

ドメニコ・ギルランダイオ, アレッサンドロ・アゴランティと  
15世紀末のフィレンツェにおけるステンドグラスの諸相  
—トルナブオーニ礼拝堂を中心として—

伊 藤 拓 真

Domenico Ghirlandaio and Alessandro Agolanti in the  
Tornabuoni Chapel, Santa Maria Novella, Florence:  
Some Aspects of Florentine Stained Glass at the End of  
the 15<sup>th</sup> Century

Takuma Ito

**Abstract**

This essay discusses the glass windows of the Tornabuoni Chapel in the church of Santa Maria Novella in Florence, realized by the stained glass master Alessandro Agolanti in collaboration with the painter Domenico Ghirlandaio. Ghirlandaio was also responsible for the altarpiece, later dismantled and now dispersed to various collections, as well as for the chapel's frescoes. A comparison of the windows with the altarpiece and the frescoes from iconographic and stylistic viewpoints reveals that they have several different features, despite the common principles to which they are subordinate as parts of the integral chapel decoration. The role of the glass masters is often considered subordinate to that of the painters, not only in the Tornabuoni Chapel windows but in other works. However, this essay concludes that Agolanti played a crucial role in the design of the Tornabuoni windows. Also, it proposes the need for further study of the relationships between glass masters and other artists and patrons.

*Keywords:* Domenico Ghirlandaio, Alessandro Agolanti, Giovanni Tornabuoni,

## Church of Santa Maria Novella (Florence), stained glass

キーワード：ドメニコ・ギルランダイオ、アレッサンドロ・アゴランティ、ジョヴァンニ・トルナブオーニ、サンタ・マリア・ノヴェッラ聖堂（フィレンツェ）、ステンドグラス

### はじめに

フィレンツェとその周辺地域における15世紀末から16世紀初頭は、ステンドグラスという表現形態にとって実りの多い時代であった。15世紀半ば以降に相次いで行われたサント・スピリト聖堂やサン・サルヴァトーレ（当時サン・フランチェスコ）・アル・モンテ聖堂、サンタ・マリア・マッダレーナ・デ・パッツィ聖堂（チェステッロ）などのルネサンス様式の聖堂の建造・改修が完成に近づくにつれ、建築内部の装飾に目が向けられるようになる。装飾には当然、ステンドグラスも含まれた。同時に、サンタ・マリア・ノヴェッラ聖堂のような既存のゴシック様式の聖堂においても、富裕な市民の出資などにより内部の装飾が刷新された。15世紀前半のフィレンツェ大聖堂のステンドグラス装飾のような並外れた規模のプロジェクトこそ行われなかったものの、様式の異なる複数の聖堂に、比較的短い期間の間に多くのステンドグラスが制作されたのである<sup>1</sup>。

本稿が対象とする15世紀末を含め、イタリア・ルネサンスのステンドグラスに関する既存の諸研究は、下絵を提供した画家の研究の一環として行われることが大半である。これらの研究においては、画家の制作参加が下絵の提供やグリザイユ描写などの部分的なものに留まるステンドグラスは、二次的なものとして扱われがちである。トルナブオーニ礼拝堂作品（挿図1-5）についても例外ではない。同礼拝堂では、ステンドグラス以外に、壁画や祭壇画、木工装飾などもほぼ同時期に制作された。ステンドグラスの制作を行ったのはアレッサンドロ・アゴランティで<sup>2</sup>、素描を提供したドメニコ・ギルランダイオは、同礼拝堂のために祭壇画・壁画の制作も行っている。つまり、礼拝堂の諸作品は、ギルランダイオという画家を軸として、異なる表現手段で制作された作品群を比較するための好個の例を提供するのである。にもかかわらず、ギルランダイオのモノグラフではもちろん、礼拝堂装飾全体に焦点をあてた個別研究においてもステンドグラスに対して十全な分析を行っているものは少ない<sup>3</sup>。また、F・マルティンの1996年の論文や2011年の拙著の該当箇所において、ステンドグラスが主たる分析対象とされたが、礼拝堂の他の装飾との関係にまでは考察が十分に進展していない<sup>4</sup>。本稿ではこの欠落を補い、礼拝堂に制作された諸作品との比較分



図1 フィレンツェ、サンタ・マリア・ノヴェッラ聖堂、トルナブオーニ礼拝堂。

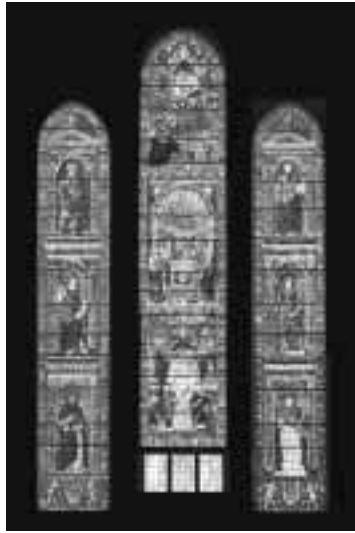


図2 アレッサンドロ・アゴランティ（ドメニコ・ギルランダイオの素描による）《聖母伝諸場面と6聖人》、サンタ・マリア・ノヴェッラ聖堂、フィレンツェ。



図3 アレッサンドロ・アゴランティ（ドメニコ・ギルランダイオの素描による）《聖母のお清め》、サンタ・マリア・ノヴェッラ聖堂、フィレンツェ。



図4 アレッサンドロ・アゴランティ（ドメニコ・ギルランダイオの素描による）《洗礼者ヨハネ》、サンタ・マリア・ノヴェッラ聖堂、フィレンツェ。



図5

アレックスサンドロ・アゴランティ  
(ドメニコ・ギランダイオの  
素描による)《聖ペテロ》, サン  
タ・マリア・ノヴェッラ聖堂,  
フィレンツェ。



図6 ドメニコ・ギランダイオ, サンタ・マリア・ノヴェッラ  
聖堂祭壇画正面再構成: 左から, 《聖ラウレンティウス》,  
ミュンヘン, アルテ・ピナコテーク; 《栄光の聖母子と諸  
聖人》, 同; 《聖ステパノ》, ブダペスト, 西洋美術館。

析を行うことで作品の表現的特徴を確認すると同時に、礼拝堂装飾の実現の過程におけるステンドグラス作品の位置づけを考察したい。

分析を進めるにあたっては、祭壇画との比較を重点的に行う。祭壇画は、19世紀初頭に解体されヨーロッパ各地に散逸したこともあり、礼拝堂装飾の文脈においては詳細に論じられることは少ないが、ステンドグラスと祭壇画の構成には共通点も多く、各表現媒体の特徴を把握するのに適切な比較を行うことができるのである<sup>5</sup>。

#### トルナブオーニ礼拝堂装飾における図像プログラム

現在、トルナブオーニ礼拝堂として知られているサンタ・マリア・ノヴェッラ聖堂主礼拝堂は、1485年以降の約10年間に、フィレンツェの銀行家ジョヴァンニ・トルナブオーニの資金によって装飾された。礼拝堂のために制作された諸作品はすべてトルナブオーニの注文によって制作されたものであり、図像の選択などにおいては、ある程度の一貫性を見せている。

初めに、ステンドグラスの構成から見ていこう。礼拝堂の奥壁に設置された三連窓は、上下にさらに3分割され、計9つの主要画面に区分されている。中央の窓には、下から順に《雪の奇跡》、《聖母のお清め》(挿図3)、《聖トマスへの聖帯の授与》の場面が、脇の二つの窓にはそれぞれの区画に一人ずつ、計6人の聖人が描かれている。左側窓では、下から順に《聖ドメニコ》、《洗礼者ヨハネ》(挿図4)、《聖ペテロ》(挿図5)、右側窓には《聖トマス・アキナス》、《聖ラウレンティウス》、《聖パオロ》である。さらに、両脇窓の最下部には、ブットに支えられたトルナブオーニ家の紋章が表されている。中央窓の最下部には現在、無色のガラスがはめ込まれているが、16世紀以降のいくつかの史料の記述を総合的に判断すると、もともとは紋章などによる装飾とともに、アレッサンドロ・アゴランティの署名と1491年という年記があったと考えられる<sup>6</sup>。

一方、礼拝堂のほぼ中央に設置されていた祭壇画は、両面祭壇画であったことが知られている。祭壇画の正面には、ミュンヘンのアルテ・ピナコテークが所蔵する《栄光の聖母子と諸聖人》を中心に、左には同館の《聖ラウレンティウス》が、右端にはブダペスト西洋美術館の《聖ステパノ》が配置されていた(挿図6)。背面でも同様に、ベルリン絵画館の《キリストの復活》を中心に両脇に1枚ずつ聖人パネルが配置された構成をもち、加えて祭壇画の構造体の厚みにあたる側面部分にも、左右にそれぞれ一枚ずつの聖人パネルが配置されていた。背面、および側面の4人の聖人は、《殉教者聖ピエトロ》(パルマ近郊、マニャーニ=ロッカ・コレクション)、《聖ピセンテ・フェレル》(第二次世界大戦で焼失、ベルリン、旧カイザー・フリードリッヒ美術館)、《アントニーノ・ピエロツィ》(同)、《シエナの聖カテリーナ》(ミュンヘン、アルテ・ピナコテーク)である<sup>7</sup>。

ステンドグラスおよび祭壇画に選択された図像は、礼拝堂の壁画プログラムと密接な関係を持っている。1485年1月にジョヴァンニ・トルナブオーニがギランダイオと壁画装飾の契約を結んだ際<sup>8</sup>、祭壇画とステンドグラスの制作は未だ決定していなかった。聖堂の中心でもある主礼拝堂は、当初からジョヴァンニ・トルナブオーニが全面的な権利を得ていたわけではなく、15世紀の半ばまではトルナクインチ家、サセッティ家、リッチ家の3家がパトロネージを巡って競い合う状況にあった<sup>9</sup>。トルナブオーニはトルナクインチ家の分家とも言ってよい存在で、必ずしも礼拝堂に対する権利を正統的に主張できる立場にはなかったが、15世紀末のフィレンツェにおける自身の政治的・経済的な権力を利用し、礼拝堂の装飾に食い込んでいく。端緒となったのは、壁画装飾であった。かつてトルナクインチ家の一員によって、オルカーニャのフレスコ画が制作されたという実績があり<sup>10</sup>、これを刷新するという口実でトルナ

ブオーニはギランダイオと壁画制作の契約を結んだが、この時点では、祭壇画やステンドグラスに対する権利は確定していなかった。

壁画制作の契約では、1490年5月という制作期限に加え、図像も詳細に定められた。左側壁の聖母マリア伝、右側壁の洗礼者ヨハネ伝を中心に、礼拝堂の天井には4福音書記者、奥壁には聖母戴冠とドメニコ会関連の6聖人が予定された。後に祭壇画やステンドグラスに描かれた聖人のうち、「聖ドメニコ」、「聖トマス・アキナス」、「殉教者聖ピエトロ」、「聖ビセンテ・フェレル」、「シエナの聖カテナ」、「アントニーノ・ピエロツィ」の6人のドメニコ会関連の聖人は、もともと奥壁のフレスコ画装飾に予定されていたものである。またステンドグラスに描かれた「聖母のお清め」の主題も、壁画制作の契約では左側壁の聖母伝の一部に組み入れられていた。

主礼拝堂に関する複雑な権利関係が解決され、トルナブオーニが全面的な権利を獲得したのは1486年10月のことで<sup>11</sup>、おそらくはこの時に、祭壇画とステンドグラスの制作も決定したのだろう。その結果、壁画に予定されていた図像の一部が移動させられ、空いた壁面に聖母伝や洗礼者ヨハネ伝のさらなる諸場面や注文主夫妻の肖像画が追加された。注文主ジョヴァンニ・トルナブオーニが1490年3月26日付で用意した遺書を見ると、彼が礼拝堂の装飾に必要なあらゆるものを提供しようとしたことがわかる<sup>12</sup>。実際、遺書には壁画や祭壇画、ステンドグラス以外にも、壁面下部の装飾的板張りや自身と一族のための大理石製の墓などについての言及が残されている。ただし、壁画以外の装飾に関する契約は知られておらず、制作開始の正確な日時も不明である。その後、壁画と板張りは1490年末頃に<sup>13</sup>、ステンドグラスも前述の年記が示すように1491年には完成したと考えられる。一方で祭壇画の制作が本格化したのは壁画完成後のことで<sup>14</sup>、ギランダイオは祭壇画を完成させることなく1494年1月に死亡したが、同年の春頃には聖堂の関連文書に完成した祭壇画に関係した言及が見られることから、画家の死後間もなくダヴィデやベネデットなどの弟たちを中心とする工房によって完成されたと考えられている<sup>15</sup>。

以上の礼拝堂装飾の経緯、特に壁画からの主題の移動を考慮すると、祭壇画とステンドグラスの間に図像学的な関連性が存在することは必然的なものであったことがわかる。また作品の構成も、祭壇画とステンドグラスの関連性を強調するものになっている。両作品では共通して、中央に空間性を備えた構図を持つ主要場面を据え、その左右を聖人像のペアが囲んでいる。正面から礼拝堂を見た場合、目線の高さに置かれた祭壇画を起点として、垂直の軸線上に聖母マリアに関する諸場面が並び、両脇を聖人が取り囲んでいたことになる。具体的には、最下部に祭壇画の《栄光の聖母子》が位置し、すぐ上にステンドグラス中段の《聖母のお清め》が目に入っただろう（下段



図7 ドメニコ・ギランダイオ《聖母戴冠》, サンタ・マリア・ノヴェッラ聖堂, フィレンツェ。

の《雪の奇跡》については、祭壇画に隠れて見えなかった)。その上に、ステンドグラス上段の《聖帯の授与》, さらにはフレスコ画の《聖母戴冠》(挿図7)が続く。サンタ・マリア・ノヴェッラ聖堂は聖母に捧げられた聖堂であり, なかでも「聖母の戴冠」が重要視されていた。同主題はファサードの丸窓に設置された14世紀のステンドグラスにも表されている<sup>16</sup>。主礼拝堂の装飾においても, 正面上部のリユネットに描かれた《聖母戴冠》につながるように, 聖母に関係する主題が配置されているのである。

しかしながら, 図像プログラムの観点からさらに詳細に検討していくと, 各表現媒体において必ずしも厳密な整合性が保たれていたわけではないことも指摘できる。具体的に見ていこう。当初の壁画制作の契約では, 奥壁に描かれる6人の聖人像の配置は次のようになっている。最下段には, 向かって左に「アントニーノ」, 右に「シエナの聖カテリナ」が配置された。聖カテリナは列聖から間もない在俗修道女であったし, 元フィレンツェ司教のアントニーノは地元の人々の崇敬を集めていたとはいえ未だに列聖されていなかった。このため, 壁画の下段が選ばれたのだろう。中段左には聖トマスが, 右には聖ビセンテが選ばれた。彼らはドメニコ会の中堅とも言って良い二聖人である。そして最上部には左に聖ドメニコ, 右に殉教者聖ピエトロと, ドメニコ会の創設者と最初期の聖人が並ぶ。下から上へ明確な順位が見られるほか, 左右に関しても, 向かって左(奥から見た場合の右)に描かれるはずだったアントニーノ, 聖トマス, そして聖ドメニコが, ペアとなった向かいの聖人よりも重要視されていた



図8  
バッチョ・ディ・  
アーニョロ（フィ  
リッピーノ・リッ  
ピの素描による）  
《聖ラウレンティ  
ウス》, サンタ・マ  
リア・ノヴェッラ  
聖堂, フィレンツェ。

のだろう。この配置を見れば、6人のドメニコ会聖人の間に明確な順位が設定され、それに従って奥壁における配置が決定されていたことがわかる。

礼拝堂の装飾計画が拡張し、壁面だけでなく祭壇画やステンドグラスも含んだ図像プログラムに改変される過程で、図像内容と描かれる場所の関係性は幾分あいまいなものとなってしまった。奥壁の三連窓の脇の壁面、上段左に描かれた《聖ドメニコの説教》と右に描かれた

《聖ピエトロの殉教》は、当初の壁画プログラムの痕跡とも言えるものだろう。一方で、ステンドグラスに選ばれたのはこの二人のペアではなく、聖ドメニコと聖トマスである。聖トマスの思想が当時の修道士たちに強い影響を与えていたことに加え、聖堂翼廊部のストロツィ礼拝堂も聖トマスに奉献されていたことなどを鑑みても、ステンドグラスに聖トマスが選ばれたのは修道院の活動における実質的な重要性を反映したものだろう<sup>17</sup>。聖ドメニコについてはさらに、祭壇画正面のメインパネル《栄光の聖母子と諸聖人》の左端にも登場する。一方で、聖ドメニコと聖トマスを除いた4人のドメニコ会関連聖人は、祭壇画の独立パネルに描かれることになった。祭壇画には聖ラウレンティウスと聖ステパノも描かれたが、このうち聖ラウレンティウスだけがステンドグラスにも再度登場する。ステンドグラスでは、聖ラウレンティウスは右側窓の中段を占め、ペアとなる左側窓中段には洗礼者ヨハネが配置された。洗礼者ヨハネもまた、祭壇画のメインパネルに描かれた聖人の一人である。洗礼者ヨハネと聖ラウレンティウスの二人は、礼拝堂の壁面下部に制作された板張りの装飾部分でも、それぞれ左側壁下部の手前と右側壁下部の手前のパネルに象嵌装飾で表されている（挿図8）。これらの木製パネルはフィリッピーノ・リッピの下絵に基づき、バッチョ・ディ・アーニョロが作成した<sup>18</sup>。

礼拝堂装飾全体を通じて、洗礼者ヨハネと聖ラウレンティウスの存在が強調されている。洗礼者ヨハネは注文主ジョヴァンニ・トルナブオーニの、聖ラウレンティウスはその息子ロレンツォの守護聖人であった。祭壇画正面（挿図6）の両脇パネルにおいて、右側に配置された《聖ステパノ》に対して《聖ラウレンティウス》が左側の優位の位置を占めるのは、彼がロレンツォの守護聖人だったからだろう。一方、《洗礼者ヨハネ》と《聖ラウレンティウス》が並ぶステンドグラス中段では、父ジョヴァンニの守護聖人に左側の優位の位置が割り当てられた。同じことが、2枚の木工象嵌パ



ドメニコ・ギランダイオ、アレッサンドロ・アゴランティと15世紀末のフィレンツェにおけるステンドグラスの諸相

ネルの配置にも言える。つまり、それぞれの作品のなかでは、聖人は重要性に応じて極めてロジカルに配置されている。

一方で、複数の表現手段を比較すると、各聖人の配置には必ずしも厳密な整合性が付与されているわけではない。例えば、聖ラウレンティウスは、祭壇画では正面左パネルとして描かれているが、ステンドグラスおよび木工装飾では礼拝堂の右側に描かれている。洗礼者ヨハネもステンドグラスでは左側に描かれているが、これは右側壁に描かれた洗礼者ヨハネ伝から遠い位置になっている。ただし、ギランダイオ自身が制作を共に担当した壁画と祭壇画の間については、聖人の立ち位置に統一性が保たれている。祭壇画正面に制作された《栄光の聖母子と諸聖人》(挿図6)のパネルにおいて、洗礼者ヨハネは聖母の右側に描かれている。これは、《洗礼者ヨハネ伝》が描かれた礼拝堂の右側壁に対応する。同じ祭壇画の左側に描かれた聖ドメニコもまた、奥壁左側にフレスコで描かれた《聖ドメニコの説教》に近い位置を占めているのである。

以上をまとめると、同一の表現媒体の中での構成や同一作者が制作した壁画と祭壇画の間では、図像の配置場所は整合的なものとなっているが、礼拝堂を全体として捉えた場合、必ずしも一貫した構成が取られているわけではないのである。ステンドグラスでは、ギランダイオが素描を提供したとはいえ実際の制作はアゴランティが行っており、また木工象嵌装飾は素描も制作も異なる芸術家が行っている。ステンドグラスや木工象嵌装飾の契約は実制作者が行うのが通例であり<sup>19</sup>これが他の表現媒体との整合性が解決されずに残された原因となったのかもしれない。この点については、結論で再度考察することにしよう。

### ステンドグラスと祭壇画における遠近法的表現

次に、ステンドグラスと祭壇画について、表現上の特徴を共通点の多い聖人像の描写を中心として検討したい。ステンドグラスでは、三連窓の両脇の窓に3人ずつの聖人が背景を構成するタベルナクルと共に描かれている。聖人をタベルナクルに配する方法は、フィレンツェの多くのステンドグラスで採用されていた伝統的な手法だが、サンタ・マリア・ノヴェツァ聖堂の作品には大きな違いも見て取ることができる。フィレンツェ大聖堂などの先例では(挿図9)、多角形の平面図を持ったタベルナクルにおいて屋根の部分を柱が支える構造を取り、柱の間に背景の青が透けて見えるが、アゴランティの作品では壁体によって背景が塞がれている。また、アゴランティの作品では、聖人がタベルナクルの内部に納められているのではなく、その前に立っていることも大きな違いである。トルナブオーニ礼拝堂作品と同様のタベルナクルの



図9  
ベルナルド・  
ディ・フランチェ  
スコ(ロレンツォ・  
ギベルティの素描による)《聖ト  
マスと二聖人》、  
フィレンツェ、  
大聖堂。



図10  
ジョヴァンニ・  
ディ・アンドレア  
《聖アンデレ》、  
サンタ・クロ  
チェ聖堂パッツィ  
家礼拝堂、フィ  
レンツェ。

表現が採用された先例は、パッツィ家礼拝堂の《聖アンデレ》(挿図10)などの少数に限られる。

トルナブオーニ礼拝堂の縦長の窓において、最上部に配置されたタベルナクル(挿図5)の上部は、格間で装飾された四分の一球形のヴォールトで覆われている。下部2区画の壁龕(挿図4)はより深く、格間の施された樽型ヴォールトが作り出す空間の奥に、貝殻ヴォールトを頂くアプシス状の空間が接続されている。個々の聖人を描く区画は、装飾枠では区切られておらず、各々のタベルナクルが「物理的に」上下に接続された形になっている。つまり、最下部のタベルナクルのすぐ上に、もうひとつの同形のタベルナクルが直接積み重ねられ、さらにその上に三角形の破風を備えた形状の異なるタベルナクルが乗せられているのである。三つのタベルナクルが一種の「塔」を形作っている。実際、実在の教会建築であるかのように最上部のタベルナクルはクーポラを頂き、その上にはランタンと十字架が乗せられている。しかしながら個々のタベルナクルの集合体としての「塔」の描写は、統一的な視点をを用いて行わ

れているわけではない。例えば、全てのタベルナクルにおいて、聖人の立つ床面と天井面の両方を見ることができる。これは、視点が各区画でほぼ中央に設定されていることを意味する。上下に並べられた三つのタベルナクルは単一の「塔」を構成するにも関わらず、別個の視点を前提として描写されているのである。

一方で、祭壇画に描かれた諸聖人のパネルは、より厳格な空間設定に従って構成されている。一例として、正面の両脇に配置された《聖ラウレンティウス》と《聖ステパノ》を見てみよう（挿図6）。この2パネルは、礼拝堂正面からの視点に正対するもので、ステンドグラスと同時に見られることになったものである。両聖人は、ステンドグラスの場合と同じように、タベルナクルを背に配置されている。タベルナクルは半円形の奥行きを持ち、上部には貝殻ヴォールトを頂いている。貝殻ヴォールトの中心点が両パネル中央からずれていることから明らかなように、左脇に配置された《聖ラウレンティウス》では右からの、右脇に配置された《聖ステパノ》では左からの視点が設定されている。2枚のパネルにおいては、中央の《栄光の聖母子》の両脇パネルとして、正面中央からの同一の視点に対して成立するような空間が設定されたのである。19世紀の祭壇画の解体以前には、祭壇画の構造体の中央に聖母子を描いた祭壇画が置かれ（あるいは聖母子が顕現し）、両脇に穿たれたニッチの前に二人の助祭が立つかのような光景が、単一の視点のもとに描き出されていた。このような視点の設定は、上下だけでなく、左右に関しても個々のパネルに別々の視点が想定されたステンドグラスには見られない特徴である。

ステンドグラスに用いられた遠近法的表現は、壁画装飾に用いられた原理とも異なっている。壁画装飾については、上の場面ほど描かれた人物像が大きくなるといった全般的な補正はなされているが、視点の高さは共通して各画面の登場人物の目線程度に設定されている<sup>20</sup>。このような構成に対しては、レオナルド・ダ・ヴィンチの『絵画論』の著名な一節のような批判もあったが<sup>21</sup>、極端な仰視を避けるためもあり、15世紀末でも極めて一般的に用いられていた。ステンドグラスで各画面に別個の遠近法的表現が用いられていたことにも共通する。しかし、奥壁の三連窓の左右に3つずつ計6の画面に描かれた壁画場面では、視点の左右の設定に関して、祭壇画と同様の原理が取り入れられている。つまり、向かい合う二つの画面の遠近法の消失点は、三連窓の左の画面では画面右側に、右の画面では左側に設定されているのである。例として、下段の注文主夫妻肖像の占める区画を見てみると（挿図11-12）、両者の中央に設定された消失点を強調するかのように、背景に列柱廊が描きこまれている。両脇から中央に向かい合って祈る二人の姿は、中央からの視点を前提として、同一の遠近法に支配される空間を占めているのである。祭壇画や壁画に見られる複数の画面に及ぶ



図11  
ドメニコ・ギランダイオ《ジョヴァンニ・トルナブオーニ》, サンタ・マリア・ノヴェッラ聖堂, フィレンツェ.



図12  
ドメニコ・ギランダイオ《フランチェスカ・ピッティ》, サンタ・マリア・ノヴェッラ聖堂, フィレンツェ.



図13  
ピエトロ・ペルジーノ《洗礼者ヨハネ》, ニューヨーク, メトロポリタン美術館.

遠近法的構成は、当時のフィレンツェにおいても全ての芸術家実践していたわけではない。実際、ギランダイオの両面祭壇画とはほぼ同じ形式で16世紀初頭に制作されたサンティッシマ・アヌンツィアータ聖堂の祭壇画では、パネルに応じて視点をずらすという操作は行われていない（挿図13）<sup>22</sup>。また、ギランダイオが壁画制作において間違いなく参考にしたフィリッポ・リッピのプラートの壁画連作においても<sup>23</sup>、礼拝堂奥の窓の両脇に描かれた聖人像の背景は、各々別個の視点で構成されている（挿図14）。

トルナブオーニ礼拝堂において、祭壇画や壁画装飾とは異なるステンドグラスの空間表現を、どのように解釈す

るべきであろうか。これをステンドグラスにおけるある種の技術的欠陥として捉えるのは不適切である。ステンドグラスで遠近法を用いた先行作例として、既に挙げたパッツィ家礼拝堂の《聖アンデレ》(挿図10)がある<sup>24</sup>。《聖アンデレ》ではステンドグラスとしては先例のない厳密な遠近法が利用されていることが知られているが、その実、遠近法的奥行きは大きな効果を生むというほどにはなっていない。線遠近法を構成する線が、ステンドグラスの構造体である鉛線と交錯し、画面内の空間構成は不明瞭なものとなってしまっているのである。この《聖アンデレ》という先例をアレッサンドロ・アゴランティが知らなかったということはいえない。ジュゼッペ・マルキーニの死後未公刊に残された手稿のなかで言及された古文書によれば、作品は1478年初頭の数か月間に、ポローニャやヴェネツィアから輸入されたガラスを使ってジョヴァンニ・アゴランティによって制作された<sup>25</sup>。作者のジョヴァンニ・アゴランティはアレッサンドロ・アゴランティの父親である。この時期には既にアレッサンドロも活動を開始しており、父の活動に直接関与したか、そうでなくとも制作過程を十全に知る立場にあった。



図14 フィリッポ・リッピ《トラパニの聖アルベルト》、プラート、大聖堂

サンタ・マリア・ノヴェッラ聖堂のステンドグラスにおいては、格間天井などの複雑な建築要素が、赤や緑、黄や白など、色とりどりのガラス片で構成されている。これらの要素が遠近法的規則に従って正しく配置された結果、装飾的效果が最大限に高められている。遠近法的表現は、現実的な空間を再構成するための法則としてというよりも、画面の秩序を保ちながら装飾的な効果を最大限に高めるための便法として用いられているのである。同じような遠近法的装飾は、中央窓の《聖母のお清め》(挿図3)でも、樽型ヴォールトの格間や多色大理石で彩られた幾何学的装飾の施された床面などに効果的に利用されている。ステンドグラス全体を通じて、遠近法を用いた構成以外にも装飾的な演出とでもいえる要素を多々指摘することができる。装飾枠に描かれた植物紋様は描画面にも侵入し、聖人が立つタベルナクルの柱や《聖母のお清め》が執り行われる空間の入口アーチなどを覆っている(挿図3-5, 15)。このような細かなモチーフの配置によって、色ガラスの小片の持つ色彩のコントラストが強



図15 アレッサンドロ・アゴランティ  
(ドメニコ・ギルランダイオの素描による)《聖母のお清め》部分、  
サンタ・マリア・ノヴェッラ聖堂、フィレンツェ。



図16 ニッコロ・ディ・ピエロ・テデスコ  
(ロレンツォ・ギベルティの素描による)《聖母被昇天》、大聖堂、  
フィレンツェ。

調されているのである。

ステンドグラスという表現形態にあつて、色彩のコントラストは常に重視されてきた要素の一つである。たとえば、15世紀の初頭にギベルティの下絵に基づいて制作されたフィレンツェ大聖堂の《聖母被昇天》(挿図16)を見てみると、図像内容が要求する聖母の白色の衣服に、赤や青緑といった色彩の花柄を施すことで、色面の単調さを避けている。世紀の前半に盛んに用いられた手法であり、装飾モチーフによって細かな要素に分割された人物像が、ほぼ黄色一色の巨大な光背や変化の少ない青色背景の上に配置されている。細かに分割された色面が、変化の少ない背景と対比されることで、色彩のコントラストを演出しているのである。トルナブオーニ礼拝堂では、この原理を真逆にした制作が行われた。つまり、少数の色彩の大きな色面の集まりとして表現された人物像が、細かなモチーフによって形成された建築背景の上に置かれることで、両者の間に対比が生まれるのである。この効果を効果的に演出するために、各種の建築要素が遠近法的原理でもって配置されたのである。

#### 4. 結論

本稿では、トルナブオーニ礼拝堂のステンドグラスを、主として祭壇画と比較しつつ、図像学的観点と様式的観点から分析した。その結果は次のようにまとめることが



図17 アレッサンドロ・アゴランティ  
《聖ラウレンティウス》部分, サ  
ンタ・マリア・ノヴェッラ聖堂,  
フィレンツェ。



図18 ベルナルド・ディ・フランチェスコ  
(ロレンツォ・ギベルティの素描に  
よる)《預言者》, アレッサンドロ・ア  
ゴランティによる修復部分, フィレ  
ンツェ, 大聖堂。

できる。まず、図像学的な観点からは、大まかには両者は一貫した礼拝堂全体の図像プログラムに従って構成されている。しかし、詳細を確認すると、異なる表現手段の間では図像の配置などにおいて必ずしも厳密な整合性が保たれていたわけではないことも併せて指摘した。一方で、様式面からの分析では、ステンドグラスには独自の装飾的表現が採用されていることを確認した。

ステンドグラス制作にあたっての画家とステンドグラス師はどのような関係にあったのだろうか。サンタ・マリア・ノヴェッラ聖堂のステンドグラスにおいて、人物像の素描のギランダイオへの帰属が問題とされることはない。この帰属は、F・マルティンの1996年の論文においても、厳密な様式的検討の結果再確認された<sup>26</sup>。その一方で、グリザイユ描写に関しては、ギランダイオが直接行ったものではないと一般的に考えられている。実際、人物の顔貌表現は、質は低くはないとはいえごく曖昧に「ギランダイオ的」と呼べる程度のものにとどまっている。例えば、聖ラウレンティウスの顔貌表現を見ると（挿図17）、ギランダイオの絵画作品には類似の表現を見つけることは困難である。これらの聖人のグリザイユ表現と共通する特徴を示しているのは、大聖堂のステンドグラスでアゴランティの手によって修復されたとされ



図19 15世紀後半（アレッサンドロ・アゴランティ周辺？）《受胎告知》，プラート，大聖堂付属美術館。

る部分である（挿図18）<sup>27</sup>。線描を主体とした瞼や唇の描写，あるいは鼻筋から眉へと続く弓なりのラインのなどが共通点としてあげることができる。大聖堂のステンドグラス修復はギルランダイオとは無関係に行われたものであり，大聖堂の修復部分と，トルナブオーニ礼拝堂作品の類似は，そこに共通して関わったアゴランティに由来するものと考えるのが妥当であろう。トルナブオーニ礼拝堂において，ギルランダイオの素描の利用には，ステンドグラス師の解釈が加えられたのである。

人物以外の表現，つまり建築・装飾モチーフや全体的な構成，各場面の構図などに関しては，画家とステンドグラス師のどちらが担当したか，研究者の間で未だ見解の一致を見ていない。マルティンは，ステンドグラスに描かれた建築のフ

リーズに用いられている貝殻モチーフと，ギルランダイオ自身の《聖母の聖エリザベツ訪問》（ルーヴル美術館）の描写の類似性を指摘し，建築要素の描写もギルランダイオによるものではないかと提起したが，最終的な結論は留保した。実際，同様のモチーフはプラートのサント・ステファノ聖堂のために制作された《受胎告知》（挿図19）などでも用いられているもので<sup>28</sup>，同様の装飾モチーフがステンドグラス師のレパートリーに組み込まれていた可能性がある。

プラートの作品との比較はまた，同一の素描に還元されうるモチーフ（ここでは貝殻装飾）が，ステンドグラス師の解釈によって多様な形を取り得ることを明確に示している。プラートの《受胎告知》では，貝殻装飾のほどこされたフリーズは，帯状の単色のガラスの上に，黒のグリザイユの表現を中心として表現されている。他方のトルナブオーニ礼拝堂では，貝殻装飾の色とその地になる部分を，別々の色のガラス片でもって表現している。このような多色のガラスの組み合わせは，色同士のコントラストを作り出すと同時に，グリザイユ利用の必要性を最小限に抑えることで色価の低下を防ぐものとなった。さらに，二つの色の組み合わせは画面ごとに変えられて，色



彩の多様さを増している。

実際、色彩表現の多様さ、そしてその色価の高さは、トルナブオーニ礼拝堂作品を特徴づけるものである。建築モチーフと並んでステンドグラス師の判断がより大きな重要性を持ちうる枠装飾でも、単色の大きな色面は稀で、多色のガラス板を組み合わせた表現がなされる。枠装飾においては、赤色の地の上に配置された個々のモチーフは、植物の葉をあらわす緑に花や果物に対応する黄色やピンク色などの明るい暖色を組み合わせる最小単位が構成されている（挿図15）。赤地に植物モチーフという組み合わせは、ステンドグラスにあっては伝統的なものであったが、トルナブオーニ家礼拝堂においてはモチーフの複雑さと色彩の多様さを増している。

本稿で確認したトルナブオーニ礼拝堂ステンドグラスの特徴の多くは、画家によって提供される素描に由来するものではなく、ステンドグラスという表現手段に固有のものである。ジョヴァンニ・トルナブオーニという注文主のもと、ギランダイオとアゴランティが協力して制作を進めたことは疑いない。しかし、ステンドグラスの制作にあたって、注文主と契約を交わし作品の制作に責任を持ったのがステンドグラス師であったことを忘れてはならない。トルナブオーニ礼拝堂作品に限らず、従来の研究では制作における画家の役割が往々にして強調されがちであるが、ステンドグラス作品の独自性を理解するために、ステンドグラス師の役割を看過すべきではない。同じことが、礼拝堂の装飾に参加する多様な芸術家、例えばトルナブオーニ礼拝堂における木工師バッチョ・ディ・アーニョロのような存在にも言えるだろう。

ギランダイオはトルナブオーニ礼拝堂において大きな役割を果たした芸術家であるが、彼を礼拝堂装飾全体の監督者と考えるのは必ずしも正確ではない。もちろん、ステンドグラスなどの制作に際して、ギランダイオがある種の助言者の立場をとったことは考えられるが、ステンドグラスに関してはステンドグラス師や注文主の求めに応じて作業をする二次的な協力者の立場から関与するに留まった。またそれぞれの作品が別個に、おそらく異なる段階で注文されるという状況にあって<sup>29</sup>、注文主や修道院が各芸術家に図像学的な指示を伝えるにあたってどの程度一貫した方針を示すことができたか、あるいは要求したのか、今後の研究において礼拝堂装飾全体のプログラムを考察するにあたって欠かすことのできない視点となるだろう。

#### 付録：アレッサンドロ・アゴランティ略歴

画家であるドメニコ・ギランダイオと比較して、ステンドグラス師のアレッサンドロ・アゴランティに関する研究が乏しいことを鑑み、以下にその略歴を示す<sup>30</sup>。

アレッサンドロ・アゴランティは1443年に、ジョヴァンニ・ディ・アンドレアの子



図20 アレッサンドロ・アゴランティ《聖ラウレンティウス》、フィレンツェ、サンタ・マリア・マッダレーナ・デ・パッツィ聖堂。

として生まれた。父ジョヴァンニ・ディ・アンドレアはアレッツォ近郊のモンテ・サン・サヴィーノ出身で、フィレンツェでは15世紀前半の大聖堂のステンドグラス装飾の終盤に、幾つかの作品の制作に携わっている。大聖堂のプロジェクト終了後、遅くとも1447年にはもう一人のステンドグラス師カルロ・ザーティとともにローマに赴き数年間制作を行う。ローマにおける二人の作品は現存しないが、彼らが聖年を前にした都市整備に付随して生まれた注文によってローマに引きつけられたことは想像するに難くない。ローマ滞在後は再びフィレンツェに戻り、本文中でも言及したサンタ・クローチェ聖堂（フィレンツェ）パッツィ家礼拝堂の《聖アンデレ》を1478年初頭の数か月の間に制作した。

アレッサンドロの若年期の記録は知られていないが、父のもとでステンドグラスの技術を学んだのであろう。実際、彼の作品には、世紀前半の大聖堂のプロジェクトのなかで確立されたフィレンツェの伝統的なステンドグラスの特徴を見ることができる。このような様式の確立には、1478年から晩年の1515年まで、フィレンツェ大聖堂のステンドグラスの修復に断続的に携わったということも無関係ではなかっただろう。

彼はフィレンツェ大学（Studio）のビデッロ、つまり用務員として働く傍ら、多くの作品を残した。その活動が最も活発になるのは1490年代初頭で、現存する作品の大部分がこの時期制作された。本稿で扱ったサンタ・マリア・ノヴェッラ聖堂トルナブオーニ礼拝堂作品のほか、サンタ・マリア・マッダレーナ・デ・パッツィ聖堂の《聖ラウレンティウス》（挿図20）、プラートのサンタ・マリア・デッレ・カルチェリ聖堂の聖母伝連作がこの時代に制作された。上記はいずれもトルナブオーニ家の注文によるもので、制作者と注文主の強い結びつきを想像させる。また、拙著においてはプラートの大聖堂附属美術館の《受胎告知》（挿図19）を、試験的にアゴランティの若年期かその周辺に帰属した<sup>31</sup>。これ以外にも、確かな記録に残っているだけでも、サント・スピリト聖堂、パラッツォ・ヴェッキョ、ルッカ大聖堂のために制作を行った。また彼は、主に画家から構成されていたサン・ルカ同信

ドメニコ・ギランダイオ、アレッサンドロ・アゴランティと15世紀末のフィレンツェにおけるステンドグラスの諸相

会の会員で、1477年以降、たびたびその会合に出席していたことが知られている。

アレッサンドロ・アゴランティの作品の特徴としては、本文中でも指摘した遠近法的要素の装飾的利用のほか、シルバーステイン技法の不在をあげることができる。ジェズアーティ会修道士など、同時代の一部のステンドグラス師には制作にあたってシルバーステインを多用する傾向が見られたが<sup>32</sup>、既知のアゴランティの作品群では同技法の目だった使用は観察されていない。

## 注

- 1 15世紀のフィレンツェのステンドグラスについては拙著 Ito 2011 を参照のこと。同書が伊語で出版されていることを鑑み、必要な箇所に関しては本稿でも最低限の分量で繰り返し記述を行った。イタリアにおけるステンドグラス全般については Marchini 1956 を参照。
- 2 アゴランティの略歴については、本稿末尾の付録を参照。
- 3 近年のギランダイオに関するモノグラフとして、Cadogan 2000, pp. 282–284; Kecks 2000, pp. 282–283 (先行研究リスト含む)。礼拝堂装飾全体を対象とした研究としては、Chiaroni 1908, Ross 1983, Simons 1985, Schmid 2002, Loosen-Loerakker 2008, Salucci 2012 など。
- 4 Martin 1996, Ito 2011, pp. 133–143.
- 5 各地に散逸した祭壇画の諸パネルの再構成に関しては、現在 Holst 1969 の説が広く受け入れられているが、別の機会に既に口頭発表を行ったように筆者は異なる再構成案を考えている。2012年9月28日の美術史学会東支部例会（於・慶應大学三田キャンパス）における発表「ドメニコ・ギランダイオ作、サンタ・マリア・ノヴェッラ聖堂（フィレンツェ）祭壇画再構成と内陣装飾における空間・光源・視点の設定」。発表に基づく論文を現在準備中であり、本稿においては再構成の問題に関する記述は必要最小限にとどめる。
- 6 Ito 2011, p. 74.
- 7 祭壇画に関する情報のなかでも、特に聖人の並びについては注5で言及した準備中の拙稿を参照のこと。
- 8 Cadogan 2000, pp. 350–351, doc. 25.
- 9 パトロネージに関しては、本文「序論」の注にあげた諸研究のほか、Simons 1987, Hatfield 1996などを参照。
- 10 オルカーニャのフレスコ画については Becherucci 1948, Kreytenberg 1995 など参照。
- 11 Cadogan 2000, pp. 357–358, doc. 28.
- 12 Cadogan 2000, pp. 369–371, doc. 39.
- 13 Landucci 1883 (ed.), p. 60 で、礼拝堂の除幕と完成した壁画、板張りについて言及されている。
- 14 1492年初頭に構造体の制作のための支払いが行われている。祭壇画の枠は、礼拝堂の木製調度と同じバッチョ・ディ・アーニョロが行った。Cadogan 2000, pp. 361–362, doc. 36, 特に1492年1月1日付けの支払い参照。Cecchi 1990, pp. 32–35 も参照。
- 15 Cadogan, pp. 361–362, doc. 36, 1494年4月2日の記述などを参照。ヴァザーリの記述とも合致する。Vasari-Barocchi, vol. 3, pp. 490–491, vol. 4, p. 607; vol. 5, p. 437. ギランダイオ工房

の協力者については、Bernacchioni 2010; Kecks 2000, pp. 115–132; Cadogan 2000, pp. 153–171; Fahy 1976などを参照。

- 16 この作品については、Toesca 1920, pp. 4–5を参照。
- 17 修道会にとっての聖トマスの重要性については、Ross 1983が中心的なテーマとして論じている。
- 18 この作品については Ferretti 1982, pp. 521–522, Cecchi 1990, pp. 32–35, Cadogan 2000, pp. 361–362, doc. 36などを参照。
- 19 ステンドグラスに関しては、Ito 2011, pp. 62–87, 木工象嵌装飾に関しては Ferretti 1982などを参照。
- 20 Cadogan 2000, pp. 68–74などを参照のこと。Lavin 1990, pp. 207–212によれば、高さの異なる場面で視点の高さがわずかに変化させられているというが、微調整の範囲を出るものではない。
- 21 Leonardo da Vinci–McMahon 1956, vol. 1, pp. 106–112 (fols. 38v–44r, nos. 256–74), p. 155 (fol. 108r, no. 418)。
- 22 この祭壇画については、Falletti 2004参照。
- 23 二つの壁画連作の関係については、Rosenauer 1986などを参照。
- 24 Ito 2011, pp. 130–132。
- 25 Giuseppe Marchini はここで、Corti (Gino Cortiと思われる)によって行われた文書調査の結果を利用しているが、筆者が閲覧することのできたタイプ原稿には具体的な文書の典拠は記されていない。また同原稿には、作成日などの情報は付されていない。
- 26 Martin 1996。
- 27 Ito 2011, pp. 30–31。
- 28 この作品は、おそらくはトルナブオーニ礼拝堂装飾よりも前に制作された。伊藤 2007, pp. 17–22, Ito 2011, pp. 141–143。
- 29 壁画、祭壇画、ステンドグラスなどが同時に注文されることはむしろ稀である。例えば、サンタ・トリニタ聖堂(フィレンツェ)、ジャンフィリアッツィ礼拝堂の装飾でも、アレソ・バルドヴィネッティが下絵を提供したステンドグラスは1466年頃に、同画家が制作した祭壇画は1470年に、壁画はその完成後の1471年に注文された。Ito 2011, pp. 82–84。
- 30 以下、Ito 2011, p. 135–136の記述を、読者の便宜のために加筆修正して再録する。ただし、注については内容に異同のない箇所では省略した。
- 31 Ito 2011, pp. 141–143。伊藤 2007も参照。
- 32 伊藤 2009。

#### 参考文献

- Becherucci 1948: Becherucci, Luisa, “Ritrovamenti e restauri orcaneschi”, *Bollettino d'arte*, ser. 4, 33 (1), 1948, pp. 24–33, 33 (2), pp. 143–156。
- Bernacchioni 2010: Bernacchioni, Annamaria (ed.), *Ghirlandaio: una famiglia di pittori del Rinascimento tra Firenze e Scandicci*, exhibit. cat., Firenze, Polistampa, 2010。

- Brown 1902: Brown, James W., *The Dominican Church of Santa Maria Novella at Florence: A Historical, Architectural, and Artistic Study*, Edinburgh, Schulze, 1902.
- Cadogan 2000: Cadogan, Jean K., *Domenico Ghirlandaio: Artist and Artisan*, New Haven, Yale University Press, 2000.
- Cecchi 1990: Cecchi, Alessandro, “Percorso di Baccio d’Agnolo legnaiuolo e architetto fiorentino: dagli esordi al palazzo Borgherini, 1”, *Antichità viva*, 29 (1), 1990, pp. 31–46; “...: dal ballatoio di Santa Maria del Fiore alle ultime opere, 2”, *ibid.*, 29 (2/3), pp. 40–57.
- Chiaroni 1908: Chiaroni, Vincenzo, “La cappella de’ Tornabuoni in S. Maria Novella”, *Rivista fiorentina*, 1 (3), 1908, pp. 15–19, 1 (4), pp. 7–19.
- Fahy 1976: Fahy, Everett, *Some Followers of Domenico Ghirlandajo*, New York, Garland, 1976.
- Falletti 2004: Falletti, Franca and Jonathan Katz Nelson (eds.), *Filippino Lippi e Pietro Perugino: la deposizione della Santissima Annunziata e il suo restauro*, [Livorno], Sillabe, 2004.
- Ferretti 1982: Ferretti, Massimo, “I maestri della prospettiva”, in *Storia dell’arte italiana*, part. 3, vol. 4, Torino, Einaudi, 1982, pp. 457–585.
- Hatfield 1996: Hatfield, Rab, “Giovanni Tornabuoni, i fratelli Ghirlandaio e la cappella maggiore di Santa Maria Novella”, in Prinz-Seidel 1996, pp. 112–117.
- Holst 1969: Holst, Christian von, “Domenico Ghirlandaio: l’altare maggiore di Santa Maria Novella a Firenze ricostruito”, *Antichità viva*, 8 (3), 1969, pp. 36–41.
- Ito 2011: Ito, Takuma, *La vetrata nella Toscana del Quattrocento*, Firenze, Olschki, 2011.
- Kecks 2000: Kecks, Ronald G., *Domenico Ghirlandaio und die Malerei der Florentiner Renaissance*, München, Dt. Kunstverl., 2000.
- Kreytenberg 1995: Kreytenberg, Gert, “Orcagnas Fresken im Hauptchor von Santa Maria Novella und deren Fragmente”, *Studi di storia dell’arte*, 5–6, 1994–1995, pp. 9–40.
- Landucci 1883 (ed.): Landucci, Luca, *Diario fiorentino dal 1450 al 1516*, ed. by Iodoco Del Badia, Firenze, Sansoni, 1883.
- Lavin 1990: Lavin, Marilyn Aronberg, *The Place of Narrative: Mural Decoration in Italian Churches, 431–1600*, Chicago, University of Chicago Press, 1990.
- Leonardo da Vinci-McMahon 1956: Leonardo da Vinci, *Treatise on Painting: Codex Urbinas Latinus 1270*, trans. and annotated by A. Philip McMahon, 2 vols., Princeton, Princeton University Press, 1956.
- Loosen-Loerakker 2008: Loosen-Loerakker, Anna Maria van, *De Koorkapel in de Santa Maria Novella te Florence*, Zierikzee, LnO, 2008.
- Marchini 1956: Marchini, Giuseppe, *Le vetrate italiane*, Milano, Electa, 2nd ed., 1956 (1955 – 1st ed.).
- Martin 1996: Martin, Frank, “Domenico del Ghirlandaio ‘delineavit’? Osservazioni sulle vetrate della Cappella Tornabuoni”, in Prinz-Seidel 1996, pp. 118–140.
- Prinz-Seidel 1996: Prinz, Wolfram, and Max Seidel (eds.), *Domenico Ghirlandaio: 1449–1494*, Firenze, Centro Di, 1996.
- Rosenauer 1986: Rosenauer, Artur, “Domenico Ghirlandaio e bottega: organizzazione del lavoro per il

- ciclo di affreschi a S. Maria Novella (1486–90)”, in Eve Borsook and Fiorella Superbi Gioffredi (eds.), *Tecnica e stile: esempi di pittura murale del Rinascimento italiano*, Cinisello Balsamo, Silvana, 1986, vol. 1, pp. 25–30, vol. 2, figs. 49–69.
- Ross 1983: Ross, Sheila McClure, *The Redecoration of Santa Maria Novella’s Cappella Maggiore*, diss., University of California, 1983.
- Salucci 2012: Salucci, Alessandro, *Il Ghirlandaio a Santa Maria Novella, la cappella Tornabuoni: un percorso tra storia e teologia*, Firenze, Edifir, 2012.
- Schmid 2002: Schmid, Josef, *Et pro remedio animae et pro memoria: bürgerliche “repraesentatio” in der Cappella Tornabuoni in S. Maria Novella*, München/Berlin, Dt. Kunstverl, 2002.
- Simons 1985: Simons, Patricia, *Portraiture and Patronage in Quattrocento Florence with Special Reference to the Tornaquinci and their Chapel in S. Maria Novella*, diss., Univ. of Melbourne, 1985.
- Simons 1987: Simons, Patricia, “Patronage in the Tornaquinci Chapel, Santa Maria Novella, Florence”, in Francis W. Kent and Patricia Simons (eds.), *Patronage, Art, and Society in Renaissance Italy*, Oxford, Clarendon, 1987, pp. 221–250.
- Toesca 1920: Toesca, Pietro, “Vetrare dipinte fiorentine”, *Bollettino d’arte*, 14, 1920, pp. 3–6.
- Vasari-Barocchi 1966: Vasari, Giorgio, *Le vite de’ più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, eds. by Rosanna Bettarini and Paola Barocchi, Firenze, Sansoni, 1966–.
- 伊藤 2007: 伊藤拓真 「ルネサンスのトスカーナにおけるステンドグラス研究の諸問題：ガラス師の芸術性を巡って」, 『Glass』, ガラス工芸学会, 50号, 2007年, pp. 13–25.
- 伊藤 2009: 伊藤拓真 「『ベルギーノ風』ステンドグラス：1500年前後のジェズアーティ会修道土工房とフィレンツェの画家たち」, 『美術史』, 美術史学会, 58号(2), 166冊, 2009年, pp. 250–265.