

Vallan ja aseman välineet

Korut 1500-luvun eurooppalaisissa naismuotokuvissa

Tuula Talvitie
Pro gradu -tutkielma
Median, musiikin ja taiteen tutkimuksen tutkinto-ohjelma, taidehistoria
Humanistinen tiedekunta
Turun yliopisto
Huhtikuu 2026

Turun yliopiston laatujärjestelmän mukaisesti tämän julkaisun alkuperäisyys on tarkastettu
Turnitin OriginalityCheck -järjestelmällä.

Pro gradu -tutkielma

Median, musiikin ja taiteen tutkimuksen tutkinto-ohjelma, taidehistoria

Tuula Talvitie

Vallan ja aseman välineet. Korut 1500-luvun eurooppalaisissa naismuotokuvissa.

Sivumäärät: 74 sivua + 4 liitesivua

Tutkielma käsittelee korujen merkitystä ihanteellisten ominaisuuksien symboloinnissa 1500-luvun naismuotokuvissa. Tutkimuksessa tarkastellaan sitä, millä koruilla ja jalokivillä on viestitetty naisen kauneutta ja hyviä luonteen ominaisuuksia. Renessanssin aikaan ylhäisönaisten tärkein tehtävä oli päästä hyvään ja sosiaalisesti sukua hyödyttäneeseen avioliittoon sekä tuottaa perillisiä uudelle aviomiehelle. Kauneimpina pidetyt tyttäret pääsivät ensimmäisenä ja helpoiten naimisiin, joten heidän ulkonäköään pyrittiin korostamaan korujen avulla. Korujen avulla pyrittiin viestimään myös suvun sosiaalisesta asemasta.

Muotokuvia käytettiin hyväksi avioliittojen solmimisessa ja hallitsijoiden vallan osoittamisessa. Tytöistä haluttiin viestittää varakasta ja hyveellistä kuvaa, jotta avioliittosopimus saataisiin solmittua korkea-arvoisen miehen kanssa. Naimisissa olevista naisista maalattiin kuvia, joiden avulla heidän äitiytään ja vaimon hyviä ominaisuuksia korostettiin. Hallitsijasukuihin kuuluneiden naisten muotokuvat kertoivat naisen ja suvun terveydestä sekä kiinnittivät symboloivin koruin ja jalokivin naisen suvun jäseneksi.

Tutkimuksessa aineiston tarkasteluun käytettiin Erwin Panofskyn mukaista ikonografista analyysia. Sen aineistossa on Bronzinon maalaamat kuvat *Lucrezia Panciatichistä* (1541–1545) ja *Eleonora di Toledosta* (1543), Giovanni Maria Butterin kuva *Virginia de' Medicistä* (noin 1590), Hans Holbein nuoremman kuva *Jane Seymourista* (1540) ja hänen työpajansa tekemä muotokuva tuntemattomasta tytöstä (noin 1540–1545), Bernhard Strigelin teos tuntemattomasta naisesta (noin 1510–1515), Corneille de Lyonin *Anne de Pisseleu* (noin 1535–1540), Lucas Cranach vanhemman *Saksin Magdalena* (noin 1529), Alonso Sánchez Coellon nainen turkkisaalissa (noin 1580–1588) ja tuntemattomien taiteilijoiden *Katariina Parr* (1500-luvun loppu) ja tuntematon nainen (noin 1540–1550).

Tutkimuksessa saatiin selville, että korut naisten muotokuvissa olivat tarkkaan valittuja. Korujen paikoilla ja niissä käytetyillä jalokivillä oli merkitystä sen kannalta, mitä ne katsojalle kertoivat. Helmien käyttö esimerkiksi symboloi naisen hyveellisyyttä ja siten renessanssin uskomusten mukaan naisen fyysistä kauneutta.

Aihealueen lisätutkimuksiksi ehdotan renessanssin korujen ja nykypäivän korujen viestien vertailua sekä renessanssin korujen syvempää historiaa. Tutkielmaa tehdessä heräsi kysymys siitä, miksi esimerkiksi Lucas Cranach vanhemman teoksissa on aina samantapainen paksu kaulaketju.

Avainsanat: koru, sormus, korukivi, jalokivi, ylellisyssaadökset, naismuotokuvat, naiskuva, naisen asema, renessanssi, 1500-luku, Lucas Cranach vanhempi, Giovanni Maria Butteri, Hans Holbein nuorempi, Bernhard Strigel, Corneille de Lyon, Alonso Sánchez Coello

Sisällysluettelo

1	Johdanto	5
1.1	Tutkimuksen tausta ja tutkimuskysymykset	5
1.2	Tutkielman rakenne	7
1.3	Aineisto	7
2	Naiset renessanssissa	11
2.1	Naisten asema	11
2.1.1	Naisten arkielämä 1500-luvulla	12
2.1.2	Opintomatka hyväksi vaimoksi	13
2.1.3	Naimisiinmeno	14
2.1.4	Avioliiton taloudellisuus	15
2.1.5	Perillisten synnytyt	15
2.1.6	Uuden naishistorian tutkimustulokset	17
2.2	Ylellisyyslait	18
3	Korut ja muotokuvat	21
3.1	Korujen käyttö	21
3.2	Korujen historiaa	23
3.3	Muotokuvat	27
4	Analyysi	33
4.1	Italialaiset aatelin naiset	33
4.1.1	Lucrezia Panciatici	33
4.1.2	Eleonora di Toledo ja Virginia de' Medici	36
4.2	Englannin kuningattaret	42
4.3	Rakastajatar ja prinsessapuoliso	48
4.4	Mysterimallit	54
5	Johtopäätökset	65
	Kuvaluettelo	67
	Lähteet	68
	Kuvaliite	75
	Liite 1. Oktaedrihiottu timantti	75
	Liite 2. Tauluhionta ja emaloidut nelilehtiset koristeet	76
	Liite 3. <i>Fede</i> -sormus	77

1 Johdanto

Kauneus on jotain sellaista, joka on matkannut mukanaamme niin kauan kuin on ollut ihmisiäkin maailmassa. Jokaisella kulttuurilla on oma käsityksensä siitä mikä on kaunista, ja jokainen ihminen samalla myöntää jotkin tietyt asiat kauniiksi. Kauneutta on haviteltu tai sitä on pyritty korostamaan kaikissa kulttuureissa jo antiikin ajoista lähtien. Kauneuden tuomalla edulla yritettiin saavuttaa esimerkiksi parempaa sosiaalista asemaa, eivätkä pyrkimykset kauneuden saavuttamiseksi ole vuosisatojen aikana vähentyneet, vaikka kauneuskäsitys on muuttunut (Gay 2015, 36; Wolf 1996, 9).

Erityisesti naisille on asetettu tavoitteita kauneuden suhteen, ja kauniille naisille on annettu tekoja anteeksi ulkonäön vuoksi. Jopa edesmenneet vaimot olivat edelleen muotokuviansa kautta perheensä hyvän maineen ja kunnian heijastuksia (Gaines 2021, 25–26, 43). Ainakin renessanssin Italiassa uskottiin, että naisen fyysinen kauneus heijasti tämän sisäistä hyveellisyyttä. Fyysisesti kauniin naisen oletettiin siis olevan moraalisesti hyvä ja vaalivan hyveellisiä piirteitä elämässään. Esimerkiksi Homeros kertoi meille *Iliassa* vastustamattoman kauniista Helenasta, jonka vuoksi Troijassa sodittiin verisesti ja joka vapautui syyllisyydestä aiheuttamiinsa kärsimyksiin kauneutensa ansiosta¹. (Gaines 2021, 24; Aabo & Jensen 2026.) Renessanssin aikaisten naisten muotokuvia katsellessa voidaan pohtia, onko niissä erityisesti korostettu naisen kauneutta. Tai niitä puolia naisesta, joka on tehnyt tästä kauniin? Ja onko kauniit naiset ja tyttäret olleet vain yksi tapa edetä yhteiskunnassa ylöspäin suvun miesten toivomaan asemaan?

1.1 Tutkimuksen tausta ja tutkimuskysymykset

Kauneus oli ominaisuutena sellainen, jota haluttiin renessanssissa tuoda esiin – ja miehet halusivat omistaa sellaiset naiset, jotka toivat sen esiin. Jos naiset halusivat päästä menestyksekkäisiin naimisiin, oli kauneuden esiin tuominen välttämätöntä. Kauneus vaikutti suoraan siihen, millaisen aviomiehen sai, koska miehet ja heidän vanhempansa valitsivat vaimon tämän myötäjäisten ja kauneuden perusteella. Naisen kauneus oli siis eräänlainen valuuttajärjestelmä. (Vakkari 1989, 7; Hewlett 2026; Gaines 2021, 23; Wolf 1996, 11.) Kaunis nainen oli nuoruuden, hyveellisyyden ja varakkuuden lisäksi hedelmällinen.

¹ ”Ei ole kumma, jos voi polon pitkän kärsiä vaimon moisen vuoks urot Troian kuin varusääret akhaijit. Kuin jumalattaret itse hän kaunis on, katsoa ihme. Vaan kotimaalleen matkatkoon, ylen sorja jos onkin, turmaks älköön meille ja lapsillemmekin jääkö” Kuiskivat noin. Helenen Priamos jopa viittasi luokseen: ”Käy, tytär-kultani, käy, tule, istuos luokseni tänne, että sä puolisos entisen näät, sukus ystäväs muutkin. -Sull’ ei syyt’ ole, ei, jumalainpa on syytä se, jotka tänne akhaijit johti ja toi sodan kynnelerunsaan”. *Ilias*, 156–165.

Renessanssin muotokuvissa kaikkia näitä ominaisuuksia pystyttiin korostamaan korujen avulla. Koruilla varmistettiin, että kuvan katsoja tiesi, onko muotokuvan malli hyvää syntyperää, hyvä vaimo ja hyvä äiti. Jalokivien avulla pystyttiin viestittämään monenlaisia asioita, esimerkiksi oliko nainen siveellinen tai järkevä. Maalaukseen liitettiin myös usein esimerkiksi rintakoru, jossa oli kuvattu maalauksen tilaaja – usein perheen pää – tai maan hallitsija. Niiden avulla pystyttiin osoittamaan kunnioitusta ja uskollisuutta niiden kantajaa korkeammassa asemassa olevalle. (Rodini 2000, 23; Gay 2015, 37.)

Tutkielmassani pyrin selvittämään, miten koruja ja niiden jalokiviä on käytetty hyväksi naisen aseman viestittäjinä 1500-luvun eurooppalaisissa naismuotokuvissa ja mitä koruja aatelistaisille kuviin valittiin. Aineistossa on mukana myös muotokuvia, joiden mallien henkilöllisyys on meille historian aikana kadonnut. Heidän kuviensa kohdalla yritän muodostaa kuvaa siitä, miksi muotokuvia on tilattu ja mitä niihin valituilla koruilla haluttiin viestittää.

Koruja taiteessa on tutkittu kansainvälisesti melko paljonkin ja koruista tehtyä taidetta on tutkittu myös Suomessa (ks. Ikonen 2004). Osa renessanssin koruista oli itsessään jo niin taidokkaita, että niitä voitaisiin kutsua taideteoksiksi (Evans 1989, 83). Haluan omassa tutkielmassani kuitenkin keskittyä nimenomaan niihin koruihin, jotka ovat olleet osa muotokuvaa, mutta eivät koko kuvan keskeisimpinä aiheina. Muotokuvat ovat olleet – ja ovat edelleen – hyviä tutkimuskohteita kun halutaan tutkia jonkin tietyn ajan muotia tai tyyliä (Phillips 2000, 30). Pukeutumista ja vaatekappaleiden käyttöä vallan ilmaisun välineenä on Suomessa tutkinut muun muassa Riitta Pylkkänen ja Bo Lönnqvist. Heidän molempien tutkimuksensa keskittyessä pääasiassa pukuihin koen oman koruihin keskittyvän tutkimukseni olevan oleellinen osa tutkimuskenttää. Pukuhistoria ja pukeutumisen historia eivät Suomessa ole omia tutkimusalojaan, vaan ne yleensä ovat tutkimuksissa mukana pääteemojen ohella. Pukututkimus on pääasiallisesti ollut osa niin taidehistoriallisia kuin etnologisia tutkimuksia. (Turunen & Niiranen 2019, 22–23.)

Käytän käsitettä *renessanssi* kuvaamaan sitä ajanjaksoa, jolta aineistoni teokset ovat. *Renessanssi*-nimisen ajanjakson pituus on pitkään ollut tutkimuksessa kiistelty asia, eikä siihen ole saatu aivan selkeää päätöstä (Fasolt 2012; Panofsky 1960, passim). Korumuoti on pysynyt hyvin samanlaisena noin 1400-luvun puolestavälistä 1600-luvulle saakka, joten koen, että koko 1500-luvun luokittelu renessanssiksi ei tässä asiayhteydessä ole liian suuri erhe. Käytän *renessanssin* lisäksi myös termejä *varhainen uusi aika* ja *1500-luku* sen mukaan, tarkoitan tiettyä vuosisataa vai yleistä ajanjaksoa. Tutkin muotokuvia Erwin Panofskyn ikonografisen analyysin ja aihepiiristä olemassa olevien aiempien tutkimusten avulla. (Panofsky 1972, 3; Panofsky 1993, 40; Suomessa esim. Kuusamo

1996, 60.) Art Institute of Chicagossa tehdystä tutkimuksesta renessanssiajalla käytetyistä koruista ja jalokivistä on ollut paljon apua tutkimuksen aloittamisessa. Suomalaisen historioitsija Päivi Setälän yleisteokset naisten asemasta keskiajalla ja renessanssissa auttoivat minua oikeaan suuntaan naisten aseman tutkimisessa.

1.2 Tutkielman rakenne

Tutkielman ensimmäisessä käsittelyluvussa käyn läpi sitä, millainen naisen asema on varhaisella uudella ajalla ollut. Naishistoria on oma tutkimusalansa, josta on tehty laajasti tutkimusta myös suomeksi. Teen tässä tutkielmassa katsauksen naisten asemaan aiemman tutkimuksen avulla, enkä pyri tuomaan aiheeseen uusia näkökulmia. Luvussa on mukana myös ylellisyyslakien käsittely, jossa suurena apuna laajan asian ymmärtämisessä on ollut Alan Huntin kirja *Governance of the Consuming Passions* (1996). Naisten muotokuvat ovat olleet vahvasti ympäristönsä ja niiden tekoaikana vallinneen kulttuurin tuotos. On siis mielestäni tärkeää ymmärtää, millaisessa kontekstissa naiset ovat elämäänsä eläneet, jotta teoksia voi lähestyä mahdollisimman totuudenmukaisesti.

Toisessa käsittelyluvussa perehdyn enemmän koruihin ja muotokuvaan: siihen miten ja miksi koruja renessanssin ajalla on käytetty, keillä kaikilla on ollut varaa koruihin ja miten ylellisyyslait liittyivät korujen käyttöön. Kiinnostavaa esimerkiksi on, miksi muotokuvia alettiin maalata uudelleen keskiajan jälkeen ja miksi naiset ovat niissä niin usein oikealle kääntyneinä.

Pohjaan analyysini näissä luvuissa hahmottelemaani historialliseen kontekstiin ja tarkastelen, millaisten korutyyppeiden avulla naisten asemaa on renessanssin muotokuvissa korostettu. Käytän analyysissä ikonografista otetta ja tutkin korujen, niiden merkityksen ja teoksen mallin yhteiseloa. Koska kaikissa aineiston teoksissa ei ole mahdollista nojata kirjallisiin aikalaislähteisiin, tulkintani perustuvat osin kontekstuaalisen tiedon pohjalta tekemiini päätelmiin.

1.3 Aineisto

Tutkielman aineisto koostuu 1500-luvun aikana tehdyistä eurooppalaisista naismuotokuvista. Halusin rajata aineistoni ajallisesti näin, koska naismuotokuvat kokivat 1500-luvulle tultaessa ison muutoksen. Siihen sisältyy paitsi maalauksia tunnetuista historian naisista myös sellaisia teoksia, joiden mallina ollutta naista ei enää varmuudella tunneta. Ennen naismuotokuvien yleistymistä ja uudenlaisia naisaiheita naisia kuvattiin pääasiassa alastomina Venuksina, jotka olivat täynnä intohimoa ja miesten katseiden kohteina. 1500-luvulle tultaessa esitystapa koki suuren muutoksen: naiset olivat jäykempiä ja konservatiivisempia, heitä kuvattiin esimerkiksi opettajattarina tai

kotiapulaisina, ja varsinkin hallitsijattarista tehdyissä kasvokuvissa malleilla oli huulet tiukasti yhdessä ja kasvoillaan ankara ilme, joka sopi hyvin kodin pääasialliselle huolenpitäjälle – ei intohimoiselle heitukalle. (Eco 2008, 206.)

Renessanssin aikaan myös yksityisyyttä alettiin arvostamaan uudella tavalla ja vahvemmin, minkä seurauksena muotokuvia alettiin valmistamaan enemmän kuin ennen. 1500-luvun alussa muotokuvia tilasivatkin kaikki, joilla vain oli varaa sen teettämiseen. Suuressa osassa renessanssiajalta säilyneistä muotokuvista ei ole niin tilaajan, kuvattavan kuin taiteilijankaan nimeä, mikä osoittaa muotokuvien yksityisen omistamisen tarvetta. (Setälä 2002, 39–40.) Muotokuvia tilattiin tuohon aikaan myös julkiseen käyttöön ja näiden maalausten avulla haluttiin osoittaa suvun vaurautta, valtaa ja naisten kauneutta.

Valitessani aineistoa pyrin löytämään muotokuvia, jotka olivat tunnettujen taiteilijoiden käsialaa. Halusin valita noin puolet teoksista niin, että teoksen malli tiedetään ja toisen puolen niin, ettei mallin henkilöllisyydestä ole jäänyt mitään vedenpitävää todistetta. Halusin selvittää, onko samanlaisia korutyyppejä ja jalokiviä käytetty muidenkin kuin tunnettujen hallitsijasukuihin kuuluneiden naisten kohdalla. Tunnettu-tuntematon raja-antoi mahdollisimman laajan tutkimusaineiston olematta kuitenkaan mahdottoman suuri yhdelle tutkijalle. Vaihtoehtoja oli näidenkin rajausten jälkeen vielä lukemattomia, joten lopulliset päätökset tein sen perusteella miltä teokset näyttivät ja millainen kokonaisvaikutelma niistä jäi. Kaikissa aineiston teoksissa oli jotakin sellaista, joka sai minut katsomaan niitä pitkään enkä kyennyt unohtamaan niitä taidemuseoiden kokoelmasivut suljettuani. Voisi siis melkein sanoa, että aineiston rajauksen tehtyäni teokset valitsivat itse itsensä osaksi tutkimusta.

Tiesin, että haluan aineistooni ainakin yhden Lucas Cranach vanhemman (1472–1535) teoksen, koska hän oli aikanaan yksi merkittävimpiä renessanssimestareita. Hänen teoksensa olivat jo aikalaistensa arvostamia ja hänet tilattiin muotokuvien maalaajaksi, jotta voitiin osoittaa kuvattavan tärkeys jo taiteilijan avulla (Wardropper 2000, 7; Eskelinen 2019, 7). Naiset ovat Cranachin suosituimpia ja tunnetuimpia aiheita, ja siksi koin, ettei tällaista tutkielmaa voi tehdä ilman vanhempaa Cranachia. Oma kiinnostukseni Cranachia kohtaan johtuu siitä, että hän oli läheinen Martti Lutherin ystävä sekä uskonpuhdistuksen tukija. Hän siis ajoi ilmiötä, joka heikensi naisten yhteiskunnallista asemaa, mutta samalla ansaitsi elantoaan maalaamalla naisista muotokuvia. (Kolind Poulsen 2019, 57; Vänskä 2019, 110.) En kuitenkaan halunnut painottaa erityisesti Cranachin tuotantoa aineistossani, koska häntä on tutkittu jo paljon niin ulkomailla kuin Suomessakin.

Aineistoon valikoitui kaksitoista naismuotokuvaa, joista kolme on italialaisista malleista, kaksi englantilaisista, yksi saksalainen ja yksi ranskalainen nainen. Heidän lisäksi on neljä tuntematonta mallia, jotka saattavat kuulua jo edellä mainittuihin kansalaisuuksiin. Analyysin lomassa yritän saada asiasta selvää. Ensimmäisessä ryhmässä on italialaisen taidemaalari Bronzino (1503–1572) vuosina 1543 ja 1541–1545 maalaamat muotokuvat Eleonora di Toledo (1522–1562) (kuva 2) ja Lucrezia Panciatichistä (1500-luvun alkupuoli) (kuva 1). Alkujaan espanjalainen Eleonora oli Cosimo I de' Medicin (1519–1574) vaimo ja siten Firenzen herttuatar. Lucrezia puolestaan oli pankkiiri-kauppia Bartolomeo Panciatichin (1507–1583) vaimo. Lucrezian elinvuosista ei löydy varmaa tietoa, mutta hänen tiedetään menneen naimisiin vuonna 1528 ja vaikuttaneen Firenzen hovissa 1500-luvun puolivälin paikkeilla, joten hänen elinvuotensa voidaan olettaa samoihin vuosiin kuin hänen aviomiehensä. Naiset ovat vahvasti kytköksissä toisiinsa, koska aloitettuaan poliittisen uransa Lucrezian aviomies Bartolomeo oli Eleonoran miehen Cosimon luotettu hovin jäsen (Bisceglia, Anna. "Portrait of Bartolomeo Panciatichi". Le Gallerie Degli Uffizi [www-sivu](#)). Kolmas italialaisnainen on Virginia de' Medici (1568–1615) (kuva 3) italialaisen Giovanni Maria Butterin (noin 1540–1606) maalaamana noin vuonna 1590. Virginia oli Cosimo I de' Medicin ainoa lapsi toisen vaimon (Camilla Martelli) kanssa ("Portrait of Virginia de' Medici". The Walters Art Museum [www-sivu](#)). Virginia on siis yhteydessä kahteen muuhun italialaisnaiseen isänsä kautta, vaikka hän olikin syntynyt vasta heidän elämänsä lopulla tai päätyttyä.

Toisen ryhmän muodostaa Englannin kuningas Henrik VII:n (1491–1547) kaksi vaimoa Jane Seymour (noin 1507–1537) (kuva 4) ja Katariina Parr (noin 1512–1548) (kuva 5). Hans Holbein nuoremman vuonna 1540 maalaama Jane Seymour oli harras katolilainen ja Henrikin kolmas – sekä tälle mieluisin – vaimo, joka synnytti kauan odotetun miesperillisen ("Portrait of Jane Seymour". Mauritshuis-museon [www-sivu](#)). Tuntemattoman taiteilijan 1500-luvun loppupuolella – mahdollisesti 1545 – ikuistama Katariina oli vaimoista kuudes ja viimeinen.

Kolmannessa ryhmässä on Corneille de Lyonin (noin 1500–1575) vuonna 1535–1540 maalaama muotokuva Étampesin herttuattaresta Anne de Pisseleusta (1508–1580) (kuva 6) ja Lucas Cranach vanhemman vuonna 1529 maalaama teos Saksin Magdalenasta (1507–1534) (kuva 7). Anne de Pisseleu oli Ranskan kuninkaan Frans I:n (1494–1547) virallinen rakastajatar ("Anne de Pisseleu (1508–1576), Duchesse d'Étampes". Metropolitan Museum of Art [www-sivu](#)). Magdalena oli Brandenburgin Joakim II:n vaimo ja siten alueen vaaliprinsessa ("Portrait of Magdalena of Saxony, Wife of Elector Joachim II of Brandenburg". The Art Institute of Chicago [www-sivu](#)).

Tuntemattomien mallien joukossa on hollantilaisen taiteilijan vuonna 1540–1550 maalaama kuva naisesta, jota mahdollisesti on arveltu kuningatar Maria I:ksi (kuva 9) ("Portrait of a Woman". Metropolitan Museum of Art [www-sivu](#)); Bernhard Strigelin (1460–1528) noin vuonna 1510–1515 maalaama teos ylemmän säädyn naisesta (kuva 10) (Portrait of a Woman – Bernhard Strigel". Metropolitan Museum of Art [www-sivu](#)); Hans Holbein nuoremman maalaus nuoresta naisesta vuodelta 1540–1545 (kuva 8) (Portrait of a Young Woman". Metropolitan Museum of Art [www-sivu](#)) sekä Alonso Sánchez Coellon (1531–1588) vuonna 1580–1588 maalaama muotokuva mystisestä naisesta turkiksessa (kuva 11) ("Lady in a Fur Wrap". Glasgow Museums collections [www-sivu](#)).

2 Naiset renessanssissa

Tämän tutkielman keskiössä olevat muotokuvat ovat ylväitä teoksia, jotka valtaavat oman tilansa. Ne kuvaavat tiettyä tilannetta tai hetkeä mallin elämässä. Niiden katse seuraa katsojaa ja imee ihastelijan mielikuvitusmatkalle aikaan, jolloin maalaus luotiin. Katsoessamme muotokuvia näemme henkilöitä, jotka ovat jo kuolleet tai olleet maalaushetkellä huomattavasti vanhempia, kuin kuvaan ikuistettu versio. Ne kuljettavat meidät menneisyyteen, hetkeen, jolloin toisilleen mahdollisesti tuntemattomat taiteilija ja malli ovat kohdanneet toisensa – vähän samoin kuin me nykypäivänä kohtaamme muotokuvan mallin katseen museossa. Harvemmin kuitenkaan pysähdymme miettimään sitä, millaisessa maailmassa kuvissa olevat naiset ovat eläneet. Millaista heidän arkensa oli ja mitä heiltä odotettiin? Tämän luvun tarkoitus on hieman avata sitä, millaista tyypillisen 1500-luvun naisen elämä renessanssin aikaan on voinut olla.

2.1 Naisten asema

Naisten asema renessanssiajan Euroopassa oli hyvin ennalta määrätty. Lapsuudessaan he opiskelivat tiettyjä asioita, pukeutuivat asuihin, jotka oli päätetty ennakkoon korostamaan suvun vaurautta sekä menivät naimisiin vanhempiensa mielestä parhaan puolison kanssa. Näitä asioita toteuttaessaan naiset olivat sukujensa ylpeydenaiheita. (Tosi Brandi 2025, 217.) Tytöt ja nuoret naiset olivat siis toisin sanoen perheen poliittisia pelinappuloita, joiden avulla mahdollistettiin suvulle parempi tulevaisuus (Gaines 2021, 20; Setälä 2000, 32). Avioiduttuaan he olivat kotona pysyviä äitejä ja vaimoja, joiden elämää määritti pitkälti se, mikä aviomiestä sillä hetkellä kiinnosti. (Setälä 2000, 32.)

Renessanssin aikaisten naisten elämä poliittisen liittostrategioiden pelinappulana ja aviomiehen suvun jatkajana saattaa kuulostaa nykynäkökulmasta karulta kohtalolta. Varhaisissa historiankirjoissa ei kuitenkaan ole koko totuus. Historiaa ovat tutkineet aikaisemmin pääasiassa miehet ja enimmäkseen siinä on tutkittu eliittiin kuuluneita miehiä – naiset on siis kuvattu siten, miten miehet kokivat heidät ja heidän asemansa. Naiset ja tytöt ovat kuitenkin olleet moninaisempia, kuin mitä historiankirjoituksen klassikoissa kerrotaan, koska itsenäisiä naisia pidettiin usein häpeällisinä eikä heitä sen takia haluttu teosten sivuille. (Setälä 2000, 30.)

Feministisen historiantutkimuksen myötä historian naisista on löydetty erilaisia puolia – kaikki heistä eivät sittenkään olleet aviomiestään joka asiassa kuuntelevia ja tottelevia hyveellisiä vaimoja. Naishistoria on vielä verrattain uusi tutkimusala – se erottui omaksi alakseen Suomessa 1990-luvun vaihteessa – joten lisää tutkimusta ja sen myötä tietoa kohtaloaan uhmanneista naisista löytyy tulevaisuudessa varmasti lisää (Liljeström 2014, 62).

2.1.1 Naisten arkielämä 1500-luvulla

1500-luvun alussa ollut reformaatio muutti aikalaisten suhtatumista arkielämään ja naisiin. Miesten asemaa vahvoina ja viisaina perheenpäinä korostettiin ja naisista haluttiin hurskaita ja alistuvaisia kodin ylläpitäjiä (Toreno 2022, 47). Katolisiksi jääneissä maissa – kuten esimerkiksi Italiassa – naiset osallistuivat laaja-alaisesti hyväntekeväisyystyöhön, jotta hurskaus ja lähimmäisen auttaminen saatiin osaksi arkielämää. Protestanttisissa maissa taas haluttiin entisen teologisen naisihanteen tilalle uusi ihanne: siinä nainen oli harras uskovainen emäntä, joka piti huolta kodin taloudesta ja lasten kasvatuksesta ja oli samalla miehensä alainen. (Setälä 2002, 27–28.) Vaikka reformaation myötä kirkon vaikutusta arjessa haluttiinkin pienentää, luostareita tuettiin silti mahdollisuuksien mukaan rahallisesti varakkaiden perheiden toimesta. Nunnien vapaaehtoista valintaa vetäytyä yhteiskunnasta luostareihin ei juurikaan arvostettu eivätkä luostareiden tukemisen syyt olleet niinkään hengellisiä. Oli kuitenkin tärkeää, että luostarit pysyivät toiminnassa, koska varakkaat perheet lähettivät usein nuorempia tyttäriään luostareihin, jotta myötäjäisten maksuissa voitiin säästää. Tämä johti siihen, että jonkin aikaa naisen paikka renessanssinaikaisessa katolisessa Euroopassa oli joko avioliitossa tai luostarissa.² (Setälä 2002, 30; Gaines 2021, 21.)

Avioituneet naiset eivät juurikaan poistuneet kotoaan, vaan heidän odotettiin laittavan aviomiehen edut kaiken edelle palatsin seinien sisällä. Palatsi eli koti oli myös paikka, johon naisten liikkuminen oli rajoitettu. (Kent 2001, 31.) Palatseista poistuttiin tavallisesti vain kirkossa käyntiä varten. Saarna oli yksi niistä tilaisuuksista, joissa naisten julkinen esiintyminen ilman aviomiestä oli mahdollista. Naisten käytöstä kuitenkin valvottiin tarkemmin kuin miesten, eikä heidän ollut sopivaa käydä saarnassa liian usein, ettei käytöstä voitu luulla enemmän haluksi olla ulkona ja tuoda itseään esille kuin hengellisistä syistä lähtöisin olevaksi. Yhteiskunnan ja perheensä asettamia odotuksia noudattaneet naiset löysivät kuitenkin jonkinlaista tyydytystä heille asetetuista rooleista, koska mitä paremmin he roolinsa suorittivat, sitä enemmän he pystyivät manipuloimaan miespuolisten sukulaisten asettamia sääntöjä. (Ibid. 36–40.)

Älyllisiä kykyjään käyttäviä, epäuskonnollisia sekä julkisesti miesten auktoriteettia kyseenalaistaneita naisia pidettiin kevytkenkäisinä miehissä maailmassa. Naiset eivät saaneet kuvitella itsestään liikoja, joten heidän ei haluttu esittävän julkisia itsenäisiä johtopäätöksiä. (Setälä 2002, 31; Mikkola 2019, 35.) Varsinkaan kaunokirjallisuudessa naisille ei renessanssin aikaan annettu auktoriteettia, vaan heihin viitattiin ajanjaksolle tyypillisesti allegorisesti rinnastamalla

² Trenton kirkolliskokous (1545–1563) julisti lausahduksen *maritus aut murus* eli avioliitto tai muuri, jolla tarkoitettiin tässä yhteydessä luostaria.

heidät ahneeseen Medusaan, siveettömään Kleopatraan tai tottelemattomaan Eevaan. Itsenäisiä naisia siis karsastettiin yhteiskunnan korkeammilla tasoilla ja naisten haluttiin enemmänkin olevan vaimon roolissa hiljainen ja kaunis koriste, joka oli riippuvaisempi miehestään kuin aikaisempien aikakausien naiset. (Setälä 2000, 28–30; Kent 2001, 41.) Renessanssin aikana oli toki varsinkin naiskirjoittajia, jotka pyrkivät puolustamaan naisen asemaa ja naiskuvaa, mutta he eivät pystyneet vaikuttamaan suurissa määrin aikalaisten ajatusmalliin siitä, että miehet edustivat älyä ja itsekuria, kun taas naiset olivat passiivisuuden, ruumiillisuuden ja himojen edustajia (Mikkola 2019, 28).

Koska naisten katsottiin renessanssin kristillisen opin mukaan polveutuvan Eevasta, katsottiin tottelevaisuuden kuuluvan kunnollisen kristityn naisen velvollisuuksiin Eevan rikkomuksen ja synnin kumoamiseksi (Setälä 2000, 32). Naiset nähtiin renessanssissa miehiin verrattuna toissijaisina, koska Aadam oli Jumalan kuva ja Eeva vain poistettu kylkiluu.³ Myös reformaation keskeinen hahmo Martti Luther (1483–1546) saarnasi siitä, miten nainen alun perin syntyi vain miehen tarpeesta. (Mikkola 2019, 25.) Kirkon valtaa arjessa siis yritettiin rajoittaa, mutta Raamatun sana ja uskonnollisuus olivat läsnä arjessa mahdollisesti vielä enemmän kuin keskiajalla. Naisviha oli 1500-luvulla yleistä ja ajan lausunnoista on löydetty viittauksia siihen, kuinka Eeva luotiin kieroon kasvaneesta kylkiluusta, jonka perusteella naisten huonot ominaisuudet liitettiin heidän esiäitinsä syntiin paratiisissa (ibid. 37). Kristinuskon opetuksia syntisestä Eevasta käytettiin apuna tyttöjen kasvatuksessa. Neitsyt Maria oli esimerkki siveellisestä kristitystä naisesta, joka kumosi alkuperäisen synnin ja oli ainoa, joka miellytti Jumalaa (Kent 2001, 27). Maria toimi tällöin esimerkkinä nuorille tytöille siitä, miten olla kunnollinen ja mahdollisimman synnitön kristitty nainen – puhdas ja Jumalan rakkauden arvoinen (Huuhtanen-Somero 2002, 299).

2.1.2 Opintomatka hyväksi vaimoksi

Tyttöjen matka avioliittoon alkoi jo lapsena saadusta opetuksesta, jossa heille opetettiin renessanssin eliittiin kuuluvalla naiselle sopivia taitoja: näihin lukeutuivat esimerkiksi lukemisen ja eri kielten osaamisen lisäksi kirjonnän, ompelun, ruuanlaiton, pianonsoiton ja runojen lausumisen taitojen opettelu. Vaimojen oli tärkeä osata soittaa soittimia tai lausua runoja, koska jos muuta viihdykettä ei ollut saatavilla, jäi vieraiden viihdytys vaimon tehtäväksi. Vaimoilla oli keskeinen osa perheen yhteiskunnallispoliittisen aseman hallinnoinnissa, joten oli tärkeää, että näitä taitoja teroitettiin jo lapsesta saakka. (Holler 2018, 101; Toreno 2022, 44.) Alemman aateliston tyttöjen piti

³ ”Silloin Herra Jumala vaivutti ihmisen syvään uneen ja otti hänen nukkuessaan yhden hänen kylkiluistaan ja täytti kohdan lihalla. Herra Jumala teki tästä kylkiluusta naisen ja toi hänet miehen luo. Ja mies sanoi: ’Tämä se on! Tämä on luu minun luustani ja liha minun lihastani. Naiseksi häntä sanottakoon: miehestä hänet on otettu.’” 1. Moos. 2:21–23

myös oppia selviytymään aviomiehensä piireissä, joten heille opetettiin myös kirjallisuutta, historiaa ja antiikin moraalifilosofiaa (Setälä 2000, 153). Kodinhallinnan lisäksi tytöille opetettiin kristillisiä oppeja, ja he harjoittelivat vaimoille toivottuja hyveitä kuten vaatimattomuutta ja alistuvaisuutta sekä siveyttä (Holler 2018, 100; ks. myös Setälä 2000, 29). Jotta tytöt ja naiset varmasti oppivat, millaisia heidän odotettiin olevan, oli kaunokirjallisuudessa useita esimerkkejä naisista, jotka selittivät kansankielellä vaimon tehtäviä ja pyörittivät samalla isoa kotitaloutta. Esimerkkinä tällaisesta naisesta oli Griselda, yksi päähenkilöistä *Decameronissa* (noin 1350), jota vielä 1500-luvullakin luettiin. Griselda oli kaunis mutta köyhä maalaistyttö, jonka paikallinen lordi valitsi vaimokseen. Griselda osoitti, miten taloudenhoito onnistui samalla kun hän oli horjumattomasti kuulias aviomiehelleen, oli tämä sitten kuinka julma tahansa. (Toreno 2022, 43.) Muukin kirjallisuus, jota naiset saivat kuluttaa, korosti kristillisten odotusten mukaisesti naisen velvollisuuksia avioliitossa, ja erilaisia käytösoppaita avioliittoon saatettiin antaa tytöille häälahjaksi (Kent 2001, 31).

2.1.3 Naimisiinmeno

Englannissa tytöt voitiin luvata avioliittoon aikaisintaan jo 8-vuotiaana – 7-vuotiaat olivat vielä naimisiin menon suhteen alaikäisiä – ja yleisimmin ympäri Eurooppaa avioliitto solmittiin tyttöjen ollessa 12–18-vuotiaita (McNabb 2018, 84–85). Yleisin ikä, jossa tyttärien avioliittosopimukset saatiin tehtyä, oli kuusitoista (Woods-Marsden 2001, 64). Miehiä kehoitettiin naimaan nuoria tyttöjä, koska heillä oli joustavampi mieli ja heihin ei vielä ollut kerennyt kehittymään ilkeyttä, vaan lapsekas viattomuus oli heissä läsnä. Nuoret tytöt olivat siis nopeita hyväksymään vastustamatta ja rakastavaisesti aviomiehensä tavat ja toiveet. (Gaines 2021, 24.) Alhainen ikä oli myös varmistuskeino sille, että naimisiin menevät tytöt varmasti olivat neitsyitä. Jos tytöt olivat yli 20-vuotiaita, heidän piti pystyä todistamaan neitsyytensä (Toreno 2022, 51). Koska miehillä ei ollut tätä samaa velvoitetta vaan heidän odotettiin kerryttäneen mittavan omaisuuden naimisiin mentäessä, he olivat usein jo kolmissakymmenissä – tai vanhempia – vaimoa etsiessään. Tämä ikäero toi mukanaan yhteiskunnallisia ongelmia, joita oli esimerkiksi naisten ennenaikainen leskeys, joka johti uusiin naimakauppoihin, sekä isien säästötoimet, jotta kauneimmat tyttäret saatiin hyvien myötäjäisten avulla mahdollisimman pitkäikäisiin naimisiin. Loput tyttäret lähetettiin luostareihin ilman, että he olisivat saaneet itse hengellistä kutsua nunnan elämään. (Kent 2001, 28.)

Avioliiton velvollisuuksiin kuului miesten osalta vaimojen ohjaus, holhous, opetus ja heidän erheidensä korjaus, kun taas naisen velvollisuuksiin kuului aviomiehen kunnioitus, palvelu, tottelu ja tarvittaessa miehen nuhtelu. Nuhtelu piti kuitenkin suorittaa miellyttävästi ja houkutellen – ja jos

mies ei vaimon neuvoja kuunnellut, saattoi hän turvautua vaimon kurittamiseen. (Mikkola 2019, 26–27; Kent 2001, 31.) Käytösoppaissa annettiin myös ohjeita kurituksiin, jotta vaimo saatiin käyttäytymään halutulla tavalla mutta rankaisut eivät kuitenkaan olisi samalla liian vakavia (Toreno 2022, 41).

2.1.4 Avioliiton taloudellisuus

Avioliitto oli renessanssin eliitin keskuudessa pyhän sakramentin sijaan pikemminkin kaupallinen sopimus, jolla pystyttiin varmistamaan omalle suvulle parempi taloudellinen ja sosiaalinen asema. Jotta isät saivat solmittua tyttärilleen mahdollisimman edulliset liitot, oli tyttärillä oltava kunnolliset myötäjäiset. Myötäjäiset yleensä olivat rahaa tai karjaa, jonka arvo sovittiin asianomaisten perheiden välillä ja joka vastasi naisen sosiaalista asemaa avioon astumisen hetkellä (Tosi Brandi 2025, 217). Naisen uusi aviollinen asema ilmaistiin mahdollisimman näkyvästi ylellisen pukeutumisen avulla, josta ensimmäinen esimerkki nähtiin hänen hääseremoniassaan.

Vaimon puvun tekstiileihin ja kallisarvoisiin jalokiviin panostettiin avioliiton molempien osapuolten toimesta, jotta voitiin osoittaa oman suvun vaurautta viimeiseen asti (ibid. 216). Sulhaselta saadut lahjat olivat kuitenkin usein miehen omistuksessa ja vaimojen annettiin käyttää niitä, jotta miehen omistusoikeus naiseen tuli näkyväksi (Kent 2001, 30). Myötäjäiskäytäntö oli hyvin merkittävä osa esimerkiksi Firenzen talouselämää ja isät saattoivat käyttää kaikki säästönsä, jotta tytär saatiin naimisiin. Jos kauneimpana pidetty tytär saatiin hyvään avioliittoon, koettiin myötäjäisten aiheuttama tulonmenetys pienenä, kun vaakakupissa painoi toisella puolella parempi yhteiskunnallinen asema. Jotta iseillä riitti rahaa myötäjäisiin, poistettiin tyttärien perintöoikeus. Kun perintöoikeus oli poistettu, olivat myötäjäiset naisten ainoa laillinen osuus isän perinnöstä. Myötäjäiset olivat siis naisten omaisuutta. Vaikka heillä ei ollutkaan valtaa päättää milloin ja kuinka paljon rahaa he käyttivät, ei aviomiehillä ollut lupaa käyttää myötäjäisistä tulleita varoja omiin tarkoituksiinsa. (Setälä 2000, passim; Kent 2001, 28.)

2.1.5 Perillisten synnytys

Naimisissa olleiden renessanssin naisten ensisijaisten tehtävien ollessa viihdyttäminen, kodin ylläpito ja aviomiehensä miellyttäminen, heillä ei oikeastaan ollut poliittista valtaa tai minkäänlaista roolia politiikassa (Setälä 2000, 25). Korkeissa asemissa olleiden miesten rakastajattarilla puolestaan oli mahdollisuus vaikuttaa poliittisiin päätöksiin. He toimivat ikään kuin olkapäältä korvaan kuiskaavina paholaisina, jotka vaikuttivat miesten lopullisiin päätöksiin. Yksi tällaisista rakastajattarista, jolla oli valtaa poliittisissa päätöksissä, on tämän tutkielman aineistossa oleva Anne de Pisseleu (1508–1580), joka oli Ranskan kuninkaan Frans I:n (1494–1547) rakastajatar.

Rakastajattarien asemasta kertoo enemmän esimerkiksi David Potterin artikkeli ”The Life and After-Life of a Royal Mistress: Anne de Pisseleu, Duchess of Étampes” (2018), jossa hän tarkastelee rakastajattarien asemaa käyttäen tutkittavana henkilönä Anne de Pisseleuta (ks. myös Kent 2001).

Aviomiehen miellyttämiseen sisältyi miesperillisen synnyttäminen, mikä johti siihen, että renessanssin eliitin naiset olivat raskaana aina kun se oli mahdollista. Loputon raskauksien kierto keskeytyi vain imetyksen ajaksi, mutta varakkailta naisilla, joiden odotettiin palkkaavan imettäjän, edes tätä pientä hengähdystaukoa ei ollut. Esimerkiksi firenzeläisnainen Antonia Masi (k. 1459), joka oli kuollessaan 57-vuotias, oli synnyttänyt avioliitossa ollessaan 36 kertaa – ja näistä lapsista vain yhdeksän miespuolista eli häntä pidempään. Koska lapsikuolleisuus oli niin korkeaa 1500-luvulla – suurin piirtein puolet lapsista kuoli ennen toista elinvuottaan ja selvinneistä puolet kuolivat ennen kuin he täyttivät kuusitoista – haluttiin löytää vaimo, joka pystyisi mahdollisimman hyvin kantamaan suuren vastuun miesperillisen tuottamisesta. (Kent 2001, 31–32.) Koska naiset olivat syntisen Eevan jälkeläisiä ja siten heikkoja, typeriä, tunteellisia ja epäluotettavia, he olivat aikalaisten mielestä oikeudenmukaisesti tuomittuja synnytyskipuihin ja äitiyden raskaaseen työhön. Äitiys oli myös Lutherin mielestä naisen päätehtävä, josta naiselle luotu keho yksistään jo kertoi.⁴ (Ibid. 27; Mikkola 2019, 67.)

Miesten ensimmäinen ja tärkein tehtävä oli jatkaa sukuaan laillisesti, ja naiset olivat siinä tehtävässä välineitä tämän toteuttamiseen sekä esineitä, joiden avulla sukuun tuotiin avioliittojen kautta muita sukuja. Näillä suvuilla toivottiin olevan asema, jonka nojalla ne pystyivät auttamaan sukulinjan oman yhteiskunnallisen aseman parantamisessa (Kent 2001, 27–28). Naisten nuori naimaikä ja siten varmistettu neitsyys selittyvät sukulinjan jatkumisen tarpeella. Nuorten naisten uskottiin kestävän paremmin raskauden ja synnytyksen tuoman painolastin ja heitä saatettiin pitää jopa kuolemattomuuden osana, koska he mahdollistivat synnyttämisen avulla sukulinjan jatkumisen. Koska renessanssin alkuvaiheessa misogynia ja epäluottamus naisiin vahvistuivat, nähtiin naisten tekemät aviorikokset tai neitsyyden menettämisen jälkeiset naimisiinmenot suurina rikoksina. Naisten tekemien aviorikosten nähtiin kyseenalaistavan aviomiehen sukulinjan jatkumisen. (Setälä 2000, 60–67.) Miesten aviorikokset eivät olleet niin vakavia kuin naisten, koska miehet yrittivät niiden avulla vain varmistaa oman sukulinjansa katkeamattomuuden.

⁴ ”Vaikka he (naiset) ovat väsyneitä tai uupuneita ... tämä (miespuolisten jälkeläisten tuotto) on heidän olemassaolonsa tarkoitus.” -Marti Luther (Kent 2001, 32).

Synnytystä ei renessanssin aikaan ymmärretty kunnolla, ja iso osa nuorista vaimoista kuoli synnytykseen. Tämän takia odottava äiti kirjoitti usein uuden testamentin ennen jokaista synnytystä ja hänen sukulaisensa ottivat vakuutuksen kattaakseen myötäjäisten tuoman vaurauden menetyksen, jos raskaana oleva kuolisi synnytyksessä (Kent 2001, 33). Vaikka jatkuva raskaana oleminen ja synnyttäminen uuvutti naiset ja vaaransi heidän henkensä, oli lapsettomuus vielä kamalampi kohtalo kokea. Lapsettomuus riisti naisilta arvokkuuden ja kunnian yhteiskunnassa, joten sitä pyrittiin hoitamaan kaikin mahdollisin keinoin. Vaivaan oli jos minkälaista lääkettä ja tarvittaessa vöitä, jotka olivat täynnä pyhimysten kuvia. Pyhimyksiä rukoiltiin ja kun heitä kannettiin mukana esimerkiksi vöiden korukiviin kaiverrettuina, heidän toivottiin auttavan nuoria naisia hedelmällisyysongelmissa. (Ibid. 34; Donohoe 2023, 741; Parker 2022, 23.)

2.1.6 Uuden naishistorian tutkimustulokset

Naisten historian tutkimuksen yleistyessä on 1500-luvun oikeuden lausunnoista ja päätöksistä löydetty lisää informaatiota myös naisten aseman parantumisesta. Esimerkiksi miesten testamenteissa aviomiehet saattoivat nimetä vaimonsa edunvalvojaksi ja siten osoittaa kunnioitusta niin vaimoa kuin tämän johtamis- ja juridisia taitoja kohtaan. Edunvalvoja-vaimot eivät kuitenkaan olleet yleisiä, joten nimitys kieli korkeasta vaimon arvostuksesta ja kunnioituksesta. (Pellegrino 2025, 3.) Useammin testamenteissa saatettiin jättää leskelle lapsien, varallisuuden ja tilusten laillinen huoltajuus tai he saivat vähintään päätäntävällän siitä, kenen vastuulle erinäiset tilan asiat menisivät. Testamentissa voitiin käyttää sanaa 'peruuttamaton', jonka avulla varmistettiin se, etteivät muut miehen perilliset tai perheenjäsenet voineet riitauttaa kuolleen viimeistä toivetta. (Ibid. 1–2.) Ennen kuin vaimolle testamentattiin päätäntävaltaa, hän oli jo vuosien ajan osoittanut kykenevänsä hoitamaan perhettä ja tiluksia. Yleisesti ottaen naiset eivät saaneet osallistua päätöksiin miehen ollessa elossa ja paikalla, vaikka he olisivat olleetkin päteviä hoitamaan vaativampiakin tehtäviä. Jos mies joutui kuitenkin lähtemään kauaksi aikaa pois – esimerkiksi maanpakoon tai karkotuksen takia – jäi nainen kotialueelle ja hoiti miehen tehtäviä tämän puolesta jopa vuosikausia. Naiset olivat siis todistaneet kykynsä jo ennen kuin miehen testamentti laadittiin, ja usein nämä testamenteissa mainitut lesket olivatkin vanhempia naisia. Nuoret lesket joutuivat painostuksen alaisina takaisin isänsä suvun avioliittopeliin, ja heille yritettiin löytää mahdollisuuksien mukaan hyvät uudet puoliset. Tällaisissa tapauksissa nuoret lesket lähtivät suvusta myötäjäistensä kanssa, mutta mahdolliset liitosta syntyneet lapset jäivät aviomiehen suvun hoiviin. (Pellegrino 2025, 10; Kent 2001, 36, 29.)

Vaikka naiset usein olivatkin riippuvaisia isästään tai aviomiehestään taloudellisesti, he saattoivat silti tehdä pieniä töitä ja näin saada omaa rahaa käyttöönsä (Setälä 2000, 153). Mitä alemmas säädyissä mennään, sitä enemmän naiset saivat tehdä töitä ja he alkoivat käyttämään kauneuttaan hyväksi töiden teossa. Mannekiinit, näyttelijät ja kurtisaanit olivat miesten katseen kohteita ja itsenäisesti toimeentulevia naisia, joita ei kovin usein ole mainittu aikalaishistorian tutkimuksissa. Tällaisia työskenteleviä naisia pidettiin pahoina, ja he yleensä olivatkin anonyymeja ja vähäarvoisina pidettyjä. (Wolf 1996, 32, 78–79.) He edustavat kuitenkin sellaista puolta renessanssin naisten asemasta, josta ei juuri ole kirjoitettu. He olivat itsenäisiä, avioliiton ja sen ongelmat väistäneitä naisia, jotka ansaitsivat itse toimeentulonsa.

2.2 Ylellisyyslait

Ihmiskeho on ollut ensisijainen paikka esitellä näkyvästi varallisuutta ja kulutusta. Sormukset, kaula-, ranne- ja korvakorut, sekä vastaavat koristukset, ovat helposti mukana kannettavia keinoja taloudellisen ja yhteiskunnallisen aseman esittelyyn ja niitä kantavien kaunistukseksi. Jos aviomies on ollut hyvin varakas, hän on voinut ostaa vaimolleen käytettäväksi mahdollisimman kimaltavia jalokiviä, jotta korujen arvokkuus ja siten kantajan varallisuus näkyisi mahdollisimman pitkälle (Hunt 1996, 71; Currie 2009, 52). Niin miehet kuin naiset eri säädyistä olivat kiinnostuneita ulkonäöstään, koska vaatteet ja korut olivat helppo tapa osoittaa omaa asemaa tai ammattia. Aineelliset hyödykkeet muodostivat eräänlaisen merkkijärjestelmän, jota aikalaiset pystyivät lukemaan kuin kirjaa ja siten päättelemään vastaantulijan sosiaalisen aseman. (Kent 2001, 31; Hohti 2010, 654.) Historioitsijoiden mukaan kulutus kasvoi renessanssina aikana ylellisemmäksi, koska yhteiskunnassa arvoasemansa vakiinnuttaneet suvut halusivat osoittaa vaurauttaan. Kulutus kasvoi myös, koska heidän alapuolellaan olleet uusrikkaat halusivat nostaa omaa sosiaalista tasoaan ja omaksua yläluokan elämäntavan. (Hohti 2010, 655.) Tätä kulutuksen nousua ja ylellisyystavaroiden hankintaa hillitsemään luotiin ylellisyyslakeja.

Ylellisyystuotteiden käyttöä oli rajoitettu erinäisten säädösten avulla jo antiikista lähtien, mutta renessanssin aikana niitä oli kuitenkin historiallisesti eniten (Hunt 1996, 29; McGill 2024, 106). Kun saavuttiin 1400- ja 1500-lukujen vaihteeseen, ylellisyyslakeja – tai ylellisyys säädöksiä – muutettiin koskemaan keskeisesti pukeutumista sen sijaan, että niillä olisi rajoitettu yleisen ylellisyyden tuotteita, kuten esimerkiksi ruokia. Lait olivat pukeutumissäätöjen suhteen kattavampia ja kodifioidumpia.⁵ (Hunt 1996, 29–33; Farrell 2022, 445.) Lakien avulla pyrittiin

⁵ Kodifiointi tarkoittaa lain tai säädöksen kokoamista yhtenäiseksi, systemaattiseksi kokonaisuudeksi. Siinä alkuperäiset lait ja niiden muutokset yhdistetään uudeksi säädökseksi selkeyden ja yhtenäisyyden vuoksi. (Kodifiointi. EUR-lex www.sivu.)

rajoittamaan ihmisten mahdollisuutta hankkia prameita tai moraalittomia asuja sekä rangaista niitä, jotka pukeutuivat sosiaalisen asemansa yläpuolelle (Kupstas 2000, 30).

Ylellisyyslakeja esiintyi käytännössä kaikenlaisissa poliittisissa järjestelmissä varhaisen uuden ajan Euroopassa, ja niiden näkyvin piirre oli suojella ja vahvistaa myöhäisen keskiajan ja varhaisen uuden ajan elämää hallinnoivia hierarkkisia statussuhteita (Hunt 1996, 36, 118). Esimerkiksi Englannissa kuningatar Elisabet I:n (1533–1603) aikaan vallinneet ylellisyyslait kielsivät naisten pukeutumisessa kulta- ja hopeakankaiden, violetista silkistä tehtyjen kankaiden sekä satiinista ja damastista valmistettujen pukujen käytön. Poikkeuksia ylellisyyslakeihin kuitenkin oli. Esimerkiksi Englannissa poikkeuksen muodostivat ainakin kreivittäret ja paronittaret, kreivien ja paronien vaimot sekä tyttäret, ritarien sekä heidän vanhimpien poikiensa vaimot tai yli 500 puntaa vuodessa ansainneet. (Ibid. 119–123.)

Italiassa ylellisyyslait olivat eniten valvottuja, mutta niiden keskinäinen tiukkuus vaihteli kaupunkien välillä. Venetsiassa, joka oli vilkas satamakaupunki, oli yhdet renessanssiajan tiukimmista ylellisyyslaidoista, koska siellä käytävän kaupan avulla oli helppo kerryttää suuria omaisuuksia kalliiden ja eksoottisten jalokivien avulla (Rodini 2000, 20). Bolognassa lakeja käytettiin erottamaan naiset kuuteen eri ryhmään, jotta aatellisilla ja maalla asuvilla töitä tekeville naisilla ei tarvitsisi olla samat lait. Maalaisnaisilla ei esimerkiksi ollut lupaa käyttää silkkisiä tai punaisia vaatteita, mutta he saivat käyttää hopeisia nappeja, kunhan ne painoivat yhteensä maksimissaan 225 grammaa. Koruompeleita vaatteissa sai olla, jos niiden arvo oli alle 3 liiraa (noin 10 euroa nykyrahassa). (Currie & Mitchell-King 2025, 249.) Kolmantena esimerkkinä Toscanan alueella Sienassa käsityöläisiltä, kauppiailta ja heitä alempiarvoisilta ihmisiltä kiellettiin kulta-, hopea-, silkki- ja hienoista puuvillakankaista tehtyjen pukujen, silkisten tossujen sekä muodikkaiden asusteiden käyttö. Kiellettyjä olivat myös kultaketjut ja hopeakorut, elleivät ne olleet kiinnitettyinä esimerkiksi rukousnauhoihin tai sormuksiin. Lakia rikkoneita uhattiin 25 kultakolikon sakon uhalla, mikä nykypäivänä olisi 3 000–5 000 euron välillä kolikoiden painon mukaan. (Hohti 2010, 663.)

Yhteistä eri alueiden ylellisyyslakeille oli se, että ne kaikki rajoittivat jotenkin helmien käyttöä. Helmet symboloivat puhtautta, viattomuutta ja naiseutta, ja ne nähtiin siksi ylellisyystuotteena. Hyvin pienet helmet olivat halpoja tuottaa, joten myös alempien säätyjen edustajilla oli varaa ostaa niitä, ja se teki niistä ylellisyyslakien keskeisen kohteen (Robinson 2025b, 139, 144). Rajoituksissa oli eroja: Italiassa Firenzessä kaikilla naimisissa olevilla naisilla oli lupa käyttää aitoja helmiä; Venetsiassa ja Sienassa helmiä sai käyttää 15 vuotta ensimmäisestä häpäpäivästään, ja sen jälkeen

kaikkien helmien ja helmiä muistuttavien korujen käyttö oli kielletty; eteläisemmässä Italiassa helmiä sai käyttää häiden jälkeen 10 vuotta tai herttuan lähisukulaisten – tai muiden maiden lähettiläiden – ollessa kyseessä koska vain. (Robinson 2025b, 144, 146; Rodini 2000, 20.) Yleistäen ylellisyyslait sallivat yli seitsenvuotiailla alempien säätyjen työillä ja naisilla pienet helmet, jos ne olivat yhtenä nauhana kaulan ympärillä. Useampaa nauhaa tai suurempia kaulakoruja, helmikorvakoruja tai -päähineitä ei näillä naisilla ollut lupaa käyttää lainkaan. Kurtisaanit eivät helmiä saaneet käyttää lainkaan. (Robinson 2025b, 143.)

Yksi ylellisyyslakien tavoitteista oli yrittää estää kurtisaaneja jäljittelemästä aatelin naisia tai leskiä – tai lopettaa kyseinen toiminta kokonaan. Poliisit vievät kurtisaaneilta koruja, jos he jäivät kiinni niiden hallussapidosta alueilla, joilla ylellisyyslait kielsivät tietyt korut. (Storey 2005, 649–651.) Ylellisyyslakeja hallinnoivia notaareja kutsuttiin usein naisten virkamiehiksi, koska ylellisyyslait kohdistuivat suurimmalta osin nimenomaan naisiin. Ylellisyyslakeja oli vaikeaa panna täytäntöön valtioissa, joissa aateliset olivat tottuneet ylelliseen elämään. Notaarit partioivat siksi säännöllisesti kaduilla ja ahdistelivat sekä pelottelivat naisia noudattamaan lakia raskaiden sakkojen avulla. (Kent 2001, 30.) Ylellisyyslakeja myös vastustettiin ja rikottiin tahallaan, koska naisten pukeutumisen eleganssi sopi hyvän vaimon kuvaan ja sitä pidettiin naisellisuuden olennaisena merkinä. Myös, jos suvulla oli paljon rahaa, oli sakkojen maksu pieni hinta siitä, että omaa vaurautta pystyttiin korostamaan. (Toreno 2022, 48, 50.)

3 Korut ja muotokuvat

Muotokuvat välittävät monenlaisia viestejä: niitä, joita taiteilija ja malli halusivat viestiä teoksen syntyhetkellä sekä niitä oivalluksia, joita voimme nykyään muotokuvien avulla tehdä niiden mallien elämästä. Teokset voivat olla mielikuvia herättäviä, ja niissä kuvatut ylelliset materiaalit ja kimaltelevat jalokivet antavat meille vilauksen 1500-luvun hoviväen maailmaan. Korut ovat olleet näissä muotokuvissa suuressa roolissa, koska ne ovat vahvistaneet sitä mielikuvaa, jonka muotokuvien mallit ovat halunneet itsestään luoda. (Anderson 2024, 129.) Korujen lisäksi muotokuvamallin asennolla on ollut oma merkityksensä sen suhteen, miten kuvaan on suhtauduttu. Sillä oliko malli majesteettisessa asennossa suoraan katsojaa kohti vai osaprofiilissa – jolloin hän vaikuttaa vienommalta ja antaa koruille enemmän tilaa – on ollut suuri merkitys kuvien vastaanotossa (Vakkari 1989, 17). Tässä luvussa tarkastelen ensin koruja renessanssissa ja sen jälkeen tarkemmin muotokuvia.

3.1 Korujen käyttö

Koruja käytettiin – lain sallimissa rajoissa – kaikkien ikäluokkien ja sukupuolien kesken keskiajalta lähtien. Ne olivat vaatteita kiinni pitävien käytännöllisten korujen lisäksi keino ilmaista omaa poliittista suuntautumistaan, viestiä omaa asemaa ympärillä oleville kanssaeläjille sekä omaa uskonnollisuutta. Koruissa saattoi olla mukana latinankielisiä sanontoja, jotka kertoivat rakkaudesta korun antajaa kohtaan, tai esimerkiksi kyyhkynen symboloimassa rauhaa. Tällaiset symbolien merkitykset perustuivat klassiseen oppineisuuteen, ja vaikka koruja oli monilla säädyillä, symboliikkaa hyödyntäviä koruja oli pääasiassa vain koulutetulla eliitillä. (Wyld 2024, 77; Phillips 2000, 28.) Kalliilla ja eksoottisilla koruilla oli helppo viestittää, että omalla suvulla oli tarpeeksi rahaa ja yhteyksiä tilata koruja muista maista (Wardropper 2000, 11; Rodini 2000, 19).

Renessanssin kultasepät olivat kekseliäitä ja luovia, mikä näkyi heidän suunnittelemissaan koruissa symbolisina ja naturalistisina aiheina. Riipukset muistuttivat esimerkiksi salamantaria, joka tulesta nauttivana eläimenä kuvasti intohimoista rakkautta, tai erilaisia kukkia. Niissä saattoi myös olla orgaanisen muotoisia helmiä – joskaan ei näyttävimmillä paikoilla, eikä näistä helmistä tehty kokonaisia koruja esimerkiksi kaulanauhan muodossa. (Anderson 2024, 132; Phillips 2000, 30; Wardropper 2000, 9.) Kukilla oli oma vahva symbolikielensä, joka oli länsimaisessa kulttuurissa hyvin ymmärrettyä 1500-luvulla. Valitettavasti nykypäivänä tämän kielen tuntemus on melko kuihtunutta, mutta aikoinaan kukat eivät olleet pelkkiä kauniita koristuksia vaan niillä oli koruissa tehtävänsä. Ne toivat esimerkiksi esiin nuoren naisen hyveitä tai muistuttivat korulahjan saajaa sen antajasta. (Munn 2024, 55.)

Renessanssin aikaan koruista oli vaikea sanoa, mistä päin ne olivat peräisin, koska korujen massatuotanto oli helpompaa. Kultasepät veivät ympäri Eurooppaa matkustaessaan mukanaan valmiita korutyyppejään sekä suunnitelmiaan uusiin valtakuntiin. (Clarke 2024, 96.) Korut myös itsessään matkasivat ympäri maailmaa, koska niitä käytettiin valuuttana esimerkiksi puutarhureille, kenkien tekijöille tai kurtisaaneille maksettaessa. (Evans 1989, 88–91; Robinson 2025b, 136; Storey 2005, 651.) Alueellisia ja kulttuurisia eroja korumallien välillä kuitenkin oli. Jos esimerkiksi kulta ja smaragdi olivat yhdessä, tiedettiin korun olevan espanjalaisen perinteen mukainen. Jos taas krusifiksissa kullatut osat olivat kierteisiä, voitiin koru yhdistää germaaniseen ideointiin. Germaanisissa koruissa kuitenkin oli 1500-luvun alun jälkeen harvoin uskonnollisia aiheita, koska ne sotivat reformaation jälkeistä protestanttisuutta vastaan. (Wardropper 2000, 12.)

Rikosrekistereitä tarkastelemalla voidaan päätellä, etteivät alemman säädyn naiset piilottaneet saamiaan koruja, vaan käyttivät niitä – välillä ylellisyyslakeja vastaan – arjessa koristuksina. Varsinkin kurtisaanit, jotka saivat koruja maksuksi palveluksistaan, käyttivät koruja nostaakseen omaa asemaansa ulkopuolisten silmissä. Ylellisyystuotteet, joihin korut kuuluivat, nostivat kurtisaanien asemaa heidän omasta sosiaalisesta taustastaan riippumatta ja auttoivat heitä sulautumaan aatelisnaisten joukkoon. Saatujen korujen oli tarkoitus kiinnittää huomiota naisten kauneuteen, korostaa heidän viehätysvoimaansa ja herättää miesten himoa. Kurtisaaneilla korut olivat yksinomaan julkisia esiintymisiä varten eli ne olivat heille staattisia esineitä, joita ajan moralistit tulkitsivat ahneuden, turhamaisuuden ja sosiaalisen pyrkyryyden merkkeinä. (Storey 2005, 647.) Koska tiedetään, että korut ainakin jossain määrin olivat vain tiettyihin tilaisuuksiin varattuja, voidaan miettiä, josko muotokuvien koruissa on ollut sama ajatus taustalla: ovatko ne olleet käytössä vain julkista esiintymistä eli kuvan maalaamista varten?

Miehet tilasivat ja teettivät suurimman osan renessanssin aikana tehdyistä koruista ja he usein kontrolloivat sitä, mitä koruja sekä miten ja milloin naiset saivat käyttää niitä. Naisille annetut korut olivat usein poliittisia, vaikka ne samalla pyrkivät korostamaan naisen kauneutta ja sitä, miten varakas hänen aviomiehensä tai isänsä oli. (Rodini 2000, 17, 22; ks. myös McGill 2024, 105; Gaines 2021, 40.) Ennen valokuvauksen keksimistä hallitsijan tai rakkaan ihmisen kuva voitiin jakaa vain taideteosten välityksellä. Tähän tarkoitukseen riipuksissa olleet maalatut miniatyyrit olivat erityisen suosittuja. (Munn 2024, 47.) Hallitsijat maalauttivat usein näitä muotokuvia niin, että heillä oli päällään dynastian kokoelmiin kuuluneita koruja, jotka kansalaiset yhdistivät valtaan ja voimaan. Näitä koruja käytettiin muotokuvien lisäksi vain tietynlaisissa poliittisissa tilaisuuksissa, jotta niiden avulla pystyttiin rakentamaan hallitsijaan liittyvää symboliikkaa ja myöhemmin vahvistamaan Euroopan kansojen syntyä sekä vahvistumista. Esimerkiksi kuningatar

Elisabet I jakoi uskollisille kannattajilleen rintakoruja, joita nämä pystyivät kantamaan sydämensä päällä ja siten osoittamaan uskollisuuttaan. (Rodini, 2000, 20–21.)

Korut olivat myös miesten tapa osoittaa hellyyttä ja arvostusta vaimojaan kohtaan – mitä arvokkaampi koru, sitä suuremmat tunteet (Pellegrino 2025, 10). Usein miehet antoivat tällaisina hellyydenosoituksina helmiä. Koska helmet olivat yksi suurimmista hääpäivänä saatujen korujen ryhmistä, niitä on hääpotreteissa näkyvissä paljon. Morsiamia kuvattiin pääasiallisesti eliittiin kuuluneista suvuista, mikä vahvisti perinteistä käsitystä siitä, että helmet kuuluivat vain varakkaille ja vanhoille suvuille. (Robinson 2025b, 142.) Ylellisyyslakien antamissa rajoissa kuitenkin myös alemman säädyn naiset käyttivät helmiä, jos heillä sellaiset oli. Nämä naiset käyttivät helmikoruja todennäköisesti hyvin samoista syistä kuin ylempien säätyjen edustajat: he halusivat osoittaa omaa varallisuuttaan ja asemaansa yhteiskunnassa sekä viestittää omaa identiteettiään muille. (Ibid. 137.) Miehet myös pyysivät muotokuvia tilatessaan taiteilijaa kuvaamaan teoksessa morsiamen häälahjaksi saamat arvokkaat jalokivet, vaikka niiden käyttö oli ylellisyyslakien mukaan kielletty (Landini & Bulgarella 2001, 95).

Renessanssiaikana korut saivat paljon vaikutteita suoraan antiikista ja niissä pyrittiin näyttämään taistelukohtauksia, mytologisia tapahtumia tai uskonnollista hartautta. Koruissa saattoi esimerkiksi olla Kristuksen monogrammi⁶ ja kirjaimet IHS⁷ tai Pyhän Marian monogrammi⁸ ja MARIA. (Phillips 2000, 34–35.) Ristikorut ovat esimerkkejä koruista, jotka tulivat laajaan käyttöön jo renessanssissa ja jotka ovat säilyneet melko samanlaisina meille nykypäivään. *Memento mori* -aiheet, joilla muistutettiin ihmisiä vääjäämättömästi kuolemasta ja kehoitettiin heitä elämään kunnolla, olivat myös yleisiä 1500-luvun koruissa (ibid. 36; Church 2011, 45).

3.2 Korujen historiaa

Koruja on ollut aina antiikin ajoista lähtien, koska ne herättivät ihailua ja niiden loisto oli vallan merkki. Jalokiviä ja koruja käytettiin myös vaatteissa ja vaakunoissa, joilla jalosukuiset osoittivat käyttämänsä vallan lisäksi – tai oikeastaan siihen kytkeytyen – varakkuuttaan. Keskeinen materiaali koruissa on ollut kulta 1700-luvulle asti, jolloin hopea vei sen paikan arvostetuimpana korumetallina, ja jalokivinä niissä on käytetty muun muassa smaragdeja, koralleja, helmiä,

⁶ Kreikan kirjaimet X (khii) ja P (rhoo) yhdistettynä. Kirjaimet tulevat kreikan Kristusta tarkoittavasta sanasta ΧΡΙΣΤΟΣ (Khristos).

⁷ Kolme ensimmäistä kirjainta Jeesusta tarkoittavasta kreikkalaisesta sanasta ΙΗΣΟΥΣ (Ieesoys) tai latinalaisesta tulkinnasta *Iesus Hominum Salvator* (Jeesus ihmisen pelastaja).

⁸ Neitsyt Marian monogrammeissa on M-kirjain, joka yleensä on yhdistetty A-kirjaimen (Ave Maria) tai R-kirjaimen (Maria Regina) kanssa. Kirjainten päällä on kruunu, joka viittaa Marian asemaan muiden pyhimysten yläpuolella ja taivaan kuningattarena.

meripihkaa sekä ametisteja. (Eco 2008, 106, 196; Schumann 1979, 8; Phillips 2000, 10–12.) Koska renessanssin aikaankin hääseremonioihin kuului sormusten vaihto, piti sormuksia olla myös alempien säätyjen hintaluokissa. Sormuksia – ja muita koruja – valmistettiin myös esimerkiksi pronssista ja raudasta, ja niitä voitiin päällystää, jotta ne näyttivät enemmän kultaisilta tai hopeisilta (Phillips 2000, 14). Kun koruja käyttivät muutkin kuin aateliset, niitä tehtiin ennen metallinvalmistusta hyvin monenlaisista saatavilla olevista halvoista materiaaleista. Korukiviin käytettiin muun muassa eläimistä ja kasveista saatavia materiaaleja eli hampaita, sulkia, kuivattuja marjoja ja kukkia. Merenelävistä simpukat pääsivät korukäyttöön niiden helmien takia ja hieman varakkaammilla alempien säätyjen edustajilla käyttöön pääsivät korallit, koska niiden kirkkaanpunaisella värillä pystyttiin imitoimaan punaisia jalokiviä. (Ibid. 22.)

Punaiset kivet olivat renessanssin aikaan suosituimpia kuin antiikissa. Yleisimpiä punaisia koruissa käytettyjä kiviä 1500-luvulla oli rubiinit – joihin luettiin myös spinellit, jotka tunnistettiin itsenäiseksi mineraaliksi vasta 1800-luvulla – ja granaatit. Kivien avulla voitiin viitata rakkauden, ja erityisesti sen jumalattaren Venuksen, moniin ominaisuuksiin. (Munn 2024, 49; Schumann 1979, 100.) Punaiset kivet yhdistettiin usein joko Jeesuksen kärsimystarinaan – rubiinit sekä granaatit koristavatkin usein uskonnollisia koruja ja reliikkejä – tai ne liitettiin kuninkaalliseen asemaan, koska ne herättivät mielikuvia verestä, elämästä ja voimasta (Wyld 2024, 75). Kivien ollessa rakkauden ja siten viisauden symboleita niiden avulla viestitettiin kantajan olevan joko hyvää vaimomateriaalia tai hyvä vaimo. Raamatussa, joka renessanssin arjessa oli näkyvästi mukana, rubiinit ja kalleudet liitettiin tietoon ja hyveellisyyteen eli hyvän vaimon tärkeään piirteeseen. (Munn 2024, 51.) Sananlaskujen kirjassa kerrotaan viisauden olevan arvokkaampaa kuin rubiinit, helmet tai kalleudet ja hyvän vaimon löytämisen olevan miehelle tärkeämpää kuin korumateriaalien löytäminen.⁹

Granaattien vaihtelevat värit purppurasta tummaan oranssiin sekä heijastavaisuus vahvistivat uskomusta siihen, että niillä oli maagisia ja suojaavia ominaisuuksia (Wyld 2024, 75; Schumann 1979, 104). Korukivien ja jalokivien välillä ei ole koskaan ollut mitään selvää rajaa, vaan *korukivi* on yleisnimitys kaikille koristeina käytetyille kiville. Jos kivien välille haluaa eron tehdä, on se nykypäivän mittayksiköissä helppoa: jalokivet kaupoissa mitataan karaatteina (1 karaatti = 200 mg)

⁹ ”Jos hyvän vaimon löydät, löydät aarteen, kalliimman kuin meren helmet. Häneen voit aina luottaa, hän pitää puutteen loitolla sinusta. Hän toimii miehensä parhaaksi, ei vahingoksi, kaikkina elämänsä päivinä.” Sananl. 31:10–12. ”Onnellinen se, joka on löytänyt viisauden, se, joka on tavoittanut tiedon, sillä parempi on viisaus kuin hopea, tuottoisampi on tieto kuin kulta. Se voittaa korallit kalleudessa, mitkään aarteet eivät vedä sille vertaa.” Sananl. 3:13–15. Erikielisissä Raamatuissa on eroja korukivestä käytetyn sanan kohdalla. Englanninkielisissä käytetään sanaa *rubies* (rubiinit) ja italialaisissa sanaa *perla* (helmet). Myös eri vuosina tehtyjen suomennosten välillä on eroja, ja käytetty sana voi olla *helmi* tai *koralli*.

ja korukivet punnitaan grammoina. (Schumann 1979, 10.) Korukivien yksi tehtävä oli suojata niiden kantajaa vaaroilta ja tuoda hyötyä hänen elämäänsä. Arvokkaat kivet toimivat kantajan varallisuuden osoittajina ja päästivät hänet paikkoihin, joihin hänellä ei muuten olisi ollut pääsyä.

Jalokivet toimivat myös talismaaneina ja amuletteina, koska niitä verhosi salaperäisyyden ja yliluonnollisuuden verho. Ne suojasivat kantajaansa pahoilta hengiltä ja takasivat hänelle enkelien ja pyhimysten suosion. Näiden kantajaansa auttavien yliluonnollisten voimien takia jalokiviä ryhmiteltiin tähdistöjen mukaan. Renessanssin uskomusten mukaan siis syntyivät onnenkivet, joihin tänäkin päivänä uskotaan. (Eco 2008, 108; Phillips 2000, 16; Schumann 1979, 8.)

Muita tyypillisiä korukiviä renessanssin aikana olivat muut värilliset kivet kuten smaragdi ja safiiri, joita käytettiin ennen timanttien leikkauksen keksimistä. Värilliset korukivet olivat suosittuja, koska ne säilyttivät värinsä ja siten hienoutensa, vaikka aikaa kului, toisin kuin koralli, jonka väri vaaleni ja säihkyvyys tummui. Ennen kunnollista hiontaa timantit olivat huomattavasti halvempia kuin esimerkiksi rubiinit ja smaragdit, ja nämä jalokivet olivatkin useammin koruissa suurina kivenä viestimässä vauraudesta. (Phillips 2000, 18; Cellini 1898, 23.) Kun timanttien hiontaprosessi opittiin Euroopassa 1500-luvulla, niitä alettiin leikkaamaan ja hiomaan tavoilla, joilla niiden loisteliaisuus saatiin esille. Timantit nousivat melko pian arvostetuimmiksi jalokiviksi ja niitä arvostettiin erityisesti niiden kovuuden ja uskottujen maagisten ominaisuuksien takia. (Phillips 2000, 16.) Timantit renessanssin aikaisissa muotokuvissa vaikuttavat mustilta tai tummilta nykyihmisen silmään, joka on tottunut niiden loisteliaisuuteen ja säihkeeseen. 1500-luvulla timanttienhionta oli vielä niin alkuvaiheessa, ettei niitä saatu hiottua yhtä näyttäväksi kuin nykyään, joten ne eivät heijastaneet valoa samalla tavalla kuin tänä päivänä hiotut timantit. Timanttien taakse asetettiin myös istutuksessa mustaa foliota, jotta valon heijastamista saatiin lisättyä. Harmillisesti tosin maalauksissa timantit menettivät folion tuoman lisän kimallukseen ja heijastivat vain niiden alla ollutta väriä. (Anderson 2024, 149.) 1500-luvun alussa harvinaisempia jalokiviä korostettiin yksinkertaisilla istutuksilla, jotka mahdollistivat sen, että jalokivi yksinään oli huomion keskipiste. Myöhemmin haluttiin, että koru itsessään vetää vertoja korussa käytetylle kivelle, joten istutuksista tehtiin monimutkaisempia ja hienompia. (Rodini 2000, 19; *ibid.* 131.) Timanttien nousseen suosion myötä värilliset jalokivet tulivat oletettavasti hieman halvemmiksi, ja muillakin kuin aatelistolla oli siten varaa hankkia niitä koruihin. Ylellisyyslait tosin rajoittivat sitä, etteivät kaikkein alimpien säätyjen edustajat voineet jalokiviä käyttää.

Helmet olivat suosittuja korukiviä sekä kokonaisia koruja, niin kuin ylellisyyslakien ja yleisimpien hääkorujen kohdalla jo huomattiin. Muiden jalokivien tapaan helmet toimivat korujen lisäksi

varallisuuden varastoina, ja ne olivat siksi haluttuja sosiaalisen aseman symboleita. Helmillä oli eri arvoja riippuen siitä mistä ne tulivat, niiden väristä, muodosta ja koosta sekä laadusta. (Robinson 2025b, 137; Phillips 2000, 20.) Helmiä annettiin morsiamille, koska niiden valkoinen väri nähtiin kehon ja sielun puhtautena ja hyvytenä sekä itse helmi merkinä kantajan viattomuudesta ja hyveellisyydestä (Robinson 2025b, 142).

Helmiin oli varaa myös vähävaraisemmilla, ja helmistä pystyttiin tekemään itse tehtyjä versioita. Tekohelmien käyttö voitiin nähdä ulospäin korkeamman yhteiskunnallisen aseman esittämisenä tai jopa ylellisyyslakien rikkomisena (Robinson 2025a, 204). Helmet ja meripihka olivat korumateriaaleja, joita pystyttiin valmistamaan itse. Kunhan kukaan ei liian läheltä katsonut, ei helmistä erottanut olivatko ne aitoja vai ei.¹⁰ Kun tekohelmet yleistyivät, eliitin naiset alkoivat käyttämään suuria ja tasaisen pyöreitä helmiä, joita kutsuttiin *itämaisiksi*, vaikkeivat ne välttämättä tulleet idästä laisinkaan (Robinson 2025b, 138).

Helmi- ja jalokivi-istutettujen korujen ja sormusten käyttö kertoi niitä kantaneen nuoren naisen siviilissäädystä. Ainakin Firenzessä sormuksia käyttivät pääasiassa naimisissa olleet naiset ja niiden vaihtaminen oli enemmän kuin pelkkä muodollinen avioliiton vahvistus. Sormustenvaihto oli yksityisenäkin hääseremonia, jossa kahden perheen välinen sopimus vahvistettiin laillisesti ja myötäjäisten maksuehdot käytiin läpi. (Landini & Bulgarella 2001, 94.) Jalokivellisten sormusten uskottiin parantavan ja ehkäisevän sairauksia, joten kiven lisäksi niihin kaiverrettiin pyhimys tai sormuksen siunanneen ihmisen nimi, jotta suoja olisi mahdollisimman kestävä (Cherry 2007, 168). Jos sormus annettiin hääseremonian yhteydessä, sen tehtävänä oli muistuttaa vastaanaitettua hänen asemastaan ja velvollisuuksistaan uuden perheen piirissä. Sormukset eivät aina olleet ainoa merkki siitä, että muotokuva oli muisto mallin hääpäivästä. Myös arvokkaat riipukset ja hiuskorut toimivat samassa tarkoituksessa. (Landini & Bulgarella 2001, 94.)

Keskiajan tyyliä koruissa jatkuivat vielä melko samanlaisina 1500-luvun alussa. Esimerkiksi rintakorut, jotka nousivat keskiajalla suosioon, olivat erittäin käytettyjä vielä renessanssissakin. (Evans 1989, 84.) Vaikkakin renessanssiajan naisilla oli usein hulpea päähine tai hiuskoriste, yksi suosituimpia korutyyppejä olivat silti riipukset. Keskiajalla totuttujen pukeutumistyylien tilalle tulivat avonaisemmat kaula-aukot, ja niiden kanssa oli muodikasta käyttää kultaketjuja. (Phillips 2000, 30; Rodini 2000, 18–19; Kupstas 2000, 30.) Riipukset oli koristeltu myös takaa, koska ne oli suunniteltu riippumaan kantajan kaulassa vapaasti – toisin kuin keskiajalla, jolloin korukivet

¹⁰ Helmien ja meripihkan valmistuksesta omin käsin on Michele Robinson tehnyt tutkimuksen, jonka tulokset ja tekotavat voi lukea artikkelista ”Experiment in Focus VI: Imitation of amber and pearls” (2025).

kiinnitettiin suoraan vaatteen kaulukseen (Phillips 2000, 30). Molemmin puolin koristelluista renessanssiriipuksista hyvä esimerkki on skotlantilainen Fettercairn-riipus, josta Anna Groundwater on vuonna 2024 toimittanut kirjan *Decoding the Jewels*. Kirjassa on hyviä kuvaesimerkkejä siitä, millaisia kaksipuoleiset riipukset ovat olleet.

1500-luvun lopulla riipuksista tuli symmetrisempiä ja amulettimaisempia muuttuvan maailman mukana. Merenkulun kasvun tuomia tutkimusmatkoja sekä kaukaisten maiden kanssa tehtyjä kauppasopimuksia symboloitiin riipuksissa esimerkiksi kaljuunoiden, merihirviöiden tai merenelävien avulla. Riipuksiin voitiin myös laittaa osa sarvivalaan sarvesta, jota ennen kutsuttiin myös yksisarvisen sarveksi. Sarvea pidettiin hyvänä myrkkujen tunnistajana ja siten pitkillä matkoilla matkaajan turvana. (Phillips 2000, 30.)

3.3 Muotokuvat

Muotokuvia on tehty jo antiikin ajoista lähtien. Egyptissä pääasiassa faaraot ja heidän läheisensä ikuistettiin hautakammioihin muotokuvien avulla. Roomassa puolestaan rintakuvat, mitalit ja rahojen profiilipotretit olivat mahdollisimman yhdennäköisiä mallinsa kanssa, koska niitä käytettiin esimerkiksi kertomaan, kuka on sillä hetkellä vallassa. Roomassa näitä hallitsijoiden kuvauksia käytettiin pohjana tavallisen varakkaan väestön kuvien maalaamiseen. Kuolinnaamiot, jotka olivat suosiossa antiikin Roomassa ja Egyptissä, olivat nimensä mukaisesti naamioita, joihin kuolleiden kasvopiirteet saatiin tarkasti esiin. Naamio asetettiin sen valmistuttua hautakammion suulle tai suoraan vainajan päälle, jotta kuolleista oli jokin konkreettinen muisto, jota muistella.

Kuolinnaamioiden avulla ikään kuin tuotiin kuolleet uudelleen henkiin. Rooman imperiumin hajottua muotokuvien maalaaminen väheni olemattomiin. Keskiajalla keskityttiin Jumalan ja ihmisen väliseen suhteeseen ja maalausten aiheet keskittyivät jumalallisen maailman ihannointiin. (Dore 1994, 5; West 2004, 21, 27, 64–65; Kent 2001, 40.) Muotokuvat historian aikakausilta ovat hyviä tutkimuskohteita silloin, kun halutaan tutkia tietyn aikakauden muotia pukeutumisessa tai koruissa. Esimerkiksi renessanssijalla aateliston suosimat riipukset ovat muotokuvissa hyvin näkyvillä (Phillips 2000, 30).

1500-luvulle siirryttäessä taidetta alettiin käyttämään kristinuskoa ja uskonnollisia oppeja enemmän elämän tulkitsemisväylänä (Setälä 2002, 39). Keskiajan ja renessanssin välillä näkyä asennemuutos, jossa ihmisestä tehtiin universumin keskipiste ja muotokuvat tulivat luonnolliseksi tavaksi korostaa kuvattujen henkilöiden tärkeyttä. Statussymboleina muotokuvaan valittiin sellaisia vaatteita, koruja ja taustaa, että ne auttoivat kuvan katsojaa rakentamaan mielikuvan siitä, millaisessa maailmassa malli eli. (Dore 1994, 5–7.) Yksityisyyden arvostus myös nousi 1500-luvulle tultaessa, mikä

voidaan huomata muotokuvien kysynnän kasvun myötä. Suuressa osassa renessanssiajalta säilyneissä arkisissa muotokuvissa ei ole tilaajan tai mallin eikä taiteilijan nimeä, mikä kertoo niiden olleen tarkoitettuja yksityisomistukseen eikä julkisesti esillä olemiseen (Setälä 2002, 40).

Ennen kuin voidaan miettiä tarkemmin naisista maalattuja muotokuvia – tai koruja muotokuvissa – pitää tarkastella tarkemmin sitä, millainen ilmiö muotokuva renessanssissa oli. Muotokuvia esiintyy monissa eri mediuumeissa – ne voivat olla esimerkiksi maalauksia, veistoksia, piirustuksia, kaiveruksia tai kolikoita ja mitaleja (West 2004, 13). Maalattu muotokuva on taiteellinen genre, joka koostuu hitaasti ajan myötä muuttuvista konventioista (Burke 2001, 25). Mallien asennot ja eleet sekä heidän asusteensa ja heitä ympäröivät esineet noudattavat tiettyä kaavaa ja useimmiten ne ovat symbolisista syistä siinä, missä ovat. Muotokuvien avulla vahvistettiin henkilöiden luomaa kuvaa itsestään maalaamalla heidän ylleen parhaat vaatteet ja ympärilleen parhaat tavarat. Ne eivät siis niinkään kuvanneet todellisuutta vaan olivat sosiaalisia illuusioita, esityksiä, jotka hyödyttivät teosten malleja. (Ibid. 26–28.) Onnistunut muotokuva oli ikään kuin mallinsa sielun peili, joka näytti tämän luonteen sekä yhteiskunnallisen aseman. Peilin lailla asioita ei kuitenkaan kuvattu selkeästi, vaan yhteiskunnalliseen asemaan viitattiin hienovaraisesti niin, että viittausten ymmärtäminen edellytti myös aikalaisilta vahvaa oman kulttuurin symbolikielen tuntemista. (Ilmakunnas 2017, 49.)

Renessanssissa yleistä olivat yritykset sovittaa yhteen henkilön sisäinen elämä ja ulkoinen olemus. Näitä yrityksiä varten renessanssin taiteilijat elvyttivät antiikin aikaisen Aristoteleen fysionomisen tutkielman, jossa väitettiin, että kasvoista voi lukea ihmisen mielentilan. 1500-luvun taiteessa myös eleet ja kehon asennot olivat peräisin antiikin teksteistä ja taideteoksista. (West 2004, 32–34.)

Muotokuvataide voidaan erottaa muista taidemuodoista sen perusteella, että se on sidoksissa mimesikseen eli samankaltaisuuden käsitteeseen. Kaikki muotokuvat esittävät version mallista, oli se sitten vääristynyt, ihanteellinen tai osittainen, mutta tärkeintä on se, että kuva olisi tarpeeksi yhdennäköinen, jotta malli olisi edelleen tunnistettavissa. Koska muotokuvat ymmärrettiin mallin kopioimiseksi, renessanssin ammattitaiteilijat suhtautuivat muotokuvamaalauksiin halveksuen, vaikka osa heistä ansaitsi elantonsa muotokuvilla. (Ibid. 12, 22.) Se, miten yhdennäköisyys maalatun henkilön ja mallin välillä on tuotu esiin eri aikakausina, on aina kytköksissä kyseisen aikakauden kulttuurisiin konventioihin. Renessanssissa esimerkiksi, kun kiinnostus oli yksilössä ja tämän fyysisessä olemuksessa, muotokuvat olivat mahdollisimman realistisia ja luonnollisia. (Kolind Poulsen 2019, 61; West 2004, 21.) Se, miksi käytän tässä sanaa ”mahdollisimman”, johtuu siitä, ettei yhdennäköisyyden arvioimiselle ole minkäänlaista yksinkertaista kriteeristöä.

Taiteilijoiden ja tilaajien tavoitteet eivät välttämättä aina käyneet yhteen, ja kun eliitin muotokuvien tarkoituksena oli vahvistaa yhteiskunnallista arvojärjestystä, ei tullut kysymykseenkään, että malli ei olisi täyttänyt aikansa ulkonäköihanteita (Kolind Poulsen 2019, 62).

Renessanssin muotokuvissa tyypillinen piirre oli nuoruuden kauneus ja siksi niiden mallit olivat usein mahdollisuuksien mukaan nuoria aikuisia. Heillä kasvopiirteet olivat jo täysin kehittyneet, mutta nuoruuden raikkaus oli vielä kasvoissa näkyvissä. (West 2004, 137.) Naisia ja miehiä kuvattiin hyvin erilaisissa elämänvaiheissa. Miesten muotokuvat tilattiin usein vasta sen jälkeen, kun he olivat vakiinnuttaneet poliittisen tai taloudellisen asemansa. Säilyneet naisten muotokuvat taas viittaavat siihen, että heidät lähes poikkeuksetta kuvattiin varhaisessa naimakelpoisessa murrosiässä heidän vastatessaan vielä odotuksia nuorekkaasta kauneudesta. Naisten elämänkaareissa 1500-luvulla oli karkeasti ajateltuna kolme päävaihetta: avioliitto, synnytys ja leskeys – vain ensimmäistä näistä kuvattiin suurissa määrin muotokuvissa. (Woods-Marsden 2001, 64.) Niin moni nuori nainen kuoli kuitenkin synnytykseen, että heistä maalattiin usein vielä uudelleen muotokuva – mahdollisesti kopio häpäivänä tehdystä kuvasta – muistoksi heidän perheilleen (Kent 2001, 40).

Erityisesti nykyisen Saksan alueella ja Englannissa alettiin renessanssiajalla tekemään miniatyyrimuotokuvia, joita käytettiin esimerkiksi koruissa rakkauden tai uskollisuuden osoituksina (Setälä 2002, 40). Muotokuvien avulla pystyttiin levittämään propagandaa tai mielikuvia sekä muistuttamaan katsojia teoksen aiheen tai tilaajan vallasta ja täydellisyydestä (Gaines 2021, 50). Muotokuvia käytettiin hyödyksi myös esimerkiksi hääneuvotteluissa (West 2004, 60). Matkanteko 1500-luvulla oli hidasta ja kun matkat vielä olivat pitkiä, ei turhaan haluttu lähteä pitkälle ja joskus maantierosvojen takia vaaralliselle matkalle. Siksi siis, kun yritettiin päättää uudesta puolisoista perheeseen, lähetettiin usein muotokuva uuden toivotun suvun luokse ja toivottiin puolisoehdokkaan ihastuvan kuvaan. Etsiessään uutta vaimoa Jane Seymourin kuoleman jälkeen Englannin kuningas Henrik VIII palkkasi Hans Holbein nuoremman maalaamaan kuvia uusista vaimoehdokkaista. Holbein maalasi hieman liian hyvän kuvan Anna Kleveläisestä (1515–1557). Henrik ihastui suuresti muotokuvaan, mutta hänen nähtyään Annan luonnossa avioero tapahtui lähes yhtä nopeasti kuin naimisiinmeno aiemmin. (Ibid. 60.) Muotokuvista tuli tärkein kuninkaallisen imagon levittämisen väline hovin välittömän lähipiirin ulkopuolelle. Kuvia tilattiin säännöllisesti ikuistamaan kuninkaallisen perheen jäsenten ulkonäkö sekä hyvä terveys. Oli myös ehdottoman tärkeää, että heidät kuvattiin muotokuvissa edustavimmissa vaatteissaan, asusteissaan ja koruissaan. (Anderson 2024, 135.)

Teosten mallien todellista ulkonäköä ei voida suoranaisesti tietää, koska varsinkin naisten ulkonäköä on idealisoitu muotokuvissa. Muotokuvaa ei myöskään voida verrata henkilöön itseensä vaan toisiin kuvallisiin esityksiin. Samasta mallista voi eri taiteilijoiden maalaamana olla siis monen näköisiä luonnoksia ja valmiita muotokuvia. (Vakkari 1989, 21.) Samankaltaisuuteen voitiin myös omaksua erilaisia lähestymistapoja ja kahden eri taiteilijan maalaamista kuvista voidaankin vertailla samankaltaisuuden häilyvää käsitettä. Myös saman taiteilijan toimesta samasta mallista saatiin erilaisia muotokuvia riippuen siitä mihin tarkoitukseen kuva tehtiin. (West 2004, 22, 24.) Korut ovat olleet näissä tapauksissa hyviä tunnistusvälineitä. Esimerkiksi Giovanna Degli Albizzi käytti muotokuvissaan helposti tunnistettavaa ja muista erottuvaa korua (Kent 2001, 40).

Koska samankaltaisuus oli omaan tarpeeseen muokattavissa ja naisista maalattiin pääasiassa idealistisia kuvia heidän ollessaan ajan käsityksen mukaan kauneimmillaan, oli yleistä, että taiteilijat maalasivat muotokuvia malleista, joita he eivät olleet nähneet pitkään aikaan tai jopa lainkaan. Isabella d'Este esimerkiksi pyysi 1530-luvulla italialaista Tiziania maalaamaan muotokuvansa, joka oli kopio kopiosta. Isabella lähetti Tizianille malliksi Francesco Francian maalaaman muotokuvan – joka oli kopio 25 vuotta aiemmin maalatusta muotokuvasta – koska ei itse halunnut istua mallina. Tizianin teos on siis kopio kopiosta, eikä sillä ollut mallin ikään tai ulkonäköön mitään selkeää yhteyttä. (West 2004, 24.)

Naismuotokuvissa oli usein mukana pieniä jokapäiväisiä esineitä – kuten nukkeja, neuloja tai rukouskirjoja – joiden avulla voitiin viestittää naisellisia hyveitä (Kent 2001, 29). Naisilla ei omien muotokuviansa suhteen ollut kovinkaan paljon valtaa 1500-luvun taiteessa, vaan muotokuvien tilaajat ja tekijät päättivät kaikesta (DePrano 2008, 629–630). Tilajaat, jotka usein olivat joko tyttöjen isiä tai aviomiehiä, halusivat, että muotokuvassa oli mukana koruja, jotka yhdistivät naisen tiettyyn sukuun. Haluttiin, että teosten katselijat tiesivät kuvattavan naisen kauneuden, rahojen, korujen ja hyvyyden tulevan perheenpäältä, joka esimerkiksi kuvattiin naisen kaulassa riippuvaan tai rinnalla olevaan medaljongiin. (Rodini 2000, 23; Kent 2001, 30.) Muotokuvista saadaan käsitys siitä, kuinka tärkeässä asemassa korut ovat olleet viestin välittämisessä. 1500-luvun ihmiset osasivat tulkita tiettyihin väreihin ja kiviin liittyntä symboliikkaa ja ymmärsivät medaljongeissa olleiden kuvien ja allegorioiden kieltä. (Anderson 2024, 129.)

Muotokuvat eivät vain tallentaneet korujen ulkonäköä tiettyinä ajankohtina, vaan niiden avulla voitiin seurata korusuunnittelun muuttuvia makuja ja osoittaa, ettei korun elinkaari riippunut vain siitä, milloin se oli muodissa (Anderson 2024, 149). Eri kuningattarien kuvista voidaan esimerkiksi huomata, miten korut ovat periytyneet edellisiltä kuningattarilta seuraaville. Korujen avulla sekä

palkkaamalla kuuluisa taiteilija – kuten esimerkiksi Lucas Cranach vanhempi – maalaamaan muotokuva haluttiin varmistaa, että kaikki potretissa tekijä mukaan lukien kertoi kuvattavan tärkeydestä (Wardropper 2000, 7). Taiteilijat saattoivat ottaa vapaamman linjan muotokuvien korujen ja koruommelten suhteen. Ne saattoivat olla kaunisteltuja, liioiteltuja, kokonaan keksittyjä tai niistä oli jätetty osia pois. (Anderson 2024, 130.) Vaikka muotokuvien vaatteita ja koruja ei voi ottaa aivan todenmukaisena kuvauksena vallinneesta maailmasta, pystytään muotokuvista päättämään aikalaisten kulutustottumuksia (Tosi Brandi 2025, 217–219).

Ennen naismuotokuvien yleistymistä yleisin tapa kuvata naisia taiteessa oli joko Venus-hahmoina tai muiden mytologisten ja allegoristen aiheiden malleina (Vakkari 1989, 21). Naismuotokuvien tultua yleisimmiksi niiden joukossa oli myös muotokuvia, joiden malleja ei tunneta. Joissakin kuvissa naiset olivat pikemminkin malleja, joiden tehtävänä oli edustaa ihanteellista kauneutta eikä niinkään tunnistettavia yksilöitä (West 2004, 150). Tuntemattomiksi jääneitä malleja esittävässä muotokuvissa on usein kyse siitä, että mallina on ollut kurtisaani. On myös mahdollista, että mallin nimi on historian saatossa kadonnut, jolloin ei varmasti tiedetä sitä, onko kyseinen malli ollut kurtisaani. Kurtisaanien kuvat erottaa kuitenkin melko helposti siitä, että mallilla on paljastavammat vaatteet kuin tavallisesti saman ajan naismuotokuvissa. (Vakkari 1989, 24, 49.) Johanna Vakkari on tehnyt Jyväskylän yliopistoon pro gradu -tutkielman *Kurtisaaneja ja ylhäisönaisia. Venetsian renessansitaiteen naisihanteita* (1989), josta löytää tarkemmin kurtisaanimuotokuvien tunnistamiseen periaatteet.

Muutamia poikkeuksia lukuun ottamatta renessanssin muotokuvissa kuvattiin naiset aina katsojasta katsottuna vasemmalle kääntyneinä tai katsovina. Jos kyseessä oli avioparista tehty parimuotokuva, asetettiin vaimo Jumalan vasemmalle puolelle ja aviomies hierarkkisesti ylemmälle oikealle puolelle. Oikealle kääntynyt nainen – joka oli valmiiksi jo heikommassa hierarkkisessa asemassa miehiin nähden – paljasti kääntyessään vasemman kätensä ja olkapäänsä. Olkapäälle asetettavat korut olivat aina vasemmalla puolella ja kun koristeelliset hihat yleensä rajoitettiin vain yhteen käteen, suosittiin yleensä vasenta. Oikeaa puolta pidettiin moraalisesti arvokkaampana ja Jumalan suojelemana, ja siten vasen puoli voitiin turvallisesti jättää esiin. (Wood-Marsden 2001, 69.)

Rintakuvaformaatti oli muotokuvissa suosittu tyyllinen valinta, johon vaikuttivat roomalaisten rahojen rintakuvat (Gaines 2021, 32). Muotokuvissa suosittiin usein kolme neljäsosaa -profiilia, koska se rikkoi suoraan edestä kuvattun mallin jyrkän symmetrian, eikä malli tuijottanut niin voimakkaasti ulos kuvasta (West 2004, 72–73). Osaprofiileja suosittiin myös koska niissä mallit nähtiin koristeellisina pintoina, jotka eivät kyenneet katsomaan katsojaan tai täyttämään tilaa

kaksiulotteisuuden ulkopuolella. Tämän tyyllisissä muotokuvissa korut ovat erityisen kiinnostavia, koska ne ovat usein eloisin osa maalauksessa. Naiset ovat jäykkäilmeisiä ja salaperäisiä heidän korujensa säihkyessä värikkäinä heidän kauneuttaan korostaen. Kaikkien koristusten ja naisten alistuneen asennon oli tarkoitus osoittaa vaimon ja korujen olleen aviomiehen omaisuutta. Palvelijat merkittiin renessanssiaikana aina talon väreillä tai vaakunoilla, jotta erotettiin se, kenelle he kuuluivat. (Rodini 2000, 23; Holian 2008, 152.) Naisten korut toimivat samankaltaisessa tarkoituksessa ja ne merkitsivät heidät sukujen hallintaan. Korut olivat siis symboleja vallalle, mutta niiden kantajat olivat samaisen vallan alaisia.

Naisten asemaa korostettiin poseerauksen lisäksi taustalla, jolle heidät maalattiin. Varsinkin firenzeläisiä naisia esitettäessä muotokuvan tausta sommiteltiin niin, että kuvassa on mukana kodin ikkuna. Nainen asemoitiin siis sekä kirjaimellisesti että kuvaannollisesti kotiin ja kotona olevaksi – hän näki maailmaa vain pienen aukon kautta. Kuvia naisista kotimiljöissä maalattiin, koska haluttiin viestiä perheen varakkuudesta ikkunasta näkyvien suvun maiden avulla ja siihen perustuvasta sosiaalisesta asemasta samalla, kun tilaajat halusivat kunnioittaa vaimon hyvin johtamaa valtakuntaa eli kotia. (Gaines 2021, 32; Kent 2001, 26.)

4 Analyysi

Aineistoni teoksia analysoidessani tarkastelen mitä ja millaisia koruja naisille on muotokuvaan valittu sekä mitä näiden korujen avulla mahdollisesti on ollut tarkoitus viestiä. Tuntemattomien mallien kohdalla pyrin muodostamaan kuvan siitä millaisessa yhteiskunnallisessa asemassa naiset ovat eläneet ja miksi kuva mahdollisesti on tilattu. Aineiston analysoinnissa käytän apuna Benvenuto Cellinin (1500–1571) – välillä melko kärkkäitäkin – ajatuksia kultaseppien työskentelystä korujen ja jalokivien parissa. Cellini työskenteli niin Ranskan Frans I:lle kuin Cosimo I de Medicille, heidän hoviensa lisäksi hän työskenteli muun muassa Roomassa ja Pariisissa, ja hän oli myös yksi aikansa arvostetuimmista kultaseppistä (Forment Costa 2022, 117; Holian 2008, 154). Ei tiedetä tarkkaan, onko Cellinin suunnittelemaa koruja Medici-suvun jäsenten muotokuvissa tai Anne de Pisseleulla. Cellini on kirjoituksissaan kyllä kuvannut Eleonora di Toledolle suunnittelemaansa koruja – esimerkiksi Eleonoran virallisessa vuonna 1545 maalatussa muotokuvassa näkyvää vyötä ja helmikaulakoruja – mutta siitä onko hänen suunnittelemaansa koruja päässyt aineiston muotokuvaan ei ole varmuutta (Cellini 1887, passim). Hänen kirjoituksistaan olen kuitenkin saanut hyvän kuvan siitä, millaisia kaikista laadukkaimmat korut ovat mahdollisesti olleet. Cellinille ei ollut omana aikanaan vertaista (Vasari 1915, 21), joten hänen huomionsa jalokivistä ja niiden istutuksista auttoivat minua selvittämään mitä jalokiviä koruissa mahdollisesti oli käytetty.

4.1 Italialaiset aatelisnaiset

4.1.1 Lucrezia Panciatichi

Muotokuvasta katsojaa katsoo nuori ja varakkaan näköinen hieman oikealle kääntynyt nainen (kuva 1). Hän vaikuttaa hillityltä ja ylväältä, ollen samalla hieman väsyneen näköinen. Naiseen osuu valo niin, että hänen ihonsa kuultaa alabasterin tavoin ja kaulan helmikaulakoru erottuu näkyvästi näin syntyvää vaaleaa taustaa vasten. Muotokuva on tehty firenzalaisestä aatelisnaisesta Lucrezia Panciatichistä (o.s. di Gismondo Pucci), joka meni vuonna 1528 naimisiin Bartolomeo Panciatichin kanssa. Bartolomeo tilasi muotokuvan vaimostaan ja itsestään, kun hän aloitti poliittisen uransa Firenzessä. (Bisceglia, Anna. ”Portrait of Lucrezia Panciatichi”. Le Gallerie Degli Uffizi [www-
sivu](http://www.uffizi.it); Hanss 2021, 315.) Vasari (1915, 5) kuvaili Lucrezian kuvaa niin eläväiseksi, että siitä puuttui vain hengitys. Eikä Vasarin kuvaus liian armollinen olekaan – Lucrezia on ikään kuin erillään tummasta taustasta ja niin inhimillisen näköinen, että melkein voisi odottaa hänen astuvan ulos kehyksistään.



Kuva 1. Bronzino, *Lucrezia Panciatichi*, noin 1541–1545. Kuva: Le Gallerie degli Uffizi.

Lucrezially on vain yksi sormus, joka on hänen vasemmassa nimettömässään. Sormus on kultainen ja siihen on istutettu tumma jalokivi. Jalokivestä voi erottaa hennon vihreän värin, joten uskon sen olevan smaragdi. Smaragdeja käytettiin usein rakkauden osoitukseksi tarkoitetuissa koruissa, koska se omistettiin jo antiikin aikana rakkauden ja kauneuden jumalatar Venukselle. Kiven näin ollen

uskottiin takaavan kestävää rakkautta. Keskiajalla uskomus muuttui hieman ja smaragdin uskottiin ensisijaisesti suojelevan naisen siveyttä – samalla jalokivi auttoi säilyttämään aviomiehen vaimoiaan kohtaan tunteman rakkauden ja arvostuksen. (Mella 1986, 84–85.) Vihkisormusta käytettiin keskiajalla ja renessanssissa vapaasti kummassakin kädessä, yleensä etusormessa tai nimettömässä. Neljäs sormi – eli nimetön – oli kuitenkin yleisin sormi vihkisormukselle, koska vanhan uskomuksen mukaan sydäimestä kulki suora verisuoni neljänteen sormeen. Suonta kutsuttiin nimellä *vena amoris* eli rakkauden suoni. 1500-luvun myöhemmällä puoliskolla suoni tarkennettiin vasemman käden sormessa kulkevaksi. (Church 2011, 39.) Sormuksen paikka ja siihen valittu kivi siis viestivät arvokkaasta naisesta, joka itse rakastaa aviomiestään sekä on aviomiehensä rakastama.

Lucrezian vyötäröllä nähdään arvokkaista korukivistä tehty vyö. Koristeelliset vyöt kuuluivat niihin koruihin, joita ilman kunnialliset aatelistytöt eivät aloittaneet avioelämäänsä. Sen saaminen myötäjäisten mukana tai lahjana uudelta aviomieheltä merkitsi käännteentekevää hetkeä nuoren morsiamen elämässä, ja se oli monipuolinen, koska sitä voitiin käyttää myös esimerkiksi kaulakoruna tai hiuspantana. Väiden uskottiin auttavan hedelmällisyydessä ja synnytyksessä, mutta tyyliltään koristeellisimmat olivat ensi sijassa tarkoitettuja korostamaan naisen kapeaa uumaa ja leveää lantiota hyvän ja kauniin vaimon sekä synnyttäjän ominaisuuksina. Näillä arvokkailla vöillä oli myös toinen tärkeä tehtävä: osoittaa vyötä kantavan naisen aviomiehen varakkuutta. (Parker 2022, 225–233; Marsolek 2013, 26.)

Lucrezian vyössä käytettyjä korukiviä ei tarkkaan tiedetä, mutta vyön materiaalien ja kivien voidaan olettaa olleen mahdollisimman arvokkaita. Osa korukivistä on kultaiselta näyttävän kuoren sisällä ja osa paljaana olevista kivistä vaikuttaa koralleilta tai granaateilta, tarkemmin sanottuna granaattiryhmään kuuluvilta pyroopeilta. Kivet vyössä ovat melko suuria, ja granaatti mineraalina voi todennäköisemmin esiintyä isompina kivinä kuin esimerkiksi spinellit, jotka ovat myös punertavia kiviä ja joiden usein ennen 1800-lukua laskettiin kuuluvan rubiineihin. Koralli granaattia pehmeämpänä voisi olla kultaverkoin suojattuna. (Schumann 1979, 100–104, 216.) Granaattia ja korallia on molempia pidetty voimakkaasti suojaavina kivinä. Niillä myös uskottiin olevan parantavia ominaisuuksia esimerkiksi myrkkyyjä vastaan. Erityisesti korallia käytettiin suojaamaan hedelmättömyyttä vastaan.¹¹ (Mella 1986, 80, 85–86; Wyld 2024, 75.) Mahdollinen hedelmällisyyttä lisäävä vyö sekä smaragdin käyttö Lucrezian sormuksessa saattoivat olla viesti

¹¹ Vöitä käytettiin korujen ja hedelmällisyysväiden lisäksi esimerkiksi vyökirjojen kantamiseen. Vyökirja oli usein rukous- tai hartauskirja, jota kantoivat mukanaan myös tiettyihin piireihin kuuluneet aatelin naiset. Se oli siis siten osa naisen yllään kantamista symboleista, jotka viestittivät tämän uskonnollisuudesta ja hyvästä yhteiskunnallisesta asemasta, koska hänet oli opetettu lukemaan. Khrystyna Kernytkskan artikkelista ”Piety, Practicality, and Precious Stones: Decoding Symbolism of Girdle Books” (2018) voi lukea lisää väiden käytöstä muina kuin koristuksina.

siitä, että nuoripari yritti saada lapsia. Smaragdeja käytettiin renessanssiaikaan apuna myös muistiongelmien sekä synnyttämiseen (Rodini 2000, 25). Siitä toimivatko korut lapsensaannissa, ei ole tutkimustietoa.

Kaulassa Lucrezialla on helmistä tehty ketju, josta riippuu kultainen rubiinilla koristettu riipus. Helmien käyttö oli ylellisyyslaeilla rajoitettua oikeastaan kaikkialla, joten niiden kuvaaminen muotokuvassa on ollut selkeä viesti aikalaisille siitä, että mallina olleella henkilöllä on ollut varaa helmien hankkimiseen – ja mahdollisten sakkojen maksamiseen. Rubiini oli renessanssiaikana arvokkain jalokivi, jota voitiin käyttää. Sen jälkeen tulivat järjestyksessä, ja huomattavasti halvempina, smaragdi, timantti ja safiiri.¹² (Cellini 1898, 22; Munn 2024, 51)

Alempana, jo melkein hänen hartioillaan, Lucrezialla on vielä toinen kultainen ketju, joka on jaettu laatoilla osiin. Laatoista voidaan erottaa sanat *amour dure sans fin* (rakkaus kestää loputtomasti). Ketju vetää katsojan katsetta puoleensa ja saa miettimään mikä rakkaus kestää ikuisesti. Lucrezian rakkaus aviomieheensä vai viestiikö koru rakkautta Jumalaan – ja vastavuoroisesti Jumalan rakkautta ihmiskuntaan? Muotokuvaa aikaisemmin tarkastelleet tutkijat eivät ole päässeet yhteisymmärrykseen rakkauden kohteesta, vaan ovat sanoneet sen viittaavan maalliseen rakkauteen sekä Lucrezian sylissä olevan rukouskirjaan yhdistettynä hengelliseen rakkauteen. (Bisceglia, Anna. ”Portrait of Lucrezia Panciatichi”. Le Gallerie Degli Uffizi [www-sivu](http://www.sivu).) Se kuitenkin tiedetään, että koru viittaa loputtomaan rakkauteen.

4.1.2 Eleonora di Toledo ja Virginia de' Medici

Kahden muun italialaisnaisen muotokuvat ovat melko samanlaisia keskenään. Molemmissa muotokuvissa malli on kuvattu noin rintakehästä ylöspäin ja osaprofilissa, jossa kumpikin on kääntyneenä oikealle paljastaen näin vasemman puolensa. He eivät katso suoraan katsojaan, vaan aivan kuin kainosti katsojan viereen. Vaikka heidän ihonsa näyttävät hieman kalpeilta ja silmät väsyneiltä, naisista huokuu itsevarmuutta. Heidän tietää olevan aatelisnaisia, jo ennen kuin katsoo, keitä muotokuvissa kuvataan. Naisilla on myös hyvin samankaltaiset yltäkylläiset määrät helmiä yllään korujen ja koruommelten muodossa. Heidät on ikuistettu kuviinsa nuorina, noin kaksikymmentävuotiaina. Kuvien välillä on kuitenkin melkein viisikymmentä vuotta. Niissä on kuvattu Firenzen herttuatar Eleonora di Toledo (kuva 2) ja hänen kuolemansa jälkeen uudelleen avioituneen aviomies Cosimo I de' Medicin lapsi Virginia de' Medici, Modenan ja Reggion

¹² Muita jalokiviä toki käytettiin myös, mutta Cellinin (1898, 23) mukaan vain alempiarvoiset kauppiat ja huijarit käyttivät halvempia materiaaleja. Jos kultaseppä oli hyvä, tämän tekemissä koruissa oli käytössä neljä arvokasta jalokiveä.

herttuatar (kuva 3). Korut, joita naiset muotokuvissa kantavat, on valittu tietoisesti kertomaan heidän olevan uskollisia Medici-suvulle (Holian 2008, 155).



Kuva 2. Bronzino, *Eleonora di Toledo*, noin 1543. Kuva: NGP.

Eleonora oli alun perin espanjalainen aatelinen, ja hän pääsi Cosimon kanssa naimisiin, koska hän tarinoiden mukaan oli kauniimpi kuin vanhempi sisarensa (Gaines 2021, 47–48). Hänen tyyliinsä asujen ja korujen suhteen oli firenzelaisten makuun liian näyttävä, joten hän muutti tietoisesti pukeutumistaan hillitymmäksi. Helmet olivat kuitenkin hänelle eräänlainen heikkous, ja siksi niitä onkin useita hänen muotokuvassaan. Hänen korunsa ovat pääasiallisesti helmiä, hiusverkkoon ja pukuun on koruompeleena ommeltu helmiä samoin kuin harteilla olevaan huivimaiseen *fichuun*, jonka avulla hän pystyi pukeutumaan avonaisemmin ja samalla pitämään yllä kuvaa häveliäästä vaimosta ilman skandaalimaista paljasta ihoa. (Currie 2009, 38; *ibid.* 56–57; Holian 2008, 157.)

Virginia syntyi Mediciksi ja oli siten italialainen prinsessa jo syntyessään. Naituaan Cesare d’Esten (1562–1628) vuonna 1586 hänestä tuli Modenan ja Reggion herttuatar. Oli kuitenkin tärkeää, että hänen sukujuurensa Medicieihin näkyi edelleen, vaikka hän virallisesti kuului toiseen sukuun. Tapa merkitä Medicien naiset tietynlaisilla koruilla alkoi Cosimon ja Eleonoran avioliiton aikana. Tutkielman aineistossa Eleonorasta on muotokuva, jossa ei vielä kovin vahvasti ole esillä Medicieille ominaisia jalokiviä ja koruja. Mutta Uffizin galleriassa olevassa Bronzinon hänestä kaksi vuotta myöhemmin vuonna 1545 maalaamassa hallitsijamuotokuvassa kaikki symboliset kivet ja korut ovat näkyvillä. (Holian 2008, 156.)

Eleonoralla on helmien täytteisen *fichun*, eli pukuun kiinni ommellun verkon, ja hiusverkon koruompeleen lisäksi korvassa riippuvat helmikorvakorut ja oikeassa kädessä kaksi jalokivin koristettua sormusta. Etusormessa ja pikkusormessa olevissa sormuksissa on harmaat jalokivet, jotka muistuttavat timantteja. Timantit ovat olleet Medici-suvun merkinä jo 1400-luvulta lähtien, kun niitä alettiin hiomaan hyödyntäen niiden luonnollista pyramidimaista muotoa. Hionta auttoi tuomaan timantille lisäarvoa ja hiontatapojen kehittyessä 1500-luvulla Medici-suvun merkiksi tuli tauluhiottu timantti.¹³ (Church 2011, 17; Holian 2008, 149.) Hääseremoniassa vaihdettiin sormuksia, koska niiden loputtoman ympyrän muodon ajateltiin symboloivan ikuista ja rikkoutumatonta liittoa, jollaista avioparille toivottiin. Timantti päätyi vihkisormusten jalokiveksi lujuutensa ja särkymättömyytensä ansiosta – liitolle toivottiin myös näitä ominaisuuksia. Vihkisormuksissa timantti yhdistettiin rakkauteen, viattomuuteen ja rakkauden turvaan. Muissa sormuksissa se loi kuvaa vauraudesta, vallasta ja arvovallassa. (Church 2011, 18, 36; Mella 1986, 84.)

Hiomaton tai vain vähän hiottu timantti oli varhaisrenessanssissa huomattavasti rubiinia halvempi – heikkolaatuisempikin rubiini oli noin 800 kultaista *scudia* eli kultarahaa, kun timantit olivat noin

¹³ Havainnekuvat Medicien tunnuksena käyttämien timanttien hionnoista on kuvaliitteessä kuvat 12 ja 13.

100 kultaista *scudia* – mutta silti niin kallis, ettei siihen juuri ollut varaa kuin aatelisilla (Cellini 1898, 23). Timanteilla uskottiin olevan mystisiä voimia ja niiden ajateltiin suojelevan kantajiaan vaaroilta ja paholaisilta. Näiden suojelevien voimien takia aateliset alkoivat käyttämään timantteja esimerkiksi ruttoa vastaan. Aateliston parissa huomattiin hyvin nopeasti, ettei kukaan, jolla oli timanttisormus tai -riipus saanut tartuntaa, joten timantin uskottiin antavan vahvan suojan kantajalleen tartuntaa vastaan. (Mella 1986, 83.) Eleonora ei todennäköisesti pelännyt ruttotartuntaa vaan hänen sormustensa timanteilla oli suojelun sijaan tärkeämpi tehtävä: Medici-sukuun kuulumisen osoittaminen ja suvun mahdin viestittäminen.

Silloin kun timantti valittiin Medici-suvun merkiksi 1400-luvulla, yksi suvun käyttämistä tunnuslauseista oli *semper* eli ikuisesti ("The Triumph of Fame; Impresa of the Medici Family and Arms of the Medici and Tornabuoni Families". Metropolitan Museum of Art [www-sivu](http://www.sivu)). Se miksi suvun tunnusjalokiveksi valittiin timantti, selittyy kiven luomien mielikuvien myötä. Timantti on ikuinen ja sen kovuus ja rikkoutumattomuus viittaa Medicien muotokuvissa perheen kestävään voimaan sekä ikuiseen elämään (Marsolek 2013, 20). Se, että Eleonoralle valittiin kaksi timanttisormusta, oli siis tarkkaan harkittu valinta, jolla haluttiin vahvistaa kansalaisten kuvaa Medicien kestävydestä epävakaina aikoina.

Suvun tunnuksiksi valittiin timantti mahdollisesti myös sen takia, että se tunnettiin firenzelaisten keskuudessa vahvana ja yleisesti käytettynä myrkkynä. Timanttien hionnasta syntyneitä timanttipölyä käytettiin yleensä ruokaan sekoitettuna hitaana myrkkynä. Timanttipöly itsessään ei ole ihmiselle myrkyllistä, koska se on puhdasta hiiltä, mutta hienojakoisimmassakin pölyssä on mukana paloja, joilla on terävät reunat. Jos timanttipölyä joutuu elimistön sisään hengityksen kautta tai ruuan mukana, se aiheuttaa elimistön kudoksiin vaurioita. Esimerkiksi ruokaan sekoitettu pöly teki suolistoon haavoja, joita ei osattu 1500-luvulla hoitaa. Hajuttomalla ja mauttomalla timanttipölyllä pystyttiin siis myrkyttämään ihmisiä niin, etteivät he kuolleet heti ja paljastaneet epäillyn myrkyttäjän henkilöllisyyttä. He kuolivat myöhemmin ja hitaasti riippuen syödyn timanttipölyn määrästä. Timantilla on siis saatu Eleonora liitettyä Medicieihin ja korkeimpaan Firenzen yhteiskunnalliseen asemaan sekä viestitettyä suvun vaurautta, voimakkuutta ja valtaa. (Cellini 1887; ks. myös Marsolek 2013, 20–21.)

Herttuaksi vuonna 1537 noussut Cosimo I valitsi suvun tunnuslajiksi timantin rinnalle kalliin ja kuninkaallisen rubiinin (Holian 2008, 150). Cellini (1887) kertoo siitä, miten Cosimo I pyrki hankkimaan suvulleen mahdollisimman monilukuisia ja kauniita rubiineja, joita istutettiin koruihin ja arvotavariihin. Hän pyrki vakiinnuttamaan timantti-rubiiniyhdistelmät merkiksi Medici-sukuun

kuulumisesta. Monet niistä jalokivikoristeista, jotka oli tarkoitettu koristamaan 1500- ja 1600-luvuilla eläneiden Medici-naisten vartalaita, oli tehty tätä jalokiviyhdistelmää käyttäen (Holian 2008, 155).



Kuva 3. Giovanni Maria Butteri, *Virginia de' Medici* (1568–1615), noin 1590. Kuva: Metropolitan Museum of Art.

Kuva Virginiasta on tehty sen jälkeen, kun Cosimo I oli tuonut rubiinit timantin rinnalle suvun tunnuksiksi. Yhdistelmä voidaankin nähdä niin puvun koruompeleissa kuin myös hartioilla lepäävässä käädyssä. Molemmissa koristuksissa voidaan erottaa niin helmiä, timantteja kuin rubiinejakin istutettuina kullasta tehtyyn pohjaan. Cellini (1898, 24) piti tärkeänä sitä, ettei jalokiviä saanut istuttaa liian syvälle, etteivät ne hukkuneet korun muihin materiaaleihin; niitä ei myöskään saanut istuttaa liian ylös, etteivät ne olleet erillään muusta korusta. Korujen ja jalokivien tuli siis olla korussa tasapainosesti niin, ettei kumpikaan niistä vienyt liikaa huomiota toiselta. Timantit ovat Medicien tavan mukaan tauluhiottuja ja niiden loisteen voi melkein nähdä teoksesta. Virginian käsiä ei muotokuvassa näy, joten kuvan perusteella ei pysty sanomaan, käyttikö hän Eleonoran tavoin timanttisormusta. On kuitenkin selvää, että Virginia – joka naimisiin mentyään kuului d'Esten sukuun – haluttiin timantein ja rubiinein liittää mahdollisimman vahvasti Medici-suvun jäseneksi aikalaisten silmissä. Hänen haluttiin viestittävän maailmalle Medici-suvun ylpeyttä ja toiveikkautta tulevaisuuden suhteen (Holian 2008, 162).

Vaikka korut muutoin naisten muotokuvissa ovatkin erilaiset, heillä on molemmilla huomattava määrä helmiä yllään. Eleonora piti erityisen paljon helmistä ja hankki niitä herttuattarena mahdollisimman paljon – tai siis ylipuhui Cellinin kertomaan ylistäviä sanoja niistä Cosimolle, jotta tämä pystyi ostamaan helmet hänelle (Cellini 1887; *ibid.* 157–158). Cosimo I oli vastuussa Firenzen ylellisyyslaeista ja muiden toimiessa tiukkojen helmien käyttöä rajoittavien lakien puitteissa hän sääti lait Eleonoran ja sukunsa hyväksi. Eleonora sai käyttää koruja haluamallaan tavalla ilman, että hänen tarvitsi huolehtia rangaistuksista tai kuunnella kritiikkiä siveettömästä ylellisyystuotteiden käytöstä. Näin hän pääsi näyttämään omaa firenzelaisten mielestä eksoottista tyyliään. (Gaines 2021, 59.) Yksi näistä firenzelaisten mielestä siveettömistä korutyyleistä oli riippuvat korvakorut. Sellaisia käyttivät aikalaisten mukaan vain kurtisaanit – ja Eleonora. (Marsolek 2013, 13.)

Virginian kuvasta nähdään hyvin Andersonin (2024, 149) esiin tuoma huomio siitä, miten muotokuvien avulla voidaan tutkia korujen ja jalokivien elinkaarta ja osoittaa, ettei se ole riippunut pelkästään kunkin ajan muodista. Aikaisemmilta aikakausilta peräisin olevia koruja voidaan huomata kuitenkin melko harvoin muotokuvissa, koska usein koruja sulatettiin ja niistä tehtiin kokonaan uudenlaisia. Jalokivet pysyivät yleensä muuttumattomina, ellei niiden hiontaa parannettu – ne vain istutettiin uuden muodin mukaisiin koruihin. (Pointon 2007, 11.) Virginian ja Eleonoran kuvia tarkastelemalla voin melko varmaksi sanoa niissä kuitenkin olevan samat korvakorut. Eleonoran korut ovat tämän kuvan perusteella hieman pidemmällä rungolla, mutta helmien muoto ja summittainen koko on molemmilla naisilla samaa luokkaa. On mahdollista, että muotokuvien

tekijät ovat muokanneet koruja niin, että ne sopivat maalaukseen paremmin tai jotta korut näyttäisivät arvokkaammilta (Holian 2008, 168).

Eleonoran aloittama yltäkylläinen helmien käyttö johti siihen, että helmiä oli kaikkien aatelisnaisten puvuissa 1500-luvulla, pitivät he itse niistä tai eivät. Tällaisia pukuja ei ylellisyyslakien takia voitu käyttää kaikkialla, vaan ne olivat tarkasti rajattujen lakien aikaan käytössä pääasiallisesti muotokuvissa. Kun ylellisyyslakeja lievennettiin, helmikoruompeleita alettiin käyttämään enemmän myös arkisemmissa puvuissa. (Ibid. 157–158.) Helmet muistuttivat kantajaansa rehellisyydestä, uskollisuudesta ja hyveellisyydestä – kaikki ominaisuuksia, joiden haluttiin kuvaavan Eleonora ja Virginiaa. (Marsolek 2013, 16.)

Helmiä on perinteisesti kuvattu vain aatelisnaisten muotokuvissa ja renessanssissa ne yhdistettiin naisellisuuteen. Mahdollisesti niiden herkkä ja virheetön kauneus tai hienostuneet yksinkertaiset muodot tekivät niistä naisille sopiviksi katsottuja kiviä. Helmiä annettiin usein nuorille naisille heidän kauneutensa korostamiseksi. (Mella 1986, 94; Phillips 2000, 20.) Korujen väreillä oli myös merkitystä niiden välittämien viestien suhteen. Timanttien ja helmien vaalea väri symboloi hyveellisyyttä, rehellisyyttä ja vilpittömyyttä. Rubiinit puolestaan merkitsivät voimaa, rohkeutta, rakkautta ja viisautta. (Marsolek 2013, 20; Munn 2024, 51.)

4.2 Englannin kuningattaret

Seuraavat tunnetut muotokuvat kuvaavat Henrik VIII:n kahta vaimoa: kolmatta vaimoa Jane Seymouria (kuva 4) ja kuudetta vaimoa Katariina Parria (kuva 5). Naisia yhdistää se, että he molemmat työskentelivät Englannin hovissa ennen avioliittojaan kuninkaan kanssa sekä se, että Katariina oli naimassa Janen nuoremman veljen ennen kuin Henrik puuttui peliin – suunniteltu avioliitto toki toteutui Henrikin kuoleman jälkeen (Hume 1905, 404–405; Starkey 2003, 710).

Janen muotokuva on hyvin 1500-luvun alun mallin mukainen (Eco 2008, 206). Hans Holbein nuorempi on kuvannut kolmannen kuningattaren siinä jäykkänä hallitsijattarena, jonka huulet ovat tiukasti yhteen puristetut. Henrikin aikaisempien vaimojen hovineito Jane oli hiljainen, ujo ja varautunut sekä kaikkien lähteiden mukaan älykäs ja ystävällinen, muttei erityisen kaunis (Curry 1972, 14). Hän oli toisin sanoen siis 1500-luvun miehen unelmanainen ja Henrikin lempivaimo, koska hän ainoana vaimona synnytti poikalapsen (Starkey 2003, 584; Hume 1905, 305). Teosta katsoessa syntyy vaikutelma kuin Janella olisi ollut kiire jonnekin. Aivan kuin hän olisi mallina olon aikana jännittänyt jokaisen lihaksensa valmiiksi, jotta hän mahdollisimman nopeasti pääsisi takaisin kuningattaren tehtäviin.



Kuva 4. Hans Holbein nuorempi, *Jane Seymour* (1509–1537), noin 1540. Kuva: Mauritshuis.

Katariinan muotokuvasta puolestaan välittyy kuningattaresta paljon edeltäjäänsä levollisempi kuva. Hän on 1500-luvun hallitsijakuvien tyylin mukaisesti vaativan ja tomeran näköinen, mutta samalla hän vaikuttaa kiireettömältä. Kuudes ja viimeinen Henrikin kuningattarista katsoo edeltäjänsä tapaan oikealle, mutta on vartaloltaan sijoitettu huomattavasti suuremmin katsojaa kohti kuin muut tutkielman esimerkkinaiset. Katariina osoitti kykyä hallita kokonaista kuningaskuntaa, kun hän toimi Henrikin sijaishallitsijana tämän ollessa sotaretkellä Ranskassa (Hume 1905, 423–424). Majesteettillisempi, ryhdikkyyttä korostava asento voi siis olla kunnianosoitus hyvin tehdystä työstä (Vakkari 1989, 17).

Kuningattarina Janen ja Katariinan oli jatkuvasti esiinnyttävä. Rooli näkyi heidän käytöksessään diplomaattien ja hoviväen kanssa, pukeutumistyyleissään ja jopa siinä, miten heidät kuvattiin muotokuvissa. (Bradford 2024, 32.) Heillä oli esimerkiksi kultaa ja silkkiä asuisaan, helmikoruja ja damastipukuja sekä Henrikin värejä – punaista, kultaa ja mustaa – erottamassa heidät muista kansalaisista. Muun muassa luetellut materiaalit olivat kaikki kiellettyjä tavallisilta kansalaisilta ylellisyyslakien nojalla. (Hunt 1996, 119–123; ”Tudor fashion”. Royal Museums Greenwich [www-sivu.](http://www-royal-museums-greenwich.org.uk)) Naisten korut olivat myös tarkkaan valittuja korostamaan heidän arvokasta asemaansa.

Janella on kolme sormusta, helmistä tehty vyö ja kaulakorut sekä kaksi riipusta. Riipuksista toinen riippuu Janen dekolteella ja toinen on kiinnitetty puvun pääntietä kehystävään koruompeleeseen rintakoruksi. Puvun koruommel on yksinkertainen ja hillitty, se on tehty helmistä ja kultaisista nelilehtisistä ruusukkeista. Jane valitsi kuningattarena ollessaan peittää hiuksensa englantilaisella harjahunnulla ranskalaisen hunnun sijaan ja sama valinta on tehty muotokuvan kohdalla. Englantilaiset hunnut saivat nimensä niiden talon harjakattoa muistuttaneesta muodosta. Ne olivat konservatiivisia ja hiukset kokonaan peittäneitä kulmikkaita huppuja. Ranskalaiset huput puolestaan olivat pyöristettyjä, aikaansa nähden moderneja ja ne jättivät osan hiuksista näkyviin. Janelle oli elinaikanaan tärkeää, että hänet ja hänen hovinsa yhdistettiin Henrikin ensimmäiseen vaimoon englantilaisia perinteitä kunnioittaneeseen Katariina Aragonialaiseen eikä häntä seuranneeseen uudistaja Anne Boleyniin, joka pääasiassa käytti ranskalaista muotia. Muotokuvassa on mahdollisesti haluttu vahvistaa tätä Janen pyrkimysten mielikuvaa ja sen tilaaja on siksi halunnut kuvaan englantilaisen hupun. (”Tudor Fashion”. Royal Museums Greenwich [www-sivu.](http://www-royal-museums-greenwich.org.uk))

Helmistä tehty ja kaiverukseton vyö ei todennäköisimmin ollut hedelmällisyysvyö, vaan sen tarkoitus oli osoittaa Janen korkeaa yhteiskunnallista asemaa ja antajansa varakkuutta. Vyöstä näkyy noin yksi neljäsosa, josta voidaan erottaa kymmenen helmeä. Arviolta koko vyön pituudelta helmiä on siis ollut noin neljäkymmentä. Kun ottaa huomioon Janen kaulakorujen ja koruompeleen

helmet, on helmien kokonaismäärä ollut lähempänä sataa. Niin suurella helmimäärällä on pystytty selkeästi korostamaan sitä, kuinka varakas Henrik oli ja tuomaan ilmi niitä hyveitä, jotka Janella itsellään oli. Samalla helmien avulla on tuotu Janelle kauneutta, jota hänellä aikalaisten mukaan ei omasta takaa ollut. Renessanssin oppineet ihannoivat tarinaa antiikin kreikkalaisten ja roomalaisten neitsyistä, jotka voiden avulla pitivät kiinni neitsyydestään avioliittoon asti. Morsiamille annetut vyöt olivat merkki siveydestä ja ne erottivat kantajansa muista naisista. (Parker 2022, 235.) Janen siveellistä luontoa ja hänen aikansa naiselle ideaalisia piirteitään haluttiin korostaa, joten vyö on mahdollisesti valittu asusteeksi juuri sen siveellisyyttä symboloivan historian takia. Muotokuva on tehty vasta Janen äkillisen kuoleman jälkeen – hän kuoli synnytyksen jälkeisiin komplikaatioihin saatuaan kuninkaan ainoan miesperillisen –, joten on mahdollista, että helmiä maalattiin asuun todellisuutta enemmän Henrikin lempivaimon kunniaksi (Hume 1905, 308).

Janen vasemmassa kädessä nähdään kolme sormusta – kaksi jalokivellistä ja yksi kultainen rengas. 1500-luvun englantilaisilla oli italialaisten naisten tapaan hyvin vapaata se, missä sormessa vihkisormusta pidettiin, mutta useammin se oli heillä vasemmassa kädessä kuin oikeassa (Church 2011, 39). Etusormen kultaiseen sormukseen on istutettu tumma jalokivi, joka on värisävyltään hieman siniseen taittava. Kivi voisi siis olla safiiri. Renessanssin aikana jalokivien väriä saatiin muutettua tai kirkastettua istutuksen aikana, kun niiden alle laitettiin värillistä foliota parantamaan kiven heijastuvuutta (Cellini 1898, 28–30). Safiirit liitettiin kaikissa kansanperinteissä jumalallisen suosion houkuttelemiseen kantajalleen ja varsinkin piispat pitivät niitä viisauden symboleina (Mella 1986, 103). Nimettömässä on kultaisen renkaan lisäksi kultaiseen yksinkertaiseen koruun istutettu punainen kivi. Edellä esittämieni huomioiden nojalla voidaan kuningattarella olettaa olleen rubiini. Rubiinia ja safiiria pidettiin täydellisinä hääkivinä, koska taivaansininen safiiri oli sielun symboli ja tulenpunainen rubiini puolestaan ruumiin. Kiviä ajateltiin sekä sielun että sydämen lahjana, koska ne loivat kuvan ruumiin sisällä olevasta sielun täyttämästä sydäimestä, joka palaa rakkauden liekissä. (Mella 1986, 103; Church 2011, 36.) Janen sormusten voidaan siis tulkita merkitsevän Henrikin rakkautta vaimoan kohtaan ja tämän arvoa Englannin kuningaskunnalle.



Kuva 5. Tuntematon, *Katariina Parr*, 1500-luvun loppu. Kuva: National Portrait Gallery, Lontoo.

Katariinalla on Janen tavoin kolme sormusta vasemmassa kädessä – erona on se, ettei nimettömässä ole kahta sormusta vaan yksi niistä on naisen pikkusormessa. Kaikki korut ovat kultaisia ja niihin on istutettu kolme erilaista jalokiveä. Etusormessa olevan sormuksen jalokivi on punainen ja hallitsijakuvan ollessa kyseessä arvelen sen olevan rubiini, nimettömässä oleva sormus näyttää

timanttisormukselta ja pikkusormessa arvelisin olevan joko vaaleamman rubiinin tai läpikuultavan safiirin. Rubiinin ja safiirin käyttö Katariinan kohdalla olisi odotettavaa, koska samoja jalokiviä käytettiin myös aikaisempien kuningattarien koruissa. Katariina peri äidiltään useita koruja, ja yksi niistä oli tauluhiottu timanttisormus, joka alun perin oli tullut äidin omistukseen Katariina Aragonialaisen perinnössä (Starkey 2003, 698). Muotokuvassa nimettömässä oleva sormus muistuttaa tätä Starkeyn kuvailemaa sormusta, joten mahdollisesti edellisen kuningattaren sormuksen käyttö on ollut tapa kiinnittää Katariina vahvemmin Englannin hoviin. Katariinan sormuksista huomataan hyvin hänen aikanaan muuttunut sormusten muotokieli. Kaikki sormukset ovat pyöreämpiä ja värikkäämmiin emaloituja nelilehtisiä koruja aiempien teräväkärkisten sormusten sijaan (kuva 13). Cellini (1898) kirjasi tarkasti ylös sen, miten uudenaikaisissa sormuksissa piti jalokivet istuttaa, jotta niiden värit saatiin parhaiten esiin. (Church 2011, 31; ”Unknown ring”. Victorian and Albert Museum [www-sivu](http://www.sivu).)

Molemmilla naisilla on melko samanlaiset kaulakorut ja riipukset. Janen kaulakorussa on helmiä, jotka on erotettu toisistaan kultaisilla välihelmillä ja Katariinan helmet on erotettu toisistaan kultaisilla nelilehtisillä koristeilla, joihin on vuorotellen istutettu rubiineja ja timantteja. Muiden Henrikin vaimojen muotokuvia tarkastellessa esiin nousee kaulakoru, joka on yhdistelmä molempien naisten koruja. Kyseessä on Tudor-kuningattarien – ja erityisesti siis Tudor-sukuun avioliiton kautta tulneiden kuningattarien – kaulakoru, joka koostuu kahdesta helmiryhmien muodostamasta nauhasta (Carey-Bunning, Jessica 11.9.2023. ”The Tudor Queen’s Consort Necklace”. Tudor Treasures with Jessica Carey-Bunning [www-sivu](http://www.sivu)). Siitä, että koru on melko samanlainen usealla eri kuningattarella, voidaan päätellä sen olleen kruunun omaisuutta, joka periytyi Henrikin mielen mukaan, ei vaimojen. Korun käyttäminen siis osoitti vaimonkin ikään kuin olleen Henrikin omistuksessa (Kent 2001, 30). Helmiryhmät on erotettu toisistaan Katariinankin muotokuvassa nähtävillä nelilehtikoristeilla. Riipus on jokaisella kuningattarella ollut melko samanlainen – yleensä siinä on punainen kivi, todennäköisesti kokonsa puolesta granaatti, sekä timantti. Janen muotokuvassa alempi jalokivi on vihertävä, joten se mahdollisesti on taiteilijan toimesta muutettu smaragdiksi. Janen korua on muutoinkin muutettu: riipus näyttää siltä kuin se tulisi suoraan yhdestä helmestä, eikä sillä oikeastaan uudessa korumallissa ole paikkaa, johon kiinnittyä. Kuningattaren korun jalokivet on mahdollisesti muutettu helmiksi, jotta muotokuva olisi vielä enemmän korostanut äkkiiarvaamatta kuolleen kuningattaren hyviä puolia.

Molempien kuningattarien riipusten jalokivet näyttävät siltä, että ne on istutettu koskettamaan kantajan ihoa. Riipuksista tehtiin talismaanisasia, koska haluttiin, että ihokosketuksessa olevat kivet siirtäisivät ominaisuuksiaan kantajilleen (Rodini 2000, 25). Riipuksen taakse pystytettiin

kaivertamaan lisäksi esimerkiksi Jumalan, Jeesuksen tai Marian nimet, jotka suojaavien jalokiven kanssa koskettivat kantajaa ja autoivat tätä esimerkiksi sairauksien edessä. Punainen kivi molempien naisten riipuksessa on muistuttanut kuvan katsojia naisen rohkeudesta ja rakkaudesta sekä aseman suomasta vaikutusvallasta yhteiskunnallisissa asioissa. Punainen kivi on myös herättänyt katselijoissa mielle yhtymiä hallitsijoihin ja hoviin. Tarinoiden mukaan punaiset kivet – yleensä rubiinit ja granaatit – muuttuivat vaaleiksi, kun niiden kantaja oli fyysisessä vaarassa (Mella 1986, 103). Ehkä tämä tarina on ollut myös sen taustalla, miksi koruun on valittu juuri punainen kivi. Katariinan riipukseen luultavasti valittiin timantti edustamaan naisen totuudenmukaisuutta ja vilpittömyyttä samalla, kun sen haluttiin viestittävän hallitsijasuvun ja Henrikin valtaa ja voittamattomuutta. Janen riipuksen toinen jalokivi aineistoni maalauksessa on siis vaihdettu timantista smaragdiksi todennäköisesti symboloimaan kuningattaren ikuista nuoruutta ja Henrikin rakkautta tätä kohtaan. Smaragdin parantavat ominaisuudet eivät enää Janea auttaneet, mutta haluttiinko jalokiven vaihdoksella vaikuttaa Janen sielun kuoleman jälkeiseen tuomioon? (Marsolek 2013, 28–29; *ibid.* 84.)

Molemmat naisista syntyivät ennen reformaation aikaa, ja ainakin Janen uskottiin kuningattarena olonsa ajan pitävän kiinni katolilaisuudestaan. Uskonnollisuus näkyy toisessa Janen riipuksista, jossa on Kristus-monogrammi IHS. Riipuksessa kirjaimet ovat jalokivikoristeltuja, ja arvelisin jalokivien olleen tässä tapauksessa timantteja, koska ne vaikuttavat hyvin mustilta. Kuten Anderson (2024, 149) sanoo: foliot timanttien takana saivat ne näyttämään maalattuina tummemmilta ja mattapintaisemmilta kuin ne todellisuudessa olivat.

4.3 Rakastajatar ja prinsessapuoliso

Tunnettujen mallien viimeisessä ryhmässä on aikaisemmin vähän tutkitut Anne de Pisseleu (kuva 6) ja Saksin Magdalena (kuva 7). Molemmat naiset ovat hekin muotokuvissaan kääntyneet oikealle, kuten 1500-luvun kuvissa avioliitossa olleiden naisten kuului, eikä kumpikaan heistä katso katsojaa kohti. Heidän katseensa ovat kiinnittyneet johonkin kuva-alan ulkopuolelle, ja he molemmat näyttävät olevan tyytyväisiä siihen mitä näkevät. Hyvä elämä heillä olikin: Ranskan kuningas Frans I valitsi seitsemäntoistavuotiaan Annen suosikkirakastajattarekseen sekä järjesti hänet hyviin naimisiin Jean de Brossen kanssa, jotta hän sai Étampesin herttuattaren arvonimen. Korkeassa yhteiskunnallisessa asemassa ollut Anne nousi myös Ranskan hovissa niin korkealle kuin rakastajattaren oli mahdollista. Hänellä oli vaikutusvaltaa kuninkaan päätöksenteossa ja tarinan mukaan kuninkaalle ei viety minkäänlaista viestiä, ellei Étampesin herttuatar ensin ollut nähnyt ja hyväksynyt sitä. (Potter 2018, 310–311; Wilson-Chevalier 2003, 474.) Magdalena puolestaan oli

syntyjään aatelist nainen, joka meni naimisiin Brandenburgin vaaliruhtinaan kanssa ja josta avioliiton myötä tuli vaaliprinsessa sekä Brandenburgin markkreivin vaimo¹⁴ (Wardropper 2000, 7).



Kuva 6. Corneille de Lyon, *Anne de Pisseleu* (1508–1576), noin 1535–1540. Kuva: Metropolitan Museum of Art.

¹⁴ *Markkreivi* oli varhaisen uuden ajan saksalainen aatelistarvo. Kreivejä saatettiin joskus kutsua myös rajakreiveiksi, koska heidän hallitsemansa maa-alueet olivat valtakunnan rajoilla ja heidän tehtävänsä oli puolustaa kyseisiä rajoja. ("Margrave". Merriam-Webster www-iviu.)

Corneille de Lyonin maalaamassa muotokuvassa Annella on yllään dekolteella lepäävä, jalokivien koristeltu, kultainen muotokieleltään yksinkertainen ketju – sama muotokieli jatkuu pääntien koruompeleessa – ja kultainen kaulaketju, josta riippuu A-kirjain rintakehän kohdalla. Huntu on ranskalaista mallia ja sen koristeluissa on käytetty jalokiviä. Annen ja Janen muotokuvien välillä huomaa hyvin eron englantilaisten ja ranskalaisten huntujen välillä.¹⁵

Kaulakorussa on monenlaista jalokiveä, ja osa niistä voi olla saman kiven läpinäkyviä muotoja, jotka folion avulla on saatu uuden värisiksi. Niiden värien perusteella, joita maalauksesta voin huomata, arvelisin jalokivien olleen helmiä, ametisteja, rubiineja tai graniitteja, safiireja, topaaseja ja timantteja. On kuitenkin epätodennäköistä, että korussa kaikki jalokivet olisivat olleet eri lajia. Todennäköisempänä vaihtoehtona pidän sitä, että korussa ja koruompeleessa on käytetty sellaista kiveä, jolla on monta eri väri vaihtoehtoa, kuten topaasi ja safiiri, tai vähintään läpikuultavan värin olevan yksi sen esiintymismuodoista, kuten rubiinilla tai granaatilla. Tummempien jalokivien, joita on pääasiassa koruompeleessa, arvelen olevan timantteja tai punaisia kiviä eli todennäköisesti rubiineja tai graniitteja. Maali jalokivien kohdalla on hieman punaiseen taittava, mutta jos kohtia tarkastelee tarkkaan, voi alla olevan maalin seassa nähdä ruskeampia kohtia. En tiedä, onko punainen väri jo alun perin ollut maalauksessa vai onko se luonnollisten kemiallisten prosessien tai pigmentin hajoamisen tuotosta. Sen kuitenkin tiedän, että Ranskan hovi oli yksi niistä, joissa Cellini työskenteli, ja otaksun hänen mielipiteidensä vaikuttaneen koruihin, vaikka tuolta ajalta hänen suunnittelemissaan koruja ei olekaan säilynyt. Koska Anne oli hovissa korkeassa asemassa, arvelen jalokivien olevan safiireja ja timantteja, joita Cellini (1898, 22) piti arvokkaimpina ja arvostetuimpina.

Rubiineja ja safiireja pidettiin hyvinä häälahjana annettuina jalokivinä, mutta niitä nähtiin harvoin samassa korussa. Tämä johtui siitä, että vaikka ne yksinään symboloivat viisautta, ihmisen sielua ja ruumista, rakkautta ja valtaa sekä voimaa; yhdessä ne saattoivat olla symboli ylpeydelle, julmuudelle ja vihalle. (Marsolek 2013, 28–29.) Arvelen siis, että Annen korussa on enemmän käytetty granaattia rubiinin sijaan, jottei muotokuva viestittäisi vääriä asioita. Jos safiiri on sielun ja henkisen totuuden tunnusmerkki, on granaatti ruumiillisen ja maallisen totuuden symboli (Mella 1986, 86; Church 2011, 36). Nämä kaksi kiveä samassa korussa voivat siis viestiä kantajan henkisestä viisaudesta, joka ilmenee ruumiillisessa toiminnassa. On siis ymmärrettävää, että kuningaskunnan päätöksenteossa mukana olleen Annen muotokuvan haluttiin viestivän naisen niitä puolia, jotka koettiin käytännöllisiksi hovissa. Helmiä koruompeleessa on huomattavasti vähemmän

¹⁵ Hunnuista ja hiuskoristeista voi lukea lisää Evelyn Welchin artikkelista ”Art on the Edge: Hair and Hands in Renaissance Italy” (2009).

– ja ne jäävät muiden korun jalokivien varjoon – kuin aikaisemmilla aineistoni naismalleilla, koska jo naimisissa olleen herttuattaren siveyttä ei teoksessa tarvinnut korostaa. Myöskään Annella, joka jo nautti kuninkaan suosioista ja joka oli hyvissä naimisissa, helmiä ei tarvittu yltiömäärin.

Annella on yllään kultainen ketju, josta riippuu iso A-kirjain. Ketju ja riipus kuitenkin näyttävät siltä, että ne olisivat tehtyjä maalaukseen ilman että ne olisivat todellisuudessa olleet olemassa. Ketju muistuttaa paikoitellen maalattua nauhapunosta ja riipus vaikuttaa siltä, kuin se olisi ommeltu langalla pukuun. On mahdollista, että se on tehty muotokuvaan taiteilijan toimesta tunnuksena Annelle. Ei ollut harvinaista 1500-luvun muotokuvissa, että naisilla oli koru, josta tunnistettiin joko hänet itsensä tai hänen läheisiä liittolaisiaan (Holian 2008, 155; Niiranen 2019, 72). Mallin identifioivia kirjainkoruja voidaan huomata useasta varhaisen uuden ajan muotokuvasta. Henrikin toisella vaimolla Anna Boleynilla esimerkiksi oli lähes kaikissa muotokuvissa kaulakoru, jonka riipuksessa oli B-kirjain ja kuningatar Anna Tanskalainen (1574–1619) käytti usein kirjainkoruja, jotka ilmaisivat hänen lähisukulaisuutensa Tanskan kuninkaallisiin. Susanna Niiranen kertoo artikkelissaan ”Katariina Jagellonica ja dynastisen pukeutumisen taito” (2019) Ruotsin kuningattaren Katariinan ja hänen siskojensa käyttämistä kirjainkoruista.

Magdalenalla on yllään kalliin näköiset saksilaiseen perinteeseen kuuluvat sormukset ja paksut kultaiset kaulakorut sekä hiukset peittävä huivi ja hattu. Puvun kultaiset yksityiskohdat ja syvänpunainen viitta vaaleaa turkkia vasten antavat varakkaan ja arvoaltaisen naisen vaikutelman jo kuvan ensivilkaisulla. Erityisesti turkkien käyttäminen oli renessanssin aikaan merkki siitä, että sen kantaja oli varakas, vaikutusvaltainen ja korkeassa asemassa (Lurati 2017, 240). Muotokuvan on maalannut Lucas Cranach vanhempi, jonka tunnistettavaan tyyliin kuului naisten ideaalinen kuvaus niin, että muotokuvista tulisi mieleenpainuvia ja suotuisia taiteilijan maineelle. Ensisijaista ei siis niinkään ollut muotokuvien yhdennäköisyys mallien kanssa tai mallin luonteen tulkinta. (Kolind Poulsen 2019, 65.) Tähän tavoitteeseen pyrkiessään Cranach saattoi muuttaa esimerkiksi korujen ulkonäköä ja paikkaa sommitelmaan paremmin sopiviksi. Kaikki hänen muotokuvissaan näkyvät korut pohjautuvat todellisiin koruihin, joita naisilla on ollut, mutta ne eivät todellisuudessa välttämättä ole olleet aivan samanlaisia kuin kuvissa.



Kuva 7. Lucas Cranach vanhempi, *Saksin Magdalena*, noin 1529. Kuva: AIC.

Magdalenalla on vasemmassa kädessään neljä sormusta – kaksi nimettömässä ja kaksi etusormessa. Yksi sormuksista on sinettisormus, josta mallin tunnistaa Saksin Magdalenaksi (”Portrait of Magdalena of Saxony”. Art Institute of Chicago [www-sivu](#)). Sukuvaakunoita kaiverrettiin läpikuultaviin jalokiviin, jotka istutettiin sormuksiin ja jotka kulkivat suvussa korkean aseman osoituksena. Yleensä tällaisia sormuksia käyttivät miehet etusormissaan, mutta niitä annettiin myös vaimoille, jotta heidän kuulumisensa sukuun ja aviomiehelle olisi selkeästi esillä. (Church 2011, 48.) Suvun vaakunassa on paljon punaista, joten arvelisin sinettisormukseksi etusormessa olevaa suurempaa nelilehtistä kultasormusta, johon on istutettu punainen jalokivi. Kiven arvioisin olevan rubiini, kun kyseessä on hallitsijasta tehty kuva. Rubiini yksinään korussa symboloi hallitsijasuvun voimaa. Etusormessa on myös ohuempi kultainen sormus, jolle en ole löytänyt naisen koristamisen ja perheen varakkuuden viestimisen lisäksi muuta syytä. Nimettömässään Magdalenalla on smaragdilta näyttävä kultainen sormus sekä ohuempi sormus, jossa mahdollisesti on timantti kivenä. On hyvin mahdollista, että nämä ovat molemmat hääseremoniassa saatuja sormuksia. Smaragdin ja timantin avulla Magdalenan aviomies Joakim II pystyi osoittamaan samalla rakkautta vaimoan kohtaan sekä sukunsa voimaa ja vahvuutta.

Magdalenalla on paksu kääty, joka kiertää hänen hartioillaan sekä pantamainen jalokivin koristeltu kaulakoru, josta riippuu helmin ja jalokivin koristettu riipus. Korut ovat oletettavasti kuparista muotoiltuja, mihin niiden kultaa tummempi ja ruskeampi väri sekä muodon keveys viittaavat. Hartioilla oleva kääty on melkein kaikilla Cranachin malleilla. Se todennäköisesti pohjautuu saksilaiseen 1500-luvun paksuun ketjuun, jonka voi nähdä useilla aatelisnaisilla. Arvioisin sen siis viestittävän muotokuvattavan korkeaa yhteiskunnallista asemaa, varakkuutta ja naimisissa oloa. Toisessa korussa Magdalenalla on kaulapantamainen koru, joka on koristeltu runsain helmin ja timantein. En usko näiden jalokivien olleen symboloimassa muuta kuin perheen varakkuutta ja muutoin ne olivat vain koristuksena. Korun ympyränmuotoiseen riipukseen on aseteltu symmetrisesti viisi helmeä molemmille puolille riipusta ja niiden välissä on ylhäällä punainen kivi, todennäköisesti rubiini, ja alhaalla vihreä kivi, mahdollisesti smaragdi. Näiden jalokivien yhdistelmällä tulkitsen kuvan luovan mielikuvaa kansaansa rakastavasta hallitsijasta, mikä Magdalenan kohdalla on ollut varmasti tavoitteena.

Riipuksen keskellä on tummista jalokivistä tehty kahdeksanterälehtinen kukkakuvio, jonka oletan olevan daalia. Koruihin daalioista valitaan usein yksinkertainen yksikerroksinen muoto, jossa kukalla on ihanteellisessa tilanteessa kahdeksan terälehteä (”Dahlia Forms and Sizes” American Dahlia Society [www-sivu](#)). Kukkat ovat tärkeitä inspiraation lähteitä renessanssin kultasepille, ja niiden omaa symbolikieltä käytettiin korujen muodoissa hyväksi (Munn 2024, 55; Anderson 2024,

132). Magdalenan riipuksessa daalia on tehty tummilla jalokivillä. Jos jalokivet myös kukan kohdalla ovat olleet smaragdeja, on niillä aviomiehen rakkauden ja arvostuksen lisäksi todennäköisesti symboloitu muutakin. Vihreät daaliat symboloivat uusia alkuja ja positiivisia muutoksia, joten koru on saattanut olla häälähja Magdalenalle. Tummilla daalioilla symboloidaan arvokkuutta ja kuninkaallisuutta. (Roux 2020, 54.) Tumman vihreällä smaragdilla saataisiin siis välitettyä molempia assosiaatioita.

Tietoinen valinta tehtiin myös siinä, mihin sormeen sormukset laitettiin. Kellään aineistoni hallitsijasukuihin kuuluneista, tai niihin liitetyistä, naisista (kuvat 1–7) ei ollut sormusta kummankaan käden keskimmäisessä sormessa. Koruja ei juurikaan pidetty keskisormessa, koska se oli *digitus impudicus* eli hävytön sormi. Keskisormea on käytetty ikävien tunteiden ilmaisuun jo antiikin Kreikasta lähtien ja varsinaiseksi loukkaukseksi sen näyttäminen tuli 1400-luvun alussa. Ranskalaiset ja englantilaiset sotilaat näyttivät toisilleen keskisormea merkinä siitä, että he olivat vielä elossa ja kykeneväisiä jatkamaan jousilla käytyä sotaa.¹⁶ Keskisormen näyttämistä pidettiin ylhäisemmissä piireissä nykytermein ilmaistuna myös fallossymbolina, joten tämän sormen korostaminen sormuksella ei ollut sopivaa. (Robbins 2008, 1413–1414; Nelson 2017, 67, 78.)

4.4 Mysteerimallit

Tässä alaluvussa tarkastelen niitä aineistoni muotokuvia, joiden malleja ei ole nimetty tai joiden osalta tieto mallien nimistä on historian saatossa kadonnut. Pyrin muodostamaan teoksiin valittujen korujen ja muotokuvien avulla kuvan naismallien yhteiskunnallisesta asemasta ja siitä, miksi kuva mahdollisesti on tilattu. Apunani käytän tutkielmassa esiin nousseita huomioita naisten asemasta ja korujen käytöstä sekä siitä, millaisia koruja ja jalokiviä hallitsijasukuihin kuuluneet naiset Euroopan alueella käyttivät.

Ensimmäisenä esimerkkinä on Hans Holbeinin työpajan vuosien 1540–1545 välillä maalaama kuva seitsemäntoistavuotiaasta tytöstä (kuva 8).¹⁷ Holbein asui Lontoossa vuosina 1526–1528 ja vuodesta 1532 vuoteen 1543, jolloin hän kuoli. Myöhemmän Lontoon aikajaksonsa aikana hän työskenteli Henrik VIII:n hovissa maalarina ja piti työpajaa lähellä palatsia. Holbeinin työtehtäviin hovissa kuului suunnittelutyö kultaseppien kanssa sekä muotokuvien maalaaminen kuninkaallisen perheen jäsenistä ja hoviin kuuluneista henkilöistä. (Clarke 2024, 95–96.) On siis perusteltua olettaa

¹⁶ Jousia, joita käytettiin sotimiseen, ei voinut jännittää, jos ei ollut molempia etu- ja keskisormea. Aikaisemmin näytettiin molempien sormien olevan edelleen tallella, mutta ajan myötä pelkkä keskisormen näyttäminen ajoi saman asian.

¹⁷ Maalauksessa on mukana teksti *anno etatis sua XVII*, joka vapaasti suomennettuna tarkoittaa seitsemäntenätoista elinvuotenaan.

kuvan nuoren naisen olleen englantilainen ja kuuluneen Henrikin hoviin hovineitona. Koska hänen nimeään ei ole kuvan yhteyteen kirjattu, hän ei ole ollut hovin merkittävin henkilö.



Kuva 8. Hans Holbein nuoremman työpaja, *Nuoren naisen muotokuva*, noin 1540–1545. Kuva: Metropolitan Museum of Art.

Tyttö on ainoa aineistoni teosten malleista, joka on kääntynyt vasemmalle ja katsoo kohti maalauksen oikeaa laitaa. Kun huomioidaan hänen ikänsä sekä se, ettei hän ole vaimoille tyypillisessä alistuvassa oikealle kääntyneessä asennossa, hänen voidaan olettaa olevan vielä naimaton ja muotokuvan olleen tehdyn avioliittomarkkinoita varten. Koruista voidaan päätellä samaa, tytöllä on näkyvillä vain yksi kultainen rengas etusormessa, hillitty koruommel puvun pääntiessä, kamee-rintakoru kiinnitettynä pääntien alle rintamukseen sekä mahdollisesti kultainen kaulakoru, jossa riippuu jalokivin koristeltu riipus.

Vihkisormuksen sijainti vasemmassa nimettömässä oli muotokuvan maalauksen aikaan jo melko yleinen käytäntö, joten tytön sormus ei todennäköisesti ole häälahja. Pyöreän muotoinen sormus voi itsessään olla symboli sille, että tytölle toivotaan ikuista ja rikkoutumatonta liittoa tulevaisuudessa (Church 2011, 36). Myös se, ettei sormuksessa näytä olevan mitään jalokivi-istutuksia, kertoo siitä, ettei korua ole tehty esimerkiksi tautien ehkäisemiseen. Korussa voi toki olla sisäpuolella kaiveruksena esimerkiksi Pyhän Marian tai Jeesuksen nimi, jolloin koru olisi toiminut suojelustarkoituksessa.

Helmiä tytöllä on hillitysti vain koruompeleessa ja kolme suurempaa riipuksessa. Tytön päätä peittävässä ranskalaisessa hupussa on helmien kaltaisia koristuksia, mutta ne ovat koruissa olevia helmiä tummempia. Arvelisin kyseessä olevan taiteilijan jälkikäteen tekemät lisäykset. Hunnussa itsessään koristuksena on mahdollisesti ollut pienempiä helmiä tai niitä on ollut vähemmän. Helmien vähäisyys viestii siitä, että tyttö on ollut ylellisyyslakien rajoitteiden alainen: tarpeeksi korkeassa asemassa, että sai käyttää helmiä, mutta sen verran alhaisessa asemassa, ettei hän saanut yltäkyläisesti pukea helmiä ylleen. Tytön omasta ja perheen hyvästä asemasta viestii myös riipus, jossa on seitsemän jalokiveä kehässä. Jalokivet eivät kuitenkaan muodosta kukkakuviota, joten riipuksen muoto ei luultavasti ole erityinen symboli. Tärkeämpää on siinä käytetyt kivet. Kivet ovat melko tummia, eikä niiden säihkettä ole teokseen juurikaan maalattu, mikä voisi tehdä niistä timantteja. Niistä voidaan kuitenkin huomata hienoinen vihreä vivahde, joka saa minut uskomaan niiden olevan smaragdeja. Korun ja sen jalokivien avulla siis on mahdollisesti symboloitu tytön hyveitä avioliittomarkkinoilla.

Renessanssin aikana kameet eli kohokuvat olivat erittäin suuressa suosiossa. Varsinkin hallitsijat teettivät niitä itsestään ja jakoivat niitä riipusten muodossa lähimmille kannattajilleen. (McGill 2024, 117–118.) Nuoren tytön elinaikana – ja erityisesti kuvan tilaus- ja maalaushetkellä – Englannin kuninkaana oli Henrik VIII. Kameessa voidaan erottaa kahdet kasvot, eivätkä kummatkaan niistä ole Henrikin. Koru ei siis ole viesti uskollisuudesta hallitsijalle. Kuvattuna voi

olla tytön sukulaisia tai teoksen tilaaja – joka yleensä naimattomilla tytöillä oli heidän isänsä. Korunkasvat voivat viestittää hyvin kaukaisestakin sukulaisuudesta, jos sen on koettu auttavan tyttöä paremman yhteiskunnallisen aseman saavuttamisessa tai pitämisessä. (Rodini 2000, 23.)

Kaikki korut ja mallin asennon huomioiden arvelisin kyseessä olevan muotokuva nuoresta avioliittoon pyrkivästä työstä. Korut kertovat tytön olevan hovineito ja varakkaasta sekä mahdollisesti aatelisesta englantilaisesta perheestä, joka todennäköisesti joko kuului itse Tudor-sukuun tai oli vähintään lojaali heille. Se tiedetään, että tyttö ei ollut Jane Seymourin hovineito, koska Jane halusi kaikkien hovineitjensa käyttävän itsensä tavoin englantilaista huntua ("The Fashion of Jane Seymour's Ladies". Tudor Treasures with Jessica Carey-Bunning [www-sivu](http://www.sivu)). Riipuksen smaragdit viestittävät tytön olevan valmis vastaanottamaan tulevan aviomiehen rakkauden ja arvostuksen sekä olemaan tälle lojaali ja hyveellinen vaimo. Helmien avulla viestitettiin tytön luonteen puhtaisuutta ja siveyttä ja korostettiin nuoren neidon kauneutta. Koruilla on siis pyritty luomaan kuvaa varakkaasta, hyveellisestä ja kauniista nuoresta naisesta, joka oli valmis purjehtimaan avioliiton satamaan.

Seuraavalla tuntemattomalla naisella voidaan myös nähdä kamee-rintakoru, kaksoiskaulakoru riipuksella, yksi sormus ja puvun päántietä sekä ranskalaista huntua koristava kultainen koruommel (kuva 9). Tuntemattoman alankomaalaisen maalarin maalaama muotokuva esittää naista, joka suuntaa katseensa ylväästi oikealle päin. Asennon perusteella voisi siis arvella naisen olleen naimisissa tai kihloissa. Naisesta huokuu itsevarmuus, jonka korkea sosiaalinen asema on hänelle luonut. Vaikka naisella onkin hillityt korut, joista ei voi yksinään päätellä hänen yhteiskunnallista asemaansa, vaatteet voivat antaa osviittaa ylellisyyslakien yläpuolella olosta. Naisen vaatteiden värit ovat Henrik VIII:n hovin väreissä – punainen, musta, kulta – ja kangasvalinnat niissä näyttävät sametilta ja damastilta. Puvun koruommel on tehty kullasta ja kultaisista koristuksista. Nämä vaatevalintoihin liittyvät yksityiskohdat yhdistettynä naisen koruihin, viestittävät korkeassa sosiaalisessa asemassa olevasta englantilaisesta aatelin naisesta.



Kuva 9. Tuntematon alankomaalainen maalari, *Naisen muotokuva*, noin 1540–1550. Kuva: Metropolitan Museum of Art.

Niin kuin Holbeinin työpajan työllä, tälläkin mallilla on vain yksi jalokivetön sormus etusormessa. Sormuksessa on kuitenkin kaiverrusta ulkopinnalla, joka näyttää kiertävän koko sormuksen ympäri. Muotokuvasta ei varmuudella saa selvää siitä, mitä kaiverrus esittää, mutta arvelisin sen olevan jonkinlaisia köynnöksiä pyhimyskuvien sijaan. Kaiverrukset ovat voineet esittää esimerkiksi sellaista kukkaa tai kasvia, jota on 1500-luvulla käytetty lääkekasvina. Sormuksen paikka etusormessa kuitenkin viestittää siitä, ettei nainen todennäköisesti ole vielä naimisissa.

Naisen rintakorussa on kuvattu toisen naisen kasvot sivuprofiilista. Koska aateliston muotokuvien tilaajat olivat usein miehiä, kameessa on todennäköisesti kuvattu sukulaista. Muotokuvan mallin arvellaan olleen Henrik VIII ensimmäinen lapsi kuningatar Maria I¹⁸, joka oli Henrikin ja tämän ensimmäisen vaimon Katariina Aragonialaisen tytär (”Portrait of a Woman”. Metropolitan Museum of Art [www-sivu](http://www.sivu)). Rintakorussa voisi siis olla kuvattuna naisen äiti ja jos kuvan malli on Maria I, miniatyyrimuotokuva viestittäisi kantajansa vahvaa kuninkaallista asemaa. Korussa voi olla myös antiikin mytologiaan kuuluva hahmo, mutta jos muotokuva on Mariasta, pidän sukulaisuuskuvaa todennäköisempänä.

Hallitsijasukuun kuulumisesta viestittäisi myös isohko punainen jalokivi, joka on kultaisen kaulakorun riipuksessa. Kivi on kirkkaan punainen maalauksessa, jossa muut värit ovat pehmeämpiä, jolloin se erityisesti vetää katsojan katsetta puoleensa. Jalokiven punainen väri on niin hehkuva, että arvelen sen olevan rubiini. Koska nainen ei luultavasti vielä ole naimisissa, ei rubiini symboloi kuvassa avioliittoa ja rakkautta. Todennäköisempää on, että jalokivellä on haluttu luoda mielikuvia mallin kuninkaallisesta asemasta ja voimasta. Jos jalokivenä on ollut rubiini, on sen avulla myös saatu viestitettyä naisen suvun varakkuutta – kuvan iso ja kirkas kivi on ollut harvinainen ja kallis renessanssin aikana. Toki väriä on voitu saada kirkkaammaksi lisäämällä istutuksessa folio kiven alle, mutta jalokiven kokoon ja puhtaaseen väriin folio ei vaikuta. Muotokuvan koruilla siis on pyritty luomaan kuvaa korkea-arvoisesta englantilaisesta aatellisnaisesta, joka eli ylellisyyslakien yläpuolella. Jos kuvattu on Maria I, muotokuva on todennäköisesti maalattu kertomaan kansalaisille kuningattaren terveydestä, vahvuudesta ja oikeamielisyydestä.

¹⁸ Voi esiintyä tutkimuksissa myös Maria Tudorina tai Maria Verisenä.



Kuva 10. Bernhard Strigel, *Naisen muotokuva*, noin 1510–1515. Kuva: Metropolitan Museum of Art.

Seuraavana tuntemattomissa naisissa on Bernhard Strigelin maalaama nainen 1500-luvun alusta (kuva 10). Nainen vaikuttaa ylväältä ja hänen korunsa sekä rauhallinen asentonsa antavat vaikutelman arvostusta nauttivasta rouvasta. Strigel oli saksalainen taiteilija, joka pääasiassa maalasi kotiseudullaan – ja Etelä-Saksassa sijaitsevassa kotikaupungissaan – aatelisten muotokuvia. Kuvan nainen tämän perusteella on siis todennäköisesti saksalainen ja aatelinen. Nainen on kuitenkin maalattu firenzeläisille naimisissa oleville naisille tyypilliseen tapaan eli oikealle katsovana ja avoimen ikkunan eteen. Osittain pois päin kääntynyt katse oli merkki siveydestä ja kuuliaisuudesta, jotka olivat varsinkin firenzeläisten mielestä vaimojen ihanteellisia ominaisuuksia. (Gaines 2021, 34.) Malli siis on mahdollisesti saattanut avioliiton myötä muuttaa Firenzestä Schwabeniin, ja muotokuvan sommitelma on voinut olla muistutus naisen lapsuudesta.

Koruina naisella on oikean käden nimettömässä kaksi sormusta, riipuksellinen kaulakoru ja mahdollisesti jalokivin koristeltua koruompeleita puvussa ja hunnussa. Koruompeleen mahdolliset jalokivet on arvioni mukaan tehty pelkässä koristamismielessä tuomaan lisää loistokkuutta asuun ja viestittämään varakkuudesta, kun rahaa on voitu käyttää suurialaiseen koruompeleeseen.

Kaulakorussa pienet helmet muodostavat korun ketjun, johon on lisätty kultaan istutettuja jalokiviä. Jalokivet ovat punertavia ja sinivihreitä. Arvelisin punertavien kivien olevan joko granaatteja tai ametisteja ja sinivihreiden mahdollisesti turkooseja. Punertavat kivet voivat olla myös rubiineja, mutta niiden reunoista voi huomata violettiin vivahtavaa sävyä, joten pidän ametistia todennäköisimpänä vaihtoehtona. Riipuksen suurin ja punaisin kivi uskoakseni on granaatti. Ametistia on käytetty parantavana kivenä ja vahvana suojelijana. Se on muun muassa suojannut siltä, ettei juhlissa nauti liiallisesti ruokaa ja juomaa. Se oli – ja on edelleen – piispojen käyttämä jalokivi, joka on vaikuttanut mielikuvaan ametistin symboliikasta. Sen avulla on viestitetty korkeaa yhteiskunnallista asemaa, koska se on totuttu assosioimaan johtajiin ja hallitsijoihin. Turkoosi oli onnenkivi, samoin kuin granaatti, joten jalokivi todennäköisesti on valittu koruun tuomaan onnea kantajalleen. Jos rakastettu antoi korun, jossa jalokivenä oli turkoosi, se säteili positiivista energiaa ja onnellisuutta ympärilleen. Se myös poisti kaiken vihamielisyyden ja sovitti aviopuolisoita yhteen, mikä teki siitä sopivan romanttisen lahjan. (Church 2011, 26; Mella 1986, 86, 72–73, 111.) Korun helmien avulla pystyttiin viestimään aatelisten asemasta, koska rohjettiin pitää helmikaulakoru julkisesti, eikä se puheena olevassa muotokuvassa ole pelkkä yksinkertainen helmiketju. Niiden avulla viestitettiin myös Strigelin naisen kohdalla siitä, että tämä oli siveellinen, viaton ja naisellinen sekä mahdollisesti hyvä vaimo, koska helmiä on koko korun pituudelta.

Sitä, että nainen on naimisissa, viestittää myös sormus hänen nimettömässään. Muotokuva on 1500-luvun alkupuolelta, joten sen maalaushetkellä ei vielä ollut määritetty sitä kumman käden nimettömässä *vena amoris* on. Molemmat sormukset ovat kultaisia ja toiseen niistä on istutettu jalokivi, joka muotonsa perusteella vaikuttaisi samanlaiselta pyramidimaiselta oktaedrihiontaiselta timantilta, jota Medici-suku käytti 1400- ja 1500-lukujen vaihteessa (kuva 12). Timantin käyttö sormuksessa kertoi kaikille sen nähneille naisen aviomiehen varallisuudesta, koska renessanssiaikana, jos vain oli varaa, tilattiin timanttisormus vihkikoruksi (Church 2011, 36). Toinen koru näyttää siltä kuin siihen olisi kaiverrettu kuvio. Koska sormus on kuvioinniltaan yksinkertaisempi, arvelen sen olleen kihlasormus. Jo antiikin Roomassa on kihlauksen merkinä ja rakkauden symbolina käytetty *fede*-sormuksia¹⁹ (kuvat 14 ja 15), jossa kaksi kättä pitävät toisistaan kiinni ja muodostavat sormuksen ympyräkehän (Holian 2008, 164; Šlancarová 2010, 448). Kädet ilmensivät muun muassa voimaa, ahkeruutta ja yhtenäisyyttä. Jos kämmenet asetettiin vastakkain, ne olivat merkki kunnioituksesta ja uskollisuudesta. Kristillisessä ikonografiassa Kristusta kutsutaan Jumalan oikeaksi kädeksi, joten oikealla kädellä on pääasiassa positiivinen uskonnollinen merkitys. Oikean käden ojentaminen symboloi sopimuksen tai ystävyysuhteen solmimista – ja *fede*-sormuksissa on juuri oikeat kämmenet kuvattu vastakkain. (Šlancarová 2010, 447.)

Strigelin muotokuvassa korut ovat siis viestittäneet naisesta, joka todennäköisesti oli naimisissa ja kuului aatelistoon. Kuva mahdollisesti on naisen aviomiehen tilaama, ja sen tarkoitus on ollut osoittaa arvostusta ja kunnioitusta vaimoa kohtaan samalla kun se kertoi naisen asemasta kodin hallitsijana ja miehen varallisuudesta.

Aineistoni viimeisenä teoksena on Alonso Sánchez Coellon maalaama naiskuva (kuva 11). Kuvan malli on peittänyt itsensä läpikuultavalla huivilla ja turkilla. Oikealle osittain kääntynyt nainen katsoo suoraan katsojan silmiin. Silmissä on kutsuva, jopa vähän viekoitteleva, katse ja nainen huokuu mystistä itsevarmuutta. Naisella on koruina kaksi sormusta oikeassa kädessä ja huivin alla oleva kaulakoru. Kaulakorua ei huivin alta erota selkeästi, mutta siinä näyttäisi olevan ketju, josta riippuu pyöreitä koristuksia. Koru ei näytä siltä, että se olisi valmistettu kullasta tai hopeasta, vaan jostakin tummemmasta ja vähemmän säihkyvästä metallista, mahdollisesti kuparista tai raudasta. Huivi toki muuttaa väriä vähän, joten tummunut hopeakin on mahdollinen vaihtoehto. Renessanssiaikaan talismaaneissa oli usein mukana jokin jalokivi, joka suojeli tai auttoi kantajaa. Koska muotokuvassa riippuvat kaulakorun koristukset näyttävät jalokivettömiltä, arvelen niiden olevan amuletteja. Amuletti, joka ulkoisesti muistuttaa talismaania, eroaa siitä

¹⁹ *Fede* on italian sana, joka tarkoittaa uskoa, uskollisuutta ja luottamusta.

käyttötarkoituksellaan. Se auttaa kantajaansa pahuutta, epäonnea ja tauteja vastaan sekä välttämään niitä (Mäntylä 2019, 19).



Kuva 11. Alonso Sánchez Coello, *Nainen turkissaalissa*, noin 1580–1588. Kuva: Glasgow Museums.

Nimettömän sormuksessa on punainen jalokivi – arvelisin sen olevan granaatti – ja saman käden pikkusormessa on tumma jalokivi, mahdollisesti smaragdi. Muotokuvassa on huomiota herättävää

se, ettei kummassakaan sormuksessa tai kaulakorussa ole helmiä. Ylellisyyslaeissa kiellettiin helmien pito kokonaan pieniltä lapsilta ja kurtisaaneilta. Helmettömyys voisi siis viitata mallin ammattiin, jolloin sormukset ovat mahdollisesti olleet lahjoja rakastajilta. Maksuiksi saaduissa sormuksissa oli tarpeeksi arvokkaat jalokivet ja kaiverrukset, jotta niitä voitiin käyttää valuuttana. Kurtisaaneilla yleensä korut olivat käytössä vain, jotta he vaikuttaisivat ylempään luokkaan kuuluvilta ja sekoittuisivat aatelisten kanssa. (Storey 2005, 647.) Sama koskee turkkia, joka oli merkki varakkuudesta. Tuntemattoman naisen korut olivat siis lisäämässä tämän arvoa tekemällä tästä varakkaaseen sukuun kuuluvan näköisen. Samalla niiden vähyys antoi naisen oman kauneuden tulla esille.

Muotokuvan koruista ei voida varmuudella tietää, ovatko ne täysin samanlaisia kuin 1500-luvulla käytetyt korut tai onko niissä todellisuudessa ollut jalokiviä. Ainakin Jane Seymourin muotokuvasta (kuva 4) voimme varmuudella sanoa, että hänen helmikaulanauhansa ja -vyönsä ovat taiteilijan oman luovuuden tuotosta. Joskus koruja on myös vain paranneltu kuviin ja ne ovat muilta osin todenmukaisia. Nämä taiteilijan omaa tuotosta olevat korut ja jalokivet eivät kuitenkaan heikennä kuvan välittämää viestiä, vaan ne ovat tarkkaan valittuja vahvistamaan jo olemassa olevaa symboliikkaa. (Holian 2008, 168.) Mallien kansallisuuden ja sosiaalisen aseman arvioiminen korujen perusteella on kuitenkin epävarmaa, koska renessanssiajan korut olivat moninaisten kulttuurivaikutteiden tulosta. Kultaseppien liikkeet veivät korumalleja uusille alueille, eivätkä korujen muotokieli tai mallit olleet siis sidottuja maantieteellisiin sijainteihin. (McGill 2024, 108.) Jalokiviä myös väärennettiin, eikä väärennöksiä aina huomattu heti, joten väärennetyjä kiviä saattaa olla jäljennetty teoksiin. Folioiden avulla jalokivet saatiin esimerkiksi arvokkaan rubiinin näköisiksi, ja niitä yritettiin myydä alemmille säätyläisille, jotta he voisivat parantaa omaa asemaansa. Cellini (1898, 26–27) kirjoittaa siitä, miten väärennety kivi huijasi jopa Englannin kuningasta, joten aineistonikin kuvissa väärennetyt kivet ovat hyvin mahdollisia.

5 Johtopäätökset

Tutkielman tavoite on ollut tarkastella muotokuvia analysoimalla, millaisia koruja eurooppalaisilla aatellisnaisilla oli, mitä niillä haluttiin viestiä ja miten niiden avulla on tuotu mallin kauneutta esiin. Lisätavoitteena oli muodostaa muotokuvien korujen ja aiemman tutkimuksen avulla kuva siitä, missä sosiaalisessa asemassa tuntemattomat mallit olivat ja miksi heidän muotokuvansa tilattiin.

Koruilla ja niihin valituilla jalokivillä viestitettiin vahvasti naisen moraalisia ominaisuuksia ja sukuyhteyksiä sekä suvun vaurautta. Korut naisilla toimivat samoin kuin vaakunat palvelijoilla: ne kertoivat kenen miehen alaisia henkilöt olivat. Renessanssiaikana yksi naisten tärkeimmistä tehtävistä oli olla hyvä vaimo: siveellinen, rakastava ja kaunis. Muotokuvaan valittiin koruja, joilla näitä luonteenpiirteitä pystyttiin korostamaan. Esimerkiksi helmet, joita on yhtä lukuun ottamatta kaikilla aineistoni naismalleilla, kertoivat luonteen hyvydestä ja olivat yleisesti käytettyjä korostamaan kantajan kauneutta. Helmet olivat myös yksi ylellisyyslaeissa tiukimmin säädellyistä luksustuotteista. Se, että muotokuvassa oli mukana runsaasti helmiä, kertoi siitä, miten varakas naisen aviomies oli. Korujen ja jalokivien avulla pystyttiin viestimään niitä naisen ominaisuuksia, jotka tekivät naisesta ajan ajattelussa kauniin.

Tuntemattomien mallien kohdalla koruista ja koristuksista on pääteltävissä hyvin paljon naisten asemasta. Se oliko heillä sormuksia ja missä sormessa sormukset olivat, kertoi esimerkiksi mallin siviilisäädystä. Kellään heistä ei ollut sormusta keskisormessa, koska sormea pidettiin hävyttömänä eikä sitä haluttu korostaa koruin. Pääasiallisesti sormukset olivat siis etusormessa tai nimettömässä. 1500-luvun jälkipuoliskolla tehdyissä muotokuvissa vasemmassa nimettömässä olleet sormukset olivat lähes aina vihkisormuksia. Nimettömässä kulki antiikkisen uskomuksen mukaan *vena amoris* eli rakkauden verisuoni, joka oli suorassa yhteydessä sydämeen. Varhaisemmissa teoksissa sormus saattoi olla kummassa kädessä vain, mutta myöhemmin suonen tarkennettiin kulkevan vasemmasta nimettömästä sydämeen.

Tuntemattomien naisten muotokuvien kohdalla koruilla pyrittiin samaan kuin tunnettujen aatellisnaisten kohdalla. Korujen avulla haluttiin tehdä naisen yhteiskunnallinen asema selväksi heti kuvaa katsottaessa. Samalla kun korut korostivat mallin moraalisia ominaisuuksia, ne kertoivat siitä, miten varakkaasta suvusta tämä tuli. Muotokuvaan valittiin hienoimpia ja kalleimpia koruja. Naismuotokuvia tilattiin muun muassa kertomaan mallien terveydestä ja muista suotuisista ominaisuuksista, avioliittomarkkinoilla hyödynnettäviksi tai hallitsijapotreteiksi mallin valtaa ja auktoriteettia vahvistamaan. Aviomies saattoi tilata kuvan vaimostaan myös osoittaakseen arvostusta kotia hyvin hoitaneelle vaimolleen.

On oleellista miettiä, kuinka iso osa muotokuvissa näkyvistä koruista on taiteilijoiden oman luovan mielikuvituksen tuotosta tai paranneltuja versioista olemassa olleista koruista. Olisi mielenkiintoista jatkaa tutkimusta niin, että yrittäisi löytää koruista alkuperäiset versiot ja vertailla niitä maalauksissa oleviin koruihin. Aineiston teoksista Lucas Cranach vanhemman maalaamassa muotokuvassa Magdalena pitää isoja kaulaketjuja. Ketjut ovat hyvin samannäköisiä kuin muutamissa muissa Cranachin teoksissa, joten niiden historiaa olisi mielenkiintoista tutkia erityistapauksena.

Aiheen tutkimuksesta tekee hankalaa aiemman tutkimuksen monikielisyys. Kultaseppien ja korujen liikkuvuuden vuoksi ilmiö on kansainvälinen. Aikalaisarkistoissa on myös käytetty vanhoja kielimuotoja tai murre sanoja, jotka välillä eroavat suuresti nykykielen sanastosta. Koruja ei renessanssin aikaan vielä kutsuttu pelkästään niiden nykyisillä yleiskielisillä nimillä. Esimerkiksi riipusta, joka englanniksi on *pendant*, saatettiin kutsua myös sanoilla *flower*, *ooche*, *tablet* ja *jewel*. Myös jalokivillä oli useita eri nimityksiä historian aikana: timantti esimerkiksi esiintyy joissain lähteissä *adamant*-nimellä ja ametistia voitiin kutsua raittiuden kiveksi. Kivien alkuperäiset nimet liittyivät usein niiden havaittavissa oleviin ominaisuuksiin kuten väriin tai löytöpaikkaan mutta myös salaperäisiin voimiin. (McGill 2024, 106; Schumann 1979, 11.)

Myös nykypäivänä koruilla viestitään erilaisia asioita. Niitä ei kuitenkaan enää valita maagisten ominaisuuksien vuoksi tai korostamaan kantajaansa kaunistavia puolia. Sormuksia voidaan esimerkiksi hankkia tietyllä jalokivellä varustettuna merkkipäivien kunniaksi. Yksilöllisiä riipuksia voidaan suunnitella kertomaan tilaajan elämään liittyvää tarinaa. Varsinkin kultasepiltä tilatuissa koruissa on useimmiten jokin henkilökohtainen tarina takana ja korun symboliikka on usein tiedossa ainoastaan tilaajalle. Kultasepänliikkeistä korut ostetaan kuitenkin pääasiassa koristukseksi ja kantajan kauneutta korostamaan, kuten jo 1500-luvulla tehtiin.

Kirjoittaessani tätä keväällä 2026 olen nähnyt sosiaalisessa mediassa, miten varhaisen uuden ajan korumallit ovat tehneet paluuta nykyihmisten arkeen. Vaakuna- ja sinettisormuksia suunnitellaan jopa sellaisille henkilöille ja suvulle, joilla ei aikaisemmin ole ollut omaa vaakunaa. Muutaman vuoden päästä olisi mielenkiintoista tutkia näitä historiallisten korujen nykyversioita ja vertailla sitä, miten niiden käyttö ja symboliikka on aikakausien välillä muuttunut.

Kuvaluettelo

Kuva 1. Bronzino (Agnolo di Cosimo Tori), *Lucrezia Panciatichi*, 1541–1545. Öljy puulle, 102 x 83,2 cm. Uffizi, Firenze. Kuva: Le Gallerie degli Uffizi.

Kuva 2. Bronzino (Agnolo di Cosimo Tori), *Eleonora di Toledo*, noin 1543. Öljy puulle, 59 x 46 cm. Národní galerie, Praha. Kuva: NGP.

Kuva 3. Giovanni Maria Butteri, *Virginia de' Medici (1568–1615)*, noin 1590. Öljy puulle, 43,5 x 35 cm. Walters Art Museum, Baltimore. Kuva: Walters Art Museum.

Kuva 4. Hans Holbein nuorempi, *Jane Seymour (1509–1537)*, noin 1540. Öljy puulle, 26,4 x 18,7 cm. Mauritshuis, Haag. Kuva: Mauritshuis.

Kuva 5. Tuntematon, *Katariina Parr*, 1500-luvun loppu. Öljy puulle, 63,5 x 50,8 cm. National Portrait Gallery, Lontoo. Kuva: National Portrait Gallery.

Kuva 6. Corneille de Lyon, *Anne de Pisseleu (1508–1576), Étampesin herttuatar*, noin 1535–1540. Öljy puulle, 17,8 x 14,3 cm. H. O. Havemeyer Collection, Metropolitan Museum of Art, New York. Kuva: Metropolitan Museum of Art.

Kuva 7. Lucas Cranach vanhempi, *Saksin Magdalena, Brandenburgin vaaliruhtinas Joakim II vaimo*, noin 1529. Öljy puulle, 59,8 x 41,6 cm. Art Institute of Chicago, Chicago. Kuva: AIC.

Kuva 8. Hans Holbein nuoremman työpaja, *Nuoren naisen muotokuva*, noin 1540–1545. Öljy ja kulta tammelle, 28,3 x 23,2 cm. Jules Bache Collection, Metropolitan Museum of Art, New York. Kuva: Metropolitan Museum of Art.

Kuva 9. Tuntematon alankomaalainen maalari, *Naisen muotokuva*, noin 1540–1550. Öljy puulle, 74,3 x 57,5 cm. Metropolitan Museum of Art, New York. Kuva: Metropolitan Museum of Art.

Kuva 10. Bernhard Strigel, *Naisen muotokuva*, noin 1510–1515. Öljy lehmukselle, 38,4 x 26,7 cm. Metropolitan Museum of Art, New York. Kuva: Metropolitan Museum of Art.

Kuva 11. Alonso Sánchez Coello, *Nainen turkissaalissa*, noin 1580–1588. Öljy kankaalle, 79,8 x 65,7 cm. Stirling Maxwell Collection, Glasgow Museums, Glasgow. Kuva: Glasgow Museums.

Lähteet

Internetlähteet

- American Dahlia Society www-sivu. <<https://www.dahlia.org>> (6.4.2026).
- Art Institute of Chicago www-sivu. <<https://www.artic.edu>> (17.2.2026).
- Euroopan unionin EUR-Lex www-sivu. <<https://eur-lex.europa.eu/legal-content/FI/TXT/?uri=LEGISSUM:codification>> (22.1.2026).
- Le Gallerie Degli Uffizi www-sivu. <<https://uffizi.it/en>> (18.2.2026).
- Mauritshuis www-sivu. <<https://www.mauritshuis.nl/en>> (17.2.2026).
- Merriam-Webster Dictionary www-sivu. <<https://www.merriam-webster.com/dictionary/margrave>> (5.4.2026).
- Metropolitan Museum of Art www-sivu. <<https://www.metmuseum.org>> (13.3.2026).
- Royal Museums Greenwich www-sivu. <<https://www.rmg.co.uk>> (2.4.2026).
- Tudor Treasures with Jessica Carey-Bunning www-sivu. <<https://tudortreasures.net>> (5.4.2026).
- Victoria and Albert Museum www-sivu. <<https://collections.vam.ac.uk/item/O115440/ring-unknown/>> (5.4.2026).
- Walters Art Museum www-sivu. <<https://art.thewalters.org>> (17.2.2026).

Painamattomat opinnäytteet

Jyväskylän yliopisto, Jyväskylä

Vakkari, Johanna 1989. *Kurtisaaneja ja ylhäisönaisia. Venetsian renessanssitaiteen naisihanteita*. Taidehistorian pro gradu -tutkielma.

Ohio University, Athens

Gaines, Lauren T. 2021. *Florentine Femininity: Portraits of the Ideal Woman throughout Renaissance Florence*. Master of Arts thesis, Art History.

Syracuse University, Syracuse

Marsolek, Laura 2013. *The Jewelry of Eleonora di Toledo in the Official 1545 Portrait by Bronzino*. Honors Capstone Project, Art History.

Texas Tech University, Lubbock

Curry, Elizabeth Ann 1972. *The Seymour Family: Edward, Jane, and Thomas, c. 1500–1552*. Master of Arts thesis, History.

Turun yliopisto, Turku

Mäntylä, Jesse 2019. ”Niihin tuntuu latautuneen menneisyyden voimaa”. *Merkityksenanto, maaginen ajattelu ja onnenesineiden kuvaukset yliopisto-opiskelijoiden tärkeissä esineissä*. Uskontotieteen pro gradu -tutkielma.

University of Central Oklahoma, Edmondon

Bradford, Ashlyn 2024. *Performance, Politics, and Queenship: Rhetorical Strategies of Tudor Mothers, Daughters, and Sisters*. Master of Arts thesis, Literature.

Kirjallisuus

Aabo, Tom & Jensen, Viktor Raaby 2026. "Only Attractive Women Are Welcome: Board Bias and CEO Selection". *Global Finance Journal* 69.

doi.org.ezproxy.utu.fi:2443/10.1016/j.gfj.2026.101233

Anderson, Kate 2024. "Painting the Precious: Renaissance Jewellery in Scottish Portraits".

Decoding the Jewels. Renaissance Jewellery in Scotland. Toim. Anna Groundwater. Leiden: Sidestone Press, 129–154.

Burke, Peter 2001. *Eyewitnessing. The Uses of Images as Historical Evidence*. London: Reaktion Books.

Cellini, Benvenuto 1887 [1728]. *The Autobiography of Benvenuto Cellini*. Alkup. *Vita di Benvenuto Cellini*. Käänt. John Addington Symonds. E-kirjan toim. Norman Wolcott. Project Gutenberg. <https://www.gutenberg.org/cache/epub/4028/pg4028-images.html> (3.4.2026)

Cellini, Benvenuto 1898 [1568]. *The Treatises of Benvenuto Cellini on Goldsmithing and Sculpture*. Alkup. *Trattato dell'oreficeria e della scultura*. Käänt. C. R. Ashbee. Project Gutenberg. <https://www.gutenberg.org/cache/epub/72995/pg72995-images.html> (29.3.2026).

Cherry, John 2007. "Healing Through Faith: the Continuation of Medieval Attitudes to Jewellery into the Renaissance". *Renaissance Studies* 15:2, 154–171. doi.org/10.1111/j.1477-4658.2001.tb00114.x

Church, Rachel 2011. *Rings*. London: V&A Publishing.

Clarke, Deborah 2024. "'A Most Extraordinary and Very Curious Jewel'. The Darnley or Lennox Jewel". *Decoding the Jewels. Renaissance Jewellery in Scotland*. Toim. Anna Groundwater. Leiden: Sidestone Press, 83–104.

Currie, Elizabeth 2009. "Clothing and a Florentine style, 1550–1620". *Renaissance Studies* 23:1, 33–52. doi.org.ezproxy.utu.fi:2443/10.1111/j.1477-4658.2008.00521.x

Currie, Elizabeth & Mitchell-King, Jordan 2025. "The Clothing of the Contadina: Women's Work, Leisure and Morality, 1550–1650". *Refashioning the Renaissance*. Toim. Paula Hohti. Manchester: Manchester University Press, 247–264.

DePrano, Maria 2008. "'No Painting on Earth Would Be More Beautiful': An Analysis of Giovanna degli Albizzi's Portrait Inscription". *Renaissance Studies* 22:5, 617–641. doi.org/10.1111/j.1477-4658.2008.00532.x

Donohoe, Róisín 2023. "'Locating Childbirth Devotion in the English Parish Church, 1450–1580". *The Historical Journal* 66:4, 725–745. doi.org/10.1017/S0018246X23000134

Dore, Helen 1994. *The Art of Portraits*. Bristol: Parragon Book Service.

- Eco, Umberto 2008 [2004]. *Kauneuden historia*. Suom. Pekka Tuomisto. Helsinki: WSOY.
- Eskelinen, Kirsi 2019. "Johdanto". *Lucas Cranach – Renessanssin kaunottaret. Lucas Cranach – Renaissance Beauties*. Helsinki: Sinebrychoffin taidemuseo / Kansallisgalleria, 7–12.
- Evans, Joan 1989 [1970]. *A History of Jewellery 1100–1870*. New York: Dover.
- Farrell, Zoe 2022. "Provincial Luxury in Renaissance Verona". *Renaissance Studies* 36:3, 441–459. doi.org.ezproxy.utu.fi:2443/10.1111/rest.12764
- Fasolt, Constantin 2012. "Saving Renaissance and Reformation: History, Grammar, and Disagreements with the Dead". *Religions* 3:3, 662–680. doi.org/10.3390/rel3030662
- Forment Costa, José María 2022. "La autobiografiade Benvenuto Cellini. Un modelo de vocación resiliente". *Multidisciplinary Journal of School Education* 11:1, 115–127. doi.org/10.35765/mjse.2022.1121.06
- Gay, Lorenza 2015. "Gold, Crimson and Ivory: The Ideal Female Beauty and its Material Culture in 16th Century Italy and France". *Acta Academiae Artium Vilnensis* 80–81, 35–41. https://leidykla.vda.lt/Files/file/Acta_80_81/03_L_Gay_Acta_80_81_netui.pdf (20.3.2026).
- Hanss, Stefan 2021. "Face-Work: Making Hair Matter in Sixteenth-Century Central Europe". *Gender & History* 33:2, 314–345. <https://doi.org/10.1111/1468-0424.12538>
- Hewlett, Bonnie et al. 2026. "Health, Attractiveness, and Marriageability Among Aka Hunter-gathereres and Ngandu Farmer Adolescents and Young Adults in the Central African Republic". *Evolution and Human Behavior* 47:2. doi.org.ezproxy.utu.fi:2443/10.1016/j.evolhumbehav.2025.106815
- Hohti, Paula 2010. "'Conspicuous' Consumption and Popular Consumers: Material Culture and Social Status in Sixteenth-century Siena". *Renaissance Studies* 24:5, 654–670. doi.org.ezproxy.utu.fi:2443/10.1111/j.1477-4658.2010.00643.x
- Holian, Heather L. Sale 2008. "Family Jewels: The Gendered Marking of Medici Women in Court Portraits of the Late Renaissance". *Mediterranean Studies* 17:1, 148–182. <http://www.jstor.org/stable/41167396> (2.4.2026).
- Holler, Jacqueline 2018. "Flight and Confinement: Female Youth, Agency, and Emotions in Sixteenth-Century New Spain". *The Youth of Early Modern Women*. Toim. Margaret Reeves & Elizabeth Cohen. Amsterdam: Amsterdam University Press, 97–116. doi.org/10.2307/j.ctv8pzd5z.7
- Homeros 1962 [1919]. *Ilias*. Suom. Otto Manninen. Porvoo: Werner Söderström Osakeyhtiö.
- Huuhtanen-Somero, Päivi 2002. "Nainen, kauneus ja kristillinen mystiikka". *Kauneuden sukupuoli. Näkökulmia feministiseen estetiikkaan*. Toim. Pauline von Bonsdorff & Anita Seppä. Helsinki: Gaudeamus, 297–312.
- Hume, Martin 1905. *The Wives of Henry the Eighth and the Part They Played in History*. London: Eveleigh Nash.

- Hunt, Alan 1996. *Governance of the Consuming Passions: a History of Sumptuary Law*. London: Macmillan.
- Ikonen, Petteri 2004. *Arjen trilogia. Korutaide taiteen tekemisen ja kokemisen välineenä*. Kotka: Kymenlaakson ammattikorkeakoulu.
- Ilmakunnas, Johanna 2017. ”Muotokuvien merkitys aateliskulttuurissa”. *Minä en ole minä. Tunnettuja ja unohdettuja muotokuvia. – Jag är inte jag. Kända och glömda porträtt*. Helsinki: Sinebrychoffin taidemuseo / Kansallisgalleria, 49–58.
- Kent, Dale 2001. ”Women in Renaissance Florence”. *Virtue and Beauty: Leonardo’s Ginevra de Benci and Renaissance Portraits of Women*. Toim. David Alan Brown. Washington: National Gallery of Art, 25–48.
- Kernytska, Khrystyna 2018. ”Piety, Practicality, and Precious Stones: Decoding Symbolism of Girdle Books”. *TXT Yearbook 4*, 40–48. <https://hdl.handle.net/1887/123132> (2.4.2026).
- Kolind Poulsen, Hanne 2019. ”Cranachin kaunottaret – Ihannekuvia vai todellisia henkilöitä?”. *Lucas Cranach – Renessanssin kaunottaret. Lucas Cranach – Renaissance Beauties*. Helsinki: Sinebrychoffin taidemuseo / Kansallisgalleria, 57–66.
- Kupstas, Maureen 2000. ”Prologue: Late Medieval Jewelry”. *Art Institute of Chicago Museum Studies* 25:2, 30–34. doi.org/10.2307/4113059
- Kuusamo, Altti 1996. *Tyylistä tapaan: semiotikka, tyyli, ikonografia*. Helsinki: Gaudeamus.
- Landini, Roberta Orsi & Bulgarella, Mary Westerman 2001. ”Costume in Fifteenth-Century Florentine Portraits of Women”. *Virtue and Beauty: Leonardo’s Ginevra de Benci and Renaissance Portraits of Women*. Toim. David Alan Brown. Washington: National Gallery of Art, 89–98.
- Liljeström, Marianne 2014. ”Akateemisen feminismin historiallistamisesta”. *Sukupuolentutkimus – Genusforskning* 27:1, 62–65.
- Lurati, Patricia 2017. ”’To Dust the Pelisse’: The Erotic Side of Fur in Italian Renaissance Art”. *Renaissance Studies* 31:2, 240–260. doi.org/10.1111/rest.12293
- McGill, Lyndsay 2024. ”Scottish Renaissance Jewels in the National Collection”. *Decoding the Jewels. Renaissance Jewellery in Scotland*. Toim. Anna Groundwater. Leiden: Sidestone Press, 105–128.
- McNabb, Jennifer 2018. ”’She is but a Girl’: Talk of Young Women as Daughters, Wives, and Mothers in the Records of the English Consistory Courts, 1550–1650”. *The Youth of Early Modern Women*. Toim. Margaret Reeves & Elizabeth Cohen. Amsterdam: Amsterdam University Press, 77–96. doi.org/10.2307/j.ctv8pxd5z.6
- Mella, Dorothee L. 1986. *Stone Power II*. Albuquerque: Brotherhood of life.
- Mikkola, Sini 2019. *Rakkaat sisaret, riehaantuneet rouvat*. Helsinki: Kirjapaja.

- Munn, Geoffrey 2024. "The Fettercairn Jewel: An Interpretation". *Decoding the Jewels. Renaissance Jewellery in Scotland*. Toim. Anna Groundwater. Leiden: Sidestone Press, 47–59.
- Nelson, Max 2017. "Insulting Middle-Finger Gestures among Ancient Greeks and Romans". *Phoenix* 17:1, 66–88. <https://doi.org/10.1353/phx.2017.0033>
- Niiranen, Susanna 2019. "Katariina Jagellonica ja dynastisen pukeutumisen taito. Analyysi 1550-luvun maalauksesta". *Säädyllystä ja säädnytöntä. Pukeutumisen historiaa renessanssista 2000-luvulle*. Toim. Arja Turunen & Anna Niiranen. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 53–87.
- Panofsky, Erwin 1960. *Renaissance and Resuscitations in Western Art*. Uppsala: Almqvist & Wiksell.
- Panofsky, Erwin 1972. *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*. New York: Harper & Row.
- Panofsky, Erwin 1993. *Meaning in the Visual Arts*. London: Penguin.
- Parker, Anna 2022. "Women, Bridal Girdles, and the Household in Renaissance Prague". *The Historical Journal* 65:2, 225–248. <https://doi.org/10.1017/S0018246X21000108>
- Pellegrino, Deborah 2025. "Francesco Caccini and Ginevra Brancacci: Marital Collaboration in Fifteenth Century Florence". *Renaissance Studies* (early view). doi.org/10.1111/rest.12998
- Phillips, Clare 2000. *Jewels and Jewellery*. London: V&A Publications.
- Pointon, Marcia 2007. "Women and their Jewels". *Women and Material Culture, 1660–1830*. Toim. Jennie Batchelor & Cora Kaplan. London: Palgrave Macmillan UK, 11–30. <https://doi.org/10.1057/9780230223097>
- Potter, David 2018. "The Life and After-Life of a Royal Mistress: Anne de Pisseleu, Duchess of Étampes". *Women and Power at the French Renaissance Court, 1483–1563*. Toim. Susan Broomhall. Amsterdam: Amsterdam University Press, 309–334.
- Robbins, Ira P. 2008. "Digitus Impudicus: The Middle Finger and the Law". *U. C. Davis Law Review* 41:4, 1403–1486. <https://heinonline.org/HOL/Page?handle=hein.journals/davlr41&id=1413> (26.3.2026).
- Robinson, Michele Nicole 2025a. "Experiment in Focus VI: Imitation of Amber and Pearls". *Refashioning the Renaissance*. Toim. Paula Hohti. Manchester: Manchester University Press, 202–208.
- Robinson, Michele Nicole 2025b. "Né vera né falsa: Non-elite Ownership of Pearls in Early Modern Italy". *Refashioning the Renaissance*. Toim. Paula Hohti. Manchester: Manchester University Press, 135–150.

- Rodini, Elizabeth 2000. "The Language of Stones". *Art Institute of Chicago Museum Studies* 25:2, 16–28. doi.org/10.2307/4113058
- Schumann, Walter 1979 [1976]. *Jalokivet ja korukivet*. Suom. Matti Vaasjoki. Helsinki: Otava.
- Setälä, Päivi 2000. *Reenesssin nainen*. Helsinki: Otava.
- Setälä, Päivi 2002. *Pohjoisen renessanssin nainen. 1500- ja 1600-luvun naishistoriaa*. Helsinki: Otava.
- Šlancarová, Věra 2010. "Fede Rings from Rokštejn Castle". *Zaměřeno na středověk*. Toim. Šimon Ungerman & Renáta Přichystalová. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 448–454.
- Starkey, David 2003. *Six Wives: The Queens of Henry VIII*. London: Chatto & Windus.
- Storey, Tessa 2005. "Fragments From the 'Life Histories' of Jewellery Belonging to Prostitutes in Early-modern Rome". *Renaissance Studies* 19:5, 647–657. doi.org.ezproxy.utu.fi:2443/10.1111/j.1477-4658.2005.00128.x
- Toreno, Elisabetta 2022. *Netherlandish and Italian Female Portraiture in the Fifteenth Century. Gender, Identity, and the Tradition of Power*. Amsterdam: Amsterdam University Press. doi.org/10.1017/9789048544899
- Tosi Brandi, Elisa 2025. "Clothing the Female Life: Self-Fashioning and Memory Making at the Malatesta Network of Women Between the Fourteenth and the Fifteenth Centuries". *Renaissance Studies* 39:2, 216–236. doi.org.ezproxy.utu.fi:2443/10.1111/rest.12933
- Turunen, Arja & Niiranen, Anna 2019. "Pukeutumisen muuttuvat merkitykset. Pukeutumisen historia ja sen tutkimus". *Säädyllistä ja säädytöntä. Pukeutumisen historiaa renessanssista 2000-luvulle*. Toim. Arja Turunen & Anna Niiranen. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 7–52.
- Vasari, Giorgio 1915 [1568]. *Lives of the Most Eminent Painters, Sculptors and Architects*. Alkup. *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori*. Käänt. Gaston du C. De Verde. London: Philip Lee Warner.
- Vänskä, Annamari 2019. "Lucas Cranach Oy. Alastomat naiset markkinoiden palveluksessa". *Lucas Cranach – Renaissance-kaunottaret. – Lucas Cranach – Renaissance Beauties*. Helsinki: Sinebrychoffin taidemuseo / Kansallisgalleria, 109–116.
- Wardropper, Ian 2000. "Between Art and Nature: Jewelry in the Renaissance". *Art Institute of Chicago Museum Studies* 25:2, 6–15. doi.org/10.2307/4113057
- Welch, Evelyn 2009. "Art on the Edge: Hair and Hands in Renaissance Italy". *Renaissance Studies* 23:3, 241–268. doi.org/10.1111/j.1477-4658.2008.00531.x
- West, Shearer 2004. *Portraiture*. Oxford: Oxford University Press.
- Wilson-Chevalier, Kathleen 2003. "Art Patronage and Women (including Habsburg) in the Orbit of King Francis I". *Renaissance Studies* 16:4, 474–524. doi.org/10.1111/1477-4658.00029

- Wolf, Naomi 1996 [1991]. *Kauneuden myytti. Kuinka mielikuvilla hallitaan naista*. Suom. Helene Bützow. Helsinki: Kirjayhtymä.
- Woods-Marsden, Joanna 2001. "Portrait of the Lady, 1430–1520". *Virtue and Beauty: Leonardo's Ginevra de Benci and Renaissance Portraits of Women*. Toim. David Alan Brown. Washington: National Gallery of Art, 63–88.
- Wyld, Helen 2024. "The Mystery of the Fettercairn Jewel". *Decoding the Jewels. Renaissance Jewellery in Scotland*. Toim. Anna Groundwater. Leiden: Sidestone Press, 61–82.

Kuvaliite

Havainnollistavat kuvat Medicien tunnustimanttien hionnoista sekä *fede*-sormuksista. Kaikki korut kuuluvat Victoria & Albert -museon kokoelmiin.

Liite 1. Oktaedrihiottu timantti



Kuva 12. Eurooppalainen kultainen sormus oktaedrihiotulla timantilla, noin 1500-luvun puoliväli. V&A collections, Victoria and Albert Museum, Lontoo. Kuva: Victoria and Albert Museum. <https://collections.vam.ac.uk/item/O118795/ring-unknown/>

Liite 2. Tauluhionta ja emaloidut nelilehtiset koristeet

Kuva 13. Eurooppalainen värikkäällä emalilla koristeltu kultasormus, johon on istutettu tauluhiottu safiiri, noin 1525–1575. V&A collections, Victoria and Albert Museum, Lontoo. Kuva: Victoria and Albert Museum. <https://collections.vam.ac.uk/item/O118853/ring-unknown/>

Liite 3. Fede-sormus

Kuva 14. Alankomaalainen kultainen *fede*-sormus, johon on istutettu turkooseja, noin 1575–1650. V&A collections, Victoria and Albert Museum, Lontoo. Kuva: Victoria and Albert Museum. <https://collections.vam.ac.uk/item/O118570/ring-unknown/>



Kuva 15. Saksalainen värikkäällä emalilla koristeltu kultainen sormus, 1607. V&A collections, Victoria and Albert Museum, Lontoo. Kuva: Victoria and Albert Museum.
<https://collections.vam.ac.uk/item/O115572/ring-unknown/>