas gård i Styrsjöbo, en by i Leksands socken 1821. Som soldat var han på 1810-talet kommanderad till Karlstens fästning, deltog i byggandet av Göta kanal och i fälttågen mot Norge. I de militära rullorna noteras han som "liten hemmansbrukare". År 1838 begär och beviljas han avsked som "till vidare krigstjänst oförmögen". Han blev lärjunge och medhjälpare till den förmodligen mest produktive av alla dalmålare, Kers Erik Jönsson (1812–1852). Omkring 200 av dennes målningar är bevarade och hans motiv, ornament, stil och bilduppbbyggnad präglar i mycket Hjelt Pers egen produktion.¹⁹

Av Hjelt Per själv finns mer än 100 bevarade målningar registrerade, många av dem signerade med "PPS" (Per Persson Styrjöbo) och årtal, vilket tyder på att de var avsedda att avyttras styckevis och inte som delar av hela rumsinteriorer. Den äldsta daterade målningen av hans hand är utförd 1837 och därefter är han synnerligen produktiv fram till slutet av 1850-talet. Enligt uppteckningar från 1920-talet ska han ha "målat orimligt fort, direkt med pensel och färg, utan att först teckna något". "Han gjorde inte mycket väsen av sig" utan satt mest hemma och målade medan hustrun, Anna Ersdotter (1811–1889), vandrade omkring och sålde alstren.

Alla institutets PPS-målningar är daterade 1840, vilket antyder att de köpts vid samma tillfälle och därmed troligen av samma gårdsägare. Något genomtänkt bildprogram verkar nu inte finnas, men kan inte uteslutas eftersom de fyra målningarna kan vara delar av en större, ursprunglig helhet. I det följande ordnas de helt enkelt efter sin plats i den bibliska kronologin.

Fig. 3. "Jo[seph] M[öter si]n [Fader i] Eg[yp]ti Land år 1840 PPS".²⁰ Så ska i alla fall enligt min mening den mycket fragmentariska texten i bildens övre kant läsas. Precis som i bröllopstavlan är större delen av texten inte längre urskiljbar men tolkningen stöds av att samma motiv finns i en annan målning av Hjelt Per, där den fullt läsbara texten lyder: "Då Joseph fick hveta, att hans fader kommer resande til honom. Så spände Joseph för sin wang och for sin fader til möte".²¹

Vad som framställs i bilden är således en av de sista episoderna i berättelsen om hur Josef, Jacobs son, blir en mäktig potentat i Egypten (1 Mos. 37–46). Efter att ha sålts som slav till Egypten av sina avundsjuka bröder har han framgångsrikt tytt faraos drömmar och blivit utnämnd till styresman över hela Egypten. Han har så skickat efter sin far som, tillsammans med hela släkten, nu har anlant till Gosen/Goshen. Josef underrättas om detta och i bilden befinner han sig på väg för att möta dem där.

Ekipaget består av en elegant, fjädrad finvagn dragen av två hästar och med en kusk i uniform och hög hatt på bocken. Som det anstår en herre av rang är Josef själv fint klädd i vad som påminner om en officersuniform, dubbelknäppt och försedd med epåletter som indikerar hög rang. Stjärnan på bröstet är en så kallad kraschan, ett kungligt ordenstecken som anger mycket hög status. På huvudet har han en bikorn-hatt med guldgälon runt brättet och en uppstickande



Fig. 3. Hjelt Per Persson, painted tapestry with the text (in translation): "Joseph meeting his Father in Egypt" (Genesis 46.29) and dated 1840. Photo Lars Berggren 2018.

plym. Kort sagt är detta bilden av en hög svensk statstjänsteman, möjligtvis militär, som i mitten av 1800-talet – sittande i ett för tiden luxuöst transportmedel, lugnt sugande på sin långpipa – närmar sig en stad.²²

Staden som upptar den vänstra halvan av målningen, sannolikt föreställande Gosen (egentligen ett större landområde i Nildeltats östra del), är också den mera samtida med målaren än med Josef och Jacob. Liknande stadsbebyggelse kan Hjelt Per själv ha sett i Stockholm och sedan återgett i fantasirikt utsmyckad och starkt stiliserad form. Det mest avvikande inslaget är byggnaden längst till höger, som med sitt höga valv påminner om äldre tiders stadsportar, och det är mot den som Josef är på väg. Både rörelsen och riktningen understryks av den enorma kurbitsen, som sträcker sig från bildens nedre högra hörn, över ekipaget och ända fram till stadsporten.



Fig. 4. Hjelt Per Persson, painted tapestry with the text (in translation): "The Angel Gabriel Appearing to Mary; Year 1840" (Luke 1:26-38). Photo Lars Berggren 2018.

Fig. 4. "Jumfru Maria Bådelse af ängelen Gabriäll 18[40] PPS."²³ Så presenteras motivet i den övre kantens textband, vilket här utan större svårighet kan avläsas i sin helhet. Det rör sig alltså om Marie bebådelse (Luk. 1:26-38). Scenen äger rum mitt i bilden, under vad som i förstone ser ut att vara ett slags baldakin, men som i själva verket är en fönsteröppning, med rutiga gardiner och fransförsedd kapp, genom vilken tilldragelsen beskådas. De smala, avskurna huskropparna på sidorna ska troligen indikera själva byggnaden. På ömse sida om det centrala motivet är placerade stora, prunkande, något olika utformade kurbitser.

Maria ses sittande bakom ett bord. Hon är klädd i en grön, långärmad dräkt med vit spetskrage. På huvudet har hon en brun hätta bakom vilken en hårknut sticker fram. Bordet har på sidorna en röd, rutmönstrad duk med fransar i över- och nederkant. Själva bordsytan, som Maria vilar sin högerarm på, är enfärgad, sannolikt för att de därpå placerade föremålen ska synas tydligare. De är, från vänster till höger, ett blåckhorn med fjäderpenna, en tjock hopslagen bok och ett tänt ljus – alla välkända attribut i bebådelseikonografen.

Maria blickar snett nedåt på ängeln Gabriel, som står framför bordet iförd en rödbrun, fotsid dräkt, grönaktig slängkappa och gloria. Han ser ut som en medelålders man med begynnande ölmage, högt hårfäste och långt, brunt, tillbakastruket hår. Den mest iögonenfallande detaljen är hans grå vingar, som är så diminutiva att betraktaren genast undrar hur de kunnat lyfta en så kraftig gestalt från marken. Troligtvis beror dock inte detta flagranta brott mot aerodynamikens lagar främst på gudsförtröstan utan på utrymmesbrist och ovilja mot överskärningar. Ängeln är framställd i profil och den synliga vänsterarmen hålls lätt böjd utmed sidan; den högra är osynlig, det vill säga inte lyft till någon av de i sammanhanget brukliga talar- eller välsignelsegesterna.

Fig. 5. "De Tre Wise Men som Foro af österlandet att till Bedia den Nyfödda Juda konungen" (Matt. 2:1-12).²⁴ Så lyder texten i språkbandet överst och lite längre ner står årtalet 1840. Den vanliga signaturen PPS saknas alltså, men det råder ingen som helst tvekan om att det är Hjelt Per Persson som hållit i pen-



Fig. 5. Hjelt Per Persson, painted tapestry with the text (in translation): "The three wise men who travelled from the east to worship the new-born King of Judea; 1840". (Matt. 2:1-12). Photo Lars Berggren 2018.

seln. Stilen och färgållningen är hans, liksom hästarnas och människogestaltarnas anatomi. Den senare kännetecknas till exempel av att pannben och näsrygg bildar en rak linje, hakpartierna är ovanligt kraftiga och öronen (när de förekommer) är formade som bakåtvända halvcirklar.

De tre vise männen, eller snarare magerna (eller stjärntydarna, som de kallas i den nya svenska bibelöversättningen), har i Österlandet sett tecknet i skyn tändas och är nu på väg för att hylla "judarnas nyfödde konung" i Betlehem. De kommer ridande i rad på olikfärgade hästar i riktning mot vad som förefaller vara en stad. I alla fall ser vi de övre delarna ett hus och en kyrka med korskrönt torn. Den nedre delen, som med all sannolikhet innehållit Maria, Josef och Jesusbarnet, är bortskuren, kanske för att tjäna som andaktsbild någon annanstans.²⁵ Hur den kan ha sett ut får man en föreställning om i en av Hjelt Pers läromästares, Kers Erik Jönsson, målningar med samma motiv: i en byggnad, belägen i utkanten av en stad med samma horisontlinje som den här aktuella, sitter Maria med det ljusomstrålade barnet i knäet mittemot Josef. Maria ser ut och är klädd som i bebådelsescenen och Josef ser ut som Gabriel men är här iförd en svart rock över en gul väst.²⁶

På institutets bild strålar Betlehemsstjärnan på himlen ovan staden i form av en blomma med åtta kronblad, och ur gavelröset på en av byggnaderna skjuter en gigantisk kurbits upp och fyller himlen ovanför de tre männen till häst. De bär alla samma typ av officersuniform som Josef i Egypten (fig. 3): svart frack med röd ståkrage och epåletter, byxor med revärer och plymförsedda bikorn med guldgalon. Både männen och hästarna är så lika att de mycket väl skulle kunna vara gjorda med schablon. Även här har målaren klätt de bibliska figurerna enligt samtida etikett: de röda kragarna fanns på flertalet infanteriofficersuniformer under 1800-talet fram till 1845, då uniformen förändrades, och epåletterna visar att deras militära rang skulle vara allra lägst major.

Fig. 6. "Tre quinnor ut till Christi Graf # # # # år 1840 PPS #".²⁷ Textbandet är här komplett; krumelurerna mellan titeln och dateringen, och efter signaturen, är ornamentala utfyllnader. Vad som försiggår i bilden är att tre kvinnor tidigt om morgonen dagen efter korsfästelsen kommer till Kristi grav för att smörja kroppen med välluktande oljor men finner den tom. Enligt Markus (Mark 16:1–8) är det samma kvinnor som närvarade vid korsfästelsen: "Maria från Magdala och den Maria som var Jakob den yngres och Joses mor och Sa-



Fig. 6. Hjelt Per Persson, painted tapestry with the text (in translation): "Three women on the way out to Christ's grave; Year 1840" (Mark 16:1–3). Photo Lars Berggren 2018.

lome" (Mark. 15:40). I bildens mittparti ser vi dem återgivna i profil, stående eller gående i rad mot gravstenen. Den första har en oljekanna i vänsterhanden men i övrigt är de tre praktiskt taget identiska – det enda som skiljer dem åt är färgen på deras blusar, kjolar och förkläden. Till höger om och bakom kvinnorna står en stor kurbits, från vilken en arm (eller gren) sträcker sig över kvinnorna och understryker deras rörelse mot gravstenen.

Bildens vänstra del upptas av en byggnad i flera våningar och ett stort träd bakom vad som ser ut att vara ett lågt plank och som slutar i en hög och smal byggnad med tak och lanternin burna av pelare. Den sistnämnda byggnaden är utan tvekan en port och "planket" Jerusalems stadsmur. Precis så framställs de också i en av Anders Erikssons i Ås (1774–1855) bonadsmålningar med intåget i Jerusalem.²⁸ Där ses naturligtvis porten och muren från utsidan, medan kvinnorna här är på väg ut ur staden. Enligt Markus (15:40) lades den döda kroppen "i en grav som var uthuggen i berget". Något berg finns likväl inte i bilden och målaren har istället valt att återge den Heliga gravens kyrka, ungefärligen så som dess fasad brukar återges i äldre koppar- och träsnitt.

År 1840 är Persson alldeles i början av sin karriär och hans måleri fortfarande ganska valhänt och stelt. Med tiden blir linjen säkrare, kroppsspråket ledigare och enstaka ansikten återgivna *en face* börjar förekomma, även om han aldrig verkar bli riktigt bekväm med dem. Centralperspektiv intresserar honom inte

och i den mån någon djupverkan över huvud taget eftersträvas så åstadkoms den enbart med överskrifningar. Så här tidiga målningar av Persson är ovanliga och institutets fyra exemplar utgör ett viktigt tillskott till en av de mest betydande dalmålarnas *œuvre*.

Per Svenssons i Duvhult bonad

Den sista målningen är en bonad,²⁹ utförd av lantbrukaren och bonadmålaren Per Svensson, känd som Per i Duvhult, född i Älmhult 1787 och död i Lilla Duvhult 1862. Han flyttade tidigt från föräldrahemmet, bosatte sig 1811 i Femsjö Skattegård, Västbo härad i Småland men flyttade 1815 till Lilla Duvhult, där han till sin död var verksam som bonde och bonadmålare. Han var skicklig på båda områdena och blev med tiden tämligen förmögen. Hans bonader betingade ett högt pris och man vet att han för vissa bonader kunde få 29 daler (en summa för vilken man vid tiden ska ha kunnat köpa en oxe). Enligt traditionen var han en temperamentsfull och passionerad målare som lärt sig bonadsmåleriet av Johannes Nilsson i Gyltige (1757–1827), den så kallade Brearedskolans främste företrädare.

Av sin läromästare har Svensson övertagit en stor del av sina motiv och sitt formspråk; man känner genast igen bland annat Nilssons ansikten och blomsterdekor. Ett annat återkommande inslag i Svenssons målningar är de små, blå ”såpbubblor” som svävar omkring i alla utomhusscenerna. De är också hämtade från Nilsson, där de började som moln, som efterhand alltmer liknar blommor eller klasar av bubblor, för att till sist bli till ett fristående ornament som fyller varje ledig yta. Svenssons verksamhet som målare börjar redan omkring 1810, men hans mest produktiva period inföll under 1840- och 1850-talen.³⁰ Institutets bonad, som enligt dateringen målades 1838, är alltså utförd i mitten av hans målarkarriär men beroendeförhållandet till läromästaren är ännu klart skönjbart.

Bonaden består av fyra olika bildfält av vilka två har motiv hämtade ur Gamla Testamentet och två ur det nya (helheten återges i förordet till detta nr, s. 4–5). Sättet att komponera bilderna skiljer sig på flera sätt radikalt från det dalska. Naturligtvis saknas kurbitsen, och istället för att framställa föremål och figurer i profil mot en tom, vit bakgrund så fyller han hela bildytan av färger, former och figurer som interagerar på betydligt mera varierat, färgrikt, dramatiskt och dynamiskt sätt. Precis som i dalmålningarna anges motivet i en (även här allt

annat än lättläst) text i bildens övre kant, som dessutom är försedd med hänvisning till det aktuella bibelstället. I det följande behandlas bildfälten var för sig.

Fig. 7. ”Jericho. mürn. i küll. fallande. Josua.6.K[apitlet], år 1838.” När Moses dött återstod det för Israels folk och dess ledare Josua att erövra det heliga landet, i första hand den starkt befästa staden Jeriko. När de kom dit fann de staden stängd men Herren sade till Josua:

”Nu ger jag Jeriko och dess kung i ditt våld. Alla krigare skall tåga runt staden, de skall vandra ett varv. Sex dagar skall ni göra så. Sju präster skall bära sju vådurshorn framför arken. Den sjunde dagen skall ni tåga sju varv runt staden,



Fig. 7. Per Svensson i Duvhult, the first scene of the painted tapestry with the text (in translation): “The walls of Jericho falling down. Joshua 6 Ch. Year 1838”. Photo Lars Berggren 2018.



Fig. 8. *The crumbling of the walls of Jericho. Print in the Figur-bibel, printed in 1777. Photo Wikimedia Commons.*

och prästerna skall stöta i hornen. När vädurshornen ljuder, när ni hör hornstötten, skall folket höja ett väldigt härskri, och stadens murar skall störta samman, så att var och en kan gå rakt in.”

I bilden visas ögonblicket då israeliterna på den sjunde dagen, på det sjunde varvet, stöter i hornen, höjer sitt härskri – och stadens murar störta samman. Först i tåget är hornblåsarna, här endast tre till antalet, klädda i frackliknande uniformer och skärmmössor, därefter kommer förbundsarken, buren av två präster i svarta kaftaner, prästkragar och höga hattar, och sist kommer de spjutbeväpnade krigarna, klädda i olikfärgade korta jackor, knäbyxor och höga, svarta hattar. Alla med leende munnar och röda kinder. Mitt i bilden, bakom arken, ser man den fortfarande stängda stadsporten, vid sidan om och bakom vilken stadens murar och hus störta samman. Här kan noteras att målningen, i förhållande till Hjelt Pers undantagslöst i profil framställda figurer, berikats med sådana i ett mellanting mellan frontal och trekvartsprofil (fyra av de fem krigarna).

Den här målningen är en av de få där en direkt förlaga kan påvisas, nämligen störtandet av Jerikos murar i *Figur-bibel* 1777 (fig. 8), som Svensson spegelvän-

der, förenklar och klär om, men ändå följer ganska nära.³¹ I samma skrift finns även Absaloms död och Intåget i Jerusalem (jfr nedan) avbildade, men där är likheterna så små och generella att man inte kan tala om förlagor. Här kan noteras att Svenssons läromästare, Johannes Nilsson, använde samma förlaga till sin målning av Jerikos fallande murar 1792.³²

Fig. 9. ”Absalom. Hänger emällan. Hemmel. och. Jord. 2. Samuels. Bok. 18.” En av Kung Davids söner, Absalom, startade ett uppror mot fadern och lyckades vinna folkets stöd för sin sak. David tvingades på flykt och Absalom intog Jeru-



Fig. 9. *Per Svensson i Duvhult, the second scene of the painted tapestry depicting “Absalom hanging between Heaven and Earth. 2 Samuel’s Book 18”, 1838. Photo Lars Berggren 2018.*

salem men blev senare besegrad i Efraimskogen. I slagets slutskede red Absalom in i ett träd med täta grenar och fastnade med huvudet i dem. Hängande i trädet spetsades han till döds av faderns soldater.

I bildens högra del har Absaloms långa hår fastnat i trädet där han blir hängande medan hästen (inte mulåsnan, som det står i bibeltexten) galopperar vidare. Till vänster ses kung Davids soldater, klädda som i den föregående bilden men med skärmössor istället för höga hattar. En av dem, befälhavaren Joav, sitter till häst och sticker just sitt spjut i Absaloms mellangärde.

Att Joav och Absalom är särskilt viktiga personer understryks av att båda har långa, svarta rockar, den senares höga status understryks ytterligare av de stjärnbeströdda ordensbanden. Särskild vikt har målaren lagt vid dennes långa hår som är infätat i trädets lövverk, något som förklaras av att "I hela Israel fanns ingen som var så beundrad för sitt utseende som Absalom: han var fulländad från huvud till fot. När han klippte håret – och det gjorde han en gång varje år, han klippte det för att det blev för tungt – då brukade han väga det, och det vägde tre kilo" (Sam 14:25–26).

Fig. 10. "Jesus. spisar. Påskalammet. Mä. sina. Lärjungar. För. Än. / Han lider." Här har det inte funnits plats för någon läsanvisning – måltiden nämns ju med ganska små variationer i alla evangelier (Matt. 26:17–29, Mark. 14:12–25, Luk. 22:7–30, Joh. 13:1–31) – och avslutningen "Han, lider." har fått flyttas ner i bildytan. Den ska väl tolkas som syftande på den följande händelseutvecklingen: Jesus' fånglas, förhörs, döms och korsfästs. I bilden ser emellertid allt fortfarande ut att vara frid och fröjd. De tolv välfriserade, rödkindade och finklädda lärjungarna med Jesus i mitten står glada och förväntansfulla i en stor sal bakom ett stort, festligt dukat bord. Framför sig har de varsin tallrik, kniv och gaffel, och på bordet står vinkannor, uppskuret bröd, kringlor, stora skålar på fot med ett odefinierbart innehåll, och i mitten ett kolsvart påskalamm.

Man har ännu inte satt (än mindre lagt) sig till bords, ingen förrädare är utpekad och Jesus, utmärkt av en strålande, stjärnbeströdd gloria, ser ut att vänligt klappa älsklingslärjungen Johannes på kinden. Det var ju denne som tillsammans med Petrus hade ordnat med den festliga salen och måltiden (Luk. 22:7–13). Johannes är den ende som är framställd i profil, vänd mot Jesus; alla andra tittar lite obestämt ut ur bilden, återgivna i den för Per Svensson typiska trekvartsprofilen.



Fig. 9. Per Svensson i Duvhult, the third scene of the painted tapestry depicting "Jesus eating the Passover Lamb before He suffers" (Luke 22:7–13), 1838. Photo Lars Berggren 2018.

Här kan det vara värt att notera att frågan om hur förrädaren, Judas, skulle gestaltas uppenbarligen har lösts genom uteslutningsmetoden. I bilden finns bara tolv personer och bortsett från Jesus och Johannes är de alla framställda på exakt samma sätt. Bordet är också dukat för tolv personer, inte tretton, som det egentligen borde vara. Huruvida detta ska tolkas som ett sätt att undvika ett ikonografiskt problem eller att man bara ville undvika att framställa en så avskyvärd figur är omöjligt att säga. Även i dalmåleriet saknas Judas ofta i nattvardsbilderna.



Fig. 11. Per Svensson i Duvhult, the fourth scene of the painted tapestry depicting the entry into Jerusalem: "Blessed is he that comes in the name of the Lord; Hosanna in the highest heaven". Matt: 21; Year 1838". Photo Lars Berggren 2018.

Fig. 11. "Wälsignad. Ware den som kommer i Herrans nam[n]. Hosanna. i. Höjdene. Matt: 21 År 1838". Den aktuella bibeltexten ger en målande beskrivning av Jesu intåg i Jerusalem: "Många i folkmassan bredde ut sina mantlar på vägen, andra skar kvistar från träden och strödde dem på vägen. Och folket, både de som gick före och de som följde efter, ropade: "Hosianna Davids son! Välsignad är han som kommer i Herrens namn. Hosanna i höjden!" (Matt. 21:8–9). Mitt i bilden ser vi således Jesus, ridande mot stadsporten på en svart åsna, ledd av en man i hög, svart hatt. I bakgrunden avtecknar sig Jerusalem, med tak, bolmande skorstenar, husgavlar, torn och i högerkanten en kupoltäckt byggnad: Klippdomen (eller Salomos tempel, som den brukar benämnas på äldre bildframställningar). Längs till vänster är två män i färd med att skära kvistar av ett stort träd; några sådana ligger redan utströdda på marken under

åsnan. Framför stadsporten står en folksamling där de främsta tagit av sig sina rockar och lagt på vägen.

En egendomlighet är att Jesus, som egentligen borde ha blicken riktad mot målet, Jerusalem, istället blickar bakåt och uppåt, mot den man som sitter uppflugen i det stora trädet. Denne har i sin tur har blicken fixerad på Jesus – de har ögonkontakt – och bortsett från mannen som leder åsnan (sannolikt en av lärjungarna) är han den ende av bildens 19 figurer som är iförd hög hatt; alla andra är barhuvade. Det är med andra ord en betydelsefull person. Han nämns inte i någon av evangeliernas skildringar av intåget i Jerusalem: så vem är han och vad gör han i trädet? Svaret finns i Lukas 19:1–5, som handlar om intåget i Jeriko, och där den relevanta passagen lyder:

"Och han [Jesus] kom in i Jeriko och gick fram genom staden. Där fanns en man som hette Sackaios, och han hade hand om tullen och han var rik. Han ville gärna se vem denne Jesus var men kunde inte för folkmassan, för han var liten till växten. Han sprang i förväg och klättrade upp i en sykomor för att kunna se honom, eftersom han skulle gå förbi där. När Jesus kom dit såg han upp mot honom och sade: "Skynda dig ner, Sackaios, idag skall jag gästa ditt hem."

Det som skildras i bilden är just ögonblicket då Jesus ser upp mot Sackaios, gör en välkomnande gest och kallar ner honom från trädet. Här har alltså intågen i Jeriko och Jerusalem sammanförts, något som snarare är regel än undantag, inte bara i de folkliga bilderna. Episoden med tulltjänstemannen i trädet är såväl teologiskt som visuellt tilltalande och inkorporerades därför tidigt i bilderna av det mera betydelsefulla intåget i Jerusalem.³³ Den kan dessutom bekvämt, som här, kombineras med skärandet av kvistar att strö framför Jesus. Att Jesus och Sackaios så tydligt kommunicerar med varandra är emellertid mycket ovanligt.

Här som i de andra bildfälten är det lätt att urskilja vissa särdrag i Per Svenssons måleri: viljan till dekorativ utfyllnad av hela bildfält som närmar sig *horror vacui*, upprepningen av signifikanta former, avsaknaden av skuggor och centralperspektiv.³⁴ I princip framställer han alla huvuden på ett av två sätt: i hel- eller trekvartsprofil. De förra har ganska spetsiga näsor och flyende hakor, de senare har påfallande breda ansikten. Alla har röda kinder, högt hårfäste, vågigt bakåtkammat hår, tunna ögonbryn (av vilka det ena alltid direkt övergår i näsryggen), och arkaiskt leende små munnar. Klädseln är också standardiserad. Om man bortser från figurer med särskilt hög status, som präster och apostlar, är kläd-

seln alltid densamma: korta jackor och knäbyxor, dock med variation i färgerna. Inom dessa snäva ramar kan ändå skillnader synliggöras genom huvudbonaden – hög hatt eller skärmmössa – eller ett slags ordensband, som ibland går flera varv runt kroppen. Bakom detta standardiserade förfaringssätt ligger ett visst mått av genuin okunskap men säkert också tidsekonomiska överväganden. Hur som helst kan man inte låta bli att förvånas över vilka effekter som kan åstadkommas med detta begränsade formförråd.

Vägen till Rom

Att man vid tiden för gåvans mottagande, 1942, inte var särskilt intresserad av ”dalmålningarna” ter sig inte särdeles egendomligt. Man hade mycket annat att tänka på. Det svenska institutet hade i slutet av 1940 börjat flytta in i sin nyuppförda byggnad vid Via Omero men mycket arbete återstod innan allt fallit på plats. Dessutom var man mitt uppe i ett världskrig, med allt vad det innebar av komplikationer av olika slag, inte minst vad gällde transporter från Sverige. Till saken hör också dels att institutets verksamhet vid den här tiden var ganska ensidigt fokuserad på den klassiska arkeologin, dels att man såg den nya byggnaden som ett i hög grad representativt rum som skulle fyllas med det bästa som Sverige hade att erbjuda inom samtida konst och design. Kraven därvidlag var så högt ställda att revisorn efteråt undrade om man inte placerat sig lite väl högt på den sociala stegen.³⁵ De slitna dalmålningarna upplevdes i den atmosfären säkert som något av en anomali, och det är knappast förvånande att de fick inleda sin vistelse i den eviga staden på institutets vind.

Men hur och varför hade de egentligen kommit till Italien? Att de skulle ha transporterats genom Europa mitt under brinnande krig för att skänkas till institutet förefaller inte särskilt troligt. Mina efterforskningar började med donatorn, Görel Elisabeth Oxenstierna, grevinna af Korsholm och Wasa, född Huitfeldt (1902–2002). Hennes far, Per Hugo Huitfeldt (1872–1957), var född i Wikmanshyttan, Hedemora, Dalarna. Farfadern, Karl Oscar (1837–1924), hade bland annat varit disponent vid Wikmanshyttans bruk.³⁶ Han var för övrigt född i Jönköping så det fanns alltså i släkten kopplingar till både Dalarna och Småland just under den period då det folkliga måleriet kom på modet och förvärvades av de mera välbeställda samhällsskikten.

En länk till Italien är grevinnans man, Johan Gabriel Oxenstierna (1899–1995), olympisk guldmedaljör i modern femkamp 1932, marinofficer, försvars-

attaché i London, torpedspecialist, med mera; dessutom en stor beundrare av Karlfeldts diktning. När han fick anställning vid flottan 1922 – samma år som han gifte sig med Elisabeth Huitfeldt – placerades han först i Karlskrona, där familjen Huitfeldt hade ”ett stort gammalt trähus, som var fyllt av allt mellan himmel och jord”. Huset hade förmodligen införskaffats av Elisabeths far, Per Hugo, som när han gifte sig var skriven i Karlskrona.³⁷ Det tömdes och såldes när Gabriel 1938 förflyttades till Stockholm.³⁸ Våren 1939 tillbringade han med familjen i Florens, och under 1939–1940 var han ofta i Rom, sysselsatt med förhandlingar rörande inköp av krigsmaterial till det svenska försvaret, bland annat flygplan, torpedbåtar och jagare.³⁹

Även Johan Gabriels yngre syster, konstnärinnan Sigrid Aminoff (1904–1994), hade nära förbindelser med Italien. Både före och efter kriget vistades hon periodvis i landet; i Florens bodde hon i slutet av 1930-talet tillsammans med textilkonstnärinnan Dagmar Lodén.⁴⁰ Mera intressant i sammanhanget är emellertid den äldre system, Margaretha (1896–1991), gift med diplomaten Hans Beck-Friis (1893–1982), som åren 1940–1942 var Sveriges ambassadör i Rom. Som ambassadörshustru borde hon ha haft goda möjligheter att ordna med transporten av målningarna till Rom, och därtill ett visst intresse av att i bostaden eller på ambassaden kunna visa upp representativa exempel på svensk folkkonst. Kanske var avsikten redan från början att målningarna i något skede skulle doneras till institutet.

Paret Beck-Friis umgicks säkerligen ganska nära med föreståndarparet på Svenska institutet, Erik och Gurli Sjöqvist, och tidpunkten för målningarnas överlämnande skulle stämma ganska väl med den för Hans Beck-Friis' ganska brådstörtade omplacering till Helsingfors 1942. Problemet är då varför Elisabeth står som donator, och alltså formellt målningarnas ägare, när hon knappast kan ha befunnit sig i Rom; hon och barnen tillbringade krigsåren i London, där Gabriel var marinattaché från och med mars 1942, och i hemmet i Stockholm. Inget hindrar emellertid att system kan ha utfört överlämnandet på uppdrag av Elisabeth. Men frågan är i så fall varför hon gjort sig besväret att frakta målningarna till Rom, exempelvis i samband med familjens vistelse i Italien våren 1939. Ingenting tyder på att paret hade planer på att flytta dit.

Här måste dessvärre många frågor lämnas obesvarade, men på grundval av vad som framkommit kan man åtminstone konstruera en någorlunda rimlig hypotes rörande målningarnas väg från den dalska och småländska landsbyg-

den till Rominstitutets konstsamling. Den lyder i korthet som följer: någon gång kring sekelskiftet 1900 förvärvade Elisabeth Oxenstiernas far eller farfar ett antal allmogemålningar, direkt från de ursprungliga ägarna eller via någon mellanhand. De placerades småningom av fadern, Per Hugo Huitfeldt, i huset i Karlskrona, som sedan tömdes och såldes när Elisabeth och Johan Gabriel Oxenstierna flyttade till Stockholm 1938. Någon gång under 1939–1941 togs målningarna till Italien, antingen av Elisabeth och Johan Gabriel eller av den senares syster Margaretha, hustru till ambassadören i Rom, Hans Beck-Friis. När denne med kort varsel 1942 förflyttades till Helsingfors donerades målningarna till institutet. Vilken av systrarna som då formellt sett ägde dem, eller om de egentligen fortfarande tillhörde fadern, Per Hugo, förblir oklart. Som donator registrerades hur som helst Elisabeth, som vid tidpunkten omöjligt kan ha befunnit sig i Rom. Något gåvobrev eller andra handlingar som skulle kunna kasta mera ljus över saken har (ännu) inte återfunnits.

* * *

Stort tack till alla de medlemmar av släkterna Oxenstierna och Beck-Friis som på olika sätt hjälpt mig i försöken att bringa reda i målningarnas snåriga historia.

Noter

- 1 Email från Svenska institutets tidigare bibliotekarie Kerstin Bellerba 23.10.2018.
- 2 Arbetet utfördes i två etapper, 2001 och 2004; restaureringsrapporter för de enskilda målningarna finns i institutets arkiv.
- 3 Lindblad, cit. efter Sandblad 1949, 116.
- 4 Sandblad 1949, 116.
- 5 Svärdröm 1969; Sandblad 1949, 117.
- 6 Bringéus 1978, 11.
- 7 Att det inte fanns någon klar gräns mellan vägg- och möbelmåleri tas upp av flera författare i Andersson et al. 2007.
- 8 Biblisk sanktion fick benämningen genom parallellen med det träd som Herren lät växa upp för att ge Jona skugga (Jona 4: 6–7); fram till 1917 års bibelöversättning kallades det ”kurbits”, därefter ”ricinbuske”. Svärdröm 1957, 5–29.
- 9 Bringéus 1978, 11–12.
- 10 Relationen mellan Hazelius och Larsson (Risamålaren”) och vad den resulterade i behandlas i Svärdröm 1937, 137–158. Anledningen till frånvaro av dödsdatum för den senare beror på att han 1874 emigrerade till Amerika.
- 11 Bringéus 1995, 145–146.
- 12 Sandblad 1949, 121. Målningen färdigställdes 1907 och sattes upp i Nationalmuseums trapphall året efter.
- 13 Larsson 1899, pl. 11.
- 14 Bringéus 1978, 12, 33.
- 15 Erixon 1926, 124–125.
- 16 Svärdröm började sin karriär vid Nordiska museet 1936, var landsantikvarie i Dalarna 1938–1949 och blev 1949 intendent vid Livrustkammaren.
- 17 Mått: 81 x 64 cm, 2 ark. Rengjord och restaurerad 2004. Placering 2020: kontorslängans övre korridor.
- 18 Sebastian Selvén, Dalarnas museum, i email 8.12.2020.
- 19 Beträffande Hjelt Per Persson, dennes historia och produktion, se Andersson et al. 2007, 474–479.
- 20 Mått: ca 78 x 174 cm; tre hela ark och 5 delade. Rengjord och restaurerad 2004. Placering 2020: kontorslängans övre korridor.
- 21 NM 0207182, signerad PPS 1848. En variant på motivet, utförd av PPS 1846, publicerades av Bosaeus redan 1870 (s. 29). Där lyder texten: ”Joseph Reser til Egypten och blifver en Herre”.
- 22 Tack till Martin Markelius, Armémuseum, Stockholm, som klargjort 1800-talets uniformsterminologi (email 31.10.2018).
- 23 Mått: ca 54 x 104 cm; två ark. Rengjord och restaurerad 2004. Placering 2020: kontorslängans övre korridor.

- 24 Mått: ca 75 x 128 cm, 2 hela ark, två delade. I nedre vänstra hörnet saknas ett rektangulärt stycke ca 33,5 x 39,5 cm. Rengjord och restaurerad 2001. Placering 2020: kontorslängans nedre korridor.
- 25 Helt säker kan man inte vara. Bland de 43 målningar med motivet som Svärdröm (1949, 153–154) förtecknar finns det flera där Maria och Jesusbarnet saknas.
- 26 Bildens textband lyder: ”af Saba kommo Konungar tre Guld Rökelse ock Myrran ofrade de. EJS 1848”. Förtecknad i Svärdröm 1949, 154 och reproducerad i Svärdröm 1944, färgpl. 21.
- 27 Mått: 50 x 128 cm; två ark. Rengjord och restaurerad 2001. Placering 2020: kontorslängans övre korridor. I övre högra hörnet fattas ett kvadratisk stycke med 15 cm sida; det kan eventuellt vara urtag för exempelvis en takbjälke.
- 28 En av dem finns reproducerad i Bringéus 1978, 17; två andra i Bringéus 2013, 42 & 47; och ytterligare en, i Hallands kulturhistoriska museum, kan beskådas på internet: <https://digitalmuseum.se/021026906003/bonad>. Visserligen kopierade målarna synnerligen skrupelfritt varandras alster men, givet att kontakterna mellan Dalarna och Småland knappast var särskilt frekventa, får man anta att de använde sig av samma eller liknande förlagor.
- 29 Mått: ca 68 x 363 cm. Målad på grov linneväv med vit kredering. Enligt institutets tidigare bibliotekarie, Kerstin Bellerba, restaurerades bonaden och sattes upp i föreståndarens matsal under Carl Eric Östenbergs tid som föreståndare (1970–1978). Placering 2020: föreståndarens bostad.
- 30 Bringéus 1978, 46–48.
- 31 *Figur-Bibel*, 1777, s. 30.
- 32 Bringéus 1978, 75.
- 33 Ett välkänt exempel är Giottos fresk i Arenakapellet i Padova, 1303–1305.
- 34 Andreas Lindblom beskriver träffande deras brist på rondör som att ”de är som klippa ur plåt”. Lindblom 1944, 642.
- 35 Billig 2015, 178.
- 36 Betr. denne, se <https://www.wikitree.com/wiki/Huitfeldt-172> (läst 21.11.2020).
- 37 Detta enligt ”Halden prestekontor Kirkebøker”, där vigseln av disponentsonen Per Hugo Huitfeldt och grosshandlardottern Signe Stang bokförs i september 1899. <https://www.digitalarkivet.no/view/325/hv0000000244415> (läst 20.11.2020).
- 38 Telefonintervju med dottern Gabriella Oxenstierna-Kies i Wien 29.1.2019.
- 39 Gabriel Oxenstierna ingick i den kommission som hade i uppdrag att sköta förhandlingarna. De fyra jagare – *Romulus*, *Remus*, *Puke* och *Psilander* – som inköptes i januari 1940 beslagtogs i juni samma år på vägen till Sverige av britterna på Färöarna. G.O. sändes till England för att förhandla om deras frisläppande. Jfr <https://sv.wikipedia.org/wiki/Psilanderaff%C3%A4ren>.
- 40 Intervju med dottern, Antonia Aminoff Hackman, 11.12.2018.

Litteratur

- Andersson, Roland, Rune Bondjers, Johan Knutsson & Margareta Andersson. *Dalmåleri. Dalmålarna – deras liv och verk*. Dalarnas Fornminnes och Hembygdsförbunds skrifter nr 28. Värnamo 2007.
- Billig, Erland, Ragnhild Billig & Frederick Whitling. *Dies Academicvs: Svenska institutet i Rom 1925–1950*. Stockholm: CKM förlag, 2015.
- Bosaeus, Ernst. *Tafvelgalleri från stugor i Dalom*. Stockholm: Eklunds förlag, 1870.
- Bringéus, Nils-Arvid. *Sydsvenskt bonadsmåleri*. Lund 1978.
- Bringéus, Nils-Arvid. *Bonadsmålningar av Anders Eriksson i Ås*. Nordiska museet, Stockholm 2013.
- Bringéus, Nils-Arvid. ”Dalmålningar och sydsvenska bonadsmålningar i jämförande perspektiv”, *Dalmålningar i jämförande perspektiv. Föreläsningar vid bildsymposiet i Falun och Leksand den 13–16 september 1992*, utg. av Nils-Arvid Bringéus och Margareta Tellenbach, 113–148. Dalarnas fornminnes och hembygdsförbunds skrifter 33. Falun 1995.
- Erixon, Sigurd. ”Die Schwedischen Bauern-Malereien”, *Vom Wesen der Volkskunst, Jahrbuch für historische Volkskunde II*, ed. Wilhelm Fraenger, 110–125. Berlin 1926.
- Lindblom, Andreas. *Sveriges konsthistoria. Från forntid till till nutid. Andra delen: Från Gustav Vasa till Gustaf III*. Stockholm: Nordisk rotogravyr, 1944.
- Figur-Bibel, Det är, De Förnämste Gamla och Nya Testamentsens Historier, Uti 230 större och mindre tydelige Figurer Afsatte, Med bifogad Tideräkning å ena, och kort Figurens förklaring å andra sidan, Jemte små Läro-Rim under, Til förmoderlig upmuntring at flitigt läsa den Heliga Skrift, författad. Med Kongl. Maj:ts allerndädigste Privilegio*. Wästerås, tryckt hos Johan Laur. Horrn, på desz bekostnad, år 1777.
- Larsson, Carl. *Ett Hem. 24 Målningar af Carl Larsson*. Stockholm: Bonniers, 1899.
- Sandblad, Nils Gösta. ”Dalmålning och förlaga”, *Konsthistorisk tidskrift/Journal of Art History*, vol. 18, nr 1–4 (1949): 116–122.
- Svärdröm, Svante. ”Artur Hazelius och Risamålaren”, *Fataburen. Nordiska museets och Skansens årsbok 1937*, 137–158. Stockholm 1937.
- Svärdröm, Svante. *Dalmålningar*. Stockholm: Bonniers, 1944.
- Svärdröm, Svante. *Dalmålningarna och deras förlagor, en studie i folklig bildgestaltning 1770–1870*. Nordiska museets handlingar 33. Stockholm 1949.
- Svärdröm, Svante. ”Gustav Adolfsbibeln och dalmåleriet”, *Från Kulturdagarna i Bonäs bygdegård*, Hembygdsskildringar utgivna av Kungl. Gustav Adolfs Akademien, 41–49. Uppsala 1969.
- Svärdröm, Svante. *Dalmålningar i urval*. Stockholm: Bonniers, 1994 [1957].