

17世紀初頭のローマにおける宗教画制作の「模倣」と「着想」

カラヴァッジョ、マンフレディ、ファン・バビューレンの《キリストの捕縛》を中心に

The Taking of Christ by Caravaggio, Manfredi and Van Baburen: Imitation and Invention in the Making of an Innovative Religious Scene in Early Seventeenth-Century Rome

Michiko Fukaya 深谷 訓子

はじめに

17世紀初頭のローマは、各国から多くの芸術家たちが集い、非常に活発な交流と競争を繰り広げた舞台であった。とりわけ、カラヴァッジョが殺人を犯して1606年にローマを離れ、1610年に没すると、それまでカラヴァッジョ様式の模倣をあえて控えていたかのような画家たちが、一気に、この画家がもたらした新しい表現を取り入れた作品を手がけはじめる。一般にカラヴァッジスムと呼ばれる流行現象が、ローマを出発点にヨーロッパ中に波及してゆくのである。

なかでもカラヴァッジョ様式の仲介者・伝達者としてしばしば名が挙げられ、注目されてきた画家がバルトロメオ・マンフレディ（1582—1622）である¹。研究者によっては、1603年の時点でカラヴァッジョのもとで下働きをしていた「バルトロメオ」と同一人物ではないかという可能性も提示されてきたこの画家は²、確かに、カラヴァッジョの様式を咀嚼し、応用しやすいかたちで提示し直したとも言えるような作風で制作をし、多くの後続の画家に影響を与えた。また、彼はおそらくナポリにも足を運んでおり、ローマで目にできたカラヴァッジョ作品にとどまらず、ナポリ時代の作品からの直接的な影響を窺わせる絵画も制作している。例えば、カラヴァッジョのナポリ時代の祭壇画《七つの慈悲の行い》のなかから、囚人を見舞い、飢えを和らげるために授乳する女性と囚人の男性を抜き出して、《キモンとペロー》という主題として独立した絵画にした作品などがその明らかな例としてあげられる³。そしてこれらは、やがてルーベンスやディルク・ファン・バビューレンといったネーデルラント地域の画家たちの《キモンとペロー》にも主題表現上の新たな工夫の導入という点で、大きな影響を及ぼしていくのである⁴。

本稿では、カラヴァッジョ、マンフレディ、そしてディルク・ファン・バビューレンがローマで制作した《キリストの捕縛》の相互比較を中心に、17世紀初頭のローマにおける芸術家たちが、如何に互いの作品を見てそれを模倣し、そこから次なる着想を得て自作を制作していったのか、その具体的な様相を詳らかにすることを試みる。準備的な作業として、まずは第1章で、カラヴァッジョ様式の伝達者としてのマンフレディの評価や位置づけを再検討しておきたい。そのうえで第2章では、カラヴァッジョとマンフレディの《キリストの捕縛》を具体的に比較し、それぞれの特徴を明らかにする。第3章では、ユダの裏切りとキリストの捕縛を描いたファン・バビューレンの2作品を検討する。この2作品間に生じた変化を詳細に見ることで、彼の参照した作品について考察するとともに、それらの先行作例を目にした機会についても考えてみたい。こうした過程で、現代の感覚からするとかなり「模倣」に近い実践を通して新たな画面の「着想」に向かっていた当時の画家たちによる、他者のアイディアの活用の実態についても具体的に見ていくことができるだろう。

第1章 問い直される「マンフレディの手法 (Manfrediana Methodus)」の影響力

先にも述べたとおり、1610年代と20年代には、カラヴァッジョ様式の模倣がヨーロッパ全土に広まり、カラヴァッジスムと呼ばれる流行現象を引き起こした。マンフレディはそのなかで重要な役割を果たした画家だが、時期的にはカラヴァッジスムの先鞭をつけたわけではない。彼がカラヴァッジョ様式での制作を活発にしたのは1610年代からであり、バリオーネをはじめとして、彼よりも早くからカラヴァッジョ様式を試みた画家たち

は他にも存在していた⁵。だが既に触れたように、カラヴァッジョのナポリ時代の作品の情報も伝えていること、またある種取り入れやすいかたちに咀嚼した表現などにより、マンフレディの作品が周辺の、とりわけネーデルラントやフランスなど北方からやってきた画家たちに与えた影響は大きいものであった。

そのことを、端的なかたちで言葉にしたのが、ドイツ人画家のヨアヒム・フォン・ザンドラルト（1606—1688）である。彼は「マンフレディの手法（Manfredi Manier, Manfrediana Methodus）」という言葉に自著で用い、この印象的な言葉が後のカラヴァッジズム研究の中で繰り返し引かれていくことになる。ザンドラルトはマンフレディのローマにおける活動をリアルタイムで知っていたわけではないが、1625年からオランダに滞在し、やはり1610年代にローマに滞在したカラヴァッジストのひとり、ファン・ホントホルスト（1592—1656）の工房で学んだ。また1629年から35年にかけて、カラヴァッジストたちのパトロンとしても知られたジュスティニアニの許に滞在しており、そうした時に関連する情報を収集したものとと思われる。

マンフレディ本人について、ザンドラルトは1675年に出版した『ドイツのアカデミー』のなかで、次のように述べている。「カラヴァッジョの優れた様式を熱心に模倣し取り入れたのが、マントヴァ出身のバルトロメオ・マンフレディで、彼らの作品にはほとんど相違がないほどだった。彼は大いなる真実を伴って実物を描写し、たいてい等身大の半身像を描き、とりわけ、会話や遊戯、宴会、兵士たちなどの完璧な作品に打ち込んだ〔後略〕⁶。」これに続けて、彼の作品がコイマンという芸術愛好家によってアムステルダムにもたらされていること、またフランクフルトでも彼の作品が見られることなどが紹介される。北方でのマンフレディ人気を間接的に裏付ける発言である。伝記の冒頭から彼がカラヴァッジョの模倣者として位置づけられていることが見て取れるが、一方で、ヘラルト・セーヘルス（1591—1651）、ヴァランタン・ド・ブローニュー（1591—1632）、ニコラ・レニエ（ca. 1588—1667）という3人の画家の伝記には、マンフレディもしくは彼の様式が果たした役割にかんする言及がある。

このうちレニエは、ザンドラルト本人の伝記部分でも、ヴェネツィアを訪れた際、同地でヨーハン・リストともにもてなしてくれた人物として登場しており⁷、個人的に知り合っていたことが窺える。だがドイツ語版のレニエの伝記には、特にマンフレディとの関わりにかんする言及はない。レニエとマンフレディが結びつけられるのは、1683年出版のラテン語版においてである。そこではこの画家が、アントウェルペンのアブラハム・ヤンセ

ンスのもとで学んだ後、ローマにおいて名声を博していたバルトロメオ・マンフレディの手法に倣ったということが述べられている⁸。しかし、「マンフレディの手法」がいったい如何なるものなのか、その詳細については特に触れられていない。

より具体的な記述を伴うのは、セーヘルスの伝記である。少し長くなるが引用しておこう。「ヘラルト・セーヘルスも同様にアントウェルペン生まれで、彼の時代において傑出した画家であり、ローマにおいて、芸術の上達のための基礎をバルトロメオ・マンフレディの手法に定め、あらゆるものにかんして、実物をいかにもそれらしく形作ることに専心した。あらゆるものに強い陰影を施し、明るい複数の面を〔画表面の〕近くにまとめ、人物像が丸みをもって手前に浮かび上がるようにした。そしていかにも肉肌の感じがする的確な色を用い、ざらざらとかたい、望ましくない色彩——つまり辰砂、鮮やかな青、強烈な黄色、そしてハイライトは全く使わずに、全体の色調を、釣合もしくは調和のとれた状態にしたのである。これについて別の言い方をすれば、これによって彼は、マンフレディの手法に非常に近づいたため、ほとんど同一の手に見えるほどであったということである。そしてそうした仕方で、彼はアントウェルペンで、幾つかの、カード遊びをする兵士たちの集いの場面、楽器を手にした楽士たち、そしてその他の等身大で半身像の人物たちを実物に基づいて非常に見事に仕上げた〔後略〕⁹」

ここには、一般にカラヴァッジョの画風の特徴とされる劇的な明暗法、そしてとくに彼の風俗画によく採用された、等身大の半身像という人物の表現形式が挙げられている。また色彩の統一感や、主題の種類が指摘され、これらの諸特徴を一言で言い換えて、「マンフレディの手法」として説明がなされているのである。同様のことは、はるかに簡潔な仕方でではあるが、ヴァランタンの伝記にも指摘できる。そこでは、カラヴァッジョやマンフレディの模倣の証左として半身像の作品が挙げられ、そこから「しかし」と逆接の接続詞でつないで、祭壇画（全身像の作品）も注文されたという事実が紹介されている¹⁰。全身像の人物を登場させる公的な祭壇画と、マンフレディの模倣の特徴が強くてた作品とは、ザンドラルトにとって、対照的なものだったということだろう。

確かに、等身大の半身像による風俗画という特徴は、カラヴァッジズムがヨーロッパを席卷していくなかで、極めて頻繁に繰り返されたものである¹¹。だが実際のところ、カラヴァッジョ本人についてみると、比較的初期に半身像の風俗画が目立つものの、祭壇画の注文を手がけるようになって以降の作品群については、むしろ全身像での構図が多い。一方で、教会の祭壇画の注文を受ける

ことが極めて少なかったマンフレディの作品には、確かに半身像や4分の3身像の作品が多い。また、ここでザンドラルトが挙げたようなゲームや楽奏といった風俗場面は、とくに1610、1620年代を中心に爆発的に流行した主題であった【図1】¹²。そうした作品をいち早く制作したマンフレディが、カラヴァッジョの等身大半身像の風俗画の伝播に一役買ったと判断されるのは、十分に肯けることである。

しかし、実際のマンフレディの作品群を検討してみると、彼は同じ等身大半身像のフォーマットと明暗法で、聖書主題の作品も数多く制作している。そしてそうした宗教画も、風俗画に劣らず多くの追随者を惹きつけてきたのである。ザンドラルトのいう「マンフレディの手法」は、確かに風俗場面という主題も含めて定義されていたのかもしれない。しかし作品の相互関係の実態ということで見ると、マンフレディの描いた半身像の宗教画がもたらした影響の大きさも決して無視はできない。そしてこうしたバランスは、マンフレディのモノグラフを執筆したハルチェの選択にも反映されているように思われる。彼女は、ザンドラルトのテキストの分析などではやはり風俗場面という主題の問題も指摘しつつ、ヨーロッパ中に広まった「マンフレディの手法」のいわば血脈関係を分析している箇所では¹³、ケーススタディとして《荊冠のキリスト》【図2】、《バッカスと酒飲み》、《占い師》、《陽気な集い》、《聖ペテロの否認》という五主題を取り上げている。「バッカスと酒飲み」は酒神の登場のゆえに神話と風俗画の中間に位置づけられるような主題だが、風俗主題ふたつと並んで、聖書の主題もふたつ取り上げられている。本稿では、こうしたハルチェの試みに続くものとして、彼女が扱っていない「キリストの捕縛」という主題に着目してみたい。

この選択には幾つかの理由がある。まず、筆者が研究



図1 ニコラ・レニエ《カード遊びと占い師》1620年代半ば、174×228cm、ブダペスト美術館



図2 バルトロメオ・マンフレディ《荊冠のキリスト》119×138.5cm、ミュンヘン、バイエルン州絵画蒐集、シュライスハイム城

対象とするオランダ人画家ファン・バビューレンが（知られている限りにおいて）ローマで最初に手がけた注文制作が、現在ロンギ・コレクションに伝わる、キリストの捕縛場面を描いた縦構図の油彩画であり、このまだ年若かったオランダ出身の画家のローマにおける初期の活動を知る上で、この主題の作品の相互影響関係を見ることが重要と思われること。さらに、マンフレディの《キリストの捕縛》が、近年（2015年）、国立西洋美術館に購入されたことも大きな動機のひとつである¹⁴。また、印象的な言葉でもあり、繰り返し用いられてきた「マンフレディの手法」の影響力の範囲や実態について、パーピラによる問い直しも行われている¹⁵。「マンフレディの手法」の影響力を包括的に問い直すということは本稿の範囲を越えるテーマだが、カラヴァッジョ作品の最初の咀嚼をマンフレディが行ったことがほぼ確実視できる事例として、「キリストの捕縛」を選び、この時期の影響、模倣、着想の複雑な様相を吟味してみたい。

第2章 カラヴァッジョとマンフレディの半身像による《キリストの捕縛》

まずはふたりのイタリア人画家の《キリストの捕縛》から見ていこう。カラヴァッジョの《キリストの捕縛》【図3】は、1993年に再発見され、2世紀間にわたって所在不明であったオリジナル作品と判断されたものである。同構図のコピーはそれ以前から複数伝わっていたのだが、質的に見て、いずれもカラヴァッジョの真筆とは見なされていなかった。オリジナル作品はマッテイ家にあったことが知られており、支払いの記録も残されている。それによれば、1603年1月2日に125スクーディの支払いがなされていることから、作品の完成は1602年後半と考



図3 カラヴァッジョ《キリストの捕縛》1602年、133.5×169.5 cm、ダブリン、アイルランド・ナショナル・ギャラリー

えられている¹⁶。このとき代金を支払った注文主はチリアーコ・マッテイ枢機卿である。このように制作年代と最初の所有者が知られている一方で、この作品にかんする情報は、17世紀当時から他の作品に比べて限定されていたことも指摘されている¹⁷。ベネデッティが紹介するように、数ある美術関連の文献のなかで、マッテイ家のコレクションにあるカラヴァッジョ作品として「キリストの捕縛」という主題を名指しているのはガスパーレ・チェリオ（1638年）とジョヴァン・ピエトロ・ベッローリ（1664年）に限られるのである¹⁸。この問題については後ほどまた触れることになるが、ここではまずカラヴァッジョ作品の図像を見ておくことにしよう。

画中の登場人物は7人。画面左端で目を引くのは、腕を振り上げ叫び声をあげるように口を開けた聖ヨハネで、そのすぐ隣に、ヨハネとは逆方向を向いたキリストの姿がある。キリストはユダから裏切りの口づけを受けるところだが、無抵抗を示すかのように両手を組み合わせ、視線を下の方向に向けている。ただし心中の葛藤は、眉間と額に寄せた皺、こわばった表情に見て取れる。キリスト以上に多数の皺を額に寄せ、目の下が赤く見えるユダの表情も、雄弁に悲痛な決意を伝えてくる。キリストの右肩に左手を回そうとするユダのさらに外側から、甲冑に身を包んだ兵士がキリストの襟首に手を伸ばす。そのすぐ後ろ、画面の少し奥側には、同様に甲冑姿で有髭の年嵩の兵士が描かれ、腕を伸ばして逃げるヨハネの翻る赤いマントの端を両手でつかんでいる。さらに後ろに続くのが、甲冑を身につけていない短髪の男性で、この人物は右手で高くランタンを掲げるとともに、現場をよく見ようと背伸びをしているような姿勢で描かれている。この人物の相貌が、伝えられるカラヴァッジョの肖像素描と類似点を持つことから、この人物がカラヴァッジョの自画像、あるいはアルター・エゴであるという判

断に基づいた解釈も提示されているが¹⁹、本稿ではその問題には踏み込まない。さらに彼と並んで画面の奥側には、兜の一部と目元しか見えない男が描き込まれている。本作で注目すべきと思われるのは、カラヴァッジョが示している力強く明快な動きの方向性の提示である。ユダを先頭にキリストの方をめぐらして重なる横顔の連続によって、右から左へと押し寄せる力のベクトルが生みだされ、同時にヨハネの手とランタンを掲げる男の手も、画面上方でその方向性を補強する。その流れに抗して踏みとどまるのはキリストのみである。そのキリストの頭部と組んだ手の位置が大きく斜めにずれていることによる軸の傾ぎも、彼が受けている圧迫を、視覚的印象として伝えてくるようだ。さらにユダの腕と甲冑の男の黒々と光る腕の二重の囲いが、捕われるしかないキリストの状況を視覚的に強調している。ゲッセマネの園を表す状況描写はほとんどなく、背景は暗い。非常に要素が切り詰められた画面と言えるが、そうしたなかで、逃げるヨハネのマントが後ろの男に捕まれて弧を描くことで、焦点となるキリストとユダの口づけの瞬間の表情が取り囲まれて際立たせられてもいる。また、これも特異な点のひとつとして頻繁に指摘されているのが、あたかも両面のヤヌスのように配置されたキリストとヨハネのほとんど溶け合っているかのような頭部である²⁰。カラヴァッジョに帰属される《ペテロとアンドレの召命》や、テル・ブリュッヘンの《マタイの召命》に見られるように、当時の画家たちは登場人物にとって二者択一が問題となる場面において、人物の手を180度逆向きに配置し、その人の迫られている「選択」を視覚的に伝える工夫を行っている。ここでも、これに先立つゲッセマネの園での祈りに象徴される自身の運命に対する逡巡と、神の定めに対する絶対的服従との対照が、逃げるヨハネと無抵抗に踏みとどまるイエスという両者の正反対の顔の向きを用いて強調されているものと思われる。

キリストの組み合わせた両手は、ベネデッティが指摘するように²¹、注文主チリアーコ・マッテイ枢機卿の兄弟で同じパラッツォに同居していた、ジロラモ・マッテイ枢機卿がフランチェスコ会の保護者であったことと関連しているとみるのが妥当であろう。フランチェスコ会のキリストの倣ひの思想において、この場面で重視されるのは自己の否定（abnegatio）と恭順（oboedientia）であり、それがこのキリストのいかにも無抵抗な身振りとして表されているという解釈である。確かに、キリストの捕縛の場面において、キリストは運命を受け入れる姿で表されることが多いが、一切の抵抗を自らに禁じたようなこのポーズはなかでも特異なものであり、このベネデッティの解釈は適切のように思われる。

一方、マンフレディの《キリストの捕縛》【図4】は、



図4 マンフレディ《キリストの捕縛》119.5×174cm、東京、国立西洋美術館

研究者によって若干の幅はあるものの、1610年から15年の間に制作されたと推測されている²²。そして本作は、明らかにカラヴァッジョ作品をひとつの出発点として構想されている。前章で確認したような、ほぼ等身大の半身像で描かれているという形式の共通性だけでなく、(向きが左から右へと逆転してはいるものの)横顔を示す4人がキリストの方をめぐって詰め寄ってくる(そして兵士たちの手の反復もその押し寄せてくる人の流れの方向性を強める)、この基本構図はカラヴァッジョから受け継がれたものだろう。後ろの方からキリストを照らそうと掲げられたランタンも共通している。ただしもちろん相違点もあり、マンフレディは、キリストがユダのキスを受けるその瞬間を描いてはおらず、ここではおそらく、合図の口づけの直後が意図されているのではないと思われる²³。既に周りにキリストと見分けられるべき使徒はおらず、逃げるヨハネの代わりに、キリストの背後には兵士がひとりまわりこみ、完全に前後から挟み込まれた状態である。ユダの表情は、既に後悔を浮かべているようだ。カラヴァッジョが逃げだすヨハネの姿も活用して、キリストの内心の葛藤と無抵抗の身振りとのコントラスト、言い換えればゲッセマネの園の段階のためらいとこの後に来たる受難の甘受の転換点としてのこの瞬間を表現したと思われるのに対して、マンフレディの関心は、実際問題として物理的に挟み込まれ追い詰められたキリストの状況の描写、そしてより和らげられてはいるものの人間的な彼らの感情表現に向かっているように見える。

さて前述の通り、マッテイ家のコレクションは、教会は言うに及ばず、芸術家たちを身の回りに集めていたジュスティニアニーニなどのような愛好家のものと比べて、画家たちに広く開かれていたわけではなかったことも指摘されている²⁴。また、カラヴァッジョの《キリストの捕縛》と同構図のコピーは現在に複数点知られているものの、先述のように質は高くなく、それらの制作年

代は明らかではない。おそらく最も好環境で制作されたとと思われるコピーは、マッテイ家の兄弟のひとりアストゥルバルがジョヴァンニ・ディ・アッティエリという画家に注文したものであり、状況に鑑みてこの画家はオリジナルを存分に見ながらコピーを制作することができたものと思われる。ただしこのコピーの制作時期は1626年であり、1622年に没しているマンフレディが目にした可能性はない。マンフレディによるカラヴァッジョの《キリストの捕縛》の実見自体は誰もが想定するにも拘わらず、その機会にかんする考察は少ない。そうしたなかでベネデッティは、おそらくマンフレディは、マッテイ家関連の仕事を多くこなしていた師匠クリストフォロ・ロンカッリ(通称ポマランチョ、c.1552-1626)の何らかの仲介を経て、カラヴァッジョ作品を見ることができたのではないかと推測している²⁵。いずれにしても、マンフレディの作品を検討すると、彼が機会を逃さず積極的にカラヴァッジョ作品の研究に当たっていることが浮彫りになってくる。彼は、カラヴァッジョ作品の同化吸収が、自身の作品の付加価値につながっていくということを十分に意識していたに違いない²⁶。そして実際、第1章でも見たように、そうした彼の作品に後続の画家たちは鋭敏な反応を示していくのである。《キリストの捕縛》の場合、ここでマンフレディの後に続いたのはディルク・ファン・バビューレンであった。

第3章 ファン・バビューレンの縦構図・全身像の《ユダの裏切り》と半身像の《キリストの捕縛》

ファン・バビューレンは、「キリストの捕縛」の場面に関わる作品を2点制作している。より初期の作と推定されている方は、全身像のフォーマットをとり、また逮捕の場面だけでなく、聖ペテロがマルクスの耳を切り落とすエピソードも画面に取り入れた作品で、一般に「マルクスの耳を切るペテロのエピソードのあるキリストの捕縛」などと称されている²⁷。長さと呼び分けの便宜上、本稿ではこの縦構図・全身像の作品を《ユダの裏切り》【図5】と表記する。もう1点は、カラヴァッジョやマンフレディの作品と同様にマルクスとペテロのエピソードを伴わないもので、4分の3身像の作品となっている。こちらは、前二者の作品と同様に《キリストの捕縛》【図6】とする。

まずこれらの制作年代を見ておこう。ユトレヒト出身のファン・バビューレンは、故郷での記録が途絶えることから、おそらく1611年以降まもなくイタリアに向けて出発したと考えられている。イタリアにおける最初の痕跡は、1615年にパルマで制作した作品の記録だが²⁸、そ

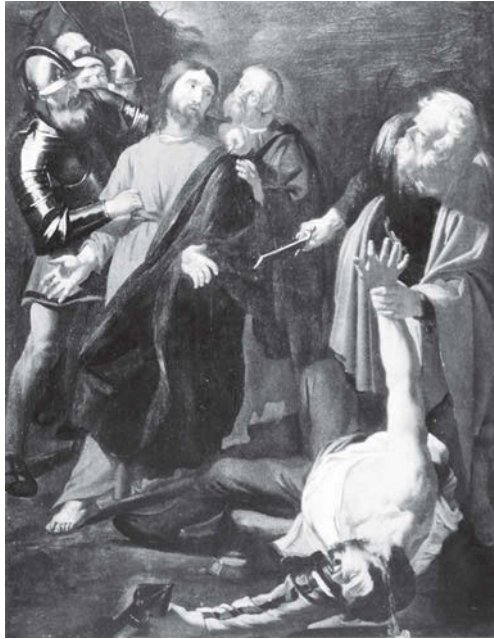


図5 ディエゴ・ヴァン・パビューレン《ユダの裏切り》125.3×95cm、フィレンツェ、ロベルト・ロンギ財団



図7 ファン・パビューレン《キリストの埋葬》1617年、222×142cm、ローマ、サン・ピエトロ・イン・モンテ・リオ聖堂



図6 ファン・パビューレン《キリストの捕縛》139×202cm、ローマ、ボルゲーゼ美術館

れ以前にローマやイタリアの他都市に滞在していたのかどうかは不明である。その後1617年には、ローマの重要な教会のひとつであるサン・ピエトロ・イン・モンテ・リオ聖堂のクシーデ家の礼拝堂のために、側壁や上部ルネットの作品に加えて、ローマ時代の代表作となる《キリストの遺体の埋葬》【図7】を制作している²⁹。彼が制作した《ユダの裏切り》は、同じくピエトロ・クシーデのために制作されたということが来歴から確認されており³⁰、作品の仕上げの質から見ても、また機会の重要度から考えても、おそらく礼拝堂の仕事任せられる以前に注文された作品と考えられる。本作の制作年代は1617年の祭壇画制作に先立つが、そこから遡りすぎることはないように思われる。範囲としてはおそらくパルマにいた1615年以降から1617年までの間、1616年あたりが最有力ではないだろうか³¹。いずれにしても、本作は知ら

れている限りにおいて、彼にとってローマでほぼ最初の注文制作であったと考えられる。そしてその相手は、権勢を誇っていたスペイン王の代理人である。そうした重要な作品の着想に当たり、この若き画家が参照した先行作例として、少なくとも3つの参照元が指摘できるように思われる。以下では、それらを確認していきたい。

縦構図で全身像の本作は、一見したところでは、カラヴァッジョやマンフレディの作品とは遠いものと思われよう。実際、おそらく本作の制作時点で、彼はカラヴァッジョの《キリストの捕縛》を見たことはなかったものと思われる。一方で、ゲッセマネの園でのキリストの逮捕と、聖ペテロによる耳の切断の場面を全身像で同画面に収めた作品は、デューラーの版画【図8】からカヴァリエーレ・ダルピーノの作品【図9】に至るまで数多く知られている。そのなかで、ファン・パビューレンの作品と主要な人物の配置などの点が比較的近く、彼が参照しえた作品は、ホワイトも挙げているように³²、1598年にホルツィウス（1558-1617）が制作したエングレーヴィングの受難伝連作のなかの《ユダの裏切り》【図10】であろう。

ホルツィウスの版画でもファン・パビューレンの油彩画でも、画面左上にキリストとユダ、そして左からキリストに掴みかかる兵士が描かれ、右下にペテロとマルクスが配置されている。油彩画の方ではより近接した視点が取られているため、余白や、遠近による人物の大きさ

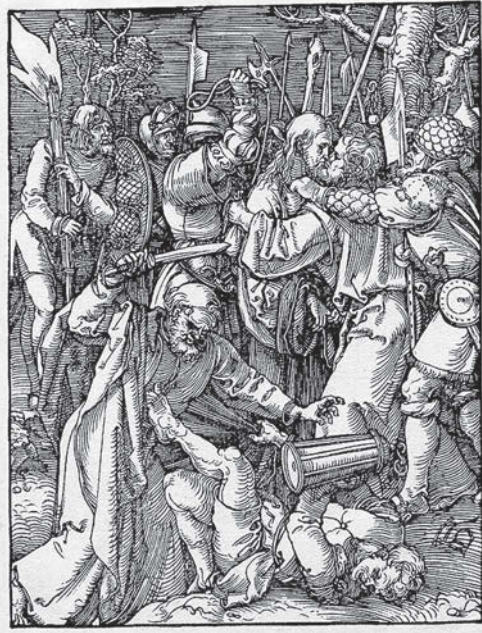


図8 アルブレヒト・デューラー《ユダの裏切り》1509年、木版画、13×10cm、ロンドン、大英博物館



図10 ヘンドリック・ホルツイウス《ユダの裏切り》1598年、エングレーヴィング、19.7×13cm、アムステルダム国立美術館



図9 カヴァリエーレ・ダルビーノ《ユダの裏切り》1597年頃、板に油彩、89×62cm、カッセル絵画館

の差などは小さくなり、また時代の趣味も反映してか、あからさまにカリカチュア的な兵士たちの表現は採用されていない。しかし、背景にモノクロームで設定されている、岩壁がそびえる地形や、暗がりの中に林立する兵士たちの槍や武器などのシルエット（図版では見づらいが）、襲われて倒れるマルクスとランタンとの組み合わせなどの付随的な細部も、ファン・バビューレンがホルツイウス作品を参照した可能性を示唆しているように思われる。

そして、マンフレディがカラヴァッジョの描いたユダのキスの瞬間から、表現する時間を少しずらしたのと同じように、ここでファン・バビューレンは、ホルツイウスの版画から少し後の瞬間を表しているようだ。抜刀し、これから一撃を見舞おうというホルツイウスのペテロに対し、バビューレンの方では、マルクスの耳は既に切り落とされ、血の筋を引きながら画面手前へと転がり落ちている。そうして、相手の手首を掴み、まだ半ば攻撃の態勢を解かないままキリストの方を振り返るペテロに対して、既に身柄を拘束されたキリストは、両手を開いて、諦念を促すような身振りを示してみせるのである。ここでホルツイウスの版画に再度目を向けてみると、身振りこそ異なるものの、やはりキリストは平静にこの出来事を受け止めている様子で表現されている。バビューレンは、基本構図に加えて、ホルツイウスのこうしたキリストの態度も受け継いでいるようだ。

このホルツイウスの受難伝連作は、1595年からミラノ大司教にも任命された有力な枢機卿フェデリコ・ボッロメオに捧げられたものであった³³。そして、ファン・バビューレンの《ユダの裏切り》を所有したクシーデは、ボッロメオの代理人パピーロ・バルトリに宮殿を貸すなど、スペインの宗教政策も背景に、ボッロメオとのつながりをもつ人物だったのである³⁴。また、ボッロメオが対抗宗教改革以降のカトリックの信仰のなかで重要な位置を占めていたことは言うまでもない。こうした状況に鑑みて、ファン・バビューレンが当時のカトリック世界のなかでも重要な人物であり、自身の注文主とつき

あいのあった人物にオランダのホルツイウスが贈った版画を参照した、あるいはそうすることをクシーデから示唆されたとしても、それは何ら奇異なことではないように思われる。

さらに、ファン・バビューレンは、おそらくマンフレディの同主題作品も知っていただろう³⁵。そのことは、キリスト、ユダ、そして目深に兜をかぶり、豊かな鬣を蓄えた兵士の人物の類型に見てとることができる【図11】【図12】。額が狭く目から頭頂部までの距離が短いキリストの独特の相貌は両者に共通しており、まぶたの二重の部分をややピンク色がかった色彩で塗る特徴も一致している。表す意味合いは必ずしも同じではないかもしれないが、手のひらを開いて前に向け、腕を軽く身体の前方に差し出すキリストの仕草も、また白目の部分が大きいユダのおずおずとした感情表現も、両者の共通点と言える。そして両作とも、口づけの直後、キリストとユダを引き離すかのように、兵士の手や腕が彼らの頭部の間に割り込んでくる瞬間を描いている。



図11 図5の部分図

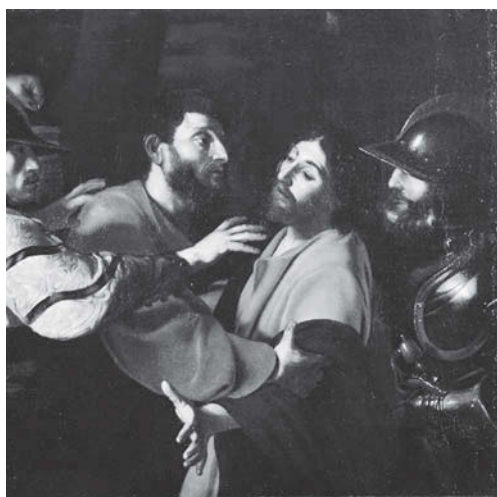


図12 図4の部分図

これらの先例に加えて、もちろんカラヴァッジョ作品を参照することも忘れない。マルクスの耳を切るペテロの部分に、コンタレッリ礼拝堂の《マタイの殉教》【図13】に見られる身振り表現、あるいはそれとチェラージ礼拝堂の《パウロの回心》の落馬のポーズを組み合わせて、1610年代の半ば、圧倒的な人気を誇ったカラヴァッジョ作品からの引用も行っているのである³⁶。

カラヴァッジョの《マタイの殉教》や《パウロの回心》は教会にかけられた作品で、ファン・バビューレンがそれらを見ることはできたのは確実だといえる。ホルツイウスの作品についても、版画という媒体の複数性や上述のようなパトロンとの関係性からして、彼が知りえた知識と見なしても問題ないだろう。では、マンフレディの《キリストの捕縛》をファン・バビューレンはいつどのように目にすることができたのだろうか。

ここで、マンフレディ作品の来歴を辿っておこう。カラヴァッジョの《キリストの捕縛》同様、本作もまた、ごく近年に再発見されたものである³⁷。しかしこの作品の初期の来歴は、比較的確実に辿ることができる。本作の来歴のなかで最も有名な所有者は、ネーデルラント総督を務めたレオポルト・ヴィルヘルムである。この著名なコレクションの管理に当たった画家のダーフィット・テニールス(子)(1610—1690)は、1660年にそのコレクションから選んだ作品の数々を複製図版付でまとめた『絵画の舞台(Theatrum Pictorium)』を出版している。マンフレディの《キリストの捕縛》も収録作品として選ばれ³⁸、ピーテル・ファン・リセベッテンによる複製版画が掲載された【図14】。また、テニールスが1650年代



図13 (部分図) カラヴァッジョ《マタイの殉教》サン・ルイージ・デイ・フランチェージ聖堂コンタレッリ礼拝堂



図14 ピーテル・ファン・リセバッテン版刻《キリストの捕縛》(マンフレディに基づくエングレーヴィング)、ダーフィット・テニールス『絵画の劇場』所収

半ば以降に制作したギャラリー画のなかにも本作(左右逆転しているが)が描き込まれている³⁹。

レオポルト・ヴィルヘルム自身は、この作品を、チャールズ1世の寵臣のひとりであったハミルトン公爵(1606—1649)のコレクションの購入により入手している。ハミルトン公爵の収集活動については、ヴェネツィアでその代理人を務めたベイジル・ファイルディングとの間に交わされた文書記録や所蔵品目録等が残されている。彼はヴェネツィア派に重点を置いたコレクションを、主としてバルトロメオ・デッラ・ナーヴェや先にも登場した画家のニコラ・レニエ(1625年頃にヴェネツィアに移住)のコレクションから手に入れたのである⁴⁰。マンフレディの《キリストの捕縛》は、年代は明記されていないものの、状況から1638/39年編纂と判断できるハミルトン公爵の目録に既に記載があるが、ハルチェは、ファイルディングが、画商の仕事も手がけていた、そして我々も見たとおりマンフレディの模倣者でもあったレニエを通じて、この作品を入手したのではないかと推測している⁴¹。

残念ながら、ウォーターハウスが活字にした、ハミルトン・コレクションの一部の作品が入手先別に記載されている古文書のなかには、マンフレディを作者とする作品も、「キリストの捕縛」に該当する主題も登場しない。しかしファイルディングが1635年2月からヴェネツィアで活動していたという事実からすると、ハルチェの推測は実に興味深い⁴²。というのも、ファン・バビューレンは1620年にはまさにこのレニエと同じ家に住んでいたからである。サン・ピエトロ・イン・モンテリオ聖堂の仕事をと共に手がけたダーフィット・デ・ハーンとファン・バビューレン、ニコラ・レニエ、そして「ジョヴァン・アントニオ・ピエモンテゼ」という弟子、さらに

使用人ひとりで、サンタンドレア・デッレ・フラッテ教区にある家をシェアしていたのである⁴³。しかしその前年の1619年には、レニエではなく、コルネリオ・ブラバンディアという別の人物がファン・バビューレン並びにデ・ハーンと同居しており、それ以前の居住状況については不明である⁴⁴。そのため、《ユダの裏切り》の制作時と彼らの同居時期はおそらく重ならず、さらに言えば(仮にレニエ旧蔵品だとしても)レニエがマンフレディの《キリストの捕縛》を入手した時期も不明である。しかし彼らが同居以前から知り合っていた可能性は十分にあるだろう。また、マンフレディの影響を強く受けたと後に名指されることになる画家たちがこうして同居していたという状況も示唆的である。彼らは互いの作品の参照はもちろんのこと、非常に活発な情報のやりとりや、場合によっては制作の補助などもしあっていたのではないかと推測される。マンフレディ自身も、1617年からはサンタンドレア・デッレ・フラッテ教区に、それ以前も、少なくとも1614年以降はその近隣に居住していた⁴⁵。例えば冒頭に挙げた《キモンとペロー》や《荊冠のキリスト》など⁴⁶、バビューレンのその他の作品におけるマンフレディ作品の学習の痕からみても、彼はおそらく近所にあったマンフレディの仕事を覗きに行っていたのであろう。レニエ、デ・ハーン、ファン・バビューレンの同居という事実は、絵画上の方向性を近しくする画家たちが、実生活においても協力し合っていた様子を窺わせてくれる。またとりわけレニエとファン・バビューレンの作品の影響関係については、今後さらに具体的な比較を通して検討していくべき研究課題だといえる。

《キリストの捕縛》

では、ファン・バビューレンの《キリストの捕縛》の方はどうだろうか。本作は、現在ローマのボルゲーゼ美術館に所蔵されているが、初期の所在や注文等の経緯は不明である。18世紀後半、当時、彫刻家・修復家として名をなしていたバルトロメオ・カヴァチェッピが、年金の支給と引き替えに本作を含む絵画作品をボルゲーゼ家に寄贈したという経緯が、本作の来歴の上限である。カヴァチェッピは熱心な収集家でもあり、特にその素描コレクションはよく知られている⁴⁷。もちろん断定することはできないが、おそらくファン・バビューレンの《キリストの捕縛》は、彼のローマ時代に制作され、そのままローマを離れることなくカヴァチェッピの所有になったのではないと思われる。フラニッツも、やはり帰国前、1619年頃の制作年代を推定している⁴⁸。

ここで注目したいのは、前作の《ユダの裏切り》とは異なり、ここでファン・バビューレンは明らかにカラヴァッジョの《キリストの捕縛》を知り、その知識を取

り入れながら制作しているということである。そのことは、キリストの組み合わせた両手という特徴的な身振りの採用に最も端的に表れているが、それだけではない。カラヴァッジョのキリストが、視線を完全に下方に向けることによって周囲との心理的懸隔を表現したのに対し、ファン・バビューレンの方では、あたかも再び神との疎通を図るか、あるいは神に応えるかのように、視線を上方へと向けている。カラヴァッジョ作品同様、この場面に先行するゲッセマネの園の祈りを想起させるような細部だと言える。身体における完全なる無抵抗と、内心の葛藤という組み合わせは、カラヴァッジョ作品に見られた場面解釈と一致しており、《ユダの裏切り》において採用していたホルツィウスのキリストの平然とした様子ともまた異なる態度だと言えよう。また、やはり繊細な違いながら、甲冑を身につけてキリストに腕を伸ばす、こちらに背を向けた兵士の配置も、新たにカラヴァッジョ作品からファン・バビューレンが取り入れているもののひとつである。マンフレディの作品が、わずかな凸凹はありながらも、基本的にフリーズのような横一線の組み立てをもつものに対し、カラヴァッジョの作品ではこの兵士の身体が少し手前に出ていることによって、全体として彼の肩を一番の突出点に、左右に行くにつれて奥行きが深くなる空間構成がもたらされている。ファン・バビューレンの作品【図6】ではやや弱められてはいるものの、彼はこの兵士の配置を採用することで、マンフレディが示したような前後から挟まれるという平面的な感覚を超えた、キリストの周囲を取り巻く楕円形の人物配置に移行しているように思われる。むしろそれは、カラヴァッジョ作品に見られる一方向への流れを強調するものともまた異なった組み立てではある。だがこうした諸特徴を確認するにつけ、1616/17年頃から1620年の後半期（この頃イタリアを離れ帰国したと推定される）までのいずれかのタイミングで、ファン・バビューレンはマッテイ家に所蔵されていたカラヴァッジョの《キリストの捕縛》、あるいは少なくともそのコピーを見る機会を得たと考えられるのである⁴⁹。

では、その機会はどうのように訪れたのだろうか。残念ながらこの点にかんして具体的に挙げられる記録はないが、それでも幾つかの可能性を考えてみることはできるかもしれない。ひとつは、1617年にスペイン王の代理人であったクシーデの礼拝堂装飾を上首尾に成功させた画家としてのキャリアの進展により、おのずとそうした機会に恵まれたという可能性である。実際、今なお十分に全貌が明らかになってはいないものの、ファン・バビューレンの当時の評判は相当に高まっていたと考えられる。例えばヴィンチェンツォ・ジュスティニアニーは、書簡のなかで絵画の手法を12に区分してその特徴と代表的画

家を述べ、第11番目の、自然（実物）を目の前にして描く手法をとる画家として、ルーベンス、フセペ・デ・リベラと並んで、ゲラルド、エンリコ、テオドーロという3人の名を挙げている⁵⁰。これは一般に、ヘラルト・ファン・ホントホルスト、ヘンドリック・テル・ブリュッヘン、ディルク・ファン・バビューレンのことと解されることが多く、実際おそらくその通りであろう。また実物に基づいて描くといっても、それは単なる引き写しではなく、優れた素描力、よい比率をもった輪郭、優雅で適切な色彩、そして何より各部分の色彩に適合した光を与える力が必要な手法だとして、彼らの手法を高く評価しているのである。同様にジュリオ・マンチーニも、ファン・バビューレンの画業について記しており⁵¹、若い外国人画家とはいえ、彼はこの当時、とくにカラヴァッジョ様式に関心を抱く芸術愛好家たちのなかで十分に知られるようになっていたとみてよいだろう⁵²。とくにジュスティニアニーとのコネクションがファン・バビューレンにもたらした機会については、今後さらに検討する必要がある。

また、この頃にマッテイ・コレクションを実際に目にした人物として我々が挙げられるのはマンフレディとガスパーレ・チェリオだが、彼らの仲介を考えてみることもできるかもしれない。チェリオは件の1638年出版の自著の序文で自ら述べるように、ガイドブックを執筆するという企画自体を、ヘンドリック・ホルツィウスのためにローマにある作品の数々を素描したところから着想したという⁵³。また、彼がこの著作のためにマッテイ家のコレクションを見たのは1620年のことであり⁵⁴、タイミングとしてはファン・バビューレンがマッテイ家のカラヴァッジョ作品を見た想定される時期と近い。ただし彼のガイドブックのサン・ピエトロ・イン・モンテリオ聖堂の紹介に、ファン・バビューレンの作品は含まれておらず、これらの可能性にかんしては今後さらに別の角度からも検討していく必要があるだろう。

《キリストの捕縛》を描いたカラヴァッジストの作品は、ヘラルト・セーヘルズやマッティアス・ストム(c.1600-after 1650)によるもの⁵⁵、あるいは作者同定の難しい作品など⁵⁶、他にも幾つか存在している。本稿ではそのうち締め括りとして、「マンフレディの手法」を採用したとされる画家、セーヘルズの作品に触れておきたい。この《キリストの捕縛》【図15】は、相互参照が活発な環境での影響関係の検証の難しさを感じさせるものである⁵⁷。ここで彼は、手を組み合わせて視線を下に向けた、カラヴァッジョの身振りを一部取り入れている。また画面の右端には、カラヴァッジョの聖ヨハネを彷彿とさせる、口を開けた年若い男の横顔も見られる。一方で、画面手前に位置する兵士、ユダ、キリスト、そして抜刀する聖ペ



図15 ヘラルト・セーヘルス《キリストの捕縛》154×239cm、マドリッド、D. マヌエル・ゴンザレス・コレクション

テロという主要な4人の人物配置は、ファン・バビューレンの人物配置——右手をキリストに伸ばす甲冑の男、ユダ、キリスト、そしてキリストに掴みかかる胸元のはだけたシャツ姿の男（抜刀前だが腰の剣に手をかけている）——を下敷きに見えているのである。キリストの左右に3人ずつが位置する点でも両作は一致する。特に抜刀の仕草や体勢から見て、セーヘルスがバビューレン作品を踏まえたことは確実視できよう。

しかし、明らかに他者の作品の模倣を出発点としつつ、ここでも画家は新しい着想を画面にもたらしめている。セーヘルスの場合は、右側からキリストに迫るシャツ姿の粗野な男を聖ペテロに変えたという大幅なキャスト変更だ。そのペテロの勢いのある反応に対して、キリストはここではただ、今受けようとするユダからの口づけとその後の運命だけに心を向けているように見える。周囲の騒動を遮断したキリストの態度はカラヴァッジョの描いたキリストに近く、抜刀するペテロはバビューレン作品の男を彷彿とさせる。果たしてセーヘルスは、この如何にも「マンフレディの手法」に則ったかのような作品を、何を参照して作り上げたのだろうか。

むすび ——今後の課題

本稿では、17世紀の第1四半期の間に制作された数点の《キリストの捕縛》を検討してきた。マンフレディとファン・バビューレン、さらにはセーヘルスが自作にカラヴァッジョ作品の知識を取り入れようと工夫する様子は、この期間のカラヴァッジョ様式の影響力の強さを窺わせてくれる。レニエ、セーヘルス、ヴァランタンにかんしてザンドラルトが指摘したマンフレディの手法の採用も、カラヴァッジョ様式を取り入れた制作がこの時期の画家たちにとってひとつの戦略でありえたことを示しているだろう。

だが同時に、当時はローマに画家たちが集まり、競争

も交流もきわめて活発な時期であった。とくに外国人画家たちに関しては、居住区域もかなり近接していた。そのように地理的な懸隔のないなか、他者の作品から学び、ある部分を模倣しようとも、画家たちはそこに自分の着想を加えて、参照元とはまた異なる時間帯や場面解釈、あるいは配役をともなった新しい宗教場面を描き出そうとしていたのである。しかしさらに翻って、それと同時に、カラヴァッジョのような有力な参照元にかんしては、それを透かし見せることも意図していた。いわば、応用の仕方を鑑賞させるという態度である。模倣し、自身の着想を加えて変化させ、分かる人間には自分の参照先を見てとらせる。カラヴァッジョ様式という基調のなか、カラヴァッジストと呼ばれた画家たちは、こうした手法でいわば変奏曲を作るようにして、何らかの新味のある作品を生み出そうと試みていたのである。

こうした環境にあった画家たちを研究するにあたり大きな課題となるのは、極めて多数の芸術家やパトロンたちがひしめいていたローマにおける人的ネットワークの精緻な再検討である。文書記録にそうした関係性が明記されることは稀だが、マンフレディとファン・バビューレンの関係のように、作品から浮かび上がってくる明らかな参照関係から人的な結びつきを想定してみることができるかもしれない。さらに、ザンドラルトがローマで活躍し客死した画家としてひとまとめに扱ったレニエ、ファン・バビューレン（実際には帰国）、デ・ハーンが⁵⁸、ザンドラルトが明記する（事実ではない）共通点で結ばれるどころか、実際にかつてローマで同居していたという事例などからみると、同時代の文献のなかに今なお潜んでいる事実関係も、再度丹念に検討していく価値があるものと思われる。また、カラヴァッジョという圧倒的に強力な影響源があるなかで、霞みがちなその他の図像的典拠や様式の活用をどう解釈していくべきかと言うことも考察すべき問題のひとつであるように思われる。「マンフレディの手法」再考はそうした影響関係をより多角的に解釈していくための手がかりともなりうるだろう。本稿ではこれらの課題に答えることはできないが、ひとつの主題に絞ったケーススタディとして、彼らの制作における模倣と着想の有り様が少しでも明らかにできていればと望むものである。

註

- 1 本稿で言及していく研究のほか、以下の展覧会図録などがよく知られている。Arnauld Brejon de Lavergnée, Jean-Pierre Cuzin, Mina Gregori et al., *Dopo Caravaggio Bartolomeo Manfredi e la Manfrediana Methodus*, 1987.
- 2 以下を参照。Alfred Moir, *The Italian Followers of Caravaggio*, 2 vols., Cambridge, Massachusetts, 1967, vol. 1., pp. 40-41; Nicole Hartje, *Bartolomeo Manfredi (1582-1622): Ein Nachfolger*

- Caravaggios und seine europäische Wirkung*, Weimar, 2004, pp. 48-50.
- 3 マンフレディ《キモンとペロー》1610-14年頃、129×96cm、個人像。Hartje, *op.cit.* (n.2), pp. 309-310.
- 4 デイルク・ファン・バビューレン《キモンとペロー》ヨーク市アート・ギャラリー；ルーベンス（に基づくコピー）《キモンとペロー》（現所蔵不明）や、《キモンとペロー》アムステルダム国立美術館など。この問題については、以下の拙稿を参照。「カラヴァッジストによる《キモンとペロー》——マンフレディの関与をめぐる——」、『鹿島美術研究年報』、第21号別冊、2004年11月、412-421頁；“Aristotelian *Peripeteia*? The Backward Gaze in Depictions of *Cimon and Pero* in the Early Seventeenth-Century Netherlands”, in: *Aspects of Narrative in Art History: Proceedings of the International Workshop for Young Researchers*, 2014, pp. 47-60.
- 5 もちろん区切り方の問題があり、モワールはオラツィオ・ジェンティレスキ、ボルジャンニ、サラチェーニらとともに、マンフレディをカラヴァッジストの第一世代と見なしていた。Moir, *op.cit.* (n.2)
- 6 Joachim von Sandrart, *Teutsche Academie der Edlen Bau-, Bild- und Malerei-Künste*, Nuremberg, 1675, p. 190.
- 7 Sandrart, *op.cit.* (n.6), p. 7.
- 8 Sandrart, *Academia nobilissimae artis pictoriae*, 1683, p. 392.
- 9 Sandrart, *op.cit.* (n.6), p. 301.
- 10 Sandrart, *op.cit.* (n.6), p. 367。「クロミエ出身のヴァランタンは、ヴェーエより早い時期にローマに来ていたが、ヴェーエの隆盛を目にして、彼に弟子もしくは学び手としてつき、そこから実物に基づいて描く彼の手法に熱心に倣ったため、それにかんして急速に腕をあげただけでなく、その修練において、ミケランジェロ・ダ・カラヴァッジョや彼の弟子マンフレディにも同様に倣い、それについては誰にも決して引けを取らなくなるほどに自分の作品に打ち込んだ。今もなおローマで見られる半身像が、このことの証左となるであろう。しかし、彼はそのほかにもローマで聖ペテロの祭壇画を注文され、そこには、ふたりの聖人が兵士たちから拷問を受け、悪意を持った周囲の人々から苛まれている様子が見て取れる。[後略]」
- 11 例えば以下を参照。Benedict Nicolson and Luisa Vertova, *Caravaggism in Europe*, 3 vols, Turin, 1990.
- 12 ニコラ・レニエ《カード遊びと占い師》1620年代半ば、174×228cm、ブダペスト美術館。ルモワースは、本作においてレニエは「マンフレディの手法」の最も見事な実例を示していると述べている。Annick Lemoine, *Nicolas Régnier ca. 1588-1667*, Paris, 2007, p. 233.
- 13 Hartje, *op.cit.* (n.2), pp. 139-286.
- 14 以下を参照。川瀬佑介「新取作品：バルトロメオ・マンフレディ《キリスト捕縛》」、『国立西洋美術館報』50 (2017) pp. 11-14.
- 15 近年、パービは、実はラテン語版の一カ所でしか用いられていないこの「方法 (methodus)」という語がマンフレディの位置づけに影響を及ぼしてきたことを指摘し (Gianni Papi, *Bartolomeo Manfredi*, Soncino, 2013, p.14)、マンフレディを影響源としてではなく、彼の周囲にいた画家たちとの相互関係の中で捉える修正的な試みを行っている。確かにここで訳出したセーヘルズ伝から明らかのように、「マンフレディの手法」の内実は、何か理論的な方法と言うよりは特定の表現様式だといえる。以下も参照。Annick Lemoine and Keith Christiansen, *Valentin de Boulogne: Beyond Caravaggio*, New Haven and London, 2016, pp. 80-83.
- 16 Sergio Benedetti, “Caravaggio’s ‘Taking of Christ’, a masterpiece rediscovered,” in: *The Burlington Magazine*, vol. 135 (Nov. 1993), pp. 731-741, esp. p. 738.
- 17 Benedetti, *op.cit.* (n.16), p. 731.
- 18 チェリオはマッテイ家所蔵のカラヴァッジョ作品について以下の記述を残している。「同、キリストの捕縛、半身像。同、エマオ。同、ブリクソスの [or フリギアの] 牧人 (Quelle della presa di Christo mezze figure. Quella de Emaus. Quella del Pastor friso, ad olio, di Michelangelo da Caravaggio)」。最後の「Pastor friso」については解釈に諸説があり、ここでは便宜的に上記のように訳出した (これについては以下を参照。高橋健一「カラヴァッジョの《Pastor friso (sic)》のために」『美術史論叢』7 (2007) 115-127頁)。Gaspere Celio, *Memoria delli nomi dell’Artefici delle Pitture, che sono in alcune Chiese, Facciate, e Palazzi di Roma*, Naples, 1638, p. 134.
- 一方ペッローリの記述は以下の通り。「油彩の絵画のなかには、使徒たちのいる小さな板絵の被昇天がラファエロの第一の様式で描かれたもの、またミケーレ・ダ・カラヴァッジョの、園でのキリストの逮捕、大バツサーノの降誕、ガイド・レーニの半身像の聖ペテロに、他の実に珍しいものの数々がある・・・ (...e tra le pitture ad olio l’Assunta in tavola picciola, con gli Apostoli, della prima maniera di Raffaello, e la presa all’Horto di Michele da Caravaggio, la Natività del Bassano Vecchio, San Pietro mezza figura di Guido Reni, con alter rarissime...)」。Giovanni Pietro Bellori, *Nota delli Musei, Librerie, Gallerie ... di Roma*, Rome, 1664, p. 34.
- 19 Lorenzo Pericolo, *Caravaggio and pictorial narrative: dislocating the Istorica in early modern painting*, London, 2011, pp. 297-341, esp. pp. 328ff.
- 20 ペリーコロは、カラヴァッジョは15世紀末のマイスターAGの版画作品からこの頭部の配置を着想したと示唆している。Pericolo, *op.cit.*, pp. 317-318.
- 21 Benedetti, *op.cit.* (n.16), pp. 738-740.
- 22 作品サイズは119.5×174cm。パービは基準作を元に1613年から1618年の間と幅を設定した上で、おそらく1610年代前半と推定している (つまり1613-1615)。Gianni Papi, in *Exh.cat., Caravaggio e l’Europa: da Caravaggio a Mattia Preti*, Milan: Palazzo Reale, Vienna: Lichtenstein Museum, 2005, p. 288. 一方、ハルチェは1611年から13年と推定。Hartje, *op.cit.* (n.2), p. 315. さらにロンドン、ダブリンでの展覧会カタログでは1610-12年という推定年代が記されている。Letizia Treves and Aidan Weston-Lewis, *Beyond Caravaggio*, London, 2016, p. 69. 国立西洋美術館では1613年から15年頃としている。
- 23 ハルチェはより早い段階、つまり口づけの前を描いていると解釈している。いずれにしても、わずかに時間帯をずらすことによって参照元とは異なる新しい要素を取り込もうとする工夫のひとつと考えられる。Hartje, *op.cit.* (n.2), p. 100.
- 24 Benedetti, *op.cit.* (n.16), p. 731.
- 25 Benedetti, *op.cit.* (n.16), p.741. ロンカッリとマンフレディの関係については、以下を参照。Hartje, *op.cit.* (n.2), pp. 46-47.
- 26 マックレーニによるマンチーニ家の文書調査から、1613年、カラヴァッジョ作品の代替としてマンフレディに《クビドの懲罰》の注文がなされたことが明らかになった。こうした注文からも、マンフレディはカラヴァッジョの衣鉢を継ぐ立場を意識していたものと思われる。Michele Maccherini, “Novità su Bartolomeo Manfredi nel carteggio familiare di Giolito Mancini: lo ‘Sdegno di Marte’ e i quadri di Cosimo II granduca di Toscana,” in: *Prospettiva*, 93/94 (1999), pp. 131-141.
- 27 125,3×95cm、フィレンツェ、ロベルト・ロンギ財団所蔵。本作については以下を参照。Wayne Franits, *The Paintings of Dirck*

- van Baburen: *Catalogue Raisonné*, Amsterdam and Philadelphia, 2013, pp. 75-76.
- 28 Marten Jan Bok, "Dirck Jaspersz. van Baburen," in: *Exh.cat., Holländische Malerei im neuem Licht: Hendrick ter Brugghen und seine Zeitgenossen*, (Ed. Albert Blankert), Centraal Museum, Utrecht and Herzog Anton-Urlich Museum, Braunschweig, 1986, p. 175, note. 25.
- 29 本作については以下を参照。Franits, *op.cit.* (n. 27), pp. 78-92; Michiko Fukaya, "Dutch Painters in Roman Churches in the Early Seventeenth Century: *The Entombment of Christ* by Dirck van Baburen in the Context of Patronage", in: *Sacred and Profane in Early Modern Art: Proceedings of Kyoto Art History Colloquium*, (Ed. Kayo Hirakawa), 2015, pp. 105-126.
- 30 Cecilia Grilli, "Il committente della cappella della Pietà in San Pietro in Montorio in Roma," in: *Bolletino d'Arte*, 79 (1994), 84/85, pp. 157-164.
- 31 フラニッツも同様に1615-16年頃の制作と推定している。Franits, *op.cit.* (n.27), p.75.
- 32 ただしおそらく紙数の問題もあり、ホワイトは作品を名指すに留め、図像や様式の分析は行っていない。Valentiner White, catalogue entry in: *Caravaggio's Rome, 1600-1630*, 2 Vols. (Essays and Works), (Ed. Adamo R. Vodret.), Milan, 2012, vol. Works, p. 270.
- 33 Huigen Leeftang, Ger Luijten, Lawrence W. Nichols, *Hendrick Goltzius (1558-1617): tekeningen, prenten en schilderijen*, Zwolle and Amsterdam, 2003, pp. 223-225.
- 34 Grilli, *op.cit.*, p. 157.
- 35 パービは、このバビュレンの縦構図の作品は、カラヴァッジオ作品ともマンフレディ作品も特に関係がないとしているが、人物タイプの一致は偶然とは思われない。Gianni Papi, *Manfredi: La cattura di Cristo*, Turin, 2004, p. 17.
- 36 Franits, *op.cit.* (n.27), pp. 75-76.
- 37 近年の再発見や来歴、修復等については以下の文献を参照。Papi, *op.cit.* (n. 35); *Ibid.*, *La « schola » del Caravaggio: dipinti della Collezione Koelliker*, Milan, 2006; *Ibid.*, *Bartolomeo Manfredi*, Soncino, 2013, pp. 156-158.
- 38 David Teniers, *Theatrum Pictorium*, Brussel, 1660; Antwerpen, 1673.
- 39 ダーフット・テニールス(子)《レオポルト・ヴィルヘルムのブリュッセルの絵画コレクション》99,7 x 128,4 cm、ミュンヘン、バイエルン州絵画蒐集、シュライスハイム城(収蔵品番号1841)。この左右反転は、大公のコレクションが1656年にウィーンに戻った後で、手控えの資料などを参考にテニールスがこの作品を制作したためと思われる。色調も、現在のものよりもずっと明るく、経年変化による画面の暗化があったことが窺える。
- 40 1638年にチャールズ1世からハミルトンに贈られた作品の記載はあり、1639年に到着するデッラ・ナーヴェ・コレクション由来の作品群は記載がないため、1638-39年の編纂であることは確実と思われる。詳しくは以下を参照。Klara Garas, "Die Entstehung der Galerie des Erzherzogs Leopold Wilhelm," in: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen Wien*, 63 (N.F. 26), 1967, pp. 39-80; Hartje, *op.cit.* (n.2), p. 316; Paul Shakeshaft, "Too Much Bewitched with Thoes Intysing Things: The Letters of James, Third Marquis of Hamilton and Basil, Viscount Feilding, concerning Collecting in Venice 1635-1639", in: *The Burlington Magazine*, Vol. 128, No. 995 (Feb., 1986), pp. 114-134.
- 41 E. K. Waterhouse, "Paintings from Venice for Seventeenth-Century England: Some Records of a Forgotten Transaction," in: *Italian Studies*, 7:1, (1952), pp. 1-23.
- 42 Lemoine, *op.cit.* (n. 12), p.173.
- 43 Franits, *op.cit.* (n. 27), p. 7. 本文で後述するようにザンドラルトも、イタリアで活動し、デ・ハーンとレニエに関してはイタリアで没したという共通点を理由に、この3人をまとめて紹介している。Sandrart, *op.cit.* (n. 6), pp. 308, 313.
- 44 *Ibid.*
- 45 Hartje, *op.cit.* (n. 2), pp.52-53.
- 46 《荊冠のキリスト》については以下を参照。Franits, *op.cit.* (n. 27), pp. 112-115; Hartje, *op.cit.* (n. 2), pp. 152-156.
- 47 Karen Buttler, "Die Sammlung Italienischer Figurenzeichnungen von Friedrich Wilhelm Von Erdmannsdorff: Zu Ihrer Entstehung, Funktion und Provenienz aus den Sammlungen Bartolomeo Cavaceppis und Pier Leone Ghezzi," in: *Jahrbuch der Berliner Museen*, 53 (2011), pp. 73-97.
- 48 Franits, *op.cit.* (n. 27), p. 105.
- 49 カラヴァッジオ作品の、とりわけマッテイ家所蔵作品のコピーやレプリカ、それらを手がけた画家の問題については、以下を参照。Maurizio Marini, "Equivoci del caravaggismo 2: A) Appunti sulla tecnica del 'naturalismo' secentesco, tra Caravaggio e "Manfrediana methodus" B) Caravaggio e i suoi 'doppi'. Il problema delle possibili collaborazioni," in: *Artibus et historiae*, Vol. 4, No. 8, (1983), pp. 119-154.
- 50 G. Bottari & S. Ticozzi, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura...*, vol. 6, Milan 1822, pp. 121-29. 書簡の年代については諸説あるが、1620年頃の執筆ではないと思われる。「11番目の手法は、自然の対象を目の前において描くものである。しかしこれは実のところ、単なる引き写しのように行うのでは十分ではない。そうではなく、制作が、優れたデザイナーニョと優れて比率の整った輪郭線を伴って、また優雅でそのものに合った色彩を伴ってなされるが必要なのである。こうしたことには、色彩を操る実践のすべを知っていることが要求され、またほとんど天性の本能と、少し控えめな優美さが必要である。そしてとりわけ、各部分の色彩に適合した光をもたらすすべを知って成されなければならないのである。それらは汚く粗いものではなく、甘美さと統一感を持って施される。そうして暗い部分と照らされた部分を分け、その結果、固有色を変化させることなく、明暗の統一に目が満足するということになるのである。そして偏見抜きに絵画に相応しい精神に対して、古い時代の人々はさておき我々の時代においては、ルーベンス、フセベ・デ・リベラ、ゲラルド、エンリコ、テオドーロや他の人々、ローマで制作するフランドル人の大部分が「このように」絵を描いており、彼らは巧みに色彩を操ることができる。」
- 51 Adriana Marucchi (ed.), Giulio Mancini, *Considerazioni sulla pittura*, 2 vols., Rome, 1956-57, vol.1., pp. 259-260.
- 52 シッケルが明らかにしたように、より小規模なコレクションのなかにも、明らかに同様の志向を持ったものが現れていた。1628年のバオロ・メルカーティのコレクション目録には、マンフレディ、ファン・ホントホルスト、ファン・バビュレンの作品が挙げられている。Lothar Schickel, "Zwei römische Privatsammler der frühen Seicento: Ippolito Gricciotto, Paolo Mercati und die Nachfolger Caravaggios", in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 33 (2006), pp. 197-223.
- 53 Celio, *op.cit.* (n. 18), p. 7.
- 54 Celio, *op.cit.* (n. 18), p. 4.
- 55 Nicolson and Vertova, *op.cit.* (n. 11), pl. 1429-1430, 1541.
- 56 ニコラ・トゥルニエ周辺に位置づけられている作品。《キリストの捕縛》106×144cm、ハノーヴァー(ニューハンブ

シャー)、ダートマス・カレッジ、フッド美術館。以下を参照。
Exh.cat., *Nicolas Tournier: Un peintre caravagesque, 1590-1639*,
Toulouse: Musée des Augustins, 2001, pp. 180-181.

57 この作品については以下を参照。制作年代は1620年代前半、
アントウェルペン帰国後の作品と推定されている。Dorothea
Bieneck, *Gerard Seghers, 1591-1651: Leben und Werk des
Antwerpener Historienmalers*, Lingen, 1992, pp. 68, 136-137; Exh.

cat., *Lights and Shadows: Caravaggism in Europe*, (Eds., Marcella
Martino and Valentina Rossi), London: Cesare Lampronti Gallery,
2015, p. 82.

58 Sandrart, *op.cit.* (n.6), 1675, II, Buch 3, p. 313.

*本研究は科学研究費補助金・基盤研究(C)の助成を受けた
ものです(課題番号16K02272)。