



シモン・ヴーエ [1590-1649]に帰属
《アレクサンドリアの聖カタリナ》

油彩、カンヴァス
98×77.5 cm

Attributed to Simon Vouet [1590-1649]
Saint Catherine

Oil on canvas
98×77.5 cm
P.2005-5

来歴 Provenance: On the art market in Lucerne in 1923 as Domenico Fetti; with James Graham and Sons, New York, 1954; with Victor Spark, New York, 1971; Anon. Sale, Sotheby's, New York, 15 January 1987, lot.87; Sale Christie's, London, 5 July 1991, lot.67; Private collection, Japan.

展覧会 Exhibition: New York, James Graham and Sons, *Selections from a Dealer's Choice*, 1954, no.2; San Francisco, M. H. de Young Memorial of Art, *Man, Jest, and Riddle*, 1964, no.143; Montreal, Montreal Museum of Art, *Images of the Saints*, 1965, no.65; New York, Finch College Museum of Art, *Vouet to Rigaud: French Masters of the Seventeenth Century*, 20 April-18 June 1967, no.1; College Park, University of Maryland Art Gallery, 18 February - 28 March 1971, no.5.

文献 Literature: Hermann Voss, *Die caravageske Frühzeit von Simon Vouet und Nicolas Regnier*, "Zeitschrift für bildende Kunst", LVIII, Heft 3/4, 1924, p.64; Roberto Longhi, Review of "Caravaggio en de Nederlanden", "Paragone", Anno III-n.33/ settembre, 1952, p.53, fig.25; Y. Picart, *La vie et l'œuvre de Simon Vouet I: Les jeunes années et le séjour en Italie*, 1958, p.26, no.27; R. Manning, *Some Important Paintings by Vouet in America*, in *Studies in the History of Art dedicated to William Suida*, 1959, p.297; W. R. Crellly, *The Painting of Simon Vouet*, 1962, pp.31 and 185, no.81; G. Dargent & J. Thuillier, *Simon Vouet en Italie*, "Saggi e Memorie di storia dell'arte",

n.4, 1965, p.57, no.D8, and p.164, fig.74; B. Nicolson, *The International Caravaggesque Movement*, 1979, p.109; B. Nicolson & L. Vertova, *Caravaggism in Europe*, 1990, vol.I, p.210, vol.II, fig.750.

シモン・ヴーエは1590年パリに生まれ1649年に同地で没したフランスの画家である。彼は1612年から27年までイタリアに滞在し、1624年にはローマのアッカデーミア・ディ・サン・ルーカの総裁となっている。彼はイタリアに来た後、初めはカラヴァッジズムに影響され、ヴァランタン、ニコラ・レニエ、ニコラ・トゥルニエらとともに当時流行の明暗の対比の強い作品を描いているが、1620年代に入ると、流行の変化とともに次第にポローニャ派、特にグエルチーノとグイド・レーニの様式に引き寄せられる。中でも女性の描写や明るい色彩はグイド・レーニの影響を如実に示している。しかしフランス帰国後は再び様式を変え、フランスのアカデミズムを代表する画家となる。

本作品は、当初ルツェルンの画廊でドメニコ・フェッティ(1589-1624)の作品としてあったものを、イタリアバロック絵画研究の碩学ヘルマン・フォスが初めてシモン・ヴーエの作品として紹介し、その後作品はニューヨークに渡り、グラハム・アンド・サンズ画廊からヴィクター・スパークのコレクションに入った。グラハム・アンド・サンズにあり際にテュイリエやダルジャン、そしてクレリーらが本作品について

言及している^{註1)} (Voss 1924, p.64; Crellly 1962, pp.31, 185, no.81; Dargent & Thuillier 1965, pp.57 and 164)。またスパーク・コレクション時代になってから、ベネディクト・ニコルソンをはじめさまざまな研究者が本作品を検分している。実際のところ、ニコルソンのカタログではその状態の悪さが記述されている^{註2)} (Nicholson-Vertova 1990, vol.I, p.210)。その後現在の所有者に渡った。

本作品は蜜蝋によるしっかりとした裏打ちが施されており、現状としては比較的安定した状態を維持している。背景地には過洗浄によると考えられる若干の絵具層の損傷が見られる。また画面左中央下にはかき裂きを補修した痕跡がある。しかし、顔部分を含めた主要部分には大きな損傷はなく、むしろ非常に良い状態を保っている。

本作品は正面を向き、毅然とした視線をしっかりと定めこちらを見つめる女性の顔立ちを細かに描き起していることから聖カタリナに見立てたある女性の肖像である可能性が高い。背景は黒ではなく深みのある茶を用い、煌びやかな装飾を身につけ、また豪華な衣装に剣を握っている。また背景との明暗の対比をうまく用いながら透き通る肌を美しく表現している。その一方で、頭部右下の赤のリボンは非常に強い勢いのある筆致で一息に描き込まれている。クレリーは本作品をヴェーエのジェノヴァ時代、すなわち1621年5月から10月にかけてヴェーエがジェノヴァに滞在していた時に制作された可能性を指摘した。クレリーはド・コットとカルロ・ジュゼッペ・ラッティ(1780年)の記述を根拠に、本作品とパラッツォ・ピアンコにあるとされた《聖カタリナ》を同一視した。^{註3)}しかし、パラッツォ・ピアンコの作品は現在ジェノヴァの個人蔵となっている署名年記のある《聖カタリナ》であると考えられている。そのためクレリーの説は残念ながら説得力を失い、それとともに本作品の由来とそしてシモン・ヴェーエへの帰属も不明なものとなった。そしてテュイリエとダルジャンらによって、オーバン・ヴェーエか、あるいは1624年にローマにやってきた版画家クロード・メランの可能性が指摘された^{註4)} (Dargent & Thuillier 1965, p.57)。ダルジャンとテュイリエは本作品の高い質を認めながら、女性の容貌や衣紋の表現方法などがシモン本人の様式と異なることを指摘し、オーバン・ヴェーエがヴェーエの作品を銅版画に起こしていた版画家クロード・メランであり得るという可能性を指摘している。事実、シモンがローマ滞在中1622-24年にかけて制作したサン・ロレンツォ・イン・ルチーナ聖堂の《聖フランチェスコの誘惑》《聖フランチェスコの財産放棄》を詳細に観察してみると、明らかに衣紋表現の特徴が異なることから、同じ時期の同作者の作品と認めるには多くの困難が伴う。

一方でベネディクト・ニコルソンによるカラヴァッジェスキらのカタログ中では一貫してヴェーエの作品として記載されている^{註5)} (Nicholson 1979; 1990)。しかし、ニコルソンの著作においては、その性質上、アトリビューションの正確さや的確さという点では緻密さを欠くことが多いため、ニコルソンに絶対的に依拠することは避けるべきである。本作品の状態を検分すると背景部分に絵具層表面の化学変化の痕跡が認められるが、全体として大きな加筆が加えられていない。テュイリエらが論文を発表した1965年当時であっても状態が必ずしもよくなかったと考えられるものの、様式的な判断は可能な状態であったと推測される。したがってオーバンや版画家クロード・メランへの帰属が妥当かどうかの判断は別としても、シモン自身の

手による作品とすることに疑問を呈したダルジャン、テュイリエらの、ヴェーエの専門家としての判断をある程度尊重せざるをえない。

仮にヴェーエの作品として判断される場合には、本作品の肖像的要素の強さと背景地の色味から、ジェノヴァのジェズ聖堂のために制作された《磔刑図》(1622)の近くにおくことができるかもしれない。この作品はジェノヴァ滞在中にジャコモ・ラッジから注文され、ローマに戻った後に制作されジェノヴァに送られたものである。ヴェーエはジェノヴァを離れる直前1621年9月初めには、同地のドーリア家から肖像を描くように依頼されており、「彼らの親切が心に作用して、どうにも嫌とは言えず、数日留まるつもりである」とカッサーノ・ダル・ポッツォに書き送っている^{註6)} (Bottari=Ticozzi 1822, vol.I, p.333)。この時の肖像画制作と本作品との関連を示す証拠は全くないため、両者を直接結びつけることはここではできないが、当初ドメニコ・フェッティに帰属された本作品のメランコリックな様式の特徴は決してこうした状況と必ずしも矛盾するものではない。そのため1624年頃に制作年代がおかれていることも不思議ではない^{註7)} (Longhi 1952; Manning 1959)。また1617年にはリベーラやマッシモ・スタンツィオーネなどナポリ派の画家たちとの接触も知られており、本作品の構図や微妙な背景色にその影響を認めることができるかもしれない。

一方で、ダルジャンとテュイリエによって可能性が指摘されたシモンの弟オーバンの作品と比較した場合、たとえばボルドー美術館の《ダヴィデとゴリアテ》(油彩、カンヴァス/117.5×89.5cm)には、はっきりとしたカラヴァッジェスムの影響が見られ、シモンに較べて衣服の表現などに荒い筆遣いを認めることができる点など、ある程度本作品と共通する要素が認められる。実際オーバンはシモンとともにローマに行ったことが知られている。しかしオーバンの作品を実見検分していない段階で安易に結論を出すことは許されない。

本作品にはシモン・ヴェーエ自身の手によると判断されるような、彼の特徴的な造形言語を明瞭に認識することも、また裏付けとなる史料も発見されていない。さらに研究者たちのあいだに意見の一致が見られず、特にフランスの研究者から異論が出ている状況の中では、本作品をシモン・ヴェーエ本人の手による作品として結論づけることは、现阶段では非常に難しいと言わざるを得ない。したがって、作者については「シモン・ヴェーエに帰属」「Attributed to Simon Vouet」とするのが現在最も妥当であると言えよう。しかし、帰属に関しては今後さらに詳細な研究が必要であるとはいえ、本作品の高い質については研究者が一様に認めていることも事実であり、今後さらに慎重な調査が必要である。

(高梨光正)

註

- 1) Hermann Voss, *Die caravageske Frühzeit von Simon Vouet und Nicolas Regnier*, "Zeitschrift für bildende Kunst", LVIII, Heft 3/4, 1924, p.64; W.R. Crellly, *The Painting of Simon Vouet*, 1962, pp.31, 185, no.81; G. Dargent & J. Thuillier, *Simon Vouet en Italie*, "Saggi e Memorie di storia dell'arte", 4, 1965, p.57, no.D8, and p.164, fig.74.
- 2) B. Nicholson & L. Vertova, *Caravaggism in Europe*, 1990, vol.I, p.210, vol.II, fig.750.
- 3) Crellly, *ibidem*.
- 4) Dargent & Thuillier, *ibidem*.
- 5) B. Nicholson, *The International Caravaggesque Movement*, 1979, p.109; B. Nicholson & L. Vertova, *op.cit.*, vol.I, p.210, vol.II, fig.750.
- 6) Bottari & Ticozzi, *Raccolta di lettere...*, Milano, 1822, vol.I, p.333.
- 7) Roberto Longhi, *Reveiw of 'Caravaggio en de Nederlanden'*, "Paragone", Anno III-n.33/settembre, 1952, p.53, fig.25; R. Manning, *Some Important Paintings by Vouet in America*, in *Studies in the History of Art dedicated to William Suida*, 1959, p.297.

Simon Vouet was a French painter who was born in Paris in 1590 and died in the same city in 1649. Vouet lived in Italy from 1612 through 1627 and was nominated to "Prince" of the Accademia di San Luca in 1624. After arriving in Italy he was influenced by Caravaggism, and along with his fellow painters Valentine, Nicolas Regnier, and Nicolas Toumier, he created works known for their sharp, contrasting light and dark tones. With the beginning of the 1620s the trends began to change, and Vouet's style shifted toward the styles of the Bolognese painters, particularly those of Guercino and Guido Reni. The influence of Guido Reni is particularly apparent in Vouet's depictions of women and his bright palette. However, after Vouet returned to France, his style changed once again and he became a major proponent of Academism in France.

This work was first on the art market in a Lucerne gallery under the name of Domenico Fetti (1589-1624) and it was Hermann Voss, the specialist on Italian Baroque painting, who first attributed the work to Vouet. The painting later traveled to New York, and it entered the Victor Spark collection from the Graham and Sons Gallery. During its time at the Graham and Sons Gallery, Thuillier, Dargent and Crely mentioned the work.¹⁾ During its years in the Spark collection, various scholars, including Benedict Nicolson, had a chance to examine the painting. In fact, Nicolson commented on the bad state of the painting.²⁾ The painting then passed to its final private collector, prior to entering the NMWA collection.

This painting has been firmly backed with beeswax, and thus its current condition is relatively stable. There are sections of paint layer damage in background areas thought to have been created by overzealous cleaning. The center lower left section of the composition has traces of a restored tear of the canvas. However, there is no major damage to the face and other principal areas of the composition, which are in extremely good condition.

It is highly likely that this is a portrait of a specific woman in the guise of St. Catherine, with her head facing directly forward as she gazes steadily out of the composition. The background uses deep brown rather than black and the figure is garbed in a glittering jewelry, a splendid garment, and wields a sword. The artist has effectively used light and shadow in the background while still expressing the figure's skin as transparently beautiful. Conversely, the red ribbon on the lower right of the head was drawn with one extremely vigorous brush stroke. Crely suggests that this work dates from Vouet's Genua period, in other words, from May through October 1621 when Vouet was staying in Genua. Based on comments by De Cotte and Carlo Guiseppa Ratti (1780), Crely identifies this work as the St. Catherine image that was said to have been at the Palazzo Bianco.³⁾ However, it is now thought that the Palazzo Bianco work is a dated and signed image of St. Catherine now in a private collection in Genua. Therefore, unfortunately, Crely's theory does not seem convincing, and the attribution of the painting is not yet certain. Thuillier and Dargent suggest the possibility of either Aubin Vouet or Claude Mellan, a printmaker who arrived in Rome in 1624.⁴⁾ While asserting the high quality of this work, Thuillier and Dargent indicate that the facial features of the woman and the handling of the drapery differ from the style of Simon Vouet himself, and hence suggest the possibility that it could be by Aubin Vouet or the print maker Mellan who transformed Simon Vouet's works into engraving form. In fact, examination of the details of *The Temptation of St. Francis* and *The Clothing of St. Francis* in the chiesa di San Lorenzo in Lucina, painted by Simon Vouet between 1622-24 while he was in Rome, indicates that the garment handling is clearly different, and there would thus be many difficulties in confirming the work as by the same artist during the same period.

On the other hand, Benedict Nicolson refers to the work as by Vouet throughout his catalogue on the Caravaggeschi.⁵⁾ However, Nicolson's book is lacking in detail in such questions as the appropriateness or accuracy of the attribution in terms of the work's qualities, and thus absolute reliance on Nicolson is to be avoided. Examination of the condition of this work reveals traces of chemical changes in the paint

layers of the background area, but otherwise there are no major areas of repainting. While the condition of the painting was not very good when Thuillier wrote his paper in 1965, it can be surmised that it was in good enough condition to analyze the work stylistically. Therefore, even if we set aside the question of the appropriateness of attribution to Aubin or the printmaker Claude Mellan, we must give weight to the judgment of Dargent and Thuillier, both Vouet specialists who raise questions about whether the work is actually by Simon.

If we were to temporarily assign the work to Vouet, the highly portrait-like quality of this work and its background palette all suggest that it is close to the *Crucifixion* (1622) created for the chiesa di Gesu in Genua. Giacomo Raggi commissioned the *Crucifixion* when Simon was in Genua. The work was created after Simon returned to Rome and was sent on from Rome to Genua. Starting in September 1621, immediately before leaving Genua, Simon was commissioned to paint portraits for the Doria family of Genua. Cassiano dal Pozzo wrote, "m'hanno pregato a far qualche lo [=signori Doria] ritratto, cioè che infin ora non avevo voluto fare in conto alcuno, ma le loro cortesie appresso di me hanno operato, che non ho potuto dir di no, di maniera che mi tratterò ancora per qualche girono".⁶⁾ Because there is absolutely no proof of a connection between this period of portrait production and the NMWA painting, a direct connection cannot be stated. And yet the melancholic style features of this work originally attributed to Domenico Fetti are not completely inconsistent with this situation. Hence, it is not strange for this work to be dated ca. 1624.⁷⁾ Further it is known that in 1617 Simon Vouet had contact with the Neapolitan painters such as Ribera and Massimo Stanzione, and so it is possible to discern such Neapolitan influence in the composition of the work and its subtle background coloration.

On the other hand, this work can also be compared to the works of Aubin, Simon's younger brother, the artist indicated as a possibility by Dargent and Thuillier. For example, the *David and Goliath* in the Musée des Beaux-arts de Bordeaux (oil on canvas, 117.5 x 89.5cm) clearly reveals Caravaggist influence, and has rougher brush strokes in the clothing area than that found in works by his brother Simon. These elements are, to a degree, shared with the NMWA painting. It is also known that Aubin accompanied Simon to Rome. However, without an examination of Aubin's works, no easy conclusion can be reached on this matter.

There is neither clear evidence of Simon's distinctive formal vocabulary in the work, nor is there documentary evidence to back up an attribution to Simon. Further, the scholars cannot agree on the attribution, with particularly divergent arguments coming from French scholars on the subject. Therefore, it is extremely difficult to assign this work to Simon's own hand and this work is best left as "Attributed to Simon Vouet" at this stage.

However, further detailed study of this attribution question remains for future work, and such study is certainly warranted by the fact that all scholars firmly agree on the high quality of the work. (Mitsumasa Takanashi)

Notes

- 1) Hermann Voss, *Die caravaggeske Frühzeit von Simon Vouet und Nicolas Regnier*, "Zeitschrift für bildende Kunst", LVIII, Heft 3/4, 1924, p.64; W.R. Crely, *The Painting of Simon Vouet*, 1962, pp.31, 185, no.81; G. Dargent & J. Thuillier, *Simon Vouet en Italie*, "Saggi e Memorie di storia dell'arte", 4, 1965, p.57, no.D8, and p.164, fig.74.
- 2) B. Nicolson & L. Vertova, *Caravaggism in Europe*, 1990, vol. I, p.210, vol. II, fig. 750.
- 3) Crely, *ibid.*
- 4) Dargent & Thuillier, *ibid.*
- 5) B. Nicolson, *The International Caravaggesque Movement*, 1979, p. 109; B. Nicolson & L. Vertova, *op. cit.*, vol. I, p. 210, vol. II, fig. 750.
- 6) Bottari & Ticozzi, *Raccolta di lettere...*, Milano, 1822, vol.I, p.333.
- 7) Roberto Longhi, Review of *'Caravaggio en de Nederlanden'*, "Paragone", anno III-n.33/settembre, 1952, p.53, fig.25; R. Manning, *Some Important Paintings by Vouet in America*, in *Studies in the History of Art dedicated to William Suida*, 1959, p.297.