

長 崎 県 美 術 館 研 究 紀 要 No.5

Bulletin of Nagasaki Prefectural Art Museum



目次

須磨コレクションの調査報告書(四)

マドリッド・コンプルテンセ大学
ヘスス・グティエレス・ブロン／5
翻訳 早稲田大学大学院 豊田 唯

須磨コレクションのスペイン近代絵画三作品に関する調査報告

川瀬佑介／17

須磨コレクションの調査報告書(四)

ここに掲載するのは、長崎県美術館が所蔵する須磨コレクションの作品に関する調査報告書の和訳である。

この調査は、長崎県美術館の開館一年前にあたる平成十六年(二〇〇四)に実施されたもので、マドリード・コンプルテンセ大学のメルセデス・アゲダ・ビリヤール教授、マリア・ビクトリア・チコ・ピカサ教授、ヘスス・グティエレス・ブロン教授の三名によって行われ、その結果、八四点の作品解説が彼らによって執筆された。調査の成果は、開館記念展「よみがえる須磨コレクション—スペイン美術の五百年」とその図録に反映された。

今回は、全八四点の作品解説のうち、「長崎県美術館研究紀要」No.2・No.4号に掲載した六四点に引き続き、最後の二十点の和訳を掲載する。

今回掲載するテキストの執筆者は、ヘスス・グティエレス・ブロン教授、翻訳者は豊田唯氏(早稲田大学大学院)である。

なお、スペインにおける調査は、作品のデジタル画像に基づいて行われたものであり、執筆者は作品を実見していない。

【凡例】

○解説は、大まかな制作時期の順に配列した。

○作品データについては、調査報告書の内容に沿わせるために、グティエレス教授に提供した『長崎県所有スペイン美術作品調査(Investigación sobre la colección de obras de arte español poseídas por la provincia de Nagasaki)』(長崎県 二〇〇二年)に統一した。『よみがえる須磨コレクション—スペイン美術の五百年』(長崎県美術館、二〇〇五年)および『長崎県美術館所蔵 須磨コレクション総目録

二〇〇五』(長崎県美術館、二〇〇五年)の表記と異なる場合は*を付し、それらのデータを記している。
○各作品のデータの配列は下記の通りである。

番号(註1)

作品名

作者名

制作年

技法・材質

サイズ(縦×横)

所蔵番号／総目録番号(註2)

須磨番号(註3)

須磨彌吉郎による記録(註4)

註1 作品データについて補足がある場合、番号に※を付し末尾に記載した。

註2 『長崎県美術館所蔵 須磨コレクション総目録二〇〇五』に掲載された

「I. 絵画」セクションの通し番号。

註3 須磨彌吉郎が自らのコレクション一七〇〇点余りを記録した際の通し番号。

註4 須磨彌吉郎が作成した作品台帳に記している作品のデータ。()内は台帳の番号である。

○「」内は訳者による補足である。

○本文中の下線は、原文表記に従ったものである。

○執筆者及び翻訳者略号

JCB: ヘスス・グティエレス・ブロン Jesús Gutiérrez Barrón

YV: 豊田唯

1 白衣の淑女

アドルフ・ドゥラー・アバド

(一八七五―一九三六年)

油彩・紙

四三×三三 cm

AIY 685 / 55

1737

作者の署名(A. DURA)



アドルフ・ドゥラー・アバドは一八七五年にアルコイ(アリカンテ県)で生まれ、同地でフェルナンド・カブレラ・カントのもとに美術の修業を始めたようである。一八九四年に「王立サン・フェルナンド美術」アカデミーで学ぶためにマドリッドへと移る。師であるエミリオ・サラやホアキン・ソローリャを範として戸外で絵画を修練し、非常に力強く自在な色遣いで風景画や風俗画、さらに闘牛の場面を描いたが、最終的に挿絵を専門に据え、『フランコ・イ・ネグロ』、『ラ・ノーチェ』、『ラ・リディア』、『ムンド・ヌエボ』などの雑誌や週刊誌に寄稿した。後者二誌については、その編集長に就任することになる。

須磨コレクション所蔵の本作は、まさにこの挿絵画家としての活動に関連づけるべきであり、これらの雑誌でも常に見受けられるような、大きなサロンや高貴な衣装の優美さを映し出している。あらゆる事物を描出する際の自在さや正確さに秀で、木材、ガラス、花などの様々な質感が再現され、とりわけ布地については、軽快なタッチによりベール、薄絹、リボン飾り、さらに透明感が際立っている。

非常によく練られ、均整のとれた構図は、物体のフォルムを利用して十全に組み立てられている。それにより、一層の存在感を与えられた前景のモデルは、一見、リラックスした屈託のないポーズをとっているが、実のところ、これは大変な研究の成果である。というのも、レオナルド「ダ・ヴィンチ」が助言したかのような彼女の身体の捻りとコントラストの姿勢は、画面の対角線を浮かび上がらせるのみならず、光り輝く優美な衣装の下に表されるフォルムの丸み、真珠の二重の首飾りにおけるしなやかなタッチと下着のストラップが織り

なすコントラストにより際立つ、はだけた肩の官能性、さらに、恍惚の表情で物憂げに遠くを見つめる視線の誘惑とともに、我々を魅了するからである。

[G.B./ytl]

2 東洋の幻想

マリانو・フォルトゥーニ「イ・マルサル

(一八三八―一八七四年)

油彩・カンヴァス

六八×九六 cm

AIY 475 / 63

30

作者の署名(Fortuny)

マリانو・フォルトゥーニ・マルサルは

一八三八年にレウス(タラゴナ県)で生まれた。

非常に幼くして孤児となったため、祖父母に引きとられる。祖父は素人の彫刻家であり、陶土や蠟により民衆的な彫像を制作していた。その活動は早くからフォルトゥーニを感化し、彼の創作への情熱をかき立てた。祖父母は、孫を高名なラ・リョッジャ美術学校に通わせるため、一八五二年にバルセロナへと移住する。同学校での「師」クラウディオ・ロレンサーレやミラ・イ・フォンタナルス兄弟は、彼を中世の文化に誘い、カタルーニャ人としての民族主義的な感情の喚起を促した。フォルトゥーニは、一八五七年にバルセロナ評議会によるローマ留学奨学生の席を獲得し、その資格は、ロマン主義により理想化されていた異国趣味や東洋趣味の「ありのまま」を彼に啓示した、モロッコへの渡航(3番の作品解説を参照)後にも再度与えられている。ローマでは、彼を欧米のブルジョアジーに最も人気の画家の一人に押し上げることになる画商、「アドルフ・グーピルとの邂逅を果たす。自在かつ簡潔な筆遣いと洗練されたタッチにより、「カサコン」「一八世紀の日常生活に取材した絵画」や「東洋趣味」の作品において熟達を見せ、「エルネスト・メッソニエその人に比肩するばかりか、この種の絵画を指す「フォルトゥネスコ」なる言葉が生まれている。



フォルトゥーニの蒐集家は、彼の作品を入手するためにローマへと移住するに至る。その一人が、パリに居を構え、鉄道により財を成したアメリカ人ウィリアム・フッド・ステュアートであり、彼はすでに二点のフォルトゥーニ作品《版画蒐集家》《アラブの幻想》を所持していたものの、《司祭館》を入手するため、一八六三年に日本の甲冑一具を画家への手土産にローマへと移る。彼は目的こそ果たせなかった——《モデルの選定》の購入予約で満足しなければならなかった——が、二人の間には厚い友情が生まれている。

この最後の事実は重要である。なぜなら、フォルトゥーニは習慣的に下絵やスケッチを友人に贈っていたが、残念ながら彼らの幾人かは、それらを後に商品として売り出し、その偽造にまで手を染めたからである。須磨氏の記録によれば、本作はステュアートの旧コレクションに由来するため、この類の作品に関連づけられよう。繊細優美に描かれ、一八六二年以降にフォルトゥーニが見せた日本の版画、特に北斎作品への愛着を示す一点であり、当時のブルジョアジーの嗜好や彼の制作過程をよく映し出している。

[JGB/yl]

風景³

マリアノ・フォルトゥーニ

「・イ」・マルサル（一八三八

—一八七四年）

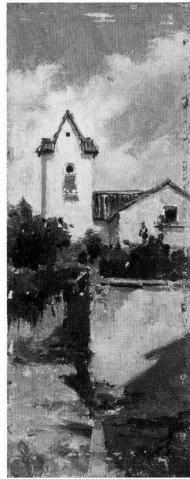
油彩・カンヴァス

五六×一四三

Alt 471 / 64

752

なし



マリアノ・フォルトゥーニ・マルサル（詳細な伝記については2番の作品解説を参照）は、一八六〇年にバルセロナ評議会から、アフリカ遠征に従軍するカタルーニャ人義勇兵の英雄的な行動を「彼らに同行して」絵画に残すように要請された。戦地「モロッコ」では、ロマン主義により称揚された異国趣味や東洋趣味のみならず、以前にドラクロアが、そして後にマティス、イトゥリーノ、クレー、

マッケが体験したように、陽光の激しさと色彩の独特な煌めきに触れた。

彼の最重要作品《司教館》、《版画蒐集家》、《モデルの選定》は、寧ろ軽妙洒脱な筆遣いや洗練されたタッチに秀でているとしても、この光と色への関心は、もはやフォルトゥーニを捕えて放さないことになる。一八七〇年七月に、画家が普仏戦争を避けてスペインに帰国し、グラナダを見出した時、同伴者であった義弟リカルド・マドラソや風景画家マルティン・リコ同様に、彼の絵画は改めて陽光と色彩に支配される。

この時期に描かれたのである。本スケッチでは、色斑の積み重ねにより作品の骨格が形成される一方、陽光、および色彩のコントラストが制作の主眼となっている。したがって本作は「スペイン外光派」として知られる世紀末スペイン絵画の一時代の先駆に位置づけられよう。もし一八七四年にローマで早逝しなければ、その時代においてフォルトゥーニは傑出した役割を果たしたであろう。まさしく同年には、光と色の新たな画家である印象主義者が「第一回印象派展により」、大衆の無理解と反発を前にみずからの存在を世に知らしめていた。

[JGB/yl]

海景⁴

不詳

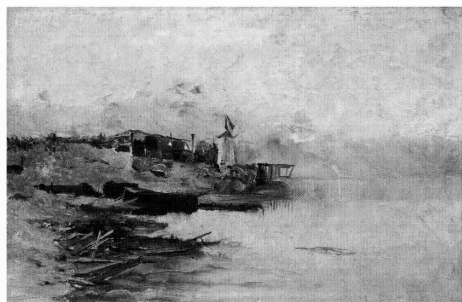
油彩・厚紙

二一×三三三

Alt 585 / 278

449

「長崎県美術館の」作品データの記述によれば、フォルトゥーニの署名。ただし、「筆者に送られた本作の」写真には見当たらない



須磨コレクション「の作品データ」において、本作の作者はフォルトゥーニ（2番と3番の作品解説を参照）に帰せられているが、その主題やサイズ、筆遣いに鑑みるに、彼の周辺よりも、寧ろ「カルロス・デ・」アエスに連なるオランダ写実主義の伝統に結びつくように思われる。実際、海

景——そのなかにはうつすらと風車まで見える——、横長な画面を生かした展望にも似た遠景、さらに、大きな色彩のマッスを形成する直線的な筆運びはいずれも、フォルトゥーニに相応しくない。既述の通り、この作品は寧ろ、風景画家「ジョゼフ・」キノーの弟子であるベルギー出身の画家カルロス・デ・アエス——一八二六年にブリュッセルで生まれた——周辺の画家グループのそれに近い。後にアトリエで大画面の絵画に仕上げるためのものであったにせよ、仲間同士で交換するただの「習作」あるいは下絵であつたにせよ、本作は、特に夏季の旅行中に描かれたスケッチの一点であろう。王立サン・フェルナンド美術アカデミーの風景画教授（ほぼ一九世紀後半の間中、その地位にあつた）としての立場から、スペイン写実主義の発展を促したアエスは、このような旅行を通じた自然の研究を擁護し、とりわけ一八七〇年代に画面からアスファルト（瀝青）色や土色を排して以降、「スペイン外光派」を展開し始めた。

[JGB/yt]

5 読書

不詳

油彩・カンヴァス

三四×二六cm

Alt 651 / 280

640

なし



須磨コレクション「の作品データ」において、本作の作者はフォルトゥーニ（一八三八—一八七四年）に帰せられているが、それを裏づけられるものは画面にまったく見当たらない。つまり、技法的にも「フォルトゥーニ」より柔らかく滑らかな筆遣いで描かれ、その色彩もはるかに澄み、豊かで、輝かしいのである。また、作品の本質、すなわち制作の動機も詳らかでない。というのも本作は、そのタイトルこそ適切であるように思われるが、或る完成作に先立つ習作なのかもしれないし、「スペイン外光派」の画家が愛好していた光と色「の表現」をめぐる、単なる「習作」なのかもしれないからである。いずれにせよ、表情の把握——画中の人物は読書に没頭し、その物語以外のすべてを忘れている——、および、

乱雑に描かれた右手を除くフォルムの処理において、画家が非常に正確なのは明らかである。

[JGB/yt]

6 クアトロ・ポステスからのアビラの眺め

不詳

油彩・カンヴァス

一一×二九cm

Alt 619 / 279

227

なし



須磨コレクション「の作品データ」において、本作は誤って分類されている。というのも、その作者はフォルトゥーニに帰せられているが、それはあり得ず、まして主題は「アフリカの風景」でないからである。実際、画面を構成する建築的な要素に鑑みるに、この小品に描かれたのは、「クアトロ・ポステス」として知られる場所から眺めた、最も典型的なアビラ風景の一つである。この原始的な「祠」は、おそらくキリスト教以前の何らかの信仰に関連づけられ、昔時の町の境界——少女であつた後の聖テレサは、その場所から兄とともに異教徒の支配地域に赴き、殉教しようとした——であり、ロマン主義の時代における巡礼市の中心であつた。同所からは、アビラ、およびその壮大な防壁の比類なき景観が望める。

この作品は手早く時間を掛けずに描かれ——下塗りの薄さによりカンヴァスの織り目が見えているため、そのように思われる——、様々な建造物に反射する、澄み渡った明け方の光の色調が力強い筆遣いにより捉えられようとしている。したがって、フォルトゥーニのアトリエ作品の洗練された技法や独特なタッチに、本作を結びつけるのは不可能である。この作品は寧ろ、「九十八年の世代」に特有のカステイリャ再評価の精神を技法上の刷新に融合した、二十世紀初頭の画家によるスケッチとして捉えられるべきであろう。

[JGB/yt]

7 田舎女とろば

不詳(スペイン、一九世紀)

油彩・カンヴァス

三一×一九cm

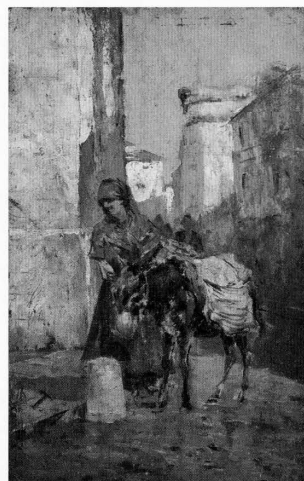
AI1489/316

1077

なし。ただし、左下に「T」と

「A.(?)」の文字がうつすらと

見えるように思われる



須磨コレクション「の作品データ」において、本作の作者はフォルトゥーニに帰せられているが、主題上、まして技法上、それを裏づける根拠はまったく見当たらない。彼に特有の東洋趣味、あるいは「カサコン」から程遠いコストゥンブリスモ的な趣とともに、写実主義的な場面が描かれている。技法においても洗練されたタッチは見受けられず、大きな色彩のマッスの組み合わせにより建物や空が、軽快な色斑によりあたかも水彩であるかのように人物が表されている。したがって、この作品の作者は「スペイン外光派」の画家グループに属するべきであり、画面における光の強烈なコントラストに鑑みれば、その同定はより強固になる。本作は「試作」として描かれながらも、そのコストゥンブリスモ的な性格や飾らなさにより、蒐集家に歓迎された作品の一点であろう。

[JGB/yt]

8 ベールの女

ペドロ・イバセタ・イ・バレータ

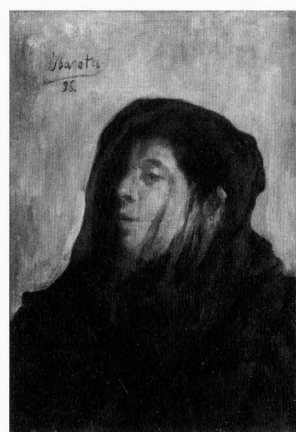
油彩・カンヴァス

五一×三五cm

AI14658/95

なし

作者の署名(Ibaseta)と制作年(95)



おそらく本作は或る完成作に向けた人物の習作であり、悲痛に暮れる一人の寡婦が世紀末の象徴主義的な嗜好に沿って描かれている。この作品の作者はサンタンデルの画家ペドロ・イバセタ・イ・バレータであるが、彼についての正確な情報は、一八八四年と九七年の全国美術展のカatalogによるもの以外、ほとんど知られていない。イバセタは一八八四年の展覧会に、歴史文学に取材した流行の作品——『ロミオとジュリエット』(二二七×三三三cm)——を提出し、その折にみずからの身分としてサンタンデル出身であること、マヌエル・ゴンサーレスの弟子であること、さらにマドリッドの絵画・彫刻・版画特別学校の生徒であることを記している。一八九七年の全国美術展にも、当時の美術嗜好の変化を汲み、地方主義を反映したコストゥンブリスモ的な風景画——『ミサの入場』(六〇×一〇〇cm)——を出品し、みずからについていまいし明かしている。というのも、サーロで生まれ、ビリヤカリエードの在住であると述べているからである。

これらの作品はいずれも大した評判を呼ばなかったが、唯一、『ロミオとジュリエット』は正確なデッサンにある程度秀でていた。この評価は重要であり、本作の考察にも援用できる。というのもそれは、イバセタの技法的な熟達や画家としての資質を示しているからである。この須磨コレクション所蔵の作品においても、それらは筆遣いの自在さや色遣いの巧妙さに幾らか明らかである。同様に彼の熟達や資質を示すベールの透明感、淑女「ジュリエット」のピアスの輝き、視線の憂うつ、しつとりと赤らんだ鼻と口を可能な限りに際立たせ、これらは、今しがた訪れた孤独が彼女にもたらす深い悲痛をありのままに映し出している。

[JGB/yt]

9
マンティーリヤを着けた女

エデュアルド・ラガルデ・アラン
ブル

ペンとインクによる素描・紙

二六×二〇cm

AIPO177 / 109

1152

作者の署名(E. Lagarde)



エデュアルド・ラガルデ・アランブルについては、彼が建築家兼軍人であり、デッサンの能力に極めて恵まれていたこと以外、あまり知られていない。この才能ゆえに絵画への愛好は深く、一九二九年にサン・セバスティアンでグスタボ・デ・マエストゥ、ホセ・ディアス・ブエノ、マウリシオ・フロレス・カペロチビとともに展覧会を開催するに至る。

その名字が示すバスク地方の出自は、この展覧会を説明づけ、彼と同市の緊密なつながりの証左となろう。この町のためにラガルデは、一九二三年と二四年に大自動車週間の、二六年に国際大馬術コンクールのパスターをそれぞれ制作した。

須磨コレクション所蔵の本素描は、まさにこのポスター作家としての側面に結びつけられよう。当時のポスターに頻出する女性のステレオタイプ、すなわち、魅惑的かつ官能的、近代的な一人の女性が表されている。すべての要素がポスター作品として最良の様式で、この分野に特有の完全さと簡素さ、さらに驚くべき正確さとともに描かれている。つまり、素早く簡潔なタッチ——或る部分は細く、或る部分は太く、鉛筆を使った部分まで存在する——により、ラガルデは紙の地を生かし、モデルのなまめかしい姿態のみならず、アクセサリをも浮かび上がらせているのである。

UGB/vtl

10
イタリア地図

エデュアルド・ラガルデ・アラン
ブル

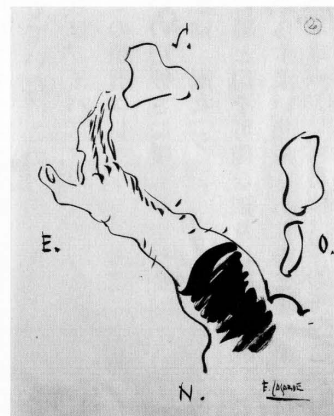
ペンとインクによる素描・紙

二八×二二cm

AIPO178 / 110

153

通し番号(右上)、四方位、作者の署名(E. Lagarde)



11
イタリア地図

エデュアルド・ラガルデ・アラン
ブル

ペンとインクによる素描・紙

二八×二二cm

AIPO179 / 111

154

通し番号(右上)、四方位、地名、作者の署名(E. L.)



12
ドイツ地図

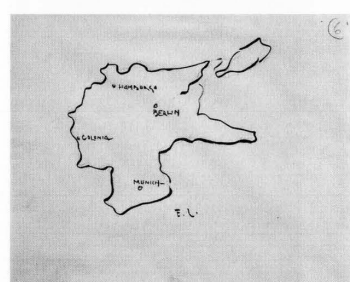
エデュアルド・ラガルデ・アランブル
ペンとインクによる素描・紙

二二×二八cm

AIPO180 / 112

155

通し番号(右上)、都市名、作者の署名(E. L.)



これら三点のエデュアルド・ラガルデ・アランブルの素描は、おそらくガイドブック、旅行記、学生用のマニュアル、あるいは新聞記事のために描かれた挿絵群の一部であった。画面右上の隅に振られた通し番号は、その証左であるように思われる。

本作の作者は建築家兼軍人（9番の作品解説を参照）であり、優れた素描家（『ラ・ボス・デ・ガリシア』へと寄稿するに至っている）、さらにポスター作家でもあった。その能力は、長く引かれた線の正確さや細緻さ、および、紙の地そのものを生かして素描に量感を付与する技法に明らかであり、この描線の特徴ゆえに本作の複製は容易であつたろう。

[JGB/yt]

13 バレンシアの港

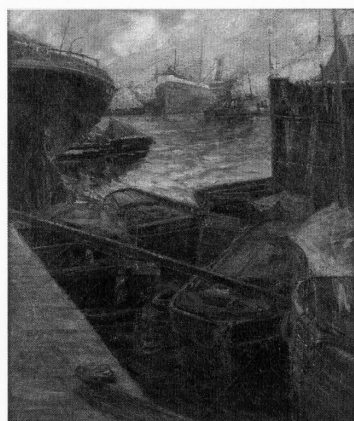
エリセオ・メイフレン・ロッチ
（一八五九～一九四〇年）
油彩・カンヴァス

一〇九×九一cm

Alt 583 / 141

1497

なし



須磨氏の記録によれば、本作は「アウレリアーノ・デ・」ベルエーテのコレクションに由来し、そのタイトルは《バレンシアの港》、作者はカタルーニャの風景画家エミリオ・メイフレン・ロッチである。メイフレンはバルセロナで生まれ、ラ・リヨッジャ美術学校に学び、アカデミックな画家の慣例通りにローマ、およびパリで修業を終えた。パリでの研鑽は、彼の風景画の構想法のみならず、後代におけるカタルーニャ絵画の発展にも大きな影響を及ぼすことになる。

メイフレンは一八七九年にスペインへと帰国し、全国美術展に作品を提出し始め、風景・海景画部門において繰り返し受賞した。その画家としてのキャリアは、一九〇六年の同展で《折り、ポンテベードラ》により一等メダルを獲得した時、頂点に達する。彼の風景画は、パリ（一八九九年）、ブリュッセルとブエノス・アイレス（一九一〇年）、サン・フェルナンド（一九一六年）、サン・ディ

エゴ（一九三五年）など、幾つもの国際博覧会でも好評を博している。これに加え、メイフレンは、一八九〇年にバルセロナの高名なサラ・パレに二十点以上の作品を展示したのを皮切りに、数多くの個人展覧会を開催した。

自由奔放な生涯を送り、幾度もの旅行の折には、この須磨コレクションの作品のように、目に映った景色を絵画に残すのが習慣であった。彼の素早く率直な描法は、バルビゾン派に端を発するフランスのレアリスムの影響を示している。しかし、アカデミックな教育の影響や主題の重視、さらに象徴主義にも似た、哀愁の漂うメランコリックな画風に妨げられ、画家は色彩の輝きや印象派的な技法上の自在さを発揮できていない。それでも、このような作品は、「サンティアゴ・ルシニョール」や「ラモン・カサス」ら、「四匹の猫」のメンバーであったカタルーニャのモデルニスタとパリをつなぐ「かけ橋」としてのメイフレンの役割を証明している。

[JGB/yt]

14 若い女の肖像

アンセルモ・ミゲル・ニエト
（一八八一～一九六五年）
油彩・カンヴァス

五五×三九cm

Alt 560 / 144

1714

なし



バリアドリードの画家アンセルモ・ミゲル・ニエトは生地的美術学校で学び始めるが、一九〇〇年にマドリードへと居を移し、王立サン・フェルナンド美術アカデミーで勉学を続けた。一九〇二年には、バリアドリード評議会によるローマ留学奨学生の席を獲得している。その出来事は、絵画についての彼のアカデミックな価値観の基盤となった。というのもニエトは、まさに近代美術の大きな転換が準備されつつあった一九〇三年から〇五年にかけ、長くパリに滞在していたにも関わらず、常に前衛美術から遠く離れた立場にあったからである。その代わり、ラファエル前派や象徴主義の追従作品から幻想性や官能性、

アンティミスムを吸収し、それらは後に、彼が愛好した二つのジャンルである肖像画と裸婦画に大きな影響を及ぼした。

一九〇六年にニエトはマドリードへと戻り、すぐに上流社会と最高の文化的環境に画家として溶け込んだ。一九三七年から四六年にかけてはアルゼンチンとチリに住み、同地でも展覧会を繰り返し開催して大いに名声を博している。

須磨コレクション所蔵の本作は「アウレリアーノ・デ」ベルエーテのコレクションに由来し、いまだ若い画家——制作年は一九〇〇年頃である——のためにも見受けられるものの、後にニエトの名を知らしめることになる特徴を映し出している。つまり一見、自然でありながらも非常によく練られた構図、および、ヴェネツィア派や「ディエゴ・ベラスケス」、「エドゥアルド・ロサーレス」の絵画に対する研究に基づく色遣いの官能性である。これらはすべてモデルの瑞々しさや気品を際立たせ、彼女がまとう神秘的、幻想的な雰囲気もまた、その誘惑的な魅力を高めている。

[JGB/yf]

15 求愛の場面

不詳(一九世紀)

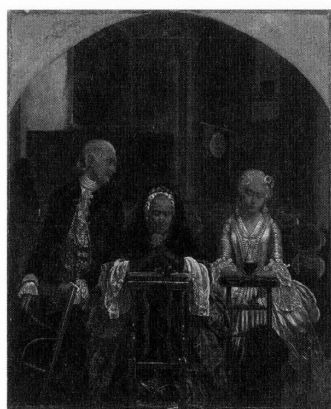
油彩・カンヴァス

四五×三三三

AIY 595 / 277

なし

なし



この作品の作者はバリヤドリッドの画家アンセルモ・ミゲル・ニエトに帰せられているが、それを裏づけられる根拠は主題的にも、様式的にも、年代的にもまったく見当たらない。本作は相当に前の時代、および完全に異なるジャンルの作品である。「コメディア・デ・エンレド」複雑かつ巧妙なプロットの喜劇」に特有の古めかしい求愛の場面が描かれているため、須磨コレクション「作品データ」のタイトル《家族の祈り》はまったく見当違いである。

本作の非常に不安定な出来は、作者が素人画家、あるいはコピー画家であることを示している。というのも、上手く描かれた部分——老婆をはじめとする

人物の顔、あるいは髪や花、衣装飾りの質感——が見受けられる一方、創造力や「プロの技」の不足を露呈する大きな欠陥も存在するからである。それは、跪く人物たちの明らかに不自然なプロポーション(その欠如は、言い寄る男性の胴や腕、なかでも若い女性の子どものような腕や手に明白である)、下方に採られすぎた視点、さらに、作者が場面を意味づけるために再現したかったであろう聖堂の身廊に特有の「空間的な」深みを消し、背景を平坦化してしまっている、構図の「過度な」正面性に認められよう。

[JGB/yf]

16 選択の時

ヘスス・ペレス・デ・ペルセバル

(一九一六—一九八五年)

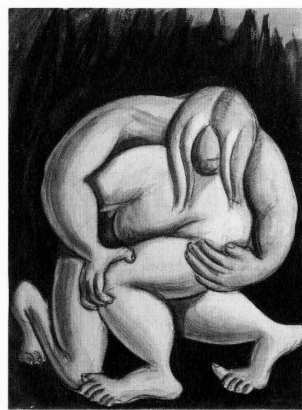
鉛筆と水彩・紙

三三×二四三

AIPI 106 / 157

416

下部に作品のタイトル、作者の署名(PERCEVAL)、制作年を示すのであろう数字(1945)



「ヘスス・デ・ペルセバル」としても知られるアルメリアの画家ヘスス・ペレス・デ・ペルセバルは、生地 of 技術工芸学校で美術——絵画と彫刻——を学び始め、一九三〇年以降はマドリードの王立サン・フェルナンド美術アカデミーで勉強を続けた。

一九三七年のパリ国際博覧会で一等メダルを獲得し、幾らかの名声を得たものの、その画業は基本的に生地アルメリアで展開されている。ペルセバルは同地で一九四五年に、非常に特殊な美学的提起を擁護するインダロ運動を創出し、新鮮味と精彩を欠いた公的美術のアカデミックな理想主義に対抗すべく、アルメリア周辺に特有の「美学的な」要素——エル・アルガール文化やベル・ビーカー文化の遺産まで含めた古典古代的な要素——を、シュールレアリスムの創造的自由の産物と組み合わせた。

須磨コレクション所蔵の本作は、この美学的な信条に合致している。明瞭に

組み立てられ、安定した構図は、古典古代の遺産、つまり地中海的な要素であり、デッサンの鮮明さや正確さ、さらに、山並みから建築的なマッス、人物に至るまでの様々な事物の概念性や客観性についても同様である。これらの人物には、ピカソと彫刻への明らかな言及、そしてペルセルの絵画と彫刻の双方にわたる修業の跡が認められる。

この修業過程は、本作がもたらす浮彫のような印象を説明づけよう。あたかも本作は、選挙制度に基づく政治体制の美点——秩序、調和、安全、平和——のアレゴリーであると同時に、誤った選択を避けるための熟慮を促す、何らかの出版物の挿絵であるかのようである。

UGB/ytl

17 論争(?)

ヘスス・ペレス・デ・ペルセル

(一九一六—一九八五年)

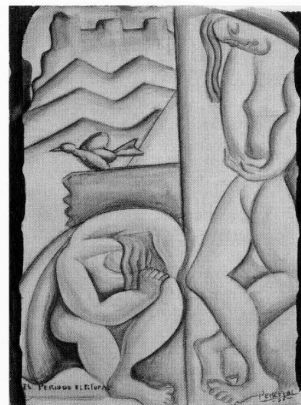
素描と水彩・紙

三二×二四 cm

AIPO107 / 158

417

なし



本作はすべてにおいて、一つ前の作品(16番)と緊密につながっているように思われる。というのもこれらの作品は、フォーマットが異なる印象を受けるものの、同サイズであり、同一の方針のもとに描かれているからである。したがって、白熱した赤地に黒線が引かれた背景——破壊か、火事か、荒廃か、死か——、および、二人の人物の決死の取組み合いによる激しい格闘に鑑みれば、本作は、権威主義や暴力、弾圧に立脚した政治体制による負の結果の表現として結論づけられよう。要するにこれらの作品は、善悪双方の政治が導く結末という、美術的に古くからの伝統を誇るアレゴリーの現代的な表象なのである。16番の作品では調和、平和、進歩、発展、ヒューマニズムが、それに対してこの17番では混沌、破壊、混乱、対立、野蛮が表されている。

UGB/ytl

18 母(?), 母性(?)

パブロ・ピカソ

(二八八一—一九七三年)に帰属

油彩・カンヴァス

八二×六七 cm

AIPT713 / 284

582

裏面に自筆のインスクリプション

(パブロ・ピカソ・ルイス「ママ」による母親の下絵。この素晴らしく情緒に溢れた作品は、F. イトゥリーノとともにパリの展覧会の著名なメンバーである画家ケーテ・コルヴィッツのために、一九〇一年に描かれた)



自筆のインスクリプションは見受けられるものの、本作の作者がピカソであるのかは非常に疑わしく、いずれにせよ、この言葉通り「の作品」ではない。第一に、正しくはパブロ・ルイス・ピカソである姓名の順序が異なっている。さらに、一九〇一年六月にパリへと戻って以降、彼はルイスの名字を省略し、父方の家系と対立するようになっていた。

第二に、この状況ではケーテ・コルヴィッツへの寄贈も起こり得ない。というのも、オーストリアの画家兼彫刻家である彼女は、一九〇四年に初めてパリに到着したからである。この事実は、これまで常にコルヴィッツや「テオフィル・スタンラン」の作品に見出されてきた、ピカソの「青の時代」へのつながりを否定しない。このつながりは主題の表現方法よりも、その人間的深遠性に基づいている。

第三に、まさにその主題に鑑みれば、須磨コレクション所蔵の本作をピカソの「青の時代」に含めることは不可能であろう。画面には「社会から」疎まれ、見捨てられた人々を襲う人間的孤独の悲劇でなく、完全に逆の事柄が表されている。実際、画中の家族は明らかに貧しいにも関わらず、本作は、「母性」のタイトルが相応しいほどに優しさや思いやり、愛情に溢れている。

登場人物の性格やフォルムは《髭の老人》、《ガリシア人の女》、《裸足の少女》など、ア・コルーニャ滞在期の最終年(一九八五年)の作品を想起させる。不安定

な絵具の塗り、あるいは、顔などの部分における完璧さと手足などの箇所における粗雑さの較差も、本作の作者が「青の時代」のピカソのように技法的な事柄をすべて会得した画家でなく、修業中の身であることを明示している。[JGB/yl]

19 浜辺の修道女たち

ホアキン・ソローリャ・イ・バステイー
ダ(一八六三—一九二三年)

油彩・板

一七×二六cm

Alt 90 / 199

705

右下に作者の署名(J. Sorolla)

ホアキン・ソローリャ・イ・バステイーダ(一八六三年、バレンシア—一九二三年、マドリード)は、蒐集家や一般大衆から最も評価されたスペイン人画家の一人である。その生涯



は、生地王立サン・カルロス美術アカデミーでの勉学とローマ留学奨学生試験(一八八四年)から、全国美術展——一等メダル(一八九二年、九五年)、名誉メダル(一九〇一年)——と国際博覧会——ウィーンとシカゴ(一八九四年)、ベルリン(一八九七年)、ミュンヘン(一八九八年)、パリ(一九〇〇年)、ニューヨーク(一九〇九年)、アムステルダム(一九二二年)——での幾度もの勝利に至るまで、成功の連続であった。さらに、彼は欧米で数多くの個人展覧会を開催し、それにより莫大な富と大量の注文を得た。

しかし、ソローリャは二十世紀の美術史家から適切に評価されてこなかった。なぜなのか。彼は絵画について因習的な価値観を有し、依然として文学的な要素や主題——だからこそ公に成功したのである——、あるいは周囲の現実描写に価値を見出していた。したがってソローリャは、「アヴァンギャルド」の斬新性を理解するにも、評価するにも至らなかったのである。

須磨コレクション所蔵の本「スケッチ」は、これらの内、第二のグループ「周囲

の現実描写」に属する。制作時期は二十世紀初頭であり、ブルジョアジーの顧客に特有の軽快な主題が描かれている。その支持体は珍しく板であるものの、省略的な筆遣い、前景の逆光の人物たちと背景の輝かしい陽光の対置による構図の組み立て、さらに、陰影の青色により釣り合いをとられた頭巾の白色と修道服の黒色のコントラストは、彼の特徴をよく表している。要するに、本作はソローリャの追求、つまり生氣と活力により画面に躍動感をもたらす要素である光の表現の好例なのである。それゆえに、「スペイン外光派」は「印象派」と履き違えられている。 [JGB/yl]

20 トルトラ・デ・バレンシア

バレンティン・デ・スピアウレ
(一八七九—一九六三年)

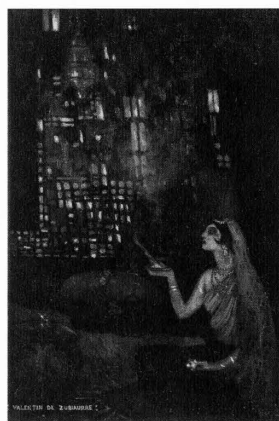
油彩・カンヴァス

四〇×二七cm

Alt 629 / 452

1446

左下に作者の署名(Valentín de Zubiaurre)



バレンティン・デ・スピアウレ・アグレサバルは、生没の地こそマドリードであるが、その家系や感性、大半の作品における主題、さらに、先祖の出身地ガライ(ビスカヤ県)に開いたアトリエで制作を続けた事実が示すように、常にバスクの画家であることを自覚していた。

父が王宮礼拝堂の音楽家であったため、彼はマドリードで生まれることになった。芸術的な家庭環境はバレンティンと弟ラモンの成長を方向づけ、彼らとともに聾啞者であったため、絵画に進路を見出し、王立サン・フェルナンド美術アカデミーに入学した。

このアカデミックな教育は、絵画についての彼の因習的な価値観に影響を及ぼし、それは、兄弟が母の同行を得て、研鑽のためにヨーロッパ諸国を繰り返して旅行した後も変わっていない。

その画業においてバレンティンは、バスクの地、および、同じく聾啞の友人チェ

ステ伯とともにセゴビアに滞在した折にのみ、カステイリヤ地方を執拗に賛美した。それらはいずれも似通った作品であり、主題——古代のアルカディアを模した田園世界の幸福の表現——から、人物——顔や手を日に焼いた、健康的な表情の彼らは、型に嵌った衣服から常に際立っている——や山並み、家具調度品に至るまで、すべてがありがたきものである。言うならば、民族主義的な要素が美術作品としての出来に優先してしまっている。「ただし」それにより、蒐集家からの人気、あるいは国内——一九一七年と五七年の全国美術展でそれぞれ、一等メダルと名誉メダルに輝いている——や世界における公の名声が妨げられることはなく、彼は五大陸すべてで展覧会を開催し、フランスのレジオン・ドヌール勲章（一九二三年）などの叙勲を受けている。

須磨コレクション所蔵の本作は、タイトルが主題に合致していないものの、スピアウレに定番の主題から外れた東洋的な場面を表している。神秘性に溢れる幻想的な雰囲気は、陳腐な象徴主義のなかに押し込められ、それは、彼に極めて特徴的な青みがかった冷たい色調、さらに、あたかも民族芸術やアルカイック美術、プリミティブ美術であるかのように乱雑な人物や事物のデッサンにについても同様である。

[JGB/yt]

須磨コレクションのスペイン近代絵画三作品に関する調査報告

川瀬 佑介

はじめに

長崎県美術館所蔵の五〇〇点を数える須磨コレクションの作品研究は、その前身である長崎県立美術館時代の一八八〇年に刊行された図録「須磨コレクション スペイン美術」(以下、一九八〇年図録と略す¹⁾)や、二〇〇五年の開館記念展「よみがえる須磨コレクション—スペイン美術の五百年」展図録(以下、二〇〇五年図録と略す²⁾)、そして当紀要第二号より連載されているスペイン人研究者による調査報告などを場として進められてきた。しかし、それらの研究は所蔵作品をすべて網羅しているわけではなく、作者同定、主題や制作経緯といった基礎情報が整っていない作品も数多く残されている。本稿は、そのうちの一九世紀末から二十世紀初めにかけて、いずれもバレンシアにゆかりのある画家によって制作された三点の作品に関して、スペインでの調査結果や須磨家伝来の資料などを活用しながら、幾つかのささやかな新知見を報告するものである。

エミリオ・サラ作《カシーノ・デ・マドリードの装飾画のための習作》(A2Y 0550)について

この作品(図1)は、一九九五年に長崎県立美術館のコレクションに加わったもので、「新須磨コレクション スペイン・ヨーロッパ絵画」において初めて紹介された。須磨彌吉郎の残した作品台帳、通称「須磨アルバム」(Arte, vol. XIII, n. 3)においては、その一八一番、作者がエミリオ・サラ、タイトルが「Pintura

Decorativa del Casino de Madrid(マドリードのカシーノの装飾画)」として記載されているものである。二〇〇五年図録で久々湊直子は、当作とマドリードのカシーノ・デ・マドリード——ここではカジノとは呼ばずスペイン語のカシーノをそのまま用いる——にある完成場面について、モチーフや筆致の相違に簡潔に言及している³⁾。ここでは、それを補足する形で、筆者が二〇一〇年秋に当地を訪れ作品を実見した際に得られた知見を交えながら、当館所蔵作と完成作との関係性について述べたい⁴⁾。

まずは作者であるエミリオ・サラ(一八五〇—一九一〇年)について振り返っておく。サラはバレンシア州アリカンテ県のアルコイに生まれ、バレンシアに学んだ。一八八五年にローマのスペイン・アカデミーの奨学金を得て同地に留学、翌年からはパリに本拠を移し制作した。パリで制作した《ユダヤ人の追放(二四九二年)》(一八八九年、プラド美術館)は、一九世紀スペイン歴史画における傑作の一つに数えられる。サラはそうしたアカデミックなジャンルに長けた一方で、パリのアール・ヌーヴォーの香りを漂わせた瀟洒な装飾絵画も得意とした。最晩年(一九〇九—一〇年)に手掛けられたカシーノ・デ・マドリードの装飾プロジェクトは、その代表例である。またマドリードの王立サン・フェルナンド美術アカデミーの教授として活躍し、『色彩の文法』(一九〇六年)⁵⁾と題された美術理論書を公刊するなど、当時のスペイン画壇において大きな影響力をふつた存在であった。

カシーノ・デ・マドリード(図2)は、一八三六年に設立された由緒ある高級社交クラブである。その本拠地はマドリードの中心地、プエルタ・デル・ソル

からほど近いアルカラ通り一五番地に建つ建物で、一九一〇年に落成した⁹⁾。その建築は、コンクールで選ばれた図案を元にスペイン人建築家ホセ・ロペス・サリャベリが第二帝政様式で建設している。建物の中で最も大きな部屋が二階にあるサロン・レアル(王の間)、もしくはサロン・デル・バイレ(舞踏の間)と呼ばれる広間(図3)であり、この部屋に最も豪華で手の込んだ装飾が施された¹⁰⁾。そして建物が完成した年、サラがこの大広間の天井湾曲面をフリーズ状に一周する、計十六点の油彩によるカンヴァス画連作の注文を受けた。しかしその翌年、九点を完成させた時点でサラは急逝し、残りの場面は弟子であったセシリオ・ブラ(一八六〇—一九三四年)によって完成された。

いずれの場面も、古代風の裾の長い衣装を着た若い女性たちが自然風景の中に(しばしば踊りや音楽を奏でながら)行進する姿を表している。そのうち北東の角の場面(図4)の向かって右半分が、当館所蔵作の完成場面にあたる。森林風景を背後に壇上を歩く三人の女性と、そこに加わらんとして助けを借りながら壇に登る四人目の女性の後姿が、ほぼ同一の構図で表されている。最大の相違は、構図の右下の隅に、当館の下絵では数本の線でのみ暗示されていた少女の座像が追加されていることである。また、下絵の左上角に弧を描くように余白が残されているのは、完成作が曲面状の壁に設置されることを計算しているためであることがわかる。しかし、全体の図像プログラムや各場面の主題については、ロペス・フェルナンデスによる王の間の装飾に関する研究においても、「演劇、音楽、歌唱の寓意を踏まえている」と論じられるに留まり、具体的には解明されていない。なお長崎の下絵の制作時期については、一九〇九年一月にサラが連作の注文を受けた後、翌二月に最初の支払いを受け、翌一〇年四月に亡くなっていることから、一九〇九年二月から一〇年四月の間に位置づけることが可能であろう。

マヌエル・ベネディート作《裸婦》(A240100)について

この作品(図5)は、一九七〇年に受け入れられた第一次寄贈作品百四点のうち的一点であり、爾来単に《裸婦》という題で知られてきた。木立の前に、豊かな身体をあらわにした妙齡の女性が一人立っている。彼女の足元は浅い水に浸かっており、白いタオルのようなドレープを手に行っていることから、古代神

話の水浴場面への連想が認められよう。女性の健康的な官能美を振りまく、高さ二メートル近い堂々たる裸体画である。静物モチーフの上には画家の署名も記されている。

作者のマヌエル・ベネディート(一八七五—一九二四年)は、バレンシアで生まれマドリッドで活躍した画家である。生地のアカデミーとマドリッドで教育を受け、とりわけ後者の地で師事した同郷のソローリャに大きな影響を受けた。彼は、優れた素描の技術に裏打ちされた流麗な筆致で描く写実的な戸外風景や地方主義的主题を得意とし、また上流階級の面々を描いた肖像画でも評判を確立した。一九二〇年代以降は前衛芸術の潮流に与することなく、それまでに確立した自己の様式を反復踏襲したが、一九二三年にはサン・フェルナンド美術アカデミー会員に選出、翌年には逝去したソローリャの後を継いで同教授に就任、のちには院長も務めるなど、要職を歴任した。

一九八〇年図録は、当の裸婦像について、画家後期の作品で、「アカデミックな作風」を「機械的に繰り返していた一九四〇年代に制作された」ものとして、あまり好意的に評価していない。しかし、この度筆者はこの作品が画家の最盛期一九一八—一九年頃の制作であり、また奇しくも先述のマドリッドのカシーノのサロン・レアルの装飾と関連する作品であることを確認した。

ベネディートは、サロン・レアルの壁を飾る、一日の四つの時間を表す寓意画連作の一点として《ヴィーナスの化粧(午後の寓意)》(図6)を制作している。それを見分けるように、長崎の作品はカシーノの作品を簡略化した構図を示す。しかし画家が二十年以上とになってほぼ同一の構図を繰り返し描いたとは考えにくく、また以下で考察するように、長崎の作品はカシーノの作品に先立って制作された下絵であると筆者は考えたい。

両作品を比較してみると、カシーノのそれは長崎作品より横幅があるカンヴァスに描かれている。そして裸婦の背後にかしづく中東風の衣装を身に着けた半裸の侍女、水の流れ出す泉、そして豪華な衣装や装身具、壺などが描きこまれており、ヴィーナスの入浴図に見立てた逸話的な要素が追加されていることが見て取れるだろう。裸婦のポーズはほぼ全く同じであるが、長崎作品では足のつま先が水に浸かっているのに対し、カシーノ作品ではまだ浸かっていない。頭部は長崎作品の方が生き生きと個性的な表情を示し、顔のつくりも立体的に表されている一方、カシーノ作品では表情が厚化粧をしたように平板である。

長崎作品の女が持つ白いドレープは、例えば手がつかんだ部分や左足のつま先に垂れた部分に明らかなように、ベネディクトに特徴的な大胆で素早い筆致により形が示唆されている。一方カシーノ作品では、形がより正確に描き出されているものの、筆致の勢いは失われている。こうした特徴から、長崎の作品は晩年の機械的な繰り返し作品とは一線を画すことが看取できる。そしてディテールに見られる鮮やかな筆致は、長崎の作品がカシーノの作品のレプリカというよりも、完成作品に先立って制作された、同じモデルの裸体像下絵であることを示唆しているのではないか。従って制作年も完成作とほぼ同じ、一九一八―一九年とすべきであろう。

同時に、ロベス・フェルナンデスはもう一点別の署名のない下絵を紹介し、一九一八―一九年に編年している(図7、ベネディクト財団蔵¹⁵)。それは侍女や壺などの逸話的要素を省いた、長崎と同じ構図の作品で、コルテシーナの顔も、カシーノ作品より長崎のそれに近い。その大ぶりながら的確に形を捉える筆致の性格は長崎の作品と共通するものの、水面や女性の足先、そして静物の載る石のブロックなどの表現は明らかに省略的であり、より仕上げられた長崎の作品との差異を見せる。

画面の観察から得られたこの結果は、彌吉郎作成の台帳「須磨アルバム」の当該項目(Arte, vol. XXIII, n. 16)に添えられた“Boeceto para la sala de baile del Casino de Madrid(マドリードのカシーノの舞踏のための下絵)”という注釈が正しかったことを示している。こうした彌吉郎本人伝来の情報、とりわけ物語作家の帰属に関する誤りが大々的に報道されて以降、調査研究においてはこれまで等閑視されてきた嫌いがあった。しかし、当時の存命作家作品に関しては、彼が画家本人やその周辺の人物から情報を入手していた可能性は高く、重要な情報源として精査する価値があると筆者は考えている。ベネディクトについては、例えば、須磨は実際彼と直接知己を持っていた。著書『スペイン藝術精神史』では、この画家について、「實に好い人物で彼との長い交遊の美しい想ひ出は盡きない」(表記ママ)と回想している¹⁷。そして、彌吉郎が作成したスペイン時代の写真アルバムには、マドリードの公使館でのパーティの一場面と思しき集合写真に、二人が一緒に写っているものがあり(図8)、両者の親交が確かめられるのである。

さて、『裸婦』に描かれたモデルに関して言うならば、先述の「須磨アルバム」は、長崎の作品を“Elena Cortesina”の題で記載した上で“Elena, bailarina de la camara

de Alfonso XIII Valenciana”(エレナ、アルフォンソ十三世のバレリーナ、バレンシア人)との注釈も添え、この人物が像主であることを示唆している¹⁸。エレナ・コルテシーナ(一九〇四―一八四年)は、バレンシア生まれの有名な映画女優にして舞台俳優であり、映画監督としても活躍した人物である¹⁹。ロベス・フェルナンデスがベネディクトの家族より得たという情報によれば、カシーノの作品についても、モデルがエレナ・コルテシーナであることが確認されるという²⁰。しかし、著名なバレリーナが全身裸体像を肖像として描かせたとは思えにくく、頭部のみにコルテシーナの風貌が当てはめられたものと考えるのが自然であろう。

アントニオ・ムニョス・デグライン作『聖地…聖母の泉』(A210542)について

本作(図9)は、サラの『カシーノ・デ・マドリードの装飾画のための習作』と並んで一九九五年に収蔵されたものである。その当時より『聖地』という題で、そして二〇〇五年図録では『聖地(イエルサレム)』の題で紹介されてきた。ここでは描かれた情景について、より詳しい同定を試みる。

ムニョス・デグライン(一八四〇―一九二四年)はバレンシアに生まれ、生地のサン・カルロス美術アカデミーに学んだのち風景画の分野で名を成した画家である²¹。一八七〇年代後半からは大規模な歴史画にも手を染め、とりわけローマ滞在中の一八八四年に制作された『テルエルの人々たち』(プラド美術館)は、同年の全国美術展で一等メダルを獲得し、画家の名声を決定づけた。一八九五年にはカルロス・デ・アエスの後任としてマドリードのサン・フェルナンド美術アカデミーの風景画教授に就任している。その頃からより自由で神秘的な色遣いとポスト印象主義的な点描技法、そして象徴主義的主题を導入し、それまでのスペインの風景画の写実的傾向に革新をもたらした。晩年はとりわけ近東世界に魅せられ、『ロードス島の港』(一九一四年、サン・フェルナンド美術アカデミー、マドリード)など、聖書や神話を下敷きに現実とファンタジーの入り交ざった独自の風景画を確立させた。

長崎の作品は、百合の咲く泉のほとりに二人の少女が水汲みに訪れた情景を表している。対岸にはオリーブの木々が不気味に枯れ枝を伸ばし、その下では

炎のように赤い小さな花が一面に咲いている。そして一番星が光る紫色のたそがれ空のもと、情景は沈んだばかりの太陽の残光によってほんのりと黄金色に照らされている。本カンヴァスは現在の大きな木枠に張られた際、四方が数センチ切り取られたようだが、左下の署名の位置などから判断して、オリジナルの構図は概ね保たれていると考えてよいだろう。⁽²²⁾

二〇〇五年図録は本作に関し、「画家自身による裏書から、ここで描かれているのは聖地、つまりエルサレムであることが分かる」として、裏書を《聖地(エルサレム)》という現行タイトルの根拠としていた。⁽²³⁾ その同定自体は正しいものと考えられるが、カンヴァス裏を見ると(図10)、より正確には黒の太いブロック体で「Tierra Santa. Fuente de la Virgen」つまり「聖地・聖母の泉」とあり、さらに加えて赤の筆記体で「By Antonio Muñoz Degraín」と作者名が書き込まれている。

この黒、赤の書き込みの筆跡は須磨彌吉郎の旧蔵作品にしばしば見られるものである。それぞれ別人の筆跡と考えられるが、どちらも本作以外にも認められることから、これがムニョス・デグライン本人のしたためたものとは認めがたい。しかし、以下に見るように、画面に描かれている情景を「聖母の泉」と関連付けて解釈することは可能であり、ゆえにタイトルとしては《聖地・聖母の泉》を提案したい。

ムニョス・デグラインは、一八九〇年代後半以降神智学に興味を持ち、少なくとも二回中近東を訪問している。⁽²⁴⁾ とりわけ、モロッコなどの北アフリカだけでなく中近東にまで足を延ばした作家として、スペインのオリエンタリズム絵画の中では特筆される存在である。そうして聖書や神話のエピソードを下敷きにした、現実とファンタジーの入り交ざった象徴主義的風景画を制作、独自の世界を構築した。

当作の「聖母の泉」とは、エルサレムにあり、聖母マリアが幼子イエスの産着を洗ったという伝承のある泉を指すのではないかと考えられる。その泉は、エルサレムの町の東を南北に走り、町とオリヴ山とを分けるキドロン(ヨシヤファト)の谷にある。そうした前提の元画面に立ち返ると、水辺の百合が聖母マリアの象徴であることは明白である。二〇〇五年図録で森園敦が指摘するように、画面左ではまばらに生え蓄の状態であった花が、泉の周囲で咲き誇っていることには、何らかの象徴的意味があると思われ、今後の研究が必要である。⁽²⁵⁾ 泉の右端に立つ彫像は、マリア像であろう。⁽²⁶⁾ また、川越しの西の方角にイエ

ルサレムの町が見え、その向こうに陽が沈むのも、合点がいく。

一九〇五年以降のムニョス・デグラインの作品には、一九〇七年の《キドロンの谷、パレスティナ》や一九一三年の《ヨシヤファトの谷》(共にバレンシア美術館⁽²⁷⁾など、同じ谷を主題とした幾つかの風景画があり、本作はそれらと関連付けられよう。とりわけ後者の作品は、荒い筆致や紫がかった幻想的な色調だけでなく、枯れたオリヴの木々のシルエットやその足元に咲く百合の花、そしてそれらの背後に浮かぶ山などのモチーフも、長崎の作品とよく似通っている。そうした神秘的な紫や黄色の色調、表現主義的な荒い点描風のタッチは、画家の晩年の様式をよく示すものである。以上のことから、本作は小品ながらも晩年のムニョス・デグラインの図像、様式を典型的に表す秀品であると言いうことができる。

おわりに

本稿では、長崎県美術館の須磨コレクション所蔵作品から、エミリオ・サラ、マスエル・ベネディート、アントニオ・ムニョス・デグラインという一九世紀後半に生まれ二十世紀初頭から前半にかけて活躍した三人のスペイン人画家の絵画作品に関し、作品の図像や画業内での位置づけといった基礎調査のアップデートを行った。それぞれの新知見は、作品に関する我々の根本的知識を覆すようなものではないが、作品の理解と鑑賞の手助けとなる、重要な内容に関わるものであるため、並びに日本では当館以外では所蔵されていない三作家の存在を広く紹介する目的も兼ねて、ここに公刊した。また、調査を通じて、これまで積極的に活用されることの少なかった須磨家伝来の資料が、作品の基礎情報に関する重要な情報を提供するものであることを示すこともできたのではないかと思う。今後の調査研究に与するところがあれば幸いである。

註

- (1) 須磨コレクション スペイン美術「図録、神吉敏三、越宏一監修責任、長崎県立美術館、一九八〇年。
- (2) 『よみがえる須磨コレクション』スペイン美術の五百年「展図録、大高保二郎監修、福岡葉子編集、長崎県美術館、二〇〇五年。
- (3) 長崎県立美術館編「新須磨コレクション」スペイン・ヨーロッパ絵画「二巻、一九九五年、三六番、六四頁（大高保二郎、久々湊直子解説）。
- (4) 長崎県美術館にある台帳は複製である。それは、須磨彌吉郎が作品の写真を張り付け、その関連データを記したオリジナルの作品台帳を、コピーおよびタイプ打ちで複製し、クリアファイルにまとめたものである。複製が作られた時点でオリジナルの台帳の一部は既に紛失していたと思われる、複製にも欠巻があり、すべての作品について情報が残っているわけではない。オリジナル、複製ともに制作時期・動機等の詳細は不明である。
- (5) 二〇〇五年図録「二〇一一二〇三頁。
- (6) カシノ訪問時には資料情報室のミゲル・アンヘル・ラミレス氏、広報室のロサ・フィゲロア氏の温かい協力を受けた。ここに記して御礼申し上げる。Agradecemos a Miguel Ángel Ramírez de Archivo y Documentación y a Rosa Figueroa de Gabinete de Comunicación del Casino de Madrid por su inestimable ayuda.
- (7) サラに関する基本文献としては以下を参照：Espi Valdes, Adrian, *El pintor Emilio Sala y su obra*, Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo, 1975.
- (8) Sala y Frances, Emilio, *Gramática del Color*, (Madrid 1906), Zaragoza, 1946.
- (9) カシノの建物の歴史に関しては以下を参照：Roncha Aranda, Oscar da, and Susana Belen de Torres Neira, *Un hito centenario de la arquitectura madrileña: La sede del Casino de Madrid (1903-2003)*, Madrid: Casino de Madrid, 2003.
- (10) 王の間の装飾に関しは以下を参照：Lopez Fernández, Maria, *Patrimonio Artístico del Casino de Madrid: el Salón Real (Amiguo Salón de Baile)*, Madrid: Casino de Madrid, 2001.
- (11) *Ibid.*, p.62
- (12) ベネディートに関する基本文献としては以下を参照：Exh. Cat., Madrid 1976, *Manuel Benedito 1875-1963, Catálogo de la exposición conmemorativa del centenario del pintor*, ed., Enrique Lafuente Ferrari, Exh. Cat., Valencia 2005, *Manuel Benedito, Pintor (1875-1963)*, Centre de Carme.
- (13) 一九八〇年図録「五三番。
- (14) カシノ作品がベネディートの最良の作品ではなことは、ロベス・フェルナンデス(López Fernández, *op. cit.*, p.127)も認めている。
- (15) 長崎作品の寸法は一九六・五×一〇八センチメートルに対し、ベネディート財団作品の寸法は二一五×一一三センチメートル。
- (16) ここではその経過については立ち入らない。以下を参照のこと：神吉敏三「須磨コレクションの、大なる幻影」『芸術新潮』一九七二年五月、一〇八—一一六頁・森園敦編「須磨コレクションに関する新聞記事二〇〇五年図録、二九〇—二九一頁。
- (17) 須磨彌吉郎『スペイン美術精神史』一九四九年、みすず書房、二六九頁。
- (18) 須磨はこの作品に愛着があったようで、一九四八年の雑誌「みずる」に梅花草堂主人の雅号で寄稿した文章「西班牙絵画の今昔」(五一五号、昭和二年一〇月、二八—二九頁)でも言及し、「エレナ・

コルテ・シーナ」(ママ)の題で図版を掲載している。また、その翌年に刊行した著書「スペイン藝術精神史」(註17を参照)においても、ベネディートを論じる際に、「ヴァレンシア出身で、卅年程前に「成の美人舞踊家として謳はれた、エレナ・コルテシーナの裸像は、代表作品である」(表記ママ)と、本作について特筆している(二六九頁)。また、台帳は購入日と思しき日付(一九四四年二月二四日)と並び来歴として、Col. Elena Cortesina」と記しているが、それが須磨の直接の入手先であるかどうかは確認されていない。

- (19) コルテシーナの生年については諸説あり、一九〇四年よりも数年前に生まれていたともされる。

Peralta Gilabert, Rosa, *Manuel Fontanals, escenógrafo. Teatro, cine y exilio*, Madrid: Editorial Fundamentos, 2007, p. 134, n. 269.

- (20) López Fernández, *op. cit.*, pp. 127, 143.

(21) ムニョス・デグラインに関する基本文献としては以下を参照：Rodríguez García, Santiago, *Antonio Muñoz Degraín. Pintor valenciano y español*, Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo, 1966; Exh. Cat., Madrid, Málaga and Valencia, 1995-96, *Antonio Muñoz Degraín. Valencia 1840 - Málaga 1924*, ed., Ramon Garcia Alcaraz, Sala de las Alhajas, Sala del Palacio Obispaal, Museo San Pro V; Exh. Cat., New York 1997-98, *Orientalism in the Painting of Antonio Muñoz Degraín*, ed., Ramon Garcia Alcaraz, The Spanish Institute.

- (22) 現寸は四八・五×六八・五センチメートル。

- (23) 森園敦「二〇〇五年図録」二三四頁。

(24) 画家の書簡によれば、彼は一九〇五年にミュンヘンを経由してエーゲ海の島々やバレスティナに至る広い範囲の中近東世界を訪れている。ガルシア・アルカラスは、一九〇一年頃からエリコなどバレスティナの地を題材とした作品が制作されていることから、画家のマドリッドでの足取りが確認できない一八九七—一九八八年に第一回目の中近東旅行が行われた可能性を指摘し、さらに一九〇八—一九〇九年にも三度目の中近東旅行が試みられたのではないかと推論している。(García Alcaraz in Exh. Cat., Madrid, Málaga and Valencia, 1995-96, pp. 72, 76; *Ibid.*, in Exh. Cat., New York 1997-98, p. 37.)

- (25) 森園敦「二〇〇五年図録」二三四頁。

(26) 本作に紫外線及び裏面からの透過光を照射してみたところ、泉の堰の上にもう一つ、より大きなマリア像と思われるものもともと描かれていたことが判明した。画家本人によってそのマリア像は消され、その代わりに画面の端により小さなマリア像が描かれたものと考えられるが、その理由については今後の研究が必要である。写真撮影に際してはだけのした工房の全面的な協力を受けた。ここに記して御礼申し上げる。

- (27) Cf. Exh. Cat., Madrid, Málaga and Valencia, 1995-96, nos. 5, 15.

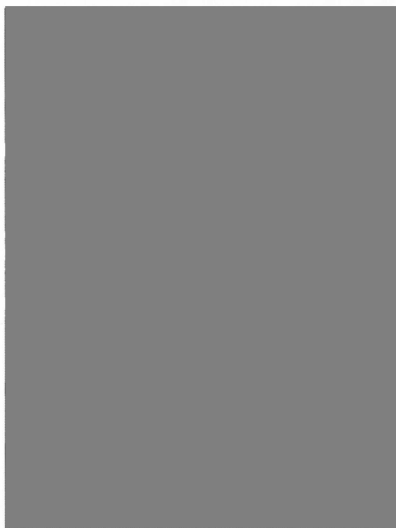


図3
カシーノ・デ・マドリード、サロン・レアル(王の間)

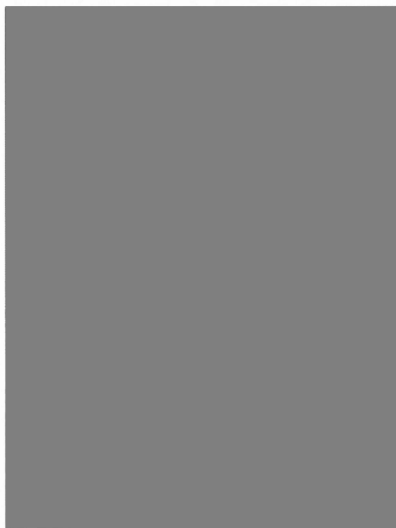


図2
カシーノ・デ・マドリード外観



図1
エミリオ・サラ《カシーノ・デ・マドリードの装飾画のための習作》1909-10年、長崎県美術館



図4
エミリオ・サラ「カシーノ・デ・マドリードの装飾画連作」より北東角の場面、1909-10年、カシーノ・デ・マドリード
(Photograph by courtesy of the Casino de Madrid)

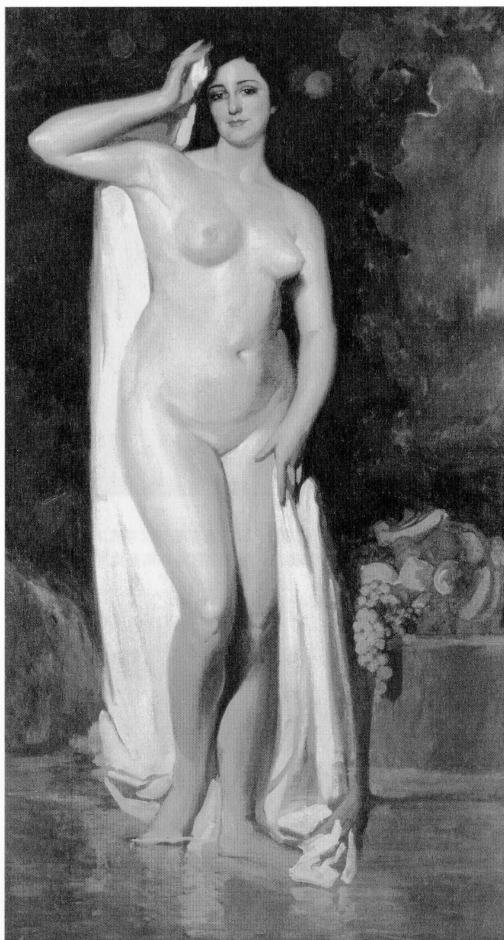


図5
マヌエル・ベネディート《裸婦》1918-19年頃、長崎県美術館



図7
マヌエル・ベネディート《「ヴィーナスの化粧」のための下絵》
1918-19年、マヌエル・ベネディート財団、マドリード
(Photograph by courtesy of the Fundación Manuel Benedito)

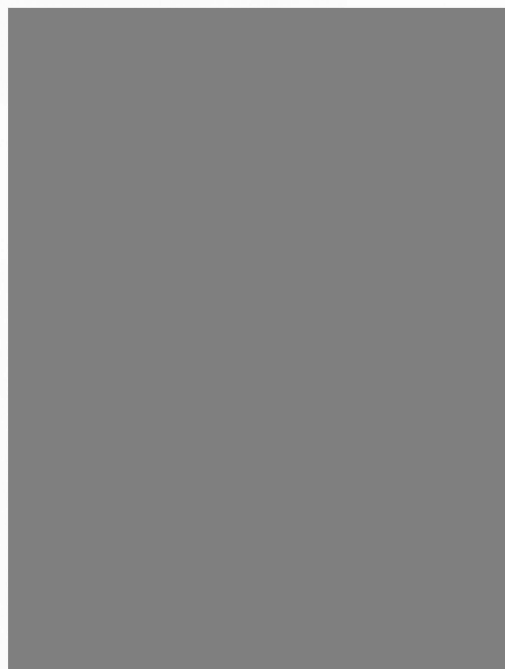


図6
マヌエル・ベネディート《ヴィーナスの化粧(午後の寓意)》、1918-19
年頃、カシノ・デ・マドリード



図8

在マドリード旧日本公使館でのパーティでの集合写真、須磨彌吉郎作成写真アルバムより(写真：須磨家提供)
左から二人目がベネディート、右から3人目が須磨。ちなみに右端は美術批評家セシリオ・バルベラン、須磨
の左は彫刻家マリアノ・ベンユレ。



図9

アントニオ・ムニョス・デグライン《聖地：聖母の泉》1920年頃、長崎県美術館

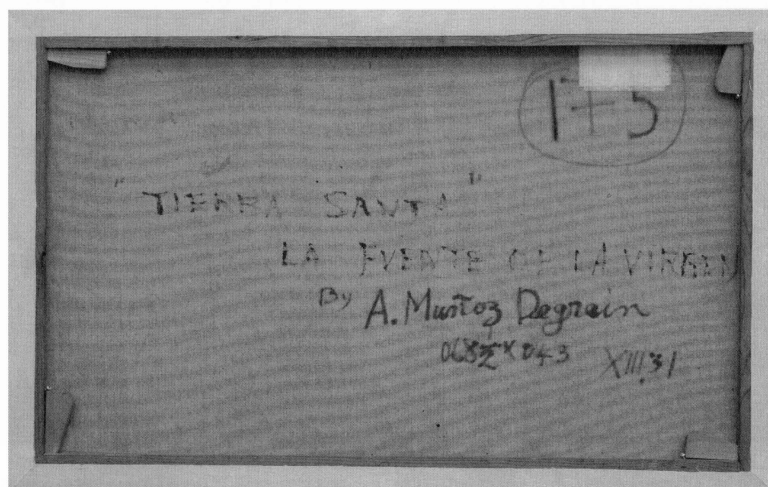


図10

図9作品のキャンバス裏(写真：たけのした工房)

編集後記

長崎県美術館研究紀要第五号は、当館学芸員・川瀬佑介の「須磨コレクションのスペイン近代絵画三作品に関する調査報告」及び、「須磨コレクション調査報告書(四)」によって構成されています。

長崎県美術館は二〇〇五年に開館するにあたって、コンプルテンセ大学教授のメルセデス・アゲダ・ビリヤール氏、マリア・ビクトリア・チコ・ピカサ氏、ヘスス・グティエレス・ブロン氏に、当館が所蔵する須磨コレクションの調査を依頼しました。その翻訳文は第二号より順次掲載して参りましたが、今回が最後となります。スペインの各研究者の方々はもちろん、労を惜しまず翻訳にご協力くださった皆様に改めて御礼申し上げます。

このたび当館の研究紀要は第五号という一つの節目を迎えました。美術館活動の根幹を成す調査研究をさらに発展させていくためにも、今後とも号を重ねていく所存です。

最後になりましたが、本号の発行にあたりご寄稿・ご協力を賜りました豊田唯氏に厚くお礼を申し上げますとともに、様々な場面でご助言ご協力くださっているスペイン・ラテンアメリカ美術史研究会の皆様にも深く感謝申し上げます。

長崎県美術館研究紀要 No.5

2012(平成24)年3月31日

発 行 長崎県美術館
長崎県長崎市出島町2番1号

印 刷 株式会社 インテックス

© Nagasaki Prefectural Art Museum, 2012

