

ルカ・ジョルダナーノの《聖母子と煉獄の魂》

—— 17世紀ナポリ人画家と新キリスト教徒の国際的ネットワーク ——

小松浩之

京都大学大学院 人間・環境学研究科 共生人間学専攻

〒606-8501 京都市左京区吉田二本松町

要旨 ヴェネツィア, サン・ピエトロ・ディ・カステッロ聖堂のヴェンドラミン礼拝堂の祭壇には, 17世紀ナポリ人画家ルカ・ジョルダナーノ(1634-1705年)による《聖母子と煉獄の魂》が配されている。本作品の注文状況を裏づける史料は現在でもなお発見されていない。先行研究では, ヴェネツィアを拠点に活動したポルトガル系貿易商アゴスティーノ・フォンセカ(1614-1681年)を最初の所有者とする仮説が提出されている。

本稿は, フォンセカの新キリスト教徒としての活動を明らかにした近年の研究を参照し, 《聖母子と煉獄の魂》の制作状況を探るものである。新キリスト教徒は, イベリア半島, とりわけポルトガル出身の改宗ユダヤ人で, 17世紀前半の地中海貿易において主導的な役割を担った。本稿では, フォンセカが, ヴェネツィア, ナポリ, スペインを結ぶ新キリスト教徒の国際的なネットワークのなかで, ジョルダナーノによる作品群を入手していたことを明らかにする。くわえて, 筆者が発見したナポリ銀行歴史文書館所蔵の史料の読解によって, 《聖母子と煉獄の魂》が1660年代初頭ナポリで制作され, ヴェネツィアのフォンセカのもとに送られた可能性を指摘する。それによって, 本稿は, 《聖母子と煉獄の魂》の制作状況にかんする先行研究の仮説を補完しつつ, ジョルダナーノのヴェネツィア進出の足がかりとなったフォンセカとの関係について, 新たな見解を提示するものとなるはずである。

はじめに

かつてヴェネツィアの司教座聖堂であったサン・ピエトロ・ディ・カステッロ聖堂の北側翼廊に位置するヴェンドラミン礼拝堂の祭壇には, ナポリ人画家ルカ・ジョルダナーノ(1634-1705年)の《聖母子と煉獄の魂》(図1)が配されている。17世紀初頭ヴェネツィアの総大主教フランチェスコ・ヴェンドラミンに捧げられた同礼拝堂はバルダッサレ・ロンゲーナ(1598-1682年)の設計にもとづくもので, その建造は1654年にはじめられた。ジョルダナーノ作品は, 遅くとも1684年には同所に配置されていたことが知られるが, 正確な設置時期, 注文主, 制作状況を裏づける史

料はいまだに発見されていない。ジョルダナーノの伝記を渉猟し, このナポリ人画家のヴェネツィアでの活動について考究したデ・ヴィート(1991年)は, ヴェネツィアを拠点としたポルトガル系の貿易商アゴスティーノ・フォンセカ(1614-1681年)を本作品の最初の所有者と見なし, 1660年代前半, ナポリで制作後, ヴェネツィアに送られたとする仮説を提唱している¹⁾。本作品にかんするデ・ヴィートの議論は説得的ではあるが, ジョルダナーノ作品を所有し, ヴェネツィアでの活動を庇護したと伝えられるフォンセカの人物像にかんする理解は, 17, 18世紀にこのナポリ人画家に捧げられた伝記の逸話のレベルにとどまっている。

筆者は, 2012年以来, ナポリ銀行歴史文書館



カンヴァスに油彩、312×129 cm。ヴェンドラミン礼拝堂、サン・ピエトロ・ディ・カステッロ聖堂、ヴェネツィア

図1 ルカ・ジョルダノ《聖母子と煉獄の魂》

で行ってきた調査によって、ジョルダノへの支払いの記録を新たに発見した(資料①)。そのなかには、フォンセカのために制作された作品に関連するものも含まれている。本稿は、これらの新出資料とナッピ(1991年)によって公刊されている既知のものをつき合わせ、1660年代前半のフォンセカとジョルダノの関係を捉えなおすことで、《聖母子と煉獄の魂》の制作状況を探るものである²⁾。近年、ルスピオ(2007, 2013年)の研究において、フォンセカが17世紀ヴェネツィアにおける「新キリスト教徒 *cristiano nuovo*」と呼ばれるスペイン、ポルトガル出身の改宗ユダヤ

人の社会の有力者であったことが明らかにされた³⁾。近年の歴史学の研究成果と、ジョルダノへの支払い記録の考察で浮かび上がるスペイン、ヴェネツィア、ナポリを結ぶ新キリスト教徒の人脈は、先行研究においてフォンセカに付与されてきたイメージを覆すものとなるはずである。

以下では、まず、《聖母子と煉獄の魂》の様式的、図像学的な特徴を確認したのち、本作品にかんする先行研究を概観する。次に、フォンセカと《聖母子と煉獄の魂》を関連づける伝記を再読することで、先行研究、とりわけデ・ヴィートがフォンセカに付与してきたイメージの問題点を指摘し、フォンセカの政治的・経済的背景から批判を試みる。そして、フォンセカによるジョルダノ作品の獲得が、新キリスト教徒の国際的なネットワークにもとづくものであったことを明らかにする。さらに、ナポリ銀行歴史文書館で発見した新出資料から、《聖母子と煉獄の魂》が、1660年代初頭ナポリで制作され、ヴェネツィアのフォンセカのもとに送られた可能性を指摘する。

以上の議論によって、本稿は、《聖母子と煉獄の魂》の制作状況にかんするデ・ヴィートの仮説を補完しつつ、ジョルダノのヴェネツィア進出の足がかりとなったフォンセカとの関係について、新たな見解を提示するものとなるはずである。

1. 作品について

まず、作品について詳しく見てみよう⁴⁾。湧き出した白く厚い雲が、312×129 cm という縦長の画面を上下に分ける境界をなし、上方には聖母子の顕現、下方には煉獄の魂が表されている。青いマントに赤い衣を身にまとったマリアは、幼子イエスとともに、黄金色の大気に満たされた天上の世界から降りてゆく。左腕にイエスを抱える聖母は、白い雲の玉座に腰かけ、その頭上を舞う天使たちから冠を授けられようとしている。白い衣を身に着けた幼子イエスは、聖母にひしとしがみつき、煉獄の光景に恐れを抱いているかのようだ。聖母は、右手に持ったスカブラリオ(略肩衣)を下方に差し出しつつ、観者のほうを見つめ、注意を喚起する。雲の玉座の下には仄暗い煉獄が広が

資料① ナポリ銀行歴史文書館 (A. S. B. N) 所蔵のルカ・ジョルダノへの支払い記録にかんする新出資料

1. A. S. B. N., Banco di San Giacomo, giornale di cassa del 1660, matr. 263, partita di 100 ducati del 19 ottobre. A D. Sebastiano Lopez Hierro de Castro cento ducati per lui a Luca Giordano in conto di due quadri che fa de suo ordine.
2. Ibidem, giornale di cassa del 1660, matr. 264, partita di 500 ducati del 26 novembre. A D. Sebastiano Lopez Hierro de Castro cinquecento ducati e per esso a Luca Giordano, et detti li paga in conto di mille ducati che deve havere dal D. Sebastiano Cortizzo suo fratello secondo l'accordo fatto fra di loro al quale li habbia relatione con firma del detto Luca Giordano.
3. Ibidem, giornale di cassa del 1661, matr. 273, partita di ducati del 17 dicembre. A D. Sebastiano Lopez Hierro di Castro trecento ducati e per esso a Luca Giordano disse sono per prezzo d'uno quadro mandato in Venetia al signor marchese Fonseca per conto suo.
4. Ibidem, volume di bancali estinte il 27 gennaio 1662, partita di 50 ducati. Banco de San Giacomo pagate a Luca Giordano cinquanta ducati correnti dite sono in conto dell'opere che fa per me. Napoli 27 Gennaio 1662. D. Sebastian Lopez Hierro de Castro.
5. Ibidem, volume di bancali estinte il 21 giugno 1662, partita di 80 ducati. Banco de Santo Jacovo pagate a Luca Giordano otanta ducati per altritanti. Napoli 21 di Giugno 662. D. Sebastian Lopez Hierro de Castro
6. Ibidem, volume di bancali estinte il 26 giugno 1662, partita di 300 ducati. Banco di San Giacomo pagate a Luca Giordano pintore 300 ducati correnti e li pago per final pagamento di tutte sorti de pinture et opere fatte insino ad'hoggi per servitio de mio fratello il signor D. Sebastiano Cortizos. Napoli 26 di Giugno 1662. D. Sebastiano Lopez Hierro de Castro
7. Ibidem, giornale di cassa del 1662, matr. 278, partita di 260 ducati del 18 agosto. A D. Sebastiano Lopez Ferro de Castro duecento sessanta ducati et per esso a Luca Giordano resto dell'opera fatta insino al di 28 luglio 1662 d'ordine suo con firma del detto Luca Giordano.
8. Ibidem, volume di bancali estinte il 5 gennaio 1663, partita di 25 ducati. Banco de San Tiago pague por mi a Lucas Jordan veinte y cinco ducados corrientes. Se los libro por cuenta de las pinturas que esta haciendo de mi orden. Napoles 5 de Henero. 1663 D. Sebastian Lopez Hierro de Castro. Et per me li pagarete a Luca Giordano per altritanti. Napoli li 5 Ginnaio 1663.
9. Ibidem, volume di bancali estinte il 19 gennaio 1663, partita di 25 ducati. Banco de San Tiago pague por mi a Lucas Jordan veite y cinco ducados corrientes. Se los libro por tantos que quedan cargados en mi libro. Napoles 19 de Henero 1663. D. Senastian Lopez Hierro de Castro. Et per me li pagarete al signor Gennaro Tauro, per altritanti. Napoli Data ut sopra. Luca Giordano.
10. Ibidem, volume di bancali estinte il 24 febbraio 1663, partita di 50 ducati. Banco de San Tiago pague por mi a Lucas Jordan cinquentta ducados corrientes. Se los libro por quenta de la obra que esta haciendo de mi orden. Napoles 24 de febrero de 1663. D. Sebastian Lopez Hierro de Castro. Et per me li pagarete a Carlo della Torre e sono per altritanti. Casa li 25 febrero 1663. Luca Giordano.
11. Ibidem, volume di bancali estinte il 17 marzo 1663, partita di 100 ducati. Banco de San Tiago pague por mi a Lucas Jordan ducados ciento corrientes. Se los libro por quenta de quatro quadros que esta haciendo de mi orden por remitir a Venecia al marques de Turino mi hermano. Napoles * * 17 de 1663. D. Sebastian Lopez Hierro de Castro
12. Ibidem, volume di bancali estinte il 21 luglio 1663, partita di 100 ducati. Banco de San Tiago pague por mi a Lucas Jordan ducados ciento corrientes. Se los libro en quenta de los vidros que esta pintando para unos scriptorios de mi hermano Don Sebastian Cortizos. Napoles 21 de Julio 1663. D. Antonio Hierro de Castro. E per me li sopradetti li pagarete a Carlo Castiglioncelli per saldo e final pagamento di tutto lo argento che mi a consignato per insino a questa giornata di ogni resta cassate polisi bollettini e avesisto fatto pinto l'uno con l'atro dando pre rotto e casso qualsivuglia scrittura. Ogi di' 21 luglio 1663 Luca Giordano. Carlo Castiglioncelli
13. Ibidem, giornale di cassa del 1663, matr. 285, partita di 100 ducati del 14 novembre. A D. Antonio Ferro de Castro cento ducati et per esso a Luca Giordano disse sono in conto di quattro quadri che l'ha da consignato.
14. Ibidem, volume di bancali estinte il 12 dicembre 1663, partita di 211.4.10 ducati. Banco de San Tiago pague pormi a Lucas Jordan. Dos cientos y once ducados, quatro tarrines y diez granos. Se los libro por resto del precio de unos cristales que ha hecho para servicio de la casa de mi hermano D. Sebastian Cortizos concertidos en duc. 400 como parece de mi libro. Napoles 12 de diciembre 1662 [sic] D. Antonio Hierro de Castro.

り、その浄火に包まれた裸体の男女の魂たちが、顕現した聖母子に祈りを捧げている。天上の世界を描出する瑞々しい色彩には、16世紀ヴェネツィア派に学んだルーベンスやマッティア・プ

レーティ、ピエトロ・ダ・コルトーナなど、盛期バロックの画家たちの影響を認めることができるだろう。画面上方の光に満ちた天上の世界と強烈なコントラストをなす仄暗い画面下方を占める煉

獄の情景は、ナポリで活躍したスペイン人画家フセペ・デ・リベラの自然主義にたいする深い理解をうかがわせる。

煉獄は、カトリックの信仰において、生前、地獄行きに値する罪を犯していないが、天国にふさわしいというわけでもない人々の魂が向かう場所である⁵⁾。そこで、魂は、浄罪の業火のなかで苦悶し、赦しの時を待つ。浄罪のために魂が炎に包まれる時間は、生者による死者のための祈りによって短くなるとされた。

煉獄の図像は、この思想が教義化され、普及した中世には「最後の審判」と関連づけられたが、芸術作品において積極的に主題化されるのは、16世紀後半以降、カトリックの諸国でのことである⁶⁾。煉獄の存在を再確認する決議を出したトレント公会議以降、煉獄で苦悶する魂とその浄罪をとりなすマリア、諸聖人、祈念する生者のイメージはしばしば、カトリシズムに満たされた形象としてたちあらわれる。とりわけ、イエズス会は、理論書と芸術作品を介して煉獄の存在を強調し、その擁護と喧伝に注力した。

ジョルダナーノ作品も、トレント公会議以降の煉獄図像のひとつである。しかし、それは、煉獄の思想の浸透を目指す聖職者の神学的な議論の可視化したものというよりも、煉獄における魂の浄罪の可能性を信じる一般信徒のための祈念画ではないかと思われる。実際、垂直性が強調された構図をもつ本作品において主題化されているのは、天上より顕現し、煉獄の魂を慰める聖母と、それに呼応して聖母を仰ぎ、祈りを捧げる煉獄の魂との直接的なコミュニケーションである。ここで重要となるのが、マリアが右手にもつスカプラリオだ。スカプラリオをもつマリアの姿は、「カルメル山の聖母」と呼ばれる図像に依拠している。これは、13世紀のカルメル会総長サイモン・ストックの幻視に由来する。その幻視において、サイモン・ストックの前に聖母が現れ、彼にスカプラリオを渡し、臨終のときにこれを身につけることで永遠の業火を回避できると語ったとされる⁷⁾。ジョルダナーノ作品とカルメル会との関係は定かではないが、「カルメル山の聖母」と煉獄の情景が結びつけられた本作品が、死者の魂の安寧を主題として

いることはたしかである。

ジョルダナーノによって描かれた「聖母子と煉獄の魂」を主題とする作例は、本作品を含めて現在、3点確認されており、ひとつはヒューストンのサラ・キャンベル・ブラファード財団(図2)、もうひとつはベルギー、ナミュール州の町ボシエールのノートルダム聖堂(図3)にある⁸⁾。カンヴァ



カンヴァスに油彩, 207×155 cm, サラ・キャンベル・ブラファード財団, ヒューストン

図2 ルカ・ジョルダナーノ《聖母子と煉獄の魂》



カンヴァスに油彩, 200.5×168.9 cm, ノートルダム聖堂, ボシエール

図3 ルカ・ジョルダナーノ《聖母子と煉獄の魂》

スの形状、構図、人物像の身振りなど、ヒューストン作品とボシエール作品との類似性は顕著である。ヴェネツィアの作品(312×129 cm)は、様式的な観点から、ヒューストン(207×155 cm)とボシエール(200.5×168.9 cm)の作品に先行する作例と考えられる⁹⁾。

2. 先行研究

《聖母子と煉獄の魂》の制作時期と場所の議論に先鞭をつけたアルスラン(1936年)は、本作品の制作状況を1650年頃、ヴェネツィアに位置づけている¹⁰⁾。その根拠となったのは、リベラ風の自然主義の流れを汲む本作品の様式的特徴にくわえ、ナポリの伝記作家ベルナルド・デ・ドミニチ(1683-1759年)による伝記(1745年)、そして、ヴェンドラミン礼拝堂の建設時期である。デ・ドミニチによると、ジョルダノは、1650年代初頭、ナポリ、ローマでそれぞれフセペ・デ・リベラ、ピエトロ・ダ・コルトーナに師事したのち、16世紀ヴェネツィア派の画家たちの作品を研究するために、ヴェネツィアへ旅行したという。伝記に記された若きジョルダノのヴェネツィア旅行の頃に本作品を位置づけたアルスランの説は、多くの研究者に支持され、長らく定説とされた¹¹⁾。

それにたいして、デ・ヴィートは、1660年代から1680年代にかけて出版されたヴェネツィアの地誌を再読し、1663年の段階でヴェンドラミン礼拝堂が未完成であったこと、1684年まで同礼拝堂にかんする記述にジョルダノ作品への言及が見られないことを強調する¹²⁾。実際、1660年代に入ってもなお未完成であったヴェネツィアの司教座聖堂の礼拝堂を飾る予定の祭壇画が、1650年代初頭の時点で若きナポリ人画家ジョルダノに委嘱され、完成していたとは考えにくい。アルスラン以降の定説を退けたデ・ヴィートは、すでに述べたように、《聖母子と煉獄の魂》を元来、フォンセカが所有していた作品と見なし、その制作状況を1660年代前半のナポリに位置づけている。

デ・ヴィートの論拠は、フィレンツェ国立図書

館所蔵の逸名の著者による手稿『著名な画家ルカ・ジョルダノの生涯にかんする報告』(以下:『報告』, 1681年)と、18世紀フィレンツェの文筆家フランチェスコ・サヴェリオ・バルディヌッチ(以下:バルディヌッチ(子))の手稿「ルカ・ジョルダノ伝」(以下:「ジョルダノ伝」, 1710-1726年頃)というふたつの伝記である¹³⁾。

『報告』においてフォンセカは、ヴェネツィアを訪れたジョルダノを自身の邸宅でもてなした人物として、そして、「聖母子と煉獄の魂」の所有者として登場する¹⁴⁾。一方、「ジョルダノ伝」においてバルディヌッチ(子)は、1665年にジョルダノがイタリア各地を旅行し、ヴェネツィアにも訪れたと記している¹⁵⁾。デ・ヴィートは、ナツピ(1991年)が公刊したナポリ歴史文書館所蔵のジョルダノにたいする支払い記録から、ジョルダノは1660年代前半にフォンセカのために、「リベラの模倣による2枚の絵画」を含む、複数の作品を制作していること、1664年から1665年のあいだに、一時、ナポリを離れていた可能性があることに着目する¹⁶⁾。このように伝記の再読と支払い記録の読解を行ったデ・ヴィートによると、ジョルダノは、フォンセカのためにナポリで「聖母子と煉獄の魂」を制作し、1664年から1665年のあいだにヴェネツィアを訪れ、フォンセカの邸宅に滞在したというのである。

1660年代前半のジョルダノのヴェネツィア滞在は、デ・ヴィートの論考以降の研究においておおむね支持されているが、ヴェンドラミン礼拝堂の《聖母子と煉獄の魂》の制作状況にかんしては異論もある。フェラーリ(1992年)は、基本的にはデ・ヴィートの見解を支持しつつも、本作品の制作状況を1665年頃、ヴェネツィア滞在中と想定している¹⁷⁾。フェラーリはさらに、フォンセカが所有していた可能性のある作品として、現在ヒューストンにある同主題の作品に触れている¹⁸⁾。ヴェンドラミン礼拝堂の《聖母子と煉獄の魂》とフォンセカの関係を裏づける直接的な史料は現在もなお発見されていない。それでも、同礼拝堂に設置されたジョルダノ作品への最初の言及が1684年であることから、ヴェネツィアの

《聖母子と煉獄の魂》が1681年に没したフォンセカの遺産に由来する可能性は考慮されるべきだろう¹⁹⁾。現状ではやはり、ヴェンドラミン礼拝堂の作品をフォンセカが所有していたものと見なすデ・ヴィートの仮説が有力と言える。

3. 伝記における「聖母子と煉獄の魂」

ここまでヴェネツィアの《聖母子と煉獄の魂》をめぐる先行研究を概観してきた。本稿は、制作状況にかんしては、フォンセカのために1660年代前半、ナポリで制作されたとするデ・ヴィートの見解に異論を唱えるものではない。デ・ヴィートの議論における問題点は、ジョルダノ作品の注文主にして、ヴェネツィアにおけるナポリ人画家の庇護者としてのフォンセカのイメージである。デ・ヴィートは、『報告』とバルディヌッチ（子）の「ジョルダノ伝」とを結びつけ、フォンセカを、「聖母子と煉獄の魂」をジョルダノ作品と知らずにリベラの作と勘違いしていた蒐集家と見なしているのだ。以下では、『報告』と「ジョルダノ伝」の記述を再読し、デ・ヴィートの解釈の問題点を指摘する。

まず、『報告』について見てみよう。すでに確認したように、『報告』においてフォンセカは、ヴェネツィアを訪れたジョルダノに活動拠点を提供し、「聖母子と煉獄の魂」の所有者として言及されている。

ジョルダノは、単身でロンバルディアに旅行し、ヴェネツィアでフォンセガ侯〔原文ママ〕の邸宅に何か月ももてなされ、作品を制作した。油彩の秀作は無数にある。なかでも優れているのは、スペインに送られた大きな絵画16枚である。国王の注文でエル・エスコリアル王立修道院のために制作されたこれらの作品では、グイード、ティントレット、ヴェロネーゼ、スパニョレットの手法が使分けられている。ほかに、サンタ・マリア・デッラ・サルデーテ聖堂の3枚の祭壇画があり、1枚22パルモの大きさである。そして、先述のフォンセガ侯の

手元にある「聖母子と煉獄の魂」を描いた大きな作品がある²⁰⁾。

ジョルダノに捧げられた最初期の伝記において、「フォンセガ侯の『聖母子と煉獄の魂』」は、このナポリ人画家のキャリアを代表する油彩画のひとつとしてとりあげられる。興味深いことに、他の油彩画の事例は、いずれも古今さまざまな画家の模倣者というジョルダノの特徴を示している。スペイン王の注文で制作されたという「グイード、ティントレット、ヴェロネーゼ、スパニョレットの手法」による「大きな絵画16枚」の消息は、今日にいたるまで確認されていない。それでも、ヒエロニムス会士フランシスコ・デ・ロス・サントスの『サン・ロレンソ・デル・エスコリアル王立修道院略記』の改訂版（1667年）において、ジョルダノは、「すべての偉大な画家たちの偉大なる模倣者」と評されているため、古今さまざまな画家の「手法」を模倣したジョルダノ作品が、1660年代にスペイン王室周辺にもたらされていたことはたしかだ²¹⁾。

さらに、ヴェネツィア、サンタ・マリア・デッラ・サルデーテ聖堂を飾る3枚の祭壇画は、当時、公共空間で見ることができたジョルダノ作品のなかでもっとも評価された作品である。（ヴェネツィア、サンタ・マリア・デッラ・サルデーテ聖堂を飾る3枚の祭壇画、《聖母被昇天》、《マリアの誕生》、《マリアの神殿奉獻》は、1668年から1670年代前半にかけてナポリで制作され、ヴェネツィアに送られたと考えられている²²⁾。ヴェネツィアの批評家マルコ・ボスキーニは、『ヴェネツィア絵画の豊かな脈脈』（1674年）において、「公私問わず、日を追うごとにヴェネツィア内に増えていく」ジョルダノ作品のなかでこれらに言及したのち、ティツィアーノとヴェロネーゼなど、16世紀ヴェネツィア派絵画の潮流にジョルダノを位置づけた²³⁾。このように、フォンセカが所有していた「聖母子と煉獄の魂」は、多彩な模倣のレパートリーをもつジョルダノの代表作のひとつと見なされている。

次に、バルディヌッチ（子）による「ジョルダノ伝」の記述を見てみよう。17世紀を代表

する目利きを父にもつバルディヌッチ（子）は、ヴェネツィアの「とある貴紳 un nobil Signore」の邸宅にあったジョルダノ作品について、次の逸話を伝えている。

ナポリの画家、建築家のピエトロ・デル・ポーは、ヴェネツィアを訪れたときに、この高貴な都市のギャラリーと美しい絵画を見て、堪能した。彼は、同じ目的で、とある貴紳の邸宅に行った。そのギャラリーには貴重な絵画が豊富にあったが、ピエトロの目をすぐさま奪ったのは、祭壇用のきわめて優雅な大きな絵画であった。そこには、イエス・キリストと聖母、煉獄の魂が見られる。ピエトロは、ナポリでルカ・ジョルダノがこの作品を描くところを見ていた。ピエトロは、知らないふりをして、絵の持ち主にこの美しい作品は誰の手によるものかと尋ねた。持ち主は、ふたりのヴェネツィア人画家とふたりの外国人画家を前に、これはスパニョレットによるものだと答えた。持ち主の言ったことに同意して、ふたりの外国人画家は、これまでに見たこの巨匠の作品のなかで、もっとも美しいもののひとつだと言いつつ添えた。それを聞いたピエトロは微笑み、4人の画家たちとともに邸宅を後にした。そして、彼は、4人にたいして驚嘆の色を隠さず、尋常ではない喜びように秘密を明かした。こうして、ピエトロは、当代の画匠たちや多くの愛好家たちが軽々しく下す判断がいかに信用ならないものであり、偽りであるのかを知らしめたのだ²⁴⁾。

この逸話は、ジョルダノによる他者の「手法」の模倣にまつわるエピソードとしては、目下のところ、バルディヌッチ（子）に固有のものである。その典拠は、なおも特定されておらず、真偽を確定することはむずかしい²⁵⁾。ここで注目したいのは、「イエス・キリストと聖母、煉獄の魂」が、スパニョレット、すなわち、リベラと関連づけられていることだ。

バルディヌッチ（子）のジョルダノ作品にたいする関心、とりわけヴェネツィアにあったもの

にたいする関心が、「リベラの手法 maniera dello Spagnoletto」のものに注がれていたことは間違いないだろう。これは、ジョルダノの生涯を綴った伝記作家としてのバルディヌッチ（子）の特徴と言える。実際、バルディヌッチ（子）の「ジョルダノ伝」では、「スパニョレットの手法」によるジョルダノの作品が複数とりあげられている。ヴェネツィアのルマガ邸の「見事に模倣されたりベラの手法にもとづく改悛のマグダラのマリア」への言及はその一例である²⁶⁾。ヴェネツィアに居を構えた商人ジョヴァンニ・アンドレア・ルマガ（1607-1672年）はジョルダノ作品を所有していた蒐集家で、1677年に作成されたルマガ家の財産目録には「哲学者の半身像」や「セネカの死」、「等身大のセバステアヌス」など、リベラ風の主題をもつ複数のジョルダノ作品が確認できる²⁷⁾。バルディヌッチ（子）が、こうした情報をどのように得たのかはなおも明らかではないが、ヴェネツィアのコレクション事情に精通した人物の協力があつたことは疑いない。

以上、『報告』と「ジョルダノ伝」それぞれに見られる「煉獄の魂」ともなう聖母子像にかんする記述を確認した。ここで問題となるのは、「聖母子と煉獄の魂」を所有していたフォンセカと、バルディヌッチ（子）が伝える「イエス・キリストと聖母、煉獄の魂」をリベラ作と勘違いしてたという「とある貴紳」が、同一人物か否かである。「ジョルダノ伝」執筆にあたって、バルディヌッチ（子）が、逸名の手稿『報告』を参照したことは疑いない。というのも、『報告』は、彼の父フィリッポ・バルディヌッチの手にあつたものであり、容易に参照できたに違いないからである。このことを考慮して、デ・ヴィートは、両者を同一人物と見なした。しかし、「とある貴紳」とフォンセカを同一人物と見なすとすれば、バルディヌッチ（子）はあえて、『報告』で示されたフォンセカという所有者の名前を伏せたことになるだろう。すでに確認したように、バルディヌッチ（子）は、ルマガ家のように、ジョルダノ作品を所有していたヴェネツィアの蒐集家たちについて紹介していることから、フォンセカの名前をあえて伏せる理由はないように思われる。

また、バルディヌッチ（子）による「ジョルダナーノ伝」におけるヴェネツィアの「とある貴紳」の逸話が占める位置も考慮すべきだろう。この逸話は、バルディヌッチ（子）のテキストにおいて、ジョルダナーノの古今さまざまな画家の「手法」の模倣者として特徴を示す事例のひとつとしてとりあげられている²⁸⁾。バルディヌッチ（子）に見られるジョルダナーノの模倣の能力をめぐる逸話の多くは、『報告』にくわえ、デ・ドミニチの書簡に与るところが大きい²⁹⁾。ほかに典拠が見当たらないヴェネツィアの「とある貴紳」にまつわる逸話はきわめて稀な事例と言える。もっともバルディヌッチ（子）には、ヴェネツィアのコレクション事情に精通した協力者が想定される以上、「とある貴紳」の逸話にもなんらかの典拠が存在するかもしれない。

しかし、バルディヌッチ（子）のテキストにおいてこの逸話が担う役割は、たんにジョルダナーノの他者の模倣にかんする具体的な事例を紹介することではなかったはずだ。ヴェネツィアの「とある貴紳」をめぐる逸話の重要性は、ジョルダナーノの「イエス・キリストと聖母、煉獄の魂」の存在を提示することよりも、「当代の画匠たちや多くの愛好家たちが軽々しく下す判断がいかに信用ならないものであり、偽りであるのかを知らしめることにこそあるのだ。蒐集家や芸術家の振る舞いに苦言を呈するこの逸話の機能に着目するならば、具体的な出来事が箴言に変えられるときに、バルディヌッチ（子）の誇張が含まれている可能性も否定できないだろう。以上のことから、ジョルダナーノ作品をリベラの作と勘違いした「とある貴紳」を、「聖母子と煉獄の魂」を所有したフォンセカと同一視するデ・ヴィートの解釈は十分に説得的とはいえない。

4. アゴステイーノ・フォンセカ

デ・ヴィートが提示した“見る目のない”蒐集家としてのフォンセカのイメージは、ジョルダナーノ作品の来歴や同時代の受容状況にかんする研究に少なからぬ影響を与えている。たとえば、1662年、フォンセカのためにジョルダナーノは「バルト

ロマイ」と「十字架のアンデレ」という2作品を制作したことが知られる³⁰⁾。これらの作品は、1660年代という時期と主題に鑑みて、暗い背景を特徴とするリベラ風の聖人像か、殉教図であったと考えられる。デ・ヴィート（2012年）は、この2点のうち、「十字架のアンデレ」の同定を試み、『十字架から降ろされるアンデレ』（アルテ・ピナコテーク所蔵、ミュンヘン）をとりあげた³¹⁾。リベラの偽の署名と、1644年という偽の年記をもつミュンヘンの作品への同定の根拠は、バルディヌッチ（子）の伝記に登場するヴェネツィアの「とある貴紳」の“見る目のなさ”にほかならない。また、スカヴィッツィ（2012年）は、フォンセカを「詐欺に憤怒するよりも、それに魅了され、スペイン人リベラの様式による複数の作品をジョルダナーノに注文し、自身の邸宅に送らせた」人物と見なした³²⁾。このように、ジョルダナーノ作品をリベラの作と勘違いした蒐集家としてフォンセカを捉えるデ・ヴィートの説は、とりわけ「リベラ的手法」による作品の受容状況にかんする重要な参照項とされている。

「聖母子と煉獄の魂」を所有していたフォンセカと、バルディヌッチ（子）が伝えるヴェネツィアの「とある貴紳」を同一人物と見なすデ・ヴィートの見解にたいしては、前章ですでに疑問を呈した。しかし、ふたつの伝記の関連性を再考するだけでは、デ・ヴィートの説への十分な反証とはならないだろう。ここで参照したいのが、17世紀ヴェネツィアにおけるポルトガル人、新キリスト教徒の活動を明らかにしたルスピオ（2007、2013年）の研究である³³⁾。

新キリスト教徒は、イベリア半島、とりわけポルトガル出身の改宗ユダヤ人で、17世紀前半地中海貿易の主導的な役割を果たした。彼らは、決まった土地に集住して地域コミュニティを形成するよりも、家族間の婚姻によって結束を強め、互恵関係にもとづく国際的なネットワークを構築した。ルスピオによると、フォンセカ（1614-1681年）は1630年代中頃にマドリッドからヴェネツィアに進出し、同地のポルトガル系の新キリスト教徒の社会で有力な貿易商であった。以下では、ルスピオの議論に拠りつつ、新キリスト教徒の貿

易商アゴスティーノ・フォンセカの活動を確証し、蒐集家としての側面を再考する。

フォンセカも、婚姻関係にもとづく新キリスト教徒の国際的ネットワークに属しており、その要となったのはコルティソス・デ・ビジャサンテ家であった。コルティソス家は、スペインによるポルトガル併合後、ブラガンサからマドリッドへ移り住んだ新キリスト教徒の貿易商、銀行家である³⁴⁾。スペインに進出した2代目の世代にあたるマヌエル(1603-1650年)は、一家の国際的商取引のネットワークを管理し、その弟セバ스티アン(?-1672年)は、1630年代からナポリでの業務を代表した。カタルーニャ反乱の折にスペイン王室を財政的に支援したことで、コルティソス家は、スペイン王フェリペ4世からの信頼を勝ち取る。マヌエルの死後、一家の当主となったセバ스티アンは、国王から重要な職務や名誉を受け、1657年には金融の中心地のひとつ、ジェノヴァの特任大使としてイタリアに戻っている。

コルティソス家のネットワークは、スペイン統治下のナポリに及んでいた。ナポリで重要なメンバーは、カステルフォルテ侯セバ스티アン・ロベス・イエロ・デ・カストロ(?-1667年)である。イエロ・デ・カストロも、ポルトガル系の新キリスト教徒で、1657年にはフェリペ4世によってナポリ王立会計法院の理事に任命されている。コルティソスやイエロ・デ・カストロに見られるように、フェリペ4世時代の新キリスト教徒の貿易商、銀行家の積極的な登用は、30年戦争をはじめ、財政を圧迫する巨額の戦費を補うためであり、新キリスト教徒たちはその功績として爵位を得た。

イエロ・デ・カストロ、コルティソス、フォンセカは、それぞれの家族の婚姻によって互恵関係を構築していた。イエロ・デ・カストロは、セバ스티アン・コルティソスのいとこであり、義兄弟であった。フォンセカは、イエロ・デ・カストロの義兄弟であり、コルティソスのいとこである。政治的にも有力であったコルティソス家の国際的なネットワークに属したことで、フォンセカは、スペイン各地から羊毛を輸入する一方で、スペイン宮廷のために香辛料や宝石など、ヴェネツィア

に集まる豪華な品物を輸出し、富を築いた。また、マドリッド、ナポリで活動した同胞たちが、フェリペ4世より爵位を得たように、1651年にフォンセカも、2万ドゥカートでナポリ王国の貴族、トゥリーノ侯の地位をスペイン王から授けられている。

スペイン王室に近い新キリスト教徒たちとの緊密な関係は、ヴェネツィアで活動するフォンセカにとってリスクにもなりえた。実際、フォンセカは、キリスト教徒を装うユダヤ人としてたびたび非難されたばかりか、スペインのスパイと噂されていた。それでも、オスマン帝国との戦争のために戦費を拠出した功績もあり、フォンセカは、1665年1月16日、ヴェネツィア貴族として承認された。もっとも、大評議会には、フォンセカがユダヤ人であるという理由から強い反対意見も少なくなかったという。

隠れユダヤ教徒として誹謗中傷される恐れのあるこのような状況下で、聖堂への寄付や信心会での活動は、フォンセカにとって、自身が敬虔なキリスト教徒であることを示す身振りであったと考えられる。本章の冒頭で触れたように、ジョルダノは、フォンセカのために、「バルトロマイ」や「十字架のアンデレ」といったキリスト教主題の作品を制作していた。《聖母子と煉獄の魂》が制作されたとされる時期は、ジョルダノがヴェネツィアに滞在した1664年から1665年の前後のことと考えられる。フォンセカが当時、ヴェネツィア貴族として承認されるか否かの瀬戸際にいたことはすでに述べた通りである。仮説の域を出ないが、きわめてカトリック的な主題である《聖母子と煉獄の魂》は、ヴェネツィアの貴族社会にたいして、フォンセカ自身が敬虔なキリスト教徒であるとアピールする役割を担ったのではないかと思われる。

5. ジョルダノと新キリスト教徒の国際的ネットワーク

興味深いことに、1660年から1664年にかけてジョルダノは、前章で確認した新キリスト教徒たち、すなわち、ヴェネツィアのフォンセカ、ス

ペイン王室に近かったコルティソス、ナポリのイエロ・デ・カストロから数多くの注文を受けている。いずれの場合も、イエロ・デ・カストロ家が、ジョルダノへの支払いを担い、それらの作品はコルティソス、フォンセカのもとに送られている。イエロ・デ・カストロとコルティソスが縁戚関係にあったことは、ジョルダノ研究においてよく知られていたが、ヴェネツィアのフォンセカも、両者ときわめて近い人物であったことは、これまで知られていなかった。

現在知られているかぎり、1660年代前半、ジョルダノの「リベラの手法」にもとづく作品がフォンセカに渡ったのは、イエロ・デ・カストロを介してのことであった。ここで、フォンセカとイエロ・デ・カストロが血縁で結びつき、商業的な利害を共有する互惠関係にあったことを考慮するならば、フォンセカにもたらされた作品群を、ジョルダノによるリベラ風の贋作と見なすことはむずかしい。というのも、「リベラの模倣による」と明記されたジョルダノ作品にたいする支払い記録が存在する以上、フォンセカに引き渡された作品がリベラの作でないことは、イエロ・デ・カストロも把握していたにちがいないからだ。それゆえ、デ・ヴィートが提示する見目のない蒐集家としてのフォンセカのイメージは、ジョルダノの「リベラの手法」による作品の受容状況の理解に有効な観点とはなり得ないだろう。

以上のことを踏まえて、フォンセカのために制作されたジョルダノ作品にかんする支払い記録は、贋作にかかわる先入観を排して、あらたに読み直されるべきだろう。以下では、ナポリ銀行歴史文書館の史料にもとづき、フォンセカのための作品にかんする支払い記録を再読し、フォンセカ、イエロ・デ・カストロ、ジョルダノのあいだでどのような作品が注文、制作されたのかを検討する。資料の多くは、すでにナツピ（1991年）に公刊されている³⁵⁾。本稿冒頭で述べたように、2012年以来、筆者が行った調査でイエロ・デ・カストロ親子からジョルダノへの支払い記録をあらたに14件発見することができた。新出資料の一覧が「資料①」である。新出資料と既知の10件分をつき合わせ、関連する支払い記録を時

系列に再構成したものが「資料②」である。これまで空白だった1663年の支払い記録が補完されたことで、1660年から1664年にわたる画家と代理人との関係の連続性が明確になった。本稿では、そのすべてについて検討することは控えるが、新出資料を交え、フォンセカからジョルダノへの支払い記録の再構成を試みる。

1660年代前半のフォンセカからのジョルダノへの支払いは、基本的にはイエロ・デ・カストロを介して行われている。イエロ・デ・カストロの没後、1674年のフォンセカの注文、支払いは、別の代理人を介して行われた。イエロ・デ・カストロは、フォンセカおよびコルティソスの代理人として、1660年から1663年前半までジョルダノに代金を支払っている。理由は不明であるが、1663年後半と1664年前半は、イエロ・デ・カストロの息子アントニオが代理人を務めている。イエロ・デ・カストロ親子は、ジョルダノに代金を支払うとき、サン・ジャコモ銀行を介している。これらの支払いは、ナポリ銀行歴史文書館所蔵のサン・ジャコモ銀行の仕訳帳「*giornale di cassa*」と個別の「小切手 *polizza*」から確認することができる。

現在確認されているかぎり、フォンセカの名前が見られる最初の支払い記録は、1661年12月17日のものだ。「ヴェネツィアのフォンセカ侯に送られた1枚の絵画の価格として」300ドゥカートが、ジョルダノに支払われている³⁶⁾。残念ながら、この支払い記録では、作品の主題も、サイズも明らかにされていない。1枚の作品の「価格 *prezzo*」として300ドゥカートという金額は、本章の最後であらためて確認するが、当時のジョルダノへの支払いとしては大きな額である。

次に、フォンセカのための作品とわかるのは、1662年11月18日の支払いである³⁷⁾。このとき、イエロ・デ・カストロは、ヴェネツィアの「フォンセカ侯のために制作された2枚の絵画、すなわち、フォンセカ侯にジョルダノが引き渡した『バルトロマイ』、『十字架のアンデレ』の価格として」120ドゥカートを画家に支払っている。リベラ風の主題をもつこれらの作品については、前章ですでに確認した。リベラ風の2枚の作品にた

資料② 1660年から1664年のイエロ・デ・カストロからジョルダノへの支払い
セバスティアン・ロペス・イエロ・デ・カストロ

年号	日付	金額	資料の種類	備考	新出 (資料①)
1660	22-Sep	50	出納帳	2枚の絵画	
	19-Oct	100	〃	〃	1
	17-Nov	50	〃	〃	
	26-Nov	500	〃	コルティソスとの1.000ドゥカート	2
1661	22-Mar	100	〃	リベラの模倣による2枚の絵画 総額300ドゥカートの契約	
	13-Aug	200	〃	2枚の絵画	
	28-Sep	50	〃	2枚の《無原罪の御宿り》	
	17-Dec	300	〃	ヴェネツィアのフォンセカ侯に送られた1枚の絵画	3
1662	2-Jan	〃	手形	コルティソスとの契約	☆
	27-Jan	50	〃	イエロ・デ・カストロのために制作中の作品の代金	4
	27-Mar	250	〃	コルティソスとの総額1100ドゥカートの契約の全額支払いが終了	
	21-Jun	80	〃	詳細不明	5
	26-Jun	300	〃	コルティソスのために同日までに制作した全作品への最終の支払い	6
	8-Aug	400	出納帳	50枚の絵画制作の契約	
	12-Aug	260	〃	同年7月28日までに7月28日までに制作した作品への支払い	7
	18-Nov	120	〃	フォンセカへの《聖バルトロマイ》と《十字架にかけられた聖アンデレ》	
1663	5-Jan	25	手形	詳細不明	8
	19-Jan	〃	〃	〃	9
	24-Feb	50	〃	詳細不明	10
	17-Mar	100	〃	フォンセカへの4枚の作品	11

☆今回の調査でコルティソスとの契約であったことが判明

アントニオ・イエロ・デ・カストロ					
年号	日付	金額	資料の種類	備考	
1663	21-Jul	100	手形	コルティソスのための戸棚用の絵付けガラス	12
	14-Nov	〃	出納帳	引き渡されるべき4枚の絵画	13
	12-Dec	211.4.10	手形	コルティソスの家のための絵付けクリスタル	14
1664	30-Jan	120	出納帳	フォンセカの注文で描かれた4枚の作品代金の残額	

いして120ドゥカートという金額が安すぎると考えるデ・ヴィート(2012年)は、1661年にイエロ・デ・カストロが支払った「リベラの模倣によるジョルダノの手になる2枚の絵画の価格」300ドゥカートと合わせて、総額420ドゥカートのひとつの注文と見なす解釈を提示している³⁸⁾。しかし、17世紀ナポリの画家たちの活動を経済的な側面から考究したマーシャル(2000年、2011年)によれば、「価格」は、作品の値段を指すことばとして理解されるという³⁹⁾。この解釈にしたがうならば、1662年11月18日の120ドゥカートの支払いは、「バルトロマイ」、「十字架のアンデレ」の「価格」であるため、それ以上の支払いはなかったものと考えられる。

1663年3月17日、イエロ・デ・カストロは、

彼の「注文により、ヴェネツィアにいる義兄弟トゥリーノ侯(フォンセカ)に送るために、ジョルダノが制作中の4枚の絵画の代金として」100ドゥカートを画家に支払っている⁴⁰⁾。その後、支払い主が代わり、イエロ・デ・カストロの息子アントニオが、同年11月14日に「引き渡すべき4枚の絵画」のために100ドゥカートを支払った⁴¹⁾。おそらくこのときまでに、4枚の絵画は完成していたことだろう。アントニオはさらに、1664年1月30日に「ヴェネツィアのフォンセカ侯の注文によって4枚の絵画の価格を修正した総額320ドゥカートの残額として」120ドゥカートをジョルダノに支払った⁴²⁾。これらの3回分の支払い記録は、いずれも4枚の絵画にかかわるものであり、320ドゥカートという代金の総額が明

らかになっている。1663年3月から1664年1月この3回分の支払いによってひとつの注文が履行されたと考えられる。

以上、確認してきたように、フォンセカからジョルダノへの注文は、少なくとも7点の作品に及ぶ。いずれの支払い記録にもサイズの情報は記されていないため、1枚当たりの金額を算出することはむずかしい。ここで注目したいのは、1枚の作品に300ドゥカートという価格が付された1661年12月17日の支払いである。先述したように、これは、現在確認できるなかでフォンセカのために制作された作品にたいする最初の支払いとしては高額なものである。同じ頃のイエロ・デ・カストロからの支払いには、総額1000ドゥカート以上にのぼる複数の絵画作品の注文も含まれている。ジョルダノにたいする1枚あたり150ドゥカートを越える支払いが記録されはじめるのは1660年頃であり、1枚あたり300ドゥカートの作品はやはり、稀有な事例と考えられる。残念ながら、1661年12月17日の300ドゥカートの支払い記録には作品の主題もサイズも記されていない。それでも、若きジョルダノの作品1枚にたいして比較的高額な金額、そしてフォンセカのための作品という注文状況に鑑みて、この支払いが、ヴェンドラミン礼拝堂の《聖母子と煉獄の魂》に関連するものであった可能性は十分に考えられるだろう。

おわりに

以上、本稿は、ヴェネツィア、サン・ピエトロ・ディ・カステッロ聖堂ヴェンドラミン礼拝堂に配された《聖母子と煉獄の魂》の最初の所有者とされるアゴスティーノ・フォンセカとジョルダノの関係を再考した。17世紀ヴェネツィアの新キリスト教徒の活動をめぐる歴史研究によって導き出されたフォンセカの人物像にもとづき、関連する支払い記録を読解することで、ジョルダノ作品の蒐集家としてのフォンセカ像を更新できたのではないかと思われる。

ヴェネツィアにおけるフォンセカの活動、とり

わけ教会との関係をさらに掘り下げることで、フォンセカが所有していた「聖母子と煉獄の聖母」とヴェンドラミン礼拝堂の作品が同一のものなのかを精査することも可能になるだろう。また、本稿では、本作品の図像学的な特徴、とりわけ「カルメル山の聖母」に由来するスカプラリオをもつ聖母の表現が、フォンセカにとってどのような意味を持ちえたのか、十分に考察できなかった。これらの事柄にかんしては、1660年頃のヴェネツィアの政治的、経済的状况における新キリスト教徒たちの活動を引き続き調査し、稿をあらためて検討したい。

註

- 1) De Vito, Giuseppe. "Il viaggio di lavoro di Luca Giordano a Venezia e alcune motivazioni per la scelta riberesca." In *Ricerche sul '600 napoletano*. Napoli: Electa Napoli, 1991, pp. 33-50.
- 2) Nappi, Eduardo. "Momenti della vita di Luca Giordano nei documenti dell'Archivio Storico del Banco di Napoli." In *ibid.*, pp. 157-181.
- 3) Federica, Ruspio. *La Nazione portoghese. Ebrei ponentini e nuovi cristiani a Venezia*. Torino: Silvio Zamorani Editore, 2007. Ruspio, Federica. "Da Madrid a Venezia: l'ascesa del mercante nuovo cristiano Agostino Fonseca", In *Les Mélanges de l'École française de Rome - Italie et Méditerranée modernes et contemporaines*, 2013, <https://mefrim.revues.org/1207> (最終閲覧日 2017年7月28日)
- 4) Ferrari, Oreste & Scavizzi, Giuseppe. *Luca Giordano. L'opera completa*. Napoli: Electa Napoli, vol. I., 1992, p. 50, 278.
- 5) ル・ゴッフ、ジャック『煉獄の誕生』渡辺香根夫・内田洋訳、法政大学出版局、1988年(新装版:2014年)(Le Goff, Jacques. *La Naissance du Purgatoire*, Paris: Gallimard, 1981.)
- 6) Mâle, Emile. *L'art religieux après le Concile de Trente: étude sur l'iconographie de la fin du XVIe siècle, du XVIIe, du XVIIIe siècle; Italie, France, Espagne, Flandres*, Paris: Colin, 1932. Ferraris, Davide. *Ex voto. Tra arte e devozione*, Padova: libreriauniversitaria. it edizioni, 2016, pp. 113-131. 木村 三郎「西洋16-17世紀における煉獄の図像についてのノート」、『日本大学芸術学部紀要』, 27号, 1997年, 101-113頁.
- 7) 『グエルチーノ展:よみがえるバロックの画家』渡辺晋輔責任編集, TBS テレビ, 2015年, 68-69頁.
- 8) Ferrar & Scavizzi. *op. cit.*, pp. 278-279. ポシエールの作品については以下を参照. Carlier, Cécile. "Une oeuvre inédite de Luca Giordano, bijoux de l'église de Bossière: le peinture dans l'histoire de

- l'art", In *Ricerche sul '600 napoletano*. Napoli : Electa Napoli, 2006, pp. 139-145.
- 9) Carlier, Cécile. *ibid.*, p. 144.
- 10) Arslan, Edoardo. "Quattro piccoli contributi", In : *Critica d'arte*, 3 (1938), 1938, pp. 75-79.
- 11) Bologna, Ferdinando. *Francesco Solimena*, Napoli : L'Arte Tipografica, 1958, p. 34. Griseri, Andreina. "Luca Giordano "alla maniera di ...", In *Arte antica e moderna*, 4. 1961, p. 434. Ferrari, Oreste & Scavizzi, Giuseppe. *Luca Giordano*. Napoli : Edizioni Scientifiche Italiane, 1966, p. 28.
- 12) De Vito. *op. cit.*, pp. 38-39.
- 13) 『報告』については以下を参照。Scavizzi, Giuseppe & De Vito, Giuseppe. *Luca Giordano giovane 1650-1664*. Napoli : Arte'm, 2012, pp. 146-147. フランチェスコ・サヴェリオ・バルディヌッチの「ジョルダノ伝」については以下も参照。Baldinucci, Francesco Saverio. *Vita di Luca Giordano pittor napoletano*, ms. Palatino 565 della Biblioteca Nazionale di Firenze, cc. 143r-162v, ed. cons. Zibaldone, II, pp. 415-460. なお、本稿では、フィリッポ・バルディヌッチ (1624-1697年) との混同を避けるため、フランチェスコ・サヴェリオ・バルディヌッチについては、「バルディヌッチ (子)」と表記する。
- 14) Scavizzi & De Vito. *ibid.*, p. 147.
- 15) Baldinucci, Francesco Saverio, *ibid.*, p. 426.
- 16) Ferrar & Scavizzi. *op. cit.*, 1992, p. 278.
- 17) *Ibid.*, p. 50, 278.
- 18) *Ibid.*, pp. 278-279.
- 19) De Vito. *op. cit.*, pp. 38-39.
- 20) Scavizzi & De Vito. *op. cit.*, p. 147.
- 21) Santos, Francisco de los. *Descripcion breve del monasterio de S. Lorenzo el Real del Escorial*, Madrid, 1667, fol. 101.
- 22) De Vito, Giuseppe. "Le tele di Luca Giordano nella basilica di Santa Maria della Salute a Venezia", In *Ricerche sul '600 napoletano*. Napoli : Electa Napoli, 1999 (2000), pp. 118-129.
- 23) Boschini, Marco. *Le ricche minere della pittura veneziana*, 1674, pp. 26-27.
- 24) Baldinucci, Francesco Saverio, *op.cit.* p. 422.
- 25) 実際、この逸話の主役というべきピエトロ・デル・ポー (1610-1692年) のヴェネツィア滞在中も史料による裏づけを欠いている。
- 26) Baldinucci, Francesco Saverio, *op. cit.*, p. 427.
- 27) Borean, Linda., Cecchini, Isabella., "Microstorie d'affari e di quadri : i Lumaga tra Venezia e Napoli", In *Figure di collezionisti a Venezia tra Cinque e Seicento*, a cura di Linda Borean e Stefania Mason, Udine : Forum, 2002, pp. 159-231.
- 28) Baldinucci, Francesco Saverio, *op. cit.*, p. 427. pp. 420-422.
- 29) 拙論「“当代のゼウクシス” —— 『1728年版ルカ・ジョルダノ伝』におけるベルナルド・デ・ドミニチの批評戦略」、『ディアファネース——芸術と思想』, 第4号, 2017年, 38頁。
- 30) Nappi. *op. cit.*, p. 172, 97 bis.
- 31) Scavizzi & De Vito. *op.cit.*, p. 116.
- 32) *Ibid.*, pp. 122-123.
- 33) Ruspio. *op. cit.*, 2007, pp. 227-255. Ruspio. *op. cit.*, 2013.
- 34) コルティソス家の活動については以下を参照。Sanz Ayán, Carmen. "Procedimientos culturales y transculturales de integración en un clan financiero internacional : los Cortizos (siglos XVII y XVIII)", In Yun Casalilla, Bartolomé (dir.). *Las redes del imperio : élites sociales en la articulación de la Monarquía Hispánica, 1492-1714*, Madrid : Marcial Pons, 2008, pp. 65-94.
- 35) Nappi, *op. cit.*
- 36) 表1, 3を参照。
- 37) Nappi. *op. cit.*, p. 172, 97 bis.
- 38) Scavizzi & De Vito. *op.cit.*, p. 123.
- 39) Marshall, Christopher, R., "Senza il minimo scrupolo : artists as dealers in seventeenth-century Naples", In *Journal of the history of collections*, 12. 2000, 1, pp. 15-34. Marshall, Christopher, R. "Naples". In *Painting for Profit : The Economic Lives of Seventeenth-Century Italian Painters*, eds. Richard E. Spear & Philip L. Sohm, New Haven : Yale University Press, 2010, pp. 115-143.
- 40) 表1, 11を参照。
- 41) 表1, 13を参照。
- 42) Nappi, *op.cit.*, p. 172, 98.

**Luca Giordano's *Madonna and Child with Souls in Purgatory*
—— The Seventeenth-century Neapolitan painter and
international network of New Christians ——**

Hiroyuki KOMATSU

Graduate School of Human and Environmental Studies,
Kyoto University, Kyoto 606-8501 Japan

Summary The purpose of this paper is to reconsider the commission of *Madonna and Child with Souls in Purgatory* by the Neapolitan Baroque painter Luca Giordano (1634–1705). The painting is known to have already been placed in the Vendramin Chapel in the Basilica of San Pietro di Castello in Venice after 1684, but the detailed background of its commission remains unclear to this day. Giuseppe De Vito (1991) estimated it to have been executed in the early 1660s and purchased by Agostino Fonseca (1614–1681), a Venetian merchant of Portuguese origin.

This paper reexamines the biased image of Fonseca as Giordano's patron-collector perpetuated in prior studies, which used biographical sources regarding their relationship. Recent studies about the political and economic background of New Christians in Venice show a connection between Fonseca and this group, and documents found in the Archivio Storico del Banco di Napoli reveal certain payments that suggest Fonseca obtained Giordano's paintings through the International network of New Christians.

With the newly found documents from the archive, this study reinforces the hypothesis about the date of execution of *Madonna and Child with Souls in Purgatory* presented by De Vito, but it also reveals that the young Neapolitan painter took advantage of the international network of New Christians to get a significant number of new clients in Venice.