

ベラスケス、セビーリヤ時代の再検討

大 高 保 二 郎

序

ディエゴ・ベラスケスは十七世紀ヨーロッパ絵画の巨匠の一人であり、スペインにおいて、「黄金時代」(Siglo de Oro)の名で称えられるスペイン・バロックの最高峰に位置している。特に第一次イタリア遊学後に展開される「ブレダの開城」や王家肖像グループ、道化師と矮人の肖像、さらに晩年にかけての「鏡のヴィーナス」、「織女たち」(アラクネの寓話)、「ラス・メニーナス」等は、ベラスケスという近代的自我が構築されるプロセスである。それらの作品群は総じて、かれ特有の冷徹なる客観主義と「純粹視覚」と形容しうる芸術完成への道程とみなすことができる。しかも、宮廷画家ベラスケスは単に「王の画家」であるに止まらず、「王の従者」、すなわち廷臣としても様々な要職を歴任し、ついには王宮配室長 *Aposentador Mayor* の重職を獲得し、サンティアーゴ騎士団の赤十字章に輝いた。^(註1) そうした宮廷生活の全容は、時として無味乾燥だが貴重な公式のドキュメントを通して窺い知ることができる。

一方、二十四歳でマドリードに移住する以前のセビーリヤ時代に関しては、ベラスケス研究の限界をほぼ尽くしたときえ思われる今日もなお不明な部分が多く、鮮明なイメージを提供しがたいのが現状である。その理由は第一に、ベラスケスに限らず一般に、まだ固有のスタイルを確立するに至らぬ初期の形成時代はその画家の個性に乏しく、むしろ他からの影響に支配されるきらいがあること。第二に、かれ生来の完璧主義から意に満たない初期作品は廃棄した可能性が大きいこと。第三に、セビーリヤでのベラスケスの活動(例えば画房での)を跡づける資料や作品が決定的に不足していること、である。

本稿はあまりに不明なセビーリヤ時代のベラスケス（一五九一—一六二三年）に照準を定め、十七世紀初頭のスペイン画壇とカラヴァッジズムの關係や、初期に多く描かれたボデゴンを再考し、修業・形成期のベラスケスと師パチエーコ（^{註1}）の教育や芸術理論をふり返り、初期作品のカタログを試みてみよう。

I

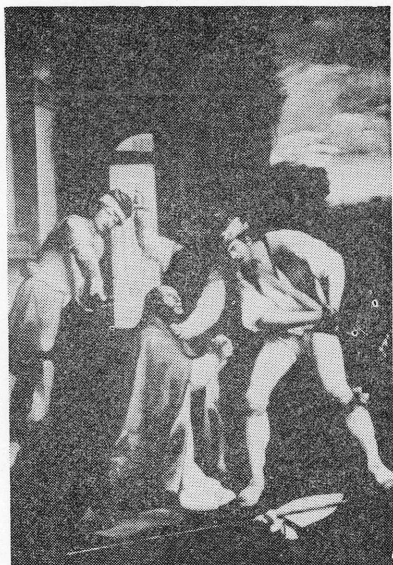
スペイン絵画は一六〇〇年を境とする前後十年間、つまり一五九〇年から一六一〇年にかけて画期的な転換と危機の一時代を体験した。^{（註2）}フェリーペ二世の時代、造宮のなつたサン・ロレンソ・エル・エスコリアル修道院・宮殿の裝飾に参加したイタリア人マニエリストの画家たちはすでに世を去り、その息子たちによる第二の世代へと移つていた。^{（註3）}しかし彼らの観念的、理念的な作風はもはや時代遅れと映り、現実的で自然主義的でドラマティックな絵画の新たな潮流が目芽えて、そこからリベラー、スルバラン、ベラスケス、カーノ、ムリーリョ、バルデス・レアル等の所謂、黄金世紀の大画家たちが輩出していく。彼らはスペインの国民的絵画を創造したに止まらず、マニエリズムからバロックへ、W・フリードレンダーの用語でいえば「アンチ・マニエリズム」への移行という、様式上、美学上の画期的転回を意味するものであった。^{（註4）}

殊に画家としての修業・形成時代をほぼ同時期（一六一〇年代前半）に南スペインの大都市セビーリヤで過ごしたスルバラン、ベラスケスは現実主義の精神を背景に、共通の絵画上の理念で結ばれていた。すなわち、即物的な自然觀察の徹底、光と影の激烈なコントラスト、硬質な彫塑的モデリング、世俗的で地上的な色彩、有機的でヴィヴィッドな構成等である。このような十七世紀絵画の新風はどこに由来するのだろうか。ベラスケスの初期作品の説明に際して、カラヴァッジオ及びカラヴァッジオ画派の影響がこれまで常識のごとく論じられてきたが、^{（註5）}実際に、具体的に、いかなる類似を指摘できるのであるか。

例えば、アイナウ・デ・ラザルテはF・デ・リバルタ論において、当時のヨーロッパで占めるハブスブルク家の位置や十七世紀前半の理論家たちによる度重なる言及（普通はCarabachoと記された）を理由に、一六一〇年代にセビーリヤにカラヴァッジオの作品がもたらされ、若いベラスケスやスルバランに決定的な影響を及ぼしたと推論している。^{（註6）}確かにカルドゥーチヨは若輩ベラスケスの新画風を暗に非難し（資料3）、またそれに答えるようにパチエーコはそれを擁護しており（同4b）、こ



1 ボルジアンニ「聖家族」1612頃



2 サラチエーニ「聖エウゲニウスの殉教」1613頃



3 モラーレス「嘆きの聖母」



4 エル・グレコ「聖ヒエロニムス」

のカラヴァッジズムなる新画風の反響の大きさを物語っている。しかし、それらの執筆は一六二〇年代以降であり、カラヴァッジズムが言わば市民権を得てからの評価ないしは反論である点を考慮せねばならない。またその後の研究で、スペイン十七世紀絵画に対するカラヴァッジオの影響はこれまで想定されていたほど単純で大きくはなく、在来のテネブリズムの伝統やフランドルからの影響が複雑に絡み合い成立した事実が明らかにされた。

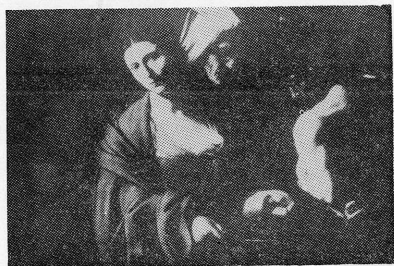
その反論の第一は、十七世紀前半、スペインにもたらされたカラヴァッジオ（コピーも含めて）の作品が意外に数少なかったことを資料的に裏付けたことである。^(註6) サラスは19点を調べ上げ、カラヴァッジオ画派の作品数もそれ以上あったと想定しつつも、スペイン自然主義の形成に唯一、決定的な要因であったとする通説に疑問を投げかけた。

のみならず、サラスは、スペインでの自然主義にはその光の効果がカラッチ兄弟やバッサーノ、ルカ・カンピアゾのイタリア人に、またナポリ在住の「小スペイン人」リベラに触覚値や果敢な構図法が、そしてフランドルの風俗画家に厨房と静物の組み合わせが依拠している点を示唆している。

なるほど一六二〇年代以降、カラヴァッジオ画風（カラヴァッジェスキ Caravaggeschi）の伝播はリベラを介して一般化してくる。また同画派のボルジアンニが一六〇〇年頃と一六〇五年の二度渡西して制作し、サラチェーニの三点が一六一三—一四年頃トレドに入り、カヴァロツィが一六一七年にマドリードに滞在した事実も注目される^(註7)（挿図1、2）。しかしそれ以前、自然主義的な傾向の強いテネブリズムがティントレットやヴェロネーゼ、蠟燭の光を用いたバッサーノやカンピ、また改革派マニエリストの作品によってこの国の美術風土に定着していた。啞のナバレテ、モラーレス、後期のエル・グレコやその弟子トリスタン、サンチェス・コエリヨ、フランシスコ・リバルタ、ロエーラス、フランシスコ・デ・エレラ（父）、コターンは等しく先述の転換期に活躍したが、イタリヤ遊学の可能性が濃いF・リバルタ以外はカラヴァッジオを知らず、スペイン・テネブリズムの土壌で培われたものであった^(註8)（挿図3、4）。それはフリードレンダーのみる通り、反古典的マニエリストに対するリアクションであり、対抗宗教改革の理念の視覚化、イエズス会の説く現実世界への歩み寄りの成果であろう。以上の自然主義的な制作態度はセビーリヤ時代のベラスケスにも受け継がれ、パチエーコの絵画論でも、「自然を手本に、モデルに即して描いた」ことが力説されている（資料4b、4d）。とはいえ、パチエーコはベラスケスの略伝の中でカラヴァッジオに言及しておらず、また当時もたらされた一枚のカラヴァッジオ（挿図5）を一六一〇年代のベラスケス（例えばカタロ

グ6、7」と比較すれば、前者の一条の光線、古典的フォルム、劇的モニュメンタリティーの点で影響関係があるとは断じがたい。ベラスケスの初期作品は極めて純朴でリアルな精神、事物への直截な凝視を特徴とするが、その濃密な光と影、人物や事物の彫塑的造形、モデルに即しての制作態度は早くもかれ以前、*グテネブリズム*的自然主義（ペレス・サンチェス）の画家たちに胚胎していた要素であった。

勿論、カラヴァッジオにおいて頂点を極める自然主義への志向はバロック絵画成立のための汎ヨーロッパ的な現象であり、反マニエリズムの画家たちが競って求めた鮮烈な感受性ではあった。が、ユスティ、ベルエーテ、マイヤー以来、ボレリウス、トラビエ、ラフエンテ・フェラーリや近年ではミルナー・カーも、ベラスケスに対するカラヴァッジオの直接的な影響に関しては、否定的ないし消極的な判断しか下していない。^(註9)その典型が、E・ウオーターハウスの見解であろう。「カラヴァッジオスキなる用語は以上の議論を満たす画家たちや十七世紀の十年代にローマで学んだフランドル、フランスの多くの画家たちには正當に適用しうるのである。だが、暗い室内を背景に人物を激しく照らし出す趣向はどうやら時代の趨勢であつたらしく、例えば若いベラスケスや若いゲルチーノの場合、カラヴァッジオからの直接、間接の影響を何ら受けずに独自に導き出したものである」^(註10)。



5 カラヴァッジオ「サロメとヨハネの首」

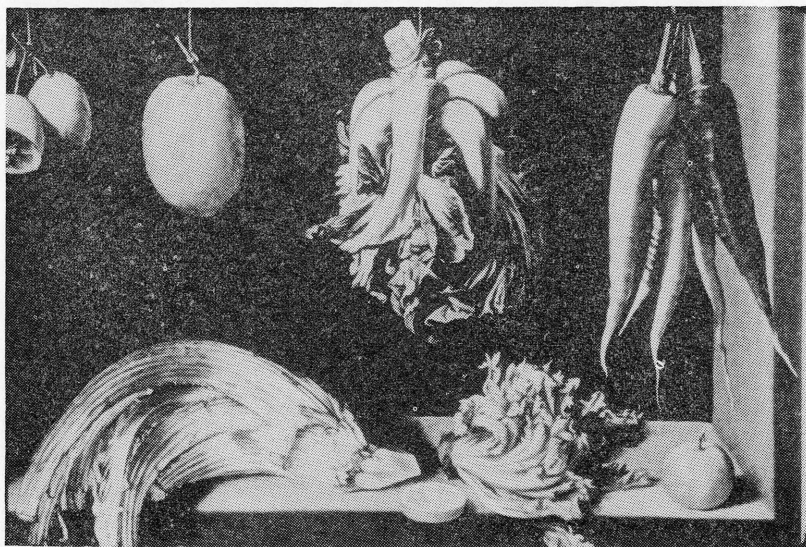
しかも、ペレス・サンチェスの再点検によれば、カラヴァッジオのスペイン画家への影響はいちいちの作例に左右されたというより、現実即しての制作態度にあるのだという。つまり、スペインのカラヴァッジスタとはカラヴァッジオの追隨者でなく、現実の模倣者 *los copistas de la realidad* を指すのである。ベラスケスの場合も、カラヴァッジオという偉大なる個性をはるかに望みつつ、その漠たる感化を越えて自らの芸術形成に邁進したと考えるべからう。

II

さて、ベラスケスの初期作品の半数近くが主題の上から一種の風俗画、人物を配した「ポ



6 バスケス「ラザロと貪欲な金持ち」1600—02頃



7 コターン「ボデゴン」1602頃



8 マサム版刻「金持ちと貧しいラザロ」



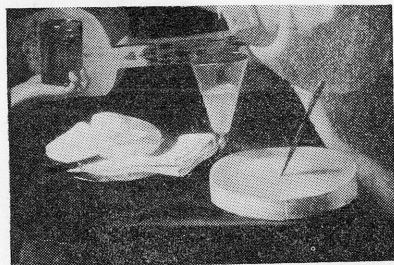
9 ベラスケス「アラクネの寓話」

デゴン^①と呼べるだろう（カタログ1、2、3、4、4a、5、6、7、13）。その源泉がフランドル・マニエリストにあることは明らかである。アールツェン、ブックラールの風俗厨房画は十六世紀の後半に流行し、前景に台所や市場、後景に多くは聖書の場面を配し、両景の空間を一つの連続として組み立てている。それらの作品は、当時のネーデルランドとの関係からしてスペインにも、少なくとも版画のような形式で招来されていたと考えられる。確証はないが、パチエーコのフランドル旅行も想起すべきである。ただし十六世紀後半に限れば、スペイン人によるそうした風俗厨房画、つまり、人物を配したボデゴンの作例はなく、アロンソ・バスケスの「ラザロと貪欲な金持ち」（一六〇〇—二頃、挿図6）が最初の作品である。そこにはフランドルの影響が明らかにみられ、サンチェス・コターンのような、独自のスペイン的ボデゴンの精神は稀薄であろう（挿図7）。後者は野菜、果物、台所用具を窓辺あるいはニッチに幾何学的なリズムで並べており、これらが修道院の食堂を飾っていたことからしても、そのキリスト教的象徴性は無視できないであろう。また、ベラスケスの前景に登場する静物は極めて簡潔な処理を特徴とし、フランドルの盛り沢山な静物からは程遠いのである。^{（註11）}

ボデゴン（*hodgeon*）とは元来、酒蔵のある地下室や粗末な飲食店の土間を意味していた（資料6）。だがおそらく十六世紀以降、パチエーコに「様々な食事や飲み物のあるボデゴン」とあるように、台所や食卓に並んだ質素な食事とか飲み物を描いた絵も「ボデゴン」と呼ぶようになったと推定される。さらに、ボデゴンに人物を配した構成を採用したのはベラスケスが最初ではないだろうか。この新しいジャンルがある種の人気を博し、注文も寄せられたことはパチエーコの記述（資料4c）や、『絵画の対話』の中で、宮廷画家ビセンテ・カルドゥーチョ^②が自然の模倣やボデゴンを逆に強く非難しているところからも推察されるであろう（資料3）。

これら人物を配したボデゴンは、背景に宗教場面が導入されているか（カタログ4、7）否かで宗教的、非宗教的な二タイプに分類される。九点のボデゴン中、「セビーリヤの水売り」（同13）以外は食卓か台所を舞台に二、三名の人物の上半身が前景を大きく圧している。しかも画家の視点は高く、対象に近い。一方、厳密なクリティックがまだ確立していない最初期の三点（同1、2、3）は明暗描法、テーブルの処理の点でカラヴァッジオ風だが、主題上、宗教的な意図はなく、漠たる寓意を秘めた風俗画としか考えられない。

オランダでも十七世紀前半、カラヴァッジオに学んだテールブルッヘン、ホントホルスト、バブーレン等のユトレヒト画派



10 ベラスケス「三人の楽士たち」
(カタログ1, 部分)



11 ベラスケス「マルタとマリアの家のキリスト」(カタログ7, 部分)

が静物画や風俗画を制作したが、彼らの作品がスペインに導入されるのは一六二〇年代以降で、^(註12) 構図や配置のみならず、精神的にもベラスケスのそれとは大きな隔たりがある。従って、宗教的ボデゴンのソースはフランドル・マニエリストの作例に求める他はないであろう。マイヤー、^(註13) N・マクラーレンの後、ソーリアはパリ国立図書館版画室で調査し、アールツェン、ブツクラーールの厨房場面との関係を実証した。^(註14) 例えば、アールツェンの原画をもとにマサムが版刻した「金持ちと貧しいラザロ」(挿図8)は日常の情景とそれを意味上補完する後景の組み合わせの点で、ベラスケスの初期作品(カタログ4、7)のみならず、晩年の「アラクネの寓話(織女たち)」(挿図9)の構図法との類似を思わせる。

とすれば、ベラスケスの構図法は十六世紀後半のマニエリストの域を出ないものなのだろうか。このバロックの巨匠は画面を決して説話的、教訓的(例えば大食、放蕩)に組み立てていない点に注目してほしい。しかも絵画空間内で、様々なレヴェルの現実が交錯・融合し、同時代のスペイン演劇のごとく、一つの世界の中で他の世界を不意に暗示、転調しているのである。^(註14) 多分、ベラスケスは以上の教訓的風俗画を参考としながらも、前景に、当世風の質朴な人物、食器や料理類をコターン以来の峻厳で簡潔なスペイン静物画の伝統(挿図10)にならって配したのであろう。また二点の宗教的ボデゴンに関しては、背景に、この前景の主題を補完する聖書からの引用による小場面を添えたのである。それは作画上の試みとしてあるように思わ

れる。

ところで、室内風景に次元を異にする第二の情景を導入する構図法はすでに十五、六世紀の宗教画や肖像画にその萌芽が認められるが、とりわけ十七世紀のオランダ室内風俗画において發展した。シャステルはこうした意匠を、1 室内に絵（所謂、画中画 *peinture dans la peinture*）を飾り、画面全体にシンボリックなイメージを喚起する、2 鏡をもち込み、画中の不可視なるものを現前させる、3 放たれた扉や窓を通して外の風景や人物を見せる、という三種のタイプに分類している。^(註15)とすれば、ベラスケスのそれは（挿図11）どのタイプに属するのであるうか。

ベラスケスの場合、背壁の小画面は漠然としていていずれとも決定しがたいが、今のところ、画中画とか鏡（腰かけたキリストが左手を上げており、これが祝福のポーズならば鏡となるう）よりもむしろ、窓かニッチを通して見える隣室の情景と筆者は考えている。というのも、小場面の周囲にかすかな枠組が認められ、「マルタとマリアの家のキリスト」（カタログ7）では人物が影をおとし、「エンマウスの夕食」（同4）では小場面の右縁に扉らしきものが識別できるからである。しかも、ベラスケス芸術と親近性のあるティツィアーノ、エル・グレコの場合は、画中画でなく、背壁に開かれた屋外の風景であることも留意すべきであろう。

かくしてベラスケスの初期作品、就中人物を配したボデゴンは十六世紀後半のフランドル風俗画やその版画をモチーフと構想の出発点とし、またヴェネチア派の肖像画に求められる背景の処理も加味した結果であろう。同時に、光の効果や濃密な明暗描法、暗褐色やイエロー・オーカーの支配にカラヴァッジズムの抬頭を背景としつつ、十六世紀後半に始まるスペイン絵画の伝統、テネブリズム的自然主義の土壤で培われたと解釈すべきである。十七世紀初頭のスペインはフランドル、イタリアから美術品がもたらされ、またアンダルシアの都セビリャは新大陸向けの宗教美術品輸出の中心地となり、工房は活況を呈していた。ベラスケスの初期作品はそうした環境下で制作された。そのリアルで^(註16)純朴で逞ましい画風は後にマドリードの宮廷世界で巨匠へと成長するこの画家の、出自や周辺的生活風景を語っていると同時に、十七世紀スペインの社会構造や時代の文学的ヒーロー、すなわちピカレスクの側面をも垣間みせるものであろう。

一六一〇年十二月、セビーリヤでパチェーコの工房に入門したベラスケスは、六年間の徒弟修業の後、^(註17)一六一七年三月十四日に「聖像画家」(すなわち宗教画家)となった(資料2)。十八歳の時である。パチェーコ指導下のこの修業時代、若いベラスケスはどのように学び、何を体得したのであるうか。

その間の事情について、パチェーコは多くを語っていない(資料4a)。ただ、父ファン・ロドリゲスとの間に交わされた徒弟契約の条件(資料1)は、徒弟の衣食住や医者代まで保証し、師の全知識を伝授することを約束する代わり、同じ屋根の下で暮らす一種の下僕として仕え、画家組合に登録し親方として自立するまで、一切の自由な制作を禁じるというものであった。現存作品の大半が一六一七年の聖ルカ画家組合登録以降となっているのはそうした事情によるのかも知れない。

パチェーコは絵画論中の第一書、十二章で絵画教育を「徒弟、向上、完成」の三段階に峻別して論じている。第一段階は、「絵の魂、生命」であるデッサンを師の手本や自然に即して徹底的に学ぶこと、第二段階は各種技法を駆使して作品に総合する能力の育成、そして第三段階で職業画家として独立し、自己の資質を存分に發揮して創作しうるのである。早熟だったとはいえ、ベラスケスもそうした段階を着実に踏まえたことだろう。「まだ少年だった頃、村人の見習いをモデルに雇い、泣いたり、笑ったりという様々な動きやポーズをとらせてデッサンを修得した」とパチェーコが明記しているように(資料4d)、初期の段階で完璧な素描を、続いてボデゴンと宗教画の制作を通して顔料の準備、賦彩、明暗法、構図法、遠近法を学んでいったと推察される。^(註18)

しかも、師の影響はそうした実践面に劣らず、理論面でも一層大きかったであろう。フランシスコ・パチェーコ(一五六四—一六四四年)は確かに画家として凡庸ではあったが、詩人、著述家、神学者でもあり、フランドルに旅行したらしく、王の画家、異端審問所の美術品検査官も務めた幅広い教養人であった。^(註19)特筆すべきはかれのアトリエが一種の「アカデミー」となっていた事実である。^(註20)当代一流の詩人、文人、学者、貴族等が集まってテルトゥーリアを重ね、彼らの話題は古典古代とキリスト教の両文野にまたがり、人文主義的教養を深め、神学を論じ、共同で研究する自由な雰囲気サロン風「アカデミー」

となっていた。パロミーノはその美術家列伝『絵画館と視覚規範』の中で、「パチェーコ(註21)の邸宅は黄金に彩られた美術の巢窟、アカデミー、そしてセビーリヤの偉大な精神の学校」(資料5)と形容している。とりわけかれの重要性は一六〇〇年頃よりセビーリヤのアカデミーの指導者として君臨し、後に『絵画芸術、その古典性と偉大』(一六四九年刊行)を執筆したこと以上に、師、続いて岳父として、実践と理論の両面で、また精神的にも形成期にあった若いベラスケスに消しがたい刻印を吹き込んだことであろう。

ベラスケスはそうした知的、芸術的なサークルのなかで育ち、技法や図像学を学び、絵画の崇高さを教えられ、古典世界や人文主義的教養にも通暁することになったのである。一六六〇年、巨匠の死後作成された遺産目録中、ユークリッドやウィトルウィウス、オウィディウスやリッパからアルベルティ、レオナルド、ヴァザーリ、デューラーに及ぶ百五十四冊の多彩な蔵書目録がそのことを語っている。その何冊か、いや多くが岳父パチェーコから譲り受けたものと考えて間違いないまい。

パチェーコは同絵画論第一書の冒頭で、まず、「絵画は、眼が事物について知覚しうるものを、線と色彩を駆使して再現する芸」、「絵画は線と色彩で模倣を示す芸である」と定義した後、古代のギリシア人にならって、描く行為が隷属的、職人的な作業ではないと論じ、画家の地位の尊厳とその貴族性を力説している。(註22)こうした主張はまだ駆け出しのベラスケスの胸に魅惑的に吹き込まれたであろうし、それが晩年の傑作「ラス・メニーナス」の自画像に、そのポーズと表情に永遠化されるのである。(註23)さらにベラスケスは、ブラウンの指摘にある通り、このアカデミーで古典古代への関心に目ざめ、人文主義的遺産を継承し、宗教以外の諸テーマを独創的に再解釈して実作に生かした唯一の十七世紀スペイン人画家に成長するのである。

一六二三年、ベラスケスはより大きな活躍の舞台を求めてマドリッドに転出する。そこで豊かな王室美術品コレクションに出会い、ルーベンスを知り、またイタリア遊学を通して、かれの芸術は大きくはばたくのである。しかし、そうした飛躍を可能ならしめた基盤がこのセビーリヤ時代にあったことを忘れてはならない。一方で、テネブリズム的自然主義の伝統のなかでリアルかつ直截な対象把握を、他方でパチェーコを核とするセビーリヤ・アカデミーの精神と人文主義的教養を体得し、宮廷画家となつてからのベラスケスの人生とその作品に生きつづけるのである。

註

- (一) *Varia Velazquez. Homenaje a Velazquez en el III centenario de su muerte 1660-1960*, vol. II, Documentos, Madrid, 1960, pp.

209—413. (頁「V. V.」を略)

- (2) A. E. Pérez Sánchez, La crisis de la pintura española en torno a 1600, *España en la Crisis del Arte Europeo*, Madrid, 1968, pp. 167—177.

- (3) A. E. Pérez Sánchez, Sobre los pintores de El Escorial, *Goya*, 1963—64, pp. 148—153.

Ibd., *Pintura italiana del S. XVII en España*, Madrid, 1965.

松井美智子「ルネッサンス・ロマンティック」美術史学第2号 昭和五十六年 一一—一二三頁。

- (4) W. Friedländer, *Mannerism and anti-mannerism in italian painting*, New York, 1958.

- (5) J. Ainaud de Lasarte, Ribalta y Caravaggio, *Andes y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, 1947, pp. 345—413.

- (6) X. de Salas, Caravaggio y los caravaggistas en la Pintura española, *Caravaggio e i caravaggisti*, Roma, 1974.

- (7) A. E. Pérez Sánchez, *Caravaggio y el naturalismo español*, Sevilla, Sep.-Oct. 1973.

Ibd., Caravaggio y los caravaggistas en la pintura española, *Caravaggio e i caravaggisti*, Roma, 1974.

- (8) Pérez Sánchez, *op. cit.*, 1973.

- (9) それぞれカタロンの文献参照。

A. Borelius, *Etudes sur Velázquez*, Linköping, 1949.

M. Milner Kahn, *Velázquez*, New York, 1976.

- (10) W. Waterhouse, *Italian Baroque Painting*, 1962, 2d. ed., p. 33—34.

G. Isarlo, *Les indépendants dans la peinture ancienne*, Paris, 1956, pp. 89—.

- (11) J. Cavestani, *Floreros y bodegones en la pintura española*, Madrid, 1936 y 1940.

E. Orozco Diaz, *Temas del Barroco de poesía y pintura*, Granada, 1947.

Ch. sterling, *La Nature morte de l'Antiquité à nos jours*, Paris, 1952. (2d revised ed. 1982)

I. Bergström, *Maestros españoles de Bodegones y Floreros del Siglo XVII*, Madrid, 1970.

ここに注意すべきは、カヘスタニーも定義しているように「花とか果物を描いた静物画をボデゴンあるいは小ボデゴン (Bodegonsillo) と區別し、後者は山海の珍味、野菜、菓子等の多彩な食べ物に加えて食器類を含み、通俗的にしばしば「厨房画」とも呼ばれた。

以下の論文も参照せよ。

遠藤恒雄「ベラスケス初期作品の「考察」『美学』82号、昭和45年。

- (12) E. Valdivieso, *Pintura holandesa del Siglo XVII en España*, Valladolid, 1973.

- (13) A. Mayer, Velázquez und die niederländischen Kirchenstricke, *Kunstchronik und Kunstmarkt*, 1919.

M. Soria, Some flemish sources of Baroque Paintings in Spain, *Art Bulletin*, 1949.

ソーリアの正鵠を期した研究によれば、エル・グレコ、ベラスケス、スルバラン、ムリーリョも時として版画をもとに制作しているという。フランドルに刻まれ、アントウェルペンから輸出された大量の宗教版画(それもルーベンス以前)は、スペイン本国はもとよりカトリック教團の及ぶ新世界へも

はらまかれ、對抗宗教改革運動の図像テキストとなり広まったのである。

- (14) K. M. Birkmeyer, Realism and Realities in the paintings of Velázquez, *Gazette de Beaux-Arts*, 1958.
- (15) A. Chastel, Le tableau dans le tableau, *Stil und Ueberlieferung in der Kunst des Abendlandes*, 1967.
- (16) Velázquezの出自「サインと貴族性」については以下を参照。

J. López-Rey, *Nombres y nominación de Velázquez*, Goya, 1960.

拙稿「ベラスケスのサインと貴族性をめぐって」『地中海学会月報11号』一九七八年七月。

- (17) バチエロの言う「五年間」は契約書の日付けから数えてであり、実質的には一六一〇年に入門してから六年間であったと推定される(資料1、4a参照)。

- (18) J. Gallego, *Velázquez en Sevilla*, Sevilla, 1974.

Ibid., *El Pílor de arlesano a artista*, Granada, 1976.

- (19) A. Sancho Corbacho, Francisco Pacheco, tratadista de arte, *Archivo Hispalense*, 1965, n. 70.

- (20) J. de las Cuevas, Francisco Pacheco y El Arte de la Pintura, *Archivo Hispalense*, 1966, n. 72—73.

- (20) バチエロのアカデミーとその雰囲気、理論と実践については以下を参照。

- (21) J. Broun, *Images and Ideas in Seventeenth-Century Spanish Painting*, Princeton, 1978.

- (21) F. J. Sánchez Cantón, La librería de Velázquez, *Homenaje a Menéndez Pidal*, 1925, pp. 379—406.

Ibid., Los libros españoles que poseyó Velázquez, "V. V.", pp. 610—618.

- (22) バチエロの芸術論とその影響に関しては別の機会に譲りたい。

- (23) 拙論「ベラスケス作ラス・メニナス——主題と構想をめぐって——」『美術史』一一〇号 昭和56年。

初期作品カタログ

以下は、セビーリヤ時代のベラスケス作品カタログへの試みである。最初期の三点1、2、3番は研究者の間で必ずしも真筆とはみなされていない。しかし、ベラスケス以外のだれが描けたかという逆説もなり立つ。本稿ではこれらを、風俗画的ニュアンスが強く、濃密な明暗描法と生々しいリアリズムを理由に、従来の年代よりも数年早い一六一六—一七七年の修業時代に位置づけてみた。尚、参考にした文献等は以下の通りである。

Curtis: *Velázquez and Murillo*. London, 1833. 油絵274点を登録

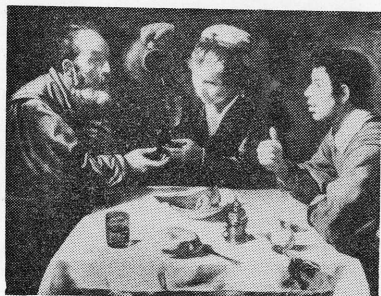
B Bernete: *Velázquez*. Paris, 1899. 油絵98点

- J Justi: *Diego Velázquez und sein Jahrhundert*, Bonn, 1888. (1922, 1923) 油絵121点, 他に素描
 A Allende-Salazar: *Velázquez. Des Meisters Gemälde*. Berlin, 1925. 油絵115点
 M Mayer: *Velázquez. A Catalogue Raisonné of the Pictures and Drawings*. London, 1936. 油絵164点
 F Lafuente Ferrari: *Velázquez*. London, 1943. 油絵122点
 T Trapier: *Velázquez*. New York, 1948. 油絵90点余り
 P Pantorba: *La vida y la obra de Velázquez*. Madrid, 1955. 油絵123点
 Gerstenberg: *Diego Velázquez*. Berlin, 1957.
 L López-Rey: *Velázquez. A Catalogue Raisonné of his Oeuvre*. London, 1963. 油絵120点
 S Seinberg: Book Review on López-Rey. *Art Bulletin*, 1965, vol. XLVII.
 C Camón Aznar: *Velázquez*. Madrid, 1964. 油絵148点
 G Gudíol: *Velázquez*. Barcelona, 1973. 油絵149点
 K Kremenov: *Velázquez in Soviet Museums*. Leningrad, 1977.
 L₂ López-Rey: *Velázquez. The Artist as a Maker*. Lausanne-Paris, 1979.
 H Harris: *Velázquez*. London, 1982.
- 現存するベラスケスの真作は、私見によれば一二〇点前後で、多くて一二五点。また紛失作を加えれば、その六十一年の生涯で約二〇〇点足らずの作品を手がけたと推定される。×印は真筆と認めていないことを意味する。

カタログ

- 1 「三人の楽士たち」 西ベルリン、国立絵画館 87×110 cm J、K (一六六六年)、M (二六一八—二〇年)、L (二六一七—一八年)、T、S (X)
- ベルエーテにより提起された後、多くの研究者が真筆と判断。ただスタインバークは各人物や事物の並列的な配置、平坦な

2



1



3

2a



4a



4



6



5



1618年

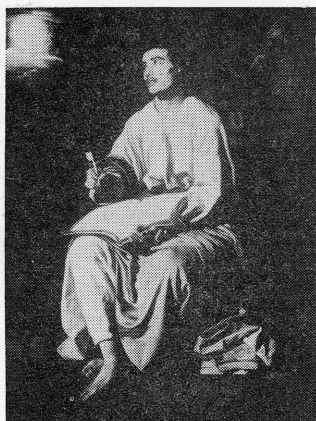
7



9



8



1619年

12



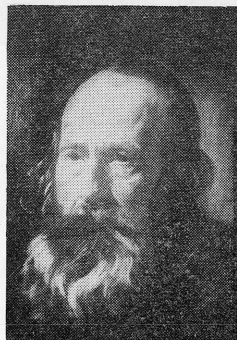
11



10



11a



14



13



1620年

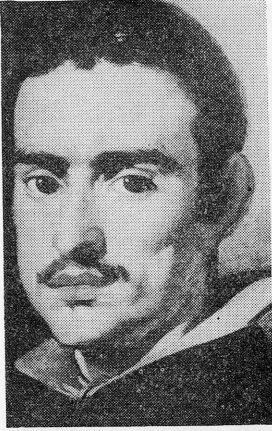
15a



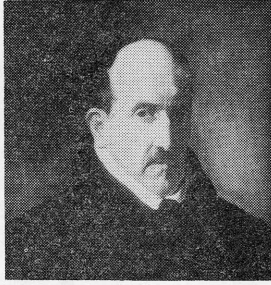
15



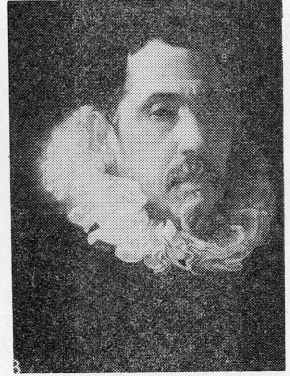
18



17



16



20



19



21



形態に異議を唱え、エジンバラの真作（カタログ6）との相違を指摘している。

2 「食卓の二人の男と少女」 ブダペスト、国立美術館 96×112 cm L、K（一六一八—一九年）、M（X）
しばしば「朝食」と題される本作は中央三人目の人物や背景以外、次のエルミタージュのそれとほぼ同じ構図だが、ゲルス
テンベルクは一六二〇年頃のベラスケス工房作と判定。

2a 「青年の横顔」 レニングラード、エルミタージュ美術館 40×36 cm M、L（一六一八—一九年）、S（X）
ペンティメンティが目だつ本小品を、Lは前作2のための出来のいい習作と断定。一方、Sはブダペストのそれとの明白な
相違点をいくつか挙げてコピーと判定している。

T（X）
3 「食卓の三人（朝食）」 レニングラード、エルミタージュ美術館 107×101 cm L（一六一八年）、S、K（二六一六年）、
パチエーコによるベラスケス略伝を連想させる一枚で、多くの研究者が真筆と認めている。Sは初期作品の基準作と認定。

4 「エンマウスの夕餐」 ダブリン近郊ブレッシングトン、A・ベイト卿所蔵 56×118 cm L（一六二〇年頃）
ベルエーテが一九一四年にベラスケスの真筆と認めた後、一九三三年の洗滌で左奥に小画面が発見されるまで、ただ「混血
の女中」と呼ばれていた。

4a 「台所の混血女」 シカゴ、アート・インスティテュート 55×104 cm
ほとんどの研究者が、前作のベラスケス自身によるコピー（レプリカ）と断定。

5 「食卓の二人の若者」 ロンドン、ウェリントン卿美術館 65×104 cm M（一六一九—二〇年）、L（一六二二年頃）

パロミーノの記述した絵（資料5）に極似しており、十八世紀にスペイン王室に属した後、イギリスに渡った。二人は食事
中らしく、左側の水壺や皿は他の絵に登場するものと同一であり、その配置には飾り気ない完璧さがある。

6 「卵を料理する老女と少年」 エジンバラ、スコットランド国立絵画館 99×117 cm M、T（一六二〇—二年）
一九五七年の洗滌で「一六一八」の年記が確認され、セビーリヤ時代の作品目録を作成するためにも極めて重要な一枚と
なっている。

7 「マルタとマリアの家のキリスト」 ロンドン、国立絵画館 60×104 cm M（一六一九—二一年）
画面に年記の断片を残し、同館のスペイン画派目録で「一六一八」年と解説。従って、エジンバラの前作と共に、初期の基
準作となるであろう。ベラスケスが自己のボデゴンを確立した記念碑的作品。

8 「黙示録を書く聖ヨハネ」 ロンドン、国立絵画館 136×102 cm M（一六一八年頃）、L、S（一六二九年頃）
次の「無原罪」と対をなし、多分、セビーリヤの履足カルメル会修道院のために制作された。モデルを自画像とする説もあ
るが、逞ましい造形と的確な運筆が際だっている。

9 「無原罪の御宿り」 ロンドン、国立絵画館 135×102 cm M（一六一八年頃）、L、S（一六二九年頃）
対をなす前作参照。このテーマは一六一〇年代にスペインで流行し始め、その図像学を岳父パチェーコが規定している。

10 「東方三博士の礼拝」 マドリード、プラド美術館 204×126 cm
マリアの足許の石に年記があり、一六一七か一六一九と読める。この絵が、一六一八年に結婚し、長女フランシスカが誕生
したばかりの画家一族をモデルとしていれば後者の年となろう。

11 「聖パウロ」 バルセローナ、カタルーニア美術館 98×78 cm L（一六一九—二〇年頃）、G（一六二〇—二年）
左上に“S. PAVLYS”と記銘があり、使徒シリーズをなす一枚であったと推定されるが、詳細は不明。

11a 「使徒の頭部」 マドリード、サルテス伯爵夫人所蔵 38×29 cm L（一六一九—二〇年頃）、G（一六二〇—二年頃）
前作11と比較すれば質的に劣るが、M、F、そしてLは後に大幅な加筆がなされた真筆の断片と判断している。

12 「使徒聖トマ」 オルレアン美術館 95×73 cm L（一六一八—二〇年頃）、G（一六一九—二〇年頃）

左上に“S. TOMAS”の記銘があり、一九二〇年代のロンギ、ゴメス・モレーノ以降、カタログ11番と同じ使徒シリーズをなすベラスケス作とみなす点でほぼ一致している。長槍による堅固な構成、両手の確かなデッサン力、厚塗りの彫塑的な衣襞の描写はこの青年画家の真摯な態度を思わせる。

13 「セビーリヤの水売り」 ロンドン、ウェリントン卿美術館 107×82 cm L、S（一六一九—二〇年頃）、G（一六二二年）
ベラスケスの初期の擁護者で、フェリーペ四世専属の王室司祭ファン・フォンセーカ・イ・フィゲロアが一時所有し、マドリード移住に際して画家自ら携えたものと推定される。パチェーコは、その娘婿が一六二二、三年の二度のマドリード滞在で彼に厚遇され、その家に逗留したと述べている。一六二七年一月、同司祭の死後に彼の美術品を査定したベラスケスは、この自作品を他のどれよりも高額の四〇〇レアルと評価した（J. López Navío, Velázquez tasa los cuadros de su protector D. Juan de Fonseca, *Archivo Español de Arte*, 1961）。

その後ブエン・レティエーロに入り、パロミーノも言及（資料5）。一九五九年の洗滌で初期の代表作の一枚であることが明らかにされた。

14 「司祭クリストバル・スアレス・デ・リベラ」 セビーリヤ、県立美術館 207×148 cm L（一六一八—二〇年頃）、

S（一六一九—二〇年）

スアレスは、一六一八年四月二十三日ベラスケスと結婚した師パチェーコの娘ファナの代父であり、同じ年の十月に歿し

た。今世紀の初頭までセビーリヤのサン・エルメネヒルド礼拝堂（または隠修庵）内のスアレスの墓を飾っていた。多分、左側にこれと対をなす一枚（聖エルメネヒルド？）が描かれたか、予定されていたであろう。本作をベラスケス作と認定するに至ったのは、一九一〇年の洗滌で、“DOVZ”のモノグラムと“一六二〇”の年記が発見されたからである。従って死後に描かれた肖像となるう。

とはいえ、人物のポーズは凡庸で、保存状態も悪く、ベラスケスと断定するにはいささか不安が残る。

15 「修道女ヘローニマ・デ・ラ・フェンテ」 マドリード、プラド美術館 160×110 cm

画面左、中ほどにサインと年記“diego Velazquez, f. 1620”（一九二六年に発見されたが、肉眼では識別不能）。モデルはフランシスコ会の修道女で、トレドからマニラに派遣される直前の一六二〇年六月、セビーリヤ滞在中（一一二〇日）に制作された。

下方に画家以外の筆蹟で以下の記銘「これはトレドのサンタ・イサベル・デ・ロス・レイエス修道院の修道女ドーニャ・ヘローニマ・デ・ラ・フェンテの偽わりなき肖像で、フィリピンのマニラ市にある童貞聖女クララ修道会の創設者で初代院長である。彼女は一六二〇年の四月二十八日火曜日、六十六歳で同修道会のために出発した。この同じ修道院からアナ・デ・クリストとレオノール・デ・サンクト・フランシスコの両修道女、見習い修道女ファナ・デ・サンクト・アントニオも彼女に同行した。全て、優れた行ないゆえに重要な人々である」。

また、右手の十字架の周囲に巻き紙が描かれていたが、一九四四年の洗滌で誤まってぬぐい去られた。

15a 「修道女ヘローニマ・デ・ラ・フェンテ」 マドリード、フェルナンデス・アラオス未亡人所蔵 160×106 cm サインと年記“Diego Velazquez, f. 1620”

前作15とほとんど同一で、共に一九四四年まで約三世紀の間、人知れずトレドのサンタ・イサベル・デ・ロス・レイエス修道院に眠っていた。両作の相違は右手の十字架の位置だけにすぎず、サンチェス・カントンのプラド第一作説にかかわらず（*La espiritualidad de Velázquez*, Revista de la Universidad Literaria, 1943）、いずれがレプリカかを決定しがたい。

ブラドでぬぐい去られ、調子を落とした巻き紙や記銘がはっきり見え、Lの主張通り、これらはオリジナル画面の一部であったと考えるべきであろう。

16 「髭のある男の肖像」 マドリード、ブラド美術館 40×36 cm G（一六二二—二年）、L₂（一六二〇—二年）、C（X、ルイス・トリスタン筆）

長らくティントレット作とされていたが、アリエンデーサラサル（A）がパチェーコの肖像で、作者はベラスケスと提唱。モデルがだれであるかは別として、平民はまだゴルゲーラ（髭髻）の着用を許されていなかったのでパチェーコとは考えがたく（S）、また一六二三年にはその着用が禁止されており、制作はそれ以前となろう。

17 「詩人ルイス・デ・ゴンゴラ」 ボストン美術館 51×41 cm

パチェーコは絵画論で、「私の発意でドン・ルイス・デ・ゴンゴラの肖像を描き、マドリード中で大いに称讃された」と述べており、ベラスケスが一六二二年の最初のマドリード滞在中にこのバロック詩人の肖像を手がけたことは明らかである。しかし、ほぼ同じ構図とサイズによる肖像が他に2点（ブラド及びラサロ・ガルディアーノ美術館）あり、いずれを第一作目とするかが問題となろう。

このボストン作はX線撮影によって、当初は頭に月桂冠を冠していたものの（多分、岳父パチェーコの著作『著名紳士画像目録』*Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones* に利用された）、画家自らの手で塗り消された事実が判明し、これを第一作とすべきであろう（L）。また本作は、画家の死後作成された遺産目録の17番「ドン・ルイス・デ・ゴンゴラの肖像」と同一と考えられる。

18 「若い男の肖像」 マドリード、ブラド美術館 56×39 cm M、L₂（一六二三—四年）

ベルエーテ（B）、ユステイ（J）は共にコピーとみなし、一九三三年のブラド美術館カタログでアリエンデーサラサルがベラスケスの真筆に訂正した。モデルがだれであるかに関して、自画像説（オクタヴィオ・ピコン）、画家の縁者の一人（例

えば、弟で画家のファンとか叔父）ではないかと推察されるが決定できない。

19 「マリアから聖衣を授かる聖イルデフォンソ」 セビーリヤ、県立美術館 165×115 cm M、T、L、S（一六二三年）

ベルエーテ（B）が前世紀末にベラスケス作と認定して以来、極端に貧弱なその保存状態にかかわらず、一樣に彼に結び付けている。多分、一六二二年か二三年のマドリッド旅行の途中にたち寄ったトレドで、エル・グレコの影響を受けたのであろう。

20 「エンマウスでの夕餐」 ニューヨーク、メトロポリタン美術館 123×133 cm M（一六一九—二三年頃）、L（一六二八—九年）

多くの研究者がベラスケス作と認めつつも、年代決定で困惑させる一枚である。ベルエーテ以来（T、註214）、一六二八—九年より幾分早い時期とする立場と、セビーリヤ時代の後期、マドリッド移住の直前とする立場に分かれている。ベラスケスらしくない大仰な動作は、新たなカラヴァッジオ画派の感化を思わせるので前者であらう。

21 「荒野の洗礼者聖ヨハネ」 シカゴ、アート・インスティテュート 175×153 cm M（一六二〇—二年）、A、F、L（X）
一九世紀の中葉、セビーリヤの個人コレクションから出、ロンドンのルイ・フィリップ王コレクションの売却目録に「ムリーリョ派」として登場。一九六七年、ウィルデンスタイン画廊で展示された時は「一六三一年頃」の制作とされた。

ベラスケスの直筆か否かの疑念が起ころのは、本作のもつ複雑で多彩な特徴によるであらう。そして、トラピエ（T）の指摘通り、ベラスケス作と認めるならば、聖者の表現が規範から逸脱し、風景を大きく抜かっている点で、一六二〇年代の後半、「バックカスの勝利」に近い時期に描かれたものと考えねばならない。

尚、以上に掲げた作品をすべてセビーリヤ時代のベラスケスによる真筆と筆者が断定しているのではないことを付言したい。つまり、今後の研究でこれらの何点かは削除されるであらうし、また新たに加わる作品もあるであらう。従って、この試作カタログは、ベラスケス研究の一過程における一つの立場にすぎない。

資料篇（セビーリヤ時代のみ）

1 パチエーコの工房入門時の徒弟契約書

「本契約書の通り、私儀ファン・ロドリゲスはこのセビーリヤのサン・ビセンテ地区の住人であり、父として私の監督下で養育してきました十二歳前後の嫡子ディエゴ・ベラスケスの、人格及び財産に関する正統な父であり、管理者であります。此の度、当人に絵画芸術を伝授させるために同芸術の師で、この市のサン・ミゲル地区に住む貴殿フランシスコ・パチエーコに彼を委ねることに同意し以下の通り約定します。

期間は満六年で、その始めは一六一〇年の十二月一日にまでさかのぼって数え、その期間中、私の息子は貴殿の家や貴殿の命ずるどのような場所においても可能な限り清廉かつ献身的に仕えることを約束します。同時に、貴殿の芸術のすべてを、知っている通り包み隠すことなく伝授され、決して放置したり、教育を怠ることのないよう約束して下さい。また以上の期間中、食事、飲料、衣裳、履物や健康な時も病める時もゆくり休める家とベッドを準備して下さい。また以上の期間中に倒れたならば、二週間を越えないという条件で息子を治療して下さい。それ以上の場合には、私の責任で治しましょう。最後に、徒弟期間を終えた暁には短ズボン、国産地のジャケットと、頭巾^{フエレル}なし外套^{エゴ}、長靴下と靴、二枚のカラー付きワイシャツ、チョッキ、帽子、ベルト等一式をすべて新調で、裁断、縫製まで一切を貴殿の方で用意して頂きます。……

私儀フランシスコ・パチエーコは本書状に記載された内容を公証人を通じて伝え聞き、理解したので、以上の件につき同意し約定します。……

ファン・ロドリゲス、一六一一年九月十七日（署名）

フランシスコ・パチエーコ、一六一一年九月二十七日（署名）

(Carta de aprendizaje de Velázquez con Francisco Pacheco, "V. V.", vol. II, Documentos, no. 8)

2 職業画家の資格試験合格証

「セビーリヤ市において一六一七年三月十四日、この町の聖像画の師フランシスコ・パチエーコとファン・デ・ウセーダの

面前で、そしてこの町の公証人で異端審問官の一人、私儀ペドロ・デル・カルピオの立ち会いによりディエゴ・ベラスケス・デ・シルバなる人物の聖像画家としての資格を審査致しました。同人はサン・ビセンテ地区のセビーリャ市民であり、気落ちした複数の師について以上の絵画芸術を学び、そのことは上述の審査官の前で描いた作品ならびに彼に対する審査官の質問にすべて充分に答えているので明らかと思われまます。

それ故、当人は然るべき体裁の合格証書ならびに、セビーリャをはじめ国王陛下の統治が及ぶいかなる土地においても彼が同芸術を実践する許可証の授与を申請しております。

……従って上述の審査官は……王国のいかなる土地においても絵画芸術を実践し、公けに店を開き、職人や弟子を雇うことを許可し、その資格を認めます。……

フランシスコ・パチェーコ (花押)

ファン・デ・ウセーダ (花押)

ディエゴ・ベラスケス・デ・シルバ (花押)

……

(Carta de examen de Velázquez como pintor, "V. V.", vol. II, Documentos, no. 10)

3 カルドゥーチョ『絵画の対話』抜粋

教師「……無学で技だけ優れたある画家が、よくあることだが、全体の一部が不釣合いの不格好な頭部を、自然に即して描き始めた。……この優れた技の実践者は正確にそれを模写したが、その模写が原物のもつ不完全さを克服できなかったとしても当然である。要するに、画家に教養さえあればこうした失敗は起こらないであろう。というのも、持ち前の判断力と長年に養われた博識とによって自然に修正と訂正を加えるだろうからである。まさしくこのことを理由に、偉大かつ一流の画家たちは確かに肖像画家ではなかったのだと言えるであろう。つまり、肖像画家であるには、議論や知性を必要とせず、対象の美や醜に関わりなくただその模倣に屈従しなければならない……」(Vicente Carducho, *Diálogos de la Pintura*, 1633, Fol. 52 以下同様)

教師「このように肖像をやたらと導入するのは愚かしい野心が原因であるが、何も知らず、誰からも崇敬されていないその

職人にその罪はない。高潔な芸術が卑しい概念にまで墮落したが、その典型が、今日あれほど見かける低俗で破廉恥極まりないボデゴン画であり、また酔払い画、嘘つきのいかさま師の絵の類であろう。画家なるものが芸術そのものを犠牲とし、また芸術をほとんど重視しないまま、四人のピッカロをバラバラに、二人の娘を下品に肖像として描きたくなること以上に無意味な独創性があるであらうか……」(Hol. 112)

4 パチエーコ『絵画芸術、その古典性と偉大』抜粋

a 「……私の娘婿ディエゴ・ベラスケス・デ・シルバは(正当に)第三位〔ロムロ・シンシナート、ルーベンスに次いで〕を占めている。五年間の養育と指導の後、彼の品德と血の純粹さ、善良さに心を動かされ、また彼が生まれつき持っている大きな才能を期待して私の娘と結婚させた。師の榮譽の方が岳父としてのそれよりも大きいとの理由から、ある人物はこの栄光を我が物として後年の栄冠を私から無謀にも奪おうとしたが、当然ながら成功しなかった……」(Francisco Pacheco, *Arte de la Pintura, su Antigüedad, y Grandezas, Sevilla, 1649, Ed. por Sánchez Cantón, Tomo I, p. 135 以下も同様*)

b 「……私はいつも自然に即するよう努めている。顔や裸体や手や足のみならず、布地やレースを描くにしても、つねに目の前に置くことができればよい出来ばえとなるであらう。ミカエル・アンジェロ・カラヴァッジョ〔カラヴァッジオ〕がこのように制作したし、……今はジョゼッペ・デ・リベラがそうしている。というのも、アルカラー公爵所蔵のあらゆる大画面の中で、彼による人物や顔は生きているかのようにであり、それ以外はボローニャ人ギルド〔グイド・レニ〕と並べさえすれば絵にすぎない。最後に、私の娘婿がこの道を歩み、つねに自然に即して制作するという点で、他の画家がやるのとの相違は明白であらう……」(Tomo II, p. 13)

c 「……では何故、ボデゴンは尊敬に値しないと言うのか。いや、十分に尊敬すべきであり、しかも私の娘婿のように、この才能によって他の画家のつけ込む隙がないほどに上達すれば、大いなる尊敬に値しよう。つまり、これらの作品や後に言及する肖像において、彼は多くの美術家の魂を生き生きとした手本でよみがえらせて、自然の真の模倣を發見したのであった。

この手本によって私も一度、一六二五年のことだが、マドリード在住の一友人を喜ばせようと思いつき、写生による二人物、花、果物、それに玩具類による小品を描いてやったが、それは現在も私の敬愛する友フランシスコ・デ・リオーハが所蔵してゐる……」(Tomo II, p. 137)

d「……あの偉大なレオナルド・デ・ヴィンチも、フェデリコ・ツツカロも……やはり素描で肖像を描いた……以上の教説「鉛筆デッサンによる修業」に基づいて私の娘婿ディエゴ・ベラスケス・デ・シルバも成長した。まだ少年だった頃、村人の見習いをモデルに雇い、泣いたり、笑ったりという様々な動きやポーズをとらせてデッサンを修得したほどである。またその人物から木炭で頭部をいくつも描き、青色の紙にたくさん自然物を浮き彫りにしながら、ついに事物の肖像を描く的確な技術に到達したのであった……」(Tomo II, p. 146)

5 パロミーノ『絵画館と視覚規範』抜粋

ベラスケスの誕生、両親、祖国、絵画芸術の教育について

「……初めの頃からベラスケスは、慎ましい経済状態ではあるが、すばらしい素養と、その体内に脈うつ清浄無垢なる血を表明していた。決して裕福で華美なものではなかったが、両親は彼を大切に育て上げた。やがてその息子は学問の道に入り、言葉の知識と哲学に関しては当代の多くを凌駕していた。だが、絵画に特別な興味を寄せるようになり……こうしてフランシスコ・デ・エレラ(アンダルシアでは、エレラ・エル・ビエーホの名で通っていた)の工房に入門させられた。エレラは厳格で無慈悲な気質だが、絵画ならびに他の学芸でも申し分のない趣味を備えていた。

しばらく後、同工房を離れ、比類ない人柄と絵画の知識や教養にも傑出した人物、フランシスコ・パチエーコの門をくぐった……

パチエーコの邸宅は黄金に彩られた美術の巢窟、アカデミー、そしてセビーリャの偉大な精神の学校であった。かくしてディエゴ・ベラスケスは絵画の基本であり、芸術の扉であるデッサンを引き続き学び、不自由なく暮らしたのである。……やがて彼は動物、鳥、魚類を特筆すべき創意と驚くほどの才気で描き、またボデゴン画は完璧なる自然の模倣のもとに、美しい風景や人物、様々な食事や飲み物、さらには果物とか粗末で質素な容器で満たされている。しかも、あれほど斬新なデッサンと色彩は自然そのものと映り、このジャンルでは他の追隨を許さず、彼は大きい名声と然るべき尊敬を作品を通して獲得したのである。なかでも、「水売り商人」(「カタログ13参照」と呼ばれる一点を我々は忘れてはなるまい。……

別の一枚は粗末なテーブルで食事している貧しい二人を描いたもの(「カタログ5参照」で、陶製コップやオレンジやパン等が置かれている……

以上の画風こそ、我がベラスケスが当時他の画家に差をつけて新たな方向を追求せんとして描いたすべてである。ティツ・アイノ、アルベルト「デューラー」、ラファエル、そして他の画家が彼の風上に控え、彼らの死に際してその名声が絶大であったことを認めながら、ベラスケスは、独創的な創意を発揮しつつ卑近な物の描写にも、不思議な光と色彩を用いて斬新に仕上げたのである。より厳肅なる主題を優しく、美しく描けないと彼を非難する人があれば、こう答えるであらう。繊細において第二位に甘んじるよりは大胆さにおいて第一位でありたいと「グラシアンからの引用」……

ベラスケスは、斬新なる描法の点でカラヴァッジオと競い、また思索の面ではパチェーコに劣らなかつた。前者をこの上なく卓抜な資質ゆえに尊敬し、また後者を、自分にふさわしい学殖豊かな画家であることから師に選んだのである。何枚かの絵がイタリアからセビーリヤにもたらされ、それらが小さくはない試みを巧みに企てようとするベラスケスを盛んに鼓舞したのであった。……

彼は絵画について、優秀な規範を記した様々な著作を読みふけて研鑽を積んでいった。例えば人体の均衡をデューラーに、解剖学をアンドレアス・ヴェサリウスに、観相術をジョヴァンニ・バッティスタ・ポルタに、遠近法をダニエーレ・バルバロに、幾何学をユークリッドに、算術をモーヤに、建築をヴィトルヴィウスとヴィニョーラを通して修得した。さらに他の著述家についても、何がとも有益かつ完璧であるかを自分の目的と実践に即して巧みに選択し、その研究に打ち込んだ。彼は絵画の高貴さをローマ人アルベルティに学ぶが、その論文はローマのアカデミーと榮譽ある聖ルッカ美術家組合の要請で執筆されたものであった。フェデリコ・ツツカローの『イデア』は自己の絵画を紹介しつつ、ジョヴァンニ・バッティスタ・アルメーニの教理を用いて崇高化し、そうした教理をミケランジェロ・ピオンドに学んで素早く簡単に実現させた。彼はヴァザーリの著名な画家列伝に鼓舞され、またラファエロ・ボルギーニの『リポーズ』が教養豊かな美術家となるよう奨励したのであった。さらに聖、俗を問わず、重要なテーマのすべてに通曉するほどの知識を身につけ、あらゆる学問、あらゆる学芸を理解して精神を豊かにしたのである。このことは、レオン・バッティスタ・アルベルティも次のような言葉で要約している。すなわち、へだが私は、画家があらゆる学術に可能な限り通曉することを大いに望みたい、特に幾何学を極めんことを。ベラスケスも詩人、弁舌家と親しく交わり、彼ら才気ある人たちから作品を豊かにする教訓を引き出したのである。結局、ベラスケスはこうした芸術に必要とされる障害を懸命に克服するよう努め、知性が授ける栄光と称賛以外には目もくれずに芸術の道

を邁進していった。……」(A. Palomino de Castro y Velasco, *El Museo Pictórico y Escala Óptica*, Madrid, 1715—24, vol. III, *El Parnaso Español Pintoresco Laureado*, 1724, pp. 321~

6 「コバルーピアス」スペイン語宝典』より

「ボデゴン——地下室や低い玄関間で、ボデーガ（酒蔵）があり、食事を取りたくとも豊かでない人が、いかにも酒蔵ザラガのように、そこで飲み物と共に食事が用意される場所である……」(S. de Cobarruvias, *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*, Madrid, 1611)

〔付記〕

本稿は去る昭和五十三年十月、早稲田大学文学部西洋美術史研究会の例会における発表に若干手を加え、修正しつつまとめたものである。私事になって恐縮だが、昨年、プラド美術館元館長でマドリッド大学正教授のハビエル・デ・サラス先生が逝去された。先生の御専門はスペイン美術全般だが、特にエル・グレコ、ゴヤに関しては原資料の発掘に熱意を注がれ、未公開であったゴヤ—サパテル書簡集が近く上梓される運びとなっていた。留学時代に私は先生の講義を聞き、またプラドで自由に学べるよう配慮下さった。生前の学恩をここに謝し、その御冥福を心から祈る次第である。