



ナバレーテのイタリア滞在をめぐる諸問題 : 《キリストの洗礼》を中心に

河本, 真夕

(Citation)

美術史論集, 23:1-20

(Issue Date)

2023-02-20

(Resource Type)

departmental bulletin paper

(Version)

Version of Record

(JaLCD0I)

<https://doi.org/10.24546/0100486259>

(URL)

<https://hdl.handle.net/20.500.14094/0100486259>



ナバレーテのイタリア滞在をめぐる諸問題

—《キリストの洗礼》を中心に—

《キーワード》フェリペ2世 エル・エスコリアル修道院 エル・ムード

河 本 真 夕

はじめに

スペイン国王フェリペ二世の王付画家としてエル・エスコリアル修道院で活躍した画家ナバレーテ・エル・ムード（一五三八頃—七九年）によるイタリア絵画受容は、「スペインのティツィアーノ」という異名が示すとおり、常にヴェネツィア派との結びつきの中で理解されてきた。だが、その初期の作品《キリストの洗礼》（図1）（以下、《洗礼》）では、彼が後年習得したティツィアーノ風の即興的な筆触ではなく、明確な輪郭線によって人物像が描き出されており、素描重視のフィレンツェ・ローマ派のような特徴を見せている。そのため従来の研究では、ナバレーテが画業初期にイタリア（ローマ）で修行を行い、当時流行したマニエリスムの様式を学んだと見なされてきた。

しかしながら、二十世紀後半に行われた史料調査においても彼のイタリアでの活動記録は見つかっていない。特にナバレーテのイタ

リア滞在は、後年のエル・エスコリアル修道院での作品制作を考察する上でも重要であり、いまだ検討すべき研究上の課題であることは確かであろう。以上から本稿では、まずナバレーテのイタリア滞在に関する研究動向とその問題について整理する。その後、《洗礼》の分析を通じて図像的特徴を明らかにし、同時代美術における位置づけを確認することで、この問題について若干の私見を述べてみたい。

一 イタリア滞在に関する先行研究

—— シグエンサによる伝記と史料調査

まず、ナバレーテがイタリアで修行をしたとする説は、エル・エスコリアル修道院長ホセ・デ・シグエンサの著書『エル・エスコリアル修道院の創建』（一六〇五年）に記された以下の伝記に始まっている。

彼「ナバレテ」は（ちなみに、彼の記憶は後世に残すにふさわしいと言っておこう）ログローニョの名誉ある高貴な両親のもとに生まれた。啞として生まれ、幼いころから絵を描いたり、スケッチのようなことをするのを好み、木炭や石、見つけたものなら何でも使って、見たものをまねしたり描きまわっていたのを見て、両親は彼を我々の修道会「ヒエロニムス会」であるエストレージャの修道院寮に連れて行き、そこで絵画にあかるいピセンテ師（ピセンテ・デ・サント・ドミンゴ）という修士に学ばせようとした。師は彼にいくらか手ほどきをし、もう彼が青年になりつつあったのでイタリアに送るよう両親に進言した。彼はその地に赴き、ローマ、フィレンツェ、ヴェネツィア、ミラノ、ナポリでそこにあった全ての良いものを見た。そしてティツィアーノや当時の勇士（valente）たちの家で働いた。彼が何か特筆すべきことをしたかどうかはわからないが、ここにある彼の作品を賞賛していたベレグリン（ベッレグリーノ・ティバルディ）が、イタリアでは評価されるようなことは何もしなかったと言っているのを私は聞いた。彼らはしばらく一緒にいたのだと思う。それでも、彼はそこで名声を得ていたと思う。というのも、この修道院が着工されてすぐに王は、おそらく主任施物分配吏ドン・ルイス・マンリケを通じて彼のことを聞き、いくつかの作品を描くよう命じたからであった。^①

このようにシグエンサは、ナバレテが幼い頃から絵画の才能を

發揮し、青年期にはイタリアで修行を積み、すでに同地で名声を得ていたことを伝えている。シグエンサは一五七五年から七七年にかけて図書館司書としてエル・エスコリアル修道院に配属されており、このときナバレテと知り合ったか、一六〇三年に修道院長として着任した後もナバレテと直接関係のあったヒエロニムス会士から情報を得ることは可能であっただろう。だが、一九九五年に開かれた記念碑的展覧会「ナバレテ・エル・ムード フェリペ二世の画家展」のカタログ巻頭論文で、F・フェルナンデス・バルドが文献学的方法によりその生涯を検討したところ、このシグエンサによる伝記は必ずしもナバレテの生涯に関する正確な情報を伝えるものではないことが浮かび上がってきたのである。^②

実際、ナバレテを含む同時代の芸術家に関するシグエンサの記述は、彼独自の美学に基づいて執筆されていることを考慮しなければならぬ。本稿では紙面の都合上深くは検討しないが、F・チエカ・クレマデスは、シグエンサをルネサンス期のイタリアで醸成された美術史観をもつ著述家と見なし、本書では中世の暗黒時代から芸術を再生に導く国王フェリペ二世を称揚する目的のもと、エル・エスコリアル修道院の美術作品が記述されていると分析している。^③ そのためシグエンサは、特にヒエロニムス会にルーツをもつスペイン画家ナバレテを当代のイタリア画家たちに比肩する存在として強調する必要があるであろう。^④ 彼によればナバレテは記憶を後世に残すにふさわしい人物であり、「もし彼が生きていたら、我々はこんなにも多くのイタリア人を知らなかった」存在であった^⑤

のだ。これらのことに鑑みると、先に引用した記述のうち初期からイタリアで活躍していたとする部分は、この画家を称揚しようとする著者シグエンサの思惑が多分に含まれている可能性が十分考えられる。

とりわけ一五六五年にエル・エスコリアル修道院で働き始める以前のナバレーテの活動については、その史料の乏しさから不明な部分が多い。一九八〇年代に行われたナバレーテ関連史料の精力的な調査によって、画家の家族構成やその経済的状况、エストレージャ修道院との個人的結びつきなどが明らかになったものの、ナバレーテがイタリアで修行をしたことを裏付ける決定的な史料は発見されていない。唯一可能性として挙げられるのは、一九八七年にマドリード・コンプルテンセ大学に提出された博士論文において、T・デ・アントニオ・サエンスが公表した、ナバレーテの母からフェリペ二世に宛てられた嘆願書の記述である。この史料は、ナバレーテの死後、寡婦であった母カタリナ・ヒメネスが経済的困窮に陥ったために国王に援助を願ったときの記録であり、そこでは、「国王陛下にその良き能力でもって仕えるべく、この諸王国の外 (*fuera de estos Reinos*) で息子を支援しながら、多くの費用と世話をかけて彼に絵画芸術を教えた^⑥」ということがその理由として挙げられている。だが、この記述には特定の地名が言及されておらず、本当にナバレーテがイタリアで修行を行ったのかという点にはいまだ疑問が残る。また、もしこれがシグエンサの伝記を裏付けるものであったとしても、「評価されるようなことは何もしなかった」とベッレグ

リーノ・ティバルデイが証言していたことには注意が必要であろう。実際、二十世紀末にローマにおける伝ナバレーテの作品についても調査が行われたが、どれもナバレーテがイタリアに滞在したことを示す根拠にはなり得ず^⑦、それゆえ、この外国での体験が彼の作品制作自体にどの程度影響を及ぼしたのかという点については慎重に検討しなければならない。

一―二 《キリストの洗礼》の様式分析と問題点

こうして史料調査が行われる一方で、ナバレーテのイタリア滞在に関する議論は、彼の署名が入った最初の作品である《洗礼》の様式分析とともに発展してきた。本作は、ナバレーテがエル・エスコリアルに来たときに提出した試作 (*prueba*) であつたことが分かっており^⑧、もしナバレーテがイタリアに行っていれば、その制作は帰国直後に行われたと見なすことが可能となる。そのため先行研究では、先に引用したシグエンサのイタリア修行に関する記述に部分的に基づきながら、本作の様式分析を通じてその初期活動がどこで行われたかということが議論の中心となってきた。

本作に目を付けた初期の重要な人物はK・ユステイとE・トルモである。彼らは、ナバレーテの《洗礼》にヴェネツィア派の要素が見られないことから、ナバレーテがティツィアーノ工房で修行をしたとするシグエンサの記述には疑問を呈し、むしろ本作にはフィレンツェ^⑨ローマ派のマニエリスム的な特徴があることを初めて指摘した。以来、この意見は一九三一年のJ・サルコ・クエバスによ

る作品目録から二〇一七年の展覧会カタログの解説にまで引き継がれ、ナバレエテはヴェネツィアではなくローマで修行を行ったとする説が有力視されてきた^⑩。その中で一九八七年のアントニオ・サエンスはより具体的に、本作に見られる正確な線描やそれによる解剖学的な筋肉の表現、引き延ばされた人物や冷たい色調といった特徴を、ローマのミケランジェレスキの画家たちから影響を受けた結果と見なしている^⑪。また一九九五年にJ・ジャルサ・ルアセスは、本作の父なる神の図像がラファエロのヘリオドロスの間における《ノアの前に現れる神》(図2)やミケランジェロによるシステイーナ礼拝堂天井画(図3)の父なる神から借用されていることを指摘し、ナバレエテがこれらをヴァチカンで実見した可能性を提示している^⑫。このジャルサの指摘を受けてR・マルカイも、一九九九年のモノグラフにおいて、ナバレエテが当時ローマで活躍していたスペイン人画家ガスパール・ベセーラと知り合っていた可能性から、その滞在期間の上限を一五六年頃と推定した上で、ローマで形成されていたスペイン人コミュニティや彼らと共同で制作したダニエレ・ダ・ヴォルテッラなどローマ画壇との関連を考察している^⑬。

以上、ナバレエテのイタリア滞在をめぐる先行研究を概観したが、本稿ではさしあたり、その影響がナバレエテの初期作品にどの程度見られるかという点に着目したい。なぜなら、帰国直後に制作された《洗礼》はこれまでの研究においても注目されてきたとはいえ、ほとんどの研究者は本作に対してマニエリスムの一般的な語彙を用いて記述しているのみで、具体的な着想源の指摘を含む入念な図像

分析は行っていないからである。唯一、ジャルサ・ルアセスによる図像源泉の指摘があるものの、ナバレエテのローマ滞在説を支持する研究者たちは、ナバレエテがこの図像を版画などで間接的に知り得た可能性については検討していない。

そこで注目したいのは、《洗礼》の様式的特徴について異なる見解が少なからず提示されていることである。例えば一九八九年にフロリダ州立大学に提出されたR・フィッシュラーの博士論文は、これまでのナバレエテ研究においてあまり取り上げられてこなかったが、《洗礼》をイタリアのマニエリスム絵画(図4、5)と比較した上でその様式的根本的な差異に言及しており、ナバレエテがイタリアの版画から着想を得た可能性が指摘されている^⑭。また、一九九三年のペレス・サンチェスや一九九五年のジャルサ・ルアセスによる論文では、本作表面の青みがかったグアッシュの技法や背景の緻密な風景描写の中に、ネーデルラントのロマン主义的要素が新たに認められており、ナバレエテ作品を同時代美術の文脈において再検討する上できわめて示唆に富む^⑮。

とりわけ、すでに十六世紀半ばのスペインでは、イタリア・マニエリスムとネーデルラント派の折衷様式の画家たちが活動しており、ナバレエテがこうした同時代のスペイン美術から影響を受けた可能性についてはいまだ検討の余地があるだろう。これを踏まえて以下では、《洗礼》の図像的特徴を整理し、視覚的着想源を検討すること、本作の同時代美術における位置づけを改めて考えてみたい。

二 ナバレーテ作《キリストの洗礼》

二一 図像的特徴

まず本作は、新約聖書の四福音書（マタ三・十三―十七、マコ一・九―十一、ルカ三・二三―二四、ヨハ一・二三―二四）に典拠をもつ「キリストの洗礼」の場面である。マタイ、マルコ、ルカによる福音書には、ガリラヤからヨルダン川にやってきたキリストが、謙遜するヨハネを説得して洗礼を受け、水から上がると天が開けて鳩の姿をした聖霊が彼の上に降り、「これは私の愛する子、私の心に適う者」という声が天から聞こえたことが記述される。

初期キリスト教時代から十六世紀に至るまで盛んに美術作品に表現されてきた「キリストの洗礼」主題作品は、教会が執り行う典礼の形式に沿って時代ごとに図像が変化してきたが、十五世紀には定型表現が確立され、イタリアやドイツ、ネーデルラント、そしてこれらの地域から影響を受けたスペインにも普及することとなった。¹⁶ ナバレーテの《洗礼》に見られる構図や人物像の表現も基本的にはこうした十五世紀以来の定型表現の中に位置づけることができるが、その図像的特徴を考えるうえで注目したいのが、洗礼者ヨハネが両手でキリストの頭に水を数滴垂らしているという表現である。美術史家J・ストシゴフスキは、十四世紀以降にイタリアで制作された「キリストの洗礼」主題作品では、洗礼者ヨハネが貝殻もしくは杯を用いて洗礼を施しているのに対して、ドイツやフランスでは水差しが、ネーデルラントでは洗礼者の手から直接水が注がれると

いう、地域差による図像的特徴を指摘している。¹⁷

確かに、例えばイタリアの作例を挙げると、滴礼形式で表された最初期の作品であるアンドレア・ピサーノによるフィレンツェ洗礼堂南扉（一三三〇年）にはすでに杯が用いられていることが確認できるほか、ヴェロッキオ（一四七二―七五年、ウフィツィ美術館）やペルジーノ（図6）など十五世紀フィレンツェ派を代表する画家たちは例外なくこの場面を杯で描いていることが指摘できる。十六世紀に至っても、アンドレア・サンソヴィーノによるフィレンツェ洗礼堂の大理石像（一五〇二―〇五年）やペツレグリーノ・ティバルディによって下絵が提供されたプロスpero・フォンタナによる作品（図4）、そしてティツィアーノ（一五一二―二一年頃、カピトリノ美術館）やバオロ・ヴェロネーゼ（図7）といったヴェネツィア派の作品でも貝殻もしくは貝殻の形をした杯が描かれていることが確認できる。一方の北方地域、特に初期ネーデルラント派を代表するロヒール・ファン・デル・ウェイデンの作品（図8）やヘラルト・ダフィット（一五〇二―〇八年、ブルッヘ、グローニンゲン美術館）、ヨアヒム・パティニール（一五二二―一五年、メトロポリタン美術館）などの作品を見ると、洗礼者ヨハネはその手ずからキリストの頭に水を垂らしている様子で描かれており、それは十六世紀のロマニストによる祭壇画（図9）や版画（図10）においても見受けられる。

スペインはというと、十三世紀にはロマヌスク聖堂のティンバヌムや洗礼盤にドイツ・フランス型の水差しを用いた洗礼図があった

ことが確認されているが、十五世紀半ばにネーデルラントとの美術交流が盛んになると、フアン・デ・フランデス(図11)やフアン・デ・ボルゴ・ニャ(十六世紀前半、トレド、サンタ・クルス美術館)といったネーデルラント出身の画家によって制作されたネーデルラント型の洗礼図がスペインの聖堂に見られるようになる。ただし、カステイリヤで活躍したイスパノ・フラメンコの画家フェルナンド・ガリエーゴの祭壇画(一四六六年、サモラ大聖堂)やフアン・デ・セゴビアの祭壇画(図12)にはすでに洗礼者ヨハネが杯を手にしていることが確認でき、スペインではおそらく版画などを通じてイタリアの図像も受容されていたことが考えられる。そのほか、十五、十六世紀に制作された各地の聖堂主祭壇衝立に表される「キリストの洗礼」パネルを確認してみると、管見の限りではあるが、先に述べたような一貫した傾向はなく、イタリア型の杯やドイツ・フランス型の水差し、ネーデルラント型のヨハネの手など、様々な図像タイプが受け入れられていたことが見受けられる。

このことから、スペインの洗礼図におけるヨハネの持物は、画家がその制作の際にどの地域の作品から影響を受けたかによって決まっている可能性が考えられよう。例えば、ナバレーテと同時代にバレンシアで活躍したビセンテ・マシップの祭壇画(図13)では洗礼者ヨハネは貝殻を手にしているが、その図像はバレンシアの貴族ヘロニモ・ビック・イ・バルテラが所蔵していたイタリアの大理想石レリーフ(十六世紀初頭、バレンシア美術館)が直接的な着想源であることが指摘されている¹⁹。また、エル・グレコもその生涯でこ

の主題を何度も描いているが、初期の《モデナ三連祭壇画》(図14)もスペイン移住後のアラゴン学院祭壇画(一五九七—一六〇〇年、プラド美術館)も、杯や貝殻が用いられており、彼が影響を受けたイタリア型の洗礼図になっていることが確認できる。

先に述べたようにナバレーテの《洗礼》では、洗礼者ヨハネが両手を使っているとはいえず、その手から直接水を垂らしていることが確認できる。そのため、ナバレーテは本作を制作するにあたって少なくともイタリアの作例ではなく、ネーデルラントもしくはそこから影響を受けたスペインの同主題作品を参照したことは指摘できるだろう。

二―二 視覚的着想源

以上を踏まえて筆者は、ナバレーテが参照した可能性の高い作品として、近年マドリッド出身の画家ディエゴ・デ・ウルビーナ(一五一六—九五五年)に帰属された《キリストの洗礼》(図15)を提示したい。この作品は、ナバレーテの生地ログロニョと首都マドリッドの中間に位置する町ブルゴ・デ・オスマの大聖堂右脇祭壇を飾っていたと考えられる大型の作品で、その制作年は、ウルビーナがブルゴ・デ・オスマ大聖堂のために作品制作を行っていた一五六〇—七〇年代半ば頃と推定される²⁰。ウルビーナは同じく画家であった父や兄とともにマドリッドで大規模な工房を構えていたことが知られ、アランダ・デ・ドウエロやソリア、ブルゴ・デ・オスマなど主にブルゴス司教区を拠点として次々に祭壇画注文を獲得し

た後、一五七〇年代からは国王フェリペ二世に仕え、デスカルス・レアレス修道院やエル・エスコリアル修道院などのために数多くの祭壇画を制作するなど、名声を獲得していた画家である。⁽²²⁾ ナバレーテとの関連でいえば、画家が一五七一年からマドリッドに滞在するにあたってウルビーナの工房に滞在していたことや、ナバレーテの法的証書において証人となっていること⁽²³⁾、さらにナバレーテの死後エル・エスコリアルに未完で残された《聖フィリポと小ヤコブ》(一五八〇年、エル・エスコリアル修道院)をウルビーナが完成させたという事実から、両者が深い関係性にあつたことが窺える。一五七一年以前から両者が知り合っていたことを示す記録はないものの、ナバレーテがその初期の画業において、ログローニョに隣接する町々ですでに活躍していた先輩画家の作品から影響を受けた可能性は十分考えられるだろう。

さて、両作品を比較してみると、堂々とした体躯のキリストと洗礼者ヨハネが画面中央を占め、その頭上から立ちこめる雲の中から父なる神が画面右から左に飛び出すよう現れるという基本的な構成は共通している。また、それぞれの人物像に着目すると、キリストがコントラポストで立つ姿勢や、両手を軽く合わせるしぐさ、そして洗礼者ヨハネの突出した左脚の表現と、第一関節で鉤のように曲がる右手人差し指の描写(図16)には類似性が見て取れる。それだけでなく、キリストが着ける白い腰布や洗礼者ヨハネの黄土色のチュニカと朱赤の衣、そして左の天使たちが持つ深紅の衣にはそれぞれ色の一致が見られ、青みがかった冷たい色調が画面全体を覆っ

ているという共通点からもナバレーテがこの作品を直接参照した可能性が指摘できる。

このようにナバレーテはウルビーナ作品を出発点としていることが考えられるが、それぞれの人物像については他の美術作品から図像が取り入れられている。例えば、これまでイタリアのマニエリスムの表現と見なされてきた中央のキリスト像には、セバステイアー・デル・ピオンボ作《冥府下り》(図17)からの影響が指摘できる。このピオンボの作品は、一五二一年以来バレンシアの名門貴族で在ローマ大使を務めたヘロニモ・ビック・イ・バルテラの邸宅に設置され、同地で活躍したスペイン人画家たちに多大な影響を与えたことで知られる。⁽²⁴⁾ ピオンボのキリスト像を反転してみると、ナバレーテのキリスト像の右に少し傾いた姿勢や開いた両脚の表現、そして視線を下に向けた目元や鼻の表現は、ピオンボ作品を元にして描かれていることが考えられる(図18)。

また、画面上部に描かれた父なる神は、先に述べたように、これまでヴァチカン宮殿にあるミケランジェロやラファエロ作品からの影響が指摘されてきた。確かに、上半身のみが雲から現れる表現はラファエロの《ノアの前に現れる神》(図2)に類似しているほか、極端な短縮法によって前方に突き出すように描かれた右腕は《太陽、月、植物の創造》(図3)を思わせる。だが、それぞれの作品を厳密に比較してみると、両目を開け、前方に強いまなざしをむけているミケランジェロ／ラファエロ作品に対し、ナバレーテ作品では目が閉じられている点や、父なる神が身につけるマントがラファエロ

作品では父なる神の後方に広がっているのに対し、ナバレーテ作品では全身を包み込むよう前方に大きく膨らんだ表現になっている点
が異なっている。こうした相違点は、先行研究において画家の創意
によるものとして特別注目されてこなかったものの、筆者はこれを
ナバレーテがヴァチカン作品の図像を間接的に取り入れた結果生じ
たものと考ええる。例えば、マルカントニオ・ライモンディによる《ノ
アの前に現れる神》(図19)に表された父なる神は、先に挙げたラファ
エロの同主題作品の図像を元にして制作されたと考えられるが、目
を閉じている点や両腕の位置関係、そのほか短縮法で描かれた右腕
や左手の描写にナバレーテ作品とのさらなる類似性を見て取ること
ができるだろう。またこの版画の影響は、当時カステイリヤで活
躍したファン・コレア・デ・ビバルがアビラのヒエロニムス会修道
院のために制作した《受胎告知》(図20)にも指摘されており、その
膨らんだ衣の表現の類似性はこうした同時代のスペイン絵画から着
想を得たことを示しているのではないだろうか。

おわりに

以上、本稿ではナバレーテの初期作品《キリストの洗礼》の図像
的特徴および視覚的着想源について検討してきた。その結果、本作
は洗礼者ヨハネの身振りから、ネーデルラントもしくはそこから影
響を受けたスペイン絵画の中に位置づけられる作品であること、ま
たこれまで認められてきたマニエリスムの特徴は、ディエゴ・デ・

ウルビーナなど同時代のスペイン絵画や、ピオンボ、ライモンディ
版画など、国内でアクセスできるイタリアの作品から図像を引用し
たことで生まれたものであることが明らかとなった。

確かに、第一章で述べたとおり、画家の母による証言がある限り、
シグエンサによるナバレーテのイタリア滞在の記述全てが誤った情
報であるとは言い切れない。だが、この画業初期の制作態度やティ
バルディの証言から判断するに、ナバレーテはイタリアで作品制作
の経験を積むことができず、修行と呼べるものができなかったのだ
ではないだろうか。そもそも病弱ゆえにエル・エスコリアルにすら長
期間滞在できなかったナバレーテが、国外の工房において満足な修
行ができたとは到底思えず、そこでの成果は過大に評価されるべき
ではないだろう。

ここで最後に、ナバレーテがエル・エスコリアルでヴェネツィア
派を本格的に受容する以前に制作したもう一つの作品についても言
及しておきたい。一五六九年に修道院聖具室のために制作された《悔
悛の聖ヒエロニムス》(図21)は、ネーデルラント風の緻密な風景
描写とイタリア風の堂々とした男性裸体像が組み合わされるとい
う、《洗礼》と同様の画業初期の特徴をもつ作品である。先行研究
では、構図の着想源やその風景描写にデューラーによる同主題版画
(二四九六年頃、エングレーヴィング)やナバレーテの師ピセンテ・
デ・サント・ドミンゴの作品(図22)からの影響が指摘される一方、
ヒエロニムスの解剖学的人体表現は画家のイタリア修行の成果が発
揮されていると見なされてきた。だがその人体表現、とりわけ深く

浮き出た左鎖骨やたるんだ腹の皮、両腕の角度や胸のかすかな血の跡の表現には、当時セビーリヤのヒエロニムス会修道院に所蔵されていたピエトロ・トッリジャーノ作《聖ヒエロニムス》(図23)との類似が新たに指摘できる。すなわち、ナバレーテは《洗礼》でも《悔悛の聖ヒエロニムス》でも、男性裸体像を描く際にはスペイン国内に所蔵されたイタリアの作品から着想を得ているのである。こうした例からも、ナバレーテ初期のイタリア美術受容はスペイン国内で行われたと考えるのが妥当ではないだろうか。

とりわけ、彼の画業初期におけるスペイン国内の美術様式への志向は、シグエンサが以下のようにナバレーテ作品の様式変遷を述べていることから推察できる。

私が思うに、この四枚の絵〔一五六九〜七一年の作品群⁽²⁾でファン・フェルナンデスは、自身の性質に従い、生来の創意に身を任せて、非常に美しく仕上げて描いていたようだ。それは、好きなだけ目を近づけても楽しめるようにという、スペイン人たちの絵画に対する独自の趣向のためであった。彼にとってそれは勇士 (valiente) の道ではなく、イタリアで見てきたものでもなかったようだ。〔中略〕そうして、その他の絵ではほとんど仕上げず、描いたものに強々ど立体感を与えることに最も注意を払い、暗くて強いものにはティツィアーノの手法を、明るくて楽しいもの、美しさが求められるものにはアントニオ・デ・アコレン〔コレッジョ〕を真似て、それぞれの良いところを選び取ったのである。これから述べる四枚の絵

〔一五七一〜七五年の作品群⁽²⁾〕に見られるように。⁽³⁾

このように、ナバレーテの初期様式がスペイン美術の伝統に位置づけられるということは、同時代の観者にも感じ取られていた。その意味で、本稿で指摘したディエゴ・デ・ウルビーナとの関係は注目に値する。特にその作品同士の種類性は、その後ナバレーテがエル・エスコリアル修道院のために制作したいくつかの作品にも見られるため、彼の画業全体におけるウルビーナからの影響についても考察する必要があるだろう。これは今後の課題としたい。

註

- (1) Sigüenza, J. de *La Fundación del Monasterio de El Escorial*, Madrid, (1605) 1988, p. 237. “Fue (porque lo digamos de paso, que es digno se perpetúe su memoria) natural de Logroño, de padres honrados y nobles; nació mudo, y como desde niño le vieron inclinado a pintar y a cosas de dibujo, y que con carbones y con piedras, y con lo que hallaba, andaba contrahaciendo y burrijando lo que veía, le llevaron a la hospedería del monasterio de la Estrella de nuestra Orden, para que allí aprendiese algo de un religioso de aquel convento que se llamaba fray Vicente, que sabía de pintura; dióle algunos principios, y trató con sus padres que, pues se iba haciendo hombrecillo, le enviasen a Italia. Fue allá y vio cuanto bueno en ella había, en Roma, Florencia, Venezia, Milán y Nápoles. Trabajó en casa del Tiziano y de otros valientes hombres en aquel tiempo. No sé que por sí hiciese alguna cosa de consideración: oíe decir a Peregrín, admirándose de

las cosas que aquí había suyas, que en Italia no había hecho cosa de estima, creo que estuvieron juntos algún tiempo; con todo eso, pienso que tenía allá nombre, porque luego como se comenzó esta fábrica, tuvo el Rey noticia de él, creo por vía de don Luis Manrique, su Limosnero mayor, y le mandó llamar para que pintase algunas cosas.”本文中の下線は筆者による強調、〔 〕内は筆者による補足。

- (2) 例えば、ナバレーテの両親は貴族ではなく毛織物を生業とした職人であつたことや、彼の耳が聞こえなくなつたのは生まれつきではなく、二歳半のときにかかつた病によるものであることが史料から明らかとなつた。そのほか、リオハの名門貴族で在ローマ大使を兄弟にもつドン・ルイス・マンリケからの推薦があつたという点も、現在ではナバレーテが育つたエストレージャの修道院長によるものであつたと考えられてゐる。Fernández Pardo, F., “Reseña biográfica de Navarrete el Mudo”, *Navarrete el Mudo: pintor de Felipe II*, Exh. Cat., Logroño, 1995, p. 70.

- (3) シン・ヘンサの芸術理論については以下。Checa Cremades, F., *Felipe II: mecenas de las artes*, Madrid, 1992, pp. 422-439.

- (4) そうした背景には、十六世紀末にスペインで出版された美術理論書において、すでにナバレーテは当代のアベレスとして卓越した画家の一人に数えられていたことが挙げられる。現存しないエルナンド・デ・アビラの『絵画芸術』（一五九〇年頃）において彼の伝記が記されていたことをディエゴ・デ・ビリャルタ『古代彫刻について』（一五九〇年）とガスパル・グディエレス・デ・ロス・ディオス『諸芸術の評価のための一般知見』（一六〇〇年）が伝えてゐる。Villalta, D. de, *Tratado de estatuas antiguas y el principio que tuvieron con memoria particular de las figuras y retratos de los Reyes de España*, 1590, in Sánchez Cantón, F. J., *Fuentes literarias para la historia del arte español*, vol.

I, Madrid, 1923, p. 296, 299; Gutiérrez de los Ríos, G., *Noticia general para la estimación de las artes*, Madrid, 1600, p. 137. また、シン・ヘンサによるナバレーテ作品の評価については以下で論じた。河本真太「ナバレーテ〈聖ラウレンティウスの埋葬〉におけるロビール作品の受容」『美術史論集』十九号、神戸大学美術史研究会、二〇一九年、一二九—一四八頁。

- (5) Sigüenza, op. cit., p. 261. “si viviera éste, ahorraríamos de conocer tantos italianos...”

- (6) Antonio Sáenz, T. de, *Pintura española del último tercio del siglo XVI en Madrid. Juan Fernández de Navarrete, Luis de Carvajal y Diego de Urbina*, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1987, pp. 30-31, 855, doc. 3. “porque ella y su marido, con mucho cuidado y costa enseñaron al dicho su hijo el arte de la pintura sustentandole fuera de estos Reinos para que mejor con su habilidad pudiese servir a Vuestra magestad...” 全文は以下に於記載。Mulcahy, R., *Juan Fernández de Navarrete, el Mudo: pintor de Felipe II*, Madrid, 1999, p. 93.

- (7) B・デヴィッドソンはローマのサンタンジェロ城に所蔵される伝ナバレーテのフレスコ壁画に関する論文を発表している。Davidson, B., “Navarrete in Rome”, *The Burlington Magazine*, vol. 135, no. 1079, 1993, pp. 93-96. 本論文はいまだ知られてゐるナバレーテのイタリア時代の痕跡を示す作品として注目を集めたものの、近年マルカイはその作者をローマで活躍したスペイン人画家ガスパール・ベッセラと特定する史料からこの帰属が誤りであることを指摘してゐる。Mulcahy, op. cit., p. 8, nota 19. そのほか、一九九五年の展覧会カタログにおいてフェルナン・デス・バルドは「ローマ滞在を裏付けるものとしてナバレーテの署名が入つた「バルバセス侯爵」の肖像画が十八世紀のローマでの記録にある

- とらう A・E・ペレス・サンチェスの指摘を紹介している。Fernández Pardo, *op. cit.*, pp. 53-58. だが、ペレス・サンチェスはその論文の中で、ネッパに記述されるナバレーテの肖像画はすでにティンティアーノの作風に結びつけられていることを述べており、ナバレーテがエル・エスコリアルでティンティアーノ様式を習得した後の作品と推定されるため、初期のローマ滞在を示す証拠と見なすことは難しいだろう。Pérez Sánchez, A. E., *De pintura y pintores: la configuración de los modelos visuales en la pintura española*, Madrid, 1993, p. 45-46.
- (8) Sigüenza, *op. cit.*, p. 254.
- (9) Justi, K., *Felipe II como amante de las bellas artes*, 1887, p. 267; Tormo, E., *Desarrollo de la pintura española del siglo XVII*, Madrid, 1902, p. 152.
- (10) Zarco Cuevas, J., *Pintores españoles en San Lorenzo el Real de El Escorial (1566-1613)*, Madrid, 1931, pp. 8-9; García-Frías Checa, C., *Navarrete el Mudo nuestro Apéles español en El Escorial*, Exh. Cat., Real monasterio de San Lorenzo de El Escorial, 2017, pp. 4-5.
- (11) Antonio Sáenz, *op. cit.*, pp. 30-32.
- (12) Yarza Luaces, J., "Cómo compuso sus obras Navarrete", *Navarrete el Mudo y el ambiente artístico riojano*, Logroño, 1995, pp. 75-78.
- (13) Mulcahy, *op. cit.*, pp. 5-8.
- (14) Ruiz-Fischler, C., *Juan Fernández Navarrete "el Mudo" (1540-1579): Court Painter to Philip II of Spain*, Ph.D. thesis, Florida State University, 1989, pp. 137-144.
- (15) Pérez Sánchez, *op. cit.*, pp. 20-21; Yarza Luaces, *op. cit.*, pp. 75-78.
- (16) 例えば、当初はキリストがヨルダン川に全身を浸す「浸礼」の形式で描かれたこの場面は、十二世紀頃に頭に水をかける「滴礼」の形式が西ヨーロッパで普及すると、キリストは洗礼者ヨハネから頭に水をかけられるように描かれることが増加した。主題については以下。Strzygowski, J., *Iconographie der Taufe Christi: ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der christlichen Kunst*, München, 1885; Réau, L., *Iconographie de l'art chrétien*, vol. 2, Paris, 1958, pp. 295-305; Schiller, G., *Iconography of Christian Art*, 1968, trans. by Seligman, J., 1971, vol. 1, pp. 127-143.
- (17) Strzygowski, *op. cit.*, p. 68.
- (18) Rodríguez Velasco, M., "El Bautismo de Cristo", *Revista digital de iconografía medieval*, vol. 8, no. 15, 2016, pp. 5-25.
- (19) Benito Doménech, F., "Fuentes icónicas empleadas por Vicente Macip y Joan de Joanes en sus cuadros del Prado y otras pinturas", *Boletín del Museo del Prado*, vol. 14, no. 32, 1993, pp. 11-24.
- (20) このような洗礼の身振りは、初期キリスト教美術から十六世紀に至るまで管見の限り類例がなく、なぜナバレーテがこのような表現を採用したのかは不明である。唯一、近年ガスパール・ベセーラに帰属されたフランド美術館所蔵の《受胎告知》には、父なる神が聖母マリアの頭に両手で聖霊の鳩を授けるという特異な図像が描かれており、こうした別の同時代作品からの影響を考える必要があるだろう。興味深いことに、ベセーラ作品上部の顔を背ける天使と同じくその天使がナバレーテ作品の右上部にも描かれている。Arias Martínez, M., *Gaspard Becerra (1520-1568) en España: entre la pintura y la escultura*, Astorga, 2020, pp. 452-456. また、近世のスペイン宮廷においては、貝型の金杯や水差しを用いて洗礼が行われた。Rodríguez Moya, I., "El bautismo regio en la corte hispánica: arte y ritual del siglo XVI al XVII", *Archivo español de arte*, vol. 91, no. 364, 2018, p. 360.
- (21) F・コリヤール・カセレスの調査によれば、一五六五年の大聖堂側の会計簿に聖ヨハネの祭壇画を設置した記録が残っており、これがウルビー

ナ の 作品 を 指 し て い る 可 能 性 は 考 え ら れ る 。 Collar de Cáceres, F., "Diego de Urbina (1516-95). Pintura y mecenazgo antes de 1570", *Anuario del departamento de historia y teoría del arte*, vol. 22, 2010, pp. 126-128.

(22) Antonio Saénz, *op. cit.*, pp. 544-551.

(23) Domínguez Barnete, R., "Juan Fernández de Navarrete 'el Mudo', célebre pintor logroñés", *Boletín de la sociedad castellana excursiones*, vol. 17, 1904, p. 302.

(24) この 作品 は「 当 時 《ベニタ》 (エルミタージユ美術館所蔵) と「使徒たちの前に現れるキリスト」(消失) とともに「贖罪の三連画」を為している。 Benito, F., "Sebastiano del Piombo y España", *Sebastiano del Piombo y España*, Exh. Cat., Museo del Prado, 1995, p. 43.

(25) Mateo, I., "La huella de Rafael y Giulio Romano en la obra de Juan Correa de Vivar", *Boletín del Museo del Prado*, vol. 4, no. 11, 1983, p. 106; Avila, A. "Influencia de Rafael en la pintura española del siglo XVI a través de los grabados", Mena Marqués, M. (dir.), *Rafael en España*, Exh. Cat., Museo del Prado, 1985, p. 81.

(26) ナバレーテは王付画家任命後、エル・エスコリアルに留まって作品制作をすることが契約上義務づけられていたが、病弱ゆえに特例でログローニョの生家や、マドリードの友人の工房などにしばしば滞在していた。 Mulcahy, *op. cit.*, pp. 20-23.

(27) *Ibid.*, pp. 26-28.

(28) 修道院聖具室のために制作した祭壇画四点「聖母被昇天」(焼失)、《悔悛の聖ヒエロニムス》(図21)《聖ヤコブの殉教》(一五七一年、エル・エスコリアル修道院)、「聖フィリポ」(焼失) のことを指している。

(29) 学院聖具室のために制作した祭壇画四点「バトモス島のヨハネ」(焼失)《聖家族》《羊飼いの礼拝》《キリストの笞打ち》(二点とも一五七五年制

作、エル・エスコリアル修道院所蔵) のことを指している。

(30) Siéuza, *op. cit.*, p. 239. "En estos cuatro lienzos me parece a mí que siguió Juan Fernández su propio natural, y se dejó llevar del ingenio nativo, que se ve era labrar muy hermoso y acabado, para que se pudiese llegar a los ojos y gozar cuan de cerca quisiesen, propio gusto de los españoles en la pintura. Parecía no era esto camino de valientes y lo que él había visto en Italia, (...) y así en los demás cuadros que hizo no acabó tanto y puso más cuidado en dar fuerza y relieve a lo que hacía, imitando más la manera del Tiziano en los oscuros y fuerzas, y en los claros y alegres y que piden hermosura, a Antonio de Accezo, escogiendo lo bueno de los unos y de los otros, como se ve en los cuatro cuadros que ahora diremos."

[附記] 本稿はJSPS科研費(課題番号JP20J21509)による研究成果の一部である

河本真夕(かわもと・まゆ)

二〇一八年 神戸大学文学部卒業

二〇一八〜二〇一九年 スペイン・サラマンカ大学留学

二〇二〇年 神戸大学大学院人文科学研究科博士課程前期課程修了

二〇二〇年 神戸大学大学院人文科学研究科博士課程後期課程在籍

日本学術振興会特別研究員(DC1)



図1 ナバレーテ《キリストの洗礼》1567年頃、ブラ
ド美術館、カンヴァスに油彩、48.5×37cm



図2 ラファエロ《ノアの前に現れる神》1511-14年、ヴァチカン宮殿ヘリオドロスの間



図3 ミケランジェロ《太陽、月、植物の創造》1511年、システリーナ礼拝堂

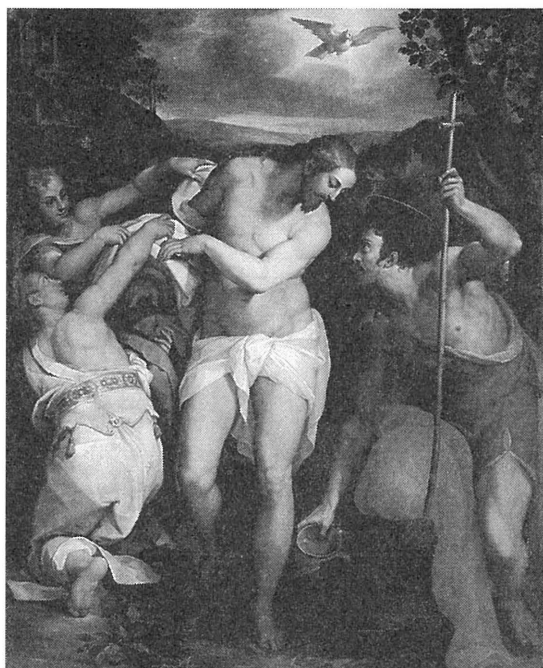


図5 オラツィオ・サマッキニーニ《キリストの洗礼》1570年頃、個人蔵



図4 プロスペロ・フォンタナ《キリストの洗礼》1561年、ボローニャ、サン・ジャコモ・マッジョーレ聖堂



図6 ピエトロ・ペルジーノ《キリストの洗礼》1482年、システィナ礼拝堂

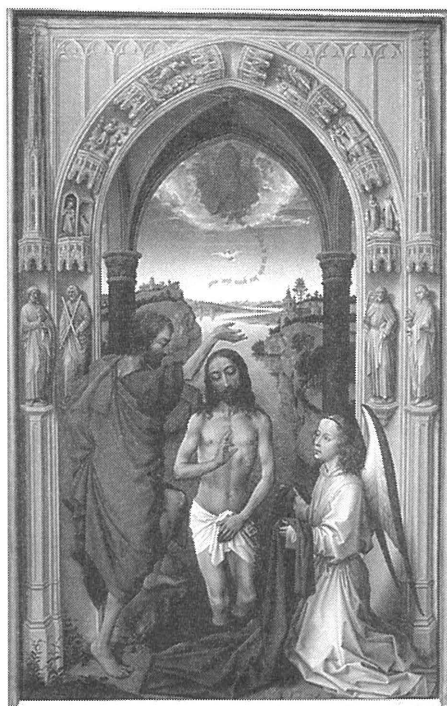


図8 ロヒール・ファン・デル・ウェイデン《キリストの洗礼》〈聖ヨハネ祭壇画〉1454年、ベルリン絵画館

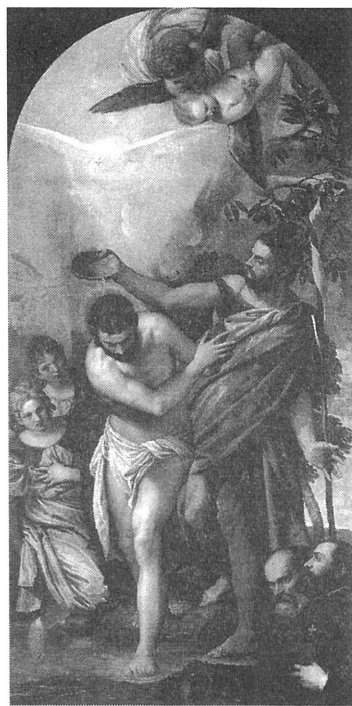


図7 パオロ・ヴェロネーゼ《キリストの洗礼》1561年、ヴェネツィア、サンティッシモ・レデントーレ聖堂



図9 ピーテル・ブルピュス《聖ヨハネ祭壇画》1549年、プラド美術館



図10 マールテン・ファン・ヘームスケルク原案、フィリップ・ハレ刻《キリストの洗礼》1564年、エングレーヴィング

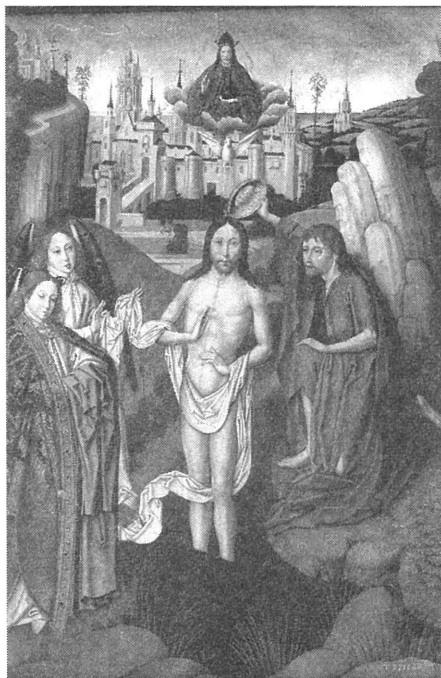


図 12 フアン・デ・セゴビア《キリストの洗礼》1490 年、プラド美術館

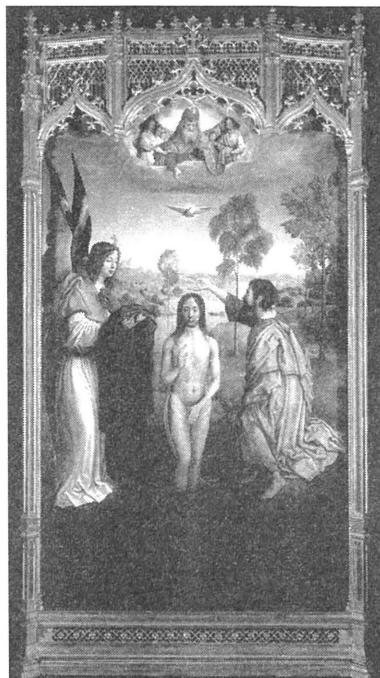


図 11 フアン・デ・フランデス《キリストの洗礼》1496-99 年、個人蔵



図 14 エル・グレコ《キリストの洗礼》〈モデナ三連祭壇画〉1568 年、モデナ、エステンセ美術館



図 13 ビセンテ・マシップ《キリストの洗礼》1535 年、バレンシア大聖堂

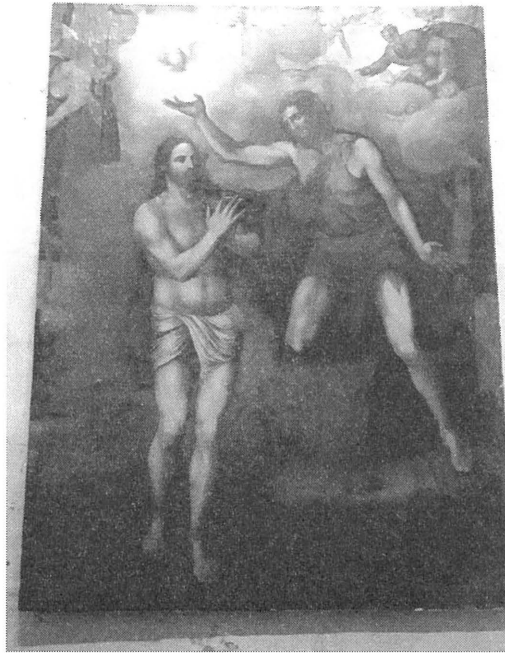


図 15 ディエゴ・デ・ウルビーナに帰属《キリストの洗礼》1560-70 年頃、ブルゴ・デ・オスマ大聖堂

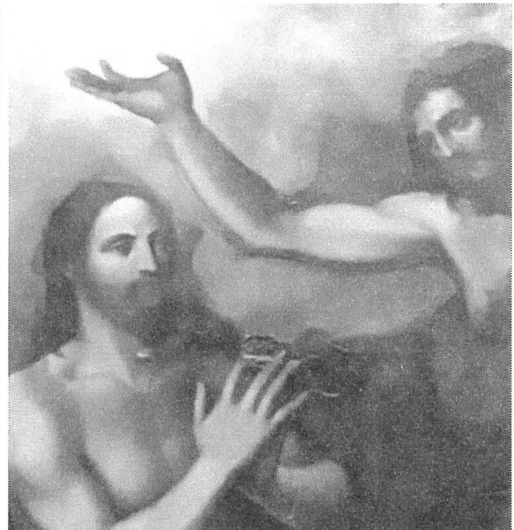
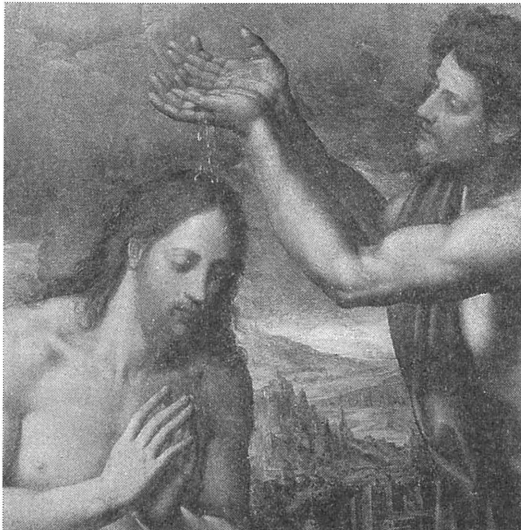


図 16 指の表現の比較

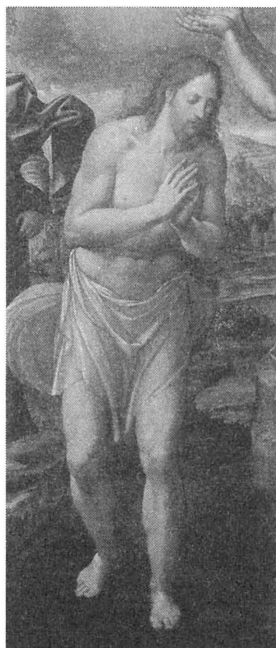


図 18 キリスト像の比較（ピオンボ作品は 180 度反転）

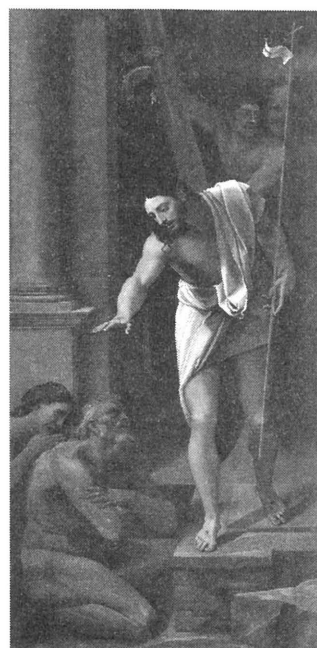


図 17 セバスティアアーノ・デル・ピオンボ《冥府下り》
1516 年、ブラド美術館



図 20 フアン・コレア・デ・ビバル《受胎告知祭壇》1559 年、ブラド美術館



図 19 マルカントニオ・ライモンディ（ラファエロのヘリオドロスの間天井画に基づく）《ノアの前に現れる神》1513-15 年、エングレーヴィング



図 22 ビセンテ・デ・サント・ドミンゴ《悔悛の聖ヒエロニムス》1566-70 年頃、リオハ美術館

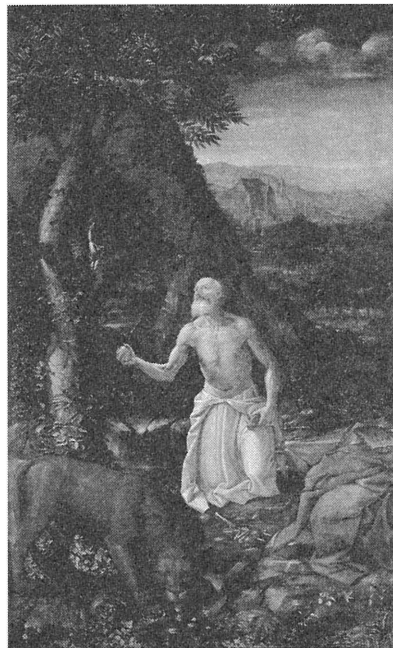


図 21 ナバレーテ《悔悛の聖ヒエロニムス》1569 年、エル・エスコリアル修道院



図 23 ピエトロ・トリッジャーノ《悔悛の聖ヒエロニムス》1525 年頃、セビーリャ美術館