

新収作品 New Acquisitions

ディルク・バウツ派 [1415頃 - 1475]
《悲しみの聖母》

油彩、板
45×31 cm
額前面下・背面に銘文

Follower of Dirk Bouts [Haarlam c. 1415 - ? 1475]
Mater Dolorosa

Oil on panel
45×31 cm
Inscription on the lower part of the frame: O UOS OMES QUI TRANSITIS
(*Lamentationes Jeremiae*, l. 12)
Inscription on the reverse of the panel: "Esta ymagen, m[and]o / En su
testam[ent]o, A este mon[a]s[t]erio, de la concepcion, de / la puebla, la mui
jil[ustr]e, señora / doña leonor chacō patron / y fūdadora, del dicho
monas[terio] / Mandose las con cōdiçion / que no las puedan dar ni / prestar, y
que si las prestan / las puedan tomar los cler / gos para la yglesia de es / ta villa"
P.2007-0001

来歴 / Provenance: Doña Leonor Chacón (according to an old inscription on the
reverse); By whom given to the Monasterio de la Concepción, La Puebla de
Montalbán; In the collection of Joachim Cabot I Rovira (1861-1951), Barcelona;
Thence by descent to his great-grandchildren, the present owners, collection of
Balanzó Family.

展覧会歴 / Exhibition: *La Imagen de Maria, Barcelona, Palacio Guell- Comillas*, 1954.

文献 / Literature: W. Schöne, *Dirck Bouts und Seine Schule*, Berlin & Leipzig, 1938,
p.129, no.19 A1, reproduced plate 48a; E.-F. Michel, *L'école flamand du XVe siècle au
Musée du Louvre*, Bruxelles, 1944, pp.93-94, as "école de Thierry Bouts"; M. Davies,
*Les Primitifs Flamands: Corpus de la Peinture des Anciens Pays-Bas Meridionaux au
Quinzieme Siecle*, The National Gallery, London, vol.1, Antwerp, 1953, p.34, under 'F.
Comparative Material', no.A(1); J. Font Espina, 'La Imagen de Maria en el Palacio
Guell', in *Revista Garbo*, Barcelona, 1954, pp.18-19, reproduced; C. Eisler, *Les
Primitifs Flamands: Corpus de la Peinture des Anciens Pays-Bas Meridionaux au
Quinzieme Siecle 4, New England Museums*, Brussels, 1961, p.59, under 'F.
Comparative Material', no.A(1); Seiro Mayekawa, "On the New Acquisitions 1980",
Annual Bulletin of the National Museum of Western Art, No.15, Tokyo, 1981, pp.8-12;
E. Bermejo Martínez, *La Pintura de los Primitivos Flamencos en España*, Madrid,
1982, vol.II, p.35, no.17b, reproduced p.179, fig.26, as circle of Dieric Bouts.

作者について

本作品は、国立西洋美術館が1980年に購入した、同じくディルク・バウツ派の手による《荊冠のキリスト》の対の作品として、古くはカボット・コレクションにあった作品で、額前面の銘文も同様に両者に連続して記されている。ディルク・バウツはハールレムに1415年頃生まれ、1450年代半ばにはレウフェンで活躍するようになり、その頃からロヒール・ファンデル・ウェイデンの影響を顕著に見せるようになる。1460年代には成熟した筆致を見せるようになり、1475年に没する。ディルクの描く人物像は、長く伸びた人体のプロポーションと、小さな頭部、細い首を特徴とし、微妙な人体プロポーションの歪みが顕著で、絵具には艶がなく、輪郭線は不明瞭である。また、抑制された陰影表現のため、立体感や造形的迫力に乏しい。一方彼の息子アールブレヒト(c.1452-c.1549)は、父の様式を引き継ぎながらもいっそう明瞭な線と、強い陰影、さらには父よりも若干透明感のある絵具を特徴としている。しかし、同時にエキセントリックとも言える過剰な細部表現も見られ、本作品の抑制された「上品」な表現とは若干異なる。

作品の帰属について

《荊冠のキリスト》と本作品《悲しみの聖母》は、まず最初に1938年にシェーネ(Schöne 1938)が、「写真でしか知らないが」と但し書きを付けたうえで、バウツ自身の手による失われたオリジナル作品からのコピーとして言及し、ロンドン、ナショナル・ギャラリー(37.3×28 cm)やパリのルーヴル美術館(38.6×29.7 cm)に所蔵されるヴァージョンと比して、最も優れた模写と見なしている。^{註1)} また1944年には「バウツ派」の《悲しみの聖母》《荊冠のキリスト》のリストの中に、ミシェル(Michel 1944)は、ロンドン、パリ、ウィーンのヴァージョンとともに、当時バルセロナにあった本作品も列挙している。^{註2)}

これまで、すでに当館の所蔵となっている《荊冠のキリスト》とともに、本作品は、ロンドン・ヴァージョンやルーヴル・ヴァージョンとの比較の中で、その質の高さが認められている。しかしながら、構図的な類似のほか、バウツ自身の手による模写と見なされているほかの作品、たとえば1462年の年記のある《男性の肖像》や《キリストの埋葬》(いずれもロンドン、ナショナル・ギャラリー)に見られるような、バウツに特徴的な透明感のない絵具の質、また金地背景に施されている黒い絵具によるクロスハッチングの不揃いな線と比較した場合、本作品を含むカボット・コレクションに由来する対作品は、その透明感のある絵具、緻密で正確なクロスハッチングの線、さらには、いっそう強調されたキリストや聖母の目の赤さなど、心理的パトスを誇張している点などは、バウツ自身のオリジナルからの直接のコピーあるいはバウツ生中の工房の手と見なすことを難しくする。しかも、本作品とその対である《荊冠のキリスト》の泣きはらした目の赤さやパトスは、先例としてフラ・アンジェリコの《荊冠のキリスト》(1435年頃、リヴォルノ、ジョヴァンニ・ファットーリ市立美術館)を想起させる。こうした点から、単にバウツの工房と見なすよりは、むしろ、バウツの図像を引き継ぎながらも、成熟した絵画技法を習得した、新たな表現内容を模索していた逸名画家の手による類似構図作品として見なす方がむしろ自然であり、同時に本作品がもつ質の高さは決して軽んじられるべきものではない。

バウツ自身のオリジナル作品は、シェーネによれば1450年頃ハールレム時代の作品、またアダマールによれば1447年頃とされ、とくにアダマールはロヒール・ファン・デル・ウェイデンの影響が強い時期の作品と見ている。^{註3)} 本作品は、聖母、キリストとも、赤い目や強い陰影などの様式的特徴を別とすると、形式的にはルーヴル・ヴァージョンに非常に近似しており(とくに聖母の右手の人差し指と中指の重なり具合やキリストの顎髭の描写と形)、アダマールによれば1457-67年頃、すなわち原作が描かれてから10~20年後の時期に位置づけられている。しかし、本作品の場合、よりいっそう強い明暗や強調されたパトス、さらにはロンドンとパリのヴァージョンには見られない盛り上げによる放射線状の光背や成熟した絵画技法などの点から、ルーヴル・ヴァージョンよりさらに時代が下る可能性が考えられる。



銘文および来歴について

額前面下部に記されている銘文は『エレミアの哀歌』1-12にある「道行く人よ O vos omnes, qui transitis」で、その続きの「心して/目を留めよ、よく見よ。per viam, attendite, et videte」が国立西洋美術館にすでに所蔵されている《荊冠のキリスト》の額前面下に記されている。この額の銘文の続きは以下のようにになっている。「これほどの痛みがあったらうか。／わたしを責めるこの痛み／主がついに怒ってわたしを懲らす／この痛みほどの」(新共同訳『聖書』「哀歌」1.12)。まさにエレミアの哀歌のこの記述は、キリストや聖母への感情的導き (compassio) を意図した銘となっている。

本二連画の図像的特徴として、キリストの手の甲に磔刑の釘の痕が描かれていないことから、磔刑に処される前の姿、すなわち復活前の姿を描き出していることは明らかで、いまだ人の子として存在するイエスの苦しみと、彼を待ち受ける運命を悲しむ母マリアの姿を対にしたものと理解される。この点で、数々のヴァージョンの残る一連のバウツ派の同構図の二連画は、「悲しみの人」や「救世主」図像と機能と目的を異にする。

ヘルト・フロテ (1340-1384) を祖とする *Devotio Moderna* の一

連の流れの中で、クレルヴォーのベルナルドゥスが与えた影響はフロテの著作からも、また近年の研究においても一致して認められるところであるが、必ずしも精確な検証が行なわれてきたとは言い難い。^{註4)} ここでは、本作品の個別研究として、本二連画のもつ機能とベルナルドゥスの言葉の関連性を指摘しておきたい。

上述のとおり、本作品の額下部に記されている「哀歌」の一節は、ベルナルドゥスの『主の受難と復活に関する瞑想 *Meditatio in Passionem et Resurrectionem Domini*』第3章「キリストの受難に対する人々の冷酷さについて *De hominum duritia erga Christi passionem*』の中で、十字架上のキリストが発した重要な言葉として記述されている。^{註5)} さらには、同じくベルナルドゥスは『キリストの受難とその母の悲痛と悲泣について *De passione Christi et Doloribus et Planctibus Matris ejus*』の中で興味深い記述を残している。聖ベルナルドゥスが「真実の母 *mater veritatis*」と呼びかける聖母マリアから、彼女がキリストの受難に際し実際に見聞きしたことを、ベルナルドゥス自身が直接教わりそれを記述するという形式で記されたこの著作において、聖母は「わたしはただ泣きたいばかりで、それ以外は望みません」と言いつつ、ベルナルドゥスに請われて次のように

話し出す。「わたしがイェルサレムにいたときのこと、これ[から話すこと]を聞いたのです。そして我が主のもとへと歩み寄り、涙を流していたのです。そこでわたしは、彼に激しい拳や、平手打ち、つばを吐きかけたり、茨の冠、人々のあざけりがなされるのを見たのです。そして『胸が熱くなり、涙がこぼれそうに』(『創世記』43.30)なり、『わたしの霊は悩んでなえ果てます』(『詩編』77.4)。しかし彼はわたしに声も表情も返しませんでした』(Bernardus, *De passione Christi*..., 1134B-1135A)。^{註6)} まさにここにキリストの受難 (passio) に際して、涙を流す聖母の心情 (compassio) と図像が成立し、それがベルナルドゥスを介在者として、祈念者自身、すなわち修道士(女)たちの心情の同化へと導かれる。さらに重要なのは、ここに描かれている聖母と対となる《荊冠のキリスト》は、手の甲に磔刑の痕跡がないことから、明らかに磔刑に処せられる以前の姿であり、あくまで苦しむ「人の子」としてのキリスト像を描き出しており、それに涙する聖母の姿が対になっていることから、あくまでキリスト復活後の救済を意図する図像ではなく、アリストテレス的な悲劇のカタルシスあるいは感情移入による compassio の論理が作用していることは明らかである。こうした「悲しみの人」と異なる図像の特徴については、すでにパノフスキーの指摘するところである。^{註7)} しかしこの passio と compassio の問題は、パノフスキー以来 'Imago pietatis' の形式分析、さらにはリングボム以来さまざまな研究があるが、いわゆる祈念像としての復活前の《荊冠のキリスト》と《悲しみの聖母》を対とした二連画の機能に関しては、ベルナルドゥスの著作の本質的な影響を見る研究は未だない。^{註8)} ベルナルドゥスは、非常に多くの著作を残し、客観的な信仰よりも主観性と感情移入を説いている点で、祈念像の機能そのものとの関連性を指摘することができる。偽ボナヴェントゥーラの『キリストの生への瞑想 *Meditationes vitae christi*』やベルナルドゥスの「マリアの涙」と諸作例との関連はファルケンブルクがすでに論じているものの、こうした著作と祈念像そのものの機能、さらには信仰のあり方についてはさらに踏み込んだ研究が必要である。^{註9)} とくに、イタリアでは、14世紀以来、机に向かうベルナルドゥスの前に立つ聖母マリアの図像は数多く残されており(Giovanni da Milano, 1353-63, Prato, Pinacoteca comunale; Matteo di Pacino, 1439-1443, Firenze, Galleria dell'Accademia.; Filippo Lippi, c.1447, London, National Gallery; Filippino Lippi, c.1485, Badia fiorentina)、それらは明らかに、ベルナルドゥスが聖母からキリストの受難の物語を聞き記すという、『キリストの受難とその母の悲痛と悲泣について *De passione Christi et Doloribus et Planctibus Matris ejus*』のテキストそのものの図像化であり、またこの書物が当時非常に読まれていたことの証でもある。今後さらなる調査が必要とされる。

一方で、こうしたある祈念像のタイプが数多くコピーされたこと、あるいは「複製」されたことの意義は、おそらくアウグスティヌス的な認識論と彼の説く「画像」の有用性あるいは機能から説明される。アウグスティヌスは、彼の『三位一体論 *De trinitate libri XV*』の中で、愛を媒介とする聖なるイメージの認識のあり方を説明している。アウグスティヌスは、限定的な意味でエピクロス的な感覚認識論を展開しており、^{註10)} 同時にそこに作用する精神の力、すなわち対象に対する「愛」の力を強調している。^{註11)} 曰く、「意志は、感覚を物体に結合するように記憶を感覚に結合し、さらに思考の眼差しを記憶に結合する」(XI, viii, 15)。この時、アウグスティヌスの前提は、記憶と知解と

意志 (memoria, intelligentia, voluntas) の三一性 (trinitas) であり、記憶の力に基づいて「意志は可視的なものと視像とを知覚と思考の中で結合する」(XI, xi, 8) が故に、記憶の中の似像すなわち、知覚により想起される対象を必要とする。^{註12)} こうした議論を前提とすると、まさに *Devotio Moderna* の中で、共同体すなわち兄弟会、同信会の活動が同じイメージに基づいた記憶の共有と、その対象に対する意志と知解の共通理解の場を成立させるために、同じイメージを必然的に求めた、つまりある特定の図像を共有しようとした行動が自然な行為として説明される。この特殊なキリスト教的共同体意識の形成こそ、ある特定の図像が正確にコピーされ流布する要因となっていたと想像される。

事実、*Devotio Moderna* の創始者ヘルト・フローテがアウグスティヌスの影響をとくに受けていたことはすでに1924年にハイマが指摘している。^{註13)} 同時にフローテ自身の著作『瞑想に適う主題の4つの段階について』の中では、「瞑想における知覚の哲学的扱いについて」という章で、アウグスティヌスの『三位一体論』を引きながら、フローテ自身が感覚認識の知的処理について論じている。彼は、視覚はほかの感覚よりもより信頼できる感覚であることを強調しつつ、「視覚は、動きのない対象を離れたところから見た場合、ほとんど一瞥しただけで、全体像、場所、秩序、光、色、そしてあるひとつのこと以上のものを近くすることができる。したがって、[視覚により把握された像は]より共通感覚に近いものであるが故に、あらゆる学びや議論の源となるのである」と述べている。^{註14)} 一方では、フローテはキリストの受難が常に信者の心の前であることを強調しつつ、単にそれが瞑想によってのみ魂に至るのではなく、信者の愛 (affection) の欲求を通してこそ、キリストの苦しみを魂によって把握できるのだと論じている。^{註15)} こうした視覚認識と、おそらくアウグスティヌス的な意味での「愛」の作用で魂に記憶され、繰り返し想起されるキリストの受難の苦しみを正しく知解する手段として、パウソ派の祈念像形式が機能していたのではないかと、という推測が成り立つ。

銘文

また背面にある銘文は、「この絵はラ・プエブラのコンセプション修道院に同修道院の庇護者であり創設者である、高貴なるレオノル・チャコン領主夫人より遺言により寄贈されるものなり。ただし、それら[の絵]は何人にも寄贈もしくは貸出されてはならない。しかし同じラ・プエブラ内の教会聖職者には貸出は可とする」とある。今回の調査では、以下のような新事実が明らかとなった。すなわち、銘文に記されている地名「ラ・プエブラ La puebla」とは、現在のトレド近郊のラ・プエブラ・デ・モンタルバンで、検討中の二連画はそこに1522年に創設されたコンセプション修道院に寄贈された可能性が極めて高いことが判明した。同修道院の創設者かつ作品の寄贈者として記述されるレオノル・チャコン、トレド近郊の由緒正しい貴族チャコン・イ・ファハルド家の家系に生まれ、カスティリーヤのイザベル女王(1451-1504)の侍女を務め、第2代ラ・プエブラ・デ・モンタルバンの領主ファン・パチエコ・テジェス・ジロン(1451-1504)の妻であった。レオノル・チャコンの没年は、管見の限り不明ながら、1486年コルドバに生まれ、ラ・プエブラにコンセプション修道院を設立した1522年は、レオノル36歳頃となり、遺言により検討中の二連画がコンセプション修道院に遺贈されたとするならば、修道院設立から30~40年後のことではないかと想像さ

れる。また、修道院が設立された時期は、カルロス1世がスペイン王となり、同時にフランドルも手中に取めた後で(1516年)、スペインが本格的にフランドルとの関係を強くしていた時期とも重なる。同時にレオノルがこれら二連祈念画の重要性、あるいは「聖性」をすでに認めていたことを匂わすような銘文となっていることから、この二連祈念画は、単なる絵画コレクションとしてではなく、宗教的意義を意識した環境を通じて、レオノルの手に渡ったものと考えるのが妥当である。さらにレオノルがこれらの作品を修道院に遺贈したことは、フランドルで制作された時と同じ文脈か、あるいは別な文脈が想定されるべきかは今後の問題とするも、すでに述べたように、修道院内部での祈祷に、聖ベルナルドゥスのような主観的宗教感情を喚起するという重要な役割を、これらの二連画がコンセプション修道院に寄贈された当初から担っていたことを意味すると言える。

銘文そのものの物理的状態に関して付言すると、銘文の記されている絵具層はオリジナルとは言い難く、非常に近代的な特徴もっている。また書体に関して言えば、当館の所蔵となっている《荊冠のキリスト》背面に記されている同様の銘文を分析した上智大学のトマス・エセイサバレーナ教授(1980年当時)によると、17~18世紀の書体で、長いSの書き方から、少なくとも19世紀以前であると考えられる旨の報告がなされている。^{註16)}したがって、銘文そのものは15世紀末から16世紀にかけてのオリジナルとは言えず、19世紀以前に記されたものが近年に修復あるいは書き直しされた可能性が残されているものの、その内容の事実関係に高い蓋然性が認められることから、オリジナルもしくは伝承をある程度正確に伝えているものと見なすことができよう。

本作品は、1980年に購入した《荊冠のキリスト》の当初の対作品であることから、二連祈念画のオリジナルの状態を補完するという点においても、またフランドル派の祈念像が16世紀にスペインに移入され、宗教的に重要な役割を果たしたことがかなり高い蓋然性をもって指摘できる作例が、当初の状態に復元される点からも、非常に重要な購入となった。

作品の状態について

本作品の状態に関しては次のような箇所に修復補彩が観察された。1) 聖母の白のヴェール上、額右端中央部に大きな補彩箇所、およびその黒変。2) 聖母の青いマント左こめかみ付近に欠損および補彩。3) 画面下中央部、聖母の右手甲に補彩、およびその黒変。紫外線ランプによる無蛍光反応もほぼ同じ結果を見せた。そのほか、修復家サラ・ウォールデンによる状態報告書によれば、支持体の板はおそらく樫、そして上記補彩箇所に加え、左目の端に小さな亀裂が見受けられる。しかし、ウォールデンによると、全体として状態は良好で、過去にも画面を摩耗させたような形跡はない、と報告している。ただし、表面ニスの変色により、聖母のマントは黒ずんで見えている。しかし全体として非常に良い状態を保っていることは疑いない。

額そのものは後世のものながら、右中央部には蝶番の痕が、また左中央部には両翼を閉じた際に2枚の板を固定するためのフックの痕が認められ、《荊冠のキリスト》の額に残されている金具の痕と場所は一致している。今後は、蝶番による二連画の連結も視野に入れた、歴史的展示構成を実現すべく、現在準備中である。(高梨光正)

註

- 1) W. Schöne, *Dierc Bouts und Seine Schule*, Berlin & Leipzig, 1938, p.133.
- 2) E.-F. Michel, *L'école flamand du XVe siècle au Musée du Louvre*, Bruxelles, 1944, pp.93-94.
- 3) Schöne, op.cit., p.133; H. Adhémar, *Les Primitifs Flamands: Corpus de la Peinture des Anciens Pays-Bas Meridionaux au Quinzieme Siecle, Le Musée national du Louvre, Paris*, vol.I, Bruxelles, 1962, p.57.
- 4) Cfr. John Van Engen, *Dovotto Moderna: Basic Writings*, New York / Mahwah, 1988.
- 5) St. Bernardus Claraevallensis, *Meditatio in Passionem et Resurrectionem Domini*, cap.III, *De hominum duritia erga Christi passionem*, "Clamat nobis de cruce: O vos omnes qui transitis per viam, attendite, et videte si est dolor sicut dolor meus (Thren I, 1, 12)".
- 6) id., *De passione Christi et Doloribus et Planctibus Matris ejus*, "Cui, inquam, flere peropto, et nihil mihi aliud libet", & "In Jerusalem eram, quando hoc audivi" et gressu quo potui ad Dominum meum fles perveni. Cumque illum fuissem intuita pugnis percuti, alapis caedi, faciem conspui, spinis coronary et opprobrium hominum fieri, commota sunt omnia viscera mea (Gen. XLIII, 30), et defecit in me spiritus meus (Psal.LXXVI, 4) et non erat mihi fere vox, neque sensus.
- 7) E. Panofsky, "Jean Hey's « Ecce Homo », Speculations About Its Author, Its Donor and Its Iconology", *Musée Royaux des Beaux-Arts Bulletin*, vol.5, no.2/3, 1956, pp.112-113; Seiro Mayekawa, "On the New Acquisitions 1980", *Annual Bulletin of the National Museum of Western Art*, No.15, Tokyo, 1981, pp.8-12.
- 8) E. Panofsky, "Imago Pietatis: Ein Betrag zur Typengeschichte des 'Schmerzensmanns' und der 'Maria Mediatrix'", in *Festschrift für Max J. Friedländer zum 60. Geburtstag*, Leipzig, 1927, pp.261-308; id., "Jean Hey's 'Ecce Homo'", *Musée Royaux des Beaux-Arts Bulletin*, V, 1956, pp.95-138. cfr. Sixten Ringbom, *Icon to Narrative*, second and revised ed., Doornspijk, 1984, pp.142-143.
- 9) R. Falkenburg, "The Decorum of Grief: Notes on the Representation of Mary at the Cross in Late Medieval Netherlandish Literature and Painting", in *Icon to Cartoon: A tribute to Sixten Ringbom*, Helsinki, 1995, pp.65-85.
- 10) S. Augustinus, *De trinitate libri XV*, X, cap.6, 10; cap.7, 9(アウグスティヌス「三位一体」[アウグスティヌス著作集28]、教文館、2004年)。
- 11) S. Augustinus, *ibid.*, VIII, cap.10, 14; X, cap.11, 17.
- 12) S. Augustinus, *ibid.*, XI, cap.2, 2; cap.8, 15.
- 13) A. Hyma, *The Christian Renaissance: A History of the "Devotio Moderna"*, New York & London, 1924, p.19.
- 14) Van Engen, op.cit., p.108.
- 15) Van Engen, op.cit., p.87, "Letter [62]: On Patience and the Imitation of Christ".
- 16) 1980年12月7日付、前川誠郎館長(当時)宛の手紙による報告。前川誠郎「昭和55年度新収作品について」[国立西洋美術館年報]No.15, 1981年、pp.8-12。

ディルク・パウツ派《悲しみの聖母》および
《荊冠のキリスト》の赤外線調査報告

絵画彫刻第1室では、平成19年度購入のディルク・パウツ派《悲しみの聖母》の購入後、対作品である《荊冠のキリスト》とともに赤外線による科学調査を行なった。以下に、簡略ながら報告をまとめておく。

[使用機器]

IRIS SYSTEM デジタル赤外線カメラ

(Bresciani S.R.L, ITALIA)

撮影波長:715 nm, 1000nm(フィルター装着による固定波長による撮影)

図1および図2は、それぞれ1000nmフィルターによる《悲しみの聖母》および《荊冠のキリスト》表面撮影。図3および図4は1000nmフィルターによる《悲しみの聖母》と《荊冠のキリスト》の裏面撮影写真。

全体としては、残念ながら詳細な下絵を確認するにはいたらなかったが、部分的に下描きの線が確認された。以下に細部の拡大写真を紹介する(細部写真はすべて1000nmフィルター撮影)。

《荊冠のキリスト》

- 1) キリストの両手の爪の描線(図5)
- 2) キリストの両目の周囲、右小鼻、唇(図6)
- 3) 右肩衣紋(図7)

《悲しみの聖母》

- 1) 聖母の両手の爪の描線、衣紋の襷および陰影部のハッチング(図8)
- 2) 聖母の両目の周囲、右小鼻、唇、右頬部から顎にかけての輪郭(図9)

さらに、キリストおよび聖母に共通して視認されたのは、ハイライトの鉛白の使用が極めて抑制されている点である。概して絵具層は厚いとは言えないものの、下描き素描を覆うには十分な厚みをもっており、部分的に視認される描線から推測すると、下描き素描にはほぼ忠実に描画されていると考えられる。(絵画彫刻第1室:高梨光正/新藤 淳)



図1



図2

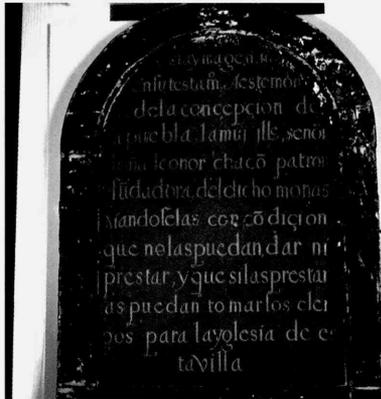


図3

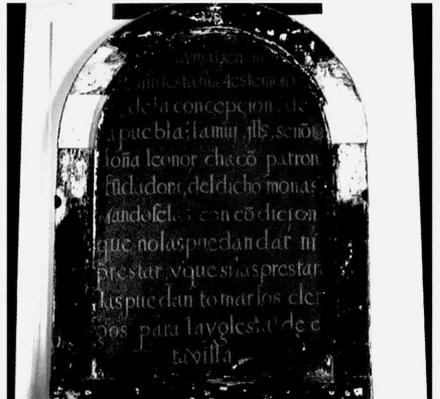


図4



図5



図6



図7



図8

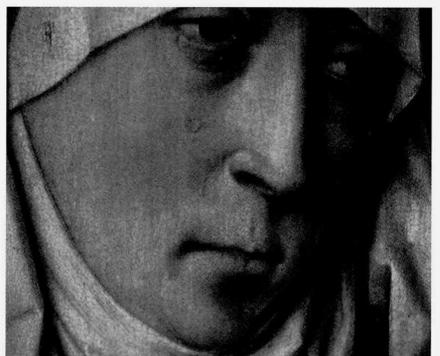


図9

About the Artist

This work, *Mater Dolorosa*, is one of a pair of paintings with *Christ as the Man of Sorrows* by the same Follower of Dirk Bouts. *Christ as the Man of Sorrows* was acquired by the NMWA in 1980.

In the past, both works were in the Cabot collection Barcelona. The inscriptions on the front and back of the two paintings are continuous across the two works.

Dirk Bouts was born in Haarlem around 1415 and he was active in Louvain (Leuven) from around the middle of the 1450s, a time when his works began to show a striking influence from Rogier van der Weyden. His brushwork matured in the 1460s and he died in 1475. The figures depicted by Bouts are characterized by their long, attenuated body proportions, small heads and narrow necks, with a strikingly subtle warping of the figural proportions, mat texture and ephemeral outlines. Further, thanks to the suppressed shading expression, there is little sense of three-dimensionality or formative power. Bouts' son Albrecht (ca. 1452 - ca. 1549) continued his father's style while taking his outlines to a further level of clarification, stronger shading, and a palette characterized by slightly more translucent pigments than those used by his father. However, his style also featured an excessively detailed expression that could be called eccentric, a stylistic characteristic that differs somewhat from the subdued, "refined elegance" of the expression found in this work.

Regarding the Attribution

The NMWA version of *Christ as the Man of Sorrows* and this work, *Mater Dolorosa*, were first mentioned by Schöne in 1938. Schöne stated, prefaced with the remark, "known only through photographs," that the diptych panels are copies of lost originals by Dirk Bouts, and compared them to versions in the London National Gallery (37.3 × 28.0 cm), and the Louvre (38.6 × 29.7 cm). He also evaluated the artistic quality of the NMWA works.¹ In 1944 Michel listed the diptych then in Barcelona, along with the versions in London, Paris and Vienna, in a catalogue of Follower of Bouts versions of the *Mater Dolorosa* / *Christ as the Man of Sorrows*.²

The pictorial quality of this *Mater Dolorosa* and the *Christ as the Man of Sorrows* now in NMWA, as compared to the London and Paris versions, has been recognized by many studies between Michel's listing and the present. However, at the same time, other compositional comparisons have been made with works attributed to Bouts' own hand, such as his *Portrait of a Man* inscribed with a date of 1462 and his *Entombment* (both in the National Gallery, London). Such comparisons have found that while the Bouts works have the characteristically opaque palette and use of irregular crosshatching lines in black pigment across the gold background, the NMWA version, with its translucent pigments, finely worked regular crosshatching and slightly more emphatic use of red of the eyes of the Christ and Madonna, is quite different from the autograph works by Dirk and Albrecht. These features that emphasize psychological *pathos* make it hard to consider that the NMWA version was made either as direct copies from original Bouts panels or as studio works painted while Bouts was alive. Further, the reddened, crying eyes and *pathos* of the *Christ as the Man of Sorrows* paired with this *Mater Dolorosa*, are reminiscent of the Fra Angelico *Christ as the Man of Sorrows* (ca. 1435, Museo civico "Giovanni Fattori", Livorno). Thus, rather than seeing the NMWA diptych as simple Bouts studio works, it is natural to consider the pair to be works with similar compositions by an unknown painter who continued Bouts' iconography while also showing that the painter, who had trained to a mature painting technique, was searching for new expressive content. At the same time, the high quality of this work should not be underrated.

According to Schöne, Dirk Bouts' original diptych was executed in Haarlem ca. 1450, while Adhémar states that it was painted ca. 1447. In particular, Adhémar considers that it was executed during the period when Bouts was strongly influenced by Rogier van der Weyden.³ Aside from such stylistic characteristics as the red eyes and the strong shading

in both the Madonna and Christ, the NMWA version is quite close to the Louvre version in its composition. This can be particularly seen in the layering of the forefinger and middle finger on the Madonna's right hand, and the form and depiction of Christ's beard. According to Adhémar, the Louvre version is dated to ca. 1457-67, in other words, positioned in a period from 10 to 20 years after the originals were created. The features of the NMWA version, namely stronger shading, emphasized pathos, mature painting techniques, and halos with radiating lines of light that are physically built up (a characteristic not found in the London or Paris versions), all indicate the possibility that the NMWA pair was created even later than the Louvre version.

Inscriptions and Provenance

The lower section of the front of the frame of *The Mater Dolorosa* is inscribed with "O vos omnes, qui transitis," a text from Lamentations 1:12, and the continuation of this line, "per viam, attendite, et videte" is written on the lower front of the frame of the *Christ as the Man of Sorrows* already in the NMWA collection. The continuation of this frame's inscription is as follows: "Si est dolor sicut dolor meus! / Quoniam vindemiavit me, / Ut locutus est Dominus, / In die irae furoris sui". (*Lamentationes Ieremiae* 1:12). The transcription of this Lamentations passage on the frames of the diptych was surely to inspire compassion for Christ and the Madonna.

Iconographic characteristics of these panels include the fact that the palms of Christ's hands do not show the wounds of the nails used in the Crucifixion, and this clearly indicates that the painting depicts Christ before the Crucifixion, in other words, in his body before his Resurrection. This indicates that the figure of Maria is shown mourning both the suffering of Jesus, who existed then as a human son, and his coming fate. In this regard, the NMWA diptych differs from the other Follower of Bouts versions of the same composition, with their iconography and function indicating "Man of Sorrows" and "Salvator Mundi".

Recent studies have, in general, indicated that considerable influence from Bernardus of Clairvaux can be found in the books written by Geert Groote (1340-1384), the founder of the *Devotio Moderna* movement. And yet, further research remains on the theological relationships between Groote and St. Bernardus.⁴ Here, as part of the study of this individual work, it is important to consider the functions of the NMWA panels and their relationship to Bernardus's words.

As noted above, a passage from Lamentations is inscribed on the lower section of this diptych's frames. The important words said by Christ on the Cross are recorded in the third chapter, "De hominum duritia erga Christi passionem," of St. Bernardus's *Meditatio in Passionem et Resurrectionem Domini*.⁵ There is a further interesting passage in Bernardus' *De passione Christi et Doloribus et Planctibus Matris ejus*. In this book Bernardus writes in the form of a record the things that he heard directly from the *Mater veritatis*, as he called the Madonna, who actually witnessed the Crucifixion. He states that she said that she simply wanted to cry and had no other desires. Asked by Bernardus, she continued with a statement about when she went to Jerusalem, and told him about that journey. In Jerusalem she walked to where the master was and her tears began to flow. There she saw his suffering hands, and the people as they scorned him, with slaps, spit, and his thorn of crowns, quoting some passages from *Genesis* 43:30 and *Psalms* 77:4 (*De passione Christi...*, 1134B-1135A).⁶ Indeed, these passages establish the iconography and *compassio* of the sobbing Madonna upon the *passio* of Christ. Bernardus acts as the intermediary and thus, leads to the identification by postulants, namely nuns, with the Madonna's compassion. Of further importance is the fact that *Christ as the Man of Sorrows*, painted as the pair for this *Mater Dolorosa*, does not have the wounds of the Crucifixion upon the palms of his hands. Clearly this indicates his form prior to his Crucifixion and is thus an image of Christ as suffering *filius*. By pairing such a human image of Christ with that of the sobbing Madonna, clearly the iconography is not intended to show salvation after Christ's resurrection. Rather the iconography brings into

the play the logic of compassion through emotional transference or the *catharsis* of an Aristotelian tragedy theory. Panofsky has previously indicated this iconographic characteristic that differs from the “Man of Sorrows” iconography.⁷⁾ The issue of *passio* and *compassio* has been addressed in Panofsky, and by later scholars, in their formal analysis of “*Imago pietatis*,” and further in various research by Ringbom and later scholars. However, there is, as yet, no research that shows the substantial influence of Bernardus’s writings upon the function of diptychs made up of Christ Crowned with Thorns prior to his resurrection and the *Mater Dolorosa* as devotional images.⁸⁾ Bernardus left a truly massive number of texts, and it can be suggested that he makes a connection between the actual function of devotional images in terms of subjectivity and emotional transference more so than dogmatic devotional form. Falkenburg has previously noted the connections between the *Meditationes vitae christi* by Pseudo-Bonaventura or *Palnctus Mariae* after Bernardus and various devotional images, and on their basis, there is need for further research on these writings and the function of devotional images themselves, along with the methods of worship.⁹⁾ In particular, there are numerous images from Italy in the 14th century and later periods that depict the Madonna standing in front of Bernardus at his desk (Giovanni da Milano, 1353-63, Prato, Pinacoteca comunale; Matteo di Pacino, 1439-1443, Firenze, Galleria dell’Accademia; Filippo Lippi, ca. 1447, London, National Gallery; Filippino Lippi, ca. 1485, Badia fiorentina). Clearly these works are the visualization of the text of *De passione Christi et Doloribus et Planctibus Matris ejus* that records the narrative of Christ’s Crucifixion as told to Bernardus by the Madonna. Further, these paintings stand as proof that this text was extremely well read during the period. Further investigation of this matter is needed.

On the other hand, the fact that this type of devotional image was subject to frequent copying, or indeed “reproducing,” probably can be explained by Augustinian epistemology and his utility or function of iconography. In his *De Trinitate libri XV*, St. Augustine explains how sacred *imago* can be recognized as intermediaries for affection. In a limited sense, St. Augustine developed the epicurean theory of sensory cognition,¹⁰⁾ and at the same time, emphasized the power of *amor* for the object of worship, or the spiritual potential to images.¹¹⁾ “Voluntas porro sicut adiungit sensum corpori, sic memoriam sensui, sic cogitantis aciem memoriae” (*De trinitate*, XI, viii, 15). In that instance, Augustine’s premise was the *trinitas* or trinity of “*memoria, intelligentia, voluntas*,” memory, intelligence and will, and he states that because “Voluntas uero quae ista coniungit et ordinat et quadam unitate copulat, nec sentiendi aut cogitandi appetitum nisi in his rebus unde uisiones formantur adquiescens conlocat, ponderi similis est” (XI, xi, 18), based on the power of memory, it is necessary to have an object of worship that evokes a similar image in the memory.¹²⁾ With such an argument, in the *Devotio Moderna* movement it would have been a natural act for a community or brotherhood to set out to share a specific image in order that the activities of that brotherhood or community could share memories based on the same image and establish a place of shared understanding of the will and intellect towards the similar devotional images. The very formation of this special Christian community will can be imagined as one of the factors behind the creation and dissemination of accurate copies of specific iconography.

Hyma noticed in 1924 that St. Augustine particularly influenced Geert Groote, founder of the *Devotio Moderna*.¹³⁾ At the same time, in his own work *A Treatise on Four Classes of Subjects Suitable for Meditation: A sermon on the Lord’s Nativity*, he quoted Augustine’s *De trinitate*, and Groote himself discussed the intellectual function of sensory awareness. He emphasized that vision was more reliable than the other senses, “Sight, however, from a distance without any movement of the thing, and almost at once, takes in the whole figure, place, order, light, color, and much more of a thing; and therefore, as closer to the common sense of it, it is the source of all learning and argumentation”.¹⁴⁾ On the other hand, Groote emphasized that Christ’s Crucifixion is always in the front of the hearts of worshippers. Simply meditating on the Crucifixion will not make it reach their soul, rather, indeed, it is through the

worshipper’s desire for affection that their soul is able to grasp Christ’s suffering.¹⁵⁾ It can be surmised that the Bouts school style of devotional image was used as tool for properly understanding Christ’s suffering by repeatedly evoking thoughts and memories in the soul through such visual recognition and the workings of “affection” in Augustinian terms.

Inscription

The backs of the two panels are inscribed with the same text that explains that the diptych was commissioned by and donated by Doña Leonor Chacón, a member of the Spanish nobility, who was also both the founder and patron of the Monasterio de la Concepción in La Puebla. However, the panels were not to be given to or lent to other people, with the exception that the paintings could be lent out if they were being lent to priests of the same village. After the research conducted on *Mater Dolorosa* at the time of its entry into the NMWA collection the following new information is discovered. The place name “La Puebla” mentioned in the inscription is La Puebla de Montalbán, located on the outskirts of Toledo. This indicates that it is highly likely that the pair in the NMWA collection was donated to the Monasterio de la Concepción that was founded in that town in 1522, and records show that the founder and provider of various art works for the monastery was Leonor Chacón y Fajardo. Leonor was born into the noble Chacón y Fajardo family of proper lineage who lived on the outskirts of Toledo, and was a courtier for Queen Isabella (1451-1504) and was married to Juan Pacheco Téllez-Girón, 2nd Marquis of La Puebla de Montalbán. Leonor was born in 1486 at Córdoba and while her death date is not known by this author, judging from the fact that she was courtier to Isabella, who died at the young age of 53 in 1504, and that Leonor was 35 years younger than Isabella, she would have been around 36 years old when she established the Monasterio de la Concepción in 1522. If the diptych was donated to the monastery as a bequest, then it is possible that this would have taken place around 30 or 40 years after the establishment of the monastery. Further, by the time that the monastery as established, King Charles I was already king of Spain, and Flanders was under his control by 1516. Thus this period of Leonor’s life and donor activities overlap the years when Spain was most closely linked to Flanders. The inscription also suggests that Leonor recognized the importance or “sanctity” of this diptych, and thus it would be appropriate to consider that the paintings left Leonor’s hands and went into an environment that understood their religious meaning, rather than considering them just paintings for a collection. Further questions remain about whether or not Leonor’s decision to give the paintings to the monastery occurred in the same context as their creation in Flanders, or did the donation occur in another context. As mentioned above, from the time of its donation, this diptych would have served the important function of evoking subjective religious emotions in the Bernardus style during services in the monastery.

To add a comment about the physical state of the inscription, it is hard to say that the paint layers of the inscription are original. They reveal extremely modern characteristics. Sophia University professor Thomas Eceizabarena analyzed the calligraphy itself in 1980 when the inscription on the back of the companion painting, *Christ as the Man of Sorrows*, was examined. That analysis reported that the calligraphy was done in the 17th to 18th century style, and judging from the way the long S was written, the inscription was written before the 19th century at least.¹⁶⁾ Thus, while the inscription itself cannot be considered original to the end of the 15th or early 16th century, the fact that it was written before the 19th century could indicate that it could have been rewritten or restored close to that time. This indicates that it is highly likely that the contents are close to what actually happened and that the inscription conveys the original or its copy quite faithfully.

This painting is an extremely important acquisition in terms of it being the pair of *Christ as the Man of Sorrows* acquired by the NMWA in 1980, in terms of the transfer of Flemish devotional painting in the 16th century to Spain, as a work whose important religious function can be indicated with a high degree of probability, and given that its acquisition reunites a diptych.

State of the Work

Regarding the state of this work, the following areas of restoration retouching have been observed:

- 1) The top of the Madonna's white veil, a large part of retouching in the center of the edge of her right cheek, and its blackening.
- 2) Loss and retouching near the left temple area of the Madonna's blue cloak.
- 3) Lower center of composition, inpainting in the Madonna's right palm, and blackening.

Examination under ultraviolet light shows that areas that do not fluoresce give essentially the same results. In addition, according to the conservation report written by conservator Sarah Walden, the support panel is probably oak, and in addition to the areas of retouching mentioned above, small crackling can be seen on the edge of the left eye. However, according to Walden, overall the condition is good and there are no traces of the painting surface being abraded in the past. The surface varnish, however, has discolored and the Madonna's cloak looks blackened. Undoubtedly, these factors aside, the work is in overall extremely good condition.

The frame itself is of a later generation, but the right central area shows traces of hinges, while the left central area shows traces of hooks for fastening the two sides of the diptych. The position of these traces accord with those found on the *Christ as the Man of Sorrows* panel. At present preparations are underway to realize the painting's historical display format, taking into consideration the hinged connection between the two panels. (Mitsumasa Takanashi)

Notes:

- 1) W. Schöne, *Dierc Bouts und Seine Schule*, Berlin & Leipzig, 1938, p.133.
- 2) E.-F. Michel, *L'école flamand du XVe siècle au Musée du Louvre*, Bruxelles, 1944, pp.93-94.
- 3) Schöne, *op.cit.*, p.133; H. Adhémar, *Les Primitifs Flamands: Corpus de la Peinture des Anciens Pays-Bas Méridionaux au Quinzième Siècle, Le Musée national du Louvre, Paris*, vol. I, Bruxelles, 1962, p.57.
- 4) Cfr. John Van Engen, *Devotio Moderna: Basic Writings*, New York / Mahwah, 1988.
- 5) St. Bernardus Claraevallensis, *Meditatio in Passionem et Resurrectionem Domini*, cap.III, *De hominum duritia erga Christi passionem*, "Clamat nobis de cruce: O vos omnes qui transitis per viam, attendite, et videte est dolor sicut dolor meus (Thren I, 1, 12)".
- 6) *id.*, *De passione Christi et Doloribus et Planctibus Matris ejus*, "Cui, inquam, flere peropto, et nihil mihi aliud libet", & "In Jerusalem eram, quando hoc audivi" et gressu quo potui ad Dominum meum fles perveni. Cumque illum fuisset intuita pugnis percuti, alapis caedi, faciem conspu, spinis coronary et opprobrium hominum fieri, commota sunt omnia viscera mea (Gen. XLIII, 30), et deficit in me spiritus meus (Psal. LXXVI, 4) et non erat mihi fere vox, neque sensus.
- 7) E. Panofsky, "Jean Hey's *Ecce Homo*, Speculations About Its Author, Its Donor and Its Iconology", *Museés Royaux des Beaux-Art Bulletin*, vol.5, no.2/3, 1956, pp.112-113; Seiro Mayekawa, "On the New Acquisitions 1980", *Annual Bulletin of the National Museum of Western Art*, No.15, Tokyo, 1981, pp.8-12.
- 8) E. Panofsky, "Imago Pietatis: Ein Betrag zur Typengeschichte des 'Schmerzensmanns' und der 'Maria Mediatrix'", in *Festschrift für Max J. Friedländer zum 60. Geburtstage*, Leipzig, 1927, pp.261-308; *Ibid.*, "Jean Hey's 'Ecce Homo'", *Musée Royaux des Beaux-Arts Bulletin*, V, 1956, pp.95-138. cfr. Sixten Ringbom, *Icon to Narrative*, second and revised ed., Doornspijk, 1984, pp.142-143.
- 9) R. Falkenburg, "The Decorum of Grief: Notes on the Representation of Mary at the Cross in Late Medieval Netherlandish Literature and Painting", in *Icon to Cartoon: A tribute to Sixten Ringbom*, Helsinki, 1995, pp.65-85.
- 10) S. Augustinus, *De trinitate libri XV*, X, cap. 6, 10; cap.7, 9.
- 11) S. Augustinus, *ibid.*, VIII, cap. 10, 14; X, cap.11, 17.
- 12) S. Augustinus, *ibid.*, XI, cap.2, 2; cap.8, 15.
- 13) A. Hyma, *The Christian Renaissance: A History of the "Devotio Moderna"*, New York & London, 1924, p.19.
- 14) Van Engen, *op.cit.*, p.108.
- 15) Van Engen, *op.cit.*, p.87, "Letter [62]: On Patience and the Imitation of Christ".

- 16) Information from a letter addressed to former NMWA director Seiro Mayekawa. Seiro Mayekawa, "On the New Acquisitions 1980", *Annual Bulletin of the National Museum*, No.15, 1981, pp.8-12.

Report on the Infrared Survey of *Mater Dolorosa* and *Christ as the Man of Sorrows* by a Follower of Dirk Bouts

Following the acquisition of *Mater Dolorosa* by a Follower of Dirk Bouts in fiscal 2007, the painting and sculpture curatorial department conducted scientific studies using infrared light on the newly acquired painting and its pair, *Christ as the Man of Sorrows*. The following is a brief report on the findings of that study.

Equipment

IRIS SYSTEM digital infrared camera (Bresciani S.R.L., Italy)

Exposure wavelengths: 715 nm, 1,000 nm (filtering devices used to shoot images at set wavelengths)

Figs. 1 and 2 show the front surfaces of *Mater Dolorosa* and *Christ as the Man of Sorrows* taken with 1,000 nm filters. Figs. 3 and 4 show the back surfaces of *Mater Dolorosa* and *Christ as the Man of Sorrows* taken with 1,000 nm filters.

Overall, underdrawing lines were confirmed in some areas, while unfortunately detailed underpainting was not confirmed. The detected underdrawing line areas are reproduced in enlarged photographs below (all detail imagery taken with 1,000 nm filters.)

Christ as the Man of Sorrows

- 1) Drawn lines on nails of both of Christ's hands (fig. 5)
- 2) Area around both of Christ's eyes, right nostril, lips (fig. 6)
- 3) Drapery lines on right shoulder (fig. 7)

Mater Dolorosa

- 1) Drawn lines of nails of both hands of the Madonna, garment folds and hatching on shading areas (fig. 8)
- 2) Area around both eyes, right nostril, lips, and outline from right cheek to chin (fig. 9)

In terms of shared elements between the two panels, visual observation confirmed that the use of lead white in highlights was extremely subdued. While in general the painting layers are not thick, they are thick enough to cover the preparatory underdrawing. Surmising from the partially visible drawn lines, it can be considered that the painting faithfully follows the underdrawing.

(Mitsumasa Takanashi and Atsushi Shinfuji, Curators, Old Master Painting and Sculpture Section)