



ICONOGRAPHISK POST

NORDISK TIDSKRIFT FÖR BILDTOLKNING
NORDIC REVIEW OF ICONOGRAPHY

NR 3/4, 2025

INNEHÅLL / CONTENTS

Förord / Editorial	3
<i>Annette Landen</i>	
Det 28. Nordiska Ikonografiska Symposiet	6
<i>Søren Kaspersen</i>	
Talende billeder og objekter – et sammendrag	14
<i>Herman Bengtsson</i>	
Eufori och melankoli – Om kroppsspråket och den ikonografiska traditionen	31
<i>Sofia Lahti</i>	
Talkative Head Reliquaries in the Nordic and Livonian Middle Ages	69
<i>Saila Leskinen</i>	
Addressing the Unknown: the Funeral Bier as a Medium	101
Bokrecension – Book review:	
<i>Lars Berggren</i>	
Kristina Ekero Eriksson & Bo Eriksson: <i>Nordsjöimperiet. Vikingarnas välde, 2025</i>	134

ICONOGRAPHISK POST • NORDISK TIDSKRIFT FÖR BILDTOLKNING
NORDIC REVIEW OF ICONOGRAPHY NR 3/4, 2020. ISSN 2323-5586
PP. 31–68. DOI: 10.69945/20253-428631

Herman Bengtsson

Ph.D. in Art History, Associate Professor, History of Art, Uppsala, Sweden
Email: herman.bengtsson@upplandsmuseet.se

Eufori och melankoli –

Om kroppsspråket och den ikonografiska traditionen

Euphoria and Melancholy –

Body Language and the Iconographic Tradition

Abstract: This article addresses gestures and body language associated with joy and sadness. The examples presented are drawn from different periods, but the main interest revolves around a couple of carved reliefs on the medieval choir stalls in Lund Cathedral in present day Sweden. With reference to dendrochronological samples, these images may be dated to the 1350s or 1360s. The choir stalls are made of oak and decorated in high-gothic fashion with elegantly crafted scenes taken from the Bible and the *Legenda aurea*. In addition, there are also symbolic representations of the twelve months, as well as prophets and a vast number of animals. Some of the Biblical motifs are arranged in a typological fashion, which means that the images from the Old and the New Testament correspond with each other. Most of the scenes depicted on the choir stalls are rather easy to identify. In the present article, however, two of the more obscure images will be examined. With the support of iconographic parallels and written sources from different periods, these scenes may be identified as Adam and Eve lamenting the death of their son Abel, and Bathsheba at the court of King Solomon or Esther and Ahasuerus.

Keywords: Body language, Gesture, Ancient art, Medieval art, Lund Cathedral, Choir stalls

Eufori och melankoli

Om kroppsspråket och den ikonografiska traditionen

Herman Bengtsson

Människor gör sig inte bara förstådda genom språket, utan de använder också sina kroppar för att kommunicera med varandra. Interaktionen kan ta sig flera olika uttryck. Ibland verkar avsikten helt enkelt vara att betona ett muntligt yttrande med hjälp av en förtydligande åtbörd. På så sätt skapas en visuell parallell till de ord som uttalas, vilket kan framstå som dynamiskt och effektivt i ett enskilt samtal eller en offentlig presentation. Samtidigt är det uppenbart att kroppsspråket i sig ofta har en betydelse som går utöver det som faktiskt sägs. Det gäller inte minst i de fall då gesterna är omedvetna och ofrivilliga. I sådana situationer uppstår emellanåt en tvetydighet och ambivalens som i sig kan vara meningsskapande och värd att reflektera över.¹

Kroppsspråket brukar betraktas som den allra äldsta formen av mänsklig kommunikation. Först i ett senare skede utvecklades talet, bilden och skriften. Förändringarna innebar emellertid inte att kroppsspråket förlorade sin betydelse, utan det inordnades i stället i ett nytt sammanhang.² En ungefärlig uppfattning om vilka typer av gester som kan ha förekommit får man genom att studera den allra äldsta bildkonsten och litteraturen (fig. 2). Här finns ibland också exempel på meningsskapande ansiktsuttryck och mimik. Redan tidigt



Fig. 1. Job och hans hustru samt två musikanter. Två målade pannåer från Jabach-altartavlan, utförda av Albrecht Dürer omkring 1503–05. Städel Museum, Frankfurt am Main, respektive Wallraf-Richartz Museum, Köln. Wikimedia Commons. Public Domain.

Two panels depicting the story of Job from the Jabach altarpiece with paintings by Albrecht Dürer, c. 1503–05.

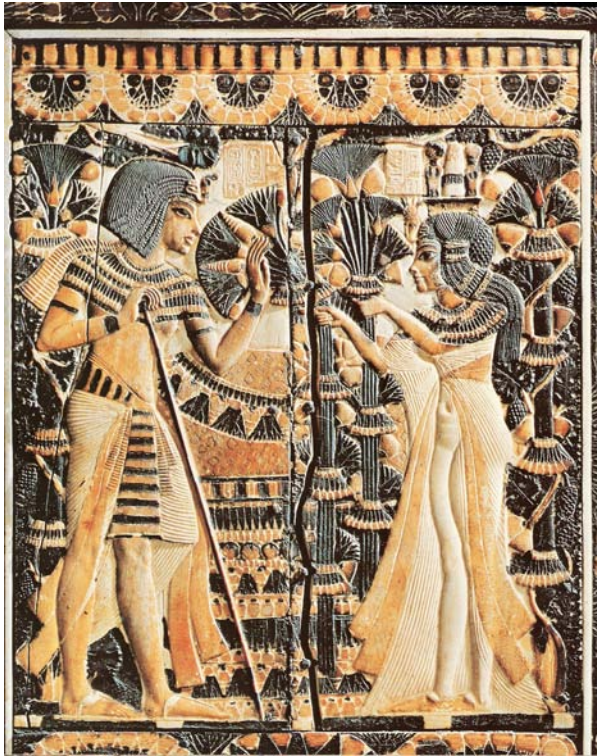


Fig. 2. Målad relief från farao Tutankhamons gravkammare, omkring 1323 f.Kr. Grand Egyptian Museum (GEM), Giza. Wikimedia Commons. Public Domain.

Painted woodcarving from the tomb of Tutankhamun, c. 1323 BC.

tycks det även ha utvecklats ett slags regelsystem för hur kroppsspråket skulle användas. Av bevarade skriftliga källor framgår att det nästan alltid var förknippat med klass- och könstillhörighet. Regelsystemet påverkade såväl kroppshållning och rörelsemönster som gester och minspel. Dessutom bidrog klädräkten och frisyren naturligtvis till att det blev möjligt att skilja på män och kvinnor från olika samhällsklasser.

En av de äldsta bevarade mera utförliga redogörelserna för kroppsspråkets betydelse finns i den romerske författaren Quintilianus handbok *Institutio oratoria*, som sammanställdes på 90-talet e.Kr.³ Den utgick i sin tur delvis från ett par skrifter av Cicero (född 43 f.Kr.), däribland *De oratore* och *De officiis*. Båda författarna hänvisade också till en nu förlorad traktat av den grekiske filosofen Thrasymachos, som var verksam på 400-talet f.Kr. I *Institutio oratoria* behandlade Quintilianus utförligt alla de egenskaper som ansågs utmärkande för den skicklige talaren. Han måste naturligtvis först och främst vara en

bildad och balanserad man som behärskade alla betydelsefulla kunskapsområden.⁴ Annars skulle han knappast ha blivit betraktad som trovärdig och kompetent av sina åhörare. För att kunna uppfylla de högt ställda förväntningarna krävdes därför en gedigen utbildning.

Av Quintilianus handbok framgår att man inte bara fäste stor vikt vid vad talaren faktiskt yttrade, utan också vid hans kroppsspråk och gester.⁵ Särskilt angeläget var att den som framförde en oration stod rak och upprätt, annars kunde åhörarna lätt få intrycket att han var av lägre börd. Hållningen fick dock inte överdrivas på ett sådant sätt att talarens kropp framstod som stel och teatralisk. I så fall förelåg i stället en risk för att han uppfattades som arrogant och högmodig. Enligt Quintilianus fanns ett flertal kroppsrörelser som var lämpliga för en talare. Däremot borde han helst undvika ett alltför yvigt gestikulerande, eftersom det kunde uppfattas som vulgärt.⁶ En av de mera dramatiska kroppsrörelser som berördes i handboken var när talaren med ena handen slog sig på låret för att ge ett visuellt uttryck åt att han var upprörd och indignerad. Själv verkar Quintilianus ha ansett att gesten befann sig på gränsen för det tillåtna, men att den ändå kunde tolereras eftersom den brukade göra ett starkt intryck på åhörarna.⁷

Som beskrivningarna i *Institutio oratoria* visar har det alltså redan under antiken funnits ett utvecklat värdesystem för kroppsspråket. Här ingick ett stort antal gester, vilka kunde utnyttjas i olika offentliga sammanhang. Samtidigt är det tydligt att det under hela mänsklighetens historia också har förekommit ett mera omedvetet kroppsspråk som exempelvis användes för att uttrycka vissa grundläggande starka känslor som glädje och sorg.⁸ I sådana fall handlade det nog snarast om rent fysiskt betingade reaktioner som påverkade gester och minspel. Känslouttrycken kunde i vissa sammanhang också formaliseras, vilket framför allt skedde i samband med begravningar eller vid bröllop och andra mera uppslupna tillställningar. Även inom bildkonsten förefaller det i ett tidigt skede ha utvecklats särskilda visuella koder för framställningar av glädje, sorg och andra starka känslor. Här spelade kroppshållningen naturligtvis en betydelsefull roll, men helhetsintrycket kunde förstärkas ytterligare med hjälp av gestiken och anletsdragen. Sådana motiv kan ofta framstå som tidlösa och allmänmänskliga, alldeles oavsett i vilket sammanhang de har tillkommit. Förklaringen måste vara att de ger uttryck för vissa grundläggande starka känslor som varje betraktare kan identifiera sig med.

Redan under antiken gjordes också försök att systematisera och analysera det kroppsspråk som förekom i bildkonsten. Efterhand utvecklades en särskild litterär genre som närmast kan betraktas som ett slags föregångare till den moderna ikonografiska vetenskapen. Ett tidigt sådant exempel utgör Philostratos *Imagines* som skrevs på 200-talet e.Kr.⁹ Om författaren är inte särskilt mycket känt, men han härstammade möjligen från den grekiska ön Lemnos. Handlingen i boken utspelar sig emellertid i ett tavelgalleri i Neapel. Enligt Philostratos borde varje målare eftersträva ett formaliserat framställningssätt som bidrog till att motiven enkelt kunde avläsas av den bildade betraktaren. Här utgjorde också kroppsspråket och gesterna ett betydelsefullt inslag. För att underlätta identifieringen borde motiven dessutom helst vara hämtade från den grekiska mytologin eller från välkända litterära källor som Homeros *Iliaden* eller *Odysséen*. Ett par sådana målningar beskrevs och analyserades också av Philostratos. Troligen rörde det sig delvis om rent fiktiva verk, vilka fick belysa författarens egen förfinade konstsyn. Bland de motiv som behandlades kan nämnas Antigone, Ariadne, Athena, Cassandra, Herakles, Narcissus och Phaëton.

Intresset för bildkommunikation har sedan antiken vidareutvecklats i en rad olika riktningar. Alldeles oavsett vilket sammanhang det handlar om spelar kroppsspråk och gester här nästan alltid en framträdande roll. Resultatet har blivit en svåröverblickbar litteratur, som omfattar allt från Leone Battista Albertis *Della pittura* (1435) till John Bulwers *Chirologia: The Naturall language of the hand* (1644). Under 1800- och 1900-talen växte det också fram en specialiserad ikonografisk forskning, där studiet av äldre tiders kroppsspråk och gester utgjorde ett grundläggande inslag.¹⁰ Särskilt betydelsefulla i det här aktuella sammanhanget är Erwin Panofskys, Raymond Klibanskys och Fritz Saxls *Saturn and Melancholy* (1964), Moshe Baraschs *Gestures of Despair* (1976) och François Garniers *Le language de l'image au Moyen Âge* (1982–1989). Bland övriga publikationer kan nämnas samlingsvolymen *A Cultural History of Gesture* (1992) och Karin Johannisson *Melankoliska rum* (2009), vilka båda bidrar med värdefulla idéhistoriska perspektiv.¹¹

Huvudavsikten med den här föreliggande artikeln är att undersöka kroppsspråket i ett par av de scener som förekommer på de välbevarade medeltida korstolarna i Lunds domkyrka. De är tillverkade av ek och har genom dendrokronologiska provtagningar kunnat dateras till omkring 1360. Korstolarna är utsmyckade med ett stort antal reliefer och skulpturer, vilka är snidade i en syn-

nerligen elegant höggotisk stil där kroppsspråk och gester också spelar en framträdande roll. Motiven är oftast ganska lätta att identifiera, men i ett par fall framstår de som mera tvetydiga och osäkra.¹² Två sådana scener kommer att uppmärksammas här. Undersökningen genomförs med stöd av både äldre och nyare bildparalleller, liksom med hänvisning till skriftliga källor av olika slag. Metoden är välkänd inom konstvetenskapen, där den framför allt brukar sättas i samband med kulturhistoriskt inriktade forskare som Erwin Panofsky.¹³

Sorgen och glädjen i bild och text

För den som önskar belysa kroppsspråkets betydelse under medeltiden utgör den så kallade Jabach-altartavlan från 1500-talets början en lämplig utgångspunkt (fig. 1, s. 32). När och varför den beställdes är inte känt. Vissa forskare menar att altartavlans tillkomst hänger samman med de pestepidemier som drabbade Tyskland under senmedeltiden. Enligt ett annat förslag borde den snarare ses som ett uttryck för den snabba och oroväckande utbredningen av könssjukdomen syfilis i Europa kring sekelskiftet 1500.¹⁴ Oavsett vilket synsätt man väljer är huvudtemat det mänskliga lidandet.

Var altartavlan ursprungligen var uppställd kan inte heller avgöras med säkerhet, men den har möjligen tillkommit på uppdrag av kurfursten Fredrik III av Sachsen. I ett senare skede förvärvades den av den fransk-tyske konstsamlaren Everhard Jabach (död 1695), som var bosatt i Köln.¹⁵ Det är också han som har fått ge namn åt altarprydnaden. Efter Jabachs död förefaller tavlan ha tagits isär. Mittpartiet kan ha gått förlorat redan på ett tidigt stadium. Hur det var utformat är emellertid inte känt.¹⁶ Tavlans målade flyglar är däremot bevarade, men de pannår som ingick där är numera skingrade och fördelade på museer i Frankfurt am Main, Köln och München. En anledning till att man valde att behålla dem var att de hade utförts av den ryktbare verkstadsledaren Albrecht Dürer från Nürnberg.

När altaruppsatsen var stängd visade den en scen som utgjordes av två målade pannår (se fig. 1, s. 32).¹⁷ I bildfältets vänstra del framställdes Job och hans hustru som enligt en judisk tradition hette Dina. Målningen illustrerar den välkända berättelsen i Gamla Testamentet, som handlar om en människas lidande och återupprättelse. Här skildras hur den fromme och rättfärdige Job plötsligt drabbades av en serie olyckor som gjorde att han till och med började tvivla på Guds godhet och allmakt. På kort tid förlorade han inte bara sina barn, utan

också alla sina egendomar. Dessutom fick Job en mängd plågsamma bölder på kroppen så att han blev fullkomligt vanställd. Förhållandet ledde till att han under senmedeltiden ofta åkallades i samband med pestepidemier och andra sjukdomar som orsakade utslag på huden.¹⁸

Scenen visar den olycksdrabbade Job sittande böjd med huvudet lutat i den vänstra handen, medan hans hustru häller en hink med vatten över honom. Avsikten var förmodligen att tillfälligt lindra hans plågor, men handlingen skulle möjligen också kunna uppfattas som ett uttryck för förakt.¹⁹ Jobs hustru är iförd en rosaskimrande klänning och ett konstfullt utformat huvuddok, medan han själv endast bär ett enkelt höftskynke. Bakom de båda makarna öppnar sig ett böljande och starkt kuperat landskap. Här kan man också ana hur Jobs egendomar blir förstörda eller stulna, precis som det berättas i bibeltexten (Job 1:13–22). I den högra pannån framställs lite överraskande två musikanter, vilka trakterar en skalmeja och en trumma. Männen står i en upprätt position som utgör en tydlig kontrast till Jobs böjda hållning. Skillnaden var förmodligen också helt avsiktlig. Sammanställningen av de båda scenerna kan förefalla en aning egendomlig. Musikanterna har inte heller någon som helst förankring i den bibliska berättelsen. Där fick Job i stället besök av ett par av sina vänner som med goda råd och förmaningar försökte trösta honom i hans olycka (Job kapitel 4–37). Det finns flera möjliga förklaringar till att Albrecht Dürer valde att komponera scenen på ett sådant sätt. Mest sannolikt är väl att de båda musikanterna var avsedda att framhäva och understryka Jobs lidande genom att skapa en kontrastverkan. Deras uppträdande bildade på så sätt närmast ett slags hånfullt ackompanjemang till hans plågor. Intrycket förstärktes ytterligare genom de avbildade gestalternas kroppshållning.²⁰

Uppfattade på ett sådant sätt framstår Jabach-altartavlans båda figurgrupper som två ytterlighetsaspekter av det mänskliga livet. Det rör sig alltså om skildringar av glädjen och sorgen i dess mest renodlade former. På så sätt kan tavlan samtidigt ha illustrerat melankolikernas och sangvinikernas temperament, i enlighet med den antika läran om de fyra kroppsvätskorna. Föreställningen var inte alls okänd under medeltiden, men den fick en förnyad aktualitet under renässansen.²¹ Orsaken var framför allt det växande intresset för den antika epokens vetenskap och världsuppfattning. I enlighet med ett sådant synsätt uppfattades melankolikern som sorgen, passiv och böjd, medan sangvinikern var glad, utåtriktad och aktiv med en upprätt hållning. Därmed kan altartav-

Fig. 3. Orestes, Elektra och Pylades vid Agamemnons grav. Vasmålning från omkring 330 f.Kr. Musée du Louvre, Paris. Wikimedia Commons. Public Domain.

Vase painting depicting Orestes, Elektra and Pylades at the tomb of King Agamemnon, c. 330 BC.



lan också betraktas som en renässanshumanistisk produkt, vilket stämmer väl överens med uppgiften att den skulle ha beställts av Fredrik III av Sachsen som ibland brukar kallas "der Weise" (den vise). Samtidigt är det tydligt att Dürer här har använt sig av bildformler som hade etablerats redan långt tidigare. Skulpturer som visade den plågade och sörjande Job fanns också i flera kyrkor i Europa under medeltiden. Där skildrades han närmast som en Kristusgestalt, sittande med huvudet vilande i den ena handen. Likheterna är ibland så pass stora att det kan vara svårt att avgöra vem det är som avses.²²

Figurframställningarna på Jabach-altartavlan låter sig alltså inordnas i en etablerad bildtradition som går att följa långt tillbaka i tiden. Som ett exempel kan anföras en rödfigurig vasmålning från omkring 330 f.Kr. som idag förvaras i Louvren i Paris (fig. 3).²³ Här återges Orestes, Elektra och Pylades som sörjande vid kung Agamemnons grav. Han var härskare i Mykene och hade vid sin återkomst från det trojanska kriget blivit svekfullt mördad av sin hustru Klytaimnestra och hennes älskare Aigisthos. Vasmålaren har här använt sig av samma kroppsställningar som på altartavlan, men det finns ändå en del betydelsefulla skillnader. I mitten av scenen avbildas Elektra sittande ihopsjunken i sorg med

huvudet vilande i den ena handen. Hon flankeras av sin bror Orestes och hans följeslagare Pylades. De uppträder till skillnad från Elektra stående och håller dessutom i varsin stav. På så sätt har vas målaren med hjälp av kroppshållningen och attributen åstadkommit en tydlig skillnad mellan manligt och kvinnligt. Elektra framstår som passiv och ihopsjunken, medan Orestes och Pylades mitt i sorgen ändå förmedlar ett intryck av handlingskraft och aktivitet. Historien om mordet på Agamemnon är idag annars framför allt känd genom en rad skriftliga källor av olika slag. Särskilt utförliga skildringar av händelseförloppet finns i ett par skådespel från 400-talet f.Kr., vilka är författade av Aischylos, Sofokles och Euripides.²⁴

Flera tidiga urkunder och skönlitterära texter innehåller som nämnts också intressanta upplysningar om kroppsspråket. Alldeles oavsett om man väljer att läsa Bibeln, Gilgamesheposet, Homeros eller något grekiskt eller romerskt teaterstycke dyker det här och var upp beskrivningar av gester och ansiktsuttryck. Kroppshållningen förefaller redan i ett tidigt skede även ha använts för att beteckna vissa sinness tillstånd. Så är uppenbarligen fallet i Psaltaren i Gamla Testamentet, där en sörjande person beskrivs som böjd och klädd i svart.²⁵ På motsvarande sätt uppger den grekiske författaren Hesiodos, som var verksam på 700-talet f.Kr., att "Zeus rätar upp en bruten man och böjer den stolte".²⁶ Trots hänvisningen till en avlägsen mytologisk gudavärld framstår metaforen ändå som tidlöst aktuell och lätt att förstå.

Föreställningarna om kroppshållningens betydelse har ibland till och med kunnat påverka språket, vilket framgår av det grekiska ordet för tiggare, "ptochos" (πτωχός) som syftar på någon som är ihopsjunken.²⁷ Enligt poeten Theognis från Megara på Sicilien (omkring 570–485 f.Kr.) var det också ganska lätt att känna igen slavar, eftersom de alltid hade huvudet framböjt. En fri man borde därför bemöda sig om en rak hållning, vilket även Quintilianus underströk i sin handbok om talarkonsten.

Med utgångspunkt från det här framförda resonemanget kan man därför dra slutsatsen att kroppsspråket i vissa fall kan vara tids- och platsbundet, men att det ibland också är närmast universellt och allmängiltigt. Hit hör inte minst uppfattningen att en upprätt hållning signalerar styrka, aktivitet och livsglädje, medan en hukande och hopkrupen position ger uttryck för sorg, melankoli, underdånighet, passivitet och modlöshet.

Att sådana föreställningar under äldre tid även kunde förekomma utanför



Fig. 4. Sokrates avbildad i en handskrift innehållande al-Mubashshir ibn Fatiks Kitāb mukthar al-hikam från 1200-talets första hälft. Topkapı Sarayı, Istanbul. Wikimedia Commons. Public Domain.

Socrates depicted in an early 13th-century manuscript containing the Kitāb mukthar al-hikam by al-Mubashshir ibn Fatik.

den europeiska kultursfären framgår av franciskanbrodern Vilhelm av Ruysbroecks redogörelse för sitt besök vid det mongoliska hovet i början av 1250-talet. Enligt den detaljrika berättelsen hade han tillsammans med ett par andra sändebud från kung Ludvig den helige av Frankrike fått audiens hos khanen Batu, som då vistades i närheten av Saraj i nuvarande Ryssland.²⁸ Huvudavsikten var att försöka få mongolerna att bekänna sig till den kristna tron. I samband med sin vistelse vid hovet råkade Vilhelm vid ett tillfälle slå sig ner på ett sådant sätt att han satt framböjd med huvudet lutat i handen. Han blev då tillrättavisad av khanen själv med hänvisning till att ställningen inte var lämp-

lig. Orsaken tycks ha varit att den uppfattades som ett förebud om kommande olyckor.²⁹ Episoden är av stort kulturhistoriskt intresse, eftersom den visar att kroppsställningar i sig under äldre tid kunde tillmätas stor betydelse. Den person som bröt mot de rådande konventionerna framstod inte bara som ohyfsad, utan han eller hon ansågs också kunna framkalla en olycka.

Mot bakgrund av Vilhelm av Ruysbroecks beskrivning blir det möjligt att dra slutsatsen att sittställningen med huvudet lutat i handen uppfattades som betydelsebärande även utanför den europeiska kultursfären. Kroppshållningen låter sig också beläggas i den arabiska bildkonsten, däribland i en handskrift av författaren al-Mubashshir ibn Fatiks *Kitab mukthar al-hikam* som antas ha tillkommit under första hälften av 1200-talet. Manuskriptet förvaras idag i Topkapi Sarai i Istanbul.³⁰ Bokmålningen visar den grekiske filosofen Sokrates sittande iförd en turban och med huvudet lutat i handen (fig. 4). Till höger om honom återges även två stående gestikulerande män. Handrörelserna antyder att de befinner sig i sampråk med Sokrates. Exakt hur illustrationen skall uppfattas är inte alldeles självklart, men det finns uppenbarligen en anknytning till bildformeln för sorg och melankoli. I det här fallet var sittställningen kanske snarast avsedd att ge uttryck för eftertänksamhet, vilket ju kan anses passande för en filosof som Sokrates.

Korstolarna i Lunds domkyrka

Även i de nordiska länderna har det funnits en lång tradition av att låta framställa bilder där mänskliga gestalter spelar en framträdande roll. Såväl hållristningarna från bronsåldern som de vikingatida runstenarna uppvisar en rik variation av sådana figurer med olika kroppsställningar. Däremot är det ofta osäkert vilka motiv det egentligen rör sig om.

Under medeltiden introducerades den katolska kyrkans bildvärld och stilformer i de nordiska länderna. Här utgjorde kroppsspråket naturligtvis en viktig beståndsdel. I de tidigaste romanska utsmyckningarna hade scenerna i regel en ganska enkel men slagkraftig utformning. Då den gotiska bildkonsten under 1200- och 1300-talen vann insteg i Norden fick motiven i regel en mera förfinad framtoning, vilket också satte sin prägel på gestiken som nu blev ytterst raffinerad. Vid samma tid är det även möjligt att skönja ett tilltagande intresse för kroppsspråk i de skriftliga källorna. Ett karaktäristiskt sådant exempel utgör magister Mathias Lincopensis traktat *Poetria* som sammanställdes

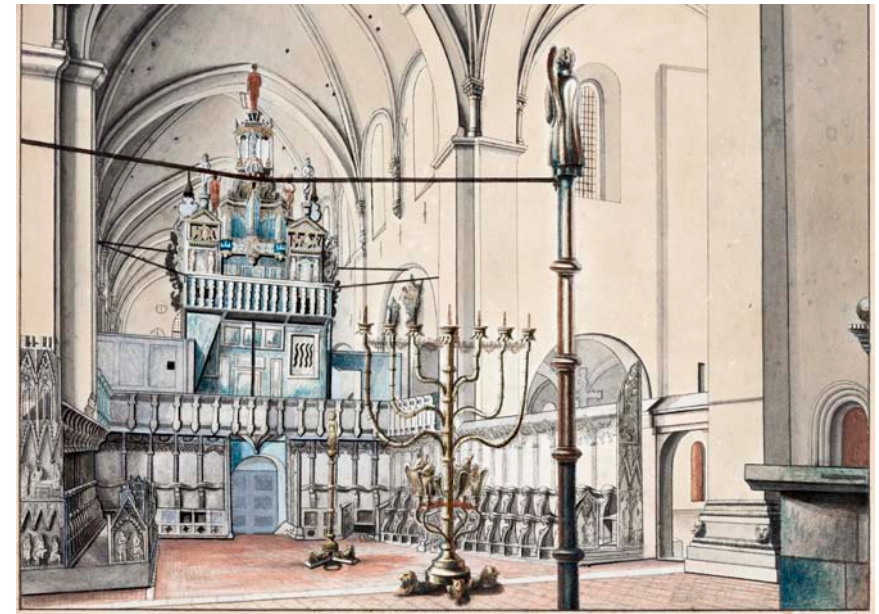


Fig. 5. De medeltida korstolarnas ursprungliga uppställning i Lunds domkyrka. Akvarell av Jonas Ahlgren 1833. Lunds domkyrkoarkiv.

The original position of the medieval choir stalls in Lund Cathedral, Sweden. Watercolour by Jonas Ahlgren, 1833.

på 1320-talet.³¹ Bokens innehåll kretsar mestadels kring de olika stilgrepp som brukade användas inom diktkonsten, men det finns också en del notiser om kroppshållning och gestik. Här beskrivs i en passage glädjen lite förutsägbart som upprätt och sorgen som böjd.³² Avsnittet innehåller även en svepande hänvisning till olika gester och grimaser. I en annan skrift från ungefär samma tid, *Testa nucis*, försökte magister Mathias också kategorisera de olika sinnesstämningarna glädje, sorg, ilska, hopp och förtvivlan.³³ Beskrivningarna vittnar om ett intresse för olika mänskliga egenskaper som även gör sig bemärkt i den gotiska bildkonsten. Ytterst handlade det förmodligen om ett uttryck för de högmedeltida skolastiska författarnas önskan om att kunna definiera och klassificera alla upptänkliga företeelser med metoder som var hämtade från Aristoteles eller andra antika auktoriteter.

Vid samma tid som magister Mathias sammanställde sina traktater försågs flera av de nordiska domkyrkorna med påkostade utsmyckningar i gotisk stil.

Själva byggnaderna pryddes nu med skulpturer och reliefer, men även de inventarier som införskaffades kunde vara utstyrda med innehållsrika bildsviter. En särskilt omfattande sådan dekor finns på de välbevarade korstolarna i Lunds domkyrka i Skåne, som under medeltiden tillhörde Danmark. Mellan 1332 och 1360 lydde landskapet dock formellt under den svenske kungen Magnus Eriksson. Korstolarna är tillverkade av ek och smyckade med en rad välgjorda reliefer och skulpturer.³⁴ Genom dendrokronologiska provtagningar är det känt att det trävirke som användes vid tillverkningen fälldes omkring 1355. Det bör innebära att korstolarna färdigställdes under den närmast följande tiden. En datering till 1350–60-talet överensstämmer också väl med den figurstil som sätter sin prägel på de olika scenerna. Till en början var stolsinredningen uppställd i högkorets västra del, i anslutning till ett murat lektorium (fig. 5). Den omnämns för första gången indirekt i en stadga som år 1386 sammanställdes av ärkebiskopen i Lund, Mogens Nielsen.³⁵

Korstolsinredningen fanns kvar på sin ursprungliga plats fram till 1830-talet, då en renovering av domkyrkans interiör genomfördes under ledning av Carl Georg Brunius. Den har därefter blivit flyttad vid flera tillfällen.³⁶ Sin nuvarande placering fick den i samband med Eiler Græbes restaurering 1954–63. Stolarna är uppställda så att de bildar fyra separata sektioner på norra och södra sidan av högkoret. Varje enhet utgörs av två rader av sittplatser, vilka är utrustade med armstöd. Baktill finns ett väggparti som längst upp avslutas med en baldakin. Sammanlagt rymmer stolssektionerna hela 78 personer. Det bör innebära att sittplatserna under medeltiden inte bara var avsedda för domkyrkans kaniker, utan också för korgossarna och eventuella tillfälliga besökare. Nederdelen av stolarna är infällda i kraftiga golvplankor av ek, vilka ger intryck av att vara ursprungliga. I öster och i väster sitter gavelstycken av olika höjd. Samtliga sektioner är rikt dekorerade med reliefer och skulpturer. Bildscenerna finns framför allt på baldakinerna överst i de bakre raderna, på stolarnas sidofält och uppfällbara säten samt på de höga gavelstyckena. Varje sektion är också rikt utsmyckad med delvis rekonstruerade gotiska ornament i form av fialer, vimperger, masverk, krabbor samt tre- och fyrpass. Delar av dekoren kompletterades i samband med Helgo Zettersvalls domkyrkorestaurering under 1800-talets andra hälft. För utförandet svarade bildhuggaren A. G. Mattsson.³⁷

Domkyrkans korstolar brukar räknas till de märkligaste kyrkliga inventarier som har bevarats från den nordiska medeltiden. Redan i ett tidigt skede blev

de också föremål för den antikvariskt inriktade forskningens uppmärksamhet. En särskilt utförlig och användbar dokumentation gjordes på 1830-talet av den kulturhistoriskt intresserade prästen Nils Johan Ekdahl. Arbetet utfördes i samband med Carl Georg Brunius inre renovering av domkyrkan. Ekdahls beskrivning är dock dessvärre inte tryckt, utan den förvaras i Antikvarisk-topografiska arkivet i Stockholm.³⁸ Korstolarna har också behandlats av Carl Georg Brunius (1854), Ewert Wrangel (1930) och Tomas Rydén (1995). De presenteras dessutom kortfattat i inventarietdelen av flerbandsverket om Lunds domkyrka, som började publiceras 2023, men som fortfarande inte är riktigt avslutat.³⁹ Stolarernas bildprogram är ett av de mest omfattande i sitt slag i Norden. Här finns en mängd skickligt utförda träsniderier, som förutom scener ur Bibeln och *Legenda aurea* även visar profeter, månadsbilder och djur.⁴⁰ Bevarade färgspår antyder att åtminstone vissa av scenerna ursprungligen var bemålade. De bibliska motiven ger intryck av att ha varit typologiskt arrangerade, vilket innebär att man har framställt händelser från det Gamla och det Nya Testamentet parallellt. På så sätt blev det möjligt att betona kontinuiteten i människans frälsningshistoria, från skapelsen och fram till den yttersta domen.

Som Ewert Wrangel har påpekat finns de flesta stilmässiga parallellerna till domkyrkans korstolar i Tyskland. De främsta jämförelseobjekten utgör de ungefär samtida bänkinredningarna i Scharnebeck utanför Lüneburg och i Oberwesel söder om Koblenz.⁴¹ Här finns uppenbara likheter både vad gäller figurstilen, motivvalet och ornamentiken. Det innebär i sin tur att de hantverkare som svarade för tillverkningen av korstolarna i Lund sannolikt kom från Tyskland. Några signeringar är inte kända, men Wrangel har uppmärksammat en inskuren bomärkesliknande symbol som möjligen tillhörde den hantverkare som ledde det omfattande arbetet.⁴²

Några exempel

Motiven på korstolarna tycks i första hand ha varit avsedda som en rent visuell kommunikation, men en del inskrifter har också förekommit. Det gäller framför allt i de scener som visar profeter, vilka håller i språkband som idag är helt tomma. Här fanns ursprungligen målade inskriptioner, vars innehåll i stort sett är helt okänt. Ett par textfragment dokumenterades dock på 1830-talet av Nils Johan Ekdahl.⁴³

Särskilt de gammaltestamentliga scenerna präglas av en narrativ dramatik,



Fig. 6. Kain dödar Abel. Relief från omkring 1360 på en av korstolarna i Lunds domkyrka. Foto Gunnar Menander.

Cain slaying Abel. Carved wooden relief from the choir stalls in Lund Cathedral, c. 1360.

där kroppshållning och gester spelar en framträdande roll. Så är exempelvis fallet i den relief som visar hur Kain dödar sin bror Abel, vilket skildras i Första Mosebokens fjärde kapitel.⁴⁴ Kroppsspråket här kan närmast betraktas som tidlöst (fig. 6). Kain står i en upprätt och aktiv position, medan Abel framställs som hukande och passiv. Enligt den ikonografi som hade utvecklats under medeltiden var mordredskapet en åsnekäke, men i det här fallet förefaller det snarast vara fråga om något slags verktyg. Troligen rör det sig om en räfsa med ett ganska kort skaft. Redskapet var uppenbarligen avsett att markera att Kain ägnade sig åt åkerbruk, något som också särskilt framhålls i bibeltexten (1 Mos. 4:2). Brodern Abel livnärde sig däremot på boskapsskötsel. Bibelberättelsen innehåller även ett tidigt belägg för betydelsebärande kroppshållning. Här uppges att Kain strax innan han slog ihjäl sin bror gick med blicken sänkt, vilket väl innebar att hans huvud var något framåtböjt (1 Mos. 4:2–8). På så sätt avslöjade han genom kroppsspråket sina ondskefulla planer. Samma händelse skildras också kortfattat i den ganska fria fornsvenska bibelöversättning, som sam-



Fig. 7. Jakobs dröm. Relief från omkring 1360 på en av korstolarna i Lunds domkyrka. Foto Gunnar Menander.

Jacob's dream in Bethel. Carved wooden relief from the choir stalls in Lund Cathedral, c. 1360.

manställdes under det tidiga 1300-talet, och som brukar gå under beteckningen Pentateukparafrasen. Texten har av flera forskare tillskrivits magister Mathias Lincopensis, som även svarade för de tidigare nämnda traktaterna *Poetria* och *Testa nucis*. I den svenska versionen säger Gud till Kain: "Est thu wredher hwi ma thu ey op se", vilket betyder "Är du arg? Varför tittar du inte upp?"⁴⁵

En annan av korstolsrelieferna illustrerar den gammaltestamentliga berättelsen om hur patriarken Jakob drömde att änglar klättrade ner från himlen på en stege (1 Mos. 28:10–19).⁴⁶ Den sagoskimrande episoden utgjorde ett ganska vanligt inslag i den medeltida bildkonsten. Enligt Pentateukparafrasen fick Jakob genom drömmen samtidigt en föraning om att Kristus i framtiden skulle uppenbara sig och rädda den fallna och syndfulla mänskligheten. Själva händelsen uppges ha ägt rum i Betel, vilket också sägs vara den plats där staden Jerusalem senare grundlades.⁴⁷ På så sätt försökte de medeltida teologerna inordna de olika bibeltexterna i ett frälsningshistoriskt sammanhang. I korstolsreliefen återges Jakob i en halvliggande position till vänster i bildfältet (fig. 7). Hans hu-



Fig. 8. Walther von der Vogelweide. Illustration ur Codex Manesse från 1300-talets första hälft. Universitätsbibliothek, Heidelberg. Wikimedia Commons. Public Domain.

Walther von der Vogelweide depicted in the early 14th-century Codex Manesse.

vud vilar på en sten, samtidigt som hakan är lutad mot handens baksida. Sovställningen ger ett elegant och nästan lite tillgjort intryck. Ett annat iögonenfallande inslag i reliefen är att Jakobs båda ben är korslagda på ytterst raffinerat sätt. På så sätt präglas hela kompositionen av en förfinad gotisk elegans som även kommer till uttryck i ett par av de övriga scenerna på korstolarna. Här föreligger också ett nära samband med den profana höviska konsten från 1300-talet, där gestiken spelade en framträdande roll.⁴⁸

Drömreliefens genomtänkta komposition skapar ett slags dynamik i bilden, men Jakobs kroppsställning bör även kunna uppfattas som betydelsebärande. Som en parallell kan nämnas författarporträtten i den berömda handskriften *Codex Manesse* i Heidelberg från 1300-talet. I manuskriptet avbildas flera tys-

ka diktare med korslagda ben och huvudet lutat i handen, däribland Walter von der Vogelweide som var verksam i slutet av 1100-talet (fig. 8). Att han var välkänd redan i sin samtid framgår av en passage i Gottfried von Strassburgs roman *Tristan* från omkring 1200, där han pekades ut som en av de mest betydelsefulla samtida författarna på det tyska språket.⁴⁹ Slutsatsen måste därför bli att bildformeln för att drömma och att skriva poesi har varit ungefär densamma under medeltiden. Utgångspunkten var de korslagda benen och att man hade huvudet lutat i ena handen. En möjlig förklaring är att diktarna ansågs bedriva ett slags fantasifull tankeverksamhet som påminde om de visioner som uppstår hos den som drömmar.⁵⁰

Två svårtydda motiv

Samtliga hittills uppmärksammade motiv framstår som förhållandevis enkla att identifiera, men korstolarna innehåller som nämnts också ett par scener som är betydligt svårare att ta ställning till. Det gäller i synnerhet för två av de reliefer som ingår i den omfattande bildsviten med skildringar ur Gamla Testamentet. Båda motiven kommer i det följande att bli föremål för en något mera utförlig presentation.

I det första exemplet hamnar betraktaren mitt i den medeltida hovkulturen (fig. 9). Scenen tycks utspela sig i en sal som upptill begränsas av två rikt utsmyckade gotiska vimperger.⁵¹ Till vänster i bildrummet återges en krönt skäggprydd kung sittande på en tronstol. Han är iförd en kjortel och en lång mantel som faller i rikt skulpterade veck. I sin vänstra hand håller kungen en spira, medan han med den högra förefaller kommunicera med en stående krönt kvinna som befinner sig ett stycke därifrån. Hur hans gest skall uppfattas är inte alldeles självklart, men troligen rör det sig om en uppmaning till henne att närma sig tronstolen. Även kvinnan bär en påkostad veckrik dräkt och har dessutom haklin och en konstfullt utformad frisy, där håret är flätat och uppsatt. Hon ledsagas av två välklädda till synes leende yngre damer, vilka uppenbarligen är avsedda att utgöra hennes uppvaktning. Bakom kungen skimtar ytterligare en gestalt, som tidigare har identifierats som en kvinna, men i själva verket rör det sig av allt att döma om en man.⁵² Han bär en knäkort kjortel och åsittande hosor. Håret är påfallande långt och lite vågigt. Mannen förefaller med sin vänstra hand utföra något slags gest eller också håller han den helt enkelt fäst vid midjan.



Fig. 9. Kung Salomo och Batseba, alternativt Ester och Ahasverus. Relief från omkring 1360 på en av korstolarna i Lunds domkyrka. Foto Gunnar Menander.

King Solomon and Bathsheba or Esther and Ahasuerus. Carved wooden relief from the choir stalls in Lund Cathedral, c. 1360.

Scenen brukar i allmänhet uppfattas som en framställning av Ester och Ahasverus.⁵³ Den skulle i så fall vara hämtad ur Gamla Testamentet. Här berättas om hur den enkla judiska kvinnan Ester upphöjdes till drottning av den persiske kungen Ahasverus (Artaxerxes). Motivet var ganska vanligt i bildkonsten, inte bara under medeltiden utan också senare. Vad som möjligen talar emot en sådan identifikation är att Ester vid sitt möte med Ahasverus vanligen brukar skildras som ödmjukt knäfallande och framåtböjd. Ibland sträcker kungen också fram sin spira mot henne, vilket ju inte är fallet i korstolsreliefen.⁵⁴ Den här

avbildade kvinnan återges i stället stående på ett ganska självsäkert sätt. Som nämnts assisteras hon också av två hovdamer, vilka antagligen ingår i hennes eget följe. Detaljerna antyder att bilden kanske inte alls visar Ester, utan att det i stället rör sig om en annan kvinnlig gestalt.

Upp till på samma korstolsgavel som den svårtolkade hovscenen finns en annan relief som visar Marie kröning. Himladrottningen framställs här i enlighet med den gängse medeltida ikonografin sittande på en tronstol bredvid sin son Kristus.⁵⁵ Hennes hår är utsläppt och kronan förefaller vara av samma slag som den som bärs av kvinnan i hovscenen. Med tanke på att korstolarnas tillverkare tycks ha följt ett typologiskt bildprogram bör den nedre reliefen visa ett korresponderande gammaltestamentligt motiv. Ester och Ahasverus skulle visserligen kunna utgöra ett sådant, men det motsägs av att vissa detaljer i bilden inte riktigt passar in i sammanhanget. På motsvarande sätt kan det knappast vara fråga om en framställning av drottningen av Sabas besök hos kung Salomo, vilket Ewert Wrangel föreslog i sin studie av domkyrkans korstolar.⁵⁶ Orsaken är framför allt att motivet inte verkar ha haft någon typologisk anknytning till Marie kröning.

Frågan är därför om reliefen i stället visar hur kung Salomo tog emot och hedrade sin mor Batseba, vilket det berättas lite kortfattat om i Konungaboken i Gamla Testamentet (1 Kon. 2:19–20).⁵⁷ Här uppges att han kallade henne till sig och placerade henne vid sin sida på tronen. I den medeltida bildkonsten omvandlades episoden till ett särskilt motiv som användes som en typologisk förebild för Marie kröning. Så är exempelvis fallet i den tryckta och illustrerade versionen av *Biblia pauperum* från 1400-talets andra hälft.⁵⁸ Någon fast ikonografi tycks däremot inte ha utvecklats, utan scenen kunde utformas på lite olika sätt. Det är därför möjligt att det är en sådan variant som återges på korstolsreliefen. Ett motiv av besläktat slag förekommer på en tapet från omkring 1476–1488 i katedralen i Sens i Frankrike, men här blir Batseba i stället krönt av sin son Salomo.⁵⁹ Scenen utspelar sig i en rymlig gotisk sal där flera elegant klädda män och kvinnor är församlade. Närmast tronstolen står av allt att döma Salomos egen son Rehabeam som i Bibeln framställs som en synnerligen osympatisk person (1 Kon. 12:1–24). I tapeten återges han som en ung man med långt vågigt hår och en elegant dräkt och huvudbonad.

Fördelen med att identifiera korstolsgavelns motiv som Salomo och Batseba är att det rent typologiskt hänger ihop med Marie kröning, samtidigt som

hänsyn tas till de avbildade gestaltarnas kroppshållning och gestik. Den unge mannen vid tronstolen skulle då kunna uppfattas som Salomos son Rehabeam som också finns med på tapeten i Sens. Som redan framhållits verkar det dessutom mera troligt att de tre kvinnorna är avsedda att återge Batseba och hennes fnittrande hovdamer och inte Ester. Ytterligare ett argument för en sådan identifikation är att Salomo under medeltiden betraktades som en direkt typologisk förebild för Kristus, något som Augustinus hade slagit fast i sin omfattande bok *De civitate Dei* från 400-talets början.⁶⁰ Det fanns därför all anledning att placera en framställning av upphöjandet av Batseba direkt nedanför Mariekröning. Eftersom en fullkomligt avgörande bevisning i form av inskrifter eller särskiljande attribut saknas kan det emellertid inte uteslutas att korstolsreliefen trots allt visar en variant av motivet Ester och Ahasverus. Den unge mannen bakom tronstolen skulle i så fall uppfattas som den ondskefulle Haman som senare avrättades. Han finns också med i ett par senmedeltida framställningar av motivet, däribland i den tryckta och illustrerade upplagan av *Biblia pauperum*.⁶¹ Här avbildas dock även den galge där han blev upphängd. Ett annat indicium för att korstolsreliefens kvinnliga huvudperson skulle kunna vara Ester är att det faktiskt finns ett par medeltida illustrationer där hon framställs stående och inte knäfallande framför Ahasverus. En sådan scen förekommer exempelvis i en illustrerad handskrift av *Speculum humanae salvationis* från 1300-talets andra hälft.⁶²

Bildsviten med Gamla Testamentets historia på korstolarna i Lund innehåller även en scen som är placerad mellan de reliefer som visar hur Kain dödade Abel och Noaks ark.⁶³ Rent ikonografiskt finns egentligen ingen möjlighet att avgöra vilka personer som återges här, men motivet håller samman de båda sekvenser som skildrar de första människorna och syndafloden. Reliefen visar två gestalter sittande i ett landskap som innehåller träd i miniatyrform (fig. 10). Till höger återges en man som är iförd en fotsid dräkt och spetsiga skor. Han sitter med huvudet lutat i sin ena hand, medan han med den andra griper tag om sin egen armbåge. Blicken förefaller vara riktad nedåt mot marken. Mannens ben är korslagda på ett sådant sätt att hans högra fot vilar på det vänstra låret.⁶⁴ Kroppsställningen bidrar till att ge ett intryck av slutenhet. Avsikten har förmodligen varit att framställa mannen som sorgsen och överksam.⁶⁵ Vid hans sida sitter en kvinna med huvudet något framåtböjt. Hon bär en fotsid kjortel och ett hustrudok. Kvinnan har sin vänstra hand placerad på låret, medan den



Fig. 10. Adam och Eva sörjer sin döde son Abel. Relief från omkring 1360 på en av korstolarna i Lunds domkyrka. Foto Gunnar Menander.

Adam and Eve lamenting their dead son Abel. Carved wooden relief from the choir stalls in Lund Cathedral, c. 1360.

högra förs upp mot bröstet. Båda gesterna är med största sannolikhet betydelsebärande. En möjlighet är att hon med vänsterhanden slår sig på låret, vilket tycks vara ett uråldrigt sätt att ge uttryck för sorg och upprördhet. Åtbörden finns skriftligt belagd såväl i det Gamla Testamentet som i den antika litteraturen och den medeltida *Rolandssången*.⁶⁶ I en passage hos profeten Jeremia sägs det också uttryckligen att man slog sig på låren av sorg (Jer. 31:19). Gesten kommenterades som redan nämnts dessutom i Quintilianus *Institutio oratoria*, där det framhölls att den gav uttryck för indignation. Att kvinnan tycks föra sin högra hand upp mot bröstet och halsen kan troligen även det betraktas som ett uttryck för att hon var mycket sorgsen och upprörd. Flera liknande åtbörder kommenteras utförligt i Moshe Baraschs studie *Gestures of Despair* från 1976.⁶⁷

Hur korstolsmotivet bör uppfattas är alltså inte alldeles självklart. Enligt en av de senast publicerade tolkningarna skulle det kunna röra sig om en framställ-

ning av hur Noa och hans hustru beklagade sig över människornas ondska innan syndaflo den.⁶⁸ En annan möjlighet är att det handlar om hur Adam och Eva sörjde sin mördade son Abel. Själva reliefen i sig innehåller inga direkta attribut som avslöjar vilket motiv som avses. Scenen är som nämnts placerad mellan historien om Adam och Eva och Noas ark. För att kunna dra slutsatser om vad som återges här måste man därför ta hjälp av andra källor. I den medeltida bildkonsten finns exempel på en rad olika framställningar av hur Adam och Eva klagade över Abels död, men det verkar inte ha förekommit någon helt fastställd ikonografi. Vad som däremot är tydligt är att sorgehandlingen vanligen utspelade sig utomhus, vilket ju också är fallet i korstolsreliefen. Ytterligare stöd för en sådan identifikation kan hämtas från de senantika och medeltida bibelkommentarerna, där det uppges att Adam och Eva sörjde sin sons död i hela etthundra år. Ett tidigt belägg finns i en syrisk text som möjligen tillkom på 300-talet e.Kr.⁶⁹ Uppgifter av liknande slag förekommer även i de kommentarer till de bibliska berättelserna som under högmedeltiden sammanställdes av bland andra Petrus Comestor (död 1178) som var verksam vid universitetet i Paris. Att föreställningen också var känd i de nordiska länderna framgår av den redan nämnda svenska Pentateukparafrasen från 1300-talets början. Här uppges med hänvisning till den grekiske författaren Strabon (död omkring 24 e.Kr.) att Adam och Eva vid budskapet om mordet på Abel blev fullkomligt överväldigade av sorg.⁷⁰ Efter att ha varit försänkta i ett slags vanmakt i etthundra år fick de av Gud veta att Kristus en gång i framtiden skulle sona mänsklighetens alla synder. Det hoppigivande budskapet ledde till att makarna återupptog sitt samliv och fick ytterligare 60 barn. Deras son Set skildras både i Pentateukparafrasen och i andra bibelkommentarer också som ett slags stamfar för Kristus.

Med hänvisning till utformningen och de senantika och medeltida textutläggningarna ligger det därför nära tillhands att uppfatta korstolsreliefen som en framställning av Adams och Evas sorg. Antagandet kan möjligen även underbyggas med hjälp av en liten detalj i själva bilden. I ett av de träd som omger de båda makarna finns ett par ekollon i stort format. De kan naturligtvis ha haft en rent dekorativ funktion, men de skulle också kunna syfta på Adams och Evas fruktsamhet efter att i många år ha sörjt sin döde son. Ett stöd för ett sådant antagande är att några motsvarande detaljer inte förekommer på de träd som avbildas i de övriga relieferna. Ekollon har traditionellt också uppfattats som symboler för fruktsamhet och tillväxt.⁷¹

Fig. 11. *Acedia (Lättjan)* i Asks kyrka, Östergötland. Muralmålning av Amund Nilsson från 1400-talets senare del. Foto Lennart Karlsson. Medeltidens bildvärld, Statens historiska museum.

Acedia (Sloth). Late 15th-century mural painting in Ask Church, Sweden.



Dödssyndernas gestik

Föreställningen att sorgen var ett godtagbart sinnestillstånd innebar emellertid inte att den fick gå till överdrift. I så fall förelåg en uppenbar risk att den skulle leda till överksamhet, lättja och slapphet. Den som försjönk i ett sådant tillstånd riskerade att i stället hänge sig åt den dödssynd som på latin kallades *Acedia*. Inom begreppet rymdes en rad mindre önskvärda sinnestillstånd som lättja, apati och melankoli.⁷²

Under senmedeltiden blev det också vanligt att försöka gestalta *Acedia* i bildform. Motivet brukade då ingå i en svit som visade samtliga sju dödssynder. Hit räknades förutom lättja (*Acedia*) även högmodet (*Superbia*), girigheten (*Avaritia*), okyskheten (*Luxuria*), vreden (*Ira*), frosseriet (*Gula*) och avunden (*Invidia*).⁷³ Ett illustrativt sådant exempel utgör en målningssvit i Asks kyrka i Östergötland som under 1400-talets senare del utfördes av Amund Nilsson från Skänninge (fig. 11).⁷⁴ Kompositionen ansluter sig delvis till den som under medeltiden brukade utnyttjas i framställningarna av sörjande eller sovande ge-

stalter. Målningen visar en man sittande på en åsna. Hans kropp är något framåtböjd och huvudet vilar i den högra handen. I anslutning till scenen finns två språkband. Det vänstra är idag tomt, men där har sannolikt texten "acedia" ursprungligen funnits. På språkbandet till höger kan man däremot än idag läsa inskriften "asinus", alltså åsna. En liknande framställning av dödssynden *Acedia* fanns tidigare också i träkyrkan i Södra Råda i Värmland, men den förstördes olyckligtvis i en brand 2001.⁷⁵ Utsmyckningen var liksom den i Ask utförd av Amund Nilsson. Gemensamt för de båda scenerna är att målaren har använt sig av bildformeln för sömn, drömmar och tankfullhet i ett negativt syfte. Avsikten verkar ha varit att varna för lättja, slapphet och likgiltighet, kanske inte minst när det gällde det andliga livet. Intrycket förstärktes genom åsnan, som väl i det här fallet bör kunna betraktas som en sinnebild det tröga, slöa och overksamma som ansågs känneteckna dödssynden *Acedia*.

Även den överdrivna livsglädjen framställdes under medeltiden ofta som någonting negativt. Orsaken var att sinnesstämningen lätt kunde övergå i dödssynden *Superbia* eller högmodet. I litterära källor förknippades sådana känslouttryck ofta med de världsliga hoven, vilka ansågs vara präglade av en ogudaktig lyx och förkonstling. Ett tidigt sådant exempel utgör Johannes de Hauvillas *Architrenius* från 1180-talet, där *Superbia* skildras som en osympatisk kvinna med onaturlig kroppshållning.⁷⁶ Här påpekades också särskilt att hon höll sin ena hand på höften, så att armen bildade ett slags bågform. Ett liknande sätt att gestalta dödssynden förekom även i bildkonsten. Så är exempelvis fallet i den framställning av *Superbia* som finns med i Amund Nilssons redan nämnda utsmyckning i Asks kyrka från 1400-talets senare del (fig. 12). Bilden visar en stående välklädd ung man med upprätt hållning som vid sin sida också har en påfågel.⁷⁷ Hans vänstra hand är placerad på höften, precis som i beskrivningen i Johannes de Hauvillas *Architrenius*. Målningen i Ask kan därför betraktas som en medeltida typframställning av högmodet, där både kroppshållningen, klädelsen och påfågeln kan betraktas som betydelsebärande. Mannens utvikta vänsterarm visar att han är en högmodig person som är van att ta plats i olika sammanhang. Intrycket förstärks ytterligare genom hans påkostade klädedräkt. Hans högmodiga uppträdande återspeglas i påfågeln som faller ut sin färgglada fjäderplym. För att ytterligare förtydliga budskapet håller mannen dessutom ett språkband med inskriften "superbia" i sin högra hand. På motsvarande sätt utgår texten "pavo" (påfågel) från påfågelns näbb.



Fig. 12. *Superbia* (Högmodet) i Asks kyrka, Östergötland. Muralmålning av Amund Nilsson från 1400-talets senare del. Foto Lennart Karlsson. Medeltidens bildvärld, Statens historiska museum.

Superbia (Pride). Late 15th-century mural painting in Ask Church, Sweden.

Gemensamt för de båda scenerna i Asks kyrka är att kroppsspråket spelar en framträdande roll. *Superbia* eller högmodet står upprätt, medan *Acedia* eller lättjan framställs med böjd hållning. Det rör sig alltså om uttryck för det kroppsspråk som förekommer i flera av de redan presenterade exemplen. Sådana motiv förefaller ha varit ganska spridda på den europeiska kontinenten under senmedeltiden. Att bildtraditionen levde vidare framgår bland annat av två kopparstick av Pieter van der Heyden från mitten av 1500-talet. Gravyrerna är utförda efter målningar av konstnären Peter Brueghel och visar allegorier över *Superbia* respektive *Acedia* (fig. 13–14).⁷⁸ I enlighet med den nederländska traditionen är de sprängfyllda av mer eller mindre groteska gestalter. Personifikationen av *Superbia* står upprätt med en spegel och en påfågel, medan *Acedia* halvligger ovanpå en åsna med huvudet lutat i handen. Här har Brueghel alltså använt sig av de medeltida bildformlerna i ett delvis nytt sammanhang. Avsikten var förmodligen att betraktarna skulle reflektera lite över de världsliga



Fig. 13. *Superbia (Högmodet)*. Kopparstick av Pieter van der Heyden efter en målning av Pieter Brueghel 1558. The Metropolitan Museum of Art, New York. Public Domain.

Superbia (Pride). Copper engraving by Pieter van der Heyden, 1558.

nöjenas tomhet och fåfänglighet, samtidigt som de kunde glädja sig åt mångfalden av gestalter och detaljer. Under 1500- och 1600-talen frikopplades annars lättjan, sorgen och glädjen delvis från det kristna moralsystemet, åtminstone i bildade humanistiska kretsar. Utvecklingen tycks ha börjat i Italien redan under 1300-talet, där författare som Petrarca nästan koketterade med att de hade drabbats av *Acedia* och melankoli.⁷⁹

Efterhand utvecklades i stället en delvis ny uppfattning om människan som anknöt till antikens lära om hur de fyra kroppsvätskorna påverkade varje individs liv. Resultatet blev att det inte längre ansågs direkt syndigt att vara en tillbakadragen melankoliker eller en självmedveten och utåtriktad sangviniker.



Fig. 14. *Acedia (Lättjan)*. Kopparstick av Pieter van der Heyden efter en målning av Pieter Brueghel 1558. The Metropolitan Museum of Art, New York. Public Domain.

Acedia (Sloth). Copper engraving by Pieter van der Heyden, 1558.

Med stöd från den antika litteraturen kunde de olika temperamenten tvärtom betraktas som en helt naturlig del av det mänskliga livet.⁸⁰ Utvecklingen fick till följd att det i vissa kretsar till och med ansågs eftersträvarsvärt att uppträda som en världsfrånvärd melankoliker som ägnade sig åt ständiga studier och subtila funderingar. Fenomenet beskrevs på ett oöverträffat sätt i engelsmannen Robert Burtons bok *The Anatomy of Melancholy*, vars första upplaga utkom 1621.⁸¹ Melankolin skildrades här närmast som ett intellektuellt tillstånd som främst drabbade bildade och sensibla individer. Framställningen anknöt till den antika traditionen, men också till några av de idéer som hade utvecklats inom renässanshumanismen under 1400- och 1500-talen. En betydelsefull

gestalt i sammanhanget var den italienske filosofen och nyplatonikern Marsilio Ficino (död 1499), som var knuten till familjen de Medicis hov i Florens.⁸²

Då Burtons bok publicerades hade utvecklingen mot en ny syn på dödsynderna *Superbia* och *Acedia* redan pågått under en längre tid. Förändringarna påverkade även bildkonsten, vilket inte minst framgår av furste- och adelsporträtten från 1500- och 1600-talen. Här använde sig målarna ibland av de visuella formler som brukade förekomma i de medeltida framställningarna av *Superbia*. En särskilt karaktäristisk detalj är att furstarna och adelsmännen påfallande ofta avbildades med den ena handen vilande på höften. Därmed blev det möjligt att i bild gestalta den nya tidens kompromisslösa och närmast arroganta härskarideal. På motsvarande sätt utnyttjades den visuella formeln för *Acedia* i olika sammanhang under 1500- och 1600-talen. Ett särskilt välkänt exempel utgör Albrecht Dürers kopparstick "Melencolia I" från 1514. Scenen visar en bevingad gestalt som sitter framåtböjd med huvudet lutat i den ena handen (fig. 15).⁸³ Bilden är fylld av detaljer och föremål, vilka anspelar på de olika vetenskaper som ingick i det dåtida humanistiska bildningsidealet. Hit hörde matematik och geometri, men också flera andra kunskapsområden. Avsikten tycks ha varit att åskådliggöra det tillstånd av melankoli som särskilt ansågs drabba bildade personer. Fenomenet hade under 1400-talets andra hälft beskrivits av bland andra den inflytelserike Marsilio Ficino.⁸⁴ På så sätt förvandlades melankolin efterhand från någonting syndfullt till ett intellektuellt tillstånd som både kunde framstå som eftersträvänsvärt och plågsamt.

Till sist

Ikonografisk forskning kan bedrivas på flera olika sätt. Ibland blir verksamheten nästan som en bildad tankelek, där man hittar mer eller mindre slumpartade likheter i målningar, skulpturer och gravyrer från helt skilda tider och platser. Andra ikonografiska undersökningar präglas i stället av en ytterst genomtänkt systematik och metodik. Båda varianterna har naturligtvis sina poänger. Ett av de grundläggande inslagen inom all sådan forskning är studiet av människans kroppsspråk och gester. Det innebär att ikonografin i vid bemärkelse kan uppfattas som en central humanistisk vetenskap. Även om kroppsspråk och gester under äldre epoker kunde ha en begränsad utbredning framstår de ibland också som tidlösa och universella. Det gäller inte minst för de avbildningar av sorg och glädje som behandlas i den här artikeln. Med hjälp av



Fig. 15. "Melencolia I". Kopparstick av Albrecht Dürer daterat 1514. Wikimedia Commons. Public Domain.

"Melencolia I". Copper engraving by Albrecht Dürer, 1514.

den ikonografiska traditionen blir det också möjligt att komma fram till någorlunda rimliga tolkningar av de svårtydbara scener på korstolarna i Lunds domkyrka som utgör huvudinslaget i den föreliggande studien. Resonemanget kan underbyggas ytterligare med stöd av ett antal skriftliga källor.

Noter

Denna artikel är baserad på ett föredrag hållet vid det 28. Nordiska Ikonografiska Symposiet, *Talande bilder och föremål*, i Laulasmaa, Estland, augusti 2024.

- 1 När det gäller kroppsspråk och visuell kultur finns en ytterst omfattande litteratur, som befinner sig i gränslandet mellan olika vetenskapliga discipliner som antropologi, etnologi, historia, psykologi, sociologi och konstvetenskap. Sedan 1976 utkommer i New York också tidskriften *Journal of nonverbal behavior* med fyra nummer om året. Ämnet har dessutom vid åtskilliga tillfällen uppmärksamats i *Iconographisk Post*. Här kan nämnas artiklar av Torkel Eriksson (1980), Lena Liepe (2000), Fred Andersson (2016) och Herman Bengtsson (2017).
- 2 MacNeilage 2008; Corballis 2002.
- 3 Graf 1992, 37–48.
- 4 Walzer 2003, 25–41.
- 5 Quintilianus 2001, bok 11, 119–157.
- 6 Quintilianus 2001, bok 11, 119–151; Graf 2002, 45–46.
- 7 Quintilianus 2001, bok 11, 148–149; Graf 2002, 49–50.
- 8 Barasch 1976.
- 9 Philostratos 1979, 2–271.
- 10 van Straten 1994.
- 11 Klibansky, Panofsky & Saxl 1964; Barasch 1976; Garnier 1982–89; *A Cultural History of Gesture* 1992; Johannisson 2009. Se även Maguire 1977.
- 12 Bengtsson 2023, 177–191.
- 13 Jfr Boström 2004; Kaspersen 2018.
- 14 Wolf 2012, 69–72; Münch 2017, 256–268.
- 15 Wolf 2012, 69–72.
- 16 Wolf 2012, 69.
- 17 Den målning som var placerad till vänster tillhör Städel Museum i Frankfurt am Main (SM 890). Pannån till höger ingår numera i Wallraf-Richartz-samlingarna i Köln (WRM 0369). Resterande delar av altartavlan med avbildningar av Josef, Joakim, Simon och Lasarus förvaras i Alte Pinakothek i München (WAF 228–229).
- 18 Crawford 1914.
- 19 I kapitel 19, vers 13–19, beklagade sig Job över att hans närmaste omgivning hade börjat behandla honom på ett nedlåtande sätt på grund av alla de olyckor som han drabbades av.
- 20 Möjligen anspelar scenen också på den terapeutiska verksamhet som bedrevs vid de senmedeltida tyska badstugorna, där även musikanter kunde framträda (se Wolf 2012, 69–72).
- 21 Arikha 2007. Uppfattningen att människans temperament styrdes av de fyra kroppss-

vätskorna blod, slem samt svart och gul galla var etablerad redan under den tidiga antiken, men den systematiserades på 100-talet e.Kr. av den romerske läkaren Galenos.

- 22 Bengtsson-Melin 2017, 97–98.
- 23 Musée du Louvre, Paris (K 428).
- 24 Graves 2017.
- 25 Psaltaren kapitel 35, vers 13–14.
- 26 Hesiodos 2003, rad 5–7, 86–87.
- 27 Theognis 1986, 115, rad 535–538; Bremmer 1992, 23–25.
- 28 *Vilhelm av Ruysbroecks resa genom Asien 1253–1255*, 1919, 174–180.
- 29 *Vilhelm av Ruysbroecks resa genom Asien 1253–1255*, 1919, 178–179.
- 30 Ettinghausen 1962, 74–78.
- 31 Mathias Lincopensis 1996, 43–89.
- 32 Mathias Lincopensis 1996, 59–61, paragraf 52–55.
- 33 Mathias Lincopensis 1996, 32–33, paragraf 11–14.
- 34 Lunds domkyrkas inventarium K 106; Brunius 1854, 152–154; Wrangel 1930, 1–48; Rydén 1995, 89–97; Bengtsson 2023, 177–191.
- 35 *Diplomatarium Danicum* IV:3, nr 126.
- 36 Bengtsson 2023, 177–181.
- 37 Bengtsson 2023, 181, 190–191.
- 38 ATA: Nils Johan Ekdahls anteckningar om Lunds domkyrka.
- 39 Brunius 1854; Wrangel 1930; Rydén 1995; Bengtsson 2023.
- 40 Bengtsson 2023, 177–191.
- 41 Wrangel 1930, 38–48.
- 42 Wrangel 1930, plansch 64.
- 43 ATA: Nils Johan Ekdahls anteckningar om Lunds domkyrka.
- 44 Wrangel 1930, plansch 31.
- 45 *Svenska medeltidens Bibel-arbeten* 1848, vol. 1, 162–163; Wollin 2024, 72–73.
- 46 Wrangel 1930, plansch 32.
- 47 *Svenska medeltidens Bibel-arbeten* 1848, vol. 1, 218–220.
- 48 Se Tikkanen 1912 och Camille 1998 som innehåller flera sådana exempel.
- 49 Gottfried von Strassburg 1967, 107.
- 50 På korstolarna i Lund förekommer ett likartat kroppsspråk även i framställningen av Noas skam.
- 51 Wrangel 1930, plansch 16–17.
- 52 Wrangel 1930, 32–33.
- 53 Rydén 1995, 92–94.
- 54 Ett exempel på en sådan ikonografi finns på ”La tapisserie de trois couronnements” i katedralen i Sens i Frankrike från omkring 1476–88 (TC A2). Tapeten visar Ester knä-

fallande framför Ahasverus tronstol. Kungen riktar också sin spira mot henne. De övriga motiven på tapeten är Marie kröning och Salomo upphöjer Batseba.

- 55 Wrangel 1930, 34, plansch 15–16.
- 56 Wrangel 1930, 32–33, plansch 17.
- 57 Haeblerlein 1937, sp. 1512–1520.
- 58 Nilsén 1986, 298, 301; Sandquist Öberg 2013, 90–91.
- 59 Trésor de la Cathédrale de Sens (TC A2).
- 60 Augustinus 1984, bok XVII, kapitel 9. Det framgår även av den släkttavla som finns i inledningen till Matteusevangeliet i Nya Testamentet (kapitel 1, vers 6).
- 61 Sandquist Öberg 2013, 90–91.
- 62 The Museum of the Bible, Washington D.C. MS 000321, fol. 43r.
- 63 Wrangel 1930, plansch 31; Bengtsson 2023, 181–185.
- 64 Själva skospetsen är dock avslagen.
- 65 Jfr Garnier 1989, 118–119, 182–183.
- 66 *The Song of Roland* 1990, v. 2664; Graf 1992, 49–50. Alternativet är förstås att kvinnans vänsterhand helt enkelt vilar på låret.
- 67 Barasch 1976.
- 68 Rydén 1995, 97.
- 69 Toepel 2013, 540–584.
- 70 *Svenska medeltidens Bibel-arbeten* 1848, vol. 1, 1–2.
- 71 Waclawik 2015, 255–266.
- 72 Johannisson 2009, 75–91.
- 73 Kilström 1962, sp. 155–158.
- 74 Hernfjäll 1993, 131–134.
- 75 Hernfjäll 1993, 131–134.
- 76 Johannes de Hauvilla 2019, kapitel 5, 234–235.
- 77 Bengtsson 2018, 58–67.
- 78 The Metropolitan Museum of Art (26.72.33–26.72.34).
- 79 Petrarca 2002, 85–93.
- 80 Johannisson 2009, 27–73.
- 81 Burton 2023.
- 82 Radden 2002, 87–94.
- 83 Klibansky, Panofsky & Saxl 1964.
- 84 Radden 2002, 87–94.

Referenser

Otryckta källor

Antikvarisk-topografiska arkivet (ATA), Stockholm.
Nils Johan Ekdahls anteckningar om Lunds domkyrka.

Lunds domkyrkas inventarium.

Tryckta källor och litteratur

- Andersson, Fred. "Avbildade tecken & avbildningar som tecken. Ikonologins och semiotikens delade skäl", *ICO Iconographisk Post. Nordisk tidskrift för bildtolkning – Nordic Review of Iconography*, nr 1 (2016): 4–33. DOI: <https://doi.org/10.69945/ico.vi1.25712>
- Arikha, Noga. *Passion and Tempers. A History of the Humours*. New York 2007.
- Augustinus. *The City of God*. Translation Henry Bettenson. Harmondsworth 1984.
- Barasch, Moshe. *Gestures of Despair in Medieval and Early Renaissance art*. New York 1976.
- Bengtsson, Herman. "Vem sparkar tuppen? Kroppsspråk och berättarteknik i 1100-talets bildkonst". *ICO Iconographisk Post. Nordisk tidskrift för bildtolkning – Nordic Review of Iconography*, nr 3/4 (2017): 6–34. DOI: <https://doi.org/10.69945/ico.vi3-4.25626>
- Bengtsson, Herman. "Kroppsspråk och gester – Bayeux-tapetens berättarteknik", *Bayeux-tapeten. En broderad krönika från 1000-talet*, ed. Herman Bengtsson, Agneta Ney & Staffan Nyström, 55–71. Runica et Mediævalia, Scripta maiora 9. Stockholm 2018.
- Bengtsson, Herman. "Korstolar och sakramentshus", *Lunds domkyrka. Inredning och inventarier*, ed. Herman Bengtsson, 177–198. Sveriges Kyrkor 241. Göteborg & Stockholm 2023.
- Bibel 2000*. Bibelkommissionens översättning. Örebro 2000.
- Boström, Hans Olof. *Panofsky och ikonologin*. Karlstad 2004.
- Bremmer, Jan. "Walking, standing and sitting", *A Cultural History of Gesture*, ed. Jan Bremmer & Herman Rodenburg, 15–35. New York 1992.
- Brunius, Carl Georg. *Nordens äldsta metropolitankyrka eller historisk och arkitektonisk beskrifning om Lunds domkyrka*. Lund 1854.
- Burton, Robert. *The Anatomy of Melancholy*. Ed. Angus Gowland. Harmondsworth 2023.

- Camille, Michael. *The Medieval Art of Love. Objects and Subjects of Desire*. London 1998.
- Corballis, M. C. "Did language evolve from manual gestures?", *The Transition to Language*, ed. Alison Wray, 161–179. Oxford 2002.
- Crawford, Raymond. *Plague and Pestilence in Literature and Art*. Oxford 1914.
- A *Cultural History of Gesture*. Ed. Jan Bremmer & Herman Rodenburg. New York 1991.
- Diplomatarium Danicum*. Det Danske sprog- og literaturselskab. Köpenhamn 1938–.
- Eriksson, Torkel. "Olof den helige, Valter von der Vogelweide och Petter Dass. Till kunskapen om melankolins anatomi", *ICO Iconographisk Post. Nordisk tidskrift för ikonografi. Nordic Review of Iconography*, nr 4 (1980): 6–20.
- Ettinghausen, Richard. *Arab painting*. Skira series. Treasures of Asia. London 1962.
- Garnier, François. *Le langage de l'image au Moyen Âge*, vol. 1–2. Tours 1982–1989.
- Gottfried von Strassburg. *Tristan*. Translation A. T. Hatto. Harmondsworth 1990.
- Graf, Fritz. "The gestures of Roman actors and orators", *A Cultural History of Gesture*, ed. Jan Bremmer & Herman Rodenburg, 36–58. New York 1992.
- Graves, Robert. *Greek myths. The complete and definitive edition*. London 2017.
- Haeberlein, Fritz. "Bathseba", *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*, vol. 1, ed. Otto Schmitt, sp. 1512–1520. Stuttgart 1937.
- Hernfjäll, Viola. *Medeltidens kyrkmålningar i gamla Skara stift*. Skrifter från Skaraborgs länsmuseum 16. Skara 1993.
- Hesiodos. *Theogonin och Verk och dagar*. Översättning Ingvar Björkeson. Stockholm 2003.
- Johannes de Hauvilla. *Architrenius*. Translation Winthrop Wetherbee. Dumbarton Oaks Medieval Library. Cambridge, Massachusetts & London 2019.
- Johannisson, Karin. *Melankoliska rum. Oro, ångest, leda och sårbarhet i förfluten tid och nutid*. Stockholm 2009.
- Kaspersen, Søren. "Iconography and anthropology. A reevaluation of the Panofsky model with an anthropological perspective", *Locus of meaning in medieval art. Iconography, iconology, and interpreting the visual imagery of the Middle Ages*, ed. Lena Liepe, 67–109. Kalamazoo 2018.
- Kilström, Bengt Ingmar. "Huvudsynd", *Kulturhistoriskt lexikon för nordisk medeltid*, vol. 7, sp. 155–158. Malmö 1962.
- Klibansky, Raymond & Erwin Panofsky, Fritz Saxl. *Saturn and Melancholy. Studies in the History of Natural Philosophy, Religion and Art*. London 1964.
- Liepe, Lena. "Form och mening i två dedikationsbilder från 1400-talet", *ICO Iconographisk post. Nordisk tidskrift för bildtolkning – Nordic Review of Iconography* nr 3, (2000): 1–19.
- MacNeilage, Peter. *The Origins of Speech*. Oxford 2008.
- Maguire, Henry. *The Depiction of Sorrow in Middle Byzantine art*. Dumbarton Oaks Papers 31. Washington D.C. 1977.
- Mathias Lincopensis. *Testa nucis and Poetria*. Översättning Birger Bergh. Samlingar utgivna av Svenska fornskriftsällskapet. Andra serien. Latinska skrifter. Band IX:2. Stockholm 1996.
- Melin, Pia Bengtsson. "Västra Ed – Kyrkan som sprängdes. Konst och förnyelse i Småland under det tidiga 1500-talet", *Fornvännen* 112 (2017): 88–100.
- Münch, Birgit Ulrike. "Praying against pox. New reflections on Dürer's Jabach altarpiece", *The Primacy of the Image in Northern European Art 1400–1700*, ed. Debra Cashion, Henry Luttikhuisen & Ashley West, 256–268. Leyden 2017.
- Nilsén, Anna. *Program och funktion i senmedeltida kalkmåleri. Kyrkmålningar i Mälarlandskapen och Finland 1400–1534*. Kungl. Vitterhets Historie och Antikvitets Akademien. Stockholm 1986.
- Radden, Jennifer. *The Nature of Melancholy. From Aristotle to Kristeva*. Oxford 2002.
- Petrarca, Francesco. *Min hemlighet*. Översättning Birger Bergh. Stockholm 2002.
- Philostratos. *Imagines*. Translation Arthur Fairbanks. Loeb Classical Library. Cambridge Massachusetts & London 1979.
- Quintilianus. *The Orator's Education*. Books XI–XII. Translation Donald A. Russell. Loeb Classical Library. Cambridge Massachusetts & London 2001.
- Rydén, Thomas. *Domkyrkan i Lund*. Malmö 1995.
- Sandquist Öberg, Christina. *Biblia pauperum. De fattigas Bibel. En rik inspirationskälla för senmedeltiden*. Kungl. Vitterhets Historie och Antikvitets Akademien. Stockholm 2013.
- Svenska medeltidens Bibel-arbeten*. Band 1, häfte 1. Ed. G. E. Klemming. Samlingar utgivna af Svenska fornskriftsällskapet VI:1. Stockholm 1848.
- The Song of Roland*. Translation Glyn Burgess. Harmondsworth 1990.
- Theognis. *Hesiod and Theognis*. Translation Dorothea Schmidt Wendler. Harmondsworth 1986.
- Tikkanen, Johan Jakob. *Die Beinstellungen in der Kunstgeschichte. Ein Beitrag zur Geschichte der künstlerischen Motive*. Acta Societatis Scientiarum Fennicæ 42. Helsingfors 1912.
- Toepel, Alexander. "The Cave of treasures. A new translation and introduction. Old Testament pseudepigrapha", *More noncanonical scriptures*, vol. 1, ed. Richard Bauck-

- ham, James R. Davila & Alexander Panayotov, 540–584. Grand Rapids, Michigan & Cambridge 2013.
- van Straten, Roelof. *An Introduction to Iconography. Symbols, Allusions and Meanings in the Visual Arts*. Berlin, Langhorne & Reading et al. 1994.
- Vilhelm av Ruysbroecks resa genom Asien 1253–1255*. Översättning Jarl Charpentier. Stockholm 1919.
- Wacławik, Maciej. "The Symbolic Meaning of the Acorn – a Possible Interpretation", *Studies in Ancient Art and Civilization*, vol. 19 (2015): 255–266. [Jagiellonian University Kraków] DOI: <https://doi.org/10.12797/SAAC.19.2015.19.12>
- Walzer, Arthur E. "Quintilian's Vir bonus and the Stoic wise man", *Rhetoric Society* 33:4 (2003): 25–41.
- Wolf, Norbert. *Dürer 1471–1528. The Genius of the German Renaissance*. Köln 2012.
- Wollin, Lars. *Det humanistiska bibelverket. Kring den nordiska reformationens bibelöversättning*. Samlingar utgivna av Svenska fornskriftsällskapet. Serie 1. Svenska skrifter 105. Uppsala 2024.
- Wrangel, Ewert. *Korstolarna i Lunds domkyrka*. Malmö 1930.