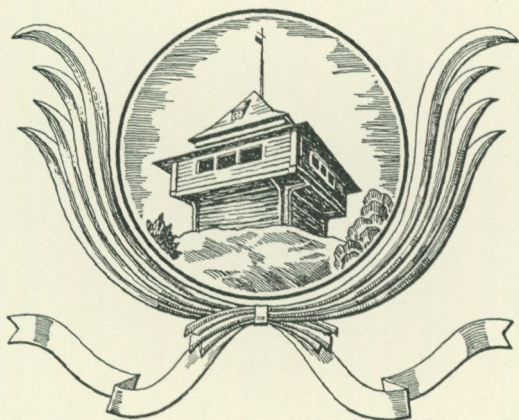




NORDISKA MUSEETS och
SKANSENS ÅRSBOK 1933

NORDISKA MUSEETS
OCH SKANSENS
ÅRSBOK
FATABUREN



1 9 3 3

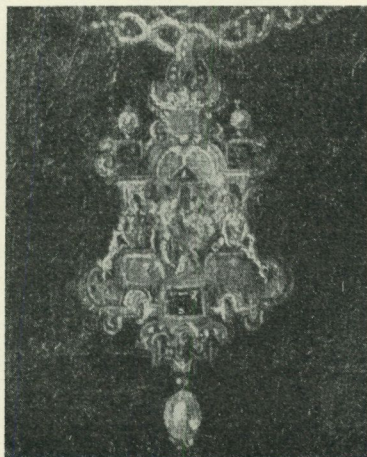
Redaktion:

ANDREAS LINDBLOM · GÖSTA BERG · SIGFRID SVENSSON

Årsbokens omslag, med motiv från Tyresö slott, är utfört efter akvarell
av konstnären S. O. Lindström



*Tryckt hos Victor Pettersons Bokindustriaktieföretag
Stockholm 1933*



DE MÖRNERSKA FAMILJEPORTRÄTTEN PÅ TYRESÖ

En studie i greve Carl Mörners samling.

AV KARL ERIK STENEBERG.

Som härskande motiv inom den bildande konsten står sedan äldsta tid människans egen gestalt. I den mångfald framställningar, som inspirerats av detta ädla ämne, skulle man kunna urskilja tre olika uppfattningar. Äldst är den som är renodlat företrädd i skulptur och aktmåleri och som i människokroppen ser en bärare av formala och måleriska problem. Ansiktet och dess uttryck beaktas här icke i princip; huvudet kan t. o. m., som i en torso eller en croquis, behandlas som ett överflödigt appendix. I rakt motsatt fall inriktar

Vignett. Fig. 1. Hängsmycke. Detalj av dampporträttet fig. 3.

sig det konstnärliga intresset på det psykologiska innehållet, på människans anlete. När dess ägare skildrats som typ, som representant för en klass eller exempel på ett livsöde, så tillhör framställningen studiehuvudets kategori. Om däremot en framställning tager fasta på modellens personliga individualitet, så faller den inom den stora kategorien porträtt. Porträttet avser icke att som studiehuvudet demonstrera ett exempel, utan det vill representera en viss bestämd människa.

De båda förstnämnda grupperna äro i främsta rummet tillgängliga för estetisk värdering. Däremot måste i porträttet likheten anses utgöra den specifika kvaliteten, och denna egenkap får tillmätas en betydelse, som ligger vid sidan av den estetiska. I den allmänna föreställningen är porträttets verkan inte heller identisk med dess konstnärliga verkan. Till sitt egentliga väsen är porträttet en kulturpsykologisk kategori. Det är människans spegelbild, i vilken observation och självkännedom sammanfalla. Det lämnar paralleller till sin epoks andliga liv och utgör ett av de förnämsta uttrycken för tidens kultur. Mera än det rena konstverket bär porträttet prägel av den sfär, ur vilken det emanerar. Dess impuls ligger hos modellenbeställaren, vilket äger betydelse för dess utformning. Sociala faktorer spela därvid en betydande roll; inom familjen och den sociala miljön får man söka porträttets ideella sammanhang. I en samling familjeporträtt har varje enstaka exemplar den naturliga omgivning, som bäst är ägnad att ge nämnda sammanhang deras rätta belysning.

Den deposition på Tyresö slott, med vilken greve Carl Mörner nyligen haft Nordiska museet i åtanke, visar en organiskt framvuxen samling svenska familjeporträtt. Då vårt lands äldre måleri domineras av porträttet och man i samlingen återfinner flera av hovets och högadelns konterfejdare ända från den äldre Vasatiden, måste depositionen anses ge värdefulla tillfällen till studier i svensk konst- och kulturhistoria. Väl saknas de största namnen, men från ovan antydd synpunkt ha även de mindre konstnärerna sitt värde som bärare av en

tidskaraktär. För samlingen ha vid tiden för dess förvaring på slotten Björksund och Herrborum framstående kännare redogjort; man finner i Svenska slott och herresäten av Gustaf Upmark d. y. och Nils Sjöberg redogörelser hur dessa gods och deras porträttsamlingar vandrat inom släkterna Banér, Gyllenstierna och Mörner. Det synes därför överflödigt att dröja vid de genealogiska sammanhangen. Följande översikt avser endast att ge ett urval och en konsthistorisk orientering bland de 74 porträtten i deras kronologiska ordning.

Samlingens äldsta och intressantaste dukar, troligen ett pendangpar, skulle enligt sina forna inskriptioner föreställa Sten Sture d. y. och Kristina Gyllenstierna, fig. 2 och 3. Till följd av vanställande övermålningar ha de gått som kopior; smärre orörda partier av omisskänneligt 1500-talstykke ha nu efter målningarnas överflyttande i Nordiska museets vård föranlett en konservering av herr Alfr. Nilsson, varvid originalytorna frilagts. Personbestämningarna äro gamla, som synes av J. F. Martins gravyrer från 1794 samt av ett par kopior på Grips-holm, skänkta dit på 1700-talet och återgivande nämnda inskriptioner. Det orimliga i dessa framgår emellertid redan av att mannen bär Johan III:s medalj och att dräktmodet tillhör 1500-talets senare hälft. Men vilka äro då denne med kunglig utmärkelse dekorerade man och denna dyrbart smyckade unga kvinna? En vid konserveringen blottad, fragmentarisk inskription på damporättet upplyser om att det tillkommit på 1570-talet — årtallets sista siffra torde vara 5 — då modellen var i sitt 24:e år. Det torde icke vara omöjligt att, när bildmaterialet på detta område en gång blir tillgängligt för studier, med stöd av denna ursprungliga inskription samt av Johan III-medaljen identifiera paret.

Personbestämningen är emellertid här av mindre vikt i förhållande till det faktum att målningarna måste anses vara samtida med dateringen och utgöra ett värdefullt tillskott i den ytterst tunnsådda raden av svenska 1500-talsporträtt. Den med mycket sparsam skugggivning åstadkomna modelleringen

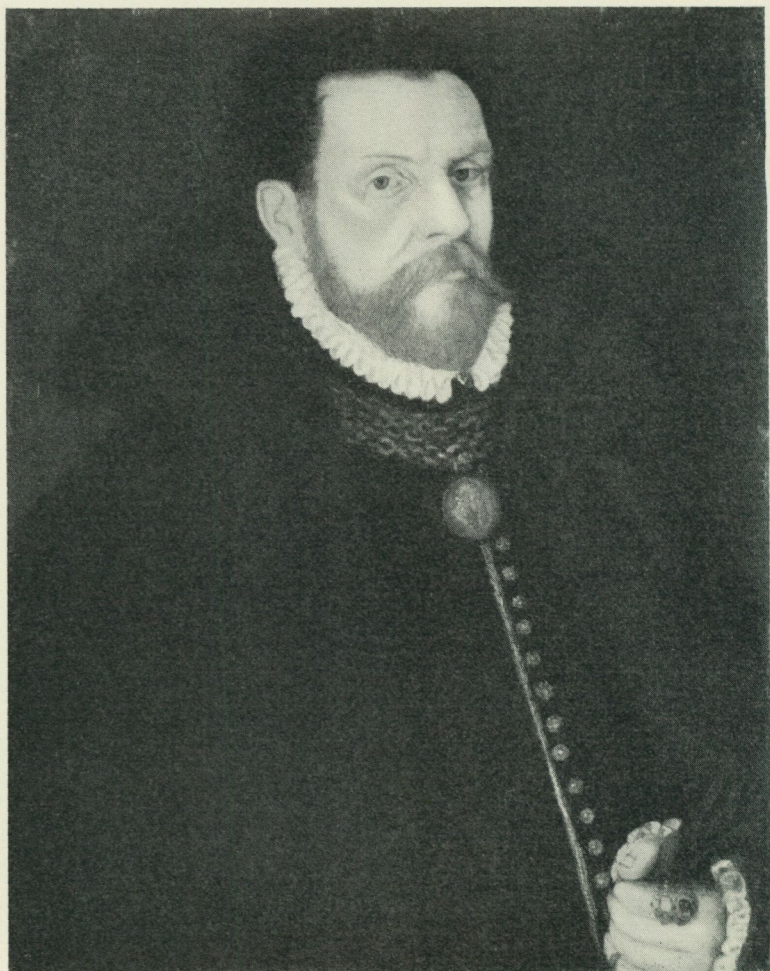


Fig. 2. J. B. van Uther? Okänd mon. 1570-talet.



Fig. 3. J. B. van Uther? Okänd dam. 1570-talet.

och den tunna färgpåläggningen äro karakteristiska för bevarade målningar från denna tid. Man återfinner visserligen dessa drag i svenska konterfej ända till 1600-talets mitt, men då rör det sig om en mera provinsiell efterklangskonst, en sjunkande tradition efter 1500-talets hovmålare; man jämföre t. ex. porträtten av Karl Bonde och hans maka (1654, Skokloster) med dem från 1560—70-talen av Mauritz Sture (Gripsholm), Kat. Stenbock (Torpa) o. a. Den i porträttbeståndet påvisbara traditionen från 15- till 1600-talet kan även belysas av arkivaliernas vittnesbörd. I de kungliga räkenskaperna för 1584 kan man sålunda som mästervsen hos hovmålaren Baptista van Uther möta en viss Holger Hansson, vilken det icke torde vara för djärvt att anse identisk med en av det begynnande 1600-talets mest anlitade konterfejare. En granskning av Tyresöporträtten ger emellertid vid handen att de stå i 1500-talsmåleriets högre klass, och att de förmodligen utförts av samma hand som drottningporträttet på Torpa. Deras mästare har man anledning söka vid kungliga hovet. Valet kan därvid knappast falla på någon annan än nämnde Baptista van Uther, verksam här under tre decennier. Till en sådan attribution finnes möjligen lika mycket anledning som i fråga om de två svenska fursteporträtt i Florens och Siena, vilka tidigare tillskrivits van Uther; någon säker utgångspunkt har man dock i intet fall, utan man får nöja sig med en högre eller lägre grad av sannolikhet. Tyresöbildernas konstnärliga värde är trots århundradenas nötnings icke obetydligt. Karakteristiken är trovärdig, färggivningen diskret; teckningen äger kraft och elegans. Bland den vackra unga damens minutiöst målade prydnader lägger man märke till en sådan betagande detalj som hängsmycket, fig. 1, vilket genom sin rika komposition av manieristiska människo- och djurfigurer, ädelstenar och emaljinläggningar utgör ett mycket förnämt exempel på renässansens fantasifulla guldsmede.

På den yngre Vasatidens porträttkonst äger Mörnerska samlingen några utmärkt typiska prov i de ståtliga helfigursporträtten av Klas Bielke och hans son Erik. Särskilt det förra

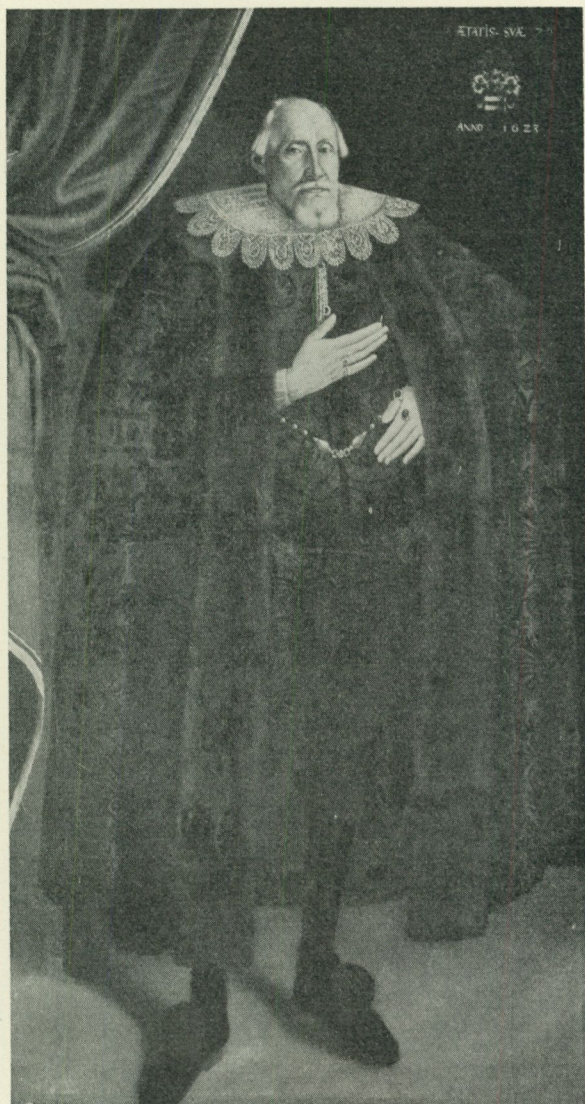


Fig. 4. Okänd konstnär 1623. Klas Bielke.
Foto Svenska porträttarkivet.

är värt beaktande, fig. 4. Det är daterat i modellens dödsår 1623. En replik i Gripsholmssamlingen tillskrives Elbfas; de båda dukarna härröra emellertid från en något äldre hovkonterfejure. I all sin enkelhet är detta tidiga representationsporträtt utomordentligt verkkningsfullt, något som delvis beror på gubbens orubbligt stränga ansikte men i all synnerhet på kompositionens monumentala slutenhet och bredd. Man torde som ett genomgående stildrag hos de svenska 1600-talskonterfejen intill denna tid kunna konstatera en benägenhet att med alla medel breda ut sig i planet. Här har denna ytsträvan satt sin prägel särskilt på händerna och manteln. Vänstra handens flata hållning mot höften kan observeras redan i porträtt från föregående sekel. Den färgfattiga klädseln utgöres av en pälsbrämad »kjortel» av svart, fasonerad sammet lik den som bars av Gustav Adolf; spetskragen har den liggande form, som vid denna tid börjar bli allmän.

»Anno 1648» står målat under det Gyllenstierna-af-Lundholmska vapnet på en duk med två små barn, vilka troligen äro Maria (f. 1639), dotter till Göran Gyllenstierna (1601—46), och en yngre bror, fig. 5. I jämförelse med nyssnämnda arbete från 1623 är utvecklingen i realistiskt återgivande påtaglig, figurerna ha fått volym och stöta ej intill ramen. Som gruppporträtt befinner sig dock bilden på ett tidigt stadium. Viljan till samband finnes: de små hålla varandra i hand. Men utöver denna enkla ansats till tematisk förbindelse kommer konstnären ej; någon strävan efter kompositionell enhet kan inte märkas. Figurerna verka hopflyttade från två skilda porträtt. Det vill nästan synas som om konstnären varit barnspecialist; hans pensel återfinner man i ett par Nordiska museet tillhöriga porträtt från 1649, föreställande två små flickor Horn. Vem denne »barnporträttör» varit återstår att ta reda på. Hans stela konterfejtyp är bevarad ännu i den över 20 år senare bilden av den vid 8 års ålder avlidne Axel Gyllenstierna. Trots dennes magnifika utstyrsel à la mode med rik bandbesättning måste stilen i jämförelse med den just begynnande ehrenstrahlska



Fig. 5. Okänd konstnär 1648. 'Två barn Gyllenstierna.
Foto_Svenska porträttarkivet.



Fig. 6. Kopia efter Ehrenstrahl från 1700-talets början. Johan Gyllenstierna.
Foto Svenska porträttarkivet.

epokens måleri kallas ålderdomlig. Bilden har sina närmaste stilistiska släktingar i Silverstiernaporträtten i Ludgo kyrka, vilka man förslagsvis tillskrivit Münnichhofen.

Till den ehrenstrahlska kretsen leder oss en serie, föreställande riksrådet Göran Gyllenstierna (1632—86), hans maka, son och broder. Makans bild är signerad »H. Scharnhorst 1701», och omkring denna tid torde även de övriga porträtten ha målats efter ehrenstrahlska original. En av dessa förebilder, visande Göran själv, finnes även i samlingen. Porträttet av

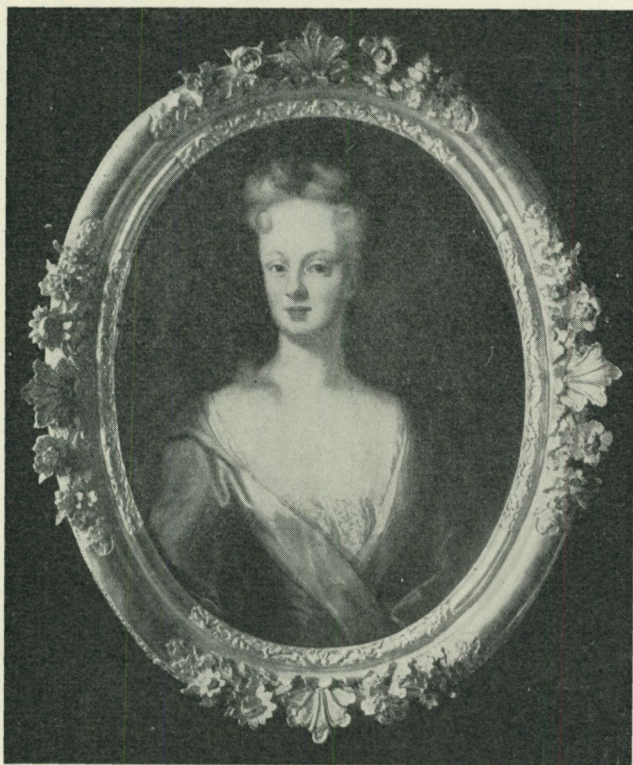


Fig. 7. D. von Krafft. Kristina Anna Bielke, g. Mörner.

Foto Svenska porträttarkivet.

sonen Nils har den blekt förnäma uppfattning, som man gärna förbinder med Martin Meytens d. ä. Det här avbildade porträttet av brodern »Starke Jan» (1635—80), fig. 6, höjer sig över serien i övrigt tack vare sin vältaliga fysionomi och sitt bättre utförande.

Om det sena 1600-talet inte haft så mycket att bjuda, är 1700-talets förra hälft så mycket rikare representerad; här ligger samlingens tyngdpunkt. Den från David von Krafft utgående porträttkonsten belyses på ett ganska mångsidigt sätt. Då



Fig. 8. H. Scharnhorst 1702. Margareta Gyllenstierna, g. Horn.
Foto Svenska porträttarkivet.

monografier f. n. utarbetas över flera av den äldre frihetstidens målare, komma omsider mera tillförlitliga svar att givas på olika attribueringsfrågor; vi hänvisa dessutom till de beaktansvärda synpunkter, som Wilhelm Nisser framlagt (i Tidskrift för konstvetenskap 1929). Vad först lärofadern Krafft själv angår, så är det med honom som kort före sekelskiftet den

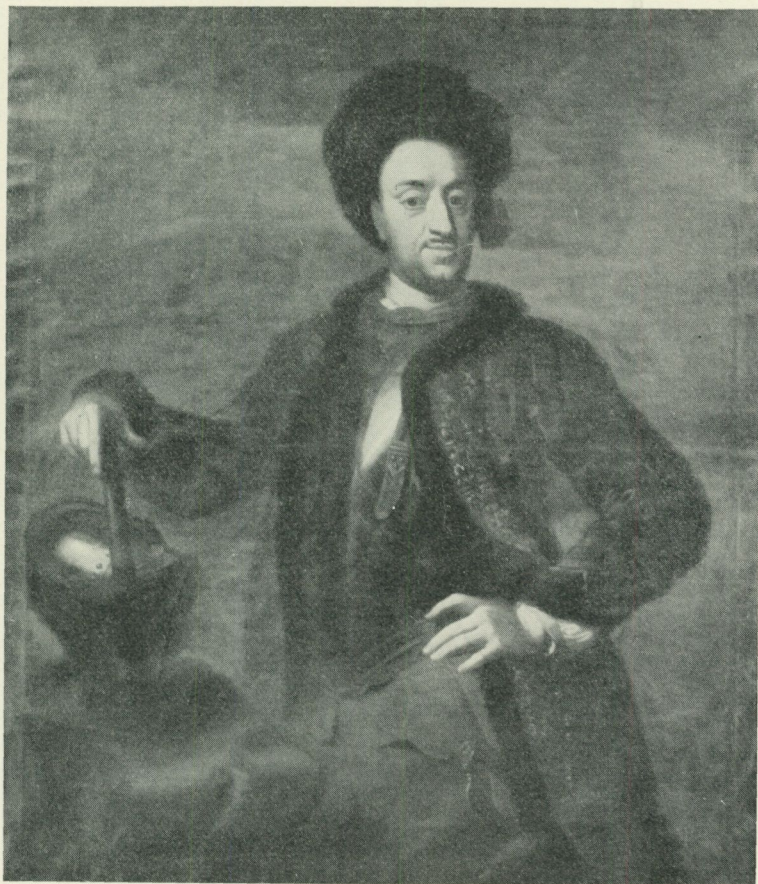


Fig. 9. G. E. Schröder? Ture Gabriel Bielke.

engelska porträttstilen slår igenom i vårt land. Det engelska och holländska inflytandet sätter, som Sigurd Wallin påvisat, sin prägel på konsthantverket; det borgerliga draget framträder under frihetstiden på hela konstområdet. Vid seklets början visar sig emellertid i porträttet en tydlig påverkan från England genom en övervägande aristokratisk hållning och i form

av societetsporträtt. I Kraffts tidigare verk spåras intrycken formellt genom en frisk teknik och ett färgval, som är ganska välgörande efter den ehrenstrahlska tyngden. Men i fråga om människoskildringen betecknar den krafftska eran onekligen en tillbakagång. Särskilt dampporträttet präglas av en schablonmässig och modebetonad uppfattning. Individuella drag undertryckas, tidens älsklingstyp framhäves. Karl XII-tidens damer äro nästan undantagslöst sköna, med två lockar i sina höga tänkarpannor, med vinnande leenden och djup uringning. Sådan framträder i Mörnerska samlingen Kristina Anna Bielke (1687—1742) i en oval bild, ett typiskt, ehuru till utförandet något ateljémässigt Krafftporträtt, fig. 7.

Som sig bör inleder en rad damer kvinnornas sekel. En samtida till Krafft, den förut omnämnde H. Scharnhorst, torde ha målat originalen till två porträtt av Göran Gyllenstiernas döttrar. Egenhändig är i varje fall den 1702 signerade bilden av Margareta Gyllenstierna (1689—1740), fig. 8. Den unga flickan ilar förbi beväpnad med koger och båge, Dianas attribut, och med en gest mot kogret, som ursprungligen lånats från antika skulpturer. I Sverige hade detta mytologiska porträttmotiv redan anor. Första gången finna vi det i en Signac-emalj av drottning Kristina. Ehrenstrahl har det tidigast i ett 1653 daterat dampporträtt (Göteborgs museum), där han även använder samma rörelse i sidled som nu Scharnhorst. Detta rörelseschema utbildades av van Dyck, som därmed i sina porträtt uppnår en ökad effekt av förnäm flyktighet. Beck och Wuchters ha upptagit det i sina Kristinaporträtt från 1650, resp. 1660. I Mörnerska samlingen är den förbiilande Diana aktualiserad även i ett vackert porträtt av okänd dam från 1660-talet, troligen av fransk konstnär. Scharnhorst har använt motivet på ett klumpigare vis än dessa föregångare; hans Diana har bastantare händer än vad van Dycks fröknar skulle ha gillat, och målningens teknik visar mera skoltvång än egen skaparkraft. Icke dess mindre fångslar porträttet med en naiv charm. Dess målare är i övrigt okänd; hans stil kan dock spå-



Fig. 10. Lorenz Pasch d. ä. Erik Brahe.

ras 1726 i Nordiska museets porträtt av en danskfödd fru M. S. Hästsko.

Sambandet med Krafft och Meytens är påvisbart i en rad dampporträtt av deras lärjungar Desmarées, Starbus o. a. Bland dessa 1700-talsdamer överraskas man att finna en, som är iförd stor kvarnstenskrage och betecknad som »Christina Nilsdotter Gyllenstieerna». Har en namne till Sten Stures maka här förevigats i en kostymering, som inspirerats av förut behandlade 1500-talsporträtt? Accessoarerna ge intryck av karnevalsdekoration — inte minst hängsmycket ser ut att vara en imitation, en prydnad för stunden — och frågan kan ha sitt intresse.

Två pendangpar i »knäduk», som den samtida termen lyder, ge instruktiva exempel på representationsporträttets utveckling efter Krafft, men visa även den ehrenstrahlska traditionens ganska märkliga seghet. Denna redan av Nisser framhållna konservativa prägel i statporträttet kan nog delvis förklaras som miljö- och beställarpåverkan. Föreliggande bilder visa riksråden Nils Gyllenstierna av Lundholm och Nils Gyllenstierna av Fågelvik samt deras riksrådinnor; två av dukarna äro signerade av G. E. Schröder och den föga kände David Schwenck. För det koloristiska anslaget spelar här främst den röda riksrådsmanteln sin roll. Dessutom ligger i format och komposition med sittande figurer och rik drapering en så tydlig anslutning till Ehrenstrahl, att man samtidigt med påpekandet av skoltraditionen skulle vilja antaga en medveten stilistisk anslutning till äldre porträtt hos beställaren. Den rena skoltradition, som spåras i dukarna, är till större delen av yngre datum. Den kan här bäst studeras i David Schwencks pendangbild av Anna Kristina Gyllenstierna, ett posthumt porträtt, vars huvud f.ö. är målat efter David Richters vackra bild från 1699 på Björksund. Hos Schwenck har det Krafftska målningssättet med dess markerade ljusåsar utvecklats till en spetsighet, som meddelar sig åt hela kompositionen. Av Ehrenstrahls runda formbehandling märker man här absolut intet. I de båda Schröderporträtten från 1730 är däremot likheten med denna fullt tydlig.



Fig. 11. Lorenz Pasch d. ä. (tillskriven). Gustav Jakob Horn.
Foto Svenska porträttarkivet.



Fig. 12. J. von Rosenheim (tillskriven). Karl Gabriel Mörner.
Foto Svenska porträttarkivet.



Fig. 13. J. von Rosenheim (tillskriven). Lovisa Ulrika Horn, g. Mörner.
Foto Svenska porträttarkivet.

Som motstycken till dampporträtt av nyss beskrivna graciösa slag är man van att möta barska karolinska krigare; på detta område är emellertid samlingen föga välsorterad. Men en av Karl XII:s officerare kan den ändå uppvisa, även om han till tiden och dräkten inte är fullt representativ. Det intressanta porträttet av Ture Gabriel Bielke (1684—1763), fig. 9, visar denne martialiske herre i polsk eller ungersk dräkt med mörkgrön rock och pälsmössa. Det strama allvaret i Kraffts Karl XII-bilder har här ersatts av en tillskruvad pose, vilken dock finnes som ansats redan i Kraffts generalsporträtt. Duken tillskrives Schröder, och ehuru mycket i denne målares produktion har en annan karaktär, särskilt koloristiskt, stödes attributionen kraftigt av hans 1729 signerade självporträtt i Konstakademien. Till frågan, som vi icke härmed kunna anse vara löst, hör även att av repliker på Sturefors och Björnstorp den senare äger en — dock icke samtida — beteckning »O. Arehnus pinx.». Arenius liksom Schröders formgivning utgör en konsekvent utveckling av Krafftskolans teknik — hos Arenius stelnar den omsider i en schematisk, liksom tillyxad mask — och det är förklarligt om man bland deras tidigare verk stöter på likheter, som försvåra en uppdelning.

I en ganska påfallande motsättning till den konventionella hovkonsten framträder mot 1720-talets slut Lorenz Pasch d. ä. som förnyare av impulserna från det engelska måleriet. Under en lärotid hos Mikael Dahl i London uppsuger han måleriska och lyriska tendenser i tidens porträttkonst. Mörnersamlingen äger hans mest berömda verk, det några år efter hemkomsten utförda pojktoprättet av Erik Brahe (1722—56), fig. 10, ett arbete med utpräglat estetiskt egenvärde. Den unga gestalten framträder mot en landskapsfond. Den stora manteln, som blir till schablon inom tidens konstnårsrekvisita, är draperad över en stiliserad dräkt. Väl är det måleriska intrycket icke allenarådande, ty liksom hos Schröder och andra framträda t. ex. händerna i bestämd modellering, och väl är den oroliga silhuetten, vilken har något av rokokons spelande linje, som vi sett



Fig. 14. J. V. K. Way (tillskriven).

Marianne Smedberg, g. Mörner.

Foto Svenska porträttarkivet.

inget alldeles nytt drag. Men intrycket av modernitet kommer man ej ifrån. Färgen är ljusare än förut; dess föga gynnsamma kritighet skulle möjligen tyda på att konstnären i oljematerialet sökt åstadkomma pastellverkan, en strävan som man från en senare tid har säkra exempel på. Ett nytt drag är dock framför allt bildens lyriska stämning; den åstadkommes redan av modellens blickriktning mot fjärran, den understödes av landskapet och de musikaliska attributen. Varifrån Pasch fått sina ledande intryck, därom får man besked i Mikael Dahls porträtt av den lutspelande Françoise Leijoncrona (Nationalmuseum).

Ett annat ynglingaporträtt, som i Svenska porträttarkivet tillskrives samme Pasch, visar i en munter färgskala av brunt, rött, blått och violett en jovialisk yngling med glas i handen och kritpipa instucken i bältet, fig. 11. Kostymeringen är maskeradartat lantlig. Genom denna och genom sin berättande an-

strykning har porträttet ett genreaktigt drag, som först vid århundradets mitt blir mera allmänt. Bilden föreställer Gustav Jakob Horn (1706—56) och är känd i flera repliker. Av samma gemytliga anletsdrag har samlingen en ungefär samtida skildring i ett vackert porträtt av J. H. Scheffel. Liksom på det förra har här en modernare människoskildring slagit igenom, och en viss kontakt skapats mellan modell och åskådare.

Vi lämna med Lorenz Pasch de äldre 1700-talsmålare, vilkas rotfäste i den kraftska skolan är påvisbart. Inemot seklets mitt förändras i grund helhetsbilden av det svenska måleriet genom Gustav Lundbergs ljusa och franskpåverkade, av svenska förebilder oberoende pastellkonst. Samlingen äger några goda prov på denna, men eljest visar dess senare 1700-talsbestånd stora luckor. Mot seklets slut har den ett pendangpar i pastell, föreställande Karl Gabriel Mörner (1737—1828) och hans maka (1751—1823), fig. 12 och 13. Dessa tillskrivas en framstående dilettant, J. von Rosenheim, en dotterson till von Krafft, vilken torde vara mest känd genom porträttet av Sofi Hagman på Gripsholm. I sina vackra ramar utgöra bilderna goda stilprov på det gustavianska måleriet.

Man kan knappast tänka sig en starkare kontrast till 1700-talspastellens ljusa färgglädje än de två miniatyrer av Nils Karl Mörner (1782—1829), fig. 16, och Marianne Smedberg (1780—1837), fig. 14, den förra signerad »Gillberg. del: 1806», den senare på goda grunder tillskriven Way (Sv. porträttark.), vilka i sin entoniga tuschteknik och hårda formbehandling visa 1800-talsklassicismen in nuce. I Per Södermarks (Sv. porträttark.) porträtt av Otto Gabriel Mörner (1814—87), fig. 15, dröjer ännu vid århundradets mitt samma formideal kvar. Det blankpolerade ansiktet verkar svarvat i trä. Denna nyktra påtaglighet har inte tillåtit någon som helst målerisk behandling och den tillmötesgå av att den framställde kuvat sina lockars svall till en trög massa, som villigt låtit modellera sig i onaturliga formationer. Samma trögflytande stiltendens uppenbarar sig i den med akantusblad dekorerade ramen. På en lapp

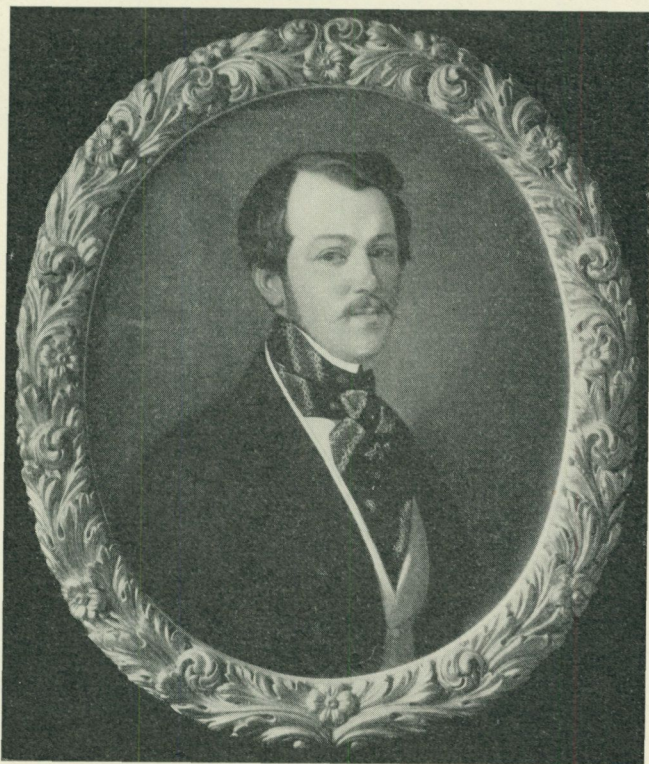


Fig. 15. J. P. Södermark (tillskriven). Otto Gabriel Mörner.
Foto Svenska porträttarkivet.

har dennas mästare utförligt presenterat sig som »W. Hoffman, Bildhuggare från Tiskland, Nybrogatan N. 8. Stockholm 1843». Den i 1700-talsporträtten ådagalagda svagheten för rikedom och färg i dräkterna har nu fått koncentrera sig på kravatten som en sista reträttplats, där kontinuiteten med en färg- och formgladare tid uppehålls.

Som inledningsvis är antytt talar mycket för porträttets förmåga att klarare än framställningar ur varje annan motivkrets avspegla en tids och ett lands stilvilja. Men vi kunna

kanske fatta begreppet stil i en vidare bemärkelse än den strängt formala, nämligen med en viss betydelse av innehåll, som människouppfattning. Carl Mörners samling på Tyresö skulle nog från denna synpunkt kunna lämna material till en mera noggrann behandling än det här varit platsen att ge. I dess äldre del, under renässans och barock, framstår det otillgängliga representationsporträttet som förhärskande kategori. Sent omsider gör sig en friare uppfattning gällande, och vi finna under 1700-talet porträtt med genremässiga och lyriska drag, människoskildringar av psykologisk och estetisk läggning. Trots kronologiska luckor torde samlingen häri kunna visa en väsentlig utvecklingslinje inom äldre svenskt porträttmåleri. I största möjliga knapphet kan denna illustreras genom en sammanställning av Klas Bielkes porträtt från 1623 och den hundra år senare bilden av Erik Brahe. Mera direkt och uttömmande än alla utläggningar förmår en jämförelse mellan dessa båda tidstypiska verk belysa två epokers kulturella egenart.



Fig. 16. J. A. Gillberg 1806. Nils Karl Mörner.
Foto Svenska porträttarkivet.