

ゴヤのカルトン考

——エル・パルド宮皇太子夫妻の寝室及び寝室控えの間を飾る
タピスリーのためのカルトンについて

村 田 慈

はじめに

第一章 ゴヤのカルトン作家時代の背景

第二章 ゴヤのカルトン第三の連作

第一節 連作に基づくタピスリーについて

第二節 第三の連作に関連する諸問題について

第三節 第三の連作、作品分析と主題考察

第三章 第三の連作、主題の源泉とゴヤの獨創性

結び

はじめに

フランシスコ・デ・ゴヤ [Francisco de Goya. 1746-1828]

は、一七七五年、一七七六—八〇年、一七八六—八八年、
一七九一—九二年の四期にわたってスペイン王立タピス
リー工場に於てタピスリーのための下絵画家として制作
し、その作品総数は六十八点を数える。本稿では一七七八
年五月—一七八〇年一月に制作された三番目の連作（エ
ル・パルド宮皇太子夫妻の寝室及び寝室控えの間を飾るタ
ピスリーのための連作）を取り上げる。

ゴヤのカルトン（原寸大下絵）研究は、一八七〇年クル
サーダ・ヴィジャミールによる王室所蔵書簡の公開によつ
て注目されるようになった。以降ヴァレンティン・デ・サ
ンブリシオの研究により、それまでゴヤ自身の創意による
画題選択とされていたカルトンが詳細な報告書と共に王室

や工場上層部により指定された画題のもと描かれていたことが明かされ、ゴヤのカルトン研究の方向が大きく修正された。一九四六年に出版されたサンブリシオの『Los Tapices de Goya』（現在絶版）は今日でもゴヤの王立工場での作品を写ぶための記念碑的な書物とされている。続くデイスパルメ・フィッツジェラルド（一九五〇年）、ピエール・ガツシエとウィルソン（一九七一年共著）の研究はカルトンの縮小下絵（ボセト）の発見に伴う問題の解明に貢献している。また、ゴヤのカルトンの主題や構図の源泉を考察する研究としては、タピスリーの歴史とヨーロッパ全域に渡るロココ趣味の流行に着目したユッタ・ヘルト（一九七一年）、ゴヤの発想の源泉に言及したヴァレリアノ・ボサル（一九八三年）の二大名著がある。サンブリシオ著作の絶版を機に以降の諸研究を総括するものとして、ホセ・マヌエル・アルナイスが一九八七年『Francisco de Goya, Cartones y Tapices』を出版した。本稿ではこれらの先行研究を踏まえ、ゴヤのカルトンの研究の紹介及びゴヤの発想の源泉を追究したいと考える。

第一章 ゴヤのカルトン作家時代の背景

ブルボン朝とともに幕を開けた一八世紀はスペイン王にとって芸術復興の義務を課せられた世紀でもあった。初代フェリペ五世はラ・グランハ宮を、カルロス三世はアラソ・フェス離宮を造営、王宮装飾とそれに伴う美術界の形成に力を注いだ。一七二〇年には半世紀後ゴヤの活躍の場となる王立サンタ・バルバラ工場が造られ、一七五二年には王立サン・フェルナンド美術アカデミーが設立された。ゴヤがマドリッドで遭遇した美術界とはまさにこの二つの機関を中心とした環境である。

新しい美術界の確立にあたってのブルボン王朝の方針は外国から宮廷画家を招聘することであった。一七二〇年にミシエランジェ・ウアッスが父とともに来西、次いでジャン・ラン、一七三七年にはヴァン・ローがフランスから招かれた。さらに一七五〇年代にはラ・トラヴェルスとシャルル・ジョゼ・フリパールがスペイン宮廷に招かれている。後者はティエポロの様式を踏襲する画家であるが、版画家としての活動がむしろ重要だと考えられる。ゴヤ以前のスペインの画家たちはフランスの版画から影響を強く受けて

いるからである。またコラード・ジャキント、アントニオ・ラファエル・メングス、続いてジョヴァンニ・バッティスタ・ティエポロが一七五〇年代から六〇年代にかけてマドリッドに宮廷画家として招聘されている。ティエポロとメングスの影響力は絶大であり、この二人の存在を無視して当時のスペイン美術界を語ることはできない。

次にゴヤがタピスリーのカルトン画家として働くこととなる王立サンタ・バルバラ工場の経緯とこの工場での画題の推移について簡単にふれたい。ブルボン朝の相続に帰着した王立継承戦争（一七〇一―一三年）の締結条約（ユトレヒト条約）において、スペインは今までタピスリーの制作を頼っていたパイセス・パホス（ネーデルラント）を失った。これを機にスペイン王はマドリッドにブリュッセルからヤコボ・ヴァンデルゴテンを呼び、新しいタピスリー工場（1）の設立に踏み切った（2）。こうして王立サンタ・バルバラ工場はヴァンデルゴテン一家のマドリッド到着により一七二〇年に創業された（3）。始め工場はテニールスのフランドルの日常を描いたものと狩猟画を臥機 [Drapoir]（4）で制作している。主にフランドル画家の模写を制作する傾向はウアッス、ヴァン・ローの来西以降も続く。

更に一七二七年、堅機 [alto-lizo]（5）の技術者としてフランス王立ゴブラン工場からアントワ・ランジェが招聘された。彼の来西とフランス絵画の流入については大いに検討されるべきである（6）。堅機で織られた最初のタピスリーは△ドン・キホーテ▽とウアッスの原画による△曠野の洗礼者ヨハネ▽である。また三〇年から四〇年代の作品はテニールス風のフランドルの祭りや風俗を主題としており、その多くがヴァン・ローの手によるものであると確認されている（7）。一七五三年、当時建設中の新宮殿の天井画を描くために、ナポリの画家コラード・ジャキントがマドリッド王宮に招聘された。宮廷画家とタピスリー工場の関係は密接であり、この時期のタピスリー原作者としてウアッス、ヴァン・ローにジャキントも加わっている。ジャキントは主にジョルダノの模写をしていた。この頃のスペイン人画家としてはアングロイス、カステイリヨ、カリエーハ、ゴンザレス・ルイスの名前が記録されている（8）。またこの時期、ヴァン・ローとカリエーハは本稿で取り上げるゴヤの第三の連作の前にエル・バルド宮（9）の寝室を飾っていたタピスリーのカルトンを描いている（10）。そこでの画題はテニールス風の農民や牧者の生活風

景である。

ともあれ一七二〇年に創業した新設工場がスペイン・タピスリー史上最高傑作を生んだのはカルロス三世時代である。ブルボン王家出身のスペイン王の中では最高の統治者であつたカルロス三世は、ナポリで帝王学と学芸保護の實際を学び、王には美術を擁護する義務があることを自認していた。カルロス王がスペインに到着した一七六〇年七月にはすでにジャキントが新宮殿天井画の制作にとりかかつていたが、その作業の進行具合を見て、カルロス三世はアントニオ・ラファエル・メンクスを招くことに決定した。

更に翌年ジョヴァンニ・パツティスタ・ティエポロが宮廷画家として招聘された(11)。しかし三巨匠が同じ宮廷内で仕事をするのは容易なことではない。この二人の到着を機にジャキントはナポリに帰国した。残る二巨匠、ヴェネツィア派の最後を飾る画家ティエポロと新古典主義の画家メンクスはあまりにも対照的であつた。この二人の様式をめぐつてスペイン美術界は今後の方向を決める厳しい二者択一を迫られたのである。この解答は一七六二年一月三日一日サンタ・バルバラ工場の絵画監督者としてメンクス(メングスは当時王立サン・フェルナンド美術アカデミーの首

席画家でもあつた)が就任したことで明らかである。

一七七〇年になると当工場のカルトン作家の名簿にフランシスコ・バイユ、マリアーノ・サルバドール・マエーリヤが加わっている。他にこの時期に工場に記録の加つたカルトン作家はアンドレス・イ・アギューイレ、カマロン・メリア、マシアス・テレス、サラス、ゴンザレス・ヴェラスケスである。彼らを先駆者として新しくスペインの庶民生活が画題となつた。この画題の背景にはフランドルの庶民生活を描くテニールスの画風やフランスのロココ絵画に見られる庶民風俗を真似る趣味の影響があり、構図や技法もこれまでの伝統を受け継いでいたが、単なる模倣から独自のものを描くようになったという変化は大きい。

この経緯に現れたフランドルやフランスの影響は美術界だけではなくスペイン人の生活にも及んでいた。十八世紀のスペイン社会は下級貴族と庶民の差がほとんど無く、両者とも仕事をせず自由気ままに生活することにおいて民衆文化を共有していた。だがかたやフランス趣味を受け入れパリの流行に身を包んでいた下級貴族の趣味ペティメートル [petimetral]、かたやフランス趣味への反動としてピカレスクの伝統を守りスペイン風を強調したマドリッド庶

民の趣味マヒスモ [Majismo] を特徴的な違いとしていた。当時のマドリッドの民衆をタピスリーの画題として取り上げるといふことは狩猟画、風俗画（農民の生活や、子供の遊び）を主題としていたカルトン画家にとって唐突ではなく、フランスのロココ趣味の影響を受け、庶民の生活を好んでいた貴族の風潮にも合致していたのである。

一七七五年にゴヤがカルトン画家として直面した美術界及びタピスリー工場の経緯と状況は以上の通りである。次にタピスリー工場に辿り着くまでのゴヤの経歴について画風確立に関連すると思われる事実を中心に述べる。

一七四六年三月三〇日、スペインの北東部に位置するアラゴン地方サラゴースのフエンテドス村で生まれたゴヤは、十三歳の時ホセ・ルサンのアトリエに入門しデッサンと絵画技法を学んだ。ホセ・ルサンはピニャテリ一族の擁護を受けた画家で三十歳で宮廷画家を経験している。彼はナポリで修行した経験をもち、ティエポロの継承者であった。ゴヤのルサンのアトリエでの四年間の学習は、当時の初心者が普通にたどったものとまったく変わりなかった。「ゴヤはルサンのもとで、デッサンの初歩を学んだ。ルサンは彼が所有していた版画の最良のものをゴヤに模写

させた。」(12)ゴヤはこの師からキャンバスや絵具などの材料の知識を得た。また版画から写した構図や人物を自身の観察によるスケッチと結びつけ作品を構成する方法も知った。ゴヤの作品の源泉としてフランス、イタリア、フランスからの版画が重要である所以は、この修行時代の体験に根差すのである。またゴヤの人生において多大な影響力を持つドン・フランシスコ・バイユーもルサンの画塾に学んだが、この二人はアトリエ時代を共にしたわけではない。バイユーのほうが十二歳年長で、ゴヤがサラゴースにいた一七六〇年、バイユーは一七五八年に獲得した奨学金によるマドリッド留学を終えて帰ってきたところだった。

一七六三年一月、メンクスはフランシスコ・バイユーを協力者としてマドリッドに招いた。この招聘と同時にバイユーはマドリッドに定住することとなった。この出来事がゴヤのマドリッド来訪のきっかけとなったかどうか根拠はないが、サラゴースでの四年間の修行を終えた一七六三年末、ゴヤはマドリッドに発った。これはその年の十二月四日付けのサン・フェルナンド美術アカデミー奨学生選抜コンクール応募者名簿に彼の名前が記載されていることに裏付けられる(13)。そのコンクールは翌年の一月十五日に

終わつたが、結果はゴヤの敗北に終わった。アカデミーにおいての彼の第一回目の落選である。王立サン・フェルナンド美術アカデミーは三年毎にコンクールを開いていたが、一六六六年ゴヤは再びこのコンクールに挑戦している(14)。第一回目からのこの間、一六六四年から六五年に至る二年間にゴヤが何をしてきたかについては一切資料が欠けている。ゴヤにとつて第二回目のこのコンクールにはすでにアカデミー会員であつたフランシスコ・バイユーが審査員として加わっていた。しかしこの時の優勝者はラモン・バイユー(フランシスコ・バイユーの実弟でゴヤと同年)であり、ゴヤには一票も入らなかつた。

この後ゴヤは自費でイタリアに旅立つが、このアカデミーの二度目の落選を機にフランシスコ・バイユーのアトリエに入門したのであるうか、一七七一年五月二十九日パルマのアカデミーのコンクールにバイユーの弟子と称して応募している(15)。この時の評価は今までのゴヤの芸術上の影響をよくあらわしている。つまりティエポロと師ルサンの画風である自然から着想した装飾性と新古典主義を奉じるメンクスとバイユーの画風の折衷である(16)。ここにゴヤのアカデミーの新しい傾向に近づく努力がうかがえ

る。一七七一年十月十二日、サラゴースでゴヤはピラールの聖母教会工事委員会から同教会の天井画のための下絵を依頼されている。この記録により、ゴヤがどれだけの期間スペインを離れていたかについて一七六九年から七一年にかけての二年間とするのが妥当だとされている(17)。一七七三年七月二五日、ゴヤはフランシスコ・バイユーの妹ホセーファ・バイユーと結婚した。画家としてより良い立場を手に入れたというゴヤの野心はいうまでもない。この頃ゴヤはマドリッドに移つたのであろう。

一七七四年末、一七六九年以来ローマに滞在していたメングスが、美術アカデミーと宮殿内、そしてその付属の諸機関(主に王立タピスリー工場)の美術部門監督としてスペインに帰つてきた。スペイン美術界の改革を託されたメングスはこのサンタ・バルバラ王立タピスリー工場こそはスペインの弟子たちの養成の場だと考えていた。おそらくその時「ゴヤは」王室関係工事のため(絵画制作の仕事)を継続するようにアントニオ・ラファエル・メングスに招かれた(18)のであろう。この仕事をゴヤが得るにあたり尽力したのはいうまでもなく義兄フランシスコ・バイユーである。この時バイユーは弟ラモンとゴヤの二人を進言した。

一七六六年アカデミーで優勝しているラモンは問題のない選抜といえようが、何の資格もないゴヤについては異例のことであろう。かくしてゴヤは美術界進出の第一歩の機会を得ることができたのである。

一七七五年から一七八〇年までのカルトン作家時代（前期）はゴヤにとつてアカデミーに試される三度目の機会でもある。その意味で、ゴヤが当時の美術界の傾向を吸収し宮廷画家となるべく画風を確立していった時期ともいえる。サンタ・バルバラ工場での初めの仕事、エル・エスコリアル修道院の食堂のため連作に描かれたフランドルの伝統である狩猟の主題は確かに慎重すぎるほど無個性である。だが第二の仕事でゴヤは初めて自分の特性に合致し主題と出会う。エル・パルド宮の食堂のための連作（第一期）で課されたロココ趣味の風俗画はタピスリー工場で働く同僚の画家たちも多く扱う課題であったが、ゴヤが今まで以上に生来の観察力を発揮できた分野であった。更に第三の連作はカルトン作家時代（前期）最後の連作であり、ここに初期の彼のカルトンの技術的な完成を見る。というのは、彼の得意とする模倣の組み合わせを超え、後の民衆描写に続く「線と色による造形力、観察力」（19）が早くも現れて

いるからである。この時期興味深い事実として、ゴヤが宮廷内に蔵されていたヴェラスケスの作品を発見し、以後膨大な宮廷コレクションに接するようになったと考えられることがある（20）。宮廷コレクションのエッチングをはじめ、彼はヴェラスケスの作品十七点を模写した。またこの連作のうち四点は王（カルロス三世）、皇太子（後のカルロス四世）及び皇太子妃（マリア・ルイーサ・デ・パルマ）の拝謁の榮譽を得る（21）。この第三の連作制作中の一七七九年七月二十四日、ゴヤは宮廷画家への登用を王宮に請願し、カルトン制作にことさら意欲を示している。しかしこれについては同年十月八日付けの文書で丁重な断りを受けている（22）。実際にはスペイン国勢の悪化によりこの第三の連作は制作打ち切りとなったが、このカルトン時代の貢献はより一七八〇年五月五日ゴヤのアカデミー入会の請願は「創意になる十字架のキリストを描いた独創的なる作品」（23）とともに受理され、五月七日全会一致でゴヤはアカデミー会員に選ばれた。これには、おそらく宮廷画家登用の代償の意味合いもあるのだろう。ゴヤが正式に宮廷画家となるのはカルロス四世の即位した一七八九年の四月二十五日である。

第二章 ゴヤのカルトン 第三の連作

第一節 連作に基づくタピスリーについて

王立サンタ・バルバラ・タピスリー工場におけるゴヤの第三の仕事は、エル・パルド宮殿の皇太子夫妻の寝室と寝室控えの間を飾るタピスリーの下絵制作であった。ゴヤがこの仕事を工場側から書簡によって言い渡されたのは、一七七七年十月二日である。これはクルサーダ・ヴィジャミールにより発表された工場保管の文書によって明らかにされた。この書簡には、寝室に飾られる六点のタピスリー及び寝室控えの間に飾られる十三点のタピスリーの寸法と装飾位置が記され、そのおかげでゴヤのこのカルトン（タピスリーのための原寸大下絵）に基づいたタピスリーの本来の装飾状況を知ることができる〔資料1〕。それによると寝室北壁には△ペロータ競技▽、東壁に△マドリッドの市▽△手押し車で遊ぶ子供達▽、南壁に△アセロラを売る娘▽△軍人と夫人▽、西壁に△兵隊ごっこ▽△瀬戸物売り▽が並び、寝室控えの間北壁に△小鳥と子供▽△新取り人夫▽△ブランコ遊び▽△洗濯女達▽△ギターを弾くマホ▽△木登りを

する子供▽、東壁に△盲目のギター弾き▽△待ち合わせ▽、南壁に△タバコ密輸監視人▽△仔牛での闘牛▽、西壁に△医者▽△泉▽△子犬▽が飾られていた。

この第三の連作を構成する作品二十点はいずれも当時のスペインの日常の場面を描いたものであり、注文主カルロス三世の趣味に従い主題選定されたものである。食堂のためのタピスリーの主題は狩猟画や庶民のピクニックといった「食」と関わるものであるが、ここで選ばれた主題は装飾場所である寝室及び寝室控えの間の用途とはあまり関わりがないように思われる。ゴヤ以前にこの寝室を飾っていたタピスリーは、ヴァン・ローとカリエーハによる農民の日常生活を描いたカルトンに基づくものであり、「眠るための部屋」という目的とは何の関連性も見出せず、ゴヤの連作についても同様のことが言える。従って庶民の生活を知るといふ目的で皇太子夫妻の日常生活の場所にこの様な主題を選び制作させたと考えerるほうが妥当であろう。

ところで、本稿で取り上げるのはゴヤのカルトンについてであり、タピスリー自体の価値については考察しない。タピスリーはゴヤのカルトンをもとにしてタピスリー工場の職工によって織られたわけであり、タピスリー自体はゴ

ヤの手を離れた工芸品と考えられるからである。カルトンに絞り論考を進めるため、この節では以下で論及されないタピスリーについて、簡単に現在の状況を述べたい。

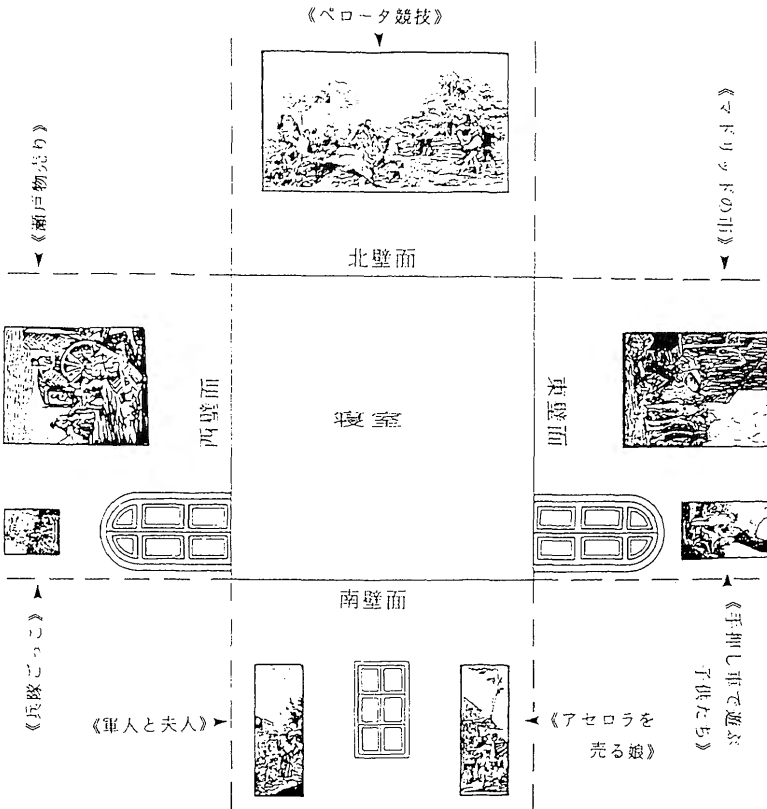
エル・パルド宮はマドリッドから北西に五〇キロメートル程離れたところに現在もある。ハプスブルク家のフェリペ二世によって狩猟を目的に建設されたこの城は、ブルボン家の改築により豪華な、比較的質の良いタピスリーを数多く持つ王宮として今日公開されている。しかしマドリッドから遠くないエル・パルド宮はフランコ將軍時代政治的に重要な建物として使用され、その時質の良いものを残し、ゴヤの時代からのタピスリーの多くは取り払われた。現在タピスリーは制作当初の装飾状況とはまったく違い、額装した状態で各部屋に飾られている。ゴヤのこの連作の内《軍人と夫人》《手押し車で遊ぶ子供達》《薪取り人夫》等数点が今日でも目にすることができ。

またカルロス三世の財産目録には《アセロラを売る娘》《兵隊ごっこ》《手押し車で遊ぶ子供達》《プランコ遊び》《仔牛での闘牛》《子犬》《泉》《タバコ密輸監視人》《小鳥と子供》《薪取り人夫》《ギターを弾くマホ》の十一点がエル・エスコリアルサン・ロレンソ宮のドン・

バブリエル王子夫妻のためにも制作されたと記され、この十一点についてはゴヤのカルトンをもとに各二点のタピスリーが織られたことが分かっている。王室の注文に応じてゴヤの第三連作に基づき正式に織られたタピスリーは、エル・パルド宮の皇太子夫妻のためのもとのサン・ロレンソ宮のドン・ガブリエル王子夫妻のためのものである。ゴヤのこの連作はエル・パルド宮の装飾を第一の目的として制作されたが、サン・ロレンソ宮についてはゴヤ宛ての工場の寸法記録がないため、ゴヤの下絵に満足した王室が同じ者を工場側に依頼したのだと思われる。この時、装飾壁面の寸法が違っていたとしても、おそらくゴヤの描き替えなしに、空や地面の分量を増やしたり削ったりして、サン・ロレンソ宮用に寸法を合わせ制作したのであろう。

ゴヤのタピスリーが制作されていた王立サンタ・バルバラ・タピスリー工場は一八八八年に閉鎖されたが、現在でもカルロス三世、四世時代のカルトンをもとにしたタピスリーをアトーチヤ駅近くの新しい王立タピスリー工場で一般向けに制作している。織糸の繊維や染色顔料は科学的な原料に頼っているが、タピスリーの制作方法は十八世紀当時とほぼ変わらず、職工の作業や工場内を今日一般に公開

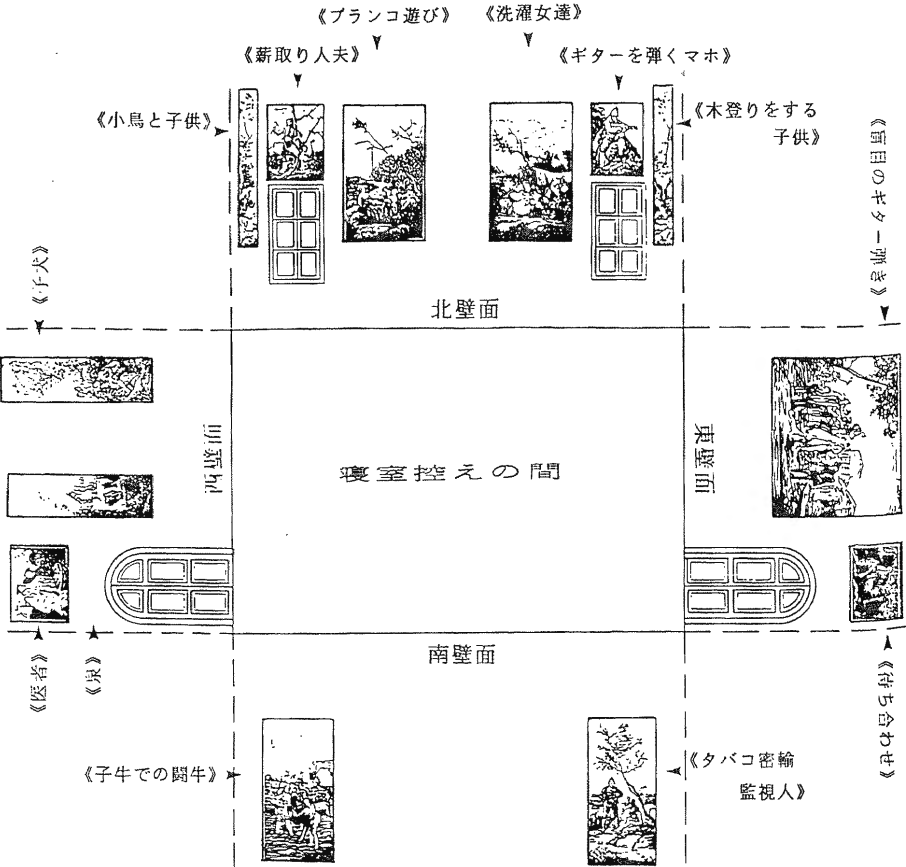
[資料 1]



壁面	壁面寸法	カルトン題名	カルトン寸法
北壁面	17p/11d×9p/6d	ペロータ競技	17p/1d×9p/8d
西壁面	7p/12d×9p/6d	マドリッドの市	7p/14d×9p/7d
西扉上部	3p/ 3d×5p/3d	手押し車で遊ぶ子供達	3p/ 4d×5p/4d
南壁面 (左)	3p/ 9p×9p/6d	軍人と夫人	3p/ 9d×9p/7d
(右)	3p/ 8d×9p/6d	アセロラを売る娘	3p/ 9d×9p/7d
東壁面	7p/14d×9p/6d	瀬戸物売り	7p/15d×9p/6d
東扉上部	3p/ 4d×5p/3d	兵隊ごっこ	3p/ 4d×5p/4d

1p(1pie)=27.8cm 1d(1dedo)=2cm

(この表はアルナイス制作のものを参考にしている。Francisco de Goya.
Cartones y tapices, p.114.115)



寢室控えの間	壁面寸法	カルトン題名	カルトン寸法
北壁面 (左)	5p/13d×9p/6d	ブランコ遊び	6p × 9p/8d
(右)	5p/13d×9p/6d	洗濯女達	5p/15d×9p/3d
隅用装飾 (左)	1p/ 4d×9p/6d	小鳥と子供	1p/ 5d×9p/3d
(右)	1p/ 4d×9p/6d	木登りをする子供	1p/ 5d×9p/3d
北扉上部 (左)	4p × 4p/14d	薪取り人夫	4p × 5p
(右)	3p/15d × 5p	ギターを弾くマホ	4p × 5p
東壁面	11p/3d×9p/6d	盲目のギター弾き	17p × 9p/6d
東扉上部	5p/ 7d×9p/6d	待ち合わせ	5p/ 7d×3p/9d
南壁面 (左)	4p/14d×9p/6d	タバコ密輸監視人	4p/13d×9p/3d
(右)	4p/15d×9p/6d	子牛での闘牛	5p × 9p/3d
西壁面 (左)	2p/11d×9p/6d	泉	2p/12d×9p/3d
(右)	2p/12d×9p/6d	子犬	2p/12d×9p/3d
西扉上部	3p/ 7d×3p/7d	医者	5p/ 7d×3p/9d

している。しかし残念ながら現在この工場で存続している技術は堅機 [alto-jizo] だけである。

第二節では第三の連作に関わる史料を通して推測される制作上の問題及び作品の所蔵に関する問題についての先行研究に触れ、第三節では連作二十点の主題内容と主題解釈を各々考察したが、全てを掲載することは不可能なため第二節を割愛し、第三節についても重要と思われる作品六点のみ本文に載せることとする。(尚第二節の主要事項は註(24)に加えた)

第三節 第三の連作、作品分析と主題考察

タピスリーのためのカルトンは王宮の注文画であるため公的な資料が比較的揃っており、カルトン納品時に添えられたゴヤによる書簡(請求書)に記入された日付をもって制作年月とし、ゴヤの記述の順番を連作の作品番号とした。

- ・一七七八年五月一日：《盲目のギター弾き》¹
- ・一七七九年一月六日：《マドリッドの市》²《瀬戸物売り》³《軍人と夫人》⁴《アセロラを売る娘》⁵《兵隊

- 《手押し車で遊ぶ子供たち》⁶
- ・一七七九年七月二十一日：《ペロータ競技》⁸《ブランコ遊び》⁹

- ・一七八〇年一月二十四日：《洗濯女達》¹⁰《仔牛での闘牛》¹¹《子犬》¹²《泉》¹³《タバコ密輸監視人》¹⁴《小鳥と子供》¹⁵《木登りをする子供》¹⁶《薪取り人夫》¹⁷《ギターを弾くマホ》¹⁸《待ち合わせ》¹⁹《医者》²⁰

今回この二十点の中から、第一作《盲目のギター弾き》、第三作《瀬戸物売り》、第四作《軍人と夫人》、第六作《兵隊ごっこ》、第八作《ペロータ競技》、第十一作《仔牛での闘牛》を選び、納品書簡にそえらえたゴヤ自身による記述を提示し、書簡内容と描かれた内容との比較及び主題を考察する。

1 《盲目のギター弾き》〔図1〕

「……この絵は、盲人の手引きをする子供を連れ、歌を歌っているギター弾きの盲人、そしてその歌を聞いている十四人の人物を描いている。その中心は、二人の女性、一人の異国人、水売りの黒人、パン屋であり、その他はマン

トで顔を隠している。前方では、二人の少年が座って、同じ様にギターに聞き入っている。隅には、牛車を引くムルシア人がおり、また一方の遠くには、沢山の人々が群がっており、その中にメロンを買っている姿がある。家と工場の並ぶ透視図法の道があり、地平線と雲の多い空へと続いている。……」〔一〕内は、作品納入の際添えられたゴヤ自身による作品についての記述の抜粋。以下同。〕

現在見ることでできる作品は改変が加えられたものである。従ってこの記述にある「牛車を引くムルシア人」の姿は釣り人の後ろ姿に差し替えられ、「画面上方まで伸びる木が加えられている。この作品の改変前のプランはエッチングによる銅版画「図2」から推測できる。版画には抹殺されたムルシア人の姿があり、細部の描写についてもゴヤの記述と完全に一致している。版画の画面はカルトンより横長であり、版画をカルトン大に拡大すると削除部分はエッチング左下部の「GOYA」のサインのある石のところから牛車を引くムルシア人の細い棒の先に至る左側「6103」ということになる。

改作前の作品について、工場の技術監督であるマエーリヤの次のような記録が残されている。「楽しい情景が構

図に満たされている。だが、色が複雑で織物に使う糸の色種が多すぎる。もっとタピスリーの表面が滑らか（無地）になるような色付けでカルトンの習慣に従って簡単にせよ」〔25〕。この指示が改変の理由となったのであろう。今日

のカルトンの深みのある沈んだ色調はこの指示を受け訂正されたもので、元のカルトンはもっと色彩豊かに仕上げられていたと思われる。この点についてサンプリシオは中心集団にのみ当たっている光の舞台的な効果を指摘し、この不自然な光の配分は観賞者の視点をギター弾きに集中させるためのゴヤの苦心であると述べている〔26〕。当初の構図では背景の色調を暗くしなくても三角形を築くこの中心集団に視線が集中するが、左手を削除することによりこの構図が崩れたため、舞台的な明暗表現で遠景右手のメロン売りの一団、左手の釣人を暗闇に包み、近景を際立たせている。更に今日殊に明暗表現が際立って見えるのはゴヤ自身の着色法による。キャンバスに下塗りの赤レンガ色に加え、ゴヤはハイライトにテンペラを併用しており、また油彩を完全に乾燥させないうちに重ね塗りしているため、下塗りの赤暗い色調がパレットの絵具を吸収してしまったと分析されている〔27〕。

版画の構成にみる三角形の構図は近景の盲目のギター弾きとその歌に聴き入る集団の馬上の男を頂点として、右は黒人の水売りの帽子と背負った水瓶へ、左はムルシア人の引く牛の背中へと三角形の線を引き継ぎ、全体が美しい三角構図を描くようにまとまっている。この三角構図はブーシェの《村の定期市》〔図3〕の建物を頂点とする群像表現やゴヤの《凧上げ》の画面手前に張り出した舞台（小高い地面）に立つ人物を頂点とした三角形の近景とその背景に曇りがかった遠景を描く構成に共通するものである。この《盲目のギター弾き》のように改作前の構想を版画に残すという例はサンタ・バルバラ工場において異例のことであり、ゴヤにとっても唯一の例である。

改変に当たって加えられた情景に不似合いな木と釣り人の姿はゴヤの始めの連作にある《釣り人》にも描かれており、突然の改変に当たり挿入するには都合の良いモチーフであったのだろう。釣り人はゴヤ以前にもバルボッサやゴンザレス・ヴェラスケスがカルトンに描いておりフランドルの伝統を引くモチーフであった。しかし、左手に高木が加わることにほり、ゴヤが書簡に記述した「地平線と雲の多い空」の効果は半減したといえよう。また建物の形状も

カルトンにおいては三角屋根根に変えられ、更に遠くに教会のと思われる十字架の立つた塔が淡く描かれている。この改変により、左から斜めに向かう木の枝と建物の屋根の線が右上部の空の青い空間へと解放する新しい画面の動きを作り出している。この動きは中心集団に当たる光の方向と一致している。ヘルトはこの舞台的な光の表現と構成についてティエポロの《謝肉祭》との類似点を指摘している。近景の人物達はあたかも民衆的な衣裳に身を包んだ役者が我先にスポットライトを浴びようと競っているかのように描かれている。この芝居掛かった表現については、ソリアーノがゴヤの《マハと顔を覆った男達》を取り上げ指摘している〔28〕。尚このカルトン制作にあたって、ゴヤは黒人（水売り）の頭部の習作（青い紙に黒インク、0.170×0.270m）を残している〔29〕。

3 《瀬戸物売り》〔図4〕

「……第二は、以下のことを描写している。瀬戸物を売る一人のヴァレンシア人、それを買おうと選んでいる二人の座った婦人たち、その隅に同じく座った老女、その遠くには、目の前を通り過ぎる車の車輪を見ている二人の紳士。

その車の中には一人の婦人が見え、後ろに二人の馬丁と一人の使丁、その御者台の中に一人の御者がいる。さらに離れて、群集と建物が見える。……」

この作品はゴヤのこの連作の中で最も有名であり、一七九九年七月二四日王家の拝謁にあずかり絶賛された。サンブリシオは「この日付に納入された作品の中で最も優れたものであり、技術と構成力に裏付けられ、必然性ある構図を持つ作品である」と述べ(30)、アルナイスは特にこの作品の色彩に関し「調和した対比(補色)に基づく色彩の驚異」と付け加えている(31)。ここに結晶するゴヤの巧みな色使い、自由奔放な筆致、熟練した描写力、天性の空間意識が生んだ複合的な構図により、この作品は生命感溢れる見事なカルトンとなった。

この作品の構成は場面の複合的な組み合わせにより成り立ち、各々が効果的に作用し合ってジグザグの動きを与えている。その動きは左手前の瀬戸物売りから客である三人の婦人(内一人は老女)、馬車を見ている後ろ姿の二人の男、御者の背中へと斜めに奥へと繋がり、折れて逆方向へ、御者の背中から馬車、二人の馬丁の頭を通って遠景の建物へと続いている。遠景へと続く左下からの斜めの動線と馬車

の横切る動線は十字架上に交差しているが、瀬戸物売りから三人の婦人へと向かう光線の効果により、この馬車の横断は邪魔ではなく、むしろ作品に躍動感を与える存在となっている。更にこの作品の光線は斜めに点在する人物の動きと姿勢を繋ぎ、座る婦人の衣服の紺と黄、座る男の上着の赤と御者の上着の緑の対比を際立たせる色彩的な効果も持っている。この画面に異彩を放つ座る男の燃えるような赤は、ここに馬車を引く馬が描かれていないという不自然さを解決するため、ゴヤが細心の注意をはらって配置したものであろうとアルナイスは指摘している(32)。十字架の交差点に配置されたこの赤はこの作品の構図上の意図を知る鍵である。この鮮やかな赤の存在は観賞者の視線を馬車の中にいる女性の青ざめた色調へ向ける第三の動線を生み出しているからである。この三つの動線が交錯する複雑な構図はゴヤがカルトン時代を通じて創意工夫を続けた空間の奥行きを開く拡張した遠近表現(33)の完成の図といえるだろう。

ここでゴヤが用いた描法は、下塗りが未乾燥のうちに緩く解いた顔料で仕上げた流動感ある早描き、下塗りを生かしたばかり、光の表現に見られる厚塗り等、他の作品に共

通ずるゴヤ独自の手法である。ヴィジャミールが絶賛した豊かな色彩は今日では赤暗色に落ち着き、全体的に黄味がかった色調に見える。しかしヴェラスケスの影響と思われる生命感ある人間の描写や独特の質感表現、手で触れられるような空気の層は損なわれていない。特に老女の顔の表情はオスーナ公の注文で一七九七年頃に制作された「魔女の集会」等の「魔女」の類型に通ずる(34)。また瀬戸物の描写において、ゴヤは初めて静物画への知識の深さを披露している。ここでの瀬戸物の表現にはスペインの静物画の伝統があると指摘されている(35)。

「瀬戸物売り」という題名からも分かるように、この作品の主題は第二作「マドリッドの市」と同様によく好まれ数多く描かれていた「物売り、市場の露天商」の系列に属している。だが特異な構成の作品であるため他作品との比較は不可能である。ここで描かれた情景は当時の市場でよく見かける日常的な光景であり、ゴヤは純粹にかつ簡潔に日常の場面を掴みとっている。ここでのゴヤの視線は非常に実生活描写派的であり、単に楽しんで活気に満ちた市場の情景を描くに止まらず、上流階級と無産階級の区別や若い女性と老婆の対比を表現している。

同時代に描かれた同主題の作品と比べ明らかにこの作品が異色なものになっている原因は、ゴヤがここに完成させた複雑な構成による空間表現である。「瀬戸物売り」の持つ現実感、同じ街の一場面を描いたカステイリョやラモン・バイユーの作品には全く見出せない異質なものである。ゴヤのカルトンの持つこの性質をタピスリーに織り表現することは非常に難しく、これが職工達にゴヤの作品が不人気であった最大の理由である。そういう意味において、このカルトンはタピスリー下絵としての本来の目的を超え、天才の妙技が結晶した一つの完成作品(風俗画)といえるだろう。

4 「軍人と夫人」〔図5〕

「……第三のカルトンは、一人の夫人を連れた一人の兵隊を描いている。夫人は他の二人と話している。その二人は庭の通路にいる。前述の夫人の後ろに一人の召使が見える。さらに遠く離れて、刃りをぐるぐる回る二人の男と、建物の一部がある。……」

貴婦人と男性が庭園を歩くという画題は典型的なペティメートラ(フランス趣味のスペイン風俗)を描いた画題「散

歩道(プロムナード)」の系列に属すると考えられる。公園の散歩道の情景はフランス・ロココの貴族の娯楽や田園遊びの影響を受けて当時スペインで盛んに描かれた。その代表作はフランシスコ・バイユーのボセトに基づいてラモン・バイユーがカルトンを制作した《デリシアス通り》〔図6〕である。バイユーの作品はフランスのモローの版画〔図7〕やサントーバンのパリの情景〔図8〕と近似し、影響の程が伺える(36)。しかしゴヤの作品は散歩道の情景全体を描いているわけではなく、散歩をする二人の男女に焦点を合わせて描いている点が典型的な「散歩道」の画題解釈と異なる。その点ではむしろティエポロの描いたツイアニーゴ荘のフレスコ画〔図9〕に近いように思える。またサンタ・バルバラ工場の同年代の作品ではバイユーのカルトンが公園の情景の一部として登場したペティメートラを情景の一部として扱わず主題を直接画面に取り上げている点において、ゴヤのこのカルトンと非常に似ている。

6 《兵隊ごっこ》〔図10〕

「……第五のカルトンは、扉上部のためのものである。兵隊帽と猟銃を付けて兵隊ごっこをする二人の子供、別の

一人は太鼓を叩いており、もう一人はフェアアの鐘楼で遊んでいる。……」

子供の軍隊遊びは、ヴィナスとマルスに描かれるキューピッドを想起させるが、フランドルの民衆の遊びに根差す主題と考えられる。だがこの作品は風景の中の一部として子供遊びを描くフランドルの絵画に特徴的な構成を用いず、三、四人の天使が戯れるロココ絵画から着想されたと思われる構成で子供達に焦点を絞って描いている。

下から見上げる装飾状況を考慮して子供達はやや短縮された形状に感じられる。この点についてヘルトはバロック・ロココ建築の装飾の構成との比較を試み、「舞台を前後に分け、立っている子供を中央に置き、後の二人は伏せて、舞台上に顔を覗かせているという構図は、ティエポロのヴァルマラーナ荘のフレスコ〔図11〕の構図に描かれ、表情、動き、姿ともに酷似している」(37)とティエポロとの類似点を指摘している。しかし天使が武器で遊ぶ主題はティエポロのみならずブーシェも描いており、この作品に顕著な舞台的構図の影響については、さまざまな方向からの流入が考えられ、固有の作品をもって影響を指摘することは難しいと思われる。ここに描かれた子供の体型はフラゴナール

の子供達の系統にも近く、「歪んだ顔、丸く大きい頭、短い手足」というこの特徴は、当時のロココ風の流行に従った子供の表現をゴヤも継承しているということを示しているにすぎない。

8 ▲ペロータ競技▼〔図12〕

「……第一のカルトンは、ボール遊びを描いている。三人対三人でゲームをしており、その試合を見ている二十五人の姿が両側におり、色々な格好をしている。主な人物として、タバコを吸っている人、この試合についておしゃべりをしてしている人々、ボールの行方を眺めている人々がこの遊びを構成している。……」

競技という空間を描く際、必然的に▲兵隊ごっこ▼〔図10〕のような主役に焦点を合わせた舞台的構図は成立し得なくなり、広い空間に様々な要素を配置するフランドルの農民生活を描いたタピスリーに近似した散漫な構成になる。そもそも庶民の娯楽という主題はオランダの「農民の遊び」に続く主題であり、スペインにおいてはゴンザレス・ルイスやカリエーハによって「子供の遊び」という分野に発展した。ゴヤのこの作品も「子供の遊び」の系統に属す。

横版の庶民の遊びを描いた作品は、天地をほぼ二分の二に切り、近景に競技者遠景に背景を配置する構成がタピスリーの伝統であった。ゴンザレス・ルイスが同主題の▲ペロータ遊び▼〔図13〕をこの構成で描いているが、この構成では左右に競技者同士がそれぞれが遊びの姿勢で静止し、遠近感の乏しい作品になっている。ゴヤは前例に従い横長の画面を上下に分けているが、左手前から右奥へと競技場を斜めに置き、この水平の構成に遠近感を加えている。この作品では競技をする人物よりもむしろ手前で眺めている人物達の方が主役であり、手前の人物達の現実感ある様々な動作の連携によって、ゴンザレス・ルイスの静止的感覚から脱している。ゴヤの独創性は競技の展開される場所と手前の境を土塀が斜めにはっきりと決めているというこの効果的な透視図法に現れている。この構成では手前の土手の上に座りタバコを吸っているマントの男に視線が集中する。更にこの作品の面白い点はタピスリーに織られる時この空間を更に簡略化し、斜めの土塀の遠近表現や構成面を強調しているため、結果としてバイユー風な新古典主義的作品になっていることである(38)。これはタピスリーに織られる際、カルトンののはっきりした明暗表現、勢いのある

筆致、鮮やかな色調が失われることと大いに関係があり、カルトンの原色が弱められることに反比例して土塀の重要性と構図がタピスリー特有の輪郭線で強められるからである。

ゴヤは思い切つて主題の競技者を中景に置き、下塗りに重ねた白色がまだ乾かないうちに描写している。この霞み掛かった色調の効果は中景から遠景へと続く大気の存在を感じさせる。サンブリシオは中景から遠景にかけてのこの表現を「色調の柔らかさが際立っており、絵の具の持つ生色をゴヤは忘れ去っている」と絶賛している(39)。ゴヤがここで見せる技法は、下塗りの色を白色で薄めた上に直接色で輪郭線を描かず、ぼかしの手法を駆使して併置した色の対比の硬さを和らげ、重ねた絵の具を調和させ溶かし込んでいくというものである。一方前景の人物達は、前作の舞台的表現に通ずる明暗の際立った描写がなされており、タバコを吸う男のマント、足元の布、その左隣に背を向けている男の衣服の早描きの筆致や、部分的な厚塗りにゴヤ独特の着色法が見て取れる。

ペロータの観衆は競技自体と関わっているわけではなく、並立的に気ままに好きなことをしているに過ぎない群

衆である。こういったペロータの観衆の勝手な行動の一つは、乞食やカード遊びを描いた北部イタリアのチッペル、チェルテーイ等の風俗画にも見出される(40)。イタリアの風俗画は十七世紀のオランダ絵画の影響を受けている。スペイン人はそれらの主題をスペイン的環境(マヒスモ)の中に写し描いたのである。

11 ▲仔牛での闘牛▼ [図14]

「……また別のものは、仔牛を牽制する四人の男性を描いている。一人はバーチを牛に当てており、もう一人は慣れた手つきでマントを持って牧場の中にいる。また、別の二人がこちらに來ている。さらに遠くから、その娯楽を土塀越しに覗いている人々がいる。……」

この作品の中でマントで闘牛をする人物がゴヤの自画像であると、多くの美術史家によって指摘されている(41)。「闘牛」という主題は、純粹にスペイン的な主題として登場したものであり、一七七七年にラモン・バイユーが初めてカルトンに描いている[図15]。この時代に闘牛の形式が成立したという文化的背景と、絵画においてこの主題が選ばれ始めたという事実が一致している点は重要である。

ラモン・バイユーの同主題の作品と比較すると、ゴヤのこの作品は近景の生き生きとした動きのある表現が際立つて特徴的であることが分かる。これは明らかにヴェラスケス風の早描きの筆致によって得られた効果である。ラモン・バイユーの均質に薄い茶系で押さえられた静的な作品からは荒々しく活動的な闘牛の場面が伝わってこない。バイユーの描く人々は大袈裟な動作で静止している。それに比べ、ゴヤは明暗表現を効果的に用い、臨場感ある作品に仕上げることに成功している。

二十点の内、第十二作《子犬》、第十三作《泉》のカルトンは現存しない。第十五作《小鳥と子供》、第十六作《木登りをする子供》は「隅用装飾」という縦に細長い寸法の作品である。また第十七作から第二十作の四点《薪取り人夫》《ギターを弾くマホ》《待ち合わせ》《医者》は共通して色数が少なく、大まかな筆遣いで仕上げられており、サンブリシオは「この四点は、この連作の前作品の中でも粗雑な仕上がりなもの」と明言している(42)。これはおそらく、一七八〇年一月に急遽十一点を納入しなければならなかった事情によると考えられる(43)。しかし、雑な仕上がり

と指摘されたこの大胆な手法により、明暗表現が際立っており、この作品はゴヤ独特の演劇的な空間を築いている(44)。

第三章 第三の連作、主題の源泉とゴヤの獨創性

ここでは、第二章第三節において個々に考察した主題内容、ゴヤの主題解釈について、第三の連作全体の主題選択の背景(源泉)という見地から総括し、この時期に現れ始めたゴヤの獨創性を技法面のみならず、ゴヤの視点、主題解釈から見出しとめたい。

(1) 主題の源泉とゴヤの主題解釈

十九世紀末以降のスペイン美術史家の研究により、当時王室によるタピスリーの注文に際し、公的な書簡を介して主題(描写内容)が指定されていたことが明らかにされた。従ってこのタピスリーのためのカルトンにおいても、ゴヤは上層部から指定された主題を描いていることになる。選ばれた主題は王室の好み、ひいては当時のスペイン美術界

及び王立タピスリー工場の傾向が反映されたものである。ここで明らかにすべきことは当時のスペイン美術の影響関係からゴヤ第三の連作の主題の源泉を探っていくことであると考える。第三の連作の主題を三項目に分類し考察する。

A・スペインのタピスリー工場の伝統的テーマ（フランドルからの影響）狩猟、農民の日常生活、民衆の娯楽

王位継承戦争でスペインはネーデルラントを失い、フェリペ五世は王室のタピスリーの需要に応えるためにブリュッセルからヴァンデルゴテン一家を呼び寄せ、王立タピスリー工場を設立した。この設立の経緯から分かるように、スペインのタピスリーの主題はフランドルの伝統を継承し発展しているといえる。ゴヤが手掛けたカルトンの主題も多くはこのフランドルからの伝統に従いスペインのタピスリー工場で作作されていたものである。第一の連作にある狩猟画、第二の連作の庶民の娯楽もフランドルからの主題の系統をひく典型的なものである。この第三の連作においては狩猟画の系列に入る第十四作《タバコ密輸監視人》、農民の日常生活に入る第十作《洗濯女達》、第十三

作《泉》、第十七作《薪取り人夫》、第二十作《医者》、民衆の娯楽・子供の遊びの第六作《兵隊ごっこ》〔図10〕、第八作《ペロータ競技》〔図12〕、第十六作《木登りをする子供》がある。

農民の日常生活に含めた主題は、全て視点を高い位置に置いて情景を広くとらえ、農民や牧人という村人を背景の中に細かく描くという俯瞰図的構成で、当初スペインのカルトンに部分的に登場した主題である。ウアツスやカリエーハの作品では、例えば広い空間の中に羊を連れた牧人や釣人の姿、踊る村人達、洗濯をする女達、トランプをする男達という主題をまとめて描いている。こういう部分的なモチーフを独立して描いたのはバイユーやカステイリヨの時代になってからのことである。従って「職業人」という意味では「C・マドリッドの職業人」（後述）と同系列といえるが、「街の物売り」と《洗濯女達》《薪取り人夫》《医者》は根本的に主題の生まれた背景が違うといえる。

踊りやトランプ遊びといった民衆の娯楽も同じく農民の生活風景の一部として登場し、洗濯女や釣人のように単独の主題に変わっていった。同じ娯楽の中でも「子供の遊び」

は比較的早いゴンザレス・ルイスやカリエーハのカルトンに独立した主題として扱われている。ヘルドの考察においても「子供の遊び」はフランドルの農民の遊びの伝統から発展したとされており、一項目を特別に割いている(45)。子供の遊びの種類はほぼ確定しており、ペロータ遊び(球技)、ポーリング、馬跳び、縄跳び、鬼ごっこが確認される。この連作の中の「ペロータ競技」は間違いなく球技であり、「木登りをする子供」は馬跳びの姿勢に近い。しかし「兵隊ごっこ」は同じ子供の遊びといっても系列が若干異なるように思われる。「兵隊ごっこ」はキューピッドの戯れの構図に近く、子供達に焦点を絞って舞台的な表現で描かれており、農村の子供というよりどちらかという都会的な子供の姿を感じさせる。「兵隊ごっこ」に限らず、ゴヤの主題解釈による構図は多分にティエポロやブーシェの舞台的構成の影響を受けており、風景の中に人物が点在するというスペインのカルトンに見られる解釈がなされていないのである。そういう意味ではゴヤの民衆の娯楽の中で純粋にフランドルの影響下に発展したスペイン・タピスリーの伝統を感じさせる作品は「ペロータ競技」といえよう。

ところで、フランドルの作品からの直接の影響はタピス

リー工場を通じてもたらされたのではないだろうか。織物職人の技術面の制約からフランドル時代に織られていた主題を選び、昔からの構成に似せてカルトンを描かせていたという事情は十分推測できる。これはサンタ・バルバラ工場設立当時、フランドルのタピスリーに類似した作品をヴァン・ローに制作させていたことから裏付けられよう。更にゴンザレス・ルイス、カリエーハ、ゴンザレス・ヴェラスケスなどのスペイン人画家達の創意工夫によって、タピスリー工場の伝統的テーマは発展し継承され、ゴヤの時代に至ったといえるだろう。

B・ロココ趣味の主題、田園遊び、平民趣味

十七世紀、ワトーにより創始された、牧歌的、田園的情景での貴族の宴(フェート・ギャラント)という主題は、歴史画や宗教画を至高のものとする当時のアカデミーの画風への反動として現れた画題である。その後十八世紀になって、ワトーの築いた牧歌的な田園遊びの画題は貴族の庶民風な趣味(庶民の服装を真似、自然に親しむ傾向)を背景に平民趣味の絵画へと発展した。舞台装飾家でもあったブーシェにおいて、この平民趣味の主題は舞台空間に登

場する平民の衣裳を身に着けた役者のように描かれている。従って蔽密にいえば、ワトーの田園遊び（フェート・ギャラント）とブーシエの頃の平民趣味とは時代も内容も様子を違える。しかしスペインは前世紀からの流れに一步遅れてこの新しいロココの傾向を受け継いだため、スペインにおけるこの主題はフェート・ギャラントも平民趣味も区別なく、情景をスペインに置き換えて展開している。以降フランスでは、この平民風な低俗な傾向を正すアカデミー側の動向により、理論的な新古典主義が奉じられたわけである。同時期スペインでは新古典主義の理論家メンダスが芸術監督であった。しかしそれにも拘らずフランドルからの伝統の狩猟画や農民の生活を画題としていたタピスリー工場で、メンダスの時代にロココ風の主題を好んで多く制作したという事実は明らかな矛盾であろう。スペイン王室にこのフランスからの画題が好まれた大きな理由として、王家がブルボンの家系であったことが挙げられるが、カルロス三世が近代化を目指してフランス風を強行した改革時代と、ゴヤやバイユーがこの主題を依頼された時代とは偶然にも一致している。

ゴヤのこの連作において具体的に指摘できるこのロココ

風な主題は、第四作《軍人と夫人》〔図5〕、第7作《手押し車で遊ぶ子供達》、第九作《ブランコ遊び》、第十二作《子犬》、第十六作《小鳥と子供》、第十八作《ギターを弾くマホ》、第十九作《待ち合わせ》の六点である。《ブランコ遊び》《ギターを弾くマホ》は田園遊びの典型的主題であり、ワトー作の同主題のものが対比できる。しかしゴヤは《ブランコ遊び》を恋人の戯れの情景ではなく、より現実的に貴族の子供の遊びの風景に仕上げ、ワトーの田園遊びに不可欠な道化の《ギター弾き》を粹なマドリッドの伊達男として描いた。与えられた題名は同じであっても、ゴヤの土臭く荒っぽいマホやマハ、フランドルの子供遊びの伝統を引く無邪気な子供達の姿には、ワトーの描く人物にある優美で繊細な色気はない。夕暮れの戸外で恋人を待つという、まさにロココ風な主題の《待ち合わせ》の女性でさえ貴族風の優雅さはなく、マドリッドの庶民臭さを感じさせる様子である。田園遊びの情景の一部分として登場する題材であるという見地から、この系列に入れた《子犬》《小鳥と子供》の人物達の方がむしろフランスのロココ風様子を残しているということは不思議な現象である。この様にフランス・ロココの代表的な画題をスペインに置き換

えて表現するという画題解釈はサンタ・バルバラ工場の方針でもあった。そして、いわば国粋主義的なこの方針がゴヤにとつて幸いしたことは言うまでもない。

ところでこのような主題の影響を探る上で、フランスにおいてロココの風俗画が版画に制作され広く各国に流布していたという事実注目したい。ワトーやブーシェの有名な作品はスペインの画家達の目に触れたはずであり、スペイン王室の版画コレクションについて幾らかの研究もなされてきているという。同時に、更に興味深い事実がヘルトによって伝えられている。当時パリに留学していたファン・デ・ラ・クルスによつて、フランスの版画及びデ・ラ・クルス自身によるパリ風の版画集がマドリッドに輸入されたという事である(46)。デ・ラ・クルスは当時のパリの街の物売りや公園の情景を伝えており、スペインにもどつてからはマドリッドやマホやマハの衣裳に関する版画集を制作した国粋主義者である。この様な版画による影響が顕著な主題及び構図を持つ作品はバイユーやアギューレによる「散歩道(プロムナード)」といえる。貴婦人と男性が庭園を歩くという画題は、スペインのタピスリーに典型的なベティメートラ(フランス趣味のスペイン人風俗)を描いた画題

であり、ゴヤの(人軍人と夫人)の主題の源泉もフランス・ロココの貴族の娯楽や田園遊びの影響のもとフランスにおいて制作された版画にあるようである。

C・マドリッドの職業人、街の物売り、街の情景

様々な影響を吸収しスペイン独自の主題として発展したのがこのマドリッドの民衆達の日常風景である。この第三の連作では、街の物売りを描いた第二作(マドリッドの市)第三作(瀬戸物売り)〔図4〕、第五作(アセロラを売る娘)〔図1〕、街の情景を描いた第一作(盲目のギター弾き)〔図1〕第十一作(仔牛での闘牛)〔図14〕がこの項目に属す。

物売りという系列で(マドリッドの市)〔図4〕(瀬戸物売り)〔図5〕(アセロラを売る娘)の三点をまとめたが、厳密にいうと(マドリッドの市)〔図4〕(瀬戸物売り)〔図5〕と(アセロラを売る娘)とは源泉を異にする。(アセロラを売る娘)に典型的な街の売り子(娘)という主題は、ファン・デ・ラ・クルスの伝えるパリの街の物売りや公園の情景に根差し、散歩道(プロムナード)との関連が深い。ゴヤによつて焦点を当て描かれた(アセロラを売る娘)〔図5〕は、そもそものが散歩道の情景の一部として描かれていた物売りの姿から出発し

ている。公園や街角の情景の一部から独立して物売りを描くようになったのはカステイリヨ、バイユー以降である。一方△マドリッドの市▽△瀬戸物売り▽は群像という特色が強く、むしろ△盲目のギター弾き▽△仔牛での闘牛▽のようなマドリッドの生き生きとした日常の一場面を瞬時に捕らえた作品群といえるだろう。

働く人間の主題はイタリア版画に見られる庶民生活の現実を描いた作品に直接の影響が窺える。イタリア北部の貧民や働く庶民を題材にした版画や小人を描くヴェラスケスの視線が△盲目のギター弾き▽に共通することは先に触れた。またゴヤのカルトンにはフランス版画の構図、街の群衆の構成法の影響が見られ、ブーシエの△村の定期市▽〔図3〕との共通点が指摘されている。フランスにおいても石工や街の物売り、旅芸人といった職業人を描いた作品が存在し、スペインの直接の影響としては、一時期スペインに招聘されていたラ・トラヴェルスの版画にあるナポリの職人達のシリーズとして描かれた街の広告張りや売子子が挙げられるのではないだろうか。またヴェネチアの版画家ゾンビーニ、パリの市井を描いたブーシャルダン、ル・フリ等も広告張りやミルク売りの姿を版画に残している。ここに

挙げた一連の働く庶民という主題は十七世紀オランダの風俗画に端を発し、北部イタリア、フランスに継承された。それらの版画を通してスペインに上陸した主題であると思われる。

ところでこのような画題が描かれ始めた頃、スペイン国内では、カルロス三世のフランス的な近代化改革への国民的反仏感情を背景にして、独特のスペイン的文化を形成しようという国粋主義の気運が高まりつつあった。ロココ風な貴族の庶民趣味への反発が、働く庶民の主題を風刺的な観察眼を持って解釈したゴヤのカルトンにも現れている。

この視線は△盲目のギター弾き▽△瀬戸物売り▽というこの連作の中でも傑作と評価の高い作品において顕著である。また△仔牛での闘牛▽ではスペイン独自の闘牛という主題を街の情景の中に生き生きと表現し、ここにはマホの姿のゴヤ自身が描かれている。この様な主題の作品においてゴヤが描いた人物達は、当時の国粋主義的な民族感情をむき出しにしたマホ・マハ達であり、△仔牛での闘牛▽において自身を登場させている点、が実に意味深いと思われる。マホ・マハの風俗や日常生活については、ラモン・デ・ラ・クルスのサイネーテ（戯曲）に当時の雰囲気や伝えら

れており、ゴヤのカルトンと当時の文学（演劇）との共通性がしばしば指摘される(47)。ラモン・テ・ラ・クルスの民衆を見つめる視線とゴヤの現実を見詰める眼差しは共に実生活描写派である点において類似している。

(2) 技法上の影響と独創性

技法についての研究はゴヤの画材購入時の領収書、現在の保存状況及びサンブリシオの研究当時（一九四六年）の報告が基本史料である。ここでは、ゴヤの独創的な画風の形成の背景についてまとめたい。従って、技法及び構成面においてゴヤの受けた影響を述べることになる。

ゴヤはこのタピスリー下絵作家時代、バイユーの弟子として活動し、工場の監督下におかれていた。従って、工場側の主題選択、タピスリー向けの構成、着色といった制約のもとにあった。しかしそのような制約下にありながら、ゴヤの技法がいかに自由奔放で職工泣かせであったかは良く知られたことである。カステイリヨ、ラモン・バイユーなど当時のカルトン作家達のカルトンは、その丁寧な筆致

と平坦な色使いにより、タピスリートと比較してもさして色調の違いは見られない。一方ゴヤのカルトンは荒っぽい自由な筆遣いと明暗表現が際立っているため、滑らかな表面に織るためにタピスリーではこのカルトンの持ち味が失われ、色調がかなり押さえられてしまった。ゴヤのカルトンが当時のカルトン作家達のものとは大きく異なるのは、実はこの点である。カステイリヨ達の技法には、タピスリー下絵の伝統を踏まえたものであると同時に、精密で静的なフランシスコ・バイユー、ひいてはメングスの影響が見出せよう。かたやゴヤの技法については、例えば、カラッパツジョに始まるバロック絵画の流れが感じられる。

この様なゴヤの特色の背景には、テイエポロを継承するホセ・ルサンの元での修行時代、イタリアへの放浪時の体験、マドリッドでの修行時代、王宮コレクションとの出会いが考えられよう。技法面においては王宮コレクションとの関連性が強く、構成面にはテイエポロ、イタリア旅行の影響が色濃く現れているのではないだろうか。中でもゴヤの技法確立という見地では、ゴヤが王宮コレクションの版面制作に携わっていたという事実が極めて重要かと思われる(48)。ゴヤの第三の連作の《洗濯女達》〔図16〕《タバコ

密輸監視人▽にヴェラスケスの風景画の影響があると指摘されているが、この時の模写作品の内、特に騎馬像の背景との関連性が見出せよう。また、この連作における主役にスポットライトを当てた対比的な明暗表現、金属や衣服の質感表現にヴェラスケスの自由な描法との類似点が見られ、ゴヤが多用した暗色を生かした背景の処理にもヴェラスケスの作品に見られる主役を際立たせる表現の影響が現れていると言えるのではないだろうか。この赤レンガ色の下塗りを効果的に用いた背景処理は、以後ゴヤの肖像画にも引き継がれ、人物の背景に植え込みや建物の一部を描いたメングスの肖像画とは若干趣が異なるものである。更にサンチェス・カントンは、ゴヤの先駆的な画風と十七世紀のマドリッド派の画家達の幾つかの作品の共通点を指摘し、「フランシスコ・カミーロ、エスカランテ等の大胆なバロック画家の技法には、色彩と形態の自由さなど、『ここにゴヤあり』と叫び得るような要素がある」と言っている(49)。画家という職業を一種の職人と考えていた節もあるゴヤは、

技法の開発に余念が無かったと言われている。顔料の溶き方、絵の具のせ方、布や筆の使い方等、ゴヤの作品は独創的な試みに尽きない(50)。カルトン作家時代のゴヤはま

だまだ発展途上にあり、ヴェラスケス風な光の表現や奥行きのある空間表現への試行錯誤の時代といえる。ゴヤのカルトンで達成された布や背景の透明度や軽快さに、同時代のカルトン作家達の描法とは違った「ゴヤ風 [Goyesco]」を築く過程が見て取れるだろう。

ところで、マドリッド時代の影響についてであるが、上京したゴヤがミシエランジェ・ウアツス、ヴァン・ロー、ラ・トラヴェルスなどの十八世紀の先人達の作品を研究し、それらに学んでいるということが明らかにされている(51)。ウアツス、ヴァン・ローはタピスリー工場のために働いており、タピスリー工場の伝統を築いた功績を持つ画家達でもある。特にウアツスはこの連作の《洗濯女達》《ブランコ遊び》と同じ題名の作品を描いている点で興味深い。この作品に関して言えば主題の共通点しか見出せない。一方ラ・トラヴェルスのゴヤへの影響はこの連作にも幾つか現れている。ゴヤの風景表現がラ・トラヴェルスの水彩画とも類似することは第三節にて述べた。更にラ・トラヴェルスは前項で述べたように職業人を描いた版画を通して、ゴヤに着想を与えている。しかしここで言えることは、ウアツス、ヴァン・ロー、ラ・トラヴェルスは主題の源泉

としてゴヤに影響を与えてはいるが技法面においての関連性はこれと違って指摘できないということである。

次に構成面の影響について考察する。カルトンはタピスリーに織られることを前提として描かれており、そのため複雑な色分けで布が部分部分別れてしまわないように色面構成が自ずと決められていた。ゴヤのカルトンにもこの様なタピスリーの伝統が見られ、暗色の配分や空と雲の均衡にタピスリー独特の描き方がなされている。色面の分け方についてはこの構成の伝統を踏まえているが、人物の配置の作り出す動的構成や舞台上の人物に迫った構図はタピスリーのためのカルトンにおいては新しいものである。この人物の配置はタピスリーに伝統的な俯瞰図の視点ではなく、ワトーやブーシエの風俗画或いはティエポロのフレスコ画に見られる演劇的な視点であり、これはバロック絵画の主題に迫った劇的な構成に根差すものである。

イタリア旅行を通じて、ゴヤは何を見たのであろうか。

ラフエンテの指摘するルカ・ジヨルダノ、サンチェス・カントンの指摘するコレツジオ、マイヤーの指摘するピットーニ及びピアツェッタ、またイタリアの研究者がアレックス・サンドロ・マニャスコ、ピエトロ・ロンギ、ヴェチェンツォ・

マリアーニを指摘している(52)が、イタリア旅行時代のゴヤの行動には謎が多く、事実を裏づけることは難しい。ここでは、ゴヤがイタリアで感じ取った時代の雰囲気やバロック絵画の印象がカルトンに反映されたと指摘するにとどめたい。一方ティエポロとの類似性は数々の実証に裏づけられる。ホセ・ルサンのもとで模写を通して初めてであったのもティエポロであった。以降美術界において勝利したメンダスのアカデミックな絵画への反発を感じるゴヤにとつて、大ティエポロの大胆な色彩や劇的な構成は精神の支えでもあったとラフエンテは述べている。その息子ロレンツォ・ティエポロに関しては庶民のタイプを描いたパステル画の影響がサンチェス・カントンに指摘されている(53)。

結 び

ゴヤの絵画とそれ以前の絵画並びにゴヤと同時代の絵画との関連性を探ることは、ゴヤの画家としての経歴や画風の確立を知る上で不可欠な研究である。サンチェス・カントンはこう言っている「天才[genio]とは源泉を持たぬ[sin-

origin] と言う意味ではなく、その語源は生ずる [engendrart] 統一 [gente] と同一である」(54)。従ってゴヤの作品には環境と伝統の遺産が統一され、民衆の特性と時代の

雰囲気 が反映されているといえる。中でもタピスリーのたぬのカルトンにおいては当時の民衆の日常生活の情景が主題であった。この時カルトンに描かれたスペイン人の日常生活の情景とは、まさにゴヤの観察眼でとらえられた世界であり、ゴヤの知覚した時代の雰囲気 を伝えるものである。

つまりゴヤのこの視線にこそ「独創性」があると指摘されなければならない。第一作△盲目のギター弾き▽「図1」に見られる現実感ある観衆の眼差し、盲目のギター弾きの哀れな様子、第三作△瀬戸物売り▽「図4」の若さの魅惑と老いの醜さ、無産階級と豪華な馬車に乗る貴族階級の対比、第八作△ペロータ競技▽「図12」の民衆達の陽気で怠慢な態度、第九作△ブランコ遊び▽の馬車で待つ召使の挿入、第十八作△ギターを弾くマホ▽第十九作△待ち合わせ▽のマホ、マホの様子等々、これらの作品にはゴヤの容赦ない観察力が隅々までゆきわたっている。これらに共通する日常の真実をとらえるゴヤの視線には、後に発展する鋭い風刺力を予見させるものがある。この視線は十八世紀後半の国

粹主義や、愛国的雰囲気の高まりを背景に起こったスペインのリアリズム、実生活描写主義的 (Custumbrista) であるといわれている。

以上、本稿に於ては、ゴヤのカルトン第三の連作を構成するカルトンの「主題の源泉」「独創性」を考察し、ゴヤの画風確立の過程を述べてきた。カルトン時代の作品群からイタリア放浪時代の影響がどのように推測できるのか、ロココの影響がゴヤに於てどのように吸収され独自の画風を生み出していったかということが今後の課題として残されている。また、タピスリー史の面から装飾位置の意図やカルトンの主題上の伝統を考察することも重要であろう。

(附記) 本稿の執筆にあたり御指導くださった多くの方々から賜りましてご協力に深く感謝し、御礼を申し上げます。貴重なご教示をください、また文献の入手に快く応じてくださった、国立西洋美術館の雪山行二先生、フランス・ロココに関しご教示くださった、御茶ノ水女子大学の伊藤巳令氏、文献の訳出にご協力くださった、イエズス会のイバニェス神父、長谷川嗣彦先生、水沢成子氏に謝意を表します。

(1) この時すでにマドリッドにはサンタ・イザベル工場が存在していた。この工場はサラマンカ（スペインで主に小規模なタピスリー工場があつたのは、サラマンカとカタルニアである）からの職人によって一六二五年設立された。現在ソフィア王妃芸術センターとなつている聖カルロス病院の地下室にあり、サンタ・イザベル通りの一角にあつたことから命名されている。ペラスケスの織女たち¹⁾はこの工場の様子を描いているといわれている。

(2) この時スペイン王の親類であるルイ十六世は、フランス王立ゴブラン工場の職人をスペインに送ることに異存なかつたが、大臣アルベリーノの進言により、ヴァンデルゴテンを指名したのである。工場の経営にあつてはベルナルド・カンピを任命し再興を委任している。

(3) ヴァンデルゴテン一家のマドリッドへの旅は一七六〇年五月カルロス三世の王位継承記念において、王の保護をもつて記録された。尚サンタ・イザベル工場は現在のアルフォンソ・マルティネス広場の辺りである。名前はここにあるサンタ・イザベル門に因んでいる。ヴァンデルゴテン家当主である老ヤコボは一七二四年に死去し、以後長男のヤコボ（一七六八年没）、次男フランシスコ（一七七四年没）が工場の技術管理職を引き継いでいる。その

後、末息子コルネリオ（五人兄弟のうち）とリヴィニオ・ストウイクを中心として、甥や姪などヴァンデルゴテン一族が織物技術を守り継承した。

(4) 臥機 [Dato-lizo] とは、横糸の上にモデルを置いて写していく方法であり、水平に張られた縦糸を操作するところから臥機（ねばた）と呼ばれている。作業工程で構図が逆にならないことが特徴である。

(5) 縦機 [Lizo-lizo] とは、十八世紀より次第に普及した技術で、垂直に張られた縦糸にカルトンに描かれたものの輪郭を転写していく方法である。縦糸が縦琴に見えるところから縦機（たてはた）と呼ばれている。この技術では作業工程で構図が鏡像になる。

(6) タピスリーの画題にはフランドルの農民生活のほかに、フランスの田園遊び（フェート・ギャラント）の主題から着想を得たと思われるものもあり、ランジェの来西と共にゴブラン工場で当時制作されていた画題を扱うようになったと考えられる。またワトーやブーシエの作品はその多くが版画になっており、版画の普及による構図の影響も考えられよう。

(7) José Manuel Arnaiz, Francisco de Goya, Cartones y Tapices, p. 25, (1987)

(8) José Manuel Arnaiz, 前掲書 p. 27

(9) エル・パルド宮は、カルロス一世（カール五世）によって、一

五四二から五八年にわたり、狩猟のための要塞として建設された城である。ブルボン王朝期は第一王位継承者である皇太子(アストリアス公)の居城として使用されており、ゴヤが寝室及び寝室控えの間の連作を制作した一七七九年には、後のカルロス四世とその王妃マリア・ルイーサ・デ・バルマが住んでいた。マドリッド北部郊外にある。

(10) このヴァン・ローとカリエーハの連作はフェルナンド六世(一七四六から五九在位)の意向で制作されたものである。ここで描かれた農民の生活と「寝室」とは何の関連性もないことから、部屋の用途とタピスリーの主題とは厳密に関わりあう必要はなかったと、Jutta Held, *Die Gemälder der Madrider Teppichmanufaktur und der Anfänge Goya*, p. 19 (1971) に指摘されている。

(11) ジョバンニ・バッティスタ・ティエポロの来西に伴って二人の息子もスペイン入りをした。そのうちの次男ロレンツォは、その後タピスリー工場でカルトン画家として働いた。

(12) 一八二八年に刊行されたブラド美術館のカタログ用として、ド・ルイス・エウセビオ宛に送られたゴヤ自身もしくは彼の息子の手に成る文書による。

(13) Sánchez Cantón, *El primer viaje de Goya a Madrid* (*Archievo español de arte y Arqueología* 1929) に於て (筆者未見)。

(14) Sánchez Cantón, *Vida y obras de Goya*, (1951) 神吉敏三訳『ゴヤ論』p. 22 (1972)

(15) コンクールの書類には、「イタリア語式にGOTAと著名し「ローマン」であり「スペイン王の画家Vauフランシスコ・バイユー」の弟子であると書いている。ドン・ペドロ・ペロキはこの誤記は外国人の画家の場合まずその画家が在任する場所にいる美術アカデミーの代表者から作品の審査を受けねばならないというコンクールの規定を逃れようとする意図によるものであろうと指摘している。Sánchez Cantón, 神吉敏三訳、前掲書 p. 25

(16) Jean-François Chabrun, *Goya*, 英訳書 p. 35 (1965)

(17) Sánchez Cantón, 神吉敏三訳、前掲書 p. 27

(18) 一七七九年、ゴヤ自身の手紙に申し立てている。V. de Sanbricio, *Tapices de Goya*, Madrid, Patrimonio Nacional. *Archievo General de Palacio*, 1946 Doc. 56, p. 31

(19) Sánchez Cantón, 神吉敏三訳、前掲書 p. 35

(20) 神吉敏三編『ゴヤ論』年譜 p. 381より。一七六五年に完成した新しい王宮に王室コレクションが移され、それを機会に銅版で複製が作られることになった。その仕事をする画家の一人としてゴヤが選ばれている。版画の複製は一七八八年までかかり、その年の七月と十二月にゴヤの作品の広告が『マドリッド公報』[*Gaceta de Madrid*] に掲載された。またゴヤはこのとき模写

したひとそろいの版面をサパテールに贈呈している。

- (21) ゴヤはこの時の出来事を感じを込めてサパテールに書き送っている。「僕はこの時、この御三方の手に接吻した。今までに決して味わったことのない幸福だ……国王は満足し皇太子と皇太子妃もお褒めの言葉を下さった。」一七七九年一月 Jeannine Barriete. *Goya, d'or et de sang*. 堀田善衛訳 p. 35 (1986)
- (22) Eugenia Montero, *Los Secretos del Palacio Real de Madrid*. p. 41-43 (1986)

(23) この点に関しては可能な限りの資料を一九二八年四月十一日 王立サン・フェルナンド美術アカデミーにおけるサンチェス・カントンの講演集[*Goya en la Academia*]に収録、Sánchez Cantón, *Vida y obras de Goya*. 神吉敬三訳『ゴヤ論』p. 42-44に簡略記述あり。

(24) 第二章第二節では①カルトンの納品時に添えられたゴヤのよる内容記述(請求書)、②工場に保管されるタピスリーの制作記録書、③カルロス三世の死去の際編纂された王宮の財産目録に基づき推測される諸問題について先行研究をまとめている。

① カルトン制作の経路とそれに伴う改変の問題として、カルトン(原寸大下絵)制作前のポセト(下絵)の存在に触れ、今日までに発見されているポセトへペロータ競技へ兵隊ごっこへ洗濯女達への三点につきカルトンとの構図及び寸法の比較を

した。またポセトの発見に伴う真贋問題についての諸研究家の見解をまとめた。

② カルトン納品年月日及び納品文書に関する問題として、へ盲目のギター弾きへの装飾位置変更に触れている。納品文書の寸法記録は最終的にへペロータ競技へが据えられた寝室北側壁面と一致するが、へ盲目のギター弾きへは寝室控えの間東側壁面に据えられていたものであり、現在の寸法も納品文書の記述と異なる。この改変に際して、ゴヤが改変前のプランを銅版面に残しており、その寸法が現在のカルトンよりやや横長であることから、へ盲目のギター弾きへがもとは寝室北側壁面に飾られるものであったことが分かる。

③ この連作の所蔵に関する問題については、王宮保存を経て現在ブラド美術館に所蔵される十五点の他五点の所在についてまとめている。へ子犬へ泉へのカルトンは一八三四年以前に紛失しており、この日付についてはドン・ヴィセンテ・ロペスによって実証済である。王宮の財産目録におけるこの二点の査定により、フェルナンド七世の治世(一八〇八、一八一四—一八三三年)の間はカルトンが存在していたことが分かるが、王宮保存か否か及びタピスリーに関する記述はない。この二点の存在はゴヤの納品文書を介してクルサーダ・ヴィジャミールによって明かされ、さらに王宮所蔵文書によるとこれらに基づくタピスリーは王宮

- コレクションに含まれ、二点織られた《子犬》のうち一つが一七九四年十一月二十五日ドン・フェルナンド・ゴメンディに売却されたということである。《手押し車で遊ぶ子供たち》《医者》は「他の四点と共に一八七〇年一月十九日マドリッド王宮から盗まれた」とマドリッド公報誌面において公表された。この時盗難にあった作品のうち《手押し車で遊ぶ子供たち》はボストンで発見され、現在オハイオ州のトリード美術館に所蔵されている。《医者》は現在国立スコットランド美術館所蔵であり、一九二三年にロンドンのオークションで獲得したものである。現在この作品の寸法は0.958×1.202mであり、ゴヤの記述にある0.992×1.514mから、縦3cm横(画面右)31cm垂直に切断されている。一九九〇年頃ピルバオに所蔵されていたときに撮られた写真から切断前の構図及び当時の保存状態の悪さを推し量ることができ。José Manuel Arnaiz, 前掲書 p. 106 Catalogo núm. 35T, 36T, 30C, V. de Sambricio, 前掲書 p. 111-112 による。尚、Sambricioの研究当時(一九四六年)《手押し車で遊ぶ子供たち》《医者》の行方は知られていなかった。
- (25) V. de Sambricio, 前掲書 p. 106, Documento núm 47
- (26) ゴヤの苦心については V. de Sambricio, 前掲書 p. 106-117 に記述がある。
- (27) V. de Sambricio, 前掲書 p. 106-107

- (28) Federico Torralba Soriano, *Grandes Artistas, Goya*, p. 29-30 (1970)
- (29) ゴヤによる黒人(水売り)の頭部の習作は[Instituto Jovellanos de Gijón]の災害の折、焼失した。José Manuel Arnaiz, 前掲書 p. 93
- (30) V. de Sambricio, 前掲書 p. 110
- (31) José Manuel Arnaiz, 前掲書 p. 96-97
- (32) 右に同じ。
- (33) 初期のゴヤの遠景表現については、主に Valeriano Bozal, *Imagen de Goya*, (1983)を参考とし、本稿ではボサールのいう“*ampliación del ámbito espacial*”を「奥行きを開く拡張した空間」と訳した。
- (34) 《瀬戸物売り》の老女が、以後の作品に登場する魔女の原点であるという意見はサンチェス・カントンにも指摘されているが、本稿は José Manuel Arnaiz, 前掲書 p. 97 及び同書註 96 (p. 204) に拠っている。
- (35) José Manuel Arnaiz, 前掲書 p. 97-98
- (36) Jutta Held, 前掲書 p. 54-56
- (37) Jutta Held, 前掲書 p. 42-43
- (38) Valeriano Bozal, 前掲書 p. 67
- (39) V. de Sambricio, 前掲書 p. 113

(40) Jutta Held, 前掲書 p. 36-38

(41) ▲仔牛での闘牛▼のマンントで闘牛をする男がゴヤ自身であるという意見は、今回用いた文献においては次の箇所に見られる。V. de Sanbricio, 前掲書 p. 115' Jannine Baticle, 前掲書 p. 20' Federico Torralba Soriano, 前掲書 p. 41' José Manuel Arnaiz, 前掲書 p. 275 Catalogo núm. 34C

(42) V. de Sanbricio, 前掲書 p. 116

(43) 一七七六年のアメリカ独立戦争勃発に際し、スペインはフランスと共に植民地側を支援し、一七七九年参戦を決定した。参戦による国庫の困窮のためタピスリー工場の仕事が一時的に停止されることになり、その勅令が発せられる前に、急遽この連作の未納品十一点を納めることになったのである。José Manuel Arnaiz, 前掲書 p. 104, 勅令本文は Eugenia Montero, 前掲書 p. 42 に載せられている。

(44) Jutta Held, 前掲書 p. 40-43, 及び Federico Torralba Soriano, 前掲書 p. 29-30

(45) ヘルトは、カルトンの主題を、次のように分類している。①ネーデルラントの様式を手本としたカルトン、②子供の遊び、③狩猟画・獲物図、④狩人達、⑤マドリッドのマホとマハ、⑥マドリッドの職業、職人画、⑦ペティメートラ…散歩道とグループ。「子供の遊び」の項の該当頁は「Jutta Held, 前掲書 p. 25-28」である。

(46) Jutta Held, 前掲書 p. 35' 及び同書註(26)による。

(47) ラモン・デ・ラ・クルスとゴヤのカルトンの関連性については、ソリアーノもサンチェス・カントンも指摘している。Federico Torralba Soriano, 前掲書 p. 29' Sánchez Cantón, 神吉敬三訳「前掲書 p. 37

(48) 当時マドリッド公報に掲載されたゴヤによるヴェラスケス作品の模写版画は以下の十七点である。▲酔払いたち▼▲フェリペ三世騎馬像▼▲王妃イザベル・デ・ブルボン▼▲皇太子バルタサル・カルロス騎馬像▼▲オリバーレス公伯爵騎馬像▼▲ドン・フェルナンド王子▼▲赤髭の男▼▲イソップ▼▲メニップス▼▲小人セバスティアン・デ・モラ▼▲小人エル・プリモ▼▲女官たち▼▲ドン・ファン・デ・アウストリア▼▲門衛オチョア▼

(49) Sánchez Cantón, 神吉敬三訳, 前掲書 p. 267

(50) ゴヤの技法面の獨創性について、オルテガ・イ・ガセットは「職業的なこだわり(ゴヤが画家という職業を高度な職人業と捕らえていたと指摘している)」と言っている。また、サンチェス・カントンは「ゴヤの筆触は、一枚の画面においてさえ変化している」と述べている。José Ortega y Gasset, Goya, 神吉敬三訳「オルテガ著作集3」p. 286, Sánchez Cantón, (1970) 神吉敬三訳, 前掲書 p. 271

- (51) Sánchez Cantón, 神宮敬三訳、前掲書 p. 265
- (52) Sánchez Cantón, 神宮敬三訳、前掲書 p. 262-263
- (53) Sánchez Cantón, 神宮敬三訳、前掲書 p. 264
- (54) Sánchez Cantón, 神宮敬三訳、前掲書 p. 261

◀ 図版一覧 ▶

- F. T. Soraiano, Grandes Artistas, GOYA…
[図1、4、5、10、12、14、16、17]
- J. M. Arnaiz, Francisco de Goya, Cartones y Tapices…
[図2]
- V. Bosal, Imagen de Goya… [図3]
- J. Held, Die Genrebilder der Madrider Teppichmanufaktur und die Anfänge Goyas…
[図6、7、8、9、11、13、15]

(おのれ めぐも)

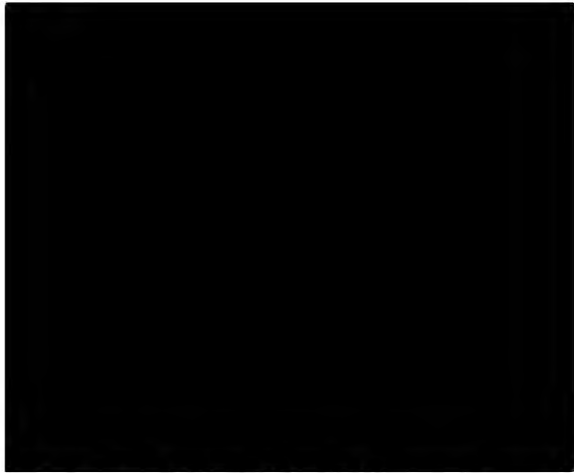


図1 ゴヤ《盲目のギター弾き》、カルトン

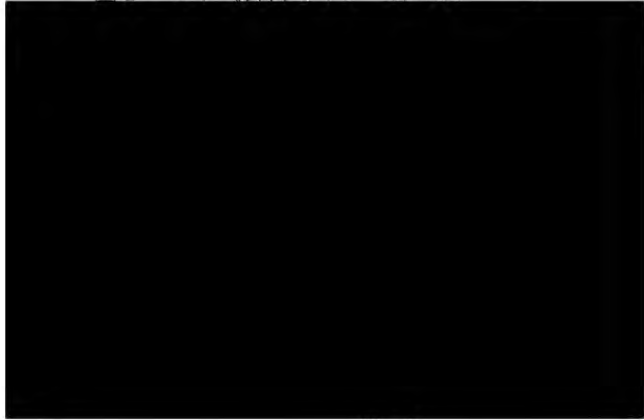


図2 ゴヤ《盲目のギター弾き》、銅版画



図3 ワトー《村の定期市》



図4 ゴヤ《瀬戸物売り》、カルトン

図5 ゴヤ《軍人と夫人》、
カルトン



図6 バイユー《デリシアス通り》

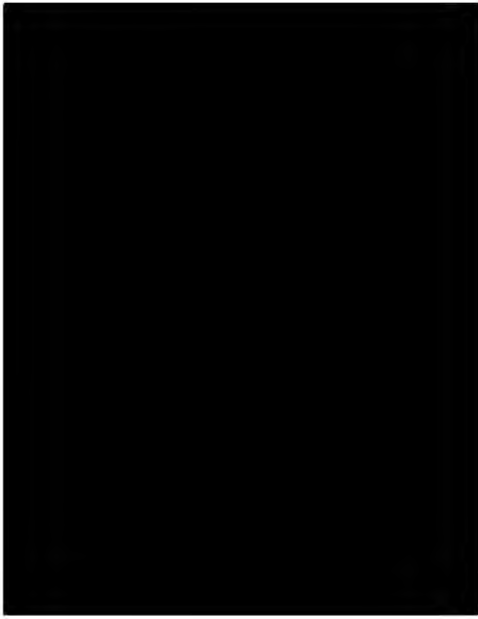


図9 ティエポロ《散歩》
ツィアニーゴ荘のフレスコ画

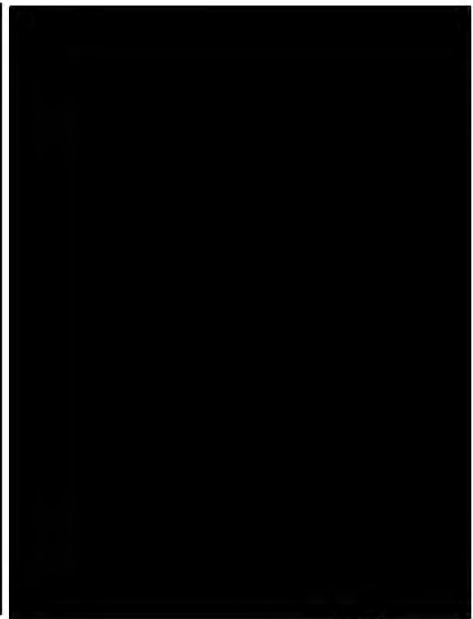


図7 モロー《マーレイの公園》



図8 サントーバン《パリの情景》

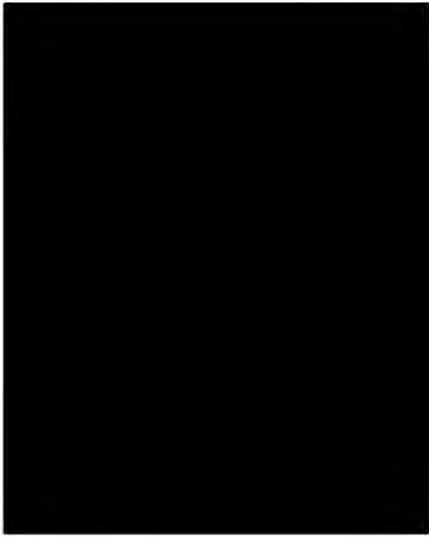


図11 ティエポロ《天使像》
ヴァルマラーナ荘のフレスコ画

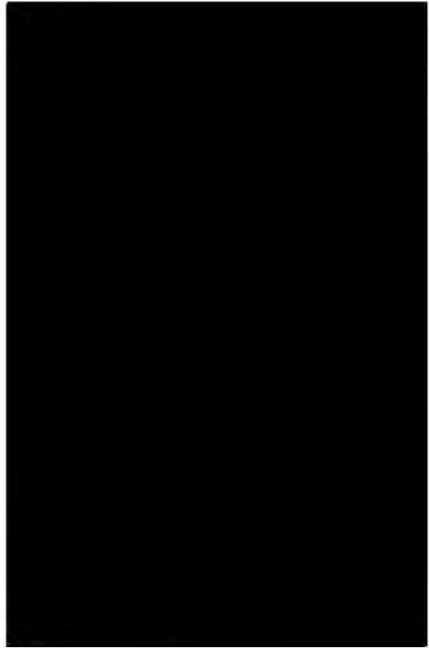


図10 ゴヤ《兵隊ごっこ》、カルトン



図12 ゴヤ《ペロータ
競技》、カルトン



図13 ゴンザレス・ルイス
《ペロータ遊び》

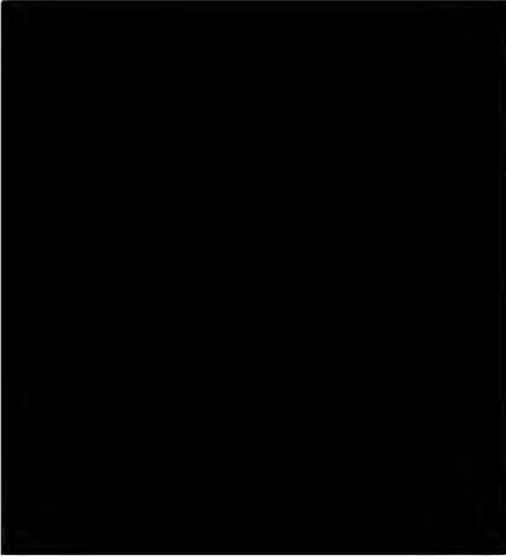


図15 バイユー《闘牛》

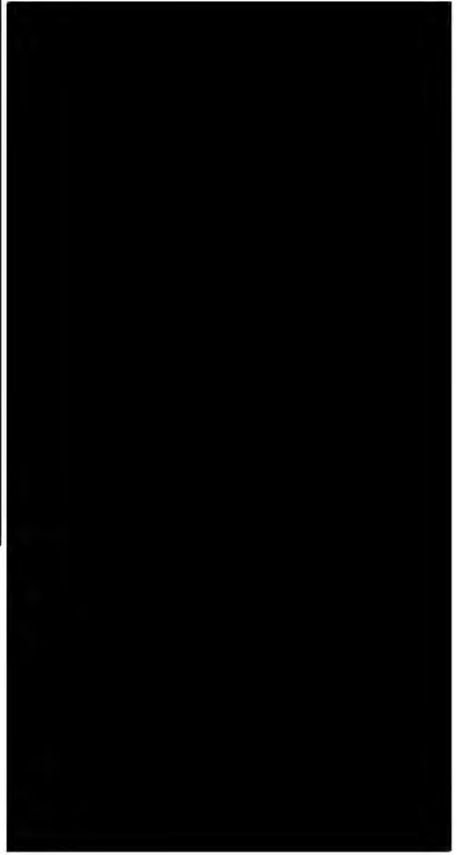


図14 ゴヤ《仔牛での闘牛》、カルトン

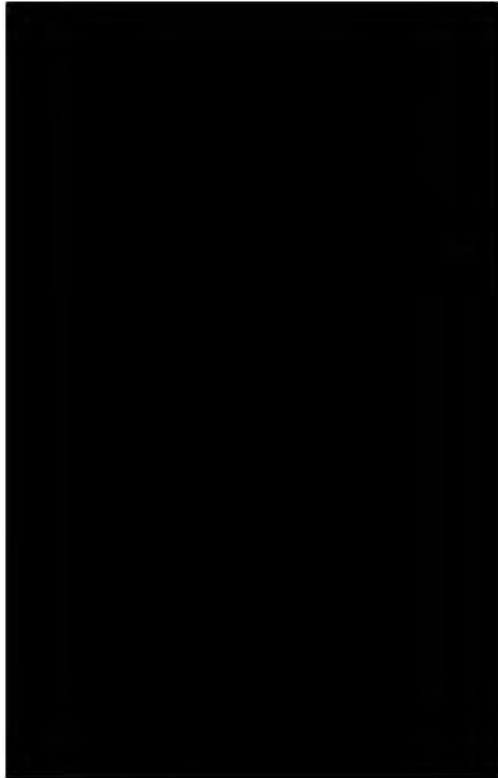


図16 ゴヤ《洗濯女達》、カルトン