

2015（平成 27）年度 博士論文

教皇ウルバヌス 8 世の治世における

蜜蜂表象に関する研究

：ベルニーニの《バルダッキーノ》と

サン・ピエトロ大聖堂の装飾事業を中心として

本文

佐藤 仁

## 目次

はじめに	1
先行研究概略と本研究の位置づけ	2
本論の構成	6

### 第1章 蜜蜂のかたち

1 リンチェイ・アカデミーと蜜蜂研究	10
2 蜜蜂の図解 1625 年	14
3 二次元の蜜蜂	
版画挿絵における利用	18
コインにおける蜜蜂の描写	20
ピエトロ・ダ・コルトーナの場合	23
4 立体化された蜜蜂	
初期型：《バルダッキーノ》の台座と 柱身	25
後期型：大聖堂中央交差部	28
5 《バルダッキーノ》の頂の蜜蜂	
古代の言説と『アピアリウム』の記述	29
教会ヒエラルキーの可視化	33
結論	35

### 第2章 蜜蜂の純潔

1 聖歌隊礼拝堂の再建	
礼拝堂の成り立ちとミケランジェロの《ピエタ》	36
ピエタの祭壇 1625–26 年	39
シクストゥス4世の奉献	41
2 聖母信仰	
サンタ・マリア・マッジョーレ聖堂パオリーナ礼拝堂	44
サンタ・ドレア・デッラ・ヴァッレ聖堂バルベリーニ 礼拝堂	45
聖母と蜜蜂	48
3 ソロモンの柱の復活 1624–28 年	
ベルニーニの柱の独創性	53
典礼とのかかわり	56
4 月桂樹が意味するもの	
月桂樹とメディチ家	58
フィレンツェの虻	59
詩人教皇	61
5 内なる異教性	
ふたつの異教的インプレーサ	64
《アポロンとダフネ》1622–25 年	71
聖域の月桂樹	74
6 蜜ロウによる聖化	
ブロンズの鑄造工程	77
在位 5 周年の記念碑	79
結論	81

## 第3章 蜜蜂と神の摂理

<b>1 紆余曲折する計画</b>	
新聖具室と「聖三位一体の祭壇」	82
聖レオの祭壇計画と中止	83
後陣装飾計画 1626年	85
<b>2 大天使ミカエル</b>	
ローマおよび教会の守護者	88
ウルバヌス8世の守護聖人	91
大天使ミカエルの祭壇 1627-28年	93
<b>3 太陽崇拜</b>	
ジョットの《パグィェッテ》 1628-29年	97
太陽に祈る聖歌	99
教皇選出と神の摂理	102
<b>4 上部構造の概要 1628-33年</b>	
ディスクリプション	106
先行研究と問題提起	107
<b>5 聖三位一体と戴冠のヴィジョン</b>	
教皇冠を授けるプット	111
聖なるイリュージョン	112
<b>結論</b>	116

## おわりに

— 今後の課題	117
---------	-----

## 付録

<b>失われた「ピエタの祭壇」の再構成</b>	118
資料考察／《ピエタ》の設置の仕方と祭壇画のヴィジョン／ピエタの祭壇、その後	

<b>資料1：ウルバヌス8世治世前半概観年表</b>	124
----------------------------	-----

<b>資料2：ボルゲーゼ枢機卿のためのベルニーニ初期群像彫刻の制作の推移年表</b>	127
--	-----

<b>文献表</b>	128
------------	-----

ウルバヌス8世 『詩集』 <i>Poemata</i> リスト	142
---------------------------------	-----

## 別冊：図版

## 凡例

- 教皇名の日本語表記は、ラテン語読みで統一した。
- 人名・聖人名、地名、組織名、聖堂名などの日本語表記は、イタリア語読みを用いたが、慣例に従った場合もある。(例：ウェルギリウス、プリニウス、聖ロンギヌス)
- 神話名については、原則としてローマ名を用いたが、一部慣例に従ってギリシア名表記を用いた。(例：アポロンとダフネ)
- 作品名については、《 》を用いた。
- 書名については、『 』を用いた。
- 主題や概念などについては、「 」を用いた。
- インプレーサのモットーやメダルに刻まれた銘については、傍線\_\_\_\_\_を用いて示した。
- 図の番号は、【 】を用いて示し、章ごとに通し番号で示した。なお、初出時には赤色で表示している。
- 本文中の引用は、訳者を明示していない場合はすべて筆者の翻訳による。日本語訳がすでにある場合には、原典を参照し、必要に応じて表記を調整した。

## はじめに

1620年代から30年代は、聖都ローマが進めた、カトリック教会の首都としての一連の整備事業が、その頂点に達した時期であった。その中核となったモニュメントが、カトリックの総本山サン・ピエトロ大聖堂であり、その時期に教皇座にあったのが、バルベリーニ家のウルバヌス8世 (Maffeo Vincenzo BARBERINI, URBANUS VIII, 在位期間 1623年8月6日–1644年7月29日) であった。教皇に選ばれてから3年後の1626年、教皇ユリウス2世 (在位 1503–13) の着工から百年余の歳月を経て、ようやくサン・ピエトロ大聖堂は完成に至り、ウルバヌス8世のもとで献堂式が行われた。その後も大聖堂の装飾事業は継続されたが、その事業のほとんどすべてがジャンロレンツォ・ベルニーニ (Gianlorenzo BERNINI, 1598–1680) に託された。<sup>1</sup>

この時期の最も重要な事業は、大聖堂における神聖な空間である中央交差部の再編であった。教皇の主祭壇、そしてその下にある「聖ペテロの墓所」を恒久的に装飾するための巨大な天蓋《バルダッキーノ》が、ベルニーニ初期の代表作であると同時に、バロック美術の幕開けを告げるモニュメントであることは、広く認められている。また、大聖堂内部に設けられた数々の祭壇を装飾するために、気鋭の画家たちが集められ、大型の祭壇画が数多く制作された。前教皇グレゴリウス15世 (在位 1621–23) のもとで描かれたグエルチーノ (Giovanni Francesco BARBIERI, Il GUERCINO, 1591–1666) の大祭壇画を皮切りに、フランス絵画の雄ニコラ・プッサン (Nicolas POUSSIN, 1594–1665)、ベルニーニとともにローマ・バロック美術を牽引することになるピエトロ・ダ・コルトーナ (Pietro BERETTINI, DA CORTONA, 1596–1669) らの、いわゆる「公的な出世作」は、まさにこの時期に制作されたのである。

公的な聖堂の装飾だけではなく、貴族や高位聖職者の私邸を飾るためにも、美術家たちは用いられた。教皇パウルス5世 (在位 1605–21) の実家、ボルゲーゼ家出身のシピオーネ・ボルゲーゼ枢機卿 (Scipione CAFFARELLI BORGHESE, 1576–1633) は、彼が建設したヴィッラ・ボルゲーゼに《アポロンとダフネ》を初めとするベルニーニの初期作品群やカラヴァッジョの諸作品を収集、展示した。また、ウルバヌス8世の実家バルベリーニ家のパラッツォ・バルベリーニのための装飾の重要性も際立っている。アンドレア・サッキ (Andrea SACCHI, 1599–1661)、そして、ピエトロ・ダ・コルトーナによるふたつの大天井画は、全ヨーロッパに流布することになる絶対王政の君主称揚のイメージの原型となったのである。

上記のような美術のなかに、われわれは「蜜蜂」を見出すことになる。いうまでもなくそれは、教皇ウルバヌス8世の紋章モチーフであり、ローマ中のウルバヌス8世ゆかりの

---

<sup>1</sup> POLLAK 1981, pp. 327–422.

場所に、いわば目印のように据え付けられているからである。この蜜蜂モチーフに対して、これまでいかなる目が向けられてきただろうか。本論では、単なる教皇の目印として見過ごされがちな「蜜蜂」の表象に、あえて注目したい。そして、その表象が担う幾重にも重なる意味内容を糸口として、教皇ウルバヌス 8 世が関わった装飾事業について再考し、新たな視野を提示してゆきたい。

## 先行研究概略と本研究の位置づけ

本論の考察する舞台となるローマ、とりわけ 17 世紀前半のウルバヌス 8 世治世下のローマについて、本格的に論じた最初の著作は、ローマの研究者チェーザレ・ドノーフリオの『ローマから見たローマ』(1967 年)であった。<sup>2</sup> 教皇ウルバヌス 8 世とバルベリーニ家の活動を豊富な資料によって活写したこの本は、今日なお輝きを失ってはいない。その後、ローマという都市を軸に美術を論じた著作は、美術のパトロネージに光を当てたハスケルの『パトロンと画家たち』(1980 年)や、マグヌソンによるベルニーニ時代の美術と社会を概観した 2 巻本『ベルニーニ時代のローマ』(1982 年)を待たなければならなかった。<sup>3</sup> ようやく 90 年代になって、教皇ウルバヌス 8 世とバルベリーニ家のパトロネージに関心が向けられ、歴史学ではナスドルファーの『ウルバヌス 8 世のローマにおける政治』(1992 年)、音楽学の観点からはハモンドによる『ローマ・バロックの音楽と演劇』(1994 年)、政治学的な観点から総合的考察を試みたライトベルゲンの『ローマ・バロックの権力と宗教：バルベリーニ家の文化政策』(2006 年)などの研究書が出版された。<sup>4</sup>

一方、美術史研究における状況はどうだろう。バルベリーニ宮殿の装飾に焦点を絞りそのイメージを考察したスコットの『ネポティズムのイメージ：パラッツォ・バルベリーニの天井画』(1991 年)、サン・ピエトロ大聖堂における祭壇装飾の全容を明らかにしたライスの『新サン・ピエトロ大聖堂の祭壇と祭壇画：1621-66 年』(1997 年)、そしてバルベリーニ家とベルニーニの結びつきの初期段階に光を当てたシュッツの『枢機卿マッフェオ・バルベリーニと盛期ローマ・バロック美術の誕生』(2007 年)は、近年の顕著な研究成果といえる。<sup>5</sup> また、歴史的なシンポジウムがローマで開催されるなど、ウルバヌス 8 世の

---

<sup>2</sup> D'ONOFRIO 1967.

<sup>3</sup> HASKELL 1980, MAGNUSON 1982.

<sup>4</sup> NUSSDORFER 1992, HAMMOND 1994, RIETBERGEN 2006.

<sup>5</sup> SCOTT 1991, RICE 1997, SCHÜTZE 2007.

治世の文化について各論が積み重ねられる動きとなっている。<sup>6</sup>

しかしながら、17世紀のローマにおける美術や美術活動に関する研究は、ベルニーニ（あるいは他の美術家）についてのモノグラフィックな研究、つまり作家論を基軸として、その時代背景を論じるというのが、これまで美術史研究の主要な傾向であった。フラスケッティの記念碑的モノグラフ（1900年）をはじめとして、ウィットコウアーによる古典的研究（1955年）、ファッジオーロ・デッラルコのカタログ（1967年）などが最も重要な研究だが、それらはあくまでベルニーニの作家研究の体裁をとっている。<sup>7</sup> つまり、主体はあくまでベルニーニであった。そしてこの傾向は、90年代以降のベルニーニに関する数多くのモノグラフへつながってゆく。

本論では、各章において取り上げる装飾事業についての先行研究はその都度言及することとするが、その前に、ベルニーニの《バルダッキーノ》に関する研究史の概略を見ておくべきだろう。

このサン・ピエトロ大聖堂の中心を飾る大天蓋について、ウィットコウアー以降の研究者たちは、主として、ベルニーニがいかにして恒久的なモニュメントとしての《バルダッキーノ》を構想したのか、という制作のプロセスと、その形態の着想源はどこにあったのか、という問題を解明するために議論を重ねてきた。サン・ピエトロ大聖堂の中央交差点を取り上げたレーヴィンの研究（1968年）は、《バルダッキーノ》の基礎的研究として今日なお重要な意義を有している。<sup>8</sup> その後、2000年にかけては、ベルニーニの没後300年記念に合わせて、多数の作家研究が公刊された。なかでも建築的見地から《バルダッキーノ》をまとめたマルダーの著作（1998年）、あるいは総合的にベルニーニをまとめ上げたエイヴリーの著作（1997年）は、基礎的資料や知識を提供してくれる。<sup>9</sup> また、《バルダッキーノ》をめぐる教皇の権力と時代背景にまで踏み込んだキルウィンの一連の研究は、《バルダッキーノ》が建てられる以前の状況について、レーヴィンと議論を巻き起こすに至った。<sup>10</sup> さらに、ベルニーニの助手として大聖堂の装飾事業に参画したフランチェスコ・ボッロミーニ（Francesco BORROMINI, 1599–1667）の関与の問題、すなわち《バルダッキ

---

<sup>6</sup> そのひとつに、2004年12月にローマで開催されたシンポジウムの論集がある。L. M. ONORI, S. SCHÜTZE, F. SOLINAS, *I Barberini e la Cultura Europea del Seicento*, Roma: De Luca, 2007.

<sup>7</sup> FRASCETTI 1900, WITTKOWER 1955, FAGGIOLIO DELL'ARCO 1967.

<sup>8</sup> LAVIN 1968. レーヴィンと同時期にドイツのテーレンが同様にバルダッキーノと周囲の装飾について研究書を発表している。THELEN 1967a.

<sup>9</sup> MARDER 1998, AVERY 1997.

<sup>10</sup> KIRWIN 1997. 論争の主たる論文は以下。KIRWIN 1981; KIRWIN & FEHL, 1981–82; LAVIN 1984.

一ノ》における彼の貢献度合については、近年の著書でレーヴィンは解決したと自負しているが、いまだ議論の余地を残しているといわざるをえない。<sup>11</sup> レーヴィンはまた、自らのベルニーニ研究の集大成として、サン・ピエトロ大聖堂における一連の装飾事業を「巡礼」の視点から読み解こうとする、総括的研究を2012年末に公刊している。<sup>12</sup> ここで彼は、改めて《バルダッキーノ》の意義を確認する際、当時のローマの文化における異教的背景を指摘して、《バルダッキーノ》と関連付けている。だが、レーヴィンの総括をもってしても、《バルダッキーノ》作品理解が決着したとは思われない。

ベルニーニの作家・作品論的な研究が進展する一方で、《バルダッキーノ》の意味内容、あるいはそれが果たした機能的側面や意義については、ウィットコウアーの古典的な研究以降、改めて検討されることはほとんどなかったといえる。<sup>13</sup> 《バルダッキーノ》が、ウィットコウアーが言うとおりの、カトリック改革を経た教会の勝利を宣言するモニュメントであり、また「蜜蜂、月桂樹、太陽」というウルバヌス8世の紋章モチーフを散りばめることで教皇を称揚し、その権力を内外に誇示しようとした作品であることは明白であり、議論の余地はないからである。<sup>14</sup> しかし、当時の知識人の眼に《バルダッキーノ》はどのように映り、そこに何を読み解いたのであるのか、ということに考察を深めると、このような理解で済ませることができるのだろうか、という疑問が湧いてくる。筆者は、《バルダッキーノ》の奥には、あえて言えば、我々でも読みとることができる表面的で紋切り型の理解では捉えきれないものがある、と考える。

以上のことから、筆者は、《バルダッキーノ》の本質を解明するには、ベルニーニの作家論や作品論的考察だけでなく、パトロン側の問題、すなわち、注文主であるウルバヌス8世が意図した装飾計画、計画の遂行途中での急な変更といった実行過程の諸相、ウルバヌス8世自身の思想や趣味、さらにはバルベリーニ家一族の社会的アイデンティティといった事象を考察することが、不可欠だと考える。レーヴィンの研究が、長い研究人生の総括としていかに優れていようとも、上に述べたような同時代的な観点を突き詰めてゆく考察は、《バルダッキーノ》の本質を理解するために、有効な手立てなのではないだろうか。こ

---

<sup>11</sup> LAVIN 2009c. ポッロミーニ側からの研究は、THELEN 1967b を嚆矢とする。Exh. cat., *Il giovane Borromini: Dagli esordi a San Carlo alle Quattro Fontane*, Lugano, 1999; Exh. cat., *Roma Barocca: Bernini, Borromini, Pietro da Cortona*, Roma, 2006. この問題については、第3章の上部構造の考察において、改めて詳述する。

<sup>12</sup> LAVIN 2012: *Visible Spirit: The Art of Gianlorenzo Bernini* と題した、これまでの論考をアップデートし再録した全三巻の最終巻となる。

<sup>13</sup> SPAGNOLO 2006. 近年出版されたハンドサイズのシリーズも、ここで指摘するような視座が欠けている実情を示している。

<sup>14</sup> WITTKOWER 1999, pp. 23–25.



うした筆者の問題意識は、ある意味で、以下のイヴ・ボヌフォワ (Yves BONNEFOY, 1923-) の言葉が代弁している。

実際、あれほどの迷いを経た挙げ句に、あんなにも毅然とした姿でサン・ピエトロ大聖堂にそびえ立つあの <sup>バルダッキーノ</sup> 大天蓋を見る時、次のような問いを発しないわけにはいかない。これを造るには根底にいろいろな原因があったのだろうが、直接の動機とは何だったのか？バロックが当時の精神状況や、また聖体におけるキリストの「プレゼンズ」を旗印にヨーロッパで反撃に移っていたカトリック教会の利害にいかによく適合するとしても、だからといってどうして、これほど効果的でこれほど具体的な <sup>フォルム</sup> 形体を見出すことができたのだろうか？若いころのベルニーニの作品はこの点をほとんど明らかにしてくれない。(…)しかしながら、もしもバロックが、(かたちとしてある) 形体を超えた「プレゼンズ」の一芸術、移り変わる人間社会の上に君臨する神の〈国〉の一芸術であるとするならば—そうしてかつてのビザンティンのように、<sup>コスモス</sup> 宇宙のではなく、聖なる都の神聖観念であるとするならば—久しい以前からふえ続けていた諸々の <sup>シニエ</sup> 徴に注意を払うべきではないだろうか？<sup>15</sup>

ボヌフォワのいう諸々の <sup>シニエ</sup> 徴のひとつ、その最も重要な <sup>シニエ</sup> 徴が「蜜蜂」の表象にほかならない。蜜蜂の表象への考察が、そうしたウルバヌス 8 世とベルニーニの時代の視覚芸術に対する感性と理解を蘇らせる糸口になると、筆者は確信する。「蜜蜂」の表象をウルバヌス 8 世とベルニーニの時代のコンテクストにおいて研究しようとするとき、ベルニーニとバロック美術に関する美術史的研究よりもむしろ、バルベリーニ家や教皇個人に関する研究、あるいはローマという都市に関する多くの研究、美術史以外の分野の研究の蓄積が重要な意味を持つことは、当然のことといえるだろう。<sup>16</sup> いうまでもなく、教皇史研究の古典であるパストールの『教皇史』による歴史学の知見は、しばしば参照されることになる。<sup>17</sup>

また、17 世紀初頭における近代科学の萌芽も無視することはできない。とりわけ、ガリレオ・ガリレイ (Galileo GALILEI, 1564–1642) をめぐるとの動きは、それが《バルダッキーノ》の制作時期と軌を一にするという事実からも看過できない。ガリレオが所属していたリンチェイ・アカデミア Accademia dei Lincei についても、教皇庁との関係を軸に考

---

<sup>15</sup> イヴ・ボヌフォワ『バロックの幻惑：1630年のローマ』、島崎ひとみ訳、国書刊行会、1998年、62–63頁、邦訳をそのまま引用した。

<sup>16</sup> こうした視点に関しては SCHÜTZE 1994、及び SCHÜTZE 2007 が適切な見方を提示してくれる。

<sup>17</sup> PASTOR 1937, 1938a, および 1938b 参照。

察していく必要があるだろう。リンチェイ・アカデミーに関しては、フリードバーグによって優れた研究『大山猫の眼：ガリレオとその友人、近代自然史の黎明』（2002年）がなされたが、そこで明らかにされた内容は美術史の分野にとっても重要な意味があると考えられるのである。フリードバーグの研究の中心に、「蜜蜂」のイメージがあることは偶然ではないだろう。<sup>18</sup>

そして、このような事実背景のもとで生み出された、ウルバヌス8世とベルニーニの関係の最も重要な成果が、『バルダッキーノ』であると、筆者は考える。ボヌフォワが言うように、この偉大なモニュメントについて、ベルニーニという作家の側からのみ考察するだけでは、その本質的理解に達することはできないと思うのである。当然のこととして、『バルダッキーノ』は、教会のモニュメントとして相応しいように構想されている。だが同時に、宗教的な外観のなかに、異教的な要素が内包されているのも事実である。それは、古典古代の神話や思想とキリスト教の教義との融和をめざした、ラファエッロやミケランジェロに代表されるルネサンス期の美術につながる着想といていい。

こうした、『バルダッキーノ』に認められる異教的な多義性は、ウルバヌス8世の紋章モチーフ、「蜜蜂・太陽・月桂樹」の三つの意味の体系を読み解くことによるのみ十全な理解に達することができる、と筆者は考える。その作業によって、『バルダッキーノ』を比類なきモニュメントとしてかたちづかった、依頼主であるウルバヌス8世の詩的な着想と、それをかたちにしたベルニーニの創意が、よりいっそう明らかなものとなるだろう。

## 本論の構成

第1章では、これまで注目されることのなかった17世紀ローマの美術のなかの蜜蜂モチーフに光を当てる。蜜蜂はバルベリーニ家、そして教皇ウルバヌス8世の紋章モチーフであることは、周知の通りだ。表された蜜蜂のモチーフを詳細に観察すると、在位当初のものと、ある時期を経たかたちには、重要な違いがあるのに気づく。その分岐点となったのが、1625年にリンチェイ・アカデミーからウルバヌス8世に献呈された蜜蜂の図解 *ΜΕΛΙΣΣΟΓΡΑΦΙΑ*（以後、『蜜蜂図』と表記）であったと考えられる。この図解に表されたイメージは17世紀初頭の自然科学研究の賜物であり、歴史的意味をもつ。我々は、ヴァチカン出版局から発行された教皇の詩集や、教皇によって出された勅書に描かれた蜜蜂のイメージに、1625年の前後で、その造形に決定的な変化を見出すのである。それは、科学的な図解としての挿絵から、祭壇画や壁画といった絵画へ、さらには三次元の彫刻の世界へと広がり、ローマ中に流布することになったのである。

---

<sup>18</sup> FREEDBERG 1998 および FREEDBERG 2002, pp. 151–194.

また、《蜜蜂図》と同時に献呈された、リンチェイ・アカデミーの主催者フェデリーコ・チェージによる蜜蜂の研究書『アピアリウム』 *Apiarium* は、当時のウルバヌス 8 世をめぐる蜜蜂の知識の集大成としてさまざまなイメージを編集した資料として、あるいは当時の流布していた教皇讃美のひとつのサンプルとして意義あることを明らかにしてゆく。同時に、ベルニーニの《バルダッキーノ》をかたちづくる着想を連想させる資料となることを指摘する。その考察の要となるのは、《バルダッキーノ》の頂点に置かれた4つの巨大な蜜蜂である。「蜜蜂としての教会」という伝統的な隠喩を鑑みるならば、頂の蜜蜂は、教会組織のヒエラルキーの頂点に立つ蜜蜂の王たる「教皇」を、そして「神の摂理」にあずかっている教皇の権威を物語る要石としての役割を担い、《バルダッキーノ》を意味づけていると考えられるのである。

第2章では、蜜蜂がもついくつかのイメージのなかでも重要な、「純潔」という聖性に着目する。このイメージの意味とその役割を探求するために、同時期に進められたふたつの装飾、サン・ピエトロ大聖堂身廊の聖歌隊礼拝堂における「ピエタの祭壇」と、《バルダッキーノ》の天蓋を支える巨大な4本の捻れた柱、「ソロモンの柱」を考察の対象とする。

現在は失われた「ピエタの祭壇」を構想したウルバヌス 8 世にとって、最も重要な意味を持っていたのが、当時その主祭壇に置かれていたミケランジェロの《ピエタ》であった。その事実を確認し、聖母信仰につながる礼拝堂の伝統をたどりながら、ウルバヌス 8 世の聖母信仰について考察していく。その際に重要な意味を持つのが、美術史的にはほとんど顧みられることのない、ウルバヌス 8 世によって作られたメダルやコインである。

そして、「ピエタの祭壇」と同時期にベルニーニによって制作されていたソロモンの柱に関しては、大聖堂の遺産の復活したかたちである一方で、ウルバヌス 8 世の紋章モチーフのひとつ「月桂樹」に結びつくことに注目する。そして、月桂樹をめぐるメディチ家の伝統、それに対するウルバヌス 8 世の姿勢が、新たな「ソロモンの柱」の誕生に認められる点を考察する。そこには、教皇に即位する以前より重要視した古代ローマに由来するふたつの異教的モットーがあったことに注目し、ウルバヌス 8 世の紋章モチーフにおける、異教的ローマに結びつく文化背景を明らかにする。そして、月桂樹のモチーフを、造形的にも象徴的にも教会のモニュメントとして相応しいものへと最終的に変質せしめたのが、蜜蜂の「純潔」という聖母の処女性に比された聖性だったということを指摘する。

第3章では、古代より信じられ、中世の教父らによっても言及されてきた「蜜蜂は神の叡智にあずかっている」という神の摂理にもとづく思想に着目し、主としてウルバヌス 8 世の「大天使ミカエル」に関する美術、そして《バルダッキーノ》の上部構造について考察を加える。

これまで、サン・ピエトロ大聖堂内の装飾は、礼拝堂や祭壇ごとに個別に論じられることを常とした。こうした研究のしかたによって、同時期に行われた装飾事業の互いの関連が十分考察されないという欠陥が生まれた。そうした観点に立つと、同時期に計画され着手された装飾事業の場合、ひとつの計画が中止・変更になったとするならば、それが他の装

飾に影響を与えた可能性は十分考えられる。ウルバヌス 8 世の装飾事業を概観すると、計画されたが中止されたため忘れ去られることになった大聖堂後陣における装飾計画が注目される。そこでの「大天使ミカエルの浮き彫り」（実現されず）の計画に着目することで、それが端緒を開き、北西の「大天使ミカエルの祭壇」（現在もあるが、当時の姿ではない）、そして《バルダッキーノ》へとつながっていく、いわば教皇の着想の「糸」が明らかになるように考えられる。その際の考察のポイントとなるのは、ウルバヌス 8 世と大天使ミカエル信仰である。さらに、メダルに刻まれたモットー TE MANE, TE VESPERE（日の出に、日の入りに汝に）、そしてそれに関連したウルバヌス 8 世による聖歌の改訂といった事実も無視できない。こうした点は、これまでの美術史研究では考察の対象として取り上げられたことはなかったのである。

そして、神の叡智にあずかる蜜蜂のごとくに、神の摂理のもとで教皇に選出されたといったウルバヌス 8 世の信仰は、ベルニーニによって、《バルダッキーノ》の上部構造にその表現を見出した、という解釈を提示したいと考える。それは同時に、中止された後陣における装飾計画において、ウルバヌス 8 世が望んでいた中心的な着想でもあったのである。

本論は、筆者のこれまでの研究を、「蜜蜂」を中心モチーフに据えて、再編成したものである。第 1 章は、以下の拙論を軸として、新たな資料を加え、大幅に加筆したものである。

「ベルニーニの《バルダッキーノ》：リンチェイ・アカデミーの『アピアリウム』とバルベリーニ家のミツバチをめぐって」, 2007 年 10 月, 『美術史』165, 39-54 頁, 美術史學會.

第 2 章は、以下の拙論を基礎とし、後半部分を新たに書き下ろした。「教皇ウルバヌス 8 世とミケランジェロの《ピエタ》をめぐって」, 2014 年 3 月, 『成城美学美術史』第 20 号, 39-69 頁, 成城大学.

第 3 章は、以下の拙論を基本としながら、加筆・修正した。「教皇ウルバヌス 8 世と大天使ミカエル：《バルダッキーノ》上部構造に関する一考察」, 2009 年 3 月, 『成城美学美術史』第 15 号, 31-54 頁, 成城大学.

また、付随する事象として、第 2 章で取り上げた「ピエタの祭壇」について、巻末に収録した。

**付録：**失われた「ピエタの祭壇」の再構成

巻末には、込み入った内容が分かりやすいように年表形式の見取り図を、参考資料として収録した。

**資料 1：**ウルバヌス 8 世治世前半 概観年表

**資料 2：**ボルゲーゼ枢機卿のためのベルニーニ初期群像彫刻の制作の推移年表

本論では、ウルバヌス 8 世の治世の前半、すなわち 1623 年の教皇座に即位した時から 1630 年頃の《バルダッキーノ》の完成に至る時期、教皇が 1630 年代半ばにかけて政治的転換期を迎える以前の、サン・ピエトロ大聖堂を中心とする装飾事業とその成果と美術作品に考察の範囲を絞った。

もちろん、ウルバヌス 8 世の治世後半部分（1630 年半ば頃–1643 年）についても、さらに研究考察を進め、その成果の一部をすでに発表している。（「**教皇ウルバヌス 8 世の「正義」：ピアストラ銀貨をめぐる一考察**」，2015 年 7 月，第 1 回成城美学美術史学会，於：成城大学。）それらを総合する研究については、今後の課題としたい。

## 第1章 蜜蜂のかたち

第1章では、ウルバヌス8世の蜜蜂の紋章に注目し、視覚イメージとして表された蜜蜂モチーフそのものに目を向けてみたい。蜜蜂のイメージは、教皇の在位を契機に、科学的な図解としての挿絵から、祭壇画や壁画といった絵画へ、さらには三次元の彫刻の世界へと展開していった。その蜜蜂イメージに注目して変遷をたどっていくと、明瞭な転換点があることに気づく。その変化の源泉となったのは、1625年にリンチェイ・アカデミーからウルバヌス8世に献呈された蜜蜂をめぐるイメージ *ΜΕΛΙΣΣΟΓΡΑΦΙΑ* だと考えられる。この点を、資料をたどりながら考察していくことにした。

また、教皇をめぐる蜜蜂イメージの意味を理解するための糸口として『アピアリウム』(1625)が有益であることを指摘する。そして、それがベルニーニの《バルダッキーノ》をかたちづくった着想につながる可能性をみてゆく。その際、《バルダッキーノ》の頂点に置かれた巨大な蜜蜂は、その着想の要となるものであろう。

### 1. リンチェイ・アカデミーと蜜蜂研究

1603年にフェデリーコ・チェージ (Federico angelo CESI, 1585–1630)<sup>19</sup> によって創立されたリンチェイ・アカデミー *Accademia dei Lincei*<sup>20</sup> は、**[1]** 自然科学系の研究を標榜するアカデミーとしては、最初期のもののひとつとされる。また、ガリレオ・ガリレイ (Galileo GALILEI, 1564–1642) が所属していたことでも名高い。

リンチェイ・アカデミーにとって、1623年にバルベリーニ家のマッフェオ・バルベリーニが教皇に選出され、ウルバヌス8世として即位したことは、大きな意味をもっていた。なぜなら、彼は同じフィレンツェ出身のガリレオと旧知の仲であり、そのことが、教皇庁におけるアカデミーの影響力の増大につながり、アカデミーがより格式ある組織へと高め

---

<sup>19</sup> アカデミーの発起人フェデリーコ・チェージは、モンティチェッリ侯爵の父とオルシーニ家の母の間に生まれ、チェージ枢機卿 (Bartolomeo CESI, 1566–1626) を叔父にもつ、教皇庁と密接に関係する環境で長じた。1618年、ローマ近郊のアクアスパルタのプリンス *Principe* の称号を得る。

<sup>20</sup> リンチェイ・アカデミーについては、主に以下参照。FEEDBERG 2002; フリードバーグの著作と時を同じくして発行された BALDRINA 2002 も重要である。

られる契機となる可能性があったからだ。<sup>21</sup>

実は、ウルバヌス 8 世が教皇に選出されたちょうどその年に、ガリレオは『偽金鑑識官』*Il Saggiatore* [2] を公刊しようとしていた。だが教皇が即位すると、急遽、本の扉のデザインが教皇の紋章、すなわち蜜蜂のイメージを用いたものへと変更され、アカデミーの助成をうけて公刊され、ウルバヌス 8 世に献じられることになったのである。<sup>22</sup> このガリレオの著作は、科学的方法論による最初の著作の傑作として高い評価を受けていることは周知の通りだが、リンチェイ・アカデミーと教皇ウルバヌス 8 世と関係を生み出したという点でも、歴史的な意味を持つ著作だといえるのである。<sup>23</sup> この本の出版から時を経ずして、リンチェイ・アカデミーは、ウルバヌス 8 世にとって重要な意味を持つ「蜜蜂」に光

---

<sup>21</sup> GABRIELI 1996, pp. 814–816, no. 681. 1622 年には、古代遺物蒐集や美術のコレクションで名高いカッシアーノ・ダル・ポッツォ (Cassiano DAL POZZO, 1588–1657) が、そして翌年 1623 年 9 月 30 日には、教皇ウルバヌス 8 世の甥で枢機卿のフランチェスコ・バルベリーニもアカデミー会員に迎えられている。アカデミーの思惑どおり、フランチェスコは会員となった 3 日後の 10 月 2 日に枢機卿となった。この事実は、教皇宮廷で影響力ある人物を会員に迎えることで、君侯からの絶対的な支援を得ることに成功したことを物語っている。もともと、発足当初はチェージと付き合いの深い教養ある仲間で構成された極私的な集まりであり、理想主義的な研究者集団を目標としていた。そのエンブレムに用いられた大山猫 *lince* のような慧眼を持つことを標榜し、文献学的基盤を信奉するアリストテレス主義の世界に立脚しながらも、「自然」を実際に観察、解明し、アリストテレス主義の刷新を目指したのだった。活動理念は『リンチェオグラフィ』*Lynceographum* に宣言されている。LYNCEOGRAPHUM 2001 参照。

<sup>22</sup> チェージは 1613 年にガリレオの『太陽黒点論』*Istoria e dimostrazioni intorno alle macchie solari* の出版を援助した。ガリレオは、生涯リンチェイの会員であることを誇っていたと伝えられている。

<sup>23</sup> 『偽金鑑識官』*Il Saggiatore* には、ウルバヌス 8 世が朗読させるほど好んだと伝えられる「蟬の逸話」と呼ばれる喩え話がある。ガリレイ『偽金鑑識官』, 179–182 頁：「長い経験を通して気付いたのですが、知的な事柄に関する人間の条件は、私にはこんな風に思えます。すなわち、理解や知識が足りないほど、それについて断定的な言い方をしたが。反対に、様々な事柄を認識し理解していれば、なにか新しいものについて判断するのに、性急でもないし、断定的でもなくなるのです。… (中略) …私は、他にもたくさん例をあげて、自然の豊かさを示すことができます。自然は、人智には測りし難いやり方で結果を生み出しますが、そんな場合には、感覚や経験は、私たちにそれを明らかにしてくれません。経験でさえ、しばしば、私たちの無能さを補うに足りないのです。…」この教訓の要点は、自然は完全に理解しえないし、神のみが知り、かつ神のみが創造することができるというところにある。考察してゆくが、これはウルバヌス 8 世が生涯重要視した「神の摂理」の概念にほかならない。

を当てた研究を公表することになる。

リンチェイ・アカデミーは、ウルバヌス 8 世のもとで行われる 1625 年の聖年に合わせて、チェージによる蜜蜂の研究書 *Apiarium*<sup>24</sup>【3】、そして顕微鏡を用いて蜜蜂を詳細に描写した《蜜蜂図》*ΜΕΛΙΣΣΟΓΡΑΦΙΑ*<sup>25</sup>（ギリシア語で「蜜蜂の図解」の意）【4】を献呈した。これらは、チェージをはじめとしたアカデミー会員による歴史や文学の研究と科学的観察の成果であると同時に、教皇の庇護獲得への熱意の結実だったといえるだろう。<sup>26</sup> 実際、チェージは 1625 年 9 月 26 日のガリレオへの手紙で、「これは、庇護者の方々に我々の献身を示すため、そして自然の観察という目的を達成するために刊行された」と、教皇の庇護を得るために『アピアリウム』を献呈すると伝えているのだ。<sup>27</sup> また、ナポリの博物学者ファビオ・コロナは、「もし閣下がすでに、これを聖下と甥枢機卿にお見せになっ

---

<sup>24</sup> F. CESI, *Apiarium ex frontispiciis Naturalis Theatri Principis Federici Caesii Lyncei S. Angeli et S. Poli Princ. I. March. M. Caelii II. et c. Baron. Rom. depromptum. Quo universa mellificum familia ab suis prae-generibus derivata. In suas Species, ac Differentias distributa, in Physicum conspectum adducitur. Romae, Ex Typographeio Iacobi Mascardi, 1625.*

<sup>25</sup> Francesco STELLUTI e Matthäus GREUTER, Urbano VIII Pont. Opt. Max. Cum accuratior *ΜΕΛΙΣΣΟΓΡΑΦΙΑ*, a Lynceorum Academia, in perpetuae devotionis Symbolum ipsi offerretur. Franciscus Stellutus Lynceus Fabr. Is microscopio observabat. M. Greuter delineabat incidabat. Romae, Mascardi, 1625.

以下の 7 機関に所蔵が確認されている。①ランチジャーナ図書館 *Biblioteca Lancisiana, ROMA* ②マルチェッリアーナ図書館 *Biblioteca Marucelliana, FIRENZE* ③ヴァチカン図書館 *Biblioteca Apostolica Vaticana* ④V1(=リンチェイ・アカデミーによる認識番号), ヴァチカン図書館 *Biblioteca Apostolica Vaticana* ⑤ピサ大学図書館 *Biblioteca Universitaria-PISA* ⑥スコットランド養蜂協会 *Scottish Beekeepers' Association- EDINBURGH* ⑦ヴァリチェッリアーナ図書館 *Biblioteca Vallicelliana, ROMA*。バルベリーニー族のためだけに発行され、1625 以降増刷はない。リンチェイ・アカデミーの公式ホームページ：<http://brunelleschi.imss.fi.it/apiarium/> を参照。

<sup>26</sup> ナポリの博物学者ファビオ・コロナ (Fabio COLONNA, 1567–1640)、教皇植物園の植物学者で教皇の侍医を務めたドイツ人のヨーハン・ファベル (Johannes FABER, 1574–1629)、ファブリアーノ出身の顕微鏡技士のフランチェスコ・ステッルーティ (Francesco STELLUTI, 1577–1653) が関わった。

<sup>27</sup> GABRIELI 1996, pp. 1066–1067, no. 866 : ローマのチェージからフィレンツェのガリレオへの書簡 (1625 年 9 月 26 日) “...Questo è fatto per significar tanto più la nostra divotione a’ Padroni, et esercitar il nostro particular studio delle naturali osservationi...”.



たなら、私としてはこれに関して他にすることはないでしょう。なぜならば、この版本は、庇護者の趣向を楽しませるために刊行され、自分の労力に少しも光を当てるようなものではありませんから」と、謙遜しながらも、自らの仕事の成果を強調している。<sup>28</sup> しかしながら、これらの「作品」が当時、どの程度アカデミーの業績として評価され、アカデミーの教皇庁における地位向上に貢献したのかは、よく分からない。ガリレオの研究やその成果に光が当てられる一方で、この一連の蜜蜂をめぐる研究資料は、近年になるまで忘れ去られていたのである。

1952年にメトロポリタン美術館で催された「ルネサンス」をめぐるシンポジウムは、各分野の優れた学者が集まり、いわゆるルネサンス問題を論じたシンポジウムとしてよく知られている。このシンポジウムに招かれたパノフスキーは、17世紀初頭における科学と美術の関係について研究報告した。<sup>29</sup> その中で彼は、ガリレオ・ガリレイと、同じくフィレンツェ出身の画家ルドヴィコ・チーゴリ (Ludovico CARDI, Il CIGOLI, 1559–1613) の関係に注目し、サンタ・マリア・マッジョーレ聖堂パオリーナ礼拝堂の装飾に言及して、チーゴリが礼拝堂のクーポラに描いた《無原罪の御宿り》の聖母が踏む月には、ガリレオの「望遠鏡」で観測された月のクレーターが描かれていることを指摘した。<sup>30</sup> **【5】** さらにパノフスキーは、17世紀における「顕微鏡」の使用に触れ、1630年にリンチェイ・アカデミーの一員であるフランチェスコ・ステッルーティの、古代の詩人ペルシウスの『風刺詩』の翻訳書に収録された蜜蜂の挿絵を、美術史の文脈上に初めて引用したのである。<sup>31</sup> **【6】**

しかし、この一連の発表でパノフスキーが引用した挿絵は、1625年にリンチェイ・アカデミーの研究成果としてウルバヌス8世に捧げられたものとは別物であった。すでに述べたように、1625年にリンチェイ・アカデミーから『アピアリウム』*Apiarium* とともに《蜜蜂図》*ΜΕΛΙΣΣΟΓΡΑΦΙΑ* **【4】** が刷られ、教皇に献呈されていたのである。

---

<sup>28</sup> *Ibid.*, pp. 1100–1101, no. 900 : ナポリのコロンナからローマのチェージへの書簡 (1626年2月13日) “...Ma se V. Ecc.<sup>za</sup> già l’ha presentati a sua beatitudine et al Sig. Cardinal Nipote, non ci farei altro, poichè questa edizione non è stata fatta per altro fine se non per dar gusto a padroni, et non per dar in luce una particella delle sue fatiche, ...”.

<sup>29</sup> *The Renaissance, A Symposium, February 8-10, 1952*, New York, 1953, p. 77ff に発表され、PANOFSKY 1953 (木田元訳『現代思想』6月号、1977年、94–133頁) にまとめられた。

<sup>30</sup> ガリレオの著作『星界の報告』*Sidereus Nuncius* (1610) に付された挿絵に描写された月面の様子は、チーゴリの手によって大規模なフレスコ画へと転写された。パオリーナ礼拝堂研究は以下参照。OSTROW 1996 a および 1996 b.

<sup>31</sup> Aulo Persio Flacco, *Persio tradotto in verso sciolto e dichiarato da Francesco Stelluti Accad. Linceo*. Roma, Appresso Giacomo Mascardi, 1630. 本書は教皇の甥、枢機卿フランチェスコ・バルベリーニに献呈された。パノフスキー『芸術家・科学者・天才』, 124頁。

## 2. 蜜蜂の図解 1625 年

リンチェイ・アカデミーによる《蜜蜂図》*ΜΕΛΙΣΣΟΓΡΑΦΙΑ*【4】は、ガリレオの顕微鏡【7】の成果を、史上初めて、そして具体的に示した例として、科学史上重要な意義を有している。かつて、ローマ史研究者チャーザレ・ドノーフリオがバルベリーニ家に関する記述の中で、この目を引く蜜蜂の図解を取り上げたことがあった。<sup>32</sup> しかし、ドノーフリオは単にバルベリーニ家のイメージを描いた一例として取り上げただけで、それ以上何も言及はしていない。それは、古文書館で数々の新資料を発見したこの碩学の小さな発見のひとつに過ぎなかった。しかし、この《蜜蜂図》を引用した意味は大きい。ドノーフリオの貢献は、その意味で特筆すべきである。

要するに、近年になるまで、1625 年の《蜜蜂図》はリンチェイ・アカデミーの内部にて知られるだけのマイナーな資料であったのである。<sup>33</sup> そうした状況の中で、この図をふくめたアカデミーの蜜蜂研究は、科学史研究の面からリンチェイ・アカデミーを見直したフインドレン、そしてフリードバーグによって、再び光が当てられることとなる。<sup>34</sup>

では、1625 年の図解が制作されるまでの経緯をみてみたい。画面には、*ΜΕΛΙΣΣΟΓΡΑΦΙΑ*、すなわちギリシア語表記のタイトルが添えられている。

URBANO VIII PONT. OPT. MAX.  
Cum accuratior ΜΕΛΙΣΣΟΓΡΑΦΙΑ  
à LYNCEORUM ACADEMIA,  
in PERPETUAE DEVOTIONIS Symbolum  
ipsi offeretur. <sup>35</sup>

至高なる教皇ウルバヌス 8 世聖下に  
この精緻な蜜蜂の図解は  
リンチェイ・アカデミーによる、  
永遠の献身の印として  
聖下に捧げられるであろうとき。

そして、教皇紋のモチーフのひとつである「月桂樹」モチーフで画面の左右が枠取られている。両脇には、プットが、教皇のアトリビュートでもある教皇冠（左）、そして聖ペテ

---

<sup>32</sup> D'ONOFRIO 1967, p. 31, fig. 9.

<sup>33</sup> 80 年代にリンチェイ・アカデミーによって、17 世紀当時のアカデミーの評価が開始される。ALESSANDRINI 1986; PIAZZA 1986; Exh. cat., *Federico Cesi e la fondazione dell'Accademia dei Lincei: Mostra bibliografica e documentaria*, 2 vols, Napoli, 1988; GABRIELI 1989.

<sup>34</sup> FINDLEN 1994; FREEDBERG 1998 参照。

<sup>35</sup> PIAZZA 1986, p. 233; FREEDBERG 2002, pp. 162–163 参照。

口の鍵（右）を持った姿で描かれている。その間の下方には、リンチェイ・アカデミーから教皇ウルバヌス 8 世に捧げる「永遠の献身」を詠んだ賛辞が記されている。<sup>36</sup> ここに、“JVSTVS. RIQVIVS. LYNCEVS. BELGA.” とあるように、この賛辞を書いたのはベルギー出身のアカデミーの一員リキウス（Josse DE RYCHE, 1587–1627）であり、《蜜蜂図》制作当時は、ボローニャ大学の古典修辞学の教授であった。また、リンチェイ・アカデミーより『ディアナの蜜蜂』*Apes Dianiae* と題された詩【8】が、《蜜蜂図》、『アピアリウム』とともに教皇に献上されたが、その詩を書いたのもこのリキウスであった。

さて、画面に戻って 蜜蜂の描写を見てみよう。そこには、顕微鏡技士のステッルーティが観察した蜜蜂が、大きく、堂々とした姿で描かれている。画面最下部には、実際に観察したファブリアーノ出身のフランチェスコ・ステッルーティの名と“MICROSCOPIO”、すなわち、「顕微鏡で」と刻まれている。<sup>37</sup>

教皇の紋章に倣って、3 匹の蜜蜂が、逆三角形配置されているが、この 3 匹の蜜蜂が、それぞれ正面、側面、そして裏側から描かれている点は、この挿絵の最も斬新な特徴である。こうした描写が実現できた背景には、優れた版画技術があった。この点も忘れてはいけない。この蜜蜂図を制作した版画家は、マテウス・グロイター（Matthäus GREUTER, 1564/66–1638）という、1600 前後のローマにおける地図や書籍の挿図の版画を語る上で欠くことのできない版画家であった。画面の右下に、その名が見られる。<sup>38</sup> このグロイターの卓越した技術によって、実物と見紛うほどの体の構造や繊細な微毛の表現が可能となったのである。

とりわけ注目されるのは、画面下の巻物を模したカルトゥーシュに囲まれた部分の余白に描かれた、蜜蜂の体の各部位である。【9】左側には、蜜蜂の頭部の正面と側面、そして頭楯が表されている。一方、右側には、触覚をはじめとして、口唇部、複眼、針が描かれている。また、賛辞の下方には、装飾紋のように配されていて一見すると分からないが、蜜蜂の後脚が一对、鏡合わせのようにして描写されている。こういった細部の描写は、顕微鏡を駆使したこの《蜜蜂図》の革新的な細部といっていいたいだろう。

これに対して、パノフスキーが引用した 1630 年に発行されたステッルーティの蜜蜂の図解【6】は、5 年後の発展版ということもあって、身体各器官の細部はよりいっそう精密に図示されている。【10】1625 年のバージョンは出版に間に合うように完成を急いだと思われるが、1630 年版の場合は、余裕を持って観察され、制作されたのであろう。そこに

---

<sup>36</sup> FREEDBERG 2002, p. 279.

<sup>37</sup> “FRANCISCVS STELLVTVS LYNCEVS FABR.<sup>15</sup> MICROSCOPIO observabat.”（フランチェスコ・ステッルーティ、リンチェイ[アカデミー会員]、ファブリアーノ[出身の]、顕微鏡で観察していた）、[ ]内は筆者が補足した。

<sup>38</sup> “M. Greuter delineab[at] incid[ebat].”（マテウス・グロイターが素描、版刻していた。）

は、5年の時を積み重ねた末の知見を垣間みることができる。<sup>39</sup> しかし、これらの図解の意義や価値が再発見されたのは、近年のことだったのである。

先に述べたように、1625年の蜜蜂の図解は、アカデミーに対するウルバヌス8世の庇護獲得のための献上品であった点を忘れてはならない。その点で注目すべき特色は、冒頭で述べたように、新たな観察機器を取り入れた点である。それは、凸面対物レンズと凹面接眼レンズを組み合わせた光学機器で、過去に例のない新機軸であった。<sup>40</sup> ガリレオは、チェージのために制作した小さい自然を観察するための「単眼鏡」*occhialino* を、フィレンツェからローマに送ったことが知られている。<sup>41</sup> ファベルは、1625年の4月13日にチェージにあてた手紙のなかで、この「ガリレオの単眼鏡」という新たな機器を、それまでのものと区別するために「顕微鏡」*microscopio* と呼ぶことを提案した。<sup>42</sup> そして、チェージ、ステッルーティ、ファベルらは、ガリレオの顕微鏡を研究にすぐさま導入、改良を加えて蜜蜂の観察を進めた。そして同年の12月初めまでには、研究の成果は版画に表され、ウルバヌス8世に献上されたのである。これまでのいかなる描写よりも詳細に、そして美しい自然のままの姿に、あるいは部分的にも精密に図示されたこの《蜜蜂図》は、まさに驚異であり、科学的精神の持ち主でもあったウルバヌス8世に大きな感動を与えてことは間違いないだろう。

16世紀後半以降、エンブレムやインプレーサといったイメージは、重要なコミュニケーションの手段として機能していた。それらが、その所有者を称揚するための重要な題材となることは、ウルバヌス8世の時代に至るまで慣例的なこととなっており、広く認知されていた。<sup>43</sup> 近年明らかにされたことだが、リンチェイ・アカデミーの出版物だけでなく、ウルバヌス8世の在位中、教皇に献上された書物のそのほとんどすべてが、ウルバヌス8

---

<sup>39</sup> *Exh. cat., Federico Cesi e la fondazione dell'Accademia dei Lincei: Mostra bibliografica e documentaria*, Napoli, 1988, vol. 1, pp. 94–95. パノフスキーが言及した1630年版【6】では、爪や口唇部などの細部に進歩がみられる。またふたつの図解を比較したとき、左右が反転していることから1625年の《蜜蜂図》を原本に用い、新たに版本を制作したことをうかがわせる。

<sup>40</sup> 顕微鏡の歴史は以下参照: LUTHY 1995; レーウエンフック (Antonie van LEEUWENHOEK, 1632–1723) に代表されるように、一般に科学史における実質的な顕微鏡の実用化は1660年代とされる。BIGNAMI 2000 参照。

<sup>41</sup> GABRIELI 1996, pp. 942–943, no. 781.

<sup>42</sup> *Ibid.*, pp. 1038–1039, no. 841.

<sup>43</sup> ボローニャ出身の教皇グレゴリウス13世 (Ugo BONCOMPAGNI, 在位 1572–1585) と、ウリッセ・アルドロヴァンディ (Ulisse ALDROVANDI, 1522–1605) の例は興味深い。ボローニャで「ドラゴン」が発見されたという奇想天外な事件を、教皇の紋章モチーフの讃美へと結びつけた事実は、稀有な教皇称揚の例として注目される。AMERIKCAN ACADEMY 2009 参照。

世の姿を投影した「蜜蜂」を称揚しているのである。例えば、レオーネ・アッラーチ (Leone ALLACI, 1587-1669) の著作のタイトル、『都の蜜蜂』*Apes Urbanae* (1630年) は、その事実をよく表している。当時のウルバヌス 8 世治世下の都ローマは、教皇に追従する「蜜蜂たち」で溢れており、リンチェイ・アカデミーのチェージの行動もまた、蜜蜂のごとき追従のひとつということができるのである。<sup>44</sup> 【11】

すなわち、この《蜜蜂図》*ΜΕΛΙΣΣΟΓΡΑΦΙΑ* は、優れた科学研究の成果としての意義のみならず、教皇の称揚を目的とした「視覚芸術作品」としての意義をもつと考えることができるのである。

---

<sup>44</sup> ウルバヌス 8 世治世下のローマ宮廷に関わった 476 名の名士の名がリスト化されている。アッラーチに関しては以下参照。CERBU 1986.

### 3. 二次元の蜜蜂

#### 版画挿絵における利用

このように科学的発見の成果が視覚芸術のイメージに取り込まれることは、パトロン  
の意向はもとより、美術家本人の裁量によるところが大きかったと考えられる。例えば、パ  
ノフスキーが指摘したように、サンタ・マリア・マッジョーレ聖堂パオリーナ礼拝堂のク  
ーポラにおいて、チーゴリが《無原罪の御宿り》【5】を描いた際、画家は、聖母が踏む月  
に、友人のガリレオが望遠鏡で観測した月のクレーターを描き込んだが、それは画家自身  
の意思によるものであった。パトロンである教皇パウルス 5 世は、チーゴリが完成させた  
クーポラ画が、おそらく正統な聖母図像を踏襲した描写だったため、月の表面の描写とい  
ったささいな細部については問題視しなかった。したがって、この聖なる空間に、ガリレ  
オが明らかにした天空の真理と聖画像の聖性との奇妙な交わりが刻印されたのは、近代科  
学の黎明時代に生きた画家の好奇心と、彼らの友情の賜物だったとっていいだろう。<sup>45</sup>

これに対して、ピエトロ・ダ・コルトーナがパラッツォ・バルベリーニの大天井画《神  
の摂理》に描いた蜜蜂に関しては、パノフスキーは、画家の新たな科学への関心や知識を  
認めなかった。すなわちパノフスキーは、普通画家たちは、チーゴリのように「ガリレオ  
に従って月を描くというような機会はほとんどもたなかった」といい、チーゴリの場合を  
例外的なものとして捉えている。そして、パラッツォ・バルベリーニにおける天井画の場合、  
ピエトロ・ダ・コルトーナは「それを伝統的な形式で表現する途を選び、フランチェスコ・  
ステッルーティによるペルシウスの翻訳の刊本のうちに美しいエッチングで表現されてい  
る最も初期の顕微鏡による図柄を活用しようとはしなかった」と評したのである。<sup>46</sup>

しかしながら、この碩学の認定と理解はほんとうに妥当なのだろうか、当時人々の関心  
を引いたに違いない「蜜蜂」の描写、すなわち「最も初期の顕微鏡による図柄」を活用し  
なかったと判断された蜜蜂はどのようなものか、もう一度確認する必要があるのではない  
だろうか、そうした疑問が湧いてくる。

まずは、ピエトロ・ダ・コルトーナの天井画の蜜蜂に臨む前に、壁画が描かれる以前に  
著された書物中の版画において、蜜蜂の姿がどのように展開したのか、その変遷を追って  
おく必要があるだろう。そして、それらの版画に見られる描写が、絵画という装飾芸術に  
応用される際には、どのように表現されることになったのかを整理してみたい。蜜蜂の図  
柄がまず用いられたのは、いわゆる「教皇紋」においてである。

教皇冠を交差するふたつの鍵が支える図柄を上部に描いた盾の紋章は、代々教皇の紋章

---

<sup>45</sup> パノフスキー『芸術家・科学者・天才』, 119–120 頁: 「…旧来の宇宙観を打破するのに貢  
献した不滅の発見の一つを、教皇パウルス五世の礼拝堂がこのように不滅のものとし、喧伝し  
なければならなかったこと、これは歴史の皮肉のみごとな一齣である。」

<sup>46</sup> 前掲論文, 124 頁。

の形式として一般的なものであった。そして盾の紋章の中央部には、それぞれの教皇の家の紋章モチーフが描かれた。メディチ家のように「球」Palleを並べた幾何学的な文様もあれば、デッラ・ローヴェレ家の「櫛の木」や、ボルゲーゼ家の「鷲とドラゴン」のように動植物を紋章モチーフとした例も少なくない。しかしながら、「蜜蜂」のような、いわば昆虫をモチーフとした文様は、教皇庁の紋章のなかでは他に例をみない。したがって、ウルバヌス8世の紋章を表現する際、手がける画家や彫刻家たちは、どのように「蜜蜂」を表すのか、という困難な問題に直面したと想像できる。実際、制作者のそうした戸惑いがうかがえる作例が数多く見ることができるのである。

教皇によって公布される「勅書」は教皇庁が出す最も重要な文書だが、慣例的にその書面の上部には、教皇紋が描き込まれている。あるいはまた、詩人としても名高かったウルバヌス8世は、ヴァチカン出版局から少なからぬ数の『詩集』を出版してもいるが、その表紙にも教皇紋は描かれた。同様に、教皇に献呈された書籍の表しにも、ウルバヌス8世の紋章は刻まれた。そうした機会に表された教皇紋が、蜜蜂のかたちを考える上で、重要なサンプルとなる。

こうしたサンプルの中でも、ひときわ特徴的な例を図版に挙げておきたい。**【12】**例えば、線が入った地を背に、脚がL字型のソリッドなスタイルの蜜蜂は、主に教皇即位後より表され始めた初期の例として注目される。これらは、1626年には早くも姿を消すが、一定期間使用されたイメージであった。その後、これらとは大きく異なる描写を、我々は目にすることができる。いわば、1625年を境に、蜜蜂の描写に顕著な変化が見られるのが分かるだろう。一言でいえば、1625年以降、紋章に描かれた3匹の蜜蜂が、生物学的により正確に描写されるようになるのだ。明らかな変化が見られる点は、胸部の「微毛」の表現、そして腹部末端の「針」の描写である。また、筆者が確認できたサンプルの範囲内で言えることは、いくつかの図案が繰り返し使われることもあったということである。そして、一部の例外的な図像を除いては、図案はその時々により変えられ、流動的に用いられたことがうかがえるといえる。<sup>47</sup>

1625年にリンチェイ・アカデミーによって《蜜蜂図》とともに教皇に献呈された、『ディアナの蜜蜂』と『アピアリウム』の両者に付けられた教皇紋も、同様に興味深い。ポスターサイズの『アピアリウム』と、小冊子の形式の『ディアナの蜜蜂』を、比較することは事実上困難だが、よく観察すると、同年の出版なのだから当然だが、同一の紋章のイメージが用いられている。**【13】**紋章を極限にまで自然に則して再現してみせた《蜜蜂図》が制作される一方で、紋章の図案として相応しい、よりシンプルで装飾的なイメージも同時

---

<sup>47</sup> 当然ながらこうした分類に当てはまらないような、例外的なユニークな図像も多数存在している。図版**【12】**：ユニークなかたち、を参照。



に考案されたことが、この資料から明らかとなる。<sup>48</sup>

パノフスキーが引用した 1630 年の蜜蜂の挿絵【6】を収録したペルシウスの『風刺詩』の翻訳の表紙に描かれた紋章（これはウルバヌス 8 世ではなく、献呈された枢機卿フランチェスコ・バルベリーニの紋章）に描かれた蜜蜂のフォルムは、1625 年の紋章の蜜蜂のかたちの系統であることがわかる。【14】それ以前には、ガリレオによる『偽金鑑識官』II *Saggiatore* の例があるが、1625 年のアカデミーが制作した教皇紋に比較すると、その稚拙さは歴然としている。かのガリレオの著作の表紙にもかかわらず、信じがたいことに、蜜蜂の脚が 8 本、描かれているのである。【15】

もちろんまだ見ぬ蜜蜂のかたちが存在することは予想されるが、さまざまな場所に描かれた教皇紋の蜜蜂の造形は、ゆるやかな自由度をもって表現される傾向にあったということである。そして、基本的にヴァチカン出版局との結びつきから離れば離れるほど、写実性から程遠い描写になってゆく傾向が認められる。【16】したがって、《蜜蜂図》の影響はいわば直下型、つまり教皇庁を震源地としながらも、ごく狭い範囲に影響を与えたに過ぎないと考えることができる。

その一方で、例外も当然ながら存在する。例えば、ウルバヌス 8 世に献呈されたヘルマン・フーゴの『敬虔なる願望』（アントウェルペン、1624 年）に見られる蜜蜂の図柄をあげることができる。【17】この図が描かれたのは、1625 年の《蜜蜂図》の登場の前である。にもかかわらず、本の挿絵に表された蜜蜂は、ローマにおけるそれとは一目で区別できる異質感、いわば写実的描写を誇っている。この例だけで結論を導くのは性急だが、北方由来の、細部に眼が行き届いた写実的美術の伝統につながる蜜蜂の描写だと考えてよいかもしれない。

## コインにおける蜜蜂の描写

蜜蜂のかたちを考察する上で無視することができないのは、古代のコインである。17 世紀のローマでは、ルネサンス以来のコイン蒐集文化が根付いていたが、古代のコインには、蜜蜂のイメージはしばしば登場するのである。実際、『アピアリウム』や『ディアナの蜜蜂』の表題には、複数の古代コインが描かれている。こうした状況を考えると、古代コインのコレクションという文化的背景を考慮せず、リンチェイ・アカデミーの《蜜蜂図》にのみ考察することは、賢明とはいえないだろう。そこでここでは、リンチェイ・アカデミーと

---

<sup>48</sup> リンチェイ・アカデミーが『アピアリウム』や『ディアナの蜜蜂』のために使用した教皇紋は、以後、教皇庁の出版物においても用いられていったことがわかる。また、初期の型を模した簡易版（細部がインクでつぶれてしまっている）も確認できる。【13】c, d, f, g を参照。



バルベリーニ家に関わる資料に限定し、古代のコインに表された蜜蜂の図柄を確認した上で、《蜜蜂図》がもたらした蜜蜂イメージの重要性を再確認することにした。

最初に、『ディアナの蜜蜂』 *Apes Dianiae* における挿絵に目を向けたい。**[18]** 周囲を月桂樹に囲われた画面の中央に、バルベリーニ家の紋章の3匹の蜜蜂と、同様の配置であらわされたコインが3個、裏表が分かるよう表されている。一方、『アピアリウム』ではどうであろうか。紙面の上部の挿絵の蜜蜂は、コインの図柄に忠実に再現されているように見える。つまり、これらの挿絵では、《蜜蜂図》に示されたような自然の姿よりも、コインの蜜蜂のかたちそのままにならって描かれた可能性は高い。このエフェソスのコインに表された蜜蜂 **[19]** は、羽の形状などが角ばって若干デザイン化され、脚などは部分的にデフォルメされてはいる。とはいえ、古代人の優れた観察眼の賜物というべき再現力で表されていることは明らかである。<sup>49</sup> リンチェイ・アカデミーの《蜜蜂図》に至るまで、蜜蜂表現の手本となるべき描写は、コインの上にあったといってよい。<sup>50</sup>

少々年代は下るが、バルベリーニ家による蜜蜂モチーフのコレクションという点で指摘すべき、もうひとつの資料がある。それは、ウルバヌス8世没後にまとめられたバルベリーニ・コレクションの事物を図示した『バルベリーニのディアナ像』（1657年初版）**[20]** である。<sup>51</sup> これは、蜜蜂の図像が刻まれた古代のコインがカタログ形式で図示されたものである、当時知られていたコインを知ることが出来る貴重な資料なのである。**[21]**

しかしながら、ここで注目すべきは、その蜜蜂の描写の微妙な変化である。よく観察すると、実際のコインの蜜蜂とは微妙に異なったかたちで描かれていることが見えてくる。

---

<sup>49</sup> Gitbud & Naumann, Auction 2 カタログ, lot.105, 7<sup>th</sup>. April 2013. エフェソス (202–150 BC) のコイン。蜜蜂は、純潔の女神ディアナ (アルテミス) と表裏一体で捉えられ、鹿に変えられたアクタエオンに由来する「鹿」が組み合わせられてコインに刻まれた。様々なヴァリエーションが確認できるが、ここでは基本的な描写を図示した。

<sup>50</sup> FREEDBERG 2002, pp.163–166. 『ディアナの蜜蜂』の表紙のコインは、ウルバヌス8世の弟でカプチン修道会士だったアントニオ・バルベリーニ (Antonio Marcello BARBERINI, 1569–1646) が所有していたものといわれる。筆者は、ローマ国立図書館において同書を確認したが、フリードバーグが取り上げたコインの挿絵は確認できなかったため、実見していない。検した版が、挿絵の無いものなのかどうか、そもそも版が複数存在するのか、詳細は不明である。ちなみに、Google books で参照可能な版においても、図示した挿絵は確認できない。

<sup>51</sup> 図示したのは MENETREIO 1688. バルベリーニ家は、純潔の女神ディアナに関わる古代物も蒐集しており、ディアナの彫像は17世紀当時、一族の面々がそれぞれに所有していた。ディアナ像の足元には蜜蜂が彫刻されている。バルベリーニのコレクションをまとめた本冊子は、フランチェスコ・バルベリーニに献呈された。同冊子には、蜜蜂のイメージが表された古代コインを図示・解説した J. P. BELLORI, *Notae in Numismata Apibus* も収録されている。

もはや、古代のコインに特有のデザイン化された直線的な羽の描写、そして一種のアイコンのようになっていたディフォルメされた蜜蜂は、ここでそのままに再現されてはいない。すなわち、顕微鏡によって「再発見」された新たな蜜蜂イメージが混入しているのである。この興味深い事実は、古代より伝わる蜜蜂のかたちに対する、17世紀の人々の見方を伝えている。

よく知られているように、ベッローリ (Giovanni Pietro BELLORI, 1613–1696) が主要な代弁者となった、17世紀後半のローマ美術界を支配した美術理論は、「理想化された」自然の表現をよしとするものであった。<sup>52</sup> そのような背景を考えると、ベッローリ流の美の理想にかなう蜜蜂イメージは、古代のコインにおけるかたちも、《蜜蜂図》が示したかたちに求められた、と想定することができるだろう。そして、実際にベッローリが図示したコインの現物とは異なるイメージ、いわば捏造されたかたちは、1625年の《蜜蜂図》に表されたイメージをもとにしながらも、著者、あるいは書籍を編集したサークルの美的理想に近づけたかたち、といえるように思われる。

このように、17世紀の蜜蜂図像を理解するためには、古代のコインにおける蜜蜂の表現は無視できない。第2章で改めて触れることになるが、バルベリーニ家がフィレンツェに居を構えていた頃のもともとの紋章モチーフは、蜜蜂ではなく「虻」であった。こうした経緯を考えると、1625年の《蜜蜂図》が登場するまでの間、おそらくはその登場後も、教養ある人々の脳裏にはコインに刻まれた蜜蜂のイメージが、根強く残り続けていたことはおおいに考えられる。それでも、リンチェイ・アカデミーがもたらした新しいイメージは、古代のイメージを刷新していったのである。

早くも1627年の教皇の『詩集』や『聖歌集』には、リンチェイ・アカデミーの範疇にはないところで、その産物と見なしうる「精緻な蜜蜂の挿絵」【22】が登場した。そしてその図は、教皇にとって私的に重要な書物においてのみ、繰り返し用いられたのである。<sup>53</sup> こうしたイメージは、ベッローリの著書に至って、より理想化されたイメージへと変貌を遂げたのである。

---

<sup>52</sup> BELLORI 1672 参照。

<sup>53</sup> 筆者の調査では、この「精緻な蜜蜂の挿絵」は、『聖三位一体』の冊子 DE SUMMA TRINITATE 1627 の最終頁に、初めて確認できる。また、ウルバヌス 8 世の改訂後初となる『聖歌集』HYMNI 1629 の最終頁にも表された。ウルバヌス 8 世の即位を讃美したブラッチョリーニの頌詩 BRACCIOLINI 1628, p. 24, p. 46 にも確認できる。教皇の『詩集』*Poemata* においては、1628年のヴェネツィア版 (p. 17, p. 223) より表され、1631年のローマ (イエズス会) 版には、複数頁 (p.15, p.25, p.137, p.221, p.262, p.270) にわたって刷られていた。このように、「精緻な蜜蜂の挿絵」が、ウルバヌス 8 世が重要視した書物にのみに掲載されたことは注目に値する。

## ピエトロ・ダ・コルトーナの場合

これまで挿絵上の蜜蜂について考察してきたが、本格的な絵画に表された場合には、蜜蜂のイメージはどのような変遷をたどったのだろうか。ここでは、先に言及した画家ピエトロ・ダ・コルトーナ (Pietro BERETTINI, DA CORTONA, 1596–1669) の作品を中心に見ていきたいと思う。

1633 年から制作が開始されたパラッツォ・バルベリーニの名高い天井画、《神の摂理》の中央部分には3匹の巨大な黄金の蜜蜂が舞っている。<sup>54</sup> **[23]** それらは広大な天井画の中央に描かれた、巨大なイメージである。これについて、パノフスキーは、ピエトロ・ダ・コルトーナは 1630 年の挿絵が示す「科学的研究の成果を参照することなく」描いたと断じたことは先に述べた。たしかに、天井画の蜜蜂を一見すると、顕微鏡を用いて描かれた挿絵に見られるような生物学的な正確さはないように思われる。しかし、描かれたのが巨大な天井であること考えると、そうした表現がとられたのは当然ではないだろうか。距離をとって鑑賞されるため、細部はあまり問題にならないからだ。

筆者は、ピエトロ・ダ・コルトーナは制作の 1633 年時点で、リンチェイによる蜜蜂研究を知っていたと想定するのが自然だと考える。彼が所属していたサークルを考慮すれば、そう考えざるをえない。ウルバヌス 8 世の宮廷において、ピエトロ・ダ・コルトーナは教皇と非常に親しかったサッケッティ家に庇護されており、バルベリーニ家の装飾に推挙されたからである。<sup>55</sup>

さらに天井画の蜜蜂を、1624 年に、ピエトロ・ダ・コルトーナが制作したサンタ・ビビアーナ聖堂の壁画に描かれた蜜蜂と比較すると、そのことはいっそうはっきりする。聖堂内の左右の側壁には、「聖女ビビアーナ伝」が3場面ずつ、計6場面描かれたが、これらの壁画の周囲の装飾に蜜蜂が描かれている。<sup>56</sup> **[24]** その装飾に描かれた蜜蜂の描写は、堂内に見られる他の蜜蜂の場合も同様だが、パラッツォ・バルベリーニにおけるそれと比較すると、まったく次元が違った、別物と断言していい表現であることが分かる。<sup>57</sup> ここでコルトーナは、バルベリーニとともに初めて共同して仕事をしたのだが、蜜蜂の描写をみると、

---

<sup>54</sup> パラッツォ・バルベリーニの装飾に関しては以下参照。SCOTT 1991, SCOTT 2007.

<sup>55</sup> マルチェロ・サッケッティ (Marcello SACCHETTI, 1586–1629) とサッケッティ枢機卿 (Giulio Cesare SACCHETTI, 1587–1663, 1626 年より枢機卿) が大きな役割を果たした。

<sup>56</sup> 聖堂装飾については主として以下参照。TIBERIA 2000, BRIGANTI 1962.

<sup>57</sup> 全体のシルエットと脚の描写に違いが大きい。図 **[24]** の枠組み装飾の上側には、ウルバヌス 8 世の紋章モチーフのふたつ「太陽と蜜蜂」が描かれた。「太陽」は片側3場面の中央部分のみで、他の枠組みは「月桂樹」モチーフで装飾されている。後陣のバルベリーニによる《聖ビビアーナ》像の頭上にも漆喰装飾で紋章モチーフが同様に表現されている。

ウルバヌス 8 世の「蜜蜂」については、未だこれと定まった形式がなかったのだと判断せざるをえない。

以上の点を考えると、パノフスキーの見解、すなわち「ピエトロ・ダ・コルトーナは蜜蜂の研究成果を参照することなく」描いた、とする見解には、無理があるように思われる。コルトーナは、おそらく挿絵を知っており、その成果を参照できる環境にあって、参考にして制作に当たったのであろう。その上で、実際の壁画ではその効果を考えて、あえて科学的なイメージに「忠実には描かなかった」、と考えるべきではないだろうか。実際の天井画を見れば、そう思わざるをえない。壮大なスケールの天井を舞う黄金の蜜蜂には、そうした配慮が欠かせなかったと思われる。実際、黄金の蜜蜂には、微毛のふさふさ感は確かに表されているのである。

この壁画の数年前にサンタ・ビビアーナ聖堂の装飾事業に参画したときよりも、蜜蜂のイメージに関していろいろな意味で恵まれた環境のなかにあったわけだが、コルトーナは、新たな成果を参考にしながらも、自らの感性に従って天井画にふさわしい蜜蜂イメージを決定した、と結論付けてよいだろう。

#### 4. 立体化された蜜蜂

##### 初期型：《バルダッキーノ》の台座と柱身

1620年代後半から30年代に掛けて造営されていったバルベリーニ家の宮殿パラッツォ・バルベリーニには、当然のとして、家の紋章である蜜蜂のモチーフが数多く描かれ、刻まれている。それらの蜜蜂モチーフのデザインを見ると、ピエトロ・ダ・コルトーナの天井画にかぎらず、そのほとんどすべてが1625年のアカデミーの成果を踏まえて、描かれ、刻まれていると考えることができる。実際、蜜蜂は、私邸の敷地内のありとあらゆる場所に表されている。<sup>58</sup> **[25]**

その中でも興味深いのは、ポルティコの軒先にあるイメージである。**[26]**見上げると、蜜蜂の正面と側面の造形にもとづく浮き彫りがあるのに気づく。これを見れば、誰もがリンチェイ・アカデミーの《蜜蜂図》を連想するだろう。あの図なくして、このような装飾を考えることはできない。<sup>59</sup> 宮殿に刻まれた無数の蜜蜂は、書籍などとは異なり、多くの人々の目に触れることになる。だからこそ、それに相応しいフォルムが求められたのは当然だと思われる。

このような時期に、ウルバヌス8世の美術企画のほとんどすべてにおいて、中心的役割を果たしたのがベルニーニ（Gianlorenzo BERNINI, 1598–1680）である。これまで述べてきたことから容易に想像できるように、ベルニーニも蜜蜂の研究成果を参照し、利用したと考えられる。そうした想定に基づいて、彼の作品における蜜蜂の造形を観察していきたい。その際に考察の中心となるのは、いうまでもなくサン・ピエトロ大聖堂の《バルダッキーノ》である。**[27]**ベルニーニの代表作《バルダッキーノ》には、台座にも、柱身にも、天蓋上にも、蜜蜂の造形が満ち溢れている。それらはいずれも、《蜜蜂図》に表された蜜蜂に基づいているように、筆者の目には映る。

《バルダッキーノ》の巨大な柱を支える4つの台座には、通路側に面する2面に、大理石で彫られたウルバヌス8世の教皇紋がすえつけられている。**[28]**《バルダッキーノ》の途方もないスケールに合致するように、それらの紋章彫刻は我々の身長くらいの大きさだ。その紋章彫刻の中央に、3匹の蜜蜂が彫られている。**[29]**その蜜蜂の造形は、頭部、胸部、腹部が明確に分節され、足の数も6本、明確に表されている。その顕著な特徴は、足の先

---

<sup>58</sup> 紋章彫刻に関しては、サン・ピエトロ大聖堂におけるものとの細部の造形の比較から、ボッロミーニと関係した制作者の推定が可能と考えられる。ここでは指摘するにとどめ、今後の課題としたい。一方で、建物に付けられた蜜蜂、柵などのブロンズ装飾上の蜜蜂などは、後世の手も多大に入っているため、その解明は困難と想像される。

<sup>59</sup> このパラッツォ・バルベリーニのポルティコにおける造形について初出は、拙論：佐藤 2007。未だ、研究書等でこうした指摘はなされていない。

端の「爪」の表現にうかがえる。これは、《蜜蜂図》で明らかにされた重要な細部のひとつであった。**【9】** また、胸部の微毛の表現が、大理石上で試みられているのがうかがえる。

柱身に目を移すと、ブロンズでつくられ鍍金が施された黄金の蜜蜂が無数に付けられていることに気づく。**【30】** ブロンズによる造形の場合は、紋章彫刻のように一つひとつ彫りこむわけではない。したがって鋳型が問題となるわけだが、その鋳型の原型を制作する際、リンチェイ・アカデミーの《蜜蜂図》がいわゆる設計図として参照された可能性は高いと筆者は考えている。実際、ブロンズの蜜蜂を観察すると、体躯は独立性を保ち、羽根は立ち上がり、脚は明確に柱をとらえていることが分かる。また、腹部の丸みといったような要素にも、それまでの蜜蜂の造形には見られなかった特徴が指摘できるのである。

それでは、それまでの蜜蜂のイメージ、《バルダッキーノ》以前のそれとは、いったいどんなものだったのだろうか。それを確認するには、サンタンドレア・デッラ・ヴァッレ聖堂の中に設けられたバルベリーニ家の礼拝堂を訪れる必要がある。この礼拝堂は、1610年代に、まだバルベリーニ枢機卿だった時代のウルバヌス8世が建造したものである。**【32】** この礼拝堂にも当然、紋章が付けられている。まず、礼拝堂左右のアーチの上部に付けられた枢機卿の紋章彫刻、そしてブロンズの燭台にも紋章が見られる。**【33】** その表現を見ると、頭部は《蜜蜂図》のそれよりもだいぶ小さく表され、長く伸びた翅や波打つ脚など、蜜蜂とは似つかない風変わりなかたちであることが分かる。また、注目すべきは微毛の表現である。これらには、《蜜蜂図》に特徴的な微毛の表現を、一切認めることはできない。

この礼拝堂に見られる紋章のイメージに類似しているものを指摘するならば、フィレンツェにおけるバルベリーニ家の墓所に刻まれた紋章の「虻」の図柄である（フィレンツェ時代のバルベリーニ家が紋章に用いたのは、蜜蜂ではなく虻であった）。<sup>60</sup> **【34】** これまで指摘されてこなかったが、紋章の地にはラピスラズリが用いられ、紋章の「紺碧の青」が再現されている。これは、ローマのバルベリーニ礼拝堂の紋章に共通する点といえる。

---

<sup>60</sup> 墓所の床面は、周囲の床とは明確に区別できるほどの白大理石で形作られた。大理石を嵌め込んで制作された花文様で美しく装飾されている。中央の盾の紋章の周囲は、緑色の大理石を嵌め込んでかたちづくられた月桂樹で彩られ、一際美しい。盾の地には紺碧の石が使用されている。その中に、逆三角形に配置された3匹の虫のモチーフが見られるが、これが元来の紋章モチーフの「虻」の姿と考えられる。質感からブロンズと思われ、摩耗しているが、黄色味を帯びて輝いてみえる。胴体は幾分細く、羽根は腹部寄りに描写され、脚は6本、「へ」の字に表されている。2本の触覚とその間は1本の口唇が、三つ又に前方へと張り出している。柱上の紋章は、塵で汚れているのが残念だが、4枚の花弁を模した十字形の大理石による枠組みが特徴的である。左右に開く花弁には葉の模様が施され、上部に、獅子が顔をのぞかせている。獅子の首にはベルトが架けられ、紋章を首から提げているかのように見せようとする趣向がうかがえる。この「獅子」はフィレンツェ共和国のモチーフであろう。花弁は百合の花ということになるだろう。フィレンツェ共和国市民としての証がここに示されているかのようである。



要するに、バルベリーニ礼拝堂に設置された紋章には、フィレンツェのバルベリーニ家の伝統に基づいた紋章意匠が引き継がれているといえるのである。バルベリーニ礼拝堂の風変わりな紋章の虫は、かたちの上では、蜜蜂ではなく虻なのかもしれない。<sup>61</sup>

ここで、注目されることがないが、バルベリーニ礼拝堂において、紋章の伝統的な青の色彩は、主祭壇上の窓のステンドグラス【35】にも用いられていることを指摘しておきたい。慣例に従って教皇の紋章彫刻において、地の青色は表されることはなかったが、ステンドグラスの形式においては、家の伝統が継承され続けたのである。このステンドグラスの紋章は、ベルニーニが改修したサンタ・ビビアーナ聖堂の主祭壇上の窓【36】にも表されている。これらのステンドグラスに表された蜜蜂は、1625年以前ということから予想されるとおり、いずれもコミカルで風変わりな造形を見せており、ステンドグラスの職人が苦心したであろう様子がうかがえる。<sup>62</sup>

そしてもうひとつ、カンピドーリオ丘にたつサンタ・マリア・イン・アラチューリ聖堂内の、入り口側の壁面に開けられた開口部のステンドグラスの蜜蜂【37】が、われわれの注意を引く。このステンドグラスは、ウルバヌス8世の記念碑（1636年）の一部を成し、大理石の枠組みとともに記念碑をかたちづくっている。この記念碑の形式は、他に例を見ない独創的なものといえるが、そこに描かれた蜜蜂は、見事なまでに1625年以降の精緻な描写で表された。【38】濃度の異なる青のガラス地が、黄金の蜜蜂の存在感を特別印象的なものにしている。このステンドグラスは、カンピドーリオの丘からサン・ピエトロ大聖堂のある北西の方角を臨む位置にあることから、とりわけ重要視されたイメージと捉えていいだろう。バルベリーニ家の伝統的な青地に蜜蜂の紋章は、古代以来のローマの「へそ」に表されているのである。<sup>63</sup>

こう考えると、ピエトロ・ダ・コルトーナの天井画《神の摂理》に描かれた、ウルバヌス8世の教皇紋のモチーフには、紋章の「青」が、実は意図されているのではないかと思

---

<sup>61</sup> 【12】初期の挿絵の紋章に見られた地の「斜線」表現は、元来の紋章の地の「青色」を意図していたのかもしれない。また、次章で蜜蜂と聖母の純潔の聖性との関わりに言及するが、紋章にまつわる青色は、聖母マリアの衣の青色を連想させる意味で、象徴レベルで重ね見られた可能性も考えられる。

<sup>62</sup> バルベリーニ家礼拝堂のほうは、教皇紋ではなく、枢機卿の帽子で装飾された枢機卿紋になっており、マッフェオ・バルベリーニを枢機卿に就けた教皇パウルス5世のしるしとして、ボルゲーゼ家の「ドラゴン」の紋章モチーフが、三匹の蜜蜂の上に表されている。ステンドグラスの制作者については分かっておらず、今後の課題としたい。

<sup>63</sup> 教皇庁とローマ市との関わりを考える上で興味深い装飾といえる。新保 2006 参照。アラチューリ聖堂には、ウルバヌス8世の紋章が付けられた木製の説教壇がある。【38註】おそらく《バルダッキーノ》以後の造形と思われるが、注目される装飾である。

われてくる。【23】教皇冠や月桂樹の葉を持った美德の寓意たち、そしてペテロの鍵を支え持つプットたちが、蜜蜂とともにかたちづくるウルバヌス 8 世の教皇紋は、蒼穹の天へと舞い上がってゆくのである。少なくともこうした連想は、ウルバヌス 8 世を初めとするバルベリーニ家の人々に理解され、歓迎されたのではないか、と思われてくる。

### 後期型：大聖堂中央交差部

このサンタ・マリア・イン・アラチェーリ聖堂のステンドグラスの紋章が制作された時期、ベルニーニは大聖堂中央交差部の四方の大支柱の整備に着手していた。この大支柱の装飾は、下部に大聖堂の聖遺物にゆかりある 4 人の聖人の像を設置し、上部には 4 つの聖遺物を表した浮き彫り祭壇を設ける計画で、その制作は 1634 年には開始された。【39】

このサン・ピエトロ大聖堂中央交差部にも、いたるところで蜜蜂の造形を見出すことができる。聖人像の台座、それを囲む大理石の手すり、床面の色大理石のモザイク、壁面の余白部分、さらには地下のグロッタの内部壁面に至るまで、蜜蜂を付けることが可能なスペースにはもれなく付いているといってもいいほど、蜜蜂の造形は充ち満ちている。【40】

これらの大理石製の蜜蜂は、《バルダッキーノ》の台座や柱身のそれと比較すると、格段の品質の向上が認められる。立体造形としてのバランスを備え、足や触角などの繊細な部位もみごとに再現されている。とりわけ、指摘したいのが羽根の再現であり、素晴らしい出来を示している。まるでベルニーニの《アポロンとダフネ》で表された月桂樹の葉のような薄さと形容したらよいだろうか。羽を欠損している蜜蜂が多いのは、そのデリケートな造形のためであることは明らかだ。

このような造形は、蜜蜂の正面・側面・裏面からの詳細なイメージを提供した《蜜蜂図》が、三次元の造形として結実したものといっている。より厳密にいうならば、大聖堂中央交差部、そして先に述べたパラッツォ・バルベリーニにおける蜜蜂の造形は、1630 年代半ばから 40 年代にかけて制作されたことから、「後期型」の蜜蜂として位置付けられる。この後期型の蜜蜂に至るまでに、ベルニーニ自身や、制作にたずさわったアシスタントたちは蜜蜂の造形に明るくなっていったに違いない。それをかたちづくる造形には、1625 年以前の蜜蜂のかたちに見られた、あの、ある種の戸惑いは、微塵も感じられないのである。



## 5. 《バルダッキーノ》の頂の蜜蜂

### 古代の言説と『アピアリウム』の記述

蜜蜂の造形を、初期型（1625年から1630年頃）と後期型（1630年代半ばから1640年代）とに分類したが、ちょうどそのあいだに位置づけられる蜜蜂が、《バルダッキーノ》の上部構造には付けられている。そうしたなかのひとつが、《バルダッキーノ》全体の意味に重要な役割を果たすと考えられる、《バルダッキーノ》の頂部に置かれた巨大な蜜蜂である。

#### 【41】

この巨大な蜜蜂の意味と役割については、第3章であらためて詳説するが、《バルダッキーノ》の構想の変遷を考察する先行研究において研究者たちは、頂部に置かれた巨大な蜜蜂に対しては、「バルベリーニ家の目印」という以上の意義を見出してこなかった。つまり、初期構想【42】にあった昇天するキリスト像が、「球体と十字架」へと変更されたといった具合に考えられてきたのである。しかし、こうした理解には必ずしも根拠があるとはいえない。

筆者は、巨大な蜜蜂が頂部に置かれたのは、単なるバルベリーニ家の目印として以上の意義付けがあったと考えている。この巨大な蜜蜂は、《バルダッキーノ》全体の意味内容を決定づけるための、いわば要石のような役割をもつモチーフなのではないか。頭を上へ向け、球体と十字架を見上げる4匹の巨大な蜜蜂【43】について考察し、第1章の締めくくりとしたい。<sup>64</sup>

さて、巨大な蜜蜂の着想を紐解くにあたって、示唆を与えてくれる資料がある。それは、リンチェイ・アカデミーの『アピアリウム』*Apiarium*【3】である。先に言及した《蜜蜂図》が、視覚的イメージとしての教皇への賛辞だとしたら、『アピアリウム』は言葉、すなわち蜜蜂への頌詩でもって教皇を讃美することを目的とした作品である。この著作（とい

---

<sup>64</sup> 初期と後期のあいだの造形の顕著なものひとつに、「天蓋上部の縁に表された蜜蜂」がある。この蜜蜂のかたちは、準備デッサンを手がけたボッロミーニのデザイン「そのままに」天蓋上部のフリンジは実現された。（ボッロミーニが多用したケルビムの意匠も同様に「そのまま」表された）【43 註】一方で、柱身の蜜蜂たちは、ボッロミーニのデッサンのかたちから「変えられて」つくられていることから、《バルダッキーノ》におけるボッロミーニの貢献度を暗示するバロメーターと言えるかもしれない。ちなみに、ボッロミーニが用いた蜜蜂のかたちは、古代のコインに基づいたものであることは指摘しておきたい。（【33】で図示した、聖ロンギヌスの前のみが異なる床面のモザイクに通じる）この事実は、石工としてのボッロミーニの参照資料の実情、すなわち《蜜蜂図》を参照不可だった者たちが共有した、より「汎用的な手本」の存在の可能性をほのめかすようにも思われる。ボッロミーニのデッサン（ウィンザー宮王室図書館所蔵）に関しては以下参照。THELEN 1967b, pp. 85–86, C73 : コーニスとフリンジの習作（1631年頃のものとして推定されている）。

っても冊子の形式をとっていないが) で、展開される蜜蜂と教皇をめぐるレトリックは、17 世紀当時の蜜蜂観を考える上で示唆に富んでいる。『アピアリウム』は、蜜蜂にまつわるあらゆる考古学的、文献学的考察を網羅した総合的研究だからだ。<sup>65</sup> 例えば、冒頭の部分は以下のように始まる。

プリニウスよ、ハチミツの甘美さがあなたを自然哲学者から預言者にした。あなたは、都の蜜蜂と野の蜜蜂を明らかにした。たしかにあなたは、この神の酒によって、すなわち天上的狂乱の液体によって、品のある振舞いと美德と尊厳とを併せ持つ都の蜜蜂と、群れ（をつくる習性）と純潔さと協調性をもつ、野の蜜蜂の存在を提示したのだ。<sup>66</sup>

プリニウスの『博物誌』で記された、養蜂のための都の蜜蜂 *URBANAE Apes* は、ローマ *URBS*、そして教皇の名 *URBANUS* に掛けて、教皇の隠喩として語られていく。<sup>67</sup> もう一方の、*BARBARAE APES* という種は、文字通り、「蛮族、野蛮な」と読めるが、意図するところはおそらく「野生の」と推察され、「都の」と対比関係にある田園、いわば「野の」という意味で理解することができよう。当然、この種名は、バルベリーニ家 *BARBERINI* の名に掛けていることは疑いない。このように『アピアリウム』は、教皇の名、*URBANUS* と *BARBERINI* に対する賛美で幕を開けるのである。<sup>68</sup>

---

<sup>65</sup> 公式の伊訳として、*APIARIUM* 1625, pp. 121–224 を参照した。; *FREEDBERG* 2002, pp. 166–173; *KIDWELL* 1970 によって英訳も試みられている。

<sup>66</sup> *APIARIUM* 2005, p. 124, [1]: “*Mellea te forsan dulcedo ex Physico Vatem reddidit Plini, qui URBANAS Apes, qui BARBARAS protulisti: hoc siquidem nectare, hoc caelesti lymphatus lattice, URBANAS moribus, virtute, dignitate praesensisti: agmine, puritate, concentu, BARBARAS.” (傍線は筆者が加筆した)。*

<sup>67</sup> プリニウスは以下のように記している。プリニウス『博物誌』, 488–489 頁, 第 11 卷 19 [59]: 「また野生の [*rusticae*]、森の蜜蜂 [*silustrésque*] がいて、これは見たところ毛深いし、ずっと怒りっぽい、その精励と勤勉において優れている。飼い馴らされた蜜蜂 [*Urbanarum*] には 2 種類ある。最優秀なものは丈が短く斑点があり、がっちりした丸い形をしている。それより劣っているやつは丈が長く、スズメバチに似ている。…」 (邦訳はそのまま引用した。[]) 内の語は *PLINIUS* 1616 の当該箇所より引用した。)。

<sup>68</sup> *FREEDBERG* 2002, p. 439. この蜜蜂のレトリックにみられる「都」と「野」の対比は、単なる文字表現に留まらず、「都市と田園」の建築と美術、ひいては都市と郊外のヴィッラを行き来する *Villeggiatura* といった当時の文化背景をも巧みに織り込んだキーワードとなっている

『アピアリウム』は、現代流にいうところのポスターサイズの巨大な紙面【44】で形成される。中央の部分に、蜜蜂を色や形、習性などに着目して分類した系統図、および各種類の生態など、著者フェデリーコ・チェージが監修した、いわゆる科学的知見が記述されている。<sup>69</sup> 一方、画面左右と下段は合計43の区画に分けられ、アリストテレスやプリニウスら古代の著者たちの蜜蜂に関する記述の引用や、チェージ自身による、主に蜜蜂の発生をめぐる見解が盛り込まれている。それは標題のとおり「蜜蜂の劇場」*Teatro*であり、アカデミーの庇護者ウルバヌス8世を楽しませるための、あらゆる仕掛けがちりばめられた作品なのである。

そのなかでも、ウェルギリウスに由来する、蜜蜂は「神の叡智」にあずかっているとすする「神の摂理」にもとづくアイデアが注目される。蜜蜂が節度ある共同体生活を営み、一匹の蜜蜂の王を中心とした社会を形成するという習性にもとづく考え方である。これは、カトリック教会の聖職者のヒエラルキーに重ね見ようとする着想を生み出し、アンブロシウスら中世の教父らによってキリスト教のなかに取り込まれ、練り直されていった。<sup>70</sup> このような蜜蜂のコロニーを人間の組織と重ね合わせる伝統的な見方で最も注目されるのは、その中心にいる「蜜蜂の王」を、教皇組織の長である教皇になぞらえた点である。<sup>71</sup>

この観点に注目したとき、『アピアリウム』の紙面左枠の中ほどにある記述は興味深い示

---

と考えられる。いずれにしても、「蜜蜂」はこうした文化を理解するための糸口となるモチーフといえる。

<sup>69</sup> 『アピアリウム』の中央の分類系統図には、プリニウスの記した森の蜜蜂 *SILVESTER* と表記された種類が見出せる。しかしながら、冒頭の頌詩中にあった *BARBARAS* という名は、系統図のどこにも見あたらない。(図【44】の分類系統図内の青枠参照) おそらく、教皇の名 *BARBERINI* に掛ける目的のために、頌詩には *SILVESTER* という語へ連想可能な *BARBARAS* という語を用いたのではないだろうか。

<sup>70</sup> MISCH 1974. 13世紀のドミニコ会士、カンタンプレのトマスによる『蜜蜂の普遍的善』*Universale bonum de apibus* は、3世紀前半の教父オリゲネス、4世紀の教父アタナシウス、そして4世紀のミラノの司教アンブロシウスが著述した蜜蜂の隠喩を整理し、「蜜蜂としての教会」の組織および聖職者のあり方を論じたものであった。MISCH 1974, pp. 70–103; バルベリーニ家のコレクションに「*Thomae Cantipratarii Universale bonum de apibus.*」との記載がある。SILVERSTEIN 1957, p.116, no. 666 (XIV. 39: Pieralisi III, 83; n.a. 236 and III.B.7).

<sup>71</sup> RANSOME 2004, p. 209, fig. 26 : 英国の国会を蜜蜂に喩えたイメージ【45】(J. DAYE, *The Parliament of Bees*, London, 1641), 及び p. 150, fig. 24 : ローマ・カトリック教会を蜜蜂のコロニーに重ねて揶揄した、主にドイツで流布したイメージ【46】(F. v. MARNIX, *De roomische hyen-korf*, Germany, 1581); PRESTON 2006. こうした隠喩に対し、教皇庁側から自発的にそのイメージを提示しようとしたケースはないように思われる。

唆を我々に与える。【47】

…蜂蜜によって育ち、イダイウスによって（イダ山の洞窟で）守られ、そして我が子を食らう父（サトゥルヌス）の恐ろしい歯から守られた彼（ユピテル）は、蜜蜂の優しく勤勉な活動のおかげで、信じがたい想像を絶するほどの危険を逃れたのだ。…すなわち、蜜蜂の優しさこそが、内的なものであれ外的なものであれ、様々な危険を避けたのである。都（ウルバヌス）の蜜蜂は、イダ山の蜜蜂よりも優れている。それ（ウルバヌスの蜜蜂）は、崇高なる美德をもって、助けを求める者すべてを、洞窟においてではなく、世界の頂で、養い、そして救い出すことができるのだ。彼女ら（ウルバヌスの蜜蜂）は、その誠実さと神聖な掟をもって、最も秘められた場所に、隠され、封じ込められたあらゆる悪を駆逐し、打ち負かし、消し去ることができるのである。<sup>72</sup>

ここでは、神話でユピテルを養ったと伝わる「イダ山の蜜蜂」に言及されているが、「都の蜜蜂」は、神話のそれに優る存在だ、と賛美されている。この「都」とは「ローマ」URBS のことであり、「ローマ」を統治する教皇ウルバヌス URBANUS の名に掛けていることは疑いない。この記述を解釈するならば、神話に登場する異教の蜜蜂を凌駕する「ウルバヌスの蜜蜂」たる教皇は、「崇高なる美德をもって、助けを求める者（キリスト信徒）をすべて」、教会が治める「世界の頂で、養い、そして救い出すことができる」と読むことができるだろう。蜜蜂を賛美する異教の神話は、ここでカトリック教会の聖なるイメージに変えられているのである。

もちろん、こうした記述が《バルダッキーノ》のかたちの着想源となったとは考えるのは短絡的すぎるだろう。ただ、こうしたウルバヌス 8 世讃美の言説が、当時広く流布していた詩的発想を示したサンプルであることには間違いないだろう。こうした教皇讃美のための言説に用いられたレトリックに、われわれは注意を払うべきではないだろうか。

---

<sup>72</sup> APIARIUM 2005, pp. 130–131, [13]: “...Scilicet melle enutritus; scilicet in, antro protectus, servatus Idaeus, ab Patris nativori execrandis dentibus; Apum industria benignaque ope periculum evasit, quale nec maius haberi, aut concipi unquam potest. ...Praeventit vel intestinas, vel iniunctas labes APUM BENIGNITAS. URBANAЕ Idaeis multo potiores, quae praestanti virtute, non ullo in antro, sed orbis in APICE enutrire, liberare, quemvis possint, ad illas qui confugiat. Quae probitate summa, sanctisque legibus, quaecumque mala, quovis cortice tecta, ipsisque in abditis magis meditullis conclusa; excludere et exterminare possint.”（傍線および訳中の括弧は筆者による）。

例えば、本文中の「APICE」という大文字表記の単語が注目される。「頂」を意味する APICE は、蜜蜂 APIS に重ねられているのだが、このここであえて APICE と大文字で強調されている事実は興味深い。この一種の言葉遊びから、サン・ピエトロ大聖堂の中心にたつ《バルダッキーノ》の「頂」を思い起こすのは筆者だけではない。そこでは、蜜蜂 APIS が頂 APICE にいるのである。

もちろん、ここに訳出した『アピアリウム』の記述が、着想源になったかどうかは簡単には言えない。しかし、こうした記述の存在から、《バルダッキーノ》頂部の蜜蜂について、次のように解釈することが許されるのではないだろうか。巨大な蜜蜂、つまりウルバヌス 8 世が、サン・ピエトロ大聖堂の主祭壇を飾る天蓋の頂点に位置し、教皇の世俗的かつ精神的世界の統治を表象する「球体と十字架」を頭上に頂く（戴く）。これが《バルダッキーノ》全体をまとめ上げたイメージなのではないだろうか。

### 教会ヒエラルキーの可視化

このように考えるならば、ソロモンの柱に付けられた無数の蜜蜂の意味も読むことができる。頂の巨大な蜜蜂が「教皇」だとするならば、それより下方に表された蜜蜂は、教会を構成する「キリスト教信徒」を象徴しうると考えられるのだ。すなわち、《バルダッキーノ》の背後には、アンブロシウスら中世の教父らが語った「蜜蜂としての教会」という伝統的な喩えがあるのではないだろうか。水平方向から見た際、台座から上部構造の頂部に至る《バルダッキーノ》の構造全体は、教会ヒエラルキーの縮図として着想されている、と理解することができるのである。

実際、ベルニーニはモニュメントにおける「頂」のモチーフを、作品を意味付けるための要石ととらえ、効果的に作品の意味内容を物語ることを常に考えていた節がある。例えば、実現はしなかったが、《バルダッキーノ》の完成前にパラッツォ・バルベリーニの庭園のために練られたオベリスクの構想【48】は、こうした頂の着想に連なるものであることを指摘したい。<sup>73</sup> 構想のための準備デッサンを観察すると、オベリスクの頂部、十字架と天球の下に蜜蜂が向かい合わせで置かれているのがわかる。このデッサンは 1632 年頃のものと考えられており、時期的に《バルダッキーノ》に重なるのである。同様に、教皇の紋章を頂くモニュメントとして、後年ベルニーニが制作した《四大河の泉》も指摘できるだろ

---

<sup>73</sup> Exh. cat., *Effigies & Ecstasies: Roman Baroque Sculpture and Design in the Age of Bernini*, Scotland, 1998, p. 143; D'ONOFRIO 1967, pp. 432–438. この着想は、後年、教皇アレクサンデル 7 世（在位 1655–1667）のもとで日の目を見、サンタ・マリア・ソープラ・ミネルヴァ聖堂前の広場において、《象のオベリスク》として建てられた。

う。74

以上のように、「蜜蜂としての教会」という中世の教父より語り継がれた伝統的な隠喩が、《バルダッキーノ》の上部構造の形を決定する際に、一定の意味を持ち、その着想に影響を与えた可能性は高いといえるのではないだろうか。このことは、教会の伝統を復活させるという、《バルダッキーノ》に留まらない、装飾事業の根源的な制作動機にも結びつくといえる。だとすれば、これまで理解されていたように、上部構造における初期構想の「昇天するキリスト」の着想は、「球体と十字架」に変えられたと考えるべきではない。すなわち、「神の摂理」の担い手である蜜蜂のモチーフを、教会に結び付ける方向へ根本的に構想し直されたのである。それは、蜜蜂の王たる教皇ウルバヌス8世の権威は、「神の摂理」によっているのだという意思表示ともとれるのである。

---

<sup>74</sup> 金山 2000, 215–230 頁。このモニュメントのオベリスクの頂部に据えられたイノケンティウス 10 世（在位 1644–1655）の紋章モチーフ「オリーブをくわえた鳩」には、重層的に意味づけされている可能性がある。第一に、異教のモニュメントを聖化するキリスト教の聖霊の鳩として。第二に、三十年戦争終結へ向けて 1648 年の講和に臨んだ教皇による統治を賛美する平和のモチーフとして。第三に、広場で催されたラーゴ Lago という洪水を模した祝祭行事と、旧約聖書の「ノアの箱舟」の逸話に登場するオリーブを啜った鳩とを結びつけるモチーフとして、というものである。

## 結論

1625年に《蜜蜂図》で提示された科学的イメージは、まずバルベリーニ家に近しいベルニーニを中心に参照され、《バルダッキーノ》で利用された後、中央交差部空間の装飾企画、そしてパラッツォ・バルベリーニの装飾に用いられ、その間に蜜蜂の造形はいっそう洗練されていった。1625年以前の紋章等に用いられた蜜蜂のかたちと比較すると、《蜜蜂図》の影響は歴然としている。実際の制作に当たっては、蜜蜂のかたちは、共同制作の場合はその限りではないが、その企画にたずさわった美術家たちの判断にゆだねられたと思われる。《バルダッキーノ》や天井画に制作された個性に富む蜜蜂のかたちは、それぞれの美術家が《蜜蜂図》をもとに創造した、ある種の理想化されたかたちだといえるだろう。なかでも、《バルダッキーノ》の頂部に置かれた巨大な教皇の蜜蜂は、その大きさにおいても、その特権的な位置においても、特別な意味を持つものように思われる。その頂の蜜蜂は、地上における神の代理者たる「教皇」という象徴的存在、そのものなのである。

このような「神の摂理」のもとにある蜜蜂の特性は、ウルバヌス8世の装飾事業に照らすならば、見逃すわけにはいかない特色と思われる。次章では、蜜蜂がもつもうひとつの重要な意味合いである「純潔の聖性」をきっかけとしてみていきたい。



## 第2章 蜜蜂の純潔

1624年よりウルバヌス8世によってサン・ピエトロ大聖堂の整備が開始され、大聖堂中央交差部を飾る《バルダッキーノ》がベルニーニらによって着手された。天蓋を支える4本の柱の制作と建立が、この時期の最も重要な装飾事業であった。しかし、これと同時に進められた美術企画があったことは、ほとんど知られていない。それは左側廊の中ほどに位置する聖歌隊礼拝堂 Cappella del Coro の整備である。この装飾事業もまた、ウルバヌス8世の直接の関与のもとに開始されたのだった。

これらの装飾事業を同時に考察し、論じるという試みは、いままでなされてこなかった。そこで第2章では、蜜蜂の「純潔」という概念に着目して、ウルバヌス8世にとって重要な意義をもったこれらの装飾事業について考察していきたい。

### 1. 聖歌隊礼拝堂の再建

#### 礼拝堂の成り立ちとミケランジェロの《ピエタ》

最初に、サン・ピエトロ大聖堂内、左側廊部に設けられた聖歌隊礼拝堂の祭壇装飾、今は失われてしまった「ピエタの祭壇」をめぐって、聖歌隊礼拝堂の伝統をたどり、礼拝堂における聖母の意義に注目してみたい。そこから、ウルバヌス8世がこの礼拝堂の祭壇装飾にミケランジェロの《ピエタ》を利用した意図を探ってゆく。

聖歌隊礼拝堂 Cappella del Coro は、教皇シクストゥス4世 (Francesco DELLA ROVERE, 在位 1471–1484) が旧大聖堂に建設した礼拝堂を引き継いだ由緒ある空間であり、典礼的にも重要な意味をもっていた。ウルバヌス8世の整備事業によって、この礼拝堂の主祭壇には、フランス人画家シモン・ヴーエ (Simon Vouet, 1590–1649) の祭壇画《聖十字架、聖フランチェスコとパドヴァの聖アントニウス、父なる神と受難の象徴をもつ天使たち》(現存せず) が飾られ、その祭壇画の前に、ミケランジェロの彫刻《ピエタ》が設置されたことが分かっている。つまり、ミケランジェロの《ピエタ》は、ヴーエの祭壇画とともに主祭壇を構成していたのである。

聖歌隊礼拝堂は、15世紀後半に、コンスタンティヌス帝のバジリカとして知られる旧大聖堂の身廊部左側の中ほどに、教皇シクストゥス4世によって建設されたものであった。<sup>75</sup>

**[1] -緑枠内** 教皇は、礼拝堂を、アッシジの聖フランチェスコ、パドヴァの聖アントニウ

---

<sup>75</sup> RICE 1997, fig. 3.



ス、そして「無原罪の聖母」<sup>76</sup> に献堂し、ここを自らの墓所と定めた。教皇の死後、シクストゥス 4 世の甥で、後に教皇ユリウス 2 世となるジュリアーノ・デッラ・ローヴェレ (Giuliano DELLA ROVERE, 1443–1513) の命で、アントニオ・ポッライウオーロ (Antonio POLLAIUORO, 1429/33–1498) が壮大なブロンズの墓碑を制作し、礼拝堂の祭壇正面の床上に設置した。<sup>77</sup>

それから 1 世紀あまり過ぎた後、教皇パウルス 5 世の治世になって、新大聖堂の身廊建設が決定され、1609 年にこのシクストゥス 4 世の礼拝堂は取り壊された。しかし、その基本的な枠組みは新大聖堂へと引き継がれることとなる。すなわち、主祭壇、シクストゥス 4 世の墓碑などは同じ位置に残したまま、新たな聖歌隊礼拝堂が建設されたのである。<sup>78</sup> **【2】-緑枠内** こうした歴史をもつ聖歌隊礼拝堂は、新大聖堂の中でも伝統ある最も重要な場のひとつとされた。そのことは、礼拝堂の機能にも表れている。すなわち、聖務日課などの重要な典礼において、聖歌隊と参事会員らが朗唱する場としても重要視されたのである。

この聖歌隊礼拝堂の歴史を理解する上で、ひとつの重要な構成要素となるのが、ミケランジェロの《ピエタ》(1498–1500) **【3】** である。ミケランジェロの《ピエタ》は現在、右側廊第一礼拝堂の聖十字架礼拝堂 Cappella del Santa Croce **【2】-⑥** に置かれている。いうまでもなく、《ピエタ》については膨大な研究があるが、その一方で、サン・ピエトロ大聖堂内における設置場所の問題、すなわち、この彫刻が完成後に頻繁に移動されたという事実に関しては、あまり注目されていない。ウルバヌス 8 世の時代は、ちょうど《ピエタ》を移動させた時期にあたる。《ピエタ》の置かれた場所について、ウルバヌス 8 世の治世に至るまでの局面を整理すると、以下のようになる。<sup>79</sup>

- I. 1498 年、フランスのサン・ドニ修道院長でローマのフランス大使、枢機卿のジャン・ド・ビレール・ラグロラ (Jean de Bilheres LAGRAULAS, 1434/39–1499) の依頼で制作された《ピエタ》は、当初、旧大聖堂の南翼のロトンダにある聖ペトロニッラの祭壇 **【1】-①** に置かれた。しかし、わずか数年ののちに、旧大聖堂の聖具室 Secretarium **【1】-②** へ移動される。

---

<sup>76</sup> BONANNI 1696, p. 23 “Beata Virgo, Sanctus Franciscus, & Sanctus Antonius”, (傍線は筆者が加筆した) .

<sup>77</sup> 《シクストゥス 4 の墓碑》は、ウルバヌス 8 世の治世の 1630 年代半ばに、身廊を挟んで向かい側の新聖具室 (秘蹟礼拝堂) **【2】-S** の正面右側 (南側) の床の上に移設された。現在は、大聖堂の宝物館において保存されている。

<sup>78</sup> RICE 1997, p. 49, Textfig II.

<sup>79</sup> 「ピエタの祭壇」に関する基本的情報は以下参照。RICE 1997, pp. 216–221.

II. 教皇ピウス 5 世の治世の 1568 年 5 月、当時大聖堂参事のアントニオ・カラファ枢機卿 (Antonio CARAFA, 1538–1591) により、旧聖具室から、改装する以前の聖歌隊礼拝堂に移され、主祭壇に設置された。【1】-③

1575 年の聖年時、大聖堂参事の司祭ルドヴィコ・ビアンケッティ (Ludovico BIANCHETTI) の計画で、空間の採光処理や主祭壇の整備がなされ、《ピエタ》は多彩色の大理石でつくられた壁龕に置かれた。<sup>80</sup> 【4】

III. 教皇パウルス 5 世の治世の 1609 年、聖歌隊礼拝堂は取り壊された。そのために、参事会は、すでに完成していた南翼廊において、暫定的に聖歌隊席の主祭壇として機能していた「聖シモンとユダの祭壇」(現在の「聖ヨセフの祭壇」) 【2】-④ へと《ピエタ》を移した。参事会側は《ピエタ》を改装後の聖歌隊礼拝堂へと戻す予定であったが、異なる装飾計画を立てていた評議会の意向と折り合わず、ウルバヌス 8 世が在位するまでその場所 【2】-④に置かれていた。

ここで問題になるのは、様々な局面における《ピエタ》の移動が、単なる工事のための一時的処置なのか、あるいは、なんらかの計画にもとづく意図的な移動なのか、という点である。たとえば、I の段階での「聖具室への移動」について、状況を鑑みれば工事を理由とした一時的処置と思われるが、分からない。III の局面における「聖歌隊礼拝堂から南翼廊への移動」についても同様である。《ピエタ》が制作当初置かれていた元の位置に相当する場所へと戻した、と推測することも可能だが、確かなことはいえない。実際、1609 年の聖歌隊礼拝堂改装に際して《ピエタ》の設置場所をめぐることは、大聖堂聖省(評議会)と参事会の間で、意向の対立や計画の変更も確認されており、《ピエタ》をめぐる状況はそう単純ではなかったと想像される。<sup>81</sup> すなわち、単に作品の保存や鑑賞の観点のみならず、《ピエタ》がもつ意味と、それが各々の場所の機能や由来にうまく適合するかどうか、という問題が考慮され、議論されたと考えられるのである。

いずれにしても、II の局面からわかるように、ウルバヌス 8 世が《ピエタ》を聖歌隊礼拝堂へ設置させる以前に、ピウス 5 世の時代の 1568 年からパウルス 5 世の時代に身廊が取り壊される 1609 年までのおよそ 40 年にわたって、《ピエタ》は聖歌隊礼拝堂の祭壇上に置かれていたのである。ウルバヌス 8 世は即位すると、《ピエタ》をかつてあった場所へ再び運ばせたのである。

---

<sup>80</sup> RICE 1997, fig. 110.

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. 66. n.17.

## ピエタの祭壇 1625–26 年

1622 年、ウルバヌス 8 世の前任の教皇グレゴリウス 15 世の治世に、改装された聖歌隊礼拝堂の祭壇のための装飾計画が練られ、大聖堂聖省の決定をうけて参事会のもとで計画が遂行された。そのプランは、サン・ピエトロ大聖堂に因んで、新大聖堂の身廊全体を聖ペテロ伝の祭壇画の連作で装飾するという発想に基づくものであった。評議会の決定を受けた参事会は、その連作の一場面として聖歌隊礼拝堂に設ける祭壇画のために、デル・モンテ枢機卿 (Francesco Maria DEL MONTE, 1549–1627) の庇護を受けていたフランス人画家シモン・ヴーエに、《影で人を癒す聖ペテロ》主題の祭壇画の制作を依頼した。シモン・ヴーエは 1624 年 3 月 14 日までには構想を練り、評議会の承認を受けて、おそらく翌年までには祭壇画を描き始めていたようである。<sup>82</sup> 教皇座は、1623 年に選出されたウルバヌス 8 世へと移り変わっていた。

しかしながら、こうして聖ペテロの祭壇画が制作される一方で、聖歌隊礼拝堂の伝統を重視し、《ピエタ》を礼拝堂へと戻そうとする計画も、参事会の枢機卿らのあいだで議論され続けていたようだ。Ⅲの局面として先述したように、この当時、《ピエタ》は南翼廊の祭壇【2】-④ に置かれていたのだが、その開放的な空間に伴う弊害が訴えられていたからである。実際、1624 年 9 月前には、参事会は、新たな聖歌隊礼拝堂への《ピエタ》移設を教皇に直訴したが、こうした動きは、《ピエタ》移設案を実現するための参事会側の策略とも受けとれる。<sup>83</sup> 当然、聖ペテロ伝の装飾計画を進めていた大聖堂の評議会は、この提案に難色を示し、折り合いが付かない状況が続くこととなる。

ところが、1625 年 9 月以降、評議会は《ピエタ》移設を推進する参事会の意向に沿う決定をしたことが分かる。その直接の資料は確認されていないが、この決定は、教皇ウルバヌス 8 世の直々の意向によるものと考えられる。翌年 1626 年 4 月 1 日には、ウルバヌス 8 世より《ピエタ》移設の命が出され、大聖堂主任建築家 (当時) のカルロ・マデルノ (Carlo MADERNO, 1556–1629) がその責任者に任じられた。<sup>84</sup>

以上のように、聖歌隊礼拝堂をめぐる装飾計画は、ウルバヌス 8 世の鶴の一声によって、大幅に軌道修正された。評議会による大聖堂内部の聖ペテロ伝で装飾し統一を図ろうとす

---

<sup>82</sup> RICE 1997, pp. 216–7, figs. 111–112.

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 244 に詳しい。POLLAK 1981, p. 248–49, no.783 “Di più si mette in considerazione, che la Pietà, che stà nell’altare del Choro vecchio, restando fuori, potrebbe patire qualche danno, se paresse alla S<sup>ta</sup> V[ost]ra di ordinare fosse trasportata nel novo Choro, acciò fosse più in vista di tutti, e meglio custodita, et massieme essendo da Sisto 4to stata dedicata alla cappella del Choro. . .”.

<sup>84</sup> RICE 1997, p.74, p. 219.

る計画<sup>85</sup>は日の目をみなかった。聖歌隊礼拝堂のためにペテロ主題の祭壇画を用意していたシモン・ヴーエはどうなったであろうか。当然、突然の方針転換を受けたヴーエは、引き続き、新たな祭壇画の制作を急がざるをえなかった。<sup>86</sup> というのは、祭壇画のための足場が撤去されなければ、《ピエタ》を設置するための台座の制作など、一連の移設工事に着手できなかったためである。幸い、ヴーエによる新たな祭壇画の完成は間に合い、ウルバヌス8世の直々の視察を経て、1626年4月22日に除幕された。そしてその後、マデルノの監督のもとで、《ピエタ》が祭壇へと運ばれたのである。<sup>87</sup> 【2】-⑤

1626年5月から11月の間に、《ピエタ》のための台座（現存せず）の制作が、マデルノと姻戚関係にあったボッロミーニ（Francesco BORROMINI, 1599–1667）に依頼された。それは、多彩色の大理石を用いた、バルベリーニ家の紋章モチーフである「蜜蜂」と「太陽」が刻まれた作品だったと考えられている。<sup>88</sup> また、聖歌隊礼拝堂を仕切る《ブロンズの格子門》もボッロミーニの手にゆだねられ、これは現在も礼拝堂の入り口を守っている。

そして、サン・ピエトロ大聖堂の首席司祭枢機卿であったシピオーネ・ボルゲーゼ（Scipione BORGHESE, 1576–1633）によって、ピエタの祭壇の奉献式が1626年7月22日に挙行されたのである。<sup>89</sup>

---

<sup>85</sup> RICE 1997, p.118–133.

<sup>86</sup> POLLAK 1981, p. 231, no.728 “Simone Vouet pittore di V[ost]ra Santità ritrovandosi haver già fatto le fatiche del quadro di S. Pietro, che sanava con l’ombra per mettere nel Choro de Canonici, dove hora la Congreg[azio]ne della fabrica gli hà ordinato che dipinga un’altra historia per accompagnare la Pietà di Michel Angelo, supplica V. B. à degnarsi farli gratia d’ordinare, che detto quadro di S. Pietro sia posto in uno degli altri Altari, che hora si accomodano in San Pietro.”（傍線は筆者が加筆した）。

<sup>87</sup> *Ibid.*, no. 732. 《ピエタ》が移設されて聖歌隊席の機能が移された「聖シモンとユダの祭壇」のある南翼廊は、これ以降「旧聖歌隊席」Coro Vecchio と呼ばれた。

<sup>88</sup> *Ibid.*, no. 746–752. “Piedestallo che si fà sotto alla Pietà di Michelangelo di marmi mischi e bianchi.”；5月28日から11月27日の支払記録。聖歌隊席の装飾は、ジョヴァンニ・バッテスタ・ソーリア（Giovanni Battista SORIA, 1581–1651）が1625年から27年にかけて手がけた。

<sup>89</sup> *Ibid.*, no. 753–757. 5月1日、旧聖具室に安置されてあった聖ヨハネス・クリュストムスの遺骸がピエタの祭壇へ納められ、同聖人も聖歌隊礼拝堂に関連付けられることとなった。聖歌隊礼拝堂の初のミサは1626年11月15日に行なわれた。RICE 1997, p. 219 参照。

## シクストゥス 4 世の奉献

ここで、ウルバヌス 8 世は聖歌隊礼拝堂に、なぜミケランジェロの《ピエタ》を移設させたのか、という根本的な疑問に立ち返ってみたい。

サン・ピエトロ大聖堂の祭壇装飾を総合的に研究したライスは、聖歌隊礼拝堂と、身廊を挟んで向き合う秘蹟礼拝堂 *Cappella del Santissimo Sacramento*（当時は「新聖具室」と呼称された）**[2] -S** とを対応させることで、「キリストの受難と贖い」（ピエタの祭壇）、と新聖具室における聖三位一体の祭壇における「聖三位一体」とで、カトリックの根幹となる中心教義を表そうとしたのではないかと推測している。<sup>90</sup>

しかし、新聖具室（秘蹟礼拝堂）の祭壇が整備されたのはまだ先のことであり、ライスの推測は、いわば結果論的な理解といえる。この時点でミケランジェロの《ピエタ》が、なぜ聖歌隊礼拝堂へ移されたのか、という疑問の答えにはならない、といわざるをえない。この問題を考えるためには、改めて礼拝堂の伝統に目を向ける必要があるだろう。まず、われわれは、礼拝堂の歴史を振り返り、教皇シクストゥス 4 世が旧大聖堂において現在と同じ場所に聖歌隊礼拝堂を建設したとき、この礼拝堂を聖フランチェスコとパドヴァの聖アントニウスとともに、「聖母の無原罪」に奉献した事実を思い起こす必要がある。

シクストゥス 4 世は、聖母マリアが人間でありながら生まれながらに原罪を免れているとする「無原罪の御宿り」の教えを、積極的に擁護した教皇としても知られている。無原罪の御宿りの教えは、公式な教義としては至らずとも、強制力をもたない信仰の自由の余地を残した緩やかな教えとされた。<sup>91</sup> 無原罪の御宿りの教えは、さまざまに議論がなされたが、主にフランチェスコ会によって支持され擁護されていた。<sup>92</sup> 実際、教皇は幼い頃よりフランチェスコ会に属しており、その思想は、フランチェスコ会とその源泉となった中世神学にあったといわれる。教皇シクストゥス 4 世が主導する聖母信仰をめぐるのは、当時、以下のような動きがあったことがわかっている。

---

<sup>90</sup> RICE 1997, pp. 81–82.

<sup>91</sup> 「聖母の無原罪の御宿り」を教義として認めたのは、教皇ピウス 9 世（在位 1846–1878）である。1854 年 12 月 8 日。

<sup>92</sup> 聖母マリアの無原罪の御宿りを支持するフランチェスコ会の動きとして、ドゥンス・スコトゥス（1308 没）の『命題集注解』の主張は重要である。「栄光ある処女にして神の母マリアは、神の格別の恩寵によってあらかじめ罪から守られ、決して原罪に屈することが無いばかりか、あらゆる現実の罪をも免れていて、神聖にして無原罪である。」バーゼル公会議（1431–39）にて、無原罪の御宿りの教えに肯定的な文書が提出された。一方、キリストの救済の普遍性に矛盾が生ずるとする観点から、聖トマス・アクィナスらドミニコ会出身のスコラ学者は、無原罪の御宿りの教えには立場を明確にしていない。

- ①1475 年聖年の際、「聖母マリアの訪問」の祝祭を実施し、回勅を出した。
- ②1476 年の勅書 *Cum Praeexcelsa* によって、12 月 8 日を「無原罪の御宿り」の祝日に制定。「ロザリオの奉納」を喧伝した。<sup>93</sup>
- ③ドミニコ会士ヴィンチェンツォ・バンデッリによって議論が再燃した 1483 年には、勅書 *Grave Nimis* を出し、フランチェスコ、ドミニコ両修道会に対し、無原罪の御宿りの教えに関して異端宣告することを禁じた。<sup>94</sup>
- ④1483 年 8 月 15 日、聖母被昇天の祝日に、ヴァチカン宮殿のシスティーナ礼拝堂を、聖母マリアに奉献し、献堂式を執り行なった。<sup>95</sup>

このような事実を考えると、聖母の無原罪の御宿りを重視するシクストゥス 4 世は、ヴァチカンとサン・ピエトロ大聖堂における装飾のなかに、聖母信仰を視覚化しようと意図していたと思われる。聖歌隊礼拝堂の聖母への献堂は、こうした文脈から理解することができるだろう。<sup>96</sup>

そして、1547 年のトリエント公会議において、聖母マリアは原罪から自由であることが再確認され、「聖母の無原罪の御宿り」をめぐるシクストゥス 4 世の決定が追認された。<sup>97</sup> 「無原罪の御宿り」は、「聖母被昇天」とともにその中心的なイメージとなって複雑な図像

---

<sup>93</sup> PASTOR 1923, p. 394.

<sup>94</sup> *Ibid.*, p. 395.

<sup>95</sup> PFEIFFER 2007 ミケランジェロの《最後の審判》が描かれる以前は、ペルジーノと工房作とされる祭壇画《聖母被昇天》、その左側が《モーセの誕生と発見》、右側が《キリストの降誕》があったことがわかっている。ここでは深く立ち入らないが、システィーナ礼拝堂のキリスト伝及びモーセ伝の予型論的対応関係の中心モチーフとして、「肉体と霊魂双方をともなって天国へ召されることを許されたマリアの奇跡」、ひいては無原罪の御宿りをも示唆する《聖母被昇天》の奇跡の場面が置かれたという事実は、ヴァチカンにおける聖母信仰とその歴史を追跡する上で看過できないと考える。

<sup>96</sup> ここでは歴史的事実を照らし合わせるレベルに留まるが、音楽史や典礼史、当然カトリック神学の側からも精緻に為されるべき事項である。

<sup>97</sup> ピウス 5 世は、1567 年の勅書 *Ex Omnibus Afflictionibus* において、バユス Baius の命題、すなわち「聖母マリアはアダムの犯した罪のために死んだ」との旨を排斥している。



が展開されたことは、周知のとおりである。教義にはされなかったにせよ、世俗を超越した「純潔」の聖母像が、カトリック改革の最も重要なイメージとなったことは、現存する多くの美術作品が物語っている。<sup>98</sup>

そして、シクストゥス 5 世の治世になると、無原罪の聖母の図像が教皇のコインに用いられるようになり、以後教皇をめぐる図像のひとつとして定着していくこととなる。**【5】**無原罪の聖母の図像がコインに用いられたということは、広く市民のあいだに浸透することを意味する。シクストゥス 4 世の後を継ぐカトリック改革期の教皇たちが、いかにこの教えを重要視していたかがわかる興味深い事実ではないだろうか。<sup>99</sup>

1617 年には、教皇パウルス 5 世は、「無原罪の御宿り」の教えに対する一切の議論を禁じる勅令を出すなどして、聖母信仰を熱心に推し進めた。イエズス会を中心としてアジアや新大陸への宣教が奨励され、無原罪の聖母のイメージは海を超えて伝播することとなった。次の教皇グレゴリウス 15 世は、1622 年に、スペインにのみ特別に「無原罪の御宿り」の祝日を祝う許可を与える勅令を出している。また、無原罪の御宿りの教えに敵対する者に対しては、教皇庁が教義と明確に決定するまで、文書でも説教でも賢明な沈黙を守るように指示している。

そのグレゴリウス 15 世の後を受けて教皇座についたのが、バルベリーニ家出身のウルバヌス 8 世である。教皇が即位した時点を考えてみると、聖母信仰が推進される潮流のなかで、聖歌隊礼拝堂は、旧大聖堂から引き継いだ空間の正統性だけでなく、実際に聖母の無原罪の御宿りの教えの伝統をもつ場所という意味でも、重要性を有していることが改めて認識されたと思われる。シクストゥス 4 世以来、無原罪の御宿りの教えが息づく聖歌隊礼拝堂は、その伝統にふさわしい装飾がなされるべきと考えられたのではないだろうか。

こうした状況のもとで、かつてピウス 5 世の時代から 40 年もの長きにわたって聖歌隊礼拝堂に設置されていたミケランジェロの《ピエタ》に、関心が集まったことは大いに考えられる。ウルバヌス 8 世は篤い聖母信仰の持ち主であり、また名だたる美術通としてミケランジェロの偉大さを熟知していた。彼の処女作《ピエタ》に特別な関心を抱いていたことは容易に想像がつく。<sup>100</sup>

---

<sup>98</sup> 「無原罪の御宿り」図像の変遷については以下参照。岡田 2007, 78–138 頁。

<sup>99</sup> シクストゥス 5 世のコインの情報に関しては以下参照。MUNTONI 1996, vol.2: pp. 82–99, 図 **【5】** : tav. 66- figs. 123–124.

<sup>100</sup> RICE 1997, p. 68, n. 30 シピオーネ・ボルゲーゼの首席司祭の地位をウルバヌス 8 世の弟でカプチン会の枢機卿アントニオ (Antonio Marcello BARBERINI, 1569–1646) が継ぐ予定であったが、1633 年にボルゲーゼが没した後、その地位については甥の枢機卿フランチェスコ・バルベリーニであった。いずれにしても、聖歌隊礼拝堂に奉献された聖人「聖フランチェスコと聖アントニウス」にあやかっただけの人選であることは明らかである。

## 2. 聖母信仰

### サンタ・マリア・マッジョーレ聖堂パオリーナ礼拝堂

ここで、聖歌隊礼拝堂をはなれて、ピエタの祭壇装飾事業の直前、あるいはそれと重なる時期のローマにおけるそのほかの装飾事業について触れておきたい。そこでは、聖母に関するモニュメンタルで新しいイメージが、数多く制作されていたからである。

はじめに、サンタ・マリア・マッジョーレ聖堂について、言及しなければならない。この聖堂は、言うまでもなくローマ最大の聖母マリアの聖堂であり、聖母を「神の母」とする聖母信仰が確認された431年のエフェソス公会議を受けて、教皇シクストゥス3世(在位432-440)の手で、聖母マリアに奉献された最初の聖母の聖堂である。ローマ貴族ヨハネスと教皇リベリウスの夢に現れたマリアが聖堂の建立を命じたという「雪の聖母」の伝説は有名だが、その一方で、古代のキュベレー神殿があったエクスクイリーノの丘に聖堂が建てられたという由来は、ここが異教ローマとキリスト教ローマが交差する場であったことを示している。すなわち、異教の地母神信仰の地に、初期キリスト教の聖堂が建てられたことは、聖母信仰が元来もちうる異教的側面を暗示する。その意味で、異教の都ローマとキリスト教との結びつきの原点を体現する聖堂のひとつともいえるだろう。

17世紀初頭、ボルゲーゼ家出身の教皇パウルス5世は、サンタ・マリア・マッジョーレ聖堂の左翼に大規模な自家礼拝堂を建設することを決定し、トスカーナにゆかりのある美術家たちを呼び寄せた。<sup>101</sup> ナポリで活動していたフィレンツェ出身の彫刻家ピエトロ・ベルニーニ(Pietro BERNINI, 1562-1629)も招集されることとなり、この建設事業は、ベルニーニ一家がローマへ移住する契機となった。その点で、ローマ・バロック美術にとっては、重要な意味をもつといえる。

このパオリーナ礼拝堂の主祭壇は、12世紀後半にはすでに信仰を集めていたと伝えられる、左手に幼児イエスを抱いた聖母を描いた《聖母子のイコン》を納めるよう構想され、1613年に色大理石と鍍金された豪華絢爛な装飾によって構成されている。**[6]** 装飾事業には、カヴァリエール・ダルピーノ、ガイド・レーニ、ジョヴァンニ・バリオーネ、ルドヴィコ・チーゴリら当代の著名な画家らが登用され、壁面からクーポラに至るまで、聖母主題の絵画で埋め尽くされている。礼拝堂の左右の両壁面は教皇の墓碑(左壁面:パウルス5世/右壁面:クレメンス8世)となっており、ピエトロ・ベルニーニら彫刻家、教皇像と、教皇の主な事跡が浮き彫りで構成された。こうして、パオリーナ礼拝堂は、「ローマ教皇と教会の加護者」、すなわちカトリック教会の伝統と教会を守護する聖母のイメージを、絵画・彫刻・建築で総合的に表現することに成功したのである。<sup>102</sup>

---

<sup>101</sup> 礼拝堂装飾に関しては以下参照。OSTROW 1996.

<sup>102</sup> 新保 2006, 268 頁。



クーポラにチーゴリが描いた《無原罪の御宿り》における、聖母が乗る月が写實的に描かれた点について、パノフスキーが注目したことは第1章ですでに述べたが、伝統に忠実でモニュメンタルな聖母の描写は、マッフェオ・バルベリーニ（後のウルバヌス8世）に忘れがたい印象を与えたと想像される。次に見るように、自家の礼拝堂装飾を考える際に、彼はパオリーナ礼拝堂を範としたと考えられるからだ。【7】

また、われわれの関心からすると、サンタ・マリア・マッジョーレ聖堂で注目すべき点は、この聖堂とベルニーニ家とのつながりである。父ピエトロ・ベルニーニは、パオリーナ礼拝堂の教皇の墓碑のための浮き彫りレリーフの制作のみならず、同聖堂の洗礼堂のために《聖母被昇天》（1607-10）【8】を手がけている。<sup>103</sup> ベルニーニ家の住まいは聖堂のすぐ脇であり、ベルニーニ家の墓も主祭壇の横に設けられることとなる。ジャンロレンツォ・ベルニーニも、幼い頃よりこの聖堂に足を運び、聖堂の空間に親しんだことは間違いない。

#### サンタンドレア・デッラ・ヴァッレ聖堂バルベリーニ礼拝堂

サンタンドレア・デッラ・ヴァッレ聖堂は、オラトリオ会のキエーザ・ヌオーヴァと並んで、1620年代のローマで最も活発な美術活動が展開された聖堂といえる。この聖堂の美術企画の主なパトロンとなったのは、ローマ在住のフィレンツェ人であった。とりわけ、ウルバヌス8世の実家バルベリーニ家の礼拝堂と、ローマで二番目に高い同聖堂が誇るクーポラに描かれたフレスコ画が注目される。

第1章で蜜蜂の造形を観察した際にも取り上げたが、聖堂左側の最初の礼拝堂が、バルベリーニ家礼拝堂となっている。この礼拝堂には、マッフェオ・バルベリーニが教皇ウルバヌス8世として即位する以前、すなわちその枢機卿時代（1616年～）の思想や趣味が凝縮されており、その点で非常に重要な空間だといえる。<sup>104</sup> 主祭壇画《聖母被昇天》【9】と、左右の壁面の聖母伝を描いた油彩画は、フィレンツェ出身の画家パッシニャーノ（Domenico CRESTI, PASSIGNANO, 1559-1638）が手がけた。周囲に設置された聖人たちの彫刻は、先に述べたパオリーナ礼拝堂にたずさわったピエトロ・ベルニーニら、フィレンツェに縁ある美術家たちが制作にあたっている。あたかもパオリーナ礼拝堂の空間に倣ったかのように、礼拝堂を聖母のイメージで装飾したのである。ウルバヌス8世がパオリーナ礼拝堂を範としたことは、同じ美術家たちを、バルベリーニ礼拝堂にもそのまま関係したという人員的事実

---

<sup>103</sup> KESSLER 2005, pp. 314-317, A21.

<sup>104</sup> バルベリーニ家礼拝堂に関しては以下参照。D'ONOFRIO 1967, pp. 64-75, 145-171; GILLI 2003; SCHÜTZE 2007, pp. 31-146.

にも表れているといえるだろう。<sup>105</sup>

次に、同聖堂のクーポラの壁画が注目される。**[10]** クーポラに描かれた聖人たちが天使とともに雲間に乱舞するイメージは、パルマのコレッジョ (Antonio Allegri da CORREGGIO, 1489–1534) の様式をローマに持ち込んだ作例として知られ、その規模と出来栄え、そして影響の大きさから、1600年代初頭のローマ美術を代表する作品と考えられている。この壁画は通常、《天国の栄光》*La Gloria del Paradiso*と理解されているが、実際にクーポラを眺めた時に、聖母が真正面に見えることから《聖母被昇天》と呼ばれることもある。聖堂の装飾では通常、献堂された聖人が中心的役割を果たすが、聖アンデレは、聖母を見上げる右側下方に描かれているのである。

クーポラ画を手がけたランフランコ (Giovanni LANFRANCO, 1582–1647) は、パウルス 5 世の甥枢機卿として権勢をふるったシピオーネ・ボルゲーゼの庇護のもと、ヴィッラ・ボルゲーゼの天井画《オリンポスの神々》(1624–25) で名声を得た。そしてその後、他の美術家らと同様に、サン・ピエトロ大聖堂の装飾プロジェクトに参画すべく活動した。彼は、ウルバヌス 8 世に直接嘆願するなどして、サン・ピエトロ大聖堂に数ある祭壇のひとつ、「ナヴィチェッラの祭壇」のための祭壇画の制作権を得る。その祭壇画 **[11]** は 1628 年 9 月 17 日に完成したが、伝記作者によると、ウルバヌス 8 世の気に入りに、ランフランコは教皇から騎士勲章を授かったと伝えられている。<sup>106</sup>

このような活動と前後して、ランフランコが着手したのが、サンタンドレア聖堂のクーポラの装飾であった。この仕事は当初、別の画家ドメニキーノ (Domenico ZAMPIERI, DOMENICHINO, 1581–1641) に依頼されていた。1624 年より、ドメニキーノは内陣と身廊天井に「聖アンデレ伝」を、そして中央交差部のペンデンティヴには「四福音書記者」を描いており (1628 年完成)、引き続きクーポラも装飾する計画で、そのための構想も練っていた。にもかかわらず、クーポラの装飾はランフランコの手ゆだねられた。このような出来

---

<sup>105</sup> GILLI 2003, p. 74 ; 同礼拝堂の壁面や床の大理石利用に関してもパオリーナ礼拝堂と関連が見られる。DI CASTRO & PCCOLO & GAZZANIGA 1994.

<sup>106</sup> 「ナヴィチェッラの祭壇」に関しては以下参照。RICE 1997, pp. 252–256 : 「ナヴィチェッラの祭壇」におけるこの決定は、大聖堂評議会を通さない非公式の決定によるものであり、当初の計画において権利者であったベルナルド・カステッロ (Bernardo CASTELLO, 1557–1629) から祭壇画制作の権利を奪取した結果であった。カステッロの手紙にはランフランコへ抗議が記されている。ランフランコは当初、新聖具室 (聖三位一体祭壇) の装飾にたずさわる予定でもあったが、そこはカヴァリエール・ダルピーノ (後にグイド・レーニに変更/最終的にピエトロ・ダ・コルトーナ) に任されたため、「ナヴィチェッラの祭壇」はその埋め合わせとも考えられる。また、第 3 章で考察するが、ウルバヌス 8 世は同時期に旧大聖堂ゆかりのジョットの《ナヴィチェッラ》を大聖堂内に設置させているが、時期に照らすとこれらは連動していた可能性が高い。

事に関しては、画家同士の確執や、この後のドメニキーノのナポリ行きが、その要因として考えられており、その事実はあまり注目されることはない。しかしながら、筆者は、サン・ピエトロ大聖堂の「ナヴィチェッラの祭壇」と同時期に、サンタンドレア聖堂のクーポラにおいても、ランフランコをめぐって異例の決定がなされた事実を、興味深く思っている。

サンタンドレア聖堂のクーポラを描く画家の変更に関して、推論が許されるならば、ここにウルバヌス 8 世の直接の介入があったのではないだろうか。フィレンツェ出身でサンタンドレア聖堂内に自家の礼拝堂を有するマッフェオ・バルベリーニは、今や、教皇ウルバヌス 8 世となった。自家の礼拝堂があり、フィレンツェ人が中心的役割を果たす聖堂において最も重要なクーポラの装飾に対し、美術に造詣が深かったウルバヌス 8 世が無関心であったと考えるほうが、むしろ不自然だといえよう。

ここには、バルベリーニと親しかったモンタルト枢機卿 (Alessandro PERETTI di Montalto, 1571–1623 年 6 月 2 日没) が、教皇即位直前に没したことも関係していると思われる。当時、モンタルト枢機卿は、聖堂建設のための資金を用意し、装飾事業にも大きな影響力をもっていたからである。<sup>107</sup>

また、クーポラの聖母のイメージに注目すると、別の側面が浮かび上がるように思われる。その際、ランフランコのサンタンドレア聖堂にたずさわる以前の仕事が注目される。彼はサンタンドレア聖堂の壁画へ連なるような宗教主題の作品を手がけていた。ともにほとんど知られていない壁画であるが、ローマで描かれた仰視法によるフレスコ画の早い例であり、《聖母被昇天》【12】がある。<sup>108</sup> もうひとつは、これもローマのフィレンツェ人の聖堂であるサン・ジョヴァンニ・デイ・フィオレンティーニ聖堂の《キリストの昇天》【13】であった。とりわけ後者は、ウルバヌス 8 世と親しいサッケッティ家礼拝堂のための装飾だった。<sup>109</sup> 後にピエトロ・ダ・コルトーナも推挙されることとなるサッケッティ家の装飾が、ウルバヌス 8 世になんらかの影響を与えた可能性は高い。

以上の事実は、特にパトロン間の人脈的背景は、サンタンドレア聖堂のクーポラにおける

---

<sup>107</sup> COSTAMAGNA 2003 参照。枢機卿の甥フランチェスコ・ペレッティ (Francesco PERETTI di Montalto, 1597–1655) が、ランフランコへの直接の依頼者と考えられている。ベルニーニは《モンタルト枢機卿の肖像》(1622–23, ハンブルグ美術館蔵) や《ネプチューンとトリトン》(1622–23, V&A 美術館蔵) を彫っている。モンタルト枢機卿がベルニーニに依頼した《ダヴィデ》の権利は、モンタルト枢機卿没後に、シピオーネ・ボルゲーゼ枢機卿が引き継いだ。資料 2 参照

<sup>108</sup> GILLI 2003, pp. 198–200. 主題的にも、サンタンドレア聖堂クーポラ装飾へ連なる作例として注目される。《聖母被昇天》(1616 年, サン・タゴスティーノ聖堂ブオンジョヴァンニ礼拝堂)。

<sup>109</sup> 《キリスト》(1621–24 年, サン・ジョヴァンニ・デイ・フィオレンティーニ聖堂サッケッティ礼拝堂) ; 本論第 1 章 22 頁, ピエトロ・ダ・コルトーナの場合を参照。

ランフランコの採用を考える上で、無視できないように思われる。先に述べたようにクーポラの制作者の交代については、もっぱらドメニキーノとランフランコという画家同士のライバル関係で語られることが多いが、ドメニキーノに代わるランフランコの採用に関しても、ほぼ同時期に、教皇がサン・ピエトロ大聖堂における「ナヴィチェッラの祭壇」の祭壇画をランフランコに描かせることにしたことを鑑みれば、関連を想定せざるをえないのである。クーポラの正面に描かれた聖母のイメージは、パオリーナ礼拝堂におけるチーゴリのクーポラ画をなぞるがごとくに、ランフランコという画家を用い、その篤い聖母信仰を視覚化させようと考えた教皇ウルバヌス 8 世の介入をほのめかすように思われるのである。<sup>110</sup>

### 聖母と蜜蜂

以上のようなウルバヌス 8 世の聖母信仰と美術の関係を考える上で、教皇が発行させたメダルやコイン類は、教皇が生涯一貫して抱き続けた聖母信仰の証拠として見逃せない資料といえる。ここでは、あまり注目されないこれらの資料を取り上げる。まずはコイン類の前に、最初にウルバヌス 8 世が制作させたメダルに目を向けたい。<sup>111</sup>

教皇のメダルには、伝統的に、教皇の事跡を誇示するイメージが、記念的意義を伴って表されてきた。ウルバヌス 8 世の場合も例外ではない。聖母に関係するメダルを抽出するならば、最初期のものに、サンタ・マリア・イン・トラステヴェレ聖堂に関わるメダル【14-a】がある。<sup>112</sup> 1624 年の春、ジャンニコロの丘の麓クーパ通りにて、聖母子の聖画像の奇跡が話題となった。その聖画像はウルバヌス 8 世の命で 1625 年 6 月末に、発見場所近くに位置する同聖堂に納められ、これを記念するメダルが鑄造されたのである。<sup>113</sup> また、「骸骨

---

<sup>110</sup> RICE 1997, p. 218. 「ナヴィチェッラの祭壇」とサンタンドレア聖堂のクーポラにおける成功は、次の仕事、サン・ピエトロ大聖堂に入って右側の第一礼拝堂「聖十字架礼拝堂」のヴォールト装飾《聖十字架礼賛》（1629–32）という誇るべき仕事へとつながった。

<sup>111</sup> ウルバヌス 8 世の事跡とメダルとの関わりについては以下参照。SIMONATO 2008.

<sup>112</sup> メダルの銘 MONSTRA TE ESSE MATREM（あなたが御母であることをお示してください）は、聖母賛歌“Ave Maris Stella めでたし海の星”の一節にもとづく。

<sup>113</sup> SPEAR 1982, pp. 278–279. 設置場所は、アルテンプス礼拝堂と後陣をはさんで対を成す場所。同年 8 月にアントニオ・バルベリーニ枢機卿によって、聖画像を納める礼拝堂の礎石が置かれたが、聖年のために工事は進捗しなかった。1626 年から 1627 年にかけて構想が練り直され、ベネデット・チェッキーニの後援によって工事が再開、ドメニキーノが装飾を任された。ドメニキーノは、1628 年から 1630 年まで礼拝堂のために制作したことがわかっている。しかし、1629

寺」として有名なカプチン修道会のサンタ・マリア・デッラ・コンチェツィオーネ聖堂の建立を記念したメダル【14-b】がある。ウルバヌス 8 世は、このカプチン修道会の聖堂を、その名のとおり「無原罪の御宿りの聖母」に奉献した。<sup>114</sup> また、キエーザ・ノーヴァを本山とするオラトリオ会のイメージもウルバヌス 8 世のメダルのなかに確認できる。1636 年のメダルには、オラトリオ会を表す三日月の上で幼子キリストを胸に抱く「ヴァリチェッラの聖母」が刻まれている。【14-c】

一方で、ウルバヌス 8 世の治世に発行されたコイン類は、どうであろうか。実は、その数、そしてそのヴァリエーションにおいても、ウルバヌス 8 世のコインは前任の教皇たちのそれをはるかに凌駕している。<sup>115</sup> なかでも聖母のイメージは群を抜いている。そのうえ、図柄がよりいっそう精緻に表現された点は見逃せない。メダル鑄造の技術的な革新に注力したことは間違いなく、メダルのみならずコインをも重視した、いわばイメージの戦略的利用を、ウルバヌス 8 世は重要視していたと考えられる。

そのなかで筆者が重要視するのは、ウルバヌス 8 世が発行させたピアストラ銀貨である。<sup>116</sup> 複数図柄があるなかのうちのひとつ、「無原罪の御宿り」の聖母を表したイメージは、ウルバヌス 8 世の聖母信仰を考える上で欠かせないもののひとつである。【15】表された聖母は、光背を背に三日月に乗り、星の冠を戴いた聖母は、手を合わせ穏やかな表情を見せている。この銀貨に刻まれた銘文は、SVB TVVM PRAESIDIVM CON [FVGIMVS]（あなたの庇護のもとに[逃げ]込みます）という。<sup>117</sup> これは、聖母のための終課で朗読されたアンティフォナの冒頭句に由来する。この讃歌は、紀元後 250 年頃のギリシア語表記の聖母賛歌が起源と考えられており、11 世紀にラテン語訳された最古の聖母讃歌のひとつとされる。ウルバヌス 8 世は、そうした伝統ある聖母賛歌の一節を、自らのモットーとしたのである。<sup>118</sup>

---

年に注文主チェッキーニが死亡し、さらに 1630 年にはドメニキーノがナポリに招聘されたこともあり、礼拝堂の装飾計画は頓挫したと考えられている。

<sup>114</sup> ウルバヌス 8 世の弟の枢機卿アントニオ・バルベリーニ (Antonio Marcello BARBERINI, 1569–1646) はカプチン修道会に所属していた。

<sup>115</sup> MUNTONI 1996, vol.2 参照。「無原罪の御宿り」の聖母 “L’immacolata” の図柄で比較するならば、確認されるものだけでも、ウルバヌス 8 世は 23 exs. ものヴァリエーションが存在する。(シクストゥ 5 世 : 1 exs., クレメンズ 8 世 : 2 exs., グレゴリウス 15 世 : 11 exs.)

<sup>116</sup> ウルバヌス 8 世のピアストラ銀貨の基礎的研究はごく最近なされた。VOREL 2013 参照。

<sup>117</sup> [ ]内は筆者が補足した。

<sup>118</sup> BEATISSIMA VERGINE 1861, pp. 214–215. この讃歌は、一般に「慈悲の聖母」と呼ばれる、マントを広げ哀願者を包み込む聖母のイメージに結びつくものである。



第3章で詳述するが、ウルバヌス8世は、1630年にかけてローマ・ミサ典礼書 *Missale Romanum* を改訂、聖歌 *Hymnus* を新たに編纂し、聖務日課をも大々的に改めた。これはピウス5世、クレメンス8世の事業を継承したものであったが、これほど広範に及ぶ改訂作業は、教皇の事跡としては異例なものだといわれる。もっとも、そうした編纂活動以前に、聖母のモットー SVB TVVM PRAESIDIVM CON [FVGIMVS] (あなたの庇護のもとに[逃げ]込みます) は確立されており、枢機卿時代からの聖母信仰を端的に表すモットーと捉えられていた。<sup>119</sup>

教皇の在位年より聖母の横顔が表されたコインが発行されたが、それは次第に、「無原罪の御宿り」のイメージに取って代われ、最晩年に至るまで制作され続けた。<sup>120</sup> 【16】このように、長い治世中、聖母イメージのコインがほぼ不変であった事実は、ウルバヌス8世の美術や典礼における主題を考える上で、注目すべきだと筆者は考える。そのなかでも、聖母の「無原罪の御宿り」という教え、そして「聖母の純潔」という聖性が、ウルバヌス8世にとっては非常に大きな意味をもっていたように考えられる。

それが示唆する「聖母マリアのお清め」の物語について言及しておきたい。これは、モーセの律法による慣例に従い、聖母マリアが主の降誕から40日目にエルサレムの神殿で清めの儀式をうけ、同時にイエスが初子として神殿に奉献された話である。この物語は、聖母が神に祝福された女性であるにもかかわらず律法の慣例に従ったものとして、聖母の謙徳を表すとされ、キリストとともに聖母が真の清めを受けたことを意味するとされる。<sup>121</sup> 2月2日が「聖母マリアのお清め」の祝日だが、その典礼には、もうひとつの側面、すなわち「聖燭祭」としての側面がある点が注目される。異教の伝統を内包したこの祝日において、冥王プルートとプロセルピナにまつわる異教徒の迷信と悪習を断つために、「ロウソクの輝き」に喩えられる「聖母の純潔」を敬うことが必要だと説かれたのである。

---

<sup>119</sup> BUONANNI 1724, no. 23. ウルバヌス8世の聖母信仰に因る活動は、個人的信仰といった精神的な活動のみに留まらない。聖年1625年には、公的に「無原罪受胎の聖母の騎士」の勲章を授ける階級を定めている。

<sup>120</sup> 図【16】：MUNTONI 1996, p.171, tav. 85-fig. 1. 銘 CANDOR [EST] LVCIS AETERNÆ (永遠の光の輝き) は『知恵の書』第7章26節に基づくもので、「キリストの変容」に関係する。ウルバヌス8世が教皇に選出された8月6日はその祝日にあたり、即位後最初の記念メダルには、ラファエッロの《キリストの変容》(1517年)を下絵とした図柄が表された。この「キリストの変容」に関わるフレーズが、聖母イメージへと供された意味を考えるならば、『知恵の書』に詠まれる「神の叡智」の「光輝／純粹さ」を、聖母に重ね見ようとする着想によるのかもしれない。「神の叡智」は、画家アンドレア・サッキによってパラッツォ・バルベリーニの天井画《神の叡智》(1629-31)として立ち現れることとなる。

<sup>121</sup> 『黄金伝説』①, 399-417頁。

ヤコブス・デ・ウォラギネの『黄金伝説』では、「聖母さま、あなたは、清めを必要とされません。あなたは、くまなく照り輝いておられます。」と記され、聖母の「無原罪の御宿り」についての記述がこれに続いている。

マリアは、(…)人間の種子によって受胎されたのではなく、また、すでに御母の胎内におられたときから完全に清められ、聖化されておられたからである。母の胎内において聖霊によってくまなく聖化され清められておられたので、マリアのなかには、罪へのいかなる意志も見出せなかった。そして、その純潔は、他の人々のうえにもあふれ出た。<sup>122</sup>

そして、マリアの純潔の聖性についての説明が、以下のように続く。

また、あらゆる虫を駆除する没薬になぞらえられる。彼女の聖性は、あらゆる肉の欲望を駆逐したからである。この点で、マリアの聖性は、やはり母の胎内においてすでに聖化されていた他の聖人や童貞女たちのそれをしのいでいる。というのは、彼らの純潔や童貞は、他の人たちを照らすことも、周囲にいる人たちの肉の欲望を消し去ることもなかったからである。これに反して、至聖なる聖母の純潔は、みだらな人たちのこのころの中まで浸透し、彼らを彼女に対しては貞潔にしたのであった。

ここで、聖母は肉欲を駆逐し、周囲を聖化する純潔の象徴として描写されている。ウェルギリウスの言説は、ここで聖母の聖性へと重ねられてゆく。<sup>123</sup> これに続いて、『黄金伝説』の作者は、「ロウソクには三つの部分がある。ロウと芯と焰とである。それらは、キリストにそなわる三つのものを象徴している。」と述べ、続けて「蜜蜂」に言及している。

ロウは、キリストの聖体である。蜜ロウは、蜜蜂たちが肉の交わりなしに生み出したものである。それと同じように、キリストの聖体も、肉の交わりを知らない処女からお生まれになり、どのような肉の汚れももたれない。ロウのなかに隠されている芯は、聖体のなかに隠されている純潔な魂を意味する。焰は、神聖である。というのは、神は、焼き尽くす火だからである。このことをある人が詩にうたっている。もっとも、

---

<sup>122</sup> 前掲書，411頁。

<sup>123</sup> MISCH 1974, pp. 34-43 ; ウェルギリウス『農耕詩』，188頁：「…、雌雄の交わりに耽らず、愛の営みに体を弱らせて／無気力になることも、子作りのために産みの苦しみを味わうこともない。／蜂は、おのずから、木の葉や甘い香りの草から子供たちを／口で拾い集め、独力で王と小さな市民たちを／補充し、宮殿と蠟の王国も造り直す。」

その詩では芯のことが落ちているけれども。

「聖母マリアのために／私はロウソクをかかげている。見よ／ロウは／聖母から生まれた真の聖体である。見よ／焔は／神であり／天のすべての力である」と。<sup>124</sup>

聖母の純潔は蜜蜂に喩えられ、蜜蜂が生み出したロウソクの聖性が語られているのである。ミラノの教父聖アンブロシウス（340頃-397）は、清純な処女のまま生殖をおこなう蜜蜂を神聖視し、教会の組織と蜜蜂のそれとを重ね合わせた。後述するが、このような記述に見るように、その伝統は、蜜蜂の純潔の意味が聖母に重ねられるというかたちで、ロウソクを用いるカトリックの典礼に生き続けたのである。<sup>125</sup>

このように、教会の伝統の見直しを進め、復活させたカトリック改革期にあったウルバヌス 8 世時代において、蜜蜂は、聖母にも比すべき聖なる動物として、その伝統的意義が捉え直されたのではないか。ウルバヌス 8 世の紋章である蜜蜂がもとより具えていた聖なるイメージに、あらためて光が当てられたのである。そして、ウルバヌス 8 世は、蜜蜂の純潔に重ねあわされた聖母の無原罪の御宿りの教えにつながる聖母の純潔のイメージに特別な思いを抱いていた。その思いは、無原罪の御宿りのイメージを伴うコインに刻まれた SVB TVVM PRAESIDIVM CON [FVGIMVS]（あなたの庇護のもとに[逃げ]込みます）というモットーに集約されている。ウルバヌス 8 世が、ミケランジェロの《ピエタ》に見出したのも、聖母の純潔と聖母の庇護への祈りだったのではないだろうか。<sup>126</sup>

---

<sup>124</sup> 前掲書，412 頁。（傍線は筆者が加筆した）。

<sup>125</sup> プリニウス『博物誌』486 頁，第 11 卷 16 [46]：「蜜蜂がその種を再生する仕方について、学者たちの間でおびただしい精密な探求がなされてきた。それは彼らの間での交尾がいまだかつて観察されたことがないからだ。・・・」；実際、蜜蜂がいかに増殖するかに関しては、長い間不明なままで、蜜蜂の群の主である一匹の蜂は「王蜂」と理解されていた。それが女王蜂として認識されるには、17 世紀後半になってからであった。小虫や微生物が湧くといった「自然発生説」は、19 世紀に至っても根強く残り続けた。

<sup>126</sup> RICE 1997, p. 68 「ピエタの祭壇」において、画中に本人の肖像を描かないまでも同名の聖人に一族を重ね見ることで、聖母のイメージにあやかろうとするウルバヌス 8 世の一族への計らいがうかがえるといえる。ライスが指摘したように、バルベリーニ家の一族に、「フランチェスコ」と「アントニオ」の名が数多く見られる。ヴーエの手紙によれば、画家は当初、聖フランチェスコと聖アントニウスを、「カプチン修道士の風貌」で「木靴 *zoccolanti* の装い」の描写がそれとわかるように描いたという。（巻末「付録」：註 300，波線参照）。このことは、画家が、ウルバヌス 8 世のカプチン会に属する弟アントニオ・バルベリーニ枢機卿をほのめかす細部を描かされたことを意味している。当然「適切ではない」と指摘を受け、フランチェスコ会の表現へと描き改められた。



### 3. ソロモンの柱の復活 1624–28年

#### ベルニーニの柱の独創性

ミケランジェロの《ピエタ》を用いた祭壇装飾がつくられる頃、大聖堂中央交差部のための《バルダッキーノ》の4本のソロモンの柱の制作が進められていた。<sup>127</sup> **[17]** この前代未聞のプロジェクトは、1624年6月より、ベルニーニの監督下に熟練の職人やブロンズ鋳造家らを集結して進められたのである。<sup>128</sup> 第2章では、《バルダッキーノ》のための柱の制作が開始され、台座に建立されるまでの1628年頃までの期間を考察の対象とする。《バルダッキーノ》の天蓋部分、すなわち上部構造については、第3章で考察することにした。

はじめに、ベルニーニによるソロモンの柱の独創性を明らかにするために、旧大聖堂の柱と比較したい。《バルダッキーノ》のための新たなソロモンの柱は、旧大聖堂（コンスタンティヌス帝のバジリカ）の内陣にあった祭壇の装飾を復活させ、ねじれた柱の形によってカトリック教会の伝統的権威を誇示しようとしたものと理解されてきた。大聖堂に伝わる遺構から再現されたイメージによると、内陣を構成していた装飾は、次のような形態であることが分かっている。すなわち、「4つのねじれた柱の上部に、アーチが交差して架けられ、アーチが交差する頂部から、天蓋が吊り下げられている」という構造である。<sup>129</sup> **[18]** その後、大聖堂に伝わっていた大理石のソロモンの柱は、内陣装飾の構成要素として17世紀まで用いられ、教会の伝統的遺構に由来する清浄なるモニュメントとして大聖堂の入り口に飾られるなど、特別な扱いを受けていたのである。

このオリジナルの柱には、ふたつのヴァリエーションが存在していた。<sup>130</sup> 絵画のイメ

---

<sup>127</sup> 《バルダッキーノ》についての公式解説は以下参照。LA BASILICA DI SAN PIETRO 2000, pp. 787–793, 及び SPAGNOLO 2006.

<sup>128</sup> KIRWIN 1981, p. 170. 6月7日に大聖堂管理局より形式的な《バルダッキーノ》建造の旨の公布、14日にベルニーニに《バルダッキーノ》関連の800スクートの支払い記録がある。17日より、《バルダッキーノ》の記録上にベルニーニの名が現れる。

<sup>129</sup> TOYNBEE&PERKINS 1956, p. 202, fig. 20 及び MARDER 1998, p. 28, fig. 15 を参照。装飾に使われたねじれた柱は当時、エルサレムのソロモン神殿からもたらされたと理解されていた。本論では、イタリア語表記に則り、*colonne di Salomone* 「ソロモンの柱」と呼称する。なお、ゴシック建築のねじり飴状の柱状体と混同すべきではないことを注記しておきたい。ウルバヌス8世による大聖堂内整備時期、1620年代末になっても、それらの大理石のねじれた柱は、交差部とは独立して、後陣に至る内陣を飾っていたと考えられている。ジュリオ・ロマーノ《コンスタンティヌスの寄進》 **[19]** 参照。KLIEMANN & ROHLMANN 2004, p. 180. Fig. 57.

<sup>130</sup> ソロモンの柱についての研究は以下参照。TUZI 2002.

ージを手がかりにするならば、ひとつは、有名なラファエロ (Raffaello SANZIO, 1483–1520) のカルトンのひとつ《跛行者の治癒》【20】に描かれたタイプである。<sup>131</sup> ここでは柱の形態のみに着目するが、これらの柱は、柱身が4節構成で、溝彫り部位が下から1番目と3番目に二箇所ある型といえる。これは、現在、サン・ピエトロ宝物館に納められたオリジナルとされるソロモンの柱「コロナ・サンタ」Colonna Santa【21】と同一の型である。例えば、ルーベンス (Pieter Paul RUBENS, 1577–1640) はローマ滞在時に《聖女ヘレナと十字架》(1601–02)【22】を描いたが、その背景にラファエロが描いた柱と同様の柱を描いた。<sup>132</sup>

もうひとつは、ヴァザーリ (Giorgio VASARI, 1511–1574) の画中にみられる柱だ。ローマのカンチェッリア宮殿にあるフレスコ画《枢機卿を任命するパウルス3世》(1546)では、溝彫りの部位が柱の最下層のみという、柱身が3節構成になっているねじれた柱が見られる。<sup>133</sup>【23】とりわけ、先細りのプロポーションと柱頭にアカンサスの葉の装飾が無い点は、「コロナ・サンタ」のタイプと決定的に異なっている。これは、教皇パウルス3世 (在位 1534–1549) の時代に旧大聖堂に存在していた秘蹟の祭壇に置かれていたタベルナコロ【24】を構成していた柱と同じものということが現存する版画資料からわかる。<sup>134</sup> いずれにしても、聖なる装飾のために用いられていたモチーフであることは間違いない。

以上のように、オリジナルのソロモンの柱には、似て非なるふたつのタイプが存在していた。その一方で、柱身に施された装飾に関しては、どちらもほとんど違いはない点が注目される。柱身には、「葡萄の蔦葉」が巻きつき、その合間に小さなプット、そして蜥蜴や鼠などの小動物が付けられた。【25】<sup>135</sup> ラファエロらの絵画に描かれた柱をみても、このよ

---

<sup>131</sup> LAVIN 2012, p. 71, fig. 61.

<sup>132</sup> 本作品は、ローマのサンタ・クローチェ・イン・ジェルサレンメ聖堂の聖ヘレナ礼拝堂のために、フランドルのアルベルト大公の委嘱により制作。画中の柱は、その色彩からあたかも《バルダッキーノ》の柱を先取りした印象を与える。

<sup>133</sup> KLIEMANN & ROHLMANN 2004, p. 28.

<sup>134</sup> GRIMALDI ed. 1972 ベルニーニは、この旧大聖堂に由来する秘蹟のタベルナコロと同様の構成を、新設された新聖具室 (現在の秘蹟礼拝堂) の南側壁面に設けられた祭壇に用いた。実際に用いられた2本の柱は、溝彫りの部位が柱の最下層のみで、柱身が3節構成、先細りのプロポーションで柱頭にアカンサスの葉の装飾は無い。

<sup>135</sup> KIRWIN 1997, pp. 142, 316, LAVIN 2012, p. 120, fig.106. 中央交差部北東の支壁《聖ロンギヌス》の上部祭壇右のソロモン柱、柱身2段目の部位に「蜥蜴」が確認できるという。

うな基本的な装飾要素は変わらない。<sup>136</sup> ふたつの異なったタイプいずれにおいても、柱身は共通のモチーフで飾られているのである。

これらと比べると、《バルダッキーノ》のソロモンの柱は、形態は旧大聖堂のオリジナルに忠実に倣いながらも、構成要素は独自性に溢れており、全体として新機軸と呼ぶべき形態になっている。柱身は、3節で構成されており、基本的に「コロンナ・サンタ」が原型になったと思われる。最下層は、螺子のように螺旋状に溝彫りが施されている。漆黒に染められた溝彫りと、鍍金され煌びやかに光を放つ表面との対比は、観る者に強烈な印象を残す。

**【28】**《バルダッキーノ》のもつ上昇感、この螺旋のコントラストに負うところが大きい。<sup>137</sup>

そのセクションより上、柱身の3分の2部分から上の部分には、一変して牧歌的な世界が広がっている。**【29】**それは、三つの要素によって構成されている。ひとつめは、黄金に鍍金された「月桂樹」（あるいはオリーブ）の細枝である。それらは柱に張り付くように固定され、柱の螺旋運動に合わせて上方へ向かって伸びている。ここで伝統的に表されていた「葡萄の蔦葉」は一切表されていない。<sup>138</sup> 次に、無数の「蜜蜂」である。第1章で見たように、ブロンズでかたどられ、鍍金された黄金の蜜蜂たちは、その重さを感じさせることなく柱の上を舞っている。最後は、蜜蜂と戯れるプットたちである。

柱頭に目を移すと、柱頭の下方にはアカンサスの葉が二層に重なり合い、そこから柱頭上部の四隅に向けて、莖状の部位が立ち上がり、その先端は下向きに渦巻状に突出している。

---

<sup>136</sup> ウルバヌス 8 世在位以前にマデルノ（Carlo MADERNO, 1556–1629）の監督の下で計画された案 **【26】** のひとつ（THELEN 1967b, pp. 13–14, C.8）では、ソロモンの柱は円柱とともに「内陣仕切り」として、それぞれの柱が明確に使い分けられていることがわかる。

<sup>137</sup> ブロンズ部分の最下部の方形台座における小さなモチーフ（メダルやロザリオ、蜥蜴など）について、レーヴィンが近著で図を示したが（LAVIN 2012, p. 97, fig. 80）、筆者は地中海学会全国大会（2010 年、東北大学）において「ギベルティからベルニーニへ：鑄造された蜥蜴のモチーフをめぐって」と題して発表した際に、ほぼ同様の図をすでに提示している。（『地中海学会月報』331（2010 年 6/7 月）に発表要旨掲載：<http://www.collegium-mediterr.org/geppo/331.html>。）キルウィンは、ロザリオや教皇のメダルは、大聖堂の聖遺物「聖顔布」、ひいては巡礼という文脈に結びつくモチーフとし、ウルバヌス 8 世の奉納物 *ex voto* と考えた。これについての考察は別に機会に譲りたい。

<sup>138</sup> MONTAGU, p. 204, “invento...non piu usate composizioni per far le forme per gettare il metallo.” (F. BALDINUCCI, *Notizie dei professori del disegno da Cimabue in Qua*, ed. F. RANALLI, Florence, 1846, p. 98).

柱頭の正面、葉が重なり合う部分の中央には、顔のある「太陽」が据え付けられている。<sup>139</sup>

【30】「コロナ・サンタ」をはじめとする他の柱には例のない、この柱頭の「太陽」の意匠は、ベルニーニの柱の独自性を決定的に示すモチーフである。このように、柱に散りばめられたウルバヌス 8 世の三つの紋章モチーフ、蜜蜂・月桂樹・太陽は、ベルニーニの獨創性に深く寄与していると予想されるのである。

### 典礼とのかかわり

ベルニーニの柱における独自性の高い要素のなかで、まず目を引くのは柱身を舞う、無数の黄金の蜜蜂である。おおよそ、こぶし大に表された蜜蜂は、観る者にブロンズであることを感じさせず、軽やかに柱の上を舞っている。それにともなって、旧大聖堂の柱にも登場したプットたちも大きく拡大され、様々な姿勢で、柱の上に表されている。蜜蜂を追いかける者、枝の合間から顔をのぞかせる者、さらには月桂冠を持って微笑む者など、そのヴァリエーションは実に豊かだ。<sup>140</sup> 【31】 プッサン (Nicolas POUSSIN, 1594–1665) の絵画に見られるような、彼らが醸し出す「牧歌的」な雰囲気は、そこがサン・ピエトロ大聖堂の主祭壇だという事実を忘れさせるほどである。

このような観る者が無理なく受け取ることが出来るこうした聖と俗のイメージのゆらぎのなかにこそ、《バルダッキーノ》の着想を理解するヒントがあるように筆者は感じている。聖母にも喩えられた蜜蜂の「純潔」の意味合いについては先述したとおりだが、《バルダッキーノ》の蜜蜂がつくり出すナラティブな情景は、それとはまた異なる、蜜蜂の別の側面を喚起させるのである。

まず、《バルダッキーノ》のもとの教皇の祭壇を舞台として行われるミサといった教会の典礼に、目を向けてみたい。教皇が執り行う最も重要な典礼のひとつである復活祭のミサは、蜜蜂との繋がりを示す要素に満ち溢れている。復活祭のさまざまな儀式のなかで、復活祭前日の真夜中に徹夜で行われるミサは、蜜蜂のイメージを考えるうえでとりわけ興味深い。な

---

<sup>139</sup> KIRWIN 1997, p. 192; MONTAGU 1989, p. 70. 柱頭に付けられた太陽についての言及。太陽の光線部分に黒い枠取りがあるものと無いものがあることから、鑄造の順序を示す形跡と考察されている。

<sup>140</sup> 第2層と第3層の様子を観察した結果、それぞれの層に基本的に4体付けられていることがわかる。一部同じ型から取られたと思しき同じポーズのプットがいるが、ほとんどは細部がアレンジされており、異なっている。この造形に対し、詳細な研究はなされていない。ここには、同時期のプッサンの絵画作品やデュケノワ (François DUQUESNOY, 1597–1643) の彫刻 (実際にこれらのプットの何体かは彼の手による) との関わりから論じる余地がある。

ぜならば、復活祭の前夜、ロウソクの炎の光を讃美する讃歌、すなわちロウソク奉納の讃歌が歌われるからである。この讃歌“Exultet 喜び踊れ”は、いわば蜜蜂の讃歌でもあった。讃歌のなかでは、聖母マリアのごとくに処女懐胎する蜜蜂が、ロウソクを形づくるための原料となる蜜ロウを生み出すことが讃えられている。<sup>141</sup> そして、蜜ロウは神の叡智にあずかった蜜蜂の恵みであり、光をもたらす神聖なものとして、暗闇を追い払うキリストの光に比せられたのである。<sup>142</sup>

《バルダッキーノ》が、教皇の主祭壇を飾るために造られたという元来の目的に立ち返るならば、典礼と《バルダッキーノ》とは、機能のみならず意味的にも連動していると考えていいのではなかろうか。「聖母マリアのお清め」の逸話において聖母と蜜蜂との関連を指摘し、無原罪の御宿りとの結びつきを考察したが、聖母の純潔という聖性は、《バルダッキーノ》のソロモンの柱に付けられた蜜蜂においても、同様に見出すことができるのである。

これまでベルニーニの《バルダッキーノ》に関する研究では、復活祭やロウソクの聖性に結びつく蜜蜂の神学的な意味については、全く考慮されることはなかった。もとよりソロモンの柱としての「コロンナ・サンタ」が清めを示す聖域の象徴であることを考慮するならば、蜜蜂がもつ、聖母やキリストに比される「純潔の聖性」は、《バルダッキーノ》と教皇の祭壇、そして聖ペテロの墓という聖域に、さらなる意味をもたらしたと考えてよいのではないだろうか。このように考えると、蜜蜂がもつ幾重にも重なる意味の層において、バルベリーニ家の紋章としての機能は、その出発点、あるいは終着点であったとしても、けっしてすべてではなく、むしろほんの一面にすぎないのである。

そして、この蜜蜂とともに聖域に結びつくイメージが、月桂樹である。蜜蜂とともに《バルダッキーノ》を意味づけるウルバヌス 8 世のもうひとつの紋章モチーフについて、さらに考察を進めたい。

---

<sup>141</sup> エクスルテットに関しては以下参照。CAVALLO 1994, pp. 483–485 および MISCH 1974, pp. 52–63. 以下、讃歌の一節：“Qui licet divisus in partes, mutuati luminis detrimenta non novit: alitur liquantibus ceris quas in substantiam pretiosae huius lampadis apis mater eduxit.” (それは母蜂がこの貴き灯りという実体にもたらした流れるロウによって養われる。)

<sup>142</sup> エクスルテット「ピサ画卷」中のイメージ【32】では、画面中央の炎をまとった柱 (=復活祭の大蠟燭) があり、左側に立つ復活したキリストとともに、暗闇 (右側の女性像) を追い払う。柱の中に「ソロモンの柱の形」が描かれた点は、サン・ピエトロ大聖堂に伝わる清めの象徴でもある「コロンナ・サンタ」との関わりからも興味深い。以下、讃歌の一節：“Haec igitur nox est, quae peccatorum tenebras columnae illuminatione purgavit.” (これは以下のような夜である。罪の闇を、柱の明かりによって清めた夜だ。)



#### 4. 月桂樹が意味するもの

##### 月桂樹とメディチ家

サン・ピエトロ大聖堂の中央交差部の装飾事業を総合的に考察したレーヴィンは、《バルダッキーノ》の初期構想【33】には、メディチ家の教皇レオ10世が装飾させた「コンスタンティヌスの間」の壁画が影響を及ぼした可能性があることを指摘している。すなわち、「天蓋を天使像が紐で吊るす」といった奇抜な着想は、「コンスタンティヌスの間」のフレスコ画にある描写を想起させるというのである。【34】その上で、《バルダッキーノ》の初期構想には、ヴァチカンに刻まれた歴代教皇の遺産、この場合、メディチ家の教皇が残した美術のイメージを踏襲する意図が認められるとしている。<sup>143</sup>

メディチ家は、フィレンツェを代表する家系であり、教皇を輩出した名家として、ウルバヌス8世にとって乗り越えるべき目標であったことは容易に想像できる。しかしながら、メディチ家に対するウルバヌス8世の態度は、レーヴィンが言うような教皇の美術の系譜を意識し、先例に倣うといった程度のものではなく、より強い意識に裏打ちされたものではないかと、筆者は考える。このことを考察する上で糸口となるのは、月桂樹のモチーフである。メディチ家のモチーフとしての月桂樹の象徴性は、すでに確立していたからである。ウルバヌス8世が紋章モチーフに「月桂樹」を用いた意義は何であったのかを考察するうえで、メディチ家が形成したイメージは避けては通れない。

ロレンツォ・イル・マニフィコ (Lorenzo de' MEDICI, IL MAGNIFICO, 1449–1492) の時代に、月桂樹は当時のフィレンツェ人文主義文化において最もメジャーなモチーフのひとつとなり、ロレンツォが好んだモチーフとして次第に詩的イメージをまとめてゆく。<sup>144</sup>【35】月桂樹に関して、最も重要な文学的イメージを提供したのはオヴィディウスであり、月桂樹をめぐるイメージの根幹を形成したのは、かの名高い『変身物語』に基づく、アポロンに追いかけられた末に月桂樹へと変身したダフネにあった。中世には、アポロンは、「智恵」と「美德」を併せ持つ存在とされ、一方、処女であることを希求したダフネは、天上において月桂樹の冠を授かる「純潔」の象徴として理解された。<sup>145</sup>

---

<sup>143</sup> LAVIN 2012, LAVIN 2009b 参照。

<sup>144</sup> 月桂樹 *Lauro* は、ロレンツォ *Lorenzo* の名を連想させることから、月桂樹のモチーフがさまざまな形で流布したのだが、そこには、ペトラルカ (Francesco PETRARCA, 1304–74) が、自身をアポロンに、恋人ラウラをダフネに重ねて報われぬ恋を歌った詩集『カンツォニエーレ』(1350) は、ひとつの重要な役割を果たしたといわれる。ペトラルカは、ラウラを美德と栄光の天国への導き手として歌い上げた。その影響を受けたロレンツォ・イル・マニフィコは、自らの人生における美德と栄光を、月桂樹のモチーフに込めたというのである。

<sup>145</sup> BARNARD 1987, pp. 51–109.

このような言説は、「アポロンとダフネ」を予型論的に解釈する素地を提供し、キリスト教的に解釈するための枠組みとなった。すなわち、ダフネを追いかける直前に大蛇ピュトンを倒したアポロンは、智恵と正義を備えた太陽としてキリストになぞらえられ、ダフネは、純潔のままにキリストを身籠った聖母マリアに重ね見られたのである。<sup>146</sup> このような文化的背景のもと、「アポロンとダフネ」のイメージは、メディチ家が君臨する 15 世紀のフィレンツェにおいて、いわば熟成されることとなったのである。

こうしたメディチ家にまつわる月桂樹のイメージは、ロレンツォの次男で教皇レオ 10 世 (Giovanni de MEDICI, 在位 1512–1521) として即位したジョヴァンニ、弟の遺児で教皇クレメンス 7 世 (Giulio de MEDICI, 在位 1523–1534) として即位したジュリオが引き継ぎ、教皇庁においても、「メディチ家の月桂樹」として認知され、ラファエッロらの手によって視覚的にもそのイメージが展開されていった。<sup>147</sup>

このような系譜を意識するならば、メディチ家のパトロネージによって生み出されたヴァチカン宮殿の壁画装飾の重要性は増してくる。だが、ウルバヌス 8 世の美術や紋章モチーフに対する態度には、レーヴィンの言うように、先例を踏襲するというよりはむしろ、メディチ家を凌駕せんとする対抗意識のようなものがうかがえる、と筆者は考える。

## フィレンツェの虻

フィレンツェのサンタ・クローチェ聖堂には、バルベリーニ家の墓がある。<sup>148</sup> **[36]** 左側廊と翼廊が交差するあたりの柱の後陣側に、紋章 **[37]** がかけられ、地面には、紋章とともに墓石が嵌め込まれている。サンタ・クローチェの八角形の柱のそれぞれの一辺に、紋章が付けられ、あるいは床面の墓石が置かれていることから、聖堂に寄進した家々に対し、柱の一辺が墓所として分譲されていたようだ。古い紋章は、サンタ・クローチェ聖堂の内廊下の外壁に付けられている。**[38]** フィレンツェ市民にとって、サンタ・クローチェ聖堂を一族の墓所とするのは一種のステータスだったが、後に教皇となるマッフェオ・バルベリーニがローマに出てからは使用されなくなった。

バルベリーニ家は、もとはフィレンツェの毛織物ビジネスを営んでいた商人の家であった。家名はタファーニ・ダ・バルベリーノといい、フィレンツェの南方 30km ほどに位置するバルベリーノ・ヴァル・デルサ Barberino Val d'Elsa のタファーノ Tafano (「虻」の意) という地名に由来するという。その地で 11 世紀頃から一族は勃興し、フィレンツェで財を

---

<sup>146</sup> BARNARD 1987, pp. 67–68.

<sup>147</sup> COX-REARICK 1984 参照。

<sup>148</sup> フィレンツェの墓については第 1 章ですでに触れた。第 1 章, 註 59 参照。

成した。その際、タファーノという地名を家名としたため、紋章に虻を採用し、三匹の虻 tafani をモチーフとして掲げたようである。<sup>149</sup>

長い歴史のなかでも、バルベリーニ一族にとって大きな分岐点となったのは、1530年のアレッサンドロ・メディチ (Alessandro de' MEDICI, 1510–1537) のフィレンツェ復帰だとされる。このとき、長く続いた共和体制からフィレンツェ公国へと歴史は移行したのだが、この事実はバルベリーニ一族にとって大きな分岐点となったようだ。アレッサンドロが暗殺された1537年、まさに、蜜蜂のような社会性をもたない虻の習性にならうかのように、一族のアントニオ・バルベリーニ (1494–1559) は、フィレンツェを後にしてローマへ出たが、非業の死を遂げた。<sup>150</sup> また、アントニオの兄カルロの息子フランチェスコ・バルベリーニも同様に、1552年叔父に倣ってローマへ上京したが、こちらは教皇庁とつながりを持つ実業家として成功することになる。そしてその富は、兄弟のアントニオ、その息子たち (マッフェオ・バルベリーニ、後の教皇ウルバヌス8世) へと引き継がれることとなったのである。

こうした背景を考慮すると、ヴァザーリによる《アレッサンドロ・デ・メディチ》の肖像【39】をより興味深く読むことができる。画面の左下、アレッサンドロの足元に描かれている「蜜蜂が群がる兜」の描写が注目される。これは、アルチャーティの『エンブレム集』に収録された Ex Bello Pax (戦いから平和が) の図像に基づくものと想像される。【40】

見よ、この兜は恐れを知らぬ兵士がかぶっていたもので  
しばしば敵の血がはねかかったものだ。  
平和になると、兵士は小さな蜂が使う巣箱に供した。  
それは、巣と甘い蜜をもたらす。  
武器を遠くに置きなさい。戦いを始めるのが正しいのは、  
平和の技芸を教授しえないときのみだ。<sup>151</sup>

バルベリーニ家の側からみれば、一族がフィレンツェを出た後の平和が表明されるわけであるから、皮肉なイメージというほかない。1606年、マッフェオ・バルベリーニが枢機卿に任命されるが、おそらくその頃に、紋章モチーフを「虻」から、「蜜蜂」へと変更した

---

<sup>149</sup> CARPANETO 2000, pp. 43–58. なぜ3匹なのか、その由来は不明である。

<sup>150</sup> RIETBERGEN 2006, pp. 62–64. 1559年、親メディチ一派に殺害された。

<sup>151</sup> アルチャーティ『エンブレム集』, 54頁。



のではないかと推察されている。<sup>152</sup> 時に人を刺し、ともすれば蠅と同等に認識され、毛嫌いされる蛇のイメージは、枢機卿にはふさわしくないと考えられたのだろう。虫であることからその姿は大きく変わるわけではないが、バルベリーニ家にとって、無粋な蛇よりは、洗練された文化につながる蜜蜂のほうが、あらゆる意味で望ましいものと理解されたに違いない。<sup>153</sup>

## 詩人教皇

ウルバヌス 8 世は、初期近代の教皇においては異彩を放つ文人としての顔を持っていた。美術史的にいえば、「後期マニエリスム」世代に属し、1500 年代後半のトスカーナ文化圏で、「フィレンツェ人」としてその教養を身につけたといえる。ゆえに、その詩人としての素養は、フィレンツェを中心としたトスカーナにおけるルネサンス的人文主義の伝統にもとづいているのである。当時の人文学者や美術家に広く議論され受容された「詩は絵のごとく *Ut pictura poesis*」という理論、そしてそれに結びつくエンブレムの伝統は、ウルバヌス 8 世を理解する上で無視することはできない。

その点を理解する上で重要な資料は、ウルバヌス 8 世の『詩集』*Poemata* である。この教皇の詩集は、治世全般にわたって幾度も版を重ねた。<sup>154</sup> そこには、ウルバヌス 8 世の詩人としての自負心とともに、詩集の扉絵などを見ると、「教皇」という立場を強化するイメージによる政治的な喧伝としての意味合いもあったと思われる。<sup>155</sup>

---

<sup>152</sup> LAVIN 2009b, pp. 1269–1270. フランチェスコ・バルベリーニ枢機卿が 1626 年にバルベリーニへ赴き、蛇の紋章を蜜蜂のものに交換した記録がある。

<sup>153</sup> 蜜蜂を紋章とした家に、フランスのブルボン王家がある。「蜜蜂が巣箱に群がるイメージ」が、アンリ 4 世 (Henri IV, 1553–1610) のメダル (1602 年 / モットー: *QÆSITA. REPVNT*)、ルイ 13 世 (Louis XIII, 1610–1643) のメダル (1635 年 / モットー: *REX OPERVM CVSTOS*) とともに描かれた。ヴァロワ朝のルイ 12 世 (1462–1515) のジーン・マロ (Jean MAROT, c.1450–c.1526) による作品のミニアチュール (1507 年) にも同様のイメージを確認した。教皇庁のフランス大使としてルイ 13 世の宮廷へ出向していたマッフェオ・バルベリーニに、何かしらの影響を与えた可能性も考えられる。

<sup>154</sup> 巻末の文献表：ウルバヌス 8 世の詩集 *Poemata* リスト (139 頁) を参照。

<sup>155</sup> 文学史の側から、COSTANZO 1969 や CASTANETTI 1979–80 によって、包括的な研究がなされた。それによると、バルベリーニは 16 世紀のペトラルカ主義 (ペトラルキズモ) から、17 世紀のマリーノ主義 (マリニズモ) にかけての過渡期の代表者として位置づけられる。一方で、詩

詩集の扉絵の中でも、注目すべき「獅子」のイメージを取り上げてみたい。1634年にアントウェルペンにて出版された詩集の扉絵【41】に大きく図示された、旧約聖書の士師記におけるサムソンの物語に基づく図像である。この作品は、ルーベンスが下絵を提供したことで有名である。

…ティムナのブドウ畑まで来たところ、一頭の若い獅子がほえながら向かってきた。その時主の霊が激しく彼に降ったので、彼は手に何も持たなくても、子山羊を裂くように獅子を裂いた。…しばらくして彼は彼女を迎えに戻って行ったが、あの獅子の屍を見ようと脇道にそれたところ、獅子の死骸には蜜蜂が群れていて、蜜があった。彼は手で蜜をかき集め、歩きながら食べた。…<sup>156</sup>

獅子の口から飛び立つ蜜蜂は、サムソンの腕の上で、3匹が紋章と同じ三角形を形づくって舞っている。フリードバーグは、この作品を、強き獅子が蜜蜂の姿となって生まれ変わる「魂の不滅」を象徴すると同時に、教皇のハチミツのような「甘美な詩」を暗示するのかもしれない、と分析している。<sup>157</sup>ここでは、獅子の口から蜜蜂が湧きたつように舞っているが、この逸話の蜜蜂イメージは、サムソン抜きでも表された例がある。1628年の『詩集』の扉絵を見てみよう。【42】ソロモンの柱の間に、蜜蜂と思われる無数の羽虫が横たわる獣から発生している描写が確認できる。

また、こうした例が、ウルバヌス8世以前にもあることを指摘しておきたい。クレメンス8世とパウルス5世の間、わずか30日弱在位したのちに崩御した教皇レオ11世(在位1605年)の唯一の記念メダルに、この図像がみられるのである。メダルには、DE FORTI DULCEDO (猛き者から甘きものが出た) というモットーとともに、獅子の口元から蜜蜂が湧き立つイメージが描かれている。【43】教皇LEOの名を獅子leoneに重ね、士師記14:14

---

集に収録された版画の分析において、美術史的アプローチがしばしば行なわれてきた。Exh. cat., *Bernini in Vaticano*, Roma: De Luca, 1981. ベルニーニやピエトロ・ダ・コルトーナ、ルーベンスといった著名な美術家たちが下絵を提供した事実、美術史的価値が認められてきたためである。しかしながら、詩集の内容、あるいは同時期の美術と関連づけて考察することはなされていない。その点で、FREEDBERG 2002, pp. 156–160の考察は、蜜蜂の文化史的背景を交えて詩集の表紙のモチーフを論じた点で意義がある。

<sup>156</sup> 士師記14章5–9。蜜蜂の発生をめぐっては、古代の迷信があった。それは、「ブーゴニア」(Bouyovia: Boûg 牛+yovî 発生の合成語)と呼ばれる「牡牛から蜜蜂が生まれ出る」というものである。渡辺1994, 202–206頁。ウェルギリウスは、『農耕詩』(192–194, 281–314頁)でこの所作に言及する。

<sup>157</sup> FREEDBERG 2002, p. 158.

における問答に着想を得たイメージだと容易に推測できる。レオ 11 世は、その名が示すとおり、メディチ家の傍系家系の出身だ。月桂樹とともに、獅子もメディチ家と関係がある。メディチ家出身の最初の教皇レオ 10 世（在位 1512–1521）は、獅子のイメージを繰り返し用いたのである。<sup>158</sup> 【44】

以上のような、メディチ家に関連したモチーフやイメージが、マッフェオ・バルベリーニの目にどう映ったかは定かではない。少なくとも、教皇レオ 10 世やクレメンス 7 世がヴァチカン宮殿における装飾に見せた自己顕示の表現は、好ましいとは思われなかったのではないだろうか。ウルバヌス 8 世の世代は、後期マニエリスムの諧謔の世代でもあった。<sup>159</sup> あからさまな表現を嫌う傾向は、例えばメディチ家につながる月桂樹のモチーフを、個人的なイメージの世界へ取り込み、練り直すといった発想に表われているといえる。<sup>160</sup> このような観点から、ベルニーニが想像した《バルダッキーノ》のイメージの小宇宙を理解することもできるのではないだろうか。

---

<sup>158</sup> COX-REARICK 1984, p. 84, fig. 31.

<sup>159</sup> RUSSO 1979, バロフスキー『とめどなく笑う』参照。

<sup>160</sup> 足達 2006, クルツィウス『ヨーロッパ文学とラテン中世』参照。

## 5. 内なる異教性

### ふたつの異教的インプレーサ

ラファエッロやミケランジェロに制作させた教皇ユリウス 2 世やレオ 10 世のルネサンス的なパトロネージについてはよく知られている。彼らのヴァチカン宮殿での装飾計画は、世俗的な営為を教会のなかへもちこんだ例として理解されている。<sup>161</sup> ウルバヌス 8 世は、基本的にこうしたルネサンス教皇の例に倣っているとみなされ、しばしば「遅れてきたルネサンス教皇」といわれてきた。サン・ピエトロ大聖堂内の装飾に関しては、ウルバヌス 8 世はユリウス 2 世に匹敵するという分析もなされている。<sup>162</sup>

本章の後半ですでに示唆してきた、ウルバヌス 8 世のルネサンス的性格、文学的・美術的教養とセンスの異教性について、さらに例を挙げて考察してみたい。もちろん、ウルバヌス 8 世における異教性という問題は、広い文化的な視野を必要とする大きなテーマであり、筆者がここで取り扱うのは本論に関わるモットーなど、ごく一部の問題に過ぎない。そのことをあらかじめ付言しておきたい。

ここで注目したいのは、ジョヴァンニ・フェッロ (Giovanni FERRO, 1583–1630) が、1623 年、枢機卿マッフェオ・バルベリーニがウルバヌス 8 世として教皇に即位する直前に枢機卿に献呈した『インプレーサの劇場』*Teatro d'Imprese* である。これは、バルベリーニが若かりし頃より用いていたインプレーサを収録した著作である。ウルバヌス 8 世の二大インプレーサ、HIC DOMUS (ここが家) と、ALIUSQUE ET IDEM (別者ながら同じもの) は、ウルバヌス 8 世として教皇に即位してからも教皇のための書物の挿絵等に引用され続けた。これらは、「異教的インプレーサ」<sup>163</sup> とも言うべきものだが、ウルバヌス 8 世にとっては、いかなる意義をもつものだったのだろうか。

はじめに、月桂樹に蜜蜂が群がる図像に HIC DOMUS (ここが家) というモットーが付けられたインプレーサに目を向けたい。**[45]** このモットーは、ウェルギリウスによる『アエネーイス』第 7 歌が出典になっていると考えられてる。

---

<sup>161</sup> フィンドレン 2005 年, 537 頁: 「教皇の権力のもつ特異な性格にも関わらず、ルネサンスおよびバロック期の教皇たちは、世俗的支配者たちと共通する多くの特徴を分かち持っていた。教皇は、地方の政治的文化と密接に結びついたイタリアの支配的一族の中から選出されたので、彼らが世俗的な営為を教会の管理の中にもちこんだとしても驚くべきではない。[……]パトロネージは、歴代の教皇たちに、聖なる都市ならびにキリスト教世界の支配者としての役割を強化する一連のイメージを付与することによって、この目標を達成するための手段を提供したのである。」

<sup>162</sup> RICE 1997, p. 65.

<sup>163</sup> 伊藤 2007 におけるインプレーサの分類を参照した。

Salve, fatis mihi debita tellus,  
vosque, ait, o fidi Troiae, salvete, Penates!  
Hic domus, haec patria est.<sup>164</sup>

ご機嫌よう、運命が私に授けた国土よ。  
あなた方もご機嫌よう。信義に篤いトロイアの守り神よ。  
ここが家、ここが祖国だ。<sup>164</sup>

『アエネーイス』第7歌は、アエネーアスがイタリアに上陸した物語後半の序となる部分である。モットーに選ばれた理由は、この場面の選択と関係があると思われる。おそらく、マッフェオ・バルベリーニは、ローマ建国の祖とみなされたアエネーアスを自らに見立てて、自らの境遇、すなわちフィレンツェからローマへやってきた一族の状況に重ね合わせたのではないだろうか。

こうした経緯とイメージとを重ね合わせる発想は、なによりも教皇の名前に表れている。パストールが『教皇史』で指摘するように、バルベリーニは聖都ローマに格別の愛着をもっていた。このことが、教皇名としたURBANUSを選んだ理由のひとつとされているのである。URBANUSという呼称は、ラテン語URBS、つまり都、ローマに由来するものであるからだ。<sup>165</sup> 伝統や格式の無い地方家系の出身者にとって、由緒あるローマ貴族のようにローマ性Romanitàを強調しようとしたことは、容易に理解できる。

このモットーの図像を見ると、メインモチーフの中央部分のほかに、蜜蜂にまつわる逸話が上下に6場面、挿入されている。上段右は、一匹の蜜蜂の周囲に群がる様子、上段左は、赤子のもとへ蜜蜂が来訪している。<sup>166</sup> 上段中央部分には、吉凶を伝える蜜蜂の様子が描写されている。古代ローマでは、戦争の際、不吉を知らせる蜜蜂の例が多くの著作に取り上

---

<sup>164</sup> FERRO 1623, II, pp. 72–77, 挿絵は p. 72; ウェルギリウス『アエネーイス』, 305頁(傍線は筆者が加筆した)。

<sup>165</sup> PASTOR 1938 a, p. 25, n. 1.

<sup>166</sup> RANSOME 2004, p. 105, ミラノの聖アンブロシウス伝(『黄金伝説』②, 59–83頁) 60頁: 「彼が幼児の頃、ゆりかごに寝かされて官邸の中庭で眠っていると、蜜蜂の大群が飛んできて、顔一面に群がり、まるで巣に出入りするかのよう、彼の小さな口に出たり入ったりした。その後、蜂の群れは、空高く飛び上がって、人間の眼に見えなくなった」。雄弁な説教家となることの予兆とされる。; プリニウス『博物誌』488頁, 子供のプラトンの口の上にとまった蜜蜂の逸話もある。

げられていることが想起される。<sup>167</sup> 下段中央には、馬にくっつく蜜蜂のイメージが表されている。<sup>168</sup> その左右のイメージは、蜜蜂によって養われた赤子のユピテルの逸話を示すものと理解できる。

このようなインプレーサに描きこまれた蜜蜂の逸話を考える上で、ローマを代表する詩人で、蜜蜂を論じたウェルギリウスの存在を無視することはできない。『農耕詩』 *Georgica* に語られた以下の箇所は、HIC DOMUS (ここが家) に呼応する内容を含む点で興味深い。

蜂だけが、子供たちを共有し、都市の家々に共同で住み、  
権威ある法のもとで生を営むのである。

また、蜂だけが、祖国と、定まった家を知っている。<sup>169</sup>

ウェルギリウスは、蜜蜂のこのような行動原理は、「神の叡智」にあずかっていると解釈した。<sup>170</sup> すなわち、節度ある規律だった共同体生活や、一匹の「王蜂」を中心とした君主制的な支配形態といったものは、人間の模範とすべきものと解釈したのである。<sup>171</sup> そのことは、上記の「住処を生来知っている」ことにもつながる。したがって、HIC DOMUS (ここが家) のモットーには、バルベリーニが重要視する「神の叡智」とその摂理といった蜜蜂をめぐるイメージが内包されている、とみることができるのではないだろうか。

もっとも、「王蜂」の着想をインプレーサに利用した例も存在していた。枢機卿としてキ

---

<sup>167</sup> RANSOME 2004, pp. 109–110, リウィウス (BC59–AD17) XXI 46: スキピオ「不吉の印」, カシヌムの野営; タキトゥス; プリニウス『博物誌』488頁: アルバロ戦争の折、ドロスス将軍の野営地に降り立った蜜蜂, ファルサスの戦いにおけるクラウディヌス帝の死。

<sup>168</sup> キケロ: デュオニシウス (シラクサ) 「溺れる馬に付く蜜蜂」。

<sup>169</sup> ウェルギリウス『農耕詩』, 185頁 153–55 (傍線は筆者が加筆した)。

<sup>170</sup> 前掲書, 189頁 219–221: 「これらの徴侯や事例にもとづいて、ある人々は、／蜜蜂は神の叡智にあずかっており、天界の靈気を／吸っているといったのである。」

<sup>171</sup> 甚野 2007, 「君主鏡」の文化的背景; トマス・アクィナス『君主の統治について』, 69–71頁, 「ところで自然の事物には、普遍的支配と個別的支配がある。普遍的支配は、摂理によって全宇宙を支配し給う神の統裁の下に、万物がそれに従ってそれぞれの位置を見出すところのものである。これに対し個別的支配はこの神の支配に最も近似したもので人間のなかに見出されるものである…こうしたことの同様の例は、社会をなして生活するある種の生き物の間にも見出される。例えば、王がいるといわれる蜜蜂の場合がそうである。ただもちろん、かれらの間では理性による支配が行なわれているわけではなく、自然の創造者である最高の支配者によって与えられた、自然的本能によって支配が行なわれているのである。…」(傍線は筆者による)。

キャリアを積んだ後に、第三代トスカーナ大公となったフェルディナンド1世（在位 1588–1609）が用いたインプレーサだ。この王蜂を中心に群がる蜜蜂のイメージには、MAIESTATE TANTUM（尊厳によってのみ）、というプリニウスに由来するモットーが付されていた。<sup>172</sup>【46】このイメージは、フィレンツェにある大公の騎馬像の台座に、今も見る事ができる。【47】これも、マッフェオ・バルベリーニにとっての、メディチ家の前例のひとつだといえよう。

しかしながら、ウルバヌス 8 世のイメージの連鎖は、そうした前例はあたかも眼中にないかのように、より深く潜行してゆく。これまで指摘されたことはないが、蜜蜂を絡めたウルバヌス 8 世の聖都ローマへの志向は、在位 2 年目の記念メダルにも関係する。在位 2 年目の記念メダルには、「正義」の寓意像が表され、その周縁には、PAX IN VIRTUTE TVA（汝の徳の内には平和があるように）というモットーが刻まれている。<sup>173</sup>【48】このモットーの由来は、詩篇 121 章 7 節にあると考えられるが、注目すべきは詩篇のこの箇所が「都上りの歌」と呼ばれていることだ。<sup>174</sup>

人々が私に「さあ、主の家に行こう」と言ったとき、私は喜んだ。  
エルサレムよ。私たちの足は、おまえの門のうちに立っている。  
エルサレム、それは、よくまとめられた町として建てられている。  
そこに、多くの部族、主の部族が、上って来る。  
イスラエルの証しとして、主の御名に感謝するために。  
そこには、裁きの座、ダヴィデの家の王座があったからだ。  
エルサレムの平和のために祈れ。  
「おまえの愛する人々が栄えるように。  
おまえの城壁のうちには、平和があるように。  
おまえの宮殿のうちには、繁栄があるように。」  
私の兄弟、私の友人のために、さあ、私は言おう。  
「おまえのうちに、平和があるように。」  
私たちの神、主の家のために、

---

<sup>172</sup> Numismatica Ars Classica NAC AG, Auction 53 カタログ, lot.602, 7<sup>th</sup>, November, 2009; フェルディナンド 1 世に関しては以下参照。Exh. cat., *Ferdinando I de' Medici 1549–1609: Maiestate Tantvm*, Firenze: Sillabe, 2009.

<sup>173</sup> メダルについては以下参照。SIMONATO 2008, pp. 239–241: CAT.3, p. 396.

<sup>174</sup> アウグスティヌス『詩篇注解』⑤, 646–69 頁, 746 頁参照。エルサレムを希求する（上昇する）ために、この箇所は、「階（梯）の歌」とも呼称される。

私は、おまえの繁栄をもとめよう。<sup>175</sup>

アウグスティヌスの註釈によれば、3行目に「建てられている」という表現を使うことによって、エルサレムという「町」 *civitas* という語を「都」 *urbs* の意味で使っている、という。<sup>176</sup> そして、この町は、神の命にあずかるゆえにこそ、神のものとされたと述べる。すなわち、ダヴィデが生涯希求した「天にある永遠の家」<sup>177</sup>、すなわち「天上のエルサレム」は、平和のシンボルとなる。とりわけ、アウグスティヌスが重要性を指摘する「義人の魂は智恵の王」（智恵の書 12: 23）における裁きというイメージは、このメダルに表された玉座に座す正義の寓意像に表出されているのではないかと筆者は考えている。<sup>178</sup> このことから、HIC DOMUS (ここが家) というモットーは、都ローマへ結びつくという意味で、蜜蜂に由来する古典古代的でもあり、また、詩篇の聖句に由来するモットーにもつながるといえる意味で、キリスト教的でもあるといえることができるのである。

以上のことから、HIC DOMUS (ここが家) の挿絵に表現されたさまざまな蜜蜂の逸話のイメージには、この世のあらゆるすべてが「神の叡智」にあずかっているという精神が根底にある。おそらく、マッフェオ・バルベリーニにとって、バルベリーニ家がローマに「都上り」をしたという事実さえも、「神の叡智」によるものと受け止めたのだろう。実際、蜜蜂が「神の叡智」にあずかり、神の摂理を体現している神聖な存在であるということは、教皇

---

<sup>175</sup> Psalmi 121: 1 Canticum graduum. Lætatus sum in his, quæ dicta sunt mihi: In domum Domini ibimus./ 2 Stantes erant pedes nostri, in atriis tuis Ierusalem./ 3 Ierusalem, quæ ædificatur ut civitas: cuius participatio eius in idipsum./ 4 Illuc enim ascenderunt tribus, tribus Domini: testimonium Israel ad confitendum nomini Domini./ 5 Quia illic sederunt sedes in iudicio, sedes super domum David./ 6 Rogate quæ ad pacem sunt Ierusalem: et abundantia diligentibus te./ 7 Fiat pax in virtute tua: et abundantia in turribus tuis. / 8 Propter fratres meos, et proximos meos, loquebar pacem de te:/ 9 Propter domum Domini Dei nostri, quæsivi bona tibi. 原文は [http://www.veritasbible.com/lvb/read/Psalmi\\_121](http://www.veritasbible.com/lvb/read/Psalmi_121) を参照した。(最終閲覧日: 2014/Mar/17, 傍線は筆者が加筆した)。

<sup>176</sup> アウグスティヌス『詩篇注解』⑤, 652 頁。

<sup>177</sup> コリント 5: 1

<sup>178</sup> SIMONATO 2008, pp. 240–241. 正義の寓意をメダルに表した前例としては、歴代教皇のほか、ルイ 13 世の正義の寓意がある。また、バルベリーニ家発祥の地 Barberino Val d'Elsa 出身の詩人フランチェスコ・ダ・バルベリーニ (Francesco DA BARBERINO, 1264–1348) の作品 *Documenti d'Amore* (1309–13) との関わりが指摘される。: RIETBERGEN 2006, p. 411.



ウルバヌス 8 世としての統治理念にもつながるといえる。蜜蜂を紋章モチーフに用い、HIC DOMUS (ここが家) をモットーとするインプレーサを制作した意義は、まさにここにあるといい。在位 2 年目の記念メダルは、その証拠となるのである。

このような意義は、次に取り上げるもうひとつのインプレーサによって、さらに補完されることになるだろう。HIC DOMUS (ここが家) と双璧をなすインプレーサは、水平線に出ずる太陽のイメージに、ALIUSQUE ET IDEM (別者ながら同じもの) というモットーが付されたものである。<sup>[49]</sup> このモットーは、ホラティウスの『世紀祭讃歌』CARMEN SAECULARE の冒頭、「アポロンへの讃歌」を典拠としていると考えられる。<sup>179</sup>

alme Sol, curru nitido diem qui  
promis et celas aliusque et idem  
nascaris, possis nihil urbe Roma  
visere maius.

恵み深き太陽よ、輝ける車駕にて昼を  
もたらしては隠し、そして別者ながら同じものとして  
生まれたまうものよ、ローマの都より偉大な如何なるものも  
眺めうることなからんことを <sup>180</sup>

上記のモットーからうかがえるように、このインプレーサは、月桂樹と蜜蜂で表された HIC DOMUS (ここが家) の場合とは異なり、主役は太陽となっている。ホラティウスは、沈んではまた昇る普遍的な太陽をアポロンに見立て、永遠の都ローマを讃美したわけであるのだが、インプレーサにおいては、モットーとされた「別者ながら同じもの」という箇所をどう捉えたらよいであろうか。

このインプレーサの挿絵を見ると、大海原の水平線に文字通り顔を出す太陽は、全方位に光輝を放っている。そして、太陽を囲む中央の枠組みの上下左右には、月桂樹が描かれ、各々の幹に、銘文が記されたりボンが巻き付けられている。

右側の銘文は、Delphis et Romae (デルフォイとローマに) と読める。モットーを文字通り受け取るならば、ここでは、デルフォイとローマが「同じもの」として並び称されていると受け取ることができる。月桂樹の根本には、獅子が顔をのぞかせている。先に言及したように、獅子は、詩人としてのウルバヌス 8 世を示すモチーフであった。

---

<sup>179</sup> FERRO 1623, II, pp. 651–54, 挿絵は p. 650.

<sup>180</sup> FERRO 1623, II, p. 651, 邦訳は、ラテン語徒然：<http://litterae.blog8.fc2.com/blog-entry-1952.html> を参照、修正を加えた。(最終閲覧日：2015/Dec/1, 傍線は筆者が加筆した)。

左側の銘文はどうであろうか。ここには Vittoriae et Triumphis (勝利と凱旋に) と記されている。どちらも「勝利」の意味するラテン語とギリシア語である。こちらの月桂樹の根本には、棍棒が一本、無造作に置かれている。ヘラクレスの勝利を暗示するものと思われるが、はっきりとしたことは分からない。<sup>181</sup> いずれにしても、左右に表されたイメージは、ギリシアとローマとの対比がみられる。

画面の下方に目を移すと、そこには権力的イメージが表されている。銘は Sacerdotio et imperio distincta (司教座と帝位によって区別されている) と読める。月桂樹の前に置かれた王座に座す人物は世俗の王冠を被り、左手にユピテルの雷、右手には矢を持っている。その左側には、皇帝権力を想起させる翼を広げた鷲が描かれている。そして、右側には、射手座のシンボルとカドゥケウスの杖を持ったメリクリウスが手をかざし、左側では、魚座のシンボルとローマの擬人像と思しき女性像が、王冠を授けようとしている。両端には、豊穡の角 (コルヌコピア) が上下反転したかたちで表されている。

そして、画面上部には、Apollini et Musis (アポロンとムーサに) のイメージが表された。左側には、座ってリラを奏でるアポロンが、向かって右には、ひとりのムーサが座っている。これは、ある特定のムーサを示すというよりはむしろ9人のムーサたちの代表、象徴と捉えるべきであろう。ムーサは中央を向き、右手で書物に何か書きながら、左手でラッパをもち、足元に蛇を従えている。おそらくこれは、「署名の間」のラファエッロの壁画《パルナッソス》【50】を模したイメージであろう。<sup>182</sup> 当然、《パルナッソス》の主題である「詩学」に連なるものと思われる。こうしたことから、ALIUSQUE ET IDEM (別者ながら同じもの) には、基本的に、ムーサを従えるアポロンといった詩的イメージが伴っていたことがわかる。実際、このフェッロの『インプレーサの劇場』の扉絵には、バルベリーニをアポロンになぞらえた称讃のイメージが表されている。【51】左向きのマッフェオ・バルベリーニのプロファイルを取り囲む情景は、パルナッソス山上の情景に他ならず、アポロンと9人のムーサが描かれている。そして、画面の下方の両脇には、ふたつのインプレーサのイメージが表されていた。

以上のように、水平線に顔を出す太陽の上下左右に置かれた4つのイメージは、インプレーサの全体で捉えるならば、太陽を中心としたイメージの対称な構図さえも「別ものながら

---

<sup>181</sup> VIRGIL 2000, p. 7. ウェルギリウスの逸話「ヘラクレスから棍棒を盗むことは、ホメロスから一行盗むことよりたやすい」が想起される。この場合、モットーの典拠はホメロスではなくホラティウスだが、詩作におけるこうした言説が意識され、ホラティウスから一節を「盗んだ」ことを「棍棒」がほのめかすのかもしれない。

<sup>182</sup> ヴァチカン宮殿のスタンツェに関しては以下参照。KLIEMANN & ROHLMANN 2004, pp. 124–181.

同じもの」になっている。もっとも、水平線の太陽のイメージ自体もが、日の出か日の入りか、というどちらにもとれる表現といえるだろう。

以上のように、HIC DOMUS (ここが家) と、ALIUSQUE ET IDEM (別者ながら同じもの) というふたつのバルベリーニのインプレーサは、ローマに結びつく、いわば教皇とその一族のローマ性を保証するものだったと考えることができる。どちらも「月桂樹」につらなるイメージを底流にもち、一方は、ローマへの「都上り」を背景として、ウェルギリウスのローマ建国神話と「蜜蜂」、もう一方は、ホラティウスのアポロン讃歌における「太陽」、が緊密に関連し合っているのである。これが、ウルバヌス 8 世の太陽・蜜蜂・月桂樹を三つの紋章モチーフの異教的背景なのである。そして、おそらく、それはローマにゆかりあるものとして知識人に周知されて久しかったイメージとっていいだろう。

そこでこれからの議論の対象は、太陽イメージの異教性、すなわちアポロンが重ね見られていた事実を如何に捉えるかということになるだろう。そのために、ベルニーニの初期の代表作《アポロンとダフネ》【52】に目を向けたいと思う。実は、あまり知られていない事実なのだが、ベルニーニが《バルダッキノ》の事業に着手する時、ボルゲーゼ枢機卿のための《アポロンとダフネ》はいまだ制作途中にあり、完成していなかったのである。

#### 《アポロンとダフネ》1622–25 年

ベルニーニがボルゲーゼ枢機卿に庇護を受けるようになるまでの経緯を、簡単にだが振り返っておきたい。父ピエトロ・ベルニーニがサンタ・マリア・マッジョーレ聖堂のパオリーナ礼拝堂の装飾事業（1605 年～）に参画するために、ベルニーニ一家はナポリからローマへやってきた。ピエトロが、パオリーナ礼拝堂の装飾事業の後に従事したサンタンドレア・デッラ・ヴァッレ聖堂のバルベリーニ家礼拝堂装飾事業（1616 年～）において、息子ベルニーニは、ウルバヌス 8 世となるバルベリーニ枢機卿に才能を見出されることになる。そして、ベルニーニは、バルベリーニ枢機卿のために《聖セバスティアヌス》（1616–17）【53】を制作した。その後は、教皇パウルス 5 世の甥枢機卿として権勢を振るったシピオーネ・ボルゲーゼの事実上の専属彫刻家となり、《アエネアスとアンキセス》をはじめとする現在ボルゲーゼ美術館にある初期の群像彫刻（1618 年～）を手がけることになる。そのなかのひとつが、有名な《アポロンとダフネ》【52】である。大理石をロウのように扱ったと評される超絶技巧によって完成されたこの若きベルニーニの傑作は、初期彫刻群の最後を飾る作品となっている。

ここで注目したいのは、その制作の「中断」である。**【資料2】参照** 資料に示したとおり、《アポロンとダフネ》は、教皇パウルス 5 世が崩御し、ボルゲーゼ枢機卿が事実上政治的に失脚した 1622 年に制作が始められた。その最中で、枢機卿は、ベルニーニに別の作品、

《ダヴィデ》の制作を依頼した。この《ダヴィデ》の制作をベルニーニが優先させたため、《ダヴィデ》が完成するまで《アポロンとダフネ》の制作は一時中断された。そして、《ダヴィデ》完成後に、《アポロンとダフネ》の制作を再開したのである。このように、《アポロンとダフネ》には、制作の断絶があった。その間に、ベルニーニにとって重大な転機となる出来事があった。マッフェオ・バルベリーニ枢機卿が、教皇に選出されてウルバヌス 8 世として即位したのである。ボルゲーゼ枢機卿が懇意にしていた人物が教皇に選出されたという事実背景は、《アポロンとダフネ》を鑑賞する上で、欠かせない知識だと考えられる。というのは、この作品が置かれた台座の銘文【54】には、バルベリーニ枢機卿、すなわちウルバヌス 8 世が関わった事実があるからである。

Quisquis amans sequitur fugitivae gaudia formae  
fronde manus implet, baccas seu carpit amaras.

去り行く形の喜びを追うことを愛する者は誰もが  
葉で手を満たすか、苦い果実を摘む<sup>183</sup>

この詩は、「アポロンとダフネ」の説話に対する理解と同様に、「青春の儂い快樂への戒め」と一般に理解されている。しかしながら、この詩は、バルベリーニ枢機卿が《アポロンとダフネ》制作以前よりすでに詠んだ詩であった。<sup>184</sup> さらに、《アポロンとダフネ》の完成後に、すなわち、教皇ウルバヌス 8 世として即位した後に、台座へと据えつけられたのである。この彫刻作品自体は、ボルゲーゼ枢機卿のために制作されたことを考えると、この銘文設置が意図するところは、そう単純なものではない、と筆者は考える。

伝記作者も語るように、バルベリーニは、ボルゲーゼ枢機卿のもとで才能を開花させたベルニーニを、自分のお抱え美術家、「この時代のミケランジェロ」として手元に置くことを切望していた。<sup>185</sup> サンタンドレア・デッラ・ヴァッレ聖堂のバルベリーニ家礼拝堂のために父ピエトロらを登用して装飾させた後、その息子ベルニーニに等身大の《聖セバスティアヌス》【53】を制作させたことは先に述べたが、このことは、ボルゲーゼ枢機卿のための一連の群像彫刻が生み出される前から、彼がベルニーニに注目していたことを示している。そして、《聖セバスティアヌス》が、ミケランジェロの代表作《ピエタ》を強く意識した彫刻

<sup>183</sup> 金山 2010, 203 頁, 邦訳を引用した。

<sup>184</sup> D'ONOFRIO 1967, pp. 276–277.

<sup>185</sup> SCHÜTZE 2007, pp. 224–226.

であることは広く認められている。<sup>186</sup>

《アポロンとダフネ》がベルニーニの傑作であることは、誰の目にも明らかであった。伝記作者は、像が完成すると、「奇跡」が起こったかのように人々はこの像を見に行った、と伝えている。<sup>187</sup> 《アポロンとダフネ》は「太陽と月桂樹」であり、マッフェオ・バルベリーニも無関心でいられなかったに違いない。だが、今や教皇となった彼は、失脚の憂き目にあってきた既知の間柄であったボルゲーゼ枢機卿と助けるとともに、ウルバヌス 8 世は神童たるベルニーニを自らの専属美術家として登用することが可能となった。彼がベルニーニに依頼した最初の仕事は、サンタ・ビビアーナ聖堂のファサードの改修、および主祭壇の《聖ビビアーナ》像の制作であったが、この間、ボルゲーゼ枢機卿のための《アポロンとダフネ》は、制作はなおも継続中だったのである。この時期に、ウルバヌス 8 世がボルゲーゼ枢機卿とともに、《アポロンとダフネ》の配置などに関する図像プログラムを共有していた可能性は高いと思われる。<sup>188</sup> 《アポロンとダフネ》の銘文として後から付けられた自作の詩には、教皇として、自らも「葉で手を満たす」文芸の庇護者アポロンとなりえた、というウルバヌス 8 世の思いも重ねられているのではないだろうか。<sup>189</sup>

このような状況のなかで、サン・ピエトロ大聖堂のための《バルダッキーノ》は建造されていったのである。ウルバヌス 8 世の脳裏には、《バルダッキーノ》に加えて、《アポロンとダフネ》があったことは、年代的に大いに考えられる。《アポロンとダフネ》と、ベルニーニの監督下に進められた《バルダッキーノ》のソロモンの柱の建造との間に、何らかのつな

---

<sup>186</sup> SCHÜTZE 2007, pp. 209–226. こうした事実は、先に考察したように、サン・ピエトロ大聖堂での最初期の装飾計画が、聖歌隊礼拝堂の「ピエタの祭壇」であったという事実とも、無関係ではないようにも思われる。

<sup>187</sup> BARDINUCCI 1682, ed. 1948, pp. 78–79.

<sup>188</sup> HERRMANN FIORE 1997, p. 70 : 「1650 年のスタンツァの作品配置図」を参照。ヴィッラ・ボルゲーゼのスタンツァにおいて、ベルニーニの《アポロンとダフネ》は、チーゴリの《ローマの凱旋》（現在は消失）を背にして置かれ、対面にはベルニーニの《アエネアスとアンキセス》が、フェデリーコ・バロッチによる同主題の絵画（1598 年）を背にして設置されていた。このような配置のしかたは、ボルゲーゼ枢機卿のための作品にも関わらず、バルベリーニ枢機卿のインプレーサ HIC DOMUS（ここが家）や ALIUSQUE ET IDEM（別者ながら同じもの）に意味的にも対応するかのよう構成を見せている点で、非常に興味深い。

<sup>189</sup> HERRMANN FIORE 1997, pp. 70–109 ; 金山 2010, 189–235 頁を参照。ボルゲーゼ枢機卿にとってウルバヌス 8 世のもとで地位的に返り咲くことに成功した意味で、バルベリーニの詩は、月桂樹の「葉で手を満たす」者、すなわち、詩と学芸の保護者として桂冠を戴く者への讃美、すなわちアポロンに重ねられる自身への讃美と読まれた、と分析された。

がりがあったとしても不思議ではない。

### 聖域の月桂樹

ここで、ソロモンの柱の台座に関して、長い間議論されてきたモチーフに光を当てたいと思う。注目するのは、台座の側面に付けられた紋章彫刻に表された、女性の顔である。ソロモンの柱の各台座には、通路側に面する二辺に、ふたつずつ、合計8つ、ウルバヌス8世の紋章彫刻が付けられている。<sup>190</sup> 【55】 紋章の上に、交差したふたつの鍵とその間に教皇冠が置かれた楯状の形式は、教皇紋の伝統的な慣例に従ったものである。この8つの紋章彫刻は複数の職人が制作に当たったこともあって、細部の処理が微妙に異なっている。そのなかで興味深いのは、8つの紋章のうち、鍵の交差した部分に表された女性の顔が、正面右側の紋章のみクピド（ケルビム）に彫られている点である。<sup>191</sup> 【56】

このような紋章モチーフは、たいてい、グロテスクのような装飾文様の範疇で理解され、なんらかの特別な意味は想定されない。しかしながら、人目につく位置にある目を引く造形であることから、少なからぬ研究者が、ここに何らかの意味を見出そうとしてきた。<sup>192</sup>

---

<sup>190</sup> LA BASILICA DI SAN PIETRO 2000, figs. 1294–1301.

<sup>191</sup> 基本的理解は以下参照。LA BASILICA DI SAN PIETRO 2000, pp. 793–794.

<sup>192</sup> 《バルダッキーノ》の周囲を左回りに廻るといふ観点からすると、女性の表情を観察するならば、苦悶の表情（左前）から喜びの表情（北側）へ変わり、最終的に右前のクピド（ケルビム）に至る。合わせて紋章の盾の部分の厚みが膨らんでいき、最終的には再び平坦になる。このような表現から、HARE (London, 1883) に端を発する、女性の産みの苦痛と祝福を表したとされる19世紀後半の言伝えがある。以後、FRASCHETTI 1900, p.65 でフラスケッティが“ミステリアスなほめかし *su misteriose allusioni.*”と評したこの細部について議論されてきた。WITKOWSKI 1908 ベルニーニの「単なる遊び *mere caprice*」；DELHORA 1929：タッデオ・バルベリーニの結婚（1627年10月14日）に関連付けた「奇矯な意図 *bizarre wish*」が落とし込まれているといった解釈；FEHL 1976, pp. 484–491 フェールは、この伝統的な「産みの苦しみ」の言伝えには、カトリック改革の「苦難と勝利」が象徴されているのではないかと考えた。；EIZENSTEIN 1985, pp. 83–100 エイゼンシュタインは、この女性の「医学的」表現に注目するが、ここには歴史的な「反教会主義」的議論が、ベルニーニによってほめかされているなどと解釈する。；LAVIN 2012, pp. 76–82 レーヴィンは、ローマのカーニバルといった「生の豊穡」を希う異教的文化背景を関連付け、解釈を重ねた。チャーザレ・バロニオ枢機卿の教会考古学的要素を引用している点で解釈に新たな地平を提示すものだが、ひとつのみがプットであることについては、煙に撒か



このような台座が抱える難問に対して、仮説を提示することが許されるならば、筆者はここに、「アポロンとダフネ」の着想を読み込みたい。紋章彫刻の隙間で顔を覗かせる女性の、その口を開けた表情は注目される。とりわけ《バルダッキーノ》の正面右の台座で目立つ彼女の表情は、ベルニーニの《アポロンとダフネ》のダフネの表情によく似ている。**【57】**まるで、聖なる月桂樹に見立てられたソロモンの柱へと変容するかのようなのである。そのように考えると、柱頭に付けられた太陽は、アポロンを象徴しうるのかもしれない。ここに、「アポロンとダフネ」の着想を見ることができるとしたら、その意味も互いに重なり合うものと理解できるのではないだろうか。<sup>193</sup>

《バルダッキーノ》のソロモンの柱の考察に戻ると、「月桂樹」が象徴する純潔の聖性は、先に述べたように、「アポロンとダフネ」の予型論的な解釈、すなわちキリストや聖母マリアの聖性に結びつける神学的な象徴性からも保証される意味合いといえるだろう。それは、「蜜蜂」においても同様に見出しうるものであった。バルベリーニのインプレーサについて記したフェッロも、以下のように記している。

その木（月桂樹）は、知恵、勝利、詩歌、帝国、不滅、純潔、を意味し、  
蜜蜂もまた、雄弁で詩的、節制、寛恕、勤勉、精妙、  
長く繁栄した人生、永遠の幸福、平和、そして、調和を表す。<sup>194</sup>

---

れた感を禁じ得ない。いずれにしても先行する解釈には、共通して「女性の出産」というイメージが前提にある。

<sup>193</sup> 正面右側の台座の紋章彫刻のクピド**【56】**は、アポロンに矢を射ったクピドなのではないだろうか。「アポロンとダフネ」のシークエンスが、同じくベルニーニの手による《聖ロンギヌス》側の柱の台座に、密かに暗示されているのかもしれない。；POLLAK 1931, p. 342, THELEN 1967, pp. 54–55 このクピドの意匠は、ボッロミーニの手になることは明らかにされている。同じ意匠は、再び、天蓋上部の正面フリンジの部分に表された。第1章の図**【43 註】**参照。；これまで関連を指摘されたことはないが、パラッツォ・バルベリーニの「地球儀の間」、アンドレア・サッキによる天井画《神の叡智》の枠組みは、《バルダッキーノ》の柱に呼応する細部、「月桂樹に変容するダフネ」、そして「月桂樹の葉に囲まれる顔のある太陽」、「蜥蜴」が見られる。（1640年代頃、ベルニーニが構想？）KAUFFMANN 1970, pp. 63–64, figs. 37a-c, 及び SCOTT 1991, pp. 52–53, figs. 37–40 参照。

<sup>194</sup> FERRO 1623, II, p. 77. “…Quello albero di scienza, di trionfo, di poesia, d’Imperio, d’immortalità, di castità; & parimente l’Ape d’eloquenza, poesia, continenza, clemenza, diligenza, artificio, vita prospera, e lunga, felicità eterna, pace, & vnione;…”（括弧内は筆者が補足した）。



この記述は、月桂樹がもつ純潔の意味を示すと同時に、それらの表象が蜜蜂の意味に呼応することを示している。そして、以下に引用するモットー HIC DOMUS (ここが家) の註釈に記された『アエネーイス』の第7歌の以下の箇所は、インプレーサと《バルダッキーノ》との結びつきをほのめかすものと理解できはしないだろうか。<sup>195</sup>

館の中央、高き奥殿に一本の月桂樹があり、  
葉は神聖で、長年のあいだ畏怖をもって守られてきた。

…(中略)…

この木の天辺に蜜蜂が群がった。語るも不思議ながら、  
巨大な羽音とともに澄み渡る天空を越えて飛んでくると  
天辺を占領し、互いに足と足とを結び合わせ、  
突如として大群が葉の茂る枝にぶら下がった。  
すぐさま預言者が言った。「わが目に映るのは、国の外より  
勇士が到来する姿、あれと同じ場所を目指して軍勢が  
同じ方角から着き、城塞の高みで統治する様だ。」<sup>196</sup>

「館の中央、高き奥殿」は、あたかもサン・ピエトロ大聖堂ともとらえうるイメージであるし、「高き奥殿」の「月桂樹」は、《バルダッキーノ》のソロモンの柱を描写しているかのようである。そして、その「木の天辺に蜜蜂が群がった」というのである。ウェルギリウスの『アエネーイス』において語られた黄金時代の情景が、インプレーサのモチーフに反映したとすれば、《バルダッキーノ》のソロモンの柱においても同等のイメージが読み込まれたとしても不思議ではない。『アエネーイス』における言説は、蜜蜂を紋章としたバルベリーニ家の教皇ウルバヌス8世の統治の予言ともなつたと、理解することさえ可能と思われる。

当時の知識人たちは、大聖堂に立ち現れた《バルダッキーノ》の新たなソロモンの柱に、『アエネーイス』の情景を重ね合わせたのかもしれない。このような、ウェルギリウスによって語られた月桂樹と蜜蜂の着想は、《バルダッキーノ》創造の根底にあった可能性は高いといえるのではないだろうか。<sup>197</sup>

---

<sup>195</sup> FERRO 1623, I, p. 73.

<sup>196</sup> ウェルギリウス『アエネーイス』, 301-302頁参照。(傍線は筆者が加筆した)。

<sup>197</sup> 最後の「城塞の高みで統治する様だ」は、第1章で考察した《バルダッキーノ》における教会ヒエラルキーの着想、引用した『アピアリウム』における記述(頂 APICEの掛詞)がもたらすイメージに結びつくものといえる。

## 6. 蜜ロウによる聖化

### ブロンズの鑄造工程

《バルダッキーノ》をめぐる様々な意味の連鎖は、ある意味では際限ないが、「蜜蜂」とこの大作を結びつけるもうひとつの事実があることは、指摘しておくべきであろう。それは、ソロモンの柱の制作プロセスで本質的役割を果たす、蜜ロウによる型取りの工程である。ここであらためて、柱の制作の流れを整理しておきたい。<sup>198</sup>

I. 1624年6月、《バルダッキーノ》のための柱の制作が開始された。<sup>199</sup> 1625年末までの間、小型の木製模型の制作、原寸大の木製の柱の制作、実際に台座に建立するなどして、原型となる柱の調整作業が継続された。<sup>200</sup>

II. 1625年初頭から、鑄造職人たちを招集し、柱の型取り作業と鑄型の制作が開始された。<sup>201</sup> 1626年末には、ブロンズの柱の鑄造工程は、大方完了した。<sup>202</sup> 1626年4月より、逐次、出来上がった柱を台座へ運搬する作業が開始された。<sup>203</sup>

III. 1627年6月29日（聖ペテロとパウロの祝日）に、「金色のブロンズで新たに作り出された4つの巨大で優美な柱」は、台座に建立された。<sup>204</sup>

---

<sup>198</sup> LA BASILICA DI SAN PIETRO 2000, pp. 787–788. ドキュメントの食い違いなど諸問題には触れず、POLLAK 1981による支払い記録にもとづく情報を基軸としてまとめた。

<sup>199</sup> POLLAK 1981, p. 327, n. 1053. 1624年6月14日、「聖ペテロのバルダッキーノの金属製の装飾」に対する800スクートの支払い。

<sup>200</sup> LA BASILICA DI SAN PIETRO 2000, p. 788. ドキュメントからは、「どこに・どのように」建立されたかは分からず、具体的な状況については推測の域を出ない。

<sup>201</sup> POLLAK 1981, p. 336, n. 1099; p. 337, n. 1102; KIRWIN 1997, pp. 94–96 原型となる時計回り（右回転上昇）の、またその反対回り（左回転上昇）の形状の2本の木製の柱が準備され、それぞれ2本ずつ型取り作業が行なわれた。柱は、①柱頭、②柱礎、③柱身に分けられ、柱身は3分割（溝彫りの部位と残りのふたつ）されて鑄造作業が進められた。

<sup>202</sup> *Ibid.*, pp. 339, n. 1111. 1627年1月20日付けの鑄造家らへの支払い記録が、鑄型の鑄造と関連する処理工程が記載された、最後の資料（現状）となる。

<sup>203</sup> *Ibid.*, p. 337, nn. 1103–1104; pp. 341–344, 柱の台座に関する支払い記録。

<sup>204</sup> *Ibid.*, pp. 344–345, n. 1130.

とりわけ、IIの局面におけるブロンズ作品における型取り作業は、熟練の鑄造職人の技術を必要としていた意味でも《バルダッキーノ》における重要な制作工程であった。ベルニーニは鑄造に関しては素人だったが、伝記を信じるならば、柱の作業工程すべてを監督することに尽力したわけである。<sup>205</sup> そして、この作業の核心は、柱を鑄造する際に、大量のロウを使用して行なわれた柱身の型取りにあった。そこで注目されるのは、使用されたのが、「高級な黄色の蜜ロウ」であったということである。<sup>206</sup>

たとえば、量の問題である。現代の養蜂技術では、巣を壊すことなく採蜜することが可能だが、当時は採蜜するたびに巣を壊していたので、ロウソクを生産するために膨大な量の蜜蜂の巣が供された。<sup>207</sup> 《バルダッキーノ》の柱のために、儀式のためのロウソクも材料として用いられたのかは定かではないが、相当量のロウを必要としたことは想像に難くない。また、品質に関してみるならば、ブロンズ作品の型取り工程に限ってみれば、不純物が多いか少ないかといったような蜜ロウの品質は、基本的に重要ではない。鑄造段階で不純物は高熱で燃焼し、ロウは溶けて流れ出すため、よほど繊細な造形で無い限り、造形の良し悪しには関係しないからだ。しかしながら、莫大な費用を投じてもお、「高価で上質の黄色の蜜ロウ」を用いたという事実には、新たなソロモンの柱を生み出す工程に対する、依頼主のこだわりがあった、とみることができるのではないだろうか。すなわち、象徴レベルで、蜜蜂の聖性にあやかりとうする趣向である。筆者は、ここに、ウルバヌス8世の蜜蜂の聖性に対する敬意が働いた、と考えている。

なぜなら、ソロモンの柱に用いたブロンズは異教的ローマの遺産、パンテオンに由来していたからである。**[58]** 次章でウルバヌス8世の太陽崇拝について考察してゆくが、古代ロ

---

<sup>205</sup> POLLAK 1981, pp. 345–346, n. 1132; KIRWIN, pp. 103, 106, 267–269 参照。appendix 3は鑄造法についての分析。柱身は「蠟型法」というロウで装飾を付けながら型を制作し、ブロンズを注入する方法によって制作されたという。1625年にトスカーナ大公国の彫刻家ピエトロ・タッカ (Pietro TACCA, 1577–1640) は、柱の鑄造作業の助言のためにローマを訪れた。この時期の大型のブロンズ作品には、鑄型のために内部に煉瓦を敷き詰める独自の生成法が考案されたことが明らかにされている。

<sup>206</sup> MAGNUSON 1982, p. 261, 総計 3800 トッカーティ、“best yellow beeswax” という高価な蜜ロウを使用した。POLLAK 1981, pp. 381–382, MONTAGU 1989, pp. 52–56, 70–75, 204–205.

<sup>207</sup> RANSOME 2004, p. 147, 宗教改革以前、ヴィッテンベルクの大聖堂の例では、年間 35000 ポント (=約 16 t (15875 kg)) もの蜜ロウが必要とされたという。一般に蜜蜂がつくる蜜ロウは、重量比でハチミツ：蜜蠟 = 10 : 1 ほどの量なので、当時養蜂がいかに盛んに行なわれていたかが推察される。

一マ皇帝の太陽崇拜、すなわち全能の太陽神 *Sol Invictus* を皇帝の守護神として崇め祀った空間は、7世紀以来、サンタ・マリア・デッラ・ロトンダとして聖母に献じられ、キリスト教の聖堂に利用されていた。そのポルティコを支えていた古代のブロンズの梁を接収し、鋳直して新たなソロモンの柱の材料に供した事実には、異教的ローマと、聖母の要素を同時に垣間見ることができるのである。<sup>208</sup>

聖なる蜜蜂の恩恵である蜜ロウによって、異教的ローマの遺物を練り直し、キリスト教的ローマの象徴となる新大聖堂のためのモニュメントを創り出すこと、《バルダッキーノ》にはそのような意味もあったのではないだろうか。篤い聖母信仰を表すモットー—SVB TVVM PRAESIDIVM CON [FVGIMVS] (あなたの庇護のもとに[逃げ]込みます) のように、聖母の純潔の化身たる蜜蜂たちの恩恵によって、それは、かたちを成していったのである。<sup>209</sup>

### 在位 5 周年の記念碑

以上のように考えると、ウルバヌス 8 世の詩のひとつは、注目に値する。「太陽」と「蜜蜂」に捧げたこの短い詩は、1628 年に公開された『詩集』*Poemata* に初めて収録された。

#### 【59】

*DE SOLE, ET APE*

*Luce fugat tenebras, cera dum vestit ab igne*

*Accensas faculas, aemula Solis Apis*

#### 太陽と蜜蜂

光によって闇を追い払う、蜜蝋が火から燈され 燃ゆる

松明を纏うとき、蜜蜂は太陽の張り合い手とならん

太陽の張り合い手である蜜蜂は、蜜ロウによって火により灯された松明を纏って光となり、暗闇を追い払う、と読むことができる。このイメージは、復活祭の真夜中に歌われる光

---

<sup>208</sup> GUIDICIONI 1633, 833 (ed. NEWMAN 1992, pp. 57–58, p. 242, 833ff) ニューマンは、皇帝アウグストゥスとウルバヌス 8 世の結びつきに目を向け、サン・ピエトロ大聖堂のクーポラを新たなパンテオンと捉える。近年の研究は以下参照。RICE 2008.

<sup>209</sup> 足達 2006 参照。16 世紀、詩作における模倣行為で言及された「蜜蜂」も注目される。ウルバヌス 8 世の発想は、蜜蜂に結び付け詩作の営為を、美術の創造レベルにまで展開していったように見える。もちろん、それを最も適切に具現化したのはベルニーニである。

の讃歌“Exultet 喜び踊れ”を連想させるものといえよう。そこでは、義なる太陽たるキリストは、暗闇を追い払う光であり、その光を生み出すためのロウソクをつくる聖なる蜜蜂の恩恵が讃えられていた。純潔によって自らを聖化することは信仰による義にほかならず、「主と同じ姿」<sup>210</sup> となり、聖職者の頂点にたつことは、教皇として当然求められた姿といえよう。すなわち、蜜蜂が張り合う太陽は、「太陽たるキリスト Sol Iustitiae」と読んでいいのではないだろうか。同時に、ここには、おそらく蜜蜂としてのウルバヌス 8 世が、ローマ皇帝の威光やその太陽崇拜をもキリスト教的文脈へと取り込むことも意図されているように思われる。パンテオンのブロンズ利用は、その意味で象徴的行為と理解できるように思われる。

また、この詩が初めて収録された 1628 年の詩集の扉絵には、実は《バルダッキーノ》を連想させるソロモンの柱が表された。【42】注目すべきは、柱の柱頭に付けられた「太陽」のイメージである。扉絵における柱の描写は、実際の柱の形態に合致している。通常は気にとめられることもないごく些細な柱の柱頭の細部が、実は、実際の柱の姿にならって描かれている、という事実はじつに興味深い。柱頭に表された太陽の意義を暗示する、ひとつの証拠とも評価できるのではないだろうか。【60】この詩集が出された 1628 年は、ウルバヌス 8 世の教皇在位 5 周年にあたる。それは 4 つの《バルダッキーノ》の柱が台座に建立され、1627 年 6 月 29 日に除幕されてから、さほど時を経てはいないのである。<sup>211</sup>

この時期的な重なりを考慮するならば、このウルバヌス 8 世の詩「太陽と蜜蜂」は、ソロモンの柱と対応関係にあったと考えて良いように思われる。すなわち、先述した蜜ロウを用いた異教的ローマの「練り直し」によるソロモンの柱の聖化は、この詩の背景に読み取れるのではないだろうか。<sup>212</sup>

---

<sup>210</sup> コリント II 3:18

<sup>211</sup> POLLAK 1931, pp. 344–45, n. 1130. 天蓋部は未だ無く、ソロモンの柱のみが独立して建立された。

<sup>212</sup> 1628 年、ドミニコ会士トンマーズ・カンパネッラ (Tommaso CAMPANELLA, 1568–1639) がウルバヌス 8 世のために魔術を実施した話は、この詩に関係する可能性がある。日蝕が 1628 年 12 月、2 年後の 1630 年 6 月にローマで観測された。弱体化した「太陽」の力を回復させ、蝕による邪気を祓おうとしたと考えられるからである。以下の魔術的所作の概要は WALKER 2003 を参照した。：< I. 部屋に封印を施し外気を遮断し、密封空間の中、薔薇酢と芳香物質で空気を清めた。月桂樹 laurel・キンバイカ myrtle・ローズマリー rosemary・シダレイトスギ cypress の香草を焚いた。II. 天井に純白の絹の布を垂らし、枝とともに飾った。III. 日が沈み灯りを点けるがごとく、蝕のために不完全となり弱体化した天の形態を、人工的な疑似天体で完全な姿に再現した。すなわち、7 星を象徴する、ふたつのロウソク luminaria (月と太陽) と 5 つの松明 (水・金・火・木・土) が灯された。黄道十二宮も表された。IV. 蝕に侵された邪悪な

## 結論

聖母の純潔をめぐっては、それに異教的要素を重ね見る慣習があった事実は否定できないだろう。ウルバヌス 8 世による装飾事業を通して見出すことができるのが、ローマに根付く異教的なものをキリスト教的なものへ転換させる、いわば「聖化する」という発想である。

聖歌隊礼拝堂の「ピエタの祭壇」は、その最初の表れだということができるだろう。ミケランジェロの《ピエタ》は、聖歌隊礼拝堂の伝統、そして祭壇装飾のプログラムに組み込まれ、受難の神秘の教義を体現する装飾へと変容させられた。ミケランジェロの傑作《ピエタ》こそが新たな大聖堂における聖歌隊礼拝堂に相応しい、と考えたウルバヌス 8 世は、美術の真の理解者であるとともに、聖母信仰の人だったのである。

そして、聖母の純潔の聖性に蜜蜂を結びつけるやり方は、同時進行するもう一方の装飾で別の展開をみせた。それが、ベルニーニの《バルダッキーノ》のソロモンの柱である。旧大聖堂内陣の柱であった「コロナ・サンタ」において、伝統的に「葡萄の蔦葉」が暗示してきた意味合いは、おそらく、直接置き換えられた「月桂樹」のモチーフのみ受け継いだのではない。それは、相互に関連しあう「月桂樹」、そして「太陽」と「蜜蜂」という元来、異教的インプレーサを形成していた三つの紋章モチーフが、モットーのごとくに「別者ながら同じものとして」再統合され、聖性を補完しているのではないだろうか。それは「蜜蜂は太陽の張り合い手とならん」と詠んだ、教皇自身の詩がほのめかすようにも思われる。ベルニーニの新たなソロモンの柱は、様々な異教的イメージを内に閉じ込め、旧大聖堂の装飾を復活させる以上の意義を、獲得していったと考えられるのである。

次章では、こうした観点を踏まえ、さらに大聖堂内の別の装飾事業を見てゆく。そして、1633 年の《バルダッキーノ》の完成へと至るまでのウルバヌス 8 世の着想を読み解いてゆきたい。

---

空気を除くため、縁起の善い象徴「木星 Jovial」と「金星 Venereal」にちなんだ楽曲が演奏され、2 大惑星に由来する宝玉、植物、色彩、香水が用いられた。V. 占星術に由来する特殊な方法で抽出された蒸留酒を飲んだ。>というものである。（傍線は筆者が加筆した）；教皇の詩に対するカンパネッラの注解の研究は以下参照。FORMICETTI 1983, BORZONI 2001.

日蝕後、実際に災厄が各地で表れ始めた。程なくして三十年戦争の余波である「マントヴァ継承戦争」が勃発、飢饉に乗じて疫病（ペスト）が蔓延し、その猛威は 1631 年冬にはフィレンツェまで至る。さらに 1631 年 12 月 18 日には、ナポリのヴェスビオ山が噴火した。それは、ポンペイを埋没させた紀元 79 年以来の大噴火となった。CROCE 1632 参照。

### 第3章 蜜蜂と神の摂理

第3章では、蜜蜂が神の叡智にあずかっているという、神の摂理にもとづくウェルギリウス以来のアイデアが、いかにウルバヌス8世の教皇選出という出来事に重ねられたか、という問題を考察したい。その糸口となるのが、忘れ去られた後陣の大天使ミカエル祭壇計画、である。そして、1626年(初出)の記念メダル【1】、それに刻まれた TEMANE, TE VESPERE (日の出に、日の入りに汝に) というモットーを取り上げ、ミカエルに関わる装飾事業を考察してゆく。そして、蜜蜂をめぐる神の摂理という着想が、《バルダッキーノ》の上部構造のかたちを決定することに影響を与えた可能性があることを論じ、ウルバヌス8世にとって、《バルダッキーノ》が担った意義を明らかにしてゆきたい。

#### 1. 紆余曲折する計画

##### 新聖具室と「聖三位一体の祭壇」

新聖具室とは、第2章で取り上げた聖歌隊礼拝堂と対になるよう、身廊を挟んで向かい側に設けられた新たな空間である。当初、典礼用の聖具を収納するという機能を担うよう計画されたが、次第に礼拝堂空間として用いることをめざす構想によって計画は進められていった。<sup>213</sup> 【2】

この新聖具室の整備には、聖歌隊礼拝堂の場合のように紆余曲折があった。ピエタの祭壇の祭壇画を手がけたシモン・ヴーエが当初、評議会の指示を受けて聖ペテロ主題の祭壇画を描いていたことを、思い返したい。それは、参事会とウルバヌス8世直々の意向によって急遽計画変更となり、ヴーエは、「ピエタの祭壇」のための背景画の制作を急いで進めることとなったのであった。このような動きに連動したかどうかは定かではないが、向かい側の新聖具室の用途については1626年に至るまで、宙に浮いたままの状況となっていた。<sup>214</sup> しかし、1626年10月頃には、新聖具室の祭壇は、「聖三位一体」に捧げることが決定された

---

<sup>213</sup> 新聖具室の基本的理解に関しては以下参照。RICE 1997, pp. 205–213.

<sup>214</sup> RICE 1997, pp. 205–206, ランフランコは、1625年8月13日以前、ウルバヌス8世に、新聖具室の祭壇画の権利を直々に請願する。身廊全体にわたる装飾プログラム「聖ペテロ伝」の一場面、ベルナルド・カステッロによる《ペテロの前に水の上を歩いて現れるキリスト》と交換する方向になったが、この計画は保留となる。(結果、ナヴィチェッラの祭壇画の制作権はランフランコがカステッロから強奪している)



ことが記録から判明する。<sup>215</sup> こうして 1626 年後半には、これまでの評議会主導の計画は一旦白紙となり、新たな計画が進められることとなった。すなわち、「聖三位一体の祭壇」のための祭壇画制作の候補者選出へと事態は動き始めたのである。

その候補者として、教皇庁お抱えの画家であったカヴァリエール・ジュゼッペ・チェーザリ・ダルピーノ (Cavalier, Giuseppe CESARI, D'ARPINO, 1568–1640)、そしてボローニャのガイド・レーニ (Guido RENI, 1575–1642) に白羽の矢がたてられた。<sup>216</sup> ガイド・レーニの抜擢の理由として、直前のサンティッシマ・トリニタ・ディ・ペッレグリーニ聖堂における祭壇画の反響が影響していると考えられている。1626 年 6 月、同聖堂のために画家がボローニャで描いた《聖三位一体》が運ばれた。<sup>217</sup> **[3]** この作品は、ローマにおいてはガイド・レーニの最初の公的建築のための大型作品となった。マザッチョの《聖三位一体》**[4]** を髣髴とさせる構図に、画家特有の「優美さ」が表されたこの祭壇画には、大きな反響があったと伝えられている。おそらくこうした背景から、1626 年 10 月、ガイド・レーニはローマに招聘されたのだと考えられる。<sup>218</sup> 大聖堂ではまさに、「ピエタの祭壇」が急ピッチで整備され、《バルダッキーノ》のソロモンの柱が制作されている時であった。

### 聖レオの祭壇計画と中止

聖三位一体の祭壇のために招聘されたガイド・レーニであったが、ローマに到着した彼を待ち受けていたのは、早々の依頼の変更であった。この時期、サン・ピエトロ大聖堂の翼廊

---

<sup>215</sup> RICE 1997, pp. 206, 210. 聖歌隊礼拝堂のピエタの祭壇を手がけたシモン・ヴーエも交渉に動いていた。ピエタの祭壇のために制作した聖ペテロ主題の祭壇画は無用となったため、その分の見返りを求めた。ヴーエの嘆願書 (巻末「付録」: 註 300 参照) には、支払の要求に加え、画家の不満が、「ミケランジェロのピエタの背景画」と記している点に垣間見える。幸い、ローマでの名声に傷がつく前に 1627 年にパリへ招聘された。庇護者デル・モンテ枢機卿が 1626 年に没したことは事実上、画家のローマにおける第一線からの後退を意味していた。

<sup>216</sup> RICE 1997, p. 210. ボローニャ特使ウバルディーニ枢機卿 (Roberto UBALDINI, 1581–1635) を交渉の窓口として、1626 年 10 月 12 日よりガイド・レーニに祭壇画の仕事を打診する動きが活発化する。

<sup>217</sup> ROCCA 1979, p. 99, SPEAR 1997, pp. 197–199. 依頼主は、ルドヴィコ・ルドヴィーシ枢機卿 (Ludovico LUDOVISI, 1595–1632) .

<sup>218</sup> 記録から 11 月までには、新聖具室の「聖三位一体の祭壇」を手がける画家として周知されていたことが分かる。

南西にある「聖レオの祭壇」を装飾する計画が持ち上がり、急遽、ガイド・レーニに祭壇画制作が任されることになったのである。<sup>219</sup> 当初の目的であった「聖三位一体の祭壇」といって、もう一人の候補者であったカヴァリエール・ダルピーノに回すという処置がとられた。これもまた 1626 年後半の諸計画の紆余曲折の一場面であり、ウルバヌス 8 世の直接の計画介入によるものだった。

では、なぜウルバヌス 8 世は、「聖レオの祭壇」を優先させたのだろうか。この時点では、翼廊南西の礼拝堂空間は、南壁面の「柱の聖母の祭壇」【5】のみが整備されており、聖レオ 1 世を祀る新たな祭壇建設が求められている状況下にあった。つまり、ウルバヌス 8 世は、なんらかの意図をもって、長い間懸案であったこの装飾を完成させることを、「聖三位一体の祭壇」よりも優先させたわけである。

しかしながら、この計画はまたも変更される。**資料1参照** 祭壇工事が完了を迎える頃の 1627 年 5 月 14 日での会合記録には、この祭壇が聖レオ 1 世に捧げられる旨が記される一方で、ガイド・レーニではなく、カヴァリエール・ダルピーノが祭壇画の完成を急ぐ旨が記されているのである。<sup>220</sup> これは、ガイド・レーニに祭壇画を描かせるという計画が白紙になったことを意味する。これについて、パッセリのレーニ伝の記述からは、画家が長い間ローマに留まりたくない心境にあったこと、あるいは、工事の進捗状況に我慢ならなくなった、といった状況がうかがえる。その結果として、画家は、当初の予定通りに新聖具室の「聖三位一体の祭壇」を手がけることを選択したのではないかと一般に考えられている。<sup>221</sup>

しかし、筆者は、考慮すべきもうひとつの事実を指摘したい。それは、「聖レオの祭壇」計画変更の影で、同時期にもうひとつの装飾計画の大きな変更があった、という事実である。レーニの名がダルピーノに変わる 5 月の記録の直前の資料、すなわち 1627 年 2 月 19 日付の記録には、ウルバヌス 8 世は、進行中のある計画を中止する裁断を下したことが記されている。それは、ベルニーニが命じられていた、後陣に設ける祭壇のため《大天使ミカエルの浮き彫り》*Relievo* 装飾の制作が中止されたのである。

---

<sup>219</sup> 聖レオの祭壇についての基本的理解は以下参照。RICE 1997, p. 206, pp. 257–265, POLLAK 1981, no. 543–563.

<sup>220</sup> RICE 1997, pp. 301–302, ドキュメント No.13 参照。

<sup>221</sup> 祭壇計画に対するガイド・レーニの対応に関しては以下参照。 *Ibid.*, p. 206, pp. 258–259.

## 後陣装飾計画 1626 年

現在、ベルニーニの《カテドラ・ペトリ（聖ペテロの司教座）》*Cattedra Petri*が設置された大聖堂の後陣【6】に関して、かつてウルバヌス 8 世によって進められた別の装飾計画があったことは、ほとんど知られていない。<sup>222</sup> 1626 年時点のサン・ピエトロ大聖堂全体の祭壇装飾プランを示す平面図【7】をみると、興味深い事実が示されていることに気づく。<sup>223</sup>

各々の祭壇の場所には、簡略化された聖人のイメージが丸印の中に、いわばアイコンのように表されているが、後陣部分に付けられたアイコンは、とりわけ注目される。なぜなら、‘I’ と印が付けられた後陣部分には、剣を鞘に納める「大天使ミカエル」が表されているからである。これは、1626 年の時点で、サン・ピエトロ大聖堂の後陣祭壇を、大天使ミカエルに捧げようとしていた事実を示しているのである。キリスト教の聖堂において、最も重要な部分とされる後陣は、献堂された聖人に捧げるのが教会の慣例であった。つまり、サン・ピエトロ大聖堂の場合は、言うまでもなく聖ペテロである。1626 年の大聖堂平面図は、カトリックの総本山において、一時的とはいえ、この教会の慣例が破られた稀有な状況を示しているのである。

ここに、ウルバヌス 8 世直々の指示があったことは、ライスが提示した資料からも確認されている。<sup>224</sup> それによれば大聖堂参事会は、このようなウルバヌス 8 世の構想に対して、違和感を覚えつつも当初は賛同していたようだ。大天使ミカエルは、教皇大グレゴリウスの時代からローマと深く結びついた都の守護者であり、またカトリック改革における教会の守護者でもあった。こうしたことが、大天使ミカエルに後陣が捧げられるもっともらしい理由とされたと考えられる。問題の資料には以下のような頌詩が記されている。

栄光ある大天使の首長 カトリック教会の特別な守護者 大天使ミカエルのために、正当至極にこの最高に聖なるバジリカにこの祭壇が建立されるべきと思われる、その場所に文字 ‘I’ で印したように。その場所は、他の聖人たちの誰にも割当てられていないことが分かるので、神の特別な思召しによって、大天使ミカエルの栄光のために残されている。そして、すべての聖人たちから、彼（大天使ミカエル）に譲られているように思われる。<sup>225</sup>

---

<sup>222</sup> RICE 1992 で、このウルバヌス 8 世の計画が初めて明らかにされた。

<sup>223</sup> RICE 1997, pp. 294–296, 平面図を含むドキュメント No.8 を参照。

<sup>224</sup> *Ibid.*, pp. 87–88.

<sup>225</sup> *Ibid.*, p. 88, n.38, p. 296. “Gloriosissimo Michaeli Archangelorum Principi Catholicae Ecclesiae speciali Defensori, in hac sacrosancta Basilica omni jure Altare erigendum videtur,

このような経緯で、《バルダッキーノ》のソロモンの柱を制作していたベルニーニは、1626年11月4日、《大天使ミカエルの浮き彫り》*Rilievo* の制作を依頼されたのである。<sup>226</sup> この作品については、実際にその制作が進められたのかどうかはわからない。そして、この装飾プラン全体を確認することも、現時点では不可能である。それでも、ソロモンの柱の制作で多忙であるにもかかわらず、ベルニーニが彫刻作品の依頼を受けたという事実には、少なからぬ意味があるように思われる。

いずれにせよ、やはりこの計画には無理があった。サン・ピエトロ大聖堂は聖ペテロに捧げられた聖堂であり、後陣を聖ペテロ以外の聖人に献じることは、教会の慣習からの深刻な逸脱として問題視されるに至るのである。参事会は、教皇に異議を申し立てた。こうした下位の機関からの異議申し立ては、異例だとライスは指摘する。結果的に、ウルバヌス8世はこの要求を受け入れ、1627年2月19日、ベルニーニがすでに構想を練っていたであろう、大天使ミカエルの浮き彫りの制作を、中止させた。<sup>227</sup> その後、後陣の中央部分は、教皇座の装飾が置かれるなどして、装飾されることのないままに時は過ぎていく。<sup>228</sup>

以上が、後陣の装飾計画と、それが中止に至った経緯の概要である。ウルバヌス8世が最も重要な後陣を、慣例を覆してまで「大天使ミカエル」に捧げた空間として装飾させようとしたことが、この計画の注目すべき点であることは明らかである。聖堂の原則を破ってまで計画を実行しようとした教皇の意思は、第2章で考察したピエタの祭壇、あるいは先に言及した聖レオの祭壇をも凌ぐものだといえるだろう。さらに、正式な手順を踏まずに、ベルニーニに作品制作を直接依頼したという事実は、この装飾に対する教皇の個人的な思い入れ

---

prout suo loco sub literam 'T' notatum est, qui locus cum nulli ex alijs sanctis hactenus assignatus reperiatur, ex speciali Divina dispensatione illius gloriae relictus, et a sanctis omnibus illi cessus videtur.” (括弧は筆者が補足した)。

<sup>226</sup> *Ibid.*, pp. 249–252, pp. 296–297, ドキュメント No.9 を参照。

<sup>227</sup> *Ibid.*, p. 101. Angelo GIORIO による記録。ミカエルの後陣祭壇の変更は受け入れた。一方で、聖歌隊礼拝堂における装飾計画変更、すなわちピエタを翼廊の祭壇から聖歌隊礼拝堂の祭壇へ運び入れ「ピエタの祭壇」を設けようとする意向を頑なに主張し続け、参事会との調整が難航した。

<sup>228</sup> 後陣のドキュメントに関しては以下参照。*Ibid.*, pp. 265–271. ウルバヌス8世は、後陣の右壁に自身の墓を制作するようベルニーニに依頼し、同時に左壁にグリエルモ・デッラ・ポルタ (Guglielmo DELLA PORTA, c.1490–1577) による《パウルス3世の墓》(1575年)を移設させた。; 仮設された教皇座については以下参照。POLLAK 1981, p. 18 (no.35), p. 46 (no.48), p. 93 (no.118), p. 611 (no.2455–2456). アレクサンデル7世の治世(在位1655–1667)に、30年の時を経て《カテドラ・ペトリ》*Cattedra Petri*が【6】後陣を飾ることになった。

の強さを示しているといえよう。自分の意思を通すことに頑な人物であったと評されるウルバヌス 8 世の人となりを見ると、枢機卿らの申し立てを受けて計画を取り下げたのは、何か他に理由があったのではないかという疑いが出てくる。ここに中止しても構わない何らかの理由があったのだろうか。

この問題を考える前に、ここでひとまず、ウルバヌス 8 世が拘りをみせた大天使ミカエルについてみてゆきたい。

## 2. 大天使ミカエル

### ローマおよび教会の守護者

『黄金伝説』よれば、大天使ミカエルは、大教皇聖グレゴリウス 1 世（在位 590–604）の時代に、ローマで流行した疫病（ペスト）を終息させて以来、ローマの守護者とされるようになった。鞘に剣を収める身振りでペストの終息を示したことは有名であり、またミカエルが舞い降りたと伝えられるハドリアヌス帝の霊廟が、カステル・サンタンジェロ（聖天使城）と呼ばれるようになったこともよく知られている。<sup>229</sup> **[8]** 中世以来のこうしたローマの守護者ミカエルの信仰は、1527 年「ローマ劫掠」時にも、再び人々の心を捉えた。教皇クレメンス 7 世（在位 1523–1534）を筆頭とする高位聖職者、例えば後の教皇パウルス 3 世（在位 1534–1549）となるファルネーゼ枢機卿らがカステル・サンタンジェロに避難して身を守ったことは、ミカエル信仰がいつそう流布する契機となったのである。<sup>230</sup>

伝統的に、ミカエルは天の軍勢の首長、あるいはキリストの代理として、天から派遣され、先陣を切って悪を追い払う役割を担ってきた。カトリック改革期においては、悪を討つミカエルは、教会の権威の守護者として相応しいイメージと位置づけられ、教会にとって悪とある異端や異教を打ち倒すイメージとして利用された。顕著な例としては、教皇パウルス 3 世の場合が挙げられよう。1545 年にトリエント公会議を召集し、カトリック改革を推進したこのファルネーゼ家出身の教皇は、聖都ローマ、ひいてはファルネーゼ一族の栄光を誇示するため、ヴァチカン宮殿ではサラ・レジア、カステル・サンタンジェロではその城内を改装させ、大天使のイメージで装飾させた。**[9]** 現在もカステル・サンタンジェロで見ることができるラファエッロ・ダ・モンテルーポ（Raffaello DA MONTELUPO, 1505 頃–1566 頃）が制作したミカエル像（1544 年）は、その時期の作品のひとつだ。<sup>231</sup> **[10]** 1500 年代後半になると、悪を駆逐するミカエルのイメージは、教皇のメダルにも登場するようになる。最初のメダルをつくったグレゴリウス 13 世（在位 1572–1585）である。**[11]**

そして、1600 年初頭にかけて、すなわちクレメンス 8 世からパウルス 5 世の治世にかけては、カトリック改革の勝利を誇示する「悪を駆逐するミカエル」を表した絵画が、数多く描かれた。こうした傾向を代表する画家の筆頭となるのが、教皇庁お抱えの画家として活動したカヴァリエール・ダルピーノである。この時期のフランスやスペイン、ドイツのカトリ

---

<sup>229</sup> ヤコブス・デ・ウォラギネ『黄金伝説』③, 527–549 頁；現在、カステル・サンタンジェロの頂に見られる巨大なミカエルのブロンズ像は 18 世紀の作品である。1752 年にフランドルの彫刻家 Peter Anton Von VERSCHAFFELT（1710–93）によって制作され、鑄造はフランチェスコ・ジャルドーニ（Francesco GIARDONI, 1692–1757）が手がけた。

<sup>230</sup> シャステル『ローマ劫掠』, 313–326 頁参照。

<sup>231</sup> 現在はサンタンジェロ城場内に設置されている。

ック諸国に、青い甲冑を纏い、悪を駆逐するミカエルのイメージを広めた画家とっていいだろう。<sup>232</sup> **[12]**

歴代の教皇が重視したこのようなミカエルのイメージ利用を、ウルバヌス 8 世も重要視した。だが、ウルバヌス 8 世のミカエル図像の利用には、それまでにない熱意が感じられる。それを考えるにあたって、まずは、軍事力の誇示のための構想を考察してみたい。これは、ミカエルをローマ、そして教会の守護者としてとらえる伝統に依拠しているが、その背景には、もはや宗教改革ではなく、ヨーロッパ諸国を巻き込んだ三十年戦争があった。その点で、ウルバヌス 8 世のミカエルのイメージ利用は、それまでの教皇たちのそれとは幾分性格を異にするものであった。

カトリックとプロテスタントの争いに端を発したこの戦争は、実質的にフランスのブルボン家とスペイン及びオーストリアのハプスブルク家という両カトリック陣営の覇権争いへと展開していった。このような国際情勢の中、教皇ウルバヌス 8 世のカトリック諸国を率いる教会の長としての権威が健在であることを示し、ともにカトリックである両陣営に教皇の存在感を印象づけるための努力が求められた。一方で、イタリア半島中部を治める教皇庁にとっては、半島における南北からの侵略戦争に対抗するための軍備増強が急務となったのである。ちょうど 100 年前の 1527 年、神聖ローマ皇帝軍による「ローマ劫掠」の悲劇が起こったが、それがウルバヌス 8 世の脳裏にあったと推察されている。

実際、ウルバヌス 8 世は即位すると早々にローマの主要な港湾として機能していたチヴィタヴェッキアの防備を強化し、**[13]** 北の国境線となるカステルフランコに要塞を築いた。さらに、ローマ都市部にも防壁を築き、カステル・サンタンジェロを星型の城壁を有する要塞として整備するために大規模な改築計画を立てた。<sup>233</sup> **[14]** また教皇庁には、武器弾薬庫を設け、大砲の製造・整備にも着手した。**[15]** こうした大掛かりな軍事的事業は、すべて教皇のメダルに表されている。<sup>234</sup>

こうした活動とともに、ウルバヌス 8 世は、後に非難されることとなるニポティズモ（身内登用）の伝統を継承した。バルベリーニ家の家督を継ぐ兄カルロ・バルベリーニ（Carlo BARBERINI, 1562–1630）を教皇軍司令官に任命し、1630 年にカルロが没した後は、その長男タッデオ・バルベリーニ（Taddeo BARBERINI, 1603–1647）を、その後任としている。さらに翌年には、タッデオをローマ総督、及びカステル・サンタンジェロの城主に任命した。

---

<sup>232</sup> RÖTTGEN 2002, pp. 262–265.

<sup>233</sup> 当時城塞デザインで著名なフロリアーニ（Pietro Paolo FLORIANI, 1585–1638）については以下参照。ADAMI 2006.

<sup>234</sup> SIMONATO 2008, 「チヴィタヴェッキア」：pp. 283–286, CAT.21 及び pp. 424–425; 「カステル・サンタンジェロ」：pp. 270–273, CAT.16 及び pp. 416–417; 「ヴァチカンの武器庫」：pp. 306–308, CAT.33 及び pp. 441–442 を参照。



一族の家長を、教皇軍を統率する大天使ミカエルの城の主としたのである。

こうした事実は、視覚イメージとして一族の私邸パラッツォ・バルベリーニにミカエルの要素を見出すことが可能だ。部屋の天井の四方の角には、ミカエルの兜が漆喰でかたちづくられている。スコットが指摘したこの細部もまた、タッデオ・バルベリーニを大天使ミカエルに重ねる着想にもとづいたものといえるだろう。<sup>235</sup> 【16】大天使ミカエルとバルベリーニ家の結びつきを物語るイメージの例は、版画等にも確認されている。例えば、コレッジョ・ロマーノでタッデオの学友だったシチリア出身のアントニオ・デオダーティ (Antonio DEODATI) の哲学論考に添付された挿絵は興味深い。架空の戦闘情景が描かれた挿絵をみると、画面の中央では画面左側へ向かって敵軍を撃退する「蜜蜂の群れ」がおり、右側後景の要塞には、HIC DOMUS (ここが家) のモットーが記された軍旗が翻っている。また、画面の右上方には、蜜蜂の紋章の盾を持った大天使ミカエルが、雲間から加勢する様子が表されている。<sup>236</sup> 【17】

また、大砲の鑄造作業が記録されたデッサン類も興味深い資料といえる。これらの兵器は、《バルダッキーノ》のソロモンの柱の鑄造作業とともに進められていたためだ。《バルダッキーノ》のソロモンの柱の建造は、その背景を鑑みるならば、ウルバヌス 8 世が率いる教皇庁の軍事的デモンストレーションの意味合いも帯びた事業だったと理解することができるのである。<sup>237</sup> そしてこうした事業には、第 2 章で論じたソロモンの柱の意義と同様の、象徴性を想定することも可能だろう。ブロンズの型取りには、蜜ロウが用いられたからである。ローマ防備のための兵器は、蜜蜂の恩恵によって生み出されたわけである。大砲の砲身を支える計量装置を描いた挿絵には、装置の頂点に、タッデオ・バルベリーニを表す王冠をかぶった蜜蜂が描かれている。<sup>238</sup> 【18】

以上の例だけでも、バルベリーニ家に大天使ミカエルを重ね見る軍事的プロパガンダは、カトリック改革のイメージとは一線を画している。だが、大天使ミカエルをめぐる構想は、こういったローマと教会守護の例に留まるものではなかった。ウルバヌス 8 世は、さらに教皇個人に関わる着想を、大天使ミカエルの像に見出していたのである。

---

<sup>235</sup> SCOTT 1991, p. 98. fig. 61.

<sup>236</sup> RICE 2007, fig.10.

<sup>237</sup> KIRWIN 1997, pp. 54–78.

<sup>238</sup> KIRWIN 1997, fig.30. ドメニコ・ミングッチ(Domenico MINGUCCI)の版画(1630年頃)。1627年10月14日にアンナ・コロнна(Anna COLONNA, 1601–1658)と結婚し、1627年パレストリーナを購入、公爵位を得た。

## ウルバヌス 8 世の守護聖人

古来より、洋の東西を問わず権力者は、「星見」によって自らの運命を占うのを常とした。当時、占星術は人々の生活に深く根付いており、ホロスコープが理念や行動指針といったものに影響を与えた。メディチ家の場合は、コックス・リーリックが明らかにしたように、教皇レオ 10 世、あるいはトスカーナ大公コジモ 1 世らは、自らのホロスコープに基づいたイメージをエンブレムとしたことはよく知られている。<sup>239</sup> スコットは、ウルバヌス 8 世も同様に、自分の出生や、教皇の選出時のホロスコープを重要視し、これらが教皇の行動理念や意思決定に重要な意味をもちえたことを指摘している。実は、ウルバヌス 8 世、そしてバルベリーニ家の面々のホロスコープは、残念ながら残っていない。なぜなら、通常、星見のチャートは、当人の運命を握る秘匿すべき「鍵」と認識されていたためである。この事実は、チャートが人目に触れて、運命を知られてしまうことに対する当時の人々の並々ならない慎重さ、ひいては、一族を守ろうとする防衛姿勢の表れなのである。<sup>240</sup>

そこでスコットは、ウルバヌス 8 世の父親の手記を手がかりに、ウルバヌス 8 世の誕生日のホロスコープの再現を試みた。フィレンツェでマッフェオ・バルベリーニが生まれたのは、1568 年 4 月 5 日 13 時 29 分であったが、この情報から再現されたホロスコープが【19】である。<sup>241</sup> 第 9 のハウスに「太陽」が位置しており、ウルバヌス 8 世の太陽星座が牡羊座だとわかる。そして、アセンダント、すなわち出生の時点で、東の地平から昇ってきつつあった黄道十二宮の星座が、獅子座であることも明らかとなる。アセンダントとは、生涯における権力や潜在能力を強める意味をもっている位置とされる。こうしたことから、ウルバヌス 8 世にとって「獅子座」は、黄道十二宮星座のなかでも重要視すべきものとなり、教皇のライトモチーフとなったのである。第 2 章でみたウルバヌス 8 世の詩集の扉絵に描かれた、サムソンと獅子におけるハチミツのエピソードは、こうした背景を知ってようやく理解することが出来る。

---

<sup>239</sup> COX-REARICK 1984 参照。

<sup>240</sup> RIETBERGEN 2006, pp. 336–375, WALKER 2003, p. 206. このような星見についての用心深さは、1631 年の勅書 *Contra Astrologos Iudicarios* で表明されるに至る。すなわち、「王族、とりわけ教皇について、三世代の血族の死期を占星術で占うことを禁止」し、「発覚した場合は、死刑もしくは私財没収に処する」というものであった。実際、当時のローマでは政治的な動きもあって、ウルバヌス 8 世と一族のチャート（星図）が制作され死期を占い、教皇一族を貶める風評が巷に広まっていたという。サンタ・プラッセーデ聖堂の司祭モランディ（Orazio MORANDI, c.1570–1630）が教皇一族のホロスコープを作成の容疑で捕えられ、獄死した事件は、この時期の悲劇的側面として捉えられている。DOOLEY 2002 参照。

<sup>241</sup> SCOTT 1991, fig.136, 140.

さらにウルバヌス 8 世のホロスコープをみてゆくと、以下の 4 点が明らかとなる。

- ①「獅子座」の支配星が太陽である。すなわち、モチーフとして「獅子」を使用することは「太陽」を用いることと同義であり、「太陽」もウルバヌス 8 世の主要モチーフとして機能しうる。
- ②「太陽」が最も力を発揮する高揚宮 **Exalted** にあたる牡羊座に位置している。
- ③アスペクト（「感受点」同士がつくる角度）において、トライン（120 度）の位置に「太陽」が位置している。
- ④「プロロゲイター」といわれる人生の鍵を握る重要な天体、すなわち「授命星」は、第 9 ハウスに位置している「太陽」となる。<sup>242</sup>

これら 4 点を見るならば、「太陽」がウルバヌス 8 世にとって最も重要な要素であることは明らかだろう。それは、教皇選出時のホロスコープでも同様である。すなわち、水星・木星・土星と三つもの惑星が、第 11 ハウスの獅子座（太陽）に位置している。星見の観点から言えば、ウルバヌス 8 世の運気の上昇に「太陽」が作用しているのである。以上のように、ウルバヌス 8 世にとって「太陽」は、自身の根源に結びつく重要なモチーフとして位置付けられていたことが予想されるのである。

さらに、星見の歴史をみると、それぞれの支配星には伝統的に「天使」が関係することがわかる。そこでは、ウルバヌス 8 世の「太陽」と結びつく天使は、ほかならない大天使ミカエルなのである。<sup>243</sup> それゆえに、大天使ミカエルはウルバヌス 8 世の守護聖人でもあったのだ。第 2 章で太陽とアポロンのイメージにふれたが、ウルバヌス 8 世をめぐる太陽表象には、ウルバヌス 8 世の守護天使としての大天使ミカエルの存在も重ねられていたと考えられるのである。<sup>244</sup>

以上のように、ウルバヌス 8 世にとっての大天使ミカエルは大きな意味をもつ存在であ

---

<sup>242</sup> プロロゲイター **Prorogator** は、アフエータ **Apheta**、もしくはハイレグ **Hyleg** ともいう。ウルバヌス 8 世の場合、「1, 7, 9, 10, 11」のいずれかに天体があれば、それが授命星となる。これは、およそ 20 年という長期に渡ったわたったウルバヌス 8 世の治世を暗示しているとの見解もある。SCOTT 1991 参照。

<sup>243</sup> SCOTT 1991, p. 96. 月はガブリエル、水星はラファエル。

<sup>244</sup> RICE 1992, p. 430. ライスは、大天使ミカエルのイメージを、「教皇の個人的なインプレヤーであり、バルベリーニ家の統治を視覚的に称える」と理解した。

ることは疑いない。にもかかわらず、先に述べたように、ウルバヌス 8 世はサン・ピエトロ大聖堂後陣を大天使ミカエルに捧げる装飾プログラムを中止することに同意した。その理由の究明が、次のテーマである。そこでまず注目したいのは、大聖堂の北西につくられた「大天使ミカエルの祭壇」だ。

### 大天使ミカエルの祭壇 1627–28 年

現在、サン・ピエトロ大聖堂翼廊の北西にあたる祭壇には、大天使ミカエルが祀られている。**【20】** その祭壇画は、パラッツォ・バルベリーニに程近いサンタ・マリア・デッラ・コンチェツィオーネ聖堂のために、バルベリーニ家の注文で 1635 年頃に制作されたグイド・レーニの《大天使ミカエル》**【21】** にもとづくモザイク作品である。兜を被らず、ブロンドの髪をなびかせ、涼しげな表情で剣を振りかざす姿は、もはやカトリック改革期にしばしば描かれた武装した大天使ではない。神の正義を粛々と執行する絶対的な裁定者のようだ。鎧の淡い青色と赤の淡いコントラストが印象に残る作品である。<sup>245</sup>

この大天使ミカエルの有名なイメージが、バルベリーニ家の注文によって生まれたという事実は、あまり注目されることがない。さらには、17 世紀当時、この「ミカエルの祭壇」には、別の作品が置かれていたという事実に至っては、ほんの一部の研究者にしか知られていないのである。それでは、「大天使ミカエルの祭壇」の当初の姿はどのようなものだったのであろうか。

1627 年 2 月 19 日に、後陣においてミカエルの浮き彫りで装飾させようとしたウルバヌス 8 世の計画がやむなく断念されるまでの経緯は、先に述べたとおりである。その後、現在のミカエルの祭壇である翼廊の北西の祭壇**【7】-M**を、どのように装飾するかが問題となった。1626 年時点の計画では、この祭壇は、聖アンナに捧げられる予定であった。評議会は、これを、内陣を挟んだ南北の軸で向かい合う位置にある「柱の聖母の祭壇」**【7】-H**と関連づけて、聖アンナと聖母マリアを対にして祀ろうとしたのである。<sup>246</sup> しかし、後陣祭壇の

---

<sup>245</sup> 大天使ミカエルの祭壇についての基本的理解は以下参照。RICE 1997, pp. 249–252. このグイド・レーニが描いた大天使のイメージは、数多く模写され、あるいは奉納画として用いられ、欧州全土に広まった。Exh. cat., *Scienza e Miracoli nell'Arte del'600...*, 1998, pp. 348–351, SPEAR1997, p. 302.

<sup>246</sup> RICE 1997, p. 250, 1626 年 10 月頃と推定: 評議会は、内陣を挟んで向かい側に位置する柱の聖母の祭壇との対称性から、祭壇を聖アンナに捧げると決定した。評議会は、大聖堂内装飾が

中止の次に確認できる 1627 年 5 月 14 日付の記録では、聖アンナから一転して、その祭壇を大天使ミカエルの祭壇とすることが決定され、早々に契約が結ばれている。また、この祭壇装飾には注目すべき事実があった。それは、この祭壇画がモザイク画だったということだ。現在では、サン・ピエトロ大聖堂の祭壇画は、ピエトロ・ダ・コルトーナの作品を除いて、すべてが元々の油彩画に基づいたモザイク作品となっている。<sup>247</sup> しかし、17 世紀当時は油彩画が一般的であり、モザイク画は異例であった。実際、このミカエルの祭壇は、新大聖堂内の祭壇装飾で最初のモザイク作品だったのである。こうした経緯をたどると、後陣とは別の場所に大天使ミカエルの祭壇を設けることになったのは、ある種の代替措置だったのではないかと思われてくる。

祭壇画の下絵は、カヴァリエール・ダルピーノが描き、それをモザイク画として完成する作業を、大聖堂付筆頭モザイク職人のジョヴァンニ・バッティスタ・カランドラ (Giovanni Battista CALANDRA, 1586–1644) が手がけた。<sup>248</sup> そして、モザイク画は、1628 年 9 月 29 日、大天使ミカエルの祝日に合わせて除幕された。その日は、聖ミカエルの祝日だったからである。その評価は、同じく大聖堂内に設置され、今日最も評価されているプッサン《聖エラスムスの殉教》(1628–29) や、ゲルチーノ《聖ペトロニッラの埋葬》(1623) といった祭壇画のそれに優ったという。<sup>249</sup> また、指摘されたことは無いが、これは、ソロモンの柱の建立とともに、ウルバヌス 8 世の教皇在位 5 周年 (1628 年) を祝うモニュメントであった可能性が高い。資料1参照

では、カヴァリエール・ダルピーノの下絵によるモザイク画を見てみたい。<sup>250</sup> 【22】 伝統

---

意味的にシンメトリーに整備することを目標に掲げていた。図【7】-③矢印を参照。POLLAK 1981, no. 564–581.

<sup>247</sup> 「聖三位一体の祭壇」に設置された、ピエトロ・ダ・コルトーナの祭壇画は、当時の姿のまま残る大聖堂で最も古い油彩画 (1629–31) である。

<sup>248</sup> 1622 年から 29 年にかけて、大聖堂管理局の *soprastante* であったが、その後モザイク部門の最高責任者を没年まで務める。カランドラについては以下参照。CIFANI & MONETTI 2006. ドキュメントは RICE 1997, p. 250 (1626 年 11 月 4 日: カランドラは、聖アンナの礼拝堂のモザイク装飾を受諾。/1627 年 1 月頃: 評議会は、祭壇を聖ペトロニッラに捧げることを決定。/1627 年 5 月 14 日: カランドラ、大天使ミカエルのモザイク制作を受諾済み)。

<sup>249</sup> RÖTTGEN 2002, p. 451; RICE 1997, p. 434, n.33–34: ベルニーニのミカエルの浮き彫りに比較すれば費用は大幅に抑えられたものだったが、平均的な祭壇画に比較するならば、それらの 2 倍もの費用がかかったことがわかる。

<sup>250</sup> *Ibid.*, p. 434, n.39. 大聖堂管理局によって 1756 年に取り外しが決定され、教皇クレメンス 14 世 (在位 1769–1774) の治世の 1770 年、マチェラータ出身のコンパニョーニ・マレフオスキ

に従って、ミカエルは真紅のマントをまとい、青い鎧に身を包んだ姿で描かれている。右手には槍を持って振りかぶり、足元でうつぶせになった悪魔を、今まさに討たんとしている。その背景には、金色の光が燦々と降り注いでいる。画面上部中央に、明確な輪郭を伴わずに表された黄金の光は、金色の太陽と理解していいだろう。ここで描かれたミカエルは、白鳥のような翼の「純白」と、太陽の光輝の「黄金」とのコントラストが画面を支配している点で、これまでにない独創的な描写といえる。

ここになんらかの意図があると想定するならば、「太陽」と大天使ミカエルの結びつきということになるだろう。ウルバヌス 8 世の紋章モチーフのひとつであり、重要視した「太陽」のイメージの称揚は、ここではローマと教会の守護者、そして自らの守護聖人である大天使ミカエルに重ね合わされている。同時に、純白の表現は、聖母や蜜蜂につながる「純潔」の聖性を表していると考えてよいのではないだろうか。金色と純白のコントラストには、教皇をめぐる「太陽と蜜蜂」のイメージが意図されているのかもしれない。<sup>251</sup>

また、この祭壇が、当初聖アンナに捧げられる計画であった経緯から、ミカエルをモザイク作品で表した動機を説明できるように思われる。評議会は、祭壇に向かい合う位置の「柱の聖母の祭壇」との関わり、すなわち内陣を挟んだ両側で母アンナと娘マリアが呼応するよう、意味的にシンメトリーに構成しようと計画していた。【7】-③矢印 このようなシンメトリーの構想は、ミカエルの祭壇に変更になったとしても、意味を失ったわけではないだろう。おそらく、ウルバヌス 8 世は、大理石を用いた象嵌形式の「柱の聖母」と、ミカエルのモザイク画が、素材の面で呼応するように構想したのではないだろうか。

そして、この特別な素材で表されたふたつの祭壇は、聖母マリアと大天使ミカエルというウルバヌス 8 世個人の、二大信仰対象でもある。この背後に、聖母のモットー SVB TVVM PRAESIDIVM CON [FVGIMVS] (あなたの庇護のもとに[逃げ]込みます) と、ミカエルのモ

---

枢機卿 (Mario COMPAGNONI-MAREFOSCHI, 1714–80) によって、マチェラータのドゥオーモ (右翼廊の祭壇) に移設された。一般に、経年劣化による状態の悪化のためと考えられているが、移設の真相はわからない。

<sup>251</sup> バルベリーニ家の財産目録の中に大天使ミカエルの絵画が複数確認できるが、それは「太陽と蜜蜂が表されたフレーム」で装飾されていた。ドキュメントは以下参照。LAVIN 1975, p. 86 : 268) “s—Adi 24 detto. Un quadro grande alto plmi 12; e largo p.mi 9. Con S Michele Arcangelo, con cornice tutted orate, con ape, e sole rabescate, di mano del Cavalier Giuseppino—”(III. Inv. 1626–31); p. 99 : 2) “Un Quadro grande alto p.mi 12 largo p.mi 9. con San Michelangelo con cornice tutte dorate con Api e Soli rabescate di mano del Cav.e Giuseppino” (III. Coppiere. 1627–40); p. 106 : 268) “Un quadro grande, alto palmi dodici e largo palmi nove, con San Michael Arcangelo, con cornice tutted orate, con ape e sole rabescate, di mano del cavalier Giuseppino.”(III. Barb. Lat. 5635).

ットーTEMANE, TE VESPERE (日の出に, 日の入りに汝に) があると理解することも出来るのではないだろうか。

以上の考察から、後陣のミカエルの祭壇計画の中止を受けて、急遽実現した装飾が、この大聖堂翼廊北面の「大天使ミカエルの祭壇」だと考えることができるのである。これはまた、聖母マリアと大天使ミカエルの祭壇を対置させることで、ウルバヌス 8 世の個人的な奉獻のかたちを実現するものでもあった、と考えることができるだろう。

このように考えると、1627 年の 5 月 14 日付けの資料において初めてガイド・レーニが「聖レオの祭壇」を装飾するという計画が立ち消えとなり、その代わりに、カランドラが「大天使ミカエルの祭壇」の契約を結んだ、という状況も理解できるだろう。それは、ウルバヌス 8 世の意思だったに違いない。したがって、ガイド・レーニに「聖レオの祭壇」を任せるといった計画は、もちろんレーニの個人的な事情も考慮されうるが、ウルバヌス 8 世が「大天使ミカエルの祭壇」の制作を最優先させたために、立ち消えとなったと考えられるのである。<sup>252</sup>

こうして、後陣装飾に端を発した大天使ミカエルをめぐる装飾計画は、翼廊に設けた祭壇の完成によって、一件落着となったように見える。<sup>253</sup> しかし、この「大天使ミカエルの祭壇」が、中止とされた後陣装飾に意図されたものを完全に埋め合わせたのかというと、それは疑問だ。考察を続けなければならないだろう。

---

<sup>252</sup> とはいえ、もともとガイド・レーニが依頼されていた「聖三位一体の祭壇」は、ウルバヌス 8 世が重要視した装飾に変わりはない。結果的に、ガイド・レーニの手で完成しなかったことは、ウルバヌス 8 世を落胆させたと思われる。RICE 1997, pp. 206, 258–259 参照。ボローニャへ帰ったレーニの後を受けて、ピエトロ・ダ・コルトーナが完成させたこの「聖三位一体の祭壇」のための祭壇画（註 247 参照）については別の機会に論じる。

<sup>253</sup> 聖レオの祭壇は、ウルバヌス 8 世の治世中に顧みられることはなかった。次代の教皇イノケンティウス 10 世のもとで、アレッサンドロ・アルガルディ (Alessandro ALGARDI, 1598–1654) による浮彫大作《大教皇レオとアッティラの会談》(1646–53) が設置された。



### 3. 太陽崇拜

#### ジョットの《ナヴィチェッラ》1628–29年

ここで、「大天使ミカエルの祭壇」装飾と同時期に着手されていた装飾事業として興味深いものがある。旧大聖堂の遺品であるジョットのモザイク画《ナヴィチェッラ》を、新大聖堂内へと持ち込み、入り口の壁面へ再設置するという事業を、ウルバヌス 8 世が指示しているのである。この事業も、現在では資料でしか知ることができない、忘れ去られたもののひとつといえる。ここでは、あまり注目されることのないこの事業について、一連の考察を踏まえてみていきたい。

現在、ジョットの《ナヴィチェッラ》は、大聖堂のポルティコの内側、ちょうど大聖堂の入り口を見下ろす位置に据え付けられている。**[23]** 17 世紀の修復によって大きく変えられ、今ではジョットの筆致を確認することはできないが、《ナヴィチェッラ》は、旧大聖堂より伝わる遺品として重要視されていた。この《ナヴィチェッラ》を、17 世紀に大聖堂内へ運び入れたのが、ウルバヌス 8 世であった。

この作品の歴史を簡単に振り返りたい。1300 年頃、ジョットは《ナヴィチェッラ》を旧大聖堂のファサードの裏側、アトリウムが入り口上部の壁面に、モザイク画として制作した。旧大聖堂を描いた版画等から、アトリウムと《ナヴィチェッラ》がどのような様子だったか、当時の様子がうかがえる。<sup>254</sup> **[24]** 新大聖堂の建設に伴い、1610 年にモザイク画は元の場所から取り外された。その後、一般に公開されること無く修復・保存されていたが、1618 年以降は、ヴァチカン宮殿のエントランスの壁面へ移設され、ウルバヌス 8 世の治世までその場所に設置されていた。<sup>255</sup> ウルバヌス 8 世が即位した後は、ベルニーニによる枠組みや噴水による装飾 <sup>256</sup> **[25]** で手が掛けられていた。それが、1628 年になって、ウルバヌス 8 世の命で、大聖堂内へと移設されることになったのである。<sup>257</sup>

1628 年 3 月より準備が始められた。マデルノ、ベルニーニ、そしてカランドラらによって夏には計画が固められたことが資料からうかがえる。それによると、大聖堂の入り口の内側の壁面、その上部にあるふたつの巨大な窓の間に、《ナヴィチェッラ》を設置するというものであった。<sup>258</sup> **[26]** 移設作業は、1629 年早々に開始され、7 月には完了し、モザイク

---

<sup>254</sup> KÖHREN-JANSEN 1993, fig. 8.

<sup>255</sup> MARDER 1997, fig. 54.

<sup>256</sup> *Ibid.*, fig. 73.

<sup>257</sup> *Ibid.*, pp. 77–78. n.3 : マーダーは風雨や雪、塵から作品を守るためと考えた。

<sup>258</sup> THELEN 1967b, pp. 51–53, C38.

画はウルバヌス 8 世の紋章とともに、遙か高所に飾られたのである。<sup>259</sup>

この事業には、この伝統ある遺品の保存という目的以上の意図があったことは疑いない。例えば、レーヴィンは、ここに異教的ローマとキリスト教的ローマの交わりをみている。<sup>260</sup> その際、ジョットの《ナヴィチェッラ》が、旧大聖堂において西側を向いて、すなわち太陽が昇る東を背にして置かれていることに対する、チェーザレ・バロニオ枢機卿（1538–1607）の見解を根拠に挙げている。

ある人々の迷信的慣習を除くために。教皇聖レオが報告するように、その人たちは聖堂に入ると古い習いに従って東へ（入り口側）振り返り、そしてこれほど明るい惑星に敬意を払って頭を垂れ、この惑星に深い崇敬を表す。<sup>261</sup>

---

<sup>259</sup> ドキュメントは以下参照。POLLAK 1981, p. 159, no.406–418; 現状との比較は以下が初出。DOMBROWSKI 2003, p. 36.

<sup>260</sup> ローマ皇帝が太陽を守護神 Sol Invictus として崇め祀ったローマの太陽崇拜文化を背景として指摘する。もっとも、こうした指摘は、ジョットのナヴィチェッラ研究においてすでに指摘されていたことであった。KÖHREN-JANSEN 1993 を参照。

<sup>261</sup> KÖHREN-JANSEN 1993, p.132. “Divozione singolare del Card. Baronio alla Navicella di s. Pietro: Guardava egli un giorno la Navicella di S. PIETRO fatta con nobil megistero da Ghiotto celebre artifice, di esquisito Mosaico, posta nel mezzo del Portico, dirempetto alle porte della Basilica, & erano con esso lui li Cardinali Dietrestain, Taverna, Pamfilio, e Tarugi, uno de’quali lo pregò à dir loro, per qual cagione fosse stata da i Maggiori in quell sito più tosto, che in alto; al quale rispose; Per togliere la superstiziosa usanza d’alcuni; li quali nell’entrare del Tempio, secondo l’antico costume de’Gentili, si rivolgevano verso l’Oriente, come avvisò S. Leone Papa, e piegato il capo in onore di così luminoso Pianeta, facevano à quello profonda riverenza. Sono tant’anni continui (disse il pio, & eruditissimo Cardinale) che io seguito à visitare questa Sacra Istoria, e Pittura; nè mai tralasciai di venerarla in ginocchio, aggiundendovi questa breve orazione, Domine ut erexisti PETRVM à fluctibus, ita eripe me à peccatorum undis. Le quali parole furono ricevute con godimento da quei divoti Cardinali, e subito Pamfilio con gli altri, genuflessi recitarono la medesima Orazione con grand’edificazione de’circostanti, proseguendo poi sempre il medesimo pio costume essi, e molti altri, che visitano questa S. Basilica sino al giorno d’oggi.”（傍線は筆者が加筆した）。

「惑星」とは、太陽に他ならない。異教的な太陽信仰にもとづく皇帝のローマの慣習は、キリスト教ローマにおいても根強く残っていた。それは、ウルバヌス 8 世の時代においても同様であった。すなわち、《ナヴィチェッラ》という旧大聖堂の遺品を再び依り代とすることで、そうしたローマの異教的慣習を、「ペテロの招き」のごとく「太陽たるキリスト Sol Iustitiae」への信仰へ、改めさせようという意図があったというわけである。

《ナヴィチェッラ》の大聖堂内の導入に、このような大義名分があったことは十分考えられよう。筆者は、さらに加えて、ここには大天使ミカエルに結びつくウルバヌス 8 世独自の構想があった可能性を指摘しておきたい。それは、この移設事業には、ウルバヌス 8 世のモットー TE MANE, TE VESPERE (日の出に、日の入りに汝に) の着想が機能したのではないだろうか。大聖堂の後陣の側(日の入り側)のミカエルによる装飾計画は思い通りにはいかなかったことは、先に考察したとおりである。しかし、日出ずる大聖堂の入り口側は《ナヴィチェッラ》という遺品を用いることで、旧大聖堂の伝統に則ったかたちで装飾することが叶ったわけである。ジョットの《ナヴィチェッラ》は、その正統な由来と形象ゆえに、ウルバヌス 8 世の日の出における神への祈念のための正統な依り代となりえたのではないだろうか。<sup>262</sup> それを保証するのが、次に考察する、ウルバヌス 8 世が改訂した太陽に祈る聖歌である。

### 太陽に祈る聖歌

ここでモットー TE MANE, TE VESPERE (日の出に、日の入りに汝に) に立ちかえろう。美術史研究において、メダルやコインは、もっぱら表された人物の肖像分析のための資料、建築あるいは美術作品と比較検討する手がかりとして、時折引用される程度である。しかし、これまで見てきたことから明らかなように、ウルバヌス 8 世を理解し、あるいは教皇の装飾を読み解く上で、これらは非常に有意義な資料といえることができる。なかでも、モットー TE MANE, TE VESPERE (日の出に、日の入りに汝に) が刻まれたメダルは、とりわけ重要である。このモットーには、1626 年に初出してから教皇没年(1643 年)まで使用され続けたという事実のみならず、このモットーの由来となる聖アンブロシウスによると伝えられる聖歌を、教皇自身が書き換えたという背景があるのである。

第二ヴァチカン公会議(1962-65)に至るまで、程度の差こそあれ歴代の教皇によって典

---

<sup>262</sup> KÖHREN-JANSEN 1993, p. 29, MARDER 1997, pp. 77-78. ウルバヌス 8 世没後、教皇イノケンティウス 10 世のもとで 1648-49 年、ジョットの《ナヴィチェッラ》は壁面から下ろされ、大聖堂のエントランスの元の位置に戻され、一連の着想は無に帰されることとなった。

礼はたびたび改訂されてきた。なかでも、カトリック改革期の動向を示すものとして、教皇ピウス 5 世 (在位 1566–1572) は、典礼の改訂に着手したことで歴史に名を残している。<sup>263</sup> パウルス 3 世が開いたトリエント公会議で始まったカトリック改革は、イエズス会に代表されるような世界的な布教活動、あるいはカトリックの教義や教理の神学的強化・擁護がクローズアップされがちであるが、ミサ典書や聖務日課書、聖歌や教会暦などの改革も、非常に重要な要件であった。実際、この時期に確立された「トリエント式典礼」と呼ばれる形式は、第二ヴァチカン公会議の改革 (1962 年～) によって大幅に変更されるまで、大きな変更を加えられることなくローマ・カトリック教会の典礼の基本であり続けたからである。

なかでも、ミサ典書 *Missale Romanum* に注目するならば、ピウス 5 世の後にクレメンス 8 世、そしてウルバヌス 8 世によって意欲的に改訂され、これら三教皇の名がミサ典書の表紙に記された。さらに、ウルバヌス 8 世は、典礼や聖務日課で朗唱される聖歌に関して大幅に改訂をほどこした。このような、典礼におけるウルバヌス 8 世の姿勢は、大聖堂の装飾事業における姿勢と基本的に同じといいだろう。前教皇らが完成し得なかった装飾事業を引継いだウルバヌス 8 世は、大聖堂内の装飾においても、典礼の改訂においても、事業を完成に導くことを最大の目標としたのである。<sup>264</sup>

しかしながら、例えば聖歌についても、新旧の変更箇所の比較検討すら手つかずのままであり、ウルバヌス 8 世による改訂の全貌の把握は困難を極める。<sup>265</sup> したがって、ウルバヌス 8 世が手がけた典礼の改訂作業の全貌を分析することは望めない。ここでは、モットー分析を解明への糸口として、その一端を考察してみたい。

ウルバヌス 8 世は、1629 年に、聖務日課の改訂に着手した。カエターニ枢機卿 (Luigi CAETANI, 1595–1642) を議長に任命して、各修道会の代表者を招集し、1629 年 3 月 29 日に聖務日課書改訂を布告して、同年夏より改訂作業を開始させている。<sup>266</sup> 聖務日課全体の改訂を待たずして、聖務日課における讃歌については、改訂を布告したその年のうちにまとめられ、イエズス会より出版された。<sup>267</sup> **[27]** そして、60 回以上もの会合を重ね、1631

---

<sup>263</sup> ピウス 5 世は、トリエント公会議での決定の強化を図るために聖務日課書 *Breviarum Romanum*, 1568 年、ミサ典書 *Missale Romanum*, 1570 年に改訂した。

<sup>264</sup> HASKELL 1980, p. 34.

<sup>265</sup> WEILER 2002, LAMOTHE 2009, ANNIBALDI 2011 によって、システイーナ礼拝堂における音楽史から専門的な新知見が近年まとめられた。

<sup>266</sup> PASTOR 1938a, pp. 12–15 : 3 月 29 日布告、7 月 12 日開始。

<sup>267</sup> *Hymni Breviarii Romani Sanctiss. Domini Nostri Urbani VIII. Iussu Et Sacrae Rituum Congregationis approbatione emendati, & editi. Romae, 1629.*

年に聖務日課書 *Breviarum Romanum* の改訂は完了した。<sup>268</sup> 同様に、ミサ典書の改訂も着手され、1631年にはミサ典書改訂版 *MISSALE URBANAE* が完成した。ミサの聖歌集は、フィリッポ・ヴィターリ (Filippo VITALI) によって 1636 年に大判の冊子としてまとめられ、出版された。<sup>269</sup>

このような聖歌をめぐる経緯を考える上で、モットー TE MANE, TE VESPERE (日の出に、日の入りに汝に) は重要な意味をもっているように思われる。先に述べたように、このモットーに対しては、近年になって教皇のメダルを通じてだが、目を向けられた。<sup>270</sup> これは、「聖土曜の晩課」、そして「聖三位一体祭」の際に歌われた “*Iam sol recedit igneus* 燃ゆる太陽が去らんとも” に由来するものである。【28】

*Iam sol recedit igneus:/ Tu lux perennis Unitas.  
Nostris, beata Trinitas/ infunde lumen cordibus.  
Te mane laudum carmine/ Te deprecamur vespere:  
Digneris ut te supplices/ laudemus inter caelites.* <sup>271</sup>

燃ゆる太陽が去らんとも／不断の一性としての 光源たる汝  
祝福されし 三位一体よ／我々の心に 光線を 注ぎ賜わん  
汝に 日の出に 讃歌を歌わん／汝に 日の入りに 祈らん  
哀願者たる我々に 汝を／星辰のあいだで 讃えさせたまへ

---

<sup>268</sup> PASTOR 1938a, p. 14 : 1630 年の 9 月 20 日、12 月 18 日に教皇の作業への直接介入も記録でわかる。カエターニ枢機卿の報告では、1630 年 11 月 28 日にも教皇が作業に参加した。

<sup>269</sup> VITALI 1636; HAMMOND 1994, p. 178. このウルバヌス 8 世の聖歌集 (1636 年) は、歴代教皇の聖歌献呈形式、すなわち、A. アンティエーコによるレオ 10 世のミサ (1516 年)、C. モラレスによるパウルス 3 世のミサ (1544 年)、そしてパレストリーナによるユリウス 3 世のミサ (1572 年) に倣ったものと分析がある。

<sup>270</sup> SIMONATO 2008, pp. 254–259; CAT.10, pp. 406–409.

<sup>271</sup> HYMNI 1629, p. 27 には「聖土曜日の晩課」、p. 60 には「聖三位一体祭」として収録されている。図版には、VITALI 1636 の目次と “*Iam sol recedit igneus*” の譜面【29】を図示した。；ウルバヌス 8 世による改訂前のオリジナルの伝聖アンブロシウスによる晩課の讃歌 “*O lux beata Trinitas* ああ、祝福された三位一体の光よ” は以下: *O lux beata Trinitas/ et principalis Unitas./Iam sol recedit igneus/ infunde lumen corsibus/ Te mane laudum carmine/ Te deprecamur vespere/ Te nostra supplex Gloria/ per cuncta laudet saecula.*

注目すべき点は、ふたつある。ひとつは、この聖歌が、ウルバヌス 8 世自身が改訂したテキストにもとづくという事実である。聖歌のテキストからモットーに引用した一節は、旧来のアンブロシウスの詩をそのまま残した、いわばオリジナルの部分に相当する。この意味で、教皇自身が改訂した新しさと古の聖歌の伝統とが、モットーに集約しているといえる。

もうひとつは、この聖歌が、聖三位一体祭のミサのみならず、「聖土曜の晩課」のための聖歌でもあるということだ。晩課は教会音楽と多くの作曲家が手がけ、モンテヴェルディ (Claudio Giovanni Antonio MONTEVERDI, 1567–1643) の聖母マリアの晩課は特に有名である。晩課のテキストの重要性は、ミサ曲に次ぐものと評されているのである。

晩課 *vespere* は、主日や祭日の前晩にあたる場合は前夜祭のように盛大に行われてきた。<sup>272</sup> このような典礼に対する関心とともに注目されるのが、ウルバヌス 8 世のシスティーナ礼拝堂の扱いである。実際に聖歌が歌われたその場は、聖歌隊の構成員と従者のみに限られ、礼拝堂は、事実上秘匿化されることとなった。<sup>273</sup> こうした教皇の姿勢のもとで制作された新たな聖歌と、それに由来するモットーの関わりを考慮するならば、モットーとともにメダルに視覚イメージとして刻まれた「大天使ミカエルと祈り」のイメージは、その重要性を増すといえないだろうか。

本論冒頭に図示したメダルに再び目を向けたい。【1】そこには、跪く教皇の左上に、剣と天秤を持った大天使ミカエルが描かれている。跪く教皇、そして傍らに置かれた教皇冠、これらの意匠は、これまで考察してきたミカエルの装飾にはみられなかったイメージなのである。

## 教皇選出と神の摂理

枢機卿マッフェオ・バルベリーニが、教皇に選出されたのは 1623 年 8 月 6 日（キリストの変容の祝日）であった。だが、長期にわたった教皇選挙の影響による体調不良もあって、

---

<sup>272</sup> PASTOR 1938a, p. 6. 「ウルバヌス 8 世が、聖土曜日にコンフェッシオーネに赴いた」という記録がある。

<sup>273</sup> HAMMOND 1994, p. 165. ウルバヌス 8 世の教皇選出時より始まる。例えば、1626 年の復活祭に際して、システィーナ礼拝堂において「秘密の晩課の讃歌」が歌われたという記録がある。ANNIBALDI 2011, p. 328 参照。資料考証が必要だが、1629 年に聖歌集が公刊される以前に、ウルバヌス 8 世の手による聖歌が歌われた可能性もある。また 1629 年よりウルバヌス 8 世の聖歌隊に参加したグレゴリオ・アレグリ (Gregorio ALLEGRI, 1582–1652) による門外不出の聖歌ミゼレーレ *Misereere* をめぐるモーツアルトの逸話は周知のとおりである。

戴冠式は2ヶ月たらず延期し、9月29日に執り行われた。言うまでもなく、9月29日は大天使ミカエルの祝日であり、戴冠式はそれに合わせて挙行されたのである。<sup>274</sup>

戴冠式自体の模様を伝える版画等は、残念ながら現在までのところ発見されておらず、式の概説や教皇を称える頌詩が、複数確認されているだけである。これらの資料をみると、「大天使ミカエル」の名が頻出していることに気づく。ライスが引用した以下の作者不明の詩は、これら資料のひとつである。

至高なる教皇ウルバヌス 8 世聖下に、いかに都合よくできていることか、至福の父よ、福知者たちの首長ミカエルに捧げられたこの日に、神の摂理があなたに三重冠と領国で満たしたことは。ウルバヌスの頭はこの同じ日に聖冠で飾られるべきではなかったのか [もともと飾られるべく予定されていた]、教皇軍の首長と布告されたあなたが、ミカエルに等しい強さで教会の公敵たちを打ち負かそうとしていたこの同じ日に。それとも、我々は聖なる国に正当に認められた徴を天命によってあなたに叫ばずにはいられないだろうか。世界の中心であるこの都を、否、聖なる帝国のほとんど全体を疫病の感染から、飢餓の苦難から、戦争の悲惨さから遠ざけようとしていたこの日に。それゆえあなたが天から引き寄せた代理の力を、哀願者たる私は崇めながら、あなたの不変で安定した統治ゆえに有頂天になった全世界の今日の幸福のなかで、あなたにもっと幸福で、永遠そのものに近い年々を、私は予言し、願わん。<sup>275</sup>

---

<sup>274</sup> HAMMOND 1994, pp. 256–257, 戴冠時の頌詩などが収められた書物を挙げている。また、PASTOR 1938, pp. 421–422. 聖年の 1625 年の大天使ミカエルの祝に制作されたチャンポリ (Giovanni CIAMPOLI, 1589–1643) の頌詩を収録: *I cinque cigni nel Giorno della Coronazione di Papa Urbano VIII. 29 di Settembre. Dedicato a San Michele Arcangelo l'anno 1625.*

<sup>275</sup> RICE 1997, p. 89 : “Urbano VIII Pontifici Optimo Maximo. Quam opportune factum est, Beatissime Pater, ut hoc eodem die, qui Principi beatarum Mentium Michaeli sacer est, triplici te corona, Regnoque Divina Providentia cumulet! An non erat VRBANI caput sacra tiara decorandum eodem hoc die, quo Princeps Militantis Ecclesiae renunciatus, pari fortitudine, ac Michael, Ecclesiae perduelles profligaturus eras? An non insignia sacrae Reipublicae merito concessa tibi divinitus exclamemus hoc die, quo Urbem hanc, Orbis cor, imo universum fere sacrum Imperium, a pestis contagione, a famis aerumnis, a crudelitate bellorum, ut alter Michael, defensurus eras? Ergo quam e coelo duxisti potestatem Coeli vicariam, dum supplex adoro, in hodierna totius Orbis gestientis felicitate de tuo diuturno, pacatoque dominatu, tibi feliciores annos, ipsique aeternitati proximos auguror, voveoque.”  
[ ] 筆者が補足した。



「神の摂理」によって教皇の三重冠を授けられたことが讃えられ、天の軍勢の首長たる大天使ミカエルに等しい力をもって教会の敵を駆逐すること、そして、聖都ローマを疫病、飢饉、そして戦争から守護することが詠われている。

こうした文書資料から、以下のことがいえる。第一に、ウルバヌス 8 世の教皇選出にあたって頌詩を捧げた関係者たちにとって、教皇のミカエル信仰は周知の事実であった。すなわち、バルベリーニを、大天使ミカエルに等しい存在として重ね見ることで、ローマをあらゆる害悪から守護する役割を期待し、その統治を讃美するというレトリックが共有されていたと考えられる。そして第二に、バルベリーニの教皇選出には、「神の摂理」がはたらいており、ウルバヌス 8 世として教皇冠を戴くことは、蜜蜂における「王蜂」のごとく、神意、すなわち神の叡智によるものと理解された、ということである。その際、大天使ミカエルは、受胎告知の大天使ガブリエルのごとくに、教皇選出の告知者となったのである。

そこで、1626 年のメダルの図柄に目を戻したい。教皇の膝元には、教皇冠が表されている。教皇が祈りを捧げる図像において、教皇冠は足元に置かれるのが伝統であった。この図像の例は無数にある。ヴァチカン宮殿のアレクサンデル 6 世を描いた壁画【30】、幻視体験に連なるようなクレメンス 8 世を描いた絵画<sup>276</sup>【31】、彫像のパウルス 5 世（サンタ・マリア・マッジョーレ聖堂）【32】などがすぐに思い浮かぶ。また、大天使ミカエルも描かれた構図の例として、ピウス 5 世の『ミサ典書』*Missale Romanum* のための挿絵【33】も興味深い。ウルバヌス 8 世の場合も、基本的には同じ形式をとっているといえる。左を向いて跪き、手を合わせて祈る教皇の眼前に、兜を被り、右手に天秤を持ち、左手には剣を下向きに握ったミカエルが、雲間から出現している。<sup>277</sup>

以上述べてきた点を考え合わせるならば、ウルバヌス 8 世のメダルに刻まれた祈念の本質は、摂理による「教皇選出」にあり、神の意思を伝達する大天使ミカエルに対する、教皇の個人的な祈念が表明されている、と理解することができるだろう。<sup>278</sup> こうした戴冠式に

---

<sup>276</sup> RÖTTGEN 2002, pp. 345–346, fig. 64.

<sup>277</sup> SIMONATO 2008, p. 408, fig.10. シモナートが近著で取り上げた Nicola VERDURA なる人物の年代不詳の挿絵【34】は、メダルの着想に連なるイメージである。

<sup>278</sup> RICE 1992. ライスは、後陣の装飾計画の着想解明の過程で、戴冠の着想に注目し、ベルニーニが構想していた後陣のミカエルの浮き彫りは、戴冠が意図された可能性を示唆した。そして、1626 年当時の着想を探る上で、1640 年のメダルの図像を引用し、大天使ミカエルが教皇冠を掲げ、跪くウルバヌス 8 世の眼前に現れるイメージを、パラッツォ・バルベリーニの天井画《神の摂理》におけるローマの擬人像の教皇冠を掲げる姿と関連づけ、こうしたイメージがベルニーニの浮き彫りに計画されたのではないかと考えた。そして、《聖ペテロの司教座》のための準備素描（1660 年代）を引用した。1630 年前後の装飾に対して、後年制作されたメダルや資料を用いる手法については、筆者は後出し感を禁じえない。

認められる教皇のミカエル称揚の発想は、モットーTE MANE, TE VESPERE（日の出に、日の入りに汝に）として、教皇の生涯にわたって生き続けた。とするならば、未だ装飾として視覚的に表されていないこのイメージこそ、後陣の装飾計画において意図されたものだったのではないだろうか。そして、この着想は、後陣の計画が中止されてもなお、生き続けたのではないかと筆者は考える。

そして、それは、大聖堂北西の祭壇を「大天使ミカエルの祭壇」として祀るという措置で満たされたわけではなかった。おそらく、別の場所で生かされたのではないかと。その場所こそ、この時期に手がけられていた《バルダッキーノ》の上部構造なのではないだろうか。

#### 4. 上部構造の概要 1628–33年

##### ディスクリプション

《バルダッキーノ》のソロモンの柱に架けられた天蓋、いわゆる「上部構造」と呼ばれる部位について、ここから考察してゆく。その前に、この上部構造を観察して、基本的な事実を確認しておきたい。【35】

エンタブラチュアは鍍金された木製で、柱と同じ質感を生み出している。このエンタブラチュアは、無機質な方形の組み合わせで構成されており、生气溢れる柱身とのコントラストが際立っている。エンタブラチュアの最下層をなすアーキトレーフには、口を大きく開いた叫ぶマスクラ（人形相）、その上には海豚の文様が続く。さらにその上層のフリーズの中央では、顔が掘り込まれた「太陽」が光線を放って燦然と輝いている。フリーズ直上には、方形の幾何学的模様をなす歯飾りが彫られ、その四隅に添えられた松ぼっくりがリズム感を生み出している。

四隅の柱は建築的な形式でありながら、それらをつなぐ湾曲した木製の天蓋の四辺は、布製の儀式用の天蓋を模したかのような形式になっており、中央の2枚の縁にはケルビム（天使）の顔が、その両脇のものには3匹の蜜蜂が彫り込まれている。柱間際の縁は内側へ半分に折り返されており、布製の天蓋の質感を表そうとする意識が感じられる。この、元来大理石製であった「ソロモンの柱」というモニュメントと、儀式の際に一時的に用いられる布製の装飾という異質なものを融合させた比類ない形式は、《バルダッキーノ》の真髄とっていいだろう。柱のコーニスは、そのまま天蓋の湾曲した四辺へと続いてゆく。そこは金色に彩られた月桂樹の文様が、柱と天蓋の一体感を高めている。そして、この文様のなかにも、蜜蜂は刻まれている。それは、《蜜蜂図》に表された側面の姿で、月桂樹の文様に溶け込むように表されている。

天蓋を下から見上げた天板の部分はどうであろうか。【36】漆黒の黄金の外観とは対照的に、天蓋が木製であることを思い出させるような赤褐色の色味に調整されている。中央には、黄金に彩られた楕円盤があり、その中央に聖霊の鳩が、お腹側を下に翼を広げたかたちで描かれている。四方に光線を放つ様は、黄金に塗られた直線で表されている。楕円の外側は、植物文様が施され、ところどころに蜜蜂が正面観で表されている。そして、裏側の四隅には文様のように表された天使の意匠が二人ずつみえる。全部で4組の天使が、翼と手を広げ、中央の楕円のなかの精霊の白鳩を囲むように表されている。縁の裏側には、表のケルビムの代わりに、教皇冠が表されている。

四隅の柱をつなぐ天蓋の四辺の上には、有翼のプットが二人一組で置かれている。正面（東側）と後陣側（西側）には、聖ペテロのアトリビュートである「鍵と教皇冠」を掲げるプットたちが置かれた。また、向かって左右（南北）の辺には、聖パウロの「剣と書物」を持つプットが置かれている。四隅の柱の上には、ブロンズ製の天使が立っている。あたかも

舞い降りてきたかのように、あるいは舞い上がるかのように、衣がたなびき、翼を広げ、それぞれに下方に視線を向けている。そして、天蓋の四方から中央へと集まる S 字型のリブへとつながる「花綱」を手に行っている。<sup>279</sup> 【37】

この S 字型のリブは木製で、通常の交差リブとは異なり、反り立つような形態で合わさっている。それはイルカが尻尾を高々と上げているようにも見える。本作品を視覚的に印象付ける、とりわけユニークな部位といえよう。<sup>280</sup> リブの表面はブロンズでコーティングされており、側面には月桂樹の紋様が表されている。リブの上面には「棕櫚の葉」が、リブの S 字のラインにちょうど沿うようなかたちで構成されている。リブの先には、天蓋のかたちを縮小したような土台が乗り、その上にさらに渦巻き状の装飾が付され、頂部に至る。その頂部には、球体と十字架が置かれており、球体の下には、巨大な黄金の蜜蜂が四方に並んでいる。【38】

### 先行研究と問題提起

《バルダッキーノ》は当初、現在のかたちとは異なる構想に基づいて制作が進められていた。1626年のメダルがその構想を伝えている。【39】それによれば、四人の天使が支え持つ天蓋の上に、独立した交差するアーチ状の構造を設け、その頂部に、死に勝利した復活のキリストの彫像を立たせる、というものだったことがわかる。いかに基本的な構造を旧大聖堂の装飾に倣っているとはいえ、こうした趣向は、彫刻を用いて作品の意味内容を物語るベルニーニらしい構想だといえるだろう。<sup>281</sup> 【40】

しかし、この構想案は、1626年以降のいずれかの時期に放棄された。このような決定がいつなされたのかは分かっておらず、《バルダッキーノ》に関する未解決の問題として、研究者によって様々に考察されてきた。1626年のメダルが伝える構想から、現在の《バルダッキーノ》に至るまでの構想の変遷が、数点の準備デッサンの分析や、現在の形態との違い

---

<sup>279</sup> KAUFFMANN 1970, p. 94. この天蓋上の天使たちは、サンタ・マリア・マッジョーレ聖堂のパオリーナ礼拝堂の主祭壇上にみられる二人の天使を模していると指摘した。

<sup>280</sup> PORTOGHESI 1967. イルカ状の S 字型はトスカーナに典型的な建築意匠とも言われる。

<sup>281</sup> POLLAK 1981, pp. 350–352, no.1146. 1628年2月14日付けで、ベルニーニが上部構造の制作責任者として契約を交わしている。祭壇上に「キリストの昇天」を示す意味で、サン・ジョヴァンニ・イン・ラテラーノ大聖堂左翼廊に設けられたモニュメンタルな教皇クレメンス 8 世の祭壇上のイメージ（カヴァリエール・ダルピーノの壁画）が、その着想源として想定される。

が比較されるなどして、議論されてきたのである。<sup>282</sup>

当初の計画が変更された理由として、もっぱら議論されてきたのは、構造上の問題である。その考察には、カタファルコ *Catafalco* の図案<sup>283</sup>【41】といった、実際にベルニーニが手がけた一時的な *effimero* 装飾、あるいは、大聖堂主任建築家の前任者であるカルロ・マデルノによって立てられていた主祭壇装飾プランなどが取り上げられ、比較されるのが常であった。こうした考察の背後には、《バルダッキーノ》を恒常的なモニュメントとして実現するためには、建築や諸技術に関する高度に専門的な知識が必要だった、という見方がある。こうした観点から、後にバロックの建築家として才能を開花させるボッロミーニ (*Francesco BORROMINI, 1599–1667*) の存在が認められてきた。中央交差部の装飾計画に「石工」として参画していた彼は、マデルノの甥であり、実質的な建築技師だったからである。とりわけ、1629年のマデルノの没後に、ボッロミーニは、建築の実際的な知識に乏しいベルニーニを直接補佐することとなったため、《バルダッキーノ》の上部構造には、ボッロミーニの技術の痕跡を見出すことができると指摘されている。<sup>284</sup> 構造的にみるならば、初期構想にあった「天蓋が、リブから吊り下げられている構造」から、現在の「リブが、柱のコーニスと一体化した天蓋に支えられている構造」への根本的な変更が認められ、その解決策は、ボッロミーニに帰される可能性が高いと考えられているのである。<sup>285</sup>

---

<sup>282</sup> ベルニーニによる上部構造の習作（アルベルティーナ美術館所蔵の2点）と、上部構造のためのペン画（ヴァチカン図書館蔵1点）、一方、ボッロミーニによる柱身と上部構造のためのチョーク画（ウィンザー城王立図書館蔵3点）、身廊からの眺望を捉えたデッサン（アルベルティーナ美術館蔵3点）が、直接関係する資料として引用されてきた。

<sup>283</sup> *Exh. cat., Effigies & Ecstasies...*, 1998, pp. 164–167. ウィンザー城王立図書館蔵のベルニーニ設計のカルロ・バルベリーニのためのカタファルコの習作は、とりわけ多く言及されてきた。これは1630年8月の葬礼のための装飾であり、上部構造の制作時期に重なる。湾曲した6本のリブによって構成される構造は、初期構想にあった交差リブによるアーチ構造に通じる。また、リブの交差部分にウルバヌス8世の紋章が取り付けられており、これは《バルダッキーノ》の準備デッサンと一致している。頂部では、初期構想にみられた勝利のキリスト像のポーズで、死のアナロジーとしての「骸骨像」が立っている。

<sup>284</sup> ボッロミーニの関与に関する議論は以下参照。LAVIN 2009c.

<sup>285</sup> KIRWIN 1997, pp. 148–187. キルウィンは、1629年のメダル（メダルに関しては以下参照：SIMONATO 2008, pp. 273–276: CAT.17, pp. 418–419）が、天蓋の位置を柱のコーニスに接続される形態へと移行した時期の証拠と考え、着想の変更が1629前後と想定した。しかし、1629年のメダルは年代推定のための有効な資料とならないと筆者は考える。メダルの制作はしばしば先行する鋳型を利用することがある。その意味で教皇エウゲニウス4世のメダル（*Girolamo*

このような一連の先行研究は、構造上の問題を中心とする考察であり、現在のかたちがいかにして生み出されたのか、という変遷の解明を主としていた。この問題に関して、筆者は、もう一步踏み込む余地があるのではないかと考える。つまり、解明すべき核心は、《バルダッキーノ》のかたちを実現する技術や問題に対する対処法ではなく、その目的にある。すなわちウルバヌス 8 世が何を求め、ベルニーニがどのようにかたちにしたのか、そうした着想そのものにあると、筆者は考えているからである。

改めて先行研究において、上部の形態が如何に理解されてきたか見てみたい。1626 年のメダルに刻まれた「昇天するキリスト」に対しては、教皇の主祭壇のイメージにふさわしい「聖餐の秘蹟」を、ナラティヴに視覚化したかたち、と理解されている。一方、現在の形態にみられる頂部の「球体と十字架」については、カトリック改革における教会の勝利の象徴と理解され、ウルバヌス 8 世の称揚、すなわち教皇による「世俗と教会世界の統治」を象徴すると解釈されている。<sup>286</sup> しかしながら、こうした理解は、客観的で分かりやすいものだが、著しく表面的な見方といえないだろうか。「制作側の狙いに沿った真つ当な見方」と言い換えてもよいかもしい。おそらく、ウルバヌス 8 世が上部構造に求めた着想は、こうした読みのより深くにあると思われる。

そこでその意義を理解するためには、《バルダッキーノ》のみを考察する視点から離れる必要がある、と筆者は考える。

すでに見たとおり、サン・ピエトロ大聖堂の装飾事業において、1626 年以降に様々な計画が中止され、変更されてきた。第 2 章で考察した聖歌隊礼拝堂では、大聖堂評議会の意向を受けた計画は、たびたび計画変更を余儀なくされた。また、本章でみてきたように、新聖具室（現在の秘蹟礼拝堂）の聖三位一体の祭壇、そして後陣装飾計画、北西の大天使ミカエル祭壇の設置と関係するレイアウトに至るまで、大聖堂のさまざまな装飾計画は全体として一定の方向を持たないままに、計画の変更を重ねて流動的に進められたというのが実情であった。その主たる原因と考えられるのが、教皇ウルバヌス 8 世の直接の介入であった。現存する資料をみると、このような状況は 1633 年頃、すなわち、《バルダッキーノ》が完成する頃まで続くことがわかる。**資料1参照**

だがこのことは、もうひとつの重要な事実を浮かび上がらせる。つまり、《バルダッキー

---

PALADINO 作、1446 年「トレンティーノのニコラウスの列聖」の場面）は、見逃せない。なぜなら、1629 年ウルバヌス 8 世のメダルの構図に、完全に一致するからである。指摘されたことは無いが、少なくともエウゲニウスのメダルに用いた鋳型が、1629 年のメダルの鋳型の原型として用いられた可能性が生じうることとなる。この意味で、天蓋のかたちの変遷を議論する資料として 1629 年のメダルは適さない、と筆者は考える。

<sup>286</sup> MARDER 1998, p. 38. 天蓋全体を、四方の柱の天使たちが花綱で支えるような、いわば「王冠」と捉え、殉教者の勝利の冠とみなす解釈を提示している。; SPAGNOLO 2006, p. 48.

ノ》に関する 1626 年のメダルから、1633 年のメダルまでの間、まさに上部構造の形態の変遷に関わる時期は、大聖堂内の装飾計画が錯綜した時期と一致するのである。それゆえに、《バルダッキーノ》における上部構造の構想の変更と決定といった問題もまた、サン・ピエトロ大聖堂の装飾プラン全体のなかで考察されなければならない、と筆者は考えるのである。



## 5. 聖三位一体と戴冠のヴィジョン 教皇冠を授けるプット

第1章の最後で、筆者は、《バルダッキーノ》を眺める水平方向の視点について論じた。頂の蜜蜂に着目して、神の叡智にあずかる蜜蜂の、「蜜蜂としての教会」という伝統的な隠喩が意図されている、という解釈の可能性を提示したわけである。さらに、ここでは、この水平方向の視点とは別の視点を取り上げたいと思う。それは、《バルダッキーノ》を地下から仰ぎ見た視点、絵画でいう「仰視法」 *sotto in su* による見方である。**【42】**この視点から見ると、実現しなかった初期構想と完成形とを隔てる上部構造の違いが顕著となる。しかし、このような観点からの考察がなされたことはなかった。すでに述べたように、先行研究は、天蓋の上部構造の見た目のみを問題にしてきたからである。

《バルダッキーノ》を仰ぎ見ると、上部構造がもつ、もうひとつの特徴的な細部に気づく。それは、上部構造の正面（東面）に置かれた一組のプットである。これは、《バルダッキーノ》下にある聖ペテロの墓に対応する意匠であり、教皇冠の意匠でもって初代教皇たる聖ペテロを暗示するものと、一般に考えられている。しかし、ここには、ペテロを暗示する以上の意味が込められている可能性があるのではないだろうか。

プットたちは、下から見上げる視線に合わせるかのように、一人は足をぶら下げて縁に座り、もう一人は天蓋の縁からあたかも浮遊するかのように身を乗り出している。**【43】**右側のプットは、ペテロの持物である鍵を持ち、左側のプットは、教皇冠を頭上に掲げている。この教皇冠をもつプットは、真正面からでは、その顔が見ることができない。教皇冠から垂れ下がるリボンが顔にかかっているためである。しかし、天蓋を下から見上げるならば、プットの表情が決しておざなりにされているわけではないことがわかる。つまり、このプットは、頂部に置かれた蜜蜂のような水平方向からの視点が設定されてはおらず、何らかの意図をもって、下からの視線を意識するように、天蓋の縁からはみ出すように設置されているのである。<sup>287</sup>

ここで、1633年の記念メダルに注目してみたい。**【44】**1633年のメダルに表された教皇のプロフィルの、肩の法衣の細部にこれまで描かれなかったイメージが表された。法衣には、教皇冠を掲げて教皇の方を見る、横向きの大天使ミカエルが表わされているのである。1626年のメダル**【1】**では、大天使ミカエルの前に膝まずき祈る教皇のもとに教皇冠は置かれて

---

<sup>287</sup> 上部構造に関する議論の際にひかれるベルニーニやボッロミーニのデッサンには、プットの着想は一切確認できない。

いたが、ここで、ミカエルが「教皇冠を捧げ持つ」役目を与えられているのだ。<sup>288</sup> これは、神の摂理のもとで、その御使いたる大天使ミカエルの手で教皇の三重冠を賜るイメージに他ならない。そして、このメダルの裏側には、《バルダッキーノ》の完成形が表されているのである。つまり、《バルダッキーノ》完成を記念した1633年のメダルでは、ウルバヌス8世の戴冠の意義が、《バルダッキーノ》に結び付けられているのである。

とするならば、プットたちによる戴冠の意匠は、ウルバヌス8世自身の戴冠に関連している可能性は高い。《バルダッキーノ》の上部構造の完成には、ウルバヌス8世が後陣計画で表現しようと望んでいた、戴冠の意義、そして教皇のミカエル信仰の着想が、本質的な役割を果たしたのではないだろうか。

### 聖なるイリュージョン

《バルダッキーノ》のさらに上、サン・ピエトロ大聖堂のクーポラの装飾が、《バルダッキーノ》に関する議論に取り上げられることはほとんどないと言っていいだろう。<sup>289</sup> **[45]** しかし、それが《バルダッキーノ》全体の意味を考える上で、ひとつの重要な要素となると、筆者は考える。クーポラの頂点へと向かう垂直軸を意識するならば、上部構造の天蓋裏につくられた「聖霊の鳩」の意匠が、クーポラの装飾に連動しているように見えるからだ。

これまで、しばしばベルニーニ研究者は、クーポラを見上げる角度の違いはあるが、《バルダッキーノ》を下から仰ぎ見て撮影した写真を掲載してきた。そして、交差部空間との壮大な調和に言及し、天蓋の下側に描かれた「精霊の鳩」がクーポラの「父なる神」と「キリ

---

<sup>288</sup> **資料1**参照。ふたつのメダルは、ともに「聖ペテロと聖パウロの祝日」(6月29日)を記念して鑄造された。バルダッキーノのメダルについては以下参照。SIMONATO 2008, : pp. 262–266, CAT.13, pp. 411–413.

<sup>289</sup> RÖTTGEN 2002, pp. 353–364. サン・ピエトロ大聖堂のクーポラは、クレメンス8世(在位1592–1605)の命で、カヴァリエール・ダルピーノの下絵にもとづき、モザイクによって1603年に制作が開始された。その後、およそ10年もの歳月を費やしてパウルス5世(在位1605–1621)の治世の1612年になってようやく完成した。クーポラのランタン部には父なる神が表され、そこから湾曲する壁面全周は16の区画に大きく分割されている。下から見上げると、正面にはキリストが、その左側に聖母マリア、右側に洗礼者ヨハネが表された。そして、聖パウロ、聖ペテロを筆頭に十二使徒が表されている。

スト」と、聖三位一体の関係をなしていることをあること指摘してきた。<sup>290</sup>

しかしながら、こうした写真を掲載した著者たち（主としてレーヴィン）が見過ごしてきたことがある。それは、上部構造の「特殊な形態」の意義である。唯一キルウィンが、天蓋の湾曲したラインは、クーポラの円弧に沿って綿密に考えられて引かれたものであり、はるか上に位置するクーポラが完全な形で見えるようにしたものだ、と指摘した。そして、こうした発想には、ウルバヌス 8 世の制作への直接的な関与があったと考えた。すなわち、教皇だけが許された祈りの場所であるコンフェッシオーネから、クーポラを見上げた眺望が、《バルダッキーノ》がその機能を最大限に発揮する視点だと分析したのである。<sup>291</sup> この観点は、その後研究書で参照されることは無いが、筆者は《バルダッキーノ》の核心に迫る重要な指摘だと思っている。ここで、見上げた情景において、上部構造の天蓋の前面の「縁」の部分が、クーポラの円弧に対応しているか否かは、重要な意味を持つと考えられる。<sup>292</sup>

#### 【41】

《バルダッキーノ》の下に開けられたコンフェッシオーネ【46】は、聖ペテロの墓の前に位置する最も神聖な祈りの場であり、通常、教皇と一部の高位聖職者のみが立ち入ることを許された聖域であった。一般の参拝者は、コンフェッシオーネの周囲の手すりを取り巻くかたちでしか、《バルダッキーノ》には近づくことが出来ない。【47】上部構造は、コンフェッシオーネからの眺望という定められた視点から見たとき、つまり教皇だけが立ち入ることが出来る場から見上げたときのみ、聖三位一体のヴィジョンが垂直軸上に見渡せるように調整された可能性が高いのである。天蓋の裏側につくられた楕円を背景とした「聖霊の鳩」

【34】は、あたかもサラ・クレメンティーナの天井画【48】を模したかのようになり、8人の手をつなぐ天使が輪をつくり、聖霊の鳩を囲んだ形につくられている。しかし、どんなに好意的に見ても、天蓋裏の木製の天使と、クーポラのモザイク画の間には実際的な素材の乖離がある以上、天井画と同等の視覚的効果を生み出すことは厳しいと言わざるをえない。だが、天井画を見上げるように、《バルダッキーノ》を見るならば、大聖堂の中央交差部の空間全体が、三次元的なイリュージョンの世界へと変貌するよう感じられる。サン・ピエトロ大

---

<sup>290</sup> LAVIN 2012; LAVIN 2007a; LAVIN 1980, p. 19; LAVIN 1968, p. 18 参照。レーヴィンは、《バルダッキーノ》について考察する際、空間における聖三位一体の着想は指摘するが、地下より見る位置と天蓋の形との関係性については関心を向けていない。

<sup>291</sup> KIRWIN 1997, pp. 182–183.

<sup>292</sup> 一般の立ち入りが許されない場ということもあり、コンフェッシオーネからクーポラの形が完全な形で見えるように《バルダッキーノ》の縁をクーポラに合致させた写真は、古い絵葉書や洋雑誌を除けば、現状では三例しか確認できない。KIRWIN 1997, fig. 134; 南里 2000, 42 頁; そして、図【42】の出典となる『パチカンの素顔』, 10 頁。

聖堂のクーポラと、天蓋が、「聖三位一体」のヴィジョンを生み出すからである。<sup>293</sup> 【49】

この点で、先に言及したヴァチカン宮殿のサラ・クレメンティーナの天井画《聖クレメンスの栄光》(1596-1604) 【48】は、重要な示唆を与えてくれるように思われる。盛期バロックの天井画の嚆矢となったアルベルティ兄弟 (Cherubino ALBERTI, 1553-1615 & Giovanni ALBERTI, 1558-1601) によるこの天井画は、1600年の聖年を祝う教皇クレメンス8世のモニュメントであるとともに、同名の聖人に重ねみることで、教皇の栄光とその勝利を称揚する意義をもった大天井画である。<sup>294</sup> 画面は、いわゆる仰視法を駆使したクアドゥラトゥーラの形式で描かれている。中央には、無数の天使たちが手をつなぎ、輪を構成している。その輪の中、霞む光の彼方に、父なる神とキリストが向かい合って座し、聖霊の鳩を輪の中心へと遣わす、いわゆる「聖三位一体」の意匠が描かれている。そして聖霊の鳩を、両脇から天使たちが支持している。そのような情景を見上げる聖クレメンスは、天使たちに運ばれ、昇天してゆく。全体を占める白の色彩は、実際の天井を光溢れる無限の天へと変換させている。また、建築的な枠組みを感じさせない周辺のイリュージョニスティックな描写は、イメージにおける天への上昇感をよりいっそう際立たせている。

そのなかでも注目したいのは、教皇冠の意匠だ。画面手前、すなわち上部には、2人のプットが教皇冠とアルドブランディーニ家の星を持ち、宙を舞っている。彼らの輪郭から直線的に伸びる影の描写によって、あたかも頭上に舞い降りるかのように見える。このようなイメージを十全なかたちで見るとするには、観者が、特定の位置に立つことが求められる。サラ・クレメンティーナの場合、この間の入口から天井画を見上げる位置に立つと、まさに頭上に教皇冠を持ったプットたちが舞い降りるように表されている。しかし、視点をずらすと、冠を掲げるプットたちは、歪んでしまう。このような天井画を見る視点の設定は、《バルダッキーノ》における、コンフェッショナーネからの視点に重なるといっていいたいだろう。

また、色彩の問題も重要な要素となる。もちろん、地下からクーポラの頂点に至る広大な空間全体を捉えることと、一面的な天井画を見ることが、同等のイメージを提供しようと考えるのは正直難しい。観者の主観的要素のみならず、たとえば空間の照度の変化という環境

---

<sup>293</sup> ヴェロネーゼ (Paolo VERONESE, 1528-1588) の《ヴェネツィアの勝利》 【50】は教会外の世俗の装飾として、興味深い類似を示している。画中の欄干で上下に分けられた情景、ねじれたソロモンの柱が立ち上がり、その柱の上に彫像が置かれた様、そして柱を背景に中央で繰り広げられる戴冠の場面など、両者に共通する要素は多い。版画等によってこの作品が《バルダッキーノ》の下からの眺望について影響を与えたかどうかは定かではないが、栄光を称えるイメージの重要な先例であることは確かである。

<sup>294</sup> SCOTT 1991, p. 126. パラッツォ・バルベリーニの《神の摂理》の間は、それに倣って同規模に表されたという。空間的「規模」の模倣の観点から、イメージの結びつきがあったことが分かる。

的要素も大いに影響するからだ。だが、ヴィジョンを見ようとする者が積極的に「想像力」を駆使することで、この問題は解決される。ここに、イグナティウス・デ・ロヨラの『靈操』に代表されるように、17世紀当時のイエズス会やオラトリオ会が求めた瞑想に基づく祈りとの関連も指摘できるだろう。また、ここでは、誰もが記憶に留めているラファエッロの「署名の間」の壁画が、その瞑想を助けたかもしれない。**[51]** 実際、《バルダッキーノ》が荘厳する主祭壇とクーポラを結びつけた眺めは、ラファエッロの壁画のイメージに、みごとに重なるように思われるからだ。ラファエッロの《聖体の論議》に描かれたイメージは、コンフェッシオーネにおける瞑想のための形象を提供する靈感源となったのではないだろうか。<sup>295</sup>

そして、おそらく、ここにはウルバヌス 8 世が聖三位一体祭と聖土曜日の晩課ための聖歌を改定した事実さえも結びつくだろう。モットーの由来である聖歌 “Iam sol recedit igneus 燃ゆる太陽が去らんとも” は、クーポラの窓から夕べの光が射す《バルダッキーノ》のもとでの、聖三位一体と戴冠のイリュージョンに包まれたウルバヌス 8 世の祈り、そのものなのではないだろうか。<sup>296</sup>

---

<sup>295</sup> 新大聖堂のプランをラテン十字形にパウルス 5 世が決定する際、バルベリーニは最後まで反対し、ミケランジェロのギリシア十字形のプランに固執していたことは有名な事実として伝えられている。PASTOR 1938b, pp. 387–388, HASKELL 1980, pp. 26–27, p. 34, MAGNUSON 1982, p.127, RICE 1997, pp. 34–35. こうした経緯からも、ベルニーニによる《バルダッキーノ》の完成とコンフェッシオーネからの眺望の実現は、ミケランジェロのプランによる空間を駆使した点で、ウルバヌス 8 世にとって意味を成した可能性は高い。《ピエタ》へのこだわりも同様であるが、ミケランジェロ Michele-Angelo の名が、「大天使ミカエル」に重なる事実も、この詩人教皇の着想を追う上で、無視できないだろう。

<sup>296</sup> 彫刻家カノーヴァ (Antonio CANOVA, 1757–1822) の晩年の作品で教皇ピウス 6 世 (在位 1775–1799) の祈りの彫像がある。**[52]** 現在はグロッタに置かれているこの祈る教皇の彫像は、当初、《バルダッキーノ》の下のコンフェッシオーネに置かれていた。教皇の祈り、そして《バルダッキーノ》のもとでの瞑想が意図された、他に例を見ない彫刻作品といえる。台座の銘は ORATE PRO EO (彼のために祈りましょう) は、Ordo Commendationis Animae 臨終の祈りの式次第の一節である。

## 結論

第3章では、教皇が意図した後陣の装飾が計画段階で中止されるなど、ウルバヌス8世時代のサン・ピエトロ大聖堂のいくつかの装飾事業が計画の中止や変更という紆余曲折をたどったことを確認し、その経緯や理由について考察した。そうしたなかで、大天使ミカエルにまつわる装飾が担った意味、ジョットの《ナヴィチェッラ》の大聖堂内移設の意義、そして《バルダッキーノ》の上部構造における初期構想から現在のかたちへの変更の意義について、私見を述べてきた。これらの長く複雑なプロセスにおいて、一貫して重要な役割を果たしたのが、ウルバヌス8世のミカエル信仰であり、古代ローマにも結びつく太陽崇拝があったのではないかと、という観点である。そのなかにおいて、ウルバヌス8世が改訂した聖歌に由来するモットーTE MANE, TE VESPERE（日の出に、日の入りに汝に）は、一連の装飾事業の着想として、根源的な役割をなしたと考えられる。

サン・ピエトロ大聖堂におけるウルバヌス8世の装飾事業のなかでも、《バルダッキーノ》が最も重要であり、その要となるものであったことは疑いない。そして、その《バルダッキーノ》を最終的に意味づけたのは、上部構造の構想だった。それは、後陣装飾に端を発し、紆余曲折したウルバヌス8世の着想の終着点なのである。そこにおいて、ウルバヌス8世は、蜜蜂がそうであるように、「神の摂理」によって聖三位一体のヴィジョンのなかで教皇冠を授けられるという、みずからの教皇選出というイメージを実現しようとしたのである。

## おわりに

### — 今後の課題

ウルバヌス 8 世をめぐる装飾事業を再考するために、蜜蜂モチーフに注目して論じてきた。蜜蜂のかたちをはじめとして、その純潔の聖性、そして古くより人とともに生きてきた社会性昆虫として蜜蜂がもつ生来の性質のなかに神の摂理を見た伝統的なアイデアは、ウルバヌス 8 世が関わった装飾事業の中に、確かに見出すことが出来るのである。

しかし、現代の我々がその着想を読み解き、その意味内容にたどり着くことは、今や困難となってしまった。しかしながら、17 世紀当時の教皇宮廷に集った知識人の認識をたどるならば、当時の装飾事業が、いかにウルバヌス 8 世個人の意向を、時に独善的で問題を起こした末の解決策を、反映したものであったことが理解することができるように思われる。

第 2 章で考察した聖母と蜜蜂、伝統のソロモンの柱と新たな《バルダッキーノ》の柱、ローマにおける月桂樹と《バルダッキーノ》、皇帝のローマと教皇のローマ、そして教皇が詠んだ太陽と蜜蜂。第 3 章では、太陽と大天使ミカエル、大天使ミカエルとバルベリーニ族、…これらはウルバヌス 8 世の個人モットー ALIVSQUE ET IDEM (別者ながら同じもの) の精神で、詩的に言い換えられ、無限に重ねられていった。おそらく、ウルバヌス 8 世の紋章である 3 匹の蜜蜂もまた、「別者ながら同じもの」の最高位の象徴たる「聖三位一体」へ、重ねられたのだと筆者は考えている。

そして、こうした着想を全面に引き受けた蜜蜂のかたちには、ガリレオを筆頭とした当時の新科学の胎動があった。それは教皇の美術の中に受容され、ベルニーニら「バルベリーニの美術家たち」の手で、ローマのモニュメントに、確かに刻まれているのである。

本論では、ベルニーニの関わったサン・ピエトロ大聖堂の装飾事業を中心に論じた。しかし、ウルバヌス 8 世とバルベリーニ家のパトロネージのもとで、サン・ピエトロ大聖堂やパラッツォ・バルベリーニで装飾事業にたずさわったのは、ベルニーニだけではない。ベルニーニに次いで重要な役割を果たしたのは、ピエトロ・ダ・コルトーナであった。画家がたずさわった第 2 章で考察した「ピエタの祭壇」と対になる「聖三位一体の祭壇」の装飾や、パラッツォ・バルベリーニにおける名高い天井画《神の摂理》などについては、論の一貫性を考慮し、本論では取り上げないこととした。また、そのほかのバルベリーニ家のための美術装飾も、多くの点で本論のテーマに密接に関連するものである。もちろん、蜜蜂の造形に関しては、ボッロミーニの関与の観点からも課題は少なくない。これらについての研究は、今後の課題とし、本論を締めくくりたい。



## 付録

### 失われた「ピエタの祭壇」の再構成

かつて「ピエタの祭壇」を構成したヴーエの祭壇画は、現在失われた。幸い、画家による数点の準備下絵 *bozzetti*、画家本人の手紙、そして 17 世紀から 18 世紀初頭の礼拝堂を描写した版画や、ローマの聖堂案内書の記述が確認することができる。それらを用いて、祭壇のイメージの再構築を試みるのが可能だ。しかし、それらは祭壇の全体像を解明するには極めて断片的で、文字資料においては食い違いが散見される。真相を究明するには、より精緻な資料考証が必要だが、17 世紀当時の姿の再現を試みたい。

### 資料考察

まず、現存する準備下絵に目を向けよう。下絵は 4 点確認されている。なかでも、祭壇画の画面の上半分とみられる油彩画 **【1】**<sup>297</sup> は、内容が最も具体的に示されている意味で重要である。

画面中央の中空には聖十字架が描かれ、その上方を 3 人のプットが、聖顔布、聖釘、冠を持ち、舞っている。それらは下から仰ぎ見る視点で描かれている。<sup>298</sup> 画面下層の天使たちは両側に 3 人ずつ、左側には柱、右側には梯子・聖槍・海綿といった受難具をたずさえて舞っている。<sup>299</sup> 一方、画面上部には、下界を臨む父なる神が描かれている。衣をはためかせて迎え入れるかのように両腕を大きく開いたその姿勢から、何かを受け取ろうとする表現

---

<sup>297</sup> Exh. cat., *Giovanni Lanfranco: Un pittore barocco tra Parma, Roma e Napoli*, Parma, Roma and Napoli: Electa, 2001-2002, pp. 348-349, C12 初めてカラー図版を掲載した本図録において、この下絵は「聖十字架礼賛 Adorazione della Croce」と題された。; RICE 1997, fig. 113. (英国個人蔵, 油彩, 55.8×63.5cm) .

<sup>298</sup> SCHLEIER 1972, figs. 43-44, 及び RICE 1997, figs. 114-115 (個人蔵, 油彩, 各 405×61.3cm) 画面上層の天使群は、上記ロンドンの 2 作品に描かれたイメージと同等と考えられている。左側に描かれた天使が指差す方向には、明らかに有翼の天使ではない「法悦状態にある人物」が確認できるが、詳細は同定はなされていない。

<sup>299</sup> SCHLEIER 1967, p. 272, fig. 15; CRELLY 1962, pp. 246-248, fig. 23 (ブザンソン美術館蔵, 油彩, 133.5×78.5cm) 画面下層の天使群は、上記ブザンソン美術館蔵の下絵《梯子、柱、槍、海綿を運ぶ天使》の描写に酷似している。

であることがうかがえる。先にも述べたように、全体として、クーポラやヴォールトなどに描かれるフレスコ画でしばしば試みられた、下から仰ぎ見る視点が意識されたイメージで構成されている。

このような視覚資料に対応するものとして、1627年の画家ヴーエ自身が教皇、および枢機卿へ書いた書簡（祭壇画の給与支払いを求めた嘆願書）が残っている。

…キリストの犠牲を表している。父なる神が、聖母マリアより捧げられし、御子キリストを受け取る様を、キリストの受難の神秘と、聖フランチェスコとパドヴァの聖アントニウスとともに表している…<sup>300</sup>

---

<sup>300</sup> RICE1997, pp. 219–220. 以下手紙本文: “Beatissimo Padre. Simone Vouet Pittore francese deve fra pochi giorni passare in Franciam per servire alla Maestà de Re Cristianissimo dal quale è stato chiamato. Ha perciò più volte fatto istanza d’esser sodisfatto della tavola da lui depinta nel Coro nuovo, che rappresenta il sacrificio, quale Dio Padre riceve di Cristo suo figlio, offertogli della Beatissima Vergine, con i misterij della Passione, et con S. Francesco et S. Antonio di Padova; nondimento è stato sempre mandato da uno ad un altro, intanto che l’oratore non sa più a chi far ricorso. Supplica però Vostra Beatitudine d’ordine opp. no intorno a ciò, et resti servita di comandare, che all’oratore sia pagata la tavola nel modo appunto, che ordinò la felice memoria di Papa Gregorio XV, che fosse pagata al Guercino di quella, he egli fece in S. Pietro, et massime che esso Simone nell’opera sua ha fatto spesa, et fatica maggiore per le seguenti ragioni.

Prima perche da principio gli fu commesso che dovesse nella tavola rappresentare l’Ombra si S. Pietro, per la quale haveva con molto studio fatto tutti I desegni, et cartoni necessarij, et dopo gli fu ordinate, che vi esprmesse nuovo pensiero, cioè il sopradetto sacrificio.

Secondo perche gli è bisognato lavorare nel muro, et luogo proprio, nel rigor del verno, con grandissimo disagio, et incommode, il che non è intervenuto al Guercino, il quale ha lavorato in tela, a casa sua, et con tutte le sue commodità.

~~Terzo perche gli è convenuto far due volte li sopradetti Santi, prima in habito di zoccolanti conforme, che a lui era stato commesso dal Capitolo di quella Vaticana, et poi da Capuccini, nel modo, che si veggono al presente.~~

Quarto perche ad altri è stato dato l’azzurro, et a lui no, et

Quinto perche ha dato due volte l’imprimitura ad un altra tavola incontro alla sopradetta del Coro nuovo à sue spese.”（傍線・波線は筆者が加筆した）。

この記述によると、画面の主題は「キリストの犠牲」、すなわち、「主の受難による贖い」だと考えられる。おそらく画面下半分は、フランチェスコとアントニウスという二人の聖人が、その神秘の光景を見上げる構図だったと想像される。そして、画面上部へ描かれた父なる神へ捧げられるキリストの肉体があった。しかし、それは画中に描かれたものなのかは、記述によって確定することはできない。下絵には描かれていないのは確認したとおりである。加えて、下絵では描かれていたはずの聖十字架の描写については、ヴーエは一切の言及をしていない。ここで、まず、イメージと画家本人の言説に乖離が見られる。

次に、ローマの案内書などの他の資料を参照するならば、それらがヴーエの言説に大きく食い違っていることが明らかになる。例えば、ブラリオン (BRALION, 1655–59年) は「神の栄光のなかで、受難のシンボルたる十字架が、天使たちによって運ばれている」<sup>301</sup> といひ、モーラ (MOLA, 1663年) は「十字架と天使たちが描かれた絵」<sup>302</sup> とし、ヴーエが一切言及していない十字架が「描かれ」、さらには「運ばれている」と記しているのである。下絵【1】を見る限りでは、十字架が「運ばれている」様子は描かれていない。もちろん、実際の祭壇画と下絵は異なった可能性は高いが、これらの案内書の記述が現存する下絵やヴーエの言葉に反するものである以上、さらなる混乱が生じるといわざるをえない。<sup>303</sup>

最後に、視覚的イメージを伝える資料ではどのように描写されているだろうか。視覚的に聖歌隊礼拝堂内部の様子が確認できる版画は、これまで2点発見されている。ひとつめは、18世紀初頭の版画【2】である。<sup>304</sup> この資料からは、実際に彫刻の《ピエタ》が祭壇画の前面に置かれた様子がわかる。《ピエタ》が置かれた台座の奥行きが明確に描かれているのがわかる。また、《ピエタ》の両脇には、この彫刻のスケールに合致するよう人物像が描かれているように思われる。そして、画面上部には天使が舞っている。だが、案内書で言及されたような、十字架の描写は判然としない。どうやらここには、描かれていないように見える。

では、もうひとつの版画はどうであろうか。【3】これは18世紀を代表するフェルダ

---

<sup>301</sup> BRALION 1655–59, I, pp. 199–200: “... il y a un grand Tableau peint à huile sur le stuch de Simon Vouët, français, où est représentée une Croix au milieu d’une gloire, & de quantité d’Ange portans les instruments de la Passion, Il y a aussi, ce me semble, quelques figures de Saints en bas, notamment un saint François en acte d’adoration de la Croix.” (傍線は筆者が加筆した)。

<sup>302</sup> MOLA 1663, p. 41: “Il quadro con la Croce, et Angeli à olio nella Cappella dove offitiano Il SS. Canonici, ove e la Pietà del Bonatori, è de Monsù Vet.” (傍線は筆者が加筆した)。

<sup>303</sup> RICE 1997, p. 217.

<sup>304</sup> *Ibid.*, fig. 116–117.

Giovanni Battista FALDA (1643–1678)のもので、画中では《ピエタ》の背後に十字架が、はっきりと刻み込まれている。<sup>305</sup> しかし、これは描かれたものではなく、《ピエタ》の背後に設置された、実際の立体の十字架のようにみえるがどうであろうか。<sup>306</sup>

以上のように、主要となる準備下絵、画家本人の言葉、文字資料と視覚資料から確認できることを総合するならば、ヴーエが制作した祭壇画中に、「十字架」が実際に描かれていたのか、あるいはそもそも描かれていなかったのか、という点が、ピエタの祭壇の姿を再構築する上で重要なポイントなることが明らかとなる。

### 《ピエタ》の設置の仕方と祭壇画のヴィジョン

これについて考えるために、ミケランジェロの《ピエタ》の祭壇上の姿について目を向けなければならない。なぜなら、《ピエタ》は制作当初より、彫像の背後に十字架を設けた形で設置されるのを常としていたからである。

1600年代前後の視覚的資料を確認するならば、例外なく、《ピエタ》は十字架を伴った形式で描写されていることがわかる。当時のサン・ピエトロ大聖堂のイメージを伝えるジョヴァンニ・マッジによる《サン・ピエトロ大聖堂の眺望と由緒ある祭壇》(1620年頃)【4】は、当時知られていた《ピエタ》のかたちをみることができる。<sup>307</sup> こうした資料に残るイメージを頼りにするならば、移設されたピエタの祭壇においても、十字架を伴ったかたちで《いピエタ》は置かれていた状況を想像させる。そして、ヴーエ本人の記述において、十字架についての言及が無いこと、そして「ミケランジェロの《ピエタ》と組み合わせた(…)装飾」<sup>308</sup>と書かれていることは注目すべきだと思われる。ヴーエの祭壇画には、十字架は描かれなかったのではないだろうか。

ライスは、ピエタの祭壇の着想をほのめかず数少ない残存例として、サンタ・マリア・イン・ヴィア聖堂のロンバルディ礼拝堂に残る1620年頃の祭壇装飾を指摘している。シピオーネ・プルツォーネ (Sipione PRUZONE, 1542–98) とガスパレ・チェリオ (Gaspere CERIO)

---

<sup>305</sup> RICE 1997, fig. 118.

<sup>306</sup> ファルダの版画について。パノフスキー『スカラ・レジア』, 17頁:「ファルダの版画は、…実際の有様ではなく、意図されていた有様を示すが故に重要である。つまり、ありのままの姿ではなく、芸術家の意図および同時代人たちの見解に従えば、かくあるはずだった、というその様子を表現している」(邦訳を参照した)。

<sup>307</sup> RICE 1997, p. 385, fig. 50.

<sup>308</sup> 註300, 傍線を参照。

による祭壇装飾【5】は、確かに、磔刑の木製の彫刻が前面に置かれ、祭壇画とともに、祭壇を構成している。<sup>309</sup> 背景に描かれたイメージは、前面の磔刑の彫刻と関わりを持つよう、聖人らの身振りが巧みに考えられ、全体的に統一を取るよう工夫されていることがわかる。

このような例をみると、ピエタの祭壇の証言にあったブラリオンの「十字架を運ぶ(…)天使」といったイメージは理解できるように思われる。もちろん、こうした意図がヴーエ自身の言説には無いように、「聖十字架礼賛」の意図は本来なかったであろう。しかしながら、ピエタの祭壇が作り出すイリュージョンは、天使が「十字架を運ぶ」様をも想起できるイメージを提供し得たと想像できる。<sup>310</sup> ヴーエの祭壇画に描かれた両聖人、聖フランチェスコと聖アントニウスは、観者を「観想」による受難の神秘のイリュージョンへと導くメディエーターとして、大きな身振りを伴って描かれたのであろう。そして、十字架を取り巻く天使は、実際にそれを運ぶかのような身振りで、祭壇画に描かれたのかもしれない。推測の範疇を出ないが、「ピエタの祭壇」は以下のような姿だったのではないだろうか。ヴーエの祭壇画とミケランジェロの《ピエタ》、すなわち描かれた天の神と、質量ある立体として表された地上のキリストの交流は、空間的奥行きをもって劇的に表現された。キリストの犠牲と、それによる人類の救済を暗示する《ピエタ》を、ヴーエの祭壇画が補完することによって、「受難の神秘」の幻視といったイリュージョンが生み出されたのであろう。

したがって、下絵【1】における中央の十字架の描写は、実際の十字架が祭壇画の前面に設置されることを想定した、いわば当たりをつけた描写にすぎないと考えられるのである。ここに、再現図【6】を図示しておきたい。<sup>311</sup>

### ピエタの祭壇、その後

1735年、大聖堂管理局より、ピエトロ・ビアンキ (Pietro BIANCHI, 1694–1740) は、聖歌隊礼拝堂のモザイク祭壇画のカルトンの制作を依頼された。主題は《無原罪の御宿り、聖フランチェスコ、パドヴァの聖アントニウス、聖ヨハネス・クリュustomス》【7】である。

---

<sup>309</sup> RICE 1997, fig. 120.

<sup>310</sup> *Ibid.*, p. 218. ライスは「受難の神秘」と「聖十字架礼賛」を区別しようとする。; SCHLEIER 1967, p. 272 では「聖十字架礼賛」のヴィジョンをピエタの祭壇に読み込み、「十字架が宙を舞う」イメージと推測しているが、その根拠は無い。

<sup>311</sup> 再現図【6】における《ピエタ》の両脇のイメージは、現在の聖歌隊礼拝堂の祭壇画に表された要素を導入し、合成を試みた。ヴーエの作品の印象(人物の身振り等)は、入れ替えられた新たな画中のなかに少なからず引き継がれたらろうという、筆者の推測による。

この主題は、最初に礼拝堂を奉献したシクストゥス 4 世、そしてそれを再構築したウルバヌス 8 世の理念が融合されている。発注の理由は、一般にヴーエの祭壇画の状態悪化と考えられているが、詳細はわからない。しかし、それによってミケランジェロの《ピエタ》を用いて試みられた絵画と彫刻で主祭壇を構成するという 17 世紀の着想は永遠に失われた。<sup>312</sup>

ミケランジェロの《ピエタ》は、1749 年 12 月 3 日に大聖堂右側廊の第一礼拝堂、「聖十字架礼拝堂」に移設され、現在に至っている。<sup>313</sup> 第 2 章【2】-⑥  
我々は、聖歌隊礼拝堂に設置されたビアンキの《無原罪の御宿り》のモザイク作品によって、聖歌隊礼拝堂が「無原罪の御宿り」に関係している事実を、かろうじて知ることができるのである。<sup>314</sup>




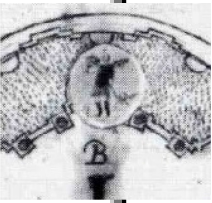

---

<sup>312</sup> 1854 年 12 月 8 日、「無原罪の御宿り」は、ようやくカトリックの正式な教義として、ピウス 9 世（在位 1846–1878）の勅令 *Ineffabilis Deus* によって認められた。祭壇のモザイク画の聖母には「黄金の冠」が奉献され、モザイク画の表面に張り付けられた。1904 年には、「無原罪の御宿り」の教義制定 50 周年を記念し、ピウス 10 世（在位 1903–1914）がダイヤモンドで形作られた「星の冠」を捧げ、同様に画面へと導入されている。

<sup>313</sup> RICE 1997, p.185, p.219.

<sup>314</sup> 1740 年にビアンキが没したため、未完成の状態でミケランジェロの《ピエタ》とともに祭壇に設置されていた。1744 年には、大聖堂管理局の決定により祭壇画は、モザイク作品へと置き換えられることとなった。未完成の部分は弟子ガエターノ・サルディが手掛けて完成され、原画はローマのサンタ・マリア・デッリ・アンジェリ聖堂へ移され、現在もその場所で見られる。













		サン・ピエトロ大聖堂					
		主祭壇 (中央交差部)	後陣	翼廊	身廊	その他	
教皇庁 周辺情勢	メダル & コイン						
1623	7/8 教皇グレゴリウス 15 世没 7/19~ コンクラーヴェ <u>8/6 マッフェオ・ハルベリニ 選出</u> <u>教皇ウルバヌス 8 世に</u> 9/29 教皇の戴冠式 10/2 フランチェスコ・ハルベリニ 枢機卿に					3月《ダヴィデ》制作開始 7月《アポロンとダフネ》制作中断(1622. 8~) <u>フーゴ Pia Desideria</u> <u>フエロ Teatro d'Imprese</u> <u>ガリャ Il Saggiatore</u>	
1624	10/7 老アントニオ・ハルベリニ 枢機卿に	記念メダル ◆正義の寓意 	ベルニーニ <u>《バルダッキーノ》</u> ソロモンの柱 制作開始 6/12 契約 木製の模型制作			4月《ダヴィデ》完成 同月《アポロンとダフネ》制作再開 10月《アポロンとダフネ》完成 3月 台座完成 8/8 ベルニーニ <u>《聖女ピビアーナ》</u> 及び サンタ・ピビアーナ聖堂 修復	
1625 聖年	リンチェイ・アカデミー、教皇に献呈 ①チエーゾ <u>Apiarium</u> ② <u>ΜΕΛΙΣΣΟΓΡΑΦΙΑ</u> ③リキウス <u>Apes Dianiae</u>			工事着工 木製の柱原型		聖歌隊礼拝堂 <u>ピエタの祭壇</u> 9月以前 祭壇画主題変更 	
1626	ウルビーノ公国 事実上編入 ⇒教皇領、領土最大に  11/18 新大聖堂 献堂 †	記念メダル ◆《バルダッキーノ》 「昇天のキリスト像」図案 記念メダル ＊ミカエル祈願 Te mane, Te vespere 	9月 柱の鋳型完成	11/4 ベルニーニ 大天使ミカエルの浮き彫り 制作依頼 	4/1 ミケランジェロの《ピエタ》移設 4/26 除幕 7/22 奉献 	6月 グイド・レーニ 《聖三位一体》 @サンティッシマ・トリニタ・デイ・ベッレグリーニ聖堂 ローマ到着 7月 ベルニーニ 《聖女ピビアーナ》完成 	

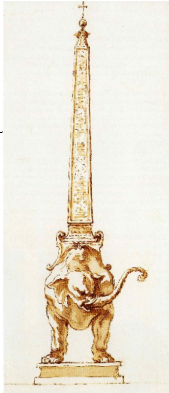




**資料2** 参照

聖レオの祭壇  
 (@南西) 装飾計画  
 グイド・レーニに

新聖具室  
 聖三位一体の祭壇  
 10月頃 祭壇の機能検討  
 11月グイド・レーニ  
 ローマへ



<p>1627</p>	<p><b>マントヴァ継承戦争 勃発</b> X</p> <p>コレギウム・ウルバナム設立</p> <p>8/30 アントニオ・バルベリーニ 枢機卿に</p> <p>10/14 タッデオ・バルベリーニ 結婚(♥アナ・コロンナ)</p>		<p>6/29 ソロモンの柱 完成 台座に建立</p>	<p>2/19 <b>計画中止</b></p>	<p>⇒ <b>計画中止</b></p>	<p>5/14 ●————● 5/14</p> <p><b>大天使ミカエルの祭壇</b> (@北西) 装飾 カランドラ、制作開始</p> <p>正式に祭壇画を ガイド・レーニへ注文 ⇒ <b>計画一時中断</b></p>	
<p>1628</p> <p><b>在位 5年</b></p>	<p>1 月 月食 </p> <p>詩集 <i>Poemata</i> 『太陽と蜜蜂』 初出</p>  <p>8/11 聖三位一体の表現禁令</p> <p>10 月 ラ・ロシェル攻略戦 X</p> <p>12 月 日蝕 </p>	<p>Grosso 銀貨 ◁ 無原罪受胎の聖母</p> 	<p>ベルニーニ <b>上部構造(天蓋)</b> 契約 2/14</p> <p>中央交差部支壁祭壇 装飾計画、始動</p>	<p>ベルニーニ <b>《ウルバヌス8世の墓》</b> 1st phase</p> <p>《ハウルス3世の墓》 後陣左へ移設</p> <p>12 月 教皇像 準備</p>	<p>9/17 ランフランコ <b>ナヴィチェッラの祭壇</b> (@南西) 完成</p> <p>9/29 序幕</p> 	<p>2/5 ピエトロ・ダ・コルトーナ 祭壇画制作の打診</p> <p>3 月 <b>ジョットの《ナヴィチェッラ》</b> 移設計画 @大聖堂入り口 内側壁面</p> 	<p>ランフランコ <b>《天国の栄光</b> (聖母被昇天) 完成</p> <p>ベルニーニ父子 <b>《バルカッチャの噴水》</b> @トリニター・デイ・モンティ広場</p>
<p>1629</p>	<p>3/6 皇帝フェルディナント 2 世 <b>復旧令</b> 発布</p> <p>3/29 聖務日課の改訂を布告</p>  <p>聖務日課 聖歌集完成 "Iam sol recedit igneus"</p>	<p>記念メダル ・列聖式</p> <p>Scudo 金貨</p> <p>● 駆逐ミカエル Te Mane,...</p> <p>◁ 無原罪受胎の聖母</p> <p>Grosso 銀貨 ◁ 無原罪受胎の聖母</p>	<p>1/30 カロ・マデルノ没</p> <p>8/29 父ピエトロ・バルベリーニ没</p>		<p>7 月、完成</p> <p>ホッロミーニ 格子門 完成</p>	<p>ピエトロ・ダ・コルトーナ <b>「聖三位一体の祭壇のための祭壇画」</b> 制作開始 @新聖具室</p> <p>ホッロミーニ 格子門 完成</p>	<p>アンドレア・サッキ <b>《神の叡智》</b> 天井画 制作開始 @パラッツォ・バルベリーニ</p>
<p>1630</p>	<p>2 月 カロ・バルベリーニ没 †</p> <p>6 月 日蝕 </p> <p>7 月 マントヴァ陥落 X</p> <p>10/13 レーゲンスブルクの和約</p>		<p>8 月 カロ・バルベリーニのため のカファルコ</p>			<p>ホッロミーニ 格子門 完成</p>	<p>ステッルーティ <b>『ペルシウス風刺詩』</b></p> 

1631	6/19 ケラスコ条約 (マントヴァ継承戦争終結)  8月までにミサ典礼書 <u>MISSALE URBANAE</u> 完成 詩集 <i>Poemata</i> (117ス会版) サン・マリノ共和国 独立承認 ウルビーノ公国 併合 勅書“Contra astrologos iudiciarius” で教皇一族の星見を禁止。	Giulio 銀貨 ＊ミカエル祈願 Te Mane,... 記念メダル ＊ミカエル祈願 Te Mane,...				ピエトロ・ダ・コルトーナの祭壇画 完成	アンドレア・サッキの天井画 《神の叡智》 完成	
1632	3/8 VS スペイン支持派 政治的緊張高まる。  3/25 ペスト克服の祝祭行列 5/1 「正統擁護」方針表明			計画一時中断 (1639年に制作再開)			パラッツォ・バルベリーニの 庭園のための 《象のオペリスク》案	
1633  <b>在位 10年</b>	6/21 ガリレオ 異端誓絶  10/2 ホルゲーゼ枢機卿没†	記念メダル ◇《バルダッキーノ》 「球体と十字架」 	 6/29 《バルダッキーノ》 <b>除幕</b>				7月～準備  ピエトロ・ダ・コルトーナ 《神の摂理》天井画 制作開始 @パラッツォ・バルベリーニ	
1634		Piastra 銀貨 ＊VIVIT DEVS 駆逐シエル Quadlupra 金貨 ＊VIVIT DEVS 駆逐シエル	(～細部装飾継続～)					
1635		Piastra 銀貨 ＊ミカエル祈願 ＊VIVIT DEVS DEVS 無原罪受胎の聖母					(～1638年完成)	

資料1 ウルバヌス8世治世前半概観年表

## 資料2 ボルゲーゼ枢機卿のためのベルニーニ初期群像彫刻の制作の推移年表

### ●1618-19 ボルゲーゼ枢機卿 《アエネアスとアンキセス》

1621・1/28 パウルス5世（ボルゲーゼ家）死去†

1621・2/9 グレゴリウス15世（ルドヴィーシ家）在位

---



### ●1621 夏 ボルゲーゼ枢機卿 《プロセルピナの略奪》注文

### ●1622 夏 《プロセルピナの略奪》完成

⇒ ルドヴィーシ家（ルドヴィーコ・ルドヴィーシ枢機卿）へ贈与



### ●1622・8月 ボルゲーゼ枢機卿 《アポロンとダフネ》注文

#### ●1623・3 モンタルト枢機卿 《ダヴィデ》の制作を依頼

1623・6 モンタルト枢機卿 死去†

○1623・7月 《アポロンとダフネ》制作中断

1623・7/8 グレゴリウス15世（ルドヴィーシ家）死去†

○1623・7/18 ボルゲーゼ枢機卿 《ダヴィデ》買い上げ

1623・8/23 ウルバヌス8世（バルベリーニ家）在位

---

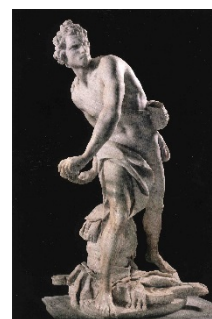
### ●1624・4月 《ダヴィデ》完成

○1624・4月 《アポロンとダフネ》制作再開

（4/17 追加支払い発生）

### ●1625・10月 《アポロンとダフネ》完成

（10/14 最後の支払い完了）



## 文 献 表

### Primary sources

- APIARIUM 2005: F. Cesi, *Apiarium ex frontispiciis Naturalis Theatri Principis FEDERICI CAESII Lyncei S. Angeli et S. Poli Princ. I. March. M. Caelii II. et c. Baron. Rom. depromptum. Quo universa mellificum familia ab suis prae-generibus derivata. In suas Species, ac Differentias distributa, in Physicum conspectum adducitur*: Romae, Ex Typographeio Iacobi Mascardi, 1625.  
ed. L. Guerrini [et. al.], *Apiarium*, 2 vols, Roma: Accademia Nazionale dei Lincei, 2005.
- BAGLIONE 1642: G. Baglione, *Le Vite de' Pittori, Scultori et Architetti: Dal Pontificato di Gregorio XIII del 1572, In fino a' tempi di Papa Urbano Ottavo nel 1642*, Roma, 1642.  
ed. by J. Hess and H. Röttgen, 3 vols, Città del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana, 1995.
- BARDINUCCI 1682: F. Baldinucci, *Vita di Gian Lorenzo Bernini*, Firenze, 1682.  
ed. by A. Riegl, Wien, 1912.  
ed. by S. S. Ludovici, Edizioni del Milione, Milano, 1948.  
tr. by C. Enggass, *The life of Bernini*, The Pennsylvania State Univ. Press, University Park and London, 1966.
- BEATISSIMA VERGINE 1861: *Uffizio della Beatissima Vergine Maria Immacolata dei morti ec. da dirsi nelle compagnie de' Secolari. Secondo la Riforma di S. Pio V. Papa confermato da GREGORIO XIII, CLEMENTE VIII e da URBANO VIII, nuovamente riformato*, Corliano, 1861.
- BELLORI 1672: G. P. Bellori, *Le Vite de' Pittori, Scultori e Architetti Moderni*, Roma, 1672.  
ed. E. Borea, Torino: Giulio Einaudi editore, 1976.  
tr. by A. S. Wohl, Cambridge Univ. Press, New York, 2005.
- BERNINI 1713: D. Bernini, *Vita del Cav. Gio. Lorenzo Bernini*, Roma, 1713.
- BRACCIOLINI 1628: F. Bracciolini, *L'Elezione di Vurbano Papa VIII*, Roma, 1628.  
ed. Luana Salvarani, F. Bracciolini, *L'Elezione di Vurbano Papa VIII*, M. Barberini, Poesie Toscane, H. Kapsberger, Poematia et Carmina, Trento: La Finestra editrice, 2006.
- BUONANNI 1724: F. Buonanni, *Ordinum equestrium et militarium catalogus in imaginibus expositus*, 3rd. ed., Rome, 1724.
- CROCE 1632: V. A. della Croce, *Vesvius Ardens Sive Exercitatio ... in Campania XVI mensis decembris, Anni MDCXXXI*, Romae, 1632.
- FELLI 1893: D. F. Felli, *Guida alla Cappella Borghese in Santa Maria Maggiore*, Roma, 1893.
- FERRO 1623: G. Ferro, *Teatro d'Imprese*, Venice, 1623.
- GIGLI ed. 1994: G. Gigli, *Diario di Roma*.  
ed. by M. Barberito, 2 vols, Roma: Editore Colombo, 1994.
- GRIMALDI ed. 1972: G. Grimaldi, *Descrizione della Basilica Antica di S. Pietro in Vaticano, Conice Barberini Latino 2733*.  
ed. R. Niggel, Vatican, 1972.
- GUIDICCIONI 1633: L. Guidiccioni, *Ara Maxima Vaticana*, Roma, 1633.  
ed. J. K. Newman [et al.], *Lelio Guidiccioni. Latin Poems. Rome 1633 and 1639*, Hildesheim, 1992.
- HYMNI 1629: *Hymni Breviarii romani Sanctis Domini Nostris Urbani VIII iussu et Sacrae Rituum Congregationis approbatione emendati, & editi*. Rome: Vatican Press, 1629.
- INDEX 1681: *Index bibliothecae qua Franciscus Barberinus ... magnificentissimas suae familiae ad Quirinalem aedes magnificentiores reddidit: tomi tres, libros typis editos complectentes.*, 3 vols, Romae: typis Barberinis, excudebat Michael Hercules, 1681.
- LYNCEOGRAPHUM 2001: F. Cesi, *Lynceographum: Quo Norma Studiosae Vitae Lynceorum Philosophorum Exponitur*.  
ed. A. Nicolò [et. al.], Roma: Accademia Nazionale dei Lincei, 2001.
- MENETREIO 1688: C. MENETREIO, *Symbolica Dianae Ephesiae Statua*, J. P. BELLORI, *Notae In Numismata Apibus*, Roma, 1688.
- PASSERI 1772: G. Passeri, *Vite de' Pittori, Scultori ed Architetti che hanno lavorato in Roma, morti dal 1641 fino al 1673 di G. B. P. pittore e poeta*, Roma, 1772.  
ed. Arnaldo Forni Editore, 2002.

- PLINIUS 1616: C. Plinij Secundi, *Historiae Mvndi, Libri XXXVII, Sigismvndo Gelenio,...*, 3 vols., Typis Iacobi Stoer, 1616.
- PORTELLI 1849: L. Portelli, *Descrizione storico artistico morale della Cappella Borghesiana eretta sul monte Esquilino dal Sommo Pontefice Paolo V ad onore della B. Vergine nella Patriarcale Basilica Liberiana*, Roma, 1849.
- RUCCELLAI 1539: M. G. Rucellai, *Le Api*, Firenze, 1539.  
ed. L. Alamanni, *La Coltivazione De Luigi Alamanni, E Le Api De Giovanni Rucellai*, Bologna, 1746.
- SEVERANO 1630: G. Severano, *MEMORIE SACRE DELLE SETTE CHIESA DI ROMA e di altri loughi, che si trovano per le strade di esse*, Roma, 1630.
- STELLUTI 1630: Aulo Persio Flacco, *Persio tradotta in verso sciolto e dichiarato da Francesco Stelluti Accad. Linceo*. Roma, Appresso Giacomo Mascardi, 1630.
- TETI 1642: H. Teti, *Ades Barberinae ad Quirinalem descriptae*, Roma, 1642.  
ed. Lucia Faedo e Thomas Frangenberg, *Ades Barberinae ad Quirinalem descriptae, Descrizione di Palazzo Barberini al Quirinale: il Palazzo, gli affreschi, le collezioni, la corte*, Pisa, 2005.
- VITALI 1633: F. Vitali, *Hymni Urbano VIII Pont. Max*, jussu editi, 1636.
- VITTORELLI 1616: A. Vittorelli, *GLORIOSE MEMORIE DELLA B. MA VERGINE MADRE DI DIO: Gran parte delle quail sono accennate, con, Pitture, Statue, & altro nella marauigliosa Capella Borghesia, della Santita di N. S. PP. PAOLO V edificata nel Colle Esquilino*, Roma, 1616.

#### Secondary sources

- ABROMSON 1978: M. C. Abromson, "Clement VIII's Patronage of the Brothers Alberti", in *The Art Bulletin* 60, 1978, pp. 531–547.
- ACKERMAN 1985: J. Ackerman, "The Involvement of Artists in Renaissance Science", in *Science and the Arts in the Renaissance*, ed. by J. W. Shirley, F. D. Hoener, Washington, 1985, pp. 94–129.
- ADAMI 2006: G. Adami, *Pietro Paolo Floriani: tra Spalti e Scene*, Macerata, 2006.
- AKSAMJIA 2008: N. Aksamija, "Desining the Counter-Reformation Villa: Landscape and Sacredness in Late Renaissance villeggiatura", in *Delizie in villa: il giardino rinascimentale e I suoi committenti*, Firenze, 2008, pp. 33–65.
- AKSAMJIA 2011: N. Aksamija, "The emblem book as the world reformed: symbolic landscapes in Principio Fabricii's delle allusion, imprese, et emblem", in *Paysage sacré: le paysage comme exégèse dans l'Europe de la première modernité = Sacred landscape : landscape as exegesis in early modern Europe*, Giardini e paesaggio 29, Firenze, 2011, pp. 133–159.
- ALESSANDRINI 1986: A. Alessandrini, "Originalità dell' Accademia dei Lincei", in *Federico Cesi*, Atti della Accademia Nazionale dei Lincei, 78, Roma: Accademia Nazionale dei Lincei, 1986, pp. 77–178.
- ALLEGRA 2005: A. Allegra, [et. al.], *Federico Cesi e il suo Tempo*, Perugia, 2005.
- AMABILE 1887: L. Amabile, *Fra Tommaso Campanella Ne'Castello di Napoli in Roma ed in Parigi*, vol. 2, Napoli, 1887.
- AMERICAN ACADEMY 2009: *Art and Science in the Rome of Gregory XIII Boncompagni (1572–1585)*, Memoirs of the American Academy in Rome, vol. LIV, Rome, 2009.
- AMICO 1996: L. N. Amico, *Bernard Palissy: In search of Earthly Paradise*, Paris-New York: Flammarion, 1996.
- ANGELINI 1998: A. Angelini, *Gian Lorenzo Bernini e I Chigi: Tra Roma e Siena*, Siena, 1998.
- ANNIBALDI 2011: C. Annibaldi, *La Cappella Musicale Pontificia nel Seicento, Da Urbano VII a Urbano VIII (1590–1644)*, tomo primo, palestrina 2011.
- ASHWORTH 1985: W. B. Ashworth, Jr., "Divine Reflections and Profane Refractions: Images of a Scientific Impasse in Seventeenth-Century Italy" in I. Lavin, *Gianlorenzo Bernini: New Aspects of His Art and Thought*, Univ. Park and London: Pennsylvania State Univ. Press, 1985, pp. 179–207.
- EVERY 1997: C. Avery, *Bernini: Genius of the Baroque*, London: Thames and Hudson, 1997.
- BACCETTI 1993: B. Baccetti, "Francesco Stelluti 1577–1653 e la Nascita della Morfologia Zoologica", in *Mem. Soc. Ent. Ital.*, Genova, 71-II (1992), pp. 391–408.



- BACCHI 1998: A. Bacchi, *Bernini: La scultura in San Pietro*, Milano, 1998.
- BALDRINA 2002: I. Baldrina, *L'occhio della Lince: I primi Lincei tra Arte, Scienza e Collezionismo (1603–1630)*, Roma: Accademia Nazionale dei Lincei, 2002.
- BARBAGALLO 2007: S. Barbagallo, *Lo Zoo Sacro Vaticano: Iconografia e Iconografia Zoomorfa nella Basilica di San Pietro*, Roma: Consiglio Nazionale delle Ricerche, 2007.
- BARBERINI & DICKMANN 2000: F. Barberini and M. Dickmann, *I Pontefici e gli Anni Santi nella Roma del XVII secolo: Vita, arte e costume*, Roma, 2000.
- BARHAM & PUGLISI 2001: W. L. Barham and C. R. Puglisi, "Paolo Veronese e la Roma dei Barberini", in *Saggi e Memorie di Storia dell'Arte*, 25, Venezia: San giorgio Maggiore, 2001, pp. 55–87.
- BARKER 2002: S. C. Barker, "Art in a Time of Danger: Urban VIII's Rome and the Plague of 1629–1634" Ph.D. thesis, Columbia University, 2002, pp. 335–367.
- BARNARD 1987: Mary E. Barnard, *The Myth of Apollo and Daphne from Ovid to Quevedo: love, Agon, and the Grotesque*, Duke University press, 1987.
- BATTISTINI 2007: A. Battistini, [et. al.], *All'origine della scienza moderna: Federico Cesi e l'Accademia dei Lincei*, Bologna, 2007.
- BECK 1999: M. Beck, "The evolution of a Baroque Chapel: Pietro da Cortona's Divine Wisdom, Urban VIII, and Bernini's adoration of the Sacrament", in *Apollo*, VII, 1999, pp. 35–45.
- BELLINI 2009: E. Bellini, *Stili di pensiero nel Seicento italiano: Galileo, I Lincei, I Barberini*, Pisa, 2009.
- BERENDSEN 1961: O. Berendsen, "The Italian Sixteenth and Seventeenth century Catafalques," Ph.D. thesis, New York University, 1961.
- BERENDSEN 1982: O. Berendsen, "I primi catafalchi del Bernini e il progetto del Bardacchino," in Fagiolo, M. [et al.], *Immagini del Barocco: Bernini e la cultura del Seicento*, Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 1982, pp. 133–143.
- BERNARDINI, [et al.] 2001: M. G. Bernardini, [et al.], *Bernini a Montecitorio: Ciclo di conferenze nel quarto centenario della nascita di Gian Lorenzo Bernini*, Roma: Camera dei deputati, 2001.
- BERTING 1996: H. Berting, *Likeness and Presence: A History of the Image before the Era of Art*, [tr. by] Jephcott, E., Chicago and London: The University of Chicago Press, 1996.
- BIERBAUM 2014: K. L. Bierbaum, *Die Ausstattung des Lateranbaptisteriums unter Urban VIII*, Petersberg: Michael Imhof Verlag, 2014.
- BIGNAMI 2000: G. F. Bignami, "The microscope's coat of arms", *Nature*, vol.405, June, 2000, p. 999.
- BLOCH 2004: A. R. Bloch, "The sculpture of Lorenzo Ghiberti and ritual performance in Renaissance Florence", Ph.D. thesis, Rutgers The State University of New Jersey– New Brunswick, 2004.
- BONFAIT, [et al.] 2004: O. Bonfait, [et al.], *Bernini dai Borghese ai Barberini: La cultura a Roma intorno agli anni venti*, Roma: De Luca, 2004.
- BORZONI 2001: L. Borzoni, "Urbano VIII, Campanella e la censura dei Commentaria", in *Il Piacere del Testo: Saggi e studi per Albano Biondi*, A. Prosperi [a cura di], 2 vols, Roma: Burzoni Editore, 2001, pp. 265–284.
- BRAUER & WITTKOWER 1969: H. Brauer, and R. Wittkower, *Die Zeichnungen des Gianlorenzo Bernini*, 2 vols, New York, 1969 (Berlin, 1931).
- BREDEKAMP 2007: H. Bredekamp, *Galilei der Künstler: Der Mond. Die Sonne. Die Hand*, Berlin: Akademie Verlag, 2007.
- BRUNETTI, [et al.] 2002: O. Brunetti, [et al.], *Bernini e la Toscana: da Michelangelo al barocco mediceo e al neocinquecentismo*, Roma: Gangemi Editore, 2002.
- BARBAGALLO 2007: S. Barbagallo, *Lo Zoo Scro Vaticano: Iconografia e Iconologia Zoomorfa nella Basilica di San Pietro*, Roma, 2007.
- BERMAN 1991: A. G. Berman, *Papal coins*, New York, 1991.
- BORSI 1981: F. Borsi, [et al.], *Gian Lorenzo Bernini: il testamento, la casa, la raccolta dei beni*, Firenze: Alinea Editrice, 1981.
- BONNEFOY 1970: Y. Bonnefoy, *Rome, 1630: L'horizon du premier baroque*, Flammarion, 1970. (島崎ひとみ訳、『バロックの幻惑: 1630年のローマ』1998年, 国書刊行会, 1998年)
- BOUDON-MACHUEL 2005: M. Boudon-Machuel, *François du Quesnoy*, Paris: Arthena, 2005.
- BRIGANTI 1962: G. Briganti, *Pietro da Cortona o della pittura barocca*, Firenze: Sansoni Editore, 1962.
- BUCCI 1956: M. Bucci, *Mostra del Cigoli e del suo ambiente*, Stampato a iniziativa della Cassa di Risparmio di S. Miniato, 1959.

- BURNS 1980: R. C. Burns, "Camillo Mariani: Catalyst of the Sculpture of the Roman Baroque," Ph.D. thesis, The Johns Hopkins University, 1980.
- CALVESI 1999: M. Calvesi [a cura di], *Arte a Roma: Pittura, Scultura, Architettura, nella Storia dei Giubilei*, Torino, 1999.
- CAMEROTA 2010: F. Camerota, *Linear Perspective in the Age of Galileo: Ludovico Cigoli's Prospettiva pratica*, Firenze, 2010.
- CARMAN 1972: C. H. Carman, "Cigoli Studies," Ph.D. thesis, The Johns Hopkins University, 1972.
- CASALE 1996: G. Casale, "Variazioni manieristiche e barocche del ciborio a tempietto", in *L'Ultimo Bernini 1665-1680: Nuovi argomenti, documenti e immagini*, Roma: Quasar, 1996, pp. 23-35.
- CASTANETTI 1979-80: M. Castagnetti, "I poemata e le poesie toscane di Maffeo Barberini: stampe e problemi di Cronologia", in *atti dell'Accademia di Scienze Lettere e Arti di Palermo*, Serie 4, vol. 39, parte 2, Palermo: Presso L'Accademia, 1979-1980.
- CARTA 1996: M. Carta, "L'architettura del ciborio berniniano. Le fasi di lavorazione del cantiere Alcune notizie di decorazione e di arredo nella Cappella del Santissimo Sacramento," pp. 37-68.
- CARPANETO 2000: G. Carpaneto, *Le famiglie nobili romane*, Roma: Rendina Editori, 2000.
- CAVALLERO, [et al.] 2003: D. G. Cavallero, [et al.], *Bernini e la pittura*, Roma: Gangemi Editore, 2003.
- CAVALLO 1994: G. Cavallo, [et. al.], *Exultet, Rotoli liturgici del Medioevo meridionale*, Roma, 1994.
- CERBU 1986: T. J. Cerbu, "Leone Allaci (1587-1669): The fortunes of an early Byzantinist," Ph.D. thesis, Harvard University, 1986.
- CIFANI & MONETTI 2006: A. Cifani, and F. Monetti, *Giovanni Battista Calandra (1586-1644): Un artista piemontese nella Roma di Urbano VIII, di Maderno e di Bernini*, Torino, 2006.
- CHAPPELL 1979: M. L. Chappell, [et al], *Disegni dei Toscani a Roma (1580-1620)*, Firenze, 1979.
- CHAPPELL 1992: M. L. Chappell, [et al.], *Disegni di Lodovico Cigoli (1559-1613)*, Firenze, 1992.
- CHERUBINI 2010: L. C. Cherubini ed., *Palazzo Barberini: L'Architettura Ritrovata*, Bari, 2010.
- COFFIN 1991: D. R. Coffin, *Gardens and Gardening in Papal Rome*, Prenceton New Jersey: Princeton University Press, 1991.
- COLE 2011: J. Cole, *Music, Spectacle and Cultural Brokerage in Early Modern Italy: Michelangelo Buonarroti il Giovane*, 2 vols, Firenze, 2011.
- COLIVA 2002: A. Coliva, *Bernini Scultore: La Tecnica Esecutiva*, Roma: De Luca, 2002.
- CONNELLY 2006: J. Connelly, *Hymns of the Roman Liturgy*, Westminster, Maryland: The Newman Press, 2006 (1957).
- CORTI & LO CASCIO 2002: C. Corti and P. Lo Cascio, *The Lizards of Italy and Adjacent Areas*, Frankfurt am Main, 2002.
- COSTAMAGNA 2003: A. COSTAMAGNA, "...l'aria dipingeva per lui": Giovanni Lanfranco e la Gloria del Paradiso a Sant'Andrea della valle', in *Sant'Andrea della Valle*, Milano: Skira, 2003, pp. 195-263.
- COSTANZO 1969: M. Costanzo, *Critica e Poetica del primo Seicento I, inediti di Giovanni Ciampoli (1590-1643)*, Roma, 1969.
- COX-REARICK 1984: J. Cox-Rearick, *Dynasty and Destiny in Medici Art: Pontormo, Leo X, and the Two Cosimos*, Princeton and New Jersey, 1984.
- CRELLY 1962: W. R. Crelly, *The Painting of Simon Vouet*, New Haven and London: Yale Univ. Press, 1962.
- CLERICUZIO & RENZI 1995: A. Clericuzio & Silvia de Renzi, "Medicine, Alchemy and Natural Philosophy in the Early Accademia dei Lincei." in D. S. Chambers et F. Quiviger [eds.], *Italian Academies of the Sixteenth Century*, Warburg, London, 1995, pp. 175-194.
- CROPPER 2005: E. Cropper, *The Domenichino Affair: Novelty, Imitation, and Theft in Sventeenth-century Rome*, New Haven and London: Yale Univ. Press, 2005.
- CUMMINGS 2012: A. M. Cummings, *The Lion's Ear: Pope Leo X, the Renaissance Papacy, and Music*, Ann Arbor: the University of Michigan Press, 2012.
- D'ANCONA 2001: M. L. D'Ancona, *Lo Zoo del Rinascimento: Il significato degli animali nella pittura italiana del XIV al XVI secolo*, Lucca: maria pacini fazzi editore, 2001.
- DASTON & PARK 2001: L. Daston and K. Park, *Wonders and the Order of Nature 1150-1750*, New York, 2001.
- DAVIDSON 1976: B. Davidson, "The Decoration of the Sala Regia under Pope Paul III", in *The Art Bulletin* 58, 1976, pp. 395-423.
- DAVIS 1996: H. M. Davis, "Bees on the Tomb of Urban VIII", in *Remove Not the Ancient Landmark: Public Monuments and Moral Values*, D. D. Reynolds ed., Netherlands: Gordon and Breach Science, 1996, pp. 101-138
- DELBEKE 2012: M. Delbeke, *The Art of Religion: Sforza Pallavicino and Art Theory in Bernini's Rome*, England: Ashgate, 2012.



- DENZINGER 2012: H. Denzinger, *Compendium of Creeds, Definitions, and Declarations on Matters of Faith and Morals*, ed. by P. Hünermann., ed. by R. Fastiggi & A. E. Nash. [43<sup>rd</sup> ed.], San Francisco: Ignatius Press, 2012.
- DE SANTI 1919: A. De Santi, *L'Oratione delle Quarant'Ore e i tempi di calamita e di guerra*, 2 vols, Roma: Unedi, 1919.
- DI CASTRO & PCCOCCO & GAZZANIGA 1994: Di Castro, Pccocco, Gazzaniga, *Marmorari e Argentieri a Roma e nel Lazio tra Cinquecento e Seicento: I committenti, I documenti, Le opere*, Roma, 1994.
- DIMLER 1992: R. Dimler, "The Bee-Topos in the Jesuit Emblem Book: Themes and Contrast," in *The Emblem in Renaissance and Baroque Europe, Tradition and Variety: Selected Papers of the Glasgow International Emblem Conference 13–17 August 1990*, Leiden· New York· Köln, 1992, pp. 229–246.
- DOMBROWSKI 2003: D. Dombrowski, *Dal Trinfo All'Amore: il mutevole pensiero artistico di Gianlorenzo Bernini nella decorazione del Nuovo San Pietro*, Roma: Argos, 2003.
- D'ONOFRIO 1967: C. Donofrio, *Roma Vista da Roma*, Roma, 1967.
- D'ONOFRIO 1986: C. Donofrio, *Le fontane di Roma*, Roma, 1986.
- DOOLEY 2002: B. Dooley, *Morandi's Last Prophecy and the End of Renaissance Politics*, Princeton & Oxford, 2002.
- EAMON 1991: W. Eamon, Court, Academy, and Printing House: Patronage and Scientific Careers in Late Renaissance Italy, in *Patronage and Institutions: Science, Technology, and Medicine at the European Court 1500–1750*, [ed. by] B. T. Moran, New York: The Boydell Press, 1991, pp. 25–50.
- EAMON 1994: W. Eamon, *Science and the Secrets of Nature: Books of Secrets in Medieval and Early Modern Culture*, Princeton, New Jersey, 1994.
- EHRlich 2002: T. L. Ehrlich, *Landscape and Identity in Early Modern Rome: Villa Culture at Frascati in the Borghese Era*, Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- EVANS 1896: E. P. Evans, *Animal Symbolism in Ecclesiastical Architecture*, London: William Heinemann, 1896.
- Exh. cat., *Lorenzo Ghiberti nel suo tempo: Atti del convegno Internazionale di Studi (Firenze, 18–21 Ottobre 1978)*, 2 vols, Firenze: Leo s. Olschki Editore, 1980.
- Exh. cat., *Bernini in Vaticano*, Roma: De Luca, 1981.
- Exh. cat., *Federico Cesi e la fondazione dell'Accademia dei Lincei: Mostra bibliografica e documentaria*, 2 vols, Napoli, 1988.
- Exh. cat., *Vouet*, Paris, 1990.
- Exh. cat., *Rubens e Roma*, Roma: De Luca, 1990.
- Exh. cat., *Lodovico Cigoli 1559–1613: Tra Manierismo e Barocco*, Firenze: Amaltea, 1992.
- Exh. cat., *Domenichino 1581–1641*, Roma: Electa, 1996.
- Exh. cat., *Bernini Scultore: La Nascita del Barocco in Casa Borghese*, Roma: De Luca, 1998.
- Exh. cat., *Effigies & Ecstasies: Roman Baroque Sculpture and Design in the Age of Bernini*, Scotland, 1998.
- Exh. cat., *Pietro da Cortona: Atti del convegno internazionale Roma- Firenze, 12–15 novembre 1997*, Roma: Electa, 1998.
- Exh. cat., *Scienza e Miracoli nell'Arte del'600: Alle origini della medicina moderna*, Milano: Electa, 1998.
- Exh. cat., *Giovan Battista Gaulli, Il Baciccio 1639–1709*, Milano: Skira, 1999.
- Exh. cat., *Gian Lorenzo Bernini: Regista del Barocco*, Roma: Skira, 1999.
- Exh. cat., *Gian Lorenzo Bernini: Regista del Barocco. I restauri*, Roma: Skira, 1999.
- Exh. cat., *Il giovane Borromini: Dagli esordi a San Carlo alle Quattro Fontane*, Lugano, 1999.
- Exh. cat., *Alessandro VII Chigi (1599–1667): Il Papa Senese di Roma Moderna*, Siena: Maschietto & Musolino Protagon editori Toscani, 2000.
- Exh. cat., *Donatello e il suo tempo: Il bronzetto a Padova nel Quattrocento e nel Cinquecento*, Milano: Skira, 2001.
- Exh. cat., *Giovanni Lanfranco: Un pittore barocco tra Parma, Roma e Napoli*, Parma, Roma and Napoli: Electa, 2001–2002.
- Exh. cat., *Velázquez, Bernini, Luca Giordano: Le corti del Barocco*, Milano: Skira, 2004.
- Exh. cat., *Loughi della cultura nella Roma di Borromini*, Roma: Retablo, 2004.
- Exh. cat., *Annibale Carracci's Venus, Adonis & Cupid*, Museo Nacional del Prado, 2005.
- Exh. cat., *Giambologna, gli dei, gli eroi: Genesi e fortuna di uno stile europeo nella scultura*, Firenze· Milano: Giunti, 2006.
- Exh. cat., *Roma Barocca: Bernini, Borromini, Pietro da Cortona*, Roma, 2006.

- Exh. cat., *Die Entdeckung der Natur*; Kunsthistorisches Museum Wien, 2006.
- Exh. cat., *Pietro Tacca: Carrara, La Toscana, Le Grandi Corti Europee*, Firenze: Mandragora, 2007.
- Exh. cat., *Arcimboldo (1526–1593)*, Milano: Skira, 2007.
- Exh. cat., *The Gates of Paradise: Lorenzo Ghiberti's Renaissance Masterpiece*, New Haven and London: Yale university Press, 2007.
- Exh. cat., *Bernini and the Birth of Baroque Portrait Sculpture*, The J. Paul Getty Museum- Los Angeles and National Gallery of Canada- Ottawa, 2008.
- Exh. cat., *Andrea Riccio: Renaissance Master of Bronze*, New York: the Frick Collection, 2009.
- Exh. cat., *Cast in Bronze: French Sculpture from Renaissance to Revolution*, Paris: Musee du Louvre, 2009.
- Exh. cat., *Galileo: Images of the Universe from Antiquity to the Telescope*, Firenze: Giunti, 2009.
- Exh. cat., *Ferdinando I de' Medici 1549–1609: Maestrate Tantvm*, Firenze: Sillabe, 2009.
- Exh. cat., *I Marmi Vivi: Bernini e la Nascita del Ritratto Barocco*, Firenze: Giunti, 2009.
- Exh. cat., *Caravaggio*, Roma: Skira, 2010.
- Exh. cat., *Caravaggio a Roma: Una Vita dal Vero, Roma*: De Luca, 2011.
- Exh. cat., *I Borgehe e l'Antico*, Roma: Skira, 2011.
- Exh. cat., *The Lost Manuscripts from the Sistine Chapel: An Epic Journey from Rome to Toledo*, Meadows Museum, 2011.
- FAGGIOLO DELL'ARCO & CARANDINI 1977–1978: M. Fagiolo Dell'Arco- S. Carandini, *L'effimero Barocco: Strutture della Festa nella Roma del '600*, 2 vols, Roma: Bulzoni Editore, 1977–1978.
- FAGGIOLO DELL'ARCO 1967: M. and M. Fagiolo Dell'Arco, *Bernini, Una introduzione al gran teatro del barocco*, Roma: Mario Bulzoni editore, 1967.
- FAGGIOLO DELL'ARCO 1997: M. Fagiolo Dell'Arco, *La festa barocca*, Roma: De luca, 1997.
- FAGGIOLO DELL'ARCO 2002: M. Fagiolo Dell'Arco, *Berniniana: Novità sul regista del Barocco*, Milano: Skira, 2002.
- FAGGIOLO DELL'ARCO, [et al.] 1979: M. Fagiolo Dell'Arco, [et al.], *Natura e artificio: L'ordine rustic, le fontane, gli automi nella cultura del Manierismo europeo*, Roma: Officina Edizioni, 1979.
- FAGGIOLO DELL'ARCO, [et al.] 1982: M. Fagiolo Dell'Arco, [et al.], *Immagini del Barocco: Bernini e la cultura del Seicento*, Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 1982.
- FAGGIOLO DELL'ARCO, [et al.] 1984: M. Fagiolo Dell'Arco, [et al.], *Gian Lorenzo Bernini Architetto e l'architettura europea del Seicento*, Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 1984.
- FAGGIOLO DELL'ARCO, [et al.] 1985: M. Fagiolo Dell'Arco, [et al.], *Barocco Romano e Barocco Italiano: Il teatro, l'effimero, l'allegoria*, Roma: Gangemi Editore, 1985.
- FAGGIOLO DELL'ARCO, [et al.] 1987: M. Fagiolo Dell'Arco, [et al.], *Gian Lorenzo Bernini e le arti visive*, Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 1987.
- FANTOLI 1996: A. Fantoli, *Galileo: for Copernicanism and for the Church*, Vatican, 2003 (1994). (大谷啓治監修, 須藤和夫訳, 『ガリレオ: コペルニクス説のために, 教会のために』, みすず書房, 2010年).
- FASOLA 1948: C. Fasola, *The Baptistery of San Giovanni in Florence and its Marvellous Doors*, Firenze: Unione Fotoincisori, 1948.
- FEHL 1987: P. P. Fehl, "L'umiltà cristiana e il monument sontuoso: la tomba di Urbano VIII del Bernini," in *Gian Lorenzo Bernini e le arti visive*, Fagiolo, M. [et al.], Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 1987, pp. 185–207.
- FINDLEN 1991: P. Findlen, "The Economy of Scientific Exchange in Early Modern Italy", in *Patronage and Institutions: Science, Technology, and Medicine at the European Court 1500- 1750*, [ed. by] B. T. Moran, New York: The Boydell Press, 1991, pp. 5–24.
- FINDLEN 1994: P. Findlen, *Possessing Nature: Museums, Collecting, and Scientific Culture in early Modern Italy*, Berkeley-Los Angeles-London, 1994. (伊藤博明, 石井朗訳 『自然の占有』, ありな書房, 2005年).
- FINOCCHIARO 2005: G. Finocchiaro, *Cesare Baronio e la Tipografia dell'Oratorio: Impresa e ideologia*, Firenze: Leo S. Olschki, 2005.
- FITZPATRICK 1931: [tr. by] R. J. Fitzpatrick, *The Breviary and Missal Hymns*, London: Sands & Co, 1931.
- FORMICHELLI 1983: G. Formicelli, *Campanella Critico Letterario: I commentaria ai Poemata di Urbano VIII (Cod. Barb. Lat. 2037)*, Roma, 1983.
- FOSI [et al.] 2013: I. Fosi & A. Koller [a cura di], *Papato e Imperio nel Pontificato di Urbano VIII 1623-1644*, Collectanea Archivi Vaticani 89., Città del vaticano: Archivio Segreto Vaticano, 2013.

- FRANCIOSI 1987: L. Franciosi, "Immagini e poesia alla corte di Urbano VIII," in *Gian Lorenzo Bernini e le arti visive*, Fagiolo, M. [et al.], Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 1987, pp. 85–90.
- FRASCHETTI 1900: S. Fraschetti, *Il Bernini: La sua vita, sua opera, il suo tempo*, Milano, 1900.
- FREEDBERG 1998: D. Freedberg, "Iconography between the History of Art and the History of Science: Art, Science, and the Case of the Urban Bee", in *Picturing Science, Producing Art*, C. A. Jones, P. Galison, [eds.], New York- London, 1998, pp. 272–295.
- FREEDBERG 2002: D. Freedberg, *The Eye of the Lynx: Galileo, his Friends, and the beginnings of Modern Natural History*, Chicago & London, 2002.
- FREIBERG 1995: J. Freiberg, *The Lateran in 1600: Christian Concord in Counter-Reformation Rome*, New York, 1995.
- GABRIELI 1989: G. Gabrieli, *Contributi alla Storia della Accademia dei Lincei*, 2 vols, Roma: Accademia Nazionale dei Lincei, 1989.
- GABRIELI 1996: G. Gabrieli, *Il Carteggio Linceo*, Roma: Accademia Nazionale dei Lincei, 1996.
- GASTEL 2013: J. V. Gastel, *Il Marmo Spirante: Sculpture and Experience in Seventeenth-Century Rome*, Berlin & Leiden, 2013.
- GEORGE & YAPP 1991: W. George and B. Yapp, *The Naming of the Beasts: Natural History in the Medieval Bestiary*, London, 1991.
- GIANNOTTI 2007: A. Giannotti, *Il teatro di natura, Noccolò Tribolo e le origini di un genere: La scultura di animali nella Firenze del Cinquecento*, Citta di Castello: Leo S. Olschki editore, 2007.
- GIBBONS 1995: M. W. Gibbons, *Giambologna: Narrator of the Catholic Reformation*, London- Los Angeles: University of California Press, 1995.
- GILLI 2003: C. Gilli, "Le cappella gentilizie della chiesa di Sant'Andrea della Valle: i committenti, i documenti, le opere," in *Sant'Andrea della Valle*, 2003, Milano: Skira, 2003, pp. 69–193.
- GLEN 1977: T. L. Glen, *Rubens and the Counter Reformation: Studies in His Religious Painting between 1609 and 1620*, Now York and London, 1977.
- GORIZIO 1939: V. Golzio, *Documenti artistici sul Seicento nell'archivio Chigi*, Rome: Casa editrice Fratelli Palombi, 1939.
- GRANATA 2012: B. Granata, *Le passion virtuose: Collezionismo e committenze artistiche a Roma del cardinal Alessandro Peretti Montalto (1571–1623)*, Roma: Campisano Editore, 2012.
- GUARDO 2005: M. Guardo, "L'Ape e le Api: Il Paratesto Linceo e Lomaggio ai Barberini", in *Paratesto: Rivista Internazionale*, 1, 2004, Pisa- Roma, 2005, pp. 121–136.
- HARRIS 1977: A. Southeland Harris, *Andrea Sacchi*, Princeton-New Jersey: Princeton Univ. Press, 1977.
- HASKELL 1980: F. Haskell, *Patrons and Painters: A Study in the Relations between Italian Art and Society in the Age of the Baroque*, New Heaven and London, 1980 (1963).
- HASSING 1995: D. Hassing, *Medieval Bestiaries: Text, Image, Ideology*, New York, 1995, pp. 52–61.
- HAMMOND 1994: F. Hammond, *Music and Spectacle in Baroque Rome*, New Haven: Yale University Press, 1994.
- HANLON 2014: G. Hanlon, *The Hero of Italy: Odoardo Farnese, Duke of Parma, his Soldiers, and his Subjects in the Thirty Year's War*, United Kingdom: Oxford Univ. press, 2014.
- HARWOOD 1979: B. R. Harwood, "Nicolo Cordieri: His activity in Rome 1592–1612," Ph.D. thesis, Princeton University, 1979.
- HERRMANN FIORE 1997: K. Herrmann Fiore, *Apollo e Dafne: del Bernini nella Galleria Borghese*, Milano: Amilcare Pizzi, 1997.
- HERZ 1974: A. Herz, "The Sixtine and Pauline Tombs in Sta. Maria Maggiore: an Iconographical Study," Ph.D. thesis, New York University, 1974.
- IL BATTISTERO 1994: A. Paolucci [a cura di], *Il Battistero di San Giovanni a Firenze = The Baptistery of San Giovanni Florence*, scritti di C. R. Chiarlo [et al.], 2 vols, *Mirabilia Italiae*, Modena: Franco Cosimo Panini, 1994.
- IL DUOMO DI PISA 1995: A. Peroni [a cura di], *Il Duomo di Pisa = The Cathedral of Pisa*, scritti di A. Ambrosini [et al.], 3 vols, *Mirabilia Italiae*, Modena: Franco Cosimo Panini, 1995.
- IL 60 1990: *Il 60: Essays Honoring Irving Lavin on his Sixtieth Birthday*, New York: Italica Press, 1990.
- JAFFÉ 1977: M. Jaffé, *Rubens and Italy*, New York: Cornell University Press, 1977.
- JOBST 2008: C. Jobst, "Cortona und Bernini in der Cappella del Santissimo Sacramento von Sankt Peter. Altarbild und Sakramentstabernakel im Konflikt?," in *St. Peter in Rom 1506–2006, Akten der internationalen Tagung 22.- 25.02.2006 in Bonn*, Georg Satzinger and Sebastian Schütze, [eds.], Munich, 2008, pp. 375–391.
- KAUFFMANN 1970: H. Kauffmann, *Giovanni Lorenzo Bernini: Die figurlichen Komposition*, Berlin, 1970.

- KEMP 1990: M. Kemp, *The Science of Art: Optical themes in western art from Brunelleschi to Seurat*, New Haven and London: Yale Univ. Press, 1990.
- KESSLER 2005: H-U. Kessler, *Pietro Bernini (1562–1629)*, Munich, 2005.
- KIDWELL 1970: C. S. Kidwell, "The Accademia dei Lincei and the Apiarium: a case study of the activities of a Seventeenth century scientific society" Ph.D. thesis, The University of Oklahoma, 1970.
- KIRWIN 1981: W. C. Kirwin, "Bernini's Baldacchino Reconsidered," *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 19, 1981, pp. 141–171.
- KIRWIN 1997: W. C. Kirwin, *Powers Matchless: The Pontificate of Urban VIII, the Baldachin, and Gian Lorenzo Bernini*, New York: Lang, 1997.
- KIRWIN & FEHL 1981–82: W. C. Kirwin, and P. P. Fehl, "Bernini's Decoro: Some Preliminary Observations on the Baldachin and on his Tombs in St. Peter's," in *Studies in Iconography*, 7-8, 1981–82, pp. 323–369.
- KLIEMANN & ROHLMANN 2004: J. Kliemann, M. Rohlmann, *Italian Frescoes: High Renaissance and Manierism, 1510-1600*, New York-London: Abbeville Press, 2004.
- KÖHREN-JANSEN 1993: H. Köhren-Jansen, *Giottos Navicella: Bildtradition Deutung Rezeptionsgeschichte*, Worms am Rhein, 1993.
- KRAUTHEIMER 1971: R. Krautheimer, *Ghiberti's Bronze Doors*, New Jersey: Princeton University Press, 1971.
- KRAUTHEIMER 1982: R. Krautheimer, *Lorenzo Ghiberti*, New Jersey: Princeton University Press, 1982 (1956).
- KRIS 2005: E. Kris, *Le Style rustique*, Paris: Macula, 2005.
- LA BASILICA DI SAN PIETRO 2000: A. Pinelli [a cura di], *La Basilica di San Pietro in Vaticano = The Basilica of St Peter in the Vatican*, scritti di M. Beltrami [et al.], 4 vols, *Mirabilia Italiae* 10, Modena: Franco Cosimo Panini, 2000.
- LAMOTHE 2009: V. C. Lamothe, "The Theater of Piety: Sacred Operas for the Barberini Family (Rome, 1632–1643)," Ph.D. thesis, Chapel Hill, 2009.
- LANGFORD 2003: J. J. Langford, *Galileo, Science and the Church*, The University of Michigan Press, 2003 (1971).
- LAVIN 1975: M. A. Lavin, *Seventeenth-Century Barberini Documents and Inventories of Art*, New York, 1975.
- LAVIN 1980: I. Lavin, *Bernini and the Unity of the Visual Arts*, 2 vols, New York and London: Oxford Univ, 1980.
- Lavin 2007a: I. Lavin, "Bernini and the Crossing of St. Peter's," in *Visible Spirit: The Art of Gianlorenzo Bernini*, vol. 1, London, 2007, pp. 62–185. (rev., I. Lavin, *Bernini and the Crossing of St. Peter's*, New York, 1968).
- LAVIN 2007b: I. Lavin, "Bernini's Memorial Plaque for Carlo Barberini," in *Visible Spirit: The Art of Gianlorenzo Bernini*, vol. 1, London, 2007, pp. 469–479.
- LAVIN 2007c: I. Lavin, "Bernini's Baldachin: Considering a Reconsideration," in *Visible Spirit: The Art of Gianlorenzo Bernini*, vol. 1, London, 2007, pp. 480–495. (rev., I. Lavin, "Bernini's Baldachin: Considering a Reconsideration," *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 21, 1984, pp. 405–414).
- LAVIN 2007d: I. Lavin, "Bernini's Cosmic Eagle," in *Visible Spirit: The Art of Gianlorenzo Bernini*, vol. 1, London, 2007, pp. 509–523. (rev., I. Lavin, "Bernini's Cosmic Eagle," in *Gianlorenzo Bernini: New Aspects of His Art and Thought*, Univ. Prk and London: Pennsylvania State Univ. Press, 1985, pp. 209–219).
- LAVIN 2007e: I. Lavin, "Bernini's Image of the Sun King," in *Visible Spirit: The Art of Gianlorenzo Bernini*, vol. 1, London, 2007, pp. 524–643.
- LAVIN 2009a: I. Lavin, "Bernini's Bumbling Barberini Bees", in *Visible Spirit: The Art of Gianlorenzo Bernini*, vol. 2, London, 2009, pp. 955–1017. (rev., I. Lavin, "Bernini's Bumbling Barberini Bees", in *Barocke Inszenierung*, Joseph Imorde, [et al., eds.], Zurich, 1999, pp. 50–71).
- LAVIN 2009b: I. Lavin, "Urbanitas Urbana: The Pope, the Artist, and the Genius of the Place", in *Visible Spirit: The Art of Gianlorenzo Bernini*, vol. 2, London, 2009, pp. 1267–1335. (rev., I. Lavin, "Urbanitas Urbana: The Pope, the Artist, and the Genius of the Place", in *I Barberini e la cultura europea del Seicento*, Roma, 2007, pp. 15–30).
- LAVIN 2009c: I. Lavin, "The Bardacchino. Borromini vs Bernini: Did Borromini Forget Himself?" in *Visible Spirit: The Art of Gianlorenzo Bernini*, vol. 2, London, 2009, pp. 1336–1384. (rev., I. Lavin, "The Bardacchino. Borromini vs Bernini: Did Borromini Forget Himself?" in Georg Satzinger and Sebastian Schütze, eds., *St. Peter in Rom 1506–2006, Akten der internationalen Tagung 22.-25.02.2006 in Bonn*, Munich, 2008, pp. 261–286).
- LAVIN 2012: I. Lavin, *Bernini at Saint Peter's: The Pilgrimage*, *Visible Spirit: The Art of Gianlorenzo Bernini*, vol. 3, London, 2012.

- LAZZARO 2004: C. Lazzaro, "Animals as Cultural Signs: Collecting Animals in Sixteenth-Century Medici Florence", in *Grasping the World: the Idea of the Museum*, [ed. by] D. Preziosi, C. Farago, Hampshire: Ashgate, 2004, pp. 500–526.
- LEE 1993: M. A. Lee, "HIC DOMUS: The Decorative Programme of the Sala Barberina in Rome," Ph.D. thesis, The Johns Hopkins University, 1993.
- LUNGO & FAVARO 1984: I. D. Lungo, A. Favaro, [a cura di.], *Dal Carteggio e dai Documenti: Pagine di Vita di Galileo*, Firenze: Sansoni, 1984 (1915).
- LUTHY 1995: C. H. Luthy, "Matter and Microscopes in the Seventeenth century", Ph.D. thesis, Harvard university, Cambridge, 1995.
- MAGNANIMI 1983: G. Magnanimi, *Palazzo Barberini*, Roma: Editalia, 1983.
- MAGNUSON 1982: T. Magnuson, *Roma in the Age of Bernini*, 2 vols, Stockholm, 1982.
- MAHON 1971: D. Mahon, *Studies in Seicento Art and Theory*, Westport: Connecticut: Greenwood Press, 1971 (1947).
- MARDER 1997: T. A. Marder, *Bernini's Scala Regia at the Vatican Palace: Architecture, Sculpture, and Ritual*, Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- MARDER 1998: T. A. Marder, *Bernini and the Art of Architecture*, New York, 1998.
- MARR 2011: A. Marr, *Between Raphael and Galileo: Mutio Oddi and the Mathematical culture of late Renaissance Italy*, Chicago and London, 2011.
- MARTINELLI, [et al.] 1996: V. Martinelli, [et al.], *L'Ultimo Bernini 1665–1680: Nuovi Argomenti, Documenti e Immagini*, Roma: Edizioni Quasar, 1996.
- MATTEOLI 1980: A. Matteoli, *Lodovico Cardi- Cigoli: Pittore e Architetto*, Pisa, 1980.
- MATTHIAE & DAALTARI 1971: G. Matthiae, [et al.], *Arte, Scienza e Cultura in Roma Cristiana*, Bologna: Cappelli Editore, 1971.
- MAYER 2013: T. F. Mayer, *The Roman Inquisition: A Papal Bureaucracy and its Laws in the Age of Galileo*, Philadelphia: University of Pennsylvania press, 2013.
- MCPHEE 2002: S. McPhee, *Bernini and the Bell Towers: Architecture and Politics at the Vatican*, New Haven and London: Yale Univ. Press, 2002.
- MCPHEE 2012: S. McPhee, *Bernini's beloved: a portrait of Costanza Piccolomini*, New Haven and London: Yale Univ. Press, 2012.
- MERZ 1991: J. M. Merz, *Pietro da Cortona: Der Aufstieg zum führenden Maler im barocken Rom*, Tübingen, 1991.
- MERZ 2008: J. M. Merz, *Pietro da Cortona and Roman Baroque Architecture*, New Haven and London: Yale, 2008.
- MISCH 1974: M. Misch, *Apis est Animal: Apis est ecclesia: Ein Beitrag zum Verhältnis von Naturkunde und Theologie in spätantiker und mittelalterlicher Literatur*, Frankfurt am Main, 1974.
- MONTAGU 1989: J. Montagu, *Roman Baroque Sculpture The industry of Art*, Yale University Press, 1989.
- MONTAGU 1990: J. Montagu, *Gold, Silver and Bronze, Metal Sculpture of the Roman Baroque*, New Jersey, 1990.
- MUNTONI 1996: F. Muntoni, *Le Monete dei Papi e degli Stati Pontifici*, 4 vols, Roma: Urania Editrice, 1996.
- MUÑOZ 1915: A. Muñoz, *Stefano Maderno: Contributo allo studio della Scultura Barocca prima del Bernini*, Roma, 1915.
- NEGRO 1996: A. Negro, *Il giardino dipinto del Cardinal Borghese: Paolo Bril e Guido Reni nel Palazzo Rospigliosi Pallavicini a Roma*, Roma: Argos, 1996.
- NEGRO 2002: A. Negro, *Bernini e il "bel composto", La capella de Sylva in Sant'Isidoro*, Roma: Campisano Editore, 2002.
- NESSI 2005: S. Nessi, *Andrea Camassei: Un pittore del Seicento tra Roma e l'Umbria*, Perugia, 2005.
- NUSSDORFER 1992: L. Nussdorfer, *Civic Politics in the Rome of Urban VIII*, Princeton-New Jersey: Princeton Univ. Press, 1992.
- ONORI, [et al.] 2007: L. M. Onori, S. Schütze, F. Solinas, *I Barberini: e la Cultura Europa del Seicento*, Roma: De Luca, 2007.
- ORMI 2006: G. Ormi, [et. al.], *La Natura e il Corpo: Studi in memoria di Attilio Zanca*, Firenze, 2006.
- OSTROW 1996 a: S. F. Ostrow, *Art and Spirituality in Counter-Reformation Rome: The Sistine and Pauline Chapels in S. Maria Maggiore*, New York, 1996.
- OSTROW 1996 b: S. F. Ostrow, "Cigoli's Immacolata and Galileo's Moon: Astronomy and the Virgin in Early Seicento Rome", in *The Art Bulletin*, June, 1996, pp. 218–235.
- OY-MARRA 2005: E. Oy-Marra, *Profane Repräsentationskunst in Rom von Clemens VIII. Aldobrandini bis Alexander VII. Chigi: Studien zur Funktion und Semantik römischer Deckenfresken im höfischen Kontext*, Berlin, 2005.
- PACELLI & FORGIONE 2012: V. Pacelli, G. Forgione [a cura di.], *Caravaggio: tra Arte e Scienza*, Napoli: paparo edizioni, 2012.

- PAGANO 1984: S. M. Pagano, [a cura di.], *I Documenti del Processo di Galileo Galilei*, Città del Vaticano, 1984.
- PANOFSKY 1953: E. Panofsky, "Artist, Scientist, Genius: Notes on the "Renaissance-Dämmerung", *The Renaissance: Six Essays*, New York, 1953, pp. 121–182. (木田元訳, 『現代思想』6月号, 1977年, 94–133頁).
- PANOFSKY 1954: E. Panofsky, *Galileo as a critic of the Art*, Holland: The Hague, Martinus Nijhoff, 1954.
- PANOFSKY 1992: E. Panofsky, *Tomb Sculpture, Four lecture on its Changing Aspect from Ancient Egypt to Bernini*, New York, 1992. (若桑みどり・森田義之・森雅彦/訳, 『墓の彫刻: 死にたち向かった精神の様態』, 哲学書房, 1996年).
- PARAGONE ARTE 1999: *Gian Lorenzo Bernini*, Paragone Arte, #24-25, Firenze, Marzo- Maggio, 1999.
- PARTRIDGE 1978: L. W. Partridge, "Divinity and Dynasty at Caprarola: Perfect History in the Room of Farnese Deeds", in *The Art Bulletin* 60, 1978, pp. 494–530.
- PASTOR 1923: L. von PASTOR, *The History of the Popes from the Close of the Middle Ages*, vol. IV, London, 1923.
- PASTOR 1937: L. von Pastor, *The History of the Popes from the Close of the Middle Ages*, vol. XXVI: Leo XI and Paul V. (1605–1621), London, 1937.
- PASTOR 1938 a: L. von Pastor, *The History of the Popes from the Close of the Middle Ages*, vol. XXVIII: Gregory XV and Urban VIII. (1621–1644), London, 1938.
- PASTOR 1938 b: L. von Pastor, *The History of the Popes from the Close of the Middle Ages*, vol. XXIX: Gregory XV and Urban VIII. (1621–1644), London, 1938.
- PFEIFFER 2007: S. J. Heinrich W. Pfeiffer, *The Sistine Chapel: A New Vision*, New York, 2007.
- PIAZZA 1986: E. A. Piazza, "Teoria e prerimentazione nell'Apiario di Federico Cesi", in *Federico Cesi*, Atti della Accademia Nazionale dei Lincei, 78, Roma: Accademia Nazionale dei Lincei, 1986, pp. 231–250.
- POLLAK 1981: O. Pollak, *Die Kunsttätigkeit unter Urban VIII*, 2 vols, New York, 1981 (Vienna, 1931).
- POPE-HENNESSY 1996: J. Pope-Hennessy, *Italian Renaissance Sculpture*, New York: Phaidon, 1996 (1958).
- POPE-HENNESSY 2002: J. Pope-Hennessy, *Italian High Renaissance and Baroque Sculpture*, London: Phaidon, 2002 (1963).
- PORTOGHESI 1967: P. Portoghesi, *Borromini: Architettura come linguaggio*, Milano, 1967.
- PREIMESBERGER 2011: R. Preimesberger, *Paragons and Paragone: Van Eyck, Raphael, Michelangelo, Caravaggio, Bernini*, Los Angeles: Paul Getty trust, 2011.
- PRESTON 2006: C. Preston, *Bee*, London, 2006.
- QUEDNAU 1979: R. Quednau, *Sala di Constantino im Vatikanischen Palast*, Hildesheim & New York, 1979.
- RANSOME 2004: H. M. Ransome, *The Sacred Bee in Ancient Times and Folklore*, New York, 2004 (London, 1937).
- REDONDI 1987: P. Redondi, *Galileo Heretic*, New Jersey, 1987.
- REEVES 1997: E. Reeves, *Painting the Heavens: Art and Science in the Age of Galileo*, Princeton-New Jersey: Princeton Univ. Press, 1997.
- RICE 1992: L. Rice, "Urban VIII, the Archangel Michael, and a forgotten project for the apse altar of St Peter's," in *The Burlington Magazine*, 134, July-1992, pp. 428–434.
- RICE 1997: L. Rice, *The Altars and Altarpieces of New St. Peter's: Outfitting the Basilica, 1621–1666*, New York, 1997.
- RICE 1998: L. Rice, "Pietro da Cortona and the Roman Baroque Thesis Print," in *Pietro da Cortona: Atti del convegno internazionale Roma-Firenze, 12–15 novembre 1997*, Roma, 1998, pp. 189–200.
- RICE 2007: L. Rice, "Apes philosophicae: bees and the divine design in Barberini thesis prints", in *I Barberini e la cultura europea del Seicento*, Roma, 2007, pp. 181–194.
- RICE 2008: L. Rice, "Bernini and the Pantheon Bronze," in Georg Satzinger and Sebastian Schütze [eds.], *St. Peter in Rom 1506–2006, Akten der internationalen Tagung 22–25. 02. 2006 in Bonn*, Munich, 2008, pp. 337–352.
- RICE 2015: L. Rice, "The Pre-Mochi Projects for the Veronica Pier in Saint Peter's" in *The Eternal Baroque: Studies in Honour of Jennifer Montagu*, C. H. Miner ed., Milano, 2015, pp. 175–201.
- RIETBERGEN 2006: P. Rietbergen, *Power and Religion in Baroque Rome: Barberini Cultural Policies*, Leiden-Boston, 2006.
- ROBETTO, [et al.] 2004: S. Roberto, [et al.], *Gianlorenzo Bernini e Clemente IX Rospiigliosi: Arte e architettura a Roma e in Toscana nel Seicento*, Roma: Gangemi Editore, 2004.
- ROETTGEN 2007: S. Roettgen, *Italian Frescoes: The Baroque Era, 1600-1800*, Abbeville Press, 2007.

- RÖTTGEN 2002: H. Röttgen, *Il Cavalier Giuseppe Cesari D'Arpino: Un grande pittore nello splendore della fama e nell'incostanza della fortuna*, Roma, 2002.
- RUSSO 1979: P. Russo, "L'accademia degli Umoristi, fondazione, strutture e leggi: Il primo decennio di attività," in *Esperienze letterarie*, 4, 1979, pp. 47–61.
- SABENE 2012: R. Sabene, *La Fabbrica di San Pietro in Vaticano: Dinamiche Internazionali e Dimensione Locale*, Roma: Gangemi editore, 2012.
- SCALINI 1988: M. Scalini, *L'Arte Italiana del Bronzo 1000–1700: Toreutica Monumentale dell'alto Medioevo al Barocco*, Busto Arsizio: Bramante Editore, 1988.
- SCHLEIER 1967: E. Schleier, "A Bozzetto by Vouet, not by Lanfranco," in *Burlington Magazine*, CIX, 1967, pp. 272–276.
- SCHLEIER 1968: E. Schleier, "Vouet's Destroyed St. Peter Alter-piece: Further Evidence," in *Burlington Magazine*, CX, 1968, pp. 573–574.
- SCHLEIER 1972: E. Schleier, "Two New Modelli for Vouet's St Peter Alter-piece," in *Burlington Magazine*, XIV, 1972, pp. 91–92.
- SCORZA 1995: R. Scorza, "Borghini and the Florentine Academies," in *Italian Academies of the Sixteenth Century*, D. S. Chambers et F. Quiviger [eds.], Warburg, London, 1995, pp. 136–164.
- SCOTT 1982: J. B. Scott, "Allegories of Divine Wisdom in Italian Baroque Art," Ph.D. thesis, The State University of New Jersey, 1982.
- SCOTT 1991: J. B. Scott, *Images of Nepotism: The Painted Ceilings of Palazzo Barberini*, Princeton-New Jersey, 1991.
- SCOTT 1998: J. B. Scott, "Cortona's Pigneto Sacchetti David Cycle and Patron-Client Affection in Early Modern Rome," in *Pietro da Cortona: Atti del convegno internazionale Roma-Firenze, 12–15 novembre 1997*, Roma, 1998, pp. 101–107.
- SCOTT 2007: J. B. Scott, "Galileo and Urban VIII: Science and allegory at Palazzo Barberini," in *I Barberini e la cultura europea del Seicento*, Roma, 2007, pp. 127–136.
- SCHÜTZE 1994: S. Schütze, "Urbano inalza Pietro e Pietro Urbano". *Beobachtungen zu Idee und Gestalt der Ausstattung von Neu-St. Peter unter Urban VIII*, in "Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana" 1994, XXIX, pp. 213–287.
- SCHÜTZE 2007: S. Schütze, *Kardinal Maffeo Barberini und die entstehung des Römischen Hochbarock*, München, 2007.
- SHEA & ARTIGAS 2003: W. A. Shea, M. Artigas, *Galileo in Rome: The Rise and Fall of a Troublesome Genius*, Oxford, 2003.
- SIMONATO 2008: L. Simonato, *Impronta di Sua Santità: Urbano VIII e le meaglie*, Pisa: Edizioni della Normale, 2008.
- SILVERSTEIN 1957: T. Silverstein, *Medieval Latin Scientific Writings in the Barberini Collection*, Chicago, 1957.
- SPAGNOLO 2006: M. Spagnolo, *Bernini Il Baldacchino di San Pietro*, Modena, 2006.
- SPAZIANI TESTA 1952: G. Spaziani Testa, *Ducaton, Piastre Scudi, Talleri e Loro Multipli: Battuti in Zecche Italiane e da Italiani all'estero*, II. I Romani Pontefici, Roma, 1952.
- SPEAR 1982: R. E. Spear, *Domenichino*, 2 vols, New Haven and London: Yale Univ. Press, 1982.
- SPEAR 1997: R. E. Spear, *The "Divine" Guido: Religion, Sex, Money and Art in the world of Guido Reni*, New Haven and London: Yale Univ. Press, 1997.
- SPRINGHETTI 1968: S. I. A. Springhetti, "Urbanus VIII P. M. Poeta Latinus et Hymnorum Breviarum Emendator," in *Archivum Historiae Pontificiae*, VI, Romae, 1968, pp. 163–190.
- SQUARZINA 1995–96: S. D. Squarzina, [et al.], *Natura Morta, Pittura di Paesaggio e il Collezionismo a Roma nella Prima metà del Seicento: Italia, Fiandre, Olanda il terreno di elaborazione dei generi*, Perugia: Lithos editrice, 1995–1996.
- STRONG 1923: E. Strong, *La Chiesa Nuova (Santa Maria in Vallicella): Guida storia ed artistica con un saggio biografico sopra San Filippo Neri di Piero Misciattelli*, Roma, 1923.
- STRUNCK 2011: C. Strunck [ed. by], *Medici Woman as Cultural Mediators (1533–1743): Le donne di casa Medici e il loro ruolo di mediatrici culturali fra le corti d'Europa*, Milano: Silvia editoriale, 2011.
- STUDI SUL BAROCCO ROMANO 2004: *Studi sul Barocco romano: Scritti in onore di Maurizio Fagiolo dell'Arco*, Milano: Skira, 2004.
- THELEN 1967a: H. Thelen, *Zur Entstehungsgechichte der Hochaltar-Architektur von St. Peter in Rom*, Berlin, 1967.
- THELEN 1967b: H. Thelen, *Francesco Borromini: Die Handzeichnungen*, 2 vols, Graz, 1967.
- TIBERIA 2000: V. Tiberia, *Gian Lorenzo Bernini, Pietro da Cortona, Agostino Ciampelli in Santa Bibiana a Roma. I restauri*, Perugia, 2000.
- TOCCI 1981: L. M. Tocci, "Bernini nelle Medaglie e nelle Monete", in *Bernini in Vaticano*, Roma: De Luca, 1981, pp. 281–310.



- TOMASI 1986: L. T. Tomasi, "Francesco Mingucci <Giardinere> e Pittore Naturalista: Un aspetto della committenza Barberiniana nella Roma Seicentesca", in *Federico Cesi*, Atti della Accademia Nazionale dei Lincei, 78, Roma: Accademia Nazionale dei Lincei, 1986, pp. 277–306.
- TOSCANO, [et al.] 2005: B. Toscano, [et al.], *Arte e immagine del papato Borghese (1605-1621)*, Firenze, 2005.
- TOYNEBEE & PERKINS 1956: J. Toynbee and J. W. Perkins, *The Shrine of St. Peter and the Vatican Excavations*, London-New York-Toronto: Longmans, 1956.
- TUZI 2002: S. Tuzi, *Le Colonne e il Tempio di Salomone: La storia, la leggenda, la fortuna*, Roma, 2002.
- VIRGIL 2000: Virgil, *Aeneid, book IX*, [ed. by] P. Hardie, Cambridge University Press, 2000 (1994).
- VISSER 2005: A. S. Q. Visser, *Joannes Sambucus and the Learned Image: The Use of the Emblem in Late-Renaissance Humanism*, Leiden-Boston, 2005.
- VOREL 2013: P. Virel, *La storia della piastra d'argento di Urbano VIII: L'attività della zecca romana sul finire del pontificato di Urbano VIII e il catalogo dettagliato delle piastre d'argento pontificie degli anni 1634-1644*, Roma-Praha, 2013.
- WALKER 2003: D. P. Walker, *Spiritual & Demonic Magic: from Ficino to Campanella*, Pennsylvania, 2003 (London, 1958).
- WALPOLE 1922: A. S. Walpole, *Early Latin Hymns: with introduction and notes*, Cambridge, 1922.
- WARWICK 2012: G. Warwick, *Bernini: Art as Theatre*, New Haven and London: Yale University Press, 2012.
- WEILER 2002: K. J. Weiler, "Selected Hymn settings by Urban VIII's Cappella Sistina," Ph.D. thesis, Arizona State University, 2002.
- WITTKOWER 1955: R. Wittkower, *Gian Lorenzo Bernini: The Sculptor of the Roman Baroque*, London, 1955.
- WITTKOWER 1999: R. Wittkower, *Art and Architecture in Italy 1600-1750*, Harmondsworth, 3 vols, [rev. by] J. Connors and J. Montagu, New Haven and London, 1999 (1958).

## 邦語文献

- 『告白』: 聖アウグスティヌス『告白』, (上/下), 服部英次郎訳, 岩波文庫, 2009 (1976)年.
- 『神の国』: アウグスティヌス『神の国』, (上): 金子春勇ほか訳, (下): 泉治典ほか訳, 教文館, 2014年.
- アウグスティヌス『詩篇注解』①: アウグスティヌス著作集, 第18巻I: 詩篇注解(1) 1-32, 今義博・大島春子・堺正憲・菊地伸二, 教文館, 1997年.
- アウグスティヌス『詩篇注解』②: アウグスティヌス著作集, 第18巻II: 詩篇注解(2) 33-53, 谷隆一郎・堺正憲・花井一典・澁村美貴子・中澤務・野沢建彦, 教文館, 2011年.
- アウグスティヌス『詩篇注解』⑤: アウグスティヌス著作集, 第20巻I: 詩篇注解(5) 101-122, 中川純男・鎌田伊知郎・泉治典・林明弘, 教文館, 2011年.
- アウグスティヌス『三位一体』: アウグスティヌス著作集, 第28巻: 三位一体, 泉治典, 教文館, 2004年.
- 足達 2006: 足達薫「蜜蜂としての模倣: マニエリスム時代の模倣概念について」, 『人文社会叢書』人文科学篇 15, 2006年, 1-17頁.
- アリストテレス『詩学』: アリストテレス『詩学』/ホラーティウス『詩論』, 松本仁助・岡道夫訳, 岩波文庫, 1997年.
- アリストテレス『動物誌』: アリストテレス『動物誌』(上/下), 島崎三郎訳, 岩波文庫, 1998-99年.
- アルチャーティ『エンブレム集』: A. アルチャーティ『エンブレム集』, 伊藤博明訳, ありな書房, 2000年.
- イグナティウス・デ・ロヨラ『霊操』: イグナチオ・デ・ロヨラ『霊操』, 門脇佳吉訳, 岩波文庫, 2010 (1995)年.
- 石鍋 1985: 石鍋真澄『ベルニーニ バロック美術の巨星』, 吉川弘文館, 1985年.
- 出 2012: 出佳奈子「花嫁の純潔と蜜蜂の恵み: ピエロ・ディ・コジモ《蜂蜜の発見》」, 『味覚のイコノグラフィア: 蜂蜜・授乳・チョコレート』, 上村清雄監修, ありな書房, 2012年, 7-50頁.
- 出 2014: 出佳奈子「甘美な恋の触感: アントニオ・ポッライウオーロ《アポロとダフネ》」, 『味覚のイコノグラフィア: ダフネ・蝨蝨・洗礼者聖ヨハネの舌』, 上村清雄監修, ありな書房, 2014年, 7-54頁.
- 伊藤 2007: 伊藤博明『綺想の表象学: エンブレムへの招待』, ありな書房, 2007年.
- ウェルギリウス『農耕詩』: ウェルギリウス『牧歌/農耕詩』, 小川正廣訳, 京都大学学術出版会, 2004年.
- ウェルギリウス『アエネーイス』: ウェルギリウス『アエネーイス』, 岡道夫・高橋宏幸訳, 京都大学学術出版会, 2001年.

- 浦上 1992a: 浦上雅司「ドメニキョーの「票窃」事件を巡る考察：17世紀ローマ絵画理論史の観点から」、『日の司祭と巫女・西洋美術史論叢』, 中央公論美術出版, 1992年, 163-179頁.
- 浦上 1992b: 浦上雅司「サクキとコルトーナの論争に関する一考察：その評価を巡って」、『美術史の六つの断面（高階秀爾先生に捧げる美術史論集）』, 1992年, 200-213頁.
- 『黄金伝説』①: ヤコブス・デ・ウォラギネ『黄金伝説』1: 前田敬作・今村孝訳, 平凡社ライブラリー, 2006年.
- 『黄金伝説』②: ヤコブス・デ・ウォラギネ『黄金伝説』2: 前田敬作・山口裕訳, 平凡社ライブラリー, 2006年.
- 『黄金伝説』③: ヤコブス・デ・ウォラギネ『黄金伝説』3: 前田敬作・西井武訳, 平凡社ライブラリー, 2006年.
- 『黄金伝説』④: ヤコブス・デ・ウォラギネ『黄金伝説』4: 前田敬作・山中知子訳, 平凡社ライブラリー, 2006年.
- 岡田 2007: 岡田温司『処女懐胎』, 中公新書, 2007年.
- 金山 2000: 金山弘昌「ジャン・ロレンツォ・ベルニーニの《四大河の泉》」、『イタリア・ルネサンス美術論』, 関根秀一編, 東京堂出版, 2000年, 215-230頁.
- 金山 2010: 金山弘昌「《アポロンとダフネ》: ベルニーニとバロック」、『彫刻の解剖学: ドナテッロからカノーヴァへ』, 諸川春樹編, ありな書房, 2010年, 189-235頁.
- 金山 2013: 金山弘昌「ガリレオとレオナルド: 月面観測と『絵画論』」、『レオナルドの教え: 美術史方法論研究会論集』, 美術史方法論研究会, 2013年, 3-26頁.
- 金山 2014: 金山弘昌「バロックの吐息: ジャンロレンツォ・ベルニーニの《アポロとダフネ》」、『アートライブラリー』, No.15, 日本彫刻会, 2014年, 3-11頁.
- 金山 2015: 金山弘昌「ガリレオと建築: 17世紀フィレンツェ建築における「新科学」の影響」, 慶応義塾大学日吉紀要『人文科学』, No.30, 2015年, 1-38頁.
- ガリレイ『星界の報告』: ガリレイ・ガリレイ『星界の報告, 他一篇』, 山田慶児・谷泰訳, 岩波文庫, 2005(1976)年.
- ガリレイ『偽金鑑識官』: ガリレイ・ガリレイ『偽金鑑識官』, 山田慶児・谷泰訳中央公論新社, 2009年.
- カンパネッラ『太陽の都』: T. カンパネッラ『太陽の都』, 近藤恒一訳, 岩波文庫, 2006(1992)年.
- クルツィウス『ヨーロッパ文学とラテン中世』: E. R. クルツィウス『ヨーロッパ文学とラテン中世』, 南大路振一, 岸本通夫, 中村善也訳, みずさ書房, 1971年.
- 清瀬 2005: 清瀬みさを「ブッサン作《詩人の靈感》: 図像解釈の試み」, 『文化學年報』, 第54輯, 同志社大学文化学会, 2005年, 206-230頁.
- 佐藤 2007: 佐藤仁「ベルニーニの《バルダッキーノ》: リンチェイ・アカデミーの『アピアリウム』とバルベリーニ家のミツバチをめぐって」, 『美術史』165, 美術史學會, 2007年10月, 39-54頁.
- 佐藤 2009: 佐藤仁「教皇ウルバヌス8世と大天使ミカエル: 《バルダッキーノ》上部構造に関する一考察」, 『成城美学美術史』15, 成城大学大学院, 2009年3月, 31-54頁.
- 佐藤 2014: 佐藤仁「教皇ウルバヌス8世とミケランジェロの《ピエタ》をめぐって」, 『成城美学美術史』20, 成城大学大学院, 2014年3月, 39-69頁.
- シヤステル『ローマ劫掠』: A. シヤステル『ローマ劫掠: 1527年、聖都の悲劇』, 越川倫明ほか訳, 筑摩書房, 2006年.
- 甚野 2007: 甚野尚志「蜜蜂と人間の社会」, 『中世ヨーロッパの社会観』, 講談社学術文庫, 2007年.
- 新保 2000: 新保淳乃, 「クアラントーレ祝祭装置の分析: 対抗宗教改革期ローマのイエズス会付属信徒会主催祝祭」, 『美術史』149, 2000年, 79-95頁.
- 新保 2006: 新保淳乃「危機克服の政治学における聖母マリア表象: 1632年ローマにおけるペ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, 2006年, 260-276頁.
- 辻 1995: 辻佐保子『「エクスルテット・ロールズ」におけるテキストとイメージ』, 『中世写本の装飾と挿絵: 言葉と画像の研究』, 岩波書店, 1995年, 390-427頁.
- テオクリトス『牧歌』: テオクリトス『牧歌』, 古澤ゆう子訳, 京都大学出版会, 2004年.
- トマス・アキナス『君主の統治について』: トマス・アキナス『君主の統治について: 謹んでキプロス王に捧げる』, 柴田平三郎訳, 慶應義塾大学出版会, 2005年.
- 中森 1974: 中森義宗「ガリレオのパラゴネ」, 『成城大学短期大学部紀要』第5号, 1974年, 69-87頁.
- 南里 2000: 南里空海『ヴァチカン: ローマ法王、祈りの時』, 世界文化社, 2000年.
- 『バチカンの素顔』: B. マクダウェル『バチカンの素顔』, 高橋健次訳, 日経ナショナルジオグラフィック社, 2009年.

- パノフスキー『芸術家・科学者・天才』:エルヴィン・パノフスキー「芸術家・科学者・天才:Renaissance-Dämmerung についての覚え書」  
木田元訳、『現代思想』6月号第5巻第7号,1977年(原著1953年),94-133頁.
- パノフスキー『美術批評家としてのガリレオ』:アーウィン・パノフスキー「美術批評家としてのガリレオ:審美眼と科学思想」青木靖三訳,  
『日伊文化研究』第20号,1982年(原著1954年),50-67頁.
- パノフスキー『スカラ・レジア』:浦上雅司「アーウィン・パノフスキー著「ヴァチカン宮殿スカラ・レジアとベルニーニの芸術観」:翻訳  
と解説」,『福岡大学総合研究所報』,155号—人文科学編(第93号),1994年,1-49頁.
- パノフスキー『象徴形式としての遠近法』:エルヴィン・パノフスキー『象徴形式としての遠近法』,木田元監訳,川戸おひ子・上村清雄  
訳,ちくま学芸文庫,2014(2009)年.
- パロフスキー『とめどなく笑う』:P. パロフスキー『とめどなく笑う:イタリア・ルネサンス美術における機知と滑稽』,高山宏,伊藤博明,  
森田義之訳,ありな書房,1997(1993)年.
- ピンダロス『祝勝歌集/断片選』:ピンダロス『祝勝歌集/断片選』,内田次信訳,京都大学出版会,2001年.
- プリニウス『博物誌』:プリニウス『プリニウスの博物誌』,中野定雄ほか訳,雄山閣出版,2001(1986)年.
- 松原2000:松原知生「タブローの中のイメージ:16・17世紀シエナにおける〈絵画タベルナーケルム〉の展開」,『西洋美術研究』No.3,三  
元社,2000年,112-125頁.
- 宮下2004:宮下規久朗『カラヴァッジョ:聖性とヴィジョン』,名古屋大学出版会,2004年.
- リー『詩は絵のごとく』:レンサレアー,W.リー「詩は絵のごとく:人文主義絵画論」,森田義之・篠塚二男訳,中森義宗編『絵画と文学:  
詩は絵のごとく』,中央大学出版部,1984年,193-362頁.
- 渡辺1994:渡辺孝『ミツバチの文化史』,筑摩書房,1994年.

## ウルバヌス 8 世 『詩集』 *Poemata* リスト

RIETBERGEN 2006, pp. 141–142 掲載のリストに、加筆・修正した。

---

- ① *Illustrissimi et reverendissimi Maffaei Sacrae Romanae Ecclesiae cardinalis Barberini... Poemata*,  
(Paris: A. Stephane, 1620), 4.0 ｲﾝﾁ, 31 篇.  
特装版 1621.
  
- ② *Ill.mi et rev.mi Maffaei SRE card. Barberini...nunc Urbani papae VIII poemata*.  
*Editio secunda*,  
(Paris: A. Stephane, 1623), 4.0 ｲﾝﾁ, 31 篇.  
重版 Cologne, 1626.  
重版 Vienna, 1627.
  
- ③ *Sancti Domini Nostri Urbani VIII... poemata*,  
(Parma, 1624) , 32 篇.
  
- ④ *SDN Urbani VIII...poemata*,  
(Vienna, 1627), 33 篇.
  
- ⑤ *Ill. Et rever. Maffaei... Barberini nunc Urbani VIII Poemata*,  
(Venice, 1628) 8.0 ｲﾝﾁ, 33 篇.
  
- ⑥ *Maffaei card. Barberini, nunc Urbani VIII...poemata*.  
*Editio caeterorum locupletissima, curante Academia Noctis*,  
(Bologna, 1628) 12.0 ｲﾝﾁ, 46 篇.
  
- ⑦ *Maphaei SRE card. Barberini, nunc Urbani PP VIII Poemata*,  
(Roma: Vatican 印刷所, 1631), 4.0 ｲﾝﾁ, 83 篇.
  
- ⑧ *Maphaei SRE card. Barberini, nunc Urbani PP VIII Poemata*,  
(Roma: Vatican 印刷所, 1631), 8.0 ｲﾝﾁ.
  
- ⑨ *Maphaei SRE card. Barberini, nunc Urbani PP VIII Poemata*,  
(Roma: アポストリカ印刷所, A. Bragiotti, 1631) , 83 篇.  
重版 Antwerp, 1634 (94 篇).  
重版 Roma, 1635 (107 篇), 1637 (121 篇), 1638 (129 篇).  
重版 Dillingen, 1640 (144 篇), 1643 (144 篇).

- ⑩ *In Odes eminentissimi cardinalis olim Barberini nunc Sanctissimi Papis Urbano VIII Iulii Caesaris Capacii notae*, (Napoli, 1633).  
重版 Napoli, 1635.
- ⑪ *Poesie toscane del card. Maffeo Barberini, hoggi papa Urbano Ottavo*,  
(Roma: アポストリカ印刷所, 1635), 12.0 インチ.  
重版 Roma, 1637 (4.0 インチ), 1638 (4.0 インチ), 1640 (12.0 インチ).  
重版 Paris, 1635 (12.0 インチ).
- ⑫ *Maphaei SRE card. Barberini nunc Urbani papae VIII poemata. Poesie toscane del card. Maffaei Barberini hoggi papa Urbano Ottavo*,  
(Paris: 王立印刷局, 1642), 4.0 インチ.
- ⑬ *Poesie latine del card. Maffeo Barbqerini hoggi papa Urbano ottavo tradotte in verse sciolte da Gio. Francesco Ferranti*.  
(Roma, 1642).
- ⑭ *Maphaei SRE card. Barberini, nunc Urbani PP VIII Poemata. Henricus Dormalius explicat*,  
(Roma, L. Grignani, 1643), 4.0 インチ.
- ⑮ *Ode alla pindarica della Santità di Nostro Signore Urbano VIII, transportate nella rima Toscana da Francesco Carducci*,  
(Roma, 1644).
- ⑯ *Maphaei SRE card. Barberini, nunc Urbani PP VIII Poemata. Praemissis quibusdam de vita auctoris et annotationibus adjectis. Edidit Fosephus Brown... Oxonii*.  
(Oxford, 1726).

## 謝 辞

本論文は、筆者が、成城大学大学院文学研究科の博士課程後期（美学美術史専攻）において行なった研究成果をまとめたものです。

本論文をまとめるにあたり、同大学文芸学部石鍋真澄教授には、指導教授として、終始温かい激励とご指導、ご鞭撻を賜りました。「文は人なり」の教えを心に深く刻みこむとともに、心より厚く御礼申し上げます。また、審査委員として貴重なご助言を賜りました、同大学文芸学部の津上英輔教授、北山研二教授、慶応義塾大学文学部の金山弘昌准教授に、深く感謝いたします。

また、学部時代より美術に関わることの楽しさや喜びを教えてくださいました千足伸行成城大学名誉教授、日頃より温かいご助力を賜りました元ナポリ大学教授 Giovanni VERARDI 博士に、心より感謝申し上げます。ミラノの Umberto PREGLIASCO 氏には、本研究に必要な文献の入手にご協力頂きました。そして、学友、諸先輩方、カルチャースクールの生徒の皆様との議論や叱咤激励なくしては、本研究をかたちにするには困難でした。関わってくださった皆様に、感謝の意を記したいと思います。

最後に、自分の思う道をマイペースに進むことに対し、温かく辛抱強く見守ってくれた父と母、そして家族に、心から感謝します。