

《メロドの祭壇画》の女性寄進者

蜷川順子

承前

柏木隆夫先生の遺稿『ミラノ時代の肖像画』を読むと、レオナルド初期の肖像画の芸術的特性を解明しながら、同時に、描かれた人物たちの感性や生き方にも向けようとされた先生の眼差しを、そこに感じ取ることができる。優れた肖像画を前にして、その表現性もさることながら、画家がモデルを見て伝えようとした何らかの物語に、思いを巡らせようとされたのだろう。このように感じながら、さらに読みすすむと今度は、作品を前に柏木先生が紡ぎ出すとされた物語の続きに、かなわぬこととは知りながら、心惹かれるのである。美術史というのは実のところ、造形作品を前に連綿と物語を紡ぎ続ける作業なのかもしれない。ここでは近年話題になった《メロドの祭壇画》の、忘れてたい女性寄進者の肖像に目を向け、そこに確かにあったはずの物語に思いを巡らせてみたい。

はじめに

メトロポリタン美術館（ニューヨーク）にある《受胎告知の三連画》（《メロドの祭壇画》「図一」）について論じた先の論考¹⁾で、この作品は、現在のような三連画の形をとるまでに三段階の変容を遂げた可能性のあることを指摘した。そもそも「受胎告知」を描いた単独パネルだった「第一段階」ところに、まず両翼と窓の紋章などが付けられ（第二段階）²⁾、さらに左翼の女性奇進者の加筆を含むいくつかの変更がなされた（第三段階）と考えられるのである。この論考を発展させた第五十六回美術史学会全国大会（於関西学院大学）の口頭発表ではさらに、それぞれの段階の発注者とその意図とを、男性奇進者と特定されるペーテル・エンゲルブレヒトの個人史³⁾と関連させながら、次のように推察した。すなわち第一段階の単独パネルは、カンパン工房のあったトウルネーに頻繁に出入りしていた、ペーテルの弟レムボルト⁴⁾から、ケルン在住のペーテルに、富裕なシュリンメツヒャー家のグレッツチエンとの婚約の成就を祈念して贈られたものだったと思われること⁵⁾。また第二段階は、成婚後にペーテルが、子宝と良き家庭に恵まれることを祈念して両翼を付けさせたと思われること。ペーテルはやがてブレダのアントワーヌ・ビレの娘ヘイルウィツヒと同棲をはじめ、一四五六年まで生存の記録のある最初の妻グレッツチエンが没した後、この女性と正式に結婚するが、この女性こそが、自らの肖像画を含めた第三段階の加筆を発注したのではないかと考えられることである。

この仮説（以下、『仮説』と表記）は、《メロドの祭壇画》をめぐる諸問題をもっとも良く説明すると思われるが、おそらくは第二段階で加筆されたものであろう窓の紋章以外にエンゲルブレヒト家とのつながりを保証するものではなく、作品の発注や制作に関わる史料はまったく残されていない。したがって、『仮説』の確実性を高めるには、それを支える傍証をできるだけ多く積み重ねる必要がある。ここではそうした作業の一環として、最終段階の発注者と思わ

れる女性寄進者に焦点をあてながら、描かれている人物の同定に関わる諸問題、祭壇画の図像と機能、女性寄進者の性格を再検討したい。

一・紋章に基づく寄進者同定

この作品を、今日ではほぼ一致してロベール・カンパンと同一視される「フレマルの画家」に帰したのはフォン・チユッディであったが、彼はまた「フレマルの画家」に関するその論考の中で、《メロドの祭壇画》中央パネルの窓に描かれた紋章を、向かって左の男性の側がインゲルブレヒト (Ingelbrecht/Imbrecht) 家、向かって右の女性の側は、おそらくカルクム (Calcum) 家のものであらうと初めて指摘した⁶⁾。さらにエルネスト・ヴェルラン (1924) も、妻の側の紋章がデュッセルドルフのローハウゼンことカルクム家のものであると認定した⁷⁾が、この一門とインゲルブレヒト (インゲルブレヒト) 家とのつながりを示す史料は今日まで発見されていないため、この説がさらに支持されることはなかった。

これら初期の研究が行われていた頃この作品はメロド家に秘蔵されていて、研究者の多くは実物を見ることができなかったが、メトロポリタン美術館に作品が移管された一九五七年以降、状況は一変する⁸⁾。移管に際して作品の科学的調査と修復とを実施したシューアの報告によると、窓はもともと金地だったのだが、その後現在のような青空に描き変えられて紋章が加筆されたと思われる「図2」⁹⁾。そして女性の側の紋章は、少なくとも一回描き変えられており、現在の紋章の左下に、最初の紋章の痕跡を肉眼でもとらえることができる。

紋章の示す家系同定をめぐる議論が再燃したのは、一九九〇年のシャトレの議論^⑩以降である。シャトレによれば、この紋章と同形のもは、ギルベルト（ヘイスブレヒト）・ファン・ベルクなる人物の、一三五六年の対フランドル伯戦に際してブラバント公に与したことの報酬に対する、一三五七年十一月十八日付の受領書の印章「図3」に見られるという。この人物は、同じ頃に実在したブリュッセルの名門にしてブラバント公の家臣であったファン・ベルク家とは明らかに無関係で、その印章が紋章として継承されたものかどうかも定かではない^⑪。

ベルク家とイムブレヒト家（メヘレンのエンゲルブレヒト家の旧来の分家）との関係についてシャトレは、家門の一員ヤン・イムブレヒトがエリザベト・ファン・ベルゲンなる女性と婚姻関係にあつたことを指摘している。この女性にはヤン・ファン・ベルゲンの娘にして、スピッツホーンことミカエル・ファン・ベルゲンの孫娘であるが、このミカエルと一三五七年の印章を用いたギルベルト・ファン・ベルクとのつながりを示す証拠は、シャトレ自身も認めているように、現在まで発見されていない。それにも関わらず、その繋がりにはほぼ明白だと彼は主張する^⑫。

曖昧ではあるが、描かれた紋章の家系であると見なされたエリザベト・ファン・ベルゲンは、一四二一年十二月に死去しており、しばらくしてヤンは第二の妻エリザベト・ド・クッツゲムと結婚した。新しい夫妻の子供たちの一人、ギヨーム・イムブレヒトは、十四歳に達していなければもらえない遺産を一四三七年に得ている。したがって、彼が生まれたのは遅くとも一四二三年の初めだから、その両親の結婚は一四二二年だったと思われる。

シャトレによれば、ヤンを発注者とする《メロドの祭壇画》の右翼に描かれた女性は、ヤン・イムブレヒトの最初の妻エリザベト・ファン・ベルゲン以外にはありえず、したがって作品が制作されたのは一四二二年の第二の結婚の前になる。そして、当初は予定されていなかった妻の肖像が、おそらくは一四二一年から一四二二年の間に描き加えられたのは、亡くなった妻を記念するためか、妻の死去まであまり日が経っていなかった最初の結婚を記念するため

か、メヘレンの使者が告げるべき子の誕生を願つてのことだとするのである^④。しかしながらシャトレは、両翼が後から付け足された理由、その段階で妻の肖像が予定されなかつた理由、妻の側の紋章が明らかに描き直されている理由などにまつたく触れていない。

《メロドの祭壇画》の中央の窓に描かれた紋章を、イムブレヒト家とファン・ベルゲン家のものとするシャトレの説に対して反論を展開したのが、アンスタレをはじめとする古文書研究者やテュルレマンであつた^⑤。『仮説』にはいくつかの相違点もあるが、紋章の示す家系同定については彼らの説に依拠している。すなわち、男性の側の紋章は、一四二三年に初めてケルンの史料に名前のあるペーテル・エンゲルブレヒト（インゲルブレヒト）、女性の側の紋章は彼の二人目の妻ヘイルウィツヒ・ビレのものだと考えられるのである。シャトレは、ペーテルの三人の妻の紋章いずれもが、画面に描かれた妻の側の紋章と一致しないのでアンスタレ等の説は不可能だとするが、実際は一致しないのではなく、妻の側の紋章はわかつていないのである。しかしながら、シャトレ自身も認めているように、輪縁の中央にある輪を意味する「ビレ」という苗字は、三つの輪のある妻の側の紋章の形を確かに言い当てるものである^⑥。

アンスタレは、ビレ家の紋章に関して、後代の紋章からその継承が推測されるとして、可能性のあるいくつかの印刷物を提示している。そのひとつ、メヘレンのヒュエンズ家の紋章「図4」^⑦では、その第三区画と第四区画の形が、左右逆転しているが、《メロドの祭壇画》の窓の紋章と驚くほど近似しているのは注目に値する。この紋章の三つの輪のある区画には、全体を二分割する帯がないが、もうひとつの、その帯の中央にプロフィールの入ったフィアセットのビレエ（Billighe）家の紋章「図5」^⑧は、苗字の綴が非常に近いことでも注目される。

ピーテルの最初の結婚は一四二五―二八年頃と考えられ、《メロドの祭壇画》の第一段階と第二段階とがこの結婚の前後に実施されたとする『仮説』は、様式的にもカンパン工房の発展を見ても、また、クラインの年輪年代推定法の

調査とも矛盾しない。さらに言うなら、下限を一四二二年とするシャトレの説からも、はなはだしくはずれるわけではない。しかしながら、第三段階の女性寄進者らの加筆年代に関して、研究者の見解はかなり相違する。

女性寄進者の加筆は、一九五七年のシューアの調査に際して、女性寄進者の衣装の赤い絵具の剥落部分から下に描かれた草の緑が見えたことから、ルソーが発見したものである。これに対して、男性寄進者の下に草は描かれていない⁽¹⁸⁾。またX線調査でも、女性の顔の下に背後の門の輪郭線が見えることが、確認されている「図6」⁽¹⁹⁾。寄進者の肖像を描く場合、描くべき当人を前にして描くか、スケッチに基づいて描くのが通例であるが、いずれの方法もとれない場合は、後に描き入れるべく、その部分を塗らないまま空けておく方が無駄もなく合理的であり、実際にそのようにして描き加えられた肖像のケースを当時の作品に散見することができる⁽²⁰⁾。妻の側の紋章が描き変えられていることを勘案するなら、当初意図されていなかったこの女性が、最初の妻ではなく、ピーテルの第二の妻ヘイルウィットである可能性は高い。それでは一体何故、結婚に関わると考えられる作品に最初の妻が描かれなかったのか、二番目の妻は何故新しく作品を制作させるのではなく、自らの肖像を描きこませたのか。これらの問題は、『仮説』のようにピーテルと妻たちの物語を考え合わせることで、はじめて納得できる説明が得られるように思われる。

二、苗字と判じ絵

《メロドの祭壇画》中央パネルの主題は受胎告知であるが、新約の「はじまり」を示すこの主題は、祭壇画扉絵または祭壇画上部の神に近いところに描かれるのが普通である。したがって、ネーデルラントの三連画史上おそくはじ

めて受胎告知を中央におき²¹、しかも市民の居間での出来事としたこの作品は、それだけでも非常に特異だと言える。その特殊な意味内容について、数多くの神学的図像解釈も提案されてきたが²²、いずれも全体を説明できるほど決定的だとは言いがたい。また、ほぼ正方形に近いその画面も、三連画の中央パネルとしては異例である。したがって『仮説』では、中央パネルは本来単独パネルであり、ブリュッセルにある類似の図像構想をもつ受胎告知とともに、エンゲルブレヒト家の苗字を判じ絵にした婚姻祈願の贈り物として、レムボルトからペーテルとシュリンマツヒャー家にそれぞれ贈られたとした²³。ケムパーディックは、ブリュッセルの作品と共に中央パネルを市場用重量産品だったとしたが²⁴、両画面の構想が連続的な関係にあり、関連作品に年代的に早いものが発見されないので、両者とも特殊な用途の注文品とするのが妥当であろう。

アンスタレやテウルレマンも、この受胎告知がエンゲルブレヒト（「天使にもたらされた」の意）という苗字の判じ絵であるとの見解を示しており、さらに右翼の仕事場のヨセフも、最初の妻の家系であるシュリンマツヒャー（「箱などの小物作り」の意）の苗字の判じ絵として、宗教的意味を重ねた特殊な図像を示すとする²⁵。すでにフォン・チユッティは、ここに描かれたヨセフが通常の大工仕事ではなく鼠捕造りの仕事をする特殊な図像であることを指摘していたが²⁶、その特殊性も苗字の判じ絵とするなら容易に理解されよう。このように考えるなら、両翼がつけられた第二段階において、中央画面と右翼とを合わせて一種の結婚紋章にも例えられるものが形作られたことになる²⁷。また、しばしば指摘されるように、聖母子とそれを保護するヨセフとを合わせた聖家族は、理想の家庭像をも提示する²⁸。ペーテルが苗字の造形的判じ物を好んだらしいことは、彼の遺言に基づいてメヘレンのオンゼ・リーフェ・フラウ・オーフェル・デ・ディレ聖堂の北側に建設された、個人礼拝堂の天井アーチの持送り装飾が、楯や銘文帯をもつ天使すなわち「何かをもたらす天使」として図案化されていたことからもうかがえる「図7、8、9」²⁹。この礼拝堂には

一七六六年以来洗礼盤が置かれ、一九六〇年には作り直されて、《聖母の七つの悲しみ》を表す彫像が主祭壇となっているものの、建設当時の持送り装飾の一部は現在でも残されている。持ち送りや柱頭装飾に天使が凶案化された彫刻のあることは少なくないが^⑩、同聖堂の他の礼拝堂に見られる柱頭装飾の多くがアカンサス風のものであり、中に天使の凶案があっても頭部だけの熾天使かブット風のものである。下から見上げたとき、「持っていること」を示す両手のついたペーテルの礼拝堂の天使の姿は、やはり特殊なものだという印象をぬぐえない。

ところで、苗字の造形化というのは、とりもなおさず紋章をもつことにつながるだろう。個人紋章としてのヨーロッパの紋章は、モットーやエンブレムと並んで、王や貴族や騎士たちのステイタス・シンボルであったが、中世末になるとその習慣が富裕な市民の間に広がっていった。商取引に印章が欠かせないものとなったことや、メヘレンのイムブレヒト家が最初にドイツ騎士団のメンバーと共にこの街に入ったことなどを考え合わせるなら、市参事会員も輩出し、布地商として幅広く活躍していたケルンのエンゲルブレヒト家に、紋章をもつこと、あるいは苗字を造形化することへの嗜好が強くあつたとしても不思議ではない。

拡張された結婚紋章として、新家庭の祝福を祈願したのであろうこの三連画に、一体何故最初の妻の肖像が描き加えられなかったのだろうか。その理由として『仮説』では、懐妊の可能性のあつた妻が、肖像を描いてもらうためだけに、ケルンからトウルネーへわざわざ旅をすることを好まなかったためと推論した。布地商人としてトウルネーをはじめさまざまな都市に出入りすることがあつたペーテルに比べて、不動産を財産基盤としたシュリンマツヒャー家のグレッツェンは、ほとんどケルンを離れることがなかったと思われる^⑪。おそらくカンパン工房は、トウルネーを訪れた機会に画面の刷新を注文したペーテルの求めに応じて、妻が肖像として描かれなくとも、結婚と家庭の祝福を意味しうる最善の案を提示したと考えられる。したがって、第二段階の画面は、ペーテルが最初の結婚と家庭の祝福を

祈願した記念すべき画面だったと考えられる。

その最初の妻が存命中にペーテルと関係を結んだヘイルウィットにとって、この画面の中に自分の肖像を描かせることは、いつの日にか実現されるべき願望だったのではなかっただろうか。これに対して第三の妻は、ヘイルウィットのような緊張関係になかったため、この作品にさほど関心をもつことはなく、おそらくは飾ることもないまま保管していたのではないかと思われる。テュルレマンは、この作品がペーテルの礼拝堂に飾られた²²としたようだが、この作品をめぐる複雑な事情と、極めて良好な保存状態とを考え合わせると、それは考えにくい。

左翼に描かれた女性寄進者がヘイルウィットだとすれば、加筆は一四五六年以降の正式に結婚した頃しか考えられない。彼女と共に加筆された、門の側の、奇妙なくらい細部まで描きこまれた男性は、その胸にある紋章から、正式結婚の認可を伝えるメヘレン市の使者であることが明らかなので「図10」²³、『仮説』の可能性は極めて高いのである。そしてヘイルウィットは、加筆される自らの姿にかなりの気配りをしたように思われる。

三．女性寄進者の服装

一九五七年に女性寄進者「図11」の加筆が明らかになったとき、当然のことながら、その加筆年代が問題となった。この問題を最初に扱ったルソーは、彼女の頭巾がカンパンに帰せられる《ある女性の肖像》「図12」のものや、ジャック・ダレの《神殿奉獻》の聖母の侍女のものに似ていることを指摘した。また、筒状のひだのある、腰の部分でしっかり締められたドレスが、《七秘蹟の祭壇画》の中央パネルの跪く女性や、ロヒールの《マグダラのマリア》のものに

近いとしながら、手首の部分でだらりと輪をなし、装飾的な毛皮の縞を見せる袖は一四〇〇年頃の写本に描かれた寄進者の女性のものに似ているとし³⁴、エインスウォースも袖の形に基づく古い年代を支持している³⁵。しかしながら、まさにルソーがあげた《七秘蹟の祭壇画》の婚姻の秘蹟の花嫁の衣装に、類似の長い袖の赤いドレスを見ることができるのである〔図13〕。

ルソーはまた彼らの衣装をかなり質素なものと記したが、縞模様のように見える特徴的な毛皮裏地が、ムニユ・ヴェールと呼ばれる最高級のシベリア栗鼠の毛皮であることは間違いない³⁶。同じ栗鼠の毛皮でも背の灰色の毛を接ぎ合わせたグリと異なり、腹部の白く繊細な毛の部分を周囲に灰色の毛を残して繋いだヴェールは、特殊な連続模様を生んだ。また、毛の組み合わせ方と毛の品質により細かな序列が生まれ、盛期中世には身分によつて使い分けられる習慣もあった。特にムニユ・ヴェールと呼ばれる序列最高の毛皮は、灰色の毛をできるだけ落とし細い線による碁盤縞の模様を描き、灰色の毛が青みがかつて光る冬毛のヴェールは、カンパンの《暖炉の前の聖母子》〔図14〕にも見られる。女性寄進者の袖の模様も、裾に近づくに連れて特徴的な碁盤縞の片鱗を示している。中世には毛皮は裏に張られるのが常識で、少しだけ裏をめくつて、その模様から如何に高価なムニユ・ヴェールを身につけているかを示すのが、言わばステイタス・シンボルであつた。また表地の赤もフランドル産のスカレットという高価な毛織物である³⁷。したがつて女性寄進者は、白い頭巾を被り、黒いマントを羽織つて全体の調子を押さえているが、花嫁の晴れ姿と同じく、非常に高価で特殊な衣装を身につけているのである。

衣装を同じくすることで特別な意味付与が考えられる例として、たとえばメッス使用の時禱書の一葉〔図15〕をあげる事ができる³⁸。ここではまだ自然主義的な描写が発達していないため、普通の模様のように見えるが、寄進者と聖母と同じムニユ・ヴェールを着ていることは間違いなく、そのことで寄進者は、聖母と同じ恩寵を得ること、あ

るいは聖母のとりなしが得られることを祈願しているように見える。同じ仕方ではイルウィツヒも、婚姻の花嫁と同じ衣装を身に着けることで、秘蹟による恩寵が得られることを願ったと考えられるのではないだろうか。というのも、さまざまな婚姻の描写の中でも、『七秘蹟の祭壇画』の画面におけるほど、その秘蹟としての性格が明確に示されているものはないのである。そして、画家自身もその衣装がイルウィツヒの注文にもっとも適切であることを知っていたに違いない³⁹。

しかしながら、なぜイルウィツヒは白い頭巾を被り黒いマントを着ているのだろうか。一般に婚姻の花嫁は髪を垂らすのが通常であるが、髪を垂らしていることはまた異性誘惑の印とも受け取られていた⁴⁰。既婚女性は頭髪を結い上げ被り物で覆うことが薦められ、そうであれば貞淑の評判を得たのである。すでに四人の非嫡子をなしていたヘイルウィツヒが、花嫁であると同時に既婚者のな立場にあったことは間違いなく、その意味での控えめな姿かもしれない。『仮説』において筆者は、この被り物を第一の妻の死去に伴い喪に服した姿としたが、服喪の衣装に一定の規則を見出すことは、実際極めて困難であることを認めなければならない。同じような被り物をつけて哀悼の涙を流す女性もいれば、懐妊を歓ぶエリザベトもいるのである。また、黒いマントに関しても、外出着一般と服喪の衣装との間を区別するのは難しい。服喪の問題については、今後の課題としなければなるまい。

四．結びに代えて

本論では『メロドの祭壇画』を最終的に現在の形にした女性寄進者に焦点を当て、そこに確かにあったはずの物語

に思いを巡らせてみた。この女性の人物同定問題については、窓に描かれた紋章を手がかりにするしかないが、作品をめぐるさまざまな条件を考えた場合、ピーテル・エンゲルブレヒトの第二番目の妻ヘイルウィツヒ・ピレである可能性が最も高い。すでに存在した画面―それはひとつの完結した世界だとも言えるのだが―に自らの姿を描きこませるのは、簡単なことではなく、強い意思と確信とがなければ容易ではない。ヘイルウィツヒこそ、まさにその条件を備えた女性だと思われるのである。

すでに存在した画面の世界とは、かつてピーテルが祈願した、祝福された家族像である。その像はまた、判じ絵に拡張されて並べられた苗字をその根底に据えることで、観念連想を通して文字や形象が自在に変化し合う空前の象徴文化の相をも捉えている。

王侯や騎士の文化であった紋章が市民たちの間に広がっていったのと同じく、市民の正式な婚姻の要件に、共同体による認知とならんで、秘蹟としての性格付けも含まれるようになっていた。内縁関係にあったヘイルウィツヒは、正式なものとなつた婚姻関係を公表するにあつて、周囲に存在したさまざまな視覚表徴を活用したように思われる。婚姻の認可を伝えるメヘレン市の使者、婚姻の秘蹟の花嫁が身につけていた同じドレス、貞淑な妻の表徴たる頭巾。彼女は、言わばこれらで武装して、祝福された婚姻の画面に身を置いたのであろう。

注

- (1) 拙著『メロドの祭壇画』における信仰の形『哲学』第二十二号、関西大学哲学会、平成十五年三月、一六九―一九四頁

(2) これは様式分析(特許: M.S.Frinta, *The Genius of Robert Campin* (The Hague, 1966) pp.13-28) や、近年の年輪年代推定法によるパネルの伐採年代の相違からも推測される。筆者は先の論文で、クラインが「成立可能」とした年代を、誤って「伐採年代」と記した。謹んで訂正し再掲載するなら、三枚接ぎの中央パネルの最も新しい年輪は一三七三年のもの、両翼は一四〇〇年のものなので、伐採した後の加工・乾燥年代を加味すると中央パネルは一三九八年頃、両翼は一四二五年頃に使用可能となる。S. Kemperdick, *Der Meister von Flémalle, Die Werkstatt Robert Campins und Rogier van der Weyden* (Turnhout, 1977) S.77。(ハンブルク大学ペーテル・クラインの調査による)。

中央パネルの窓はもとも和金地だったと思われるが、両翼が付けられた際に青空に変更され、紋章が描き加えられたと思われる。cf. M.W. Ainsworth, "2. The Annunciation Triptych," in: *Cat. From Van Eyck To Bruegel, Early Netherlandish Painting in The Metropolitan Museum of Art* [ed. by M.W. Ainsworth and K. Christiansen] (New York, 1998) pp.90-91.

(3) テュルレマンによると、ペーテルはケルンの市参事会員ティールマン・エンゲルブレヒト(Tielmann Engelbrecht)の息子の一人として生まれ、八十歳近くまで生きた(一四七六年五月二十九日死去)。波乱の生涯で三回結婚をし、少なくとも十三人の子供がいて、うち九人は嫡子、四人は非嫡子であった。最初の妻グレッツェン・シュリンメツヒヤース(Gretchen Greigin/Marguerite Schrimmechs/Schrijmakers: 十五世紀には一般に、女性には苗字の属格を示すSが語尾に付けられた)にはペーテル、ヨージン、ルツテルの三人の息子がいて、最年少のルツテルが父の遺言の執行を託されることになる。グレッツェンは一四五六年の晩秋まで生存していたことが確認されるが、遅くとも一四四九年以降ペーテルは、後に第二の妻となるブレダのヘイルウィッヒ・ビレと同棲し始め、四人の非嫡子と四人の嫡子をもうけたと思われる。ヘイルウィッヒは一四六六年までに死去し、その後ペーテルは第三の妻アレイデス・デ・ケムベネーレ(一四七六年以後に死亡)との間に二人の子供をもうけている。

ペーテルにとって生涯最大の出来事は、マールティン・ファン・ズヴェーンズベルゲンという名前のケルンの修道士が、もはや確認できない理由によって、ペーテルの甥によって殺害された一四五〇年の事件である。彼は、弟のレムボルト、殺害者たちの母親すなわち妹のマルガレータ、および仕事仲間のティーリイ・ヘルツェカンブと共に逮捕された。ティーリイは処刑されたが、彼はフィリップ善良公とリエージュ司教の個人的な仲介があつて釈放された。しかし、帝国法廷へのペーテルらの訴えが却下されるとケルンの市民権を放棄し、一四五三年に弟のレムボルトが市民権を得ていたメヘレンへ移住したのである。レムボルトは一四三五年以来、商取引のためにこの町に関係があつたが、それ以前からケル

ンのエンゲルブレヒト家のメンバーがドイツ騎士団のメンバーと共にメレンの町に入っていた。彼らはイムブレヒン(Ymbrecht)を名乗っており、新参のピーテル一家はインゲルブレヒン(Inghelbrecht)として区別された。F. Thurlmann, *Robert Campin, A monographic study with critical catalogue* (Munich, 2002) pp. 72-73 & 220. cf. H. Installé, 'Le Triptique Merode. Evocation mémorique d'une famille de marchands colonais, réfugiée à Maines,' *Handelingen van de Koninklijke Kring voor Oudheidkunde Letteren en Kunst van Mechelen* 96, 1992, 55-154.

(4) レムボルト (Rembolt/Rombaut) は一四三五年に妻のエリザベト・フマン・テン・エインテンと共に、彼らの息子のためメレンの終身年金を購入し、一四四三年には驚くべきことに保証人なしでメレンの市民権を入手し、一四五〇年の記録ではメレン市民と記されている。Installé, *op. cit.*, 114.

(5) Thurlmann, *op. cit.*, p. 71. 最初の妻グレンツェンはエンゲルブレヒト家にながてかなり裕福で、特に不動産を多く所有しており、この結婚がピーテルの家族からも望まれたことが推察される。cf. Installé, *op. cit.*, 56-57.

(6) H. von Tschudi, *Der Meister von Flémalle, Jahrbuch der Königlich preussischen Kunstsammlungen*, XIX(1898), 11. cf. A. Châtelet, *Robert Campin/Le Maire de Flémalle, La fascination du quotidien* (Anvers, 1996) p. 294.

(7) 移管の事情等については、辻成史「サ・クロイスターズの『メロトの祭壇画』『芸術新潮』十二月号(一九七三年)を参照。

(8) 黄色で塗られた銀箔によって金地に見せかけた窓の外が、上陸によって青空になっている。シユニアはこれを画家の「自然主義への関心が増大した」ためだとした。W. Suhr, 'The Restoration of the Merode Altarpiece. The Metropolitan Museum of Art Bulletin, XVI, 4 (1957) 144.

(9) A. Châtelet, *Révolution et Art et révolution dans l'Art, l'exemple du XV^e siècle, Congrès international d'histoire de l'art, L'Art et les Révolutions, conférences plénières, Strasbourg, 1990, 147-166.* このときのシャトレの見解に対して展開された反論が一九九二年の *Installé, op. cit.* である。この後数度のやりとりを経て多少改訂されているが、Châtelet(1966), *op. cit.*, p. 294に掲載された説を、この場合はシャトレの見解とした。

(10) 印章のモチーフが紋章のルーツとなった歴史的事実はあるが、同時に、それが継承されなければ紋章とはみなされない (cf. 浜本隆志『紋章が語るヨーロッパ史』白水社 一九九八年 十七・二十四頁)。ケムパーディックは、当然のことながら、印章は紋章にとって必須の色彩を伝えることなく、また、シャトレの提示した印章の輪の中央には点があるが、

それは絵面の紋章には見られないことを指摘している。Kemperdick, *op. cit.*, S. 85.

- (12) この繋がりが主張される論拠は、シャトレの論述の中で必ずしも明らかではない。メヘレンのファン・ベルゲン家が、ギルベルト・ファン・ベルクと同じく、ブラバント公領かフランドル伯領に居を構えたいかなる名家にも属さないことを理由としているようにも読める。またシャトレは、メヘレンに居を定めるためにベルクの土地を譲渡したのは、ギルベルトの直接の後継者（おそらくスピッツホーンことミカエル）であったことは疑いないとするが、このことの証拠もあげられていない。ケムパーディックは、「ファン・ベルク」と「ファン・ベルゲン」とが、必ずしも同じ姓だとは言えないことに注意すべきだとする。*Ibid.*

- (13) シャトレは、死亡した妻の追憶である場合、制作年代は一四二一年から一四二二年に限定され、それ以外の可能性では制作年代はもっと早いとする。ケムパーディックは、受胎告知の主題は少なくとも子授祈願だと見なされるので、シャトレの説では妻が生きていたとき描かれなかった理由がわからなくなることを指摘している。Kemperdick, *op. cit.*, S. 86. またシャトレの提示するこれらの年代が、少なくとも両翼に関して、クラインの推定する基材の利用可能年代より早いことにも注意するべきであろう。註(2)を参照。

註(3)を参照。

- (15) (14) 個人紋章として発達したヨーロッパの紋章の多くが、その制定時に意味や由緒があったものと思われ、姓が図案化されて紋章となる場合も多かった (*c.f.* 浜本隆志 前掲書 五十八・六十五頁)。

- (16) *Installé, op. cit.*, 148, note no 173.
(17) *Ibid.*, 147, note no 172.

- (18) T. Rousseau, Jr., *The Merode Altarpiece, The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, XVI, 4 (1957) 122. *cf.* Suhr, *op. cit.*, 144.
(19) J. R. J. van Asperen de Boer *etc.*, *Underdrawing in Paintings of the Rogier van der Weyden and Master of Flemalle Groups*, (Zwolle, 1992) p. 105.

- (20) 後から肖像が描き加えられるように、空けられている例として、バルトロメウス・ブリュン(父)の一五四〇年頃の祭壇画(ワルラフ・リヒャルツ美術館、ケルン)があげられる。また、羊皮紙に銀筆で描くロヒール・ファン・デル・ウエイデンの《聖母を描く聖ルカ》(ボストン美術館)のルカは、モデルを前にスケッチをする当時のやり方を伝えるとされる。さらに後にふれる《七秘蹟の祭壇画》(アントウエルペン王立美術館)では、十人の顔が後から貼り込まれている。

- とが知られ、祭壇画の制作地とは別のところである。おそらくは積皮紙か錫箔上に肖像のスケッチが描かれて、それが画家の工房に送られたと考えられている (cf. J.R.J. van Asperen de Boer etc. *op. cit.*, p. 274)。類例の例は、近代の絵画、たとえばアングルの《ケルビーニの肖像》(ルーヴル美術館) にも見られるのは興味深い。
- (21) C. de Tolnay, 'L'auteil Mérode du Maître de Flémalle', *Gazette des Beaux-arts de pér.*, 53 (1959), 68.
- (22) たとえば、ヨゼフがマリナの処女懐胎を疑う世の悪魔のネズミ捕りであることを論じた有名なシャペロの論文を見よ。M. Schapiro, "Muscipula diaboli", the Symbolism of the Mérode Altarpiece," *The Art Bulletin* 27, 1945, 182-187.
- (23) 《メロドの祭壇画》を発注したのがレムホルトである可能性については、Thurlmann, *op. cit.*, p. 71. ただしテュルマンは、これを婚約祈願ではなく、結婚の贈り物としており、またこの点に関して《ブリュッセルの受胎告知》には言及していない。
- (24) Kemperdick, *op. cit.*, pp. 79-84.
- (25) Thurlmann, *op. cit.*, pp. 66-69.
- (26) Tschudi, *op. cit.*, p. 10.
- (27) 浜本(前掲書、七十一頁)によれば、およそ十六世紀ごろから両家の紋章を併置し、夫と妻の紋章を楯に並べた結婚紋章の習慣が生まれたという。この種の「結婚紋章」は、むしろ比喩的な意味においてである。
- (28) cf. C. Hahn, "Joseph will perfect, Mary enlighten and Jesus save thee": The Holy Family as Marriage Model in the Mérode Triptych," *The Art Bulletin* 68, 1986, 54-66.
- (29) 遺言により、一四七六年五月二十九日に歿したペーテルは、聖母と彼の守護聖人ペテロに捧げられたこの聖堂(一四七二年完成)に埋葬された。供養のためのミサ基金を含んだ遺言の執行は、最初の妻との間に生まれた中で最年少のルツテルに委ねられた。Installe, *op. cit.*
- (30) 美術史学会で発表した『仮説』に対して、辻成史氏から個人的に寄せられた意見に基づく。また、同聖堂の聖アンナに捧げられた礼拝堂には、彩色された天使の持ち送りをみる事ができるが、これは十八世紀の祭壇の一部である。cf. L. Letany, *Onze-Lieve-Vrouw-over-Dijle* (Mechelen, 2000) pp. 8-14.
- (31) cf. Installe, *op. cit.* pp. 56-57.
- (32) cf. Chatelet (1966), *op. cit.*, p. 294. シャペロは、礼拝堂に捧げられたのなら守護聖人聖ペテロが含まれるはずだとする。

- (33) H. Nickel, "The Man beside the Gate," *The Metropolitan Museum of Art Bulletin* 24, 1966, 137-244.
- (34) Rousseau, *op. cit.*, 125-126.
- (35) Ainsworth, *op. cit.*, p.95.
- (36) 『徳井淑子』服飾の中世』勁草書房 一九九五年 八十四―八十八頁
- (37) 『前掲書 三十八頁
- (38) *Cat. L'art au temps des rois maudits Philippe le Bel et ses fils*, Paris, 1998, pp.314-315, no.214.
- (39) 加筆した画家について、テュルレマンはロビール・フアン・テル・ウエイデンの可能性がもっとも高いと考えている。
Thülemann, *op. cit.*, p.65.
- (40) 徳井、前掲書、二十八―三十一頁



図1
ロベール・カンパン他
《受胎告知の三連画(メロドの祭壇画)》
板64.1×63.2cm(中央)64.5×27.3cm(両翼)
1425-35/1456年頃
メトロポリタン美術館(ニューヨーク)

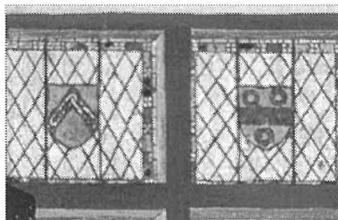


図2
図1の部分、窓の紋章

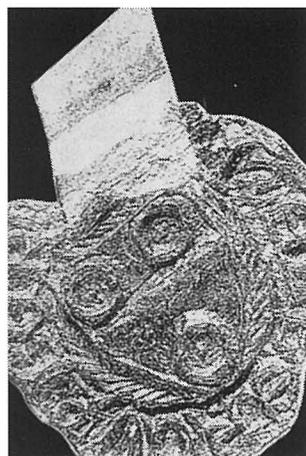


図3
ギルベルト・ファン・ベルクの1357年の
印章

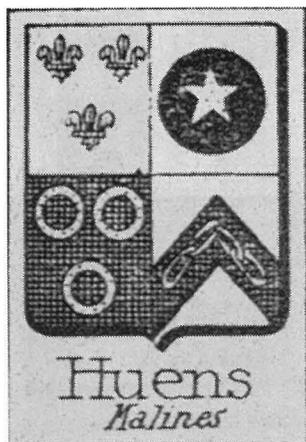


図4
メヘレンのヒュエンス家の紋章

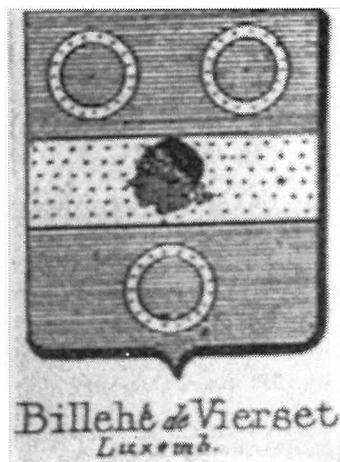


図5
フィアセットのピレエ家の紋章

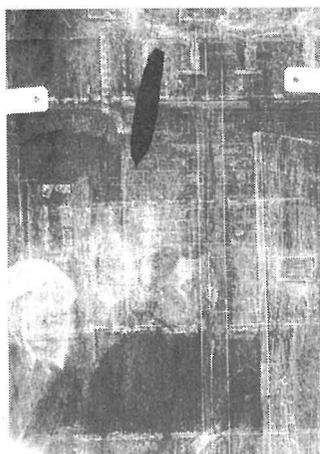


図6
図1の左翼(X線写真)



図7
ペーテル・インゲルブレヒトの礼拝堂の
持送装飾



図8
ペーテル・インゲルブレヒトの礼拝堂の
持送装飾



図9
ペーテル・インゲルブレヒトの礼拝堂の
持送装飾



図10
メヘレンの使者



図11
図1の女性奇進者



図12
ロベール・カンパン《ある女性の肖像》
板40.7×28.1cm
1425-30年頃
ナショナル・ギャラリー(ロンドン)



図13
ロヒール・ファン・デル・ウエイデン
《七秘蹟の祭壇画》(部分)花嫁
板200×97cm(中央)119×63cm(両翼)
アントウェルペン王立美術館



図14
カンパン工房《暖炉の前の聖母子》
板34.3×24(28.5×18.5)cm
1440年頃
エルミターージュ美術館
(ザンクト・ペテルスブルク)



図15
『時務書』(メッセ使用)ms.1588
f. 183.
犢皮紙13.5×10.0cm
1280-90年頃
メッセ市立図書館