The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	エル・グレコによるサント・ドミンゴ・エル・アンティーグォ修道院の祭壇衝立
Author(s)	岡田, 裕成
Citation	フィロカリア. 1987, 4, p. 31-53
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/51601
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

https://ir.library.osaka-u.ac.jp/

The University of Osaka

エル・グレコによる サント・ドミンゴ・エル・アンティーグォ修道院の祭壇衝立

岡田裕成

一　序
二　サント・ドミンゴ・エル・アンティーグォ修道院の新聖堂建設事業とエル・グレコの祭壇衝立
三　死の瞑想 ――「聖母被昇天」
四　聖体との連関 ―― 洗礼者ヨハネ像と聖ベネディクト像
五　祭壇衝立の図像プログラム

一　序

エル・グレコ El Greco（本名 Domenikos Theotokopoulos）は、一五七七年から一五七九年にかけて、トレドのサント・ドミンゴ・エル・アンティーグォ修道院 Santo Domingo el Antiguo の聖堂に大規模な祭壇衝立を制作した（挿図1）。祭壇衝立は、聖堂内陣と袖廊に計三基あり、これらに全部で九点の絵画が置かれている。この絵画作品の内六点までは現在各地に散らばってしまったが、祭壇衝立本体は同修道院にほぼ完全な形で残されており、制作当初の絵画の配置も異論なく再構成されている。本稿では、この祭壇衝立を構成する絵画作品を図像学的な立場から検討し、それらが全体としてどのような意味を表わしているのかを明らかにしようと思う。

グレコがサント・ドミンゴ・エル・アンティーグォの仕事を手がけたのは、彼がスペインに現れて間もなくのことであった。一五四一年クレタ島の首府カンディアに生まれたグレコは、一五六八年頃イタリアに渡る。彼は、初めヴェネツィアに、次いで一五七〇年からはローマに滞在し、イタリアのルネサンス美術を精力的に研究する。グレコがスペインに現れたのは、この後一五七六年頃のことであった。以後彼は、サント・ドミンゴ・エル・アンティーグォの祭壇衝立を皮切りに、この国の古都トレドでの作品制作に取り組むことになる。

このトレド時代のグレコの活動の大きな特色は、個人礼拝堂や修道院聖堂といった一般信者があまり立ち入ることのできない施設の

ために主として作品を制作したことであった。サント・ドミンゴ・エル・アンティーグォ修道院の祭壇衝立もそのような中の一つである。こうした注文は、この街の高位聖職者を中心とする知識人たちによって為されたもので、グレコは、これら学識深い注文者それぞれの要求に基づき、高度な意味内容を持った作品を生み出していった。それゆえグレコの作品の理解には、それが、誰のどのような意図に基づいて制作されたのかを知ることが第一に必要とされる。

以下本論では、まず、この祭壇衝立の制作に至る事情、および、その注文者について検討し、それらをふまえた上で作品の図像研究に取りかかることにしたい。

挿図1　サント・ドミンゴ・エル・アンティーグォ修道院聖堂内部（主祭壇衝立と脇祭壇衝立）

二　サント・ドミンゴ・エル・アンティーグォ修道院の新聖堂建設事業とエル・グレコの祭壇衝立

サント・ドミンゴ・エル・アンティーグォ修道院に残るグレコの祭壇衝立は、この修道院に新たに設けられることになった聖堂の建設に付随して制作されたものであった。祭壇衝立の基本的な性格は、この新聖堂がになわされた役割からうかがい知ることができる。

新聖堂建設の発端となったのは、ドニャ・マリーア・デ・シルバ Doña María de Silva という一人の信仰厚い女性の遺言であった。彼女は王室に仕えた侍女で、宮廷を辞した後この修道院に隠居し、一五七五年没した。ドニャ・マリーアは、その死に際して、自らの墓所を彼女の家系にゆかりのあったマドレ・デ・ディオス修道院（トレド）の聖堂内に設けることを遺言し、その計画の実行者として、当時トレド大聖堂の聖堂参事会々長の職にあった友人ディエゴ・デ・カスティーリャ Diego de Castilla を指名した。[1] しかしディエゴは、ドニャ・マリーアの遺言を全く違った形で執行する。彼は、ドニャ・マリーアがサント・ドミンゴ・エル・アンティーグォで隠退生活を送っていたことなどを理由として、彼女の墓所聖堂をこの修道院の方に建設することを強引に決定してしまうのである。[2] また、ドニャ・マリーアの遺言には彼女一人のためだけの個人礼拝堂を作ることが求められていたにもかかわらず、ディエゴは、サント・ドミンゴの新しい聖堂を彼自身の墓所にも指定した。[3] こうして

ディエゴは、ドニャ・マリーアの遺言をいわば利用して、サント・ドミンゴに自らの墓所ともなる聖堂を建設したのであった。聖堂の建設は、一五七六年二月に着手され、以後その作業の一切はディエゴ自身の監督下に進められる。グレコに対する正式注文は一五七七年八月八日に為された。制作途中に追加されたものも含め、グレコがこの注文に基づいて手がけた仕事は次の通りである。

まず、グレコが設計・デザインを担当したものとして、主祭壇と二つの脇祭壇に据えられた計三基の祭壇衝立、および主祭壇衝立（挿図2）に付属する五体の木彫像、さらに主祭壇に置かれた聖櫃がある。これらの実制作はトレドの建築・彫刻家ファン・バウティスタ・モネーグロ Juan Bautista Monegro によって行われた。次に、グレコ自身で制作したのが、祭壇衝立を飾る九点の絵画作品である。これらの内、聖堂内陣の主祭壇衝立には、「聖母被昇天」、「福音史家ヨハネ」、「洗礼者ヨハネ」、「聖ベネディクト」、「聖ベルナルド」、「三位一体」、および「ヴェロニカのヴェール」が置かれている（挿図14）。袖廊の二つの脇祭壇衝立には、内陣に向かって左側のものに「羊飼の礼拝」（挿図19）、右側のものに「キリストの復活」（挿図20）が置かれている。これらの作品は一五七九年九月までに全て完成し、修道院側に引き渡された。献堂式は同年九月二二日に行われ、次いで翌二三日には新聖堂主祭壇において、最初のミサが執り行われた。

以上のように、グレコの祭壇衝立は、その注文者ディエゴ・デ・カスティーリャおよびドニャ・マリーア・デ・シルバの墓所聖堂を飾るために制作されたものであった。このことは、グレコの祭壇衝立について考える上で重要な意味を持っている。死者の救済を祈るという聖堂の機能は、注文者ディエゴを介し、グレコの祭壇衝立にも当然反映されたと考えられるからである。実際、作品制作に対する注文者側の監督権は強力なものであった。正式契約に先だって、グレコが注文者側と取り交わした『覚書』には、次のような記述がある。

「もし、これらの絵のいずれかが、部分的にせよ全体的にせよ、（注文者に）満足できないものであるときは、前述のドミニコ（グレコ）は、ドン・ディエゴ・デ・カスティーリャにとって完全で満

挿図2　主祭壇衝立

足のいくように、それらを修正あるいは再制作しなければならない。前述のドミニコは、可否についての判断を、彼（ディエゴ）の考えに委ね、いかなるものであれ彼の考えに従い、求められたことを前述の聖堂参事会々長（ディエゴ）の希望に反するいかなる反論もすることなく果たさなければならない」[4]。

この文書に見られる通り、注文者の意向は、作品のかなりの細部に至るまでを規定していた。したがって、この祭壇衝立の理解には、作品について詳細な指示を行ったディエゴがどのような人物であったのかも重要な問題となる。

ディエゴは、一五一〇年から一五年頃、トレド大聖堂の聖堂参事会々長フェリーペ・デ・カスティーリャ Felipe de Castilla の庶子として生まれ、一五五一年、父と同じ職に就いた。聖堂参事会々長は、トレドの大司教区において、大司教に次ぐ地位であった。この重要な職にあって、彼は、当時の教会問題にも精力的に取り組んでいる。

このころのカトリック教会は、一五一七年に端を発した宗教改革の動きに対し、トリエント公会議を開催し、教会の刷新と粛正を目的とする対抗宗教改革運動に乗り出していた。ディエゴは、一五七七年にトレド大司教に就任したガスパール・デ・キローガ Gaspar de Quiroga とともに、この運動をトレドにおいて積極的に推進した人物であった。彼が、大司教就任直後のキローガに宛てた書簡には、「（トレド）大司教区が再建され、以前にもまして強く、また、引き立ったものとなる」よう努力する旨が記されている[5]。彼らの運動の中でとりわけ強調された眼目は、（一）聖母無原罪の教義の確立、（二）ミサの徹底と聖体の秘跡の強調、（三）聖人、および聖遺物に対する崇敬、の三点であった[6]。これらは全て、プロテスタントとの間に論争のあった、したがってカトリックにとっては擁護すべき教条であった。

他方、ディエゴは相当な知識人でもあった。彼はサラマンカとバリャドリードの大学で教会法を修め、アルカラ・デ・エナーレスの大学では神学と哲学の研究を深めた[7]。こうした学識に基づき、彼は他の数人の神学者とともに、トレドの教会で用いられる祈禱書も著している[8]。

以上のように、ディエゴはカトリックの教義に精通し、また、対抗宗教改革期の教会問題にも深く関わった人物であった。サント・ドミンゴ・エル・アンティーグォ修道院の新聖堂は、このディエゴが、自らとドニャ・マリーア・デ・シルバの死後を託する場として構想したものである。この聖堂の至聖所を飾るグレコの祭壇衝立には、死後の救済への祈りが、ここに見たようなディエゴの信仰や学識に即した形で表現されたと考えられよう。

この祭壇衝立の図像プログラムについて、こうした観点から考察を試みたものとしては、ジョナサン・ブラウンやリチャード・マンらによる研究がある[9]。しかしこれらを含め、従来の研究では、この祭壇衝立を理解する上で重要な意味を持つと思われる図像表現が十

分に議論されてこなかった。以下の考察では、そうした表現を二つの面から取り上げ、その意味を探っていくことにしたい。

三　死の瞑想――「聖母被昇天」

主祭壇衝立の中央には、大画面の「聖母被昇天」（挿図3）が据えられている。この作品は構図上、上下二段に分割され、画面上部には昇天する聖母とこれを取り巻く天使たちの姿が描かれている。また、下部の地上部には、石棺を中心に左右六人ずつの使徒たちが描かれている。

この絵の中心をなす聖母は、聖堂に葬られたドニャ・マリーア・デ・シルバの霊名が由来する守護聖人であり、彼女自身深く崇敬した聖人であった。それゆえ、天上に迎えられる聖母の姿を描いたこの作品は、従来より、故人の信仰にちなんで聖母を高らかに礼賛したものと考えられてきた。しかもグレコは、聖母の足もとに三日月を描き込んで、聖母への礼賛をより明確に示している。三日月は、聖母無原罪の象徴物で、神の母であるマリアが原罪を免れた存在であることを表わす。三日月を踏む聖母の姿は、通常「無原罪の御宿り」の図像に現れるものだが、聖母が厚く敬われたスペインでは、被昇天の聖母の足もとにもしばしばこの象徴物が描かれた。グレコは、そうした例に倣って、ドニャ・マリーアの守護聖人聖母マリアの純潔と聖性を強調し、この故人を記念しているのである。[10]

しかしながら、地上部に描かれた使徒たちの姿には、この聖母礼賛という点からは理解しがたい描写が認められる。彼らの多くは、昇天する聖母には何の関心も払っていないのである。こうした表現は、この時期の被昇天図の大勢から見ても例外的なものである。

聖母被昇天の図像は、一六世紀初頭に至り、天使たちによって引き上げられる聖母の姿を描いた中世以来の図像から、聖母が自ら一人の力で天に昇るという形に変わる。[11] こういった図像では、聖母がより高められた存在となったのに応じて、地上の使徒たちの表現も、聖母の奇蹟のような昇天に対する驚きと感嘆を露わにしたものとなる。ヴェネツィアのサンタ・マリア・デイ・フラーリ聖堂にあるティツィアーノ Tiziano Vecellio の作品（挿図4）は、その最初期の重要な作例である。この作品では、使徒たちの動きが全て聖母の方に向けられ、観者の視線を昇天する聖母の方へと導いている。こうした表現は、グレコの生きた一六世紀の後半から一七世紀にかけてにも受け継がれていく。とりわけカルラッチ兄弟 Lodovico, Agostino,

挿図3　エル・グレコ「聖母被昇天」1577年　401×229cm　シカゴ，美術研究所

Annibale Carracci らボローニャ派の作家たちは、バロック期独特の劇的な感覚で、過剰な程の動きを示す使徒たちの姿を描き出した。彼らの描く使徒たちは、大きな身振りで聖母を仰ぎ見、あるいはその石棺を覗き込み、聖母の身に驚くべき奇蹟が起こったことを強調している。[12]

ところがグレコの被昇天図では、前列右側の二人の使徒と中央の一人が聖母を見上げているものの、その動きは抑制されている。しかも、後列の使徒たちは一様に瞑想的な様子で表わされ、その表情も熱狂とは程遠い暗鬱さを示している。特に、頭部だけが見える最後列の使徒たちは、ティツィアーノらが描く使徒たちとは全く対照的である。彼らは、昇天する聖母にも、またその石棺にも何ら関心を示さず、目を閉じ、ただうつむいているだけなのである。三日月の描写からも示されるように、グレコは、ドニャ・マリーアの記念として聖母をひときわ高らかに礼賛しようとしていた。このグレコ

挿図4　ティツィアーノ「聖母被昇天」1516—18年　690×360cm　ヴェネツィア，サンタ・マリア・デイ・フラーリ聖堂

挿図5　挿図3部分図

が、なぜこうした使徒たちを描いたのだろうか。ティツィアーノの作品のような使徒たちをここに描いていれば、グレコは、聖母に対する礼賛をより明確にできたはずである。グレコがそうした表現を知らなかった訳ではない。ヴェネツィア滞在期のグレコが、先のティツィアーノの作品を見ていたことは、従来から確実視されているのである。[13] 両者の作品に共通するマリアのオランスのポーズがそれを裏付けている。したがって我々は、グレコがこの作品に、従来いわれてきた聖母礼賛というテーマ以外の、何か他の意味をも込めたのだと考えねばならない。

この点でまず注目されるのは、後列右端の使徒の姿である（挿図5）。彼はその手を胸に置き、ややうつむき加減に前方を見遣っている。しかし、その視線は虚ろであり、彼が深い物思いの中にあることを示している。

こうしたタイプの聖人像は、一六～一七世紀の美術において珍しいものではない。胸に手を当てて瞑想に耽る聖人の姿（挿図6）はこの時期に好んで描かれた主題の一つであった。これらの聖人たちは、通常、されこうべを前にして、あるいは自らこれを手に持った姿で描かれる。こうした図像は、おおよそ一五七〇年代以降、盛んに制作されるようになった。[14] これは、この時期、即ちトリエント公会議に続く対抗宗教改革期に、死を思い瞑想することが非常に重視されたことによる。エミール・マールによれば、そうした動きのきっかけとなったのは、イグナティウス・デ・ロヨラ Ignatius de Loyola の『霊操』であった。[15] これには次のような記述がある。

「愉しみや歓びをおぼえるどんなことについても考えるのは、われわれの罪に対する心痛、悲嘆、痛悔の涙をもよおす上で妨げとなるから、……むしろ死や審判を思い起こして、心痛と悲嘆の念をいだかねばならない」。[16]

ここに見られるようなロヨラの考えは、彼の後継者であるイエズス会士たちや、その他の解釈者によって発展、継承されていった。そうした中で、絶えず死を直視し、死について瞑想することは、当時の信仰生活において最も重要な務めとなった。されこうべを前にして瞑想する聖人の図像は、このような状況を反映したものである。[17]

挿図6　エル・グレコ　「瞑想する聖フランシスコ」　1585—90年頃　103×87cm　バルセローナ，トレリュー・コレクション

この点をふまえ、もう一度被昇天図を見てみよう。胸に手を当てた問題の使徒のまわりには、されこうべのような死の象徴物はない。しかし、彼を含め、使徒たちの多くは聖母の昇天に未だ気付いていない。しかも、この被昇天図での使徒たちの描写は、グレコの後の大作「オルガス伯の埋葬」（挿図7）に描かれた葬儀参列者のそれに非常によく似ている。「オルガス伯の埋葬」は、被昇天図と同じく、その構図が上下二段に分割されている。上段部に描かれるのは、天上の栄光（グローリア）、そして、天使に抱きかかえられ、天上の世界に今迎えられようとする伯爵の魂である。他方下段には、伯爵の埋葬に立ち会う参列者たちが描かれている。彼ら参列者の中には、昇天する伯爵の魂を仰ぎ見る何人かとともに、静かな物思いに耽る人々の姿が見える。この描写は、基本的な構成において被昇天図と共通する。さらにまた、この作品で見逃すことのできないのは、何事かを語り合うかのような姿で画面左端に描かれた二人の修道士である（挿図8）。この語り合う人物像のモチーフは被昇天図の中にも見いだされる。胸に手を当てた使徒の左には、彼を凝視する使徒の姿が描かれている。顔を伏せて物思いに沈む彼に、左側の使徒は何かを語りかけようとしているかのようである。その様子は、「オルガス伯の埋葬」での二人の修道士の描写に著しい類似を示している。葬儀の参列者である二人の修道士が沈痛な表情で語り合うのは、もちろん伯爵の死であろう。同様に、聖母の昇天に未だ気付いていない二人の使徒も、昇天に先立つ聖母の死に思いを馳せているものと考えられる。

挿図7　エル・グレコ　「オルガス伯の埋葬」　1586—88年
480×360cm　トレド，サント・トメ教会

挿図8　挿図7部分図

実際、悲しげに語り合う人物像のモチーフは、聖母の死の場面の伝統的な図像にも見られるものである（挿図9）。つまり、被昇天図下部の地上の場面は、聖母の死を強く意識した形で描かれているのであり、先の二人の使徒を初めとする多くの使徒たちは、その聖母の死の立会人としての役割を担わされているといえる。この点から、問題の使徒の、胸に手を当てるという描写は、されこうべを持つ聖人と共通の理念を表わしたものと考えられよう。彼は、聖母の死に直面して、死について深く考え、瞑想に耽っているのである。また、最後列の使徒たちの表現も、そうした死についての瞑想という面からその意味を解することができる。聖母の死に立ち会い、彼らもまた死というものに思いをめぐらせている。彼らの顔に刻まれた濃い陰影は、その思いの深さを物語っている。

このようにグレコは、被昇天図の中に、聖母への礼賛とともに、死を思う使徒たちの姿を描いた。これは当然、墓所聖堂を飾るという機能に即したものであろう。死を深く自覚して瞑想にひたる使徒たちの姿には、現世における自らの罪を悔い、死後の救済を求める祈りが託されているのである。

挿図9　「聖母の死」（部分）　1265年頃　ソポチャニ（ユーゴスラビア）

四　聖体との連関 ―― 洗礼者ヨハネ像と聖ベネディクト像

「聖母被昇天」の左右は、それぞれ上下二段に分割され、計四点の聖人像が置かれている。これらの内、左列下段の洗礼者ヨハネ像

挿図10　エル・グレコ「洗礼者ヨハネ」一五七七―七九年　二一二×七八cm　サント・ドミンゴ・エル・アンティーグォ修道院聖堂

挿図11　エル・グレコ「聖ベネディクト」1577―79年　116×80cm　マドリード，プラド美術館

（挿図10）と、右列上段の聖ベネディクト像（挿図11）には共通した特徴が見られる。この両聖人は、いずれも何かを指し示す姿で描かれている。ヨハネはその指先を我々から見て右下方に向け、他方、ベネディクトは祝福の形で描かれた手を左下方に向けている。しかも、ヨハネの指先は画面の縁からはみ出さんばかりであり、この画像単独では釣り合いを欠く。ベネディクト像についても同様である。特に、このベネディクト像の場合、祝福の手が画面下方に向けられるという表現自体異例なものである。こうした単独聖人像では、祝福を与える聖人の手は、通常胸の高さに上向きで表わされるのである。また、この両聖人の指し示す先は、「聖母被昇天」の下辺中央あたりで交錯している（挿図2）。ヨハネとベネディクトの両聖人は、画面外の、ある共通の対象を指し示しているようである。彼らは一体何を指さしているのだろうか。従来の研究でこの問題はほとんど議論されていない。しかし、その対象が何であるのかという問題は、この祭壇衝立のプログラムを考える上でも重要な意味を持っているように思われる。

ヨハネとベネディクトが指し示す対象としてまず考えなければならないのは、両者の指先が向けられた被昇天図の下辺中央あたりの描写である。しかしここには、この両聖人が指し示すような特別なものは描かれていない。しかも、被昇天図のすぐ手前側には聖櫃が置かれており、このあたりはちょうどその陰に隠れてしまう。挿図2に写っている聖櫃は一九世紀のものだが、聖堂建設当時にもこの位置には聖櫃が置かれていた。したがって、ヨハネとベネディクトが指し示しているのは、むしろこの聖櫃、さらにはそのすぐ手前の祭壇の上あたりであったのではないかと考えられる。聖櫃とは、聖別された聖体を安置するものであり、また祭壇とは、ミサの際に聖体を捧げるべき場所である。聖櫃も祭壇も、これ以外の目的に用いられることはないから、両聖人が指し示すのは本質的には聖体その

ものということになろう。ミサの場である聖堂を飾る画中の聖人が、その典礼の中核を為す聖体に観者の注意を差し向けていたことは大いにありうることではなかろうか。しかも、元来この聖堂内に据えられていた聖櫃はグレコ自身がデザインしたものであった。それゆえグレコが、聖櫃や、それが置かれる現実空間をも含めた形で聖堂内陣の装飾を構想することは、それほど困難なことではなかったようにも思われる。以下の考察では、洗礼者ヨハネと聖ベネディクトの両聖人像と聖体との連関が成立しうるのかという問題について詳しい検討を加えることにしたい。

両聖人像と聖体との連関を明らかにするためには、まず、グレコがデザインした聖櫃を含む祭壇の聖堂建設当初の状態、および、この祭壇と祭壇衝立との位置関係を把握しなければならない。しかし、グレコのデザインによる聖櫃は過去に失われてしまっているので、我々は今日残されている記録文献からその形状等を推測するしかない。この聖櫃はグレコのデザインをもとに、ファン・バウティスタ・モネーグロが製作したもので、これら二人の芸術家と注文者の間に交わされた文書には、わずかではあるが聖櫃に関する言及がなされている。

聖櫃に関する最初の記述が見いだされるのは、作品制作に先だってグレコと注文者側が取り交わした『覚書』である。しかし、この文書に記されているのは、グレコがこの聖櫃の下絵あるいはモデルを制作すること、および、実作品はそのデザインをもとに高さ八フィート（二二四センチメートル「スペインの度量衡で一フィートは二八センチメートル」）で製作されるということのみである。[18] 一方これに対して、モネーグロがディエゴに宛てた一五七七年九月一一日付けの書簡には、今少し具体的な記述がある。この書面によれば、グレコの案による聖櫃は上下二段の構造を持ち、上段は二本の柱だけで構成された物であったという。[19] また、聖櫃の高さはこの時点で八フィートから七フィート（一九六センチメートル）に変更されている。[20] ここでグレコが上段部を柱二本だけの簡素な形にしようとしているのは、この聖櫃が背後の絵（「聖母被昇天」）の鑑賞の妨げとなるのをできるだけ避けようとしたためだったと考えられる。というのは、ディエゴに宛てた別の書簡で、モネーグロは、聖櫃の上段があまり大きく背後の絵画作品を遮らないよう「見通しのきく trasparente」ものにしたことを強調しているからである。[21] これは当然画家側の意向に基づくものであろう。ただし、この同じ書簡の中でモネーグロは、ディエゴに対し、聖櫃の上段部をより装飾的なものにするため、グレコ案での二本の柱の他に八本の柱を付け加えることも提案している。[22] 聖櫃に関するこれ以後の記録は残されておらず、この提案が受け入れられたのかどうかは明らかではない。しかし、背後の絵との関係はモネーグロも了解していたわけだから、新たな柱が加わったとしても、聖櫃の上段部は開放性の高い構造であったことは間違いないだろう。また、この最後の書簡でのモネーグロの記述によれ

ば、聖櫃の柱は全部で二〇本であったという。[23]

以上のような記述から、我々は聖櫃の大体の形状を推定することができる。また、トレドのタベーラ病院には、グレコの設計による聖櫃（挿図12）が部分的にではあるが残されているので、その形状も参考になる。したがって次に問題となるのは、聖櫃が設置されていた位置である。これについては何の記録も残されていない。しかし、祭壇衝立の構造から考えれば、聖櫃の基底部は祭壇衝立の構造の骨格をなすコリントス様式の円柱の基底の高さに揃えられていたと見るのが妥当なように思われる。そうした例は、ファン・ゴメス・デ・モーラ Juan Gómez de Mora が、一六一四年にグァダルーペ修道院のために設計した祭壇衝立（挿図13）などに見られる。先に見たように、グレコは、聖櫃が背後の絵を遮るのをできるだけ

挿図12　エル・グレコ　聖櫃　1595—97年　全高163cm
トレド，タベーラ病院

挿図13　ファン・ゴメス・デ・モーラ　グァダルーペ修道院祭壇衝立構想図（部分）　1614年　マドリード，国立図書館

挿図14　サント・ドミンゴ・エル・アンティーグォ修道院聖堂，主祭壇衝立（聖櫃復原図を含む）

避けようとしていたのだから、その点からもこの位置は納得できよう。この場合聖櫃の上端は、被昇天図中の聖母の足元を少し下がるあたりに位置することになり、被昇天図の鑑賞をあまり妨げずに済む。

以上をもとに、制作当初の祭壇と、ヨハネ像、ベネディクト像との位置関係を図上で復元してみることにしよう（挿図14）。ヨハネの指先が示す方向は大体右下方四〇～五〇度、ベネディクトの祝福の手はヨハネの指先ほど限定的ではないが、左下方六〇～七〇度前後を指している。他方聖体は、容器に入れられた上で、聖櫃下段に安置される。祭壇は、そのすぐ手前側にある。したがって、先におおよその見当を付けたように、この両聖人が聖櫃に安置された聖体、さらには、聖櫃手前の祭壇上にミサの際供えられる聖体を指し示しているという位置関係は視覚上成立しうると考えてよいだろう。しかも、これら両聖人と聖体との連関は図像学的にも理にかなったものといえる。次に、特にヨハネ像を中心として、図像表現という点から聖人像と聖体との連関を検証していくことにしたい。

何ものかを指し示す二人の聖人の内、洗礼者ヨハネが指さすポーズで描かれることは稀ではない。美術作品において、しばしばヨハネは、幼児キリスト、あるいは小羊として象徴的に表わされたキリストを指さす姿で描かれる。これは、荒野にイエスの姿を見いだしてヨハネが語った、「世の罪を取り除く神の小羊を見よ」（ヨハネ一―二九）という言葉に由来する。我々が今問題にしているのは、聖体を指さすヨハネだが、これについては前例となる図像は残念ながら見当たらない。しかし、ヨハネの言葉でいう「神の小羊」とは、人類の罪のあがない主として自らの身を神に捧げたキリストを象徴したものだから、これが聖体に置き換えられることは神学上容易に予想できる。聖体とは、まさにこのいけにえであるキリストの体そのものだからである。

ミサの際、祭壇上にはパン（実際には円盤状のウェハース）が供えられる。このパンは、司祭の聖別の言葉によって、その実体においてキリストの体に変化（聖変化）する。ミサの典礼は、このキリストの体、即ち聖体を新たないけにえとして神に捧げ、十字架上でのキリストの贖罪を繰り返すものである。[24] このように聖体とは、いけにえのキリスト、つまり「神の小羊」としてのキリストなのである。事実、ミサの典礼には、聖体が「神の小羊」という言葉で示される場面がある。聖体拝領に先立つ場面で司祭は、聖体を捧持し、先のヨハネの言葉「世の罪を取り除く神の小羊を見よ」を唱えるのである。[25] また、エイク兄弟 Hubert, Jan van Eyck によるゲント祭壇画中の「神秘の小羊の礼拝」（挿図15）は、聖体と「神の小羊」とのこうした同義性を図像表現の上で明確に示している。この作品で、いけにえとしてほふられ、あがないの血をカリスに注ぐ小羊は、祭壇上に描かれ、聖体と等しいものとして表わされている。

以上のように、神学の上でも、また美術表現の上でも、ヨハネの

挿図15　エイク兄弟　「神秘の小羊の礼拝」（部分）　1432年　ゲント，バヴォン大聖堂

指し示す本来の対象である「神の小羊」は聖体と同義のものととらえられる。しかもゲントの作品では、小羊の供えられた祭壇の前被に、「世の罪を取り除く神の小羊を見よ」という先のヨハネの言葉が記されている。この作品でのヨハネの言葉が「見よ」と呼びかけるのは、いけにえとされた文字通りの小羊であると同時に、この小羊によって象徴される聖体でもある。この描写は、聖体が、洗礼者ヨハネによって指さされる対象となりうることを示している。グレコの描いたヨハネ像が聖体を指し示していることはこれらの点から裏付けられよう。また、聖ベネディクト像についても、下方に向けられた彼の手が祝福を与える形で示されているという描写から、その先に何か重要なものが置かれていることがうかがわれる。祭壇上に捧げられた聖体はその対象としてふさわしい。

では、この図像表現は一体何を意味しているのだろうか。二人の聖人が、聖体に対する観者の注意を喚起する役割を果たしていることは明らかである。しかし、作品制作当時の聖体解釈のあり方をも考え合わせることで、我々はこの図像が表わす意味をより深く読み取ることができる。

グレコが生きた一六世紀後半は、一五一七年に端を発した宗教改革と、それに対するカトリック側の対抗宗教改革運動の渦中にある宗教的対立の時代であった。その中にあって、聖体に関する解釈は、プロテスタントとカトリックの間の対立の最も激しいものであった。

宗教改革以前には、ミサに供せられるパンとワインは、典礼中に司祭が唱える聖別の言葉によって、その実体がキリストの体と血に変化（聖変化）するものとされていた。ところがルター Martin Luther は、これに対し、キリストの体と血はパンとワインの中に、それのもとに、それとともに現臨する、という共存説を出した。さらにツヴィングリ Ulrich Zwingli らは、カトリックの教えに真っ向から対立する象徴説、即ち、パンとワインはキリストの体と血を象徴するに過ぎず、そこにキリストの体と血が存在するのではないという考えを示した。こうした状況の中でカトリック教会は、トリエント公会議とこれに基づく対抗宗教改革運動を通して、先の聖変化の教義を擁護し、またあらゆる手段でそれを徹底しようとした。[26] こうした動きは布教の重要な手段であった美術作品にも大きな影響を与えた。エミール・マールが明らかにしたように、聖体の秘跡の強調とその視覚化は、トリエント以降の美術の重要なテーマとなっていくのである。[27] 画中の聖人が祭壇上の聖体を指さすというグレコの表現もまた、聖体の秘跡に関連したものであり、当時のカトリック教会の聖体解釈を如実に反映している。

ミサに供せられる聖体は、聖変化の後も、目に見える形としてはもとの「パン」のままである。しかし、サント・ドミンゴの祭壇の聖体は、洗礼者ヨハネに指さされることによって、その実体が、ヨハネの指し示す本来の対象である「神の小羊」、即ちあがない主キリストの体に変化したことが明らかにされる。また、聖体に祝福を与える聖ベネディクトは、この聖体が真に聖なるものであることを強調している。このように二人の聖人は、聖変化の教義に沿って聖体の意味を明らかにしている。しかし、その聖体が現実のものであるという点で、それは、教義の観念的な表現にとどまらない。この図像表現は、観者の前の聖体がキリストの体になったということ、即ち、この聖堂の祭壇上で実際に聖変化が起こったことを目に見える形で示しているのである。

二章で見たように、作品の注文者ディエゴ・デ・カスティーリャは、学識ある聖職者であり、当時の宗教問題にも精通した人物であった。しかも、聖体をめぐる問題は、彼の遂行した教会改革の重要な眼目であった。他方、グレコも、自らトリエント公会議の議事録を所持していたことが知られており、[28] この公会議で再三議論された聖体解釈の問題を十分に把握していたと考えられる。ここに見たような高度な図像表現は、こうした注文者と画家の共同作業の中から生み出されたものといえるだろう。

五　祭壇衝立の図像プログラム

三章および四章での考察で、我々は、サント・ドミンゴ・エル・アンティーグォの祭壇衝立の図像表現上の問題を二つの点から検討した。その中で我々は、この祭壇衝立に死についての瞑想を示した描写があること、また、この祭壇衝立が現実の聖体と連関していることを明らかにした。これらはいずれも、従来の研究において議論

されてこなかった問題である。しかも、この二つの図像表現は、祭壇衝立全体の意味を解明する上で、無視することのできない重要性をはらんでいる。とりわけ、現実の聖体との連関は、この祭壇衝立の図像プログラムがどのような要素によって構成されているのかという根本的な問題に関わっている。この祭壇衝立のプログラムは、九点の絵画作品だけで構成されるものではなく、祭壇上の聖体を含めて、初めて一つの総体として成り立つものなのである。しかも、キリストの体そのものであるという重要性から、聖体は、全体のプログラムの要となるべき存在であると考えられよう。

この祭壇衝立と聖体との関連については、リチャード・マンの最近の研究が詳細に論じている。彼は、同時代の神学的著作を広く援用して、「羊飼の礼拝」、「キリストの復活」、「三位一体」、「聖母被昇天」の四点の大作に、ミサや聖体に関わる表現が為されていることを明らかにしようとしている。[29] しかし、これらの作品の意味は、画中の聖人が聖体を指し示しているという表現と無関係に論ずることはできない。この祭壇衝立は、聖体を介して現実の典礼の場に直接的に結びつけられることで、新たな様相を呈しているからである。私は、そうした現実のミサ典礼との関わりが、この祭壇衝立の意味を解く鍵であると考えている。以下、聖体との連関を軸に、聖堂を飾る作品群の図像プログラムの再構築を試みることにしたい。

主祭壇衝立では、ミサが真の救済をもたらすものであることへの信仰が、現実の典礼と一体化した形で表明される。

洗礼者ヨハネ像と聖ベネディクト像が指し示す聖体を取り巻き、聖堂内ではミサが行われる。この二点の聖人像はミサの中核を為す聖変化の場面に深く関わっている。ヨハネとベネディクトは、祭壇上の聖体を指さすことによって、観者の注意を聖体に差し向け、さらに、この祭壇上の聖体があがない主キリストの体そのものになったことを示す。こうして彼らは、この聖堂でのミサの中で、実際に聖変化が起こったことを目に見える形にしている。

この聖変化の結果祭壇上に現れたキリストの体は、次に、ミサにおける新たないけにえとして神に捧げられる。聖変化に続く場面で司祭は次のような祈りを唱える。

「この供物にご嘉納のおだやかな御目を下し給え。主の下僕なる義人アベルの供物と、……主の大祭司メルセデクが主にささげ奉った供物を受け入れた如く、この聖なるいけにえ、けがれなきオスティア（聖体）をうけいれ給え」。[30]

ミサの中で繰り返されるキリストの犠牲は、神がこの祈りに応え、「聖なるいけにえ」である聖体を受け入れることで完結する。「三位一体」（挿図16）には、そうした聖体の受け入れの場面が象徴的に表わされている。

この「三位一体」に描かれるのは、死せるキリストの体を背後から抱きかかえる父なる神の姿である。こうした表現は、「聖寵の玉座」の図像にその起源を持っている。[31]「聖寵の玉座」とは、磔刑のキ

リストを、同じく背後から抱きかかえた父なる神の姿を表わした図像で、キリストによるあがないの神による受け入れを意味した。[32] 磔刑のキリストを死せるキリストに置き替えたグレコの表現も、これと同様の意味を表わす。この図像を、グレコはデューラー Albrecht Dürer の木版画（挿図17）から学んだ。[33] しかし、グレコはその版画に微妙な変化を加え、彼の作品をより豊かな意味を持ったものにしている。グレコは、聖三位を取り巻く天使たちの数をデューラーの作品よりも少なくし、また、かなり接近した視点からこの場面を描いた。その結果、死せるキリストの体は画面により大きな場所を占めることになる。グレコは、こうしてキリストの屍を観者に強く印象付け、ここで神に受け入れられるのが、いけにえとしてのキリストの体なのだということを強調している。そして、いけにえとしての体という点で、画中のキリストは、ミサの場で捧げられる聖体と重なり合う。祭壇上の聖体が絵画作品の図像連関の中にある以上、

挿図16　エル・グレコ　「三位一体」　1577—79年　300×178cm　マドリード，プラド美術館

この両者の関係は視覚的にも明らかだろう。しかも、画中のキリストは、聖体の真上に描かれて、これと対置されている。つまりこの「三位一体」は、祭壇上の聖体が、真実のいけにえとして、即ちあがない主キリストの体そのものとして神に受け入れられたことを示しているのである。

こうした、現実の典礼と祭壇衝立との結びつきは、「三位一体」と「聖母被昇天」の間に置かれた小品、「ヴェロニカのヴェール」（挿図18）によってさらに深められる。この作品で、ヴェールに写しとられた聖顔は、二人の小天使によって呈示されている。この場面もまた、ミサにおける聖体の奉献に関わる。司祭は、先の祈りの言葉に続け、次のように唱える。

「主の聖なる天使の手をもって、天の祭壇と神聖なみいず（御稜

挿図17　デューラー　「三位一体」　1511年　39×28cm　ボストン美術館

威）のみまえに、このいけにえを運ばせたまえ」[34]。

この作品のように楕円の中に肖像を描くという図像は、イマーゴ・クリペアータと呼ばれ、古代以来、死者の肖像形式として広く用いられたものであった。「ヴェロニカのヴェール」は、「三位一体」でのキリストの神による受容に先立ち、あがないのために死んだキリストを、さらには、このキリストによって象徴される聖体を、「みいずのみまえ」に捧げ渡す天使の姿を表わしている。

以上のように、主祭壇衝立を飾る作品は、聖堂内での現実のミサ典礼と密接に連係している。聖堂内でのミサとはもちろん、ここに葬られた二人の死者――ドニャ・マリーア・デ・シルバ、およびディエゴ・デ・カスティーリャ――の救済を祈念するものに他ならない。二章で見た通り、この聖堂は、まさにそうした目的に基づいて建設されたものであった。また、この聖堂には、彼ら二人のためにミサを挙げる司祭が実際に任命されていた。[35] 主祭壇衝立の作品は、これらの司祭によって執り行われるミサの中で、確かに聖変化が起こったこと、そして、その聖変化の結果キリストの体となった聖体が神に捧げられ、またこれが神によって受け入れられたことを示している。グレコの祭壇衝立は、キリストのあがないがこうして聖堂内のミサの場で繰り返されたことを明らかにし、二人の死者のために挙げられるミサが真に救済につながるものであることを証しているのである。被昇天図中の使徒たちの描写は、このようなグレコの祭壇衝立の役割を別の面から裏付ける。三章で見たように、彼ら使徒たちの、罪を悔い、死について瞑想する姿の内には、死後の救済への祈りが託されている。この祭壇衝立が死者のためのものであることは、こうして明確にされる。

また、この使徒たちの頭上に描かれた聖母の姿も、そうした死者の救済への祈りの中に位置付けられる。この被昇天図において、聖

挿図18　エル・グレコ　「ヴェロニカのヴェール」　1577―79年　76（長径）×55cm　マドリード，個人コレクション

母の体は実に堂々としたモニュメンタリティーをもって描かれ、また、地上部の石棺は、その内部が空になったことを示すため、自然な三次元空間に若干不調和な形で描かれている。これらはいずれも、聖母が体の復活をかち得たことを視覚的に強調する。キリスト教的な救済とは、このように復活し、天上で永遠の至福を得ることをいう。死に勝利する聖母の姿には、この至福が具体的な形で表わされている。

以上のように、神学的、典礼的な面から救済の理念を表明する主祭壇衝立に対し、脇祭壇衝立は、歴史的な面から救済への過程を語っている。

脇祭壇の作品は、「羊飼の礼拝」(挿図19)から「キリストの復活」(挿図20)へと展開する。前者は人類救済のためのキリスト降誕の場面であり、後者は、死に勝利するキリストが救世主としての力を人々に啓示する場面である。これらは主祭壇衝立最上段の「三位一体」でのあがない主キリストの神による受容へとつながり、人類救済に至る神の計画の歴史的な手順を記念している。

他方、ジョナサン・ブラウン、およびリチャード・マンの研究によれば、この両作品において構図上の中心を占め、裸体のまま神秘的な光の中に描かれたキリストの体は、聖体のイメージと重ね合わされたものだという。[36] 既に見た通り、聖体と祭壇衝立との連関が明らかな以上、この指摘は極めて妥当なものと考えられる。聖堂全体の図像プログラムの要となる聖体への信仰の表明は、このように聖堂内にこだまし、全体の統一が図られているのである。また、「羊飼の礼拝」の画面右下には聖ヒエロニムスの姿が、そして「キリストの復活」の画面左下には聖イルデフォンソの姿がそれぞれ描かれている。彼らは、いずれもディエゴ・デ・カスティーリャが深く尊

挿図19　エル・グレコ　「羊飼の礼拝」1577—79年　210×128cm　サンタンデル，エミリオ・ボティン・サンス・コレクション

挿図20　エル・グレコ　「キリストの復活」1577—79年　210×128cm　サント・ドミンゴ・エル・アンティーグォ修道院聖堂

崇した聖人であった。[37] この聖人たちは、被昇天図に描かれた聖母マリアとともに、聖堂に葬られた二人の死者を記念している。

最後に結びとして、以上の考察を簡潔に整理しておくことにしよう。

祭壇衝立全体の図像プログラムが中心テーマとするのは、死者の救済の祈念である。これは、ドニャ・マリーア・デ・シルバとディエゴ・デ・カスティーリャの墓所聖堂を飾るという機能に由来している。この理念は二つの面から語られる。一方は典礼的な面から、他方は歴史的な面からである。

前者は主祭壇衝立を中心に示される。主祭壇衝立の作品群は、祭壇上の聖体を介して、二人の死者のために挙げられるミサの典礼に対応する。これらの作品からは、聖堂に葬られた二人の死者が、ミサの中で繰り返されるあがない主キリストの犠牲によって、救済、即ち、復活とそれに伴う永遠の至福を得るのだ、という信仰が読み取れる。また、人頭救済のためのいけにえとなったキリストの体は、脇祭壇の二点の作品でも強調され、あがない主キリストによる救済という理念が聖堂内に響き合う。これに、脇祭壇の作品から主祭壇の「三位一体」に連なる、人類救済への歴史的過程が重ねられ、この祭壇衝立の図像プログラムは完結するのである。

注

(1) Verardo García-Rey; *El Deán de la Santa Iglesia de Toledo, don Diego de Castilla, y la reconstrucción e historia del Monasterio de Santo Domingo el Antiguo*, Toledo, 1927, p. 73.

(2) Richard Mann; *El Greco & His Patrons, Three Major Projects*, Cambridge, 1986, p. 17.

(3) *Ibid.*, p. 18.

(4) Francisco de Borja de San Román; "Documentos del Greco, referentes a los cuadros de Santo Domingo el Antiguo" (in *Archivo Español de Arte y Arqueologia*, 1934), reprint ed. in *El Greco en Toledo*, Toledo, 1982, p. 415.

(5) Richard Kagan; "The Toledo of El Greco", in Jonathan Brown (ed.); *El Greco of Toledo*, Boston, 1982, p. 55.

(6) *Ibid.*, pp. 56—57.

(7) *Ibid.*, p. 64.

(8) *Ibid.*, p. 49.

(9) Jonathan Brown; "El Greco and Toledo", in Brown (ed.); *op. cit.*, pp. 117—123. also Mann; *op. cit.*, pp. 1—45.

(10) Brown; *op. cit.*, p. 117.

(11) Louis René; *Iconographie de l'art chrétien* (6 vols.), Paris, 1957, vol. 2—2 p. 617.

(12) アンニバーレ・カルラッチが一五八七年頃制作した被昇天図（マドリード、プラド美術館蔵）がその典型的な例として挙げられる。

(13) Harold E. Wethey; *El Greco and His School* (2 vols.), Princeton, 1962, vol. 1, p. 34.

(14) Emile Mâle; *L'art religieux de la fin du XVIe siècle, du XVIIe siècle, et du XVIIIe siècle* (Paris, 1953), reprint ed., Paris, 1972, p. 210.

(15) *Ibid.*, p. 206.

(16) イグナティウス・デ・ロヨラ著　霊操刊行会訳　『霊操』　エンデルレ書店　一九五六年　七三頁。

(17) Mâle; *op. cit.*, pp. 206—212.

(18) San Román; *op. cit.*, p. 416.

(19) *Ibid.*, p. 148.

(20) *Ibid.*, p. 148.

(21) García-Rey; *op. cit.*, p. 88.

(22) *Ibid.*, p. 88.

(23) *Ibid.*, p. 88. モネーグロの書簡の文面からは、この「二〇」という数が、彼が付け加えようとした八本の柱を含むものか否かは判然としない。したがって、聖櫃下段の柱も一〇本ないし一八本ということ以上には限定できない。

(24) 上智大学編『カトリック大辞典』（全五巻） 冨山房 一九五四年 第五巻 四七頁。

(25) フェデリコ・ベルベロ編 『毎日のミサ典書』ドン・ボスコ社 一九五五年 七五七頁。ミサの典文は、トリエント公会議の際、改正、統一された。この典文は、一五七〇年以降一九七〇年の第二ヴァティカン公会議での大改正に至るまで、ほぼ作成当初のままの形で用いられてきた。本稿で引用する典文は、前掲の一九五五年版のミサ典書に拠っているので、グレコの作品が制作された当時用いられていたものと概ね同じと考えられる。

(26) 聖体をめぐる問題は、トリエント公会議の最も重要な議題の一つであった。聖変化の意味については、第一三総会（一五五一年）で発せられた『聖体についての教令』が詳しく規定している。トリエントの神学者たちはここで、聖体がその全実体においてキリストの体に変化することを強調し、これに反する信仰を厳しく断罪している（H・デンツィンガー編 A・シェーンメッツァー増補改訂 浜寛五郎訳『カトリック教会文書資料集』 エンデルレ書店 一九八二年 二八七―二九二頁）。また、聖体あるいはミサについての議論は、第二二、第二三総会（一五六二年）においても行われた。

(27) Mâle; *op. cit.*, pp. 72—88.

(28) Wethey; *op. cit.*, vol. 1, p. 4.

(29) Mann; *op. cit.*, pp. 23—41.

(30) 前掲『毎日のミサ典書』七四七頁。

(31) Brown; *op. cit.*, p. 117.

(32) Gertud Schiller; *Iconography of Christian Art* (2 vols.), Greenwich, 1972, vol. 2, pp. 219—224.

(33) Wethey; *op. cit.*, vol. 1, p. 35.

(34) 前掲『毎日のミサ典書』 七四八頁。

(35) ディエゴは、修道院と結んだ協定の中で、ドニャ・マリーアのために聖堂付き司祭を置くことを求めている（García-Rey; *op. cit.*, p. 77）。また、彼自身のためのミサについては、自らの遺言状において、その執行者や執行方法に関し詳細に規定している（*Ibid*; p. 56）。

(36) Brown; *op. cit.*, p. 120, also Mann; *op. cit.*, pp. 27 and 35.

(37) García-Rey; *op. cit.*, p. 54.

〔図版出典〕

挿図1、3、5、7、8、12 Harold E. Wethey; *El Greco and His School*, Princeton, 1962.

挿図2、6、16、17、18 Jonathan Brown (ed.); *El Greco of Toledo*, Boston, 1982.

挿図11、19、20 José Gudiol; *El Greco 1541—1614*, New York, 1958.

挿図4 若桑みどり、坂本満著『大系世界の美術14 イタリア16世紀』学習研究社 一九七二年。

挿図9 Vojislav J. Duric; *Byzantinische Fresken in Jugoslawien*, München, 1976.

挿図10 José Camón Aznar; *Dominico Greco*, Madrid, 1970.

挿図13 Ministerio de Cultural Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas (ed.); *El Toledo de El Greco*, Toledo, 1982.

挿図15 Elisabeth Dhanens; Van Eyck, Antwerpen, 1980.

（おかだ・ひろしげ 西洋美術史学講座修士課程学生）