

SAMLING AF MALERIER OG TEKSTILER

*

I en ligeledes i år udkommende katalog (*Portrætterne i Roskilde adelige Jomfrukloster*, udg. af den Ikonografiske Kommission) gør jeg på mere videnskabelig basis rede for klosterets kunstsamling. Med det foreliggende skrift er det mit formål at gøre klosterets beboere, besøgende og andre interesserede mere intimt fortrolige med den kunstschat, der er samlet indenfor dets mure. Mange, alt for mange af de gamle malerier er i tidens løb forsvundne, nyt er kommet til, desværre ofte kun i form af kopier efter portrætter andetsteds, alt i alt er det dog en samling af så megen historisk og kunstnerisk interesse, at den synes mig nærmere omtale værd.

I de gængse kataloger er portrætter ofte kun navn og data i telegramstil. Det, jeg her tilstræber, er ganske formløst og usystematisk at gøre portrætterne levende for beskueren ved at vise, at de forestiller mennesker, der ligesom vi selv har levet et liv fuldt af arbejdsglæde og afmagtsfølelse, af lyssind og bitterhed. De fleste af dem har gjort deres gerning her på stedet og sat deres præg. Det man kunne kalde klosterets sjæl, dets ånd og essens, er summen af alle de tanker og følelser, der er opsamlede her gennem århundreder, storsindede eller småtskårne tanker, varme eller umilde følelser, sådan som vi endnu kan læse dem ud af de gamle portrætters træk, og som vi den dag i dag læser dem ud af vore omgivers udtryk.

Men et maleri er mere end det, det er levende hænderes værk. En kunstner giver ofte mere af sig selv i sit billede end af den model eller det emne, han fremstiller. På den måde kan vi finde frem til to individualiteter i et billede. Thi der dirrer endnu noget af den skabendes glæde i hvert maleri. Enhver, som skaber, føjer sin lille arabesk ind i universets mægtige gobelin, som en slags personlighedens signatur, og afbetaler derved noget af sin gæld til livet.

Hvis det gennem ovennævnte katalog og gennem den følgende, skal vi kalde det „kaminpassiar“ om klosterets kunstgenstande, lykkes mig at vække interessen for også denne side af husets gamle historie, håber jeg derved at afbetale noget af min store gæld til denne af storsind skabte og i trofasthed videreførte institution.

»Vi ville under evig forbandelse og Guds retfærdige hævn og straf overantvorde alle dem, som noget af det som klosteret allerede givet er, eller herefter af nogen givis, fratager eller fravender«. Disse dystre ord udgør § 2 i klosterets statutter, og de rinder én i hu, når man studerer dets kunstneriske løsøres historie. Sjældent er vist kunstsamlingerne i en traditionsbunden institution undergået sådanne svingninger som i Roskilde adelige Jomfrukloster. Til tider er udskiftningen sket på ganske legitim omend hårdhændet vis, som da man i 1823, for at kunne anskaffe nyt sølvservice, for kun 340 speciedaler solgte 727 lod sølvgenstande til omsmeltnng, deriblandt højst sandsynlig de spejle, kander og stager m. m., som stifterinderne ifølge en af Berte Skeel i 1709 egenhændigt forfattet fortegnelse havde skænket klosteret. I statsbankerottens kølvand skiftede jo mangt og meget ejermand. Det eneste sølv, som overlevede disse transaktioner, er alterkalken og disken i kapellet, en gave fra stifterinden Margrethe Ulfeld og signeret med hendes og hendes ægtefælles våbener, hvilket viser, at kirkens løsøre gik ram forbi, da man skilte sig af med alle de genstande, som sikkert nu ville have fået samleres tænder til at løbe i vand.

Det er dog især med hensyn til klosterets malerisamling, at de veksellende tiders inventarfortegnelser viser rent ud forbløffende svingninger. Billederne synes i det første halvandet hundredår at være fløjet planløst ud og ind uden mindste sans for pietet. Hvad mener man f. eks. om, at det end ikke vides, hvor de i en inventarliste fra 1728 nævnte portrætter af mænd som Margrethe Ulfelds mand Niels Juel, Thyge Brahe, Berte Skeels fader Christen Skeel, Holger Rosenkrantz, Hemming Valckendorff, ja, sandsynligvis endog et portræt af Berte Skeel selv o. m. fl., er havnede. Først fra midten af det 19. årh. har man systematisk søgt at øge og værne om samlingen.

Mens de med forgyldt svinelæder betrukne vægge i klosterets gamle ridersal endnu omkring det forrige jubilæum i 1899 var behængt med malerier med mere tilfældigt dekorativt formål, satte man sig fra det 20. århundredes begyndelse det mål at omdanne salen til, hvad man fristes til at kalde klosterets »anegalleri«, idet man her samlede alle de portrætter, man ejede af stedets skiftende patroner, og foresatte sig så vidt muligt at supplere samlingen med kopier, der hvor erhvervelsen af originaler glip-

pede. Det er blevet til en slags dobbeltrædet »kongerække«, idet der stadig blandt patronerne findes en repræsentant for både Berte Skeels og Margrethe Ulfelds slægt. Som en festlig optakt hænger dog til venstre og højre for indgangsdøren malerier af klosterets kongelige protektor, kong *Christian V* (1646—99, konge 1670) [fig. 1] og hans dronning *Charlotte Amalie* (1650—1714) [fig. 2]. Allerede over de kunstfærdigt udskårne og forgyldte rammer — kongens dekoreret med alle tænkelige krigeriske attributter og de heraldiske løver, dronningens med blomster og genier — er der en festivitas, som kaster glans over hele rummet. Ligeså martialske som kongebilledets ramme virker selve kongens fremtræden. Christian V yndede at optræde som øverste krigsherre og tog også aktivt, omend med ringe held, del i kampene i Skåne i 1676—77. Her ser vi ham stående i helteattitude på en terrasse, hvorfra man ser ud over sundet med Kronborg. Den svære hermelinskåbe er slængt til side, for at man kan se ham klædt i panser og plade. I højre hånd holder han feltherrestaven, mens de kongelige insignier, krone, scepter og rigsæble, er rykket ligesom i andet plan, idet de er anbragt over terrassens stenpostament bag kongen. Efter baroktidens skema udgøres baggrunden af et mægtigt draperi.

Der er noget i arrangementet i alle dets enkeltheder, som forekommer én bekendt. Man mindes på Frederiksborg Slot at have set et lignende billede, malet af den fra Amsterdam indvandrede hofmaler Abr. Wuchters, men rigtignok forestillende Christian V's fader Frederik III, opretteren af den enevælde, som billeder af denne art giver et så imponerende udtryk for. Sammenligner man de to malerier, vil man se, at de punkt for punkt svarer til hinanden. Med andre ord, Wuchters har som den praktiske håndværker, han var — for hvad var kunstnerne dengang andet end håndværkere — holdt storfabrikation af kongebilleder i gang for til enhver tid at kunne betjene markedet. Hans svende blev sat til at male portrætter efter hans udkast, dog med hovedet in blanco, for at mester selv kunne udføre dette, når bestillingen forelå. Nu er der øjensynlig sket det, at kong Frederik døde (1670), inden lageret var opbrugt. Men Wuchters ved udvej, han maler blot efterfølgerens hoved på forgængerens krop og finder afsætning for billedet. Det står ikke klart, om de to kongeportrætter er en gave fra kongen selv, eller om de er anskaffet af stifterinderne som en courtoisie over for klosterets »håndhæver«. De hørte i hvert fald til salens tidligste udsmykning. Det af Wuchters sikkert egenhændigt malede hoved med kongens noget plumpe, men godmodige træk svarer nøje til andre af hans portrætter af Christian V på Rosenborg og Frederiksborg udførte i 1670'erne. Elefantordenen, som på det oprindelige Frederik III-billede hænger ned foran på brystet, har fået den plads på siden, den fremtidigt skulle få, men der er den ejendommelighed ved båndet, at det er ikke blå, men hvidt, som ellers kun dannebrogordenens bånd er det. Muligvis skyldes det, at kunstneratelieret endnu ikke var tilstrækkelig velbevandret i de nystiftede ordeners reglementer.



Fig. 1. Kong Christian V.

224×122 cm.



Fig. 2. Dronning Charlotte Amalie.

224 x 122 cm.

Har det virket forbavsende, at kongen møder op i sin faders antræk, er det næsten chokerende at se, at også dronning *Charlotte Amalie* har sit nøjagtige forbillede i et af forgængerens dronning *Sophie Amalies* portrætter (også det findes på Frederiksborg), denne gang malet af Karel van Mander. Kvinder er ellers ikke stolte af at optræde i en svunden tids aflagte mode. Men også her kan man punkt for punkt finde ligheden mellem de to dronningers billeder. Blot er viften i venstre hånd moderniseret, og der er skabt et udkig bag draperiet over Frederiksborg og slotsøen, så det danner pendant til Kronborg-vuet på kongens billede. At v. Manders oprindelige portræt af *Sophie Amalie* optræder som forbillede til en pendant af et egenhændigt *Wuchters*-billede, må ikke undre, når man ved, hvor lidet strengt man i de tider håndhævede den kunstneriske ejendomsret. Det er først det 19. århundrede, som har bragt lidt juridisk orden i åndsarbejderes ejendomsret.

At dronningens hovede lige som kongens er senere tilmalet, ville man kunne slutte sig til selv uden sammenligning med *Sophie Amalies* billede, det er skruet ret uheldigt på halsen. Men også dette hovede viser en habilere hånd end det svagt malede øvrige portræt. Det er i det hele taget trist, at når vi her ejer billeder fra det højdepunkt i dansk malerkunst, som Karel v. Mander og *Wuchters* betegner, disse da ikke er første-håndskunst.

Men også andet kan vi læse ud af dette billede af den hessen-kassel-ske prinsesse, der blev Danmarks dronning. Når man taler om den »oldenborgske type« som et særpræg for det 17. århundredes danske konger fra Frederik IV til Frederik VI, må man gøre sig klart, at denne type har lidet slægtskab med de kraftige og pluskæbede ansigtstræk, der støt arves ned fra fader til søn fra Frederik II, gennem Christian IV og Frederik III til Christian V. Ved at studere *Charlotte Amalies* træk på dette billede står det én klart, at det er den hessen-kasselske islæt, som danner grundlaget for den senere »oldenborgske type«, den vi kan følge i klosterets portrætter af hendes sønnesøn Christian VI og atter dennes søn Frederik V.

Charlotte Amalie var en klog og interesseret dame med aktiv interesse for kunst. Som sin tegnelærer valgte hun netop *Abr. Wuchters*. Det er altså i dette tilfælde læreren, der har malet sin elev. Man synes, at når han stod i så nært et forhold til hende, skyldte han hende egentlig et bedre portræt end dette sammenflikkede værkstedsarbejde. Men ansigtstrækkene er malede med forståelse og sympati. Der er vemod og dog værdighed over den unge dronnings træk, netop hvad vi kunne vente af denne kvinde, hvis liv i det nye fædreland var en kamp med vanskeligheder, men som dog efter nogle fejlgreb i de første år, hvor hun lod sig lede af tyske slægtninge, ved sin kloge taktfølelse støt og langsomt vandt frem til sit folks tillid. Som prinsesse fra det reformerte Hessen arbejdede hun på at forbedre sine danske trosfællers kår og mødte derfor megen

uvilje og mistillid hos lutheranerne, som endnu ikke var vokset helt ud over det ortodoksi-rytteri, der var fulgt i reformationens spor. Heller ikke hendes forhold til kongen var frit for ydmygelser, idet hans maitresse Sophie Amalie Moth fortrængte hende fra kongens gunst. At den fine spinkle kvinde blev en dygtig bestyrer af sine store godser, fremgår derimod ikke umiddelbart af den unge dronnings noget skræmte udtryk. Efter kongens død købte hun U. F. Gyldenløves gård — fra da af kaldt Charlottenborg — på Kongens Nytorv og blev således genbo til begge klosterets stifterinder, som boede på hver sit hjørne af den store plads, et trekløver af administrativt dygtige og varmhjertede kvinder, som sikkert har stået i nær kontakt med hverandre.

Også af dronningens efterfølger på tronen har vi et typisk billede fra tiden, malet af den franskfødte Oberkontrafejer J. d'Agar. Frederik IV's dronning, *Louise* (1667—1721), var født prinsesse af Mecklenborg-Güstrow og valgtes efter sigende af kongen på grund af sin skønhed. Man undres. Trækkene har hverken format, regelmæssig skønhed eller det, der bærer over alle mangler, charme. Hvad hjælper så den tårnhøjt opsatte frisure, den guldindvirkede brokade og det gnistrende spil i smykkernes slebne stene, der veksler med perler af størrelse som små hasselnødder. Portrættet er med sine dyder og mangler (bl. a. den klodset tegnede og massive røde kappe) en typisk d'Agar fra hans senere år, hvor han malede mere på rutine end på friske indtryk og sikkert også gjorde udstrakt brug af medhjælpere. Et ophold i van Dycks og Lelys England havde understreget hans hang til det indsmigrende, elegant henådede. Og dog er der trods alt noget afslørende, ja, næsten onskabsfuldt i hans karakteristik. Man synes i det foreliggende tilfælde, at han trods al udglatten ikke har været blid ved sin model, Frederik IV's ulykkelige og lidet imponerende dronning. Når man ser dette portræt, får man en uhyggelig følelse af, at mennesket bærer sin skæbne i sig fra fødslen. Thi hvorledes skulle denne lille ubetydelige kvinde kunne fastholde sin kvindekære ægtemands interesse. Fortrængt af kongens illegale og to legaliserede elskovsforhold havde hun intet andet at ty til end religionen.

Denne religiøsitet indpodede hun også sin søn, den senere konge *Christian VI* (1699—1746, konge 1730) [fig. 3], der, bitter og stejl over for sin faders favoritter, allerede som kronprins indkapslede sig i en fromhed, som tog sådan overhånd i hans regeringstid, at han for danskerne er kommet til at stå med etiketten »den pietistiske konge«. At han var andet og mere, nemlig en dygtig og indtil det pinlige samvittighedsfuld regent, fremgår måske tydeligere af klosterets portræt af kongen end af mange andre i den endeløse serie billeder, der skabtes over denne som over de fleste samtidige monarker. Et portræt var jo i de dage en næsten lige så gængs form for gave som nu om stunder et signeret fotografi. Så vidt jeg kan skønne, står dette portræt typologisk set ene i rækken.

Det er ingen drømmer, ingen åndfuld intelligens, men et rankt og

redeligt menneskes træk, vi har for os. At han fremstilles i krigerisk rustning, er kun en tribut til baroktidens kunstneriske mode. Det var ikke hug og stød, der beskæftigede kongens tanker, men forsigtig afvejen og manipuleringen indenfor de arbejdsfelter, den politisk forholdsvis rolige periode skabte for en landsfaderlig enevoldskonge.

Portrættets pendant (de hænger begge i den nye fløjs korridor) er ikke som hidtil troet et portræt af dronningen Sophie Magdalene, men formentlig af kongens søster *Charlotte Amalie* (1706—82) [fig. 4], en forveksling, der finder sted gang på gang. At det heller ikke er en pendant udført af samme maler, er let at konstatere, man sammenligne blot den måde, hvorpå de to billeders hermelinforede kapper er malet. At der derimod er stor lighed i trækkene, er utvivlsomt, især i de noget albinoagtige, let udstående øjne. Også dette billede yder baroktidens mode sin tribut, baggrundens pompøse draperi og kannelerede søjle er de stående rekvisitter. Der er et festligt spil i dragtens guldmør og i frisurens elegante esprit af facetterede stene, og dog virker malemåden som helhed ikke inspireret, man mærker afstanden fra de maleriske kunstcentre, som man på det tidspunkt kun fandt i udlandet. Billedet synes at være en kopi efter et portræt fra 1729. Et lignende portræt på Frederiksborg er udført af J. S. de Wahl.

I modsætning til sin broder stillede prinsessen, der forblev ugift, sig mindre stejlt over for sin faders anden dronning Anna Sophie Reventlow, i hvert fald levede hun nært knyttet til Frederik IV's hof. Kong Christian skænkede hende gården Gyldenlund, som hun lod ombygge og gav navnet Charlottenlund. I sit testamente skænkede hun 150.000 rdl. til en stiftelse til opdragelse af unge piger. Der synes i de tider, da kvindeligt selverhverv var ukendt, at have hersket en sand kappestrid om at værne om den ugifte kvinde.

Vi står nu på tærskelen til rokokotiden, og denne når sin rigeste udfoldelse under den følgende konge, *Frederik V* (1723—66, konge 1746). Klosterets portrætter af kongen og hans dronning, *Louise af Storbritanien* (1724—51), er forgrovede og udvandede kopier efter arbejder fra den svensk-danske hofmaler C. G. Pilos værksteds masseproduktion af kongebilleder, men selv gennem så ringe et medium og trods farvernes eftermørkning kan vi følge den udvikling i retning af det sarte, lyse og legende, der er sket siden baroktidens mørkladne men pompøse effektmaleri, som vi har repræsentanter af i riddersalens kongebilleder. Man var ved at blive træt af sin egen stive fornemhed, træt af helteposituren, ønskede blot at nyde uden at yde, at give efter for sine luner og kapricer — *laissez aller*. Og kunsten aftegner som en seismograf hver lille svingning i livsyttringernes vekslen. Alt er kapriciøst indtil det maniererede i disse billeder. På kongens portræt krøller, vrider og snor sig det blå silkebånd, som bærer kården, på den mest naturstridige måde, som om Newtons tyngdelov aldrig var blevet opdaget. Kniplingsrucherne på dronningens



Fig. 3. Kong Christian VI.
78×63 cm.



Fig. 4. Prinsesse Charlotte Amalie.
79×63 cm.

dragt er ude for et lokalt vindstød, og de knogle- og bruskløse fingre ormer sig frem som maddiker. Klassicismen havde en stor og sund mission, da den som mødbølge slog ind over Louis-quinze stilen. Da snart sagt hvert slot, hver herregård ejer eksemplarer af det folkekære kongepars portrætter, er der ingen grund til at gå nøjere ind på vore. De kan ikke være oprindelige pendanter, hvad jo allerede begges drejning til venstre viser. Kongens står et Frederiksborgportræt af Frederik V som kronprins nær, dronningens har med sin effektfulde pragt og stolte hoveddrejning oprindelig dannet pendant til et tilsvarende pompøst portræt af kongen (Statens Museum for Kunst). Det slutter sig dog nøjest til et ganske lignende på Langesø på Fyn.

Louise var datter af den hannoveranske kurfyrste, kong Georg II af England. Ligesom den uhæmmet livsglade kong Frederik blev den smukke og elskelige dronning hurtigt populær. Det var oprigtig sorg, der herskede ved den kun 27-årige dronnings død. Hun efterlod sig fire børn og forplantede derved desværre den disposition til sindssyge, som må have ligget til den hannoveranske slægts mandlige medlemmer. Vi finder den hos Georg IV af England, hos Louises søn Christian VII og hos dattersønnen Gustav IV af Sverige. Hvad gavner det at stævne over havet med det rigeste brudeudstyr i lasten, når man medbringer kimen til sindets sot i sine gener. Ligesom før ved dronning Louises portræt, kan man atter her ved synet af dette billedes, trods den klodsede restaurering, endnu bløde og harmløse træk gribes af en beklemmende uhyggefølelse ved at spore uafvendeligheden i det konstitutionelle anlægsprægs tavse underminerende arbejde.

Går vi fra billederne af kongelige personer over til patronerne, er det naturligt at begynde med stifterinderne. Fra første færd synes klosteret kun at have ejet et portræt af Berte Skeel, Niels Rosenkrantzes enke. Det nævnes i hvert fald i en inventarliste fra 1728. Men da det udtrykkeligt siges, at det var på metal, kan det ikke være det samme som vort nuværende, der er på lærred. En miniature af Berte Skeel, som en af konventualinderne efterlod klosteret 1776, er forsvundet lige så sporløst. Af den anden stifterinde, *Margrethe Ulfeld* (1641—1703) [fig. 5], synes klosteret slet ikke at have haft noget maleri før sidst i det 19. århundrede, hvor man erhvervede et originalportræt efter først at have anskaffet en kopi af Ludovica Thornam i 1893 (afb. s. 11). Denne kopi, et brystbillede, er ikke malet efter vor nuværende original, men synes at være et udsnit af et legemstort pendantbillede til et Niels Juel-portræt på Egeskov, Fyn. Margrethe Ulfeld ses her stående i hel figur i en statelig dragt smykket med brede hermelinsbræmmer både på liv og nederdel. Geheimerådindetitlen og den øvrige fornemme stilling berettigede hende jo til denne næsten kongelige luksus. Hendes ansigtstræk er på Egeskov-billedet, der ifølge dragtens mode må tidsfæstes til midten af 1690'erne, ligesom på vor kopi, overordentlig ungdommelige, nærmest en 25—30-årigs. Selv om vi ikke havde et korrektiv i klosterets originalbillede fra samme tidspunkt, der viser et af alderen mærket og alt andet end aristokratisk fysiognomi, kunne allerede aldersangivelsen oppe i kopiens venstre hjørne »udi hendes 54 Aar« gøre én skeptisk. Det ungdommeligt forskønnede ansigt er altså et falsum eller en retoucheret restaurering, som jeg formoder skyldes en langt senere tids mere romantiske end kunstnerisk redelige tendenser. Vi må altså henholde os til originalbilledet i riddersalen (kopien hænger i damernes spisestue), når vi vil danne os et indtryk af den ene af de kvinder, klosteret skylder sin tilværelse. Her står vi overfor en myndig dame med en positiv indstilling til livet. Blikket er vågent og klogt. Vel dirrer antydningen af et smil i mundvigen, men ved synet af den selvsikre dame tror man gerne overleveringen, der røber, at den gode fru Margrethe kunne være noget ilsindet. Forøvrigt var hun et varmhjertet menneske, altid rede til at yde hjælp, hvor den trængtes. Et bevis herpå har vi ikke blot i klosterets oprettelse, men også i de mange gaver, hun skænkede det i de fire år, hun forestod det som dets patronesse.

Til beroligelse for dem, for hvem navnet Ulfeld har en ominøs klang, idet de kun forbinder det med landsforræderen Corfitz, kan jeg meddele, at den mand, over hvis minde samtiden rejste en skamstøtte, er så fjernt beslægtet med Margrethe, at man må søge helt op til hendes tiptipoldefader for at finde deres fælles forfader, Corfitz' oldefar, Jakob Ulfeld.

Margrethe, som var datter af Landskrones kommandant, Knud Ulfeld, men tidligt forældreløs, var gennem sit ægteskab med Danmarks store søhelt, Niels Juel, blevet vænnet til at råde i store forhold. Hendes ægtefælle var en af de få mænd af den gamle adel, som hævdede sig under



Fig. 5. Margrethe Ulfeldt.
80 × 63 cm.



Fig. 6. Berte Skeel.
76 × 62 cm.

enevældens favoriseren af nyere slægter. Efter Slaget ved Køge Bugt i 1677 havde den nyudnævnte admiralgeneraløjtnant, til dels for prisepengene, erhvervet Valdemarsslot med det frugtbare Tåsinge, om vinteren boede familien dog ved kongens nyanlagte torv i den 1683—86 opførte statelige gård på hjørnet af Bredgade, som nu under navnet det Thottske Palæ huser det franske gesandtskab. Ægteskabet med den retsindige og humane »gode gamle ridder« var lykkeligt og harmonisk, men stillingen som hans hustru sikkert meget krævende, thi det er en af landets rigeste og fornemste damer, vi her har for os. Imponerende ser hun ud med sin kostbare fontange, det urimeligt høje hovedsæt, bestående af kniplinger, bånd og slør, som hørte til 1690ernes mode, og som der må have hørt talent til at manøvrere med i det danske klimas stive kulinger, eller til at klemme ind i de små lave silkepolstrede portechaiser, som var datidens befordringsmiddel, når damer skulle færdes på gaden. Jeg vil dog tro, at vejen over til veninden Berte Skeel, hvis gård lå vis à vis på hjørnet af Østergade, ikke var længere, end at man kunne tillade sig at trippe der over i sine rødhælede sko, selv om pladsen sikkert ofte har henligget som et morads. Kan man ikke se de to damer for sig besøge hinanden under udfoldelse af al den nejen, omfavnelser og tituleringen: »Min hjerte«, som hørte til omgangstone i enevældens dage, for at drøfte klosterets store og små anliggender, det være sig den kindhest, skarpretteren i Roskilde By havde langet en af klosterets husmænd, ekviperingen af en indsidder i Veddelev, som skulle gøre rostjeneste i fuld krigsmondur, eller et noget for utæmmet temperament blandt klosterets unge jomfruer, alt

medens fontangerne vippede og svajede på hovederne. Med le roi soleils enevælde fulgte kravet om at virke som overmenneske, derfor måtte frisører og coiffeuser gøre deres bedste for at lægge en alen til de fornemme personers vækst. Allongeparykkerne blev sat op i mange lag af bukler og hos kvinderne håret arrangeret tårnhøjt med silke og kniplinger. Over disse har Margrethe draperet et sort slør. Det er ikke et enkeslør, som ofte formodet, da hendes mand først døde i 1697. Måske bærer hun sorg for sin nys afdøde svigersøn Christian Bielke, datteren Vibekes første mand, der døde i 1691.

Som alt andet er moden underkastet kontrastsvingninger, og efter århundredskiftet begyndte frisuren at aftage i højden for efter midten af århundredet at svinde ind til næsten intet¹⁾. Det skulle snart blive i bredden, med skørternes omfang, snarere end i højden, man søgte at imponere, for imponeres skulle der. Vi er jo i de honette ambitioners tid. På Berte Skeels portræt fra 1707 [fig. 6] ligger der kun en enkelt række bukler over issen. Til gengæld dukker her de to tindingekrøller frem, som med en mærkværdig sejghed skulle komme til at dominere i over en snes år sammen med de løst hængende lokker, som falder ned over ryg og skuldre. Over panden opdager vi en sort snip, tegnet på hendes enkestand. Den indtraf allerede i hendes 32. år, da hendes mand, Niels Rosenkrantz, helten fra Københavns og Wismars belejringer, faldt ved Helsingborg i 1676.

Også *Berte Skeel* (1644—1720) blev tidlig forældreløs. Moderen Birgitte Rud døde i hendes første leveår, en stedmoder da hun var elleve, femten år gammel mistede hun sin fader, den gårdrige, retsindige og kultiverede, men gammeldags strenge Christen Skeel til Fusingø. Hun kom derfor snart til at føre en omflakkende tilværelse hos kvindelige slægtninge. Intet under, at det netop blev de to tidligt forældreløse kvinder, i hvis sind tanken om at stifte et blivende sted for ugifte kvinder modnedes. Det livsbejaende, der lyser ud af Berte Skeels træk og hendes hele handle-måde, stammer fra det skeelske hjem, hvor gavmildheden øvedes både af faderen og Bertes muntre og milde moder, såvelsom af dennes efterfølger, Margrethe Lunge, der navnlig bar omsorg for børnene på sin mands godser. Begrebet »noblesse oblige« blev indpodet den lille pige med modernmælken.

Tonen blandt de mange søskende var hjertelig og fornøjelig. Således skildres brødrene Otto og Mogens (som vi senere kommer tilbage til) som muntre og facile mennesker. »Jeg har haft elskelige søskende«, erklærede Otto Skeel endnu på sit dødsleje. At man også var rådsnar i den familie, ses af søsteren Birgittes drastiske optræden, da en røver i Roskilde

¹⁾ Man vil måske undres over denne dvælen ved modernes tilsyneladende ligegyldige petitesseer, men når man gang på gang taler om en skønsommæssig datering af malerier, skader det ikke at gøre opmærksom på, af hvilke små kollektive udslag af den menneskelige forfængelighed kunsthistorikeren bygger sine overvejelser op, når det gælder fastslåelsen af et billedes identitet.

Kro havde drukket hendes kusk fuld og indtaget hans plads for at køre hende til en skov, der var kendt som tilholdssted for stimænd. Hun opdagede faren, slog bagfra sit strømpebånd om røverens hals og kvalte ham, hvorpå hun med sindsro selv kørte vognen til sin bopæl, Gl. Køgegård. — Berte Skeel mistede allerede 14-årig sin første trolovede, oberst Kjeld Lange, ved Københavns belejring 1658 — man var tidligt på færde dengang — og hun var kun 18 år, da hun i 1662 blev viet til Niels Rosenkrantz til Stougård. Denne administrativt dygtige og tapre mand avancerede i hurtigt tempo til Københavns amtmænd, assessor og generalløjtnant. Han skildres som en ligevægtig og munter mand, og man forstår, at samlivet med den lige så vel afbalancerede hustru har været meget lykkeligt. Men selv det mest harmoniske menneske kan ikke værges sig mod smerten. Mærkeligt at disse to sunde og livsfrode mennesker børn var så lidet levedygtige, at de alle døde i barneårene. I 1681 var den endnu kun 37-årige enke berøvet sit sidste barn.

Hun kom dog ikke til at sidde ensom hen. Allerede tidligt havde hun taget andres børn til sig, og i årenes løb opdrog hun hele 13 drenge og piger, hvoraf nogle boede hos hende i indtil 22 år. Hvad lå da nærmere end at gøre denne opfostring af ungdom til en fast institution, hvilket som bekendt skete i 1699 ved Roskilde adelige Jomfruklosters oprettelse. Allerede i mange år havde Berte Skeel varetaget sine store godsers administration og styret sine undergivne med klogskab og mildhed, ja, hun gik ikke af vejen for at lære sig lægekunsten for at kunne øve den inden for sin virkekreds. Kan man afrunde denne karakteristik smukkere end ved at anføre, at i de tilfælde, hvor der skulle overbringes en smertelig nyhed til et af skæbnen ramt menneske, var det Berte Skeel, man tyede til, som f. eks. da Oluf Rosenkrantzes hustru skulle have meddelelse om, at hendes mand var blevet afskediget ved dom.

Naturligvis tilflød der også gennem Berte Skeel klosteret rige penge-gaver og naturalier ud over de summer, som medgik til købet af Sortebrødreklosterets gård og dens indrettelse til bolig for — til at begynde med — atten unge piger. Hun forestod klosteret som dets patronesse i 21 år, og allerede i de grundlæggende statutter bestemtes det, at patronværdigheden over klosteret skulle gå videre i familien Skeel, blandt de ældste i hendes nærmeste slægt.

Berte Skeel har været malet mange gange, lige fra hun som lille pige afbildedes med sine søskende (Ryegård). Et ungdomsportræt hænger på Gyldensten, og på et andet billede, der også findes på Ryegård, er hun afbildet som Niels Rosenkrantzes hustru i 1675. Vort billede viser hende som 63-årig, endnu i sin fulde åndelige vitalitet og handlekraft, men med begyndende tegn på en vis tung fyldighed, som skulle tage til med årene, så det de sidste år kneb for hende at færdes omkring. »Jeg med min tunge krop og syge helbred må blive, som jeg er, men Herren haver af sin nåde gjort det, at jeg bruger pennen meget«. Støttende sig til sit valg-



Fig. 7. Jytte Katrine Friis.
75×61 cm.

sprog: »Ændre det vi kan, lide det vi skal«, fandt hun sig med resignation i sin lod.

Billedet er ophængt i spisestuen som pendant til L. Thornams kopi af Margrethe Ulfelds Egeskov-portræt, mens der i riddersalen mangler en pendant til den ægte original af Margrethe. I rummet ved siden af spisestuen, den såkaldte kaffestue, hænger billedet af et af Bertes plejebørn, *Jytte Katrine Friis* (1674—1715) [fig. 7], der havde boet hos hende i ti år, før hun som 25-årig sammen med de første fem andre jomfruer flyttede ind i det nyoprettede kloster. Hun var født på Økloster som datter af Henrik Friis til Hesselager og Jytte Sehested. Hendes søster Elisabeth Friis blev senere priorinde, men da var

Jytte forlængst død. Billedet viser hende som nogle-og-tredive-årig, det må være malet omtrent samtidigt med Berte Skeels, da frisur og dragt stemmer nøje overens, ja, der er så megen lighed i malemåden, — det gælder dog kun ansigt og hår — at man fristes til at mene det malet af samme kunstner. Nogen munter dame synes den gode Jytte ikke at have været. Der er noget tidligt ifrøgået over hendes udtryk, som måske ikke kan undre, når man betænker, at hun i sin bedste ungdom blev »klostergivet« på den nye protestantiske vis. Men hvor meget af charmeløsheden skyldes kunstneren, og hvor meget hendes eget væsen, kan man jo blot gisne om. Heller ikke Berte Skeel ligefrem sprudler i den brave malers gengivelse. Og vi ved dog, at blodet pulsede rigt og varmt gennem hendes årer. Lad os altså indtil videre skyde på maleren og ikke på den arme Jytte.

Ved siden af Margrethe Ulfeld hænger i riddersalen et billede af hendes datter, *Vibeke Juel* [fig. 8] til Basnæs og Eriksholm (1672—1735). Som i slægten Skeel skulle patronatet efter Margrethe gå i arv til den ældste i den juelske (senere juel-brockdorffske) slægt. Ved hendes død enedes dog alle tre søskende, Knud, Sophie og Vibeke, om at overtage patronatet i fællesskab. Det blev Vibeke, som tog sig ivrigst af administrationen, og ved de andre søskendes død blev hun (1722—35) ene om patronatet. At klosteret havde hendes fulde interesse, ses deraf, at hun lod sig male med hånden hvilende på en tyk bog i svinelæders bind, på hvis ryg der står: »Roeschilde Jomfrue Closters Statutter«. Billedet er iøvrigt forsynet med det juelske våben og betegnelsen: »Wibiche Juel General-Admiral Niels Juels daater«. Over denne indskrift er med senere skrift tilmalet: »Gene-



Fig. 8. Vibeke Juel til Basnæs.
80×62 cm.



Fig. 9. Birgitte Skeel til Egholm m. m.
79×59 cm.

ral-Leutenantinde«. Det må være sket, efter at hendes anden mand, Gregers Juel, i 1730 fik denne Udnævnelse. Sin første mand var hun blevet viet til i 1687 som femtenårig, og endda var manden 27 år ældre end hun selv. At det skulle være et inklinationsparti, får man sig ikke til at tro. Admiral Bielke var en kollega af hendes fader og havde ligesom denne udmærket sig i den skånske krig. Men de af forældrene arrangerede partier var gennemsnitlig næppe ulykkeligere end vor tids giftermål, der er ro og harmoni over Vibekes ansigt. Efter at hun havde født sin mand tre børn, der alle døde i en ung alder, blev hun enke i 1694 for i 1701 igen at stå brud, denne gang med den fem år ældre oberst Gregers Juel. Det blev et uroligt rejseliv, der ventede parret i deres ægtestands første år. Gregers Juel kom til at tjene i den kejserlige hær, først i Sachsen, senere i Italien, og Vibeke fulgte trofast sin mand på de for datidens kvinder så trælse rejser. Niels Juels datter har ikke været bange af sig. Eller? Når man ser portrættet af hendes charmerende mand (Hverringe), begynder man at ane, at hun måske netop ikke var dristig — ved at vide ham alene ude i verden. I en lille by nær Mantova fødtes deres første datter, Margrethe, som vi senere skal høre nærmere om, og i 1703 vendte familien hjem og boede snart i København, snart på Basnæs eller en anden af de seks herregårde, de samlede sig. Vibeke blev enke for anden gang i 1731. Vi kender et billede af hende (på Hverringe), hvor hun er blevet til en lille forgræmmet morlil, helt indhyllet i sin sort-hvide enkedragt, knap til at kende igen sammenlignet med den statelige, ranke og dog venlige dame, klosterets portræt viser os. Der er næsten ingen

lighed med moderen, Margrethe Ulfeld. De sorte øjne og hår har hun ligesom broderen Knud fra sin fader. Der er heller ikke den fjerneste lighed med portrættet af datteren Margrethe Helvig Juel (hvis da tilskrivningen er sikker). Det synes, som om slægtspræget ikke forplantes på spindesiden i den familie. Billedet er et fint portræt, malet med redelighed og dygtighed omend lidt stift og tørt.

Samtidig med Vibeke Juel, men først efter Berte Skeels død i 1720, var dennes niece, *Birgitte Skeel* til Egholm og Krabbesholm (1669—1737) [fig. 9], datter af fornævnte Otto Skeel til Vallø, patronesse for klosteret som repræsentant for den skeelske slægt. Atter en rig og såre fornem dame, som forstod, at rigdom forpligter. Hun var i 1686 på Vallø blevet viet til daværende amtmand og etatsråd Otto Krabbe som dennes tredie hustru. Hendes mand, af hvem der på Frederiksborg hænger et portræt malet af Henrik Krock, endte som Sjællands stiftamtmand, geheimeråd i conseillet, elefantridder og medlem af kommissionen til vornedskabets ophævelse. I Christen Worms ligprædiken siges der om dette ægteskab: »Herren var som Fruen og Fruen som Herren, begge, saa vidt muligt, som Gud vil have os«, stolte ord at få sagt ved sin bære, og der synes at have været valuta bag både dem og det motto, der står på Houbrakens stik efter vort portræt: »Non facile imitandum« (ikke let at efterligne). Birgitte sørgede på sine ti store godser for skoler, hospitaler og fattighjælp. Ligesom hun gav 3000 rdl. til opdragelse af unge herremænd, skænkede hun 4000 rdl. til klosteret og bevirkede, at jomfruernes antal øgedes med fem. »Gud lod det lykkes, at hun saae saavel Kapitalen formeret som Jomfruernes Tal forøget«. Allerede i 1715 var Birgitte blevet enke, og da var hun forlængst barnløs. Af hendes tre børn var kun een blevet voksen, — det monotone og tragiske omkvæd i de tiders slægtshistorier — nemlig Charlotte Amalie Krabbe, som blev viet til Christian V's søn med Sophie Amalie Moth, Ulrik Christian Gyldenløve, men som allerede døde i 1709. Birgitte blev dog i denne sorg som i alle andre båret oppe af sit stærke sind. De to ægtefæller blev som omtalt andet steds i denne bog (s. 20) begravet i Roskilde Domkirke med al den overdådige pragt hin ambitiøse tid kunne lægge for dagen. Vi har endnu synlige beviser derfor i det skønneste af alle kirkens epitafier, udført af I. C. Sturmberg og Carl Stanley. Ja, vi behøver ikke at gå længere end til bogsamlingen i klosterets kapel for at finde et eksempel på de summer, der ofredes, når det gjaldt om at komme i jorden med manér. Blandt den lange række historisk set uvurderlige ligprædikener, som samlingen rummer, lige fra de første duodez- og oktavudgaver fra 1500-tallet og til de for hvert århundrede mere svulmende bind, betegner Birgittes ligprædiken så absolut kulminationen, denne fløjelsbetrukne kæmpefoliant af størrelse som en diger billedbibel og fuld af patetiske hyldestdigte og stik. Men dette højdepunkt kom også til at betegne afslutningen. Da man ikke mere kunne overgå næsten, tabte man interessen og forlod den kostbare skik, hvilket

viser, at den rang- og stands-brynde, som enevoldstanken havde fremelsket, til slut kunne fortære sig selv.

Vi har to portrætter af patronessen. Det ene hænger i riddersalen som en noget misforstået pendant til Margrethe Ulfelds billede, det andet, en ret forgrovet gentagelse, i trapperummet foran priorindens lejlighed. Der har hvilet den skæbne over Birgittes portrætter, at de stadig — og endnu den dag i dag — på grund af navneligheden forveksles med Berte Skeels. Oppe i billedernes højre hjørne står der et FBS over Skeel-våbenet, hvilket må være ment som: Fru Birgitte Skeel. Er det underligt, at dette B, der lige så godt kunne læses som Birte og Berte (disse navne benyttes endda ofte i flæng), har forledt til at opfatte billedet som et portræt af stifterinden, navnlig på et tidspunkt, da de oprindelige portrætter af denne forlængst var forsvundne. I 1776 tilfaldt der klosteret efter en af konventualinderne, en baronesse von Winterfeldt, et portræt af »Gehejmerraadinden Krabbe«. Det må formodes at være et af disse to. Men intet går så hurtigt i glemme som portrætters identitet, takket være den desværre så udbredte uskik ikke at betegne billederne med navn og kunstnerangivelse. Rent bortset fra, at billedet kostumemæssigt stammer fra omkring 1730, altså c. 10 år efter stifterindens død, ville vi, der kender det autentiske billede af Berte Skeel, med dets gamle betegnelse og aldersangivelse bag på lærredet, aldrig kunne forveksle de to damer. Der er så vist ingen lighed imellem den rundelige Berte og Birgittes mærkværdige, næsten deforme ansigt med det lange overansigt og næseparti og det urimeligt lille mund- og hageparti. Men trods dette misforhold er der intet latterligt ved den imponante dame i den grå brocherede silkekjole med den tunge blå kappe på barokmaner draperet over skuldrene. Kongesønnen U. Chr. Gyldenløve kunne være sin svigermoder bekendt.

Den næste patronesse af slægten var Birgittes niece *Charlotte Amalie Skeel* (1700—63), der tillige efter sin barnløse tante arvede Egholm og Krabbesholm. Hun skulle dog være fælles om patronatet med sin mand Iver Rosenkrantz, som næst efter Knud Juel, der dog overlod ledelsen til sin søster Vibeke, faktisk er den første mand, der aktivt træder ind i klosterets styrelse og endda oprindeligt kun som »sin kones mand«. Efter hendes død 1745 varetog hun patronatet alene til sin død. Hvor megen interesse, hun havde for klosteret, viser den bestemmelse hun traf i 1761, at Egholm, Ryegård og Krabbesholm i tilfælde af, at hendes efterkommere døde (allerede hendes søn døde barnløs), skulle tilfalde først grev Jørgen Scheel, Gl. Estrup, og ved hans slægts uddøen Roskilde Kloster.

Med portrættet af Charlotte Amalie Skeel begynder den række kopier af patronbilleder, man har anskaffet for så vidt muligt at gøre serien komplet. Vantore har udført billedet, et knæstykke, efter det ene af Ryegårds to portrætter af patronessen. Hun ses iført lav hvid paryk og grønligt grå damaskes silkekjole med spidst liv og krinoline, stående i landlige omgivelser under en uvejrhimmel. Kjolens farve er stemt sammen

med baggrundens tunge grønne i en ikke alt for behagelig harmoni, der i hvert fald skurrer fælt mod karnationens livlige farver. Dragt og alder viser hen til 1730'erne. Udtrykket er ret konventionelt, så man får ingen indtryk af, at vi i virkeligheden står over for en noget letsindig dame, som flirtede til højre og venstre og benyttede sig af sin aldrende mands svaghed for hende. Det gik så vidt, at to unge forlibte kavalere i julen 1733 duellerede i hendes hus. Ikke desto mindre fik hun i 1750 tildelt ordenen »de l'union parfaite«, også kaldet de la fidelité, men ordenen hentyder rigtignok også kun til stifternes, Christian VI's og dronning Sophie Magdalenes, ægteskabelige troskab, ikke til bærernes.

Lige over dette maleri hænger et originalportræt af hendes mand, den — uden for hjemmet — mægtige geheimeråd i collegiet og præsident for højesteret, forhenværende gesandt og stiftamtmand *Iver Rosenkrantz* til Rosenholm (1674—1745) [fig. 10]. Blandt de talrige hverv, han bestred, var også opdragelsen af kronprins Frederik (V), en opdragelse, han trods megen modstand fra den tyske dronning Sophie Magdalenes side fik trumfet igennem blev dansk og ikke tysk. Allerede under Frederik IV havde han måttet kæmpe med unåde, da han stod i stærk opposition til den Anna Sophie Reventlowske kreds og havde stillet sig helt på kronprinsens parti med hensyn til kongens ægteskab til venstre hånd. Straks ved kong Frederiks død blev han da også i realiteten en slags storkansler med udstrakt bemyndigelse. Ved frygtløst at modarbejde hoffets tyskhed og pietisme tabte han dog atter terræn, og det gjorde det ikke bedre, at hans huslige forhold udviklede sig så forargeligt. Rent uholdbar blev dog hans stilling, da han, der som diplomat havde arbejdet for en alliance med England mod Frankrig, så kongen, påvirket af Løvenørn, slå ind på en afgjort franskvenlig politik. Han blev afskediget med pension og nedlagde selv alle andre hverv undtagen patronatet i Roskilde. Iver Rosenkrantz levede nu et stilfærdigt, men virksomt godsejerliv på Rosenholm i afgjort bondevenlig og human ånd, selv om han i sin tid gik ind for stavnsbånd fra det 14. til det 40. år. Han var den udprægede aristokrat — i sit sørgedigt over Birgitte Skeel taler han i tidens ånd om »den usle trællebonde« — fint dannet, elskværdig og human, besindig og diplomatisk. Der foreligger digte af ham i tidens lidet kræsne stil både på latin og dansk.

Denne mand er blevet malet mange gange, mest åndfuldt måske som ung af den franske maler Hyacinte Rigaud (på Ryegård). På Rosenholms helfigur-billede ser vi ham i den pompøse elefantridderdragt. Vort billede er bagpå dateret 1739 og i opfattelsen, omend lidt hårdere i malemåden, meget ligt et portræt fra 1737 på universitetet, malet af den tyskfødte maler J. S. du Wahl. Vi ser ham her som den store mand, dekoreret med elefantridderordenens blå bånd og stjerne samt med ordenen de l'union parfaite, der viser hans nære tilknytning til hoffet. Blikket under de mørke bryn møder vort med fasthed, det er tydeligvis en mand med sine