

## 尼僧の手仕事？

—— 所謂「サンタ・マルタの修道女たち」と  
16世紀シエナ絵画における前ラファエッロ趣味 ——

松原知生

### 序

シエナの国立絵画館は所蔵作品の数に比していささか手狭なためもあり、1階奥に位置する収蔵庫には、多くの絵画が観衆の眼に触れることなく眠っている。なかでも、その数と様式的ー貫性、さらには極彩色ときらびやかな金箔の多用によってひととき異彩を放っているのが、「サンタ・マルタの修道女たち」の名のもとにグルーピングされている、16世紀の第2四半世紀を中心に描かれた板絵群である。伝承によれば、これらの板絵は、シエナのサンタ・マルタ修道院の修道女たちが、自ら絵筆をとって手がけたものであるという。

いずれの作品も板にテンペラという古風な技法で描かれ、その様式も、ベッカフーミやソドマらシエナにおける「マニエラ」の立役者と同時代の作品とはにわかに信じがたい、稚拙なアルカイズムを呈している。16世紀前半のイタリア絵画における中世的回顧趣味については、よく知られたボッティチェッリ晩年の「ゴシック回帰」以外にも、フラ・バルトロメオをはじめとする所謂「サン・マルコ画派」の敬虔主義、あるいは20年代におけるセバステリアーノ・デル・ピオンボの様式硬化などがしばしば取り沙汰される<sup>1)</sup>が、その定義づけや歴史的背景との関連については異論がないわけではない。これに対し、「サンタ・マルタの修道女たち」の作品群が示す前ラファエッロ趣味は、質・量とも

に議論の余地のないものであって、ラファエッロ没後のイタリアにおけるラファエッロ以前への最初の明白な回帰現象のひとつと見なして差し支えないと思われる。だが、進歩史観がいまだ残存する従来のシエナ美術研究において、これらの作品は〈民衆的〉というレッテルを貼られて軽視され、文字通りお蔵入りの状態が長く続いてきたのである。

これに対し、サンタ・マルタ修道院の尼僧たちが行っていたとされる絵画制作は近年、(特に英語圏における)フェミニズム美術史の流れの中で、中世・ルネサンス期における女性芸術家の活動の一例として時おり言及されている<sup>2)</sup>。だが、これらの研究においては、修道女＝画家という伝承の妥当性が議論されることも、作品にまで踏みこんで具体的に論じられることもなかったため、近代以前における女性画家の存在の傍証として、ほとんど記号的に利用されているという印象は否めない。

これらの点を踏まえて、ここでわれわれはまず、いまだ混乱している「サンタ・マルタの修道女たち」の作品の帰属を見直して、そのコルプスの確定を試みる。次に、コルプスから除外された作品も含めて、その技法や機能、主題などを考察した上で、作者像と受容者像を推定し、さらにはこの前ラファエッロ趣味がもつ歴史的意義についてもいささか論じてみたい。

## 1. パラサイト／モンタージュ—— 様式・技法・機能・構造

「修道女たち」の作品帰属を見直すにあたってまずひとくべきは、ピエロ・トッリーティによるシエナ国立絵画館の図録である<sup>3)</sup>。トッリーティが「リッチョの民衆的な逸名追随者（「サンタ・マルタの修道女たち」）“Ignoto popolare seguace del Riccio («Monache di S. Marta»)”というクレジットで同図録に掲載している作品のうち、以下のものは「修道女たち」の作とみて問題ないだろう（作品の順番は図録での掲載順に従う）。

①《アレクサンドリアの聖女カタリナの神秘的結婚》(所蔵番号362 [以下同],

図1)

- ②《奏楽天使たち》一対 (161a, b, 図4)
- ③《キリスト降誕》を中心とするプレデッラ (329)
- ④《カルヴァリオの道行き》を中心とするプレデッラ (330)
- ⑤《聖女の死》を中心とするプレデッラ (332, 図10)
- ⑥《洗礼者ヨハネの埋葬》(聖遺物容器の基台部分) (345a, 図8)
- ⑦《聖ベルナルディーノのモノグラムを掲げる2天使》(173, 図5)

さらに、トッリーティが「修道女たち」の「周辺 (ambiente)」に位置づけている⑧《聖家族と洗礼者ヨハネ<sup>4)</sup>》(336, 現在カーゾレ・デルサ, コッレジャータ付属美術館に寄託, 図2)もまた、特に聖ヨセフとヨハネに見られる相貌表現から考えて、やはりコルプスに含めてよいように思われる。

これに対し、彼が「修道女たち」作とする板絵のうち、次の2点は別の手に帰すべきであろう。すなわちまず、中世の聖母像を外側から枠づけている、「最後の審判」を描いたペディメントとプレデッラから成る額縁 (292c, 図7)は、その闊達な筆致、引きのばされた人物のプロポーション、頭部のタイプなどの点において、より16世紀的・「マニエラ」的である<sup>5)</sup>。また、《聖女カタリナの神秘的結婚》(341, 現在カーゾレ・デルサ, コッレジャータ付属美術館に寄託, 図17)は、のちに詳しく見るように、ジョヴァンニ・ディ・ロレンツォの手になるものと筆者は考えている<sup>6)</sup>。よってここでは、これら2点はコルプスから除外しておく。

次に、シエナの国立公文書館に所蔵されているビッケルナ (シエナ市財務局の注文による小型板絵)のうち、⑨《シエナの聖女カテリーナの聖痕拝受》(1539年)と、⑩《カトー=カンブレシスの和》(1559年)は、すでに指摘されているように<sup>7)</sup>、「修道女たち」と同手と見てよいだろう (なお、「修道女たち」の作品中、年記があるのはこれら2枚のみである点でも貴重である)。他方、シエナのキージ=サラチーニ・コレクションの収藏品中では、⑪《プロセルピナの掠奪》(所蔵番号335)と、⑫《キリスト降誕》のトンド (同821)

が、問題なくコルプスに含めうるだろう<sup>8)</sup>。さらに、いずれも近年チャンポリーニによって提案された、⑮《聖母子と聖者たち》のトンド（シエナ、ニッキオ地区美術館）、および、⑯聖体用キボリウム（ボンコンヴェント、アルピア川流域宗教美術館）の帰属も、説得力がある<sup>9)</sup>。したがってここでは、「修道女たち」によるものと認定しうる作品として、以上の16点を挙げておきたい。

さて、これらの作品の様式的特徴についてまず見てみよう。共通する要素としては、軽く笑みを浮かべるが表情に乏しい頭部とその類型化した表現、運動感に欠ける硬く鈍重な人体表象、丹念で緻密な筆運び、黒々と強調された太い輪郭線、原色の多用とそのくっきりとした併置、陰影表現の欠如、過剰な衣服の装飾などが挙げられる。こうした特徴が最も網羅的・体系的に表れているのは、シエナ国立絵画館の《アレクサンドリアの聖女カタリナの神秘的結婚》（図1）であろう。とはいえ、これら要素を即プリミティヴあるいは「前ラファエロ的」と形容することは、やや曖昧であるとして躊躇されるかもしれない。だが、たとえば《聖家族と洗礼者ヨハネ》（図2）における聖母マリアの頭部、その切れ長の伏し目や首の傾け方などは、ペルジーノとともにラファエロ以前の「第2 マニエラ」を代表し、晩年をシエナで過ごしたウンブリア画家、ピントリッキオの様式を明白かつ特定の参照していることが分かる。とりわけ、幼児イエスに本を書かせる（読み書きを教える？）聖母という図像、後者の身振りや衣服の描写は、ピントリッキオによるバレンシアの《熱の聖母》（図3）に直接基づいているようにさえ見えるのである<sup>10)</sup>。ウンブリア的アルカイズムへの関心はまた、《洗礼者ヨハネの埋葬》をプレデッラとする聖遺物容器（図8）の中央に、やはりウンブリア的なプレ古典主義様式による16世紀初頭の《マギの礼拝》がはめ込まれていることから理解できよう<sup>11)</sup>。

他方、様式から技法へと目を向けてみると、その参照対象がクワトロチェントではなくトレチェントであることが明白となる。テンペラによる丁寧な彩色と金箔の多用（濫用？）もさることながら、「修道女たち」の作品に一貫して認められる、光輪を縁取る刻印模様（プンツォーネ）や、搔き落とし技法（ズグラフフィート）による衣服や織物の金襴模様は、いずれも14世紀にシモー



図1 「サンタ・マルタの修道女たち」《アレクサンドリアの聖女カタリナの神秘的結婚》シエナ、国立絵画館

ネ・マルティニーが確立し、多大な人気を博した技法である<sup>12)</sup>。特に後者は15世紀においてはほとんど用いられることがなかったが、「修道女たち」の作品ではそれが稚拙なかたちで復活し、画面全体を覆い尽くしている（図1）。さらに、先の聖遺物容器（図8）の上方において用いられている、装飾用漆喰（パステリア）を盛り上げて文様を描き出し、その上に金箔を置くという技法も、14世紀、さらには13世紀にまで遡る古風な手法である<sup>13)</sup>。

他方、様式と技法に加え、その機能や構造の点でも、これらの板絵群には共通する特徴が少なくない。直ちに理解されるのは、いずれの作品も小型であることである（最も大きな《聖女カタリナの神秘的結婚》[図1]でも高さ116センチ、幅85センチである）。このことはおそらく、これらが公共空間への設置ではなく、比較的プライベートな環境での受容を想定して制作されたことを



図2 「サンタ・マルタの修道女たち」《聖家族と洗礼者ヨハネ》シエナ、国立絵画館（カーゾレ・デルサ、コッレジャータ附属美術館に寄託）



図3 ビントリッキオ《熱の聖母》バレンシア美術館、部分

示している（パブリックな場で使用されたことが確実なのは唯一、ボンコンヴェントの聖体用キボリウムのみである）。

加えて、わずかな作品を例外として、いずれも単体で成立するのではなく、他のオブジェ、とりわけ古画や聖遺物などの礼拝対象に付加・統合され、それを周縁から枠づけるような機能を担っている場合が大半を占めることも、注目に値する。たとえば、国立絵画館の《奏楽天使たち》は元来、14世紀のピエトロ・ロレンツェッティ（工房？）による《聖母子》の両脇にとりつけられ、中央のマリアとイエスを称える脇侍として機能していたことが知られる<sup>14)</sup>（図4）。しかも、このロレンツェッティによる聖母子は、同じ「修道女たち」の手によって大幅に加筆され、ぎこちないズグラフフィートとブンツォーネによって一面侵食されているのである<sup>15)</sup>。また、現存しない別の作品の下部にとりつけられるプレデッラとして制作されたと思しき板絵も、3点現存している（図10）。他方、これとは逆に、《聖ベルナルディーノのモノグラムを掲げる2天使》（図5）は、下部の入り組んだ形状から推して、複雑な形状の額縁を伴う



図4 ピエトロ・ロレンツェッティ（工房？）《聖母子》、「サンタ・マルタの修道女たち」《奏楽天使たち》シエナ，国立絵画館（CG合成による復元図）

後期ゴシックの板絵の上部にとりつけられ，頂部装飾（コロナメント）として機能していたと考えられる。

さらに，「修道女たち」によるものではないがそれに近い環境で制作された作品には，古画の側部・上部・下部を部分的に装飾するのではなく，「ラファエッロ以前」の礼拝像全体を周囲から枠づける，正真正銘の〈額縁〉として構想された作品もある。たとえば，15世紀半ばにサーノ・ディ・ピエトロが手がけた板絵（図6）には，16世紀の1画家によって，すでに見た「修道女たち」のもの（図5）と酷似したリュネット型のコロナメント，古典主義的な付柱，人物像を描いたプレデッラが付加されている<sup>16)</sup>。このような操作を通じて，後期ゴシックの装飾的なフレーミングがルネサンス的な簡潔な形状へと改変されたわけだが，これは，古い作品を新しい建築的コンテクストへと適合させるための措置であったかもしれない<sup>17)</sup>。また，すでに「修道女たち」のコルプスから除外した，1549年の年記のある板絵（図7）の構造は，いっそう複雑である。14世紀後半の画家による中央の聖母子像を，同時期の別の画家が描いた聖クリストフォルス像および磔刑図が両脇から挟みこみ，さらにその周りを，16世紀の逸名画家によるコロナメント，プレデッラ，付柱がとり囲んでいる<sup>18)</sup>。ここで中世の板絵群は，その当初のコンテクストから抽出されて断片化し，さらに再統合を経て，一個の別の作品と仕立て直されているわけである。

異なる時代に属する複数の板絵を統合したものとしてはさらに，「修道女たち」の手になる聖遺物容器も挙げられよう（図8）。15世紀の《祝福するキリ



図5 「サンタ・マルタの修道女たち」《聖ベルナルディーノのモノグラムを掲げる2天使》  
シエナ、国立絵画館



図6 サーノ・ディ・ピエトロ《聖母子と諸聖人》  
(16世紀の逸名画家による枠装飾を含む)  
シエナ、国立絵画館

スト<sup>19)</sup>》と16世紀初頭の《マギの礼拝》が接合され、枠部分（聖遺物を収める穴がかつて設けられていた）がその周囲をとり巻き、さらにその外側を、華やかな装飾が施された色鮮やかな額縁がとり囲んでいる。その基部には、「修道女





図7 作者不詳《聖母子》《磔刑と聖クリストフォルス》14世紀, および《枠装飾》1549年, シエナ, 国立絵画館

たち」の様式になる《洗礼者ヨハネの埋葬》がプレデッラのように付属している。中央の礼拝像を複数の聖遺物がとり囲むという特異な構造は、14世紀中葉のシエナでしばしば制作された、小板絵型の聖遺物容器を模したものとなっている(図9)。幾重にも枠づけられたラファエッロ以前の礼拝像群はかくして、聖遺物と同様の、あるいは(聖遺物に囲まれているという意味で)それ以上の中心的なステータスを獲得しているわけである<sup>20)</sup>。ちなみに同様の聖遺物容器としての機能は、同じ時期に別の画家が制作した《聖女ウルスラと殉教処女たち》にも認められ<sup>21)</sup>(図14)、中世的な聖遺物への個人礼拝の実践形態が同時期に復活していたことが推測される。

さて、以上で見てきた「修道女たち」およびその周辺の画家たちによる作品群がもつ特徴的な機能と構造は、パラサイト/モンタージュという2つの語によって定義づけることができるように思われる。そのほとんどは、作品(=エ



図8 「サンタ・マルタの修道女たち」ほか  
《聖遺物容器》シエナ，国立絵画館



図9 ピエトロ・ロレンツェッ  
テイ《聖母子》(聖遺物容  
器) セッティニャーノ，ベ  
レンソン・コレクション

ルゴン)としては独立しておらず，中世の礼拝像の周縁(=バラ)に付加され，枠として機能していた。しかしそれは純粋な額縁ではなく，それ自体描かれた額縁，周縁としての作品(=パレルゴン)であり，作品と枠の中間に位置づけられる曖昧な存在である。のみならず，枠づけるべき中世の作品に寄生(パラサイト)してその内部まで侵食したり(図4)，恣意的にカット/ペースト(モンタージュ)を施したり(図7，8)と，単なる額縁に留まらない介入度の高い操作を行なってもいるのである。さらに，中世のオリジナル作品にオリジナルを模した疑似中世的な装飾が施されることにより，ここでは中世の板絵は，「オリジナルを模倣するオリジナル」という，いささか倒錯的な性質さえ帯びることになる。このように，アルカイックな作風のみならず，作品としての自己完結性や作者としての個人性，オリジナル/コピーの厳格な区分といった，近代的な芸術概念までも骨抜きにしてしまうような，これらのくヴァナキユ

ラー)な板絵群の制作者としては、「サンタ・マルタの修道女たち」という集合的・複数の(さらには女性的)な符牒は、ある意味で相応しいものであったかも知れない。

## 2. 尼僧の手仕事？ — その批評的運命と作者像について

ここまでは「サンタ・マルタの修道女たち」という伝統的な作者名を、特に断ることなく用いてきたが、これはもちろん、様式的一貫性を有する作品群を包括するための便宜的な符牒としてであり、これらの絵を即、尼僧たちの手仕事として評価するわけには当然いかない。以下では、この呼称は歴史的に見て妥当なのか、また仮にそうでないとすれば、作品群から浮かび上がってくる実際の作者像はどのようなものかを考えてみたい。

シエナのサンタ・マルタ女子修道院の尼僧たちが芸術活動に携わっていたという伝承に最初に言及したのは、グリエルモ・デッラ・ヴァッレである。ピエモンテ出身だがシエナ滞在中に同地の芸術文化に魅せられたこのフランチェスコ会士は、1782年から86年にかけて『シエナ書簡』全3巻を刊行した。その中で彼が、イタリア絵画の「最初の光明」が兆したのはフィレンツェにおいてであったという16世紀のヴァザーリ以後の根強い郷土主義的思考に対し、「最初の真の決戦」(プレヴィターリ)を挑み、ピサおよびシエナのプリミティヴ絵画の先行性と独自性を主張したことは、よく知られている<sup>22)</sup>。『シエナ書簡』第2巻に収録されているフランチェスコ・サヴェーリオ・デ・ゼラーダ枢機卿宛書簡の末尾において、デッラ・ヴァッレは中世シエナの写本装飾について、次のように書いている —

こんなにもたくさんの大きな本に短時間でいったいどうやって細密画を描き、文章を書き、註解を施すことができたのか、理解しがたいことがままある。だが、サンタ・マルタ女子修道院の院長が私に語ったことを知るべきである。彼女によれば、同修道院の帳簿には、大聖堂管理局や[サンタ・マリ

ア・デッラ・スカーラ] 施療院,あるいはその他の聖堂のために,修道女たちが写字と註解と細密画を施したさまざまな書物に対する,これらの団体から修道院側への少なからぬ支払い記録が含まれている,というのである。

福者ピエトロ・ペトロニーの姪 [ママ] にあたる修道女ジョヴァンナ・ペトロニーは,1335年頃,絵画や細密画を手がけていた。彼女からおそらく上述の修道院の画派が形成され,それは15世紀の終わり頃まで続いたが,そこで途絶えた。というのも,存命中の修道女たちが口承で伝えているように,修道女のひとりが,草か鉋物の汁に浸された絵筆かペン先を軽率にも口に含んだために,その毒がまわって数日後に死んでしまったからである。

[...] 修道女たちがひとりの思慮深い年配の修道女の指導のもと,共同で生活し絵を描いていたことは,手稿による彼女たちの規約の第23条に書かれている通りである<sup>23)</sup>[傍点松原]。

デッラ・ヴァッレが『シエナ書簡』を執筆するにあたり,1次史料や2次文献,文通や旅行など,さまざまな情報源を駆使したことが知られるが,これらの文章を読むと,シエナにおける細密画の歴史をさかのぼるにあたって,彼が当時なお存命中であった修道女たちをインフォーマントとした聞き取り調査も行なっていたことが分かる。かくして彼は,(サン・マルコ画派ならぬ)サンタ・マルタ画派の起源と結末について,信頼できるどうかは措くとしても意義深いことに変わりはない伝承の数々を,われわれに伝えてくれるのである。さらに彼は,「上述の修道女ジョヴァンナの手になることが確かだと考えられている [作品の] 手法は,ドゥッチョやウゴリーノのそれに似ている」とも述べており,画派の始祖であるという修道女ジョヴァンナ・ペトロニーへの作品帰属の試みが当時存在していたことも明らかにしている。だが彼は,当時のサンタ・マルタ修道院に残されていた写本の細密画は「とるに足らぬ」ものとし,伝承と現存作品をこれ以上結びつけることはしていない。

このように,デッラ・ヴァッレが「修道女たち」の芸術活動として論じたのは細密画のみだったのだが,そこにテンペラ板絵をも加えたのが,シエナ大学

教授・図書館司書のルイーダ・デ・アンジェリスである。1810年、ナポレオン政府による修道院廃止の布告を受け、サンタ・マルタ修道院も閉鎖されるが、修道院から撤去された美術品はシエナ大学に運ばれ、1816年に設立された美術協会（Istituto di Belle Arti）による管理の下、年代順に展示された（これがのちの国立絵画館の母体である）。そこには《アレクサンドリアの聖女カタリナの神秘的結婚》（図1）および16世紀のプレデッラが付加されたサーノ・ディ・ピエトロによる祭壇画（図6）も含まれていたが、これら2枚の板絵がおそらくサンタ・マルタ修道院に由来するものであることから、デ・アンジェリスはこれらをデッラ・ヴァッレの伝えるサンタ・マルタの「画派」へと帰属させたのである<sup>24</sup>。その後ビーニもまた、《聖女カタリナの神秘的結婚》を「修道女たち」の手に帰している<sup>25</sup>。

他方、19世紀シエナの博識家エツトレ・ロマニョーリも、13巻の手稿から成る大著、『12世紀から18世紀までのシエナの美術家たちの年代順伝記』（1835年以前）の第2巻において、サンタ・マルタの修道女たちが携わっていたのは細密画だけではないとし、次のように書いている —

[...] だが、美術に関しては、[修道女の手になる] テンペラ画のさまざまな小品が現存している。その中でも、我らが主イエス・キリストのご降誕が描かれた板絵は、（下の方に書かれている通り）修道女バルトラ・ラニョーニによって、粗野な様式で描かれた絵である。この修道女がどの修道院に所属し、どの時期に活動していたのか、知る由もないが、このことは、修道女たちの間で、聖歌集の屈從的な細密装飾のみならず、物語画なども制作されていたことを、はっきりと示している<sup>26</sup>。

修道女の署名が入っていたというこの《キリスト降誕》のその後の運命は不詳であるが、「修道女たち」に帰属されている作品の中にも同主題を扱った板絵が複数存在する（③および⑫）ため、このいずれかと同一である可能性もある。いずれにせよ、かくして「修道女たち」は、「屈從的」な写字生からより

ステイタスの高い物語画家へと格上げされたわけである。そして、アトリビューションの議論は19世紀には一般化し、20世紀初頭のヤコブセンによる議論を経て<sup>27)</sup>、コルプスも次第に拡充していくのである。

その後、ブランディは「サンタ・マルタの修道女たち」への帰属を「まったく根拠がない」と厳しく批判し、様式論の見地から「リッチョ派」へとクレジットを修正した<sup>28)</sup>。現時点で最も充実したシエナ国立絵画館カタログの著者であるトリリーティも、このブランディの立場をほぼ踏襲している<sup>29)</sup>。

これに対し近年、サンタ・マルタの尼僧たちが絵筆を握っていた可能性に今一度光を当てようとしたのが、ミケーレ・マッケリーニである。彼はサンタ・マルタ修道院で制作された写本の中に、《正義》の擬人像を伴う1521年の写本を発見、そこに記名のある修道女オルテンティア・ディ・ニコロ・ディ・ゴロがこの挿絵の作者であるとし、またこの修道女が他の尼僧たちとともに、従来「修道女たち」に帰属されてきた板絵群を手がけた可能性があるとしている<sup>30)</sup>。

だが、このマッケリーニ説はいくつかの点で問題があるように思われる。まず《正義》の擬人像は粗雑なペン素描であり、「修道女たち」の板絵と厳密に比較するには無理がある。第2に、チャンポリーニも指摘するように<sup>31)</sup>、「修道女たち」に記される作品群は見紛うことなき様式の一貫性を示しており、複数の作者の手になるとは考えにくい。そして第3に、「修道女たち」のコルプスの中には、同時代の出来事を描いた《カトー＝カンプレーシスの和》のような完全な世俗画や、さらには《プロセルピナの掠奪》のようなエロティックで快樂的な作品さえ含まれており、これらは世俗から隔絶された修道女たちの手になるものとは到底考えられないのである。

さらに、「修道女たち」の作品を仔細に観察するならば、その作者が時代錯誤的なアルカイズムにのみ徹していたわけでないことも明らかとなる。たとえば、《聖女カタリナの神秘的結婚》(図1)に見られる聖女の優美なプロフィール、特に高い額やあごから首にかけてのふくよかなラインは、同時代のベッカフーミ作品を抜きにしては考えにくいものである。同じことは、《シエナの聖

女カテリーナの神秘的結婚》を描いたビッケルナの背後に認められる、すばやい筆致による木々や雲の描写にも当てはまるだろう。そして、われわれの観察が妥当だとすれば、これらの作品に認められるクワトロチェント的な画風は、マツケリーニが考えるように、16世紀初頭のジャコモ・パッキアロッチェより直接連続する無意識的なもの、あるいは敬虔な修道女たちの銜わない手仕事の結果というよりも、むしろ「マニエラ」にもある程度まで通じていた画家による、意図的な様式選択の産物と見なすべきであるように思われる。さらに、名誉あるビッケルナの制作を2度にわたって依頼されていることから考えて、おそらく作者は、小型の板絵制作を専門とする、当時かなり名の知られた職業画家だったのではないだろうか。

### 3. マルタとウルスラ — その図像と受容者像について

しかし、だからと言って「修道女たち」に帰されてきた作品群が、サンタ・マルタ女子修道院とまったく関係なかったのかと言えば、そうではない。というのも、同修道院はアウグスティヌス隠修士会に属していたが、「修道女たち」の板絵群には、同会が崇拝してきた聖者たちが頻繁に登場するからである。

たとえば、《アレクサンドリアの聖女カタリナの神秘的結婚》(図1)では、聖女カタリナの背後、彼女に次ぐ栄誉ある位置に、教団の始祖アウグスティヌスが、修道服の上に司教の大外衣をまとった姿で描かれている。また、国立絵画館のプレデッラのひとつ(所蔵番号329)の一番左に描かれた聖女(やはり聖女カタリナ?)も、アウグスティヌスと同様に、外衣の下にアウグスティヌス会の修道服を着ているように見える。さらに重要なのが、別のプレデッラ(図10)の中央に描かれた主題である。これまで特定されたことはなかったが、この場面がほかならぬ修道院の名義聖人、聖女マルタの葬儀を表したものであることは確実である。横たわった聖女の遺骸の左方にはひとりの司教が走り寄り、右側にはイエスが書物を広げて葬儀に参列している。『黄金伝説』によれば、この人物は、マルタの訃報をイエスより受けて急いで駆けつけたペリゲー



図10 「サンタ・マルタの修道女たち」《聖女マルタの死と諸聖人》シエナ，国立絵画館

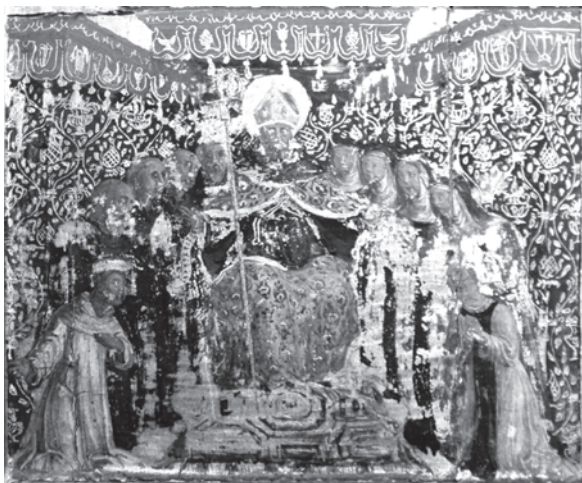


図11 図7の部分（修道士たちに会則を授与する聖アウグスティヌス）

の司教聖フロントであり，彼はイエスとともに聖女を埋葬したという<sup>32)</sup>。この図像がシエナ絵画に登場するのはきわめて稀であり，まさしくサンタ・マルタ修道院の聖歌隊席を飾る14世紀のフレスコ画など，その現存作例は2，3を数えるのみである<sup>33)</sup>ことからしても，この作品が同修道院と何らかの関係にあった可能性は高いように思われる。

他方，「修道女たち」とは異なる手だが同種の環境において制作／受容されていたと考えられる〈描かれた額縁〉(図7)のプレデッラにも，やはりアウグスティヌス隠修士会との関連を示唆する図像が見出される(図11)。中央の玉座に聖アグスティヌスが鎮座し，その両側に居並ぶアウグスティヌス会の修



道士たちに会則を授けている場面である。この主題は、先の「聖女マルタの埋葬」ほど珍しいものではないが、やはりサンタ・マルタ修道院の聖歌隊席にも、同じテーマを扱った14世紀末のフレスコ画が描かれている点は、注目されるべきだろう<sup>34)</sup>。

ところで、このイメージを図像学的に唯一無二のものとしているのは、左に並ぶアウグスティヌス会士たちの一番手前に、アウグスティヌス会の黒い修道服ではなく、なぜかひとりだけ白い僧服をまとった修道士がひざまずいているという事実である。その頭上には光背が輝き、彼が単なる一介の僧ではないことを示している。この人物は、14世紀シエナのカルトジオ会士、福者ピエトロ・ペトロニーニではないだろうか。というのも、福者ペトロニーニの伝記には、彼がサンタ・マルタ女子修道院のことをとりわけ気にかけて、修道女のひとりに顕現したり、彼の死に際して修道院がまばゆい光に包まれたりと、さまざまな奇跡を起こしたことが記されているからである<sup>35)</sup>。さらに重要なことに、ピエトロ・ペトロニーニの従姉妹で、彼と親しい間柄にあったジョヴァンナ・ペトロニーニは、彼女自身サンタ・マルタ修道院の修道女となっているのである<sup>36)</sup>。これらの事実を念頭に置けば、同画面の右前方において、福者ピエトロ・ペトロニーニと対をなすかたちでひざまずく、修練士らしき僧服を着た女性は、彼の従姉妹ジョヴァンナと見なしてよいように思われる。

ここで改めて想起すべきは、すでに見たように、デッラ・ヴァッレ（あるいは彼に情報を提供した18世紀の修道女たち）によれば、当時、このジョヴァンナ・ペトロニーニこそ、サンタ・マルタ修道院において細密画の画派を創始した人物と見なされていたという事実である。「修道女たち」の板絵群と深い関係にあるこの作品に、画派の始祖その人が登場しているのは、単なる偶然とは思われない。もしかするとこの作品もまた、かつてはサンタ・マルタ修道院にあり、「サンタ・マルタ画派」とその起源にまつわる伝承の形成に、何らかのかたちで関与していたのかもしれない。

さて、今一度プレデッラに立ち戻り、今度は右の場面に目を向けてみると（図12）、中央に座する聖者の周囲を多くの人々がとり囲むという、類似した



図12 図7の部分（聖女ウルスラと殉教処女たち，およびゴーリ家の紋章）



図13 図7の部分（聖女カタリナおよびウルスラ，アウグスティヌス  
隠修士会の福者たち）

構図に基づく場面が描かれている。白地に赤十字を象った旗の存在から，中央の人物は聖女ウルスラで，周囲の女性たちは彼女とともに殉教した1万1千人の処女たちの一部であることが分かる。そして，聖女ウルスラもまた，「修道女たち」とその周辺の作品群にきわめて頻繁に登場する人物なのである。実際，同じ額縁の上部を形成するリュネットの右下にも，ウルスラが目立つ位置に，しかもひときわ大きく，アレクサンドリアの聖女カタリナとペアで描かれてい

る(図13)(ちなみにちょうどその背後に、特定こそできないが、アウグスティヌス隠修士会の修道服を着た女性の福者たちの姿が見えることにも注意されたい)。

さらにこれ以外にも、《アレクサンドリアの聖女カタリナの神秘的結婚》(図1)では、聖アウグスティヌスのすぐ右隣に描かれているし、ボンコンヴェントの聖体用キボリウムにも旗をもった姿で描かれている。また、「修道女たち」と関連のある作品群にも目を向けてみると、聖遺物容器として制作された上述の小型板絵(図14)にも、先に見たのとほぼ同じ構図でウルスラと殉教処女たちが描かれている。だが、さらに興味深く重要なのは、16世紀前半に加筆修正が施された14世紀前半の小型板絵《聖母の戴冠》(図15)である。



図14 作者不詳《聖女ウルスラと殉教処女たち》シエナ，国立絵画館

もともとニコロ・ディ・セル・ソツォあるいはその周辺の画家により制作されたと思われるこの祈念画は、「サンタ・マルタの修道女たち」に近い粗野な手法によって、何箇所かに描き直しが加えられている<sup>37)</sup>。とりわけ注目されるのは、画面右下の聖女と、彼女によって執り成される女性である。トゥリーティによるシエナ絵画館の図録(1978年)の図版では、聖女は右手に赤十字の旗を持ち、執り成される女性は殉教の棕櫚の葉を手にしていた(図16)。つまりこれは、明らかに聖ウルスラとその仲間の殉教処女を描いているわけだが、筆者が作品を実見した2008年9月の時点では、すでにこの旗と棕櫚の葉は修復によって除去されており、見るができなかった(図15)。つまりこれらは、もともと別の聖女であった人物像をウルスラへ、注文主の像を殉教処女へと改



図15 ニッコロ・デイ・セル・ソツツォ (?) 《聖母の戴冠》(16世紀に加筆) シエナ, 国立絵画館 (現在の状態)



図16 同 (修復前の状態) 部分 (聖女ウルスラと殉教処女)

変するという明白な意図をもった、16世紀の加筆の産物だったのであり、それを不純な付加物と見なした現代の修復家によって除去されてしまったわけである (ちなみに、ウルスラと対をなす画面左の聖者もまた、元来は聖フランチェスコだったのが、同時期の加筆によって、特定はできないが別の聖女へと変更されている)。このような本来の図像の修正と流用を依頼したのは、「修道女たち」の作品の受容者、あるいはその近辺にあった人物だったと推測される。そしてそれが女性であった可能性はきわめて高い。

ところで、聖女ウルスラに対する崇拝は、これらの板絵が制作されたのとまさしく同じ16世紀前半に高まりを見せ始めるが、聖女アンジェラ・メリーチが

1536年、ブレッシャに聖女ウルスラ同信会を創設したことが、その大きな契機であった。その会員たちは、結婚または出家という、当時の女性に許されていた二者択一の道を選ばず、世俗に居ながらにして純潔を守り聖性を追求するという「リミナルな地位」(ザッリ)を占め、女性の靈性の新しいモデルを提供したのである<sup>38)</sup>。この同信会の守護聖女としては、ウルスラと同じく王族出身の殉教聖女であるアレクサンドリアの聖女カタリナも崇拜されたが、「修道女たち」周辺の作品には、聖女カタリナの神秘的結婚が好んでとり上げられている(図1, 17)。シエナにおいては、シエナ戦争末期の1554年から翌年にかけて、孤児となった女子(イタリア語で「デレリッタ」)の世話をするためのサントルソラ・デッレ・デレリッテ同信会が創設されたが、ウルスラはその守護聖者であった<sup>39)</sup>。「修道女たち」の手になるプレデッラには、赤子や子どもを伴った同定困難な聖人たちが登場する(図10)が、これらがデレリッテ同信会における浮浪児の保護活動を暗示しているという可能性についても、今後考えてみる必要があるだろう。

このように見てくると、「修道女たち」およびその周辺の作品の多くが、サント・マルタ女子修道院と聖女ウルスラ崇拜という、女性的靈性の2つの様態が交差する地点に位置づけられることが理解される。受容者についてこれ以上絞り込むことは、残念ながら現時点ではできないが、それが女性であったことはほぼ確実であろう。また、その〈民衆的〉な作風から想像されるところとは異なり、おそらくその受容者が——「デレリッタ」とは程遠い——富裕層に属していたということは、〈描かれた額縁〉のプレデッラに認められる紋章(図12)が、シエナの名門ゴーリ家のそれであることから理解される<sup>40)</sup>。他方、同プレデッラにおける聖女ウルスラの仲間のひとり(左端)や《キリスト降誕》の聖母マリアが、謙虚な裸足の姿で描かれているという図像的特異性、および古画のリサイクル的転用などからして、この女性が(少なくとも道德上の)慎ましさと清貧を旨としていたことが推測されよう。

#### 4. ジョヴァンニ・ディ・ロレンツォとの連携？

##### — カーゾレ作品をめぐって

「サンタ・マルタの修道女たち」に帰される作品は、その様式や年記のある作品の存在から推して1530年代から50年代にかけて制作されたものと思われるが、1530年代は、シエナ美術においてラファエッロ以前あるいは中世絵画への関心が多様なかたちで顕在化した時代であった。たとえばソドマはこの時期、祭壇画中央の開口部に中世のイコンを埋め込んだ、いわゆる「絵画タベルナクルム」を複数手がけ、イコンの古拙な様式と自らの優美な「マニエラ・モデルナ」を対比させることを通じて、前者の聖性とアウラをいっそう際立たせていた<sup>41)</sup>。他方、同じ頃ジョヴァンニ・ディ・ロレンツォは、光背や衣服の装飾における金の多用、正面性の強いイコニックな人物表現、群像における遠近法的位置関係の無視、簡潔で古拙な図像選択などにおいて、15世紀絵画への回帰を明確に打ち出していた<sup>42)</sup>(その顕著な例としては、サン・ジャコモ聖堂の《無原罪懐胎の聖母》やサン・ロッコ祈祷堂の《聖母被昇天》が挙げられる)。こうした差異化と同化が混在する当時の前ラファエッロ回帰の潮流にあって、「修道女たち」が選択したのは、言うまでもなく後者の道であった。実際、ある意味で中世絵画以上に中世主義たろうとするその作品は、すでに見たように、中世風を装った稚拙なズグラフフィートやプンツォーネによって、14世紀の作品に同化しようとするだけでなく、さらにはその内部へと侵食し、オリジナルの画平面をほとんど覆い尽くしてしまっているのである(図4)。そして、ジョヴァンニ・ディ・ロレンツォと「サンタ・マルタの修道女たち」との類縁性をさらに明白に証するものとしてここで注目したいのが、1枚の板絵である(図17)。

アレクサンドリアの聖女カタリナの神秘的結婚を主題とするこの作品は、シエナ国立絵画館の所蔵になり、トッリーティによる同館のカタログでは「修道女たち」の手に帰されていた<sup>43)</sup>。だが最近、この作品はシエナ近郊カーゾレ・デルサのコッレジャータ付属美術館に移管され、現在は「ジョヴァンニ・



図17 ジョヴァンニ・デイ・ロレンツォ 《アレクサンドリアの聖女カタリナの神秘的結婚》シエナ, 国立絵画館(カーゾレ・デルサ, コッレジャータ付属美術館に寄託)



図18 ジョヴァンニ・デイ・ロレンツォ 《聖母子と聖アンナ》1530年, シエナ, サン・ジローラモ聖堂, 部分

デイ・ロレンツォとバルトロメオ・デイ・ダヴィドに近いシエナ画家」というクレジットとともに、1520年代の作品として展示されている。だが、この板絵はジョヴァンニ・デイ・ロレンツォ「に近い」というよりも、端的に彼の作品と見なして差し支えないように思われる。最も適切な比較対象は、1530年にジョヴァンニ・デイ・ロレンツォが制作した《聖母子と聖アンナ》(シエナ, サン・ジローラモ聖堂, 図18)である。聖母の膝で立ち上がるイエスの揃えられた両足とつぶらな瞳, 聖母や聖女カタリナのまっすぐのびた長い手指, くっきりと強調された鼻の稜線, 微笑んだ口元など, われわれの帰属の議論を支える類似点は枚挙に暇がない。

とはいえ、カーゾレ作品を「修道女たち」に帰していたトッリーティの見解も、まったくの見当外れというわけではない。というのも、ここで多用されているプンツォーネやズグラッフィートなど中世風の工芸的技法は、「修道女た

ち」のそれと酷似しているからである。否、聖者たちの光背を縁取る黒々とした太い輪郭線、そのフリーハンドでぎこちない運筆などは、「修道女たち」におけるそれと同一であるとみなして差し支えないように思われる。そして、われわれのこの仮説が正しいとすれば、カーゾレの作品は、ジョヴァンニ・ディ・ロレンツォと「修道女たち」の共同制作の産物だということになる。あるいはむしろ、中世的な工芸技法を得意とする職人が独立して存在し、この職人がジョヴァンニと「修道女たち」両方の作品の装飾部分のみを担当したのかもしれない。いずれにせよ、1530年代以降のシエナにおけるラファエッロ以前への回帰趣味の背後には、尼僧たちの集団制作体制ではないにせよ、中世の工房を思わせるような非個人主義的な画家同士の連携や分業のかたちが存在していた可能性は、大いにありうるだろう。

### 糊塗と結婚 ― 結論にかえて

従来「サンタ・マルタの修道女たち」という名のもとにグルーピングされてきた作品群は、その作者をサンタ・マルタ修道院の尼僧たちとすることはもはやできないが、受容の場として同修道院とその周辺環境を想定することは、的外れではないだろう。そして、以上の考察から、いくつかの重要な一般的結論を導くことができる。

まず、16世紀シエナにおける古画崇拜は、他の托鉢修道会同様、アウグスティヌス隠修士会あるいはそれと関連の深い環境においても行なわれていたということである。従来の研究においては、ドメニコ会はロザリオ祈禱を、フランチェスコ会は無原罪懐胎の聖母崇拜を市民に普及させるために、これらの信心に捧げられた同信会の礼拝堂に古画を設置し、一般の人々の信仰心を高揚させ、いわば誘導することを試みていたことが、すでに明らかにされている<sup>49)</sup>。「修道女たち」の作品がサンタ・マルタ女子修道会と直接関係を有していたかどうかについては、現時点では確言できないが、もしもそうだとすれば、ドメニコ会やフランチェスコ会に比して研究が進んでいないアウグスティヌス会とその



周辺における聖像崇拜の実態について、新しい光を投げかける契機となりうるだろう。

第2に指摘すべきは、古画崇拜が教会や同信会の礼拝堂など公共的な空間において実践されるのみならず、よりプライベートな領域にも浸透していた可能性である。これは、ラファエッロ以前あるいは中世の古画への様式的関心が、私的な祈念画というやはり中世的な絵画ジャンルへの機能上の関心と連動していたことを示している。

そして最後に、最も重要なのは、今回検討した作品群の作者（たち）が女性であったかどうかは措くにせよ、それらの図像的特質から判断する限り、私的空間における古画や擬古の様式による作品崇拜の実践の中心となっていたのは、やはり女性であったらしいということである。ハイアート＝マニエリスムの進歩的な受容層としての男性／ロウアート＝前ラファエッロ様式の保守的な受容層としての女性、という二項対立の図式を安易に弄することは、言うまでもなく避けねばならない。だがここでは、様式レベルにおけるこうした類推を、図像レベルでの特異性が補強しているように思われるのである。

ここで想起されるのは、「修道女たち」の作品の制作時期にわずかに先立つ1526年、シエナとフィレンツェの間で勃発した戦争、いわゆる「カモッリーアの戦い」の翌年に刊行された、オルランディーニの著作である。そこには、この戦いのさなか、シエナの女たちが「敬虔な像（divote imagini）の足元に身を投げ出して」祈り、救いを求めたと書かれているのである<sup>45</sup>。これはもちろん、男たちが戦場であって町には不在だったこととも関係していようが、特に戦乱などの危機的状況下における（古画を含めた）聖像崇拜の実践の中で、女性たちが小さからぬ役割を担っていた可能性を示唆しているとも読めるのではないだろうか。シエナ共和国の命運が衰亡に向かって急速に傾いていく1530年代から50年代にかけて制作された「サンタ・マルタの修道女たち」の作品群は、単に対抗宗教改革期における芸術上の保守趣味を反映したものではない。その息苦しいほどに緻密で丹念な筆致や、過剰なまでにきらびやかな金襴装飾の下には、共和政末期シエナの困難な時代状況が糊塗されているように見える。さら

に言えば、様式的にラファエッロ以前の絵画〈を〉同化するだけでなく、作品への直接的な介入を通じて物理的にそれ〈に〉同化しようとすることにより、これらの作品は、中世というシエナの失われた黄金時代との幸福な——不可能な——結婚を夢見ているように思われてならない。

## 註

- 1) F. Zeri, *Pittura e Controriforma. L'«arte senza tempo» di Scipione da Gaeta* (1957), Vicenza 1997, pp.22-23; M. Calí, *Da Michelangelo all'Escorial. Momenti del dibattito religioso nell'arte del Cinquecento*, Torino 1980, pp.56-62; *L'età di Savonarola. Fra' Bartolomeo e la Scuola di San Marco*, catalogo della mostra di Firenze, a cura di S. Padovani, Venezia 1996.
- 2) J. W. Bradley, *A Dictionary of Miniaturists, Illuminators, Calligraphers and Copyists*, vol. III, London 1889, p.61; *Dictionary of Women Artists*, ed. by E. Gaze, vol. I, Chicago and London 1997, p.11; G. Greer, *The Obstacle Race. The Fortunes of Women Painters and Their Work*, London 2001, p.161. なお、修道女たちによる絵画制作の事例研究としては以下を参照。J. Hamburger, *Nuns as Artists. The Visual Culture of a Medieval Convent*, Berkeley, Los Angeles and London, 1997.
- 3) P. Torriti, *La Pinacoteca Nazionale di Siena. I dipinti dal XV al XVIII secolo*, Genova 1978, pp.122-128.
- 4) トッリーティは右の聖者を聖ロクスとしている (Torriti, op. cit., p.128) が、これは聖ヨセフと見なすべきであろう。
- 5) この点で筆者はマッケリーニに同意する。M. Maccherini, in *Da Sodoma a Marco Pino. Addenda*, a cura di F. Sricchia Santoro, Firenze 1991, pp.16-20 (17).
- 6) 一方マッケリーニ (ibid.) やチャンポリーニ (M. Ciampolini, "Pitture e sculture della Nobile Contrada del Nicchio", in *Il Museo e l'Oratorio della Nobile Contrada del Nicchio*, a cura di M. Ciampolini, Siena 1997, pp.19-54, in part. p.30) は、「修道女たち」への帰属に特に疑義を呈してはいない。
- 7) これら2枚のビッケルナの帰属については、それぞれ以下を参照。E. Carli, *Le Tavollette di Biccherna e di altri uffici dello Stato di Siena*, Firenze 1950, p.84, n.72; Ciampolini, op. cit., p.31.
- 8) これらについてはそれぞれ以下を参照。Ibid.; Maccherini, op. cit.
- 9) Ciampolini, op. cit. なお後者については次の文献も参照。A. M. Guiducci, in *Museo d'arte sacra della Val d'Arbia, Buonconvento*, a cura di A. M. Guiducci, Siena 1998, pp.66-67 (リッチョの追隨者による1570年頃の作品とする)。
- 10) この作品については以下を参照。F. Orteni, in *Pintoricchio*, catalogo della mostra di

- Perugia e Spello, a cura di V. Garibaldi e F. F. Mancini, Cinisello Balsamo 2008, pp.260-261.
- 11) この部分（カンヴァス画）については下記を参照。Torriti, op. cit., p.74.
- 12) いずれの技法もチェンニーニが詳しく紹介している。チェンニーニ『絵術書の書』辻茂・石原靖夫・望月一史訳, 岩波書店, 1991年, 第140-142章(85-87頁)。また, それぞれ以下も参照。E. S. Skaug, *Punch Marks from Giotto to Fra Angelico*, 2 vols., Oslo 1994; N. E. Muller, “The Development of *Sgraffito* in Sieneese Painting”, in *Simone Martini*, atti del convegno (Siena, 27, 28, 29 marzo 1985), a cura di L. Bellosi, Firenze 1988, pp.147-150.
- 13) この技法については以下を参照。M. S. Frinta, “Stamped Halos in the ‘Maestà’ of Simone Martini”, in *Simone Martini* cit., pp.139-145.
- 14) 16世紀前半のシエナ絵画においてはこれ以外にも, かつて古画を両脇から枠づけていたと考えられる天使像が存在する。たとえば, シエナ国立絵画館と同地のキージ=サラチーニ・コレクションに分蔵されている, ジャコモ・パッキアロッティによる一対の小型板絵《崇拜する天使》や, 近年チャンポリーニによりベッカフーミに帰された《2人の奏楽天使》(シエナ, 国立絵画館)である。パッキアロッティ作品については以下を参照。Torriti, op. cit., p.59; A. Angelini, in *Da Sodoma a Marco Pino. Pittori a Siena nella prima metà del Cinquecento*, catalogo della mostra di Siena, a cura di F. Sricchia Santoro, Firenze 1988, p.44. ベッカフーミ作品については以下を参照。M. Ciampolini, “Giovanni di Lorenzo e altri maestri della pittura senese nel primo Cinquecento,” in *Giovanni di Lorenzo dipintore. La sua arte e il suo impegno nell’oratorio della Torre*, a cura di M. Ciampolini, Siena 1997, pp.11-36 (in part. p.14); M. Torriti, in P. Torriti et al., *Beccafumi*, Milano 1998, pp.125-126.
- 15) ロレンツェッティ作品については以下を参照。P. Torriti, *Pinacoteca Nazionale di Siena. I dipinti dal XII al XV secolo*, Genova 1977, p.107; C. Volpe, *Pietro Lorenzetti*, a cura di M. Lucco, Milano 1989, pp.208-209.
- 16) このサーノ・ディ・ピエトロ作品については以下を参照。Torriti, *Pinacoteca Nazionale di Siena. I dipinti dal XII al XV secolo* cit., p.280. マッケリーニはこの加筆部分を「確実に〈修道女たち〉の手になる」ものとしているが (Maccherini, op. cit., p.20), 洗練された人体表象とその引き延ばされたプロポーションにおいてより「マニエラ」的であり, 「修道女たち」の鈍重で生硬な人物表現とは一線を画している。
- 17) このタイプの介入一般については以下を参照。C. Hoeniger, *The Renovation of Painting in Tuscany, 1250-1500*, Cambridge, New York and Melbourne 1995, chap.5.
- 18) 14世紀の画家たちによる中央部分については以下を参照。Torriti, *Pinacoteca Nazionale di Siena. I dipinti dal XII al XV secolo* cit., p.148.
- 19) トッリーティはアンドレア・ディ・バルトロ周辺の画家の作品としている (ibid., p.342)。

- 20) この種の板絵＝聖遺物容器については、以下におけるコメントも参照。H. Belting, *Likeness and Presence. A History of the Image before the Era of Art* (1990), trans. by E. Jephcott, Chicago and London 1994, p.308.
- 21) この作品については以下を参照。Torriti, *La Pinacoteca Nazionale di Siena. I dipinti dal XV al XVIII secolo* cit., p.121 (リッチョと工房に帰属)；Ciampolini, “Giovanni di Lorenzo” cit., pp.33-34 (ジョヴァンニ・デイ・ロレンツォへの帰属を疑問符付きで提案)。
- 22) デッラ・ヴァッレと『シエナ書簡』については以下を参照。G. Previtali, “Guglielmo della Valle”, in *Paragone*, 77, 1956, pp.3-11；Id., *La fortuna dei primitivi dal Vasari ai neoclassici* (1964), Torino 1989, pp.107-115；M. Dei, “Genesi e ricezione delle *Lettere Sanesi* di Guglielmo della Valle”, in *Prospettiva*, n.105, 2002, pp.51-66.
- 23) G. Della Valle, *Lettere sanesi sopra le belle arti*, tomo II, Roma 1785, pp.245 (ma 255)-256. さらに pp.241-242, n.1 も参照。
- 24) L. De Angelis, *Ragguaglio del nuovo Istituto delle Belle Arti stabilito in Siena*, Siena 1816, p.42, n.4, pp.48-49, n.22. このあたりの経緯については、Maccherini, op. cit. を参照。
- 25) C. Pini, *Catalogo della Galleria dell'Istituto di Belle Arti a Siena*, Siena 1842, p.15, n.33.
- 26) E. Romagnoli, *Biografia Cronologica de' Bellartisti Senesi dal secolo XII a tutto il XVIII (ante 1835)*, vol. II, Firenze 1976, pp.489-494 (in part. pp.491-492).
- 27) E. Jakobsen, *Das Quattrocento in Siena. Studien in der Gemäldegalerie der Akademie*, Strassburg 1908, pp.77-78.
- 28) C. Brandi, *La Regia Pinacoteca di Siena*, Roma 1933, pp.154, 245-246.
- 29) 註3を参照。
- 30) Maccherini, op. cit.
- 31) Ciampolini, “Pitture e sculture” cit., p.31.
- 32) ヤコブス・デ・ウォラギネ『黄金伝説』第3巻, 前田敬作・西井武訳, 人文書院, 1986年, 49-50頁。
- 33) M. Corsi, *Gli affreschi medievali in Santa Marta a Siena. Studio iconografico*, Siena 2005, pp.31-35.
- 34) Ibid., pp.37-40.
- 35) この福者については以下を参照。U. Meattini, *Santi senesi*, Poggibonsi, s.d., pp.171-175；*Santi e beati senesi. Testi e immagini a stampa*, catalogo della mostra di Siena, a cura di F. Bisogni e M. De Gregorio, Siena 2000, p.121.
- 36) Corsi, op. cit., p.21.
- 37) Torriti, *La Pinacoteca Nazionale di Siena. I dipinti dal XII al XV secolo* cit., p.152；V. M. Schmidt, *Painted Piety. Panel Paintings for Personal Devotion in Tuscany 1250-1400*, Firenze 2005, p.118.
- 38) G. Zari, “Ursula and Catherine : The Marriage of Virgins in the Sixteenth Century”, in

- Creative Women in Medieval and Early Modern Italy. A Religious and Artistic Renaissance*, eds. by A. Matter and J. Coakley, Philadelphia 1994, pp.237-278.
- 39) A. Liberati, “Conservatorio e Congregazione di Sant’Orsola detta delle Derelitte (Chiese, monasteri, oratori e spedali senesi. Ricordi e notizie)”, in *Bullettino senese di storia patria*, XLVII, 1940, pp.68-72; M. A. Ceppari Ridolfi e P. Turrini, “Il movimento associativo e devozionale dei laici nella Chiesa senese (secc. XIII-XIX)”, in *Chiesa e vita religiosa a Siena dalle origini al Grande Giubileo*, atti del convegno di studi (Siena 25-27 ottobre 2000), a cura di A. Mirizio e P. Nardi, Siena 2002, pp.247-303 (in part. pp.255, 260, 277, 279, 295).
- 40) ここでは紋章を特定するにあたり、下記におけるゴーリ家の紋章についての記述を参考にした。*Le Biccherne. Tavole dipinte delle magistrature senesi (secoli XIII-XVIII)*, a cura di L. Borgia, E. Carli, M. A. Ceppari, U. Morandi, P. Sinibaldi, C. Zarrilli, Firenze 1984, p.350.
- 41) この問題については以下の一連の拙論を参照。「闘争の表象／表象の闘争——ソドマによるロザリオ同信会のための2作品をめぐって」『美学』美学会編、第53巻、第4号(通巻第212号)、2003年、28-41頁。Id., “Battle, Controversy, and Two Polemical Images by Sodoma”, in *Res. Anthropology and Aesthetics*, no.45, autumn 2004, pp.53-72; 「帝国と自由——ソドマのスペイン人礼拝堂装飾にみる皇帝礼賛と聖母崇拜」『美術史』美術史学会編、第157冊、2004年、116-132頁。
- 42) Ciampolini, “Giovanni di Lorenzo” cit., pp.28-29.
- 43) 本図の帰属の議論については註6を参照。
- 44) ドメニコ会については、註41に挙げた拙論を参照。フランチェスコ会については今後の研究が待たれるが、さしあたっては以下における言及を参照。V. Lusini, *Storia della Basilica di S. Francesco in Siena*, Siena 1894, pp.155, 177-178.
- 45) A. M. Orlandini, *La gloriosa vittoria de sanesi per mirabil maniera conseguita nel mese di luglio del anno MDXXVI*, Siena 1527, p.32r.

### 【謝辞 (ringraziamenti)】

絵画館収蔵庫での実地調査と写真撮影にあたりご協力いただいた Dott.ssa Anna Maria Guiducci (シエナ国立絵画館館長)、多くの作品写真をスキャンしてデータをご送付下さった Dott. Fabio Torchio (シエナ文化財監督局写真室) の両氏に、衷心より謝意を表します。なお本稿は、科学研究費補助金基盤研究(B)「近代西欧に於けるくラファエッロ以前」問題の研究(代表者喜多崎親)による研究成果の一部である。研究会の席で有益なご助言をお寄せ下さった喜多崎氏とメンバー各位にも感謝いたします。