

- a hypothetical reconstruction of the chronology of his works after this year.
- 3 M. Boskovits, *Pittura fiorentina alla vigilia del Rinascimento*. Florence, 1975, pp. 138-141, 388-402, figs. 150-153, 474-496.
 - 4 R. Fremantle, *Florentine Gothic Painters from Giotto to Masaccio*, London, 1975, pp. 451-460.
 - 5 Boskovits, art. cit. 1968.
 - 6 See Berenson, op. cit., 1963, fig. 516; Boskovits, op. cit., 1975, p. 401.
 - 7 See W. F. Volbach, *Catalogo della Pinacoteca Vaticana, vol. II, Il trecento, Firenze e Siena*. Vatican City, 1987, no. 24: Boskovits, op. cit., 1975, p. 400.
 - 8 In correspondence with the author. Eisenberg's own thoughts are not yet published, but both the Christie's catalogue entry and the Agnew's catalogue entry share this view.
 - 9 Berenson, op. cit., 1963, fig. 520. For details on the reconstruction of this main register, see M. Eisenberg, "The Coronation of the Virgin by Mariotto di Nardo" in *Minneapolis Institute of Arts Bulletin*, vol. LV, 1966, pp. 9-24.
 - 10 W. Cohn, "Notizie storiche intorno ad alcune tavole fiorentine del '300 e '400" in *Rivista d'arte*, 1956, p. 68. The manuscript is *Sepoltuario Stroziano*, Cod. Magl. C1. XXVI, 170, c. 80v.
 - 11 Berenson, op. cit., 1963, fig. 522. According to Berenson, the works' provenance is listed as "Formerly in Erwin Rosenthal Collection, Munich". According to Christie's catalogue description, the *Ordination* panel was formerly in the Jackson Higgs Collection, New York, and the *Healing* panel was listed as "in Caspari Collection, Munich, in 1927".
 - 12 According to Professor Eisenberg, the size of the former Munich panels is about 29 x 14 cm, which corresponds almost exactly to the height of the three Tokyo panels and the width of the pilaster panels of the main register.
 - 13 Boskovits, op. cit., 1975, p. 397.

マールテン・ド・フォス [1532-1603]

《最後の晩餐》

油彩、カンヴァス
146×212.5cm
右下の椅子の上に署名

Marten de Vos [Antwerp 1532-1603]

The Last Supper

Oil on canvas
146×212.5cm
Signed lower right on the chair: F.M.D.VOS

Provenance:
Sale, Hôtel des ventes, Dijon, 18 November 1990; Didier Aaron, Paris

Bibliography:
Didier Aaron Catalogue, Paris/London/New York, 1992, cat.no.1.

マールテン・ド・フォスは、16世紀後半のアントウェルペンを代表する画家の一人で、世代的にフランス・フロリス(1519-1570)とオットー・ファン・フェーン(1556-1629)の間に位置する。彼の父親のピーター・ド・フォス(1490-1566)はレイデン生まれであるが、1507年にはアントウェルペンの画家組合にイエロニムス・スキューレンスの弟子として登録され、1519/20年には親方画家の資格を得ている。マールテンは1532年の夏、ピーターの4人の子供のうちのおそらく最年少の子供としてアントウェルペんに生まれた。マールテンの年少時および修業時代については一切記録が残っていないが、父親のピーターのもとで画業の最初の手ほどきを受けたと推測される。1550年代にはイタリアを訪れている。しかし、彼の滞在地を特定することは難しい。¹⁾カレル・ファン・マンデルによれば、マールテン・ド・フォスはローマのほかヴェネチアに滞在したとのことである。さらに、カルロ・リドルフィは、彼がティントレットの工房で背景の風景の描写を担当したと記している。しかし、このリドルフィの主張を裏付ける資料は見つかっていない。1558年以前にはアントウェルペンに戻っていたことが確実で、この年の聖ルカ組合の記録(Liggeren)に親方画家として登録されている。その後まもなく、ジョアンナ・ル・ブークと結婚し、二人の間には、5人の娘と3人の息子が生まれた。そのうち、二人の息子ダニールとマールテンも画家となった。ギルドの記録によれば、彼が最初の弟子を取ったのは1564年のことで、その後1599年まで、計11人の弟子の名前が記載されている。その中には、1573年に弟子入りしたウェンセラス・コーベルヘル(1557/1561-1634)が含まれている。

1560年代から70年代にかけて、ド・フォスは、主として、カルヴァン派の新教徒で貿易商のヒレス・ホフトマンをはじめとする富裕な商人たちからの重要な注文に恵まれた。また、1569年から1572年頃にかけては、ルター派の領主であるブラウンシュヴァイク=リュネブルク公ヴィレムII世の依頼で、ツェレの宮殿礼拝堂を飾る一連の絵画制作に工房を挙げて取り組んだ。したがって、彼がルター派の新教徒であったことが確認できるのは1584年の文献記録が初めてであるが、恐らく60年代末には既にそうであったと推測されている。²⁾こうした重要な注文によって成功をおさめた彼は、1572年には画家組合長となり、そして1579年にはスヒューテルホフ通りにトビアスと呼ばれる邸宅を購入した。

1581年から85年にかけてのカルヴァン派の一時的な支配の後、ア



ントウェルペンは再びカトリックの支配下に入った。新たな体制下においては、新教徒にとって宗教的寛容は望むべくもなく、おそらくド・フォスは、カトリックに改宗したと考えられる。³⁾ この状況の変化は、ド・フォスの制作活動にも大きな影響を与えた。1589年以降、彼は、富裕な市民のためにはなく、主としてさまざまな組合の注文により、教会を飾る祭壇画の制作に携わったのである。これは、言うまでもなく、カルヴァン派信徒たちによって荒廃させられた諸聖堂の再美化という対抗宗教改革運動と密接に関連している。ド・フォスは晩年にいたっても、高い声望を保持しており、歿年の前年1602年には、ほかならぬ聖ルカ組合から、アントウェルペンの大聖堂の組合礼拝堂のための祭壇画の中央画面《聖ルカが聖母子を描く》の制作を依頼された。⁴⁾

ド・フォスは、北方の伝統的な様式を踏襲する一方で、イタリア的要素も積極的に取り入れた折衷的な様式を示す画家である。彼の手に帰される油彩画は、宗教主題に基づく物語画が中心で、寓意画、肖像画、動物画も制作している。また彼は、宗教版画のための下絵素描も多数制作しており、彼が生み出した構図は、版画として広く普及した。

本作品は、1990年にディジョンの市場に現われるまで、研究者たちにその存在を知られていなかった作品である。したがって、1980年に刊行されたツヴァイテの研究書にも本作品に関する記載はない。しかし、この書にはド・フォスあるいはその工房の作として3点の「最後の晩餐」の油彩画が挙げられており、それらは構図的に明らかに本

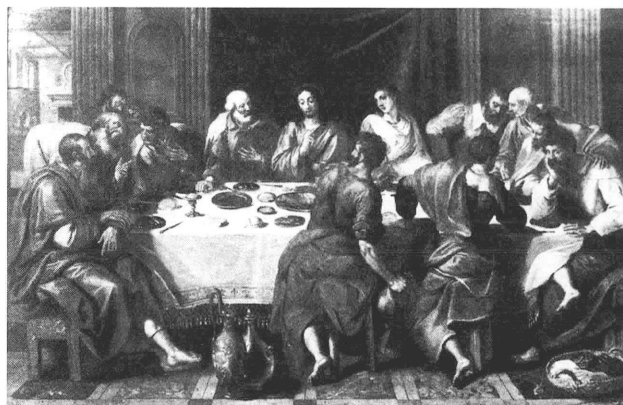


fig.1



fig.2

作品と密接に関連している。最も早い作品はツェレの宮殿礼拝堂の中央祭壇北側の祈禱席の仕切りの、1570年頃の作品である(fig.1、板、50.5×80cm、Zweite, cat.no.31.)。さらに、リール(Lier)の聖ゴマルス教会(Sint-Gommaruskerk)には、縦長の画型の作品が所蔵されている(fig.2、板、176×146.5cm、Zweite, cat.no.87)。画面に登場する使徒たちの数人が肖像画的な容貌をしているこの作品は、中間色系の色彩が支配的なことから、1590年代末の作品と推定されている。そして、3点目として、西洋美術館の作品に最も近い油彩画が、ヘーレントハルス(Herenthals)の聖ワルトラウディス教会(Sint-Waltraudiskerk)に所蔵されている(fig.3、カンヴァス、136×178cm、Zweite, cat.no.Z19)。ただし、この作品の質は



fig.3

かなり低いために、ツヴァイテは、ド・フォス自身の作品ではなく、1600年頃の工房作とした。そして彼は、西洋美術館の購入作品に関しては、カラーポジに基づく判断によって、1580年頃の制作としている。⁵⁾ヘーレントハルスの作品は、イエスをテーブルの向こう側の中心に配した基本的な構図が西洋美術館の作品と同じであるばかりか、左横向きに配されたユダや、テーブルを囲む他の弟子たちのポーズまでが一部を除いて共通するうえ、画面左の幕を開けて室内に入ってくる給仕の少年や、上方から吊るされたガラス製の蠟燭立てといった細部のモチーフまでが似ている。ただし、後方の壁の建築的装飾モチーフが異なっているほか(この点についてはヘーレントハルスの作品はむしろツェレ作品に近い)、西洋美術館の作品にのみ窓越しに「エルサレム入城」の光景が描かれている。構図上の類似にもかかわらず、質的には両作品の差異は非常に大きく、まさにこの事実が明白に西洋美術館の作品がド・フォスの真筆であることを示していると言えるだろう。

「最後の晩餐」は、言うまでもなくキリスト教美術における最も重要な主題の一つである。これは、自らの死が迫ったことを知ったイエスが、弟子たちとともに過越しの食事を取る場面である。共観福音書によれば、イエスが、この晩餐の最中に弟子たちの一人が自分を裏切ることを指摘したので(マタイ26.21、マルコ14.18)、弟子たちは誰がそうなのかと不安に駆られたが(マタイ26.22、マルコ14.19)、イエスはユダが裏切り者であることを明らかにした(マタイ26.23-25、マルコ14.20-21)。その後、イエスは、パンを祝福して弟子たちに与え、

さらに杯をとって感謝して一同に飲むことを勧めた(マタイ26.26-27、マルコ14.22)。ただし、ルカの福音書(22.17-20)においては、イエスは、パンと杯を弟子たちに分け与えた後にユダの裏切りを告知しており、他の二つの福音書とは順序が逆になっている。また、ヨハネの福音書においては、パンと杯の分配については記載はなく、裏切りの指摘(13.21)、キリストがユダに一片の食物を与えたこと(13.26)、ユダにサタンが入ったこと(13.27)、ユダが出ていったこと(13.30)などが記されている。「最後の晩餐」にまつわる主題には実はこのようなさまざまなエピソードが含まれているが、美術においては伝統的に、ユダの裏切りの指摘の場面、キリストがパンと杯を祝福する場面、それにイエスが弟子たちに聖餐としてのパンを与える場面という大別して3種類の表現形式が確立していたと言えるだろう。⁶⁾そして、本作品は、一見したところ、この3種類のうちでは特に、イエスによるユダの裏切りの告知の場面を劇的に描き出したものであるように思われる。

ド・フォスは、伝統的な形式に従って画面にほぼ平行にテーブルを配置し、中央奥にキリストを描き、彼を取り囲むように弟子たちを配置している。自分たちのうちの一人が主を裏切ると告げ知らされた弟子たちの中には、動揺が生まれたところである。弟子たちは、視線の向きと配列の工夫によりいくつかのグループに取りまとめられて構成されている。そして同時に、裏切り者ユダの孤立も巧みに演出されているのである。イエスと同じ奥のテーブルの列に、イエスをはさんで二人ずつ配されたヨハネをはじめとする4人の弟子たちは、胸に右手を当てる、交差させた両手を胸に置く、あるいは胸の前で両手を合わせるといった動作を示しながら、全員がイエスの方を見つめている。次いで、テーブルの左端に眼をやると、3人の弟子たちがグループを形成していることがわかるだろう。彼らのうちで一番奥の弟子は、左手を挙げて、黄色い衣服に青色の上衣をまとった左手前の弟子に語りかけている。そして、この全身が描かれた弟子の方は、右手でイエスを指し示して、イエスを見つめているのである。それに対して彼ら二人の間に位置するやや年長の弟子は、うつむき加減の姿勢で考え込んでいる。この3人の弟子たちのグループの右側には、バラ色の衣服を身につけた弟子が後ろ向きに描かれている。この弟子にはやや特殊な役割が与えられていると言えるだろう。つまり、彼は振り返って、視線をこの絵を眺める我々観者の方へと向けており、いわば、絵の世界とその外側にいる我々との間の取り持ち役をつとめているのである。少し間を置いて、彼の右側にユダが全身像で描かれている。ユダは、ほぼキリストと向き合う位置に配されている。しかし、それにもかかわらず彼は、注目すべきことに、イエスとの関わりを避けるように、右足を左足の上に乗せて、身体がテーブルと平行になるように横向きに座しており、画面左方向をじっと見つめているのである。右手はテーブルの上に置かれ、そして左手は裏切りの報酬の入った袋を握りしめている。ユダは、誰にも語りかけないし、また彼に語りかける弟子もいないのである。最後に、テーブルの左側と同様にユダの右側にも、3人の弟子たちによって一つのグループが形成されている。この3人のうちで一番奥

に位置する弟子はイエスの方を指さしながら右端の弟子に語りかけている。彼から話しかけられた弟子のほうは、交差させた両手を胸に置いて、一心に上方を見つめている。キリストの言葉は彼を強く震撼させたのだ。そして、彼の左方、ユダの隣には、後ろ姿で表わされた弟子がいる。彼は、右手を奥の弟子の方に向けて彼に語りかけるとともに、左手でイエスを指さして、奥の弟子の注意を主の方へと向けさせようとしているのである。

アルプスの南北を問わず16世紀の画家たちが、裏切りの告知に対する弟子たちのさまざまな心理的、および身ぶりによる反応に主眼をおいた《最後の晩餐》を表現せんとした場合、彼らは多かれ少なかれ、1495年から1498年にかけてレオナルドがミラノのドミニコ派修道会のサンタ・マリア・デレ・グラーツィエ聖堂のために描いた作品を意識せざるをえなかったに違いない。⁷⁾ マルカントニオ・ライモンディをはじめとするさまざまな版画家によって制作された複製版画によって、この構図は広く知られるところとなっていたからである。ド・フォスも当然、レオナルドの構図を知っていたことであろう。しかし、彼にとってより直接的な手本として役立ったと考えられるのは、ツヴェイテが、ツェレ作品との関連で類似を指摘したティントレットの手になる、ヴェネツィアのサン・マルクオーラ聖堂の《最後の晩餐》である(fig.4)。⁸⁾ これは1548年の年記のある作品であり、したがってド・フォスが、イタリアでの修業時代に見た可能性を考えてよい。このティントレットの作品でも、画面に平行にテーブルが置かれ、キリストがテーブル奥の中央に、ヨハネともう一人の弟子に囲まれて座し、彼を取り囲むように弟子たちがテーブルの両側に分節化されて配置されている。ユダは、テーブルの手前側中央よりも左寄りに後ろ姿で描かれている。ツェレ作品では、ユダの位置はもっと右側に移されているものの、やはり後ろ姿で描かれている。また、キリストの後ろに幕が描かれている点も両作品に共通する。ただし、ツヴェイテも指摘しているように、ティントレットの作品にはない背景の壁の付け柱や壁がんといい建築モチーフによって、空間はより明快に構成されている。しかし何より、図像内容の点でも両者には相違があることに注意する必要があるだろう。つまり、ティントレットの作品では、イエスの前のテーブルの上には過越の祭りの食事を意味する丸焼きの小羊が描かれているのに対して、ツェレの作品では、イエスは左手に杯を手をしているのである。さらに右手に注目してみよう。ティントレットの作品のイエスの右手の動作と似てはいるものの、ド・フォスの作品では、イエスの右手

は人差し指と中指を明確に突き立てた祝福の所作を示している。こうしてツェレ作品においては、単にユダの裏切りの告知のみならず、杯の祝福もが同時に表現されていることになる。

「最後の晩餐」の席において、本来なら時間的に前後して起こるべきこれら二つの出来事を一画面中に組み合わせて表現することは決して珍しいことではない。他ならぬレオナルドの作品においても、イエスの左手の前にはパンが、右手の前には杯が描かれており、パンと杯の祝福が示唆されていたのである。⁹⁾ ところで、このイエスによるパンと杯の祝福という行為は、注目すべきことに西洋美術館の作品においてより一層強調されているように思われる。ここでは、イエスは左手にパンを手にしており、右手で祝福の動作をしている。その上、イエスの前にはただの杯ではなく、聖餐式に用いられるカリスが置かれているのである。この点に注目すれば、キリストと並んでテーブルの向こう側に位置する4人の弟子たちは、裏切りの告知に驚いているというよりは、パンとぶどう酒による聖餐について厳かに語るイエスの言葉に聞き入っているように見えるのではないだろうか。彼ら4人は、騒々しい驚きの身ぶりとは無縁で、厳粛な静けさを示しているのである。さらにキリストの背後に、天蓋付きの、刺繍の施された豪華な緑色の布が描かれているのも注目されるだろう。そして壁には壮麗な4本の黒大理石の柱が描かれている。こうしてイエスの存在が高められているのである。全体として、西洋美術館の作品では、裏切りの告知という動的表現を抑制して、聖餐の意味を強調した静的な表現が達成されていると言えるだろう。この特徴は、リアル作品にも共通するものである。

西洋美術館の作品の画面左手前の目立つ位置に赤色と緑色の壺が置かれている。前者にはグロテスク模様が施され、そして後者にはピュラモスとティスベのエピソードが描かれている。こうした古代風の装飾を施した壺は、ド・フォスの他の《最後の晩餐》にも見出されるほか、《カナの婚礼》(アントウェルペン大聖堂、Zweite, cat.no.86)や《アブラハムとメルキゼデク》(ロンドン、個人蔵、Zweite, cat.no.106)といった、ぶどう酒にまつわる他の主題中でも描かれている。なお、既に述べたように窓外には、最後の晩餐に先立つ出来事である「エルサレム入城」(fig.5)が描かれているが、これは、ピーテル・クック・ファン・アールスト作の同主題の作品からヒントを得た表現かもしれない。そこには、キリストの背後の窓越しに、「エルサレム入城」が描かれているのである。レオナルドの構図を独自に解釈したピー



fig.4

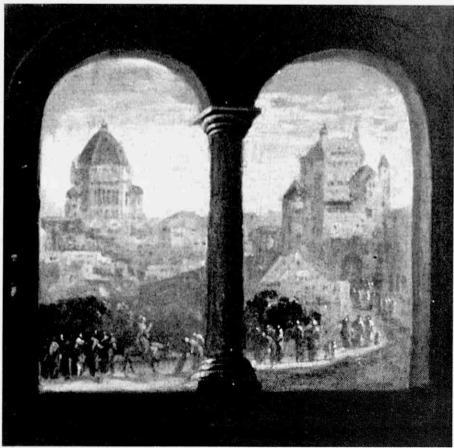


fig.5

テル・クックの《最後の晩餐》は16世紀のフランドルにおいて非常に人気を博し、今日でも40点以上のレプリカや模写が伝わっているほどであり、ド・フォスも熟知していたに違いない。¹⁰⁾

なお、本作品は1991年に修復されたが、その結果この時代の作品としては好運と呼べるほど、絵の具層がよく保存されていることが明らかになった。カンヴァスの保存状態もよく裏打ちはされていない。しかし残念ながら、本作品の元の設置場所については何も知られていない。(中村俊春)

註

- 1) マールテン・ド・フォスの生涯については、次の書によっている。Armin Zweite, *Marten de Vos als Maler*, Berlin, 1980, pp.19-37. なお、ツヴァイテはド・フォスが1552年3月に、ピーター・ブリューゲル(父)と共にイタリアへ旅立ったと推測している(p.21)。
- 2) A. Zweite, op.cit., pp.72-73.
- 3) A. Zweite, op.cit., pp.26-27.
- 4) この作品は現在アントワープの王立美術館所蔵。A. Zweite, op.cit., cat. no.103を参照。
- 5) ディディエ・アロン画廊のイザベル・マイヤー博士の御教示による。次の書も参照のこと。Didier Aaron *Catalogue*, Paris/London/New York, 1992, cat.no.1.
- 6) 北方の15世紀および16世紀初頭の「最後の晩餐」の図像については、特に次の書を参照した。Babara Welzel, *Abendmahls Altäre vor der Reformation*, Berlin, 1989. 「最後の晩餐」に関する文献もこの書に詳しい。
- 7) B. Welzel, op.cit., pp.55-56を参照。
- 8) A. Zweite, op.cit., pp.135-136.
- 9) B. Welzel, op.cit., p.55.
- 10) Georges Marlier, *La Renaissance flamande: Pierre Coeck d'Alost*, Brussels, 1966, pp.97-99.

Marten de Vos was one of the representative painters of Antwerp in the latter half of the 16th century, and his life falls between that of Frans Floris (1519-1570) and Otto van Veen (1556-1629). His father, Pieter de Vos (1490-1566), was born in Leyden, but Pieter's apprenticeship to Jeronimus Scuelens in the Antwerp Painters Guild is recorded in 1507, and he achieved his master ranking in 1519/20. Marten was born in Antwerp in the summer of 1532, the youngest of Pieter's four children. While not a single record remains for Marten's childhood or study years, it is presumed that he had his first lessons in the painter's craft from his father. He visited Italy in the 1550s. But it is hard to determine the exact location of his stay in Italy.¹ Carel van Mander has indicated that Marten de Vos visited

Venice in addition to Rome. Further, Carlo Ridolfi notes that de Vos was responsible for the painting of background landscapes in Tintoretto's studio. However, there is no specific material to back up this assertion by Ridolfi. We can confirm that Marten had returned to Antwerp by 1558, and he is recorded as a master painter in the *Liggeren* register of the St. Lukas Guild for that year. He married Joanna le Boucq almost immediately after this return, and they eventually had eight children, five daughters and three sons. Among these children, two of the sons, Daniel and Marten, became painters. According to Guild records, Marten took his first apprentice in 1564, and a total of eleven apprentices are recorded through 1599. Among these apprentices, Wencelas Coebergher (1557/1561-1634) is recorded as having been apprenticed in 1573.

From the 1560s through the 1570s, de Vos's major commissions came from wealthy merchants such as the Calvinist trader, Gilles Hooftman. Then from 1569 to around 1572, at the behest of the Lutheran lord Willem II von Braunschweig-Lüneburg, de Vos's studio took on the creation of a series of paintings to decorate the Celle Palace Chapel. While the first record of Marten's position as a Lutheran is noted in a 1584 document, we can suppose that this was already the case by the end of the 1560s.² He achieved prosperity through these important commissions, and in 1572 was named the head of the Painter's Guild, and then in 1579 he purchased a house named *Tobias* on the Schutterhof street.

Antwerp returned to Catholic control after a brief period under Calvinist rule from 1581 to 1585. There was no hope for religious tolerance under the new regime, and in any event, it is thought that de Vos converted to Catholicism.³ This change of circumstances had a considerable impact on de Vos's painting activities. After 1589, the majority of his commissions came from a variety of guilds, not from wealthy townspeople, and he became largely concerned with the creation of altarpieces to decorate churches. This, needless to say, was intimately connected to the Counter Reformation redecoration of the churches which had been destroyed or defaced by the Calvinists. De Vos maintained his fame into his final years, and in 1602, the year before his death, he received a request for the creation of the central panel, *St. Luke Painting the Madonna and Child*, for a triptych to be placed in the Painter's Guild Chapel of Antwerp Cathedral.⁴

De Vos was an eclectic painter who displayed at once the traditional styles of Northern Europe while also consciously incorporating Italianate elements. Oil paintings that can be attributed to his hands are largely narrative paintings based on religious subjects, and he also created allegorical works, portraits and paintings of animals. Further he created a number of preparatory drawings for the production of religious prints, and his compositions were widely known through the medium of the print.

Until its appearances in the Dijon market in 1990, this work was unknown to scholars in the field. Further, there is no record of this work in the monograph published by Zweite in 1980. But Zweite's work does present three oil paintings on the theme of the Last Supper by de Vos or by his studio, and clearly they bear a close compositional relationship with the Tokyo work. The earliest of the three is a work from around 1570 which decorated the partitions of the prayer stalls on the north side of the central altar of the Celle Palace Chapel (fig. 1, oil on panel, 50.5 x 80 cm., Zweite, cat. no. 31). The Sint-Gommaruskerk of Lier houses a vertical composition of this subject (fig. 2, oil on panel, 176 x 146.5 cm., Zweite, cat. no. 87). This Lier work with its portrait-like depiction of the various apostles is dominated by a medium color palette, and has been suggested as a work of the late 1590s. The third work reproduced by Zweite,

the closest oil painting to the Tokyo work, is seen hanging in the Sint-Waltraudiskerk of Herenthals (fig. 3, oil on canvas, 136 x 178 cm., Zweite, cat no. Z19). But given the poor quality of this work, Zweite believes that it is not the work of Vos himself, but rather is a studio work of around 1600. On the basis of color transparencies, Zweite has suggested a date of ca. 1580 for the Tokyo work.⁵ The Herenthals work has the same fundamental composition as the Tokyo work, with Christ placed in the center on the far side of the table, and with the exception of some differences, generally shares the poses of the apostles arranged around the table and Judas turned to the left. The two works further share such detailed motifs as the young waiter who opens the curtains on the left of the composition to enter the room, and the glass chandeliers suspended from the ceiling. But the architectural elements of the back wall differ between the two works (and in this regard the Herenthals work is somewhat closer to the Celle work), and only the Tokyo work has an image of the Entrance into Jerusalem included in the window frame. Regardless of the compositional similarities between the two works, the extreme difference in quality between the two works seems to point clearly to the Tokyo work as the genuine work by de Vos's hand.

Needless to say, the Last Supper is one of the most important themes in Christian art. In this scene, Jesus Christ, knowing that his death is fast approaching, gathers his apostles for a Passover meal. According to the Synoptic Gospels, Jesus indicates in the middle of this dinner that one of his disciples has betrayed him (Matthew 26.21, Mark 14.18). The apostles are overwhelmed with unease at who might have done such a thing (Matthew 26.22, Mark 14.19), and Jesus clearly indicates that Judas was the betrayer (Matthew 26.23-25, Mark, 14.20-21). Then, Jesus blesses the bread and gives it to his disciples, and then blesses the wine and asks them all to drink from it (Matthew 26.26-27, Mark 14.22). Luke (22.17-20) indicates, however, that Jesus announced the betrayal of Judas only after sharing the bread and wine with his disciples, reversing the order of events found in the other two Gospels. And in John there is no record of the sharing of bread and wine, noting only Christ's indication of the betrayal (13.21), Christ's giving Judas a morsel of food (13.26), the Devil's possession of Judas (13.27), and Judas' departure (13.30). Thus the single scene of the Last Supper actually contains this myriad of different episodes. Traditionally there are three established representations of the subject in art: the moment when Jesus indicates Judas' betrayal, Christ's blessing of the bread and the wine, and Christ offering the bread to his disciples as Holy Communion.⁶ The Tokyo work, at first glance, seems to provide a dramatic presentation of the moment when Christ reveals Judas' betrayal.

De Vos, in keeping with traditional forms, shows the table at almost a flat angle, with Christ seated behind it in the central position, and the apostles arranged around the table and Christ's central position. Here the apostles look among themselves, shaken by the news that one among them has betrayed Christ. Through the positioning of the disciples and the directions of their gaze, the artist has grouped the figures to form his composition. The artist has grouped four figures, including John, on the same side of the table as Christ, with two on each side of Christ. Movement between and across the figures is created through placement of their hands and arms, whether crossed in front of the body, hands clasped in front of the chest, or the right hand placed on the chest. Amidst this diverse range of movement, all four figures turn to face Christ. Continuing, the far left of the table reveals three of the disciples arranged to form a group. The furthest of these three disciples raises his left hand and is seen talking to the disciple on the left front wearing

a yellow robe with blue over robe. This disciple, who is depicted in full figure, indicates Christ with his right hand and looks at Christ. Conversely, the slightly older figure between them is lost in thought with his eyes gazing down. On the right of this group of three figures, a disciple dressed in a rose colored robe is shown looking back over his shoulder. We might say that this disciple has a specific role. His turning back and looking over his shoulder, turning his gaze to those of us outside of the picture frame, forms a bridge between the world of the painting and our own external world. With a slight gap opened between them, Judas is then shown in full figure to the right of the rose-color robed disciple. Judas is placed almost exactly opposite Christ. But regardless of this positioning, he seems to avoid a relationship with Christ, with his right leg placed on top of his left leg, and his whole body turned to the side, almost parallel with the table. Judas stares straight to the left of the composition. His right hand is placed on the table, and his left hand clasps the pouch that contains his reward for the betrayal. Judas does not talk to anyone, and none of the other disciples speak to him. Finally, just as on the left side of the table, there is a group of three disciples shown to the right of Judas. Among these three apostles, the one furthest to the back points towards Christ while talking to the disciple placed on the right edge of the composition. This disciple on the far right holds his crossed arms in front of his chest and looks up intently. Christ's words have struck terror in him. The figure on his left, next to Judas, is shown from the back. He extends his right hand to the disciple in the back, engaging him in conversation, while his left hand points to Christ, as if to direct the far disciple's attention to their master.

Regardless of positioning to the north or south of the Alps, the main intent of artists of the 16th century depicting the Last Supper was to show the various psychological and gestural reactions of the disciples to the news of the betrayal. Whether slight or strong, unmistakably these artists were all aware of Leonardo da Vinci's 1495-98 work on this subject for the Milanese Dominican Monastery, S. Maria delle Grazie.⁷ The reproduction prints of this image created by Marcantonio Raimondi and others meant that Leonardo's composition was widely known. And as a matter of course, de Vos would have been aware of Leonardo's composition. But if we were to think of a work closer to the artist which may have served as a more direct model for his compositions, it would be, as suggested by Zweite, the Tintoretto *Last Supper* for S. Marcuola in Venice (fig. 4).⁸ This work bears an inscription of 1548 and de Vos may have seen the work during his study period in Italy. And in this work by Tintoretto the table is arranged flat across the horizon line, Christ is placed in the center of the back of the table. Christ is flanked by John and one other apostle, and the other disciples are arranged around the table in separate groupings. In this composition Judas has moved slightly to the left from the center front of the composition and he is seen with his back turned. In the Celle work, his position is shifted even further to the right, and he is shown in back view. Further the two works are linked by the curtain depicted behind Christ. However, as also indicated by Zweite, the architectural motifs, such as the attached pilasters on the back wall and the recessed niches, are not found in the Tintoretto work and here they provide a clearer composing of the spatial setting. But we must also recognize the important difference between the moments depicted in these two works. In Tintoretto's work there is a whole roast lamb shown on the table, symbolizing the Passover meal, and in the Celle work, Christ holds the cup in his left hand. Let us look once again at his right hand. While resembling the actions of Christ's right hand in the Tintoretto, de Vos's work shows Christ with his hand raised in the position of benediction, with index and middle fingers extended

up. In this manner the Celle work is not simply a depiction of Christ announcing Judas' betrayal, it also reveals a simultaneous depiction of the blessing of the cup.

In images of the Last Supper, the simultaneous depiction of two events or actions that actually occurred in a chronological sequence is by no means rare. In the inimitable Leonardo work, Christ is shown with the bread in front of his left hand and the cup in front of his right hand, suggesting the blessing of the bread and the wine.⁹ But this act of blessing the bread and the cup has been all the more emphasized in the Tokyo work. Here, Christ holds the bread in his left hand, while he makes the motions of benediction with his right hand. In addition, the cup in front of Christ is not a simple cup, it is the chalice used during Holy Communion. Given this point, the four disciples arranged on the same side of the table as Christ, i. e. along the back of the table, seem to be listening intently to Christ's solemn words of Holy Communion, more so than showing their surprise at the announcement of the betrayal. These four are shown with grave demeanor, completely unrelated to any gestures of surprise or boisterousness. We should also note the background behind Christ, the domed green curtain decorated with elegant embroidery, and the four solemn black marble columns along the back wall. These elements all heighten the image of Christ. Overall, the Tokyo work controls the emotional announcement of the betrayal, and can be said to accomplish a quieter, but, emphatic expression of the meaning of the Holy Meal. This emphasis is shared by the Lier work.

Two jars, one red and one green, are placed in a noticeable position in the front left of the composition. The red jar is decorated with a grotesquerie design, while the green jar is decorated with a scene of Pyramus and Thisbe. Jars with this type of classical decoration can also be found in other Last Supper paintings by de Vos, and in paintings of other themes related to wine, such as the *Marriage at Cana* (Antwerp Cathedral, Zweite, cat. no. 86), and *Abraham and Mechizedek* (London, private collection, Zweite, cat. no. 106). As previously noted, the scene that chronologically precedes the Last Supper, The Entrance into Jerusalem (fig. 5) is depicted outside a window in this composition, and this expression was possibly suggested by the work of Pieter Coecke van Aelst of the same subject. Coecke's painting also shows a view of the Entrance into Jerusalem outside of a window behind Christ. Pieter Coecke's *Last Supper* with its unique interpretation of Leonardo's composition was extremely popular in Flanders in the 16th century, to the degree that today more than 40 copies and replicas of his painting remain. Undoubtedly de Vos was familiar with Coecke's work.¹⁰

This painting was restored in 1991, and rare for works of this period, it is clear that the pigment layer is well preserved. The canvas is also in good condition and has not been relined. But to our regret, we have no information on the original location of this work.

(Toshiharu Nakamura)

work also provides a bibliography related to the Last Supper.

7 See B. Welzel, op. cit., pp. 55-56.

8 A. Zweite, op. cit., pp. 135-136.

9 B. Welzel, op. cit., p. 55.

10 Georges Marlier, *La Renaissance flamande: Pierre Coeck d'Alost*, Brussels, 1966, pp. 97-99.

Notes

1 See the following for information on Marten de Vos's life. Armin Zweite, *Marten de Vos als Maler*, Berlin, 1980, pp. 19-37. Zweite suggests that de Vos traveled to Italy in March 1552 with Peter Bruegel the Elder (p. 21).

2 A. Zweite, op. cit., pp. 72-73.

3 A. Zweite, op. cit., pp. 26-27.

4 This work is presently in the collections of the Antwerp Koninklijk Museum voor Schone Kunsten. See A. Zweite, op. cit., cat. no. 103.

5 According to Dr. Isabelle Mayer of the Didier Aaron Gallery. See also, *Didier Aaron Catalogue*, Paris/London/New York, 1992, cat. no. 1.

6 For information on 15th century and early 16th century depictions of the Last Supper in northern Europe, see especially the following. Barbara Welzel, *Abendmahls Altäre vor der Reformation*, Berlin, 1989. This