

ネーデルラント総督アルブレヒトとイサベラの美術 コレクションと文化政策 —ギャラリー画からのアプローチ

メタデータ	言語: Japanese 出版者: 京都市立芸術大学美術学部 公開日: 2023-03-31 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 深谷, 訓子 メールアドレス: 所属:
URL	https://doi.org/10.15014/0002000048

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International License.



ネーデルラント総督アルブレヒトとイサベラ的美術コレクションと文化政策—ギャラリー画からのアプローチ

Art Collection of Albrecht and Isabella, the Governors of the Hapsburg Netherlands, and the Image of their Reign: An Approach via Gallery Paintings in Seventeenth Century Antwerp

Michiko Fukaya 深谷 訓子

1. はじめに ネーデルラント総督という立場

現在のオランダとベルギーにほぼ相当するネーデルラントは、歴史的に複雑な経緯をもつ地域である。16世紀後半には、当時この地域を統治していたスペインに対する反乱が勃発して政治的・宗教的に激動の時代を迎え、やがて1648年のミュンスター条約によって、北部ネーデルラント（オランダ共和国）の独立が認められることになる。一方、現在のベルギーに相当する南ネーデルラント（ハブスブルク・ネーデルラントとも称される）は、スペインの支配下に留まり続けた。本論考で取り上げるのは、こうした動乱期の南部ネーデルラントを治めた、アルブレヒトとイサベラというネーデルラント総督の美術コレクションである。

彼らのコレクションを取り上げるのには、幾つか理由がある。15世紀、ネーデルラントはイタリアと並ぶ美術の中心地であり、同地で力をもったブルゴーニュ公国の君主たちは芸術の保護者としても名を馳せた。また16世紀になると、ネーデルラント美術はイタリア盛期ルネサンスの影響を強く受けるようになるが、同地を治めたネーデルラント総督たちはそうしたイタリアの作品も収集品に加え、彼らのコレクションについても一定以上の研究が蓄積されてきたと言える¹。一方で、近年研究上の関心が高まりつつあるように思われるものの²、ピーテル・パウル・ルーベンス（1577-1640）やヤン・ブリューゲル（父）（1568-1625）といった名だたる芸術家を宮廷画家として登用した大公夫妻アルブレヒトとイサベラ的美術コレクションについては、記録の不完全さなどにより、いまだその全体像が把握されていない。また、アルブレヒトとイサベラは南ネーデルラントの君主であり、彼らのコレクションは国の文化的象徴ともいえるはずのものである。しかし後述するように、彼らの宮廷はスベ

イン色を色濃く帯びたものであった。スペインと地元ネーデルラント双方の代表と目される大公夫妻は、美術コレクションの形成や文化政策において、自身に期待されるこの複雑な象徴的役割に関して如何なる選択をし、このアイデンティティ問題にどのように向き合っていたのだろうか。本稿ではいまだ現地での調査が不十分で、研究の発案段階を示すにとどまる部分も多くなってしまうことを予めお断りしつつ、本稿ではこうした関心から、アルブレヒトとイサベラの美術コレクションと文化政策についてその一端を見ていくこととしたい。

さて、本稿でアルブレヒトと表記するオーストリア大公アルブレヒト7世（1559-1621）は、神聖ローマ皇帝マクシミリアン2世（1527-1576）の息子であり、兄にはブラハのルドルフ2世（1552-1612）や、ネーデルラント総督エルネスト（1553-1595）がいた。母のマリア（1528-1603）はスペイン王カルロス1世（1500-1558）の娘である。換言すれば、アルブレヒトはスペイン王カルロスの孫であり、その次代の王フェリペ2世（1527-1598）の甥であった。彼は当初、聖職の道に進んだが、兄のエルネストが亡くなると、その後を継いで1595年からネーデルラント総督の任に就く。

一方のイサベラ・クララ・エウヘニア（1566-1633）は、フェリペ2世の娘として生まれ、父王からの寵愛を受けて育った。幼少期からルドルフ2世と婚約していたが、ルドルフの性格もあり、これは果たされなかった。そして1598年5月6日、フェリペ2世は、ハブスブルク・ネーデルラントとフランシュ・コンテ地域の統治権を、イサベラと彼女の婚約者アルブレヒトに譲った³。既にその数年前からアルブレヒトの方はネーデルラント総督の任についていたが、厳密にはこの時点から、彼らは代理統治者としての総督ではなく、独立した君主（sovereign）となったのである。しかし、後述するように、実際には大

公夫妻アルブレヒトとイサベラの地位は、従来のネーデルラント総督に準ずるものであった（そのため、本稿のタイトル等にも敢えて「ネーデルラント総督」との呼称を用いる）。そして、このネーデルラント総督という地位には、とくに政治的・文化的アイデンティティという点において、独特の複雑さがあったのである。このことは、大公夫妻の美術コレクションを考える上でも重要な前提となる。

そのため、まずは「ネーデルラント総督」という地位について、その由来と位置付けを確認しておこう。遑れば、ネーデルラントとハプスブルク家の間に関わりが生まれたのは、オーストリア・ハプスブルク家出身のマクシミリアン1世（1459-1519）と、この地方を治めてきたブルゴーニュ公国の相続者マリー（1457-1482）との結婚（1477年）による。思いがけない事故でマリーが早逝すると、マクシミリアンは早々に実子フィリップ（1478-1506）にその地位を譲る。そしてフィリップとその妹のマルグリット（1480-1530）を、スペインのカスティーリヤ・アラゴン王家の兄妹、王女ファナ（1479-1555）ならびに王子ファン（1478-1497）とそれぞれ結婚させた。しかしファンは結婚後まもなく世を去り、ファナがカスティーリヤ・アラゴンの王位継承者となる。そして、フィリップもまた1506年にスペインで客死を遂げる。その結果、ファナとフィリップの長男カルロス（カール、シャルル：1500-1558）が、1506年にブルゴーニュ公を継ぎ、さらに1516年にはスペイン王カルロス1世となり、両地域を統治することになったのである。しかし、フィリップ没時のカルロスはいまだ幼かった。そこでマクシミリアンは、ネーデルラントの統治を、結婚早々に寡婦となり、サヴォイア公フィリベルト（1480-1504）と再婚したものの再び夫に先立たれていたマルグリットに委ね、かつ同時に、精神に変調をきたしていたファナに代わり、カルロスを含むフィリップの遺児たちの養育も彼女に託したのである。長じてスペイン王となったカルロスは、母代わりだった叔母のマルグリットをネーデルラント総督に再任命し、代理統治を任せた。こうした統治に当たり、マルグリットが領民たちに愛されたブルゴーニュ公女マリーの実子だという事実は、地元ネーデルラントの心情にとって重要であった。また、マルグリット亡き後は、ハンガリー王に嫁いだ後に寡婦となっていたカルロスの妹マリア（1505-1558）が兄の代理としてネーデルラントを治めた（在位1531-1555年）。このように、初期のネーデルラント総督は、スペイン王カルロスの近親者であると同時に、現地の人々に親しまれたブルゴーニュ公家の血を引くという事実を重要な基盤としていたのである。

一方で、アルブレヒトとイサベラの場合は、先述のようにスペイン王室の近親者ではあったが、ブルゴーニュ

公家からは既に大分と遠ざかり、とくにネーデルラントとの地縁は有していなかった。そのような彼らが、対スペインの反乱に端を発する内戦状態が今なお続くこの地方の統治に当たったのである。先述の通り、フェリペ2世からの統治権の譲渡により、彼らは歴代の「総督」とは異なり、独立した統治者、「君主」としての地位を与えられていた。しかし、その一方であくまでもスペイン王の任命によるその統治には、幾つか特有の条件が課されていた。2人が子供を授からなかった場合は、ネーデルラントの統治権はスペイン王家に戻されること、また軍隊は彼らの管轄下になく、スペイン王家直轄の将軍が指揮権を持つことなどである⁴。

こうしてみると、ネーデルラント総督は、スペイン王室と地元の人々の間に立ち、その双方に配慮しながら非常に難しい舵取りを強いられる立場だったといえよう。アルブレヒトとイサベラは、どのようにその難題に当たったのだろうか。そしてとりわけ、彼らはこうした困難な統治において、どのような美術政策を採ったのか。本稿では、歴史的・政治的状況に照らしつつ、こうした問題について考察してみたい。

2. アルブレヒトとイサベラの統治と芸術政策

ブリュッセルに居を構えたアルブレヒトとイサベラには、幾つかの明確な使命があった。まずは①北部ネーデルラントとの戦況の改善であるが、戦況の紆余曲折はあったものの、アルブレヒトは英国との間に和平協定を結ぶことに成功し、これが結果として1609年から12年続く休戦協定に繋がったとされる⁵。そしてこのようにして一定期間の平和を確保した夫婦が乗り出したのが、②積極的なカトリック復興であった。休戦直後から、教会の再装飾や新たな建造、とくにスヘルペンヒューフェルの聖母マリア教会の建設が進められ⁶、またそれと同時に、地元の聖人を尊重し称揚する方針を打ち出した。さらに、先述のような政治的状況に鑑みて、このふたりは、③スペイン王の代理統治者としての自らの存在の確立と、④ネーデルラントの臣民との信頼関係の強化を望んだに違いない。

この両要素（③と④）が、非常に微妙なバランスを要するものであったということは想像に難くない。例えば、就任直後の1599年、現地に駐在していた教皇使節は、この度導入された新しいスペイン風の宮廷儀礼が、地元ネーデルラントの貴族たちから反発を招いていることと、その反発が、地元貴族6名に対する金羊毛勲章の授与によって大分和らげられたことを報告している⁷。スペイン風の習慣の導入は、地元からの反感を招く。一方で、彼らの宮廷における重要な廷臣の大多数は、スベ

ンから連れてきた人々であり⁸、ネーデルラント風には馴染まないところもある。宮廷で用いられる主要な言語もスペイン語であった。

そうした状況下、大公夫妻が地元との関係改善の手段のひとつとしたように思われるのが、芸術保護である。まず見えてくる特徴として、彼らは地元南部ネーデルラント出身の画家たちを宮廷画家や注文先として重用し、初期の総督たちと比べると、国外の人気作家の作品を購入することは少なかったようだ。彼らのために作品を制作した主だった作家たちを確認してみよう。兄から総督位を継いでいたアルブレヒトは、兄が登用したヘンドリック・デ・クレルク (c. 1560-1630) を引き続き雇い⁹、またオットー・ファン・フェーン (1556-1629) にも仕事を任せ¹⁰。1599年もしくは1600年には、デニス・ファン・アルスロート (c. 1570-c. 1626) を取りたて、公的行事や居城等の記録的な絵画を制作させている¹¹。1609年9月23日には、前年にイタリアから帰国したルーベンスを宮廷画家として、500ポンドの年給を提供している¹²。翌年には、ヤン・ブリューゲル (父) が宮廷画家に取り立ててくれるよう夫妻に歎願を行っており、その正式な地位についてはなお曖昧なところを残しつつも、大公夫妻のための仕事を積み上げていく¹³。建築家としてはアントウェルペン生まれでイタリアでも活躍したウエンツェ

ル・コーベルヘル (1560-1634) を宮廷付きの建築家とし、厚遇した。宮廷彫刻家のロブレヒト・デ・ノーレ (1570-1636) は北部ユトレヒトの生れだが、既に1590年からアントウェルペンのギルドに登録していたので、彼に関しても地元の芸術家と捉えていただろう。彼は1604年に宮廷彫刻家として雇用されている¹⁴。宮廷芸術家に関しては、他国からの引き抜きが珍しくないなかで、アルブレヒトとイサベラは徹底して、地元の作家を登用したといえる。

なかでも、総督夫妻に関連する作品を多数残したヤン・ブリューゲル (父) は、カウデンベルフ宮殿に加えて夫妻が使用したマリーモン城やテルヴューレン宮殿を訪れたときの寛いだ様子 (図2、3) や、ルーベンスと共同制作した肖像画などを数々作品に残しているが¹⁵、同時に、農村での結婚式や祭りに列席するアルブレヒトとイサベラの姿も複数手がけている。例えば、《大公夫妻のいる農民の婚宴》(図4) では、屋外に設定されたテーブルに並ぶ人々のなかに大公夫妻も混ざり、ひと時を共有している。さすがにテーブルを共にする人々は比較的身ぎれいに描かれているが、周囲には犬や鶏が遊び、自分たちも思い思いに食事を取りながら、遠巻きに賓客を眺める農民たちもいる。大公たちと同じテーブルにつく人々は和やかな笑顔を見せ、女性の肩に腕を回してジョッキを掲げるかなり寛いだ様子の男性すら見える (図5)。周囲には槍を手にした護衛たちも描かれてはいるものの、全体として、君主と民衆がこの当時としては例外的なほどに上下の別なく交流する様子が演出されていると言えよう。こうした平和で友好的なイメージは、外国から反乱地域にきた総督にとって統治の理想像を表したものだっただに違いない。

一方で、絵画作品の中には、スペイン性が強く感じられる例もある。ここでは一例として、ブリュッセルのグラン・プラスで行われた祝祭行列 (オメハング) を描いた、デニス・ファン・アルスロートの《イサベラの勝利の行進》(図6) を見てみたい。奇抜に飾り立てた山車に、楽師たちや、聖書の場面を演じる人々が載せられ、広場を練り歩く。この行列は、毎年ノートル・ダム・デュ・サブロン教会と射手組合の出資で開催され、1615年の行列では、イサベラ賞賛がテーマのひとつであった¹⁶。ここで画面右上の船に見立てた山車には、イサベラの紋章を構成する要素が散りばめられるほか、ジブラルタル海峡を表した2本の柱と「プラス・ウルトラ (Plus Ultra)」の文字がスペインとの結びつきを強く打ち出している (図7)。海外への布教や貿易に積極的だったスペインの特徴も随所に出ており、例えばひとときわ奇抜な、鳥かごを象った山車の見世物は、鮮やかな鳥の羽根を用いた南米の工芸品を彷彿とさせる¹⁷。ただしこの作品の場合は、絵

1660
 ISABELLÆ CLARÆ
 EVGENIÆ,
 INFANTI HISPANIARVM,
 ARCHIDVCI AVSTRIÆ,
 DVCI BVRGVNDIÆ,
 BRABANTIÆ, ETC.
 SERENISSIMÆ BELGARVM
 PRINCIPI, ETC.
 HÆC DIVINI AMORIS
 EMBLEMATA
 OTHOVÆNIVS
 D. D.

A 2 AD

図1 オットー・ファン・フェーン『神の愛のエンブレム集 (Amoris divini emblemata)』(アントウェルペン、1660年) イサベラへの献辞

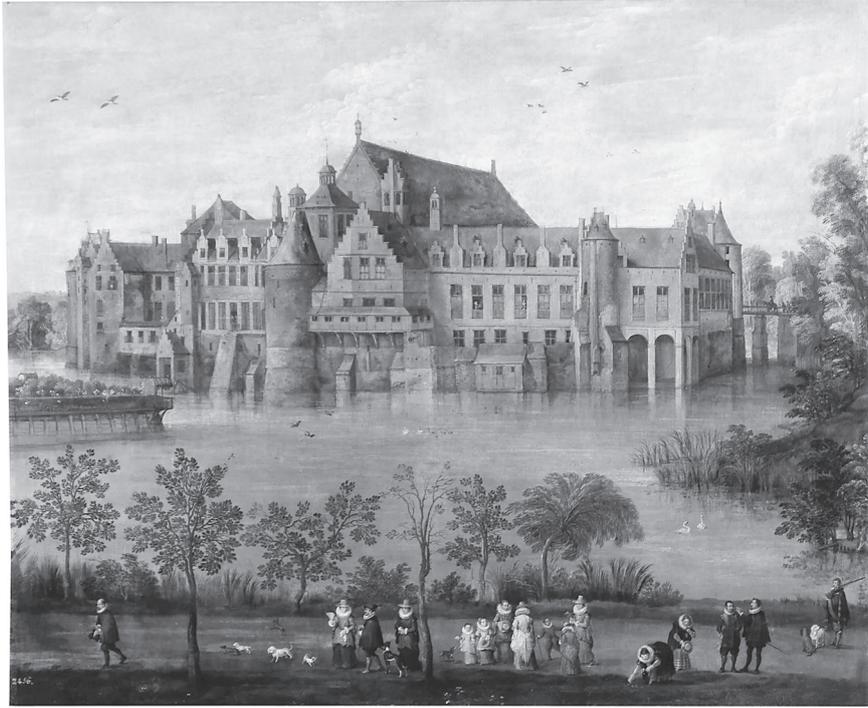


図2 ヤン・ブリューゲル（父）《テルヴェーレン城の大公夫妻の一行》1621年、126 × 153cm、マドリッド、プラド美術館



図3 ヤン・ブリューゲル（父）とヨース・デ・モンペル2世《マリーモン庭園のイサベラ》、176 × 236cm、マドリッド、プラド美術館

画自体がスペイン性を強調しているというよりも、元々のページント自体の内容がそうした特徴を有していたと言った方が正確ではあろう。

全体的にみると、彼らのスペイン性をより強く浮き彫りにしていたのは、絵画よりも、むしろ先述したような宮廷での慣例や、イベリア半島に出自を持つ修道会の保護といった宗教政策だったように思われる。とくに夫妻

は、スペインで生まれた修道会である跣足カルメル会に手厚い支援を行い、この会の聖職者や、設立者である福者テレサの姿をルーベンスに描かせた(図8)¹⁸。カトリック復興という大きなキャンペーンのなかで、スペイン系の修道会に対してネーデルラントにおける新たな拠点を与えることは、南部ネーデルラントの政治的な位置づけからも当然果たされるべき課題だったと言えるだろう。



図4 ヤン・ブリューゲル（父）《大公夫妻のいる農民の婚宴》1612-13年、84 × 126 cm、マドリッド、ブラド美術館



図5 図4の部分図



図6 デニス・ファン・アルスロート《イザベラの勝利の行進》1616年、ロンドン、ヴィクトリア&アルバート美術館

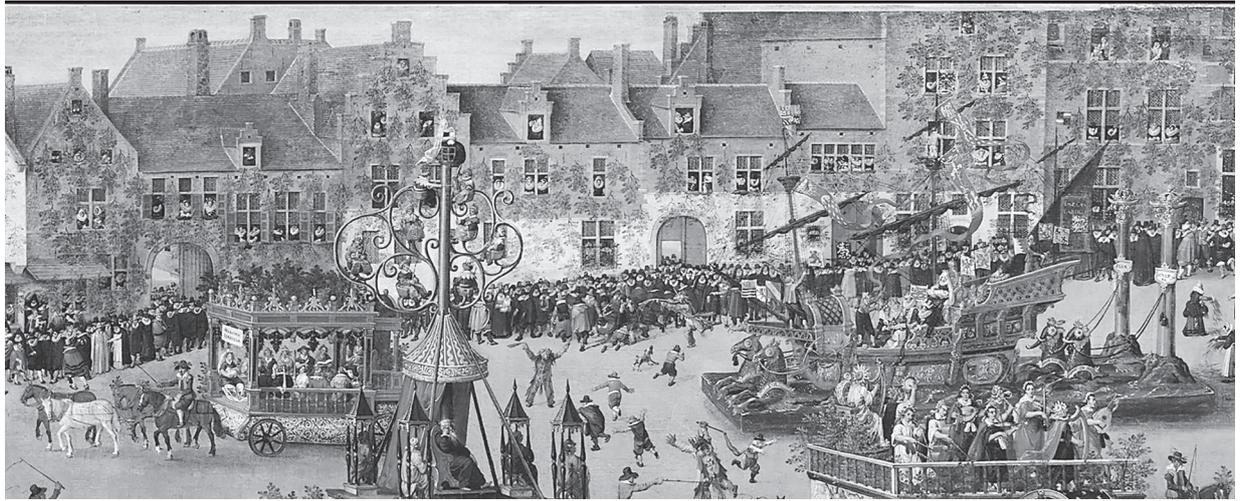


図7 図6の部分図



図8 ルーベンス《アビラのテレサと精霊の鳩》板に油彩、62.5 × 90.5cm、1614-15年ロッテルダム、ボイマンス=ファン・ブーニンゲン美術館

3. アルブレヒトとイサベラの財産目録——方法論上の難点

このように、大公夫妻は、スペイン人の廷臣たちやマドリッドの宮廷に対してスペインとの関係性を十分に示し、一方でネーデルラントの臣民たちに対しては、彼らとの連帯のメッセージを打ち出す必要があった。そして、この後者の課題にかんしては、彼らの美術保護、つまり地元画家の重用や、領民たちとの理想的な関係を描いたヤン・ブリューゲル（父）の図像などが、一定以上の役割を果たしたように思われる。もちろん結論を下すには、

更なる検討が必要である。何と言っても、ティツィアーノの系譜を受け継ぎ、既にイタリア滞在時から重要な注文をこなしてきたルーベンスや、父ピーテル・ブリューゲルの確立した風景画の伝統を発展させ、華やかさと精緻さを同居させたヤン・ブリューゲルの存在は、単純に質という観点からしても、他国出身の画家の登用や、外国からの作品購入を不要としたであろうからである。さらに、芸術コレクションを、安易に為政者の理想やアイデンティティの表象とみなす解釈に対しては批判や反省もなされている。例えばこの総督夫妻の宮廷についてまとめた歴史家のラーイマーケルスは、人目に触れる度合

いが限られていた美術コレクションに為政者のリプレゼンテーションとしての機能が果たしてどれほどありえたかということを疑問視し、一般市民にとって、よりアクセス度の高かった祝祭行事等の分析の方が有意義だとしている¹⁹。

また事態をより困難にしているのが、イサベラとアルブレヒトの収蔵品に関する目録資料の不完全さである。手がかりになる目録が全く残っていないというわけではないが、大公夫妻存命時の目録は現在に伝わっておらず、さらに没後の複数の目録に関しても、各資料が部分的なものに留まるという状況が、コレクションの全貌の把握を困難にしているのである。17世紀にアルブレヒトの伝記を著したミラエウスによれば²⁰、テルヴェーレンの居館には、200点ほどの絵画作品があったというが、これは全般的な事柄として述べられているだけで、その詳細は不明である。とはいえ、以下では現在に至るまで最も根本的な貢献として参照され続けているマルセル・デ・マイヤーの研究に即して、現段階で判明している事柄について整理しておきたい。

彼らの所蔵品の一部を記録した現在知られている限り最も古い目録は、1639年7月27日付で、既に大公夫妻はいずれも世を去った後のものである。この目録は、イサベラの遺言によって聖ギュドゥル教会に遺贈された、彼女のオラトリウム（祈祷室）に由来する聖具や作品をまとめたもので、全部で122点の項目が記載されている²¹。十字架やシャンデリア、聖遺物容器なども多く、その内容を検討すると、絵画（細密画も含む）の点数は68点に留まる。また、絵画の場合、ほぼ例外なく主題や図像には言及されているが、作者名の記載がある項目は計6点と極めて少ない。その内訳を見ると、ルーベンスが3点、ブリューゲルが1点、ホッサールト1点、そしてファン・バーレンの作品が1点である。なかでもルーベンスの作品に関しては、制作年を伴うなど、情報が充実している。これら作者名を伴う項目のみ、以下に抜粋する。（[]内の番号はデ・マイヤーが補足したもの。訳文中の[]内は筆者による補足。）

[no. 25] ルーベンスにより1621年に400フローリンで描かれた、《マギの礼拝》を表すカンヴァスの大きな作品。横10と2分の1ピエ、縦8ピエ

[no. 26] ルーベンスによる《キリスト降誕》、300フローリンの値がした。横8と2分の1ピエで縦も同寸。

[no. 27] ルーベンスによる《聖霊降臨》、300フローリンの値がした。カンヴァス、縦10ピエ、横16ピエ。

[no. 28] ブリューゲルによる《聖フーベルトゥス》、

200フローリンの値がした。

[no. 34] 聖母と幼子、モーブージュ [マビューズ即ちヤン・ホッサールト] により板に描かれた、縦5パルミ、横4パルミ、600フローリンの値がした

[no. 99] ファン・バーレンによる《降誕》、銅に描かれている。

この目録内の物品は、ほぼすべてが信仰に関わるものであり、絵画に関しても、ポルトガルのイサベラの肖像画1点を除き²²、全て宗教主題を伴っている。また上に挙げたもの以外に金額が併記された作品は1点のみである（[no. 29] 《十字架にかけられたキリストと、聖母とマグダラのマリア》。縦12ピエ、250フローリン）。古画でもあったホッサールト作品が高額に見積もられているが、ルーベンスとブリューゲルという大公夫妻に仕えた画家たちの作品が、彼女の没時までイサベラの祈祷室を飾ったことが窺える。また、ルーベンス作品3点に関しては、この目録とは別に、1621年5月10日の支払い記録があり、これら3点の絵画に合計で1000ギルダーが支払われている²³。この3点は、オラトリウムの整備当初から、この場所のために意図されていたのである。また、目録内の金額は全て過去形で書かれており、ルーベンスに支払われた価格（計1000ギルダー／フローリン）との一致を見るに、これは1639年当時に改めて評価した見積額というよりも、イサベラが入手した時の支出金額を記したのかもしれない。

デ・マイヤーが見出したイサベラに関する2点目の目録は、「殿下（Haere Hoocheyt）の収蔵室（garderobe）に残されている絵画作品の届け」と題されたオランダ語の目録で、127点の作品が列挙されている²⁴。簡単な主題名と大きさの記載はあるものの、やはり作家名を伴うことは極めてまれで、デニス・ファン・アルスロート、ルーベンス、バッサーノのコピー、（クウェンティン・）マセイイス、ピーテル・バルテンス（c. 1527-1584）、おそらくヤン・ブリューゲルそしてピーテル・ブリューゲルらが、名の挙げた作家たちである。「残されている（resterende）」という言い方から、イサベラ没後の目録であることが推測され、デ・マイヤーはこれを1633年末から1650年頃のものと考えている。主題は多岐にわたり、花や器を描いた静物画、風景画、スネイデルスの動物画を連想させるような「死んだ動物、孔雀そして兎」や、ブリューゲルの伝統を思わせる「子供の遊び」、「農民のケルミス」などの主題などが並ぶ。教会の内観画を指すと思われる記載もある。大公夫妻をはじめ、ハプスブルク家の人物の肖像画、そして数は少ないが「ウエヌスとケレスとバッカス」といった神話画も含めて多様な主題が挙がり（第81番まで）、項目の第82番目からは、キリスト教主題の

作品がまとめられている（ただし第110番以降は、とくに注記もなく再びほぼ世俗主題に戻る）²⁵。もちろん、作品のサイズや他の文書記録と総合的に突き合わせて、より具体性のある再構築の試みを行っていく必要はあるが、特に第81番目までの世俗主題の作品の記述を見る限り、（具体的な作者名こそ明かされないものの）17世紀の南部ネーデルラントで流行していた類の作品群を想定してよいのではないと思われる。

3つ目の目録は、1653年1月30日から2月4日にかけて、聖ギュドゥル教会の参事会の要請を受けて作成されたものである。これもおそらく前述の遺贈に関わるものと思われるが、ここでは主として絵画が挙げられ、その数は147点にのぼる。かつ、各項目の末尾には、「*番として挙げられる」との注記があり、それぞれこの目録の並び順とはまったく関係のない番号が付されているのである（最大の番号は293番）。そのため、この目録の作成時に、別の既存の目録との照合も行われていたことが推測される。例えばイサベラの遺言作成時、もしくはそれを受けてその後に作られた遺贈品のリストがあり、この新たな目録を作成しつつ、大元の目録と現存の物品との照合を行ったということなどが考えられるが、それに相当する目録は発見されていない。

いずれも聖ギュドゥル教会への遺贈と関連しているため、本目録と1639年の目録との比較参照も必須の手続きであろう。記載項目全点の照合は別の機会に譲りたいが、こちらの目録においても、作家名はほとんど挙げられておらず、主題名のみが手がかりだと言える。しかし、1639年の目録に挙がっていたもののうち、例えばヤン・ブリュゲルの《聖フーベルトゥス》に該当する作品は、本目録には見出せない。ルーベンスの3点の作品に関してはどうだろうか。「マギの礼拝」を主題とする作品はこの目録にも登場するが、支持体の種類が異なり、「聖霊降臨」に類する主題の作品は挙げられていない。「降誕」については、前述のルーベンス作とは合致しない情報が付随する数点の作品のほかに、「[第96番]キリストとの降誕を表したさらに1点の絵画」という記載がある。しかし、ブリュゲルやルーベンスの他作品がいずれも本目録に含まれないという事実を鑑みると、おそらく1639年の目録の記載品については既に聖ギュドゥル教会に渡っていたのではないだろうか²⁶。いずれにしても、聖ギュドゥル教会には相当数の遺品が渡ったことになる。

そして、イサベラの相続者となったのは、言うまでもなく聖ギュドゥル教会だけではない。彼女の最も重要な相続人は、ネーデルラント総督として彼女の後を継いだ甥のフェルナンド（フェリペ3世の息子で、枢機卿王子）だった。しかしフェルナンドも1641年にブリュッセルで没しており、彼の相続分は、兄のフェリペ4世に渡るこ

とになる。また、大公夫妻の財産の一部は、宮廷の負債のために売却もされた。このように、売却分、フェルナンド／フェリペ4世相続分、そして聖ギュドゥル教会への寄贈分と、主だったルートだけでもコレクションは複数に分割され、かつ、そのいずれについても全体像は不明瞭である。最もよく記録が残っているのは、ここまで見てきたとおり聖ギュドゥル教会関連だが、それすら確実な全貌とは言えない。また、上述の3点の目録は、いずれも物品の所在地に基づいて作成されている。つまり、1639年の物品はイサベラのオラトリウムにあったもの、年代不詳で直接的な用途も不明な2点目の目録はイサベラの収蔵室（garderobe）に残された絵画、そして1653年の目録は、より広範ではあるものの、イサベラの亡くなった家（sterfhuis）と、いずれもカウデンベルフ宮殿内の絵画作品に関する文書だったのである。しかし実際には、彼らが過ごした場所は他にもマリーモン城やテルヴェーレン宮殿があり、当然ながらそこにも一定の作品があったものと考えられる。

イサベラは遺言のなかで、カウデンベルフ宮殿内の3つのギャラリーにある絵画作品は、常にそこに残すことを指示してもいた²⁷。もちろん、彼女の没後、この指示は徐々に無効化していくことになるが、遺言で指示されていない物品が聖ギュドゥル教会に渡るとは考えにくい。1653年の目録に挙げられた同教会への寄贈品は、3つのギャラリー以外の場所にあったと考えられる。主たる相続人のフェルナンドは、総督位とともに当然カウデンベルフ宮殿を受け継ぐため、おそらくギャラリーの作品はフェルナンドに遺贈されたのであろう。しかし先述のようにフェルナンドの逝去に伴い、その相続先はさらにフェリペ4世へと移り変わった。1659年にはその一部がスペイン王に送られており、こうして徐々に大公夫妻のコレクションは散逸し、ついに1731年には宮殿の火災により、ほとんどの作品が失われてしまったのである²⁸。テルヴェーレンとマリーモンの事情についてはさらに判然とせず、とくにマリーモンについては、有力な手がかりとなる資料は未発見のようである。このように、イサベラとアルブレヒトの治世に築かれたコレクションに関しては、彼らの存命中の目録が確認されていないため、コレクション形成のプロセスがほとんど辿れず、また併せてアルブレヒトとイサベラそれぞれのイニシアチヴや趣味の区別もなしがたいという難点があるのである。ただし、デ・マイヤーが収集して刊行した相当量の文書記録には、いまだ重要な情報が含まれている可能性は高い。各目録の情報をデータ化し、相互参照がしやすい形に整えたうえで、大公夫妻の雇用した作家たちの現存する作品群とさらに照合していくことにより、具体的に言えることは今後増えてくるだろう。また、デ・マイヤーも、ス



図9 ヤン・ブリューゲル（父）とルーベンス《視覚の寓意》1617年、65×109cm、マドリッド、プラド美術館

ペインに関連文書が眠っている可能性に言及しており、確かに、大公夫妻のスペイン宮廷との関係から推して、その可能性は大いに考えられよう。このように、今後進展の可能性はあるものの、現段階ではアルブレヒトとイサベラの美術コレクションについて、その全貌を明らかにすることは難しい状況にある。

4. 代替的アプローチの可能性——ギャラリー画から見る大公夫妻の美術政策

しかし、コレクションの全貌がつかめなくとも考えられることはあるのではないか。史料の不足という難点に対するある種の迂回路として本稿で検討してみたいのが、この大公夫妻と交流のあった画家たちによって生み出された「ギャラリー画」というジャンルの作品群である。

「ギャラリー画」は、まさに美術コレクションを主題とする絵画であり、その発祥は、1610年代のアントウェルペンとされている²⁹。一般に、このジャンルの誕生は、当時のネーデルラントにおける富の集積やイコノクラスムの影響などと結び付けて説明されてきた。しかし本稿では、この「ギャラリー画」を大公夫妻の美術政策の一環として、あるいは少なくともその周囲にあるものとして捉える可能性を検討してみたい。

このジャンルをいち早く手がけていったのは、両者ともに画家一族の出身であったフランス・フランケン（子）



図10 図9の部分図

とヤン・ブリューゲル（父）であったが、ここでは、とくに大公夫妻との関連が強いと考えられるヤン・ブリューゲル（父）の方を取り上げていく。

彼の最初期のギャラリー画のひとつとして知られているのが、ルーベンスとの共同制作による「五感の寓意」シリーズである。ここでは、その中核をなす《視覚の寓意》（1617年）（図9）を見てみよう。絵画や彫刻、工芸品など数多のモチーフが集められた室内が描かれ、画面左手前では視覚の擬人像かと思われる半裸の女性が左手で頰杖をつき、テーブル上にプットーが支える絵画作品《盲人を癒すキリスト》を見つめている。彼女の背後、豪華

なタペストリーのかけられた卓上にも東洋わたりの磁器や金銀細工、メダルなどが並び、そのなかで《アルブレヒトとイサベラ》(図10)の二重肖像画が存在感を放っている。この画中画と同様の肖像画を、ルーベンスは実際に制作していた。そこから上部に置かれた花瓶や色とりどりの花に誘われて目を移し、さらに大きな開口部の向こうに広がる風景を見やると、そこには彼らの暮らしたカウデンベルフ宮殿が窺える。一方、画面右手には、ルーベンスとヤンが共同で制作した《花輪の聖母子》が立てかけられ、周囲にはブドウをモチーフとした静物画や、ルーベンスの《バックナル》などの作品も見られる。さらにその背後に半ば隠されるように、アールツェンやブーケラルの作品を彷彿とさせる市場の売り子と思しき人物の姿が描かれた作品がある。その左手、先に見たプッターの背後には、やはりルーベンスが手がけた騎乗姿の《アルブレヒトの肖像画》が立てられている。部屋に吊るされたシャンデリアには、神聖ローマ帝国の紋章である双頭の鷲が象られ、画面右奥には、高い天井を持つギャラリーが続く。市民のギャラリーを描いた作品と比べると、物品の多様性や豪華さ、その規模に相違点はあるものの、架空の画中画ではなく、実際に存在する作品をギャラリー内の画中画として描き込んでいる本作は、視覚の寓意であると同時に、ハイエンドなギャラリー画と見なすことができる。

ここで注目しておきたいのは、視覚の寓意像を取り巻く位置に、イサベラとアルブレヒトの二重肖像、カウデンベルフ宮殿、ハプスブルク家と関連づけられる双頭の鷲を象ったシャンデリア、そしてアルブレヒトの肖像画が描かれている点である。こうした配置は、明らかに、本作とアルブレヒトとイサベラとの関連性を強調している。また、画中の芸術作品についても、彼らのコレクション内にあった作品ではないかと推測されている。厳密な照合はまた稿を改めて行う必要があるが、確かに、画中画のなかで最も大きな作品の1つであるルーベンスの狩猟図は、アルブレヒトが好んだとされる主題であった³⁰。また、屋外に向けて開かれた開口部の上部には神話画がかけられているが、これは、現在は版画やコピーで知られるティツィアーノ原作の《ウェヌスとケレスとバックカス》(図11)である³¹。そして先述の通り、イサベラの収蔵室に残された作品をまとめた目録には、これと同主題の作品も記録されていた³²。もちろん目録の作品は、別の作者の手による同主題作品である可能性もあるが、全体的な傾向としてみると、このルーベンスとブリューゲルの《視覚の寓意》には、(少なくとも部分的には)大公夫妻のコレクションにあった作品が描かれているとみるのが妥当であろう。

本作は、1636年以来マドリッドのアルカサル宮の目



図11 ティツィアーノ工房《ウェヌスとケレスとバックカス》115 × 132cm、ミュンヘン、アルテ・ピナコテーク

録に記録があり、そこから現在の所蔵先であるプラド美術館までの来歴が辿れるが、パドロンの収蔵品カタログの解説によれば、1634年にフェルナンド——前述のようにイサベラの相続人であった——がこの連作をメディーナ・デ・ラス・トレス公爵に贈り³³、彼からフェリペ4世の手に渡ったものとされている³⁴。また1634年以前には、プファルツ・ノイブルク公のヴォルフガング・ヴィルヘルムの元にあったともされているが、注記はなく論拠は不明である。1615年、ヴォルフガング・ヴィルヘルムがブリュッセルを訪れた際に、大公夫妻から贈られた、あるいは直接画家たちに注文したのではないかと推測されているが、画中モチーフに見られる大公夫妻への言及の多さからして、おそらく当初は大公夫妻のために描かれたものなのではないかと思われる。仮にヴォルフガング・ヴィルヘルムの手に渡った時期があったにしても、1634年には再びフェルナンドの管轄下にあったということも、本作とネーデルラント総督との結びつきを窺わせる。

これとよく似た趣向の作品が、さらに大公夫妻の周辺で制作されている。現在プラド美術館に所蔵される《視覚と嗅覚の寓意》(図12)は、《味覚、嗅覚、触覚の寓意》(図13)と2点セットで五感の寓意を構成する作品である。現存する作品は、アルブレヒトとイサベラが所有していたオリジナルのレプリカで、マドリッドの宮廷に贈るために描かせたコピーと考えられている。オリジナルは火災で失われ現存しないが、アントウェルペンを代表する12人の画家たちによる大掛かりな共同制作で、ヤン・ブリューゲルが指揮を執ったことが伝えられている³⁵。画中には、再び双頭の鷲のついたシャンデリアや夫妻の二重肖像画が描き込まれ、またルーベンスの狩猟図や市場の売り子を大きく描いた作品(先の《視覚の寓意》では《バックナル》の後ろに置かれていたもの)な



図12 ヤン・ブリューゲル（父）、フランス・フランケン2世、ヘンドリック・ファン・パーレンほか《視覚と嗅覚の寓意》176 × 264cm、マドリッド、プラド美術館

どが、位置を変えて今度は左奥のギャラリーのなかにか
けられている。アルブレヒトとイサベラは、自らのコレ
クションや肖像が描き込まれ、いわば理想のギャラリー
の表象となったこうした作品をスペイン王室に贈ること
で、ハプスブルク家内でしばしば行われた芸術作品の贈
答という儀礼に留まらず、ネーデルラントの芸術的繁栄
と、自らの治世の成功を伝えたのであろう。そして、こ
うしたメッセージの伝達先はマドリッドの宮廷に限られ
たものではなかっただろう。今度は、より市民的なギャ
ラリー画に目を転じてみよう。

近年パオリーニが論じているように、この時期の市民
のギャラリー画の多くには、おそらく大公夫妻のコレク
ションにあったと推定される作品が描き込まれている³⁶。
例えば、有名な《コルネリス・ファン・デル・ヘースト
のギャラリー画》(1628年)(図14)を見てみよう。コル
ネリス・ファン・デル・ヘースト(1555-1638)は、植民
地から輸入される香辛料などを扱う商人でもあり、著名
なコレクターでもあった。一方、作者のウィレム・ファン・
ハーハト(1593-1637)は、画家のトビアス・フェル
ハーハトの息子で、本作の制作の少し前にイタリアから
帰国したところであった³⁷。ここで本作を取り上げるの
は、第一に、画中に大公夫妻が登場しているからである。
画面左前景では、イサベラがヤンの小ぶりな花の絵を手
にして座り、その向かってすぐ右にはアルブレヒトの姿
もある。大公夫妻は、実際に1615年にアントウェルペン
を訪れた際、このコレクションを訪問していた³⁸。アル



図13 ヤン・ブリューゲル（父）ほか《嗅覚、味覚、触覚の寓意》176 × 264cm、マドリッド、プラド美術館

ブレヒトの隣にはルーベンスの姿もあり、マセイスの《聖
母子》を指し示しながらアルブレヒトに何かを説明して
いるこのギャラリーの主ファン・デル・ヘーストに横から
口添えをしているかのように見える。一方、ルーベンス
の隣に立つのはポーランド王子(後のヴワディスワフ
4世:1595-1648)と特定されているが、彼がアントウェ
ルペンを訪れたのは1624年のことであり³⁹、ここでは、
実際には同時に起こったわけではない訪問が合成されて
いるのである。画中の他の登場人物については、ブリュッ
セルの彫刻家でメダル制作者のヤン・ファン・モントフォ
ルトと、画家のアンソニー・ヴァン・ダイクがマセイス
作品の後ろに並び、一方、アルブレヒトとイサベラの背
後の黒服の男性2人は、アントウェルペン市長ニコラー



図14 ウィレム・ファン・ハーハト《コルネリス・ファン・デル・ヘーストのギャラリー》1628年、板に油彩、102.5 × 137.5cm、アントウェルペン、ルーベンスハイス美術館



図15 図14の部分

ス・ロコックスと人文主義者のヤン・ファン・デ・ウァウウェル（ウォウエリウス）である（図15）。画面中央、小さな彫像や素描が並べられたテーブルの周りには、同時代の肖像画との照合から、スペイン名家出身の芸術愛好家ヤコモ・デ・カショーピンや、同じく熱心な収集家だったペーテル・ステーフェンスの姿が見出されている。そして画面右端の大きな地球儀の周りにいる人々のうち、奥の方の3人は、画家のヤン・ウィルデンス、フランス・スナイデルス、そしてヘンドリック・ファン・バー

レンと同定されている⁴⁰。

それでは、画中作品の方はどうだろうか。実は本作の画中画が、すべてファン・デル・ヘーストの所有物だったかどうかは定かでない⁴¹。さすがに、ファン・デル・ヘーストのコレクションにあった作品がかなり描き込まれているだろうと推測されてはいるが、他のコレクションにあった逸品がヴァーチャルに付け加えられている可能性も高いとみなされている。例えば、イサベラの頭上、窓側の狭い壁の上部にかかる、剣を手にした赤い帽子の男は⁴²、先に見た《視覚の寓意》にも描かれていたものだ。（図16）

画中には、ヤン・ファン・エイクやマセイス、ピーテル・アールツェンやエルスハイマーなど北方の物故画家たちの作品に加え、ルーベンス、ヤン・ブリューゲル、オットー・ファン・フェーンのように大公に仕えた人物、またフランス・スナイデルスやペーテル・ネーフスなど当時活躍していた地元作家の作品が並ぶ。もちろん相違もあるが、主題と作者の両面において、コレクションの方向性やラインナップは、先に見た《視覚と嗅覚の寓意》の特徴と重なる部分が多い。同様に、ヒエロニムス・フランケン2世に帰属される《芸術愛好家の陳列室》（図17）にも⁴³、《視覚の寓意》で画面右手に置かれていたルーベンスの《バッカナル》が、ほぼ同じところに描かれて



図16 共通する画中国画（図9、図14の細部）



図17 ヒエロニムス・フランケン2世に帰属《芸術愛好家の陳列室》ブリュッセル、王立美術館、板に油彩、47.7 × 77.7cm

いるほか、ルーベンスとヤン・ブリューゲルの共同制作による《花輪の聖母》やその類作を登場させるギャラリー画が数多く存在する。いずれギャラリー画のデータベースを作成し、現存する限りの大公夫妻の目録等と照合することで、重複や類似の度合いについてより明確な像が得られるだろう。いずれにしてもここでは、市民のギャラリー画に描かれた芸術コレクションが、大公夫妻のコレクションと重複・類似する傾向を見せていたということを主張しておきたい。

また、大公夫妻本人たちが登場するという興味深い特徴も、ファン・デル・ヘーストのギャラリー画だけに限られない。ヒエロニムス・フランケン2世とヤン・ブリューゲル（父）に帰属される《ピエール・ローセのコレクションを訪問する大公夫妻》（1621-23年頃）（図18）にも、アルブレヒトとイサベラが登場し、ギャラリーの主と思しき人物の話の聞いているようだ。イサベラの斜め後ろに置かれた作品には、芸術作品を破壊するイコノクラストたちがロバなどの頭をした暴徒として描かれて



図18 ヒエロニムス・フランケン2世とヤン・ブリューゲル（父）に帰属《ピエール・ローゼのコレクションを訪問する総督夫妻》、1621-23年頃、ホルティモア、ウォルターズ美術館

いる。一方、絵画で埋め尽くされた壁面のなかで、最も大きな作品は、ミネルヴァと有翼の女性の擬人像が、ロバの耳をした「無知」から「絵画（Pictura）」の擬人像を救う図像を示しており、本作では「芸術に対する攻撃」と「絵画の救出」という対照的なメッセージを発している。扉口の上には、やはり学芸の守護神とされるメルクリウスとミネルヴァの彫像もある。そうした作品群に取り巻かれ、さらに周りを動物たちや花に囲まれて君臨する本作のアルブレヒトとイサベラにおいては、やはり芸術の保護者としての役割が強調されているとみてよいだろう。

ここで強調しておきたいのは、大公夫妻が、発祥してまもないこのジャンルの最上級に位置づけられるような作品を所有していただけでなく、より市民的な他のギャラリー画にも繰り返し姿を見せ、かつ、彼らのコレクションにあったと思われる作品あるいはその類作が、市民のギャラリー画のなかに再現されているという点である。つまり実際に宮殿に足を運んで君主のコレクションを眼にせずとも、画中画としての複製が、そのコレクションの代理表象（representation）を提供してくれるということだ。

そして何より、こうしたギャラリー画に描かれた夫婦は、農村の祝宴に列席するイメージと同様に、アントウェ

ルペンの芸術家たちのサークルに溶けこみ、友好的に交流する君主の姿を広める役割を果たしたものであろう。

もちろん、アントウェルペンのギャラリー画は、そもそも同時代の絵画を多く登場させるということの特徴のひとつとしており、その特徴をもたらした要因は、大公夫妻のコレクションとの関係性だけではないだろう。しかし、ギャラリー画の少し先の未来に照らしてみると、それがこのジャンルの成立や流行の要因のひとつであった可能性も、俄かには否定しがたいように思われるのである。描き手としても画中画の作者としてもギャラリー画と切っても切れない関係にあるヤン・ブリューゲル（父）だが、彼の娘アンナと結婚したダーフィット・テニールス2世（1610-1690）は、よりドキュメンタリク色彩を強めたギャラリー画を多数制作することになる（図19）。その際モチーフとなったのは、ネーデルラント総督レオポルト・ヴィルヘルムのコレクションであり、彼はそうしてテニールスに制作させた作品のほとんどを、自らのコレクションの表象を広めるために他者に贈ったのである。またよく知られているように、レオポルト・ヴィルヘルムはテニールスにコレクションの複製版画付きカタログも制作させた。これが現在の美術館収蔵品カタログのようなものだとなると、ここに至ってギャラリー画は、いわばヴァーチャル・ギャラリーの先駆けのような機能



図19 ダーフィット・テニールス2世《ネーデルラント総督レオポルト・ヴィルヘルムの芸術陳列室》1647-1651年、マドリッド、ブラド美術館

を果たすに至ったと言えるだろう。ここで挙げたギャラリー画の画面右手には、画中の人物とほぼ同じ大きさで描かれた尼僧服姿のイサベラの肖像画が、静かな存在感を放っている。

以上見てきたように、アルブレヒトとイサベラは、スペインとネーデルラントというナショナル・アイデンティティの狭間に立たされながらも、その両要素を巧みに調停しながら難しい統治を乗り切ったと言える。その際に有効だった手段のひとつには、地元作家を優遇し、繁栄のイメージを巧みに演出した彼らの美術保護政策があったと思われる。美術と統治（政治）の間には距離があると思われるかもしれないが、アルブレヒト亡き後、イサベラは画家ルーベンスを自らの相談役とし、1628年8月には外交官としてスペインにも派遣する。そこではフェリペ4世がやはりルーベンスを自らの相談役に任命し、彼をイギリスに派遣するのである⁴⁴。イサベラの「私事に関する秘書（secretaris van de privé-raad）」という地位は、ルーベンスの引退後もしくは没後には、この画家の長男アルブレヒト——大公アルブレヒトを洗礼親としてその名を受け継いだ——にも継承される手はずになっていた。専門画家同士の共同制作やギャラリー画という、17

世紀前半のアントウェルペンに顕著に見られる特徴は、いずれもルーベンスとヤン・ブリューゲル（父）という、大公夫妻と密接な関係をもって活動した画家たちの周辺から生まれている。これまで、その事実と大公夫妻の抱えた統治上の、あるいは文化的アイデンティティの問題とはほとんど結び付けて来られなかったが、その観点から当時の絵画や画家たちの動きを見直してみると、大公夫妻の宮廷とアントウェルペン画壇の双方に、新しい光を投げかけることができるかもしれない。

文書としての目録の不完全性により、大公夫妻の興味深いコレクションや芸術政策について、これまで十分に解き明かされてきたとは言いがたい。もちろん目録類の発掘と整理にはこれからも努力を続ける必要があるが、17世紀に南ネーデルラントで制作されたギャラリー画は、目録などと組み合わせることにより、美術史研究にまた別のアプローチを許してくれるようにも思われる。本稿内で示唆した今後の調査については、これから態勢を整えて検討を重ねていきたい。

註

1 この分野の研究には枚挙にいとまがないが、本稿では以下

- などを参照。Dagmar Eichberger, “A Renaissance princess named Margaret. Fashioning a public image in a courtly society”, in: *Melbourne Art Journal*, no. 4, 2000, pp. 4-24; Id., “Like aunt like niece? Assessing the value of Margaret of Austria’s Collection for Mary of Hungary”, in: Noelia García Pérez ed., *Mary of Hungary: Renaissance patron and collector: gender, art and culture*, Turnhout, 2020, pp. 43-57; Noelia García Pérez, “Mary of Hungary, patron and collector, from political to cultural history: the state of question”, in: *Ibid.*, pp. 79-95.
- 2 近年の主だった研究には、以下のものがある。W. Thomas and L. Duerloo, eds., *Albert and Isabella 1598-1621*, 2 vols., (Essays and Catalogue), Turnhout, 1998; Claudia Banz, *Höfisches Mäzenatentum in Brüssel*, Berlin, 2000; Dries Raeymaekers, *One Foot in the Palace: The Habsburg Court of Brussels and the Politics of Access in the Reign of Albert and Isabella, 1598-1621*, Leuven, 2013; Cecilia Paolini, *Peter Paul Rubens e gli arciduchi delle Fiandre meridionali*, Rome, 2019.
- 3 Raeymaekers, *op.cit.*, p.5.
- 4 Werner Thomas, “Andromeda Unbound: The Reign of Albert and Isabella in the Southern Netherlands, 1598-1621”, in Thomas and Duerloo, *op.cit.*, pp. 1-14.
- 5 アルブレヒトの戦功等については、以下を参照。Raeymaekers, *op.cit.*
- 6 大公夫妻による聖母マリア教会の建設や修道会等への支援については、以下などを参照。Claudia Banz, *Höfisches Mäzenatentum in Brüssel*, Berlin, 2000, pp. 96-116; Cordula Schumann, “Anmerkungen zum Ausstattungsprogramm der Marienwallfahrtskirche in Scherpenheuvel”, in: Thomas and Duerloo, *op.cit.*, pp. 151-160.
- 7 Raeymaekers, *op.cit.*, p. 45.
- 8 Raeymaekers, *op.cit.*, *passim*.
- 9 Marcel de Maeyer, *Albrecht en Isabella en de schilderkunst*, Brussel, 1955, pp. 84-89. エルネスト没後、デ・クレルクはトビアス・フェルハーハトと推定される画家 (Tobias ab Hock) とともに、ルドルフ 2 世に後継のアルブレヒトに継続雇用の口利きをしてくれるよう依頼したようで、ルドルフからアルブレヒトに宛てた 1596 年 6 月 4 日付の推薦の手紙が残されている。 *Ibid.*, p. 261, (doc. 2).
- 10 *Ibid.*, pp. 62-82. またオットー・ファン・フェーンはエンブレムブック『神の愛のエンブレム集 (Amoris divini emblemata)』(アントウェルペン、1615 年) をイザベラに献呈している (図 1)。ただしこの著作は一般に 1660 年刊行の版がよく引かれており、ここで挙げた図版も 1660 年版のもの。
- 11 1606 年 3 月、アルブレヒトがアントウェルペンの市当局に対して、6 年間自分たちに使えてきたファン・アルスロートはブリュッセルの宮廷に仕える必要があるため、市民の義務を免除するよう依頼する書状が残されている。この画家の大公夫妻のための活動については以下を参照。 *Ibid.*, pp. 162-168, doc.41, pp. 280-281.
- 12 ルーベンスとアルブレヒトは 1607 年頃からコンタクトを取っていた可能性が指摘されるほか、ルーベンスがイタリアで制作したサンタ・クロチェ・イン・ジェルサレム祭壇画は、かつてこの教会の司教であった大公アルブレヒトから同教会への寄贈品の一部だったため、既にそれ以前から彼らの間に繋がりがあった可能性も指摘されている。 *Ibid.*, pp. 93-97.
- 13 こうした大胆な申し出の背景には、友人であったルーベンスが宮廷画家に登用されたこともあったと推測されている。ヤン・ブリューゲル (父) と大公夫妻の宮廷との関係については以下を参照。 *Ibid.*, pp. 144-159.
- 14 デ・ノレについては以下を参照。Banz, *op.cit.*, pp. 86-88; Arjan de Koomen, “Una cosa non meno meravigliosa che honorata: The expansion of Netherlandish sculptors in sixteenth-century Europe”, in: *Art and Migration: Netherlandish Artists on the Move, 1400-1750*. (Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek), 63 (2013), Brill, 2014, p. 92.
- 15 これらの居城のそれぞれの用途等については以下を参照。Banz, *op.cit.*, pp. 92-95. 本文中で具体的に挙げた《大公夫妻のいる農民の婚宴》(プラド美術館、inv.no. p001442) のほか、《マリモン城の大公夫妻》(プラド美術館、inv.no.p001434)、《テルヴェーレン宮の外を歩く大公夫妻》(プラド美術館、inv.no.p001453) などがある。これらの作品については、以下を参照。Matías Díaz Padrón et. al., *El Siglo de Rubens en el Museo del Prado. Catálogo Razonado de Pintura Flamenca del Siglo XVII*. Barcelona, 1995, pp. 204-213, 224-225.
- 16 本作ならびにこれに関連した 1615 年の祝祭の場面を描いたデニス・ファン・アルスロートの一連の作品については、以下を参照。Exh.cat., *El arte en la corte de los Archidukes Alberto de Austria e Isabel Clara Eugenia (1598-1633)*. Un reino imaginado, Madrid, Palacio Real, 1999, pp.168-173.
- 17 <https://collections.vam.ac.uk/item/O18973/the-ommegang-in-brussels-on-painting-alsloot-denys-van/> ちなみにイエズス会の年報によれば、この山車では鮮やかな羽根に包まれた少年が、インコの羽根を貼り付けた鳩たちに「イザベラが女王だ」という言葉を教え込んでいたという。
- 18 これらの作例については、以下を参照。Paolini, *op.cit.*
- 19 Raeymaekers, *op.cit.* アルブレヒトとイザベラの入市行進等に関する研究には、例えば以下などがあり、ジェンダーの観点から当時の演出と、アントウェルペン市側の意図を検討している。Margit Thøfner, “Marrying the City, Mothering the Country: Gender and Visual Conventions in JohannesBochius’s Account of the Joyous Entry of the Archduke Albert and the Infanta Isabella into Antwerp”, in: *Oxford Art Journal*, vol. 22, no.1 (1999), pp. 1-27.
- 20 Aubertus Miraeus, *De vita Alberti pii, sapientis, prudentis Belgarum principis...*, Antwerp, 1622. 本書については、以下を参照。De Maeyer, *op.cit.*
- 21 デ・マイヤーの史料集に文書記録 255 番として掲載されている。De Maeyer, *op.cit.*, pp. 405-410.
- 22 この「ポルトガルのイザベラ」は、所蔵者との関係性から見てイザベラの祖母に当たるカルロス 1 世の妃イザベル・デ・ポルトゥガル・イ・アラゴン (1503-1539) のことだと思われるが、ポルトガルからフィリップ善良公に嫁いだイザベル (1397-1471 年) の可能性も皆無ではない。
- 23 De Maeyer, *op.cit.*, pp.119-120, and p. 352 (doc. 161).
- 24 *Ibid.*, p. 35 and pp. 415-424 (doc. 263).
- 25 *Ibid.*, p. 422.
- 26 そのほか、特徴的な主題で探してみると、1639 年の目録にあった「ポルトガルのイザベラの肖像」や「アラバスターに描かれた聖カッロ・ボッロメーオ」は 1653 年の目録には存在しない (代わりに、「碧玉に描かれた聖カッロ・ボッロメーオ」は登場するが、碧玉とアラバスターでは大きく異なるため、これは別のものとみなしてよいだろう)。
- 27 De Maeyer, *op.cit.*, p. 36.
- 28 De Maeyer, *op.cit.*, p. 38.
- 29 ギャラリー画については、主として以下を参照。17 世紀に制作された作例は 100 点強が現在に伝わる。Ariane van Suchtelen and Ben van Beneden, *Room for Art in Seventeenth*

Century Antwerp, Exh.cat. Rubenshuis (Antwerp) and Mauritshuis (Hague), Zwolle, 2009.

30 De Maeyer, *op.cit.*, p. 118.

31 Padrón, *op.cit.*, p. 269. ここで挙げた図版は、工房作とされる《ウエヌスとケレスとバックス》ミュンヘン、アルテ・ピナコテーク、115 × 132cm (inv.no.484).

32 そのサイズは縦5フット3/11、横4フットで、仮に1フットを当時のアントウェルペンの基準に合わせて約28.6cmとすると、143cm × 114.4cmとなり、縦横比が逆ではあるが上記の工房作とよく似たスケールである。

33 ナポリの副王も務めた、メディーナ・デ・ラス・トレス第2代目公爵ラミーロ・ヌニェス・デ・グスマン。

34 Padrón, *op.cit.*, p. 266.

35 *Ibid.*, pp.236ff. 同カタログでは、現在ブラドに所蔵されるコピー作品 (176 × 264cm) の作者は、ヤン・ブリュエゲル1世、ヘンドリック・ファン・パーレンその他の画家たちの共同制作とされている。

36 Paolini, *op.cit.* (n.2); C. Paolini, “Le rappresentazioni delle Kunstkammern: le citazioni dei dipinti rubensiani degli Arciduchi delle Fiandre nei dipinti di XVII secolo,” in: *In corsa d'opera. Ricerche dei dottorandi in storia dell'arte della Sapienza*. vol. 2,

Rome, 2018, pp. 161-168.

37 ウィレム・ファン・ハーハトについては以下を参照。Ben van Beneden, “Willem van Haecht: An erudite and talented copyist”, in: Van Suchtelen and Van Beneden, *op.cit.*, pp. 58-92.

38 Van Suchtelen and Van Beneden, *op.cit.*, p. 67.

39 *Ibid.*, pp.73-74. このヴワディスワフの母 (アンナ・フォン・エスターライヒ) とスペイン王フェリペ4世の母 (マルガレーテ・フォン・エスターライヒ) とは姉妹であり、彼はフェリペ4世の従兄弟にあたる。

40 これら人物の特定については以下を参照。 *Ibid.*, pp.70-73.

41 Van Suchtelen and Van Beneden, *op.cit.*, p. 65. ファン・デル・ヘーストの財産目録は現存しておらず、ギャラリー画がその内容を知る手がかりとされている。

42 この作品は、ドメニコ・マンチーニに帰属されているが、現所蔵先は不明。 *Ibid.*, p. 128.

43 ヒエロニムス・フランケン2世に帰属《芸術愛好家の陳列室》ブリュッセル、王立美術館 (inv.no. 6853), 板に油彩、47.7 × 77.7cm

44 De Maeyer, *op.cit.*, pp. 102-105; 中村俊春『ペーテル・パウル・ルーベンス：絵画と政治の間で』三元社、2006年。

