

En Skt. Sebastian fra Kongens Kunstkammer

Et maleri af den pileskudte Skt. Sebastian registreres allerede i 1690 som del af den danske konges Kunstkammer. I denne artikel bliver maleriet for første gang genstand for kunsthistorisk granskning. Forfatteren argumenterer for en tilskrivning til den spanske maler Eugenio Cajés (1574-1634) og placerer maleriet inden for kunstnerens oeuvre.

Resumé

Maleriet af den pileskudte Skt. Sebastian var allerede inden 1690 del af den danske konges Kunstkammer. Alligevel er det første gang, det bliver genstand for kunsthistorisk granskning og publiceret. Det har indtil for få år siden været gemt af vejen på et fjernt magasin, hvor ingen bemærkede det. Forfatteren argumenterer gennem en stilkritisk analyse for en tilskrivning til den spanske maler Eugenio Cajés (1574-1634) og placerer maleriet inden for kunstnerens oeuvre med en datering til ca. 1615-1620. Artiklen diskuterer også, hvilken kontekst maleriet oprindeligt kan have været del af, og hvorved dets ikonografi er speciel.

Artikel

I 1690 registreres et maleri i den danske konges Kunstkammer med ordene: "Et skilderie om St: Sebastian gjort af Gvido Rheno"; og igen i 1737: "Den med Piile ihjelskudte St. Sebastian i menneskelig størrelse, af Lang Franco" [fig. 1].¹ Maleriet har altså på et meget tidligt tidspunkt været tilskrevet to forskellige italienske malere, Guido Reni (1575-1642) og Giovanni Lanfranco (1582-1647). Da Det kongelige Kunstkammer blev opløst omkring 1824, blev maleriet flyttet til det nye billedgalleri på det daværende kongeslot, Christiansborg Slot. Sidenhen overgik de kongelige samlinger i forbindelse med vedtagelsen af den danske grundlov til statseje (1849). Dermed fik Statens Museum for Kunst (herefter SMK) til opgave at forvalte den kongelige malerisamling. Maleriet kom nu på magasin og blev sidenhen deponeret på Kronborg Slot og derefter i centraladministrationens kontorlandskab, inden det igen kom på magasin. Det har således ikke været tilgængeligt for publikum på SMK i flere hundrede år.

Jeg blev opmærksom på maleriet i forbindelse med en revision af museets magasiner. Det havde ingen pryddramme og var spændt op på den oprindelige blændramme. Måske var manglen på indramning netop grunden til, at maleriet ikke var blevet tænkt ind i tidligere ophængninger. Heller ikke tilstanden tillod nogen form for offentlig visning. Maleriet var uden overdivelse i en forfærdelig forfatning. Alligevel vakte det min opmærksomhed, fordi den høje kunstneriske kvalitet var åbenlys. Det stod hurtigt klart, at der måtte gøres noget.

I forbindelse med restaureringen af Skt. Sebastian-maleriet blev der ikke alene udført en ny pryddramme i en historisk stil, der passer til maleriets motiv og sydeuropæiske oprindelse, men også en række tekniske laboratorieundersøgelser blandt andet af grunderingen (det lag, man stryger på lærredet, inden selve maleriet med oliefarver påbegyndes). Det viste sig, at grunderingens sammensætning svarer til den, man kender fra Madrids kunstscene i 1600-tallet.²

Hypotesen er derfor i udgangspunktet, at maleriet ikke blev til i Italien, men i Spanien, i Madrid. Artiklen argumenterer for en ny tilskrivning til den spansk-italienske maler Eugenio Cajés (1574-1634), der virkede i Madrid hele sin karriere. På en rejse til Madrid havde jeg lejlighed til at studere flere signerede malerier af Cajés, og i København var der efterfølgende mulighed for at gennemføre en sammenlignende stilistisk analyse af Skt. Sebastian-maleriet og Eugenio Cajés' signerede og daterede maleri *De onde engles fald*. Tilsammen peger de tekniske analyser og stilanalysen på, at maleriet er udført af Cajés.

Formålet med artiklen er at argumentere for den nye tilskrivning gennem en stilkritisk analyse og efterfølgende diskutere, hvordan det nye værk placerer sig indenfor Cajés' kunstnerskab. Maleriets oprindelige funktion og proveniens gives der også et bud på. Artiklen har desuden til formål at formidle kendskabet til kunstneren (som i dansk sammenhæng er forholdsvis ukendt), til Skt. Sebastian-motivet, til dets litterære kilde og til Cajés' meget personlige nyfortolkning af den velkendte helgenikonografi.³



Fig. 1. Eugenio Cajés (1574-1634) (her tilskrevet). *Skt. Sebastian*. Olie på lærred. 165 x 108 cm. Statens Museum for Kunst. Inv.nr. KMSsp113

Arkivalia fortæller

Eugenio Cajés blev født i Madrid i 1575 som ældste søn i en flok på otte børn.⁴ Hans mor var spansk, Casilda de la Fuente, hans far var den italienske maler Patricio Cajés, der var kommet til Madrid for at arbejde for kongen i en periode og endte med at gifte sig spansk og bosætte sig der. Patricio

Cajés stammede fra Arezzo i Toscana og var en af de mange italienske kunstnere, som Filip 2 havde inviteret til landet for at udføre udsmykningsopgaver til det store bygningskompleks (kongeslot, kloster og kirke) El Escorial i bjergene nordvest for Madrid. I 1598 giftede Patricios søn Eugenio Cajés sig med Francisca Manzano. Franciskas mor, enke efter snedker Juan Manzano, søgte kongen om 100 *reales* som hjælp til brylluppet og fik beløbet, fordi hun var datter af hans kongelige højheds barnepasser. Ifølge Eugenio Cajés' første biograf, Jusepe Martínez, studerede Cajés i Rom "i lang tid".⁵ Hans ophold kan med rimelighed dateres til årene, inden han i 1598 blev gift med Francisca. Cajés blev oplært i malerfaget i farens værksted, men han virkede også som elfenbensdrejer og freskomaler.

I 1612 blev Eugenio Cajés udnævnt til kongelig hofmaler ved Filip 4s hof; en stilling, han overtog fra sin nu afdøde far. Med en fast løn på 50.000 *maravedises*, hvortil blev lagt ekstra honorarer for værker, skulle Cajés ikke alene forsørge sin egen familie, men også sin mor og søskende.⁶ Lønnen var beskeden, så det var trange tider for familien Cajés, som for så mange andre kunstnere i Madrid på den tid. I 1614 og måske flere år inden boede familien Cajés i et hus i Calle del Baño (nu Calle de Ventura de la Vega) [fig. 7]. Han og hustruen pantsatte det år ejendommen som garanti for, at et stort maleri ville blive leveret til katedralen i Toledo som aftalt i kontrakten.⁷ Det var på den samme adresse, Cajés skrev sit testamente den 13. december 1634, kort inden han døde.

Litterær kilde til Skt. Sebastians historie

Den vigtigste litterære kilde til Skt. Sebastians historie er et romersk vers, en romance, fra midten af 400-tallet med titlen *Passio S. Sebastiano*.⁸ Sebastian var ifølge denne kilde en romersk officer, der under kejser Diokletian blev rekrutteret til pretorianergarden, kejserens personlige vagtværn, på grund af sin trofaste og loyale karakter. Sebastian fraterniserede med byens kristne menighed og blev døbt i al hemmelighed. Via sin position kunne han beskytte og hjælpe fængslede kristne, hvoraf mange var fra romerske patricierfamilier. Sebastian kom til at afsløre sig selv under kejserens kristenforfølgelser, da han tog sine trosfæller i forsvar. Han blev dømt til døden ved pileskud og ført til en øde egn (*un campo*) uden for byen, hvor hans bødler bandt ham nøgen til en pæl (*un palo*) og eksekverede dommen.⁹ I ly af nattens mørke kom en adelig kristendøbt enke hen til retterstedet for at tage liget med sig og sørge for en værdig kristen begravelse. Hendes navn var Irene, og hun var enke efter Castulo, en anden af byens kristne martyrer. Irene opdagede snart, at bødlerne uforvarende havde efterladt Sebastian i live. Legendens fortæller videre, at Irene lod ham bære hjem til sit palads på Palatinerhøjen, hvor sårene helede som ved et mirakel. I stedet for at følge sine venners råd om at forlade byen opsøgte han kejseren under en offentlig hyldning af Herkules for i alles påhør at proklamere sin kristne tro. Kejseren lod ham tage til fange og dømte ham til døden ved piskning i Roms hippodrom.

Det man ser

Skt. Sebastians øjne er halvt lukkede, sorte som natten. De ser ikke den virkelige verden, men nok den indre verden, sjælens dyb. Kroppen er lysende hvid, slap og livløs, kun holdt oppe af de tykke reb, der binder den til et udgået træ. Ansigtet registrerer ikke smerten fra pilene, som gennemborer torso og ben. Blodet løber ned i lodrette stimer. Skt. Sebastians smerte gennemlevs derimod af de to kvinder, som står ved hans fod. Irene og hendes terne græder og græmmes af gru ved synet af det, de tror, er den døde Skt. Sebastian.

I det næsten legemsstore maleri er Skt. Sebastians figur hævet op som på en scene. Til venstre for ham står Irene og hendes ledsager og ser op mod ham. Vi ser kun deres overkroppe, for de står nedenfor og bag den forhøjning, som Skt. Sebastian er placeret på. På den måde er de rent fysisk i niveau med os som betragter maleriet. Til højre for Skt. Sebastian åbner billedrummet ind i dybden mod en aftenhimmel med gråblå og rosa farvede skyer. I baggrunden ses en forsamling af romerske soldater og en mor med små børn omkring sig. Det mindste barn, som hun holder i favnen, har fået øje på Skt. Sebastian, og moren forsøger at skærme det mod det grufulde syn. Moderen og barnet udtrykker ligesom Irene og hendes terne den gru blandet med fascination, som vi som betragtere uvilkårligt mimer ved synet af den martrede helgen.

Man ser ikke straks, at én af skyerne er højst ejendommelig. Den går i lige linje fra himlen ned til Skt. Sebastians torso og rammer hans hjerteregion. Som ved et tilfælde danner skyen et håndtryk midt på sin skrå løbebane. Kunstneren lægger en fortælling om sjælens møde med en guddommelig kosmisk orden ind i historien. Skyen bliver et billede på den martrede Skt. Sebastians nærdødsoplevelse. Kroppens og ansigtets udtryk leder tanken hen på 1600-tallets mange fremstillinger af hellige mænd og kvinder i religiøs ekstase. Den halvåbne mund og øjnenes sorte sprækker vidner om sjælens krop, en krop, der møder og forenes med det guddommelige i en oplevelse, der går hinsides kroppens grænser (dvs. ekstase i ordets egentlige betydning).¹⁰

En ny ikonografi?

Motivet handler ikke kun om Skt. Sebastians martyrhistorie, men også om sjælens dybe møde og forening med det guddommelige.¹¹ Den slappe krop og det slappe ansigt med halvt lukkede øjne og mund er nye elementer i Skt. Sebastians ikonografi. Skt. Sebastian er slap og ikke helt ved bevidsthed som et fysiognomisk udtryk for hans tilstand. Dermed har fremstillingen fået en tydeligere konnotation til barokkens religiøse mysticisme igennem den ekstase-lignende fysiognomi. Kan man sige, kunstneren herved har skabt en ny ikonografi?

Almindeligvis står Skt. Sebastian op eller læner sig op ad træstammen, ofte med himmelvendte blanke øjne, som også var en almen måde at fremstille en person, der modtager en vision. Kombinationen mellem Skt. Sebastians martyrhistorie og en indre religiøs oplevelse var således ikke en ny fortolkning af helgenmotivet. Kunstnerens nyskabelser kan måske opsummeres i små forskydninger af en velkendt helgenikonografi. En af forskydningerne ligger i, at Skt. Sebastians tilstand skildres som et sted mellem liv og død, hvor sjælen møder det guddommelige visualiseret som to skyers møde. En anden forskydning ligger i tilstedeværelsen af kvinderne og børnene i baggrunden. Deres følelsesfulde reaktioner mellem gru og fascination er resultatet af mødet med den martrede Skt. Sebastian og samtidig et spejl af de følelser, kunstneren gerne vil vække hos betragteren i hendes møde med maleriet.



Fig. 2. Eugenio Cajés (1574-1634). *Ganymedes*, 1604. Kopi efter Correggio. Olie på lærred. 175 x 82 cm. El Museo del Prado, Madrid.

Penslens skrift - Håndens skrift

I Jusepe Martínez' traktat *Discursos Practicables del nobilísimo arte de la Pintura* (ca. 1675) kan man blive klog på, hvad Cajés' samtid så som hans kendetegn og forcer som kunstner. Martínez skriver: "hans malerier var meget behagelige og af stor enhed [i chiaroscuroen og lysbehandlingen] og i skildringen af himmelsk lys og skyer med så megen fin blødhed [*morbideza*], at ingen har overgået ham, hverken gamle eller moderne".¹² Som vi skal se, er det netop denne *morbideza*, der bl.a. kendetegner *Skt. Sebastian*.

Man kunne trække mange stiltræk frem, som gør *Skt. Sebastian*-maleriet særligt. Fortællestilen har allerede været berørt. Andre stiltræk hører til kunstnerens personlige "håndskrift", malemanéren, måden at male skyer på, måden at male hud og klædernes folder på og måden, hvorpå delene er komponeret til en helhed.

I *Skt. Sebastian*-maleriet springer flere elementer i formopfattelsen i øjnene ud over skyerne. Et stiltræk, som især kendetegner maleriet, er måden at male klædernes folder på, f.eks. i *Skt. Sebastians røde kappe*, der ligger på jorden. Stoffet er nærmest organisk levende i den måde, snipperne er trukket ud på. Fold føjes til fold, når en mindre enkelt-fold fremhæves med højlys midt i en større V-formet fold. Kunstneren maler folder, der lægger sig til rette efter deres eget organiske og alligevel lidt kunstige mønster; et mønster, som kan minde om ørebrusk.

Skt. Sebastian-maleriet på SMK har elementer, som trækker på en manieristisk tradition, såsom den pastelfarvede baggrundsscene, der lægger sig til hovedmotivet som en selvstændig narrativ parentes, eller såsom de klare mættede farver i den røde kappe i forgrunden, der kontrasterer Irenes mørke grønne klædning. Men der er også elementer, der peger mod Cajés' modne værk omkring 1615-1620. Her tænker jeg på *Skt. Sebastians natsorte øjne* og *chiaroscuroens* sceniske spotlys, som den nøgne krop er badet i. Samtidig er der denne gennemgående *morbideza*, som ikke kun kendetegner Cajés' måde at male skyer på, men også andre dele af kompositionen. Når der i det følgende skal argumenteres for at tilskrive maleriet til Cajés, giver det derfor god mening at se på udvalgte værker, der repræsenterer både det tidlige oeuvre og det modne.

De første dokumenterede og bevarede malerier fra Cajés' hånd er to kopier efter den italienske maler Correggio, som han udførte på bestilling fra den spanske konge. Den 19. august 1604 betales Cajés 1500 *reales* af kongens regnskabsmester for de to kopier *Leda med Svanen* og *Ganymedes* [fig. 2]. Correggios malerier var midlertidigt i Madrid på deres rejse til kejser Rudolf 2 i Prag.¹³ Cajés' *Leda*-kopi fik plads i El Alcázar, kongeslottet i Madrid, hvor det nævnes i et inventarium fra 1636.¹⁴



Fig. 3. Eugenio Cajés (1574-1634). *De onde engles fald*, 1605. Olie på lærred. 74 x 41 cm. Inv.nr. KMSsp46. Statens Museum for Kunst, København.

Det tidligste daterede og signerede værk fra Cajés' hånd er *De onde engles fald* [fig. 3]. Det er signeret og dateret forneden til højre: "euxenius Caxesi fa. 1605".¹⁵ Det blev modtaget i den danske konges Kunstkammer i 1701 og optræder i Kunstkammerets inventarium fra 1737 med ordene: "Et maleri samme størrelse [ungefæhr 1 Alen høj] hvorledes Lucifer nedstyrtes af himlen, malet af Luxenius Coxei Ao 1605".¹⁶ Cajés har taget udgangspunkt i Biblens beretning om de onde engle og deres leder, Satan, som i tidernes morgen var en del af de himmelske hærskarer. Eftersom de var Guds fjender og venner af det onde, kom det til et opgør, hvor Ærkeenglen Mikael styrtede dem ned i Helvede. Under faldet, som Cajés har skildret meget levende i den nederste halvdel af maleriet, udviklede de onde engle haler, klør og andre djævletræk. Her har Cajés benyttet *chiaroscuroen* til at skildre underverdenens gru med evige flammer og mørke i en palet, der kun består af røde, brune og sorte kulører. Helvedesskildringen står i kontrast til det guddommelige univers i maleriets øverste halvdel, hvor ærkeenglen Mikael og hans hær af gode engle fremstår i de changerende pastelfarver, der kendetegner manierismens lysende palet. Typisk for Cajés er den løse skitseagtige malemåde med tydelige penselstrøg, mest tydelig i de gode engle og skyhavet. Maleriet er trods det skitseagtige udført minutiøst. Det har muligvis været del af en altertavle, men de beskedne dimensioner tyder på en oprindelig funktion som andagtsbillede til et privat hjem.



Fig. 4. Eugenio Cajés (1574-1634). *Joachim og Annas møde ved Den Gyldne Port*, 1605. Olie på lærred. 272 x 143 cm. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid. Inv. Nr. 0006

Til ungdomsværket hører også *Joachim og Annas møde ved den Gyldne Port*, der dateres til 1605 [fig. 4].¹⁷ Jomfru Marias aldrende forældre mødes efter lang tids adskillelse uden for Jerusalems byport, som ses i maleriets baggrund. De to gamle omfavner hinanden i maleriets forreste forgrund, mens mellemgrunden befolkes af en forsamling. Motivets litterære kilder findes i apokryfe skrifter som Skt. Jacobs protoevangelium, Pseudo-Matthæusevangeliet og Den Gyldne Legende. Her fortælles om Joachim og Anna, som i deres høje alder blev uglest pga. ufrivillig barnløshed. I sorg søgte Joachim op i bjergene til sin hjord, men en engel viste sig for ham og bød ham møde Anna ved den gyldne port, for Gud ville skænke dem en helt særlig efterkommer.

Maria blev ifølge legenderne undfanget som et mirakel i det øjeblik, de to gamle omfavner hinanden, og blev som bekendt senere mor til Jesus. Cajés har dristigt givet visuel form til mysteriet ved at lade en engel styrtdykke ned gennem en strålekrans i skyhavet for at forene de to gamle med en hånd på hver hoved. Typisk for Cajés er også en iøjnefaldende sammensætning af kontrasterende kulører, i forgrundens mættede farver: rosa, violet og gul, i mellemgrundens mindre mættede pasteller: grøn mod rød og gul mod lavendel. Den skitseagtige malemåde er især tilstede i mellemgrundens forsamling, i skyhavet og englen.

Et eksempel på et værk fra Cajés' modne periode ses i *Jomfru Maria med Barn og Engle* fra 1618 [fig. 5].¹⁸ Motivet har ikke direkte forlæg i Biblen, men repræsenterer en populær type andagtsbillede, hvor protagonisterne er skudt helt frem i forgrunden. Ligesom i Skt. Sebastian-maleriet er formen og farverne mindre manieristiske end i malerier fra 1600-tallets første år og mere præget af barokkens *chiaroscuro*. Den plastiske formopfattelse vidner ligesom Skt. Sebastian-maleriet om, at Cajés også arbejdede med skulptur. Jeg synes også at genfinde andre fremtrædende elementer, som er fælles med Skt. Sebastian-maleriet, såsom Marias øjne, der har det samme dragende mørke som Skt. Sebastian, og en sky, der tegner konturerne af noget genkendeligt. I dette tilfælde et englehoved. I baggrunden ser vi ligesom i *Skt. Sebastian* en scene, der kommenterer på hovedmotivet: Josef i sit tømmerværksted og i døråbningen to kvinder, der må være Maria og Elisabeth. Baggrundsscenen er også her malet i pastelfarver, som står i kontrast til forgrundens kraftfulde *chiaroscuro*. På grund af lighederne kunne man foreslå en datering af SMKs *Skt. Sebastian* til samme periode som Cajés' *Jomfru Maria med Barn og Engle*, som er dateret 1618.



Fig. 5. Eugenio Cajés (1574-1634). *Jomfru Maria med Barn og Engle*, 1618. Olie på lærred, 160 x 135 cm
El Museo del Prado, Madrid. Inv. No. P03120.

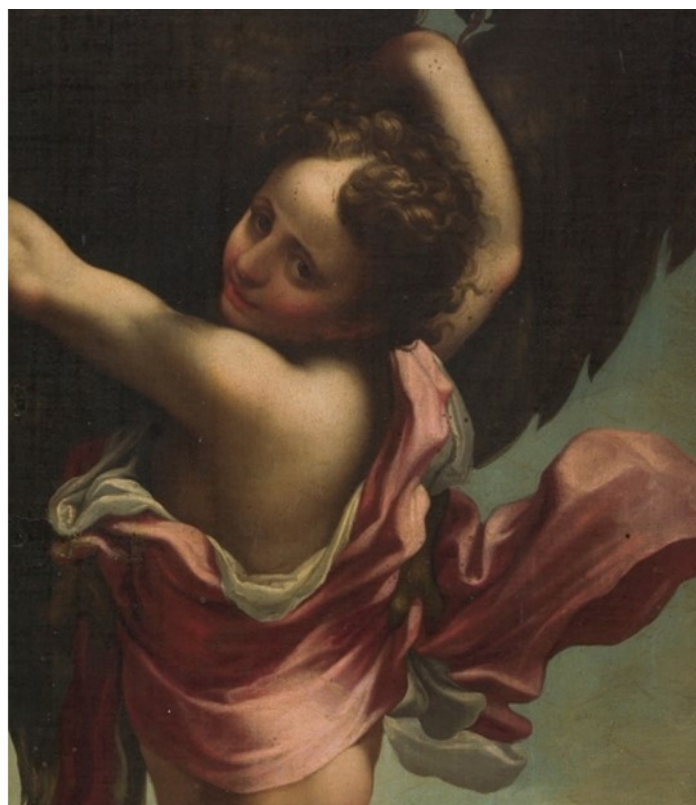
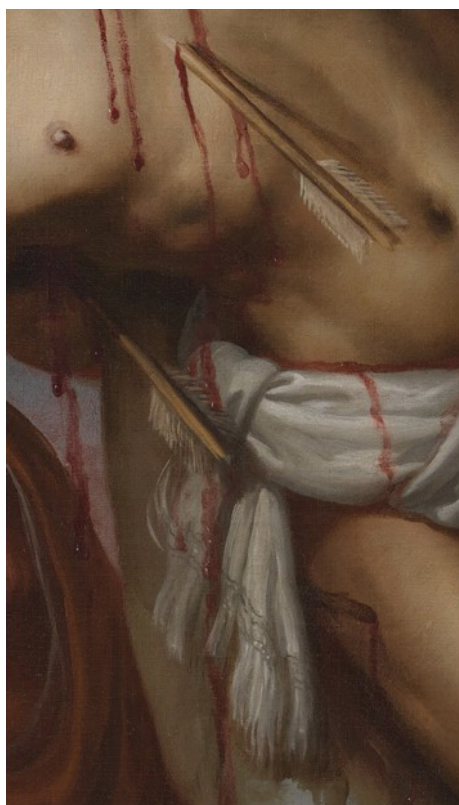


Fig. 6. Eugenio Cajés (1574-1634). *Kongernes Tilbedelse*. Olie på lærred. 195 x 100 cm

Museo del Prado, Madrid (p.t. deponeret på Museo Provincial de Bellas Artes, Granada). Inv.nr. P03180

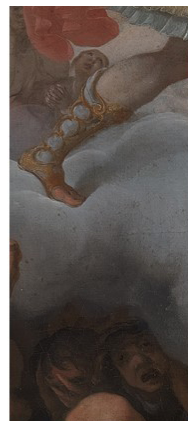
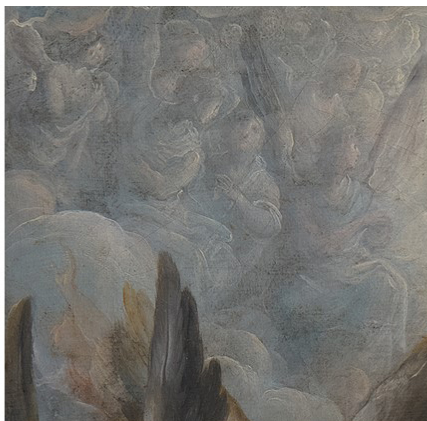
Et andet albertavlemaleri fra Cajés' modne periode er *Jomfru Marias Himmelfart*, dateret til ca. 1615-ca. 1620 [fig. 8]. *Chiaroscuro*en er markant, og den manieristisk inspirerede dristige sammenstilling af mættede farver er også typisk for Cajés' malestil.¹⁹ Det to meter høje maleri *Kongernes Tilbedelse* fra Pradomuseet i Madrid er hverken dateret eller signeret, og muligvis er der tale om et delvist værkstedsarbejde [fig. 6]. Alligevel er det relevant at trække frem i denne sammenhæng, da der er flere fælles træk med SMKs *Skt. Sebastian*.²⁰ Det gælder f.eks. både måden at opfatte stof og draperi på og måden, hvorpå baggrunden er optaget af en scene malet i pastelfarver. I det følgende uddybes de stilistiske ligheder mellem nævnte værker af Cajés og *Skt. Sebastian* i en serie sammenlignende detaljebilleder.

Sammenlignende billedserie



T.v.: *Skt. Sebastian*, detalje (se fig. 1), t.h.: *Ganymedes*, detalje (se fig. 2)

Hud: Eugenio Cajés' kopi efter Correggios *Ganymedes* er malet i en blid *chiaroscuro*, hvor konturer og overgange sløres. Fra Correggio har Cajés hentet sin store sans for at male kroppen plastisk med fint modulerede overgange. Denne bagage ses i SMKs *Skt. Sebastian*-maleri. Alligevel har Cajés malet med et mere hårdt lys som fra en scenelampe, en *chiaroscuro*, der kan minde mere om Carravaggio end Correggio.



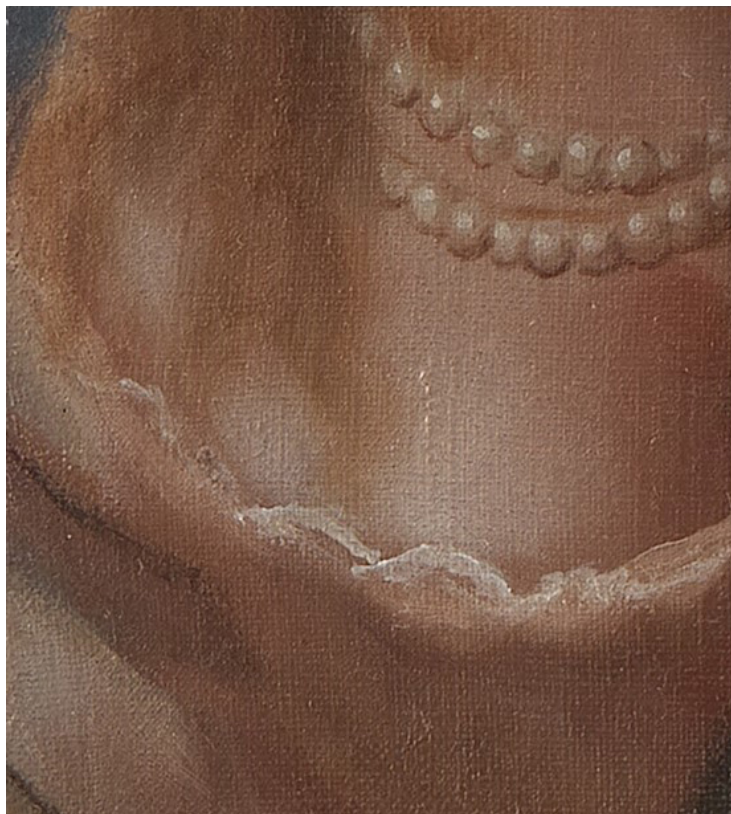
T.v.: *Skt. Sebastian*, detalje (se fig. 1), t.h.: *De Onde Engles Fald*, to detaljer (se fig. 3).

Skyer: I *De Onde Engles Fald* udfolder Cajés sin store force: at male skyer. I sin samtid blev Cajés berømt for sin *morbideza* (fine bløde modulering) især når det gjaldt himlenes skyformationer. Himmelregionens englehav bevæger sig rundt i skyhavet som var det et landskab af æteriske dampe og sine steder går englene endog i ét med skyformationerne fordi de er malet i samme blålige toner. Indtrykket er ofte en skitseagtig malemåde fordi formen blot er antydnet gennem en blød modulering i lys-mørke og ved hjælp af stedvise hvidlige konturlinjer udført med tynd pensel. I *Skt. Sebastian* maleriet former skyen et håndtryk, som kun lige er antydnet gennem sart lys-mørke modulering af formen. Malingen er så tyndt påført, at den rødbrune grundering skinner igennem og gør det ud for egenskyggen. Konturlinjer udført med tynd "vibrerende" pensel og varm rosa-gul kulør giver illusion af modlys i solnedgangstimen, og er samtidig et typisk eksempel på Cajés' skitseagtige malemanér.



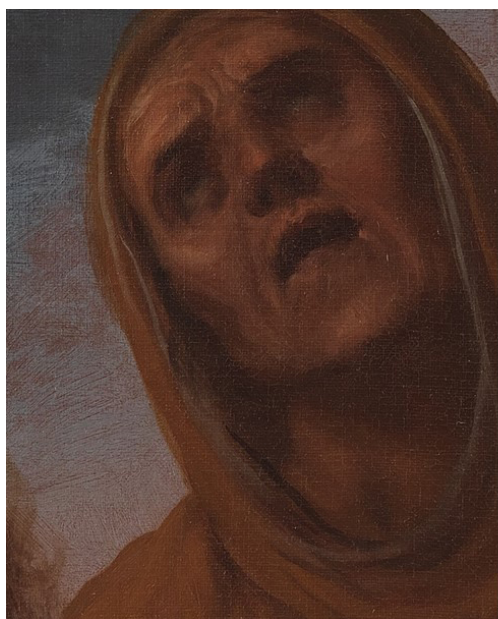
T.v.: *Skt. Sebastian*, detalje (se fig. 1), t.h.: *Jomfru Maria med Barn og Engle*, detalje (se fig. 5)

Skyer: I *Jomfru Maria med Barn og Engle* går himmelregionens englehav her og der i ét med skyformationerne i den himmelske strålekrans af gyldent lys. Urolige kontur-fragmenter tegner formen med Cajés' typiske vibrerende skitseagtige pensel. Den samme karakteristiske "håndskrift" ses i *Skt. Sebastian*-maleriets himmelregion, der hvor det magiske møde mellem Gud og sjæl finder sted. Begge maleriers skyformationer er gode eksempler på den *morbideza*, som Cajés var berømt for i sin samtid, og som var et vigtigt element, fordi den guddommelige eller åndelige dimension kunne visualiseres på en overbevisende måde netop i himmelregionens skyformationer og "rompimientos" (gennembrydning af himmelsk lys).



T.v.: *Skt. Sebastian*, detalje (se fig. 1), t.h.: *De Onde Engles Fald*, detalje (se fig. 3)

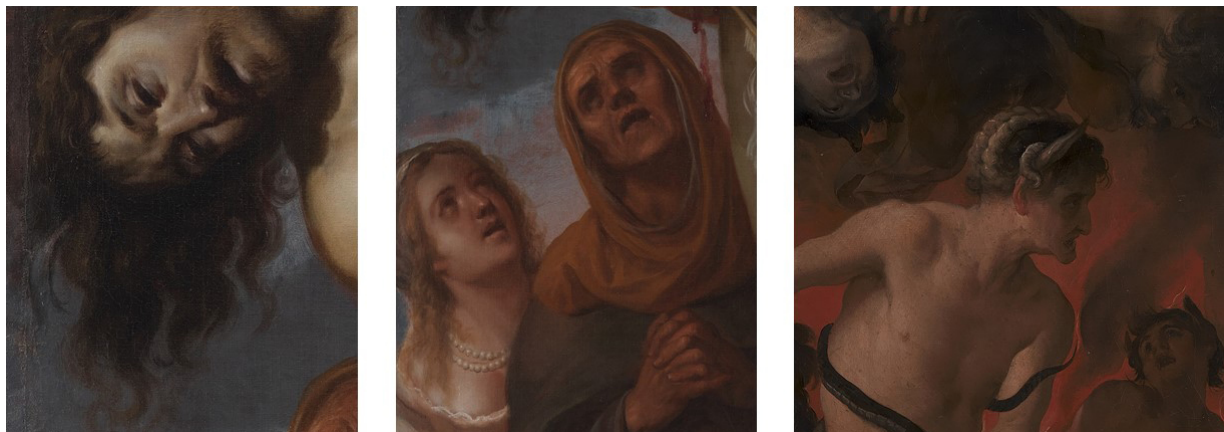
Konturer: I *De Onde Engles Fald* se både hvidlige og brun-sorte fragmenter af kontur udført med tynd "vibrerende" pensel, der resulterer i et bevæget og levende næsten skitseagtigt indtryk. Cajés har anvendt de sort-brune kontur-fragmenter i skyggeområder og de hvidlige konturfragmenter, der hvor lyset falder. Den samme anvendelse af konturer ses i *Skt. Sebastian*-maleriet, f.eks. i den unge piges perlekrans og i klædedragtens folder. Kanten af kjolen er malet op i en hvid "flæse" på samme måde som nogle af englenes dragter i *De Onde Engles Fald*.



T.v.: *Skt. Sebastian*, detalje (se fig. 1), t.h.: *De Onde Engles Fald*, detalje (se fig. 3)

Konturer: Cajés' brug af lyse og mørke afbrudte konturer ses flere steder meget tydeligt i de gode engle til venstre for *Skt. Mikael*. Her er de udført med den detaljeringsgrad, det mindre format

fordrer. Konturfragmenterne forstærker formens tydelige afgrænsning i forhold til det omliggende, men fungerer også som betoning af lys-mørke kontraster. I Skt. Sebastian maleriet, f.eks. i Skt. Irenes ansigt og hovedtørklæde, ses samme anvendelse af de lyse og mørke konturfragmenter.



T.v.: *Skt. Sebastian*, to detaljer (se fig. 1) t.h.: *De Onde Engles Fald*, detalje (se fig. 3)

Nedadvendt åben mund: I *De Onde Engles Fald* gentager Cajés en bestemt måde at male munde i de onde engles rædselsslagne ansigtsfysiognomier. Mest af alt kan denne smertens og gruens mund sammenlignes med den antikke græske tragedies kor-masker, der oftest har denne karakteristiske nedadvendte åbne mund. Cajés former munden på en måde, så den også kan minde om en "spunk" af sort lakrids. I *Skt. Sebastian*-maleriet genfinder man denne mund mest tydeligt i Skt. Sebastian og Skt. Irenes munde, men grundformen er også tilstede hos Skt. Irenes unge terne (meget tydeligt i røntgenfoto).



T.v.f.o.: *Skt. Sebastian*, detalje (se fig. 1), f.n. og t.h.: *Joachim og Annas møde foran Den Gyldne Port*, to detaljer (se fig. 4)

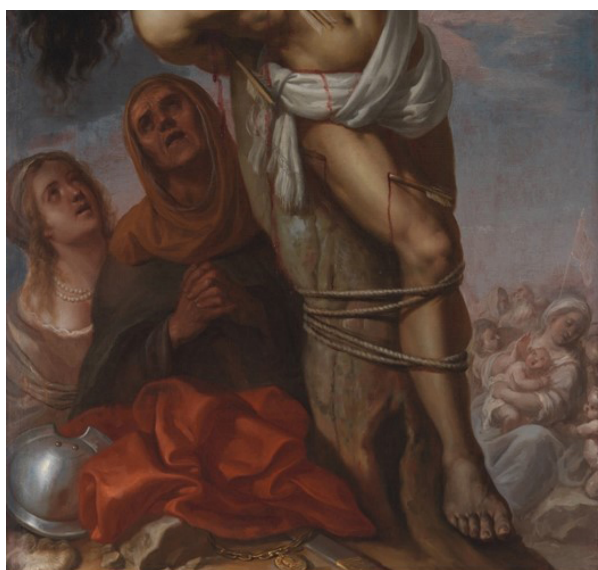
Folder: I maleriet *Joachim og Annas møde foran Den Gyldne Port* kan man studere, hvordan Cajés "håndskrift" giver sig til kende i måden at male draperi på. Joachims violette og Annas gule kappe ender i næsten symmetriske snipper, som er trukket ud til hver sit hjørne på en lidt ejendommelig måde. Folderne er malet i store flader, der i deres plasticitet kan minde om skulptur. Her og der laver folderne krusninger og bugtninger med karakteristiske "fold i fold" forløb, som kan have en næsten organisk karakter. Cajés folder minder om de tegninger og former, det menneskelige

ørebrusk danner. I Skt. Sebastian-maleriet kan folderne bedst studeres i den røde kappe, der ligger på jorden. Her ses både de udtrukne hjørnefolder og "fold i fold".



T.v.: Skt. Sebastian, detalje (se fig. 1), t.h.: Jomfru Maria med Barn og Engle, detalje (se fig. 5)

Folder: I maleriet *Jomfru Maria med Barn og Engle* kan man endnu engang studere, hvordan Cajés' "håndskrift" giver sig til kende i måden at male foldekast og draperi. Ofte danner folderne former, der kan minde lidt om æselører, som i folden i forlængelse af Jesusbarnets ben, eller i vuggestens nedhængende hvide lagen. Den samme æselører-form ses i Skt. Sebastianmaleriets røde kappe, i snippen helt til højre.



T.v.: Skt. Sebastian, detalje (se fig. 1), t.h.: Jomfru Marias Himmelfart, detalje (se fig. 8)

Folder: I maleriet *Jomfru Marias Himmelfart* har det hvide draperi (vist foret på den røde kappe) samme formopfattelse og samme håndtering af chiaroscuroen som det hvide lændeklæde i Skt. Sebastian-maleriet. I Forgrunden i *Jomfru Marias Himmelfart* bærer den anden apostel en mørk blå kappe, som bugter sig hen ad gulvet i de samme karakteristiske formationer, som ses i Skt. Sebastian-maleriets røde kappe.



T.v.: *Skt. Sebastian*, detalje (se fig. 1), t.h.: *Jomfru Maria med Barn og Engle*, detalje (se fig. 5)

Øjne så sorte som natten: I *Jomfru Maria med Barn og Engle* er øjnene malet på en meget speciel måde idet det hvide i øjet så at sige er blevet erstattet af en sort-agtig farve. Jomfru Maria og flere af englene har nedslået blik. Alligevel ser man tydeligt, at øjets iris er malet i en opak sort kulør og øjenæblet i en næsten eller fuldstændig ligeså sort kulør. I *Skt. Sebastian*-maleriet er Sebastian skildret med halvt åbne øjne, som svæver mellem liv og død. Iris er malet i en stonet sort, mens øjenæblet (det lidt man ser deraf) er malet i en sort-brun, der er en anelse lysere. I begge malerier har Cajés givet udtryk for dødens nærvær ved hjælp af de natsorte øjne. Hos Jomfru Maria og englene er det Jesusbarnets kommende martyrdød og hos Skt. Sebastian er det øjeblikket for hans egen nær-død tilstand.



T.v.: *Skt. Sebastian*, detalje (se fig. 1), t.h.: *Kongernes Tilbedelse*, to detaljer (se fig. 6)

Babyer og pastelfarvede baggrundsscener: I *Kongernes Tilbedelse* har Cajés malet en baggrundscene i de for ham typiske pastelfarver. Scenen forestiller optøget af pager og kamelkaravaner, som følger De Tre Vise Mænd. De tre konger er allerede nået frem til stalden, hvor Jomfru Maria og Jesusbarnet tager imod. I *Skt. Sebastian*-maleriet har Cajés malet en

baggrundscene i pastelfarver med en mor med et barn på skødet, som i øvrigt typemæssigt ligner Madonnaen fra *Kongernes Tilbedelse*.

Dialoger og inspirationer

Der er mange elementer i Cajés' komposition, figurstil og farvevalg, som vidner om påvirkninger fra andre kunstnere i hans samtid. Det kan være forbilleder, Cajés har studeret på sin lange rejse i Italien, eller som han har mødt, eller hvis værker han har stiftet bekendtskab med i Madrid eller El Escorial. Disse forskelligartede påvirkninger danner tilsammen det konglomerat, der bliver til Cajés' egen personlige stil.

Cajés har indoptaget inspirationer og dialoger med andre kunstnere og omsat dem til sine egne virkemidler. Maleren lader himlens skyer tegne to hænders møde, og på den måde skaber han et metaforisk billede på den hellige Sebastians forening med det guddommelige. Den metaforiske sky eller skyen, der på umærkelig vis forvandler sig til figur, kan Cajés have mødt hos den italienske maler Correggio, som var kendt for sine skyformationer, der her og der kunne antage genkendelige former som hænder eller engle. Det er et karakteristisk træk, som er med til at tegne et billede af Cajés som kunstner. Dialogen med Correggios malemåde er også tilstede i måden at male hud og skyformationer med en blid *sfumato*, hvor formen moduleres i umærkelige overgange med *chiaroscuroens* mørkning af lokalfarven i skyggepartierne.

Sjælen, der tager form af en sky, er også tilstede i El Grecos store epitafiemaleri *El Entierro del Conde de Orgaz* (*Grev Orgaz Begravelse*), dengang som nu udstillet i Santo Tomé kirken i Toledo, en by, der ligger lidt syd for Madrid.²¹ Grev Orgaz' sjæl tager visuel form som et lille menneske formet af skyen, der løftes fra den jordiske sfære op til den himmelske af en engel, hvis figur og lysende gule gevandter danner bro mellem de to verdener. Kilderne omkring Cajés færden er meget sparsomme, men det er yderst sandsynligt, at Cajés har set El Grecos hovedværk i Toledo.

Det stærke lys, som falder direkte på Skt. Sebastians blottede bryst og får pilene til at kaste lange dramatiske skygger, der krydser de lodrette striber af blod, peger mod Caravaggio. Maleriets overordnede komposition kan også være inspireret af Caravaggio: Som nævnt befinder Skt. Sebastian sig på et plateau, som på en scene, mens Irene og hendes hjælper befinder sig nede på "tilskuer-niveau". Protagonisterne er presset helt op mod billedplanet. Så meget, at lærredskanten ligefrem beskærer dele af motivet. Det sceniske spotlys, slagskyggerne og denne "close-up" komposition er meget caravaggeske træk.

Hvor kan Cajés have studeret malerier af Caravaggio? I Francisco Pachecos afhandling om malekunsten, posthumt udgivet i 1649, kan man læse, at der fandtes flere malede kopier efter værker af Caravaggio i Spanien. I Madrid var der blandt andet en malet kopi efter *Skt. Peters Korsfæstelse* fra Santa Maria del Popolo i Rom.²² Kan Cajés have studeret værker af Caravaggio ved selvsyn? Svaret må nødvendigvis forblive åbent, eftersom intet konkret vides om hans rejseaktiviteter. Hvis Cajés besøgte Rom omkring år 1600, kan han have set de malerier, som Caravaggio udførte til de offentligt tilgængelige kirker San Luigi dei Francesi og Santa Maria del Popolo, hvor Caravaggio foruden maleriet med Skt. Peters korsfæstelse også leverede malerier med Skt. Matthæus' og Skt. Paulus' historier.²³ Blandt Roms højadel var det blevet moderne at etablere kunstsamlinger og disponere dem i gallerier i deres romerske paladser og landlige villaer. Cajés kan for eksempel have besøgt malerisamlingen i Palazzo Madama, som kardinal Francesco Maria del Monte holdt åben for interesserede. Her har Cajés kunnet studere malerier af Caravaggio og mange andre kunstnere.²⁴



Fig. 7. Kort over Madrid "Topografia de la villa de Madrid descrita por Don Pedro Texeira. Año 1656". Med dedikation til Filip 4. (foto efter "Los Planos de Madrid"). 1. Calle del Baño (her boede Eugenio Cajés). 2. Iglesia de S. Sebastian (Skt. Sebastian kirken). 3. Plaza Mayor. 4. El Real Alcázar de Madrid (kongeslottet)

Cajés' Madrid

Et par gader sydvest for Calle del Baño, hvor Cajés boede, finder man Calle de Atocha, hvor Skt. Sebastian-kirken ligger [fig. 7, nr. 1 og 2]. Det var Madrids eneste kirke viet til denne helgen, så måske kan Cajés have malet maleriet med den pileskudte helgen hertil. Denne mulighed vil jeg argumentere for nedenfor. Men sikkert er det, at vest for Calle del Baño og Skt. Sebastian-kirken lå Plaza Mayor, som dengang dannede ramme om alt lige fra kroningsceremonier, teaterforestillinger, tyrefægtninger og helgenkåringer [fig. 7, nr. 3]. Kongefamilien var altid tilstede som tilskuere på deres tribune på Plaza Mayor. Som hovedstad var Madrid en "ny" by på det tidspunkt, for det var den habsburgske konge Filip 2, der kort efter sin tronbestigelse i 1556 valgte at residere der. Under Filip 2 (1556-1598), Filip 3 (1598-1621) og Filip 4 (1621-1665) blev der opført ikke mindre end 39 klostre og endnu flere kirker i byen.²⁵ Opførelsen af kongeslottet El Real Alcázar de Madrid og de mange gejstlige byggerier gav mange bestillinger til malere og billedhuggere [fig. 7, nr. 4].

Madrids kunstscene talte malere som Vicente Carducho, Eugenio Cajés, og lidt senere Francisco

Collantes, José Claudio Antolinez og Diego Velázquez, men også billedhuggere som Alonso Cano og Pedro de Mena. Den litterære scene blomstrede også som aldrig før med forfattere som Calderón de la Barca, Lópe de Vega, Tirso de Molina, Quevedo, Gongora og ikke mindst Miguel de Cervantes, som døde i Madrid i 1616.

Samarbejde med Vicente Carducho

SMKs Skt. Sebastian-maleri kan være udført til en privat kunde som staffelimaleri eller som del af en større altertavlekonstruktion til en kirke eller et kloster. Jeg mener, det er sandsynligt, at Cajés blev engageret af Vicente Carducho til at levere maleriet til Skt. Sebastian-kirkens altertavle i Madrid.

Vicente Carducho havde i oktober måned 1619 overtaget en stor bestilling på en altertavle fra Antonio Lancharés, som havde indgået kontrakt med kirken den 1. juni 1618.²⁶ Altertavlen blev siden erstattet af en ny udført af José de Churriguera (1665-1725).²⁷ I Jusepe Martínez' *Discursos Practicables del nobilísimo arte de la Pintura* fra ca. 1675 kan vi dog læse om, hvordan altertavlen har set ud. Martínez beskriver Skt. Sebastian-kirkens altertavle med en ordlyd, der passer perfekt på SMKs Skt. Sebastian-maleri: "maleriet i midten er en skt. Sebastian bundet til et træ, placeret højt, med en forsamling af folk fornedet."²⁸ Martínez oplyser, at maleriet øverst i altertavlekonstruktionen var en korsfæstet Kristus, og at begge malerier var malet med stor viden om anatomi og proportioner (*simetria*), og at farverne var meget levende.²⁹

Selvom Martínez' beskrivelse af altertavlens maleri passer fint til SMKs *Skt. Sebastian*, passer hverken figurstil eller malestil til Vicente Carducho. Kan man derfor tænke sig, at Vicente Carducho hentede Cajés ind som "anonym" samarbejdspartner?³⁰



Fig. 8. Eugenio Cajés (1574-1634). *Jomfru Marias Himmelfart*,

Ca. 1615-1620. Olie på lærred. 228 x 116 cm. Museo Cerralbo, Madrid

Man kender 17 altertavler, såkaldte "retablos" bestående af flere malerier indsat i store billedskårne rammestrukturer, som Cajés er ophavsmand til. Dertil kommer en lang række staffelimalerier.³¹ Cajés' kunder bestod overvejende af kongehuset, men kirker og klostre bestilte også malerier. Ved flere lejligheder samarbejdede Cajés med brødrene Vicente og Bartolomé Carducho.³² Cajés' far havde allerede arbejdet sammen med Carducho-familien i El Escorial i forbindelse med de store opgaver på Filip 2s store slotskompleks. På det tidspunkt var Cajés blot en stor dreng, som fulgte med sin far rundt på opgaver. Vicente Carducho og hans bror Bartolomé Carducho stammede også fra Italien, og de var også rejst til Spanien for at arbejde for kongen i El Escorial. Næste gang far og søn Cajés arbejdede sammen med Carducho-brødrene var i 1607 til en stor opgave på kongeslottet *El Pardo*, en udsmykningsopgave, som også inkluderede andre kunstnere.³³

Senere løb flere samarbejder til mellem Eugenio Cajés og især Vicente Carducho, som var blevet hans gode ven.³⁴ I 1615 samarbejdede de to om malerier og fresker til Toledos katedral, *La Capilla del Sagrario*. Det var netop den store bestilling, hvorom er nævnt, at Cajés og hans hustru pantsatte deres ejendom i Calle del Baño som garanti for rettidig levering. De næste samarbejder mellem Cajés og Vicente Carducho var altertavlen til højalteret i Guadalupes katedral (1618),³⁵ og altertavlen i Algete (1619).³⁶ Med den lange historik af samarbejder mellem de to malerkolleger, ville der ikke være noget mærkeligt i, at Vicente Carducho havde engageret Cajés til at hjælpe med udførelsen af altertavlen i Madrids Skt. Sebastian-kirke.

Aldrig publiceret

På trods af Skt. Sebastian-maleriets høje kunstnerisk kvalitet har det aldrig fået en plads i Statens Museum for Kunsts trykte kataloger endsige fundet vej til salenes skiftende ophængninger i Sølvgade. Første og eneste gang Skt. Sebastian-maleriet beskrives i dansk sammenhæng er i Kunstskammer-inventarierne fra 1690 og 1737.³⁷

Grunden til glemslen skal måske findes i det faktum, at maleriet havde mistet sin pryddramme. Måske var det sket ved Christiansborg Slots brand i 1884, hvor mange malerier blev revet ud af rammerne og smidt ud af vinduerne i håbet om, at det kunne redde dem fra flammerne. Siden blev det måske glemt, fordi støv og snavs gjorde det umuligt at anerkende dets kunstneriske kvaliteter. Skt. Sebastian-maleriet blev slet og ret en del af det store antal malerier i SMKs samling, som af forskellige grunde ikke har hovedværksstatus.

Slutord

Skt. Sebastians pinsler var et yndet motiv i barokkens katolske malekunst. Hans standhaftighed, hans lidelse, blodet og Guds forløsende frelse var tematikker, der talte ind i manges hjerter og ramte noget centralt i barokkens modreformatoriske fromhedsliv.

Hvis teorien om Skt. Sebastian-maleriets oprindelige funktion som altertavle er sand, blev denne funktion ophævet ved maleriets indlemmelse i den danske konges samlinger. Ud over den kunstneriske kvalitet, som maleriet repræsenterede, var der måske også en anden grund til, at maleriet med den lidende helgen blev del af kongens samlinger i det lutherske ortodokse København. I inventarierne fra 1689-1690 og 1737 over genstande i den danske konges Kunstskammer registrerede kunstskammerforvalteren det spanske maleri som del af genstandene i den store sal med såkaldt *artificialia*.³⁸ Her var genstandene inddelt efter de materialer, hvori de var udført. Fælles for alle genstandene i artificialkammeret var, at de blev beundret for det store talent og den store tekniske snilde, der skulle til for at skabe dem. Lige inden artificialkammeret lå naturaliekammeret, hvor naturens sjældne og bemærkelsesværdige produkter lå udstillet side om side med de

monstrøse skabninger, der også var en del af den gudskabte natur. Barokkens publikum nærrede allermost beundring for de genstande, hvor naturens og kunstens verdener smeltede sammen. Man betragtede det som naturens varierede leg, når en globus af florentinsk marmor tegnede jordklodens kontinenter og verdenshave med sine årer.³⁹ De såkaldte naturmærkværdigheder i Kongens Kunstkammer omfattede også en poleret marmorplade, hvor årerne tegnede en korsfæstet Kristus, eller små agatsten, hvis årer tegnede fine grene eller menneskefigurer.⁴⁰

Siden renæssancen havde kunstnere inkorporeret naturmærkværdigheder i deres malerier, som for eksempel, når en sky former genkendelige figurer. En 1600-tals gæst i Kongens Kunstkammer for ikke at nævne kongen selv, ville meget hurtigt få øje på det magiske håndtryk i skyen mellem Skt. Sebastians bryst og himmelen. Skyen og dens billede kunne simpelthen være årsagen til, at den spanske malers værk var havnet i Kunstkammerets artificialkammer.

Hvordan kom de to malerier, *Skt. Sebastian* og *De onde engles fald*, af Eugenio Cajés til København og blev indlemmet i Kunstkammeret med få års mellemrum? Herom kan der kun gisnes. Der var tætte diplomatiske relationer mellem København og Madrid på den tid. Man kunne nævne grev Bernardino de Rebolledo (1597-1676), som var spansk gesandt i København 1648-1659. Ud over sit virke som diplomat, var Rebolledo ejer af et stort bibliotek og syslede også med at skrive digte. Under sit 11 år lange ophold i København skrev han bl.a. "Selva Dánica" (udkom 1655), et panegyrisk digt om Danmark, hvor han omtaler Karel van Mander 3 som Danmarks Apelles.⁴¹ Der er dog flere andre mulige veje, ad hvilke malerierne kan være kommet til Danmark. En tilbundsående undersøgelse ville kræve et helt studie for sig.

Nærværende studie viser, hvordan kombinationen af en restaurering, tekniske undersøgelser udført i konservatorernes laboratorium og en kunsthistorisk stilkritisk analyse kan give solide argumenter for en ny tilskrivning. Tilskrivningen giver anledning til nye overvejelser om proveniens og oprindelig funktion og kaster tillige nyt lys over kunstnerens virke.

Skt. Sebastian-maleriet vil blive vist for publikum for første gang i forbindelse med SMKs store barokudstilling, der åbner 27. maj 2023.

Noter

1. Gundestrup, Bente, *Det kongelige danske Kunstkammer 1737*. København 1991, vol. I: 362, no. 784/617. Herefter: Gundestrup 1991.
2. Statens Museum for Kunsts konservatorer og naturvidenskabelige forskere takkes for oplysningen om Skt. Sebastian-maleriets grunderings korrelation med det spanske materiale. En nærmere fremlæggelse af de tekniske undersøgelser og den tekniske forskning vedrørende Skt. Sebastian maleriet og forbindelsen til Madrid-skolen ligger uden for rammerne af denne artikel. Vedrørende Madrid-skolens grunderinger, se: Gayo, M^a Dolores og Maite Jover de Celis, *Evolución de las preparaciones en la pintura sobre lienzo de los siglos XVII y XVIII en España*. Boletín del Museo del Prado, XXVIII, 2010, s. 39-59.
3. Redaktionen af denne artikel (inkl. fagfællebedømmelse) blev afsluttet i maj 2022.
4. Angulo Iñiguez, Diego, og Alfonso E. Perez Sanchez, *Historia de la pintura española* Madrid: Instituto Diego Velazquez, 1969, s. 112. Herefter: Angulo Iñiguez & Perez Sanchez 1969
5. Ara, María Elena Manrique, *Jusepe Martínez : discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*. (ca. 1675) Zaragoza: Universidad Zaragoza, 2008, s. 119. Herefter: Ara / Martínez 2008.
6. Angulo Iñiguez & Perez Sanchez 1969, s. 222. Angulo Iñiguez & Perez Sanchez er stadig hovedreference til Cajés' liv og værk. For en samlet fremstilling af den spanske guldalder, hvor Cajés indtager en central plads som en af de malere, der gennem sit italienske ophav bragte impulser fra Correggio og Barrocci ind på den spanske scene, se: Kientz, Guillaume: *Le siècle d'or Espagnol. De Greco À Velázquez*. Citadelles & Mazenod. 2019 Paris, s. 35-38; For nyeste litteratur om Cajés' ikonografiske innovationer, se: Cavero de Carondelet, Cloe, "The Virgin Embracing the Virgin: Eugenio Cajés' Short-Lived Iconography of Our Lady Del Sagrario in Counter-Reformation Toledo", i: *Bulletin of Spanish studies* (2002) 96, no. 6 (2019), s. 921-950.
7. Angulo Iñiguez & Perez Sanchez 1969, s. 214
8. Vedr. helgenlegendens litterære kilder er benyttet *Bibliotheca sanctorum*. Roma: Città Nuova Editrice, 4. Udg. (1. udg. 1961-1969), Rom 1998-2004, bd. XI, s. 776-784. Herefter: Bibliotheca sanctorum 1998-2004.
9. Bibliotheca sanctorum 1998-2004, bd. XI, s. 780, ordlyden er citeret efter *Passio S. Sebastiano*.
10. Careri, Giovanni, "Bernini and Caravaggio, the 'Body of the Soul'", i: Scholten, Frits og Gudrun Swoboda (red.), *Caravaggio and Bernini: Early Baroque in Rome*. Kunsthistorisches Museum, Wien 15/10 2019 - 19/1 2020; Rijksmuseum, Amsterdam 14/2-7/6 2020. Bruges, Hannibal Publishing 2019, s. 56-66. Herefter: Wien & Amsterdam 2019. Giovanni Careri tematiserer barok-mysticismens *unio mystica* i velkendte værker af Bernini og Caravaggio med referencer til mystikere som Teresa de Avila og San Juan de la Cruz. For seneste litteratur om visionen og den mystiske forening med det guddommelige se især note 3, 8 og 28.
11. Et fortilfælde for at inkorporere en mystisk oplevelse som del af en nærdødsoplevelse i en helgens historie, uden at der er litterært belæg herfor, er f.eks. Caravaggios fremstilling *Skt. Ursulas martyrium* 1610, Napoli, Intesa Sanpaolo Collection, se: Wien & Amsterdam 2019, s. 61f., fig. 6.
12. Ara / Martínez 2008, s.120 og n. 265 for en definition af begrebet "unión"; egen oversættelse af: "sus pinturas fueron muy amables y de grande unión y para significar glorias y nuves, con tanta

morbideza que, así antiguos como modernos, otro alguno no le ha pasado.”

13. Begge malerier af Cajés nu i Museo del Prado, se: Angulo Iñiguez & Perez Sanchez 1969, Leda: kat. Nr. 192, pl. 154; efter maleri af Correggio fra 1531, 152 x 191 cm, nu i Berlin, Staatsliche Museen, se: L'Opera Completa del Correggio, Milano 1970,, kat. 78, pl. LVI.

14. Checa, Fernando (red.), *El Real Alcazar de Madrid. Dos siglos de arquitectura y coleccionismo en la corte de los Reyes de España*. Patrimonio Nacional, Palacio Real de Madrid. Nerea. Madrid 1994, s. 387.

15. SMK, KMSp46, Olie på lærred 74 x 41 cm; Angulo Iñiguez & Perez Sanchez 1969, s. 250, kat. nr. 183, pl. 156. Se også museets online samling: *De onde engles fald*, 1605, Eugenio Cajés | SMK Open.

16. Gundestrup 1991, vol. I: 369 no. 787/636 ill.

17. Pérez Sánchez, Alfonso E., *Pintura Barroca en España 1600-1750*. Edición actualizada por Benito Navarrete Prieto. Manuales Arte Cátedra. Ediciones Cátedra, Madrid 2010 (1992, 1. udg.), s. 95, fig. 15. Herefter: Sánchez & Navarrete 2010 (1992); Catalogo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid 1929, s. 70.

18. Olie på lærred, 160 x 135 cm; El Museo del Prado; Inv. No. P03120; Sánchez & Navarrete 2010 (1992), s. 95.

19. Sánchez & Navarrete 2010 (1992), s. 95.

20. Olie på lærred, 195 x 100 cm; Museo del Prado (p.t. deponeret på Museo Provincial de Bellas Artes, Granada); Inv.nr. P03180; Angulo Iñiguez & Pérez Sánchez 1969, s. 238.

21. Oliemaleri, 4,80 x 3,60 m, 1584-1588, Parroquia de Santo Tomás.

22. Francisco Pacheco: *El Arte de la Pintura*. Edición, introducción y notas de Bonaventura Bassegoda I HJugas. Catedra, Madrid 1990, (1649), s. 443, samt n. 18. Kopien kan ikke spores i dag.

23. Wien & Amsterdam 2019, s. 11, figs. 9-10.

24. Wien & Amsterdam 2019, s. 13. For detaljeret information om andre private romerske kunstsamlinger og om samlinger med værker af Caravaggio, se samme: s. 11-13

25. Mora Palazon, Alfonso (red.), *Los Planos de Madrid y su Epoca 1622-1992*. Museo de la Ciudad Madrid, Ayuntamiento de Madrid. Madrid 1992, s. 74.

26. Ara / Martínez 2008, s. 117, n. 257

27. Angulo Iñiguez & Perez Sanchez 1969, s.117, n. 257

28. Ara / Martínez 2008, s. 117, egen oversættelse. fra: *el quadro de medio es un san Sebastián atado en un madero, puesto en alto, con una turba abajo de gente*.

29. Teksten er i dens fulde længde: "I Skt. Sebastian [kirken] i Madrid er der en altertavle af ham som er et mesterstykke: maleriet i midten er en Skt. Sebastian bundet til et træ, placeret højt, med en mængde mennesker; maleriet øverst er en hellig korsfæstet Kristus; hvor han i både den ene og den anden viste, at han var meget lærd inden for anatomi og proportioner, og hans farveholdning meget levende." (*En San Sebastián de Madrid, hai un retablo de su mano de gran magisterio: el*

quadro de medio es un san Sebastián atado en un madero, puesto en alto, con una turba de gente; el cuadro que esta arriba es un santo Cristo crucificado; donde mostró en el uno y otro quadro ser muy entendido en la anatomía y simetría, su colorido mui vivo.) Ara / Martínez 2008, s. 117, n. 257. Egen oversættelse.

30. Om Vicente Carduchos indflydelse på Cajés, se: Pascual Chenel, Álvaro, "Eugenio Cajés, entre la formación italiana en España, Vicente Carducho y la escuela madrileña: relaciones e intercambios", i: *Bulletin of Spanish Visual Studies*, online Journal, published 02 04 2020, s.125-152.

31. Angulo Iñiguez & Perez Sanchez 1969, katalog over kendte værker: s. 227-255

32. Angulo Iñiguez & Perez Sanchez 1969, s. 227, kat. 1-2.

33. Angulo Iñiguez & Perez Sanchez 1969, s. 222.

34. Angulo Iñiguez & Perez Sanchez 1969, s. 213

35. Angulo Iñiguez & Perez Sanchez 1969, s. 222, katalogiseret under Vicente Carducho: kat. 8-10, Pl. 59.

36. Angulo Iñiguez & Perez Sanchez 1969, s. 222, katalogiseret under Vicente Carducho: kat. 1-3, pl. 61-63.

37. Gundestrup 1991, vol. I: 362, no. 784/617. Tilskrivningerne til Guido Reni og Giovanni Lanfranco i Kunstkammer-inventarierne fra 1690 og 1731 er som så mange andre gamle tilskrivninger givet i flæng af kunstkammerforvalteren. Begge tilskrivninger kan udelukkes af stilistiske grunde.

38. Gundestrup 1991, vol. I: 362 no. 784/617 ill.

39. Mordhorst, Camilla, *Genstandsfortællinger. Fra Museum Wormianum til de moderne museer*. København, Museum Tusculanum, 2009, s. 180-190; Gundestrup 1991, bd. I, s. 202, kat. 732/101.

40. Gundestrup 1991, bd. I, s. 203 kat. 732/103; s. 210, kat. 739/158

41. Rebolledo, Bernardino de, *Selvas danicas d' el conde Don Bernardino de Rebolledo, señor de Yryan*. En Coppenhagen: impresso por Pedro Morsingio, 1655. For en udførlig biografi, se: Gigas, Emil, *Grev Bernardino de Rebolledo, spansk Gesandt i Kjøbenhavn 1648-1659*. Kjøbenhavn: I. H. Schubothe, 1883.

Om forfatteren



Eva de la Fuente Pedersen

Eva de la Fuente Pedersen er mag.art. og ph.d. i Kunsthistorie, museumsinspektør på SMK siden 2003 med ansvar for europæisk samling 1300-1800. Pedersen har stået for udstillinger om bl.a. Rembrandt van Rijn (2006), Jacob Jordaens (2008) og blomsterstilleben (2014). Desuden forfatter til forskningsartikler inden for bl.a. europæisk barok: Det kongelige danske kunstkammer (2006), Salvator Rosa (2017) og Girolamo Troppa (2017)