

# San Lorenzos martyrium

*En radikal martyrfreske av Medicienes hoffmaler*

*Agnolo Bronzino, post Trient konsilet*

**Linn Magnhild Eian Valderaune**



**Masteroppgave i kunsthistorie**

Institutt for filosofi, idé- og kunsthistorie og klassiske språk

UNIVERSITETET I OSLO

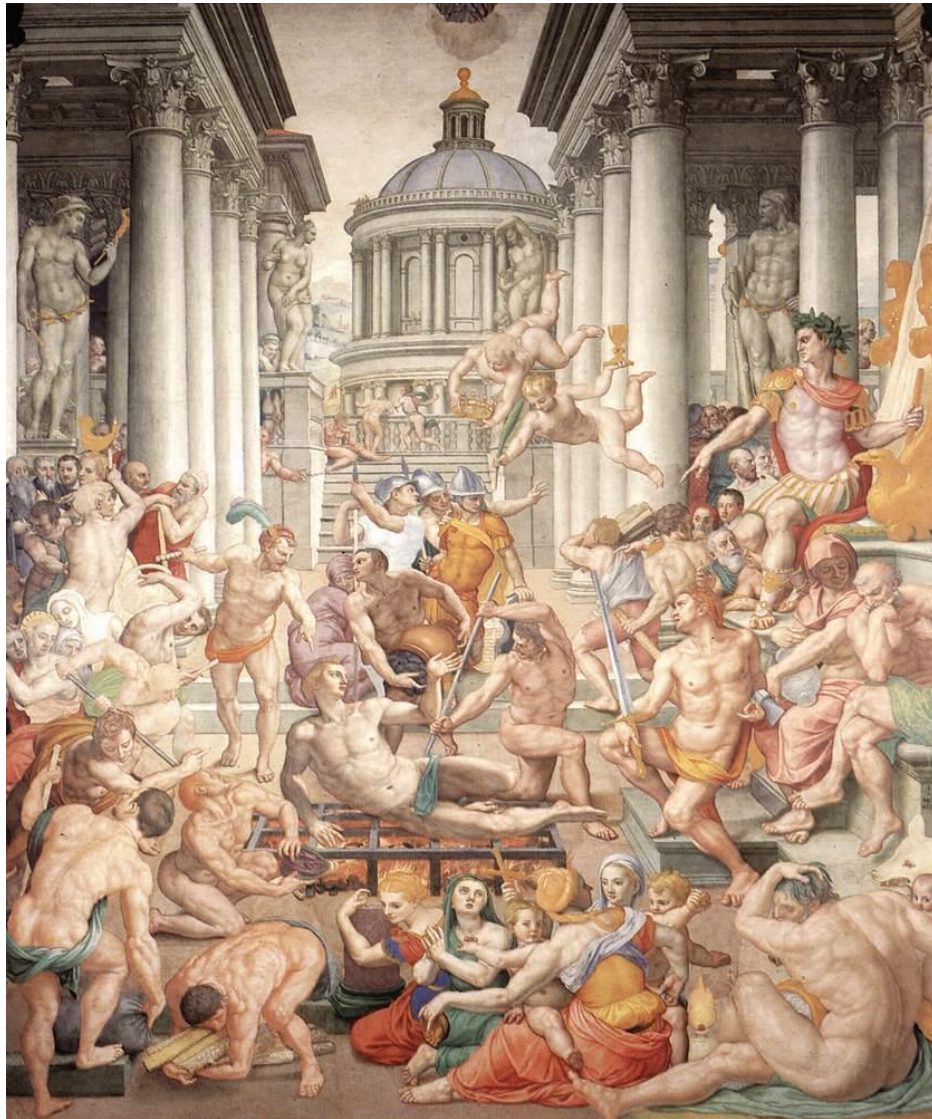
Våren 2019

Veileder: Per Sigurd Tveitevåg Styve



# San Lorenzos martyrium

En radikal martyrfreske av Medicienes hoffmaler  
Agnolo Bronzino, post Trient konsilet



Linn Magnhild Eian Valderaune

Masteroppgave kunsthistorie  
Institutt for filosofi, ide- og kunsthistorie og klassiske språk  
Universitetet i Oslo  
Våren 2019

© Linn Magnhild Eian Valderaune

2019

San Lorenzos martyrium

En martyrfreske av Medicienes hoffmaler Agnolo Bronzino post Trient konsilet

Linn Magnhild Eian Valderaune

<http://www.duo.uio.no>

Trykk: Reprosentralen, Universitet i Oslo

# Sammendrag

Mitt masterprosjekt omhandler verket *San Lorenzos martyrium*, malt i Basilica di San Lorenzo i Firenze. Her har maleren Agnolo Bronzino (1503-1572) gjengitt en radikal freske av martyriet til helgenen Lorenzo. Basilica di San Lorenzo er Medicienes hovedkirke i Firenze, og oppdragsgiveren for fresken er Cosimo *Primo* de' Medici. Bronzino jobber tett med Cosimo og tilbringer nesten hele sitt yrkesaktive liv i hertugens tjeneste som hoffportrettør og 'husdekoratør'.

Bronzino har påfallende ulikt formspråk i de mange verkene han maler, men det later ikke til at han har en lineær utvikling i sitt kunstnerskap som så mange andre kunstnere. Min hypotese er at han bruker forskjellig formspråk med hensyn til, først og fremst, hvem som er oppdragsgiver og vedkommendes ønsker, og deretter hvilken kontekst bildene er ment for. Følgelig argumenterer jeg for at Bronzino opererer med en *modal stil*. Formspråket, og mulighetene for å bruke det, ligger i de historiske, politiske og kulturelle kontekstene i verkets samtid. Denne oppgaven tar som sitt utgangspunkt at det som gjør *San Lorenzos martyrium* radikal ligger i nettopp dens samtidskontekst, og er særlig knyttet til de religiøse og kunstpolitiske skiftningene som fulgte av (mot)reformasjonen og konsilet i Trient som konkluderte i 1563. Dette er en spennende brytningsperiode preget av polarisering som legger til grunn mulighetene og betingelsene for at denne fresken ble malt av Bronzino på en kirkevegg i Medicienes hovedkirke i Firenze. *Hvilke mulighetsbetingelser ligger til grunn for Bronzinos radikale fremstilling av martyren San Lorenzo i en så sentral og viktig kirke i Firenze?*

Min analyse utforsker flere mulige svar på dette spørsmålet. Jeg undersøker Bronzinos forhold til oppdragsgiver, og hvorvidt det stod en sterk oppdragsgiver bak verket som kan ha vært med på å detaljstyre ikonografien og formspråket.



# Forord

Først vil jeg takke Per Sigurd for veiledning, tålmodighet og forståelse. Jeg har møtt noen utfordringer og jobbmuligheter underveis i min masterprosess og du, Per Sigurd, har stadig hatt tro på mitt prosjekt, gitt meg rom og støtte for å finne veien å gå.

Tusen takk til Det norske instituttet i Roma som ved to anledninger har tildelt meg stipend for til sammen tolv uker forskningsopphold, og som har gitt meg muligheten til å sitte i deres gode bibliotek og skrive. I tillegg vil jeg takke for Manuelas uvurderlige hjelp til å få meg inn på statsarkivet i Firenze hvor jeg kunne lete etter spor av Bronzino – Grazie mille Manuela per tutto aiuto!

Jeg vil også takke min familie, nærmeste venner og gode medstudenter som har stått på sidelinjen, hørt på oppturer og nedturer, utfordringer og fremgang, takk for at dere stadig har heiet på meg! Deres støtte har vært uvurderlig. En særlig varm takk til deg Siri, som stilte opp som korrekturleser i innspurten. Din hjelp har vært uvurderlig.

Kjære Ane, min gode rom(a)venninne; tusen takk for utallige timer med diskusjon og samtaler om oppgaven, om fjorten- og femtenhundretallet, om kunst, om mat, om små og store livs- og masterutfordringer på vei til instituttet, på butikken, i kaffepausen, i lunsjpausen, igjen til middag, til et glass i Trastevere og ikke minst på sengekanten. Og Maria, tusen takk for alle dine råd, ditt vennskap og din veiledning! Tusen takk til dere begge to for diskusjonene og studieturene, det er godt å bli minnet på hvorfor man studerer kunsthistorie underveis i en masterprosess.

Jeg vil også takke kjæreste Ola for god støtte og evig tro på meg det siste året – Raro neste nå kjære.

Linn Magnhild Eian Valderaune





# Innholdsfortegnelse

Sammendrag.....	V
Forord .....	VII
Innholdsfortegnelse .....	IX
<b>1. Martirio di San Lorenzo.....</b>	<b>1</b>
<b>1.1 Innledning .....</b>	<b>1</b>
<b>1.2 Mål .....</b>	<b>3</b>
<b>1.4 Teoretiske rammer og metodiske verktøy.....</b>	<b>3</b>
Modal stil .....	3
<i>Period eye</i> .....	5
Ikonografi .....	8
<b>1.5 Forskningshistorikk .....</b>	<b>9</b>
Primærlitteratur .....	9
Monografier .....	10
Mitt bidrag.....	15
<b>1.6 Oppgavens gang.....</b>	<b>15</b>
<b>2. San Lorenzo – martyr, freske, kirke .....</b>	<b>17</b>
<b>2.1 Martyren – San Lorenzo.....</b>	<b>17</b>
<b>2.2 Fresken – <i>San Lorenzos martyrium</i> .....</b>	<b>18</b>
<b>2.3 Kunsteren – Agnolo Bronzino .....</b>	<b>21</b>
<b>2.4 Kirken – Basilica di San Lorenzo .....</b>	<b>23</b>
Oppsummering .....	27
<b>3. Modal stil .....</b>	<b>29</b>
<b>3.1 Radikaliteten i San Lorenzos martyrium.....</b>	<b>29</b>
Dimensjon .....	30
Plassering .....	31
Fargebruk .....	32
Formspråk.....	32
Innhold.....	33
Ikonografi .....	34
Oppsummering .....	36
<b>3.2 Bildets resepsjon i samtiden .....</b>	<b>37</b>
Oppsummering .....	40
<b>3.3 Bronzinos skiftende formspråk .....</b>	<b>41</b>
Oppsummering .....	51
<b>4. Betingelser og muligheter .....</b>	<b>53</b>
<b>4.1 Konsilet i Trient og (mot)reformasjonen .....</b>	<b>53</b>
Oppsummering .....	62
<b>4.2 Cosimo <i>Primo</i> de’Medicis innflytelse i kunsten .....</b>	<b>63</b>
Cosimo som mesén .....	64
Cosimos akademi .....	69
Cosimos forhold til kirken.....	73
Oppsummering .....	76
<b>5. Konklusjon.....</b>	<b>79</b>
<b>6. Kilder .....</b>	<b>81</b>
<b>6.1 Litteraturliste.....</b>	<b>81</b>
<b>6.2 Illustrasjonsliste.....</b>	<b>89</b>
<b>Vedlegg.....</b>	<b>93</b>



# 1. Martirio di San Lorenzo

[...] quanto alle pitture che disegniate di fare nelle dua facciate di San Lorenzo ci pare cosa a proposito e però potrete cominciare a farne i disegni acciò li vediamo e ce ne risolviamo perché ci sarà grato per l'ornamento di quella chiesa [...].<sup>1</sup>

## 1.1 Innledning

I Medicienes hovedkirke i Firenze maler Agnolo Bronzino (1503-1572) en martyrfreske som står ferdig i 1569. Fresken viser San Lorenzos martyrium, i det hovedpersonen blir dømt av keiseren, grilles på en stålgrill og er i ferd med å motta sine martyrgaver fra engler som stuper ned fra himmelen. I denne oppgaven vil jeg argumentere for at fresken fremstår som svært radikal på flere måter, også sammenlignet med øvrige dekorasjoner i dagens kirke. Det er flere grunner til det, for det første var Bronzino på dette tidspunktet var den mest anerkjente maleren i Firenze med det største verkstedet, og hans oppdragsgiver er Cosimo *Primo* de Medici, Toscanas storhertug. Det betyr at denne fresken ble lagt merke til i sin samtid og var tilgjengelig for alle som besøkte kirken. For det andre, så er formatet på fresken uvanlig stor for denne kirken. Og for det tredje skiller den seg ut fra resten av kirken både i fargebruk og formspråk. De øvrige dekorasjonen i kirken er til sammenligning beskjedne, og utsmykningen i sidekapellene er både homogene og sparsomme; gjerne bare et enkelt alter med en altertavle over.

I narrativet illustrerer Bronzino San Lorenzos martyrium i det Lorenzo blir dømt av keiseren og lider sitt martyrium. Billedflaten er fylt med svulmende og nakne kropper, allegorier og personifikasjoner. Lorenzo ligger som om han er vakkert dandert på en grill i et arkitektonisk landskap på en grill med bare et lite tøyestykke behendig plassert, han er lite iøynefallende blant alle de nakne kroppene som omringer ham. Donatellos (1386-1466) prekestoler (1465), øverst i hovedskipet, fører også til at man blir som betrakter trykket tett opp mot den enorme

---

<sup>1</sup> Egen oversettelse: “[...] når det gjelder maleriene som skal males på de to veggene i San Lorenzo, tenker vi at det er gode forslag, du kan likevel begynne med to tegninger så vi kan se dem og bli enige om dem fordi vi vil bli takknemlige for å få kirken dekorert.” Statsarkivet i Firenze. Bia Medici, VOL 220, Folio: 78. 1565 Febbraio 11. Også mulig å finne fragmenter via: *The Medici Archive Project*, September 2017 - januar 2019, <http://www.medici.org/>

fresken og konfrontert med denne nakenheten, noe som understreker radikaliteten i verket. Samtidig er fresken i stor kontrast til resten av kirken, som er en typisk Florentinsk kirke<sup>2</sup> med rene, hvite flater og arkitektonisk struktur i grå stein, *pietra serena*. Jeg vil dermed argumentere for at fresken er radikal på mange måter: plasseringen i kirken, det enorme formatet, ikonografien og ikke minst formspråket Bronzino velger i samsvar med sin oppdragsgiver. Hvordan er det mulig at Bronzino kan male et så radikalt verk i en så religiøs og politisk betydningsfull kirke?

Bronzinos *San Lorenzos martyrium* (1569) er malt i en brytningsperiode på 1500-tallet, hvor man går fra et svært humanistisk orientert samfunn formet av renessansens idealer, hvor man selv kunne følge egen personlig resonnering og hvor man var svært opptatt av å gjenspeile og forske på naturen rundt seg, til et samfunn hvor kirkens mål var å gjøre om alt renessansen hadde oppnådd og komme tilbake til føydalt samfunn med middelalderens verdier og blind tiltro til kirkens autoritet.<sup>3</sup> Reformasjonen var et faktum på midten av 1500-tallet og den katolske kirken iverksatte sin egen (mot)reformasjon,<sup>4</sup> hvor det hele konkluderer med kirkemøtene i Trient i 1563. Kirkemøtene fikk betydning for kirkekunsten, hvor blant annet det ble bestemt at motivene skulle være sømmelig og derfor ikke inneholde noe nakenhet. Dette vil belyses, og eksemplifiseres med billedtradisjoner før og etter 1563, samt være en del av argumentasjonen for freskens radikalitet.

Samtidige forfattere som Giorgio Vasari (1511-1574) hyller Bronzinos formspråk i *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori* (1568), mens Raffaello Borghini (1537-1538) i *Il Riposo* (1584), er med på å underbygge negative oppfatninger som preget resepsjonen av Bronzinos religiøse verk i tiden etter motreformasjonen og Kirkemøtene i Trient. Radikaliteten i *San Lorenzos martyrium* blir spesielt tydelig når man ser denne fremstillingen i sin samtidskontekst, etter motreformasjonen, hvor man får en fornyet martyrtadisjon og strenge betingelser på hvordan martyrmotivet skal formidles. Derfor vil det være nødvendig å undersøke verket i sin kunstpolitiske kontekst.

---

<sup>2</sup> Tegnet av Brunelleschi (1377-1446), fullført etter hans død i 1459.

<sup>3</sup> Blunt, *Artistic Theory in Italy*, 104-5.

<sup>4</sup> Vi, i et protestantisk land, kjenner den katolske kirkens svar på protestantenes reformasjon som *motreformasjonen*. Jeg har valgt å skrive (mot)reformasjon fordi det ikke er bare en reformasjon imot protestantenes reformasjonen, men det er også en reformasjon som foregår innad i den katolske kirken.

## 1.2 Mål

Målet med oppgaven er å undersøke de historiske betingelsene som ligger til grunn for at Bronzino har mulighet til å gjøre en slik radikal fremstilling av *San Lorenzos martyrium* i en av de viktigste kirkene i Firenze. For å gjøre dette argumenterer jeg for at han har en *modal stil*.

Med *modal stil* mener jeg at Bronzino har påfallende forskjellig formspråk i de ulike verkene han maler. Min hypotese er at han bruker forskjellig formspråk med tanke på motivet, hvem som er betrakter, oppdragsgiver og hvilken sfærer bildene skal vises frem i. Formspråket han velger, eller blir fortalt han skal bruke, i akkurat denne fremstillingen av *San Lorenzos martyrium*, er nettopp det som gjør verket så særegent og oppsiktsvekkende, ikke minst at det er malt etter 1563 som er et viktig skille for kirkekunsten. Hvordan noe fremstilles betinger hvordan innholdet formidles og gir mening for betrakteren. Formspråket og mulighetene for å bruke det ligger i de kulturelle/sosiale kontekstene i samtiden. Det vil derfor være relevant å trekke inn eksempler fra flere av hans verk og sette dem inn i en samfunnsmessig kontekst for å kunne forstå dette bedre og argumentere for radikaliteten i *San Lorenzos martyrium*.

Dermed blir problemstillingen for denne oppgaven følgende: *Hvilke mulighetsbetingelser ligger til grunn for Bronzinos radikale fremstilling av martyren San Lorenzo i en så sentral og viktig kirke i Firenze?*

## 1.4 Teoretiske rammer og metodiske verktøy

For å kunne svare på min problemstilling har jeg valget en tilnærming som trekker på flere teoretiske rammeverk og metodiske verktøy. Det er derfor hensiktsmessig å gjøre rede for tre sentrale begrep som til sammen utgjør min metodologi.

### Modal stil

Arkeologen og kunsthistorikeren Hans Peter L'Orange (1903-83) operer med et *modalt* stilbegrep, hvor han argumenterer for at håndverkere endrer sitt formspråk alt etter som hvilken sfære verket er ment for. I sine undersøkelser av Konstantinbuen fremstiller han et skille mellom relieffenes to billedtyper og deres innhold – det ideelle og det sjangermessige –

også som et stilistisk skille. På den ene siden er Konstantinbuens idealfremstilling av guddommer eller av keiseren hieratisk og manieristisk klassiserende, på den andre siden er det historiske hendelsesforløp utført i en “forkortet” realistisk og antikklassiserende stil. Han bringer inn begrepet *modal stil* i sin forskning og opererer med det følgende: Vekslingen mellom de to stilene i Konstantinbuens relieffer er i følge L’Orange er betinget av temaet.<sup>5</sup> Stilen, eller formspråket, er altså *valgt* som uttrykk for et bestemt innhold. Jeg ønsker å aktualisere og bringe dette begrepet inn i en analyse av flere av Bronzinos verk, med hovedvekt på *San Lorenzos martyrium*, og demonstrerer med dette at begrepet også kan anvendes om kunst på 1500-tallet. Jeg argumenterer for at Bronzino ikke kan betraktes som en naiv maler, men at han var en tilpassningsdyktig kunstner av tiden som fulgte oppdragsgivers bestilling og endret formspråk etter hva som passet oppdragsgivers ønsker og verkets innhold og plassering, som igjen vil være med på å understreke radikaliteten i verket *San Lorenzos martyrium*. Jeg mener kunsten hans er et bevis for at han opererer med en *modal-stil* og i lys av dette, med støtte i Bronzinos andre religiøse verk før og etter Trient-konsilet, kan jeg diskutere og argumentere for *San Lorenzos Martyrdoms* radikalitet og jeg vil undersøke mulighetene og betingelsene for dens opprinnelse.

Kunsthistorikeren Charles McCorquodale mener at Bronzino var skaperen av ‘hoffmanierisme’, en stil som dominerte florentinsk maleri mer enn et halvt århundre.<sup>6</sup> Videre skriver han at det var Bronzinos dype røtter i tradisjon og det at han arvet mange av renessansens varige kunstneriske verdier, fremfor hans nye stil, som gav ham muligheten til å være unik blant sine samtidige, samtidig som han var veldig typisk for sin periode. Jeg vil ikke diskutere manierismen som en stilepoke, men hensiktsmessig å diskutere karakteriske trekk ved manieristisk stil. Begrepet *stil* er blitt et ladet begrep som vi ofte forbinder med formalistenes ‘stilhistorie’ og ‘stilkritikk’. I denne oppgaven er jeg bevisst den tidligere positivismen angående *stil*, særlig med tanke på at post-strukturalismen har gått bort fra stildiskusjonen, men det vil være fruktbart å diskutere *stil* i sammenheng med begrepet *modal stil*. Jeg vil dog i hovedsak benytte meg av begrepet *formspråk* i karakteristikker av visuelt uttrykk for ikke begi meg ut i et positivistisk minefelt.

---

<sup>5</sup> Aavitsland, Kristin Bliksrud, *Konstantinbuen og dens betraktere*, 1994, 140:

L’Orange, Hans Petter. “Konstantin og kristendom. Hva Konstantinbuen forteller”. *Samtiden*, vol.47, 1936, 395-412. L’Orange, Hans Petter. *Der spätantike Bildschmuck des Konstantinbogens*. Berlin, 1939.

<sup>6</sup> McCorquodale, *Bronzino*, 9.

## *Period eye*

I følge den Warburgianske tradisjon konstitueres bildets mening i dets kontekst; i faktaen om oppdragsgiver, kunstnerens status, og strukturen i den kunstneriske produksjonen. Hvordan noe fremstilles betinger hvordan innholdet formidles og danner en mening. For å kunne stille de riktige spørsmålene må vi kjenne til forholdet mellom kunstverket og dets ideologi, nettopp fordi et verk er produsert under spesifikke samfunnsforhold; politisk, sosialt og religiøst. Hva bestemmer så dette spesifikke møte mellom verk og interesser?

Fordi Bronzinos martyrfreske ikke lenger umiddelbart leselig for betraktere i dag på samme måte som sitt samtidspublikum, kan den fremtre som et objekt som nødvendiggjør en forklaring. Denne forklaringen ville være uinteressant eller utilgjengelig for de som befant seg i freskens samtid. Kunsthistorikeren Michael Baxandall (1933-2008) kaller en slik forklaring “the participant's understanding” i *Patterns of Intentions* (1985), deltagerforståelsen.<sup>7</sup> For betrakterene på 1500-tallet var meningen til *San Lorenzos martyrium* en annen enn den er i dag. Deres forståelse var en mer direkte tilegnelse av motivets mening og intensjon. En slik deltagerforståelse trenger ingen forklaring da form- og billedspråk var velkjent og refererte til betrakterens daglige visuelle erfaringsverden. Deltagerforståelsen er tapt for oss, men Baxandall mener vi i større eller mindre grad kan tilegne oss den forståelsen, ved å være klar over formålet og holdningen. I tillegg argumenterer han for at en “observer's understanding”, betrakterforståelse, kan gi mulighet for innsikter man bare kan få ved å sammenligne kulturer, og da særlig med sin egen.<sup>8</sup> Mitt møte med verket kan også da beskrives som en betrakterforståelse, og på grunn av min persepsjon og mitt erfaringsgrunnlag fremstår Bronzinos martyrfreske som svært radikal. Hvordan kunne man male et slikt motiv med så mye nakenhet i en kirke? Fresken erfares som en vittighet fremstilt inne i en kirke og ikke mindre oppsiktsvekkende blir det sett i lys av motreformasjonen og hva den innebærer for kirkekunst. Men ville en samtidsbetrakter gjøre seg de samme tankene? Var verket så radikalt i sin tid som i min betrakterforståelse? Ved å undersøke de historiske kontekstene, vil det være mulig å tilnærme seg en deltagerforståelse og avdekke bildets resepsjon.

---

<sup>7</sup> Baxandall, Michael, *Patterns of Intention: On the Historical Explanation of Pictures*. New Haven: Yale University Press, 1985, 109.

<sup>8</sup> Baxandall, *Patterns of Intention*, 109-11.

Baxandall skriver om “the Period Eye” – periodeblikket – i *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy* (1988). *The Period Eye* handler om at en kultur og de kulturelle betingelsene er ikke eksplisitt i en tid, at man først ser dette i ettertiden. Han sier at alle mennesker bearbeider informasjon fra øyet med forskjellige verktøy, vår persepsjon – *the spectacles behind the eyes*. I praksis er disse forskjellene ganske små, siden de fleste av erfaringene våre er felles for alle: vi kjenner igjen vår egen art og dens lemmer, og kan bedømme avstand og bevegelse. Men likevel under noen omstendigheter kan små forskjeller være svært fremtredende.<sup>9</sup> Konteksten vil da hjelpe oss å forstå/tolke hva objektet/tegningen vi ser er. Baxandall bruker et konkret eksempel på å forklare dette: en plantegning av et interiør i en basilika fra Jerusalem. En som er ukjent med denne perioden og dens arkitektur ser bare en sirkel som bryter et rektangel. Mens en som kjenner datidens arkitektur vil med et hint om konteksten – en inskripsjon som sier: “denne formen er av den Hellige graven til Jesus Kristus.” – vil øyeblikkelig gjenkjenne dette som en plantegning hvor linjene representerer vegger, hans tidligere erfaringer med bygninger vil også hjelpe ham med denne tolkningen. En som kjenner 1400-talls italiensk arkitektur vil derimot trekke slutningen om at sirkelen er en sirkulær bygning med kuppel. Men om det var en 1400-talls kineser ville han tolket sirkelen som en sentral atrium/gårdsrom til det nye Tempelet i Peking. Dette eksemplet viser at det kan oppstå flere forskjellige tolkninger, og at de er kulturelt betinget. Derfor er det viktig å tilegne seg kunnskap og fakta om konteksten for å kjenne igjen mønster og kategorier, vi trenger trening i en rekke representasjonskonvensjoner, og kunnskap og erfaring hentet fra det miljøet vi studerer – på alle plausible måter for å visualisere hva vi har ufullstendig informasjon om.<sup>10</sup>

Det vil være sentralt å trekke inn og argumentere for de kulturpolitiske og religiøse forholdene rundt verkets opprinnelseskontekst, samt sammenligne andre ‘idealisererte/realistiske’ verk av Bronzino. Jeg vil derfor vektlegge at erfaringskonteksten som utgjør betrakterens visuelle kompetanse er viktig for analysen av de store formmessige forskjellene mellom Bronzinos martyrfreske sammenlignet med hans andre verk fra samtiden. Med *Period Eye*-teorien kan jeg diskutere og argumentere for at bildet er svært radikalt i sin tid og vise at motivasjonen for fremstillingen av dette bildet ikke er

---

<sup>9</sup> Baxandall, Michael, *Painting & Experience in fifteenth-century Italy*, UK: Oxford University Press, 1988, 29.

<sup>10</sup> Baxandall, *Painting & Experience*, 30-2.



‘kunstnergeniet’ som har jobbet på egenhånd, men at det er en rekke faktorer som spiller inn, der i blant en sterk oppdragsgiver.

[...] works of art owed their making to the mutual understanding between patrons and artists. They were, from the outset, the result of a negotiation between client and executant.<sup>11</sup>

Aby Warburg (1866-1929)

På 1400- og 1500-tallet, var alle verk bestillingsverk, da det ikke var et åpent marked for kunst og utsmykning slik det er i dag. Det var alltid en oppdragsgiver bak et kunstverk og det forelå en kontrakt i forkant av dets tilblivelse. Denne kontrakten inneholdt detaljer om motiv, betaling og ofte til og med hvilke materialer som skulle brukes. Forhandlingene og kommunikasjonen mellom kunstner og oppdragsgiver foregikk både skriftlig, så vel som muntlig.<sup>12</sup> Det har ikke vært mulig å spore en kontrakt mellom oppdragsgiver Cosimo I de’ Medici og kunstneren Bronzino som spesifiserer detaljene rundt produksjonen på *San Lorenzos martyrium*, likevel vet vi at Cosimo var oppdragsgiver og bestilte verket, og Bronzino kreerte verket. Det finnes imidlertid belegg for at verket er bestilt<sup>13</sup>, i en tekst som detaljerer hvilket motiv fresken skulle ha, og hvor den skulle males, i tillegg til et krav fra oppdragsgiver om at han ønsket å godkjenne forslaget før det skulle males. Denne dokumentasjonen er en forutsetning for min argumentasjon for verkets radikalitet, samt mulighetene og betingelsene som ligger til grunn for verkets tilblivelse.

Baxandall vektlegger også i sin kontekstualiserende studie i *Painting and Experience*<sup>14</sup> at bilders opprinnelige kontekst er viktig for å rekonstruere meningsdannelsen i dem. Hvorfor valgte kunstneren å gjengi akkurat dette øyeblikket? Hvilke ideologier – både med tanke på oppdragsgiver, kunstner og betrakter – formet dette bildet og hvem var mottagerne? Ved å trekke inn kulturelle, religiøse, intellektuelle og sosiale forutsetninger forsøker Baxandall å analysere kunstverk på de kontekstuelle premissene de ble laget i og hvordan de ble oppfattet. Hans studier fokuserer på eksempler fra 1400-tallet i Italia, men har sterk metodisk overføringsverdi til andre epoker og områder. De vil derfor være høyst relevante for å finne ut av hvilke betingelser som ligger til grunn for at Bronzino hadde mulighet til å male *San*

---

<sup>11</sup> Baxandalls forskning følger tradisjoner etablert av Aby Warburgs Warburg, Aby. 1999. *The Renewal of Pagan Antiquity*. Oversatt av David Britt. London: Warburg Institute, 187

<sup>12</sup> Baxandall, *Painting & Experience*, 3-14.

<sup>13</sup> Statsarkivet i Firenze. Bia Medici, VOL 220, Folio: 78. 1565 Febbraio 11.

<sup>14</sup> Baxandall, Michael, *Painting & Experience in fifteenth-century Italy*, UK: Oxford University Press, 1988.

*Lorenzos martyrium*. Begrepet *the Period Eye* er satt for å forklare hvordan man som betrakter opplevde kunsten *i sin tid*. Det baserer seg på at betrakteren hadde en erfaringsbasert kunnskap fra et gitt miljø basert på kulturelle og religiøse forutsetninger. Ved å undersøke de historiske kontekstene vil man kunne forstå verkets resepsjon og kunne diskutere radikaliteten og betingelsene for verkets tilblivelse.

## Ikonografi

In a work of art, 'form' cannot be divorced from 'content': the distribution of colour and lines, light and shade, volumes and planes, however delightful as a visual spectacle, must also be understood as carrying a more-than-visual meaning.<sup>15</sup>

Erwin Panofsky (1892-1968)

Som en del av mitt metodiske verktøy vil det være både naturlig og fruktbart å bruke ikonografi. Ikonografi handler om meningen i et kunstverk, hva bildene betyr og hvordan de skaper denne meningen.<sup>16</sup> Dette vil kunne hjelpe meg til å vise radikaliteten i *San Lorenzos martyrium* og da særlig med tanke på å kunne argumentere for graden av radikalitet i freskens egen samtid. I tillegg vil det være et naturlig utgangspunkt å foreta en ikonografisk analyse fordi det er en sammenheng mellom form og innhold, da hvordan noe formidles også har en betydning for hvordan innholdet forstås.<sup>17</sup>

Å utføre en komparativ studie av det ikonografiske programmet i Bronzinos *San Lorenzos martyrium* med andre billedlige fremstillinger av San Lorenzo, samt andre martyrer, vil gi meg et mer helhetlig bilde av den ikonografiske tradisjonen, og la meg vurdere betydningen av likheter og forskjeller i motivtradisjonen. Det vil også være naturlig å belyse bildets resepsjonshistorie, hvordan det ble tatt i mot i sin samtid, ved å se på samtidige forfattere som

---

<sup>15</sup> Erwin Panofsky, *Meaning in the visual Arts*, Harmondsworth: Penguin, 1970: 205. Erwin Panofsky: *Meaning in the visual arts, papers in and on art history*: "Iconography and iconology: An introduction to the study of renaissance art", USA: Anchor Books edition, 1955.

<sup>16</sup> På sitt grunnleggende nivå innebærer ikonografi å identifisere motivene og bilder i kunstverk. Kunsthistorikeren Erwin Panofsky (1892-1968) sier "I et kunstverk, kan ikke 'form' skilles fra 'innhold': fordelingen av farge og linjer, lys og skygge, volum og flater, uansett hvor utsøkt bildet er visuelt, så må det forstås som en meningsbærende mer-enn-en-visuell mening". For dette utviklet han en analysemetode som han i *Studies in Iconology* (1939) og i *Meaning in the Visual Arts* (1955) definerte i tre nivåer av ikonografisk/ikonologisk analyse, et nivå med hvert sitt mål.

<sup>17</sup> Erwin Panofsky, *Meaning in the visual Arts*, Harmondsworth: Penguin, 1970: 205. Erwin Panofsky: *Meaning in the visual arts, papers in and on art history*: "Iconography and iconology: An introduction to the study of renaissance art", USA: Anchor Books edition, 1955

Giorgio Vasari og Raffaello Borghini. Dette for å kunne argumentere for radikaliteten i verket og vise til at det er belegg for de kulturhistoriske undersøkelsene som vil bli gjort.

Ikonografi kan oppfattes som en tradisjonell tilnærming til kunsthistorien, men det komplimenterer de undersøkelsene jeg gjør gjennom de ovennevnte metodiske verktøyene og vil gi en mer utfyllende analyse.

Ikonografisk analyse er avgjørende når man skal finne ut av den symbolske og allegoriske meningen et kunstverk inneholder. Hvordan er Bronzinos gjengivelse av temaet lik eller forskjellig fra andre kunstneres gjengivelser fra samme tid eller tidligere? Hva kan være grunnen for disse forskjellene og likhetene? Disse spørsmålene vil hjelpe meg til å kunne diskutere betydningsinnholdet i formspråket og være avgjørende i diskusjonen om graden av verkets radikalitet.

## 1.5 Forskningshistorikk

Det dominerende fokuset i litteraturen om Bronzino ligger i hans arbeide som hoffportretør for Medici-familien og utsmykningen av Eleonoras kapell i Palazzo Vecchio. Frem til de siste førti årene, som vi skal se i her forskningshistorien, har Bronzino blitt nedvurdert som kunstner og han har blitt forsket lite på, men etter nyvunnet interesse for kunstneren har flere av hans verk blitt restaurert til deres originale livlige farger. I tillegg har det den senere tiden blitt gjort flere studier på spesifikke temaer i Bronzinos tidsperiode, ofte basert på upublisert historisk materiale, så det er nå mulig å gi et rikere bilde av kunstnerens liv.<sup>18</sup>

### Primærlitteratur

Av primærlitteratur omtales Bronzino av samtidige forfattere. Giorgio Vasari, i *The Lives of The Most Excellent Painters, Sculptors, and Architects*, hyller Bronzinos malerstil. I motsetning til Vasari er Raffaello Borghini i *Il Riposo* med på å underbygge negative oppfatninger som preget Bronzinos religiøse verk i tiden etter motreformasjonen, da motivene skulle være mer sømmelige og ikke inneholde noe nakenhet. Borghinis bok er lagt opp som en dialog. Selv om det er forskjellige personer som er til stede i dialogen vil jeg stort

---

<sup>18</sup> Brock, Maurice. *Bronzino*. Oversatt av David P. Rabinowitz og Christine Schultz-Touge. Paris: Flammarion, 2002, 7.

sett referere til boken som det er Borghini som mener det som står, med mindre det ikke er en konsensus og det er relevant å påpeke forskjellen mellom meningen disse personene i dialogen har. Giovanni Battista Armenini med hans *De' veri precetti della pittura* fra 1558, sammen med Giovanni Andrea Gilios *Dialogo nel quale si ragiona degli errori e gli abusi de' pittori circa l'istorie* som ble publisert i 1564, fremstiller de en kritikk og et syn om den kristne sakrale kunsten som hang tett sammen med konsilet i Trients dekreter. Dette er kritiske publikasjoner som representerte et forvarsel på enden av alt det Michelangelo og hans følgere sto for. Gjennom dialog utvidet Gilio sin kritikk til å også vise hvordan holdninger og prioriteringer blant malere var potensielt i konflikt med 'gyldigheten' og funksjonen et sakralt maleri skulle ha.

I tillegg har *the Medici Archive Project*<sup>19</sup> vært utslagsgivende for å kunne finne brev og andre skriftlige kilder fra Bronzinos tid. Dette er en database hvor de jobber med å gjøre alle dokumenter man har klart å oppdrive rundt Medici-dynastiet tilgjengelig. Jeg har også vært i Statsarkivet i Firenze for å kunne lese brev og dokumenter som ikke var mulig å få tak i via *the Medici Archive Project*. James Waterworths oversettelse av *The Council of Trent: The canons and decrees of the sacred and oecumenical Council of Trent* fra 1848 har også vært vesentlig i denne oppgaven.<sup>20</sup>

## Monografier

Det er skrevet flere monografier om Bronzino, samt om manierismens store mestere hvor Bronzino får plass på lik linje med Jacopo da Pontormo, Alessandro Allori, Rosso Fiorentino og Perino del Vaga. *San Lorenzos martyrium* nevnes ved flere anledninger i denne litteraturen, men det er ingen som behandler verket direkte, det blir som regel kun konstatert når fresken ble laget og at Cosimo er oppdragsgiver. Det finnes imidlertid noen unntak: Zlatan Gruborovics artikkel *Bronzino's Martyrdom of Saint Lawrence: a reconsideration* (2008), og Stephen J. Campbell som skriver en artikkel om *San Lorenzos martyrium* i *Counter Reformation polemic and Mannerist counter-aesthetics*. Både Grumorovic og Campbell poengterer at *San Lorenzos martyrium* har sjeldent blitt adressert og er det verket

---

<sup>19</sup> *The Medici Archive Project*, September 2017 - januar 2019, <http://www.medici.org/>

<sup>20</sup> Denne versjonen av kirkekonsilets kanoner og dekreter var publisert på nytt i både 2014 og 2018, og er fortsatt brukt. Waterworth, J. (ed. og oversetter). *The Council of Trent: The canons and decrees of the sacred and oecumenical Council of Trent*. London: Dolman, 1848.

av Bronzino det er skrevet minst om.<sup>21</sup> I tillegg skriver Maurice Brock en omfattende monografi *Bronzino* (2002) hvor flere av Bronzinos verk får grundig behandling, og Brock dedikerte mye plass i sin konklusjon til fresken *San Lorenzos martyrium*.

Gjennom hele boken *Bronzino* fra 1981 presenterer Charles McCorquodale (1948/9-1996) portrettene til Bronzino, og diskuterer stilen hans i disse. McCorquodale redegjør også for hvem de portrettede personene var, og setter dem inn i en historisk kontekst. Dette er en av bøkene jeg har støttet meg på når jeg har skrevet om portrettene til Bronzino i kapittelet om hans *modale stil*. McCorquodale tolker portrettene Bronzino maler i slutten av sitt liv og karriere dit hen at de er påvirket av Bronzinos personlige tap, og melankolien som medfølger disse tapene. Fresken i San Lorenzo, som Bronzino arbeidet med i fire år, nevnes så vidt med seks linjer og den kritiseres sterkt, men denne teksten er med på å underbygge mitt argument om at fresken er radikal og ikke hører hjemme i et kristent sakralt rom:

It is evident that Bronzino, who felt confident of the nature of court taste in these decorations [*Joseph* tapestries], returned momentarily to vigorous Mannerist style of the tapestries, even outdoing them in this respect. The same is true of the other major commission from the Duke, for a fresco of the *Martyr of St. Lawrence* in S. Lorenzo [...] [Borghini:] 'If a altarpiece was to convey its message simply to the largest number of people possible, nothing must distract from its narrative force.' [McCorquodale] It's difficult to think of a painting in which there is more distraction than the *Martyrdom of St. Lawrence* fresco [...] The *St. Lawrence*, a fusion of ballet and Turkish bath, is one of Mannerism's most monumental failures from every point of view.<sup>22</sup>

Janet Cox-Rearick (1930-) har skrevet et omfattende verk om Eleonoras kapell i Palazzo Vecchio: *Bronzino's chapel for Eleonora di Toledo in the Palazzo Vecchio* (1993). I denne boka går forfatteren i detalj og analyserer hele kapellet. Hun setter kapellets utsmykningert inn i en historisk kontekst og bruker andre verk av både Bronzino og andre kunstnere for å eksemplifisere og underbygge sin tolkning. Hun skriver også utfyllende om Eleonora og Cosimo som mesener. Hun er grundig i sitt kildearbeid og har funnet mange brev som beskriver hva samtidspersoner mente om verket og hva oppdragsgiverne ønsket, i tillegg til resepsjonen av verket. Hun siterer også mange som uttrykker seg i noe positivt ordelag om

---

<sup>21</sup> Campbell, Stephen J.. *Counter Reformation polemic and Mannerist counter-aesthetics: Bronzino's Martyrdom of St. Lawrence in San Lorenzo*. Chicago: The University of Chicago Press, 2004, 100. og Zlatan Gruborovic, *Bronzino's Martyrdom of Saint Lawrence: a reconsideration*. 2010, 453.

<sup>22</sup> McCorquodale, *Bronzino*, 139-40.

Bronzinos kunstnerskap, blant annet at han er en “fantastisk kolorist”.<sup>23</sup> Selv om hun ikke nevner *San Lorenzos martyrrium* utover at Bronzino har portrettert seg selv, Jacopo da Pontormo og Alessandro Allori, er denne tilnærmingen til stoffet relevant fordi jeg ønsker å benytte tilsvarende metode, ved å sette verket inn i en historisk kontekst og bruke både Bronzino og andre kunstneres verk for å eksemplifisere og underbygge mine argumenter.

I 2010 ble det holdt en større utstilling av tegningene til Bronzino på Metropolitan Museum of Art. I den forbindelse ble det laget et omfattende bok/utstillingskatalog *The Drawings of Bronzino*, med fem tekster av kunsthistorikere som helt eller delvis har dedikert sine karrierer til å gi Bronzino og/eller manierismen et nytt navn: Elizabeth Pilliod skrev *The life of Bronzino; The Critical Fortunes of Bronzinos Drawings from Vasari to Berenson* av Marzia Faietti; *Bronzino as a Draftsman* av Janet Cox-Rearick; *Theory and Practise in Bronzino's Drawings* av Carmen C. Bambach; *The Portraits of Bronzino* av Philippe Costamagna.<sup>24</sup>

Siden utstillingskatalogen har tittelen *The Drawings of Bronzino*, og utstillingen i seg selv fokuserer på hans tegninger, er det viet lite plass til fresken *San Lorenzos martyrrium*. Men de skissene til fresken som har overlevd til i dag har imidlertid fått sin plass i katalogen, og som følge av dette blir fresken likevel adressert. I *The life of Bronzino* sier Pilliod at Bronzinos siste monumentale freske var *San Lorenzos martyrrium* (1565-1569), som rivaliserte en stor romersk dekorasjon Cosimo angivelig håpet å etterligne, og var derfor fylt med portretter, arkitektur, nakne figurer. Hun mener at det var akkurat disse elementene som ville lede opp til Bronzinos degradering av rykte. Min analyse fører også til denne sistnevnte konklusjonen, men jeg stiller meg spørrende til påstanden om at Cosimo vil revitalisere en romersk dekorasjon, da hun hverken henviser til eller begrunner hvor hun har Cosimos ønske fra.<sup>25</sup>

I *The Critical Fortunes of Bronzinos Drawings from Vasari to Berenson*<sup>26</sup> diskuterer Faietti konsekvensene tegningene har for Bronzinos omdømme og kunstnerskap. Han trekker fram en rekke eksempler som blant annet at kunsthistorikeren Bernard Berenson (1865-1959) er veldig hard i kritikken av Bronzinos tegninger (1903):

---

<sup>23</sup> Cox-Rearick J.. *Bronzino's chapel for Eleonora di Toledo in the Palazzo Vecchio*. London, 1993, 141.

<sup>24</sup> Bambach, Carmen C., Janet Cox-Rearick, Georg R. Goldner, Philippe Costamagna, Marzia Faietti, Elizabeth Pilliod. *The Drawings of Bronzino*. New York: Yale University Press, 2010

<sup>25</sup> Pilliod, “The life of Bronzino” i *The Drawings of Bronzino*, 2010, 3-9.

<sup>26</sup> Faietti, “The Critical Fortunes of Bronzinos Drawings from Vasari to Berenson”, i *The Drawings of Bronzino*, 2010, 11-19.

What happened to the countless drawings to that a painter like Bronzino must have made in the course of his brilliant career? I doubt whether much over a dozen remain altogether, and one is tempted to fancy that, aware of his dulness [sic.] as a draughtsman, he made away with his sketches. The few that do remain are singularly devoid of interest, and beat out the severe criticism made by Vasari of Bronzinos drawings. Only two need arrest our attention. They will more than suffice to do him justice. They are heads, one of a young woman almost in profile to the left, looking down [...] (SETT INN FIGUR 1 s 12), and the other of a youth also looking down to the left through half-closed eyes (FIGUR s. 131/10). Both are attractive as types, and drawn in black chalk with a neatness that we expect of Bronzino, but also with a feebleness of touch that renders them totally uninteresting as draughtsmanship.<sup>27</sup>

Denne kritikken er ikke et unntak, men normen i omtalen av Bronzino etter Borghinis negative omtale av ham i *Il Riposo*. Kunsthistorikeren Frederick Mortimer Clapp sier i 1916 i *Pontormo's drawings*, om tegningene til Bronzino: “[...] they are dry, tame, uncertain variants of drawings that Jacopo [Pontormo] made between 1535 and 1545 [...] Even Vasari realized how poor a draughtsman Bronzino was.”<sup>28</sup> Faietti påpeker at dette kan stamme fra en feilaktig tolkning/oversettelse av Vasaris tekst, det samme sier Craig Hugh Smyth i sin artikkel publisert i *Art an Bulletin* i 1949 og i sin Ph.D. i 1955; Vasari refererer til Bronzino i sin biografi om Giovanni Antonio Lappoli “senzaché disegnava benissimo” som vanligvis er oversatt i en positiv forstand: “selvsagt, tegner veldig bra” men som også kan bli oversatt i negativ forstand: “uten å tegne noe særlig bra”.<sup>29</sup> Benson mynter sin kritikk fra 1903 på den sistnevnte oversettelsen med negativ betydning.<sup>30</sup> Siden oppfatningene om Bronzino som maler og hans kunstverk allerede var utbredt negative er det forståelig at en slik tolkning-/oversettelsesfeil ble begått.

Bronzino blir først løftet frem som en dyktig kunstner i 1961 i *The Drawings of the Florentine Painters*, og i forskningen til Craig Hugh Smyth som publiserte en monografi i 1971 og Janet Cox- Rearick som har brukt tre tiår på å redefinere Pontormo, Bronzinos læremester, og dermed også fått en nytt syn på Bronzino.<sup>31</sup> Selv om ikke Faiettis kapittel

---

<sup>27</sup> Faietti, “The Critical Fortunes of Bronzinos Drawings from Vasari to Berenson”, 11.

<sup>28</sup> Clapp, Fredrik. *Pontormo's Drawings*, 1916, 97.

<sup>29</sup> Oversettelsen var gjort til engelsk første gang og lød som følger: “certainly, drawing very well” “without drawing very well”, Faietti, “The Critical Fortunes of Bronzinos Drawings from Vasari to Berenson”, 14.

<sup>30</sup> Faietti, “The Critical Fortunes of Bronzinos Drawings from Vasari to Berenson”, 14.

<sup>31</sup> *Ibid.* 11-19.

“The Critical Fortunes of Bronzino’s Drawings from Vasari to Berenson” i katalogen *The Drawings of Bronzino* diskuterer *San Lorenzos martyrdom* ytterliggående, er det likevel viktig å trekke frem denne publikasjonen nettopp fordi det speiler holdningene til Bronzinos kunstnerskap etter motreformasjonen og som preget oppfatningen av ham frem til det siste halve århundret, hvor han nå har fått en fornyet status og forskere har gjenopptatt interessen for ham, i tillegg til at man erfarer hvor stort hans kunstnerskap og omdømme var i hans egen samtid.

En annen bok som har vært viktig for utformingen av oppgaven er Henk Th. van. Veen *Cosimo I De' Medici and His Self-Representation in Florentine Art and Culture* (2006), som tar for seg Cosimos kulturpolitikk. Her møter vi Bronzino som en trofast hoffportretør, han er hertugens favoritt og utfører flere dekorasjoner for ham, samt er i spissen for grunnleggelsen av *Accademia del Disegno*. Veen er også opptatt av Michelangelos plass i Firenze og Cosimos stadige ønske om å bringe ham tilbake til Firenze. Bronzinos *San Lorenzos martyrium* er omtalt på en knapp side, og Veen henviser til det Brook skriver om fresken. Veen poengterer at Bronzinos freske ble laget i samme tidsrom som Michelangelos *Dommedag* ble ‘angrepet’ og senere sensurert på grunn av dens formspråk og innhold. Dette var også samme tidsrom som Giovanni Andrea Gilios *Dialogo nel quale si ragiona degli errori e gli abusi de' pittori circa l'istorie* (1564), en publikasjon som i sin krasse kritikk signaliserer at Michelangelos og hans følgeres storhetstid nærmet seg slutten. Veen lanserer en hypotese, på grunnlaget av den karikatur-lignende levendegjøring Bronzino gjør av Michelangelos formspråk i *San Lorenzos martyrium*, om at fresken er et forsvar av Michelangelo – kunstneren som feires som en nasjonalskatt i Firenze på dette tidspunktet. Denne teksten vil jeg bruke i kapittel 4.1 Konsilet i Trient og (mot)reformasjonen, hvor jeg vil argumentere for at fresken også kan være en kommentar til sensuren av Michelangelos dommedagsfreske eller en hyllest til Michelangelo og hans kunstnerskap.

Sammen med Veen har Cristina Acidini-Luchiant<sup>32</sup> i *The Medici, Michelangelo, & the Art of Late Renaissance Florence* (2002) og Karen-Edis Barzman<sup>33</sup> i *The Florentine Academy and*

---

<sup>32</sup> Luchinat, Cristina Acidini (ed.), Suzanne B Butters, Marco Chiarini, Janet Cox-Rearick, Alan P. Darr, Larry J. Feinberg, Annamaria Giusti, Richard A Goldthwaite, Lucia Meoni, Kirsten Aschengreen Piacenti, Claudio Pizzorusso og Anna Maria Testaverde. *The Medici, Michelangelo, & the Art of Late Renaissance Florence*. New Haven: Yale University Press, 2002.

<sup>33</sup> Barzman, Karen-Edis. *The Florentine Academy and the Early Modern State: The Discipline of Disegno*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.



the Early Modern State: The Discipline of Disegno (2000) vært viktige kilder for kapittel 4.2 Cosimo Primo de' Medicis innflytelse i kunsten, hvor jeg får et mer helhetlig bilde på Bronzinos samtidskonteks, hvilke muligheter og betingelser han opererer under; hvordan Cosimo påvirker det kunstneriske- og kulturpolitiske klimaet i Firenze, samt hvordan Cosimo var som oppdragsgiver og hvordan han etterhvert jobbet seg opp mot total kontroll på den kulturelle eliten. Tilsvarende Cox-Rearick jobber både Luchiant og Barzman mye med tekstlige kilder fra Medici-familiens storhetstid på 1400- og 1500-tallet, deres tolkninger og slutninger om hvordan samtidskonteksten betinger hvordan alt henger sammen, er noe jeg vil støtte meg på og bruke i diskusjonen om mulighetene og betingelsene for Bronzinos oppdrag om å male San Lorenzos martyrium.

## Mitt bidrag

Det er en del utforskede gåter rundt Bronzinos kunstneriske samtid, spesielt knyttet til hvordan samfunnsendringer påvirket utviklingen av et visuelt formspråk.<sup>34</sup> Jeg fokuserer på radikaliteten i Bronzinos formspråk i *San Lorenzos martyrium*. Bronzino skiller seg ut fra mange andre kunstnere nettopp fordi han kan skifte mellom forskjellige formspråk når det passer ham, oppdragsgiver og/eller motivet. Jeg ønsker å se hans *modale stil* i sammenheng med strømninger som er aktuelle i hans samtid og belyse hvordan (skiftninger i) samfunnet la grunnlaget for at han kunne velge akkurat dette formspråket i en av Firenzes hovedkirker på 1500-tallet.

## 1.6 Oppgavens gang

Denne oppgaven vil bestå av fem kapittel totalt. Første kapittel er en introduksjon til oppgavens tema, mål og problemstilling. Videre gjøres det rede for det teoretiske og metodiske rammeverket, samt en presentasjon av begrepet *modal stil*, som vil være relevant for videre diskusjon i oppgaven. Til slutt i kapittel gjengis tidligere forskning angående Bronzino. I kapittel to introduserer jeg hvem martyren Lorenzo var og hans hagiografi. Jeg vil beskrive fresken grundigere. Samt presentere kunstneren Bronzino og kirken San Lorenzo. Disse redegjørelsene gis for å etablere en avgjørende innsikt i fresken og dens kontekst som legger grunnlaget for kapittel tre. Hensikten med kapittel tre er etablere

---

<sup>34</sup> Burke, Jill. 2004. *Changing Patrons, Social Identity and the Visual Arts in Renaissance Florence*. University Park Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 190

martyrfreskens radikalitet, gjennom en diskusjon om hva som gjør den radikal, hvordan den ble mottatt i sin samtidskontekst, samt argumentere for at Bronzino opererer for en *modal stil*. Hans *modale stil* er også med på å understreke verkets radikalitet og åpne opp for videre diskusjoner om hvilke mulighetsbetingelser som ligger til grunn for at han kan velge det formspråket han gjør. Dette bringer meg til kapittel fire, hvor jeg vil diskutere muligheter og betingelser for *San Lorenzo martyrius* tilblivelse, gjennom å undersøke verkets samfunnskontekst; (mot)reformasjonen og konsilet i Trient, samt oppdragsgiver Cosimo de' Medici kunst-og kulturpolitikk. Tilslutt i oppgaven kommer konklusjonen hvor jeg komme med noen oppsummerende poeng og svare på problemstillingen min.

## 2. San Lorenzo – martyr, freske, kirke

I kapittel to vil du først bli introdusert for martyren Lorenzos hagiografi, en nærmere beskrivelse av fresken, samt en redegjørelse for hvem Agnolo Bronzino var og kirken San Lorenzo hvor det hele utspiller seg. Dette for å gi en avgjørende innsikt i fresken og dens kontekst, som legger grunnlaget for kapittel tre hvor jeg vil argumentere for freskens radikalitet og mottagelsen av den i sin samtid.

### 2.1 Martyren – San Lorenzo

Den følgende beretningen om San Lorenzo er et sammendrag av Jacobus de Voragine's hagiografi i *Legende Auria*:

Laurentius eller Lorenzo var en martyr og diakon fra Spania. Han ble brakt til Roma av Pave Sixtus hvor han ble ordinert som erkediakon. Dette skjedde samtidig som keiser Philip og hans sønn Philip aksepterte kristendommen ved å selv bli kristne. Keiser Philip var den første keiseren til å akseptere kristen tro og lovpriset kirken.

En dag sendte keiseren en av sine berømte generaler, Decius, til Gaul for å sikre den opprørske provinsen. Da oppdraget var fullført begynte Decius på reisen tilbake til Roma. Keiser Philip ville ære generalen ved å møte ham i Verona, men Decius hadde fått blod på tann og pønsket på hvordan han kunne bli kvitt keiseren og ta over Romerriket. En dag keiser Philip hvilte i teltet, snek Decius seg inn i teltet og kvalte sin herre. Med gaver og løfter vant Decius over hæren som hadde reist nordover med keiseren, deretter marsjerte de tilbake til den kongelige byen med Decius som ny keiser.

Da unge Philip fikk høre dette, plasserte han all sin fars og sin egen formue i Sixtus og Lorenzos beskyttelse, i tilfelle Decius også skulle drepe ham. Sixtus og Lorenzo fikk beskjed om at unge Philip skulle bli drept, og at de deretter skulle dele ut rikdommen til kirken og til de fattige. For å rettferdiggjøre drapet på keiser Philip og ikke fremstå som forrædersk, men som hengiven til de Romerske gudene, startet Decius forfølgelse av de kristne. Han beordret at alle kristne skulle bli slaktet uten nåde, mange tusen døde og fikk helgenstatus, inkludert den unge Philip som vant martyrkronen.

Decius søkte etter formuen til sin tidligere keiser, som et middel på veien fengslet og torturerte han Sixtus. Lorenzo fikk i oppgave å dele ut skatten til de fattige. Han søkte etter kristne dag og natt, og hjalp dem som var i nød og helbredet de syke. I mellomtiden avslørte ikke Sixtus hvor formuen var, følgelig beordret Decius Sixtus til å bli henrettet. Lorenzo løp etter ham og sa "ikke forlat meg, hellige far, for jeg har allerede gitt bort formuen du betrodde meg!", dermed ble han arrestert av en soldat som hørte

ham, og brakt til Decius Cæsar som befalte ham til å fortelle hvor pengene var. Da Lorenzo ikke svarte, ble han kastet i fengsel med trusler om å dø under tortur dersom han ikke ville oppgi hvor pengene befant seg og tilbe de hedenske gudene.

I fengselscellen til Lorenzo var det også mange andre fanger, og han helbredet den ene som var blind og overbeviste fangevokteren til å bli kristnet. Etter en ny runde med avhør ba Lorenzo om tre dager for å finne skatten. Da han kom tilbake, hadde han med seg fattige, lamme og blinde, og presenterte dem for Decius i palasset og sa: “Se her, den evige skatt, som aldri minker, men øker. Den er delt mellom disse menneskene og finnes i dem alle, for deres hender har båret himmelens skatter.” Med dette ble Decius rasende og beordret Lorenzo pisket samtidig som keiseren ba ham om å ofre til de hedenske gudene. Lorenzo nektet fortsatt og sverget til bare én og den sanne Gud, dermed ble han på nytt torturert. Slik fortsatte det flere ganger, og Lorenzo ba til Gud om at han måtte ta i mot hans sjel, men da lød det fra himmelen en stemme som også Decius hørte: “Du skal fortsatt utholde flere prøvelser!” Decius ble enda mer rasende og igjen ble Lorenzo pisket og ført tilbake til fengselscellen.

Da natten kom ble Lorenzo igjen brakt frem foran Decius. På nytt ble han bedt om å ofre til de hedenske gudene og gjorde han ikke det, skulle han bli torturert hele natten. Lorenzo svarte at: “natten hans hadde ikke noe mørke og alle ting skinner i lyset.” Decius gav sine ordre: “Hent en jernseng, og la Lorenzo hvile på den til han endrer mening.” Bøddelene kledde av ham og la han på jerngrillen, og under la de brennende kull samtidig som de presset glovarme høygafler mot kroppen hans. Lorenzo sa da til sin fangevokter: “Lær, elendige mann, at kullet ditt er forfriskende for meg, men de vil bli din evige pinsle, fordi Herren selv vet at jeg ikke har fornektet ham da jeg ble anklaget, ved å bli satt på prøve har jeg tilstått Kristus, og nå når jeg blir grillt gir jeg takk!” Videre sier han lystig til Decius: “Se, stakkar krek, jeg er godt stekt på den ene siden, så snu meg og spis!” Og så gav han takk: “Jeg takker deg, O Herre, fordi jeg har vært verdig til å passere dine porter!” Med det tok han sitt siste åndedrag. Lorenzo led sin martyrdom i året 257 e.Kr.<sup>35</sup>

## 2.2 Fresken – *San Lorenzos martyrium*

I 1569 fullfører Bronzino fresken som illustrerer martyrdommen til San Lorenzo (ill.1), i det hovedpersonen lider sitt martyrium og tar i mot sine martyrgaver fra fyldige barn stupende ned fra himmelen. Fresken er enorm av størrelse, cirka seks meter bred og ti meter høy,<sup>36</sup> og dekker en vegg som er like stor som åpningene til de andre kapellene i kirken. Den er

---

<sup>35</sup> Egen oversettelse og gjengivelse fra: Voragine, Jacobus de. *The Golden Legend, Readings on the Saints*. Oversatt av William Granger Ryan. New Jersey: Princeton University Press, 1993, 63-74.

<sup>36</sup> Jeg har ikke klart å finne noen som har skrevet eksakte mål på denne, så jeg har selv vært i kirken å målt opp. Bredden er korrekt, for det var mulig å måle med meterstokk, men høyden er regnet ut fra interiøret i kirken og kan være noe unøyaktig.

lokalisert helt øverst i venstre sideskip, nært hovedalteret. Direkte overfor fresken står en av Donatellos to prekestoler. Tidligere har prekestolene stått på hver side av hovedalteret, men ble i forbindelse med Pave Leo Xs besøk i Firenze flyttet dit de står i dag på midten av 1500-tallet. Selv med den nye boken *San Lorenzo, A Florentin Church* som kom ut i 2017,<sup>37</sup> og restaureringsrapportene fra Donatellos prekestoler<sup>38</sup> har man ikke kunne stadfestet noe nærmere årstall på flyttingen. Det er dog skrevet om et besøk Leo X hadde i Firenze rundt 1520 og at det var i tilknytning dette at de ble flyttet,<sup>39</sup> lenge før Bronzino mottok bestillingen på denne fresken.

Med dette som utgangspunkt kan man med sikkerhet si at Donatellos prekestoler sto der de står i dag da Bronzino malte fresken. Selv om Donatellos prekestoler gjør at betrakteren blir tvunget til å stå tett opptil fresken, velger Bronzino, sannsynligvis i enighet med sin oppdragsgiver Cosimo de Medici, å male store nakne kroppar i klare sterke farger. Figurene er svært konfronterende, og som betrakter føles det som man trykkes svært nær fresken på grunn av dens enorme størrelse, selv om man har mulighet til å stå rett i overkant av syv meter unna.<sup>40</sup> En medvirkende grunn til at fresken virker svært konfronterende er at de tre mannlige figurene i forgrunnen er så og si nakne og står enten i en positur eller er vendt slik mot betrakteren at deres svulmende rupper blir svært iøynefallende. Om man står med ryggen i Donatellos prekestoler vil også disse rumpene komme i øyehøyde på betrakter. Dette er ikke de eneste nakne figurene i fresken, for den er fylt opp med nakne frodige kroppar, med små draperier strategisk plassert for å unngå total blotting av menneskekroppen i full vigør.

De nakne menneskekroppene er det dominerende elementet i bildet. Men man finner likevel noen påkledde figurer, de fleste av dem kvinner, et par soldater og keiseren, samt samtidsportretter av kunstneren selv, hans læremester Jacopo da Pontormo og hans elev Alessandro Allori. Kunstnertrioen er fremstilt helt ytterst på betrakterens venstre side, i bildets mellomgrunn. På motsatt side, i cirka samme høyde, er det ytterligere to

---

<sup>37</sup> Gaston, W. Robert (ed.) og Louis A. Waldman (ed.). *San Lorenzo, A Florentine Church*. Villa I Tatti, Firenze: Dumbarton Oaks Publications, 2017.

<sup>38</sup> Gaston, (ed.) og Waldman (ed.). *San Lorenzo*.

<sup>39</sup> Ifølge kirkens egen audio guide og internettside ble prekestolene flyttet i forbindelse med pave Leo Xs besøk til Firenze. Det er beskrevet et besøk av Leo X var i Firenze i 1518-20, så det kan være da de ble flyttet. Leo X døde uansett i 1521, så de må ha blitt flyttet før den tid. Oprea Mediciea Laurenziana, "La basilica", Hentet 27. September 2017, fra <http://www.operamedicealaurenziana.org/>

<sup>40</sup> Jeg har selv vært i kirken å målt opp avstanden fra fresken til prekestolen med meterstokk.

samtidsportretter, disse er ikke sikkert identifisert, men det er høyst sannsynlig oppdragsgiver Cosimo de Medici,<sup>41</sup> med mørkt kort hår som ser ut på betrakteren, og kunstneren Michelangelo i den røde hatten, begge figurene finner man rett under keiserens hånd.<sup>42</sup>

Bronzino maler på en slik måte at flatene glir inn i hverandre, og med unntak av arkitekturen og linjene i grillen er det lite som antyder dybde og perspektiv i maleriet. Det er lite farge- og størrelsesforskjell på figurene i nedre halvdel av maleriet som gjør inntrykket av kaoset med svulmende S-formede kropper, armer og bein enda mer overveldende, og dermed er det vanskelig å oppdage hovedpersonen som ligger på grillen midt i mylderet. Under San Lorenzo, nederst i fresken, ser man fire kvinnelige figurer og to barn. Disse hører ikke til hendelsen som er avbildet, slik den er beskrevet i hagiografien om San Lorenzo. Det er mulig å forstå dem som allegorier på San Lorenzos martyrdyder; kvinnen i rødt med søylen representerer *styrke*, kvinnen i grønt som ber representerer *håp*, kvinnen i hvitt med gullkors i hånden representerer *tro* og *renhet*, og den siste representerer *nestekjærlighet* i rødt og gult med to små barn og en skål med penger som er i ferd med å tømmes.<sup>43</sup> Den sistnevnte dyden viser til da Lorenzo delte ut keiser Philips skatter til kristne i nød.

Arkitekturen som beskrives i maleriet etterlikner arkitekturen i selve kirkerommet i San Lorenzo. Søylenes utforming i fresken og deres repetering kan sees på som en forlengelse av kirkerommet. I mellomgrunnen, blant søylene, finner vi hedenske skulpturer. Fra venstre, som representanter for det guddommelige/himmelige, står Mercur og Venus. På motsatt side finner vi Bacchus og Hercules som representerer det jordiske. Hele perspektivet ender i en kuppel som er påfallende lik kuppelen til Peterskirken, og betydningen av denne likheten blir drøftet i kapittel 3.1.

---

<sup>41</sup> Campbell mener at keiseren er basert på et portrett av hertug Giuliano de' Medici. Hercules-figuren har fått portrettet til Cosimo og figuren med det mørke korte håret er hans sønn, Francesco de' Medici, og figuren med den røde hatten lanserer Campbell en teori om at er Vincenzo Borghini. Campbell, Stephen J. *Counter Reformation polemic and Mannerist counter-aesthetics: Bronzino's Martyrdom of St. Lawrence in San Lorenzo*. Chicago: The University of Chicago Press, 2004, 109,

<sup>42</sup> Identifiserer figurene til venstre som kunstertrioen og de to figurene til høyre i fresken, under keiserens hånd som Michelangelo og Cosimo de' Medici. Gruborovic, *Bronzino's Martyrdom of Saint Lawrence: a reconsideration*. 2010, 457.

<sup>43</sup> Campbell, *Counter Reformation polemic*, 109.

## 2.3 Kunsteren – Agnolo Bronzino

Bronzino nærmet seg slutten av sin karriere da han malte *San Lorenzos martyrium*. Han hadde opparbeidet seg et omdømme som en av fremste malerne i Firenze, med det største verkstedet og var i tillegg svært anerkjent som dikter og akademiker.<sup>44</sup> Store deler av sin karriere var han ansatt som hoffmaler hos Cosimo de Medici, og er i ettertiden mest kjent for sine portretter han gjør av Medicienes hoffmedlemmer.

Agnolo Bronzino var født i 1503, sønn av en slakter. Han startet sin malerkarriere i lære hos Raffaellino del Garbo (1466/76-1527), og kom under Jacopo da Pontormos vinge mellom 1515 og 1523.<sup>45</sup> Bronzino og Pontormo delte et åndelig slektskap både kunstnerisk (profesjonelt) så vel som personlig, som varte i fire tiår.<sup>46</sup> Et av Bronzinos første oppdrag, da han var med Pontormo til Certosa, var faktisk å male *San Lorenzos martyrium* (1525-26) (ill.2), i Certosa del Galluzzo Det er i stor kontrast til *San Lorenzos martyrium* fra 1569 i Firenze hvor vi møter en maler på slutten av sin karriere. Hans første verk er til sammenligning anatomisk svakt, og behandlingen av romlighet er minimal. I 1539 blir Bronzino innlemmet som maler ved Medici-hoffet. Her får han en rekke oppdrag med å male portretter. De mest sentrale portrettene til Bronzino er malt på 1530- og 1540-tallet og blir med på å påvirke og fikk stor betydning for utviklingen av portrettkunsten i Europa i tiden fremover.<sup>47</sup> I tillegg er han involvert i flere utsmykningsoppdrag for hertugparet i Palazzo Vecchio; han dekorerte hele Cappella di Eleonora, designet 16 av 20 tepper i Josephsyklusen,<sup>48</sup> flere altertavler, dekorasjoner til begravelsen til Michelangelo og til giftemålet

---

<sup>44</sup> Kollerud, Kristine. (2018, 25. september). s.v. "Agnolo Bronzino." I *Store norske leksikon*. Hentet 04. januar 2019, fra [https://snl.no/Agnolo\\_Bronzino](https://snl.no/Agnolo_Bronzino)

<sup>45</sup> I *Store norske leksikon* står det at Bronzino skal ha blitt Jacopo da Pontormos elev mellom 1505 og 1508, men da var Bronzino bare mellom to og fem år. Før han kom i lære hos Pontormo skal han ha hatt en ukjent læremester, i tillegg til å ha vært elev hos Raffaellino del Garbo før han kom til Pontormo. Det kan derfor umulig stemme at han ble Pontormos elev mellom 1505-8 slik Kristine Kollerud 25. september 2018, s.v. "Agnolo Bronzino", i *Store norske leksikon*. Hentet fra [https://snl.no/Agnolo\\_Bronzino](https://snl.no/Agnolo_Bronzino) 10.01.2019. I Pontormos *Joseph i Egypt* (1517-1518) er det et portrett av en ung Bronzino, dette bekreftes av Vasari, Brook spekulerer i om dette er oppspinn av Vasari, men det er sikkert at Bronzino jobbet i Pontormos verksted på 1520-tallet, først som elev, så som assistent. Og vi vet at han var med Pontormo i 1523 på en jobb i Certosa del Galluzzo og at han deltok i dekoreringen av Capponi kapellet fra 1525-28. Brook, Maurice. *Bronzino*. Oversatt av David P. Rabinowitz og Christine Schultz-Touge. Paris: Flammarion, 2002, s.20. Elizabeth Pilliod, "The life of Bronzino", 3, mener at Bronzino etter litt flaks ble Pontormos elev mellom 1515 og 1518. Pilliod Elizabeth. *Pontormo, Bronzino, Allori: A Genealogy of Florentine Art*. New Haven: Yale University Press, 2001, 1-5.:bekrefter også at Bronzino var elev av Pontormo en gang etter 1517.

<sup>46</sup> Pilliod, *Pontormo, Bronzino, Allori*, 4.

<sup>47</sup> Kollerud, Kristine 25. september 2018, s.v. "Agnolo Bronzino". i *Store norske leksikon* Hentet fra 17. desember 2018 fra [https://snl.no/Agnolo\\_Bronzino](https://snl.no/Agnolo_Bronzino)

<sup>48</sup> Luchinat, *The Medici*, 281.

mellom hertugens sønn og Johanna av Østerrike, samt andre diplomatiske gaver.<sup>49</sup> Han arbeidet dog ikke bare for Medicihoffet under denne perioden, han tok også på seg andre oppdrag, som for eksempel da han malte *Den hellige familie* (1540) (ill.3) for humanisten og politikeren Bartolomeo Panciatici (1507-1582). Som tidligere nevnt var Bronzino også svært godt kjent og respektert som akademiker, derfor er han en av seks utvalgte personer som var med på å grunnlegge Accademia delle Arti del Disegno i 1563,<sup>50</sup> som jeg vil komme tilbake til i kapittel 4.2.

Sammen var Pontormo og Bronzino ansett som en del av Firenzes kunstnerelite på midten av 1500-tallet.<sup>51</sup> Men deres fremragende omdømme ble svertet mot slutten av århundret, en medvirkende årsakt til det er de religiøse strømningene som kommer med (mot)reformasjonen som nevnt innledningsvis og som vi skal se nærmere på i delkapittel 4.1, og omdømmet deres raknet ytterligere gjennom 1800-tallet. I dag er omdømmet deres gjenopprettet og de er igjen anerkjent for sitt ledende håndverk. Sistemann i kunstnertrioen er Alessandro Allori (1535-1607), Bronzinos elev, som også er portrettert i San Lorenzos martyrium. Han unngikk å tape sitt omdømme nettopp på grunn av sin unge alder og at han var tidlig i sin karriere da det enorme skiftet i det kunstneriske klimaet fant sted. Dette skiftet var forårsaket av (mot)reformasjonen i den katolske kirken, og denne store forandringen omfatter en revolusjon i både formspråk og innhold i kirkekunsten, og Allori hadde mulighet og tilpasset seg dette, i motsetning til sin læremester Bronzino og Pontormo som ble hardt rammet av motreformasjonens kritikk. Denne kritikken rammet dem så hardt at Pontormos fresker rundt hovedalteret i kirken San Lorenzo ble revet bort og fjernet fra kirken. Heldigvis ble Bronzinos San Lorenzos martyrium bevart, men man vet ikke sikkert om den har blitt sensurert eller ikke, et tema som taes opp igjen i delkapittel 4.1.

---

<sup>49</sup> Kollerud, s.v. "Agnolo Bronzino".

<sup>50</sup> Barzman, *The Florentine Academy*, 29.

<sup>51</sup> Pillod, *Pontormo, Bronzino, Allori*, 1.



## 2.4 Kirken – Basilica di San Lorenzo

Basilica di San Lorenzo ligger i sentrum av Firenze, svært nær Medici-familiens hjem, Palazzo Medici. Jeg vil nå redegjøre for kirkens historie og dens plass i Medicienes troshverdag, politiske verden og borgerne av Firenzes bevissthet rundt dette. Denne konteksten er viktig for vår forståelse av hvor betydningsfull denne kirken faktisk var og hvor etablert den var som en Medici-kirke, hvordan den ble brukt og hvor synlig egentlig *San Lorenzos martyrium* var. San Lorenzos kirkesogn innebefattet området der ligningskontoret i Firenze holdt til, og var i tillegg det administrative distriktet hvor valgundersøkelsene ble holdt. Det fremstår ikke som en tilfeldighet at dette var nabolaget til den økonomisk og politisk mektige Medici-familien og dermed ble også kirken San Lorenzo deres hovedkirke.<sup>52</sup> Kirkene på den tiden var helt avhengige av meséner og beskyttere for å kunne finansiere vedlikehold og utsmykning, og det var forventet av velstående og rike borgere av Firenze på 1400- og 1500-tallet å bidra i sitt kirkesogn med penger til blant annet vedlikehold av kirkebygget. Dette gjaldt også Mediciene. Det å gjøre kirken vakker var også sett på som velgjørende både for Gud og for samfunnet.<sup>53</sup> Dekorasjonene ble et visuelt symbol til folket på mesénenes engasjement og forpliktelser.<sup>54</sup>

Opprinnelsen til San Lorenzo sammenfaller med opprinnelsen til det kristne samfunnet i Firenze. Ifølge tradisjonen ble den første kirken, den eldgamle florentinske katedralen, innviet til Sankt Ambrosius i år 393 e.Kr. og dedikert til martyren Lorenzo.<sup>55</sup> I dag finnes det ikke noe spor av den første bygningen, og basilikaen vi ser i dag er et resultat av omfattende renoveringer påbegynt i 1418 – etter en brann som totalskadde kirken i 1416.<sup>56</sup> Renoveringene ble påbegynt av Giovanni di Bicci de' Medici, forfader til Medici-familien. Cosimo *den eldre* Medici fortsatte i sin fars fotspor og holdt frem bemidlingen til gjenoppbyggingen av San Lorenzo.<sup>57</sup> Istandsettelsen av kirken ble sett på som et skifte i forholdet mellom Mediciene, deres allierte og deres naboer. Datidens byborgere var vant til å

---

<sup>52</sup> Dale, Kent. *Cosimo De' Medici and the Florentine Renaissance: The Patron's Oeuvre*. New Haven: Yale University Press, 2000, 79.

<sup>53</sup> Burke, *Changing Patrons*, 123.

<sup>54</sup> Dale, *Cosimo De' Medici*, 79.

<sup>55</sup> Oprea Medicea Laurenziana, s.v. "La basilica". Hentet 27. September 2017, fra <http://www.operamedicealaurenziana.org/>

<sup>56</sup> Ibid.

<sup>57</sup> Ibid.

lese og fortolke billedlige symboler og metaforer i kunst og utsmykning,<sup>58</sup> så at San Lorenzo nå var blitt Medici-familiens kirke ville ikke ha unnluppet resten av den florentinske befolkningen, fordi utsmykningen nå ble preget av Mediciene gjennom monogrammer, attributter og annen symbolbruk.

San Lorenzos historie har stadig vært tett knyttet til Medici-dynastiet, som i over 300 år styrte Firenze og Toscana. Som Medici-familiens offisielle kirke ble det feiret dåp, bryllup og begravelse av familiens medlemmer der, i tillegg til at det ble arrangert statsseremonier hvor Mediciene deltok. Anna Maria Luisa de' Medici (1667-1743) var den siste av Medicienes etterkommere til å bli gravlagt i kirken.<sup>59</sup> Det var også hun som fjernet Pontormos fresker i koret.<sup>60</sup>

Tradisjonen med å ha et eget privat kapell, hvor det ble holdt andakt for avdøde familiemedlemmer, stammer fra begynnelsen av 1300-tallet.<sup>61</sup> I utgangspunktet var private kapell tildelt som en form for belønning til dem som hjalp til med å finansiere bygging av store nye kirker for de fattige ordnene.<sup>62</sup> Denne tradisjonen utviklet seg til å bli en ordning mellom kirke og mesén. Meséne, rike og velstående menn fra eliten (og etterhvert noen kvinner<sup>63</sup>), kjøpte seg et kapell og gav kunstnere i oppdrag å dekorere kapellet. I tillegg donerte kapellets meséne et fast beløp mot at det skulle bli holdt messer for seg og sine, og på denne måten betale de avlat for sine synder.<sup>64</sup> I løpet av 1400-tallet var ikke dette bare sett på som en godhjertet handling, men det ble forventet av folket og andre i eliten at man skulle finansiere et kapell.<sup>65</sup>

Basilica di San Lorenzos patronasje var karakterisert av samarbeid og kontinuitet gjennom generasjoner i Medici-familien. På 1400-tallet fikk Cosimo *den eldre* bygget flere slike private familiekapeller, hvor det ble holdt forbønner for Medicienes sjeler. Slike

---

<sup>58</sup> Dale, *Cosimo De' Medici*, 179.

<sup>59</sup> Oprea Mediciea Laurenziana, "Il complesso" Hentet 27. September 2017, fra <http://www.operamedicealaurenziana.org/>

<sup>60</sup> Sebreghondi, Ludovica. *Pontormo and Rosso Fiorentino in Florence And Tuscany*. Firenze: Maschietto Editore, 2014, 76-7.

<sup>61</sup> Borsook & Offerhaus, *Sassetti and Ghirlandaio at Santa Trinita* 16.

<sup>62</sup> Ibid.

<sup>63</sup> Lawrence, Cynthia. *Women and Art in Early Modern Europe: Patrons, Collectors and Connoisseurs*. University Park: Pennsylvania State University Press, 1997.

<sup>64</sup> Kempers, Bram. *Painting, Power and Patronage*. London: Allen Lane the Penguin Press, 1992.184-6.

<sup>65</sup> Ibid. 184-6.

familiekapell ble også skjenket av Mediciene til deres venner og politiske allierte. Med invitasjon fra Mediciene fikk deres *amici* mulighet til å være mesén for sitt eget kapell, hvor de da kunne vise sin allianse og hedre Medicienes dynasti, samt be om frelse for deres sjeler. Denne praksisen kommer frem av en rapport skrevet i forbindelse med erkebiskopens besøk til San Lorenzo i 1422<sup>66</sup>. De fleste mesénene var enten prester eller betydningsfulle menn og kvinner.<sup>67</sup> Medici-familiens voksende maktstilling og kontroll over deres venner og forbindelser i eliten, samt deres rolle som et styrende organ i Firenze, reflekteres i kirkens historie og gjenoppbygging. Dette er et viktig aspekt som ligger til grunn for diskusjonen i kapittel 3. *Modal stil*, særlig da delkapittel 3.1 *Radikaliteten i San Lorenzos martyrium* og 3.2 *Verkets resepsjon i samtiden*, samt kapittel 4.2. *Cosimo Primo de' Medicis innflytelse i kunsten*.

Giovanni di Bicci betrodde Filippo Brunelleschi med rekonstruksjonen av basilikaen. Han var ansvarlig for den store rekonstruksjonen helt til i 1446. Til tross for noen inngrep i det 18. og 19. århundre, innehar dagens San Lorenzo den storheten og følelsen av perfekt integritet som da Brunelleschi tegnet den, med nøyaktige matematiske harmoniske proporsjoner. Tilknyttet kirken finnes det et kloster, det gamle- og det nye sakristiet – henholdsvis *Mausoleo dei Principi* og *Sagrestia Nuova* – samt et bibliotek. Det nye sakristiet og biblioteket er designet av Michelangelo, som personlig styrte arbeidet fra prosjektens begynnelse på 1520-tallet<sup>68</sup> frem til han flyttet til Roma i 1534. Biblioteket ble ferdigstilt under Cosimo i 1571. Han hadde lenge ønsket at Michelangelo skulle komme tilbake og fullføre arbeidet, men det var Giorgio Vasari og Bartolomeo Ammaniti som på oppdrag av Cosimo ferdigstilte kapellet etter Michelangelos design.<sup>69</sup> Ifølge ønskene til pave Leo X, sønn av Lorenzo il *Magnifico* de' Medici, skulle basilikaen ha en marmorfassade.<sup>70</sup> I 1518 gav paven dette oppdraget til Michelangelo, men det ble aldri fullført og kirken står fortsatt med den samme nakne teglsteinsfasaden som den gjorde i Bronzino og Cosimos tid.<sup>71</sup>

---

<sup>66</sup> Dale, *Cosimo De' Medici*, 181.

<sup>67</sup> Ibid. 180-1.

<sup>68</sup> Arbeidet med det nye sakristiet startet i 1520 og arbeidet med biblioteket startet i 1534.

<sup>69</sup> Oprea Mediciea Laurenziana, "La basilica", "I chiostri", "La Biblioteca Medicea Laurenziana" Hentet 27. September 2017, fra <http://www.operamedicealaurenziana.org/>

<sup>70</sup> Ibid.

<sup>71</sup> Oprea Mediciea Laurenziana, "La basilica". Hentet 27. September 2017, fra <http://www.operamedicealaurenziana.org/>

På midten av 1540-tallet, etter noen år med oppussing i Palazzo Vecchio skifter Cosimo fokus over til kirker og startet naturlig nok med San Lorenzo som også var den mest sentrale kirken i han rolle som kirkemesén.<sup>72</sup> Han konsentrerte seg om sakristiet i San Lorenzo som først ble tatt initiativ til av Giulio de' Medici – Pave Clement VII – og hans fetter Giovanni de' Medici – Pave Leo X – tidlig på 1520-tallet.<sup>73</sup> Det var i utgangspunktet Michelangelo som hadde fått oppdraget, men på grunn av arbeid i Roma ble heller ikke sakristiet fullført slik Michelangelo hadde designet det.<sup>74</sup> Det ble viktig for Cosimo å ferdigstille dette, og i 1545, under ledelse av kunstneren Niccolò Tribolo (1500-1550), ble marmoren satt inn.<sup>75</sup>

På samme tid som skulpturene ble satt opp i det nye sakristiet, bestilte også Cosimo fresker til koret av Jacopo da Pontormo, en gjerning ansett som det viktigste han gjorde for San Lorenzo-kirken i løpet av sin tid som mesén.<sup>76</sup> Han ønsket å skape noe som kunne være et florentinsk svar på Michelangelos *Dommedag* i det Sixtinske kapell.<sup>77</sup> Programmet for denne syklusen tok hensyn til kirkereformistene i den katolske kirken og hentet ideene fra *spirituali*,<sup>78</sup> som fulgte doktrinen for *Sola Fide*.<sup>79</sup> Som tidligere nevnt døde Pontormo før han fikk fullført freskene, og de ble ferdigstilt av Bronzino.<sup>80</sup> Fresken ble ødelagt i 1783 da sideveggene i koret ble revet under et restaureringsarbeid bestilt av; Anna Maria Ludovica de' Medici. I boken *Pontormo and Rosso Fiorentino in Florence and Tuscany*, i forbindelse med en utstilling på Palazzo Strozzi i 2014, spekuleres det i at grunnen til at veggene ble revet var en nedvurdering av freskene basert på en kritikk skrevet av Vasari.<sup>81</sup> Noe som kan

---

<sup>72</sup> Luchinat, et al., *The Medici*, 42.

<sup>73</sup> Ibid.

<sup>74</sup> Dale, *Cosimo De' Medici*, 181.

<sup>75</sup> Ibid.

<sup>76</sup> Ibid.

<sup>77</sup> Ibid.

<sup>78</sup> *Spirituali* var medlemmer av en reformasjonsgruppe i den romersk-katolske kirken. Den eksisterte fra 1530-til 1560-tallet. Fenlon, Dermot. *Heresy and obedience in Tridentine Italy: Cardinal Pole and the other counter reformation*. London: Cambridge University Press, 1972, 18-21. "Sentralt for dem var en fornyet vektlegging på nåden som Gud sendte gjennom troen, sammen med en konsekvent trang til å åpenbare den Hellige Ånd som kraften som overfører denne nåden." MacCulloch, Diarmaid. *Reformation: Europe's House Divided, 1490-1700*. London: University of Michigan, 2004, 214-15.

<sup>79</sup> En teologisk doktrine som skiller lutherske reformister fra den katolske tro, tidlig i motreformasjonstiden var det også en del humanister i [Firenze og] Roma som ønsket en tilnærming/kompromiss med protestantene. Blunt, *Artistic Theory in Italy*, 65.

<sup>80</sup> Vasari, Giorgio, *The Lives of The Most Excellent Painters, Sculptors, and Architects*. Oversatt av Gaston du C. de Vere, introduksjon av Philip Jacks. New York: The Modern Library, 2006, 462-3. Falciani, Carlo og Antoni Natali. *Pontormo e Rosso Fiorentino: Divergenti vie della "Maniera"*. Firenze: Mandragora, 2014, 311-12.

<sup>81</sup> Sebregondi, Ludovica. *Pontormo and Rosso Fiorentino in Florence And Tuscany*. Firenze: Maschietto Editore, 2014, 76-7.

være en lettvent forklaring, da i boken *San Lorenzo, A Florentine Church* (2017), beskrives det at koret også led av store vannskader.<sup>82</sup> Det finnes imidlertid en etsning av det dekorerte koret, den ble laget i forbindelse med begravelsen til Philip IV av Spania, samt en rekke skisser. Etsningen viser den øverste delen av endeveggen over alteret, scenene som er gjengitt er: *Adam og Evas fall, Kristus dommeren og skapelsen av Eva, og Utdrivelsen fra Paradis*.<sup>83</sup> Pontormo etterlot tretti svært ekspressive kulltegninger for dette arbeidet, de fleste av dem inneholder nakne figurer, som viser at fresken var svært *Michelangelesque* av karakter. Pontormos utsmykning av koret viser også en gjengivelse av *San Lorenzos martyrium*, kirkens tittelhelgen.<sup>84 85</sup>

Tyve år senere, i 1565, bestilte Cosimo San Lorenzo-fresken av Bronzino. Samtidig var det bestilt en freske som skulle være på motsatt side av hovedskipet, men den ble aldri påbegynt fordi Bronzino gikk bort like etter at han fullførte *San Lorenzos martyrium*. Fresken ble avduket 10. august 1569 på helgenens festdag.<sup>86</sup>

## Oppsummering

I dette kapitlet har jeg gjort rede for objektene og personene som er viktig for oppgavens analyse og diskusjoner. Viktige momenter å ha med seg videre i oppgaven er for det første at Bronzino ikke følger Lorenzos hagiografi og går ut over det tekstlige grunnlaget i narrativet. For det andre, plasseringen av verket i kirken som gjør at betrakteren konfronteres med formspråket i fresken. For det tredje tradisjonen med gravkapell og kirkedekorasjoner, samt oppdragsgivers rolle i det hele. Og sist, men ikke minst, Medici-familiens veletablerte posisjon i kirken San Lorenzo. Alle disse momentene legger grunnlaget for videre undersøkelser og diskusjon i oppgaven.

---

<sup>82</sup> Gaston, (ed.) og Waldman (ed.). *San Lorenzo*.

<sup>83</sup> Luchinat, et al., *The Medici*, 42.

<sup>84</sup> *Ibid.* 42.

<sup>85</sup> Denne har jeg ikke lyktes i å oppdrive noen skisse til.

<sup>86</sup> Pillod, *Pontormo, Bronzino, Allori*, 36-40.



### 3. Modal stil

I dette kapittelet vil jeg først diskutere hva som er radikalt i *San Lorenzos martyrium*, med utgangspunkt i samtids kritikker Raffaello Borghinis kriterier for maleri, tidspunktet fresken var bestilt på fordrer at jeg har konsilet i Trients dekreter i mente. Videre vil jeg redegjøre for freskens resepsjon i samtiden og diskutere Borghini og Vasari ståsted i samfunnskonteksten. Til slutt i kapitlet vil jeg analysere Bronzinos skiftene formspråk og demonstrere at han operer med en *modal stil*, noe som forsterker radikaliteten i fresken ytterligere da han faktisk hadde flere formspråk å spille på.

#### 3.1 Radikaliteten i San Lorenzos martyrium

*San Lorenzos martyrium* fremstår som radikal på flere måter. Med *radikal* mener jeg noe som er en gjennomgripende forandring av det som er bestående, motsatt av konservativ og moderat, som er ord som lett kan forbindes med kirken, kirkekunst og det som er tilhørende.<sup>87</sup> Nøkkelordene for det som er radikalt i *San Lorenzos martyrium* er dimensjon, plassering, fargebruk, formspråk, innhold og ikonografi – ikke langt unna listen Borghini lager på siste halvdel av 1500-tallet for hvordan man skal vurdere og dele inn et maleri i fem komponenter: *inventione* (narrativet),<sup>88</sup> *disposizione* (komposisjon), *attitudini* (posering), *membri* (proporsjoner), og *colore* (farge).<sup>89</sup> Mine nøkkelord spalter og utvider denne listen for å bedre kunne demonstrere freskens radikalitet, da Borghinis liste i hovedsak angår formspråk, og det er mer enn bare formspråket som er radikalt i fresken, noe som utforskes i dette kapittelet. Borghini sin liste vil likevel være relevant både i dette delkapittelet, og kanskje enda mer i påfølgende kapittel hvor freskens resepsjon i samtiden gjøres rede for. Da vil vi også kunne se at radikaliteten i fresken ikke bare er et en oppfatning og et resultat av vår persepsjon, dagens erfarings- og kunnskapsgrunnlag, men at den også fremsto som radikal da den sto ferdig i sin tid i 1569.

---

<sup>87</sup> Bokmålsordboka, s.v. “radikalt”. Hentet 03.oktober 2017 fra <https://ordbok.uib.no/RADIKALT>

<sup>88</sup> I *Il Riposo* defineres *Inventione* som narrativet eller fabelen, eller den mannen eller guden, eller det maleriet eller skulpturen representerer. Borghini, Raffaello. *Il Riposo*. Oversatt av Lloyd H. Ellis Jr.. Toronto: University of Toronto Press, 2007, 58. Men *inventione* på 1500-tallet innebar ‘oppfinnsomhet’ noe som går uten over motivets tekstlige grunnlag.

<sup>89</sup> *Disposizione*: komposisjon, alle elementene er vel posisjonert og velorganisert, som jeg også forstår innbefatter tredimensjonalitet. *Attitudini*: poseringer eller handlingene eller gestene figurene gjør, enten de sitter eller står, stopper, går våkner opp eller andre handlinger som snakker mer helhetlig om narrativet, personen eller stedet gjengitt. *membri*: deler er proporsjonene og målene som er mellom figurene, ikke for lang eller for kort eller krøpplert. *Colore*: farge, ikke bare sjarmen og det delikate som fargene viser når de er blandet med omhu og vel fordelt, men også deres mening og at de er passende til de personene og stedene de er påført. Borghini, *Il Riposo*, 58.

På det tidspunktet Bronzino fikk i oppdrag å lage denne fresken var han en av de mest anerkjente malerne i Firenze, han hadde vært med å starte Accademia del Disegno,<sup>90</sup> og han hadde i over tre tiår jobbet for Cosimo de Medici, Firenzes hertug og etterhvert storhertug. Akkurat på grunn av dette vil ikke denne fresken gå ubemerket hen. At hertugen – i ferd med å bli storhertug – av Firenze bestiller denne fresken, og tidspunktet for bestillingen, er i seg selv med på å underbygge freskens radikalitet. Tidspunktet er radikalt nettopp fordi Cosimo bestiller *San Lorenzos martyrium* av Bronzino i 1565, som er samme år som han bestemmer seg for å endelig følge kirkeadministrasjonens dekreter bestemt ved kirkekonsilet i Trient i 1563 for å kunne få storhertug-tittelen.<sup>91</sup> Dette fordrer spørsmålet: Hvordan kan Cosimo, i så stor grad, gå imot sine egne beslutninger og bestille, og ikke minst godkjenne, en freske i sin hovedkirke som går så fullstendig i mot kirkens dekreter? For å besvare dette spørsmålet, vil jeg undersøke på hvilke måter fresken var (og er) radikal, slik at vi i kapittel 4.1 *Konsilet i Trient og (mot)reformasjon* kan se nærmere på hvordan fresken trosser kirkens dekreter.

## Dimensjon

Freskens format er enormt, spesielt sammenlignet med dekorasjonene i resten av kirken. Fresken er cirka seks meter bred og ti meter høy og er den eneste fresken, i tillegg til at den er den eneste dekorasjonen i den større ordenen i San Lorenzo. Dette er med på å understreke dens radikalitet, i alle fall om vi ser med dagens øyne fordi den tydelig skiller seg ut i størrelse og medium. I *Bronzino's 'Martyrdom of Saint Lawrence': reconsideration* skriver Gruborovic at størrelsen og plasseringen på fresken kunne gjort den til et mesterverk.<sup>92</sup> Den har imidlertid ikke alltid vært alene som freske, og heller ikke eneste maleri i den størrelsesdimensjonen, da Pontormos fresker tidligere dekket hele koret. Pontormos dekorasjoner i hovedkoret bestod av flere narrativ fra forskjellige motivgrupper, og ikke ett stort bilde, slik som Bronzinos *San Lorenzos martyrium*. Man vet at *Adam og Eva*, *Dommedag* og *San Lorenzo* er illustrert.<sup>93</sup> Selv om Bronzinos *San Lorenzos martyrium* kanskje ikke ble oppfattet av samtidens betraktere som så enestående, så var den ikke mindre radikal av den grunn. At fresken ikke var en del av en større dekorasjonssyklus, og

---

<sup>90</sup> Jeg vil komme tilbake til dette senere i oppgaven, da han hadde en sentral rolle som ble gitt av samme oppdragsgiver for *San Lorenzos martyrium*, Cosimo Primo de Medici.

<sup>91</sup> Veen, Henk Th. van. *Cosimo I De' Medici and His Self-Representation in Florentine Art and Culture*. Oversatt av Andrew P. McCormick. New York: Cambridge University Press, 2006, 4.

<sup>92</sup> Gruborovic, *Bronzino's Martyrdom of Saint Lawrence: a reconsideration*. 2010, 454.

<sup>93</sup> Luchinat, et al., *The Medici*, 42.



representerte kun ett narrativ, men var plassert så synlig, levner liten tvil om at denne fresken ble lagt merke til og fanget florentinernes oppmerksomhet.

## Plassering

Plasseringen av *San Lorenzos martyrium* gjør også at den skiller seg ut i kirkekommet. Fresken er malt på sideskipets venstre vegg, nærmest tverrskipet. Det er kirkens eneste maleri som er malt utenfor et *rom*, altså ikke i et kapell eller kor. På grunn av Donatellos prekestol (1465) som er plassert rett overfor fresken mellom søylene til hovedskipet, blir man som betrakter presset tett opp mot den enorme fresken og konfrontert med dens formspråk og innhold. Til sammenligning var ikke Pontormos fresker like tilgjengelige, blant annet fordi man var nødt til å betrakte dem på en mye større avstand enn det man kunne med Bronzinos freske, og fordi mange av motivene også var plassert høyere oppe på veggen. Plasseringen gjør at Pontormos fresker heller ikke ville blitt opplevd som like enorme og radikale som Bronzinos. Som diskutert i kapittel 2, var det en lang tradisjon for, og en veletablert realitet, at kirken var Medici-familiens hovedkirke. Det er heller ingen tvil om at dette var en del av Cosimos politiske arena hvor han manifesterte hvem han sto i allianse med og presenterte og markerte alle sider av familiens begivenheter; dåp, bryllup, begravelse og andre seremonier av betydning.<sup>94</sup> Følgelig var ikke *San Lorenzos martyrium* bortgjemt for allmuen,<sup>95</sup> men heller lett gjenkjennelig som et verk malt av Bronzino og bestilt av Cosimo. Radikaliteten i plasseringen henger tett sammen med at formspråket med den påtrengende nakenheten hadde passet til en dekorasjon i en salong eller stue i et palass, men ikke i en kirke hvor sakrale og sømmelige motiver tradisjonelt ble representert. Med hensyn til at dette er Medici-familiens hovedkirke, kan det diskuteres hvorvidt kirkerommet kan betraktes som en utvidelse av Cosimos 'storstue' og at han derfor ikke anså dekretene som like gjeldende i familiens kirke som i for eksempel Santa Maria Novella, som han også bestilte dekorasjoner til på samme tid, men som på sin side er utført i kirkekonsilets ånd. Dette taler for at Bronzinos freske kan ha blitt oppfattet som mindre radikal i San Lorenzo enn om den hadde vært malt i Santa Maria Novella, en kirke som lå utenfor Medicienes kirkesogn og var mindre preget av deres innflytelse. Men som Baxandall sier, i *Painting & Experience in fifteenth-century Italy* (1988), passer det ikke å skille mellom de 'offentlige' og 'private' funksjonene til et 1400-

---

<sup>94</sup> Barzman, *The Florentine Academy*, 144.

<sup>95</sup> Det har heller aldri vært en *ponte* som delte kirkerommet, så alle som var i kirken så fresken.

talls maleri.<sup>96</sup> Privatpersoners bestillinger hadde gjerne en veldig offentlig rolle, fordi verkene ble plassert på offentlige steder, for eksempel en albertavle eller en freskesyklus i et sidekapell som ikke er privat på noen måte.<sup>97</sup> Dette vil jeg også argumentere for at gjelder på 1500-tallet, nettopp fordi Cosimo var en offentlig person og San Lorenzo var en offentlig kirke og *San Lorenzos martyrium* var tilgjengelig for offentligheten.

## Fargebruk

Med hensyn til fargebruk står San Lorenzo-fresken i stor kontrast til resten av kirken som er en typisk florentinsk kirke<sup>98</sup> med rene, hvite flater og arkitektonisk elementer som søyler, pilastere og buer i grå stein, *pietra serena*. Fresken skiller seg ut i det monotone kirkeinteriøret og blir godt synlig med sine sterke og rene farger. I tillegg er de andre dekorasjonene og albertavlene i kirken av beskjedent format, og befinner seg inne i kapellene. Albertavlene er malt i oljemaling, så dette gir også en annen fargekvalitet enn pigmentene i Bronzinos freske. Bronzino maler med en teknikk hvor alle figurene er skildret med samme fargepalett; det lite forskjell på fargebruken på figurene og arkitekturen fremme i bildet og i bakgrunnen, som gjør at man får lite følelse av dybde i fresken. Med denne utydeliggjøringen bidrar også fargene til inntrykket av et kaotisk scenario, og radikaliteten i fresken forsterkes ytterligere.

## Formspråk

I tillegg til fargebruken bidrar også formspråket til Bronzino med på å gi fresken et kaotisk uttrykk, og gjør det i utgangspunktet vanskelig å få øye på hovedpersonen i motivet. At San Lorenzo-figuren ikke skiller seg ut i komposisjonen er noe som går imot kirkens dekret, som sier at det ikke skal råde noen tvil om hvilket motiv som er gjengitt. Fraværet av en klar eller harmonisk kompositorisk orden blir også forsterket av at figurene i nedre halvdel av bildet er malt med så liten størrelsesforskjell, at det er vanskelig å få en følelse av tredimensjonalitet, et poeng som blir viktig for samtidens resepsjon av bildet. Fresken mangler “didaktisk klarhet” på grunn av dens mangel på hierarki i komposisjonen,<sup>99</sup> å ha en didaktisk klaret/formidlingsevne var et viktig moment for kirkekonsilet i Trient da de planla reformeringen av kirkekunsten som jeg vil komme tilbake til i delkapittel 4.1.

---

<sup>96</sup> Baxandall, *Painting & Experience*, 5.

<sup>97</sup> Ibid.

<sup>98</sup> Tegnet av Brunelleschi (1377-1446), fullført etter hans død i 1459.

<sup>99</sup> McCorquodale, *Bronzino*, 145.

En medvirkende årsak til at fresken virker radikal er at det er svært konfronterende med de mannlige figurene i forgrunnen som omkranser Lorenzo. Figurene er praktisk talt nakne, og de står enten i en positur eller vendt mot betrakteren på en slik måte at deres svulmende kropper og rumper blir svært iøynefallende. Dette bryter klart med dekretene som sier at motiver i kirken skal være smømmelige og skal ikke males på en slik måte at det kan oppfordre til lyst og begjær,<sup>100</sup> nok et argument for freskens radikalitet. For samtidens betrakter ville antagelig ikke de nakne kroppene virke særlig oppsiktsvekkende eller sjokkerende, nettopp fordi Pontormos fresker i koret besto av en sammenfiltret haug med nakne kropper (ill. 4, 5, 6, 7). Pontormos freske ble imidlertid malt to tiår tidligere, og i løpet av de tiårene som skilte dem hadde det vært betydelige skiftninger i den katolske kirken på grunn av dens egen (mot)reformasjon. Selv om nakenhet ikke var ukjent for samtidens betraktere, ville likevel nakenhet vært et radikalt formuttrykk i akkurat dette tidsrommet fresken er malt. Et annet radikalt moment angår Bronzinos beundring for Michelangelo. Mange av de S-formede figurene til Bronzino er tydelig basert på Michelangelos repertoar og særlig fra Det Sixtinske Kapell (1508-12, 1536-41).<sup>101</sup> Allerede på dette tidspunktet, i 1565, hadde det vært diskusjoner rundt Michelangelos mangel på passende dekorum. Daniele da Volterra (1509-66) hadde allerede sensurert Michelangelos nakne figurer i hans *Dommedag* (1536-41) (ill.8) i Det Sixtinske Kapell ved å male draperier og klær på dem, for at de skulle etterkomme kirkens dekreter. Det er flere figurer i Bronzinos freske som er tydelig modellert etter taket i det Sixtinske kapell. Posituren til Lorenzo og måten han gestikulerer på gjenspeiler Adams figur i skapelsesscenen, og hånden til Keiseren som peker ned på Lorenzo er lik Guds hånd som peker på Adam i Michelangelos takfreske (ill.9). På grunn av den sterke kritikken og sensuren av Michelangelos verk er det spesielt oppsiktsvekkende at Bronzino, i samsvar med Cosimo, velger å male denne fresken i et slikt provoserende formspråk og som tydelig refererer til et verk de visste hadde trosset kirkens dekreter.

## Innhold

Fra og med Trient-konsilet skulle det ikke avbildes personifikasjoner eller dyder i sakrale motiver, og heller ikke hedenske guder.<sup>102</sup> Dette har Bronzino trosset. I *San Lorenzos*

---

<sup>100</sup> Waterworth, *The Council of Trent*, 236.

<sup>101</sup> 1508-12: Michelangelos takfreske i det sixtiske kapell og 1536-41: Michelangelos *Dommedags*-freske.

<sup>102</sup> Waterworth, J. (ed. og oversetter). *The Council of Trent: The canons and decrees of the sacred and oecumenical Council of Trent*. London: Dolman, 1848, 235-6.

*martyrium* har han malt inn personifikasjonen av elven Tiberen,<sup>103</sup> han har malt fire kvinner i forgrunnen som representerer Lorenzos dyder, og han har malt fire romerske guder i bakgrunnen. Bestemmelsene tilsa også at samtidsportretter og historiske (herunder religiøse) figurer ikke skulle males i samme motiv, og fra 1563 ble det besluttet at det heller ikke samtidsportretter avbildes i kirkekunsten.<sup>104</sup> Bronzino har likevel malt inn samtidsportretter av seg selv, Pontormo og Allori, samt mulige portretter av Michelangelo og Cosimo, tett integrert blant historiske og religiøse figurer. I tillegg sammenblander også Bronzino fortid og nåtid når det kommer til arkitekturen i motivet, da Michelangelos kuppel på Peterskirken er gjengitt, som betyr at han drar inn samtiden i en historisk hendelse.<sup>105</sup> Alle elementene slik som arkitektur, tid, nakne figurer, personifikasjoner av dygder og hedenske guder, samt samtidsportretter, bryter altså med kirkens bestemmelser og styrker mitt argument om at fresken også i sin samtid var svært radikal.

## Ikonografi

I hagiografien om San Lorenzo ba Keiseren ham om å tilbe de Romerske gudene, noe Lorenzo nektet. Dermed kan det diskuteres hvor ikonografisk radikalt det er å gjengi de hedenske romerske gudene i dette motivet, da de representerer en del av narrativet. Men måten de er fremstilt på; nakne, frodige kroppar i S-positur, er derimot med på å underbygge radikaliteten i fresken, da det også finnes billedtradisjoner hvor gudene er fremstilt (delvis) påkledd. Bronzino har også gjengitt barnefigurer som daler ned fra himmelen med Lorenzos martyrgaver, i tråd med Lorenzos hagiografi. Dette er radikalt fordi dekretene bestemte at det ikke skulle råde noen tvil rundt identifisering av motiv eller figurer. Her har imidlertid Bronzino unnlatt å male vesentlige attributter som vinger eller glorie som kan være med på å identifisere barnefigurene som engler. Å male engler uten vinger og glorie gjorde også Michelangelo i *Dommedag* (ill.8), så kanskje var det en konsensus om dette? I Santo Stefano Rotondo får Jesuittene kirken dekorert med en freskesyklus, basert på *Ecclesia militantis*

---

<sup>103</sup> Stephen J. Campbell i *Counter Reformation polemic and Mannerist counter-aesthetics: Bronzino's Martyrdom of St. Lawrence in San Lorenzo*. Chicago: The University of Chicago Press, 2004, 109.

<sup>104</sup> Waterworth, *The Council of Trent*, 235-6.

<sup>105</sup> Gruborovic, sier at arkitekturen i fresken er helt klart fra Imperial Roma, dette er jeg uenig i. Jeg kan være tilbøyelig til å tro at keiseren sitter i arkitektoniske elementer fra det romerske imperiet, men om man studerer Michelangelos kuppel på Peterskirken og sammenligner den med Bronzinos gjengitte kuppel i fresken er de slående like. Gruborovic, *Bronzino's Martyrdom of Saint Lawrence: a reconsideration*. 2010, 460.

*triumphi*, ferdigstilt i 1585,<sup>106</sup> som inneholdt svært grafiske og didaktiske martyr-motiver.<sup>107</sup> Et av motivene er av San Lorenzo (ill.10), og her har martyr-figuren fått glorie, noe Bronzinos San Lorenzo-figur mangler, men det er ingen engler/barn til stede som kommer med martyrgaver i Jesuittens fremstilling. Men i andre sakrale motivgrupper hvor det er malt englefigurer har disse også vinger, for eksempel har Vasari malt sine englefigurer med vinger, både i *Sant Steffens martyrium* (1560-tallet) (ill.11) og i *Thomas den tvilende* (1572) (ill.12). Det betyr at Bronzinos ikke følger dekretene, ved at han ikke gir figurene som kommer med martyrgaver tydelige attributter som gjør dem lette å identifisere. I tillegg diskuterer Borghini i *Il Riposo* om “Maleri av figurer i luften uten vinger er en feil”, hvor han i løpet av diskusjonen konstaterer at figurer uten midler til å holde seg selv oppe ikke bør være i luften, da det er upassende.<sup>108</sup> Selv om diskusjonen i hovedsak handler om mytologiske figurer har den likevel en overføringsverdi fordi dialogen åpnes med å inkludere: “ikke bare mennesker, men også guder”.<sup>109</sup> I tillegg til at det står at alle burde ha sine attributter slik at de er gjenkjennelige:

[...] det er ens plikt å bare skape ting som har mulighet til å være i luften, som fugler eller virkelige figurer som er malt med vinger, på samme måte som *Vittoria* og *Virtu* kommer for å krone Apollo.<sup>110</sup>

Og for å avslutte diskusjonen om “Maleri av figurer i luften uten vinger er en feil” konkluderes det i *Il Riposo* at:

Når malere ønsker å vise sin ekspertise i sin kunst, maler de fabler eller narrativ som følger deres tema *uten* å endre dem. De finner ikke på noe av seg selv [fantasi]. For eksempel, å ville vise varierende positurer og menneskelige anstrengelser, Michelangelo forestilte noen soldater [...] som blir kalt til kamp. Derfor, fantastiske bevegelser av påkledning og å komme seg ut av elven [...] <sup>111</sup>

---

<sup>106</sup> Cavallieri, Giovanni Battista. *Ecclesiae Militantis triumphus*. 1585. Biblioteca Angelica, Roma.

<sup>107</sup> Niccolò Circigiani (1517-90) ledet et team med kunstnere som malte ferskesyklusen med 31 scener med spesielt grafiske og didaktiske martyrium. De fleste bildene har to til fire scener. Til hver scene er det knyttet en bokstav under bildene er bokstavene listet opp og man får forklaringen på hvilken martyr/scene som er fremstilt. Forklaringen står både på latinsk og italiensk. Motivene er gjengitt i en naturalistisk måte og har svært detaljerte og uhyggelige beskrivelser av martyrenes pinsler og død; hoder som er skilt fra kropp, lemlested kropp, blod som spruter og så videre.

<sup>108</sup> Borghini, *Il Riposo*, 1584,197, Borghini, *Il Riposo*, 59-63.

<sup>109</sup> Ibid. 60.

<sup>110</sup> Ibid. 61.

<sup>111</sup> Ibid. 63.

Dette sitatet forteller oss at en maler skal fremstille et narrativ *uten* å endre på det tekstlige grunnlaget, at de ikke skal dikte opp noe på egenhånd, her eksemplifisert med Michelangelos forvridde soldater i *Slaget om Cascina*. Maleren skal holde seg til å fremstille den historiske hendelsen korrekt, noe Bronzino *ikke* gjør i *San Lorenzos martyrium*, og derfor gjør fresken radikal.

I 1573 maler Girolamo Macchietti (1535-92) et oljemaleri til en altertavle i Santa Maria Novella med *San Lorenzos martyrium* som motiv (ill.13). Oppdragsgiver er sannsynligvis Cosimo de' Medici. Cosimo bestiller en totalrenovering av kirken i 1565 for å følge dekretene til kirkekonsilet i Trient,<sup>112</sup> dette vil jeg komme tilbake til i delkapittel 4.2, og i forbindelse med renoveringen oppdateres altertavlene på veggene i sideskipene. Macchiettis oppdrag var høyst sannsynlig bestilt på bakgrunn av at verket skulle svare til konsilets dekret, og derfor står formspråket i stor kontrast til Bronzinos i *San Lorenzos martyrium*. Hos Macchietti møter vi en mer velorganisert komposisjon, hvor San Lorenzo kommer tydelig frem som protagonisten i bildet, og alle figurene utenom San Lorenzo er malt med bekledning. Lorenzo-figuresens positur er malt på en slik måte at han 'sensurerer' seg selv, knærne dekker skrittet og armene dekker brystet. Figurene til Macchietti, sammenlignet med Bronzinos, er spinklere og både proporsjonene og positurene er mer naturtro. Den gjengitte arkitekturen i Macchiettis maleri er ikke stedsspesifikk og kan forestille et hvilket som helst sted i det tidlig-kristne romerriket, og dermed mer passende til narrativet enn Bronzinos San Lorenzo, som gjengir samtidig (og fremtidig) arkitektur ved å male inn kuppelen på Peterskirken.

## Oppsummering

I dette delkapitlet har jeg etablert at *San Lorenzos martyriums* radikalitet er kontekstuell betinget med hensyn til tid, sted og oppdragsgiver. Dersom fresken hadde vært malt på et tidligere tidspunkt i Bronzinos karriere, eller et annet sted enn i en kirke, hadde vi kanskje ikke oppfattet den som like radikal. Men tidspunktet for fremstillingen, altså etter at konsilet i Trient hadde konkludert i 1563 og Cosimo hadde bestemt seg for å følge deres dekret i 1565, gjør at plasseringen i kirken, dens dimensjon og fargebruk kommer godt fram og underbygger radikaliteten, sammen med formspråket, innholdet og ikonografien. Jeg har diskutert at fresken er fremstilt i et kristent sakralt rom hvor man kunne forvente et mer

---

<sup>112</sup> Hall, Marcia B., *Renovation and Counter-Reformation: Vasari and Duke Cosimo in Sta Maria Novella and Sta Croce 1565-1577*. Oxford: Oxford University Press, 1979.

moderat formspråk, og at dette bidrar til å gjøre øre radikaliteten. Desto mer oppsiktsvekkende blir Bronzinos formale brudd med kirkeedekretene når man tar i betraktning at han har et bredt spekter av formspråk å spille på, som vil bli nærmere diskutert i delkapittel 3.3. Hvordan kan Bronzino på dette tidspunktet, både med tanke på strømningene i tiden og hans karriere male noe så radikalt? Hva handler dette om? Som vi skal se i følgende delkapittel, er formspråket og nakenheten noe av det han ble kritisert for i samtiden og er en medvirkende faktor i at Bronzino taper sitt gode omdømme og blir glemt som den største maleren i Firenze.

## 3.2 Bildets resepsjon i samtiden

[...] come ha voluto il Duca, nel la Chiesa di San Lorenzo, due storie a fresco nella facciata a canto all' Orga no, nelle quali, non ha dubbio, che riuscirà quell'eccellente bronzino, che stato sempre. <sup>113</sup>

Vasari

'Ma veggiano l'istoria a fresco di San Lorenzo, di mano del Bronzino, la quale è fatta con molta diligenza, ben finita, ed in molte parti ignude bene intesa.' 'Votesta opera fu fatte nel tempo [disse il Michelozzo] in cui voi dite, che l'operare lasciar fi dovrebbe; però non è maraviglia, fe non vale nella disposizione, fe manca nel rilievo, fe non piace nell'attitudini, e fe è debole nel colorito.'<sup>114</sup>

Borghini

Dette er det som skrives om fresken *San Lorenzos martyrium* i sin samtid, og viser hvor forskjellig fresken ble vurdert og mottatt. Det er ikke noen tvil om, selv om Bronzino har fått beskjeden plass i Vasaris *Le Vites* (1568), at Vasari hyller sin kollega i hans dyktighet og har tiltro til hans evner til å fullføre et mesterverk i kirken San Lorenzo. Vasaris *Le Vites* ble utgitt først i 1550 og i en revidert versjon i 1568, året før *San Lorenzos martyrium* ble avduket, men det er sannsynlig at Vasari så verket uferdig før han gav ut sin reviderte

---

<sup>113</sup> Egen oversettelse: "Ifølge hertugens ønsker skulle det utføres to fresker ved siden av orgelet i kirken San Lorenzo, hvor det ikke var noe tvil om at Bronzino vil bevise at han er utmerket/fremragende som han alltid har vært." Vasari, Giorgio. *Le vite de' piu eccellenti pittori scultori ed architettori*, Gaetano Milanesi (ed.) vol. 8. Firenze, 1878-85. 886, Vasari, *The Lives*, 457. Boken ble gitt ut et år før Bronzino ble ferdig med sin freske, men Vasari hyller Bronzino som maler, poet og venn.

<sup>114</sup> Borghini, *Il Riposo*, 1584,197. Borghini, *Il Riposo*, 138. Egen oversettelse: 'Men vi ser på narrativet i fresken av San Lorenzo, gjort av Bronzinos hånd. Denne var gjort med den største aktsomhet, vel fullført og viser god forståelse i de mange nakne figurene.' 'Dette verket var gjort på det tidspunktet [sa Michelozzi] da du sa han burde ha stoppet å arbeide. Det er ikke rart at det er blitt uferdig i sin komposisjon, mangler tredimensjonalitet, utilfredsstillende positurer og svak fargesetting'.

versjon. Det er stor kontrast til hva Borghini skriver om verket i *Il Riposo* som kom ut i 1584, 15 år etter *San Lorenzos martyrium* ble avduket. Den første påstanden i sitatet om at Bronzino “ferdigstiller verket med den største aktsomhet, at det er vel utført og viser god forståelse i de mange nakne figurene”, ser ut til å tale i Bronzinos favør, men *Il Riposo* er skrevet som en dialog, og det kan diskuteres om dette er en påstand for å innlede dialogen, eller om dette gjenspeiler Borghinis sanne mening. Han har ved andre anledninger anerkjent Bronzino for både hans portretter og formspråk:

[Bronzino] var utmerket til å male portretter og han malte så mange av dem, blant annet [...] Donna Eleonora, hun kunne ikke vært vakrere. [...] disse portrettene [i *Kristus i Limbo*] er alle, vakre og verket er fullstendig full av vakker stil, god design, og sjarmerende farger.<sup>115</sup>

Men i dialogen om *San Lorenzos martyrium* demonstrerer Michelozzo, en av debattantene i Borghinis dialog, svar på Borghinis kommentar noe annet; han er overhode ikke imponert over arbeidet Bronzino har gjort. Michelozzo mener Bronzino burde ha stoppet å arbeide før han malte denne fresken, da den er etter hans oppfatning er ‘uverdig’ i komposisjon, mangler tredimensjonalitet, har ‘utilfredsstillende’ positurer og fargesetting. I motsetning fremhever Vasari Bronzinos bruk av farger, og mener at Bronzino ikke har noen som kan sidestille seg med ham i fresker. Et maleri han trekker fram og som han mener er malt med den største flid er fresken i *Cappella di Eleonora Toledo*: “Et in somma questa opera, per cosa lavorata in fresco, non ha pari et é condotta con tutta quella diligenza e studio che si poté maggiore”<sup>116</sup>

Det er mye som har skjedd på de 16 årene mellom Vasaris andre utgave av *Le Vite* i 1568 og Borghinis *Il riposo* i 1584. Vi ser et tydelig skifte i holdning til og bruk av kirkekunst etter den katolske kirkens egen (mot)reformasjon og Konsilet i Trient i 1563. Dette bærer Borghinis *Il Riposo* preg av og han gir en mer kunstkritisk presentasjon enn det Vasari gjør. De store kontrastene i oppfatningen om Bronzino er karakteristiske for denne brytningsperioden. I et brev fra Cellini til Varchi skriver han at det er ingen andre kunstnere enn Bronzino som kan måle seg med Michelangelo:

---

<sup>115</sup> Egen oversettelse fra: Borghini, Raffaello. *Il Riposo*. Oversatt av Lloyd H. Ellis Jr.. Toronto: University of Toronto Press, 2007. 132.

<sup>116</sup> Vasari om fresken i *Cappella di Eleonora Toledo* “[...] i et ord, dette verket er som er i fresketeknikk, har ingen likeverdige, og det er malt med den største mulige flid og studier.[...]” Vasari, *The Lives*, 460-1.



Oggi si vede Michelagnolo essere il maggior pittore che mai ci sia stato notizia, né infra gli antichi né infra i moderni, solo perché tutto quello che fa di pittura lo cava dagli studiatisimi modegli fatti di scultura; né so cognoscere chi più s'apressi oggi a tale verità d'arte, che il virtuoso Bronzino.<sup>117</sup>

*Il Riposo* er skrevet i tråd med kirkerådets anbefalinger og dekreter etter kirkemøtet, og Borghini presenterer noen premisser som skal ligge til grunn for kirkekunsten. Under diskusjon om *Hva som er usømmelig for poeter og kunstnere* blir Bronzino trukket frem som eneste eksempelet på en kunstner og poet som er usømmelig, og hans freske *San Lorenzos martyrium* brukes som beviset:

*Cose disconvioli a` poeti e a` pittori*

[...] Così adiviene [censura] al pittore, mentre che egli vuol tramutare l'ordine delle istorie o delle favole già ricevute dal mondo, o l'infenge o gli abiti poco convenevoli alle figure, che egli dipigne vuol attribuire; siccome ha fatto il Bronzino, che sentendosi molto valere nel fare ignudi, ha fatto l'imperadore nella sua istoria a fresco di San Lorenzo, che fa tormentare il martire, in torniato da suoi baroni tutti nudi, o con pochi panni ricoperti; sosa moto disconvenevole a persone, che servano supervi Principi; siccome ancora mal vi si convengono quelle virtù, in forme di bellissime donne, a sedere fra l'altra gente: e se pure gli piaceva il sarlevi, dovea in aria o in altro luogo separato figurarle.<sup>118</sup>

Borghinis premisser og bruk av Bronzino som eksempel på hvordan man ikke skal male reflekterer synspunktet som dominerer i siste halvdel av 1500-tallet og er med på å forme synet på Bronzino i flere århundrer etterpå. Skulptør Bartolomeo Ammannati (1511-92) sa at han skammet seg over å ha laget så mange vellystige nakne figurer, og han var fast bestemt på å bli 'reformert' etter Konsilet i Trient.<sup>119</sup> I denne prosessen kritiserte han Bronzino og hans malerier.<sup>120</sup> Følgelig tok Ammannati avstand fra nakenhet, og dermed tok han avstand fra Bronzino og hans malerier for at endringen skulle bli total. Dermed er det ikke bare de

---

<sup>117</sup> Årstallet er ikke gjengitt i denne boken, og jeg har ikke klart å oppdrive originaldokumentet. Men brevet er skrevet sannsynligvis på slutten av 1540-tallet. Egen oversettelse: "Michelangelo er i dag ansett for å være den beste maleren man vet av, blant både antikke og moderne, nettopp fordi alt det han gjør i bildene er basert på nærstudier av skulptur og modeller; jeg kjenner ingen i dag som kommer nærmere en slik kunstnerisk sannhet enn virtuose Bronzino" Cox-Rearick. *Bronzino's chapel for Eleonora*, 115.

<sup>118</sup> Borghini, *Il Riposo*, 62-3. Egen oversettelse: "Skulle kunstneren føle behov for å transformere narrativet eller historien som allerede er mottatt fra verden, eller lage usømmelige attributter eller klær til figurene som han ønsker å plasser i bildene vil de bli sensurert. Bronzino føler seg høyt verdsatt for å lage nakne figurer, så han gjør dette i fresken i narrativet om San Lorenzo. Hvor han lar Keiseren torturere martyren mens han er omringet av sine baroner som alle er nakne eller dekket med få draperier, noe som er veldig usømmelig for folk som tjener høye prinser. Det er også uheldig at de dydene, samlet der i en form av veldig vakre kvinner som sitter blant andre folk, i tillegg at man ser dem i luften andre steder."

<sup>119</sup> McCorquodale, *Bronzino*, 139-40.

<sup>120</sup> Ibid.

som skriver om kunst som kritiserer Bronzino, men også hans samtidige 'kollegaer', som ikke vil bli identifisert med Bronzinos formspråk. De provokative elementene som man ofte finner i Bronzinos verk sjokkerte hans samtidige, om vi skal tro Brock: Han skriver at da *San Lorenzos martyrium* ble avduket 10. august 1569, vekket det en forårsaket lunken mottagelse hos kunstnere og amatører, “[...] for å ikke si ubehag.”<sup>121</sup> Dette støttes kanskje av Borghinis påstand i *Il Riposo* om at Bronzino senere i livet prøvde å “[...] rense seg selv fra sin lystfulle skamfullhet” ved å male “[...] ærlige kvinner, med tildekkede bryster”,<sup>122</sup> og i motsetning til Bronzinos *Kristus i Limbo* (1552) (ill.14)<sup>123</sup> hvor kvinnene er malt med eksponerte bryster, er kvinnene i *San Lorenzos martyrium* og i *Oppstandelsen av Jairus' datter* (1570) (ill.15)<sup>124</sup> dekket til og påkledd .

## Oppsummering

Bronzinos kirkekunst med sitt manieristiske formspråk var sett på som den fremste i sin samtid, og han hadde det ledende verkstedet i Firenze. Men dette delkapittelet har vist at i kjølvannet av kirkemøtet i Trient ble hans kirkekunst sterkt kritisert. I tiden etter Konsilet i Trient ble derfor Bronzinos omdømme som maler og vurderingen av hans kunstnerskap kraftig svekket. Hans negative omdømme etter (mot)reformasjonen mener jeg er en medvirkende årsak for hvorfor han har blitt forsket lite på, og hvorfor hans kunst har fått lite plass i kunsthistorien frem til de siste førti årene. *San Lorenzos martyrium*, som var Bronzinos siste store verk, er et verk det har blitt skrevet svært lite om, som kan handle om at denne fresken går imot dekretene Konsilet i Trient, både når det kommer til formspråk, innhold og ikonografi.

---

<sup>121</sup> Brock, *Bronzino*, 241.

<sup>122</sup> “[...]per purgar la fama della lascivia”; “[...]femmine honeste e col petto velato.” Borghini 1584, s 91-2.

<sup>123</sup> ill. 14: Agnolo Bronzino. *Cristo nel Limbo*. Olje på panel. 1552. Museo dell'Opera di Santa Croce.

<sup>124</sup> ill. 15: Agnolo Bronzino. *Gjenoppstandelsen av Jairus' datter*. Olje på panel. 1570. Capella Gaddi, Santa Maria Novella.

### 3.3 Bronzinos skiftende formspråk

It's difficult to think of a painting in which there is more distraction than the *Martyrdom of St. Lawrence* fresco [...] it's a fusion of ballet and Turkish bath, is one of Mannerism's most monumental failures from every point of view.<sup>125</sup>

Charles McCorquodale

[...] transforms its violent and tragic theme into a beautifully artificial fusion of gymnasium and ballet, played upon an antique stage; the result is one of the most consistent demonstration of the aesthetic of the High Maniera and one of the finest in its whole range.<sup>126</sup>

Sydney Freedberg

De to utsagnene speiler meningsmotsetningene mellom Borghini og Vasari, som vi så på i forrige delkapittel.

For å kunne diskutere Bronzinos skiftende formspråk er det naturlig å starte med hans periode som elev av Jacopo da Pontormo. Det flere som mener at det i denne tidlige fasen av Bronzinos karriere var vanskelig å skille hans hånd/formspråk og utførelse fra læremesterens, dette skriver selv Vasari i sin *Le Vites*.<sup>127</sup> <sup>128</sup> Bronzinos formspråk/stil utviklet seg over tid, men det ser ikke ut til at han hadde den lineære utviklingen man kan se hos så mange andre kunstnere. Det er gjennomgående at Bronzino varierer sitt formspråk og eksperimenterer med å adoptere andre kunstners formspråk hele sin karriere. Det ser ut til at han tilpasser og veksler mellom formspråk etter oppdrag, tema og konteksten verket er ment for, og i denne forstand er det grunn for å si at han opererer med en *modal stil*.

Det er vanskelig å få et helhetlig inntrykk av Bronzinos utvikling mot et mer selvstendig formspråk, dels fordi noen av dateringene av hans verk er usikre, og dels fordi flere av hans viktige verk, som Vasari lister opp, særlig store fresker, er gått tapt.<sup>129</sup> I tillegg fører det usikre skillet mellom Bronzinos og Pontormos hånd til at inntrykket av Bronzinos

---

<sup>125</sup> McCorquodale, *Bronzino*, 154.

<sup>126</sup> Freedberg, Sydney. J.. *Painting in Italy 1500 to 1600*. Harmondsworth: Penguin Books, 1971, 315.

<sup>127</sup> På 1500-tallet snakker man om hvem sin hånd som har utført verket, men i dag snakker vi gjerne om stil eller formspråk.

<sup>128</sup> Vasari, *The Lives*, 457.

<sup>129</sup> McCorquodale, *Bronzino*, 7.

individualitet blir uklart.<sup>130</sup> Jeg vil gjøre et utvalg av verk basert på ulike motivgrupper og tidsperioder fra Bronzinos kunstnerskap for å underbygge min påstand om at han bevisst opererer med en *modal stil*. For å diskutere dette, Bronzinos skiftende formspråk, vil jeg igjen benytte meg av Borghinis kriterier for maleriet: narrativ, komposisjon, posering/gester, proporsjoner (både selve figuren og mellom figurene, delene i bildet), og farge.<sup>131</sup> Narrativet, eller *inventione* som Borghini skriver, handler om ikonografien, hva som er gjengitt. På 1500-tallet innebar *inventione* 'oppfinnsomhet' som går utover motivets tekstgrunnlag som for eksempel personifikasjonene og nakenheten i *San Lorenzos martyrium*.

I dette delkapittelet undersøker jeg hvem som var oppdragsgiver for verkene, samt hvilken motivgruppe de tilhører, og dermed vil det være mulig å si noe om hvilken funksjon de hadde. På dette grunnlaget kan jeg adressere hvorvidt verket oppfyller sin funksjon, særlig med hensyn til om verket er ment for et sakralt rom. Denne diskusjonen vil foregripe delkapittel 4.1, hvor jeg gjør rede for den religiøse samtidskonteksten for *San Lorenzos martyrium*, og hvordan den er med på å understreke verkets radikalitet. Den komparative ikonografiske analysen med fokus på formspråk i dette delkapittelet vil kunne fortelle oss hvorvidt Bronzinos formspråk var avhengig av oppdragsgiver, slik min hypotese tilsier.

I Capponi-kapellet i kirken Santa Felicita i Firenze deltok Bronzino i utførelsen av dekorasjonene i årene 1525-28. Flere kunsthistorikere har diskutert hvem av de to kunstnerne som har malt de enkelte evangelistene i de fire *tondi* (ill.16). Flere mener at to av figurene er malt av Bronzino og en av dem av Pontormo, mens den fjerde er av usikker attribusjon. Det er heller ikke konsensus om hvem som har malt hvilken tondo, med unntak av tondo som viser *evangelisten Johannes*, som må være utført av Pontormo.<sup>132</sup> Denne usikkerheten knyttet

---

<sup>130</sup> Ibid. 7.

<sup>131</sup> *Inventione*: er narrativet eller fabelen, eller den mannen eller guden, eller det maleriet eller skulpturen representerer. *Disposizione*: komposisjon, alle elementene er vel posisjonert og velorganisert. *Attitudini*: poseringer eller handlingene eller gestene figurene gjør, enten de sitter eller står, stopper, går våkner opp eller andre handlinger som snakker mer helhetlig om narrativet, personen eller stedet gjengitt. *membri*: deler er proporsjonene og målene som er mellom figurene, ikke for lang eller for kort eller krøplet og tredimensjonalitet, *Colore*: farge, ikke bare sjarmen og det delikate som fargene viser når de er blandet med omhu og vel fordert, men også deres mening og at de er passende til de personene og stedene de er påført. Borghini, *Il Riposo*, 58.

<sup>132</sup> *Matteus*: Bronzino eller Pontormo, *Johannes*: Pontormo, *Markus*: Bronzino, *Lukas*: Bronzino. Brock, *Bronzino*, 24. Men ifølge Eclercy, Bastian (ed.) *Maniera, Pontormo, Bronzino and Medici Florence*. München: Prestel Publishing Ltd., 2016, 142, er det tondo-en av *Markus* som man er usikker på om er Bronzino eller Pontormo, mens <https://www.wga.hu/frames-e.html?bio/b/bronzino/biograph.html> (hentet 17.01.2019, kl 1430) har en diskusjon som resonnerer seg frem til at *Markus* og *Matteus* er utført av Bronzinomens *Lukas* og *Johannes* er utført av Pontormo. Alle henviser de til at Vasari attribuerer to tondi til Bronzino og to til

til attribusjon demonstrerer at i tidlige arbeider av Bronzino var Pontormos innflytelse svært synlig, og at det ofte er vanskelig å skille deres hånd. Et annet eksempel hvor man kan se Pontormos innflytelse på Bronzinos formspråk i hans tidlige karriere er verket *Erkeengelen Mikael* (1525-28) (ill.17), hvor tittelfiguren har fått Pontormos figurers karakteristiske ansiktstrekk; med bred neserot, lite markerte øyenbryn, runde og dype øyehuler, en liten munn og et feminint drag, slik man kan se igjen i flere av Pontormos verk, som *Nedtagelsen* (1528) (ill.18) i Santa Felicità, og i Pontormos egen *Erkeengel Mikael* (1519-20) (ill.19) i San Michele i Empoli.

Naturlig nok vil Bronzino imitere sin læremester, og blir etterhvert så god til dette at det blir vanskelig å skille formspråket til de to malerne.<sup>133</sup> Selv ikke en så erfaren samtidsbetrukker som Vasari klarte å skille dem, han sa at Bronzino: “[...] fanget hans [Pontormos] formspråk så godt, og imiterte hans verk så eksakt, at bildene deres så ofte har blitt tatt for å være hverandres, så like var de i en periode.”<sup>134</sup> På et senere tidspunkt i karrieren må Bronzino fullføre Pontormos fresker i San Lorenzo og imiterer da Pontormos formspråk på nytt, noe som underbygger mitt argument for Bronzinos *modale stil*.<sup>135</sup>

I 1530, etter å ha vært Pontormos elev og assistent i en tiårsperiode, ble Bronzino innkalt til della Rovere-hoffet i den italienske regionen Marche, og det var her han begynte å male portretter. Han utviklet raskt sitt eget formspråk som i økende grad skilte seg fra Pontormos, og det tok ikke lang tid før hans talent for portrettkunst ble anerkjent. Bronzinos ‘verden’ er feilfri, og portrettene han maler er idealiserte, men også hyperrealistiske slik at man får en visuell taktilitet. Vasari sier at:

[...] det vil være mye arbeid å nevne dem alle [portrettene]; men la det være tilstrekkelig å si at de alle var veldig naturlige og utført med den største flid, og fullført så godt, at man ikke kunne ønske seg mer. [...] de er så naturlige at de virker levende.<sup>136</sup>

---

Pontormo. Uansett viser denne diskusjonen og uenigheten nettopp til mitt poeng om at Bronzino kunne imitere læremesteren sin hånd, så godt at det er vanskelig å skille dem.

<sup>133</sup> Vasari, *The Lives*, 457-8. Pillod, *Pontormo, Bronzino, Allori*, 64. og Cox-Rearick, “Bronzino as a Draftsman”, 22. Brock, *Bronzino*, 20.

<sup>134</sup> Egen oversettelse. “Agnolo, then, having been many years with Pontormo, as has been told, caught his manner so well, and so imitated his works, that their picture have been taken very often one for the other, so similar they were for a time.” Vasari, *The Lives*, 457.

<sup>135</sup> Pilliod, Elizabeth, “The life of Bronzino”, 48-9.

<sup>136</sup> Vasari, *The Lives*, 458.

Det første portrettet Bronzino maler av Cosimo, i 1539,<sup>137</sup> er et allegorisk portrett hvor hertugen er gjengitt i den mytiske figuren Orfeus' skikkelse (ill. 20). Orfeus-figuren er malt med melkehvit hud og røde kinn; en ung, mild og idealisert Cosimo med antydning til skjegg. Portrettets formspråk her passer seg da det ifølge Maurice Brock sannsynligvis er en bryllupsgave til Eleonora di Toledo.<sup>138</sup> Figuren er gjengitt sittende, vedkommende ser ut mot betrakteren og fyller hele billedflaten, i likhet med alle portrettene til Bronzino. Det er viktig her, at det andre portrettet Bronzino maler av hertugen, i 1543 (ill.21), har et helt annet formspråk som svarer til forventningene Cosimo har til et offisielt portrett. Hertugen er gjengitt som en hærfører iført en svært detaljert rustning, og man kan lett få en følelse av stofflighet og skille de ulike tekstilene og materialene gjengitt. Selv om det bare er få år mellom disse to portrettene, fremstår Cosimo i sitt portrett med rustning som en hardere og meget eldre mann. Bronzino har malt hertugen mindre idealisert enn i Orfeus-skikkelsen; han er strengere, med antydning til bekymringsrynker i pannen og flere linjer i ansiktet under øynene og i munnpartiet. Det dynastiske tema er fremtredende i dette portrettet: Bronzino gjengir Medicienes *impresa*, og den eviggrønne laurbærkvisten som vokser fra trestubben som Cosimo hviler hjelmen sin på er en allusjon til Cosimo som en ny gren av det evigvarende Medici-treet.<sup>139</sup> Bronzino maler også flere tilsvarende offisielle portretter av Cosimos hustru Eleonora, fra 1543 (ill.22). Det første portrettet av Eleonora ble malt rett etter at de giftet seg, og fremstiller henne som brud: hennes høyre hånd er løftet og plassert under brystet, som for å vise frem en stor diamantgiftering hun hadde fått av Cosimo som signaliserer trofasthet, og hun er kledd en rikt brodert kjole i rødt og gull, lik den som det er beskrevet at hun bar da hun ankom Firenze i 1539.<sup>140</sup> Her kan det virke som Bronzino var i stand til å imitere også andre kunstnere enn Pontormos formspråk. Det er store likheter mellom håret som er gjengitt i Eleonoras portrett og Leonardos skildring av hår i for eksempel *Damen med hermelinen* (1490) (ill.23) og *La belle Ferronnière* (1496) (ill.24).<sup>141</sup>

---

<sup>137</sup> Luchinat, et al., *The Medici*, 35.

<sup>138</sup> Brock, *Bronzino*, 171.

<sup>139</sup> Bronzino malte et statsportrett til av Cosimo i 1556-7, for å feire Cosimos forventede tittel som hertug av Firenze og Siena, etter Cosimo erobret Siena i 1555. Siste portrettet Bronzino maler av Cosimo er i 1569, rett før han ble storhertug, hvor han hadde på seg en plakett med "Order of the Golden Fleece", han hadde fått fra Charles V to tiår tidligere. Mange av portrettene ble tatt med tilbake til Bronzinos verksted for å tilfredsstille Cosimos behov for mange kopier. Luchinat, et al., *The Medici, Michelangelo, & the Art of Late Renaissance Florence*, 36-8.

<sup>140</sup> Brock, *Bronzino*, 87-89. Luchinat, et al., *The Medici*, 36. Bronzino malte også et annet dynastisk portrett av hertuginnen i 1549, denne gangen med Medici arvingen, kjent som prins Francesco. Den siste gangen han malte henne var i 1556-7, alene og syk av tuberkulose.

<sup>141</sup> McCorquodale, *Bronzino*, 35.

Selv om alle portrettene Bronzino maler bærer preg av at de portrettede er idealiserte, er de også svært naturalistiske og realistiske i sin visuelle stofflighet og taktilitet. Dette i stor kontrast til *San Lorenzos martyrium*, hvor stofflighet kommer i andre rekke og figurene er unaturlig muskuløse og mangler en slik visuell følelse av taktilitet. Det ser ut til at Bronzino velger å vektlegge et annet formspråk i portretter enn det han gjør i andre motivgrupper.

Bronzinos kunstnerskap har, ikke overraskende, primært blitt assosiert med hans arbeid som portrettmaler.<sup>142</sup> Sammenlignet med verk i andre motivgrupper er ikke variasjonen i hans formspråk så stor i portrettene. Det er selvsagt forskjeller mellom de offisielle statsportrettene han maler for hertugfamilien og hans allegoriske portretter, da sistnevnte svarer til helt andre funksjoner. Et eksempel er *Dobbeltportrett av Dvergen Morgante* (ill.25) malt i 1533,<sup>143</sup> et helfigurportrett malt til Cosimo som gjengir Morgante<sup>144</sup> som en allegori av Bacchus.<sup>145</sup> Dette skiller seg fra de offisielle portrettene ved at Bronzino ikke har idealisert dvergen og gjengir ham hjulbeint, i antageligvis hans riktige anatomiske proporsjoner, med valker og rynker. Funksjonen til portrettet av Morgante var å underholde Cosimo og var bokstavelig talt ment å være komisk.<sup>146</sup> Det svarte til tidens interesser for rariteter og humor i kunsten.<sup>147</sup>

Bronzinos religiøse malerier på 1530-tallet skiller seg fra hans portretter ved at de blant annet ikke har de hyperrealistiske detaljene, og at komposisjonen varierer mye mer i førstnevnte.<sup>148</sup> Bronzino ble ikke gitt noen store offentlige oppdrag utenfor Medici-hoffet som kunne demonstrere hans maleferdigheter for et større publikum. Likevel ble Bronzino innskrevet som medlem av *Compagnia di San Luca* i 1538,<sup>149</sup> som viser at Bronzinos omdømme var godt nok allerede i en alder av 34 år.

---

<sup>142</sup> Pilliod, Elizabeth, "The life of Bronzino", 51.

<sup>143</sup> Brock, *Bronzino*, 177-78.

<sup>144</sup> Portrettet er preget av tidens tann og fremstår i dag som om Morgante er malt i en sykkelig gultone, men jeg antar at han i utgangspunktet er malt med en mer naturlig hudfarge.

<sup>145</sup> Brock, *Bronzino*, 177-78.

<sup>146</sup> Brock, *Bronzino*, 177-78.

<sup>147</sup> Det finnes også en skulptur av dvergen Morgante i Boboli hagen utenfor Pitti palasset, her gjengitt tjukk og naken sittende oppå en skilpadde.

<sup>148</sup> McCorquodale, Charles. *Bronzino*. London: Jupiter Books, 1981, 53-4.

<sup>149</sup> Bazman sier 1538, mens McCorquodale sier 1537. Barzman, *The Florentine Academy*, 31. McCorquodale, *Bronzino*, 53-4.

Bronzinos *Pietà med Maria Magdalena* (1530) (ill.26) var bestilt av Lorenzo Cambi som altertavlen til Cambi-familiens private gravkapell i Santa Trinita.<sup>150</sup> Bildet har en noe uvanlig ikonografi, da Maria Magdalena er inkludert i *Pietà*-motivet. Dette var imidlertid, som Brock skriver i sin monografi om Bronzino, grunnet et direkte ønske fra Cambi.<sup>151</sup> Bronzino har malt motivet i en trekantkomposisjon, som var spesielt utbredt i renessansen, med passende ikonografi og formspråk. Formspråket Bronzino benyttet seg av var sømmelig og nøkternt; både Jomfru Maria- og Maria Magdalena-figuren er malt med full bekledding, og Kristus-figuren har fått sitt tradisjonelle lendelede slik at Kristi lancesår er synlig. Kristus-figuren er malt med korsglorie, og kvinnene har også fått glories. Det proporsjonsmessige forholdet, både mellom figurene så vel som anatomisk, er naturalistisk, og står i stor kontrast til *San Lorenzos martyrium* hvor figurene er fremstilt i unaturlige positurer, og hvor det er vanskelig å få en følelse av tredimensjonalitet. Fargebruken til Bronzino i *San Lorenzos martyrium* er dessuten med på å forsterke dette, i motsetning til *Pietà* hvor han i stedet bruker farger, lys og skygge til å forsterke følelsen av tredimensjonalitet.

*Noli me tangere* (1561) (ill.27) i Santo Spirito ble bestilt av Tommaso Cavalcanti, som skrev i sitt testament i 1558, to år før sin bortgang, at gravkapellet skulle bli dekorert med: “En altertavle som skal gjengi Kristi åpenbaring til Magdalena, mysteriet av *Noli me tangere*, med figurer som er hensiktsmessige og passende for dette mysteriet”.<sup>152</sup> Ikonografien i maleriet står til denne bestillingen, og er utført i samsvar med oppdragsgivers ønsker. Bildet er malt i klare farger og med et naturtro lys. Komposisjonen er samlet og nøktern, og er som Cavalcanti ønsket, kun bestående av figurer som er hensiktsmessig å ta med for narrativet. Dermed er det ikke noe rom for tvil om hvem som er hovedfigurene. Proporsjonsmessig er Kristus-figuren fremstilt naturalistisk; ikke overdrevent muskuløs, og uten forlengede eller forkortede lemmer, i motsetning til figurene i *San Lorenzos martyrium* (ill.1). Kristus-figuren er heller ikke gjengitt i altfor overdreven S-positur, han har en velsignelsesgest og ser med et mildt blick på Maria Magdalena. Hun ser opp på Kristus, og er iført en blå og grønn

---

<sup>150</sup> Brock, *Bronzino*, 36-41.

<sup>151</sup> Gravkapellet til Cambi-familien i Santa Trinita, var i utgangspunktet dedikert til *Pietà*, men kapellet var lokalisert rett ved siden av Cerbini-familien, som før Cambi-familien hadde dedikert sitt kapell til *Pietà*, så for å unngå at messer kolliderte, eller konkrete, bestemte de seg for å markere Maria Magdalena sin helgen dag og holde andakter til hennes navn, så de skulle unngå å komme i konflikt med Cerbini-familien. Brock, *Bronzino*, 36-38.

<sup>152</sup> Egen oversettelse, sitatet lyder som følger: “Nella quale [tavola] vi sia dipinto la Apparitione de Christo alla Magdalena del misterio Noli me tangere con altre figura corrispondente et conveniente a detto mistero” Se dokument 1, Pillod, Elisabeth. “Le Noli me tangere de Bronzino (1503-1572) et la décoration de la chapelle Cavalcanti de l'église Santo Spirito à Florence.” i *Revue du Louvre*, nr. 5/6. (Desember 1991): 50-61.



heldekkende kappe med rød hette under utslått hår. I midtsjiktet står to kvinner som er vitne til hendelsen, også disse gjengitt med bekledding, og i bakgrunnen ser vi fire figurer ved en bygning. Den ene er en engel med ryggen vendt mot hendelsen, malt med vinger, i motsetning til englebarna i *San Lorenzos martyrium*. Scenen utspiller seg i et naturlandskap hvor korsene til Kristus og de to røverne er gjengitt i bakgrunnen på venstre side, og et bylandskap er malt inn i midten av bakgrunnen. På denne måten representerer *Noli me tangere* (ill.27) en annen side av Bronzinos formspråk, et formspråk som er mer nøkternt enn i *San Lorenzos martyrium*.

Rundt ti år tidligere fullfører Bronzino altertavlen til Giovanni di Piero Zanchini, *Kristus i Limbo* (1552) (ill.14), som står i kontrast til *Noli me tangere* (ill.27).<sup>153</sup> Her har Bronzino gjengitt Kristus som stiger ned i Limbo og henter opp hellige figurer. Formspråket vi møter her er et noe annerledes det vi så i *Noli me tangere*. Kristus-figuren er sentralt plassert i maleriet, med et mylder av nakne figurer rundt seg. Vasari mener at Bronzino her har gjengitt: “[...] de vakreste nakne figurene, menn, kvinner, barn, unge og gamle [...]”,<sup>154</sup> mens Borghini i *Il Riposo* skriver at:

Jeg er sikker på at uansett hvem som stopper og ser på dette maleriet, med tanke på lemmene og de vakre ansiktene av disse unge kvinnene, ikke kan annet enn å føle en rørelse i kroppen [/kjødet]; hvilket er totalt motsatt av hva man bør føle i Guds hellige tempel.<sup>155</sup>

Borghini mener at Bronzino har et upassende formspråk i denne altertavlen. Den største forskjellen mellom *Kristus i Limbo* (ill.14) og *Noli me tangere* (ill.29) er at de fleste figurene i *Kristus i limbo* er gjengitt nakne, mer eksponert med blottede bryster og svært få eller små draperier som dekker kjønnnet. I motsetning til *Noli me tangere* hvor komposisjonen har få detaljer og figurer, er billedflaten i *Kristus i Limbo* (ill.14) fylt til randen av menneskefigurer, i likhet med *San Lorenzos martyrium* (ill.1). Figurene i *Kristus i Limbo* har vridde positurer,

---

<sup>153</sup> I en periode på over ti år malte Bronzino fire store altertavler for prestisjetunge kirker: *Gjenoppstandelsen* (1552) i Santissima Annunziata, *Kristus i Limbo* (1552) i Santa Croce, *Noli me tangere* (1561) i Santo Spirito og det siste, til et alter utenfor Firenze, Duomo di Pisa, *San Bartolomeo* (1556) og *Sant Andrea* (1556)

<sup>154</sup> Fra Philip Jacks oversettelse av Vasaris *Le Vites*, sitatet lyder som følger: “Christ descended into Limbo of Hell in order to deliver the Holy Fathers. Agnolo, then, having set his hand to it, executed that work with the utmost possible diligence that one can use who desires to acquire glory by such a labor; wherefore there are in it most beautiful nudes, men, women, children, young and old, with different features and attitudes, and portraits of men that are very natural [...]” Vasari, *The Lives*, 461.

<sup>155</sup> Egen oversettelse: “For this reason, how little is Bronzino to be praised in this work [...] I am sure that whosoever stops to gaze at these young women, cannot but feel some stirring of the flesh; a thing totally opposite to what he should feel within the holy temple of God.” Borghini, *Il Riposo*, 94.

samt gester og blikk i mange forskjellige retninger, og en formidlingsfigur som ser direkte ut på betrakteren.<sup>156</sup> Alle figurene og deres positurer er med på å gjøre at komposisjonen gir inntrykk av et kaos. Fargene er klare og sterke, og figurene er badet i et guddommelig lys fremfor en naturalistisk lyssetting, som i *Noli me tangere*, og det ser ut som det er satt et 'spotlys' på Kristus-figuren og de eksponerte kvinnene til høyre og nederst i bildet. Positurer og proporsjoner er tilnærmet realistisk fremstilt, uten overdrevne vridninger eller nevneverdig forlenging eller forkorting av lemmer, og de er heller ikke overdrevet muskuløse sammenlignet med *San Lorenzos martyrium*.

Brock mener, om man tar i betraktning de sosiale forutsetningene de religiøse maleriene ble malt under, at Bronzinos malerier svarer til tradisjonelle forventninger: "[...] de er svar på oppdrag gitt av familier eller institusjoner, de illustrerer dedikasjonen til alteret som de er tenkt til, og tilpasset arkitekturen av kapellet som huser helligdommen."<sup>157</sup> Det de ulike eksempler viser er at Bronzino tilpasser formspråket etter kontekst og oppdragsgivers preferanser. *Kristus i Limbo* sammen med *San Lorenzos martyrium* (ill.1) faller inn under kategorien av 'upassende' malerier Bronzino har malt til kirker. Men gjennom Bronzinos karriere har vi en lang liste over malerier som er 'passende', med tilpasset formspråk. I begrepet *passende* formspråk legger jeg at narrativet er ikonografisk riktig gjengitt etter samtidskritikernes betingelser etter Trient; at elementene i bildet er komposisjonsmessig organisert i en orden som gjør at betrakteren forstår hvilket narrativ som er gjengitt og hvem som er hovedfiguren, at figurene er nøkternt fremstilt med klær og med passende gester og positurer som ikke er altfor vridde, tilnærmet riktige proporsjoner, samt at fargene, og derav lyset, er malt på en slik måte at man får en tredimensjonal følelse.<sup>158</sup>

Det finnes også et annet maleri som står i kontrast til *San Lorenzos martyrium* (ill.1) voldsomme og eksponerte formspråk, men som er malt senere enn *San Lorenzos martyrium*,

---

<sup>156</sup> Det som var spesielt oppsiktsvekkende da *Kristus i Limbo* ble avduket, var at flere av figurene var gjenkjennelige som portretter av mennesker i samtiden. Vasari, *The Lives*, 461.

<sup>157</sup> Brock, *Bronzino*, 268-72.

<sup>158</sup> Ut fra disse betingelsene mener jeg man eksempelvis kan regne følgende bilder som tilhørende kategorien passende malerier til sakrale steder: *Deposizione di Cristo* (1545) i Cappella Eleonora da Toledo hvor Eleonora var oppdragsgiver, *Adorazione dei pastori* (1540) hvor oppdragsgiver var Filippo di Averardo Salviati. *Sacra Famiglia* (1540), også kjent som *Panciatichi Madonna*, ble bestilt av Bartolomeo Panciatichi. Panciatichis *Hellige familie* er malt på en slik måte at selv om Jesusbarnet og døperen Johannes har mye naken hud, er de likevel ikke fullstendig eksponert, fordi deres kjønn er dekket til med hensiktsmessige draperier eller skjult bak hverandres kropp. Denne 'selv-sensureringen' forekommer ikke i noen av de mange andre versjonene Bronzino har malt av den *Hellige familie*, hvor Jesusbarnet og (noen ganger) døperen Johannes i stedet er eksponert, slik som i *Madonna og barnet med sant Elisabet og barnet døperen Johannes* (1542)

noe som viser at Bronzino veksler mellom et eksponert formspråk og et nøkternt formspråk. Dette verket er *Gjenoppstandelsen av Jairus' datter* (1570) (ill.15), bestilt av Niccolò di Sinibaldo Gaddi. Her ser vi en *samlet* komposisjon, det vil si slik som i *Noli me tangere* (ill.27), hvor alle figurene er passende og hensiktsmessige for narrativet. De aller fleste figurene i motivet henvender seg til hovedscenen, som er Kristus-figuren i det han tar tak i Jairus' datters hånd. Alle figurene er malt med bekledding og har passende positurer og gester for narrativet. Dermed har Bronzino malt med et formspråk og en ikonografi som er 'passende' med hensyn til narrativet, og som imøtekommer konsilet i Trients dekreter for kirkekunst. Dekretene vil diskuteres nærmere i neste kapittel, 4.1.

I sammenheng med Bronzinos sakrale motiver, vil jeg også vise til *Josef-syklusen* (ill.28) bestilt av Cosimo tidlig på 1540-tallet,<sup>159</sup> hvor Bronzino designet 16 av 20 gobeliner for Salone dei Duecento i Palazzo Vecchio.<sup>160</sup> Luchinat mener at denne syklusen gjør det svært klart at Cosimo favoriserte det fleksible og 'stilige' visuelle formspråket til *maniera*, og teppene ble laget for å fremme hans politikk.<sup>161</sup> Formspråket i disse teppene minner mer om formspråket Bronzino bruker i *San Lorenzos martyrium* (ill.1), eksponert og usamlet, og dermed fremstår komposisjonen i teppene også litt kaotisk. Vel å merke var denne sakrale *Josef-syklusen* bestilt til en av salongene i Palazzo Vecchio, og var dermed ikke gjenstand for samme 'krav' til sømmelighet som et verk ment for et kirkerom. Frem til nå har vi sett på flere sakrale motiver som kan beskrives som sømmelige med et nøkternt formspråk, og disse verkene var bestilt av andre oppdragsgivere enn Cosimo. *Josef-syklusen*, så vel som *San Lorenzos martyrium*, var bestilt av Cosimo, noe som tyder på at Bronzinos eksponerte og usamlede formspråk er knyttet til oppdragsgivers preferanse og betingelsene gitt i hans bestillinger, som igjen støtter min hypotese om at Bronzino har en *modal stil*. McCorquodale sier at:

It is evident that Bronzino, who felt confident of the nature of court taste in these decorations [*Joseph tapestries*], returned momentarily to vigorous Mannerist style of the tapestries, even outdoing them in this respect.<sup>162</sup>

---

<sup>159</sup> Smith, Graham. "Cosimo I and the Joseph Tapestries for the Palazzo Vecchio", i *Renaissance and Reformation*. Vol. 6, nr. 3 (August 1982): 183-196.

<sup>160</sup> Luchinat, et al., *The Medici*, 38.

<sup>161</sup> Ibid.

<sup>162</sup> McCorquodale, *Bronzino*, 149.

Brock mener også at Bronzino returnerer til sin 'tidligere' stil i maleriet *Laminasjonen* (ill.29) utført rundt 1567.<sup>163</sup> Videre mener Brock at uansett hva Bronzino jobbet med: "[...] the painter always proceeded by imitating art."<sup>164</sup> Men *returnerer* Bronzino egentlig til sitt tidligere formspråk? Slik jeg ser det er dette kanskje et spørsmål om definisjon, men jeg mener og argumenterer for at han har en *modal stil*, at han kan skifte mellom formspråkene. Dette ser man tydelig gjennom den komparative studien gjort mellom Bronzinos portretter og religiøse malerier på tvers av hans kunstnerskap i dette delkapittelet. Både McCoquodales og Brocks utsagn støtter min hypotese, men når de mener at Bronzino *returnerer* til sin tidligere stil referer de til to forskjellige verk, og det mener jeg underbygger mitt argument om at Bronzino opererte med en *modal stil*.

Å imitere andre kunstnere var også det Bronzino gjorde i *San Lorenzos martyrium*. Det mest iøynefallende er figurene Bronzino hentet fra Michelangelos referanseverk. Kunsthistoriker Marcia Hall sier: "Agnolo Bronzino, the principal painter in Florence at midcentury [...] took up a Michelangelesque sculptural style in his painting."<sup>165</sup> Bronzino refererer til Michelangelos arbeider, han alluderer til motiver fra taket i Det sixtinske kapell og Michelangelos *Dommedagsfreske* (ill.8), til noen av skulpturene laget av Michelangelo, samt til noen antikke skulpturer som *Belvedere Torsoen*.<sup>166</sup> Det er heller ikke usannsynlig at han hadde med motiviske elementer fra Pontormos freske i koret i San Lorenzo-kirken.<sup>167</sup> Et av flere eksempler på at Bronzino refererer til Michelangelos arbeider er dyden *nestekjærighet* fremstilt nederst i midten av *San Lorenzos martyrium*, gjengitt i oransje og rød bekledning. Både bekledningen og posituren er slående lik Michelangelos *Libyske sybille* (ill.30) i Det sixtinske kapell. Videre minner Bronzinos Lorenzo-figur om Michelangelos Adams-figur (ill.9) i Det sixtinske kapell,<sup>168</sup> og det er en viss likhet mellom Bronzinos nakne figur med oransje draperier og et sverd, som er fremstilt ved enden av Lorenzo-figures føtter, og en av Michelangelos *ignudo*-figurer (ill.31). I tillegg er alle figurene til Bronzino svært

---

<sup>163</sup> Brock, *Bronzino*, 310-11.

<sup>164</sup> Ibid. 240.

<sup>165</sup> Hall, Marica B. (ed) et al., *Michelangelo's Last Judgment*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005, 34. Som også bekreftes av Campbell, *Counter Reformation polemic*, 102.

<sup>166</sup> Cox- Rearick, "Bronzino as a Draftsman", 30. Campbell, *Counter Reformation polemic*, 105.

<sup>167</sup> Cox- Rearick, "Bronzino as a Draftsman", 30.

<sup>168</sup> Samt at den har en likhet til Jacopo da Pontormos *Venere e Cupido* (1532), som er malt etter Michelangelo sitt samme motiv. Campbell, *Counter Reformation polemic*, 104.

michelangelesque gjengitt med svulmende muskuløse kroppar, og de forvridde kroppene minner om de nakne figurene i Michelangelos *Dommedag* (ill.8) (1541).

## Oppsummering

I dette kapitlet har jeg etablert at *San Lorenzos martyrium* var radikal på flere punkt, samt at det er kontekstuellet betinget med hensyn til tid, sted og oppdragsgiver. Freskens radikalitet speiles også i dens resepsjon i samtiden. Borghini som skriver om fresken under innflytelse av (mot)reformasjonen mener at den er upassende for et sakralt rom. Men som vi har sett preges tiden av polarisering og følgelig fremmer Vasari Bronzinos og hans formspråk. Ved å sammenligne *San Lorenzos martyrium* med andre verk har vi i dette kapitlet sett at Bronzinos opererer med en *modal stil*. Formspråket han bruker var varierende og skiftende gjennom hele hans kunstneriske karriere og det ser ut til at *San Lorenzos martyrium* var i dialog med andre kunstners formspråk, særlig da Michelangelo. Da Bronzino var i ferd med å utføre dette verket begynte (mot)reformasjonen å bli implementert og gjeldene i hovedkirkene i Firenze. Mens “the art of reference” var i ferd med å bli umoderne, fortsatte Bronzino, på tross av alt, å male fresken med formspråket til *di maniera*. Kanskje ville han etterlate seg en freske som summerer opp det han mente var det ypperste formspråket i sin tid, nå som alt var i ferd med å snu? Som vi har sett fikk ikke fresken det ettermæle Bronzino hadde håpet at den skulle få.<sup>169</sup> En årsak til dette er konsilet i Trients kirkemøte og (mot)reformasjonen som diskuteres i følgende kapittel om betingelser og muligheter for at Bronzino kunne gjøre en slik freske.

---

<sup>169</sup> Brock, *Bronzino*, 241.



## 4. Betingelser og muligheter

Som tidligere poengtert, ble *San Lorenzos martyrium* bestilt av Cosimo og malt av Bronzino etter at konsilet i Trient hadde konkludert og de motreformatoriske strømningene for lengst hadde fått et solid fotfeste i og innvirkning på kirkekunsten. (Mot)reformasjonen satt sine spor hos både oppdragsgiver Cosimo og i Bronzinos kunstnerskap, både i tidligere og senere verk enn *San Lorenzo martyrium*. For å kunne få en deltagerforståelse, som redegjort for i innledningen, på fresken må man ifølge Baxandall tilegne seg så mye kunnskap og fakta som mulig om samtiden og konteksten verket ble skapt i.<sup>170</sup> Derfor vil jeg i dette delkapittelet redegjøre for konsilet i Trient og (mot)reformasjonen, samt undersøke, med *Period Eye* som metode, de religiøse strømningene i tiden, hvilken påvirkning konsilet i Trient og (mot)reformasjonen hadde på kirkekunsten. Denne undersøkelsen vil være med på å understreke radikaliteten i *San Lorenzos martyrium* ytterligere, og jeg vil med dette vise, i kapittel 4.2 *Cosimo Primo de' Medicis innflytelse på kunsten*, at oppdragsgivers ønsker er en av hovedbetingelsene for at Bronzino hadde mulighet til å gjøre slik fremstilling, på tross av den sterke tidsånden.

### 4.1 Konsilet i Trient og (mot)reformasjonen

Reaksjonen på den luthersk-protestantiske reformasjonen startet i den katolske kirken med en kamp for å gjenvinne folkegrupper som hadde konvertert under reformasjonen, og det var et sterkt behov for moralsk og administrativ reform i den katolske kirken.<sup>171</sup> Ideen om å reformere kirken hadde lenge vært aktuell, men ble ytteligere i kjølvannet av Martin Luther og protestantene på midten av 1500-tallet. Pave Paul III overbeviste alle kardinaler og biskoper til å samles til kirkemøter og lengre diskusjoner for å bestemme fremtiden til kirken, dens doktriner og praksis, kjent som konsilet i Trient. Kirkemøtene ble holdt i perioden 1545 til 1563, og flere reformer ble utarbeidet i denne perioden. Hensikten var at den katolske kirken skulle konsolidere sin egenart og slå ned på reformatoriske tendenser innad.<sup>172</sup> På

---

<sup>170</sup> Baxandall, *Patterns of Intention*, 109-11.

<sup>171</sup> Store norske leksikon. s.v. "motreformasjonen" og "Trient-konsilet", hentet 11. mai 2018, <https://snl.no/motreformasjonen> og <https://snl.no/Trientkonsilet>

<sup>172</sup> Paoletti, John T. og Gary M. Radke. *Art in Renaissance Italy*. Fjerde utgave. London: Laurence King Publishing Ltd., 2011, 501-507.

bakgrunn av de reformatoriske tendensene ble også inkvisisjonen gjenopprettet i 1542,<sup>173</sup> som kan sees på som et grep for å finne tilbake til kirkens tidligere autoritet, i tråd med kirkens ønske om å gjeninnføre blind tro til deres autoritet.<sup>174</sup> Et tiltak var å opprette Jesuittordenen, deres pietisme skulle gå foran som et godt eksempel, og deres jobb var å “hjelp sjelene” gjennom å utbre troen og virke for rettferdighet.<sup>175</sup> Og som vi kan se av deres kirke kunst, svarte de til alle konsilets dekreter. Et eksempel på dette fra *San Lorenzos martyrium*s tidsrom er Santo Stefano Rotonda i Roma. Inkvisisjonens rolle var blant annet å sørge for absolutt lydighet til kirken,<sup>176</sup> og fikk dermed også i oppgave å drive etterforskning med tanke på kirkekunst og motivbruk. Cosimo blir selv etterforsket av inkvisisjonen, på bakgrunnen av fresken Pontormo maler i koret i San Lorenzo.<sup>177</sup> Med tanke på at Cosimo allerede hadde blitt stilt for inkvisisjonen for en freske som inneholdt mye nakenhet og et kontroversielt billedprogram, er det for meg rart at Cosimo på nytt bestiller enda en freske med mye nakenhet og radikalt formspråk, men denne gang av Bronzino. Hvorfor bestiller Cosimo en ny freske med Michelangelos formspråk i en tid, som vi skal se i dette delkapittelet, hvor dette var kontroversielt?

Kirkemøtene markerer ikke bare en *motreformasjon*, men også en *motrenessanse-bevegelse* som motarbeidet humanismens frie tanke og utfoldelse. En av konsekvensene av dette ble en streng doktrine på utforming av kirkekunsten.<sup>178</sup> Selv om 1600-tallets barokkunst er sett på som motreformasjonens kirkekunst,<sup>179</sup> ser man tydelig spor av Trient-konsilets bestemmelser

---

<sup>173</sup> Blunt, *Artistic Theory in Italy*, 105. Knutsen, Gunnar Winsnes. (2018, 04. januar). s.v. “inkvisisjonen” I *Store norske leksikon*. Hentet 11. desember 2018, fra <https://snl.no/inkvisisjonen>

<sup>174</sup> Blunt, *Artistic Theory in Italy*, 104-5.

<sup>175</sup> Blunt, *Artistic Theory in Italy*, 105. Halvorsen, Per Bjørn. (2018, 5. september). s.v. “Jesuittordenen”, I *Store norske leksikon*. Hentet 11. desember 2018 fra <https://snl.no/Jesuittordenen>.

<sup>176</sup> *Store norske leksikon*. s.v. “motreformasjonen”.

<sup>177</sup> Vasari påpeker den uortodokse ikonografien i Pontormos fresker i San Lorenzo. Vasari sa at han ikke kunne forstå hvorfor Pontormo hadde plassert Kristus over Gud Fader. Dette i tillegg til Vasaris nedlatende kommentarer om stilen freskene hadde, har ledet forskere til å undersøke for mulige grunner for den uvanlige ikonografien. Hypotesen som har en økende fascinasjon er at freskene representerer en doktrine av frelse gjennom nåden alene. En tekst *Beneficio Christi* var sirkulert fritt på 1540-tallet og man vet at flere av Pontormos venner og kollegaer proklamerte overlegenhet av Kristus og hadde forbønn for figurer som helgener. Dette tiåret var det en reformatorisk affære i den katolske kirken som strevde med å redefinere seg selv i mot truslene fra Protestantene. Cosimo ble selv under etterforskning, samt noen av hans Florentinske fortrolige. Hva som var tillatt tju år tidligere kom nå under alvorlig kritikk. Det har vært spekulert i at som en reaksjon mot disse religiøse strømningene og deres reaksjoner, så har Vasari konstruert kritikken mot Pontormo, som også sa at han var gammel og dement, samt svertet hans fresker i San Lorenzo for å beskytte hans mesén fra beskyldningene at han selv var tilkoblet til budskapet i bildene som var sett på som svakt kjetterske. Det går bra og Cosimo blir frikjent. Pillod, *Pontormo, Bronzino, Allori*, 21-22.

<sup>178</sup> Blunt, *Artistic Theory in Italy*, 104, 115.

<sup>179</sup> *Store norske leksikon*. s.v. “Trient-konsilet”.



allerede fra 1560-tallet. Ikke før det 25. og siste kirkemøtet i Trient, tredje og fjerde desember i 1563, konkluderer biskopene og kardinalene sitt standpunkt angående utsmykninger og malerier av hellige figurer.<sup>180</sup>

Kunsten ble betraktet som et viktig didaktisk virkemiddel for å forkynne det rette kristne budskap, spesielt til menighetens ulærde medlemmer.<sup>181</sup> I løpet av renessansen hadde kirkekunsten utviklet seg til komplekse narrativ hvor man tillot seg å integrere både sakralhistoriske figurer og samtidsportretter i samme motiv. Denne sammenblanding i tillegg til de klassiske referansene og mytologiske figurene i bildene, var en del av grunnlaget for protestantenes kritikk om at kirkekunsten var avgudsdyrkelse.<sup>182</sup> På bakgrunn av denne kritikken vurderte konsilene å innføre totalt bildeforbud i kirkerommet.<sup>183</sup> Som Hans Belting poengterer, i *Likeness and Presence, A History of the Image before the Era of Art* (1996), hadde de katolske teologene to muligheter for å rettferdiggjøre sin kirkekunst.<sup>184</sup> Det ene alternativet var å følge reformasjonenes restriksjoner og fremstille bilder strippet for deres støtende trekk, bilder som ville simulert teologisk refleksjon, med et kontemplativt innhold presentert i en kunstnerisk forkledning.<sup>185</sup> Det andre alternativet var å gå tilbake til en mer pragmatisk kirkekunst ved å bruke mirakel-bilder i form av relikvier, som lettere ville kreve aksept på grunn av deres alder og tyngde i troen innad i den katolske kirken.<sup>186</sup>

Som man kan lese i *The Council of Trent: The canons and decrees of the sacred and oecumenical Council of Trent*, oversatt av James Waterworth i 1848, kunngjorde konsilet en løsning som bekreftet likestilling mellom forbønn for helgener, venerasjon og dyrking av relikvier og bilder.<sup>187</sup> Konsilet tillot malerier av Kristus, Jomfru Maria og helgenene, inkludert profeter og martyrer.<sup>188</sup> De sakrale bildene skulle primært plasseres i kirker og det ble understreket at menigheten ikke skulle tilbe bildet, men at bildet var en illustrasjon på den

---

<sup>180</sup> Waterworth, *The Council of Trent*, 232.

<sup>181</sup> Ibid. 232-7.

<sup>182</sup> Sammen med tilbedelsen av ikoner som kunne forveksles med de hellige personene. Blunt, *Artistic Theory in Italy*, 107-9.

<sup>183</sup> Ibid.

<sup>184</sup> Belting, Hans. *Likeness and Presence, A History of the Image before the Era of Art*. Oversatt av Edmund Jephcott. Chicago: The University of Chicago Press, 1996, 484-5.

<sup>185</sup> Et fantastisk eksempel på dette fra renessansen er Fra Angelicos fresker i klostercellene i *San Marco* klosteret, malt i perioden 1438-40.

<sup>186</sup> Belting, *Likeness and Presence*, 484-5.

<sup>187</sup> Waterworth, *The Council of Trent*, 232-7.

<sup>188</sup> Ibid. 234-7.

hellige personen det representerte. Bildene, særlig av helgenene, skulle være en påminnelse om gavene og velsignelsen man hadde fått gjennom Kristus, og miraklene gitt av Gud gjennom helgenene, slik at menigheten kunne kontemplere deres oppofrelse, takke dem og forme sitt eget liv ved å imitere helgenene og deres hengivenhet til Gud.<sup>189</sup>

Det var biskopene, og andre med en stilling og ansvar for læring i henhold til den katolske- og apostoliske kirken, som fikk ansvaret for å godkjenne billedmotivene og kontrollere at kirkekunsten fulgte alle dekretene.<sup>190</sup> I utgangspunktet var dekretene til konsilet noe generelle i formuleringen, som innebar at det var rom for tolkning angående hva bildene skulle inneholde eller ikke. Det var opp til hver enkelt biskop, eller administrasjon i kirken, å vurdere om dekretene ble overholdt. Ettersom det var opp til hver enkelt kirkeadministrasjon, kan man kanskje argumentere for at det var nettopp her muligheten lå for at Bronzino fikk male slik som sin oppdragsgiver, Cosimo, ønsket i San Lorenzo?

Betingelsene som ble fastsatt av konsilet i Trient taler for at det skulle være vanskelig for Bronzino å male en slik fremstilling av San Lorenzo: Et sakralt bilde skulle være strengt ortodoks og ha en klar teologisk referanse, uten falsk doktrine og uten muligheten til å etablere 'farlige feil' for de uutdannede.<sup>191</sup> I bruk av et hellig bilde skulle, for det første, all overtro fjernes, for det andre, all 'skitten' avbildning for egen vinnings skyld avskaffes, og for det tredje, skulle all skamløshet unngås.<sup>192</sup> Videre utdyper dekretene at:

[...] figurene skal ikke males eller dekorerer med en skjønnhet som kan oppfordre til lyst/begjær [...] så la stor omtanke og flid bli brukt her biskoper, slik at ingenting fremstår i uorden, eller uanstendig eller forvirrende arrangert, ingenting blasfemisk, ingenting ukorrekt, siden hellighet sømmer seg i Guds hus.<sup>193</sup>

Med andre ord skulle det i kirkekunsten være en korrekt og nøyaktig gjengivelse av den bibelske historien eller en helgens liv. Det var ikke lenger tillatt å representere oppdiktede begivenheter eller å gjengi samtidspersoner. Bildene skulle ikke inneholde sekulære,

---

<sup>189</sup> Waterworth, *The Council of Trent*, 232-7

<sup>190</sup> Ibid. 235-6.

<sup>191</sup> Ibid.

<sup>192</sup> Egen oversettelse: "Moreover, in the invocation of saints, the veneration of relics, and the sacred use of images, every superstition shall be removed, all filthy lucre be abolished; finally, all lasciviousness be avoided" Ibid.

<sup>193</sup> Waterworth, *The Council of Trent*, 236.

blasfemiske eller hedenske referanser, og de skulle være av en slik utforming at de ikke kunne lede til urene tanker hos betrakteren. Om de nevnte restriksjonene ikke ble fulgt, sto biskopene i sin fulle makt til å sensurere eller fjerne maleriet.

På flere punkter trosser altså Bronzinos *San Lorenzos martyrium* (ill.1) konsilets dekreter. For det første er det fremstilt hedenske guder. For det andre er det et kaos av nakne kroppar som både går imot konsilets bestemmelser om at bilder skulle være sømmelige og ikke inspirere begjær, og at bilder ikke skulle være uorganisert eller komponert, slik at hovedmotivet tydelig kommer frem. I *San Lorenzos martyrium* er det flere sekulære referanser som er illustrert; både samtidsportretter av Bronzino selv, Pontormo og Allori, allegoriske figurer som gjengir Lorenzos dyder og personifikasjoner som, i tillegg til arkitektur fra samtiden, eller rettere sagt fremtiden, da Michelangelos kuppel på Peterskirken enda ikke var ferdigstilt da fresken ble malt. Spørsmålet som reiser seg er på hvilke grunnlag kunne Bronzino likevel ha mulighet til å gjøre en slik fremstilling inne i San Lorenzo, uten at den har blitt fjernet?

All hedensk symbolikk i kunsten ble altså fra 1563 forbudt. Ettersom antikkens klassiske uttrykk og idealer var så innarbeidet i den italienske bevisstheten gjennom renessansen, slik Anthony Blunt poengterer, i *Artistic Theory in Italy 1450-1600*, var det i praksis ikke mulig å gjennomføre et slikt totalforbud mot før-kristne referanser.<sup>194</sup> Derfor ble det også begrenset sensur på mytologiske figurene som allerede var fremstilt i kirkekunsten. Dette kan bidra til å forklare hvorfor Bronzino får male hedenske guder i *San Lorenzos martyrium* (ill.1), i tillegg til at de referer til San Lorenzos nektelser. Nakenhet derimot, ble det slått hardere ned på. Allerede samme år som Michelangelo fullførte *Dommedag* (1541) (ill.8) i Det sixtinske kapell, ble hans fremstilling av nakne figurer fordømt, og fresken sto i fare for å bli overmalt.<sup>195</sup>

(Mot)reformasjonen var et faktum og hadde på dette tidspunktet allerede slått rot. Det var et anselig skifte i kirken; Michelangelos freske ble bestilt og malt i en tid med toleranse, hvor humanismen så ut til å ha solid grobunn,<sup>196</sup> men med presset om å reformere den katolske kirken innad skiftet premissene, og gjorde at fresken da den sto ferdig ble undersøkt i en ny ånd av frykt. Marica B. Hall skriver i *Michelangelos's 'Last Judgment'* (2005) at protestene

---

<sup>194</sup> Blunt, *Artistic Theory in Italy*, 104,115

<sup>195</sup> Ibid. 118-19.

<sup>196</sup> 1530-tallet og oppdragsgiver var Pave Clemens VII i året 1534, fresken ble fullført under Pave Paul III 1541.

mot nakenheten ikke bare gikk ut på at det var usømmelig, men også angikk graden av kroppslighet i Michelangelos figurer.<sup>197</sup> En av Pavens tjenestemenn Biagio da Cesena (1463-1544) skulle, ifølge Hall, ha vært og inspiserte Michelangelos uferdige freske, og da han ble spurt om hva han synes om den hadde han svart at det var “skammelig å gjengi så mange nakne kropper på en slik plass og at fresken hadde vært mer passende for et offentlig bad enn et kapell.”<sup>198</sup> Videre sier hun at Borghini skal ha advart mot å kopiere Michelangelos anatomi,<sup>199</sup> da kunstnere kopierte verket fra dagen det ble avduket.<sup>200</sup>

Selv om dekretene til konsilet kanskje var lite spesifikke med hensyn til formulering, var det definitivt mange som hadde meninger om hva som var passende dekor inne i en kirke. En av dem var kunsthistorikeren og akademikeren Giovanni Battista Armenini (1530-1604), som i 1558 gav ut *De' veri precetti della pittura*.<sup>201</sup> Armenini mente at:

Når malerier er på et sakralt sted, må de være på et slikt vis at de drar menns tanker så mye som mulig mot renhet og ærlighet. Utvilsomt er det veldig upassende å se malerier på hellige plasser som er av en slik natur at de vender tankene til menn<sup>202</sup> bort fra religiøse tanker og mot nytelsen og gleden av sansene.<sup>203</sup>

Giovanni Andrea Gilio (d.1584) gav i 1564 ut sin andre dialog om feil og misbruk av malere, året etter at konsilet hadde konkludert, *Dialogo secondo, nel quale so ragiona degli errori, e degli abusi de' pittori circa l'histoire*.<sup>204</sup> I sin dialog utviklet han kritikken til å også vise hvordan kunstnernes holdninger til nakenhet og estetikk i sakrale motiv kunne være i konflikt med ‘gyldigheten’ og funksjonen slike verk skulle ha.<sup>205</sup> Michelangelo ble skadelidende i Gilios-dialogen, nettopp fordi han var sett på som den ledende maleren i samtiden. Gilio var

---

<sup>197</sup> Hall, Marica B. (ed) et al., *Michelangelo's Last Judgment*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005, 21.

<sup>198</sup> Ibid. 30-1.

<sup>199</sup> Ibid. 32.

<sup>200</sup> Ibid. 32-123. Borghini, *Il Riposo*, 240.

<sup>201</sup> Armenini, Giovanni Battista. *De' veri precetti della pittura*, 1586. Oversatt av Edward J. Olszewski (ed.) *On the True Precepts of the Art of Painting*. New York: Burt Franklin, 1977.

<sup>202</sup> Kan også leses ‘mennesker’.

<sup>203</sup> Armenini, *De' veri precetti della pittura*, kap. 5.

<sup>204</sup> Gilio, Giovanni Andrea. *Dialogue on the Errors and Abuses of Painters*, 1564. Oversatt av Michael Bury og Lucinda Byatt. Los Angeles: Getty Research Institute, 2018.

<sup>205</sup> Gilio, *Dialogue*, 2.

ikke bekymret for nakenheten i fresken i seg selv, men bemerket også flere ganger at troende kunne bli beveget til latter i en stund hvor de skulle være overveldet og hengiven.<sup>206</sup>

Hall poengterer at både Gilio, Armenini og Broghini kritiserer mange av de samme 'overtredelsene' gjort av Michelangelo i *Dommedag* (ill.8),<sup>207</sup> noe som viser at det var en konsensus om at fresken og dens formspråk ikke lenger var akseptabel. Vel å merke skriver de alle tre også under innflytelse av (mot)reformatoriske idealer, i motsetning til Vasari som beskriver Michelangelos *Dommedag* som et maleri i *bella maniera*, perfektjonen av *disegno*, og på sin side forsvaret Michelangelos bruk av nakne figurer i sin *Le Vites*.<sup>208</sup> Vasari mente at *Dommedag* var definisjonen av både *disegno* og *bella maniera*.<sup>209</sup> De kvalitetene Vasari fremhever som en demonstrasjon av høyeste malerisk ferdighet, er de samme kvalitetene Gilio påpeker og mener burde være sensurert, da særlig de nakne figurene.<sup>210</sup> Som Melinda Schlitt poengterer, i *Painting, Criticism, and Michelangelo's 'Last Judgment'*, representerer Vasari og Gilios tekster, publisert mer enn tyve år etter at *Dommedag* sto ferdig, hver sin side av den polariserte debatten om funksjonen og effekten et maleri kunne og skulle ha etter konsilet i Trient.<sup>211</sup> Vasari representerer, som vi skal se i påfølgende delkapittel 4.2, kanskje en holdning som var mer spesifikk for Firenze, mens Gilios meninger snarere gjenspeiler holdningene innad i den katolske kirkens administrasjon og Paven, noe også Borghinis *Il Riposo* bærer preg av. Ståstedene til Borghini og Vasari komme rogså til uttrykk i deres resepsjon av *San Lorenzos martyrium*.

I lys av de mange referansene til Michelangelo i *San Lorenzos martyrium*, er det mulig at Bronzinos verk også kan forstås som en hyllest, en støtteerklæring og/eller et forsvar til Michelangelo og kritikken som rettes mot *Dommedag*? Melinda Schlitt, i *Painting, Criticism, and Michelangelo's 'Last Judgment'*,<sup>212</sup> viser til at dekretene gitt av konsilet i Trient bestemte om at flere av de nakne figurene i Michelangelos *Dommedag* måtte bli anstendig 'rettet opp'. Mye av kritikken var særlig rettet mot de mange nakne figurene, Michelangelos "willful

---

<sup>206</sup> Hall, Marica B. (ed) et al., *Michelangelo's Last Judgment*, 36.

<sup>207</sup> Ibid. 37.

<sup>208</sup> Ibid. 114. Schlitt, Melinda, "Painting, Criticism, and Michelangelo's *Last Judgment*" i *Michelangelo's Last Judgment*. Marica B. Hall (ed). Cambridge: Cambridge University Press, 2005, 142.

<sup>209</sup> Schlitt, "Painting, Criticism, and Michelangelo's *Last Judgment*", 114-5.

<sup>210</sup> Ibid. 116.

<sup>211</sup> Ibid.

<sup>212</sup> Ibid. 115 og 117.

violation of decorum”.<sup>213</sup> Daniele da Volterra (1509-66), ‘Il Braghettone’, ‘buksemaleren’ fikk i oppdrag å sensurere Michelangelos *Dommedag* allerede i 1565, året etter at Michelangelo hadde gått bort. Sensurering, med bakgrunn i konsilets dekreter og med Michelangelos *Dommedag* som presedens, ble nå et utbredt fenomen. Var det all denne kritikken og sensuren som provoserte Bronzino til å male *San Lorenzos martyrrium*? I følge Veens er fresken et forsvar av Michelangelo og hans formspråk.<sup>214</sup> Noe som støttes av Zygmunt Wazbinskis *L’Accademia Medicea del Disegno a Firenze nel Cinquecento; Idea e Istituzione*, hvor han sier: “[...] *San Lorenzos martyrrium* burde bli sett på som en forsvarsreaksjon til kritikken Michelangelo fikk på *Dommedagsfresken*.”<sup>215</sup>

I 1565, året *San Lorenzos martyrrium* (ill.1) ble bestilt av Cosimo, ble det holdt en begravelsseseremoni for Michelangelo i kirken San Lorenzo.<sup>216</sup> Michelangelo ble feiret som en ‘nasjonalskatt’ i Firenze,<sup>217</sup> og Vasari har gått i forsvar for Michelangelos kunst og formspråk, samt den mye kritiserte *Dommedags*-fresken (ill.8). Som vi har sett, baserte Bronzino flere av figurene han malte i *San Lorenzos martyrrium* og formspråket brukt i fresken fra Michelangelos kunstverk, særlig fra Det sixtinske kapell.<sup>218</sup> Kan Bronzinos San Lorenzo-figur være en referanse til Adam (ill.9), som i en visuell støtteerklæring representerer Michelangelo og hans kunstnerskap, og kan da keiser-figuren i martyrfresken, som åpenbart gir assosiasjoner til Michelangelos Gud-figur (ill.9) i takdekorasjonen i Det sixtinske kapell, representere kirkeadministrasjonen som peker på og dømmer Michelangelo og hans kunstverk, og da særlig *Dommedags*-fresken? I alle tilfeller er Vasaris hyllest av Bronzino og hans formspråk, som diskutert i delkapittel 3.2, direkte knyttet til Michelangelo og hans status som “Capo, padre e maestro di tutti”<sup>219</sup> i Firenze. Da gir det også mening at

---

<sup>213</sup> Schlitt, “Painting, Criticism, and Michelangelo’s *Last Judgment*”, 115.

<sup>214</sup> Veen, Henk Th. van. *Cosimo I De’ Medici and His Self-Representation in Florentine Art and Culture*. Oversatt av Andrew P. McCormick. New York: Cambridge University Press, 2006, 182.

<sup>215</sup> Wazbiński, Zygmunt. *L’Accademia medicea del disegno a Firenze nel Cinquecento; idea e istituzione*, vol. I. Firenze: 1987, 200.

<sup>216</sup> Michelangelos begravelsseseremoni ble holdt i San Lorenzo selv om hans gravmonument er i Santa Croce.

<sup>217</sup> “Given its extreme, almost caricature-like evocation of the artist’s style. I think the fresco can even be taken as a stalwart defense of Michelangelo, who was being celebrated in Florence as a national treasure.” Veen, Henk Th. van. *Cosimo I De’ Medici and His Self-Representation in Florentine Art and Culture*. Oversatt av Andrew P. McCormick. New York: Cambridge University Press, 2006, 182.

<sup>218</sup> Denne likheten er det flere som har bemerket: Cox- Rearick, “Bronzino as a Draftsman”, 30-1: Campbell, *Counter Reformation polemic*: Gruborovic, Zlatan. “Bronzino’s Martyrdom of Saint Lawrence: a reconsideration”, i *Word and Image*. Vol. 26, Nr. 4 (Oktober - desember 2010): 453-462.

<sup>219</sup> Egen oversettelse: “leder, far og mester over alle”, Brev fra Vasari til Michelangelo 17.mars 1563; se Vasari, *Le vite* 367. Wazbinsky, Zygmunt. *L’Accademia medicea del disegno a Firenze nel cinquecento; idea e istituzione*, vol. I. Firenze 1987, 86.

det er Michelangelo som er portrettert under keiserens hånd, sammen med oppdragsgiver Cosimo, som kanskje så på seg selv som beskytter av Firenzes kunst og nasjonalskatt – Michelangelo?

Selv var Bronzino i Roma i 1548<sup>220</sup> og formodentligvis så han Michelangelos verk i kapellet, og man vet med sikkerhet at Alessandro Allori studerte Michelangelos verk i Roma i to perioder, både i 1554-56 og i 1558-59. Derfor hadde Bronzino utvilsomt derfor tilgang til Michelangelos kunstverk gjennom Allori.<sup>221</sup> Allori fikk i oppdrag å male et dommedagsmotiv i Montauto-kapellet i Santissima Annunziata. Her maler Allori en noe omarrangert kopi av Michelangelos *Dommedag* (ill.8). Alloris versjon av dommedag-motivet er av mindre format enn Michelangelos, med færre figurer gjengitt. Figurene er imidlertid nesten identiske kopier av figurene i Michelangelos freske, bortsett fra at de er malt *med* stoffer og klær – de er på sett og vis ‘allerede’ sensurert. Dette kan sees på som en kommentar til både kritikken Michelangelo fikk og sensureringen av fresken. I tillegg er det mulig at Allori, eller hans oppdragsgiver ønsket å unngå at Alloris *Dommedag* også ble utsatt for sekundær sensur etter at det ble ferdigstilt.

Flere kunstnere og deres verk ble utsatt for sensur etter konsilets dekreter kom ut. Deriblant Bronzinos *Madonna og barnet med sant Elisabet og barnet døperen Johannes*.(ill.32), hvor Kristus-figuren, som i utgangspunktet var naken, får et hendig draperi påmalt.<sup>222</sup> Det gir rom for å spekulere i om også *San Lorenzos martyrium* ble gjenstand for sensur. I *Il Riposo* skriver Borghini:

[...] hvor han lar Keiseren torturere martyren mens han er omringet av sine baroner som alle er nakne eller dekket med få draperier, noe som er veldig usømmelig for folk som tjener høytstående prinser.<sup>223</sup>

Keiserens baroner var altså alle nakne ifølge Borghini, eller dekket til med små draperier. Vi kan se at mange av figurene i Bronzinos martyrfreske har små draperier, men hvem var det som var nakne? Slik fresken fremstår i dag er det ingen figurer som er fullstendig nakne, noe

---

<sup>220</sup> McCorquodale, Charles. *Bronzino*. London: Jupiter Books, 1981, 99.

<sup>221</sup> Pillod, *Pontormo, Bronzino, Allori*, 149.

<sup>222</sup> Bildet ble restaurert i 1980 og da ble det påmalte draperiet fjernet. Steinberg, Leo. *The Sexuality of Christ in Renaissance Art and in Modern Oblivion*. Chicago: University of Chicago Press, 1983, 181.

<sup>223</sup> Egen oversettelse. “He [Bronzino] had the Emperor tormenting the martyr [while] surrounded by his barons [who were] all nude or covered with a few drapes, something very unsuitable to people who serve high princes.” Borghini, Raffaello. *Il Riposo*. Oversatt av Lloyd H. Ellis Jr.. Toronto: University of Toronto Press, 2007, 63.

som kan bety at fresken har blitt utsatt for sensur.<sup>224</sup> Dette er vanskelig å si noe om da *fresco*-teknikken gjør at fresken ser ut som et 'lappeteppe' fordi den males felt for felt, det er nesten umulig å få en farge til å bli helt lik som en som er malt dagen i forveien, og mange ganger gikk en kunstner over med *secco*, tørr maling, på mur for å skjule *giornate* – dagene.<sup>225</sup> For å unngå dette, maler kunstneren gjerne figurene, eller feltene i fresken med samme farge én dag, før han neste dag maler et annet område i en annen farge, dermed blir ikke disse *giornate*-overgangene like synlige.<sup>226</sup> Bronzino har gjort akkurat dette, malt felt for felt, i *San Lorenzos martyrium*, så selv om Borghinis kommentar sammen med konsilet i Trients dekret gir rom for spekulasjon i hvorvidt fresken kan være sensurert, finnes det ikke på dette tidspunktet bevis for at draperiene er påmalt i ettertid.

## Oppsummering

I dette delkapitlet har jeg belyst hvordan Bronzinos bredere kontekst, den komplekse overgangsperioden mellom opptakten til (mot)reformasjonen og konsilet i Trients avslutning i 1563, frem til begynnelsen av 1600-tallet, var preget av polarisering, da særlig mellom Roma og Firenze. Et viktig moment er at konsilet i Trient kunngjorde en konklusjon som stadfestet likestilling mellom forbønn for helgener, venerasjon og dyrking av relikvier og bilder. Det var biskopene og andre i embete i den katolske kirken som fikk ansvaret for å sanksjonere billedmotivene og kontrollere at kunsten fulgte alle dekretene som var gitt. Dekretene gikk ut på at kirkekunsten skulle være tydelig og ikke inneholde motiver som var usømmelige og kunne inspirere begjær, og la dermed en rekke betingelser for kirkekunsten som skulle ha ligget til grunn for Bronzinos komponering av *San Lorenzos martyrium* (ill.1). Det viste seg imidlertid at kirkens administrasjon ikke hadde tilstrekkelig ressurser til å håndheve alle dekretene og all rettsgang, slik at godkjenning eller avvisning av motiver foregikk lokalt. Det førte til stor variasjon i martyrfremstillinger i denne perioden, men nakenhet og hedenske figurer forsvinner mer og mer fra kirkekunsten. Fordi håndhevelsen av dekretene foregikk lokalt skapte det kanskje, i stedet for betingelser, muligheter for Bronzinos fremstilling i kirken San Lorenzo. I følgende delkapittel skal vi se videre på

---

<sup>224</sup> Jeg har ikke lyktes i å oppdrive noen (restaurerings)rapporter som kan besvare dette spørsmålet, og det er umulig å se med det blotte øye uten nærmere undersøkelse av en konservator hvorvidt draperiene har blitt påmalt i ettertid, nettopp fordi *fresco*-teknikken er slik at man ser spor etter hvilke deler som er malt samtidig, men ikke når og i hvilken rekkefølge.

<sup>225</sup> Hall, Marica B. (ed) et al., *Michelangelo's Last Judgment*, 39-40.

<sup>226</sup> Ibid. 39-40.



samtidskonteksten Bronzino opererte i, og diskuterer mulighetene som fulgte av å ha en hertug som oppdragsgiver.

## 4.2 Cosimo *Primo* de' Medicis innflytelse i kunsten

Selv om (mot)reformasjonen og Konsilet i Trient utstedte dekreter for hvordan kirkekunsten skulle være og hva den skulle inneholde og ikke, var det et annet styrende organ i Firenze som satt kunsten på dagsorden og brukte kunsten til fordel for sitt politiske program, nemlig Cosimo *Primo* de' Medici. For å forstå hvilken kontekst Agnolo Bronzino virket i, hvilken rolle han hadde og hvordan Cosimo var som mesén, vil jeg i dette delkapittelet benytte meg av Baxandalls teori om *Period Eye* som en metode for å undersøke det kulturpolitiske klimaet i Firenze for å skape et bilde av Bronzinos oppdragsgiver. Således vil vi kunne forstå hvordan Cosimos kulturpolitikk i Firenze var skape rammer for kunstens utvikling og hvordan den var en viktig del av betingelsene og mulighetene for Bronzinos komponering av *San Lorenzos martyrrium* (ill.1).

Firences eksplosivartede kunst- og kulturhistorie startet i renessansen. Allerede i denne perioden var Medici-familien uløselig forbundet med den kulturelle utviklingen, og de er stadig ansett som den mest kjente, innflytelsesrike og bemidlede familien gjennom alle de italienske dynastiene.<sup>227</sup> Firenze hadde som kjent en ledende rolle innen kunstverden i renessansen, og både Cosimo *il Vecchio* de' Medici og Lorenzo *il Magnifico* de' Medici fikk som oppdragsgivere laget mange dekorasjoner og utsmykninger.<sup>228</sup> Etter en lang periode med prestestyre, samt et stadig skifte av Medici-ledere og den store beleiringen av byen som førte til republikkens fall i 1529-30, oppstod et kulturelt vakuum.<sup>229</sup> Da Medicine igjen kom til makten var det Alessandro de' Medici (1510-37), Lorenzos *il Magnificos* uekte sønn, som ble hertugen av Firenze i 1532-37.<sup>230</sup> Han bidro lite innen kunstverden og var kjent for å være en mindre god mesén.<sup>231</sup> Da han ble myrdet, ble Cosimo *Primo* de' Medici (1519-74), heretter

---

<sup>227</sup> Luchinat, et al., *The Medici*, 1.

<sup>228</sup> Barzman, *The Florentine Academy*, 4-7.

<sup>229</sup> Watt, Mary Alexandra. "The Reception of Dante in the Time of Cosimo I". I *The cultural Politics of Duke Cosimo I de' Medici*, Konrad Eisenvichler (ed.), Aldershot: Ashgate Publishing Company, 2001, 121.

<sup>230</sup> Luchinat, et al., *The Medici*, 3.

<sup>231</sup> Luchinat, et al., *The Medici*, 3.

kalt Cosimo, valgt av senatet til å regjere i Firenze som hertug 1537-69<sup>232</sup> og fra 1569-74 som storhertug av Toscana.<sup>233</sup>

## Cosimo som mesén

Ikke lenge etter at Cosimo kom til makten i 1537, ble han en aktiv mesén og oppdragsgiver. Ved å bestille utallige verk, utsmykninger og dekorasjoner satte Cosimo kunst og kultur på dagsorden igjen. Hvorfor ble det så viktig å sette kunst og kultur på dagsorden så snart Cosimo ble hertug? I et samfunn hvor man bare hadde oppdragsgiverkunst, og oppdragsgiver kunne bestemme hva et verk eller en utsmykning skulle inneholde,<sup>234</sup> kunne Cosimo bevisst bruke kunsten politisk. I *The Medici, Michelangelo, & the Art of Late Renaissance Florence* skriver Luchinat at Cosimo hadde kunsten under samme strenge kontroll som han utøvet over hertugdømmet.<sup>235</sup> Som oppdragsgiver valgte han kunstnere, som representerte ulike sjangre i de frie kunster, og som var villige til å forme sin kunst slik at den var i tråd med hans politiske program.<sup>236</sup> På grunn av utbredt analfabetisme var visuelle bilder et mer effektivt kommunikasjonsmiddel enn det skrevne ord,<sup>237</sup> og derfor kunne Cosimo nå flere av Firenzes borgere med sin politikk gjennom kunst. Visuelle bilder ble ofte brukt til å offentlig demonstrere mesénens besittelse av kulturell og politisk kapital, ikke bare av Cosimo, men også av andre høytstående familier i Firenze som ønsket å underbygge sin sosiale status.<sup>238</sup>

Luchinat mener at hertugens kulturelle rolle som mesén var spesielt drevet av et behov for å legitimere sitt unge regime og for å legitimere sin rett til den florentinske hertugtittelen.<sup>239</sup> Han etterstrebet å gjenopprette familiens ære og storhetstid, og tok på seg ansvaret med å gjenoppbygge kunsten i Firenze etter den brakke perioden som fulgte av beleiringen av

---

<sup>232</sup> Til å begynne med var han valgt som *capo e promario del governo della città di Firenze e suo domino*. Vasari 1568, vol 1, 6.

<sup>233</sup> Ricci, Antonio, "Lorenzo Torrentiono and the cultural Programme of Cosimo I de' Medici". I *The cultural Politics of Duke Cosimo I de' Medici*, Konrad Eisenvichler. Aldershot: Ashgate Publishing Company, 2001, 112-13

<sup>234</sup> Baxandall, *Painting & Experience*, 3-14.

<sup>235</sup> Luchinat, et al., *The Medici*, 37.

<sup>236</sup> Noen av dem som ble valgt til å bli med i Cosimos hoff: humanisten og poeten Benedetto Varchi (1503-65), forfatteren, skulptøren Benvenuto Cellini (1500-71) og kunstneren Giorgio Vasari (1511-74) Eisenvichler, Konrad. *The cultural Politics of Duke Cosimo I de' Medici*. Aldershot: Ashgate Publishing Company, 2001, xiii.

<sup>237</sup> Da det å kunne lese på 1500-tallet var et privilegium som først og fremst var vanlig blant mennesker i eliten, og ikke vanlig blant allmuen.

<sup>238</sup> Burke, *Changing Patrons*, 10.

<sup>239</sup> Luchinat, et al., *The Medici*, 37.

Firenze i 1530, samt Alessandros styre.<sup>240</sup> Cosimos behov for å legitimere sin autoritet ser ut til å gagne Bronzino. For å etablere sterkere forbindelser til fortiden og tydelig kontinuitet bestilte Cosimo to serier med portretter av Bronzino; den første illustrerer Cosimo *den eldres* gren av familien, og den andre viser hans egen familiegren.<sup>241</sup> Cosimo oppdaget raskt at han kunne bruke kunsten, kulturen og diplomatikken til å manøvrere og sikre familiens grep om Firenze. Ved å anskaffe og omgi seg selv med kunstverk, bilder, billedvever og kunstobjekter, kultiverte og forfinet Cosimo hoffet sitt.<sup>242</sup> Allerede fra 1539 hadde Bronzino opparbeidet seg en sentral rolle som maler ved Cosimos hoff, han ble engasjert til både dekoreringsarbeid og portrettering. Bronzino malte sitt første portrett av hertugen i 1539,<sup>243</sup> hvor Cosimo er gjengitt i den mytiske figuren Orpheus' skikkelse (ill.20). Dette markerer Bronzinos debut som hoffportrettør for hertugfamilien.<sup>244</sup>

Cosimo giftet seg med Elenora di Tolodeo i 1539, og sammen satte de i gang en storstilt byggekampanje.<sup>245</sup> De fikk oppført nye bygninger og restaurert gamle, som alltid inkluderte omfattende dekoreringsprogram med malerier, skulpturer og kunstobjekter, og i nesten fire tiår bestilte hertugparet et bredt spekter av kunstverk som portretter, malerier og statuer.<sup>246</sup> Hertugparet berømmes for sine roller som meséner av poeter og malere på midten av 1500-tallet.<sup>247</sup> Et utdrag fra konstitueringsdokumentet til *Accademia del Disegno* skrevet i 1563 kan bekrefte at Cosimo ble hyllet som mesén:

---

<sup>240</sup> Ibid. 29, 37. Veen, *Cosimo I De' Medici*, 5.

<sup>241</sup> Luchinat, et al., *The Medici*, 35-6.

<sup>242</sup> Luchinat, et al., *The Medici*, 29.

<sup>243</sup> Bronzino malte en rekke portretter av hertugen. Nummer to var et statsportrett av Cosimo. Etter 1543, året Cosimo konsoliderte sin territorielle makt i Firenze, svarte Bronzino på behovet for et offisielt portrett av hertugen, og skildret ham som en hærfører. Det dynastiske tema er prominent i dette bildet, det gjengir *Medici impressa*, preget av den eviggrønne laurbærkvisten som vokser fra trestubben som Cosimo hviler hjelmen sin på. Dette alluderer at Cosimo er en ny gren av det evigvarende Medici-treet, Enda et nytt portrett i 1556-7, for å feire Cosimos forventede tittel som hertug av Firenze og Siena, etter Cosimo erobret Siena i 1555. Mmange av portrettene ble tatt med tilbake til Bronzinos verksted for å tilfredsstille Cosimos behov for mange kopier. Siste portrettet Bronzino maler av Cosimo var i 1569, rett før han ble storhertug, hvor han var fremstilt med en plakett med "Order of the Golden Fleece" som Cosimo hadde fått fra Charles V to tiår tidligere. Luchinat, et al., *The Medici*, 36-8.

<sup>244</sup> Bronzino malte et statsportrett nummer to av Cosimo, i 1556-7, for å feire Cosimos forventede tittel som hertug av Firenze og Siena, etter Cosimo erobret Siena i 1555. Siste portrettet Bronzino maler av Cosimo er i 1569, rett før han ble storhertug, hvor han hadde på seg en plakett med "Order of the Golden Fleece", han hadde fått fra Charles V to tiår tidligere. Luchinat, et al., *The Medici, Michelangelo, & the Art of Late Renaissance Florence*, 5-36.

<sup>245</sup> Luchinat, et al., *The Medici*, 4, 35.

<sup>246</sup> Ibid.

<sup>247</sup> Ibid. 37.

[...] velsignet det slik at den andre renessansen skjedde under det lykkelige fyrstedømmet til den strålende og ærbødige Signor Hertug Cosimo de' Medici [...]. som hadde gjort mye for kunsten. <sup>248</sup>

Men hva er grunnen til at Cosimo og hans hustru berømmes? Var det at de bestilte så mange verk og gav mange kunstnere arbeid, eller kan det være andre medvirkende faktorer, annet enn at de var eneherskere?

Både Cosimo og Eleonora var alltid strålende i offentligheten, både med tanke på klær og smykker, påstås det i Luchinats *The Medici*,<sup>249</sup> og dette gjenspeiles i portrettene Bronzino gjør av familien. Han fremstiller dem slik de ønsker å fremstå og er dermed et politisk verktøy for Mediciene. Et eksempel er Bronzinos dynastiske statsportrett av Eleonora: *Ritratto di Eleonora de Toledo col figlio Giovanni* (1545) (ill.33), viser Eleonora som en viderefører av arvinger som vil sørge for en kontinuitet av Medici-dynastiet. Hun er fremstilt i en utpreget dekorert brokadekjole,<sup>250</sup> rikt dekorert med frukt, som var et konvensjonelt symbol for fruktbarhet. Å vise fram tekstiler og smykker på denne måten kan tolkes som en offisiell proklamasjon med intensjon om å fremheve ferdighetene til florentinske håndverkere. Samtidig som hertugparets hyllest til florentinske håndverkere kan være en av grunnene til at Cosimo og Eleonora berømmes, demonstrerer det også at alt som ble laget og bestilt var nøye gjennomtenkt og hadde en intensjon. Ingenting var overlatt til tilfeldighetene. Det store antallet portretter Bronzino malte for Cosimo indikerer at Cosimo hadde stor tiltro

---

<sup>248</sup> Egen oversettelse fra et utdrag i dokumentet skrevet når *Accademia del Disegno* ble grunnlagt. Hele sitatet lyder: “Ma la bontà di Dio, il quale hebbe sempre protezione de questa onorate virtù, rivolgendo gl’occhi alla eccellenza di tanti pellegrini ingegni, ha voluto che chi ha di continuo favorite et premiate queste nobilissime arti et fatto fare nel suo tempo maggiori opere di queste tre professioni, vuole che il medesimo sia quello che l’accesca d’onore et la mantenga vive ai posteri per lungo tempo; et ha voluto che questa sua seconda rinascita accaggia sotto il felice principato dell’Illustrissimo et Eccellentissimo Signor Duca Cosimo, Duca di Fiorenza et di Siena, il quale come benigno padre degli’uomini del disegno sentendo che era spento il luogo, dove si ragunavano tanti chiari spiriti ed onorati ingegni di qual nazione si sia, e della sua città o dominio, purchè sieno eccellenti et si dilettino del disegno, restringendo i più famosi e chiari per opere e più perfetti insieme per fare una Accademia et Studio a utilità dei giovani che imparano queste tre arti,[...]” *I Capitoli et Ordini dell’Accademia et Compagnia dell’Arte del Disegno, approvati [il di 13 di gennaio 1563] dall’Illustrissimo et Eccellentissimo Signor Duca Cosimo de’Medici, Duca secondo di Fiorenza et Siena*. Fra “Appendix of Supporting Documents” i Barzman, *The Florentine Academy*, 222.

<sup>249</sup> Luchinat, et al., *The Medici*, 4, 35.

<sup>250</sup> Landskapet i bakgrunnen på dette portrettet representerer Medicienes protektorat, noe som gjør motivet til et bilde på både territorial- og dynastisk makt – et ekte pendant til Bronzinos portrett av Cosimo i rustning. Eleonora var portrettert av Bronzino i en serie av statsportretter tilsvarende som av Cosimo. Det første malt rett etter de giftet seg og representerte henne som en brud: med en gest av hennes høyre hånd plassert under brystet, og med en stor diamant giftering hun hadde fått av Cosimo, og signaliserer trofasthet, hun har på seg en rød og gull kjole, lik med den som er beskrevet når hun ankommer Firenze i 1539. Som med portrettene til Cosimo, lagde Bronzinos verksted flere kopier av Eleonoras portrett også. Bronzino malte også et annet dynastisk portrett av hertuginnen i 1549, denne gangen med Medici arvingen, kjent som prins Francesco. Den siste gangen han malte henne var i 1556-7, alene og syk av turberkulose. Luchinat, et al., *The Medici*, 6.

til maleren, samt antyder at han var fornøyd med deres samarbeid. Bronzinos kvaliteter svarte til hertugens forventninger, og han blir derfor valgt om og om igjen til å male portretter av Cosimo, hans familie og hans hoff.

Cosimo omga seg med tidens fremste rådgivere innen ulike fagdisipliner i sitt hoff. Veen skriver i *Cosimo I De' Medici and His Self-Representation in Florentine Art and Culture* at rådgiveren for hertugens ikonografiske program i Palazzo Vecchio var benediktinermunken Vincenzo Borghini (1515-80),<sup>251 252</sup> som også var ansvarlig for mange av oppdragene Cosimo gav til andre kunstnere.<sup>253</sup> Sammen med Vasari sørget Vincenzo for at programmet i *Sala Grande* ble gjennomført.<sup>254</sup> Som Veen demonstrerer i *Cosimo I De' Medici* ble det generelle programmet bestemt av hertugen, som gav tydelig uttrykk for hva utsmykningen skulle inneholde.<sup>255</sup> Hva angår valg av tema, attributter og symbolbruk, forventet Cosimo ofte at hans rådgivere og kunstnere ikke skulle følge deres egen tradisjon for dekorum, men heller innfri Cosimos egne ønsker og instruksjoner. Gjennom samtidige korrespondanser kan man se at Vincenzo sitt ikonografiske arbeide for Cosimo ofte ble avvist eller overkjørt.<sup>256</sup> Sjeldent visste han på forhånd hva hans mesén forventet, og de gangene han visste det, regnet han seg selv som heldig. I et brev til sin kollega og venn Vasari, skrev Vincenzo:

[...] det som er viktigst er å oppdage intensjonen, fantasien og smaken til hans Majestet, som åpner veien til mange ting, og gjør veien enklere [...]. Som du godt vet, når man ikke vet om noe appellerer til vår mesén, er det som å føle seg fram i blinde.<sup>257</sup>

Det synes klart at Vincenzo ikke alene sto for ikonografien til bestillingene gjort av Cosimo. Sitatet viser at Cosimo detaljstyrte programmet, noe som slettes ikke var uvanlig når det gjaldt oppdragsgiverkunst i denne tiden.

---

<sup>251</sup> Må ikke forveksles med Raffaello Borghini som siteres i kapittel 3. For enkelhets skyld refererer jeg heretter til Vincenzo Borghini som Vincenzo.

<sup>252</sup> Luchinat, et al., *The Medici*, 43, bekrefter også at Vincenzo Borghini (sammen med Vasari) var Cosimos rådgiver for ikonografisk programmet da han pusset opp kirkene Santa Croce og Santa Maria Novella i 1565.

<sup>253</sup> Veen, *Cosimo I De' Medici*, 6, 152-3: Vincenzo Borghini var en av Cosimos rådgivere og administratorer også ifølge Barzman, *The Florentine Academy and the Early Modern State*, 32. Luchinat, et al., *The Medici*, 43.

<sup>254</sup> Veen, *Cosimo I De' Medici*, 6.

<sup>255</sup> Ibid.

<sup>256</sup> Egen oversettelse, "Che importa molto piu, ci scuopre lintentione et la fantasia et il gusto di Sua Eccelllenza che è uno aprir la uia a molte cose et spianare et facilitare la strada [...]. Che uoi sapete bene, che quando e' non si sa, se una cosa ia a gusto o no al padrone, si va a tentonj" 10. Juno 1565, Vasary-Freu II, no. XDVII, Veen, *Cosimo I De' Medici*, 170.

<sup>257</sup> Ibid.

Cosimo var åpenbart en oppdragsgiver som ville ha kontroll, noe som fremkommer av et brev han skriver til Bronzino datert 11. februar 1565, hvor Cosimo nevner sin bestilling av *San Lorenzos martyrium*. Det tydelig at Cosimo insisterer på godkjenne verkene før de skal utføres av Bronzino:

[...] når det gjelder maleriene som skal males på de to veggene i San Lorenzo, tenker vi at det er gode forslag, du kan likevel begynne med to tegninger så vi kan se dem og bli enige om dem fordi vi vil bli takknemlige for å få kirken dekorert [...].<sup>258</sup>

Dette viser igjen at Cosimo, selv om han har rådgivere og administratorer som fungerte som mellommenn,<sup>259</sup> avgjør detaljer i oppdrag han gir. Derfor kan vi fastslå at Bronzino ikke var alene om utarbeide ikonografien i *San Lorenzos martyrium*, men at oppdragsgiver sannsynligvis var med på dette da han skulle godkjenne skissene før Bronzino kom i gang med arbeidet.

Elisabeth Pillod bekrefter mine antagelser om at Cosimo var en notorisk kontrollerende mesén i hennes bok *Pontormo, Bronzino, Allori: A Genealogy of Florentine Art* (2001). Hun beskriver i tillegg Cosimo som “besatt”.<sup>260</sup> Dette eksemplifiserer hun med at da Bronzino skulle fullføre Pontormos fresker i San Lorenzo, sendte Cosimo et brev til Bronzino angående dekorasjonen av Medici-våpenskjoldet i kirken:

[...] våpenskjoldet til Huset med de syv ballene bør stå alene som de er – arbeidet er en bagatellmessig sak, og det er ikke nødvendig å bruke så mange *scudi*,<sup>261</sup> og når det kommer til forgyllingen, kjenner man prisen. Hold deg frisk.<sup>262</sup>

---

<sup>258</sup> Egen oversettelse, “[...]quanto alle pitture che disegniate di fare nelle dua facciate di San Lorenzo,... potrete cominciare a farne i disegni acciò li vediamo e ce ne risolviamo perché ci sarà grato per l’ornamento di quella chiesa.” Firenze, Stats Arkivet MDP 220, f.78. og

<sup>259</sup> Vasari og Bronzino var hoffkunstnere som jobbet under instruksjoner av Cosimos administratorer, for eksempel Borghini. Barzman, *The Florentine Academy and the Early Modern State*, 32.

<sup>260</sup> Pillod, *Pontormo, Bronzino, Allori*, 20.

<sup>261</sup> *Scudi*: Firenzes daværende myntenhet.

<sup>262</sup> Egen oversettelse, originalsitat følger: “Carissimo nostro. Rispondendo noi al Bronzino quanto ci occorre, ci diremo in risposta della vostra delli 8 del presente, che quelli arme di nostra Casa con sette palle si lassi stare nel modo che è, et il lavare è cosa breve et non accade spendervi tanti scudi, et dell’indorare si sa il costo. State sano. Da Livorno adì 12 d’aprile 1558. Brevet var sendt gjennom Cosimos kasserer Francesco di Ser Jacopo. Pillod, *Pontormo, Bronzino, Allori*, 20.

I forbindelse med utsmykningen av kapellet til Eleonora Toledo i Palazzo Vecchio bestiller Cosimo nok et verk av Bronzino. I et brev Bronzino skriver til Cosimos sjef for storhusholdningen, Pierfrancesco Riccio (1490-1564), er hertugen er fornøyd med arbeidet Bronzino gjør:

[Bronzino siterer Cosimo] ‘Jeg ønsker at verket skal være akkurat som dette, ikke en forbedret versjon’  
[Bronzino] ‘han sa nesten:’ [Bronzino antyder at Cosimo mener] ‘Ikke forandrer din *inventione*; jeg liker den akkurat som den er’ [...] <sup>263</sup>

Berømmelse av Cosimo som oppdragsgiver eller ikke, det later til at Cosimo og Bronzino hadde et godt samarbeid, det vil si; Bronzino gjorde som han fikk beskjed om og Cosimo var fornøyd med Bronzinos arbeider. Dette vitner Bronzinos mange oppdrag om, i tillegg til at han holdt seg i hertugens tjeneste i over tre tiår. Det taler for at Bronzino er Cosimos ‘husdekoratør’; han dekorer kapellet til Eleonora i Palazzo Vecchio, flere altertavler, han designet 16 av 20 tepper i Joseph-syklusen (ill.28), i tillegg til at han maler en rekke dekorasjoner til forskjellige anledninger som diplomatiske gaver, bryllup og begravelser. Pillod, som har en marxistisk tilnærming til sin forskning om Pontormo, Bronzino og Allori, redegjør for Bronzinos arbeidsforhold og skriver at han får fast månedslønn under Cosimo. <sup>264</sup>  
<sup>265</sup> Dette bekrefter at han var ansatt i hoffet og at han kan kalles Medicienes ‘husdekoratør’.

## Cosimos akademi

Formodentligvis betydde Bronzinos mening mye. I tillegg til å være Cosimos hoffportrettør og ‘husdekoratør’, ble han, bare to år etter at han debuterte som hoffportrettør, oppnevnt av

---

<sup>263</sup>Utdrag og egen oversettelse, originalitat lyder som følger: “Teri, che fumo alli XXI del presente, fui con S. E. per cagione del Ritratto, dove dissi quanto per vostra D. mi fu imposto circa la spedizione della tavola per in Fiandra, et come, volendo sua E. che se ne rifacessi un'altra, bisognava stare costi almanco otto o dieci giorni per farne un poco di disegno. Disse mi che così volea et era contento, ma mi pare che S.E. si contenti che prima si fornisca il ritratto; et de più dice Sua E. che si faccia in questo mezzo fare il legname per dipingerci su detta tavola, et aggiunse sua prefata E.: “Io la vogl[i]o in quel modo proprio come sta quella, et non la vogl[i]o più bella;” quasi dicesse: “Non m'entrare in altra inventione, perchè quella mi piace.

Per tanto V.S.R.<sup>da</sup>, quando li piacesse, potrebbe dire al Tasso che dessi ordine, o per dir megl[i]o facessi perchè così è l'intenzione di S. E., che mi disse: “Fa' far la tavola, et falla ingessare” So che il Tassi non mancherà della solita diligentia, che certo fece cotesta molto diligentemente, e così doverrà fare quest'altra.” Cox-Rearick J.. *Bronzino's chapel for Eleonora*, 79-80.

<sup>264</sup> 1540, året Bronzino begynte å jobbe for Cosimo, fikk han en månedlig lønn på 6 *scudi*, til sammenligning hadde Ghirlandaio bare 3. Dette speiler kanskje hvor fornøyd Cosimo var og hvor anerkjent Bronzino var. I 1543 fikk Bronzino 11 *scudi*. Og fra 1547 får Bronzino et månedlig stipend på 12 ½ *scudi* eller 150 per år, helt til hans pensjonering fra hoff-rollen. Pillod, *Pontormo, Bronzino, Allori*, 17.

<sup>265</sup> *Ibid.*, 30.

Cosimo som medlem av *Accademia Fiorentina* da det ble opprettet i 1541.<sup>266</sup> Men hva betydde det å bli tatt opp som medlem av dette akademiet? Formålet med *Accademia Fiorentina*<sup>267</sup> var å arbeide for et felles toskansk språk, men Cosimo ga provisorisk tillatelse til å studere *disegno* likevel: “[...] le provvisiono concesse dal Sig(no)re Duca a’ giovani che nella mia Accademia particolare del Disegno sotto di me studiacono, [...]”<sup>268</sup> Karen-Edis Barzman skiver, i *The Florentine Academy and the Early Modern State* (2000), om akademiene i Firenze og deres tidlige opprinnelse. Hun mener at for å skape et grunnlag for *disegno* ble, sammen med Bronzino, de beste og de mest lojale kunstnere tatt opp som medlemmer.<sup>269</sup> Siden kunstnerne allerede var lojale mot hertugen, kunne de arbeide for å øke tilliten til Cosimo innad i institusjonen. Så fra å være et uavhengig akademi klarte Cosimo, gjennom sympatisører, å omskape *Accademia Fiorentina* til en ‘pro-Medici’ institusjon.<sup>270</sup>

Det ser ut til at Medicines tradisjonelle kunstneriske roller som meséner utviklet seg med Cosimo til en mer politisk strategi. Ved å innføre akademier, som Cosimo støttet økonomisk og ikke minst at han kun valgte kunstnere som støttet ham til medlemmer, kan man kanskje si seg enig i Pillods påstand om at han var besatt, og skal man tro Robert J. Clements i *The Poetry of Michelangelo*, betraktet Michelangelo Cosimo som en tyrann, og nektet derfor å returnere til Firenze etter at Mediciene kom tilbake til makten.<sup>271</sup>

Kunstnerne Cosimo håndplukket til sin akademiske sirkel tilpasset sin oppførsel og tenkemåte for å oppnå tilhørighet i akademiet,<sup>272</sup> nettopp fordi det medførte status å tilhøre Firenzes elite.<sup>273</sup> Dermed kunne Cosimo få makt over den intellektuelle eliten. Flere av

---

<sup>266</sup> Brock, *Bronzino*, 8.

<sup>267</sup> I 1540 støttet han finansielt *Accademia degli Umidi*, hvor medlemmene besto av ledende florentinske skribenter. Året etter, i 1541, ble dette akademiet transformert til *Accademia Fiorentina*: Dette var åpenlyst en dedikasjon til glorifiseringen av hertugen som var programmatisk opptatt med å oppdatere folkespråket – et toskansk språk for toscanere samlet under Cosimos *principato*, hans fyrstedømme. Barzman, *The Florentine Academy and the Early Modern State*, 23.

<sup>268</sup> Barzman, *The Florentine Academy*, 27.

<sup>269</sup> Ibid, 27. Eisenvichler, Kondrad. *The cultural Politics of Duke Cosimo I de’Medici*. Aldershot: Ashgate Publishing Company, 2001, xiii.

<sup>270</sup> Barzman, *The Florentine Academy*, 27.

<sup>271</sup> Clements, Robert J.. *The Poetry of Michelangelo*, New York: New York University Press, 1965, 99, 240. Mary Alexandra Watt sier også dette i Eisenvichler, (ed.) *The cultural Politics of Duke Cosimo I de’Medici*. Aldershot: Ashgate Publishing Company, 2001, 121.

<sup>272</sup> Eisenvichler, Kondrad. *The cultural Politics of Duke Cosimo I de’Medici*, 2001, xiii.

<sup>273</sup> Barzman, *The Florentine Academy*, 7.



akademiets medlemmer var også rådgivere for hertugen og medlemmer av hans hoff.<sup>274</sup> Igjen, ser det ut til at Cosimo fikk enda mer kontroll og akademiene ble følgelig en institusjon som han kunne styre, og bruke som et politisk verktøy.<sup>275</sup>

Prosessen med å bringe det kulturelle livet i Firenze under hertugens grep nådde et klimaks med Cosimos grunnleggelse av enda et akademi i 1563, nemlig *Accademia del Disegno*.<sup>276</sup> Som tidligere nevnt, fikk Bronzino et månedlig stipend på 12,5 *scudi* av hertugen. Barzman sier i *The Florentine Academy* at om kunstnerne som fikk stipend ikke gjorde slik Cosimo befalte, ble stipendene deres fratatt.<sup>277</sup> Dette må ha gitt hertugen mulighet til å kalle på Bronzino og hans tjenester når som helst, noe Cosimo også benyttet seg av da det skulle etableres et nytt akademi. Bronzino, sammen med fem andre kunstnere,<sup>278</sup> var med å opprette *Accademia del Disegno*.<sup>279</sup>

*Accademia del Disegno* hadde kontrakt eller uformelle avtaler om å få bruke rom i flere forskjellige bygninger i Firenze.<sup>280</sup> Noen av disse byggene var blant annet Santissima

---

<sup>274</sup> Vi vet at Benedetto Varchi (1503-65), Benvenuto Cellini (1500-71), Vincenzo Borghini (1515-80) og Giorgio Vasari (1511-74) var medlemmer av hoffet. Eisenvichler, *The cultural Politics of Duke xiii*. og at Benedetto Varchi var medlem av *Accademia Fiorentina* og i det minste var både Vasari og Bronzino medlemmer av Cosimos hoff, var med i *Accademia Fiorentina* og var med på å starte *Accademia del Disegno*. Barzman, *The Florentine Academy*, 50.

<sup>275</sup> Luchinat, et al., *The Medici*, 123.

<sup>276</sup> *Disegno* referer til både handlingen og konseptet tegning.

<sup>277</sup> Barzman, *The Florentine Academy and the Early Modern State*, 54-5.

<sup>278</sup> Kunstnerne nevnt av Vasari til å være med i komiteen som grunnlegger akademiet var Michelangelos mest kjente elev: skulptør Montorsoli (1506-63); vår mann: maler og poet Agnolo Bronzino, skulptør Francesco da Sangallo (1494-1576), maler Michele di Ridolfo Ghirlandaio Tosini (1503-77), maler PierFrancesco di Iacopo di Sandro Foschi (1502-67) og Vasari selv (1511-17). Vasari kalte gruppen for *Reformatori*, reformistene av den gamle *Compagnia di San Luca*. Barzman, *The Florentine Academy and the Early Modern State*, 29.

<sup>279</sup> Det står det ofte i litteraturen at det var Vasari som var grunnlegger av akademiet, og noen steder står det at det var Vasari, sammen med Vincenzo Borghini, Cosimos øverste administrative leder. Luchinat, et al., *The Medici*, 15, 124 og Barzman, *The Florentine Academy*, 32. Dette stemmer ikke. Det kommer ut fra kildene at Vasari hadde personlig kontakt med Cosimo om planene angående akademiet, Barzman, *The Florentine Academy*, 27. og at det er en gruppe med individer som er med på å starte *Accademia del Disegno*; Leolo Torelli, jurist og en av de høyest-ranking administratorene ved hertugens hoff; Vincenzo Borghini, filolog, humanist og ikonografisk rådgiver ved Hertugens hoff; Zeccharia Faldossi, dekan ved det teologiske universitet i Firenze, tilhørte Servite ordenen og hadde mye erfaring innenfor Medici institusjonelle reformer. Barzman, *The Florentine Academy* 28. Sammen med en gruppe kunstnere tett knyttet til et kunsterfelleskap, *Compagnia di San Luca*. Alle hadde de varierte interesser knyttet til storhertugens patronasje. Kunstnerne nevnt av Vasari til å være med i komiteen som grunnlegger akademiet var Michelangelos mest kjente elev: skulptør Montorsoli (1506-63); år mann: maler og poet Agnolo Bronzino, skulptør Francesco da Sangallo (1494-1576), maler Michele di Ridolfo Ghirlandaio Tosini (1503-77), maler PierFrancesco di Iacopo di Sandro Foschi (1502-67) og Vasari selv (1511-17). Vasari kalte gruppen for *reformatori*, reformistene av den gamle *Compagnia di San Luca*. Barzman, *The Florentine Academy*, 29.

<sup>280</sup> Barzman, *The Florentine Academy*, 11.

Annunziata, Santa Maria Novella og vår kirke San Lorenzo.<sup>281</sup> De skiftende arenaene gav akademiet mulighet til å ha residens i flere deler av Firenze, inkludert noen av de viktigste religiøse og sivile sentrene i Medicienes æra. Barzman mener at denne presedensen gav organisasjonen mulighet til å øke sin egen prestisje og igjen fremme Cosimos politikk.<sup>282</sup> Dette bekreftes av Luchinat når hun argumenterer for at, blant alle akademiene på 1500-tallet favorisert av Mediciene, var nettopp *Accademia del Disegno* det mest produktive på Medici-propaganda.<sup>283</sup> I tillegg skriver Antoni Ricci at ved at Cosimo påvirket og glorifiserte den toskanske kunsten, språket og litteraturen gjennom de statlige akademiene *Accademia Fiorentina* og *Accademia del Disegno*, ble akademiene et politisk instrument for å styrke hans prestisje og autoritet i hoffet og blant hans allierte.<sup>284</sup>

Hensikten med det nye akademiet var at det skulle samle kunstnerne og avvikle de fagdisiplinære barrierene som skilte malere, skulptører og arkitekter fra hverandre. Frem til og med Bronzinos levetid hadde man laug og verksteder hvor malere, skulptører og arkitekter hadde elever og drev med en såkalt *mesterlære*. Akademiets intensjon, og i følge Barzman Cosimos ønske og fordring,<sup>285</sup> var å lære unge menn en profesjon, og at akademiene skulle fungere som laugene og ta over for mesterlæren slik at man fikk en samlet faglig autorisasjon for kunstnere. Ved å nå ha én autorisasjon for kunstnere ser det ut til at Cosimo ikke bare kontrollerer kunsten ved å være oppdragsgiver for mange verk og dekorasjoner. Han fikk også kontroll på kunstnerne som skulle utføre oppdrag for andre meséner og dermed ser det ut til at han har total makt over kunst- og kulturpolitikken. Konrad Eisenbichler beskriver dette som at Mediciene innførte statsmonopol over kunstnerisk kultur.<sup>286</sup> Kunstnerne på sin side hyllet Cosimo i deres proklamasjon for *Accademia del Disegno*:

Med Guds godhet, som alltid hadde beskyttet de ærverdige dydene [...] ønsket de at de som alltid har favorisert og hedret de mest edle kunster og gjorde det slik at det ble flere verk av disse tre profesjonene,

---

<sup>281</sup> Andre kjente steder *Accademia del Disegno* holdt til var Santa Maria degli Angeli, Santa Maria Maddalena de'Pazzi (kjent som Cestello), Santa Maria Novella og sykehuset Ospedale degli Innocenti. Barzman, *The Florentine Academy and the Early Modern State*, 11-2.

<sup>282</sup> Barzman, *The Florentine Academy*, 11-2.

<sup>283</sup> Luchinat, et al., *The Medici*, 124.

<sup>284</sup> Ricci, Antonio, "Lorenzo Torrentiono and the cultural Programme of Cosimo I de'Medici". I *The cultural Politics of Duke Cosimo I de'Medici*, Konrad Eisenbichler, 2001, 112-13.

<sup>285</sup> Barzman, *The Florentine Academy*, 32.

<sup>286</sup> Eisenbichler, Konrad (ed). *The Cultural Politics of Duke*, xiii.

[...] velsignet det slik at den andre renessansen skjedde under det lykkelige fyrstedømmet til den strålende og ærbødige Signor Hertug Cosimo de' Medici [...]. som hadde gjort mye for kunsten [...].<sup>287</sup>

Men man skal ikke overse at Cosimo kanskje ønsket å fremme, glorifisere og forsvare Firenze og dens borgere,<sup>288</sup> altså ikke bare fremheve seg selv, men også kunsten og med den; byen og staten. I motsetning til Eisenbichler, påpeker Veen, i *Cosimo I De' Medici and His Self-Representation in Florentine Art and Culture*, at selv om disse akademiene var et virkemiddel for å kontrollere kunsten og det kulturelle livet i Firenze, valgte Cosimo å ikke ta en lederrolle i akademiet, men lot noen andre representere seg selv. Veen argumenterer for at Cosimo ikke hadde en lederrolle fordi hertugens bidrag var beskjedne og følgelig at akademiet var og skulle være et samarbeids- og bedriftsinitiativ.<sup>289</sup> Selv om en kanskje skal ta Vasaris ord med en klype salt med tanke på at han jobbet for Cosimo,<sup>290</sup> sier han likevel at Cosimo *ikke* var leder for akademiene, men en velgjører som sto på sidelinjen: “[...] han viste alltid seg selv for oss [kunstnerne] ikke som Herre men som en beskytter og far for oss alle, og hjalp de som ikke kunne overleve uten hjelp fra andre.”<sup>291</sup>

## Cosimos forhold til kirken

Mye tyder på at Cosimo hadde et noe anstrengt forhold til kirken og at han ville skille staten og kirken. Med dette mener jeg; at hertugen ikke ville la kirken i Roma eller Paven bestemme

---

<sup>287</sup> Eget utdrag og oversettelse, “Ma la bontà di Dio, il quale hebbe sempre protezione de questa onorate virtù, rivolgendo gl’occhi alla eccellenza di tanti pellegrini ingegni, ha voluto che chi ha di continuo favorite et premiate queste nobilissime arti et fatto fare nel suo tempo maggiori opere di queste tre professioni, vuole che il medesimo sia quello che l’acresca d’onore et la mantenga vive ai posteri per lungo tempo; et ha voluto che questa sua seconda rinascita accaggia sotto il felice principato dell’Illustrissimo et Eccellentissimo Signor Duca Cosimo, Duca di Fiorenza et di Siena, il quale come benigno padre degli’uomini del disegno sentendo che era spento il luogo, dove si ragunavano tanti chiari spiriti ed onorati ingegni di qual natione si sia, e della sua città o dominio, purchè sieno eccellenti et si dilettono del disegno, restringendo i più famosi e chiari per opere e più perfetti insieme per fare una Accademia et Studio a utilità dei giovani che imparano queste tre arti [...]” *I Capitoli et Ordini dell’Accademia et Compagnia dell’Arte del Disegno, approvati [il di 13 di gennaio 1563] dall’Illustrissimo et Eccellentissimo Signor Duca Cosimo de’Medici, Duca secondo di Fiorenza et Siena*. Fra “Appendix of Supporting Documents” i Barzman, *The Florentine Academy*, 222.

<sup>288</sup> Barzman, *The Florentine Academy*, 23.

<sup>289</sup> Med bedrift antar jeg at Veen mener laug. Veen, *Cosimo I De' Medici*, 75-6.

<sup>290</sup> Elisabeth Pillod bruker mye av sin bok, *Pontormo, Bronzino, Allori: A Genealogy of Florentine Art* fra 2001, å argumentere for at Vasari var partisk til fordel for Cosimo, nettopp fordi han var ansatt i Cosimos hoff og ønsket hertugens gunst for å få flere jobber. Pillod, *Pontormo, Bronzino, Allori*, 1-22, men særlig 20-22 når hun argumenterer for at Vasari sverter og kaller Pontormo gal til fordel for Cosimo da han blir innkalt til inkvisisjonen på grunn av Pontormos verk i San Lorenzo.

<sup>291</sup> Egen oversettelse, “essendocisi d’ogni tempo mostro, non come Signore, ma Protettore et Padre di tutti noi, aiutando coloro che non si possono sollevar senza l’aiuto d’altri”. Brev fra Vasari til Michelangelo 17.mars 1563; Vasari-Milanesi, vol. 8. 1878-85, s. 367.

hvordan Firenze skulle styres. Ved å se på Cosimos forhold til kirken, kan belyse viktige grunner for hvorfor Bronzino kunne male en så radikal freske i San Lorenzo.

Veen skriver i *Cosimo I De' Medici and His Self-Representation* at da Cosimo ble Firenzes hertug gjorde han det helt klart til Paven at han var herre over sin egen stat og sitt eget territorium, og om nødvendig ville han ikke nøle med å sende kardinaler til galgen.<sup>292</sup> Bare de siste årene av Pave Paul III pontifikat på slutten av 1540-årene og enda mer under Julius III på 1550-tallet, en kandidat Cosimo støttet, kunne man se en bedring i forholdet mellom Roma og Firenze.<sup>293</sup> Selv om det er klar beskjed fra hertug Cosimo om at hans styre er sekulært og ikke lar seg styre av kirken, er både hertugen og Mediciene dypt religiøse. Cosimo strebet etter å leve som en privat borger av Firenze og deltok på messe hver dag i Cattedrale di Santa Maria del Fiore eller Santissima Annunziata.<sup>294</sup>

I motsetning til andre kunst- og kulturhistorikere vi har sett på i dette delkapittelet, prøver Veen å skape et mer nyansert, kanskje mer folkelig, bilde av Cosimo. Veen gjør et stort poeng av at Cosimo ofte ankom kirken på en liten hest eller til fots for å fremtre som en av folket, så om man ønsket kunne man gå opp til hertugen og snakke med ham, og man kunne delta på en av hans mange audienser eller skrive til ham direkte.<sup>295</sup>

I de første årene av Cosimos regjeringstid var han mest engasjert i å få dekorert Palazzo Vecchio, men på midten av 1540-tallet ser det ut til at fokuset skiftet fra palasset til piazzaen utenfor og til kirker. Den første kirken Cosimo bekostet en renovasjon og utsmykning til var naturlig nok San Lorenzo, familiens hovedkirke, og et av verkene han bestilte var Pontormos fresker i koret på midten av 1540-tallet.<sup>296</sup>

Som vi så i forrige delkapittel kom det tydelige signaler fra kirkeadministrasjonen om at det måtte skje en endring i den katolske kirke og i holdningene til den. Selv om konsilet i Trient først konkluderte i 1563, hadde kirkemøtene allerede pågått i nesten tjue år (1545-63).

Brazman mener Cosimo, med respekt for religion og for signalene som kom fra konsilet i

---

<sup>292</sup> Veen, *Cosimo I De' Medici*, 1.

<sup>293</sup> Ibid. 2.

<sup>294</sup> Ibid. 185.

<sup>295</sup> Ibid. 185.

<sup>296</sup> Pillod Elizabeth. *Pontormo, Bronzino, Allori*, 20.

Trient, forsøkte å kontrollere lokale tradisjoner og skikker, nettopp for å forbedre og gjenopprette moralen og den sosiale samhørigheten byen tidligere hadde hatt.<sup>297</sup>

Etter flere år hvor Cosimo var kritisk til kirkeadministrasjonen i Roma, skiftet Cosimo, ut av respekt for religion, retning og støttet seg til administrasjonen i (mot)reformasjonens Roma i 1559. Firenze hadde lenge blitt kritisert for å ha mistet moralen, og borgernes sosiale omganger var for hyppige og tøylesløse for (mot)reformasjonens mer rigide menn. Sistnevnte var preget av blind tiltro til autoritetene, streng lydighet, og en absolutt ubøyelig doktrine.<sup>298</sup> I en lov skrevet av konsilet i Trient i 1562 står det at Firenze: “[...] har for lengst overgått som et dårlig eksempel for andre nasjoner i overflødige klær og andre overfladiske utgifter, som bryter med gamle lover og reguleringer.”<sup>299</sup> Konsilet mente videre at: “[...] byens dårlige vaner øker kontinuerlig, noe som er til stor skade for familien, samt at det er for mye korrupsjon i det politiske liv, hvilket er en fornærmelse av den guddommelige majestet.”<sup>300</sup> Reformatorene var tilbøyelige til å la de forskjellige italienske bispedømmene videreføre sin forhistorie og utøve sine tidligere tradisjoner, noe som Veen mener gav Cosimo en del spillerom, og Cosimo var ivrig i å gjenopplive byens gamle religiøse tradisjonelle praksiser.<sup>301</sup> Denne politikken reflekteres av hertugens oppdrag i lokale kirker etter 1559. Men ifølge Veen gikk denne politikken også lenger enn bare kirkedekorasjoner. I 1561 ble for eksempel festen for San Zanobio, den første biskopen i Firenze og en viktig skytshelgen for byen, gjeninnført.<sup>302</sup>

Cosimos siste store kirkeprosjekt, og frieri til autoritetene i Roma, var moderniseringen og dekoreringen av to spesielt viktige middelalderkirker, Santa Maria Novella og Santa Croce. I

---

<sup>297</sup> Barzman, *The Florentine Academy*, 160.

<sup>298</sup> Blunt, *Artistic Theory in Italy*, 76-7.

<sup>299</sup> Utdrag og egen oversettelse, hele sitatet lyder som følger: “[...] havendo questa città già molt’ anni, o per la qualità de’ tempi, o per il mal esempio di altre nazioni, col vestire sontuosamente, et con altre spese vane et superflue contra le sua antiche leggi, et ordini, trapassato di gran lunga il segno: Et crescendo continuamente questa licentia, et abuso in grandissimo danno delle famiglie, corruptela del vivere politico, et offense alla divinità maestà” Lov av 1562. (Cantini 1800-1808, IV, s 402). Carnesecchi, Carlo. *Cosimo I e la sua legge suntuaria del 1562*, Firenze, 1902.

<sup>300</sup> Utdrag og egen oversettelse, hele sitatet lyder som følger: “[...] havendo questa città già molt’ anni, o per la qualità de’ tempi, o per il mal esempio di altre nazioni, col vestire sontuosamente, et con altre spese vane et superflue contra le sua antiche leggi, et ordini, trapassato di gran lunga il segno: Et crescendo continuamente questa licentia, et abuso in grandissimo danno delle famiglie, corruptela del vivere politico, et offense alla divinità maestà” Lov av 1562. (Cantini 1800-1808, IV, s 402). Carnesecchi, Carlo. *Cosimo I e la sua legge suntuaria del 1562*, Firenze, 1902.

<sup>301</sup> Veen, *Cosimo I De’ Medici*, 160-1.

<sup>302</sup> Ibid.

1565 gav Cosimo Vasari i oppdrag å ha oppsyn med rivingen av *ponten*, for at messen skulle være synlig for alle troende i tråd med motreformasjonens ideal om å åpne kirkerommet for øvrigheten.<sup>303</sup> Med Vincenzo Borghini som rådgiver ble kunstnere og temaene valgt,<sup>304</sup> der i blant også Bronzino, som malte *Gjenoppstandelsen av Jairus' datter* til et alter i Santa Maria Novella i 1570. Cosimo fulgte programmet den kristne estetikken og det post-Tridentinsk teologiske skjema, som også reflekterte hertugens politiske posisjonering med hensyn til paven og til dekretene gitt av konsilet i Trient i 1563. Maleriene var stort sett utført av de yngre medlemmene av akademiet,<sup>305</sup> og alle maleriene var i et anstendig, klassiserende formspråk. I motsetning til Bronzinos *San Lorenzos martyrium* som ikke følger den religiøse doktrinen til konsilet i Trient overhodet, ble dekorasjonene på denne måten et uttrykk for Cosimos nye kulturelle og politiske program som ble strammet inn under hans autoritet.<sup>306</sup>

Forklaringen på hvorfor Cosimo på midten av 1560-tallet snur og imøtekommer kirkeadministrasjonens (mot)reformasjon kan være, som Veen mener, at Cosimo aldri sluttet å jage etter en høyere tittel og derav anerkjennelse av pavesete.<sup>307</sup> Da Pave Pius V kom til makten var han villig til å støtte Cosimo og love ham en storhertugtittel, i bytte mot at Cosimo overholdt alle reformer pålagt av kirken. Cosimo mistet ikke noe tid med å imøtekomme alle dekretene konsilet i Trient hadde konkludert. I 1569 fikk Cosimo lønn for 'strevet' da Paven gav ham tittelen storhertug.<sup>308</sup>

## Oppsummering

I dette kapittelet har jeg gjort rede for Cosimos viktige rolle for den blomstrende kunsten i Firenze på 1500-tallet, og dermed kan man også se betydningen av de lange kulturpolitiske linjene. Medici-familiens nedgangsperiode før Cosimo tok over rollen som hertug, var en viktig motivator for å både gjenopprette familiens storhetstid og styrke egen politiske posisjon. Cosimo forsto kunstens betydning og sentrale rolle i å både illustrere og demonstrere makt og rikdom, samt erverve en politisk posisjon. Grunnleggelsen av

---

<sup>303</sup> I Veen, *Cosimo I De' Medici*, 4. Marcia B. Hall. *Renovation and Counter-Reformation: Vasari and Duke Cosimo in Sta Maria Novella and Sta Croce 1565-1577*. Oxford: Oxford University Press, 1979.

<sup>304</sup> Luchinat, et al., *The Medici*, 43.

<sup>305</sup> Ibid.

<sup>306</sup> Med det mener jeg at han nå ikke bare har kontroll som oppdragsgiver, som hertug, men han har også kontroll gjennom akademiene og hans lojale hop. Luchinat, et al., *The Medici*, 43.

<sup>307</sup> Veen, *Cosimo I De' Medici*, 4.

<sup>308</sup> Ibid.

akademiene og kunstnerstipendet var således viktige ledd i å skaffe seg innflytelse og lojalitet blant kunstnerne, som da stilte til tjeneste når Cosimo hadde behov for det. I dette kapitlet har vi sett at Bronzino hadde en sentral rolle ved Cosimos hoff og i akademiene, og dermed at Cosimo hadde en stor innflytelse på Bronzinos kunstnerskap, både med tanke på formspråk, innhold og typen oppdrag.

Da forholdet til pavemakten ble bedre og tettere i 1560-årene, skjedde det et skifte i dekoreringsfokuset til Cosimo. Det er nettopp i denne perioden Bronzino fikk sitt oppdrag med å male *San Lorenzos martyrium*, som ble avduket i 1569. Som ‘husdekoratør’, helt fra starten av Cosimos regjeringstid, med sentrale roller i begge akademiene, og med kunstnerstipend fra Cosimo, får man et bilde av at Bronzino arbeider tett sammen hertugen store deler av sin karriere.<sup>309</sup> Det er naturlig å anta at Bronzino må ha kjent hertugen godt og at de hadde et gjensidig forventingsforhold til hverandre. Cosimo visste hva han fikk og kunne forvente av Bronzino, og Bronzino kjente sannsynligvis godt hertugens smak og hva han forventet både av innhold og kvalitet i et oppdrag. Han er med å detaljstyre kunsten som oppdragsgiver, noe som også understrekes av hans ønske om å personlig godkjenne Bronzinos skisser til *San Lorenzos martyrium*. Tatt i betraktning at Cosimo bestilte dekorasjoner til Santa Maria Novella samme år som han bestiller *San Lorenzos martyrium*, blant annet et verk av Bronzino som fulgte dekreten til konsilet i Trient, betyr det at Cosimo, så vel som Bronzino, var klar over dekreten, noe som er med på å ytterligere understreke radikaliteten i fresken.

---

<sup>309</sup> Barzman, *The Florentine Academy*, 30.





## 5. Konklusjon

*Hvilke mulighetsbetingelser ligger til grunn for Bronzinos radikale fremstilling av martyren San Lorenzo i en så sentral og viktig kirke i Firenze?*

Denne oppgaven har belyst ulike historiske betingelser som kan ligge til grunn for at Agnolo Bronzino hadde mulighet til å gjøre en slik fremstilling av *San Lorenzos martyrium* (1569) i en av de viktigste kirkene i Firenze. Ved hjelp av Baxandals metodiske rammeverktøy, *period eye*, har jeg kunnet tilnærme meg *San Lorenzos martyrium* med en deltagerforståelse. Mer spesifikt har jeg gjennom denne tilnærmingen etablert at fresken på flere punkter var radikal i sin samtid; dens dimensjon, plassering, formspråk, innhold og ikonografi. Jeg har vist at radikaliteten er tett knyttet til med freskens samtidskontekst, nettopp fordi konsilet i Trient har konkludert og utstedt en rekke dekreter om hva kirkekunst skal inneholde og ikke, og belyst dette ved å undersøke Vasari og Borghinis resepsjon av *San Lorenzos martyrium*.

Fresken er fremstilt i et kristent sakralt rom hvor man etter konsilet i Trient kan forvente et mer moderat og nøkternt formspråk. Desto mer oppsiktsvekkende blir Bronzinos formale brudd med kirkedekretene når man tar i betraktning at han har et bredt spekter av formspråk å spille på. Betingelsene som skulle ha ligget til grunn for Bronzinos skapelse av martyrfresken, med tanke på kirkedekretene, ser ut til å ha blitt overstyrt av hans oppdragsgiver Cosimo *Primo* de' Medici. Og som etablert; operer Bronzino med en *modal stil* som han former etter oppdragsgiver ønske. Det er en kompleks overgangsperiode mellom opptakten til (mot)reformasjonen og konsilet i Trients avslutning i 1563, og frem til begynnelsen av 1600-tallet. Perioden var preget av polarisering, da særlig mellom kirkesenteret Roma og Cosimos Firenze. Cosimo var en svært kontrollerende mann, både som oppdragsgiver og som enehersker. Han forsto kunstens betydning og sentrale rolle i å både illustrere og demonstrere makt, samt erverve en politisk posisjon. Han var med på å detaljstyre i alle oppdrag han bestilte. Og Cosimo var med på å styre den kunstneriske utviklingen til Bronzino, hertugens 'husdekoratør', og hans *modale stil*.

Uten at det foreligger noe tekstlig bevis for detaljene i Cosimos bestilling er det umulig å si med sikkerhet at det var hertugen som bestemte ikonografi, innhold og formspråk til fresken. Men som vi ser fra det tekstlige dokumentet skulle Cosimo godkjenne skissene til Bronzino

før han kom i gang med arbeidet. Alt peker mot at Cosimo var en svært sterk oppdragsgiver som bestemte både formspråk, ikonografi og innhold i *San Lorenzos martyrium*. Siden det var kirkeadministrasjonens ansvar å godkjenne kirkekunsten kan det tenkes at Cosimo overstyrte eventuelle protester administrasjonen kunne ha hatt i San Lorenzo. Mediciene hadde lenge styrt bruken av San Lorenzo-kirken, og dermed er det lettere å tro at Cosimo også kunne påvirke avgjørelsene om hva som kunne males og ikke inne i kirken.

Den svært Michelangesque fresken står igjen som et stort punktum for Bronzinos karriere, og som en kontrast til retningen kirkekunsten beveget seg i. Fresken fikk kanskje ikke det ettermæle Bronzino hadde håpet på.

### Videre tanker om prosjektet

Underveis i analysen kom jeg over en problemstilling jeg gjerne skulle hatt mer plass og tid til å ta for meg. Det ligger nemlig en betydning dimensjon i fresken som kan fordre til videre diskusjoner om kjønnsperspektiv. I fresken har nemlig Bronzino fremstilt nakne menn og *ikke* kvinner. Alle kvinnene han har mal er gjengitt i bekledding. Her ligger det en mulig interessant diskusjon om kjønnsperspektiv på 1500-tallet og da særlig i denne brytningsperioden. Er det kjønnsforskjeller i holdninger til kvinner og menn? Er en naken kvinnekropp mer 'usømmelig', enn en mannskropp?

## 6. Kilder

### 6.1 Litteraturliste

Armenini, Giovanni Battista. *De' veri precetti della pittura*, 1586. Oversatt av Edward J. Olszewski (ed.) *On the True Precepts of the Art of Painting*. New York: Burt Franklin, 1977.

Allegrì, Ettore, Alessandro Cecchi. *Palazzo Vecchio e i Medici: guida storia*. Firenze: SPES 1980.

Bambach, Carmen C., Janet Cox-Rearick, Georg R. Goldner, Philippe Costamagna, Marzia Faietti, Elizabeth Pilliod. *The Drawings of Bronzino*. New York: Yale University Press, 2010.

Barzman, Karen-Edis. *The Florentine Academy and the Early Modern State: The Discipline of Disegno*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

Baxandall, Michael. *Painting & Experience in fifteenth-century Italy*. UK: Oxford University Press, 1988.

Baxandall, Michael. *Patterns of Intention: On the Historical Explanation of Pictures*. New Haven: Yale University Press, 1985.

Belting, Hans. *Likeness and Presence, A History of the Image before the Era of Art*. Oversatt av Edmund Jephcott. Chicago: The University of Chicago Press, 1996.

Blunt, Anthony. *Artistic Theory in Italy 1450-1600*. Oxford: Oxford University Press, 1962.

Bokmålsordboka, s.v. "radikalt". Hentet 03.oktober 2017 fra  
<https://ordbok.uib.no/RADIKALT>

Borghini, Raffaello. *Il Riposo*. Oversatt av Lloyd H. Ellis Jr.. Toronto: University of Toronto Press, 2007.

- Borsook, Eve og Johannes Offerhaus. *Sassetti and Ghirlandaio at Santa Trinita, Florence*. Holland: Davaco Publishers, 1981.
- Brock, Maurice. *Bronzino*. Oversatt av David P. Rabinowitz og Christine Schultz-Touge. Paris: Flammarion, 2002.
- Burke, Jill. *Changing Patrons, Social Identity and the Visual Arts in Renaissance Florence*. University Park Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 2004.
- Cavallieri, Giovanni Battista. *Ecclesiae Militantis triumphus*. Biblioteca Angelica, Roma. 1585.
- Carnesecchi, Carlo. *Cosimo I e la sua legge suntuaria del 1562*, Firenze, 1902.
- Campbell, Stephen J.. *Counter Reformation polemic and Mannerist counter-aesthetics: Bronzino's Martyrdom of St. Lawrence in San Lorenzo*. Chicago: The University of Chicago Press, 2004.
- Clements, Robert J.. *The Poetry of Michelangelo*, New York: New York University Press, 1965.
- Cox-Rearick J.. *Bronzino's chapel for Eleonora di Toledo in the Palazzo Vecchio*. London, 1993.
- Dale, Kent. *Cosimo De' Medici and the Florentine Renaissance: The Patron's Oeuvre*. New Haven: Yale University Press, 2000.
- Eclercy, Bastian (ed.) *Maniera, Pontormo, Bronzino and Medici Florence*. München: Prestel Publishing Ltd., 2016.
- Eisenbichler, Konrad (ed.). *The cultural Politics of Duke Cosimo I de' Medici*. Aldershot: Ashgate Publishing Company, 2001.

Falciani, Carlo (ed.) og Antonio Natali (ed.). *Bronzino: Painter and Poet at the Court of the Medici*. Firenze: Mandragora, 2010.

Falciani, Carlo (ed.) og Antonio Natali (ed.). *Pontormo e Rosso Fiorentino: Divergenti vie della "Maniera"*. Firenze: Mandragora, 2014.

Falciani, Carlo og Antonio Natali. *The Cinquecento in Florence: 'Modern Manner' and Counter-Reformation*. Firenze: Mandragora, 2017.

Fernie Eric (ed.). *Art history and its methods: a critical anthology*. London: Phaidon Press Limited, 1995.

Fenlon, Dermot. *Heresy and obedience in Tridentine Italy: Cardinal Pole and the other counter reformation*. London: Cambridge University Press, 1972.

Fripo, Massimo. *Gli affreschi di Pontormo a San Lorenzo: Eresia, politica e cultura nella Firenze di Cosimo I*. Torino: Giulio Einaudi editore s.p.a., 1997.

Freedberg, David. "The Representation of Martyrdoms during The Early Counter-Reformation in Antwerp". *The Burlington Magazine*, Vol. 118, No. 876 (mars 1976): 128-138.

Freedberg, Sydney. J.. *Painting in Italy 1500 to 1600*. Harmondsworth: Penguin Books, 1971.

Gaston, W. Robert (ed.) og Louis A. Waldman (ed.). *San Lorenzo, A Florentine Church*. Villa I Tatti, Firenze: Dumbarton Oaks Publications, 2017.

Gillgren, Peter. *Siting Federico Barocci and the Renaissance Aesthetic*. Farnham: Ashgate, 2011.

Gilio, Giovanni Andrea. *Dialogue on the Errors and Abuses of Painters*, 1564. Oversatt av Michael Bury og Lucinda Byatt. Los Angeles: Getty Research Institute, 2018.

Gilio, Giovanni Andrea. *Dialogo nel quale si ragiona degli errori e gli abusi de' pittori circa l'istorie*, 1564. Hentet 23. Oktober 2017, fra [http://www.memofonte.it/home/files/pdf/scritti\\_gilio.pdf](http://www.memofonte.it/home/files/pdf/scritti_gilio.pdf)

Gombrich, Ernst. "Style", in *International Encyclopedia of the Social Sciences*, vol. 15, D. L. Sills (ed.), New York, 1968, pp 352-361; reprintet. i *The Art of Art History: A Critical Anthology*, andre utgave, Donald Preziosi (ed.), (2009): 129-140.

Gruborovic, Zlatan. "Bronzino's Martyrdom of Saint Lawrence: a reconsideration", i *Word and Image*. Vol. 26, Nr. 4 (Oktober - desember 2010): 453-462.

Hall, Marica B. (ed), William E. Wallace, Thomas F. Mayer, Melinda Schlitt, Margaret A. Kuntz. *Michelangelo's Last Judgment*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

Hall, Marcia B.. *Renovation and Counter-Reformation: Vasari and Duke Cosimo in Sta Maria Novella and Sta Croce 1565-1577*. Oxford: Oxford University Press, 1979.

Halvorsen, Per Bjørn. (2018, 5.september). S.v. "Jesuitorden", I Store norske leksikon. Hentet 11.desember 2018, fra <https://snl.no/Jesuitordenen>

Holt, E.G.. *Literary Sources of Art History*. Princeton: Princeton University Press, 1947.

I Decreti del Concilio di Trento. Hentet 14. desember 2018, fra [http://www.documentacatholicaomnia.eu/03d/1545-1563-.Concilium\\_Tridentinum\\_Canones\\_et\\_Decreta\\_\(Testo\\_divulgativo\)\\_IT.pdf](http://www.documentacatholicaomnia.eu/03d/1545-1563-.Concilium_Tridentinum_Canones_et_Decreta_(Testo_divulgativo)_IT.pdf)

Jones, Martin D. W.. *The Counter Reformation, Religion and Society in Early Modern Europe*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

Kempers, Bram. *Painting, Power and Patronage*. London: Allen Lane the Penguin Press, 1992.

Knutsen, Gunnar Winsnes. (2018, 04. januar). s.v. “inkvisisjonen” I *Store norske leksikon*.  
Hentet 11. desember 2018, fra <https://snl.no/inkvisisjonen>

Kolrud, Kristine. (2018, 25. september). s.v. “Agnolo Bronzino”, I *Store norske leksikon*.  
Hentet 04. januar 2019, fra [https://snl.no/Agnolo Bronzino](https://snl.no/Agnolo_Bronzino)

Lavin, Marilyn Aronberg. *The place of Narrative, Mural Decoration in Italian Churches, 431-1600*. London: The University of Chicago Press, 1990.

Lawrence, Cynthia. *Women and Art in Early Modern Europe: Patrons, Collectors and Connoisseurs*. University Park: Pennsylvania State University Press, 1997.

Luchinat, Cristina Acidini (ed.), Suzanne B Butters, Marco Chiarini, Janet Cox-Rearick, Alan P. Darr, Larry J. Feinberg, Annamaria Giusti, Richard A Goldthwaite, Lucia Meoni, Kirsten Aschengreen Piacenti, Claudio Pizzorusso og Anna Maria Testaverde. *The Medici, Michelangelo, & the Art of Late Renaissance Florence*. New Haven: Yale University Press, 2002.

MacCulloch, Diarmaid. *Reformation: Europe's House Divided, 1490-1700*. London: University of Michigan, 2004.

Machiavelli, *The Prince and Other Works*, vol. I, Firenze, 1532.

McCorquodale, Charles. *Bronzino*. London: Jupiter Books, 1981.

*the Medici Archive Project*, September 2017 - januar 2019, <http://www.medicis.org/>

Minor, Vernon Hyde. *Art History's History*. Andre utgave, New Jersey: Prentice Hall, 2001.

Mulcahy, Kevin V.. “The cultural policy of the Counter-Reformation: the case of St. Peter’s”.  
*International Journal of Cultural Policy*. Vol. 17., No. 2, (2011):121-152.

- Nagel, Alexander og Christopher N. Wood. *Anachronic Renaissance*. New York: Zone Books, 2010.
- Najemy, John M.. *A History of Florence 1200-1575*. Oxford: Blackwell Publishing, 2006.
- Noreen, Kristin. "Ecclesiae militantis triumphus: Jesuit Iconography and the Counter-Reformation", *The Sixteenth Century Journal*. Vol 29. No.3 (1998): 698-751.
- Nygren, Barnaby. "Una cosa che non e': Perspective and Humour in the Paintings of Filippo Lippi". *Oxford Art Journal*. Vol. 29. No. 3 (2006): 319-339.
- Oprea Medicea Laurenziana, "La basilica", "I chiostrini" og "La Biblioteca Medicea Laurenziana" Hentet 27. September 2017, fra <http://www.operamedicealaurenziana.org/>
- Parker, Deborah. *Bronzino, Renaissance Painter as Poet*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- Paoletti, John T. og Gary M. Radke. *Art in Renaissance Italy*. Fjerde udgave. London: Laurence King Publishing Ltd., 2011.
- Partridge, Loren. *Art of Renaissance Florence, 1400-1600*. London: University of California Press, 2009.
- Pillod, Elizabeth. *Pontormo, Bronzino, Allori: A Genealogy of Florentine Art*. New Haven: Yale University Press, 2001.
- Pillod, Elisabeth. "Le Noli me tangere de Bronzino (1503-1572) et la décoration de la chapelle Cavalcanti de l'église Santo Spirito à Florence." i *Revue du Louvre*, nr. 5/6. (Desember 1991): 50-61.
- Preziosi, Donald (ed.). *The Art of Art History: A Critical Anthology*. New York: Oxford University Press, 1998.



Sebregondi, Ludovica. *Pontormo and Rosso Fiorentino in Florence And Tuscany*. Firenze: Maschietto Editore, 2014.

Sherman, John. *Mannerism*. Harmondsworth: Penguin, 1967.

Smith, Graham. "Cosimo I and the Joseph Tapestries for the Palazzo Vecchio", i *Renaissance and Reformation*. Vol. 6, nr. 3 (August 1982): 183-196.

Steinberg, Leo. *The Sexuality of Christ in Renaissance Art and in Modern Oblivion*. Chicago: University of Chicago Press, 1983.

Store norske leksikon. s.v. "motreformasjonen". Hentet 11. mai 2018, fra <https://snl.no/motreformasjonen>

Store norske leksikon. s.v. "Trientkonsilet". Hentet 11. mai 2018, fra <https://snl.no/Trientkonsilet>

Strehlke, Carl Brandon. *Pontormo, Bronzino, and the Medici, the Transformation of the Renaissance Portrait in Florence*. Philadelphia: Publishing Department Philadelphia Museum of Art, 2004.

Turner, A. Richard. *Renaissance Florence, The Invention of a New Art*. New Jersey: Pearson Collage Division, 2005.

Vasari, Giorgio, *The Lives of The Most Excellent Painters, Sculptors, and Architects*. Oversatt av Gaston du C. de Vere, introduksjon av Philip Jacks. New York: The Modern Library, 2006. Italienske oversettelser er

Vasari, Giorgio. *Le vite de' piu eccellenti pittori scultori ed architettori*, Gaetano Milanesi (ed.) vol. 8. Firenze, 1878-85. Hentet fra: <https://archive.org/details/levitedepiveccel03vasa/page/n3>

- Veen, Henk Th. van. *Cosimo I De' Medici and His Self-Representation in Florentine Art and Culture*. Oversatt av Andrew P. McCormick. New York:Cambridge University Press, 2006.
- Voragine, Jacobus de. *The Golden Legend, Readings on the Saints*. Oversatt av William Granger Ryan. New Jersey: Princeton University Press, 1993.
- Warburg, Aby. *The Renewal of Pagan Antiquity*. Oversatt av David Britt. London:Warburg Institute, 1999.
- Waterhouse, Ellis. "Some Painters and the Counter-Reformation before 1600". *Transactions of the Royal Historical Society*. Vol. 22. (1972): 103-118.
- Waterworth, J. (ed. og oversetter). *The Council of Trent: The canons and decrees of the sacred and oecumenical Council of Trent*. London: Dolman, 1848. Hentet 30. april 2018, fra: <https://history.hanover.edu/texts/trent.html>, og det 25. Kirkemøtet i Trient: <https://history.hanover.edu/texts/trent/ct25.html>
- Watt, Mary Alexandra. "The Reception of Dante in the Time of Cosimo I". I *The cultural Politics of Duke Cosimo I de' Medici*, Konrad Eisenvichler, Aldershot: Ashgate Publishing Company, 2001.
- Waźbiński, Zygmunt. *L'Accademia Medicea del Disegno a Firenze nel Cinquecento; Idea e Istituzione*, vol. I. Firenze: 1987.

## 6.2 Illustrasjonsliste

ill. 1: Agnolo Bronzino. *San Lorenzos martyrium*. Freske. 1569. Basilica di San Lorenzo.

Hentet fra: <https://www.wga.hu/html/b/bronzino/3/stlawren.html>

ill. 2: Agnolo Bronzino. *San Lorenzos martyrium*. Olje på vegg. 1526. Certosa del Galluzzo.

Eget fotografi.

ill. 3: Agnolo Bronzino. *Den hellige familie/ Sacra Famiglia/Panciatichi Madonna*. Tempera på panel. 1540. Galleria degli Uffizi. Hentet fra

<https://www.wga.hu/html/b/bronzino/3/holyfami.html>

ill. 4: Jacopo da Pontormo. *Syndefloden, skisse til koret i San Lorenzo*. Rødt kritt på papir.

1546. Galleria degli Uffizi. Hentet fra

<https://www.wga.hu/html/p/pontormo/drawings/2/10deluge.html>

ill. 5: Jacopo da Pontormo. *De fire Evangelister, skisser til koret i San Lorenzo*. Kull på papir.

1550 Galleria degli Uffizi. Hentet fra

<https://www.wga.hu/html/p/pontormo/drawings/2/07loren5.html>

ill. 6: Jacopo da Pontormo. *Gruppe med døde, skisser til koret i San Lorenzo*. Tegning. 1546

Galleria degli Uffizi. Hentet fra

<https://www.wga.hu/html/p/pontormo/drawings/2/07loren1.html>

ill. 7: Jacopo da Pontormo. *Jesus dommeren med skapelsen av Eva, skisser til koret i San Lorenzo*. Kull på papir. 1550. Galleria degli Uffizi. Hentet fra

<https://www.wga.hu/html/p/pontormo/drawings/2/07loren2.html>

ill. 8: Michelangelo Buonarroti. *Dommedag*. Freske. 1541. Det sixtinske kapell. Hentet fra

[https://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Last\\_Judgment\\_\(Michelangelo\)#/media/File:Last\\_Judgement\\_\(Michelangelo\).jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Last_Judgment_(Michelangelo)#/media/File:Last_Judgement_(Michelangelo).jpg)

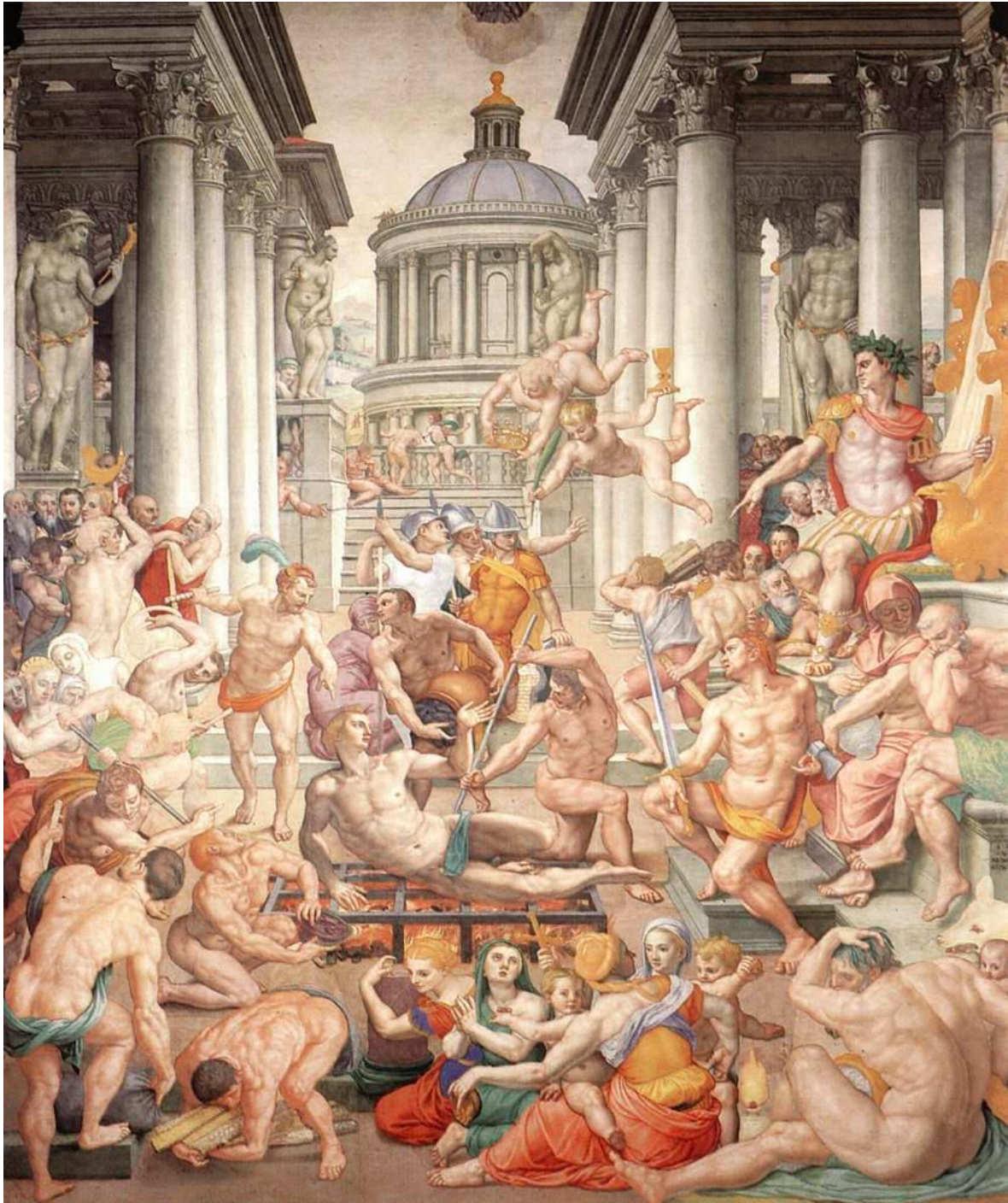
- ill. 9: Michelangelo Buonarroti. *Skapelsen av Adam*. Freske. 1510. Det sixtinske kapell.  
Hentet fra [https://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Creation\\_of\\_Adam#/media/File:Michelangelo - Creation of Adam \(cropped\).jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Creation_of_Adam#/media/File:Michelangelo_-_Creation_of_Adam_(cropped).jpg)
- ill. 10: Niccolò Circignani. *San Lorenzos martyrium*. Freske 1585. Santo Stefano Rotondo.  
Eget fotografi.
- ill. 11: Giorgio Vasari. *Sant Steffens martyrium*. Olje på lerret. 1560-tallet. Pinakoteket, Vatikanet. Hentet fra [https://www.wga.hu/html\\_m/v/vasari/1/16stephe.html](https://www.wga.hu/html_m/v/vasari/1/16stephe.html)
- ill. 12: Giorgio Vasari. *Tvilende Thomas*. Olje på panel. 1572. Santa Croce.  
Hentet fra [https://www.wga.hu/html\\_m/v/vasari/1/18thomas.html](https://www.wga.hu/html_m/v/vasari/1/18thomas.html)
- ill. 13: Girolamo Macchietti. *San Lorenzos martyrium*. Olje på panel. 1573. Santa Maria Novella. Eget fotografi
- ill. 14: Agnolo Bronzino. *Kristus i Limbo/Cristo nel Limbo*. Olje på panel. 1552. Museo dell'Opera di Santa Croce. Hentet fra [https://it.wikipedia.org/wiki/File:Refettorio\\_santa\\_croce,\\_discesa\\_nel\\_limbo\\_di\\_agnolo\\_bronzino.JPG](https://it.wikipedia.org/wiki/File:Refettorio_santa_croce,_discesa_nel_limbo_di_agnolo_bronzino.JPG)
- ill. 15: Agnolo Bronzino. *Gjenoppstandelsen av Jairus' datter*. Olje på panel. 1570. Capella Gaddi, Santa Maria Novella. Hentet fra [https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Raising\\_of\\_Jairus%27\\_daughter\\_by\\_Agnolo\\_Bronzino#/media/File:Angolo\\_bronzino,\\_resurrezione\\_della\\_figlia\\_di\\_giaro,\\_1570-72,\\_01.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Raising_of_Jairus%27_daughter_by_Agnolo_Bronzino#/media/File:Angolo_bronzino,_resurrezione_della_figlia_di_giaro,_1570-72,_01.jpg)
- ill. 16: Agnolo Bronzino og/eller Jacopo da Pontormo. *De fire evangelistene: Johannes, Markus, Matteus og Lukas*. Olje på tre. 1525. Hentet fra:  
<https://www.wga.hu/html/p/pontormo/4capponi/3tondo1.html>  
<https://www.wga.hu/html/b/bronzino/3/3tondo3.html>  
<https://www.wga.hu/html/b/bronzino/3/3tondo4.html>  
<https://www.wga.hu/html/p/pontormo/4capponi/3tondo2.html>

- ill. 17: Agnolo Bronzino. *Erkeengel Michael*. Olje på panel. 1525-28. Palazzo Madama, Torino. Hentet fra [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bronzino,\\_s.\\_michele\\_arcangelo,\\_1525\\_ca.,\\_da\\_palazzo\\_madama\\_a\\_torino\\_01.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bronzino,_s._michele_arcangelo,_1525_ca.,_da_palazzo_madama_a_torino_01.JPG)
- ill. 18: Jacopo da Pontormo. *Nedtagelsen*. Olje på tre. 1528. Cappella Capponi, Santa Felicità. Hentet fra <https://www.wga.hu/html/p/pontormo/4capponi/1deposa.html>
- ill. 19: Jacopo da Pontormo. *Erkeengel Michael*. Olje på panel. 1520. Chiesa di San Michele Arcangelo, Pontorme (Empoli). Hentet fra [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pontormo,\\_santi\\_giovanni\\_evangelista\\_e\\_michele\\_04.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pontormo,_santi_giovanni_evangelista_e_michele_04.JPG)
- ill. 20: Agnolo Bronzino. *Cosimo I de' Medici come Orfeo*. Olje på panel. 1539. Philadelphia Museum of Art. Hentet fra <https://www.wga.hu/html/b/bronzino/1/cosimo2.html>
- ill. 21: Agnolo Bronzino. *Portrett av Cosimo I de' Medici i rustning*. Tempera på panel. 1543. Galleria degli Uffizi. Hentet fra <https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/b/bronzino/index.html>
- ill. 22: Agnolo Bronzino. *Portrett av Eleonora di Toledo som en ung kvinne*. Tempera på panel. 1543. Národní Galerie. Hentet fra <https://www.wga.hu/html/b/bronzino/1/eleonorb.html>
- ill. 23: Leonardo da Vinci. *Damen med hermelen*. Olje på tre. 1490. Czartoryski Museum. Hentet fra [https://no.wikipedia.org/wiki/Damen\\_med\\_hermelen#/media/File:The\\_Lady\\_with\\_an\\_Ermine.jpg](https://no.wikipedia.org/wiki/Damen_med_hermelen#/media/File:The_Lady_with_an_Ermine.jpg)
- ill. 24: Leonardo da Vinci. *La belle Ferronnière*. Olje på tre. 1496. Louvre. Hentet fra [https://no.wikipedia.org/wiki/La\\_Belle\\_Ferroni%C3%A8re#/media/File:Leonardo\\_da\\_Vinci\\_\(attrib\)-\\_la\\_Belle\\_Ferroniere.jpg](https://no.wikipedia.org/wiki/La_Belle_Ferroni%C3%A8re#/media/File:Leonardo_da_Vinci_(attrib)-_la_Belle_Ferroniere.jpg)
- ill. 25: Agnolo Bronzino. *Dobbeltportrett av Dvergen Morgante*. Olje på lerret. 1533. Galleria Palatina. Hentet fra Brock. *Bronzino*, 177-78.

- ill. 26: Agnolo Bronzino. *Pietà med Maria Magdalena* (også kjent som *Cambi pala*). Olje på panel. 1530. Galleria degli Uffizi. Hentet fra [https://www.wga.hu/html/b/bronzino/3/e\\_pieta.html](https://www.wga.hu/html/b/bronzino/3/e_pieta.html)
- ill. 27: Agnolo Bronzino. *Noli me tangere*. Olje på panel 1560-61. Santo Spirito. Hentet fra <https://www.wga.hu/html/b/bronzino/3/nolime.html>
- ill. 28: Agnolo Bronzino. *Josef-syklusen*, her representert av *Vendita de Giuseppe*. Bronzinos design til Gobelenger. 1549. Palazzo del Quirinale. [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bronzino - Vendita di Giuseppe, 1549.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bronzino_-_Vendita_di_Giuseppe,_1549.jpg)
- ill. 29: Agnolo Bronzino. *Laminasjonen*. Olje på kopper. 1565. Galleria degli Uffizi. Hentet fra Brock, *Bronzino*.2002, 311.
- ill. 30: Michelangelo Buonarroti. *Libyske sybille*. Freske. 1511. Det sixtinske kapell. Hentet fra [https://en.wikipedia.org/wiki/Libyan\\_Sibyl#/media/File:Sibila L%C3%A0Dbica.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Libyan_Sibyl#/media/File:Sibila_L%C3%A0Dbica.jpg)
- ill. 31: Michelangelo Buonarroti. *Ignudi*. Freske. 1509. Det sixtinske kapell. Hentet fra [https://www.wga.hu/html\\_m/m/michelan/3sistina/2ignudi/03\\_4se.html](https://www.wga.hu/html_m/m/michelan/3sistina/2ignudi/03_4se.html)
- ill. 32: Agnolo Bronzino. *Madonna og barnet med sant Elisabet og barnet døperen Johannes*. Olje på tre. 1542. Louvre. Hentet fra: Steinberg, Leo. *The Sexuality of Christ in Renaissance Art and in Modern Oblivion*. Chicago: University of Chicago Press, 1983.
- ill. 33: Agnolo Bronzino. *Ritratto di Eleonora de Toledo col figlio Giovanni*. Olje på tre. 1545. Galleria degli Uffizi. Hentet fra <https://www.wga.hu/html/b/bronzino/1/leonora.html>

# Vedlegg

ill. 1: Agnolo Bronzino. *San Lorenzos martyrium*. Freske. 1569. Basilica di San Lorenzo.



ill. 2: Agnolo Bronzino. *San Lorenzos martyrium*. Olje på vegg. 1526. Certosa del Galluzzo. Eget fotografi.



ill. 3: Agnolo Bronzino. *Sacra Famiglia/Panciatichi Madonna*. Tempera på panel. 1540. Galleria degli Uffizi.

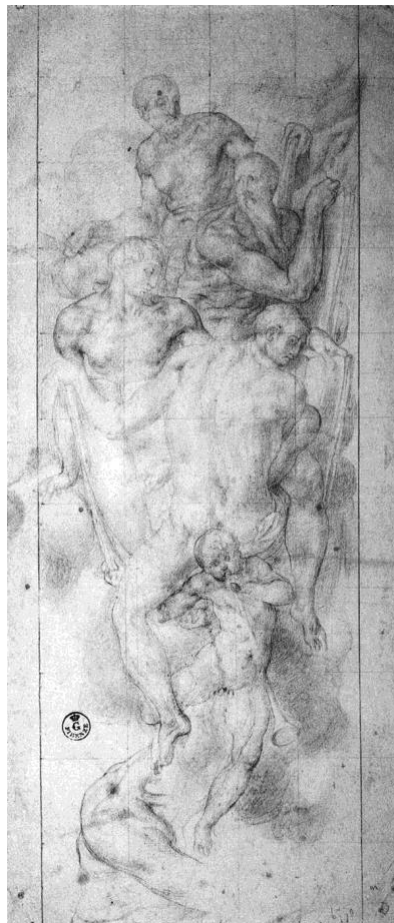




ill. 4: Jacopo da Pontormo. *Syndefloden*, skisse til koret i *San Lorenzo*. Rødt kritt på papir. 1546. Galleria degli Uffizi.



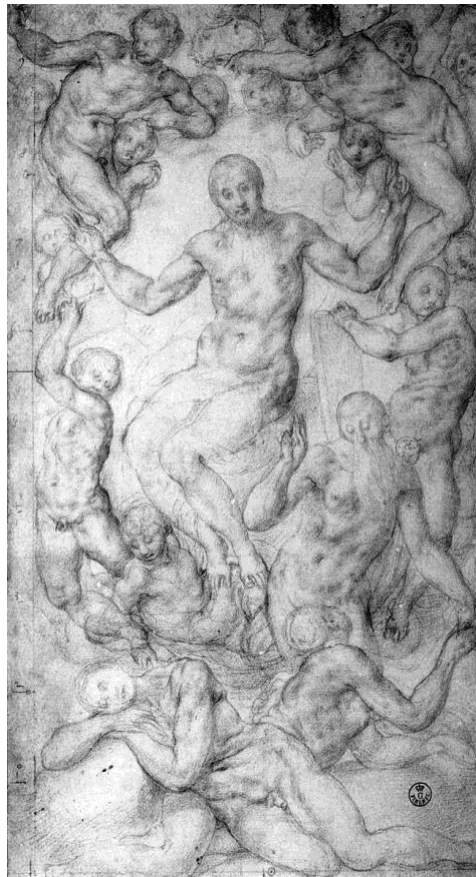
ill. 5: Jacopo da Pontormo. *De fire Evangelister*, skisser til koret i *San Lorenzo*. Kull på papir. 1550 Galleria degli Uffizi.



ill. 6: Jacopo da Pontormo. *Gruppe med døde, skisser til koret i San Lorenzo*. Tegning. 1546  
Galleria degli Uffizi.



ill. 7: Jacopo da Pontormo. *Jesus dommeren med skapelsen av Eva, skisser til koret i San Lorenzo*. Kull på papir. 1550. Galleria degli Uffizi.



ill. 8: Michelangelo Buonarroti. *Dommedag*. Freske. 1541. Det sixtinske kapell.



ill. 9: Michelangelo Buonarroti. *Skapelsen av Adam*. Freske. 1510. Det sixtinske kapell.



ill. 10: Niccolò Circignani. *San Lorenzos martyrium*. Freske 1585. Santo Stefano Rotondo. Eget fotografi



ill. 11: Giorgio Vasari. *Sant Steffens martyrium*. Olje på lerret. 1560-tallet. Pinakoteket, Vatikanet.



ill. 12: Giorgio Vasari. *Tvilende Thomas*. Olje på panel. 1572. Santa Croce.



ill. 13: Girolamo Macchietti. *San Lorenzos martyrium*. Olje på panel. 1573. Santa Maria Novella. Eget fotografi



ill. 14: Agnolo Bronzino. *Kristus i Limbo/Cristo nel Limbo*. Olje på panel. 1552. Museo dell'Opera di Santa Croce.



ill. 15: Agnolo Bronzino. *Gjenoppstandelsen av Jairus' datter*. Olje på panel. 1570. Capella Gaddi, Santa Maria Novella.



ill. 16: Agnolo Bronzino og/eller Jacopo da Pontormo. *De fire evangelistene: Johannes, Markus, Matteus og Lukas*. Olje på tre. 1525.



ill. 17: Agnolo Bronzino. *Erkeengel Michael*. Olje på panel. 1525-28. Palazzo Madama, Torino.



ill. 18: Jacopo da Pontormo. *Nedtagelsen*. Olje på tre. 1528. Cappella Capponi, Santa Felicità.



ill. 19: Jacopo da Pontormo. *Erkeengel Michael*. Olje på panel. 1520. Chiesa di San Michele Arcangelo, Pontorme (Empoli).

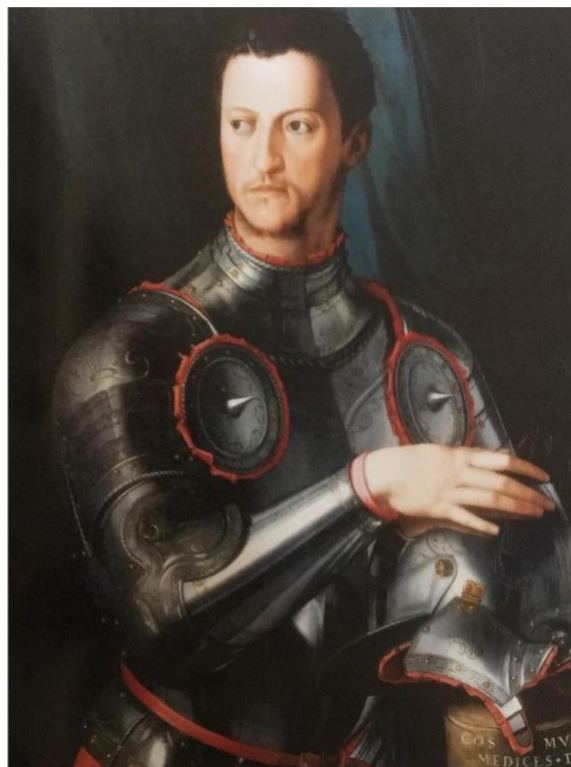




ill. 20: Agnolo Bronzino. *Cosimo I de' Medici come Orfeo*. Olje på panel. 1539. Philadelphia Museum of Art.



ill. 21: Agnolo Bronzino. *Portrett av Cosimo I de' Medici i rustning*. Tempera på panel. 1543. Galleria degli Uffizi.



ill. 22: Agnolo Bronzino. *Portrett av Eleonora di Toledo som en ung kvinne*. Tempera på panel. 1543. Národní Galerie.



ill. 23: Leonardo da Vinci. *Damen med hermelinen*. Olje på tre. 1490. Czartoryski Museum.



ill. 24: Leonardo da Vinci. *La belle Ferronnière*. Olje på tre. 1496. Louvre.



ill. 25: Agnolo Bronzino. *Dobbeltportrett av Dvergen Morgante*. Olje på lerret. 1533.  
Galleria Palatina.



ill. 26: Agnolo Bronzino. *Pietà med Maria Magdalena* (også kjent som *Cambi pala*). Olje på panel. 1530. Galleria degli Uffizi.



ill. 27: Agnolo Bronzino. *Noli me tangere*. Olje på panel 1560-61. Santo Spirito



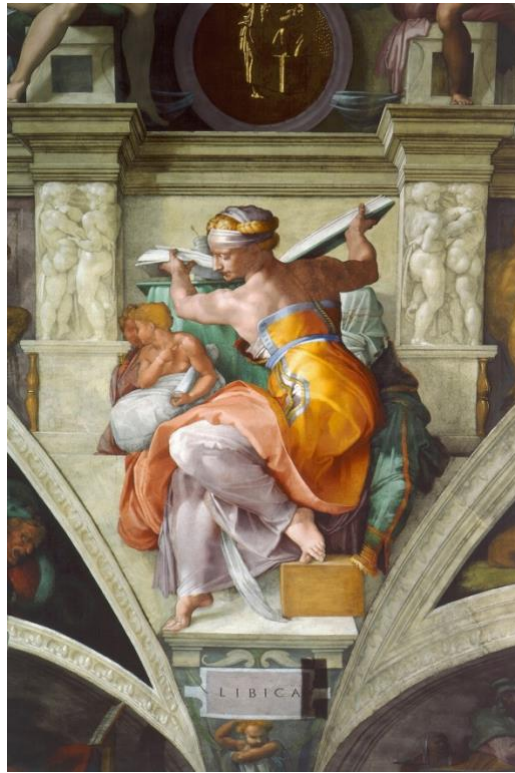
ill. 28: Agnolo Bronzino. *Josef-syklusen*, her representert av *Vendita de Giuseppe*. Bronzinos design til Gobelenger. 1549. Palazzo del Quirinale.



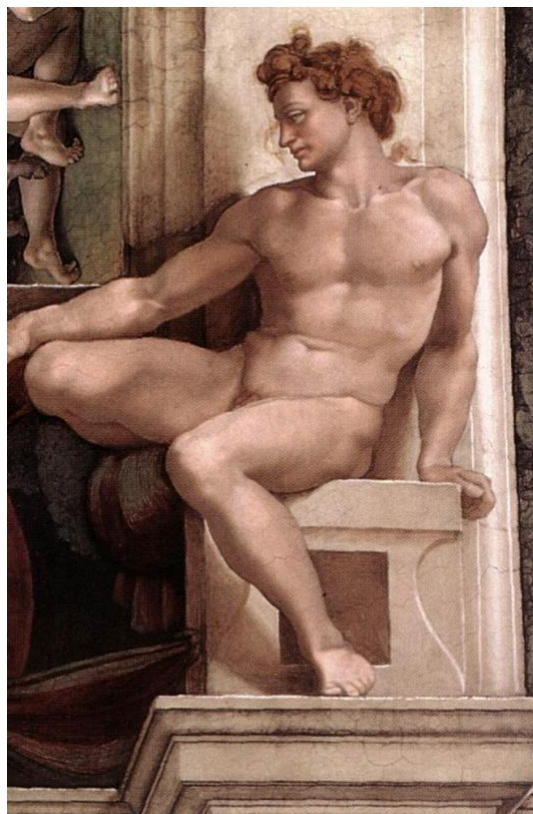
ill. 29: Agnolo Bronzino. *Laminasjonen*. Olje på kopper. 1565. Galleria degli Uffizi.



ill. 30: Michelangelo Buonarroti. *Libyske sybille*. Freske. 1511. Det sextinske kapell.



ill. 31: Michelangelo Buonarroti. *Ignudi*. Freske. 1509. Det sextinske kapell.



ill. 32: Agnolo Bronzino. *Madonna og barnet med sant Elisabet og barnet døperen Johannes*. Olje på tre. 1542. Louvre. Hentet fra: Steinberg, Leo. *The Sexuality of Christ in Renaissance Art and in Modern Oblivion*. Chicago: University of Chicago Press, 1983.



Figs. 214, 215. Bronzino, *Holy Family*, c. 1540–42, before and after 1980 cleaning.

ill. 39: Agnolo Bronzino. *Ritratto di Eleonora de Toledo col figlio Giovanni*. Olje på tre. 1545. Galleria degli Uffizi.



