



Giovanni Boccaccio, De Claris mulieribus - Thamar

Autor: Anônimo - Século XV

Fonte: Biblioteca Nacional da França - MS 598

Imagem em domínio Público editada por Walter Miranda

MULHERES NAS ARTES PLÁSTICAS ATRAVÉS DOS TEMPOS – IDADE MÉDIA (PARTE 3/3)

WALTER MIRANDA – ABCA/SP

RESUMO: Esta é a última parte da matéria publicada nas edições da *Arte & Crítica* 73 e 74, de março e junho de 2025 (<https://abca.art.br/arte-critica-73/>) e (<https://abca.art.br/arte-critica-74/>), abordando as mulheres atuantes no ramo das artes plásticas durante a Idade Média. Como escrevi anteriormente, existe uma recorrência metodológica ou insciente que omite a participação das mulheres na criação de obras de arte. Essa percepção me veio quando, no final da década de 1980, visitei o National Museum of Women in the Arts (NMWA), em Washington. Fiquei incomodado ao conhecer o trabalho de algumas artistas pintoras que não constavam nos livros tradicionais de história da arte. Ao aprofundar minha pesquisa, ficou claro que elas sempre estiveram presentes, embora não tenham seu trabalho reconhecido oficialmente. O fato é que a qualidade de seus trabalhos e sua persistência suplantaram o machismo histórico e eles permaneceram como a prova da existência de suas criadoras.

PALAVRAS-CHAVE: ABCA; mulheres pintoras; história da arte; Idade Média; artes visuais; artes plásticas.

ABSTRACT: This is the final part of the article published in the March and June 2025 issues of *Arte & Crítica* 73 and 74 (<https://abca.art.br/arte-critica-73/>) and (<https://abca.art.br/arte-critica-74/>), addressing women active in the visual arts during the Middle Ages. As I wrote previously, there is a recurring methodological or unconscious oversight that omits women's participation in the creation of works of art. This realization came to me when, in the late 1980s, I visited the National Museum of Women in the Arts (NMWA) in Washington. I was disturbed to learn about the work of some female painters who were not included in traditional art history books. As I delved deeper into my research, it became clear that they were always present, although their work was not officially recognized. The fact is that the quality of their work and its persistence overcame historical machismo, and it remained proof of their creators' existence.

KEYWORDS: ABCA; women painters; art history; Middle Ages; visual arts; plastic arts.

Nas duas partes anteriores deste texto vimos que durante a Idade Média, devido à sua criatividade e domínio técnico, a mulher ocupou um espaço significativo no campo das atividades pictóricas, tanto de cunho religioso, como particular. Nesse sentido, veremos que ela passou a ter grande participação na produção de objetos artísticos encomendados, tanto pela realeza e nobreza, quanto pelas burguesias locais que passaram a se interessar pela posse de objetos artísticos em suas residências.

Entretanto, trabalhar com esculturas gerava grandes dificuldades para artistas mulheres porque a atividade escultórica exigia o deslocamento do(a) artista para outras cidades, bem como a estadia dele(a) por meses, ou anos, em locais distantes da família e de sua cidade natal. Certamente, algumas mulheres acompanhavam o parente ou marido escultor e ajudavam na execução desse tipo de arte, mas até o momento não foram encontrados registros dessa participação. Uma exceção seria Sabina von Steinbach (?). Filha do arquiteto alemão Erwin von Steinbach (c.1244-1318), construtor de uma das

alas da catedral de Estrasburgo, ela teria estudado escultura no ateliê do pai. Após o falecimento dele, o filho Johannes von Steinbach (?-1339) continuou a obra da catedral até sua morte e Sabina seria a autora das estátuas em pedra no pórtico sul da catedral, mas não há documentos que comprovem essa tese¹. O relato mais antigo contendo o nome dela foi escrito em 1617 pelo cronista e pastor luterano Oseas Schadaeus (1586-1626). Em sua obra *Summum Argentoratensiun Templum*², ele descreve detalhadamente a construção da catedral e explica que na base da escultura de São João havia a seguinte frase: *Gratia Divinae Pietatis Adesto Savinae de Petra dura Perquan Sum Facta Figura* (Pela graça da piedade divina estou presente em Sabina quando sou transformada em uma figura de uma rocha dura). Entretanto, esta frase foi apagada com o tempo e seu teor não deixa claro se Sabina foi a escultora ou a doadora da obra, pois naquela época, o termo “rocha dura” poderia ser interpretado também como pedra muito cara. Dessa forma, alguns autores acreditam que Sabina não era escultora e a polêmica persiste, pois

até o site da Biblioteca Nacional da França apresenta a escultura da Figura 1 com a autoria de Sabina von Steinbach.

Margaretta (ou Elisabeth) Van Eyck (c.1390) atuou como pintora de miniaturas e iluminuras. Alguns de seus manuscritos foram produzidos para o duque de Borgonha, Philip III (1396-1467), o bom. Também trabalhava como pintora junto com o irmão Jan Van Eyck, porém na condição de auxiliar. Alguns estudos feitos sobre estilos pictóricos nos trabalhos dos Van Eyck apresentam indícios técnicos de mais de um artista participante, mas não é possível identificá-la como partícipe com segurança e não há documentação de registro autoral que ateste sua colaboração. Vários estudiosos atribuíram a ela alguns quadros da época e o catálogo da *Exposition des Primitifs Flamands et d’Art Ancien*, realizada na cidade de Bruges em 1902, escrito por Henri Hymans (1836-1912), registra um trabalho exposto supostamente em seu nome, mas nada foi comprovado até o momento³. Nesse sentido, alguns estudiosos contestam o nome dela porque os primeiros relatos



Figura 1:

Escultura de Sabina von Steinbach
Fonte: Bibliothèque Nationale de France
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb41924869q>
Imagem em domínio público

de sua vida e atividade apareceram apenas no século XVI, muito tempo após a sua morte e, até o momento, não foram encontrados documentos que especifiquem diretamente sua atividade⁴. Entretanto, existe a possibilidade de que Margaretta fosse na verdade Elisabeth, pois há documentos dessa época referentes à morte de uma mulher de parentesco com os Van Eyck, cujo nome era Elisabeth⁵.

Por volta de 1400, em função da concorrência e do fato de que muitas igrejas já tinham os seus próprios manuscritos confeccionados e usados há muitas décadas, os mosteiros passaram a perder encomendas e as freiras passaram a se dedicar mais às causas humanitárias. Com isso, para se adaptar às novas condições do mercado, os ateliês particulares passaram a produzir livros com histórias e iluminuras ilustrativas da vida cotidiana ou mesmo temas históricos e seculares. Nessa época, as mulheres já eram maioria neste tipo de produção artística, sendo inclusive responsáveis por projetos hoje considerados como editoriais. Esse foi o caso de Cristine de

Pizan (1363-1430), filósofa, poeta e educadora italiana que publicou vários livros sob sua orientação quanto à escolha das iluminuras, diagramação etc. Em 1405, ela publicou o livro *A Cidade das Damas*, que exerceu forte influência cultural e social nas décadas subsequentes por ser um libelo à causa das mulheres. Ele apresenta mulheres independentes vivendo em uma cidade utópica, livres do jugo masculino e protegidas por três damas: a Razão, a Retidão e a Justiça. É possível ler uma biografia mais detalhada sobre Cristine no texto escrito por mim e publicado na edição nº 59 da revista *Arte & Crítica* da ABCA em setembro de 2021, que se encontra na página da ABCA: <https://abca.art.br/wp-content/uploads/2023/11/Arte-Critica-ed-59-Walter-Miranda.pdf>

Anastaise ou Anastasia (c.1380) foi uma pintora francesa de iluminuras, especialista em decorar bordas, flores e paisagens⁶. A única referência que temos dela é o comentário que Cristine de Pizan fez:

“Conheço uma mulher, chamada Anastasia, que é tão conhecida

e experiente em pintar bordas manuscritas e fundos em miniatura, que não se pode encontrar um artesão que possa superá-la em toda a cidade de Paris, onde se encontram os melhores do mundo. Nem quem possa pintar flores e detalhes tão delicadamente quanto ela, cujo trabalho é o mais estimado, não importa quão rico ou precioso seja o livro. As pessoas não conseguem parar de falar sobre ela. Eu sei disso por experiência, pois ela executou várias coisas para mim, que se destacam entre as fronteiras ornamentais dos grandes mestres”⁷.

Onorata Rudiano ou Rodiani (c.1403-1452) foi uma pintora italiana de afrescos. Talvez tenha recebido instruções de seu pai, ou tio, Ilario Rodiani (c.1380-1423), pintor ativo na região de Cremona no início do século XV. Não se conhece algum registro de suas obras artísticas, mas sua história é digna de um romance, pois, de acordo com relatos existentes⁸, ela manejava muito bem os pincéis

assim como a espada. Muito jovem, ela já era famosa como pintora e foi convidada pelo tirano Cabrino Fondulo (1370-1425) para decorar o palácio dele em Cremona. Enquanto ela pintava um painel em uma das paredes do castelo, foi abordada sexualmente por um funcionário. Após sua recusa o homem abordou-a abusivamente uma segunda vez e ela o matou enfiando uma adaga no coração dele. Em seguida, disfarçada com roupas masculinas, ela fugiu do palácio e conseguiu escapar das forças militares que a perseguiram. Não conseguindo prendê-la, Fondulo prometeu-lhe o perdão sob a condição que ela terminasse a decoração do palácio, mas ela já havia fugido dos domínios territoriais dele. Então, também disfarçada de homem, conseguiu ser admitida em uma das companhias militares que havia na Itália e por sua coragem atingiu o posto de capitão. Durante trinta anos, ela dividiu suas atividades entre as forças mercenárias e a pintura. Em 1452, Castelleone, sua cidade natal, foi cercada pelas forças de Veneza. Liderando as forças militares defensivas, ela conseguiu eliminar as tropas inimigas, mas

foi ferida gravemente durante o conflito e morreu poucos dias após ser homenageada publicamente por sua valentia durante a batalha.

Catarina de Vigri (1413-1463), conhecida hoje como Santa Catarina de Bolonha e considerada padroeira dos artistas plásticos, foi monja, professora e pintora de iluminuras e quadros no Convento Corpus Christi em Ferrara, Itália⁹. Tornou-se abadessa do Convento Corpus Domini em Bolonha, onde dava aulas e tinha visões espirituais. Compôs, escreveu e pintou o próprio breviário e um tratado espiritual denominado *Sette Armi Spirituali* (Sete Armas Espirituais). Ainda hoje seu corpo permanece exposto para visita pública na *Chiesa della Santa* (Capela da Santa) em Bolonha.

Maria Ormani degli Albizzi (1428-c.1470) foi uma monja pintora de iluminuras. Filha de uma família aristocrata expulsa de Florença por se envolver em disputas contra os Médici, aos dez anos, entrou para o Convento Santa Caterina al Monte (San Gaggio), onde recebeu ótima

educação e aprendeu a pintar¹⁰. Em 1453, pintou um autorretrato em um breviário destinado à ordem dos agostinianos com o texto *Ancilla Yhesu Christi Maria Ormani filia scripsit, MCCCCLIII* (Serve de Deus filha de Ormani escreveu em 1453). Esse é considerado o primeiro autorretrato de uma pintora italiana (Figura 2).

Após o advento da imprensa na década de 1430, a confecção de livros deixou de ser uma prática exclusivamente manual e ganhou características mecânicas. Por isso, a produção literária nos ateliês particulares passou a ser repetitiva e serial, proporcionando vários exemplares idênticos e mais baratos. Entretanto, a criação de



Figura 2: Maria Ormani. Fonte: Códice Vienna folio 89r - Österreichische Nationalbibliothek
Imagem em domínio público editada por Walter Miranda

hinários, livros devocionais, livros de salmos e de cânticos religiosos (graduais) usados durante as cerimônias religiosas, ou mesmo para devoção pessoal nas residências, continuaram a ser produzidos artisticamente devido ao seu tamanho e aos costumes religiosos que exigiam produtos com acabamento bem elaborado e requintado. Paralelamente, a produção de manuscritos religiosos nos mosteiros e conventos continuou a ser feita, mas principalmente para uso durante as missas nos sermões, apresentação de corais, leitura da vida de santos etc. Em todos os casos, a ausência de autoria continuava a prevalecer e quando ela ocorria, não havia muitas informações sobre a vida pessoal das autoras.

Nos documentos de dezembro de 1435, da guilda de artistas da cidade de Gante, consta a aquisição do título de mestre livre no ofício da pintura em nome de Marie Tsandaerts (?). Esse documento daria a ela a liberdade para receber encomendas particulares, mas até o momento não se conhece

nenhuma obra ou menção sobre sua produção artística¹¹.

Francesca da Firenze (séc. XV) foi uma monja pintora altamente respeitada por sua boa educação. Detalhes sobre sua origem familiar e vida pessoal são desconhecidos, mas suas pinturas e iluminuras eram famosas e valorizadas. Existem registros que comprovam as vendas de suas pinturas e iluminuras, cujos valores eram doados para a comunidade eclesial¹².

Tommasina Fieschi (1448-1534) nasceu em Gênova, Itália. Oriunda de família nobre, aprendeu a ler, escrever e diversas técnicas artesanais, entre elas, o bordado e a pintura. Após a morte do marido, tornou-se freira no mosteiro dos Observantes de São Domingos, também chamado de São Silvestre, e posteriormente abadessa do mosteiro dos santos Santiago e Felipe, onde fora enviada juntamente com onze freiras para reformar, administrar e disseminar as regras dominicanas. Ao longo de sua vida executou diversos trabalhos artísticos, hoje perdidos, porém testemunhados por seus biógrafos. Também é autora

de composições literárias, sendo a primeira escritora a dissertar sobre a filosofia de Dionísio, o Areopagita (séc. I)¹³.

Antonia di Paolo di Dono (1456-1491) era filha do pintor Paolo di Dono (conhecido como Paolo Uccello) e foi monja da ordem carmelita em Florença. Não há comprovação factual de trabalhos em seu nome e estudiosos acreditam que ela trabalhava com o pai. Muitos trabalhos que foram atribuídos a ela, hoje são atribuídos a ele. O primeiro registro de sua atividade como pintora foi feito por Giorgio Vasari e em sua certidão de óbito consta que ela era *pitoressa*¹⁴.

Barbara Gwichtmacherin (?-1491), originária da Alsácia, leste da França, foi a única monja iluminadora dominicana nomeada oficialmente nos documentos do *scriptorium* do Convento de Santa Catarina em Nuremberg, onde ingressou em 1452. Sob a administração de sua tia ou irmã, a priora Gertraud, entre 1428 e 1469, juntamente com outras freiras, ela confeccionou dez manuscritos considerados muito bons e que se tornaram tão famosos que

o convento dominicano de Colônia ofereceu 400 thalers (moeda de prata da época) por cada volume. Barbara também é conhecida pela confecção de um manuscrito musical (gradual) completado em 1459¹⁵. O manuscrito *Gulden Püchlein*, escrito pelo dominicano de Nuremberg Konrad von Würzburg (1230-1287) para meditação e devoção religiosa, foi copiado e ilustrado por Barbara em 1450. Ele contém pelo menos duas ilustrações feitas por Barbara¹⁶ em que xilogravuras das molduras serviram de gabarito para os desenhos, que depois foram colados sobre as páginas do texto, como vemos na Figura 3.

A dificuldade em descobrir a autoria de algumas obras de arte devido a informações confusas, às vezes gera um tipo de injustiça às avessas cujas conclusões resultam em atribuições equivocadas. Normalmente, esses equívocos trabalham a favor de autores masculinos e, por isso, acho oportuno mencionar dois casos cujas obras foram atribuídas a artistas mulheres embora se tratasse de criações masculinas. O primeiro caso refere-se à existência



Figura 3: Crucificação. Fonte: Gulden Püchlein - BSB Cgm 9489. Publicado pela Biblioteca Estadual da Baviera. Imagem em domínio público - editada por Walter Miranda

de uma pintura a óleo, cuja autoria era atribuída até recentemente a uma freira italiana considerada pintora, Barbara Ragnoni (c.1480-c.1530).



Denominada como *Adoração dos Reis Magos*, a obra foi pintada por Pietro degli Orioli (Siena, 1458-1496) e ficou na posse da Pinacoteca Nacional de

Siena até ser comprada recentemente por uma coleção particular. O equívoco sobre a autoria ocorria porque alguém escreveu na base do quadro “*Suor Barbara Ragnoni*”, mas isso deve ter ocorrido apenas porque o trabalho foi executado para devoção particular de alguém que deve ter possuído a obra por algum tempo. O segundo caso refere-se a Cornelia Cnoop (c.1470-c.1540), esposa do artista flamengo Gerard David (c.1460-1523). Não se sabe se Cornelia era pintora miniaturista que contribuía no ateliê do marido, porque nenhum documento foi encontrado mencionando seu nome e atuação¹⁷. Entretanto, a obra *Virgin and Child* (c.1520), pertencente hoje ao Museum of Fine Arts de Houston, foi exibida em 1902 na “*Exposition des Primitifs Flamands et d’Art Ancien*”, ocorrida na cidade de Bruges, com o catálogo¹⁸ atribuindo a autoria a Cornelia devido ao organizador da mostra, William Henry James Weale (1832-1917), ter visto no verso da obra o nome dela em uma escrita antiga. Essa menção foi apagada com o tempo e estudos recentes atribuem a autoria do trabalho ao pintor flamengo Simon

Bening (c.1483-1561). Curiosamente, a constatação autoral no caso de artistas flamengos é dificultada pela ausência de documentos oficiais, porque a maioria das pinturas daquela época era produzida sob a encomenda da burguesia local e sem correlação com instituições religiosas acostumadas a registrar oficialmente todas as obras patrocinadas por elas. O próprio trabalho de Gerard David, mencionado em 1567 pelo biógrafo Lodovico Guicciardini¹⁹ (1521-1589), caiu no ostracismo e só foi redescoberto na segunda metade do século XIX pelo historiador britânico William Henry James Weale²⁰.

Embora alguns acontecimentos históricos sejam importantes e determinísticos, especificar o fim de uma época e o início de outra resulta em imprecisões. Por isso, na composição deste texto, procurei manter a data de nascimento das artistas como elemento cronológico a ser seguido, mas abrindo uma exceção para Agnes vanden Bossche (nascida entre 1435 e 1440 e falecida após 1504 ou 1517). Essa escolha deve-se à

diversidade de métodos de trabalhos dessa artista, mais adaptada aos novos tempos que se iniciavam sob o prenúncio do Renascimento. Filha e irmã de pintores, em 1469, ela foi considerada pela guilda de Gante como mestre livre no ofício da pintura para receber encomendas particulares diretas. Além disso, ela manteve extensa atividade artística durante a segunda metade do século XV, tanto em conjunto com outros artistas em projetos comuns comissionados pela administração da cidade, como liderando equipes de profissionais e projetando desenhos de execução para pedreiros a serviço da prefeitura. Ela produzia retábulos, estandartes, brasões, pinturas, esculturas e tabernáculos de madeira, tapeçarias heráldicas, douramento de elementos arquitetônicos e decorativos em diversos tipos de tecidos com óleo e aquarela, policromia de elementos religiosos etc²¹. O conhecimento de sua produção artística se baseia apenas nos registros documentais das encomendas da cidade, pois apenas um trabalho²² sobrevivente lhe é atribuído: uma bandeira militar

representando a Virgem e o Leão de Gante exposta hoje no Museu Bijloke, como vemos na Figura 4.

Ao pesquisar sobre a existência histórica das mulheres artistas, percebo nitidamente a influência positiva e construtiva que elas

causaram nas relações humanas ao longo da nossa história. Certamente, as que foram excluídas dos registros oficiais também tiveram grande importância para o desenvolvimento do conhecimento atual, seja ele empírico, filosófico, artístico ou

cultural. Independentemente do campo de atuação, elas romperam barreiras e algumas usaram a arte para conquistar espaços e expressar sua competência com dignidade, fazendo questão de registrar sua presença por meio de autorretratos, assinaturas e



Figura 4: Estandarte de guerra com a Virgem e o Leão de Gante. Fonte: Bijlokemuseum in Gent
Imagem em domínio público - editada por Walter Miranda

mensagens descritivas. E mesmo que a maioria tenha sido esquecida devido ao anonimato, os registros apresentados aqui servem de evidência e testemunho da existência delas. Além disso, é preciso considerar que o hábito e a tradição de transmissão oral de histórias eram muito fortes antigamente, fato que fortalece a possibilidade de que determinadas histórias contadas popularmente sejam registros históricos fidedignos, mesmo na ausência de documentos confirmando determinadas existências. Também há que considerar que muitos questionamentos sobre nomes e histórias de autoras femininas são feitos de forma mais rígida do que o questionamento feito ao mencionar autores masculinos.

Finalmente, cabe ressaltar que, ao contrário da imagem descabida de “A Idade das Trevas”, a Idade Média foi um período extremamente rico em termos sociais, culturais e mesmo científicos que redundaram no Renascimento, uma era que também contou com a importantíssima contribuição feminina, mas isso é tema para outros textos.

NOTAS

1 GUHL, Von Ernst. *Die Frauen in die Kunstgeschichte* (As Mulheres na História da Arte), *The Westminster Review*, vol. LXX, julho 1858, pp. 168-9; ELLET, Elizabeth Fries. *Women Artists in All Ages and Countries*. Harper & Brothers Publishers, 1859, p. 30-1; CARR, Annemarie Weyl. *Women artists in the Middle Ages. The feminist Journal*, vol. 5, nº 1. p. 8; PETERSEN, Karen e WILSON, J. J. *Women Artists, Recognition and Reappraisal from the Early Middle Ages to the Twentieth Century*. Harper Colophon Books. 1976, op. cit. p. 20-1.

2 SHADAEUS, Oseas. *Summum Argentoratensiun Templum*. Estrasburgo. Lazari Betsner, 1617, p. 14.

3 VAERNEWIICK, Marcus Van. *De Historie Van Belgis Diemen Anders Noemen Mach: Den Spiegel Der Nederlantscher Oudtheyt* (A história da Bélgica que pode ser chamada de outra forma: O espelho da Antiguidade Holandesa). Antuérpia. Hieronimus Verdussen. Cap. XLVII. Edição de 1603 e na edição de 1784, Gante. C. J. Fernand. Cap. XLVII, p. 228; MANDER, Carel Van. *Het*

Schilder-Boeck (O livro do pintor). Haarlen. Paschier Van Wesbusch. p.199r. Edição de 1604 e edição de 1618. Amsterdã. Jacob Picter Wachter, p. 123. SANDRART, Joachim. *Teutsche Academie der edlen Bau-Bild und Mahlerey-Kunste* (Academia Alemã das Nobres Artes da Arquitetura, Escultura e Pintura). Nuremberg. Johan Philipp Miltenberger. 1675, p. 213; SANDRART, Joachimi. *Academia Nobilissimae Artis Pictoriae*. Nuremberg. Michaelis e Johan. 1683, p. 201; MICHIELS, Alfred. *Les Peintres Brugeois*. Bruxelas. A. Vandale, p. 6-86, 1846; HEMLING, Jean. *Les Trois Frères Van Eyck*. Bruges. Charles Louis Carton. 1848, p. 33/34/36/37/74/77 e 87; GUHL. 1858, op. cit., p. 170; ELLET. 1859, op. cit., p. 84; CLEMENT, Clara Erskine. *Women in the Fine Arts*. Boston. Houghton, Mifflin. 1904, p. XVI, 119-20; GEVAERT, Hippolyte Fierens. *Le Renaissance Septentrionale et Les Premiers Maitres des Flandres*. Bruxelas. G. Van Oest. 1905, p. 104-9; HYMANS, Henri. *L’Exposition des Primitifs Flamands a Bruges*. Paris. Gazette des Beaux-Arts. 1902, p.14; HYMANS, Henri. *Les Van Eyck*. Paris. Henri Laurens. p. 56,

87-8. 1907; WINKLER, Fritz. *Margriete Van Eyck*. Leipzig. E. A. Seemann. Verbete publicado no Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler por Ulrich Thieme, p.134. 1915; WISPELWEY. Berend. *Biographical Index of the Middle Ages*. K. G. Saur München – Deutsche Nationalbibliothek. 2008. Vol. 1, p. 358; DE LOO, Georges Hulin. Bruges 1902: *Exposition des Primitifs Flamands et d’Art Ancien*. Catalogue critique. Bruges. De Brouwer et Cie. 1902, p. 125; GREER. 2001, op. cit., p. 29, 164; MITCHELL.1999, op.cit., p. 371.

4 GEVAERT, Hippolyte Fierens. *La Peinture en Belgique, Les Primitifs Flamands*. Bruxelas. G. Van Oest. Vol I, p. 10-11. 1909; ELSLANDE, Rudy Van. *De Van Eyck’s te Gent* (I), (Os Van Eycks em Gante). 1983. Disponível em: <https://openjournals.ugent.be/gt/article/id/68153/> e *De Van Eyck’s te Gent: de verblijfplaatsen* (II), (Os Van Eycks em Ghent: os locais de residência). 1983. Disponível em: <https://openjournals.ugent.be/gt/article/id/68164/> e *De Van Eyck’s te Gent: hun oeuvre* (III). (Os Van Eycks em Ghent: Sua Obra), disponível

em: <https://openjournals.ugent.be/gt/article/id/68183/>.

5 ELSLANDE, Rudy Van. *De Van Eyck's te Gent* (V 1ª e 2ª partes), disponíveis em: <https://openjournals.ugent.be/gt/article/68209/galley/192456/view/> e <https://openjournals.ugent.be/gt/article/68222/galley/192469/view/>

6 GAZE, Delia. *Dictionary of Women Artists*. Fitzroy Dearborn Publisher, 1997. Vol 1. Middle Ages, p. 9-10; ECHOLS, Anne e WILLIAMS, Marty. *An Annotated Index of Medieval Women*. 1992. Princeton, NJ. Markus Wiener Publishing. 1992, p. 47; BLUESTONE, Natalie Harris. *Double Vision, Perspectives on Gender and the Visual Arts*. 1995. Cranbury, NJ. Pub. Associated University Presses. 1995, p. 68; GREER, 2001, op. cit., p. 69, 161; CHADWICK, Whitney. *Women, Art and Society*. New York. Pub. Thames & Hudson World of Art. 1997, p. 53.

7 PISAN, Christine de. *La Cité des Dames*. Parte 1, capítulo XLI, p. 161.

8 FIAMENO, Clemente. *Castelleonea cioè Historia di Castelleone Insigne Castello Nella Diocesi di Cremona in Lombardia* (História de um castelo na

diocese de Cremona na Lombardia), 1649. Cremona. Francesco Bertolotti, p. 150; LANCETTI, Vincenzo. *Cabrino Fondulo, Frammento dela Storia Lombarda* (Cabrino Fondulo, Fragmento da história Lombarda). Milão. 1827. Tomo I, livro duodécimo, p.276-92; GUHL, 1858, op. cit., p. 171; CLEMENT, op. cit., p. 293-4; GREGORY, Winifred Terni. *A Woman painter of the Fifteenth Century?* Londres. The Connoisseur, an Illustrated Magazine for Collectors. 1932, p. 259 e GREER, 2001, op. cit., p. 172-4 e 182.

9 MASINI, Antonio di Paolo. *Bologna perlustrata*. Bologna. 1650, p. 118, 262, 293, 294, 738 e terceira edição de 1666, p. 118, 250-51, 504; MALVASIA, Carlo Cesare. *Felsina Pittrice, Vite de Pittori Bolognese*. 1678. Vol. I, p. 33; ORLANDI, Pellegrino Antonio. *L'Abecedario pittorico*. Bologna. Costantino Pisarri, 1704, p. 96; ORLANDI, Pellegrino Antonio. *Notizie degli Scrittori Bollognesi*. Bologna: Costantino Pisarri, 1714, p. 84; HERBERMANN, Charles G. et al. *The Catholic Encyclopedia*. Pub. The Encyclopedia Press, Inc. 1913. Vol. III. 1913, p. 446; ELLET, 1859, op.

cit., p. 35-6; CLEMENT. op. cit., p. 350-2; ECHOLS, 1992, op. cit., p. 98; GREER, 2001, op. cit., p. 174-6.

10 ARTHUR, Kathleem. New Evidence for a Scribal-Nun's Art: Maria di Ormanno deli Albizzi at San Gaggio. 2017. *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*. Lix Band – 2017, p. 271-9; CHADWICK, 1997, op. cit., p. 68-9; BRADLEY, John W. *A Dictionary of Miniaturists, Illuminators, Calligraphers and Copists*. 1888. Londres. Pub. Bernard Quaritch. Vol. 3. 1888, p. 18; GREER, 2001, op. cit., p. 161,163.

11 LIVEBOIS, Daniel. Catálogo da exposição *Een zelfbewuste vrouw en een merkwaardige kunstenares uit het 15de-eeuwse Gent* (Agnes Vanden Bossche. Uma mulher autoconfiante e uma artista notável da Gante do século XV). Museu Bijloke. 1996, p. 7.

12 GREER, 2001, op. cit., p. 167; BRADLEY, 1888, op. cit. Vol. I, p. 334; CHADWICK, 1997, op. cit., p. 68.

13 MARABOTTO, Cattaneo. *Libro de la Vita Mirabile & dottrina santa de la Beata Caterinetta da Genoa*. 1551. Cap. XLV, folios 122-25; Ibidem, *Vita*

dela Beata Caterina Adorni da Genova. Venetia. Gio. Fiorina. 1590, p. 192-96; SOPRANI, Rafaele. *Le vite de Pittori Scoltori et Architetti Genovesi*. Genova. Giuseppe Bottaro e Batista Tiboldi. 1674, p. 338-9; MARABOTTO, Cattaneo. *Vita Mirabile e Dottrina Celeste di Santa Caterina Fiesca Adorna da Genova*. Padova. Giuseppe Comino. 1743, p. 185-9; SOPRANI, Raffaello. *Vite de Pittori, Scultori ed Architetti Genovesi*. Genova. Stamperia Casamara. 1768, p. 4 e 25; ALIZERI, Federico. *Di Suor Tommasina Fieschi Pittrice e Ricamatrice*. Atti della Società Ligure. Genova. Tipografia de Sordo-Muti. 1848. Vol. VIII, fascículo I, p. 405-15; PUBLISHING, Christian Press Association. *Life and Doctrine of Saint Catherine of Genoa*. New York. 1907, p. 2-38; HUGEL, Friedrich Von. *The Mystical Element of Religion as Studied in Saint Catherine of Genoa and her Friends*. Londres. J. M. Dent. 1909. Vol. I, p. 131-74; SCHUTTE, Anne Jacobson. *Tommasina Fieschi. Dizionario Biografico degli Italiani*. Roma. Lemmi Correlati. 1997. Vol. 47 e ESTRADA, Paula Pico. *Sor Tommasa Fieschi, La Primera Mujer que Comentó a Dionisio*

Areopagita. Milão. Itinerari. LXI/2. 2022, p. 11-28.

14 VASARI, Giorgio. *Vidas dos Artistas*. 2011. Trad. Ivone Castilho Bennedetti. WMF Martins Fontes. 2011, p. 198; CHADWICK, 1997, op. cit., p. 68; GREER, 2001, op. cit., p. 15, 146.

15 SCHMIDT, Peter. *The Use of Prints in German Convents of the Fifteenth Century: The Example of Nuremberg. Studies in Iconography*. Vol. 24 (2003), p. 43-69; CARR,1976, op. cit., p. 8; GAZE, 1997, op. cit., p. 11; ECHOLS, 1992, op. cit., p. 68; GREER, 2001, op. cit., p. 162.

16 Disponíveis em: <https://daten.digital-e-sammlungen.de/0008/bsb00085125/images/index.html?fip=193.174.98.30&seite=8&pdfseite=>

17 WINKLER, Friedrich. *David Gerard*. In Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler. Leipzig. Ulrich Thieme. 1913. Vol. VIII, p. 452.

18 DE LOO, Georges Hulin. *Exposition*

des Primitifs Flamands et d'Art Ancien. Catalogue. Bruges. Descléf de Brouner. 1902, p. 56-7.

19 GUICCIARDINI, Lodovico. *Descrittione di Tutti I Paesi Bassi, Altrimeni Detti Germania Inferiore*. Antuerpia. Guglielmo Silvio. 1567, p. 98.

20 WEALE, William Henry James. *Gerard David, Painter and Illuminator*. Londres. Seeley and Co. Ltd. 1985, p. 1-70; WEALE. *Documents inédits sur les enlumineurs de Bruges*. In Le Beffroi. Arts Heraldique Archeologie. Tome Premier. Bruges. Gailliard et Cie. 1863, p. 224-5; BODENHAUSEN, Eberhard Freiherr Von. *Gerard David und Seine Schule*. Munique. Verlagsanstalt. 1905, p. 1-170; AINSWORTH, Maryan Wynn. *Gerard David Purity of Vision in an Age of Transition*. Nova Iorque. The Metropolitan Museum of Art. 1998, p. 1-89; MCKENDRICK, Scot e KREN, Thomas. *Illuminating the Renaissance. The Triumph of Flemish Manuscript Painting in Europe*. Los Angeles. Jean Paul Getty Museum. 2003, p. 35-345.

21 LIVEBOIS, Daniel e BALDEWIJNS, Jeannine. Catálogo da exposição *Een zelfbewuste vrouw en een merkwaardige*

kunstenares uit het 15de-eeuwse Gent

(Agnes vanden Bossche. Uma mulher autoconfiante e uma artista notável da Gante do século XV). Museu Bijloke. 1996, p. 7-96; WOLFTHAL, Diane. *Agnes van Den Bossche: Early Netherlandish Painter*. Woman’s Art Journal 6, nº. 1. 1985, p. 8-11. Disponível em https://www.jstor.org/stable/1358058?read-now=1&seq=1#page_scan_tab_contents

22 WERVEKE, Alphonse Van. *Een werk van deGentsche schilderess Agnes vanden Bossche in het Museum van Oudheden der stad Gent* (Uma obra da pintora de Ghent, Agnes vanden Bossche, no Museu de Antiguidades da cidade de Gante). Bulletin de la Société D’histoire et D’Arch  ologie de Gand. Gent. A. Siffer, Drukker. 1908, p. 145-50.

WALTER MIRANDA

Crítico de arte, artista plástico desde 1976; professor de História da Arte e Técnicas Artísticas desde 1986; lecionou no Liceu de Artes e Ofícios; atua como membro de júri de salões de arte desde 1987; curador independente para exposi  es de arte desde 1993; pesquisador nas áreas de História da Arte, Ciências e Técnicas Artísticas; ministra palestras e workshops em universidades, museus e institui  es culturais; coordenador da área de Artes Visuais do “Mapa Cultural Paulista” da Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo (2015/16); presidente da APAP – Associa  o Profissional de Artistas Plásticos de São Paulo (2013/2018); coordenador cultural e técnico do Projeto “Oficina de Esculturas” na cidade de Rio Grande/RS (2013).