

対抗宗教改革期のスペインにおける説教と美術 Art and Preaching in the Counter-Reformation Spain

松原 典子

MATSUBARA Noriko

During the Counter-Reformation period in Spain, preaching and art cultivated a close relationship, prompted by the decrees of Trent which had emphasized their common role in the instruction of the congregation in sacred scripture and church tradition. The long list of preachers consulted by the author of the most important artistic treatise of the age, the painter and theorist Francisco Pacheco, would be a fair example of their interaction. Despite this and the vast number of references to art found in sixteenth and seventeenth century sermons, only a few studies have so far been made on the true nature and the extent of their relationship. The present paper aims to examine some of the enormous number of remarks about art made by one of the leading preachers in seventeenth-century Spain, the Trinitarian, Hortensio Félix Paravicino, who was a friend of El Greco and possibly had a certain acquaintance with Pacheco. I will focus on his comments regarding the accuracy of sacred images and the immorality of nude paintings, which were apparently two of the greatest concerns for the post-Tridentine Church. By doing so, I wish to shed more light on the active involvement on the part of preachers with contemporary artistic matters.

はじめに

ボストン美術館に、晩年のエル・グレコ（1541～1614）の手になる肖像画が所蔵されている（図1）。胸元に赤と青の十字架をあしらった白い衣と黒い上衣に身を包み、本を片手に印象的な眼差しを向けるモデルは、画家の友人だったと言われる三位一体修道会士、オルテンシオ・フェリック



図1 エル・グレコ《パラビシーノの肖像》
1609年、ボストン美術館

ス・パラビシーノ・イ・アルテアーガ (Hortensio Félix Paravicino y Arteaga, 1580~1633) である。今ではこの肖像画のモデルとして、また、エル・グレコの死後、その墓碑に捧げられたソネットの作者としてよりよく記憶されているが¹⁾、17世紀にはスペインで最も著名な説教師の一人で、1617年には宮廷説教師に任ぜられ、以後、没するまで国王フェリペ3世とフェリペ4世に仕えた。説教に技巧を凝らした難解な文体の誇飾主義 (culteranismo) を持ち込み、大いなる称賛と、同程度の非難を浴びたことで知られる。

このパラビシーノが30年近くにわたって行った膨大な数の説教の一部が現在も残されているが、そこには驚くほど多くの美術への言及が認められる。それらの言葉からは、彼が美術に対して並々ならぬ興味を抱いていたばかりか、実際にエル・グレコをはじめとする美術家と交流し、絵画や彫刻についての幅広い知識と深い理解を養っていたことが読み取れる。さらに興味深いのは、その発言の内容が、同時代の重要な美術理論書、フラ

ンシスコ・パチェーコ (Francisco Pacheco、1564～1644) の『絵画芸術 (Arte de la Pintura)』(セビーリャ、1649年刊行) の記述と多くの点で共通しているということである²。

実のところ、説教における美術への言及はパラビシーノ以外の説教師にも同様に認められる。対抗宗教改革期のカトリック諸国、特にスペインにおいては、説教と美術はきわめて密接な関係にあったと推測されるが、その背景となったのは、説教と美術に、それぞれ言葉と画像によって信者を教化する手段としての役割を強調したトリエント公会議 (1545～63) の方針であった。ここで共通の目的を与えられたことによって、説教師と美術家の間に様々な意味での直接的、間接的な結びつきが発展したと思われるのである。

しかしながら、スペインにおける説教と美術の関係は、説教研究の側からも美術研究の側からも、これまでほとんど考察の対象とされてこなかった³。それは説教そのものの、特に17世紀の説教の研究が近年まで十分になされていなかったことと無縁ではないだろう。パラビシーノの場合も、上述の肖像画のモデルとして、またソネットの作者として、エル・グレコ研究書では必ずと言って良いほど言及されてきた反面、彼の説教の中の美術に関する発言については、散発的に存在が指摘されるだけで、その量、質における重要性に相応しい注目を集めてきたとは言いがたい⁴。

そこで以下では、17世紀を代表する説教師パラビシーノが説教に残した美術への言及の中から、特に対抗宗教改革との関連において重要だと思われる、宗教図像の誤謬に対する指摘と裸体表現をめぐる発言を中心として、同時代の美術および美術家との関わりを検討してみたい。その際には、当時の美術界で対抗宗教改革の精神に最も忠実だったパチェーコとの比較が有効となるであろう。本稿で取り上げるのは、言うまでもなくパラビシーノが残した膨大な美術に関するコメントのほんの一部に過ぎず、それらについても、広く当時の宗教的、美術的文脈の中に位置づけるにはいたっていない。したがってパラビシーノと美術の関わりを大局的に捉えるにはほど遠い段階ではあるが、今後、スペインにおける説教と美術というテーマを考察するための足がかりとして提示したい。

1. 16、17世紀のスペインにおける説教とその役割

パラビシーノの説教を扱う前提として、当時の説教とはいかなるもので、社会においていかなる役割を担っていたのかについて、概略を示しておく必要があるだろう⁵。

パラビシーノが活躍する前後の時代、すなわち16世紀半ばから17世紀のスペインにおける説教のあり方と意義を決定づけていたのは、先述のトリエント公会議の方針であった。説教の第一の目的は言うまでもなく、信徒に福音書の教えや教会の教義、伝統を正しく理解させ、悪しき行いを正し、善行を促して、魂の救済へと導くことであったが、同公会議では特に、公教要理とともに、説教に教化の手段としての特別な重要性が確認された。1546年6月17日開催の第5回総会で議決された「教育および説教についての教令」では、大司教、司教以下あらゆる聖堂の責任者に課された説教の義務を強調するとともに、何らかの理由でその義務を遂行できない場合には、適切な代役を立てて日曜、祝祭日には必ず定期的に行うこと、救済を得るために悪行を避け善行に励むことの大切さを、簡潔かつ平易な言葉で教えること、司教は説教師が聴衆の間に誤謬を撒き散らすことのないよう監督することなどが、罰則付きで定められている⁶。

スペインではトリエント公会議に先立って、すでにシスネロス、タラベラ両枢機卿による教会改革の一環として説教の重要性とそのあり方が見直されており、公会議の決定はその改革をさらに促進する結果となった⁷。このことは、16世紀半ばから、説教に関する論文や教則本の出版が相次いだことによく現れている⁸。そうした書物の多くは、古代の修辞学に倣って説教の目的と説教師の義務を「教えること、楽しませること、説得すること (enseñar, deleitar y mover o persuadir)」としており⁹、その目的に到達し、説教を効果的なものにするために要求される説教師の素質、訓練、技術を論じている。

例えばイエズス会士テローネス・デル・カーニョ (Francisco Terrones del Caño) の教則本では、不可欠の資質として、よく通り耳に心地よい声、明晰な頭脳、記憶力、趣味の良さ、機知、巧みな話術、さらには口跡を良くする良い歯や、聴衆に好感を抱かせる相応の血統、容姿までもが挙げられている¹⁰。また説教師は博学でなければならぬとして、聖書、教父や

その他の聖人たちの著作はもとより、歴史、人文科学および自然科学の諸分野など、あらゆる種類の学問に精通していることが求められた¹¹。実際にすべての説教師がこのように過大な要求を満たしていたとは考えられないとしても、今日知られている当時の説教には、様々な領域にまたがる古今の著者への言及が散見される¹²。こうした博識の要求は、いかにして聴衆を飽きさせず説教の効果を挙げるかというところから発しているのだが、現代のように多様な情報伝達手段もなければ識字率もきわめて低い社会にあっては、結果的に、宗教的次元に留まらないより広い意味での信徒の道徳的教化、文化レベルの啓蒙をもたらす可能性をも秘めていた。学問が王侯貴族や聖職者など一部のエリートの特権であった時代に、政治や思想、歴史、自然科学、芸術などに関する情報が盛り込まれた説教は、一般の人々が教養を深める格好の機会だったからである。

『バロックの文化 (*La cultura del barroco*)』の著者マラバル (José Antonio Maravall) は、バロックを「統制的な (*dirigista*)、大衆の (*masiva*) 文化」と呼んだが¹³、この時代には大衆を惹きつけるために、三つの目的の中でも「楽しませる (*deleitar*)」ことに最も比重のかかった新しい説教のスタイルが流行するにいたった。それは、聖堂の内部装飾や光と影、歌や楽器、花や香や蠟燭の香りなど、感覚に直接に働きかける仕掛けを導入して聴衆を魅了し、説教の効果を高めようとするものであった。天空に向かって開けたかのようなバロック様式の大天井画や躍動感溢れる祭壇飾り等の“大道具”が、聖堂を舞台に変え、そこで繰り広げられる説教は、佳境にいたって聴衆の眼前に唐突に示される聖像や十字架や頭蓋骨といった“小道具”と、独白劇を思わせるような説教師の神との対話、自問自答によって、限りなく演劇に近づいた¹⁴。説教の教則本では、発声法、抑揚、ジェスチャー等についての指導がなされる一方で、あまりに大げさで芝居がかった仕掛けの導入は説教の威厳を損なう恐れがあるとして懸念も示されたが、感覚的趣向を凝らして行われる説教が聴衆の人気を博したことは、数々の証言によって確認される¹⁵。

パラビシーノの説教には、上に述べたような意味での演劇性を指摘する同時代の記録は残っていない。しかしながら彼が説教壇に持ち込んだ誇飾主義もまた、派手な視覚的效果を狙った演出と出発点を同じくする、バロックの時代が生んだ新しい説教のスタイルのもう一つの道であった。つ

まり、彼が得意とした過剰に装飾的な表現や新奇な構想は、聴衆を惹きつけ、驚嘆させるための手段に他ならなかったということである¹⁶。それが、本来ならば誰にでもわかり易くあるべき説教をエリートにしか理解し得ない衒学的なものにしてしまったのは逆説的だが、パラビシーノの場合には宮廷説教師という立場上、実際にエリートの聴衆を想定していたということも考慮しなければならないだろう。

2. パラビシーノ——伝記的概略¹⁷

オルテンシオ・フェリックス・パラビシーノ・イ・アルテアーガは、1580年にマドリードでイタリア系貴族の庶子として生まれた。オカーニャのイエズス会学院で学んだ後、1595年にサラマンカ大学に入学、1602年に同大学から神学士の学位を得ている。その間、1599年にサラマンカの三位一体会修道院に入り、翌年に誓願を立てた後、アピラのサント・トマス修道院大学に送られた。1605年末には、一時的に新しく設立された改革派の跣足三位一体修道会に移ったが、数週間で元の修道会に戻っている。1606年にマドリードに送られてからは、短期の不在を除いて終生、首都の三位一体会修道院に住み、1616年に修道院長に選ばれた他、1618年と1627年にはカステリーヤの管区長にも任命されるなど、同修道会の重要な職務を担った¹⁸。

聖職者としての重責の傍ら、詩人としても多くの作品を残し、ルイス・デ・ゴンゴラやロペ・デ・ベガをはじめとする当時の著名な詩人、作家と親交を結んだことも知られている。またマドリードに定住して間もない頃から亡くなるまでの長きにわたって、出版物の検閲にも携わった¹⁹。こうした多彩な活動を行ったパラビシーノの知的貪欲さと博学については、彼の死後に説教を編纂、出版した同じ修道会のフェルナンド・ラミーレスがその序文に記しているが、それによれば、修道院内のパラビシーノ専用の図書室に収められていた蔵書は、当時のマドリードで質、量ともに最も優れたものの一つとして有名だったという²⁰。その点で彼が教則本の定める説教師の理想に完全に合致していたということは、信仰に直接に関わるものであれ、それ以外のものであれ、説教中に膨大な数の古今の著作を引用し、議論の展開に利用している事実からも理解されよう。

パラビシーノが、詩の世界でゴンゴラに代表される誇飾主義を説教に持ち込んだということはすでに述べた。ここで説教の様式に紙面を割く余裕はない上、文学の門外漢である筆者にその力もないが²¹、簡単に触れておくと、彼の説教では技巧を尽くした隠喩によって、例えば太陽は「天の黄金の心臓 (corazón dorado del cielo)」に、闇は「太陽の空しい亡骸 (vano cadáver del sol)」に変えられ²²、しかもそうした装飾的な言葉が文法ではなく、美しいリズムを生み出すための法則に従って並べられている。まさしく晦渋そのものであるが、パラビシーノの狙い通り、こうしたスタイルは彼に国王や多くの宮廷の聴衆からの称賛と喝采をもたらした。しかしながら同時に痛烈な批判を受けたことも事実で、彼の学術的な態度を揶揄する風刺詩がいくつも残されている²³。

3. パラビシーノと美術

1) 説教師と美術家

パラビシーノの説教に挿入された美術をめぐる言葉もまた、時に聴衆の関心を引くための目新しい工夫として用いられている。しかし目的の如何に関わらず、その内容は理論や技法、特定の美術家や美術作品への言及、後述する図像学的指摘など多岐にわたり、彼の並々ならぬ美術への関心と造詣の深さ、美術家との親密な交流の跡が感じ取れる。実際に彼は、しばしば美術の中でも特に絵画への共感を率直に表現しており、1625年の洗礼者聖ヨハネに捧げられた説教では、「今日われわれが最も有効だと見なしている芸術の中で、第一位は間違いなく絵画である。なぜなら絵画はその美しさと高価さにおいて傑出しているだけでなく、知性の一部であり、知識人たちは絵画を評価することを名誉としている」と語っていた。また別の機会には、「パラゴネ (paragone)」と呼ばれる絵画と彫刻の優劣論争が当時盛んであったことに触れて、自らは「画家を大いに崇拝する者である」として、絵画への支持を表明している²⁵。

冒頭に掲げたエル・グレコによる肖像画が描かれたのは、マドリード定住から3年を経た1609年、パラビシーノ29歳の頃と考えられている。説教の中でエル・グレコに直接に触れているのは、現存するものの中では一箇所しかない²⁶。それは上に引用した洗礼者聖ヨハネの祝日の説教で、キ

リストと、キリストに良く似た容貌の持ち主だったと言われる洗礼者聖ヨハネを識別することを、画家の真筆とコピーを見分けることと比較している件で、その際に名前を挙げられたのが、ミケランジェロ、ティツィアーノとエル・グレコであった。説教以外では、冒頭で触れた墓碑銘に刻まれたもの、先の肖像画の出来栄を称えて書かれたものを含めて、4篇のソネットがこのギリシア人画家に捧げられた²⁷。

二人を結びつけたいきさつや、その関係がいかなる性質のものであったのかについては、具体的なことは全く知られていないが、パラビシーノがトレドでもしばしば説教を行ったこと、エル・グレコの友人やパトロンにトレドの有力な聖職者や詩人がいたことなどからして、互いの知己を得るのはそう難しくなかっただろう。絵画の技法に関するパラビシーノの発言は常に具体的で、単に書物から得た知識ではなく、実際に画家の制作を間近で観察していたことを推測させる。おそらくはそうした機会の初期の例が、マドリッド定住から数年以内に、肖像画のためにポーズを取った時であった。この時、老画家との間に交わされた会話の内容は知る由もないが、美術の様々な側面について語り合ったことは想像に難くない。

こうした画家との交流は、パラビシーノ個人の絵画に対する興味を満たすと同時に、優れた説教師としての訓練にも利するものであった。なぜなら、先述の通り説教師の教則本は、説教の内容を多様で豊かにするために幅広い分野の基礎知識を身につけるよう奨励していたが、それと同時に、誤った発言で聴衆の嘲笑を招くことがないように、専門外の事柄については前もってその道の専門家に相談するようにも勧めていたからである²⁸。パチェーコの親しい友人であった詩人フランシスコ・デ・リオハ (Francisco de Rioja) も、1616年に『説教師が備えておくべきことどもについての忠告 (*Avisos de las partes que ha de tener el predicador*)』(未刊行)と題された小論を書いたが、その中で説教師は彫刻、絵画、建築などの芸術について知識を備えておくべきだとし、さらに、誤った発言は嘲笑と軽蔑を招くばかりか聴衆を頑迷にして説教の効果を減少させるとして、注意を促している²⁹。

これに関連して興味深いのは、『絵画芸術』に残されたパラビシーノに関するコメントである。パチェーコの著作にパラビシーノの名前が登場するのはこの時だけで、具体的には絵画を理解し評価することの難しさを論

じた第3書第9章である。ここでパチェーコは、美術愛好家が画家や彫刻家などに意見することについて、自らもしばしば作品の主題選定や細部描写に関して聖職者を中心とする知識人に助言を求めてきたと認めつつも、美術家以外の人間が生半可な知識で美術を語ることの愚かしさを批判している³⁰。その矛先は、第一級の知識人として名を馳せたモンターノ (Arias Montano) や、パチェーコの私的な文芸サークル (アカデミー) に深く関わった2人の詩人、エレラ (Fernando de Herrera)、メディーナ (Francisco de Medina) にさえ向けられた。それに対して、賢明にも優れた美術家に助言を求め、それゆえ美術について常に的確に話している説教師の一人として称賛されたのが、他ならぬパラビシーノであった³¹。エル・グレコの場合と同様、この二人の関係についても詳細は不明ながら、上の記述からは、パチェーコが著名な宮廷説教師の説教を直に聴いていたことが推測される³²。

2) 宗教図像をめぐる

パチェーコが「的確」と評したパラビシーノの発言が、いかなる内容であったのかはわからない。しかし、パラビシーノの見解と『絵画芸術』の記述との間に存在する多くの共通点を挙げるだけでも、その評価はもともとだったということが理解されるであろう。両者の類似は、宗教図像の誤りを指摘する場合に最も顕著に認められる。

パチェーコは理論と実践のいずれにおいても、トリエント教令の精神に最も忠実だった美術家で、そのことは1618年に異端審問所の美術品監督官に任ぜられたことにも象徴的に表れている³³。トリエント公会議の説教についての教令はすでに示したが、第25回総会 (1563年) で定められた聖像についての教令は、以下のようなものであった。「司教は、救済に関わる神秘の物語が表された絵画その他の像を通して、信者が信仰箇条を記念し、頻繁にそれを思い起こすことによって、教えられ、力づけられるよう、十分注意して指導しなければならない。…… (聖画像が有効であるのは) 信者が聖人たちに倣って自らの生活と行いを正し、神を崇め、神を愛し、信仰に身を捧げるよう鼓舞されるからである」(抄訳)。それゆえに、「無知の者たちに危険な過ちを犯させる可能性のある、誤った教義を表現したものが据え付けられることのないよう」、司教が監督すべきだとしている³⁴。

これを説教の場合と比較すれば、信徒の教化という目的、表現される内容の正確さや司教の監督責任を求めている点での共通性は一目瞭然である。

この教令を受けた『絵画芸術』の骨子の一つは、宗教画が教義や教会の伝統に倣って正しく描かれるよう画家たちに具体的な指示を与えることであって、そのことは聖母伝、キリスト伝、聖人の図像を厳格に規定した巻末の「いくつかの図像に関する付記 (Adiciones a algunas Imágenes)」(通称、図像編) で実現された。執筆にあたって、しばしばパチェーコがセビーリャのイエズス会士を中心とする多くの説教師の見解も参考していることは、本文や欄外註から知られる。しかしそれらの説教師たちとパチェーコの関係については詳細な研究はされておらず、特に説教師の側からの働きかけについてはほとんど明らかにされていない³⁵。

われわれが知る限り、パラビシーノが初めて宗教図像に関して発言したのは、1615年の無原罪のお宿りの祝日にマドリードのサン・アンドレス聖堂で行われた説教である。当時のスペインでは「無原罪のお宿り」、すなわち聖母マリアが誕生の時から原罪を免れていたとする教えが、カトリック世界の中で最も熱心に支持されていた。教皇庁もこの教えを容認し、15世紀末以降は全教会にその祝日(12月8日)を祝うよう義務づけていたが、ドミニコ会を中心とする反対意見もあって未だ教義とは認められていなかった。そうした中、17世紀の前半には特に聖母崇敬の強いセビーリャの聖職者を中心に、教義化を目指す運動が展開された。この時期、盛んに無原罪のお宿りの主題が美術作品で取り上げられたのは、こうした動きの一環と考えられている³⁶。

無原罪のお宿りが美術の主題として広まるのは16世紀のことで、17世紀に入って既存の様々な図像を整理、統合し、規範となる形式を定めたのはパチェーコその人であった(図2)。彼は1620年にこの図像に関する小論を執筆し、後にそのまま『絵画芸術』図像編に再録している。そこでは、「ヨハネの黙示録」第12章に登場し、中世以来マリアと同一視されてきた「太陽をまとい月を踏む女」の姿でマリアを描くべきだとし、しかも足元の月が上弦か下弦かを問題にしている。純潔の象徴として様々な聖母の図像に登場する月は、上弦が一般的であったが(図3参照)、パチェーコは、月は太陽に照らされている部分が明るく見えるので、マリアが太陽を身にまとっているからには、足元の月は下弦でなければならないと言うのであ



図2 フランシスコ・パチェーコ
《ミゲル・シッドのいる無原罪
のお宿り》
1616年頃?、セビーリャ大聖堂



図3 フアン・デ・ロエーラス
《無原罪のお宿り》
1612年、ベルリン、国立美術館

る。パチェーコがこの科学的見解の根拠としたのは、セビーリャのイエズス会士、ルイス・デル・アルカーサル (Luis del Alcázar) の『黙示録註解 (Vestigatio arcani sesus in Apocalypsi)』(アントウェルペン、1614年刊行)であった³⁷。

一方のパラビシーノも1615年の説教で、太陽をまとして月を踏むべきマリアの足元に描かれる月が上弦であることについて、「正しく描かれているとは思われない」と誤りを指摘し、「全体が明るくなるよう月を満月で描くか、あるいは下向きに描くように。なぜなら、太陽が女と月の間にあるからには、月の上部が暗くなるというのはいり得ず、われわれに近い部分が暗くなるから」(抄訳)だと述べている³⁸。パラビシーノの発言の典拠は不明である。修道院の図書室に保管されていた蔵書はすべて散逸し、目録も残されていないため、彼がどのような書物を参考に説教の準備をしていたのかを具体的に知ることはできない。しかしアルカーサルの註解書

がパラビシーノの説教の前年に出版され、後の説教師の教則本においても推薦されている重要な著作であったことを考えると³⁹、旺盛な好奇心と博学で知られたパラビシーノがそれを読んでいた可能性は大いにあるだろう。いずれにせよ、これはパチェーコの小論にも、その内容を先取りした図2の作品にも先行すると思われる早い時期の指摘であり、パラビシーノが図像の正確さにきわめて敏感であったことを示す好例と言える。

キリストの生後8日目に行われたという「割礼」については、福音書の記述が非常に簡略で、この儀式の場所を神殿とするか否か、執行者を祭司とするか、聖母あるいは養父聖ヨセフとするかについて、聖職者の間でも解釈が分かれていた。実際の美術作品においては、神殿の内部で聖母と聖ヨセフが立ち会う中、祭司によって行われる儀式として描かれるのが普通であった。パラビシーノは1625年の聖霊降臨の月曜日の説教でこの問題に触れ、割礼を執り行ったのは聖母、あるいは聖母と夫ヨセフであり、また聖母はユダヤ教の慣例にしたがって出産後40日は出産した場所（つまり厩）を離れなかったとして、一般的な割礼の図像を誤りだと批判している⁴⁰。この問題についてはすでに10年近く前、1616年に行われた割礼の祝日の説教においても、執行者は聖母であり、「キリストは我が子の血で手を染めることを母親に教えた最初の息子であった」と述べていた⁴¹。

パチェーコもまた早くからこの図像に関心を寄せ、1601年に著した小論では神殿での儀式を否定し、祭司ではなく聖ヨセフが割礼を執り行ったと考えていた⁴²。しかし『絵画芸術』では、執行者が聖母であったという考えに変わっている。その根拠については、イエズス会のファン・デ・ピネダ（Juan de Pineda）をはじめ「多くの学識豊かな説教師が説教の中でそう述べたのを実際に聴いた」と説明しているが、その中にパラビシーノが含まれていたということも考えられるであろうか⁴³。

パラビシーノはこの他にも、「キリストの復活」の図像ではマントや衣ではなく、目をくらませんばかりのまばゆい光に包まれた姿で救世主を描くべきこと⁴⁴、「マリアの神殿奉獻」では、3歳のマリアが誰の手も借りずに神殿の15段の階段を登っていったことなどを強調しているが⁴⁵、こうした様々な指摘の根底にある考えが最も明快に示されたのは、1623年10月18日の聖ルカの祝日の説教であった。ここで彼は、宗教美術においては「優美さや大胆さではなく、正確さ（puntualidad）が最優先されるべき」（傍

点筆者)だと述べている⁴⁶。そして、例えば「キリスト降誕」については、飼い葉桶の中の幼子キリストが裸で描かれることは不正確だと言う。その理由は、聖母が12月の寒空の下、生まれたばかりの我が子を裸にしておくなど考えられないばかりか、福音書に記された羊飼いへのお告げで天使が、「布にくるまって飼い葉桶に寝かしてある幼子」(ルカ福音書2:12)と語っていることに反するからであった⁴⁷。

これと全く同じ指摘はやはり『絵画芸術』にも見出される。パチェーコは、パラビシーノと同じ聖母の心情と福音書の記述に加えて、実際に聞いたという2人のイエズス会士の説教も根拠として示し、幼子キリストを裸で描く誤りを説いた⁴⁸。それは、裸で描いた方が「より貧しさを強調できるだけでなく、より美しい」かもしれないが、「真実の方がより美しい」(傍点筆者)からであった。

異なる解釈や伝統に依拠すれば、何を正確と見做すかは自ずと変わってくるものであり、宗教図像に関するパラビシーノとパチェーコの指摘の内容が常に一致しているわけではない⁴⁹。しかし、傍点で強調したパラビシーノとパチェーコそれぞれの言葉は、説教師と美術家がトリエント教令の精神に沿った同じ原則に基づいて、宗教図像について語っていることをはっきりと示している。

上に見た聖ルカの祝日の説教がとりわけ重要なのは、宗教美術に必要とされるのが審美的価値ではなく内容の正確さだというパラビシーノの考えを、明確に示したからばかりではない。それが、聖ルカの名を冠したマドリードの画家のアカデミーを前に行われたからである。17世紀初頭に設立が計画され、国王の庇護の下で公的な美術教育機関となることを目指しながら、結局頓挫してしまったこのアカデミーについては、詳細が知られておらず、それ自体スペイン美術史にとって大きな問題になっている⁵⁰。それはさておき、ここで重要なのはパラビシーノが、宮廷画家ビセンテ・カルドゥーチョをはじめとするマドリードの代表的画家たちの組織を前に、彼らにとって最も重要な宗教行事である守護聖人の祝日の説教において、宗教図像の誤りを指摘し、教義と伝統に照らした正確さを追求するよう力説した点である。

パチェーコとパラビシーノの間には、共通の認識を認めることは出来ても、現時点で直接的な結びつきや影響関係を裏付けることは出来ていな

い。しかし、この説教から判断するに、カルドゥーチョらマドリードの画家たちとパラビシーノの接点は确实であり、美術上の問題に対する説教師の積極的な関与を示す何よりの証拠である。

3) 裸体画の非難

前節で見た図像の正確さの他に、パラビシーノにとってもう一つ重要な関心事は美術の道徳性、より具体的には裸体表現をめぐる問題であった。

スペイン美術の特徴としてしばしば異教的主題とそれに伴う裸体画の少なさが指摘され、その現象は、15世紀末までもつれ込んだレコンキスタと、その後のプロテスタントとの対立の中で生じたカトリックの盟主としてのスペインの立場が要求した厳格な宗教性によって説明される。しかしながらそれは、スペインにそうした類の作品が存在しなかったことと同義ではない。というのは、スペイン人画家の手になる神話画や裸体画がほとんどなかったのは事実だとしても、富も特権も有する王侯貴族は、16世紀以降、裸婦の登場する相当数の神話画を外国から入手し、所有していたからである。したがって、スペインの美術コレクションという観点からすれば、特徴は神話画、裸体画の不在ではなく、その所有者が極端に限定されていたことと、その展示方法が特異であったことにあると言わなければならない。マドリードの王宮や大貴族の館には、裸体画ばかりを集めた“秘密の部屋 (salas reservadas)” が作られ、特定の人々だけがその官能的な美を享受することを許されていた⁵¹。そうした現実を前に、聖職者の中からは道徳的紊乱を引き起こすような美術作品は排除すべきとの声が聞かれたものの、現実には以下に見るように、意外にも寛容な意見が主流を占めていたと思われる。

トリエント教令は教義や教会の伝統に則った聖像の正確さに加えて、「淫らな興味をそそるものはすべて避け、墮落へと導くような聖像が描かれたり飾られたりすることのないよう」に、道徳面にも留意することを要求していた⁵²。しかし、これがあくまでも「聖像についての教令」であるからには、厳密には王宮や大邸宅の奥深くにひしめいていた異教的裸体画については何も語っていないことになる。この問題に対する曖昧な態度の

一例としては、当時のスペインの禁欲的カトリック精神を体現した“対抗宗教改革の砦”とも言うべきエル・エスコリアル修道院の図書室に描かれた、裸体を多く含む異教的フレスコ画に対する同修道院長、ホセ・デ・シグエンサの見解を挙げておけば十分であろう。シグエンサは1605年の著書『聖ヒエロニムス修道会の歴史 (*Historia de la Orden de San Jerónimo*)』の中で、修道院に隣接する場に描かれたそのフレスコ画を世俗的で不敬だと非難する者を、「無知で偽善的」と呼んだ。それは、聖堂のような信仰に直接に関わる場所においては、あらゆる面でデコルム（適正さ）が守らなければならないが、図書室のような「全ての人間、全ての才能が共有する場」に置かれる書物や画像はそれには当たらないという理由からであった⁵³。

スペインで公的に美術の道德面が問題にされるのは、1640年に発布された禁書目録が最初である。その前文では、淫らな美術作品を国内に持ち込むこと、公共の場に展示すること、個人邸宅の応接間など共通の場所に飾ることが禁じられた⁵⁴。しかし、ここでも“秘密の部屋”のような人目につかない場所に置くことについては言及されていない。

この目録発布の7年前にパラビシーノは他界していたが、彼はわかっている限り晩年に二度、この問題に関して発言している。最初は1628年に行われたフェリペ3世の王妃マルガリータ・デ・オーストリアの追悼説教である（没年は1611年）。ここでパラビシーノは、キリスト教徒の部屋に「ウェヌスやダナエ、レダなどの異教的で“猥褻な (*lascivas*)”絵が飾られている」ことに対し、「このように有害で不道德なものは公の場はもちろんのこと、最も私的な空間にさえも飾られるべきではない」（傍点筆者）と強い口調で批判した⁵⁵。注目すべきは、この説教が王宮の礼拝堂で当時の国王フェリペ4世を前に行われたことである。先述の通り、王宮はパラビシーノが憎悪する“猥褻な”絵画がどこよりも多く所蔵されていた場所であり、特に歴代の国王の中でもフェリペ4世の裸体画への関心と実際に収集した作品の数は、群を抜いていた⁵⁶。したがってパラビシーノは、この場で敢えてそうした国王の行いに苦言を呈していると思われる。

二度目の発言は、『猥褻な絵画の合法性、不法性に関する諮問に対するオルテンシオ師の返答 (*RESPUESTA DEL MAESTRO HORTENSIO à una Consulta sobre lo licito, ò ilicito de las pinturas lascivas*)』と呼ばれ

ているものである（以下、『返答』と略す）⁵⁷。1632年1月29日付けのこの文書は、前年末にポルトガル人フランシスコ・デ・ブラガンサ（Francisco de Braganza）の呼びかけで行われた、複数の神学者、聖職者に対して「猥褻な絵画」の処遇についての見解を問うという諮問への回答であった。回答者の多くはアルカラー、サラマンカ両大学の神学教授で、この時に提出された様々な見解をまとめたものが小冊子として出版されたが、パラビシーノの回答はそこには含まれていない⁵⁸。その理由をポルトゥスは正当にも、パラビシーノの考えが厳格で不寛容すぎたために除外されたのではないかと推測している。

『返答』で示されたパラビシーノの立場は1628年の説教と全く同じで、いかなる理由があろうとも、いかに私的な空間であろうとも、猥褻な絵画を所有することは大罪で、信仰を貶めるものだと非難している。それに対して、多少の意見の違いがあるとはいえ、他の回答者たちの中では裸体画を公に展示することは禁じるべきだとしながらも、私的に楽しむことは黙認するという現実的な態度が大勢を占めていた。それは、問題とされる絵画の所有者が国王をはじめとする支配層の人々であったことと、作者がティツィアーノ、ルーベンスといった他ならぬ巨匠たちであり、彼らの名品を葬り去るには大いにためらいを覚えたからだと考えられる。ポルトゥスは、そもそもこの諮問と回答の出版そのものの目的が、猥褻な絵画の是非を問うことではなく、宗教界の権威とも言える人々から私的鑑賞を容認する言葉を引き出し、秘密の部屋にお墨付きを与えることであったと考えているが、これも正当な推測であろう⁵⁹。パラビシーノの回答は、質問者が期待していたものをはるかに上回る厳格さゆえに、最終的な出版物から外されたということである。

パラビシーノの説教が行われた1620年代後半から30年代初めの諮問を経て、1640年の禁書目録発布にいたる期間に、美術の道德面に関する議論が盛んになった理由は定かでないが、これには1621年のフェリペ4世の即位が関わっているのではないかと想像される。パラビシーノが最初に仕えた君主、フェリペ3世は、息子のフェリペ4世とは違って裸体画に関しては慎重で、父フェリペ2世が注文したティツィアーノの異教的連作をはじめとするこの種の絵画を飾らず、人目に触れない場所に保管させたという。それに対して美術愛好家で知られたフェリペ4世は、即位後、ルーベンス



図4 フランシスコ・パチェーコ《ヘラクレスの神格化》（部分）
1606年、セビーリャ、ピラトの家

の作品に代表される官能的な神話画を積極的に入手し、王宮内の「夏の政務室」と呼ばれる一画の、私的な空間に飾った⁶⁰。このような国王と、それに追隨する貴族たちの“猥褻な”絵画への好みが目にも余ようになった時、上に見たような議論が生じたと考えられるのではないだろうか。

裸体画の問題は、パチェーコにとってもやはり、重大な関心事であった。彼は1606年、重要なパトロンの一人であったセビーリャの大貴族、第3代アルカラール公爵の邸宅（通称「ピラトの家」）に、「ヘラクレスの神格化」を主題とする異教的天井画を描いた。パチェーコの友人であり、彼の私的アカデミーの常連でもあった詩人、フアン・デ・アルギーホ（Juan de Arguijo）の考案になると言われるこの作品では、ヘラクレスをオリュンポスに迎える神々の中で、愛の女神ウェヌスが裸の背中を見せて座っている（図4）。『絵画芸術』の技法解説を中心とした第3書の中には、この天井画への言及もある。しかしながらパチェーコの言葉はあくまでも技法の問題に留まり、主題やモチーフについてはほとんど語られていない。ジョナサン・ブラウンはこれを、パチェーコが過去に手がけた異教的主题、裸体描写を悔いていたためではないかと推測している⁶¹。同様に、遺言の中で自ら所有するウェヌスの素描を異端審問官に提出するよう依頼したことも、美術の道德面に関するパチェーコの態度の厳格化を示す証拠と見な

し得るだろう⁶²。

おわりに

以上、パラビシーノが残した美術への言及の中から、宗教図像の誤りに対する指摘と美術の道徳性に関わる発言を、主としてパチェーコとの比較とトリエント教令との関連のうちに見てきた。われわれが知り得るのは彼が一生のうちに語った言葉の一部に過ぎない。しかし、本稿で示した発言からだけでも、パチェーコと同様、トリエント教令の方針に忠実に、美術の適正さを確保しようという姿勢が浮かび上がってくる。とかく技巧に走った晦渋さで知られるパラビシーノの説教は一見、簡潔さと平易さを求めた同教令の説教の理想とはかけ離れているように思われるが、美術への言及に関する限り、その根底には典型的な対抗宗教改革の精神が横たわっている。エル・グレコと個人的交流を持ち、その芸術を高く評価するほどの審美眼を持ちながら、宗教図像には「優美さ、大胆さよりも正確さが優先される」と言い切ったパラビシーノは、同じ画家がイタリアで修得したマニエリスムの理論と技術を傾注して完成させた《聖マウリティウスの殉教》（1583年）の高い芸術性を認め、高額報酬を支払いながら、「祈る気を削ぐ」との理由でエル・エスコリアル修道院の聖堂に飾ることを拒んだ、対抗宗教改革精神の権化、フェリペ2世を思い起こさせる。

様々な説教師たちの意見を基に、宗教図像のあるべき姿を明文化したパチェーコの『絵画芸術』が、画家の立場から当時の説教と美術の密接な関係を示しているとすれば、パラビシーノがマドリードの画家たちに対して宗教図像の誤りを指摘し、教義、伝統に照らした正確さを要求したことは、同じことを説教師の立場から証明するものである。パチェーコはカトリックの画家の目的を、「絵画を通して“説教師のごとく (a guisa del orador)” 人々を諭す」ことだと書いた⁶³。この言葉は無論、画像によって信者を教化する絵画の役割を表したものである。しかし同時に、目的の共有に留まらず、相互に積極的に関わっていった説教師と美術家の関係をも暗示しているようであり、当時の視覚的効果を狙った説教についてしばしば聞かれた、「目に説教を (predicar a los ojos)」という理想に対応していると言えるだろう⁶⁴。

最後に、説教と美術という問題をめぐる小論の結びに代えて、今後の課題と、説教という貴重な同時代資料が美術作品の研究にもたらす新たな可能性を指摘しておきたい。第一に、より多くの説教をより綿密に読み解く作業を通して、本稿で一端を示したような、図像形成や美術作品の道徳性をめぐる議論の中で説教師が果たした役割をさらに明確にしていくことが必要である。しかし説教が作品の実制作にまで影響力を持ち得たのかどうかという問題は、説教と実作品とを照合しつつ別に検討しなければならない。また、本稿ではわずかに触れる程度であったが、美術家の側からの説教への貢献として、聴衆の視覚に訴え、まさしく「目に説教をする」ために“小道具”として取り込まれた磔刑像や聖像についても、機会を改めて検討しなければならないだろう。

何世紀も前の説教は、その言葉においても内容においても、今日のわれわれにとって決して理解し易いものではない。しかしその中には、本稿で注目した説教師と美術家との関わりを示す発言ばかりでなく、特定の美術家、作品についての情報やそれらをめぐる同時代の評価など、貴重な未知の情報が含まれている。説教そのものについての研究が進行しつつある中、美術史研究にとっても大きな可能性を秘めていることは間違いないだろう。

注

1 末尾の3行、

“Creta le dio la vida y pinceles
Toledo, mejor patria donde empieza
a lograr con la muerte eternidades”

は、ギリシア生まれのスペインの画家、エル・グレコ芸術の本質を表すものとしてしばしば引用される。全文は以下に掲載。Paravicino, *Obras*, p.176.

2 Pacheco, *Arte*.

3 1980年に、16世紀から19世紀の説教における美術への言及を抜粋した以下の資料集が出版されたものの、特定の説教および説教師と美術との関わりを含め、説教と美術の関係を対象とした包括的な考察はなされていない。Dávila Fernández, 1980.

- 4 最初にその存在を広く知らしめたのは、文学の立場からの以下のアンソロジーである。Herrero García, 1943. 美術史の立場からパラビシーノと美術の問題を取り上げた数少ない文献としては、Caamaño Martínez, 1967; Caamaño Martínez, 1970; Portús, 1996.
- 5 *Sermonario*, 1942はこの時期の説教に関する古典的研究である。1960年代まで、パラビシーノを含む17世紀の説教に対する評価はきわめて低く、全体として遅れていた説教研究の中でもとりわけ等閑に付されていた。1970年代以降進められてきた、16、17世紀の説教を包括的に捉える研究としては、Smith, 1978; Herrero Salgado, 1996-2001; Núñez Beltrán, 2000.
- 6 *Decrees*, II, p.669-670.
- 7 Núñez Beltrán, 2000, p.35.
- 8 最も有名なものの一つは、Luis de Granada, *Ecclesiasticae Rhetoricae, sive de ratione concionandi libri sex*, Lisbon, 1576. 現代版があり入手しやすいものとしては、Terrones, *Instrucción*; Estella, *Modo*; Salucio, *Avisos*.
- 9 例えば、Estella, *Modo*, vol.1, pp.122, 133, 137.
- 10 Terrones, *Instrucción*, pp.17-18.
- 11 Terrones, *Instrucción*, pp.28-34; Salucio, *Avisos*, pp.135, 140-142, 145-148.
- 12 ヌニェス・ベルトランは17世紀にセビーリャで行われ出版された127人の説教師による200の説教を分析したが、それによれば200の説教の中に延べ6634の引用があり、その内の大多数が聖書やその注釈、神学、他の説教などからであるとしても、歴史、哲学、法学、文学、医学、その他の人文、自然科学からの引用も4分の1を上回っているという。Núñez Beltrán, 2000, pp.127-168.
- 13 本稿執筆にあたっては以下の英訳を参照した。Maravall/Cochran, pp.57-103.
- 14 こうした説教の演劇化については、Orozco Díaz, 1980; Alonso, 1962; Ledda, 1989.
- 15 例えばパチェーコは、『絵画芸術』に次ぐ重要な著作である『著名貴紳肖像名鑑』の中で、カルメル会の説教師、ルイス・デ・ラ・クルスの

- 人気を、「午前中の説教には夜明け前から聴衆が聖堂前につめかけ、午後の場合には昼食を早々に済ませて11時には場所取りをしていた」と伝えているし、ドミニコ会の説教師で説教の教則本の著作もあるアグスティン・サルシオについても、「朝の3時、4時には大人数を収容できる聖堂から人があふれていた」という伝記作者の記述がある。Pacheco, *Libro*. 本稿では以下より引用。Smith, 1978, p.6.
- 16 Cerdan, 1994a, p.21.
- 17 パラビシーノの最も充実した伝記は、Cerdan, 1994b, pp.7-40.
- 18 12世紀にフランスで設立された三位一体修道会は、その使命の一つとして捕虜の解放を掲げており、レパントの海戦で捕虜になったセルバンテスの救出に貢献したことで知られている。アトーチャ通りにあった三位一体会修道院は、1562年にフェリペ2世によって建設されたマドリードでも重要な宗教施設の一つであった。19世紀初めに修道院としての機能は失ったが、メンディサバルによる永代所有財産解放令によって全国の修道院、聖堂から没収された美術品を集めた美術館として利用された。このトリニダード美術館の収蔵品は、後にプラド美術館に入り、同美術館のコレクションの中核の一部を形成するにいった。Corral, 1972, pp.231-259.
- 19 パラビシーノは説教に関してと同様、詩作品の出版を好まなかったため、生前には一篇も発表されなかった。Paravicino, *Obras*. パラビシーノが検閲を行った作品の中には、ロペの『征服されしエルサレム (*Jersalén conquistada*)』(1609年刊行) や、パチェーコの親しい友人であった詩人、フアン・デ・ハウレギ (Juan de Jáuregui) の詩集も含まれている。Cerdan, 1979, pp.77-82.
- 20 Fray Fernando Ramírez, Prólogo a *Oraciones evangélicas de Adviento y Quaresma*, Madrid, 1636. 本稿では以下に拠る。Alarcos García, 1965a, p.263.
- 21 パラビシーノの説教のスタイルについては、Alarcos García, 1965a; Cerdan, 1994b, pp.124-222.
- 22 Paravicino, *Oraciones*, III, p.216; IV, 181.
- 23 そのうちの一つは、かの劇作家カルデロン・デ・ラ・バルカが戯曲の登場人物に語らせたものである。カルデロンは、ある刃傷沙汰がきつ

かけでパラビシーノとの間に起きた揉め事への報復として、この詩を書いた。Cerdan, 1994a, pp.14-18.

24 Paravicino, *Oraciones*, V, p.27.

25 1627年に行われた聖アゲダの祝日の説教。Paravicino, *Oraciones*, V, p.509. この点については以下の拙論を参照されたい。松原典子「スペインのパラゴネ——エル・グレコとパチェーコの場合」『西洋美術研究』第7号（2002年）。

26 Paravicino, *Oraciones*, V, p.27.

27 残る2篇は、1611年にトレド大聖堂で行われた王妃マルガリータ・デ・アウストリアの葬儀のためにエル・グレコが制作した墓碑に捧げられたもの、画家の部屋に差し込んだ光をテーマに書かれたものである。Paravicino, *Obras*, pp.170, 175-176. 他に、*Gridonia o cielo de amor vengado* と題された戯曲の中にも、エル・グレコをモデルにしたと思われる画家が登場する。Alarcos García, 1965b, p.303-304.

28 Terrones, *Instrucción*, p.33.

29 この小論の写しはパチェーコの手稿集、*Tratados de Erudición de Varios Autores*（マドリード、国立図書館、Ms. 1713, fols. 11r-22v）にも含まれている。以下の論文に全文が掲載されている。Benítez Claros, 1947.

30 Pacheco, *Arte*, p.544.

31 逆に痛烈に批判されたのは、説教師向けに様々な分野の基礎知識を提供すべく書かれた簡便な手引書の著者、クリストーバル・スアーレス・デ・フィゲロアであった。パチェーコはスアーレスが絵画の技法について解説する際に用いた専門用語、内容の不正確さを指摘し、説教師が美術に言及する場合にはこのようないい加減な手引書を参照しないよう忠告している。Pacheco, *Arte*, p.547. 称賛すべき説教師としては、パラビシーノの他にアウグスティノ会士フアン・デ・ファルファン、ドミニコ会士アグスティン・サルシオと同アロンソ・デ・カブレラの名前が挙がっている。ファルファンは、パチェーコの『著名貴紳肖像名鑑』にも取り上げられている。

32 パラビシーノは少なくとも1616年と1627年の2回、所属修道会によってアンダルシアに派遣されている。

- 33 バセゴダは、これが単なる肩書きだけの名誉職であり、実際の監視によって当時のセビーリャ絵画に何らかの影響を及ぼすものではなかった、と解釈している。Bassegoda i Hugas, 1989, pp.192-193.
- 34 *Decrees* vol.II, p.775.
- 35 説教師に限ってはいないが、パチェーコとイエズス会士を中心とする聖職者の関係を扱った文献としては、Delgado, 1959; Brown, 1978, pp.54-62; Bassegoda i Hugas, 1989.
- 36 Stratton, 1994, p.71.
- 37 Pacheco, *Arte*, p.577. 当時、コペルニクスの地動説を継承し、自ら発明した望遠鏡による観察を通してガリレオが打ち出した太陽、月、地球に関する新説は、宗教界からの反発を招き、イエズス会士を筆頭に様々な議論を巻き起こしていたが、アルカーサルはガリレオの科学的正当性を支持する立場であった。Reeves, 1997.
- 38 Paravicino, *Oraciones*, IV, p.23. 原文の抜粋は、Herrero García, 1943, p.202にも掲載されている。聖母崇敬でも知られた三位一体修道会は無原罪支持派であり、パラビシーノも無論、1615年のものを含めて現存する5回の「無原罪のお宿り」の説教全てにおいて、その正統性を訴えている。Paravicino, *Oraciones*, IV, pp.29-49, 49-59, 59-82, 82-112.
- 39 Terrones, *Instrucción*, p.32.
- 40 Paravicino, *Oraciones*, III, p. 288.
- 41 Paravicino, *Oraciones*, III, p.72.
- 42 この小論は、手稿集*Tratados de erudición*に含まれている。パチェーコがいつの時点で考えを変えたのか定かではないが、バセゴダが指摘するように、通常信頼を置いているクリストバル・デ・フォンセカやヘロニモ・ナダル、アロンソ・デ・ビリェーガスらの主張に反するばかりか、1584年には異端審問所によって異端的とみなされた、聖母を執行者とする考えに転じていることは注目に値しよう。Pacheco, *Arte*, p.589の編者バセゴダの註参照。
- 43 Pacheco, *Arte*, pp.609-10. パチェーコの割礼図像と同時代の作品については、楠根圭子「スルバランの《割礼》とパチェーコの割礼図像」『スペイン・ラテンアメリカ美術史研究』第2号、2001年、19-21頁。

- 44 Paravicino, *Oraciones*, III, p. この点では、復活のキリストに衣を着せて描くよう主張するパチェーコとは見解を異にしている。Pacheco, *Arte*, p.650.
- 45 Paravicino, *Oraciones*, IV, pp.211, 257.
- 46 Paravicino, *Oraciones*, V, p.182.
- 47 Paravicino, *Oraciones*, V, p.183.
- 48 Pacheco, *Arte*, pp.607-8.
- 49 註44参照。
- 50 確かなこととして、1606年には非公式な形ですでに存在しており、その代表がミニモ会のラ・ビクトリア修道院と、新組織の拠点とすべく修道院の敷地の不動産賃貸に合意したこと、しかしながら1622年に何らかの理由でこの合意が無効にされてしまったことがある。また1624年には宮廷画家カルドゥーチョの起草になると思われる、アカデミー公認を求める「覚書」が、議会に提出されている。パラビシーノの説教はその前年の1623年に、彼自身が居住していた三位一体会修道院で行われたが、ハビエル・ポルトゥスはこれを、この時までにはアカデミーの拠点がミニモ会から三位一体会修道院へと移っていたことを示すものと解釈し、パラビシーノの説教はマドリードの絵画アカデミー設立に関連した新たな記録の一つだと考えている。Portús 1996, p.90.
- 51 こうした“秘密の部屋 (salas reservadas)”については、Portús, 1998; Portús, 2002.
- 52 *Decrees*, II, p.775.
- 53 Sigüenza, *Historia*, II, p.289.
- 54 神吉敬三「トリエント教令とスペイン美術——その関連度をめぐって」『上智大学外国語学部紀要』第17号（1983年）106-113頁。同禁書目録の前文は以下の通り。「淫な絵画が与える重大な蹟きとそれに劣らぬ害を予防するために、われわれは次の如く命じる。何人たりとも、淫な絵画、版画、および彫像その他の彫り物をわが国に持ち込むことも、またそれらを広場、街頭という公共の場もしくは個人住宅の応接間といった共通の場に置くことも禁ずる。また同様に、画家たちが同種の絵を描き、その他の職人が同種のを刻み、製造することを禁じ、禁を犯した者は破門に処すと共に、裁判費用の3分の1として500ドゥ

カードの罰金、ならびに、禁を犯した者及びそうした作品をわが国に持ち込んだ者もしくは上記の内容に違反した者は1年の流刑に処す」(神吉訳)。

55 Paravicino, *Oraciones*, VI, p.362.

56 Portús, 2002.

57 “RESPUESTA DEL MAESTRO HORTENSIO à una Consulta sobre lo licito, ò ilicito de las pinturas lascivas.” Paravicino, *Oraciones*, VI, pp.429-435 に補遺として掲載。また、Portús, 1996, pp.101-105にもトランスクリプトが掲載されている。

58 *Copia de los pareceres y censuras de los reverendisimos padres maestros y senores catedráticos…Sobre el abuso de las figuras, y pinturas lascivas y deshonestas, que se muestra que es pecado mortal pintarlas, esculpir las y tenerlas patentes donde sean vistas, publicada en Madrid en 1632.* Calvo Serraller, 1981, pp.235-258に研究と共に掲載されている。

59 Portús, 1996, pp.93-94.

60 Portús, 2002, pp.68-69.

61 Brown, 1978, p.78.

62 Martín González, 1984, p. .

63 Pacheco, *Arte*, p.252.

64 Ledda, 1989, pp.129-130.

<欧文文献略号一覧>

Alarcos García, 1965a: Emilio Alarcos García, “Los sermones de Paravicino,” *Homenaje al Excmo.Sr.Dr.D. Emilio Alarcos García*, I, Valladolid, 1965.

Alarcos García, 1965b: Emilio Alarcos García, “Paravicino y el Greco,” *Homenaje al excmo. Sr. Dr. D. Emilio Alarcos García*, I, Valladolid, 1965.

Alonso, 1962: Dámaso Alonso, “Predicadores ensonetados. La Oratoria Sagrada, hecho social apasionante en el siglo XVII,” *del Siglo de Oro*

- a este siglo de siglas*, Madrid, 1962.
- Bassegoda: Bonaventura Bassegoda i Hugas, "Observaciones sobre el Arte de la Pintura de Francisco Pacheco como tratado de iconografía," *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 3 (1989).
- Benítez Claros, 1947: Rafael Benítez Claros, "Un opúsculo inédito de Francisco de Rioja (Avisos de las partes que ha de tener el predicador)," *Suplemento num.1 de la Revista Bibliográfica y Documental*, 1947,
- Brown, 1978: Jonathan Brown, *Images and ideas in seventeenth-century Spanish painting*, Princeton, 1978.
- Caamaño Martínez, 1967: "Iconografía mariana y Hércules cristianado, en los textos de Paravicino," *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 33 (1967).
- Caamaño Martínez, 1970: Jesús María Caamaño Martínez, "Paravicino," *Revista de Ideas Estéticas*, 28 (1970), pp.67-87
- Calvo Serraller, 1981: Francisco Calvo Serraller, *La teoría de la pintura en el Siglo de Oro*, Madrid, 1981.
- Carducho, *Diálogos*: Vicente Carducho, *Diálogos de la pintura*, Madrid, 1633, ed. Francisco Calvo Serraller, Madrid, 1979.
- Cerdan, 1979: Francis Cerdan, "Bibliografía de fray Hortensio Paravicino," *Criticón*, 8 (1979).
- Cerdan, 1994a: Francis Cerdan, *Sermones cortesanos*, Madrid, 1994.
- Cerdan, 1994b: Francis Cerdan, *Fray Hortensio Paravicino, prédicateur poète (1580-1633)*, Université de Toulouse, 1994.
- Corral, 1972: José del Corral, "Notas sobre el Convento de la Trinidad," *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 8 (1972).
- Dávila Fernández, 1980: María del Pilar Dávila Fernández, *Los sermones y el arte*, Valladolid, 1980.
- Decrees: Decrees of the Ecumenical Councils*, ed. Norman P. Tanner S.J., Georgetown Univ. Press, 1990.
- Delgado, 1959: Feliciano Delgado S. J., "El padre Jerónimo Nadal y la pintura sevillana del siglo XVII," *Archivum Historicum Societatis*

- Iesu*, XXVIII (1959).
- Estella, *Modo*: Diego de Estella, *Modus concionandi*, Salamanca, 1576, ed. P. Sagüés Azcona, *Modo de predicar*, 2 vols., Madrid, 1951.
- Herrero García, 1943: Miguel Herrero García, *Contribución de la Literatura a la Historia del Arte*, Madrid, 1943.
- Herrero Salgado, 1996-2001: Félix Herrero Salgado, *La oratoria sagrada en los siglos XVI y XVII*, 3 vols., Madrid, 1996-2001.
- Ledda, 1989: Giuseppina Ledda, “Predicar a los ojos”, *Edad de Oro*, III (1989).
- Maravall/Cochran, 1986: José Antonio Maravall, *Culture of the baroque*, trans. Terry Cochran, Minneapolis, 1986.
- Martín González, 1984: Juan José Martín González, *El artista en la sociedad española del siglo XVII*, Madrid, 1984.
- Núñez Beltrán, 2000: Miguel Ángel Núñez Beltrán, *La oratoria sagrada de la época del barroco*, Sevilla, 2000.
- Orozco Díaz, 1980: Emilio Orozco Díaz, “Sobre la teatralización del templo y la función religiosa en el barroco: el predicador y el comediante,” *Cuadernos para la investigación de la literatura española*, 3 (1980).
- Pacheco, *Libro*: Francisco Pacheco, *Libro de descripción de verdaderos retratos de illustres y memorables varones...*, Sevilla, 1599, ed. Pedro M. Piñero Ramírez y Rogelio Reyes Cano, Sevilla, 1985.
- Pacheco, *Arte*: Francisco Pacheco, *Arte de la Pintura*, Sevilla, 1649, ed. Bonaventura Bassegoda i Hugas, Madrid, 1990.
- Paravicino, *Obras*: *Obras póstumas, divinas y humanas de don Félix de Arteaga*, Madrid, 1641, ed. F. Javier Sedeño Rodríguez y J. Miguel Serrano de la Torre, Málaga, 2002.
- Paravicino, *Oraciones*: *Oraciones evangélicas, ò discursos panegyricos, y morales del M. Fr. Hortensio Félix Paravicino...*, Madrid, 1766, 6 vols.
- Portús, 1996: Javier Portús Pérez, “Fray Hortensio Paravicino: La Academia de San Lucas, las pinturas lascivas y el arte de mirar,”

- Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII, Historia del Arte, 9 (1996).
- Portús, 1998: *La Sala Reservada del Museo del Prado y el coleccionismo de pintura de desnudo en la corte española. 1554-1838*, Madrid, 1998.
- Portús, 2002: *La Sala Reservada y el desnudo en el Museo del Prado*, Madrid, 2002.
- Reeves, 1997: Eileen Reeves, *Painting the Heavens. Art and Science in the Age of Galileo*, Princeton, 1997.
- Salucio, *Avisos: Avisos para los predicadores del Santo Evangelio*, ed. Alvaro Huerga, Barcelona, 1959.
- Sermonario: Sermonario clásico*, ed. Miguel García Herrero, Madrid, 1942.
- Sigüenza, *Historia*: José de Sigüenza, *Historia de la Orden de San Jerónimo*, Madrid, 1600-1605, ed. Francisco J. Campos y Fernández de Sevilla, Salamanca, 2000.
- Smith, 1978: Hilary Dansey Smith, *Preaching in the Spanish Golden Age*, Oxford Univ. Press, 1978.
- Stratton, 1994: Suzanne Stratton, *The Immaculate Conception in Spanish art*, Cambridge Univ. Press, 1994
- Terrones, *Instrucción*: Francisco Terrones del Caño, *Instrucción de Predicadores*, Madrid, 1617, ed. F. G. Olmedo, Madrid, 1945.