

聖都ローマにおける女性表象の困難さ： 音楽劇『ヨルダン川のエルミア』を 巡る一考察

新 保 淳 乃

はじめに¹

トルクァート・タッソが1575年に書き上げた『解放されたエルサレム』は、第1回十字軍時代のパレスチナを舞台に、キリスト教徒の十字軍とイスラム教徒のサラセン軍がエルサレムを巡りぶつかり合う戦記物語という縦糸と、十字軍騎士タンクレディ、サラセン軍の女戦士クロリンダ、その友人でアンティオキアの王女エルミアらが繰り広げる悲劇的な恋物語の横糸とで織りなされた叙事詩である。16世紀末のイタリア半島およびヨーロッパ世界は、外からはイスラム圏と重なるオスマン帝国の伸張に脅かされ、内からはカトリック教会の失地回復運動とも呼ぶべき対抗宗教改革に突き動かされていた。そうした時代状況を背景に、1581年に『解放されたエルサレム』が出版されると文学的議論を巻き起こし、20歌からなる多彩なエピソードは音楽、演劇、絵画、版画、宮廷バレエとさまざまなかたちに翻案された。

そのうち17世紀のバロック古典主義絵画に取り上げられた主題は、興味深いことに、アルミーダと魔法の庭園で愛し合うリナルド、エルミアと羊飼、傷ついたタンクレディを見つけるエルミアの3つに集中している。サラセン軍の女騎士クロリンダは、タッソの叙事詩を構成する20歌のうち10歌に登場するが、

¹ 謝辞—筆者は院生時代からイメージ&ジェンダー研究会にて香川檀先生の人となりに接し、その鋭く、また人間性への共感に溢れた表象分析に刺激を受けた。ローマ留学を終えてすぐの頃から本学非常勤に呼んでいただき、とりわけ中級ゼミで学生とともに多種多彩なテーマを掘り下げ議論する時間を重ね、多くの学びと多面的な視座を得たことは他に代えがたい財産となっている。この場を借りて、香川先生に心からの感謝を捧げたい。

絵画化の事例は少なく、しかもタンクレディとの決闘場面は選ばれなかった。つまり、十字軍に取材した戦記物にもかかわらず、造形芸術に翻案される際は戦闘場面そのものではなく、宗教を異にする男女の恋愛や官能性、そして勘違いやすれ違いが招く悲劇など、感情を揺さぶる主題が好まれる傾向にあった²。

実際、『解放されたエルサレム』の特徴のひとつは、登場人物の変装・偽装により宗教とジェンダーが変転する点にあり、それを契機として複数の恋物語が絡み合いながら展開する。本稿では、鎧をつけたエルミニアのイメージに着目し、17世紀前半のローマにおける絵画と舞台芸術の事例を通して、女性表象につきまとう問題を考察する。

1. タッソ『解放されたエルサレム』の絵画化におけるエルミニア

敵軍の騎士に恋い焦がれた王女が、戦士に変装したり、羊飼いに身をやつしたりして戦場と牧歌的な森を行き来する、というエルミニアの設定は、タッソの登場人物の中でも特にクシア性が際立っている。まず、タンクレディのいるキリスト教陣営に忍び込むため、エルミニアはクロリンダの鎧をつけて変装するが、その鎧の持ち主に一目惚れしたタンクレディから間違われて追跡される。変装に失敗したエルミニアは、逃げ込んだ森で羊飼いたちと出会い、兜を外して正体を明かす。クロリンダの甲冑を脱いだ彼女は、こんどは貧しい羊飼いの服をつけ、朗らかで平和な時間を過ごしながら、禁断の恋を忘れようとする。しかし森を出て血なまぐさい現実には再び立ち向かい、王女である本来の姿に戻ってようやく、エルミニアはタンクレディに愛を告白する。このように、男性性の記号である鎧の着脱により、エルミニアの宗教、ジェンダー、セクシュアリティは外面的に変転を繰り返す。

ではエルミニアはどのように造形化されたのであろうか。

1590年に初めて挿図入りの刊本がジェノヴァのジローラモ・バルトリによつ

² 新保淳乃「『解放されたエルサレム』の絵画化 - 近世イタリアの女戦士表象を中心に」『千葉大学大学院人文社会科学研究所研究プロジェクト報告書』279, 2014年, pp. 46-56.

て出版され、それぞれの歌の冒頭に1点ずつ図版が挿入された。これらの図版はタツソの友人でジェノヴァの画家ベルナルド・カステッロ（1557-1629）が原画を描き、アゴスティーノ・カラッチ（1557-1602）とジャコモ・フランコ（1550-1620）がビュラン彫りで翻刻した。

第7歌の版画（図1）では、中景左に連なる城壁の上にアンティオキアの王女エルミニアが身を乗り出し、イスラム騎士アルガンテと十字軍騎士タンクレディの決闘を見ている。この第6歌のエピソードを経て、かつて捕囚の身から解放してくれたタンクレディを恋い焦がれるエルミニアは、彼に会うため友人の女騎士クロリンダの甲冑を身につけて城壁の外に出るが、敵軍に見つかり逃げるうちに森の奥に迷い込む。版画の前景では、平穏で牧歌的な世界を象徴する森の川べりに老羊飼いが腰かけ、その前に冑を被り胸当てをつけたエルミニアが立っている。彼女はこちらに背を向けており、長いスカートと優雅な立ち姿で女性性が示唆されている。

一方、第19歌の挿図（図2）では、エルサレム郊外の森を舞台に、決闘でアルガンテを倒し瀕死の傷を負ったタンクレディが、エルミニアの膝に抱かれ介抱されている。この場面では、タンクレディの従者ヴァフリーノが敵陣を偵察するため「トルコ人に変装」しているのと対照的に、エルミニアは長い髪を後ろで束ねて長いスカートを履いた姿でタンクレディを見つめている。

エルミニアは20歌のうち4つに登場するヒロインだが、17世紀から18世紀にかけて頻繁に絵画化されたのはこれら2つの場面である。

1つめの「エルミニアと羊飼いたち」の主題は、



図1 ベルナルド・カステッロ原画《エルミニアと羊飼いたち》『解放されたエルサレム』1581年



図2 ベルナルド・カステッロ原画《タンクレディを癒すエルミニア》『解放されたエルサレム』1581

17世紀初頭のローマにおいて古典主義美学を打ち立てた知識人ジョヴァン・バッティスタ・アグッキ (1570-1632) が、1602年にボローニャ派の画家ルドヴィーコ・カラッチに絵画を注文し、この場面をどのように解釈し絵画に翻案するかを細かく指示したことから、古典主義絵画を目指す画家にとって重要な命題となった³。

アグッキの指示を最も忠実に守ったとされるドメニキーノの作品 (1622-25年 ルーヴル美術館 | 図3) は、羊飼いのいる静謐な牧歌的風景を全景に展開し、驚く羊飼いたちのほうに悠然と歩み寄るエルミニアが前景に小さく描かれている。ここでは彼女の古代ローマ風の武装が牧



図3 ドメニキーノ《エルミニアと羊飼い》

歌的な理想世界と対置され、戦争と政争の都市文明の象徴とされた。カレリは、教皇庁という「ローマの宮廷」での多忙な日々を送るアグッキが、「エルミニアが牧人と対話する」場面を選ぶことで牧歌的な世界に退いて平穏を求める願いを表したと指摘している⁴。

しかしながら、アグッキの注文を受けたルドヴィーコ・カラッチ自身は、画面前景中央にエルミニアを立たせ、兜を脱いで長い金髪をおろし、胴鎧から乳房が剥き出しになった官能的な女性として表現した(1602-3年の間 サン・イルデフォンソ、ラ・グランハ宮 | 図4)。ヒロインの肉感的な魅力を、森の川べりの風景



図4 ルドヴィーコ・カラッチ《エルミニアと羊飼いたち》

が喚起する五感への心地よい刺激とともに描くこの表現方法は、シスト・パダロツ

³ Giovan Battista Agucchi, "Impresa per dipingere l'histoire di Erminia", 1602. Cfr. Daniel M. Unger, "The yearning for the Holy Land: Agucchi's program for Erminia and the Shepherds," *Word & Image*, 24:4, 2008, pp. 367-377.

⁴ Giovanni Careri, *La fabbrica degli affetti. La Gerusalemme liberata dai Carracci a Tiepolo*, Milano, Saggiatore, 2010, pp. 72-74.

キオ、ゲルチーノらバロックの画家たちに継承され、鎧に身を固めたエルミニアが兜を脱いで若き王女としての美しい顔と髪を顕わにするというモチーフが定型となった。

他方の「傷ついたタンクレディを癒すエルミニア」の絵画化では、エルミニアは変装の武具を外し、たっぷりとした布地のドレスを身につける。ゲルチーノの《傷ついたタンクレディを発見するエルミニア》(1618-19年 ローマ、ドーリア・パンフィーリ美術館 | 図5) は、物語の説明的要素を省き、死んだように横たわるタンクレディと両手を掲げて驚き、悲嘆、愛情がないまぜになったエルミニアにクローズアップした。他方、ニコラ・プッサンは1631年頃に同主題を2点描き、少し引いた視点から場面を捉えてアルガンテの死体を描き入れた。このうちエルミタージュ美術館所蔵の作品(図6)



図5 ゲルチーノ《タンクレディを発見するエルミニア》



図6 ニコラ・プッサン《タンクレディを見つけるエルミニア》

では、タンクレディの傷口を拭うためにエルミニアが豊かな金髪を剣で一房切り落とすアクションが導入されることにより、女性の官能性の象徴であった髪が愛する対象への献身の記号へと転換している⁵。

2. バルベリーニ家の音楽劇『ヨルダン川のエルミニア』(1633年)

16世紀末のマントヴァやフィレンツェの宮廷祝祭劇から、歌劇の原型となる舞台芸術が発展していく。その中で、武装した女性が活躍する数少ない主題として注目されたのが、アリオストの『狂えるオルランド』に基づくブラダマンテや、

⁵ 17世紀イタリア古典主義絵画では、女騎士の変装を解いたエルミニアが、女性性と強く結びついた「癒し」の表象として絵画化された。新保淳乃「《タンクレディとエルミニア》における癒しの表象：叙事詩から絵画へ」『千葉大学大学院人文社会科学研究所研究プロジェクト報告書』305, 2016年, pp. 18-30.

タツソの叙事詩に登場するクロリンダやアルミーダであった。例えば、クラウディオ・モンテヴェルディ作曲の『タンクレディとクロリンダの戦い』は1624年にヴェネツィアのダンドロ宮にて、アリオストに取材した音楽劇『魔法仕掛けの館—恋する女戦士』(脚本ロスピリオージ、音楽ルイジ・ロッシ)は1642年にローマのバルベリーニ劇場にて、それぞれ初演された⁶。これと並行して、1620年代のフィレンツェ大公国宮廷では、ユディトとアマゾネスという、男性と戦う強い女性が活躍する音楽劇が製作されたが、それは当時大公国を支配した2人の女性摂政の統治力を称える、という特殊な政治的目的のためであった⁷。女戦士が活躍するこれらの音楽劇は、その後1640年前後から、特定の政治的背景をもたない1つのジャンルとしてヴェネツィアで隆盛し、18世紀初頭まで大流行した。

17世紀前半のローマで製作・上演された『ヨルダン川のエルミニア』はタツソが生み出した特殊な女性像に焦点を当てた音楽劇であり、鎧を着脱する女性表象を巡る再解釈のひとつとして考察してみたい。

1633年2月に、教皇ウルバヌス8世の甥で一族の当主だったタツデオ・バルベリーニ(1603-47)は、ローマの現クアトロ・フォンターネ通りに新築中だったバルベリーニ宮(図16)にて、カーニヴァル期間の催し物として『ヨルダン川のエルミニア』(Erminia sul Giordano)を上演した。これはジュリオ・ロスピリオージがタツソの『解放されたエルサレム』6-7歌を、同じくタツソの牧歌劇『アミンタ』の要素を加えて翻案した脚本に、ミケランジェロ・ロッシが曲をつけた三幕構成の音楽劇である。^{ドラマ・ムジカーレ}フェッラーラから招聘した舞台美術家・技術者フランチェスコ・グイッティが当時斬新だった舞台装置と演出機構をつくり、画家アンドレア・カマッセイが森やエルサレムの城塞の舞台美術を描いた。教皇の甥にあたるバルベリーニ家の三兄弟が保護する歌手と音楽家が出演し、バルベリーニ宮二階南翼の、二層吹き抜けで高いヴォールト天井のある広間(現在の

⁶ Daniel F. Freeman, "La Guerriera Amante: Representations of Amazons and Warrior Queens in Venetian Baroque Opera", *The Musical Quarterly*, vol.80, no.3, 1996, pp. 431-460, 431-432.

⁷ Kelley Harness, *Echoes of Women's Voices. Music, Art, and Female Patronage in Early Modern Florence*, The University of Chicago Press, 2006, chapter 2-3.

聖都ローマにおける女性表象の困難さ：音楽劇『ヨルダン川のエルミニア』を巡る一考察 新保 淳乃
理石像の展示室）に舞台を設置して上演された⁸。

ジュリオ・ロスピリオージ（1600-69）はピサ大学時代の学友フランチェスコ枢機卿の側近となり、枢機卿の私設アカデミーで、演劇学者G・B・ドーニや音楽理論家ジャン＝ジャック・ブシャールらとともに古代演劇の上演方法と音楽を研究しながら、ウルバヌス8世の治世中に8本の音楽劇の脚本を書いた。1631年から教皇庁の典礼省秘書官に就き、翌年から私設秘書としてフランチェスコ枢機卿を支えた彼は、ウルバヌス8世とバルベリーニ家の文化芸術外交に即した複合的なメッセージを孕む音楽劇を生み出していた⁹。

『ヨルダン川のエルミニア』は1635年に同じくバルベリーニ宮で再演され、その後37年になって楽譜と歌詞が出版された¹⁰。1634年にバルベリーニ家によって改訂版が上演された『サンタレッシオ（聖アレクシウス）』の先例に倣い、リブレットと楽譜の刊本とともに、エフェメラルな音楽劇の視覚的な記録として舞台を表した6点の版画が製作され、森やエルサレムの城塞などの舞台美術を担当したアンドレア・カマッセイ自身が原画を描き、フランソワ・コリニョンが翻刻した。

刊本と版画を参考に、あらすじを簡単にまとめておこう¹¹。

プロローグでは、舞台中央の大きな岩が割れて、奥から登場したヨルダン川とニンフたちが一日の始まりを喜ぶ（図7）。天からアポロンが現れ、高貴な女性

⁸ ミケランジェロ・ロッシ（1601/2-56）は作曲だけでなく、音楽の神アポロン役を演じた。Brian Mann, *The Madrigals of Michelangelo Rossi*, The University of Chicago Press, 2002, introduction; Margaret Murata, *Operas for the Papal Court 1631-1669*, Ph. D. Dissertation, University of Chicago, 1975, pp. 302-306; Ann Sutherland Harris, "A Contribution to Andrea Camassei Studies," *The Art Bulletin*, vol. 52, no. 1, 1970, pp. 49-70; Davide Daolmi, "La drammaturgia al servizio della scenotecnica: Le «volubili scene» dell'opera barberiniana," *Il Saggiatore musicale*, 2006, Vol. 13, No. 1 (2006), pp. 5-62, 40-44.

⁹ ロスピリオージが得意とした宗教的音楽劇のうち、最初に書かれた『サンタレッシオ』について拙稿で論じた。新保淳乃「聖アレクシウスの「甘美なる死」——バルベリーニ家の音楽劇とピエトロ・ダ・コルトーナの法悦的絵画」『迷宮のアルストピア』ありな書房、近刊予定。

¹⁰ *Erminia sul Giordano drama musicale rappresentato nel Palazzo dell'Illustrissimo, et eccellentissimo Signore D. Taddeo Barberino Prefetto di Roma e Prencipe di Pellegrina. E dedicato all'Illustrissima et Eccellentissima Signora D. Anna Colonna Barberina Prefetessa di Roma, e Principessa di Palstrina, posto in musica da Michelangelo Rossi*, Roma, Paolo Masotti, 1637.

¹¹ *Erminia* 1637; Murata 1975, pp. 303-4.

が川岸に逃げてきたことを告げる。

第一幕では、一晚悪夢に苦しんだエルミニアが川べりで目を覚まし（図8）、老いた羊飼エルガストの一行と出会う。騎士の登場に羊飼いたちは驚くが、エルミニアが女性であることを明かして事情を話すと、血なまぐさい戦場から遠く離れた彼らの牧歌的生活に誘う。最終場にて、魔女アルミーダが、十字軍騎士タンクレディを虜にして勝利する日が近いと歌い、最後は狩人たちの合唱により、タンクレディを探すエルミニア、タンクレディを追うアルミーダ、リディアに恋焦がれるセルヴァッジョ、クロリンドを追跡するタンクレディ、そしてエルミニアを男性騎士と間違えて焦がれるリディアという錯綜した関係が説明される。

第二幕は、宗教とジェンダーが交錯する登場人物たちの間で、仮装と偽装により敵味方や性別を取り違えた結果、実ることのない恋のエピソードが展開する。クロリンドの鎧兜を陣営に置き、羊飼いの姿になったエルミニアは、身を焦がすようなタンクレディへの恋心を木の幹に刻み付ける（図9）。

第三幕では、絶望したセルヴァッジョが自らを矢で刺し貫き瀕死の傷を負うとの一報が入る。アルミーダは復讐の女神と悪魔たちをけしかけ、キリスト教陣営を襲おうとするが（図10・11）、悲劇的な恋愛を生んでいった誤解や思い込みが次々と解かれ、登場人物たちは真実を認識していく。森に戻ったタンクレディの独白を聴き、彼がクロリンドを愛していることを知ったエルミ



図7 『ヨルダン川のエルミニア』プロローグ



図8 『ヨルダン川のエルミニア』第1幕



図9 『ヨルダン川のエルミニア』第2幕

ニアは、彼の手で殺されるよう試みるが、羊飼いが木に刻まれたエルミアの告白を彼に見せると、彼女は真実の姿で現れる。ハッピーエンドが約束され、羊飼いとニンフが歌と踊りで祝う。最後に天からアポロンが現れ、エルサレムの解放を予告して閉幕する（図12）。

ロスピリオージが手がけた脚本のうち、『サンタレッシオ』をはじめとする宗教的音楽劇は明確にキリスト教の聖人を主人公に据えているが、『ヨルダン川のエルミア』は十字軍の歴史に基づく俗人男女の物語である。とはいえ、イスラム教徒の多いオスマン帝国への新たな十字軍を呼びかけるタツの叙事詩を翻案したものであり、根底には西欧諸国に団結を求めるメッセージがあった。ロスピリオージの脚本は、王女エルミアを主人公に据え、困難を経てタンクレディと結ばれる結末とすることで、プロテスタントやイスラム教に奪われた土地と魂の双方をカトリック陣営のもとに奪還するよう観客に呼びかけるのである。



図10 『ヨルダン川のエルミア』
第2幕2場



図11 『ヨルダン川のエルミア』
第2幕3場



図12 『ヨルダン川のエルミア』
第3幕

3. 鎧をまとうエルミア

この音楽劇において、タンクレディへの恋を成就させることになるエルミアはどのように表象されたのであろうか。

リブレットの扉絵に相当する1枚目の版画（図8）を見ると、戦士に変装したエルミアが川べりの木の下に腰かけたまま、うつむいて目を閉じている。後景に、葦の葉と川水の溢れ出る壺のアトリビュートを持つ、ヨルダン川を表わす老いた河の神が横たわることから、音楽劇のタイトルとなった第一幕一場の、森に

逃げ込み疲れ果てたエルミニアがタンクレディを思い煩いながらヨルダン川の岸辺で眠る場面が図像化されている。タツソの原作では彼女が身につけるのはサラセン軍の女戦士クロリンダの鎧であるが、音楽劇の舞台を記録したこの版画のエルミニアは、古代ローマ軍を想起させる羽根飾りのついた兜と胴体をぴったりと覆う鎧をつけている。重要なことに、鎧の胸の部分が女性の乳房であるとはっきり分かるように盛り上がり、鎧の下に付けたスカートとともにエルミニアの女性性が示唆されている。

先にみたように、バロック絵画ではこの後の羊飼いと出会う場面が選ばれ、エルミニアが兜を脱ぎ長い髪を頭わにするモチーフが好んで使われた。しかし音楽劇の第一幕一場ではエルミニアはまだ1人で川べりにいるため、彼女が騎士の変装を解く理由はない。改めてタツソの原作を思い起こせば、ここでエルミニアが着けている武具はクロリンダのものであり、女性的身体に象った鎧とすることもできないわけではない。しかしながら、クロリンダと対戦中のタンクレディは、敵の兜が外れてその髪と顔を見て初めて女性と知り恋に落ちる、という重要な設定を考えれば、やはり版画の原画を描いたアンドレア・カマッセイは、意識的にエルミニアを武装した女性として表現しているのである。

その後も、脚本を読むかぎり、エルミニアは第二幕で武具を脱いで羊飼いの娘に扮したり、第三幕では異国の王女という真の姿で登場したはずである。ところが、舞台版画ではスカートを履く魔女アルミーダと対比させるためか、エルミニアは常に兜と鎧をまとった騎士の姿で描かれた(図8・9・12)。

音楽劇における設定と版画によるその記録との矛盾だけでなく、舞台と現実の間の齟齬が、エルミニアの表象をさらに複雑にしている。バルベリーニ宮の舞台でエルミニアを演じたのは、アントニオ枢機卿が庇護しソプラノ役を多く務めたカストラート歌手のマルカントニオ・パスクァリーニと推定される¹²。

バルベリーニ宮の音楽劇は、宮廷的機能を担う教皇出身家系が枢機卿や諸外国の貴賓を歓待する催事として製作され、高位聖職者を含む男性観客のみの上演と、

¹² 配役についてはムラタを参照。Murata 1975, p. 302.

聖都ローマにおける女性表象の困難さ：音楽劇『ヨルダン川のエルミニア』を巡る一考察 新保 淳乃

貴族女性を含む俗人の観客のための上演に分かれていた。『ヨルダン川のエルミニア』もカーニヴァル期間中の1633年2月2日と5日に招待客を変えて二度上演された。高位聖職者が女性の役者を観劇することは宗教倫理に反すると見なされたため（ウルバヌス8世は世俗的空間での観劇そのものを避けた）、女性役は男性であるカストラートにより演じられ、生身の女性の身体が舞台に上ることはなかった。

このことをふまえると、タンクレディへの愛から王女の身分を隠すために騎士に変装し、羊飼いの前で鎧を脱ぎ女性に戻るエルミニアは、すべて男性歌手の身体を通じて表現されていたことになる。つまり、男装する異性愛女性の役を、生殖機能を失った男性歌手が演じる舞台そのものが、ジェンダーおよびセクシュアリティが重層化し頻繁に入れ替わる特殊な場であり、『ヨルダン川のエルミニア』はこの構造と相似形をなす特殊な演目であった¹³。

教皇都市ローマにおいて教皇一族が主催する音楽劇の特殊な条件のもと、女主人公エルミニアが城、戦場、森を動き回る音楽劇を主催したのが、バルベリーニ家当主タッデオとその妻アンナ・コロннаであったことはじつに示唆的である。先にみた第一幕一場を表わす版画では、ヨルダン川の岸辺で一人物思いにふけるエルミニアの頭上に、パレストリーナ女領主としての王冠とともに、バルベリーニ家の蜜蜂とコロнна家の円柱を組み合わせたアンナの盾形紋章が掲げられている（図13）。エルミニアは、物語の次元でも上演の次元でも異なるジェンダーをまとう主人公であるが、そのような「鎧」を脱ぎ捨てた真の姿はアンナ・コロннаの代理表象と見なすべきなのかもしれない。しかし、鎧の下に隠された女性身体はあくまで概念上のものにとどまり続ける。



図13 『ヨルダン川のエルミニア』扉絵部分 アンナ・コロннаの紋章

¹³ バロック音楽劇の「カストラート問題」が内包する複数の争点については以下に詳しい。Roger Freitas Freitas, “The Eroticism of Emasculation. Confronting the Baroque Body of the Castrato,” *The Journal of Musicology*, vol.20, no.2, 2003, pp. 196-249.

4. 17世紀ローマにおける女性の不可視性

17世紀のイタリア諸都市では、勇猛な戦士にせよ、偽りの男装にせよ、甲冑に身を包んで戦場や森を動き回る女性の表象が文学、絵画、演劇舞台上に多く認められた。では、現実の女性たちの存在はどれほど認知され得たのであろうか。

15世紀後半のナポリやトリノのように、女性の相続・財産権行使が認められた都市では、土地取得から聖堂の建設、祭壇画の注文までさまざまな契約書を女性本人の名で交わすことができた¹⁴。

しかしながら、男性が統治機構を独占する教会国家の首都ローマにあって、経済的、政治的に有力な家系に属す女性たちが社会に向けて存在感を示せる場は限られていた。そのひとつが有形無形のパトロネージであったが、女性たちの活動は慈善施設や、修道院、聖堂、礼拝堂の建立・装飾など宗教的領域に集中し、また大部分は若くして出家した修道女か、年長の夫に先立たれた寡婦により行われていた。

同じ寡婦でも、夫と死別した後に出家も再婚もせず婚家にとどまった女性の場合は、法手続き上、亡夫の男性親族を後見人になたため、たとえ女性の意志で礼拝堂を建立し装飾したとしても公文書に記録が残りにくい。先に触れたアンナ・コロナの盾形紋章のように、出身家系と夫の家系の2つの家紋を組み合わせた紋章を物理的に残さない限り、寡婦自身が真のパトロンであることを公然と示すのは困難であった。その分かりやすい例が、ローマのサン・サルヴァトーレ・イン・ラウロ聖堂カッチャルーピ礼拝堂の旧祭壇画だったパルミジャーノの《ヒエロニムスの聖母》(1527年頃)である。この絵は長らく解説困難とされてきたが、女性パトロネージに着目したヴァッカロにより、マリア・ブファリーニという寡婦が夫と一族の墓碑礼拝堂を建立し、その祭壇画として注文したものであり、ヒ

¹⁴ Serena Ferente, "Women and the State," *The Italian Renaissance State*, Cambridge University Press, 2012, pp. 345-67; Id., "Joanna I of Anjou-Durazzo: The Glorious Queen," *Renaissance Studies in Honor of Joseph Connors*, Harvard University Press, 2013, pp. 24-29; Marta Gravela, "Against the tide. Female property and political shift in Late Medieval Turin," *Mélanges de l'École française de Rome - Moyen Âge*, 130-1, 2018, pp. 151-165.

聖都ローマにおける女性表象の困難さ：音楽劇『ヨルダン川のエルミニア』を巡る一考察 新保 淳乃
エロニムスが寡婦に向けて説いた教えに基づき主題が選ばれたことが解明されている¹⁵。

これに対して、婚資や婚姻中に築いた財産を自らの名において使う権利を得た数少ない女性たちは、女子修道院を設立したり、男性支援者がまだいない新興の修道会を支援したりして、信仰心と諸資本をパトロネージに注いだ¹⁶。例えば、マッダレーナ・オルシーニ（1582年ドメニコ会系マリア・マッダレーナ女子修道院）、フランチェスカ・バリオーニ・オルシーニ（1600年頃サンタ・マリア・デッルミルタ女子修道院）、カミッラ・ヴィルジニア・サヴェッリ・ファルネーゼ（1641年サンタ・マリア・デイ・セッテ・ドロリー在俗信徒施設）はすべて、ローマ貴族や封建領主層に属す代表的な旧家出身の女性であり、寡婦になってから自身が設立した修道施設に入居し、余生を送った。彼女らの社会的活動は、このような建築物や絵画装飾など物理的な形を通して、少なくとも同時代の人々には認知されていたと想像される。

しかしながら、16世紀末にカトリック改革の一環として女子修道院に禁域規定が敷かれ、世俗社会における女性の活動範囲が制限されると、女性たちの社会的な可視性は極端に低下する。直接的に権力を行使する領主や摂政から、配偶者や親族の代理として統治や外交を担う場合まで、女性が公的空間で政治的な意志と行動を示すと常に正統性が問われるのが、近世イタリア諸都市の全般的な傾向であった。もちろん、かつてボッカッチョが『名婦列伝』で展開したような、女性の統治能力を擁護する声も出されてはいたが、依然として少数派にとどまった¹⁷。

¹⁵ Mary Vaccaro, "Dutiful widows: Female patronage and two marian alterpiece by Parmigianino," *Beyond Isabella. Secular women patrons of art in Renaissance Italy*, Sheryl E.Reiss, David G.Wilkins eds., Kirksville, Truman State University Press, 2001, pp. 177-192.

¹⁶ Calorine Valone, "Women on the Quirinal Hill: Patronage in Rome, 1560-1630," *The Art Bulletin*, LXXVI, no.1, 1994, pp. 129-46; Marilyn Dunn, "Piety and patronage in Seicento Rome. Two noblewomen and their convents," *The Art Bulletin*, Dec. 1994, LXXVI, n.4, pp. 644-663.

¹⁷ 喜多村明里「人文主義と女性論の系譜 モデラータ・フォンテ著『女性の価値』（ヴェネツィア、1600年）を通じて」『イタリア学会誌』56号、2006年、pp. 193-216.

5. 「教皇の姪」アンナ・コロナ・バルベリーニの表象（不）可能性

男性支配のジェンダー構造を強くもっていた近世の教皇都市ローマにおいて、有力な家系の女性たちのうち、明確な政治的目的のために行動することを要求された特殊な存在が、教皇の女性親族である。

ローマ教皇が新しく選出されると、直系の甥ニポテを枢機卿にして政権の中枢を担わせ、一族や側近を要職につけて支配体制を固めるのが通例であった。また教皇の妹や姪（場合によっては娘）はしばしば教皇の側近や同盟相手と結婚し、家と領地の支配を通じて教皇の権力基盤の強化に貢献した。他方で、教皇庁は諸外国との外交関係を営む「宮廷」機能も果たさねばならなかった。教皇も枢機卿も配偶者をもたないため、外交儀礼などにおいて世俗国家であれば王妃や宮廷貴婦人が担う役割は、教皇の男性親族の配偶者、すなわち義理の姉妹と姪に委ねられた。

ウルバヌス8世は、兄カルロ・バルベリーニの3人の息子のうち長男フランチェスコと三男アントニオを枢機卿に叙階したため、教皇庁内外から行き過ぎた「ネポティズム」を批判されたことで知られる。この教皇の代理として、ローマを訪れる大使や外交官を一族邸宅に招き歓待するホステス役を務めたのは、これら甥たちの母コスタンツァ・マガロッティであり、1631年に彼女の夫カルロが死んだ後は、家督を継いだ次男タッデオ・バルベリーニの妻アンナ・コロナであった。『ヨルダン川のエルミニア』の上演においても、賓客をもてなすため、聖職者と俗人の垣根を越えて動くことのできた唯一の女性がアンナであった。

アンナはローマの封建領主層のうち最も古いとされるコロナ家の出身で、1601年にパリアーノ公グラン・コンネスタビレでナポリ王国軍総司令官のフィリッポ・コロナとガラトロ公女ルクレツィア・トマチェッリの娘として生まれた。母が没した1622年から、叔母カテリーナ・ルッフォがナポリの貴族女性らとともに設立し、院長を務めていたナポリのサン・ジュゼッペ・デイ・ルッフォ女子修道院の寄宿生として過ごした。彼女自身は信仰に身を捧げることを希望したが、1627年10月に教皇の甥タッデオ・バルベリーニと結婚する¹⁸。

¹⁸ 1624年頃からバルベリーニ家はフランスとスペインの王室と交渉しつつ、ウルビーノ公

アンナは1629年の長女カミッラ（1631年に夭逝）に続いて、翌1630年に長男カルロ、31年に次男マッフェオ、32年に次女ルクレツィアを出産し、貴族女性としての責務を十全に果たした。こうしてバルベリーニ家とコロナ家の血族関係が確実になった1630年に、バルベリーニ家は57万スクーディでコロナ家から封土パレストリーナを買い取り（高額な持参金の一部返還を意味した）、タッデオとアンナはパレストリーナ領主となった。さらにウルビーノ公デッラ・ローヴェレ家の断絶により、1631年8月にウルビーノが教皇領に再併合されると、ウルバヌス8世は、同公が代々就いていた^{プレフエツト・ディ・ローマ}ローマ司令官という古代ローマの都市防衛軍指揮官を起源とする名誉職にタッデオを任命し、これ以降アンナは^{プレフエツテッサ}ローマ司令官夫人の肩書を使うようになった。

教皇一族の特殊なジェンダー構造が垣間見えるのは、タッデオのプレフエツト就任式典の記録画やプレフエツトの礼装を着けたタッデオの公式肖像画（1631-33年 ローマ、INPS | 図14）が制作されたのに対して、妻アンナの視覚表象が見当たらないことである。バルベリーニ家の動産目録に何点か肖像画の記録が確認できるものの、彼女の物理的記録として現存するのは、アンナ自身が設立したレジーナ・コエリ女子修道院のために、1658年の彼女の没後に墓碑として造られたブロンズ製胸像（図15）のみで



図14 アンドレア・サッキ
《ローマ司令官タッ
デオ・バルベリーニ》
1631-33年

デッラ・ローヴェレ家や、イタリア中部から南部に多くの封土を持つカラファ家との婚姻関係を模索していた。教皇領とナポリ王国の緩衝地帯を支配するコロナ家は教皇ウルバヌス8世の対スペイン外交に益したため、27年2月頃からフィリッポ・コロナの3人の娘のうち世俗に留まる可能性の高かった次女アンナとの婚姻交渉が具体化した。バルベリーニ家はローマ旧家の封土と血統を得て社会的地位を上昇させ、コロナ家はアンナの弟ジローラモの枢機卿任命を勝ち取ることで、教皇庁内でスペイン王室の利益を代弁する地位を得た。Simona Feci e Maria Antonietta Visceglia, "Tra due famiglie: Anna Colonna Barberini *prefetessa di Roma*," *I linguaggi del potere nell'età barocca*, vol.2, Roma, Viella, 2009, pp. 257-327, 257-64.

あり、生前の彼女は公的な表象を持たなかった¹⁹。

ナポリと異なり、ローマの法体系のもとでは、アンナ・コロナのように旧家の出身で教皇を輩出した家系の女性であっても、家督を継いだり、男性親族に代わり一族の財産を管理したりする権限は認められなかった。この都市でも女性の統治能力を巡る「女性論争」は続いており、教皇の女性親族がしばしば標的とされた²⁰。「教皇の姪」は、自らの意志を公にせず、目に見える形で政治に介入しない限りにおいてのみ、教皇と一族の諸政策を裏で支え、一族宮廷を差配する女主人として行動するよう期待されたのである。そのため、アンナ・コロナの行動が公に表象され、顕彰される可能性はきわめて低かった。

しかしながら、アンナは芸術文化へのパトロネージを通して、親しい人間関係の中では自らの意志と存在を形にしていた。ナポリで母方の叔母が設立した女子修道院に入っていたアンナは、結婚後も同修道院と付属聖堂の装飾事業に積極的に携わったほか、義兄フランチェスコ枢機卿を介してピエトロ・ダ・コルトーナに注文した《死にゆく聖アレクシウス》(1638年)をナポリ・オラトリオ会に寄進している²¹。また、1630年1月に難産の末に長男カルロを出産した際、聖母マリアに無事の出産を祈り「天の女王」に修道院を捧げることを誓ったアンナは、1643年にととう自己資金を投じて跣足カルメル会系レジーナ・コエリ女子修道院を設立した²²。



図15 《アンナ・コロナ・バルベリーニ胸像》
1658-61年頃

¹⁹ Feci e Visceglia 2009, p. 321.

²⁰ Christina Strunck, "Die femme fatale im Kirchenstaat: Positionen der Querelle des Femme in Rom (1622-1678)," Eckhard Leuschner, Iris Wenderholm(Hrsgg.), *Frauen und Päpste*, Berlin, 2016 s. 3-20.

²¹ Gianluca Forgione, *Il complesso dei Girolamini. Artisti e committenti nella Napoli del Seicento*, Tesi di Dottorato della Ricerca, Università degli Studi di Napoli, 2014, pp. 100-113.

²² レジーナ・コエリの建設は、上述したナポリおよびローマの伝統に連なる貴族女性の典型的なパトロネージである。Cfr. Dunn 1994.

これら宗教施設に比して可視性は低いものの、1632年春から34年10月まで夫妻が居所としたバルベリーニ家の新宮殿において、アンナは女主人としての痕跡を確実に残している。夫妻はピアノ・ノーブレ（主階）と呼ばれる二層吹き抜けの2階部分に入居した。賓客の応接など公的機能をもつ広



図 16 ローマ、バルベリーニ宮

間は、アンドレア・サッキの《神の叡智》やピエトロ・ダ・コルトーナの《神の摂理の勝利》など、タッデオの一族の意向を反映した大規模な天井フレスコ画で装飾されたが、秘園に面し私的な会談に使う小部屋はアンナの指示で花々やブットとともに紋章で装飾され、G・ジミニャーニの《ユノーへの奉獻》やG・F・ロマネッリの《パレストリーナの建設》といった明らかにアンナとコロナ家を顕彰する油彩画が架けられた。バルベリーニ家失脚後の1652年にアンナが住んだコロナ宮の動産目録には、パルミラ女王ゼノビアや旧約の女英雄ユディトを含む綴れ織連作が複数あり、女傑と形容される有能な女性たちの物語がバルベリーニ宮を飾っていた可能性もある²³。

とりわけ、1633年2月の『ヨルダン川のエルミニア』の上演は、タッデオとアンナが教皇一族の当主として、教皇庁、各国の大使、そしてローマ社会のために用意した政治的な芸術文化であり、そこで「教皇の姪」としてホステス役を勤めたアンナはこの限られた時空における女主人公であった。1637年に出版された楽譜の献辞にあるように、アンナ・コロナは「いとも令名高き、この上なく卓越した、尊敬おくあたわざる女主人様」と最上級の敬称とともに称えられた。

『ヨルダン川のエルミニア』における鎧をまとうエルミニアの重層的なジェンダーと、その上演にあたりホステス役を務めたアンナ・コロナの表象可能性の関係を考えるうえで、ジョヴァンニ・ランフランコの《羊飼いたちと出会うエル

²³ Feci e Visceglia 2009, pp. 319-20.

ミニア》(1633-37年の間 ローマ、カピトリノー美術館 | 図17)は重要な手がかりを与えてくれる。

ランフランコは、古典主義絵画の慣例に従い、エルミニアが兜を外し女性性の記号である長い髪を見せる仕草を通して、彼女の武装が東の間の変装で



図17 ランフランコ《エルミニアと羊飼い》

あることを描き出した。銀の甲冑は女性身体を覆い隠しつつ、斜めに傾く姿勢により胸や腰の丸みを強調するモチーフとなっている。しかしながら、この主題を絵画化するにあたり必ず参照されたであろうルドヴィーコ・カラッチ作品およびその派生作品と比べると、ランフランコのエルミニアは首から足先まで体を甲冑に包んでおり、乳房はもとより腕や膝下の素肌も隠されて、肉体的官能性が著しく抑制されている。

本作は、画家と同じくパルマ出身の音楽家マルコ・マラッツォリ (c.1602-62) が所蔵した3点のランフランコ作品のひとつで、遺言書でカルロ・バルベリーニ枢機卿 (1630-1704) に贈られた「エルミニア」の絵と同定されている²⁴。同郷のマラッツォリとランフランコはともにアントニオ・バルベリーニ枢機卿のパトロネージを受けて活動し、著名なハープ奏者だったマラッツォリが画家の娘にハープを教えるような親しい間柄であった。マラッツォリが所有したランフランコの《ハープを奏でるウェヌス》(1631-33年の間)は半裸の女性寓意像を通して彼らの関係を描いた作品であり、2人のパトロンであったアントニオ枢機卿に遺贈された。3点めの《クレオパトラ》は裸の女王がベッドに寝て蛇に乳房を噛ませて自殺する様子を描いており、マラッツォリが作曲したカンタータ「クレオパトラ

²⁴ Franca Trinchieri Camiz, "Una Erminia, una Venere ed una Cleopatra di Giovanni Lanfranco in un Documento Inedito," *Bollettino d'arte*, 67, 1991, pp. 163-168, 165.

聖都ローマにおける女性表象の困難さ：音楽劇『ヨルダン川のエルミニア』を巡る一考察 新保 淳乃

の嘆き」と関連すると考えられる。こちらはカルロ枢機卿の弟で次代当主となるマッフェオ・バルベリーニ2世に遺贈された。

ランフランコの《エルミニアと羊飼い》の遺贈先選ばれたカルロ枢機卿がタッデオ・バルベリーニとアンナ・コロナの長男であることから、この絵はマラッツォリ所有の他の2点と同じくバルベリーニ家の音楽文化保護の文脈に位置づけられ、具体的には音楽劇『ヨルダン川のエルミニア』と関連をもつことは明らかであろう。したがって、この音楽劇が初演された1633年から画家がナポリに移る1634年2月までの間、あるいは1635年の再演から楽譜が出版された37年の間に制作されたと考えるのが妥当である。マラッツォリもランフランコも、バルベリーニ家当主夫妻がホストとなって上演した1633年の『ヨルダン川のエルミニア』をおそらく製作段階から間近で見ることができた。このことを考慮すると、ランフランコはエルミニアの定型表現を離れて、身体を露出することなく、優美な仕草で羊飼いに挨拶する女性像とすることにより、教皇の姪アンナ・コロナの代理表象を実現できたのかもしれない。

17世紀のローマにおける女性表象は、造形芸術の次元を見回すとじつに活発で多様である。しかしながら、他の都市に増して男性支配が徹底した聖都では、そこに生きた現実の女性たちの自己表象を探すのは思いのほか難しい。叙事詩の中でジェンダーと宗教を越えて動き回る女主人公エルミニアは、教皇ウルバヌス8世の出身一族バルベリーニ家が力を入れた音楽劇の舞台において、一族の館の女主人であったアンナ・コロナを代理表象するように思えるが、現実にはカストラートの身体に置き換えられた。音楽劇に靈感を受けたと思われるランフランコのエルミニアは、その抑制的な女性身体の描写により現実の女性にかなり接近したと解せるが、バトロン一族と従臣たちの間でのみ可視化を許されたにすぎない。アンナ・コロナのように、近世ローマにおいて「教皇の姪」という権力に近い場で生きた女性を表象することは、常に困難さを孕んでいたのである。

