

# ルネサンス期イタリアの女性

## —その社会状況とパトロネージ—

渡 邊 浩 明  
渡 邊 祐 子

### 1 序

中世から近代へと向かう14~16世紀のイタリアは、美術史上の時代区分では後期ゴシックから初期ルネサンス、盛期ルネサンス、マニエリスムにあたり、西洋美術史の一つの頂点とみなされる。古典古代の文化が再評価され、才能ある多くの画家や彫刻家が登場する中、芸術文化を愛好する気運が高まった。一方で、広く当時の社会状況をみると、未だ中世以来の前近代的な特徴がみられる。当時の画家や彫刻家は一般に「職人」とみなされていた。作品の制作は注文主による注文を契機に始められ、注文主が作品の対価を支払うという契約関係の下、作品には注文主の意向を忠実に反映することが求められた。ルネサンス期全体を通して画家の地位は次第に向上し、作品の対価も顔料や金箔などの原材料に対して支払われるものから、画家個人の技量に対して支払われるものへとその認識は変化していくが、注文主の中にはより主体的に作品の成立に関わり、時には作品の主題や表現方法にまで介入することもあった。このような、注文主による美術・芸術に対する支援全体のことを特に、パトロネージと呼ぶ。中世においては、美術作品のパトロネージは概ね教皇や、修道院長、王侯貴族などの極めて高い地位にある人びとに限られていた。その後、中世末期からルネサンス期に入ると、商人や富裕な市民階級が台頭し、彼らが美術品のパトロネージに参入するようになった。

当時、美術作品のパトロネージで重要な役割を果たした女性は稀な存在であるが、レオナルド・ダ・ヴィンチらの作品を積極的に収集したことで知られるマントヴァ公爵夫人イザベラ・デステのような例や、女子修道院長のような立場にあった女性がその教会堂のための注文を行なう例などは古くからあった。彼女らは為政者の妻として極めて高い身分にあったか、または社会的組織の長という特別な地位にあり、パトロネージを行いやすい立場にあった。しかし、より低い市民階級にあった女性たちが個人で行なったパトロネージも、数は多くないが知られているのである。本論の後半では、その中でも注文主の肖像画が作品の中に描かれている作例を取り上げ、彼女達が美術作品の注文を行なったいきさつや、作品にみられる特徴などについて論じたい。また、作品を鑑賞する前提として、女性たちが置かれた状況とはどのようなものだったのか、いくつかのポイントから考察する。

## 2 女性をめぐる当時の社会状況

ルネサンス時代の女性をとりまく環境がどのようなものであったのかを知ることは、女性によるパトロネージを考える上で不可欠である。まず、結婚やそれに伴う資産の動き、法的環境などの要素が、女性が美術品の注文を行う際にどのような影響を及ぼす可能性があったのかについて、検討を加える。

### 2.1 人口統計

フィレンツェのカタスト (catasto) とは、課税を目的として専門の役所において制作された租税台帳である。これまでに1427年、1457～8年、1480年に作成されたカタストの存在が知られており、これらの公的記録資料は、当時の都市やその近郊に生活した人々の家族構成や社会生活について、貴重な手がかりを与えてくれる。このカタストの内容に準拠した人口統計的な研究は、モルホ (Anthony Molho) やクラピッシュ (Christiane Klapisch-Zuber)、ヘルリヒ (David Herlihy) といった研究者たちによって行われていた<sup>1</sup>。また、同じく人口統計学的にヴェネツィアでの事例を扱っているのが、コイナッキ (Stanley Chojnacki) である<sup>2</sup>。

1427～30年のトスカーナでは、女性は平均的に17～18歳で結婚した (【表1】)。一方の男性に関しては、初婚の年齢がどんどん高まる傾向にあり、ヴェネツィアでの事例は、15世紀にわたって男性の晩婚化が進んだことを示している (【表2】)。結婚時の年齢は男性の方が10歳程年上であることが多く、富裕層では年齢差はさらに広がり、15～16歳であった<sup>3</sup>。

また、クラピッシュとヘルリヒの研究を通して、15世紀前半のトスカーナ地方では、人口に占める老人の割合が非常に高かったことが知られている<sup>4</sup>。その理由として、14世紀にイタリアをくり返し襲ったペストによる犠牲者が、若者と成年層に多かったものの、老年層には比較的少なかったことによると考えている研究者もいる<sup>5</sup>。

一方女性の場合、妊娠と出産が原因で死亡する割合が高かった。後に再度取り上げる【表3】は、フィレンツェの貴族アンドレア・ミネルベッティの一家に起きた出来事を、モルホが年表としてまとめたものである<sup>6</sup>。アンドレアは、88年の人生の中で3度結婚しているが、最初の妻マリア・ビーニも、2人目の妻エルメッリーナ・コルビネッリも、死産や流産を期に亡くなったようである。妻が出産などで亡くなった場合、夫は比較的高齢でも再婚することが多く、都市部では高齢の夫と、若い妻からなる家庭が少なくなかった<sup>7</sup>。時には父親と娘ほど年齢差のある夫婦も珍しくなかった。このような当時の風潮は、寡婦と寡夫の数の不均衡をもたらし、比較的年長の寡婦はかなりの数にのぼった。

### 2.2 寡婦

既述したように、男性と女性の結婚年齢の開きは、結婚した女性が比較的若いうちに寡婦とな

り、またその後も寡婦として過ごす可能性を高めた。そのため当時の女性は、自らが若くして寡婦となる可能性を意識せざるを得なかったと思われる。

1427年のフィレンツェのカタストで寡婦と寡夫の数を比べると、圧倒的に寡婦の方が多い。全人口に占める寡婦の割合は13.6%にのぼり<sup>8</sup>、寡夫の割合2.4%よりもずっと多いことが分かる<sup>9</sup>。このような割合の差が生じた理由は、男性は高齢になっても再婚したものの、年長の女性は再婚しない傾向にあったためである。人口調査が明らかにするところによると、40歳の女性のうち18%が寡婦であり、50歳では45%近くにのぼる<sup>10</sup>。さらに、20歳以下で未亡人になった女性の3分の2が再婚しているが、20～29歳の間に寡婦になった女性で再婚したのは3分の1、30～39歳では11%というように低下していく<sup>11</sup>。

カタストは世帯ごとの調査であるため、世帯主になっていた女性、すなわち独立して生活した女性について知ることができる。クラピッシュによると、当時の中層以上の市民の世帯では、寡婦は子供と暮らすかまたは独居生活を営むことが多く、実家や婚家の世帯の一員となることは少なかった<sup>12</sup>。寡婦が家長となっていた例は地方より都市に多いが、都市の上流階級に限ると地方においてよりも少なく、世帯主472人中女性は2人のみである（上流階級に限らずにフィレンツェ全体で見れば、割合は5%である）<sup>13</sup>。

都市で自立して暮らす裕福な寡婦というのは、この後で扱う嫁資の問題とも関連して、当時の女性の中では、本来ならば条件の上では最もパトロネージに参入しやすい立場にあったと思われるが、極めて稀な存在であったとすることができる<sup>14</sup>。

### 2.3 嫁資

ここでは女性をめぐる法律が、芸術のパトロネージをする女性の経済環境にどのような影響を与えたのか、嫁資（持参金）をめぐる相続の問題を中心に明らかにしていきたい。

嫁資にはローマ法に由来するドス（dos）、やドーテ（dote）、ランゴバルド法に由来するフェデルフィオ（faderfio）があった。ランゴバルド法は、6世紀にイタリアに進出したランゴバルド族の法律に由来する。ランゴバルド法は、ゲルマン諸部族の法典の中でも女性の相続権に対しては最も厳しい態度をとった<sup>15</sup>。ドスは、妻が婚姻のために実家から夫のもとにもたらした資産であり、結婚後は夫に帰属するが、婚姻解消後（とくに夫の死後）は、妻に返されるべきものと考えられた。一方のフェデルフィオは、家長が女子に与える結婚祝いのようなもので、その価値も大きくなかった。ローマ法とランゴバルド法の間には、女子の相続権に対する考え方にも違いがあった。女子の相続権に関して、相続における平等主義が存在したのはローマ法であった。年齢や性別を問わず平等に相続権が認められ、女子も原則的に同等の権利を有していたと考えられるローマ法に対し、ランゴバルド法では嫡出の男子がある場合には、女子は相続から排除された<sup>16</sup>。ローマ法とランゴバルド法は次第に内容的に接近し、中世後期の都市における慣行が成立

した。すなわち、嫁資は結婚生活の様々な負担を支えるために妻の父（家長）によって用意され、父から夫に支払われた。婚姻関係が継続している間は夫がそれを管理したが、夫が死んだ場合には、妻は夫の相続人に対して嫁資の返還を請求することができた。しかし嫁資は相続と結びつけられ、父が死去しても、女子は嫁資の故に相続から排除された<sup>17</sup>。モデナ、パドヴァ、パヴィア、ブレジャなどでは、母や兄弟の財産についても相続から排除されると規定している都市もあった<sup>18</sup>。

13世紀以降の嫁資の高騰は、娘を持つ貴族の家庭に多大な経済的負担を強いることとなった。そのような状況への対策として、1425年にフィレンツェの貴族たちの間では、嫁資のための保険制度であるモンテ・デッレ・ドーティ（Monte delle Doti：嫁資基金、嫁資抵当銀行などと訳される）が設立された。同じような制度は他の都市でもみられた。しかし根本的な解決には至らず、嫁資を用意できないので修道院に入るより他にないという女性たちが増えた。モルホは、フィレンツェの名門貴族アンドレア・ミネルベッティの回想録を調べ、彼の一家に起こった、結婚や子供たちの出生などの出来事を年表としてまとめている。その年表を【表3】とする。モルホの調査によると、アンドレアは3人の妻との間に14人の子を儲けたが（3人は夭折）、9人の娘たちのうち5人は修道院に入っている<sup>19</sup>。この表から判断できるのは、結婚させる娘とそうでない娘を親が早い段階で選別しているということである。結婚しなかった次女、三女、四女、六女、七女は、皆15才になる前に修道院に入っており、とりわけ三女と四女は4才で修道院に入ったことが分かる。一方、結婚したのは長女と五女、八女であるが、3～4歳でモンテ・デッレ・ドーティに預金を始めている。九女は夭折している。嫁資は経済力に応じた額が設定されたので、必ずしも経済的に困窮していた訳ではない家庭の娘たちでも、十分な嫁資が用意されないという事態が起こったと思われる。

夫が死亡した場合には、妻が嫁資を得ることができ、これは広く認められた原則であった<sup>20</sup>。しかし、婚家で嫁資が運用されていたり、夫の生前に財産の一部を贈与すると引き替えに、嫁資抵当権を放棄させられたりするケースもみられ、寡婦に返還される嫁資は、持参時よりも少額になる可能性があった<sup>21</sup>。妻が死亡したときは、嫁資は子のもとなる。一方、子がいない場合の対応については地域差が大きく、ミラノ、ピアチェンツァ、フィレンツェなどでは全額が夫のものとなったのに対し、ジェノヴァ、ピサ、ボローニャなどでは半分が夫に、半分が嫁資のももとの設定者であった妻の父に帰属した<sup>22</sup>。ルッカでは3分の2が夫のものになった。このような事情から、実家と婚家が嫁資をめぐる利害で対立することもあったようである<sup>23</sup>。

嫁資の返還を受けるためには、亡夫の相続人（夫の嫡男であるから、多くの場合は自分の子でもある）に対し、嫁資の返還請求の訴えを起こす必要があった。しかも、しばらくの間は夫の家に留まり、寡婦として過ごす期間を経ることが一般的であった。都市によっては1年、8ヶ月、6ヶ月など、夫の死後妻が訴えを起こせるまでの期間が法で定められていた<sup>24</sup>。このようなプロ

セスを経て嫁資は返還されたが、その返済が完了するまで、相続人は寡婦を扶養する義務があった。

女性がこのように嫁資の返還を受ける際、またその運用を行う際には、法定後見人またはムンドゥアルドゥス (mundualdus: ラテン語。イタリア語では mundualdo) の同意を得る必要があった。このムンドゥアルドゥスとは、ランゴバルド法に由来する女性に対する法的後見人のことで、親族のうちの成人男性のみがこれになる権利を有しており、結婚している女性のムンドゥアルドゥスは、夫であることが多かった。ムンドゥアルドゥスの制度は、ローマ法下の都市では採用されていなかった。その中にはヴェネツィア、トレヴィーゾ、フリウリ地方、ベッルーノ、ジェノヴァ、ヴェローナ、ヴィチェンツァ、ローマなどが挙げられる<sup>25</sup>。これらの都市では比較的自由に、女性が美術作品を注文できたのではないかと、キングは推測している<sup>26</sup>。

なお、嫁資の制度は結婚の取り決めにあたっての家同士の結びつきを、より強固なものにした。このような結婚制度のあり方は、男性が本質的に一つの家に属するのに対し、女性は生家と婚家という二つの家に属するという発想を生んだ。このことは、女性がその父親からの相続権から排除されるという結果をもたらした。それと引き替えに、嫁資を持たせることもまた必要不可欠となったのである。このような当時の認識を反映するかのように、女性注文主によっては、注文した作品の中に生家と婚家の両方の紋章を描かせている場合がある。

一生のうちに何度も美術作品の注文を行なえるほど裕福な場合を除いて、世俗の女性たちがパトロネージを行なうには、嫁資を自己の目的の為に使用できる立場にあるかどうかということが、重要な条件であった。女性たちは、しばしばパトロネージに遺言書を利用している。遺言書の法的効力は対外的にも有効に働いたため、必要に応じそれを書き直しながら、長期にわたるパトロネージを完成させることを可能にした。

## 2.4 修道会

中世後期からのフランチェスコ会やドメニコ会など托鉢修道会の拡大は、女子修道会 (第二会) の設立を促した。14世紀から15世紀にかけて修道院に入る女性が増え、女子修道院の数も急増したが<sup>27</sup>、これは先に述べた嫁資高騰問題に起因する結婚難と無関係ではないはずである<sup>28</sup>。

ウッドは、修道女たちは同じく修道会に入った血縁関係にある女性同志のネットワークを持ち、比較的大胆に活動したと述べており、必ずしも隔離され、孤独な存在という訳ではなかったようである<sup>29</sup>。修道会の共有主義にもかかわらず、個人の修道女が、個室で用いるための聖人像を注文するようなケースや、在俗の信徒が修道会の為に寄進をするということもあったようである<sup>30</sup>。

修道院のパトロネージは、極めて数多い。修道院に付属する教会堂、食堂、講堂、回廊などは、通常宗教的主題の絵画により装飾された。また、修道士や修道女の中には、写本の装飾を務めとする者もあった。しかし、女子修道院では男性の執事がアドバイザーとなっていることが多く、

そのため女子修道院によるパトロネージは、女性たちが独自で行ったパトロネージであるとは言い難い。

## 2.5 信心会、女子信者会 (sorority)、第三会

修道会以外の宗教的諸団体に、教区教会などに属する信徒団体である信心会や、女性の信者による団体である女子信者会、在俗ながら修道会の指導のもとに活動する第三会などがある。

第三会とは、修道会の指導の元に運営される、在俗の信徒団体である。最も代表的なフランシスコ会の例では、男子修道会（フランシスコ会）を第一会、女子修道会（クララ会）を第二会と呼び、既婚者を含む信徒の集団を第三会と呼ぶようになったことに由来している。第三会のメンバーは在俗での生活を続けたが、修道院のようなコミュニティを形成して共住生活をする律修第三会（英語で third order regular）も創設された。彼らは会則に従って、食前の祈りや、日ごとに詩篇を読む聖別された時を厳守（字が読めない者は主の祈りでもよい）し、年に三度（クリスマス、イースター、ペンテコステ）は罪の告白を行ない、月に一度説教を聞き、施しを募るために教区教会で集会を行なった。第三会の活動は主にメンバーの信仰面に的を絞ったものであり、信心会と女子信者会が信仰面以外の要素も強調する点とは違いがみられる。既婚の女性は夫の承諾なしには参加できず、律修第三会に入る場合を除いて脱退は認められなかった。キングによれば、1490～1550年の間にイタリアで列福の候補者になった女性は、ほとんどが律修第三会のメンバーであった<sup>31</sup>。このように、修道院の正規の会員になる以外にも様々な形で信徒による団体が存在し、美術品のパトロネージにも積極的に参入した。

以上のように、結婚や嫁資に関わる当時の慣習や法体制は、実質的には大きな圧力となって、女性たちが美術作品の注文に携わる機会や注文の内容を左右したと思われる。そこで、修道会などの組織によるものを除き、市民階級の女性で個人によるパトロネージを行ったのは、未亡人を中心に、持参金や遺産を運用するある程度の自由を得ていたケースと想定することができる。

## 3 寄進者像

家族礼拝堂の祭壇などに設置される宗教的テーマの作品に、寄進者の肖像が描き込まれること自体は、珍しいことではない。頭部に光輪を伴って描かれることの多いキリストや聖母、聖人たちなどの聖者像に対し、寄進者像は光輪を持たず、聖人や聖母に向かって祈りを捧げる特定のポーズで描かれることが多いため、比較的容易に見分けることができる。マザッチョによる《聖三位一体》（1425年）【図1】は、透視図法が効果的に用いられた初期ルネサンスの傑作であるが、中央やや下よりに十字架のキリストに向かって祈りをささげる寄進者夫妻の肖像を伴っている。

一般的に、美術作品に描かれた寄進者は、即ちその作品の注文主であると考えられる。注文主は神から受けた恩恵に対する感謝や、自己または一族の魂の救いを祈願するために、絵画や彫刻、

聖堂建築を注文し、費用を負担した。また、礼拝画 (quadri di devotione) と呼ばれる、個人が所有するのに適した小型の宗教画が、信者に聖書や聖人の生涯への瞑想を促すものとして描かれた。15世紀のイタリアでは、病気や事故などの災難の時に板絵を奉納し、聖人に祈願することがあった。通常これらの人物像は、寄進を行なった個人と作品とを関連付けて示すことを目的としており、肖像としての性格はそれ程強くない<sup>32</sup>。しかし、当初宗教的シーンの一部に介入したに過ぎなかった寄進者像は、ルネサンス期を通して次第に現実の人物に対する表現を深め、肖像画として独立したジャンルを形成していくようになったと考えられる。

また、キリスト教絵画において右側あるいは左側に描かれるということは、特別な意味を有していた。元々は、最終審判の日に、神に祝福された者たちが神の右側に位置するという考え方から、最後の審判図やその他のいくつかの図像において、左右のヒエラルキーがはっきりと認められるようになったものである。寄進者像が描かれる位置にもこの原則は踏襲されているようである。すなわち祭壇画などの場合、寄進者が向かって左側（中央の聖者像にとっての右側）に位置することは、より祝福されることを意味したと考えられる。左右の位階秩序は男女の性差に当てはめられ、例えば夫婦の寄進者像では、作例の多くは向かって左側に夫、右側に妻が位置し、また寄進者が集団で描かれる場合、向かって左側に男性の集団、向かって右側に女性の集団が描かれるケースが多くみられる。

### 3.1 寄進者像の図像の変遷

キリスト教における寄進者像は、ビザンティンのモザイク画に最初期の作例がみられる。中世には、ゴシック建築の聖堂などに、聖堂を寄進した王侯の彫像が配置されることがあった。ルネサンス期の寄進者像に直接的に結びついていくと思われる作例は、13世紀に登場する。十字架型の磔刑図の基部などに極めて小さく、主要な聖人像と比べて縮小された人物像として現れるようになる。このような小さな寄進者像は、十字架型の磔刑図の他にも、祭壇画の聖人像や聖母子像の傍らなどにもしばしば描かれ、中世末期から初期ルネサンス期にかけての寄進者像の一つの基本型といえる。このような画面上の大きさの違いは、一般的に、聖者像に対し寄進者像を控えめに表現したためであると説明されることが多い<sup>33</sup>。

15世紀になると、それまで祭壇画の翼部の区画に孤立していた聖人たちが聖母子の周囲に集まり、親しげに会話しているかのように描かれる「聖会話 (sacra conversazione)」の形式がみられるようになる。イタリアにおける寄進者像の作例には、この形式の中に描かれたものが非常に多い。聖人は寄進者自身の守護聖人や、作品を注文した聖堂あるいは寄進者の住む町の守護聖人であったり、修道会のための作品であればその創設者や修道会と関わりの深い聖人であったりする。画面の中で、守護聖人は寄進者を聖母に仲介し、聖人たちと寄進者との結びつきをより親しげなものとすることに寄与している。寄進者像と聖者像との関わりが増していくと共に、両者

の間の縮尺の違いは目立たないものになっていく。

### 3.2 地域による特徴

イタリア半島における寄進者像の表現形式には、地域によってそれほど大きな違いがある訳ではない。それは、多くの寄進者像が教会の家族礼拝堂の祭壇画や壁画に描かれたものであり、その図像は各地ではほぼ共通であること、そして、画家たちが比較的自由に都市間を移動し、注文を請け負ったことにも理由を求めることができるだろう。

一方、フランドルの画家たちは、イタリアとは異なる形式で寄進者像を描いている。彼らは一般的に、寄進者像を聖者像と同一の縮尺で描いている。また、イタリアの画家のように簡易な制作で済ませることができる横向きでは描かず、聖者像と同じ4分の3正面で描くことが多い<sup>34</sup>。このような特徴は、油彩画による精緻な描写を特徴とする北方ルネサンスの絵画において、当初から写実への傾向が強かったこととの関連が推測される。

### 4 女性によるパトロネージの具体例—ヴェネツィア、サンタ・マリア・フォルモーザ教区の3人の妻たちによるパトロネージ

引き続き、女性が行なったパトロネージの具体例を論じる。女性によるパトロネージの多くは家族礼拝堂の祭壇画、壁画、墓碑彫刻において行われた。家族礼拝堂は、教会堂など公的な建物の中にある区切られた空間で、都市の有力な一族が墓所として利用した。そのため、祭壇画の多くは葬儀と関連付けられた。

バルトロメオ・ヴィヴァリーニによる《慈悲の聖母と聖アンナ伝》(1470-3年)は、ヴェネツィアのサンタ・マリア・フォルモーザ聖堂【図2】の教区に在住する3人の女性の共同出資により実現した作品である<sup>35</sup>。

同聖堂では、1470年に銀製の祭壇画が盗まれたため、祭壇画を新調するために遺言制作者から資金援助をとりつける必要があった。その必要に応えたのが、煉瓦職人ヴィットの妻ルチア、ジャコモ・ダ・セベニーコの妻マルガリータ、そしてジョヴァンニ・ダ・コルファーの妻マルガリータであった。彼女たちはそれぞれの遺言書の中で、聖堂の祭壇画の為に寄付をする旨を指示した<sup>36</sup>。1470年12月作成の遺言書で、5ドゥカートを出資(煉瓦職人ヴィットの妻ルチア)、1470年9月、3ドゥカートを祭壇画の制作のために(ジャコモ・ダ・セベニーコの妻マルガリータ)、1473年3月、12ドゥカートを祭壇画とそのカーテンのために(ジョヴァンニ・ダ・コルファーの妻マルガリータ)との記録が残っている。また、続けて未亡人レジーナ、画家ジョルジョ、またその他の信徒たちも出資に加わって作品の制作は順調に進み、1473年のうちに完成をみた。作者バルトロメオ・ヴィヴァリーニは、後期ゴシック様式からルネサンスへの過渡期に、ヴェネツィアを中心に活躍した画家の一人である。ヴィヴァリーニの一族は三代にわたって工房を主宰し、ベリー



ニー族と並んで15世紀後半のヴェネツィア絵画を代表する画家一族である。1470年代は、バルトロメオの画家としての最盛期にあたる<sup>37</sup>。

この作品は三連祭壇画の形式を持っており、中央のパネルには、慈悲を乞う人々を大きく広げたマントの下に庇護する聖母の図像「慈悲の聖母 (Madonna della Misericordia)」が描かれている。慈悲の聖母は、13世紀の修道院美術以来急速に広まり、さらに慈悲の聖母を守護者とする慈善同信会に多く採用されるなど、人気の高い図像の一つであった。聖母と寄進者とが親しげな様子に描かれるという図像的特性と共に、寄進者を集団で描き込むのに大変都合の良い図像であったことが、その人気の一因である。このような図像を利用することで、経済的に個人では作品を注文することが難しい人々も、信心会の会員として費用を出し合うことで、集団肖像画を含む作品を共同で注文しやすくなった。慈悲の聖母における寄進者像は、中央の聖母に比べ縮小されたサイズで描かれることを前提としている【図3】。しかし、遠近法に矛盾しない表現を求めて聖母像と寄進者像の縮尺が同じになると、聖母は一段高い位置に立ち、身長に比べて大きなマントを天使たちが広げるなどの工夫がなされることもあった。16世紀以降、作例数は減少していった。

左右のパネルにはそれぞれ「ヨアキムとアンナの出会い」「聖母の誕生」が描かれている。聖アンナは聖母の母で、出産と関わりの深い聖人と考えられていた。ここでは女性たちによる寄進の結果、作品に女性の関わりを示唆する主題が選ばれたのかも知れないとキングは推測している<sup>38</sup>。

この作品においては、主な寄進者3人が職人の妻という美術作品のパトロネージを行った女性たちの中では決して高くない地位であったこと、またそれにもかかわらず比較的大きなサイズの作品を寄進していることが、注目に値する。一方、彼女たちは費用を出資しただけであって注文主ではなかった。そのことは完成した作品の中で、寄進者たちのうち最も重要な位置（向かって左側、聖母から見て右側の一番手前）を占めているのが、彼女たちの寄進の結果実際に注文を行った司祭アンドレア・ダ・ソレであり、彼女たちを含むと思われる女性寄進者たちの肖像は右側（聖母にとっての左側）に位置していることにも反映されている。

以上、この作品の成立の背景をみてきたが、まとめると【表4】のような特徴を指摘することができる。女性がパトロネージに参入しやすいつ代ではなかった当時においても、このような手段や表現形式を選択することでパトロネージが可能になったと考えられる。

## 5 結論

ルネサンス期イタリアの女性たちが置かれた状況は、人口統計、寡婦、嫁資、伝道会、第三会の局面から垣間見ることができる。当時の女性は妊娠と出産が原因で死亡する割合が高かった。妻が出産などで亡くなった場合、夫は比較的高齢でも再婚することが多く、父親と娘ほど年齢差のある夫婦も珍しくなかった。男性と女性の結婚年齢の開きは、必然的に女性が比較的若いうち

に寡婦となる可能性を高めた。フィレンツェでは、寡婦は寡夫の5倍の数になっていた。嫁資は、結婚生活を支えるために妻の父によって用意され、父から夫に支払われた。夫が死んだ場合には、妻は夫の相続人に対して嫁資の返還を請求することができた。女性がパトロネージを行なうには、この嫁資を自己の目的のために使用できる立場にあるかどうか、重要な条件であった。女子修道院では、男性の執事がパトロネージのアドバイザーとなっていることが多く、女性たちが独自で行なったものとは言い難い。一方、信者の団体である第三会は、パトロネージに積極的に参入している。

イタリア・ルネサンスの絵画には、作品の注文主の肖像が寄進者像として描き込まれることがある。注文主は、神から受けた恩恵に対する感謝や、自己または一族の魂の救いを祈願するために、作品の費用を負担した。キリスト教における寄進者像は、当初、主要な聖人像と比べて縮小された人物像として描かれる。後に両者の縮尺の違いは目立たないものとなっていく。女性によるパトロネージの多くは、家族礼拝堂の祭壇画、壁画、墓碑彫刻において行なわれた。ヴェネツィアのサンタ・マリア・フォルモーザ聖堂の《慈悲の聖母と聖アンナ伝》は、教区に在住する3人の女性を中心に信徒が共同出資して実現した作品である。この3人の寄進者は、職人の妻という決して高くない地位にあっただにもかかわらずパトロネージを行なったことで、注目に値する。

【表1】 年齢ごとの既婚女性のパーセンテージと結婚時の平均年齢（トスカーナ、1427-30年）

年齢（歳）	農村部（%）	都市部（%）
10以下	0.1	0.5
11	0.1	0
12	0.5	0.3
13	1.2	0.5
14	3.5	4.1
15	12.0	14.5
16	26.0	31.1
17	38.1	43.3
18	65.0	71.1
19	68.2	72.4
20	89.8	87.7
25	96.1	91.6
	結婚時の平均年齢（歳）	
	18.1	17.5

C. Klapisch-Zuber, *Women Family, and Ritual in Renaissance Italy*, 1985, p.110（注1参照）

【表2】 ヴェネツィア男性の結婚時の平均年齢

年代 (年)	件数 (件)	平均年齢 (歳)
1408-20	38	26.6
1421-30	64	27.2
1431-40	72	30.1
1441-50	61	30.1
1451-60	53	31.7
1461-70	74	32.1
1471-80	79	33.3
1481-90	70	33.5

Stanley Chojnacki, *Women and men in Renaissance Venice, Twelve essays in patrician society*, John Hopkins University Press, Baltimore, MD, 2000, pp.115-131(Source: From BO 162,163,164; Baarbaro Nozze.)

【表3】 アンドレア・ミネルベッティ一家の年表

年/月/日	名前 (性別)	出来事	配偶者の名前
1492/12/17	アンドレア	結婚	マリア・ビーニ
最初の妻			
1493/12/18	ゴスタンツァ (女)	誕生	
1494/10/ 7		流産	
1495/10/23	フランチェスカ (女)	誕生	
1497/ 4/30	ゴスタンツァ (女)	嫁資の積み立てを始める	
1497/ 8/ 2	イッポリータ (女)	誕生	
1498/11/15	トンマーズ (男)	誕生	
1499/ 5/ ?	イッポリータ	風疹にかかる	
1499/12/11	ベルナルデット (男)	誕生/死亡	
1499/12/19	マリア・ビーニ	死亡	
1499/12/16	フランチェスカ	嫁資の積み立てを始める	
1500/ 6/ ?	アンドレア	結婚	エルメッリーナ・コルビネッリ
2人目の妻			
1501/ 3/16	マリア (女)	誕生	
1502/ 4/18	イッポリータ	修道院に入る	
1502/ 5/ 6	レクサンドラ (女)	誕生	
1503/11/ 3	ルクレティア (女)	誕生	
1505/10/ 8	バルトロメア (女)	誕生	
1506/ 6/ 6	フランチェスカ	修道院に入る	
1506/11/ 7	マリア	修道院に入る	
1507/ 4/14	ルッジェーリ (男)	誕生	

1509/ 1/25	ベルナデット (男)	誕生	
1509/10/10		双子を流産	
1509/10/16	エルメッリーナ・コルビネッリ	死亡	
1510/ 6/ 7	レクサンドラ	嫁資の積み立てを始める <sup>a</sup>	
1511/ 2/ 5	ゴスタンツァ	婚約	カルロ・サッセッティ
1511/ 4/28	アンドレア	結婚	アントニア・サッセッティ
3人目の妻			
1512/ 7/26	エルメッリーナ (女)	誕生	
1514/ 4/24	エレナ (女)	誕生	
1515/ 1/ 3	エレナ	死亡	
1515/10/29	カルロ (男)	誕生	
1516/ 2/ 5	カルロ	死亡	
1517/ 3/16	バルトロメア	修道院に入る	
1518/10/21	ルクレティア	修道院に入る	
1519/12/21	レクサンドラ	婚約	ルカ・トリジャーニ
1520/ 2/10	トンマーゾ	婚約	マリア・タッデイ
1521 以前	ベルナデット	司祭になる	
1528/12/10	エルメッリーナ	婚約	アリーゴ・アリグッチ
1542/ 7/19	ルッジェーリ	婚約	ルクレティア・アラマンニ

Molho, *Marriage Alliance in late Medieval Florence*, 1994, p.174 (註1参照)

<sup>a</sup>レクサンドラの口座を開くことは、1506年6月6日に姉のフランチェスカが修道院に送られた際に決めたと記されている。

【表4】サンタ・マリア・フォルモーザ聖堂三連祭壇画

	特徴	その理由
1	出資したのは、職人の妻を含む3人の妻たちを中心とした、教区の信徒たち	教会の必要に信徒たちが応じた
2	実際に注文を行ったのは、教区司祭だった	比較的身分の低い女性たちが中心であったため
3	出資に際し、遺言書を作成した	女性による資産の運用を確実にした
4	作品の主題に、女性と関わりの深い聖人やテーマが選ばれた	寄進者が女性であることと関連がある可能性がある
5	聖母を取り巻く寄進者集団のうち、男性の集団を左に、女性を含む集団を右に配置している	左右の位階秩序が男女の性別に当てはめられ、守られている

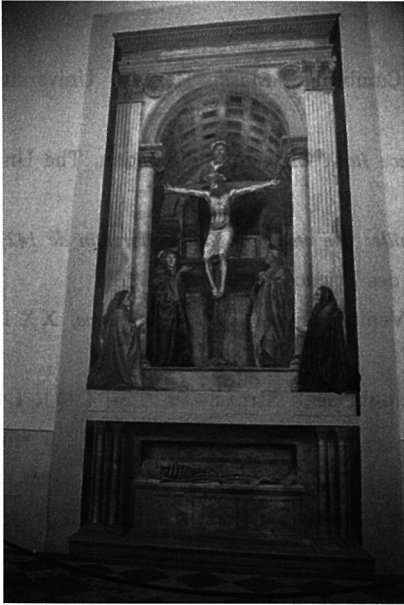


図1

マザッチョ『聖三位一体』、1425年、フィレンツェ、サンタ・マリア・ノヴェッラ教会、フレスコ画、667 x 317 cm (撮影：渡邊祐子)



図2

ヴェネツィア、サンタ・マリア・フォルモーザ聖堂 外観 (撮影：渡邊祐子)



図3

作者不詳『慈悲の聖母』、ヴェローナ、サン・ゼノ教会 フレスコ壁画、13~14世紀 (撮影：渡邊祐子)

## 註

- 1 代表的な著作に以下のようなものがある。  
Molho, A. *Marriage Alliance In Late Medieval Florence*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1994  
Klapisch-Zuber, C. *Women, Family, and Ritual In Renaissance Italy*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1985  
Herlihy, D. et Klapisch-Zuber, C. *Les Toscans et leur famille: une etude du catasto florentin de 1427*, Paris, Ecole des Hautes Etudes et Fondation nationale des Sciences Politiques, 1978
- 2 Chojnacki, S. 'Patrician Women In Early Renaissance Venice', *Studies in the Renaissance*, XXI, 1974, pp.176-203
- 3 亀長洋子「中世後期フィレンツェの寡婦像 Alessandra Macinghi degli Strozzi の事例を中心に」、『イタリア学会誌』、1992年10月、p.98  
Herlihy, D. et Klapisch-Zuber, C. 前掲書の調査より。
- 4 ジョルジュ・ミノワ、大野朗子・菅原恵美子訳、『老いの歴史；古代からルネサンスまで』、筑摩書房、1996年、p.272,276-81  
Minois, G. *Histoire de la Vieillesse en Occident: de L'Antiquite a la Renaissance*, Paris, Librairie Artheme Fayard, 1987
- 5 ミノワ、前掲書、pp.272-277
- 6 Molho, 前掲書、p.174
- 7 ミノワ、前掲書、pp.277-278
- 8 フィレンツェ市内では25%。寡夫の場合（4%）同様、倍増する。
- 9 Klapisch-Zuber, C. 前掲書、p.120
- 10 前掲書 p.120
- 11 前掲書 p.120
- 12 前掲書 p.32
- 13 前掲書、pp.120-121
- 14 なお、寡婦についての具体的な事例は、Rogers M. and Tinagli P. *Women in Italy, 1350-1650 Ideals and realities*, Manchester and New York, Manchester University Press, 2005, p.187-208 に詳しい。
- 15 清水廣一郎著、『イタリア中世の都市社会』、岩波書店、1990年、p.165
- 16 前掲書、p.165
- 17 前掲書、pp.164-166
- 18 前掲書、p.167
- 19 Molho, 前掲書、pp.172-175
- 20 婚姻関係が解消される場合というのは、夫婦の一方が死亡するか、妻が不貞を働いた場合、あるいは夫婦の一方が誓願を立てて修道院に入る場合である。妻が不貞をはたらいた場合は嫁資の返還は行われない。
- 21 亀長洋子、前掲論文、p.87
- 22 清水廣一郎、前掲書、p.170
- 23 亀長洋子、前掲論文、pp.87-88

- 24 清水廣一郎、前掲書、pp.170-171
- 25 ナポリはローマ法下の都市であったが、ムンドゥアルドゥスを採用していた。  
King, C. *Renaissance Women Patrons: Wives and Widows in Italy c. 1300-1550*, Manchester and New York, Manchester University Press, 1998, p.78  
Perrtile, A. *Storia del diritto Italiano della caduta dell' Impero Romano alla codificazione (6 vols.)*, Turin, 1896-1903, IIIの調査から。
- 26 King, C. 前掲書、pp.77-78
- 27 マーガレット・キングによると、1350年に5つだったフィレンツェの女子修道院は、1552年には47に増加した。  
C. King, *ibid.*, p.10  
(King, M. L., *Le donne del Rinascimento*, Bari, Laterza, 1989, p.97)
- 28 コイナッキは、ヴェネツィアでの資料から、嫁資の高騰と、結婚せずに修道院に入る女性の増加との因果関係を指摘している。
- 29 Wood, J. M. *Women, Art, and Spirituality: The poor Clares of early modern Italy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, pp.86-120
- 30 King, C. 'Women as patrons: nuns, widows and rulers', *Siena, Florence and Padua: Art, Society and Religion 1280-1400, vol II*, New Haven, Yale University Press, p.262
- 31 King, C. *Renaissance Women Patrons*, p.212
- 32 ジョン・ポープ-ヘネシー、『ルネサンスの肖像画』、中央公論美術出版、2002年、p.232  
Pope-Hennessy, J. *The Portrait in the Renaissance*, Pantheon Books, New York, 1966
- 33 ポープ-ヘネシーは、崇敬の対象である聖人像との「霊的価値の相違」を反映していると述べている。  
ポープ-ヘネシー、前掲書 p.233
- 34 ポープ-ヘネシー、前掲書、pp.30-31  
「容貌の認識可能な転写は、ほかのどの方法よりも横顔の方が簡単にできる、というのは常識である。」  
「横顔は、ほかの型の肖像同様、写実による強調をたやすくできる。横顔はジョットによってヴァティカーノ美術館の多翼祭壇画中の枢機卿ステファネスのひざまずく姿に半写実的手法で扱われているし、1425年には新写実派のマザッチョの手で、横顔は15世紀の偉大な肖像のもとになった。」
- 35 板にテンペラ、中央パネルのサイズは146×71cm、ヴェネツィア、サンタ・マリア・フォルモーザ聖堂
- 36 キング、前掲書、p.50
- 37 バルトロメオ・ヴィヴァリーニ、およびヴィヴァリーニ一族については以下の書籍を参照した。  
佐々木英也監修、『世界美術大全集13 イタリア・ルネサンス3』、小学館、1992年
- 38 キング、前掲書、p.52