

# ベラスケス作「織女たち」I

——オリジナル画面の再検討について——

大 高 保 二 郎

## 要 旨

ベラスケス作「織女たち」は、周縁部にかけて修復と画布の増補がなされ、そのためにサイズも大幅に変更されることになった。この増補部分、画家自身によるオリジナルかどうか、もし画家以外の手によるとすればいつ、どのような理由で増補修復されたのか。本稿では王室美術品台帳他の資料、科学調査の結果を踏まえてこの点を検討する。以上で得られた結論は勿論、本稿の第二段階であるベラスケスの構図法と主題解釈の問題をも左右するものとなる。

一般に「Las Hilanderas (織女たち)<sup>(1)</sup>」の名で親しまれる「アラクネの寓話<sup>(2)</sup>」は、晩年の大作「Las Meninas (官女たち)」と共にベラスケスの全芸術、ひいては絵画の黄金時代である十七世紀のスペイン・バロックを象徴する一作品である。そのことは勿論、精妙な光と空間の処

理、豊麗な「バラバラの色斑<sup>(3)</sup>」と化した筆致と色彩、画面にみなぎる「雰囲気<sup>(4)</sup>の魔術」等、新古典主義者A・R・メンクス<sup>(4)</sup>が早くから称えたような、自然主義的、印象派風の技法と様式からみただけではない。主題の扱い方と構図法に關してもそう言えよう。本作品はベラスケス研究史の上で、また、彼の絵画の基本構造を理解する上でも重要な問題を含んでいるからである。

「織女たち」が提起する問題点は、(1) オリジナル画面の大きさと作品の来歴、(2) 構図の源泉とベラスケスの構図法、(3) 主題解釈史及び真の主題をめぐって、<sup>(5)</sup>に要約される。特に(3)は美術や演劇作品が、スペイン・バロックという特殊な宮廷社会において展開されたそのコンテキストと、<sup>(6)</sup>複雑かつ重層化した時代背景を考慮して論じられねばならない。本稿では、財産目録や記録資料を通して(1)の問題を再検討し、構図法と主題解釈に発展させるための端緒としたい。

## I

今日プラド美術館の所蔵する「織女たち」(図1)は保存状態が極端に悪く、ひび割れが全画面に及び、ある部分では絵具が剝落している。さらに画布の継ぎ目跡が肉眼でも、上部と右左の端や底部にかけて容易に識別することができる。<sup>(8)</sup>しかも中央画面とその周辺部では、同じ色相でも発色と豊かさの点で明らかに異なり、特に暖色系の赤にその違いは著しい。このような現状はすでに十九世紀以来指摘されてきたところだが、同作品が何らかの理由でかつて修復され、四周が継ぎ足されたことを語っている。二冊のベラスケス全作品目録の編纂者J・ロペス・レイ<sup>(9)</sup>は、継ぎ足し部分は上部 48.5 cm, 右側 18.7 cm, 左側 19.8 cm, 底部 2.6×7.85 cm (右から左にかけて斜めに走る)と計測し、結局、オリジナル画面の大きさが現状のそれよりも小さく、約 169 (縦)×250 (横) cmであったと推定している。

他方、G・メネンデス・ピダール、D・アングーロ<sup>(10)</sup>はX線照射(図2)と赤外線写真の結果からこの問題に検討を加えている。つまり周辺部が継ぎ足される以前からあった、木枠が画布に残した擦り跡(X線写真で判明、挿図1)をたどって、ベラスケスによる原サイズはおおよそ 170×263 cm 前後ではなかったかと報告している(挿図2)。<sup>(11)</sup>

以上にみた「織女たち」のオリジナル画面に関する観察と数値は、M・L・カトゥラが一九四八年に発表した新資料からも裏付けることができる<sup>(12)</sup>。十七世紀の画家で版画家、ペドロ・デ・ビリヤフランカ<sup>(13)</sup>が

一六六四年に査定したマドリードの収集家ペドロ・デ・アルセ<sup>(14)</sup>の美術品台帳中に次のベラスケス作品の存在が確認されたのである。

“Otra pintura de diego B[V]elazquez de la fabula de aragne,

de mas de tres barras de largo y dos de cayda, tasada en qui-

nientos ducados” (ディエゴ・ベラスケスによるもう一枚の絵「アラ

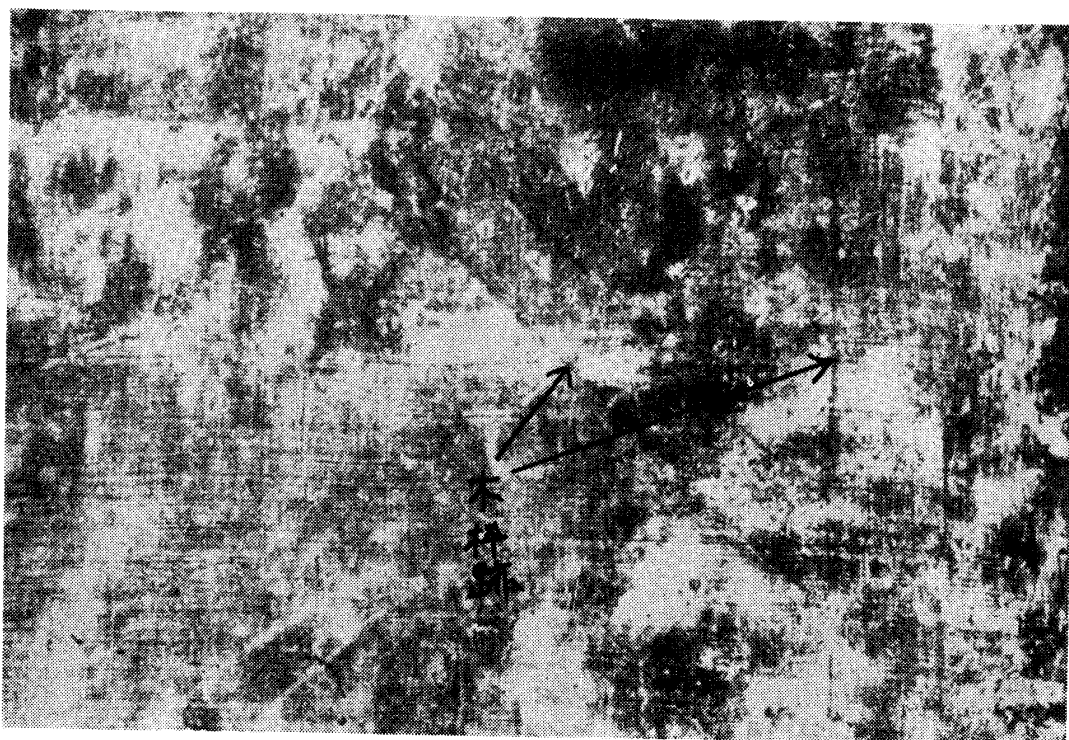
クネの寓話」、幅三バーラ<sup>(15)</sup>、縦二バーラ以上、評価額五百ドゥカード<sup>(17)</sup>)。

同女史はこれをプラド美術館現蔵の「織女たち」と同一作とみなし、その後多くの研究者によってほぼ認められている。<sup>(18)</sup>主題解釈を「織女たち」↓「アラクネの寓話」へと方向づけたこの新資料は、原サイズの問題に

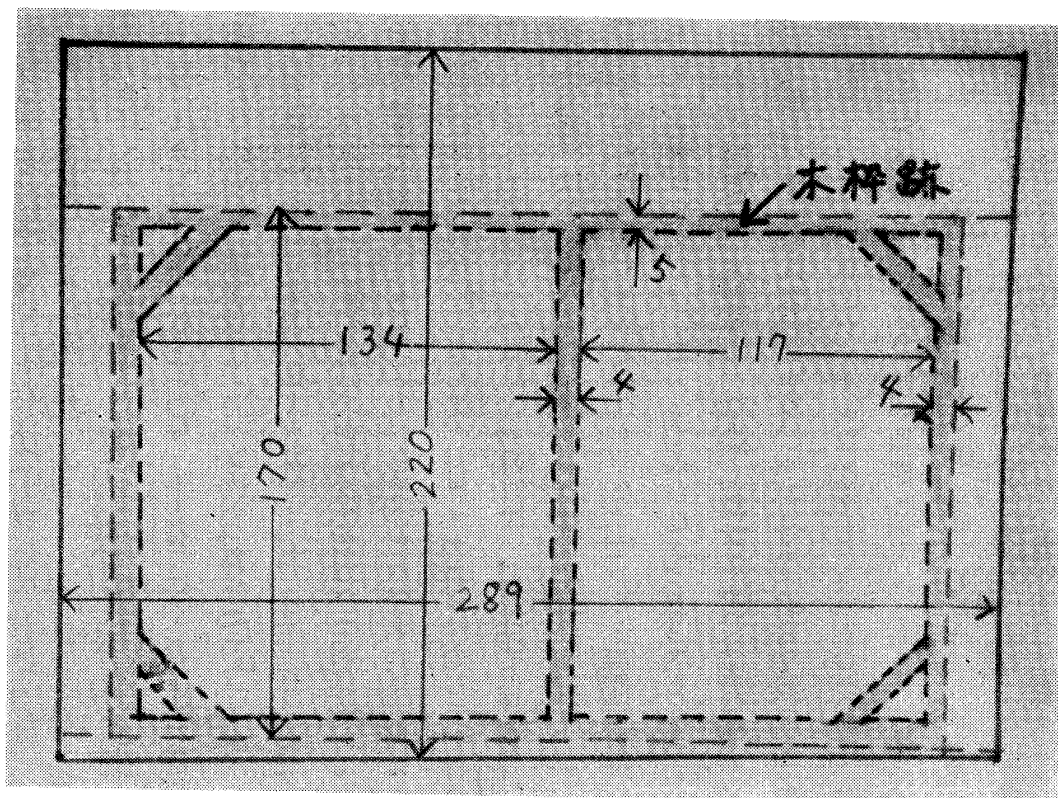
表 1

単位 cm	現在のサイズ	原サイズ
プラド作品目録	220×289	
ロペス・レイ 2	220×290	169×250
メネンデス・ピダール、アングーロ	プラドに準拠	170×263
カヴァリウス <sup>(19)</sup>	プラドに準拠	164×250
ペドロ・デ・アルセ 美術品台帳		2×3バーラ <sup>(20)</sup> (167×250.5)
王室財産台帳 1772年	2.5×3.5バーラ (209×292)	
王室財産台帳 1794年	3.5×3.5バーラ	

あたえてくれる。すなわち、大まかながら二×三バーラ(167×250.5 cm)という数値が示す通り、「織女たち」は本来、現在のものよりかなり小さく、その原サイズは169～170×250～260 cm、以上であったと考えられる(表1)。とすれば本作品は、ベラスケスが中央画面(図3)を制作した後、いつ、誰の手で加えられたのであろうか。また、



挿図1 画面右上部の X 線写真  
 (ストックホルム国立美術館撮影)



挿図2 「織女たち」原サイズ想定  
 (G. メネンデス・ピダール他による) (単位 cm)

ベラスケス作「織女たち」I  
 三

どのような経路をへて王室コレクションに入ったのであろうか。

## II

本作品の年代決定は、メンクスによって初めて定義されたベラスケスの晩年様式<sup>(21)</sup>で描かれているところから、「ラス・メニーナス」(一六五六<sup>(22)</sup>年)と同時期か、その直後の制作という線で一致している<sup>(23)</sup>。ただし近年の二研究、特にロペス・レイ<sup>(24)</sup>は、前景右側の背中を見せて坐った女性を一六四〇年代後半の三作品、「聖母の戴冠」<sup>(25)</sup>(図4)、「巫女」<sup>(26)</sup>(図5)、「鏡のヴィーナス」<sup>(27)</sup>(図6)の三女性と比較して一六四四―四八年という年代を採用している。しかし筆者には、これら四作品がすべて同じモデルであるとは考えられず、さらに一六四四―四八年の作とするには、「織女たち」は、技法的、様式的にも完璧に過ぎるように思われる。また、先のペドロ・デ・アルセの一六五七年の財産目録<sup>(28)</sup>にも、ベラスケスの死後作成された画家の遺産目録<sup>(29)</sup>にもこれに該当する作品は記載されておらず、記録資料の上から年代決定をすることはできない。結局、様式上の判定から、一六五〇年代後半の制作と考えるべきである。

「織女たち」が一六六四年、先述したペドロ・デ・アルセの美術品台帳に記載された後、再び記録に登場するのはそれから一世紀後の一七七二年の王室美術品台帳においてである。この時、ブエン・レティロー離宮から移管された新王宮<sup>(30)</sup>所蔵の絵画作品<sup>(31)</sup>の中の一枚として記載された。すなわち、「Retiro=Otro que expresa una fábrica de tapices y varias mugeres hilando y devanando de tres varas y media de lar-

go y una menos de caída, original de Velazquez”(レティローヨリ。数人の女性が紡ぎ織っている綴織工場を描いた一枚、幅三バール半、縦二バール半、ベラスケス作)。つまりここでは、すでに修復か継ぎ足しが行なわれ(前掲、表1参照)、また主題解釈も変っている<sup>(32)</sup>。

さらに注目すべきは、一七三四年、旧王宮<sup>(アルカイサル)</sup>を襲った大火の際に、焼失を免れた美術品の台帳中にベラスケス作の「織女たち」(もしくは「アラクネの寓話」)の存在を見出しえないことである。十八世紀の後半、メンクスやA・ポンス等<sup>(34)</sup>によってかくも称賛された同作品がもしも当時旧王宮にあり、火災によるダメージを受けたのであれば、記載もれになるとは到底考えられない。さらに、ベラスケスに精通していたはずの画家A・パロミーノによるスペイン美術家論、『絵画館と視覚規範』<sup>(35)</sup>(一七〇八年脱稿)においても本作は言及されず、また一七〇一―一七〇三年の王室美術品台帳にも登録されなかった。従って十八世紀初頭の段階では、まだ王室コレクションに入っていないと考えられよう。

こうして同作品の来歴から、(1)「織女たち」は元は個人コレクションに属し、多分十八世紀の中葉、レティロー離宮を経由して新王宮に入ったこと、(2)オリジナル画面が継ぎ足されたのは一七三四年の火災による損傷からではなく、他の理由(例えば、飾られる場所の大きさに合せて)に求めねばならないこと、(3)「織女たち」の題名で呼ばれるようになったのはようやく十八世紀中葉以降であること、を結論としてあげることができる。

しかし「織女たち」の、ベラスケスによるオリジナル画面が現在のそ

れよりも小さなものであったという推定は何を意味するのであろうか。

確かに、そのサイズと型は「バックカスの勝利」(図7)や「鏡のヴィーナス」のそれと類似する。ただ周縁部を加えた現状の方が、「ブレダの開城」(図8)や「ラス・メニーナス」等、ゆったりとした上部空間(事実、画面の二分の一以上を占める)をもつ大画面との比較において、より納得しうるように見える。<sup>(39)</sup> すなわち、上部空間を壮麗に庄するアーチと、そこから奥への建築モチーフは絵に豊かな広がりを受け、鮮烈なイメージを観者の眼に印象づけるからである。だが、見方を変えれば、この建築モチーフ自体が構造上矛盾し、<sup>(40)</sup> 十七世紀風の建築デザインとは合致しない(図10)。しかもそれは前景、中景、後景への、ベラスケス特有の連続的な視線の移行を妨げる要素と化している。観者の視線は、全画面の主役である前景の人物群には集中せず、一層明るい、ハイライトを浴びた一段と高い後景へと引きずり込まれるのである。もし上部構造さえなければ、前、中、後の各景は隈なく浸透する光と色彩の階調や相互作用のもとで緊密な、補完し合う関係を保つはずである。

ベラスケス絵画は、「織女たち」に限らず、緻密に計算され、切磋琢磨して練り上げられた構図法ゆえに成立している。全く「自然らしい」(メンダス)、「真実らしい」(ベルエーテ)この日常的な世界を舞台に、ベラスケスは本来のテーマ、アラクネの寓話を通して何を意図し、語りたかったのだろうか。ベラスケス作「織女たち」IIは、そうした問題を中心に論じる予定である。

## 註

(1) この名称で呼ばれ始めたのは十八世紀の後半からである。スペイン語「hilanderas」は、「hilar(紡ぐ)する女たち」の意味で、必ずしも作品とは一致しないが、我が国では「織女たち」という訳語ですでに定着しているため、この呼び方に従う。

(2) 「アラクネの寓話」解釈の契機をなすのは以下の二論文である。

D. Angulo Iniguez, *Las Hilanderas*, *Archivo Español de Arte*, 1948, pp. 1-19.

M. L. Caturla, *El coleccionista madrileño D. Pedro de Arce, que poseyó "Las Hilanderas"*, de Velázquez, *Archivo Español de Arte*, 1948, pp. 292-304.

(3) 文学者ケヘードによる讃辞である。

“... y por ti el gran Velázquez ha podido, / diestro, quanto ingenioso, / así animar lo hermoso, / así dar a lo mórbido sentido / con las manchas distantes, / que son verdad en él, no semejantes, / si los afectos pinta...” (Francisco de Quevedo y Villegas, *Las Tres Musas / Últimas Castellanas...*, Silva 25, Madrid, 1670.)

(4) メンダス(一七二八—一七九)による言及は、近代的なベラスケス批評の最初である。

“... la más justa idea del mismo Natural es en el cuadro de las Hilanderas, que es de su último Estilo, y hecho de modo que parece no tuvo la parte la mano en la ejecución, sinó que le pintó sola la voluntad. En este género es obra singular...” Carta de D. Antonio Rafael Mengs a D. Antonio Ponz, *Obras de Antonio Rafael Mengs...*, Madrid, 1780, p. 214.

尚、ケヘードによる讃辞と以上の引用は、ベラスケスの死後三百年記念に刊行された次の資料集からの転載である。

*Varia Velazquetia*, Homenaje a Velázquez en el III centenario de su muerte, 1660-1960, Madrid, 1960, Vol. II, I, *Elégios Poéticos*, p. 136.

(5) 十八世紀の後半からの約二世紀間、「織女たち」は、王立サンタ・イサベル綴織工場の一情景を描写したものであると考えられてきた。その典型が A. de Bernete, *Velázquez*, Paris, 1898; C. Justi, *Diego Velázquez und Sein*

- Jahrhundert*, Bonn, 1888 (ドイツ語版 *Velázquez y su siglo*, Madrid, 1953を使用) 他でも。
- (10) かしド・アングロー、M・L・カトゥラによる前掲論文、トルナイ (C. Tohay, *Las Hilanderas and Las Meninas. An interpretation, Gazette des Beaux-Arts*, XXXV, 1949, pp. 21-38) 以降「プラタネの寓話」説がほぼ定着した。
- (9) E・オロスコは、この絵の解き難きは構図を前、中、後景と人物の相互関係による外面的、形式的な側面にはみあまるのではなく、「ハイエラブリック・ホンブラム・ブニコリ、臨験的なプリコーションを含むトネの階層の、pensamiento y estilo conceptual y cultista による」(E. Orozco Diaz, *El Barroquismo de Velázquez*, Madrid-México, 1965, pp. 105-106) 点を強調。こうしたイラストス像は、J. Gállego, *Vision et Symboles dans la Peinture Espagnole du Siècle d'Or*, Paris, 1968 によれば一層発展せらる。
- (7) プラタ美術館カタログ、Museo del Prado, *Catálogo de las Pinturas*, Madrid, 1972, núm. 1173.
- (8) 最初に指摘したのは、L. Heineke, "Malheureusement, le tableau est très restauré, surtout dans ses parties inférieure et laterales..." (Bernete, op. cit., p. 159) と記述した。
- (6) ロビンソンは二冊の作品録田録を刊行。  
J. López-Rey, *Velázquez. A Catalogue Raisonné of His Oeuvre with an Introductory Study*, London, 1963 (ドイツ語版), n. 56.  
Idem, *Velázquez. The Artist as a Maker, with a Catalogue Raisonné of His Extant Works*, Lausanne-Paris, 1979 (ドイツ語版), n. 107.  
前者では 220×289 cm, 後者では 220×290 cm と記載。いずれも額縁をどの寸に計測した数値でも。
- (5) G. Menéndez Pidal y D. Angulo Iñiguez, *Las Hilanderas*, de Velázquez (Radiografías y fotografías en infrarrojo), *Archivo Español de Arte*, XXXVIII, 1965, pp. 1-12.
- (11) 前掲論文は他に、絵具が非常な薄塗りで、加筆が何度か繰り返われていること、また中央画面とその周縁部では、画布の質と絵具の層が異なるために同時期のものに比べて色味がなまじりな報告。
- G. Menéndez Pidal y D. Angulo Iñiguez, op. cit., *ibid.*
- (21) M. L. Caturla, op. cit., pp. 302-303.
- (23) 十七世紀の宮廷画家 Pedro de Villafraanca Malagon に関する J. A. Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España*, Madrid, 1800, Tomo V, pp. 246 ff. を参照。
- (14) 美術品収集家 Pedro de Arce の経歴、収蔵作品、その内容に M. L. Caturla, op. cit., pp. 292-304 参照。
- 彼は国王の宿直係 *montero de Cámara de Su Majestad*, 後に金貨係 *Aposentador* を務めた宮廷人で、イラストスとも面識があったと推察される。
- (51) *Archivo Histórico de Protocolos*, núms. 10, 404, fols. 393 y sig. 所収、M. L. Caturla, op. cit., *ibid.* より転載。原文通り「」内は筆押。
- (91) ベーラ b[V]ara (杖、笏の意) は当時、美術品を測る長さの単位。1 vara = 83, 59 cm. 従って約 167×250, 5 cm.
- (17) 絵画に七十点、塑像七点を記載したアルセの台帳中では、高額でも、M. L. Caturla, op. cit.
- (81) アルセ旧蔵のイラストス作「プラタネの寓話」を、プラタ現蔵の「織女たち」同一視するのは異論を唱えたのはオルテガ他である。その主な根拠は、本作を寓意画と解釈せず、しかもサイズが現状とは一致しないこと主張。
- J. Ortega y Gasset, *Velázquez*, Madrid, 1959, 3d. ed. 1968, p. 248.
- (61) G. Cavallius, *Velázquez? Las Hilanderas. An Explication of a Picture Regarding Structure and Associations*, Uppsala, 1972, p. 22.
- (20) M・L・カトゥラは前掲論文で 180×289 cm. と換算しているが、その理由は不明。
- (12) A. R. Mengs, op. cit., *ibid.*
- (22) プラタ美術館カタログ、Museo del Prado, núm. 1174.
- 「ラス・メニーナス」の制作年代は、ペロシーノ以来、一六五六年説が伝統的に支持されてきた。
- (23) 「織女たち」の制作年代を、画家の晩年様式を、一六五七年頃とみなすのは次の研究者でも。
- G. Cruzada Villamil, *Andes de la vida y de las obras de Velázquez*, Madrid, 1885, p. 195.
- A. de Bernete, op. cit., pp. 157—160.
- A. L. Mayer, *Velázquez. A Catalogue Raisonné of the Pictures and Drawings*, London, 1936 (ドイツ語版), n. 130.

- F. Lafuente Ferrari, *Velázquez. Complete Edition*, London, 1943 (以下「F」略), n. CXVII
- E. du Gué Trapier, *Velázquez*, New York, 1948, pp. 349—350
- P. M. Bardi, *L'opera completa di Diego Velázquez*, Milano, 1969 (以下「B」略), n. 119.
- M. M. Kahr, *Velázquez. The Art of Painting*, London, 1976, pp. 203—211.
- (24) ロペス・レーイによる作品総目録「R1」2以外に、これを支持するのは「グティエールのみ」。
- J. Gudiol, *Velázquez. 1599—1660*, Barcelona, 1973, pp. 261—263.
- (25) プラド美術館蔵、同館カタログ op. cit., núm. 1168  
王宮内、イサベル王妃(一六四四年歿)のオラトリオのために制作されたために、一六四〇年代前半の制作とされる。M (n. 17) 1641—42年頃。LF (n. LXXVI) 1641—43年頃。LR1 (n. 23), LR2 (n. 107) 1644—48年頃。B (n. 86) 1641—42年頃。
- (26) 「ダラス」メトワース美術館蔵 (n. 74.D)。  
マイヤー M (n. 570) が初めてヘラスケスの真作として発表し、「織女たち」の一女性と同じモデルであると主張。従って彼は、両作品とも晩年の制作とみている。
- (27) ロンドン、ナショナル・ギャラリー蔵 (n. 2057)。  
一六五二年の「ガスパール・デ・アロー・イ・グスマンの絵画コレクション台帳」にすでに記載されているので、制作は第二回イタリヤ旅行中か、それ以前。  
J. M. Pita Andrade, *Los cuadros de Velázquez y Mazo que poseyó el séptimo Marqués del Carpio, Archivo Español de Arte*, 1952, pp. 223—236.
- ただし、この事実が判明する以前は、「織女たち」と同様、一六五〇年代後半の作とみられていた。例外はトラピエ (op. cit., p. 359) で、イタリヤ旅行中かその直後と推定。
- 尚、ヴェイナーナスの横顔と「織女たち」の一女性との類似は、すでにエスティ (op. cit., p. 746)、「ベルエーナ」(op. cit., 112) が指摘。
- (28) 一六五七年の財産目録はアルセの妻「マリア・マリア・トフィノ・デ・バレホ」の死に際して作成。詳細は M. Luisa Caturra, op. cit., p. 304 を参照。
- (29) 一六六〇年八月六日の死後に作成された遺産目録は、王宮内のヘラスケス
- の「アトリオ cuarto del Príncipe」の宝物館 Casa del Tesoro 内のヘラスケス家の居室に関する二種類がある。  
*Varia Velazqueña*, op. cit., Documentos, n. 205, n. 209.
- (30) アルカーサルと呼ばれた旧王宮が一七三四年の大火で崩壊した後、イタリヤ人サケッティ G. B. Sacchetti の設計で、現在の新王宮 Palacio Real Nuevo が十八世紀の後半にかけ再建された。
- (31) 宮廷画家ラ・カリエーハによる王室美術品台帳は、サンチェス・カントンによる再録で、プラド美術館資料室が保管。  
*Inventarios Reales desde 1555 a 1834. Recopilación de pinturas, por Sánchez Cantón. Carpeta 8, Inventario y reconocimiento de Palacio Real Nuevo de Madrid.*
- (32) 続く一七九四年の美術品台帳では、「ラス・イランデーラス」という題名を正式に採用。
- (33) *Inventarios Reales...*, op. cit., Carpeta 6, *Inventario de Alcazar del año 1734.*  
「ベルエーナ」以来、ほとんどの研究者は、本作品が一七三四年の火災に見舞われ損傷したと信じてきた。例えばマイヤー、ラフェンテ・フェラーリ、ロペス・レーイ等。
- 尚、ロペス・レーイは J. López-Rey, *Velázquez' Work and World*, London, 1968, p. 106, note 1 において火災損傷説に疑問を提起し、「LR2」でも同様の見解を示す。
- (34) ポンスはマドリードの王宮内、国王の私室兼衣裳の間 cuarto de cámara o de vestir Su Majestad にあつた「数人の女性たちが紡いでいる有名な絵」を見た記述。  
Antonio Ponz, *Viage de España, o cartas, en que se da noticias...*, Madrid, 1772, Tom. VI
- (35) 「ロミーノ」(一六五五—一七二六年)はコルドバに生れ、マドリードで宮廷画家として活躍。彼にもヘラスケス論は「ペーリヒョ・ラザロ・ディアス・デル・バレ、アルフアロ・フアン・デ・アルファロ」等の遺した第一次資料をもとに執筆された。「パチエロ」の『絵画芸術』その古代性と偉大』に匹敵する。
- A. Palomino, *El museo pictórico y escala óptica*, Tomo III. El parrnaso español pintoresco laureado, Madrid, 1724.
- (36) *Inventarios Reales, Testamentaria del Rey Carlos II. 1701—1703*, I

(preparada por G. Fernández Bayton), Madrid, 1975.

(37) プラド美術館蔵、同館カタログ op. cit., núm. 1170.

(38) プラド美術館蔵、同館カタログ op. cit., núm. 1172.

(39) 上部構造がベラスケスの真筆であるとする研究者は、それが中央画面と調和し、その一体感を強調するものと解釈。例えばベルエーテ (op. cit., pp. 159-160) は、もしこれがなければ力強い遠近法の効果が失われるとし、オルテガ (op. cit.) はベラスケスには、狭苦しい空間は満足できなかったであろうと考えている。

(40) これに対してラフエンテ・フェラーリは、ローマのヴィラ・メデイチを描いた2点の小風景画 (プラド、núm. 1210, núm. 1211) にみる建築モチーフ (図9) と比較している。

しかし、奥の穹窿部の構造はどうにも説明がつかない。ただ、唯一の可能性は、デューラーの木版画の『大受難』シリーズ (一五二〇年) の一枚、「十三人の使徒との最後の晚餐」(図11) がこの穹窿部の源泉ではなかったかと考えられる点である。ベラスケスの構図法とデューラー版画の類似性はすでにアンゲローによって指摘された。

D. Angulo Iniguez, *Velázquez, cómo compuso sus principales cuadros*, Sevilla, 1947.



図1 「織女たち」全図





図2 「織女たち」X線写真  
(ストックホルム国立美術館撮影)

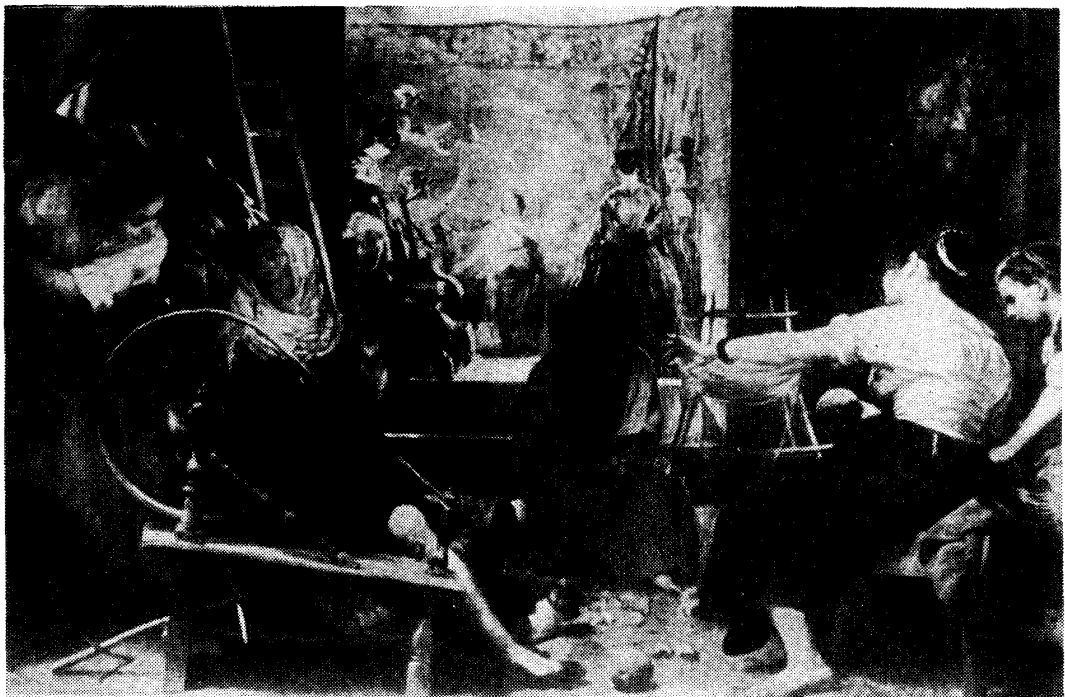


図3 「織女たち」原サイズ



図5 「巫女」部分



図4 「聖母の戴冠」部分

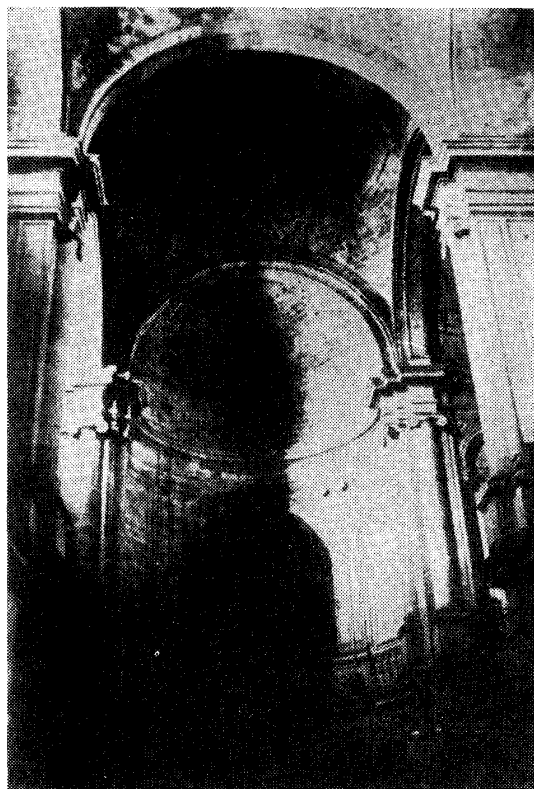


図10 エルナン・ルイス（子）設計  
オスピタル・デ・ラ・サングレ教会内部, セビーリャ



図6 「鏡のヴィーナス」部分



図7 「バッカスの勝利」



図8 「ブレダの開城」

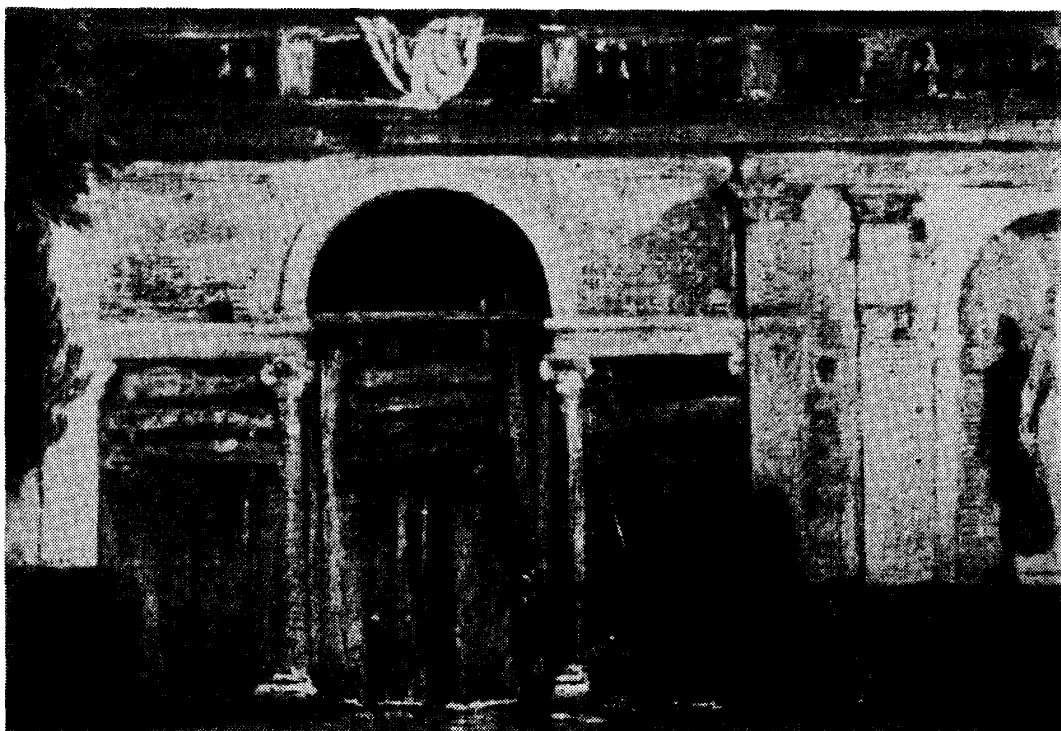


図9 「ヴィルラ・メディチの庭園」部分

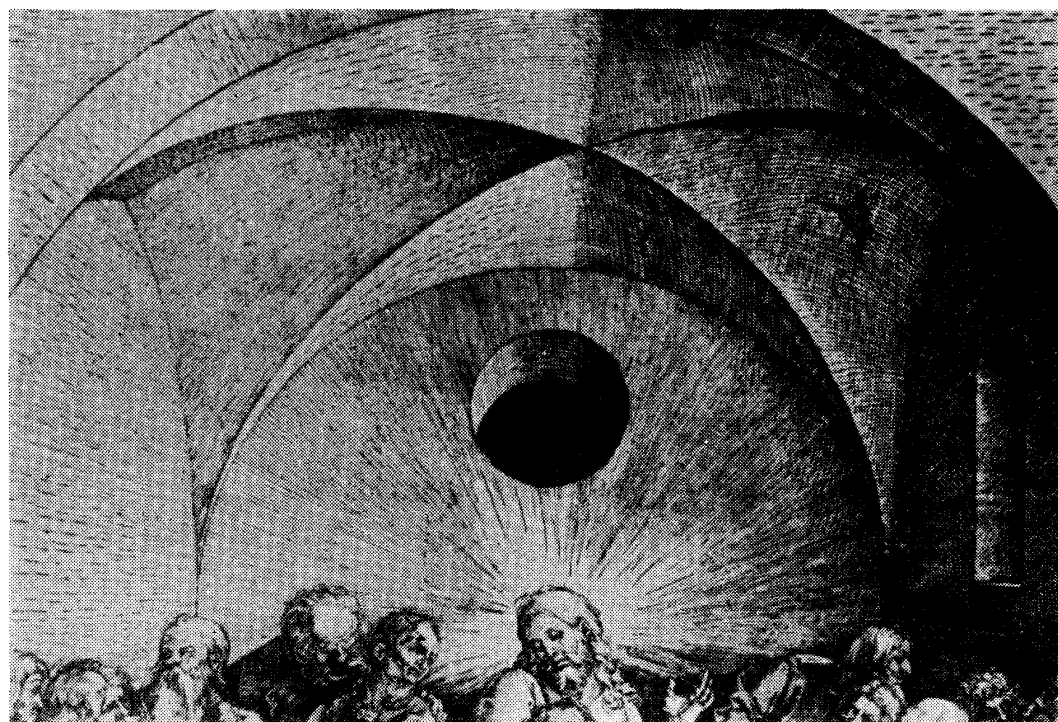


図11 デューラー作「大受難：最後の晩餐」木版