

# パラッツォ・メディチ個人礼拝堂研究

岡田 愛

## 序

パラッツォ・メディチ個人礼拝堂<sup>(1)</sup>。十五世紀名実ともにイタリア、フィレンツェの権力を握ったメディチ家が自らの邸宅内に作った家族専用の礼拝堂である。設計は建物と同じくミケロツォ、内部装飾はベノツォ・ゴツォリによつて手掛けられたこの礼拝堂は、その比類無き豪華さ故に、メディチ家の権力の象徴としてしばしば取り上げられてきた<sup>(2)</sup>。

しかしながら、実際にその礼拝堂に足を踏み入れてみると、まずその空間の小ささに驚く<sup>(3)</sup>。更に、この礼拝堂はパラッツォ・メディチにおいても、二階のかなり奥まった

所に存在し<sup>(4)</sup>、外部の人間が容易に入れる空間ではない。権力誇示とは、人が見ることによつて初めてその威力を発する。ならば、何故メディチ家はこのような小さな、しかも極めて私的な空間に、溢れる色彩で、多くの肖像画を描かせたのであろうか。更に言えば、このような空間はメディチ家の財力や権力を人に見せつける空間としては相応しくないのではないだろうか。

この極めて小さな私的空間で、当主コジモと息子ピエロは何を人々に伝えようとしたのか。そして、画家は何を表現しようとしたのだろうか。こうした問いに対する答えをこの論文では考えていきたい。

## 一、パラッツォ・メデイチ個人礼拝堂概要

メデイチ家が邸宅内に礼拝施設を所有することを当時の教皇マルティヌス五世に認可されたのは一四二二年<sup>(5)</sup>のことである。こうした邸宅内における礼拝堂の所有は、フィレンツェにおいても限られた一族しか認められていない<sup>(6)</sup>。そして、一四四五年にパラッツォ・メデイチが着工され、認可された個人礼拝堂は一四五九年に邸宅内に完成した<sup>(7)</sup>。その後同年夏から翌年にかけて、ベノッツォ・ゴッツォオリによつて壁画が内壁全てに描かれることになる<sup>(8)</sup>。

〔図1、2〕

その色彩豊かな壁画は、現在でもパラッツォ・メデイチに行けば鑑賞することが出来る。しかしながら、ベノッツォによつて壁画装飾が行われた当時の礼拝堂の姿は現在度重なる改築<sup>(9)</sup>、あるいは修復<sup>(10)</sup>を経て、大きく様変わりしている。そこで、まず礼拝堂の当時の姿を再現してみたい。

二階の奥にある礼拝堂のプランは現在とは異なり長方形で<sup>(1)</sup>、隣のピエロ通称「イル・ゴットーゾ（疾風病）」の私室と広い廊下に面した入口があった。〔図3〕その廊下に面した入口から前室に入ると、礼拝堂自体の入口があり、そ

の扉の上にベノッツォが描いた《神秘の子羊》〔図4〕<sup>(12)</sup>が飾られていた。

礼拝堂は二つのスペースから成り立っている。メインの部屋は正方形の形をしており、壁に沿って聖歌隊席が並んでいた。そして、その上をベノッツォ・ゴッツォオリ作《マギの旅》がぐるりと囲んでいる。東壁〔図5〕には白地に金の細かい模様が入った毛皮付きのマントを着た少年、メルキオールを中心とした集団が描かれ、一番手前には多くのフィレンツェ市民の肖像が描かれている。そして、南壁〔図6〕には緑地の金襴の衣を纏った髭を生やした王、バルタザールが描かれ、そのまわりを揃いの衣裳を着た青年達が囲んでいる。最後に西壁〔図7〕には赤い長い衣に同色の毛皮付きの胸衣を重ね、豊かな白い髭を蓄えた老人カスパールがいる。そして、西壁の端には、東壁と同様多くの人物の肖像が並んでいる。

内陣とメインルームをつなぐ部分には幼子の誕生を待つ《牛飼い達》〔図8〕と《羊飼い達》〔図9〕が左右に描かれ、更に内陣の両脇には金が輝く《天使のコラス》が描かれていた。〔図10、11〕そして、この《天使のコラス》に囲まれるように礼拝堂の中心にはフィリップ・リッピ作《幼児キリストの礼拝》（ベルリン、絵画館所蔵）<sup>(13)</sup>〔図12〕が

祭壇画として据えられ、横には、リブレットと呼ばれる聖遺物箱（フイレンツェ、ドウオーモ美術館所蔵）<sup>14</sup>〔図13〕がおかれていた。

更に、この礼拝堂はその壁画装飾に限らず、天井<sup>15</sup>、大理石の床<sup>16</sup>にいたるまで細心の注意が払われており、貴重な建材をふんだんに用いた贅の限りを尽くした空間であつた。

しかしながら、当時の様子を再構成してみると、この礼拝堂にはわずかな間接光を取り入れる窓しか存在せず、ほとんど自然の光源が存在しなかつたことが明らかになる。したがつて、礼拝堂は二重の壁に囲まれ、外の光を取り入れることはなかつたのである。後世の改装の歴史で、人人は壁画を破損してでも、光を取り入れる努力をし、実際に大きな窓が南壁と際壇上に作られている。すなわち、空間的には窓を作ることは可能であつたにもかかわらず、この礼拝堂では、自然の光は遮断されている。そこには、蠟燭や松明といった人工の光しか存在しなかつたのだ<sup>17</sup>。

更に、当時の姿を記録する貴重な文献が残っている。それは一四五九年四月十七日にガレアツォ・マリア・スフォルツァが教皇ピウス二世の旅に付き添うため、フイレン

ツェを訪れた際に父であるミラノ公フランチェスコ・スフォルツァに宛てた書簡である<sup>18</sup>。そこには、コジモとこの礼拝堂で最初に面会したこと、礼拝堂は他に類を見ない美しさであつたことが書かれていた<sup>19</sup>。そして、ガレアツォの従者であるカリツシミが同じくミラノ公に宛てた手紙<sup>20</sup>には、礼拝堂でコジモが多くのフイレンツェ市民と面会していたことも記録されている。

また、ガレアツォ・マリアは、礼拝堂の宗教的機能についても叙述している<sup>21</sup>。彼自身は出席していないが、毎日礼拝堂でミサが行われていたこと、ミサにはコジモの家族だけではなく、ゲストから召使いに至るメディチ家の人々が参加していたことが書簡には記されている。

そこからは、一四五九年四月には、礼拝堂は一族の信仰の場、高位のゲストの歓迎の場、市民と面会する場、そしてコジモの私的な場として多くの機能を果たしていたことが明らかとなる。

一方でこの時点では、ベノツツォ・ゴツツォリによる内部装飾はまだ開始されていない。故に、ベノツツォ・ゴツツォリは既に述べてきたような礼拝堂の持つ機能や条件を考慮して、内部装飾を行つたと考えるのが、妥当ではないだろうか。

## 二、礼拝堂の世俗的機能

### (一)、東西宗教会議との関連性

この礼拝堂には大きく分けて二つの機能が存在したと考えられる。一つは世俗的機能、もう一つは宗教的機能である。ペノツツォ・ゴツツオリはこの相反する二つの機能を《マギの旅》とこの壁画を含んだ礼拝堂全体の構成で巧みに表現している。すなわち、メデイチ家の世俗的メッセージは《マギの旅》で、礼拝堂本来の持つ宗教的なメッセージは礼拝堂全体で表されている。

しかしながら、従来の研究では《マギの旅》だけが注目され、宗教的側面は考慮されることが多かった<sup>23)</sup>。また、この《マギの旅》の解釈にしても、東西宗教会議との関連性だけが注目され<sup>23)</sup>、メデイチ家が何を意図して作らせたのか、また何を主に伝えたかったのかということとはほとんど考察されていない。そこで、この論文では、まず《マギの旅》の持つ世俗的機能を考えていきたい。

《マギの旅》には、三面にわたって三人のマギが新しいユダヤの王、イエスを求め、エルサレムから旅をしている様子が華やかな色彩で描かれている。それぞれの王は多くの

従者を引き連れ、白馬に跨り悠々と行進し、その背景には豊かな田園風景が広がっている<sup>24)</sup>。また、東壁、西壁の端には多くのフィレンツェ市民の肖像が連なり、その上に荷駄を積んだ馬や駱駝、あるいは旅をする人々の様子が事細かに描かれている。その画面の様子は実に華やかで、高価な顔料がふんだんに用いられ、見る者を圧倒する。

こうした、画中の華やかな様子は、従来一四三九年に開催された東西宗教会議がイメージソースにあると考えられてきた。その最大の理由は、三人のマギのモデル推定にあった東西宗教会議に際して、フィレンツェに来訪したコンスタンティノーブルの主教ヨセフ、バルタザールがビザンティン皇帝ヨハンネス八世、そして若い王メルキオールがロレンツォ・イル・マニフィコだと言うものだ。この説は一八八八年にフランスで刊行されたガイドブック<sup>25)</sup>で初めて言及され、半世紀の間定説となっていた。

この東西宗教会議が歴史的に重要視される理由は、五世紀から東西教会で意見が分かれていた聖三位一体について、特に第三の位格の起源と本性に関する議論に同意が成され、長年対立していた東西教会が和解に達した<sup>26)</sup>ことにある。更に、この宗教会議によって、フィレンツェには

貿易の活発化等の経済的効果は勿論、多くのギリシア人古典学者が来訪したことにより文化的にも多くの影響がもたらされた。現に、これを期にコジモはフィレンツェにプラトンアカデミーを創設している。また、メディチ家にとつて、こうした大きなイヴェントの開催がコジモの尽力によつてフィレンツェで開催されたことに大きな意味があった。故に多くの研究者は、《マギの旅》のイメージソースにはこの記念的なイヴェントがあると考へてきたのである。

しかし、一九六〇年にゴンブリッチがこの説を「芸術のパトロンとしての初期メディチ家」<sup>27)</sup>の中で完全に否定する。彼はその根拠に壁画が描かれた時期は東西宗教会議から二十年の歳月が経過しており、会議自体も失敗に終わったことを挙げている。そして、失敗した宗教会議の出席者を聖人として描き出すことに疑問を投げかけているのである。以降、いまだにこの説を覆す論文は出ていない<sup>28)</sup>。また、ルキナートは実際に現存する視覚資料と三人のマギの顔を比較し、その類似性を否定している<sup>29)</sup>。

私も、ゴンブリッチやルキナートと同様三人のマギを一四三九年の宗教会議の関係者と見なすことには疑問を感じる。特に、二人のマギが二十年前の会議の関係者である一方、若いメルキオールが一四四九年に生まれ、壁画が制作

された一四五九年当時十歳であったピエロの長男ロレンツォ・イル・マニフィコだというのは不自然である。

しかしながら、このフィレンツェに多くのものをもたらした東西宗教会議の影響を全て否定してしまうことに対しても、何か違和感を覚える。もちろん、二十年前の出来事が画面の中心にあり、それによつて自身の権力を誇示しようとしたとは思わないが、この東西宗教会議の余韻は少なくとも画面に散らばる多くの東方風の格好をした人々に見られるのではないだろうか。

## (二)、公現祭との関連性

では、東西宗教会議がこの作品の直接的なイメージソースでなければ、他にどのようなものが考えられるのだろうか。私は、それが同時代に描かれた幾つもの《マギの礼拝》と同様、当時行われていた公現祭にあると考へる。公現祭とはキリスト教徒にとつて主要な祝祭の一つであり、マギが幼子イエスを来訪したことで救世主の栄光が公現したことを記念する祝祭である。特にルネサンス期のフィレンツェにおいては、同じ一月六日がこの町の守護聖人洗礼者ヨハネがイエスに洗礼を行った日に重なり、二重に意味のある日として盛大に祭が行われた。そこで、マギの旅を

イメージしたパレードとマジの物語と関連する聖劇が行われていたという。人々はフイレンツェの街をエルサレムからベツレヘムまでの道のりに見立て、東方風の衣裳を身につけ、三人のマジやその従者に扮して練り歩いた。そしてシニョーリア広場やサン・マルコ修道院には仮設の舞台が作られ、「嬰兒虐殺」や「マジの礼拝」が演じられたのである<sup>(30)</sup>。

このような祝祭と《マジの礼拝》〔図14〕との関連性はアンドレ・シヤステル<sup>(31)</sup>やハットフィールド<sup>(32)</sup>をはじめ、多くの美術史家が指摘しているが、《マジの旅》では図像と衣裳の二点にこの祝祭の影響を見ることが出来る。

《マジの旅》の最大の構図上の特徴はマジの行列部分がクローズアップされ、本来マジの物語で一番重要な場面となる礼拝図が省かれている点にある。この礼拝図の省略は、礼拝堂全体の宗教的プランを構成するために必要不可欠だったと考えられるが、その表現のきつかけは公現祭にあつたのではないだろうか。従来の《マジの礼拝》では、画家はその物語を表現するために異時同図の手法を用いて、いくつもの物語を一つの作品の中に盛り込もうとしてきた<sup>(33)</sup>。一方で《マジの旅》ではこうした流れに逆行し、物語を分節化している。同じことは、祝祭においても見ら

れたに違いない。なぜならば、「マジの物語」のそれぞれの場面をフイレンツェの市民が演じる場合、場所や時間の関係から必然的に物語は分節化せざるを得ない。当時の祝祭はサン・マルコ修道院やシニョーリア広場をエルサレムやベツレヘムに見立てて市内で華やかなパレードが展開し、それが終わった後場所を移して礼拝部分、つまり「降誕」の聖劇が行われていた。したがって、この祝祭において「マジの旅」と「降誕」のエピソードは同時に演じられることは無かつた。また、祝祭の見せ物としてもメインはこのパレードにあつた。それはこの礼拝堂内での《マジの旅》の位置付けとも同じだと考えられる。

また《マジの旅》の中では、三人のマジと従者の衣裳には通常の市民の服装を超えた華やかさが見られる。とくに注目に値するのは従者達の衣裳である。〔図15、16〕両脇の集団肖像面部分に出てくる人たちが豪華ながらも様々な格好をしているのに対し、マジの従者である少年達はそれぞれ揃いの服を着ている。また彼らの持ち物もおおよそ旅とは無関係な長い槍やボウガン等が見られる。これらはおそらく実際の祝祭のパレードで着ていた服に近いのではないかと推測される。また、従者の少年達に他の作品で見られるようなムーア人やターバンをまいて異国風を装った人々

はいない。彼らの容姿は肖像画の中に描かれている他のフイレンツェ市民と何ら変わらないのである。したがって、ベノッツォが町中を練り歩くマギの従者に扮した少年達をモデルにこの《マギの旅》の行列を描きだしたのであると思われる。

そして注文主であるメデイチ家にとつても、マギの祝祭は特別なものであった。マギの祝祭を主催していたのは、サン・マルコ修道院に本拠地をもつマギ同信会<sup>34</sup>である。このマギ同信会は、十五世紀に入るとメデイチ家がその庇護を強化していった。マギが商人や旅行者、君主の守護聖人であり、キリストの誕生に際して、贈り物を捧げること、祝福を受けたということ、あるいは「マギの礼拝」は地上の権力者による、天の王たる神への表敬という意味があることからメデイチ家は積極的にこの聖人を自分たちの守護聖人と見なすようになっていったのである。そして、コジモやロレンツォがマギに扮してパレードに参加し、自分たちを積極的にマギに見立てていった。

自分たちに縁の深い聖人の物語を描き出すことは彼らにとつても望ましいことであつたに違いない。まして、その描かれ方が、実際に自分たちが主催する祝祭の様子を写し取つたものであるのならば、それを見た時の感動はよ

り大きいものであつただろう。また、彼らの祝祭での様子を知っている人物がこの絵を見た場合、マギが彼らを直接のモデルにしていなくとも、描かれた王にメデイチ一族の姿を、容易に重ね合わせたに違いない。そして、祝祭が次第に行政と大きく関わり、政治的色合いを濃くし、メデイチ家の権力表象の場として機能し始めた時、この礼拝堂の壁画も同じ機能を果たしたと推測される。

しかしながら、礼拝堂は市中の祝祭とは対照的に、公共的性格を持つてはいない。ゆえに、この私的空間において、壁画がどのような機能をメデイチ一族に対して果たしたのかについては再考の必要がある。

### (三)、一四五九年ガレアツォ・マリア・

#### スフォルツァの訪問との関連性

そして、何よりも《マギの旅》が単なる「マギの物語」の表現に留まっていない最大の要素は東西に展開される集団肖像画にある。全部で三十を超える肖像画はそのどれもが丹念に描き込まれ、まるで生きているかのようにこちらを向いている。「図17、18」そして、この集団肖像画に多くの意味、メッセージが隠されていると考えられる。

一九九四年に発表されたルキナートの説によると<sup>35</sup>、

東にはコジモやピエロをはじめとするメディチ一族の姿が表現され、西にはアーニョロ・タニーやフランチェスコ・サセッティなどメディチ銀行のビジネス上のパートナーが描かれている。

特に、東壁の集団肖像画では、メディチ一族がランクに依じて配されているのに注目したい。一番手前には先頭にコジモの次男ジョヴァンニ<sup>(36)</sup>、馬に乗ったピエロ<sup>(37)</sup>、コジモの庶子カルロ<sup>(38)</sup>、そして驟馬にのつたコジモ<sup>(39)</sup>と続く。そして、大変興味深いのが、その後ろにガレアツォ・マリア・スフォルツァ<sup>(40)</sup>とリミニ領主シジスモンド・パンドルフォ・マラテスタ<sup>(41)</sup>が続いている点である。

ガレアツォ・マリアもシジスモンドも外国からの客人であり、一族が並ぶ東壁には本来描かれないはずの人物である。にもかかわらず、彼らの姿は作画的に、より目立つ方法でこの位置にはめ込まれている。そして、これこそが『マギの旅』の肖像群の中で、メディチ家が一番主張したかったことだと考えられるのである。

十五世紀イタリアは常に戦争が行われており、フィレンツェも長年勢力拡大のため、多くの都市との戦争を繰り返していた<sup>(42)</sup>。その中で、ローマ、ヴェネツィアと同盟関係を結び、ミラノのヴィスコンティ家の領土拡張政策に対抗

しようとして尽力していたのである。しかし一四五〇年代に入ると、コジモは大きな外交方針の転換を図る。ミラノではヴィスコンティの娘婿フランチェスコ・スフォルツァが公国を手に入れ、一方でヴェネツィアとナポリが同盟を組み、トスカーナに攻め入る構えを見せた。その際、コジモは個人的な交友関係と巧みな財務支援を基盤に、スフォルツァ家と手を組み危機を脱するのである。この同盟は一四五四年にはローディでの五大国の和平協定へとつながり、イタリアでの長年の戦乱に終止符が打たれ、以降四十年間の「イタリアの平和」が生み出されることとなった。

コジモにとって、スフォルツァ家との交友関係は何にもまして大切なものであったに違いない。故に、一四五九年のピウス二世訪問に伴う、フランチェスコの息子ガレアツォ・マリア・スフォルツァの来訪は記念すべきものだったのである。

そして、パトロンは画家に命じ、ガレアツォ・マリアを自分の横に描かせたのである。それも、メディチ家の中でもコジモとピエロにしか許されていない全身の騎馬像だ。完全にここでは、ガレアツォ・マリアはコジモやピエロと同等に扱われている。そして、コジモは彼を一族の中に描かせることで、自分とガレアツォ・マリア、ある



いはメディチ家とスフォルツァ家、ひいてはフィレンツェとミラノの友好関係を強調したのではないだろうか。同時に、自分たちを貴族であるミラノ公の子息と同等に描き出させることによって、コジモやピエロは身分の上でも、自分達を貴族に伍する存在であったと主張したかったとも考えられる。

同様のことは、リミニの領主でもあったシジスモンド・バンドルフォ・マラテスタにも言うことが出来るだろう。彼は、スフォルツァと同じく、傭兵隊長としてその名はイタリア中に知れ渡っていた<sup>(43)</sup>。メディチ家が彼を取り込み、その同盟関係を誇示しようとしても何ら不思議ではない。

#### (四)、一四五八年のメディチ家の危機と未来

更に、東壁と西壁に描かれた肖像群はこの目立った二人以外にも多くのことを見る者に訴えかけてくる。一般に、祭壇画や礼拝堂装飾に注文主の姿を描き出す場合、それは死後へ関心がまずあり、絵の中で永遠の生をうけることで、救済や神の恩恵を確たるものにしようとする思いが込められている。勿論《マギの旅》においても、こうした宗

教的な機能は否定できない。しかし、一方で明らかに分けられたメディチ一族とビジネス上の盟友の配列は、二人の客人と同様、現実の世界を反映していると考えるのが妥当だと思われる。

《マギの旅》と一四五九年当時のメディチ家の情勢との関連性を初めて指摘したのがクルム<sup>(44)</sup>である。彼はその論文の中で、一四五八年のメディチ家の危機的状況と一四三九年の東西宗教会議の主題選択を結びつけて考えているが、私は何よりも、その危機的状況はこの肖像群に表れているのではないかと考える。

パラッツォ・メディチが建築されていた一四五八年はメディチ家にとって難局にさしかかった年だったようだ。ヒバートによれば<sup>(45)</sup>、長期にわたる不景気に加え、新たな税金の導入がフィレンツェ市民のメディチ家に対する反感を増長させた。この状況をコジモはスフォルツァの力を借りて半軍事的に制圧している。それどころか、メディチ家はあらゆる公職から反対派を排斥し、仲間内の支配体制を確固たるものにしていったのである。

したがって、パラッツォ・メディチの中心とも言える個人礼拝堂の中にメディチ一族および、ビジネス上あるいは政治上の盟友を描き出すことは、一四五八年のクーデタ以

後のメデイチ体制を象徴することになったのではないだろうか。更に、高階秀爾は『フイレンツェ』において(46)、この出来事は世襲制ではない共和国の体制下で、コジモからピエロへ権力を譲渡する決定的な役割を果たしたと指摘している。このコジモからピエロへの継承の構図は、何よりも《マギの旅》の肖像群に表れている。

東壁のメデイチ家の肖像群の中、特に威厳を備えて描かれている人物がピエロである。彼は当時一番のステータスカラーとされた赤い帽子(47)に赤いマントを身につけ、白馬に跨っている。その白馬の赤い鞍には金でメデイチの紋章と彼の銘(48)がはいっている。一方で、本来の当主であるコジモはその後ろにひっそりと付き添い、帽子は赤だが、服は目立たぬ紺色。乗り物も馬ではなく驟馬で、その鞍も質素なものである。そして何よりも、他の兄弟との描き方の違いも含めて、明らかにピエロがこの肖像群を率いているようにする姿勢が見取れるのである。そこに、一四五八年以降確定したピエロの立場の表明を見てとることが可能だろう。

また、ハットフィールドは三人のマギにメデイチ家三代の権力継承の暗示を見て取ることが出来ると述べている(49)。彼はその根拠にメルキオールの馬具に描かれたメ

デイチ家の紋章の存在を挙げているが、この一四五八年のメデイチ家の状況を考えるとその説も一理あるのではないかと思われるのである。

この様に見てくるとベノッツォ・ゴッツォリの描きだした《マギの旅》は当時行われていた祝祭をそのイメージの源とし、華やかな空気を創造する一方、両脇に配された肖像の中に多くのメッセージを込めていたことがわかる。しかし、一方でメデイチ家の権力誇示の根拠とされる東西宗教会議は通説に言われる程強力なものではない。むしろこの画面で強調されているのはフイレンツェとミラノの同盟関係であり、スフォルツァ家やマラテスタ家との個人的なつながりである。そして、結束を新たにしたメデイチ体制と後継者の表明である。

しかしながら、この表明さえ画の中心ではなく、端で展開され聖なるマギの行列を乱してはいない。また、礼拝堂の中心は部屋の大部分を占める《マギの旅》ではなく、あくまでもフィリップ・リッピの祭壇画である。先にも述べたが、《マギの旅》には本来必要不可欠な礼拝図が欠如している。したがって、《マギの旅》は単独で完結するのではなく、礼拝堂全体のプランの中で、初めて宗教的な機能を果

たすのである。

### 三、礼拝堂の宗教的機能

メディチ家個人礼拝堂には、第一章で述べたとおり、《マギの旅》以外にも様々な要素が存在した。礼拝堂入口に描かれた子羊、内陣に描かれた四福音書記者の象徴（現在は後世の改築のため、ヨハネの鷹とマタイの天使しか残っていない）〔図19〕、そしてフィリップ・リッピの祭壇画に聖遺物箱。これらのモチーフに共通する主題が「ヨハネ黙示録」である。「黙示録」と礼拝堂の関連性はルキナートをはじめ、レットゲンや前川久美子がその論文の中で様々な角度から論じているが〔50〕、ここでは特に子羊と祭壇画に注目したい。

入口上に描かれた赤に十字の光輪をもった子羊は、祭壇の上に横たわり、七本の蠟燭と七つの赤い封印が共に描かれていることから「ヨハネ黙示録」の犠牲の子羊と推測される〔51〕。この《神秘の子羊》を見て、人々が礼拝堂に入ると、次に四福音書記者の象徴に囲まれた祭壇画に、子羊と同様赤い十字の光輪をつけた幼子を中心とした礼拝図を見つけたことだろう。〔図20、21〕

祭壇画には、幼子に跪く聖母マリア、まだ幼い洗礼者ヨハネ、髭をはやした聖ベルナルドゥス、聖三位一体の父なる神と聖霊の鳩が描き込まれている。その中でも、洗礼者ヨハネは ECCE AGNUS DEI ECC（見よ、世の罪を取り除く神の子羊）〔52〕というヨハネ福音書第二章二十九節の言葉が書かれた巻物を持ち、軽く自分を叩く改悛の仕草をしている。ここで言う「神の子羊」とは、礼拝図の中心で横たわる幼子を指していると考えられるが、一方で礼拝堂全体を考えた際、このイメージは容易に入口の《神秘の子羊》と重なる。したがって、この二つの「子羊」の存在で、祭壇画の持つ、贖罪のイメージは礼拝堂全体に拡大していくのである。

更に、ルキナートは礼拝堂全体を解釈する鍵としてロレンツォ・イル・マニフィコの家庭教師でもあり、聖職者でもあったジェンティール・ベッキの対句〔53〕を紹介している。この対句は、後に取り外されてしまったが、壁画が制作された当時は内陣か礼拝堂の入口に飾られていたとされている。内容は、マギ、天使、聖母がそれぞれキリストに贈り物、祈り、心を捧げるように、礼拝堂において、信者も彼らと同様のものを捧げることを促すものとなっている。

る。そして、礼拝堂で人々は描かれた聖人とともに、神へ贈り物を捧げ祈ることで、現世の罪を悔い改め最後の審判の時の救済を求めたのである。

人々は人類の犠牲となる神秘の子羊を見て礼拝堂に入る。すると、そこには神の言葉伝える四福音書記者の象徴があり、祭壇画の中に幼子キリストの姿がある。一方で、信者のこの世の罪は洗礼者ヨハネの発する「見よ、世の罪を取り除く神の子羊」という言葉やオウゴンヒワや楡あるいは縦の木等受難を象徴するもの(55)によつて強調される。更にはこの礼拝堂の聖遺物箱には受難に関する聖遺物が入っていた。故に、人々は贖罪をよりリアルなイメージで捉えることが可能だったのではないだろうか。

レットゲンは礼拝堂のイコノグラフィ上のプログラムにおける真の主題は、肖像画として永遠の生を与えられたメデイチ一族の救済への熱望であつたと指摘している(56)。彼らはベツキの対句が示すように、自分たちを救済してくれるイエス・キリストに向かつて、地上の代表者であるマギの一行とともに、捧げものを持って向かつたのであろう。そして、彼らはこの礼拝堂においてマギと旅をし(56)、天使の祝福を受け、生まれたばかりの救世主と対面することとなるのだ。そして、彼らはこうした信仰の体験

を通して、最後の審判の時の救済を求めたのである。

この様な救済を求める祈りは、ベノツツォ・ゴツツォリによつて巧妙に作られた礼拝堂という仕組みの中でより現実味を帯びていったと推測される。彼は、礼拝堂装飾以前に作られたフィリップ・リッピの祭壇画と聖遺物箱を中心として、礼拝堂装飾を様々な点から祭壇画にリンクさせている。故に、礼拝堂装飾は単独で完結するものではなく、礼拝堂全体が一つの信仰を体現する場としての機能を果たしていたのである。

## 結論

このように見てくると、メデイチ家個人礼拝堂は限られた空間だからこそ《マギの旅》をはじめとした、多くの表現が生きてくると考えられる。ブルース・コールは個人礼拝堂について「教会内の私設礼拝堂のプレスコ画よりも一層個人的な様相を呈することがあった。」(57)と述べているが、まさしくメデイチ家個人礼拝堂においても、そのメッセージは限られた人々に宛てられたものだと考えられる。

先ず、この礼拝堂は何よりも宗教的空間として機能していた。そして、その上で多くの世俗的メッセージが宗教的

機能を決して妨げずに、《マギの旅》の中心ではなく、脇の集団肖像画の中で存在していたのである。そして、そのメッセージはメディチ家の過去、現在、将来にわたる記憶や思いであり、伝える対象もごく限られた人々だったのではないだろうか。一四三九年の東西宗教会議への思いにしても、スフォルツァ家との同盟関係にしても、ピエロへのメディチ家の権力継承の表明にしても、その一つ一つはフィレンツェ市民全体に向けられたものではなく、メディチ一族、あるいはメディチ党の構成員に向けられた、極めて私的なメッセージだったと推測できる。つまりコジモやピエロにとってこの礼拝堂の壁画装飾は対外的に何かを訴えるものではなかった。彼らはここで、瞑想し、祈りを捧げ、自分たち一族の過去、現在、未来に思いを馳せた。そして、この礼拝堂へ迎える客人も彼らにとって近しい人々であり、そうした人々はこの礼拝堂に描かれた自分の姿を見て、更にメディチへの忠誠を誓い、結束を固いものにしたのであろう。

今では、この礼拝堂に足を踏み入れて壁画を見た人々の姿を想像することしかできない。けれども百年以上にわたるこの礼拝堂研究において様々な説が出され、そのどれもが妥当性がある以上、この礼拝堂の機能を一つに限定する

ことは出来ないのではないだろうか。当時の人々にとつて、信仰も、ビジネスも自己顕示欲も全て両立するものであり、絵画、ひいては礼拝堂自体が様々な機能を果たす一種の装置だった。注文主は、自分達の思いを幾つも重ねて表すことを望み、画家はその思いが一番良い形で実現するよう腕をふるったのだろう。つまり、メディチ家個人礼拝堂は注文主の思いを、限られた空間の中で、画家が自身の技術の全てをもって表現し、その二つが見事に結実した空間だったのである。

### 〔註〕

(1) イタリア語では *la Cappella medicea*、英語では *the Chapel of the Magi* と称されている。この論文では日本語でもっともよく使用される「個人礼拝堂」の名称を使用した。なお、他にも「家族礼拝堂」や「マギ礼拝堂」という表記がある。

(2) 例えば、森田義之『メディチ家』（講談社、一九九九年）一四二頁、若桑みどり『フィレンツェ』（文藝春秋、一九九九年）二〇八頁、佐々木英也『世界美術大全集 第十一巻』（小学館、一九九一年）四〇七

頁「マギの旅(若い王の行列)」作品解説。

- (3) 縦八一五センチ、横五〇九センチ、高六五四センチ。C. Acidini Luchinat, "La Cappella medicea attraverso cinque secoli", in *Il Palazzo Medici-Riccardi di Firenze*, Firenze, (ed. Giovanni Faneli), 1990, pp. 82-97, p. 93, fig. 114 を参考にして筆者が算出した。マチヰイーニ・ルキナート(以後ルキナートと略称)によれば、この図面は Beni Ambiental の監督のもとに行われたフイレンツィヤユストイアの建築調査の際の測定に基づく。

- (4) 礼拝堂はパラツショ・メヂイチの二階中央の東寄りの位置にある。現在では一階の中庭から南側に向かう大階段を上がると小さな扉があり、その向うに礼拝堂がある。

- (5) Acidini Luchinat, "The Chapel of the Magi" in *The Chapel of the Magi; Benozzo Gozzoli's Fresco in the Palazzo Medici-Riccardi, Florence*, (ed. Acidini Luchinat), London and New York, 1994, P. 7. ルキナート自身は二二頁の注(6)の認問の文書に H. Saalman, P. Mattox, "The First Medici Palace" in *Journal of the Society of*

*Architectural Historians*, 48, 1985, pp. 329-45, Appendix VI に収録されていると述べている。

- (9) タイアン・コール・ポールによれば、フイレンツィヤにある三つのパラツショ内の個人礼拝堂の一つだという。残りの二つは、二二九一年八月三〇日の認問書類の残るチェルキ家の礼拝堂と一四二二年に建てられたジョヴァンニ・デ・メヂイチのものである。

詳しくは Diane Cole Ahl, *Benozzo Gozzoli*, New Haven and London, 1996, p. 294, n. 29° 彼女が参考にしたのは J. B. Speck "A Chapel to Rule: The Design of the Palazzo Medici Chapel and its Necessary Inclusion in the Palace" in *Syracuse University Graduate Studies in Florence*, Syracuse, 1989, p. 104, p. 112, n. 14 (未完)。

- (10) Rab Hatfield, "Cosimo de' Medici and the Chapel of his Palace" in *Cosimo 'il Vecchio' de' Medici*, 1389-1464, (ed. Francis Ames-Lewis), Oxford, 1992, pp. 221-244, p. 225; Steff Roettgen, "Palazzo Medici-Riccardi Chapel of the Magi", in *Italian Frescoes: the Early Renaissance 1400-1470*, (translated by Russell Stockman), New

York, 1992, pp. 326-336, p. 326.

- (8) 制作年の推定に関しては、画家がピエロに宛てた三通の書簡(七月十日、二月十一日、二月二十五日)から、遅くとも一四五九年の夏には着手されていたことがわかる。また、制作に掛かった日数は、一九九二年の調査で、ルキニナートが算出したジョルナータの数が壁画三面を合わせて百五十になることから、完成年は遅くとも一四六〇年と推定されている。ベノッツォがピエロに宛てた書簡に関しては Roettgen, p. 327。ジョルナータについては、“The Restoration of the Pictorial Cycle” in *The Chapel of the Magi: Benozzo Gozzoli's Fresco in the Palazzo Medici-Riccardi, Florence* (註5参照)。三七八頁のジョルナータの描き起しはルキナートの手による。また、レットゲンは Roettgen, p. 328 のなかで、ジョルナータの数を根拠にこの作品が比較的速いスピードで仕上げられたと指摘している。
- (9) メディチ家個人礼拝堂の改装は一四九四年、一六五九年、一八三七年の三回にわたって行われ、プランの変更や壁の除去、窓の設置など大きく変わっている。改装の詳しい記述は Acidini Luchinat, “The Chapel of the Magi”, pp. 16-20。前川久美子「巡礼としての絵画—パラッツォ・メディチ・リカルディ礼拝堂の装飾プログラムと鑑賞者」『獨協大学フランス文化研究』三四号、二〇〇三年、一一四頁。
- (10) “The Restoration of the Pictorial Cycle” in *The Chapel of the Magi: Benozzo Gozzoli's Fresco in the Palazzo Medici-Riccardi, Florence* (註5参照)。この論文では一九八八年から一九九二年まで行われた大規模な修復と研究調査についての報告がなされている。また二十世紀初頭に行われた修復に關して Acidini Luchinat, “The Chapel of the Magi”, p. 16; Roettgen, p. 327 を参照しよう。
- (11) Roettgen, p. 326。  
礼拝堂の当時の様子を考察する上で参考にしたシルヴァーニが一六五〇年に制作した図面は Wolfer A. Bulst, “Uso e trasformazioni del palazzo medico fino ai Riccardi”, (edited by Giovanni Fanelli), *Il Palazzo Medici-Riccardi di Firenze*, Firenze, 1990, p.125, fig.134.
- (12) Acidini Luchinat, “The Chapel of the Magi”, p. 11. 彼の《神秘の子羊》は、元々の入り口が塞がれて

しまっているため、現在一般の鑑賞者は見ることができない。

- (13) 現在、パラッツォ・メデイチにある祭壇画はフィリッポ・リッピ工房のコピーである。この二点の作品はほぼ同じ構図だが、幾つかの明かな違いが存在する。違いとしては、ヘルリンの作品は夜の情景にもかかわらず、工房作は昼の情景になっている点、幼子キリストの光輪が、ヘルリンの作品は《神秘の子羊》と同様、勝利を示す、赤い十字の光輪であるのに対し、工房作は金一色である点、ヘルリンの作品には見られない百合の花が描かれている点などが上げられる。ヘルリンの作品の来歴については Beatrice Paolozzi Strozzi, "The Adoration of the Child by the Workshop of Filippo Lippi", in *The Chapel of the Magi*, pp. 29-32 を参照のこと。

- (14) Carlo Montessor, *The Opera del Duomo Museum in Florence*, 2000, Florence pp. 137-8. 一四九九年に幾つかの損傷を負い、一五〇〇年頃に金細工師パオロ・デイ・ショヴァンニ・ソグリアーニが聖遺物箱を覆うような形で装飾を行い、現在の形に至っている。聖遺物自体は一二四七年、フランス

のルイ九世がサント・シャベルを建立した際にローマ帝国皇帝ボードワン二世が彼に贈ったものである。その後、一三七〇年頃シャルル五世がその破片を聖遺物箱(リブレット)の中に収め、弟のアンジュール公ルイに贈った。一三八四年のルイの死後この聖遺物箱はイタリアにもたらされることとなった。

- (15) 天井の装飾については Acidini Luchinat, "The Chapel of the Magi", pp. 7-8 を参照。彼女によると、天井は菩提樹材で出来ており、そこに細かい彫刻が刻まれ、箔押しや彩色が施されているという。また、デザインはミケロットォが行い、フィレンツェの職人の手で制作されたものと言う。特にキリストのモノグラムとメデイチ家の紋章を見ることが出来る。

- (16) 床の装飾については Acidini Luchinat, "The Chapel of the Magi", pp. 8-9 と Maria Teresa Bartoli, "A Neoplatonic Pavement", in *The Chapel of the Magi*, pp. 25-32 を参照。当時貴重だった色大理石が用いられ、寄木細工のような複雑なデザインとなっている。ルキナートはこの装飾を



アンドレア・テル・ヴェロッキオが担当したのではないかという仮説を立てている。

- (17) ベノッツォ・ゴッツオリはこの人工の光しか存在しない薄暗い空間で、効果的に内部装飾が見えるよう計算して装飾を行ったと推測できる。また、実際に絵から受ける印象も、現在の人工による照明の明るい光と、焰の光では格段の差があったのではないだろうか。

- (18) Hatfield, "Cosimo de' Medici and the Chapel of his Palace", 1992, p. 223-227 に一四五九年のガレアツォ・マリア・スフォルツァのフィレンツェ訪問についての詳しい記述がある。二二四頁註17によれば、ガレアツォ・マリアから父フランチェスコに宛てた書簡は一四五九年四月一七日付のもの (Bibliothèque Nationale, Paris, Fond Italiens, 1588, fo. 229 r.; ASMil, Potenze Sovrane, 1461) と同年三月三日付のもの (ASMil, Potenze Sovrane, 1461) がある。

- (19) 一四五九年四月一七日ガレアツォ・マリアからフランチェスコに宛てた書簡。

原文は Hatfield, p. 225, n. 21 に、英訳は Luchinat,

"The Chapel of the Magi" p. 10 に掲載。

- (20) ガレアツォ・マリア・スフォルツァの従者ニコロ・カリツシミからフランチェスコ・スフォルツァに宛てた一四五九年四月一七日の書簡。原文は Hatfield, p. 225, n. 20 に掲載されている。

- (21) Hatfield, pp. 227-228.

- (22) 一九六〇年にゴンブリッチが宗教的側面に注目しないことに対し、警鐘を鳴らしている。E・H・ゴンブリッチ「芸術のパトロンとしての初期メディチ家」『規範と形式—ルネサンス美術研究』岡田温司、水野千依訳、中央公論美術出版、二〇〇一年(E. H. Gombrich, "The Early Medici as Patrons of Art", in *Italian Renaissance Studies*, 1960; in *Norm and Form*, London, 1966)。

- (23) 特に歴史書「メディチ家の伝記」美術のガイドブックではよく見られ、現在も多くの書籍できちんとした検討がなされず、掲載されている。

- (24) 今まで、『マギの旅』ではあまり風景表現について論じられてきていないが、同時代の『マギの礼拝』と比較すると風景の比率が画面の大半を占めている点、子細に描き込まれている点から、風景表現も

の作品の意味を解く大きな鍵の一つだと考えられ、更なる考察が必要だろう。

- (25) ゴンブリッチによれば、このフランスのガイドブックは 'J. Marcotti, *Guide Souvenir de Florence*, Florence, 1888 とされる (ゴンブリッチ, 一三九頁, 一六七頁註五四)。

(26) 『新カトリック大事典』(第二巻, 上智大学新カトリック大事典編纂委員会編, 研究社, 一九九六年)によると、聖三位一体とは「本質(実体)として唯一の神が父と子と聖霊という三つの区別された位格であるというキリスト教の重要な教理」であり、この教義をめぐっては初期キリスト教会時代から様々な論が交わされてきた。特に、その聖霊の発出をめぐって、五世紀にアウグスティヌスが「聖霊は父と子より発出する」と結論づけると、西方教会はそれを受け入れたが、東方教会は「聖霊は父のみより発出する」と反発。それ以降東西教会はこの問題をめぐって対立し続けてきたのである。一四三九年の公会議では改めてこの問題が議論され、結果的にこの二つの表現はアプローチの違いはあっても、究極的には聖霊は父から発出することには変わらないとい

うことで、東西両方の表現が承認された。

- (27) ゴンブリッチ, 一六七頁。
- (28) 一九九六年に Roger J. Crum が "Roberto Martelli, The Council of Florence, and the Medici Palace Chapel" in *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, München, 1996, pp.403-417 の中で「マギの旅」と東西宗教会議の関係性について再び論じている。
- (29) Acidini Luchinat, "The East Wall", in *The Chapel of the Magi*, pp.43-44。比較作品は ユサネッロ《皇帝ヨハネス・パレオロロス》(ロンドン、大英博物館蔵) である。
- (30) Rab Hatfield, "The Compagnia de' Magi", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 32, 1970, pp. 107-170。
- (31) アンドレ・シャステル「コルテーシュ」「ルネサンスの神話一四二〇—一五二〇年」(阿部成樹訳, 平凡社, 二〇〇〇年) 三〇一—三〇六頁 (Andre Chastel, *Le Mythe de la Renaissance*, Geneva, 1969)。
- (32) Hatfield, "The Compagnia de' Magi", pp. 107-170。
- (33) たとえば、ジェンティール・ダ・ファブリアーノ

- の《マギの礼拝》(一四二三年、フィレンツェ、ウフィツィ美術館)では異時同図の手法で、画面後方ではマギの旅が展開され、手前でマギの礼拝が描かれている。
- (34) メディチ家とマギ同信会については、米田潔弘「メディチ家と兄弟会—コジモからロレンツォへ—」(『イタリア学会誌』五〇号、二〇〇〇年、一一六—一四二頁)および Hatfield, "The Compagnia de' Magi", pp. 107-170. を参照。
- (35) Acidini Luchinat, "The Medici and Citizens in *The Procession of the Magi: A Portrait of a Society*", in *The Chapel of the Magi*, 1994, pp. 363-370.
- (36) ジョヴァンニについては、ルキナートはミノー・ダ・フィエーゾの胸像との比較から否定的な見解を出しているし、クルムはこの人物をピエロに代わり絵画制作の指揮をしたとされるロベルト・マルテッリとみなしている。また、ハットフィールドも他の兄弟と異なり徒歩であるこの人物をジョヴァンニと見なすことに疑問を呈している。したがって、このモデル推定はまだ確実なものではない。Luchinat, p. 366. Crum, pp. 403-406, Hatfield, p. 235.
- (37) 以下、人物の同定はルキナートの pp. 364-366 に基づく。ミノー・ダ・フィエーゾレ《ジョエロ・イル・ゴットーゾ》(一四五五—一六〇年、大理石、高さ五五センチ、フィレンツェ、国立バルジェツロ美術館)より同定。
- (38) アンドレア・マンテーニャ《カルロ・デ・メディチ》(一四六六年、テンペラ、四〇・五×二九・五センチ、フィレンツェ、ウフィツィ美術館)より同定。カルロはコジモが黒海沿岸のチェルケス人奴隷の女性に生ませた庶子で、一四六〇年にはプラートの大聖堂の参事となっている。
- (39) 《コジモ・デ・メディチ記念メダル》(一四六五年、ワシントン、ナショナル・ギャラリー)で同定。
- (40) ピエロ・デル・ポライウオーロ《ガレアツォ・マリア・スフォルツァの肖像》(一四七一年、テンペラ、六五×四二センチ、フィレンツェ、ウフィツィ美術館)より同定。
- (41) Hatfield, "Cosimo de' Medici and the Chapel of his Palace" p. 234. 彼はリミニのサン・フランチェスコ教会のプロフィール肖像との類似性を指摘する

とともに、マラテスタの紋章（金に緑のついたのこぎりの歯のある赤と緑）と同じ色の服で描き出されていると指摘している。

- (42) 十五世紀のイタリア情勢については、森田義之『メディチ家』（講談社現代新書、一九九九年、一〇三—一〇四頁）参照。

- (43) 下村寅太郎『ルネサンス的人間像』（岩波新書、一九七五年、一七四—二二七頁）によると、シジモンド・パンドルフオ・マラテスタは一四五一年にナポリとフィレンツェが対戦した際、ナポリに雇われていたにもかかわらず、フィレンツェからの新しい支払を受けて、フィレンツェ側に寝返っている。

- (44) Crum, "Roberto Martelli, The Council of Florence, and the Medici Palace Chapel", p. 415. 彼は一四五〇年代後半をメディチ家危機の時代と位置付け、二〇年前の業績を再び絵画化することで一族の連帯意識を高めようとしたと述べている。

- (45) クリストファー・ヒバート『メディチ家の盛衰』遠藤利国訳、東洋書林、二〇〇〇年、七〇頁。  
 (46) 高階秀爾『フィレンツェ—初期ルネサンス美術の運命』中公新書、一九九六年、二三一—二六頁。

- (47) 伊藤亜紀は『色彩の回廊』（ありな書房、二〇〇二年、一〇—一三頁）の中で、フィレンツェ市民のステータス・シンボルの色は赤であると述べている。

特に帽子、この壁画で被っている様な形のベツレッタは貴族や上流市民の財産目録によるとほとんどがケルミーズイカローザ（両方とも赤の一種）である。また、市民の姿が描かれた絵画作品、例えばギルラ نداイオの《聖フランチェスコ伝》でも、やはりフィレンツェ市民は赤いベツレッタを被る姿で表現されている。

- (48) 彼の馬飾りにはメディチ家の紋章や、彼が良く用いていたSEMPER（永遠に）という文字が金で刻まれている。

- (49) Hatfield, "Cosimo de' Medici and the Chapel of his Palace", p. 238. ハットフィールドはカスパールが乗っているのは騾馬か驢馬（確かに耳が馬に比べ長い）、バルタザールが乗っているのは白馬、そしてメルキオールの馬にはメディチ家の紋章が入り、後ろには月桂樹があることを指摘。そして、普段からコジモが驢馬に乗っていたことや、この壁画においてピエロが白馬に跨っていること、そして月桂樹が

ロレンツォを暗示することから、この三人をメディチ家のアレゴリーとして捉えている。

- (50) Acidini Luchinat, "The Chapel of the Magi", pp. 11-15; Roetgen, p. 334-336, 前川久美子、一一頁—一三二頁。
- (51) 「コッネ黙示録」第五章六節。Acidini Luchinat, "The Chapel of the Magi", p. 12
- (52) J. Ruda, *Fra Filippo Lippi*, p. 224 によれば、銘文は ECCE AGNUS [sic] DEI EC [e qui tollit peccatum mundi] であり、ここまで書いて初めて「見よ、世の罪を取り除く神秘の子羊」となる。「」内の小文字は省略された部分である。
- (53) Acidini Luchinat, "The Chapel of the Magi", p. 12。日本語訳は前川久美子、一一二頁。
- (題目) 訪問者が心と言葉とおごないをもつて捧げものをするように、最初の部分にはマギ、次の部分には歌う天使たち、第三の部分には幼児を礼拝する聖母が描かれるコジモのチャペルに／(対句) マギの贈り物／天使たちの祈り／聖母の心／これらが礼拝堂の聖なるものである／ここに足を踏み入れるな、冒瀆者たちよ
- (54) Jeffrey Ruda, *Fra Filippo Lippi: Life and Work with a Complete Catalogue*, London, 1993, p. 228
- (55) Roetgen, p. 335
- (56) 前川久美子は更に論を展開し、『マギの旅』を追体験すること、人々は模擬巡礼を行っていたのではないかと纏めている(前川久美子、一一六—一三一頁)
- (57) ブルース・コール『ルネサンスの芸術家工房』越川倫明他訳、ペリカン社、一九九四年、九一頁  
(Bruce Cole, *The Renaissance Artist at Work From Pisano to Titian*, New York, 1991.)

#### 〔主要作品データ〕

フィレンツェ、パラッツォ・メディチ個人礼拝堂  
設計 ミケロツォ・ディ・バルトロメオ 一四四五—六

## 壁画

九年

ベノッツォ・ゴッツォオリ《マギの旅》《天使のコーラス》《牛飼い達、羊飼い達》《聖ヨハネの鷲、聖マタイの天使》《神秘の子羊》 一四五九—一六〇年、フレスコ

## 祭壇画

フィリップ・リッピ《幼児キリストの礼拝》  
一四五〇年代後半、テンペラ、一二七×一一六センチ、ベルリン、国立美術館（オリジナル）  
フィリップ・リッピ工房《幼児キリストの礼拝》  
十五世紀後半、テンペラ、一二七×一一六センチ、フィレンツェ、パラッツォ・メデイチリリカル  
デイ（現在）

## 〔参考図版〕

- 〔図1〕 パラッツォ・メデイチ個人礼拝堂内部  
〔図2〕 パラッツォ・メデイチ個人礼拝堂内部  
〔図3〕 ジェラルド・シルヴァーニ《パラッツォ・メデイチ建築図面》一六五〇年  
〔図4〕 《神秘の子羊》  
〔図5〕 《マギの旅》東壁

〔図6〕 《マギの旅》南壁

〔図7〕 《マギの旅》西壁

〔図8〕 《牛飼い達》

〔図9〕 《羊飼い達》

〔図10〕 《天使のコーラス》西壁

〔図11〕 《天使のコーラス》東壁

〔図12〕 《幼児キリストの礼拝》（オリジナル）

〔図13〕 《受難と聖人達の聖遺物箱》通称「リブレット」

フィレンツェ、ドウォーモ美術館

〔図14〕 ジェンティール・ダ・ファブリアーノ《マギの礼拝》一四二三年、テンペラ、三〇一。五×二八三

センチ、フィレンツェ、ウフィツィ美術館

〔図15〕 《マギの旅》南壁部分図

〔図16〕 《マギの旅》西壁部分図

〔図17〕 《マギの旅》東壁部分図（メデイチ一族の肖像）

〔図18〕 《マギの旅》西壁部分図（メデイチ銀行の人々の肖像）

〔図19〕 内陣部分《聖ヨハネの鷲と聖マタイの天使》

〔図20〕 《神秘の子羊》部分図

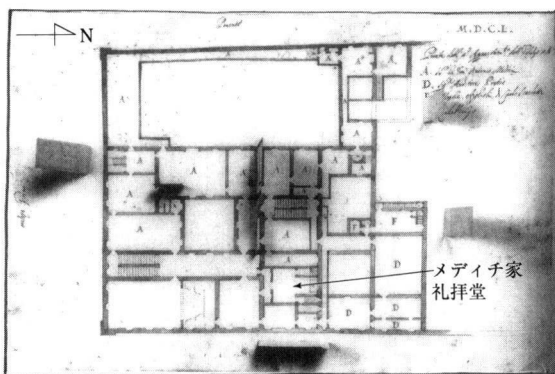
〔図21〕 《幼児キリストの礼拝》部分図（キリスト）



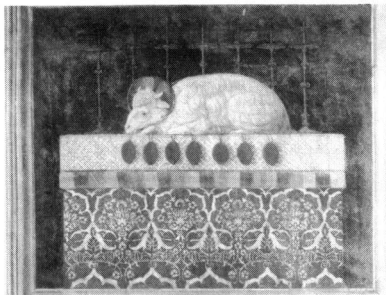
[図1] パラッツォ・メディチ  
個人礼拝堂内部



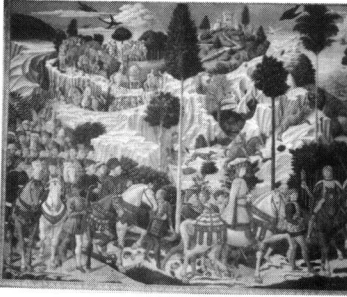
[図2] パラッツォ・メディチ  
個人礼拝堂内部



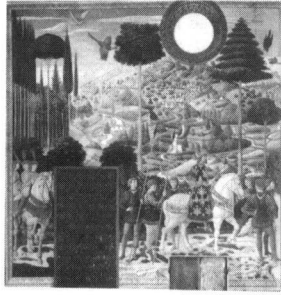
[図3] ジェラルド・シルヴァーニ《パラッツォ・メディチ建築図面》1650年



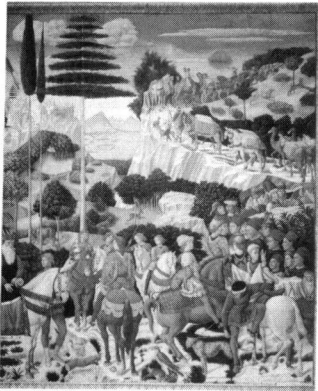
[図4] 《神秘の子羊》



[図5] 《マギの旅》東壁



[図6] 《マギの旅》南壁



[図7] 《マギの旅》西壁



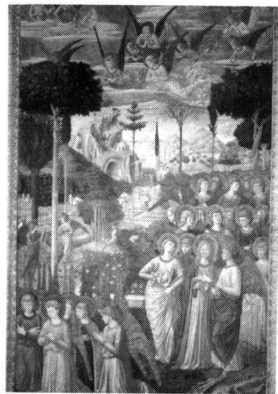
[図8] 《牛飼い達》



[図9] 《牛飼い達》



[図10] 《天使のコーラス》西壁



[図11] 《天使のコーラス》東壁

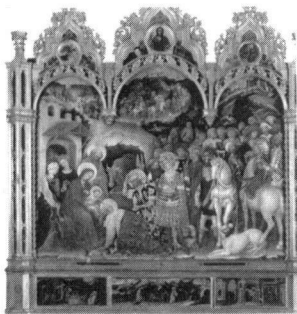




[図12] 《幼児キリストの礼拝》  
(オリジナル)



[図13] 《受難と聖人達の聖遺物箱》  
フィレンツェ、ドゥオーモ美術館



[図14] ジェンティーレ・ダ・  
ファブリアーノ 《マギの礼拝》  
1423年、フィレンツェ、ウ  
フィツィ美術館



[図15] 《マギの旅》南壁部分図



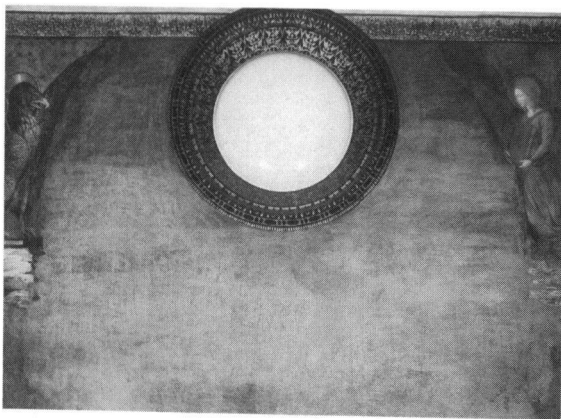
[図16] 《マギの旅》西壁部分図



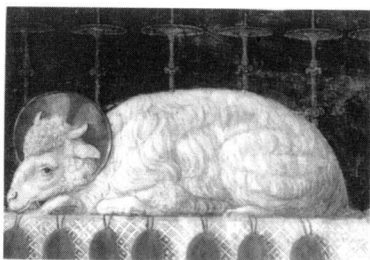
〔図17〕《マギの旅》東壁部分図  
（メディチ一族の肖像）



〔図18〕《マギの旅》西壁部分図  
（メディチ銀行の人々の肖像）



〔図19〕 内陣部分《聖ヨハネの鷺と聖マタイの天使》



〔図20〕《神秘の子羊》部分図



〔図21〕《幼児キリストの礼拝》部分図  
（キリスト）