

池上英洋

Hidehiro IKEGAMI

# <糸巻きの聖母>の系統作品群について

—レオナルド・ダ・ヴィンチとレオナルド派

レオナルド・ダ・ヴィンチはその活動後半期において、絵画制作にさほど注力しなかったが、彼の構想自体はレオナルデスキ（弟子、協働者、追従者たちによるレオナルド派の画家たちの総称）の手によってある程度実現をみている。

こうした経緯を知るための手がかりとなる「作品系統（作品グループ）」には幾つかある。そのひとつく糸巻きの聖母（紡錘棒の聖母）>は、<レダと白鳥>などと同様に、確実にレオナルド本人のものとして断定できる彩色画が残っていないにもかかわらず、数多くのレオナルデスキによる関連作が現存する。その一方で、レオナルド派以外の画派による同系統の類似系統がほとんど無いため、結果的にレオナルデスキに特徴的な作品系統となっている。つまりレオナルドの思想の独自性を探るための良いモデルケースとも言える。

これまで同作品系統は、レオナルド関連のものとしては意外なほどに関心を払われてこなかったが、近年になってようやくその重要性が認識され始め、あらたな論考もいくつか発表されている。本論考ではまず、現在錯綜した状態にある同作品系統の情報と文書記録を整理する。現時点でその存在が確認された作品は50点にものぼった。それらは少しずつ構図やモチーフを異にし、そしてほぼすべての作品が帰属問題をかかえている。

そこで本論考では、それぞれの作品の来歴を調べ、素材と技法、そしてとくに画面に描かれたモチーフについて調べた。たとえば糸巻き棒の真下の「籠」は、当時の文書記録に登場し、なおかつ幾つかの現存作例にもみられるものの、最も技法上のレオナルド様式を備える（つまり最初期の作例と思われる）主要二作品（ランズダウン版とバクルー版）にはみられない。しかし両作品の赤外線写真では（つまり下絵段階では）この「籠」の姿をはっきりと認めることができる。ここから、それらの現存作例は、どちらか一方の下絵段階を見た画家を起点として生まれた派生作例であると推測できる。

同様に、左奥中景部分に位置する複数人物群も、主要二作品の下絵段階では描かれていたが、彩色段階では採用されなかった。しかし、これもまた幾つかの現存作例に見ることができるため、それらは二作品のいずれかの下絵段階を起点としているはずである。さらに、これまで注目を集めてこなかったマリアの左手の二本の指は、ランズダウン版には無く、バクルー版にのみ描かれている。

そして興味深いことに、他の現存作例のなかに、長すぎてほとんど指とは認識できない形状を持つ二本の物体が描かれているものが多数あった。ということは、それらはバクルー版の彩色後の状態を起点とする派生作例だと判断できるだろう。

本論考では、こうしたいくつかの要素を比較することで、結果的に、同作品系統に属する作品群をいくつかのグループに分け、グループ内の関係と他グループとの関係、それらの伝播の経路、および主要二作品との関係について推論を立てることができた。そしていくつかのケースでは、帰属問題や制作年代の問題についても推論を立てることができた。今後はこれらの結果をもとに、他の作品系統との関係性へと考察を発展させる必要があるだろう。ていくつかのケースでは、帰属問題や制作年代の問題についても推論を立てることができた。今後はこれらの結果をもとに、他の作品系統との関係性へと考察を発展させる必要があるだろう。

はじめに  
後期レオナルドとレオナルデスキの活動

レオナルド・ダ・ヴィンチ研究が世界的規模で日々進められている一方、レオナルデスキ（レオナルドの弟子・協働者・追隨者の総称、レオナルド派）に関するそれは甚だしく不十分なレベルなものにとどまっている。そのせいもあって、後世に多大な影響を長年にわたって及ぼしたミケランジェロとラファエッロに比べて、これまでレオナルドによる後世への影響力は相対的に過小評価されてきた。

よく知られているように、たしかにレオナルドはその活動後半期において、絵画への関心をほぼ失っていた。しかしさまざまな資料により明らかなのは、レオナルド自身はたしかに絵画制作にさほど注力しなかったものの、彼の構想自体は弟子や協働者たちの手によってある程度実現をみたという事実である。換言すれば、レオナルドによる美術の理念や構想を知るためには、レオナルド本人の作品をあたるだけではおよそ不十分であり、レオナルデスキによる膨大な作品群にあたる必要がある。それらの整理と分析がなされないかぎり、レオナルドが美術史において果たした役割の実像を把握することは不可能である。

後期レオナルドとレオナルデスキの活動を知るための、手がかりとなる「作品系統」は幾つかある。いずれもレオナルドの第一ミラノ時代が終わって以降の活動後半期（いわゆる「後期レオナルド」）に手掛けられたもので、代表的なものとして、〈レダと白鳥〉や〈アンギアーリの戦い〉、〈抱擁する幼児〉などがある。そのなかにあつて、〈糸巻きの聖母（紡錘棒の聖母）〉と呼ばれる作品系統（＝作品グループ）は、〈岩窟の聖母〉や〈聖アンナと聖母子〉、〈ラ・ジョコンダ〉といった作品系統と強い関連性を持つ。

同系統において特徴的なことは、〈レダと白鳥〉や〈抱擁する幼児〉などと同様に、確実にレオナルド本人によるものと断定できる彩色画が残っていないにもかかわらず、レオナルデスキによる作品や関連作が少なくない点にある。さらに、〈岩窟の聖母〉や〈抱擁する幼児〉のように、レオナルド派以外の画派による同系統の類似系統がほとんど無く、結果的にレオナルデスキに特徴的な作品系統となっている点である。

つまり〈糸巻きの聖母〉は、レオナルド派独特

の作品系統である点において、レオナルドの思想の独自性とその特質を探るための良いモデルケースといえる。また親方本人による彩色画によらず、工房の弟子や追隨者の作品群によって形成された作品系統である点で、レオナルドと工房の関係や、後期レオナルドの制作スタイル、そしてレオナルデスキ内部での様式伝播のあり方を探るための良いモデルケースとも言えるだろう。

こうした特徴により、〈糸巻きの聖母〉の作品系統は大いに研究の余地があるが、これまで、やはりレオナルド本人の関与度が相対的に低いと思われるためか、レオナルド関連の作品系統としては意外なほどに関心を払われてこなかった。しかし近年その重要性が認識され始めており、あらたな論考もたて続けにいくつか発表されてきている。

そのため本論考では、まず同系統に関わりのある史料面の整理をおこない、次いで同系統に含まれる作品群のリスト化をおこなう。そして最新のものを含む先行研究を検討しながら、現在錯綜した状態にある同作品系統の情報を整理することを目的とする。これは、同系統が持つ特質とその位置づけに関する考察をおこなうための準備にあたり、本論考でもすでにいくつかの考察に着手するが、最終的には本系統にとどまらず、ひろくレオナルドとレオナルド派の活動とその意義を明らかにするための一連研究に今後貢献することを目指すものである。

一、〈糸巻きの聖母〉に関する史料面の整理と先行研究

〈糸巻きの聖母〉に関する史料は以下の通りである。年代順に列挙し、特に原史料原文のうち必要と思われる箇所は原文を併記する（現代イタリア語とは綴りと文法が若干異なるが、原文表記を優先する）。〈糸巻きの聖母〉に直接関連するものの以外にも、同系統の比較対象となる作品系統に触れている箇所と、工房での当時の制作スタイルがわかる情報を含む。

1500年

- ・レオナルド・ダ・ヴィンチ（当時48歳）はフランス軍占領下のミラノを離れ、イタリア北東部の諸都市をまわってフィレンツェへと戻る。
- ・この途上の同年2月頃、レオナルドは北イタリア



図01 レオナルド・ダ・ヴィンチ、  
〈イザベッラ・デステの横顔のスケッチ〉、  
1500年、パリ、ルーヴル美術館

アの宮廷都市マントヴァに滞在し、同市の統治者であるマントヴァ侯爵夫人イザベッラ・デステの横顔のスケッチ(図01)を残している。同スケッチは縦61センチメートル、横46.5センチメートルの大きさの紙にパステルと赤黒チョーク、白ハイライトによって描かれており、さらに転写用の孔が開けられている。つまり同スケッチは彩色画への転写を目的とした同寸下絵(カルトン)として制作されたものと考えられる<sup>1</sup>。

- ・4月24日にはフィレンツェでの出金記録があるため、マントヴァ滞在はそれまでには完了している。

1501年3月27日

- ・イザベッラ・デステが、彩色肖像画を描くようレオナルドに催促することを、カルメル会修道士フラ・ピエトロ・ダ・ノヴェッラーラに依頼する手紙<sup>2</sup>。早期の入手を望んだ理由として、すでに高名だったレオナルドの彩色画を入手したいという動機他に、前年にイザベッラが長子フェデリーコを出産しており、そのための祝婚の記念品と考えていたことも考えられる。

1501年4月3日

- ・フラ・ピエトロ・ダ・ノヴェッラーラ、イザベッラ・デステにあてた報告書<sup>3</sup>。

(…) La uita di Leonardo e uaria et indeterminate forte sicche pare uiuere a gornata. A facto solo dopoi che e ad firenci vno schizo in vno Cartone: finge vno Christo bambino de eta cerca vno anno che vscindo quasi de bracci ad la mamma piglia vno agnello et pare che lo stringa. La mamma quasi leuandose de grembo ad s.ta Anna piglia el

bambino per spicarlo dalo agnellino (animale immolabile) che significa la passione. S.ta Anna alquanto leuandose da sedere pare che uoglia retenero la figliola che non spica el bambino da lo agnellino. Che forsi uole figurare la Chiesa che non uorebbe fussi impedita la passione di Christo. Et sono queste figure grande al natural ma stano in piccolo cartone perche Tutte o sedeno o stano curue et una stae alquanto dinanti ad laltra uerso la man sinistra. Et questo schizo ancora non e finito. Altro non ha facto senon che dui suoi garzoni fano retrati et lui ale uolte in alcuno mette mano. Da opra forte ad la geometria Impacientissimo al pennello. (…)<sup>4</sup>

「…レオナルドは、まるでその日暮らしのように、不規則で定まっていな日々を過ごしています。フィレンツェでは、カルトンにスケッチを一点描いたきりです。そこでは一歳ぐらいの幼児キリストが、子羊を一匹抱きしめて、母親の腕のなかから出ようとしています。母は聖アンナの膝のうえから立ち上がろうとするところで、受難を意味する子羊(生贄の動物)から我が子を離そうとしています。聖アンナはかすかに腰を浮かせ、娘が子羊から子を離そうとするのをとどめようとしているようです。このことは、おそらくキリストの受難が妨げられることを望まない教会をあらわしているのでしょう。そしてこれらの人物たちは、等身大ながらやや小さめのカルトンにおさまっています。なぜなら、彼らはみな座ったり重なりあったり、あるいは左手のほうへ傾いたりしているからです。この下絵はまだ完成していません。二人の弟子が手掛けている肖像画に時おり手を入れるほかは、彼はなにもしていません。幾何学に没頭していて、絵筆を取りたがりません」(筆者訳)

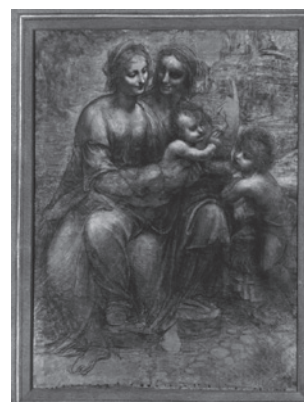


図02 レオナルド・ダ・ヴィンチ、  
〈パーリントン・カルトン〉、  
ロンドン、ナショナル・ギャラリー

ここに記されているカルトンは、現存する通称<バーリントン・カルトン>(図02)とは別のものである(ここでは幼児キリストは、子羊ではなく洗礼者ヨハネに向かい、祝福をあたえている)。しかし大きさと主題などから、同カルトンと、手紙に登場する失われたカルトンとは強い関連性を有している。

最後の二文は、当時のレオナルド工房内での制作スタイルを想像するうえで重要な証言である。またこれまでこの手紙の内容に言及した日本語文献の多くは、ふたりの弟子が手掛けているものを「模写」と記述しているが、原文はあくまでも「retrati」であり、現代イタリア語で「ritratto」に相当し、つまりは「肖像画」を意味する。

1501年4月14日

・フラ・ピエトロ・ダ・ノヴェッラーラ、再びイザベッラ・デステにあてた報告書<sup>5</sup>。(図03)

(…) Insumma li suoi experimenti Mathematici lhano distracto tanto dal dipingere, che non puo patire el pennello. (….) Mah che ad ogni modo fornito chegli hauesse vn quadretino che fa a uno Roberteto fauorito del Re de Franza, farebbe subito el retrato elo mandarebbe a v. ex.. (….) El quadretino che fa e vna Madona che sede como se volesse inaspere fusi, el Bambino posto el piede nel Canestrino dei fusi e ha preso laspo e mira atentamente que Quattro raggi che sono in forma di Croce. E Como desideroso dessa Croce ride et tienla salda non la uolendo cedere ala Mama che pare gela uolia torre. (...)

「…要するに、数学の実験で彼は描くことに気が向かず、絵筆を持つことに耐えられないのです。(中略)ともあれ、フランス王のお気に入りのロベルテなる人物のために描いている小さな絵画を仕上げれば、すぐに肖像画を制作してあなたに送ることになりました。(中略)彼が手掛けているのは、座って糸を巻こうとしている聖母と、糸の入った籠に足を置いている幼児キリストの絵画です。キリストは糸巻き棒を手に、十字架のかたちを作る四本の横軸(輻)に見入っています。まるで十字架が欲しかったように、しっかりと握りながらキリストは笑い、母親が取り上げようとするのを望んでいないようです」(筆者訳)

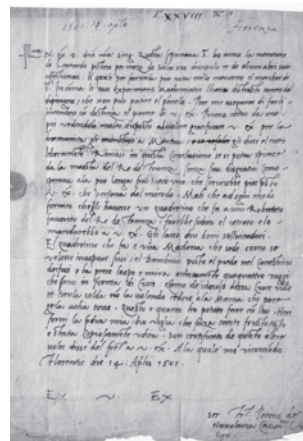


図03 1501年4月14日付け、フラ・ピエトロ・ダ・ノヴェッラーラからイザベッラ・デステに宛てた報告書簡、ニューヨーク、個人蔵

書簡の中に登場する「ロベルテ」は、フランス王の秘書官(収入役tesoriere)フロリモン・ロベルテ(1524年没、イタリア風発音でロベルテート)を指す。

1501年7月31日

・マンフレード・マンフレディからイザベッラ・デステにあてた報告書<sup>6</sup>。

(…) Fecime rispondere che per hora non li accadeua fare altra risposta a la S.a V.a se non ch'io la aduisasse che espo hauea dato principio ad fare quello che desideraua epsa S.a V.a da lui. (…)

「(レオナルドのもとに送った人物: 訳注)が答えて言うには、あなたが望んでいた作品に着手したこと以外に、現時点であらたな返事はできないとのことでした」(筆者訳)

もしイザベッラからの注文作に本当に着手したのであれば、前掲の書簡の内容からして、すでに<糸巻きの聖母>を完了し、イザベッラの依頼作に取り掛かったものと解釈できる。もしこの通りであれば、<糸巻きの聖母>の完成時期はおおよそ1501年の5月から7月の間になる。しかし、その後イザベッラの依頼に応じて実作品を納品した形跡がないことから、本書簡にある「着手した」との記述も真実かどうか疑問が残る。

1502年

・同年夏前からおそらく年内いっぱいまで、レオナルドはチェーザレ・ボルジア軍に技師として雇われて、北中部イタリアを転戦している。

1503年

- ・おそらく年初からフィレンツェへ戻っている(3月5日付、ヌオーヴァ病院からの出金記録などから)。
- ・同年10月、フィレンツェ政庁より、ヴェッキオ宮殿五百人広間にて〈アンギアーリの戦い〉の制作を委嘱される(10月24日、サンタ・マリア・ノヴェッラ教会サーラ・デル・パーパ(教皇の間)の鍵の交付記録などから)。

1505年

- ・〈アンギアーリの戦い〉を制作中、工房に「スペインのフェルナンド」がいると記述。〈糸巻きの聖母〉系統の作品のいくつかに関わる、Fernandoの名を持つ画家の記録と思われる。であれば、次章で度々登場するフェルナンド・イヤネス・デ・ラ・アウメディーナである可能性が非常に高い。

1506年～1507年

- ・レオナルドはこの間フィレンツェとミラノを行ったり来たりの状況にある。

1507年1月12日

- ・フィレンツェ共和国の駐ミラノ大使フランチェスコ・パンドルフィーニからフィレンツェ政庁への報告書簡<sup>7</sup>。

(…) Et tutto questo è nato da vn piccol quadro suto conducto vltimamente di qua di mano suo, Quale è suto tenuto cosa molto eccellente. Io nel parlare domandaj sua M.ta: che opera desideraua da lui: Et mirespose: Certe tauolette di nostra donna, Et altro secondo che mi uerra alla fantasia. Et forse anche lifaro ritrarre me medesimo. (…)

「すべては、彼(レオナルドのこと：訳注)が最近制作した一枚の小さな絵画から始まったことです。(フランス王ルイ十二世は：訳注)それを大変素晴らしいものとお思いになったのです。私は陛下に尋ねました。どのような作品を彼にお望みでしょう。陛下は言われました。聖母の小さな板絵か、陛下自身の頭に浮かんだ何かだと。そしておそらく、陛下自身の肖像画も描かせるかもしれない」と(筆者訳)

ミラノは当時フランス統治下であり、フランス政府とフィレンツェ政府との間で、レオナルドの

滞在期間について綱引きのようなやりとりがおこなわれていた。この書簡は、フランス王がレオナルドのミラノ滞在の延長を望んでいることを、大使を通じてフィレンツェへと伝えるものである(共和国長官は、ミケランジェロを重用したピエロ・ソデリーニである)。

その理由として挙げられているのが、フランス王が「レオナルドが最近制作した一枚の小さな絵画」を見て気に入ったから、との内容であり、ミラノでフランス王が当時見ることのできたレオナルド作品のうち(〈最後の晩餐〉などを含む)、最近のもので小さな絵となると、王の秘書官ロベルテのために描かれた〈糸巻きの聖母〉である可能性が高い。

つまり、もしこの小品が〈糸巻きの聖母〉であるなら、同作品は1501年から1506年末までの間に制作が完了し納品されたことになる。

1507年7月26日

- ・フロリモン・ロベルテ(前述)からフィレンツェ政庁に宛てた手紙<sup>8</sup>。

(…) Nous avons esté advertiz que nostre chier et bien amé Léonard da Vincy, nostre painter et ingénieur ordinaire, a quelque différend et procès pendant à Fleurence, a l'encontre de ses frères, pur raison de quelques héritaiges: (…)

「わが国の宮廷画家兼技師である、我々の良き友人レオナルド・ダ・ヴィンチが、遺産相続が原因で、彼の兄弟たちとフィレンツェでいくつか係争中であることを知らされました…」(筆者訳)

この書簡は〈糸巻きの聖母〉の依頼主だったフロリモン・ロベルテ本人が、フランス政府の役人としてフィレンツェ政庁に送った書簡である。レオナルドが、亡くなった父親の遺産の相続の件で異母兄弟たちと裁判になっており、非正嫡子ではないため苦勞していたレオナルドに有利に運ぶよう、フィレンツェ政府に要請する内容である。また本書簡にレオナルドの「nostre painter et ingénieur ordinaire」(我々の専任の技師・画家)との肩書が記されていることから、本書簡の作成日以前に、レオナルドがフランス王からいわゆる「宮廷付き画家兼技師」に任命されていたことがわかる。

1507年8月15日

- ・シャルル・ダンボワーズからフィレンツェ政庁

への書簡<sup>9</sup>。

Vene li maestro Leonardo Vinci pittore del Christianissimo Re, al quale cum grandissima difficoltà havemo dato licentia, per essere obligato fare una tavola ad esso molto carissima, (…)

「信心深き王（訳注：フランス王ルイ十二世のこと）の画家であるレオナルド・ダ・ヴィンチ親方は、王が望まれている一点の板絵を描かなければならないため、非常に困難ながらも許可を与えた（訳注：フィレンツェに帰国するための出国許可証）」（筆者訳）

本書簡は、レオナルドが遺産相続の裁判のためにフィレンツェに帰国することを許可し、フィレンツェ政府に通告するものである。文中の「一点の板絵una tavola」が何を指すのか定かではなく、いくつかの選択肢が考えられるが、〈糸巻きの聖母〉系統の作品あるいは関連作の可能性もある。

1508年以降は、〈糸巻きの聖母〉に関連する直接的な記録がない。1508年から1512年にかけて、レオナルドはミラノを中心に活動。1513年からローマを地盤にし、そして1516年から1519年に没するまで、フランスのアンボワーズにて活動している。

#### 〈糸巻きの聖母〉に関する主要な先行研究

〈糸巻きの聖母〉を主たる考察対象とした先行研究は以下の通りである（刊行年順）。次章の作品リストで使用する「略号」を文頭に示す。

[EM] Emil Möller, “Leonardo’s Madonna with the Yarn Winder”, in: *Burlington Magazine*, XLIX, 1926, pp.61, 68.

[AV] Alessandro Vezzosi (ed.), *Leonardo dopo Milano: La Madonna dei fusi (1501)*, Giunti Barbèra Editore, 1982.

[MK] Martin Kemp (ed.), *Leonardo da Vinci: The Mystery of the Madonna of the Yarnwinder*, National Gallery of Scotland, 1992.

[CS] Carlo Starnazzi, *La “Madonna dei fusi” di Leonardo da Vinci e il paesaggio del Valdarno Superiore*: Catalogo di “Leonardo ad Arezzo A. D. 2000”, Città di Arezzo, 2000.

[LF] Larry J. Feinberg, “Visual puns and variable perception: Leonardo’s Madonna of the Yarnwinder”, in: *Apollon*, 160, 2004, pp.38-41.

[KW] Martin Kemp & Thereza Wells, *Leonardo da Vinci’s Madonna of the Yarnwinder: An historical & Scientific Detective Story*, London, 2011.

[PM] Carlo Pedretti & Margherita Melani, *La Madonna dei fusi di Leonardo da Vinci: Tre versioni per la sua prima committenza francese*, CB Edizioni, 2014.

[TP] Thereza Wells, “The Madonna of the Yarnwinder: conservation history and the painting’s influence” (pp.100-113); Cristina Acidini, Roberto Bellucci, Cecilia Frosinini, “New hypotheses on the Madonna of the Yarnwinder series” (pp.114-125); in: Michel Menu (ed.), *Leonardo da Vinci’s Thechnical practice: paintings, drawings and influence*, Hermann, 2014, pp.100-125.

次に、モノグラフなどで〈糸巻きの聖母〉に関するデータを記載し、来歴などを紹介した主な文献および邦語文献は以下の通りである。

[クラ] ケネス・クラーク、『レオナルド・ダ・ヴィンチ 第二版』、丸山修吉、大河内賢治訳、法政大学出版局、1974年。

[CG] Cecil Gould, *Leonardo, the Artist and the Non-Artist*, London and Boston, 1975.

[LL] *Leonardo e il leonardismo a Napoli e a Roma* (catalogo), a cura di Alessandro Vezzosi, Roma e Napoli, 1983.

[MR] Pietro Marani, *Leonardo: Catalogo complete dei dipinti*, Firenze, 1989.

[田中] 田中英道、『レオナルド・ダ・ヴィンチの世界像』、東北大学出版会、2005年。

[ケン] マーティン・ケンプ、『レオナルド・ダ・ヴィンチ 芸術と科学を越境する旅人』、大月書店、2006年。

[ツォ] フランク・ツォルナー、『レオナルド・ダ・ヴィンチ 1452-1519年』、タッシェン・ジャパン、2007年。

[池上] 池上英洋、『レオナルド・ダ・ヴィンチ 西洋絵画の巨匠8』、小学館、2007年。

[ニコ] チャールズ・ニコル、『レオナルド・ダ・ヴィンチの生涯』、越川倫明ほか訳、白水社、2009年。

[SK] Luke Syson & Larry Keith (ed.), *Leonardo da Vinci: painter at the Court of Milan*, Yale

University Press, 2011.

[VD] Vincent Delieuvin (ed.), *Saint Anne:*

*Leonardo da Vinci's Ultimate Masterpiece,*

Musée du Louvre, 2012.

## 二、＜糸巻きの聖母＞の系統に属する作品群

＜糸巻きの聖母（紡錘棒の聖母）＞の系統に属する作品は、これまでまとまった形でリスト化されることがなかった。そのため、本章では同作品系統に属する作品群の一覧を以下に示す。

以下、[作品番号] / 通称（および本論での図版番号） / 前掲文献での掲載箇所 / 素材・技法・サイズ、所蔵先 / 来歴 / 帰属と制作年代に関するデータ / その他参考情報、の順に記す。

### ◆主要二作品

[作品A] ランズダウン版（レフォード版とも）＜糸巻きの聖母＞（図04）

AV:no.8. LL:pp.43-69. MK:p.41. CS:p.6. PM:p.26.

MR:no.7A. TP:pp.100-125. ケン：fig.4. ツォ：p.148, 238. 池上：p.104. ニコ：p.453.



図04 ランズダウン版（レフォード版）  
＜糸巻きの聖母＞

板の上に三枚のキャンバスが糊付けされていた状態で描かれていたもの（油彩）を、後にキャンバスに転写したものであると思われる。ケンプは板に描かれたものをキャンバスに移行した可能性を指摘している<sup>10</sup>。ただし、マリアの胸部などに、キャンバス上に塗布される際にできる網目紋様を見ることができるため、やはり最初は板絵に糊付けされたキャンバスに描かれたものである可能性が高い。その後、1976年に再び板に転写されている。50.2×36.4cm、New York、個人蔵

1809年、第三代ランズダウン侯爵ヘンリー・ペティ＝フィッツモーリスが購入。

1863年、ランズダウン夫人に遺譲される。その後、ジファード女史に贈呈される。

1879年、ロンドン・クリスティーズから出された、ジファード女史の競売カタログに記述あり。キュリル・フラワー（後のバタシー侯爵）が購入。

1898年、バクルー版とともにバーリントン・ファイン・アーツ・クラブにて展示。

1908年、パリ（ロンドン？）のネイサン・ウィルデンシュタインとルネ・ギンベルへ。

1928年、モントリオールのロバート・ウィルソン・レフォード夫妻へ。

1972年、現在の所有者が購入。

- ・帰属に関しては1898年以来、実に多くの説が提出されてきた。それらは大別して以下の通り<sup>11</sup>。  
「レオナルド自身によって、ロベルテのために制作された作品」  
「追随者による作品」  
「工房作品（レオナルドの介入なし）」  
「工房作品（レオナルドが多少は関わったものとする）」  
「工房作品（レオナルドが本質的に関わったものとする）」
  - ・レオナルド作、1501-07年頃（CS）
  - ・レオナルドの下絵に基づく、ジャコモ・サライ（?）による、1501-07年頃の作（ツォ）
  - ・レオナルドの助力をえて弟子が描いたもの、1501年（ペッショ編集による『レオナルド・ダ・ヴィンチ 芸術と科学』<sup>12</sup>）
  - ・レオナルドと工房、1501年受注、1507年かそれ以降に完成（ウェルズ：TP） / レオナルド・ダ・ヴィンチに帰属、協働者あり（アチディーニほか：TP）
  - ・（バクルー版が描かれた後に）レオナルドの直接的関与あるいは指導下で制作された工房作、1516年頃（ケン）
- ケンプは、背景部分の＜聖アンナと聖母子＞や＜ラ・ジョコンダ＞との類似を挙げながらも、とくに人物部分における非スマート的描写を指摘し、バクルー版の人物部分における筆遣いをより「レオナルド的特徴を示す」としている。人物と背景とが異なる手によって描かれた可能性は残しつつも、筆遣い自体は全体として統一がとれているとしている。つまり、両部分とも同一人物が仕



上げたか、二人の手によるものとしても非常に近い関係にあったものと推論している。これらのことから、ケンブは本作品を、バクルー版が描かれた後に工房内で制作された作品としている。ただし、制作はあくまでもレオナルドの指導のもとにおこなわれ、構図やおそらく人物群の制作にあたってはレオナルドの直接的な参加があったものと考え、制作年を1516年頃としている<sup>13</sup>。

- ・レオナルドと助手による、1501-04年頃(ニコ)
- ・キリストの左足ははじめもつと左に描かれ、画家自身が位置を修正した。より太くもなっている。
- ・キリストの陰部に腰巻、マリアの左手あたりに加筆があった(1911年以前の修復で除去)。
- ・ニスの変色、塗布された絵具の退色やかすれなどが数箇所認められる。
- ・マリアの鼻とキリストの右腿の部分に認められる絵具の皸はレオナルド特有のもの(速乾性の層の上に油分を多く含んだ顔料を上塗りすることによって出来る)。

[ランズダウン版のX線写真](図05)

TP:p.105.



図05 ランズダウン版のX線写真

本作品でまず問題となるのは「カンヴァス+板」という支持体の構成である。筆者のこれまでの調査では、レオナルドとレオナルド派の彩色作品群はほぼすべてが板に直描きであり、カンヴァスを使用する方法は、わずかにレオナルド派に帰属される三点ほどの作品に認められるにすぎない。

ただ、それだけで<ランズダウン版>をレオナルド関連作品群から排除できないのは、レオナルド自身、カンヴァスを用いる方法について『絵画論』のなかで以下のように言及しているからである。

Metti la tua tela in telaro, e dalle colla debole, e lascia seccare, e disegna (…)

「布を画枠に張って、薄めのニカワを塗り、乾かしてから描くように(…)」(『絵画論』より、筆者訳)<sup>14</sup>

当時、ヴェネツィア地方を中心にカンヴァスの使用は徐々に普及し始めていたが、レオナルドの主たる活動地域であるトスカーナやロンバルディア地方ではまだ限定的なものにとどまっていた。レオナルドの実作品にもその使用を直接的に証明するものはないが、彼が手稿で言及している以上、彼の帰属問題に板の使用が絶対的な必須条件となっているわけではない。この点に関しては三章において後述する。

[ランズダウン版のRX線写真](図06)

TP:p.118.



図06 ランズダウン版のRX線写真

[ランズダウン版の紫外線写真](図07)

TP:p.106.



図07 ランズダウン版の紫外線写真

[作品Aの赤外線写真](図08)

MK:p.41. CS:no.35-39. TP:p.109.



図08 ランズダウン版の赤外線写真  
(全図)

以下、同赤外線写真の部分拡大(図09~12、  
TP:pp.120-122. MK:pp.18-19.)

これらの赤外線写真により、以下の点が明らか  
となる。

- ・下絵段階では、マリアの右肩ごしの左奥背景部分には建物が描かれていた。その下方に人物像らしき姿がいくつか描かれているようだが、あまり明瞭ではない。そのうちひとりには姿勢が比較的鮮明であり、右を向いてやや腰をかがめるポーズをとっている(図09)。



図09 背景人物群の拡大図



図10 糸巻き棒部分の拡大図



図11 右下の岩場の拡大図

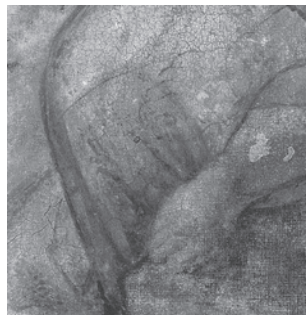


図12 キリストの足もとの拡大図

- ・キリストの左手と糸巻き棒の上部と横軸にペンティメント(描き直し)がある。もともとは三本の横軸をもっており、うち上の二軸にひっかける形で糸が何本か描かれていた(図10)。最上部の横軸の傾きがあらためられ、キリストの人差し指も伸ばされた。この点については、三章の「<糸巻きの聖母>の主題について」にて後述する。
- ・キリストの頭部のやや斜め上方右奥に、右上がりのなだらかな丘のようなモチーフが描かれていた。
- ・右手前の岩場部分には、糸巻き棒の最下部を受けるように、巻かれた糸の束が何本か斜めに差し入れられた籠があった(図11)。
- ・キリストの右足の先は現状よりももっと上方に位置しており、マリアの衣服や岩ではない別のモチーフの上に置かれていたように見える(図12)。これがダ・ノヴェッラーラ神父が記すところの「糸の入った籠に足を置いている」の「籠」に相当するものかもしれないが、赤外線写真でもそれが「籠」であるかどうかは定かではない。下絵段階ではより明確に「糸の入った籠」が前述のとおり糸巻き棒の真下に描かれており、単純に、ダ・ノヴェッラーラ神父による「に足を置いている」の記述部分を誤記であると解釈する方が合理的と思われる。

[作品B]バクルー版<糸巻きの聖母>(図13)

CG:pp.107-108. MK:p.40. CS:no.15. PM:p.27.  
LF:p.39. SK:p.295. MR:no.7A. TP:pp.102-109. ク  
ラ:p.160. ツォ:p.153, 239. 田中:p.282. 池上:  
p.105.



図13 バクルー版<糸巻きの聖母>

クルミ材の板に油彩(2012年のナショナル・ギ  
ャラリーでの展示時の調査で確定<sup>15</sup>。それまでは  
ポプラとされていた。エミソンはポプラ材と断定

<sup>16)</sup>。いずれにせよ、板は現在も制作当時の材自体と思われる。裏面におそらくドリルであけられた小さな孔が複数ある(貫通はしていない。おそらく殺虫剤を浸透させるための処置。実際に、虫に喰われた箇所が数か所認められる)。裏面に「LAR D VCI」の銘記(おそらく18世紀に加えられたもの)。48.3×36.9cm、ドラムリング城、バクルー&クイーンズベリー公爵蔵

1752年の時点でフランスにあり、もとマリー＝ジョゼフ・オスタン・エ・デュ・タラール公爵のコレクションだったことが1756年の記録に記載されている。

1756年、ピエール・レミによって、おそらくジョージ・モンタギューかその子息のために購入される。ジョージは、もとブラダネル領主であり、当時は第四代カーディガン伯爵、第三代モンタギュー公爵、第六代モンタギュー男爵である。その子ジョンはブラダネル卿(つまり父の若年時の領地を継いでいる)。

その後、エリザベス・モンタギューに遺贈される。

1767年、エリザベスはバクルー公爵に嫁ぎ、作品は同公爵のコレクションに入り、現在に至る。

1898年、バーリントンにおける展示(バクルー版も同時に展示)によって存在を認知される。しかし、ランズダウン版と比較して、以降あまり一般的な公開展示はなされていない。

1926年、メラーによるバーリントン・マガジン誌掲載論文が、同作品に言及した最初の学術的論文。

1939年(ミラノ)、1960年(ロンドン)、1992年(エディンバラ)で展示。

2003年、盗難される。

2007年、発見される。

2009年、エディンバラ、スコットランド国立美術館に寄託。

2011年から翌年にかけて、ロンドンで展示。

2016年、東京にて展示(予定)。

- ・レオナルドの失われた原画に基づく、フィレンツェ派の画家(クラ)
- ・レオナルド・ダ・ヴィンチと16世紀の逸名画家、1499年頃以降(SK)。

サイソンとガランシーノは、本作品を「おそらく1499年末にレオナルドがミラノを離れる以前に注文されたもの」としているが、その根拠を本作

品の支持体のクルミ材質においている<sup>17</sup>。これはレオナルドのフィレンツェでの作品がすべてポプラ材であることによる。たしかにポプラ材は当時のフィレンツェ地域で多用され、一方クルミ材はミラノ周辺で多用された。ただ例外も多く、また1499年以降もレオナルドはしばしばミラノとフィレンツェの間を往復しているため、制作地域の特定にあたっての決定的な要素であるとまでは言えない。

- ・レオナルドの下絵に基づく、レオナルド工房作。

1501-07年、あるいはそれ以降(ツォ)

- ・レオナルドと工房、1501-07年頃(エミソン、註16と同)

- ・レオナルド作、1501年頃(CS)

- ・レオナルドと工房、1501年受注、1507年かそれ以降に完成(TP)

- ・部分的にレオナルド本人が手掛けてはいるが、背景を中心に、工房で制作されたもの、1501年(ケン)

ケンプは「前景の岩、キリストの頭部をはじめとした人物の数箇所」にレオナルドの手を認め、風景については、レオナルドが下絵段階でなしていた実験的な構想のひとつを(レオナルド以外が)平凡に実現させたもの、と結論づけ、制作年を1501年においている<sup>18</sup>。

表現の特徴に関するケンプによる見解は以下の通りである：ランズダウン版よりもスファマートの処理が見られ、とくにキリストの頭部は繊細である。しかし<ジネヴラ・デ・ベンチ>や<白貂を抱く貴婦人><岩窟の聖母>などに見られる「手を使った表面処理(指の腹を使つての彩色)」は見られない。マリアの頭部のフォルムに、ややごちなさがあるが、同様の歪みはレオナルドの素描にもいくつか見られる。また、年齢よりも大きな体で描かれる幼児キリストはレオナルド的だが、肉体は解剖学的正確さを欠いている。マリアのヴェールの透明さの描写はレオナルドの関心対象であり、頭髪のリズミカルな表現は特にレオナルド的。ただし頭髪表現はレオナルドの弟子たちが「最も模倣しやすい部分でもある」。前景右下の岩の層状・脈状構造はレオナルドならではの。海景はレオナルドへの帰属を阻む最大の要素となっている。

- ・ただしケンプは、他の文献で本作品を「レオナルド作」としている<sup>19</sup>。

[バクルー版のX線写真](図14)

MM:p.105.



図14 バクルー版のX線写真

- ・裏面にほぼ等間隔にあげられた無数の小さな孔がよくわかる。
- ・マリアのヴェール、キリストの左肩部分などに変更がなされたことがわかる。背景、とくに水面部分は加筆部分か。

[バクルー版の赤外線写真](図15)

MK:p.40. MM:p.109.



図15 バクルー版の赤外線写真

赤外線写真により、以下の変更点が明らかとなる。

- ・マリアの右肩ごしの左奥後景部分に、上方がアーチ形状をした細長い開口部があり、そのやや上方に屋根らしき線がある。アーチの最下部には身をかがめる人物の姿があり、そのやや右斜め下にも何人かの人物らしき輪郭線を認めることができる。
- ・キリストの頭部の上、右奥背景部分に、うっすらとはあるが、現状には無い山の連なりらしき線を認めることができる。
- ・キリストの右腕の上部輪郭線は当初もっと下方にあり、着色段階で上方に変更され、結果的に腕も太くなっている。

- ・マリアの左頬は下絵段階ではより細かったが、彩色段階で横に広げられている。
- ・マリアの右手親指は、下絵段階ではもっと人差し指の近くに描かれていた。
- ・マリアのドレスの胸元は現状のやや上方までを覆っていた。
- ・非常にうっすらとなので確定は困難だが、ランズダウン版同様、ここでも下絵段階においては糸巻き棒の真下に籠らしきものを認めることができる。

上記二作品は本系統の作品群のなかで最も広く、また古くから知られているため、これら二作品についての言及した文献も多い。

- ・スタルナッツィは、両作品ともレオナルドの作とし、特にランズダウン版の背景部分がアルノ川上流の山地に実際に見られる風景の描写であるとしている。また、ランズダウン版に描かれた橋のモデルを、アレツォに1277年に架けられたブリアーノ橋と推測している<sup>20</sup>。

- ・田中は、〈紡車の聖母〉の呼称で「紛失」としている。準備デッサンは無く、この作品が実在したかどうかは「ノヴェッラーラ記述の信憑性にかかっている」。しかし、「1508年にフランス王に贈ろうとした二点の聖母画のうちの一つかもしれない」としている。ランズダウン版とバクルー版の二点については、「二点の〈十字架のキリスト〉と呼び、「失われた作品に構図が近いとされている」と述べている。また、ミュンヘン、リュプレヒト公蔵(作品T、図34)を、「左右が逆で版画からつくられたものと思われる」としている。ただ、ダ・ノヴェッラーラ記述にある籠が無い点を指摘している<sup>21</sup>。

- ・筆者自身、以前刊行した文献のなかでは、両作品とも〈紡錘棒の聖母子〉の呼称で、「レオナルドの下絵に基づく工房作」としている。そこでは「レオナルド本人による原画が失われたというよりは、親方から渡された下絵をもとに、弟子たちが各自で描いたと考えるべきだろう。背景の違いは、親方の下絵には背景が略されていたことを意味している。そして両作品の背景の広がり、工房で弟子たちがレオナルドの風景描写をよく学んでいたことを示している」ものとした<sup>22</sup>。

- ・なおケンブは、サライ(ジャコモ・カプロッティ)が1524年に亡くなった際に姉妹に残すために作

成された「遺産目録」に記された、「二点の幼児イエスを抱く聖母」のうちの一点を、〈糸巻きの聖母〉のいずれか一点だと推測している<sup>23</sup>。

さて上記の主要二作品について、原状写真と赤外線写真を主として用いて比較すると、相違点は以下の通りとなる。

一、ランズダウン版の現状のみにみられる特徴：

- ・背景の風景部分は、レオナルドの〈聖アンナと聖母子〉のものに近い。
- ・画面左奥に〈ラ・ジョコンダ〉を思わせる川と橋がある。

これらの二点は、本作品の少なくとも背景部分については、〈聖アンナと聖母子〉〈ラ・ジョコンダ〉と同時期かあるいはその後に描かれた可能性が高いことを示している。

- ・マリアの左手の指先は、キリストの肘のかげに隠れて見えない。

二、バクルー版の現状のみにみられる特徴：

- ・背景は、レオナルドの他の作品にはみられない海景である。また、イエスの頭髪部分にはところどころ海景の顔料がはみ出して塗られており、人物像に遅れて描かれた海景部分と、先に描かれた人物像との接合が上手におこなわれていないことを露呈している。つまり、第三章で述べるように、海景部分は人物像とは異なる画家によるか、同一画家だとしても時間差をおいて描かれた可能性を示唆している。
- ・マリアの頭部に歪みがある。
- ・スフマートが顕著である。
- ・マリアの左手の人差し指と中指が、キリストの腹部のところに描かれている。それらは、左手甲とのつながりを考えると長すぎる。

三、ランズダウン版とバクルー版の赤外線写真(=下絵段階)に揃って描かれていて、原状では消えているもの：

- ・画面左奥の中景部分に、建物とその入口、その手前に人物群が描かれていた。この点については作品Mの項で後述する。

四、ランズダウン版の赤外線写真に認められ、バクルー版の赤外線写真には認められないもの：

- ・イエスの右足の描き直し。ランズダウン版の下

絵段階では、イエスの右足の膝はもっと曲げられ、脛から下はもっと上方に位置していた。

五、ランズダウン版の赤外線写真に明瞭に認められ、バクルー版の赤外線写真ではうっすらとしか確認できないもの。かついずれの作品の現状にも見られないもの：

- ・糸巻き棒の真下に束ねた糸房をいくつか入れた籠があった。

これらは、本章で作成する以下のリストをもとに、第三章で系統作品の伝播関係を考える上での重要なポイントとなる。なかでも、マリアの二本の指とイエスの右足を帰属問題などに利用した論考はこれまで無いが、本論考の第三章では、この要素が伝播関係を考察するうえでの決定的なポイントとなるはずである。

以下、系統作品群のリストのなかでも、識別ポイントとなるこれらの事項に該当する場合はそれらの特記する。

◆◆主要二作品との強い類似を示す作例

[作品C] 〈マドンナ・クレスピ〉(図16)

PM:p.36.



図16 〈マドンナ・クレスピ〉

板に油彩、43.5×34.7cm、個人蔵、旧ミラノ、クレスピ=モルビオ・コレクション

1996年、ウィーンの展覧会で初めて一般公開。マウリツィオ・セラチーニによって学術的に最初にとりあげられる。

1998年、カマイオーレの展覧会で「個人蔵」として展示(現所有者によれば、その時点ではクレスピ=モルビオ・コレクション蔵)

- ・レオナルド工房か、あるいはレオナルドが手掛けた別ヴァージョンの〈糸巻きの聖母〉か(PM)

ペドレッティは本作品について、1849年のリゴロによるカタログ<sup>24</sup>に登場し、フランスで「ルッカの聖母」と呼ばれていた作品（詳細不明かつ所蔵不明、ただ現在ルッカのパレオッティ＝ケリーニ・コレクションにある「糸巻きの聖母」（作品P、図30）とは異なる）に相当する可能性を指摘している<sup>25</sup>。

ポイント：背景は「聖アンナと聖母子」と同タイプ、左奥に川と橋、遠景に街、右奥に森、二本の長すぎる指

[作品D] ルーヴル版「糸巻きの聖母」(図17)  
MK:p.13 PM:cat.1. LL:p.62. VD:cat.78.



図17 ルーヴル版「糸巻きの聖母」

板に油彩。裏面に、「教皇ベネディクトゥス十三世からポリニャック枢機卿に1724年に贈られた」を意味するフランス語の銘記 (Léonard de Vinci. Donné par le pape Benoit XIII (1724) au cardinal de Polignac. Cabinet du Rouy)。46×35 cm、パリ、ルーヴル美術館

旧モーレル・コレクション

1865年にパリのシュリヒティング・コレクションへ。

1914年にルーヴルへ寄贈。

- ・1914年時点で、アンドレア・ソラーリオの作とされていた<sup>26</sup>。
- ・レオナルド周辺の逸名画家による、16世紀後半の作 (PM)
- ・ミラノの逸名画家、1510-1520年頃 ( //、pp.129-130)
- ・レオナルドに基づく、逸名画家。フランスにレオナルドの「糸巻きの聖母」が入ってきた後に描かれたヴァリアントのひとつ (MK)
- ・ミラノの逸名画家、1510-20年頃 (VD)

ポイント：背景は「聖アンナと聖母子」と同タイプ、左奥に川らしきものと一本の木、遠景に街、二本の長すぎる指

[作品E] 旧エルヌー版「糸巻きの聖母」(図18)  
AV:no.52. LL:no.40. MK:p.43. TP:p.111. PM:p.118.



図18 旧エルヌー版「糸巻きの聖母」

板に油彩、48×35cm、パリ、個人蔵、旧エルヌー・コレクション

1974年まで、パリのリリアン・エルヌーが所有していた（スイーダが1931年に記され、1958年に撮影されている、PM）。

2000年にクリスティーズに出品されるまで所在不明。メキシコ・シティーのソウヤマ美術館の所蔵だったとの来歴も記されているが、確認できる文書記録は無い (PM)。

- ・1966年、ロベルト・ロンギはチェーザレ・ベルナッツァーノへの帰属を示唆。「キリストのサイズを除けば出来は良い」とのコメント (PM)。
- ・レオナルドの追随者 (チェーザレ・ダ・セスト?)、1505-30年頃 (MK、PM)。

マラーニは、チェーザレ・ダ・セストに帰属されている「子羊のいる聖母子」（ミラノのポルデイ・ペッツォーリ美術館）と背景がよく似ている点を理由のひとつに挙げている。ケンプもこれを追認。

- ・レオナルドに基づく (チェーザレ・ダ・セスト?) (TP)
- ・ソウヤマ美術館では、制作年を1510-40年頃に置いていたらしい (ただし同美術館に文書記録なし)。

ポイント：左奥に川らしきものと森、右奥に森、二本の長すぎる指、作品FとGに酷似

[作品F] ベンソン帰属版<糸巻きの聖母>(図19)  
PM:cat.3.



図19 ベンソン帰属版<糸巻きの聖母>

板に油彩、カンヴァスに移行、46.5×34.3cm、アメリカ、個人蔵

旧ジュネーヴ、ルネサンス美術財団

1985年から現在の所有者へ。

・アンブロシウス・ベンソンか、1520-25年頃(PM) ベドレッティによって1998年にアンブロシウス・ベンソン (Ambrosius Benson) に帰属される。ベンソンは1519年からブリュージュで活動したことがわかっている(1550年に同市で没)。

キリストの顔と糸巻き棒の間から見える遠景の街並み(特にその特徴的な三角形の連なり)、マリアの左奥の森、その手前の中景に描かれた大木の幹など、本作品は明確に旧エルヌー版との類似をみせている。高い確率で、旧エルヌー版の模写と思われる。

ポイント：左奥に川らしきものと森、右奥に森、二本の長すぎる指、やや個性的なマリアの顔つき、作品EとGに酷似(おそらくEの模写)

[作品G] イタリア顔料層剥落版<糸巻きの聖母>(図20)



図20 イタリア顔料層剥落版<糸巻きの聖母>

素材・技法不明、47.5×37cm、イタリア個人蔵、旧フランスのコレクションから購入

- ・1510年頃のものとして所有者は主張しているようだが、詳細不明。帰属問題についても一切の情報なし。
- ・キリストの顔や体に顕著な歪みがみられ、右下部分を中心に顔料層の剥落が著しいが、背景などは旧エルヌー版、ベンソン帰属版に酷似しており、ほぼ確実にそのどちらかを手本に制作された模写と考えてよいだろう。ただ、マリアの左手の二本の「長い指」のうち一本が、キリストの肘に沿うように曲げられている点などは、前二点と異なっている。

上記三作品はよく似ているが、表面処理などの点で作品Eが最もレオナルド派の様式に忠実である(FとGはその模写と思われる)。

ポイント：左奥に川らしきものと森、右奥に森、二本の長すぎる指、うち一本が大きく曲がる、作品EとFに酷似(おそらくEの模写)

[作品H] 旧スペイン王立コレクション版<糸巻きの聖母>(図21)



図21 旧スペイン王立コレクション版<糸巻きの聖母>

板に油彩(制作時の板そのまま)、右下に「121」の文字。48.5×34.5cm、個人蔵(ウェリントン公の所有のままか)、旧スペイン王立コレクションスペイン王室の所蔵から、ジョゼフ・ボナパルト、ウェリントン公と渡ったのち、個人蔵となる(MK)。メラニは現在の個人所有者をウェリントン公のままとしている(PM)。

- ・(スペインの?)レオナルドの追随者、1510-30年頃(PM)

スペイン王室の所蔵となっていたことから、伝統的に本作品は、1505年にレオナルドがメモした「スペインのフェルナンド」なる人物に帰属されてきた。候補として、フェルナンド・イヤネス・デ・ラ・アウメディーナ (Fernando Yanez de la Almedina) とフェルナド・デ・ジャノス (Fernando de Llanos) の名が挙げられてきており、どちらも実際にレオナルドの影響を強く受けた画家と考えられている。なかでも前者は、帰属されている残存作品も多く、それらのレオナルド的特徴は顕著で、とりわけ〈糸巻きの聖母〉の系統作品群はその中心的位置を占めている。

・(スペインの?)レオナルドの追随者、フェルナンド・デ・ジャノスの可能性高し、1510-30年頃 (MK)

ケンブはワシントンのナショナル・ギャラリーにある、デ・ラ・アウメディーナの〈聖母子と洗礼者ヨハネ〉(作品U4、図38)と類似点が多いこと、しかし顔などにはかなり相違点もあることを指摘し、フェルディナンド・デ・ジャノスの可能性がより高く、おそらくレオナルドのプロタイプから直接模写したものとしている<sup>27</sup>。

ポイント：左奥に川らしきものと橋、遠景に街らしきもの、右奥に森、二本の長すぎる指、右上部分以外作品Iによく似ている

[作品I] グラナダ版〈糸巻きの聖母〉(図22)

TP:p.111. PM:cat.5.



図22 グラナダ版〈糸巻きの聖母〉

48×35.5cm、グラナダ大聖堂

- ・レオナルドの(スペインの?)追随者、16世紀 (PM)
- ・レオナルドに基づく (TP)

右上の背景部分に、葉の生い茂る木が斜めに大きく突き出し、枝と幹の隙間が三角形をつくる。それ以外の背景部分は旧スペイン王立コレクション版に非常によく似ている。左奥の背景部分が主要二作品と大きく異なっている点をもみても、これら二作品(作品Hと作品I)は非常に近い関係性をもつ。相違点もあるので完全な模写—被模写の関係性にはないが、一方を見ながら参考にしたケースさえ考えられるほどの類似関係にはある。その場合、作品Hのほうが表面処理などの点で、よりレオナルド派的様式を備えている。

ポイント：左奥に川らしきものと橋、遠景に街らしきもの、右奥に森らしきもの、二本の長すぎる指、右上部分以外作品Hによく似ている(おそらく作品Hの模写)

◆◆◆主要二作品と構図を共有し、果物があるタイプ  
[作品J] 果物旧アントワープ版〈果物のある糸巻きの聖母〉(図23)

LL:p.63. PM:cat.7. KW:p.202, n.100.



図23 果物旧アントワープ版  
〈果物のある糸巻きの聖母〉

板に油彩。裏面に焼き印で「科学アカデミー (Académie des Scienc)」の銘記。40×31cm、個人蔵、旧アントワープ個人蔵

1933年にアントワープで販売された時、「レオナルド・ダ・ヴィンチに帰属、イタリア派、15世紀」とカタログに記載された。

1971年にフィレンツェで販売された時には、「バルナルディーノ・ルイーニの模写」と記載されていた。

・レオナルドからの模写、16世紀 (PM)

本作品および以下の二点の計三作品は、いずれも右手前の岩の上に果物(洋梨?とサクランボ)、背景部分に深緑色のカーテンが掛かっているタイ



プの作品群である。当然ながらすべて同一の画家か、あるいはいずれか一点をもとに模写されたものが他の二点と考えるとよいだろうが、いずれもあまり情報が公開されておらず、今後の調査が待たれる。

ポイント：二本の長すぎる指、右手前に果物、背後に緑カーテン、作品KLに酷似

[作品K] 果物第二版<果物のある糸巻きの聖母>  
(図24)

PM:cat.6. KW:p.202, n.99.



図24 果物第二版  
<果物のある糸巻きの聖母>

板に油彩、42×32.3cm、個人蔵

・レオナルドからの模写、16世紀 (PM)

ポイント：二本の長すぎる指、右手前に果物、背後に緑カーテン、作品JLに酷似

[作品L] 果物第三版<果物のある糸巻きの聖母>  
(図25)

PM:cat.8. KW:p.202, n.101.



図25 果物第三版  
<果物のある糸巻きの聖母>

板に油彩。画面左端の上部一帯に斜めの顔料層亀裂が多数入っている。48×38cm、個人蔵

・レオナルドからの模写、16世紀前半 (PM)  
・クリスティーズでは、「レオナルド・ダ・ヴィンチの様式に基づく、個人蔵」としている。

ポイント：二本の長すぎる指、右手前に果物、背後に緑カーテン、作品JKに酷似

◆◆◆◆主要二作品と構図を共有しているが、マリアが長髪であるタイプの作例

[作品M] シンシナティ版<糸巻きの聖母> (図26)

AV:no.49. TP:p.108. PM:cat.10. LL:p.64. KW:pp.194-195.



図26 シンシナティ版<糸巻きの聖母>



図27 同、左奥背景の人物群拡大図  
TP:p.108.

板に油彩、62.2×48.6cm、個人蔵(シカゴ、ウィリアム&エレノア・ウッド・プリンス・コレクションWilliam and Eleanor Wood Prince)、シンシナティ美術館で委託展示

1949年、「レオナルドに基づく逸名画家」の作として、初めてロサンゼルスで展示。

シカゴ、ウッド・プリンス・コレクション

2009年、クリスティーズにて現在の所有者に売却 (TPなどではシンシナティ、W・エドワーズ・コレクション、PMでは現所有者は未特定としているが、上記の所蔵先表記が正しい)。

・レオナルドに基づく (TP、クリスティーズも同

表記)

・レオナルドに基づく、逸名画家、16世紀前半 (PM)

左奥中景部分に、うっすらと建物と入口が描かれ、かつ複数の人物群が描かれている点で、本作品と以下の四点(作品NOPQ)のあわせて五作品は特異な位置を占めている。人物群のうち、右端にいるヨセフと思われる老人が腰をかがめて手を伸ばしている(図27)。その足もとには歩行器のような物があり、左側に立つ二人の女性(マリアとアンナか)が幼児イエスを歩行器の中に入れてようとしている。

これらの人物群はランズダウン版にもバクルー版にもないが、両作品の下絵段階(赤外線写真)では描かれていたものである。このことは、派生作品MNOPQの画家(複数、うち少なくともMNはおそらく同一画家)が、ランズダウン版とバクルー版のいずれかの下絵段階を見ているか、あるいはそのもととなった「ソース」(現存しないが、あるとすればレオナルド本人によるスケッチ)を見た、あるいは現物が模写を入手したことを意味している。この点については三章において再考する。

ポイント：マリアが長髪、左奥に水面らしきもの、右上にダム状の橋、左に人物群と一本の木、糸巻き棒の下に籠、棒に模様、イエスの右足がやや上方に位置(左足の裏が右足から離れている)、作品Nに酷似

[作品N] エディンバラ版<糸巻きの聖母(スティーヴンソン・バルンの聖母)>(図28)

AV:no.51. LL:p.64. KW:pp.194-195. MK:p.46.



図28 エディンバラ版<糸巻きの聖母>

板に油彩、62×48.8cm、エディンバラ、スコットランド国立美術館、旧Sir James Stevenson Barnes

コレクション

・レオナルドに基づく(フェルナンド・イヤネス・デ・ラ・アウメディーナの工房?)、1510-20年頃(MK)

・レオナルドに基づく逸名画家(フェルナンド・イヤネス・デ・ラ・アウメディーナか)、1510-20年頃(PM)

・レオナルド派、1500-25年頃(ヴェッツォージ)<sup>28</sup>  
ディテールまで酷似している点で、おそらく作品Mと同じ画家の手によるものと思われる。

ポイント：マリアが長髪、左奥に水面らしきもの、右上にダム状の橋、左に人物群と一本の木、糸巻き棒の下に籠、棒に模様、イエスの右足がやや上方に位置、作品Mに酷似

[作品O] ピアチェンツァ版<糸巻きの聖母(ホラクの聖母)>(図29)

PM: (図版無し)p.132



図29 ピアチェンツァ版<糸巻きの聖母>

板に油彩、カンヴァスに移行、63.5×49.5cm、ピアチェンツァ、コスタ宮殿博物館

・レオナルドに基づく、1510年代(ピアチェンツァ市資料)

・レオナルドに基づく、逸名画家(PM)

・レオナルド派、16世紀(ヴェッツォージ)<sup>29</sup>

ポイント：マリアが長髪、マリアの顔つきが特徴的、左奥に水面らしきもの、左に人物群と一本の木、糸巻き棒の下に籠、棒に模様、イエスの右足がやや上方に位置、作品MNにやや近い

[作品P] ルッカ版<糸巻きの聖母>(図30)

AV:no.50. LL:p.64. KW:p.196. PM:cat.11.

板に油彩、61×51cm、ルッカ、パレオッチェリ=ケリーニ・コレクション(Collezioe Paoletti-Chelini)



図30 ルッカ版<糸巻きの聖母>

1972年にピストイアで購入された(詳細情報無し、PM)

・レオナルドに基づく、逸名画家、16世紀(PM)

ポイント(画像不鮮明): マリアが長髪、左に人物群か、左に一本の木、右に森か、糸巻き棒の下に籠、イエスの右足がやや上方に位置、背景は作品Qによく似ている

[作品Q] ボローニャ版<糸巻きの聖母>(図31)

LL:p.64. PM:cat.13. KW:pp.194, 197.



図31 ボローニャ版<糸巻きの聖母>

板に油彩、66×47cm、個人蔵(所有者詳細不明。1983年に撮影されたカラー写真がボローニャのフォトテカ・ゼーリに保存されている)。

・レオナルドに基づく、逸名画家、16世紀(PM)

ポイント: マリアが長髪、左奥に水面か、左に人物群、右上にダム状の橋か、糸巻き棒の下に籠、イエスの右足がやや上方に位置、背景は作品Pによく似ている

[作品R] 旧ウィーン版<糸巻きの聖母>(図32)

PM:cat.12. LL:p.64, KW:p.195.

板に油彩、サイズ不明、個人蔵、旧ウィーン、ハ



図32 旧ウィーン版<糸巻きの聖母>

ールカ・コレクション(Harrcah collection)

1823年にヨハン・メボン・エルンストが購入。購入時には「レオナルド作」だった。

その後1954年にパリで販売された。

・レオナルドに基づく、逸名画家、16世紀(PM)

ポイント: マリアが長髪、左奥に水面か、左に一本の木、右上にダム状の橋、に森か、糸巻き棒の下に籠、イエスの右足がやや上方に位置、画面上方がアーチ形状

[作品S] デイジョン版<糸巻きの聖母>(図33)

CG:p.16. PM:cat.14. (PMの画像は上下端が切断されている) LL:p.64, KW:p.195. TP:p.111. (TPの画像は左右反転)



図33 デイジョン版<糸巻きの聖母>

板に油彩、56×45.5cm、デイジョン美術館、旧トリモレ・コレクション

・レオナルドに基づく、逸名画家、17世紀(PM)

・レオナルドに基づく(TP)

・マルゲリーテ・ギュイヨームは1980年に、本作品をシンシナティ版(作品M)を基にした17世紀の模写であると考えている(PM)。

ポイント(画像不鮮明): マリアが長髪、マリア

の顔つきがやや個性的、左に川、二本の長すぎる指か、イエスの右足がやや上方に位置、糸巻き棒の下に草

[作品T] ミュンヘン版<糸巻きの聖母> (図34)  
AV:no.48. TP:p.110. PM:cat.15. LL:p.65. KW:pp.194, 197.



図34 ミュンヘン版<糸巻きの聖母>

板に油彩、67×50cm、ミュンヘン、ヴィッテルスバッハ家補償基金(Wittelsbacher Ausgleichsfonds)、バヴァリア王ルプレヒト・コレクション

1931年、ボドマーとスイーダによって「レオナルドの最も古い模写のひとつ」と記されている。

- ・レオナルドに基づく (TP)
- ・レオナルドに基づく、16世紀前半 (PM)

ポイント：左右反転した像、マリアが長髪、マリアにニムブス(光輪)、キリストの背後が全面岩場、右奥に川、遠景に街、イエスの右足がやや上方に位置、糸巻き棒の下部が省略されている

#### ◆◆◆◆間接的な派生作品群

※これ以降の作品データは簡略化。伝播系樹の特定の対象外であるため、以下から識別ポイントを付さない。

◇U：デ・ラ・アウメディーナによる発展形を検討すべき派生作例

[作品U1] (図35)  
TP:p.111. PM:cat.22.

油彩、58×46cm、ムルシア美術館、マドリッド、プラド美術館に寄託

- ・フェルナンド・イヤネス・デ・ラ・アウメディーナ、16世紀前半 (PM)
- ・フェルナンド・イヤネス・デ・ラ・アウメディー



図35

ーナカ (TP)

本作品の作者としてフェルナンド・イヤネス・デ・ラ・アウメディーナの名が挙げられてきたが(一章の文書記録に登場した「スペインのフェルナンド」に相当)、人物像のポーズや花籠などを除けば、本系統作品群の中では、マリアの頭巾や背景など異質な要素を多く持つ。やはり彼に帰せられている作品HIなどとの違いも大きく、それらすべてを同一画家の手に帰することは難しい。

よって作品U群の帰属問題は、フェルナンド以外の可能性を含めて、今後さらなる検討が必要となるだろう。ただ、第三章で述べるように、「籠」が描かれ、かつ「長すぎる指」が無い点で、本作品はランズダウン版の下絵段階を見た画家による可能性が高いといえる。そしてマリアの髪まとめ方が特異な点からは、ランズダウン版の下絵段階にはマリアの頭髪がながらく描かれていない状態があった可能性を示唆している。この可能性は、作品MNOPQRSTのように、マリアの頭部が「長髪」で描かれている作品群に、いずれも「籠」が描かれており、「長すぎる指」が描かれていない事実によって補強される。つまり、ランズダウン版の下絵段階をもとに描かれた可能性の高い派生作品には、すべてマリアの頭髪に「主要二作品の彩色後とは異なる髪型」が見られるのだ。

[作品U2] (図36)  
TP:p.112. PM:cat.23.



図36

板に油彩、小祭壇壁龕に嵌め込み、36.2×28.5cm、マドリッド美術館か (Spain, Museo de Bellas Artes: PM/TP)

- ・フェルナンド・イヤネス・デ・ラ・アウメディーナ、1510-20年頃 (PM)
- ・フェルナンド・デ・ジャノスあるいはフェルナンド・イヤネス・デ・ラ・アウメディーナか (TP)

作品の周囲が詰まった感じがするのは、おそらく完成後に壁龕に嵌め込むため、周囲を切断されたのだろう。

[作品U3] (図37)

TP:p.113. PM:cat.21.



図37

フェルナンド・イヤネス・デ・ラ・アウメディーナ、〈聖家族〉、1523年、高さ36.5cm、個人蔵、旧ブエノス・アイレス、カルロス・グレザー・コレクション

2014年、ニューヨークのクリスティーズで競売にかけられている<sup>30</sup>。

- ・フェルナンド・イヤネス・デ・ラ・アウメディーナ (TP, PM)

前の二作品とは、聖母子の構図こそ似ているが、ヨセフが加わっている点、そしてなによりその稚拙な立体描写の点で、本作品をデ・ラ・アウメディーナに帰属させること自体が誤りであるように思われる。おそらく、前二作品のいずれかを見た逸名画家によるものだろう。

[作品U4] (図38)

AV:no.55. PM:p.130. LL:p.65. KW:pp.194, 197, 206.

フェルナンド・イヤネス・デ・ラ・アウメディーナ、〈聖母子と洗礼者ヨハネ〉、1505年頃、板



図38

にテンペラと油彩、78.4×64.1cm、ワシントン、ナショナル・ギャラリー (サミュエル・クレス・コレクション)

- ・ヴェツォージは「〈糸巻きの聖母〉のヴァリエーション、ロンドン、個人蔵」と記す (AV)。

主題が異なるが、マリアとイエスの形態は〈糸巻きの聖母〉の作品系統を踏襲している。マリアの表情も独特だが、額を覆う薄いヴェールなどは本系統が持つ要素をそのまま用いている。

[作品U5] (図39)

MK:p.15.



図39

フェルナンド・イヤネス・デ・ラ・アウメディーナ、〈エジプトへの逃避途上の休息〉、1507年、ヴァレンシア大聖堂

作者同定に利用できる基準作。糸巻きの聖母の主題から外れるものの、マリアとイエスは「糸巻きの聖母」の作品系統の構図を保っている (左右反転)。

[作品U6] (図40)

PM:p.75. AV:no.53. KW:p.196. LL:p.65.

明るい茶色で着色された紙に、鉄筆、水彩、鉛白によるハイライト、マリアの手の部分に (おそらく後世なされた) ピンクと黒のペンによる加筆あり。15.7×11.2cm、フィレンツェ、ウフィツィ美



図40

術館素描版画室

- ・レオナルドに基づく、逸名画家、1500-10年頃 (PM)
- ・〈糸巻きの聖母〉に着想をえた素描 (AV)

作者の同定は困難だが、〈糸巻きの聖母〉の作品系統に属することは明らかである。であれば、マリアの髪をまとめ方ややや左に傾けた頭部からして、最も近いのはデ・ラ・アウメディーナに帰属される作品群 (特に [作品U1] と [作品U2]) である。

◇V: ルイス・デ・モラーレスに帰属される「泣き顔の聖母」の派生作例

[作品V1] (図41)

PM:cat.25. KW:pp.206, 208.



図41

ルイス・デ・モラーレス (Luis de Morales, 1510-86)、〈糸巻きの聖母〉、1560年代、板に油彩、49×33cm、ベルリン、国立美術館

[作品V2] (図42)

PM:cat.26. KW:pp.206, 208.

ルイス・デ・モラーレス、〈糸巻きの聖母〉、1550-75年頃、板に油彩、72×52cm、サンクトペテルブルク、エルミタージュ美術館

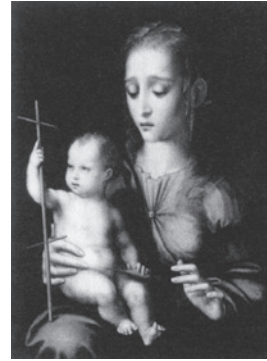


図42

[作品V3] (図43)

PM:cat.27. KW:pp.206, 208.



図43

ルイス・デ・モラーレス、〈糸巻きの聖母〉、1560年代、マドリッド、王立宮殿

[作品V4] (図44)

PM:cat.28. KW:pp.206, 208.



図44

ルイス・デ・モラーレス、〈糸巻きの聖母〉、1560年代、板に混合技法、72.5×48.5cm、ニューヨーク、アメリカ・ヒスパニック協会

[作品V5] (図45)

PM:cat.24.

ルイス・デ・モラーレス、〈糸巻きの聖母〉、1560年代、カンヴァスに油彩、71×50.3cm、所蔵先不明 (2011年のパリでの展覧会で展示された。PM)



図45

これら五作品はいずれも左右反転した構図、イエスが寝そべっていない点、細面で眉を悲しげにひそめるマリアの表情など、容易に識別できる個性的な特徴を備えている。デ・モラーレスはく糸巻きの聖母>の模写などから構図を起こしたのではなく、着想を得て独自の構図を作り出したものと断定できる。

◇W：聖母子の二人構図で、背景に著しい発展がみられる派生作例

[作品W1] (図46)

PM:cat.32. LL:p.62. KW:pp.198, 200.



図46

ロンバルディア地方の画家、く糸巻きの聖母>、16世紀、板に油彩、92.8×69cm、オックスフォード、クライスト・チャーチ・ピクチャー・ギャラリー

聖母子の構図は作品系統に準じているが、周囲の景色は明らかにレオナルドのく岩窟の聖母>を参考にしており、両方の作品系統を見た後世の逸名画家が、両作品系統から得た着想を混合させて描いたのだろう。

[作品W2] (図47)

レオナルド・ダ・ヴィンチに基づく、く糸巻きの



図47

聖母>、1515-20年頃、板に油彩、89×65.5cm、ミラノ、オフィサーズ・クラブ

本作品も後世の逸名画家による、自由度の高い派生作品の一点とみてよい。そのため、所有機関が記しているところの制作年代は明らかに早すぎる。カンヴァス画ではないため17世紀以降の可能性も低いことから、本作品は「16世紀」の作とするのが妥当と思われる。

[作品W3] (図48)

PM:cat.34. KW:pp.198, 200.



図48

コルネリウス・ファン・クレーフエ (Cornelius van Cleve)か、く糸巻きの聖母>、16世紀、板に油彩、65.5×52.5cm、個人蔵

コルネリウス・ファン・クレーフエ (1520-67)は、父のヨースとともに、レオナルドのく接吻する幼児>などの図像を北方に導入した画家。マリアの顔つきも独特で、背景においても自由度が高い。

[作品W4] (図49)

PM:cat.31.

詳細不明。PMで初めて媒体に掲載された作品。



図49

[作品W5] (図50)

AV:no.54. PM:cat.30. LL:p.65. KW:pp.203, 205.



図50

＜糸巻きの聖母＞、個人蔵

旧ロンドン、ゴドフリー・ロッカー＝ランプソン・コレクション

その後、クリスティーズで販売

1968年時点で、フィレンツェのバローニ画廊で販売中。

1971年にマサチューセッツのウォーセスター美術館の所蔵とフェデリコ・ゼーリが記す。

1982年、再びロッカー＝ランプソンのコレクションへ。

- ・＜糸巻きの聖母＞のヴァリエーション、ベルナルディーノ・ルイーニに帰属 (AV)
- ・ベルナルディーノ・ルイーニの弟子？、16世紀第一四半期 (PM)

伝統的にベルナルディーノ・ルイーニに関連付けられてきた作品だが、さてどうだろうか。ルイーニの他の作品群は、長い間作者識別も困難だったほどにレオナルドの様式に非常に忠実であり、その点に本作品はあたらない。彼の工房や追隨者の可能性はあるが、まったく関係の無い追隨者の作である可能性も考えたい。

◇X：他の人物像が加えられた派生作例

[作品X1] (図51)

LL:p.63. KW:p.205. PM:cat.18.



図51

レオナルド派の逸名画家、＜糸巻きの聖母と洗礼者ヨハネ、トビアスと天使＞、16世紀、個人蔵

ここからしばらく、左端に「洗礼者ヨハネと、トビアスと天使」を追加された作例が続く。それらのなかでは、本作品が最もレオナルド様式を踏襲しており、本作品が以下の複数作品のマトリックスとなった可能性がある。さて「トビアスと天使」はそのストーリーから、金融業者に好まれた主題であり、そのためトスカナ地方において特に人気があった。つまり本作品は「トスカナ地方の逸名画家、16世紀」の作である可能性が高い。

[作品X2] (図52)

LL:p.63. KW:p.204. PM:cat.19.



図52

レオナルド派のスペインの逸名画家、＜糸巻きの聖母と洗礼者ヨハネ、トビアスと天使＞、16世紀、80×40cm、コルドバ美術館  
旧コルドバ、カプチン修道会

[作品X3] (図53)

PM:cat.16. LL:p.63. KW:p.204.





図53

レオナルド派の逸名画家、〈糸巻きの聖母、洗礼者ヨハネ、トビアスと天使〉、16世紀第一四半期、個人蔵

[作品X4] (図54)

PM:cat.17. LL:p.63. KW:p.205.



図54

レオナルド派の逸名画家（ベルナルディーノ・ルーニーの追随者か）、〈糸巻きの聖母と聖ヨセフ、洗礼者ヨハネ、トビアスと天使〉、16世紀前半、個人蔵

[作品X5] (図55)

PM:cat.29. KW:pp.207, 209.



図55

スペインの逸名画家、〈聖家族〉、16世紀、板に油彩、96×68cm、グアダラハラ、市立美術館

[作品X6] (図56)

AV:no.101. PM:cat.33. KW:pp.203-204.

マルティーノ・ピアッツァに帰属、〈聖アンナと聖母子、洗礼者ヨハネと子羊〉、16世紀第一四半期、板に油彩、57.5×44cm、ローマ、バルベリーニ宮殿(国立古代美術館)



図56

◇Y：異なる主題へと発展している派生作例

[作品Y1] (図57)

AV:no.98. VD:cat.84.



図57

〈聖母子と子羊〉、板、52×60cm、ミラノ、ブレラ美術館

- ・ソドマカ (AV)
- ・レオナルド派の逸名画家(フェデリコ・ゼーリ)
- ・ソドマ(プロージ)<sup>31</sup>
- ・フェルナンド・イヤネス・デ・ラ・アウメディーナに帰属、1502-05年頃か (VD)

ドリュヴァンの帰属に関する説は従来のものと大きく異なるが、彼はその根拠としてデ・ラ・アウメディーナ作である可能性がある作品、たとえばパラティーナ美術館(フィレンツェ)所有の〈聖母子と洗礼者ヨハネ〉などの風景の近似性を挙げている<sup>32</sup>。同カタログには本作(作品Y1)の赤外線写真も掲載されているが、それを見るかぎり、右上隅の岩山やマリアの頭巾などは後世の加筆のように筆者には思われる。

本作品はレオナルド様式をかなり高いレベルで採用しており、子羊を抱いている点で〈聖アンナと聖母子〉や、1501年4月3日のダ・ノヴェッラーラ神父の書簡に登場するカルトンなどの作品系統からも着想を得て混合している。

[作品Y2] (図58)



図58

ベルナルド・ゼナーレ、＜聖母子と聖アンブロシウス、聖ヒエロニムス＞、1510年頃、デンヴァー美術館

主題は異なるものの、上端が十字架の形状をもつ棒を握っている点や、そのポーズなので、明らかに＜糸巻きの聖母＞からの派生作例である。

[作品Y3] (図59)



図59

アゴスティーノ・マルティ (Agostino Marti, 1482-1542/43)、＜聖母子と洗礼者ヨハネ、聖アバーテ、聖バルトロメウス、聖ニコラウス＞、1520年頃か、ルッカ、サンタ・マリア・アッスンタ・エ・サン・ヤコボ・ディ・ラッマリー教会

◇Z：本作品系統との影響関係を検討すべきその他の関連作例

[作品Z1] (図60)



図60

26

ミケランジェロ・ブオナローティ、＜聖母子と洗礼者ヨハネ (トンド・タッデイ)＞、1505-06年、大理石、直径82.5cm、ロンドン、王立美術アカデミー

ミケランジェロとレオナルドはお互いに構図やポーズに関して影響を与えあっているが、本作品も、イエスの独特の姿勢に関して、レオナルドの＜糸巻きの聖母＞から影響を受けた可能性がある。年代的にもレオナルドの制作時期と重なっている。

[作品Z2] (図61)



図61

ラファエッロ・サンツィオ、＜聖母子 (ブリッジウォーターの聖母)＞、1507年頃、板に油彩、カンヴァスに移行、81×56cm、エディンバラ、スコットランド国立美術館 (サザーランド公コレクション)

ラファエッロはレオナルドについてよく学んでおり、いたるところにレオナルドからの影響を見出すことができる。本作品は、イエスの特徴的なポーズにおいて、レオナルドの＜糸巻きの聖母＞からの影響を見ることができる。

[作品Z3] (図62)

PM:p.76.



図62

ラファエッロに基づく、逸名画家、〈聖母子〉、紙にペンとインク、23×16.8cm、ヴェネツィア、アッカデミア美術館（リブレット・ヴェネツィア—ノ f.13r）

糸巻き棒を持つイエスと、それを抱えるマリアという、いかにもレオナルドの〈糸巻きの聖母〉からの直接的な影響を感じさせる、興味深い証言である。

[作品Z4] (図63)

PM:cat.20. LL:p.63. KW:pp.203-204.



図63

フランチャビージオ？、〈聖母子と洗礼者ヨハネ、トビアスと天使〉、16世紀、板に油彩、118×88cm、個人蔵

興味深いことに、本作品では聖母子のポーズや姿勢は変更されているものの、複数人物が追加されている作品群（作品X群）で導入された「洗礼者ヨハネ、トビアスと天使」だけが残った作例である。

[作品Z5] (図64)



図64

ルイス・デ・モラーレスか、〈聖母子〉、板に油彩、48.3×34.5cm、個人蔵

1960年代に現在の所有者が購入（クリスティーズ・コレクション）

いわゆる「泣き顔」のマリアによる〈糸巻きの聖母〉という点で、本作品がデ・モラーレスに帰属されていたことは説明がつかぬのだが、彼に帰属される作品群（作品V群）での構図、顔つき、体つきなどの点で違いは大きく、よって本作は「ルイス・デ・モラーレスの追隨者」の作とするべきである。特に、イエスの体の小ささは決定的なほどに異質な要素である。

#### ■関連素描

以下は、本作品系統に関連付けられる素描群である。

[関連素描1] (図65)

AV:no.12. CS:no.9. MK:p.48. PM:p.57. EM:p.69. VD:p.240. クラ：p.160. ツォ：p.149.



図65

ピンクに地塗りの紙に赤チョークと鉄筆、22.1×15.9cm、ウィンザー城、王立図書館、紙葉RL12514r

- ・1501年（ツォ）
- ・レオナルド作（トッリーニ、註35と同）
- ・レオナルド、1500-01年頃（VD）
- ・レオナルド、〈女性の上半身〉、1500年頃（PM）
- ・レオナルド作、〈糸巻きの聖母〉のための習作、1500年頃（CS）

クラークはこれを、〈紡車の聖母〉のための「たった一点のデッサン」として紹介している<sup>33</sup>。

体つきもさることながら、薄く描かれた頭部の輪郭が、ランズダウン版との関連性を強めている。

[関連素描2] (図66)

EM:p.69. AV:no.13. CS:no.10. MK:p.15. PM:p.59.



図66

赤く着色された紙に、サンギーヌ(赤チョーク)。左上隅に「Leonardo」、右に「141」「22」の記入あり。1991年に修復。25.7×20.3cm、ヴェネツィア、アカデミア美術館、n.141

- ・レオナルド作(ジェルリ<sup>34</sup>) (MK)
- ・レオナルドと弟子、〈糸巻きの聖母〉のための習作、1500年頃 (CS)
- ・レオナルド、女性の上半身像の習作、1500年頃 (PM)
- ・レオナルドと弟子(トッリーニ<sup>35</sup>)。トッリーニは本素描を「〈紡錘の聖母〉の習作」と限定し、制作年代を「16世紀初頭」としている。
- ・バルナルディーノ・ルイーニの作(セルヴァティコ<sup>36</sup>ほか)
- ・チェーザレ・ダ・セストの作(はじめパレオッティによって帰属され、Leonardo & Venezia<sup>37</sup>ほかで支持)

[関連素描3] (図67)

PM:p.67.



図67

レオナルド・ダ・ヴィンチ、〈若い女性の頭部〉、紙に茶色インクのパンとサンギーヌ、1508-10年頃、6.2×4.7cm、オックスフォード、アシュモリアン美術館 (inv.PII 290)

[関連素描4] (図68)

PM:p.66.

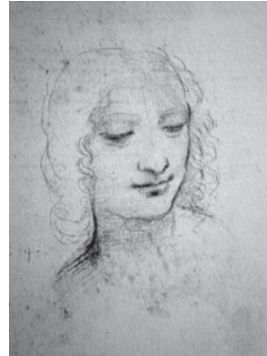


図68

レオナルド・ダ・ヴィンチかフランチェスコ・メルツィ、もしくはレオナルド・ダ・ヴィンチとフランチェスコ・メルツィ、〈女性の頭部の習作〉、1510-13年頃、21.5×16.1cm、サンギーヌ、ウィンザー城、王立図書館、RL12663.

[関連素描5] (図69)

AV:no.16. MK:p.72. PM:p.62. LL:pp.58-59.

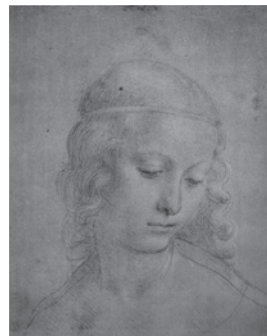


図69

赤く地塗りをされた紙にサンギーヌと鉛白。22.2×17.5cm、トリノ、王立図書館

- ・レオナルド・ダ・ヴィンチとフランチェスコ・メルツィ (LL)。ペドレッティは本素描を「〈糸巻きの聖母〉の習作のひとつ」としており、制作年代を1501年頃または1510年頃としている。また、ペドレッティの解説文による邦語カタログでは、「レオナルド・ダ・ヴィンチと弟子」に帰属させている<sup>38</sup>。
- ・ロンバルディア地方のレオナルドの追随者、〈少女の頭部〉、1508-10年頃 (PM)

ペドレッティはレオナルドの手を「マリアの肩部分にある左手によるハッチング」に認めているが、筆者のみるところ、レオナルドのものと断定

できるだけ左手特有のカーヴは見いだせない。  
また顔つきは、<岩窟の聖母>などの系統により近い。

これらの女性頭部素描は、いずれも<糸巻きの聖母>と同時に<聖アンナと聖母子>の作品系統に(とくに聖アンナに関して)も強い関連性を有しており、どちらか一方の作品系統に限定することは難しく、また限定する必要もないだろう。レオナルドにとっては両作品系統の構想段階の時期も重なっており、頭のなかではなかば一体化して進められていたはずだからである。

[関連素描6](図70)

AV:no.47. PM:p.69.



図70

レオナルドの弟子、<女性の頭部の習作>、1510年頃、サンギーヌ、13.1×9.6cm、ニューヨーク、メトロポリタン美術館(旧ロバート・レーマン・コレクション)

[関連素描7](図71)

MK:cat.16.

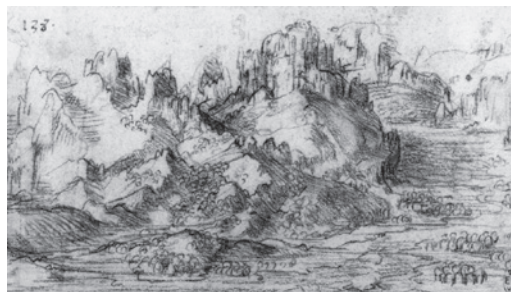


図71

レオナルド・ダ・ヴィンチ、<山岳風景のスケッチ>、1500年頃、赤チョーク、8.7×15.1cm、ウィンザー城、王立図書館

ランズダウン版の風景によく似た箇所がある。

[関連素描8](図72)

MK:cat.17.

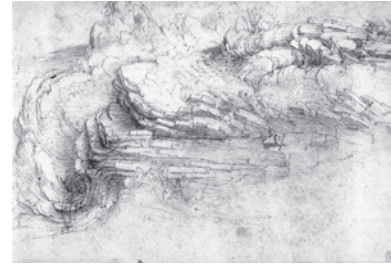


図72

レオナルド・ダ・ヴィンチ、<水平方向の岩の層のスケッチ>、1510-13年頃、ペンとインク、黒チョーク、18.5×26.8cm、ウィンザー城、王立図書館

キリストの右下の岩場部分によく似ている。

### 三、<糸巻きの聖母>の主題と図像、様式と帰属問題

#### <糸巻きの聖母>の主題について

本作品系統の主題である<糸巻きの聖母>は、伝統的な「糸紡ぎ」の神話的、聖書の解釈に加え、イエスの受難と贖罪をその中心に置いたものといえる。糸巻き棒(Aspo)は細長い棒に、互いに直行する二本の横軸(輻)を持つものである(図73)。

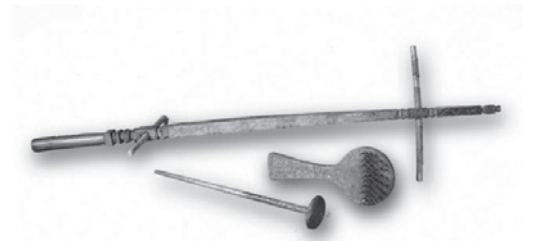


図73 糸巻き棒、パーゼル、文化博物館(画像はルガーノ(イタリア)、ADHIKARAサイトから)

人の死を「糸が切れる/切られる」ことにたとえるのは洋の東西を問わず、そのためギリシャ文化圏においては古来より「糸を紡いで、測って、切る」三人組の女性(クロトー、ラケーシス、アトロポス)からなる「運命の三女神(モイライ)」というキャラクターが存在した(図74、ちなみに同挿図の作者フランソワ・ロベルテ(1524/30没)は、フロリモン・ロベルテの兄弟である<sup>39)</sup>。



図74 <運命の三女神（モイライ）>、フランソワ・ロベルテによる、ペトラルカ『死の凱旋』の挿絵部分、パリ、国立図書館、Ms.24461, f.4r.

一方、キリスト教図像において「糸紡ぎ」は、人間の原罪を意味するモチーフとして、エヴァ（イヴ）のアトリビュートとなった(図75)。これは、アダムとエヴァが楽園から追放される際、神が女性に対して「男に従属する」運命を罰として課したことに由来する。図像では「家事労働」をもってこのことを示し、その象徴的モチーフとしてエヴァに糸巻き棒を持たせるようになった。



図75 ヤコボ・デッラ・クエルチャ、<アダムとエヴァ>、1428年頃、ポローニャ、サン・ペトロニオ教会正面入り口レリーフ

よって糸紡ぎは古くから神話由来による「運命／死」の意味を持ち、また原罪と死のシンボルの機能も持つようになった。聖母マリアも、特に受胎告知の場面においてしばしば糸巻き棒を持った姿で描かれるが、これは家事労働のモチーフとしてマリアの「よき家庭婦人」としての性格を強調するとともに、生まれる子イエスが将来的に人間の原罪を贖う運命をも意味している(図76)<sup>40</sup>。



図76 <受胎告知>、11世紀、ピサ、サン・マッテオ美術館（19世紀の描き起こし）

そのような糸巻き棒をイエスが「自らつかむ」行為は、すなわち人間の原罪を自らが進んで贖うことを意味し、マリアが息子の受難の運命を感じ取って、優しい微笑みのなかにも、諦観にも似た表情を浮かべることになる。こうして出来上がったのがレオナルドの<糸巻きの聖母>の構図であり、イエスが糸巻き棒の上部にある十字架の形を見つめることで、イエスの死と贖罪の意味内容がより一層強調されている。

興味深いことに、ランズダウン版の赤外線写真でわかる通り、糸巻き棒の最上部の横軸は現状よりも水平に近く、キリストの人差し指も曲げられていた(図10)。彩色段階で、最上部の横軸は斜めに傾けられ、つまりキリストの顔に沿う形になった。こうして、「小さな十字架に向かって、画面の外に向かって、来るべき未来の受難に向かっていく」とニコルも述べているように<sup>41</sup>、糸巻き棒はより明確に「十字架」的モチーフの性格を強めており、さらにキリストの瞑想とその対象物という関係性もより強化されているのだ。

この点に関して、田中は、もしく紡車の聖母>があったとすれば、「この異教的な“紡錘”の主題は女性の地上的活動を制しようとするキリストの行為を象徴させようとしているのであろう」と推察しているが<sup>42</sup>、上記の考察から、筆者は率直な疑問を抱かざるをえない。

下絵段階で曲げられていたイエスの左手人差し指が、着色段階では上方に伸ばされて十字架の交点を指し示す形に変更されたことは示唆的である。第一フィレンツェ時代の<東方三博士（マギ）の礼拝>から、最晩年の<洗礼者ヨハネ>に至るまで、レオナルドにとって上方を指す人差し指は「天（神）の意思」を示す重要なモチーフであり続けたが、本作品系統においてもそれが採用され、作品に天命としてのイエスの死と贖罪の重さを増す役割を果たしている。

また、主題に関してファインバーグが独特の解釈を加えている。彼はレオナルドの手稿に書かれた「判じ絵」の文をもとに、そこに登場する「糸巻き」を語呂合わせに用いた文章が、以下のように読み下せることに注目した(図77)。

判じ絵の絵柄：

Pero 梨 sella サドル fortuna 運 mi fa 音符 felice シダ “tal” viso 顔 aspo nero 黒い糸巻き

読み下し文：

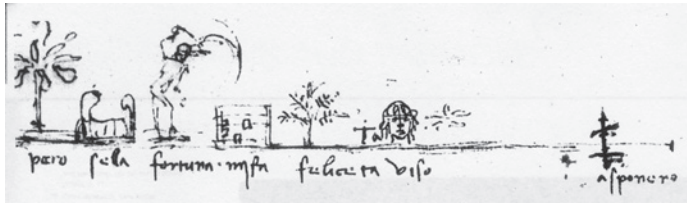


図77 「糸巻き」の記述がある判じ絵、ウィンザー紙葉、1487-90年頃、ウィンザー城、王立図書館、RL12692

「Pero' se la fortuna mi fa felice tal viso asponero'」  
 (もし幸運が私を幸せにしたら、私はそのような  
 (幸せな)顔をするだろう)

ここで「黒い糸巻き (aspo nero)」は「現す」の意  
 で用いられている。これをもとに、ファインバー  
 グはく糸巻きの聖母>の糸巻き棒に、「現れるこ  
 と」、つまりイエスの「復活」の意を読んでいる  
 である<sup>43</sup>。

### 主要二作品の支持体による帰属考察

前章で触れたとおり、ランズダウン版は「板+  
 三枚のカンヴァス(画布)+顔料層」という構造を  
 持つ。この場合、「A: 板に先にカンヴァスを貼り、  
 その上から彩色した」という手法と、「B: 先に画  
 枠にカンヴァスを張った状態で彩色し、そのあと  
 で板に接着した」という方法の、ふたつの可能性  
 が考えられる。

Bの手法にある「画枠にカンヴァスを張る」とい  
 う手順は、カンヴァス+油彩画の手法が確立され  
 たネーデルラント地方で始まった方法である。ア  
 ールト・デ・ヘルデルの作品(図78)からその様  
 子をうかがうことができるが、今日のように木で  
 枠を作ってからそこにカンヴァスを張り、側面を  
 釘止めするのではなく、四角い木製の枠の内側に  
 布を引っ張った状態で描いている。



図78 アールト・デ・ヘルデル、<老婦人の  
 肖像画を描く自画像>、1685年、フ  
 ランクフルト、州立美術館

つまり当時は、作品が完成すれば画枠から外し、  
 布を巻いた状態で販売あるいは納品するのが一般



図79 レオナルド派の逸名画家、<授乳の聖母  
 と洗礼者ヨハネ>、16世紀後半か、フランス、  
 個人蔵

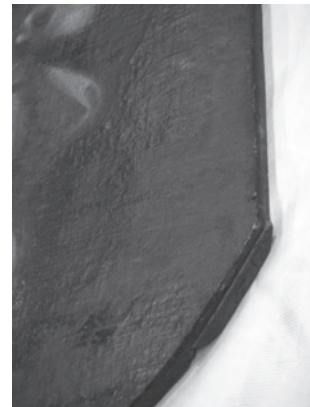


図80 <ラロックの聖母>にあらわれたカン  
 ヴァス地の織り目の波線状紋様(写真では、  
 横糸がゆるやかなS字をえがいている)

的だった。この場合、布の周縁部には、当然なが  
 ら引っ張られている部分と弛緩している部分が交  
 互にでき、そこに彩色をして乾燥させるため、布  
 の織り目に波線状の紋様があらわれて固定される。

「板+カンヴァス+顔料層」という組み合わせ  
 は、ツオルナーも述べているように、トスカーナ  
 地方では広く用いられていた手法ではあるが<sup>44</sup>、  
 レオナルドとレオナルド派の関連作品群におい  
 ては非常に稀である。しかしその例外的な組み合  
 わせを、レオナルドとレオナルデスキへの帰属問  
 題を抱える作品群のうち、<ラロックの聖母>と  
 呼ばれる作品において見ることができる(図79)。

同作品もレオナルドとレオナルド派への帰属問  
 題を抱えており、いまだ調査の対象となってい  
 るが、レオナルドの<岩窟の聖母>系統の作品群  
 に含まれるべき作品である。同作品の技法面での  
 特徴は前述したとおり「板+カンヴァス+顔料  
 層」の構造にあり、くしくも三枚の布を貼って  
 いる点においてもランズダウン版との一致をみせて  
 いる。

ただ、筆者による調査<sup>45</sup>では、<ラロックの聖  
 母>のカンヴァス地には明確に「波線状の紋様」

を認めることができるのに対し(図80)、ランズダウン版のX線写真からはその痕跡が認めることができない(図05)。

布を構成する糸は全面にわたって縦糸、横糸ともほぼまっすぐに張られていることは特にRX線写真で顕著である(図06)。つまりランズダウン版は、周囲の数点を画枠に引っ張られる形で張られたわけではなく、あらかじめ均一に伸ばされたまま板に貼られた後に彩色されたものとみてよい。

これらのことから、〈ラロックの聖母〉は先に画枠に張られた状態で描かれた後に板に接着された可能性が高く(方法B)、一方ランズダウン版はあらかじめ板に布を接着した状態から彩色された可能性が高い(方法A)と推論できる。よって、レオナルド派関連作品のなかに含まれる二点の「板+カンヴァス」作品が、たがいに異なる方法で描かれたものということになる。技法だけで帰属問題を否定することはできないが、レオナルドの作品とするにはやや否定的な要素といえる。

バクルー版についても同様で、クルミ材はあまりレオナルド関連作品のなかでは一般的ではない。カンヴァス画ほど珍しいわけではないが、いずれにせよ同じ時期に同じ工房で、ランズダウン版とバクルー版とが二枚並べられて、レオナルドの指導のもと、ふたりの弟子によって描かれるような状況は考えにくいと言わざるをえない。つまり、主要二作品はある程度の時間差をおいて制作されたと考える方が理にかなっている。

## 文書記録から得られる情報、および制作年代の特定

制作年代と帰属問題の考察にあたり、第一章で扱った文書記録のなかで、特に注目すべきことは下記の通りである。

- ・レオナルドは「母マリア+子イエス+子羊(受難のシンボル)」からなる主題と、「母マリア+子イエス+糸巻き棒(本章の冒頭で既述)」からなる主題の、よく似たふたつの作品系統を1501年頃から並行して着手している。
- ・フランス王にその後宮廷画家として抱えられること、そして遺産相続問題でフランス王に助力をおおいでいること、そしてそのためのフィレンツェとの滞在交渉に直接ロベルテに助けられていることなどから、〈糸巻きの聖母〉は、レオナルドによくある「実現しなかった/途中で放棄して納品しなかった」という類のものでは

なく、確実に完成させて納品しているはずである。

- ・その場合、作品は1506年末までの間に完了し、納品されている。
- ・ただし、ダ・ノヴェッラーラ神父が書簡に記しているように、下絵はレオナルドによるとしても、彩色段階では弟子が中心であり、レオナルドは時おり手を加えて修正する役割にとどまっていたものと考えられる。
- ・1501年から1506年までの間のいつ頃完成させたのかという点については、フェルナンド・イヤネス・デ・ラ・アウメディーナに帰属される作品群と結びつけて以下のように考えたい。

フェルナンドに帰属されるものとしては、作品U群のほかに、作品HとIがある。それらのうち、最も主要作品群との類似性が高いものは作品HとIであり、そのうちHは王立コレクションにあったことから、レオナルドの直弟子であったフェルナンドの真筆である可能性が最も高い(スペイン宮廷が購入するなら、やはり名高い画家のものを優先的に入手するだろうと推測される)。この場合、作品IはおそらくHからの派生作品と思われる。

この作品Hに、糸巻き棒の下の「籠」がなく、しかしマリアの左手の長すぎる指が描かれていることは注目に値する。後述するように、長すぎる指はバクルー版とその派生作品群にのみ見られる。そして彼が1505年の手稿に登場する「スペインのフェルナンド」であることは、すでに述べたとおりほぼ確実である。ここから考えられるのは、フェルナンドはレオナルド指導下で工房にて制作中のバクルー版の、少なくとも人物像の彩色段階を見てからスペインへと帰国した、という順序である。

レオナルド本人による「失われたスケッチ」(主要二作品の下絵の「ソース」となるもの)を、フェルナンドが入手もしくは写して帰国したことも考えられるが、その可能性は高くない。なぜなら、後述するようにそのスケッチには中景人物群や籠が描かれていたはずで、もしそのようなものを入手あるいは写して帰国したならば、レオナルドによる背景モチーフをフェルナンドが勝手に変更することは考えられないからである。

いずれにせよ、マンフレディからの書簡にある「(イザベッラの依頼作に)着手した」との記述も疑ってかかる必要があり、レオナルドに関しては不思議なことではないが、〈糸巻きの聖母〉もた



びたびの中断をはさみながら、数年かけて徐々に描かれていった可能性が高い。前述したとおり、1506年末までには仕上げて納品した可能性が高いので、レオナルドの少なくとも最初の〈糸巻きの聖母〉の制作年代は、1501年から始められ、1506年以前には完了していなければならない。

またバクルー版については、1505年時点では少なくとも「人物像のみ描かれた状態」があったと仮定すれば、フェルナンドに関する記録と作品についてすべて矛盾なく説明できる。

フェルナンドへの帰属を取りざたされている作品は多いが、作品HIとその他の違いは大きいため、すべてを同一画家の名に帰することは不可能である。よって、作品U群については、フェルナンドの影響のものと、スペインで他の画家によって制作された派生作品と考えるほうが合理的である。

### 主要二作品の、現状と赤外線写真における相違点と、制作順序

系統作品群の伝播の経路を考察するにあたり、主要二作品の彩色後（現状）と下絵段階（赤外線写真）における識別ポイントを以下に列挙する。

- ・ランズダウン版とバクルー版の人物部分はサイズもポーズもよく似ているが、どちらかが一方の完全なコピーといえるほどの一致をみせてはいない。
- ・同様に、ランズダウン版の糸巻き棒はバクルー版の棒よりもより垂直であり、また先端部分がより尖っている。
- ・ランズダウン版の前景右下の岩部分は、その描写においてバクルー版よりも繊細さと写実性に欠ける。同様に、マリアのヴェールの透明性と頭髪との関係性（位置関係と透け方の描写）が不明瞭である。
- ・バクルー版の海景と人物像との接合には不具合がある。
- ・バクルー版のマリアの頭部には歪みがみられ、また画面全体に関してスフマート処理が顕著である。
- ・ランズダウン版のマリアの左手の指先は、キリストの肘のかげに隠れて見えないが、バクルー版のマリアの左手の指先はきわめて長い。
- ・両者の違いは背景部分において顕著であり、バクルー版の海景モチーフが他のレオナルド作品から乖離している一方、ランズダウン版の山なみと水景は、〈聖アンナと聖母子〉の背景部

分との関連性を示している。

以下は赤外線写真からわかるポイントだが、前項で述べたシステムで制作された場合、レオナルドの思想がよくあらわれているのは、まさに下絵段階においてのはずである。

- ・二作品とも下絵段階においては背景もよく似ている。
- ・二作品とも下絵段階においては、画面左奥の中景部分に、建物とその入口、その手前に人物群が揃って描かれていた。
- ・ランズダウン版の下絵段階、およびおそらくバクルー版の下絵段階にも、糸巻き棒の真下には束ねた糸房をいくつか入れた籠が描かれていた。
- ・ランズダウン版の下絵段階においては、イエスの右足はやや曲げられて上方に位置していた。

注意すべきことは、ほぼ同じ構図で描かれた主要二作品の下絵において、ランズダウン版においてのみ、イエスの右足の位置が変更されている点である。前項までで述べたようにこれら二枚は時間差をおいて制作されたはずだが、同じスケッチをもとに二枚の作品に下絵を制作する際に、構図の変更をおこなう可能性は当然ながら一枚目であるのが一般的だ（確定した構図を二枚目にも適用するため）。よって、主要二作品の制作順序は「ランズダウン版→バクルー版」と仮定して以下推論を進めていく。

### 系統作品群の類似関係

前項で挙げた識別ポイントをもとに、前章でリストアップした系統作品群（間接的な派生作品群を除く）の調査結果を一覧にすると、以下の通りとなる（表1、次頁）。

一覧表からは以下のことが明らかとなる。

- 一、「籠」が描かれている作品群には、「マリアが長髪」で、「イエスの右足がやや上方に位置する」特徴がある。
- 三、「マリアの長すぎる指」が描かれている作品群には、すべて上記「一」の特徴が無い。

これに基づき、系統作品群を小グループにわけ、そのなかでの伝播の経路を特定すれば下記の通りとなる。

- ・E、F、Gのグループ（グループ内伝播順は、おそらくE→F、E→G）

表1

＜糸巻きの聖母＞の系統作品群(間接的な派生作品群を除く):モチーフの登場一覧

No.	作品の通称	マリアの顔のタイプ			背景								近景モチーフ				その他特記事項		
		主要タイプ	長髪タイプ	その他	聖ア ンナ と同 タイプ	左に 川	橋	左奥 に建 物	人物 群	左に 一本 の木	遠景 に街	右に 森	棒の 下に 籠	イエ ス右 足曲 がり	二本 の指 状	一# 指が 長ず ぎ	左右 反転	その他	
◆ 主要二作品																			
A	ランズダウン版 ( # 、下絵段階)	○			○	○	○												イエスの足もとに何かしらのモチーフ マリアの頭部に歪み。スマフォが顕著
B	バクルー版 ( # 、下絵段階)	○		歪みが強い				○	○				○	○	△				
◆◆ 主要二作品との強い類似を示す作例																			
C	マドンナ・クレスピ	○			○	○	○					○	○						
D	ルーヴル版	○			○	△													
E	旧エルヌー版	○				△													マリアの左奥に森。FとGに酷似 EGに酷似。おそらくEの模写
F	ペンソン帰属版	○		やや個性的		△													
G	イタリヤ顔料層剥落版	○				△													EFに酷似。おそらくEの模写。マリアの指が一本大きく曲がる 右上以外、Iによく似ている
H	旧スペイン王立コレクション版	○				△	△												
I	グラナダ版	○				△	△												右上以外、Hによく似ている。おそらくHの模写
◆◆◆ 主要二作品と構図を共有し、果物があるタイプ																			
J	果物旧アントワープ版	○																	右手前に果物、背後に緑カーテン。KLに酷似 右手前に果物、背後に緑カーテン。JLに酷似
K	果物第二版	○																	
L	果物第三版	○																	右手前に果物、背後に緑カーテン。JKに酷似
◆◆◆◆ 主要二作品と構図を共有しているが、マリアが長髪であるタイプの作例																			
M	シンシナティ版		○			△	ダム状		○	○			○	△					人物群、右上にダム状の橋、籠、棒に模様。Nに酷似 人物群、右上にダム状の橋、籠、棒に模様。Mに酷似
N	エディンバラ版		○			△	ダム状		○	○			○	△					
O	ピアチェンツァ版		○		やや個性的	△			○	○			○	△					人物群、籠、棒に模様。作品MNにやや近い 画像不鮮明。背景はQとよく似ている
P	ルッカ版		○						△?	○			○	△					
Q	ボローニャ版		○			△?	ダム?		○				○	△					背景はPとよく似ている
R	旧ウィーン版		○			△?	ダム状		○				○	△					右上にダム状の橋。画面上方がアーチ形状
S	ディジョン版		○		やや個性的	○							△	△?	△?				画像不鮮明。糸巻き棒の下に草がおいしげっている
T	ミュンヘン版		○			右○							△						ニムス、キリストの背後は全面岩場、糸巻き棒の下部省略

- ・ H、Iのグループ(おそらくH→Iの順)
- ・ J、K、Lのグループ
- ・ M、N、O、P、Qのグループ(おそらくMかN→Oの順。のちPQに派生か)

レオナルド本人による「ソース」の存在

これほど多くの派生作品がありながら、マリアとイエスの主要モチーフのみほぼ全作品において踏襲されている一方で、背景部分にはいくつもの異なるパターンが見られるのはなぜだろうか。このことからまず考えられるのは、派生作品の画家たちが参照した「ソース」となるものには、マリアとイエスしか描かれていなかったという可能性である。それならば、派生作品群にさまざまな背景のヴァリエーションがあることを説明できる。

しかしその一方で、すでに見てきたように、主要二作品の下絵段階では共通する背景モチーフが描かれていた。そしてこれら主要二作品は、前項まで述べたとおり、ある程度の時間差をおいて制作された可能性が高い。ただしそれらは、主として弟子によって制作されたとしても、あくまでレオナルドの監督下で制作された可能性もまた高い。なぜなら、主要二作品の下絵段階では、共通する背景モチーフが描かれ、しかし彩色段階でいずれも大きく変更されているからである。というのも、もしこれらがいずれも、あるいはどちらか一方でもレオナルドの監督無しに制作された

とすれば、下絵段階に共通する背景モチーフが描かれている事実を説明できるのは、「レオナルドによって背景まで詳細に描かれたスケッチ」が存在した可能性しかない(これが前述した「ソース」にあたる)。それをもとに、弟子たちがそれぞれ制作を開始することになるが、その場合、ではなぜそのようなものがありながら、弟子たちが勝手に背景を大きく変更したのかというあらたな疑問が生じる。

つまり、レオナルドによって背景まで規定されているのなら、弟子や、ましてやそれを入手した後世の画家が、背景を勝手に変更することは考えられない。よって、主要二作品はいずれも、「レオナルドによって背景まで詳細に描かれたスケッチ」をもとに制作が開始されたものの、ある段階でいずれも「レオナルド自身が背景の変更指示を出した」ものとするほうが理にかなっている。

「下絵段階を見た画家が、自作品を制作する際にそれらのモチーフを採用した」可能性については、アチデーニらも「誰かがレオナルドの工房で、(構図などの細部)変更前の状態を見て、その後工房を後にし(て模写を制作し)た」可能性を指摘している<sup>46</sup>。

あるいは、下絵の線が明瞭に残っているため可能性は低くなるが、「背景部分が制作されずに一定期間経ってしまい、レオナルドの監督下を外れて後、背景部分が自由に創作された」可能性もあ

る。ただしこの場合、レオナルドによる下絵が尊重されず、レオナルド以外の画家が自由に背景を描くことの不思議さを説明することは難しい。それでもなお、特にバクルー版に対してこの可能性を筆者が残しておきたいのは、第二章のバクルー版の項で指摘したように、バクルー版の海景部分と人物像との接合には不具合が多く、海景部分と人物像とを異なる画家が描いたか、同一画家だとしても時間差をおいて描かれた可能性が高いという事実からである。繰り返せば、バクルー版はレオナルドによるスケッチに基づいて制作が開始されたが、背景部分を残したまま一定期間放置され、レオナルドの監督下を離れて後、同一の弟子か別の画家によって背景部分が自由に創作された」という可能性も十分に考えられるのだ。それならば、バクルー版の海景が、一見レオナルド「風」に見えつつも、レオナルド様式としては異質のモチーフである点も無理なく説明できる。

#### 伝播の経路

よって、レオナルドはまず、人物像のみならず背景モチーフまで描いたスケッチを制作し、これを「ソース」として、まずランズダウン版の制作を開始した。制作は1501年から始められ、1506年の末までには完成し、フロリモン・ロベルテに納品された。この時、下絵段階においてイエスの右足の位置を変更し、彩色段階においては籠や中景人物群などから大きな変更を加えた。

一方、やや時間差をおいてバクルー版の制作が開始され、「ソース」であるレオナルドのスケッチが転写された。その時期は、ランズダウン版の下絵において背景が変更される前であり、またランズダウン版の下絵段階においてイエスの右足位置が変更されるより前でなければならない。バクルー版の制作には長い時間がかかり、1505年時点では人物群のみ彩色が終わった状態で待機あるいは放置された状態にあったと思われる。この時、イエスを抱えるマリアの左手の指二本が明確に描かれており、スペインのフェルナンドをはじめ、派生作品を生んだ幾人かの弟子（と周辺の画家）が「長すぎる指」を描くゆえんとなった。

バクルー版が背景まで彩色されたのは1505年より以後のことであり、おそらくその段階ではレオナルドの監督下を離れており、弟子がレオナルド「風」に独自の海景を描いたものと思われる。またそれまでの過程で、レオナルドによるスケッチ

(ソース)は失われてしまった。

ランズダウン版の背景が「聖アンナと聖母子」の作品系統に似ていること、また川と橋のモチーフが「ラ・ジョコンダ」に似ていることは、ランズダウン版の制作を開始したレオナルドが、ほどなく背景に水の循環といった彼の後期作品に顕著となる概念を持ち込んだ結果と思われる。事実、彼は当時、後期作品や「大洪水」のスケッチ群などにつながる、水の循環とアナログの壮大な思想に熱中しはじめている<sup>47</sup>。

前章で触れたように、ケンプはスフマートなどの技法上の特質を、バクルー版により強く見出ししているが、しかし彼のスフマートにしては輪郭のぼやけ方が強すぎ、なによりマリアの頭部の遠近法上の歪みは決定的と考える。一方のランズダウン版は、たしかにスフマート技法こそ不十分ではあるが、それでも立体把握や風景表現、とくに大気遠近法の表現や、他の後期作品系統との類似などから考えて、ランズダウン版の背景はレオナルドの指導下で変更されたものと考えたい。それに、フランス政府の高官に納品するのであれば、たとえすべてを一人で描く情熱を失っていたとしても、本人の監督下で制作を完了させるはずである。

さて派生作品のなかには、作品MNOPQのように、主要二作品の下絵段階においてみられる中景人物群が描かれたものがある。このことを説明できるのは、「主要二作品のいずれかの下絵段階を見た画家によって制作された」か、あるいは「背景モチーフまで描かれたレオナルドのスケッチを見た画家によって制作された」可能性のいずれかしかない。

一方で、それら以外の派生作品にみられる背景部分のヴァリエーションの多さは明らかである。ということは、それら派生作品の画家たちは「レオナルドによる背景モチーフのスケッチ」を見た可能性が低いといえる。その理由はここでも、「もしレオナルドによる背景モチーフのスケッチを参照できたなら、それを素直に描くはず」という推論による。つまり、作品MNOPQを除く派生作品の画家たちは、レオナルドによる背景モチーフのスケッチを見ていないはずである。となると彼らが見たのは別の先行作品——なかでもおそらく主要二作品のいずれか——を見た可能性が高い。そしてここでも、それら主要二作品の人物像のみ踏襲し、背景部分が無視していることを説

明できるのは、「彼らが目にした主要二作品は、まだ背景が描かれていない状態だった」と考えるべきである。

人物像だけ先に描いて、背景を後から描くことはレオナルドにとっては奇妙なことではない。〈洗礼者ヨハネ〉しかり、〈ラ・ベルフェロニエール〉しかり、おそらく背景部分のみ残されていたため、後世別の画家によって背景のみ塗りつぶされた可能性が指摘される作品も多い。

それでは、それらふたつのグループの派生作品の画家たちが、はたして主要二作品のどちらを見たのかについては、以下のように推論できる。

作品CDEFGHIのグループ：いずれもマリアの「長すぎる指」があるため、「バクルー版の、人物のみ彩色された状態」を見た。

作品MNOPQのグループ：いずれも「長すぎる指」が無く、糸巻き棒の下に「籠」、左奥に「中景人物群」が描かれ、かつイエスの「右足がやや上方に位置」することから、「ランズダウン版

の、下絵段階」を見たものと推測できる。

このうち、ランズダウン版の下絵段階からの伝播作品が「長髪」である理由は定かではない。前述したように、その段階ではマリアの頭髪が描かれていなかった可能性は高いが、模写制作の時点ですでに〈ラ・ジョコンダ〉の作品系統が知られていた可能性もある。ランズダウンの下絵段階からの派生作品になぜ「左端に一本の木」が頻出するのかなど、いまだ不明な点は多いのだが、ここまでのすべての要素を考慮に入れると、本作品系統の伝播の系樹に関しては、現時点では以下の見方が最も妥当なものと言えるだろう。

「ランズダウン版の下絵段階」

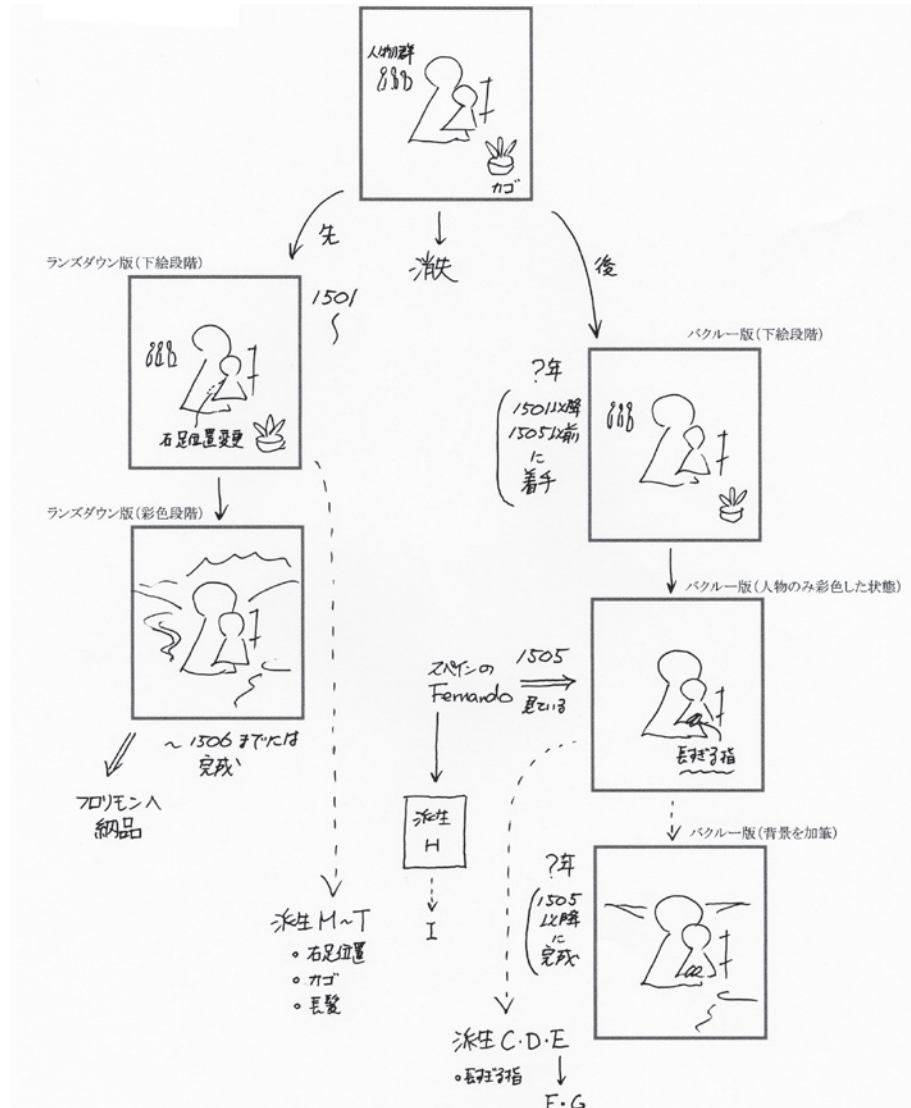
→MかNの画家→O

→PかQの画家

(MNの位階と逆の可能性あり)

→RSTへ伝播

表2 <糸巻きの聖母>の系統作品群 主要二作品の制作の推移と派生作品への伝播の系譜



「バクルー版の人物のみ彩色された段階」

→C、D

→Eの画家 →FとG

→Hの画家 →I

→JKLへ伝播

### おわりに—〈糸巻きの聖母〉の特質

本論考では、混んとして全体像が見えにくい〈糸巻きの聖母〉の作品系統に関して、史料面の整理をおこない、そして同系統に属する作品群を網羅的にリストアップし、それらの特徴などを列挙した。

次に、史料面と作品の特徴から、主要二作品については帰属問題と制作年代、そして二次的制作品については帰属問題と類似関係について考察をおこなった。

これらの作品に描かれたモチーフの違いから発して、本論考では系統作品群をいくつかのグループに分け、グループ内の相関関係と、わかるものはグループ同士の相関関係を指摘することができた。それにより、現時点で考えられる伝播の系樹を以下のように提示したい(表2、前頁)。

しかし、同系統の作品群は今後もまだまだ増える可能性があり、あらたなデータが加わることで、より適正な解へと更新されていくだろう。さらには、本論考では、〈糸巻きの聖母〉の作品系統内の考察だけに終始したが、次には関連する他系統との比較考察をおこなう必要がある。

その過程で、同系統の検討に関わってくるレオナルデスキの幾人かのデータも更新されていくはずである。彼らはその重要性に比して個別のリスト化ははなはだ不十分な状態にあり、今回の作品系統だけでなく、今後のレオナルド派とその影響を理解するためにも、リストの充実が必要となるからである。そしてさらには、〈糸巻きの聖母〉だけでなく、いくつかの同派作品系統を考察することで、レオナルドと工房の関係や、様式伝播のあり方が、今後さらに明らかになっていくものと期待したい。

### 注

1 ただし転写用の孔は、レオナルド本人のものではなく、譲り受けた弟子などが彩色画にしようとした可能性もある。事実、

同スケッチに描かれている手や袖口の部分には、描き直しや加筆などが見られる。

2 Archivio di Stato di Mantova, *Archivio Gonzaga*, serie F II 9, busta 2993, copialettere 12, n. 80, f. 28.

3 Archivio di Stato di Mantova, *Archivio Gonzaga*, serie E, XXVIII, 3, busta 1103.

4 当時はuとvの区別が曖昧で混用される。ここでは原文表記を優先した。

5 ニューヨーク、個人蔵。旧Archivio di San Fedele a Milano.

6 Archivio di Stato di Mantova, *Archivio Gonzaga*, serie E, XXVIII, 3, busta 1103.

7 Archivio di Stato di Firenze, *Signori*, Responsive originali, filza 29, f. 6r.

8 Archivio di Stato a Firenze, Diplomatico: Riform. *Atti pubblici*, 1507; in: *Documenti e Memorie riguardanti la vita e le opere di Leonardo da Vinci in ordine cronologico*, a cura di Luca Beltrami, Fratelli Treves Editori, 1919, p.119.

9 Archivio di Stato Firenze, *Carteggio Signoria*, filza 63.

10 Martin Kemp (ed.), *Leonardo da Vinci: The Mystery of the Madonna of the Yarnwinder*, National Gallery of Scotland, 1992, p.41.

11 Alessandro Vezzosi (ed.), *Leonardo e il leonardismo a Napoli e Roma*, catalogo, 1983, p.68; reviewed in: Martin Kemp, *Op. cit.*, p.41.

12 クラウディオ・ベッショ編、『レオナルド・ダ・ヴィンチ 芸術と科学』、小林明子ほか訳、イースト・プレス、2006年、p.38.

13 Martin Kemp, *Op. cit.*, p. 41.

14 Leonardo da Vinci, *Della pittura (trattato della pittura)*, trascritto e curato da Mimma Dotti Castelli, Acquarelli, 1997, p.217.

15 Luke Syson & Larry Keith (ed.), *Leonardo da Vinci: painter at the Court of Milan*, Yale University Press, 2011, p.294.

16 パトリシア・エミソン、『レオナルド・ダ・ヴィンチ』、森田義之・小林もり子訳、西村書店、2014年、p.60.

17 Luke Syson & Larry Keith (ed.), *Op. cit.*, p.294.

18 Martin Kemp, *Op. cit.*, p.40.

19 Martin Kemp, “Leonardo verso il 1500”, in: *Leonardo & Venezia* (catalogo), a cura di Paolo Parlavacchia, Bompiani, 1992, p.46.

20 Carlo Starnazzi, La “Madonna dei fusi” di Leonardo da Vinci e il paesaggio del Valdarno Superiore: Catalogo di “Leonardo ad Arezzo A. D. 2000”, Città di Arezzo, 2000, pp.41-47.

21 田中英道、『レオナルド・ダ・ヴィンチの世界像』、東北大学出版会、2005年、pp.281-282.

22 池上英洋、『レオナルド・ダ・ヴィンチ 西洋絵画の巨匠8』、小学館、2007年、pp.104-105.

23 マーティン・ケンブ、『レオナルド・ダ・ヴィンチ 芸術と科学を越境する旅人』、大月書店、2006年、p.20.

24 M.J.Rigollot, *Catalogue de l'oeuvre de Léonard de Vinci*, Paris, 1849.

25 Carlo Pedretti, “Introduzione”, in: Carlo Pedretti & Margherita Melani, *La Madonna dei fusi di Leonardo da Vinci: Tre versioni per la sua prima committenza francese*, CB Edizioni, 2014, pp.39-40.

26 Carlo Pedretti & Margherita Melani, *Op. cit.*, p.117.

27 Martin Kemp & Thereza Wells, *Leonardo da Vinci's Madonna of the Yarnwinder: An historical & Scientific Detective Story*, London, 2011, pp.198-200.

28 2016年度開催予定の東京での展覧会プレスリリースより。

29 同前。

30 *Levante: el mercantile valenciano*, 2014年1月25日号

31 Giacomo Brogi (cura), *Italia Settentrionale (catalogo)*, 1926; Fondazione Federico Zeri, Università di Bologna.

32 Vincent Delieuvin (ed.), *Saint Anne: Leonardo da Vinci's Ultimate Masterpiece*, Musée du Louvre, 2012, p.258.

33 ケネス・クラーク、『レオナルド・ダ・ヴィンチ 第二版』、

- 丸山修吉、大河内賢治訳、法政大学出版局、1974年、p.160.
- 34 *Disegni di Leonardo da Vinci*, incise e pubblicati da G. G. Gerli, Milano 1784, tav. VII.
- 35 アンナリーザ・ペリッサ・トッリーニ、『レオナルド・ダ・ヴィンチ 美の理想』(カタログ)、大野陽子ほか訳、毎日新聞社、2012年、p.40.
- 36 P. Selvatico, *Catalogo delle Opere d'Arte contenute nella Sala delle Sedute dell'Imperiale e Reale Accademia di Venezia*, Accademia di Venezia, 1854, corn. VI, no.1.
- 37 *Leonardo & Venezia*, cit., pp.406-407.
- 38 『レオナルド・ダ・ヴィンチ 美の理想』、前掲、p.42.
- 39 Margherita Melani, "Florimond Robertet: statista e collezionista", in: Carlo Pedretti & Margherita Melani, *Op. cit.*, pp.87-115. 図74も同書p.97より。
- 40 Alessandro Vezzosi (ed.), *Op. cit.*, no.59.
- 41 チャールズ・ニコル、『レオナルド・ダ・ヴィンチの生涯』、越川倫明ほか訳、白水社、2009年、p.456.
- 42 田中英道、前掲書、pp.281-282.
- 43 Larry J. Feinberg, "Visual puns and variable perception: Leonardo's Madonna of the Yarnwinder", in: *Apollo*, 160, 2004, pp. 38-41.
- 44 フランク・ツオルナー、『レオナルド・ダ・ヴィンチ 1452-1519年』、タッシェン・ジャパン、2007年、p.238.
- 45 池上英洋、木島隆康、鳥海秀美、「<ラロックの聖母>の調査」、2010年5月15日、未刊行(同作品の調査は所有者の依頼により、フジテレビジョンのスポンサーにより継続中である)
- 46 Cristina Acidini, Roberto Bellucci, Cecilia Frosinini, "New hypotheses on the Madonna of the Yarnwinder series", in: Michel Menu (ed.), *Leonardo da Vinci's Thechnical practice: paintings, drawings and influence*, Hermann, 2014, p.123.
- 47 池上英洋、「レオナルド<大洪水>シリーズ再考」、古田光、『レオナルド・ダ・ヴィンチ 人と思想』所収、ブリュッケ、2008年、pp.215-240を参照されたい。