

Some Observations on B. Cellini's Crucifix in the Royal Basilica of El Escorial

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2023-03-20 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 松井, 美智子 メールアドレス: 所属:
URL	https://tohoku-gakuin.repo.nii.ac.jp/records/25018

【論 文】

エル・エスコリアル修道院聖堂のベンヴェヌート・チェッリーニ《キリスト磔刑像》をめぐって

松 井 美 智 子

- I はじめに
- II “il mio bel Cristo”
- III スペインとメディチ家の外交文書が伝える諸事実
- IV エル・エスコリアル修道院創建期における年代記者の証言
- V おわりに

I はじめに

エル・エスコリアル修道院聖堂には、フィレンツェの彫刻家ベンヴェヌート・チェッリーニの手になる《キリスト磔刑像》(図1)がある。大理石による等身大の磔刑像としては、史上初めて制作された作品とされ、J. ポープ・ヘネシーはこれを「チェッリーニの最も偉大な作品」であり「16世紀半ばにフィレンツェ、ローマで制作されたあらゆる彫刻の中で技法的に真正なミケランジェロの作風を有する作品」と評し¹、ルドルフ・ワイトコウアーは「16世紀で最も印象深い彫刻による磔刑像」²と特筆している。

この磔刑像には1562年の年記があり、完成後フィレンツェ公コジモ1世(在位1537-74年、トスカナ大公位1569-74年)の所有となった。コジモの死後息子フランチェスコ1世により、当時フィレンツェの事実上の宗主国であったスペインへの^{ステート・ギフト}外交的贈与品として1576年フェリペ2世のもとへ送られ、同年11月エスコリアルに入っている。そのわずか3ヶ月後の翌1577年2月、この彫像はフェリペによるエスコリアル修道院への第2回の動産の移譲目録に枢要な作品として登場し、概略次のように記されている。

「白大理石による等身大のキリスト像、高さは2と4分の1バラ(約188センチ)、黒大理石の十字架に設置され、両手と脚は釘で貫かれている。頭部に冠(茨冠)、足の下に『1562年フィレンツェ市民ベンヴェヌート・チェッリーニが制作した』との記銘がある。このキリスト像と十字架はフィレンツェ大公が国王陛下へ送ったものであり、修道院の参事会室とな

¹ John Pope-Hennessy, *Benvenuto Cellini*, New York, 1985, pp. 253-265.

² Rudolf Wittkower, *Sculpture, Processes and Principles*, 1977, pp. 158-160. (邦訳 ルドルフ・ワイトコウアー『彫刻—その制作過程と原理—』池上忠治監訳, 1997年, 中央公論美術出版)

る部屋に供される』³。(括弧は筆者、以下同様。)

9年後の1586年8月2日、磔刑像は正式な設置場所として、聖堂上階の聖歌隊席中央の背面に位置するトラス・コーロの祭壇に安置された。その後スペイン独立戦争中の一時期を除いて1965年まで本来の場所である同所に置かれていた。

本稿は、チェッリーニの磔刑像が作者による本来の意図を離れ、16世紀半ばのイタリアとは全く異なる文化芸術環境の中で、どのように捉えられ、どのような意図のもとでエスコリアル聖堂装飾の一部となったのかを考察する。そこで、まずはチェッリーニによる磔刑像制作の経緯と作品そのものについて概観しておきたい。

II “il mio bel Cristo”

ベンヴェヌート・チェッリーニ(1500-71年)は、ローマの劫掠の最中に教皇庁の宝石横領という事実無根の濡れ衣を着せられ、ローマのカステル・サンタンジェロに収監された。1539年10月3日幽閉された地下牢の中で彼は幻視を体験し、それが制作の着想源となった。この体験は彼の『自伝』に記されており、それによれば、早朝目覚めたチェッリーニが神へ祈りを捧げるなか、彼の眼前に太陽が現れ、光線の欠けた太陽の中心が膨張して磔刑のキリストの姿をとった。それは「情愛あふれるいかにも美しい気品を漂わせていた」。キリスト像が消え去ると、再び太陽の膨張が始まり今度は二人の天使と聖ペテロを伴った聖母子が出現した。チェッリーニはデッサンと蠟細工の道具を与えられ、時をおかず自分の見た奇跡を留める作業に着手したと語っている⁴。

この時制作されたとみられる磔刑像の雛形は、およそ15年後の1555年8月チェッリーニが作成した遺言書の中に登場する。彼はそれを「我が美しきキリスト(il mio bel Crist)」と呼び、白蠟によるこの雛形を大理石像に仕立てる意思を示す。また完成した大理石像をフィレンツェ、サンタ・マリア・ノヴェッラ聖堂に寄進し、ゴンディ礼拝堂とそれに隣接する礼拝堂の間にある柱に設置することとした。この場所は、当時ブルネレスキの磔刑像がストロツィ礼拝堂とバルディ礼拝堂の間に設置されており⁵、主礼拝堂を挟んでブルネレスキ作品と

³ Julian Zarco Cuevas, *Inventario de las alhajas, pinturas y objetos de valor y curiosidad donados por Felipe II al Monasterio de El Escorial (1571-1598)*, Madrid, 1930, p. 211.

⁴ チェッリーニの磔刑像の歴史に関する基礎資料は以下を参照。P. Calamandrei, “Nascita e vicende del mio bel Cristo”, (1950); rep. in C. Cordiè (ed.), *Pietro Calamandrei. Scritti e inedita Celliniani*, Firenze, 1971, pp. 55-98. 像の成立からスペインへの移送後当地における批評と1995年までの歴史に関する基礎資料は以下を参照。J. López Gajate, *El Cristo Blanco de Cellini*, Estudios Superiores del Escorial, San Lorenzo de El Escorial (Madrid), 1995. 『チェッリーニ自伝』(上)(下) 古賀弘人訳, 1993年, 岩波文庫。幻視に関する記述は前掲書(上), pp. 336-408, esp. 406.

⁵ ブルネレスキの磔刑像は今日ゴンディ礼拝堂の内部に設置されているが、16世紀当時はストロツィ

左右対称となる位置として選ばれた。つまりチェッリーニは、ブルネレスキの磔刑像と一対となるよう構想していたのである。さらにチェッリーニの磔刑像の上方には、幻視に現れた聖母子らを浮き彫りで描いた大理石の大型トンドを掲げ、磔刑像の下には自身の墓を設けるという約束を、ドミニコ会士達と交わした（図2）。

1556年にはキリスト像のためにカッターラの白大理石を購入、57年11月には十字架部分の黒大理石を購入し、それを加工するためフィエゾレ出身の石工を雇って58年夏まで作業に当たさせた。同時に磔刑像を梱包・運搬するための木箱の作成を木彫師に依頼した（そして最終的にはこの木箱と共に磔刑像はスペイン、エスコリアルへ移送される）。

他方、この間に同業の金細工師に対する傷害事件（1556年8月）を起こし、さらには弟子との同性愛が発覚（1557年2月）し逮捕・拘留される。しかし有力な支援者の援護とコジモへの嘆願によって、自宅軟禁に赦免されたのである。これらの不祥事について『自伝』は沈黙しているが、磔刑像はおおむねこの軟禁期間中に集中的に制作されたとみられている。

磔刑像の完成後、当初サンタ・マリア・ノヴェッラのドミニコ会士らと交わしていた約束は暗礁に乗り上げ、代替案としてサンティッシマ・アヌンツィアータ聖堂、さらにオニサンティ聖堂へと行先は二転三転し、最終的には自分の墓への設置を断念してコジモへの売却に傾く。1565年にはピッティ宮内のコジモの居住域アバルタメントにあり、建造中の宮殿内の大公の個人礼拝堂への設置が見込まれていた。丁度この頃ヴァザーリはこれをピッティ宮で実見したと思しく、『列伝』第2版に次のように記している。

「彼（チェッリーニ）自身が大理石による磔刑像を等身大の丸彫りで制作した。見るべき極めて美しく稀有なる彫刻（la piú rara scultura）である。そのため大公はこれをたいへん貴重なものとしてピッティ宮殿内に所有しているが、同所に建設中の礼拝堂あるいは小聖堂に置くためである。今日この小聖堂は、磔刑像そのものにも偉大なる大公殿下にとっても、これ以上相応しいものは無いだろう。要するに、この作品はいくら賞賛してもし切れない。さて、私がベンヴェヌートの作品にもっと踏み込むとすれば、彼はすべてのことにおいて生氣にあふれ、激しく、生き生きとしていて、非常に敏捷で極めて恐ろしい人であり、芸術において手と機知を駆使するのと同様に、原則をもって自分の意見を言う方法を知っている人であった」⁶。

1566年以降になると、チェッリーニは当初予定していた2,000スクードを1,500スクードへ引き下げた上で大公に支払いを求め、嘆願を繰り返すも果たされることなく死の直前の

礼拝堂とバルディ礼拝堂の間にあったと『列伝』に記されている。ヴァザーリ『美術家列伝』第2巻所収「フィリッポ・ブルネレスキ伝」令和2年、中央公論美術出版、p. 148.

⁶ Vasari-Milanesi, Firenze, 1906, VII, pp. 621-23, esp. 22-23.

1570年9月、彼とは敵対関係にあった大公の彫刻家バルトロメオ・アンマナーティが半額以下の700スクードと査定、ヴィンチェンツォ・デ・ロッシがこれを認定した。コジモの死後1574年6月に作成された財産目録で、磔刑像は木箱に入れられたまま宮殿内のグアルダローバ（宝物庫）にあったことから、実際にこの像がピッティにおいて活用されることはなかったようである⁷。

チェッリーニは『自伝』のほか、1568/69年にフィレンツェで出版した『金銀細工論・彫刻論』、さらに様々な書簡や手記あるいは遺言書の中で、繰り返しこの磔刑像に言及している。『自伝』では、彼の家を訪れた公妃エレオノーラに次のように語っている。

「世にも困難な仕事の一つに、自分の楽しみからとりかかりました。これは真っ黒な十字架に真っ白な大理石の『磔像』であります。しかも成人の男子の大きさで。…かつていかなる人もこのような途方もない労苦を要する、こんな作品を手がけたためしはありません。私にしても、いかなる君侯のためであってもそれに取り組むようにとの仰せに従いはしません⁸」。

さらに死去する半年前の1570年8月にコジモへ宛てた書簡の一節は、とくによく知られている。

「私は自分の費用で、自分自身の満足のいくように、この作品を作ったのです。ただ、自分自身の芸術の力によって、このような仕事を決して企てたことのない私より優れた彫刻家たちを凌駕することができる、と証明するためにです。もし彼らがこれを試みたならば、私が神の威光を受けて、超人的な労力と多大な犠牲を払って、神の恩恵により3年で完成したように、成功したかも知れません⁹」。

また『彫刻論』の第4章「彫像を作るに相応しい様々な大理石の質について」に記された次の一文も注目に値する。

「この技（大理石像を制作する技術）の中でも最も難しいもの、それは死体である。これは十字架に吊るされた救世主イエス・キリストの像であり、私はこの作品に最大の研究を捧げ、この主題にふさわしい愛情を持って取り組み、大理石の十字架像を初めて制作したのは私であることを知ったので、より一層熱心に取り組むことができた。…そして、十字架にかけられた遺体を、非常に硬く砕けやすいため最も扱いが難しいカッラーラの黒大理石の十字架に載せたのである¹⁰」。

⁷ チェッリーニの自分の墓のためのプロジェクト（図2）は失敗に終わる。1571年2月死去したのち、彼はフィレンツェのサンティッシマ・アヌンツィアータにあるフィレンツェ美術家アカデミーの共同墓地に埋葬された。

⁸ 『チェッリーニ自伝』（下）、pp. 275-76。

⁹ John Pope-Hennessy, *op.cit.*, p. 260. J. López Gajate, *op.cit.*, Documento II: 42, pp. 339-43, esp. 343.

¹⁰ *Due Trattati uno intorno alle otto principali arti dell'Oreficeria, l'altro dell'arte della Scultura ... composti da*

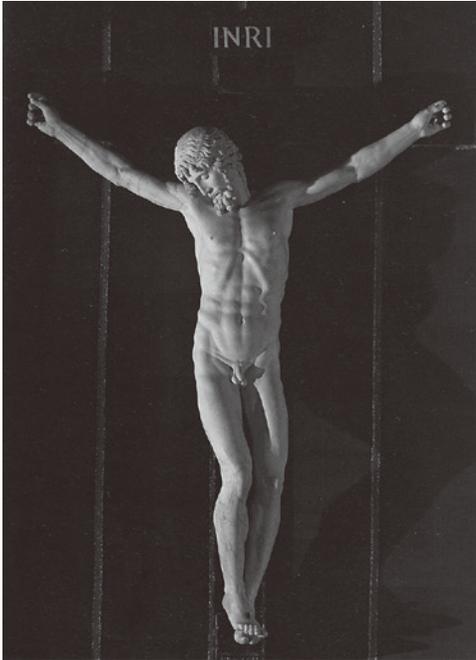


図1 ベンヴェヌート・チェッリーニ《キリスト磔刑像》1556-62年 エル・エスコリアル修道院聖堂

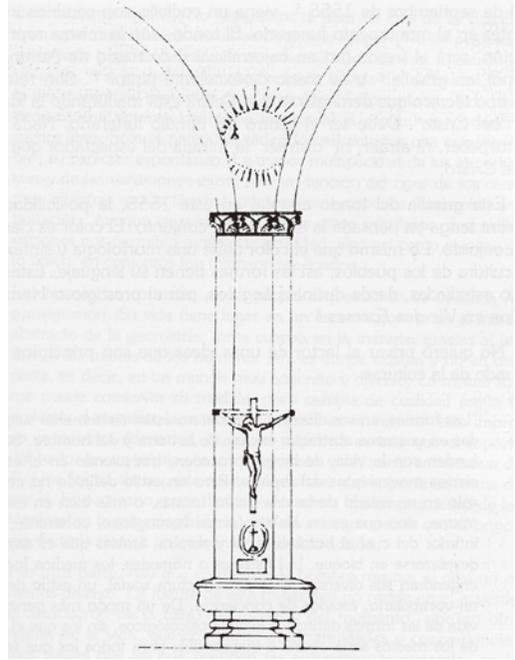


図2 A.パロンキによるフィレンツェ、サンタ・マリア・ノヴェッラ聖堂内のB.チェッリーニの墓の構想図

いずれの箇所からも、キリスト像に注いだ強い情熱と、石造彫刻家として技術的な挑戦を極めようという強い意思が見てとれる。他方、『自伝』や『彫刻論』において、チェッリーニは親交のあったミケランジェロに絶大な信頼と敬意を寄せ、彼の創作活動を注視し、自分が持てる全ては彼から学び取ったと述べている。かたやミケランジェロもチェッリーニへの書簡で、世界で最高の彫金師であるばかりでなく、いまでは彫刻家としても同様と見做していると賛辞を送っている¹¹。

ここでチェッリーニの磔刑像をよく観察しよう（図1）。十字架本体はカッラーラの黒大理石製で高さ274センチ、横幅169センチ、キリスト像はカッラーラの白大理石製で高さ184センチ、横幅は149センチで、黒い十字架が純白のキリストの身体の輪郭を輝くばかりに際立たせている。キリストの身体は厳密には正面観ではなく、古典的なコントラポストを意識したポーズを取り入れ、頭部と膝は正反対の方向を向くことにより、動勢と共に人体のしなやかさと均衡を創り出している。右脚は左脚に交差し、右大腿部が内側にわずかにせり

Benvenuto Cellini, Firenze, 1568, Libro Secondo, p. 56 verso. *Due Trattati di Benvenuto Cellini.*, Firenze, 1731, Trattato Secondo, Capitolo IV, pp. 140-41.

¹¹ 『チェッリーニ自伝』（下）、pp. 217-18.

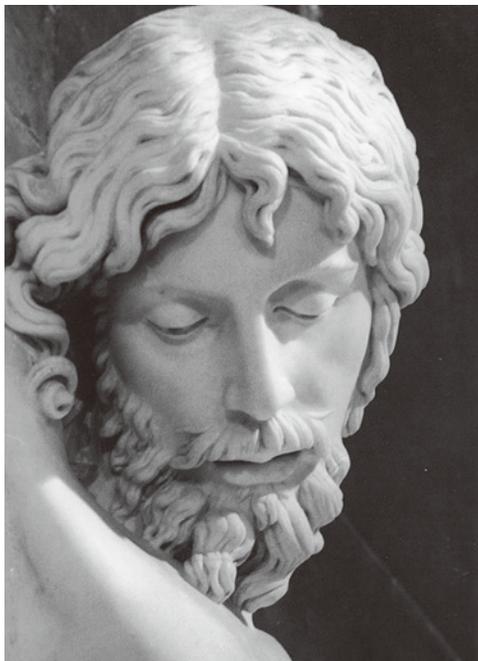


図3 図1の部分図

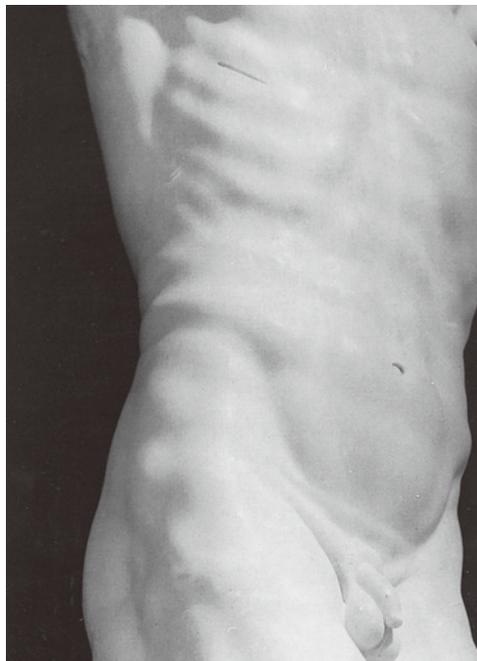


図4 図1の部分図

上がり、その緊張が右腕の内側の筋肉や組織に波及している。また下半身の右膝の左への振れと拮抗するように、キリストの頭部は右肩の上にプロフィールでめぐらされている。頭部は肢体と比較すると若干大きく見えるが、おそらく観者の視線の高さより、やや高所に設置することを想定していたためであろう。頬と頬骨のデリケートで明確な捉え方、眼窩と脛の取り扱い、重たくもつれた頭髪の処理（図3）、さらに肩や膝、足首の関節の接合部などで骨格と筋肉、皮下組織と皮膚が連結した途切れのないデリケートなモデリングには、ヘレニズム彫刻を彷彿とさせるものがある（図4）。また右脇腹の傷は小さく微かな線状表現に留められており、身体のあらゆる細部において聖体としてのキリストに瑕疵を加える表現を極力抑えようとしているように見える。確かにこの作品はミケランジェロのサン・ピエトロ大聖堂の《ピエタ》に代表されるルネサンス期イタリアの「美しきキリスト」の系譜に連なっていると見えよう¹²。

これまでもチェッリーニの磔刑像は、ミケランジェロの初期作品であるフィレンツェ、サント・スピリト聖堂のための磔刑像（図5）やローマ、サンタ・マリア・ソプラ・ミネルヴァ聖堂の《復活のキリスト》（図6）との関連が注目されている。両者ともキリストは完全なヌー

¹² ルネサンス期のイタリアにおける「美しいキリスト」の議論について、またキリストの諸処の身体的美術表現をめぐっては以下を参照した。岡田温司『キリストの身体』（中公新書）2009年。

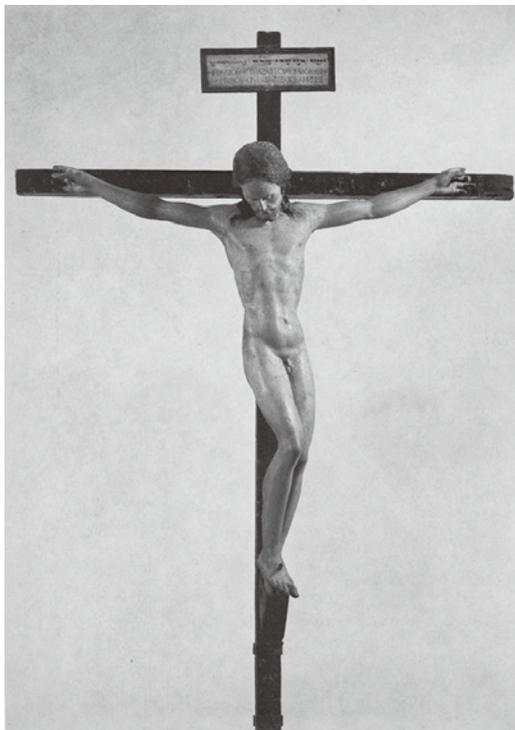


図5 ミケランジェロ《キリスト磔刑像》1492年頃 フィレンツェ、サント・スピリト聖堂



図6 ミケランジェロ《復活のキリスト》1519-20年ローマ、サンタ・マリア・ソプラ・ミネルヴァ聖堂

ドとして構想されており、ことにサント・スピリトの磔刑像はコントラポストを導入し、胴体は右に頭部をやや左に捻るポーズにおいてチェッリーニを先駆していると指摘されている¹³。また《復活のキリスト》からは技法面で大きな影響を受けているとされ、頭部の強いモデリングと英雄的な個性付与などには近似性が認められる。もっとも、《復活のキリスト》の圧倒的な身体の量塊性、存在感と比較すると、チェッリーニのキリストは肋骨が浮き上がるほど痩せ細り、体躯の物質的な肉体感希薄で、極めて繊細で優美であるなど相違点も少なくない。またチェッリーニ作品では、とくに頭部が観者の目を惹きつけ、薄く見開かれ今にも閉じようとする瞳や、今にも息絶えんとしてわずかに開いた唇からパトスが感じられ、ポーブ・ヘネシーは彼の他の作品と同様にこの像はドラマとして着想されていると指摘している（図3）¹⁴。

¹³ Irving Lavin, The Sculptor's 'Last Will and Testament', in *Allen Memorial Art Museum Bulletin*, XXXV, 1977-78, pp. 4-39, esp. 27.

¹⁴ ポーブ・ヘネシーはこの作品に寄せたヴァンチェンツォ・ダンティの詩に着目し、この像もチェッリーニの他の作品と同様にドラマとして着想されているとの認識を裏付けるとみなしている。John Pope-Hennessy, *op.cit.*, p. 259. V. ダンティの詩は次のとおり。'Io certo veggio uscir l'ultimo fiato / Dai santi labbri; et s'egli é carnr o sasso / Chiaro non scorgo, intento a sí bell'opra.' (「私は主の聖なる唇から最後

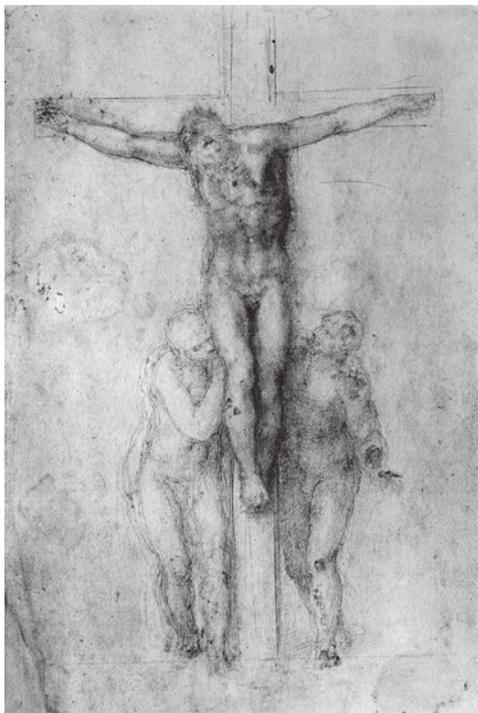


図7 ミケランジェロ《大理石の磔刑群像のための素描》ロンドン、大英博物館

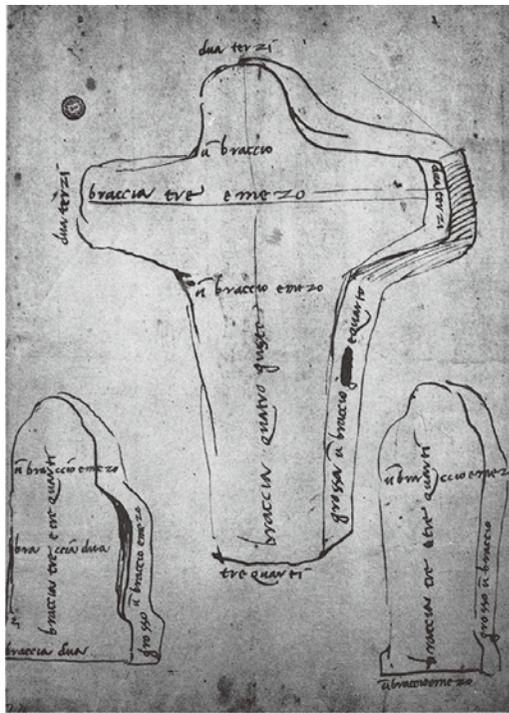


図8 ミケランジェロ《磔刑群像のための石材のスケッチ》フィレンツェ、カーザ・ブオナローティ

さらにチェッリーニの磔刑像は、技法以上に、その着想においてミケランジェロと深く繋がっているとみなされる。ミケランジェロはローマのサンタ・マリア・マッジョーレ聖堂に設置する自分の墓のために 1540 年代末ころから所謂《フィレンツェのピエタ》に着手し、1554 年まで従事しながら未完成のまま制作は途絶した。その後、没するまでの 10 年間にミケランジェロは、今日では複数のデッサンのみを通じて知られる磔刑の群像彫刻を、大理石によって等身大を超えるスケールで完成させる計画を抱いていたことが知られている(図 7・8)¹⁵。他方、チェッリーニによる磔刑像の実質的な制作の契機は、自分の死期を予感し墓を準備しようとした 1555 年 8 月の遺言書に始まっている。したがって彼が晩年のミケランジェロの活動を注視しながら、自身の墓のための磔刑像に最後の挑戦を試みたとしても不思議ではないかも知れない¹⁶。

の息が離れるのをはっきりと見る、彼が聖体であるのか石なのかを私は語るができない。それほど美しい作品に心を奪われては」。

¹⁵ Charles de Tolnay, *Michelangelo*, vol. V, Princeton, 1971, pp. 79, 195-97.

¹⁶ I. ラヴィンは、慧眼にもチェッリーニが『彫刻論』やコジモへの書簡に記している、大理石による等身大の磔刑像を自分より先に制作し成功した者はいないという一節は、ミケランジェロが実現できなかった野心を指すものと見なしている。Irving Lavin, *op.cit.*, p. 31.

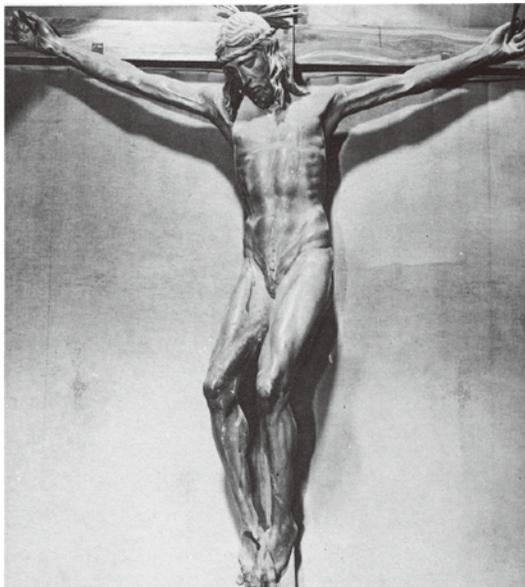


図9 ブルネレスキ《キリスト磔刑像》1410-15年 フィレンツェ、サンタ・マリア・ノヴェッラ聖堂

ところで、チェッリーニが磔刑像の制作にあたって意識したに違いないもう一人の美術家、ブルネレスキのキリスト像についても触れておく必要があるだろう（図9）。彩色された木彫ながら裸体像であるこの作品をめぐっては、ドナテッロのキリスト像と優劣を競ったという周知の逸話を、ヴァザーリが伝えている。今日、逸話の信憑性には疑問が呈されているが、キリストの磔刑像はどのように表現されるべきかをブルネレスキ、あるいはブルネレスキの口を通してヴァザーリによって語られている意味で注目に値する。逸話の概略は以下の通りである。

ドナテッロが自作の磔刑像を披露し、感想を問われたブルネレスキは「君が十字架にかけたのは農夫であって、とてもイエス・キリストとは思えない。この人の体はこの上なく繊細で、あらゆる部分においてもこれまで生まれた人間の中で最も完璧だったのだから」と酷評した。その後ブルネレスキは、ドナテッロを乗り越え完璧なキリスト像を完成、ヴァザーリによればそれは「キリストの脚や胴体、腕などの各部位に工夫を凝らして構成を練りながら、技巧の粋を尽くして全体をうまくまとめ上げていた」。それを見たドナテッロは負けを認め、君こそがキリストを作るのにふさわしく、自分に向いているのは農夫だったと自嘲したというのである¹⁷。ブルネレスキの口を通じて語られた磔刑のキリスト像のあるべき姿とは、こ

¹⁷ ヴァザーリ『美術家列伝』第2巻所収「フィリッポ・ブルネレスキ伝」「ドナテッロ伝」令和2年、中央公論美術出版、pp. 147-48, 196-97.

の上なく繊細で、しかもあらゆる部分において最も完璧な身体でなければならないというものだった。

ブルネレスキのキリストは像の高さと両腕の間の幅が共に 170 センチあり、一説にウイトルヴィスによる理想的人体を規範としているともされ、人体の解剖学的構造と身体各部の間の数的比例を身体表現に反映させることによって、完璧なキリスト像を具現しようとしているようである¹⁸。また C.L. ラグギアンティや G.C. アルガンらは、ブルネレスキにあっては彫刻による表現は建築空間を補足するものとして捉えられ、透視図法を形象表現に正しく適用しなければならないと考えていたと論じている¹⁹。

15 世紀初頭のフィレンツェにおいて、神の身体に相応しい高貴さを備えた完璧な人体像の追求のもと、ブルネレスキはそれを古代の数的比例による理想的人体を規範とし、同時に三次元の建築空間を組織化する一要素であるべきと捉えていた。

およそ 150 年後、ミケランジェロ出現後のルネサンスの成熟期において、チェッリーニは彫刻の大きな技術的進展と共に、文学性の導入など彫刻のなしうる可能性の拡大と審美的な洗練によって、ブルネレスキによるルネサンス初期の傑作を補完しようと考えていたのかも知れない。

最後にチェッリーニのキリスト像が完全なヌードである点について触れておきたい。この点については、制作にあたって彼が深く意識したミケランジェロやブルネレスキの諸作品と一致していることは既に述べた。おそらくこれは単なる偶然の一致や、チェッリーニによる無思慮な模倣ではないとすれば、以下のような事実や議論を想起することも必要かも知れない。レオ・スタインバーグによれば、14 世紀のイタリアでは木彫による磔刑像は石膏を染み込ませた布による腰布を纏うのが通例で、腰布の下に性器は刻まれていなかった。しかし 15 世紀になると同じく公共的な展示であっても、腰布の下に性器は明確に表現されるようになってゆく²⁰。スタインバーグはさらにミケランジェロの《復活のキリスト》(図 6) の裸体性について、概略次のような議論を展開している。

ミケランジェロによって意図的に表されたキリスト像の裸体性は不道德な思いつきでも、古代の先例に対する軽率なへつらいでもなく、節度という抑制よりも裸体で表現する方が説得力があると考えたからである。というのも、腰布は生殖器を恥ずべきものであると見る者

¹⁸ E. Battisti, *Felippo Brunelleschi*, Milano, 1981, pp. 41-45.

¹⁹ C.L. Raggiati, *Filippo Brunelleschi: Un Uomo Un Universo*, Firenze, 1977, pp. 362-65. C.G. アルガン『ブルネレスキルネサンス建築の開花』浅井朋子訳、鹿島出版会、昭和 56 年、pp. 43-49.

²⁰ Leo Steinberg, *The Sexuality of Christ in Renaissance Art and in Modern Oblivion*, New York, 1983, pp. 131-34.

に確信させてしまう、そうした事態は救済の業そのものを否定することになるであろう。キリスト教の教えによれば、身体の恥辱は人間の本性ではなく人間の罪（原罪）がもたらした墮落に由来している。他方、羞恥心にとらわれない完璧な裸体、慎み深さにとらわれない裸体という在り方を、古代美術以外のどこにも見出すことはできない。キリスト教の教えが、キリスト自身と贖罪によって復活を遂げる可能性のある人間達にのみ担保している在り方、すなわち罪意識のない元来の人間の本性を、古代美術は彼に示唆したと考えられる。人間の罪、身体の恥辱とは無縁なキリストには、したがってキリスト教の文脈において本来、腰布は必要がない。しかし神学者は、キリストには腰布が必要とみなすかも知れない。それは本来のキリストの特質に合わせるためではなく、一般の我々に譲歩して淫らな視線を助長しないようにするためであると論じている²¹。

この興味深い解釈に対して、果たして全裸のキリスト像に上記のような宗教的・象徴的な意味が付与されていたのかどうか、像そのものがそれを明証してはくれず、美術家たちに共通認識があったのか否かも明らかとは言えない。むしろ実際のところ芸術家の意識や思想の有無とは無関係に、ブルネレスキ、ミケランジェロそしてチェッリーニ作品のいずれも聖堂内において腰布を付して展示されたのであり²²、公共空間におけるいわゆる公序良俗が現実には優先され、象徴的意味は剥奪されているのである。

III スペインとメディチ家の外交文書が伝える諸事実

コジモを継いでやがてトスカナ大公となるフランチェスコ1世（1541-87年：大公位1576-87年）は、母エレオノーラ・デ・トレド（1519-62年）を通じてスペイン人の血を半分受け継ぎ、また母親によってフィレンツェに導入されたスペイン風の儀礼や作法の強い影響を受けた宮廷文化の中で成長し、1562年から1年間スペインに滞在するなどスペインとの関係は濃密であった²³。彼の滞在時は、ちょうどエスコリアルの建造事業が動き始めた時期に当たり、その後の進展にも注意を払っていたに違いない。とくに1574年コジモの死後フランチェスコは当初、トスカナ大公位の公式承認を皇帝マクシミリアン2世とフェリペ2世の反対によって阻まれ、2年後の1576年1月ようやくマクシミリアンから承認を得る。しかしフェリペ2世はそれを追認するものの、公文書において大公位の特権である〈*altezza*〉

²¹ Leo Steinberg, *op.cit.*, pp. 17-21, 141-42.

²² C.L. Raggiati, *op.cit.*, p. 362. M.Lisner, "The Crucifix from Santo Spirito and the Crucifixes of Taddeo Curradi," *The Burlington Magazine*, 122 (1980), pp. 812-19. 《復活のキリスト》には17世紀に金属製の腰布が装着された。Charles de Tolnay, *op.cit.*, vol. III, pp. 93, 177.

²³ ルネサンス期メディチ家の歴史と文化については以下を参照した。森田義之『メディチ家』講談社現代新書、1999年。

あるいは〈serenissimo〉の尊称を与えるという儀礼的対応を行わなかった。フェリペ2世に対するチェッリーニの磔刑像の贈与は、フランチェスコがこの尊称を得て地位を確立するという喫緊の重要課題の解決を目的としたものであったことが、E. ゴールドバーグ率いるメディチ家アーカイブの研究プロジェクトの協力のもと R. マルカイによって近年明らかにされた²⁴。この外交交渉の中で、チェッリーニの磔刑像は到着まもないスペインにおいてどのように評価され、あるいは遇されたのか注目すべき箇所を見てゆきたい。

交渉に直接関わったのは、マドリッド駐在トスカナ大使バッチョ・オルランディーニのほか、トスカナ宮廷の秘書官アントニオ・セルグイディ、磔刑像の移送と大公の書簡を託された特使フィリッポ・レンツィ、さらに大公が「我々の友人」としてスペイン側との交渉の仲介役を依頼したスペイン王室付の主馬頭 (caballerizo mayor) ドン・ディエゴ・フェルナンデス・デ・コルドバラであった²⁵。

まず、磔刑像の移送をめぐることはこう知られている。8月下旬にトスカナのリボルノからガレー船「フェニーチェ」で出港し10月4日以前にアリカンテに上陸、マドリッドまでの移送には5人のメンバーと4頭の動物が用いられ、同月15日午前マドリッドのトスカナ大使館に到着した。この間、磔刑像は2,000スクーディの評価額のもと4.5パーセントの物品税に輸入税を課金され、マドリッドまでの輸送コストの総額は730ドゥカードに及んだ。

到着後、仲介者のディエゴ・デ・コルドバを通じてフェリペに手渡された8月28日付の大公の書簡には、フィレンツェの芸術文化によってエスコリアル聖堂の壮麗化に積極的に関わろうというフランチェスコの意気込みが記されている。

「陛下は既にサン・ロレンソ・デ・エル・エスコリアル聖堂の仕上げ作業を行っていると伺いますし、私は常に陛下の最も献身的で真の召使であると公言してきましたので、この極めて名高い事業に少しでも参加するにふさわしいと思います。そのため、当代随一の名匠の手による大きな大理石の十字架を見出し、陛下にふさわしいと判断して、陛下に衷心より仕える者の心構えと誠意を持ってお送りしました」²⁶。

フェリペはこれを読み、贈物に強い関心を示すが、荷物の安全確保を重視して荷を解かず直接エスコリアルに輸送し、自分の到着を待つように一旦指示する。しかし一転して直ちに彫像を載せた荷馬車と共に特使のレンツィをパルド宮へ呼び寄せた。大使オルランディーニは10月27日付でフィレンツェに宛てた報告において、パルド宮で無事に荷を解きフェリ

²⁴ Rosemarie Mulcahy, *Philip II of Spain, Patron of the Arts*, Dublin, 2004, pp. 90-114, 316-20. チェッリーニの幻視のきっかけとなった投獄の原因については本書の記述には誤認が見られる。なお大公特権の課題については J. ロベス・ガハーテも着目している。J. López Gajate, *op.cit.*, p. 245.

²⁵ 上記のほか磔刑像の贈与をめぐる外交交渉に関する基礎資料は古くから知られている。Eugène Plon, *Benvenuto Cellini, Orfèvre, Médailleur, Sculpteur*, Paris, 1883. J. López Gajate, *op.cit.*, pp. 371-383.

²⁶ J. López Gajate, *op.cit.*, p. 378 [CRITICA 5]. R. Mulcahy, *op.cit.*, p. 96.

ペに磔刑像を見せ、王女たちへの装飾品の贈り物を渡し、万事が極めて上首尾に終わったと伝えた後でこう記している。

「また然るべき機会に、私は（書簡の）見出しの称号の変更について、あらゆる階級の人々がこのレベル（*Altezza*）まで上げることを急ぎ、殿下が不遇を訴える正当な理由があることを示しながら、できる限り巧みに（スペイン側に）注意を促すことを怠りません。つまり、私はあらゆる方法で力を尽くし、可能な限りの努力をするつもりです」²⁷。

フェリペ2世は10月29日付でフランチェスコ宛てに書簡を記し、次のように謝意を伝えている。

「トスカナ大公殿下、我々の親愛なる卿（*Muy Illustriss. Gran Duque de Toscana, Nostro Muy caro primo*）。8月18日付のお手紙と、サン・ロレンソ聖堂のためにお送りいただいた大理石の十字架を受け取りました。極めて稀有なる作品（*por ser tan rara pieza*）であることに敬意を表し、高い評価を受け価値を認められているに相違ないものを快く送って下さったので、大変喜ばしく思います…」²⁸。

フェリペはこの返書の冒頭、大公位の完全な受諾の証となる〈*Altezza / Alteza*〉の敬称を使用せず、フランチェスコの願望は果たされなかった。さらに11月10日付の大公宛の書簡で、トスカナ大使は磔刑像のエスコリアルへ移送の模様を次のように記している。

「この十字架は非常に大きな満足を与え、期待に応じて、極めて貴重な宝石として、こちらで受け入れられています。これを誹謗しようとする者もありましたが、国王陛下のお褒めの言葉は、中傷する人たちを打ち負かしました。彼らは50人の男たちに担がせた輿に載せて既にエスコリアルへ送りました。いずれは聖堂において枢要な場所を与えられることになるだろうと言われています」²⁹。

この報告から、磔刑像を批判する者がいたにかかわらずフェリペは作品を擁護し、エスコリアルへ迎え入れるため宗教行列を彷彿とさせるような入城の儀式を挙行したことが明らかとなる。さらに12月6日付けオルランディーニの大公宛ての書簡は、十字架の贈呈によるフィレンツェ側の狙いと、像を批判した人物、何を批判したかを具体的に明かしている。

「レンツィは、陛下と王女たちから、私たちの見る限り非常に愛情深く善意に満ち溢れた書簡を持って戻って参りました。しかし未だに私が以前見たことのある、以前の手紙で助言申し上げたのと同じ形式と通常の宛名書きで届きました。しかし殿下がこの国の慣行に合わせて変更すると決心なされば、もう以前のような形式での手紙は届かなくなるのではないか

²⁷ J. López Gajate, *op.cit.*, p. 380 [CRITICA 8]. R. Mulcahy, *op.cit.*, pp. 98-99.

²⁸ J. López Gajate, *op.cit.*, p. 381 [CRITICA 10]. R. Mulcahy, *op.cit.*, p. 99.

²⁹ J. López Gajate, *op.cit.*, p. 382 [CRITICA 12]. R. Mulcahy, *op.cit.*, pp. 99-100, 105.

と、私達は大変期待しています…。

私が絶えず聞いているところでは、キリスト像は日を追うごとに高い評価を得ており、陛下はそれをエスコリアルスの聖堂の主祭壇の上に置かれるであろうとのこと。つまり、期待に違わず上首尾であることは、レンツィが詳しく教えてくれるでしょう。批判する者たちに関して言えば、彼らが何よりも悪意によって批判しているので判断力の無さを露呈しています。とくにポンペオ・ダレッツォなる彫刻家は、この技（彫刻術）の優れた目利きであると誇示しようとして細部までくま無く調べ、一個の大理石から作られたとは思えないような小さな継ぎ目を指摘しました。同じように彼は、性器を見せるのは不適切とみなしました。第一のコメントについては、明らかに彫刻家ではなく大理石が責められるべきと返答したのです。また二番目の欠点はヴェールで簡単に改善できることで、レンツィがお話することになりましょう。レンツィは国王から贈られた400スクーディ相当の金鎖を付けて姿を現し、同様に彼の助手には200スクーディが与えられました…³⁰。

磔刑像とポンペオ・レオーニとの関わりは、特使フィリッポ・レンツィからトスカナ宮廷秘書官アントニオ・セルグイディに当てた11月11日付の報告に既に記されている。

「これはただ、カトリック国王陛下が十字架を人の背中に担がせたというニュースを(大公)殿下にお伝えるため、陛下は非常に満足された様子です。昨日、陛下の彫刻家ポンペオ・ダレッツォが私に会いに来ました。(エスコリアルスへ十字架を)自ら担ぎ、前に置く布の手配を任せられ…陛下はご満悦の様子でした」³¹。

このようにフィレンツェ側の記録によれば、フェリペ2世がチェッリーニの磔刑像を嘉納したとみなしてよいようである。おそらくそれは、次章で触れるようにフィレンツェ側の関係者から彫刻家チェッリーニに関する情報もたらされていたとみられ、とくにヴァザーリが『列伝』においてチェッリーニの磔刑像に触れ、極めて高く評価した事実もスペイン宮廷において知られていた可能性があり、こうした情報が国王の判断を後押ししたのではないだろうか³²。またポンペオ・レオーニは性器が露わである点をスペインにおいて批判した最初の一人であったことが判明するが、ポンペオは自ら移送の行列に加わることで磔刑像を嘉納した国王に、あるいは像そのものに敬意を表明したと言えるのかも知れない。

以上の諸資料の再検討により、メディチ家によるステート・ギフトとしてのチェッリーニ

³⁰ R. Mulcahy, *op.cit.*, pp. 100, 106-7, Appendix 7.

³¹ R. Mulcahy, *op.cit.*, pp. 102, 112-13, Appendix 16.

³² この点について、J. ロベス・ガハーテはチェッリーニの磔刑像に対して形容詞「稀有な (raro)」がヴァザーリ (la piú rara e bella scultura) やフェリペ2世のフランチェスコへの返書 (por ser tan rara pieza) で繰り返されている点に着目し、さらにこの形容詞がその後エスコリアルスの年代記で継承されたと記していることに筆者は示唆を得た。J. López Gajate, *op.cit.*, p. 252.

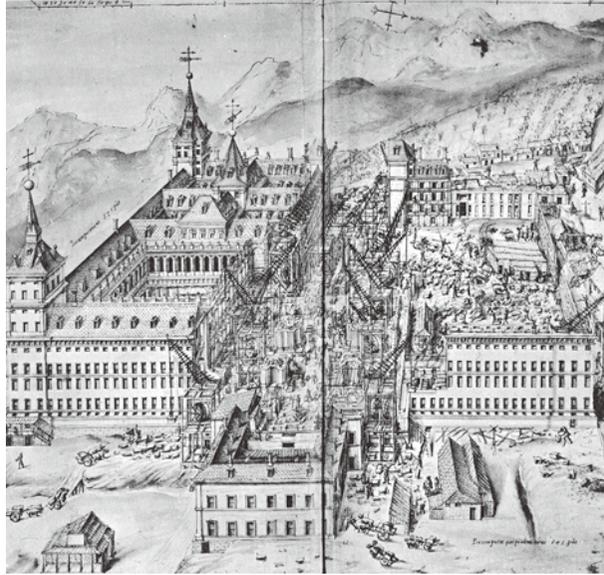


図10 ファブリシオ・カステッロ？ 《建造中のエル・エスコリアル修道院の素描，1576年頃》部分図 イングランド，ハットフィールド・ハウス

《キリスト磔刑像》は、フランチェスコがスペイン国王から「大公位」の完全な認証を得るため企図されたものであったことを確認した。そしてこれはメディチ家がヨーロッパにおける対外政策として幅広く行っていた美術作品の政治利用の16世紀におけるおそらく最も顕著な事例のひとつに相違ない。実際、フランチェスコが磔刑像をエスコリアルの聖堂を壮麗化するに主要な役割を果たすべき作品として贈呈していた事実そのものが、彼にとってこの贈与の意義の大きさを物語っていると思われる。先述の通りフランチェスコは生来スペインと濃密な関係を有しており、さらにスペイン宮廷はエスコリアルの聖堂の設計案をめぐって1567年から72年までフィレンツェのアカデミア・デル・ディセーニョと交渉を行っていたことが想起される³³。フェリペ宛の書簡に記されたフランチェスコの「この極めて名高い事業に少しでも参加するにふさわしいと思います」という一節には、アカデミアの威光はじめフィレンツェの芸術文化に対する矜持と建造事業への参画の強い意思が読み取れるように思われる。

もっとも当時エスコリアルの聖堂の主軸部分の建設は着手されて1年を経たおらず、主祭

³³ 1567年フアン・パウティスタ・デ・トレドの没後、スペイン側は聖堂をめぐる29枚の設計案を提出してアカデミアに諮問を行った。1572年月バルトロメオ・アンマナーティ、ブロンズイーノ、ヴィンチェンツォ・デ・ロッシ、ヴィンチェンツォ・ダンティら6名からなる審査委員会は22の案を選定し、ローマのヴィニョーラに最終判断を委ねた。ヴィニョーラは1572年7月ヴァティカンで教皇グレゴリオ8世臨席のもと最終案を披瀝している。1573年2月フェリペ2世はエスコリアル修道院長宛の書簡で、待ち望んだ設計案が到着したものの、採用すべきものはほとんど無いと記している。George Kubler, *Building the Escorial*, 1982, Princeton, pp. 45-56, esp. 52-53.



図11 ポンベオ・レオーニ《磔刑》群像 1585-89年 エル・エスコリアル修道院聖堂

壇衝立の構想は具体的な形を成してはいなかった(図10)。最終的にはフェリベの意思によって、聖堂にはチェッリーニの白大理石による等身大の磔刑像ではなく、スペインの祭壇衝立装飾の伝統に従い「カルバリオ」と称される聖母と福音書記者ヨハネを伴った《磔刑》群像が、ポンベオ・レオーニにより高さ3メートル弱の鍍金仕上げによるブロンズ製の巨像として制作され、主祭壇衝立の最上段に設置されたのである³⁴(図11)。なおR.マルカイは、主祭壇衝立上のキリストのポーズや頭部の傾きなど、チェッリーニの磔刑像はポンベオに影響を及ぼしていると指摘している³⁵。

IV エル・エスコリアル修道院創建期における年代記記者の証言

トスカナ大使や特使たちにより贈与をめぐる報告の相次いでいた頃、スペイン側ではエス

³⁴ スペインにおけるポンベオの活動とエスコリアルの聖堂主祭壇衝立の彫刻については松原典子氏の論文に詳述されている。松原典子「ポンベオ・レオーニとスペイン—エル・エスコリアル修道院聖堂主祭壇衝立の《磔刑》群像をめぐる」、岡田裕成編『帝国スペイン 交通する美術』2022年、三元社、pp.169-203。

³⁵ R. Mulcahy, *op.cit.*, p. 101.

コリアルの造営管理長（Obrero Mayor）であるアントニオ・デ・ビリャカスティン師が『手記』に次のように記している。

「1576年11月9日、我らが（エスコリアルの）創設者である国王陛下は、トスカナ大公から送られ、既に（マドリードに）到着していた十字架を、その時陛下のおられたパルドに差し向けるよう命令を出した。（ファン・）バティスタ・カブレラはその後、それを肩に担ぐ50人の男たちと共に出発した。聖なる十字架は、こちらサン・ロレンソ・エル・レアル（修道院）に同年11月11日聖マルティヌス祝祭日の夕暮れに到着した。参事会室にある扉の窪みに設置された。陛下が更なる命令を下すまで（ここに）留め置かれた。

このキリスト（像）を制作した人物は、大理石を彫るために行うべき方法について、ベネブート・セリーノという題名の本を書いていることに注目してほしい。その本の中で彼は、それ（キリスト像）を彫る際の労苦と、それを仕上げる好奇心、またそれが今日まで彫られた（大理石による）十字架の最初の作品であることを述べている。また、この本には巻末にトスカナ語によるソネットが2編あり、見事なものである³⁶。

後半部分は、ビリャカスティンがおそらく伝聞によって知り得たのであろう、細部に不正確な部分を含むにしても、チェッリーニが『彫刻論』に記した磔刑像に関する内容や彼の文学的才能についてなど、当時のスペイン宮廷で既に知られていたことを窺わせる興味深い一節であると思われる³⁷。

聖堂の完成後の1586年8月2日、磔刑像が正式の設置場所に安置される様子を、ファン・デ・サン・ヘロニモ師は『手記』にこう記している。

「1586年8月2日、聖堂の（前面にある）階段の整備が終了した。そしてこの日、白大理石の磔刑像が国王陛下の命によって聖歌隊席の背後の祭壇に設置され、錦織の布地で飾られた。贖宥のため多くの人々が集まるような日に、正面玄関にいる人々のためにミサを行う祭壇が設置されたのである。聖ラウレンティウスの祝祭日にはこの祭壇で、ホアン・デ・サン・イェロニモ師、アロンソ・デ・サンタ・マリア師、ファン・デ・ミゲル・アニェス師そして

³⁶ Memoria de Fray Antonio de Villacastín, en *Documentos para la Historia del Monasterio de San Lorenzo el Real del Escorial*, t. 1, publicadas y anotadas por P. Fr. Julián Zarco Cuevas, Madrid, 1916, p. 19. Eloy Fernandez de la Peña, *Fray Antonio de Villacastín, Obrero Mayor de San Lorenzo El Real*, Madrid, 1988, pp. 40-42. J. López Gajate, *op.cit.*, pp. 381-82. [CRITICA 11].

³⁷ この磔刑像の記憶はアントニオ・デ・ビリャカスティン師に強く留められたようである。1600年3月4日既に90歳代であった彼は口述筆記によりジュアン・レルミートへ宛てた書簡で、「故国に戻られて、あちらで語るべきエスコリアルの偉大さ」を説明するリストの中でチェッリーニの彫像に言及している。「ベネディット（ベンヴェヌートのこと）という名の著名な美術家により制作された大理石の磔刑像がイタリアから届いた。極めて巧みに造られた像で、聖堂入り口の上方にある礼拝堂の祭壇に設置されている。そこから（下方の）聖堂の入り口で2000人もの人々がミサに与ることができよう」。Le Passetemps de Jehan Lhermite, publié d'après le manuscrit original édité par E. Ouverleaux et J. Petit, Tome II, 1896, pp. 86-91, esp. 87-88.



図 12 エル・エスコリアル修道院聖堂 ファサードとアトリウム

ペドロ・デ・アルベンデア師がミサを行った」³⁸。

この手記によれば、磔刑像の最終的な正式の設置場所は、聖堂の西側上階ある聖歌隊席の背後に設けられ錦織の布で飾られた祭壇であった。聖堂の聖歌隊席は、エスコリアルの聖職者たちが多くの時間を費やす場所の一つであり、その一隅には国王専用の席が設けられていた。磔刑像の安置された祭壇はわずか数歩の至近距離に位置しているため、この像を間近に見るためには国王にとって好都合であったかも知れない。またこの祭壇は聖人の祝祭日などに祭壇の前面にある窓を開放し、聖堂正面の広場パティオ・デ・ロス・レイエスに集う一般の平信徒たちに向けて、ミサを行う場所として設けられたことが分かる（図 12・13）。聖堂内部へのアクセスが極めて厳しく制限されていた当時、一般の平信徒たちがエスコリアルの聖堂に繋がる場所で直接ミサに与ることのできる、おそらく唯一の意義深い場所であったようだ。ミサはさまざまな司祭たちによって 1 日に何度も繰り返して行われた模様で、アント

³⁸ ファン・デ・サン・ヘロニモは 1562 年エスコリアルの簿記・出納係を皮切りに、公文書記録保管係、図書館員で学者、国王付司祭まで様々な役職で活動、エスコリアル創設期に関する最も重要な記録・年代記を残している。*Memorias de Fray Juan de San Geronimo*, Colección de Documentos inéditos para la Historia de España, tomo VII, edición facsímil, Madrid, 1984, p. 404. J. López Gajate, *op.cit.*, p. 383-84. [CRÍTICA 15].



図13 エル・エスコリアル修道院聖堂ファサードの部分図（チェッリーニ磔刑像の祭壇は下段3連窓の中央）

ニオ・デ・ピリヤカステインによれば聖堂前の前庭には2,000人も信徒たちが集うこともあったようである³⁹。

さらにもう一人、フェリペ2世時代のエスコリアルの歴史を創建以来目撃し、フェリペの意思を最もよく知る一人であったホセ・デ・シグエンサ師は、チェッリーニの磔刑像についてこう述べている。

「（聖歌隊席の）修道院長の椅子の後ろとその壁全体に沿って、（聖堂）玄関部の中庭に面する三つの窓に沿った通路があり、（その窓から聖歌隊席の）低い椅子の（列の）方に光を提供している。中央の窓のある所には祭壇があり、そこではミサが行われ、とくに夏には玄関部そのものの場所から平信徒たちが幾度もミサに与っている。

この祭壇には、等身大の白大理石による我々が救い主の十字架があり、ここで我々が聖遺物容器に所有しているサヴォイアの聖骸布の肖像から分かる通り、これと十分に比べられ、これに近い。この大理石をわざわざ選んだのは、血管を表すためこの名匠に役立つ縞目があったからである。この像は信仰心を大いに掻き立て、また（彫刻の技に）大変精通しており、入念に仕上げられているので、高い評価を得た稀有なる作品としてトスカナ大公から我々が（エスコリアルの）創設者へ贈られた。…陸揚げされて以来、少なくともあらゆる難儀な箇所と、そうでもないあらゆる箇所で、何らかの（困難な事態に）遭遇し苦慮することのないよう、肩に担がれて当地までやって来た。

（キリスト像が）釘付けされている十字架は黒い大理石できており、堅牢さと安全性を確保するため、木製の十字架の上に載せられている。作者はフィレンツェ出身のベンベヌー

³⁹ 註37を参照のこと。

ト・セリーノ、イタリアで有名な並はずれた彫刻家である。(エスコリアル)の造営事業が始まり、土地を測量し、国王の同意を得て場所が決定されたのと同じ年に、そしてほぼ同じ月にベンベヌート・セリーノが、あたかも(主が)天から(主の)受諾を表すため訪れたかのような、この聖堂の最初のそして最も公的な壮観な眺めの中に置かれるべきこの作品の制作に着手したことは、特筆に値する。

彼(キリスト像)のすべてが極めて神々しいのではあるが、他の部分よりも頭部が秀でており、これに特別な思いを抱いていた我らのエル・ムードが褒め称えていたのを知っている」⁴⁰。

シグエンサによるコメントは、各所に脚色を交えて人を惹きつける持ち前の文学性が強く発揮されている。まずトリノの聖骸布との比較は、チェッリーニのキリスト像に聖性あるいは真実性を付与しようという意図を感じさせるものだ。また大理石の縞目を利用して血管まで表現しているという一節は、身体表現のリアルさ、あるいは石を見立てる彫刻家の巧みさを示そうという意図を伺わせるが、事実とは異なっている。一方、国王臨席のもとエスコリアルの敷地が確定されたのは1562年4月2日であり、磔刑像に記された年記(1562)と同一ではある⁴¹。しかしシグエンサは、チェッリーニがこの年制作に着手したと脚色しつつ、エスコリアルの建造の歴史と磔刑像制作の歩みが重なると強調しているのである。しかも彼は、白日の元で純白に輝く磔刑像が設置された場所と相俟って、聖堂のファサードに作り出される景観に格別なもの、神々しさや神による祝福を感得していたことが窺えよう。

フェリペ2世存命中のエスコリアルの創成期にチェッリーニの磔刑像について記したこれらの資料を吟味すると、この作品に対し概してポジティブな受け止めが行われていたと評価できる。その大きな原因は、明らかに国王その人が作品を優れたものであると高く評価したことにあるだろう。またイタリアにおけるチェッリーニ作品に対する高評価も好意的な受け止めを後押ししたであろう。磔刑像に与えられた聖堂内の祭壇は、たとえトラス・コーロという外部の人間がアクセスするには極めて困難で狭小な空間であろうとも、熟慮の上で構想された意義深い場所であったと言えるように思われる。そしてフェリペ2世は、トスカナ大公から贈られたこの像のため彼が期待していた聖堂内部に、これに相応しい然るべき場所をあえて設けたのではないかという問いさえ生じるのではあるまいか。

とくに注目したいのは聖堂のファサード、磔刑像の安置された祭壇のある窓の僅か上方に、

⁴⁰ Fray José de Sigüenza, *Historia de la Orden de San Jerónimo. Fundación del Monasterio de El Escorial* (1605, Madrid), ed.1988, Madrid, pp. 469-70.

⁴¹ Agustín Bustamante García, *La Octava Maravilla del Mundo (Estudio Histórico sobre El Escorial de Felipe II)*, 1994, Madrid, pp. 22-23.

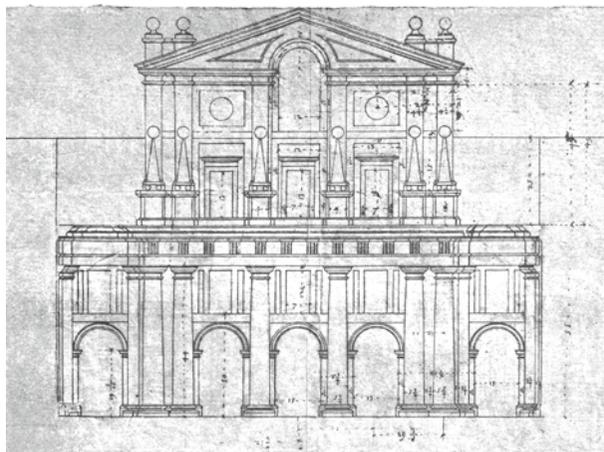


図14 ファン・デ・エレラ《エル・エスコリアル修道院聖堂ファサードの設計図》マドリード、王宮図書館

ダヴィデとソロモンを含む旧約聖書のユダヤ王6体の彫像が制作され、設置されたことである(図13)。当初ファン・デ・エレラが作成したファサードのデッサン(図14)では、球体をいただく6本のオベリスクであったが、彫像へと変更された。これは磔刑像と同じく1576年にエスコリアルに到来したアリアス・モンターノの構想によるものであり、6体の彫像は1580年12月にファン・パウティスタ・モネグロに委託され、1584年には設置が完了していたと知られる。これはエスコリアルにおけるモネグロの最初の作品であり、エスコリアルの西正面を飾る聖ラウレンティウス像と同じ白色の花崗岩を主材料として、頭部と手足の先のみ白大理石を用いて制作された⁴²。チェッリーニの磔刑像の設置は、これら聖堂のファサードを飾るユダヤの王たちとアンサンブルを形成すべく構想されたのではなかったろうか。

V おわりに

チェッリーニの磔刑像はその裸体性ゆえに聖堂の狭小な空間に「監禁」あるいは「追放」されたのだと主張し、この作品をエスコリアルにおける厄介者と捉える論者がいるとJ.ロペス・ガハーテは指摘している。そして彼は、この像に対するネガティブな評価あるいは心

⁴² Asunción de Vicente y García, *La Escultura de Juan Bautista Monegro en el Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial*, Editorial Patrimonio Nacional, Madrid 1990, pp. 51-101, esp. 60-65, 136-7. Idem, Juan Bautista Monegro y la escultura escorialense, in *La Escultura en el Monasterio del Escorial. Actas del Simposium*, San Lorenzo de El Escorial (Madrid), 1994, pp. 189-211, esp. 198-207. George Kubler, *op. cit.*, pp. 42-43.

象を生じさせる源としてフランシスコ・パチェーコの『絵画芸術』に記した逸話の影響が小さくなかったのでないかと述べている⁴³。逸話は、1611年エスコリアルを訪問した際にパチェーコが当地の聖職者から聞いた話として、腰布のない状態でスペインに到来した磔刑像にフェリペ2世が対面しようとしていた時、二人の王女が後を追って来るのに気づき娘たちが不快にならぬよう、国王は予め小さな布でキリストの下半身を覆うという出来事があった。この出来事を記念し、国王の小さなリンネルの布が像に掛けられるようになり、その後大きな布に代えられたというものだ⁴⁴。

パチェーコは第2部16章で磔刑のキリストには茨の冠と腰布が不可欠であると論ずるなか、主張を補強する材料として国王の絡むこの逸話に触れている。他方、シグエンサら年代記者たちはこのエピソードに触れておらず、これまでのところパチェーコ以外に確認されてはいないため、当時の修道士たちによる作り話である可能性があるともみられている。だが磔刑像の到着早々、ポンペオ・レオーニらが像の裸体性をデコールムの観点から批判していたことが今日判明しているからには、パチェーコが文飾を含むにせよこの種の逸話を実際に耳にしたとしても不思議ではないであろう。また先述の通り、そもそもキリスト像に腰布が不可欠であるという主張は、従来むしろオーソドックスな見解と言えるものであった。またパチェーコの一節は、実のところチェッリーニの磔刑像に対する批判以上に、むしろ国王が自らの手で像に腰布を纏わせるといふ賢明で敬虔な振る舞いを賞賛しているのであり、パチェーコの一節がチェッリーニの磔刑像に対する批判の源となったとは考え難いと思われる。

しかしながらチェッリーニの磔刑像に対して、さらにはエスコリアルの聖堂にこれが存在していることに対して、批判あるいは一種の嫌悪感を示す論者がいるのは事実である。スペインのある著名な彫刻史家は1991年の著書の一節で「道徳的に非難されるべき彫刻家の作品が、キリスト教世界の最も有名な聖地のひとつに納められたことは、まさに幸運であり、またパラドックスでもある」と記している⁴⁵。この一節は、フェリペ2世のエスコリアルをどのように捉えるのか、チェッリーニの磔刑像はその試金石の一つであることを示唆しているように思われる。

(まつい みちこ 東北学院大学 名誉教授)

⁴³ J. López Gajate, *op.cit.*, pp. 183-201, 259-60. esp. 183, 201, 260.

⁴⁴ F. Pacheco, *El Arte de La Pintura*, ed. de B. Bassegoda, 1990, Madrid, p. 737. フランシスコ・パチェーコ『絵画芸術』スペイン・ラテンアメリカ美術史研究会編・訳、2019年、pp. 312, 321.

⁴⁵ J.J. Martín González, *El Escultor en Palacio (Viaje a través de la escultura de los Austrias)*, Madrid, 1991, pp. 107-8.