

《シエナの聖カタリナの神秘の結婚》の図像に関する一考察 ——ジョヴァンニ・ディ・パオロ作品を出発点として——

坂本真惟

はじめに

「神秘の結婚」は、キリストから指輪を受け取り結婚するという幻視体験であり、シエナの聖カタリナの生涯を代表するエピソードとして知られている。その絵画図像は彼女の憧れていたアレクサンドリアの聖カタリナの「神秘の結婚」に影響を受けているが、のちにシエナを取り巻く不穏な政治状況と結びついて、独自の展開を見せた。いくつか存在する図像の中で、シエナの聖カタリナに特有なのが、本稿で主に取り上げる「幻視に現れる成人のキリストと結婚する図像」である。これはカタリナの伝記であるライモンド・ダ・カプア著『大伝説』の記述に由来するため、その表現がアレクサンドリアの聖カタリナのものとは異なっている。先行研究では、カーウィンが 16 世紀のトスカーナ地方においてリッチョ、アルカンジェロ・サリンベーニ作品(1578 年完成、シエナ、オラトリオ・デッラ・クチーナ)以前に『大伝説』の記述に基づく作品はないとしており、それ以前に存在する 15 世紀の作品には言及していない⁽¹⁾。それを受けて本稿では 15 世紀後半のジョヴァンニ・ディ・パオロ作品から続く「幻視に現れる成人のキリストと結婚する図像」の系譜に着目し、その変遷の解明を目指す。というのも、ルネサンス期のシエナ絵画において 13、14 世紀のドゥッチョ、シモーネ・マルティーニ、ロレンツェッティ兄弟の様式が踏襲されるように、伝記に依拠するこの図像も同地の画家に引き継がれており、リッチョ、アルカンジェロ・サリンベーニ作品はこの流れに位置づけられるからである⁽²⁾。加えて、その図像には時代が進むにつれてモチーフに変化が現れる。当時の社会状況を踏まえると、それはカタリナの聖人としての地位の向上、つまり聖母に並びうる存在の表れであるという可能性

が考えられる。そのため本稿では図像の変遷とカタリナ信仰、シエナの情勢を結び付けながら考察を進めたい。

1. 《シエナの聖カタリナの神秘の結婚》の図像の分類

《シエナの聖カタリナの神秘の結婚》の図像については、大きく4つの分類が可能である⁽³⁾。①玉座の聖母子とともに描かれるタイプ、②玉座の聖母子型をクローズアップしたタイプ、③キリスト、カタリナがともに立つタイプ、④幻視に現れる成人のキリストと結婚するタイプである。本稿では④の図像について主に取り扱うため、以下ではこれを短く省略して「成人のキリストと結婚する図像」と述べていく⁽⁴⁾。上記のうち①から③の図像は《アレクサンドリアの聖カタリナの神秘の結婚》にも同様の表現が見られるため、その影響が見受けられる。

まず①玉座の聖母子とともに描かれるタイプでは、玉座に座る聖母の膝に抱かれた幼児キリストから指輪を受け取るカタリナと、そのまわりに数人の聖人が描かれている⁽⁵⁾。主に16世紀に祭壇画として描かれたこの図像は《アレクサンドリアの聖カタリナの神秘の結婚》では典型となったが、《シエナの聖カタリナの神秘の結婚》では作例が少ない。

次に②玉座の聖母子型をクローズアップしたタイプは、「神秘の結婚」の場面が半身像で描かれたものである⁽⁶⁾。このタイプは15世紀後半から「悲しみの人」などの他の主題にもみられる、いわゆる「劇的クローズアップ」の表現をとっている⁽⁷⁾。そして③キリスト、カタリナがともに立つタイプでは、成人のキリストとカタリナが向かい合って立ち、その間に立つ聖母が二人を執り成している⁽⁸⁾。その様子から当時の結婚儀礼をもとに描かれたと考えられている⁽⁹⁾。アレクサンドリアの聖カタリナでのこの図像は、14世紀の一時期にのみフィレンツェとシエナで現れ、その後は①玉座の聖母子型に収斂していくため、15、16世紀にはほとんど描かれなくなる⁽¹⁰⁾。しかし16世紀には、《シエナの聖カタリナの神秘の結婚》の図像として、再び取り入れられていることは興味深い。このことについては、本稿の最後で触れる。

そして最後は本稿で主に取り上げる、④成人のキリストと結婚するタイプである。セラフィムあるいは雲に乗った成人のキリストと聖母、聖人たちが画面上方に描かれ、地上にいるカタリナにキリストが指輪を渡すという構図が特徴的であり、シエナの聖カタリナの作品にしか見られない。この図像を用いた最初の例は、14世紀後半にピサの逸名画家によるもの（ピサ、サン・マッテオ美術館）であり、この作品のみ時代がさかのぼる。これ以降にも制作された可能性は大いに考えられるが、現存する後世の例は、1461-64年に制作されたジョヴァンニ・ディ・パオロの作品を待たなければならない。一連の作品群を見渡すと、この図像はピサの逸名画家による作品を除き、シエナ派の画家に受け継がれていったことが見受けられる。次章からはこの図像について考察していく。

2. ジョヴァンニ・ディ・パオロ作《シエナの聖カタリナの神秘の結婚》

ジョヴァンニ・ディ・パオロ作《シエナの聖カタリナの神秘の結婚》（1461-64年、ニューヨーク、メトロポリタン美術館）は、《シエナの聖カタリナ伝》連作の現存する10場面の一つであることが知られ、この連作はパネルの形状が正方形と縦長の長方形のものが各5場面ずつで構成されている。

これらのパネルは分断され、現在では複数の美術館に分かれて収蔵されているため、制作年や再構成について多くの議論がなされている。一説によると、これらは同じくジョヴァンニ・ディ・パオロがサンタ・マリア・デッラ・スカラ施療院のために制作した、《神殿奉献》の祭壇画のプレデッラであったと考えられ、制作年が1461年のカタリナの列聖以前である1447-49年とされている。この立場をとるブランディは《神殿奉献》にプレデッラが存在するという1575年の文書や、《神殿奉献》とカタリナのパネルとの結びつきを示唆する1775年のパネルの描写に基づいて年代設定を行っている⁽¹¹⁾。また別の説によると、《神殿奉献》とは関係なく、中央パネルにカタリナや他の聖人が描かれた今では失われた祭壇画のプレデッラとして制作され、ジョヴァンニ・ディ・パオロの作風の違いを根拠に、その制作年を1461年の列聖以降とするものがある。1420-40年代の彼の特徴は密集した群像表現が挙げられ、物語場面では

人物がひしめき合う様子が見て取れる。一方、本作品を含む《シエナの聖カタリナ伝》連作の物語場面では、人物が多く配置される場面であっても空間に余裕が見られ、整然としている。このような人物配置は1460年代初頭の彼の作風と一致するため、本稿では後者の1461年の列聖後の作であるという説に賛同し、制作年を1461-64年とする。

また作品の典拠について、ミラード・ミースは、この図像が伝記『大伝説』の記述に基づくことを指摘している⁽¹²⁾。ここでライモンド・ダ・カプアの記述と本作品の描写の関係を確認しておこう⁽¹³⁾。

第一部 神秘的結婚

第十二章 主とカタリナとの神秘的結婚——カタリナが受けた不思議な指輪

第一節

四旬節が近付いたころのある日、カタリナは、キリスト教徒たちが、……馬鹿さわぎを演じているとき、断食と祈りによって「天配」ともって親密に暮らすために、彼女自身の隠居部屋に (in suo se reclusorio) こもった。……すると、主は答えて言われた。「……あなたの家族が食事と世俗的祝いを楽しんでいるあいだに、わたしとあなたの靈魂とを一致させる結婚式を挙げたい。わたしは、約束通り、『信仰』において、あなたをめとりたい。」

第二節

イエス・キリストが話しておられるあいだに、その栄えあるおん母聖マリア、福音著者ヨハネ、使徒聖パウロ、本会の創立者聖ドミニコ、および預言者ダビドがあらわれ、ダビドはその豎琴でこの上もなく心地よい音楽をかなでるのであった。神のおん母は、カタリナの右の手をその至聖なるおん手に取り、これをそのおん子に差し出して、「信仰」において、かの女をめとるよう願った。救い主はこれに同意され、四つの宝石で飾られた金の指輪を彼女におくられた。……救い主はご自分でこれをカタリナの指にはめて言われた。「あなたの創造主であり救い主であるわたしは、あなたを信仰においてめとる。……」示現は消えた。指輪

はカタリナの指に残った。かの女にはそれが見えた。しかし、他の人には見えなかった。

第一節では、カタリナの家族が四旬節の前の祝いをしている最中に、彼女の家の個室で祈りを捧げていたところ、そこにキリストがあらわれ、彼女をめとるという内容が述べられている。ここでは、カタリナの家族がともに暮らす家という日常空間を舞台に、他の家族が祝いの食事を楽しんでいる一方で、カタリナは一人で神秘的な幻視を体験したという話が展開しており、日常と日常から離れた聖なる体験の対比が表されているといえるだろう。本作品と照らし合わせると、絵画でもカタリナが祈りを捧げる個室での幻視体験が描き出されている。

第二節では、キリストだけでなく、聖母、福音書記者ヨハネ、聖パウロ、聖ドメニコ、預言者ダビデもあらわれ、キリストはカタリナに指輪を授ける。本作品では、画面はセラフィムによって上下に区切られ、室内に現れた幻視を効果的に表現している。伝記に登場する聖人のうち描かれたのは画面右からパウロ、ドメニコ、ダビデで、福音書記者ヨハネは洗礼者ヨハネに取って代わられている。聖母は記述通り、カタリナの右手の下に自身の手を添え、キリストに差し出している。本作品は構図やモチーフによって、幻視という現実世界への聖なるものの現出、すなわち異なる次元のものを一つの場面に同時に存在させることを可能にし、伝記の内容を再現していることがわかる。

ここで注目したいのが、背景の室内空間である。開かれた入口から見える奥に繋がる空間は、この部屋が建物の一室であることを示しており、そこは彼女の生家に設けられた一人で祈るための部屋であった。ここでの室内表現は、壁に沿った椅子の配置や部屋の断面を見せるような表現の工夫など、ピエトロ・ロレンツェッティの作品に見られる14世紀的なものになっている⁽¹⁴⁾。そのような生活が営まれる家の一室で、神との接触が可能となったカタリナは、日常の中で神と出会うことのできた存在だといえるだろう。

日常性を強調する本作品の描写は、当時の聖人崇拜の傾向があらわれているように思われる。すなわち、たとえば古代ローマ時代の殉教者ではなく、より親しみやすく

その存在を実感できるような聖人が求められていたのだ。その結果、自分たちの町に関連して社会的・宗教的に活躍していた「同郷人」を崇めるといふ民衆信仰が展開していた。このような状況を鑑みると、かつてシエナに暮らしたカタリナも、観者にとっては身近な聖人だったといえよう。具体的な舞台設定が示された本作品は、伝記に則した表現であるとともに、カタリナが神を見ながらもシエナの日常空間にいるという点で観者と同じ環境にいることが表現されているのである。

3. 図像の展開

ジョヴァンニ・ディ・パオロ作品に見られた「成人のキリストと結婚する図像」はその後どのように受け継がれていくのだろうか。ここで取り上げる作品はネロッチョ・デ・ランディの板絵（1470-74年頃、ロンドン、M・R・ワディングム・コレクション）、ベッカフーミの板絵（《シエナの聖カタリナの聖痕拝受》のプレデッラの一場面、1514-15年頃、シエナ、国立絵画館）、「サンタ・マルタの修道女たち」⁽¹⁵⁾が描いたビッケルナ（1539年、シエナ、国立古文書館）である。これら三作品では、キリストと聖母が画面上方、カタリナが下方という構図は変わらないが、背景に変化が見られる。ネロッチョの作品では、角柱が並ぶ、ルネサンス風の秩序のある空間、ベッカフーミや「サンタ・マルタの修道女たち」の作品では、屋外やアーケードの開口部をもつ開かれた空間に変更され、建物は神殿のようなものになっている。前述のジョヴァンニ・ディ・パオロ作品に見られた室内表現と比べると、実際に彼女が住んでいた住居から離れ、日常的というよりは荘厳な空間として表現されているようである。これらの作品では、カタリナは日常性に重点が置かれているのではなく、そこから離れた存在であることが示されていると考えられるだろう。

列聖当初は信者にとって身近であるという点で崇拜を集めたカタリナだが、この時点で彼女を取り巻く状況はどのように変化していたのだろうか。当時のシエナはその独立が危ぶまれ、政治的に不安定であったために、待望の列聖を追い風に、カタリナがシエナの聖人として高い地位を占めるようになっていた。こうした信仰の変化というのは、彼女の列聖後15世紀後半から進められたカタリナ信仰の制度化とも言い換

えられるだろう。1464年に彼女の生家と信じられてきた敷地がシエナ政府によって住民たちに提供され、その後の巡礼者の増大に伴い、1534年に敷地内に拡張した礼拝堂の建設が決まる。そして1466年にはカタリナが生前多くの時間を過ごしたシエナのサン・ドメニコ聖堂に、聖遺物であるカタリナの頭部が安置された彼女の礼拝堂が設置され、1526年にソドマが、1596年にフランチェスコ・ヴァンニがその壁画装飾を手掛ける。また彼女にまつわる修道会や信心会も増え始め、1471年にサンタ・カテリーナ・デル・パラディーゾ女子修道会、1477年にサンタ・カテリーナ・デッラ・ノッテ信心会が設立され、カタリナ信仰を担っていく。

このようなカタリナ信仰の枠組みが整えられるなかで、シエナ共和国として最後に制定した1545年の都市の規定では、カタリナがシエナの守護聖人の中で最も重要な存在であることが述べられている⁽¹⁶⁾。そこでは政府が聖人に向けるべき献金について言及されているが、カタリナへの献金80リラはほかのどの聖人よりも多額であった。絶対的な守護者である聖母のほかに、16世紀シエナにはカタリナを含め6人の守護聖人が存在していた⁽¹⁷⁾。列聖された順では、カタリナは最後の6番目であったが、この規定が示すように、1545年までにはほかのどの聖人よりも聖母に近い地位を獲得していたことがわかる。

さらにシエナにおけるカタリナの重要性は、絵画作品にも見て取ることができる。《シエナ市庁舎を守るカタリナ》(1526年、シエナ、国立古文書館)では、カタリナがシエナを象徴する建物のひとつである市庁舎の上にマントを広げて浮かぶ様子で示されている。これは「慈悲の聖母」を元にした「シエナを守る聖母」の図像から派生したものだと考えられ、これまで聖母がしてきたように、カタリナがシエナを守っていることが表されている。カタリナの右手には百合、左手には開かれた本が描かれ、そこに書かれている「LIBERTAS VIVAT 自由が生き続けるように」という言葉には、シエナ共和国としての独立が守られるようにといった意味が込められているようだ⁽¹⁸⁾。1526年には対フィレンツェのカモッリーアの戦いがあったことから、その存続という願いをカタリナに託していることが読み取れる。こうした作例において、カタリナは聖母と同様にシエナを守る都市の守護者としての役割を担っていると言えるだろう。先に述べた16世紀の「神秘の結婚」の図像に立ち返ると、そこで見られた日常

を離れたカタリナの描写は、カタリナが聖母と比肩すべき地位に引き上げられていたと解釈することが可能となるだろう。それは彼女が都市の守護者として認識されつつあった当時の状況を反映していると思われるのである。

おわりに

最後にカタリナの生家に建てられた礼拝堂（Oratorio della Cucina）の壁面装飾の一場面である、本稿の最初で触れたリッチョとアルカンジェロ・サリンベーニによる《神秘の結婚》を取り上げる（1578年完成、シエナ、カタリナの生家、オラトリオ・デッラ・クチーナ）。

シエナは1555年に独立を失い、フィレンツェのメディチ家の支配下に入って、最終的にはトスカーナ大公国の一部となるが、この礼拝堂の装飾プログラムが1564年に考案されるように、共和国滅亡後もカタリナに関する装飾事業は継続していた⁽¹⁹⁾。これらの事業はシエナゆかりの聖女を公式化していくことで、都市のアイデンティティを守っていくという点からも理解できるだろう。

ここで描かれた《神秘の結婚》は、再びカタリナが実際に暮らした14世紀風の室内表現に戻る。これはジョヴァンニ・ディ・パオロ作品と非常に似ており、実際に幻視が起こった時の状況を描き出そうとしている。つまり14世紀の環境を描き出そうとしているのだ。キリストや聖人たちが画面上方、カタリナが下方というこれまでの構図は踏襲されているものの、カタリナの表現に変化があらわれる。そこではカタリナまでもがキリストと聖母同様、雲に乗り威厳ある様子を示しており、ジョヴァンニ・ディ・パオロ作品と比べると聖母に引き上げられているような上昇感をもって表現されている。舞台は室内空間に戻りながらも、そのカタリナの表現は天上へ近づいている様子が示されているだろう。これは彼女がシエナを代表する聖人としての権威ある地位へと引き上げられたことと対応するといえる。

また、このような地位の向上を読み取れるものとして、「神秘の結婚」の分類で触れた、キリスト、カタリナがともに立つタイプの図像に注目すると、ここでのカタリナはキリストと同じレベルに立ち、キリストの右に座す聖母の代わりともいえる位置

を占めている。《アレクサンドリアの聖カタリナの神秘の結婚》の図像として14世紀に作り出されながらも、のちに全く描かれなくなったこのタイプを、16世紀に「シエナの聖カタリナの神秘の結婚」で復活させたことは、シエナの聖カタリナが、アレクサンドリアの聖カタリナと同様、地上の日常にいるのではなく、天上の存在であることを示している。天上での結婚式を示したこの図像の登場からも、カタリナが聖母に匹敵するかのような位置づけをされていたことが理解されるだろう。

註

- (1) Kirwin, W. Chandler, "The Oratory of the Sanctuary of Saint Catherine in Siena: Revised Dating for the Paintings", *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, Vol. 16, No. 2, 1972, pp. 199-220, esp. pp. 211-212.
- (2) Christiansen, Keith, / Kanter, Laurence B., / Brandon, Carl, *Painting in Renaissance Siena 1420-1500*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1988, p. 5.
- (3) 画像データに関しては、主に Iconclass、Fondazione Federico Zeri - Università di Bologna、Index of Christian Art のデータベースを用いて収集した。
- (4) ③キリスト、カタリナがともに立つタイプも同様に成人のキリストとして描かれているが、本稿では4番目のものを「成人のキリストと結婚する図像」と称す。
- (5) 例としては以下の作品が挙げられる。ドメニコ・ベッカフーミ《シエナの聖カタリナの神秘の結婚》(1528年、シエナ、キージ・コレクション)、ドメニコ・ベッカフーミ《アレクサンドリアの聖カタリナの神秘の結婚》(1518年頃、サンクトペテルブルク、エルミタージュ美術館)。
- (6) 例としては以下の作品が挙げられる。ソドマ《シエナの聖カタリナの神秘の結婚》(16世紀、レニャーノ、個人蔵)、コレッジョ《アレクサンドリアの聖カタリナの神秘の結婚》(1526-27年頃、パリ、ルーヴル美術館)。
- (7) Ringbom, Sixten, *Icon to Narrative: The Rise of the Dramatic Close-up in Fifteenth-century Devotional Painting*, Åbo, Åbo Akademi, 1965, pp. 193-210. 中世末期以来頻繁に用いられた構図上の工夫。観者と絵画とを否応なく結びつける短縮法を活用することによって、共苦に誘う、あるいは誘発するよう意図したもの。また以下も参照。ヴィクトル・I・ストイキツァ『幻視絵画の詩学——スペイン黄金時代の絵画表象と幻視体験』(松井美智子訳) 三元社、2009年、80頁。
- (8) 例としては以下の作品が挙げられる。ジョヴァン・バッティスタ・ナルディーニ、ジョヴァンニ・バルドゥッチ《シエナの聖カタリナの神秘の結婚》(1568年、プラート、市立美術館)、ヤコポ・ディ・チョーネ《アレクサンドリアの聖カタリナの神秘の結婚》(1375-80年、フィラデルフィ

ア美術館)。

(9) Meiss, Millard, *Painting in Florence and Siena after the Black Death: the Arts, Religion, and Society in the Mid-Fourteenth Century*, Princeton, Princeton University Press, 1951, pp. 110-111 (ミラード・ミース『ペスト後のイタリア絵画——14世紀中頃のフィレンツェとシエナの芸術・宗教・社会』(中森義宗訳)中央大学出版部、1978年、161頁)。

(10) *Ibid.*, p. 110 (同上、161-162頁)。

(11) ジョヴァンニ・ディ・パオロの10枚のパネルと《神殿奉献》を初めて結びつけたのは Cesare Brandi, “Giovanni di Paolo”, in *Le arti*, fasc. 3, No. 4, 1941, pp. 230-250. また、列聖以前に《神殿奉献》を制作し、列聖後に10枚のパネルをプレデッラとして付け加えたという説もある。研究史については、メトロポリタン美術館のホームページに簡潔にまとまっている。[http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/438021?rpp=20&pg=1&ao=on&ft=giovanni%2Bdi%2Bpaolo%2B\(giovanni%2Bdi%2Bpaolo%2Bdi%2Bgrazia\)&pos=6&imgNo=0&tabName=object-information](http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/438021?rpp=20&pg=1&ao=on&ft=giovanni%2Bdi%2Bpaolo%2B(giovanni%2Bdi%2Bpaolo%2Bdi%2Bgrazia)&pos=6&imgNo=0&tabName=object-information)

(12) Meiss, op. cit., p. 113 (ミース、前掲書、165頁)。

(13) ライモンド・ダ・カプア『シエナの聖カタリナ』(岳野慶作訳)中央出版社、1991年、105-106頁(ラテン語原文に基づき一部訳文を改めた。Raimondo da Capua, / Nocentini, Silvia, ed., *Legenda maior sive Legenda admirabilis virginis Catherine de Senis*, Edizione critica, Firenze, Sismel, 2013を参照。なお、中略した部分は……で示した)。

(14) 例として《受胎告知》(1320年、アレッツォ、サンタ・マリア・デッラ・ピエーヴェ聖堂)や《福者ウミルタ祭壇画》に描かれる一場面「修道院の食堂で聖書を読む福者ウミルタ」(1341年頃、フィレンツェ、ウフィツィ美術館)が挙げられる。

(15) この表記は分類上の呼称。松原氏は、この画家に帰属される作品について、修道女たちが実際に手掛けたものというよりも、小型の板絵制作を専門とする、当時かなり名の知られた職業画家だと推測している(松原知生「尼僧の手仕事? ——所謂「サンタ・マルタの修道女たち」と16世紀シエナ絵画における前ラファエッロ趣味——」、『西南学院大学国際文化論集』第25巻、第1号、2010年、119頁)。

(16) Webb, Diana, *Patrons and Defenders, The Saints in the Italian City-states*, London and New York, I. B. Tauris, 1996, p. 311; original in Ascheri, Mario, ed., *L'ultimo Statuto della Repubblica di Siena(1545)*, Siena, Edizioni Cantagalli, 1993.

(17) シエナの守護聖人は、アンサヌス、クレスケンティア、サウイヌス、ウィクトリヌス、ベルナルディーノ、カタリナ。この6人のうち、ベルナルディーノとカタリナを除く4人はいずれも3-4世紀の殉教者で、13世紀までにシエナの守護聖人となっていた。

《シエナの聖カタリナの神秘の結婚》の図像に関する一考察

(18) Barzanti, Roberto, / Cornice, Alberto, / Pellegrini, Ettore, *Iconografia di Siena - Rappresentazione della Città dal XIII al XIX secolo*, Siena, Edimond, 2006, p. 198.

(19) Kirwin, W. Chandler, *op. cit.*, p. 200.