



ナバレーテ・エル・ムード批評史：「スペインの ティツィアーノ」としての画家像の形成について

河本，真夕

(Citation)

美術史論集, 26:41-69

(Issue Date)

2026-02-20

(Resource Type)

departmental bulletin paper

(Version)

Version of Record

(JaLCD0I)

<https://doi.org/10.24546/0100504228>

(URL)

<https://hdl.handle.net/20.500.14094/0100504228>



ナバレーテ・エル・ムード批評史

―「スペインのティツィアーノ」としての画家像の形成について―

《キーワード》エル・エスコリアル修道院 パロミーノ ベルムーデス ナポレオン美術館 スールト・ギャラリイ

河本真夕

はじめに

フアン・フェルナンデス・デ・ナバレーテ・エル・ムードは、エル・エスコリアルでフェリペ二世のために働いた最も重要なスペイン人画家である。しかしながら、同時代人の間では名声が高く、何世紀にもわたって高い評価と名声を享受してきたにもかかわらず―彼は他ならぬ「我らがスペインのアペレス」そして「スペインのティツィアーノ」と称された―、今日、専門家の間では高く評価されているとはいえず、一般の人々にはほとんど知られていない。^①

二〇一七年にエル・エスコリアル修道院で開催された「ナバレーテ・エル・ムード エル・エスコリアル」の我らがスペインのアペレス」展カタログの序文に記されるとおり、今日、画家ナバレーテ・エル・ムード (Juan Fernández de Navarrete, el Mudo, 一五三八

頃―七九) の名は一般にはほとんど知られていない。しかし、実際には同時代から十九世紀初頭までナバレーテは「スペインのアペレス」、「スペインのティツィアーノ」という異名とともに、スペイン美術史上傑出した画家の一人に数えられていた。^②

とりわけ後者の「スペインのティツィアーノ」という名は、十八世紀の著述家アントニオ・パロミーノが使用して以来、十九世紀末に至るまでナバレーテの画風を説明する際に頻繁に用いられるようになった。そしてその影響は今日の研究にまで及んでいる。例えば、ナバレーテに関する本格的な研究となったT・アントニオ・サエンスによる博士論文^③ (一九八七年) では、ナバレーテの画風を説明するにあたりヴェネツィア派からの影響を重視しているし、ナバレーテ研究を長年リードしてきたR・マルカイも、一九九九年刊行のモノグラフ^④においてナバレーテのヴェネツィア派受容を様式変遷の重要軸として語っている。これらの研究は、ナバレーテが当時スペイン宮廷で好まれたヴェネツィア派の絵画様式を積極的に作品

に取り入れた、まさに「スペインのティツィアーノ」であったことが、エル・エスコリアルでの成功の要因であったという前提に立っている。

しかし筆者がこれまで論じたとおり、ナバレーテの作品には初期ネーデルラント派やローマ・フィレンツエ派の美術から着想を得ているものも多く、当時エル・エスコリアルやその他スペイン宮廷で重宝された様々な美術作品を受容していたことが見受けられる。また近年の研究で指摘されるとおり、ナバレーテのエル・エスコリアルでの成功要因については、彼が属したコミュニティ、すなわち修道院を管轄するヒエロニムス修道会とのつながりから考察する必要がある。これらを考慮すると、ナバレーテのヴェネツィア派受容が、その画業においてどの程度の重要性を持ちえたのかということについては、改めて個別の研究を通して検討し直さなければならぬだろう。

本稿は、このような問題意識のもと、十七世紀から十九世紀に至るナバレーテの批評史を辿る。特に彼に付されてきた「スペインのティツィアーノ」という画家像の成立・発展過程を明らかにすることによって、ナバレーテのヴェネツィア派受容を再考する端緒としたい。

第一章 同時代および十七世紀の著作における記述 ― 当代のアペレスとしての画家像形成

その晩年、エル・エスコリアル修道院主聖堂のほとんど全ての祭壇画制作を委託されるという栄誉を手にしたナバレーテは、志半ばで病に倒れ、一五七九年にこの世を去る。彼の名声はその後執筆されたいくつかの美術書において記されたが、なかでも後世に影響を及ぼした重要な著作が、エル・エスコリアル修道院長ホセ・デ・シグエンサによる『エル・エスコリアル修道院の創建』(一六〇五年、マドリッド)である。シグエンサは、一五七五年から七七年までエル・エスコリアル学院(oleo.)で学んだ後、一五八七年から同修道院の図書館長や財産管理人、また一六〇三年から没する一六〇六年まで修道院長を務めた人物であり、ナバレーテが活躍した時代のエル・エスコリアルでの受容とその評価を本書の中で生々しく伝えている。特に第四書五章目の修道院主回廊装飾を説明している箇所においてシグエンサは、ナバレーテ作品の記述とその評価に加えて、画家の出生や青年期におけるイタリアでの修行、エル・エスコリアルへの招聘と同地での初期の画業について記している。ここでは、ナバレーテとティツィアーノの関係性に関わる、青年期におけるイタリアでの修行、そしてエル・エスコリアルに入ってから画風変化について記述された部分を取り上げたい。

まず、青年期におけるイタリア修行について。シグエンサはその伝記の冒頭で、ナバレーテがログローニョの高貴な家に生まれ、近

郊の町エストレージャにあるヒエロニムス会修道院でビセンテ・デ・サント・ドミンゴ神父から絵画の手ほどきをうけたこと、またその絵画の才能からイタリア修行を進言された後、「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良いものを見た。彼はティツィアーノや当時の勇士〔valiente〕たちの家で働いた」と、その修行期間について述べている。

ここにおいて初めてナバレーテがティツィアーノと結びつけられたことは重要である。ナバレーテのティツィアーノ工房での修行については、近年の研究ではほとんど信じられていないが、^⑪それには、ヒエロニムス修道会にルーツをもつスペイン人画家ナバレーテを、当代一流のイタリア人画家に匹敵する画家として称揚しようとする本書の執筆意図が背景としてある。^⑫とりわけティツィアーノはエル・エスコリアル修道院の創建者フェリペ二世が修道院の中樞を占める聖堂の主祭壇画を任せることを強く希望したほど、当時のスペイン宮廷で重宝された画家であったことも関係しているだろう。^⑬ただし留意したいのは、シグエンサの著作において両者の関係は十八世紀以降の著作にみられるような一対一で直接その師弟関係が強調されるものではなく、ナバレーテが参照したイタリアの優れた画家たちの一人に過ぎないものであったといえる。それは、主回廊に飾られている八点のナバレーテ作品（うち三点は焼失）の画風の変化について記した次の言葉から窺える。

私が思うに、この四枚の絵（一五六九〜七一年の作品群）でフ

アン・フェルナンデスは、自身の性質に従い、土着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、目を好きなだけ近くにやつ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。だが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。その師ティツィアーノも初めはそのようなことをしていたとはいえ、後により強く、立体感のある手法に倣っており、ウルビーノのラファエロも同じであった。そうして、その他の絵ではほとんど仕上げず、描いたものに強さと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、明るくて喜ばしいもの、美しさが求められるものにはアントニオ・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（一五七一〜七六年の作品群）に見られるように。^⑭

ここで述べられるように、「暗くて強いもの」といえるナバレーテ作《羊飼いの礼拝》（図1）は当時スペイン宮廷が所有していたティツィアーノの《受胎告知》（図2）からの影響がみられるほか、「明るくて喜ばしいもの」といえる《聖家族》（図3）には、コレッジョの《マグダラのマリアと聖ヒエロニムスのいる聖母子（昼）》（図4）からの影響が先行研究にて指摘されている。^⑮すなわち、シグエンサは本書において、ナバレーテがティツィアーノ工房で働いていたとは記しているものの、その作品については「それぞれの良いと

ころを選び取った」と述べ、スペイン的なもの、ティツィアーノ的なもの、コレッジョ的なものとその影響源を相対化しながら評価しているといえる。

十七世紀に入ると、絵画芸術の地位向上のためにスペインで刊行された絵画理論書¹⁷⁾の中で、ナバレーテは国王フェリペ二世に重用された優れた画家の一人として顕彰されていく。その嚆矢となったのがガスパル・グディエレス・デ・ロス・ディオス（一五六六頃—一六〇六）による『諸芸術の評価のための一般知見』¹⁸⁾（一六〇〇年、マドリッド）である。スペイン語で執筆、刊行された最初の絵画理論書と知られる本書でグディエレス・デ・ロス・ディオスは歴代のスペイン国王に重用された芸術家たちを列記しており、そこでナバレーテは国王フェリペ二世の画家として名が挙げられ、「我らがスペインのアペレス」と称された¹⁹⁾。この「スペインのアペレス」という異名は以後、ファン・デ・ブトロン『絵画芸術の高尚なるを擁護する論考』²⁰⁾（二六二六年、マドリッド）、ピセンテ・カルドゥーチョ『絵画問答』²¹⁾（二六三三年、マドリッド）、フランシスコ・パチエーコ『絵画芸術、その古代性と偉大』²²⁾（一六四九年、セビーリヤ）そしてジュゼッペ・マルティネス『いとも高貴なる絵画芸術についての実践的論考』²³⁾（一六七三年頃、サラゴサ）に引用され続けた。

なかでも後世の著述家たちに大きな影響を与えたのが、画家にして美術理論家フランシスコ・パチエーコ（一五六四—一六四四）の著作『絵画芸術、その古代性と偉大』である。パチエーコは特にその第一書七章後半部分、同世代かそれより年長のイタリアとスベ

インの画家たちが浴した榮譽について記述している箇所²⁴⁾で、ナバレーテとフェリペ二世、そしてティツィアーノに関する逸話を挿入している。この部分は後の著作にも引用され続けるほど重要なエピソードであるため、以下に引用する。

我らがスペインのアペレス、ファン・フェルナンデス・デ・ナバレーテ（エル・ムード）は、国王自身が彼を尊重し、その優れた作品を高く評価し、エル・エスコリアル²⁵⁾の仕事を何度も訪れていたことは、誰もが知るところである。ある時、王は修道院の食堂のために持ってきたティツィアーノの「晩餐」²⁶⁾（図5）を見せ、それを切らずに済むよう（その場所より大きかったため）エル・ムードに複製を作らせようとし、六か月以内に複製を作るか、もしくは首を差し出すかというのを身振りによって彼に申し出た。だが国王は（待てなかつたので）カンヴァスを切ることを決意し、それを察知したエル・ムードはすぐに陛下に対して別のものを作るということ、その代わりに勲章を授与し、胸に印を付けることを要求した。そして、もし彼が生きていたならば、これを達成したであろうことは間違いない。なぜなら、彼は非常に優れた画家であり、才能があつたからである。陛下は何度も、エル・エスコリアルに絵を描きに來た画家たちが、彼の手によるオリジナルに及ばないのを見て、エル・ムードが知られていないことをばやいておられた²⁶⁾。

この記述におけるパチエーコの意図は、本文冒頭でナバレーテを「スペインのアペレス」と呼んでいることに象徴されるように、国王との親密な関係性やその高貴さ（勲章の授与）を示すことにあった。⁽²⁷⁾ そのため、後の著作にみられるようなナバレーテとティツィアーノとの師弟関係や絵画様式上のつながりにはまだ主眼はおかれていないことが指摘できる。

このように、同時代から十七世紀までナバレーテは、スペインにおける名誉ある画家の一人として称揚され、「スペインのアペレス」としての画家像が確立されていた。そこで言及されるこの画家とティツィアーノとの関係は、絵画的様式よりもスペイン国王が重用した画家という点において結びついていたと言えるだろう。

第二章 十八世紀以降の著作における位置づけ ―「スペインのティツィアーノ」像の確立

十七世紀が「スペインのアペレス」像を形成した時期だったとすれば、その次の世紀は「スペインのティツィアーノ」像が確立した時期であった。本稿冒頭で述べたように、ナバレーテに現在まで付される「スペインのティツィアーノ」という呼称は、十八世紀の宮廷画家で美術理論家アントニオ・パロミーノ（一六五五―一七二六）による著作『スペイン桂冠画家・彫刻家列伝』⁽²⁸⁾（一七四二年、マドリ―ド／以下『列伝』と略記）によって初めて使用された。

一七〇〇年、スペイン・ハプスブルク家に代わってフランスのブ

ルボン家のアンジュー公フィリップがフェリペ五世として即位した。この王朝交代によりそれまでのハプスブルク体制は一掃され、宮廷内ではフランスやイタリアなど外国人画家が急速に登用された結果、フランス流の華やかな肖像画やタピスリーが好まれるようになった。⁽²⁹⁾ 一六八八年から宮廷画家として仕えていたスペイン人画家パロミーノは、この王朝交代劇を背景として自国の芸術やそれを育んだ環境の擁護を目的に本書を執筆する。⁽³⁰⁾

内容は、スペインで活躍した国内外の芸術家の伝記が没年順に掲載されている。その中でナバレーテは、他の十六世紀の画家たちよりやや多めの二ページが費やされ、先のシグエンサやパチエーコの伝記をもとに出生から晩年の名声までが語られている（図6）。特徴的なのは、一目見てナバレーテとティツィアーノの密接な関係性が分かるよう記述されていることである。例えば、冒頭で「スペインのティツィアーノ」という呼称が斜体で強調されているほか、本文においてもティツィアーノの名前が七回、さらに欄外の見出しにも二回用いられている。

またパロミーノは、先のパチエーコの著作からティツィアーノの『最後の晩餐』を切断するエピソードを引用しているが、ナバレーテがこの仕事を遂行する条件として勲章を要求したという、パチエーコの著作においては重要であった部分は省かれている。⁽³¹⁾ そしてこの話の後、著者は次のようにナバレーテの作品を評価し、「スペインのティツィアーノ」として栄誉を称えている。

イタリアからエル・エスコリアルに絵を描きに来た人たちは、エル・ムードが残したティツィアーノのような作品には及ばなかった。エル・ムードが最後に描いた最高の作品は、アブラハムが三人の天使を迎える様子を描いたものだった。「中略」そしてついに彼は、スペインのティツィアーノと呼ばれるようになったというわけだ。⁽³²⁾

パロミーノが「最高」と評価するのは、十九世紀初頭までエル・エスコリアル修道院の応接間を飾っていた《アブラハムと三人の天使》(図7)である。確かにこの作品は、パロミーノが言う「ティツィアーノのような作品」で、全体の構図や人物の姿勢、また背景の樹木や空の描写は、フェリペ二世が所蔵していたティツィアーノによる《ノリ・メ・タンゲレ》(図8)に学んでいることが指摘できる。ナバレーテは一五六六年、フェリペ二世の命によりティツィアーノの本作品をエル・エスコリアルで裁断しており、直接その技法を研究することができた。筆者が実見したところ、アブラハムや天使たちの衣服にはティツィアーノ作品に特徴的なブラッシュストロークの技法(図9-1、2)が用いられていることが指摘できる。

ナバレーテとティツィアーノを絵画的手法において結びつけることはパロミーノの語りの特徴でもある。これは、本書において紡がれるスペイン美術の系譜—十六世紀のティツィアーノに始まり、十七世紀のベラスケスを経て、十八世紀のルカ・ジョルダーノに至る系譜—の中で、特にティツィアーノがスペイン宮廷に導入した

ヴェネツィア派様式が重要な意味を持っていたことが関係しているだろう。とりわけパロミーノは、ティツィアーノが用いた粗描きの絵画技法について「優れた手法 [la manera valiente]」と述べるとともに、ベラスケスがそれを模倣したことを賞賛し、スペイン絵画とヴェネツィア派を技法的な点において結びつけていることがすでに指摘されている。⁽³³⁾

また『列伝』のナバレーテ伝について分析するA・ロゴジーナは、パロミーノがナバレーテの《アブラハムと三人の天使》を評価したことについて、パロミーノ自身の芸術擁護との関連を指摘している。⁽³⁶⁾確かにパロミーノの作品(図10)はティツィアーノの初期作品に特徴的な、牧歌的な田園風景を主として構成されており、彼がナバレーテのこの作品を評価したのは、パロミーノ自身の芸術擁護に理由があったことがうかがえる。ティツィアーノに学び、イタリア人画家たちを差し置いて国王の評価を得ていたスペイン人画家ナバレーテの存在を強調することは、外国人画家が優遇されていたブルボン宮廷で評価を得ようとしていたパロミーノにとつて重要だったはずだ。

ここでナバレーテとティツィアーノは絵画的様式において結びつけられたが、この語り方はそれ以降の著作に引き継がれることになる。パロミーノの著作が刊行されてから半世紀後、『スペイン紀行』(一七七七年、マドリード)を執筆したアントニオ・ポンス(一七二五—九二)は、エル・エスコリアル修道院を訪問した際に見たナバレーテ作品について、彩色が卓越していると賞賛し、「エル・ムードに

よるこれら六点の作品には、どれも大きな価値があり、また彩色の良き系譜 [buena casta de colorido] であり、表現力がある」と記している。ポンスはその欄外註において、王室文書などの史料を参照しながらナバレーテの伝記をより具体的に記述しているが、『列伝』を参照したことも明記しており、その影響関係が指摘できる。

その後、「スペインのティツィアーノ」としてのナバレーテ像確立に大きく貢献したのが、美術史家ファン・アグスティン・セアン・ベルムーデス（一七四九—一八二九）である。その著書『スペイン著名芸術家歴史辞典』⁽³⁹⁾（一八〇〇年、マドリッド／以下『辞典』と略記）は、その序文で宣言されるとおり、それまでの芸術家列伝に一般的であった年代順ではなく、芸術家たちの名前をアルファベット順に並べることでより客観的な辞典となることが目指されている。パロミーノの『列伝』の再編纂事業に参加していたセアン・ベルムーデスは、本書の執筆にあたって広範な文書渉猟や作品調査をおこない、それらの史料を通じてパロミーノの『列伝』の誤情報を修正しており、スペインにおける近代学問としての美術史学の礎としても評価される⁽⁴⁰⁾。

ナバレーテの伝記については、シグエンサやパロミーノ、ポンスの伝記を引用しながらも、同郷の友人で美術行政にも携わった政治家ガスパール・メルチョール・デ・ホベジャーノス（一七四四—一八一二）が一七九六年にリオハ地方を調査した際に入手した画家の遺言書と遺産目録などを掲載し、新たに伝記情報を追加している。また、リオハやサラマンカなど、エル・エスコリアル修道院外の町

に残されるナバレーテ作品の目録も掲載し、費やされるページ量はベラスケスの二十五ページ、ムリーリョの十九ページに続く十八ページと『辞典』の中でも多く、以後のナバレーテ研究においても基礎資料として参照されていく。

すでにB・バセゴダが指摘しているように、本書は「辞典」という名のとおり各作家の伝記がアルファベット順に掲載されているものの、この著者はスペイン美術史の系譜を紡ぐ意識が強い⁽⁴¹⁾。それを顕著に示すのが、スペイン国立図書館に所蔵されるセアン・ベルムーデスの手稿『スペイン画家列伝諸系図』⁽⁴²⁾（一七九七—一八〇〇年執筆）である。二〇二二年にマドリッド自治大学のM・セラの論文で紹介されたこの手稿は、もともと『辞典』の付録として執筆されたもので、十五世紀のカトリック両王の時代からセアン・ベルムーデスの時代までのスペイン美術史における系譜が、そのタイトルどおり樹形図で示されている。

そのうちナバレーテについて記された箇所を調査したところ、第九葉目「カステイリヤにおけるティツィアーノの系図」に、トレドで活動したギリシヤ人画家エル・グレコ、またマドリッドやセビリヤなどで活動した画家ファン・デ・ロエーラスとともにティツィアーノの直系として明示されていることが確認できた（図11）。さらにその円の中に記されたメモ書きには、パロミーノが記したナバレーテの没年について訂正がなされているほか、ティツィアーノの最も良い弟子であること、そして彩色を完璧に模倣したことが記載されていた⁽⁴³⁾。

また、『辞典』本文におけるナバレエテ伝にもこの系譜を強調しようとする意識が読み取れる。例えば、著者はパロミーノの誤りを正すという方針をとりながらも、ナバレエテの彩色表現を評価し、パロミーノが用いた「スペインのティツイアーノ」という呼称を引き継いでいる。さらに、ティツイアーノの《最後の晩餐》を切断するエピソードでは、ナバレエテのティツイアーノ作品に対する敬意の感情を、パロミーノの記述よりも誇張して記述していることは注目に値する。以下に引用する。

師ティツイアーノの作品に対する尊敬と敬意の念は、彼の手に
よる有名な「主の晩餐」の絵が食堂の壁に飾られるためにエル・
エスコリアルに到着したときにも示された。その絵がその場所
よりもやや大きかったため、王はその絵を裁断するよう命じた。
このことをエル・ムードは理解すると、身振りや感情的な異常
な行動によってそれを阻止しようと全力を尽くし、その絵が置
かれる場所に見合った正確な複製を六ヶ月以内に作ることも
しそれに応じなければ自分の首を切り落とすことを申し出た。
しかし、王はそのようなわずかな時間も我慢することを望まず
その絵は裁断され、ナバレエテは相当な苦痛と怒りを覚えたの
だった。⁽⁴⁴⁾

このように、セアン・ベルムデスの『辞典』において、ナバレエテとティツイアーノの結びつきはより強く印象づけられることにな

る。本書はその後フレデリック・キリエによってフランス語の抄訳がパリでも刊行され（一八一六年）、上記の引用部分がほとんどそのまま引き継がれた。⁽⁴⁵⁾ また原著版も国内外に広く普及したため、スペインのティツイアーノとしての画家像の確立に重要な役割をもったことが考えられる。

第三章 十九世紀における作品受容の変化

―《アブラハムと三人の天使》のパリでの展示

（1）スペインにおけるナバレエテ受容の変化

一八〇八年から一八一四年にかけて起きた対仏独立戦争はスペインの多くの美術品を国外に流出させ、その結果フランスを中心にヨーロッパ中で「スペイン趣味」の流行が巻き起こることになった。⁽⁴⁶⁾ そうした中、スペイン国内でもこの流行の煽りを受けて「スペイン画派」の重要性が高まり、十九世紀を通して自国の美術史を構築・整備しようとする動きが起り始める。とりわけ一八一九年に開館した王立プラド美術館（現・国立プラド美術館）と、開館当初から一八三〇年代までに収集された膨大なスペイン美術コレクションは、スペイン固有の美術を規定し、その「正史」を編んでいくために大きな役割を果たした。⁽⁴⁷⁾ そのコレクションのうち、ナバレエテの作品で収蔵されたのは《キリストの洗礼》（一八二七年収蔵、図12）、《使徒聖ペテロ》と《聖パウロ》（エル・エスコリアル修道院聖堂祭壇画下絵、いずれも現所在不明）⁽⁴⁸⁾ の三点のほか、セバステイアーノ・

デル・ピオンボによる《冥府下り》(一八三七年收藏、図13)が一期ナバレエに帰属されていた⁽⁴⁹⁾。これらの作品は、当時刊行された始めた美術雑誌の「スペイン画派」成立をめぐる論考の中でたびたび言及されることになる。だがその言説では、これらの作品の様式的特徴からナバレエのヴェネツィア派受容よりもフィレンツェ・ローマ派からの影響が重視されることになった。

例えば、スペインで最初期に刊行された美術雑誌『スペインの芸術』誌において、「スペイン画派」の成立をめぐる論考(一八六二年)を執筆した画家で美術批評家のエンリケ・メリダ(一八三八―九二)は、プラド美術館所蔵作品の画風や様式を詳細に分析することとでスペイン美術の系譜を再構築しようとした。だが、ナバレエについてはプラド美術館の所蔵作品に限定したゆえであろう、フィレンツェ・ローマ派の特徴をもつと述べ、セバステイアーノ・デル・ピオンボやその弟子のスペイン人画家ガスパール・ベセッラの系譜に位置付けている⁽⁵⁰⁾。

また、マドリードの国立トリニダード美術館(一八三七―七二年まで開館)副館長グレゴリオ・クルサダ・ビジャアミル(一八三二―八四)が同誌に投稿した「スペイン画派」をめぐる論考(一八六五年)では、ナバレエの画風をエル・エスコリアル修道院に所蔵される作品も含めて分析し、後年にティツィアーノ様式へ傾倒したことを認めている点ではメリダと異なる。だがこの著者は、シグエンサによる「自身の性質に従い、土着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、目を好きなだけ近くにやつ

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」というナバレエの初期作品に対する記述をあえて引用し、本来ナバレエはスペインの画家独自の手法で制作していたスペイン画派の系譜にあった画家だったものの、ティツィアーノを礼賛する当時の風潮の中でその道に行くしかなかったと、ナバレエのティツィアーノ受容に否定的な評価を与えている⁽⁵²⁾。興味深いことに、メリダもクルサダ・ビジャアミルもナバレエの紹介に「スペインのティツィアーノ」という文言は一度も使用しておらず、パロミーノやセアン・ベルムーデスが構築したナバレエ像を実際の作品分析に基づいて刷新しようとしている点が共通している。

しかし、こうした成果はナバレエの初期作品に関するその後の評価に引き継がれたものの、「スペインのティツィアーノ」という画家イメージは二十世紀半ばまで語り続けられた。その要因はスペイン国外、特にフランス、パリでの受容に求められる。以下ではその経緯を辿ることで、十九世紀フランスでの評価がどのようにナバレエの受容に影響をもたらしたかを検証したい。

(2) ルーヴル美術館の「プリミティブ絵画」展での展示

対仏独立戦争中、他の多くのスペイン絵画と同じようにナバレエの作品もエル・エスコリアルから収奪され、そのうち四点がパリにもたらされた。それらは異なる二つのルートを辿っている。

一つ目は一八一三年、スペイン国王ホセ一世(ジョゼフ・ボナパ

ルト)から弟の皇帝ナポレオンに贈られたスペイン絵画の傑作の中に含まれていた三点《聖ヤコブの殉教》(図14)、《福音書記者聖ヨハネと聖マタイ》(図15)、《福音書記者聖マルコと聖ルカ》(図16)である。⁽⁵⁴⁾ ナポレオンは一八一〇年、パリに新設する美術館(ナポレオン美術館)に押収した美術作品を陳列することを計画し、兄ジョゼフに対してスペイン絵画の優れた傑作を約五十点贈るよう要求していた。⁽⁵⁵⁾ この傑作五十点の選定にはフランシスコ・デ・ゴヤを含むスペインの宮廷画家たちが携わっており、そこで選ばれたナバレーテの三作品はどれも後世の画家たちによって多くのコピーが制作された、代表作といえる作品であった。とりわけ《聖ヤコブの殉教》は、当時状態が悪かったために梱包を別にして輸送しなければならぬという申し送りがスペイン側からなされている。⁽⁵⁶⁾ これは裏を返せば、本作がそうした状態であってもナポレオンに贈られるに値する作品として評価されていたことを示しているだろう。

一八一三年にパリへ送られた後、これら三作品はルーヴル美術館に寄託となり、ナポレオン失脚後の一八一五年にスペインへ返還されるまで同地に保管された。この間、《聖ヤコブの殉教》はルーヴル美術館のサロン・カレで開催された「プリミティブ絵画」の展覧会に出品されており、それはスペイン国外で初めてナバレーテの作品が公開された機会となった。ナポレオンの美術大臣としてフランス国外から膨大な美術作品を収奪したことで知られるヴィヴァン・ドノン男爵(一七四七―一八二五)の提案により、一八一四年七月から翌年四月頃まで開催されたこの展覧会は、ジョットからラファ

エロまでのイタリア絵画と、ファン・エイクからデューラー、ブリュゲルなどのドイツ・ネーデルラント絵画を紹介することを趣旨としていた。だが同時に、パリに到着後未だ公開されていなかったスペイン絵画の最初のお披露目の機会としても活用され、収奪後ルーヴル美術館に寄託されていたスペイン絵画約三〇〇点の中から十七点が厳選され、サロン・カレにて展示がおこなわれた。⁽⁵⁷⁾

その十七点には、スルバランの《聖トマス・アクィナスの礼賛》(一六三二年、セビーリヤ美術館)やリベラの《アブルツツイのマリア・ヴェントウーラと彼女の夫と息子(毛の生えた女)》(一六三二年、トレド、レルマ公爵家財団)のほか、ムリーリョのサンタ・マリア・デ・ラ・ブランカ聖堂リユネット(一六六四―六五年、プラド美術館)など、現在でもスペイン絵画の名品として知られる名高い作品が選抜されており、ナバレーテの《聖ヤコブの殉教》も含まれていたことは注目に値する。⁽⁵⁸⁾ また、展覧会開催に伴って発行されたカタログには、詳細な作品解説とともにナバレーテの生没年・地、ビセンテ・デ・サント・ドミンゴ師の弟子であることや、イタリアに渡りティツィアーノの指導を受けたことが記載されている(図17)。⁽⁵⁹⁾

しかしながら、スルバランやリベラ、ムリーリョなどスペイン黄金時代の良質な大型作品が並ぶ中で、ナバレーテの作品は状態が悪かったこともあり、埋もれてしまったと考えられる。本展に足を運んだイギリス人ヘンリー・ミルトンは会場入り口に展示されたムリーリョのサンタ・マリア・デ・ラ・ブランカ聖堂リユネット(図18)とカリダー施療院の祭壇画《病人を治療するハンガリーの聖エ

リザベート》(図19)に大きな衝撃を受けたことを書き残しているものの、ナバレーテ作品については一切言及していない。⁽⁶⁰⁾その後、本作含む三点はパリで特に注目を集めないまま、一八一五年にスペイン側へ返還された。⁽⁶¹⁾

(3) ニコラ・スールト邸ギャラリーでの展示

二つ目は、一八〇九年、アンダルシア地方の軍司令官・ニコラ・スールト元帥(一七六九—一八五二)がフランス政府から軍の功績に対する報酬としてナポレオンから贈与されたスペイン絵画六点のうちに含まれた《アブラハムと三人の天使》(図7)である。この作品は一八一三年にパリに到着してから、スールトが没する一八五二年まで自邸のギャラリー(通称スールト・ギャラリー)に展示されていた。⁽⁶²⁾

一八三八年にルーヴル美術館のスペイン展示室が開設される以前のパリにおいて、スールト・ギャラリーはスペイン絵画の本物にアクセスできる数少ない場所の一つであった。特にそのコレクションは、十七世紀セビーリャ派を中心に十六世紀から十八世紀までの良質なスペイン絵画が含まれたことで評判となり、その豊富さを賞賛する美術批評が数多く出されたことで知られる。⁽⁶³⁾

ナバレーテの作品は《アブラハムと三人の天使》と《自画像》⁽⁶⁴⁾が展示されていたが、特に前者は、《聖ヤコブの殉教》ほか二点のナバレーテ作品が一八一五年にスペインへ返還されていたことを考えると、その後のパリで見ることが出来る唯一の大作だったことは注目

すべきだろう。本作がパリで注目を集めていたことは、一八五二年の『両世界評論』誌でフレデリック・メルセ(一八〇三—一八六〇)が、本作を「スールト元帥のギャラリーで最も素晴らしい絵の一つ」と絶賛していることから読み取れる。また、早くも一八三五年に美術批評家テオフィル・トレ(一八〇七—一八六九)が『パリ評論』誌に寄稿した論考「スペイン絵画研究—スールト元帥のギャラリー」⁽⁶⁵⁾は、スールトのコレクションに基づきながら、各作家・作品の画風や様式分析を通じてスペイン美術の歴史とその系譜を示すよう記述されている点で注目に値する。特に十六世紀美術について論じた箇所では、この世紀の三巨匠ルイス・デ・モラーレス、ファン・デ・ファネス、ナバレーテの作品がスールトのコレクションにあることを紹介し、ナバレーテについてはスールトの邸宅で見ることが出来る絵として《アブラハムと三人の天使》を挙げ、次のように評している。

一五七六年、王はエル・エスコリアル王立修道院の応接間の祭壇にあった「アブラハムと三人の天使」の絵画のために、ナバレーテに対して五〇〇ドゥカードの支払いを命じた。スールト元帥の館で見ることが出来るのはこの絵である。〔中略〕しかし、アブラハムの最大の長所は、明暗法への深い理解と光の巧みな使い方である。これは、ナバレーテがヴェネツィア人から学んだ優れた特質であり、同僚の画家たちの手法〔maniera〕を大きく変え、彼はスペインのティツィアーノと呼ばれるように

な⁽⁶⁸⁾った。

ここでトレが、『アブラハムと三人の天使』にヴェネツィア派の様式的特徴をみとめ、その絵画様式と「スペインのティツィアーノ」の呼称を結び付けていることは注目に値する。十九世紀初頭のバリにおいて、ナバレーテ作品の中でも最もティツィアーノの様式的特徴を示している『アブラハムと三人の天使』を実際に見ることができたということは、パロミーノとセアン・ベルムーデスが確立した「ナバレーテ」スペインのティツィアーノ＝ヴェネツィア派様式」という図式にきわめて強い説得力を与えることになっただろう。

実際、一八四三年にパリを訪れたスコットランド出身の美術史家スターリン・マクスウェル（一八一八―七八）は、その著書『スペイン芸術家年鑑』⁽⁶⁹⁾（一八四八年、ロンドン）にスールトのコレクションへの言及が多く見られることから、その邸宅ギャラリーを訪問したことが推測される。特にナバレーテ伝を記述した箇所では、『アブラハムと三人の天使』を「彼の最も有名な作品の一つ」と述べ、他のナバレーテ作品に比べてより詳細な作品記述を執筆していることから、マクスウェルがナバレーテの本作を実見したことは想像に難くない。またマクスウェルは、トレの論考をあらゆるところで引用しているほか、セアン・ベルムーデスの『辞典』からティツィアーノの『最後の晩餐』切断のエピソードを引用して紹介した後、「エル・ムードは師であるヴェネツィアの巨匠の主要な美を数多く見事に模倣した。その華麗な彩色表現だけでも、「スペインのティツィアーノ」

という称号に値する⁽⁷¹⁾」と評し、トレの評論を引き継いでいることが見受けられる。

このように、スールトのコレクションについて論じたトレの評論の影響の大きさは看過しがたいものがある。またさらに注目したいのは、十六世紀から十七世紀への美術の展開を説明している章末の箇所である。そこでトレは十六世紀のスペイン絵画史を次のようにまとめている。

我々は今、スペイン的独創性との融合が、「ルイス・デ・モラーレス」においてはドイツ的天分（*genie*）と、「ファン・デ・」フアネスではローマ的あるいはラファエロ風の感性（*sentiment*）と、ナバレーテではヴェネツィアの実践（*pratique*）との間に起こったのを見たところである。そして、その他さまざまな影響が取り込まれ、美術の完璧なる時代が準備されたのであった。⁽⁷²⁾

ここにおいてナバレーテはスペイン美術史におけるヴェネツィア派様式の導入者として初めて位置づけられ、この語り方は当時フランスで出版され始めた美術全集に引き継がれていく。その中でも重要な位置を占めるのが、ヨーロッパ美術を初めて体系的に扱った美術叢書として知られるシャルル・ブラン（一八一三―一八二二）編纂の『全画派の画家たちの歴史』⁽⁷³⁾（一八六二―七六年、パリ）である。本書は全十四巻、九三〇人の画家たちのモノグラフから成り、それぞれの巻は画派ごとにまとめられ、各巻の冒頭にそれぞれの画派の

歴史がつけ加えられているほか、多くの複製版画が掲載され広く普及した。⁽⁷⁵⁾

ナバレーテは、「スペイン派 école espagnole」を扱った第九巻において美術批評家ポール・ルフォールによってその画業が紹介されている。⁽⁷⁶⁾そこで著者はスールトのコレクションに言及しているほか、トレの「スペイン絵画研究」を参照していることを明記している。⁽⁷⁷⁾また、ティツィアーノの《最後の晩餐》切断のエピソードを紹介した後、「スペインのティツィアーノ」と呼ばれたナバレーテがヴェネツィア派から明暗法や光の使い方を学んだことで、当時のスペイン画壇の様式を大きく転向させたというトレの文言がほとんどそのまま繰り返されている。⁽⁷⁸⁾さらに本書の巻頭にてルフォールは、イベリア半島にイタリア・ルネサンス美術がもたらされたことを説明する中で、次のようにナバレーテをヴェネツィア派様式の導入者として明確に位置づけている。

「…」この華麗な芸術革新のさなか、様式、手法、模倣が入り乱れ、そこからやがて国の独創性が救い出されることになるのだが、そこに現れたのがヴェネツィアの影響で、それはスペインの芸術に対して抗したい影響力を持つこととなった。ヴェネツィア人の最初の直弟子となったのは、十六世紀のフェルナンド・ス・ナバレーテである。大胆な素描家、熟練の色彩画家、完璧な実践者である彼は、母国の芸術にとり自由な傾向を与えることに大きく貢献した。⁽⁷⁹⁾

ブランの美術全集はその後、一八九三年に縮小版として広く普及するが、そこでもナバレーテは、ヴェネツィア派の彩色表現をカステイリヤに導入した画家として紹介されている。⁽⁸⁰⁾こうした語りはその後フランス国外にも普及し、スペインにも逆輸入されていく。ブランの美術全集刊行後の一八八四年に執筆されたマヌエル・B・コシーオの『スペイン絵画概説』⁽⁸¹⁾では、短い紹介の中でナバレーテがティツィアーノの弟子であり、ヴェネツィア派の技法を身につけたことや「スペインのティツィアーノ」という呼称に言及しており、ブランの美術全集で提示されたスペイン美術の系譜の考え方を引き継いでいることがうかがえる。本書は一九八五年まで刊行されなかったもののその影響は大きく、A・マイヤーによる『スペイン絵画史』⁽⁸²⁾（一九二八年）を筆頭に、その後スペイン国内で刊行された数々のスペイン美術全集にその記述が引き継がれた。⁽⁸³⁾この事実は、スペインの美術史を構築しようとする機運の中で、パリでのナバレーテ受容がスペイン絵画史に組み込まれた結果、「スペインのティツィアーノ」としての画家イメージが定着したという可能性を示すのではないだろうか。

おわりに

本稿ではナバレーテの批評を同時代から十九世紀まで辿りつつ、特にこの画家に付されてきた「スペインのティツィアーノ」という画家像がどのように形成・発展・定着したのかという問題について

検討した。その結果、この画家イメージの成立には二つの転換点があったことが指摘できる。

一つ目は、「スペインのティツィアーノ」という画家イメージが形成された十八世紀である。同時代の修道院長シグエンサが語るように、それまでティツィアーノとナバレーテは確かに師弟関係として言及されたものの、その受容の度合いや重要性は当時のスペイン宮廷で重宝されていた他の絵画（特にラファエロやコレッジョなどのフィレンツェ・ローマ派）と同等のものとして認識されていた。しかし十八世紀には、パロミーノとセアン・ベルムーデスによって、ナバレーテは「スペインのティツィアーノ」と呼び表されてティツィアーノと一対一で直接結びつけられた上、スペイン美術におけるヴェネツィア派様式の系譜の画家として語られるようになったことが指摘できる。

二つ目は、「スペインのティツィアーノ」像がスペイン美術史において定着した十九世紀である。特に、当時パリにおいて唯一見られるナバレーテ作品が、『アブラハムと三人の天使』という、ティツィアーノの技法や様式を最も顕著に示す作品で、これが十八世紀に語られ始めた「スペインのティツィアーノ」というイメージとより強く結びついたということ、さらにブランの美術全集など当時執筆され始めたスペイン絵画史にこの言説が組み込まれたことで、このイメージが定着・普及した可能性が考えられる。

本稿で論じたように、ナバレーテ作品をヴェネツィア派の技法と結びつけて理解する態度は十八世紀に現れ、十九世紀を通じて定着

したものであった。これは同時代の修道院長シグエンサが述べる「それぞれの画家の良いところを選び取った」というナバレーテ作品の理解ないし評価から、ずれが生じていると思わざるを得ない。イタリアやネーデルラントなど様々な国や地域における第一級の美術をスペイン人芸術家に学ばせ、自国の美術を奨励するという考え方は、フェリペ二世の芸術顧問を務めたフェリペ・デ・ゲバラ（一五〇〇頃―一六三）の著作にも記されるものであり、そうした視点からナバレーテの作品を分析することが、エル・エスコリアルでの成功を理解するためのカギになるのではないかと考えられる。

注

- (1) GARCÍA-FRÍAS CHECA, C., *Navarrete el Mudo: nuestro Apelles español en El Escorial*, (exh. cat.), Real monasterio de San Lorenzo de El Escorial, 2017, n.p. “Juan Fernández de Navarrete el Mudo fue el pintor español más importante que trabajó para Felipe II en El Escorial, y, sin embargo, pese a la notoriedad y aprecio que disfrutó entre sus contemporáneos y la alta consideración y fama de que gozó durante siglos — que le valió ser denominado nada menos que “nuestro Apelles español” y el “Tiziano español”, es hoy pintor poco conocido entre el público general, aunque estimado entre los especialistas.”

- (2) 後世における受容史については主に以下を参照：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. 44-48; 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. 14-56; MULCAHY, R., *Juan Fernández de Navarrete, el Mudo: pintor de Felipe II*, Madrid, 1999, pp. 75-79.
- (3) ANTONIO SÁENZ, *op. cit.*
- (4) MULCAHY, *op. cit.*
- (5) ナバレーテ作品の様式受容については以下で詳しく論じた。河本真夕「ナバレーテ『聖ラウレンティウスの埋葬』におけるロヒール作品の受容」『美術史論集』神戸大学美術史研究会、十九号、二〇一九年、一二九—一四八頁、同「ナバレーテ・エル・ムード『聖ヤコブの殉教』—描かれた涙とエル・エスコリアル修道院聖具室との関連」『美術史』美術史學會、一九二冊、二〇二二年、二七四—二八九頁。
- (6) CHECA, F., "Arte, poder, religión en el siglo XVI. Las ideas de Felipe II en el Monasterio de El Escorial", Id. (ed.), *De El Bosco a Tiziano: arte y maravilla en El Escorial*, (exh. cat.), Madrid, Palacio Real, 2013-14, pp. 15-33.
- (7) フェリペ二世の画家としてエル・エスコリアル修道院で活躍したエルナンド・デ・アベラ（一五三八頃—九五）によって執筆された『絵画芸術の書 (Libro del arte de la pintura)』（現存せず）にナバレーテの伝記が記されていたことをティエロ・デ・ビジャルタ『古代彫刻について』（一五九〇年）が伝えている。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. 1, Madrid, 1923, pp. 296, 299. また詩人ロドリ・ベガは二六〇四年「ナバレーテはネットを舞う」¹⁰ PEDRAZA JIMÉNEZ, F. B. (ed.), *Edición crítica de las rimas de Lope de Vega*, vol. 2, universidad de Castilla La Mancha, 1993, p. 335. 彼はエル・エスコリアル画家ティエロ・デ・ウルビーナ（一五一六—九四頃）と姻戚関係にあった。ウルビーナはナバレーテと直接交流があり、ベガはこの画家を通してナバレーテを知ったと考えられている。MULCAHY, *op. cit.*, p. 78.
- (8) José de Sigüenza（一五四四—一六〇六）クアタハララの町シグエンサに生まれる。一五六三年にシグエンサ大学で学士号を取得した後、一五六七年にセゴビアのサンタ・マリア・デル・パラール修道院にて誓願を立て、ヒエロニムス会修道士となる。シグエンサの経歴は以下。RUBIO GONZÁLEZ, L., *Valores literarios del padre Sigüenza*, Universidad de Valladolid, 1976, pp. 9-53.
- (9) 本書は『ヒエロニムス修道会の歴史』の第三巻にあたり、エル・エスコリアル創建史が記述される第三書と建物や内部装飾が説明される第四書（二つに分かれる。SIGÜENZA, J. de, *Historia de la orden de San Jerónimo*, ed. de WERUAGA PRIETO, A., 2 vols., Junta de Castilla y León, Salamanca, 2000 (1605).
- (10) *Ibid.*, II, p. 583. "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."〔〕内は原語表記。（※以下同じ。）
- (11) ナバレーテのイタリア滞在に関する研究史は以下にまとめている。河本真夕「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」『美術史論集』神戸大学美術史研究会、二十三号、二〇二三年、一一—二十頁。
- (12) シグエンサの芸術理論について。CHECA, F., *Felipe II: mecenas de las artes*, Madrid, 1992, pp. 422-439.
- (13) 聖堂主祭壇画の画家決定について。MULCAHY, R., "A la mayor gloria de Dios y el Rey": la decoración de la Real basilica del

monasterio de El Escorial, Madrid, 1992, pp. 149-168; 松井美智子「エル・エスコリアル修道院聖堂の主祭壇をめぐる一考察—画像修正問題を中心として」『スペイン美術とカトリックの諸相』（スペイン文化シリーズ六）、一九九八年、三十八—五十九頁。

- (14) SIGÜENZA, *op. cit.*, II, pp. 584-585. “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. Parecióle no era esto camino de valientes y lo que él había visto en Italia, y que, aunque su maestro el Tiziano había hecho algo de esto a los principios, que después siguió otra manera más fuerte y de más relieve, y que lo mismo había hecho Rafael de Urbino, 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 Acorezo, escogiendo lo bueno de los unos y de los otros, como se ve en los cuatro cuadros que ahora diremos.”
〔 〕内は原語表記および筆者による補足。傍線は筆者による強調。（※以下同じ）
- (15) 現存しない本作はティツィアーノからカール五世妃イサベルに贈られ、イランフェス宮の礼拝堂に当時設置されていた。CHECA, F., *Tiziano y la monarquía hispanica. Usos y funciones de la pintura veneciana en España*, (siglos XVI y XVII), Madrid, 1994, pp. 65-66.
- (19) REDÍN MICHAUS, G., *Pedro Rubiales, Gaspar Becerra y los pintores españoles en Roma, 1527-1600*, (Biblioteca de historia del arte, 10) Madrid, 2007, pp. 308-309.

- (17) スペインにおける絵画理論書の成立と絵画芸術の地位向上運動については以下を参照。楠根圭子「パチエーコと『絵画芸術』フランシスコ・パチエーコ、スペイン・ラテンアメリカ美術史研究会編・訳『絵画芸術』（三書概要・抄訳、画像編全訳、論考）、スペイン・ラテンアメリカ美術史研究会、二〇一九年、三七九—四〇二頁。

- (18) GUTIÉRREZ DE LOS RÍOS, G., *Noticia general para la estimación de las artes*, Madrid, 1600.
- (19) *Ibid.*, p. 137.
- (20) BUTRON, J. de, *Discursos apologeticos en que se defiende la ingenuidad del arte de la pintura*, Madrid, 1626, fol. 121v.
- (21) CARDUCHO, V., *Diálogos de la pintura: su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*, Madrid, 1633, fol. 166r.
- (22) PACHECO, F., *Arte de la pintura, su antigüedad y grandezas*, Sevilla, 1649, vol. I, p. 94.
- (23) MARTÍNEZ, J., *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura. Sus rudimentos, medios y fines que enseña la experiencia, con los ejemplares de obras insignes de artífices ilustres*, Zaragoza, (1673) 1853, pp. 180-181.
- (24) スペイン人として名前が挙げられているのは、カトリック両王の時代にサンティアゴ騎士団に叙任された画家や、カール五世などの国王に寵愛された画家たち。その中でナバレーテのみ「我らがスペインのアペレス」として言及されている。パチエーコ、前掲書、二六—二八頁。
- (25) 現在までエル・エスコリアルに所蔵されるティツィアーノの《最後の晩餐》（一五五七—六五年）は、同時代のレプリカが存在（ミラノ、ブレラ絵画館蔵）からサイズが切り詰められていることが分かっている。
- (26) MULCAHY, *op. cit.*, 1999, p. 24, note 52.
- (26) PACHECO, *op. cit.*, I, p. 94. “Pues nuestro Español Apeles, Juan

- (37) 主回廊上階に設置された以下の作品。《羊飼いの礼拝》《柱のキリスト》《聖家族》《聖ヤコブの殉教》《悔悛の聖ヨハネバプティスタ》《聖母の前に現れるキリスト》
- (38) PONZ, A., *Viaje de España*, Madrid, 1777, vol. 2, pp. 115-117.
- (39) CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Diccionario Histórico los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, vol. 2, Madrid, 1800.
- (40) 本書およびヤーン・ベルムーデスに関する資料を参照。SANCHEZ CANTON, F. J., "En el centenario de Ceán Bermúdez", *Archivo español de Arte*, vol. 23, 1950, pp. 89-113; CERA, M., "Después de Antonio Palomino: Ceán Bermúdez y la gestación de una conciencia histórica sobre los artistas españoles", RIELLO, J. y MARÍAS, F. (eds.), *Antes y después de Antonio Palomino: historiografía artística e identidad nacional*, Madrid, 2022, pp. 443-463.
- (41) 一方、パロミーノはあくまでスペインの絵画芸術を擁護するための理論と実践を示すという目的があり、スペイン美術の系譜を歴史的な意識のもとに記述するのを目指していたわけではなかったという点を指摘される。BASSEGGODA, op. cit., 2003, pp. 89-114.
- (42) CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Árboles históricos de las vidas de los pintores españoles*, 1797-1800, Madrid, Biblioteca Nacional de España, ms. 21438/2. 本書は『辞典』の内容を補充するものとして構想されたが完成されず、また印刷が困難であったため『辞典』とともに刊行されなかった。CERA, op. cit., p. 447, note 14.
- (43) CEÁN BERMÚDEZ, op. cit., 1797-1800, fol. 9r. "Juan Fernández Navarrete (el Mudo) nació en Logroño y seign donde murio, por q pero sé q.e no fue quando del Palomino p [ue] s vivió el año del 1576. Fue acaso el mejor discipulo del ticiano. ☒ en el Escorial nos dicen, que imitó perfectamente assi alla ☒ no [ticiano?] en el colordio, p.o que le aventujó en la Expresión, y entre parte el mudo le hasido de mucha ventuiag que mui correo en el diviujo."
- (44) CEÁN BERMÚDEZ, op. cit., 1800, p. 109. "Manifestó el respecto y estimacion que tenía á las obras de su maestro Ticiano, quando llegó al Escorial aquel céebre quadro de su mano, que representa la cena del Señor, para colocarle en el testero del refectorio. Y como fuese algun tanto mayor que el sitio, mandó el rey que se cortase, lo que entendido por el Mudo hizo quanto pudo para estorbarlo con señas y acciones extraordinarias de sentimiento, ofreciendose á hacer en seis meses una copia exacta y proporcionada al parage en que se habia de colocar, y á que lo quitasen la cabeza si no lo cumplia; pero el rey no quiso aguardar tan poco tiempo, y se cortó el lienzo con notable dolor enfado de Navarrete."
- (45) QUILLIET, F., *Dictionnaire des peintres espagnols*, Paris, 1816, pp. 111-118.
- (46) 十九世紀フランスにおけるスペイン美術の受容に関する参照。LIPSCHUTZ, I. H., *Spanish Painting and the French Romantics*, Cambridge, 1972; TINTEROW, G., LACAMBRE, G. and ROLDÁN, D. L. (eds.), *Manet/Velázquez: The French Taste for Spanish Painting*, (exh. cat.), Metropolitan Museum of Art, 2003.
- (47) PORTÚS, J., *El concepto de Pintura Española. Historia de un problema*, Madrid, 2012, pp. 129-185.
- (48) 一六四三年発行の最初のカタログに記載。MADRAZO, P. de (ed.), *Catálogo de los cuadros del Real Museo de pintura y escultura de S. M.*, Madrid, 1843. 《キリストの礼拝》(三二四番)は「旧スペイン美術 Escuelas Antiguas Españolas」に分類され、一階の「左の厩 Salon de

- izquierda」に『聖パウロ』(五〇九番)と『使徒聖ペテロ』(五一一番)は「様々な画派 *varias escuelas*」が置かれた地階に展示されていた。
- (49) 当時プラド美術館館長であったF・マドラーンによってナバレーテに帰属されたことが一八六二年のE・メリタによる論考(MÉLIDA, E., "Pintura. La Escuela de Madrid", *El Arte en España*, no. 1, 1862, p. 42.)で伝えられているが、その後一八六五年のG・タルサマ・ビジャイルの論考ではゴッホに帰属し直された旨の記述が確認できる。
- CRUZADA VILLAMIL, G., "Páginas de la historia de la pintura en España, y descripción de los cuadros del Museo Nacional de pintura y escultura", *El Arte en España*, no. 4, 1865, p. 19, note 1.
- (50) MÉLIDA, op. cit., pp. 39-44.
- (51) 前掲注十四を参照。
- (52) CRUZADA VILLAMIL, op. cit., pp. 19-23.
- (53) 例えばC・ユステイは「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疑問を呈し、そのヴェネツィア派受容は画業後期におこなわれたものと初めて指摘した」。JUSTI, C., *Felipe II como amante de las bellas artes*, Madrid, 1887, p. 267.
- (54) 以下に掲載された送付目録を参照。LIPSCHUTZ, I. H., "El despojo de obras de arte en España durante la Guerra de la Independencia", *Arte Español. Revista de la Sociedad Española de Amigos del Arte*, vol. 23, 1961, p. 263.
- (55) しかし、シヨゼフは自らの宮殿やマドリードの新設美術館(プラド美術館)を飾るために最良の作品を手放すことをためらう。送付は一八二三年まで引き延ばされた。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、二〇四頁。
- (56) LIPSCHUTZ, op. cit., p. 263. "De las cincuenta reunidas opinaron se debían separar como más endebles: *El Martirio de Santiago de El Mudo...*"
- (57) 一八一四年のプリティティブ絵画の展覧会については以下。服部「前掲書 三二五-三二六三頁」PRETI HAMARD, M., "L'exposition des "écoles primitives" au Louvre, "La partie historique qui manquait au Musée", MARIE-ANNE, D. (ed.), *Dominique Vivant Denon, l'œil de Napoléon*, (exh. cat.), musée du Louvre, Paris, 1999, pp. 226-253.
- (58) LIPSCHUTZ, op. cit., 1972, p. 218; PRETI HAMARD, op. cit., pp. 241-243, 508-510.
- (59) *Notice des tableaux des écoles primitives de l'Italie, de l'Allemagne et de plusieurs autres tableaux de différentes écoles, exposés dans le Grand Salon du Musée Napoléon*, Paris, 1814, pp. 71-72. 一八一四年七月に初版、一八一五年四月に第二版が刊行されている。初版から第三版まで、生没年(一五三三年から一五二六年)、一五七二年から一五七九年)と没した場所(エスコリアルからトレド)が改められている。
- (60) MILTON, H., *Letters on the Fine Arts, Written from Paris, in the Year 1815*, London, 1816, pp. 35-41.
- (61) スペインへ返還された後、エル・エスコリアル修道院長クリサント・デ・ラ・コンセプシオンは新国王フェルナンド七世に対し、押収された修道院財産の返還を願い出た。国王は上記の財産を引き渡すための諸令を發布し、返還作業は一八一四年五月頃から一八一六年にかけて行われた。エル・エスコリアル修道院財産の返還作業については以下。BASSEGODA, B., *El Escorial como museo: la decoración pictórica mueble en el monasterio de El Escorial desde Diego Velázquez hasta Frédéric Quiliet (1809)*, Bellaterra, 2002, pp. 81-91.
- (62) 本作はスールの没後、一八三〇年まではその子孫のもとで保管されていた。その後フランスの個人蔵、パリのギャラリー(Galerie Heim)

を経て、一九六二年にアイルランド国立美術館によって購入され、現在に至る。

アイルランド国立美術館 H A (<http://onlinecollection.nationalgallery.ie/objects/3180/abraham-and-the-three-angels>) 二〇一五年九月一日最終閲覧。

- (63) スールト・ギヤラリーについて。LIPSCHUTZ, *op. cit.*, 1972, pp. 27-56; CANO RIVERO, I., "Seville's Artistic Heritage during the French Occupation", TINTEROW, *op. cit.*, pp. 93-113.

- (64) この「自画像」とされる作品は、スールトの没後イギリスへ渡り、美術史家スターリン・マクスウェルのコレクションとなった。アントニオ・サエンスの調査により、この作品は現在グラスゴウのキール・ハウスに所蔵される作品で特定されている。ただしサエンスはこの作品が明らかに十九世紀の様式的特徴をめぐりながら当時の帰属誤りであったと結論付けている。ANTONIO SÁENZ, T. de, "Sobre un supuesto autorretrato de Navarrete el Mudo", *Homenaje al profesor Hernández Perea*, Madrid, Universidad Complutense, 1992, pp. 235-239.

- (65) 一八五二年五月のスールト・コレクション売立目録に記載。十六世紀の画家ではナバレーテの他、ルイス・デ・バルガス、ピセンテ・ブシンプ、ルイス・デ・モラーレス、サンチェス・コヘリーヨ、フアン・デ・フアン・デ・ソサが所蔵されていた。LIPSCHUTZ, *op. cit.*, 1972, pp. 322-324.

- (66) MERCEY, F., "La Galerie espagnole du Maréchal Soult", *Revue des Deux Mondes*, Nouvelle période, vol. 14, 1852, pp. 807-816. "Un des tableaux les plus extraordinaires de la galerie du maréchal Soult est l'Abraham devant les Anges, de Fernandez de Navarrete, el Mudo, le fameux muet."

- (67) THORE, T., "Etudes sur la peinture espagnole : Galerie du Marechal Soult", *Revue de Paris*, vol. 21, 1835, pp. 201-220.

- (68) *Ibid.*, pp. 211-216. "En 1576, le roi fit payer à Navarrete 500 ducats pour le tableau d'Abraham, et des trois anges, qui était dans l'autel de la principale porte du monastère royal de l'Escorial. C'est ce tableau qu'on voit chez M. le maréchal Soult. [...] Mais le mérite principal de l'Abraham est une entente profonde du clair-obscur et une artificieuse adresse de la lumière, qualités éminentes de Navarrete, qu'il avait acquises chez les Vénitiens, qui transformèrent notablement la manière des peintres ses compatriotes, et le firent surnommer le Titien espagnol."

- (69) STIRLING-MAXWELL, Sir W., *Annals of the Artists of Spain*, London, vol. 1, 1848, pp. 251-261. 本書について HARRIS, E., "Sir William Stirling-Maxwell and the History of Spanish Art", *Apollo*, 1964, pp. 73-77.

- (70) STIRLING-MAXWELL, *op. cit.*, pp. 361-362.

- (71) *Ibid.*, p. 259. "El Mudo imitated with success many of the chief beauties of his Venetian master; and for his splendid colouring alone well deserved his title of 'the Spanish Titian'."

- (72) THORE, *op. cit.*, pp. 211-216. "Nous venons de voir la combinaison de l'originalité espagnole avec le génie allemand chez Morales, avec le sentiment romain ou raphaëlesque chez Joanes, avec la pratique vénitienne chez Navarrete; diverses autres, influences, s'étaient introduites et préparaient ainsi une époque complète pour les beaux arts."

- (73) 一方、ルーヴル美術館の「スペイン・ギヤラリー」創設を提唱したことで知られる美術批評家ルイ・ヴィアルド（一八〇〇—一八八三）は、その著作において度々ナバレーテを十六世紀にカステイリヤ地方で活躍した重要な画家として言及しているものの、ヴェネツィア派の導入者として語る

- 意識は薄く。VIARDOT, L., *Les musées d'Espagne, Guide et memento de l'artiste et du voyageur*, Paris, (1836) 1852, p. 150; Id., *Notices sur les principaux peintres de l'Espagne*, Paris, 1839, pp. 97-106.
- (74) BLANC, C. (ed.), *Histoire des peintres de toutes les écoles*, Paris, 14 vols., 1862-1876.
- (75) BARBILLON, C., "Un "vaste musée [...] de jouissances artistiques" : L'Histoire des peintres de toutes les écoles depuis la Renaissance jusqu'à nos jours (1848-1876) de Charles Blanc", *Revue de l'art*, no. 182, 2013, pp. 27-34. 田中麻野「シャルル・ブラン著『全画派の画家たちの歴史』の複製版画をめぐって」『日本大学デジタルミュージアム』二〇一五年、一七七頁。
- (76) BLANC, *op. cit.*, vol. 9, 1869, pp. 1-8 (54-61). ナバレーテのページでは次の複製版画が掲載されている。《自画像》(ホル・エスコリアル修道院図書館蔵)、『羊飼いの礼拝』(作者不明)、『聖ペテロとパウロ』(プラダ美術館蔵)、『キリストの洗礼』(プラダ美術館蔵)、『冥府降り』(プラダ美術館蔵、現在はセバステイアーノ・デルピオンゴに帰属)。そのうち《自画像》と《羊飼いの礼拝》は『スペインの芸術』誌三号(一八六二年、マドリード)付録のリトグラフから、『キリストの洗礼』と《冥府降り》は次の文献から転載されている。MADRAZO, J. de (ed.), *Colección litográfica de cuadros del rey de España el señor don Fernando VII, el Real Establecimiento Litográfico*, Madrid, 1829-1832.
- (77) BLANC, *op. cit.*, p. 5.
- (78) *Ibid.*, pp. 7-8.
- (79) *Ibid.*, p. 2. "Au milieu de cette brillante rénovation artistique, véritable mêlée de styles, de manières et d'imitations, d'où se dégagera bientôt l'originalité nationale, apparait l'influence vénitienne; elle était appelée à prendre sur l'art espagnol un irrésistible ascendant. Le premier élève direct des Vénitiens est, au seizième siècle, Fernandez Navarrete. Dessinateur hardi, coloriste habile, praticien consommé, il allait puissamment contribuer à donner à l'art de sa patrie de plus libres tendances"
- (80) LEFORT, P., *La peinture espagnole*, Paris, 1893, p. 110. "L'introduction en Castille de l'opulente palette des Vénitiens fut l'œuvre de Juan Fernandez Navarrete (1526-1579), surnommé *el Mudo*..."
- (81) 一九〇四年「ロンドン・ニコニコエーク」で出版された『スペイン絵画記』でも、ナバレーテはスペインにおけるヴェネツィア派美術の祖としての位置づけられている。HARTLEY, C. G., *A Record of Spanish Painting*, London/New York, 1904, pp. 90-96.
- (82) COSSIO, M. B., *Aproximación a la pintura española*, Madrid, (1884) 1985.
- (83) MAYER, A., *Historia de la pintura española*, Madrid, 1928. 本書は一九一三年にライプツィヒで刊行されたドイツ語版の西訳。マドリードで一九二八年、一九四二年、バルセロナで一九三七年、一九四九年と数多くの版が出された。ナバレーテについてはロシーオの記述と同様、ティツィアーノの模写など「スペインのティツィアーノ」としての画家像が強調されている(pp. 204-208)。挿図には初めて写真図版が使用された。
- (84) LAFUENTE FERRARI, E., *Breve historia de la pintura española*, Madrid, (1934) 1987, vol. 1, pp. 190-192; ANGULO INIGUEZ, D., *Pintura del Renacimiento*, in BASCH, M. A. et al., *Ars Hispaniae: historia universal del arte hispánico*, Madrid, 1955, vol. XII, pp. 251-257. 上記の美術全集でもナバレーテの十六世紀第三四半期におけるヴェネツィア派導入者としての位置づけは変わらず語られた。しかし一九七〇年に刊行された『Summa artis』における「カモン・アスナール」による解説ではヴェネツィア派の影響を認めていない。「スペインのティ

「ツィアーノ」という文言は用いられず、フョレンツェ・ローマ派からの影響やフレンツェ教令との関連について記述が加えられた。CAMÓN AZNAR, J., *La pintura española del siglo XVI*, in PJOÁN, J., (ed.), *Summa artis: historia general del Arte*, Madrid, 1970, vol. 24, pp. 441-448.

(53) CHECA, *op. cit.*, 1992, pp. 97-100.

【図版記載】

図1・3・7・13・14-16: GARCÍA-FRÍAS CHECA, C., *Navarrete el Mudo: nuestro Apelos español en El Escorial*, (exh. cat.), Real monasterio de San Lorenzo de El Escorial, 2017, pp. 5, 13, 16, 17, 22, 30, 31.

図4: パルマ・ジョロッタ宮殿複合施設HP (<https://complessopiotta.it/en/opera/>)

図5: RUIZ GÓMEZ, L., *Catálogo de pintura veneciana histórica en el Real Monasterio de El Escorial*, Madrid, 1991, p. 85.

図6: Internet Archive (<https://archive.org/details/A042a064/page/n299/mode/2up>)

図8: SAAVEDRA, S. (ed.), *Alonso Sánchez Coello y el retrato en la corte de Felipe II*, (exh. cat.), Museo del Prado, 1990, cat. no. 47.

図9-11: 筆者撮影

図10・13: プラド美術館HP (<https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-works>)

図11: スペイン国立図書館デジタル図書館 (<https://bndigital.bne.es/bd/es/simple>)

図17: フランス国立図書館デジタル図書館 (<https://gallica.bnf.fr/accueil/en/>)

html/accueil/en)

図18・91: TINTEROW, G., LACAMBRE, G. and ROLDÁN, D. L. (eds.), *Manet/Velázquez: The French Taste for Spanish Painting*, (exh. cat.), Metropolitan Museum of Art, 2003, pp. 26-27, 107.

【附記】

本稿は美術史学会西支部例会（二〇二四年十一月十六日、於・大阪公立大学）での口頭発表の内容に加筆修正をおこなったものです。研究に際しては宮下規久朗先生（神戸大学教授）のほか、木村三郎先生（金沢美術工芸大学名誉客員教授）、栗田秀法先生（跡見学園女子大学教授）、楠根圭子先生（武蔵野美術大学）にご指導いただき、また発表の際にも岡田裕成先生（大阪大学教授）のほか、諸先生方から多くの貴重なご意見賜りました。ここに記して厚く御礼申し上げます。

河本真夕（かわもと・まゆ）

二〇一八年 神戸大学文学部卒業

二〇二〇年 神戸大学大学院人文学研究科博士課程前期課程修了

二〇二〇年 日本学術振興会特別研究員（DC1）

二〇二三年 北海道立近代美術館学芸員

（神戸大学大学院人文学研究科博士課程後期課程在籍）



図2 ジョヴァンニ・ヤコボ・カラリオオ刻（ティツィアーノの原画に基づく）《受胎告知》1537-39年、エングレーヴィング、スペイン国立図書館

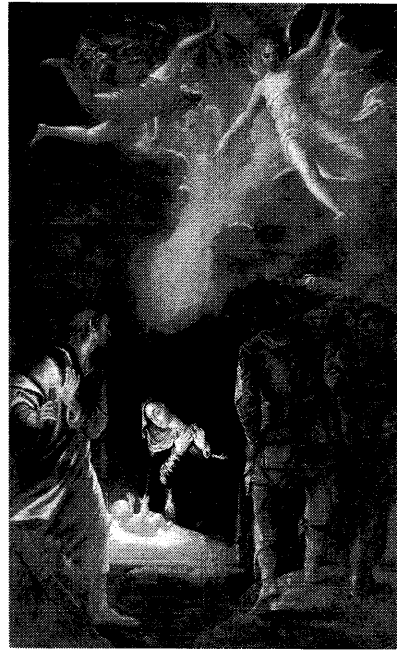


図1 ナバレーテ《羊飼いの礼拝》1575年、油彩・カンヴァス、347×210cm、エル・エスコリアル修道院



図4 コレッジョ《マグダラのマリアと聖ヒエロニムスのいる聖母子（昼）》1526-28年、油彩・板、205×141cm、パルマ、国立絵画館



図3 ナバレーテ《聖家族》1575年、油彩・カンヴァス、350×213cm、エル・エスコリアル修道院

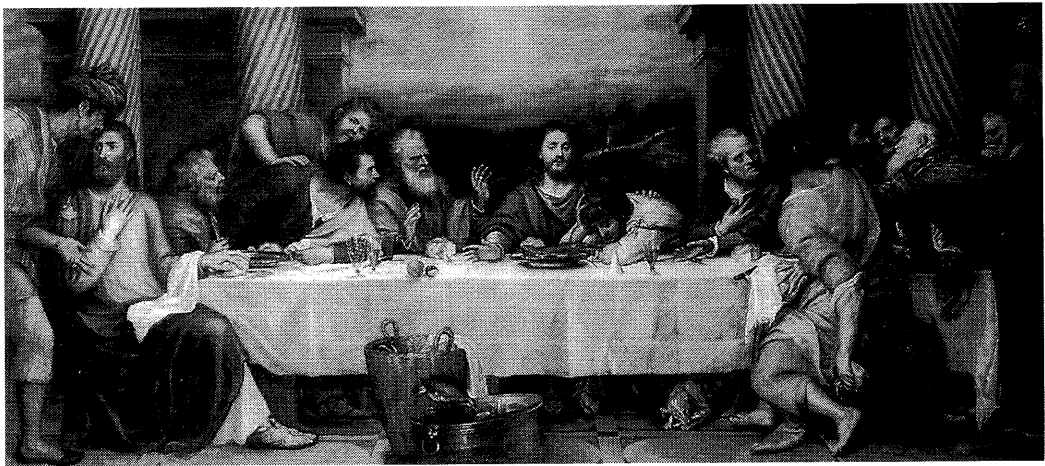


図5 ティツィアーノ《最後の晩餐》1557-65年、油彩・カンヴァス、207×464cm、エル・エスコリアル修道院

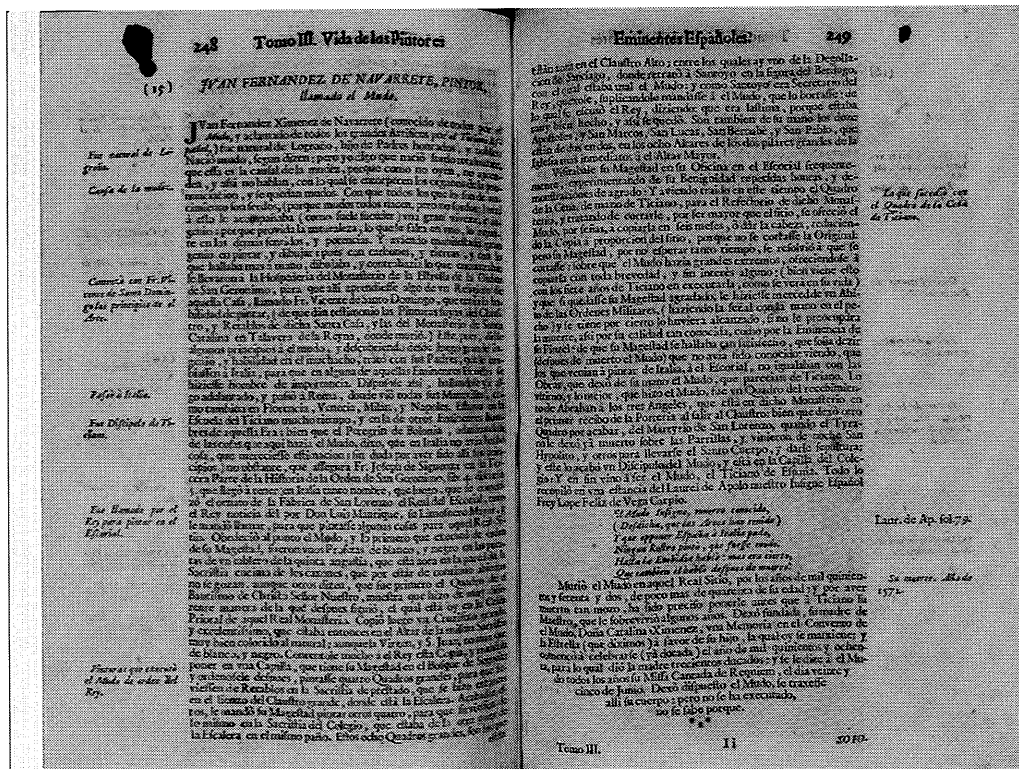


図6 パロミーノ『スペイン桂冠画家・彫刻家列伝』1742年、マドリッド（ナバレーテ伝のページ）



図8 アロンソ・サンチェス・コエーリョ（ティツィアーノのコピー）《ノリ・メ・タンゲレ》
1574年、油彩・カンヴァス、231×224cm、
エル・エスコリアル修道院

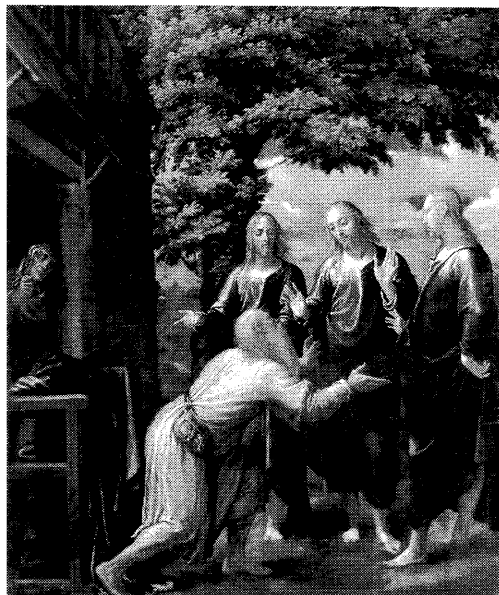


図7 ナバレーテ《アブラハムと3人の天使》
1576年、油彩・カンヴァス、287×238cm、
ダブリン、アイルランド国立美術館



図9-1 《アブラハムと3人の天使》
アブラハムの衣服部分（筆者撮影）



図9-2 《アブラハムと3人の天使》
中央の天使の衣服部分（筆者撮影）

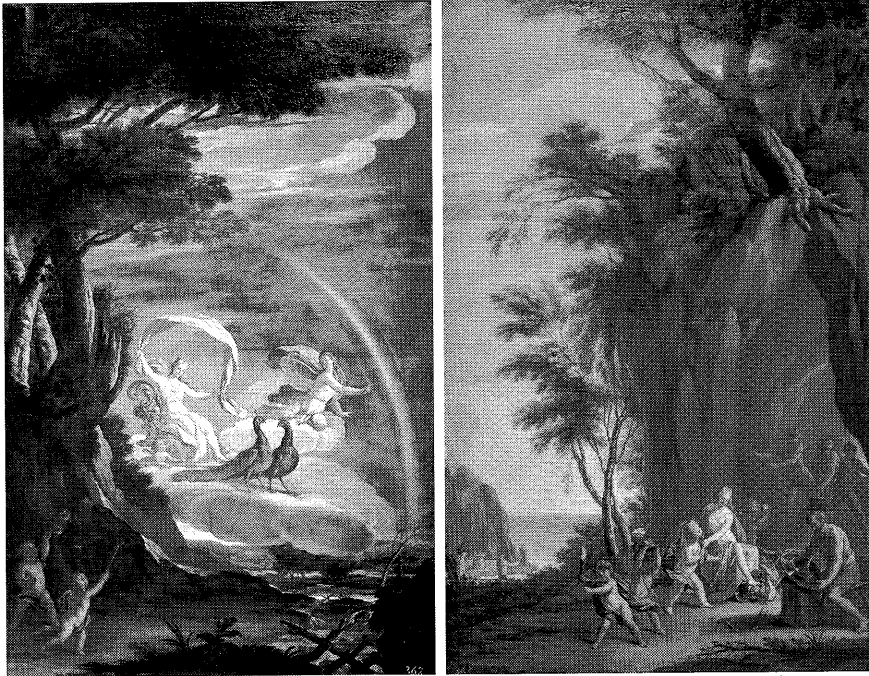


図10 パロミーノ《大気》《火》1700年頃、油彩・カンヴァス、
246×156cm、246×160cm、プラド美術館

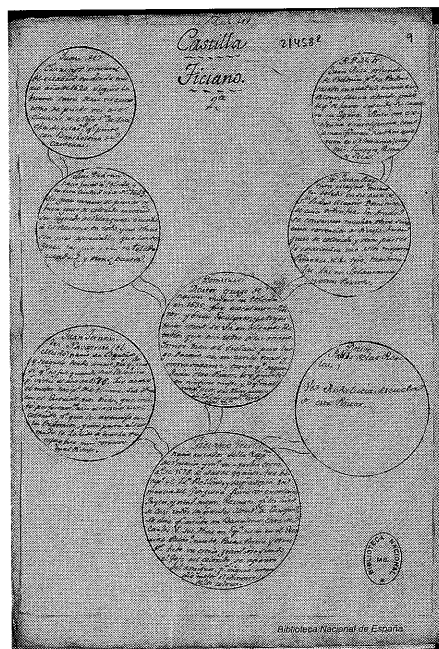


図11 セアン・ベルムデス『スペイン画家列伝諸系図』1797-1800年執筆、
マドリッド、国立図書館所蔵 (ms. 21458/2.)、fol. 9r. (最も下の円がティツィアーノ、
その上の階層が左からナバレテ、エル・グレコ、ロエーラスを示す)



図 13 セバスティアーノ・デル・
ピオンボ《冥府下り》1516
年、油彩・カンヴァス、226
×114cm、プラド美術館

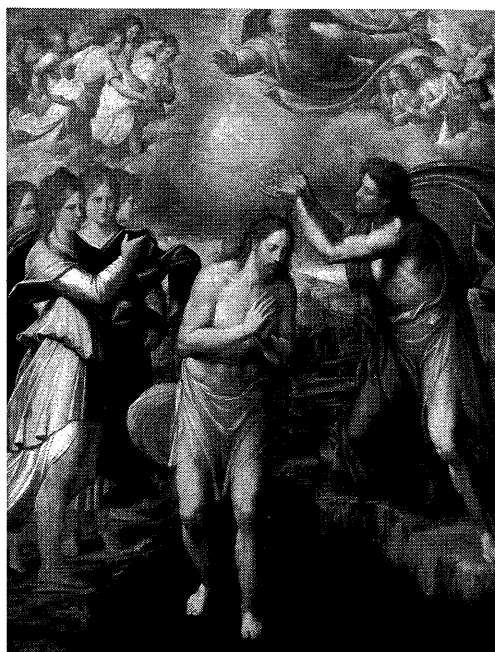


図 12 ナバレーテ《キリストの洗礼》1567 年頃、
油彩・クルミ板、48.5×37cm、プラド美術館



図 14 ナバレーテ《聖ヤコブの殉教》1571
年、油彩・カンヴァス、346×211cm、
エル・エスコリアル修道院



図 16 ナバレーテ《福音書記者聖マルコと聖ルカ》
1578 年、油彩・カンヴァス、238×182cm、
エル・エスコリアル修道院主聖堂

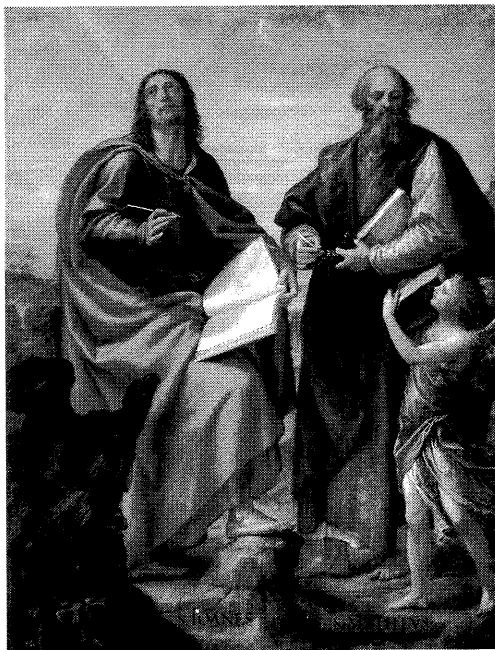


図 15 ナバレーテ《福音書記者聖ヨハネと聖マタイ》
1578 年、油彩・カンヴァス、238×182cm、
エル・エスコリアル修道院主聖堂

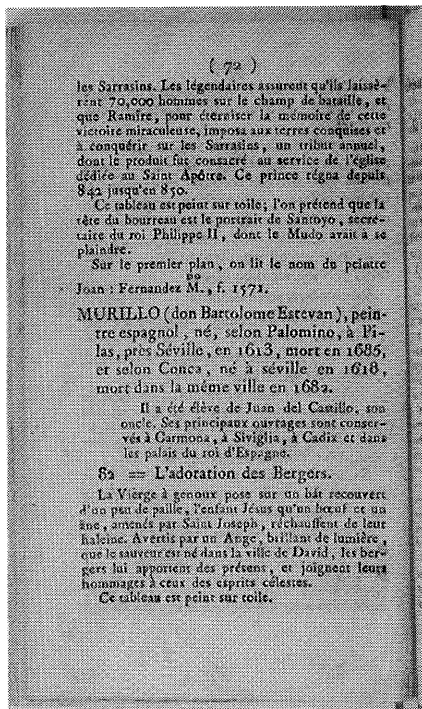
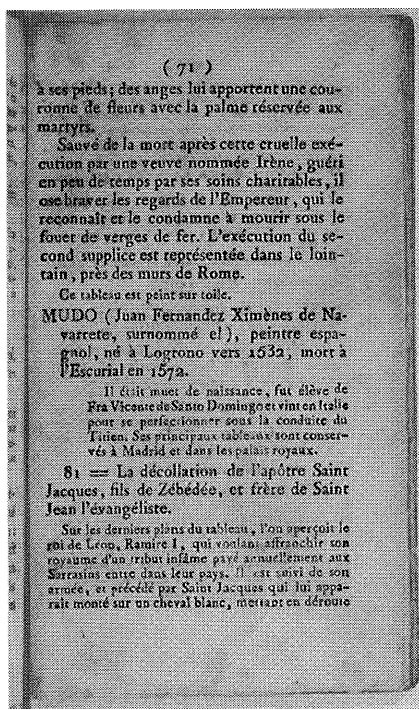


図 17 『プリミティブ絵画展』カタログ、1814 年、パリ（ナバレーテ紹介ページ）

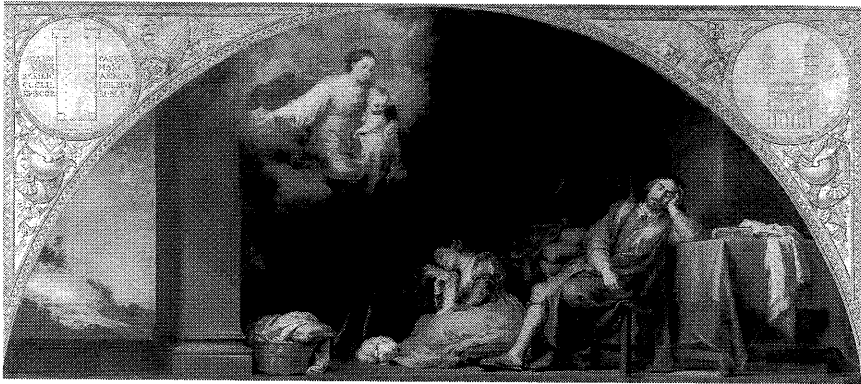


図 18 ムリーリョ《古代ローマ貴族ヨハネの夢》(上)、《大神官に自分の見た夢を打ち明ける古代ローマ貴族ヨハネ》(下) 1664-65 年、油彩・カンヴァス、231×524cm、230.5×523 cm、ブラド美術館 (セビーリャ、サンタ・マリア・デ・ラ・ブランカ聖堂旧蔵)



図 19 ムリーリョ《病人を治療するハンガリーの聖エリザベート》1672 年頃、油彩・カンヴァス、325×245cm、セビーリャ、カリダー施療院