



アングル《ルイ十三世の誓い》に関する一考察： ティツィアーノ《聖母被昇天》との比較から

一柳，由樹

(Citation)

美術史論集, 23:43-62

(Issue Date)

2023-02-20

(Resource Type)

departmental bulletin paper

(Version)

Version of Record

(JaLCD0I)

<https://doi.org/10.24546/0100486261>

(URL)

<https://hdl.handle.net/20.500.14094/0100486261>



アングル《ルイ十三世の誓い》に関する一考察

—ティツィアーノ《聖母被昇天》との比較から—

《キーワード》新古典主義 ルイ13世 トスカーナ大公国

一 柳 由 樹

はじめに

ジャン＝オーギュスト＝ドミニク・アングルは十九世紀のフランスで活躍した画家である。美術史上のアングルの位置づけは、主に次の二つの視点から論じられる。一つ目は、ドラクロワなど当時のロマン主義画家たちへの対抗馬としての古典主義の画家というものである。この点は、彼が一八二五年にアカデミー会員になった理由の一つとしてもあげられるものである。^①二つ目は、十九世紀を通して起こったアカデミーのロマン主義化を端的に表す人物というものである。^②この見方は、アングルの作品に見られる伝統的な古典主義とは一線を画す革新性が注目される。いずれの観点においても、欠かすことができないのが初期のアングルのイタリア滞在である。アングルは一八〇一年には《アキレウスのもとにやってきたアガ멤ノン》の使者たちでローマ賞を受賞したが、フランスの財政の影響で出発の延期を余儀なくされ、一八〇六年からアカデミーのローマ

校に留学する。その後、十八年程をイタリアで過ごしたが、最後の四年間はフィレンツェに滞在した。その地で、フランス政府依頼の《ルイ十三世の誓い》(図1)を制作し、一八二四年にその作品を携えて帰国した。

アングルの様式形成の過程においては、ラファエロの存在が重要な役割を果たしたことは言うまでもない。彼が終生ラファエロを崇敬したことは、その作品のみならず生前の書簡などからも窺い知れる。高階秀爾氏は一九九七年に国立西洋美術館で行われた「アングル展」の展覧会カタログに寄せた論稿の中で、アングルのラファエロ受容は師ダヴィッドの画派たちの謳っていた古典主義の逞しさに対するアンチテーゼとしての優美性を求めるが故のものであったと考察している。^③また、アンドリュウ・シエルトンは一八〇八年のモノグラフ『アングル』の中の《ルイ十三世の誓い》に関する箇所では、アングルにとってのラファエロは、アカデミックな古典主義に伝統的に受容されてきた巨匠ではなく、アングルが独自の画風を構築す

るにあたつて必要とした個人的な英雄であつたとしている。⁴

また、アングルがイタリアに旅立つ前にダヴィッドのアトリエで「プリミティブ派」と呼ばれるグループに参加していたことや、アングルとローマ滞在期が重なるナザレ派と交流があつたことなども指摘されている。⁵このようなアングルと前ラファエロ的なプリミティヴィスムの關係は実際に作品からも読み取ることができる。⁶《玉座のナポレオン》を出品した一八〇六年のサロンでは、しばしばヤン・ファン・エイクと比較され、作品の浅い空間表現などが批判された。⁶とはいえ、アングルのラファエロへの関心は、弟子イポリット・フランドランなどの作品に対する反応から、同時代のナザレ派やプリズモの画家たちのようにラファエロ以前の作風への盲目的な関心とも一線を画すと考えられている。⁷このようなアングルのラファエロ受容の性格は、ラファエロからの影響關係だけの議論では捉えられないものと言える。

本稿では、ラファエロ以外の芸術家からの影響としてティツィアーノからの影響に着目し、その受容關係の成立した背景について考察する。この目的を達成するために、本稿ではアングルのイタリア滞在の集大成とも言える《ルイ十三世の誓い》を中心に議論を進める。この作品は《フォリーニョの聖母》や《サン・シストの聖母》などのラファエロ作品を明確な形で前提としているが、作品の構図やモチーフにおいてティツィアーノの《聖母被昇天》を参照している可能性はある。第一章では、《ルイ十三世の誓い》の基礎情報となる注文・制作の経緯と先行研究で指摘されるイメージソースを確

認し、先行作例との受容關係では語りきれない特徴について考察する。第二章では、アングルの一度目のイタリア滞在期の最後、フィレンツェでの四年間に制作されたことに着目し、その当時のフィレンツェでアングルが目にするのができたメディチ家のコレクションについて考察する。第三章では、《ルイ十三世の誓い》をティツィアーノの《聖母被昇天》と比較し、共通点を確認することで、アングルのティツィアーノ受容と制作当時のアングル周辺の環境の關係について考察する。

第一章 《ルイ十三世の誓い》に関する先行研究の検討

第一節 作品の基礎情報の確認

まず、《ルイ十三世の誓い》の基礎情報として注文・制作の経緯を確認する。《ルイ十三世の誓い》が完成する四年前の一八二〇年、アングルは十四年間滞在したローマを出てフィレンツェに拠点を移した。⁸移転の理由としては、アングルがダヴィッドのアトリエにいた一七九九年頃から交際のあつた新古典主義の彫刻家ロレンツォ・バルトリニの勧めがあつたようで、移転後二人は再会している。⁹アングルがフィレンツェに移つて間も無い一八二〇年八月、フランス政府から作品制作の注文を受ける。¹⁰その注文の内容は、アングルの出身地モンテバンパンのノートル・ダム大聖堂の祭壇画を制作するというもので、主題としては《ルイ十三世の誓い》が指定された。¹¹この《ルイ十三世の誓い》という主題に対して、アングルは当初《聖

母被昇天》に変更するように進言した。ルイ十三世の衣装を考証的に描くために必要な材料がフィレンツェには不足しており、ルイ十三世を描けないとアングルは考えたからである。しかしながら結局は、ルイ十三世の父である《アンリ四世の肖像画》をフィレンツェで見つけたことで、主題は《ルイ十三世の誓い》に決定した。

第二節 先行研究で指摘される先行作例との比較

アングルの《ルイ十三世の誓い》は祭壇上に現れた聖母子にルイ十三世が誓いを立てる姿を表している。聖母は祭壇上に湧き出た雲に腰掛け、右膝の上に幼子イエスを抱きかかえ、視線を手前に落としている。イエスは左膝を聖母の腿に、左肘を聖母の右肩に預けながら祭壇の前のルイ十三世を見下ろしている。聖母の足元には幼い天使が複数描かれており、彼らは聖母の両脇で火の灯った燭台を抱きかかえている。彼らのいる祭壇を覆うカーテンは着衣の天使二体によって左右に開かれている。右の天使はカーテンを持つ腕の上から振り返り、聖母子へ視線を投げている。左の天使はカーテンを持つ腕の下から振り返り、ルイ十三世を見つめている。王服姿のルイ十三世は、祭壇の左手前に跪き、鑑賞者側に背を向けている。彼の両手は聖母に差し出されており、左手には王冠が、右手には王笏が握られている。ルイ十三世の右側には一組の幼い天使がパネルを抱えている。左側の天使は右向きに立ち頭部を大きくひねって振り返っている。右側の天使は正面向きに立ち、左足を踏み出し、顔をルイ十三世の方へ向けている。祭壇の上の空間は強い光に満たされ

ており、天使によってカーテンが開かれることで地上のルイ十三世の位置する空間に光が漏れ出している。

《ルイ十三世の誓い》の制作においては、アングルが複数の先行作例を参考にしたことが知られている。聖母子の図像や全般的構成にはラファエロの諸作品が、ルイ十三世の図像にはフィリップ・ド・シャンパーニュとブルビュスの作品がソースとして指摘されている。

アングルが直接的に参照したと指摘されるラファエロ作品は主に四点ある。《フォリーニョの聖母》と《サン・シストの聖母》、《燭台の聖母》、《バルダッキノの聖母》である。《ルイ十三世の誓い》では、聖母子の図像は上部中央に描かれていて、彼女は雲に座し、片膝の上にイエスを抱きかかえている。この描き方は《フォリーニョの聖母》(図2)を左右反転させたものと指摘されている¹²⁾。しかし、聖母は制作の初期段階から座像で表されていたのではない。《カンボンの習作》(図3)と呼ばれる一八二二年の油彩習作では立像で描かれている。この習作の聖母像は左脚が曲げられている点などで《サン・シストの聖母》(図4)との類似を示す¹³⁾。また、習作においても、完成作においても、聖母は伏し目がちの表情でやや左側から描かれているが、この顔貌は《燭台の聖母》(図5)を思わせる¹⁴⁾。ラファエロ作品からの影響は聖母子像のみにとどまらず、周囲のモチーフにも特徴的な形で受容されていることが確認できる。《ルイ十三世の誓い》において聖母子の手前で天使が引き上げて見せるカーテンには、《サン・シストの聖母》との一致が指摘されている¹⁵⁾。

また、聖母のヴェールが右側に大きく膨らんでいることも《サン・シストの聖母》の影響と捉えられるだろう。聖母の足元の幼い天使が聖母の左右で抱えている燭台のモチーフは《燭台の聖母》と一致している。《ルイ十三世の誓い》では、画面下部に描かれるパネルを持つ天使二体が描かれており、このうち右側の天使のポーズは、《フォリーニョの聖母》に描かれる天使と共通することが指摘されている¹⁶。また、この下部の天使二体とカーテンを支える天使二体が共に描かれていることは、《バルダッキノの聖母》(図6)に描かれる天使の取り合わせを参考にしているのではないかと言われている¹⁷。

次に、ルイ十三世の図像について指摘される先行作例について見ていく。一つ目はフィリップ・ド・シャンパーニュの同主題の作品(図7)である。¹⁸ アングルの作品のルイ十三世が王服姿であること、左手に王冠を右手に王笏を持ち跪いていることは確かにシャンパーニュの作例と一致する。二つ目はプルビュスの《アンリ四世の肖像》(図8)である。こちらは実際に模写したデッサン(図9)がアングル美術館に残っている。¹⁹ アングルの作品とシャンパーニュ、プルビュスの作品を比べてみると、アングルの作品に描かれる王服のレースや口髭、髪型はシャンパーニュの作品と対応しているのに対して、王服の脇が分かれる構造になっていることや、王冠に飾られている宝石、その並び方、王笏の装飾についてはプルビュスの作品に対応している。つまり、ルイ十三世の容貌についてはシャンパーニュの作品にもとづきながらも、フランス王としての衣装などの点

についてはプルビュスの作品を参照したと推測される。

ここまでで見てきたように、先行研究においては四点のラファエロ作品とシャンパーニュの作品、プルビュスの作品が参照されたと指摘されているが、考察の内容はモチーフに関するものが中心となっている。しかし、一定の箇所については、《ルイ十三世の誓い》はこれらの先行作例と必ずしも一致しているわけではないことも確認しておく必要がある。まず構図において、《ルイ十三世の誓い》は縦長の長方形の画面で、聖母子の顔を頂点に置く二等辺三角形の構図で描かれる。この構図はラファエロの《フォリーニョの聖母》や《サン・シストの聖母》と一致している。しかし、これら二作品に比べると、アングルの作品では、聖母子は手前のやや上方から照らされているのに対し、ルイ十三世は聖母側からの光に照らされて、鑑賞者側から見るとほとんど影になっているというように、光のコントラストが顕著である。また、聖母子のいる空間とルイ十三世のいる空間は雲やカーテンを支える天使によつてはつきりと区分されている。加えて、この天使たちの衣服は足元から丸く膨れ上がり、渦のような曲線の衣文線を描いている。このような上下二分割の表現や天使の衣文線は前述した先行作例六点には確認することができず、アングル作品の特徴と言えるだろう。

ここまで検討した六点の先行作例は、制作年代や所蔵場所が非常に多岐に渡る。では、アングルはこれらの作品を如何にして見ることができたのだろうか。

まず、アングルが実物を参照することができたと思われる作品三

点から確認する。《フォリーニョの聖母》については、アングルがローマに滞在している間に実物をヴァチカン美術館に観に行った可能性が考えられる。この作品は、もともとは一五一一年ごろ、ローマのアラチェリ聖堂のためにラファエロによって制作されたが、一五六五年にフォリーニョの聖堂に移された。²⁰その後ナポレオンによってフランスに移されていたが、一七九七年、トレンティーノ条約によってイタリアに戻り、一八一六年にヴァチカン美術館のコレクションに入った。一方、《バルダツキーノの聖母》は一五〇八年にペッシャの大聖堂トゥリーニ家礼拝堂のために制作されたが、一六〇七年にトスカーナ大公国のフェルディナンド大公子によってフィレンツェに移された。²¹つまり、アングルは《バルダツキーノの聖母》をフィレンツェで実見したと考えられる。また、ブルビュスの《アンリ四世の肖像》に関しては、当時ウフィツィ美術館にあったように、アングルはルイ十三世の図像のための参考資料が見つかった喜んでというエピソードが残っている。²²

アングルが実物ではなく複製版画を参照したのだろうと考えられるものとしては《サン・シストの聖母》がある。この作品はラファエロによって一五二一―一三年に北イタリアのピアチェンツァのサン・シスト教会のために制作されたが、一七五四年にドレスデンの絵画館に移された。²³アングルはドイツを訪れたことはなかったが、《サン・シストの聖母》は同時代にはすでに極めて著名な作品になっており、フリードリヒ・ミュラーによる複製版画（図10）なども制作されていた。²⁴したがって、アングルは《サン・シストの聖母》の

実物は見たことがなかったものの、版画などを通じて作品を知ることができた。

六点のうち残りの二点は参照ルートの可能性が複数考えられる。《燭台の聖母》は、一五二三年にローマで制作されたのち、一六九三年にはボルゲーゼ宮殿のコレクションになっていたようである。²⁵その後一七九七年から一七九九年の間にローマで売られ、それから一八二二年まではリュシアン・ボナパルトが所有していたことが知られている。その後、買収日は不明だがエトルリア女王だったマリ・ア・ルイーザが所有していて、一八四一年にロンドンに移されるまではルツカにあったようである。アングルはイタリアに滞在していたフランス貴族の肖像画を多数製作していることからわかるように、イタリアにしながらフランス貴族と親しく交際していたように、そのような人脈からリュシアン・ボナパルト所有の《燭台の聖母》を目にする機会があったと考えられるだろう。また、大英博物館にはモリス・プロによる一八一四年の《燭台の聖母》の版画（図11）も所蔵されており、十九世紀初頭にはある程度広く知られた作品であったことを示している。²⁶

シャンパーニユの《ルイ十三世の誓い》は、一七九三年までパリのノートルダム大聖堂に、その後一七九六年までパリのブチ・オーギュスタン修道院に寄託された。²⁷それから今のルーヴル美術館の前身である「中央美術館」に移され、一八〇二年にカーンの聖エティエンヌ聖堂に入ったようである。つまり、アングルが実物を目にしたならば、それはこの作品がパリの「中央美術館」に所蔵されてい

た一七九六年から一八〇二年の間のことだろう。しかし、年代が多少離れているため、アングルの参照ルートについてはより詳しい検討が必要である。

ここまででまとめると、アングルは先行作例を参照する際、当時フィレンツェにあった作品は当然そこで実見し、そこになかった作品は画学生時代にパリで見えたか、複製版画を使用したと考えられる。

第二章 一八二〇～二四年のフィレンツェとアングル

ここからは、アングルの《ルイ十三世の誓い》がアングルのローマ滞在とパリ帰還の間のフィレンツェ滞在中に制作されたことに着目し、そこでのアングルを取り巻く環境がどのようなものであったかを論じる。一八一四年にフランスの第一帝政が崩壊し、フランス人の顧客たちの多くがローマを去ったことで、アングルの収入が激減した。⁽²⁸⁾ そのため、一八一五年から二年間程は生活のために肖像画を多く手掛けることになった。⁽²⁹⁾ このことは歴史画家としての成功を目指していたアングルにとっては不服だっただろう。その後、一八一九年六月、当時すでにフィレンツェに住んでいたバルトリニの元を訪ね、その時に翌年からフィレンツェに移り住むことを決心する。⁽³⁰⁾ 同年の八月に開幕したパリにおけるサロン展に、アングルは《アンジェリカを救うルッジェーロ》と他二点を出品した。⁽³¹⁾ しかし、サロンでの評価はそれまで同様芳しくなかった。一八二〇年の夏、アングルはフィレンツェに移る。⁽³²⁾ 一八一九～二〇年のアングルに

とって、フィレンツェは初めての土地ではなかった。一八〇六年にローマを目指す道中、アングルはフィレンツェに立ち寄っていて、その時はマザッチョに感銘を受けたようである。⁽³³⁾ 十数年ぶりのフィレンツェもまた、アングルに新たな人脈や様々な作品との出会いをもたらしたようである。

アングルがフィレンツェで先行作例を見ることができた場所としては、まずピッティ宮殿とウフィツィ宮殿をあげることができる。ピッティ宮殿は十五世紀の銀行家ルカ・ピッティによって建設された邸宅で、十六世紀になってピッティの失脚により持ち主がメディチ家に移り変わったのちは、歴代のトスカーナ大公の邸宅として機能してきた。⁽³⁴⁾ 一方、ウフィツィ宮殿はコジモ一世時代にトスカーナ大公国の政庁舎として十六世紀に建てられた。⁽³⁵⁾ これらのことからわかるように、ピッティ宮殿とウフィツィ宮殿はともに歴代トスカーナ大公の管理下にあり、その中の美術コレクションもまた彼らによって拡充されてきたものである。トスカーナ大公を務めていたメディチ家はジャン・ガストーネを最後に断絶するが、メディチ家の美術コレクションは一七三七年にメディチ家の最後の相続人アンナ・マリア・ルイーザによってフィレンツェの都市に遺贈された。⁽³⁶⁾ のちの一七六五年にはウフィツィ宮殿に展示されているコレクションは一般公開されるようになる。⁽³⁷⁾ また、十八世紀末にはピエトロ・レオポルド公の命によって、歴史家ルイジ・ランツィなどにウフィツィ宮殿のコレクションの管理が委託された。⁽³⁸⁾ ランツィはイタリアの各地域の画派についての研究を行い、『イタリア絵画史』を出版

したことも知られる人物である。⁽³⁹⁾ 故に、その後のウフィツィ宮殿での絵画展示は時代ごとに分類されるようになり、一七九五年には教育機関としての美術館の役割が意識され、画家名と作品名を記すカードが添えられるようになった。⁽⁴⁰⁾

アングルが《ルイ十三世の誓い》の制作のために参考にした作品のうち、フィレンツェで実際に見ることができた作品であるラファエロの《バルダッキノの聖母》とブルビュスの《アンリ四世の肖像》は、一八二〇年にはすでに、それぞれピッティ宮殿とウフィツィ宮殿にあった。⁽⁴¹⁾ アングルはピッティ宮殿で《バルダッキノの聖母》以外に数点のラファエロ作品を模写している。⁽⁴²⁾ ラファエロの《自画像》(モンターバン、アングル・ブルデル美術館蔵)、《マッダレーナ・ドニの肖像》の部分(アングル・ブルデル美術館蔵)、《大公の聖母》(アングル・ブルデル美術館蔵)である。⁽⁴³⁾ このような模写の数々はアングルが一八二〇〜二四年にピッティ宮殿を訪れ、その時はラファエロへ高い関心を寄せていたことを裏付けている。しかし、アングルが見ていたのはラファエロの作品のみではない。ティツィアーノの《ウルビーノのヴィーナス》の模写として《もたれかかるヴィーナス》(図12)を制作している。⁽⁴⁴⁾ この作品の制作経緯に関しては、ロレンツォ・バルトリニとの関係が指摘されている。⁽⁴⁵⁾ バルトリニの彫刻作品《よこたわるヴィーナス》(図13)の制作のためにアングルの模写が制作されたと考えられている。このことはアングルとバルトリニの間で、ティツィアーノに関する議論が少なからず交わされたことを示していると言って間違いないだろう。

トスカーナ大公国のコレクションに関しては、十七世紀のフェルディナンド二世の時代にあった、妃ヴィットーリア・デッラ・ローヴェレのウルビーノ諸公の遺産相続によるコレクション拡大が特筆に値する。⁽⁴⁶⁾ このとき加わったものの中には、ピエロ・デッラ・フランチェスカ、ラファエロ、ティツィアーノの作品が多く含まれていたことが特徴的であり、現在でもこのティツィアーノ作品の数々はウフィツィ美術館のラファエロに並ぶ目玉となっている。⁽⁴⁷⁾ また、コジモ三世の長子フェルディナント大公子の収集の影響も多大なるものがあつたようである。⁽⁴⁸⁾ 彼は短い生涯の中で二度ヴェネツィアに旅行している。⁽⁴⁹⁾ この旅行によって、大公子は十六世紀のヴェネツィア絵画、特にティツィアーノやヴェロネーゼ、バッサーノ、パルマ・イル・ジョーヴァネ、ティントレットなどの作品へ関心を高めた。⁽⁵⁰⁾ 大公子の死後の一七一三年の財産目録にはヴェネツィア派の絵画や複製絵画が名を連ねている。このようなコレクション拡充の結果、十九世紀においてもフィレンツェにしながら多くのヴェネツィア派絵画を見ることが可能であつた状況ができた。⁽⁵¹⁾

アングルがフィレンツェで勉強のために訪れた場所は宮殿や美術館のみではない。一八二三年にはサンティッシマ・アヌツィアータ聖堂を訪れ、アンドレア・デル・サルトによる壁画数点から人物像を写しとっている。⁽⁵²⁾ (図14) この聖堂への訪問は、アングルとはダヴィッドのアトリエにいた頃からの知り合いだった美術批評家のエティエンヌ・ドレクリューズとの親交の中で行われたものであると考えられている。⁽⁵³⁾ この際、ドレクリューズはサルトのフランスで

の評価が不十分であると考え、フランスにサルトを改めて紹介する記事を執筆しており、その記事にはアングルとの議論の影響が反映されていると考えられている。⁽⁵⁴⁾ また、サンティッシマ・アヌンツィアータ聖堂はサルトの壁画の他にも多数の絵画作品を蔵している。その中にはロッソ・フィオレンティーノによる《聖母被昇天》(図15)がある。アングルが《ルイ十三世の誓い》について、当初は《聖母被昇天》に変更したいと考えていたことは前述した通りで、そのことから、アングルがこの聖堂でロッソの《聖母被昇天》を確認した可能性は高いだろう。ロッソのこの作品では聖母は雲に腰掛け、その雲によって画面の上下は分割されている。このような特徴はアングルの《ルイ十三世の誓い》と共通している。また、画面下部に描かれた地上の人物像の中には背面から描かれているものもあり、このような表現は以前に見たラファエロの作品には見られないが、アングルの作品には見られる表現である。

ここまで、アングルがフィレンツェで見ることのできた作品と、実際に模写した作品について確認した。この実際にアングルが模写した作品について、もとの作品の作者をまとめると、ラファエロの他にアンドレア・デル・サルトやティツィアーノの名前があがる。サルトは盛期ルネサンスやマニエリスムの画家として捉えられており、ティツィアーノはラファエロと同世代だが活動はヴェネツィア派の中に捉えられる上に、ラファエロの死後五十年程も活動を続けた画家である。したがって、アングルがフィレンツェで参照したこれらの画家への関心というのは、アングルがバリエにいた頃からその

傾向が指摘されているラファエロ以前のプリミティヴな絵画表現への傾倒やラファエロ一人に対する心酔の傾向とは異なる関心なのではないだろうか。つまり、当時のフィレンツェの環境がアングルのイタリア絵画に対する解釈を、ラファエロを頂点とした盲目的なものから、ラファエロを他の画家の中に位置付ける相対的なものへと促したと考えられる。⁽⁵⁵⁾

第三章 アングルのティツィアーノ受容

前章ではアングルのラファエロ以外の画家への関心の醸成された背景について検討した。本章では、その中からティツィアーノ受容に着目する。アングルの作品におけるティツィアーノ受容はまとめて指摘されることはほとんどない。ここからは《ルイ十三世の誓い》におけるティツィアーノ受容を検討するべくティツィアーノの《聖母被昇天》との比較を行う。

作品の細部比較を始める前に、研究史におけるアングルの《ルイ十三世の誓い》とティツィアーノの《聖母被昇天》の関係について確認しておく。本稿冒頭でも記した通り、アングルの本作品の論点はラファエロ作品との関係や注文の経緯、一八二四年のサロンでの批評やその後の受容に置かれることがもつぱらである。ティツィアーノの《聖母被昇天》との比較が行われる文脈は、上記の論点のうち一八二四年以降の受容の文脈である。アングルの《ルイ十三世の誓い》は一八三七年に版画家ルイジ・カラマッタによって複製版

画が制作されている。⁽⁵⁶⁾この複製版画を受けて、十九世紀の文筆家ジョルジュ・サンドが「アングルとカラマッタ」という文章を発表している。⁽⁵⁷⁾彼女はアングルの原画とカラマッタの複製版画の両方が優れていることを示すことで、芸術においては前衛的であることよりも作画における技術の優劣が作品の優劣を決めるというような内容を文章には書いている。⁽⁵⁸⁾その中で、アングルの本作品とティツィアーノの《聖母被昇天》を比較することで、アングルの作品がミケランジェロやラファエロに継ぐルネサンスの巨匠のティツィアーノの作品に匹敵することを示している。⁽⁵⁹⁾ただ、以上のような一八三〇年代の複製版画に関する議論の中で語られるティツィアーノ作品との比較は、ロマン主義に対抗する古典主義の陣営の論拠として行われるもので、アングルが制作時に参照したかどうかの議論とは視点が異なっている。

アングルの《ルイ十三世の誓い》には、本稿の第一章二節で確認した通り、光のコントラストや雲や天使のモチーフによる上下の二分割という特徴があり、これらはアングルが参照したと考えられるラファエロの作品には見られない特徴である。しかし、これらの特徴を踏まえて、ティツィアーノの代表作の一つ、ヴェネツィアのサンタ・マリア・グロリオサ・デイ・フラリー聖堂の祭壇画である《聖母被昇天》(図16)を検討してみる。上下の間には雲が描かれており、上下の描き分けに大きな差異が確認できる。上部はオレンジ色の背景で、天使たちの大部分にも光が当てられている一方、下部は昼間の青い空が背景に描かれており、人物像の多くは影になって

いる。この上下の描き分けの特徴はアングルの《ルイ十三世の誓い》と対応するものである。⁽⁶⁰⁾

二章でも比較したロッソ・フィオレンティーノの《聖母被昇天》では、上下の背景は異なる色彩に塗り分けられており、人物のポーズにも動きがあるが、人物像に当たる光の描写は上下ともに均等になっている。このことと比較すると、アングルの《ルイ十三世の誓い》はティツィアーノの《聖母被昇天》と見逃し難い共通点を有していると言えるだろう。

また、このティツィアーノの作品とアングルの作品の共通点は上下の描かれ方においてのみではない。モチーフにもいくつか類似が確認できる。アングルの作品にはカーテンを支える着衣の天使が二体描かれているが、この内の右側の天使のポーズはティツィアーノの作品の雲を支える天使の一番左の一体のポーズを左右反転させたかのようなものである(図17、18)。また、アングルの作品の着衣の天使のもう一体のポーズはティツィアーノの作品の雲を支える天使のうち右から二番目の天使のポーズと腕の位置などにおいて類似が確認できる(図19、20)。また、アングルの描いたルイ十三世の図像は、左右は逆だが、ティツィアーノの作品の下部の中央右手に描かれた朱色の衣服の男性像と体の角度や腕の角度において対応している(図21、22)。

このティツィアーノの作品は、前述したようにもともとフラリー聖堂の祭壇画として一五一六年、同修道院長フラ・ジェルマーノ・ダ・カザーレの注文により制作された。⁽⁶¹⁾完成し除幕式が行われたのはそ

の二年後で、この作品を契機にティツィアーノは一躍人気画家になる。その後もこの作品は現在までヴェネツィアと同聖堂に掲げられている。しかし、アングルは一八二四年までにヴェネツィアを訪れたことはなかったようである。⁽⁸²⁾従って、アングルはこのティツィアーノの作品を実際には見たことがなかっただろう。しかし、現在、イギリスのウエルカム・コレクションにナターレ・スキアヴォーニというアングルの同時代人による複製版画(図23)が所蔵されており、このような複製版画をアングルが参照した可能性は考えられる。⁽⁸³⁾

なお、このスキアヴォーニによる複製版画は注文主がロシア皇帝アレクサンドル一世である。⁽⁸⁴⁾バルトリニは生涯を通して貴族の肖像彫刻を多数制作しているが、一八二〇〜二五年頃にはロシア王女ソフィア・シチェルバトワの肖像彫刻を制作している。⁽⁸⁵⁾アングルが、ティツィアーノのスキアヴォーニによる版画をバルトリニ経由の人脈を駆使して参照した可能性は考えられるだろう。そうでなくとも、ティツィアーノのヴェネツィアにある作品の複製版画がロシア皇帝の命で制作されたことは、ティツィアーノのこの《聖母被昇天》が当時非常に有名だったことを示しているだろう。

まとめ

アングルの《ルイ十三世の誓い》は、一八二四年にパリで行われたサロン展に展示され、絶賛された。同展に展示されたロマン派のドワクロワの《キオス島の虐殺》に対抗するアカデミスムの作品と

して迎えられたのである。これを受け、アングルは翌年アカデミー会員に任命された。

実際に作品を見ると、当時から指摘されていたようにラファエロの聖母像を参照していることは明確であるが、アングルの作品はラファエロ作品との比較のみでは捉えられない特徴を有している。また具体的に参照源として指摘されるラファエロ作品の検討を通じて、それらが実物のみならず複製版画もしばしば活用されていたことがわかる。

第二章で検討したアングルがフィレンツェで行った活動は歴代のトスカーナ大公のコレクションの影響を多分に受けている。ラファエロ作品の模写もさることながら、ティツィアーノの《ウルビーノのヴィーナス》を模写していることは注目すべきである。アングルにおけるティツィアーノ受容にはフィレンツェのコレクションが持つヴェネツィア派の作品を尊重する性格の影響があるかもしれない。

第三章では第二章をより発展させ《ルイ十三世の誓い》をティツィアーノの《聖母被昇天》と比較したが、これらには見逃し難い共通点が確認できた。アングルがティツィアーノの作品と類似を見せる表現を選択したことは、ローマでは見ることのできなかった多くのヴェネツィア派や盛期ルネサンスの作品をフィレンツェで見ることができたことに由来している可能性はあるだろう。またその環境の中で親交のあったロレンツォ・バルトリニとの関係は、以上の議論の上で重要である。この点は今後より詳しい調査が必要だろう。

註

- (1) Patricia Condon, « Ingres, Jean-Auguste-Dominique », in Grove, *The Dictionary of Art*, New York, 1996, vol. 15, pp. 835-846. なお、本文以下のアングルの生涯については同文献を参照。
- (2) 高階秀爾「芸術の革命家、写実主義者アングル」国立西洋美術館(監修)『アングル展』、展覧会カタログ(国立西洋美術館)／日本放送協会、一九八一年、ページ数記載なし。
- (3) 同論文。
- (4) Andrew Carrington Shelton, *Ingres*, New York, 2008, p. 120.
- (5) プリミティブ派への参加については以下を参照。Ettore Spalletti, « Bartolini, Lorenzo », in Grove, *The Dictionary of Art*, New York, 1996, vol. 4, pp. 294-297; 294. ナザレ派との交流については、喜多崎親「序章『前ラファエロ』という理想」、喜多崎(編)『前ラファエロ主義―過去による十九世紀絵画の革新』、三元社、二〇一八年、九―四十四頁のうち二十五頁。
- (6) 高階、前掲論文。
- (7) アングルとナザレ派やその他のプリミティブイイズムとの関係に関しては、以下を参照。喜多崎、前掲論文、二十五頁。甲斐教行「純粹主義の変貌―アレッサンドロ・フランキとアンティノール家礼拝堂」、喜多崎、同書、二四七―二八六頁のうち二七八頁。
- (8) 一八二〇年の動向については以下を参照。Condon, cit., p. 839; 前掲『アングル展』、『ルイ十三世の誓い』解説ページ、年譜、中山公男(編)『アングル(リッツォーリ版世界美術全集11)』、集英社、一九七五年、一〇二頁。
- (9) Condon, cit., p. 839; Shelton, cit., pp. 106-108; Spalletti, cit., p. 294; 鈴木杜幾子(編)『ヴィヴァン：新装版・二十五人の画家、第一巻：アングル』、講談社、一九九七年、一一九頁。
- (10) 中山、前掲書、八十三―一〇二頁。
- (11) Marie-Jeanne Ternois, « Ingres et le Vœu de Louis XIII », *Bulletin de la Société archéologique de Tarn-et-Garonne*, 1958, pp. 24-38; 28-29. なお本文以下の「アングル《ルイ十三世の誓い》」の注文の経緯については同論文と以下を参照。Daniel Ternois, « La présentation du Vœu de Louis XIII », *Bulletin du musée Ingres*, no. 22, 1967, pp. 11-21.
- (12) Shelton, cit., p. 116; 前掲『アングル展』、『ルイ十三世の誓い』解説ページ、ローゼンブラム、前掲書、一二六頁；鈴木杜幾子、前掲書、一一九頁。
- (13) 前掲『アングル展』、『ルイ十三世の誓い』解説ページ。
- (14) グリメ、前掲書、七十頁。
- (15) Shelton, cit., p. 116.
- (16) 中山、前掲書、一〇三頁。
- (17) Shelton, cit., p. 116.
- (18) 中山、前掲書、一〇二―一〇三頁。
- (19) アングル美術館、公式Webサイト (<https://museeingresboudelle.com/accueil/>)、コレクション情報ページ(Dominique Ingres, *Portrait d'Henri IV*, ML.867.2558)。
- (20) ラファエロ《フォロリーニョの聖母》の来歴については以下を参照。Musei Vaticani、公式Webサイト (<https://www.museivaticani.va/content/museivaticani/en.html>)、作品情報ページ(Raffaello Sanzio, *Madonna of Foligno*, Cat. 40329)。
- (21) 小佐野重利「十七、十八世紀のトスカナ大公国の絵画収集における複製絵画―メデイチ家フェルディナンド大公子の収集家としての情熱について」小佐野(編)『オリジナルとコピー―十六世紀および十七世紀における複製画の変遷』、三元社、二〇一九年、二二―五十六頁のうち四十七頁。
- (22) Gray Tinterow, Philip Conisbee, *Portraits by Ingres: image of an*

- epoch, New York, 1999, p. 241.
- (23) シュファエロ《サン・シメオンの聖母》の来歴については以下を参照。
Staatliche Kunstsammlungen Dresden, 公式Webサイト (<https://www.skd.museum>)、作品情報ページ (Raffaello Sanzio, *Die Sixtinische Madonna*, Gal.-Nr. 93; Jürg Meyer Zur Capellen, *Raphael: a Critical Catalogue of His Paintings, Volume 2: the Roman Religious Paintings, Ca. 1508-1520*, Landshtut, 2005, p. 107.
- (24) Metropolitan Museum of Art, 公式Webサイト (<https://www.metmuseum.org>)、作品情報ページ (Johann Friedrich Wilhelm Müller, *The Sistine Madonna*, 23.106.52)。
- (25) シュファエロ《燭台の聖母》の来歴については以下を参照。The Walters Art Museum, 公式Webサイト (<https://thewalters.org>)、作品情報ページ (Raffaello Sanzio, *Madonna of the Candelabre*, 37.484) Provenance。
- (26) The British Museum, 公式Webサイト (<https://www.britishmuseum.org>)、作品情報ページ (Maurice Blot, *La Vierge aux Candelabres*, 1877.0811.628)。
- (27) シャンパーニュ《ルイ十三世の誓い》の来歴については以下を参照。フランス文化省, 公式Webサイト (<https://www.pop.culture.gouv.fr>)、文化財紹介ページ (Philippe de Champaigne, *Le Vœu de Louis XIII*)。
- (28) Tinterow and Conisbee, *cit.*, p. 235.
- (29) 鈴木, 前掲書, 一二九頁。
- (30) 中山, 前掲書, 八三頁。
- (31) 同書, 同箇所。栗田秀法「ジャン・オーギュスト・ドミニック・アングル《アンジェリカを救うルッジエーロ》―物語画家の蹉跌―木村三郎(監修)『新古典主義美術の系譜』, 中央公論美術出版, 二〇二〇年, 七十一―一〇二頁のうち七十一頁。
- (32) 中山, 前掲書, 八三頁; Shelton, *cit.*, p. 106; Tinterow and Conisbee, *cit.*, p. 236.
- (33) 高階, 前掲論文。鈴木, 前掲書, 一二九頁。
- (34) 諸川春樹「フィレンツェの宮殿絵画館―ビッティ宮殿」[ART TRIP 世界の美術⑩: フィレンツェ物語], 世界文化社, 一九八九年, 四十六, 八十六頁。
- (35) 同書, 七十六―七十七頁。
- (36) ジョイア・モリー「ウフィツィ美術館―フィレンツェの名画一〇〇+1」, 石鍋真澄(監訳), 日本経済新聞社, 二〇〇一年, 七頁; 服部春彦「文化財の併合―フランス革命とナポレオン」, 知泉書館, 二〇一五年, 一三〇頁。
- (37) 服部, 同書, 同箇所。
- (38) 前掲「フィレンツェ物語」, 七十七頁。
- (39) Franco Bernabei, « Lanzi, Luigi », in Grove, *The Dictionary of Art*, New York, 1996, vol. 18, pp. 755-756: 756.
- (40) 前掲「フィレンツェ物語」, 七十八頁。
- (41) Tinterow and Conisbee, *cit.*, p. 241.
- (42) *Ibid.*, p. 241.
- (43) *Ibid.*, p. 241.
- (44) *Ibid.*, p. 241; The Walters Art Museum, 公式Webサイト (<https://thewalters.org>)、作品情報ページ (Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Reclining Venus*, 37.2392)。
- (45) Tinterow and Conisbee, *cit.*, p. 241. The Walters Art Museum, 公式Webサイト, 前掲ページ。
- (46) 前掲「フィレンツェ物語」, 八十六―八十七頁。
- (47) 同書, 七十七頁。小佐野, 前掲論文, 二十一―二十二頁。
- (48) 小佐野, 前掲論文, 二十一頁。

- (49) 同論文、二十六頁。
- (50) 同論文、同箇所。
- (51) トスカーナ大公国の美術コレクションにおけるナポレオンの文化財収奪に関しては以下を参照。服部、前掲書、三九五―三九六頁。
- (52) Tinterow and Consbee, *cit.*, p. 241.
- (53) 同書、同箇所。
- (54) 同書、同箇所。
- (55) 一柳由樹「アングル《ルイ・三世の誓い》におけるラファエロ受容の相対化―一八二〇―二四年のフイレンツェ滞在の意義」『岡田山論集』二十四号、神戸女学院大学文学部総合文化学科、二〇二二年、四十―七十頁のうち六十四頁。
- (56) Rosalba Dinioia, « La petite histoire du Vœu de Louis XIII gravé par Calamatta d'après Ingres », *Nouvelles de l'estampe*, no. 243, 2013, pp. 4-28; 7.
- (57) *Ibid.*, p. 20.
- (58) George Sand, « Ingres et Calamatta », *Questions d'art et de littérature*, Paris, Calmann Lévy, 1878, pp. 65-72.
- (59) *Ibid.*, pp. 66-70.
- (60) ティツィアーノ《聖母被昇天》に見られる明暗表現や上下二分割の構成の効果については、宮下規久朗『ヴェネツィア―美の都の二千年―』、岩波新書、二〇一六年、一〇八―一一頁。
- (61) ティツィアーノ《聖母被昇天》の制作経緯については、ピーター・ハンフリー『ルネサンス・ヴェネツィア絵画』、高橋朋子（訳）、白水社、二〇一〇年、一四四―一四七頁；宮下、前掲書、二〇一六年、一一〇頁。
- 宮下規久朗『聖母の美術全史―信仰を育んだイメージ』、ちくま新書、二〇二二年、一五八―一五九頁。
- (62) 前掲『アングル展』、年譜：鈴木、前掲書、二二八―二二九頁。

- (63) Wellcome Collection「公式Webサイト」(<https://wellcomecollection.org/>)「作品情報ページ」(Natale Schiavoni, *The Assumption of the Virgin*, 34613i)。
- (64) 同Webページ「Contributors, Lettering」。
- (65) ウフィツィ美術館「公式Webサイト」、『ロレンツォ・バルトリニ特集ページ』(<http://www.uffizi.firenze.it/bartolini/>)「Works」二一九頁。

〔付記〕本稿は、二〇二一年度に神戸女学院大学に提出した卒業論文を基底として書き改めたものである。執筆に際しては、神戸大学の指導教員である宮下規久朗先生をはじめ、神戸女学院大学の指導教員だった九州大学の伊藤拓真先生にご指導を賜った。末筆ながら御礼申し上げます。

一 柳由樹（いちやなぎ・ゆき）
二〇二二年 神戸女学院大学文学部卒業
二〇二二年 神戸大学大学院人文科学研究科博士課程前期課程在籍



図 2、ラファエロ《フォリーニョの聖母》、1511-12年、ヴァチカン、ヴァチカン美術館

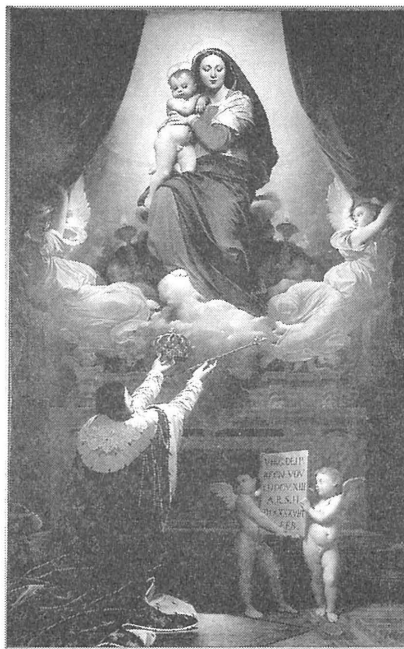


図 1、アングル《ルイ 13 世の誓い》、1820-24 年、モントーバン、ノートル・ダム大聖堂



図 4、ラファエロ《サン・シストの聖母》、1512-13 年、ドレスデン、アルテ・マイスター絵画館

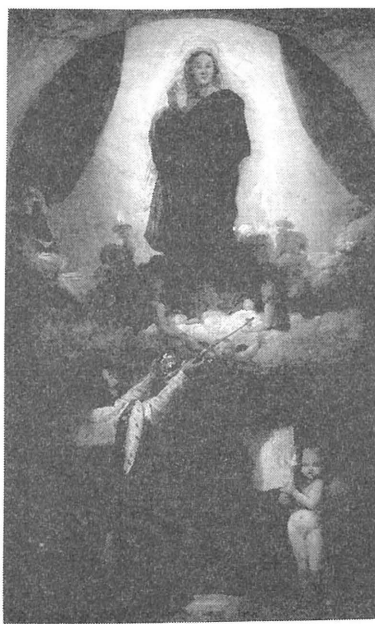


図 3、アングル《カンボンの習作》、1822 年、モントーバン、アングル・ブールデル美術館



図 6、ラファエロ《バルダッキーノの聖母》、1508 年、フィレンツェ、パラティーナ美術館



図 5、ラファエロ《燭台の聖母》、1513 年、ボルチモア、ウォルターズ美術館



図 8、ブルビュス《アンリ 4 世の肖像》、1613 年、フィレンツェ、ウフィツィ美術館

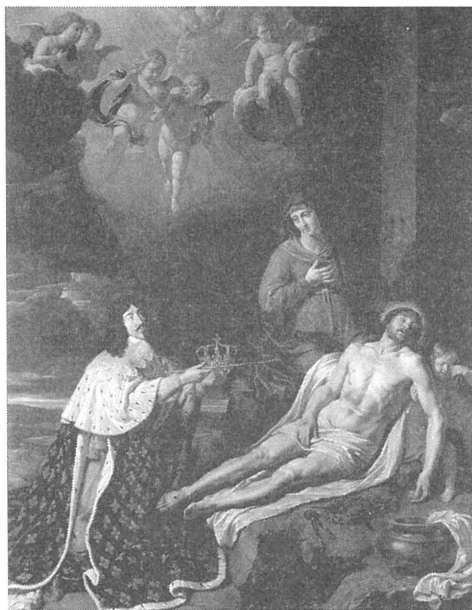


図 7、フィリップ・ド・シャンパーニュ《ルイ 13 世の誓い》、1638 年、カーン、カーン美術館



図9、アングル《アンリ4世の肖像》(プルビュス作品の模写)、制作年不明、モントーバン、アングル・ブールデル美術館



図11、モーリス・プロ(ラファエロの原画に基づく)《燭台の聖母》、1814年、ロンドン、大英博物館、エッチング

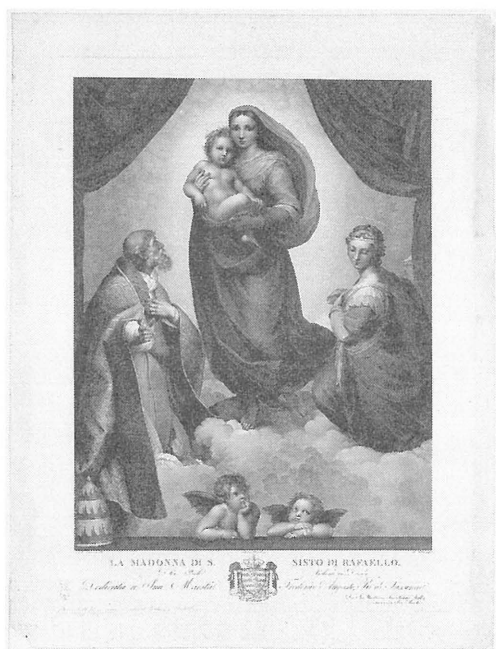


図10、フリードリヒ・ミュラー(ラファエロの原画に基づく)《サン・シストの聖母》、19世紀、ニューヨーク、メトロポリタン美術館、エッチング

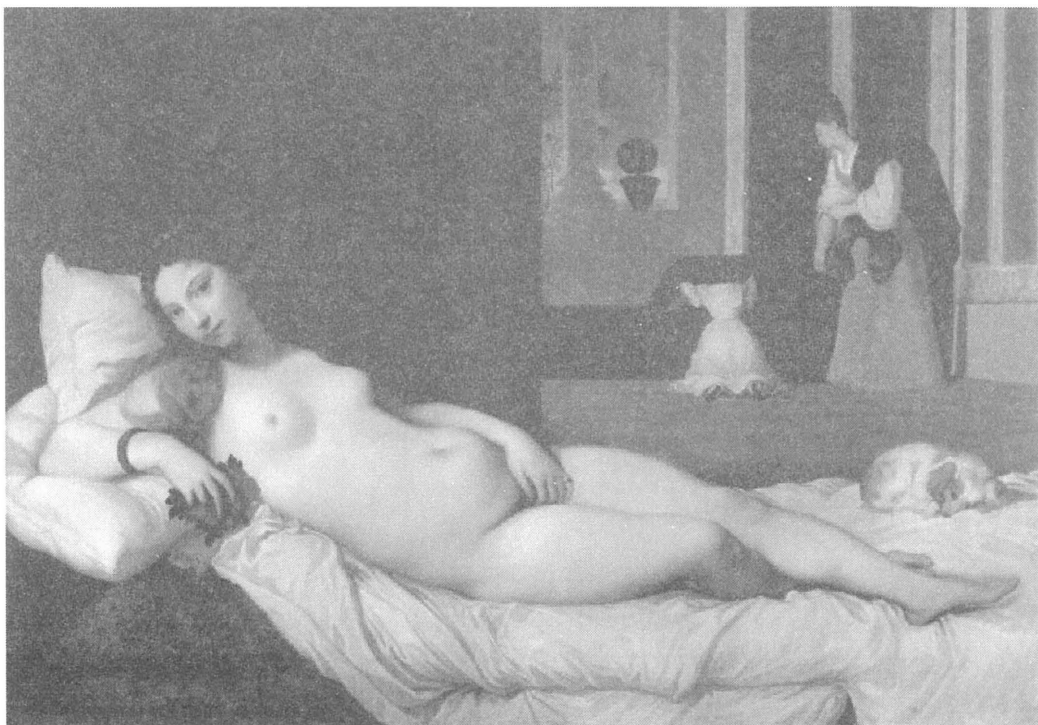


図 12、アングル《もたれかかるヴィーナス》、1822 年、ボルチモア、ウォルターズ美術館

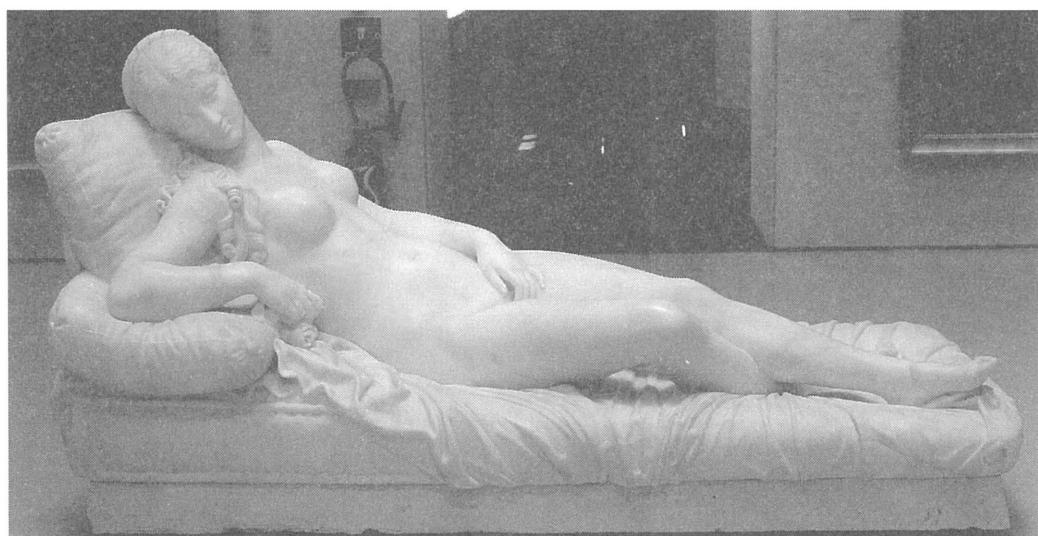


図 13、ロレンツォ・バルトリニ《よこたわるヴィーナス》、1820-30 年、モンペリエ、ファーブル美術館



図 14、アングル《人物像の素描》(サルトによる壁画の模写)、1823 年、ケンブリッジ、ハーバード美術館



図 16、ティツィアーノ・ヴェチェッリオ《聖母被昇天》、1516-18 年、ヴェネツィア、サンタ・マリア・グロリオサ・ディ・フラール聖堂

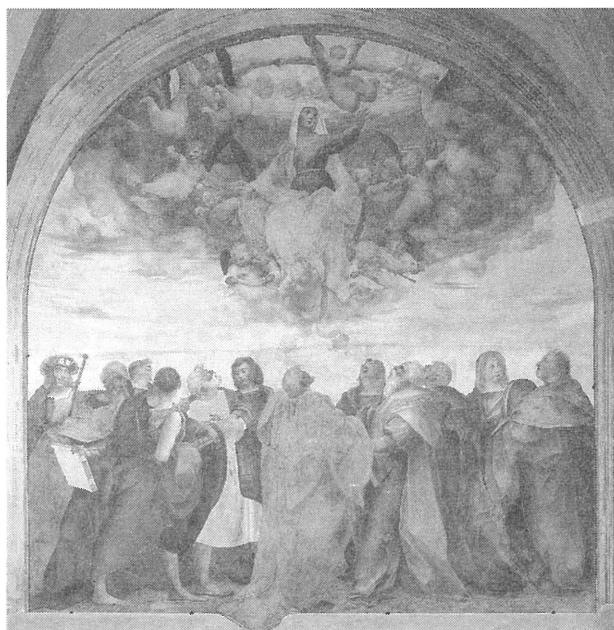


図 15、ロッソ・フィオレンティーノ《聖母被昇天》、1517 年、フィレンツェ、サンティッシマ・アヌンツィアータ聖堂



図 18、ティツィアーノ《聖母被昇天》、部分



図 17、アングロ《ルイ 13 世の誓い》、部分

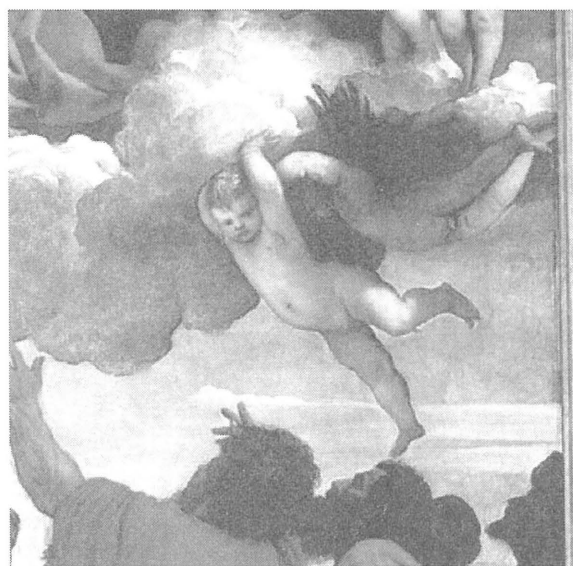


図 20、ティツィアーノ《聖母被昇天》、部分



図 19、アングロ《ルイ 13 世の誓い》、部分

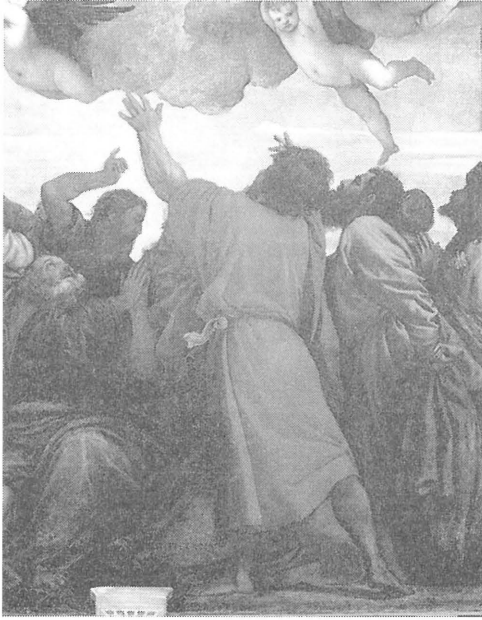


図 22、ティツィアーノ 《聖母被昇天》、部分

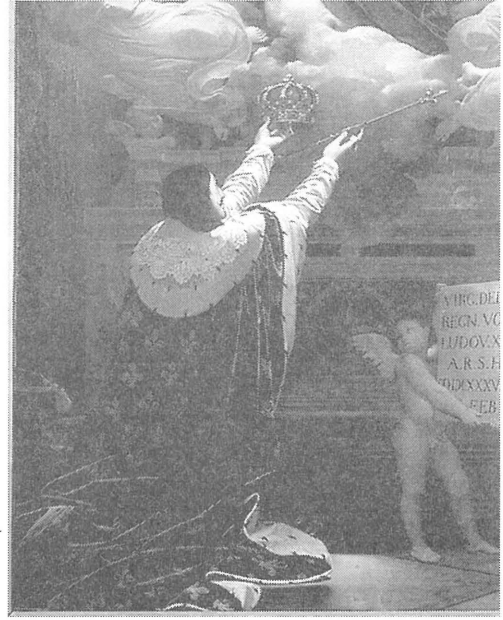


図 21、アングル 《ルイ 13 世の誓い》、部分

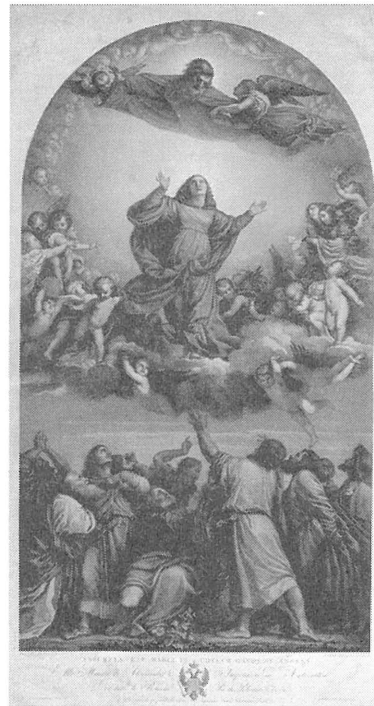


図 23、ナターレ・スキアヴォーニ（ティツィアーノの原画に基づく）《聖母被昇天》、1820 年代、ロンドン、ウェルカム図書館、エッチング