

【論
文】

テイントレットによる天正遣欧使節の
(未完) 群像画

藤
川
真
由

はじめに

天正遣欧使節（伊東マンシヨ、千々石ミゲル、中浦ジュリアン、原マルティノ）は、イエズス会士に伴われて、一五八五年にヴェネツィアを訪れた。その際、ヴェネツィア共和国の元老院（Senato）は、ヤコポ・ティントレットにそれぞれ四人の肖像画を描かせた。^① これらのうちマンシヨ像は、ヤコポの死後、彼が所有していた家に蔵置されていたが、その後行方がわからなくなっていた。

二〇一四年、当絵画（図1）はミラノのトリヴルツィオ財団において発見され、様々な研究が行われるようになった。同年、財団の保存・資料管理担当職員パオラ・デイ・リーコ氏が、肖像画は、ヤコポでなく、その息子ドメニコ・ティントレットの手によると論じる。^② そしてマンシヨ像が、長年を経てトリヴルツィオ家の所有になった経緯にも言及した。

さらに二〇一七年、なぜマンシヨ像が描かれたのかについての研究が発表された。セルジョ・マリネツィ氏によれば、トリヴルツィオ財団所蔵の絵はスケッチで、これをもとにドメニコは使節四人を描く群像画を制作するつもりであったが、群像画は未完成に終わった。^③ 一方、小佐野重利氏は、群像画の制作のために、ドメニコはマンシヨ像を別のキャンバスに素描し、後に描き直したのが財団の肖像画であるとする。^④ 群像画は、ヴェネツィア統領宮殿内の「元老院の間」(Sala dei Pregadi) または「四扉の間」(Sala delle Quattro Porte) に展示される予定であったとも推測した。外国からの大使や賓客は、ヴェネツィア統領と謁見する前に、後者の部屋に案内されるのが常であった。

本稿の目的は、この完成されなかった群像画の主題、規模、展示場所、そしてマンシヨ像との関連を明らかにすることである。結論から言えば、ヤコポ・ティントレットの群像画は、元老院のメンバーたち (pregadi) による使節の歓迎、そして使節とヴェネツィア統領の謁見を描写する大きな作品となるはずであった。群像画は、少なくとも計画当初は、統領宮殿の「大評議会の間」(Sala del Maggior Consiglio; 図2) に掲示される予定であった。群像画制作のため、ヤコポはマンシヨをスケッチしたが、イエズス会側がその描写を評価しなかった。そのためドメニコが描き直した作品が、トリヴルツィオ財団のマンシヨ像であると考えられる。

以上の点を、ヴェネツィア共和国における外交儀式のしきたりやイエズス会のローマ文書館が所蔵する手稿文献から考察する。従来の天正遣欧使節に関する研究は、ヴェネツィアでどのように使節が歓迎されたか、その歓迎ぶりを説明するにとどまる。本稿では、群像画の主題を理解するために、使節が入市した際の儀式を再考察する。また結城了悟神父が、ローマ文書館に保存されている、使節とイタリアを旅したイエズス会士たちによる手紙や報告を出版している。^⑤ しかしながら、これらの史料が、マンシヨ像や使節の群像画に関する研究で深く分析されたことはない。

使節のヴェネツィア入市

ルネサンス期のイタリア都市国家は、外国の要人訪問に対し、それぞれ儀典に即して接遇した。海に囲まれたヴェネツィアでは、客人の

歓迎は近郊の港で始まる⁶。そして客人は、ヴェネツィアの中心部に船で移動し、航路の途中にある島で、共和国の歓迎を重ねて受けた。

天正遣欧使節の場合、一五八五年六月二六日にキオッジャの港へ到着した。元老院は、事前に同市の行政長官 (podestà) に使節を歓迎するよう通達した⁷。翌二七日、使節はサント・スピリト島に向かう。同島は、サン・マルコ広場から南へ四キロ程に位置する。その島で、騎士ジェロニモ・リッポマーノは、三〇人に及ぶ元老院のメンバーとともに使節を迎え、共和国政府に代わって歓迎の言葉を述べた⁸。そして使節は、ピアッティ (piatti) と呼ばれる平底の船三隻に乗り、一〇〇隻以上のゴンドラや他の船を伴い、ヴェネツィアの中心部に向けて出航した⁹。

ピアッティが用意され、巨大な御座船ブチントーロ (bucentoro) でなかったことから、使節の接待は最高レベルでないことがわかる。共和国は、伊東マンショや千々石ミゲルを、「日本の王や公子から派遣された大使」と位置付けた¹⁰。彼らが、大友宗麟、有馬春信、大村純忠など九州のキリシタン大名の名代として、ローマ教皇と面会したからである。またあまりにも遠い日本の「王」は、共和国にとってさほど利用価値や影響力がなく、最高位の儀式は不必要と判断されたのである¹¹。これに対し、王位にある者や、ヴェネツィアにとってトップクラスの来客(例えばフランス王アンリ三世や、キプロスのカテリーナ・コルナロ女王、教皇アレクサンデル六世の甥であったジョヴァンニ・ボルジア枢機卿、共和国の総司令官に任命されるべく来訪したウルビーノ公爵など)の場合は、ブチントーロが使用された¹²。時には統領自らが乗船し、その他多くの豪華船を引き連れて中継地の島まで

客人を迎えに行った。

統領宮殿内の「コレージュの間」(Sala del Collegio) における統領との謁見の儀式にも、来客の重要度に応じた格差があった。来客が君主の場合、統領は宮殿の階段や建物の外で出迎えるが、大使クラスの場合は、「コレージュの間」に留まった¹³。天正遣欧使節が六月二八日に宮殿を訪れた際、統領ニコロ・ダ・ポンテは、「コレージュの間」で待機していた¹⁴。ダ・ポンテが九五歳の高齢で、体が不自由であったことも理由の一つであろう¹⁵。また統領は、王、枢機卿、神聖ローマ帝国の選定候などと挨拶を交わす場合には、帽子 (corro) を脱ぎ、同じ地位であることを示すためにベンチに共に座った¹⁶。しかし使節との挨拶では、ダ・ポンテは帽子を被ったままで、彼らを二人ずつ両脇の椅子に座わらせた¹⁷。

群像画の主題と規模

天正遣欧使節は共和国にとって外交上最重要ではなかったが、わざわざ地球の反対から来た珍しい客人の訪問は、ヴェネツィアが世界の中心的存在である事を顕示する上で好都合であった。よって共和国は、使節の訪問の記念として、彼らを描く群像画を制作することとした。この絵の主題は、使節とイタリア各地を旅したイエズス会士イッポーリト・ヴォーリアが、一五八五年七月一二日にイエズス会総長クラウディオ・アクアヴィーヴァ宛に書いた手紙に示唆されている。ここに、ヴォーリアの手紙の中で、使節を描いた絵に関する部分を抜粋する。

日曜日（一五八五年六月三〇日）、使節がサン・マルコにおける評議会に赴くと、あの大広間には二二〇名の貴人が集まっていた。使節があの高くて主要な場所に居る間に、共和国の最も優れた画家は、統領の命令を受けて、大使たちを写生しました。しかし、出来栄が良くなかったので、私はメスキータ神父に（使節たちの？）部屋で、（それを完成するための）最大の便宜を与えるよう説得しようと思いました。あの広間には珍しい絵で埋める場所がまだ空いていることから、長老委員会（*Collegio*）全員は、その画家に、元老院の紳士たちによるこれら四人の公子の歓迎や、統領への紹介を描いた絵を制作して埋めるように命令しました。二千スクーディを支払うこととされており、素晴らしいものになることと思えます。⁽¹⁸⁾

ヴォーリアの手紙によれば、群像画は、「元老院の紳士たちによるこれら四人の公子の歓迎（*incontro*）」と「統領への紹介」を描く予定であったが、これら二つの出来事は具体的に何を指すのか検討してみよう。リップポマーノと元老院メンバー三〇人は、使節が統領ダ・ポントと謁見する前に、彼らをイエズス会宿舎まで迎えに行った。⁽¹⁹⁾ しかし *incontro* という単語には、「出合い」のほかに、「公式で厳かな歓迎」という意味もある。⁽²⁰⁾ 従って、最初の場面は、サント・スピリト島における、リップポマーノや元老院メンバーたちによる歓迎式を示すのであろう。そして二番目の場面は、明らかに、ダ・ポントとの謁見を指す。群像画がかなり大掛かりなプロジェクトであったことは、ヤーク

ポ・ティントレットに支払われるとされた金額から推定できる。予算は、上記のイッポリート・ヴォーリアが書いた手紙によれば、二千スクーディであった。使節と共にイタリアを旅したイエズス会士アレックスンドロ・レーニも、一五八五年七月四日に、「前に話した大広間には、紳士たち（使節四人のこと）を描いた大変美しい絵がかけられる予定です。二千スクーディ以上になると言われています」と記す。⁽²¹⁾ 同様に、イエズス会士の証言をもとにして、使節の旅行記を出版したグイド・グアルティエリも、絵の値段を二千スクーディとする。⁽²²⁾ さらにデイエゴ・デ・メスキータは、予算は、二千ドゥカーティであったと報告している（この手紙については後述する）。ローマの貨幣スクーディとヴェネツィアのドゥカーティは、多少差があったものの、概ね同じ価値であった。

上記の金額は、ヤークポやその工房による他の多くの作品よりもはるかに高額である。ヤークポは仕事をを得る為に、作品を寄贈したり、低価格で提供したりすることがあった。⁽²³⁾ ヤークポや助手たちが一五七八年から一五九四年に制作した十九枚にも上る作品の場合、サン・ロッコ大同信会館の支払いは一五七九ドゥカーティであった。⁽²⁴⁾ サン・ジョルジョ・マッジョーレ聖堂にある《最後の晩餐》や《マナの収集》といった大作の値段も、計一八〇ドゥカーティに過ぎない。統領宮殿の「大評議会の間」に飾られた巨大な《天国》（図2）でさえ、最近発見された文献によると、一五九二年までに支払われた金額は、千五百ドゥカーティであった（作品は、ドメニコがほとんど描いたといわれる）。⁽²⁵⁾ 十六世紀のヴェネツィアにおいて、絵画の価格は、絵の大きさ、描かれる人数、素材、画家の知名度、出来栄などにより決

められた²⁶。天正遣欧使節を描いた群像画は、さぞかし意匠を凝らした大作になるはずであったのであろう。

ではティントレットの絵が完成したならば、どのような作品になっていたのであろうか。中継地の島における共和国の歓迎を描いた作品として、「四扉の間」に展示されているアンドレア・ミキエツリ（通称ヴィチェンティーノ）の絵がある（図3）。この作品は、一五七四年にリド島で行われたアンリ三世の迎賓を描く。画面中央から右手にかけて、この式典のためにアンドレア・パツラーディオが臨時に建てた凱旋門が描かれ、多くの人々が見守る中、統領アルヴィーゼ・モチェニーゴが金色の服を着て、全身黒ずくめの王を、ヴェネツィア総大司教ジョヴァンニ・トレヴィザンに紹介している。絵の左手にはブチントーロが、手前や背景には無数のゴンドラ、及び他の船が描かれている。天正遣欧使節の場合、統領ダ・ポンテの出迎えはなく、ブチントーロも、また凱旋門もなかった。しかしヴィチェンティーノの絵のように、多くの人々（リップポマーノと元老院メンバーなど）やゴンドラが、所狭しに描かれる予定であったのであろうか。

ダ・ポンテと謁見する場面を理解する上で、ヴィチェンティーノの作品と同様に「四扉の間」に展示された、ペルシャからの使節を描く絵が手掛かりになる（図4）。従来この絵は、一六〇三年に「コレージュの間」で行われたペルシャ使節と統領マリノ・グリマーニの謁見の場を描くものとされてきた²⁸。しかし近年、絵はそれよりも以前に描かれ、特定ではなく想像上のペルシャ使節を描くと論じられた²⁹。いずれにせよ、小佐野氏は、絵の中でペルシャ使節が統領の両脇に座っているのと同様に、マンシヨらもダ・ポンテの両側に着席したと

論じる³⁰。またマリネツリ氏は、この絵のように、天正遣欧使節を描いた作品も、通訳を務めたイエズス会士たちを含める予定であったと推測する³¹。ペルシャ使節の謁見図で、通訳は、金色のケープを羽織ったペルシャ大使の前に立つ黒い服の男と、その後ろの人物とされ、二人とも上段に立つ³²。天正遣欧使節が統領に謁見した際も、通訳を務めたデイエゴ・デ・メスキータとヴォーリアは壇上に上がった³³。

ペルシャ使節を描いた絵と、天正遣欧使節の謁見の儀式には、その他の共通点がある。ペルシャ使節の絵では、統領は毛皮付きの金色の服を着て、赤い布を背に着席する。日本の使節と会うとき、ダ・ポンテも、貴石が付いた金色の服を着用し、絹地張りの、背高の椅子に座った³⁴。またペルシャ人たちは、赤や青の服を着た長老委員会のメンバーよりやや高い場所に着席する。マンシヨらも、委員たちより上席に座った³⁵。さらに絵の中央で、ペルシャから共和国への贈り物である金の刺繍入りの白い絹布が、箱から取り出されている。日本からの使節も、謁見式の最中に、着物と刀を籠に入れて贈呈した³⁶。この使節の謁見図が完成されていたならば、儀式への多々なる参加者、それぞれの地位に見合った服装や席次、そして外交で重要な要素を持つ贈り物などが描出されたであろう。

マンシヨ像の制作過程と服装

群像画の制作は、ドメニコ・ティントレットがそのほとんどを担当する予定であったと推測される³⁷。彼は若くしてヤーコボの工房に入り、共和国がヤーコボに発注した大きな作品の制作に加わった³⁸。特に

一五八〇年以降は、六〇歳を超えた父親に代わり、ドメニコや他の助手が作品の多くを手掛けた。³⁹⁾ 天正遣欧使節を描いた群像画の場合も、《天国》の制作のように、ヤーコポの発想をもとに、ドメニコや他の助手が、絵を完成させる計画であったのであろう。

トリヴルツィオ財団が所蔵するマンシヨ像の作者に関して、前記のイッポリト・ヴォーリアによる手紙に、手掛かりとなる情報が含まれている。ヴォーリアは、ヤーコポが描いた使節四人の「写生」は、「出来栄が良くなかった」ので、一二〇名もの紳士が集まっていた「大広間 (salone)」よりも、小さな「部屋 (camera)」において落ち着いて描き直されることを願った。晩年のヤーコポは、人物の精神性を表現することに長けていたが、見慣れない東洋人の顔の特徴を捉えることは難しかったのであろう。⁴⁰⁾ 写生のやり直しには、肖像画家として名高い、より写実的な筆さばきのドメニコが出向いた可能性がある。

その際、ドメニコはヤーコポが使用したキャンバスを再利用したのかどうか疑問が残るが、この点に関してはさらなる調査が必要であり、本論では分かる範囲の言及に留めたい。ヤーコポは肖像画を制作する時、直接キャンバスに素描したと推定される。⁴¹⁾ しかしマンシヨ像のエックス線写真の調査では、顔の部分が加筆されたという報告はない。山高帽から丸みのある低い帽子へ、また襷襟がさらに大きく描き直されていることは確認されている（恐らく後の時代に、この絵を売却するために、服装を「今風」にした）。⁴²⁾ またヤーコポが使節を写生した時、彼らが着ていた服は、黒色か、紫色であったと考えられる。六月三〇日、四人は「スペイン風」の服を着て、刀と短剣を身につ

け、金の鎖を首から下げていた。⁴³⁾ この「スペイン風」の服がどのような衣装であったのか史料では定かではないが、ルネサンス期のスペイン宮廷では黒色の服が流行していた。使節は、ローマでグレゴリウス三世から下賜された洋服を公の式典で着用しており、その中に黒色の衣装がある。⁴⁴⁾ その他教皇から贈られた「紫色 (pagonazzo)」のペルベット製スペイン風の上着」があり、この服を着用していた可能性もある。⁴⁵⁾

一方、金の鎖は、グレゴリウス三世の後任者シクストゥス五世から「金の拍車騎士団」の一員として騎士に叙されたときに賜った。⁴⁶⁾ 鎖には、シクストゥス五世の肖像が刻印されたメダルが付いていたという。使節は恐らくこの鎖を首にかけて、六月三〇日に「大評議会の間」で行われた投票を視察し、「騎士のための場所」に座した。⁴⁷⁾ この「騎士のための場所」とは、ヴォーリアが言う「あの高くて主要な場所」を指し、《天国》の絵の前に位置する特別席 (tribuna) のことであろう（図2）。つまりこの鎖は、特別席に座するのに相応しい人物であることを示す重要な首飾りであった。使節が特別席に座る間に、ヤーコポは彼らを写生しており、この大切な鎖を描かなかったとは考えにくい。

ちなみにマンシヨ像は、どのような服を着ているのであろうか。胸の前合わせに金と思われるボタンや装飾が確認できる。その周辺に描かれたV字の線は、シクストゥス五世から贈呈された金の鎖を表示するのであろうか。あるいは、マンシヨ像はボタン付き胴着の上さらさらに着衣して、V字線はその縁を表しているのであろうか。後者ならば、前記のスペイン風の上着を着用している可能性がある

(pagonazzo)には、暗い赤紫色も含まれた⁴⁸⁾。この上着の上にさらにマントらしき服を右肩に掛けているように見え、襟がもう片方の肩の上に描かれている。いずれにせよ、マンショ像の衣装は早い筆さばきで大掴みに描かれており、群像画にこの衣装を描く意図はなかったであろう。一方、教皇から使節に贈られた帽子は、三種類あった。白羽付きビーバ毛の帽子、先端がダイヤモンド型に編まれた金の組紐が付いた黒いベルベットのベレー帽、そして金の組紐付きのアンカット・ベルベットのベレー帽であった⁴⁹⁾。しかしどれもマンショ像が被る平たく丸い装飾が付いた平帯が周囲をめぐる帽子とは異なる。この円形の装飾や平帯は、後の時代に加筆されたものかもしれない。

群像画は、洋服姿の四人を描く予定であったと考えられる。しかしながら、イエズス会士の歴史家ダニエロ・バルトリによれば、使節は和服で統領と謁見し、群像画には、「彼らの固有の服装 (ne loro propri habit)」つまり着物を着た姿で描かれるはずであったという。バルトリの書は、イエズス会の古文書をもとに記した重要な情報を含むが、使節の来訪から七五年ほど経た一六六〇年に出版されており、憶測で書かれた記述も多い⁵⁰⁾。その一つとして、ダ・ポンテとの謁見時の服装を挙げることができる。使節がヴェネツィアを訪問していた頃に書かれた史料に、和服を着用したという記録がないため、実際は、洋服を着て統領と会ったと考えられる⁵¹⁾。この洋装の詳細は不明だが、サント・スピリト島に到着した日に、使節が何を着ていたのか記述した史料がある。四人とも金モールで装飾された深紅のダマスク織の服を着て、金の組紐付き黒いベルベット製ベレー帽を被っていた⁵²⁾。いずれもグレゴリウス一三世からの贈物であり、謁見の際も同様に、

教皇から下賜された洋服を着用していたことであろう。

展示場所と方法

群像画は、一五八五年当初、「大評議會の間」に展示される予定であったことが、イッポリト・ヴォーリアやデイエゴ・デ・メスキータの手紙から判明する。ヴォーリアによれば、使節が「大評議會の間」を訪れた際、長老委員会が、「あの広間には珍しい絵で埋める場所がまだ空いて」いるので、使節を描いた群像画の制作を依頼したという。一五七七年二月二〇日に統領宮殿で火事があったため、使節の来訪時、「大評議會の間」は修復中であった⁵³⁾。天井画は一五八四年以前に取り替えられたが、壁画の制作は一七世紀初頭まで続いた⁵⁴⁾。長老委員会は、「大評議會の間」の壁のどこかに、使節を描いた群像画を陳列しようと考えたのであろう。

メスキータの手紙では、展示場所を「統領たちがいる広間」とし、使節は「すべての元老院メンバーとともに」絵に描かれる計画であると記述する⁵⁵⁾。「統領たちがいる広間」とは、歴代の統領の肖像画が飾られた広間を指す。「大評議會の間」(図2)や、隣接する「投票の間」(Sala dello Scrutinio)の壁には、そのような肖像画が陳列されている⁵⁶⁾。しかしヴォーリアの手紙と併せて考慮すれば、メスキータは「大評議會の間」を示唆していたと推測される。「すべての元老院メンバー」とは、サント・スピリト島で使節を歓迎した元老院メンバー全員という意味であろうか。いずれにせよ、多数のヴェネツィア高官と一緒に、絵に描かれる予定であったことがわかる。

さらにメスキータによれば、使節を描いた群像画の横には、和紙に書かれた使節からの感謝状が展示されるはずであった(図5)。このことは他の史料にも記され、研究者の間でよく知られているが、本稿では感謝状の内容と群像画との関係を考察する。感謝状が展示されたならば、その大部分を占める日本語の文字は、さぞかしヨーロッパの人々の目を惹き、隣接する群像画への興味を掻き立てたことであろう。紙の左端にはイタリア語訳が記され、四人が誰なのか、日本の王の大使として教皇への恭順を示すために訪欧したこと、ヴェネツィアは必見と思いつつ訪したが、想像より遥かに素晴らしかったことなどが記されている。そして歓迎の栄誉に浴したこと、もし無事に日本に戻ったときは、ヴェネツィアのことを皆に語ると結ぶ。つまり群像画が完成していれば、感謝状の文章とともに、ヴェネツィアの権威、厚遇、繁栄、そして地球の裏側まで届く名声を、観者に伝えることとなったであろう。

おわりに

ヤーコボやドメニコが制作する予定であった天正遣欧使節を描く絵は、統領宮殿の一番重要な大広間で、ヴェネツィアの偉大さを誇示するはずであった。つまり日本人の来訪を題材としながら、絵の本当の狙いは、統領や政府高官たちの権威を示すことにあり、統領宮殿に来る来客を圧倒することであった。しかしながら、カマルドリ会修道士ジローラモ・バルディが一五八七年に出版した「大評議会の間」や「投票の間」に配置される予定であった絵画を説明する冊子に、使節の群

像画は含まれていない。前書きに、一五八六年二月一日と書かれてあることから、バルディはこの頃冊子を執筆したと思われる。このときまでに、「大評議会の間」に使節の群像画を飾ることが、正式に決定されていなかった可能性がある。イッポリト・ヴォーリアは長老委員会が群像画の制作を発案したと報告するが、委員会は二五ドゥカーティ以上の出費に関して決定権がなかった。委員会は、共和国に関する様々な案件を議論し、元老院に提案する役目を担っていた。元老院は、一五八七年一月一七日になって群像画を完成させるための予算として二千ドゥカーティを準備する決議をした。

決議の記録には、群像画の配置場所は書かれておらず、この時点で元老院は、「大評議会の間」でなく、「元老院メンバーの間」や「四扉の間」を検討していたかもしれない。「大評議会の間」の壁画には、火事以前に広間を飾っていた絵の主題が継承され、また共和国軍の勝利の場面が主に描かれた。一方ドメニコやティントレット工房は、一五八八年から一五九二年にかけて、長さ二二メートル、高さ七メートル、ほぼ五百人の人物を描く巨大な《天国》の制作に取りかかっており、使節を描く群像画をなかなか完成させられなかったのだろう。最終的には、マリネッリ氏が示唆するように、一六〇六年にイエズス会がヴェネツィアから追放されたため絵の制作が中止された可能性がある。使節の群像画は未完に終わったが、このプロジェクトは、「四扉の間」に掛けられたアンリ三世やペルシャ使節を歓迎する絵画に、主題なり、構図なり、何らかの形で影響を与えたことが十分考えられる。日本の使節を描いた絵に代わり、これらの作品がヴェネツィアの繁栄や海を超えた影響力を示すこととなった。

註

- (1) Carlo Ridolfi, *Vita di Giacopo Robusti detto il Tintoretto, celebre pittore, cittadino veneziano*, Venezia, Guglielmo Oddoni, 1642, 89.
- (2) Paola Di Rico, "L'ambasciatore giapponese di Domenico Tintoretto," *Aldebaran: Storia dell'arte* 2 (2014): 83, 89-94; Di Rico and Marino Viganò, "Don Mancio, Nephew of the King of Hizen: Echoes of the Japanese Tensho Mission to Europe in 1585 in the Portrait of Sukemasu Iiô by Domenico Tintoretto," in *Changing Hearts: Performing Jesuit Emotions between Europe, Asia, and the Americas*, ed. Raphaële Garrod and Yasmin Hassell, Leiden, Brill, 2019, 293-302.
- (3) Sergio Marinelli, "Nota sul ritratto di Ito Mancio di Domenico Tintoretto," *Aldebaran: Storia dell'Arte* 4 (2017): 61.
- (4) 小佐野重利『伊東マンショの肖像』の謎に迫る：一五八五年のヴェネツィア』三元社、二〇一七年、五三、五七、七二、七九、八一、一二五頁；Osano, "The Newly Discovered Portrait of Ito Mansio by Domenico Tintoretto: Further Insight into the Mystery of Its Making," *Artibus et Historiae* 77, 39 (2018): 145-60. 小佐野氏の解釈によれば、ドメニコは、最初に使用したキャンパスに別の人物像を描き、その絵は現在テキサス・ブラントン美術館に所蔵されているという。
- (5) 結城了悟『新史料：天正少年使節』、南窓社、一九九〇年。結城神父は史料の日本語訳のみ出版した。二〇一六年、イタリアの博士論文に原文の謄写が掲載されたが、誤りがあるため、拙論では著者が独自に行った翻刻を使用する。
- (6) ヴェネツィア共和国の儀典に関しては、Patricia Fortini Brown, "Measured Friendship, Calculated Pomp: The Ceremonial Welcomes of the Venetian Republic," in *All the World's a Stage...: Art and Pageantry in the Renaissance and Baroque*, ed. Barbara Wisch and Susan Scott Munshower, University Park, Department of Art History, The Pennsylvania State University, 1990, 1: 140 を参照。
- (7) Archivio di Stato di Venezia (ASVE), Collegio, Cerimoniali, reg.1, 118v-9r; 『大日本史料』東京大学史料編纂所、一九六一年、第十一編別巻一、一〇四頁。
- (8) ASVE, Collegio, Cerimoniali, reg.1, 119r (『大日本史料』別巻一、一〇四頁)；Archivum Romanum Societatis Iesu (ARSI), Ital.159, 61v (結城『新史料』、一〇七四頁)。
- (9) ARSI, Ital.159, 61r-v; 結城『新史料』、一七二、一三頁。
- (10) "Ambasciatori al Sommo pontefice per il Re di Bongo, et di Arima, et per il Principe di Vomura" (ASVE, Collegio, Cerimoniali, reg.1, 118v).
- (11) ローマ在ヴェネツィア大使ロレンツォ・プリウーリの見解では、使節は、あまり知られてない、価値も低い日本の王から派遣された。ASVE, Senato, Dispacci degli ambasciatori e residenti, fil.19, 149r; Adriana Boscaro, "Manoscritto inedito nella Biblioteca Marciana di Venezia relativo all'ambasciata giapponese del 1585," *Il Giappone* 7 (1967): 12.

- (12) Fortini Brown, "Measured Friendship," 140-5.
- (13) Edward Muir, *Civic Ritual in Renaissance Venice*, Princeton, Princeton University Press, 1981, 233; Fortini Brown, "Measured Friendship," 148-9.
- (14) ASVE, Collegio, Ceremoniali, reg. 1, 119r (『大日本史料』別卷 一〇四頁) ; Guido Gualtieri, *Relazioni della venuta degli ambasciatori giapponesi a Roma sino alla partita di Lisbona*, Roma, Francesco Zanetti, 1586, 122.
- (15) タ・ホントナの健康状態に關しては' *Relazione de gli honori & accoglienze fatte dall'Illustrissima, e Serenissima Signoria di Venetia alli Signori Ambasciatori Giapponesi*, Verona, Discepoli, 1585, n.p.
- (16) Brown, "Measured Friendship," 142.
- (17) ARSI, Ital. 159, 62r (結城『新史料』一七四頁) ; Gualtieri, *Relazioni*, 122-3.
- (18) "... la domenica andorno al consiglio in San Marco dove ci erano 120 gentili homini in quel salone mentre stavano in quel loco alto principale, il primo pittore che habbia la Republica ritraea al vivo per ordine di Sua Serenità li Signori Ambasciatori et non riuscendoli bene mi parve persuadere al Padre Mesquita che in camera ci desse commodità massime che mancando in quel salone empir un loco di rara pittura ha ordinato al medesimo tutto il Collegio che l'empia facendo un quadro di questi quattro principi, dell'incontro fatti dalli signori del pregato et della introduzione al Serenissimo Duce che sarà cosa meravigliosa pagandoli 2000 scudi" (ARSI, Ital. 159, 81r); 結城神父(『新史料』一八一頁)の日本語訳に変更を加えた。
- (19) ASVE, Collegio, Cerimoniali, reg. 1, 119r (『大日本史料』別卷一〇四頁) ; Gualtieri, *Relazioni*, 122.
- (20) Incontroの意味は' *Grande Dizionario della Lingua Italiana* 参照。
- (21) "Fanno fare nella sala sopradetta un bellissimo quadro, dove si dipingono li signori dicono che valerà da 2 mila scudi." ARSI, Ital. 159, 73v; 結城『新史料』一六八〜九頁。
- (22) Gualtieri, *Relazioni*, 125.
- (23) Tom Nichols, *Tintoretto: Tradition and Identity*, London, Reaktion Books, 1999, 1024°.
- (24) ティントレットに支払われた金額に「二つは」 Nichols のリストを参照 (Tintoretto, 241-3)°.
- (25) Paolo Delorenzi, "Le carte del Provveditore: Nuovo documenti sulla decorazione tardo-cinquecentesca del Palazzo Ducale di Venezia," *Aldebaran: Storia dell'arte* 3 (2015): 117, 140.
- (26) Michel Hochmann, *Peintres et commanditaires à Venise (1540-1628)*, Roma, École Française de Rome, 1992, 15-40.
- (27) 小佐野『伊東マンシヨの肖像』一八四頁°。
- (28) Umberto Franzoi, *Storia e leggenda del Palazzo Ducale di Venezia*, Venezia, Storti, 1982, 73.
- (29) Delorenzi, "Le carte del Provveditore," 129-31.
- (30) 小佐野『伊東マンシヨの肖像』一八四頁°。
- (31) Marinelli, "Nota sul ritratto," 60.

- (32) ペルシヤ使節の絵について’ Camillo Tonini, “I doni degli ambasciatori persiani alla Serenissima nella tela di Gabriele Cagliari,” in *I doni di Shah Abbas il Grande alla Serenissima: Relazioni diplomatiche tra la Repubblica di Venezia e la Persia safavide*, ed. Elisa Gagliardi Mangilli, Venezia, Fondazione Musei Civici Venezia, 2013, 29.
- (33) ASVE, Collegio, *Esposizioni principi*, reg. 6, 130v; 『大日本史料』別巻二一七五頁。しかし、ペルシヤ使節の通訳とは異なり、これらイエズス会士たちは着席した。ASVE, Collegio, *Cerimoniale*, reg.1, 119r; 『大日本史料』別巻二一〇五頁。
- (34) ARSI, Ital. 159, 62r (結城『新史料』一七四頁); Gualtieri, *Relationi*, 122.
- (35) Gualtieri, *Relationi*, 123.
- (36) ASVE, Collegio, *Esposizioni principi*, reg.6, 132r; 『大日本史料』別巻二一七九頁。
- (37) Marinelli, “Nota sul ritratto,” 60.
- (38) Stefania Mason, “Domenico Tintoretto e l’eredità della bottega,” in *Jacopo Tintoretto: Actas del congreso internacional Jacopo Tintoretto*, ed. Miguel Falomir, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2009, 84.
- (39) Robert Echols and Frederick Ilchman, “Toward a New Tintoretto Catalogue, with a Checklist of Revised Attributions and a New Chronology,” in Falomir, *Jacopo Tintoretto*, 102.
- (40) ヤーロポホにメトロに於ける群像画の描き方の差について’ Paola Rossi, *Jacopo Tintoretto*, Venezia, Alfieri, 1974, 1: 77-78, 80.
- (41) 肖像画制作にあたり、ヤーロポホによる紙に描いた顔のスケッチは現存しない。William Roger Rearick, “From Drawing to Painting: The Role of ‘Disegno’ in the Tintoretto Shop,” in *Jacopo Tintoretto nel quarto centenario della morte*, ed. Paola Rossi and Lionello Puppi, Padova, Il Poligrato, 1996, 173. しかし例外もあり、ヤーロポホはパステルを用いて、アンリ三世を船の中でスケッチしたことが知られている。Robert Echols and Frederick Ilchman, “Ritrattista,” in *Tintoretto: 1519-1594*, ed. Echols and Ilchman, Venezia, Marsilio, 2018, 167.
- (42) Di Rico, “L’ambasciatore giapponese,” 94; 小佐野『伊東マンモの肖像』一六九〜七一、八七頁; Marinelli, “Nota sul ritratto,” 60.
- (43) ASMN, Archivio Gonzaga 1515, 211r; 『大日本史料』別巻二一八九頁。
- (44) 使節がどのような洋服を得て、いつこれらの服を着たかについては、別の論文で考察する必要がある。
- (45) ARSI, Jap.Sin.33, 35r-36r, 結城『新史料』一八二〜一八四頁。
- (46) *De missione legatorum Iaponensium ad Romanam curiam*..., Macro, in domo Societatis Iesu, 1590, 280.
- (47) ASMN, Archivio Gonzaga 1515, 211r; Archivio di Stato di Modena, Cancelleria ducale, Carteggi di oratori, agenti e corrispondenti presso le corti, Venezia b.81, 101-VI-20; 『大日本史料』別巻二一八九〜九四頁。
- (48) Pagonazzo に関する’ Lisa Monnas, *Merchants, Princes and Painters*,

- ters, New Haven, Yale University Press, 2008, 314-5; Monnas, "Some Medieval Colour Terms for Textiles," *Medieval Clothing and Textiles* 10 (2014): 49-52 参照。
- (49) ヘルシットを作る時、輪奈(ループ)を通常切るが、アヘカント・ヘルシットとは、切断しないものを指す。
- (50) Daniello Bartoli, *Dell'istoria della Compagnia di Giesu: Il Giappone, seconda parte dell'Asia*, Roma, Ignatio de' Lazzeri, 1660, 202-3.
- (51) 例えば、バルトリ (*Dell'istoria*, 195) は、使節がもたらした織田信長の安土屏風を、「二つの装飾用の布 (*i due panni da addobbo*)」という表現で表し、グレゴリウス十三世はこれをヴァチカンの「地図の回廊」に「掛けさせた (*appendere*)」と説明する。バルトリが使用した *panni* というイタリア語の言葉は、宣教師ガスパール・コエリョが、イエズス会年報において (ARSI, Jap.Sin. 45II, 49f)、「安土屏風を、ポルトガル語で *panos* と表現したことに由来する。ポルトガル語で *panos* は、布だけでなく、壁状の物も意味する。しかしイタリア語で *panni* は主に布を意味するため、イタリア人・バルトリは、安土屏風をタペストリーのような装飾品であると誤解したようである。バルトリが本を出版した一六六〇年頃までに、屏風が「地図の回廊」から取り払われ、その結果、屏風がどのような形態なのかわからなかった可能性がある。
- (52) 加藤なおみ『ローマを見た着物の少年たち』昭和堂、二〇一五年、二六頁。
- (53) ASMN, Archivio Gonzaga 1515, 198r; 『大日本史料』別巻二、八一頁
- (54) Umberto Franzoi, Terisio Pignatti, and Wolfgang Wolters, *Il Palazzo Ducale di Venezia*, Treviso, Canova, 1990, 319, 321.
- (55) Umberto Franzoi, *Storia e leggenda del Palazzo Ducale di Venezia*, Venezia, Storti, 1982, 224.
- (56) "La segunda cosa fue hazerlos tirar por natural y ponerlos en la sala donde están los duques en hun quadro con todos los senadores, dando dos mil ducados por la pintura solamente, y junto a este quadro ponen hun pliego de papel de Japón en lo qual está escrita en letra de Japón con la explicación en ytaliano la venida destes señores a Venetia y por qué y quién son etcétera; lo que se le dio a ynstancia de la Señoría, asinado por los 4 señores.." (ARSI, Ital. 159, 77v; 結城『新史料』一七一頁)。
- (57) Wolfgang Wolters, *Storia e politica nei dipinti di Palazzo Ducale*, Venezia, Arsenal, 1987, 85-86.
- (58) Girolamo Bardi, *Dichiaratione di tutte le istorie che si contengono*, Venezia, Felice Valgriso, 1587.
- (59) バルデイの出版のもともとなった手稿文献に関して、Wolfgang Wolters, "Der Programmaturf zur Dekoration des Dogenpalastes nach dem Brand vom 20. Dezember 1577," *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 12 (1965/1966): 271-318.
- (60) Andrea Da Mosto, *L'Archivio di Stato di Venezia*, Roma, Biblioteca d'Arte Edizioni, 1937, 1: 22-23.

- (61) ASVE, Senato, Deliberazioni, Senato Terra, reg.57, 228r-v; 『大日本史料』別巻三(一〇二)三頁。
- (62) Delorenzi, “Le carte del Proveditore,” 131-2; Martinelli, “Nota sul ritratto,” 60.
- (63) 《天国》に關しては、Jean Habert, “Venezia e il Paradiso: Un concorso a palazzo Ducale,” in *Il Paradiso di Tintoretto: Un concorso per Palazzo Ducale*, ed. Jean Habert, Milano, Five Continents, 2006, 54-57, 168n86.
- (64) Martinelli, “Nota sul ritratto,” 60.

(二〇一九年三月三十一日受理)

〔ふじかわ まゆ／明治大学大学院特任講師〕



図2 ヴェネツィア統領宮殿、「大評議会の間」。画面右下に見える特別席 (tribuna) の背後に、ヤーコポ・ティントレット工房による《天国》が掲げられる。左側の壁、天井近くに、一連の統領の肖像画が位置する。筆者撮影。



図1 ドメニコ・ティントレット、《伊東マンショの肖像》、1585年、ミラノ、トリヴルツィオ財団。©Fondazione Trivulzio.



図3 アンドレア・ミキエッリ (通称ヴィチェンティーノ)、《フランス王アンリ3世のリド島における迎賓》、1593年、ヴェネツィア統領宮殿、「四扉の間」。© 2019 Archivio Fotografico - Fondazione Musei Civici di Venezia.



図4 パオロ・ヴェロネーゼ工房の継承者たち、《「長老委員会の間」におけるペルシャ使節の謁見》、1591-1592年、ヴェネツィア統領宮殿、「四扉の間」。© 2019 Archivio Fotografico - Fondazione Musei Civici di Venezia.

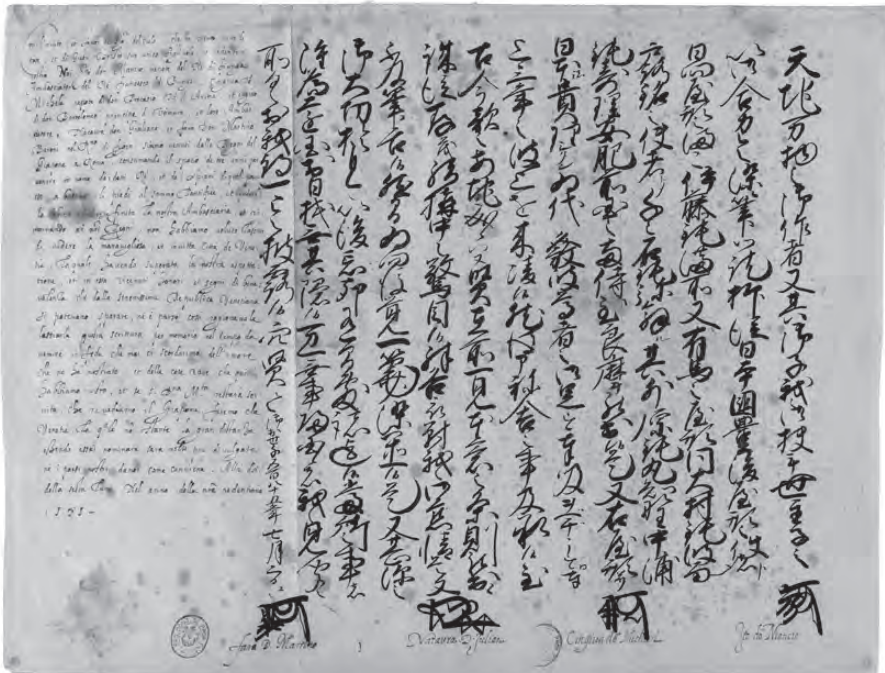


図5 天正遣欧使節からヴェネツィア共和国への感謝状、1585年、ヴァチカン教皇庁図書館、Borg.Cin.536。© 2019 Biblioteca Apostolica Vaticana.

Acknowledgment

Heartfelt gratitude goes to Francisco Apellaniz, Rodrigo Cacho, Paola Di Rico, Carrie Hillard, Luca Molà, Veronica Vestri, and Helen Manner Watterson, as well as Kai Noriyuki and Sewake Midori, for their generous support and assistance.

Tintoretto's (Unfinished) Group Portrait of the Tensho Embassy : abstract

Mayu Fujikawa

In this paper, I trace the commission history of Jacopo Tintoretto's unfinished group portrait that was to represent the Tensho embassy. I argue that the Collegio, an executive body of the Venetian republic, requested him to paint two scenes for the painting: the reception of the embassy by the senators on the island of Santo Spirito and the audience with Doge Nicolò da Ponte. The group portrait was for the Sala del Maggior Consiglio, where the walls still had empty spaces to be filled with paintings after the devastating fire of 1577. The painting was to be juxtaposed with the embassy's letter of gratitude written on a sheet of Japanese paper. Had the group portrait been finished, the text and image would have worked together to promote the republic's fame, generosity, and authority to the visitors who entered the hall of state.

While Ito Mancio and the other three Japanese members of the embassy were seated in the tribuna of the Sala del Maggior Consiglio in order to see an election that was taking place on June 30, 1585, Jacopo sketched them; however, it did not go well. Their Jesuit chaperon wanted them to be portrayed again in a smaller and more comfortable space. It is possible that Jacopo's son, Domenico Tintoretto, took on that task, and the portrait of Mancio at the Trivulzio Foundation was Domenico's oil sketch that he created for the group portrait.

Although the Senate set aside a budget for the group portrait in October 1587, it was curiously excluded from Girolamo Bardi's *Dichiaratione di tutte le istorie che si contengono*, where he explained the paintings that were to be placed in the Sala del Maggior Consiglio. Since the Collegio had little authority over costly transactions, the project was presumably still unsanctioned by the Senate when Bardi prepared his manuscript around December 1586. Equally possible is that the Senate intended the group portrait to be placed somewhere else within the Doge's Palace—perhaps in the Sala delle Quattro Porte.

Yet the project of the group portrait was delayed, undoubtedly because Tintoretto's workshop was engaged on the colossal *Paradise* for the Sala del Maggior Consiglio between 1588 and 1592. Although the group portrait of the Japanese was never finished, it would have affected the subject matter or compositions of the paintings that represent the reception of King Henry III of France on the Lido Island and the doge's audience with a Persian embassy. These paintings presently adorn the wall of the Sala delle Quattro Porte.