

# Rafael för folket

Nils-Arvid Bringéus

För ett par årtionden sedan gjorde Sten Åke Nilsson den viktiga iakttagelsen att vissa danska och svenska kistebrev ytterst återgår på Rafaels målningar, nämligen Salomos dom, Marie trolovning, Kristi förklaring och Kristi gravläggning. Därtill kommer en färglitografi, Mikael och draken, som utgavs av Gustav Kühn i Neuruppin (Nilsson 1976).<sup>1</sup> Senare har Hedvig Brander Jonsson funnit ytterligare ett Rafaelmotiv bland kistebreven från Jönköping. Motivet Maria de lidandes tröstarinna visar sig återgå på målningen Madonnan med fisken, utförd i Rafaels verkstad omkring 1514 (Brander Jonsson 1994:255 f). Även en litografi från Neuruppin, vilken distribuerats av P.A. Huldberg i Stockholm, återgår på Rafaels Madonna del Cardellino (Madonnan med steglitsan), utförd 1505–06, nu i Uffizierna, Florens (Brander Jonsson 1996: 804). Kedjan av förmedlande grafiska länkar väntar dock på fortsatta, fördjupade studier. Att Rafaels bilder passat så väl att överföra till grafiska medier och slutligen till kistebrev sammanhänger uppenbarligen med deras klarhet och narrativa karaktär.

Under publicering av en bok om kistebreven från Jönköping har jag frågat mig om Rafaels bildrepertoar hunnit bli uttömd som förlagekälla, men också om länkarna i bildförmedlingen kan klarläggas närmare. Vi rör oss här under ett sent skede i de svenska kistebrevens historia, närmare bestämt 1810–1860. Förbättrade kommunikationer hade nu underlättat bildspridningen. Vi befinner oss

därjämte i en tid då de grafiska teknikerna utvecklades snabbt, och behovet av nytt bildstoff ständigt ökade. Denna utveckling kan direkt avläsas i bröderna Lundströms i Jönköping bildproduktion, som startade med enkla ”bondtryck”, där även texten var inskuren i stocken för att efter hand förfinas av Lundströms egna, skickliga xylografer.

Medan spridningsvägarna tidigare gått från Tyskland mot Skandinavien kan man nu även räkna med inspiration västerifrån. Jag har sålunda funnit att J.P. Lundströms framställning av Den barmhärtige samariten (1831, 1833, 1840 och 1844) som förlaga hade ett masspritt stålstick av den engelske konstnären Charles Eastlake (1793–1865) (Robertson 1996:682 f. Sticket är avbildat av Dahmén 1983:20). Bakom detta konstverk anar man i sin tur påverkan från Merian som försåg Den barmhärtige samariten med en vacker ridhäst i stället för en åsna (Merian 1965:221; jfr Brander Jonsson 1994:257).

## *The Penny Magazine*

Under 1800-talet tillkom i olika länder i Europa illustrerade magasin, som öppnade läsarnas ögon med bildernas hjälp. Man fick inblick i djur- och växtvärlden, man fick kännedom om antikens konstverk liksom om samtidens märkligaste kyrkliga och profana byggnadsverk. Ett sådant magasin var *The Penny Magazine*, som utkom i London under åren 1832–1845. Det utgavs av Charles King (1791–1873) i samarbete med the Society for

the Diffusion of Useful Knowledge. Knight är även känd för ett antal utmärkta böcker till lågt pris (Thorpe 1935:8).

Lena Johannesson har i sin doktorsavhandling om de grafiska teknikernas utveckling i Sverige visat, att en av samtidens främsta svenska publicister, Lars Johan Hierta, lånade bildstoff från *The Penny Magazine* (Johannesson 1982:126 ff.). Som visiting professor i Edinburgh våren 1998 hade jag endast ett stenkast från mitt tjänsterum i School of Scottish Studies till The University Library. Inspirerad av Lena Johannessons forskning gick jag igenom samtliga volymer av *The Penny Magazine* i förhoppning att finna nya förlagor till J.P. Lundströms kistebrev.

#### *Den förlorade sonen*

I årgång 1834 (s. 224) av *The Penny Magazine* fann jag en framställning av Den förlorade sonens återkomst, som verkade välbekant ifrån J.P. Lundströms kistebrevsrepertoar. Hos Lundström är bilden i samma format (19,3 x 14,5 cm) tryckt 1850, 1851, 1856, och av hans efterträdare J.A. Björk 1856 och 1857. Klichén är alltjämt bevarad i Nordiska museet (79.561 j 2). Den skäggprydda fadern, iförd en tygrik klädnad, har lagt vänster arm beskyddande om den unge sonens axlar. Den skönlockige ynglingen, med stav i handen och trasiga och lappade kläder, håller i en botgörargest armarna i kors över sitt bröst när han fäster blicken vid faderns ansikte.

I texten refereras berättelsen om Den förlorade sonen i Lukas 15 kapitel. Uppmärksamheten fästes vid att det var särskilt förnedrande för en jude att vakta svinen, som ansågs orena och var förbjudna att äta. Därpå följer en tillämpning av liknelsen, som avslutas med psalm 196 v. 3 och 4 i den Wallinska psalmboken.

Överensstämmelsen mellan kistebrevet och illustrationerna i *The Penny Magazine* omfattar även signaturen "Jackson". Kistebrevet innehåller i övrigt inga ledtrådar om bil-

dernas ursprung, vilket däremot *The Penny Magazine* gör. Förebilden är en målning av den italienske konstnären Linello Spada (1576–1622) i Bologna och bilden har hämtats från "Musée Français", ett inventarium i storfolio utgivet av Duchesne Ainé med träsnitt (jfr Ellenius 1984:79). Originalen finns alltjämt i Louvren (van Tuyl 1996:252).

Det anmärkningsvärda är att det förflöt 16 år från det att bilden var införd i *The Penny Magazine* till dess den fångades upp av Lundström. Bildmotivet var å andra sidan tidlöst och de fem upplagorna vittnar om det publika intresset för bilden, som bör ha tryckts i minst 5.000 exemplar och spritts i lika många svenska hem.

#### *Petrus mottar himmelrikets nycklar*

*The Penny Magazine* startade som nämnts 1832, och redan i denna årgång (s. 348) finner man ett annat motiv som är bekant i J.P. Lundströms kistebrevsrepertoar: Kristus överlämnar himmelrikets nycklar till Petrus. Motivet hade tryckts av J.P. Lundström redan 1828, 1832, 1837, 1848 och 1850 (ett nytryck ingår i *Träsnitt ur Svenska Kistebref* 1916, nr 10). Sistnämnda år ger han emellertid ut en helt ny version i trästickutförande av John Jackson. Han utger den på nytt 1851, varefter bladet trycktes av J.A. Björk 1852, 1853, 1855 och 1856. Kistebrevet är alltså inalles tryckt i sex upplagor, motsvarande åtminstone lika många tusen exemplar. Bilden har en pastoral prägel med betande får i förgrunden och ett bergslandskap i bakgrunden, där man även skymtar stadsbebyggelse. Det är alltså frågan om en avancerad perspektivframställning till skillnad från Lundströms tidigare ytteknik. Frälsaren är endast iförd en lätt klädnad, som lämnar halva bröstet och ena armen naken. Han sträcker ut handen mot Petrus, som fallit på knä framför honom och med ett fast grepp håller en stor nyckel. Bakom honom står de övriga lärjungarna.

Texten utgår från Matteus 16:15–19, som







skildrar hur Jesus utlovar Petrus himmelrikets nycklar och förlämnar honom löse- och bindemakten. De betande fåren visualiserar i sin tur Jesu ord till Petrus: "Föd mina får" (Joh. 21:17).

Kistebrevstexten övergår därpå till en stark polemik mot den romerskkatolska doktrinen om påven som Petri efterföljare och ställer häremot en luthersk-evangelisk tolkning baserad på Bibeln, vilken utmynnar i psalm 124 vers 2 "Vår egen kraft ej hjälpa kan".

#### *Petrus botar krymplingen*

I årgång 1833 (s. 172) av *The Penny Magazine* återfinns vi ännu ett av Lundströms kistebrev, nämligen motivet Petrus botar krymplingen, även det signerat "Jackson". Lundströms bild (4 x 21,5 cm) är utgiven 1850 och 1851, och har inte tryckts av hans efterföljare.

Händelsen tilldrar sig vid den sköna porten i Jerusalems tempel. Mitt emellan två utsirade pelare i förgrunden står Petrus i fotsid klädnad. Bredvid pekar Johannes på krymplingen. Petrus griper tag i honom med vänster hand och lyfter höger hand välsignande över honom. Till höger en annan krympling, som står på knäna stödd mot en käpp, och bakom honom en kvinna med ett spädbarn. I förgrunden till vänster två putti, en kvinna med en korg på huvudet samt ytterligare några gestalter.

Texten har rubriken Petrus helar krymplingen, och motivet bygger på skildringen i Apostlagärningarnas tredje kapitel. I stället för en allmosa fick krymplingen hälsans gåva genom det underverk Petrus utförde i Jesu Kristi namn. Texten slutar med en spiritualiserande tillämpning: "ty åt dem, som redligen och allvarligen hos Honom söka hjälp för sina, i synden borttagna själar, will Han skänka syndernas förlåtelse samt andlig helsa och lifskraft, hvilket wissertligen är mera wärdt än allt jordens silfwer och guld".

#### *Förlagorna*

Liksom beträffande bilden av Den förlorade sonen avslöjar *The Penny Magazine* förebilderna, nämligen Rafaels kartonger (gouache på papper) till gobelängerna i Sixtinska kapellet. John Jackson bör ha utfört sina trägravyrer samma år som de publicerades: 1833. Detta årtal återfinns på ett annat träsnitt med Rafaelmotiv (Jungfrun med barnet, National Gallery, London), som han graverat för *The Penny Magazine*.

*The Penny Magazine* innehåller i själva verket avbildningar av inte mindre än sju Rafaelkartonger, alla utförda av Jackson: Petrus mottar himmelrikets nycklar, Paulus predikar i Atén, Ananias död, Offret i Lystra, Petrus botar krymplingen, Det stora fiskafånget samt Etymas slagen med blindhet. J.P. Lundström har alltså endast använt två av sju möjliga bilder. Han har uppenbarligen valt de mera kända bibelberättelserna. Till dem hör naturligtvis även Det stora fiskafånget, men framställningen hade i detta fallet krävt en omarbetning bl.a. av båtarna för att passa en svensk publik (jfr avbildningen hos Jones 1983:136 eller hos Fermor 1996:30).

Rafaelbilderna utgör i själva verket ett helt bildprogram direkt anpassat till beställarens, Leo X:s önskemål om väggdekorationer till Sixtinska kapellet. Påven var ju Petri efterföljare och hade från honom övertagit löse- och bindenyckeln. Ingenting var därför lämpligare än de valda motiven ur Apostlagärningarna, där även Paulus spelar en viktig roll.

På 1830-talet befann sig Rafaelkartongerna efter de mest otroliga öden i Hampton Court. Efter att endast ha varit tillgängliga för en mycket begränsad skara blev kartongerna där nästan i obegränsad utsträckning möjliga att beskådas av allmänheten. En livlig diskussion om deras framtida placering hade väckts vid denna tid. *The Penny Magazine* pläderade därvid för att de skulle föras till det planerade National Gallery i London.



Petrus botar krymplingen. Rafael 1515–16. Gobelängkartong i Victoria and Albert Museum, London.

John Shearman har i detalj utrett kartongernas öden från deras tillkomst 1515–16 till våra dagar, då de tillhör Her Majesty the Queen och är utställda i en särskild hall i Victoria and Albert Museum, London. Gobelängerna, vävda i Pieter van Aelsts verkstad i Bryssel, finns i Sixtinska kapellet i Rom (Fermor 1996:37 ff).

#### *Bildförmedlaren*

De tidigaste gravyrerna av Rafaels kartonger är utförda redan 1707 av Simon Gribelin, följda av Nicolas Dorigny (1711–19) och flera andra (Shearman 1972:209 ff). Om man bortser från en odaterad utgåva av Thomas Backerwell i London med en serie kopior efter Gribelin, var det dock först genom *The Penny Magazine* som kändedomen om dem förmedlades i vidare kretsar. Upplagan lär ha uppgått till inte mindre än 200.000 exemplar. Utgivaren Charles King var även medveten om sin publika insats. Han framhåller ifråga om Rafaelkartongerna, att "Engraving on

wood is not unsuited to the bouldness of their style" (*The Penny Magazine* 1832:350).

John Jackson var en berömd engelsk xylograf och illustratör för *The Penny Magazine*. Hans biografi ingår i *Dictionary of Victorian Engravers* (Engen 1985). Han var född i Ovingham, Northumberland, den 19 april 1801. Han utbildades bl.a. hos den berömde Thomas Bewick i Ovingham men flyttade 1824 till London och arbetade för James Northcote och William Harvey, vars teckningar till Northcotes "Fables" (1828) Jackson graverade tillsammans med John Orrin Smith. John Jackson inledde 1832 sitt samarbete med Charles Knight och hade i själva verket överinseendet över illustrationsmaterialet i *The Penny Magazine* så länge tidskriften utkom. Till eftervärlden har han främst gått genom sin handbok *Treatise on Wood Engraving* (1839), ett mäktigt arbete på över 700 sidor med upp emot 300 illustrationer. Jackson svarade för bildurvalet och bildframställningen medan William Andrew Chat-



to skrev större delen av texten. Arbetet har utkommit postumt i flera upplagor, den senaste i Detroit 1969. Det har en historisk inriktning, men framställningen förs fram till samtiden och Jackson redogör ingående för den förbättrade teknik som "woodengraving" utgjorde. Jacksons illustration av gravörens handställning under arbetet avbildas ännu i artikeln "Woodengraving" i *Dictionary of Art* (1996, 25:609).

Vid tiden för publiceringen av Rafaelbilderna var Jackson bosatt vid Upper Seymour Street, Euston Square i London, där han även hade flera anställda. Jackson bör ha haft goda möjligheter att själv ta del av Rafaels kartonger. Han arbetade dock efter tecknade förlagor, men han anger i detta fall inte tecknarens namn. En möjlighet är att han använt tidigare tillgängliga teckningar.

#### *J.P. Lundströms bilder*

Som vi sett dröjde det till 1850 innan J.P. Lundström publicerade de båda Rafaelbilderna, liksom bilden av Den förlorade sonen, dock utan att ange bildkällan. Detta gjorde kistebrevstryckarna sällan. På ett kistebrev återger Lundström en text med kommentaren "Efter engelskan". För en lantlig köpkrets, som kistebreven var avsedda för, torde näppligen ens namnet Rafael ha sagt något.

Året 1850 intar en särställning i Lundströms produktion. Han utgav då inte mindre än 35 olika motiv – mot ett 20-tal de närmast föregående åren. Men hur skedde förmedlingen av Jacksons bilder från London till Jönköping? *The Penny Magazine* hade som vi sett upphört redan 1845, och John Jackson avled i kronisk bronkit den 27 mars 1848 (Engen 1985). Hade Lundström själv på traditionellt sätt låtit kopiera träsnitten från *The Penny Magazine* är det knappast troligt att han låtit sin xylograf sätta ut Jacksons namn, därtill på exakt samma sätt med versaler som i *The Penny Magazine*. Förklaringen är att J.P. Lundström nu för första gången använt

stereotyper. Metoden, som introducerades på 1820-talet, innebär att tryckstockens relief, själva gravvren, mångfaldigas på elektrolytisk väg, varigenom man får tryckformar i metall, som även kan anpassas till rotationstryck (Johannesson 1982:55 ff).

Lena Johannesson har ingående beskrivit den nya tekniken och hur förmedlingen av densamma, till Sverige gick till. Den kände publicisten Lars Johan Hierta hade under en resa i London 1835 själv gjort sig bekant med densamma och han lyckades omsider få köpa det brittiska sällskapet och *The Penny Magazine*s stereotyper för att med dem illustrera de svenska motsvarigheterna *Lördags-Magasinet* och *Läsning för Folket*.

I själva verket finner man inte bara Spadas framställning av Den förlorade sonens återkomst återgiven i *Lördags-Magasinet* (1837:113) utan alla sju Rafaelkartongerna. Serien inleds 1836 med Det stora fiskafånget och fortsätter 1837 med Petrus botar krympningen (1837:149) och avslutas med Kristus överlämnar himmelrikets nycklar till Petrus (1837:172).<sup>2</sup>

Det finns knappast någon annan förklaring till att J.P. Lundström kommit över stereotyperna, som en gång brukats i *The Penny Magazine*, annat än genom utgivaren av *Lördags-Magasinet* Lars Johan Hierta. Detta måste senast ha skett 1850, men man kan naturligtvis inte utesluta att han haft dem i Jönköping tidigare och först använt dem i samband med kistebrevsboomen 1850.<sup>3</sup> Någon korrespondens som belyser förmedlingen av stereotyperna från Hierta till J.P. Lundström är dock, så vitt jag kunnat finna, inte bevarad.

Avdrag av klichéerna till bl.a. de båda Rafaelmotiven gjordes innan de av J.P. Lundströms son, direktör Lundström i Stockholm, överlämnades till Nordiska museet. En uppsättning finns i Jönköpings länsmuseum och en annan hos agronom Johan Curman. Vid förfrågan våren 1998 kunde klichéerna dock



inte återfinnas på Nordiska museet.

Rafaels bilder är narrativa och de föll därigenom väl in i kistebrevsrepertoaren. Genom texterna kunde emellertid didaktiska moment tillfogas. Vi finner sålunda att Lundström genom de tillfogade texterna laddade om bildernas budskap. Rafael hade fullföljt uppdraget att framställa nyckelmakten för det påvliga residenset. J.P. Lundström polemiserar i sann luthersk-evangelisk anda mot detta i båda fallen, om av religiös övertygelse eller av opportunistiska skäl må vara osagt. Bilder känner knappast några gränser (Bringéus 1995), men bildbudskap kan inte minst med textens hjälp förändras och omladdas.

Som vi sett dröjde det inemot 350 år innan Rafaelkartongernas bilder blev tillgängliga för en svensk publik. Det intressanta är att de förmedlades till folkets breda lager innan de via litteratur och konstvetenskaplig forskning skulle komma att bli kända av en bildad svensk publik, om man bortser från dem som haft möjlighet att se träsnitten i *The Penny Magazine* eller originalen i London eller Rom.

Lundströms kistebrev bebådar en ny tid. Tidigare hade man omarbetat förlagorna, skurit bort landskapsmotiv och lyft fram aktörerna i förgrunden. Den nya tekniken behövde inte göra avkall på konstnärligheten i samma utsträckning.

Den grafiska omarbetningen av Rafaelkartongerna medförde dock en betydande förlust, genom att de kolorerade bilderna förvandlades till bilder i svart och vitt. Så var fallet i *The Penny Magazine*. Kistebrevstryckarna var emellertid medvetna om färgens betydelse för att locka köpare. Trots att Lundströms Rafaelmotiv gjorde sig bäst i svartvitt kan vi i museisamlingarna finna att koloreringstraditionen var så stark, att även de av Jackson graverade bilderna färglades. Detta skedde dock så okänsligt, att de förlorade sin klarhet. Inom kort skulle färglito-graferna göra mera framgångsrika försök att

återge originalbildernas kolorit. Först i vår egen tid har dock tekniken förfinats i sådan grad, att färgtryck kan göra full rättvisa åt originalen. Folkkonst är inte alltid konst skapad av folket – men däremot alltid konst som brukats av folket i olika syften. Att bildspridningen nästan alltid skett uppifrån och neråt är ett ofrånkomligt faktum. Först när bilderna kunde framställas till ”pennypris” blev de tillgängliga för en större krets, om än knappast för folkets breda lager (Ellenius 1984). Först i kistebrevsform kan man tala om en direkt folklig avnämning. Därmed kunde de fylla en annan funktion än i gallerierna, och inte minst göra det bibliska budskapet visuellt klart. Att konstnären, även om hans namn var Rafael, vanligtvis förblev anonym är en annan historia (Nilsson 1976:174).

*Nils-Arvid Bringéus, prof.em.*

Lund

#### Noter

- 1 Att Kühns tidiga tryck "Mikaels strid med draken" återgår på Rafaels målning från 1518 hade tidigare påpekats av Gunnar Jungmarker 1958:52ff.
- 2 I sitt översiktliga arbete *Den massproducerade bilden* skriver Lena Johannesson utan närmare hänvisning, att "Populärbildstillverkarna sänder ut sina serier av "Rafael för folket – Rafaelreproduktioner i elegant kolorerad xylografi" (Johannesson 1997:62). I brev den 7/4 1998 bekräftar hon min förmodan, att det är *The Penny Magazine*-serien som åsyftas.
- 3 Hedvig Brander Jonsson visar att motivet trycktes av Nordensvahn i Tavastehus redan 1849. Även om det också spritts till Finland genom en stereotyp, har bilden graverats om och fått skarpare kontraster. Det finska kistebrevet bär inte heller John Jacksons signatur. Denne får inte förväxlas med den berömde J.B. Jackson, som levde på 1700-talet (Brander Jonsson 1994:243).

#### Källor och litteratur

Brander Jonsson, Hedvig 1994: *Bild och fromhetsliv i 1800-talets Sverige*.

- Brander Jonsson, Hedvig 1996: Avbild, drömbild, förebild. Maria i 1800-talets ikonografi. I: *Maria i Sverige under tusen år. Föredrag vid symposiet i Vadstena 6–10 oktober 1994.*
- Bringéus, Nils-Arvid 1995: Bilder kennen keine Grenzen. I: *Wege nach Europa. Ansätze und Problemfelder in den Museen. Tagung der Arbeitsgruppe kulturhistorische Museen in der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde vom 4.–8. Oktober 1994.*
- Dahmén, Gunnar 1983: Bibel och bild I: *Svenskarnas religiösa bilder. Om kristen huskonst. Jönköpings läns museum.*
- Ellenius, Allan 1984: Reproducing Art as a Paradigm of Communication. The Case of the Nineteenth Century Illustrated Magazines. *Visual Paraphrases. Studies in Mass Media Imagery.*
- Engen, Rodney K. 1985: *Dictionary of Victorian Wood Engravers.* Chadwyck-Healy.
- Fermor, Sharon 1996: *The Raphael Tapestry Cartoons. Narrative. Decoration. Design.*
- Johannesson, Lena 1978, 1997: *Den massproducerade bilden. Ur bildindustrialismens historia.*
- Johannesson, Lena 1982: *Xylografi och pressbild. Bidrag till trägravvyrens och till den svenska bildjournalistikens historia.*
- Jones, Roger and Penny, Nicholas 1983: *Raphael.* Yale University Press. New Haven and London.
- Jungmarker, Gunnar 1958: Kistebrev utförda i stentryck. *Om litograf. En festskrift. Julius Olséns litografiska anstalt 1918 – 1958.*
- Lördags-Magasinet* 1836, 1837.
- Merian, Matthaeus 1965: *Die Bilder zur Bibel mit den Texten aus dem Alten und Neuen Testament.* Herausgegeben und eingeleitet von Peter Meinhold, Hamburg.
- Nilsson, Sten Åke 1976: Rafael tillrättalagd – myten sönderslagen. *Studiekamraten* 1976:9-10.
- The Penny Magazine* 1832–1834.
- Robertson, David 1996: Sir Charles Lock Eastlake. *The Dictionary of Art.* London – New York.
- Shearman, John 1972: *Raphael's Cartoons in the Collection of Her Majesty the Queen and the Tapestries for the Sistine Chapel.* Phaidon, London.
- Thorpe, James 1935: *English Illustration: the nineties.* London.
- Träsnitt ur svenska kistebref från 1700- och början af 1800-talen.* Utgifna av Föreningen Original-Träsnitt. Stockholm 1916.
- van Tuyl van Scrooskerken 1996: ...*The Dictionary of Art.* Bd 29. London – New York.

## SUMMARY

## Rafael for the people

The author of this article shows that *The Penny Magazine*, with its wood engravings, functioned as a medium for pictures. In the first years' issues of the magazine, which was first published by Charles King in 1832, one finds reproductions of Raphael's cartoons for the tapestries in the Sistine Chapel. In the 1830s these were exhibited at Hampton Court, and they are now in the Victoria and Albert Museum in London. The pictures of the Raphael cartoons in *The Penny Magazine* are signed by the xylographer John Jackson (1801–48) of London, who was known for his *Treatise on Wood Engraving*, published in 1839.

The Swedish publicist Lars Johan Hierta managed to acquire stereotypes from the English magazine, including those of Jackson's engravings of the Raphael cartoons. He used them in his magazine *Lördags-magasinet* in 1836 and 1837. The stereotypes for the motifs of "Peter Receiving the Keys to the Kingdom of Heaven" (Matthew 16:15–19; John 21:17) and "Peter Healing the Cripple" (Acts 3) came into the hands of the printer J. P. Lundström in Jönköping, who used them to print the kind of woodcuts that were pasted inside chest lids. Jackson's signature is found on both chest prints, and also on "The Return of the Prodigal Son" based on a painting by the Italian artist Liello

Spada (now in the Louvre). "Peter Receiving the Keys to the Kingdom of Heaven" was published in Jönköping in several editions between 1850 and 1856 and "Peter Healing the Lame Man" in 1850 and 1851.

Raphael's pictures are narrative, which made them suitable for the repertoire of chest prints. Thanks to the new graphic technique, wood engraving, it was possible to retain the depth and detail of the original pictures. The colouring, on the other hand, had disappeared in Jackson's pictures, but it was restored by Lundström who, true to habit, had the chest prints coloured, although in purely artistic terms they suffered as a result. Lundström added texts to recharge the message of the pictures. Raphael had fulfilled his assignment of depicting the power vested in the keys for the papal residence. Lundström polemized against this, in true Lutheran spirit, in the two chest prints.

It was only when the pictures could be produced for sale at penny prices that they became accessible to the broad masses. As chest prints they could fill a different function than in the galleries, and in particular they could make the biblical message visually clear. The fact that the original artist, even if his name was Raphael, remained anonymous, is a different matter.