

## 《研究》

アンソニー・ヴァン・ダイク作《ディエゴ・フェリーペ・デ・グスマーン、レガネース侯爵》をめぐる諸問題

雪山行二

薄暗い室内に、黒い衣裳に身を包んだ恰幅の良い中年の男が一人、肩からサンティアゴ騎士団の金の鎖を懸け、腰には同騎士団の鍵を付けて立っている (fig.1)。この人物はフェリーペ四世の時代(在位1621-65年)に、軍人として、また外交官として活躍したスペインの貴族、ディエゴ・フェリーペ・デ・グスマーン、初代レガネース侯爵である。<sup>(註1)</sup> 侯爵の容貌はかなりよく知られているが、このモデルの同定に関する最も有力な根拠は、ヴァン・ダイクの『肖像百選 (Centum Icones)』(通称『イコングラフィー』)に収録されている、鎧に身をかためた同侯爵の上半身を描いたエングレーヴィングである (fig.2)。それはヴァン・ダイクによる油彩画をパウル・ポンティ

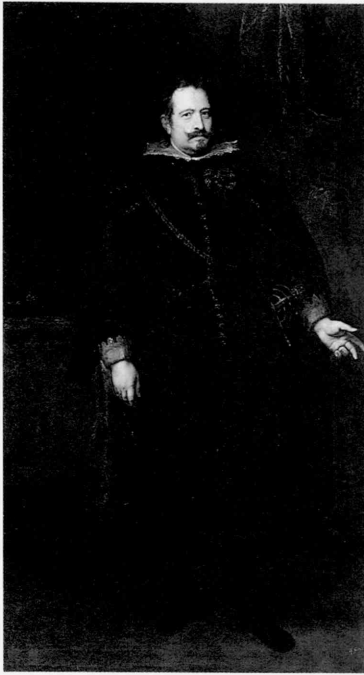


fig.1



fig.2

ウスが模刻したもので、余白にはモデルとして上記の名が刻まれているのである。<sup>(註2)</sup>

ディエゴ・フェリーペ・デ・グスマーンの生年は何故か明らかではないが、サンティアゴ騎士団への入会に関連する1614年の記録に年齢約30歳と記されていることなどから、おそらく1585年頃の生まれと推定される。彼は、必ずしも名門貴族とはいえないウセーダ伯爵ディエゴ・メシーア・デ・オバンドの四男として、母レオノール・グスマーンとの間に生まれ、ディエゴ・デ・メシーアと称した。若くしてスペイン領ネーデルラント総督アルベルト=イサベル大公夫妻の小姓としてブリュッセルの宮廷に仕えたが、彼が頭角を現わしたのは、母方の従兄弟であるガスパール・デ・グスマーン、すなわちオリバーレス公伯爵がフェリーペ四世の宰相としてスペインの内政と外交の全権を掌握してからのことである。彼はアンブロジオ・スピノラ將軍の指揮下、ユリッヒ(1622年)とブレダ(1625年)の戦いで武勲を挙げて、1624年に国王の侍従に任命され、1627年4月には初代レガネースの侯爵位を与えられた。同年6月にはスピノラの長女ポリチネーラと結婚したが、この頃から、彼はオリバーレス公伯爵との血縁関係を強調して、ディエゴ・フェリーペ・デ・グスマーンというように、母方の姓を名のようになった。1627年から30年まで大使としてパリに駐在したのちブリュッセルに戻って内親王イサベル=クララ=エウヘニアに仕え、そして、1632年にいったんマドリードに帰ったあとフェルナンド親王枢機卿が総督を務めるミラノに移った。1633年にイサベル=クララ=エウヘニアが歿すると、1634年4月フェルナンドに随行してブリュッセルに赴き、同年9月スペイン軍騎士団の司令官としてネルトリンゲンの戦いで新教徒軍に勝利を収め、翌年1月末マドリードに凱旋している。その後ミラノ(1635-41年)とカタルーニャ(1641-46年)で総督を務め、また、カタルーニャとポルトガルの副王に任命されるなど華々しい生涯を送り、1655年に歿した。その雄姿はルーベンス作《ネルトリンゲンにおけるハンガリー国王フェルディナンドとフェルナンド枢機卿親王の会見》(ウィーン、美術史博物館/fig.3)、フセーベ・レオナルド作《ユリッヒの開城》(1635年、ブラド美術館/fig.4)やペーテル・スネイエルスの2点の《レリダの広場の増援部隊》(ブラド美術館/fig.5; スペイン外務省)に見ることができる。

しかし、レガネース侯爵の名は、数々の武勲と同様、美術品収集家としても知られる。たとえばルーベンスは1628年1月にパリの知人に宛てた手紙の中で、当時駐仏大使としてパリにいたレガネース侯爵を当世最も偉大な目ききの一人として称賛し、<sup>(註3)</sup> 事実、侯爵の肖像画を油彩と素描で各1点残している(ロンドン、個人蔵/fig.6; アルベルティーナ美術館/fig.7)。また、1655年に作成された侯爵の遺産目録には実に1333点もの絵画が記載されている。その中にはベラスケス、リベラに代表されるスペイン人画家や、ティツィアーノらイタリアの画家の名も見られるが、そのほか特に注目されるのは、ルーベンス、ヴァン・ダイク、クエンティン・マサイスをはじめとする膨大な数のフランドル絵画である。そのことは美術に対する彼の趣味のあり方と、収集活動が主にブリュッセルで行なわれたことを物語っている。<sup>(註4)</sup> ここでは本作品が持つ問題点を、レガネース侯爵の遺産目録との関係、ならびに現在マドリードのスペイン・アメリカ銀行が所蔵する、本作品に酷似した異作(ウルキーホ銀行旧蔵/fig.8)<sup>(註5)</sup> との関係を中心に考察してみたい。



fig.3



fig.4



fig.5



fig.6



fig.7

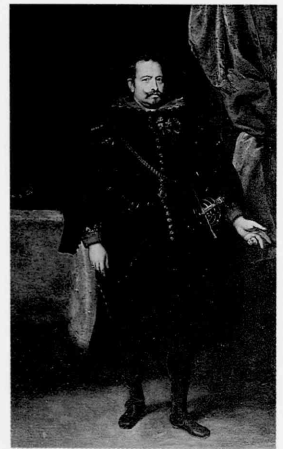


fig.8

本作品は、1821年頃マドリッドでサー・ライオネル・ハーヴェイが陸軍大佐ヒュー・ベイリーのためにマドラーソなる画商から購入して以来、一貫して英国のコレクターによって所蔵されてきた。<sup>(註6)</sup>ライオネル・カスト著『アンソニー・ヴァン・ダイク、生涯と作品の史実にもとづく研究』(1905年)<sup>(註7)</sup>において、本作品はレガネース侯爵を描いたヴァン・ダイクの肖像画としてただ1点言及され、また、「クラシカー・デア・クンスト」中の『ヴァン・ダイク』の第二版(1931年)において、編纂者ギュスターヴ・グリュックは工房作と思しき半身像や小型のレプリカの存在に触れつつも、当時レディー・ルーカスのコレクションにあった本作品を、ヴァン・ダイクがレガネース侯爵を描いた唯一のオリジナル作品として扱っている。<sup>(註8)</sup>

しかし、1966年に一つの転期が訪れた。当時ブラド美術館の副館長であったハビエール・デ・サラスは、マドリッドのウルキーホ銀行が所蔵する4点の絵画に関する論考『四点の傑作』の中で、名門メディナセリ公爵家に伝わり、アルマサン公爵夫人のコレクションを経て1965年に同銀行の所有に入ったレガネース侯爵の全身像、すなわち本作品と同構図でほとんど同寸法の異作を紹介し、これこそオリジナル作品であって、レディー・ルーカスから出た当館所蔵の本作品はそれを模したコピーもしくはレプリカであると断定した。その根拠としてサラスが援用したのは、1962年にホセー・ロペス・ナビオオによって公表されたレガネース侯爵の遺産目録である。<sup>(註9)</sup>この目録にはヴァン・ダイクに関連づけられるレガネース侯爵の肖像が457番、468番、469番、609番として4点記載され、そのうち前2作は「ヴァン・ダイクの手になる」と明記されているが、468番は上半身のみ鎧を付け下半身は赤いズボン姿の全身像、469番は半身像、609番は鎧をまとった全身像と記述されていることから、457番の「ドン・ディエゴ・フェリーペ・デ・グスマン、初代レガネース侯爵、ヴァン・ダイクの手による。評価額2000レアル」がこれに該当すると推定したのである。本作品が当時英国の個人コレクションにあって人の目に触れる機会が少なかったためか、この見解は作品にもとづいて検証される機会を逸したままブラド美術館のキュレーター、マティアス・ディアス・パドローンによって、そしてさらに、メアリー・クロフォード・ヴォルクとエリック・ラルセンによって継承された。

ヴァン・ダイクの油彩画のカタログ・レゾネはグリュック(1931年)以降ながらく発表されなかったが、1981年にリッツォーリ社から出版されたカタログ・レゾネの中で編纂者ラルセンは687番としてウルキーホ銀行の作品を記載し、「……この作品は明らかに原作(オリジナル)であり、ハビエール・デ・サラス(1966年)によって同定されている。異作(ヴァージョン)がレディー・ルーカスによって所蔵されていたはずである。本作品はヴァン・ダイクが大公妃に仕えた際に小姓として体験した宮廷の華麗で装飾的な肖像画様式の典型を示す。制作年代は1630年から32年の間と推定される」と記している。<sup>(註10)</sup>さらに1988年に西独のルーカ社から出版されたカタログ・レゾネの中でエルセンは、826番にウルキーホ銀行の作品、そして827番に英国のクライヴ・ギブソン卿の所蔵として本作品を記載しつつも、上記の見解を踏襲し、本作品を解説して、「これはカタログ826番として記載した作品の異作(ヴァージョン)であり、ハビエール・デ・サラスがウルキーホ銀行の作例を再発見するまでは原作(オリジナル)と見なされていた。しかし、ここでは画家自身の手になるレプリカとして扱うべきであろう」と記している。ただしラルセンは、これ

ら2点の作品の制作年代を、ここではどちらも1634年頃としている。(註11)

サラスが提唱し、ディアス・パドロン、クロフォード・ヴォルク、エルセンに継承されたアトリビューションの問題点は、当時英国のコレクションにあり、現在当国立西洋美術館が所蔵する本作品の右下の隅に黄色い絵具で小さく457という数字(fig.9)が記されている事実気づ



fig.9

かずに、しかも確かな根拠もなく、当時ウルキーホ銀行が所蔵していた作品(現在スペイン・アメリカ銀行所蔵)を遺産目録457番の作品と同定したことにある。彼らは本作品を実見することなく、また、おそらく鮮明な写真さえ入手しなかったものと想像される。もっとも、この数字は注意して見れば、1931年のグリュックのカタログ・レゾネに掲載された図版でも確認することはできたはずであるが。

残る問題は、この457という画面の数字がいつ書かれたか、いいかえれば、本作品がレガネース侯爵コレクションから出たことを詐称するために、遺産目録に従ってこの数字が新たに書き加えられたのではないかという疑問である。

この遺産目録が既に1898-99年の「ボレティーン・デ・ラ・ソシエダー・エスパニョーラ・デ・エスクリシオネス」誌にその一部を公表されていたことは事実であるが、全作品1333点が、しかも目録番号とともに公表されたのは1962年のことである。(註4) したがってハビエール・デ・サラスが遺産目録の中に指摘したレガネース侯爵の全身像の目録番号が457番であることも、この年にロペス・ナビオオの論文が発表されるまでは、少なくとも活字にされることはなかったはずである。一方、当館所蔵作品の右下に記された457という数字は1931年出版のグリュックのカタログ図版にも認められ、しかも、書かれてからかなりの年数を経ていることは顕微鏡による観察からも明らかである。以上の点を考慮するならば、遺産目録の457番に該当する作品とはスペイン・アメリカ銀行の《レガネース侯爵の肖像》ではなく、まさに本作品ではなかったかと想像されるのである。

この説にさらに説得力を与えるためには、レガネース侯爵のコレクションから出た他の作品の場合でもこれと同じように目録番号が実際に画面上に記されている事実を示すことができればよいのであるが、残念ながら例証できる作品はごく限られている。その原因は、第一に目録

の簡単な記述から特定の現存作品を同定することが容易でないことにあるが、そのほか、画面に記された数字まで丹念に拾っているカタログは少なく、それも、鑑賞の妨げとなるこの種の書き込みは消される傾向にあるためである。たとえばブラド美術館が所蔵するルーベンスとヤン・ブリューゲルの共作になる《花環の中の聖母子》には画面右下にはっきり4の数字が見られるが、これは目録の4番、「幼な子を腕に抱いたもう1枚の聖母像。冠を持つ二人の天使。ルーベンスの手になる。そしてブリューゲルの手になるバラと果物の環。縦1バーラ(1バーラは約83.6cm)、横 $\frac{3}{4}$ バーラ。評価額11,000レアル」に合致するものと考えられる。また身近なところでは、長崎県立美術博物館に所蔵されている、画面左下に748の数字、そして下方に「フェンテス伯爵」という後世の書き込みのある肖像画が、目録の748番、「上半身を武具で装い、短いズボンと、拍車付きの長靴をはいたもう1枚のフェンテス伯爵の肖像」に完全に一致することは興味深い。<sup>(註12)</sup>もちろん、このように画面に記された数字と目録番号が運良く符合することは稀である。たとえばブラド美術館が所蔵するヴァン・ダイクの《聖カタリーナの神秘の結婚》と《ポリチネーラ・スピノラ》であるが、前者は目録の286番、「聖カタリーナと、聖母に抱かれた幼な子イエスの結婚。背後に同じ手になる3人の人物。縦 $1\frac{1}{3}$ バーラ、横2バーラ」、そして後者は同じく455番、「ドーナ・ポリチネーラ・エスピネーラ、レガネース侯爵妃。ヴァン・ダイク作」に、それぞれ合致するものと想像されるが、ブラドの17世紀フランドル絵画のカタログによれば、前者の画面には286ではなくて280、そして後者の画面には全く別の数字が記されているとのことである。これは今後十分時間をかけて丹念に調査しなければならない問題ではあるが、当館所蔵の《レガネース侯爵》のような場合、画面に記された数字には無視できないものがある。

しかし、仮に本作品がレガネース侯爵コレクションから出たことが完全に立証されたとしても、当然のことながら、来歴は必ずしも作品の質そのものを保証するわけではない。筆者は現在マドリードにあるスペイン・アメリカ銀行所蔵の異作を実見してはいるが、保存状態も大きく異なるため両作品の詳細な比較分析は難しい。それ故、ここでは主に当館所蔵作品の特徴を指摘し、両者の関係については、現時点での一つの推測を示すにとどめた。

当館の作品は1985年に修復処置を受けているが、現状を、修復の際の洗浄直後の写真(fig.10)、ならびに1931年のグリュックのカタログに掲載された図版と比較する限り、この修復によってそれほど大きな変化は生じなかったものと考えられる。<sup>(註13)</sup>侯爵の顔は生氣に満ちているが、それでもほとんど顔の全面にわたって非常に微妙な補彩の跡が見られる。紫外線検査によると、修復時の写真が示すように右眼の下に縦方向の大きな亀裂が認められるが、これも巧みに修復されている。手には補彩はほとんど認められない。一方、黒い衣裳はかなり絵具が剝落しており、袖に見られる刺繍による模様も判然としない。そのため顔に比べて体がややヴォリューム感に欠けていることは否めない。絵具の剝落は、羽根付きの黒い帽子がのった画面左奥の布で覆われたテーブル、さらに右上方奥に垂れた厚手のカーテンにも見られるが、特に注目すべきは、黒い絵具が剝落した結果、両足の修正跡がはっきり現われていることである。赤外線写真を見れば明らかであるが、左足の甲部に認められる一見飾りかと思われる黒い突起の元来はつま先があった(fig.11)。すなわち、侯爵の両脚は初めは現在の位置よりもやや左後方に描かれ、



fig.10

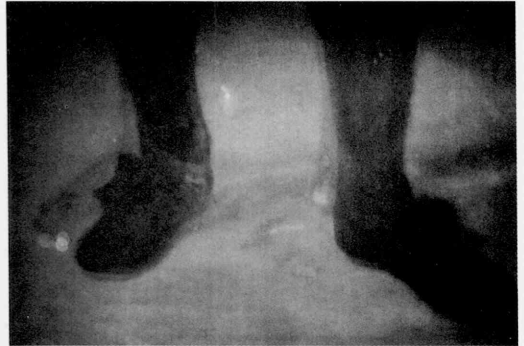


fig.11

脚の長さもやや短かめであったことがわかる。

スペイン・アメリカ銀行の作品の保存状態については詳細に検査したわけではないが、ニスが厚く塗られているためか画面は暗く、明暗の対比は強く、顔の表情もやや厳しい。あるいは補彩によるのかもしれないが、衣裳やテーブルクロス、カーテンの様子は比較的良く残り、体にもボリュームが感じられる。問題は脚部である。このマドリードの作品の脚部は当館所蔵の本作品の修正後のかたちと全く同じであり、また、肉眼で観察した限り修正の跡は確認されない。また、靴も修復後のかたちに従って細部に至るまで丁寧に描かれている。このような点から見れば、本作品が先に描かれ、それにもとづいてマドリードの作品が制作されたと推測するのが妥当ではないかと思われる。

次に本作品の制作年代について記しておきたい。先に述べたように、レガネース侯爵はブリュッセルを中心にヨーロッパ各地で勤務した。一方、ヴァン・ダイクもアントワープに生まれたものの、やはり活動の場を何度も変えている。1620年にはロンドンに赴き、続いて21年からイタリア各地を歴訪した。1627年にアントワープに戻ったが、その年の末にはロンドンを訪れている。1628年以降故郷で地位を築いたものの、32年にチャールズ一世の宮廷画家としてロンドンに移住し、1641年に僅か42歳の若さで異郷に歿した。この間1634年春から1年近くスペイン

領ネーデルラントに戻っている。二人の足跡が重なるのは、侯爵の駐仏大使時代を加えても、ヴァン・ダイクがイタリアから戻った1627年を上限として、侯爵がマドリッドに戻り、その後すぐにミラノに赴任した1632年を下限とする約5年間、および1634年4月から翌35年1月までの期間に過ぎない。そして今日、専門家の間では、ヴァン・ダイクの様式展開ならびにレガネース侯爵の年齢などから判断して、1634年、すなわちネルトリンゲンの戦い(9月)に勝利を取めた侯爵の絶頂期の作とすることで意見の一致を見ている。この年の4月、ヴァン・ダイクは故郷のアントワープに戻った。帰郷の目的は定かでないが、唯一確かなことはアントワープ不在中の財産管理と、翌1635年にルーベンスが入手することになるステーン城の近くの土地を購入することであった。ヴァン・ダイクは英国でチャールズ一世の宮廷画家に任命され、サーの称号まで与えられていたが、それでも、十分財を築いたあとは故郷に戻ることを考えていたのであろう。最初は購入契約を済ましてすぐにロンドンに戻るつもりであったのかもしれないが、このネーデルラント滞在は1年近くに及んだ。この間1634年11月にはブリュッセルで豪華な凱旋式を挙行了したフェルナンド枢機卿親王の肖像(プラド美術館)を描いている。このような記録から判断して、本作品はおそらくフェルナンドの肖像と前後して、ブリュッセルの宮廷で描かれたものと推定されるのである。

スペイン・アメリカ銀行の作品の制作時期については想像の域を越えるものではないが、本作品のような脚の修正が見られないこと、装飾的部分が比較的克明に描かれていることなどに注目するならば、本作品が描かれたあと贈答用として制作されたと考えるのが妥当ではないだろうか。厚く塗られたニスのためか表情から受ける印象は本作品とやや異なるものの、表現には力があり、少なくとも顔などはヴァン・ダイク自身の手になるものかと想像される。いずれにせよ、この問題を解くためには両作品の技法と様式に関する詳細な比較分析が不可欠であり、マドリッドの作品についても科学的な調査が望まれる。

最後に、レガネース侯爵を描いたヴァン・ダイク工房もしくは追隨者による肖像画を、ラルセンのカタログ(1988年)に添って紹介しておきたい。ラルセンは、現在当館とスペイン・アメリカ銀行が所蔵するこれら2点の作品をヴァン・ダイクの真作とする一方で、巻末のアトリビュート作品のカタログにレガネース侯爵の肖像を6点記載している。<sup>(註14)</sup>その第1番は上記の2点の全身像の上半身だけのコピー(油彩、カンヴァス、81.3×68.8cm、英国、ロシアン卿所蔵/fig.12)。2番、3番、4番はやはり半身像であるが、寸法、所在の不明な作品で、1931年にグリュックが当館所蔵作品の解説の中で言及した作品である。5番は板に描いた小型の全身像(47.5×31.5cm、ローザンヌ、個人蔵)で、グリュックが「感じの良い小型のレプリカ」と呼んだ作品。6番は上半身に鎧を付け、下半身は赤いズボンをはいた全身像(油彩、カンヴァス、184×104.8cm、スイス、個人蔵、fig.13)。<sup>(註15)</sup>ラルセンはこの6番をグリュックが言及し、レガネース侯爵の遺産目録の468番「天におられるわが主人、侯爵様の肖像。指揮棒を手にし、半身のみ鎧を付けている。600リアル」<sup>(註16)</sup>に該当する作品と見なしているが、残念ながら現在その画面にいかなる数字も見出すことはできない。筆者はこの作品を実見していないので顔の出来については判断を下せ





fig.12



fig.13



fig.14

る立場にないが、少なくとも他の部分が弟子あるいは追従者の手になることは明白である。同じく等身大の全身像でありながら評価額が当館の作品の2000リアルに比べて著しく低いことは、作品の質も評価額に対応していると考えてよいだろう。ラルセンは、『肖像百選』に収録されたポンティウスのエングレーヴィングはこの全身像を元に制作されたと推定しているが、遺産目録の609番には「鎧をまとったレガネース侯爵の全身像。拍車の付いた乗馬靴をはいている」があり、また、ポンティウスのエングレーヴィングに登場する同侯爵の表情には、ヴァン・ダイクに関連する上記の一連の肖像画には見られない、むしろルーベンスの素描(fig.7)に共通するような独特のクセが認められることから、このエングレーヴィングの原画をつきとめることは難しい。このほか、ラルセンのカタログには記載されていないが、ビュクルー・アンド・クイーンズベリー公爵家のポウトン・ハウス(英国, ケタリング)にはエングレーヴィングと同じ構図を持つグリザイユがある(fig.14)。(註17)

しかし、ブリュッセルでヴァン・ダイクがレガネース侯爵のために費やすことのできた時間は限られていたはずである。上記の作品群にしても侯爵の顔と姿勢はどれもほとんど同じであり、全身像と半身像の別を除けば、相違は衣裳と所持品と手のかたちにしき認められない。ということ、おそらく一つの原型からさまざまなヴァリエーションが生まれたということであり、国立西洋美術館の作品こそまさにその原型ではなかったかと想像される。

さらに関心が持たれることは、先に指摘したフセーペ・レオナルド(1602-1656)の大作《ユリッヒの開城》(fig.4)に対する、たとえ間接的にせよ、ヴァン・ダイクの影響である。この大作においてスピノラ將軍のうしろに描かれたレガネース侯爵の騎馬像は、馬に乗っているというよりはむしろ立ち姿であり、その表情と眼差しは本作品などによく似ている。また、このような場面では、本来ならば侯爵は、騎乗したスピノラ將軍の足もとに躓いてユリッヒの城門の鍵を

さし出す新教徒軍の司令官に視線を向けるのが当然であるが、ここでは、そちらには目もくれず、何故かわれわれの方を向いている。ということは、画家は侯爵の姿を写生したのではなく、本作品もしくはこれに関連する異作から侯爵の姿を借用して、それをはめ込んだのではないだろうか。《ユリッヒの開城》は、ベラスケスの《ブレダの開城》などとともにブエン・レティーロ宮殿の「王国の広間」を飾る目的で制作された、スペインの勝ち戦を描いた12点の連作の一つで、1635年に完成している。その時スピノラ将軍(1630年歿)は既にこの世になく、そのためフセーペ・レオナルドはスピノラの容貌について、故人と親交のあったベラスケスから教示を受けたものと思われる。<sup>(註18)</sup> レガネース侯爵は1635年1月末にマドリードに凱旋しているが、侯爵は本作品、そしてあるいはスペイン・アメリカ銀行の作品も、この時マドリードに持ち帰ったのであろう。ジョナサン・ブラウンとJ.H.エリオットは、侯爵が1633年末にミラノからマドリードに戻り、翌34年4月にブリュッセルに旅立っていることから、《ユリッヒの開城》はおよそこの時期に制作されたものと想像しているが、その後支払いの記録から、1634年7月以前には制作に着手されず、翌35年6月以前に納品されたことが判明している。したがって、少なくとも馬上の侯爵の姿は1635年1月以降に描かれたと考えるのが妥当であろう。総督としてまもなくミラノに赴任する侯爵はこの画家のために十分な時間をさくことができず、それ故、ヴァン・ダイクの手になる、あるいは関連する、侯爵の肖像が利用されたのかもしれない。<sup>(註19)</sup>

ヴァン・ダイクの作品の節度のある構図と明るい色彩、そして何より気品のある宮廷肖像画様式が17世紀中葉以降の、特に第二世代のマドリード派の画家たち、たとえばファン・カレニョ・デ・ミランダ(1614-1685)やクラウディオ・コエーリョ(1642-1693)に深い影響を与えたことは広く知られている。しかし、外交官として二度もマドリードを訪れて王室の裝飾事業にも携ったルーベンスの場合とは異なり、ヴァン・ダイクの芸術はもっぱらブリュッセルの宮廷に仕えたスペイン人貴族が個人的に注文した肖像画によってスペインに紹介されたのである。本作品はそのような役割を果たしたまさに典型的な作例であり、それもマドリード派の第一世代の最後の画家であるフセーペ・レオナルドの代表作に影響を及ぼしたとすれば、スペインにおけるヴァン・ダイク芸術の受容を考える上でいっそう重要な意味を持つことにもなる。

以上、決して十分な証拠を示し得たわけではないが、筆者は、本作品こそレガネース侯爵のコレクションから出たものであり、しかも、現在スペイン・アメリカ銀行が所蔵する異作にとつていわば原型となった作品ではなかったかと推測する。そして、この仮説を証明するためには、先に述べたように、これら2点の作品に関する厳密な比較分析、特にマドリードにある異作の調査が不可欠であり、また本作品が遺産目録の457番に該当することを万人が納得するには、画面に目録番号の記されている作例が、ほかにもある程度の数指摘されなければならない。そして、レガネース侯爵の経歴についてもさらに詳細なデータが必要であろう。これらの調査は今後の課題としたい。

\* スペイン・アメリカ銀行所蔵の異作《レガネース侯爵の肖像》とビュルル・アンド・クイズベリー公爵家所蔵のグリザイユの写真掲載につきましては、同銀行副頭取ピソ侯爵(アルバロ・フェルナンデス=ピリャベルデ)、

ならびにビュクルー・アンド・クイズベリー公爵の寛大なるご援助を賜りました。ここに心から感謝の意を表します。

## 註

1. 油彩, カンヴァス, 実測210×119cm。署名・年記なし。右下隅に457の書き込み。来歴, 展覧会歴, 文献については32ページを参照されたい。
2. Marie Mauquoy-Hendrickx, *L'Iconographie d'Antoine van Dyck. Catalogue raisonné*, Bruxelles, 1956, cat. no. 50. 第2ステートの画面下方の銘文は次のとおり。ILLVST.<sup>MVS</sup> ET. EXCELL.<sup>MVS</sup> DON. DIEGO. PHILIPPVS. DE. GVSMAN. MARCH. / LEGA NES. SVMM. LEGIONENS. REGN. COMMEN-DAT. REG. CATH. A / CVB CVL. ET. CONSIL. STAT. ARCAN. BELGIC. SENAT. PRAEŞ. MILIT. EQVEST / APVD. BELG. ET. AENEOR. TORMENTOR. APVD. HISPAN. PRAEFECT. その下にPaul. Pontius Sculp. van Dyck pinxit. Mart. vanden Enden excudit Cum priuilegio.
3. Ruth Magurn, *The letters of Peter Paul Rubens*, Cambridge, Mass., 1955, No. 145 (1628年1月27日付のPierre Dupuy宛の手紙)
4. レガネース侯爵のコレクションについては, 早くも1633年に出版されたピセンテ・カルドゥーチョの『絵画問答』の中でその博物学的趣向が言及されている(Vincente Carducho, *Diálogos de la pintura: su defensa, origen, essentia, definición, modos y diferencias*, Madrid, 1633, reprint ed. Madrid, 1979, pp.418, 435, 444-445)。その遺産目録は19世紀末に一部のみピセンテ・ポレローによって紹介され(Vicente Poleró, *Colección de pinturas que reunió en su palacio, el marqués de Leganés, D. Diego Felipe de Guzmán, Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1898-99, VII, pp. 122-134), 1962年に至って全作品がロベス・ナビーオによって公表された(José López Navío, *La gran colección de pinturas del Marqués de Leganés, Analecta Calasanziana*, Nos. 7-8, 1962, pp. 262-330)。そして1980年, メアリー・クロフォード・ヴォルクは1630年と1642年の財産目録を公表することによって, 1630年に11点のティツィアーノを中心とする僅か18点に過ぎなかった侯爵の絵画コレクションがその後いかに拡大発展していったかという問題を, 作品に即して解説を加えた(Mary Crawford Volk, *New Light on Seventeenth-Century Collector: The Marquis of Leganés, The Art Bulletin*, June 1980, vol. LXII, No. 2, pp. 256-268)。そのほか, レガネース侯爵コレクションについては以下の文献を参照されたい。Marcus B. Burke, *Private Collections of Italian Art in Seventeenth-Century Spain* (doctoral dissertation, New York University, 1984), vol. I, pp. 75-83, 293-295; Miguel Moran/Fernando Checa, *El Coleccionismo en España*, Madrid, 1985, pp. 283-306。侯爵の経歴については主にロベス・ナビーオとクロフォード・ヴォルクの前掲論文を参照した。
5. 油彩, カンヴァス, 202×122.5cm。署名, 年記, 書き込みなし。
6. 32ページに記した来歴はグリュックにもとづく。サー・ライオネル・ハーヴェイが本作品をマドラーソから購入したことはトマス・アグニュー・アンド・サンズ社からの資料による。
7. Lionel Cust, *Anthony Van Dyck, Historical Study of his Life and Works*, London, 1905, p. 42.
8. Gustav Glück, *Van Dyck, Des Meisters Gemälde* (Klassiker der Kunst), Stuttgart, 1931, pp. 424, 566.
9. Xavier de Salas, *Cuatro obras maestras*, Madrid, 1966, pp. 65-77; J.López Navío 前掲論文。
10. Erik Larsen, *L'opera completa di Van Dyck 1626-1641*, Milano, 1980, cat.no. 687.
11. Erik Larsen, *Paintings of Anthony Van Dyck*, Freren, 1988, p. 325, cat.no. 827.
12. 『須磨コレクション, スペイン美術』, 長崎県立美術館, 1980年, cat.no. 15(A.E.ベレス・サンチェス, 神吉敬三, 越宏一, 大高保二郎, 雪山行二編)。このカタログではバントーハ・デ・ラ・クルースにアトリビュートされている。プラド美術館の17世紀フランドル絵画については次のカタログを参照されたい。Matías Díaz Padrón, *Museo del Prado, Catálogo de Pinturas I, Escuela Flamenca Siglo XVII*, Madrid, 1975.
13. トマス・アグニュー・アンド・サンズ社から入手した資料によれば, 修復作業は1985年にロンドンでハーバード・ランクによって実施された。画面洗浄直後の写真を見ればわかるように, 侯爵の頭上にはカンヴァスに垂直に亀裂があり, また右眼の下方にも小さな亀裂が認められる。膝の高さでカンヴァスに水平方向の亀裂と釘穴があるのは, かつて

この線でカンヴァスが貼り枠に折り込まれていたためである。

14. Larsen (1988), p. 482, cat. nos. A210/1-6.
15. Erik Larsen, *Supplement No.1 to the Paintings of Anthony van Dyck*, 1988.
16. López Navío 前掲論文, nota 61.
17. ラルセンは、ヴァン・ダイクが自分の描いた油彩による肖像画を職業版画家を使って複製化させる過程で、モデルとして自ら小型のグリザイユを制作した可能性を認め、ビュクルー・アンド・クイーンズベリー公爵家に伝わる41点のグリザイユのうち23点は画家自身の手になる直筆、他の18点はコピーと見なしている。ラルセンによればこの《レガネース侯爵》はコピーとのことである。Larsen (1988), pp.482-485. ビュクルー公爵家にはレガネース侯爵を描いたグリザイユがもう1点 (fig.15) あるが、それは写真で見ると明らかに模写である。
18. María Angeles Mazón de la Torre, *Josepe Leonardo y su Tiempo*, Zaragoza, 1977, pp. 138-147, fig. 2. 著者は《ユリッヒの開城》に描かれたレガネース侯爵の肖像とヴァン・ダイクとの関係には触れていないが、侯爵の視線が不自然であることを指摘している。この作品には、ほぼ全図を描いた習作素描が1点ブラド美術館に所蔵されている (D. Angulo Iñiguez/A.E. Pérez Sánchez, *A Corpus of Spanish Drawings, Vol. 2, Madrid School 1600 to 1650*, London, 1977, cat.no. 285, Pl. LXXV, fig.16)。
19. 《ユリッヒの開城》の制作年代については次の文献を参照。Jonathan Brown/J.H. Elliott, *A Palace for a King, The Buen Retiro and the Court of Philip IV*, New Haven, 1980, p. 174; D. Angulo Iñiguez/A, E. Pérez Sánchez, *Historia de la Pintura Española, Escuela madrileña del segundo tercio del siglo XVII*, Madrid, 1983, cat. no. 52.



fig.15



fig.16