

## エル・グレコとヴァザーリ (I) —— 初期男性裸体素描の再検討を中心に\*

松 井 美 智 子

今世紀初頭にウィーン, およびニューヨークとロンドンで開催された二つの大規模なエル・グレコ展は, これまで事実上棚上げ状態であったエル・グレコの素描について, 考察を深める重要な契機となった<sup>1</sup>。その後2005年にはデイヴィット・デイヴィス<sup>2</sup>, 2006年にはクルト・ツァイトラー<sup>3</sup>, そして2007年にはニクラウス・ターナーによる注目すべき論考が相次いでいる<sup>4</sup>。

絵画においては素描よりも色彩が重要であり, また色彩の方が一層難しいとみなすエル・グレコの絵画観は, 1611年にトレドのアトリエを訪問して会見したフランシスコ・パチェーコの証言と記録に加え<sup>5</sup>, ウィトルウィウスとヴァザーリへのエル・グレコの自筆書き込みによって<sup>6</sup>, また何よりも彼の実作品そのものによって裏付けられる。しかしながら興味深いことに, 彼は実際には素描に対しても深い関心を寄せていた。

例えば『建築十書』への書き込みにおいて, エル・グレコは, オーダーやアレンジメントなどウィトルウィウスの唱える建築の基本原則を我が物とするには, 素描に素描を重ねるこ

---

\* 本稿は2013年1月21日早稲田大学において開催された, エル・グレコ没後400年記念国際シンポジウム「エル・グレコ再考 1541-2014年: 研究の現状と諸問題」における研究発表・報告の内容をおよその骨子として, 大幅な加筆と検討を加えたものである。シンポジウムの開催にご尽力下さり, 筆者に発表・報告の機会を賜った早稲田大学大学院教授大高保二郎先生には深く感謝申し上げたい。

<sup>1</sup> *El Greco*, exh. cat., Kunsthistorisches Museum, Vienna, 2001, pp. 74 (no. 10), 87 (no. 35). 2001年ウィーンで開かれた展覧会ではマドリード, 国立図書館所蔵の素描《福音書記者聖ヨハネ》とゲッティ美術館の《福音書記者聖ヨハネ》の2点が出品, アンゲロとペレス・サンチェスによるスペイン画家素描集成の出版以来30年ぶりに本格的考察の組上に載った。D. Angulo Íñiguez y A. Pérez Sánchez, *A Corpus of Spanish Drawings I, Spanish Drawings, 1400-1600*, London, 1975, pp. 43-45. ニューヨークとロンドンの展覧会では上記の2点に加えてジェノヴァ個人蔵の素描2点が出品されている。*El Greco*, exh. cat., ed. by D. Davies, The Metropolitan Museum of Art, New York/ National Gallery, London, 2003-4, pp. 118-121, (no. 18) (no. 20), 172-3 (no. 41).

<sup>2</sup> D. Davies, “El Greco’s Scheme of Decoration in Santo Domingo el Antiguo: the Creative Process”, in *El Greco’s Studio*, Iraklion, 2007, pp. 83-134.

<sup>3</sup> Kurt Zeidler / K. Hellwig, *El Greco kommentiert den Wettstreit der Künste*, München, 2006.

<sup>4</sup> N. Turner, “A Proposal for El Greco as a Draftsman”, in *Master Drawings*, vol. 45, no. 3, 2007, pp. 291-324.

<sup>5</sup> F. Pacheco, *Arte de la pintura*, Seville, 1649, ed. B. Bassegoda I Hugas, Madrid, 1990, p. 349.

<sup>6</sup> Fernando Marías/Agustín Bustamante García, *Las ideas artísticas de El Greco*, Madrid, 1981, pp. 71-84, esp. 78-81.

とが必要であると記している<sup>7</sup>。さらにヴァザーリのいわゆる『美術家列伝』（以下『列伝』と略記）への書き込みも、素描に対する深い関心を裏付けている。実際、『列伝』冒頭部に配された「素描の三技芸」の「絵画について」の第2章において、ヴァザーリは素描の道具と方法、その効果を論じているが、その欄外註にエル・グレコは「申し分のない説明だ」「その通りである」とコメントを付しており、素描技術そのものへの関心を露わにしているのである<sup>8</sup>。同様に『列伝』への書き込みにおいて、彼はコレッジョ、ジュリオ・ロマーノ、バッティスタ・デル・モーロ、そしてことにパルミジャーノの素描を極めて高く評価している<sup>9</sup>。こうした評価は、エル・グレコがイタリア滞在中に同時代美術家の素描に幅広く親しんでいたことを想像させる。さらにまた他界する1614年に作成された財産目録は、当時彼の手に150点の素描があったことを伝えている<sup>10</sup>。

しかしながら素描家としての実体は、現存作例がきわめて少ないため今なお曖昧なままに止まっている。今日、彼の手になる素描として一貫して確実視されているのは、マドリード、国立図書館の《福音記者聖ヨハネ》と、ロサンゼルス、ゲッティ美術館の《福音記者聖ヨハネと天使》の2点に過ぎない<sup>11</sup>。

一方、ミュンヘン、国立素描版画館所蔵の《男性裸体像》（以下ミュンヘン素描と略記）（図1）は、一般的には彼の素描として広く認知されていると捉えられているが、帰属をめぐる判断は、厳密には保留というべき位置付けにあると言わねばならない。というのも、かつてイタリア時代のエル・グレコ研究の中心人物であったR. パルッキニーは、帰属を絶対的とは言えないとし<sup>12</sup>、H. ウェセイはこれを真作の範疇に分類しながら、ヴァザーリによる記名が帰属の唯一の根拠であることに注意を促し、帰属になお疑問符を付しているからである<sup>13</sup>。他方、エル・グレコの書き込みを含む『列伝』の発見以降、ハビエル・デ・サラスやフェ

<sup>7</sup> Ibidem, pp. 88, 227. 同書への書き込みにおいてはこの他、ミケランジェロを名指して素描に関する註釈を行っており、注目に値する。エル・グレコは「絵画には多くのことが必要だが、それにも拘らず、どうすれば上手く描けるかと尋ねられた際に、ミケランジェロはただ素描に素描を重ねよと答えたのみだった」と特筆しているのである。N. ターナーによれば、これはミケランジェロが自らの素描（大英博物館所蔵）に書き込んだ、弟子アントニオ・ミーニへの訓告の言辭（disegna antonio, disegna Antonio e no[n] p[er]der te[m]po）を想起させ注目に値する。Ibidem, p. 131. N. Turner, *op. cit.*, p. 291.

<sup>8</sup> Xavier de Salas/ Fernando Marías, *El Greco y el arte de su tiempo. Las notas de El Greco a Vasari*, Madrid, 1992, pp. 75, 125.

<sup>9</sup> Ibidem, pp. 90, 94, 128.

<sup>10</sup> San Román, “De la vida del Greco”, in *Archivo español de arte y arqueología*, v. 3, n. 8, 1928, p. 304.

<sup>11</sup> 2013年1月筆者はフェルナンド・マリーアスから、ゲッティ美術館所蔵《福音記者聖ヨハネと天使》の帰属に対する疑義の可能性について口頭で指摘を受けた。もしそれが正当であるなら、エル・グレコの素描様式の考察はさらに困難なものとなる。

<sup>12</sup> R. Pallucchini, *Il Polittico del Greco della R. Galleria Estense*, Rome, 1937, p. 15. Hans Tietze/E. Tietze-Conrat, *The Drawings of the Venetian Painters in the 15<sup>th</sup> and 16<sup>th</sup> centuries*, New York, rep. ed., 1979, pp. 179-80, note 748.

<sup>13</sup> H.E. Wethey, *El Greco and his School*, Princeton, New Jersey, 1962, vol. 2, pp. 151-2.

ルナンド・マリーアスは、エル・グレコとミケランジェロを結び付ける意義深い素描としてこれに着目している<sup>14</sup>。しかしながらなおエル・グレコ研究者たちの何人か、例えばデイヴィッド・デイヴィスは彼の素描を論じながらこれについては沈黙しており、またアルバレス・ロペーラは近年ものしたエル・グレコのカタログ・レズネに加えておらず言及もない<sup>15</sup>。Y. キタウラも同様である<sup>16</sup>。

本稿では、ミュンヘン素描について、ヴァザーリのいわゆる『素描集』との関連、エル・グレコへの帰属と素描技法および造形の発想源の再検討を通じて、新たな仮説の提示を試み、併せて『列伝』へのエル・グレコの註釈の持つ意義について若干の考察を付け加えたい。

### 〔I〕 ミュンヘン素描とヴァザーリ『素描集』の関連について

ミュンヘン素描(図1)は、高さ598ミリ、横幅345ミリ、表面は褪色しているものの本来は灰色を帯びた青色に着色された紙に、木炭と黒と白のチョークを使って男性裸体像を描いたものである。上辺部では男性像の頭部を跨いで、かたや下辺部では彼の右足首と周囲の衣を跨ぐ格好で、簡素な額縁状の装飾が褐色の淡彩とともに描き加えられており、下辺からおおよそ45ミリ上の箇所を水平方向に補修の施された痕跡が見える<sup>17</sup>。一方、用紙の周辺部で

<sup>14</sup> Xavier de Salas/ Fernando Marías, *op. cit.*, p. 37. Fernando Marías, *El Greco*, Madrid, 1997, p. 83.

<sup>15</sup> J. Alvarez Lopera, *El Greco: Estudio y Catalogo, Vol. II-1*, Madrid, 2007.

<sup>16</sup> Y. Kitaura, "El Greco y Michelangelo. Problemas de dibujos en El Greco," in *Archivo español de arte*, n. 270, 1995, pp. 145-64. この他にもエル・グレコとミケランジェロの関係を考察対象としながら、ミュンヘン素描の存在を無視した議論は枚挙に暇がない。これは素描の真筆性への信頼の薄さを間接的にせよ表わしていると思われる。

<sup>17</sup> 補修の痕跡に関しては、さまざまな議論が行なわれている。デーゲンハルトとシュミットは、これを補修とは見なさず、素描の下辺部から約45ミリの帯状の紙片を、ヴァザーリが補充したと見なしている。この紙片を補充することによって、素描サイズを彼の『素描集』に合致させ、また素描に制作者名を記すことが可能になったと考えている。L. ラグギアンティ・コロビもまた、下辺部の帯状紙片はヴァザーリによって付け加えられたと見なしている。ただし彼女は、素描は本来、横長の画面として描かれたと考えており、ヴァザーリが『素描集』のサイズに合致するよう、横長の用紙の右辺に紙片を付加した上で、画面を縦位置で見ようとして作者名を書き入れたと解釈している。これに対して近年クルト・ツァイトラーは、素描の制作者自身が、制作に先立ってあらかじめ紙片を下辺部に張り付け、ヴァザーリの『素描集』に合致するように画面を拡大した後に、素描を行なったと主張している。その根拠として、現状の下辺部帯状の紙片はその上方の素描本体部と全く同一の用紙が使われており、また素描そのもののメディウム、そして手も同一であることを指摘している。これらの議論のうち、L. ラグギアンティ・コロビによる、素描を本来横長の画面であったと見なす解釈は、素描自体に施されている明暗法、特に陰影表現から妥当とは考えられない。これに対して、ツァイトラーによる、用紙と素描のメディウムに加えて、特に作者の手が素描本体部と下辺の帯状部分で同一であるという指摘は、重要であり見逃し得ない。しかも実際のところ、デッサンの構図から判断しても、下辺帯状部分の上部で素描が完結しているとは見なし難いからである。

しかしながら、素描作者があらかじめ下辺部に帯状紙片を張り付けて画面を拡大したとする推定には、疑問が残る。当時、素描に使用される用紙には標準的な規定のサイズがあったと知られている。「インペリアーレ」と称されるサイズは72.63 cm × 49.8 cmであり、「レアーレ」は60.5 cm × 43.8 cmである。一方、ミュンヘン素描の現状は、高さ598ミリ、横幅345ミリで、下辺の帯状紙片の約45ミリを差し引くと、高さは約553ミリとなる。この素描本体部の553ミリの高さ(あるいは1辺の長さ)を確保するためには、「レアーレ」サイズの用紙を使用せねばならず、そして「レアーレ」サ

はちょうど男性像を取り囲むように青色の淡彩が施されており、この青色の淡彩は額縁装飾に一部被さるように塗布されていることもわかる。そして下部の額縁中央に「ドメニコ・グレコ (DOMENIKO GRECO)」とゴシック体で文字が記されている (図2)。

こうしたミュンヘン素描を、ヴァザーリの収集した『素描集 (Libro de' Disegni)』 (以下『素描集』と略記) をかつて構成した1枚であると捉え公表したのはE. バウマイスター (1929年) に遡り、その根拠は記名と額縁装飾にあった<sup>18</sup>。彼の見解はオットー・クルツ (1937/38年) によるヴァザーリ『素描集』研究において確定的となり<sup>19</sup>、以後踏襲されて再び検討の俎上に載ることなく今日に至っている。そこで、今日なおもっとも充実した『素描集』研究のひとつであるL. ラッギアンティ・コロピ (1974年) の資料と情報をもとに、ミュンヘン素描を再検討すると以下の諸点が指摘できる。

1) 『素描集』に収録された素描の記名に見る筆跡とレタリングには、相当の変化が認められる。ミュンヘン素描のゴシック体による文字の形状と肥瘦パターンの特徴は、ジュリオ・カンピ (図3)、ジロラモ・ブレッシャーノ (ムツィアーノ) (図4)、ドメニコ・ベッカフーミなどの記名素描によく類似している。

2) 額縁装飾および記名台紙のカルテリーノの形状に着目すると、ミュンヘン素描のものは『素描集』の中ではすこぶる簡素なタイプに属する。その主たる要因としてはまず、この素描が『素描集』に収録の他の素描と比較すると際立ってサイズが大きく、そのため用紙に装飾を描き込む余地がほとんどないためと考えられる。それでもアンドレア・デル・サルトやベッカフーミの記名素描にみる、二重線による額縁装飾によく類似している (図5)。

またカルテリーノの細長く両端の丸みを帯びた形状は、『列伝』第二版に言及のない美術家のうちノッサデッラ、ジョヴァンニ・マテオ・ドシオ、オッタヴィアーノ・マスケリーニ

---

イズの用紙を使用するならば、下部の帯状紙片部を含む現状の598ミリのサイズを確保するために、わざわざ紙片を付加する必要はないからである。

これまでの議論を踏まえ、また何よりも現状の素描の細部を子細に検討するならば、むしろ以下のように推定しうると思われる。すなわち、ほぼ現状に見る大きさの用紙に素描は描かれ、ヴァザーリの手へ渡って後、用紙の上部と下部に額縁装飾、そして同じく下部に作者の記名が付け加えられた。そのうち素描は下辺部から上約45ミリの箇所を故意に切断、あるいは破損される事態に遭遇、しかし切り取られた約45ミリ幅の帯状紙片は逸失されることなく、素描本体部に貼り付けられて補修された。またこの補修の際に、用紙の周辺部に青色の淡彩が施され、素描画面の一体化が図られた。以上の推定が、もっとも蓋然性の高いものと思われる。B. Degenhart/ A. Schmitt, "Methoden Vasaris bei der Gestaltung seines »Libro«", in *Studien zur toskanischen Kunst, Festschrift für Ludwig Heydenreich*, München, 1964, p. 50. L. Ragghianti Collobi, *Il Libro de' Disegni del Vasari*, Firenze, 1974, Testo, p. 173. urt Zeitler / K. Hellwig, *op. cit.*, pp. 23-24, 40-41. B. デーゲンハルトとK. ツァイトラーの複雑な議論をめぐっては、東北学院大学講師門間俊明氏から貴重なご意見を賜った。ここに記して感謝申し上げたい。また素描用紙のサイズについては、D. Davies, *op. cit.*, p. 114.

<sup>18</sup> E. Baumeister, "Eine Zeichnung des jungen Greco", in *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, n. 6, 1929, pp. 201-3.

<sup>19</sup> Otto Kurz, "Giorgio Vasari's »Libro de' Disegni«", in *Old Master Drawings*, vol. XII, June 1937-March 1938, pp. 1-15, 32-44. esp. pp. 4, 44.

などに類似した要素を見出すことができる (図6)。

3) 今日知られる限り『素描集』に収録された素描の作者のうち、『列伝』第二版の中でヴァザーリが言及していない美術家は、L. ラグギアンティ・コロビによればエル・グレコを含めて17名に過ぎない<sup>20</sup>。しかしその中に、カブラローラにおいてフェデリコ・ズッカロの後継者となったヤコポ・ベルトイアや、ロマッツォによればその師であるエルコレ・プロカッチーニが含まれている。彼らは、同じく『素描集』に所収されているパルマのジロラモ・ミローラやズッカロ兄弟らと共にパルマ、カブラローラ、ローマで邸館の内部装飾はじめファルネーゼ家の諸事業に関わっている<sup>21</sup>。これは、ミュンヘン素描も同様に、ファルネーゼ家とヴァザーリとの緊密な関係に無縁でないことを示唆するかも知れない。

ミュンヘン素描の記名と額縁装飾に着目し、指摘できる上記3点から、この素描はヴァザーリの『素描集』の一葉であったと考えてよい。他方、ヴァザーリの『素描集』に収録された素描の記名が、必ずしも的確な作者同定を示していない事例があることはよく知られている<sup>22</sup>。したがって、ミュンヘン素描が実際にグレコの手になるものか否かについては、別途の検討を行なう必要がある。

## 〔II〕 ミュンヘン素描の作者同定の再検討

そこでエル・グレコの真作素描であるマドリード、国立図書館所蔵の《福音記者聖ヨハネ》(1577年頃)(図7)および彼の絵画作品と比較検討を行ない、次の諸点を指摘したい。

1) マドリードの素描は保存状態が悪いけれども、ミュンヘン素描と同様に黒と白のチョークを用いており、輪郭線の外側に接して陰影部を設置する技法、筆圧の強弱のパターン、顔面のうち特に眼の描き方などに一定の類似性を認めることが可能である(図8,9)。

2) 《盲人を癒すキリスト》(ドレスデン美術館)や《神殿から商人を追い払うキリスト》(メトロポリタン美術館)に登場する、上半身を片腕が斜めに横断し、力強い量感ある下半身を持つ老人像は、ミュンヘンの素描と一定の類似性を示している。特にメトロポリタンの老人像(図10)では、<sup>かざぐるま</sup>風車の羽を連想させるような<sup>ふくらはぎ</sup>ドレイパリーや、横に太く張り出した脛脛

<sup>20</sup> オットー・クルツは19名の名前を挙げているが、L. ラグギアンティ・コロビは、そのうちの2名が実際には『列伝』第2版に言及されていることを確認している。Otto Kurz, *op. cit.*, pp. 44-45. L. Ragghianti Collobi, *op. cit.*, p. 168.

<sup>21</sup> ローマ、パルマを中心としたファルネーゼ家の芸術パトロネージについては以下の諸文献を参照。C. Robertson, 'Il Gran Cardinale': *Alessandro Farnese, Patron of the Arts*, Yale University Press, New Haven and London, 1992. *I Farnese: Arte e Collezionismo*, exh. cat., a cura di L. Fornari Schianchi/Nicola Spinosa, Parma, Napoli, Monaco di Baviera, 1995. D. De Grazia, *Bertoia, Mirola and the Farnese Court*, Nuova Alfa Editorial, 1991. *Caprarola*, a cura di Paolo Portoghesi, Comune di Caprarola, 1996.

<sup>22</sup> L. Ragghianti Collobi, *op. cit.*, p. 10.

の独特な表現がよく類似している。この他にも《盲人を癒すキリスト》(パルマ国立絵画館) 画中のヘラクレス風の裸体像(図11)では、体側の輪郭や肩と腕に共通した造形要素を見出すことができる。さらにはスペイン初期の《聖セヴァステリアヌス》(図12)、あるいは晩年の《ラオコーン》に至るまで、引き伸ばされた大腿部と横に太く張り出した脛脛などに、類似した特徴は一貫してグレコの人体造形に残像のように刻印されている。これらを勘案するなら、ミュンヘン素描がグレコの真筆であることはほぼ間違いないと言えよう。

### 〔III〕 ヴァザーリへの献呈素描

さて、オットー・クルツとL. ラグギアンティ・コロビは、ズッカロの書簡などを根拠に、ヴァザーリの『素描集』所収の同時代美術家の素描は、その大半が制作者によって彼に贈与されたと思われている<sup>23</sup>。ミュンヘン素描もおそらくそうであったと考えるのは自然であると思われる。ましてや、当時ヴァザーリは『列伝』第二版の刊行直後で名声の絶頂期にあつたうえに60代に達しており、かたやエル・グレコはイタリアに渡来して5年程度に過ぎず、30歳そこそこだったことを想起するなら、なおさらである。

ところで、この素描にエル・グレコは他ならぬミケランジェロの造形精神を基盤にしたモニュメンタルな裸体像を描いていること、また単一の像を描くにしては、素描本体の規模が59.8×34.5 cmと驚くほど大きいことに留意したい。

18世紀中葉のP.J. マリエットは、『素描集』のサイズが64.8×48.6 cmであったと伝えている<sup>24</sup>。この事実に立脚して、『素描集』を分析するデーゲンハルトとシュミットは、とりわけミュンヘン素描、そのサイズ自体に着目しているのは興味深い。特に『素描集』所収の他の大判シートは、おおかた1枚の台紙に複数素描を合体して張り合わせ編集されているが、それに対して、ミュンヘン素描は単一の素描でありながら『素描集』本体のサイズにこれほど近いのは稀である、とデーゲンハルトらの特筆しているのも看過し難い<sup>25</sup>。このような事実は、ミュンヘン素描がじつは『素描集』に収録されることを念頭に制作された可能性を示唆しているように思われる。言い換えれば、エル・グレコは手持ちの1素描をヴァザーリへ贈与したというより、『素描集』への収録を期してあらかじめこれを制作し、ヴァザーリへ献呈した可能性が考えられるということである。ここにミケランジェロの造形精神を基盤にした裸体像が描かれたのは、それゆえ偶然ではないかも知れない。

<sup>23</sup> Otto Kurz, *op. cit.*, p. 4. L. Ragghianti Collobi, *op. cit.*, pp. 11-12.

<sup>24</sup> B. Degenhart/ A. Schmitt, *op. cit.*, p. 50, note 6. クルツは縁取り付きで保存された最大の素描の葉は約61×45 cmであるとしている。Otto Kurz, *op. cit.*, p. 3.

<sup>25</sup> Ibidem.

## 〔IV〕 技法とマニエラの意思

これまでミュンヘン素描については、ヴェネツィア派の素描伝統との関連が注目されてきた。実際、灰色を帯びた青色に染めた紙を用いている点や、木炭に加え柔らかい絵画的効果の生みやすい黒と白のチョークを多用し、微妙な光の効果を追求していること、さらに特定の絵画の準備習作という枠に縛られない制作姿勢にも、ヴェネツィア派の素描伝統との繋がりを指摘できると思われる。特にこの素描をめぐっては、従来からティントレットの影響が繰り返し指摘されている<sup>26</sup>。ティントレットはミケランジェロの《昼》を含むメディチ家礼拝堂の彫像の小型模像を所有しており、彼自身とその弟子たちはその模像に基づいて多数の素描を作成しているからである<sup>27</sup> (図 13, 14)。しかしこうした彼の真作の素描とミュンヘン素描を比較すると、白チョークによるハイライトの入れ方やハッチングの特徴ははじめ、技法は大きく異なっていることが分かる。またティントレットの場合は、模像をさまざまな角度から捉えて複数の素描を行ないながら、対象の模写にあくまで徹しており、ポーズに改変は加えられていない。そして彼は、オリジナルの持つ大理石の質感ではなく、模像自体の粘土の質感さえ忠実に写し取っている。

これに対してミュンヘン素描は、ミケランジェロ作品のように、左脚を右脚の上に重ね上

<sup>26</sup> ミュンヘン素描をティントレットと初めて関連づけたのは W. ベゼラー (1933 年) である。彼はまたヴェネツィアの彫刻家アレッシンドロ・ヴィットリアの 1563 年 4 月 20 日付の日記に、ミケランジェロによる《昼》のモデルの左脚部分を、ポローニャ人の美術商から購入したという記述があることに着目し、左脚の欠損した《昼》のモデルが存在したと推定している。これらを受けフーゴ・ケラーは著名な彫刻家であるゲオルグ・ミュラーにミケランジェロの《昼》の写真に基づく小規模な模像の制作を依頼し、ミュラーに模像の左脚を除去させた上で、ミュンヘン素描と比較、両者の類似を立証しようと試みている。W. Paeseler, "Die Münchner Greco- Zeichnung und Michelangelos Modell zur Gestalt des »Tages« in der Medici-Kapelle", in *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, 1933, pp. 27-30. H. Kehrer, "Zur Münchner Greco-Zeichnung", in *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, 1933, pp. 30-32. ゲオルグ・ミュラーによる《昼》の模像写真は K. ツァイトラーに再録されている。Kurt Zeitler / K. Hellwig, *op. cit.*, p. 23. ティントレットの影響を重視する解釈は、フェルナンド・マリヤスを含め近年もおお踏襲されている。Fernando Mariñas, *op. cit.*, p. 83.

<sup>27</sup> 既に 16 世紀末ボルギーニは、ティントレットがメディチ家礼拝堂の彫像の複製を所蔵していたと述べている。R. Borghini, *Il Riposo*, Firenze, 1584, p. 551. さらにリドルフィは、4 体の「時」の擬人像の模像はダニエレ・ダ・ヴォルテッラの手になり、ティントレットは様々なアングルと照明のもとでそれらを素描したと記している。C. Rudoli, *Le meraviglie dell'arte*, Venezia, 1648, II, p. 6. 一方ヴァザーリは、「ヴォルテッラ伝」で、彼はメディチ家礼拝堂内のミケランジェロのほぼ全作品の石膏による模像を制作したと記しており、その制作年は 1557 年と見なされている。G. Vasari, *Le Vite*..., ed. G. Milanesi, Firenze, 1906, vol. VII, p. 63. ポスキニーも、ティントレットのアトリエに《夜》と《夕暮れ》の小像を目撃している。M. Boschini, *La carta del navegar pitoresco*, Venezia, 1660, pp. 140-41. メディチ家礼拝堂の《昼》の模写や模像全般については、Ch. de Tolnay, *Michelangelo*, Princeton University, 1970, vol. 3, pp. 155-6. とりわけティントレットの真作素描《昼》(オックスフォード、クライスト・チャーチ図書館)の描写の特徴から、粘土製の模像を模写したのものであると指摘したのは D.R. コフィンである。その蓋然性は高いと思われる。D.R. Coffin, "Tintoretto and the Medici Tombs", in *Art Bulletin*, XXXIII, June, 1951, pp. 119-25. esp. pp. 119-20. ティントレットによる模写素描については以下も参照。I. Disegni di Jacopo Tintoretto, a cura di Paola Rossi, Firenze, 1975, pp. 5, 49-50 (n. 0356), 52 (n. 5384). H. Tietze and E. Tietze-Conrat, *op. cit.*, pp. 268-304.

げて脚を組むポーズをとらず、右肘の高さまで左膝を迫り上げるなど、大胆にポーズを変更している。また粘土の質感でなく、硬質な大理石の質感と光の効果を捉えている。こうした相違点を考慮すると、エル・グレコがヴェネツィアにおいてティントレットを手本とし、ましてや彼の工房において、同一の粘土製模像から素描したとは見なし難い。その上でティントレット以外のヴェネツィア派の素描技法に着目すると、筆勢や輪郭線の括り方、輪郭線に接してその外側に陰影部を配する手法など、むしろティツィアーノの技法との類縁性を一定程度認めうると思われる<sup>28</sup> (図15)。

他方、これまでまったく顧慮されてこなかったセバステアノー・デル・ピオンボの技法との親近性に注目したい<sup>29</sup> (図16)。たとえば輪郭線の括り方そのものや、明暗のコントラストの強調、部分的にせよ明部に用紙の地色を生かす手法、輪郭線の外側に流れるハッチングの線、さらに白チョークによる大胆で大雑把なハイライトの入れ方など、多々共通点を見出すことができよう。そしてこれら様式上の共通要素を考慮するなら、エル・グレコはこの頃すでにピオンボと同様に、ヴェネツィア派に加え中部イタリアの素描技法をも一定程度吸収していると見なすことができる。

さて、これらにもましてミュンヘン素描の大きな特質は、これがフィレンツェ、サン・ロレンツォ聖堂メディチ家礼拝堂を飾るミケランジェロの寓意像《昼》(図17)に基づきながら、模写ではなく、そのポーズとプロポーションはじめ各所に大きな変更を施されている点にあることは疑いない。かつてハビエル・デ・サラスは、この素描に、ミケランジェロのオリジナルをエル・グレコ自身のマニエラによって解釈しようとする「自由」(スペイン語ではリセンシア)への意思を指摘したが<sup>30</sup>、これは今日なお、ひじょうに意義深いと思われる。実際、この素描とそこに刻印された画家の意思を理解するためには、この変更の問題を検討しなければならないだろう。

エル・グレコの裸体像は、小さな頭部に豊かな髭と頭髪をもち、身を屈めようとしているかのような不安定なポーズで、ヘラクレス風の筋骨逞しい肉体を曝け出している。上半身では右腕を胸の前で大きく折り曲げ、左肩の方向へ廻し込んでいるのに対して、首は反対方向

<sup>28</sup> ミュンヘン素描の様式について、近年ではK.ツァイトラーも技法上ティツィアーノの素描により近いと考えている。彼はエル・グレコがヴェネツィアにおいてティツィアーノの工房で修業を行なったと見なしているが、筆者はその仮説には与しえない。Kurt Zeitler / K.Hellwig, *op. cit.*, pp. 25-30.

<sup>29</sup> ピオンボの素描技法との類似性について、はじめて指摘を行なったのはフィレンツェ、美術史研究所研究員ロレンツァ・メッリである。ミュンヘン素描について、イタリア・ルネサンス素描研究の第一人者として世界的に知られるメッリ女史の見解を幸運にも得ることができたのは、2012年秋在外研究中の元西洋美術館主任研究員・現愛知県立芸術大学准教授である高梨光正氏のご協力による。素描と言う独特のメEDIUMによるこの研究対象について、高梨氏には専門家として様々なご意見を頂いた。ここに記して感謝申し上げる。

<sup>30</sup> Xavier de Salas/ Fernando Marías, *op. cit.*, p. 37.

へと廻らしており、下半身では逆に左脚の大腿部を大きく迫り上げ、右肘を支えるかのポーズを見せている。左腕は左肩の裏側へと廻らされて見えず、右脚では大腿部が大きく引き伸ばされて衣が纏わりつき、軽く屈曲した右膝から下方は衣とともに緩いカーブを描いている。さらに光は、ちょうど頭部の裏側に当たる左肩の方向（画面の右斜め上方）から像に注がれ、左肩と胸を明るく照らしてから、右上腕部の上から右脚脛へと、画面を対角線状に横断している。このようなポーズと光の効果、そして裸体像の斜め左下方へ向けられた視線などがすべて相俟って、画面左下方から右上方へと螺旋状に旋回するフィグーラ・セルペンティナータ（蛇状曲線）を形成し、ダイナミックな動勢を生んでいるのである。しかも裸体像は、縦長の楕円形の枠組みに内接するひとつのブロック状の量塊を形作っている。

この力動的な人体造形や、深く挟られたように素描されているドライパリーにも、ミケランジェロの影響は顕著であり、具体的に《昼》と比較するなら、右腕を胸の前で曲げて左肩の方向へと廻し込んだ上半身のポーズに加え、頭部のフィジオノミーに緊密な関連が見て取れる（図18）。

他方、エル・グレコによる改変に焦点を当てて両者を比較すると、もっとも大きな相違点は、ミケランジェロでは横臥像であるにも拘らず、素描では上記のとおり、縦方向に身体を起して、立像とも坐像ともつかない不安定なポーズに変更されているところにある。また《昼》に立脚しつつ、このような像を得るには、《昼》の寓意像を頭部を上にしてほぼ上から見下ろす位置に視点を据えなければならないが、その視点から比較してもなお、頭部の角度や腕の位置、下半身では左脚の位置と右脚の屈曲、また下半身全体の量感に至るまで、相当に異なっているのである（図19）。加えて《昼》においては衣に隠されている性器が、素描では露出している。これは下方に伸びた右脚や膝を逞しく屈曲させた左脚、曲げた右肘、そして胴体部の解剖学的な造形とともに、ミケランジェロの寓意像《勝利》（図20）によく近似している。こうしたことから、素描は従来注目されてきた《昼》ばかりを靈感源としているのではなく、フィレンツェにおいて画家の熟視したに相違ない、じつは様々なミケランジェロ作品の一種のパスティーシュとも言えそうである。

それだけではない。素描においては、小さな頭部に対し四肢は過剰に引き伸ばされ、胴体部とともに量感が誇張されて肥大化している。それは活力の漲る大胆な筆勢を伴うことで一層際立ち、ミケランジェロの様々な原像を凌駕して、古代の巨像を思わせるような著しくモニュメンタルな視覚効果を生んでいるのである。これはミュンヘン素描のきわめて顕著な特質であり、またいわゆるアカデミックな通常の習作素描と大きく一線を画する特徴と言える。それゆえエル・グレコの<sup>リチエンツァ</sup>「自由」、その意思是、まさにこの特質に表象されていると見ることが可能と思われる。それは言い換えるなら《昼》や《勝利》などを靈感源としてミ

ケランジェロの造形にあえて類比させつつ、それを凌駕する人体造形を提示する試みと言えよう。ミケランジェロの人体造形に対する敬意とともに挑戦を含むこの試みは、注目すべきことに、同時代人であるピッコ・リゴリーオ<sup>31</sup>、あるいはジュリオ・マンチーニ<sup>32</sup>の記しているエル・グレコの記憶、当時の彼がイタリアの地に刻印していた強烈な自己矜持の記憶とじつによく符合している。

## 〔V〕 ミュンヘン素描とダンティの《聖ルカ》のモデッコ

近年、ミュンヘン素描とヴァインチェンツォ・ダンティによる《聖ルカ》のモデッコ（1570年頃）（図21）の類似性が指摘され、注目されている<sup>33</sup>。もともとダンティの像は座像で、両脚を高い位置で組みながら平行に流れる両脚の造形をミケランジェロ作品から引き継いでいるのに対して、エル・グレコの裸体像は上半身を屈めるようなポーズで両脚は組む代わりに左大腿部を大きく迫り上げるなど、下半身に大きな差異があることは一目瞭然である。しかしながら、それでもなお、ミケランジェロの横臥像を基本的に上方の視点から捉えて、

<sup>31</sup> ピッコ・リゴリーオが1570年代に記した『古代の諸芸芸の高貴さに属するいくつかの事柄に関する論考』に、ジュリオ・クローヴィオとエル・グレコを指して述べているとの解釈が今日容認されている短い記述が含まれている。そこでエル・グレコは、海を渡ってローマに到来した人物であり、クローヴィオの忠実な取り巻きであり、また名声への野心に溢れ、風格ある外見を備えようとし、きわめて無学な手職人たちを支援する人物と評されている。David R. Coffin, "Pirro Ligorio on the Nobility of the Arts", in *Journal of Warburg and Courtauld Institutes*, 27, 1964, p. 203, (48). この古文獻読解にはマリーアスを参考とした。Fernand Marías, *op. cit.*, pp. 93, 300.

<sup>32</sup> ジュリオ・マンチーニ（1558-1630）によってもなされた『絵画についての諸考察』は、スペインにおけるフランシスコ・パチェーコやパロミーノに先立ち、エル・グレコに関する最初の伝記を含む。その第2部第3章は、ヴァザーリの『列伝』第2版の出版された1568年以降に活動を開始あるいは名声を確立したため、『列伝』には収録されなかった画家たちの伝記を簡潔に記している。そこにエル・グレコも収録され、彼への言及は伝記部分を含めて3か所に及ぶ。1914年にロベルト・ロンギはマンチーニの同書にグレコ伝が含まれていることを初めて公表した。また彼はこのグレコ伝の情報源を、ローマにおいてエル・グレコの弟子となり後にシエナで活動したとマンチーニの記している画家ラッタンツィオ・ボナストリと推定している。マンチーニの伝える、ローマにエル・グレコの刻印した強烈な自己矜持を裏書きするエピソードは以下のとおり。

「ピウス〔5世〕により、場所柄に相応しくなく卑猥と見なされた、ミケランジェロの《最後の審判》のいくつかの人物像〔の不適切な箇所（性器描写など）〕を蓋い隠す事態となった時、エル・グレコは、その〔ミケランジェロ〕作品全体を地面に叩きつけてしまうなら、誠実で品位のある、善き絵画のそれ〔作品〕に劣らないものを制作したろうにと、まくし立てた。それがすべての画家たちやその仕事に興じる者達を怒らせ、彼はスペインに行かざるを得なくなった。」（〔〕は筆者の補足）R. Longhi, "Il soggiorno romano del Greco", in *L'Arte*, XVII, 1914, p. 301. Giulio Mancini, *Considerazioni sulla Pittura*, eds. Adriana Marucchi e Luigi Salerno, Roma, 1956, vol. 1, pp. 230-31, vol. 2, p. 129.

<sup>33</sup> この指摘は以下の文献でチャールズ・デイヴィスが初めて行なった。*The Medici, Michelangelo, and the Art of Late Renaissance Florence*, exh. cat., Yale University Press, 2002, pp. 199-200. 彼はまた次の文献でより詳細に論じている。*I Grandi Bronzi del Battistero: L'Arte di Vincenzo Danti, Discepolo di Michelangelo*, exh. cat., a cura di Charles Davis e Beatrice Paolozzi Strozzi, Firenze, 2008, pp. 253-55. D. エクセルジャンは、エル・グレコとダンティはともに、今日逸失したものの両作品に類似するミケランジェロの素描ないしモデッコに触れる機会があった可能性を指摘している。David Ekserdjian, "The Early El Greco and His Sculptural Sources", in *El Greco's Studio: Proceeding of the International Symposium, Rethymnon, Crete*, 23-25 September 2005, pp. 171-85, esp. p. 177, note 20.

ダンティでは縦型の坐像へエル・グレコでは縦型の半立像へと変換、しかも頭部を左肩の後方まで強く巡らし、太く誇張された右腕を胸の前面で屈曲し上半身を大きく捻ったポーズと造形に着目するなら、両作品はよく類似している。

チャールズ・デイヴィスは、ダンティがミケランジェロの横臥像《昼》から、彼の《聖ルカ》の坐像へと変換する際には、ヴェネツィアでティントレットが行なったのと同様に、ダンティもまたミケランジェロ作品の小さな雛形に基づいて素描を行なったと推定している。ダンティは、メディチ家礼拝堂の「時」の寓意像のためにミケランジェロが制作したオリジナルのモデッコを、所蔵していた可能性も指摘されている<sup>34</sup>。もしそうであるのならば、そのモデッコをさまざまな角度から研究、素描することによって、坐像へポーズを改変するという新しい解釈を導き出すことは容易であったろう。

エル・グレコとダンティ両作品の類似は偶然かどうか、それを明らかにする客観的な判断材料は今のところ知られていない。しかしながら両作品は、ほぼ同時期におそらくは同じフィレンツェで制作された可能性が考えられるばかりでなく、じつはヴァザーリと、またヴァザーリの主宰するフィレンツェの素描アカデミーと、ともに切り離し難い密接な関連を有していることを指摘しておきたい。

ダンティの《聖ルカ》が、じつはフィレンツェの素描アカデミーの本拠地であるサンティッシマ・アヌンツィアータ聖堂聖ルカ礼拝堂（図 22）を飾るため制作されていることは、きわめて興味深い。D. サマーズによれば、礼拝堂の装飾は素描アカデミーの綱領、中心理念を視覚化するもので、12体の彫像装飾のうち画家の守護聖人である聖ルカ像は、最重要の彫刻家であるダンティが担当し1570年12月以前に着手、1571年6月までに完成した<sup>35</sup>。したがって後述のとおり、ダンティの《聖ルカ》とミュンヘン素描の制作はほぼ同時期であったと見られ、エル・グレコがもしダンティ作品を知っていたとすれば、彼の素描は素描アカデミーの護持する画家の守護聖人像へのオマージュとさえ見なし得るかも知れない。

<sup>34</sup> Charles Davis, *op. cit.*, 2008, p. 225. このほかにメディチ家礼拝堂の4体の「時」の寓意像に基づく石膏像（原作よりも規模がやや大きい）が、フィレンツェからダンティの生地ペルージアにもたらされ、ペルージアの素描アカデミーの本拠地であるサンタンジェロ・ネル・モンテ・ディ・ポルタ・ソレ聖堂に所蔵されていた。ダンティが当地の素描アカデミーの設立に寄与したことから、石膏像はミケランジェロの弟子であったダンティとその兄弟と結び付けられ、寄贈されたと考えられている。石膏像の制作は1570年と見なされており、作者についてはダンティ説ほか異説もある。ペルージアの石膏像に関する最古のドキュメントは1597年のチェーザレ・クリスポルティ。Cesare Crispolti, *Raccolta delle cose segnalate. Lapiùantica guida di Perugia (1597)*, a cura di L. Teza, Firenze, 2001, p. 113. Charles Davis, *op. cit.*, pp. 44-46, 324-5. D. Summers, *The Sculpture of Vincenzo Danti: A Study in the influence of Michelangelo and the Ideals of the Maniera*, Ph. D. diss., Yale University, 1969, pp. 428-31. 他方、エル・グレコがイタリア滞在中ペルージアを訪問していることは『列伝』への書き込みから判明している。

<sup>35</sup> David Summers, "The Sculptural Program of the Cappella di San Luca in the Santissima Annunziata", in *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, XIV, 1969, pp. 67-90. esp. pp. 80-81.

他方、一層重要と思われるのは、ヴァザーリの『素描集』の編まれたその意義である。オットー・クルツによれば、ヴァザーリの『素描集』とは、『列伝』で展開した彼の芸術史観を、素描それ自体によって例証、補完することを企図したものに他ならない<sup>36</sup>。しかもヴァザーリによって芸術史観の頂点に位置付けられていたのは、周知のとおり、ミケランジェロ芸術とそれを規範とし継承するフィレンツェの素描アカデミーである。ミュンヘン素描がこうした史観に立脚する『素描集』に収録されるべく企図して制作されたとするなら、エル・グレコがここでミケランジェロの人体造形を継承しつつも、それを凌駕するような造形の追求を試みたのは、『素描集』の意義にいかにもよく合致していると思われる。それは、ヴァザーリにとって素描収集はほとんど伝説上の名前であったチマブーエとともに始まり、エル・グレコによる熟達した裸体習作によってその企図に相応しく幕を閉じているとするクルツのまさに言葉の通りであり<sup>37</sup>、じつはヴァザーリの企図を深く知りつつ素描は制作されているということも出来よう。

そのうえ《昼》の設置されているメディチ家礼拝堂は、何を描いてもフィレンツェにおけるミケランジェロ彫刻の宝庫であり、フェデリコ・ズッカロ——自身がのちにローマのサン・ルカ・アカデミーの主導者となり、『列伝』を他ならぬエル・グレコに譲渡した人物である——はじめ様々な美術家による作品そのものが物語るように、当時の美術家たちにとって素描修練の重要な場であった（図23）。メディチ家礼拝堂そのものが、素描アカデミーの学校として現実に機能していたとする見方もある<sup>38</sup>。一方、エル・グレコは『列伝』への書き込みにおいて、礼拝堂の《ロレンツォ・デ・メディチ》の両脚を賛美するヴァザーリの言葉に、賛意と共感を記しているばかりでなく<sup>39</sup>、その影響を作品にとどめている。彼もまた、実際にこの礼拝堂でミケランジェロ作品を熟視し素描修練を行なったであろうことは疑う余地がない。

そればかりではない。ヴァザーリの知己を得ていたヴェネツィア派の著名な6人の美術家たちが、1566年10月フィレンツェの素描アカデミーに入会した。そこにはエル・グレコのもっとも高く評価した美術家たち、すなわちティツィアーノ、ティントレット、ヴェロネーゼそしてパッラーディオらが含まれていた<sup>40</sup>。また翌1567年にはフェリペ2世がスペインの

<sup>36</sup> O. Kurz, *op. cit.*, p. 1.

<sup>37</sup> *Ibidem.*, p. 6.

<sup>38</sup> Z. Wazbinski, "La Cappella dei Medici e l'Origine dell'Accademia del Disegno", in *Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del 500*, Firenze, 1983, I, pp. 55-69. 森雅彦「アカデミア・デル・ディセーニョの理念と現実—形成期の素描アカデミーをめぐって」、『西洋美術史研究』、第2号「特集：美術アカデミー」1999年、三元社、pp. 8-25, esp. 9-10.

<sup>39</sup> Xavier de Salas/ Fernando Marfías, *op. cit.*, p. 107.

<sup>40</sup> Z. Wazbinski, *L'Accademia Medicea del Disegno a Firenze nel Cinquecento*, Firenze, 1987, II, p. 497. 森雅彦、前掲書、p. 10.

エル・エスコリアル修道院聖堂の設計案をこの素描アカデミーに依頼している<sup>41</sup>。このように1560年代の末には、イタリアの美術界のみならずヨーロッパにおいて、フィレンツェの素描アカデミーの権威と声望は並びないものとなっていた。エル・グレコもまた、上記の美術家たちの衣鉢を継ぐべくこの組織への参入を意識したかどうか、この問いに的確に応える資料は見つかっていないが、その可能性を示唆しているかも知れない。

## [VI] 「ドミニコ・グレコ」の記名をめぐって——ミュンヘン素描の制作年代

素描の制作年代を知る手掛かりは、これまで論じてきたことに加えて、素描そのものに書き込まれた「ドメニコ・グレコ [DOMENIKO GRECO]」という記名にもある。

この記名は、今日なお彼の通称である「グレコ」(イタリア語でギリシア人の謂)という語を含むばかりでなく、じつはこの語によって彼を特定する、もっとも古い事例のひとつに他ならない。しかも『素描集』に収録された一枚にこの語が使われていることは、まさしくこの語とともに当時の彼はイタリアの美術界に認知されていることを物語っている<sup>42</sup>。

ではイタリアにおいて、彼は実際にどのような呼称あるいは記名によって、特定されていたのだろうか。クレタ島からイタリアへ到着する前後を含めて今日知られるイタリア滞在期の史料に着目すると、以下の通りである。

(1) 1566年12月26日付クレタ島カンディアにおいて、クレタのヴェネツィア政庁は彼の制作した金地のキリスト受難図の査定とその売却を許可した。その記録では「親方ドメネゴ・テオトコプロ [maistro Domenego Theotocopulo]」と表記されている<sup>43</sup>。

(2) 1567年8月18日付クレタ島カンディアにおいて、当時既にヴェネツィア在住のエル・グレコから、港湾・海図地図制作者ゲオルギオス・シデロスへ宛て送られた素描の引き渡し命令の記録。そこでは「親方メネギン・テオトコプロ [maistro Menegin Theotocopulo]」と表記されている<sup>44</sup>。

(3) 1570年11月16日付ローマにおいて、細密画家ジュリオ・クローヴィオは枢機卿アレッサンドロ・ファルネーゼ宛への書簡で、エル・グレコを「若きカンディア人 [un

<sup>41</sup> Z. Wazbinski, *op. cit.*, 1987, II, pp. 497-502. G. Kubler, *La Obra del Escorial*, ed. esp. Madrid, 1983, pp. 80-82.

<sup>42</sup> ジュリオ・マンチーニは、エル・グレコ伝でその本名を空欄とした上で「通称イル・グレコ [il Greco]」(ギリシア人)と記し、改めて伝記の冒頭で「然るべき敬意をもって一般にイル・グレコ(ギリシア人)と呼ばれた」と記述している。Guilio Mancini, *op. cit.*, p. 230.

<sup>43</sup> Maria Constantoudaki, "Domenicos Theotocopoulos (El Greco) de Candie á Venise. Documents inédits (1566-68)", in *Thesavrismata*, Venecia, XII, 1975, pp. 292-308. José Álvarez Lopera, *El Greco. Estudio y Catálogo, Vol. I, Fuentes y Bibliografía*, Madrid, 2005, pp. 79-80.

<sup>44</sup> Maria Constantoudaki, *op. cit.*, p. 306. José Álvarez Lopera, *op. cit.*, pp. 81-83.

giovane Candiotto]」と記している<sup>45</sup>。

(4) 1572年7月6日付ローマにおいて、カブラローラに滞在中の枢機卿アレッシンドロ・ファルネーゼ宛てたエル・グレコの自筆書簡では、「画家ドメニコ・テオトコプリ [Dom.<sup>co</sup> Teotocopuli pittore]」と署名している<sup>46</sup>。

(5) 同年7月18日付ローマにおいて、ファルネーゼ家執事である伯爵ルドヴィコ・テデスコの記した枢機卿宛の短い私信では、「画家グレコ [pittore greco]」と表記されている<sup>47</sup>。

(6) 同年9月18日付ローマ、サン・ルカ・アカデミーへの入会金2スクーディの支払記録において、記録係は彼を「ドミニコ・グレコ [Dominico Greco]」と表記している<sup>48</sup>。

今日知られるこれらの史料は、エル・グレコのイタリア滞在が実質的におよそ10年に及んでいることを考慮するなら、驚くばかりに少ない。またこの間に彼が公的委託を受注した形跡は見当たらない。これらのうち(1)(2)は故郷カンディアにおける史料である。イタリアへ到着後、ヴェネツィア滞在中に当地で彼を呼称、記名した史料は現在まで知られていない。

(3)はエル・グレコのローマへの到来を裏付けるもっとも古い記録として広く認識されている。だがここに彼の名は明記されていない。これは、ヴェネツィア滞在中を経て1570年にローマに至るまで、彼は実質的に無名であったことを示唆しているのだろう。(4)は枢機卿に宛てて画家自ら実名を記したものである。

「グレコ」の語が彼を特定する呼称として初めて登場するのは、(5)の1572年の私信である。そのわずか2ヶ月後の(6)に見る、「ドミニコ・グレコ」という記名は、画家組合への入会に際しこの語が公的に当人を同定可能であることを裏付けている。そしてミュンヘン素描の記名はまさに、この画家組合入会記録に、実質的に同一であることは注目に値する。

ヴェネツィアにおける実質的な無名時代を経て、ローマに到来しクローヴィオによる執り成しが奏功、ファルネーゼ宮への寄寓が始まるのは1570年末であるから、エル・グレコがファルネーゼ家の人脈を足掛かりとして活動し始めるのは1571年以降と考えられる。その後彼が画家として一定の地歩を明確とするのに、どれほどの時間を要したのかはわからない。しかし第1章で論じたとおり、ミュンヘン素描とヴァザーリを繋いだのは、ファルネーゼ家と

<sup>45</sup> José Álvarez Lopera, *op. cit.*, pp. 81-83.

<sup>46</sup> Pérez de Tudela, “Una carta inédita de El Greco al cardinal Alessandro Farnese”, in *Archivo español de arte*, t.LXXIII, no. 291, 2000, pp. 267-68. José Álvarez Lopera, *op. cit.*, p. 85.

<sup>47</sup> Pérez de Tudela, *op. cit.*, p. 268. José Álvarez Lopera, *op. cit.*, pp. 86-87.

<sup>48</sup> Martínez de la Peña, “El Greco en la Academia de San Lucas (El primer document cierto sobre la estancia del Greco en Italia)”, in *Archivo español de arte*, XL, no. 157-160, 1967, pp. 97-105. José Álvarez Lopera, *op. cit.*, p. 87.

ヴァザーリとの緊密な関係と無縁でなく、他方、素描の記名が1572年の画家組合入会記録と実質的に同一であることを考慮するなら、ミュンヘン素描への記名の時期はほぼ1572年以降、ヴァザーリの没する74年までの間である蓋然性が高まるだろう。そして、この推定は、技法や素描の靈感源をめぐる上記の諸問題や可能性にも、矛盾なく合致している。

## 〔VII〕『列伝』への自筆書き込みについての2,3の覚書

『列伝』へのエル・グレコの書き込みは、これまで主に彼の芸術体験を知り、また彼の批評を通してその芸術観を再構成するための資料として分析されてきた。しかしこれを、画家の眼が捉え記憶した歴史の痕跡を記すものとして捉えるとき、見過ごし難い点もいくつか指摘できる。ここでは以下の三例を挙げておきたい。

1) 『列伝』の「ティツィアーノ伝」において、ヴェネツィアのサンタ・マリア・マジョーレのため描かれた《洗礼者聖ヨハネ》(図24)について、ヴァザーリは「生きているかのように見える天使(angelo)」が描き込まれていると記している。しかしながら、エル・グレコは、実際に描かれているのは天使ではなく子羊であることを踏まえて、天使(angelo)のスペルを子羊(agnelo)へと訂正し、著者に対して皮肉と揶揄を込めたコメントを付しているのである<sup>49</sup>。これは、画家の眼の記憶とテキストの読みの入念さを裏付けると言える。

2) 他方、「タッデオ・ズッカロ伝」において、ヴァザーリはカブラローラ、ヴィツァ・ファルネーゼの「アウローラの間」天井画について、アンニーバレ・カーロによる長文の図像プログラムを引用している<sup>50</sup>。その中の「夜」の擬人像について、濃い青色の地の上に多くの星が散りばめられている、という記述に、エル・グレコは「星はない(no hay stele)」と註釈を付している<sup>51</sup>。

しかしながら、現状ではここには星の描かれているのが確認でき、註釈との齟齬が生じている(図25)。これは画家の記憶違いなのかどうか、私たちを当惑させるこの事実は、彼の書き込みを考察する私たち自身の姿勢に慎重さを要請する一方、当時の天井画は現状とは異なっていたのかどうか、修復の実態を検討すべき問題提起を含むと思われる。

<sup>49</sup> Xavier de Salas/ Fernando Marías, *op. cit.*, pp. 113-114.

<sup>50</sup> アンニーバレ・カーロによる図像プログラムについては、以下の文献も参照のこと。C. Robertson, "Annibale Caro as iconographer: Sources and method", in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XLV, 1982, pp. 160-181.

<sup>51</sup> マリーアスはこの註釈を画家がカブラローラの内部装飾を知っていた証拠と見なしている。Xavier de Salas/ Fernando Marías, *op. cit.*, p. 106.

3) さらに「ティツィアーノ伝」において、本来イゾラのサント・スピリト聖堂のために制作されながら1656年にサンタ・マリア・デッラ・サルデーテ聖堂に移され、パノフスキーによって「殺人三部作」と称された3点の天井画、すなわち《カインとアベル》《アブラハムとイサク》《ダヴィデとゴリアテ》について、エル・グレコは美術史的にもきわめて意義深い註釈を付している。

彼はまず、ヴァザーリがこの3作品について詳しい説明を行っていないことを批判し、「これらを見ない者、ことに中央の絵《ダヴィデとゴリアテ》を見ない者に、絵画とは何かはわからないだろう」と記しているのである<sup>52</sup>。これはボスキニーにおよそ1世紀先だち、エル・グレコがイタリアに滞在した1560年代末ないし70年代のヴェネツィア、イゾラのサント・スピリト聖堂の天井において、3作品のうち中央に設置されていたのは《ダヴィデとゴリアテ》(図26)であった事実を裏付ける、重要な目撃証言に他ならない。

3作品のサント・スピリト聖堂における本来の設置位置をめぐる議論は、1968年にはJ.シュルツによって、また1969年のH.E.ウエセイによるティツィアーノのカタログ・レゾネにおいて、さらに同年パノフスキーによるキリスト論的図像解釈によって、サルデーテ聖堂において《アブラハムとイサク》が中央に設置されている現状こそ、ティツィアーノによる本来の構想であり、移設前のサント・スピリト聖堂における本来の設置位置であったとする解釈が提示され現在に至っている。エル・グレコの目撃証言は、この議論の再検討を要請するに相違ない<sup>53</sup>。

エル・グレコの手書き込みは、以上のように、エル・グレコ研究の枠に止まらない美術史的意義と問題提起を含んでいることを指摘しておきたい。

<sup>52</sup> Xavier de Salas/ Fernando Marías, *op. cit.*, p. 114.

<sup>53</sup> J. Schulz, *Venetian painted ceilings of the Renaissance*, Berkeley, Los Angeles, 1968, p. 78. H.E. Wethey, *The Paintings of Titian*, vol. 1, London, 1969, pp. 120-21. E. Panofsky, *Problems in Titian mostly iconographic*, New York, 1969, pp. 30-35. (エルヴィン・パノフスキー『ティツィアーノの諸問題』織田春樹訳、永澤峻解説、言叢社、2005年、pp. 34-39, 208-9.)

## El Greco and Vasari (I) : A Reconsideration of an Early Nude Drawing in Munich

Michiko Matsui

1) We can see various patterns in the lettering and handwriting in which Vasari wrote the artist's names on each drawing collected in his *Libro de' Disegni*. We can say that his handwriting on the male nude drawing in Munich shows some features very similar to the ones of Giulio Campi, Girolamo Muziano, Domenico Beccafumi and so on.

2) In regard to the decorative surroundings and *cartellini* which Vasari gave to each individual sheet, those on the Munich drawing are very simple. We find they bear some resemblance to those of Andrea del Sarto, Domenico Beccafumi, and especially to those of the artists "not mentioned in *Le Vite*", for example, Nosadella, Giovanni Matteo Dosio, Ercole Procaccini.

3) According to L. Ragghianti Collobi, the artists "not mentioned in *Le Vite*" amount to seventeen such as Jacopo Bertoja, the successor to Federico Zuccaro in Caprarola, and Bertoja's maestro Ercole Procaccini. They worked in the various enterprises for the Farnese family in Parma, Caprarola and Rome, together with the Zuccari brothers and Girolamo Mirora.

Therefore it would be very likely that the Munich drawing had come into Vasari's possession because of his relationship with the Farnese family.

4) According to O. Curz and L. Ragghianti Collobi, the majority of his contemporary drawings in the *Libro de' Disegni* were almost certainly given to Vasari by the masters themselves. Probably El Greco also presented a drawing to Vasari.

B. Degenhart and A. Schumitt paid attention to the drawing's sheer size (598×345 mm) and wrote that it was very exceptional for a single strip of paper in the *Libro*, and the height was almost the maximum for any drawing in it.

Moreover we should not forget that El Greco drew there a monumental male figure inspired by the works of Michelangelo.

Therefore we could propose that El Greco made it specifically for Vasari's *Libro*, and gave it to him as an honorable gift.

5) It has been pointed out that El Greco was influenced by the Venetian drawing tradition and especially by Tintoretto who possessed a clay copy of Michelangelo's *Giorno* and had drawn it

repeatedly. However, their technique is very different, and we cannot think that they copied the same clay model. The Munich drawing shows the firm and smooth effects of light reflecting on the marble statue.

Certainly the drawing technique of El Greco bears some resemblances to those of Titian and Sebastiano del Piombo.

6) El Greco did not merely copy the allegorical figure by Michelangelo. It is very significant still now that Xavier de Salas pointed out that “las innegables variantes que muestra la colocacion de los brazos y piernas con respect a la escultura, pueden ser debidas a licencias del pintor, interpretando a su manera el original.”

Indeed the painter gave it different postures and a markedly huge and elongated body. Furthermore he added very exaggerated monumentarity.

Hence this drawing is an extraordinary challenge to the art of Michelangelo.

7) Recently Ch. Davis has paid attention to a likeness between the *modello* of *San Luca* by Vincenzo Danti and the Munich drawing. In fact, some aspects of the posture are closer to Danti's solution. We do not know whether El Greco ever had the opportunity to see Danti's *modello* previously. However it is worth noting that the Munich drawing is almost exactly contemporaneous with Danti's statue, and both of them have close relationships with Vasari and his *Accademia del Disegno* in Florence.

8) First, *San Luca* was carved by Danti in order to decorate the Cappella di S. Luca in the church of SS. Annunziata in Florence, namely the *sede* of the Accademia del Disegno. According to D. Summers, Danti was the most important sculptor to work in the chapel and was charged with the execution of the traditional patron saint of painters. *San Luca* was begun before December, 1570 and completed by June, 1571.

9) Otto Kurz pointed out that *Le Vite* contains constant reference to the *Libro de' Disegni*, and both pursue essentially the same aims: what words in the one case serve to describe, the *Libro de' Disegni* sets itself the task of illustrating. Both are concerned with the glorious rise of Italian art; commencing with Cimabue, and arriving at masters who paved the way for the supreme and all-dominating personality of Michelangelo, whose sway was proudly acknowledged by Vasari's own generation, the *Accademici del disegno*. Certainly El Greco was aware of this artistic ideology.

Hence we should understand the profound meaning contained in the drawing, that is his extraordinary challenge to the art of Michelangelo.

10) The inscription of the Munich drawing written by Vasari or by his disciple Zucchi – Domenico Greco—is comparable only with the document of his admission to the Accademia di San Luca in Rome, September, 1572.

Therefore El Greco was probably inspired by the works of Michelangelo and his disciple Danti, and drew it in Florence between 1572 and 1574.

11) Finally we would like to propose that El Greco’s annotations in *Le Vite* may have significances beyond the study of El Greco, when we consider them as the historical traces caught by the painter’s eyes and his memories.

In particular, his annotation on the paintings by Titian contributes to solve a controversial problem. In the life of Titian, El Greco commented about Titian’s three compositions which he saw in the church of Santo Spirit of Isola, in Venice.: He wrote that “quien no vio aquellos no sabe qué es pintura y particularmente el cuadro de enmedio, de David y Goliath”. This is a testimony that El Greco was a real witness, and *David and Goliath* occupied the central position on the ceiling of the nave of Santo Spirit in those days.



図1 《男性裸体像》ミュンヘン，国立素描版画館



図2 図1の部分図

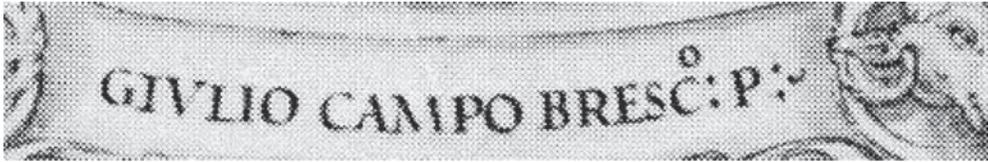


図3 ジュリオ・カンピ記名素描 部分図



図4 ジロラモ・ムツィアーノ記名素描 部分図



図5 アンドレア・デル・サルト記名素描 部分図



図6 ノッサデッラ記名素描 部分図



図7 エル・グレコ《福音書記者聖ヨハネ》マドリード, 国立図書館



図8 図7の部分図



図9 図1の部分図



図10 エル・グレコ《神殿から商人を追い払うキリスト》部分図, メトロポリタン美術館



図11 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12 エル・グレコ《聖セバスティアヌス》パレンシア大聖堂



図13 ティントレット《男性裸体像》  
メトロポリタン美術館



図14 ティントレット《男性裸体像》  
オックスフォード、クライスト・チャーチ



図15 ティツィアーノ《騎手》ミュンヘン、  
国立素描版画館



図16 セバスティアーノ・デル・ピオンボ  
《十字架を担うキリスト》  
ルーヴル美術館



図 17 ミケランジェロ《昼》フィレンツェ、サン・ロレンツォ聖堂新聖具室 (メディチ家礼拝堂)



図 18 ミケランジェロ《昼》



図 19 ミケランジェロ《昼》

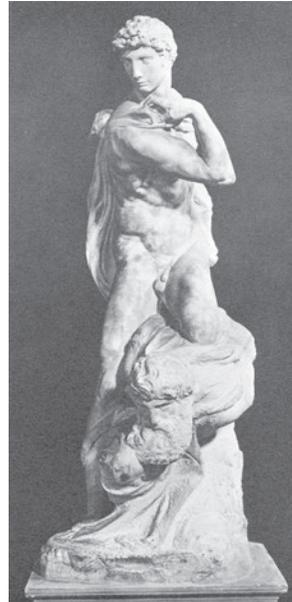


図 20 ミケランジェロ《勝利》フィレンツェ、バラツォ・ヴェッキオ

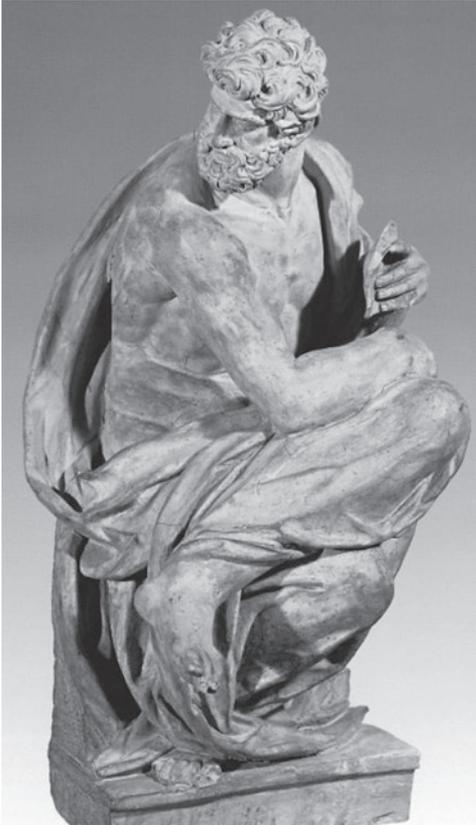


図21 ヴィンチェンツォ・ダンティ《聖ルカ》  
(モデッロ) アレッツォ, 国立中世・  
近代美術館



図22 フィレンツェ, サンティッシマ・アヌ  
ンツィアータ聖堂, 聖ルカ礼拝堂内部

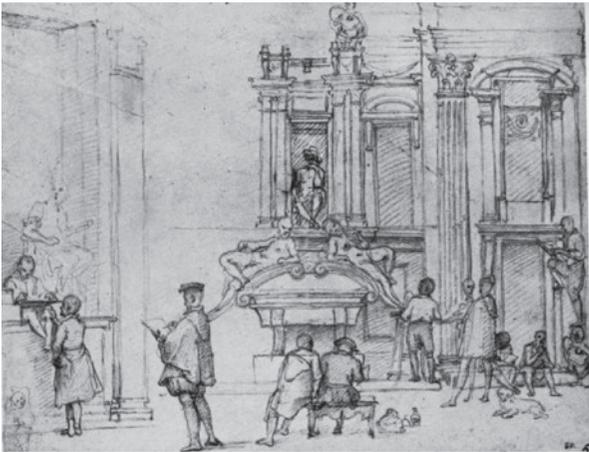


図23 フェデリコ・ズッカロ《サン・ロレンツォ聖堂  
新聖器室でミケランジェロ作品を素描する美術  
家たち》1560年代末ないし70年代, ルーヴル  
美術館



図24 ティツィアーノ《洗礼  
者聖ヨハネ》  
ヴェネツィア, アカデ  
ミア美術館

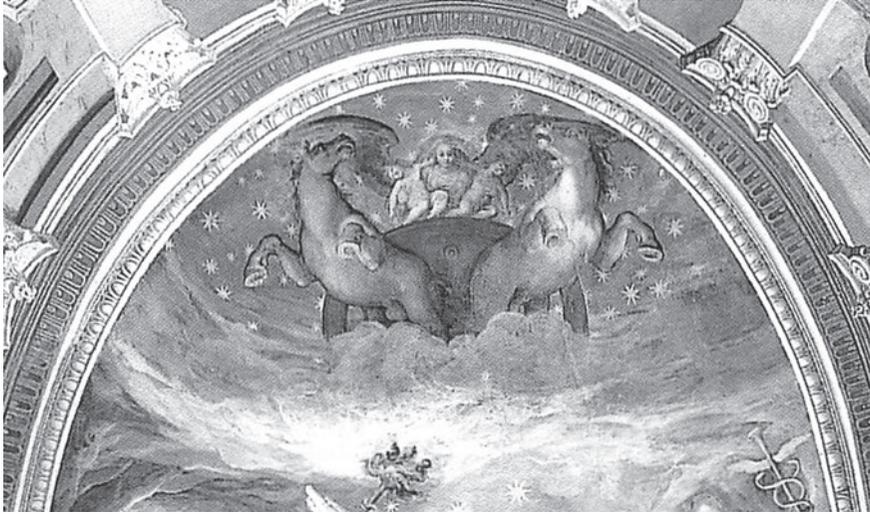


図 25 タッデオ・ズッカロ《アウローラの中の天井画》部分図、カプラローラ、ヴィッラ・ファルネーゼ

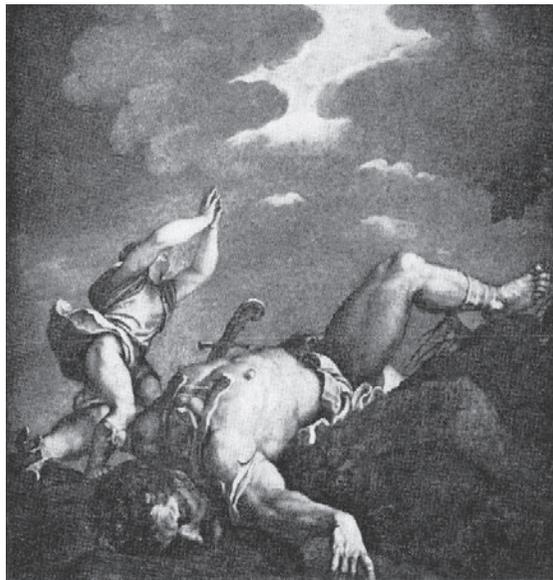


図 26 ティツィアーノ《ダヴィデとゴリアテ》  
ヴェネツィア、サンタ・マリア・デッラ・  
サルーテ聖堂