

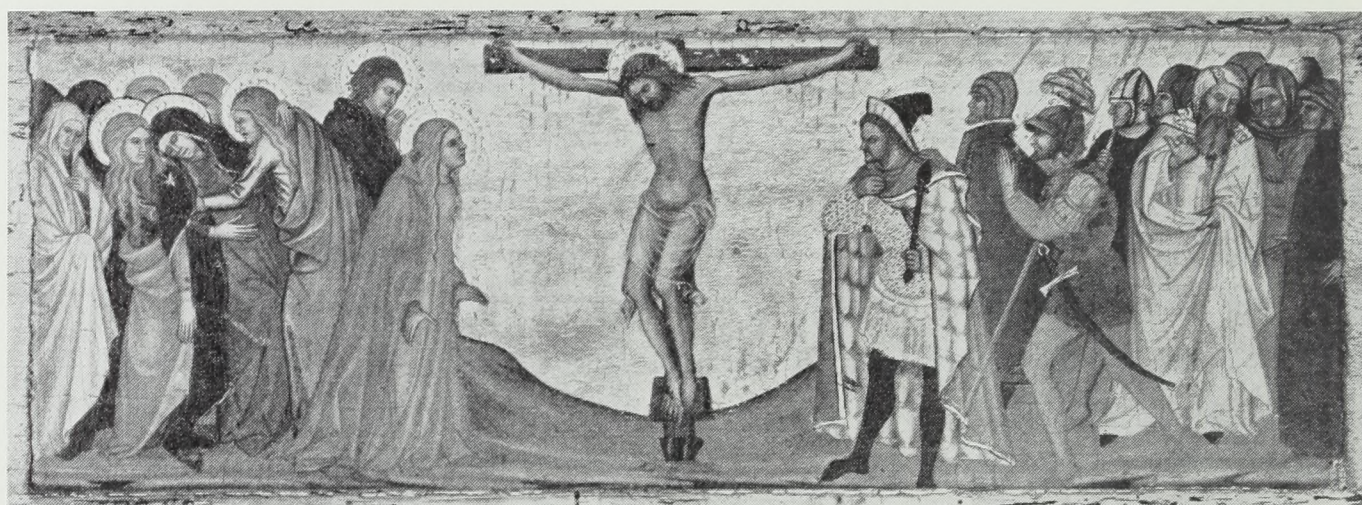


Fig. 1. Taddeo di Bartolo: Den hellige Maria Magdalene; Christus i Gethsemane; Christus på korset; Christi opstandelse; den hellige Catherina af Alexandria.

ITALIENSKE MALERIER FRA DET 15. OG 16. ÅRHUNDREDE I THORVALDSENS MUSEUM

Thorvaldsens malerisamling rummer foruden billeder af samtidige kunstnere et mindre antal arbejder af ældre dato. De er næsten alle italienske, og selv om meget lidt vides om deres proveniens, må de være erhvervet af Thorvaldsen i Rom. Disse nogle og tredive malerier fra renæssancen og barokken er imidlertid langt mindre kendte og værdsatte af museets besøgende end de mange landskaber og folkelivsbilleder fra slutningen af det attende og første halvdel af det nittende århundrede, og det er betegnende, at de kun flygtigt nævnes af forfattere som Th. Oppermann¹ og Erik Moltesen² i deres behandling af Thorvaldsens samlinger. Allerede Karl Madsen havde dog gjort de ældre, italienske billeder i museet til genstand for omtale i en lille opsats i tidsskriftet *Kunst* i 1900. Ligesom Mario Krohn i sin langt mere indgående og vel funderede publikation ti år senere³ koncentrerede han sig om samlingens ældste billeder, de samme som her skal behandles i lyset af det forløbne halve århundredes forskningsresultater.

Et enkelt af de malerier, som er ophængt i værelse 38 på første sal i museet bevarer endnu det sene fjortende århundredes stil (fig. 1); det er dog snarest malet kort efter 1400 og tilskrives overbevisende den sienesiske maler Taddeo di Bartolo.⁴ Han døde i 1422, men hans fødselsår kendes ikke, det henlægges almindeligt til begyndelsen af 1360'erne. Han udsmykkede i årene 1407-14 kapellet og det foranliggende rum i Palazzo Pubblico i Siena med fresker, hans mest ambitiøse værk. Imidlertid malede han også altertavler og i Pinakoteket i Siena hænger et af hans betydeligste arbejder i denne genre, signeret og dateret 1409. Museets langstrakte, lave maleri har som predella eller alterfodstykke udgjort en del af en sådan altertavle, dog af noget mindre format. Dennes inddeling i et bredt midterparti og to smallere sidefløje er videreført i predella'en. Det er usikkert, om den er komplet; den oprindelige ramme er i hvert fald ikke bevaret, og det er

muligt, at predella'en foruden de eksisterende fem fragmenter har bestået af endnu to af samme format som de to mindste med stående helgenfigurer og i så fald placeret imellem de tre billeder af Christi passion. På det første er fremstillet tre episoder i Gethsemane; yderst t. h. beder Christus og ser opad mod en engel, der svæver ned med kalken,^{4a} bagved helt i baggrunden ses de tre sovende apostle og den ene af dem, Petrus, dukker atter op i midten, hvor han skærer øret af Malkus, som er styrtet om på jorden med sin fakkel; den dramatiske voldsomhed i denne handling understreges yderligere ved kontrasten mellem de to figurer og den kompakte gruppe ved siden af, hvor Christus omfavnes og kyskes af Judas, mens soldaterne omringer ham. På det største billede hænger Christus på korset i midten, flankeret af Maria Magdalene og høvedsmanden i gylden rustning og prægtig kappe; han slår sig for brystet, mens han betragter blodet og vandet, der strømmer ud af sidevunden, som Longinus har frembragt med sin lanse. Han er identisk med den soldat, der skiller sig ud fra de øvrige og går fremad med foldede hænder – om begges hoveder ligger firkantede glorier. Til den modsatte side står Johannes lige bag Maria Magdalene, mens Maria synker besvimet om i armene på sine to ledsagerinder. Korset tegner sig isoleret mod guldgrunden og den intensitet i udtrykket, som karakteriserer disse to scener udmærker også den tredje, Christi opstandelse. Endnu svøbt i ligklædet, med korsfanen i højre og en olivengren i venstre hånd går den opstandne Christus varsomt frem blandt de sovende soldater; hans skikkelse indrammes af åbningen til graven med den tomme sarkofag. På de to mindste af predella'ens træplader står to helgeninder, Maria Magdalene med salvekrukken og Catherina af Alexandria med krone, bog, martyrpalme og ved hendes fødder hjulet, hvorpå hun blev pint.

Mens denne predella trods sit beskedne format og sin fordringsløse karakter gør det forståeligt, at Taddeo di Bartolo fik betroet også monumentale opgaver, er det sværere at forbinde Lorenzo Monacos lille lyriske billede af Madonna med barnet med denne kunstners stil i freskerne og de store altertavler (fig. 2). Han har imidlertid også malet miniaturer i sakrale håndskrifter, og de svarer bedre til den kunstneriske udtryksform i museets maleri. Lorenzo Monaco er som Taddeo di Bartolo fra Siena og døde sandsynligvis samme år som denne, i 1422, men var formentlig nogle år yngre. Han hed egentlig Piero di Giovanni, men tog navnet Lorenzo, da han i 1391 aflagde sine løfter i Camaldulenserordenens kloster S. Maria degli



Fig. 2. Don Lorenzo Monaco: Madonna med barnet.

Angeli i Firenze. Først fra århundredets sidste år foreligger sikre vidnesbyrd om hans virksomhed som maler. Tilskrivningen af det lille billede i Thorvaldsens Museum⁵ til ham skyldes den svenske kunsthistoriker Osvald Sirén,⁶ der daterer det til kort efter 1415 og sammenstiller det med et teknisk og stilistisk nært beslægtet billede af ganske samme format, den hellige Hieronymus med løven i sin celle. Det befandt sig dengang i en privatsamling i Berlin, men kan spores tilbage til Costabili-samlingen i Ferrara, og via en hollandsk privatsamling er det efter den anden verdenskrig kommet til Rijksmuseum i Amsterdam.⁷ De to billeder er utvivlsomt malet af samme kunstner og må være samtidige; da de yderligere viser overensstemmelse i opbygningen af den nederste del af baggrunden og guldgrundens ornamenter, er det nærliggende at opfatte dem som sammenhørende og oprindelig at have udgjort et lille tofløjet husalter.⁸ Et sådant diptykon med Madonna og Hieronymus, malet af Tommaso da Modena, findes i Philadelphia.^{8a} Den lærde kirkefader er opfattet næsten som en genrefigur og indsat i et interiør, mens den intimitet, der præger skildringen af Madonna og barnet er af en anden art. Hun sidder på en pude på gulvet og holder barnet tæt ind til sig, det fatter med begge hænder om hendes ene blottede bryst, men ser ud mod beskueren, mens moderen ømt betragter sit barn og trykker sin kind mod dets pande. De to figurer forenes inden for samme omrids, og alle billedets linier samler sig om udtrykket for moderens omsorg for det spæde, diende barn. Marias skærmende holdning understreges af en ganske let drejning indad i rummet; hun sidder med det ene knæ løftet som en støtte for barnet, og under kappens brede foldekast skimtes fodens yderste spids. Den store oval, der beskrives af kappens søm og barnets ryg gentages i hovedklædets kontur om de to ansigter; det stadigt mere nuancerede liniespil kulminerer her, idet foldekastet i moderens og barnets draperi smelter sammen og forener de to figurer i en levende bevægelse. På Marias isse og højre skulder funkler stjerner, om hendes bøjede hoved den gyldne glorie, mens det meste af barnets glorie er forsvundet sammen med andre partier af guldgrunden; bevaret er heldigvis den fint ornamenterede bue, der højtidsfuldt omslutter figurerne som et genskær af selve himmelbuen. Lorenzo Monaco har fremstillet Ydmyghedens Madonna, Nostra Domina de Humilitate, en ikonografisk type, der udformes i Siena af Simone Martini i 1330'erne og snart finder vid udbredelse, i Firenze forekommer den endnu før århundredets midte. Det blev det mest populære af alle de sujetter, der skabtes

i årtierne o. 1300, og dette andagtsbilledes popularitet holdt sig usvækket til henimod 1450.⁹ Lorenzo Monaco er en af de mest markante florentinske malere på overgangen til det femtende århundrede; han hører ikke til pionererne for de nye kunstneriske tendenser, renæssancen, der bryder igennem i århundredets første årtier. Han er mere konservativ, og netop i forbindelse med museets billede er der med rette henvist til slægtskabet med den vigtigste repræsentant for tilsvarende idealer inden for skulpturen, Lorenzo Ghiberti.¹⁰ Lorenzo Monacos fastholden ved væsentlige elementer i trecento-maleriets formsprog er imidlertid forbundet med betydelig originalitet og stor udtrykskraft.

Det lille billede overstråler da også alle andre i samlingen, hvor desværre ingen af det femtende og sekstende århundredes store mestre er repræsenteret. Man finder end ikke de mindre fremragende malere, som uden at høre til de førende er med til at gøre ungrenæssansens florentinske malerkunst så overdådigt rig og frodig, men kun et enkelt eksempel på den mere håndværksmæssige produktion i værksteder, der var lagt an på at tilfredsstille efterspørgslen hos et mere ukritisk publikum. Det er en Madonna med det velsignende barn og foroven i hjørnerne to keruber,¹¹ en kun lidt varieret kopi efter et billede i Washington af den charmerende florentinske maler Alesso Baldovinetti.¹² Det har intet af originalens ynde, men er groft og maniereret i udførelsen, dog med en vis dekorativ effekt.

Betydelig mere interessant er et andet arbejde¹³ i samlingen, to træplader, der er sammenføjet til eet billede og viser to stående helgener (fig. 3). Det er nærliggende at opfatte dem som sidefløje af en lille altertavle, et triptykon, med mindre det har drejet sig om et alterskab med en Madonna eller en anden helgenfigur. Måske har de dog snarere oprindeligt dannet lågerne på et andet stykke kirkeligt inventar, et skab til opbevaring af sakramentalier eller relikvier eller eventuelt til brug for et religiøst broderskab. I hvert fald er bagsiden af de to billeder, det formodede skabs forside (fig. 4), behandlet som en helhed, hvorpå er malet en cirkel indskrevet i en firkant og i hjørnerne fire redskaber, to økser, en hammer og en kniv, en trompe-l'oeil-agtig fremstilling. Den ene helgen bærer Johannes Døberens attributter, den anden kaldes Eligius, en identifikation der dog er højst usikker, idet den unge mand med hammer og mejsel hverken bærer biskoppelige værdighedstegn eller de specielle kendetegn som guldsmedenes værnehelgen. Måske har helgenen af Thorvaldsen været opfattet som en billedhugger og dermed vakt hans interesse for at



Fig. 3. Fiorenzo di Lorenzo:
Den hellige Eligius (?) og Johannes Døberen.

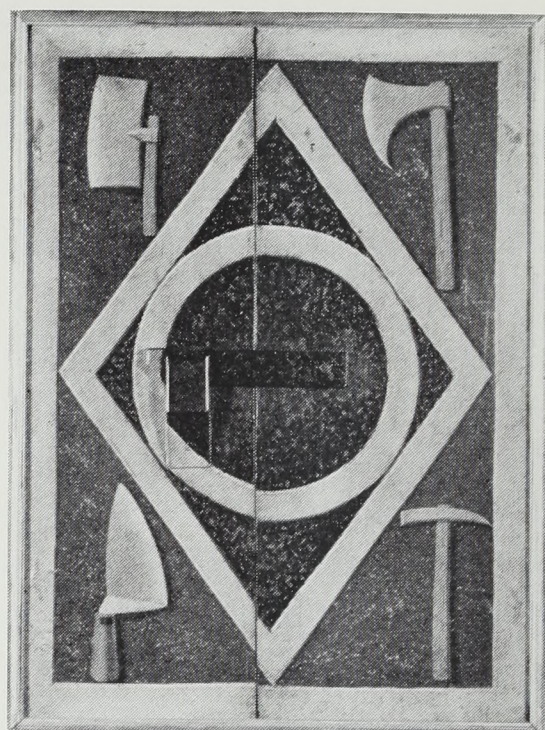


Fig. 4. Bagside af fig. 3.

erhverve maleriet. De to figurer står fast på et flammet gulv og forbinder en skarp og energisk form med et sværmerisk udtryk i ansigterne; de er sikkert malet af Fiorenzo di Lorenzo, der arbejdede i Umbriens hovedstad Perugia på overgangen til det sekstende århundrede. Hans eneste signerede og daterede arbejde er fra 1487, og fra omkring samme tid antages museets to helgener at være.¹⁴ En Madonna med Jesusbarnet, der står og læser i en bog er en kopi efter et billede i Washington af Fiorenzos mere berømte landsmand Pintoricchio, måske udført af en af hans elever eller efterlignere.¹⁵ Derimod er den betydeligste af renæssancens umbriske malere, Perugino, kun repræsenteret med en moderne kopi efter et af hans Madonnabilleder, malet af Ditlev Blunck.¹⁶ Den samme holstenske maler har i Firenze kopieret Madonna del Granduca af Peruginos elev, Rafael,¹⁷ mens kopien af Sebastiano del Piombos berømte portræt af en violinspiller, der dengang regnedes for et arbejde af Rafael, er malet af C. Eggers.¹⁸ Disse kopier kan imidlertid opfattes som et vidnesbyrd om Thorvaldsens kærlighed til den af højrenæssancens store kunstnere, der har betydet mest for ham, ligesom hans egne tegninger af den hellige familie i et landskab er pasticher på Rafaels florentinske Madonna-kompositioner. En tilsvarende interesse som vidnesbyrd om kunstnerisk inspiration har kopien efter Tizians Amors opdragelse.¹⁹



Fig. 5. Ferraresisk skole (?): Maria omgivet af sin slægt.

Denne kopi synes at være af noget ældre dato end de andre, og det samme gælder kopien efter Correggios berømte maleri i Louvre af den hellige Catherinas mystiske trolovelse med Jesusbarnet,²⁰ men hverken sådanne kopier eller de få beskedne eksempler på det sekstende århundredes malerkunst kan dog bidrage væsentligt til samlingens kunstneriske værdi. Et ret stort billede, malet på en tyk træplade og anbragt i museets magasin²¹ reproducerer med få variationer et arbejde i Uffizi'erne af den florentinske maler Pontormo.²² Det forestiller Madonna med Jesusbarnet og den lille Johannes Døberen, der på kopien til yderligere identifikation holder et skriftbånd i venstre hånd. Madonna ser på ham med halvt tillukkede øjne i modsætning til de vidtåbne øjnes fjerne blik på originalen; hendes venstre hånd holder heller ikke om Johannes, men hænger slapt ned. Jesusbarnet har fået et himmelvendt udtryk i øjnene og stærkt krøllet hår. På kopien ses Madonna i hel figur med højre fod i billedets nedre højre hjørne; det er muligt, at originalen er beskåret forneden, men det forekommer ikke sandsynligt. Som Pontormos kunst i



Fig. 6. Sofonisba Anguissola: Dameportræt.

øvrigt forbinder dette billede kompositionens abstrakte skønhed og formens energi med stor emotionel udtrykskraft. Af disse kvaliteter er der intet i den slappe og tomme kopi, der nærmest virker som en karikatur af originalen. Denne dateres i almindelighed til o. 1530 og er inspireret af Michelangelo, der flere gange har arbejdet med beslægtede motiver, både i sine tidlige Madonna-kompositioner og på loftet i det sixtinske kapel i Vatikanet, således Sibylla Erithraea, en figur, der også har interesseret Thorvaldsen.²³ En vis ikonografisk interesse knytter der sig til et andet billede af Maria med barnet omgivet af sin slægt.²⁴ Dette sujet er baseret på en apokryf beretning om den hellige Annas tre ægteskaber; den nævnes i *Legenda Aurea*, men vinder først udbredelse i begyndelsen af det femtende århundrede efter den hellige Colettes vision som et feminint side-stykke til det velkendte motiv, Jesu stamtræ, og bliver navnlig populært i Nederlandene og Nordtyskland. Derimod træffes det kun sjældent i italiensk kunst, og legenden fordømtes af konciliet i Trento. Museets billede (fig. 5) må opfattes som en sen fremstilling af motivet, fra århundredets anden halvdel og måske malet i Ferrara.²⁵ I midten i forgrunden sidder



Fig. 7. Francesco da Castello: Den hellige Frans af Assisi stigmatiseres.

Maria med barnet med den hellige Anna ved sin højre side, og de flankeres af Annas to døtre af andre ægteskaber, Maria Cleophas og Maria Salome, hver med deres børn. Bagved grupperer de respektive ægtemænd sig om den hellige Josef, karakteriseret af sin blomstrende stav. Yderligere suppleres familiebilledet af Annas forældre, hendes søster og Marias kusine Elisabeth med den lille Johannes Døberen på armen yderst t.h.

Lidt ældre, fra 1550'erne er et lille dameportræt (fig. 6), formentlig malet af den cremonesiske malerinde Sofonisba Anguissola.²⁶ Derimod må de to sidste billeder, der skal omtales her, høre hjemme i århundredets slutning eller måske endog i begyndelsen af seicento. Fremstillingen af den hellige Frans af Assisi (fig. 7) er så nær ved en albertavle i Franciscanernes kirke, S. Francesco i Pisa, at de må være malet af samme kunstner, Frans van de Kastele, en flamlænder, der i Italien kaldte sig Francesco da Castello og der nød betydelig anseelse i lighed med andre af sine landsmænd.²⁷ Albertavlen i Pisa er signeret og dateret 1599, museets billede må være fra omkring samme tid. Landskabet er helt flamsk i opfattelse og malemåde, hvorimod figurerne er afhængige af italienske forbilleder. Helgenen knæler i forgrunden og vender sig mod beskueren, idet han fremviser sine hænders sårmerker; han støttes af en engel, der ligeledes appellerer til beskueren og bagved sidder Frans' ledsager, fra Leone fordybet i sin bønnebog. Helgenens ansigt belyses af en himmelsk stråleglans, der udgår fra et cherubhoved i billedets øvre venstre hjørne;²⁸ selvom ikonografien er noget uklar, er det snarest Frans' stigmatisation, der fremstilles, men kombineret med et andet motiv, der dukker op i slutningen af det 16. århundrede: Helgenen er efter at være blevet stigmatiseret hensunken i ekstase og støttes af en eller to engle, således som det er fremstillet på Domenichinos berømte albertavle i S. Maria della Concezione i Rom.²⁹ En mere kompliceret skildring af lysfænomener som decideret clair-obscur effekt er der i det billede (fig. 8), som L. Müller kalder »Huuslige Aftensysler«.³⁰ I forgrunden t.h. sidder tre kvinder beskæftiget med at spinde, kniple og væve ved lyset fra en lampe, og nede i hjørnet sliber en dreng knive; til den modsatte side ligger en dreng på knæ foran en kamin, hvor der er gjort ild, og imellem de to grupper ses en kat og forskelligt husgeråd. Lidt længere tilbage står en kvinde på en trappe; hun holder i højre hånd et brændende lys og i venstre et fad, som hun rækker frem mod en mand i døråbningen. En skrænts knækkede kontur afgrænser for- og mellemgrunden fra baggrundens landskab, hvor en lille ensom



Fig. 8. Francesco Bassano (?): »Huslige Aftensysler«.

skikkelse knæler med oprakte arme, vendt mod et lysglimt mellem de mørke skyer. I modsætning til genrescenerne, der optager det meste af billedfladen, må dette være et religiøst motiv, men uvist om der er tale om Moses eller Kristus i Gethsemane. I det hele taget er betydningen af denne sammenstilling af forskellige motiver ikke indlysende; billedet virker mest som et øvelsesstykke i clair-obscur studier. To tegninger svarende henholdsvis til billedets venstre og højre halvdele findes på Windsor Castle;³¹ de tilskrives »Francesco Bassanos kreds«, og ifølge den bedste kender af Bassano-familiens kunst er museets billede, der bærer betegnelsen BASS.^s F., den af de forskellige versioner, som er nærmest Francesco Bassano.³²

Thorvaldsens samling af italiensk malerkunst er på ingen måde repræsentativ, og kopierne er talrigere end originalerne, men de bedste af disse er et værdifuldt bidrag til det sparsomme udvalg af italiensk kunst i Danmark. Og er de end nok så beskedne og tilfældige vidnesbyrd – bag dem tegner sig renæssancens store italienske malerkunst. Sammen med de

græske vaser, de antikke gemmer og afstøbningerne er de derfor med til at give museet et videre perspektiv ved at erindre om sydens klassiske kunst, som Thorvaldsen var nærmere knyttet til end nogen anden dansk kunstner.

HARALD OLSEN

Henvisninger

1. Th. Oppermann: Thorvaldsen. III, Kbh. 1930. 126 f.
2. Erik Moltesen: Thorvaldsen Museum. Kbh. 1927, 530.
3. Mario Krohn: Italienske Billeder i Danmark. Kbh. 1910.
4. Kat. nr. 2; 0,23×1,45; M. Krohn, op. cit., 12ff.; jvf. Harald Olsen: Italian Paintings and Sculpture in Denmark. Kbh. 1961, 91.
- 4a. M. Meiss: Giovanni Bellini's St. Francis in the Frick Collection, New York 1964, 29 fremhæver, at englen til forskel fra de øvrige figurer er malet helt i hvidt og således karakteriseret som et lysfænomen. Samme forsker henfører iøvrigt maleriet til »the circle of Taddeo di Bartolo«.
5. Kat. nr. 1; 0,228×0,178.
6. O. Sirén: Don Lorenzo Monaco. Strassburg 1905, 95, 96f., 106, 143, 170; for yderligere bibliografi, se Harald Olsen, op. cit., 69.
7. Kat. nr. 1641 Bl; 0,23×0,18; afb. Sirén, op. cit., pl. XXXVI.
8. Som formodet af prof. Schuldte Nordholt; jvf. B. Berenson: Italian Pictures of the Renaissance. Florentine School, I, London 1963, 117 om billedet i Thorvaldsens Museum: »Companion to Amsterdam 1641-Bl?«.
- 8a. St. John Gore i kataloget over udstillingen The Art of Painting in Florence & Siena from 1250 to 1500, London, Wildenstein, 24 February-10 April 1965, 17; malerierne i Rijksmuseum og Thorvaldsens Museum udstillet som kat. nr. 29 og 30. Tommaso da Modena's diptykon i museet i Philadelphia afb. i John G. Johnson Collection, Book of Illustrations, Philadelphia 1953, pl. 16 (nr. 153).
9. M. Meiss: Painting in Florence and Siena after the Black Death. Princeton 1951, 132ff.
10. G. Pudelko i The Burlington Magazine, LXXIV, 1939, 77.
11. Kat. nr. 3; 0,706×0,55.
12. Afb. Paintings and Sculpture from the Kress Collection. Washington 1949, pl. 45; jvf. Harald Olsen, op. cit., 60.
13. Kat. nr. 4; 0,63×0,46.
14. Den almindeligt accepterede tilskrivning til Fiorenzo di Lorenzo skyldes M. Krohn, op. cit., 22ff; for yderligere bibliografi, se Harald Olsen, op. cit., 58.
15. Kat. nr. 5; 0,37×0,275. Af Karl Madsen, loc. cit. og M. Krohn, op. cit., 29f. tilskrevet Pintoricchios skole. Billedet i Washington, jvf. Harald Olsen, op. cit., 24 n. 74, er afbildet National Gallery of Art, Book of Illustrations. 1942, 170 (nr. 141).
16. Kat. nr. 34; efter et maleri da i München, nu i Detroit.
17. Kat. nr. 35. I samlingen findes yderligere en kopi af C. Eggers, kat. nr. 36, efter en berømt og ofte kopieret Madonnakomposition, Madonna del garofano. Den ikke mere eksisterende original regnes for et ungdomsarbejde af Rafael. Kat. nr. 38 er en kopi af J. Eggink efter Rafaels Ezekiels vision i Firenze, Palazzo Pitti. Denne komposition har sikkert tjent Thorvaldsen som forbillede for hans Evangelister fra 1833, hvorimod en kopi efter Rafaels fresko La Disputa i Vatikanet, kat. nr. 39, mest har interesse ved at være malet af en af de ansete romerske malere i slutningen af det attende århundrede, Giuseppe Cades.
18. Kat. nr. 37.
19. Kat. nr. 40. Indtryk fra denne komposition spores flere steder hos Thorvaldsen, således i det lille relief Erato og Amor. Kat. nr. 41 er en lille kopi efter Tizians Venus fra Urbino i Uffizi og kat. nr. 18 Madonna med Jesusbarnet og den lille Johannes, der af L. Müller regnes for en original fra det syttende århundrede, er en omvendt kopi efter et billede i samme samling; det betragtedes på Thorvaldsens tid som et arbejde af Tizian (jvf. kataloget Description etc., 1783, II, 43f.) og var ophængt i tribuna'en (afbildet der på tegning af Francesco Marchissi, jvf. D. Heikamp i Zeitschrift für Kunstgeschichte, XXVI, 1963, 206, fig. 17). Det henføres nu til mesterens skole, jvf. Catalogo topografico illustrato, 1930, sala XVII.

20. Kat. nr. 42.
21. Kat. nr. 6 som »Florentinsk. (Fra Midten af det 16de Aarh.)«; 1,10×0,87.
22. Mostra del Pontormo e del primo manierismo fiorentino. Firenze 1956, Cat. no. 60.
23. Jvf. relieffet A genio lumen.
24. Kat. nr. 7; 0,565×0,76.
25. Jvf. den ferraresiske maler og arkitekt Sigismondo Scarsella (1530-1614). Museets lille billede af Den hellige familie, kat. nr. 12, er en kopi efter et billede i Galleria Nazionale i Parma (kat. nr. 374); det tilskrives Sigismondos mere bekendte søn, Ippolito kaldet Lo Scarsellino (Madonna della pappa, afb. A. Venturi: Storia dell'arte italiana, IX parte VII, Milano 1934, 807). – Kat. nr. 14: Madonna tilbedende Jesusbarnet er en blandt utallige kopier efter et berømt Madonna-billede, malet af Giovanni Bianchi på basis af en tegning af Lelio Orsi i kirken Madonna della Ghiara i Reggio Emilia; kat. nr. 15: Venus og Amor er kopieret efter den genuesiske maler Giovanni Battista Paggis billede i Genova, Palazzo Bianco (stukket af Cornelius Galle).
26. Kat. nr. 9; cirkulær, diameter 0,11; tilskrevet Sofonisba Anguissola i Harald Olsen, op. cit., 36, men måske snarere malet af søsteren Lucia (d. 1565), hvem bl.a. portrættet af de tre børn i Lord Methuen's samling nu tilskrives, jvf. I. Kühnel-Kunze i Pantheon, XX, 1962, 92. Det skal nævnes, at portrættet viser en vis, dog måske tilfældig fysiognomisk lighed med portrætter af Vittoria Farnese, gift 1547 med Guidobaldo II della Rovere, hertug af Urbino (jvf. det formodede portræt i Budapest, nr. 4213).
27. Kat. nr. 13; 1,31×0,97; om tilskrivningen til Francesco da Castello, se Harald Olsen, op. cit., 61.
28. Om denne ændring i den traditionelle fremstilling af krucifikset som en korsfæstet seraf, se E. Mâle: L'art religieux après le Concile de Trente. Paris 1932, 177.
29. Ibid.
30. Kat. nr. 10; 0,94×1,30; Harald Olsen, op. cit., 38.
31. A. E. Popham & J. Wilde: The Italian Drawings of the XV and XVI Centuries at Windsor Castle. London 1949, 198, nos. 124 & 125.
32. E. Arslan: I Bassano. Milano 1960, I, 194, 215, II, pl. 231.