

國學院大學学術情報リポジトリ

ハンス・メムリンク作《最後の審判》に描かれた肖像をめぐって：
シャルル突進公の「擬装肖像」を中心とした図像プログラムの再構成

メタデータ	言語: Japanese 出版者: 公開日: 2023-02-05 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 舟場, 大和, Funaba, Yamato メールアドレス: 所属:
URL	https://doi.org/10.57529/00000765

ハンス・メモリンク作《最後の審判》 に描かれた肖像をめぐって ——シャルル突進公の「擬装肖像」を中心とし た図像プログラムの再構成——

舟場大和

はじめに 本稿の趣旨および概要

初期ネーデルラントの画家ハンス・メモリンク（Hans Memling, 1430/40年頃、ゼーリゲンシュタット-1494年、ブルッヘ）によって描かれた三連祭壇画《最後の審判》（図1）の中央パネルでは、審判者キリストと大天使ミカエルが復活した死者たちの魂を裁き、天国行きの左翼パネルか地獄行きの右翼パネルかに振り分けている（図5）。外翼パネルでは寄進者夫妻とグリザイユの聖母子像、さらに再びミカエルが表されている（図2）。本作は紋章および寄進者像に示されるように、かつてメディチ銀行ブルッヘ支店三代目支店長であったアンジェロ・ターニ（Angelo di Jacopo Tani, 1415-1482年、フィレンツェ）によって注文されたとみなされる。にもかかわらず、中央パネル下部のミカエルが持つ天秤の上には、ターニのライバルであったはずの、当時のブルッヘ支店四代目支店長トンマーズ・ポルティナリー（Tommaso di Folco Portinari, 1428年頃-1501年、フィレンツェ）の肖像（図14）が加えられている。この肖像はトンマーズがメモリンクに加筆させたときとみなされるため、本作はトンマーズのバトロネージの一環としても重要な作品である。

ハンス・メモリンクによる《最後の審判》には豊富な研究の蓄積がある。まず1843年にハインリヒ・グスタフ・ホトーが画家をメモリンクに同定した⁽¹⁾。以下、第一章で詳述するが、1902年にアビ・ヴァールブルクが寄進者像を含む肖像群を同定したことは、初期ネーデルラント美術史における偉大な功績として名高い⁽²⁾。近年では、X線や赤外線写真、赤外線リフレクトグラフィなどの下絵調査による制作過程の復元作業が盛んである⁽³⁾。また注文主ターニの注文意図についてもさまざまに議論されてきており、それらはバーバラ・レーンによる2009年

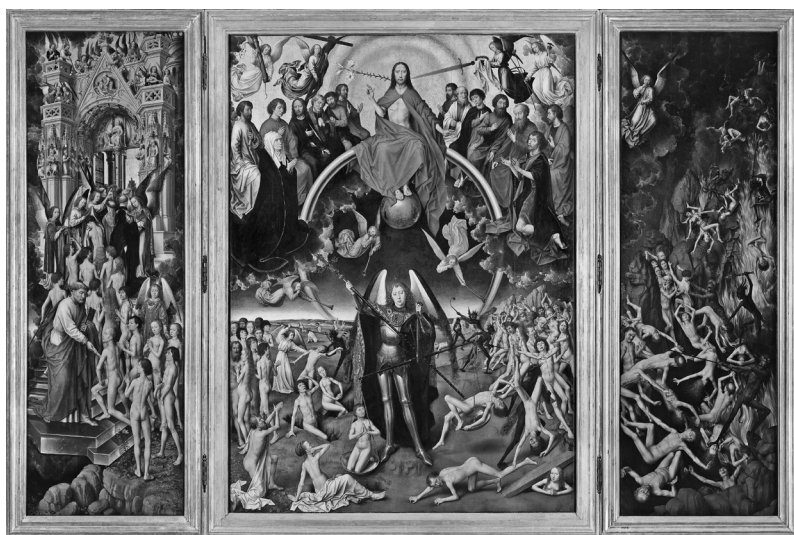


図1 ハンス・メモリンク《最後の審判》開扉時、1467-71年、板・油彩とテンペラ、
221×161 cm (中央)、223.5×72.5 cm (両翼)、グダニスク、国立美術館蔵



図2 メムリンク《最後の審判》閉扉時、
1467-71年、グダニスク、国立美術館蔵

のモノグラフに詳しい⁽⁴⁾。レーンの説明をまとめ直すと、本作の注文意図は第一にターニ夫妻の結婚記念、第二にミカエルに捧げられた祭壇画によるターニ自身の救済、第三にネーデルラント絵画をフィレンツェへ送ることによる名声の獲得であるといえる。

一方で、中央パネル上部の使徒たちを含む「天の法廷」において、聖アンデレとみなされる人物が四代目ブルゴーニュ公シャルル突進公（Charles le Téméraire, 1433年、ディジョン-1477年、ナンシー。ブルゴーニュ公在位：1467-77年）のいわば「擬装肖像」として表されていることの意義については、十分に考察されてきたとはいいがたい。ディルク・デ・フォスと今井澄子は、本作にはブルゴーニュ公に即位したばかりのシャルルを顕彰する意図も含まれていることを指摘したものの⁽⁵⁾、シャルルの肖像を全体の図像プログラムの中に位置づけ、制作過程を再構成するには至っていない。また、シャルルの肖像とトンマーズの加筆肖像の関係についても考察されてこなかった。そこで本稿では、デ・フォスと今井の指摘を補強するために、主に二つの論点を追加する。第一に、シャルルの肖像を新たに全体のプログラムの中に位置づけること、第二にそのプログラムの目的を注文主であるターニが属するメディチ銀行とシャルルとの関係から考察することである。

本稿の構成は以下のとおりである。まず第一章では、メモリンクによる《最後の審判》の基本情報を概観する。それを踏まえ第二章では、本作の図像プログラムにおけるシャルル突進公の「擬装肖像」の役割を明らかにする。最後に、それらのプログラムを理解したうえで行われたであろうトンマーズによる肖像加筆の目的について可能な解釈を提示し、本作の制作過程全体を再構成することを試みる。

第一章 ハンス・メモリンク作《最後の審判》の作品概要

1.1 注文主の同定による共作説への反証——単独制作か共同制作か

この《最後の審判》がハンス・メモリンクのみによるのか、それともメモリンクとその師匠とされるロヒール・ファン・デル・ウェイデン（Rogier van der Weyden, 1399/1400年、トゥルネー-1464年、ブリュッセル）による共作なのか、という議論が現在でも巻き起こることがある⁽⁶⁾。なぜならメモリンクの審判図は、ロヒールによる多翼祭壇画《最後の審判》、通称《ボースの祭壇画》（図3）と看過できない類似性を有しているためである（図4、図5）。パネルの枚数や規模は異なるものの、どちらも審判者キリストとミカエルが画面の中央を縦に二分し、それらの周囲を聖母マリアと洗礼者ヨハネに十二使徒を加えた「天の法廷（the divine court）」⁽⁷⁾、さらには受難の諸道具を掲げる天使とラッパを吹きならす天使たちが囲んでいる⁽⁸⁾。特にキリストの身に着ける赤い衣の襷に至っては、大きさを除けばほとんど一致しているといつてよい。また本作は年輪年代測



図3 ロヒール・ファン・デル・ウェイデン《最後の審判／ボーンの祭壇画》開扉時、1446-52年、板・油彩、215×560 cm、ボーン、オテル・デュ蔵



図4 図3の中央パネル

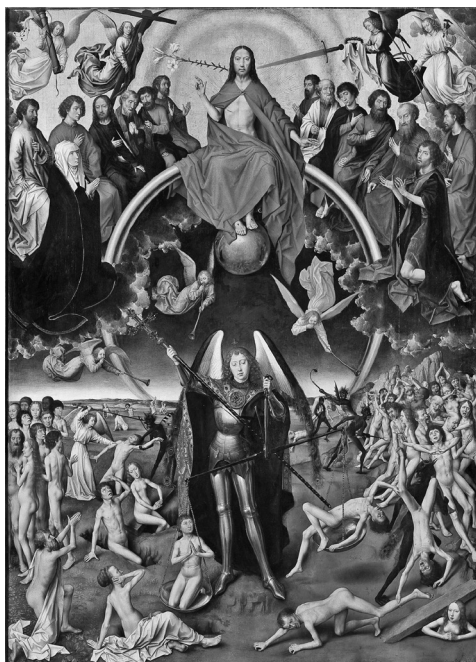


図5 メムリンク《最後の審判》中央パネル

定によっても、早くとも1460年の終わりには制作を開始できたことがわかっており、1464年に亡くなったロヒールの参加を完全に否定することはできない⁽⁹⁾。

しかし、外翼（図2）に描かれた紋章と寄進者像によって、ロヒールの参加は認められないことがわかる。紋章から寄進者を同定したのは、20世紀前半の美術史家アビ・ヴァールブルクである。男性の紋章はライオンに斜めの帯を配する一般的なタイプだが、女性の紋章はライオンに鉗子、つまり手術用のハサミが三つ描かれた斜めの帯が入っている。この紋章はタツツィ家かタナリー家のものしか該当しない⁽¹⁰⁾。そこでヴァールブルクは、カタリナ・タナリーとアンジェロ・ターニの結婚が1466年であることから、ターニがメモリンクの《最後の審判》を注文したことを特定し⁽¹¹⁾、この説は現在でも受け入れられている。本作には夫妻の紋章が下絵の段階から描かれているため⁽¹²⁾、彼らの結婚の1466年以前から制作が開始されたとみなすことはできない。したがって1464年に亡くなったロヒールの参加はありえず、メモリンクによる単独の制作であることがわかる。ただし、メモリンクがロヒールの審判図から多大な影響を受けたであろうことは疑いえない。

1.2 制作年代の推定——その開始と完成をめぐる

制作の開始時期は、夫妻が結婚を迎えた1466年以降、具体的には1467年の末であると思われる。なぜなら、アンジェロ・ターニは1465年にメディチ銀行ブルッヘ支店を追い出されてからフィレンツェに留まっていたが、1467年末にフィレンツェからロンドンへ派遣されているからである⁽¹³⁾。1468年1月12日にはすでにロンドンに到着していたことがわかっており⁽¹⁴⁾、ターニはその移動の途上でブルッヘを経由し、そのときにメモリンクに本作を注文した可能性が高いとされている⁽¹⁵⁾。この旅行に際し、ターニは1467年12月12日に遺書を認めているため、自身の死を強く意識していたことがわかる⁽¹⁶⁾。また、中央パネル左下、画中の墓石の銘文（図6）は、「1467年、ここに永眠する（[H] IC IAC [ET] / ANNO DOMI [NI] / [MC] CCCLXVII）」と読めることから⁽¹⁷⁾、この数字が何を指すのかは議論が尽きないとはいえ、本作の制作開始時期はおおよそこの頃とみなせるだろう。

制作の終了時期については、本作がブルッヘからフィレンツェへ送られるのが1473年であるため⁽¹⁸⁾、それ以降には設定しえない。そしてターニ夫妻の第一子誕生が1471年であり、本作には子供が描かれていないことから、決定的ではないものの、おそらくその年までには完成していたと推測されている⁽¹⁹⁾。以上のことから本作は、ターニが1467年にブルッヘへ立ち寄った際にメモリンクへ注文され、それから約四年後の1471年頃には完成していたとみなすのが妥当であろう。

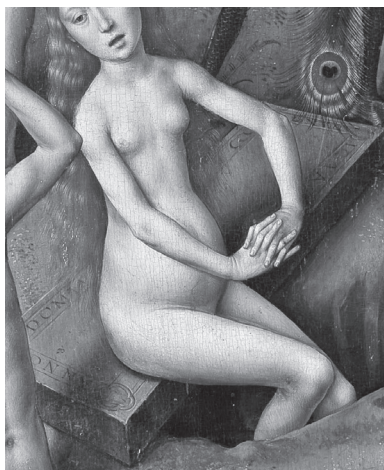


図6 メムリンク《最後の審判》中央パネル(図5)の墓石銘文部分

1.3 アンジェロ・ターニの注文意図——結婚の記念、ミカエル崇敬、名声の回復

冒頭でも述べたように、アンジェロ・ターニによる祭壇画の注文意図としては、レーンなどの研究者によって、結婚の記念に加え、救済願望と名声の獲得が挙げられている。まず前述したとおり、本作がターニ夫妻の結婚の1466年から約一年後に制作され、外翼に二人の寄進者像が描かれていることは、結婚記念品としての性格を物語っている⁽²⁰⁾。

ターニの救済願望については、本作が大天使ミカエルを強調し、中央パネルと外翼パネルに二度登場させていることからうかがえる。「アンジェロ」・ターニの守護聖人が大天使ミカエルであり⁽²¹⁾、本作の設置されるはずだった場所が聖ミカエル礼拝堂であることがほぼ疑いえないことから、ターニのミカエルへの崇敬が推し量れる。この審判図の本来の設置場所は、フィレンツェ近郊フィエゾレのバディア聖堂、バディア・フィエゾラーナ(図7、Badia Fiesolana)であることが定説となっている⁽²²⁾。ターニが、彼の結婚と同じ1466年に獲得したバディア聖堂の聖ミカエル礼拝堂(図8)の天井には、ターニの紋章が現在でも残っている。メムリンクの《最後の審判》は表裏に大天使ミカエルが二度登場するため、ミカエルに捧げられた礼拝堂の祭壇画としてふさわしい主題といえるだろう。また、バディア聖堂内の、各礼拝堂のアーチの形状がこの審判図外翼に描かれた壁龕の形状(図2)と重なることも設置場所の根拠の一つとなっている⁽²³⁾。したがって、バディア聖堂の聖ミカエル礼拝堂に捧げられるはずだった本作には、ターニのミカエル崇敬とそれによる救済への祈りが込められているのである。



図7 フィエーゾレ、バディア聖堂内部



図8 バディア聖堂、聖ミカエル礼拝堂

名声の獲得については、本作がメディチ家の聖堂に設置される予定だったことが重要な意味を持つ。フィエーゾレのバディア聖堂はコジモ・デ・メディチが1451/52年に着工し、次代のピエロ・デ・メディチが1466年に完成させた⁽²⁴⁾。またバディア聖堂身廊の南側にある四つの礼拝堂は、すべてメディチの銀行家たちが所有している。手前からアンジェロ・ターニ、マルテッリ家、サセッティ家、トンマーゾ・ポルティナーリの兄ピジェロによってそれぞれ設立された⁽²⁵⁾。そこに自身の肖像を描かせたモニュメンタルなネーデルラント絵画を飾ることは、バーナード・リデルボスも指摘するように、メディチ家に仕えるターニにとって威信になったはずである⁽²⁶⁾。なぜなら、本作は同時代のイタリア的嗜好にほとんど合致しているとみなされるためである。

その具体例としてリデルボスは、ナポリ王アルフォンソ一世に仕えた人文主義者バルトロメオ・ファツィオ (Bartolomeo Facio, 1400年頃、ラスペツァ-1457年、ナポリ) が1456年に執筆した『名士伝 (*De viris illustribus*)』(1745年、フィレンツェ刊) において、ヤン・ファン・エイク (Jan van Eyck, 1395年頃、マーセイク-1441年、ブルッヘ) の鏡像表現および奥行き表現、そしてロヒール・ファン・デル・ウェイデンの感情表現および裸体描写を称賛したことを挙げている⁽²⁷⁾。以下は、ファツィオの『名士伝』から、ヤン・ファン・エイクの失われた作品についての評である。

「また同じく彼〔ヤン〕の優れた絵が名士オクタヴィアースス枢機卿の許にあるが、それらの中の一枚には羞ずかしさにくっきりと頬を染め、薄い麻布で身体の恥部を隠して浴室を出る容姿の美しい婦人たちがい

て、画家は向い側に描かれた鏡によって背中を見せながらその中の一人の顔と胸とを表現しているので、腹と背をとともに見ることができる。[中略] 全作品中、この絵の中に描かれた鏡よりも驚くべきものはない。そこには真の鏡のうちに見るのと同様に、有りとあらゆるものが写されているのである」⁽²⁸⁾。[下線部は筆者による]

この絵は残されていないものの、描かれた光景を反映する鏡の技巧が賞賛されており、イタリアの嗜好に基づくファン・エイク作品の受容を端的に表す評だともみなせる。そうした技巧は、ルッカ出身の商人ジョヴァンニ・アルノルフィーニが注文したとされる、《アルノルフィーニ夫妻の肖像》(図9)における凸面鏡(図10)の表現によく表れている。ファツィオの評にみられるように、ここでは室内の全体が映り込み、登場人物を背中から見ることができる。同様のことはメモリンクの審判図にもいえるだろう。鏡ではないものの、ミカエルの鎧に地上の光景が映り込み、人物たちを背中から眺めることができる(図25)。

ついで、同じく『名士伝』から、ロヒール・ファン・デル・ウェイデンによる失われた作品についてのファツィオの評を引用する。

「ジェノヴァには彼[ロヒール]の重要な作品がある。その絵ではひとりの婦人が入浴しており、そばには犬がいる。背後から隙間越しにこっそり覗き見るふたりの若い男が描かれているが、彼らのにやにやした笑



図9 ヤン・ファン・エイク《アルノルフィーニ夫妻の肖像》1434年、ロンドン、ナショナル・ギャラリー蔵

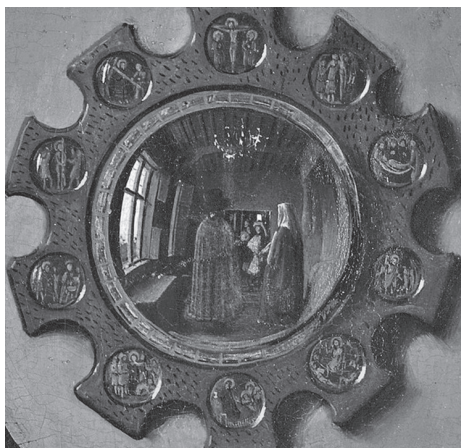


図10 図9中央の凸面鏡部分

いが印象的である。[中略] 中央パネルにはキリストの十字架降架が描かれている。聖母マリア、マグダラのマリア、ヨゼフといった人々の悲嘆や涙はあまりにも見事に描かれているので、この絵を見る者はそれが本物としか思えないだろう」⁽²⁹⁾。[下線部は筆者による]

ここでは、ロヒールの感情表現および涙の迫真性が評価されていたことがわかる。例えばメディチ家の注文作であるロヒールの《キリストの埋葬／哀悼》(図11)では、墓の前で死せるキリストを支える聖母や弟子たちが大粒の涙を流している(図12)。そして、メムリンクの《最後の審判》においても、罪人たちの多くは涙を流していることが確認できる(図13)。したがってファツィオによる初期ネーデルラント絵画の評価は、本作にもほとんど当てはまるといえる。もしヤンとロヒールの特徴を併せ持つ祭壇画がターニの礼拝堂に設置されれば、それは彼にとって非常に栄誉なことであつたに違いない。次節でみる、トンマーゾ・ポルティナーリの策略によってブルッヘ支店長を失脚させられたターニにとって、本作を注文することは、結婚の記念や救済願望を叶えるのみならず、メディチ銀行家としての名声を回復する手立てだったはずである⁽³⁰⁾。

1.4 天秤の上の加筆肖像——野心家トンマーゾ・ポルティナーリ

《最後の審判》中央パネルの大天使ミカエルが持つ天秤の上に乗る人物(図14)は、かつてターニの部下であったトンマーゾ・ポルティナーリの肖像とされている



図11 ロヒール・ファン・デル・ウェイデン《キリストの埋葬／哀悼》1450年、フィレンツェ、ウフィツィ美術館蔵



図12 図11の涙を流す聖母部分

る。このトンマーズの同定も、ターニの寄進者像と同じくヴァールブルクによってなされた⁽³¹⁾。その手順は以下のとおりである。

まず、ヒューホ・ファン・デル・フース (Hugo van der Goes、1430/40年頃、ヘント-1482年、アムステルダム) による1475年頃の《羊飼いの礼拝の三連祭壇画》、いわゆる《ポルティナリ祭壇画》(図15) の左翼に描かれたトンマーズ・ポルティナリの肖像は、この祭壇画が所蔵場所をほとんど動かなかったために容易に特定される。次にメモリンクによる1470-71年の《受難伝》(図16) における寄進者像、さらに同画家による1470年の《トンマーズ・ポルティナリの肖像》(図17) が、ヒューホの作品との類似性からトンマーズを描いていることが多くの研究者によって認められてきた。そこでヴァールブルクは、メモリンクによる《最後の審判》における天秤の上の肖像 (図14) がこれらの三作品の頭部に類似することに着目し、この人物もまたトンマーズであることを指摘した。「短くふくらんだ下唇にしっかりと押し付けられた、線のように細い上唇、長くて幅の狭い鼻、狭い間隔で並ぶ小さな眼など」が四作品すべてに共通しているとヴァールブルクは述べる⁽³²⁾。この説もほとんどの研究者に受け入れられている。なお、この頭部は1851年にベルリン美術館の修復家クリスチャン・ゼラーが修復し、現在の状態に復元された⁽³³⁾。このときゼラーはこの頭部がトンマーズであることを知らなかったはずで、ヴァールブルクのトンマーズ説の信憑性を増している⁽³⁴⁾。

この頭部が描かれた時期については、祭壇画の完成直後に追加されたことが定説になっている。成分分析によって、肖像の描かれた錫箔が絵画層の上から貼り



図13 メモリンク《最後の審判》中央パネル (図5)、涙を流す「罪人の魂」部分



図14 メモリンク《最後の審判》中央パネル (図5)、天秤の上の「救われる魂」部分



図15 ヒューホ・ファン・デル・フォース《羊飼いの礼拝／ボルティナリー祭壇画》開扉時、1475年頃、フィレンツェ、ウフィツィ美術館蔵



図16 メムリンク《受難伝》1470-71年、トリノ、ガレリア・サバウダ蔵



図17 メムリンク《トンマーズ・ボルティナリーの肖像》1470年、ニューヨーク、メトロポリタン美術館蔵

付けられていることが明らかになった⁽³⁵⁾。トンマーズは、《ボルティナリー祭壇画》(図17)でも同じく自身の肖像に錫箔を用いさせている⁽³⁶⁾。一般に、モデルが制作に同席できない場合などにこうした手法が用いられた⁽³⁷⁾。しかし、当時ブルッヘを活動拠点としていたトンマーズが《最後の審判》の制作現場に立ち会えなかったとは考えにくいと、リデルボスの述べるように、トンマーズの肖像を描くことが決まったのは完成後であった、とみなすべきだろう⁽³⁸⁾。ミヒャエル・ロールマンは、完成後に肖像を加筆する場合、下絵から繰り返し転写して描くよりは、別の媒体に描きそのまま貼り付けた方が真正性を確保できることを指摘している⁽³⁹⁾。さらに、錫箔の下に現在では確認できない別の頭部が描かれていた

ことは⁽⁴⁰⁾、制作開始当初の下絵の段階では、トンマーズの肖像は予定されていなかったことを裏付けているといえるだろう。

ただしもっとも不可解なのは、ターニがメモリンクにこのトンマーズの肖像を描かせた理由である。1464年にターニがフィレンツェへ会計報告のためにブルッヘを離れた際、トンマーズはメディチ銀行ブルッヘ支店を乗っ取ることを企て、翌年にそれが実現する。トンマーズは、ターニがフィレンツェへ向かった直後の手紙で、もしターニがブルッヘ支店の支店長として帰ってくるなら、自分はこの支店を辞めるといって脅しをかけたのである⁽⁴¹⁾。このような仕打ちを受け、ターニがライバルであるトンマーズの肖像を、天秤の上の「救われる魂」の位置に快く描かせたとは考えにくい。ゆえにトンマーズの肖像が加筆されたことは不可解であるものの、その経緯について、いくつかの仮説が唱えられてきた。

第一に、単純にトンマーズがターニから祭壇画を購入したという説である⁽⁴²⁾。この説の問題点は、祭壇画の所有者が変わっている場合、外翼パネルの寄進者像が変更されなかった理由を説明できないことである。第二に、トンマーズがターニないしはメモリンクを脅して、無理やり付け加えさせたという説である⁽⁴³⁾。この説はトンマーズの悪名高い性格から理解できないことはない。レーンはこのとき祭壇画の支払いの権利自体がトンマーズに移っていたと考え、その状況を利用して制作の主導権を握ったであろうことを、本作における最初の「海賊行為」とみなした⁽⁴⁴⁾。しかし当時トンマーズとターニはビジネスパートナーであったことには変わりがないため、はたしてこうした自身の評判を落とすような真似を繰り返したのだろうか。第三に、メディチ銀行家の共同体を示す祭壇画としての側面を持つ本作に、トンマーズの肖像が加筆されたこと自体なんら不自然ではない、とする解釈である⁽⁴⁵⁾。前述のとおり、バディア聖堂身廊（図7）の南側にある礼拝堂は、メディチ家に仕える四名によって設立されたが、トンマーズの兄ピジェロの礼拝堂はあっても、トンマーズ自身の礼拝堂は存在しなかった。そこで、トンマーズはターニになんとか自身の肖像を追加してもらえよう頼んだのかもしれない。あるいは、なんらかの形でトンマーズが祭壇画制作の資金援助をしていて、その見返りとして特別な位置に肖像を加えてもらうことが許可された可能性も否定できない⁽⁴⁶⁾。とはいえ、祭壇画の支払い記録が残っていないため、現時点ではこれ以上の推測は難しい。

1.5 所蔵場所の変遷——ブルッヘからフィレンツェではなくグダニスクへ

上記で確認したターニやトンマーズの希望に反し、この祭壇画はフィレンツェおよびフィエゾレには届かなかった。本作の所蔵場所の変遷はヤン・ピアウオストツキの研究に詳しい⁽⁴⁷⁾。メモリンクの《最後の審判》は、1473年にトンマーズ・ボルティナリが管理するブルゴーニュ公国のガレー船「サン・マッテオ号」によってフィレンツェへ輸送されていた。しかし航海の途中、ゼーラント海域で

ハンザ同盟の私掠船によって拿捕されてしまう。私掠船長パウル・ベネッケは、ポーランドのグダニスク、聖母聖堂の礼拝堂にこの《最後の審判》を寄進した。その後の17世紀の展示風景は、バルトロメウス・ミルヴィッツに帰属される《グダニスクの聖母聖堂内部》(図18)からうかがい知れる。それから19世紀初頭には、ナポレオン軍がこの審判図をグダニスクからルーヴル美術館へと移した。1815年のウィーン会議後にベルリンへ送られ、そこから再びグダニスクの聖母聖堂に返還される。そして第二次世界大戦の際、ナチス・ドイツによってテューリンゲン州の聖堂に隠されたのち、レニングラードのエルミタージュ美術館へ送られた。1956年、審判図は現在のグダニスク国立美術館にあたるポメラニアン美術館に返還されたが、現在もイタリアへ返されることなくそこに展示されている。

第二章 シャルル突進公の「擬装肖像」とメディチ銀行

2.1 シャルル突進公の「擬装肖像」についての先行研究と課題

さて、メモリンクの《最後の審判》にシャルル突進公の肖像が描き込まれた理由については、十分に考察されてきたとはいいいがたいものの、少なからず先行研究において言及されている。

まずディルク・デ・フォスは1994年のモノグラフのなかで、中央パネル上部の「天の法廷」の右側(図19)にシャルル突進公が描かれており、ブルゴーニュ公



図18 バルトロメウス・ミルヴィッツに帰属《グダニスクの聖母聖堂内部》1635年頃、グダニスク、聖母聖堂蔵

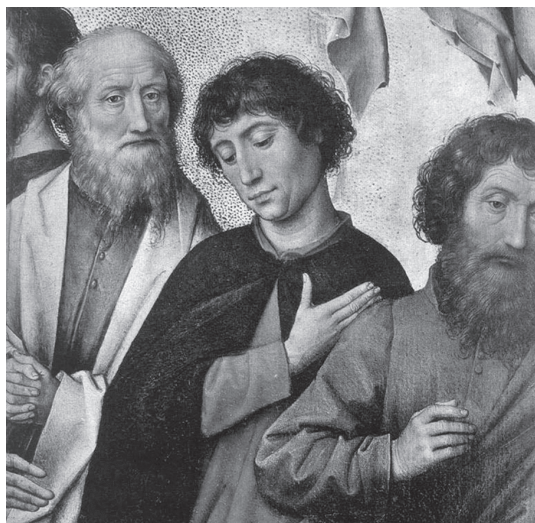


図19 メムリンク《最後の審判》中央パネル(図5)上部、「天の法廷」右側の聖アンデレ(＝シャルル突進公の「擬装肖像」)部分

国の守護聖人である聖アンデレを表している可能性を最初に指摘した⁽⁴⁸⁾。デ・フォスは、ロヒールによる《シャルル突進公の肖像》の残されたコピー(図20)との類似から、《最後の審判》のこの使徒がシャルルであると推測した⁽⁴⁹⁾。確かに、カールした髪や上瞼、厚い唇、顎の輪郭等が酷似している。本作のシャルル突進公の肖像が聖アンデレになぞらえた「擬装肖像(the disguised portrait)」⁽⁵⁰⁾であることは、メムリンクによる《聖アンデレ》のコピー(図21)に描かれたこの使徒が、同じく赤と青の服装であり、聖アンデレはブルゴーニュ公国の守護聖人であったことから推測されている⁽⁵¹⁾。

そのうえでデ・フォスは、もしこの肖像がシャルルであることが正しければ、本作が新たな支配者である彼に捧げるものでもあったとみなしている⁽⁵²⁾。それには、先に述べたように、中央パネルの墓石の銘文(図6)には「1467年、ここに永眠する」と記されており、この年がシャルルの父である三代目ブルゴーニュ公フィリップ善良公(Philippe le Bon、1396年、ディジョン-1467年、ブルッヘ。ブルゴーニュ公在位:1419-67年)の没年であることも根拠の一つとなっている⁽⁵³⁾。ロヒールの審判図を中心にキリスト教における「世界観」を考察した今井澄子も、デ・フォスの説に基づきつつ、本作にシャルル突進公の肖像が描かれたのは、ターニが新たなブルゴーニュ公となったシャルルとの関係を良好に保ちたかったためとみなした⁽⁵⁴⁾。

とはいえ、シャルルを含む「天の法廷」は、後述する下絵の段階では構想されていなかったためか、祭壇画全体のプログラムの中にシャルルを位置づけることはいまだに試みられていない。そこで本稿では、デ・フォスと今井の指摘を裏付けるために、本作のプログラムが制作の過程で、シャルルを顕彰する意図を含んだものに変更されたことを提示する。そのために、先述のデ・フォスと今井の指摘に、新たに二つの論点を追加する。第一にシャルルを中心とした図像プログラムの内容について、第二にそのプログラムを組み込んだ目的についてである。

2.2 シャルル突進公を中心とした図像プログラムの再構成

まず図像プログラムについて、キリストが足を置く球体（図22）が天上と地上の空間を、特に使徒たちの「天の法廷」（図19）とミカエルによる「魂の計量」とを結びつける役割を担っていることを新たに指摘する。例えばエドガー・ヴィントは、「天の法廷」と上下反転したミカエルが球体に映り込んでいることを指摘したが、それは視覚的な驚きをもたらす工夫とみなしている⁽⁵⁵⁾。デ・フォスもまた、球体に映るミカエルに言及しているものの、それはメモリンクの意図に



図20 ロヒーール・ファン・デル・ウェイデン《シャルル突進公の肖像》のコピー、1462年頃、ベルリン、国立絵画館蔵



図21 メモリンク《聖アンデレ》のコピー（「十字架降架」の二連画左翼の裏パネル、右翼は遺失）、1490年代、ブルッヘ、フルーニング美術館蔵

よるとしている⁽⁵⁶⁾。リデルボスは、この球体に聖母と洗礼者ヨハネ、数人の使徒と天使が映し出されていることを指摘し、メモリンクがヤン・ファン・エイクを受け継いだ画家であることを示そうとしたのではないかとした⁽⁵⁷⁾。

しかし筆者は、この球体の映り込みは画家による技量の誇示のみならず、ターニによる明確な目的を反映していると考える。なぜなら、下絵の段階では、メモリンクが影響を受けた先述のロヒール・ファン・デル・ウェイデンによる《ボースの祭壇画》(図4)と同様、この球体には「世界球」を示すT字の帯が施されていたものの、(図24) 絵画層ではそれが取り除かれている(図22) ためである⁽⁵⁸⁾。

ここで、これまでの代表的な下絵調査とその解釈を確認しておきたい。モリー・ファリーズらが1993年に行った赤外線リフレクトグラフィ調査(図23)によれば、シャルル突進公を含む「天の法廷」は制作途中に追加されたもので、球体の表現も変更されている⁽⁵⁹⁾。「天の法廷」の使徒たちは下絵には見られず、その場所には受難具を携えた天使たちが描かれていたことが判明している。すなわち、制作

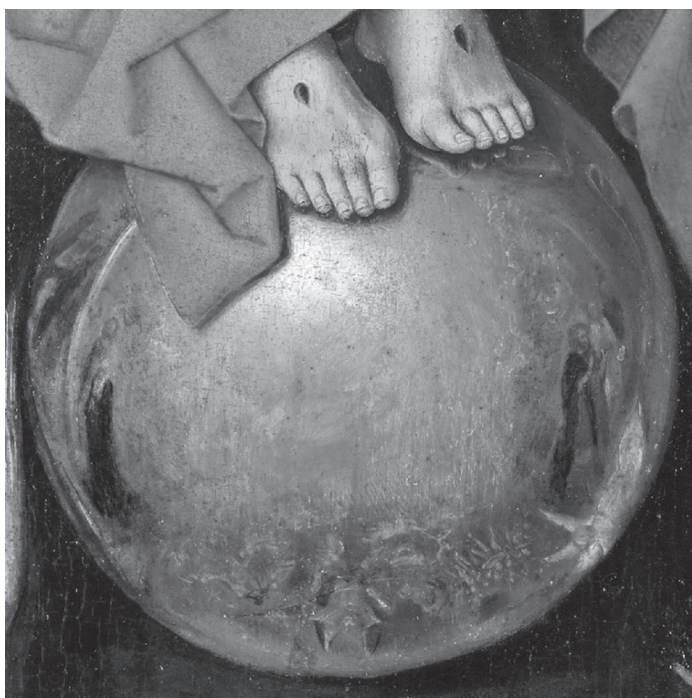


図22 メムリンク《最後の審判》中央パネル(図5)、キリストが足を置く球体部分。シャルル突進公(=聖アンデレ)を含む「天の法廷」(画像左・右)と、「魂の計量」を行うミカエル(画像下)が同時に映り込んでいる

の過程で「天の法廷」を加えることが決まり、天使は上方に移動させられたのである。キリストの座す虹が地平線まで伸び、自然現象に反する表現となっているのも、唐突な使徒の追加により生じた構図の不均衡を解消するための、メモリンクによる苦肉の策だったことが明らかにされた⁽⁶⁰⁾。以上のことから、リデルボスとファリーズも指摘するように、本作に「天の法廷」が加えられたのは、制作途中でのターニによる強い希望であったことがわかる⁽⁶¹⁾。

では、球体の変更についてはどうだろうか。筆者は、メモリンクが下絵の段階で確認された球体の帯を取り除き、周囲の光景を映り込ませたことは、「天の法廷」の追加に応じていると考える。なぜなら、天上の空間は雲によって地上と分断されている一方で、この球体の映り込みによって両空間が連続していることが示されているからである。このように分断された空間を鏡像によって接続する手法は、武装したミカエルの黄金の鎧(図25)にもみられる。レーンは、この鎧に、天秤にかけられた「救われる魂」と左翼パネルの「天国の門」が同時に映されることで、その魂の天国行きが暗示されていることを指摘した⁽⁶²⁾。

メモリンクはこうした空間的連続性を、リデルボスも述べるように、ヤン・ファン・エイクから獲得したのだろう⁽⁶³⁾。例えば先述のヤン・ファン・エイクによる1434年の《アルノルフィーニ夫妻の肖像》(図9)では、壁にかけられた凸面鏡(図10)が場面の全体を映し出すことで、パネル内の人物と、パネル外にいるはずの人物が鏡によって連続する空間に存在していることが示されている。そしてこの工夫は、メモリンク円熟期の作品である、1487年の《マルテン・ファン・



図23 メモリンク《最後の審判》「天の法廷」の赤外線リフレクトグラフィ

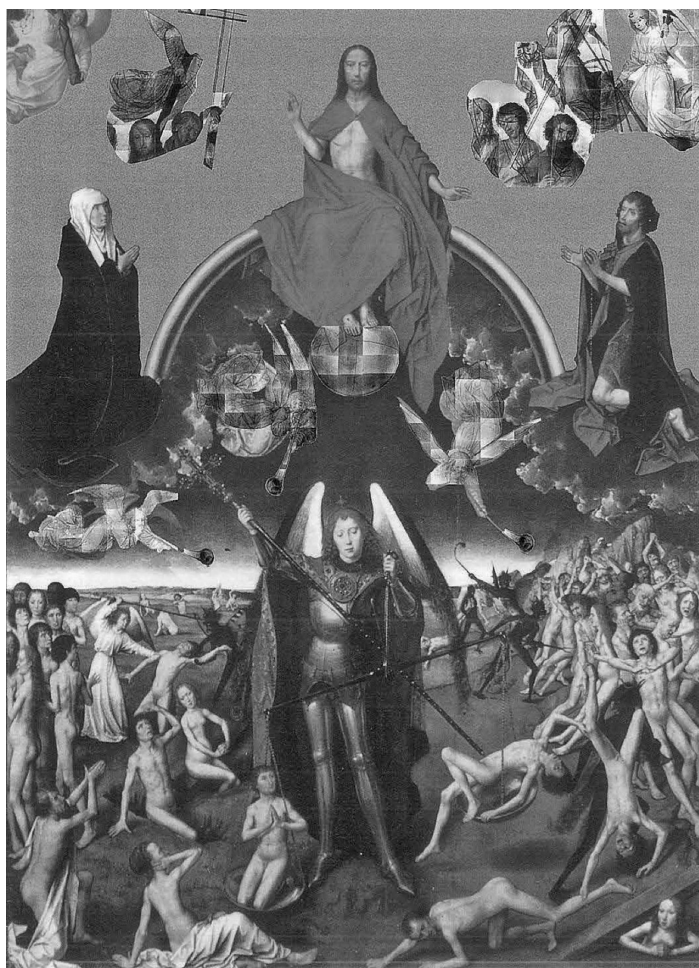


図24 ファリーズによる、図23を基にした《最後の審判》下絵構想の再構成図

ニューウェンホーフと聖母子の二連画》(図26)において両翼をつなぐ役割を果たす凸面鏡(図27)のように、のちのメモリンク作品にも応用されたことを、リデルボスは指摘する⁽⁶⁴⁾。この《ニューウェンホーフの二連画》では、画枠によって隔てられた聖母子と寄進者が一つの凸面鏡に映されることで、両者が同一空間に存在することが示唆されている。

筆者は、このリデルボスの指摘を補強するため、同じくメモリンクによる1480

年の《聖母子と奏楽天使の二連画》、いわゆる《ミュンヘンの二連画》(図28)においても同様の工夫がみられることを補足したい。デ・フォスも指摘するように、右翼の聖ゲオルギウスの鎧(図29)には、跪拝する寄進者の後ろ姿と、画枠で隔てられた左翼の聖母子が同時に映り込んでいる⁽⁶⁵⁾。おそらくここでメムリンクは、約十年前の《最後の審判》で試みた、鎧の表現を応用したのだろう。この工夫が、さらに七年後の《ニューウェンホーフエの二連画》に結実したとみなしうる。

このように、画中の凸面鏡や鎧による反射を用いた作例から、メムリンクが《最後の審判》の制作を通じて獲得した鏡像表現を、のちの作品にも意識的に取り入れていることがわかる。したがって、本作の球体(図22)も、こうした空間的連続性を示唆する仕掛けとして構想されている可能性がきわめて高いといえるだろう。雲で分断された天上と地上をつなぐ工夫が施されたのが、シャルル突進公を含む「天の法廷」の追加と同じ時期だったならば、「天の法廷」と「魂の計量」の結びつきをターニは意識していたに違いない。以上のことから本作は、シャルルの地上の支配者としての性格が強調されているとみなせるだろう⁽⁶⁶⁾。ミカエルが天秤で魂の善悪を量り、天国と地獄に振り分ける「魂の計量」は、地上の支



図25 メムリンク《最後の審判》中央パネル(図5)、ミカエルの鎧における天国行きの暗示。天秤の上の「救われる魂」(画像下)と、左翼パネルの「天国の門」(画像左)が同時に映り込む



図26 メムリンク《マールテン・ファン・ニューウェン
ホーフェと聖母子の二連画》1487年、ブルッヘ、メムリ
ンク美術館蔵



図27 図 26の左翼パネル
における凸面鏡部分



図28 メムリンク《聖母子と奏楽天使の二連画／
ミュンヘンの二連画》1480年、ミュンヘン、アル
テ・ピナコテーク蔵



図29 図 28右翼パネルの聖ゲ
オルギウスの鎧部分

配者である新たなブルゴーニュ公シャルルによって見守られているのである。

2.3 シャルル突進公の「世紀の結婚」におけるメディチ銀行の役割

ついで、上記で確認したシャルル突進公を含む大幅な変更の目的について、シャルルとその三人目の妻、マーガレット・オブ・ヨークとの結婚式へのメディチ銀行の関与を指摘したい。この「世紀の結婚 (The Marriage of the Century)」⁽⁶⁷⁾とも称される、15世紀で最も壮麗な結婚式は、1468年7月3日にブルッヘ近郊のダンメで行われた。同日ブルッヘで入市式と行列が行われ、さらにそこから宴会や余興など、九日間にわたる祝祭が催された⁽⁶⁸⁾。

この豪華な祝祭の主要な資金源となったのがメディチ銀行である。マーガレット・オブ・ヨークの兄でイングランド国王だったエドワード四世は、1468年の6

月にメディチ銀行から10,000ポンドの融資を受けており、それは妹の結婚費用を賄うためとされている⁽⁶⁹⁾。そのときの債権者がトンマーズ・ボルティナリ、アンジェロ・ターニ、ゲラルド・カニジャーニだった⁽⁷⁰⁾。この融資についてはデ・フォスも言及しているものの、祭壇画の制作と直接結びつけてはいない⁽⁷¹⁾。そしてターニは翌年の1469年の初夏にフランドルを訪れているため⁽⁷²⁾、シャルルを含む大幅な変更がなされたのはこの時期であったと推測されている⁽⁷³⁾。つまり、ターニは「世紀の結婚」に際してメモリンクに変更の指示をしたとみなせるのである。さらに付け加えるならば、トンマーズ・ボルティナリもメディチ銀行の支配人として、1460年代から1470年代までにシャルルに対して13,000ポンドに及ぶ過剰な貸し付けを行っており⁽⁷⁴⁾、「世紀の結婚」に対しても莫大な金額を提供した⁽⁷⁵⁾。

これらのことから、シャルル突進公はメディチ銀行にとってきわめて重要な顧客であったことがわかる。メディチ家の礼拝堂であるフィエゾレのパディア聖堂に、シャルルの肖像を描いた祭壇画を飾ることは、シャルルとメディチ家の双方に意義のあることだったに違いない。

おわりに 加筆肖像の動機再考、そして制作過程全体の再構成へ

以上、デ・フォスや今井が述べるように、メモリンクによる《最後の審判》中央パネルの「天の法廷」にはシャルル突進公が聖アンドレとして描かれ、本作にはシャルルを称える意図が含まれることが指摘されてきた。この指摘を裏付けるために、本稿では、シャルルを含む「天の法廷」とミカエルによる「魂の計量」を結びつけるために、メモリンクが革新的な鏡像表現を用いていることと、本作の「天の法廷」の追加には、シャルルによる「世紀の結婚」に対しメディチ家の行った資金援助が関係している可能性が高いことの二点を付け加えた。よって、メディチ家の重要な顧客であったシャルルの結婚に際し、彼を地上の支配者として顕彰する意図が、ターニの希望によって本作に追加されたといえるだろう。

最後に、上記の議論を踏まえたうえで、トンマーズ・ボルティナリが《最後の審判》に自身の肖像(図14)を加えさせた理由について再検討する。トンマーズはシャルル突進公の財務顧問を務め、「世紀の結婚」においてもシャルルに莫大な資金を提供していた。したがって、トンマーズがシャルルによって見守られる天秤の上に乗る、そこで救済されることには必然性がある。第二章でも確認したように、この天秤の上に乗る人物には、鏡像による天国行きの暗示がなされていた。ここで、元々トンマーズ以前には誰が描かれていたのかが問題となる。ただし、この救われる魂の頭部がターニであった可能性は低いと思われる。もしここにターニが描かれており、その上からトンマーズが描き直されるなら、外翼パネルのターニの肖像(図2)も塗りつぶされていただろうからである。よってト

ンマーズが加筆される以前は、ロヒール作品（図3）のように、おそらく通常の図像伝統⁽⁷⁶⁾にのっとり、特定の個人ではない頭部が描かれていた可能性が高いだろう。もしそうであれば、バディア聖堂のターニの礼拝堂を訪れ本作の前で祈りを捧げるすべての人物がこの頭部に代入されたはずである。そして、その人物はおおよそシャルル突進公の目線の先に位置し、そこにもまたシャルルの支配が及んでいることを再確認したことだろう。

筆者は、トンマーズがこうした図像プログラムを理解したうえで、自身の肖像をこの頭部の位置に描かせたと考える。なぜなら、先述したとおり、本作のプログラムの変更に大きな影響を与えたシャルルとマーガレット・オブ・ヨークの「世紀の結婚」では、トンマーズがきわめて重要な役割を担っていたためである。ブルゴーニュ公の年代記者であったオリヴィエ・ド・ラ・マルシュ（Olivier de la Marche, 1425、ヴィルゴードン-1502年、ブリュッセル）の『回想録（*Mémoires*）』（1562年、リヨン刊）から、「世紀の結婚」でのトンマーズの役割を表す行列の様子を引用する。

「次は、フィレンツェ人だ。まず青い服を着て松明をもった60人が徒歩であらわれ、銀糸織のダブレットと深紅のビロード織のケープを纏った4人の小姓が青いビロードで縁取りした白縐子の覆いをかけた馬に乗って進んだ。フィレンツェ商人の後に続いたのが、彼らの長でありブルゴーニュ公の顧問官の身なりをしたトマーズ・ボルティナリ〔ママ〕、彼の後には、模様入りの黒縐子の衣を着た10人の商人が2人ずつ続き、さらに無地の黒縐子姿の10人の金融業者が続いた（みな深紅のダブレットを着ていた）」⁽⁷⁷⁾。〔下線部は筆者による〕

この記述から、トンマーズがブルゴーニュ公国の貴族のような身なりで、フィレンツェ商人の長としてふるまっていたことがわかる。したがってトンマーズは、シャルルに仕える身として、メモリンクの審判図においてもその地位を示したかったのではないだろうか。加えて、本作を輸送するガレー船が1473年にハンザ同盟の私掠船によって拿捕された際、トンマーズは何度も返還要求をしており、ブルッヘ当局のみならず、シャルル突進公や教皇にも助力を仰いでいる⁽⁷⁸⁾。これらのことから、ターニによる注文文とはいえ、シャルル突進公を顕彰する意図を含んだ祭壇画でもある本作は、トンマーズにとって決して失うわけにはいかない意義を有していたに違いない。

ここで、改めて本作の制作過程を再構成するならば、おおよそ以下になるだろう。1466年、アンジェロ・ターニがカタリナ・タナリーとの結婚に際し、バディア・フィエゾラーナの聖ミカエル礼拝堂に設置する「最後の審判」を主題とした祭壇画の注文を着想した。1467年、ターニがフィレンツェからロンドンへ

派遣されることになり、おそらくこのときブルッヘを経由した際に、メモリンクに祭壇画を注文する。それから1468年に行われたシャルル突進公とマーガレット・オブ・ヨークとの結婚に対し、メディチ銀行が巨額の資金援助を行う。それを受け、1469年にターニがフィレンツェへ戻る際、ブルッヘで《最後の審判》の進捗状況を確認、メモリンクにシャルルの「擬装肖像」を含む画像プログラムに変更させる。1471年頃ついに祭壇画が完成、そのときシャルルのもとで力を増していたトンマーズ・ボルティナリが自身の肖像を天秤の上に加えさせる。そして1473年、トンマーズが管理するガレー船でフィレンツェへ送られる途中、本作はハンザ同盟の私掠船に奪われてしまう。

「最後の審判」という主題でもって、もっとも倫理的な資質を問うはずの本作が、これほどまでに人々の欲望の対象となり、現在でもイタリアへ返還されないという事態は、きわめて皮肉であると言わざるを得ない。こうした波乱の経歴を念頭に置いたうえで再び本作を注視するならば、そこには天秤のごとく揺れ動いたフィレンツェ人銀行家たちの心情が読み取れるであろう。

- (1) Heinrich Gustav Hotho, *Geschichte der deutschen und niederländischen Malerei : eine öffentliche Vorlesung, an der Königlichen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin*, Bd. II, Berlin, 1843, pp. 128, 131-133.
- (2) Aby Warburg, "Flandrische Kunst Und Florentinische Frührenaissance Studien. I," *Jahrbuch Der Königlich Preussischen Kunstsammlungen*, Vol. 23, No. 3/4, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, 1902, pp. 253-256. (アビ・ヴァールブルク著「フランドル美術とフィレンツェの初期ルネサンス」『フィレンツェ文化とフランドル文化の交流』伊藤博明、岡田温司、加藤哲弘訳、ありな書房、2005年、53-60頁)。
- (3) Jan Bialostocki, *Les Primitifs flamands*, Bruxelles, Les Musées de Pologne, 1966, pp. 55-118 ; Molly Faries, "The Underdrawing of Memling's Last Judgment Altarpiece in Gdansk", *Memling Studies : Proceedings of the International Colloquium (Bruges, 10-12 November 1994)*, Hélène Verougstraete, Roger Van Schoute and Maurits Smeyers (eds.), Leuven, Peeters, 1997, pp. 243-259 ; Iwona Szmelter, Laura Cartechini, Aldo Romani and Luca Pezzati, "Multi-criterial Studies of the Masterpiece The Last Judgement, Attributed to Hans Memling, at the National Museum of Gdańsk (2010-2013)", *Science and Art : The Painted Surface*, Antonio Sgamellotti, Brunetto Giovanni Brunetti and Costanza Milani (eds.), Cambridge, Royal Society Of Chemistry, 2014, pp. 230-251.
- (4) Barbara G. Lane, *Hans Memling : Master Painter in Fifteenth Century Bruges*, Turnhout : Harvey Miller, 2009, pp. 132, 135.
- (5) Dirk De Vos, *Hans Memling : The Complete Works*, Thames & Hudson, 1994, pp. 26, 85 ; 今井澄子「西洋のキリスト教美術における「天国」—《ボースの祭壇画》の肖像表現を手がかりに—」『他界観：論集』大阪大谷大学歴史文化学科、2016年、87頁。
- (6) Szmelter, Cartechini, Romani and Pezzati, *op. cit.* (2014) ; Iwona Szmelter, Philippe Walter and Hélène Rousselière, "New Information Provided by Multidisciplinary and Combined Studies, Including Radiography, XRD and XRF, of the triptych the Last Judgement from National Museum in Gdańsk : Rogier van der Weyden and Hans

- Memling co-authorship”, *Opuscula Musealia*, Vol. 23, 2015, pp. 61-73 ; Iwona Szmelter, “The impact of new data for identification and authorship : the case of The Last Judgement, triptych from the National Museum in Gdańsk, a Northern Renaissance work, by Rogier van der Weyden and Hans Memling”, *Technè*, Vol. 43, 2016, pp. 84-89.
- (7) De Vos, *op. cit.* (1994), p. 24.
 - (8) Barbara G. Lane, “The Patron and the Pirate : The Mystery of Memling’s Gdańsk Last Judgment”, *The Art Bulletin*, Vol. 73, No. 4, 1991, p. 627.
 - (9) Iwona Szmelter and Tomasz Ważny, “Interdisciplinary approach to the identification and authorship of “The Last Judgement triptych” from the National Museum in Gdańsk attributed to Hans Memling”, *The Heritage Wood : Research & Conservation in the 21st century*, Warsaw, Springer Nature, 2013, pp. 173-174 ; Bernhard Ridderbos and Molly Faries, “Hans Memling’s Last Judgement in Gdańsk : Technical Evidence and Creative Process”, *Oud Holland*, Vol. 130, No. 3/4, 2017, pp. 59-61.
 - (10) Warburg, *op. cit.* (1902), pp. 253-254.
 - (11) *Ibid.*, pp. 254-256.
 - (12) Białostocki, *op. cit.* (1966), pl. CCXV, CCXXXI ; Ridderbos and Faries, *op. cit.* (2017), pp. 63-64.
 - (13) Raymond De Roover, *The Rise and Decline of the Medici Bank : 1397-1494*, Cambridge, Harvard University Press, 1963, p. 331.
 - (14) ターニによる1468年1月12日の書簡 (MAP, filza 23, no. 102) から判明。ただし筆者未見のため、デ・ローヴァーに拠った。De Roover, *op. cit.* (1963), p. 331, n. 80.
 - (15) Raymond De Roover, “A Prize of War, A Painting of Fifteenth Century Merchants”, *Business History Review*, Vol. 19, No. 1, 1945, p. 9 ; De Vos, *op. cit.* (1994), p. 87.
 - (16) Warburg, *op. cit.* (1902), pp. 254-255, n. 7 ; Białostocki, *op. cit.* (1966), p. 73 ; Lane, *op. cit.* (2009), p. 133.
 - (17) Warburg, *op. cit.* (1902), p. 255. (ヴァールブルク、前掲書 (2005年)、57頁。)
 - (18) Białostocki, *op. cit.* (1966), pp. 85-86.
 - (19) Warburg, *op. cit.* (1902), p. 256, n. 5 ; Lane, *op. cit.* (2009), p. 129.
 - (20) Lane, *op. cit.* (1991), p. 626 ; De Vos, *op. cit.* (1994), p. 87 ; Lane, *op. cit.* (2009), p. 132.
 - (21) Edgar Wind, in Kenneth B. McFarlane, “The Authorship of the Danzig Last Judgment”, *Hans Memling*, E. Wind (ed.), Oxford, Clarendon Press, 1971, pp. 24-25.
 - (22) Michael Rohlmann, *Auftragskunst und Sammlerbild : Michael Rohlmann, Auftragskunst und Sammlerbild : Altniederländische Tafelmalerei im Florenz des Quattrocento*, Alfter, German, 1994, pp. 43-45 ; Paula Nuttall, “Memling’s Last Judgement, Angelo Tani and the Florentine Colony at Bruges”, Francis Ames-Lewis (ed.), *Polish and English Responses to French Art and Architecture : Contrasts and Similarities*. Papers delivered at the University of London/University of Warsaw History of Art Conference (1993), London, Birkbeck College, University of London, Dept. of History of Art, 1995, p. 159.
 - (23) Paula Nuttall, *From Flanders to Florence : the impact of Netherlandish painting, 1400-1500*, New Haven and London, Yale University Press, 2004, p. 57.
 - (24) Rohlmann, *op. cit.* (1994), p. 44.
 - (25) *Ibid.*, p. 48.
 - (26) Bernhard Ridderbos, “Il trittico con il ‘Giudizio Universale’ di Hans Memling e il Trittico Portinari di Hugo van der Goes”, *Firenze e gli antichi Paesi Bassi 1430-1530 dialoghi tra*

- artisti : da Van Eyck a Ghirlandaio, Da Memling a Raffaello*, Bert W. Meijer (ed.), Sillabe, 2008, p. 52 ; Barnhard, Ridderbo, *Schilderkunst in de Bourgondische Nederlanden*, 2014, pp. 154-157 ; Ridderbos and Faries, *op. cit.* (2017), pp. 77-78.
- (27) Ridderbos, *op. cit.* (2008), p. 52 ; Ridderbos, *op. cit.* (2014), pp. 154-157 ; Ridderbos and Faries, *op. cit.* (2017), pp. 77-78.
- (28) “Sunt item picturae eius nobiles apud octauianum cardam. Virum Illustrem. eximia forma feminae e balneo exeuntes. occultiores corporis partes tenui linteo uelatae notabili rubore e quis unius os tantummodo pectusque demonstrans. posteriores corporis partes per speculum pictum lateri oppositum ita expressit. [...] nihil prope admirabilius in eodem opere quam speculum in eadem tabula depictum. in quo quaecunque inibi descripta sunt. tanquam in uero speculo prospicias.” ラテン語原文は以下に拠った。Michael Baxandall, “Bartholomaeus Facius on Painting : A Fifteenth-Century Manuscript of the De Viris Illustribus”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 27, 1964, p. 103 ; 和訳は前川に拠った。前川誠郎『〈中世の秋〉の絵画：美術史小論集』中央公論美術出版、1991年、142頁。
- (29) “Eiusdem tabula praesignis genuae in qua mulier in balneo sudans iuxtaque earn catulus ex aduerso duo adolescentes illam clanculum per rimam prospectantes ipso risu notabiles. [...] In media tabula christus e cruce demissus, Maria mater, Maria Magdalena, Iosephus ita expresso dolore ac lacrimis ut a ueris discrepare non existimes.” ラテン語原文は以下に拠った。Baxandall, *op. cit.* (1964), p. 105 ; 和訳は幸福に拠った。幸福輝「写実、ナラティブ、祈り：初期フランドル絵画における写実の問題」『国立西洋美術館年報』27-28号、1996年、42頁。
- (30) Ridderbos, *op. cit.* (2008), pp. 52-53 ; Ridderbos, *op. cit.* (2014), p. 157.
- (31) Warburg, *op. cit.* (1902), pp. 257-279.
- (32) *Ibid.*, p. 259.
- (33) Białostocki, *op. cit.* (1933), pp. 93, 117-118.
- (34) De Vos, *op. cit.* (1994), p. 85.
- (35) Roger H Marijnissen, Guido Van de Voorde, “Een onverklaarde werkwijze van de vlaamse primitieven : aantekeningen bij het werk van Joos van Wassenhove, Hugo van der Goes, Rogier van der Weyden en Hans Memling”, *Bulletin de la Classe des Beaux-Arts Académie Royale de Belgique*, Vol. 44, Brussel, Paleis der Academiën, 1983, pp. 43-51.
- (36) Jochen Sander, *Hugo van der Goes : Stilentwicklung und Chronologie*, Mainz, 1992, pp. 243-246.
- (37) Lorne Campbell, Rezension von Marijnissen, Voorde (1983) ; *Burlington Magazine*, Vol. 126, 1984, p. 304.
- (38) Ridderbos, *op. cit.* (2008), p. 53.
- (39) Rohlmann, *op. cit.* (1994), n. 172.
- (40) Białostocki, *op. cit.* (1933), p. 74.
- (41) Armand Grunzweig, *Correspondance de la filiale de Bruges de Medici*, Bruxelles, M. Lamertin, 1931, pp. 122-125 ; De Roover, *op. cit.* (1963), p. 339.
- (42) Białostocki, *op. cit.* (1933), p. 74.
- (43) Lane, *op. cit.* (1991), pp. 633-639 ; Ridderbos, *op. cit.* (2008), p. 53 ; Ridderbos and Faries, *op. cit.* (2017), p. 75.
- (44) Lane, *op. cit.* (1991), p. 635.

- (45) Rohlmann, *op. cit.* (1994), pp. 48 : De Vos, *op. cit.* (1994), pp. 87-88 : Nuttall, *op. cit.* (2004), pp. 59-60.
- (46) Białostocki, *op. cit.* (1933), p. 93.
- (47) Białostocki, *op. cit.* (1933), pp. 85-89.
- (48) De Vos, *op. cit.* (1994), pp. 26, 85.
- (49) *Ibid.*, p. 85, n. 11.
- (50) “disguised portrait”はマルテンスによる用語。Maximiliaan P. J. Martens, “New Information on Petrus Christus's Biography and the Patronage of His Brussels Lamentation”, *Simiolus*, Vol. 20, No. 1, 1990-91, p. 16.
- (51) De Vos, *op. cit.* (1994), p. 85, n. 11.
- (52) De Vos, *op. cit.* (1994), p. 88.
- (53) *Ibid.*, p. 88.
- (54) 今井、前掲書 (2016年)、87頁。
- (55) Wind, *op. cit.* (1971), p. 25.
- (56) De Vos, *op. cit.* (1994), n. 13.
- (57) Ridderbos, *op. cit.* (2008), p. 52 : Ridderbos, *op. cit.* (2014), pp. 154-157 : Ridderbos and Faries, *op. cit.* (2017), pp. 77-78.
- (58) Nicole Veronee-Verhaegen, “D'un Jugement Dernier a l'autre ...”, *Ars auro prior : Studia Ioanni Bialostocki sexagenario dicata*, Warsaw, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1981, p. 176 : Faries, *op. cit.* (1997), p. 256 : Ridderbos and Faries, *op. cit.* (2017), p. 77.
- (59) Faries, *op. cit.* (1997), pp. 255-259.
- (60) Ridderbos and Faries, *op. cit.* (2017), p. 74.
- (61) *Ibid.*, p. 70.
- (62) Lane, *op. cit.* (1991), p. 638.
- (63) Ridderbos, *op. cit.* (2008), p. 52 : Ridderbos, *op. cit.* (2014), pp. 154-157 : Ridderbos and Faries, *op. cit.* (2017), pp. 77-78.
- (64) Ridderbos, *op. cit.* (2008), pp. 51-52.
- (65) De Vos, *op. cit.* (1994), pp. 313, 404.
- (66) 今井は使徒たちのなかで聖アンデレのみが下に目を向けていることから、シャルルと地上世界との結びつきを指摘している。今井、前掲書 (2016年)、87頁。
- (67) Christine Weightman, *Margaret of York : Duchess of Burgundy, 1446-1503*, New York, St. Martin's Press, 1989, p. 30.
- (68) 大谷伴子『マーガレット・オブ・ヨークの「世紀の結婚」—英国史劇とブルゴーニュ公国』春風社、2014年、101頁。
- (69) E 404/74/1/45, dated June 1468, discovered by Dr. Harriss in the Public Record Office. ただし筆者未見のためマクファアーレンに拠った。McFarlane, *op. cit.* (1971), n. 17 : Till-Holger Borchert, “Hans Memling : Life and Work”, *Memling's portraits*, Till-Holger Borchert (ed.), London, Thames & Hudson, 2005, p. 25 : Lane, *op. cit.* (2009), n. 22.
- (70) McFarlane, *op. cit.* (1971), n. 17. なお、のちにメモリンクに三連画を注文するジョン・ダン卿が保証人として名を連ねている。
- (71) De Vos, *op. cit.* (1994), p. 25.
- (72) 1469年6月18日、ターニはトンマーゾとの共同書簡 (MAP, filza 17, no. 711) を、ヘントからフィレンツェへ送っている。ただし筆者未見のためデ・ローヴァーに拠った。De Roover, *op. cit.* (1963), n. 92.

- (73) Maximiliaan P.J. Martens, “De opdrachtgevers van Hans Memling”, *Hans Memling : Essays*, Dirk De Vos (ed.), Bruges, Groeningemuseum, 1994, p. 22; Borchert *op. cit.* (2005), pp. 25-26; Ridderbos and Faries, *op. cit.* (2017), pp. 70-71.
- (74) 河原温「15世紀ブルッヘのイタリア商人に関するノート：トマーゾ・ボルティナーリ (ca.1428-1501) の活動をめぐって」『人文学報』346号、2004年、73頁。
- (75) 河原、同上; Weightman, *op. cit.* (1989), p. 52. クリスティーン・ウェイトマンによれば、トマーゾはシャルルのために41,000クラウンもの費用を調達したという。
- (76) Lane, *op. cit.* (1991), p. 632.
- (77) “Et après venoient les Florentins, lesquels avoient devant eulx soixante torches, portées par soixante hommes à pied vestuz de bleu : et après les torches faisoient marcher quatre paiges, l'ung après l'autre, sur quatre destriers : lesdits paiges avoient pourpointz de drap d'argent et mantelines de velours cramoisy : et les chevaux estoient couvers de satin blanc, bourdez de velours bleu. Devant les marchans florentins marchoit Thomas Portunaire, chef de leur nacion, vestu comme les conseillers de monseigneur le duc, car il est de son conseil : et après luy marchoient dix marchans deux et deux, vestuz de satin noir figuré, et après dix facteurs, vestuz de satin noir simple, et tous avoient pourpointz cramoisy : [...]” フランス語原文は以下に拠った。Henri Besune et Jules d'Arbaumont, *Mémoires d'Olivier de la Marche : maître d'hôtel et capitaine des gardes de Charles le Téméraire*, Tome 1, 1883, Paris, Renouard, p. 113; 和訳は大谷に拠った。大谷、前掲書 (2014年)、108-109頁。
- (78) Białostocki, *op. cit.* (1966), pp. 103-105.

図版出典

図 1、図 5、図 6、図13、図14、図19、図22、図25 Dirk De Vos, *Hans Memling : The Complete Works*, London, Thames&Hudson, 1994, pp. 82-83. / 図 2 *Ibid.*, p. 84. / 図 3、図 4 Dirk De Vos, *Rogier van der Weyden : The Complete Works*, New York, Harry N. Abrams, 1999, p. 254. / 図 7 Sailko. By permission of Sailko under the terms of the GNU Free Documentation License. / 図 8 Bernhard Ridderbos and Molly Faries, “Hans Memling's Last Judgement in Gdańsk : Technical Evidence and Creative Process”, *Oud Holland*, Vol. 130, No. 3/4, 2017, p. 62. / 図 9、図10 National Gallery via Wikipedia, Public Domain. / 図11、図12 De Vos, *op. cit.* (1999), p. 331. / 図15 Paula Nuttall, *From Flanders to Florence : the impact of Netherlandish painting, 1400-1500*, New Haven and London, Yale University Press, 2004, p. 61. / 図16 De Vos, *op. cit.* (1994), pp. 106-107. / 図17 *Ibid.*, pp. 106-107. / 図18 Magdalena Marcinkowska, “Obraz w obrazie, czyli tajemnicze dzieło z Memlingiem w tle”, *Cenne Bezcenne Utraczone*, Vol. 61, No. 4, 2009, p. 10. / 図20 De Vos, *op. cit.* (1999), p. 309. / 図21 *Ibid.*, p. 395. / 図23、図24 Molly Faries, “The Underdrawing of *Memling's Last Judgment Altarpiece in Gdansk*”, *Memling Studies: Proceedings of the International Colloquium (Bruges, 10-12 November 1994)*, Hélène Verougstraete, Roger Van Schoute and Maurits Smeyers (eds.), Leuven, Peeters, 1997, p. 257. / 図26、図27 De Vos, *op. cit.* (1994), pp. 280-281. / 図28、図29 *Ibid.*, pp. 312-313.