

【論 文】

エル・グレコと彼の父祖たちの芸術

—— 古代美術とビザンティン美術をめぐる画家のヴァザーリ『列伝』評釈 ——

松 井 美 智 子

エル・グレコが生前に所蔵したヴァザーリ『美術家列伝』は、1568年刊行の第二版（ジュンティ版）である。彼はそこにおよそ7,000語にのぼる書き込みを行なっており、具体的にはジュンティ版第1巻に10箇所、第2巻に106箇所、第3巻に187箇所を数える。加えて、本文の数多くの箇所に下線を書き残してもいる¹。本稿は、その中の古代美術とビザンティン美術に関わる欄外註と下線部に着目してゆく。これらは、ジュンティ版第3部の同時代美術に関する評釈と比較すれば、量的にははるかに少ない。しかしルネサンスにおいて芸術規範の位置を占めたギリシアに端を発する古代美術、そしてビザンティン美術は、エル・グレコにとっていわば父祖たちの芸術であることを考慮するなら、彼がそれらをどのように捉えていたか、彼の芸術史観を考える上でもすこぶる意義深いと言えよう。

第1章 古代美術をめぐる

あらかじめ確認しておかねばならないのは、古代美術に関するエル・グレコによる註釈および下線部は、ヴァザーリによって記述された本文に即して限定的に行なわれていることである。これに対して、彼が同じく書き込みをおこなった書物、すなわちダニエレ・バルバロが註釈を付して編纂した古代ローマの建築家ウィトルウィウスの『建築十書』（1556年、ヴェネツィア刊）の場合、彼はテキスト自体とバルバロによる註釈をきっかけとして、往々テキストの文脈を相当逸脱して持論を展開しようとする。古典建築の規範としてきわめて高い權威を有する『建築十書』において、彼は古代建築および古代美術全般に関して『列伝』以上に多くの書き込みを行ない、これらに対する彼の評価と理論的な立場を明快に表明している。また古代ギリシアの美術家たちを、たびたび「わがギリシアの父祖たち [mis padres

¹ エル・グレコのほかに、フェデリコ・ズッカロの手になる書き込みが5箇所、またエル・グレコの弟子ルイス・トリスタンによる書き込みが17箇所含まれている。「ティツィアーノ伝」に書き込まれたズッカロのコメントにエル・グレコが「この加筆はフェデリコのものであり、十分だ [esto sobreescrito es de Federico y basta]」と註釈を付していることから、エル・グレコ所蔵の『列伝』はズッカロからエル・グレコに贈与され、弟子のトリスタンに渡ったと推定される。Xavier de Salas, Un exemplaire des "Vies" de Vasari annoté par Le Greco, *Gazette des Beaux-Arts*, 1967, LXIX, pp. 176-180.

griegos]』という語を用いて記述しているのも特徴的だ。他方、『列伝』の註釈にはこの言い回しは登場しない。『建築十書』において、この語を用いつつ古代美術に対する彼の評価を記した重要な一節を引用してみる。

「我々の時代は、わがギリシアの父祖たちがエジプト人達におこなったように、彼ら（古代人たち）を正してきたとは言わないものの、彼らを模倣し、（さらに）困難に思われることには、我々の時代においては、古代人たちが決して到達しなかった考え [concep-tos] に遭遇してきたからである。…すなわち彫刻においてミケランジェロは、他の彫刻家には決して見られなかったほどの驚嘆すべき審美眼 [un gusto tan mirable] を備えたのであり、またティツィアーノの色彩の美 [la eunusta de los colores] についても、これらの語をもって語りえよう²。（括弧は筆者による補足。以下同様。）

この一節は、ヴァザーリが『列伝』の序論で展開しているマクロな芸術史観、すなわちルネサンスの三時代を経て16世紀にミケランジェロの登場によって当代の美術はついに古代美術を凌駕するに至ったとみなす進歩的發展史観を、エル・グレコは基本的に共有していることを端的に示している。それと同時に、パオロ・ピーノやルドヴィコ・ドルチェらヴェネツィア派の美術理論に同調しつつ、色彩画家としてのティツィアーノを彫刻家ミケランジェロに比肩する存在、すなわち画家のカテゴリーにおいては随一の存在と位置づけていることも明らかである。

これに対して『列伝』への註釈には、古代美術に関する彼の理論的見解を再構成するため直接的に資するような記述は、とくに見当たらない。しかしながらヴァザーリによるテキストと、ジュンティ版第3部第2巻の冒頭に挿入されているジョヴァンニ・バッティスタ・ディ・マルチェッロ・アドリアーニの書簡は、さまざまな古代の画家や彫刻家の具体的な名前、活動と作品についての記述を含んでいるため、古代美術に対するエル・グレコの関心の所在がいつそう具体的に浮き彫りとなっているように思われる。以下、それらを詳細に吟味してみることにしてよう。

² トランスクリプションは次のとおり。“nostra edad resta non digo a corejerlos como an echo mis padres Griegos a los egiptios seno a ymitarlos paresse deficile donde pues se a visto conceptos yn esta nuestra edad que los Antigos nunca dieron yn ello … Micael Angelo tuvo un gusto tan mirable quel nunca se vio yn hotro scultor e con que palabras se potrebe dezir la eunusta de los colores de Titiano”. 邦訳はフェルナンド・マリーアスの解釈を参考とした。Fernando Marías/ Agustín Bustamante García, *Las ideas artísticas de El Greco*, Madrid, 1981, pp. 131-135, 235-236, esp.134. 当該箇所は *I dieci libri dell' architettura di M. Vitruvio tradutti et commentate da Monsignor Barbaro eletto Patriarca d' Aquileggia*, Venecia, 1556, IV, vii, p. 123. 以下も参照。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.

1) ジュンティ版第1巻および第2巻より

古代美術に関するエル・グレコの着目箇所は、ジュンティ版第1巻と2巻にそれぞれ1箇所含まれている。

まず第1部序論（「列伝の序」）の一節で、ヴァザーリは、古代ローマ人による美術品の略奪について触れ、ローマや属州で制作された数よりも多い、略奪された彫刻により、都市ローマは彩られていった。たとえば、小さな島でしかないロードスには、ブロンズ像や大理石像あわせて三万體を超える彫像があったと述べている³。古代美術に関する彼の最初の評釈行為は、この一節に下線をほどこすことから始まっている。

次の第2巻においても、冒頭の第3部序論第3葉目以下に下線を1箇所引いているに過ぎない。しかしながら、興味深いことに、それはヴァザーリがルネサンスにおける古代の影響に対して、初めて完全かつ膨大な信頼を与えたとみなされてきた、有名な論述箇所に合致している⁴。

それは以下の通りである。プリニウスが記していた著名な古代作品——《ラオコーン群像》や《ベルヴェデーレの大トルソ》、《クレオパトラ》や《ベルヴェデーレのアポロン》など——が発掘され、それらを見ることによって、クワトロチェントの美術家たちの達成できなかった表現を、のちの美術家たちは発見できた。これらの古代彫像は、その甘美さや荒々しさ、生きた人体の最大の美から引き出された肉付き表現や、運動表現の点で、この上ない優美さを見せている。これらの古代作品こそ、無味乾燥で、生硬で、見た眼の心地よさを欠いたある種の様式を克服する原動力となった、と述べた箇所である⁵。

当代美術の出発点にあつて、古代彫刻の果たした役割は多大であつたと捉えるヴァザーリの認識は、註釈者エル・グレコにとって同調しうるものだったか否かここでは判然としないものの、その認識の意義を看過しなかつたことは確かと言えよう。

2) ジュンティ版第3巻より

第3巻（『列伝』第3部第2巻）の冒頭部には、フィレンツェの人文学者でコジモ1世により公国の公的歴史家のひとりに任命されていたジョヴァンニ・バティスタ・アドリアーニ

³ Fernando Marías, *El Greco y el arte de su tiempo : las notas de El Greco a Vasari*, Toledo, 1992, p. 75. 『列伝』の当該箇所は以下の通り。Vasari, *Le Vite...*, 2nd.ed., Firenze, 1568（以下 Vasari-Giunti と略記）, I, p. 69.; Vasari-Milanesi, *Le Vite...*, I, p. 219.（邦訳は「第1部序論（列伝の序）」高梨光正訳、『美術家列伝』第1巻所収、中央公論美術出版社、2014年、p. 105.）

⁴ E. パノフスキー『ルネサンスの春』中森義宗・清水忠訳、思索社、昭和48年、pp. 38-44, esp. p. 39. (E. Panofsky, *Renaissance and Resuscitations in Western Art*, Stockholm, 1960.)

⁵ Fernando Marías, *op. cit.*, p. 80. Vasari-Giunti, II, Proemio.（「第3部序論」越川倫明訳『美術家列伝』第3巻所収、中央公論美術出版社、2015年、p. 5.）

によるヴァザーリ宛て書簡(1567年9月8日付)(図1)が41ページ(頁番号なし)にわたって収録されている⁶。この書簡は、ヴァザーリの友人でジュンティ版の成立に指針を与え大きな影響を及ぼしたV.ボルギーニによって、トレンティーノ版とは異なったいっそう普遍性を有する美術の歴史的記述へと『列伝』を変貌させるため、扱う時代と地域をより広範囲に拡大し、古代美術をもカバーすることを企図して、執筆を要請されたものである⁷。この書簡部分に、画家はコメントをまったく書き込んではいない。しかしながら多数の箇所を下線をほどこしており、彼の関心を引いた箇所を浮き彫りにしている。

[1] まず画家ゼウクシスをめぐって、ユノ神殿を飾る最も美しい女性ヘレネーの像を描くためにクロトンの美女5人を選んだという、きわめて有名なエピソードに着目している⁸。このエピソードは、アルベルティの『絵画論』(1435/36年)、カスティリオーネの『廷臣論』(1528年)、P.ピーノの『絵画問答』(1548年)、L.ドルチェの『アレッティーノ』(1557年)、さらにまたP.ロマツォの『絵画論』(1584年)等に繰り返し再録されていた⁹。したがって、エル・グレコにとって、この逸話はアドリアーニ書簡が初見だったのではなく、むしろこれらの幾つかを通じて既知であった可能性こそおおいにありうることに思われる。そうであるとすれば、下線を引くというテキスト行為に底流するのは、逸話そのものに対する行為者の関心を反映しつつも、芸術論における常套的論述への着目という側面を伴っていた、と見るべきかもしれない。

[2] エフェソスの画家パラシオスをめぐって、彼は初めて人物像に全体の均衡を与え、また初めて顔を生き生きと細やかに写し取り、頭髮には愛らしさ [leggiadria], 無限の優美

⁶ アドリアーニの書簡はジュンティ版においては第3巻(第3部第2巻)の冒頭に挿入されたが、1759-60年にG.ガエタノ・ボッターリが最初の近代版を編集の際、本来相応しい場所として第1巻の冒頭部(第1部総序の前)に置いた。ミラネージ版、R.ベッターニ/P.パロッキ版もそれに準じている。Eliana Carrara, Giovanni Battista Adriani and the drafting of the second edition of the *Vite*, *Journal of Art Historiography*, n. 5, December, 2011, pp. 1-21. *Giorgio Vasari, Le Vite...*, ed. R. Bettarini/F. Barocchi, Firenze, v. 1, p. 232.

⁷ P. Lee Rubin, *Giorgio Vasari: Art and History*, New Haven and London, 1995, pp. 192-197. Robert Williams, *Art, Theory, and Culture in Sixteenth Century Italy*, Cambridge, 1997, pp. 30-33. この書簡の内容と出典に論究したK.フライによれば、書簡はプリニウスのテキストの要約に過ぎないとされているのに対して、E.カッターラによれば、アドリアーニは書簡の冒頭で美術の起源論を展開、建築や彫刻に先駆け絵画こそ最古の起源を有し、古代ギリシアにおいては絵画だけが自由人に相応しいとされた絵画の高貴性を強調、順次ギリシア画家、ローマ画家、塑像、銅像、石像の各彫刻家へと論を進めているのに対して、プリニウスでは、第35巻冒頭部でまず絵画の没落を述べ、論述は古代イタリア絵画から始まり上記の自由人と絵画の件は35巻77節に登場するなど、両者の異同は少なくないと指摘されている。*Le Vite...*, ed. K. Frey, München, 1911, p. 224. Eliana Carrara, *op.cit.*, pp. 1-4. Sarah B. McHam, *Pliny and the Artistic Culture of the Italian Renaissance: the Legacy of the "Natural History"*, New Haven and London, 2013, pp. 273-285. 『列伝』の歴史記述とその地理的構成については以下を参照。伊藤拓真「ヴァザーリの歴史記述の内と外: 『芸術家列伝』の地理的構成」、『西洋美術研究』no. 13, 2007年, pp. 18-43.

⁸ Fernando Marias, *op.cit.*, p. 95. 当該箇所は Vasari-Giunti, III, p. 7.; Vasari-Milanesi, I, p. 27.

⁹ Sarah B. McHam, *op.cit.*, p. 345, (161).

さを与えたとする箇所を下線を施している¹⁰。これは、肖像表現への画家としての註釈者の関心を反映しているのであろうか。

[3] パンフィロスに関する箇所では、パンフィロス自体でなく、アペレスに言及した箇所を下線を付している。まずアペレスは他ならぬこのパンフィロスから学んだ、彼こそがアペレスの師匠であったことに着目しているのだ¹¹。これは、古代ギリシアの伝説的な画家の芸術的系譜に関心を示したものと言えるかもしれない。それは『列伝』におけるヴァザーリの基本姿勢と重なるものである。

エル・グレコはアドリアーニ書簡全体を通じて、古代ギリシアの美術家たちの中でも画家アペレスに格別の関心を示し、さらに9箇所を下線を残している。

[4] まず、アペレスはプロトゲネスの業績を高く評価した、しかし自分は絵から手を引くべき時を心得ている点では勝るとした有名なエピソードに加えて、飾り気のないきわめて誠実な心の持ち主であったとする一節に注目している¹²。このエピソードも、[1]と同様にアルベルティ、カスティリオーネ、ドルチェらに繰り返し引用されたものであった¹³。

[5] 次に、アペレスは一本の線も引かずに過ごすことは一日たりともない習慣を保っていたという箇所である¹⁴。技芸における絶え間ない修練の重要性を表す、格言にさえなったこの一節をエル・グレコはよく知っていたとみえ、『列伝』の「フラ・バルトロメオ伝」において辛辣なコメントでこの逸話を援用している事実があり、その意味でも興味深い¹⁵。

[6] 続いて、靴屋がアペレスの描いたサンダルの欠点を批判、アペレスはそれを受け入れて修正を施すものの、それに増長した靴屋によるそれ以上の絵画の批評までは認めなかったという逸話¹⁶。

[7] また、アペレスはアレクサンドロス大王に寵愛され彼だけが大王の肖像画の制作を

¹⁰ Fernando Marías, *op.cit.*, p.96. 当該箇所は Vasari-Giunti, III, p. 7.; Vasari-Milanesi, I, p. 28.

¹¹ *Ibid.* 当該箇所は Vasari-Giunti, III, p. 9.; Vasari-Milanesi, I, pp. 31-32.

¹² *Ibid.* 当該箇所は Vasari-Giunti, III, p. 9.; Vasari-Milanesi, I, p. 33.

¹³ Sarah B. McHam, *op.cit.*, p. 324, (15).

¹⁴ Fernando Marías, *op.cit.*, p. 96. 当該箇所は Vasari-Giunti, III, p. 9.; Vasari-Milanesi, I, p. 34.

¹⁵ 「フラ・バルトロメオ伝」において、サヴォナローラの失脚後僧籍に入ったバルトロメオは、修道院にいて絵筆をとるようにと懇願されたにもかかわらず、政務や規律に関わる職務以外のことには一切眼をくれず、もう絵は描かないと決めてからすでに4年以上が経っていた。しかしついに聖バルナルドゥスの絵の制作に取りかかると記された箇所に、エル・グレコは次のような欄外註を記している。「フィレンツェの画家は、一本の線を引くこともなく一日を過ごしてはならぬというギリシア人の言葉とは正反対に（振舞ったのだ）。」[Pintor fiorentino que (...) al roves de lo de letr (...) griego que no abia de pasae dia sinlin [ea]] 当該箇所は Vasari-Giunti, II, p. 37; Vasari-Milanesi, IV, pp. 182-184. (「フラ・バルトロメオ伝」石澤靖典訳、前掲書、第3巻、p. 101.) なお、プリニウスを典拠とする、一本の線を引くこともなく過ごすことは1日たりとてないというアペレスの逸話は、S.B. マッカムによれば、アルベルティ、ピーノ、ドルチェ、ロマッツォらの芸術論には登場していない。Sarah B. McHam, *op.cit.*, p. 323, (6).

¹⁶ Fernando Marías, *op.cit.*, p. 96. 当該箇所は Vasari-Giunti, III, p. 9.; Vasari-Milanesi, I, p. 34.

許されたというエピソード。

[8] さらにアペレスは大王の愛人カンパスペに恋すると彼女を下賜されたという有名な逸話にも、下線を引くことを忘れていない¹⁷。

プリニウスを典拠とするこれら [6] [7] [8] のエピソードは、絵画芸術の高貴性や「知識人のための絵画」を唱道するため、古代の重要な範例として上記の [1] と同様にアルベルティ、ピーノ、ドルチェ、ボルギーニ、ロマッツォらによる芸術論に常套的に引用されていた¹⁸。したがってすでに述べたように、エル・グレコにとってこれらの逸話もアドリアーニ書簡が初見だったわけではなく、その幾つかを通じておそらくは既知であって、美術批評に占めるこれらの逸話の重要性を再確認するという程度の意味を担っていたということかもしれない。

[9] 次は、エフェソスのためにアレクサンドロス大王の肖像を、ゼウスの雷電を携えた姿で描いたアペレスは、金貨で報酬を支払われたが、その金貨は枚数を数えてでなく秤で計って与えられた、という箇所である¹⁹。エル・グレコの関心は、権力者が美術家のきわめて優れた才能に対して、深い理解ばかりでなく、金貨を重量で計って与えるほどに潤沢な報酬で報いたという点にあったとみえる。貴顕による美術家への潤沢な金銭による報酬を記したエピソードは実際『列伝』に少なくないが、彼はこのほかにもヴァザーリをめぐる 2 箇所に着目しており、このテーマに関心を抱いていたことをさらに裏付けてくれる²⁰。

[10] あるときアペレスは他の画家たちと競って馬の絵を描いた。競争相手たちに加勢する人びとによる不公正な裁定を懼れて、アペレスは馬たちに審判させるよう要求、馬たちは彼の絵に嘶いてその技量が証明された、というエピソードが次の下線部である²¹。

画家による対象再現の迫真的な描写力が、人間の眼ではなく、他の生き物たちによって証明されるという物語パターンは、プリニウスに数多く、このアペレスをめぐる逸話に先行し

¹⁷ *Ibid.* 当該箇所は Vasari-Giunti, III, p. 9.; Vasari-Milanesi, I, p. 35.

¹⁸ Sarah B. McHam, *op.cit.*, pp. 322-324, (1) (7) (10). なおきわめて著名な [7] [8] の逸話はエル・グレコが読んでいたとみられるカスティリオーネ『廷臣論』にも登場している。

¹⁹ Fernando Marías, *op.cit.*, p. 96. 当該箇所は Vasari-Giunti, III, p.9.; Vasari-Milanesi, I, p. 35.

²⁰ 「ヴァザーリ伝」で、1536年カール5世のフィレンツェ入城に際して凱旋門アーチのアップラートを設置完成したところ、大公は所定の400スクードに加えて、約束の期日までに完成させられなかった者達から取り上げた300スクードをさらにヴァザーリに与えた、という箇所に下線を残している。

Fernando Marías *op.cit.*, p.80. 当該箇所は Vasari-Giunti, III, p. 985.; Vasari-Milanesi, VII, p. 659.

もう一箇所は第3部序論の終末付近の一節で、ふんだんな報酬と幸福に促されて高名な美術家たちは優れた作品を制作したが、この我々の時代に正当な褒賞 (la giusta remunerazione) があるならば、疑いなく古代の芸術家たちが作り出した以上に偉大な作品が生み出されることだろう、とヴァザーリの記した箇所に、エル・グレコは辛辣な皮肉を込めて次の註釈を付している。「我々の時代に属する者のうちで彼はもっとも裕福であった、と言える (にもかかわらず)、その彼が行なった通りなのだ。[como yzo el que no pudo decir que no sia stato el mas rico de quantos a bido en Nuestra era]」 Fernando Marías, *op.cit.*, pp. 80, 126. 当該箇所は Vasari-Giunti, II, Proemio.; Vasari-Milanesi, IV, pp. 14-15. (『第3部序論』、前掲書、第3巻、p. 8.)

²¹ Fernando Marías, *op.cit.*, p. 96. 当該箇所は Vasari-Giunti, III, p. 9.; Vasari-Milanesi, I, p. 37.

てゼウクシスによる有名な「ブドウの絵」と「ブドウを持つ子供の絵」などのエピソードが存在しており、これらはアドリアーニ書簡にも再録されている²²。しかしながらエル・グレコはこれらの逸話には下線を引いていない。馬による審判のエピソードに、彼がとくに関心を抱いた理由も定かでない。ライバルたちに勝利するための美術家の機略、しかも判断を人間でなく動物に委ねることで奏功するという発想の逆転に妙味を感じたということであろうか。

〔11〕 アペレスの個別作品に関する最後の下線部は、彼が新しい手法と美しい構想力で《誹謗（ラ・カルンニア）》を描いたという箇所である²³。このエピソードはプリニウスには含まれておらず、ルキアノスを出典としたアルベルティの『絵画論』に再録されており、註釈者はアルベルティを通じて既知であった可能性があるだろう²⁴。

〔12〕 アペレスをめぐるエル・グレコの最後の着目点は、彼ののちは誰も活用できなかったものだが、完成された作品の上にきわめて薄く塗布することで、絵を埃から保護し色彩を落ち着かせる効果をもつ暗褐色の色彩あるいはワニス〔un color bruno, o vernice〕を創案した、という箇所である²⁵。『列伝』では個別の美術家をめぐる技法に関する記述は数多く、註釈者はしばしばそれらの箇所でも関心の痕跡を残している。したがって、アペレスののちは誰ひとり模倣することはできなかったというこの伝説的なワニスに着目しているのも、意外というわけにはいかないだろう。

アペレスと同様、アレクサンドロス大王の宮廷芸術家であった彫刻家リュシッポスに関する記述は、プリニウスでは主要部分はアペレスに先立って扱われるが、アドリアーニ書簡ではアペレスの後、その後のギリシア画家、ローマの画家、ギリシアの塑像彫刻家を経て、それらに次ぐ鑄像彫刻家たちの箇所が登場する。

〔13〕 エル・グレコによる最初の反応は、ヴァザーリによるリュシッポスの綴り〔Lysippo〕を、欄外に〔Lysippoo〕と書き込むことであった²⁶。

〔14〕 続いてリュシッポスをめぐる2箇所に下線を引いている。そのひとつは、彼の彫像の様式的特徴を述べたもので、リュシッポスは彫像の頭髪を細部まで表わし、また従来より

²² Vasari-Milanesi, I, pp.27-28.

²³ Fernando Marías, *op.cit.*, p. 96. 当該箇所は Vasari-Giunti, III, p. 9.; Vasari-Milanesi, I, pp. 37-38.

²⁴ アルベルティ『絵画論』三輪福松訳、昭和57年、中央公論美術出版、p. 64.

²⁵ *Ibid.* Vasari-Giunti, III, p. 9.; Vasari-Milanesi, I, p. 38.

²⁶ Fernando Marías, *op.cit.*, pp. 96, 129. Vasari-Giunti, III, p. 25.; Vasari-Milanesi, I, p. 62. マリーアスはこの箇所について、ヴァザーリによる綴り〔Lyssippo〕に対し、エル・グレコは正しいと思えた綴り〔Lysippo〕を書き込んだと論じている。しかし実際のジュンティ版原本を確認すると〔Lysippo〕であるので、マリーアスの解釈には矛盾がある。グレコの実際の欄外表記〔Lysippoo〕はヴァザーリを訂正するためというより、むしろジュンティ版そのままに欄外に書き出そうとした（インデックスを意図していたかも知れない）その際に、筆の滑りが生じた可能性もおそらく排除されないだろう。

も頭部を小さくし身体をほっそりと見せる素晴らしいプロポーションで表現、過去の美術家たちは人物像を現実どおりあるがまま制作したのに対して、自分は見えるとおりに制作するのだとつねづね語っていた、という一節である²⁷。

無論、ここに記されているプロポーションにせよ、後半部分の、ありのままの客観的現実に対して芸術家自身の眼の判断、芸術の自由性を優位におく芸術観の表明にせよ、これらはエル・グレコ自身の美学によく合致しており、下線は彼の共感を物語ると言えるかもしれない²⁸。

[15] もうひとつは、リュシッポスの息子たちの中でもっとも有能な彫刻家だったエウティクラテスについて、彼は父親の様式のもつ心地よさよりも、堅固さや厳粛さの方を好みそれに打ち込んだ、という箇所の下線を引いている²⁹。父親と息子が同業でありながら、その好尚あるいは目指す目標が異なるという内容に、註釈者は関心を抱いたのであろうか。

アドリアーニの記述は、この後プラクシテレス、カラミス、プリユアクシス、クレシラス、エウフラノルの諸作品に触れ、次いでミュロンの弟子ブティエオ [Butieo] に及んだところで註釈者の下線が再び登場する。

[16] ミュロンの弟子ブティエオ [Butieo] は、火に息を吹きつけている少年を制作した、それは師匠に相応するほど美しいものだった、という箇所である³⁰。エル・グレコは、この『列伝』註釈を行なうはるか以前の 1570 年代初頭、ローマで《炭火を吹きながら蠟燭に火を灯す少年》(ナポリ、カポディモンテ美術館)を描いている。それが古代作品のエクフラシスであった可能性は高い。この下線部には、このような彼自身の過去の作品制作の契機、記憶に照らした古代の個別作品への関心が露呈しているのであろう³¹。

²⁷ *Ibid.* Vasari-Giunti, III, p. 25.; Vasari-Milanesi, I, pp. 63-64.

²⁸ この有名な一節は、ロマッツォも『絵画論』(1584年)および『絵画の殿堂のアイデア』(1590年)で再録しているが、「ミケランジェロ伝」でヴァザーリが記したミケランジェロの人体造形の9から12等身にもおよぶプロポーションと「眼の判断」の美学はこれに近接しており、エル・グレコはこの箇所にも着目して「比類がない [sin comparacion]」と称賛を表明している。Fernando Marías, *op. cit.*, p. 131. 無論、スペイン移住前後から最晩年に至るまでこのようなプロポーションの人体造形は彼の作品に広く見て取れるのは言うまでもない。以下も参照。リオネロ・ヴァントゥーリ『美術批評史』辻茂訳、1971年、みすず書房、p. 43.

²⁹ Fernando Marías, *op. cit.*, p. 96. Vasari-Giunti, III, p. 25.; Vasari-Milanesi, I, p. 64.

³⁰ *Ibid.* Vasari-Giunti, III, p. 26.; Vasari-Milanesi, I, p. 67. アドリアーニ書簡はこれに続いて、同画家が「アルゴナテウスの人々 [gli Argonauti]」「ガニユメデスを誘拐する鷲 [una aquila, la quale, avendo rapito Ganimede]」を制作したと記している。これらの内容は、プリニウス (Plinio, *NH*, 34-79.) に記された「ミュロンの弟子であったリュキオス」の作品と合致する。よってブティエオ [Butieo] は、リュキオスの転写の誤りであろう。(『プリニウスの博物誌』中野定雄・中野里美・中野美代訳、昭和61年、雄山閣出版、III, p. 1383.)

³¹ アドリアーニ書簡は、プリニウスを典拠に画家アンティフィルスによる火に息を吹きかけている少年の絵、また画家フィリクスによる同主題の絵も再録している。しかしこれらの箇所グレコは下線を残していないことも注目される。Vasari-Milanesi, I, pp. 48-49. この問題については、拙論「エル・グレコと古代 (I) —— 初期作品を中心に」『東北学院大学教養学部論集』第155号 (平成22年3月)、

〔17〕 註釈者によるアドリアーニ書簡最後の下線部は、ベルヴェデーレの《ラオコーン群像》の作者たち、ロードス出身のアゲサンドロス、ポリュドロス、アテノドロスの名前の記された箇所である³²。当代に再発見された伝説的なこの古代彫刻は、これらの彫刻家名を記したプリニウスの記述と同一視された。エル・グレコはこの名高い彫像の作者名を、記憶に刻もうとの思いで下線を引いたのかもしれない。

もっとも《ラオコーン群像》(図2)に対する彼の関心は、この下線部やすでに指摘した第3部序論の一節のほか、さらに『列伝』第3部の「ヤーコポ・サンソヴィーノ伝」にも残されている。ブラマンテはサンソヴィーノに大きな蠟製のラオコーン像の制作を依頼したのち、ブロンズ像に鑄造するため、ザッケーリア・ザッキ・ダ・ヴォルテッラ、スペイン人アロンソ・ベルゲッタ、ヴェッキオ・ダ・ボローニャといった他の彫刻家たちにも雛形を作らせたという一節である。彼はこの競作の参加者の一人として名の挙げたスペイン人に着目し、名前に下線を残しているのである³³。

アロンソ・ベルゲッタことアロンソ・ベルゲータは、『列伝』に言及されている数少ないスペイン人美術家の一人で、帰国後はトレドで活躍した。《ラオコーン群像》の模作の作成にこのスペイン人美術家が関与したとの記述は、さすがに看過し得なかったということなのだろう。

このように『列伝』に《ラオコーン群像》をめぐる残されたエル・グレコの反応は、この古代作品に対するきわめて強い関心を裏書きしている。それは上記第3部序論の一節に対する彼の反応に見た通り、16世紀の美術家たちが15世紀美術の様式上の欠落を克服し、いっそう優れたものを成就するための芸術的原動力であったという認識に関わるのかもしれない。またプリニウスはこの群像をどのような絵画、彫刻、その他いかなるものにも勝ると称賛し、アドリアーニはそれを書簡にそのまま再録してもいる。この群像が古代美術のなかでも随一であるという古代人の評価は、16世紀の美術家たちの共感のもと、『列伝』においてアドリアーニを介して当代に更新されていると言えるわけであり、この点においても、最晩年の彼がこの群像をパラフレーズした作品を残しているのは興味深いことである(図3)³⁴。

pp. 1-20.

³² Fernando Marías, *op. cit.*, p. 96. Vasari-Giunti, III, p. 6.; Vasari-Milanesi, I, p. 82.

³³ Fernando Marías, *op. cit.*, p. 117. Vasari-Giunti, III, p. 823.; Vasari-Milanesi, VII, p. 489. (「ヤーコポ・サンソヴィーノ伝」越川・森田訳、『ヴァザーリ ルネサンス彫刻家・建築家列伝』, 1989年, 白水社, p. 299.) イタリアにおけるアロンソ・ベルゲータについては以下を参照。Gonzalo R. Michaus, *Pedro Rubiales, Gaspar Becerra y Los Pintores españoles en Roma, 1527-1600*, Madrid, 2007, pp. 17-21.

³⁴ ラオコーン群像の同時代の評価と解釈については以下を参照。サルヴァトーレ・セッティス『ラオコーン 名声と様式』芳賀京子・日向太郎訳, 三元社, 2006年。Sarah B. McHam, *op. cit.*, pp. 215-223. エル・グレコの作品《ラオコーン》については以下を参照のこと。松原典子「エル・グレコの芸術理論と《ラオコーン》」『美術史研究』第34冊, 1995年, pp. 55-76. 岡田裕成「エル・グレコ《ラオコーン》秘められた異邦人のメッセージ」、『名画への旅 第11巻バロックの闇と光』所収, 講談社, 1993年,

とはいえ、実のところ、エル・グレコはヴァザーリの称賛した古代作品のすべてを手放しで評価しているわけではない。最後にあげるのは「ミケランジェロ伝」の一節における批判的なコメントである。

その一節とは、ヴァザーリによれば、古代人によって刻まれたヘラクレス像で、丘の上で雄牛の角を捕まえており、丘の周りには牧人、ニンフ、動物などさまざまな像を備え、並はずれた美しさを持つ作品であり、ミケランジェロはそれをローマ、ファルネーゼ宮の第2中庭に設置し修復して噴水に仕立てるよう提案したという一節である³⁵。この古代彫刻は今日《ファルネーゼの雄牛》(図4)と通称されているものだが、註釈者はこれをまったく評価せず、欄外に以下の書き込みを行なっている。

「このことから分かるのは、ミケランジェロへの熱中ぶりだけであり、それが彼に出鱈目を言わせているのだ³⁶。

エル・グレコは1570年末から72年秋頃までローマのファルネーゼ宮に寄寓していたことから、これを実見していたに相違ない。修復史を勘案すると、彼が眼にしたのはおそらく現状とは異なるものと思われるが、しかし「並はずれた美しさの作品 [opera certo di straordinaria bellezza]」というヴァザーリの評価に与することは、到底できないというのが彼の率直な意見であったと言える。

興味深いことに、ミケランジェロの名に結び付けられたこの群像は、ヴァザーリやフェデリコ・ズッカロの高評価に後押しされてその後なお高い名声を享受し、17世紀半ばにはパリの宮廷の関心を引くまでとなった。しかしながら1665年6月8日付けのシャントルーの日記に見るベルニーニや教皇大使の会話では、この群像の真価は「考慮に値するのはその規模の大きさと、ひとつの石からすべて掘り出されている像の数以外にはない」と酷評されている³⁷。このような評価の歴史の変遷を考慮するなら、同時代のオピニオン・リーダーに無批判に同調せずにエル・グレコの示した自らの審美眼への確信や自由さは、むしろじゅうぶん特筆に値するものと言えよう。

pp. 16-35.

³⁵ Fernando Marías, *op.cit.*, pp. 108-109. Vasari-Giunti, III, p. 753.; Vasari-Milanesi, VII, 224. (「ミケランジェロ伝」田中英道・森雅彦訳『ヴァザーリ ルネサンス画人伝』所収、白水社、1982年、p. 279.)

³⁶ トランスクリプションは“desto se be que no es solo la pa (...) de Micael A [ngelo] en azerle de desperates”. Fernando Marías, *op.cit.*, p. 131.

³⁷ Chantelou, *Journal du Voyage du Cavalier Bernin en France*, ed., Milovan Stanić, Paris, 2001, p. 53. ハスケル/ベニーニによれば、ヴァザーリはこの群像の主題をヘラクレスの難業と解釈し、その後1580年代までにプリニウス (NH, 36: 33-34) に記されたロードス島のアポロニウスとタウリスクス作品《ディルケの懲罰》と同一視された。フェデリコ・ズッカロはこれを「ディルケ」の物語と関連付けて記しており、ラオコーンとともに古代彫刻の頂点を極めた傑作と絶賛している。Federico Zuccaro, *Scritti d'Arte*, ed. by Detlef Heikamp, Firenze, 1961, pp. 259-260. Haskell and Penny, *Taste and the Antique*, 1981, pp. 11-12, 165-67.

第2章 中世における父祖たちの活躍とビザンティン様式をめぐって

エル・グレコが中世におけるギリシア人美術家の活動あるいはマニエラ・グレカ（ギリシア様式の謂。ビザンティン様式を指す）に関連する評釈を残しているのは、『列伝』第1部のみである。まず第1部序論（「列伝の序」）で、ヴェネツィアとピサにおけるギリシア人美術家の活動に着目して2箇所の下線を引いている。加えて「チマブーエ伝」に短いコメントを1箇所、さらに「アーニョロ・ガッディ伝」にいくぶん長い興味深いコメントを1箇所付している。

1) イタリアにおけるギリシア人建築家と「チマブーエ伝」の註釈

第1部序論における最初の下線は、ヴァザーリがヴェネツィアのサン・マルコ大聖堂の再建について述べ、ドメニコ・セルボが統領であった時代、すなわちキリスト暦973年にギリシア人建築家の設計によるギリシア様式で再建された、という箇所である³⁸。

次いで、ピサの大聖堂の造営が行われた、それはドゥルキオン出身のギリシア人ブスケットという当時としてはきわめて稀な建築家のオーダーと設計によるものであった、と記された箇所に下線が引かれている³⁹。ヴァザーリの絶賛するピサの大聖堂は、無論ロマネスク様式によるものであるが、エル・グレコはこれらイタリアの著名な大建築に関わった父祖たち、その活躍に矜持を感じながらペンを走らせたのかもしれない。

「チマブーエ伝」におけるエル・グレコの註釈は、伝記冒頭部分の次の箇所に関連している。チマブーエがサンタ・マリア・ノヴェラ修道院で読み書きを学んでいたころ、ゴンディ家礼拝堂（サン・ルカ礼拝堂）の装飾のため、「古代ギリシアの優れた様式ではなく、当時の拙い様式 [non nella buona maniera greca antica, ma in quella goffa moderna di quei tempi]」すなわちビザンティン様式で制作するギリシア人画家たちが招聘されていた。この礼拝堂は聖堂の主礼拝堂の横にあり、そのヴォールトと表側の壁画は、今日でも見られるように、時の経過でひどく傷んでいる。彼らがそれらを制作するのを眺め、またその手ほどきを受けてチマブーエは絵画技術を学んでいった、とヴァザーリの記した一節である⁴⁰。この一節は、古代の終焉以来死滅していた美術の再生がいよいよチマブーエとともに始動するというヴァザーリの歴史観を、『列伝』で明確に具現するため記述された重要な箇所に一致している。したがっ

³⁸ Fernando Marías, *op. cit.*, p. 75. Vasari-Giunti, I, p. 77.; Vasari-Milanesi, I, pp. 235-36. (「第1部序論」, 前掲書, 第1巻, p. 112.)

³⁹ *Ibid.* Vasari-Giunti, I, p. 77.; Vasari-Milanesi, I, p. 237. (邦訳は同上)

⁴⁰ Vasari-Giunti, I, p. 83.; Vasari-Milanesi, I, pp. 248-9. (「チマブーエ伝」高梨光正訳, 前掲書, p. 123.)

て、まずここに註釈者の着目している事実そのものが、たいへん意義深いと思われる。そして彼がそこに『列伝』の作者に対する幾分かの皮肉を込めながら付したコメントは、以下の通りである。

「どうしてそれを混同できたのだろう」⁴¹。

註釈の意味は必ずしも明確でない。だが、ヴァザーリの叙述に対する異論ないしは事実誤認を指摘しているのは間違いのないと思われる。フェルナンド・マリーアスはこの註釈について、エル・グレコはチマブーエ芸術の起源をめぐって否定的なコメントを行なったのだと論じている⁴²。ここでは、16世紀の半ば過ぎにヴァザーリやエル・グレコがゴンディ家礼拝堂で見た装飾とはどのようなものであったか、とくにヴァザーリの言うように「今日でも見られるように、時の経過でひどく傷んでいる」からには、それをギリシア人の手になるビザンティン様式と判別可能であったのかどうかは鍵となるように思われるが、それを正確に知ることは難しい⁴³。いずれにしても、ヴァザーリは真のビザンティン様式を知らないののではないか、というエル・グレコの疑念は、次の註釈にはっきりと表明されているように思われる。

2) ジョット vs ビザンティン様式

それは「アーニョロ・ガッディ伝」で、ヴァザーリがアーニョロの弟子の一人チェンニーノ・チェンニーニの著書の一節を引用しつつ、ジョット芸術の意義を述べたすこぶる有名な箇所である⁴⁴。「ジョットこそ、絵画の技をギリシア風からラテン風に翻訳した」と記した『絵画術の書』の著者チェンニーニ。その彼にとって、ジョットは絵画芸術をギリシア風すなわちちぎこちないビザンティン様式から、美しく、明快で、喜ばしいものへとつくりかえ、的確な判断力と多少の理性を持つ人すべてに好意的に理解され認められるようにしたと思えた、

⁴¹ トランスクリプションは“como lo pudo conf (...)”。ここではフェルナンド・マリーアスによる解釈 [cómo lo pudo confundir] に依拠した。Fernando Marías, *op.cit.*, pp. 76, 125. 但し、動詞を [confirmar] と捉えることも可能であり、その場合は「どのようにして彼はそれを確認できたのだろうか」の謂となる。この場合、評釈はおよそ300年前の出来事を史実のように語るヴァザーリへの疑念を表したと解釈しうるかもしれない。

⁴² *Ibid.*

⁴³ サンタ・マリア・ノヴェッラ修道院聖堂の主礼拝堂（トルナブオーニ礼拝堂）の向かって左横に位置するゴンディ礼拝堂は、今日プルネレスキの著名な木彫像《磔刑のキリスト》を擁する礼拝堂としてよく知られている。1264年にイル・グレコと通称されたラニエリ師によって聖ルカ礼拝堂として建造され、1319年以降スカリア家に委ねられた。1503年以降ゴンディ家の手に渡り、内部はジュリアーノ・ダ・サンガッロによって刷新された。現在、礼拝堂では1932年に発見・修復され、2009年以降再び修復作業が行われ完了したヴォールトの壁画断片が公開されている。《四福音書記者》の一部がからうじて識別できるに過ぎないものの、1270～80年頃のフィレンツェ派の手になるものと今日見なされている（図5）。想像の域を出るものではないが、16世紀半ばに彼らの見たものが、もしこの壁画であったとすれば、上記の註釈はヴァザーリの事実誤認を指摘、あるいは彼の作為的な物語に眼を向けたものだったかも知れない。ビザンティン美術に対するヴァザーリの理解については以下を参照。T.S.R. Boase, *Giorgio Vasari; The Man and the Book*, Washington, 1971, pp. 73-92.

⁴⁴ Vasari-Giunti, I, p. 199.; Vasari-Milanesi, I, pp. 645-646. (「アーニョロ・ガッディ伝」, 前掲書, p. 338.)

と記された箇所である。ここに下線を施したエル・グレコは、欄外に次の註釈を書き込んでいる（図6）。

「彼の言うあのギリシア様式について本当にもし彼が精通していたのならば、彼の語る
ところではそれを別なやり方で論じたであろうものを。私が言うのは、ギリシア様式を
ジョットが行なったことと比較するなら、ジョットの行なったことはギリシア様式に比
べて単純だということであり、それはギリシア様式が創意豊かな困難さについて教えて
くれるからなのである」⁴⁵。

エル・グレコのこの一節は、短いもののひじょうに意義深い内容を多々含んでおり、それは次の4点に要約しうると思われる。

[1] ギリシア様式すなわちビザンティン様式との比較のもと、ジョット芸術の特質を、単純な、簡素なという意味で当時も使われた語 [simple]⁴⁶ で評している。

[2] エル・グレコ自身の芸術の出発点でもあったビザンティン様式を、彼は創意豊かな困難さ [dificultades ingeniosas] を教えるものと捉え、積極的な価値づけを行なっている。

[3] [2] で、ビザンティン様式を評すため使われている「困難さ」という語は、ミケランジェロ、ヴァザーリをはじめ16世紀の同時代人たちによって美術批評で繰り返し用いられた概念であり、それを躊躇なくマニエラ・グレカの特質に当てはめている。

[4] 大きな文脈において『列伝』で展開されているヴァザーリの芸術史観、その図式の根幹をなす重要な概念であると今日捉えられているもの——ジョットは拙いビザンティン様式の拘束から完全に抜け出すことができ、優れた絵画術を蘇らせた、すなわち「死せる絵画

⁴⁵ トランスクリプションは以下の通り。“Si supiera lo que es verdaderamente aquella manera griega que el di (...) de otra sorte la trataría en lo que dize digo comparan (...) la con lo que yzo Jotto que e cosa simple a comparaç (...) de lo que se ensenna # deficultades engen (...) sas en aquella”. フェルナンド・マリアスはこの一節に含まれる [deficultades engen (...) sas] について、1997年の著作で [dificultades engañosas]（「人の眼を惑わす困難さ」）と読解する解釈を提示した。Fernando Marías, *op.cit.*, pp.76,125. これに対して2008年ニコス・ハジニコラウは、当該箇所が厳密には [i] の1文字が加わった [dificultades engeni (...) sas] と記されていると公表し、むしろ [dificultades ingeniosas]（「創意豊かな困難さ」）と読解するのが適切であると指摘している。N.Hadjinicolaou, *La defense del Arte Bizantino por El Greco: Notas sobre una paradoja, Archivo español de arte*, Julio- Septiembre, 2008, pp. 217-232. esp., 221-222. 確かに、エル・グレコはウィトルウィウス『建築十書』への書き込みの中で、色彩の模倣はもともと困難であり、それは芸術の精通者の眼さえも惑わすと論じる際に [engañar] の語を用いており、この語をイリュージョン効果を生む、優れた自然再現を評する語として用いている。問題の箇所がビザンティン様式の特徴を指していることを考慮するなら、ハジニコラウによる [dificultades ingeniosas]（「創意豊かな困難さ」）との読解は理解しやすい。なおマリアスも近年の論考ではこの部分を [dificultades ingeniosas o engañosas] と記述し、ハジニコラウの指摘に同調を示唆している。Fernando Marías, *Cuestionando un Mito: Leyendo documentos y escritos de El Greco*, 『エル・グレコ再考—1541-2014年：研究の現状と諸問題』所収, pp. 7-22, esp.16. (フェルナンド・マリアス「エル・グレコ神話を問う：画家の資料と著述を解説しながら」久米順子・大高保二郎訳、『美術史研究』, 第51号, 平成25年, 12月, pp. 155-185, esp. 173.)

⁴⁶ Sebastián de Covarrubias Orozco, *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*, (Madrid, 1611), ed. de 1995, p. 896.

を蘇らせた画家」であり、彼によって「美術の再生」は遂げられたという概念⁴⁷——は、上記の註釈に即するならば、エル・グレコの同調しうるものでなかった可能性が考えられる。

そこでこれらの諸点に考察を加えるに先立って、この註釈の書き込まれた「アーニョロ・ガッディ伝」より前にヴァザーリの記している、ラテン風の芸術の再生者たる「ジョット伝」において、エル・グレコがどのような反応を残しているかを一瞥しておきたい。

「ジョット伝」に彼はコメントをまったく付していないとはいえ、数箇所を下線を引いている。ヴァザーリは伝記の冒頭で、画家の誕生とチマブーエへの弟子入りの経緯に続いて、「あの拙いギリシア様式の拘束から完全に抜け出すことができ…現代的で優れた絵画の技術を蘇らせた」⁴⁸と、すでに上記〔4〕に関わる論述を行なっているものの、彼はここにとくに関心の痕跡を残してはいない。引き続きジョットの没するまでのさまざまな活動と作品の記述にも、同様のいささか無関心な態度を保っている。このように、ジョット作品への実質的な関心は何もないものの、しかしこれは『列伝』第1部に含まれる他の美術家たちの作品に対する彼の態度と、とくに異なるというわけではない。

むしろ興味深いのは、エル・グレコはジョットの死について記された直後の箇所、ダンテはもちろんペトラルカもジョットの人柄と作品に多大な敬意を払っていたとする一節から、ペトラルカの言葉の引用部分に下線を引いていることである⁴⁹。さらにもう一箇所、少し先のところで、ジョットは才気煥発で愛想がよく、ひじょうに機知に富んだ冗談を言う人であったとする一節から、ポッカッチョとサケッティがたくさん逸話を書き残しているという記述に続き、サケッティからの引用、すなわち身分卑しい男がジョットに盾に絵を描くよう依頼した逸話にまで下線を引いている⁵⁰。

これらの下線部が浮彫にするのは、註釈者エル・グレコの関心が、ダンテ、ペトラルカ、ポッカッチョ、サケッティという当代随一の文人、知識人から讃えられたジョットという美術家像に向けられていることだ。それは下線の当該箇所に引用されているペトラルカの言葉、ジョットの作品を評して、無知な者には理解されないが、芸術の精通者が驚嘆する作品であるという一節に集約されている、と言えるかもしれない。言い換えるなら「知識人のための絵画」というこの概念こそ、(ヴァザーリと同様に)エル・グレコの関心の的となっている

⁴⁷ ルネサンスにおけるジョット観の形成については以下の文献を参照。石鍋真澄「ジョット神話の形成——ダンテからヴァザーリまでのジョット関係の文献に関する一考察——」、『美学』、1978年夏号(113)、pp. 24-40、同秋号(114)、pp. 41-52。P. L. Rubin, *op. cit.*, pp. 287-320.

⁴⁸ 当該箇所は Vasari-Milanesi, I, p. 372. (「ジョット伝」, 前掲書, p. 190.)

⁴⁹ Fernando Mariás, *op. cit.*, p. 76. Vasari-Giunti, I, p. 129.; Vasari-Milanesi, I, pp. 401-402. (前掲書, p. 204.)

⁵⁰ *Ibid.* Vasari-Giunti, I, pp. 131-132.; Vasari-Milanesi, I, pp. 406-407. (前掲書, pp. 205-206.)

ように見えるのである⁵¹。

こうしたことを意識しつつ、ふたたび上記4点の要約に立ち戻って検討を加えてみよう。

まず上記〔1〕のジョット芸術を単純 [simple] であると評した点について。「単純な」あるいは「簡素な」という謂のこの形容詞が、註釈者にとってどういうものであったか、それを考える手掛かりは、この語を含む彼自身の記した他の評釈にあると思われる。

I) ひとつは「ミケランジェロ伝」のサン・ピエトロ聖堂の建造に関する一節で、サン・ピエトロを讃えてキリスト教国、いや全世界でもこれほど装飾豊かで壮大な建造物は他にない、とヴァザーリの記した箇所へのコメントである。

「それはないし、また（将来）あることもないだろう。これほどの装飾と創意があったなどとは（考えられない）。というも、これに比較すると、古代人の建築は単純なものの [cosa simple] だったからである」⁵²。

II) 『建築十書』「第5書」第8章で、ギリシア式テアトロとラテン式テアトロの作図法を論じた箇所へ註釈者の記したコメントの一部にも含まれている。

「単純な画家 [yl simple Pintor] はただ幾何学だけを価値あるものとするのであり、（単純な）建築家は数学（だけ）をそうするのである」⁵³。

III) 同じく『建築十書』「第7書」第7章では、古代建築に匹敵するような当代建築はないとするバルバロの註釈を批判しつつ、エル・グレコはふたたびサン・ピエトロのバシリカを例に次のようにコメントしている。

「サン・ピエトロ聖堂は非常に多様性にあふれ、しかもとても斬新であって、古代人たちのあの単純さ [sinplizidad] とはまったく無縁だ」⁵⁴。

上記3例に共通するのは、いずれも古代建築の特質を、当代建築との比較のもとで捉えている点であると言えよう。言い換えるなら、当代建築との比較のもとでこそ、とくに古代建築をこの語で形容するに相応しい典型例と彼は捉えていたようだ。加えて、上記II)の「単

⁵¹ エル・グレコはジョット作品をよく見知っていたと考えられる。パドヴァあるいはアッシジに赴いた可能性について、目下のところ彼の註釈から裏付けることは出来ないが、しかし少なくとも、フランチェスコ・サルヴィアーティの《十字架降架》を実見したと推定しうるサンタ・クロチェ聖堂のフィレンツェ、その滞在時には聖堂内のジョット作品に接しただろう。

⁵² “ne le ay ne se halla de aver (...) que le haya habido tan (...) de ornamenti e invenc (iones) porque la de los antigos era cosa simple para con esta”. Fernando Marías, *op.cit.*, p.131. 該当箇所は Vasari-Giunti, III, p. 765.; Vasari-Milanesi, VII, p. 249. (「ミケランジェロ伝」, 前掲書, p. 299.)

⁵³ “yl simple Pintor de ser solo la Geometria se aprezca, l’Architetto de ser Mathematico”. Fernando Marías/ Agustín Bustamante García, *op.cit.*, pp. 146-147, 238-239.

⁵⁴ “el templo de San Pieto tan vario e tan nuevo e tan alieno de quella sinplizidad -de figura -de los Antigos”. Fernando Marías/Agustín Bustamante García, *op.cit.*, pp. 151-152, 239-240.

純な画家 [yl simple Pintor] はただ幾何学だけを価値あるものとする」の一節は、透視図法に心酔した15世紀の画家たちを示唆しているものかもしれない。

したがってこれらを勘案するなら、ジョット芸術は、彼にあっては当代美術（絵画）との比較のもと、古代建築に相当する特質をもつものと捉えられていたとみなしうるように思われる。そして上記の3事例に即して考えるなら、「単純である」とは、具体的には、豊かな装飾性や創意を欠き、多元的な表現の論理に支えられることもなく、多様性や斬新さに乏しいという含意をもつ、と言えそうである。

無論、エル・グレコはビザンティン様式との比較のもとでジョット芸術を語ったのであるから、一見、ここに矛盾を孕んでいるようにみえるかもしれない。しかし彼はビザンティン様式を「創意豊かな困難さ [dificultades ingeniosas] を教える」と評して、16世紀の同時代美術家たちの重視した「困難さ」という後期ルネサンスの芸術論的概念でその特質を捉え、ビザンティン様式の当代イタリア美術との親近性あるいは現代性そのものを意図して強調している。確かに、当代に現役画家として活動のさなかにあり、しかもビザンティン様式を現に己が芸術の出発点としている註釈者が、ビザンティン様式を拙い過去の遺物などではなく、現在と不可分のものと捉えていたとしても何ら不思議ではあるまい。したがって、このように考えるならば、彼はジョット芸術を当代絵画との比較のもとに、上記のような含意をもって「単純である」と評しているのも理解し得ると思われるのである⁵⁵。

上記の要約〔2〕と〔3〕をめぐっては、同一主題を扱ったジョット作品と比較しつつ註釈者自身によるポスト・ビザンティンのアイコン画の考察を試みることで、その意味合いを吟味してみたい。

一方は、「ジョット伝」においてヴァザーリの言及しているジョット作品《聖母の御眠り》(図7)である。ヴァザーリは『列伝』第2版すなわちジュンティ版において、第1版のトレンティーノ版の出版時にはフィレンツェ、オニサンティ聖堂の翼廊にあったと記し、また

⁵⁵ たとえば16世紀同時代美術家のもっとも重視した「優美 [Grazia]」は、ルネサンスの言語体系において、「多様性 [Varieta]」と「装飾性 [Ornato]」の産物と捉えられていた。マイケル・バクサンドール『ルネサンス絵画の社会史』篠塚・池上・石原・豊泉訳、平凡社、1989年、第3章「絵画とカテゴリー」、pp. 188-263, esp. 226. (Michael Baxandall, *Paintings and Experience in Fifteenth Century Italy; A Primer in the Social History of Pictorial Style*, Oxford, 1988.) またピーター・バークによる「15, 16世紀の絵画・彫刻・建築を称賛する語彙を分析すると、趣味が自然なものから想像的なものへ、単純で控え目なものから複雑で困難かつ壮麗なものへ変化してゆくのがわかる」という趣味変遷の総括も重要。したがってエル・グレコはジョット芸術を実質的にビザンティン様式と比較しているのではなく、当代イタリア絵画と比較して「単純」と形容したと思われる。ピーター・バーク『イタリア・ルネサンスの文化と社会』森田義之・柴野均訳、岩波書店、1992年、pp. 227-241, esp. p. 241. (Peter Burke, *The Italian Renaissance; Culture and Society in Italy*, Princeton, 1986.)

ミケランジェロにこれほど真に迫った表現は不可能であろうと絶賛されたと述べている⁵⁶。今日、弟子達の関与が指摘されているとはいえ、ジョット様式の基本的特質をここにじゅうぶん見てとることは可能である。それは荘厳とも言える静寂感の中で、人間的な感情と心理の厳しい抑制的な表現に加え、主題の核心に焦点を据えて構築された簡潔な構図や、明快で現実的な空間把握、さらに堅固で触覚的な量感あふれる人体と事物の造形など、自然主義に一步踏み出した造形面のうちに、顕著な特質として表れていると言えよう。

一方、エル・グレコの同主題を扱った初期作品、すなわちビザンティン・イコンの一枚《聖母の御眠り》に着目したい（図8）。20代半ば頃の制作とみられるこのイコンは、聖書釈義の複雑で巧緻な視覚表現と言えるもので、それゆえに神学的な観想の実践に供されるべく企図された可能性も考えられる⁵⁷。

このイコンは、画面のほぼ下半分を占める「聖母の御眠り」を主体として、上部に「聖母被昇天」を連結させた図像で、大筋では、ギリシア正教圏で広く流布した一般的な図像タイプに依拠している⁵⁸。造形的には、金地を背景に空間や対象のいわゆる自然主義的表現からは一見したところ乖離しており、複雑な構成を見せている。まず画面右背後に描き込まれた建造物の門口は、エゼキエルの幻視に基づく「東に面した聖所の外の閉ざされた門」（『エゼキエル書』44：1-3）の引喩とみられ、聖母マリアの永遠の純潔を象徴している。また画面下方の中央に横わるマリアの遺骸を取り囲む使徒たちは、彼らが「あらゆる地の果てから」到来しゲッセマネに集まったことを想起させるべく、被昇天のマリアの左右に、ふたたび胸像で雲の上に小さく表現されている。横たわるマリアを取り囲む教父たちの幾人かは、葬礼の祈祷文を吟唱する一方、赤子の形をした聖母の魂を受けとるためにマリアの遺骸に身を屈めるキリスト像のポーズは異例なもの（通常は直立している）で、とくにパレオロゴス朝以来「冥府下り」の主題で使われたポーズによく類似しているとみなされている。一方、眩しい光に包まれたキリストの上方では2天使が、高みへと上げられ「死を超えて生きる」聖母マリアへその眼差しを向けている。

聖霊は、聖なる光の源となってイコンの中心を占め、しかも中空に浮かぶ鳩として描かれ

⁵⁶ Vasari-Milanesi, I, pp. 396-397. (前掲書, p. 202.)

⁵⁷ この作品の発見者であるビザンティン学者 G. マストロプロスによれば、このイコンはプサラ島にトルコが侵攻した際、プサラ島の聖母の御眠りを記念する修道院から、1824年のギリシア革命の際にシロス島へと移された可能性がある。本作が本来修道院に所属していた作品であった可能性は注目に値すると思われる。El Greco. *Identity and Transformation, Crete, Italy, Spain*, ed. by J. Álvarez Lopera, Milano, 1999, pp. 340-342 (by G. Mastropoulos).

⁵⁸ *Ibid.* シロス島で発見されたこのイコンについては、このほか以下を参照。M. Acheimastou-Potamianou, Domenicos Theotocopoulos: The Dormition of the Virgin, a Work of the Painter's Cretan Period, in *El Greco of Crete*, ed., N. Hadjinicolaou, Municipality of Iraklion, 1995, pp. 29-44. *The Origins of El Greco: Icon Painting in Venetian Crete*, ed. A. Drandaki, New York, 2009, p. 108. *El Greco of Crete*, Iraklion, 1990, pp. 314-315 (by M. Acheimastou-Potamianou).

ているが、これはビザンティン図像において異例なばかりでなく、聖霊がこのような形で「聖母の御眠り（＝聖母の死）」図像に登場するのは、ヨーロッパにもまったく類例がないとたびたび指摘されてきた。G. マストロプロスによれば、これはおそらくギリシア正教の聖歌学と教父のテキストにおいて、聖母マリアの死はキリストの受肉と聖霊の恩寵下における聖母マリアの驚異と関連付けられることを踏まえて、創案されている可能性がある。足元をケルビムに挟まれ小さく描かれた被昇天のマリアは、頭部に冠を頂きつつ、聖母の死と埋葬に立ち会えなかった聖トマスに腰帯を施与し、それによって「聖母の御眠り」は聖母被昇天に加えて聖母戴冠とも繋がってゆく。天使の群れと光輝に包まれて表された被昇天のマリアは、「黙示録の女」に依拠して「身に太陽をまとい、月を足の下にしている」姿を見せている。ふたたびG. マストロプロスによれば、クレタ島のポスト・ビザンティンのイコノスタシスのサイクルは、受肉に先立つ受胎告知に始まり、聖母マリアの死と被昇天で完結するが、これはギリシア正教の教父たちのテキストと聖歌学において、上記と同様、言葉の受肉にも関連付けられることに起因するという。エル・グレコのイコン《聖母の御眠り》はそれらを踏まえ、救済論的かつ終末論的な類比的諸観念を要約した驚嘆すべき作品であると、彼は結論付けている⁵⁹。

このように、彼の《聖母の御眠り》はビザンティンの典礼と神学を踏まえて織り上げられたペダンティックで錯綜した観念の織物に譬えることすらできそうである。それは、無知な者には理解されないが、しかし神学と典礼および美術表現の精通者なら驚嘆するであろう作品と言い換えられるかもしれない。その意味では、このイコンもまた「精通者ないし知識人のための絵画」の一樣相を確かに備えているとは言えまいか。

この「精通者ないし知識人のための絵画」という概念を切り口として考えるなら、彼がビザンティン様式を「創意豊かな困難さ [dificultades ingeniosas] を教える」と評して、16世紀の同時代人たちによって美術批評で繰り返し用いられた「困難さ」という概念をここに援用しているところにも、ひとつの論理が浮かび上がってくるように思われる。

D. サマーズによれば、後期ルネサンスの著述家たちによって用いられたあらゆる称賛の言葉のなかでも、「困難さ [difficoltà/difficultà]」という語ほど重要で頻繁に登場するものはおそらく他にない⁶⁰。この概念は、しばしば「容易さ/巧妙さ [facilità]」と緊密に連携する対概念と捉えられ、かつ「さりげなさ [sprezzatura]」とも関連付けられるものだが、これに

⁵⁹ *El Greco. Identity and Transformation, Crete, Italy, Spain*, ed. by J. Álvarez Lopera, Milano, 1999 p. 341.

⁶⁰ 「困難さ [difficoltà]」が美術批評の用語として登場するのは15世紀末以降とみられ、D. サマーズによれば、文芸および修辞学理論から美術理論に転用された。David Summers, *Michelangelo and the Language of Art*, Princeton, 1981, pp. 177-185, 506-509. この他にも以下を参照。マイケル・バクサンドール、前掲書, pp. 243-249. ピーター・バーク、前掲書, pp. 239-241.

つについては、宮廷人の振る舞いの理想を語るカスティリオーネ『廷臣論』に記された名高い一文が雄弁に要約している。

「すべてにある種のさりげなさを見せることです。…稀なことや立派な行為には困難がつきものですが、それをいともたやすくやってのけるとなると、この上もない讃嘆の念を人の心に呼び起こすものです。…ですから気品とは、技とは見えぬ真の技と申せましょう。」⁶¹

このように「困難さ」とは、けっして誰もが達成できるわけではない「稀少さ」や「立派さ」の実現を含意していた⁶²。また D. サマーズによれば、「困難さ」は所定の芸術法則から生じる新たな芸術的挑戦の達成を正しく認識しうる鑑賞者を想定しており、たとえば短縮法は、困難な技術的課題であるばかりでなく、達成された時にはそれ自体で味わい楽しめるものであり、めざましい技術的達成とみなされる。また、判断力や思慮分別における鑑賞者の限界が、「困難さ」の別の側面を明るみにもたらし、「困難さ」の正しい認識とは、その性格においてエンプレムの正しい認識に類似するものであった⁶³。「困難さ」を攻略することは、美術家においてはときに究極の高度な芸術課題の達成であり、そこに技術的のみならず精神的な価値を内包しているのに対し、鑑賞者においては深い思慮と知力を要請するのである。とすれば、美術家と観賞者の双方において、ここには「知識人のための芸術」が含意されているとは言えないであろうか。

実際、エル・グレコは『建築十書』への註釈の中で「困難さ」の語を使って次のように書き記している。

「私がかつとも困難であるとみなすのは、色彩の模倣である。というのも、それは見せかけによって、分別ある者たち [los sabios] の眼をも欺くからである」⁶⁴。

⁶¹ Castiglione, *Il Cortegiano*, ed., Cian, Book I, Chapter 26, p. 63. (邦訳『カスティリオーネ 宮廷人』清水純一・岩倉具忠・天野恵訳注, 東海大学古典叢書, 1987年, p. 89.)

⁶² 実際にヴァザーリ自身、ミケランジェロ芸術を評して過去のすべての芸術を凌駕する究極の芸術であると述べる時、「困難さ」という語を繰り返し用いている。第3部序論の末尾では「ミケランジェロの彫像は、より堅固な基礎の上に立ち、より徹底した優美さをもち、より絶対的な完全性を備えていることが分かり、ある種の困難な表現を自らの様式で実に流暢に達成しているので [condotta con una certa difficoltà si facile nella sua maniera], 本当にこれ以上巧みなものは決して見出すことが出来ないほどである。」(「第3部序論」, 前掲書, 第3巻, p. 8.) 当該箇所は Vasari-Milanesi, IV, p. 14. また「ミケランジェロ伝」では、《最後の審判》をめぐる長い記述の後にヴァザーリはこう記している。「確かに、彼がこの時代に生まれたことで、芸術家たちはたいへんに幸運だったのである。ミケランジェロがなしとげた絵画、彫刻、建築において、考え得るあらゆる困難のヴェールが取り除けられるのが解ったからである。」(「ミケランジェロ伝」, 前掲書, p. 272.) Vasari-Milanesi, VII, p. 215.

⁶³ David Summers, *op.cit.*, esp. p. 181. J. Shearman, Maniera as Aesthetic Ideal, in *Renaissance Art*, ed. by Creighton Gilbert, New York, 1970, pp. 181-221, esp. p. 195, (43) (44).

⁶⁴ “el una que es la ymitacion de colores que tengo yo por la mayor—dificultad—pues es engañar los sabios con aparentes”. Fernando Marías/Agustín Bustamante García, *op.cit.*, p. 226.

「もっとも困難さを有する芸術は、もっとも喜ばしいであろうし、それゆえにいっそう知的である」⁶⁵。

表現上の困難な課題をもっとも多く達成した芸術は、その精通者をもっとも喜ばせることができるからこそ、いっそう知的であるという彼の言葉は、「困難さ」をめぐるこの語に「知識人のための芸術」という含意が内包されているという彼自身の理解を、端的に裏付けていると言えよう。

「創意豊かな困難さ [dificultades ingeniosas] を教える」は、確かに彼が 20 代に制作したイコン画に妥当するであろう。しかしながら彼にとって、この評言は自身の特定の作品を前提としているというより、ビザンティン様式そのものに押し広げ理解されていると考えるべきであろう。ヴァザーリは、ビザンティン様式について、たとえば第 1 部序論の末尾で「多くの絵画は、一様に大きく見開いた眼と広げた両手につま先立ちといった様式で描かれている」、「いずれも不格好で醜悪で、これ以上ひどいものを想像しえないほどに、粗野でひどい様式」と繰り返し痛罵している⁶⁶。しかしこれに対して、註釈者エル・グレコはあえて「彼の言うあのギリシア様式について本当にもし彼が精通していたのならば、彼の語るところではそれを別なやり方で論じたであろうものを」と反論しているのである。これは、エル・グレコにとってビザンティン様式とは、自然主義から大きく乖離しているという特質によって一義的に理解されるべき対象などではなく、別種の特質——たとえば上記の彼自身のイコン画が例証するような、ビザンティンの視覚文化に立脚しつつ、固有の典礼と神学を踏まえた宗教的諸観念を伝える「困難な」織物として捉えられていた、ということなのかもしれない⁶⁷。

「アーニョロ・ガッディ伝」の一節にエル・グレコの遺したジョットとビザンティン様式をめぐる評釈は、研究者たちに解釈の困難さと当惑をもたらしている。フェルナンド・マリーアスは、「単純ではあるもののジョットの新しさとの比較において、当代ビザンティン絵画の特質の幾つかを擁護している」と解釈している⁶⁸。さらに加えて近年では 1480 年頃のアンドレアス・リッツォスの作品を例に挙げ、そこに知覚の独創性と新しい空間性の獲得を読み

⁶⁵ “la Arte la que tendra mas deficultad sera el mas dileto e por consequenza mas enteletuale”. Fernando Marías/Agustín Bustamante García, *op. cit.*, p. 227.

⁶⁶ Vasari-Milanesi, I, pp. 242-243. (「第 1 部序論」, 前掲書, p. 114.)

⁶⁷ N. ハジニコラウは、ギリシア正教の聖堂に供されるべき絵画がビザンティンの典礼に合致することが極めて重要な要件であったことを、16 世紀末ヤコポ・バルマによるヴァネツィアのギリシア正教会サン・ジョルジョ聖堂モザイク画原案が退けられた事例を挙げて論じている。N. Hadjinicolaou, *op. cit.*, p. 223.

⁶⁸ Fernando Marías, *op. cit.*, p. 77.

取ろうとしている⁶⁹。一方、ニコス・ハジニコラウは、註釈者の議論を「諸芸術は時とともに連綿と継承されつつ、成長・増大してゆくことを表明している」と解釈し、また「彼自身が捨て去った絵画形式である、ヴァザーリの言う〈ぎこちないギリシア様式〉に対するエル・グレコの大胆な擁護は、主に感傷的理由（彼自身の過去の正当化）と愛国的理由（16世紀における当代ギリシア人に同一視される芸術文化の擁護）に起因していると、私には思われる」と結論付けている⁷⁰。このハジニコウラの批評は、ヴァザーリの提示した芸術的価値認識が今日ひとつの規範と化している現実をはからずも例証しているばかりでなく、まさしくヴァザーリと同時代にふたつの異なった芸術文化を現に体験している一美術家が、彼に固有な所与の環境から掬いあげた生の認識を、今日我々が再構築することの困難さを物語っているように思われる。

クレタ島からイタリアを経て、スペイン、トレドに至るエル・グレコの作品には、ときに密やかに、またときには明確にポスト・ビザンティンの視覚文化、造形や図像の慣習の記憶が刻印されている。たとえば1586-88年に彼の描いた《オルガス伯の埋葬》（図9）の構図と図像には、彼自身の作品《聖母の御眠り》の造形の記憶をはっきりと見て取ることができよう。ビザンティンの伝統は、彼の言葉の通り「創意豊かな困難さを教えてくれる」肥沃な靈感源として、1580年代後半以降、彼によってむしろ意識的に捉えられていたのかもしれない。彼の『列伝』註解は、そうした側面をも密かに示唆してくれているのではなかろうか。

【付記】 本稿は平成27年度科学研究費に関わる成果の一部である。

⁶⁹ フェルナンド・マリーアス、前掲論文、pp. 173-174.

⁷⁰ N. Hadjinicolaou, *op. cit.*, pp. 231-232.

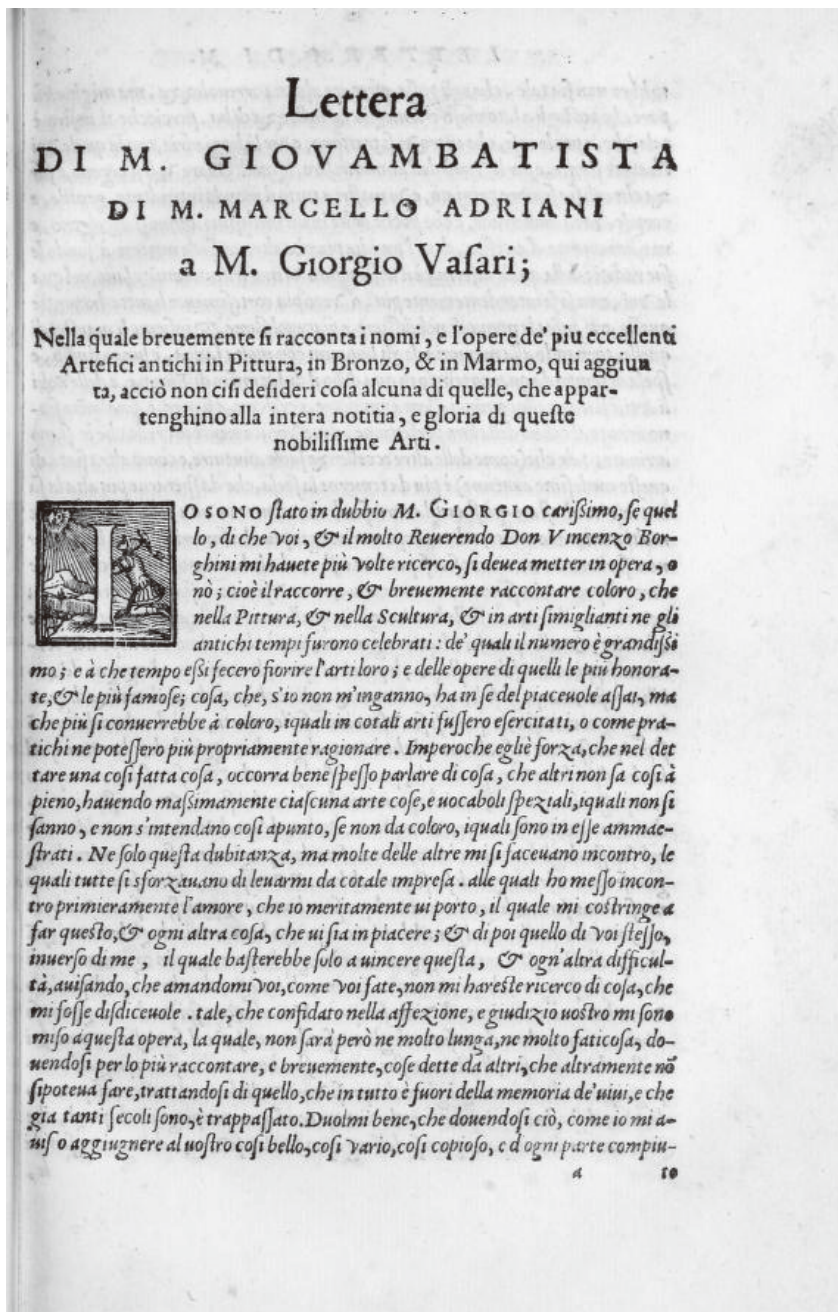


図1 ヴァザーリ『美術家列伝』第2版第3巻所収
 G.B. アドリアーニ書簡冒頭頁

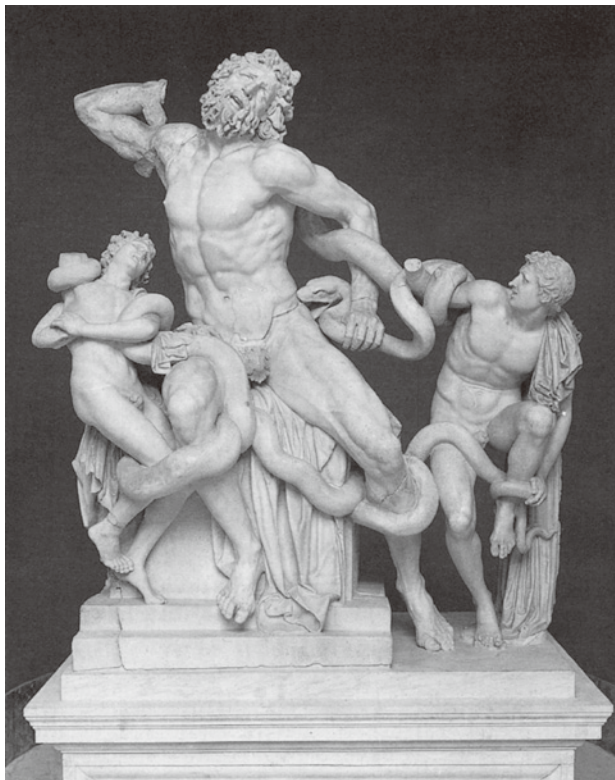


図2 《ラオコーン群像》 ローマ、ヴァティカン美術館



図3 エル・グレコ《ラオコーン》
ワシントン、ナショナル・ギャラリー

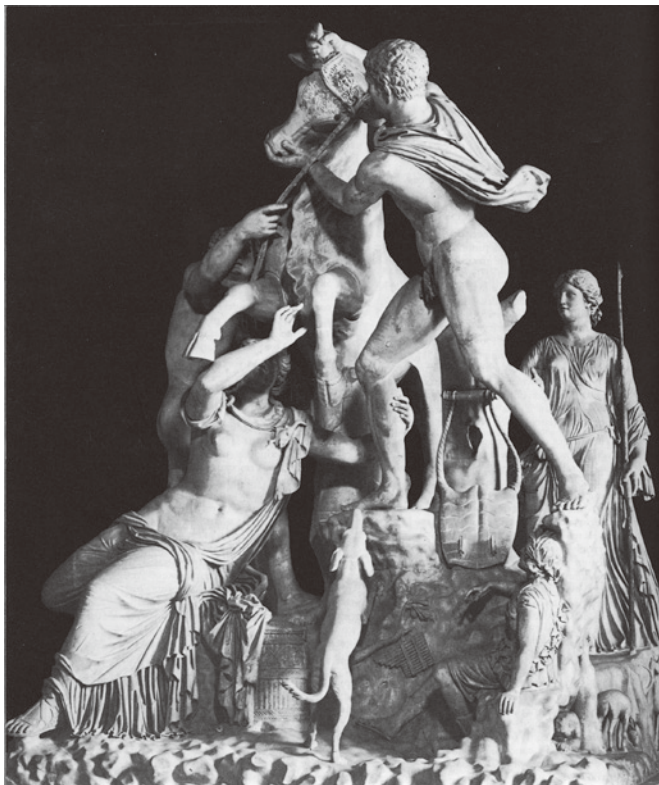


図4 《ファルネーゼの雄牛》 ナポリ，国立考古学博物館



図5 作者不詳《四福音書記者》 フィレンツェ，サンタ・マリア・ノヴェッラ聖堂
ゴンデイ家礼拝堂ヴォールト

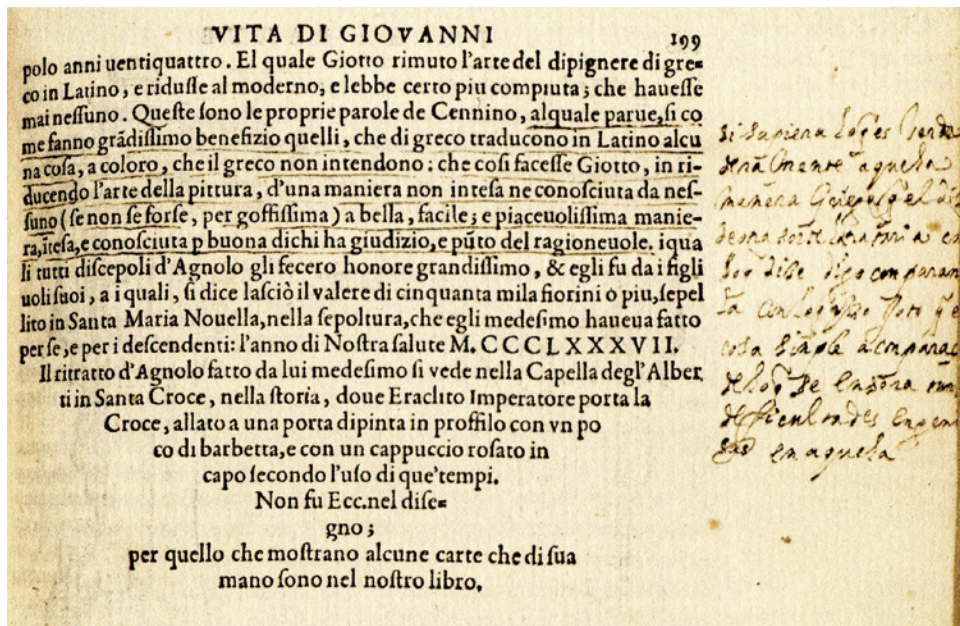


図6 「アーニョロ・ガッディ伝」におけるエル・グレコの下線と欄外註



図7 ジョット《聖母の御眠り》ベルリン、国立絵画館



図8 エル・グレコ《聖母の御眠り》 エルムポリス（シロス島）、聖母の御眠り聖堂



図9 エル・グレコ《オルガス伯の埋葬》 トレド、サント・トメ聖堂

El Greco and the Art of His Ancestors : His Annotations on Ancient Art and Byzantine Style in Vasari's *Vite*

Michiko MATSUI

(1) It seems very notable that some El Greco's underlined items on *Vite* suggest that he was aware well of some key points of Vasari's art historical conceptions and his art ideology : 1) In *the Preface of the Third Part of Vite*, he paid attention to Vasari's descriptions concerning discoveries of the famous ancient sculptures (for example, *Laocoön, the Torso of Belvedere*). They contributed, in Vasari's opinion, to the change of the style from the second stage of Renaissance to the third one. 2) In *the Life of Cimabue*, El Greco noted the passages about an episode, deemed to be untrue, written by Vasari on the Greek masters working in the Gondi Chapel and Cimabue's early style. Then he left an annotation "como lo pudo conf (...)"—according to Fernando Mariñas, we can read it as "cómo lo pudo confundir". It tells us he doubted that Vasari was able to recognize the true Byzantine style.

(2) El Greco noted the various passages in the essay of M. Marcello Adriani. They tell us his great interest for painter Apelles and his attention to many very famous anecdotes—for example, those of Apelles and Campaspe, Apelles and the cobbler, Apelles as Alexander's exclusive portrait painter, Lysippus and his figures of slender proportion, Zeuxis and five girls of Crotona. We know that those episodes were already very popular and referred to frequently by various Renaissance art theorists such as Alberti, Pino, Dolce, Lomazzo, Castiglione. Therefore it would be possible that these reveal not only his interests for the anecdotes themselves but also for the stereotyped quotations by his contemporary art critics.

(3) In *the Life of Giotto*, El Greco noted him as a highly esteemed painter by the *letterati*, such as Petrarca, Dante, Boccaccio and Sachetti. We can say that it reflect his deep concern for the concept of "artists revered by intellectuals".

(4) El Greco annotated in *the Life of Angnolo Gaddi* as follows : " Si supiera lo que es verdaderamente aquella manera griega que el di (...) de otra sorte la trataría en lo que dize digo comparan (...) la con lo que yzo Jotto que e cosa simple a comparaç (...) de lo que se ensenna # deficultades engen (...)sas en aquella".

We can find the word “simple” or “simplicity” also in other annotations.

- 1) “ne le ay ne se halla de aver (...) que le haya habido tan (...) de ornamenti e invenc(iones) porque la de los antigos era cosa simple para con esta”, in *the Life of Michelangelo*.
- 2) “yl simple Pintor de ser solo la Geometria se apreza, l’Architetto de ser Mathematico”, in *Vitruvio*, book 5, chap.8.
- 3) “el templo de San Pieta tan vario e tan nuevo e tan alieno de quella simplizidad –de figura –de los Antigos”, in *Vitruvio*, book 7, chap.7.

These tell us his perception that the word “simple” or “simplicity” seems the most suitable for the ancient architecture in comparison to the contemporary architecture. So we can consider that El Greco regarded the art of Giotto as one paralleled to the ancient art (paintings) in comparison to the contemporary art, that is, late Renaissance paintings including those of El Greco. If that is the case, it is understandable that he used a key word of late Renaissance art criticism—*dificultades/difficultà*—for the Byzantine style. It is conceivable that he could keep the vastly different artistic imagery and image cultures of both Byzantine and late Renaissance. From the end of 1580’s on, El Greco seems to have realized his Byzantine heritage as fruitful resources of artistic inspiration.