

ガイド・レーニ 《ロザリオの聖母》に関する一考察

《キーワード》十五玄義 マドンナ・ディ・サン・ルカ至聖所聖堂 ボローニャ

宇 埜 直 子

はじめに

ガイド・レーニが描いた《ロザリオの聖母》の祭壇画は現在でもボローニャ近郊モンテ・デッラ・グアルディアのマドンナ・ディ・サン・ルカ至聖所聖堂にある(図1)^①。この聖堂には聖ルカが描いたと言い伝えられている聖母子のイコンがあり、このイコンが一四三三年に大雨を晴らすという奇跡を起こしてからイコンとサン・ルカ聖堂はボローニャの人々の絶大なる崇拜を集めていた^②。レーニの伝記を書いたマルヴァジアによると、このイコンの両脇に設置するための二点の小さい絵をレーニが制作すると、サン・ルカ聖堂を管轄していたドメニコ会の修道女たちがこれらの作品を非常に気に入り、聖堂の第一礼拝堂の祭壇画として《ロザリオの聖母》をレーニに注文したという^③。

ここには、聖堂内に雲に乗って顕現した聖母子からロザリオの数珠を授けられている聖ドミニクスが描かれている。聖ドミニクスの



(図1)
ガイド・レーニ
《ロザリオの聖母》
カンヴァスに油彩、
260 × 220cm、
ボローニャ、モンテ・
デッラ・グアルディア、
マドンナ・ディ・サン・
ルカ至聖所聖堂

いる同じ床面に彼の持物であるユリと本を持つ二人のプットーがいる。画面の下三分の一、階段の下には、三種の植物が植えられた鉢が置かれ、それぞれの枝に五個ずつメダイヨンが掛けられている。そこには聖母とキリストの生涯からの十五場面、つまり十五玄義が描きこまれている。左の薔薇の枝には喜びの玄義を表す、「受胎告知」「訪問」「生誕」「神殿奉獻」「博士たちとの論議」、中央の茨の枝には悲しみの玄義を表す、「ゲッセマネの祈り」「笞打ち」「嘲弄」「十字架への道行」「磔刑」、右の棕櫚の葉には栄光の玄義を表す、「キリストの復活」「キリストの昇天」「聖霊降臨」「聖母被昇天」「聖母の戴冠」が描かれている。この祭壇画で注目するべきは十五玄義図の表現方法であり、後から確認するようにポローニャとその周辺の《ロザリオの聖母》祭壇画では特殊なもので、さらに奇妙にも聖母の顔が陰になっている点も看過できない。

祭壇画より以前に制作された二点の「小さい絵」は残っていないが、これらの注文に関しては、初期のレーニの支持者であり、ドミニコ会のため仕事をしていた建築家フロリアーノ・アンブロシオの仲介が示唆されている。⁴レーニはドミニコ会修道女たちの城壁外のマドンナ・デイ・サン・ルカ聖堂と市中のサン・マッテア聖堂それぞれに、同時期に作品を制作しており、⁵《ロザリオの聖母》の制作年代は一五八七―八八年とされている。⁶

マルヴァジアの記述によると、レーニは聖母マリアへの信仰が非常に厚く、サン・ルカ至聖所聖堂の聖母子のイコンに祈りを捧げるためにモンテ・デッラ・グアルディアに毎週土曜日に上り、毎晩キリストと聖母の生涯について瞑想していた。⁷レーニにサン・ルカ聖

堂の《ロザリオの聖母》が注文された背景には、彼のこの至聖所聖堂への特別な信仰心もあったと考えられている。

本論ではポローニャとその周辺の《ロザリオの聖母》のおもな先行例と比較することで明らかになるレーニの新しい取り組み、先行研究では触れられてこなかった十五玄義の表現方法の着想源、聖母の顔が陰になっている理由について考察する。その前にまず「ロザリオ」について簡単に説明する。

一、ロザリオの祈り、ロザリオの聖母⁸

ロザリオとは「ロザリオの数珠」と「ロザリオの祈り」両方をさす言葉で、ロザリオの祈りとは数珠を繰って数えながら「天使祝詞／アヴェ・マリア」を詩篇と同じ数、百五十回を唱え、上述のキリストとマリアの生涯の十五場面を瞑想するものである。「天使祝詞」十回につき、その前後に「主の祈り」「栄唱」を挿入したものを一連とし、ロザリオの数珠の十個の小珠と一個の大珠の連続という並びはこれに相当する。そして一連で一玄義を瞑想するというものである。

このロザリオの祈りは、一五世紀ブルターニュのドミニコ会士アラヌス・デ・ルーペ（アラノー・デ・ラ・ロッシュユ、一四七五没）が伝道し始めたものである。ドミニコ会の創始者である聖ドミニクスがアルビジョワ派討伐の際に、アルビの聖堂で勝利を祈願していると、そこに聖母が顕現してロザリオの数珠を授けられ、その加護のおかげで翌日のミュレの戦いに勝利したという伝説を信じて、ア

ラスが聖母を讃える祈りとして普及に努めたのが発祥である。

一四七四年ケルンに初めてロザリオの同信会が設立され、一四七九年同信会設立の立役者であったケルンの修道院長ヤーコプ・スプレングラーの要請で、シクストゥス四世によってロザリオ同信会の活動が正式に認可される。⁹⁾ イタリアには一四八〇年ヴェネツィアに初めて同信会が設立され、ボローニャにはヴェネツィアに次いで同信会が設立された可能性が指摘されている。¹⁰⁾ ロザリオの同信会は男女の区別なく入信でき、会費も必要とせず、祈りも週に一度の百五十回の完遂を目指して毎日少しずつ家やロザリオ礼拝堂で祈るという制限の少ないものだった。その後、インノケンティウス八世、アレクサンデル六世が同信会の会員に贖宥を与え、確認したことも相まって、ロザリオの祈りとその同信会は広く人気を得て急速に普及した。¹¹⁾

ロザリオ同信会はその起源からドミニコ会と強く結びついて発展してきた同信会であった。ロザリオの伝道と同信会の設立はドミニコ会が独占しており、同信会はドミニコ会の聖堂に設立されていたが一五六九年ドミニコ会士の教皇ピウス五世は、ドミニコ会総長もしくはその代理人のみが同信会を設立できる権利を確認した。¹²⁾

寄進者などがロザリオの数珠を手に行っている作例は一五世紀の終わり以前にもあるが、聖母からロザリオを授けられるという「ロザリオの聖母」のイメージは、ロザリオの祈りを普及するための版画や規律、祈りの手引書の挿絵に現れ、その登場初期には新しい図像のため混乱が見られたが、同信会の設立に伴う祭壇画、祭壇彫刻の制作によって発展する。イタリアでは、玉座に座った、もしくは雲

に乗った聖母からロザリオを授かる聖ドミニクスを中心に、ときに諸聖人、寄進者、同信会のメンバーが参列し、後にはドミニコ会の聖人であるシエナの聖カテリーナも現れる。

一五六九年九月一七日ピウス五世はロザリオの祈りを定義し、「ロザリオもしくは『神聖なるおとめマリアの詩篇』¹³⁾は、神を称える、非常に敬虔な祈りである。すべての人々に手が届く容易な方法で神聖なるおとめマリア自身を賛美することで成り立っている。天使の挨拶（『天使祝詞』を百五〇回、ダヴィデの詩篇と同じ回数繰り返し、十回ごとに主の祈りを挿み、主イエス・キリストの生涯を例証する決められた瞑想をするものである」と教書を公布した。ここで贖宥を受けるには、口頭の祈りだけではなく玄義の瞑想が不可欠と宣言された。¹⁴⁾ このためロザリオの祈りに専心しやすくなるための十五玄義は、教育的機能を持って中央パネルの聖母子と聖ドミニクスと同時を描かれ、イタリアでは周囲をぐるりと取り囲む形式が一般的であった。

二、ボローニャとその周辺の《ロザリオの聖母》

その簡単な祈りの方法、入会に制限のない同信会、そして贖宥と結びついて「ロザリオの聖母」を奉る祭壇は急速に普及するが、ボローニャは聖ドミニクスが埋葬された場所であり、その起源が聖ドミニクスにまつわるこの祈りは特に熱心に信仰されたと考えられる。一五七〇年ごろボローニャ、サン・ドメニコ・フォリ・ポルタ・マツジョーレ聖堂のロザリオ同信会がガブリエーレ・フェツランティー



(図2) プロスペロ・フォンタナ《ロザリオの聖母》ボローニャ、イステイトゥート・マテルニタ・エ・インファンツィア



(図3) ジョヴァン・バッティスタ・ラメンギ工房《ロザリオの祭壇画》バニャカヴァッロ、サンタ・マリア・デル・カルミネ聖堂

二に「聖ドミニクスとシエナの聖カタリナにロザリオを手渡す聖母」をフレスコ装飾させたという記述が残っているが、ピウス五世が一五七一年のトルコ軍に対するレパントの海戦の勝利を、ロザリオの聖母に執り成しを祈願したおかげであると認めて、さらに贖宥を¹⁶与えて以降、より一層ロザリオの祭壇画が奉られるようになった。ロザリオの祈りはアルビジョワ派討伐に勝利をもたらしたというその起源から異端に対して効果のあるものとされていたため、レパントの海戦の勝利の熱狂とともに、トレント公会議後の反宗教改革の流れにも乗じて、ロザリオの祈りとその同心会は爆発的に普及し、ボローニャとその周辺でもその数は増加する。

ボローニャでは、レパントの勝利の直後、一五七一年頃プロスペロ・フォンタナ(一五二二—一五九七)が《ロザリオの聖母》¹⁷(ボロー

ニャ、イステイトゥート・マテルニタ・エ・インファンツィア、図2)の祭壇画を制作する。聖母子から降ろされたロザリオを聖ドミニクスが右腕を伸ばして受け取っており、画面左下に大きく差し入れられた寄進者は聖人の左手にすでに持たれている数珠を受け取っている。聖ドミニクスが聖母子からロザリオを受け取り、もう一方の手で寄進者や観者に別のロザリオの数珠を示すという、聖人が行う地上と天との間の執り成しが強調された型は、贖宥に結びつく同心会のメンバーの救済を象徴するものであり、バルトロメオ・パッセロッティやピエトロ・ファッチーニに受け継がれ、ボローニャで人気を博したものと思われる。瞑想を促す十五玄義は伝統に従って

四角いパネルで周囲を取り囲んでいる。

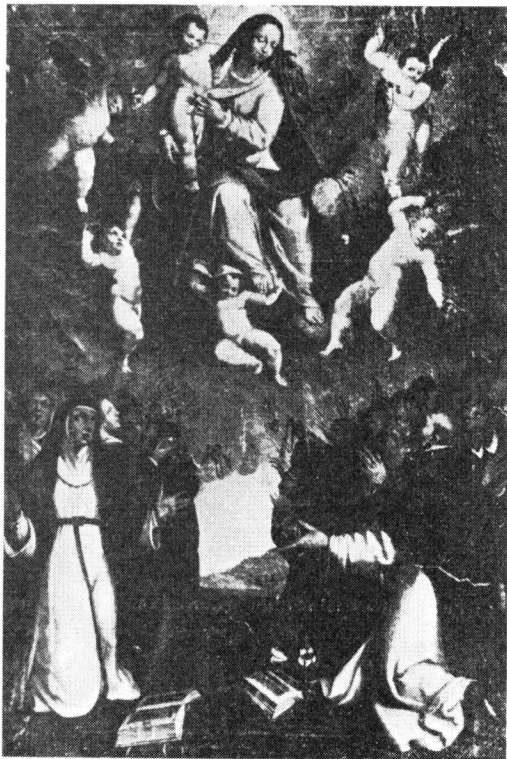
バニヤカヴァツロ、サンタ・マリア・デル・カルミネ聖堂にジョヴァン・バティスタ・ラメンギ（バニヤカヴァツロ（子）、一五二一—一六〇一）の工房が描いた《ロザリオの祭壇画》（図3）は、一五八三年にロザリオ同信会から主祭壇画を注文され、一五八五年に完成したものである。¹⁸ 中心場面は、上下に分けられ、上方の雲に乗った聖母子が下方に並ぶドミニコ会の諸聖人に向かってロザリオを示している。聖ドミニクスは観者と同じように背後を見せて跪い



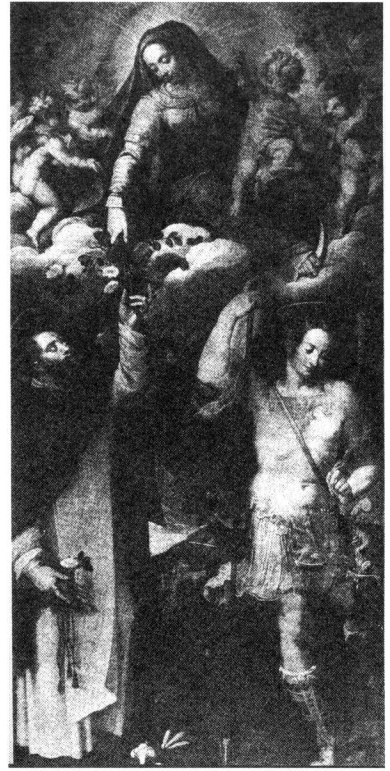
（図4）ジョヴァン・バティスタ・ラメンギ《ロザリオの聖母》
個人蔵

ている。十五玄義は伝統的に周囲を小さいパネルが取り囲んでいる。同じジョヴァン・バティスタ・ラメンギによる個人蔵の《諸聖人の前でドミニクスとシエナのカテリナにロザリオを授ける聖母子》¹⁹（図4）は、もとはロザリオの祭壇画の一部であったが、額縁と周りの十五玄義が欠けており、上部も削られている。両脇に控えたドミニコ会の聖人たちにロザリオを手渡す聖母はこちらに視線を向けており、観者に近い地面にはドミニクスの持物である百合とロザリオの名前が象徴する薔薇の花が散らばっている。

バルトロメオ・パッセロッティ（一五二九—一五九二）は《ロザリオの聖母》をよく描いた画家である。一五七五—一八〇年頃サツソレオーネ、サン・プロスペロ聖堂ロザリオ礼拝堂のために描いた《ロザリオの聖母》²⁰（図5）は第二次大戦時に焼失し図版だけが残る。



（図5）バルトロメオ・パッセロッティ《ロザリオの聖母》消失、以前はサツソレオーネ、サン・プロスペロ聖堂ロザリオ礼拝堂



(図6) バルトロメオ・パッセロッチィ《ロザリオの聖母、聖ドミニクスと大天使ミカエル》ボローニャ、カステル・サン・ピエトロ、司教区聖堂

画面を二分割し、上にはキリストを抱いた聖母、下には跪いて見上げている聖ドミニクスとシエナの聖カタリナがおり、地面には広げられたままの本と百合がある。両聖人の背後の修道士や修道女たちも聖母を見上げ、観者の動作を誘導している。またパッセロッチィは、一五七五年頃ロザリオの祭壇が献堂されていたカステル・サン・ピエトロの司教区聖堂のために《ロザリオの聖母、聖ドミニクスと大天使ミカエル》²¹⁾(図6)を制作している。画面上方三分の一、雲の上で三日月を踏みながら膝を折って座った聖母がロザリオを下ろしており、左腕に抱かれた幼児キリストは聖ドミニクスを見下ろしながら右手で天を指している。下方左の聖ドミニクスが聖母を見上げながら伸ばした左手でロザリオと薔薇を受け取るうとしている



(図7) ピエトロ・ファッチーニ《ロザリオの聖母》ボローニャ、クアルト・インフェリオーレ、司教区聖堂

が、下ろした右手にはすでにロザリオと薔薇が握られている。右には大天使ミカエルがおり、天秤の上で天に昇ろうとする跪いた人物の手には、模範を示すようにロザリオが握られている。下辺の二人の間には遠く山並み、地面には百合と薔薇が見える。同聖堂のロザリオの祭壇で現在奉られているロザリオの聖母像を取り囲む十五玄義の祭壇衝立は、この《ロザリオの聖母》と関連するものとしてパッセロッチィまたはその工房作と考えられている。さらにパッセロッチィにはモデナ、サン・ドメニコ聖堂の上部聖堂聖歌隊席にあった《ロザリオの聖母、聖ドミニクス、シエナの聖カタリナ、ダヴィデ王、



(図8) ルドヴィコ・カラッチ《聖ヒュアキントスの幻視》ルーブル美術館

グレゴリウス一三世、信者たち⁽²²⁾》(モデナ、セミナリオ・メトロポリターノ)も帰属されており、一五八〇―一八三年の作品と考えられている。

ピエトロ・ファッチーニ(一五六二―一六〇二)に関しては、一五八五年サン・マッテア修道院のドミニコ会の修道女たちが聖堂を再建したときに祭壇画を注文され、ロザリオの玄義が下にある《生誕》を描いたという記述が残っている⁽²³⁾。また、ファッチーニはクアルト・インフェリオレ司教区聖堂の《ロザリオの聖母》(図7)を描き、一五九二―九四年頃の作品とされている⁽²⁴⁾。一枚のキャンバスに中央パネルと別個の十五玄義がはめ込まれたように見せかけられていて、中央場面では聖母がドミニクスにロザリオを授け、ドミニクスはそれを左手で受け取り、右手で画面のこちら側に手渡

している。十五玄義は中心イメージの周りに配されているが、薔薇の枝でつながれた珍しい楕円のメダリオンに描かれている。メダリオンに十五玄義を描き込むという形式はレーニの祭壇画の先行作例といえるかもしれない。いずれにせよ、これまで見て来たボローニャとその周辺の《ロザリオの聖母》の祭壇画は観者である同信会のメンバーの存在を強く意識したものであり、聖人が授かったロザリオをこちら側に提示していたり、聖母が下ろすロザリオを観者とともに見上げるポーズが導入されていることがわかる。

レーニの《ロザリオの聖母》に関する先行研究において、画面上部の聖母からロザリオを手渡される聖ドミニクスの構図の着想源として指摘されているのは、ルドヴィコ・カラッチの《聖ヒュアキントスの幻視》⁽²⁵⁾(一五九四年、ルーブル美術館。以前はボローニャ、サン・ドメニコ聖堂、トゥッリーニ礼拝堂、図8)である⁽²⁶⁾。ルドヴィコ・カラッチは一五九八年に断交するまで、カラッチ・アカデミーにおけるレーニの師匠であった。レーニの祭壇画とルドヴィコの《ヒュアキントスの幻視》を比較すると、ドメニコ会の聖人に聖母が顕現するという主題、対角線構図は確かに類似しているが、ゲルチーノに影響を与えたといわれる鮮やかな、特に青の色彩や、聖人のやせた容貌の現実的表現などレーニの作品とは異なる点もある。

「ロザリオの聖母」の図像において、レーニの祭壇画に見られる聖母子と聖ドミニクスのみという構想は、聖母子から同信会のメンバーたちがロザリオを受け取る型とともに、「ロザリオの聖母」図像の発祥から北方版画に存在していたものである。この伝統の間に位置する、フェデリコ・バロッチのセニガッリア、パラッツォ・マ

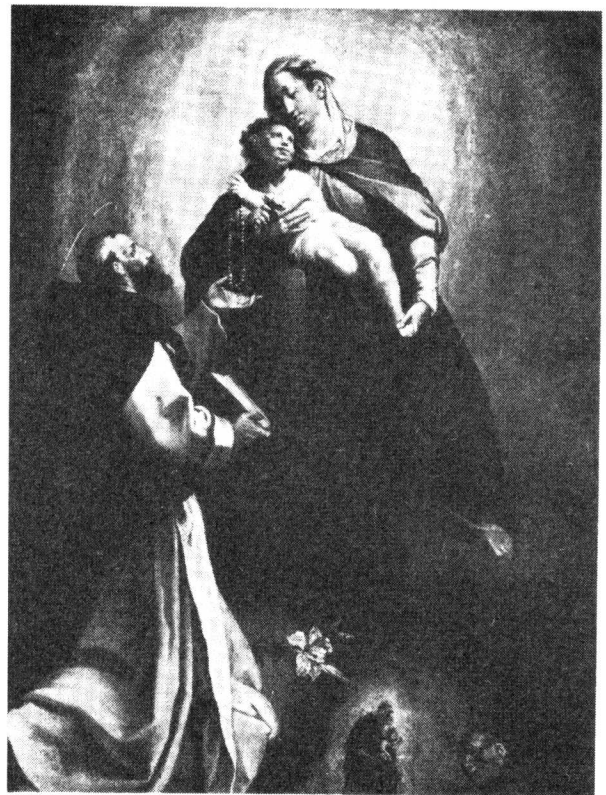


(図9) フェデリコ・バロッチ《ロザリオの聖母》
セニガッリア、パラッツォ・マスタイ

スタイの《ロザリオの聖母》(図9)では、荒野という場面設定の中で、画面上方に大きく顕現した聖母子が両腕を広げる聖ドミニクスにロザリオを垂直に下ろしている。

ボローニャにおける、聖母子と聖ドミニクスだけが現れる先行作例には、ジョヴァンニ・バッティスタ・クレモニーニに帰属されているブドリオ絵画館の《ロザリオの聖母》(図10)がある。光り輝く雲の中とともに顕現した聖母からロザリオを受け取る聖ドミニクスという非常に簡単な構図は、レーニと特に共通するものであるように思われる。

レーニの祭壇画における聖ドミニクスの横顔の図像については、パルミジャーニーノがボローニャ滞在時に制作した作品《サンタ・マルゲリータの聖母》(ボローニャ国立絵画館、以前はサンタ・マル



(図10) ジョヴァンニ・バッティスタ・クレモニーニ《ロザリオの聖母》ブドリオ絵画館

ゲリータ聖堂ジュステイ礼拝堂、図11)に由来すると思われる、この作品は一五八〇年代にカラッチらも影響を受けたものである。アゴスティニーノ・カラッチ《聖母子と聖マルゲリータ、聖チエチリア、聖ベネディクトゥス》(二五八六年、パルマ国立絵画館、以前はパルマ、サン・パオロ女子修道院、図12)における左側の聖マルゲリータや、ルドヴィコ・カラッチ《聖ヴィンツェンツォの聖母の顕現》(ボローニャ、ウニクレディト・グループ・コレクション、図13)の、聖人の見上げる横顔の角度や視線の向きはパルミジャーニーノから直接影響を受けたものと思われる。一方で、クレモニーニの作品は同じパルミジャーニーノの作品から聖母を踏襲している。しかしこれはパルミジャーニーノの影響力の大きさを示すに過ぎない。



(図 12) アゴスティーノ・カラッチ 《聖母子と聖マルゲリータ、聖チェチリア、聖ベネディクトゥス》パルマ、国立絵画館



(図 11) パルミジャーニョ《サンタ・マルゲリータの聖母》ボローニャ、国立絵画館



(図 13) ルドヴィコ・カラッチ 《聖ヴィンツェンツォの聖母の顕現》ボローニャ、ウニクレディット・グループ・コレクション

クレモニーニの作品との強い類似はほかにもある。前述したように、「ロザリオの聖母」の祭壇画は観者としての同信会のメンバーが強く意識されていた。しかし、クレモニーニの作品はレーニのものと同じように、聖ドミニクスは両手で数珠を授かり起きている奇跡に没頭しているので、同信会のメンバーである観者の存在は除外され画面内で完結しているように見える。クレモニーニの作品では、左下に同定されないドミニコ会の聖人が控えめに挿入されてその聖人が体験した幻視のように表現されているが、レーニの《ロザリオの聖母》における新たな装置は、上部の完結した「聖ドミニクスの奇跡」と観者の間に存在する下部に描かれた十五玄義である。

画面上部の構図に関してクレモニーニの作品がレーニの祭壇画に直接影響を与えたとは考えにくい。パルミジャーニョの《サンタ・マルゲリータの聖母》からの借用は別にしても、共通する要素は多

い。聖下ミニクスを側面から捉える構図は一見して明らかで、聖下ミニクスが体験した幻視の場面に焦点を当てた全体に、観者である同心会のメンバーや寄進者が画面に登場せず、画面内からの働きかけがないことは、ポローニヤで人気を博した伝統とは異なるレーニの祭壇画の先行例といえる。

三、十五玄義図

マルヴァジアは、レーニが祭壇画の周囲を囲む玄義の表現の硬直した定型表現（「secaggine」）を破棄し、その代わり鉢に植えられた薔薇の木に咲く花としてそれぞれのイメージを生き生きと表現したと述べている。マルヴァジアの言うとおり、レーニの作品の十五玄義は、これまで見てきたポローニヤのロザリオの聖母のそれと比較すると、別個のパネルとしてではなく画面下部に挿入され、三つの植物（薔薇、茨、棕櫚）に掛けられたメダリオンとして描かれるという特別なものであることがわかる。

十五玄義が画面下部に挿入された理由については、ロザリオの信奉者たちを画面上部へ導くための装置として設置されたと述べた。ポローニヤにおけるロザリオの聖母の祭壇画は聖人の執り成しによる同心会メンバーの救済に重点が置かれていたが、レーニの祭壇画は同心会のメンバー側からのより能動的な働きかけを要求するようである。この工夫は神学的根拠に基づいたものと考えられる。祭壇画の前で同心会のメンバーは画面の外から天使祝詞を唱えながら、中間に位置する十五玄義を見て瞑想したのであるが、それだけでは



(図14) フェデリコ・バロッチ《アッシジの贖宥》
ウルビーノ、サン・フランチェスコ聖堂

なくより上位にある聖母が顕現した聖人の法悦状態を指すよう差し向けられていたのかもしれない。つまりレーニの祭壇画が図示しているのは、眼で見て、心で想起し、抽象的な存在を観想するというアウグスティヌスの三段階の精神的上昇のようである。³¹それは構図における絵の上下というだけでなく、画面内の階段で仕切られた設定もこの関係を補強している。レーニがカラッチ・アカデミーで獲得した自然主義的表現は、天使や聖母子をまるで肉体を持って存在するかのよう³²に現前させるが、階段の上に設置された柱とカーテンは聖母子と聖人の存在する次元が異なることを示している。

この柱とカーテンのモチーフ、特に階段で仕切られた祭壇との境目にある球のついた柱は、バロッチの《アッシジの贖宥》³²（一五七四―七六年、ウルビーノ、サン・フランチェスコ聖堂、図14）と同様



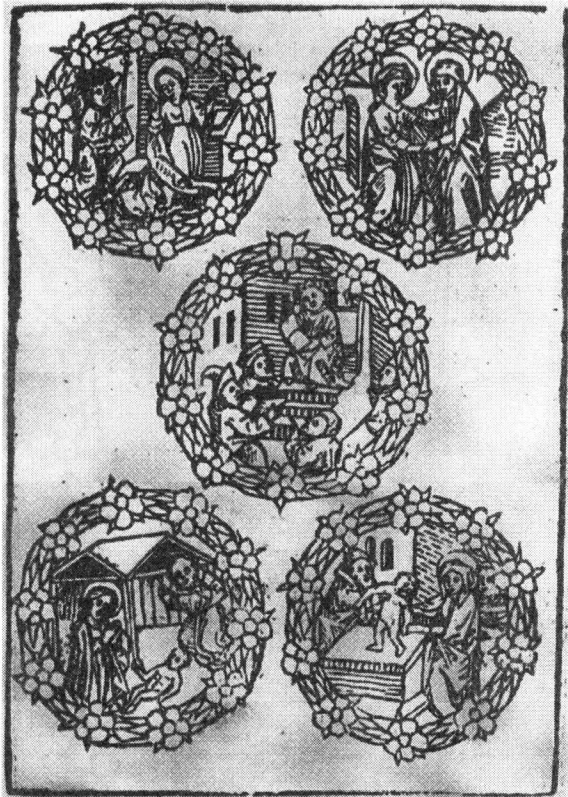
(図15) グイド・レーニ《ロザリオの聖母》部分「十五玄義」

次に十五玄義そのものの表現方法について、鉢に植えられた三種の枝にメダリオンを掛けるという手法はポローニャの祭壇画にお

響が指摘されている。パロッチの《アッシジの贖宥》は一五八一年に自刻により版画化され広く流通していたので、レーニが知りえた可能性があると思われる。

いては特殊なものであったことがわかる(図15)。しかし、十五玄義を三部に分ける、メダリオンを用いる、植物を背景にするというそれぞれの特徴には先行例がある。

円形のフォーマットで聖母とキリストの生涯の場面を描くことは「ロザリオの聖母」図像が考案された以前から北方に存在しており、³⁴⁾十五玄義をレーニが3種の植物で表したように、受肉(喜び)の玄義、受難(悲しみ)の玄義、復活と栄光(栄光)の玄義の三つに区分したのはアラヌス・デルルーベである。³⁵⁾彼の著作とされるロザリオの手引書は、ウルムで一四八三―一四九六年の間に七版を重ねたが、そこには十個の薔薇でできた花輪で縁取られた十五玄義が、三枚の木版



(図16) 「喜びの玄義」『我々の親愛なるおとめの詩篇』
Vnser lieben frauen Psalter ウルム、1483年

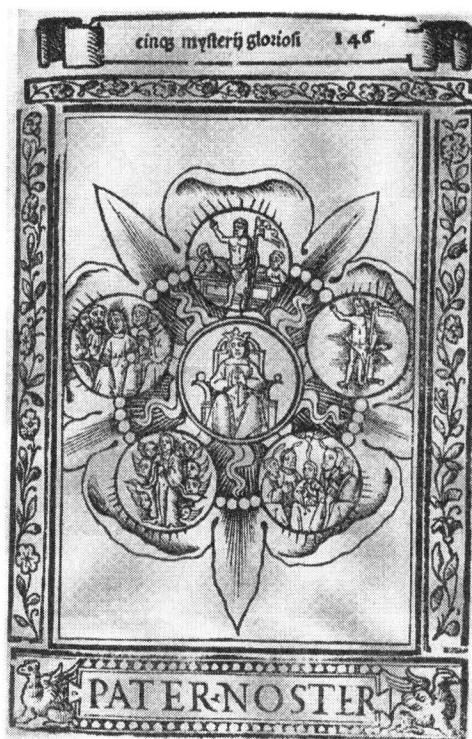
画に分けられ差し挟まれた⁽³⁶⁾(図16)。

イタリアにおいて、十五玄義をメダリオンで表現してさらに画面に挿入した祭壇画の先例には、ロレンツォ・ロットの《ロザリオの聖母》(一五三九年、チンゴリ、サン・ドメニコ聖堂、図17)があり、五個ずつ三列で構成され、下から喜び、悲しみ、栄光の玄義が表されている。しかも、それらは薔薇の生垣に設置されている。しかしながら、この方法は、ロザリオの聖母が非常に多く描かれたマルケ地方でも引き継がれることはなく、ロットの十五玄義図の表現方法とその図像については北方版画の影響が指摘されているが、レーニが直接チンゴリの祭壇画や北方版画を参照したとは考えにくい。

その代わり、レーニの十五玄義表現に影響を与えた可能性があるのは、イタリアのロザリオの手引書である。⁽³⁸⁾一五二一年にヴェネ



(図17) ロレンツォ・ロット《ロザリオの聖母》
チンゴリ、サン・ドメニコ聖堂



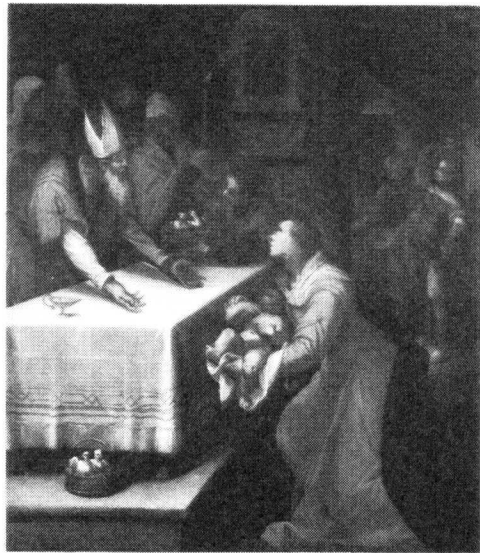
(図18) 「栄光の玄義」アルベルト・ダ・カステッロ
『栄光に満ちたおとめマリアのロザリオ』
Rosario della gloriosa vergine Maria
ヴェネツィア、1524年版

ツィアで出版されたアルベルト・ダ・カステッロの「光り輝くおとめマリアのロザリオ」は、イタリアで出版された初めてのロザリオの手引書で一六〇三年まで一八版を越えたが、一九〇を越える挿絵の中には、三つに分けられたメダリオンの十五玄義があり、それぞれが大きな薔薇の五枚の花弁の中に表されている⁽³⁹⁾(図18)。また、一五七三年にローマで出版されたアンドレア・ジャンネッティ・ダ・サローの「至聖なるおとめマリアのロザリオ」の挿絵では、鉢植えの薔薇の木に花として五個ずつメダリオンが掛けられている⁽⁴⁰⁾(図19)。これらの玄義はロザリオの数珠の大珠として描かれており、中心に聖母像が存在するが、植物にメダリオンを掛けるという手法において、レーニの着想はこれらの版画に近いのではないかと思う。



(図 19) 「栄光の玄義」アンドレア・ジャネッティ・ダ・サロー『至聖なるおとめマリアのロザリオ』Rosario della sacratissima Vergine Maria ヴェネツィア、1587年

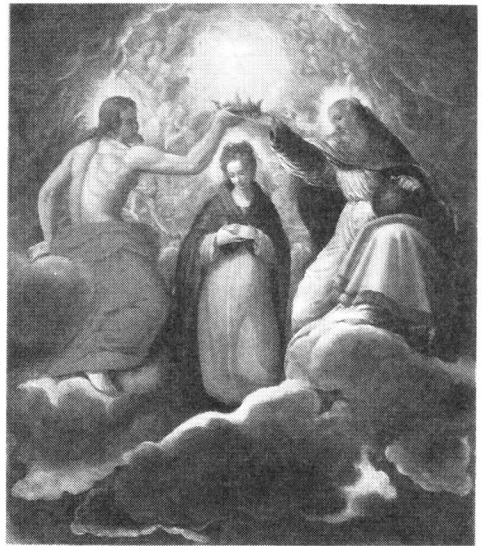
レーニのメダリオン内の十五玄義の図像については、自身も参加したボローニヤ、サン・ドメニコ聖堂ロザリオ礼拝堂からいくつか着想を得ているようである。一五七六年ロザリオ同信会がより大きな礼拝堂の使用を許され、一五九二年フロリアーノ・アンブロシーニの設計でロザリオの聖母に捧げられた新たな祭壇が建てられた。そしてそのロザリオ礼拝堂に安置する十五玄義の祭壇衝立の制作が当時最も有名だったボローニヤの画家たちに任せられ、一五九七年に完成した。マルヴァジアはこの作品群の制作年代と各作品の帰属について多少の誤解があったがことが明らかになっているが、その記述からルドヴィコ・カラッチ、デニス・カルヴァールト、バルトロメオ・チェージが参加したことは事実とされ、ガイド・レーニ《キリストの昇天》、アルバーニ《聖母被昇天》、アレックスサンドロ・ティ



(図 20) デニス・カルヴァールト《神殿奉献》ボローニヤ、サン・ドメニコ聖堂ロザリオ礼拝堂、十五玄義の祭壇衝立の一部

アリーニ《キリストの嘲弄》、ラヴィニア・フォンタナ《聖母の戴冠》などが新たに帰属されている⁽¹¹⁾。これらはサン・ルカ聖堂の《ロザリオの聖母》以前の制作となることから、レーニの十五玄義の図像の形成に影響を与えたと思われる。たとえば、サン・ルカ聖堂の《神殿奉献》の祭司、祭壇、聖母を横から捉えた構図は、サン・ドメニコ聖堂におけるカルヴァールトの作品⁽¹²⁾と、《聖母の戴冠》の左側のキリストが右手で背を見せながら戴冠する着想も先行するラヴィニア・フォンタナの玄義⁽¹³⁾（図21）に共通する。

しかしながら、サン・ドメニコ聖堂でレーニ自身が描いた《昇天》とサン・ルカ聖堂のものを比較すると兵士の数が少なくなっており、また、《博士たちとの論議》を横から描写し、ヒエラルキーを明らかにすることに對する先例は少ない。構想においてこれらのことが起こる理由として推測されるのは、サン・ルカ聖堂の十五玄義は約



(図 21) ラヴィニア・フォンタナ《聖母の戴冠》ボローニャ、サン・ドメニコ聖堂ロザリオ礼拝堂、十五玄義の祭壇衝立の一部

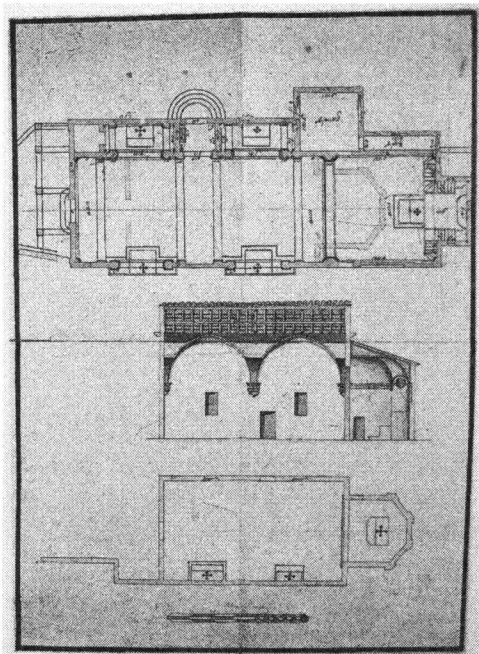
十四×十八cmと画面が小さいことである。サン・ドメニコ聖堂のものは七二×六六cm、ロットのものでも直径約四二cmである。画面が小さいことから、容易に内容を見て取れる説得力が必要とされていたため、構図が単純化されたと考えられる。これと同様のことがレーニの前の師匠であったカルヴァールトにおいても見られる。カルヴァールトは《神殿奉献》の祭壇画（ボローニャ、サン・ジャコモ・マッジョレ聖堂）では、祭壇を横に置く構図を採用しているが、レーニが参照したと思われるサン・ドメニコ聖堂の同主題の十五玄義では祭壇を斜めに置いており、ロザリオ礼拝堂の巨大な祭壇の一部であった「神殿奉献」の場面を遠くから見ても一見して内容がわかるように構想されたと思われる。

ここまでで明らかになったレーニの《ロザリオの聖母》に見られ

る神学的根拠に基づく上下を強調した画面構成やドメニコ会が出版したロザリオの祈りの手引書の版画に由来する特殊な十五玄義に関しては、助言者の存在を考慮するべきである^(註)。また、最初に指摘したとおり、聖母の顔が陰になっていることは聖母を賛美するロザリオの祭壇画には奇妙であり、構図は数珠を授けられている聖ドミニコスに焦点が当てられているようである。レーニにこの特別な《ロザリオの聖母》を注文したのは、マドンナ・デイ・サン・ルカ至聖所聖堂のドミニコ会の修道女たちであり、彼女たちが管轄していた場と彼女らを取り巻く当時の状況が影響したと考えられる。至聖所聖堂を管轄するドミニコ会の修道女たちには、この時期に通常以上に自分たちの修道会の聖人を主題にした作品を注文する必要があった。

四、マドンナ・デイ・サン・ルカ至聖所聖堂

現在の聖堂は一八世紀に大幅に改築されたものであるが、レーニの祭壇画が最初に飾られたのは同時代の聖堂と比べると簡素でつましい聖堂であった。一四八一年に改築された当時の建物は、主礼拝堂を含んで幅約九、四m奥行き約二十一m、床からヴォールトまでの高さ約八・五m、内部は約八・五×一五・五mの長方形の身廊と約五・五×五・五mの多角形の主礼拝堂で構成されていた。典礼に則って東を向いた聖堂は、北側は平原、南側は修道女たちの小さい修道院を背にしていた。身廊左側に高くうがたれた二つの大きな窓と入口扉があり、最終的に右側に礼拝堂が二つ備えられた(図



(図 22)
 下：1481年改築後のマドンナ・ディ・サン・ルカ聖堂の平面図と立面図
 上：18世紀初めの平面図
 (M.Fanti, G. Roversi, *La Madonna di S. Luca in Bologna*, Bologna, 1993, p.140.)

22⁴⁵。現在、サラゴツツア門からモンテ・デッラ・グアルディアの丘の頂上の聖堂まで最も長いポルティコが続くことで有名だが、その建設も一八世紀である。

この聖堂は元からドミニコ会派だったわけではない。十二世紀末、アンジェリカという名前の貴族が両親から受け継いだグアルディアの丘の土地で宗教的隠遁生活を始めたとき、彼女が目指したのは何にも属さない修道女たちの精神的な生活だった。隠遁者の庵に近かった、当時はサンタ・マリア・デル・モンテ・デッラ・グアルディアと称した聖堂とドミニコ会との関係は、アンジェリカが宗教的補助としての慰めと支えをサンタ・マリア・デイ・レーノ聖堂の修道士



(図 23) 聖母子のイコン、ボローニャ、マドンナ・ディ・サン・ルカ聖堂

たちに請ったことからはじまる。しかし、完全にドミニコ会の所屬となったのは一四九二年に修道女たちが要請し、一五〇二年ユリウス二世の認可を受けてからである。⁴⁶

この聖堂がボローニャの人々にとって重要であるのは、巡礼者がコンスタンティノーブルからもたらしたという伝説が残る聖母子のイコンが安置されているためである(図23)。このイコンはアンジェリカの隠遁生活以前から伝わっていたとされるが、そのイコンの行列が一四三三年の豪雨を晴らすという奇跡を起こしてから特に崇拜を集めるようになり、聖ルカの手によるものといわれられるようになった。グアルディアの丘の聖母に捧げられた小さな聖堂がこの奇跡によって、マドンナ・デイ・サン・ルカ至聖所聖堂となったの

である。十五世紀の間は毎年、それ以降は特別な祈祷（悪天候、教皇に対する自治の主張など）の際に、丘の頂上から市中のサン・ペトロニオ聖堂までイコンを運ぶ荘厳な行列がなされ、グアルディアの丘に続くポルティコは行列と参拝者のために建設された。⁽⁴⁷⁾この聖母子のイコンはボローニャの人々にとって特別な崇敬の対象でありシンボルでもあった。

聖なるイコンを管理するグアルディアの丘の修道女たちは一四〇〇年代前半の度重なる戦闘で、町の近くにサン・マッティア聖堂を創立しその宗教活動の中心を移すことになり、十六世紀に入るとサン・ルカ聖堂にはサン・マッティア聖堂から修道女たちが二年ごとに派遣されるようになった。⁽⁴⁸⁾前述したように、当時サン・マッティア聖堂とそこから派遣されたサン・ルカ至聖所聖堂を管轄していたのはドミニコ会の修道女たちであるが、彼女たちは裕福な家の出身者が多く、彼女らの聖堂の修復や装飾のために自身の財産を使ったといわれる。それは一五三五年にサン・ルカの修道院と聖堂を修復させたことに始まり、一五三八年には祭壇画をインノチェンツォ・ダ・イモラに注文している。一五七〇年代からサン・ルカ聖堂に修道院長代理として派遣された修道女たちは連続してヴォールト、主礼拝堂、聖堂入口へ続く正面の大階段、長いすなどの調度品を整えていった。⁽⁴⁹⁾聖なるイコンを礼拝するために訪れるボローニャの人々を迎えるためである。

レーニへの祭壇画の注文もこの至聖所聖堂装飾の一環であったと考えられる。少し前に設立されたロザリオ同信会のために、《ロザリオの聖母》はイコンの安置された主礼拝堂に向かって右側の礼拝

堂に飾られた。つましい聖堂の中で、同信会のメンバーがその前で祈りを捧げるときロザリオの祭壇の左手には主礼拝堂が見えただけである。画面の左に配置された「ロザリオの聖母」の顔が陰になっているのは、奇跡を起こすイメージとして崇敬されていたこのイコンの聖母を暗示する目的で故意になされたと考えられ、至聖所聖堂に置かれた祭壇画はかの有名な聖なるイコンをそれほどまでに意識していたといえる。礼拝されている聖なる対象が陰になっている例はグエルチーノの《ロレートの聖母像の前で跪拝するシエナの聖ベルナルディーノと聖フランチェスコ》⁽⁵⁰⁾（一六一八年、チェント、絵画館）などにも見られるが、レーニの祭壇画の場合は奉られる場と緊密に一致したものといえる。

聖母を讃えるロザリオの祭壇画で聖母の顔が陰になっているのは同じ聖堂の聖なるイコンを意識したためであると思われるが、それはその後制作された祭壇画には適応されていない。それはレーニの祭壇画が特別な状況で注文されたためと考えられる。ドミニコ会の修道女たちは懸命に至聖所聖堂を整備・装飾していたが、一方で、トレント公会議後の修道禁域の徹底化を図る動きの中で、至聖所聖堂の修道女たちは危機的状況にあった。一五七一年教皇庁から視察が訪れ、パレオツティ大司教が修道院改革を始めたとき、街から遠いグアルディアの丘での修道女たちの活動における規律が伝統的に制限的であったことを咎められたのである。サン・ルカ至聖所聖堂からサン・マッティア聖堂のドミニコ会の修道女たちを追いやり、聖なるイコンの管理する権限を彼女らから取り上げようとする動きがはじめていた。実際一六〇一年クレメンス八世がその命令を下す

と、すぐに多くの男子修道会が彼女らに代わることを申し出たという。結局は元老院の仲介や禁域を強化する壁の建設により管理権が移ることはなかったが、ドミニコ会の修道女たちの危機感は相当のものであったと思われる⁽⁵¹⁾。この出来事はレーニの祭壇画の制作後であるが、それ以前からドミニコ会の修道女たちは聖なるイコンの管理権が移されることにおびえ、そうならないよう自分たちの正当性を主張する必要に迫られていたといえる。そこで彼女たちは「ロザリオの聖母」という特に自分たちの修道会と結び付いた主題を選択し、修道会の創始者を称える祭壇画を制作させたのではないだろうか。《ロザリオの聖母》がサン・ルカ聖堂に置かれること自体がドミニコ会修道女たちの存在のアピールであり、さらに聖母の顔を陰にすることで有名な聖なるイコンを暗示させることで、サン・ルカ聖堂という場とのつながりを強調したものと考えられる。

つまり、ドミニコ会の修道女たちはそれ以前から続いていた教皇庁との対立を回避するために、神学的根拠に基づく、より敬虔な祭壇画を、しかしながら自分たちの聖なるイコンの管理権を主張するために、ドミニコ会特有といえる「ロザリオの聖母」の祭壇画を、さらに聖なるイコンを暗示した、自分たちとサン・ルカ至聖所聖堂の結びつきを強調する祭壇画を制作させたのではないだろうか。

おわりに

ピウス5世によってロザリオの祈りの功績が認められたレパントの海戦の後、ポローニャとその周辺でも《ロザリオの聖母》の祭

壇画は急増する。しかしゲイド・レーニはポローニャの主流であった聖人の執り成しを強調する伝統には従わず、同信会の信者たちを観想まで導くのに、(観者―)十五玄義―聖ドミニクスの幻視という精神の上昇と呼応する上下関係の構図を用いた。また、十五玄義を鉢植えの植物に掛けられたメダリオンの中に描くのは、ドミニコ会士が出版したロザリオの祈りの手引書の挿絵に見られるものだった。このような制作は注文主であったドミニコ会の修道女たちの特別な配慮があったと思われる。ポローニャの人々が崇敬する奇跡のイコンを安置していたマドンナ・デイ・サン・ルカ聖堂の管轄権が脅かされていたとき、自分たちの存在を主張するように修道会の創始者を讃える祭壇画を制作させた。そして聖人に顕現する聖母の顔をあえて陰にすることで聖母の向こうに見えるイコンの存在を暗示し、ロザリオの聖ドミニクスの奇跡とイコンを、すなわちドミニコ会とサン・ルカ至聖所聖堂を結びつける工夫がなされたと結論付けた。

注

(1) おもな先行研究は以下参照。C.C. Malvasia, *Felsina pittrice: vite dei pittori bolognesi*, (1687), Vol. 2, Bologna, 1841, pp. 7-8; A. Masini, *Bologna perustrata* (1666), Vol. 2, 1986, p. 162; Malvasia, *Le Pitture di Bologna* (1686), Bologna, 1969, p. 340; O. Kurz, 'Guido Reni' *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen im Wien, N.F.*, Vol. 11, 1937, pp. 190, 213; C. Gnudi e G.C. Cavalli, *cat. mostra. Guido Reni*, Bologna, 1954, no. 2; Gnudi and Cavalli, *Guido Reni*, Firenze, 1955, no. 2, pls. 2-5; K. Andrews, 'An Early Guido Reni Drawing', *Burlington Magazine*, 1961, vol. 103, no. 704, pp. 461-

- 467; D.S. Pepper, 'Guido Renis Early Drawing Style', *Master Drawings*, vol.6, no.4, 1968, pp.364-382, 424-431; Pepper, 'Guido Renis Early Style: His Activity in Bologna, 1595-1601', *Burlington Magazine*, vol.111, no.797, 1969, pp.472-483; E. Baccheschi, a cura di, *L'opera completa di Guido Reni*, Milano, no.12, pls.3-5; Pepper, *Guido Reni. A Complete Catalogue of His Works*, Oxford, 1984, no.6; S.D. Mahon, *cat. mostra. Guido Reni: 1575-1642*, Bologna, 1988, no.5; G. Wimbock, *Guido Reni (1575-1642) Funktion und Wirkung des religiösen Bildes*, Regensburg, 2002, p.260.
- (2) N. Terpstra, *Lay confraternities and civic religion in Renaissance Bologna*, Cambridge, 1995, pp.24-28.
- (3) Malvasia, *Felsina cit.*, 2, pp.7-8.
- (4) Pepper, *op. cit.*, 1984, pp.20-21, p.54 n.9, p.53 n.50, フロリアーノ・アンブロシーニについては以下参照。Abubani, Floriano Ambrosini, in *Dizionario biografico degli italiani*, II, Roma, 1960, pp.726-727; 高橋健一「ガイド・レーニの『バエトンの墜落』と『光と闇の分離』: クレメンス八時代ポローニヤの文学と絵画」『文化』東北大学文学会、六六(三・四)、三八六―八七頁、注14―17。
- (5) Malvasia, *Felsina cit.*, 2, pp.7-8; Malvasia, *Le Pitture cit.*, p.130; Pepper, *op. cit.*, 1969. サン・マッテア聖堂は一八五〇年に廃堂となり、サン・マッテア聖堂に由来する絵画などは隣のサンテイヤ聖堂に移されたが、サンテイヤ聖堂は第二次大戦時に甚大な被害を受け、作品は失われた (Pepper, *op. cit.*, 1969, n.6)。作品は現存しないが素描が二点残っている。一点はストックホルム国立美術館所蔵のもので (V. Birke, *cat. mostra. Guido Reni: Zeichnungen*, Wien, 1981, cat.no.17, fig.5)、『素描の裏にはレーニヤとニコ会の修道女五人とで交わされた契約のようなものがあり (Ibid., cat.no.17, fig.4)』、彼女らのうち、リヴィア・ガリセンディとファウステイーナ・ポロネットィはガイドが仕事をしたポローニヤの貴族の出である。もう一点はミラノ、スフォルツェスコ城ベルタレリ・コレクションのもので、階段

の垂直面に署名が見える (Pepper, *op. cit.*, 1969, fig.2)。前者は『聖ドミニクス』(後者は『聖ヒュアキントス』)の聖母の顕現とされて、別々の祭壇画のために用意したものとされた。その理由は、『マルヴァジアは *Le Pitture* で、サン・マッテア聖堂ガリセンディ礼拝堂にガイド・レーニの『聖ヒュアキントス』があること、二三歳の作品であることを記述しているが、一方 *Felsina* で、『マドンナ・ディ・サン・ルカ聖堂の『ロザリオの聖母』つまり聖ドミニクスの幻視に言及した直後に「もうひとつの作品 *Un altro fatto*」をサン・マッテア聖堂に制作したとあいまいに表現しているためである。しかし、二点の素描の腕を広げた聖人のポーズ、聖人の首の皺、上を向いた天使の顔の角度と左腕と右足の配置などモチーフは類似しており、これほどまでに似た祭壇画がひとつの聖堂にあったとするには疑問が残る。

- (6) マルヴァジアは、『レーニは二〇歳でカラッチ・アカデミーに入り、同時に『聖母の戴冠』(ポローニヤ、国立絵画館、以前はサン・ベルナルド聖堂、一五九五年)を制作したと述べている (*Felsina cit.*, p.6)。クルツ (Kruz, *op. cit.*, p.213) は『ロザリオの聖母』にカラッチからの影響を見出せないとして『戴冠』よりも以前の作品であるとした(一五九四―九五五年)。ニューディとカヴァッリは『戴冠』が初の公的作品であることから直後に位置づけ (Gnudi e Cavalli, *op. cit.*, 1994, p.66-67)、『ヴォルベム』に続いて (C. Volpe, *Guido Reni e un'impresa degli Incammati, Paragone*, Vol.57, 1957, pp.3-12)。それらに代わって、アルカンジェリは一五九八―九九九年を提示したが理由は記されていない (F. Arcangeli, 'Una gloriosa gara 1', *Arte antica e moderna*, 1958, 3, p.251)。ベッパはマルヴァジアの記述が制作順に正確であると考え、『戴冠』後に数点を制作した後、一五九七―九八年とした (Pepper, *op. cit.*, 1968, p.371, 1988, p.210)。また様式面から、『アンニーバレとアゴステイーノ』がローマに出発した後(一五七五―一五七七年)に現われるルドヴィコの影響があり、それはまたルドヴィコと断交する一五九八年前半までという期限を設けることにつながるとした。マルヴァジアの記述に沿うと、『ロザリオの聖母』はサン・マッテア聖堂の祭壇画(注5)の

- 制作の直前に書かれているので少なくとも一五九九年以前となるようである。
- (7) Malvasia, *Felsina* cit., 2, p.53.
- (8) ロザリオの祈り、回信念珠の歴史、ロザリオの聖母の版画について以下参照。S. Orlandi, *Libro del Rosario della gloriosa Vergine Maria*, Roma, 1965; *cat. mostra. 500 Jahre Rosenkranz. 1475, Köln, 1975*; G.G. Meersseman, *Ordo fraternitatis : confraternite e pietà dei laici nel Medioevo*, Roma, 1977, Vol.3, pp.1144-1232; A. D'Amato, *La Devozione a Maria nell'ordine domenicano*, Bologna, 1984, pp.57-84; Id., *Testimonianze della devozione alla B. Vergine del Rosario nella diocesi di Bologna*, Bologna, 1989; A. Winston-Allen, *Stories of the Rose. The Making of the Rosary in the Middle Ages*, University Park, 1997; R. J. M. Olson, 'The Rosary and Its Iconography, Part I: Background for Devotional Tondi', *Arte Cristiana*, 1998, 86, pp.263-276.
- (9) D'Amato, *op.cit.*, 1984, pp.67-69.
- (10) Meersseman, *op.cit.*, pp.1176, 1215-1218..
- (11) D'Amato, *op.cit.*, 1984, p.72.
- (12) *Ibid.*, pp.73-74.
- (13) アラス・デ・ルーベは「ロザリオ」ではなく「マリアの詩篇」という言葉でこの祈りを表した。
- (14) *Ibid.*, p.73
- (15) Malvasia, *Le Pitture* cit., p.220.
- (16) D'Amato, *op.cit.*, 1984, p.74. 一五七二年三月五日「おとめなる神の母の敬虔な執り成しのおかげで、カトリック信者の敵であるトルコに対して勝利を得た」と宣言した。一五七三年四月一日グレゴリウス13世はロザリオの聖母に捧げられた礼拝堂もしくは祭壇のある世界中の聖堂すべてにおいて一〇月最初の日曜日に祝われるロザリオの祝日を制定した。
- (17) V. Fortunati Pietrantonio, *Pittura bolognese del '500*, Bologna, 1986, 1, p.407; D'Amato, *op.cit.*, 1989, fig.3.
- (18) Fortunati Pietrantonio, *op.cit.*, 1986, Vol.2, pp.429, 444.
- (19) *Ibid.*, pp.433, 446.
- (20) *Ibid.*, pp.547, 575; A. Ghirardi, *Bartolomeo Passerotti pittore (1529-1592) catalogo generale*, 1990, cat.no.69.
- (21) Fortunati Pietrantonio, *op.cit.*, 1986, Vol.2, p.547; D'Amato, *op.cit.*, 1989, pp.26-27; Ghirardi, *op.cit.*, cat.no.68.
- (22) Ghirardi, *op.cit.*, cat.no.78.
- (23) Malvasia, *Le Pitture* cit., pp.129-130. 修道院の廃止の後「ナポレオン法」《生誕》ナポレオンの絵画館に収められたが、女義の小さい絵は散逸した。D'Amato, *op.cit.*, 1989, pp.27,31.
- (24) Malvasia, *Felsina* cit., 1, p.400; E. Negro e N. Roio, *Pietro Faccini 1575/176-1602*, Modena, 1997, cat. no.18.
- (25) Malvasia, *Felsina* cit., 1, pp.292,327; Malvasia, *Le Pitture* cit., p.221; A. Emiliani, *cat. mostra. Ludovico Carracci*, 1993, Bologna, cat.no.40. コントキントゥス(一一八五—一二五七)はシムレジン・エン・生まれのシメニロ・コッピョー一五九四年に列聖された。タタール人が襲撃した時キエフにいたビュアキントスが避難しようとする時聖母が彼を止め、彼が残してきた聖母像を救うために街に戻るよう呼びかけた。このビュアキントスへの顕現を描いたのはルトヴィコが最も早い。
- (26) Kurz, *op. cit.*, p.190; Pepper, *op. cit.*, 1984, no.6.
- (27) D. Benati e C. Bernardini, *I dipinti della Pinacoteca Civica di Budrio, secoli XIV-XIX*, Comune di Budrio Pinacoteca civica 'Domenico Inzaghi', 2005, cat.no. 31. 以前はデニス・カルヴァールト・バルトロメオ・パッセロッチイ(Ghirardi, *op.cit.*, 1990; Fortunati Pietrantonio, *op.cit.*, Vol.2, pp.550,588)に帰属されていた。
- (28) C. Bernardini, R. D'Amico, *La Pinacoteca Nazionale di Bologna : catalogo generale delle opere esposte*, Bologna, 1987, cat.no.60.

- (26) A. Emiliani, *cat. mostra. The age of Correggio and the Carracci : Emilian painting of the sixteenth and seventeenth centuries*, Cambridge, 1986, cat. no.80.
- (27) Mahon, *op. cit.*, cat.no.102 ; Emiliani, *cat. mostra. Federico Barocci, 1535-1612 : l'incanto del colore : una lezione per due secoli*, Cinisello Balsamo, Milano 2009, no.34.
- (28) S. Ringbom, Maria in Sole and the Virgin of the Rosary, *Journals of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol.25, no.3/4, 1962, 327, n.12-14.
- (29) Emiliani, *op.cit.* 2009, no.2.
- (30) Volpe, 'Sugli inizi di Ludovico Carracci', *Paragone*, 27.1976,317/319, pp. 115-129.
- (31) Olson, *op. cit.*, pp.263-276.
- (32) Winston-Allen, *op. cit.*, p.33.
- (33) Winston-Allen, *op. cit.*, p.33, fig.1a-c ; Olsen, *op. cit.*, pp.264-65, fig.2.
- (34) Baikema, 'La pala di Cingoli di Lorenzo Lotto', *Lorenzo Lotto*, Treviso, 1981, pp.443-456 ; C. Quattrini, 'L'iconografia della Madonna del Rosario nelle Marche : origini nordiche e nascita di una tradizione locale', *Notizie da Palazzo Albani*, 19, 2, 1990, pp. 5-12.
- (35) 木ノ聖母の關係に關して E. De Castro, 'L'albero del Rosario in Sicilia', *Storia dell'Arte*, 79, 1993, pp.267-73.
- (36) Meerseman, *op. cit.*, pp.1177-78, 1204-05 ; Winston-Allen, *op. cit.*, p.60, fig.13.
- (37) Winston-Allen, *op. cit.*, p.60, fig.14.
- (38) おもな先行研究は以下参照。マルヴァシアはバルトロメオ・チェージの伝記の中で一六一二年に制作されたとして (Malvasia, *Felsina cit.*, p.245) 、またデニス・カルヴァールト《神殿奉献》、チェージ《聖霊降臨》、ルドヴィコ・カラッチ《訪問》《答打ち》、グイド・レーニ《聖母被昇天》の作とした (Malvasia, *Le Pitture cit.*, 1686, p.232) 。ヴォルペはマルヴァシアの記述を翻して「キリストの復活」をグイド・レーニに帰属し (Volpe, *op. cit.*, 1954, pp.3-12) 、カヴァッリはアルカンジェリの指摘から《聖母被昇天》をフランチェスコ・アルバーニに、「聖母の戴冠」をラヴィニア・フォンタナに帰属した (Cavalli, *I quindici misteri del Rosario. La biblioteca di San Domenico*, Bologna, 1958, pp.177-122) 。制作年代についても議論が分かれていたが、レーニ・ロンダが石工に対する一六〇一年の支払い記録を発表してマルヴァシアの誤謬を明らかにし (P. I. Redigonda, 'Il compimento dei "Misteri del Rosario" e l'affermazione malvasiana su Bartolomeo Cesi', *Arte antica e moderna*, 1960, pp.201-3) 、その上でベッパは《茨の冠》をアレッシサンドロ・チィアリーニに帰属し、一五九七年のピオーヴェ・ディ・チェントの教区聖堂の主祭壇の改装の契約書にサン・ドメニコ聖堂ロザリオ礼拝堂の記述があることから制作年代を早めた (Pepper, 'Alessandro Tiarini and the fifteen mysteries of the Rosary in San Domenico, Bologna', *Paragone*, 1985, 36, pp.202-208) 。
- (39) Fortunati Pietrantonio, *op. cit.*, 2, pp.685, 699.
- (40) *Ibid.*, pp.734,773.
- (41) ベッパはサン・ルカ聖堂ロザリオ同信会の司祭でもあったインポルト・ベッカリアを示唆していることが詳細は明らかでない (Mahon, *op. cit.*, 1988, p.162) 。
- (42) C. Degli Esposti, 'Un lungo viaggio verso la "magnificenza": il santuario prima della ricostruzione settecentesca', M. Fanti e G. Roversi, *La Madonna di S. Luca in Bologna*, Bologna, 1993, pp. 137-145.
- (43) A. Benati, 'La chiesa del Monte della Guardia: da romitorio a monastero (secoli XII-XVIII)', Fanti e Roversi, *op. cit.*, pp. 49-67.
- (44) N. Terpstra, *op. cit.*, pp.24-28.
- (45) C. Degli Esposti, *op. cit.*, pp. 138-40.
- (46) *Ibid.*
- (47) Mahon, *op. cit.*, cat. no. 160.
- (48) C. Degli Esposti, *op. cit.*, pp. 138-40.