

エル・グレコと古代（I）—— 初期作品を中心に

松 井 美 智 子

エル・グレコすなわち「ギリシア人」という呼称をすでに生前から有したばかりでなく、生涯にわたって作品署名をギリシア語で行っていたこの画家と、古代ギリシアあるいはローマの文化や芸術遺産とのかかわりについては、さまざまな観点から考察しうるテーマであるに違いない。たとえば、これまでもすでに蔵書の検討を通じてグレコの古典文化への関心は裏付けられており、一端を示すなら、彼は古典ギリシア語やラテン語を解しアリストテレスの『形而上学』や『政治学』ほか数々の哲学書を蔵して、哲学や文学ばかりか修辞学、弁論術、歴史など広く人文主義的教養を陶冶していたと判明している¹。あるいはまた、彼がかつて所蔵し20世紀の第3四半世紀に奇跡的に再発見されたウイトルウィウスの『建築書』とヴァザーリの『芸術家列伝』における、グレコの自筆による書き込みの解読と研究も、彼と古典文化のかかわりを考える貴重な資料を提供してくれている²。

本稿は、こうした研究成果を踏まえつつ、初期から晩年に至る画家の創作活動それ自体に焦点を当てて、グレコと古代、ことに古代芸術とのかかわりを考察してゆく。この問題については従来、《蠟燭に火を灯す少年》（図20）や《ラオコーン》など古代に直接主題を求めたとみなされる作品に限定され、総じて個別的に検討が行われてきたと思われる。しかし本稿では、クレタ島における初期の画業から最晩年に至るまでを通時的に検証することによって、グレコが古代への関心を顕わにしているのは、その芸術形成期と晩年の二つの時期に特化していること、また芸術形成期では古代に対して芸術規範として受容しようという肯定的・積極的な姿勢を示しているのに対して、晩年にあっては規範としての芸術価値をむしろ相対化する造形を行っている事実を指摘したい。またそうであるなら、グレコの古代美術へ評価は初期から晩年まで一定不変なのではなくて、変遷を遂げているとみなすべきであるに相異なる。そしてまさしくそれは、グレコのラファエロ芸術に対する評価の変貌と軌を一にしていることにも注意を促したいと思う。さらにまた古代美術への関心は、グレコ芸術の独創性、

¹ グレコの蔵書の検討は、さまざまな文献において行われている。一例のみあげると、Fernando Marías, Agustín Bustamante, *Las Ideas Artísticas de El Greco*, Madrid, 1981, pp. 43-55, 221-24.

² *Ibid.* Xavier de Salas, Fernando Marías, *El Greco y el Arte de su tiempo*; *Las notas de El Greco a Vasari*, Real Fundación de Toledo, 1992. Fernando Marías, *El Greco y los usos de la antigüedad clásica*, in *La Visión del Mundo Clásico en el Arte Español*, Jornada de Arte, 1993, pp. 173-82.

その独特な特質と緊密にかかわる、光の造形的探求の出発点を提供し、物質的な光から神的・超越的な光の造形につながってゆくことを論じてゆく。

第 1 章 芸術形成期の諸作品における古代

まず注目しなければならないのは、1567 年頃ヴェネツィアに移住する以前のクレタ島時代に制作したイコン画において、グレコは古代的な意匠に対する関心をすでに明示していることである。しかもそれが、こんにち現存し確実に視されている彼のもっとも初期のイコン画の多くにおいて指摘しうることは、古代的意匠への関心はきわめて早期から深く画家の心をとらえていたことを浮き彫りにしていると思われる。

先年シロス島で発見された《聖母の死》(図 1) は、パレオロゴス朝ビサンティンの同種のイコンの図像伝統を基本的に踏襲している³。しかし伝統を逸脱したきわめて大胆な細部を複数含んでいるのも事実である。なかでも画面下部の中央に描かれている、燭台に着目したい(図 2)。これは、その驚くばかりに古代的・異教的な意匠によって、また台座に記された画家の署名によって、わたしたちの関心を二重に引きつける。

この燭台は画面の中心軸上にあり、上方にはキリストの頭部、次いで精霊の鳩、さらに被昇天の聖母マリアを頂いている。まさに枢軸の一面を占めているわけである。一見すると噴水の台座を思わせるデザインだが、その正面に、互いに腕をからませ合いながら、他方の腕で蠟受け皿を捧げ持つカリアチュードのような半裸体の女性像が、多角形の重厚な台座の上に立っている。この女性群像は、胸部のみならず腹部さえ露わで、裸体性が驚くばかり大胆に強調されている。その発想源は、これまで指摘されてきたとおり、異教的な三美神の図像にあっただろう。三美神は、周知の通り、イタリア・ルネサンス期に彫刻や絵画を通じてひろく造形化されており、古典古代的な女性裸体像のフォルムの追求に加えて、哲学的・寓意的な解釈を伴って表象されるルネサンス人文主義を象徴する主題といえるものだった。グレコのもティーフの源泉は、半裸の女性群像ばかりでなく重厚な基台のデザインの類似性から、フランスのフランソワ一世のためラファエロが制作した香炉のデッサンに基づくマルカントニオ・ライモンディの銅版画(図 3)、さらにエネア・ヴィーコによる燭台のデザイン版画(図 4)

³ Maria Constantoudaki-Kitromilides, Italian Influences in El Greco's Early Work. Some new Observations, in *El Greco of Crete*, ed. by N. Hadjinicolaou, Iraklion, 1995, pp. 97-118, esp. 100. シロス島の《聖母の死》については、さらに以下の文献を参照。Myrtali Acheimastou-Potamianou, *Dominicos Theotocopoulos: The Dormition of the Virgin, a Work of the Painter's Cretan Period*, pp. 29-44; Kanto Fatourou-Hesychakis, *Philosophical and Sculptural Interests of Domenicos Theotocopoulos in Crete*, pp. 45-68, in *El Greco of Crete*, ed. by N. Hadjinicolaou, Iraklion, 1995. G. Mastoropoulos, in *Exh. Cat. El Greco. Identity and Transformation*, 1999, pp. 340-42.



図1 エル・グレコ 《聖母の死》 シロス島, エルムポリス
聖母の死聖堂

に求められる可能性がある⁴。

カント・ファトゥールー・ヘシカキスは、燭台の位置に着目し、横たわる聖母マリアに近接して配置されていることから、三美神はキリスト教の三枢要徳、すなわち『コリント人への第一の手紙』13章の一節（13節）に由来する希望、信仰、慈愛（愛）を象徴するとみなしている。この三者は、初期キリスト教時代の外典テキストにおいて、神の母、教会に関連付けられてあり、またパノフスキーによれば、燭台そのものが聖母マリアのシンボルと見なしうるものであった⁵。

次に注目すべきは、燭台の台座部分に、画家の署名が鮮やかに記されていることである（図

⁴ Kanto Fatourou-Hesychakis, *op. cit.*, p. 60.

⁵ *Ibid.*, esp. pp. 60 ff. E. Panofsky, *Early Netherlandish Painting*, Cambridge, Mass., 1953, vol. I, p. 143 and n. 2, also p. 146, n. 4.



図2 エル・グレコ 《聖母の死》(部分図)



図3 マルカントニオ・ライモンディ 《香炉》
銅版画



図4 エネア・ヴィーコ 《女性像のある燭台》
銅版画

5)。ギリシア語大文字で記されたこの署名について、ここで詳細に立ち入ることはできないものの、少なくともこれはイコン画における署名の慣習をおおきく逸脱した、ひじょうに独特なタイプの署名であるとたびたび指摘されてきた。ことにこのサインの末尾を占める

動詞「δείκνυμι (ὁ δείξας)」は、ストラボンやルキアノスがときに「創造する、描く、表す」という意味で用いた古風な用例に合致しているという⁶。一方、グレコの蔵書にはルキアノ

⁶ Olga Gratzou, Domenicos Theotocopoulos «ὁ δείξας», A Commentary on a Rare Signature Type of El Greco, in *El Greco of Crete*, pp. 69-74. *El Greco. Identity and Transformation*, Exhib. Cat., 1999, pp. 340-42, (entry by G. Mastoropoulos). 益田朋幸, 「エル・グレコとビザンティン美術」, 『国学院雑誌』第95巻8号, 平成6年8月, 1-14頁。



図5 エル・グレコ 《聖母の死》 (部分図)

スの著書が含まれていると知られている。画家はここでイコン画の署名の慣習を排し、あえて古代的な用語法を採用したことになる。しかも、ほかならぬこの燭台——イコン画にあって驚くべき古代的・異教的意匠を有している——に、このような署名を付しているのであってみれば、古代的なるものに対する画家のつよい意思表明をここに読み取ることも可能と思われる。

《聖母のイコンを描く聖ルカ》(図6)は、同じく画家のクレタ島時代の作例と考えられるものだが、前作品と同様、基本的には後期ビザンティン・イコン画の図像を踏襲しながら、慣習を逸脱する注目すべき古代的モチーフを採用している。それは聖人と制作



図6 エル・グレコ 《聖母のイコンを描く聖ルカ》
アテネ、ペナーキ美術館

中のイコンとの間に描きこまれている、半裸の天使像である(図7)。頭部をはじめ像の一部は破損しているものの、判別可能な部分に着目すると、胸部や片方の脚を太腿まで露わにしているところは、前記作品の三美神と同様に、裸体性を大胆に強調したイメージといえる。銘文の記された白い巻物状のものをたなびかせ、片方の手に月桂冠を携えてルカの頭上に捧げようとしているところである。一見して古代の勝利の寓意像を想起されるモチーフだが、マリア・コンスタントウーダキがグレコの発想源と考えている、ベルナルディーノ・カンピに帰されるデッサンに基づきジョヴァンニ・バッティスタ・ダンジェリが作成した版画(図



図7 エル・グレコ 《聖母のイコンを描く聖ルカ》
(部分図)



図8 ジョヴァンニ・バッテスタ・ダンジェリ
《ウェスタの巫女トゥキア》(部分図) エンゲ
レーヴィング



図9 エル・グレコ 《東方三博士の礼拝》 アテネ, ベナーキ美術館

8) は、たしかによく類似している⁷。

アテネのベナーキ美術館所蔵の《東方三博士の礼拝》(図9)は、いわゆるイコン画というより、むしろルネサンス以降のイタリアの図像、構図と様式を本格的に踏襲しているテンペラ画といってよいものだ。古代的要素としてもっとも注目されるのは、画面左の聖家族を取り囲んでいる建築モチーフである。小画面であるにもかかわらず、古代風建造物の廃墟

⁷ Maria Constantoudaki-Kitromilides, *op. cit.*, pp. 103-6. *The Illustrated Bartsch 32: Italian artists of the sixteenth century. School of Fontainebleau*, New York, 1979, p. 303, fig. 1.

を構成しているヴォールトや柱頭は、アカンサスの葉模様も識別可能ほど入念に描写されている。廃墟は旧約世界（旧世界）を象徴しているとみなしうるし、マリアの背後に見える二連のコリント式列柱は、キリスト降誕の際にマリアが柱に背中を持たせたとする伝説（偽ボナヴェントゥーラ『キリストの生涯についての瞑想』）を想起させもする。そして前記の《聖母の死》と同様に、マリアに関連付けられる古代風モチーフの、またしてもその台座部分に画家の署名が付されているのは、はたして偶然であろうか。グレコの姓である「Θεοτοκόπουλος（テオトコプロス）」が「聖母の息子」の謂であることはよく知られている⁸。とすればマリアが腰をおろしている神殿台座、彼女の足元に画家の署名が配されているのは、偶然ではないかもしれない。聖母マリアと画家の繋がりを想起させ、古代的なるものへの画家の関心に注意を促しているのだろうか。

いずれにしても、キリスト教主題を扱いながら、古代風の建築空間や建築モチーフを背景として活用する傾向は、イタリア滞在期の諸作品に継承され、造形上さらに重要性を増してゆく。なかでも「神殿から商人たちを追い出すキリスト」や「盲人を癒すキリスト」を主題とする複数のヴァージョンに、もっともよくあらわれている。たとえばワシントン、ナショナル・ギャラリーの《神殿から商人たちを追い出すキリスト》（図10）では、背景のアーチ



図10 エル・グレコ 《神殿から商人たちを追い出すキリスト》 ワシントン、ナショナル・ギャラリー

⁸ ギリシア語「Θεοτόκος（テオトコス）」は「神を生む者」の謂であり、神の母＝聖母マリアを指すものとされる。他方、接尾語「...πουλος（プロス）」は「...の息子」の謂で、古代よりギリシア人の姓として用例はきわめて多い。Camon Aznar, *Dominico Greco*, Madrid, 1970, tomo I, p. 15.



図11 エル・グレコ 《神殿から商人たちを追い出すキリスト》 ミネアポリス，インスティテュート・オブ・アーツ

形の開口部分とその両側の古代風彫像の設置に、ラファエロの《アテネの学堂》の反映を見ることは容易である。

ミネアポリスの同主題画（図11）は、堂々たる量塊的な建築空間の描写という点において、グレコの生涯を通じてもっとも成功していることは疑いない。と同時に、透視図法を活用した三次元空間の造形という点で、彼の作品中もっとも説得力を有している。空間の構成、群像の処理、コントラストの強い色彩の選定などに、古代、ルネサンス、マニエリスムの諸要素の混交が指摘でき、イタリアにおける彼の芸術体験のいわば総決算ともいえるかもしれない。そうであればこそ、作品の最前景右隅にティツィアーノやミケランジェロらと並んで、ほかならぬラファエロの肖像を描きこんでいることもじゅうぶんに理解できるのである。グレコが晩年に行ったヴァザーリの『列伝』への書き込み——「ラファエル・デ・ウルビーノの作品の大半には古代への依存がみられる」⁹——が証言しているように、グレコにとって、ラファエロは端的に古代芸術の大いなる信奉者と捉えられていたと考えられる。とすれば、グレコがここに肖像を描き込むことで顕彰しているのは、ラファエロ芸術のもつ古代的なるものへの深い傾斜であっただろう。そしてそれは、とりもなおさず当時のグレコ自身の関心に合致し、その規範たりえるものであった。

⁹ X. de Salas, Fernando Marías, *op. cit.*, 1992, p. 81. グレコの当該の書き込み箇所の内容は *Ibid.*, p. 126 [II, 16-17]. これを補正したスペイン語文は次の通りだが、長文の一部を構成しているため、本稿の訳文では文意を分かりやすくしてある。「depender de la antigüedad como se ve en la mayoría de las cosas de Rafael de Urbino」

古代風の建築空間の描写ばかりではない。さらに建築そのものへ彼が強い関心を有していたことは、蔵書目録に記されたさまざまな建築書の存在や、彼自身が建築論を執筆していたと伝えるフランシスコ・パチェーコの証言、そしてウィトルウィウスの『建築書』に記された丹念な書き込みから、よく知られている。建築への関心はイタリア時代のさまざまな作品群に反映されているが、たとえばドレスデンの《盲人を癒すキリスト》(図12)の背景には、



図12 エル・グレコ 《盲人を癒すキリスト》 ドレスデン, 絵画館



図13 エル・グレコ 《盲人を癒すキリスト》 パルマ, 国立絵画館

S. セルリオの『建築の一般原理』の挿図を発想源にしたモチーフが使われている。またファルネーゼ家のために描かれたパルマ美術館の《盲人を癒すキリスト》(図 13・14) には、ローマのさまざまな古代建築の反映が指摘されている。たとえばキリストの肩越しに見える建造物について言えば、ここには古代の凱旋門建築に通じる特徴が見出されるし、さらに透視図法の消失点に位置している廃墟の建造物には、ディオクレティアヌスの浴場のテピダリウムの一部が活用されている(図 15)¹⁰。

こうした建築モチーフのほかにも、イタリアとくにローマで実見した可能性の高い古代彫刻が、さまざまな形で使われている。たとえば上記のワシントン作品(図 10)では、画面左前景で片脚を露出した女性の頭部に、古代のヴィーナス像頭部の痕跡が、またその後方



図 14 エル・グレコ 《盲人を癒すキリスト》(部分図) パルマ, 国立絵画館



図 15 ドシオ 《ディオクレティアヌスの浴場のデッサン》 フィレンツェ, ウフィツィ美術館

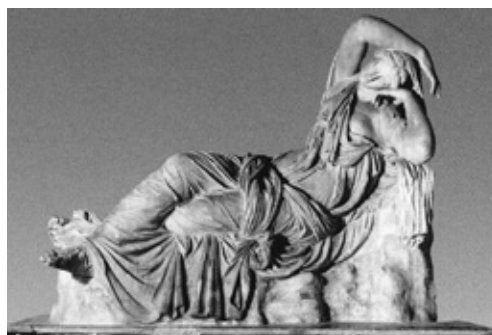


図 16 《眠るアリアドネ》 ヴァチカン美術館

¹⁰ イタリア時代のこれらの作品における、古代建築あるいは彫刻からの引用は、これまでさまざまな論者によって取り上げられている。近年の作品カタログに総括されているので、それを示す。José Álvarez Lopera, *El Greco: Estudio y Catalogo*, ed. by Fundación Arte Hispánico, 2007, volumen II, tomo I, pp. 58-74.



図17 《ファルネーゼのヘラクレス》 ナポリ, 国立考古学博物館

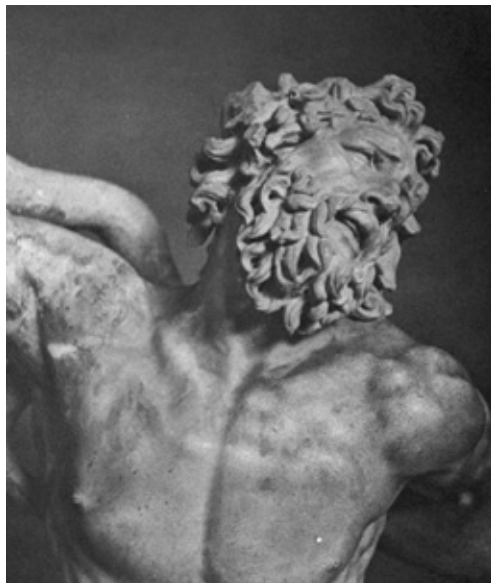


図18 《ラオコーン群像》(部分図) ヴァティカン美術館

で胸を露わにして後ろに仰け反る女性像には《眠るアリアドネ》(図16), あるいは《ニオベの娘》のポーズの借用を指摘できる。一方, パルマの《盲人を癒すキリスト》(図14)では, 左側中景で黒い顎鬚を蓄え腰布をわずかにまとっている男性像に, 当時ファルネーゼ家に所蔵されていた古代彫刻《ファルネーゼのヘラクレス》(図17)の反映がみられる。さらにその左隣の白髪白髭の男性の頭部には, ヴァティカン《ラオコーン群像》のラオコーンの頭部(図18)を想起させるものが含まれている。

第2章 蠟燭に火を灯す少年

このように一見して明らかなモチーフや形態の借用とは異なって, イタリア滞在期に制作された「蠟燭に火を灯す少年(厳密には, 炭火を吹きながら蠟燭に火を灯す少年)」を主題とする作品群のはらむ問題は複雑だ(図19・20)¹¹。なんらかの寓意的メッセージを伴っ

¹¹ *Ibid.*, pp. 103-7. D.Davies, *El Greco. Mystery and Illumination*, Exh. Cat., Edinburgh, National Gallery of Scotland, 1989. Pita Andrade, *Sobre los soplores o sopladores del Greco*, in *Homenaje al prof. Martín González*, Valladolid, 1995, pp. 547-51. *El Greco*, Exhib. Cat., London, National Gallery, 2003, n. 63, (entry by G. Finaldy). H.E. Wethey, *El Greco and his school*, Princeton, 1962, I, pp. 25-26, II, no. 122.



図 19 エル・グレコ 《蠟燭に火を灯す少年》 マドリード、コレクション・コロメル

ている可能性は少なくないものの、独立した半身像風俗画であることはまぎれもない。またテネブリスムあるいはブレ・カラヴァッジスムといえる明暗の強烈な対比効果の追求が造形上の真のテーマとなっており、しかもそれが世俗的テーマに適用されて 1570 年代初頭に描かれた事実を勘案するなら、こうしたジャンルの開拓例のひとつと位置付けられよう。

J. ビアロストツキが、大プリニウスの『博物誌』の記述に注意を促しつつ、「蠟燭に火を灯す少年」というモチーフがじつは古代芸術に淵源を有する可能性を指摘したのは、1966 年のことである¹²。『博物誌』には、火

に息を吹きかけている少年を表現した事例が、三例登場するからである。そのうちの二例は絵画で、まず 35 卷 138 節の冒頭に「第一流に次ぐ人々について述べよう」と記されたあと、第二番目に登場する画家アンティフィルス (Antiphilus) の手になる作品として「火を吹いている少年と、それ自身美しいが、火の反射によって照らされ、また少年の顔に投げられた光によって明るくなっている部屋」とある (35 卷 138 節)。もう一点はフィリクス (Philiscus) なる画家による、「火を吹いている少年のいる画家の仕事場」(35 卷 143 節) という作品である。残る一つは彫刻作品で、作者はミュロンの弟子のリュキウス (Lycius Myronis discipulus) であり、彼は「その師に恥じない、消えかかった火を吹く少年」を制作したとされている (34 卷 79 節)¹³。

プリニウスの著作は、当時の知識層にひろく知られていたもので、グレコがそのエクフラシスに挑戦しようとしたとしても不思議はない。ことに注目されるのはナポリ、カポディモンテ美術館所蔵の《蠟燭に火を灯す少年》(図 20) が、1570 年以降ローマにおいて画家が寄寓したファルネーゼ宮の、1644 年と 53 年の財産目録に記載されていた事実である¹⁴。これは、

¹² J. Bialostocki, Puer Sufflans Ingues, in *Arte in Europa. Scritti di Storia dell' Arte in onore di Edoardo Arslan*, Milano, 1966, pp. 591-95.

¹³ Pliny, *Natural History*, IX, *Libri XXXIII-XXXV*, in the Loeb Classical Library, trans. by H. Rackham, pp. 184-85, 360-62, 364-65. 『プリニウスの博物誌』III, 中野定雄・中野里美・中野美代訳, 雄山閣, 平成 7 年 (5 版), 1383, 1436-37 頁。邦訳は参考にとどめてある。

¹⁴ *I Farnesi: Arte e Collezionism*, Exhib. Cat., Parma-Napoli-Monaco, 1995, no. 54 (p. 246), (entry by Pierluigi Leone de Castris).



図20 エル・グレコ 《蠟燭に火を灯す少年》 ナポリ, カポディモンテ美術館

この作品が当初からファルネーゼ家のために制作された可能性を物語る。またファルネーゼ宮の学者サークルの中心人物であるフルビオ・オルシーニは、高名な古典学者にして古物収集家であった。デイヴィッド・デイヴィスは、オルシーニがウイトゥルウスの数種類のラテン語版を所有していたことに注意を促したばかりでなく、さらに絵画の収集家としてジョルジョーネの作品とされる《老婆と少年の頭部》なる作品（デイヴィスはこれが風俗画の可能性もあるとみている）を《聖ジョルジョ》とともに所蔵していた点に着目して、グレコによるエクフラシスの背景に人文主義者オルシーニの存在の大きさをあらためて強調している¹⁵。たしかにオルシーニは、ローマ滞在期のグレコの様式基準作のひとつである《ジュリオ・クローヴィオの肖像》と《シナイ山風景》ほか複数の肖像画を所蔵し、画家と緊密な関係を築いていたのである。

¹⁵ D. Davies, *op. cit.*, pp. 11-13.

こうした状況証拠を積み上げることによって、グレコが古代美術家のエクフラシスを行った蓋然性はこんにち高いとみなされるに至っている。イタリアへの移住後わずか数年のうちにエクフラシスを実践したという事実は、彼を取り巻く文化環境の影響が少なくなかったにせよ、やはりこの頃のグレコにとって古代美術への積極的な関心を裏付けるものと思われる。

プリニウスの記述をグレコの作品と比較してみると、じつは中心的モチーフからして厳密には異なっており、副次的な要素すら相違は少なくない。プリニウスによれば、古代の件の三作品とも、少年は火を吹いているとのみ記されているが、グレコは火を吹きながら蠟燭に火を灯そうとしているさまを描いている。加えて、画家アンティフィルスでは、炎が少年のいる部屋を照らし出しているという空間の照明効果が称えられているのに対して、グレコ作品には空間への光の反映はきわめて乏しい。また画家フィリクスでは、画家の職場という場の設定が絵に含まれているのに対して、グレコにはいかなる場の説明もない。しかしながら視点を変えて、プリニウスの記述のとおり「火を吹いている少年のいる画家の職場」、すなわち自分のアトリエにおいて、グレコは火を吹いている少年のモデルを使ってエクフラシスを行なった、その所産が件の作品であるという、いわばエクフラシス行為そのもののメタ絵画化を図ったという解釈も不可能でないかも知れない。グレコはそうした発想さえ行いうる機知の人ではあったからだ。

一方、ミュロンの弟子リュキウスの彫刻と比較すれば、厳密にはリュキウスのように「消えかかった火を吹く少年」を、グレコは表してはいない。しかしながら仮にリュキウスの彫像のエクフラシスを行ったとするなら、さらに興味深い視点が浮上してくるのである。上記のような絵画のエクフラシスの場合にトポスとして当時の画家が造形上意識するところの、古代に対する当代、言語表象に対する視覚表象という二つの対立軸とそれぞれ後者の優位性の表明に加えて、こんどは絵画と彫刻の優劣比較論^{パラゴネ}という見地がクローズ・アップされてくるはずだからである。

これまでは画家のエクフラシスということで、グレコの着想源としてまずアンティフィルスが注目されることが多かった。しかし灼熱の炎のゆらめきと反射光、さらに熱効果をも十全に表現しうるのは、彫刻よりも絵画においてであることを、画家はこのエクフラシスを通じて表明しようとした可能性も排除はできない。

一方、グレコがイタリアからスペインへ移住しておよそ 10 年を経たころに、フェデリコ・ズッカロがエル・エスコリアル^{エル・エスコリアル}の聖堂主祭壇画を制作するためスペインを訪問し、トレドへ足を延ばす。ズッカロの所有していたヴァザーリの『列伝』ジュンティ版が、グレコの手へ渡ったのはこの頃と推定される。そして興味深いことには、『列伝』の冒頭（フェルナンド・マリーアスによれば、グレコ所蔵の『列伝』では第三巻冒頭に位置している）にフィレンツェ

人の人文学者ジョヴァンニ・バティスタ・ディ・マルチェッロ・アドリアーニのヴァザーリ宛て書簡が収録されており、そのなかにプリニウスによる上記のアンティフィルスらの記述が採録されているのである¹⁶。ただしアドリアーニ書簡では、画家のアンティフィルスとフィリクスについてプリニウスと同様の記述がみられるものの、プリニウスにおいて彫刻家リュキウスとあったものが¹⁷、アドリアーニでは **Butio** (マリーアスは **Buthio** と表記) という別の名前にとってかわっている¹⁷。アドリアーニ書簡でなぜリュキウスが **Butio** なる彫刻家名に代わっているのか、筆者には今のところ不明である。『列伝』のグレコの書き込みを総合的に検証しているマリーアスは、あくまでアドリアーニ書簡に立脚しているためであろう、プリニウスの記述との齟齬に注意を払ってはいない。

この問題を等閑視しえないように思えるのは、周知のとおり、グレコが書き込みを行う際に、テキストの記述内容に対してしばしば神経質とも見える反応、態度を示すことが少なかつたからである。たとえば問題のアドリアーニ書簡で、彫刻家リュシッポスの綴りをヴァザーリが **Lyssippo** と記したところを、グレコは **Lysippo** とわざわざ欄外に訂正する念の入れようであったと知られている¹⁸。しかしながらマリーアスによれば、グレコは **Butio** について、その名前と彼が制作した火を吹く少年の箇所、下線を残したに過ぎなかつた。さらにいっそう興味深いことには、アンティフィルスとフィリクスの箇所に、彼は何の痕跡も残していないのである¹⁹。『列伝』への書き込みに、イタリア時代の画家の真意を探る試みは、むしろ困難といえるかもしれない。いずれにしても、作品に立ち戻ってみる必要がある。

あらゆるものを飲み込んでしまうような漆黒の暗闇を背にして、ひなびた田舎風の少年が左手に白熱する炭火を、右手には細く短い蠟燭をもち、口をすぼめて炭火に息を吹きかけて火勢を強めながら、蠟燭へ火を灯そうとしているところである (図 20)。縦 60 センチを超える画面の中央を、少年のほぼ等身大の半身が占めているため、画面を前にすると少年は観者の眼前にいるような錯覚に陥る。少年が手元に全神経を集中しているさまが手に取るように感じられるのも、N・ハヅィニコラウの指摘するとおりの²⁰、少年と画面の距離がきわめて間近に設定されており、そのため少年と観者自身も近接し、画面の細部観察を可能にして心理的な近接感をも与えるからであろう。マドリードのヴァージョン (図 19) では、炭火の

¹⁶ G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, ed. G. Milanesi, I, Firenze, 1906, pp. 48-49, 67.

¹⁷ *Ibid.*, p. 67, «Butio discepolo di Mirone». Xavier de Salas, Fernando Marías, *op. cit.*, pp. 95-96. Fernando Marías, *op. cit.*, 1993, pp. 175-78.

¹⁸ Xavier de Salas, Fernando Marías, *op. cit.*, p. 96.

¹⁹ *Ibid.*, p. 96. Fernando Marías, *op. cit.*, 1993, p. 176.

²⁰ *El Greco. Identity and Transformation*, Exh. Cat., 1999, pp. 340-42, (entry by N. Hadjinicolaou).

火勢はいくぶん穏やかで、少年の口の周りを中心にした顔の下半分と襟元や右掌とを部分的に照らし出しているものの、照明の範囲は限定的だ。他方、カポディモンテのヴァージョン（図20）では、炭火の炎はいっそう力強く、少年の顔から胸元全体をより輝やかしく照らし出して、いっそう洗練された印象を与える。炭火を握る左手は、激しい光で掌が透けて見えるほどだ。双方ともにグレコの全作品のなかで、おそらくもっとも迫真的な自然主義に貫かれた作品群であることは疑いない。ウォーターハウスやアルバレス・ロペーラも着目していることだが²¹、個性化された頭部を丹念な筆触でモデリングしているところから、制作にあたっておそらく現実の少年をモデルとして使用したのであろうし、これを一少年の肖像とみなすことも可能と思われる。ローマにおいて、グレコはほかでもない肖像画の手腕を買われていたことが想起されるのである。

とはいえ、白熱した炭火そのものと、それが少年に及ぼす激しい照明効果、熱効果を含む灼熱の極限を描写しようとしているところが、この絵画実験を類例のない野心的なものとしていることは明らかだ。無論こうした絵画実験の背景には、遠くレオナルドの夜景図の試みや、サヴォルドによる複数の光源と空間における照明効果の追求（図21）、あるいはコレッジョの夜景図に見る幼児キリストを光源とするまばゆい光の造形、そしてさまざまなヴェネツィア派の遺産があった。晩年のティツィアーノやバッサーノあるいはティントレットが、いずれも夜景をベースに強烈な明暗の対比や照明効果の追求を数々の作品で行なったことはよく知られている。とくにティツィアーノの降誕図（フィレンツェ、ピッティ絵画館）では、火の灯った蠟燭を持つ少年が描きこまれ——初期フランドル絵画の降誕図によく見られるとおり、画中の蠟燭は、光の中の光、あるいは真の光としてのキリストと対照させる、物質的



図21 ジェロラモ・サヴォルド 《聖マタイと天使》
ニューヨーク、メトロポリタン美術館



図22 ティツィアーノの原画に基づくマスター IB
による木版画 《キリストの降誕》

²¹ José Álvarez Lopera, *op. cit.*, esp. p. 103.

で物理的な現世の光として描かれる——しかもそれはボルドリーニやマスター IB らによって版画化され (図 22), グレコの同主題画の発想源ともなった。

さらにいっそう興味深いのは、ヤコポ・バッサーノと彼の工房の作品群だ。グレコの少年像よりやや幼いように見えるものの、同じように白襟のシャツにベスト、ときには上着をつけた田舎風の少年が火を吹いているというモチーフが、宗教主題にたびたび登場しているのである²²。おそらくそのもっとも早い作例は1562年頃制作された《羊飼いたちの礼拝》(ローマ, パラッツォ・コルシーニ国立絵画館) (図 23) である。これは夜景図ではないが、画面の前景右端という際立った位置に、主場面にひとり背を向けて横向きに地面にかがみこみ、頬を膨らまして燃え木を吹く少年が描き込まれている。一方、ヤコポとフランチェスコの共作とみられる《聖ヨアキムの幻視》(コペンハーゲン, トルバルドセン美術館) (図 24) は漆黒の闇に覆われた夜景図であり、前景左の暖炉の前で、右手の燃え木に息を吹きかけながら、左手の蠟燭に火をつけようとしている少年が横向きに捉えられている。さらに1588-89年頃の二点の夜景図《茨冠のキリスト》(ローマ, 個人蔵およびミラノ, グイド・ロッシ・コレクション) にも類似した少年が登場する。ローマの作例 (図 25) では、容器に入った炭火にかがみこんで蠟燭を手に行っている少年が描かれており、ミラノの作例 (図 26) では



図 23 ヤコポ・バッサーノ 《羊飼いたちの礼拝》 ローマ, パラッツォ・コルシーニ国立絵画館

²² カポディモンテのヴァージョンが20世紀初頭A. ヴェントゥーリによってヤコポ・バッサーノに帰属されていた事実が象徴するように、この作品群をめぐる両者の緊密な関係は相当以前から注目されてきた。(H.E. Wethey, *op. cit.*, p. 79) こんにちなお、グレコの《蠟燭に火を灯す少年》の異作ともいべき作品(ジョノヴァ, パラッツォ・ピアンコ絵画館所蔵)がバッサーノ工房に帰属されるなど、問題は決着していない。バッサーノ作品における「火を吹く少年」のモチーフについては、W.R. Rearick, *Jacopo Bassano's Later Genre Paintings, The Burlington Magazine*, 1968, CX, 782, pp. 241-49. Paolo Berdini, *The Religious Art of Jacopo Bassano: Painting as Visual Exegesis*, Cambridge, 1997, pp. 103ff. W.R. Rearick, *Vita ed Opera di Jacopo dal Ponte, detto Bassano, in Jacopo Bassano c. 1510-1592*, eds. B.L. Brown and P. Marini, *Exh. Cat.*, 1992-93, pp. CLVI-VIII, and no. 36, 77.



図24 ヤコボとフランチェスコ・バッサーノ 《聖ヨアキムの幻視》コルシャム・コート, メシェン・コレクション

判然としないが炎を前に少年が横向きにかがみこんでいる。W.R. リアリックによれば、興味深いことに、《聖ヨアキムの幻視》から少年のモチーフのみ抽出されて、独立画面を構成している作品が存在し（北アメリカの個人蔵であるという）、そこには制作年代が1570年代であること示す年記があるとされている²³。とすれば、それは側面観の少年の全身の単独像ということになる（図27）。

バッサーノ一族による上記の少年を含む夜景図の制作年代を考慮すると、グレコがこれらを直接に実見し参考とした可能性は少ないかも知れない。しかしながら、これらはバッサーノ工房において1562年頃の《羊飼いた



図25 ヤコボ・バッサーノ 《茨冠のキリスト》ローマ, 個人蔵

ちの礼拝》以後、「火を吹く少年」というモチーフへの関心が、途絶えることなく生き続けていたことを物語っているとみるべきであろう。そしてN. ハヅィニコラウの指摘するよ

²³ W.R. Rearick, *op. cit.*, 1968, pp. 246-47, fig. 15-17.



図26 ヤコポとフランチェスコ・バッサーノ 《茨冠のキリスト》 ミラノ, ガイド・ロッシ・コレクション



図27 ヤコポとフランチェスコ・バッサーノ
《聖ヨアキムの幻視》(部分図)



図28 エル・グレコ 《聖フランチェスコの幻視》
(部分図) マドリッド, セラルゴ美術館

うに、これはバッサーノ工房とグレコの緊密な関係を浮き彫りにしていると思われるのである。たしかにポーズはじめ相違点は少なくないが、白襟のシャツや素朴で独特にひなびた少年の佇まいに、共通するものが感じられるからである。バッサーノの少年像はまったく古代的というにはほど遠く、むしろ当代の田園生活を具現する少年のイメージであり、それゆえにこそエクフラシスを構想した際にグレコの記憶の中にあって、造形化のなかで導きの糸となったのかも知れない。言い換えるなら、独立した半身像風俗画として「蠟燭に火を灯す少年」を正面に据えるという発想そのものは、バッサーノ作品から敷衍して出来たのではなく、むしろローマにおいてエクフラシスを行おうとすることから浮上し、それを具体化するなかでバッサーノの少年のイメージは、少なからぬ役割を果たした可能性が考えられる。



図29 エル・グレコ 《キリストの降誕》（部分図）
イリエスカス、ラ・カリダード施療院



図30 エル・グレコ 《羊飼いたちの礼拝》（部分図）
マドリッド、プラド美術館

しかしながら、漆黒の闇の中にある白熱の発光体、暗黒の中の光源そのもののリアルな描写にここまで肉薄することにこだわり、光源が生み出す強烈な照明効果の造形そのものを正面に据えて、作品の真のテーマとしたのはグレコその人にほかならない。そしてこうした造形への意志という点において、「蠟燭

に火を灯す少年」という作品群は、イタリア滞在期における古代への傾斜を物語る異色の一エピソードにとどまることのない意義を、じつはグレコ芸術において獲得していると思われるのである。すなわち神的なるもの、超越的なるもののメタファーとしての光であり、それはスペインにおける彼の晩年の作品群において、闇の中で極端なまでに明るく輝き炸裂する白熱の光として造形化されることになる（図28・29・30）。「蠟燭に火を灯す少年」は、まぎれもなくそうした造形への出発点に、画家を立たせたのであった。イタリアで研鑽ののち、スペインにおける活動のなかで、光の造形が形而下的なるものから形而上学的なるものへと置き換わってゆくその道筋は、グレコにあって、古代美術への関心から遠ざかり、あえて当代の芸術潮流の先端へと向かってゆく道筋に重なってゆくのである。

〔付記〕 本稿は、2008年12月にセルバンテス文化センター（東京）で開催されたフォーラム「スペイン美術と古代世界」（スペイン・ラテンアメリカ美術史研究会・民族藝術学会共催）における発表の一部に加筆修正を行ったものである。