

17世紀初頭ローマにおける 絵画様式の「総合」とその意味

—サンタ・マリア・マッジョーレ大聖堂
パオリーナ礼拝堂装飾について—

新 保 淳 乃

本論は、17世紀初頭の教皇パウルス五世によってローマのサンタ・マリア・マッジョーレ大聖堂に建立、装飾されたパオリーナ礼拝堂を取り上げ、その複合的な絵画装飾の様式的特質を論じることを目的とする。

1. サンタ・マリア・マッジョーレ大聖堂パオリーナ礼拝堂装飾の 研究史および概要

1605年6月末にローマ教皇に選出されたパウルス五世 (Camillo Borghese 在位1605-21) は、時をおかずしてサンタ・マリア・マッジョーレ大聖堂におけるパオリーナ礼拝堂建立計画に着手した。この大聖堂は、325年ニカイア公会議でイエスの母マリアに対するテオトコス (神の母) の称号が認められたのを記念して、教皇とローマ市によって建立された。右袖廊にはシクストゥス五世が建立したシステーナ礼拝堂 (1585-90) があり「聖誕の秣桶」木片の聖遺物が祀られている。当初よりこれと一対をなすよう構想され左袖廊に建てられたパオリーナ礼拝堂は、大聖堂が擁する第2の宝物「聖ルカの聖母マリア」イコンに捧げられた。パウルス五世は、大理石とラピスラズリからなる豪華な祭壇にイコンを安置し、聖母信仰と聖画像崇拜の歴史的正当性を謳い、カトリック教会の歴史的勝利を宣言する装飾を全壁面に施した。システーナ礼拝堂に倣って、左右壁にはパウルス五世が恩恵を受けた教皇クレメンス八世 (Ippolito Aldobrandini在位1592-1605) と施主自身の墓碑が建てられた。1618年の工事完了時、総工費は見積額の倍の30万ス

クーディ余に上った。資金は教皇庁会計院より充当され、同院収入役ジャコモ・セッラの指示で報酬が支払われた¹。

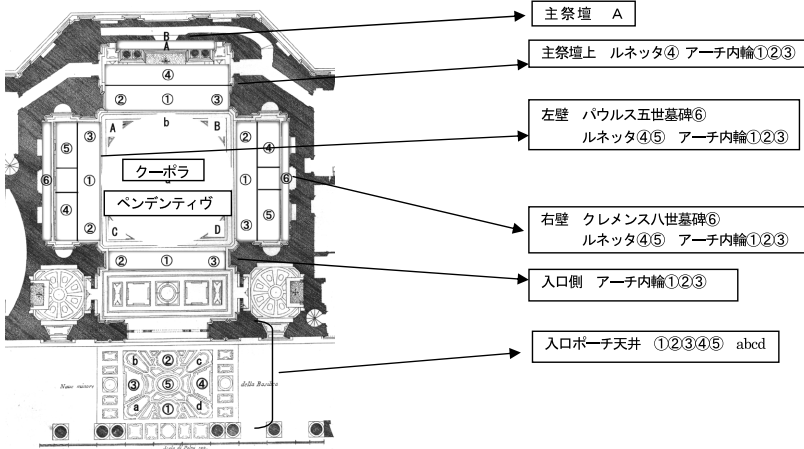
パオリーナ礼拝堂は、マールの古典的研究以来、その護教論的な性質の明白さゆえに美術史の上で比較的看過されていたものの、コルボらによる会計史料等の基礎研究が整い、装飾事業の過程が明らかになった²。1996年にオストロウがシステイーナ礼拝堂とパオリーナ礼拝堂を対として取り上げ詳細な図像解釈を示したことは、研究史上の画期をなす³。パオリーナ礼拝堂が捧げられた「聖ルカの聖母」イコンについてはベルティング、ヴォルフの重厚な研究がある⁴。筆者もすでに、13世紀以来大聖堂の秘宝として崇敬された歴史を持つイコンが対抗宗教改革期に新たな重要性を帯びたことに着目し、ペスト流行の社会的危機に果たした政治的意味を論じた⁵。

オストロウが明らかにしたように、パオリーナ礼拝堂を貫くメッセージは「聖母とカトリック教会の権能の普遍性と、教会の敵に対する勝利の通歴史性」の証明と称揚である。大聖堂の身廊周壁マリア伝フレスコ連作から始まり、前室ヴォールトを経て、礼拝堂内部の全壁面およびクーポラを覆い尽くす複合的装飾に展開する（図1）。身廊から礼拝堂を参拝する際の空間の移動に合わせて、マリア神学に基づく意味のシークエンスが配置されている（図2）。まず身廊の礼拝堂入口上にある「聖母の御眠り」で肉体の死が示される。次に堂内の祭壇でイコンが紺碧の背景を天使たちによって上に浮上することで（肉体と魂双方の）「聖母被昇天」が表わされ、最後に頭上のクーポラで使徒と天使の位階に囲まれたマリアが父なる神から「戴冠」される天の女王として永遠の祝福を受ける。さらに建築構造に沿って区画分けされた壁面にフレスコ、ストゥッコ、鍍金装飾が隙間なく施されている（図3）。フレスコ壁画に共通する主題は、初期キリスト教時代から聖母と聖画像がともに正統的崇敬対象であり、これを否定するイコノクラストが聖母によってすべて打倒された歴史である。一般的ではない場面を多く含む図像計画は、枢機卿時代からパウルス五世が信頼していたオラトリオ会士チェーザレ・パロニウス（1538-1607）の薫陶を受けた同会のトンマージョ・ボツィオ（-1610）によって考案された。史的真実を基軸に初期キリスト教以来の教会史を編んだパロニウスの大著をはじめ、イエズス会神学者カニシウスの聖母神学その

17世紀初頭ローマにおける絵画様式の「総合」とその意味

建築設計：フラミニオ・ポンツィオ Flaminio Pontio

PIANTA DELLA CAPPELLA DEDICATA, ET DEDICATA ALLA VERGINE SANTISSIMA DA DAGI
 PICE NELLA BASILICA LIBERIANA DI SANTA MARIA MAGGIORE
 Architetto Flaminio Pontio



入口側 ← 聖堂身廊 → 主祭壇側

- 入口ポーチ フレスコ画 ジョヴァンニ・バリオーネ Giovanni Baglione (1566/71-1644)
- ① 聖ヒエロニムス (345-420c) ② 聖グレゴリウス・マグヌス (540-604) ③ 聖グレゴリウス・ナツィアンゼノ (329-390c) ④ 聖アタナシウス (295-373c) ⑤ 聖霊の鳩と天使 a ローマのパリスキを退治する教皇レオ四世 b サンタ・マリア・マッジョーレ大聖堂の前でマニ教文書を焼く聖ゲラシウス一世 c 聖母イコンを運ぶ大教皇グレゴリウス一世のベスト行列 d 大聖堂でのミサ中に、皇帝コンスタンティウスの刺客を免れる教皇マルティヌス一世
- 入口側アーチ内輪 フレスコ画 G. バリオーネ
- ① 背教皇帝ユリアヌスを殺す聖メルクリウス、聖アルテミウス ② アルメニア王レオ五世 (位813-20) の死 ③ 皇帝コンスタンティヌス五世コプロニムス (718-775) の死
- 右壁ルネッタ、アーチ内輪 フレスコ画 グイド・レーニ Guido Reni (1575-1642)
- ① 栄光の中の聖霊の鳩 ② アレクサンドリア司教聖キュリロス (370-444) と二司教 ③ ビザンティウム皇帝妃聖女ブルケリア (399-452/453)、イングランドの聖女エディルトデ (-679)、ポーランド女王福者クネゴンダ (1224-1292)
- ④ ダマスカスの聖ヨハネス (c675-749) の切られた右手が戻る奇蹟 ⑤ トレド大司教聖イルデフォンス (c606/7-667) に純白のカズラを渡す聖母の奇蹟
- 右壁面 クレメンス八世墓碑
- 教皇クレメンス八世彫像 Silla Longhi da Viggiù クレメンス八世の偉業浮彫「フェッラーラ戦争」Bonvicino 「ストリゴニア奪回」 Camillo Mariani (Francesco Mochi完成) 「仏西和平」 Ippolito Buzio 「ペラッカの聖イアキントゥス列聖」 Pietro Bernini
- 左壁ルネッタ、アーチ内輪 フレスコ画 G. レーニ
- ① 怒れるキリスト (聖ドミニコの幻視) ② 聖フランチェスコ (1182-1226)、二人のフランシスコ会士 ③ 聖ドミニコ (1175c-1221)、二人のドミニコ会士 ④ ゴート王トティラに勝利するビザンチン将軍ナルセテス (c480-574) ⑤ ペルシャ王コスロエス二世に勝利するビザンチン皇帝ヘラクリウス (c575-641/2)
- 左壁面 パウルス五世墓碑
- 教皇パウルス五世彫像 Silla Longhi da Viggiù パウルス五世の偉業浮彫「フェッラーラ城塞事業」 Bonvicino 「トルコ戦争での皇帝ルドルフ二世軍救援のための教会軍派遣」 Stefano Maderno 「コンゴ王大使の謁見」 Cristoforo Stati 「聖カルロ・ボッヌメーオと聖女フランチェスカ・ロマーナの列聖」 Peracca 「パウルス五世の教皇戴冠式」 Ippolito Buzio
- 主祭壇上ルネッタ、アーチ内輪 フレスコ画 ジュゼッペ・ダルビーノ (Giuseppe Cesari d' Arpino 1568-1641)
- ① 聖ルカ ② アンティオキア司教聖イグナティウス (-1世紀半-110c)、聖テオフィルス (-180/182) ③ リヨン司教聖イレナエウス (140-202/203c)、カルタゴ司教聖キプリアヌス (200-258/261c) ④ 聖グレゴリウス・タウマトゥルゴ (-213-270/275) に出現し正統教義を論ずる聖母マリアと聖ヨハネ、異端に対する「信仰箇条クレド」の効果
- ペンデンティヴ フレスコ画 カヴァリエーレ・ダルビーノ
- A 預言者エレミヤ B 預言者イザヤ C 預言者ダニエル D 預言者エゼキエル
- 天蓋 フレスコ画 ルドヴィコ・チーゴリ Ludovico Cigoli (1559-1613)
- クーボラ 天上位階 天使、使徒 b 黙示録の女/無原罪の御宿りの聖母 ランタン a 父なる神
- 主祭壇
- A 「聖母イコン」祭壇タベルナクルム：設計ジローラモ・ライナルディ 模型制作ジョヴァン・バッティスタ・クレッシェンツィ 制作ポンベオ・タルゴーネ、カミッロ・マリアーニ、ギョーム・ベルテロ
- B 「雪の奇蹟」浮彫り ステファノ・マデルノ (1576-1636)

図1 サンタ・マリア・マッジョーレ大聖堂パオリーナ礼拝堂 内部装飾主題一覧



図2 サンタ・マリア・マッジョーレ大聖堂パオリーナ礼拝堂(身廊より)



図4 a サン・ジョヴァンニ・イン・ラテラノ大聖堂袖廊1597-99



図4 b ジョヴァンニ・バリオーネ
〈ラテラノ大聖堂に聖具を寄進するコンスタンティヌス帝〉

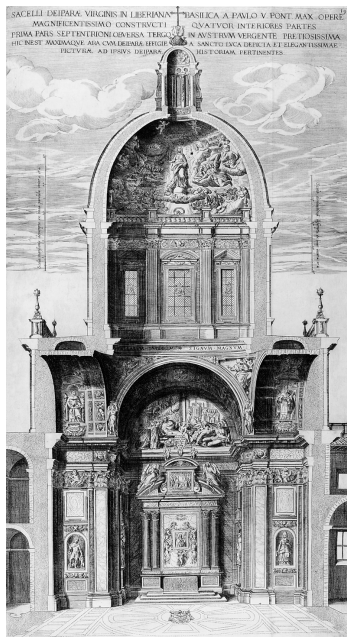


図3 パオリーナ礼拝堂立面図
[De Angelis, 1621, p. 184bis]



図5 サン・ピエトロ大聖堂交叉部
クーボラ、モザイク1603-12

他東西教会にまたがる文献を駆使した学術的な図像構成となっている⁶。

一群の建築家、鋳造家、彫刻家とともにフレスコ壁画に起用されたのは、ジュゼッペ・ダルピーノ (Giuseppe Cesari d'Arpino 1568-1641)、グイド・レーニ (Guido Reni 1575-1642)、ジョヴァンニ・バリオーネ (Giovanni Baglione 1566/71-1644)、ルドヴィコ・チゴリ (Ludovico Cigoli 1559-1613) の4画家である (バルダッサレ・クロッチェ、パッシニャーノによる付属小礼拝堂および付属聖具室は本論の分析対象から除く)。

パウルス五世はダルピーノに絵画装飾の指揮と分担を任せましたが、クーポラの委嘱は難航しコンペの末にチゴリが担当した。クーポラ下縁の聖母の足元にある球体に、ガリレイが発見したばかりの太陽の黒点が描かれたことをすでにパノフスキーが論じたものの⁷、装飾総体として捉える研究に発展することなく、画家の個別研究の中で言及されるに留まっていた⁸。その大きな要因は、筆者の考えでは、この礼拝堂がカトリック教義の擁護とローマ教会の凱旋的宣伝の色彩があまりに際立っているばかりに、芸術作品として評価されてこなかったことにある。16世紀末から1620年代までのローマ絵画は盛期バロック芸術への過渡期と捉えられがちであり、1590年代からローマ画壇に刷新をもたらしたアンニーバレ・カラッチとカラヴァッジョに研究者の関心が集中してきた結果でもある。特に宗教画については、トレント公会議以降の聖画像論に共通する検閲的態度が禍して、芸術家の創造的自由が抑圧された時期とみなされ、研究が立ち後れていた。しかし1980年代から、美学的偏見から解放され、施主の思潮や社会的文脈を重視した画家・作品研究が着実に蓄積されている。1600年を挟む時期に、時代の変化に敏感な新鋭の芸術家と、旧来の様式を反復する「公式」芸術家が同じ現場で協働するローマの複雑な状況が徐々に浮かび上がってきた。

とはいえ社会史的視点をもってパオリーナ全体の様式を論じた研究は未だなされていない。レーニを除く2人すなわちダルピーノとバリオーネに至っては、2002年ようやくモノグラフが公刊された状況であり、研究の偏りは否めない⁹。したがって、図像解釈を検証し読解を深めるためにも、改めて一個の作品として礼拝堂装飾を捉え直し、壁画の様式的特質や採用された画家の芸術的特徴からこれを文化史上に位置づける作業が必要であると

考える。本論では、その第1段階として、パオリーナ礼拝堂本体のフレスコ壁画に限定して画家毎に作品の様式的特徴を確認し、1610年前後のローマ画壇における4つの潮流が集まっていることを指摘する。これを様式的統一性の欠如と見なすのではなく、あえて諸様式の「総合」と見なす視座を提示したい。複数の画家が集団で起用された同時期の教会装飾との比較を通して、パオリーナ礼拝堂の特徴を明らかにし、総合の意味を考察する。

2. パオリーナ礼拝堂における諸様式の併存

1) 画家の選択と装飾の特質

1610年9月から画家への支払いが記録され、翌年から絵画装飾が始まった。この年の夏カラヴァッジョが客死し、前年にはアンニーバレ・カラッチが世を去った。アルドブランディーニ家のクレメンス八世からボルゲーゼ家のパウルス五世へと教皇庁体制が交代した1605年以降、ローマ社会のパトロネージ地図が変化し、ローマ画壇も新たな時代に入った。とはいえ公的色彩の強いパオリーナ事業の監督を任されたのは、クレメンスに引き続き教皇の画家として重用されたダルピーノであった。後述するように、彼が組織した画家はすべて、クレメンス八世とパウルス五世が行ったローマ司教座ラテラノ大聖堂やサン・ピエトロ大聖堂、ヴァチカン宮の装飾事業に起用され、公的委嘱を経験していた。コルボは、選ばれた画家の構成に着目して、教皇政権交代を受けた新たな芸術「趣向の形成」という現象が見出されると指摘している¹⁰。以下ではそれを具体的に検証する。

ギリシャ十字平面の礼拝堂本体は、左右と正面の壁にそれぞれ墓碑と主祭壇が設置され、コーニスより上にフレスコ装飾が施された(図1・3)。位階の高い主祭壇上のルネッタとアーチ内輪は主任画家のダルピーノが担当し、左右のルネッタとアーチ内輪はガイド・レーニに、入口上のアーチ内輪はバリオーネに割り振られた。中央に架かるクーポラはチゴリが、4つのペンデンティヴはダルピーノが担当した。建築構造に即して壁面は分割され、アーチ内輪はすべて中央に楕円、両端に台形の区画を持つ。

① ジュゼッペ・ダルピーノ¹¹

1580年代後半にシクストゥス五世が敢行したヴァチカン、ラテラノの大装飾事業で頭角を現したダルピーノは、1592年に教皇となったクレメンス八世治下「教皇の画家」として第一線の地位を獲得した。1599年には芸術家組織アカデミア・デイ・サン・ルカ院長を務め名実ともにローマ画壇の代表者と見なされた。1600年の聖年に向けたローマ諸教会の修復・装飾事業が大々的に行われた際、ダルピーノは公式的性格の強い教皇直属事業の監督者として新旧様々な世代の画家を組織する力量を発揮した。ラテラノ大聖堂袖廊の大改装(1597-99図4)では、ネッピアら旧世代と、クリストフォロ・ロンカッリ、パリス・ノガーリ、バリオーネら新世代とからなる画家集団を束ねた¹²。ダルピーノ自身は、ラテラノ袖廊計画の急遽変更を受けて祭壇上に〈キリスト昇天〉壁画を描いた。ラファエロの絶筆〈キリスト変容〉から、マニエリスムの萌芽が見られる下部を取り去り、上部だけを引用した〈昇天〉は高い評価を受け、教皇からキリスト騎士に叙勲された。すでに1590年にモザイク装飾が決定されていたサン・ピエトロ大聖堂クーポラ装飾では、既定の図像構成にしたがってロンカッリ周辺が原画制作を行っていたものの、クレメンス八世は1603年ダルピーノにデザインを一任した(1603-12図5)¹³。ラテラノ、サン・ピエトロとも図像考案者はオラトリオ会のパロニウスである。

パウルス五世は1605年教皇に選出されるとともに甥シピオーネ・ボルゲーゼを枢機卿に任命し、出身一族の富と名声の伸長を急ぎ進めた。文化的卓越性の指標となった芸術コレクション拡充への意欲は手段を選ばないその方法に明瞭に現れた。カラヴァッジオも一時身を置いていた大規模工房の長として、ダルピーノは16世紀末から絵画市場で需要が高まった静物画、風俗画、風景画の大コレクターでもあり、画商としても成功していた。1607年4月ダルピーノは突然、禁制銃器所有の廉で教皇庁会計院に財産を差し押さえられ、投獄、死刑宣告された。パウルス五世は130点近い絵画コレクションの放棄と罰金を条件に釈放すると同時に、コレクションを甥シピオーネに譲渡しボルゲーゼ家の恒久財産とする公文書を作成し、ダルピーノのコレクションを領有してしまう¹⁴。この事件の真相は不明だが、あくまで絵画

コレクションが目当てだったらしく、パウルス五世も枢機卿シピオーネもその後継としてダルピーノに重要な絵画装飾を委嘱している。パオリーナ礼拝堂絵画監督役への起用も逮捕劇以降のことである。

ダルピーノは、パオリーナで唯一窓のない主祭壇上ルネッタをわざわざ左右に分割し、左にグレゴリウス・タウマトゥルゴの夢に出現して正統教義を説く聖母と聖ヨハネの夜の場面、右に異端の蛇に襲われ呻吟するトロイアの人々を描いた(図6)。図像源はダルピーノが理想と仰いだラファエロ原画の版画〈ペスト病院〉であり、特に右側に積み重なる人体表現にはミケランジェロ(システリーナ礼拝堂の裸体青年像と〈最後の審判〉)の引用が明白である¹⁵。ローマにラファエロと古典主義様式を再興させたアンニーバレ・カラッチのファルネーゼ宮ガレリアに触発され、また競合するレーニの「理想的古典主義」を意識した結果と思われるが、ダルピーノ特有の量感のない人物表現と相貌、教義に即した説明的画面は健在である。

② ジョヴァンニ・バリオーネ

ローマ生まれのバリオーネは、ヴァザーリに次ぐ芸術家列伝の作者として、また初めてのローマ聖堂芸術案内の著者として、16世紀後半から17世紀前半に大きな変化を遂げたローマ美術史を知る上で貴重かつ不可欠の情報源である¹⁶。しかしながら、カラヴァッジョとの裁判沙汰(1603)や批判に関心が向きがちで、画家としての活動に対する基本的研究は大幅に遅れていた。2002年に相次いで出されたモノグラフによってようやく歴史的位置づけが整ったといえる¹⁷。作風を編年的に追うと、シクストゥス五世事業に各国から芸術家がローマに集結した1585年頃から、最晩年の1641年まで、時々の新潮流を敏感に捉えて取り入れる画家だったことがわかる。休業期のフィレンツェ・マニエリスムから、古典研究にはじまり、ダルピーノの影響下でのコレッジョ、バロッチ研究、初期キリスト教リバイバルへの関心、カラヴァッジョ絵画と次々に吸収していった。これは特定美学に偏らず多彩な潮流を捉える画家伝にも通底する姿勢である。ある意味では時流を追うばかりに確固とした様式を打ち立てる力量に欠けたとも言えようが、それだけ柔軟性のある画家であった。彼の人物像は、切れ長の目とエラの張った相貌表現およびガッチリした骨格が特徴的で、最もダルピーノに接近した時期で

も、全体に透明感のない色調は変わらないように思える。彼が得意とした、前景にモチーフを配して斜めの奥行き感を出す演劇的構図は、パオリーナ礼拝堂にも活かされている。

バリオーネの成功はダルピーノに多くを負っている。1590年代にナポリのサン・マルティーノ修道院で協働して認められ、サンネジオ、スfondラート、スカリアといった枢機卿の保護を受けた。クレメンス八世時代は多忙なダルピーノに代わり枢機卿ピエトロ・アルドブランディーニのパトロネージを享受した。1599年ダルピーノにラテラノ袖廊装飾に呼ばれ、〈ラテラノ聖堂に聖具を寄進するコンスタンティヌス帝〉の大画面を担当する(図4b)。図像考案者バロニウスが史的厳密性を重視した結果、先例のない主題を任されたバリオーネは、すでにサンタ・マリア・デッロルト聖堂の聖母伝フレスコで示した演劇的構図を見事に発展させて存在感を示した。しかし1600年の〈ペテロとパウロ〉(サンタ・チェチリア・イン・トラステヴェレ聖堂地下礼拝堂)ではカラヴァッジョの明暗を吸収しつつもラファエロとレーニに傾倒した新たな作風を示した。1604年バリオーネは、スfondラート枢機卿の仲介でバロニウスが構想したサン・ピエトロ大聖堂小側廊(Navi piccole)の祭壇シリーズに〈タビタの復活〉を描く名誉を手にした。1606年に完成した祭壇画は、ラファエロとズッカリをモデルとした構図とペテロ像の記念碑的存在感を持ち、パトロンと新教皇パウルス五世から高い評価を受け、キリスト騎士に叙勲された。

1611年にローマ第一線の画家としてパオリーナ礼拝堂に起用されたバリオーネは、前室ヴォールト、付属小礼拝堂壁画の他、礼拝堂本体への入口頭上に架かるアーチ内輪の3画面を割り当てられた(図1・7)。他の3人との比重の違いはあからさまとはいえ、両端の台形と中央の楕円に、イコノクラストへの聖母の罰を表わす図像先例のない場面を描く困難な課題に取り組んだ。バリオーネが選んだ解決は、ラテラノ袖廊の大画面で成功した演劇的構図である。両端の2枚では奥行きのある室内場面の前景に罰せられる人体を斜めに置いて物語の明瞭さを確保した。中央楕円では低い視点から背教者ユリアヌスを捉え仰ぎ見られることを意識した構図に変えている。このような工夫にも関わらず、アーチの高さ、湾曲面、区画の小ささによってバリ

オーネが細かく描き込んだ画面の読解は困難になっている。巨大な礼拝堂空間を意識した調和感覚の欠如は否めない。あるいは、教皇礼拝堂という威信の高い場で、最大限自らの芸術的才能を示そうとしたのかもしれない。

この後バリオーネは、ボルゲーゼ枢機卿から、グイド・レーニの代表作の1つとなったアウローラのカジノにタツソの叙事詩場面を描く委嘱を受けている。

③ ルドヴィコ・チゴリ

クーポラの画家選択は難航した。パウルス五世は一種の指名コンペを行い、錯視的天井画を得意とするガスパーレ・チェリオ、ケルビーノ・アルベルティ、チゴリから提案を募り、チゴリ案を採用したとされる¹⁸。バリオーネと同じくチゴリが、ヴァチカン小側廊に〈足萎えを癒すペテロ〉祭壇画を描き公的成功を収めて間もなかったことも、この選択に有利に働いたであろう。1610年9月にチゴリへの最初の支払いが記録されており、画家の書簡からもこの頃制作が開始されたことが確認できる。教皇が再三催促する中、巨大なクーポラ装飾は1612年11月ようやく完成し、翌年1月の聖母イコン移設式典で公開された(図8)。

1620年代末、パルマ出身のランフランコがコレッジョの天井画モデルをローマに導入したのを機に、頭上に天上のヴィジョンを現出させるバロック天井画が開花したというのが一般的な理解である。パオリーナのチゴリ作品は、その先駆的作例に挙げられるが、後年主流になる現実空間と絵画空間を溶解させるイリュージョニスティックな意向をここに看取するのは難しい。それは所与の建築空間に起因する。ペンデンティヴの上のドラムと円蓋の間に明り取りの窓が挿入されているため、礼拝堂と天蓋の空間的一体性は実現されていない。とはいえチゴリは、ルネッタとアーチに見られる16世紀に一般的だったクアドロ・リポルタート(格間に分割し区画を額縁に見立てて描く天井装飾方法)の手法を捨て、クーポラのリブ構造に沿って区画分けすることもなく、湾曲した巨大な表面全面に仰視効果を計算した天上のヴィジョンを描き出した。ランタン頂部の両手を広げて眼下の聖母を迎える父なる神を中心に、天使九位階が同心円上に表わされている。対面のシステーナ礼拝堂も同じ主題によるクーポラ装飾を有すが、ネッビアとグエッラによ

るこの先例はリブ構造に沿って縦に分割されていた。パロニウスの構想に基づいてダルピーノが原画を描いたサン・ピエトロ大聖堂交叉部のクーボラ・モザイク（図5）も同じ特徴をもつ。これらに比してチゴリの着想は、上方に深い凹面を描くクーボラ内壁を半円球として捉え、9つの同心円を積み重ねて垂直方向の求心性を強調するもので、ここに先行例と全く異なる造形言語の登場を見いだせる。

床面から仰ぎ見た時に正しい比例に見えるよう仰角と錯視効果を計算し、床から10m近い高みにある湾曲面に比例を調整した図像を描くには、正確な測量、計算、技術が要求される。チゴリは友人のガリレオに協力を仰ぎ、測量をやり直した。しかしながら完成作では、計算の誤りがあったのか最下部から中段にかけての短縮法は不完全さを否認しない。1613年1月に礼拝堂が公開されるや批判が巻き起こり、失意の中チゴリは亡くなった。

ところで、パウルス五世が提案を求めた1人ケルビーノ・アルベルティは、遠近法と短縮法を駆使した建築モチーフによる錯視表現、クアドラトゥーラの専門家だった。クレメンス八世がヴァチカンに造営したサーラ・クレメンティーナ（1596-1602）は、クアドラトゥーラの新機軸を打ち出した点で重視すべき作例である（図9）¹⁹。スカモッツィの劇場空間を参照したとされるケルビーノの建築的枠組みの上に、兄ジョヴァンニの幻視的場面が開ける。仰視法と短縮法が顕著な飛翔する天使の環の奥に雲が開け聖三位一体が座す天が口を開けている。天の表現は水平性の図式に留まっており、コレッジョの渦巻くような上昇感覚が見られない点は、いまだポマランチョの図式（サン・プデンツィアーナ聖堂アプシス1587）を脱していない。ケルビーノの路線を継承したアゴスティーノ・タッシをクイリナーレ宮装飾に起用してはいるものの、パウルス五世が公式性の高いパオリーナに選んだのは、建築モチーフによる錯視効果ではなく、金色の光の中に雲と天使が乱舞する幻視的表現に向かうチゴリ案であった。

教皇がこの方向に舵をとった契機は、レーニに全てを委ねたクイリナーレ宮受胎告知礼拝堂の楕円クーボラ装飾だったと思われる。レーニは7ヶ月という驚異的な速さでフレスコ壁画の全てを1610年末までに完成した。同年9月以前にクーボラ装飾を教皇が目にしていただなら、そこに示された新

時代の様式がチゴリ案決定に大きな影響を及ぼしえたはずだ。パオリーナ礼拝堂クーポラに関するパウルス五世の決定によって、頭上に天上界を現出させる盛期バロック天井画への道が用意されたといっても過言ではないだろう。その意味で、パオリーナは明らかに新「趣向の形成」の場だったと言える。

④ ゲイド・レーニ²⁰

ボローニャでカラッチ一族の絵画アカデミーの薫陶を受けたレーニは、1601年にローマに到着し「理想的古典主義」の旗手としてローマ画壇を席卷した。すでにフェラーラ併合を記念して1598年にクレメンス八世がボローニャ入市式を行った際、市庁舎の仮設凱旋門装飾を手がけたレーニの存在は、教皇庁高官の目に留っていた。1600年にボローニャ出身のファッケネッティ枢機卿を介してラファエロの〈聖女チェチリア〉模写をレーニに注文したスフンドラート枢機卿が、翌年春にレーニをローマに呼び寄せた。ローマ時代初期のパトロンとなった2人の枢機卿とともにオラトリオ会とバロニウスに近い人物だった。レーニには、1604年から7年頃までのごく短期間にカラヴァッジョ絵画の影響が認められるが、それ以降「理想的古典主義」を追求し、優美かつ官能的な人物を古典主義的構図に収め、情感に訴える作品はヨーロッパ全土から求められ、多くの追随者を生んだ。おそらくダルピーノの仲介で1607年にボルゲーゼ家の保護が始まると、1612年に同家と決裂してボローニャに帰国するまで、パウルス五世と甥シピオーネ枢機卿の下で多くの委嘱を受け、成功を収めた。

上述したように、パオリーナ装飾の開始直前までレーニはクイリナーレ教皇宮殿の受胎告知礼拝堂内装完成にかかりきりだった。芸術家の構想・創造プロセスを意にかけず機械的に素速い制作を催促する教皇と会計院高官に対する不満は、この時すでに鬱積していたと推測される。パオリーナでも教皇は迅速さのみを求め、レーニは「我々画家は競走馬のように扱われ、一番早くゴールした者が最優秀と見なされる」と嘆いた²¹。

ダルピーノがレーニに分配したのは、左右墓碑上の、中央に窓が開いたルネッタとアーチ内輪だった(図1・10)。ダルピーノが確保した主祭壇上とペンデンティヴに比して明らかに二次的な扱いであったが、礼拝堂が公開さ

れると、レーニが担当したルネッタが最も高い評価を受けた。ペッパーが指摘するとおり、彼の準備素描の展開を追うと、ルネッタの高い位置と開口部による分断を考慮して人物の数を最小限に絞り、記念碑性を与える工夫が読み取れる²²。さらに暗い背景に明度の高い赤、青、白に色彩を絞ることで、金と白に輝く周囲のストゥッコ装飾に縁取られるよう人物が浮き上がり、高い可視性が獲得された。小さい区画に複数モチーフを詰め込んだバリオーネや、一枚のルネッタをわざわざ分割して非一般的主題をさらに難解にしてしまったダルピーノと、レーニが一線を画したことは疑いようがない。同時代のマンチーニによると「色彩、素描、精神においてガイドが他を凌駕しているというのが巷の声」だった²³。

3. 様式的特質の再評価—混在から「総合」へ

パオリーナ礼拝堂事業を進めるに当たって、施主パウルス五世と教皇庁高官、考案者ボツィオにとって、教会史を貫く聖母マリアの権能と勝利の表現で礼拝堂を満たすことが、第一義的課題であったことは明らかである。様式的な一致や各部の有機的連関は施主たちの関心の外におかれた。護教論的メッセージが、芸術作品としてのまとまりより優先されたともいえる。そのため、同じ施主の下でもレーニ1人が全装飾を手がけた受胎告知礼拝堂では、意味論的一貫性と、様式的、空間的統一性が見事に合致していたのに対して、方向性を異にする複数の画家が協働したパオリーナでは様式的混在性がつとに指摘されてきた。

筆者はこれを単なる施主の無理解として片づけるのではなく、積極的な再評価ができるのではないかと考える。芸術的完成度の美的判断を下す以前に重視すべきは、レーニが突出して見えるほど、パオリーナの絵画は、壁面毎に異なる構図、異なる色調、異なる様式が併存するという大きな特徴を持っているという事実である。

様式的非統一を再考するきっかけとして筆者が着目したのは、礼拝堂装飾と同時期のローマで芸術愛好家として絵画論を執筆した医師ジュリオ・マンチーニによる、1610年代のローマ画壇の解説である²⁴。



図6 ジュゼッペ・チャーザレ・ダルビーノ 主祭壇上ルネッタ

図7 ジョヴァンニ・バリオーネ 入口アーチ内輪・部分



7



8



10



図8 ルドヴィコ・チゴリ クーボラ

ダルビーノ ペン

デンティブ

図10 グイド・レーニ

左壁ルネッタ

図9 ジョヴァンニ・アル

ベルティ ケル

ビーノ・アルベル

ティ

1596-1602ヴ

ティカノ宮、サー

ラ・クレメン

ティーナ天井

9

マンチーニは当代の絵画潮流を4つに大別している。第一はカラヴァッジョ派で闇の中に射し込む光と強いキアロスクーロ、写実性が特徴である。第二はボローニャのカラッチ派で、ラファエロ様式とロンバルディア自然主義を統合し、構想の妙と優美、情感表現に優れる。第三のダルピーノ派は、独自の自然観に基づく良き構図と優美さを持ち、愛らしさに目が惹かれる。近年のバリオーネはこの派に接近しているとマンチーニは付言する。第四は画派というより、独自の個人様式を持つ画家たちである。クリストフォロ・ロンカッリ、パッシニャーノ、チゴリ、バリオーネ、テンペスタ、オラツィオ・ジェンティレスキラの名が挙がっている。最後にマンチーニは、カラッチ派に挙げたレーニ、フランチェスコ・アルバーニ、ドメニキーノに改めて言及し、素描、色彩、構想、構図の全てにおいて優れた彼らこそカラッチ派の後継者であると賛辞を送っている。

この記述が重要なのは、パオリーナの主要画家4人がすべて絵画様式分類に挙げられているからである。すなわち、優美と情感表現のダルピーノ、カラッチ派後継者を代表するガイド、ダルピーノ様式から個人様式に移行しつつあるバリオーネ、そして個人様式をもつチゴリである。もはや明らかなおとおり、パオリーナに欠けているのはカラヴァッジョ派である。4人とも一時期カラヴァッジョの革新的絵画の影響を受けたことを忘れてはならない。いずれにせよ、カラヴァッジョとアンニーバレ・カラッチが世を去った直後に始まったパオリーナ装飾がカラヴァッジョ路線を排除したことは、ローマ画壇がガイドやドメニキーノの理想主義的古典主義と、チゴリの後に幻視と法悦で心身を圧倒させる盛期バロック様式の方向に進んだことと軌を一にするのである。

マンチーニに従うなら、パオリーナ礼拝堂に起用された画家たちは、それぞれ主流様式の代表者と目されていた。それは前章で観察したとおり、図像からも確認できる。したがって、パオリーナ礼拝堂の様式的混在という特質は、これまでのように否定的価値を付して済ますべきではなく、1610年以後の絵画潮流を決定づける「公式」絵画がここにすべて結集していたことの証明と読み替えるべきなのである。パウルス五世は、ダルピーノの采配を介して多種多様な絵画潮流の全貌を手中に収め、異なってはいても新たな絵画

潮流となるべき様式をすべて包含する「総合」をここに打ち立てたのではないだろうか。

4. 対抗宗教改革期ローマにおける聖堂装飾事業との比較

パオリーナの絵画装飾指揮を委任されたダルピーノは、クレメンス八世時代にも大規模装飾事業で同様の役割を果たした。本章では、パオリーナにおける様式的混在を「総合」つまり普遍性の表現と読み替える仮説を、他の事例との比較を通して検証する²⁵。

1) 複数様式の混在と図像プログラムの一貫性

複数様式の混在と図像プログラムの一貫性は、チェラージ礼拝堂におけるカラヴァッジョとアンニーバレの競合が想起されるように、パオリーナに限った特質とはいえない²⁶。それは、オラトリオ会キエーザ・ヌオーヴァの礼拝堂装飾に最もよく伺える。オラトリオ会が礼拝堂寄進者に出した条件は、すべての礼拝堂が同じデザインと規模となること、聖母の神秘に捧げられた既定のプログラムに従うことであった²⁷。実際には後見枢機卿との確執もありこの原則が遵守されたとはいえないものの、一貫した装飾プログラムに従って様式の全く異なる画家が起用されていることから、パオリーナ礼拝堂と非常に近い考え方が伺える。事実、後者はバロニウス直属のトンマーゾ・ボツィオが考案者で、関係高官の中でも教皇庁収入役のセツラや祭壇モデルの制作や査定を行ったクレッシェンツィなど思想・人脈ともにオラトリオ会と密接な面々がいる。

両者を結ぶ鍵となるのは、会にも教皇にも影響力をもったバロニウス本人と考えるべきであろう。パオリーナ図像の基本的参照源であるばかりか、クレメンス八世時代から多くの聖堂装飾に関わり、サン・ピエトロからラテラノまで図像プログラムを考案したオラトリオ会指導者である。自ら委嘱した初期キリスト教聖堂の改修・装飾には、キリスト教考古学と盛期ルネサンスの明解な古典主義母型への回帰が見られる。キエーザ・ヌオーヴァ装飾に関しては、アレッサンドロ・ズッカリが指摘しているように、バロニウスは聖

画像に関して美的側面には介入せず、彼が重視した「敬虔さ」と史実に忠実という意味での「自然さ」を統合できるかどうかを、判断基準としたようだ²⁸。実際に起用された画家は、トレント聖画像の基礎となったムツィアーノ、ブルツォーネから、ダルピーノ、新潮流を起こしたバロッチ、カラヴァッジョ、ルーベンスと多彩である。

絵画様式の統一性より図像構想の一貫性を重視するバロニウスの姿勢は、彼が考案者として携わったすべての事業に共通する。すでに言及したラテラノ大聖堂の袖廊では、新旧世代の画家によるフレスコ壁画は、コンスタンティヌス帝と教皇シルヴェストロによるローマ司教座聖堂建立の歴史性という基本原理に貫かれていた。サン・ピエトロ大聖堂交又部周囲の小側廊祭壇シリーズ (Navi piccole) では、初代教皇ペテロのさまざまな奇蹟を描く際、バロニウスが提供した歴史的真相が守られる限りにおいて、構図や様式の工夫は画家に委ねられた。

2) ラテラノ袖廊モデルの継承と差異

パオリーナ礼拝堂の大きな特徴は、全壁面が色大理石、白大理石とストゥッコの彫刻、鍍金装飾、フレスコ壁画とあらゆる素材を駆使した装飾で覆われていることであり、礼拝堂全体が宝石の如く輝いている。

パウルス五世が教皇として最初に行ったこの壮麗な装飾事業は、シクストゥス五世のシステリーナ礼拝堂を祖型とすることは言うまでもない。より直近のモデルはクレメンス八世によるラテラノ袖廊事業に求められたと筆者は考える。パオリーナにクレメンス八世の記念墓碑を造営して自らがその直接の継承者であることを視覚化していることが何よりの証拠である。より厳密には、オラトリオ会のバロニウス思想を継承している点、ダルピーノに絵画装飾を統括させている点がラテラノと連続している。さらに言えば、トレント公会議直後は教会内部の風紀刷新のため、装飾素材にも清貧が求められたのに対して、1590年代の教会装飾は、カトリック教会の勝利を言祝ぐ聖年に相応しい豪華さへの指向を示している。高価な色大理石や金をふんだんに使い、多様な素材と色彩を駆使して全壁面に平面・彫塑的装飾を施す教会装飾への大きな変化は、まさにラテラノ袖廊から始まった²⁹。

以上のように、パオリーナ礼拝堂にはクレメンス八世時代の大規模装飾と基本的思考が共通する。しかし、先行例と大きく異なるのは、1590年代にはない新様式が2つも含まれていることである。レーニの理想主義的古典主義と、チゴリの幻視的天井画である。さらに重要なことに、ラテラノでは新旧世代の混在にも関わらず、若手はトスカーナ出身者であるか、ダルピーノの傘下に収まっており、特に色彩において新ヴェネト様式の洗礼を受けていない³⁰。これに対して、アンニーバレとカラヴァッジョの衝撃を経た後、真の新潮流を形成しつつあったボローニャ派絵画と幻視的天井画は、もはやダルピーノの手の及ばないものであった。

このようにパオリーナは、もはや過去のものとなりつつあるダルピーノの公式様式と、新たな芸術趣向を担うレーニ、チゴリがそれぞれの特質を押し出しながら競合する空間となった。つまり、礼拝堂の様式的非統一性は、巧妙にカラヴァッジョ主義を除きつつ、同時代のローマ画壇における諸派競合を映し出す鏡像なのである。

5. パオリーナ礼拝堂における絵画様式の「総合」：非統一性再考

最後に、異なる絵画潮流を競合させつつ1つの空間に並置したパオリーナ礼拝堂は、施主パウルス五世のいかなる意向を反映しているのかという問題を考えておきたい。

クレメンス八世の教会装飾は、聖年を機に教会の新たなイメージを世界に向けて発信する明解な意図に基づいていた。これは、融和を基本方針とするクレメンスの外交政策によく合致する。特にプロテスタントに改宗したフランス王アンリ四世にカトリック教会への改宗を促し、さらなるヨーロッパ分断を回避したことは最大の成果だった。そこで打ち出されたのは、プロテスタントやオスマン帝国と「闘う教会*chiesa militante*」から、天の栄光に迎え入れられる「勝利する教会*chiesa trionfante*」の表現への転換だった。それが最も明瞭に現れたのは、ヴァチカン宮サーラ・クレメンティーナである(図9)。

一方パウルス五世は、ローマ教皇権至上主義に反旗を翻す集団を教会の敵

と見なす攻撃的外交を展開した教皇である。例えば教会司法権からの独立を主張したヴェネツィア共和国に対して、パウルス五世は1606年聖務禁止令の発布と、総督・元老院への破門宣告という強硬姿勢で応じた。フランスの仲裁で翌年に和解したものの緊張関係は続いた。オストロウはパオリーナ礼拝堂の図像に、異端、背教者を打倒し、聖母信仰をはじめ正統神学の擁護と教会分裂解決のために「闘う教会」の姿が通底することを詳細に論じている³¹。それを最も明瞭に表現したのはレーニのルネッタである。しかしここでは、「闘う教会」すなわちパウルス五世が牽引するローマ教会が、「勝利する教会」として天の栄光を約束されていることも同時に表現されている。それがチゴリによるクーボラである。

このようにパウルス五世がパオリーナ礼拝堂に求めたのは、①聖母崇拜と聖画像崇拜に焦点化されたカトリック信仰の長い歴史的闘争と勝利を史実として物語る絵画形式だけではなく、②聖母の加護のもとで闘う教会を象徴する英雄的表現、③さらに使徒と天使の祝福を受けつつ父なる神に戴冠されるのを待ち受ける聖母のように、天の栄光に包まれる勝利の教会のヴィジョンであった。つまり、それぞれダルピーノとバリオーネ、レーニ、チゴリが受け持ったと言ってよい。したがって、パオリーナ礼拝堂における諸絵画様式の併存は、ローマ画壇の現在と未来を担う新旧潮流を「総合」したものであると同時に、パウルス五世の政策姿勢を示すのに必要なすべての造形言語と文法が「総合」されていることを意味するのではないだろうか。

本論ではパオリーナ礼拝堂装飾を絵画様式の点から再考した。様式的統一性の欠如としか見なされてこなかったその特徴を「総合」と捉え直すことによって、積極的な意味を読み取ることができる。この解釈をさらに検証していくために、当面残された課題としては、フレスコ絵画の各場面のより詳細な様式分析と比較の継続、さらにストウッコや大理石による彫塑装飾を含めた総合的考察が挙げられる。この段階で再び、銜学的かつ一貫性のある図像プログラムと装飾様式の特徴を照合し、「総合」の意味を再考する予定である。

注

- 1 Dorati, M.C., “Gli scultori della Cappella Paolina di Santa Maria Maggiore”, *Commentari*, 1967, n. II-III, pp. 231-60, nota10. 会計史料については後述
- 2 Mâle, É., *L'Art religieux après le Concile de Trente*, Paris, Armand Colin, 1932, pp. 24-27.; Corbo, A.M., “I pittori della cappella Paolina in S. Maria Maggiore”, *Palatino*, XI, n. 3 (1967), pp. 301-13.; id., “I pittori della Sagrestia Nuova di Santa Maria Maggiore”, *Commentari*, 1968, n. IV, pp. 320-6.; Dorati 1967; パウルス五世の芸術事業文書集成は以下 *Fonti per la storia artistica romana al tempo di Paolo V*, a cura di Anna Maria Corbo, Massimo Pomponi, Roma, Ministro per i Beni Culturali e Ambientali. Ufficio centrale per i Beni archivistici, 1995.
- 3 Ostrow, S.F., *Art and spirituality in Counter-Reformation Rome*, Cambridge, Cambridge UP., 1996. 伊訳版も参照 *L'arte dei papi. La politica delle immagini nella Roma della Controriforma*, trad. di Daria Pinelli, Roma, Carocci, 2002.
- 4 Belting, H., *Likeness and presence*, trans.by E. Jephcott, Chicago-London, University of Chicago Press, 1994.; Wolf, G., *Salus Populi Romani. Die Geschichte römischen Kultbilder in Mittelalter*, Weinheim, VCH, Acta Humaniora, 1990.
- 5 新保淳乃「危機克服の政治学における聖母マリア表象—1632年ローマにおけるベスト危機克服記念行列とピエトロ・ダ・コルトーナ作行列職」『美術史』160冊2006年3月、260-276頁
- 6 バロニウス『教会史』編纂出版を補佐したトンマーゾは生涯を護教神学に捧げた。1610年その死後は、弟のオラトリオ会士フランチェスコが装飾監督を継続したと推定。主な典拠Bozio, Tommaso, *De signis Ecclesiae Dei contra omnes haereses*, 1591.; Baronius, Cesare, *Annales Ecclesiastici ...*, 10 vols., Roma, 1588-1602.; Canisius, Petrus, *De Maria Vergine incomparabili ...libri quinque*, Ingolstadii, 1577.
- 7 アーウィン・パノフスキ「美術批評家としてのガリレオ—審美眼と科学思想」(Hague, 1954) 青木靖三訳『日伊文化研究』20 (1982年3月) 50-67頁；

- Chappell, M., “Cigoli, Galileo, and *Invidia*”, *The Art Bulletin*, 57, n. 1, 1975, pp. 91–8.; Ostrow, S.F., “Cigoli’s *Immacolata* and Galileo’s moon: Astronomy and the Virgin in early Seicento Rome”, *The Art Bulletin*, 78, 1996, pp. 218–35.; Acanfora, E., “Cigoli, Galileo e le prime riflessioni sulla cupola barocca”, *Pargone. Arte*, a. 51, n. 603, maggio 2000, pp. 29–52, tavv. 32–54.
- 8 Pepper, S., *Guido Reni. A complete catalogue of his works with an introductory text*, Oxford, Phaidon, 1984. [trad. it., 1988, pp. 23–26, 231–2 (cat. 35, tav. 34); O’Neil, M.S., *Giovanni Baglione. Artistic reputation in Baroque Rome*, Cambridge, Cambridge UP., 2002, pp. 109–18.; Röttgen, H., *Il Cavalier Giuseppe Cesari D’Arpino*, Roma, Ugo Bozzi, 2002, pp. 142–3.
- 9 前注参照
- 10 Corbo1967, p. 301.
- 11 Röttgen 2002, esp. pp. 30–143.
- 12 Freiburg, Jack, *The Lateran in 1600. Christian concord in Counter Reformation Rome*, Cambridge, Cambridge UP., 1995, esp. pp. 37–83, 149–58, 300–2.
- 13 Petrucci, F., “Les modèles du Cavalier d’Arpino pour la décoration de la coupole de Saint-Pierre”, *Les cieux en gloire*, Ajaccio, Musée Fesch, 2002, pp. 83–98.
- 14 Hermann-Fiore, K., “Caravaggio e la quadreria del Cavalier d’Arpino”, *Caravaggio. La luce nella pittura lombarda*, Milano, Electa, 2000, pp. 57–76.
- 15 Röttgen 2002, pp. 389–91.
- 16 Baglione, Giovanni, *Le nove chiese di Roma*, Roma, Andrea Fei, 1639.; id., *Le vite de’ pittori scultori et architetti* (Roma 1642), ristampa, 3vols., BAV, 1995, I.
- 17 O’Neil 2002.; *Giovanni Baglione (1566–1644). Pittore e Biografo di artisti*, a cura di S. Macioce, 2002. バリオオーネの経歴については特にO’Neil, pp. 4, 86ff, 109ff.
- 18 Acanfora 2000, p. 30.
- 19 Macioce, S., *Undique Splendent. Aspetti della pittura sacra nella Roma di Clemente VIII Aldobrandini (1592–1605)*, Roma, De Luca, 1990, pp. 169ff.;

- Hermann-Fiore, K., “Le salle Clémentine au Palais apostolique du Vatican”, *Les cieux en gloire*, Ajaccio, Musée Fesch, 2002, pp. 101–115
- 20 Pepper 1988, pp. 19–33.
- 21 Malvasia, Carlo Cesare, *La Felsina Pittrice: Vite de’ pittori bolognesi*, (1678), 2vols., Bologna, Guidi, 1841, II, p. 16.
- 22 Pepper 1988, pp. 25–6.
- 23 Mancini, Giulio, *Considerazioni sulle Pitture* (1614–24), note da L. Salerno, 2vols., Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1956–7, I, p. 276.
- 24 Mancini, I, pp. 108–11. ; 1600年前後のローマ絵画については以下Strinati, C., “Roma nell’anno 1600. Studio di pittura”, *Ricerche di storia dell’arte*, 10, 1980, pp. 15–48.
- 25 Abromson, Morton Colp, *Painting in Rome during the papacy of Clement VIII (1592–1605): a documented study*, Ph. Diss., Columbia University, 1976 (pp. 328–58に装飾事業一覧)
- 26 Mignosi Tantillo, A., “La Cappella Cerasi: vicende di una decorazione”, *Caravaggio, Carracci, Maderno. La Cappella Cerasi in Santa Maria del Popolo a Roma*, Cinisello Balsamo, Silvana, 2001, pp. 49–75.
- 27 Zuccari, Alessandro, “La politica culturale dell’Oratorio Romano nelle imprese artistiche promosse da Cesare Baronio”, *Storia dell’arte*, no. 42, 1981, pp. 171–193; Ferrara, D., “Artisti e committenze alla Chiesa Nuova”, *La regola e la fama. S. Filippo Neri e l’arte*, Milano, Electa, 1995, pp. 108–29.
- 28 Zuccari, A., “Cesare Baronio, le immagini, gli artisti”, *La regola e la fama*, 1995, pp. 80–97.
- 29 Freiberg 1995, pp., 58–63.
- 30 出自の異なる画家の協働に統一性を与えるためダルピーノはフェデリコ・ズッカリを模範としたMignosi Tantillo 2001, pp. 70–1.
- 31 Ostrow 2002, pp. 207–19. 特にパウルス五世墓碑上の3人の王女は、教皇に敵対したヴェネツィア、ポーランド、英国の代理表象と解釈されている
- 付記 本研究は平成20年度鹿島美術財団研究助成による研究成果の一部である。