

meningers mod. Øverst til venstre findes Rosenkrantzernes våben omgivet af elefantridderordenen. Men mest imponerende er måske den rigt udskårne og velbevarede rokokoramme, så typisk for tiden med sine lunefulde snørkler og sin asymmetri.

Vi er nu nået til den patron, som afløste Charlotte Amalie Skeel i 1763, og hvis portræt uretfærdigt nok er kommet til at hænge i trapperummet til priorindejligheden i stedet for på en hæderlig plads i riddersalen<sup>1)</sup>, nemlig stiftamtmand og medlem af overskatterådet, geheimeråd *Holger Skeel* til Birkelse og Mullerup m. m. (1699—1764) [fig. 11]. Man var nu øjensynligt kommet helt bort fra kvindelige patronesser, idet også på den juelske side fra 1744 kammerherre Niels Juel til

Tåsinge indleder en uafbrudt række af mandlige patroner. *Holger Skeel* var en dygtig administrator, initiativrig og reformvenlig. Forskellige legater skylder ham deres tilblivelse ligesom også hospitalet i Fredericia. Et endnu synligt spor har han efterladt sig i Mullerups haveanlæg.

Vort billede viser en mand omkring de tres, støt og sindig, helt igennem en tilforladelig hædersmand. Da han bærer både storkorset med det hvide bånd (fra 1747) og l'union (tildelt ham 1757), og de ikke synes tilmalede senere, må portrættet være malet efter dette år, måske endda først efter 1762 ligesom dets pendant af hustruen. Dragten, bl. a. den endnu fyldige hvide paryk, synes at høre en noget tidligere tid til, men ældre mænd har nu sjældent trang til at følge med i modens hastige udsving. Den pragtfulde røde kappe med spættet pelsfoer er et bevis på, hvorlænge en kunstnerisk cliché kan holde sig, ingen gik så vist i rokokotiden rundt i den slags gevandter. Bortset derfra er billedet med sin stillfærdige baggrund og hele sobre holdning typisk for dets maler, den svenskfødte *Joh. Hörner*<sup>2)</sup>. Denne kunstner, som hovedsagelig malede det højere borger-



Fig. 10. Iver Rosenkrantz til Rosenholm.  
80×63 cm.

<sup>1)</sup> Det skyldes sikkert billedets sene tilkomst, idet det først tilfaldt klosteret ved priorinden, frk. Nelly Skeels død i 1928. Det smukke billede burde dog snarest finde sin plads i riddersalen og afløse en af de uinteressante kopier.

<sup>2)</sup> Det er tidstypisk, at af alle de kunstnere, jeg hidtil har nævnt, er ikke een indfødt dansker, altid kun indvandrede udlændinge.

skab, havde et fint psykologisk blik. Med sit tilforladelige, rolige gemyt malede han bedst, når han følte sig åndelig beslægtet med sin model. Derfor er dette portræt lykkedes så godt for ham. Man har også tilskrevet ham et noget grovere maleri af Holger Skeel, der hænger på Frederiksborg. Replikker af vort findes bl. a. på Orebygård.

En pendant til portrættet forestiller hustruen *Regitze Gyldencrone* til Mørup (1706—79) [fig. 12]. Vi kender et andet maleri af hende, malet af P. Wichmann i 1740erne (Frederiksborg). Man skulle ikke tro, at Frederiksborgbilledets interessante verdensdame var den samme som den trods al stadsen noget hjemmegjorte person, vi har for os her. Man får igen engang bekræftet, at der stikker mere af maleren end af modellen i ethvert billede. *Regitze Gyldencrone* fremstilles her som en noget tung, alvorlig kvinde med et lidt bittert sind. Forståeligt nok, når vi hører, at et ulykkeligt ungdoms »attachement« havde efterladt et tungsind, som end ikke hendes stærke religiøse anlæg formåede at sprede. Elleve barnefødsler skulle vel heller ikke gøre hendes tilværelse lettere, selv om hun blandt sine sønner talte så dygtige mænd som de to senere patroner: *Fritz Skeel* (1735—98), kendt for sin omsorg for og kontrol med klosterets anliggender, og amtmanden over Ringsted og Sorø amter *Vilhelm Matthias Skeel* (1746—1817), af hvilke vi desværre kun har kopier udførte af Vantore efter værdifulde samtidige portrætter.

Før sit ægteskab havde *Regitze* fra 1725—30 været hofdame hos Anna Sophie Reventlow (man aner, at »attachementet« blev knyttet under dette ophold ved hove), derfra stammer det kronede A. S. i brillanter, som hun bærer i en blå sløjfe på brystet ved siden af l'union parfaite. Denne orden tildeltes hende i 1762, og da den ikke synes tilmalet, kan billedet tidligst være fra dette år. Alderen kan også passe på en dame nær de tres, ligesom den tætsluttende frisure med den lille miniature buket over panden peger hen på tiden omkring 1760. Det spidse liv dykker ned i en sikkert omfangsrig krinoline, og som på mandens billede er figuren draperet med en kappe foret med spættet skind. Joh. Hörner døde 1763, det er altså et af hans sidste malerier, vi har for os. Når man ved, at den oprindelig farveglade svensker i sine senere år under påvirkning af Pilo strammede sin kolorit under en fællestone, hvor endog »den piloske« grønblå tone kunne spøge (se baggrunden), synes man, at tilskrivningen går op som et rigtigt løst regnestykke.

Hvad de øvrige patronbilleder angår, tillader pladsen ikke at komme ind på de mange kopier, hovedsagelig af Vantore, eller billeder malet »efter fotografi og familiens vejledning«. Originalbilleder af en vis interesse er de to af Aug. Hærning udførte. Det ene forestiller *Vilhelm Samuel Skeel* til det Skeelske Majorat (1810—87), ham, der har udarbejdet de to »Optegnelser om Roskilde adelige Jomfrukloster« 1867 og 77, som indeholder meget stof fra klosterets arkiver, bl. m. a. vigtige oplysninger om de gamle maleriinventarer. Også i hans optegnelser om familien Skeel



Fig. 11. Holger Skeel til Birkelse,  
malet af J. Hörner. 78×63 cm.



Fig. 12. Regitze Sophie Gyldenchrone til Mørup,  
malet af J. Hörner. 78×63 cm.

1871 og 82 findes meddelelser af interesse for klosterets historie. Patronen var assessor i højesteret og medlem af landstinget, og portrættet af ham viser et interessant hovede med markerede og levende træk.

Hærnings andet billede, fra 1930, forestiller kammerjunker *H. F. Christian Skeel* (1863—1936), kontorchef i landsoverretten og storsire for Odd-Fellow-ordenen. Patronen er i selskabsdragt, sort kjole med hvidt slips, og dekoreret med dannebrogordenens ridderkors og sølvkorset. Om halsen har han den smukke ridderorden af Islands Falk og på venstre bryst storsirens ordenstegn, et rødt kors med grøn krans i korsarmens skæringspunkt. Den naturlige siddende stilling og det stilfulde interiør med gobeliner på væggen gør et festligt og dog tilforladeligt indtryk.

Desværre er patronværelsets portræt af branddirektør *Otto Skeel* til Oxholm (1862—1945) af sådanne dimensioner, at det ikke har fundet plads i riddersalen. Det er ellers et fint kunstværk af Vilhelm Tetens, malet 1936, og giver et godt indtryk af den store tunge skikkelse, som bærer Skeelernes typiske slægtstræk, der kan følges tilbage til det gamle Hörner-billede af Holger Skeel.

Portrættet af den nuværende patron, kommandørkaptajn, baron *Niels Juel-Brockdorff* (f. 1878) er en original af Vantore fra 1913. Man er lige ved at ønske, at også dette var en kopi fra denne malers hånd, for lige så god en kopist han var, lige så lidt kunstnerisk nerve synes han at kunne forlene et portræt med, hvor han ikke støtter sig til en anden kunstner.

Billedet viser baronen som ung søofficer i uniform siddende i fri luft på en havebænk. Det er dog ikke lykkedes Vantore at suggerere nogen



Fig. 13. Formentlig Mogens Skeel til Fusingø.  
76×60 cm.

følelse af plein-air. Desværre er portrættet malet på et ret tidligt tidspunkt, inden livet har fået tid til at præge trækkene.

I de øvrige rum er ophængt portrætter af personer med løsere tilknytning til klosteret. På trappegangen op til priorindens lejlighed findes et maleri, som menes at forestille Berte Skeels halvbroder *Mogens Skeel* til Fusingø (1650—94) [fig. 13], søn af Margrethe Lunge. Maleren er ukendt. Hvis benævnelsen er rigtig, skulle — bortset fra Wuchters kongebilleder — dette maleri være det eneste af de mange portrætter, nævnt i en gammel inventarfortegnelse fra 1728, som har fundet blivende sted i klosteret. Mogens Skeels evner og karriere var ikke helt almindelige. Første

gang, vi hører hans navn nævne, er i 1659, da faderen, Christen Skeel, på sit dødsleje dikterer sin otteårige søn et brev til Frederik III, hvori han dadler dennes udstrakte anvendelse af udlændinge i regeringen. Efter forældrenes tidlige død opdroges drengen hos professor Rasmus Vinding, men gik så over i hof-tjenesten som hofjunker hos kronprinsen og prins Jørgen, med hvem han i 1668 rejste til Italien. Han kom i det hele taget indtil 1684 til at føre et omflakkende liv. 1674 finder vi ham i prins Wilhelm III af Oraniens tjeneste som officer. Næste år indledede han en diplomatisk karriere, der førte ham vidt omkring, bl. a. til England, hvortil han i 1683 ledsagede prins Jørgen, da denne skulle ægte den senere dronning Anna, om hvem Mogens Skeel erklærede: »Hendes skønhed er ikke stor, men hun er ung, og ordsproget siger, at djævelen var smuk, da han var ung«. Han var i det hele taget ugenert, ligefrem og åbenmundet og løb sig ofte staver i livet derved, var således i stor unåde hos den snæverhjernede dronning Sophie Amalie. Men jeg vil tro, at hans livlige væsen og intelligens har vundet ham mange venner. 1684 kaldtes han som stiftamtmand til Århus, senere til Viborg, men allerede 1692 møder vi ham igen som gesandt i England og officer hos prins Jørgen under dennes felttog i Brabant. Han tålte ikke det engelske klima, men i Holland blev han først rigtig syg, og på rejsen hjem døde han i Lingen ved Ems. Forinden havde han erigeret den ene af sine mange herregårde, Fusingø, til stamhus. Her indrettede han et stort bibliotek og dyrkede sine tidligt vakte litterære interesser. Allerede 16 år gammel havde han oversat en operatekst af den tyske digter Opitz på vers. Han skrev en

del digte og er sandsynligvis forfatter til »Grevens og Friherrens Comedie« (1675)<sup>1)</sup>, en satire over den nye adel og forløber for Holbergs komedier, i hvis Pernille-figurer man genkender typen fra dette stykke, kammerpigen Mette.

Vort portræt skildrer ham udelukkende som officer, i rustning med brune kantninger og høj allongeparyk, skyer af krudtrøg, røde som stjernen mars, slår op bag ham. Denne gængse billedtype, hvor kroppen ses i profil, så der fremkommer en kraftig hoveddrejning mod beskueren, finder vi endnu så sent som i det kendte billede af Tordenskjold. At typen var en fast kliché ses tydeligst ved sammenligning med et portræt af storkansleren Konrad Reventlow på Brahetrolle-



Fig. 14. Formentlig generallojtn. Niels Rosenkrantz.  
74×76 cm.

borg, hvor rustningens glanslys, spænder, kantninger, ja, selv knæk og skygger i en sløjfe bag højre skulder er nøjagtig lig den på det skeelske portræt. Det er næppe engang givet, at man deraf kan slutte sig til en fælles maler af de to billeder, man tog ubekymret for sig, af hvad man forefandt. Da det hvide bånd, som Mogens Skeel fik i 1688, mangler, må portrættet — hvis det altså forestiller ham — være malet før den tid. Båndet finder vi på det efter dragten at dømme ti år ældre billede fra Gl. Estrup (nu Frederiksborg), men man generede sig jo ikke for at »forbedre« et kunstværk ved senere tilføjelser af de hæderstegn, man modtog, efter at maleriet var udført. Gl. Estrupbilledet og et andet på Fusingø viser lighed, om end ikke overvældende, med vort, derimod virker et senere portræt på Ryegård ret fremmedartet, når man er fortrolig med de ovennævnte. At vort billede på en i nyere tid på bagsiden anbragt seddel kaldes oberst Sigfred Skeel hører til den art mystik, en kunsthistoriker ikke så sjældent kommer ud for. En Sigfred Skeel findes mig bevidst ikke i nogen af de kendte skeelske slægtstavler.

I den såkaldte »kaffestue« hænger to portrætter, hvis identitet hidtil har været omtvistet, men for mig er der ikke megen tvivl. Det ene er et egenhændigt maleri fra Abr. Wuchters' hånd og forestiller sikkert Berte Skeels mand, generallojtnant *Niels Rosenkrantz* til Stougård (1627—76) [fig. 14]. Billedet, der stammer fra sidst i 1660'erne, er malet på kobber og er derfor måske ikke identisk med det Niels Rosenkrantz-portræt, som næv-

<sup>1)</sup> Af andre udlægges broderen Otto Skeel som komediens forfatter.

nes i inventarlisten fra 1728, hvor dette materiale ikke anføres, medens det udtrykkeligt tilføjes ved Berte Skeels billede, at det er malet på metal, hvad spisestuens portræt af stifterinden netop ikke er. Man fristes til at formode, at der er sket en forbytning, i så fald behøvede man heller ikke at gruble over, hvor de to oprindelige portrætter er blevet af.

Billedets lidt grove, fyldige træk med de vagtsomme øjne og den tynde moustache viser en overbevisende lighed med det noget senere portræt af Niels Rosenkrantz, der hænger på Ryegård. Der fremstilles han dog som kriger og elegant verdensmand, mens han på vort billede er afbildet, som han gik og stod i civil dragt i sit hjem. Det lange fyldige hår, som man dengang lod hænge løst over skuldrene, er endnu ikke blevet friseret med de små tætte krøller, moden krævede i 1670'erne, og som snart skulle gå over i de imponerende allongeparykker. Kniplingshalsdugen er forsynet med kvaster og fæstet med sorte bånd, og fløjlsvamsen bræmmet med pelsværk og tætsiddende blanke knapper, nøjagtigt samme dragt som Erik Rosenkrantz til Rosenholm optræder i på billedet i Hornslet Kirke sammen med sine tre hustruer. Det er vel navnlig denne nøje overensstemmelse i påklædning, der har ført til den fejlagtige benævnelse »Erik Rosenkrantz«, som vi finder i flere af inventarlisterne. Eriks alder udelukker imidlertid denne benævnelse, og dragten går igen på så mange af Wuchters portrætter (bl. a. af Griffenfeld), at det ikke er noget indicium. Han blev heller aldrig hvid ridder, og dette hvide bånd ses tydeligt på klosterets maleri lige over den blå sløjfe, hvori han bærer kongens billede. Det er tydeligvis senere tilmalet (Niels R. fik dannebrogordenens hvide bånd i 1671) og nu ret udvisket, mens de oprindelige farver bedre har modstået de afvaskninger, billedet bærer sørgelige spor af. Jeg går så vidt som til at tro, at også det hårfine overskæg er senere tilmalet. Sammenligner man det med moustachen på Ryegård-billedet, kunne det godt tænkes at være et ubehjælpomt forsøg på at føre portrættet à jour også på det »barbermæssige« område. Når andre kunsthistorikere har ladet sig skræmme af den iøvrigt forsvindende forskel, der er i de to billeders ansigtstræk, er dertil at sige, at den er minimal i forhold til de udsving, man finder i vitterlige portrætter af de personer, hvoraf vi har en hel serie af billeder (f. eks. Goethe, kongelige personer o. s. v.). Og denne forskel er i hvert fald også tilstede i slående grad i malemåden trods det, at begge malerier givetvis er autentiske Wuchters-billeder. Et hovedmoment i mine betragtninger er det dog, at der ikke er en eneste Rosenkrantz på det tidspunkt, maleriet ellers kunne passe på, og at det er en Rosenkrantz, lyser ud af hvert træk, ligesom vel få mænd af den generation skulle være mere selvskrevne til at hænge i klosteret end stifterinden Berte Skeels ægtefælle.

Om Niels Rosenkrantz er at fortælle, at han fødtes 1627 som søn af Palle Rosenkrantz til Ørup (Wuchters billede forestiller ganske rigtigt en c. 40-årig) og fik en god uddannelse, bl. a. på Sorø Akademi, hvor han havde den Rasmus Vinding til lærer, i hvis hus Berte Skeels broder Mogens

senere blev opdraget. Han foretrak den militære vej, og den uddannelse søgtes i de dage, uden nationale hensyn, der, hvor krig fandtes. Både i Nederlandene, Spanien og Frankrig fik Niels en praktisk uddannelse, som vejede tungere end alskens teori. Snart fik dog Danmark brug for en dygtighed som den unge Rosenkrantz, idet Carl X Gustav af Sverige angreb landet, og det blev signalet til hjemreisen. I 1657 finder vi ham i Halland som major for Gjongerne, 1658 i København under belejringen, hvor hans tapperhed og dygtighed kom for dagen. Snart blev han kommandant i København, og takket være hans energi befæstedes hovedstaden og udbedredes havnen energisk. 1673 udnævntes han til generalmajor »på det, at han kan



Fig. 15. Formentlig overhofmesterinde Margrethe Helvig Juel. 75×60 cm.

se, at man også kan komme frem ved modesti«, og samme år til generaløjtnant. Også i den skånske krig ved belejringen af Wismar indlagde han sig ære. Det var et stort tab for landet, da han faldt ved Helsingborg 1676.

Som en kraftig kontrast til Wuchters mørke, næsten sortladne farver står det andet omtvistede portræt i samme stue. Det fine billede stammer fra en dreven malers hånd, og dets kolorit med den pastelagtige farveskala synes at stå i nært afhængighedsforhold til C. G. Pilo. Ja, der er mere af en Pilo (den skyede baggrund med de grønlig farvestrejf) i dette billede end i de to nys nævnte portrætter af Frederik V og dronning Louise, som dog kan føres direkte tilbage til autentiske Pilo-portrætter. Det forestiller en noget fyldig, men meget sympatisk dame, utvivlsomt *Margrethe Helvig (Hedevig?) Juel*<sup>1)</sup> (1702—52) [fig. 15], der i 1721 ægtede overlanddrost, greve Chr. Frd. Haxthausen fra Oldenburg. Hun var datter af patronessen Vibeke Juel (altså datterdatter af Margrethe Ulfeld) og generaløjtnant Gregers Juel, der som før omtalt begge opholdt sig i Mantova, da Margrethe blev født.

Studerer man Dansk Adelsårbog for at hente de fornødne oplysninger om hende, slår det én, hvilket væld af skjult sorg og glæde, der kan ligge bundet i dette registers tørre tal og data. Fjorten gange måtte Margrethe i barselseng, og af denne børneflok blev de syv i moderens levetid ført ud på kirkegården. Alene i tidsrummet 1728—31 døde de seks, og deraf fire i løbet af eet år, alle af kopper. — Tre af de døtre, som blev voksne,

<sup>1)</sup> Navngivningen skyldes inspektør Jørgen Paulsen.



Fig. 16. Ubekendt Juel.  
144×113 cm.

blev indskrevne i klosteret 1744, men kom så vidt ses aldrig til at bo her, hvilket dog ville have været naturligt, da moderen efter sin mands død blev hofmesterinde på Christiansborg Slot for kronprinsens børn (i 1745) og året før sin død overhofmesterinde. Hun bærer l'union parfaite side om side med et kronet S. M. (Sophie Magdalene). Det er disse ordener, som har gjort en identificering mulig. Som nævnt under Vibeke Juel ligner vort billede hverken moderen eller mormoderen, men der er lighed med sønnen, som blev stiftamtmand i Sorø og overhofmester på akademiet der. Billedet må efter påklædningen at dømme være malet omkring 1750, altså i hendes sidste leveår. Derfor er også L. Bobés benævnelse i hans »Roskilde adelige

Jomfrukloster 1699—1899« urigtig. Hans i forslag bragte Birte Sophie Bothmer ville på det tidspunkt kun være godt 20-årig, mens portrættet forestiller en c. 50-årig.

I den tids menneskefremstilling, der som oftest kun kender alvor eller affable smil, er det velgørende endelig en gang at se et glimt af humor, som altså har overlevet de hårde skæbneslag, i dette joviale ansigt. Morsomt nok ses det samme glimt i et ungdomsportræt af faderen Gregers Juel (Hverringe). Da humor er en nødvendig ingrediens i al pædagogik, må man slutte, at de små prinsebørn var i vel egnede hænder under Margrethes varetægt.

Vi er nu nået til samlingens smertensbarn, et portræt, som sætter ens gætteevne på en hård prøve. Det hænger i spisestuen og forestiller en ældre herre med hvid paryk i rød galonneret frakke over et brystharnisk med blå (grønne?) kantninger, med gul køllert og trekantet hat under armen, altså efter alt at dømme en rytterofficer. Baggrunden udgøres af et mørkt, løst antydnet landskab med dyster solnedgangshimmel.

At billedet, der for hver ny inventarliste optræder med et nyt navn, forestiller *en Juel* [fig. 16], betvivler ingen — slægtsprægene er typiske — navnlig da Juellerne jo har naturlig tilknytning til klosteret. Vanskeligheder ved en identificering er i regelen »gefundenes fressen« for en kunsthistoriker, men når man bliver kørt sådan i ring som her, synes man, at færre vanskeligheder kunne gøre det. Patron Niels Juel, sønnesøn af søhelten, er bragt i forslag, men fire portrætter, deraf de tre på Valdemars-





Fig. 17. Ubekendt dame fra 1690erne.  
74×59 cm.



Fig. 18. Ubekendt ung pige fra c. 1700.  
75×60 cm.

slot, som alle gør krav på at forestille den samme mand, og som alle viser absolutte lighedspunkter og lige så mange faktiske uligheder, der går på kryds og tværs af hverandre (jeg må igen henvisse til min katalog over portrætsamlingen), er mere hovedbrud, end man skøtter om. Villh. Skeel kaldte billedet i sine før omtalte optegnelser for Jens Juel, Bobé: Carl Juel, begge patroner for klosteret, men disse benævnelser er udelukkede, for Jens Juel var søofficer, Carl Juel civil. På grund af ligheden med Vibeke Juels oftere omtalte ægtefælle, har jeg været fristet til at døbe billedet med Gregers Juels navn, men da må det være malet senest i 1731 (hans dødsår) eller rettere før 1730, da han fik det hvide bånd, som ikke ses på billedet, en datering, som nogle kunsthistorikere bestrider muligheden af, andre giver mig ret i. For at den brave mand i sin himmel ikke skal smile for lunt af vore stadige dåbsforsøg, lad os da blive ved med at kalde portrættet en »ubekendt Juel«, og lade det karakteristiske ansigts læber som hidtil lukke sig om en hemmelighed, som til syvende og sidst kun de ville kunne røbe.

Af helt *ubekendte* findes i den nye fløjs korridor hele fem billeder. Deraf forestiller det ene en ældre, noget syrlig dame [fig. 17], der ikke synes at have nægtet sig bordets glæder. Hun er i strålende guldmors dragt og høj frisure fra 1690erne. Billedet tilskrives den fra Holland indvandrede J. Coningh, en maler, som ikke var bange for at virke med grovere midler, og hvis ry som psykolog ikke er det bedste. Ikke desto mindre er det her lykkedes ham at give en ram karakteristik. I håb om at identificere damen begyndte jeg at indkredse klosterets første priorinde



Fig. 19. Ubekendt dame fra c. 1750.  
75 × 60 cm.

Mette Reedtz, men er glad ved — på grund af vanskeligheder med alderen — at lade tanken falde. Det ville ikke have tjent stifterinderne til ære at lade denne usympatiske kvinde forstå de unge pigers opdragelse.

Lige så farvefriskt er billedet af en fornem ung pige [fig. 18] fra c. 1700, hvis lidt albinoagtige træk er såre levende, og hvis dragts kraftige røde og blå farver har bevaret deres fulde glans. Der er spor af en senere tilmalet og tildels atter afvasket hermelinsbræmme. Jeg er fristet til at forestille mig en af kansleren Peder Reedtz' unge datterdøtre som model, tilmed da hans ene datter, Mette Reedtz, jo var stedets priorinde. Alle fire børnebørn har boet i klosteret, Berte Elisabeth Due (1679—1716)

endda i årene forud i Berte Skeels hjem. Lighedsmæssig set er tanken ikke udelukket.

En halv snes år yngre er portrættet af en ung kvinde i rød kjole med tindingekrølle og esprit i håret. Bortset fra en mærkværdig lighed med den betydelig ældre »høje nåde«, Dorte Krag, gift med Chr. Gyldenløve, har billedet liden interesse, da dets kunstneriske kvalitet er ringe.

Rokoko af reneste vand i de sarteste blå, gule og hvide, desværre også afblegede farver er billedet af en ung hvidklædt kvinde [fig. 19] med meget fine træk. Det er udført i den norsk-svenske maler H. Arbiens manér og må være malet omkring 1750.

Psykologisk set mest værdifuldt er derimod portrættet af den brillante dame [fig. 20] med de spillevende øjne, den opad tilspidsede frisure og den røde klædeskjole med sort bærekraue, formentlig malet af svenskeren A. Bergius<sup>1)</sup>, der virkede her i Danmark i mange år. Billedet har en særlig interesse derved, at det i en tid, der næsten udelukkende maledede behagesyge kvinder i selskabsskrud og nedringede silkekjoler, for en gangs skyld viser os, hvordan en kvinde gik klædt til hverdags i tøj, der var omsyet flere gange, og det såvist ikke af nogen pariserskrædder, men af en jævn landsbysyerske, som har vendt og drejet stoffet for at få anvendt de forskellige tøjrester. Resultatet er smagløst, men billedet velgørende troværdigt. Går man ud fra frisuren, der kun var på mode få år omkring 1770, harmonerer billedet ikke med nogen af priorindernes alder. Man

<sup>1)</sup> Denne tilskrivelse skyldes museumsdirektør O. Andrup.

kunne ellers godt tænke sig det levende og fornøjelige menneske forestå en flok levelystne kvinder. Men når man betænker, at Bergius' fleste uofficielle danske portrætter er blevet til i 80'erne, og at et menneske, der har så lidt sans for sit ydre, som kjolen tyder på, rimeligvis ikke har været interesseret i at være up to date, hvad frisuren angår, ja, så er der intet i vejen for at gætte på priorinden Armgard Sophie Lerche (1736—97), der tiltrådte i 1779. Men som sagt, det er kun gætteværk.

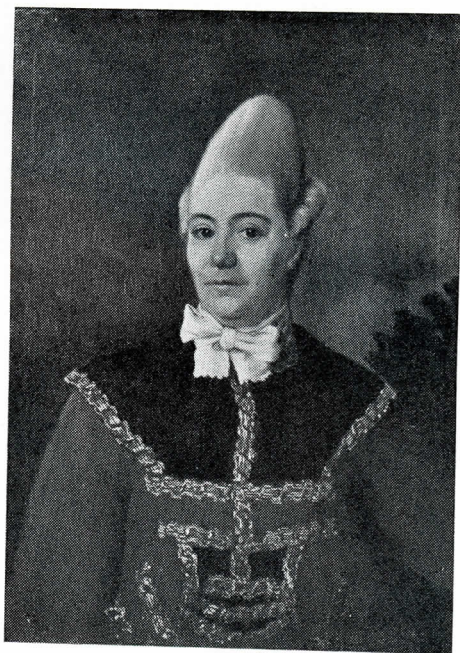


Fig. 20. Ubekendt dame fra c. 1770. 72×54 cm.

Klosteret ejer kun få malerier af værd udover portrætsamlingen. Ridersalens fornemste stykke er „Skattens Mønt“ [fig. 21], sandsynligvis malet efter midten af det 17. århundrede. Det nævnes først i 1867 i Vilh. Skeels fortegnelse, men må formodes at have hængt her betydeligt længere. Billedet er usigneret, men tanken har kredset om hamburgereren Heinrich Dittmers som dets mulige ophavsmand. Han virkede i Danmark 1667—77 og var en yndet portrætmaler. De fleste af hans arbejder hænger i landets kirker i form af epitafier, i Roskilde Domkirke f. eks. hans Frederik III på lit de parade. At det har været en dygtig maler, der har fremstillet den livfulde scene mellem den myndige Kristus og en gruppe af skriftkloge, er der ingen tvivl om. Man ser tydeligt, at primus motor i den farisæiske aktion er midterfiguren, som med et svedent udtryk rækker mønten frem i håb om at sætte Kristus tilvægs. De øvrige gubber synes mere sagligt optagne af problemet, oldingen til højre prøver endda at granske sagen i den hellige skrift for at finde svage punkter i svaret. Også kompositionelt står Kristus ene mod modstandernes gruppe, der trænger ham langt til venstre for billedets midte. Der lyser meget af den Rubens-Jordaenske farveglæde og fryd ved lysets spil i kostbare stoffer ud af billedet, men ikke tilstrækkeligt af disse flamske maleres overlegne mesterskab, til at man turde vove en tilskrivning inden for de kunstneriske hovedcentre. Dertil er der for meget »provins« over billedet, og Danmark var dengang provinsiel i kulturel henseende. Men da danske kunstnere i det 17. århundrede, så snart det gjaldt større frie kompositioner, i vid udstrækning levede »af rov«, er det naturligt at søge, om ikke et direkte forlæg så dog et forbillede blandt de store mestre, der havde efterlignere i alle lande. Bobé skriver i 1899, at billedet menes malet af Ditt-



Fig. 21. Ubekendt maler: Skattens Mønt.  
150 × 194 cm.

mers efter Jordaens, men mig bekendt har Jordaens aldrig behandlet dette emne. I foliantens stærkt forvanskede hebraiske tekst kan man med *megen* god vilje læse ordet »Jordan« (med latinske bogstaver, pudsigt nok også et sted i teksten med hebraiske bogstaver, men der kan det jo være floden, der menes). Jeg tænker, det er denne dristige tydning, der har forledt til den næppe holdbare tilskrivning af originalen til Jordaens. Gennemgår man derimod forgængeren Rubens' oeuvre, ser man, hvor tæt op ad vor hans fremstilling af »Skattens Mønt« ligger (udført 1621, nu i San Francisco), uden at der dog er tale om en kopi. Fra Italiens senrenæssance, hvor det blev mode at male den slags religiøse »konversationsstykker« i naturlig størrelse og med personerne i halv eller trekvart figur, overførtes denne type til de nederlandske barokmalere. Afskæringen ved eller over knæet giver figurerne en vis pondus, som netop må have tiltrukket barokkens malere. Vort maleris Kristusfigur med den oprakte venstre



Fig. 22. Efter stik af et maleri af Rubens: Dronning Tomyris' hævn over kong Cyrus.  
124×138 cm.

hånd og farisæerguppen er ikke nogen slavisk gengivelse af Rubens-billedet, dog minder den guldmorsklædte skaldede skriftkloges træk så stærkt om vor, at man næsten ville tro, de havde haft samme model, idet der kan have være et tredie, nu forsvundet billede som mellemled. At Kristus hos Rubens står til højre, ikke til venstre for de skriftkloge, kan lige så godt være et indicium som et modbevis, når det drejer sig om et kopi-forhold, idet malerne uden for kunstcentrene i regelen måtte nøjes med gengivelser af de store mestre i kobberstik, hvor billedet ses modvendt. Der findes da også ganske rigtig et af L. Vorsterman i 1621 udført stik efter Rubens' fremstilling. Her er den skaldede gamling i det gyldne skrud endda tydeligere beslægtet med vor.

Endnu mere i den kunstneriske kulturs yderkant står maleriet over indgangen til kapelgangen, der må være malet omkring 1700. Det gengiver Herodots sagn om *perserkongen Cyrus*<sup>1)</sup> [fig. 22], som blev slået af

<sup>1)</sup> Denne oplysning skylder jeg museumsdirektør Leo Svane.

massageterens dronning Tomyris. Hun lod ham dræbe og hans afhugne hovede kaste i et kar med blod, for at han kunne »mætte sig med blod, som han så længe havde tørstet efter«. Der er elementer i billedets komposition og enkeltheder — f. eks. den klassisk tænkte nøgne slave — som man ikke rigtig kan få til at rime sammen med den noget grove håndværksmæssige malemåde. Igen er det den store flamlænder, vi må henvende os til for at finde udgangspunktet. Det viser sig nemlig, at vort billede ligger så nær op ad et maleri af Rubens fra 1617, som nu ejes af Lord Darnley, Cobham House, at man nærmer sig begrebet kopi. Og ved at gennemgå de kobberstik, som under opsyn af Rubens selv udføres efter hans malerier, finder man frem til det forlæg, maleren af klosterets billede har fulgt i så godt som alle enkeltheder. Det viser sig at være et stik af P. Pontius udført i 1630, et brillant og festligt blad. Men da det ikke stemmer helt overens med Cobham-billedet, må der have foreligget et nu ukendt, senere maleri fra Rubens' hånd af samme emne. De afvigelser fra Cobham-billedet, man var tilbøjelig til at laste vor kopist for, såsom det stilistisk meningsløse middelalderlige hovedtøj, dronningens ledsagerinde bærer, og isoleringen af kvindernes gruppe fra det lineære sammenspil med mændenes gruppe, som gør sig så smukt gældende i originalen, viser sig alle at stamme fra kobberstikket. De er her dog langt mindre outrerede. Det er lærerigt at se, hvordan tilsyneladende ubetydelige forskydninger i kompositionen kan ødelægge de rytmiske funktioner i et billede. At vor maler aldrig har set originalen, ses tydeligt deraf, at der ikke er fjerneste lighed mellem de rubenske festorgier af farver og vort billedes køligt reserverede, noget melete og tørre kolorit, som står på overgangen til rokokkens mere afdæmpede farvevalg uden i nogen måde at nå dens forfinelse.

At et barokbillede af denne art — og det gælder både forbilledet og kopien — ikke gør sig den fjerneste umage for at skabe en tidskolorit, kan ikke undre. Når man på malerier af bibelske, antikke eller mytologiske emner anbragte en turban på en af figurerens hoveder, mente man at have betalt sin tribut til den orientalske lokalkolorit. På dette billede er det den mavesvære hofmand lige bag slaven, der repræsenterer det orientalske element. Morsomt nok findes der et andet maleri af Rubens (i Kassel), som fremstiller en orientaler i nøjagtig samme dragt og lignende stilling. Rimeligvis har det været en dragtstudie til hofmanden.

Indfældet i panelet over riddersalens indgang, altså anbragt kort efter klosterets stiftelse, hvad også arkivet ved at berette om (jvnf. Bobé), findes et *stilleben* med frugter, blomster, fade m. m., alt i overnaturlig størrelse og anbragt på et bord med svært brysselertæppe i tunge folder. Det angives malet i 1705 af den københavnske maler Fridrich Holm, men ligger tæt op ad de mange lignende »nature mortar«, vi kender fra Nederlændene i 1600-tallet, særlig fra Willem Kalfs hånd. Da Frd. Holm alene i

eet år beskæftigede ti »karle«, er det jo ikke overbevisende sandsynligt, at den ellers så alsidige maler selv har været mester for vort billede.

*Riddersalens loft* udgøres af 56 malerier fremstillende bibelhistorien fra A til Z. De må skyldes en 3—4 forskellige malere, hvoraf dog ingen er nedsteget direkte fra Parnasset. Kuriositeten er deres eneste berettigelse. At man ikke altid har set så kritisk på denne »bibelhistorie«, ses af det andetsteds i denne bog omtalte faktum, at bevarelsen af riddersalens eksistens som »sal« faktisk skyldes dette makværk, idet man ikke ville splitte dem ad. Utænkeligt er det ikke, at den sidste fjerdedel af loftsmaleriet skyldes samme hånd som Cyrus-billedet.

I trapperummet hænger to af de såkaldte „*Quodlibet*“ malerier, hvormed menes samlede fremstillinger af en og samme slags brugsgenstande, det være sig musikinstrumenter eller som i dette tilfælde jagtrekvisitter. Tricket i denne slags billeder er at male tingene, som var de ophængt på selve væggen. På vore malerier skal altså den grå baggrund illudere som virkelig væg, hvad rigtignok rammen står i vejen for. At billederne har mere kulturhistorisk end kunsthistorisk værd er givet, men det er unægteligt fornøjeligt at fordybe sig i deres enkeltheder: bure med lokkefugle, hætter til at anbringe over jagtfalkens hovede før det tidspunkt, hvor den sendes til vejrs, krudthorn, rigt udstyrede jagttasker o. m. m.

De to *lejrscener* i stueetagens flisegang er udløbere af de scenerier, Ph. Wouwerman yndede. Selv dennes kendte hvide hest midt i billedet figurerer på det ene af malerierne. Men selv om vor kunstner har lært hos de store hollændere, gælder det gamle ord dog også om ham: Hvad nytter det at sende et æsel til Rom, det bliver dog aldrig andet end et æsel. Billederne hænger med rette i trapperummets tusmørke.

De *nyere malerier* i kaffestuen, der fastholder klosterkomplekset fra tiden før hovedfløjens ombygning, taler for sig selv og behøver ikke at omtales her.

Sin interessanteste skat ejer klosteret i sine tekstiler, som opbevares i et rigt udskåret renæssanceskab, og hvoraf nogle har en alder af snart 300 år. De falder i tre grupper: broderede tæpper, dåbskjoler og den smukke *messehagel* fra c. 1700. Den er af fløjl, kantet med sølvgaloner, og viser den korsfæstede broderet i relief med sølvtråd. Korset står på en grøn bakketop, hvorpå man ser Adams hovedskal og korslagte ben. Messehagelen er nu ophængt i et af kapellets vitriner og bruges kun ved særlig højtidelige lejligheder.

*Dåbskjolerne* skulle jo ikke synes strengt nødvendige rekvisitter i et kloster, men samlingen er sandsynligvis efterladt af en eller flere konventualinder. Hovedparten af dem er tydeligvis omsyede af de voksnes aflagte festdragter, ja, man kan på en af dem endda se, at et oprindeligt påsyet mønster er sprættet af. De fleste af dem står vor tids flørlette dåbsdragter fjernt. Man finder det både trist og lidt barbarisk, at den lille



Fig. 23. Broderet silketæppe fra c. 1652.  
197×199 cm.

menneskeunge på sit første spæde skridt ind i samfundet skulle iføres mørkt fløjl eller stive kradsende sølv- og guldmorshætter. Men de små stakler var jo i forvejen snæret ind i svøb, som berøvede dem enhver bevægelsesfrihed, så lidt mere eller mindre ubekvemmelighed har måske ikke afficeret deres tålmod.

Af størst kunstnerisk interesse er de to store *broderede tæpper*, som må have været beregnet til at dække bord eller seng. Det ene [fig. 23] er broderet i brogede farver på resedafarvet taft og kantet med frynser, det andet i rødt og gult på hvidt lærred med udtunget bort. Begge hører til de kendte typer af tæpper, hvoraf der endnu findes eksemplarer i museer og på herregårde. Silketæppet, der er næsten to meter i kvadrat, er oversået med tilsyneladende let henkastede og dog symmetrisk ordnede blomster, alle af indenlandske arter. Den prægtige bort og de indre hjørner består hovedsagelig af sydfrugter, som næppe alle har været syersken kendt af selvsyn, i hvert af hjørnerne sidder yderligere en papegøje. Borten har en så fast dekorativ rejsning, at den må formodes at stamme fra de store kunstcentre. I tæppets midte pranger navnet: »Jomfrv Anna Catarina Krag«, og årstal: »Anno 1652« omkring det fædrene og mødrene våben, Niels Krags og Jytte Høegs. At kragerne i våbenet er grønne, skyldes uhold-



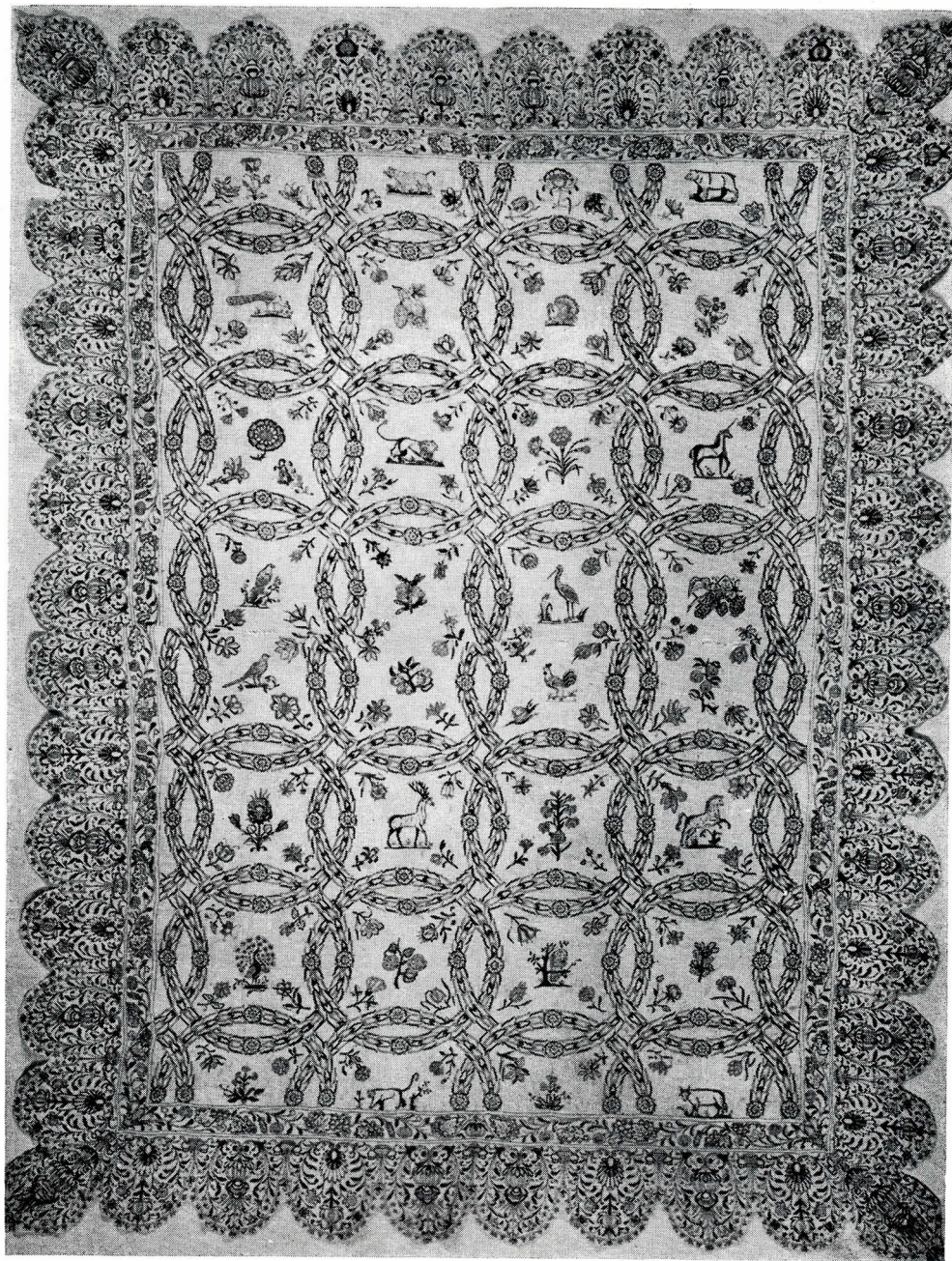


Fig. 24. Broderet lærredstæppe fra c. 1650.

307×199 cm.

barheden af den sorte silke. Den er forsvundet fra næsten alle samtidige broderier. Jomfru Anna (1616—87) var søster til den fra statsomvæltningen kendte rigsråd Otte Krag. Hun blev først gift som 46-årig med Baron Rudolf Abr. Putbus (Podebusk) til Kørup. Da årstallet altså ligger 10 år forud for bryllupsåret, har man<sup>1)</sup> gættet på, at det kunne tyde på et planlagt men atter opgivet giftermål. Men da moderen Jytte Høegs eget tæppe, som findes i Odense Folkemuseum, har samme dato, kan broderier af den art jo ikke naturnødvendigt tydes som bryllupstæpper. Man har ingen garanti for, at Anna Catarina selv har syet sit tæppe, den slags arbejder overlod man ofte til sine undergivne. Hvem der end er mester derfor, så har det været en øvet syerske med afgjort kunstnerisk sans.

Tæppet i Odense svarer ellers snarere til klosterets lærredstæppe [fig. 24]. Dette, der hverken har navn eller våben<sup>2)</sup>, er syet med rød og gul silke i store, ind i hverandre gribende cirkelkranse, der hver indeholder blomster, fugle eller pattedyr. Selvfølgelig er disse, til dels eksotiske dyr — ja, selv en enhjørning er kommet med — syet efter forlæg. Såvidt man kan skønne stammer de fra forskellige kilder. Blomster og frugter er landets egne. Man finder deriblandt en martagonlilje, som synes at have været en yndet haveblomst i de tider, og som vi morsomt nok endnu har nogle få vildtvoksende rester af i klosterhavens lund. Den tungede bort består af stiliserede plantemotiver. Broderiet er ikke gjort med samme mesterskab som silketæppet, men bærer dog ligesom dette vidne om den høje standard, broderekunsten har haft herhjemme i det 17. århundrede. Forklaringen på, hvordan disse to tæpper har fundet vej til klosteret, ligger nær, idet Anna Catarinas brodersøn Niels Krag til Voldbjerg og Egeskov var gift med klosterets patronesse Sophie Juel, Margrethe Ulfelds datter. Da Sophie Juels interesse for klosteret ikke synes overvældende, kan det være, at tæppet først er fulgt hertil med hendes datter Sophie Hedevig Krag, der i 1732 flyttede ind i klosteret som konventualinde.

Hvis det er lykkedes mig med denne gennemgang ikke blot hos klosterets nuværende og kommende beboere at vække interesse for dets kunstsamling og for de gæve mænd og kvinder, som har skabt og været om institutionen, men også at gøre offentligheden opmærksom på, hvilke værdier Roskilde By i sit gamle kloster ejer og bør hæge om, har jeg nået det mål, jeg foresatte mig fra den dag, jeg fik fodfæste indenfor murene, men først nu har haft lejlighed til at virkeliggøre.

INGEBORG BUHL.

April 1949.

<sup>1)</sup> Georg Garde: To broderede tæpper fra 17. årh. i R. a. J., Håndarbejds Fremme, 15. årg., I.

<sup>2)</sup> Da tæppet er øget ubehændigt sammen på midten, kan det ikke ses, om det manglende midterstykke har haft navn og våben.