

# フラ・バルトロメオ『シエナの聖カテリーナと マグダラのマリアを伴う父なる神』について

——作者帰属問題を中心とした考察——

田 辺 清

盛期ルネサンスの修道士画家として知られるフラ・バルトロメオ（本名バルトロメオ・バッチョ・デルラ・ポルタ、一四七二—一五二七）は、一五〇九年に祭壇画『シエナの聖カテリーナとマグダラのマリアを伴う父なる神』（図1、画面左下の記銘及び年記“ORATE・P・PICTORE/1509”による）を制作した。

カンヴァスに描かれたこの油彩画は現在ルッカの国立美術館の所蔵になっているが、一八七四年までルッカのサン・ロマーノ教会の左側祭室に祭壇画として設置されていた。

ものである。<sup>(1)</sup> 保存状態は比較的良く、画面の下半分、特に背景の空を表わす青色が鮮やかである。その風景はこの作品に着手する直前まで滞在していたヴェネツィアで吸収した光と色彩のハーモニーをみずみずしい感性で表現したものであるうか。フィレンツェの工房で制作されたこの祭壇画がルッカに運ばれるまでの経緯については、やがてくわしく述べることになるが、もともとこれはヴェネツィアのムラノのドメニコ会修道院サン・ピエトロ・マルティレのために制作されたものであった。

一五四四年七月から八月二一日にかけて、ルッカに滞在し、この祭壇画をみたジョルジョ・ヴァザーリ（一五一一—一五七四）は著書『芸術家列伝』（初版一五五〇年、第二版一五六八年）のフラ・バルトロメオの章の中で、次のように報告している。「（ルッカのサン・ロマーノ教会にフラ・バルトロメオは）『シエナの聖カタリーナを伴うキリストと殉教者聖カタリーナ』をカンヴァスに描いている。この作品でシエナの聖カタリーナは法悦状態にあり、その姿は描かれ得る最良の方法で表わされている。」（丸括弧内筆者）「父なる神」を「キリスト」と、「マгдаラのマリア」を「殉教者聖カタリーナ」とする誤りはみられるものの、シエナの聖カタリーナについての記述は、後に述べるような、この聖女の本質を見極めたものといえる。

このようにヴァザーリは、このルッカの祭壇画の作者をフラ・バルトロメオと認めていたのであるが、一九世紀末以来、この作品にもうひとりのフィレンツェ画家で、一四九一年ごろから一五一三年一月までの工房仲間マリオット・アルベルティネリ（一四七四—一五一五）との共作の可能性が指摘されてきた。本論の主要な目的は、その可能性を検討すること、つまりこの祭壇画の作者帰属の問題

を、あらためて考察することにある。そのためにまずこの作品の来歴を紹介し、構図の特徴等を分析することによってこの問題を明らかにしていきたい。さらに続いて作者帰属と深く係わると思われる画面上の記銘の問題をアメリカの美術史家ロナルド・M・スタインバークの解釈<sup>(4)</sup>に基づながら考え、最後にこの祭壇画の作者帰属について様式分析を中心にして述べようと思う。

## I 来歴

この祭壇画『シエナの聖カタリーナとマгдаラのマリアを伴う父なる神』の制作依頼は、一五〇八年の三月あるいは四月のはじめ、三六歳のフラ・バルトロメオが、はじめでヴェネツィアを訪れるや否や、ムラノのサン・ピエトロ・マルティレ修道院長フラ・バルトロメオ・ダルザノによつてなされている。そして、四月中に公正な手続きを経た七〇ドゥカーティ以上一〇〇ドゥカーティ以内の価格による契約が結ばれている。<sup>(5)</sup>その後、画家フラ・バルトロメオは、その年の六月あるいは七月までヴェネツィアに滞在し、祭壇画の仕上げはフィレンツェで行なわれた模様であ

るが、ムラノからの支払いについては第一回目は六月に二  
八ドゥカーティ、第二回目は一月に修道院長が所持して  
いたシエナの聖カテリーナの書簡集の売却でまかなわれ  
た。<sup>(6)</sup>しかし一二月以降、支払いは完全に途絶え、フラ・バ  
ルトロメオが仕事場としていたフィレンツェのサン・マル  
コ修道院からの再三の抗議や申し入れにもサン・ピエト  
ロ・マルティレ修道院は反応を示さなかった。<sup>(7)</sup>おそらく、  
そこには依頼者である修道院長の死に伴う経済的破綻とい  
う原因があったと思われる。<sup>(8)</sup>そして一五二二年一月十五日  
のサン・マルコからのサン・ピエトロ・マルティレへの抗  
議書が、祭壇画の支払いと引き取りの要求の最後のものと  
なった。<sup>(9)</sup>一五一六年一二月三日にフラ・バルトロメオの作  
品リストを作製したフラ・バルトロメオ・カヴァルカンテ  
イスによれば、この作品は、その当時ルッカのドメニコ派  
修道院サン・ロマーノの修道院教会にあった。<sup>(10)</sup>この事実  
は、同修道院の年代記に、ルッカ出身で画家フラ・バルト  
ロメオの友人であるサンテ・パニーニが副修道院長を勤め  
ていた時に、修道院教会に祭壇画として、この作品が設置  
されたことが記録されていることから明らかに認められ  
る。<sup>(11)</sup>サンテ・パニーニは一五〇七年から一五〇九年、そし

て一五二二年から一五二五年の二度、副修道院長時代をお  
くっているが、フラ・バルトロメオがムラノの修道院への  
支払い請求を断念した一五二二年以降、すなわちパニーニ  
の二度目の副院長時代、あるいはパニーニが没した一五一  
六年一二月までに、この祭壇画がルッカの所有となったと  
推測される。<sup>(12)</sup>この作品がサン・ロマーノ教会の左側祭室の  
祭壇画として一八七四年まで掲げられており、それをヴァ  
ザリーが一五四四年にみたことは、すでに述べたとおりで  
ある。なお、ヴァザリーのその記述にある「カンヴァス」  
は、一五〇八年からその翌年にかけてのサン・マルコ修道  
院の収支報告書に記されている「この絵の半分よりやや小  
さい三ブラッチア（約一八〇センチメートル弱）のカンヴァス  
……」<sup>(13)</sup>によつて裏づけられる。事実、この作品の上から三  
分の二の箇所ちょうど二人の聖女の首を横切るようにカ  
ンヴァスの継ぎ目がみえる。しかし、このことが本論の第  
IV章で論じる作者の帰属の問題に関連するとは思えない。

## II 構図と風景描写にみられる

### ヴェネツィア派の影響

さて、このルッカの祭壇画の問題を考えるうえで、最も重要な点は、その構図にあるといえよう。いうまでもなく、この作品の基本的な特徴としてあげられるのは、主要な三人の登場人物すなわち天上の父なる神、画面右下でその神をみあげているシエナの聖カテリーナ、そして画面左下で聖カテリーナとは対照的に下方に視線を投げかけているマグダラのマリアを結びつける三角形構図である。三人それぞれの持っている図像学的な意味については本論第三章に譲るとして、ここでは画面全体の問題としてとらえていきたい。同様の構図による作品としては、フィレンツェ派のアレッソ・バルドヴィネッティ（一四二六年ごろ—一四九六）の『三位一体』（一四七一年制作、フィレンツェ、アッカデーミア）、ピエロ・デル・ボライウオーロ（一四四一—一四九六）の『聖母戴冠』（一四八三年制作、サン・ジミニアーノ、コルレジアータ、図2）、コジモ・ロッセルリ（一四三九—一五〇七）の『栄光の聖母』（一五〇〇年ごろ制作、バリ、ルーヴル

美術館）、さらにはブルゴーニュの彫刻家クラウス・スリュートル（？—一四〇五年ごろ）のデイジョンにある聖母マリアや寄進者たちの彫像といった先例がある<sup>(14)</sup>。しかしながら例えばボライウオーロの作品と比較してみても、画面構成の統一感、緊迫感では、フラ・バルトロメオのルッカの祭壇画がまさっている。しかし、これら五つの先例が、フラ・バルトロメオの祭壇画の制作の際に何らかのヒントを与えた可能性も否定できない<sup>(15)</sup>。

ところで、フラ・バルトロメオは一五〇八年の春から夏にかけての三ヵ月あるいは四ヵ月という短い滞在期間にヴェネツィアで、画家として二つの成果を得ている。そして、そのことがルッカの祭壇画制作に大きく係わっている。そのひとつは祭壇画、特に「サクラ・コンヴェルサチオーネ——聖会話——」の形式を用いた新たな祭壇画構成であろう。フラ・バルトロメオがヴェネツィアに出発する直前には、ほぼ完成していたと思われるラファエル・サンツィオ（一四八三—一五二〇）の『バルダッキノ（天蓋）の聖母』——フィレンツェのサント・スピリット教会にあるデイ礼拝堂のための祭壇画で、一五〇七年末か一五〇八年初頭に着手されており、ラファエルは一五〇八年四月

二一日以降に未完成のまま、フィレンツェからローマへ発っている——(図3)から、壁龕に抱かれるように人物を配置する方法をフラ・バルトロメオはすでに学んでいたが、ヴェネツィア派の作品をみたことによって、より徹底した研究を行なった。なかでもジョヴァンニ・ペルリーニ(一四三〇年ごろ—一五一六)の『聖なる寓意』(一四九〇—一五〇〇年ごろ制作、図4)や『サン・ザッカリア祭壇画』として知られている『四人の聖者を伴う聖母子』(一五〇五年制作、図5)から最も深い靈感をフラ・バルトロメオは与えられたと思われる。前者の作品にみられる横向きの玉座の聖母や、後者の奏楽する天使等のモチーフ探究の成果はフラ・バルトロメオ自身によるペン素描(図6)からも、じゅうぶんに窺える。このルッカの祭壇画『シエナの聖カテリーナとマグダラのマリアを伴う父なる神』は聖母子が聖者を伴って表現される「サクラ・コンヴェルサチオーネ」の形式こそとっていないが、その古典主義的な三角形構図自体、ヴェネツィア派の絵画を学んだ最初の結実といっても過言ではあるまい。

ペルリーニの『サン・ザッカリア祭壇画』の場合、聖母の頭頂から画面両端の聖者の足もとを結ぶ線は二等辺三角

形といった方が妥当であろうが、一五〇四年ごろにジョルジョーネ(一四七六—一五一〇)が、カステルフランコのサン・リベラーレ教会の祭壇のために描いた『カステルフランコ祭壇画』として知られている『聖リベラーレと聖フランチェスコを伴う玉座の聖母子』(図7)では、フラ・バルトロメオのルッカの祭壇画と同様に、同じ三角形でも縦長の三角形構図が用いられている。この構図の効果は、ルッカの祭壇画と同じ一五〇九年に、フィレンツェのサン・マルコ修道院にあるカンビ礼拝堂の祭壇画としてフラ・バルトロメオがアルベルティネリriの助力を得て描いた『六人の聖者を伴う聖母子』(図8)で、さらに発揮された。そして、やはり一五〇九年制作のルッカ大聖堂の祭壇画『聖ステファヌスと洗礼者聖ヨハネを伴う聖母子』に、ペルリーニの作品にもみられる奏楽をする天使のモチーフを加えることによって、より凝縮したヴェネツィアの「サクラ・コンヴェルサチオーネ」形式の応用に成功している<sup>(19)</sup>。

ハインリヒ・ヴェルフリンは一八九九年に著わした『古典美術』の中で、フラ・バルトロメオの一連の祭壇画にみられる半円の壁龕の効果こそヴェネツィアで獲得したもの

であらうことを述べている。<sup>(20)</sup>しかし、三角形あるいは縦長の三角形構図をこの「サクラ・コンヴェルサチオーネ」の形式と巧みに融合させる方法も、一五一年の『七人の聖者を伴う聖カタリーナの神秘の結婚』(図9)、一五二年の『十二人の聖者を伴う聖カタリーナの神秘の結婚』(図10)、同じく一五二年の『枢機卿フェリー・カンドレのための祭壇画』(図11)、そして一五二二年から一五一五年にかけて制作に従事しながら未完成に終わった『十人の聖者を伴う聖母子と聖アンナ』(図12)といったフラ・バルトロメオ一連の祭壇画に引き続き採用されている。そして、一五一四年のローマ訪問以後に、この画家が制作した一五一五年の祭壇画『六人の聖者を伴う受胎告知』(図13)でも厳格な三角形構図は維持される。さらに、ローマで吸収したと思われるモニュメンタリティーの要素が支配的で、しかもヴェルフリンが依然としてヴェネツィア派の影響を認める<sup>(21)</sup>一五一六年の祭壇画『四福音書記者を伴う救世主キリスト』(図14)でフラ・バルトロメオの構図法は頂点に達したといえよう。彼と共に盛期ルネサンスを代表するフィレンツェの画家アンドレア・デル・サルト(一四八六一一五三一)の二つの祭壇画、すなわち一五一七年の『アル

ピエスの聖母』(図15)と、一五二一年ごろから一五二三年にかけて制作した『聖母被昇天』(図16)にみられる三角形構図の明確さ、厳格さは確実にフラ・バルトロメオの方法を引き継ぎ、盛期ルネサンスの様式の確立に一役を担っていると思われる。

フラ・バルトロメオがヴェネツィアで得たもうひとつの成果はルッカの『父なる神』の祭壇画の中景から遠景にかけて展開する風景描写であらう。<sup>(22)</sup>この画家が一五〇四年ごろから一五〇七年にかけて制作した祭壇画『聖ベルナルドの幻想』にみられる風景描写(図17)はフィレンツェ派の先輩画家たち、なかでもピエロ・ディ・コジモ(一四六一、一一五二二)の持つ北方的性格——建物や樹木を冷たい光の中でとらえる——の極めて強いものである。<sup>(23)</sup>しかし、この一五〇九年に制作された『父なる神』の祭壇画の風景(図18)では、一転してヴェネツィア派の明るい色彩と空気遠近法を利用した雰囲気描写の研究の跡がみられる。<sup>(24)</sup>この風景に描かれている建物の構築性に富んだ表現はジョヴァンニ・ペルリーニの一五〇五年ごろの作品『牧場の聖母』(図19)や、やはりペルリーニに帰せられている『読書をする聖ヒエロニムス』(図20)の背景に相通ずるものがある。

またフラ・バルトロメオは、後述するように、一五〇一年に修道僧になってからというもののプラトやフィレンツェの修道院の周辺で数多くの風景素描を試みているが、その中のひとつ『ムニョーネ溪谷からのフィエゾレの眺め』(図21)にみられる建物の描写には明らかにヴェネツィアの建築から受けたであろう靈感が作用している<sup>(26)</sup>。従って、この素描は一五〇八年以降に制作されたものであらう。

以上にみてきたように、その来歴と構図と風景描写の特徴からみて、このルッカの祭壇画『シエナの聖カテリーナとマグダラのマリアを伴う父なる神』(図1)は、フラ・バルトロメオひとりに依頼され、ヴェネツィアへ赴いたのも彼ひとりとみなすことができると思われる。それでは、一五〇八年の七月以降にフィレンツェで始まった祭壇画制作においては果たしてどうであつただらうか。アルベルティネリ<sup>(27)</sup>の協力があつたのであらうか。その疑問を解くひとつの鍵と思われる画面上の記銘の問題について次の章で考察したい。

### III 記銘の問題

このルッカの祭壇画の画面には次の三つの注目すべき記銘がみられる。一つめは父なる神の足下の天使が持つ巻き物にみられる“DIVINUS AMOR EXTASIM FACIT”<sup>(28)</sup>〔神性の愛は法悦を生む〕であり、二つめはマグダラのマリアの頭部の右下の記銘“NOSTRA CONVERSATIO IN COELIS EST”〔私たちの対話は天上で行なわれる〕<sup>(29)</sup>、そして三つめはシエナの聖カテリーナの頭部の左横に銘記されている“AMORE LANGUEO”〔愛による熱情〕である。

アメリカの美術史家ロナルド・M・スタインバークはサヴォナローラの説教と絵画の関係を厳密かつ適確に考察した一九七七年の著書『フラ・ジロラモ・サヴォナローラとフィレンツェ美術とルネサンス修史』の第一三章で、ルッカの祭壇画について詳細な図像学的分析を行なっている<sup>(30)</sup>。スタインバークによれば、この祭壇画にみられる記銘、象徴そして画面構成そのもののいずれもがドメニコ会修道僧ジロラモ・サヴォナローラ(一四五二—一四九八)の説教をソースにしている。すなわち、この作品にこの狂信的宗教改革者の基本的理念が具現されているというのである<sup>(31)</sup>。画家フラ・バルトロメオがこの修道僧の熱心な聴衆のひとりであつたことは、すでにヴァザリが『芸術家列伝』(二五

六八年）で言及しており、フラ・バルトロメオ自身による『サヴォナローラの肖像』もフィレンツェのサン・マルコ修道院に現存している。スタインバークによれば、この章の冒頭であげた三つの記銘は、いずれもサヴォナローラが一四九五年三月から一四九八年二月にかけてフィレンツェで行なった説教の中での引用に基づいている。まず“DIVINUS AMOR EXTASIM FACIT”は、サヴォナローラが神学の最高の権威として尊敬していたディオニシウス・アエロパギトス（Dionysius Aeropagitis）の著書『神の名』（De Divinus Nominibus）の第四章第一三節から採られたもので、人間と神との結びつきを啓示している。<sup>(28)</sup> しかも、この記銘のみられる巻き物は天上の部分と地上の部分が出会う画面の中心部で神の代理をする天使によって示されている。従って、この巻き物の記銘が、すなわち、この祭壇画の主題を表わしているといっている。<sup>(30)</sup> つぎに“NOSTRA CONVERSATIO IN COELIS EST”については、その記銘が、改宗するまではもっぱら地上での対話に明け暮れていた後悔する罪人マグダラのマリアの傍にみられる点で納得のいくものである。サヴォナローラは、その説教『エゼキエル』（Ezekiel）の第一章第一〇〇節の中で、「敵そかに

瞑想するあのマグダラのマリアをみよ」と異教から改宗したこの聖女を賞讃している。<sup>(31)</sup> そして“AMORE LINGU-EO”も傍に跪くもうひとりの聖女、シエナの聖カテリーナの生き方を代弁している。サヴォナローラは『雅歌』第二章第五節と第五章第八節にあるこの記銘を引用しながら瞑想に没頭する聖者の尊さを教え、シエナの聖カテリーナの神への激しい求愛こそ、そのみことな一例であると考えていた。<sup>(32)</sup> またスタインバークは父なる神が左手で支えている書物の二ページにわたって記されている文字“ΑΩ”にも着目しているが、この文字は“Ego sum Alpha et Omega”つまり「私は（すべての）始まりであり、終わりである。」（黙示録一・八、二一・六、二二・一三）を意味している。この書物は、いうまでもなく「三位一体」の図像に登場する父なる神も常に携えているものではあるが、ここで注目すべきはサヴォナローラがその説教の中で神を、始まりと終わり、すべての源、そして最初の真実、さらに究極の目的として言及していることである。<sup>(33)</sup> なお、フラ・バルトロメオは五一五年に、当時すでにこの『シエナの聖カテリーナとマグダラのマリアを伴う父なる神』（図一）が設置されていた可能性の高いルッカのサン・ロマーノ修道院の修道院



教会の右側祭室に、祭壇画として『慈悲の聖母』(図22)を描いている。そして、この作品の二カ所にみられる記録、すなわちキリストの下方の天使が右手で支える板の“MISERERE SUP[ER] TURBAM”〔民衆への慈悲〕と、聖母の足下の台座に記されている“M[ATE]R PIETAS ET MI[SERECORDIA] E”〔慈悲の聖母〕も絵の内容を正確に伝えるものであるが、前者の記録は『聖マルコの福音書』第八章第二節に拠るもので、サヴォナローラがその説教でしばしば引用したものとと思われる<sup>(34)</sup>。

さて、『父なる神』の祭壇画での象徴の検討であるが、スタインバークによれば、画面上半分の前方にみられる二人の天使がそれぞれに持つバラの冠は、本来異教徒のものでありながら、ここではキリスト教的な喜び、神性の愛として楽園を意味している<sup>(35)</sup>。そして特に紅いバラは強い慈悲や憐れみ、白いバラは徳や情熱を表わしており、この二人の天使がキリストの足下の天使が持つ巻き物にひっかけるようにしてつないでいるロザリオは、キリストの受難を象徴している<sup>(36)</sup>。さらに円弧を描く八人の天使たちは「父なる神」や「栄光の聖母」の図像には付きもので、スタインバークによれば、アエロパギトスの『天上の階列』第七章・

第四部に由来しているという<sup>(37)</sup>。

以上はキリスト教並びにネオ・プラトニズムの思想に基づくもので、サヴォナローラの教義と深く係わっている<sup>(38)</sup>。

また、さらにスタインバークによれば、この祭壇画の天上、地上の区分はクレルヴォーの聖ベルナルド(二〇九一一一五三)の構想、すなわち、はじめ地上に聖者が、次に天上に神自身が栄光の中に現われるという神秘の瞑想の二段階に基づくと考えられる<sup>(39)</sup>。一方、画面下半分においては、象徴は二人の聖女、マグダラのマリアとシエナの聖カテリーナに集約される。つまり前者は左手に持つ膏藥壺で、後者は画面下端にある書物とユリ、さらに聖女自身のドメニコ会の衣服によってそれぞれの聖者名が明らかにされる<sup>(40)</sup>。そして視線を下方にそらしながら瞑想する改宗者マグダラのマリアと、父なる神を熱い献身の心で見上げるシエナの聖カテリーナ(二四六一年に聖列に加えられたばかりの)という思索性と行動性という対照的な二人の聖女を描くことで、この作品の画面全体の統一感を生んでいると同時に、主題すなわち二人の聖女の神への献身に対する画家の適確な解釈を示しているのである<sup>(41)</sup>。

以上スタインバークの研究に基づいて、このルッカの

『父なる神』の祭壇画にみられる記銘、象徴そして画面構成のいづれもがサヴォナローラの説教や教義に結びつけ得る可能性の高いことをみてきた。しかし、これはあくまでも一人の学者の解釈によるものであり、それらを作者帰属の検討に関連させるためには客観的な事実による裏づけが必要とされる。そのためにもここであらためてドメニコ会修道僧サヴォナローラと画家フラ・バルトロメオとの関係をおもいおこさなくてはならない。一四九七年二月七日と一四九八年二月二十七日の二度にわたり、サヴォナローラは「虚飾の焼却」を敢行した。<sup>(42)</sup>すなわち、いづれも謝肉祭にあたる両日にフィレンツェの町の中心バラッツォ・ヴェッキオ（政庁舎）前のシニョーリア広場で、この修道僧の命令により、あらゆる虚飾の品々、つまり裸体像をはじめ将棋盤、異端書、鏡、その他の贅沢品が材木で組み立てられた巨大なピラミッド状の足場の上にくべられ灰と化したのである。<sup>(43)</sup>第一回の「焼却」当時の模様がヴァザーリのフラ・バルトロメオの伝記にくわしく述べられているが、ヴァザーリによればフラ・バルトロメオ自身もロレンツォ・デ・イ・クレディ（一四五七—一五三七）や、その他多くの画家たちと共に自分の描いた裸体習作すべてを火中に投げこん

でいる。<sup>(44)</sup>二度目の「焼却」からわずか二ヵ月後すなわち一四九八年の四月八日、サヴォナローラは偽預言者としてドミニコ会と対立していたフランチェスコ会に告発され獄中の人となった。そして五月二三日、二度の「焼却」を行なった同じシニョーリア広場で火刑に処せられている。<sup>(45)</sup>さらにヴァザーリによれば、サヴォナローラ投獄の際、この修道僧を支持し弁護したフラ・バルトロメオはサヴォナローラの処刑後、亡き修道僧への非常な敬愛から絵筆を捨て一五〇〇年七月二六日、プラトのサン・ドメニコ修道院に見習僧として入り、ちょうど一年後の同じ日、正式の修道僧となった。<sup>(46)</sup>しかしながら、サヴォナローラと共に捕えられたフィレンツェのサン・マルコ修道院の他の関係者の口からはフラ・バルトロメオの名があげられていない事実、そしてこの画家がプラトの修道院の門を叩いた時には事件からすでに二年の歳月が経過していることなどから、果たして画家がヴァザーリが指摘する程の修道士に対する「La Grandissima affezione」（並々ならぬ敬愛）<sup>(47)</sup>を持っていたのかどうか疑問になってくる。そこで注目すべきもうひとりの人物が本論の第一章で言及したサンテ・パニーニである。パニーニは前述したように一五一三年から一五一五

年にいたる出身地ルッカのサン・ロマーノ副修道院長時代(二度目)、ないしはその死の一五二六年一二月までに、フラ・バルトロメオの『シエナの聖カタリーナとマグダラのマリアを伴う父なる神』を同修道院の祭壇画として設置したと思われる。<sup>(48)</sup> パニーニは一五〇七年にはじめてサン・ロマーノの副修道院長になる以前、サヴォナローラの継承者としてフィレンツェのサン・マルコ修道院に留まり、フラ・アンジェリコ(一三九五年ごろ—一四五五)以来伝統になっていたサン・マルコの画家工房の復活と隆盛に尽力していた。<sup>(49)</sup> 事実、サヴォナローラの死後、画家としての活動を停止していたフラ・バルトロメオに絵画制作を再び始めるように説得したのは他ならぬこのパニーニであり、以後両者は親交を持つようになり、パニーニは画家の良きアドバイザー<sup>(50)</sup> となった。このサヴォナローラの継承者のフィレンツェ派絵画との係わりを論じたエドガー・ウイントは、ルッカの『父なる神』の祭壇画をフラ・バルトロメオのパニーニへの贈り物とみている。すなわち、この作品に表現されているのはパニーニの敬虔さであり、教会の儀礼的な面と神秘的な面とを、マグダラのマリアと、パニーニ同様ドメニコ会の聖者であるシエナの聖カタリーナのキリ

ストに対する愛のあり方がそれぞれ象徴している。<sup>(51)</sup> さらにその敬虔さはサヴォナローラに端を発するものともいえる。<sup>(52)</sup> 確かにサヴォナローラの精神を引き継いだパニーニの構想に基づいてフラ・バルトロメオがこの『父なる神』の祭壇画をパニーニへの贈り物として描き、最終的にパニーニの修道院へ入る時点で、その対としてやはりサヴォナローラの教義と関連すると思われる『慈悲の聖母』(図22)に着手したという推測も成り立ち得る。しかし『父なる神』の祭壇画(図1)は本来ムラノのドメニコ会修道院サン・ピエトロ・マルティレの依頼であった事実を忘れてはならない。<sup>(53)</sup> その修道院長フラ・バルトロメオ・ダルザノが、たまたま修道僧としての仕事等でヴェネツィアを訪れていたフラ・バルトロメオに、同名のよしみで依頼をしたのか、あるいは始めからフラ・バルトロメオ自身がすでに依頼されていて、祭壇画制作を目的としてフィレンツェからヴェネツィアにやってきたのか確認するものは何もない。しかし、いずれにせよサヴォナローラがその説教の中で引用した聖書等の文句を書き込み、しかもドメニコ会の聖者であるシエナの聖カタリーナを登場させることによってより明確にされた画家の主張は、父なる神、シエナの聖カタリー

ナ、マグダラのマリアが一堂に会するという美術史上無二の図像を生み出したのである。果たしてサヴォナローラの、或いはサンテ・パニーニの思想を画面に反映させることによってフラ・バルトロメオは自らの考えを明らかにしたのであろうか。アルベルティネリが制作に協力した可能性はそれでもあるのであらうか。これまでに述べてきた問題を手がかりにして、本題である作者帰属の問題をここで考察したい。

#### IV 作者帰属の問題

この祭壇画『シエナの聖カテリーナとマグダラのマリアを伴う父なる神』(図1)に対する従来の見解で最も対立しているのが作者の帰属についてである。すなわち一四九一年ごろから一五一三年一月までの工房仲間アルベルティネリの制作協力の可能性がその争点となっているのである。

フラ・バルトロメオは一四八三年、あるいはその翌年にフィレンツェのコジモ・ロッセルリの工房に入り、画家としての遍歴を始めた。そして一四九一年ごろロッセルリの

工房を離れ、同僚アルベルティネリと工房を開き、一四九三年から九四年にかけてその共同作業を一時中断したものの、九四年の末には再開している。<sup>(53)</sup> その間、フラ・バルトロメオとアルベルティネリに影響を与えたのは師のロッセルリよりも、むしろロッセルリの助手をしていたピエロ・デイ・コジモ、あるいは一四九四年ごろフラ・バルトロメオと知り合ったドメニコ・ギランダイオ(一四四九—一四九四)、さらには一四七〇年代にフィレンツェで活躍したウンブリア派のピエトロ・ベルジーノ<sup>(54)</sup>(一四四五—五〇年ごろ—一五二三)といった画家たちであった。そして、シドニー・J・フリードバーグも指摘しているように、当時のフィレンツェですでに非常な名声を博していたレオナルド・ダ・ヴィンチ<sup>(55)</sup>(二四五二—一五一九)の研究にも当然余念がなかったであらう。アルベルティネリが一五〇三年に描いた祭壇画『訪問』(図23)の構想をフラ・バルトロメオが練ったことを、フラ・バルトロメオの何点かの素描が実証している事実は、フリッツ・ナッツ、ハンス・ファン・デル・カブレンツ、バーナード・ベレンソンそしてルドヴィーコ・ボルゴが指摘しているが、それと同時にその祭壇画には、ペルジーノ、ギランダイオ、ピエロ・デイ・コ

ジモといった先達の研究成果がその人物描写並びに背景の空間構成などからよく窺える。<sup>(58)</sup>しかも、これと同様の影響は、フラ・バルトロメオがアルベルティネリと共にフィレンツェのサンタ・マリア・ヌオーヴァ教会のために制作したフレスコ壁画『最後の審判』(一四九一—一五〇二)以来、最低三年間の空白の後に描いた、フィレンツェのパデリア教会の祭壇画『聖ベルナルドの幻想』(一五〇四年ごろ—一五〇七、図24)の人物や風景にもまたみられるのである(本論第Ⅱ章参照)。アルベルティネリとフラ・バルトロメオとの親近関係は、このことから明白な事実といえる。

しかし、アルベルティネリは一五〇四年ごろからその翌年にかけて制作したと思われる板絵『キリスト降誕』(図25)という作品例が示すようにあくまでクワトロチェント(二四〇〇年代)の伝統的な図像形式を失わず、一五〇八年末より一五一三年一月五日まで、三回目のそして最後の工房での共同作業をフラ・バルトロメオと行なうことになる。<sup>(60)</sup>

本題であるルッカの『父なる神』の祭壇画の作者帰属に言及している過去一〇〇年間の代表的な研究者のうち、アルベルティネリの介入を示唆しているのはナップ、J・

A・クロエとG・B・カヴァルカッセル、ガブレンツ、ウィンントそしてボルゴであり、<sup>(61)</sup>フラ・バルトロメオ単独説を支持するのはパードレ・ヴィンチエンツォ・マルケーゼ、ギュスターヴ・グリューヤー、ジョン・シャーマン、フリードバーグそしてクリス・フィッシャーである。<sup>(62)</sup>共作説を強調する研究者はアルベルティネリが画面の上半分を担当したという点で一致している。理由としても色彩、光と影の処理、父なる神の描写に下半分ほどの生気がみられないということが異口同音にあげられている。一方、一九八〇年に豊富な資料を駆使してフラ・バルトロメオの素描についての研究を中心とした博士論文をコペンハーゲン大学に提出したフィッシャーは次の理由から単独説を主張している。つまり上部にみられる光や影の扱い方の下部との違いは、単に父なる神の風格を強調するためであって二人の画家が別々に描いたという必然性がないこと、色彩の違いについても画面全体にわたる褪色が起因していると思われること、父なる神のための習作素描がどれもアルベルティネリには帰し難いこと、そしてフラ・バルトロメオの署名が画面にみられないにもかかわらず、この作品にまつわる種々の文書にフラ・バルトロメオひとりが依頼されたと

伝えられていることがその論点である。<sup>(63)</sup>なお本論の第I章で紹介したのと同じ収支報告書の中に、一五〇八年一月にフラ・バルトロメオが青い絵の具三オンチエ(約九〇グラム)、赤い絵の具一〇オンチエ(約三〇〇グラム)分の代金を払った旨の記述があり、赤が父なる神とマグダラのマリアの衣服に、青が背景の空にそれぞれ使用されている。<sup>(64)</sup>そしてこの収支報告書にはアルベルティネリの名は記されていない。このことだけでも、この『父なる神』の祭壇画の作者の帰属問題にこの収支報告書は大きく係わっているといえる。さて一方、同じく第I章で触れた一五〇八年六月のムラノのサン・ピエトロ・マルティレ修道院からの支払いの際にはフラ・バルトロメオの二八ドゥカーティの他にアルベルティネリも一〇ドゥカーティ受け取っているのである。しかし当時ルッカ大聖堂に勤めていたアレッサンドロ・ディオダリーという人物の名が文書に記録されていることから、フィッシャーはこの支払いは『父なる神』よりはむしろこの祭壇画と同じ一五〇九年にフラ・バルトロメオが完成したルッカ大聖堂のサントゥアリロ礼拝堂祭壇画『聖ステファヌスと洗礼者聖ヨハネを伴う聖母子』(第II章参照)と関連するものとみている。<sup>(65)</sup>ただしフィッ

シャーの適切な指摘にもあるように、この作品についても様式からみてアルベルティネリが制作に加わっているとはいえない。<sup>(66)</sup>父なる神の描き方について検討する場合、比較するのにも最もふさわしい作品例として、アルベルティネリが一五一〇年ごろフィレンツェのサン・ジウリアーノ女子修道院のための祭壇画として金地の背景に描いた『三位一体』(図26)があげられよう。この作品の父なる神とルッカの祭壇画の父なる神(図27)とを比較してみると、前者は前者に較べ明らかに自由な構図で描かれている。一方、前者はアルベルティネリの特徴ともいうべきクワトロチェントの伝統的な堅い様式を持っている。それはこの『三位一体』のためのアルベルティネリによる習作(図28)にもみられ、ペンとインクを用いたこの堅くやや稚拙な表現と、技法上のあらゆる点から考慮してフラ・バルトロメオに帰せられる父なる神の習作(図29)で駆使されている黒チヨークの大胆な、量感のある表現との比較からも明らかのように、この二人の画家の資質にはっきりした違いがあることはいうまでもない。さらに一例をあげれば、アルベルティネリの同じ一五一〇年制作の祭壇画『父なる神を伴う受胎告知』(図30)にみられる父なる神と、それを囲む天

使たちの構図をみれば、それぞれの人物の配列が並列的で、ルッカの『父なる神』のようなダイナミックな構成はみられない。アルベルティネリ（66）の構図がより静的であるとすれば、フラ・バルトロメオの構図はより動的であるといわなければならない。このルッカの祭壇画の自由な表現の特徴を思えば、その上半分がアルベルティネリの手になると考えることは不可能といえよう。

また一九世紀末にドメニコ会修道士でありながら芸術家として活動したものについての研究を著わしたマルケーゼの調査によれば、ルッカの『父なる神』の祭壇画に関する収入の分配契約では、ムラノの修道院から既に支払われている二八ドゥカーティを含めてこの作品による収入が六〇ドゥカーティ以上になったら、それ以上の収入は二人の画家すなわちフラ・バルトロメオとアルベルティネリとで分け、六〇ドゥカーティに達しなかった場合は、フラ・バルトロメオひとりの収入となることになっていた。（67）これは二人が協力して描いたということを裏づけることにはならず、フィッシャーの推測するように、二人の共有財産としてみる方が妥当であらう。（68）

ところでヴァザリーによれば、アルベルティネリは一

四九〇年代に院長サヴォナローラの下で、フラ・バルトロメオと共にフィレンツェのサン・マルコ修道院で画家としての共同生活を送っていたが、決してサヴォナローラの思想とは相容れる立場をとっておらず、後にフラ・バルトロメオが修道僧になった時には気も狂わんばかりに失望したという。（69）もしそれが事実とすれば、二度にわたって二人の画家が工房の共同作業を中止しなければならなかった事情が理解できる。そして、そんなアルベルティネリがサヴォナローラの説教に引用された聖書等の文句を画面に書き込んだり、その修道僧の教義を図解しようとする企画に参加したとはほとんど考えられない。従って、作品の来歴、サヴォナローラとの関係そして様式からみてルッカの祭壇画『シエナの聖カテリーナとマグダラのマリアを伴う父なる神』（図一）はフラ・バルトロメオひとりの手になる作品といえよう。

## V 結語

以上に考察してきたように、画家フラ・バルトロメオは一五〇九年にムラノのサン・ピエトロ・マルティレ修道院

のために描いた祭壇画『シエナの聖カテリーナとマグダラのマリアを伴う父なる神』(図1)で画家が信奉していたサヴォナローラの教義を画面に反映させることによって独自の図像を生み出した。そして同時に一五〇八年のヴェネツィア滞在で得た構図、色彩そして風景描写の知識がこの作品に生かされることによって盛期ルネサンスに重要な役割を果たすことになった。

フィッシャーによれば、この画家が『父なる神』の祭壇画でみせたフィレンツェ派には稀なヴェネツィア風の明るく美しい色彩がその後は影を潜め、つづいて追究したレオナルドが試みたような浮彫りの効果を狙った手法であるスフマート(ぼかし)は成功しなかったと述べている。<sup>(69)</sup>そして、さらにフィッシャーはヴェルズリンが『古典美術』の中で盛期ルネサンスの様式を発展させた五人の芸術家のひとりとして採り上げたフラ・バルトロメオが結局、美術史では他の四人つまりレオナルド、ミケランジェロ・ブオナローティ(一四七五—一五六四)、ラファエルロそしてアンドレア・デル・サルトの影に隠れてしまったのにも右のような事情が災いしているとして、フラ・バルトロメオに対して<sup>(70)</sup>やや低い評価を与えている。

しかし、私はこの画家を祭壇画を基盤にした構図の追求にあくまで従事した芸術家としてとらえなければならぬと考える。そして、現在ルッカの国立美術館に所蔵されているこの祭壇画『シエナの聖カテリーナとマグダラのマリアを伴う父なる神』にこそ、そのあらゆる萌芽がみられるのである。

#### 〈付記〉

本論は美学会の昭和五十八年度第二回東部例会(一九八三年七月九日・成城大学五号館)での口頭発表に基づくものである。なお、フィレンツェ美術史研究所のクリス・フィッシャー氏は一九八一年七月に筆者が訪問した折、氏の労作である博士論文の一部のコピーを快く分けて下さり、多くのアドヴァイスも頂戴した。そして、翻訳家の金平悦子さんにはフィッシャー氏のデンマーク語の論文を英訳ならびに日本語訳して頂くという労をおかけした。お二人に対しこの場を借りて深い感謝の念を表わしたい。(一九八四・三)

#### 註

- (1) P. Campetti, Catalogo della Pinacoteca Comunale di Lucca, 1969, p. 47, No. 82, Catalogo delle Musei di Villa Guinigi, Lucca, La Villa e le Collezioni,



1968, 6, pp. 171—3, No. 88.

- (2) Chris Fischer, *Fra Bartolomeos Vaerkstedspraksis*, Kobenhavns Universitet, Vol. II, 1980, p. 69 (Kat 4).
- (3) Giorgio Vasari, *Le Vite de più Eccellenti Pittori, Scultori ed Architettori Con Nuove Annotazioni e Commenti di Gaetano Milanesi*, Vol. IV, 1879, pp. 191—2.
- (4) Ronald M. Steinberg, *Fra Girolamo Savonarola, Florentine Art, and Renaissance Historiography*, Ohio University Press, 1977, pp. 86—95.  
cf. Steinberg, *Fra Bartolommeo, Savonarola and a Divine Image*, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, Vol. XVIII, 1974, pp. 319—28.
- (5) Fischer, op. cit., pp. 67—8.
- (6) ~ (∞) Ibid., p. 68.
- (5) Padre Vincenzo Marchese, *Memorie dei più insigni Pittori, Scultori e Architetti Domenicani*, Vol. II, Firenze, 1879, p. 415 ff.
- (9) Ibid., p. 181.
- (11) Ludovico Borgo, *The Works of Moriotto Albertinelli*, Garland, New York-London, 1976, p. 378.
- (12) Fischer, op. cit., p. 69.
- (13) Borgo, op. cit., p. 523 ff.
- (14) Steinberg, pp. 88, 135 (n. 16).  
同じ主題すなわち天上の神々をいは聖者への崇拜を別のモチーフによつて表現してゐる同時代の作品例として、サンドロ・ボッティチエリ(一四四五年ころ—一五二〇)の『聖母戴冠』(一四九〇年制作、フイレンツェ、ウフィツィイ美術館)もあげられる。ボッティチエリもサウオナローラを信奉してゐたらしいことは周知の通りで、この作品のフイレンツェのサン・マルコ修道院のために描かれてゐる(本論第三章を参照)。
- 〈参考文献〉矢代幸雄『サンドロ・ボッティチエリ』(一九二五—一九三二)高階・佐々木・池上・生田訳、岩波書店、昭和五二年(一九七七)三四〇—二頁。
- (15) Fischer, op. cit., p. 71.
- (16) John Pope-Hennessy, *Raphael*, Icon Edition, New York, 1970, p. 273, n. 17.
- (17) Sidney J. Freedberg, *Painting of the High Renaissance in Rome and Florence*, Icon Edition, vol. I, New York, 1972, p. 71.
- (18) Hans von der Gabelentz, *Fra Bartolommeo und die Florentiner Renaissance*, vol. II, Leipzig, 1922, p. 30.

- (19) Fritz Knapp, *Fra Bartolomeo della Porta und Die Schule von San Marco*, Halle A.S., 1903, p. 75 ff.
- (20) Heinrich Wölfflin, *Die Klassische Kunst, Eine Einführung in die italienische Renaissance*, Benno Schwabe & co., Basel, 1948 (3 ed.), p. 157.  
 〈参照〉ハインリヒ・ヴェルフリン『古典美術』守屋謙二訳、美術出版社、昭和三十七年（一九六二）、一八四頁。
- (21) Wölfflin, op. cit., p. 160, 守屋訳、一八八—九頁。
- (22) Ibid., p. 156, 守屋訳、一八三頁。
- (23) ヨーロ・ディー・ロシモの風景描写の北方からの影響については次の文献を参照。
- ・ Kenneth Clark, *Landscape into Art*, Pelican Books (A 369), London, 1956, p. 54, John Murray (2 ed), London, 1979, p. 77. 〈参照〉ケネス・クラーク『風景画論』佐々木英也訳、岩崎美術社、昭和四十二年（一九六七）、六五頁。
- ・ Erwin Panofsky, *Early Netherlandish Painting, Its Origins and Character*, vol. I, Harvard University Press, 1958, p. 2.
- (24) Fischer, op. cit., p. 70.
- (25) *Catalogue of Drawings of Landscapes and Trees by Fra Bartolomeo*, Preface by Carman Gronau, Sotheby & Co. London, 1957. 11. 20 (sale), Lot. 14.
- 筆者は『美学会第三十二回全国大会』（一九八一年一月四日・慶応義塾大学・三田校舎）で行った口頭発表『十五世紀フレンシエ派の祭壇画における背景描写の諸問題』の中で、この風景素描を北方の影響のみられる一例としてあげたが、本論執筆にあたって再検討したところ、ヴェネツィアの風景の印象が強が残ったものとみなす方が、この素描に、より適格であると判断した。
- (26) Steinberg, op. cit., pp. 86—95.
- (27) Ibid., p. 82.
- (28) Vasari, op. cit., p. 178.
- (29) ~ (30) Steinberg, pp. 92—3.
- (31) Ibid., p. 90.
- (32) Ibid., pp. 91—2.
- (33) Ibid., p. 89.
- (34) Ibid., pp. 83—5.
- なお、この『慈悲の聖母』も、『父なる神』の祭壇画同様、現往はバチカの国立美術館に所蔵されている。
- Catalogo delle Museo di Villa Guinigi*, pp. 173—4, No. 81.
- (35) ~ (36) Steinberg, op. cit., p. 93.
- (37) Ibid., p. 136, n. 44.

- (38) Ibid., p. 94.  
 (39) Ibid., p. 136, n. 48.  
 (40) Ibid., p. 86.  
 (41) Ibid., p. 94.  
 (42) Ibid., pp. 6—7.  
 (43) 高橋秀爾『ルネッサンスの光と闇——芸術と精神風土——』三益社、昭和四十六年（一九七一年）一六—一七頁。  
 (44) Vasari, op. cit., pp. 178—9.  
 (45) Fischer, op. cit., vol. I, p. 9.  
 (46) Vasari, op. cit., pp. 179—80.  
 (47) Steinberg, p. 34.  
 (48) Fischer, op. cit., vol. II, p. 69.  
 (49) Edgar Wind, *Sante Pagnini and Michelangelo. A Study in the Succession of Savonarola*, in *Gazette des Beaux-Arts*, 6th series, vol. 26, 1944, p. 233.  
 (50) ~ (51) Ibid., p. 234.  
 (52) Steinberg, op. cit., p. 136, n. 50.  
 (53) ヴァーメントはこの特殊な図像学的特徴を持った『父なる神』の祭壇画が始めから『このミラノの修道院での設置を目的として描かれたという従来の推論を疑問視している』。  
 Wind, op. cit., p. 234, n. 51.  
 (54) Fischer, op. cit., vol. I, p. 8.

- (55) Ibid., pp. 64—5.  
 (56) Freedberg, op. cit., p. 34.  
 (57) Knapp, op. cit., p. 318, Gabelentz, op. cit., pp. 166 (No. 422), 168 (No. 426), 170 (No. 432), Bernard Berenson, *The Drawings of the Florentine Painters*, Vol. 2 (Catalogue), The University of Chicago Press, 1938, 1970, p. 44, Nos. 497, 498, 501, L. Borgo, op. cit., pp. 276—9.  
 (58) Freedberg, op. cit., p. 56.  
 (59) この作品のルネッサンス・キリスト教の聖職者として、それを疑問視するのは、  
 c. f. The Gambier-Perry Collection, Provisional Catalogue, Cautauld Institute of Art, University of London, 1967.  
 (60) Fischer, op. cit., pp. 10—2.  
 (61) Knapp, op. cit., pp. 86—94, 259 (fig. 43); J. A. Crowe & G. B. Cavalcaselle; *A History of Painting in Italy*, Vol. VI, 1914, pp. 68—9, 110, Gabelentz; op. cit., vol. I, 1922, pp. 51—6, pp. 147—9 (fig. 8); Wind, op. cit., p. 234; Borgo, op. cit., pp. 380—1.  
 (62) Marchese, op. cit., p. 65; Gustave Grayer, *Fra Bartolommeo della Porta et Mariotto Albertinelli*,

en Eugene Muntz, Les artistes Célèbres, Paris, 1885, pp. 24—9; John Shearman, Andrea del Sarto, Vol. I, Oxford, 1965, p. 138. Freedberg, op. cit., pp. 194—5, Fischer, op. cit., II, p. 70.

なおスタインバークの、この作品についての研究では、作者の帰属問題はおろかアルベルティネリの名前さえ言及されていない。従ってスタインバークは、この『父なる神』の祭壇画はフラ・バルトロメオひとりによって描かれたという前提の下に論を進めていると解釈できよう。

Steinberg, op. cit., pp. 86—95.

(63) Fischer, op. cit., pp. 69—70.

『父なる神』の祭壇画の記録“ORATE P. PICTURE”（画家のために語れ）は、フラ・バルトロメオの他の二つの祭壇画である『六人の聖者を伴う聖母子』（アルベルティネリとの共同制作、図8）と『十二人の聖者を伴う聖カタリーナの神秘の結婚』（図10）にもみられる。

(64) Borgo, op. cit., p. 523 ff.

(65) Fischer, op. cit., p. 68.

(66) Ibid, p. 70.

(67) Marchese, op. cit., p. 606.

(68) Fischer, op. cit., I, p. 69.

(69) Vasari, op. cit., p. 205.

(70) Fischer, op. cit., II, p. 61.



図 2 ピエロ・デル・ボライウォーロ  
『聖母戴冠』1483, サン・ジミニアー  
ノ, コルレジアータ, 板にテンペラ



図 1 フラ・バルトロメオ『シエナ  
の聖カテリーナとマグダラのマリア  
を伴う父なる神』1509, ルッカ, 国  
立美術館, カンヴァスに油彩, 360  
×234cm

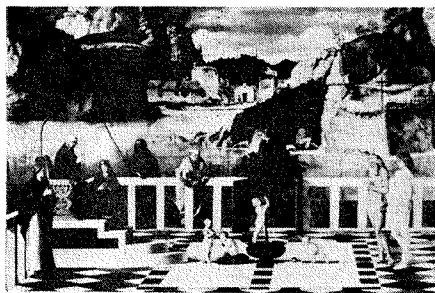


図 4 ジョヴァンニ・ベルリーニ『聖なる寓意』  
c. 1490—1500, フィレンツェ, ウッフィツィ  
美術館, 板に油彩, 73×119cm



図 3 ラファエル『バルダッキー  
ノ(天蓋)の聖母』c.1507—8, フ  
ィレンツェ, ピッティ美術館, カン  
ヴァスに油彩, 276×224cm



図 6 フラ・バルトロメオ『年老的聖者と天使を伴う玉座の聖母子』1508年以降, シャンティエー, コンデ美術館, ペン, 15×23.5 cm



図 5 ジョヴァンニ・ベルリーニ『四人の聖者を伴う聖母子』(『サン・ザッカリア祭壇画』) 1505, ヴェネツィア, サン・ザッカリア教会, 板に油彩, 500×235cm



図 8 フラ・バルトロメオ, マリオット・アルベルティネリ『六人の聖者を伴う聖母子』1509, フィレンツェ, サン・マルコ教会, 板に油彩, 240×215cm

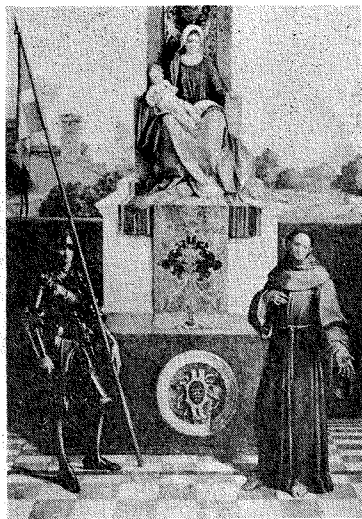


図 7 ジョルジョーネ『聖リベラーレと聖フランチェスコを伴う玉座の聖母子』(『カステルフランコ祭壇画』) c.1504, カステルフランコ, サン・リベラーレ教会, 板絵, 200×152cm

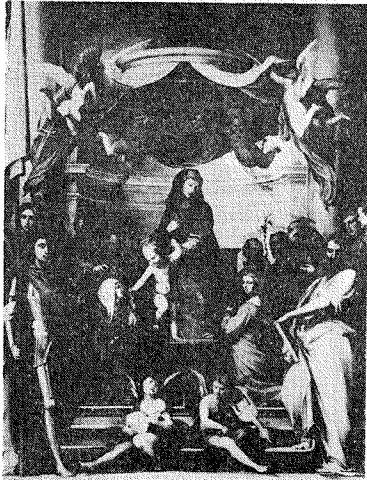


図10 フラ・バルトロメオ『十二人の聖者を伴う聖カテリーナの神秘の結婚』1512, フィレンツェ, アッカデーミア, 板に油彩, 350×267cm

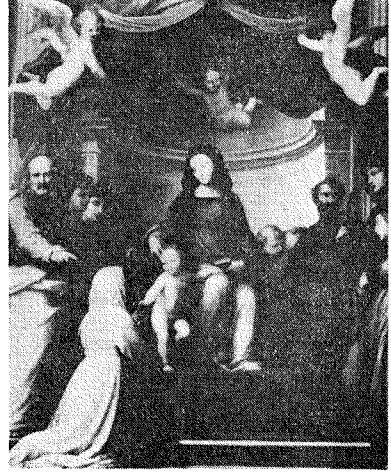


図9 フラ・バルトロメオ『七人の聖者を伴う聖カテリーナの神秘の結婚』1511, バリ, ルーヴル美術館, 板に油彩, 257×218cm

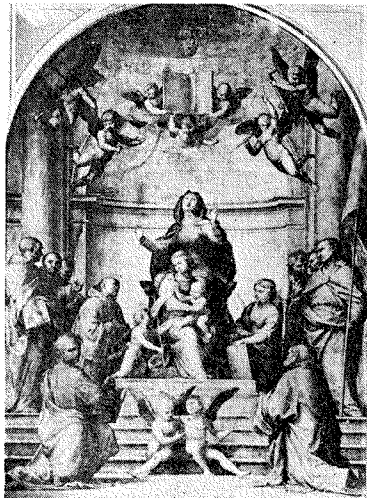


図12 フラ・バルトロメオ『十人の聖者を伴う聖母子と聖アンナ』c. 1512—1515 (未完成), フィレンツェ, サン・マルコ美術館, 板に濃茶色の下絵, 444×304cm

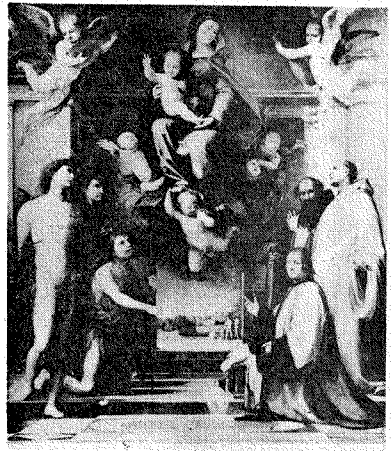


図11 フラ・バルトロメオ『枢機卿フェリー・カンドレのための祭壇画』1512, ブサンツォン, 大聖堂, 板に油彩, 260×230cm



図14 フラ・バルトロメオ『四福音書記者を伴う救世主キリスト』1516, フィレンツェ, ピッティ美術館, 板(→カンヴァス)に油彩, 283×201cm



図13 フラ・バルトロメオ『六人の聖者を伴う受胎告知』1515, パリ, ルーヴル美術館, 板に油彩, 96×76cm



図16 アンドレア・デル・サルトル『聖母被昇天』c. 1521—1523, フィレンツェ, ピッティ美術館, 板に油彩, 302×206cm

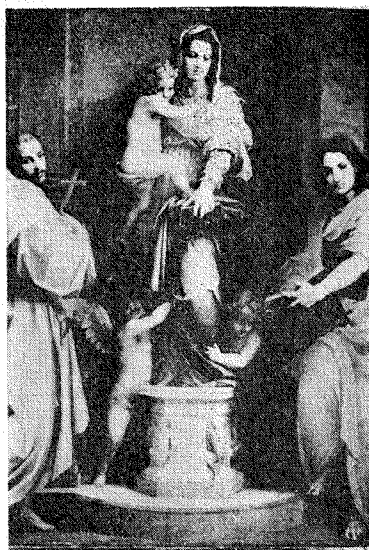


図15 アンドレア・デル・サルトル『アルピエスの聖母』1517, フィレンツェ, ウッフィツィ美術館, 板に油彩, 208×178cm





図17 (図24)の部分

図18 (図1)の部分

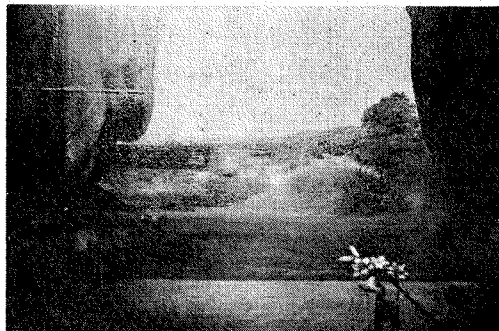


図20 ジョヴァンニ・ベルリーニ  
(?)『読書をする聖ヒエロニムス』、  
オックスフォード、アシュモリアン  
美術館、板絵、27×22cm



図19 ジョヴァンニ・ベルリーニ『牧場の聖  
母』c. 1505, ロンドン, ナショナル・ギャ  
ラリー, 板(→カンヴァス)に油彩, 67×86cm



図22 フラ・バルトロメオ『慈悲の聖母』1515, ルッカ, 国立美術館, カンヴァスに油彩, 390×255cm

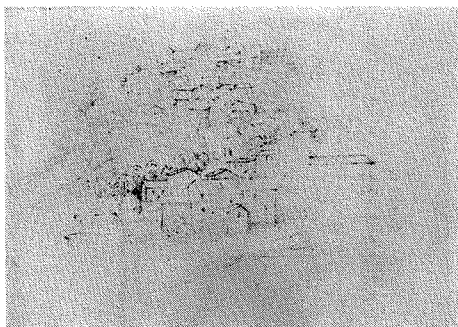
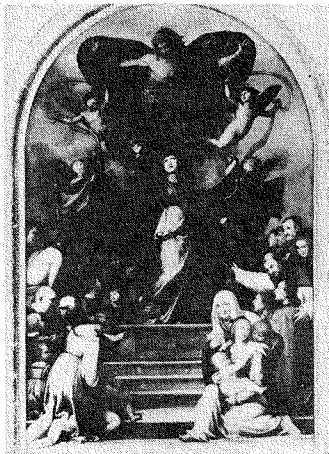


図21 フラ・バルトロメオ『ムニョーネ溪谷からの眺め』1508年以降, ペンとインク, 21.4×28.4cm

図24 フラ・バルトロメオ『聖ベルナルドの幻想』c. 1504—1507, フィレンツェ, ウッフィツィ美術館, 板に油彩, 213×220cm



図23 マリオット・アルベルティネリ『訪問』1503, フィレンツェ, ウッフィツィ美術館, 板に油彩, 232×146cm

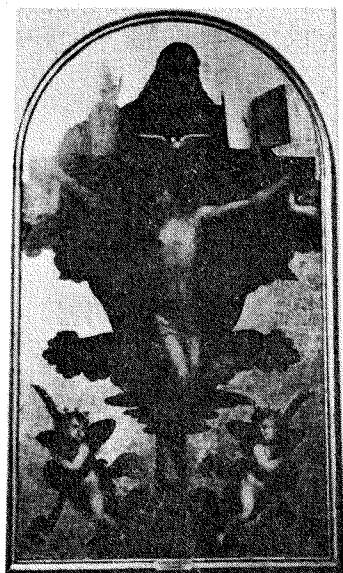


図26 マリオット・アルベルティネリ『三位一体』c. 1510, フィレンツェ, アッカデーミア, 板に油彩, 335×230cm

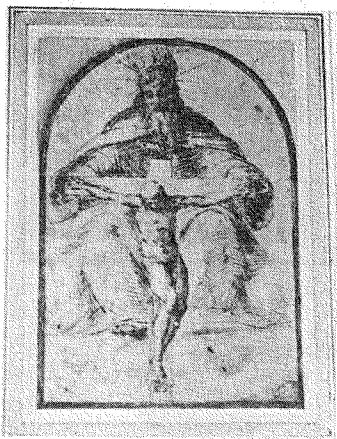


図28 マリオット・アルベルティネリ『三位一体』のための習作, オックスフォード, クライスト・チャーチ, ペンとインク

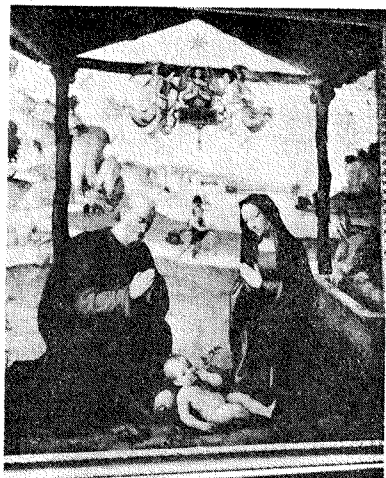


図25 マリオット・アルベルティネリ(?)『キリスト降誕』c. 1504-1505, ロンドン, コートールド・インスティテュート・ギャラリーズ, 板に油彩, 150×137cm



図27 (図1)の部分



図29 フラ・バルトロメオ『父なる神の習作』フィレンツェ、ウッフィツィ美術館、黒チョーク、36.3×25.7cm



図30 マリオット・アルベルティネッリ『父なる神を伴う受胎告知』1510、フィレンツェ、アカデミア、板に油彩、335×230cm