

Göteborgs gåtfulla madonna

Maria med Jesusbarnet och Johannes Döparen
på Göteborgs konstmuseum.
Ikonografi, tolkning och stilanalys

Författare: Åke Sjöstedt
Konst- och bildvetenskap
Institutionen för kulturvetenskaper, Göteborgs universitet
C-uppsats 15 hp Ht 2013
Handledare: Alexandra Fried

Abstract

ÄMNE: Konst- och bildvetenskap

INSTITUTION: Institutionen för kulturvetenskaper, GU

ADRESS: Box 200, 405 30 Göteborg

TELEFON: 031 - 786 0000

HANDLEDARE: Alexandra Fried

TITEL: Göteborgs gåtfulla madonna.
Maria med Jesusbarnet och Johannes Döparen på Göteborgs konstmuseum.
Ikonografi, tolkning och stilanalys

FÖRFATTARE: Åke Sjöstedt

ADRESS: Oxelvägen 24, 435 37 Mölnlycke

E-POSTADRESS: sjostedt.ake@gmail.com

TYP AV UPPSATS: C-uppsats, 15 hp

VENTILERINGSTERMIN: Ht 2013

Summary in English

This essay presents an examination of some aspects of an anonymous Italian fifteenth century painting, the *Madonna in Adoration of the Christ Child with the Young John the Baptist*, in the Gothenborg Art Museum. My first aim is to understand its symbolic and religious content, and the other is to make an attempt at an attribution, or at least put the work in a likely environment, temporally and geographically. To the first end I analyse the image using Panofsky's three stage method, and then make an interpretation using the 'period eye' concept of Baxandall, especially from a religious viewpoint. Secondly, I try to define the style of the work mainly by analysing selected parameters from a large number of fifteenth century Italian pictures found in the photo archive of the *Federico Zeri Foundation* website on the internet. I conclude that the motive is influenced by Fra Filippo Lippi's *Adoration in the Forest*, and that it probably was painted in Florence between 1461 and 1490, although some details also suggest a connection with Siense art.

Keywords: Renaissance art, Italian art, Christian art, Virgin Mary, Iconography

Tack

Ett stort tack till min handledare Alexandra Fried, alltid entusiasmerande, klok och uppmuntrande. Tack också till intendenten på Göteborgs konstmuseum Per Dahlström för tillgång till museets dokument, och framför allt till konservator Malin Borin för fotografering och för svar på många frågor. Museets förre chef Björn Fredlund tackar jag för att han låtit mig ha med hans manuskript om föremålet för uppsatsen.

Innehållsförteckning

Inledning	1
Ämnesval	1
Forskarreflexivitet	1
Syfte och frågeställningar	1
Metoder	2
Teoretiska perspektiv	3
Källor, källkritisk diskussion och forskningsöversikt	3
Avgränsningar	4
Uppsatsens disposition	5
Namn, begrepp och förkortningar (hänvisning till bilaga 1 och 2)	5
Beskrivning av objektet. Träpannån och tekniken	5
Bildanalys	7
Verkets geografiska kontext	7
Pre-ikonografisk beskrivning och stilanalys	7
Ikonografisk analys	9
Ikonologisk tolkning i historiskt och religionshistoriskt perspektiv	15
Provinciens	18
Attribueringsfrågan	18
Befintlig dokumentation	18
”Dubbelgångarna”	19
Försök till bestämning av ursprunget	20
Konklusion	24
Käll- och litteraturförteckning	26
Förteckning över bilagor	29
Bildförteckning	30
Appendix (Bilaga 1-8)	Appendix sida 1-9
Bildbilaga (Bild 1-29)	Bildbilaga sida 1-17

Inledning

Ämnesval

Målningen *Maria med Jesusbarnet och Johannes Döparen* på Göteborgs konstmuseum, målad under andra hälften av 1400-talet av en okänd italiensk konstnär, har länge fångat mitt intresse, på grund av sin speciella utstrålning av mänsklig närvaro, högtidlighet och naiv charm. (**Bild 1**). I samband med ett studiebesök under grundkursen i konst- och bildvetenskap hösten 2012 tog jag några trevande steg mot att närma mig den vetenskapligt. Vår lärare gav oss några frågor om målningen att fundera över. Vad motiverar att museet visar målningen? Kan bakgrunden vara målad i efterhand? Vad betyder symbolerna överst i bilden? Och själv frågade jag mig, var och av vem kan den vara målad?

Efter att jag genom museets försorg hade fått ta del av ett opublicerat manuskript, författat av den tidigare museichefen Björn Fredlund (**Bilaga 3**), där han bland annat beskriver det symboliska innehållet i bilden, stärktes mitt intresse och jag insåg att här kunde finnas flera uppslag för en uppsats .

I uppsatsen kommer jag att kalla verket för *Göteborgsmadonnan*.

Forskarreflexivitet

I uppsatsen har jag dragit nytta av kunskaper som jag inhämtat genom ett mångårigt personligt intresse för ornitologi, botanik och italiensk renässanskonst. Genom mitt tidigare yrke har jag dessutom kunskaper om röntgenbilder, även om jag i detta fall mest har förlitat mig på museets konservator.

Syfte och frågeställningar

För det första är syftet att tränga in djupare i den värld där målningen en gång skapades, d.v.s. i den religiösa och historiska kontexten – hur dåtidens religiösa strömningar avspeglas i bilden, hur en sådan bild brukade användas, och vilken den typiske beställaren av ett sådant konstverk var. Till detta hör att försöka tolka de symboliska elementen i bilden.

Nästa syfte är att försöka analysera målningens stil och därigenom kanske komma fram till ett ursprung. Måleriet i Italien uppvisade under 1400-talet mer eller mindre tydliga regionala särdrag, och dessutom fanns naturligtvis individuella stilar. Mycket kunskap om detta finns i litteraturen, och genom att själv studera ett stort antal bilder av målningar med känt ursprung, kan jag bli mer bekant med dessa stildrag.¹

Frågeställningarna kan alltså formuleras:

- Vad betyder bilden i en historisk och religionshistorisk kontext?
- Vad har de olika symboliska elementen för innebörd?

¹Se t.ex. Berenson, Bernard, *The Italian painters of the Renaissance*, Phaidon, New York, 1952, och Fondazione Federico Zeri, startsida [www]. Hämtad 2013-11-27 på <http://www.fondazionezeri.unibo.it/>

- Går det att placera målningen i en bestämd stil, regional eller individuell?
- Går det att komma närmare en attribuering av målningen, vad gäller region, skola, verkstad eller konstnär?
- Är det möjligt att nå längre tillbaka i tiden vad gäller proviniensen, och kanske därigenom hitta ett ursprung?

Metoder

Konstvetenskapliga metoder

Bildanalysen följer Erwin Panofskys metod, som från början var tänkt för just verk från renessans och barock. Det andra steget, där symbolerna i bilden förklaras, blir särskilt viktigt här.² I det tredje steget skall ju konstverket tolkas på ett djupare sätt, det skall handla om konstverket ”som ett symptom på någonting annat”, och att hitta en ”inre mening”, som kanske inte ens konstnären varit medveten om.³ I det här fallet kan det röra sig om att relatera verket till den religiösa och samhälleliga situationen i Italien under 1400-talet. För min stilanalys använder jag den metod som Bernard Berenson beskriver i sin bok *Italian Painters of the Renaissance*, som är speciellt inriktad på stilen under den italienska renessansen.⁴

Arbetsmetoder

För att försöka bestämma målningens ursprung med hjälp av dess stil har jag gjort en systematisk jämförande granskning av en stor mängd bilder av liknande målningar på internet, framför allt genom att använda sökfunktionen på webb-platsen *Fondazione Federico Zeri* (FFZ), vars bildbank huvudsakligen innehåller italiensk konst. På FFZ:s hemsida kan man söka genom att skriva in sökord för upphovsman, verkets namn/ämne, slag av objekt, tillkomsttid och ort där verket finns. Resultaten visas antingen som listor eller som små bilder. Bilderna kan förstöras, men upplösningen är måttlig och bilden vanligen svartvit. För varje bild kan man också ta fram uppgifter om alternativa attribueringar, vilken dokumentation som finns, och var verket befinner sig.

För att hitta verk med liknande motiv och stil har jag dels sökt smalt, med sökkriterierna *adorazione del bambino con giovannino*, tidsspannet 1400-1500 och *dipinto* (målning), vilket ger 203 träffar, dels brett, med sökkriterierna (exklusivt) *madonna con bambino*, tidsspannet 1400-1500 och *dipinto*, vilket resulterar i 1730 bilder. I den förstnämnda, mer specifika gruppen har jag för varje bild bockat av ett bestämt antal uppgifter, nämligen målningens form, om bakgrunden utgörs av ett landskap eller om det är en så kallad guldgrund, förekomsten av symbolisk fågel, frambrytande vision i himlen, hur gloriorna är utförda och åt vilket håll Maria är vänd. Dessutom har jag sett på uppgifter om upphovsman, alternativa attributioner, o.s.v. Syftet är här att se om *Göteborgsmadonnans* form, gloriol, bakgrund och andra karaktäristika passar in på någon skola eller konstnär. Genom att variera sökkriterierna har jag också undersökt förekomsten av motivet under angränsande sekler och i olika regioner av Italien. Den breda sökningen syftar till att bland en stor mängd målningar hitta sådana som visar speciell likhet med *Göteborgsmadonnan*.

²Panofsky, Erwin, ”Iconography and Iconology: An Introduction to the Study of Renaissance Art” (1939), Preziosi, Donald (red.), *The art of art history: a critical anthology*, New ed., Oxford University Press, Oxford 2009, s. 220-235.

³Panofsky, Erwin, 2009, s. 223.

⁴Wölfflin, Heinrich, *Principles of Art History* (7:e uppl., 1929), Dover, New York 1950, [www].

Målningen har studerats på plats och genom fotografering. Här har jag också fått hjälp av museets konservator Malin Borin, som har tagit fotografier i släpljus (belysning från sidan i liten vinkel), vilket blev till hjälp för att tyda mer av texten i Jesusbarnets gloria.

Slutligen har jag gjort arkivstudier. Dels har jag studerat museets dokument om verket och fått dessa skannade, dels har jag via e-post fått ta del av arkivhandlingar som förvaras på Centrum för Näringslivshistoria i Bromma.

Teoretiska perspektiv

I tolkningen av bilden kommer flera olika teoretiska perspektiv till användning. Tankar om orsaken till stilen i 1400-talets italienska måleri hämtar jag från Michael Baxandalls teori om *period eye*, det historiska seendet.⁵ Det religionshistoriska perspektivet tar jag bland annat från Nancy Miwas avhandling *The hortus conclusus: Marian iconography in the late middle ages*, Megan Holmes' bok om Fra Filippo Lippi, Melissa Katz' essä i utställningskatalogen *Divine Mirrors*, utställningskatalogen *The Art of Devotion* redigerad av Henk van Os, och Herbert Friedmanns lärda bok om den symboliska fågeln, en text som också tar upp den religiösa kontexten ganska utförligt.⁶

I tolkningen av spänningen mellan de religiösa aspekterna och det världsliga i den frambrutande renässansen stödjer jag mig dels på Baxandall, dels på ett avsnitt i Holmes' bok om Filippo Lippi, samt på Kandice Rawlings' avhandling, och det resonemang hon för där om *reflexivitet* och *liminalitet* som strategier för konstnärer att få realismen att bli accepterad av kyrkan.

Källor, källkritisk diskussion och forskningsöversikt

Viktigast för mitt teoretiska perspektiv är *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy* av Michael Baxandall (1933-2008), brittisk konsthistoriker. I denna bok utvecklar han begreppen *period eye*, tanken att äldre tiders konst måste ses med "historiska ögon", och "cognitive style", att stilen bestäms i ett samspel med uppdragsgivaren/kunden och är beroende av dennes önskemål och kunskaper inom konstverkets ämnesområde, i detta fall den katolska tron och kulten kring Maria. För det religiösa perspektivet, för symboliken i bilden och för motsättningen mellan det religiösa och det världsliga tar jag hjälp av ett flertal böcker, som nämnts ovan. Uppgifter om symboler har hämtats från det stora tyska verket *Lexikon der christlichen Ikonographie*, utställningskatalogen *Mariabilder*, och ett par olika lexikon om katolsk teologi.⁷ För fågelsymboliken är mina källor dels en lärd essä av den tidigare docenten i konsthistoria i Göteborg, Ingvar Bergström, och framför allt den amerikanske ornitologen och konstkännaren Herbert Friedmanns ovan nämnda bok *The Symbolic Goldfinch*.

⁵Baxandall, Michael, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy: a Primer in the Social History of Pictorial Style*, Oxford, 1972

⁶Os, Henk W. van, *The Art of Devotion 1300-1500*, Princeton University press, Princeton, N.J., 1994. - Miwa, Nancy, *The hortus conclusus: Marian Iconography in the Late Middle Ages*, (diss.), Madison, N.J. 2011, [www]. - Holmes, Megan, *Fra Filippo Lippi: the Carmelite painter*, Yale Univ. Press, New Haven, 1999. - Katz, Melissa R., "Regarding Mary: Women's Lives Reflected in the Virgin's Image", Katz, Melissa R. & Orsi, Robert A., *Divine mirrors: the Virgin Mary in the visual arts*, Oxford University Press, Oxford 2001, s. 19-129. - Friedmann, Herbert, *The Symbolic Goldfinch*, Pantheon Books, Washington, D.C. 1946

⁷Birnbaum, Britta & Cavalli-Björkman, Görel (red.), *Mariabilder*: Nationalmuseum 9/12 1988-27/3 1989, Nationalmuseum, Stockholm, 1989

Inom stilhistoria stödjer jag mig på Bernard Berensons *The Italian painters of the Renaissance*. I avsnittet med stiljämförelser figurerar ett antal namn på konstnärer, som jag funnit uppgifter om i *The Dictionary of Art* (se **bilaga 1**).

Källor på internet är centrala i uppsatsen. Min främsta internetkälla är den digitaliserade fotosamlingen i *Fondazione Federico Zeri* i Bologna. Federico Zeri (1921-1998) var en italiensk konsthistoriker och konnässör vars samling av bilder av konst och arkitektur till slut uppgick till 290 000 fotografier, och enbart av italienskt måleri till 150 000.⁸ En avsevärd del av detta arkiv är fritt sökbar på stiftelsens hemsida. Det anges där vara den största resursen för italiensk konst på internet.⁹

Källorna för tidigare attribueringsförsök av verket består i den dokumentation som Göteborgs konstmuseum har. När det gäller de regionala italienska stilarna får jag förlita mig på bedömningar som är gjorda av konsthistorisk expertis. Majoriteten av de bevarade målningarna från renässansens Italien är liksom *Göteborgsmadonnan* osignerade, och vem som har gjort dem har i första hand bestämts på stilmässiga grunder, av experter, så kallade konnässörer, vars bedömningar ibland har ifrågasatts och inte sällan har fått revideras bl. a. efter tekniska undersökningar. Man måste alltså vara medveten om att det kan finnas en osäkerhet i dessa attribueringar.¹⁰

I redogörelsen för problemet med de mycket skickligt gjorda förfalskningar som tillverkades i Italien, huvudsakligen i Siena årtiondena kring sekelskiftet 1900, stödjer jag mig också på internetkällor, som jag bedömer som vederhäftiga.¹¹

Som forskningsöversikt är mina källor kanske inte så relevanta, då flera av dem är ganska gamla. Forskningen inom renässansens kristna ikonografi och stilhistoria tycks inte ha varit särskilt intensiv de senaste decennierna, och attribuering av gamla anonyma målningar verkar inte stå särskilt högt på konstvetenskapens dagordning. Vid de försök som görs förlitar man sig mer på tekniska undersökningar än på verkets stil när det gäller attribuering av verk från äldre tid. Det finns emellertid några mer nyskrivna arbeten med näraliggande ämnen, som de två amerikanska avhandlingarna i min litteraturlista (Nancy Miwa och Kandice Rawlings).

Avgränsningar

Inför en flera hundra år gammal religiös bild kan man som sentida betraktare ställa många olika frågor. Alla dessa kan inte ges utrymme i en c-uppsats. En intressant frågeställning som jag utelämnar, är den om de olika bildelementens ”synlighet” för bildens huvudpersoner. Man kan dra en parallell med filmteorins begrepp *diegesis*, som i första hand handlar om filmmusiken - musiken i en film kan vara *diegetisk*, d. v. s. antas vara hörbar av de agerande, eller icke-diegetisk, hörbar

⁸Fondazione Federico Zeri, om stiftelsen. http://www.fondazionezeri.unibo.it/home_eng/foundation/00000219_the_Foundation.html

⁹Fondazione Federico Zeri, om fotodatabasen. http://www.fondazionezeri.unibo.it/home_eng/photo_archive/00000238_Zeri_Photo_Archive_database.html

Se dessutom **Bilaga 4** för att få en bild av hur söksidan och en resultatsida ser ut på FFZ.

¹⁰Om detta intressanta ämne, se Ainsworth, Maryan W. *From Connoisseurship to Technical Art History: The Evolution of the Interdisciplinary Study of Art*, 2005, [www].

¹¹*Art forgeries, Siena, Museum complex of Santa Maria della Scala, Palazzo Squarcialupi, 18 June 2004 - 9 January 2005*, [www]. Hämtat 2013-11-20 på <http://www.falsidautore.siena.it/falsidautore/home.html>

endast för oss i salongen. Alltså: *ser* Maria Guds skapande händer, den Helige Andes duva, draperierna, rosenspaljén?¹²

Inte heller kommer jag att gå in på en aspekt som annars är aktuell när man talar och skriver om religiös konst: Hör verket hemma på ett konstmuseum, i ett helt sekulärt sammanhang? De flesta av oss svarar säkert ja, självklart. Men när det gäller andra kultbilder, från urbefolkningar, t.ex. indianska kulturer, har detta synsätt problematiserats på senare år.¹³ För 1400-talets kristna var det antagligen stötande att tänka sig att en bild som denna skulle komma att förevisas för icke troende människor och beundras enbart för sina konstnärliga kvalitéer.

Vid analys av stil och formala egenskaper i en renässansmålning kan Wölfflins metod tyckas vara given. Jag har emellertid bedömt att Berensons metod ger bättre möjligheter att få svar på frågeställningar om vilken regional stil *Göteborgsmadonnan* kan tänkas tillhöra.

Uppsatsens disposition

Efter en inledande beskrivning av själva objektet, kommer bildanalysen. Jag följer här relativt noga Panofskys metod med dess tre steg. I bildanalysen finns också en stilanalys enligt Berensons metod. Uppsatsen avslutas med en redogörelse för hur verkets sannolika ursprung kan bestämmas utifrån stilmässiga och konsthistoriska förhållanden. I konklusionen sammanfattar jag de svar jag har fått på mina frågeställningar.

Namn, begrepp och förkortningar

Se bilaga 1 och 2.

Beskrivning av objektet. Träpannån och tekniken

Tavlan är 104 cm hög och 65,5 cm bred och med den c:a 7 cm breda ramen inräknad blir måtten 117 x 78,5 cm. Bilden är målad på en träpannå. I sin övre del har tavlan en välvd, halvcirkelformad avslutning, nedtill har den vanliga rektangulära formen. Ramen är enligt museets konservator inte originalramen, utan tillverkad under mitten av 1900-talet, sannolikt i samband med att museet anskaffade verket 1950.¹⁴

¹²Corrigan T, Barry P. *The film experience: an introduction*, 3. ed., Bedford/St. Martins, Boston, Mass. 2012, s. 186.

¹³Farago, Claire, "Silent Moves: On Excluding the Ethnographic Subject from the Discourse of Art History", Preziosi, Donald (ed.), *The Art of Art History: A Critical Anthology*, New ed., Oxford University Press, Oxford 2009, s.195-212.

¹⁴Borin, Malin, personlig kommunikation oktober 2013. Man kan notera att på ett fotografi av tavlan i Sirén, Osvald, "Anteckningar och attributioner på utställningen av italiensk konst i Nationalmuseumn 1944", *Konsthistorisk tidskrift/ Journal of Art History*, 15:1 (1946), s. 5-6, ser den ut att sakna ram.

En granskning av tavlans baksida avslöjar att pannån inte är den ursprungliga. Man ser en mörkbrun träyta, som är förstärkt med ett nätverk av träribbor (kallas *parkettering*) (**Bild 2**). Målningen har alltså vid något tillfälle förts över till en ny pannå. Det finns bland museets dokument ett konservatorsutlåtande från 1973, skrivet på tyska och undertecknat ”Dr. Hilde Merz”. Merz har undersökt tavlan och även reparerat en spricka i pannåns baksida (**Bilaga 5**). Hon bedömde att överföringen till ny träpannå kan ha skett på 1800-talet. Hon noterade också rester av den gamla ”maskätna” pannån som dels var synlig längs kanterna, dels genom små insjunkningar i den målade ytan.¹⁵ Tavlan har vid detta tillfälle även röntgats. Förutom ”maskgångar” kunde Merz se på röntgenbilden att det finns band av duk, som har använts för att säkra målningen i samband med överföringen (**Bild 29**). Merz skriver att det blir nödvändigt att så småningom föra över målningen ytterligare en gång, eftersom pannån visade tendenser att spricka på flera ställen.

I övrigt när det gäller verkets skick har jag noterat, att det har försvunnit färg inom vissa delar av tavlan, när jag jämfört dess nuvarande utseende med ett minst 80 år gammalt fotografi i museets arkiv. Fotografiet är svartvitt men av god kvalitet (**Bild 3**). Museets konservator bedömer att bortfallet av färg beror på att det har gjorts en oförsiktig rengöring av tavlan, något som var vanligt under mitten av 1900-talet.¹⁶ Ett foto från 1950 eller 1951 i ett av museets årstryck visar att färgbortfallet skett redan då, vilket stödjer denna förklaring.¹⁷

Som Björn Fredlund påpekar i sitt opublicerade manuskript (**Bilaga 3**), ser man i figurernas ansikten att skuggningen gjorts med många parallella penseldrag, så kallad skraffering. Detta var nödvändigt med den snabbtorkande temperafärgen.¹⁸ Med oljefärg kunde man i stället utföra modelleringen med omärkliga, gradvisa övergångar mellan skuggor och högdagrar, s.k. fördrivningar, men så är det alltså inte gjort här (**Bild 4**). Fredlund menar därför att man har använt tempera, åtminstone i de partier där man kan se skraffering. Kombination av oljefärg och tempera har också använts vid denna tid.¹⁹ För att bli helt säker om det också finns oljefärg, skulle det enligt museets konservator krävas att det tjocka lagret fernissa avlägsnades, så att man kunde ta prover från färgskiktet. Detta skulle också krävas för att få veta om det dyra pigmentet lapis lazuli har använts eller inte. Borin tror emellertid att det är det billigare blå pigmentet azurit som har använts här. Azurit får med tiden en mörkare och grönare ton som man också kan se i vår målning. Men helt säker kan man inte vara, eftersom det tjocka lagret av fernissa också kan vara en förklaring till den grönaktiga färgtonen.

Det har använts ganska rikligt med guld i tavlan. Förutom i de tre gloriorna, så finns det bearbetat och dekorerat bladguld i de målade draperierna, i bården på Marias mantel och i Marias klänning. Även guldfärg, så kallat musselguld, (finfördelat guld i bindemedel) har använts på flera ställen.²⁰

¹⁵Den vanligaste orsaken till så kallade maskangrepp i trä inomhus är larverna till skalbaggen Strimmig trägnagare, *Anobium punctatum*.

¹⁶Borin, Malin, personlig kommunikation december 2013.

¹⁷Göteborgs konstmuseum, *Årstryck 1951-52*, s. 199

¹⁸Carr, Dawson W. & Leonard, Mark, *Looking at Paintings: a Guide to Technical Terms*, J. Paul Getty Museum in Association with British Museum Publications, Malibu, Calif., 1992, s. 66, och Gavel, Jonas & Lindholm, Erik, *Bildkonstens tekniker*, Almqvist & Wiksell, Stockholm, 1975, s. 45-48.

¹⁹Gavel, Jonas & Lindholm, Erik, *Bildkonstens tekniker*, Almqvist & Wiksell, Stockholm 1975, s. 45-48.

²⁰Borin, Malin, personlig kommunikation 2013-12-17.

Bildanalys

Verkets geografiska kontext

Tavlan finns alltså på Göteborgs konstmuseum. Den hänger i kabinetten II, i ett av de tre mindre rum som bildar en liten avkrok i den sydvästra änden av femte våningen (åt höger när man kommer upp från trapporna). Den samsas där med några andra av museets äldsta konstverk, bland annat en annan, något större madonnabild från ungefär samma tid, *Tronande madonna* av Ludovico Brea, en mästare verksam i Nizza (Nice) i dåvarande hertigdömet Savoien.

Pre-ikonografisk beskrivning och stilanalys

Det som dominerar i bilden är en väl samlad figurgrupp bestående av Maria, Johannes Döparen som barn, och Jesusbarnet. De tre befinner sig utomhus, i ett landskap. De är upplysta av ett milt ljus som verkar komma framifrån och något från vänster, utan att ge skarpa skuggor.

Maria är klädd i en klänning av rött brokadtyg med två små slitsar synliga i ena ärmen. Över denna har hon en mörkblå mantel med en vackert dekorerad guldbård. På huvudet har hon ett gråblått dok som är öppet i halsen, och under detta sticker ett tunt, genomskinligt inre dok fram. Hon är blek över pannan men annars rosigt i ansiktet. Under kanten av doket skymtar på var sida en fläta av blondt hår. Mariagestalten upptar 4/5 av bildens höjd. Hon står knäböjande i högra delen av bilden, vänd emot oss och något åt vänster. Hon håller sina händer vända uppåt, löst sammanlagda framför bröstet, och tittar ner på Jesusbarnet, som besvarar hennes blick.

Barnet, blondt och lite lockigt, med utseende som en knubbig ettåring, ligger naket på rygg framför henne på marken, alltså till vänster i bildens nedre del och närmast betraktaren. Barnet ses i halvprofil med huvudet till vänster och de korslagda fötterna framför nedersta delen av Mariafiguren. Barnet ligger på en flik av Marias mantel och har under huvudet en liten hög med buntar av hö eller halm. Från ryggsidan av hans kropp strålar det ut tätt ställda, tunna, parallella strålar av guldfärg. Han har ett halsband av små röda pärlor och runt handlederna armband av samma typ. I sin vänstra hand håller han en liten mörk fågel tryckt mot sitt bröst. Fågeln tycks flaxa med smala vingar och verkar försöka bita honom i handen med sin röda näbb.

Johannes Döparen, en pojke på sex sju år, har guldbrun, välkammat långt hår, som krusar sig nedåt nacken. Han står till vänster om Maria, vänd mot de två andra, iförd en ärmlös brun dräkt av päls eller ull, och en skinnmantel som han håller fast mot kroppen med sin böjda högra arm. Han står något framåtlutad och ser ner på Jesusbarnet medan han håller högra handen mot sitt bröst. Den vänstra armen är snett nedåtriktad och i den handen håller han en tunn guldfärgad korsstav och även ett ringlande vitt språkband med svart text.

Alla tre figurerna har runt sina huvuden cirkulära, icke-perspektiviska glorian utförda i bladguld, dekorerade med punsning och ciselering. Marias och Barnets glorian är försedda med text i versaler, medan Johannes har en gloria med ett slags fantasiskrift som imiterar arabiska eller hebreiska bokstäver.²¹

²¹Fredlund, u. å., Bilaga 3.

Där de tre befinner sig är marken grön och täckt av blommor, och strax bakom dem finns en låg rosenhäck, stödd av en spalje i form av ett diagonalt orienterat rutnät av stavar i ljust trä. Denna förgrund avlöses abrupt av en betydligt längre bort belägen mellgrund som skymtar fram mellan figurerna. Det är ett dramatiskt bergslandskap med branta berg och klippor i en gulockra färg, interfolierade av täta grupper av stereotyp tecknade mörkgröna träd. Här och var bland bergen ses slingrande vägar, och på dessa finns på några ställen ensamma vandrare som tycks vara män, klädda i 1400-talskläder.²² Bakom detta parti, bort mot horisonten, ser vi en bakgrund av mjukt böljande kullar, glest beströdda med träd. Färgen tonar här över i ljust gråblått. Himlen är utförd i milda blå nyanser och tonar över från svagt gulvitt vid horisonten till nästan mörkblått längst upp. Det som hittills beskrivits inramas i sin tur på vardera sidan och en bit upp i den välvda övre delen av två symmetriskt målade, praktfulla draperier i röd guldbrokad och med vit pälsfodring synlig längs kanterna. Dessa draperier hålls åt sidan symmetriskt av ett för oss osynligt omtag strax ovanför horisonthöjd. Längst upp i bildens välvda del fylls utrymmet mellan draperierna av en något summariskt utförd gudomlig vision. Denna består av en flygande vit duva sedd framifrån och ovanför duvan två öppna händer utsträckta åt var sin sida. Händerna förenas av ett litet rött färgfält. Duvan har en liten gloria målad i guldfärg. Denna lilla figurgrupp avtecknar sig mot en mörkblå botten. Visionen avgränsas nedåt mot himlen nedanför genom en böjd, krusad guldbård, som är något skadad. Från bården utgår en mängd, delvis bortfrätta, tunna guldstrålar, ner mot det som tilldrar sig.

Stilanalys

Vad kan vi säga om målningens stil? Är den representativ för något speciellt område eller något särskilt skede i konsthistorien? En av dem som presenterat en teori för stilarna under renässansen är Bernard Berenson (1865-1959). Det som Berenson anser viktigast i bildkonsten, och han menar då i första hand avbildandet av människokroppen, figurmåleriet, är vad han kallar *taktila värden*.²³ Vårt upplevande av form, av tre dimensioner, i en bild målad på en plan yta, menar Berenson, sker genom att synintrycket ”översätts” till känselintryck. Dessa känselintryck, säger han, har vi präntat in i våra hjärnor redan som små barn, genom att känna på allt vi ser. Längre fram i livet har dessa taktila värden, upplevelsen att ”känna” det man ser, byggts in i seendet. En framstående konstnär kan, genom ljusmodellering och på andra sätt, förmedla upplevelsen av form, textur, tyngd, och rörelse, i sitt måleri.²⁴

Berenson prisar framför allt konsten i Florens. Giotto, Leonardo, Rafael och Michelangelo står för det odödligt geniala. Han har också en del berömmande ord att säga om konsten i andra områden, men menar att den ofta saknar dessa ”taktila värden”. Sienas konstnärer under 1400-talet, till exempel, hade en konservativ stil, de målade sina drömmar, och försökte egentligen aldrig måla verkligheten, menar han.²⁵

Om vi nu går tillbaka till *Göteborgsmadonnan* och försöker tillämpa Berensons idéer, så ser vi att figurerna är ganska plana, och ganska tyngdlösa. Visserligen är Maria av kött och blod, lätt echaufferad; hon skulle nog kännas varm om man kunde ta på henne. Hon ser ut att just ha tagit ett djupt andetag och samlat sig till bön. Men det är inte mycket av volym eller tyngd i de tre gestalterna. Figurgruppen är snarare transcendental. Att figurframställningen inte är typisk för de

²²Se bild 1, 14 och 15 i bildbilagan.

²³Berenson, 1952, s. 40-42.

²⁴Berenson, 1952, s.42-43.

²⁵Berenson, 1952, s. 104.

”stora männens” målningar i Florens står klart. Kanske kan stilen i stället stämma med några av dem som Berenson kallade ”illustratörer”, till exempel någon i Gozzolis krets, som Osvald Sirén tyckte, eller någon från en annan italiensk skola?²⁶

Ikonografisk analys

Motivet

Det vi ser i tavlan är ett motiv som på italienska kallas *Madonna in adorazione del Bambino con San Giovannino*, på svenska ungefär: *Madonnan tillbedjande Jesusbarnet med den lille Johannes*. Som jag kommer att kunna visa nedan, var motivet mycket vanligt i Italien, framförallt i Florens, under andra hälften av 1400-talet och några decennier in på 1500-talet. I dessa bilder ses Maria för det mesta böja knä med sammanlagda händer framför sitt lilla barn, precis som här i *Göteborgsmadonnan*. Barnet ser så gott som aldrig nyfött ut, ofta mer som om det var ett halvt till ett par år gammalt. Johannes, som enligt berättelsen i Lukasevangeliet 1:36 borde vara bara något halvår äldre än sin syssling Jesus, framställs vanligen som ett barn på mellan tre och sju år. Det är ofta en flytande övergång mellan detta motiv och det större motivet *natività*, Jesu födelse, där man brukar ha med stallet med krubban, oxen och åsnan, de tre Vise Männen, och/eller herdarna, men där Maria vanligen sitter med barnet i knät.

Den för våra nutida ögon ganska märkliga scenen med Maria, Jesusbarnet på marken och det halvstora Johannesbarnet, grundar sig inte på bibeltexter, utan på delar av den sedan senmedeltiden rikliga floran av sägner, religiösa uppbyggelseskrifter och uppenbarelser. Jesu födelse berättas det ju om i julevangeliet, Lukas 2:1-20. Man kan tänka sig att den summariska beskrivningen där kändes otillräcklig för många fromma katoliker.²⁷ Bilder av Maria som tillber sitt nyfödda barn, genom att med nedböjt huvud och sammanlagda händer visa det sin vördnad, finns sedan början av 1300-talet. På de tidigaste brukar barnet ligga lindat i krubban. Detta motiv anses komma från den samling berättelser, *Meditationes vitae Christi*, ”Meditationer över Kristi liv”, vilka anses ha skrivits omkring år 1300 av en okänd författare, som brukar benämnas Pseudo-Bonaventura.²⁸ Att Maria tillber sitt barn syftar på det centrala i kristendomen, idén om inkarnationen, alltså att Gud lät sig födas som människa. Beträktaren skall påminnas om, att Gud finns i det lilla barnet.

Men i *Göteborgsmadonnan* ligger alltså Jesusbarnet naket på marken, inte lindat i krubban. Bakgrunden till detta finns hos den heliga Birgitta. I hennes *revelationes*, uppenbarelser, berättar hon om en syn hon skall ha haft i Betlehem, under sin allra sista pilgrimsresa, som hon gjorde 1372, året före sin död. Där beskrivs hur Maria födde barnet medan hon ”var försjunken i bön”, plötsligt, och utan smärta. Barnet låg på marken och strålade ut ett ljussken. Innan Maria tog upp barnet, tillbad hon det med orden: ”Var välkommen min Gud, min Herre, min Son”.²⁹ Uppenbarelserna spreds genom handskrifter redan några få år efter Birgittas död, innan hon blev helgonförklarad (1391).

²⁶Sirén, Osvald, 1946, s. 5-6. - En stilanalys med hjälp av Wölfflins fem begreppspar resulterar för mig i att bilden entydigt kan hänföras till det som Wölfflin kallar den preklassiska perioden, d.v.s. 1400-talet. Se Wölfflin, 1950.

²⁷Texten i Lukasevangeliets andra kapitel, vers 6 och 7 lyder, i bibelkommissionens översättning: ”Medan de befann sig där var tiden inne för henne att föda, och hon födde sin son, den förstfödde. Hon lindade honom och lade honom i en krubba, eftersom det inte fanns plats för dem inne i härbärget.”

²⁸Miwa, 2011, s. 54.

²⁹Heliga Birgitta och Tryggve Lundén (red. och övers.), *Himmelska uppenbarelser*, tredje bandet, Allhem, Malmö 1958, s. 238-39. Hela texten kan läsas i *bilaga 7*.

De äldsta kända målningarna med Birgittas vision som motiv är tillskrivna Niccolò di Tommaso, en florentinsk målare, som dog 1376.³⁰ Det finns tre sådana målningar bevarade, som han tros vara upphov till, två i USA och en i Vatikanens samlingar (*Bild 5*). Här har Birgittas beskrivning följts noga. Födelsen har skett i en grotta. Maria står knäböjande iförd en vit klänning, tillbedjande barnet på marken. Åsnan och oxen är med, liksom en flygande änglakör, och Birgitta själv som ses böja knä vid grottans öppning. Maria och Barnet omges av var sin mandorla i bladguld. Josef står mittemot och böjer sig vördnadsfullt mot barnet. Motivet upprepades av en annan konstnär i en fresk i kyrkan Santa Maria Novella i Florens på 1390-talet, men det dröjde till en bit in på 1400-talet innan det blev vanligt i Italien. Detta motiv, som vi skulle kunna kalla för ”Birgittamotivet”, alltså utan Johannesbarnet, spred sig däremot tidigt norr om Alperna, framför allt till Tyskland, men även till Norden, där det emellertid utfördes i en egen, nordeuropeisk, stil.³¹

Den förste som jag kunnat notera som frigör scenen från sin traditionella plats och som samtidigt lägger till Johannes Döparen som barn, är karmelitermunken i Florens, Fra Filippo Lippi (omkr. 1406-1469), en av renässansmåleriets portalfigurer. I hans *Marias tillbedjan av Jesusbarnet*, ofta kallad *Madonnan i skogen*, utförd c:a 1459 för Medici-palatsets kapell i Florens, nu på Gemäldegallerie i Berlin, ser vi förutom ”Birgittamotivet”, också Johannes Döparen som barn. Miljön är nu en mörk skog, och marken är täckt av blommor. Ett helgon mediterar i utkanten av bilden, och överst ser man en vision med Gud fader och Den Helige Andes duva. Johannes, en pojke på kanske 7 år, har sina kännetecken i form av kamelhårskläder, korsstav och språkband med texten ECCE AGNUS DEI – ”där är Guds lamm”. Han pekar på Jesusbarnet.³² Detta motiv gjorde Filippo Lippi i flera varianter som under de följande decennierna efterbildades i en stor mängd målningar av andra, mindre kända konstnärer. Dessa hade samma typ av komposition som i *Göteborgsmadonnan*: Den knäböjande Madonnan till höger, vänd mot Jesusbarnet på marken framför henne, och Johannesbarnet med sina attribut till vänster. I vissa fall är det fråga om ren kopiering av Filippo Lippis figurer.

Innan jag går igenom bildens symboler måste jag föregå tolkningen något, och påpeka att en bild som *Göteborgsmadonnan* aldrig har tänkts avbilda något bestämt historiskt ögonblick. Ett barn kan också stå för sådant som den personen representerar som vuxen. Bilden är en andaktsbild. I en sådan möts ogenerat olika tider och platser i ett så att säga transcendentalt ögonblick.

Händerna

Händerna symboliserar Gud Fader.³³ Det har genom konsthistorien periodvis ansetts lite ”farligt” att avbilda Gud Fader själv, även om sådana avbildningar förekommer under denna period. Gud Fader brukar framställas som en gammal man med lång vitt hår och skägg, svävande fram ur ett moln omgiven av en änglaskara, och ses mest i samband med att treenigheten skall representeras.

³⁰Svanberg, Jan, ”De äldsta bilderna av Birgitta och hennes vision av Jesu födelse”, Beskow, Per & Landen, Annette (red.), *Birgitta av Vadstena. Pilgrim och profet 1303-1373*, Natur och Kultur, Stockholm 2003, sid 201- 214.

³¹I Os, Henk W. van, 1994, s. 21, ifrågasätts att Birgittas födelsevision skulle ligga bakom motivet. Där anses den nämnda målningen i Vatikanen vara av en annan konstnär (Sano di Pietro) och av betydligt senare datum. Svanbergs väl underbyggda resonemang om motivets ursprung hos Birgitta, och hans attribuering till Niccolò di Tommaso förefaller mig emellertid mer övertygande. - Se t.ex. Thomasaltaret på Kunsthalle i Hamburg: <http://www.eastpainting.com/uploadfile/20090309015345417.jpg> - Karlsson, Lennart, *Bilden av Maria*, Historiska Media, Lund 2009, s. 133-140.

³²Holmes, 1999, s.172-182. Här finns en längre utläggning om hur karmeliterordens eremit-ideal och beställaren Medicis önskan om botgöring kan ha bidragit till att motivet fick denna speciella utformning.

³³Ferguson, George, *Signs & Symbols in Christian art.*, Repr., Oxford University Press, Oxford, 1977, s. 47.

Händerna är alltså en synekdoke för Gud Fader, en del för det hela. Det röda färgfältet mellan händerna är helt enkelt de röda ärmarna på Gud Faders tunika, som i Lippis *Madonnan i skogen*, där Gud Fader ses i bröstbild, med likadant utsträckta händer.³⁴

Duvan

En vit duva, som vanligen kommer seglande ner ifrån himlen, är sedan fornkristen tid symbol för Den Helige Ande.³⁵ Tillsammans med Gud Fader ovanför, och Jesus på marken nedanför, är alltså den gudomliga treenigheten representerad i bilden.

Draperierna

Något alldeles speciellt med *Göteborgsmadonnan* är draperierna. Draperier eller gardiner är ett mindre vanligt inslag i 1400-talets Mariabilder. Det mest kända exemplet är nog *Madonna del parto*, den havande madonnan, av Piero della Francesca, en fresk målad under 1460-talet i Monterchi i östra Toskana.³⁶ Här står Maria vänd mot oss i öppningen på ett stort runt tält, ett *tabernakel*, flankerad av två änglar som drar isär ”tältduken”. Denna är av samma praktfulla slag som draperierna i *Göteborgsmadonnan*: röd guldbrokad och ett foder sammansatt av många skinn från ett litet vitt djur, sannolikt hermelin. Jag har annars bara funnit ett fåtal madonnabilder från 1400-talet med sidodrapierier i FFZ:s stora arkiv. En av dessa är av florentinaren Neri di Bicci, nu på Museu Nacional d'Art de Catalunya i Barcelona (**Bild 6**). Denna tavla är speciell också genom att den har en så kallad tabernakelram, och är tänkt att föras i procession. Ramen är som en stor skulptur, utformad och bemålad som ett prakttält av liknande typ som i Pieros *madonna del parto*, med änglar och allt. Själva tavlan visar *Madonna in adorazione del Bambino con San Giovannino*, men här finns alltså guldbrokad draperierna målade på ramen.

Det kan förstås helt enkelt vara så att draperierna anspelar på det speciellt värdefulla och heliga i motivet. Många religiösa bilder brukade döljas bakom en förlåt eller bakom luckor, för att visas bara vid speciella tillfällen.³⁷

Kan det också finnas någon symbolik i draperierna? Här har det varit svårt att hitta litteratur. Men Pieros fresk och Neri di Biccis processionstabernakel kan ge oss ledtrådar.

I Gamla testamentet var tabernaklet det övertäckta skåp, där man förvarade förbundsarken. I Nya Testamentet tog Paulus upp temat med tabernaklet, nu som symbol för det nya förbundet, för kyrkan och för Kristi offerdöd. Tabernakel kallas också det övertäckta skåp, där hostian (nattvardsbrödet) förvaras i en katolsk kyrka. Eftersom hostian motsvarar Kristi kropp för den troende, kan tabernaklet ses som ett kärl för Kristus.³⁸ Ett tält med Maria i kan därför ses som en symbol för det nya förbundet, för den kristna kyrkan och för nattvarden. Samtidigt är tabernaklet en behållare, och som sådan kan det också tolkas som en symbol för Maria själv, som ju sågs som en behållare för Guds son.³⁹ Denna dubbla och ibland mångdubbla symbolik sågs inte som något

³⁴Holmes, 1999, fig. 178, s. 181.

³⁵Kirschbaum, Engelbert & Braunfels, Wolfgang (red.), *Lexikon der christlichen Ikonographie*. Bd 4, Herder, Freiburg i.Br., 1972, s.242.

³⁶Bertelli, Carlo, *Piero della Francesca*, Yale University Press, New Haven, CT. och London 1992, s. 206-209.

³⁷Welch, Evelyn S., *Art in Renaissance Italy 1350-1500*, [New ed.], Oxford University Press, Oxford, 2000, 133-136.

³⁸Uppgifterna om tabernaklet kommer från: Hardon, John A., *Modern Catholic dictionary*, Hale, London, 1981, sid 530-31.

³⁹Birnbaum, Britta, ”Maria - en värld av symboler”, Birnbaum & Cavalli-Björkman, 1989, s. 8.

motsägelsefullt av den tidens människor, snarare förstärkte det laddningen i symbolen.⁴⁰ Man kan också notera att mönstret på det röda tyget, både i Pieros fresk och i *Göteborgsmadonnan*, är ett granatäpplemönster. Granatäpplet är en symbol som ofta används i kristen religiös konst i samband med både Jungfru Maria och Jesusbarnet. Det anses symbolisera uppståndelse och evigt liv, och det kan också vara en symbol för kyrkan.⁴¹ I *Göteborgsmadonnan* finns visserligen inget helt tabernakel, men likheten med Piero della Francescas tabernakel, och även med Neri di Biccis tabernakelram, gör att det ligger nära till hands att betrakta draperierna som en synekdoke, en del av det man menar, för ett tabernakel, och att därigenom ge dem samma symboliska innebörder.

Den slutna trädgården - hortus conclusus

Som Björn Fredlund konstaterar i sitt manuskript om tavlan, representerar den lilla rosenhäcken bakom figurgruppen *hortus conclusus*, den slutna trädgården. Uttrycket kommer från Höga Visan i Gamla Testamentet. I fjärde kapitlets tolfte vers står det (i bibelkommissionens översättning):

En inhägnad trädgård är min syster och brud,
en inhägnad trädgård, en förseglad källa.

På latin (*Nova Vulgata*), lyder samma rader:

*Hortus conclusus soror mea, sponsa,
hortus conclusus, fons signatus.*

Höga Visan är unik bland Bibelns böcker på så sätt att den inte alls handlar om Gud eller hur man som människa förhåller sig till det gudomliga. Det är i stället en lång kärleksdikt, där två talande, bruden och brudgummen, turas om att beskriva varandras förtjänster på det mest trånande och poetiska sätt. I de citerade raderna är det brudgummen som prisar brudens jungfrudom. Vad motiverar då att både judar och kristna låtit denna text bli en av de kanoniska böckerna? Jo, att man tolkade den allegoriskt.⁴² Som så mycket annat i Gamla Testamentet sågs den av de kristna som en prefiguration, en förutsägelse. I den tidiga kristendomen blev de älskande i Höga Visan symboler för de troendes kärlek till Kristus, kyrkan blev Bruden och Kristus brudgummen. Vid konciliet i Efesos 431 e. kr. upphöjdes Maria i den teologiska hierarkin och förklarades vara *Theotokos*, Gudsmodern. Mariakulten legitimerades och tog fart. Citatet ovan från Höga Visan togs också till stöd för läran om Marias ständiga jungfrudom, att hon var jungfru innan, under och efter Jesu födelse. Längre fram, under medeltiden, tänkte man sig att själva den slutna trädgården, och den slutna källan, var en bild för Maria som födde trots sin jungfrudom. Trädgården är samtidigt en bild av Edens lustgård, där den ofelbara jungfru Maria får vara, till skillnad från den syndande Eva, som blev utkörd därifrån.

Den ganska diskreta rosenhäcken på sin spaljé skall alltså leda den uppmärksamme betraktarens tankar till Marias jungfrudom och undret med födseln som trots detta kunnat ske.

Fågeln i Barnets hand

⁴⁰Friedmann, 1946, s. 10.

⁴¹Ferguson, 1977, s. 37, och Kirschbaum, Engelbert & Braunfels, Wolfgang (red.), *Lexikon der christlichen Ikonographie. Bd 2, Allgemeine Ikonographie: Fabelwesen - Kynokephalen*, Herder, Freiburg i.Br., 1970, s. 198.

⁴²Det följande stycket om tolkningar av Höga Visan och *hortus conclusus* bygger på Nancy Miwas avhandling (2011) i sin helhet.

Jesusbarnet håller en liten gråaktig fågel i sin vänstra hand. Ganska hårt, ser det ut som, handen är nästan knuten (**Bild 7**). Han håller handen med fågeln mot sitt bröst. Man kan dessutom se att fågeln försöker bita Jesusbarnet. Vad är detta för ett märkligt inslag i bildens berättelse?

Den äldsta och kanske viktigaste symboliska innebörden av en fågel i en bild är att den representerar människans själ. Detta kan man se redan i det forntida Egyptens konst.⁴³ Fåglar har också fått vara symboler för odödlighet, för uppståndelsen (svalan), fruktsamhet, Kristi lidande och döden. Fåglar som steglitsen, med rött framtill på huvudet, knöts till en legend om en sparv som drog ut en tagg ur Jesus' panna under gogatavandringen. Det röda står alltså för Kristi blod.⁴⁴ Och att fågeln hålls i ett barns hand var kanske inte så uppseendeväckande vid den tid som bilden kom till. Sedan senmedeltiden var det nämligen vanligt i Italien att ge små barn en levande fågel som leksak.⁴⁵ Ytterligare ett samband mellan Jesusbarnet och fåglar kommer via apokryfiska berättelser om Jesu barndom i bl.a. "Tomas' barndomsevangelium". Där överraskar Jesus som femåring sina lekkamrater med att göra små fåglar av lera och sedan göra dem levande så att de kunde flyga.⁴⁶

En steglits i Jesusbarnets hand troddes också ha en skyddande effekt mot sjukdom, i synnerhet pesten.⁴⁷ Gammal övertro från förkristen tid spelade in här. I *Göteborgsmadonnan* ser vi alltså en mörkt grå, något spräcklig fågel med spetsiga vingar, ganska lång stjärt och röd näbb. I förstone kan man tycka att det är en fantasifågel, utseendet stämmer inte med någon vanlig europeisk fågel. Det är definitivt inte en steglits, och knappast en svala. Den enda fågeln med röd näbb i medelhavsområdet i dag är en finkfågel, som kallas ökentrupetare, *Bucanetes githagineus*, på italienska *trombetti* (**Bild 8**). Den förekommer inte på den italienska halvön, men så nära som på Malta. Eftersom levande småfåglar var efterfrågade som "leksaker", kan man anta att det skedde en handel med infångade fåglar, så varför inte? Utseendet är tillräckligt likt, och en fågel med röd näbb ledde antagligen genast människornas tankar till sparven som drog ut taggen ur Jesus' panna. Jag har inte kunnat hitta något stöd för att ökentrupetare förekom som symbol i konsten, men det förefaller långt ifrån otroligt att fågeln i *Göteborgsmadonnan* är en sådan.

Vare sig det vi ser är en ökentrupetare eller en fantasifågel, så har konstnären här gjort ett medvetet val att inte måla en steglits. Steglitsens utseende måste ha varit välkänt för en konstnär som kunde göra en andaktsbild av såpass hög kvalitet. Det finns antagligen en tanke bakom detta val, tanken att fågeln på ett mer entydigt sätt skall symbolisera den bedjandes själ, och att själen tas hand om av Kristus, som håller den hårt mot sitt bröst. Själens törstar efter Kristi blod, och biter därför Jesusbarnet i handen. Det hela blir en symbol för nattvarden och själens frälsning⁴⁸.

Johannes Döparen

Inte heller Johannes Döparens närvaro har något stöd i Bibeln. Men att ställa samman personer från olika sammanhang i religiösa bilder var praxis sedan många hundra år och inget som överraskade en samtida betraktare. Sannolikt reagerade man inte heller på det orimliga i att Johannes ser ut att

⁴³Bergström, Ingvar, *Den fångna fågeln*, Symbolister, I, Allhem, Lund 1957, s. 17, och Friedmann, 1946, s. 7.

⁴⁴Friedmann, 1946, s. 9.

⁴⁵Friedmann, 1946, s. 25.

⁴⁶Miller, Robert J. (red.), *The complete Gospels: Annotated Scholars Version*, Rev. and expanded ed., HarperSanFrancisco, [San Francisco], 1994, s. 371.

⁴⁷Friedmann, 1946, s. 27-28, 66.

⁴⁸Friedmann, 1946, s. 110-114.

vara flera år äldre, trots berättelsen i Lukasevangeliet om hur Maria besöker Elisabet när båda samtidigt väntar barn, Jesus respektive Johannes.

Som jag redan har nämnt är Johannes Döparen en profet som i evangelierna föregår Jesus. Han ger Jesus dopet och förklarar honom vara den främste av de två. I Johannes 1:29 säger han: *Ecce agnus Dei, qui tollis peccata mundi* (där är Guds lamm som tar bort världens synd).⁴⁹ Det är denna text som brukar stå på ett ringlande språkband som Johannes håller i ena handen, precis som i vår tavla. Hans roll blir att stärka tron och stöta bort eventuella tvivel över att barnet som ligger där på marken verkligen är Guds son. Johannes budskap om syndernas förlåtelse samspelar dessutom med fågelsymboliken, själen som Kristus tar i sin hand och renar från synd.

En helt annan aspekt kan också tänkas ha bidragit till Johannesbarnets närvaro i ”Birgittamotivet”, nämligen den nya, mer innerliga fromheten, företrädd framför allt av Franciskanerna.⁵⁰ Bilder av Maria och Barnet fick under 1300-talet och framför allt under 1400-talet en större naturlighet, inte bara genom den nya naturalistiska stilen. Den strama högdragenheten försvann och Maria blev mer moderlig och Jesusbarnet mer ”barnsligt”. Med ytterligare ett barn i bilden blev stämningen ännu innerligare. Och - Johannes Döparen är staden Florens’ skyddshelgon. Detta faktum kan också ha haft betydelse för att motivet med de tre fick så stor popularitet just där.

Jesusbarnets halsband och armband

Halsbandet och de båda armbanden av små röda pärlor får ses som radband. Kanske inte Rosenkransen, som har en något annorlunda form, och en bestämd längd, snarare så kallade paternosterband.⁵¹ Jesusbarnets halsband och armband kan ses som en påminnelse till den som gör sin andakt framför bilden, att det är nödvändigt att alltid komma ihåg att be, om ens själ (fågeln) skall få del av syndernas förlåtelse (löftet i Johannes’ språkband).

Texten i gloriorna

Marias gloria har den vanliga Mariahälsningens text: AVE GRATIA PLENA DOMINVS TECVM, på svenska: ”Var hälsad, du högt benådade, Herren är med dig”, det vill säga ängelns hälsning till Maria vid bebådelsen.⁵² Med tillägget Maria och ytterligare några rader är den en av de vanligaste bönerna, känd av alla katoliker.

Barnets gloria är betydligt mer svårtydd på grund av skador och viss amatörmässighet i utförandet. En del av texten fattas. Tack vare konservator Malin Borins fotografier har nästa alla bokstäver kunnat tydas: EGO - - - LVX MVNDI EVIA VERITAS ET. De saknade bokstäverna torde alltså vara SVM. D:et i MVNDI kan förbrylla eftersom det liknar ett O, men det är fråga om en så kallad *uncial*, där D:et liknar ett gement ”d” med en helt rund nedre del och en kort stapel som lutar åt vänster. Ordet EVIA är antagligen en sammandragning av ET och VIA. Upphovet till texten är en kombination av två ställen i Johannesevangeliet, där Jesus talar om sig själv: ”Jag är världens ljus” och ”Jag är vägen, sanningen och livet”.⁵³ Att det fattas ett ord i slutet (VITA), liksom avslutningen

⁴⁹Bibelkommissionens översättning 1999.

⁵⁰Friedmann, 1946, s. 25.

⁵¹Turner, Jane, (red.), *The Dictionary of Art*, Grove, New York 1966, Band 27, s.158.

⁵²Lukas 1:28, först enligt *Vulgata nova*, sedan enligt bibelkommissionens översättning. Observera att i äldre inskrifter på latin skrivs U som V.

⁵³Joh 8:12 och Joh 14:6.

också fattas i Johannes' språkband, är inte så anmärkningsvärt - dessa fraser var kända av alla, och den bedjande kunde tyst fylla i det som fattades (*Bild 9 till 11*).

Som jag har nämnt i den pre-ikonografiska beskrivningen, har Johannesbarnets gloria ingen läslig text utan endast dekorationer och något som liknar skrivtecken, pseudo-kufisk eller pseudo-hebreisk skrift.

Jungfrun i det gröna

Här tänker jag våga mig på ytterligare en artbestämning. I målningens underkant ser vi den grönskande, blomstertäckta marken. Ett par av de små blommorna i *Göteborgsmadonnans* förgrund har ett alldeles speciellt utseende. Från blommans mitt skjuter det upp utåtsvängda, vitaktiga bildningar, två i en av blommorna och tre i den andra. Detta kan indikera att blomman i fråga har tänkts föreställa Jungfrun i det gröna, *Nigella damascena* (*Bild 12 och 13*). *Nigella*-blommorna har framträdande, utåtsvängda pistiller, som visserligen är fyra till fem till antalet, men formen är träffsäkert avbildad och blomman, vit eller ljusblå, förekommer vild i medelhavsområdet. Denna blomma är en känd symbol både för själen, visheten och Jungfru Maria.⁵⁴

Vandrarna

Med vandrarna menar jag de sammanlagt sju små figurer i samtida mansklädsel, som syns här och var på de slingrande vägarna i bakgrundens vilda bergslandskap (*Bild 14 till 16*). I de många målningar, som jag har sett via FFZ, är det inte ovanligt med figurer i bakgrunden, men det brukar då antingen röra sig om herdarna, som det talas om i julevangeliet, eller olika helgon. Motivet med vandrare har jag bara med säkerhet sett i ytterligare en målning.

Fredlund skriver i sitt manuskript att det kan ligga en symbolik även i detta med vandrarna. Med tanke på det karga landskapet som ju står i skarp kontrast mot det lilla paradiset i förgrunden kan man komma att tänka på att "gå genom jämmerdalen" som det heter i en gammal översättning av Psaltarens psalm 84, dalen som man måste passera för att nå fram till Templet i Jerusalem.⁵⁵

Ikonologisk tolkning i historiskt och religionshistoriskt perspektiv

Till att börja med är det uppenbart att vi har att göra med en religiös bild, ett slags bruksföremål. Framför denna skulle husets människor be sina dagliga böner. Man kan utgå från att en målning av denna storlek, påkostad med mycket guld och ett fint detaljarbete, var avsedd för ett rikt hem, kanske för ett sovrum i ett av palatsen i Florens.⁵⁶ Den besuttna kundkretsen till denna typ av andaktsbild, förväntades också ha bildning och kunna förstå ett ofta ganska komplext och förfinat

⁵⁴Genung Stearns, Martha, "Indigo, the True Blue", Foley, Daniel J. (red.), *Herbs for use and for delight: an anthology from 'The Herbarist'*, Dover Publications, New York, 1974, s. 237-238, [www], och Bayley, Harold, *The lost language of symbolism: an inquiry into the origin of certain letters, words, names, fairytales, folklore, and mythologies*. Vol. 2, revised ed. The Book Tree, San Diego 2007, s. 239, [www].

⁵⁵Bibeln.se, faq, språkform, [www]. Hämtad 2013-12-22 på <http://www.bibeln.se/om-bibeln/bibel-2000/faq/sprakform/>

⁵⁶O'Malley, Michelle Marie, *The Business of Art: Contracts and Payment Documents for Fourteenth- and Fifteenth-Century Italian Altarpieces and Frescoes*, The Warburg Institute, University of London 1994, [www]. s. 63. Här ges stöd för uppfattningen att målningar av liknande typ som *Göteborgsmadonnans* köptes för privat bruk i hemmet, liksom hos Holmes, s. 141, där modet bland Florens' rika borgare att ha en *tondo* i sitt hem diskuteras.

symbolspråk. Rätt använda symboler blev, liksom ett vackert utförande av bilden, ett kvalitetskriterium.⁵⁷ Utförandet, stilen, bestämdes enligt Baxandall i stor utsträckning genom ett samspel mellan konstnären och hans köpare, deras intressen, smak och bildningsnivå. Men kriterierna förändrades under 1400-talets gång. Guld och dyrbara färger betydde mycket sedan 1300-talet, men efter att Alberti i sin *De Pittura* (1435) rekommenderat konstnärerna att vara återhållsamma med guld, blev så småningom i stället skickligheten i att måla vackert, naturalistiskt och med korrekt uppfattning av motivets innehåll, det som utgjorde kriterierna för hög kvalitet.⁵⁸ I vår bild kan vi se att där finns mycket guld, om än kanske inte så dyrbara färger. Vi saknar också det som konstnärerna framför allt utvecklade under början av 1400-talet: ett tydligt centralperspektiv. Inte så att det finns några uppenbara perspektiviska fel i *Göteborgsmadonnan*, men perspektivet betonas inte. Det finns inga pelarrader och inget torg med stenläggning i ruttmönster. Detta tillsammans med det stiliserande draget hos figurerna, gör att man kan påstå att vår bild har en tillbakablickande, kanske lite konservativ stil. En tänkbar orsak till detta har att göra med Konstantinopels fall 1453, något som skakade om hela kristenheten. En mängd bysantinska ikoner fördes ut, bland annat till Italien, där de blev samlarobjekt. De beundrades av humanisterna som såg dem som ett slags länk till antiken och fornkristendomen, och deras stil påverkade konstens utveckling.⁵⁹

Det centrala i vår bild är Jesu födelse. Både Maria och den lille Johannes Döparen har hela sin uppmärksamhet riktad mot Jesusbarnet. Marias tillbedjande av sitt eget nyfödda barn, som ligger där naket på marken, stryker under budskapet i bilden: inkarnationens under.⁶⁰ Hennes barn är Gud. Johannes, vägröjaren för Jesus, är där som en ”utpekare”⁶¹ i ett florentinskt mysteriespel. Med sin gest och sitt kroppsspråk vill han få oss att rikta vår blick och vår tanke mot Jesusbarnet, som är Gud, född av en jungfru. Det viktiga i ögonblicket understryks av att himlen öppnar sig, och Gud Fader och hans Helige Ande visar sig. Den rätta tron, de katolska dogmerna, slås fast. Som Baxandall uttrycker det: Målaren och predikanten var varandras repetitörer.⁶² I bilden finns mycket att reflektera över. Själens, den bedjandes själ, ligger i det gudomliga Barnets hand, i form av den lilla fågeln. Den bedjande är på så sätt medagerande i bilden, inne i bildrummet, och i bildens andliga rum. Fågeln vill dricka Kristi blod, som gör henne fri från synd. Den katolska regeln att man måste bikta sig innan man får ta nattvarden, måste göra att åsynen av fågeln, som försöker bita i Barnets arm, får den bedjande att ”rannsaka sitt hjärta”, och att tänka: har jag syndat sedan sist? Styrkan i gestalternas andliga närvaro understryks av symbolerna, som anspelar på Maria, på inkarnationsundret, på nattvarden och Kristi lidande, och på den allomfattande kyrkan. Draperierna med granatäpplemönster, den slutna trädgården, blommorna på marken, allt är symboler för Maria, för Jesus och för nattvarden. Det ogästvänliga landskapet med sin ”jämmerdal” understryker att först när man har stängt ute stadens och människornas larm, kan man nå fram till förgrundens paradiset. Att vandrarna har samtida klädsel markerar att budskapet skall förstås som att hela dramat som målas upp i bilden, gäller den som ber framför bilden, det handlar om hans eller hennes liv.⁶³

Det finns ett par detaljer i målningen, som kan ha intresse både för tolkningen och samtidigt för placeringen av verket till tid och rum. För det första den lilla spaljén, byggd av ett diagonalt rutnät

⁵⁷Baxandall, 1972, s. 38-40.

⁵⁸Blunt, Anthony, *Artistic theory in Italy, 1450-1600*. [Illustr.] Oxford 1940, s. 16. - Baxandall, 1972, s. 23.

⁵⁹Nagel, Alexander, *The Controversy of Renaissance Art*, University of Chicago Press, Chicago 2011, s. 21.

⁶⁰Att Jesusbarnet oftast framställs naket beror enl Katz på att man ville betona inkarnationen, Katz, 2001, s. 55.

⁶¹Baxandall, 1972, s. 72, 87.

⁶²Baxandall, 1972, s. 49.

⁶³Om samtida klädsel i bibliska motiv, se Os, Henk W. van, 1994, s. 21.

av pinnar, som stöder rosenhäcken, och för det andra de rundande, glest trädbevuxna kullarna längst bort i bakgrunden. Båda dessa detaljer är ganska ovanliga bland alla de liknande bilder, som jag har sett. En liknande spalje finns visserligen som bakgrund i en madonnabild som är tillskriven San Miniato-mästarens krets (**Bild 17**). Jag tror att förebilderna till båda dessa detaljer kan finnas på samma plats som förebilden för hela motivet, nämligen i koret i kapellet i Palazzo Medici-Riccardi i Florens, där Filippo Lippi *Madonnan i skogen* hängde. Samtidigt som Lippi målade tavlan, 1459-61, målade Benozzo Gozzoli väggarna. Hans fresker föreställer Heliga Tre Konungars tåg till Barnet i Betlehem, och är en myllrande målning i ljusa, glada färger. De praktfullt utstyrda konungarna och deras följe visas upp i ett grönskande toskanskt landskap som badar i solljus. Tåget slutar som sig bör framme vid altaret, vid Lippis tavla med Maria, Johannes och den nyfödde på marken. Madonnan knäböjer här i en mörk skog, gesterna är stillsamma, Gud faders gestalt blickar milt ner emot Sonen, och i den svagt belysta bakgrunden till vänster mediterar den helige Bernard av Clairvaux. Det är som ett eremitage mitt i den bullrande omgivningen. På väggen till vänster om tavlan har Gozzoli målat kören av änglar som ju hör till evangeliets berättelse. Deras lovsånger ses inskrivna i deras ”bysantinska” glrior. Mitt bland änglarna finns en lustgård, inramad av en rosenhäck, stödd av just samma sorts spalje som den i vår målning. Och i bakgrunden kan vi se glest trädbevuxna kullar, kanske inte lika runda som i *Göteborgsmadonnan*, men ändå ganska lika, som tonar bort i en ljust blågrön nyans. Och fler liknande kullar finns det på väggen mitt emot. (**Bild 18 och 19**).

Holmes menar att Lippi, som hade varit karmelitermunk, uttrycker sin ordens filosofi i sina bilder av Madonnan, Johannesbarnet och den nyfödde Jesus. Karmeliterna var ganska nyetablerade som en tiggardorden i städerna. De hade ett förflutet som eremitorden, grundad i på berget Karmel i Palestina under korstågstiden.⁶⁴ Eremitlivet var fortfarande deras ideal. Deras tanke var att man lättast kunde försonas med Gud i vildmarken, långt från stadens buller.

En annan faktor som kan ha bidragit till utformningen av Lippis målning, och därmed alla efterföljarna, är Cosimo de' Medicis omtalade oro inför livet efter detta.⁶⁵ Han hade ju varit bankman och lånat ut pengar mot ränta, en svår synd enligt kyrkan. Botgöringstemat i altartavlan måste ha haft mecenatens godkännande, det kanske rentav var hans önskan att tavlan skulle göras på det sättet.

Vad vi ser i vår målning är inte bara en avspeglning av ett svunnet samhälle och dess övertygelser, det kanske lika mycket är resultatet av tillfälligheternas spel: En märklig svensk kvinna får en vision i det Heliga Landet, och skapar därmed ett nytt motiv för konstnärerna. En målade munk uppfinnar ett helt nytt sätt att framställa detta motiv, och låter samtidigt sin ordens speciella inriktning påverka utformningen. En mäktig gynnare av konsten närmar sig döden och vill göra bot; han låter munken och en annan konstnär skapa ett allkonstverk i den religiösa genren, som i sin tur blir en förebild för vår tavla och många andra i Florens under det närmaste halvsekle.

Vi blir inte färdiga med vår tolkning utan att beröra det nya realistiska måleriet under 1400-talet. Det hade skett en snabb utveckling mot en mer realistisk framställning av framför allt den mänskliga figuren. Detta skapade en teologisk debatt. Realistiskt utförda, vackra människor kunde ju tänkas styra tankarna i ”fel riktning”, mot det jordiska i stället för mot det himmelska. Men den nya stilen segrade. Konstnärerna anpassade sig, bland annat genom att göra sina bilder ”reflexiva”,

⁶⁴Holmes, 1999, s. 180.

⁶⁵Holmes, 1999, s. 182.

till exempel genom att något ovidkommande objekt lades till, eller något element som inte tydligt tillhörde bildens rum.⁶⁶ I *Göteborgsmadonnan* är draperierna ett exempel på ett sådant bildelement. De tillhör en *liminal* plats, ett gränsland mellan ramen och bilden, mellan betraktarens rum och bildens rum.⁶⁷ I dåtidens värld var illusionistiskt måleri en sensation, och kunde ses som en människans förhåvelse över Skaparen. Filippo Lippi till exempel, behöll trots sin skicklighet i att måla illusionistiskt, en distans genom att ge sina figurer något av en porslinsliknande yta, som hindrade ett otillbörligt seende.⁶⁸ Medveten stilisering kan vara ytterligare ett sådant grepp.

Provinciens

Göteborgsmadonnan inköptes till Göteborgs konstmuseum 1950 från en Margaretha Bromander i Göteborg⁶⁹. I mars och april 1944 fanns tavlan med på en utställning av äldre italiensk konst på Nationalmuseum i Stockholm. I utställningskatalogen anges Fritzes Kungliga Hovbokhandel som ägare till tavlan.⁷⁰ Fritzes hade sedan slutet av 1800-talet en konstavdelning där man handlade med konst av hög kvalitet.⁷¹ 1946 har Fritzes sålt tavlan för 12000: - till en ”Dir. Sv. Bromander, Delsjövägen 17 i Göteborg”.⁷² Varifrån Fritzes fick tavlan har inte gått att få fram. Bland Göteborgs konstmuseums dokument om tavlan finns en handskriven attribuering, signerad av den tyskamerikanske konsthistorikern George Martin Richter (1875-1942) och daterad ”London, 2nd April 1933” (*Bilaga 6*). Den är skriven på baksidan av ett av de svartvita fotografierna av tavlan som nämnts tidigare. Richter skriver att han har undersökt originalet. Tavlan har alltså troligen befunnit sig i London på våren 1933, men vi vet inte vem som ägde den vid det tillfället. Detta år slutar alltså spåren efter *Göteborgsmadonnan*.

Attribueringsfrågan

Liksom de flesta andra målningar från 1400-talet är *Göteborgsmadonnan* inte signerad. Attribuering och datering av de flesta verk från denna tid har därför varit en uppgift för experter på stil och konsthistoria, så kallade konnässörer. Sådana attribueringar har en tendens att vara osäkra, och de blir sällan oemotsagda. Detta gäller även vår målning.

Befintlig dokumentation

I utlåtandet av George Martin Richter som nämns ovan (*Bilaga 6*), skriver han att det är ett ”karaktäristiskt och autentiskt verk” av konstnären *Antonio da Viterbo* (verksam från 1470-talet i

⁶⁶Rawlings, 2009, s. 158-167, där förf. talar om *cartellinon* som ett medel att ge bilden en reflexiv karaktär.

⁶⁷Rawlings, 2009, s.159 och 198-199.

⁶⁸Holmes, 1999, s. 19.

⁶⁹Fredlund, u. å. Se bilaga 3.

⁷⁰Sirén, Osvald, ”Målningar”, Wettergren, Erik, *Italienska tavlor, teckningar och skulpturer ur svenska och finska samlingar*, Nationalmuseum, Stockholm 1944 s.42.

⁷¹Silfverstolpe, Gunnar Mascoll, *Fritzes 1837-1937: minnesskrift, på uppdrag av C.E. Fritzes Kungl. hovbokhandel*, Fritzes, Stockholm, 1938, s. 84-104.

⁷²Centrum för Näringslivshistoria, Bromma, personlig kommunikation 2013-12-05.

Rom, Latium, och Umbrien, död mellan 1509 och 1516). Han anser att verket tillhör konstnärens sista period. I Nationalmuseums utställningskatalog från 1944, med text av Osvald Sirén, står också denne konstnär som upphovsman.⁷³ I en artikel i Konsthistorisk tidskrift 1946 om några av de verk som fanns med på utställningen, ifrågasätter Sirén Richters attribuering i viss mån och menar att målningen är ”utpräglad florentinsk” och hellre skulle kunna komma från kretsen kring Benozzo Gozzoli i Florens, till exempel från *Sellaio*. Han ser emellertid ”en viss brist på plastiskt figurmodellering”, som inte är så typisk för Florens, och i brist på bättre förslag låter han den gamla attribueringen stå kvar.⁷⁴

Bland dokumenten finns ytterligare en attribuering av en känd expert, Raimond van Marle (holländsk-italiensk konsthistoriker, 1887-1936⁷⁵. Se *Bilaga 8*). Den är handskriven på engelska på baksidan av en annan kopia på det nämnda svartvita fotografiet. van Marles utlåtande är inte daterat och någon referens till Richters utlåtande finns inte. van Marle menar att målningen är av *Mästaren till San Miniato-altaret*, en till namnet okänd florentinsk konstnär, som influerades framför allt av Pesellino, något som van Marle menar sig kunna se just i denna målning.⁷⁶

Det finns ytterligare några handskrivna, osignerade kommentarer i dokumentmappen, gjorda på fotostatkopior med bilder av liknande verk. Där nämns San Miniato-mästaren, som alltså var van Marles förslag, och Jacopo del Sellaio. Det är tydligt att attribueringsfrågan inte på långa vägar är löst.

När tavlan köpts in av Göteborgs konstmuseum, presenteras den med bild och en kort beskrivning i museets Årstryck 1951-52. Nu är det museichefen Alfred Westholm som skriver. Han anser att man inte kan acceptera de tidigare attribueringarna med säkerhet utan nöjer sig med att säga att målningen tillhör ”florentinsk skola”. Dateringen sätts till omkring 1480.⁷⁷ I nuvarande (dec. 2013) informationstext presenterar museet verket som italienskt, från andra halvan av 1400-talet, och av okänd konstnär. En gammal uppgift om att det är målat i olja finns kvar.

Göteborgsmadonnan finns också med i Federico Zeris fotosamling på internet, FFZ. Zeri klassificerar det som anonymt florentinskt. Dateringen är så vag som ”1400-talet”.⁷⁸

”Dubbelgångarna”

En viss hjälp i denna osäkerhet kom på ett överraskande sätt. I en auktionskatalog utgiven i Berlin 1929, hittade jag förlagan till en avskrift, som finns bland museets dokument om vår tavla. Det var den franske samlaren Joseph Spiridons samling som såldes på auktion.⁷⁹ Den svartvita illustrationen (*Bild 20*) visar vad som får betecknas som en replik till *Göteborgsmadonnan*, om än med vissa

⁷³Sirén, Osvald, 1944, s.42. (Katalognr 44). Sirén (1879-1966) var professor i konsthistoria i Stockholm och intendent på Nationalmuseum. En utförlig biografi finns i Svenskt biografiskt lexikon: <http://sok.riksarkivet.se/sbl/artikel/5955>, Svenskt biografiskt lexikon (art av Minna Törmä), hämtad 2013-12-23.

⁷⁴Sirén, Osvald, 1946, s. 5-6.

⁷⁵Raimond van Marle på Dictionary of Art Historians, [www].

⁷⁶Texten lyder ordagrant: ”This photograph shows us a picture which I attribute to the so-called ’Master of the San Miniato altar-piece’, an artistic individuality created by [-] Berenson in his Catalogue of the Johnson Collection, Philadelphia (p. 23)”. Se bilaga 8.

⁷⁷Göteborgs konstmuseum, *Årstryck 1951-52*, s. 198, 202, bild s. 199.

⁷⁸Verkets plats på FFZ: http://fe.fondazionezeri.unibo.it/catalogo/scheda.jsp?decorator=layout_S2&apply=true&tipo_scheda=OA&id=16434&titolo=Anonimo+fiorentino+sec.+XV%0a%09%09%09%0a%09%09+++++%2c+Madonna+in+adorazione+del+Bambino+con+san+Giovannino

⁷⁹*Die Sammlung Joseph Spiridon Paris*. Text av Oskar Fischel. Paul Cassirer, Hugo Helbing, Berlin 1929, katalognr 23, plansch XXXI, [www].

avvikelser. Figurgruppen är spegelvänd, Maria står alltså till vänster, vänd åt höger. Ansiktsdragen hos de tre är annorlunda. Marias dok har ett annat veckfall och hon har ”havets stjärna” på sin mantel. Johannesfiguren avviker också något. Barnet håller ingen fågel, utan pekar med sitt ena pekfinger på sin mun, det så kallade *logos-tecknet*.⁸⁰ Spaljén saknas. Landskapet är snarlikt det i vår målning med vandrare och allt, och det är inte spegelvänt. Kullarna har den mer vanliga spetsiga formen. Draperierna visar mer av sitt hermelinfoder, och har ett annat fall nedtill. Visionen, slutligen, är mer utbroderad. Duvan finns där, men Guds händer saknas. I katalogens text betecknas målningen som florentinsk, från omkring 1470. Den är mindre än *Göteborgsmadonnan*, 66 x 47 cm. Vi kan kalla den *Spiridonmadonnan*. Jag har inte lyckats hitta några uppgifter om denna målningens senare öden. Den finns inte i FFZ:s stora databas.

Det gör däremot nästa replik (**Bild 21**). Denna är av samma storlek som *Göteborgsmadonnan*, men annars liknar den mest *Spiridonmadonnan*. Visionen består här av både händer och duva och är proportionellt större än i de båda andra målningarna. Det framgår att den tillhör den amerikanska samlingen *Kress Collection*. Federico Zeri klassificerar tavlan som anonym florentinsk, med dateringen 1485-90. I *Kress Collections* katalog från 1966, anses den vara målad av en ”efterföljare till Jacopo del Sellaio”, alltså ett av de namn som Sirén föreslog som möjligt upphov till *Göteborgsmadonnan*.⁸¹ Den dateras till omkring 1490. Denna målning, som vi kan kalla *Kressmadonnan*, lär sedan 1931 befinna sig på Gibbes Art Museum, i Charleston, South Carolina. Den går emellertid inte att hitta vid sökning i deras samlingar på museets hemsida.

Försök till bestämning av ursprunget

Av de drygt 200 träffarna vid sökning på motivet *adorazione del bambino con giovannino*, objekttypen *dipinto* (målning) och tidsramen *sec XV* (1400-talet), är en stor majoritet florentinska (87 %). Ingen är från Siena. 41 % har samma form med välvd avslutning uppåt. 81 % har landskapsbakgrund. Man kan grovt säga att alla florentinska mästare utom en målade landskapsbakgrund till detta motiv.⁸² Så långt är vår målning alltså typiskt florentinsk. Glorior av samma typ som hos vårt verk, d.v.s. ”bysantinska” med inpunsade dekorativa mönster och/eller inskriptioner, finns däremot bara hos 3 %, och då är *Göteborgsmadonnan* och *Kressmadonnan* medräknade. En symbolisk fågel, vanligen i handen på Jesusbarnet, finns i 7 % av tavlorna. Draperier på sidorna, till slut, finns förutom i *Göteborgsmadonnan* och *Kressmadonnan* bara i två ytterligare, florentinska, målningar. Slutligen en kuriös detalj: Min undersökning visade att nästan alla madonnor, 91 %, är vända åt vänster som i vår målning, och i Filippo Lippis *Madonnan i skogen*. 3 % är vända mot oss, och endast 6 % är vända åt höger.

För att utesluta att FFZ:s bilddatabas är snedfördelad till Florens' förmån, har jag sökt på ett annat motiv, Madonnan med Barnet. Det visar sig då att man får fler träffar om man lägger till ”från Siena” än om man lägger till ”från Florens”. Sålunda verkar det inte finnas någon snedfördelning till Florens' förmån. Den totala florentinska dominansen bland målningar med

⁸⁰Logos är grekiska för ”ord” och syftar här på ”ordet” som metafor för Jesus, och på det som står i Johannesevangeliet 1:14 om att ”ordet blev kött” (”människa” i bibelkommissionens översättning 1999), det vill säga att Gud lät sig födas som människa.

⁸¹Shapley, F. R., *Paintings from the Samuel H. Kress Collection: Italian Schools XIII-XV Century*, The Phaidon Press, New York 1966, s. 134-5, fig. 365. - Sirén, Osvald, 1946, s. 5-6.

⁸²Undantaget var ”Pseudo Pier Francesco Fiorentino”, som står för 38 av 202 målningar. Se namnförklaringar, bilaga 1.

Göteborgsmadonnans motiv talar alltså för att det var mest där som tavlor med detta motiv efterfrågades.

Ingen målning med vårt motiv är daterad till 1300-talet eller helt inom första hälften av 1400-talet. Ett 50-tal tillhör 1500-talet, men dessa är i en senare stil. Rent statistiskt bör vår målning alltså vara florentinsk, och målad under 1400-talets andra hälft.

Vid den bredare sökningen som jag nämnt i inledningen, har jag framför allt letat efter likheter i framställningen av figurerna, deras ansikten, huvudformer, gloriol, frisyrer och kläder. Jag har bland annat kunnat konstatera att gloriornas utformning i *Göteborgsmadonnan* är helt typisk för traditionen i Siena under 1400-talet, inte för Florens. Visserligen använder några konstnärer i Florens, till exempel Benozzo Gozzoli, också "bysantinska" gloriol med text, men *Göteborgsmadonnans* gloriol överensstämmer allra bäst med gloriol i målningar från Siena. (**Bild 22 och 23**) Man ser detta dels på bokstävernas utformning, dels på hur guldet är dekorerat. Även i stiliseringen av huvuden, ansikten och frisyrer kan man se stildrag från Siena. Se till exempel på Jesusbarnets huvud i Matteo di Giovannis målning, eller Barnets hår i en målning i en av Cozzarelli, båda konstnärer i Siena under mitten och slutet av 1400-talet (**Bild 24 och 25**). I både Andrea di Niccolòs och Matteo di Giovannis målningar (**Bild 22 resp. 24**), kan man också se det utsvängda bakhuvudet som stämmer med både Marias och Johannes' huvudform i *Göteborgsmadonnan*. Jag vågar rent av påstå att ansiktena i vår målning, speciellt Marias och Johannes', har mer gemensamt med målningarna från Siena än med någon annan italiensk skola under renässansen. Dels uppvisar de en återhållen modellering, dels finns denna stilisering som jag redan varit inne på och som jag tycker framgår av bildexemplen. I vår målning finns ett slags meditativt lugn och något av avbildad relief i stället för avbildad människa, som också Sienas madonnor ofta ger intryck av. I exemplen från Matteo di Giovanni och Cozzarelli ser vi unga änglar, med frisyrer som påminner mycket om Johannes' i vår målning (**Bild 24 och 25**).

Men - i Sienas madonnabilder utgjordes bakgrunden vanligen av guldgrund, någon gång av himmel, inte av landskap i dessa bilder i mindre format. Helt enkelt ger de sienesiska bilder jag har träffat på, en helt annat helhetsintryck än det man får av *Göteborgsmadonnan*. Vi står alltså inför en motsägelse stilmässigt, vår målning har en stil som vacklar mellan Florens och Siena.

Vår Madonna, med sin höga panna och sitt enkla, lite bondska utseende är svår att hitta paralleller till. Det närmaste jag har kommit i likhet är en *Madonna con Bambino in trono e angeli*, en tronande madonna med änglar, i FFZ:s databas (**Bild 26**). Det är en svartvit bild med ganska dålig upplösning, men här har vi den höga ljusa pannan, den lilla munnen och det karaktäristiska bakhuvudet. Gloriorna är också av den "bysantinska" typen, och det ser ut att finnas ornamentering av en typ som var vanlig i målningar från Siena. Federico Zeri anser att denna målning är av okänd konstnär från Siena, men samme Zeri har också i en publikation menat att den kan vara florentinsk.⁸³ Galleri Moretti i Florens, som är den senaste (2003) ägaren jag kunnat få fram, attribuerar målningen till antingen Zanobi Machiavelli, eller Francesco Botticini, från Pisa, respektive från Florens. Man kan säga att experternas tvekan inför en madonna som är så lik vår, indirekt är ett stöd för min uppfattning om den vacklande stilen i *Göteborgsmadonnan*.

Nå, i vilken stil målade mästarna bakom de redan föreslagna namnen, Antonio da Viterbo, Maestro di San Miniato, och Jacopo del Sellaio? Sökningar på FFZ, på Google och Yahoo ger ett ganska

⁸³Fredericksen BB, Zeri F. *Census of Pre-Nineteenth-Century Italian Paintings in North American Public Collections*, Harvard Univ. Press, Cambridge, Mass. 1972. s. 631.

rikligt utbyte, och även om attribueringarna bakom dessa bilder inte alltid är tillförlitliga, kan man få en ganska god uppfattning om stilarna. Den förste av dessa var alltså verksam i Latium och Umbrien. De flesta av hans madonnor är typiskt umbriska, med tunga ”Peruginska” ögonlock, och alla, även de sena, har ”umbriskt” hårarrangemang (**Bild 27**). Av San Miniato-mästaren finns det bara en målning på FFZ med vårt motiv, men många *Madonnan med Barnet*. Dessa har mycket karaktäristiska ansikten, i en annan stil än den i *Göteborgsmadonnan*. Jacopo del Sellaio slutligen, var en storproducent av tavlor med samma motiv och form som i vår tavla. Även här är stilen en annan, förebilderna hos Filippo Lippi är mycket tydliga, men utförandet når inte samma nivå. Alla tre använder ibland ”bysantinska” glorian, men nästan alltid utan text.

Draperier vid sidorna har jag som sagt alltså bara funnit i fyra målningar av de 201. Om sökningen vidgas till *Madonnan med Barnet* och om jag inkluderar andra internetkällor, blir summan 13. Av dem som är samtida med *Göteborgsmadonnan*, har de flesta attribuerats till Zanobi Machiavelli, till en mästare som kallas Walker Pesellinesque Master, och till Maestro della natività di Castello. Några av dessa draperier är av liknande typ som i *Göteborgsmadonnan* och dess repliker. Men stilen i övrigt är en annan.

Min slutsats blir att *Göteborgsmadonnan* målades i Florens. Här är det framför allt en faktor som blir avgörande: att det var där som efterfrågan på målningar med detta motiv fanns. Det måste ju finnas en lokal avsättning för vad verkstaden producerade. Andra faktorer som talar för Florens är landskapet och tavlans form. De två replikerna har en tydligare florentinsk stil även i figurframställningen, och oavsett om den direkta förlagan är någon av dessa tre, eller en hittills okänd målning, ligger det närmast till hands att tro att alla är gjorda i samma stad. Och slutligen har vi ju kommit fram till att förebilden till alla målningar med detta motiv under 1400-talets slut, sannolikt är en målning av florentinaren Fra Filippo Lippi, *Madonnan i skogen*. Och, just i vår målning ser man ett par detaljer, en spalje och ett par kullar, som mycket väl kan vara hämtade från Benozzo Gozzolis fresk på väggen alldeles intill den plats där Lippis tavla hängde vid denna tid, i det palats i Florens som tillhörde den styrande dynastin, Medici (**Bild 18 och 19**). Det är frestande att med lite fantasi tänka sig att det också fanns hermelfodrade guldbrokdraperier som avskärmning framför koret, där Lippis tavla hängde.

Den eller de som utfört figurena, och framför allt gloriorna, har antagligen en bakgrund i Siena. Henk van Os nämner i förbigående i sin bok *The Art of Devotion 1300-1500*, angående förgyllningar i tavlor, att ”guldsmeder från Siena efterfrågades över hela Europa för sin yrkesskicklighet och förfining”.⁸⁴ Även om målningen utförts i Florens, skulle alltså guldarbetena i *Göteborgsmadonnan* mycket väl kunna ha utförts av en mästare från Siena.

Kan vi hitta en bestämd mästare till målningen? Möjligen är det i så fall samma anonyma konstnär som målat den tidigare nämnda *Madonna con Bambino in trono e angeli* som fanns i Morettis galleri i Florens 2003 (**Bild 26**).

De två ”dubbelgångarna” (**Bild 20 och 21**), som jag upptäckt under arbetets gång, tror jag har målats med *Göteborgsmadonnan* som förebild. Den eller de som gjort replikerna, kanske någon ur kretsen kring Jacopo del Sellaio, har antagligen inte förstått vad spaljen syftade på, och därför utelämnat den.

⁸⁴Os, Henk W. van, 1994, s. 69.

Och så dateringen. Om vi respekterar dateringarna som gjorts för *Kressmadonnan* och för *Spiridonmadonnan*, så kan vi placera *Göteborgsmadonnan* i tidsspannet 1461-1490, i början troligare än i slutet. 1461 var nämligen kapellet i Medicis palats färdigmålat.

Om verket är äkta, vill säga.

Märkligt nog har det i sen tid gjorts förfalskningar av, eller målningar i samma stil som, målningar från 1400-talet. Kunskapen att måla med tempera och att lägga på och dekorera bladguld, har levt kvar i Siena i Italien. I samband med Risorgimento, Italiens enande, under 1860-talet, blev ett antal lokala furstehov upplösta, och Kyrkostaten försvann nästan helt. Många målningar från medeltiden och renässansen kom då ut på marknaden. Det blev ett mode i bland annat i överklassen i England att ha en eller flera sådana gamla målningar i hemmet. Decennierna kring sekelskiftet 1900 gjordes i Siena mer eller mindre öppna målningar som var kopior av, eller avsåg att likna, dessa gamla målningar. Man använde gamla maskätta pannåer, eller borrhade konstgjorda maskhål. Målningarna såldes till adelsmän som ersättning för försålda äkta tavlor, eller till mindre nogräknade konsthandlare som sålde dem som äkta. En utställning i Siena 2004-05 visade flera sådana verk.⁸⁵ Ett bildexempel här visar en madonna i Matteo di Giovannis stil (*Bild 28*). Falska målningar har kommit in i museer, och till och med Bernard Berenson lär ha låtit sig luras.

På *Göteborgsmadonnans* röntgenbild ser man bland annat att maskgångarna i det kvarvarande skiktet av den ursprungliga pannån är fyllda av röntgentätt material. Detta utgörs enligt konservator Malin Borin av ett blyhaltigt kitt som har använts för att fylla gångarna i samband med att målningen överfördes till en ny pannå. Malin Borin ser inget i målningen eller på röntgenbilden, som talar för att den skulle vara en sentida förfalskning. För att bli mera säker skulle man behöva avlägsna det tjocka lagret av fernissa och ta prover från det målade skiktet.⁸⁶

Stilblandningen mellan element från Florens och element från Siena har gjort att jag, med kännedom om denna verksamhet i Siena för hundra år sedan, har funderat över möjligheten att *Göteborgsmadonnan* skulle kunna vara en av dessa förfalskningar. Det finns emellertid detaljer i bilden som talar för att den är äkta. Att en förfalskare skulle ha tagit upp idén att anspela på Benozzos fresk i Medicipalatsets kapell, eller måla in blomman *jungfrun i det gröna*, eller måla en fågel som inte är en steglits eller svala, är mycket osannolikt. Den är nog autentisk, men ovanlig i sin stil.

⁸⁵Mina uppgifter här kommer från utställningens hemsida: *Art forgeries, Siena, Museum complex of Santa Maria della Scala, Palazzo Squarcialupi, 18 June 2004 - 9 January 2005*, [www], och från en artikel i Washington Post med kommentarer till utställningen: Willams, Daniel, "Sure, it's real! Real fake." *Washington Post* 2004-09-12, [www].

⁸⁶Malin Borin, personlig kommunikation, dec. 2013.

Konklusion

Efter mitt arbete med målningen *Maria med Jesusbarnet och Johannes Döparen*, här döpt till *Göteborgsmadonnan*, har jag fått svar på åtminstone några av mina frågeställningar. Från att ha sett tavlan som ett föremål på ett museum, där den visas i kraft av sina estetiska kvalitéer och sitt historiska värde, har jag bit för bit kunnat ta mig in i bildens mer ursprungliga värld. Jag kan nu säga att målningen är en andaktsbild, avsett för ett rikt hem, kanske ett palats, i det sena 1400-talets Italien, troligen Florens. Den var för köparen ett föremål som var nödvändigt för alla katolska hem, men också ett föremål som var tillräckligt stort i formatet, påkostat och förfinat i utförandet för att tillfredsställa hans eller hennes önskan om status, smak och religiösa krav. Ur det religiösa perspektivet är bildens innehåll som en symfoni av anspelningar på källor i Bibeln, på apokryfiska skrifter och legender, och på urgammal symbolik med rötter i antiken långt innan kristendomen fanns. Allt är sammansatt med beräkning för att styra den bedjandes tankar till den rätta katolska tron. Bilden handlar om inkarnationsundret, genom att den präntar in att Jesus är en del av treenigheten, alltså Gud; att Maria har fött honom, utan smärta, som jungfru innan, under och efter födseln. Bilden skall också påminna oss om att Jesus kommer att dö på korset och därigenom göra det möjligt för alla människor att bli befriade från synd, om man låter Jesus ta hand om ens själ. Man skall betänka att denna världens goda inte är något att sträva efter, utan i stället längta bort från jämmerdalen till saligheten i Paradiset. Allt detta förstod dåtidens bildade betraktare genom att de hade kunskaper om Bibelns berättelser, den heliga Birgittas vision i Betlehem, innebörden i texten på Johannes Döparens språkband, och den symboliska betydelsen hos händerna, duvan, draperierna, granatäpplemönstret, rosenhäcken, vandrarna i vildmarken, och fågeln i Barnets hand med sin röda, bitande näbb.

Göteborgsmadonnan visar sig tillhöra en motivtyp som det producerades ett stort antal av, framförallt i Florens under andra hälften av 1400-talet. Motivet med den knäböjande Maria, som tillsammans med Johannes Döparen tillber det nyfödda Jesusbarnet på en bit av en blommande äng, visar sig sannolikt vara en uppfinning av den florentiske konstnären Fra Filippo Lippi, i sin tur grundad på heliga Birgittas vision av Jesu födelse. Lippis innovation var att lösgöra scenen från stallet och krubban, lägga till Johannes Döparen som barn, och placera scenen bland låga blommor i en vildmark. Ett av de verk som Lippi målade med variationer av detta motiv, blev särskilt mycket efterbildat. Det är den målning, som beställdes till kapellet i Cosimo de' Medicis palats i Florens, för att bli altartavla där omkring 1460. Resten av kapellet utsmyckades samtidigt med fresker av konstnären Benozzo Gozzoli. Jag har i *Göteborgsmadonnan* upptäckt ett par detaljer, kullarna i bakgrunden och en spalje som stödjer en rosenhäck, som jag tror kan ha hämtats från Gozzolis fresk, från den del som finns alldeles intill altaret där Lippis målning en gång hängde. Detta antyder att konstnären hade kännedom om lokala förhållanden i Florens. Mina studier av bilder av ett stort antal liknande målningar har visat att motivtypen huvudsakligen användes av florentinska konstnärer. Slutsatsen när det gäller tavlans ursprung blir att den sannolikt har kommit till i Florens, men att konstnären haft en bakgrund i Siena, något som utförandet av gloriorna och figureernas ansikten och frisyrier talar för.

Några av mina resultat får anses som nyupptäckter. För det första de två replikerna, som är intressanta bland annat för att de får oss att reflektera över dåtidens syn på upphovsrätt, och över att konstverk producerade inom en ”skola”, som här den florentinska, kan uppvisa stilinfluenser från andra håll. Vidare, upptäckten av en symbolisk detalj, som inte är beskriven är tidigare: blomman *jungfun i det gröna*. Mitt förslag att fågeln i Jesusbarnets hand är en *ökentrumpetare*, är säkerligen också nytt, och kan nog även vara intressant för ornitologer av facket. Slutligen har min tanke om

att delar av motivet kan ha sitt ursprung i Gozzolis fresk i Medicinalatsets kapell, mig veterligen inte tagits upp tidigare.

När det gäller verkets proviniens, slutligen, kvarstår osäkerheten. Här har jag inte kommit längre än vad man redan visste, nämligen att tavlan ägdes av Fritzes Kungliga Bokhandel i Stockholm 1944-46, och att den befann sig i London i april 1933.

Käll- och litteraturförteckning

Opublicerade källor

Fredlund, Björn (opublicerat manuskript), ”Unknown Italian, Second Half of the 15th Century. The Virgin and Child with the Young Saint John / Maria med Jesusbarnet och Johannes döparen”, *Gothenburg Museum of Art/Göteborgs konstmuseum: Old Master Paintings 1400 - 1800*, opublicerat manuskript, u. å.

Tryckta källor

Baxandall, Michael, *Painting and Experience in Fifteenth century Italy: a primer in the social history of pictorial style*, Oxford 1972.

Berenson, Bernard, *The Italian Painters of the Renaissance*, Phaidon, New York 1952.

Bergström, Ingvar, *Den fångna fågeln*, Symbolister, I, Allhem, Lund 1957, s. 11-38.

Beskow, Per & Landen, Annette (red.), *Birgitta av Vadstena: pilgrim och profet 1303-1373 : en jubileumsbok*, Natur och kultur, Stockholm 2003.

Birnbaum, Britta & Cavalli-Björkman, Görel (red.), *Mariabilder: Nationalmuseum 9/12 1988-27/3 1989*, Nationalmuseum, Stockholm 1989.

Blunt, Anthony, *Artistic theory in Italy, 1450-1600*. [Illustr.], Oxford 1940.

Carr, Dawson W. & Leonard, Mark, *Looking at Paintings: a Guide to Technical Terms*, J. Paul Getty Museum in Association with British Museum Publications, Malibu, Calif. 1992.

Corrigan T, Barry P. *The film experience: an introduction*, 3. ed., Bedford/St. Martins, Boston, Mass. 2012.

Farago, Claire, ”Silent Moves: On Excluding the Ethnographic Subject from the Discourse of Art History”, Preziosi, Donald (ed.), *The Art of Art History: A Critical Anthology*, New ed., Oxford University Press, Oxford 2009, s.195-212.

Ferguson, George, *Signs & Symbols in Christian Art*, Repr., Oxford University Press, Oxford 1977.

Fredericksen, Burton B. & Zeri, Federico, *Census of Pre-Nineteenth-Century Italian Paintings in North American Public Collections*, Harvard Univ. Press, Cambridge, Mass. 1972.

Friedmann, Herbert, *The Symbolic Goldfinch*, Pantheon Books, Washington, D.C. 1946.

Gavel, Jonas & Lindholm, Erik, *Bildkonstens tekniker*, Almqvist & Wiksell, Stockholm 1975.

Göteborgs konstmuseum, *Årstryck 1951-52*.

Hardon, John A., *Modern Catholic dictionary*, Hale, London 1981.

Heliga Birgitta och Tryggve Lundén (red. och övers.), *Himmelska uppenbarelser*, tredje bandet, Allhem, Malmö 1958.

Holmes, Megan, *Fra Filippo Lippi: the Carmelite Painter*, Yale Univ. Press, New Haven 1999.

Karlsson, Lennart, *Bilden av Maria*, Historiska Media, Lund 2009.

Katz, Melissa R. (ed.), *Divine mirrors: the Virgin Mary in the Visual arts*, Oxford University Press, Oxford 2001.

Katz, Melissa R., "Regarding Mary: Women's Lives Reflected in the Virgin's Image", Katz, Melissa R. & Orsi, Robert A., *Divine mirrors: the Virgin Mary in the visual arts*, Oxford University Press, Oxford 2001, s. 19-129.

Kirschbaum, Engelbert & Braunfels, Wolfgang (red.), *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Herder, Freiburg i.Br., 1970.

Miller, Robert J. (red.), *The complete Gospels: Annotated Scholars Version*, Rev. and expanded ed., Harper San Francisco, [San Francisco] 1994.

Morante, Elsa & Baldini, Umberto, *L'opera completa dell'Angelico*, Rizzoli, Milano 1970.

Nagel, Alexander, *The Controversy of Renaissance Art*, University of Chicago Press, Chicago, Ill. 2011.

Os, Henk W. van, *The art of devotion 1300-1500*, Princeton University press, Princeton, N.J. 1994.

Panofsky, Erwin, "Iconography and Iconology: An Introduction to the Study of Renaissance Art", Preziosi, Donald (red.), *The Art of Art History: a Critical Anthology*, New ed., Oxford University Press, Oxford 2009, s. 220-235.

Preziosi, Donald (red.), *The Art of Art History: a Critical Anthology*, New ed., Oxford University Press, Oxford 2009.

Silfverstolpe, Gunnar Mascoll, *Fritzes 1837-1937: minnesskrift, på uppdrag av C.E. Fritzes Kungl. hovbokhandel*, Fritzes, Stockholm 1938.

Sirén, Osvald, "Anteckningar och attributioner på utställningen av italiensk konst i Nationalmuseum 1944", *Konsthistorisk tidskrift/Journal of Art History*, 15:1 (1946), s. 3-20.

Sirén, Osvald, "Målningar", Wettergren, Erik, *Italienska tavlor, teckningar och skulpturer ur svenska och finska samlingar*, Nationalmuseum, Stockholm 1944 s.42. (Katalognr 44).

Svanberg, Jan, ”De äldsta bilderna av Birgitta och hennes vision av Jesu födelse”, Beskow, Per & Landen, Annette (red.), *Birgitta av Vadstena. Pilgrim och profet 1303-1373*, Natur och Kultur, Stockholm 2003, sid 201- 214.

Turner, Jane, (red.), *The Dictionary of Art*, Grove, New York 1966.

Welch, Evelyn S., *Art in Renaissance Italy 1350-1500*, [New ed.], Oxford University Press, Oxford 2000

Westholm, [Daniel] Alfred, *Göteborgs konstmuseum: Vägledning*. [Illustr.] Göteborg, 1953.

Elektroniska källor

Ainsworth, Maryan W. *From Connoisseurship to Technical Art History: The Evolution of the Interdisciplinary Study of Art*, 2005, [www]. Hämtad 2013-11-25 på http://www.getty.edu/conservation/publications_resources/newsletters/20_1/feature.html

An Art History Foundation and a Research Center, [www]. Hämtad 2013-11-27 på http://www.fondazionezeri.unibo.it/home_eng/foundation/00000219_the_Foundation.html

Art forgeries, Siena, Museum complex of Santa Maria della Scala, Palazzo Squarcialupi, 18 june 2004 - 9 january 2005, [www]. Hämtad 2013-11-20 på <http://www.falsidautore.siena.it/falsidautore/home.html>

Bayley, Harold, *The lost language of symbolism: an inquiry into the origin of certain letters, words, names, fairytales, folklore, and mythologies. Vol. 2, revised ed.* The Book Tree, San Diego 2007, [www]. Hämtad 2013-12-22 på http://books.google.se/books/about/The_Lost_Language_of_Symbolism.html?id=QPzH0GaDERUC&redir_esc=y

Bibeln.se, faq, språkform, [www]. Hämtad 2013-12-22 på <http://www.bibeln.se/om-bibeln/bibel-2000/faq/sprakform/>

Fischel, Oskar (text), *Die Sammlung Joseph Spiridon Paris*, Paul Cassirer, Hugo Helbing, Berlin 1929, [www]. Hämtad 2013-12-23 på http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cassirer_helbing1929_05_31/0004

Foley, Daniel J. (red.), *Herbs for use and for delight: an anthology from 'The Herbarist'*, Dover Publications, New York, 1974, [www]. Hämtad 2013-12-21 på <http://books.google.se/books?id=RrIwJnf2CFcC&printsec=frontcover&dq=herbs+for+use+and+for+delight&hl=sv&sa=X&ei=3kXFUqnHL8TK4ASkyoDYCg&ved=0CDMQ6AEwAA#v=onepage&q=herbs%20for%20use%20and%20for%20delight&f=false>

Fondazione Federico Zeri, Startsidea, [www]. Hämtad 2013-11-27 på <http://www.fondazionezeri.unibo.it/>

Miwa, Nancy, *The hortus conclusus: Marian iconography in the late middle ages*, (diss.), Madison, N.J. 2011, [www]. Hämtad 2013-09-20 på <http://search.proquest.com.ezproxy.ub.gu.se/docview/873569773>

O'Malley, Michelle Marie, *The Business of Art: Contracts and Payment Documents for Fourteenth- and Fifteenth-Century Italian Altarpieces and Frescoes*, The Warburg Institute, University of London, 1994, [www]. Hämtad 2013-09-24 på <http://ethos.bl.uk/OrderDetails.do?did=5&uin=uk.bl.ethos.308732>

Raimond van Marle på Dictionary of Art Historians, [www]. Hämtad 2013-12-23 på <http://www.dictionaryofarthistorians.org/marler.htm>

Rawlings, Kandice, *Liminal Messages: The cartellino in Italian Renaissance Painting*, (diss.), New Brunswick, N.J., 2009, [www]. Hämtad 2013-09-20 på <http://search.proquest.com.ezproxy.ub.gu.se/docview/304989132>

Shapley, F. R., *Paintings from the Samuel H. Kress Collection: Italian Schools XIII-XV Century*, The Phaidon Press, New York 1966, s. 134-5, fig. 365, [www]. Hämtad 2013-12-17 på <http://www.kressfoundation.org/collection/catalogue/>

Svenskt biografiskt lexikon (artikel av Minna Törmä), *Osvald Sirén*, [www]. Hämtad 2013-12-23 på <http://sok.riksarkivet.se/sbl/artikel/5955>

Willams, Daniel, "Sure, it's real! Real fake." *Washington Post*, publicerad 2004-09-12, [www]. Hämtad 2013-12-05 på <http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/articles/A14779-2004Sep11.html>

Wölfflin, Heinrich, *Principles of Art History* (7:e uppl., 1929), Dover, New York 1950, [www]. Hämtad 2013-12-22 på <https://archive.org/details/princarth00wlf>

Förteckning av bilagor i appendix

Bilaga 1. Namn på personer.

Bilaga 2. Begrepp och förkortningar.

Bilaga 3. Fredlund, Björn, "Unknown Italian, Second Half of the 15th Century The Virgin and Child with the Young Saint John / Maria med Jesusbarnet och Johannes döparen", *Gothenburg Museum of Art / Göteborgs konstmuseum. Old Master Paintings 1400-1800*, opublicerat manuskript, u. å.

Bilaga 4. Vyer för sökning och resultat på FFZ:s hemsida.

Bilaga 5. Kopia av konservatorsutlåtande om *Göteborgsmadonnan*.

Bilaga 6. Kopia av handskrivet utlåtande på baksidan av svartvitt fotografi av Göteborgsmadonnan, undertecknat av George Martin Richter 1933.

Bilaga 7. Utdrag ur: Heliga Birgitta och Tryggve Lundén (red. och övers.), *Himmelska uppenbarelser*, tredje bandet, Allhem, Malmö 1958, s. 238-39. Birgittas vision i Betlehem 1372.

Bilaga 8. Kopia av utlåtande om Göteborgsmadonnan skrivet av Raimond van Marle.

Bildförteckning

Bild 1. Okänd italiensk konstnär, *Maria och Jesusbarnet med Johannes Döparen*, 1400-talets andra hälft. Tempera och bladguld på pannå, 104x65,5 cm. Göteborgs konstmuseum. Fotografiet tillhör GKM.

Bild 2. Parti av baksidan av *Göteborgsmadonnan* med den sentida pannån och parketteringen. Foto: Göteborgs konstmuseum.

Bild 3. Detalj av *Göteborgsmadonnan*. Samma områden, dels från ett svartvitt fotografi taget senast 1933, dels från ett nutida färgfotografi. Man ser att trädstammar och guldstrålar har försvunnit.

Bild 4. *Göteborgsmadonnan*. Detalj av Marias ansikte med skuggning i form av täta, parallella penseldrag, skraffering. Foto: författaren.

Bild 5. Tillskriven Niccolò di Tommaso (1343-1376), *Birgittas vision av Jesu födelse*. Tempera på pannå, 43x53 cm. Daterad till perioden 1373-1376. Pinacoteca Vaticana, Rom.
Hämtad 2013-12-19 på http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Niccolò_di_Tommaso_-_St_Bridget_and_the_Vision_of_the_Nativity_-_WGA16558.jpg
Bildtextens uppgifter kommer från: Svanberg, Jan, ”De äldsta bilderna av Birgitta och hennes vision av Jesu födelse”, Beskow, Per & Landen, Annette (red.), *Birgitta av Vadstena. Pilgrim och profet 1303-1373*, Natur och Kultur, Stockholm 2003, sid 203.

Bild 6. Neri di Bicci, *processions-standar med Jungfrun tillbedjande Jesusbarnet med Johannes Döparen och änglar*, andra hälften av 1400-talet, 180x110 cm. Kataloniens nationalmuseum, Barcelona.
Hämtad 2013-12-16 på <http://art.mnac.cat/fitxatecnica.html?jsessionid=0f91f427e1d13152fe4dc4eb9ee76591c5c9148836d90e512c4f9d7c94019361?inventoryNumber=064974-000>

Bild 7. *Göteborgsmadonnan*, detalj. Fågeln i Jesusbarnets vänstra hand. Dessutom tydlig skraffering. Foto: författaren.

Bild 8. Ökentrumpetare, *Bucanetes githagineus*. Hämtad 2013-12-27 på http://www.birdsofkuwait.com/blog/wp-content/2010/02/Trumpeter_Finch_MG_3407.jpg

Bild 9. *Göteborgsmadonnan*, detalj. Jesusbarnets huvud och gloria. Foto: författaren.

Bild 10. *Göteborgsmadonnan*. Konturerna av inskriptionen i Jesusbarnets gloria, ifyllda med ledning av fotografier tagna i släpljus.

Bild 11. *Göteborgsmadonnan*. Detalj av Jesusbarnets gloria, fotograferad i släpljus. Inskriptionens början. Man kan ana bokstäverna E, G och O.
Foto: Malin Borin.

Bild 12. *Göteborgsmadonnan*, detalj från förgrunden. Blomma med framträdande pistiller. Foto: författaren.

Bild 13. Jungfrun i det gröna, *Nigella damascena*, vit varietet.

Hämtad 2013-12-05 på http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/2c/Nigella_damascena-white2.jpg

Bild 14 och 15. *Göteborgsmadonnan*, detaljer. Två av vandrarna i bakgrunden. Foto: författaren.

Bild 16. Pesellino, *Episod från berättelsen om Griselda*, 1445-50. Detalj. Exempel på mansdräkt från 1400-talet. Hämtad 2013-12-02 på <http://jeannedepompadour.blogspot.se/2013/01/italian-gothic-1400-1500.html>

Bild 17. San Miniatomästarens krets, *Madonnan med Barnet*, 58.8 x 39cm. I bakgrunden en spaljé av liknande typ som den i *Göteborgsmadonnan*. Hämtad 2013-10-14 på <http://www.bonhams.com/auctions/18875/lot/31/>

Bild 18. Benozzo Gozzoli, *Sjungande och tillbedjande änglar*, omkring 1460. Detalj av fresk i kapellet i Palazzo Medici-Riccardi i Florens. Hämtad 2013-12-29 på <http://www.trafioriepiante.it/infogardening/poltrona/GraticciEIntrecci.htm>

Bild 19. Koret i Palazzo Medici-Riccardis kapell i Florens. Benozzo Gozzolis fresk, varav Bild 16 visar en detalj, ses till vänster. Pseudo Pier Francesco Fiorentinos 1400-tals-kopia av Filippo Lippis *Madonnan i skogen* ses ovanför altaret, där Lippis original hängde fram till de politiska omvälvningarna 1494. Hämtad 2013-12-29 på Web gallery of Art http://www.wga.hu/html_m/g/gozzoli/3magi/00chapel.html

Bild 20. Florentinsk mästare, *Maria tillbedjande Jesusbarnet med Johannes Döparen*, omkring 1470. 66x47 cm. ”*Spiridonmadonnan*”. Reproduktion ur auktionskatalog utgiven 1929 av auktionshuset Cassirer & Helbing i Berlin. Hämtad 2013-10-12 på http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cassirer_helbing1929_05_31

Bild 21. Efterföljare till Jacopo del Sellaio, *Maria tillbedjande Jesusbarnet med Johannes Döparen*, 102x62 cm. ”*Kressmadonnan*”. Uppges finnas på Gibbes Art Museum, Charleston, South Carolina. Ur Shapley, F. R., *Paintings from the Samuel H. Kress Collection: Italian Schools XIII-XV Century*, The Phaidon Press, New York 1966, s. 134-5, fig. 365. Hämtad 2013-12-17 på <http://www.kressfoundation.org/collection/catalogue/>

Bild 22. Tillskriven Andrea di Niccolò, *Madonnan med Barnet*, 1460-1514. Museo Diocesiano d'Arte Sacra, Siena. Detalj. (Uppgifter från FFZ). Hämtad 2013-12-29 på http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Benvenuto_di_giovanni,_madonna_col_bambino,_1550_ca._da_seminario_arcivescovile.JPG?uselang=sv

Bild 23 Tillskriven Benvenuto di Giovanni, *Madonnan med Barnet*, c:a 1470-1485. Metropolitan Museum of Art, New York. Hämtad 2013-12-29 på http://fe.fondazionezeri.unibo.it/catalogo/scheda.jsp?decorator=layout_S2&apply=true&tipo_scheda=OA&id=18646&titolo=Benvenuto+di+Giovanni+%2c+Madonna+con+Bambino

Bild 24. Tillskriven Matteo di Giovanni, *Madonnan med Barnet*, två helgon och två änglar, c:a 1470-1480, 64x44 cm, The Walters Art Museum, Baltimore, Maryland. Hämtad 2013-12-03 på <http://art.thewalters.org/detail/32735/madonna-and-child-with-saints-and-angels/>

Bild 25. Tillskriven Guidoccio Cozarelli, *Madonnan med Barnet och två änglar*, c:a 1480-1490, 62X41 cm, The Walters Art Museum, Baltimore, Maryland. Hämtad 2013-12-15 på http://www.fondazionezeri.unibo.it/catalogo/scheda.jsp?decorator=layout_S2&apply=true&tipo_scheda=OA&id=18386&titolo=Cozzarelli+Guidoccio+%2c+Madonna+con+Bambino+e+angeli

Bild 26. Anonym mästare, Siena eller Florens, *Tronande Madonnan med Barnet och fyra änglar*, 1400-talets andra hälft, 147x72 cm. Se texten! Hämtad 2013-12-14 på http://www.fondazionezeri.unibo.it/catalogo/scheda.jsp?decorator=layout_S2&apply=true&tipo_scheda=OA&id=19084&titolo=Anonimo+senese+sec.+XV+%2c+Madonna+con+Bambino+in+trono+e+angeli

Bild 27. Tillskriven Antonio da Viterbo (alias Antonio del Massaro), *Tronande Madonnan med Barnet*, 1450-1516, 54x33 cm. Exempel både på Antonio da Viterbos stil och på ”umbrisk frisy”. Hämtad 2013-12-29 på <http://fe.fondazionezeri.unibo.it/catalogo/scheda.jsp?>

[decorator=layout&apply=true&tipo_scheda=OA&id=29556&titolo=Antonio+del+Massaro+%2c+Madonna+con+Bambino+in+trono](http://www.falsidautore.siena.it/w2d3/v3/view/falsidautore/pagine/galleria--18/gallery.html)

Bild 28. Umberto Giunti, verksam i början av 1900-talet, *Den heliga Katarinas bröllop*, tempera och guld på pannå, i Matteo di Giovannis stil, 120,5x92 cm. Hämtad 2013-12-29 från <http://www.falsidautore.siena.it/w2d3/v3/view/falsidautore/pagine/galleria--18/gallery.html>

Bild 29. *Göteborgsmadonnan*. Röntgenbild av tavlans centrala del. Johannes Döparens vänstra hand kan ses nedtill vänster. Man ser band av duk, som antas ha använts för att säkra målningen i samband med överföringen till ny pannå. De vita, vertikalt förlöpande, jämbreda och något oregelbundna linjerna beror på maskhål fyllda med blyhaltigt kitt. Mönstret av svarta prickar till höger måste motsvaras av hål i den röda färgen i Marias klänning, som gjorts i syfte att ett underliggande lager av bladguld skall framträda och bilda ett mönster av guldprickar (jämför med Bild1).

Appendix

Bilaga 1.

Namn på personer⁸⁷

Andrea del Castagno, konstnär i Florens (före 1419-1457).
Andrea di Niccolò, konstnär i Siena (1440-1514)
Antonio da Viterbo (alias *Antonio del Massaro*, alias *Il Pastura*), konstnär i Latium och Umbrien (verksam från 1470-talet, död mellan 1509 och 1516).
Baxandall, Michael, brittisk konsthistoriker (1933-2008).
Benvenuto di Giovanni, konstnär i Siena (1436-efter 1518).
Berenson, Bernard, amerikansk konstvetare och konnässör (1865-1959).
Bergström, Ingvar, svensk konstvetare (1913-1996).
Borin, Malin, konservator, Göteborgs konstmuseum.
Botticelli, Sandro, eg. *Alessandro Filippini*, konstnär i Florens (1444 el. 1445-1510).
Crivelli, Carlo, konstnär verksam mest i Venedig (omkr. 1430/1435-1495).
Cozzarelli, Guidoccio, konstnär i Siena (1450-1516/17).
Domenico Veneziano, konstnär verksam i Florens från (1438, död 1461).
Duccio [di Buoninsegna], konstnär verksam i Siena (1255/1260-1318/1319).
Fredlund, Björn, tidigare chef för Göteborgs konstmuseum.
Fra Angelico, konstnär verksam i och omkring Florens (1395/1400-1455).
Fra Fippippo Lippi, konstnär i Florens (omkr. 1406-1469).
Francesco di Giorgio [Martini], konstnär, skulptör och arkitekt, verksam i Siena och Urbino (1439-1501).
Franciscus [av Assisi] italienskt helgon och grundare av en munkorden, (1181/82-1226).
Friedmann, Herbert, amerikansk amatörkonstvetare och professionell ornitolog (1900-1987).
Ghirlandaio, Domenico, konstnär i Florens (1448/49-1494).
Giotto [di Bondone], konstnär i Florens (1267/1275-1337).
Gozzoli, Benozzo, konstnär i Florens (omkr. 1420/22-1497).
Heliga Birgitta, svenskt helgon och grundare av nunneorden (1303-1373).
Jacopo del Sellaio, alias *Jacopo di Arcangelo*, konstnär i Florens (omkr. 1441-1493). *Katz, Melissa*, amerikansk konsthistoriker, Wesleyan University.
Kress, Samuel Henry, amerikansk varuhusmagnat, konstsamlare och donator (1863-1955).
Machiavelli, Zanobi, konstnär i Pisa och Florens (1418/19-1479).
Maestro della natività di Castello, namn för konstnär i Florens (aktiv från omkr. 1445 till 1470/75).
Maestro di San Miniato, namn för konstnär i Florens (aktiv cirka 1460-80).
Matteo di Giovanni, konstnär i Siena (omkr. 1430-1495). *Neri di Bicci*, konstnär i Florens (1419-1491).
Niccolò di Tommaso, konstnär i Florens (död 1376)
Panofsky, Erwin, tysk-amerikansk konsthistoriker (1892-1968).
Perugino, eg. *Pietro Vanucci*, konstnär från Umbrien, även verksam i Florens (omkr. 1450-1523).
Pesellino, Francesco, konstnär i Florens (omkr. 1422-1457).
Piero della Francesca, konstnär verksam huvudsakligen i Toskana (omkr. 1415-1492).
Pinturicchio, eg. *Barnardino di Betti*, verksam bl.a. i Perugia, Rom och Siena (omkr. 1452-1513).
Pollaiuolo, Antonio (omkr. 1432-1498) och *Piero* (omkr. 1441-omkr. 1496), bröder och konstnärer i Florens.
Pseudo Pier Francesco Fiorentino, namn för florentinsk konstnär eller grupp av konstnärer, av Federico Zeri kallade "Lippi-Pesellino-imitatörer" (verksam(ma) under andra hälften av 1400-talet).
Sirén, Osvald, finsk-svensk konsthistoriker, professor i Stockholm (1879-1966).
Spiridon, Joseph, fransk konstsamlare (1845-1930).
Svanberg, Jan, svensk konstvetare (f. 1935).
Tura, Cosmè (eller *Cosimo*), konstnär i Ferrara (1430-1495).
Walker pesellinesque master, till namnet okänd florentinsk konstnär verksam andra hälften av 1400-talet.
Westholm, Alfred (1904-1996), chef för Göteborgs konstmuseum 1947-1969.

⁸⁷Data om konstnärerna kommer från Turner, Jane, (red.), *The Dictionary of Art*, Grove, New York 1966

Bilaga 2.**Begrepp och förkortningar**

Apokryfiska skrifter.	Skrifter med bibliskt innehåll som kyrkan inte anser som kanoniska, det vill säga som inte är fullt ut subventionerade av kyrkan.
Bibelställen.	Hur man hittar i en bibel förutsätter jag vara bekant. Om inte, så är internet till god hjälp. Sök till exempel på Luk 11:10!
”Bysantiska glrior”.	Min egen beteckning på glrior som inte framställs perspektiviskt, utan som är orienterade i bildens plan. Den förhärskande typen av gloria i bysantinsk konst.
<i>Cartellino.</i>	Italienska för litet kort. En illusoriskt målad, textad papperslapp placerad i förgrunden av en målning, vanligen med konstnärens signatur. mest använd i slutet av 1400-talet och början av 1500-talet i Venedig och omgivande städer.
FFZ.	<i>Fondazione Federico Zeris</i> hemsida på internet.
<i>Fiorentino.</i>	Italienska för florentinsk, alltså från Florens.
Förbund	I Gamla Testamentet står det om ett förbund mellan Gud och hans egendomsfolk. I Nya Testamentet talas om det ”nya förbundet”, nämligen att Gud offerar sin son och lovar dem som tror syndernas förlåtelse och ett evigt liv.
GKM.	Göteborgs konstmuseum.
<i>Göteborgsmadonnan.</i>	Min benämning på målningen som är uppsatsens ämne.
<i>Hostia.</i>	Nattvardsbröd i den katolska gudstjänsten.
Inkarnationen.	Jesus uppfattas i kristendomen som Guds son, en av de tre yttringarna av Gud. Jesus är alltså i den kristna tron en inkarnation, ett människoblivande, av Gud.
Latium.	På italienska <i>Lazio</i> . Region (landskap) i Italien med Rom som centrum.
Liminalitet, liminala fenomen.	Övergångstillstånd, eller ingenmansland mellan två världar. Term inom antropologin.
<i>Madonna del parto.</i>	Ett motiv i konsten där madonnan avbildas gravid.
<i>Madonna in adorazione del Bambino con Giovannino.</i>	Den italienska benämningen på motivet i <i>Göteborgsmadonnan</i> . Ordagrant: Madonnan tillbedjande Barnet med den lille Johannes.
<i>Natività.</i>	Italienska för födelse. Ett motiv i konsten där Maria och det nyfödda Jesusbarnet framställs, vanligen tillsammans med Josef, vid stallet (eller grottan), med oxen och åsnan. Om herdarna uppvaktar kallas det <i>adorazione dei pastori</i> , herdarnas tillbedjan, och om de vise männen eller Heliga Tre Konungar är med, <i>adorazione dei (re) magi</i> .
Prefiguration.	Ett uttalande eller en händelse i Gamla Testamentet som tros förebåda något i Nya Testamentet.
Provinciens.	Ett konstverks eller annat värdefullt föremåls ägandehistoria.
<i>Senese.</i>	Italienska för sienesisk, alltså från Siena.
Steglits.	Ibland: steglitsa. <i>Carduelis carduelis</i> . En brokigt färgad liten finkfågel med klirrande sång. Finns i större delen av Europa. Mindre vanlig i Sverige. Lever till stor del på tistelfrön. På engelska (European) Goldfinch.
Synekdoke.	En retorisk figur, som innebär att man bara visar eller nämner en del av det man menar.
<i>Tondo</i> , pl. <i>tondi</i> .	Italienska. Cirkelformad målning.
Toskana.	På italienska <i>Toscana</i> . Region (landskap) i Italien med bland annat städerna Florens, Siena, Lucca och Pisa. Under 1400-talet var Toskana uppdelat mellan dessa fyra städer, som alltså var stadsstater.
Umbrien.	På italienska: <i>Umbria</i> . Region (landskap) i mellersta Italien, norr om Latium och sydost om Toscana. När inte fram till kusten. Perugia är den viktigaste staden.
Uncial.	Ett skrivtecken i uncialskriften, som ser ut ungefär så här:

abcdef

Bilaga 3.

Fredlund, Björn, "Unknown Italian, Second Half of the 15th Century The Virgin and Child with the Young Saint John / Maria med Jesusbarnet och Johannes döparen", *Gothenburg Museum of Art / Göteborgs konstmuseum. Old Master Paintings 1400-1800*, opublicerat manuskript, u. å.

Tempera and gold-foil on panel with arched top 104 x 65.5 cm.

Unsigned.

GKM 1376.

Provenance: Fritzes Kungl. Hovbokhandel, Stockholm; Purchased in 1950 from Margaretha Bromander, Gothenburg.

Literature: Osvald Sirén, *Anteckningar och attributioner på utställningen av italiensk konst i Nationalmuseum 1944*, Konsthistorisk tidskrift, Stockholm, January, 1946, pp. 5-6, repr. p. 5 (as Antonio da Viterbo); Göteborgs konstmuseum, *Årstryck 1951-52*, pp. 198, 202, repr. p. 199 (as Florentine, 1480s); Alfred Westholm, Göteborgs konstmuseum, *Vägledning*, Gothenburg 1953, s. 9 (and later editions, also in English); *Catalogue 1979*, p. 106 (as Italian, second half of 15th century); Göteborgs konstmuseum, Gothenburg 1992, p. 20 (as Florentine, 15th century).

Exhibited: *Äldre italiensk konst*, Nationalmuseum, Stockholm, 1944, no. 44 (as Antonio da Viterbo).

Formerly attributed to Antonio da Viterbo (active 1478-1509). Expertise by George Martin Richter, London, 2 April, 1933, who assigned the work to this artist's last period. An undated expertise (with illegible signature) on the back of a photograph in the museum files attributes the painting to "The Master of the San Miniato Altar-piece".

The painting was probably executed towards the end of the 15th century. Stylistically, it still belongs to the early renaissance and shows reminiscences from Florentine art.

The faces and bodies of the figures have been meticulously rendered with thin and rather short parallel brushstrokes (hatching). This indicates that it was painted not in oils but in tempera, a fast-drying medium in which the colours do not blend – instead the modelling has to be achieved by means of hatching. The drapery which frames the scene and the haloes of the three figures are executed in gold-foil and are punched and incised. The drapery has also been painted in order to look like gold brocade. The halo of the Child carries an abraded inscription: MUNDI..... (This should be examined in more detail. Possibly, it can be interpreted as EGO SVM LVX MVNDI, which could be related to the thin rays of light which emanate from the body of the Child.) The inscription of the halo of the Virgin consists of the words of the angel of the Annunciation: AVE GRATIA PLENA DOMINVS TECVM. The halo of the young St. John the Baptist is decorated with stylized flowers and ornaments that resemble Hebrew writing.

In the picture, the Virgin is seen kneeling and adoring her own son, the infant Jesus lying naked at her feet. On the left, Saint John is entering the stage with a small cross in his hand in prefiguration of Christ's sacrifice. The heaven – indicated by a semi-circle of thin clouds – opens over the scene, and the hands of God and the white dove of the Holy Ghost become visible. The divine nature of this vision is emphasized by thin rays of light.

A fence overgrown with flowers separates the space with the three figures from the surrounding landscape. Within the fence the ground is completely covered by little flowers. It is the Hortus Conclusus, the enclosed garden (Song of Solomon IV:12) which refers to the Virginity of the Mother of God. A small bird is clutched in the hand of Jesus; this is a traditional prefigurative motif and can be read as a symbol of the Passion and Christ's resurrection and also as the symbol of the soul which will be saved and set free through Christ's sacrifice. (For the bird as symbol in scenes with the Virgin and the Child see Herbert Friedmann, *The Symbolic Goldfinch*, Washington, D.C. 1946, pp. 7-9, and Ingvar Bergström, *Den fångna fågeln*, Symbolister, I, Lund 1957, pp. 11-38.)

In the background are winding roads with travellers among harsh rocks which contrast with the green, lush hills with fields and trees in the far distance. Also this part of the picture could be symbolic. It could be interpreted as the harsh road on which man has to travel through his life in order to reach Paradise.

The artist's rendering of the scene can be related to St. Bridget's *Reuelaciones celestes*, Book VII, Chapter 21. On her pilgrimage to the Holy Land, St. Bridget meditated in Bethlehem in August 1372 on the birth of Jesus. In a revelation, the saint saw how the birth of the Child actually took place. One remarkable detail is that the Virgin gives birth to Jesus kneeling and completely without effort and pain. After the birth, St. Mary and St. Joseph worship the Child who lies on the ground. It was probably St. Bridget's revelation that inspired the new interpretation of the motif in Italian art. Before the revelation of St. Bridget the Virgin had been depicted lying down when giving birth to Jesus. (Cf. Jan Svanberg, *De allra äldsta bilderna av den heliga Birgitta och hennes vision av Jesu födelse*, Kungl. Vitterhets Historie och Antikvitets Akademiens Årsbok 1997, pp. 134-146.)

A more precise title for the painting would be *The Virgin and Infant St. John the Baptist Adoring the Christ Child*. Like most Madonna pictures of a moderate size, GKM 1376 was probably intended for private devotion in a domestic setting.

Modern frame of renaissance type with arched top, two gilded mouldings and a wide strip painted in blue.

Bilaga 4. Vyer för sökning och resultat på FFZ:s hemsida.

FONDAZIONE ZERI | CATALOGO : Ricerca semplice

ALMA MATER STUDIORUM UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

FONDAZIONE FEDERICO ZERI UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

ARCHIVIO FOTOTECA - Percorso di ricerca

Operare Foto

Ricerca semplice - Opere

Autore / Attribuzioni contiene

Soggetto / Titolo contiene

Tipologia oggetto contiene

Datazione contiene

Localizzazione contiene

Visualizzazione Elenco Galleria

Ordina per Datazione

FONDAZIONE FEDERICO ZERI | CATALOGO : Galleria opere : adorazione del bambino con

Ricerca opere per: adorazione del bambino con giovannino ; sec xv ; dipinto ;

ANONIMO FIORENTINO sec. XV, Madonna in adorazione del Bambino con san Giovannino

CODICI

Numero scheda	14991
Serie	Pittura italiana
Numero busta	0186
Intestazione busta	Pittura italiana sec. XV, Firenze, Anonimi: Madonne
Numero fascicolo	3
Intestazione fascicolo	Anonimi fiorentini sec. XV: Madonne con Bambino (non tondi) 3

OGGETTO

Definizione dell'oggetto	dipinto
Tipologia	dipinto
Soggetto	Madonna in adorazione del Bambino con san Giovannino
Materia e tecnica	tavola
Unità di misura	cm
Altezza	104
Larghezza	65,5

AUTORE

Autore	Anonimo fiorentino sec. XV
Motivazione dell'attribuzione	Classificazione F. Zeri

pagina 1 di 11 - risultati dal 1 al 20 di 201

Avvertenze per la consultazione

pubblica in questo sito le fotografie della fototeca Zeri esclusivamente per fini didattiche

Bilaga 5.

Kopia av konservatorsutlåtande om *Göteborgsmadonnan*.

TEKNIK o. MATERIAL Olja och tempera på träpannä, park. bladguldsinlägg	MATT 104 x 65,5	KONSTNÄR OKÄND
SIGN. PASKR.	FOTO	
<p>KONDITION</p> <p>Tidigare behandling In der Bildoberfläche sind zahlreiche alte Beschädigungen zu erkennen: Einbrüche in der Art von Holzwurmgängen (auch in der Röntgenbild-Probe sind Würmgänge zu erkennen). Auch die unregelmässige alte ausgebrochene Bildkante, besonders unten, ist noch zu erkennen. Das Bild wurde demnach, vermutlich im 19. Jh., bereits auf eine neue Holztafel übertragen. (Die Röntgenbild-Probe zeigt, dass einzelne Stellen zwischen Malschicht und Holzplatte, vermutlich anlässlich der Übertragung, durch Leinwandstreifen gesichert wurden.) Bei der Übertragung wurde zugleich das Parkett angebracht. Durch zu grosse Trockenheit, begünstigt durch das Parkett, ist in der neuen Holztafel rückseitig ein vertikaler Windriss entstanden, der jedoch noch nicht bis vorne durchgeht, sich allerdings in der Malschicht bereits abzeichnet. Entlang der aufgeklebten Parkettleisten sind Ansätze zu weiteren Rissen zu erkennen.</p> <p>Nuvarande tillstånd</p>		TITEL Maria, Johannes o. Kristusbarnet
<p>FORESLAGEN ATGÄRD</p> <p>Zunächst Verwahrung im Idealklima: 18° C und 55 % relative Feuchtigkeit.</p> <p>„ Eine neuerliche Übertragung, auf eine Stäbchenholzplatte mit Gegenfournier, ist bei Gelegenheit notwendig.</p>		
OVANST. ATGÄRD MA UTFÖRAS Gbg den	ARBETET AVSYNAT o. GODKANT Gbg den	
<p>ARBETSBESKRIVNING</p> <p>Der Windriss wurde von der Rückseite her mit heissem Bienenwachs ausgegossen. Die freien nicht parkettierten Flächen der Tafelrückseite sowie die Tafelränder wurden mit heissem Harz-Wachs-Gemisch (Doublirmischung) imprägniert.</p> <p>Gbg 19. Nov. 1973</p> <p style="text-align: right;"><i>Dr. K. K. Wiers.</i></p>		INV. NR 0. 1376 M+ KONSERVERINGSRAPPORT GÖTEBORGS KONSTMUSEUM

Bilaga 6.

Kopia av handskrivet utlåtande på baksidan av svartvitt fotografi av *Göteborgsmadonnan*, undertecknat av George Martin Richter 1933.

The Madonna and Child with the Infant
St. John is in my opinion a characteris-
tic and authentic work by Antonio
da Viterbo. The landscape, the haloes, the
lacunes and other details are executed
with the greatest care and are very
beautiful. In this work which belongs
to his last period, the master comes
very near Pinturicchio. I have examined
the original and found its preservation
very good.

London, 2nd April 1933

George Martin Richter

Bilaga 7. Ur: Heliga Birgitta och Tryggve Lundén (red. och övers.), *Himmelska uppenbarelser*, tredje bandet, Allhem, Malmö 1958, s. 238-39. Birgittas vision i Betlehem 1372.

Bilaga 8.

Kopia av utlåtande om Göteborgsmadonnen skrivet av Raimond van Marle.

This photograph shows us a picture which I attribute to the so-called "Master of the San Miniato altar-piece"; an artistic individuality created by W. Berenson in his catalogue of the Johnson collection, Philadelphia (p. 23), where he quotes several other works from the same brush. Later, other studies were dedicated to this painter (J. H. M. Kessler, Burlington Magazine, May 1925. Francovitch, Bollettino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione, June 1927, p. 529). This painter, of Tuscan origin, who was active in the second half of the 15th century, takes his name from an important altar-piece in the Dominican church at S. Miniato al Tedesco (Val d'Arno). His manner derives most of all from the great Florentine, Perellino, and he has succeeded in borrowing much of the charm of this master's works, as is particularly evident in this panel.

Raimond van Marle

Bildbilaga

(Bilder som kan vara copyrightskyddade övertäckta innan publicering på GUPEA)



Bild 1. Okänd italiensk konstnär; Maria och Jesusbarnet med Johannes Döparen, 1400-talets andra hälft. Tempera och bladguld på pannå, 104x65,5 cm. Göteborgs konstmuseum. Fotografiet tillhör GKM.

Bild 2. Parti av baksidan av Göteborgsmadonnan med den sentida pannån och parketteringen. Foto: Göteborgs konstmuseum.



Bild 3. Detaljer av Göteborgsmadonnan. Samma områden, dels från ett svartvitt fotografi taget senast 1933, dels från ett nutida färgfotografi. Man ser att trädstammar och guldstrålar har försvunnit. Fotomontage: författaren.



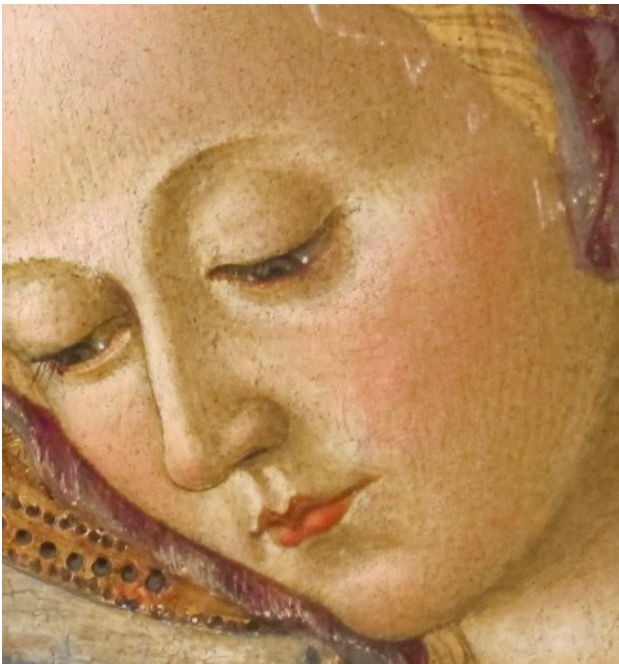


Bild 4. Göteborgsmadonnan. Detalj av Marias ansikte med skuggning i form av täta, parallella penseldrag, skraffering. Foto: författaren.



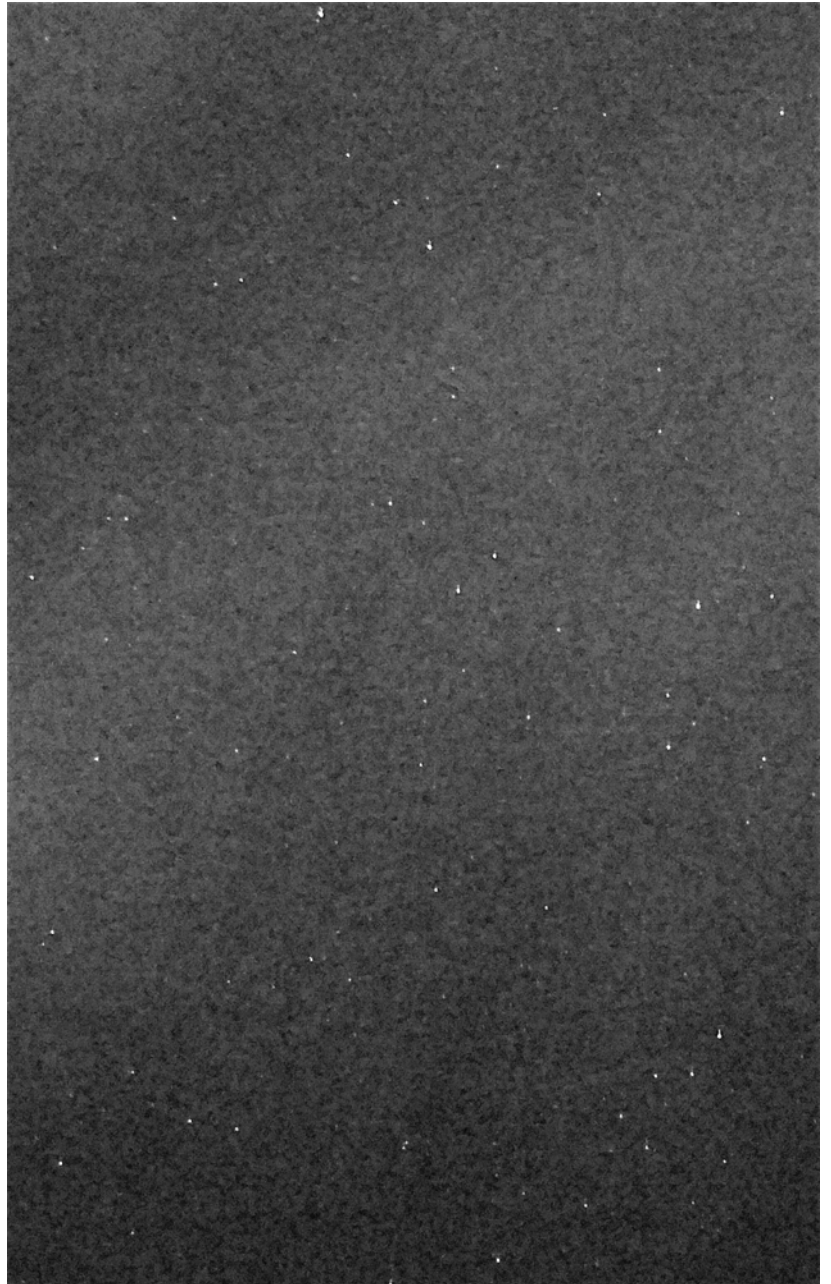
Bild 5. Tillskriven Niccolò di Tommaso (1343-1376), Birgittas vision av Jesu födelse. Tempera på pannå, 43x53 cm. Daterad till perioden 1373-1376. Pinacoteca Vaticana, Rom.

Hämtad 2013-12-19 på [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Niccolò_di_Tommaso_-_](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Niccolò_di_Tommaso_-_St_Bridget_and_the_Vision_of_the_Nativity_-_WGA16558.jpg)

[St_Bridget_and_the_Vision_of_the_Nativity_-_WGA16558.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Niccolò_di_Tommaso_-_St_Bridget_and_the_Vision_of_the_Nativity_-_WGA16558.jpg)

Bildtextens uppgifter kommer från: Svanberg, Jan, "De äldsta bilderna av Birgitta och hennes vision av Jesu födelse", Beskow, Per & Landen, Annette (red.), Birgitta av Vadstena. Pilgrim och profet 1303-1373, Natur och Kultur, Stockholm 2003, sid 203.

Bild 6. *Neri di Bicci, processions-standar med Jungfrun tillbedjande Jesusbarnet med Johannes Döparen och änglar, andra hälften av 1400-talet, 180x110 cm. Kataloniens nationamuseum, Barcelona.*



Hämtad 2013-12-16 på

<http://art.mnac.cat/>

[fitxatecnica.html;jsessionid=0f91f427e1d13152fe4dc4eb9ee76591c5c9148836d90e512c4f9d7c94019361?inventoryNumber=064974-000](http://art.mnac.cat/fitxatecnica.html;jsessionid=0f91f427e1d13152fe4dc4eb9ee76591c5c9148836d90e512c4f9d7c94019361?inventoryNumber=064974-000)

Bild 7. Göteborgsmadonnan, detalj. Fågeln i Jesusbarnets vänstra hand. Dessutom tydlig skraffering.
Foto: författaren.



Bild 8. Ökentrupetare,
Bucanetes githagineus.

Hämtad 2013-12-27 på http://www.birdsofkuwait.com/blog/wp-content/2010/02/Trumpeter_Finch_MG_3407.jpg

Bild 9. Göteborgsmadonnan, detalj. Jesusbarnets huvud och gloria. Foto: författaren.



Bild 10. Konturerna av inskriptionen i Jesusbarnets gloria, ifyllda med ledning av fotografier tagna i släpljus. (till höger)

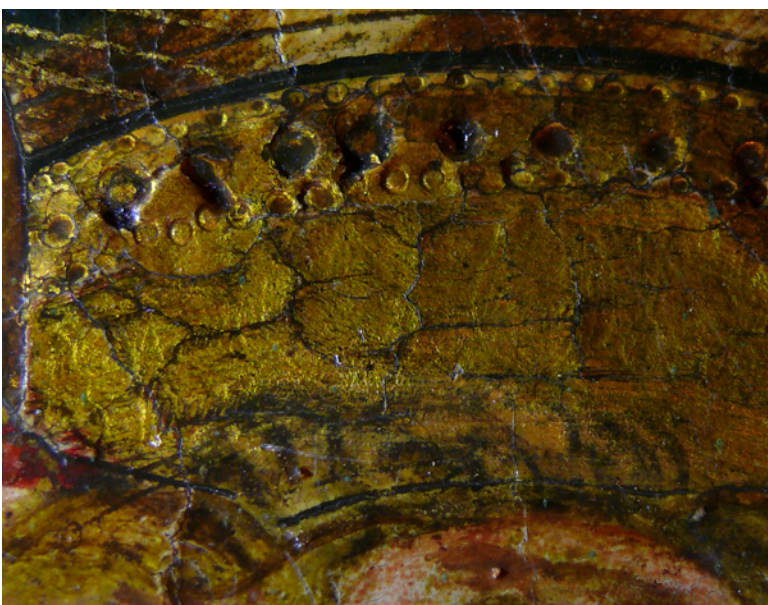


Bild 11. Göteborgsmadonnan. Detalj av Jesusbarnets gloria, fotograferad i släpljus. Inskriptionens början. Man kan ana bokstäverna E, G och O. Foto: Malin Borin.

Bild 12. Göteborgsmadonnan, detalj från förgrunden. Blomma med framträdande pistiller. Foto: författaren.



Bild 13. Jungfrun i det gröna, *Nigella damascena*, vit varietet. Wikimedia Commons.
Hämtad 2013-12-05



på http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/2c/Nigella_damascena-white2.jpg

Bild 14 och 15. Göteborgsmadonnan, detaljer. Två av vandrarna i bakgrunden. Foto: författaren.

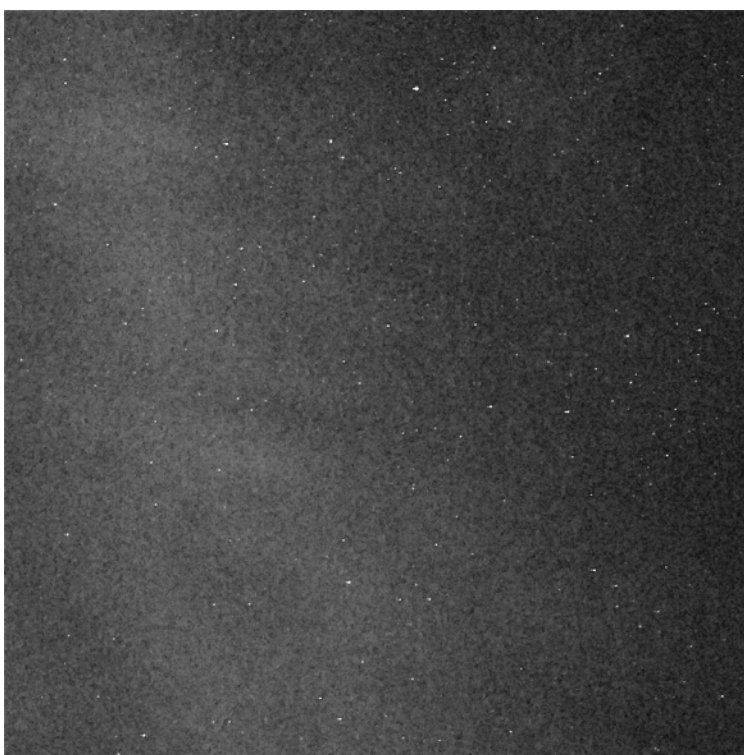
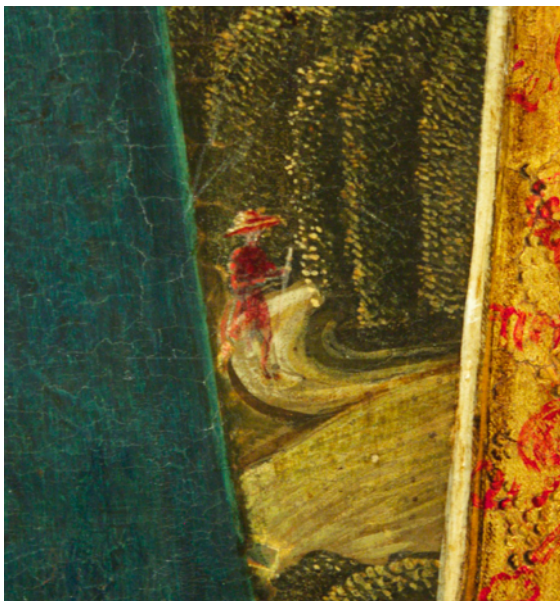


Bild 16. Pesellino, Episod från berättelsen om Griselda, 1445-50. Detalj. Exempel på mansdräkt från 1400-talet.

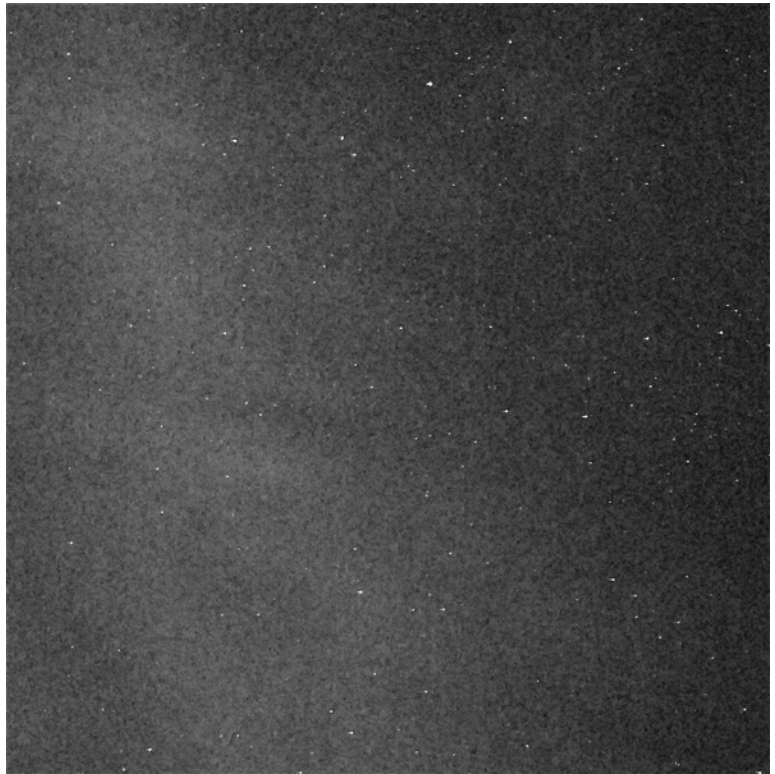
Hämtad 2013-12-02 på <http://jeannedepompadour.blogspot.se/2013/01/italian-gothic-1400-1500.html>



Bild 17. *San Miniatomästarens krets, Madonnan med Barnet.*
58.8 x 39cm. I bakgrunden en spaljë av liknande typ som den i Göteborgsmadonnan. Auktionsfirman Bonhams.

Hämtad 2013-10-14 på
<http://www.bonhams.com/auctions/18875/lot/31/>

Bild 18. Benozzo Gozzoli, Sjungande och tillbedjande änglar, omkring 1460. Detalj av fresk i kapellet i Palazzo Medici-Riccardi i Florens.



Hämtad 2013-12-29 på <http://www.trafioriepiante.it/infogardening/poltrona/GraticciEIntrecci.htm>

Bild 19. Koret i Palazzo Medici-Riccardis kapell i Florens. Benozzo Gozzolis fresk, varav Bild 16 visar en detalj, ses till vänster. Pseudo Pier Francesco Fiorentinos 1400-tals-kopia av Filippo Lippis "Madonnan i skogen" ses ovanför altaret, där Lippis original hängde fram till de politiska omvälvningarna 1494. Web Gallery of Art.

Hämtad 2013-12-29 på Web gallery of Art http://www.wga.hu/html_m/g/gozzoli/3magi/00chapel.html

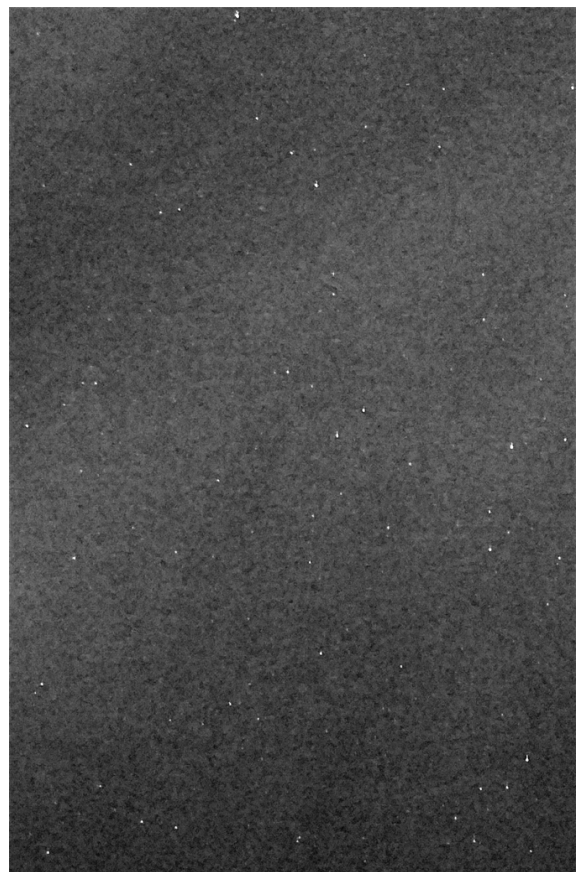


Bild 20. Florentinsk mästare, Maria tillbedjande Jesusbarnet med Johannes Döparen, omkring 1470. 66x47 cm. "Spiridonmadonnan". Reproduktion ur auktionskatalog utgiven 1929 av auktionshuset Cassirer & Helbing i Berlin.

Hämtad 2013-10-12
på <http://digi.ub.uni->



heidelberg.de/diglit/cassirer_helbing1929_05_31



Bild 21. Efterföljare till Jacopo del Sellaio, Maria tillbedjande Jesusbarnet med Johannes Döparen, 102x62 cm. "Kressmadonnan". Uppges finnas på Gibbes Art Museum, Charleston, South Carolina.

Ur Shapley, F. R., *Paintings from the Samuel H. Kress Collection: Italian Schools XIII-XV Century*, The Phaidon Press, New York 1966, s. 134-5, fig. 365.

Hämtad 2013-12-17 på <http://www.kressfoundation.org/collection/catalogue/>



Bild 22. Tillskriven Andrea di Niccolò, *Madonnan med Barnet*, 1460-1514. Museo Diocesiano d'Arte Sacra, Siena. Detalj. Wikimedia Commons. (Uppgifter från FFZ).

Hämtad 2013-12-29 på http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Benvenuto_di_giovanni,_madonna_col_bambino,_1550_ca_da_seminario_arcivescovile.JPG?uselang=sv



Bild 23 Tillskriven Benvenuto di Giovanni, *Madonnan med Barnet*, c:a 1470-1485. Metropolitan Museum of Art, New York.

Hämtad 2013-12-29 på http://fe.fondazionezeri.unibo.it/catalogo/scheda.jsp?decorator=layout_S2&apply=true&tipo_scheda=OA&id=18646&titolo=Benvenuto+di+Giovanni+%2c+Madonna+con+Bambino

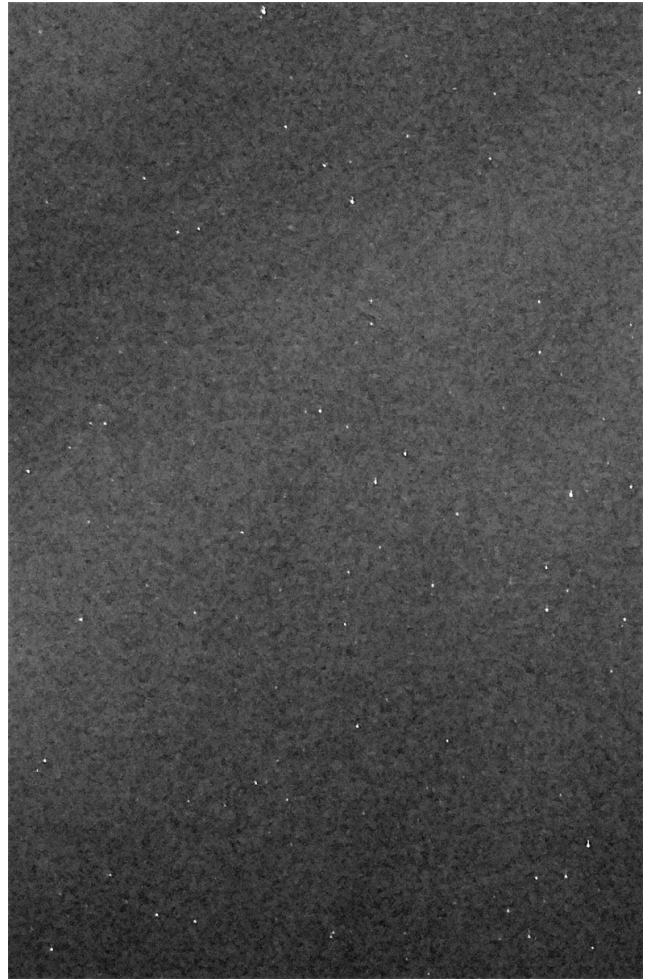
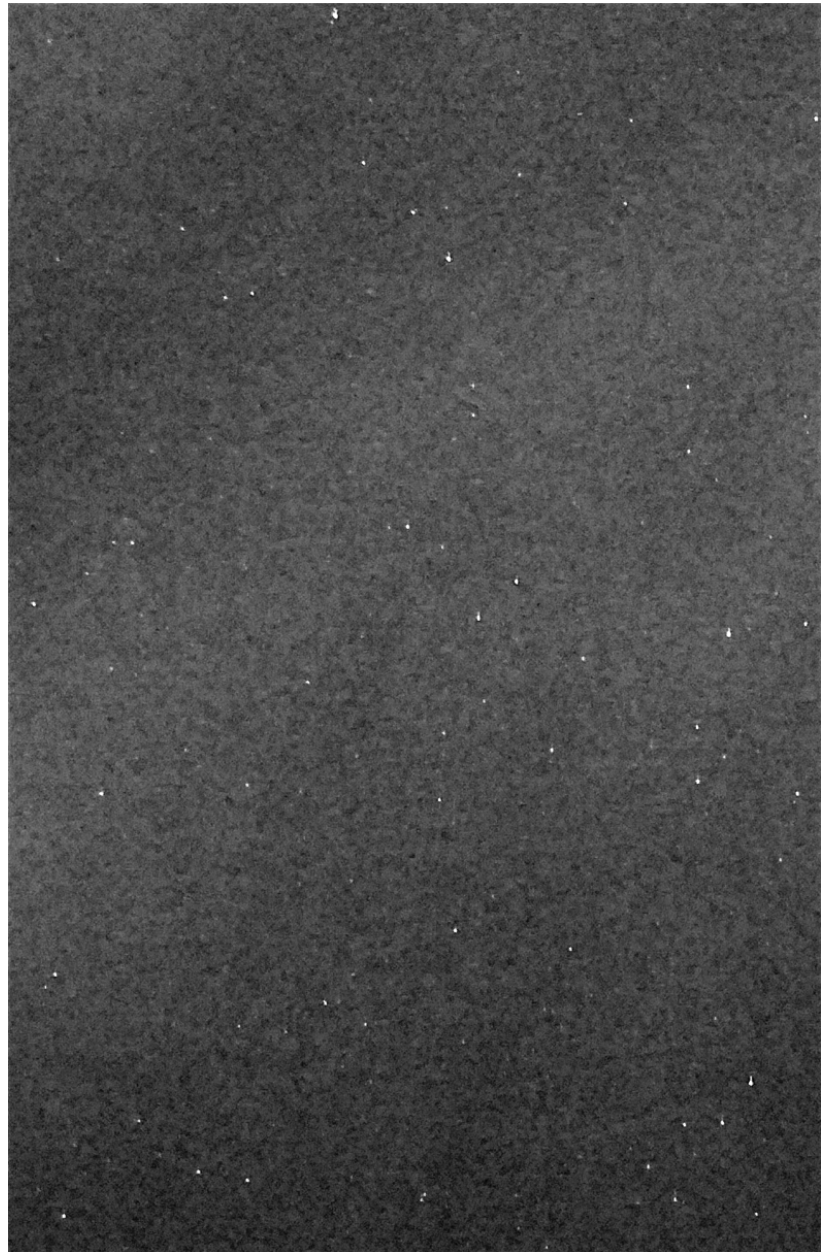


Bild 24. (Till vänster) Tillskriven Matteo di Giovanni, Madonnan med Barnet, två helgon och två änglar, c:a 1470-1480, 64x44 cm, The Walters Art Museum, Baltimore, Maryland.
Hämtad 2013-12-03 på <http://art.thewalters.org/detail/32735/madonna-and-child-with-saints-and-angels/>

Bild 25. (Till höger) Tillskriven Guidoccio Cozarelli, Madonnan med Barnet och två änglar, c:a 1480-1490, 62x41 cm, The Walters Art Museum, Baltimore, Maryland.
Hämtad 2013-12-15 på http://www.fondazionezeri.unibo.it/catalogo/scheda.jsp?decorator=layout_S2&apply=true&tipo_scheda=OA&id=18386&titolo=Cozzarelli+Guidoccio+%2c+Madonna+con+Bambino+e+angeli

Bild 26. Anonym mästare, Siena eller Florens, Tronande Madonna med Barnet och fyra änglar, 1400-talets andra hälft, 147x72 cm. Se texten!
Fondazione Federico Zeri.



Hämtad 2013-12-14 på http://www.fondazionezeri.unibo.it/catalogo/scheda.jsp?decorator=layout_S2&apply=true&tipo_scheda=OA&id=19084&titolo=Anonimo+senese+sec.+XV+%2c+Madonna+con+Bambino+in+trono+e+angeli

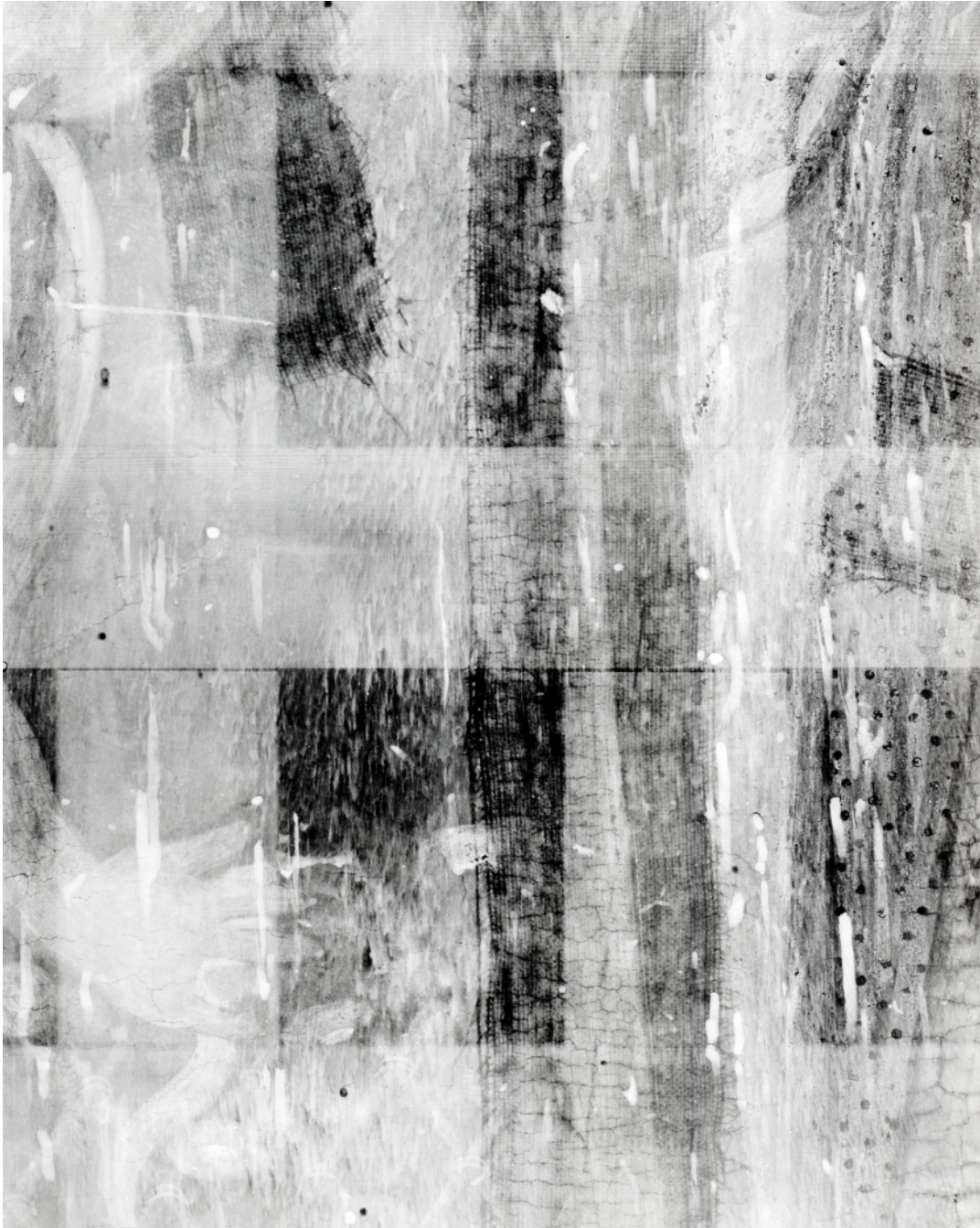


Bild 27. Tillskriven Antonio da Viterbo (alias Antonio del Massaro, alias Il Pastura), Tronande Madonnan med Barnet, 1450-1516, 54x33 cm. Exempel både på Antonio da Viterbos stil och på "umbrisk frisy". Fondazione Federico Zeri.

Hämtad 2013-12-29 på http://fe.fondazionezeri.unibo.it/catalogo/scheda.jsp?decorator=layout&apply=true&tipo_scheda=OA&id=29556&titolo=Antonio+del+Massaro+%2c+Madonna+con+Bambino+in+trono



Bild 28. Umberto Giunti, verksam i början av 1900-talet, Den heliga Katarinas bröllop, tempera och guld på pannå, i Matteo di Giovannis stil, 120,5x92 cm. Hämtad



2013-12-29 på <http://www.falsidautore.siena.it/w2d3/v3/view/falsidautore/pagine/galleria--18/gallery.html>

Bild 29. Göteborgsmadonnan. Röntgenbild av tavlans centrala del. Johannes Döparens vänstra hand kan ses nedtill vänster. Man ser band av duk, som antas ha använts för att säkra målningen i samband med överföringen till ny pannå. De vita, vertikalt förlöpande, jämbreda och något oregelbundna linjerna är maskhål fyllda med blyhaltigt kitt. Mönstret av svarta prickar till höger måste motsvaras av hål i den röda färgen i Marias klänning, som gjorts i syfte att ett underliggande lager av bladguld skall framträda och bilda ett mönster av guldprickar (jämför med Bild 1). Röntgenbilden tillhör GKM.