

‘Signora Elisabetta Sirani pittrice famosissima’: de vrome hand van een kunstenares in vroegmodern Bologna

Simone Zeguers

1076586

15-02-2025

Begeleider: dr. Bram de Klerck

Bachelor scriptie Kunstgeschiedenis



Inhoudsopgave

<i>Introductie</i>	3
<i>Bologna tijdens de contrareformatie</i>	9
<i>Hoofdstuk 2: De maniera devota, een korte ontstaansgeschiedenis</i>	12
<i>De maniera devota volgens Rocco</i>	18
<i>Hoofdstuk 3: Elisabetta Sirani en de maniera devota</i>	21
<i>De maniera devota in de werken van Sirani</i>	25
<i>Het devotionele werk in de conservatori van Bologna</i>	29
<i>Afbeeldingen</i>	36
<i>Bibliografie</i>	50

Introductie

Onderzoek naar vrouwelijke kunstenaars heeft zich in de laatste decennia steeds verder uitgebreid. Ook de vroegmoderne periode is wat dit betreft veelvuldig onderzocht. Toch moet de gemiddelde student even op zoek voordat die de naam Elisabetta Sirani (1638-1665) tegenkomt in bibliotheken en op het internet. Enkele andere namen drijven al een tijd aan de oppervlakte, zoals die van Romeinse tijdgenote en schilder Artemisia Gentileschi (1593-1654), of die van de Bolognese beeldhouwer Properzia de' Rossi (1490-1530), die een eeuw eerder werkzaam was, en de enige vrouw die kort wordt vermeld in Vasari's overbekende *Vite* (1550).¹ Ook al kunnen de namen van enkele vrouwen bekend in de oren klinken, die van Sirani blijft vaak uit. Toch wordt er al sinds de zeventiende eeuw over haar geschreven en maakte zij van haar naam, een naam van betekenis.

Elisabetta Sirani leefde van 1638 tot 1665 in Bologna, de stad die zij nooit heeft verlaten. Ze was werkzaam in een periode waarin de contrareformatie op het Italiaans schiereiland in een stroomversnelling raakte door hervormingen vanuit de katholieke kerk. Als jonge vrouw werd Sirani door haar vader Andrea Giovanni Sirani onderwezen in diens atelier. Elisabetta heeft met haar werk bekendheid opgebouwd in zeventiende-eeuws Bologna, onder andere met haar overname van het atelier van haar vader.²

In de zeventiende eeuw werd er al lovend over Sirani geschreven door biograaf en edelman Cesare Malvasia in zijn *Felsina Pittrice* (1678), een uitgebreid biografisch werk over Bolognese kunstenaars. Maar, al werd er over Sirani geschreven gedurende haar leven en na haar dood, teksten over vrouwelijke kunstenaars zijn lange tijd maar weinig serieus genomen binnen de kunstgeschiedenis. Sinds de jaren zeventig van de twintigste eeuw wordt er steeds meer aandacht besteed aan de rol van vrouwen in de kunst. Toch maken haar werk en biografie pas in de eenentwintigste eeuw een opkomst in het kunsthistorisch discours. Met een monografie over Sirani heeft Adelina Modesti in 2023 een gedetailleerde bijdrage geleverd aan het onderzoek naar vrouwelijke schilders in vroegmodern Italië.³

In het feministisch kunsthistorisch discours wordt er behalve aan biografische aspecten, ook aandacht besteed aan stijl. In 2017 verscheen het boek *The Devout Hand* van Patricia Rocco, waar zij stilistische kenmerken van de werken van een andere Bolognese kunstenaar,

¹ Vasari in Ragghianti 1971

² Modesti 2023 p. 23

³ Modesti 2023

Lavinia Fontana (1552-1614), behandelt vanuit een genderperspectief. In haar introductie zet Rocco het onderwerp van haar boek uiteen: de *maniera devota* als vrouwelijk fenomeen.⁴ De *maniera devota* is een devotionele stijl die als emotioneel en zwak getypeerd wordt en in de vijftiende eeuw in de Nederlanden is ontstaan. Rocco definieert deze stijl aan de hand van kunstwerken van vrouwen uit zes- en zeventiende-eeuws Bologna.

Eén van deze vrouwen is Elisabetta Sirani, die veel devotioneel werk heeft geproduceerd. Haar devotionele opdrachten bestaan naast Passiescènes, ook uit Heilige Families en Madonna's op klein formaat, bijvoorbeeld haar *Heilige Familie met de jonge Heilige Johannes de Doper* uit 1664, in opdracht geschilderd voor de bankier Andrea Cattalani (figuur 2).⁵ Voor haar Madonna's zou Sirani sterk geprezen worden. Deze werken op koperen plaatjes op klein formaat zullen in het bijzonder behandeld worden in dit onderzoek. Rocco probeert een nieuwe blik op kunst uit de periode van de contrareformatie en de rol van vrouwen te werpen en draagt hiermee bij aan het feministisch kunsthistorisch discours en het discours over devotionele kunst. In dit onderzoek zal ik Elisabetta Sirani proberen te plaatsen in deze stilistische benadering en daarmee een kritische blik werpen op de bevindingen van Rocco.

Patricia Rocco behandelt in haar boek de rol van vrouwen in devotionele kunst van de vroegmoderne periode, in het bijzonder zes- en zeventiende-eeuwse Bolognese kunst, die is getekend door de ontwikkelingen uit het Concilie van Trente. Van 1545 tot 1563 vond dit concilie plaats, waar vergaderd werd over hervormingen binnen de katholieke kerk, in reactie op de protestantse reformatie die ten noorden van de Alpen plaatsvond.⁶ Deze hervormingen stonden in het teken van devotie; het publiek moest zich sterker verbonden voelen met het geloof en meer aandacht besteden aan devotionele oefeningen.

Ook binnen de kunstwereld lieten hervormingen zich gelden. In Bologna werden deze voornamelijk georganiseerd door toenmalig bisschop Gabriele Paleotti. Zijn *Discorso intorno alle immagini sacre e profane* uit 1582 geeft onder andere een gedetailleerde lijst van eisen waaraan religieuze voorstellingen volgens hem moesten voldoen.⁷ Het voornaamste doel van Paleotti's hervormingen was het vergroten van de devotie onder het volk, hier moesten de beeldende kunsten voor dienen. In de schilderkunst moest de vroomheid van de kunstenaar

⁴ Rocco 2017 p. 5

⁵ Gallerie degli Uffizi 2024

⁶ Rocco 2017 p. 5

⁷ Paleotti 1582

gereflecteerd worden, moest de devotie van de beschouwer worden opgeroepen en moest deze worden onderwezen in Bijbelse teksten en de geschiedenis van het Christendom. Rocco legt een direct verband tussen de *maniera devota* en het *Discorso* van Paleotti, waarmee zij beargumenteert dat deze stijl zou voldoen aan de hervormingseisen in het *Discorso*.

In haar boek benadrukt Rocco dat de door haar gedefinieerde term *maniera devota* in de zestiende eeuw al bestempeld zou zijn als typisch vrouwelijk, met veel emotie, zonder kracht, zachtaardig. Daarmee introduceert zij een nieuw element in een lange discussie over devotie en kunst in contrareformatorisch Italië. Dit discours betreft vooralsnog voornamelijk mannelijke kunstenaars, bijvoorbeeld Annibale Carracci en Scipione Pulzone.⁸ Rocco voegt hier vrouwelijke kunstenaars aan toe. Zij stelt dat stijlen van vroegmoderne vrouwelijke kunstenaars erg goed aansloten op de *maniera devota* en zo ook op de kunstzinnige hervormingen van Paleotti's *Discorso*. Rocco's onderzoek naar de connecties tussen de *maniera devota* en het *Discorso* komt samen in het werk van Lavinia Fontana (1552-1614), een schilder die zich in de kringen van Paleotti bevond en in de literatuur regelmatig wordt aangehaald als Sirani's voorganger. Rocco stelt dat Fontana's werk voldoet aan haar definitie van de *maniera devota* en dus aan Paleotti's eisen, wat haar werk uitermate geschikt zou maken voor het bereiken van Paleotti's doelen omtrent het versterken van devotie. Het vrouwelijke karakter van de *maniera devota* zou goed in de smaak zijn gevallen bij Paleotti en nuttig kunnen zijn voor zijn hervormingen.

In dit onderzoek zal ik bekijken hoe Elisabetta Sirani's religieuze schilderijen, en meer in het bijzonder haar *Treurende Maagd met de symbolen van de Passie* uit 1657 (figuur 3), in relatie staan tot de contrareformatorische denkbeelden over devotionele kunst van Gabriele Paleotti zoals die tot uiting komen in zijn *Discorso intorno alle immagini sacre e profane* uit 1582. Dit zal ik doen door te onderzoeken hoe Sirani kan worden geplaatst in het devotionele kunsthistorisch discours van de zeventiende eeuw in Bologna. Ik zal kijken naar kunstkritiek uit de zestiende en zeventiende eeuw, waar de definitie van de term *maniera devota* zijn oorsprong vindt, en onderzoeken hoe de werken van Elisabetta Sirani overeenkomen met de *maniera devota* zoals deze volgens Rocco wordt gedefinieerd.

⁸ Voor verdiepende literatuur over devotie in kunst in vroegmodern Italië of over Scipione Pulzone en Annibale Carracci en devotionele kunst, zie Frederico Zeri 1957 over Scipione Pulzone en Anton Boschloo 1974 over Annibale Carracci.

Ook het vrouwelijke aspect van de *maniera devota* laat ik aan bod komen, waarbij ik zal onderzoeken hoe dit vrouwelijke karakter bijdraagt aan de discussie over devotieele kunst. Tot slot zal ik behandelen hoe het toekennen van gender aan een stijl tot paradoxale uitkomsten kan leiden wat betreft kunstenaars en kunstcritiek, met het oog op Sirani in het bijzonder.

Hoofdstuk 1: Elisabetta Sirani als vrouw in een mannelijk landschap

Elisabetta Sirani kwam uit een getalenteerd, kunstzinnig gezin uit Bologna. Aan het hoofd stond haar vader Giovanni Andrea Sirani (1610-1670), die leerling was geweest van de befaamde Bolognese kunstenaar Guido Reni en behalve schilder een succesvol kunstenaar, leraar en kunsthandelaar was. Bij hem gingen Elisabetta en haar zussen Barbara en Anna Maria in de leer. Elisabetta bleef in het Sirani atelier in Bologna werken tot aan haar dood in 1665.⁹

Biograaf, edelman, professor en hechte vriend van de familie, Carlo Cesare Malvasia (1616-1693) streek met de eer Elisabetta's talent als eerste te hebben opgemerkt en haar vader Giovanni Andrea te hebben aangespoord zijn dochter te onderwijzen in de schilderkunst.¹⁰ Deze opleiding moet er in haar geval voor hebben gezorgd dat zij uiteindelijk in staat was klassieke en Bijbelse scènes te schilderen, ondanks een gebrek aan lessen in anatomie, waaraan vrouwen tot in de negentiende eeuw doorgaans niet mochten deelnemen.¹¹ In het atelier van Giovanni Andrea leerden Elisabetta en haar jongere zussen schilderen, tekenen en etsen, en kregen ze kunsttheorie en druktechnieken bijgebracht. Ook de goed onderhouden bibliotheek en uitgebreide collectie tekeningen, schilderijen en afgietsels die haar vader bezat, zouden hebben bijgedragen aan de brede opleiding van Elisabetta, waarvan zij later uitbundig gebruik zou maken voor haar professionele opdrachten.¹² In zijn *Felsina Pittrice* uit 1678, schreef Malvasia dat Elisabetta haar vader voorbij is gegaan in grootsheid.¹³ En in sommige werken en thema's zelfs Guido Reni overtrof.¹⁴

Elisabetta Sirani werd toegelaten tot de Accademia di San Luca in Rome, waar vanaf 1607 vrouwen werden verwelkomd. Dit was een duidelijk blijk van erkenning van haar professionele status door haar tijdgenoten. Ook was dit een duidelijke aanwijzing dat haar reputatie voorbij de stadsmuren van Bologna groeide. De negentiende-eeuwse biograaf Melchior Missirini noemt Sirani een 'professore academico' van de zeventiende eeuw, wat haar een hogere status verleende dan 'accademico d'onore', een erelid van de academie, een titel die

⁹ Modesti 2023 p.23

¹⁰ Malvasia in Dabbs 2009 p. 127

¹¹ Modesti 2023 p. 26

¹² Modesti 2023 p. 34

¹³ Malvasia in Dabbs 2009 p. 127

¹⁴ Malvasia in Dabbs 2009 p. 129

doorgaans niet aan vrouwen werd verleend.¹⁵ Haar vader ontving geen van beide titels.¹⁶ De status van professor heeft Sirani tot volwaardig professional gedoopt, en gaf haar de mogelijkheden haar eigen atelier als *maestra* met leerlingen en assistenten te leiden. Ook zou ze lid van het Sint Lucasgilde in Bologna zijn geweest, al is dit nog niet zeker.¹⁷ Uiteindelijk was dan ook Elisabetta de persoon die het atelier van Giovanni Andrea overnam nadat hij niet meer in staat was dit te onderhouden. Naast de overname van dit atelier richtte Elisabetta een academie op voor jonge vrouwen. Zelf heeft Elisabetta in haar slechts 27 jaar durende leven meer dan tweehonderd portretten, religieuze scènes en klassieke scènes geschilderd.¹⁸

Als vrouw en professioneel kunstenaar had Sirani een ingewikkelde maatschappelijke status.¹⁹ Sirani had het geluk dat ze in een artistiek aangelegde familie was geboren en les kon krijgen van haar vader.²⁰ Linda Nochlin schreef in haar essay *Why have there been no great women artists?* (1971) over de periode van de renaissance tot ver in de negentiende eeuw dat vrouwen slechts aan een carrière als kunstenaar konden beginnen wanneer zij een man met een sterke invloed in hun directe omgeving hadden die hen als mentor kon opleiden, omdat vrouwen niet werden toegelaten tot kunstacademies. Wanneer zij bij uitzondering wel werden toegelaten, mochten zij geen naaktmodellen bestuderen om onderwezen te worden in anatomie. Door deze tekortkoming bleef in de schilderkunst de optie tot het schilderen van historiestukken en religieuze scènes, in de kunsttheorie van die tijd de meest hoog geschatte genres in deze discipline, uit. Dit belette vrouwen dus net zo volwaardig carrière te maken als mannen en drong ze terug tot het schilderen van portretten en stillevenen die minder gewaardeerd werden.²¹

De man die een prominente rol speelde in Elisabetta's kunstzinnige educatie was haar vader. Uit primaire bronnen van de leerlingen in het Sirani atelier blijkt dat Elisabetta veel contact had met haar medestudenten, wat kan betekenen dat haar onderwijs niet veel zou verschillen van dat van haar vaders andere leerlingen.²² Toch zou Elisabetta hier waarschijnlijk nog geen lessen in anatomie hebben gehad en zou ze geen naakte modellen hebben geschilderd.

¹⁵ Missirini *Memorie per servire alla Storia della Romana Accademia di San Luca*, Romanis, Rome 1825, p. 83, 473, in Modesti 2023 p. 55

¹⁶ Modesti 2023 p. 55

¹⁷ Modesti 2023 p. 55

¹⁸ Rocco 2017 p. 5

¹⁹ Voor verdiepende informatie over vrouwen in de kunstgeschiedenis, zie Norma Broude en Mary Garrard 1982.

²⁰ Modesti 2013 p. 11

²¹ Nochlin 1971 p. 42-48

²² Modesti 2023 p. 26

Van verscheidene tekeningen van Elisabetta's hand wordt beweerd dat haar jongere broer, jongere zussen of zij zelf model hebben gestaan.²³ Als vrouw heeft Elisabetta dus creatief gebruik moeten maken van de middelen die zij tot haar beschikking had, in plaats van het volgen van onderwijs aan een academie.

Nochlin schreef ook dat vrouwelijke kunstenaars vaak de keuze moesten maken tussen het moederschap en een carrière, omdat deze wegens de ouderwetse rol van de vrouw als zorgende moeder en huisvrouw niet samen konden gaan.²⁴ Sirani zou niet trouwen of kinderen krijgen, waar Adelina Modesti in haar monografie over Sirani over veronderstelt dat zij hiermee een nieuw concept van vrouwelijkheid presenteert en daarmee een nieuw rolmodel: de alleenstaande, onafhankelijke professional die een succesvolle carrière als kunstenaar verkiest boven het huwelijk en het moederschap.²⁵ Het geslacht van Sirani mag dus niet buiten beschouwing gelaten worden, omdat de moeilijkheden die kwamen kijken bij het maken van een carrière voor vrouwen ervoor zorgden dat zij een inhaalslag moesten maken ten opzichte van mannen, maar de wedstrijd toch nooit konden winnen. Hoewel Sirani duidelijk niet de enige schilder van haar geslacht was, was ze toch een uitzonderlijk geval in een werkveld gedomineerd door mannen.

Bologna tijdens de contrareformatie

Ongeveer een eeuw voor de geboorte van Elisabetta had Gabriele Paleotti (1522-1597) in Bologna veel voor het zeggen.²⁶ Geboren in een familie van adel, als zoon van een senator, was Paleotti al vroeg aanwezig in de kringen waar hij later terecht zou komen als *Consigliere dei Legati al Concilio* en was tussen 1561 en 1563 actief betrokken bij het Concilie van Trente (1545-1563). Twee jaar later werd hij als kardinaal verkozen en bleef dus betrokken bij de hervormingen in de katholieke kerk.²⁷ Naast deze werkzaamheden binnen de Kerk, had Paleotti een paar jaar later als bisschop, en uiteindelijk als aartsbisschop, ook veel macht in het

²³ Modesti 2023 p. 39

²⁴ Nochlin 1971 p. 58-63

²⁵ Modesti 2023 p. 13. Modesti bespreekt ook de theorie van Gabriella Zarri's *Third State*: vrouwen die niet wilden trouwen of toetreden tot een klooster, maar levens als professionals leidden door te onderwijzen, te schrijven of zich in te zetten voor goede doelen. Deze vrouwen leefden met hun families of soms met elkaar in semi-religieuze gemeenschappen. Volgens Zarri gaf dit vrouwen de kans buiten de sferen van de familie of kloosters te werken en vrij te zijn van patriarchale rollen. Voor meer informatie zie Zarri, Gabriella, *Recinti. Donne, clausura e matrimonio nella prima età moderna*. Il Mulino Bologna 2000.

²⁶ Voor meer informatie over het leven van Gabriele Paleotti, zie de tweedelige biografie van Paolo Prodi: *Il cardinale Gabriele Paleotti (1522-1597)*.

²⁷ Boschloo 1974 p. 110

stadsbestuur. Paleotti maakte direct veel ruimte voor vrouwen in het stadsbestuur en bracht volgens Rocco indirect meer mogelijkheden voor vrouwen in de kunstwereld wegens de overeenkomsten tussen zijn *Discorso* en de *maniera devota*, dit zal in het volgende hoofdstuk worden toegelicht. Aan de hand van twee traktaten bracht hij zijn wensen voor hervormingen onder woorden en zette hiermee aan tot verandering binnen de stad, die Bologna tot uitzonderlijke stad maakten op het Italische schiereiland. In zijn *Del sacramento del matrimonio* uit 1583 richtte Paleotti zich tot de Bolognese edelvrouwen en hun verantwoordelijkheden binnen de stad. Zij werden door hem aangespoord om zich te bemoeien met de opvoeding van jonge vrouwen, betrokken te zijn bij liefdadigheidsinstellingen en zich bezig te houden met sociale welvaart.²⁸

Als tegenreactie op de hervormingen van de Kerk in noord-Europa, raakte ten zuiden van de Alpen de contrareformatie in een stroomversnelling tijdens het Concilie van Trente. Enkele bisschoppen zouden de concilievoorschriften met betrekking tot de kunsten uitwerken, bijvoorbeeld Carlo Borromeo die in 1577 zijn traktaat *Instructiones fabricae et supellectilis ecclesiasticae*, over de architectuur en aankleding van de kerk publiceerde in Milaan.²⁹ Na het concilie was er veel ruimte voor kunstenaars om nieuwe religieuze schilderijen te produceren om kerken mee te decoreren volgens de nieuwe regels van het concilie. De Kerk fungeerde als grootste opdrachtgever, maar ook de elite wilde haar trouw tonen aan de Kerk en liet massaal werken in opdracht maken.³⁰

Ook Paleotti wendde zich tot hervormingen in de kunsten gedurende en na afloop van dit concilie. In zijn traktaat *Discorso intorno alle immagini sacre e profane* uit 1582, het jaar waarin hij als aartsbisschop werd aangewezen, beschrijft hij uitgebreid hoe kunstenaars volgens hem te werk moesten gaan, welke onderwerpen hun schilderijen moesten bevatten en hoe de kunsten het publiek sterker aan moesten zetten tot het belijden van het christelijke geloof.³¹ In zijn traktaat spreekt hij kunstenaars aan op hun belangrijke taak; het onderwijzen van niet alleen de elite, voor wie kunst makkelijker beschikbaar was voor privébezit, maar ook voor het volk. Uit het *Discorso* blijkt dat Paleotti op zoek was naar een natuurgetrouwe stijl van schilderen, waarin deze natuurgetrouwheid een didactische functie droeg.³²

²⁸ Modesti 2023 p. 14

²⁹ Borromeo 1577 in Voelker 1976

³⁰ Boschloo 1974 p. 108

³¹ Paleotti 1582

³² Rocco 2017 p. 7

Wat verder centraal staat in de denkbeelden van Paleotti is devotie. Om iedereen te kunnen aansporen tot het leiden van een vromer leven, moest de beeldende kunst duidelijk vormgegeven zijn en iedereen kunnen onderwijzen in de christelijke leer.³³ Ook moest kunst het publiek ondersteunen in meditatie; het kunnen visualiseren van religieuze verhalen.³⁴ Om dit te bewerkstelligen, moest kunst het liefst zijn vormgegeven door een *artifice cristiano*, een ‘vrome schilder’. Een vroom schilder kon de belangrijkste onderdelen van devotie kunst voortbrengen door deze met de juiste intenties en vroom gedachtegoed te maken. Deze vroomheid was volgens Paleotti terug te zien in de kunst zelf; deze meest vrome uiting van kunst was zichtbaar in de stijl, het onderwerp en de receptie van het werk. Paleotti maakte in zijn *Discorso* duidelijk dat kunstenaars een afbeelding konden wijden met hun eigen devotie, met als belangrijkste voorbeeld Fra Angelico, die nooit zou hebben geschilderd zonder op voorhand gebeden te hebben.³⁵ Ook Albrecht Dürer zou de aandacht van Paleotti trekken. Deze devotie van de kunstenaar zou vervolgens via de afbeelding worden overgedragen op de gebruiker van de afbeelding, dit was het resultaat van het werk van een *artefice cristiano*.

Rocco gebruikt voor deze stijl die aan Paleotti’s eisen voldoet de term *maniera devota* en behandelt kort de oorsprong van deze stijl in de Nederlanden, waar de focus wordt gelegd op ‘emotionele’ en ‘vrouwelijke’ eigenschappen. Rocco toont ook voorbeelden van Sirani’s werken in het kader van devotie. Sirani zou volgens dezelfde vrouwelijke stijl werken en schilderijen produceren die zich goed lenen voor de *maniera devota*.

Paleotti bracht met zijn traktaten ruimte voor vrouwen in het publieke leven en het kunstzinnige leven van Bologna. De stad was tijdens de contrareformatie uitzonderlijk verwelkomend naar haar vrouwelijke inwoners en bracht mogelijkheden voor deze vrouwen om zich te ontwikkelen.³⁶ Dit is het Bologna waar Elisabetta Sirani zich in bevond.

³³ Boschloo 1974 p. 123

³⁴ Baxandall 1972 p. 46

³⁵ Brundin 2018 p. 186

³⁶ Modesti 2023 p. 14

Hoofdstuk 2: De maniera devota, een korte ontstaansgeschiedenis

Om de term *maniera devota* te kunnen definiëren, moet er eerst worden gekeken naar de ontstaansgeschiedenis van dit fenomeen. Voordat we in de geschiedenis van deze stijl duiken, werpen wij eerst een blik op het gebruik van de term. De term is in de twintigste-eeuwse kunstgeschiedenis voor het eerst gedefinieerd. Charles Dempsey heeft onder anderen de term vormgegeven in zijn essay ‘The Carracci and the Devout Style in Emilia’ uit 1987, waar hij de focus legt op schilder Francesco Francia (1547-1517). Dempsey stelt dat de zestiende-eeuwse schilder en biograaf Vasari bij zijn aankomst in Bologna een volledig andere stijl aantrof dan hij in andere delen van toenmalig Italië zou hebben gezien: de *maniera devota*. Door Francia en Pietro Perugino (1446-1523) werd er in de vijftiende eeuw in Bologna een nieuwe vorm van schilderen ontwikkeld, waarvan de oorsprong in de Lage Landen te vinden is (figuur 4). Dempsey stelt ons er van op de hoogte dat er ten tijde van Vasari’s werkzaamheden al sprake was van de duiding ‘devotionele stijl’ (*devota*) die werd gebruikt om het werk van Francia en Perugino te duiden.³⁷ Er heerst dus al eeuwen een idee van een ‘devotionele stijl’ die in Vlaamse stijlen is geworteld. Dit is door kunsthistorici opgepikt en vormgegeven, waar Rocco in haar *Devout Hand* op voortborduurde en ‘vrouwelijke’ kwaliteiten aan deze stijl verbindt.

De ontwikkeling van deze manier van schilderen ontstond in de Nederlanden van de veertiende en vijftiende eeuw en verspreidde zich door Europa, zo kwam het ook in toenmalig Italië terecht en werden Italiaanse schilders door deze stijl beïnvloed. In het Italië van deze eeuwen werden de woorden *alla fiamminga* gebruikt om Vlaamse, evenals andere noord-Europese schilderijen te beschrijven. Door het gebruik van deze woorden werden niet alleen Nederlandse schilderijen als anders in stijl geduid, maar werden ook Italiaanse schilderijen die volgens deze Vlaamse stijl geschilderd waren, onderscheiden van andere Italiaanse schilderijen.³⁸ Paula Nuttall geeft in haar boek *From Flanders to Florence* uit 2004 een duidelijk overzicht van de verbanden tussen Vlaamse en Italiaanse schilderkunst in de renaissance en de vroegmoderne periode. Deze geschiedenis past Rocco toe op haar uiteindelijke definitie van de term *maniera devota*.

³⁷ Dempsey 1987 p.75

³⁸ Nuttall 2004 p. 31

De Vlaamse schilderkunst was zeer bekend en gewaardeerd in vroegmodern Italië, waar de namen Van Eyck en Van der Weyden menig geleerde bekend voorkwamen. De schilderijen van deze Vlamingen waren aan verschillende hoven in Italiaanse regio's te bewonderen en er klonken veel positieve geluiden over deze schilders binnen geleerde kringen. Een van de meest bekende voorbeelden van deze Vlaamse schilderijen in vroegmodern Italië was aan het hof van d'Este in Ferrara, waar de *Kruisafname* (ca. 1450) van Rogier Van der Weyden, dat uiteindelijk verloren zou gaan, aanwezig was. Humanist Cyriacus van Ancona schreef in 1449 over dit schilderij en gebruikte daarbij het woord *pietissimo*; een zeer vrome afbeelding.³⁹ Deze beschouwing van de Vlaamse schilderkunst als 'vroom' en devotioneel sterk is een terugkerend thema in de contemporaine kunstcritiek.

Misschien wel het bekendste gedocumenteerde voorbeeld van een uitgesproken mening over Vlaamse schilderkunst komt van Michelangelo Buonarroti. Dit is terug te vinden in Francisco de Holanda's *Dialogos de Roma* uit 1548. In de jaren dertig van de zestiende eeuw ging de Portugese kunstenaar op reis naar Rome om de Italiaanse schilderkunst beter te leren kennen, waar hij Michelangelo ontmoette. Jaren later noteerde hij in zijn *Dialogos* de gesprekken die hij over de schilderkunst voerde gedurende zijn reis.⁴⁰

Onderdeel van deze dialogen is het gesprek tussen Michelangelo en de adellijke dichteres Vittoria Colonna. In dit gesprek valt het de dame op dat de Vlaamse schilderkunst vromer lijkt dan de Italiaanse, waarna zij hem naar zijn mening vraagt over dit onderwerp.⁴¹ Michelangelo bevestigt de observatie van de dichteres en noemt de Vlaamse schilderkunst emotioneler en ontroerender dan de Italiaanse. Zijn verklaring luidt dat de emotie wordt opgeroepen, niet door de kwaliteit en kracht van het werk, maar door de 'deugdelijkheid van de vrome persoon'.⁴² Hier speelt de beschouwer dus een rol in de perceptie en het effect van de kunst; als de beschouwer een vroom leven leidt, zal die de kunst kunnen begrijpen als emotioneel tafereel en zelf de emoties ervaren die in het werk worden afgebeeld. Uit het *Discorso* blijkt dat Paleotti op zoek was naar kunst die de beschouwer kon bewegen tot inleving in de afgebeelde tafereelen en emoties van de afgebeelde figuren.

³⁹ Nuttall 2004 p. 38

⁴⁰ Nuttall 2004 p. 1

⁴¹ D'Holanda 1548

⁴² Eigen vertaling van Bell 1979 p. 15-17. Bell geeft als Engelse vertaling van De Holanda's *Dialogos* uit 1548: Flemish painting [...] will please the devout better than any painting of Italy, [...] and that is not through the vigour and goodness of the painting but owing to the goodness of the devout person.'

Tot slot speelt de humanist Bartolomeo Fazio een grote rol als het gaat om kunstkritiek in de vijftiende eeuw. Uit zijn *De viris illustribus*, geschreven over bekende tijdgenoten in 1456, blijkt zijn waardering voor Van Eyck en Van der Weyden, die hij met Gentile da Fabriano en Pisanello tot de beste schilders uit zijn tijd rekent.⁴³ Fazio prees in de *Kruisafname* van Van der Weyden het hyperrealistische detailwerk van de Vlamingen, dat bij de andere auteurs ook aan bod komt. Fazio noemt als voorbeeld de afgebeelde tranen van figuren, die enkel kunnen worden opgevat als werkelijkheid. Waar de devotieele kracht van deze realistische details bij Fazio niet in directe woorden tot uitdrukking komt, zien we dit in de andere teksten terug onder de woorden *devoto* of *pietissimo*. Deze termen lijken dus geassocieerd te worden met de Vlaamse schilderkunst in het bijzonder.⁴⁴

Hoe deze Vlaamse stijl tot *devoto* of *pietissimo* wordt verheven, gaat volgens drie criteria, zo blijkt indirect uit de teksten van deze contemporaine schrijvers volgens Nuttall. Deze criteria betreffen techniek, natuurgetrouwheid en expressie. Van deze drie eisen kan een optelsom worden gevormd die uiteindelijk leidt tot een devotieel of vroom schilderij.

Deze optelsom begint bij het gebruik van olieverf, dat onder de noemer techniek valt. Met olieverf konden schilders gedetailleerder te werk gaan dan met de voorheen gebruikte tempera. Door het gebruik van deze verf werden ook de kleuren in het werk meer uitgesproken. Fazio schreef in de vijftiende eeuw al over het vernieuwende kleurgebruik, *colore*, van Van Eyck. Ook *ingegno*, vakmanschap, valt onder de noemer techniek. Dit vakmanschap ging hand in hand met het gebruik van olieverf en dit samen werd door de Italianen als een typisch Vlaamse manier van schilderen beschouwd. Via deze combinatie van vakmanschap en techniek werd de *colore* van een schilderij tot leven gebracht.

Door deze ‘technieken’ werd ook de natuurgetrouwheid van het werk van hogere kwaliteit; het tweede criterium. Zowel Fazio als Cyriacus schrijven over de natuurgetrouwheid van de werken van Van Eyck en Van der Weyden. Door het gebruik van olieverf konden de Vlamingen details goed weergeven en het *ingegno*, eigen aan de Vlamingen, waardoor de *colore* meer uitgesproken werd, maakte dat hun werken op een eigen, typische manier natuurgetrouw waren. De natuurgetrouwheid van schilderijen was een belangrijke factor, door deze natuurgetrouwheid kon een schilderij namelijk meer indruk maken op de beschouwer. Ook zou

⁴³ Baxandall 1964 p. 90

⁴⁴ Nuttall 2004 p. 38

dit dan gelden voor iedereen die een schilderij bekeek, niet slechts voor geleerden die met een onderwezen oog naar het werk konden kijken. Prediker Savonarola riep hier in de vijftiende eeuw al toe op; om kunst voor de massa te behouden en begrijpelijk te maken voor iedereen.⁴⁵

Tot slot was het afbeelden van emotie, expressie, onderdeel van de optelsom die de Vlaamse schilderkunst tot een bijzondere vorm van devotionele schilderkunst maakte. Ook de uitdrukking van emotie komt in de beschrijvingen van Van der Weydens *Kruisafname* door Fazio en Cyriacus aan bod. De auteurs waren geëmotioneerd door de realistisch afgebeelde emoties van de rouwende figuren in het tafereel. Deze imposante afbeelding van emotie kon tot stand komen door het detail en daarmee de natuurgetrouwheid van de figuren, hun emoties en hun tranen in het bijzonder.⁴⁶

Deze drie criteria vormen samen een bijzondere combinatie die de Vlaamse schilderkunst tot een zeer eigen, devotionele schilderkunst maakt. Deze ‘devotionele’ stijl moest duidelijk, helder gecommuniceerd en vroom zijn. Met de uitspraak van Vittoria Colonna, die de Vlaamse schilderkunst als zeer devotioneel, *devoto*, beschrijft, die door Michelangelo wordt bevestigd, begint Rocco haar argument.⁴⁷ Zij begint de formulering van haar definitie van de *maniera devota* bij deze specifieke stijl. Door de toepassing van deze stijl kon de beschouwer zich gemakkelijk verplaatsen in de figuren van het tafereel en zo mee leven met de ervaringen uit het leven van Christus, zoals reeds is genoemd het belangrijkste onderwerp in Paleotti’s *Discorso*.⁴⁸

Toch baseert Rocco zich niet op de schilderijen van Van Eyck en Van der Weyden in haar definitie. Zij bespreekt geen Vlaamse, maar Italiaanse schilders die zich vormen naar de Vlaamse stijl.⁴⁹ Dit onderscheid wordt al gemaakt door Nuttall, waar zij stelt dat de overname van de Vlaamse stijl in Italië niet één op één ging. Als voorbeeld neemt zij Pietro Perugino, die in zijn uitdrukking van emotie veel bescheidener was dan de Vlaamse voorbeelden die Fazio en Cyriacus hebben gezien.⁵⁰ Zij behandelt Perugino’s *Pietà* uit 1494 (figuur 5), een schilderij dat zich dan wel baseert op het noordelijke *Vesperbild*, maar in de uitdrukking van emotie anders tot stand komt. Het excessief gebruik van tranen, bloed en zweet in de werken van Van

⁴⁵ Nuttall 2004 p. 34-37

⁴⁶ Nuttall 2004 p. 38

⁴⁷ Rocco 2017 p. 13

⁴⁸ Nuttall 2004 p. 40

⁴⁹ Rocco 2017 p. 14

⁵⁰ Nuttall 2004 p. 240

der Weyden en Van Eyck om pijn, verdriet en rouw over te brengen aan de beschouwer wordt in de *Pietà* van Perugino niet herkend. Deze afbeelding van de rouwende moeder van Christus en het verdriet van de heiligen die zich in het tafereel bevinden, bevat slechts ingetogen emotie. De houdingen van de figuren zijn teruggetrokken en kalmer vergeleken met de Vlaamse voorbeelden, en slechts waar gepast, is er een traan in een ooghoek te vinden.

Deze bescheiden afbeelding van verdriet en rouw ligt volgens Nuttall dichter bij de werken van Hans Memling (1430-1494) dan bij Van der Weyden of Van Eyck, waar zij een vergelijking maakt met Memlings *Graflegging* van het Reinse Triptiek uit ongeveer 1480 (figuur 6).⁵¹ Memlings *Graflegging* toont ook deze duidelijk andere uiting van emotie, die een ingetogen uitstraling heeft. Zo is Perugino's stijl door contemporaine auteurs beschreven als 'molto dolce'; veel zachter dan de dramatische afbeeldingen van Van der Weyden en Van Eyck.⁵² Deze stijl roept een rustige, weloverwogen vorm van devotie op, in tegenstelling tot de uitbundige, emotionele vorm van devotie van Van der Weyden en Van Eyck. De manier waarop invloeden van Perugino in Bologna terecht zijn gekomen, verklaart Rocco aan de hand van het altaarstuk van Raphael dat zich destijds in de San Giovanni in Monte bevond (nu Pinacoteca Nazionale, Bologna); *De extase van de heilige Cecilia* uit 1515 (figuur 7). Raphael zou via zijn vader Giovanni zijn beïnvloed door Perugino, van wie ook wordt gezegd dat deze Raphaels leermeester was.⁵³

Rocco voegt aan de genealogie van deze stijl Denys Calvaert toe, zoals veel noordelijke Europeanen in vroegmodern Italië 'Il Fiammingo' genoemd. Deze Vlaamse schilder, werkzaam in Bologna, zou de Vlaamse beginselen van de *maniera devota* met zich mee hebben gebracht en Bolognese schilders hebben beïnvloed. Zo heeft in de eerste plaats Lavinia Fontana's vader Prospero met Calvaert gewerkt, en haar waarschijnlijk deze stijl van schilderen aangeleerd.⁵⁴

Echter, de lijn van Calvaert naar Elisabetta Sirani begint bij Guido Reni, die Sirani persoonlijk kende en van wie zij elementen in stijl direct en indirect heeft overgenomen. Haar vader Giovanni Andrea was Reni's voornaamste assistent en moet zijn dochter zijn stijl hebben aangeleerd. Voordat Reni bij de Carracci in de leer ging, werd hij opgeleid door Denys Calvaert, waar hij ongetwijfeld inspiraties in stijl moet hebben opgedaan.⁵⁵ Zo is de Vlaamse stijl door

⁵¹ Nuttall 2004 p. 241

⁵² Nuttall 2004 p. 242

⁵³ Rocco 2017 p. 14

⁵⁴ Rocco 2017 p. 15

⁵⁵ Sohm 1995 p. 795

Calvaert van de Nederlanden naar Bologna gebracht en van generatie op generatie vertaald, tot Elisabetta Sirani gekomen en door haar verder tot ontwikkeling gebracht. Dit is de genealogie waarop Rocco zich baseert, de nadruk leggend op de oorsprong van deze stijl die in de schilderijen van Memling, Perugino en Calvaert herkennen is.⁵⁶ Deze Vlaamse devotionele stijl, die uiteindelijk bij Sirani terecht is gekomen, is volgens Rocco een belangrijke fundering geweest voor de *maniera devota* waarmee Gabriele Paleotti's hervormingen konden worden uitgedragen.

Aan deze geschiedenis van de *maniera devota* moet ook een kritische noot worden toegevoegd. Philip Sohm behandelde in zijn artikel 'Gendered Style in Italian Art Criticism' uit 1995 de kritiek op kunst en welke invloed deze kritiek heeft gehad op kunstproductie van vrouwen, kunstkritiek en kunstgeschiedenis.⁵⁷ Ook behandelt Sohm hoe er binnen de kunstkritiek in vrouwonvriendelijke woorden wordt gesproken over vroegmoderne religieuze kunst. Zo voegde bijvoorbeeld Michelangelo aan zijn interpretatie van de Vlaamse schilderkunst toe, dat deze met name geschikt zou zijn voor vrouwen, in het bijzonder zeer oude en zeer jonge vrouwen, en ook voor monniken, nonnen en bepaalde mensen van adel die geen idee hebben van harmonie.⁵⁸ Zijn stelling over Vlaamse kunst als emotionele, vrouwelijke kunst, zou volgens Sohm impliceren dat de Italiaanse kunst die hier tegenover staat mannelijk is. Dit idee van de emotionele vrouw heerste al voor lange tijd en ging gepaard met het idee dat vrouwen niet intelligent genoeg waren om kunst te begrijpen. Vrouwen zouden slechts verleid worden door mooie kleuren, kleding en juwelen en niet begrijpen welke devotionele kracht of diepere betekenis een schilderij zou hebben.⁵⁹

Een schilderij of stijl bestempelen als 'vrouwelijk', werd dus een negatief waardeoordeel. Waar aan de ene kant overdreven emotie en het gebruik van verschillende technieken wordt gezien als nuttig voor het opwekken van vroomheid en het doen meeleven van het publiek, wordt dit aan de andere kant gezien als simpel genoeg om voor vrouwen te bevatten te zijn, en daarmee bedrieglijk en onbelangrijk.⁶⁰ De vraag die dan naar de voorgrond komt, is of vrouwen als geschikt werden gezien om devotionele afbeeldingen te schilderen, en

⁵⁶ Rocco 2017 p. 14

⁵⁷ Sohm 1995

⁵⁸ Vertaald citaat van Michelangelo in Bell 1979 p. 15-16

⁵⁹ Sohm 1995 p. 781

⁶⁰ Voor meer informatie over de beschouwing van vrouwen als kunstenaars en hun kwaliteiten of gespeculeerde tekortkomingen, zie Frederika Jacobs, *Defining the Renaissance Virtuosa*, 1997 p. 85-122.

of Sirani wel in dat beeld thuishoorde. Toch werd Sirani geprezen om haar vroomheid en talenten, dit zal behandeld worden in de volgende hoofdstukken.

De maniera devota volgens Rocco

Paleotti's hervormingsideeën in zijn *Discorso* uit 1582 vormen het volgende deel van Rocco's definitie van de *maniera devota*. Het boek werd nooit aan het publiek verkocht, maar slechts beperkt verspreid onder geestelijken, wetenschappers en kunstenaars, waarna Paleotti hun meningen en aantekeningen over de tekst vroeg te ontvangen om deze te verwerken in het boek. In dit traktaat komen Paleotti's eigen ideeën over afbeeldingen duidelijk naar voren, maar zijn dus ook bijdragen van anderen verwerkt.⁶¹ De belangrijkste boodschap over de vormgeving van kunst in *Discorso* is dat religieuze afbeeldingen moesten bestaan uit een combinatie van naturalisme en een zekere mate van decorum en fatsoen om te kunnen dienen als educatief middel om devotie onder het publiek te versterken. Dit vatte hij samen in drie aan de antieke retorica ontleende concepten; kunst moest onderwijzen, tevredenstellen en emotioneren (*dilettare, insegnare et muovere*).⁶²

Hier komen de vijf- en zestiende-eeuwse Italiaanse ideeën over de Vlaamse schilderkunst in terug; door natuurgetrouwheid wordt de beschouwer tevredengesteld, omdat natuurgetrouwe schilderijen aangenaam waren om te bekijken en voor iedereen te begrijpen waren. Hierdoor wordt vervolgens een 'spiritueel genoeg' aangewakkerd; het publiek kan zich inleven in de afgebeelde emotie, wordt meegevoerd in het tafereel en devotie wordt versterkt.

Eén van de bijdragen aan het boek komt van natuurwetenschapper Ulisse Aldrovandi (1522-1605), een bekende van Paleotti en verbonden aan de universiteit van Bologna. Zijn uitgebreide studies naar dieren en planten werden voorzien van gedetailleerde, nauwkeurig samengestelde afbeeldingen. Aldrovandi drong er op aan dat deze afbeeldingen zo natuurgetrouw als mogelijk moesten zijn, omdat hij geloofde in de combinatie van tekst en beeld om tot een zo nauwkeurig mogelijke beschrijving van een object te komen.⁶³ Aldrovandi's bijdragen aan het *Discorso* bestaan dan ook voornamelijk uit opmerkingen over waarheidsgetrouwe afbeeldingen en het belang daarvan. Waar het publiceren van zijn

⁶¹ Paleotti in Prodi 2012 p. 15

⁶² Paleotti in Prodi 2012 p. 19. Voor meer informatie over devotie en retorica in vroegmoderne religie, zie Ignatius van Loyola 1548 in de vertaling van Tesser uit 1994.

⁶³ Rocco 2017 p. 20

wetenschappelijke bevindingen, net als die van zijn collega's aan de Universiteit van Bologna, soms werd belemmerd door de Spaanse Inquisitie, maakte Paleotti juist ruimte voor deze bevindingen.⁶⁴ Aldrovandi's aansporen tot natuurgetrouwheid in kunst blijkt een leidraad voor het gehele *Discorso*. Het idee van een stijl die dichter bij de natuurlijke waarheid zou staan was reeds tijdens het Concilie van Trente een belangrijk thema.⁶⁵ Het *Discorso* zelf had waarschijnlijk geïllustreerd moeten worden om directe voorbeelden te kunnen bieden aan kunstenaars, waarvan verwacht kan worden dat ook deze afbeeldingen trouw aan de natuur hadden moeten zijn.⁶⁶

Een tweede belangrijk onderdeel in Paleotti's hervormingen was het idee van een *artifice cristiano*, een vrome kunstenaar. Deze moest volgens Paleotti een natuurlijke devotionele stijl hebben. Een duidelijk voorbeeld hiervan, en favoriet van Paleotti, was Albrecht Dürer (1471-1528). Hij was een geleerd en vroom kunstenaar. Ook schreef hij zelf dat de schilderkunst diende om het lijden van Christus te tonen, waar Paleotti zich bij aansloot. Deze *artifice cristiano* zou met de juiste intenties een schilderij maken, dat duidelijk overgebracht kon worden naar het publiek. Omdat deze afbeeldingen met de juiste, vrome intenties werden vervaardigd, zou het publiek geïnspireerd worden tot het leiden van een vroom leven.⁶⁷

Paleotti had een persoonlijke interesse in vroegchristelijke archeologie en iconen, een volgende punt in de belangen van Paleotti en de samenstelling van de *maniera devota*. Geschriften, relieken en archeologische vondsten werden door Paleotti gebruikt als tastbaar, wetenschappelijk bewijs voor het leven van Christus en heiligen, zo creëerde hij een laag van waarheid die kon worden verbonden aan de geschiedenis van het Christendom.⁶⁸ Hij stelde dat iconen een hoge religieuze waarde hadden en idealiter gemaakt moesten zijn door een *artifice cristiano*. Het icoon van Christus, de *Vera Icon*, tot leven gebracht door Veronica tijdens de lijdensweg van Christus, wordt beschouwd als het belangrijkste icoon in het Christendom. Met Veronica als legendarische schepper van dit icoon, koppelt Rocco haar aan een ideaalbeeld van vrouwen als schilders van iconen. Ook Paleotti schreef over Veronica als 'quella santa donna', wat Rocco gebruikt als argument voor Paleotti's interesse in vrouwen als uitvoerenden van de *maniera devota*.⁶⁹

⁶⁴ Boschloo 1974 p. 104

⁶⁵ Rocco 2017 p. 29

⁶⁶ Prodi 2012 p. 23

⁶⁷ Rocco 2017 p. 48-49

⁶⁸ Rocco 2017 p. 76

⁶⁹ Rocco 2017 p. 50-57

Een volgend punt dat Paleotti in zijn *Discorso* meegeeft aan kunstenaars is het vermijden van ongepaste naaktheid. Paleotti's aversie tegen naaktheid kwam dan weer gunstig uit voor vrouwelijke schilders; om in Bologna aan het werk te kunnen, hoefden zij niet in anatomie onderwezen te worden.⁷⁰

Tot slot was Paleotti bang dat kunstenaars van de natuur zouden afwijken door voorbeeld te nemen aan klassieke taferelen. Een mengsel van religieuze en seculiere kunst was niet geschikt voor de devotie kunst die hij voor ogen had, met als uitzondering de wetenschap, dat als seculier onderdeel wel van groot belang was om een realistische afbeelding te produceren. De aanwezigheid van overbodige details kwam de waarheid van een afbeelding niet ten goede.⁷¹ Waar Paleotti dan weer geen natuurgetrouwheid uit wilde putten, was het gebruik van levende modellen; religieuze scènes mochten geen herkenbare gezichten bevatten. Dit zou in strijd zijn met de waarheid van de afgebeelde Bijbelteksten die een verheven karakter droegen.⁷²

Rocco stelt dat de ideale devotie stijl, of *maniera devota*, die zij volgens het *Discorso* vormgeeft, voor Paleotti een combinatie was van het icoon, dat hij koppelde aan de *Vera Icon*, het typische Bolognese naturalisme, zoals deze werd vormgegeven volgens Aldrovandi en waar een traditie van was ontstaan in Bologna, en het trouw blijven aan een kloppend narratief.⁷³ Vervolgens speelde stijl een rol om tot de uiteindelijke definitie van *maniera devota* te komen die aan de eisen van Paleotti voldeed. Zijn gewenste stijl en iconografie rustte op geschiedkundige waarheid, natuurgetrouwheid en decorum.⁷⁴

De wensen omtrent stijl die Paleotti in zijn *Discorso* opstelde komen overeen met de door Nuttall genoemde eigenschappen over techniek, naturalisme, emotie en devotie van Vlaamse schilderkunst die al voor de publicatie van het *Discorso* door Italianen werd opgemerkt. Deze Vlaamse stijl kwam via Denys Calvaert terecht bij Guido Reni, Andrea Giovanni Sirani en tot slot, zoals ik in het volgende hoofdstuk zal aantonen, Elisabetta Sirani.

⁷⁰ Rocco 2017 p. 60

⁷¹ Rocco 2017 p. 53-55

⁷² Rocco 2017 p. 82

⁷³ Rocco 2017 p. 75

⁷⁴ Rocco 2017 p. 61

Hoofdstuk 3: Elisabetta Sirani en de maniera devota

In Malvasia's *Felsina Pittrice*, waar de biograaf geen kwaad woord over Elisabetta Sirani spreekt, vergelijkt hij haar met verschillende schilders; haar contemporaine collega's en enkele voorgangers. De twee voor de hand liggende vergelijkingen die Malvasia maakt, zijn die met haar vader en met Guido Reni, de kunstenaars die het dichtst bij haar stonden en de meeste invloed op haar werk hebben gehad. Door het maken van deze vergelijking met twee grote namen van haar tijd, schiep Malvasia voor de lezer een beeld van Sirani's prestige.⁷⁵ Deze vergelijkingen zijn veelzeggend voor de stijl van Sirani, omdat hier met sterke woorden over haar werk en stijl wordt gesproken. Dit wordt nog duidelijker wanneer Malvasia Sirani met een vrouwelijke voorganger vergelijkt; de Bolognese Lavinia Fontana, die een eeuw vóór Sirani werkzaam was in Bologna en Rome. In zijn vergelijking gebruikt Malvasia de woorden 'timiditeit' en 'afwerking' om de werken van Fontana te beschrijven. Deze eigenschappen noemt hij typisch voor de stijl van 'de zwakkere sekse'.⁷⁶

De biograaf schrijft met volkomen andere woorden over Sirani, namelijk dat zij 'dapper' en 'levendig' is, en haar stijl vervuld van 'mannelijkheid' en 'grootsheid', waarmee zij voorbijging aan haar vader met 'vastberadenheid' en 'wreedheid'.⁷⁷ In deze vergelijking worden er als mannelijk getypeerde bijvoeglijk naamwoorden aan de stijl en het karakter van Sirani verbonden. Dit maakt een onderscheid tussen haar en andere vrouwelijke schilders en toont haar gewaagdheid aan de mannen in haar veld, met als resultaat het idee dat haar mannelijke kwaliteiten haar een beter schilder maken.

Frederika Jacobs trekt in haar boek *Defining the female virtuosa* uit 1997 een interessante conclusie uit dit impliciete waardeoordeel van Malvasia. Jacobs leest ten eerste aan zijn bevindingen af dat een 'mannelijke' stijl kwalitatief beter is dan een 'vrouwelijke' stijl. Ten tweede stelt zij volgens de interpretatie van Malvasia dat de vrouwelijke stijl een vrouwelijke hand toont; aan stijl is het geslacht van een kunstenaar af te lezen. Ten derde is het gender van een stijl, dat wordt toegekend in kunstkritiek door specifieke woorden te gebruiken om een stijl te beschrijven, niet per se vastgelegd door het geslacht van de kunstenaar.⁷⁸ Het feit dat deze laatste twee conclusies elkaar tegenspreken, geeft de complexiteit van dit onderzoek weer. Dit

⁷⁵ Malvasia in Dabbs 2009 p. 122

⁷⁶ Idem

⁷⁷ Malvasia in Dabbs 2009 p. 127

⁷⁸ Jacobs 1997 p. 86

zorgt voor een ingewikkelde verhouding tussen stijl, geslacht en kritiek, waar uit kritiek niet duidelijk blijkt welk geslacht een kunstenaar heeft en of stijl afhankelijk is van dit geslacht.

Jacobs haalt het voorbeeld van Guido Reni aan. Dit blijkt een duidelijk beeld te geven van deze ingewikkelde verhoudingen. De stijl van Reni werd in contemporaine kritiek geduid als ‘vrouwelijk’ en ‘slapjes’.⁷⁹ Als we iets verder de geschiedenis in gaan, kunnen wij terug verwijzen naar het voorbeeld van Michelangelo die over de Vlaamse schilderkunst spreekt. De kunstenaar maakt hier geen subtiele verwijzing, maar gebruikt de directe woorden: ‘een emotionele stijl die geschikt is voor vrouwen, monniken en nonnen.’⁸⁰ Malvasia gebruikt dan ook de term *affiamingato* (‘vervlaamsd’) om de vrouwelijke eigenschappen van schilderijen te beschrijven.⁸¹ Als deze Vlaamse oorsprong van de stijl van Guido Reni, evenals zijn eigen stijl, als vrouwelijk werden gezien, maar de stijl van Sirani als mannelijk wordt bestempeld, hoe past zij dan als erfgename van deze stijl in de genealogie van de Vlaamse stijl waar Rocco haar ook in plaatst?

Waar Rocco’s vergelijking tussen Elisabetta Sirani en Lavinia Fontana begint om tot haar definitie van de *maniera devota* te komen, is bij de *mano donnescha*, wat het web van kritiek, geslacht, stijl en kunst nog ingewikkelder maakt. Een van de eerste gebruiken van deze term vinden we in de kringen van Fontana. Zeventiende-eeuwse kunsthistoricus Filippo Baldinucci beschrijft haar altaarstuk in de Santa Sabina in Rome met de *Heilige Maagd die zich aan de Heilige Hyacinthus toont* uit 1599-1600 (figuur 8) als bijzonder, in de eerste plaats omdat dit van een vrouwelijke hand (*mano donnescha*) is gekomen, en in de tweede plaats wegens de waardering die uit het publiek is voortgekomen. Deze categorie kunst, door vrouwenhanden uitgevoerd, wordt getypeerd door een zeer gedetailleerde, precieze stijl. Rocco stelt dat deze *mano donnescha* enkel door vrouwen kon worden uitgevoerd, omdat deze vrouwenhanden nodig waren om dit gedetailleerde werk uit te voeren.⁸² Zij stelt dat de beginselen van de *maniera devota* via de Vlamingen, van Perugino naar Reni is overgekomen en, aangekomen bij Fontana en Sirani, verstrengeld is geraakt met de *mano donnescha* van deze vrouwen. Rocco maakt geen onderscheid in het gebruik van de term *mano donnescha* als vrouwelijk toegekende stijl en in het geslacht van een schilder. Maar, uit de conclusie van

⁷⁹ Vertaald citaat van Ficino in Jacobs 1997 p. 86

⁸⁰ Vertaald citaat van Michelangelo in Bell 1979 p. 15-16

⁸¹ Rocco 2017 p. 17

⁸² Rocco 2017 p. 16-17

Jacobs blijkt het wel van belang te zijn om stijl te onderscheiden van het geslacht van de kunstenaar. Tevens wordt met het idee van Rocco dat enkel vrouwen in veel detail kunnen werken, geïmpliceerd dat mannen dit niet kunnen, wat een beperkende opvatting is.

Volgens Rocco was Lavinia Fontana, bij wie de *maniera devota* en de *mano donnescha* als eerst samenkwamen, bij uitstek de persoon die de *maniera devota* kon uitvoeren volgens de eisen van Paleotti's *Discorso*. Sleutelfiguur in deze verklaring is Lavinia's vader Prospero Fontana, die Paleotti ondersteunde in het opstellen van zijn traktaat. Prospero heeft Lavinia leren schilderen, waar sporen van zijn stijl in achter moeten zijn gebleven.⁸³ Hoewel Lavinia zich uiteindelijk specialiseerde in portretten, heeft zij ook religieuze scènes geschilderd. Een voorbeeld hiervan is het een altaarstuk voor de familiekapel van Paleotti in de San Pietro in Bologna, deze opdracht nam Fontana over van Federico Barocci, nadat hij niet in staat was dit werk af te maken.⁸⁴ De familie Fontana was dus via vader en dochter nauw betrokken bij de kunstzinnige opvattingen en het leven van Paleotti.

Fontana had wegens haar vader de beschikking tot een kunstzinnige opleiding, waarna zij met Denys Calvaert in contact kwam. Hij was in bezit van prenten van Albrecht Dürer en Guido Reni die hij zijn leerlingen liet bestuderen. Op deze manier kan ook Fontana bekend zijn geraakt met de natuurgetrouwe kwaliteit van de werken van Dürer, over wie Paleotti zeer te spreken was, en met de 'vrouwelijke' stijl van Reni.⁸⁵ Haar contact met Calvaert zet ons op het spoor dat Fontana een erfgename van deze Vlaamse stijl was, en dus de devotionele kwaliteiten van deze schilders heeft overgenomen. Zoals reeds is behandeld, werden de stijlen van Reni en Calvaert getypeerd en bestempeld als 'vrouwelijk', wegens een iets slappe, rustige uitdrukking. Zo zou ook Fontana deze 'vrouwelijke' stijl over hebben genomen. Rocco benadrukt dit door over de werken van Fontana te stellen dat zij met een *mano donnescha* deze *maniera devota* heeft voortgezet, waarmee Rocco gender en stijl in één adem noemt.

Rocco herkent in de religieuze werken van Fontana de *maniera devota* die Rocco zelf heeft gedefinieerd aan de hand van Paleotti's *Discorso* en de speerpunten hiervan; geschiedkundig kloppende, wetenschappelijk bewijsbare, religieuze scènes die ook de kracht van het Byzantijnse icoon bevatten om de gelovigen te kunnen emotioneren. Onder de woorden '*dilettare, insegnare et muovere*' was Paleotti op zoek naar actieve afbeeldingen die de

⁸³ Rocco 2017 p. 30

⁸⁴ Rocco 2017 p. 57

⁸⁵ Rocco 2017 p. 42

gelovigen aan zou zetten tot het beoefenen van meer devotie.⁸⁶ Deze beschouwing van Fontana's werk zal ik gebruiken als vergelijkingsmateriaal voor Sirani's eventuele bijdrage aan de *maniera devota*.

Als voorbeeld kan Fontana's *Dode Christus met de symbolen van de Passie* uit 1581 (figuur 9) worden bekeken. Hier zien wij de overleden verlosser, zijn zware lichaam omhoog gehouden door twee putti. Om deze groep heen houden andere groepen rouwende putti de symbolen van de Passie vast. De in het rood geklede putto is de enige die zijn blik buiten het tafereel wendt, en kijkt ons aan. Deze uitnodiging zet de beschouwer aan tot medeleven in het tafereel en tot het contempleren over wat er met de verlosser is gebeurd.

Fontana interesseerde zich in de wetenschappelijke illustraties van Ulisse Aldrovandi. In haar *Overleden Christus* kan deze natuurgetrouwheid worden herkend in de afbeelding van de figuren en de anatomie van het lichaam van de dode Christus. Het landschap is een typisch Vlaamse toevoeging aan het geheel. Aan de keerzijde hiervan heerste het idee onder critici als Michelangelo dat landschappen onderdelen uit schilderijen waren die er niet toe deden en waar vrouwen, waarover gedacht werd dat zij de boodschap van kunst niet konden begrijpen, hierdoor slechts verleid zouden worden door schoonheid, zonder dat deze landschappen toegevoegde waarde hadden.⁸⁷

De ingetogen rouw van de putti doet denken aan de reis die het uitbeelden van emotie heeft gemaakt, beginnend bij uitvoerige emotie in schilderijen uit de Nederlanden. Deze ingetogen emotie in het werk van Fontana en het bewaren van decorum doet denken aan de werken van Perugino. Deze ingetogen emotie moet van de beschouwer een onderdeel maken van het verhaal door de emoties van de putti over te brengen, dit wordt bewerkstelligd door het contact dat de in het rood geklede putto zoekt.

Het passende narratief, waar geen overbodige details op worden losgelaten en een duidelijk verhaal toont voor ook de ongeletterde beschouwer is duidelijk en daarmee onderwijzend. Deze Christus en Fontana's Madonna's hebben de kwaliteit van iconen en grijpen terug op de vroegste kunstzinnige uitingen in het christendom. Door het gebruik van iconen, die volgens Rocco idealiter door een vrouw werden gemaakt, werd er een laag

⁸⁶ Rocco 2017 p. 63

⁸⁷ Sohm 1995 p. 783

geschiedenis aan religieuze schilderijen toegevoegd, die zouden getuigen van de lange traditie van het Christendom, die al in de eeuwen na de geboorte van Christus werden gemaakt.⁸⁸

Het decorum, de historische waarde en het passende narratief zonder overbodige details wordt onder een deken van wetenschappelijke kwaliteit gevormd tot een juiste, devotieele afbeelding van een religieuze scène, wat voldoet aan de wensen in Paleotti's *Discorso*. Volgens Rocco was Fontana een *artefice cristiano*, door Paleotti uitgezocht om zijn wensen om te vormen tot een visuele beeldtaal.⁸⁹ Als hier ook rekening wordt gehouden met de toevoegingen van Prospero Fontana aan het *Discorso* en de patronage van Paleotti aan Fontana, kan er inderdaad, zoals ook door Rocco beweerd wordt, worden gesteld dat Lavinia Fontana via haar *mano donnescha* een kloppende uitdrukking gaf van de *maniera devota*.

De maniera devota in de werken van Sirani

Als wij vervolgens onze blik op het werk van Elisabetta Sirani werpen, dan kunnen wij onze ogen het beste op haar *Treurende Maagd met de symbolen van de Passie* uit 1657 (figuur 3) laten rusten. Dit kleine koperen plaatje werd door Sirani in opdracht beschilderd voor graaf Ettore Ghisilieri, rector van de orde van San Filippo Neri in de Madonna di Galliera kerk te Bologna. Dit werk kan, met name in iconografie, vergeleken worden met Fontana's *Dode Christus*, om zo tot een conclusie te komen over hoe Sirani's werken in verhouding staan tot de *maniera devota*. Wegens het ontwikkelende discours en de afwezige zekerheid van feiten zal nooit met zekerheid kunnen worden gezegd of Sirani met intentie volgens Paleotti's *Discorso* heeft gewerkt en in de *maniera devota* schilderde, maar door enkele schilderijen van haar onder de loep te nemen, kan onderzocht worden hoe haar werken zich lenen voor Rocco's definitie van de *maniera devota*.

In de *Treurende Maagd met de symbolen van de Passie* (figuur 3) zien wij een voorbeeld van Sirani's stijl volgens de *maniera devota*, maar enkele onderdelen spreken dit ook tegen. Waar Sirani vele lieflijke, moederlijke Madonna's, spelend met haar jonge kind, heeft geschilderd, zien we hier de Heilige Maagd zonder kind, treurend om het leed van haar zoon. Zij is omringd door de symbolen van de passie, van links naar rechts; het kruis waar Christus aan is gestorven, omhooggehouden door drie putti, de doornenkroon op haar schoot, de roede

⁸⁸ Rocco 2017 p. 89

⁸⁹ Rocco 2017 p. 57

op de grond voor haar voeten, de drie nagels en de titulus 'INRI' in de rechterhoek. Boven op een muurtje liggen de dobbelstenen en het kleed van Christus, waar soldaten om dobbelden, en tot slot de hysopstengel die door een engel wordt vastgehouden. Een duidelijk huilende putto buigt zich over de nagels op de grond. De Maagd lijkt, volgens het juiste decorum van het *Discorso* niet op een theatrale manier te treuren en haar emoties te uiten, zoals wel in de schilderijen van Van Eyck en Van der Weyden terug te zien is. Ook de engel aan haar linkerkant, die met zijn ogen de hysopstengel de richting de hemel volgt, houdt zijn emoties in bedwang en lijkt, hoewel in gedachten, te treuren, maar zijn emoties te bedwingen.

Aan deze in gedachten verzonken engel lijkt het publiek een voorbeeld te kunnen nemen. Het vrome publiek kan hier afkijken wat ze met dit schilderij moeten doen; contempleren en mediteren. Maar, waar het decorum verloren raakt, is bij de putto op de grond. Wrijvend in zijn ogen, huilt hij duidelijk om het leed van de Maagd en haar zoon. Met zijn hand op zijn knie voorover gebogen lijkt hij zich niet in bedwang te kunnen houden en de emoties vloeien uit deze kleine putto voort.

De kalmte en rust die dit tafereel uitdraagt, gaan verloren in het kleine hoekje dat deze putto inneemt. Dit contrasteert met het idee van decorum. Ook volgens de stijl die te traceren is van Denys Calvaert, via Reni naar Sirani, hoort deze putto niet thuis in het geheel dat volgens ingetogen emotie afgebeeld zou moeten worden. Hoewel de uitvoerige emotie van de putto de beschouwer gemakkelijk meekrijgt in het ervaren van de emoties van de Madonna en dus bevorderlijk is voor het vergroten van de emotie van de beschouwer, maakt deze overdreven emotie geen onderdeel uit van de *maniera devota* en het *Discorso*. Dit decorum wordt in Fontana's *Dode Christus* op strikte wijze behouden. De vraag is dan ook of de wenende putto in Sirani's werk te overdreven zou zijn voor een definitieve toekenning van de *maniera devota*, die ook Paleotti zou bevallen.

Ook de iconische kwaliteit van de treurende Madonna speelt een rol in de *maniera devota* die te herkennen is in dit werk. In tegenstelling tot Fontana's *Dode Christus*, is het belangrijkste gezicht in dit werk voorzien van een neutrale achtergrond, wat de contemplatie en meditatie bij het bestuderen van dit werk zou bevorderen. In de zeventiende eeuw was ook de cultus rond Maria opgebloeid in de katholieke kerk, mede als reactie op het iconoclasme in het noorden. Van Maria werd een zorgende moeder gemaakt, haar kind vertroetelend. Dit beeld van een moeder met haar kind kon makkelijker door het publiek worden opgepikt, waar zij zichzelf in konden herkennen. Dit gebruik van het Mariabeeld kan ook onder de categorie naturalisme

vallen, omdat dit aansluit op de betrokkenheid van het publiek bij de afbeelding.⁹⁰ Ook deze afbeeldingen heeft Sirani geproduceerd (figuur 10).

De details in het geheel zijn gering; perfect voor Paleotti's wensen tegen overmatig detailgebruik. De details die in het werk te vinden zijn, waarmee de beschouwer een reis in het geheel ondergaat en zo langs alle symbolen van de passie wordt geleid, bevorderen de vertelling van het verhaal en de ervaring van de beschouwer. Bij de ontdekking van elk nieuw detail zet de beschouwer een volgende stap in de diepte van het verhaal en wordt met deze afbeelding onderwezen in het verhaal van de passie, om uiteindelijk weer terug te komen bij de treurende Maagd, waar het leven van Christus begint en eindigt, wiens rouw de beschouwer emotioneert. De beschouwer kan zo een virtuele pelgrimage ondernemen en zich bevinden in de wereld van Maria en haar emotie om haar gestorven zoon en het lijden van de verlosser.

Het grootste aantal opdrachten van Sirani bestond uit devotieele schilderijen op kleine schaal.⁹¹ Deze maakte zij in opdracht voor families en geestelijken en dienden voor privédevotie gebruikt te worden. Deze kleine werken, evenals kleine altaarstukken, werden in privésferen actief gebruikt om het geloof te belijden. Soms werden deze bedekt door kistjes of gordijntjes om deze te beschermen voor stof en vuil, en van al het profane dat het dagelijks leven zou vertonen voor deze werken. Ook het actieve, theatrale gebaar van het openen van deze kisten en gordijnen maakte deel uit van het devotieele gebruik van deze afbeeldingen, waarna er kon worden gebeden met het oog letterlijk op deze werken. Zelfs de gesloten kisten en gordijnen, en daarmee de verborgen afbeelding, kon aanzetten tot een staat van devotie waarin de gebruiker al kon anticiperen op wat er van achter de gordijnen tevoorschijn zou kunnen komen.

Het gebed, de contemplatie en de meditatie die volgde kon gepaard gaan met het in handen nemen van het object en het aanraken hiervan.⁹² Het gebed kon hardop of in stilte worden gedaan. De vorm van stil gebed, ook wel mentaal gebed genoemd, resulteerde in een vorm van meditatie. In een staat van meditatie kon de beschouwer zich in een meer persoonlijke, diepere vorm verbonden voelen met de afgebeelde heilige(n), met Christus en met God. Dit kon vervolgens leiden tot visioenen, of op een meer toegankelijk niveau, tot virtuele pelgrimage. Deze virtuele pelgrimage werd in het bijzonder bewerkstelligd door de opdrachtgevers van een

⁹⁰ Modesti 2023 p. 66

⁹¹ Modesti 2023 p. 57

⁹² Brundin 2018 p. 72-74

schilderij in het tafereel af te beelden, zodat het leek alsof zij aanwezig waren bij het wonder dat zich voor zou hebben gedaan.⁹³

Het formaat van de *Treurende Maagd* van Sirani is een belangrijk argument voor het antwoord op de vraag of dit werk in de smaak zou vallen bij Paleotti en zou voldoen aan zijn hervormingseisen en dus of dit werk in de *maniera devota* is gemaakt. Deze kleine koperen plaat, beschilderd met olieverf, is slechts 24 bij 19.5 centimeter groot. Het formaat van dit werkje maakt dat het een geschikt werk was voor privégebruik, waar de beschouwer dit werk in huis kon houden en er bij stil kon staan, het in de handen kon nemen, kon aanraken en actief bezig kon zijn met dit werkje. Dit werk zou waarschijnlijk door Ettore Ghisilieri op deze manier in privésferen zijn gebruikt. Deze vorm van privéverering was precies waar Paleotti zijn oog op had. De mensen moesten zich meer bezig houden met het geloof. Privédevotie was daar een belangrijk onderdeel van. Deze kleine objecten konden de mensen begeleiden in hun devotie thuis.

Er zijn duidelijke overeenkomsten, maar ook duidelijke verschillen tussen deze twee schilderijen en de stijlen van deze schilders. Lavinia Fontana lijkt dichter bij de *maniera devota* te staan op het gebied van decorum, maar Elisabetta Sirani's werk is ondanks de uit de maat gevallen, treurende putto, erg geschikt voor privédevotie. De vraag blijft hoe Sirani past binnen de definitie en geschiedenis die Rocco geeft van de *maniera devota*. Rocco's conclusie dat de *mano donnescha*, die in Fontana's werk met de *maniera devota* samen kwam, slechts kon worden toegepast door vrouwen is beperkend. Vanuit deze opvatting slaat Rocco snel over in het beschrijven van de *maniera devota* als stijl die bij vrouwen tot uiting kwam. Sinds de eerste gebruiken van de term wordt het vrouwelijke geslacht aan deze stijl gekoppeld, maar er zijn duidelijke voorbeelden van mannen die in deze stijl gewerkt hebben. Via deze mannen is de stijl doorgegeven aan onder andere Fontana en Sirani, maar dit betekent niet dat zij het culminatiepunt waren van deze stijl wegens hun geslacht.

⁹³ Brundin 2018 p. 106-107

Het devotieele werk in de conservatori van Bologna

In het Italië van de vijftiende- en zestiende eeuw werden jonge vrouwen in *conservatori* opgevangen en opgevoed. Deze jonge vrouwen waren vaak dochters van sekswerkers of dochters van adel die in dit klimaat niet meer welkom waren. Deze jonge vrouwen konden hun tijd niet zomaar uitzitten in deze *conservatori*, zij moesten hier het geloof belijden. Zij moesten leven volgens sociale normen uit de renaissance en de barok. Deze werden vaak vormgegeven door boeken en traktaten, geschreven door mannen. Een voorbeeld hiervan is Ludovico Dolce's *Dialogo della institutione delle donne* uit 1545, over de opvoeding van jonge vrouwen. In dit soort teksten werden vrouwen vaak aan het huis toegewezen waar zij huishoudelijke taken moesten vervullen. Maar, de belangrijkste les die jonge vrouwen konden leren, was een religieuze les.⁹⁴ Twee grote angsten onder geestelijken van deze tijd waren verveling en ongeletterdheid, waar ook in het Concilie van Trente een oplossing voor werd gezocht. Als oplossing werden mensen aan het vrome werk gezet. Zo ook in de *conservatori*.⁹⁵

Dit vrome werk bestond uit bidden en mediteren. Om deze gebeden te ondersteunen leerden jonge vrouwen religieuze teksten lezen. Ook schilderijen werden gebruikt als handvatten bij gebeden en jonge vrouwen werden aangespoord persoonlijk bezig te zijn met de religieuze afbeeldingen die zij tot hun beschikking hadden. Als onderdeel van de verdieping in deze verhalen, de levens van heiligen, Christus en Maria, borduurden deze jonge vrouwen religieuze scènes op antependia om religieuze schilderijen te voorzien van decoratie.⁹⁶ Deze afbeeldingen werden afgekeken van prenten van schilderijen die zij tot hun beschikking hadden en tot een geschikte afbeelding omgevormd. Heiligen konden worden weggelaten of vervangen door heiligen die meer van belang waren voor de ordes waar deze *conservatori* onder behoorden.⁹⁷

In deze *conservatori* zijn in naald en draad gekopieerde schilderijen van Elisabetta Sirani en Lavinia Fontana aangetroffen. Het namaken van deze schilderijen in borduurwerk was een vrome bezigheid en assisteerde de jonge vrouwen in de *conservatori* bij het bidden, contempleren en mediteren. Op deze manier raakte de receptie van de werken van onder andere Fontana en Sirani in een stroomversnelling en werden deze actief gebruikt bij devotieele praktijken waar in het Concilie van Trente tot werd opgeroepen. Ook hier was Maria een

⁹⁴ Robinson in Cohen en Reeves 2018 p. 238-239

⁹⁵ Robinson in Cohen en Reeves 2018 p. 237

⁹⁶ Robinson in Cohen en Reeves 2018 p. 241

⁹⁷ Rocco 2017 p. 100

populair onderwerp voor kopieën, waar zij diende als ultiem voorbeeld van de vrome vrouw, een toonbeeld voor de jonge vrouwen.⁹⁸

Behalve in de schilderijen van vrouwelijke schilders, ziet Rocco ook in deze bezigheid de *mano donnescha*; vroom, gedetailleerd werk waarvan zij veronderstelt dat het alleen door vrouwenhanden gedaan kon worden. Zoals ik hierboven al heb gesteld, is dit een belettende interpretatie van de kwaliteiten van mannen en vrouwen, omdat dit zou impliceren dat mannen geen gedetailleerd werk zouden kunnen uitvoeren. Ondanks dit rechtvaardige woord voor mannelijke kunstenaars, mag er niet vergeten worden dat vrouwen tot in het heden verbonden zijn aan huishoudelijke taken, en daardoor de voornaamste producenten in textilia zijn, omdat deze thuis kunnen worden gemaakt. Deze kunstvorm wordt vandaag de dag nog steeds ondergewaardeerd.⁹⁹

Een voorbeeld van een schilderij van Sirani dat is gekopieerd in borduurwerk is haar *Heilige familie met de Heilige Theresa* uit 1664 (figuur 11). In dit schilderij zien wij een lieflijke scène met de Maagd die haar jonge zoon op haar schoot houdt. Met zijn rechterhandje streelt Christus de Heilige Theresa die rechts van hen zit over haar wang. De heilige Jozef buigt zich links van de groep over de figuren heen, met zijn ogen op het gebaar van Christus gericht. Op de achtergrond zien wij een klein deel van een bibliotheek, eventueel een verwijzing naar de didactische functie van het geheel. Dit werk is in het *conservatorio* van de Putte di Santa Martha gekopieerd, evenals Lavinia Fontana's *Christus in het huis van Martha en Maria* uit 1580 (figuur 12). Het origineel van de *Heilige Familie* was voor de zijdehandelaar Gabriele Rizzardi door Sirani geschilderd.¹⁰⁰ Dit schilderij is door de jonge vrouwen in het *conservatorio* aangepast in iconografie om dit werk te doen schikken naar de cultus van Santa Martha (figuur 13 en 13.1). In het uiteindelijke werk uit het *conservatorio* zien wij dat de Heilige Jozef is weggelaten uit het geheel, en de Heilige Theresa plaats moest maken voor de Heilige Martha. In het *conservatorio* kon de Heilige Jozef minder goed gebruikt worden voor gebed en binnen hun congregatie dan de Heilige Martha, en werden er dus strenge keuzes gemaakt in de figuren die werden afgebeeld en welke details het narratief ten goede kwamen. De Heilige Theresa

⁹⁸ Robinson in Cohen en Reeves 2018 p. 239

⁹⁹ Voor meer informatie over de onderwaardering van kunstenaars en het medium van textiel, zie Roszika Parkers *The Subversive Stitch: Embroidery and the making of the feminine*, The Women's Press Londen 1984.

¹⁰⁰ Modesti 2023 p. 16

konden de jonge vrouwen minder goed gebruiken dan de Heilige Martha die als rolmodel kon dienen, dus werd ook zij vervangen.

In deze werken, gekopieerd in textiel door jonge vrouwen, zien wij het ultieme doel van Paleotti's *Discorso intorno alle imagini sacre e profane* tot uiting komen naar voorbeeld van de schilderijen van Elisabetta Sirani. Haar werken tonen religieuze taferelen volgens een juiste *maniera* en iconografie. Er wordt geen overmatig gebruik gemaakt van details om het narratief niet te verstoren, en zoals te zien in de aangepaste werken uit de *conservatori* pasten de jonge vrouwen ook de iconografie van deze schilderijen verder aan om hun eigen *conservatorio* te dienen. Een juist decorum wordt in de werken behouden, waarmee het publiek zich kon identificeren en zich kon inleven in het afgebeelde verhaal. Om het betrekken van het publiek bij het onderwerp van het schilderij een stap verder te nemen, hebben de afgebeelde figuren een hoge iconische kwaliteit.

Een volgende stap in meditatie die werd toegepast op deze werken was de fysieke handeling van het borduren. Door met deze werken bezig te zijn en ze na te maken met een repetitieve handeling, waarbij de volledige focus op het werk wordt gelegd en het liefst ook wordt gebeden, werd er urenlang door deze jonge vrouwen gemediteerd met deze werken. De hervormers van het Concilie van Trente en daarmee Paleotti wilden dit graag zien. Onderwijs in verhalen van Christus, Maria en de Bijbel door middel van gebed, devotionele praktijk en daarmee meditatie om uiteindelijk voorbeeld te nemen aan de afgebeelde figuren en een vromer leven te leiden was het hoogst haalbare voor de beeldende kunsten sinds het Concilie van Trente, ook als dit onderwijs aan vrouwen werd aangeboden. Al deze eigenschappen komen terug in het werk van Sirani en worden actief uitgevoerd met haar werk.

Conclusie

De vraag hoe Sirani in de kunstgeschiedenis geplaatst kan worden volgens de definitie en geschiedenis van de *maniera devota* in dit onderzoek, zal als laatste beantwoord worden. Zoals in de vorige hoofdstukken behandeld, zien we in de vijftiende eeuw al een traditie ontstaan van het ‘vrouwelijke’ karakter van de Vlaamse schilderkunst die wordt gekoppeld aan een ‘zwakke’, ‘slappe’ uitdrukking.¹⁰¹ In dit waardeoordeel wordt deze schilderkunst voor vrouwen als emotioneel, zwak, slap en dus slecht beschouwd. Wegens de overdreven emotie en slechte eigenschappen van deze schilderkunst wordt dit in stijl als schilderkunst voor vrouwen beschouwd, iets wat Rocco in haar boek erg letterlijk zou nemen. Deze stijl zou in de Lage Landen zijn ontstaan en naar Italië zijn overgebracht, waar met name de namen Van Eyck en Van der Weyden bekend waren om hun uitvoerige emotie. Als we dan kijken naar de genealogie van Elisabetta Sirani’s stijl, blijkt deze volgens een iets meer emotioneel ingetogen stijl tot stand te zijn gekomen, namelijk volgens de stijl van Pietro Perugino en Denys Calvaert. Als de emotie in deze stijl minder overdreven zou zijn dan in de andere Vlaamse stijl, dan zou dat betekenen dat deze misschien minder ‘vrouwelijk’ en dus minder ‘slap’ zou zijn.

Als Sirani in deze traditie zou staan, dan zou dat betekenen dat haar stijl inherent al minder ‘slap’ zou zijn, en zij meer gewaardeerd zou worden voor haar kunstwerken dan andere kunstenaars die in de traditie van Van der Weyden en Van Eyck staan. Toch zou Guido Reni als storende factor in deze genealogie kunnen worden gezien. De stijl van Reni werd namelijk ook bestempeld als slap en ‘zonder pit’, wiens figuren geen kracht uitstraalden. Aannemelijk is dat een dergelijke stijl op Sirani is overgebracht van leermeester tot leermeester. Andrea Giovanni Sirani zou de stijl van Reni, als meest voorname assistent in Reni’s atelier, over moeten hebben gebracht aan zijn dochter. Toch zien wij dat auteurs in de zestiende eeuw Elisabetta Sirani prijzen om haar ‘sterke’ en ‘mannelijke stijl, waarin zij voorbij ging aan haar eigen vader en leermeester, en in haar Madonna’s voorbij ging aan Guido Reni (figuur 14).

Malvasia vergelijkt Sirani met Lavinia Fontana en komt tot de conclusie dat Fontana op een typische manier als een vrouw schildert, en dus slechter dan Sirani. Als Sirani in de *maniera devota* zou werken die Rocco niet los kan zien van de *mano donnescha*, en in de geschiedenis van deze term de nadruk wordt gelegd op een ‘vrouwelijke stijl’, zou het logisch zijn te concluderen dat Sirani in een vrouwelijke, slappere stijl werkt, enkel omdat zij een vrouw is.

¹⁰¹ Vertaald citaat van Michelangelo in Bell 1979 p. 15-16 en vertaald citaat van Ficino in Jacobs 1997 p.86

De vraag onder welke categorie Sirani thuisgebracht hoort te worden is dus een lastige; kan zij in de kunstgeschiedenis als ‘vrouw in een traditie van vrouwen’ worden behandeld, of moet zij ‘als man’ tussen haar mannelijke, contemporaine collega’s worden gecategoriseerd?

Het antwoord blijkt geen van beide opties te betreffen.¹⁰² Om het narratief door te blijven zetten dat ‘vrouwelijke’ stijlen slap, zonder kracht, en te emotioneel zijn, zou in stand houden dat vrouwen objectief slechter zouden schilderen dan mannen. Dit is een erg schadelijke conclusie waardoor vrouwen in de geschiedenis en in de hedendaagse kunstwereld ondergewaardeerd zullen blijven, zoals dit al eeuwenlang is gebeurd en nog steeds voorkomt. Als Sirani tussen haar mannelijke collega’s zou worden gecategoriseerd, zou dit enkel een bevestiging zijn van de speculatie dat vrouwen daadwerkelijk slechter schilderen. Door een vrouw uit een lijn van vrouwen te halen om haar tussen de mannen te plaatsen, impliceert dat de andere vrouwen objectief anders en slechter schilderen, wederom een schadelijk idee voor de vrouwen in de kunstgeschiedenis, of zij nou schilderen, schrijven, lesgeven of onderzoek doen. Om Sirani een persoonlijke plaats in de kunstgeschiedenis te geven, lijkt een meer gepaste oplossing.

Elisabetta Sirani heeft gedurende haar werkzaamheid in Bologna veel prestige opgebouwd. Zij schilderde veel voor families van adel, onderhield het atelier van haar vader en richtte zelf een academie op. Toen het eind van haar korte leven haar plots bereikte in 1665, was Bologna in rep en roer. Voor haar dood, die naderhand op medische wijze is verklaard, werd Sirani’s dienstmeid beschuldigd van moord en verbannen uit de stad. Het nieuws van Sirani’s dood werd snel door de stad verspreid en daarmee ook woorden van lof, uitgesproken door verschillende auteurs, leden van de elite, voormalig opdrachtgevers van Sirani en mensen van buiten de stad. Hierop volgde een uitgebreide, voor publiek toegankelijke begrafenis in de San Domenico.

Bij deze begrafenis werden rituelen uitgevoerd die normaliter uitgevoerd werden voor leden van de politieke en aristocratische elite. De kerk werd versierd met werken over haar leven, waar de nadruk op haar vroomheid en talent werd gelegd (figuur 15). Er werd poëzie voorgedragen, gezongen en muziek gemaakt voor een enorm publiek. Giovanni Luigi Picinardi schreef een uitvoerige en treurige lofrede, die hij voordroeg op de begrafenis. Hier blikte hij terug op haar werk en prestaties, en sprak haar toe met de woorden ‘heldin, wonderkind van de

¹⁰² Voor meer informatie over de tegenstrijdige kritische uitingen over stijl en hoe dit aansluit op de stijl van Elisabetta Sirani, zie Adelina Modesti *‘Il Pennello Virile’: Elisabetta Sirani and Artemisia Gentileschi as Masculinised Painters?* 2018.

kunst, juweel van Italië, de zon van Europa [...] en de glorie van het vrouwelijke geslacht.’¹⁰³ Sirani werd in ere begraven naast Guido Reni in de San Domenico. De grootsheid rondom haar begrafenis en de rouw waar de gehele stad zich in waande toont de waarde die aan deze vrouw werd gehecht en het belang dat zij droeg voor de stad Bologna. Een opmerkelijk eind voor een vrouwelijke schilder, die in de eeuwen na haar dood uit het oog verloren is geraakt.

In conclusie kan er niet met zekerheid gesteld worden of Elisabetta Sirani volgens de *maniera devota* zou hebben gewerkt. Als er wordt gekeken naar de genealogie van deze stijl, zou Sirani aan de ene kant passen in de ontstaansgeschiedenis van de *maniera devota*, die uit de Lage Landen via Guido Reni aan haar vader en Sirani is doorgegeven. Aan de andere kant blijkt dat uit Malvasia’s biografie van vader en dochter, Elisabetta haar eigen pad wilde bewandelen en zich in stijl losmaakte van haar voorgangers. Als er wordt gekeken naar de belangrijkste eigenschap van de *maniera devota*, namelijk devotie, dan blijkt toch dat de stijl van Sirani hier onder gecategoriseerd kan worden. Haar religieuze schilderijen voldoen over het algemeen aan de eisen die Gabriele Paleotti in zijn *Discorso* heeft opgesteld om na het Concilie van Trente het religieuze volk aan te moedigen een vromer leven te leiden, waarbij kunstenaars het volk moesten onderwijzen. Ook de benadrukte vroomheid van Sirani tijdens haar leven en na haar dood getuigt van een *artefice cristiano*, die volgens Paleotti hun devotie over konden brengen op het publiek. Waar de redenering tot een conclusie wordt gebracht is in de *conservatori*, waar deze devotionele werken samen kwamen met meditatie, de ultieme vorm van privédevotie, waar jonge vrouwen deze werken kopieerden in textiel en al bordurend mediteerden en voorbeeld konden nemen aan de onderwerpen van deze schilderijen.

Als er wordt gekeken naar Rocco’s interpretatie van de *maniera devota*, dan zou het geslacht van Sirani een rol spelen in de zestiende- en zeventiende-eeuwse variant van deze stijl. Door te stellen dat de *maniera devota* samen kwam met de *mano donnescha* en zo een optimale vorm van stijl zou bereiken, krijgen vrouwen in Rocco’s verhaal een grotere rol, omdat zij geschikt zouden zijn voor deze stijl. Dit beargumenteert zij door te stellen dat vrouwen de meest geschikte personen waren om iconen te maken (één van de interesses van Paleotti en verbonden aan de *maniera devota*), zij geschikter waren voor detailwerk (bijvoorbeeld het borduurwerk in de *conservatori*) en de Vlaamse stijl waar deze stijl zijn oorsprong vindt, doorgaans werd bestempeld als vrouwelijk.

¹⁰³ Modesti 2023 p. 115

Als we deze redenering aan zouden houden, dan zou dit een belemmerende conclusie vormen, omdat dit zou impliceren dat deze vrouwelijke stijl, daadwerkelijk uitgevoerd door vrouwen, slechter zou zijn dan mannelijke stijlen, omdat deze niet daadkrachtig genoeg was. Hoewel er ook van mannen werd gezegd dat zij in deze stijl schilderden. Zo zou er een schadelijke geschiedenis in stand worden gehouden in welke vrouwen ondergewaardeerd zouden blijven. Al maakte Paleotti veel ruimte voor vrouwen in het stadsbestuur en volgens Rocco ook in de kunstwereld, omdat zij de *maniera devota* uit konden voeren, mag er niet worden vergeten dat vrouwen ook in de kunstwereld moeilijk een plaats konden bemachtigen tussen de mannen. Pas wanneer zij zich naar de mannen zouden schikken, zoals Sirani heeft gedaan, kregen zij een podiumplaats in de kunstgeschiedenis.

Afbeeldingen

Figuur 1 (voorblad): Elisabetta Sirani, *Allegorie van de schilderkunst (zelfportret)*, 1658, olieverf op doek, 114 cm x 85 cm. Poesjkinmuseum, Moskou. Afbeelding van website Galleria degli Uffizi <https://www.uffizi.it/en/online-exhibitions/painting-and-drawing-like-a-great-master-the-talent-of-elisabetta-sirani-bologna-1638-1655#1>

Figuur 2: Elisabetta Sirani, *Heilige Familie met de jonge Heilige Johannes de Doper*, 1664, olieverf op koper, formaat onbekend. Pinacoteca Nazionale di Bologna. Afbeelding van website Galleria degli Uffizi <https://www.uffizi.it/en/online-exhibitions/painting-and-drawing-like-a-great-master-the-talent-of-elisabetta-sirani-bologna-1638-1655#33>



Figuur 3: Elisabetta Sirani, *Treurende Maagd met de symbolen van de Passie*, 1657, olieverf op koper, 24 cm x 19,5 cm. Pinacoteca Nazionale Bologna. Afbeelding van website Gallerie degli Uffizi <https://www.uffizi.it/en/online-exhibitions/painting-and-drawing-like-a-great-master-the-talent-of-elisabetta-sirani-bologna-1638-1655#27>



Figuur 4: Francesco Francia, *Bewening van de dode Christus*, 1515-1516, olieverf op paneel, 30,5 cm x 34,3 cm. Afbeelding van National Gallery Londen
<https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/francesco-francia-the-lamentation-over-the-dead-christ>



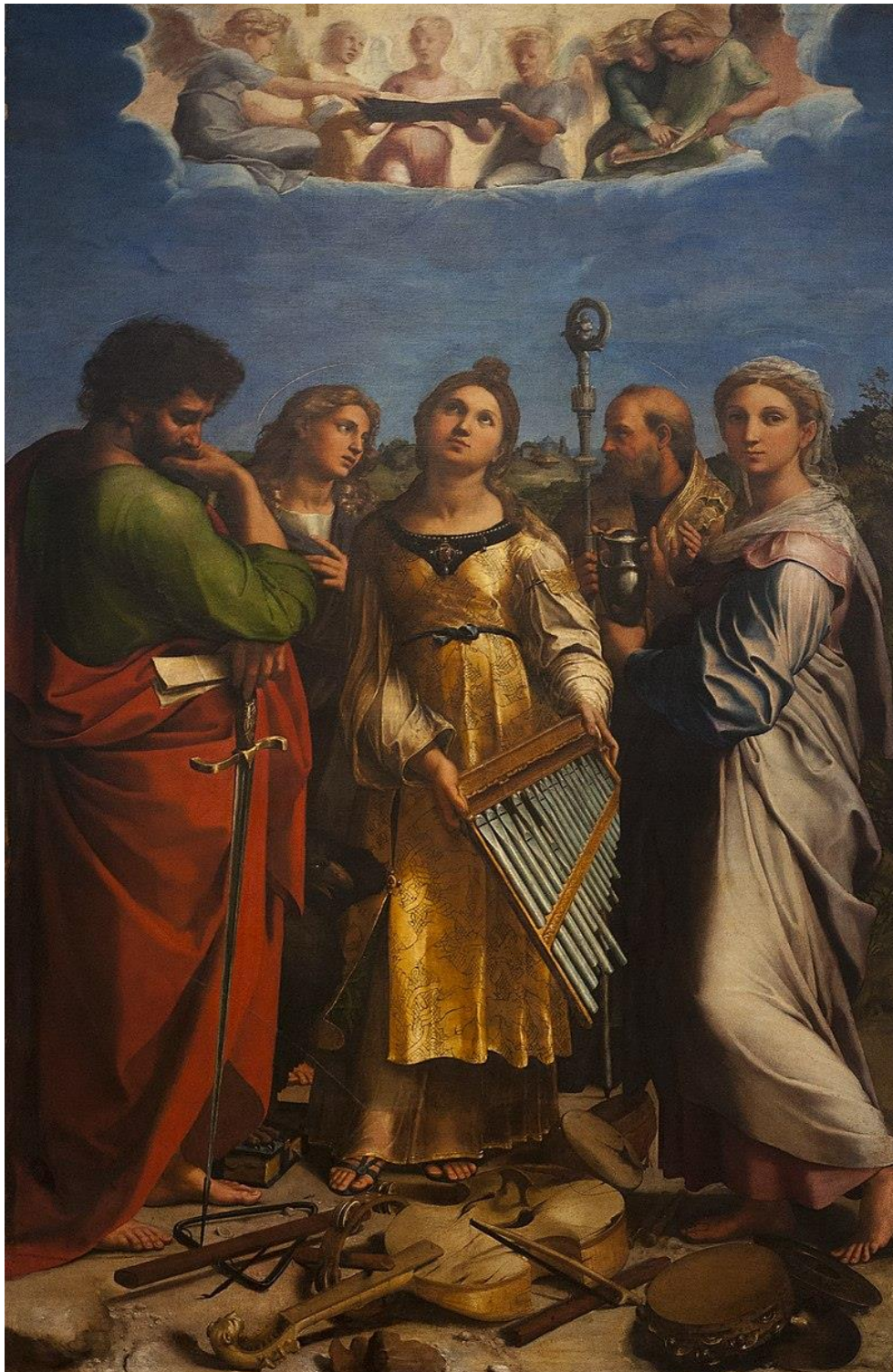
Figuur 5: Pietro Perugino, *Pietà*, 1494, olieverf op hout, 214 cm x 195 cm. Palazzo Pitti Florence. Afbeelding van website Gallerie degli Uffizi <https://www.uffizi.it/opere/perugino-pieta-uffizi>



Figuur 6: Hans Memling, *Graflegging* van het Reinse Triptiek, 1480, 44 cm x 36 cm. Museum Sint-Janshospitaal Brugge. Afbeelding van website 'Musea Brugge'
https://collectie.museabrugge.be/collection/work/id/O_SJ0177_I



Figuur 7: Rafaël Santi, *Extase van de Heilige Cecilia*, 1515, olieverf op paneel, 220 cm x 136 cm. Pinacoteca Nazionale di Bologna. Afbeelding van website Pinacoteca Nazionale di Bologna



Figuur 8: Lavinia Fontana, *Het visioen van de Heilige Hyacinthus*, 1599, olie op doek, 270 cm x 171 cm, Cappella di San Giacinto, Chiesa di Santa Sabina Rome. Afbeelding Brady, Aoife, *Lavinia Fontana: Trailblazer, Rule breaker*, tent. cat. National Gallery of Ireland, Yale University Press New Haven en Londen, 2023.



Figuur 9: Lavinia Fontana, *Dode Christus met de symbolen van de Passie*, 1581, olieverf en tempera op hout, 36 cm x 26 cm. Privécollectie. Afbeelding uit Brady, Aoife, *Lavinia Fontana: Trailblazer, Rule breaker*; tent. cat. National Gallery of Ireland, Yale University Press New Haven en Londen, 2023.



Figuur 10: Elisabetta Sirani, *Madonna met de peer*, 1664, olieverf op doek, 78 cm x 65 cm.
Pinacoteca Faenza. Afbeelding van Pinacoteca Faenza
<https://www.pinacotecafaenza.it/en/opera/madonna-of-the-pear/>



Figuur 11: Elisabetta Sirani, *Heilige familie met de heilige Theresa*, 1664, olie op doek, 122 cm x 161 cm. Privécollectie Modena. Afbeelding van website Art Herstory <https://artherstory.net/stitching-for-virtue-lavinia-fontana-elisabetta-sirani-and-textiles-in-early-modern-bologna/>



Figuur 12: Lavinia Fontana, *Christus in het huis van Martha en Maria*, ca. 1580, olieverf op doek, 257 cm x 183,9 cm. Quadreria Poggi Marsili, Bologna. Afbeelding van website Brooklyn Rail <https://brooklynrail.org/2023/07/artseen/Lavinia-Fontana-Trailblazer-Rule-Breaker/>



Figuur 13: Anoniem, *Madonna en kind met de Heilige Martha*, inclusief detail, antependium geborduurd op textiel, zeventiende of achttiende eeuw, Bologna. Afbeelding van website Art Herstory <https://artherstory.net/stitching-for-virtue-lavinia-fontana-elisabetta-sirani-and-textiles-in-early-modern-bologna/>



Figuur 13.1: Anoniem, detail van *Madonna en kind met de Heilige Martha*



Figuur 14: Elisabetta Sirani, *Madonna Lactans*, 1663, olieverf op doek, 92 cm x 72 cm.
Nationale Galerie Praag. Afbeelding van website Nationale Galerie Praag



Figuur 15: Matteo Borboni, *Tekening van de katafalk van de Bolognese kunstenaar Elisabetta Sirani*, 1665, pen, bruine inkt en rood krijt op papier, 29,9 cm x 16,3 cm. Smithsonian Design Museum New York. Afbeelding van website Smithsonian Design Museum <https://www.cooperhewitt.org/2018/06/23/elisabetta-sirani-gem-of-italy/>



Bibliografie

Barker, Sheila, *Women Artists in Early Modern Italy: Careers, Fame and Collectors*, Harvey Miller Publishers Londen 2016.

Baxandall, Michael, 'Bartholomaeus Facius on Painting: A Fifteenth-Century Manuscript of the De Viris Illustribus,' *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 27 (1964): 90–107.

Baxandall, Michael, *Painting and experience in fifteenth century Italy*, Oxford University Press Oxford, New York 1972.

Bohn, Babette, *Women Artists, Their Patrons, and Their Publics in Early Modern Bologna*, The Pennsylvania State University Press, University Park 2021.

Bohn, Babette. 'Female Self-Portraiture in Early Modern Bologna'. *Renaissance Studies*, 18 (2004), 239-286.

Boschloo, Anton, *Annibale Carracci in Bologna: Visible reality in Art after the Council of Trent*, Volume 1 en 2, Den Haag 1974.

Borromeo, Carlo, 'Instructiones fabricae et supellectilis ecclesiasticae', 1577, in Voelker, *Charles Borromeo's Instructiones fabricae et supellectilis ecclesiasticae, 1577*, vertaald door Ann Arbor, UMI Dissertation Services, 1998.

Brady, Aoife, *Lavinia Fontana: Trailblazer, Rule breaker*, tent. cat. National Gallery of Ireland, Yale University Press New Haven en Londen, 2023.

Broude, Norma en Garrard, Mary, *Feminism and art history: Questioning the Litany*, Harper & Row publishers, New York 1982.

Brundin, Abigail, et. al. *The Sacred Home in Renaissance Italy*, Oxford University Press Oxford 2018.

Dabbs, Julia. *Life Stories of Women Artists, 1550-1800*, Ashgate Publishing Limited, Surrey 2009.

Dempsey, Charles, *Annibale Carracci and the beginnings of Baroque style*. Villa I Tatti Florence 1977.

Gallerie degli Uffizi, 'Painting and Drawing "like a Great Master": the Talent of Elisabetta Sirani (Bologna, 1638-1655).', website, (2024, 6 december). <https://www.uffizi.it/en/online-exhibitions/painting-and-drawing-like-a-great-master-the-talent-of-elisabetta-sirani-bologna-1638-1655#33> (geraadpleegd op 15-2-2025).

Garrard, Mary, *Artemisia Gentileschi and feminism in Early Modern Europe*, Reaktion Books Londen 2020.

Garrard, Mary, *Artemisia Gentileschi: The Image of the Female Hero in Italian Baroque*, Princeton University Press, Princeton NJ 1989.

Gaze, Delia, *Concise Dictionary of Women Artists*, Fitzroy Dearborn Publishers, Londen 2001.

Holanda, de, Francisco, *Dialógos de Roma*, 1548, in Bell, Aubrey, *Francisco De Holanda: Four Dialogues on Painting*, Oxford University Press Londen 1948.

Jacobs, Frederika, *Defining the Renaissance Virtuosa: Women artists and the language of art history and criticism*, Cambridge University Press Cambridge 1997.

Modesti, Adelina, *Elisabetta Sirani*, Getty Publications Los Angeles 2023.

Modesti, Adelina, "Il pennello virile": Elisabetta Sirani and Artemisia Gentileschi as Masculinized Painters?", in *Artemisia Gentileschi in a Changing Light*, Brepols/Harvey Miller Turnhout 2017, pp. 131-146.

Nochlin, Linda, 'Why have there been no great women artists?' in Linda Nochlin *Why have there been no great women artists?* 50th anniversary edition, Thames and Hudson Londen 2021.

Nuttall, Paula, *From Flanders to Florence: The Impact of Netherlandish Painting, 1400-1500*, Yale University Press, New Haven en Londen 2004.

Offen, Karen, *The woman question in France, 1400-1870*, Cambridge University Press, Cambridge 2017.

Paleotti, Gabriele, *Discorso intorno alle imagini sacre e profane*, 1582, in Paolo Prodi, *Discorso intorno alle imagini sacre e profane: Gabriele Paleotti*, vertaald door William McCuaig, Getty Research Institute Los Angeles 2012.

Picinardi, Giovanni Luigi, *Il Pennello Lagrimato: orazione funebre del Signor Gio. Luigi Piccinardi, Dignitissimo Priore de' Signori Leggisti nello Stuidio di Bologna, con varie poesie in morte della Signora Elisabetta Sirani pittrice famosissima*, Monti Bologna 1665.

Preziosi, Donald, *The Art of Art History: A Critical Anthology*, Oxford University Press Oxford 1998.

Prodi, Paolo, *Il cardinale Gabriele Paleotti (1522-1597)*, deel 1 en 2, Edizioni di Storia e Letteratura, Rome 1959.

Ragghianti, Carlo en Ragghianti Collobi, Licia: Giorgio Vasari *Le Vite Dei Più Eccellenti Pittori, Scultori E Architetti*, Rizzoli Milaan 1971.

Robinson, Michele, The Material Culture of Female Youth in Bologna, 1550–1600, in Cohen, Elizabeth en Reeves, Margaret, *The youth of early modern women*, Amsterdam University Press Amsterdam 2018.

Rocco, Patricia. *The Devout Hand*, McGill-Queen's University Press, Londen 2017.

Ross, Sarah Gwyneth, *The Birth of Feminism: Woman as Intellect in Renaissance Italy and England*, Harvard University Press Cambridge MA 2009.

Spongerg, Mary, *Writing Women's History since the Renaissance*, Palgrave Macmillan New York 2002.

Tesser, Johannes, *De Spirituele Oefeningen van Sint Ignatius van Loyola*, Gooi & Sticht Baarn, 1994.

Treves, Letizia, *Artemisia*, National Gallery Company, Londen 2020.

Zeri, Frederico, *Pittura e Controriforma*, Neri Pozza Editore, Vicenza 1997.