

ロマネスク期のイタリアに見る 光輪部を突出させた縦型矩形の板絵型式をめぐって

小野迪孝*

1990年にミラノのブレラ美術館は、ミラノ郊外に在住していたランベルト・ヴィターリの多岐にわたる美術収集品78点の寄贈を受けたが、その中に光輪の形に切った円形の板に戴冠をした『女王としての聖母 (Madonna regina)』の頭部を描いたロマネスク板絵の断片が含まれていた(拙稿, “An Appendix of Garrison’s Index”, 東海大学教養学部紀要, 第32輯, (2001), no. 630B, 以下註を含め Appendix と略記する, 図1)。この作品はローマの古美術市場に出たもので, 1971年3月にヴィターリの所有するところとなり, ブレラ美術館の所蔵となった後, 2001年6月から12月にかけて開催された特別展「ランベルト・ヴィターリとその収集」で展示された。そして同美術館の作業所で修復を受けた後, 2004年以来常設展示されている¹⁾。板絵は1989年にフィリッポ・トディーニによって, 個人蔵の作品として初めて図版と共に紹介され, スポレート大聖堂の1187年の年紀を持つ十字架形板絵 (E. B. Garrison, *Italian Romanesque Panel Painting*, Firenze, 1949, no. 456, 以下註を含め番号のみを記す) の画家, 通称《アルベルト・ソテオ》に帰属された²⁾。この帰属はその後ジョルダノ・ベナツィ, ヴィンニ・ルケリーニ, アレッシオ・モンチアッティ等によって支持されている³⁾。特にモンチアッティは, スポレートの十字架形板絵のキリストやエプロンのヨハネとこの聖母を比較し, 目が上瞼と下瞼によって非対称の杏仁形を成し, かつ瞼の内側の接合点に赤色の印付けが見られる事, キリストの首, 顔, 肉体や聖母の髪の生え際といった陰の部分の輪郭線に赤を用いている事, そして聖母のヴェールとキリストの足元に描かれたゴルゴダの丘とに見る柔らかい調子の表現に, 同じ繊細な上塗りの技法を用いている事が両作品に共通しているとして, 両者を同じ画家の手によるものとし, ミラノの断片の制作年を12世紀末または1200年周辺と推測している。

この円形の板絵は, 底部がほぼ水平に切られており, 矩形の板絵の上縁に突出する形で留められていたと考えられる釘の跡が確認され, エドワード・B・ガリソンが「弧を持つ矩形 (Arcuated Rectangle)」と分類した型式の板絵の, 上部に突出した光輪部分を本来は構成していたと考えられる⁴⁾。そしてこの作品は現在ウンブリアに現存するこの型式の板絵の唯一の作例である。ガリソンはこの型式を, 中心人物を際立たせるために工夫されたもので, 既にルーヴル美術館所蔵のアッシリアの浮彫にこの工夫が認められ, またビザンティン美術にはこの型

提出日2010年8月25日 受理日2010年11月24日

*教養学部芸術学科美術学課程教授

式の現存例はないが、11世紀の写本挿絵によってビザンティンがこの型式を知っていた事が立証出来るとし、更に矩形板絵に別材の円形部分を取り付ける手法は、十字架形板絵でキリストの頭部を描いた光輪部分を別材で取り付けている事から影響を受けたものであると推察している⁵⁾。ガリソンはイタリアのロマネスク板絵の作例として30点を挙げているが(nos. 210-239)、これに上述のブレラ美術館の板絵の他に、新たに確認されたものを更に2点加えて(Appendix, nos. 212A, 235A)、現在この型式の板絵は33点が数えられる。その制作地の内訳はフィレンツェ21点、アレツォ2点、シエナ1点、ウンブリアが今回の断片1点、マルケ1点、アブルッツォ3点、カンパーニャ4点で、フィレンツェ以南の中部イタリアからカンパーニャまでに分布しており、逆にこれ以外の地域には見られないものである。

しかしこの板絵型式そのものについての考察は、上述のガリソンの記述を別にすれば、ほとんどなされていないように見受けられる。今回の《アルベルト・ソティオ》の板絵についての修復報告を兼ねた書籍の中に掲載されたモンチアッティの論考でも、これがガリソンの分類した「弧を持つ矩形」板絵の突出部分である事を指摘している他は、むしろ聖母の図像の考察と、図像、様式においてこの聖母と極めて近い関係にあると認められるラクイラ、国立博物館の通称『アンブロの聖母』(no. 212, 図16)との比較に多くを割いている⁶⁾。またルケリーニの、この『アンブロの聖母』を含むアブルッツォの女王の姿をとった授乳の聖母の図像に関する考察でも、板絵の型式については全く触れられていない⁷⁾。そして近年フィレンツェのウフィツィ美術館が仮称《ビガロの画家》のこの型式の板絵(no. 231)を収蔵した際に公刊された、アンジェロ・タルトゥーフェリによる論考にも板絵の型式への言及はない⁸⁾。

本小論では、図像や様式ではなく、光輪突出型矩形板絵とも呼ぶべき、イタリアのロマネスク期の板絵のこの特異な型式について、いささかの考察を行なって見たい。

*

現存するこの型式の板絵で最も早い作例と考えられるのは、ミクロス・ボスコヴィッツが12世紀第3四半期に年代付けた、サンタンドレア・ア・ロヴェッツァーノ聖堂のフィレンツェの画家の手になる『玉座の聖母子』である(no. 234, 図2)⁹⁾。そしてこれはフィレンツェにおける12世紀のこの型式の唯一の現存作例でもある。板絵には未だ額がなく、また光輪にも光線を暗示する放射状に配された楔形の盛り上げもない。扁平な円形板が縦型の矩形の板絵本体に対して僅かに斜めの角度を作るように取り付けられている。年代の上でブレラ美術館の断片よりもやや早い作と考えられるが、この断片(図1)も光輪には4つの丸い窪みはあるが、光線を暗示する放射状の盛り上げはなく、また同じ画家の手になるスポレート大聖堂の十字架形板絵に額がないところから、板絵本体にも額はなかったと思われる。したがって板絵の形状においてはフィレンツェの作例とそれ程大きな相違はなかったと考えられる。そしてフィレンツェにおいてもウンブリアにおいても、この型式の12世紀の板絵がそれぞれ1点のみしか現存していない現状では、そのいずれの地域がこの型式を先に始めたかを特定する事は困難であろう。しかし同時に、この特異な板絵型式が比較的近接した複数の地域で、ほぼ同時期にそれぞれ独立して発生したと考えるのも無理があるように思われる。後に見て行くようにこの他の地域でのこの型式の板絵はいずれも13世紀に入ってからのもので、それも大半は後半期の作である事を考慮する

と、フィレンツェカウンブリアのいずれかの地において、この型式の板絵が始められたと考えてよいように思われる。ただフィレンツェにおける最も早い玉座の聖母子画は、インブルネータのサンタ・マリア聖堂の作品である（no. 16, 図3）。12世紀初頭の作と考えられるこの板絵は、1944～47年の修復の際に当初の絵画部分は10パーセントも残っていないと判断されたが¹⁰⁾、もし形態は当初のものを伝えていると考えられるなら、単純な縦型の矩形である。したがってこの極く限られた現存作例から判断する限りは、フィレンツェの聖母子板絵はまず単純な矩形から始まり、その後ここで問題としている光輪突出型が生まれたと考えてよいであろう。

そしてフィレンツェでは13世紀に入ると、この型式の作例が多く認められるようになる。世紀最初の四半期、ボスコヴィッツは最初の10年に位置づけた、グレーヴェ・イン・キアンティのカザーレ礼拝堂に由来して現在ウフィツィ美術館に収蔵される通称『カザーレの聖母』（Appendix, no. 222, 図4）¹¹⁾では、既に光輪には放射状に楔形の盛り上げが施され、板絵の矩形部分には幅広の額が付いて、そこに大きな化粧釘の頭による装飾まで付けられている。更にこの板絵では、14世紀のプレデラを思わせるように、聖母像の下部に「聖告」の場面を描いて、聖母の光輪を突出させるだけでなく、聖母の姿そのものを位置的に高める工夫がなされている。そしてこの作品に続いて、世紀第2四半期に現れる仮称《ビガロの画家》がこの光輪突出型式の聖母子画を多数描いている。

ボスコヴィッツはフィレンツェ近郊ヴィラ・ラ・クイエーテ、モンタルヴェ保管所の作品（no. 224）、フィレンツェの古物商ステファノ・バルディーニ旧蔵で近年ウフィツィ美術館の所蔵となった上述の作品、フィレンツェ、アクトン・コレクションの作品（no. 220）、ナント美術館の作品（no. 228）をこの画家の作として挙げているが¹²⁾、近年タルトゥーフェリはこれに初期作品として、未だ光輪に放射状の盛り上げは見られぬが矩形部分には細い画枠が認められるフィエゾレ大聖堂の聖母子（no. 215）と、ボスコヴィッツがこの画家の周辺に置いた、サンタ・マリア・ア・バニャーノのサンタ・マリア聖堂にあって現在チェルタルドの宗教美術館に収蔵される作品（no. 235, 図5）とをその作品リストに加え、フィエゾレのものを最も早い1215～20年頃、ラ・クイエーテとウフィツィのものを1230年頃、ナントの作品を最も遅い1240年頃に年代付けている¹³⁾。フィエゾレのものを除いて、作品はいずれも光輪に放射状に楔形の盛り上げを持ち、また画枠は細い。

この《ビガロの画家》の活躍時期と重なる1235年に、ルッカのボナヴェントゥーラ・ベルリンギエリによって矩形板絵の上部を切妻型に突出させた板絵型式が生み出される。ペツシアのサン・フランチェスコ聖堂に安置される、中央にフランチェスコの立像を、その左右に聖人の生涯伝と奇蹟場面を描いた、画家の記名と年紀とを持つ『聖フランチェスコの祭壇画』である（no. 402, 図6）。そしてほぼ同じ時期に、ピサのジウンタ・ピサノも同様の型式の祭壇画をピサのサン・フランチェスコ聖堂に描いている。現在同市のサン・マッテオ国立美術館に保管される板絵である（no. 408）¹⁴⁾。この型式の板絵は板絵の中央部を突出させる事で、光輪突出型板絵の場合と同様中心軸上の、つまり板絵中央の人物を左右の物語場面より高くそびえさせ、際立たせる機能を持つ¹⁵⁾。しかもこの型式は、光輪突出型のように板絵上縁の中央が唐突に弧

状に突出するのではなく、板絵の輪郭は中央頂部から左右に向って緩やかに傾斜しそのまま側部の縁につながるために、板絵全体の輪郭はより無理のない穏やかなものになる利点を備えている。

そして世紀後半に至るとこの型式が聖母子画にも用いられるようになる。シエナのグイド・ダ・シエナー派の画家の手になる、同市のサンタ・マリア・デリ・アンジェリ聖堂に由来して現在シエナ、国立絵画館に収蔵される、1262年の年紀を持っていた通称『サン・ベルナルディーノの聖母』(no. 175)¹⁶⁾が、年代の特定出来るその最も早い現存作例である。この作品は現在上部を半円形に切詰められているが、ガリソンはこれを切妻型板絵に分類しており、ジェームズ・H・スタプルバインもこれを当初は切妻型であったとし、またこの板絵型式の聖母子画への適用はグイドにより始まったとしている¹⁷⁾。そしてその後シエナでは切妻の下に更に三葉形の枠を入れ子にした形でのこの型式の『玉座の聖母子』が数多く見られるようになる(図7)。一方フィレンツェでもメリオレが、モンテフィオラーリ、サント・ステファノ聖堂の『玉座の聖母子』(no. 191, 図8)で切妻の型式を用いている。そしてボスコヴィッツはこの聖母をこの画家の早い時期の作として1250年頃においているが、一方ガリソンはより遅い1275～85年に位置づけている¹⁸⁾。もしボスコヴィッツの年代付けが受入れ得るのであれば、フィレンツェもシエナと変らない頃からそれよりやや早くに、聖母子画にこの切妻型式を用いた事になる。そして以降フィレンツェは、例えば仮称《サンタガタの画家》の手になるフィレンツェ、カルミネ聖堂ブランカッチ礼拝堂の通称『ポボロの聖母』(no. 185)や仮称《マッダレーナの画家》のロヴェッツァーノ、サン・ミケーレ聖堂の作品 (no.200), あるいはチマブエのウフィツィ美術館所蔵の通称『サンタ・トリニタの聖母』(no. 182)やピサのサン・フランチェスコ聖堂に描いて現在ルーヴル美術館に所蔵される作品 (no. 195), またコロソ・ディ・ブオーノのラストウラ・ア・シーニャ、サンタ・マリア・デラ・ミゼリコルディア聖堂のもの (no. 188), そして仮称《ヴァルルンゴの画家》のロメーナのサン・ピエト教区聖堂にあって現在プラトヴェッキオの教区聖堂に保管される聖母子画 (no. 199), 仮称《サン・ガッジオの画家》のフィレンツェ近郊のサン・ガッジオ修道院にあって現在アカデミア美術館に収蔵されるこの画家の呼称の由来となった『玉座の聖母子』(no. 184)等、13世紀末にかけてこの型式の多くの聖母子画を残している。そしてメリオレ自身も比較的後期の作とされる、サン・ピエトロ・イン・ボッソーロ聖堂に由来し現在タヴァルネーレ・ヴァル・ディ・ペーザの宗教美術館に収蔵される、周囲をかなり切詰められた『玉座の聖母子』を (no. 203)¹⁹⁾、ガリソンに従えば再びこの型式で描いている²⁰⁾。

しかしフィレンツェでは、切妻型が現れた13世紀後期以降も光輪突出型は勿論、単純な縦型矩形の聖母子板絵も依然として描かれ続ける。例えば矩形の作例では、コッポ・ディ・マルコヴァルドの1261年の年紀を持つシエナ、セルヴィ聖堂の通称『ボルドーネの聖母』(no.1), バニャーノのサンタ・マリア聖堂にあって現在チェルタルドの宗教美術館に収蔵されるメリオレの『玉座の聖母子』(no. 35), 《マッダレーナの画家》のベルリン、ゲメルデギャレリーの作品 (no. 6), そして遅れてはレモーレ、サン・ジョヴァンニ・パッティスタ聖堂のコロソ・ディ・ブオーノの作品 (no. 29), またニュー・ヨーク、メトロポリタン美術館の《ヴァルル

ングの画家》の作品（no. 24）等が挙げられる。

一方光輪突出型式の聖母子画も、コッポ・ディ・マルコヴァルドにしばしば関連づけられるフィレンツェ、サンタ・マリア・マジョーレ聖堂の通称『カルメーロの聖母』（no. 219, 図9）が先ず認められ、しかもこの作品は先述の『カザーレの聖母』（図4）同様裾絵を持っていて、こちらでは「聖告」と「聖女の墓参」の2場面を描いている²¹⁾。そして光輪には放射状の楔形の盛り上げが、板絵本体には幅広の額が付き、額には大型の化粧釘の頭による装飾が施されている点も『カザーレの聖母』に共通している。しかしこの聖母子画は、聖母と幼児キリストが特にその頭部を高浮彫の形態で立体的に作られており、この部分が聖遺物入れの役割を果たしている点で他の板絵に類を見ない特徴を持っている²²⁾。そして聖遺物入れではない通常の板絵ではあるが、コッポとほぼ同世代の《サンタガタの画家》にもサン・パウロ美術館の光輪突出型の作品（Appendix, no. 235A）があり、またメリオーレにもシカゴ・アート・インスティテュートの作品（no. 213）が知られる。これら2点は光輪は共に扁平であり、前者には矩形部分に比較的細い無装飾の画枠が付いているが、後者にはそれが認められない。更に遅れて《マッダレーナの画家》にはウフィツィ美術館収蔵庫の後世の加筆の甚だしい作品（no. 218）とフィレンツェ、アクトン・コレクションのもの（no. 221）があり、またスティアのサンタ・マリア・アッスンタ聖堂には世紀終わりに近い頃に《ヴァルルングの画家》がこの型式の『玉座の聖母子』を描いている（no. 236, 図10）²³⁾。つまりフィレンツェでは切妻型の聖母子画型式が現れた後も、光輪突出型の板絵型式が世紀終りまで残っているのである。

この事は13世紀フィレンツェ絵画の多様性の一面を見せるものであるといえるかも知れない。しかしイタリアの13世紀板絵の中で、それも特に聖母子画については、フィレンツェのものは現存数が多い。したがってその多様性が他の地域に比べて際立つきらいはあろう。ただかつて私が別の場所で指摘したようにフィレンツェでは、ジウンタ・ピサノに始まるエブロンに図像を描かない十字架形板絵の簡潔な型式が、1270年を少し遡る頃にチマブエによってアレツォのサン・ドメニコ聖堂の作品（no. 540）で受入れられ²⁴⁾、以降多くの画家がこの型式を採用するようになった後も、主にアルノ河上流域を活躍の場とした画家達によって、エブロンに聖母と福音書記者ヨハネを描く古い型式の十字架形板絵が依然として生産されており、この地域に保守的な傾向を持った画家達が集まっていたと考えられる事実がある²⁵⁾。

ここで、光輪突出型板絵と同様に別材で円形の光輪部分を取り付ける、十字架形板絵の中央のキリストの頭部についてフィレンツェの作例を見てみると、12世紀のロザーノのサンタ・マリア聖堂（no. 525）と同じ世紀後期のウフィツィ美術館432番（no. 516）では光輪は周囲を枠のように盛り上げた扁平の形態を取っており、同じく12世紀の今日完全に後世の描き直しで覆われているフィレンツェ、サンタ・トリニタ聖堂の板絵（no. 472）でも光輪には同様に放射状の盛り上げの痕跡は認められず、これらの作例から12世紀には聖母子画の場合と同様、十字架形板絵でも光輪に放射状の盛り上げを行なう事はなかった事が窺われる。しかし13世紀に入ると上述の《ビガロの画家》が、フィレンツェのビガロ美術館（no. 470）、シカゴのアート・インスティテュート（no. 467）、ローマのバルベリーニ美術館（no. 486）に現存する3点の十字架形板絵の内、ローマの作品において彼の聖母子画同様に放射状に楔形の盛り上げを行

なった光輪を用いている。そして世紀中頃以降になると、仮称《ウフィツィ美術館434番十字架形板絵の画家》のウフィツィ美術館のこの画家の呼称となった作品 (no. 516) とヴィラ・ラ・クイエーテのモンタルヴェ保管所の後世の補筆に覆われた作品 (no. 518), またコッポ・ディ・マルコヴァルドのサン・ジミニャーノ市立美術館 (no. 526) と1274年のピストイア大聖堂 (no. 511)²⁶⁾ の作品に同様の放射状の楔形の盛り上げが認められ、おおまかには13世紀の第2四半期の後半頃から第3四半期にかけて、ある程度以上の大型の十字架形板絵の中央のキリストの光輪は、光輪突出型の聖母子画と同様こうして盛り上げを付ける事が一般的になったように窺われる²⁷⁾。しかしチマブエのアレッツォの作品が出ると、この作品を含め以降のフィレンツェの大多数の十字架形板絵の中央のキリストの光輪からは放射状を成す楔形の盛り上げが消失せ、光輪は縁に向って緩やかに持ち上がる扁平な薄い皿形の形状の縁を額のように盛り上げる形態を取るようになるのが認められる (図11)²⁸⁾。

そして光輪突出型の板絵においても先に述べた《サンタガタの画家》とメリオレの作品は扁平な光輪を持っていた。しかしその中で十字架形板絵に保守的な傾向を見せた画家の1人である《ヴァルルンゴの画家》の作品はこの盛り上げを持っており (図10)、もう1人の《マッダレーナの画家》はウフィツィ美術館の作品では盛り上げを見せ、アクトン・コレクションのものではこれのない扁平な光輪を用いていて、両様の表現を見せている。また同じこの画家グループに属するコロソ・ディ・ブオーノは、カンビアーノのサン・プロスペロ聖堂に由来して現在カステルフィオリエンティーノ、サンタ・ヴェルディアーナ聖堂美術館に収蔵 (no. 463) とトリノの個人蔵 (Appendix, no. 495C, 原文に495Aとあるのは誤植, 図12) の2点の十字架形板絵で、中央のキリストの光輪に楔形の盛り上げを放射状に行なっている。その点では彼等はやはり保守的な画家であったと言ってもよい。しかし同時に前の2人は上で見たように切妻型と光輪突出型、そして矩形の全ての種類の聖母子画を描いており、またコロソ・ディ・ブオーノも矩形と切妻型の双方の型式の板絵を描いている。こうした事を考慮に入れると、彼等は単に保守的であっただけでなく、注文者の依頼に応じて新旧様々の型式を描いていたようにも思われる。

一方ウンブリアでは、既述のように光輪突出型の聖母子画の現存作例は13世紀以前の《アルベルト・ソティオ》の断片 (図1) 1点のみである。しかし13世紀末に興味深い作例に1点出会う事が出来る。ペルーシア近郊のフラテ・ミノーリ・ファルネート修道院に伝来し、現在ペルーシアの国立絵画館に収蔵される仮称《ファルネートの画家》の手になる『受難4場面を伴う聖母子の祭壇画』である (no. 422, 図13)。横型矩形のイタリア語で「ドッサーレ (dossale)」と呼称される水平式祭壇画で、1290年頃の作とされる²⁹⁾。この板絵では左右の受難伝場面の中央で、聖母の光輪のみが板絵の上縁から丸く突出している。つまり光輪突出型板絵の場合と同様光輪部分のみを横型矩形をした祭壇画本体から突出させているのである。ガリソンは1949年の早い時点で、この形態は光輪突出型板絵から派生したものであると既に指摘している³⁰⁾。勿論フィレンツェに比べて残存する13世紀の聖母子板絵の絶対数がウンブリアは少ない事を考えれば確実な結論は困難であるが、もしガリソンの指摘を受入れるのであれば、1290年頃という遅い時期にこのような板絵が制作された事を考えると、上述のように現存作例

はミラノの断片1点のみであるが、ウンブリアでも比較的遅くまで光輪突出型の板絵型式が行われていた可能性が推察出来るように思われる。

ただ、この水平式祭壇画で聖母の光輪は依然盛り上げを持たず、単に縁へ向ってやや高くなる薄い扁平の皿形を取っている。そして《アルベルト・ソティオ》以降のウンブリアの十字架形板絵でも、キリストの光輪はそこに十字形や装飾文様などが描かれる事はあっても、いずれも放射状の盛り上げを持たない、扁平の皿形で、時にその縁に沿って額のような盛り上げをもつ形態である³¹⁾。こうした状況を見ると、13世紀のウンブリアには光輪に放射状の盛り上げを行なう風習は存在しなかったか、仮に存在したとしても極めて稀なものであったと考えてよいように思われる。したがって今推測したように、仮にこの地方で光輪突出型の聖母子板絵が13世紀の遅い時期まで行われていたとしても、聖母の光輪にフィレンツェの板絵に見たような放射状の盛り上げが付けられる事はなかったと思われる。

＊

この玉座の聖母子を描く光輪突出型の板絵型式は、先に述べたように13世紀後半期になるとフィレンツェ以南の、カンパーニャまでの地域に散見するようになる。以下、この型式の分布と伝播の様子について簡単に見ていきたい。

先ずアレツォに2点の作例が認められるが、いずれもこの土地の画家マルガリート・ダレツォの作品である。1点はモンテルンゴのサンタ・マリア聖堂に由来し現在アレツォ、中・近世美術館に収蔵される作品で (no. 226, 図14), 1250年の制作とする銘文が17世紀の壁に存在しており、ステファニア・リッチはこれを受入れてこの年を制作年とするが、ガリソンは1270~80年を考えている³²⁾。しかし1974年12月から翌年2月にかけてアレツォで開催された修復作品の展覧会図録は、銘文の根拠は不明であるが、修復の結果はこの作品とこの画家のより遅い作品との間には10年以上の隔たりが認められる事を明らかにしたとして、逆に銘文に近い年代を支持している³³⁾。もう1点はワシントン、ナショナル・ギャラリーが所蔵する作品で (no. 237), ガリソンは1270年頃とするが、美術館の所蔵品カタログはアレツォの作品と極めて類似するとしてほぼ同年代の作としている³⁴⁾。この画家について、リッチは晩年にフィレンツェのコッポ・ディ・マルコヴァルドと接触を持ったとし、またガリソンは同じフィレンツェの《ピガロの画家》のもとで修業をしたと述べている³⁵⁾。更に1270年近くになると上述のようにフィレンツェのチマブエがアレツォのサン・ドメニコ聖堂に十字架形板絵を描いており、また世紀末には《ヴァルルンゴの画家》が先述のスティアとロメーナに、またそれよりやや早くに《マッダレーナの画家》がポッピのサン・フェデーレ聖堂に現在アレツォの中・近世美術館に保管される (no. 28), それぞれ『玉座の聖母子』を描いていて、この地域とフィレンツェとの関わりは一層強くなって行く³⁶⁾。こうした状況を考慮すると板絵の形態もフィレンツェから学んだと推察してよいと考えられるが、ただマルガリオの板絵は光輪は扁平な円形で、そこに放射状をなす楔形の盛り上げは認められず、板絵本体にも木枠はない。したがって板絵型式についてはフィレンツェのやや古い時期のものを受入れたと考えてよいように思われる。

シエナでは、13世紀前半の仮称《トレッサの画家》の手になるキジ・サラチーニ・コレクシ

ヨンの『玉座の聖母子』(no. 210, 図15) 1点のみがこの形態の板絵として現存している。板絵本体には比較的幅広の額が失われた痕跡が認められるが、光輪は扁平で、現在は円形の縁に沿って、また聖母の頭上では水平に、薄く削り取られており、更に光輪そのものも聖母の頭上で水平に切断されてしまっている。この聖母子画の年代について、ガリソンは1240~50年と極めて遅くに置いており、ルチアノ・ベローシも作品はこの画家の最も進んだ段階を示すもので、この画家に帰属し得るシエナ、国立絵画館の1215年の年紀を持つ『栄光のキリストの祭壇画』(no. 357) より遅れるとしている³⁷⁾。かつて私が別の場所で指摘したようにシエナはウンブリアとの関係を古くから持っている。十字架形板絵ではエプロンに磔刑人物を描くウンブリアと共通する型式を12世紀から用いており、また13世紀第3四半期には、特に磔刑のキリストにおいてフィレンツェのチマブエよりも、ピサのジウンタ・ピサノやその影響を強く受けたウンブリアの仮称《聖フランチェスコの画家》に近い表現を行なっているのみならず、更に磔刑図において、十字架の左側で気を失っている聖母を支える人々にヨハネは加わらず百卒長等と共に右側に居る、トスカナの他の地域には見られぬ特異な図像表現がシエナ大聖堂下堂壁画を始め数点の板絵に認められるが、これはウンブリアの十字架形板絵のエプロンの表現との少なからぬ関連から生まれたものと推測される³⁸⁾。したがってこうしたウンブリアとの強い結びつきを考えるとシエナの場合は、板絵の形態もフィレンツェ以上にウンブリアからの流入の可能性が強いと考えられる。

しかしシエナはこの《トレッサの画家》の後、上述の1262年の『サン・ベルナルディーノの聖母』まで、唯一1258年のビッケルナの表紙(no. 616)を例外として、確実な作品が全く残っていない。そしてこの新しい聖母以降、シエナの聖母子画は切妻型の型式にほとんど統一されてしまう。フィレンツェ、アカデミア美術館の作品(no. 183)、モンタイオーネ、サン・レゴロ聖堂の作品(no. 207)、シエナ、国立絵画館の通称『ガリ・ドゥーンの聖母』(no. 208, 図7)、そしてサン・ジミニャーノ、サンタゴスティーノ聖堂に由来し現在同市の市立美術館に収蔵される聖母子画(Appendix, no. 34)が挙げられ、最後の3点は切妻の下に三葉形の枠取りを入れその下に玉座の聖母子を描いている。切妻部分が別材で作られているが、シエナ、サン・ドメニコ聖堂の通称『サン・ドメニコの聖母』(no. 297)もこの変形と見てよいであろう。そして現在は矩形の中に半円形の削り型を持つ形を取っているが、『サン・ベルナルディーノの聖母』の同時代の複製と考えられる、アレツォの中・近世美術館の聖母子画も(no. 178)、ガリソンとスタブルバインは切妻型に分類している³⁹⁾。一度新しい型式が出来るとその型式を踏襲するシエナ独特の保守性から、切妻型が生まれた13世紀後半期以降は光輪突出型の聖母子画は全くと言ってよい程に描かれなくなったと考えられ、この地でこの型式の板絵がどれほど普及したかは、1点しかその作例が残っていない現状では判断は困難である。しかし逆に今述べたシエナの保守性と、また1点の作例が現存している事実とから推測すると、13世紀前半、少なくとも切妻型板絵がこの地方を席卷する以前は、この型式がある程度行われていた可能性を考える事は出来るであろう。

ウンブリアの東に位置しアペニン山脈からアドリア海に向って広がるマルケには、この形態が1点知られる。メルカテルロの参事会聖堂に安置される『玉座の聖母子』であるが(no.

239), その状態についてガリソンは「損傷し, 黒ずみ, 汚れていて判読不能」と述べ⁴⁰⁾, 疑問符付で13世紀中頃としている。私はこの板絵は未見であり, またガリソンが目録に載せた小さな図版以外では目にした事がないために, 光輪に放射状の盛り上げを確認出来ない他は, この作品について判断する材料を現在持ち合わせていない。しかしエンリカ・ネーリ・ルザンナは13世紀のこの地域はスポレートの影響が強く, またアレツォとの接触も見られるが, 旧サンタゴスティーノ修道院食堂の壁画に見る『磔刑』のキリストはジウンタ・ピサノを想起させ, 《聖フランチェスコの画家》の再現といえるものであるとしており, またガリソンもこの地域は程度の差こそあれウンブリアの影響下にあったと述べている⁴¹⁾。これらの言説に従うなら, 板絵の形態もウンブリアからこの地にもたらされたと推察してよいように考える。

ウンブリアとマルケの南, アペニン山岳地域から東のアドリア海岸へと広がるアブルッツォには, 3点のこの形態の聖母子画が確認出来る。サン・ピオ・ディ・フォンテッキオのサンタ・マリア・ディ・グライアーノ聖堂に由来した先述の『アンブロの聖母』(図16), コッレロンゴの教区聖堂に由来し現在はラクイラの国立博物館に収蔵される作品 (no. 214), そしてモンテレアーレのサンタ・マリア・イン・パンタニス聖堂にあって現在やはり同じ博物館に所蔵される作品 (Appendix, no. 212A, 図17) の3点である。前2者には額がない。最後のものには光輪と矩形部分とに, 縁に向って稜角を作るように断面が三角形をなす細い枠が付くが, いずれの作品にも光輪に放射状の盛り上げはない。ガリソンは『アンブロの聖母』を1270~80年, コッレロンゴのものを13世紀後期に年代付けている⁴²⁾。ガリソンが言及していない最後の作品については, グリエルモ・マッティアエはカンピティニャーノの教区聖堂にあって現在ラクイラの国立博物館が所蔵する1275~85年の『玉座の聖母子』(no. 176)に近いとするが, ルケリーニは1290年頃まで年代を下げている⁴³⁾。

この内『アンブロの聖母』(図16)は, 13世紀後半に年代づけられながらも, 既に1968年の時点で形態, 様式がウンブリアの《アルベルト・ソティオ》と近い事が指摘されている⁴⁴⁾。しかし先のモンチアッティは, 光輪が4つの丸い窪みを持っていてミラノの断片(図1)に共通する事, 聖母の相貌が両者重ねる事が可能なほどに酷似する事, そしてアブルッツォの板絵がミラノの断片やスポレート大聖堂の十字架形板絵と共通の装飾レパートリーの選択と配置を行っている事を挙げて, 両作品の画家は同じ手本を使用したと推察し, この板絵の年代を13世紀最初の四半期まで遡らせている⁴⁵⁾。もしこの考えを受入れ得るとするなら, アブルッツォのこの形態の板絵もウンブリアの《アルベルト・ソティオ》との直接の関係から始まったと考える事が出来るであろう。そしてガリソンは, この地方はウンブリアの影響が強く, 同じウンブリアの影響を受けたマルケの美術との明確な区別は困難であると述べている⁴⁶⁾。

ルケリーニは, フィレット・ディ・アッセルジのサンティ・クリザンテ・エ・ダリア聖堂から剥され現在ラクイラの国立博物館に保管される壁画, 『アンブロの聖母』(図16), フォッサ, サンタ・マリア・アドゥ・クリプタス聖堂にあって現在やはり同じ博物館に収蔵される, ジェンティーレ・ダ・ロッカの記名と1283年の年紀を持つ聖母子板絵 (no. 2), そして上述のモンテレオーネの聖母子画に見る, 女王の姿をとった授乳の聖母の図像に関する先述の研究の中で, 前の3点がいずれも幼児キリストを向って右膝に抱いて, ローマのサン・シルヴェストロ・ア

ル・キリナーレ聖堂の板絵 (no. 48) やアナーニ大聖堂クリプタの壁画等に見る、ラツィオ地方の授乳の聖母の表現に共通しているのに対し、最後のモンテレーネのもの (図17) は幼児を左に抱いており、アヴェルサ、サン・フランチェスコ聖堂 (Appendix, no. 630E)、ガエタ大聖堂 (no. 334)、コセンツァ大聖堂 (Appendix, no. 79A) の授乳の聖母の板絵に見るような南方 (前2者はカンパーニャ、最後のものはプーリア) の図像と共通するとして、この板絵はカンパーニャに由来したとするフェルディナンド・ボローニャの説を支持している⁴⁷⁾。しかし仮にこの聖母子板絵の図像がカンパーニャからの影響、または伝来のものであったとしても、『アンブロの聖母』が世紀最初の四半期であるとしたモンチアッティの説を許容し得るのであれば、少なくとも光輪突出型の板絵の型式はウンブリアからもたらされたものがそのまま残り続けたと考えてよいように思われる。

そして、アブルッツォの南、アペニン山脈から西のティレニア海へ広がる、ナポリを擁するカンパーニャである。この地にはサレルノ圏に入るソレント半島に2点、ナポリ圏内に2点の計4点の光輪突出型の聖母子画が現存する。ソレント半島のもはアマルフィ近郊のサンタ・マリア・デル・フルミネ聖堂に伝来し現在ナポリのカポディモンテ美術館に収蔵される通称『フルミネの聖母』(no. 229) と、ボジタノ大聖堂に安置される聖母子画 (no. 232, 図18) であり、ナポリ圏の作品はナポリのサンタニエーロ・ア・カーバナポリ聖堂由来でやはりカポディモンテ美術館収蔵の聖母と幼児キリストの頭部断片 (no. 230, 図19) とナポリ沖のイシア島のモンテヴェルジネのパディアにある作品 (no. 227) である。最後の作品は私は未見であるが、ガリソンは「金箔は後補、かなりに損傷、聖母の顔は多少加筆」と述べている⁴⁸⁾。各作品の年代についてガリソンは『フルミネの聖母』とボジタノのものを13世紀末、ナポリの作品を13世紀後半、モンテヴェルジネのものを1270～80年とし、『フルミネの聖母』とナポリの断片についてはピエルルイージ・レオーネ・デ・カストゥリスも、前者を13世紀の後期、後者を世紀末よりはやや早いとしている⁴⁹⁾。

ソレント半島の2点は、戴冠をした聖母が正面向きに座って向ってやや右にこれも正面向きの幼児キリストを抱き、左手に長い錫杖を持つ図像のみならず、矩形の部分には幅広の額が付き、これに大きな化粧釘の頭による装飾が施されている板絵の体裁までよく似ている。聖母の光輪はいずれも放射状の盛り上げは持たないが、『フルミネの聖母』ではやはり円形に幅のある枠を付けこれに丸い化粧釘の頭を並べて装飾をしているのに対し、ボジタノの聖母 (図18) では光輪の円形に添ってやや内側に丸く溝を付け、外側の円形部分は縁に沿って稜角が出来るように表面がこれに向って皿状に持ち上げられ、また溝の中には等間隔で化粧釘の頭の装飾が施されている。レオーネ・デ・カストゥリスは、サレルノはナポリから独立しており、ウンブリアとチマブエの文化の南方への運搬役と、南仏とボローニャの連絡役を果たすと述べている⁵⁰⁾。仮にこの指摘に従うのであれば、この板絵の形態もウンブリアから伝わったと考える事が出来る。しかし先に見たように、もしアブルッツォの『アンブロの聖母』(図16) を《アルベルト・ソティオ》と直接関係を持つ13世紀最初の四半期の作と認める事が出来るのであれば、年代の点、そして地理的にアブルッツォがウンブリアとカンパーニャの間に位置している点から、この形態のカンパーニャへの伝播はアブルッツォを経由している可能性が高いと考えてよいで

あろう。

ナポリ圏の作例の内、カポディモンテ美術館の板絵断片は（図19）、聖母と幼児キリストの頭部がそれぞれ光輪を付けた円形の板絵の形で残っているが、この内聖母の光輪はほぼ頭部に沿った形の円形板の周囲に木製の透し彫りによる縁取りがなされており、他に例を見ない形態を見せている。またキリストの頭部も、もし矩形の板絵の中からこの部分だけが円形に切取られたものではないとしたら、聖母の頭部同様板絵本体から斜めに浮き上がる形で取り付けられていた可能性が考えられ、フィレンツェの『カルメーロの聖母』（図9）を平面的に表現したようなものであった事が推察される。これも他に例のない特異な型式である。モンテヴェルジネのものは上述のように未見であり、また図版もガリソンの目録の小さなものしか確認出来ないで、光輪が放射状の盛り上げを持っていないようである事が窺われる他は、この作品について現在特に意見を述べる事は出来ない。

ガリソンは、ロマネスク時代のカンパーニャは11世紀末のサントアンジェロ・イン・フォルミス聖堂の壁画の様式が中心であるが、その一方でトスカナの美術の近代性が浸透していると述べている⁵¹⁾。レオーネ・デ・カストゥリスはより具体的に、ナポリは1266年以来フランスのアンジォ家の支配を受け、14世紀に入ると中部イタリアの美術が入ってくるが、13世紀については、サントアンジェロ・イン・フォルミス聖堂の工房の持っていたコンスタンティノポリスのイコン主義と、マケドニア、ネレヅィの聖パンテレイモン聖堂の壁画に見るビザンティンのマニエリスムの間から生まれた地方美術の傾向がその後も大きな変化を見せる事なく続くが、世紀最後の20年になって、アッシジ、サン・フランチェスコ聖堂上堂の壁画制作にかかわったモンターノ・ダレッツォがこの地に來た事で、アッシジの壁画に見る新しい空間感覚が伝わり、美術は急激に変化したと述べ、またカポディモンテ美術館の断片と、サレルノ圏の作品である『フルミネの聖母』の双方については、共にビザンティン美術からの影響を認め、ワシントン、ナショナル・ギャラリーが所蔵するシチリア産と見られる通称『カーンの聖母』（no. 23）と『メロンの聖母』（no. 42）との関連を指摘している⁵²⁾。しかし先に見たように、カンパーニャより北に位置するアブルッツォに世紀最初の四半期にウンブリアの聖母子画が影響を与えていたとするなら、ナポリ圏の少なくとも光輪突出型の板絵型式についても、やはりトスカナ以上にアブルッツォを経由してのウンブリアの影響を強く受けて作られた可能性が高いように思われる。加えてアブルッツォを含め聖母の光輪にはいずれも放射状の盛り上げが認められなかった事は、少なくとも板絵の型式についてはフィレンツェよりウンブリアの影響が大きかったであろう事の、消極的ではあるがひとつの根拠と認めてよいように思われる。

*

以上の光輪突出型矩形板絵の分布と伝播の様子を見ると、ウンブリアから西のシエナ、東のマルケ、そして南のアブルッツォからカンパーニャへとこの型式が伝播した可能性が考えられる。特に《アルベルト・ソティオ》のミラノの断片（図1）に極めて近い様式を見せるアブルッツォの『アンブロの聖母』（図16）の存在は、南のカンパーニャへのこの型式の伝播の仲介役をこの地域が果たした強い可能性を示す、貴重な現存例と言ってよいであろう。言葉を変えれば少なくともこの型式の伝播においてはフィレンツェよりもウンブリアがその中心に位置して

いたと考える事が出来よう。勿論フィレンツェもウンブリアも12世紀の作例はそれぞれ1点しか現存していないために、いずれがこの型式の起源であるかを確定する事は、既に述べたように不可能である。しかしこの伝播の様子を見ると、その中心的役割を果たしたウンブリアが同時にこの型式の発祥の地であった可能性も否定出来ないように考えられる。

しかし伝播の様子を見てさらに興味を引く事は、その経路がウンブリアから半島東側のマルケ、アブルツォを経て西海岸に面する南のカンパーニャへと至っている事である。つまりこの伝播の経路はウンブリアから直接南下せず、一度南東に向きを変えてアブルツォに向っている。すなわちローマを擁するラツィオを迂回し、これを避けているのである。そしてローマおよびラツィオにこの光輪突出型板絵の作例は知られない。この地域のある程度以上の規模を持った、聖母子に限らず礼拝画像を描いた板絵はいずれも単純な矩形を取っている⁵³⁾。エンリコ・パルラートは、ウンブリアのフェレンティル近郊のサン・ピエトロ・イン・ヴァーレ聖堂の身廊を飾る13世紀初頭の旧・新約伝壁画にローマ、サン・ジョヴァンニ・ア・ボルタ・ラティーナ聖堂の同主題の壁画との類似を見て、この時期ウンブリアはローマと近い関係にあったと推察している⁵⁴⁾。しかしローマにその作例が確認されない限り、少なくとも光輪突出型の板絵型式がローマと何らかの関係を持っていたと考える事は出来ない。そして上で見たように、その伝播の経路がローマを避けている事実を考えると、少なくとも板絵の形態に関しては、ローマはこの経路に当たっている地域とは異なる独自の板絵の形態を持っていたと考える事が出来るように思われる。つまり少なくとも板絵の型式に関する限り、そして光輪突出型板絵のイタリア半島内での伝播の様子から見る限り、ローマおよびラツィオは、その周辺の地域の上に広がっていた板絵の伝播の経路の上に載ってはいなかったと推察せざるを得ないように思われる。そしてこの事は、ローマおよびラツィオが、周辺地域とは異なる板絵型式の伝統を持っていただけではでなく、少なくともその事については他の地域からの影響すら拒否する傾向にあった可能性をも示唆しているように考えられる。

註

- 1) A. Monciatti, "La Madonna regina della collezione Vitali restaurata", *Brera mai vista - "Alberto Sotio" - A Spoleto sul fine del Secolo XII*, Milano, 2005, p. 9. なお展示されている場所はヴィターリの収集作品の展示室である。
- 2) F. Todini, *La pittura umbra dal Duecento al primo Cinquecento*, Milano, 1989, p. 17, fig. 3. なおスポレート大聖堂の十字架形板絵はキリストの足元に2行にわたる銘文を有しており、その中から "A.D.M.C.LXXX.VII. (...) / (...) OPVS. ALBERTO. SO (T...)" の文字が判読出来る。E. Parlato, "La pittura Medievale in Umbria", C. Bertelli (a cura di), *La Pittura in Italia - L'Altomedioevo*, Milano 1994, p. 187 は、銘文の綴りが "Alberto" であって "Alberti" でないところから、この人名は画家ではなく寄進者を指している可能性が高いとしている。しかしこれが銘文中に現れる唯一の人名であるために、名前を括弧で括る事で画家名の代用とされる事が多い。
- 3) G. Benazzi, "La croce di Alberto 'Sotio'", G. Benazzi & G. Carbonara (a cura di), *La Cattedrale di Spoleto - Atoria Arte Conservazione*, Milano, 2002, p. 183; V. Lucherini, "Un raro tema iconografico nella pittura abruzzese del Duecento: la Madonna regina allattante", A. C. Quintavalle (a cura di), *Medioevo: i modelli*, Parma, 2002, p. 684; Monciatti, op. cit. (註1), p. 16.

- 4) Monciatti, *ibid.*, p. 9.
- 5) E. B. Garrison, *Italian Romanesque Panel Painting*, Firenze, 1949, p. 88.
- 6) Monciatti, *op. cit.* (註 1), pp. 10-15.
- 7) Lucherini, *op. cit.* (註 3), pp. 682-687.
- 8) A. Tartuferi, *Il Maestro del Bigallo e la pittura della prima metà del Duecento agli Uffizi*, Firenze, 2007.
- 9) M. Boskovits, *The Origins of Florentine Painting 1100-1270*, Firenze, 1993, pp. 33-34.
- 10) Boskovits, *ibid.*, pp. 18-19, 198.
- 11) Boskovits, *ibid.*, pp. 64-65.
- 12) Boskovits, *ibid.*, pp. 92-93, 312-325.
- 13) Tartuferi, *op. cit.* (註 8), pp. 20-36; Boskovits, *ibid.*, pp. 350-352.
- 14) M. Boskovits, “Giunta Pisano: Una svolta nella pittura italiana del Duecento”, *Arte Illustrata*, 55-56 (1973), pp. 340, 344-345 は、ピサの板絵は表現がベッシアのものより単純な性格を持っている事から、こちらの方がベッシアの作品より早いとしている。
- 15) Garrison, *op. cit.* (註 5), p. 78.
- 16) この作品は 17 世紀に現在の形に切詰められた際に銘文を失ったが、その時の記録で年代が判る、Garrison, *ibid.*, p. 79. なお、L. Bellosi, “Per un contesto cimabuesco senese a): Guido da Siena e il probabile Dietisalvi di Speme”, *Prospettiva*, 61 (1991), pp. 14-16 はこの作品の作者として具体的に、1264 年、1270 年、1282 年のビッケルナの表紙を描いた、ディエティサルヴィ・ディ・スパーメを想定している。
- 17) Garrison, *ibid.*, p. 79; J. H. Stubblebine, *Guido da Siena*, Princeton, 1964, p. 9. なお、Stubblebine は pp. 61-63 で、様式の点から 1262 年の年代は信じ難く、銘文は後世に加筆されたもので、作品は 1270 年代まで下と考えている。
- 18) Boskovits, *op. cit.*, 1993 (註 9), p. 132; Garrison, *op. cit.* (註 5), p. 82.
- 19) Boskovits, *ibid.*, p. 135; A. Tartuferi, *La pittura a Firenze nel Duecento*, Firenze, 1990, pp. 439-440 がこの画家の後期の様式を示すとしている。
- 20) Garrison, *op. cit.* (註 5), p. 84.
- 21) この板絵は近年の修復で支持体に 12 世紀の木材が使われている事が判明し、絵画の年代をめぐっても、従来のコッポ・ディ・マルコヴァルドの作とする考えと、12 世紀まで年代を遡らせる考えとで議論を呼んでいる。板絵の年代をめぐり議論については、拙稿、“13 世紀中部イタリアの「聖女の墓参」の図像について”，東海大学教養学部紀要，第 40 輯 (2009)，pp. 257-260 を参照されたい。なお、J. Gardner, “《Sanctae Dei Genetricis [...] reverenter compacta et sanctorum reliquiis cavato loco insignita》. The altarpiece in Santa Maria Maggiore”, M. Ciatti & C. Frosinini (a cura di), *L’Immagine antica della Madonna col Bambino di Santa Maria Maggiore. Studi e restauro*, Firenze, 2002, p. 58 は裾絵について、これは比較的遅い時代の特徴であり、同時に西欧の典礼儀式に関係したもので、ビザンティン世界とは隔絶するものであると述べている。
- 22) M. Ciatti, “L’immagine antica della Madonna di Santa Maria Maggiore: problemi e risultati”, *ibid.*, pp. 29-30. 近年の修復に際して、漆喰で高浮雕に造られた聖母とキリストの頭部から聖遺物が発見されている。
- 23) Garrison, *op. cit.* (註 5), pp. 22, 32, 90, 91, 94 は、《マッドレーナの画家》は 1265-90 年頃の活躍で、アクトン・コレクションのものは“1270-75”，ウフィツィ美術館のものは“1275-80”，また《ヴァルルンゴの画家》は 1285-1310 年頃の活躍で、作品は“1295-1305”としている。なお、Tartuferi, *op. cit.*, 1990 (註 19) は《マッドレーナの画家》については活躍時期を Garrison に従うが、《ヴァルルンゴの画家》については、p. 89 で 13 世紀最後の 15 年としており、14 世紀に入ってから活躍は考えていない。

- 24) チマブエのアレッツォの十字架形板絵について, L. Bellosi, *Cimabue*, Milano, 1998, p. 41 は画家の1272年のローマ滞在以前の1260年代とし, Boskovits, “Cenni di Pepe(Pepo), detto Cimabue”, *Dizionario biografico degli italiani*, 23, Roma, 1979, p. 583 も1260年代の作としている。
- 25) 拙稿, “コッソ・ディ・ブオーノの十字架形板絵をめぐって”, *東海大学教養学部紀要*, 第36輯(2005), pp. 79-80.
- 26) P. Bacci, *Documenti toscani per la storia dell'arte*, vol. 2, Fienze, 1912, pp. 32-34 が, コッポ・ディ・マルコヴァルドとその息子サレルノ・ディ・コッポがピストイア大聖堂に十字架形板絵を描いた1274年の記録を紹介しており, G. Coor-Achenbach, “A Visual Basis for the Documents Relating to Coppo di Marcovaldo and His Son Salerno”. *The Art Bulletin*, 28(1946), pp. 238-239; idem., “Coppo di Marcovaldo, His Art in Relation to the Art of His Time”. *Marsyas*, 5(1946-49), pp. 7-8; Tartuferi, op. cit., 1990(註19), pp. 28-29; Boskovits, op. cit., 1993(註9), pp. 123, 596 がこの記録と, 現在大聖堂に残る板絵とを結びつけている。
- 27) 例えば《ウフィツィ美術館434番十字架形板絵の画家》の手になる世紀中頃のフィエゾレのバンディーニ美術館の小型の作品(Appendix, no. 591A)や同じ美術館の同時期の別の小型の2点の作品(no. 468, Appendix, no. 591)の光輪には放射状の盛り上げは認められない。
- 28) 具体的にはチマブエのアレッツォの作品の他, ケンブリッジ, フォッグ美術館(ガッド・ガッディ); フィレンツェ, サン・ミニアート・アル・モンテ聖堂; フィレンツェ, バルディーニ美術館(《ヴァルルンゴの画家》); ウォルチェスター美術館(《マッダレーナの画家》); ボルティモア, ウォルターズ美術館; フィレンツェ, サンタ・クロチェ聖堂美術館(チマブエ); フィレンツェ, アカデミア美術館(ガッド・ガッディ); バテルノ, サント・ステファノ聖堂(ガッド・ガッディ, 図11); オスロ, 国立美術館(《サンタガタの画家》)(nos. 465, 471, 473, 497, 544, 560, 562, 573; Appendix, no. 572A, 作品の所在と括弧内の作者名に関しては判明する限りで最新のものを記した)の各作例が挙げられる。なお, チマブエよりやや早いと考えられるフィレンツェ, バルディーニ美術館(no. 469)と世紀末の《ヴァルルンゴの画家》の現在所在不明(Appendix, no. 457A)の十字架形板絵は, 周囲に額状の盛り上げを持たない単純な薄い皿状の光輪を用いているが, その縁に沿って丸い化粧釘の頭を並べる, フィレンツェでは他に例を見ない装飾が施されている。
- 29) C. B. Valsassina & V. Garibaldi (a cura di), *Dipinti, sculture e ceramiche della Galleria Nazionale di Umbria - Studi e restauri*, Perugia, 1994, pp. 86-87 は, 同美術館の仮称《聖フランチェスコの画家》による水平式祭壇画断片(nos. 440-443)に図像が近い点を挙げて1290年頃としており, M. Boskovits, “Appunti per una storia della tavola d'altare: le origini”, *Arte Cristiana*, 753(1992), p. 431 も同様の年代を考えている。また後者は中央の聖母のみを半身像として大きく描く点はビザンティン起源の表現であると指摘している。
- 30) Garrison, op. cit. (註5), p. 88.
- 31) 具体的には, フィラデルフィア美術館; アッシジ, サン・フランチェスコ聖堂; 同宝物館(《ブルーの十字架形板絵の画家》); ロンドン, ナショナル・ギャラリー(《聖フランチェスコの画家》); ケンブリッジ, フォッグ美術館; ペルーシア, 国立絵画館の2点; ヴァティカン絵画館(シメオーネ・エ・マキローネ); スポレート市立絵画館の2点(1点は《チェージの画家》); ノルチア, カステリーナ博物館(ペトゥルス, 1242年); ローマ, バルベリーニ美術館(シメオーネ・エ・マキローネ, 1258年); ボローニャ, 国立絵画館(ライナルド・ディ・ラスッチォ, 1265年); ペルーシア, 国立絵画館(《聖フランチェスコの画家》, 1272年); 所在不明(《ブルーの十字架形板絵の画家》); アンコーナ大聖堂; アレッツォ, 中・近世美術館; 同, サン・フランチェスコ聖堂; アッシジ, サンタ・キアラ聖堂; ケンブリッジ, フォッグ美術館; カステリオン・フィオレンティーノ絵画館; ファブリアーノ絵画館(ライナルド・ディ・ラスッチォ); ニュー・ヨーク大学美術館; グアルド・タディーノ絵画館; マチュラータ, カッサ・ディ・リスパルミオ;

- モンテファルコ市立美術館；ノチェーラ・ウンブラ絵画館；オルヴィエート大聖堂美術館；トーディ大聖堂；ウィーン，ランコロロスキー・コレクション；フィレンツェ，個人蔵；レオネッサ，サン・フランチェスコ聖堂（《チェージの画家》）；ルーヴル美術館（《聖フランチェスコの画家》）；スペロ，サンタ・マリア・ディ・ヴァレグローリア修道院；グッピオ市立絵画館；モンタルト・マルケ，サンタ・キアラ聖堂；トレヴィ市立美術館 (nos. 457, 460, 461, 462, 464, 479, 480, 485, 494, 584, 530, 531, 532, 533, 536, 538, 539, 541, 542, 551, 552, 558, 563, 565, 568, 570, 571, 572, 585, 588; Appendix, nos. 473A, 474A, 478C, 493A, 565A, 569A, 585A, 所在と作者名，および年代については註 28 の場合と同様) の各作例が挙げられる。
- 32) AA VV. “Dizionario biografico degli artisti”, E. Castelnovo (a cura di), *La Pittura in Italia - Il Duecento e il Trecento*, Milano, 1986 (riedizione accresciuta e aggiornata), pp. 634-635 (S. Ricci 執筆); Garrison, op. cit. (註 5) p. 92.
- 33) G. Boccia, A. Corsi, A. M. Maetzke, A. Secchi (a cura di), *Arte nell'aretino - Recupero e restauri dal 1968 al 1974*, Firenze, 1974, pp. 15-16.
- 34) Garrison, op. cit. (註 5), p. 94; F. R. Shapley, *Catalogue of the Italian Painting*, vol. I text, Washington D.C., 1979, pp. 301-302.
- 35) Ricci, op. cit. (註 32), p. 634; Garrison, *ibid.*, pp. 22-23. なお，A. M. Maetzke, “Pittura del Duecento e del Trecento nel territorio aretino”, *Il Duecento...* cit. (註 32), p. 366 は，アレツォ，ピエヴェ聖堂のマルガリータの十字架形板絵 (no. 458) に，コッポ・ディ・マルコヴァルドの 1250-60 年の間の作であるサン・ジミニャーノ市立美術館の十字架形板絵 (no. 526) の影響が見られると述べている。
- 36) Maetzke, *ibid.*, pp. 367-370. なおボッピの作品については，Garrison, *ibid.*, p. 45 は “ca. 1275” とする。
- 37) Garrison, *ibid.*, p. 89; L. Bellosi & A. Angelini (a cura di), *Sassetta e i pittori toscani tra XIII e XV secolo*, Siena, 1986, pp. 11-15 (L. Bellosi 執筆). なお，Boskovits, op. cit., 1993 (註 9), pp. 51. 67 は，1215 年の『栄光のキリストの祭壇画』でこの画家は頂点に達するとして，その活躍期を通常言われるよりも早くに想定している。
- 38) 拙稿，“シエナ大聖堂下堂の受難伝壁画について”，*東海大学教養学部紀要*，第 35 輯 (2004)，pp. 91-94, 96-97; *idem.*, “13 世紀後半期の中中部イタリアに見る新たな磔刑図像について”，*東海大学教養学部紀要*，第 37 輯 (2006)，pp. 86-89; *idem.*, op. cit., 2009 (註 21), pp. 254-255.
- 39) Garrison, op. cit. (註 5), p. 79; Stubblebine, op. cit. (註 17), p. 9.
- 40) Garrison, *ibid.*, p. 95 (Damaged, darkened and dirtied beyond recognition) .
- 41) E. Neri Lusanna, “Pittura del Trecento nelle Marche”, *Il Duecento...* cit. (註 32), p. 414; Garrison, *ibid.*, pp. 22, 32.
- 42) Garrison, *ibid.*, pp. 89, 90.
- 43) G. Matthiae, *Pittura medievale abruzzese*, Milano, 1969, pp. 74-75; Lucherini, op. cit. (註 3), p. 684.
- 44) M. Moretti, *Museo Nazionale d'Abruzzo nel castello cinquecentesco dell'Aquila*, L'Aquila, 1968, p. 15.
- 45) Monciatti, op. cit. (註 1), pp. 11-16.
- 46) Garrison, op. cit. (註 5), p. 32. この地域の美術を “Umbro-Abruzzese” と呼称している。
- 47) Lucherini, op. cit. (註 3), pp. 684-685.
- 48) Garrison, op. cit. (註 5), p. 92 (Gold redone. Considerably damaged. Madonna's face somewhat retouched) .
- 49) Garrison, *ibid.*, pp. 92-93; *Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte - Dipinti dal XIII al XVI secolo*, Napoli, 1999, pp. 31-32 (P. Leone de Castris 執筆)
- 50) P. Leone de Castris, “Pittura del Duecento e del Trecento a Napoli”, *Il Duecento...* cit. (註 32), p. 467.

- 51) Garrison, op. cit. (註 5), p. 14.
- 52) Leone de Castris, *Capodimonte...* cit. (註 49), pp. 31-32; idem., op. cit. (註 50), pp. 461, 464.
- 53) 具体的には、カンパニャーノ、サンタ・マリア・デル・ソルボ聖堂；マルチェリーナ、サンタ・マリア・イン・モンテ・ドミニコ聖堂（《ヴィア・ラータの画家》）；ローマ、サンティ・コスマ・エ・ダミアーノ聖堂；ソンニエーノ、サン・ミケーレ聖堂；ティヴォリ、サンタ・マリア・クインティリオーロ聖堂；ヴィテルボ市立美術館の2点；ヴェレトゥリ教区美術館の2点；ローマ、サン・シルヴェストロ・アル・クイリナーレ聖堂；ブラッチアーノ、カステル・オルシーニ；イタリア、個人蔵；ローマ、サンタ・マリア・マジョーレ聖堂；ローマ、サンタ・マリア・デル・ポポロ聖堂（《サン・サバの画家》）；ヴィテルボ大聖堂；ローマ、バルベリーニ美術館；ローマ、サン・ロザリオ修道院；ローマ、サント・アレッシオ聖堂；ローマ、サン・ロレンツォ・イン・ダマージョ聖堂；ローマ、サンタ・マリア・イン・アラコエーリ聖堂；ローマ、サンタ・マリア・イン・カンポ・マルツィオ聖堂；ローマ、サンタ・マリア・イン・ヴィア・ラータ聖堂（《ヴィア・ラータの画家》）；ティヴォリ、サンタ・マリア・マジョーレ聖堂；ヴェトゥラーラ大聖堂；ヴァティカン絵画館；アナーニ大聖堂宝物館；ルーヴル美術館；ローマ、サント・ジャンジェロ・イン・ペスケリーア聖堂（ピエトロ・ベリーツィオ・エ・ペルウオーモ）；ローマ、サン・コジマーノ聖堂（《ヴィア・ラータの画家》）；ローマ、サンタ・マリア・アル・フォロ・トラヤーンノ聖堂（nos. 9, 17, 30, 36, 38, 41, 133, 43, 129, 48, 75, 88, 116, 117, 134, 138, 140, 141, 142, 143, 144, 146, 148, 149, 151; Appendix, nos. 4A, 56A, 113A, 113B, 115, 所在と作者名については註 28 の場合と同様）の各作例が挙げられる。
- 54) Parlato, op. cit. (註 2), pp. 191-193.

*この論文は2010年度科学研究費補助金による「12-13世紀の東方ビザンティン美術と西欧中世美術の相互の影響関係の研究」（研究代表者、永澤峻・和光大学教授）に関わる関連研究の一端を成すものである。

Abstract**Arcuated Rectangular Panel Paintings of Italian Romanesque**

Michitaka ONO

In 1990, the Pinacoteca di Brera of Milan acquired a disc of panel painting with a head of the Virgin crowned, the “Madonna regina”, which is a fragment probably having constructed a projecting part of the so called arcuated rectangular panel painting, showing the Virgin and the Child enthroned, and has been attributed to so called “Alberto Sotio”, an Umbrian painter of the end of the 12th century. This is the only surviving example of this type in Umbrian Romanesque panel paintings. In the 12th century, also only one work of this type survives in Florence, the Madonna of the church of Sant’Andrea a Rovezzano. And in Florence of the 13th century, many examples of this type are recognized till the end of the century, for example works by the so called “Bigallo Master”, by Coppo di Marcovaldo, by the so called “Magdalen Master” and by the so called “Varlungo Master”, etc. In this short essay, this type of Italian Romanesque panel paintings are examined.

In Umbrian region, no other example survives today, but at the end of the 13th century one interesting work is recognized, a low dossal by the so called “Farneto Master”, having at the center a circular projection, the halo of Madonna. This shape might have been derived from the arcuated rectangular type, and therefor it may be probable that in Umbria this panel type lasted to the second half of the century, also.

In the last three quarters of the 13th century, this type spreaded toward south and east regions, i.e. Arezzo, Siena, Marche, Abruzzo and Campania.

In Aezzo, Margarito d’Arezzo painted this type in the third quarter of the 13th century, and this painter was trained under the “Bigallo Master”. Then Margarito seems to have learned this type also from Florence. On the other hand, Siena had had a deep contact with Umbria since the 12th century, and also Marche was influenced from the same region, so for these regions, the origin of this type seems to have been rather Umbria. In Abruzzo, one Madonna panel of this type, very similar to Brera one exists, the “Madonna di Ambro”. So also a strong Umbrian influence can be supposed. And Campania is situated in the south of Abruzzo, and paticuraly Salerno had a contact with Umbria. Then, it seems to be probable that Umbrian influence also reached to this region through Abruzzo.

Seeing the spreading of this type, we can recognize that Umbrian influence seems to be larger than Florentine one. But more interesting is that the spreading route detours Rome. And Rome has no example of this type. These facts seem to lead to a supposition that at least of the types of panels, Rome was independent, or had a original culture, distinguished from those of other regions surrounding her.



図1 女王としての聖母（断片），ミラノ，ブレラ美術館
(*Brera mai vista*, Milano, 2005 より転載)



図2 玉座の聖母子，サントンドレア・ア・ロヴェッツァーノ聖堂（筆者撮影）



図3 玉座の聖母子，インブルウネータ，サンタ・マリア聖堂 (M. Boskovits, *The Origins of Florentine Painting 1100-1270*, Firenze, 1993 より転載)



図4 カザーレの聖母，フィレンツェ，ウフィツィ美術館（筆者撮影）



図5 《ビガロの画家》作、玉座の聖母子、チエルタルド、宗教美術館（筆者撮影）



図6 ボナヴェントゥーラ・ベルリンギエリ作、聖フランチェスコの祭壇画、ベッシア、サン・フランチェスコ聖堂（筆者撮影）



図7 ガリ・ドゥーンの聖母、シエナ、国立絵画館（筆者撮影）



図8 メリオレー作、玉座の聖母子、モンテフィオラーリ、サント・ステファノ聖堂（筆者撮影）



図9 コッポ・ディ・マルコヴァルド作(?), カルメーロの聖母, フィレンツェ, サンタ・マリア・マジョーレ聖堂 (筆者撮影)

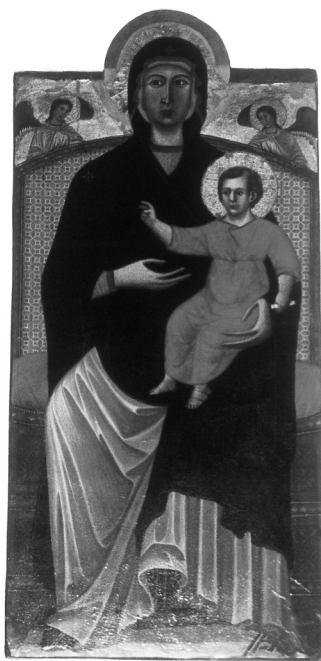


図10 《ヴァルルンゴの画家》作, 玉座の聖母子, ステイア, サンタ・マリア・アッスンタ聖堂 (筆者撮影)

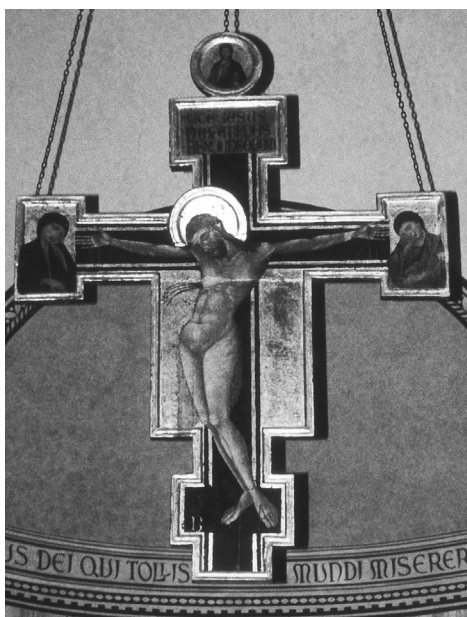


図11 ガッド・ガッディ作, 十字架形板絵, バテルノ (バーニョ・ア・リーポリ), サント・ステファノ聖堂 (筆者撮影)

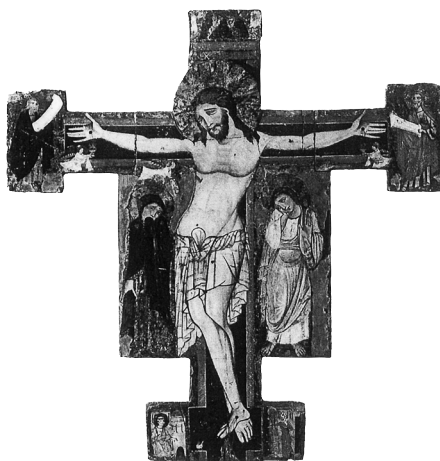


図12 コルソ・ディ・ブオーノ作, 十字架形板絵, トリノ, 個人蔵 (A. Tartuferi, *La pittura a Firenze nel Duecento*, Firenze, 1990 より転載)



図13 《ファルネートの画家》作、受難4場面を伴う聖母子の祭壇画、ペルージア、国立絵画館（筆者撮影）

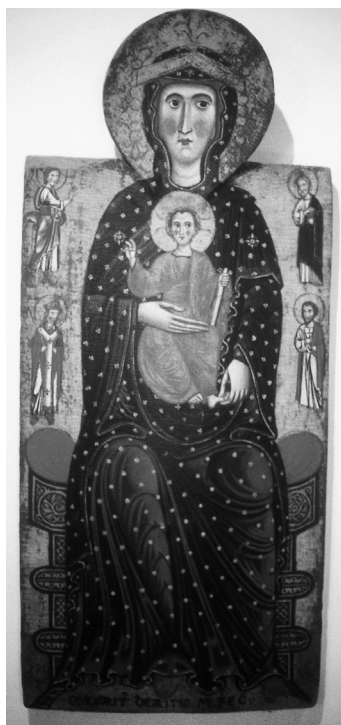


図14 マルガリート・ダレッツォ作、玉座の聖母子、アレツォ、中・近世美術館（筆者撮影）



図15 《トレッサの画家》作、玉座の聖母子、シエナ、キジ・サラチーニ・コレクション (L. Bellosi & A. Angelini (a cura di), *Sassetta e i pittori toscani XIII e XV secolo*, Siena, 1986 より転載)



図16 アンブロの聖母, ラクィラ, 国立博物館 (*Brema mai vista*, Milano, 2005 より転載)



図17 授乳の聖母, ラクィラ, 国立博物館 (筆者撮影)



図18 玉座の聖母子, ポジタノ大聖堂 (筆者撮影)



図19 聖母子断片, ナポリ, カポディモンテ美術館 (*Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte - Dipinti dal XIII al XVI secolo*, Napoli, 1999 より転載)