

スペイン彩色木彫と新古典主義の美学に関する考察

Estudio sobre la escultura policromada española y la estética neoclásica

松原 典子
Noriko MATSUBARA

Resumen

Uno de los rasgos más notables del arte español es el prolongado auge de la escultura de madera policromada. En Italia y otros países europeos, el Renacimiento marcó el cambio de materia escultórica principal, que pasó de la madera al mármol monocromático. En España, en cambio, la talla en madera con sus superficies doradas y coloradas siguió floreciendo hasta la Edad Moderna.

Este tipo de escultura se desarrolló en retablos e imágenes de culto, así como en estatuas procesionales de la Semana Santa. Muchos pintores de talla como Zurbarán y tal vez hasta Velázquez participaron en su encarnación (color carne que se da a las figuras) mientras que El Greco produjo un pequeño número de obras de escultura policromada. A pesar de ello, esta tradición artística tan española ha sido y sigue siendo infravalorada no sólo por el público general sino también por el mundo académico. Una de las razones es el ya mencionado cambio del gusto escultórico europeo a partir del Renacimiento.

Fue durante el llamado periodo neoclásico de finales del siglo XVIII y principios del XIX cuando no sólo no recibió la atención que merecía, sino que fue duramente criticada. Como parte de un estudio integral de la historiografía de este campo artístico peculiar de España, analizaremos en este artículo algunos discursos sobre la escultura policromada española en las obras teóricas de un extranjero y dos españoles durante la época del Neoclasicismo: el pintor bohemio Anton

Rafael Mengs, activo en la corte de Carlos III; el escultor cortesano de Carlos IV, Celedonio de Arce y Cacho; Juan Agustín Ceán Bermúdez, fundador de la historiografía moderna del arte español.

はじめに

スペイン美術における特筆すべき事象の一つに、長期にわたる彩色木彫の隆盛がある。イタリアをはじめとする他のヨーロッパ諸国では、ルネサンスを境に彫刻の主たる素材がそれ以前の木から大理石へと変化した。それに対してスペインでは、王宮や宮殿の装飾を例外として、中世から近世を経て近代に至るまで木彫が圧倒的に主流で、その表面は金箔や色とりどりの顔料で覆われ続けたのである。

彩色木彫は、スペインの聖堂装飾の中で最も重要な要素であった祭壇衝立(図1)、単独の礼拝像、さらにはキリストの受難と死と復活を記念する聖週間の宗教行列の際に市中を練り歩く山車の聖像(パソ)において展開された。特に聖週間の祝祭が発展した16世紀末から17世紀にかけては、演劇性を特徴の一つとするバロック期の時代的趣味とも相まって、キリストの苦痛や聖母マリアの悲しみを劇的に表現したパソの名作の数々が生み出された(図2)。現存するだけでも彩色木彫の数は圧倒的であり、その制作にはスルバラン(Francisco de Zurbarán, 1598-1664年)、そしておそらくは修業時代のベラスケス(Diego Velázquez, 1599-1660年)でさえも、彩色を担当する画家として関わった。彩色木彫は彫刻家、画家を中心とする分業体制で制作されていたのである。エル・グレコ(El Greco, 1541-1614年)にいたっては、数は少ないながらも彩色木彫の作品を残している。スペイン美術は彩色木彫を抜きには語れないと言っても過言ではない。

それにもかかわらず、スペイン彩色木彫についての一般的認知度は今もって低いままである。美術の一分野として正当な評価がなされていないのが現状で、学問的に見ても本国スペインにおいてさえ、絵画に比べれば質、量ともに十分な研究の対象になってきたとは言い難い。その要因の一つは、上述した通りルネサンス期以降のヨーロッパ彫刻がモノクロームの大理石を主体に展開され、それが彫刻の絶対的規範と見なされるように

なったことにある。さらに、近世から近代へと時代が下るにしたがって美術の世俗化が進む中であって、彩色木彫が常にキリスト教と分かちがたく結びついてきたこともマイナスの影響を及ぼしただろう。

彫刻をめぐるこうした変化の起点は、確かにイタリア・ルネサンスであった。しかし、スペインの美術的伝統の中枢を占める彩色木彫が相応の注目を集めないばかりか、スペイン内部にあっても辛辣に批判されるようになったのは、18世紀後半から19世紀初頭にかけてのいわゆる新古典主義の時代である。本稿の目的は、この時期にスペインで書かれた外国人およびスペイン人の理論的著作に含まれる彩色木彫に関する言説を分析し、スペイン彩色木彫の評価史をめぐる研究の一端として提示することにある¹。取りあげるのは、スペイン宮廷で活躍したボヘミアの画家アントン・ラファエル・メングス (Anton Rafael Mengs, 1728-1779年) のスペイン美術に関する論考と、スペイン人宮廷彫刻家セレドニオ・デ・アルセ・イ・カチョ (Celedonio de Arce y Cacho, 1739-95年) およびスペイン近代美術史学の祖フアン・アグスティン・セアン・ベルムードス (Juan Agustín Ceán Bermúdez, 1749-1829年) の彫刻論である。これらはいずれも、国内外の先行研究においてほとんど考察の対象とされてこなかった著作であることから、ここでその存在と概要を示すこと自体にも意義があるものと考えらる。

1. 彩色された彫刻の古代的伝統

本論に入る前に、彫刻が古来、洋の東西にかかわらず、素材の素の色のままでおかれるよりも表面に着彩されることが一般的であったという事実を確認しておきたい²。身近なところで言えば、数百年から千年を超える歳

-
- 1 スペイン彩色木彫の批評史に関する基本文献は少ない。ここでは本稿執筆に際して参照した以下の2点を挙げておく。McKim-Smith, Gridley, "Spanish Polychrome Sculpture and its Critical Misfortunes," in *Spanish Polychrome Sculpture 1500-1800 in United States Collections* (Exh.Cat.), Stratton, Suzanne L. (ed.), New York, 1993, pp.13-31; Trusted, Marjorie, "Introduction," in *Spanish Sculpture. A Catalogue of the Collection in the Victoria and Albert Museum*, London: Victoria and Albert Museum, 1996, pp.1-8.
 - 2 このテーマに関する基本文献は、Panzanelli, Roberta, "Beyond the Pale: Polychromy and Western Art," in *The Color of Life: Polychromy in Sculpture from Antiquity to the Present* (Exh.Cat.), Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2008, pp.2-17.

月を経て慎ましく奥ゆかしい外観を呈している日本の仏像の大半は、元々は驚くほどどぎつい朱や緑の色彩で覆われた姿であった。古代エジプトで彫刻が着彩されたものであったことは、今日もその色彩を保持している新王国時代の《ネフェルティティ胸像》(紀元前 1345 年、ベルリン新博物館)などが示すところであり、メソポタミアでも同様であったことは、たとえば新アッシリア帝国の宮殿を飾っていたレリーフ類に関する調査結果から明らかにされている。

最も意外なのはおそらく、西洋彫刻の代名詞であり、白であることが動かしがたい事実と思われてきた古代ギリシアの大理石彫刻であろう。近年では一般にも知られるようになってきているが、世界各地の美術館や博物館に所蔵されているどこか無機質なギリシア彫刻やそのローマ時代のコピーは、当初は部分的であっても赤、黄、青などの原色で塗られていた。現在の白い肌は、経年劣化、あるいは大英博物館のエルギン・マーブルに対して 1930 年代に行われたような後代の意図的な洗浄の結果に過ぎない。色彩は彫刻のみならず、パルテノン神殿のような建築にも施されていた。古代ギリシアの人々は、実は想像を絶するほどカラフルな空間で生きていたのである。ギリシア美術を範とした古代ローマの彫刻についても、事情は同じであった。

実際に、現存する古代ギリシア、ローマの彫刻作品の中には肉眼でもわかる着彩の跡を残しているものも少なからずある。また、古代の文献にも彫刻の彩色に関する記述は散見される。たとえばローマのプリニウス (Plinius Maior、23-79 年) が『博物誌 (*Naturalis historia*)』に記したところによれば、ギリシアのクラシック期を代表する彫刻家プラクシテレス (Praxitelēs、紀元前 4 世紀) は、自分の大理石の作品のうちどれが最上の出来かを問われると、画家ニキアス (Nicias、紀元前 4 世紀) が手をつけた (着彩した) ものだと常に答えていたという³。また、ポンペイなどに残る、着彩された彫像が描き込まれたローマ時代の壁画は、当時の彫刻が色付きであったことの視覚的な証拠である⁴。

3 プリニウス『プリニウスの博物誌』中野定雄ほか訳、雄山閣、1986 年、第 3 巻、1434 頁。

4 Brinkmann, Vinzenz, "Statues in Color: Aesthetics, Research and Perspectives," in *CIRCUMLITIO, The Polychromy of Antique and Mediaeval Sculpture. Proceedings of the Johann David Passavant Colloquium, 10-12 December 2008*, Munich, 2010, p.16.

こうした古代彫刻の彩色に関する研究は、近年目覚ましい進展を見せている。その口火を切ったのは、2003年に最初にミュンヘンのグリユプトテークで開催された展覧会、「着彩された神々—古代彫刻の多色彩飾 (*Bunte Götter – Die Farbigkeit antiker Skulptur*)」であった。ドイツ人考古学者ブリンクマンらが1980年代から続けてきた科学的、文献学的調査の成果に基づき、白い大理石彫刻と、色鮮やかに塗られた石膏製の復元模型を並べて展示したこの展覧会は大きな話題を呼び、現在に至るまで、少しずつ内容を改めつつ、ヨーロッパ各国、米国、メキシコ、トルコの合計30か所以上の美術館を巡回している⁵。同展を契機にこのテーマに対する関心が急激に高まり、同様の展覧会の開催や関連書籍の出版も相次いでいる⁶。

2. 白い彫刻伝説の形成と彩色彫刻の周縁化

2. 1 ルネサンス

彫刻に着彩するという古代からの慣習は、中世にも引き継がれた。古代の神殿と同じく、ロマネスクやゴシックの聖堂のファサードを飾る石の彫刻はほぼ例外なく極彩色に塗られていた。長年、風雨にさらされて原初の姿を失ってしまったものがほとんどだが、スペイン北西部トーロの参事会聖堂のように、二重ファサードであったことが奏功して、内側の扉に施された鮮やかな色彩が良好に保存されている例もある。一方、中世の聖像彫刻では人間と同じように呼吸をし成長する有機体である木が素材として好まれたが、こうした木彫は、色によってさらなる生命感を吹き込むという表現上の効果に加えて、劣化を防ぐための被膜という実際的な目的からも着彩された。保存状態にばらつきはあるものの、中世の彩色された聖像は

5 本稿執筆に際して参照したのは、サンフランシスコ美術館に巡回した際のカタログである。*Gods in Color: Polychromy in the Ancient World* (Exh.Cat.), Brinkmann, Vinzenz, Renée Dreyfus, and Ulrike Koch-Brinkmann (eds.), San Francisco: Fine Arts Museums of San Francisco, Legion of Honor, 2017.

6 以下に主要なもののみを挙げておく。Syson, Luke, et al., *Like Life: sculpture, color and the body*, New York: Metropolitan Museum of Art, 2018; Skovmøller, Amalie, *Facing the Colours of Roman Portraiture. Exploring the Materiality of Ancient Polychrome Forms*, Berlin: De Gruyter, 2020; Stager, Jennifer M.S., *Seeing Color in Classical Art Theory, Practice, and Reception, from Antiquity to the Present*, Cambridge: Cambridge Univ. Press, 2022.

各地の聖堂や美術館に多く残されている。

こうした伝統を覆し、彫刻から色彩が失われる機縁となったのは、イタリア・ルネサンスである。先行する中世との意図的な断絶とギリシア・ローマ文化の復興を目指したルネサンス期のイタリアでは、考古学的調査が活発化し、古代の大理石彫刻が相次いで発掘された。ヴァチカン美術館の《ラオコーン群像》(紀元前1世紀、図3)や《ベルヴェデーレのアポロン》(2世紀)は、その代表例である。当時の知識人や美術家たちは、長い歳月を経て眼前に出現した古代の遺産に熱狂した。

1506年にローマで《ラオコーン群像》が発見された際、教皇ユリウス2世(Julius II、在位1503-13年)の命で調査に当たったのは、建築家で彫刻家のジュリアーノ・ダ・サンガッロ(Giuliano da Sangallo, 1445-1516年)であった。ミケランジェロ・ブオナローティ(Michelangelo Buonarroti, 1475-1564年)を伴って現場を訪れたサンガッロは、発見された群像がプリニウスの『博物誌』で言及されている古代の名品だと直ちに悟ったと伝わる⁷。先に触れた通り、プリニウスは同書の別の箇所ギリシア彫刻の着色について語っていた。したがって、サンガッロのように『博物誌』に精通していた人であれば、古代彫刻が彩色されていたということを断片的にも知識としてもっていたはずである。そもそも発見時には肉眼で認識し得る程度に表面の顔料が残っていたとされている⁸。

それにもかかわらずこれ以降の彫刻家たちは、発見された古代彫刻の均整の取れた人体比例や端正なフォルムを手本とすることに明け暮れる一方で、彩色の問題に注意を払うことはなかった。そしてもっぱら白い大理石の彫刻を生み出していくことになったのである。こうした成り行きを理解するには、ルネサンス美術において「素描」、すなわち線描によって事物の輪郭を描き、形態を生み出すプロセスに与えられた重要性を認識しなければならぬだろう⁹。特に古代彫刻発見の中心地であったローマ、あるい

7 Bober, Phyllis Pray and Ruth Rubinstein, *Renaissance Artists & Antique Sculpture*, 2nd ed., London, 2010, p.122.

8 Brinkmann, 2010, p.13. 近年行われたヴァチカン美術館による科学的調査では、この群像の表面に顔料の痕跡は確認されていない。しかし古い写真ではラオコーンの両目に着色の跡が認められるという。これについては、Brinkmann, 2010, p.21, n.13.

9 これについては、石鍋真澄「フィレンツェ・ルネサンスの素描」『美学美術史論集』第18号(2010年)、50-81頁に詳しい。

はフィレンツェなどの中部イタリア美術では、美術作品を構成する要素のうち、色彩よりも素描に重きが置かれていた。偉大なる素描家にして彫刻家のミケランジェロを頂点とするフィレンツェ＝ローマ派と、ティツィアーノ (Tiziano Vecellio, 1490 頃 - 1576 年) に代表される色彩優位のヴェネツィア派の優劣をめぐる議論は、当時の白熱した議論の対象であった。

ルネサンス期のイタリアにおいて、彫刻とは色彩を伴わないものだという前提が広まっていたことは、美術に関する同時代の理論的著述にも窺える。たとえばフィレンツェの学者で蒐集家のヴィンチェンツォ・ボルギーニ (Vincenzo Borghini, 1515-80 年) は、フィレンツェ美術史研究所所蔵の手稿において、「彫刻家の力は鑿によって与えられる輪郭線の内に存する」のであり、腕の悪い彫刻家が色彩を使うならば、その者は彫刻という技芸の本質を踏み外すことになる、としている¹⁰。ここでは彫刻に色彩を取り入れる可能性が完全に除外されているわけではないとしても、色彩は彫刻の本質に関わる要素とはみなされていない。

一方、レオナルド・ダ・ヴィンチ (Leonardo da Vinci, 1452-1519 年) は、色彩を彫刻とは無縁のものと断じた。絵画に関する手稿の冒頭でレオナルドは、イタリア・ルネサンスに端を発する美術理論上のトピック、いわゆる「パラゴネ」(絵画と彫刻の優劣論争) に関して、彫刻に対する絵画の優位性を主張している。その中で、画家は彫刻家よりもはるかに多くの事柄を考慮しつつ制作しなければならないと述べ、彫刻家には考慮することが要求されない要素の一つとして「色彩」を挙げたのである¹¹。

レオナルド以外にも絵画と彫刻の優劣を論じたイタリアの美術家や著述家は多いが、その中では「色彩」は絵画の占有物であることが暗黙の了解とされ、彫刻と結びつけて語られることはなかった。これについては、イタリアでの 10 年に及ぶ修業生活の後にスペインで後半生を送り、スペインの画家と見なされるエル・グレコも同様であった。エル・グレコはスペインで多くの彩色木彫に囲まれて過ごすだけでなく、冒頭で触れたように自らその制作に携わってもいた。それでも、スペイン時代に蔵書に書き込

10 Vincenzo Borghini, *Selva di notizie*, in Barocchi, Paola (ed.), *Scritti d'arte del Cinquecento*, Torino, 1978, vol.III, p.644; Panzanelli, 2008, p.8.

11 ダ・ヴィンチ、レオナルド『レオナルド・ダ・ヴィンチの絵画論』加藤朝鳥訳、北宋社、1985年、85頁。

んだ注釈において、「絵画は形態や色彩などあらゆるものを判断することができる唯一のものである」とし、中でも最も難しい色彩の模倣を含むがゆえに、絵画は彫刻に優るのだと述べている¹²。イタリアでの長期の修業を経てルネサンスの美術と美術理論に通暁していたことを考えれば、それも当然であったかもしれない。

これに関連して言及しておきたいのは、ベラスケスの師、岳父としても知られるスペインの画家で理論家フランシスコ・パチェーコ (Francisco Pacheco, 1564-1644 年) のパラゴネ論である。画家パチェーコが絵画擁護の立場にあったことは容易に想像されようが、その根柢が興味深い。というのも、パチェーコはイタリアの論客たちを踏襲しつつも独自の主張を展開しているからである。先行するパラゴネの議論でしばしば彫刻の利点とされたこととして、絵画に優る「耐久性」があった。イタリアでは無論、大理石やブロンズ彫刻を念頭にそう論じられたのだが、パチェーコはこれについて、彫刻が傷まないのはその表面に画家が着彩するからだと言うのである¹³。さらに、彫刻に生命感を吹き込むのは感情を生き生きと表現する色彩であり、彫刻は画家の助けなしに生命を得ることができないとも述べている¹⁴。彩色彫刻の伝統を守るスペインにあって、自らもその着彩に携わっていた画家ならではの主張である。

2. 2 ヴィンケルマンの新古典主義美学

スペインにおける彩色木彫の隆盛をよそに、他のヨーロッパ諸国は16世紀以降、色のない彫刻に席卷されていったが、そうした流れのうちにあつて「彫刻＝モノクローム」という観念を理論的に不動のものとしたのは、18世紀の新古典主義であった。

その中心人物は、『ギリシア芸術模倣論 (*Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*)』(1755年、以下『模倣論』)と『古代美術史 (*Geschichte der Kunst des Alterthums*)』

12 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(1996年)、65-69頁。

13 Pacheco, Francisco, *Arte de la pintura*, Sevilla, 1649. (Ed. de Bassegoda i Hugas, Bonaventura, Madrid, 1990), p.116. パチェーコのパラゴネ議論については、松原典子「スペインにおけるパラゴネ」『西洋美術研究』第7号(2002年)、42-56頁。

14 Pacheco, Francisco, *A los profesores del arte de la pintura* (Sevilla, 1622) en Calvo Serraller, Francisco (ed.), *Teoría de la pintura del Siglo de Oro*, Madrid, 1981, p.188.

(1764年)の著者、ドイツ出身の美術史家ヨハン・ヨアヒム・ヴィンケルマン (Johann Joachim Winckelmann, 1717-1768年、図4)である¹⁵。これらの著作を通じてヴィンケルマンが打ち出したのは、17世紀から18世紀前半にかけてのバロックおよびロココ美術の過剰な装飾性と自然主義へのアンチテーゼである。より具体的には、古代美術に回帰することによって理想的な美の表現を実現し、「良き趣味」¹⁶を獲得するという理念であった。『模倣論』においてヴィンケルマンは、『ラオコーン群像』に代表されるギリシアの彫像の傑出した美点を「高貴なる単純と静謐なる偉大」という言葉で表し、それこそが求められるべき理想美であると定義した¹⁷。これは、『古代美術史』に記された「白は最も多くの光を照り返す色であるから、より感得されやすい。それゆえ美しい肉体は、それが白ければ白いほどより美しくなり…」¹⁸という考えともあいまって、古代の「白い」大理石彫刻を唯一無二の規範とする新古典主義的価値観を形成するに至ったのである。

ただし、ラッセ・ホドネが強調するように、ヴィンケルマンが古代彫刻の彩色について無知だったわけではなく、また自らの思い描く古代の理想的イメージを広めるためにその事実を隠そうとしたわけでもない¹⁹。実際に『古代美術史』の中では、ナポリ近郊ポルティチを訪れた際に実見したヘルクラネウム出土のディアナ像といった、「彩色が残るいくつかの像」について記述している²⁰。しかし『模倣論』で繰り返し強調されたように、ヴィンケルマンにとって重要だったのはギリシア彫刻の高貴な「輪郭」であり、美術家たちがそれらを研究することで、「ギリシア人からのみ学ぶことの

15 ヴィンケルマンの古代受容と新古典主義美学に関する文献として以下を挙げておく。佐藤直樹「ヴィンケルマンの古代受容とドイツ古典主義の形成」(木俣元一・松井裕美編『西洋美術史における「古典」の創出』中央公論美術出版、2021年、所収)。

16 「良き趣味」とは18世紀のドイツの美学や芸術論で好んで使われた用語で、ヴィンケルマンの場合には、美術や文学の美醜を感じ取る力や正しい峻別力などを意味すると説明される。佐藤、2021年、341頁。

17 ヴィンケルマン、ヨハン・ヨアヒム『ギリシア芸術模倣論』田邊玲子訳、岩波文庫、2022年、46-50頁。

18 ヴィンケルマン、ヨハン・ヨアヒム『古代美術史』中山典夫訳、中央公論美術出版、2001年、122頁。

19 Hodne, Lasse, "Olympian Jupiter. Winckelmann and Quatremère de Quincy on Ancient Polychromy," *CLALA, Special Issue 2020*, No.1, p.3.

20 ヴィンケルマン、2001年、172-173頁。

できる」正確な輪郭を身につける必要性であった²¹。バロック彫刻の巨匠ベルニーニ（Gian Lorenzo Bernini, 1598-1680年、図5）がヴィンケルマンによって痛烈に批判されたのはまさに、ギリシア人の優越を否定し自然の模倣のみを目指したと判断されたからなのである²²。

2. 3 メングスによるスペイン彩色木彫批判

ヴィンケルマンの友人でその理論の影響を受けたのが、ボヘミア出身の新古典主義の画家アントン・ラファエル・メングスであった。メングスはドレスデン、ローマで活動した後、1761年にスペイン王カルロス3世（Carlos III、在位1759-88年）の招きでスペインに渡り、その宮廷画家となった（スペインでの活動期間は1761-69年および1774-76年）。メングスは王宮での制作のかたわら、1752年に創設されたマドリードの王立サン・フェルナンド美術アカデミーで、ローマやパリのアカデミーにならった古代美術を範とする教育の体系化にも努めた。複数の理論的著作も残しており、それらは死後の1780年にイタリア語で出版された後、スペイン語を含む各国語に翻訳され、美術理論家としてのメングスの名を広く知らしめることになった。

それらの著作のうち本稿との関わりで特筆すべきは、『スペインにおいて美術を繁栄せしめるための方策をめぐる論考（*Discorso sopra i mezzi per far fiorire le belle arti in Spagna*）』である。1766年にスペインで書かれ、断片的に伝わるこの小論の中でメングスは、歴史的に見てスペイン美術は繁栄することを知らなかったと断じている。その要因の一つは気候で、スペインの極端な気候は、美術を発展させる上で必要な人間の感受性を過剰にしてしまうのだという。美術は繊細な神経システムを必要とするもので、「美」が何たるかを知るには、暑さと寒さ、湿度と乾燥のバランスが取れたギリシアのような気候が適しているのだというのである（Mengs, pp.183-184）。また、慣習や教育にも問題があるとする。レコンキスタの間、スペイン人は戦争に明け暮れ、学問と言えば法学か神学ばかりで、「良き趣味」を軽視してきたために美術に関しては野蛮なのである。世界規模の帝国に成長した16世紀以降も状況は根本的に変わらないままで、インディ

21 ヴィンケルマン、2022年、39頁。

22 ヴィンケルマン、2022年、35-36頁。

オの征服と新大陸の金銀にしか関心を示さず、美術家たちは古代ギリシアの手本を学ぼうとはしなかった。メンクスにとっては、美術を愛する王フェリペ2世 (Felipe II、在位 1556-98年) が心血を注いで建てさせたエル・エスコリアル修道院ですら、壮大で堅固な建物ではあっても、真の優雅さや美は備えていない (Mengs, pp.185-188)。

さらにメンクスは、偉大で美しいものはきらびやかな外観のものだという考えがスペイン全体に蔓延しており、その最たるものとして彩色木彫で構成された祭壇衝立を槍玉にあげている。

「ある人たちの無知と別の人たちの熱意が、金で覆われた木製の祭壇衝立の醜悪なけばけばしさを生み出した。… (中略) …この不幸な規範は、着色され、金で覆われた木の彫像を作るという規範をもたらし、それによって彫刻は破壊され、卑しいものに貶められるまでになってしまったのである。… (中略) …このようなものを常に眼前にしている国が良き趣味を獲得することは不可能である。なぜなら良き趣味とは、完璧なものを見ることによって感覚が自ら作りあげる習慣によってしか会得されないからである。完璧なものだとすれば、少なくとも簡素なものでなければならず、純粋に必要なものしか備えているべきではない。というのも、こうしたものはたとえ粗野で貧弱に思われるとしても、理性を欠いた過剰物を含むものよりも美に近いからである。」 (Mengs, p.188)

スペインの伝統、スペイン的美意識の典型とも言える彩色木彫に対する、これほどまでに直截で痛烈な批判は類例がない。ギリシア彫刻に絶対的理想美を見出す新古典主義者にとって、金と極彩色をまとったスペインの木彫が「高貴なる単純と静謐なる偉大」のまさに対極に位置するものであったことは、容易に理解される。メンクスは、スペイン人の学問が法学と神学一辺倒であったことも美術の質が向上しなかった要因として指摘していたが、別の箇所では古代オリエントの彫刻に関して、彫像の宗教性やその意味するところがしばしばその像の完璧な「美」を探求する妨げとなるという見解も示している (Mengs, p.188)。際立って宗教的なスペインの彩色木彫は、その装飾過多の趣味の悪さと強烈な宗教性ゆえに、スペインに

おける美術の繁栄の足枷になると判断されたのである。

新古典主義の美学に基づくスペイン彩色木彫蔑視は、その後も国境を越えて継承された。そのことは、19世紀前半にスペインを訪れたイギリス人たちの残した言葉から推察できる²³。旅行家ジョージ・デニス（George Dennis、1814-1898年）は、1836年にアンダルシア地方マラガの大聖堂で目にした彩色木彫を、「イギリスの理髪店のウィンドウを飾る蠟製の胸像」のようだと言及し、色彩は理想性を破壊するほどの迫真性、生命感を与えてしまうがゆえに、着彩された像よりもシンプルな大理石像の方が優れていると評した²⁴。また『スペインにおける旅行者のためのハンドブック（*A Handbook for Travellers in Spain*）』（1845年）を刊行した収集家で著述家のリチャード・フォード（Richard Ford、1796-1858年）は、スペイン彫刻がいかにギリシア彫刻や新古典主義の伝統からかけ離れているかについて、「衣を着せられ色を塗られることでスペインの彫刻は美術作品として失敗に終わっている。というのも、彫刻の本質は形であり、大理石彫刻は目を欺かないが色は欺くのだ」と述べる。そして「それらの金ピカの彫像を設置した人々の頭の中には美術に対する感性もよき趣味も入り込まなかった」と酷評するのである²⁵。イギリスの外交官エルギン卿がギリシアから持ち帰ったパルテノン神殿の彫刻群（エルギン・マーブル）が1816年に大英博物館に入った後、ほどなく一般に公開され、1832年には恭しく専用の展示室に設置されたという当時の母国の状況を思い起こせば、極彩色の木彫を前にしたデニスやフォードのこうした反応も何ら不思議ではない。

3. スペインにおける彩色木彫評価

3. 1 新古典主義以前

ところで、スペインの美術家や理論家たちは彩色木彫をどのように評価してきたのだろうか。ルネサンス期に美術理論の隆盛を経験したイタリアと異なり、スペインで美術の理論的側面が本格的に議論され始めたのは

23 Trusted, 1996, pp.1-2.

24 Dennis, George, *A Summer in Andalusia*, London, 1839, vol. II, pp.263-265.

25 Ford, Richard, *A Handbook for Travellers in Spain*, London, 1845, pp.169-170.

17世紀に入ってからのものである。初期の理論書の主たる目的は、かつてのイタリアにおけるのと同じく、絵画や彫刻を職人仕事と位置づけてきた中世以来の伝統を覆し、これらを「自由学芸」と認めさせて画家や彫刻家の社会的地位を向上させることにあった。「パラゴーネ」も、こうした文脈の中で展開されたものである。とは言え、実際にはこの時期に絵画を論じた著作が相次いで世に出たのに対し、スペインで彫刻に特化した理論書と呼べるものが出現するには18世紀半ばを待たなければならない。

17世紀スペインの美術理論書の双壁は、前出のパチュエコによる『絵画芸術 (*Arte de la pintura*)』(1649年)とピセンテ・カルドゥーチョ (Vicente Carducho, 1576-1638年)の『絵画問答』(1633年)である。ともに画家で、いずれの著作も先行するイタリアの理論を敷衍しつつ絵画の高貴さを主張するという点で共通している。しかし前者は市井に生きる生粋のスペイン人画家、後者はフィレンツェ出身の宮廷画家だった。パチュエコが彩色木彫を念頭に置いたスペイン的パラゴーネ論を展開するだけでなく、『絵画芸術』の中で木彫の着色技法について詳細に論じた(第3書6章)のに対し、カルドゥーチョの著書にそうした議論が認められないのは、両者の出自の違いゆえと言える。

18世紀初頭の画家アントニオ・パロミーノ (Antonio Palomino, 1655-1726年)による『絵画館と視覚規範 (*El museo pictórico y escala óptica*)』(1715-24年)もまた、イタリアの伝統に則って執筆された絵画理論書である。特に「スペイン桂冠画家・彫刻家列伝」と題された第3巻は、パロミーノ以前のスペイン人およびスペインで活動した外国人の画家、彫刻家の伝記を連ねたもので、16世紀イタリアのジョルジョ・ヴァザーリによる著名な『美術家列伝』(1550年)を形式的手本としている。そこで取りあげられているおよそ240人のうち彫刻家は35人で²⁶、木彫のみならず大理石をはじめとする他の素材を扱った者も含まれている。これらの彫刻家たちについてのパロミーノの記述は、伝記的情報と主要作品に関する情報が主で、優れた作品に対する称賛の言葉はあるとしても、彩色木彫そのものに評価を下すようなものではない。絵画の高貴さを証明するために第1巻において彫刻との比較を論じる必要はあっても、彩色木彫の価値

26 そのうちの10人は彫刻以外に絵画や建築も手がけた者たちである。

を取り沙汰するような思潮はこの時期にはまだなかったのである。

しかしマッキム＝スミスが指摘するように、パロミーノが模倣したのはヴェザーリの形式ばかりではない。というのは、彩色木彫に席卷されていた現実に対して、必ずしも特筆に値しないような紋章や町の広場の肖像彫刻といった石の彫刻を数多く挙げ、スペインにイタリア的な彫刻が溢れているかのような印象を与えているからである²⁷。そこには自覚的にせよ無自覚的にせよ、色のない石の彫刻の方が彩色された木彫よりも上位にあるという意識が働いていたのかもしれない。

3. 2 スペイン彩色木彫論をめぐる新古典主義の時代の言説

18世紀が進むにつれて、スペインにおいても大理石彫刻の存在感が増してくる。その背景には、1700年を境とするブルボン朝への支配王朝の交代と、1752年の王立サン・フェルナンド美術アカデミー創設がある。16、17世紀のハプスブルク家の宮廷美術では絵画への志向が強く、彫刻は絵画に比べて格段に影が薄かったが、18世紀に入ってその状況に変化が生じたのである。一方、イタリアやフランスの先例に倣った公的アカデミーの役割は、従来の徒弟修業に代わる体系的な美術教育を担い、王国の美術事業に携わる人材を育成することにあった。新設されたアカデミーは「三つの高貴な芸術のアカデミー」と称され、絵画、彫刻、建築が等しい地位を与えられるとともに²⁸、その教育においては、画家であれ彫刻家であれ、古代彫刻研究が重視された。

そうした中、宮廷彫刻家でアカデミーの彫刻主任教授でもあったフェリペ・デ・カストロ (Felipe de Castro, 1704-1775年) が1753年に、16世紀イタリアの学者ベネデット・ヴァルキ (Benedetto Varchi, 1503-65年) によるパラゴネをめぐる有名な講演のカスティール語訳を出版した (*Lección que hizo Benedicto Varqui en la Academia Florentina el tercer Domingo de Quaresma del año 1546 sobre la primacía de las artes*)。ヴァルキのこの講演は、絵画と彫刻とともに「素描」に由来し、自然の模倣と

27 McKim-Smith, Gridley, "Spanish Polychrome Sculpture and its Critical Misfortunes," in *Spanish Polychrome Sculpture 1500-1800 in United States Collections* (Exh.Cat.), Stratton, Suzanne L. (ed.), New York, 1993, p.16.

28 Bédât, Claude, *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808)*, Madrid, 1989, p.79.

いう同じ目的を有する同じ芸術、等しく高貴なものと論じることで、イタリアにおける優劣論争を決着させ、後代に多大な影響を及ぼした。しかしヴェルキ個人は、彫刻の方が絵画より高貴であるという立場に傾いている。カストロはその訳書の序文において、スペインでは17世紀以降、様々な著者によって絵画の優越が論じられてきたのに対し、彫刻家がひたすら沈黙を守ってきたことを憂い、彫刻が絵画に劣るものではなくむしろ優るものであると示すことがこの翻訳の意義だと述べている²⁹。翻訳への短い序文であるとはいえ、スペイン人彫刻家による彫刻擁護論の嚆矢と呼んでよいだろう。とは言え、イタリアで彫刻を学び、ひたすらイタリアの理論に基づいてこの序文を書いたアカデミー教授カストロの念頭にあった彫刻の中に、スペイン伝統の彩色木彫は含まれていなかったはずである。

スペインの彫刻家が彩色木彫についての価値判断を示した最初の著作の一つとして挙げられるのは、カルロス4世（Carlos IV、在位1788-1808年）の王太子時代からのお抱え彫刻家だったセドニオ・デ・アルセ・イ・カチョによる『彫刻をめぐる対話（*Conversaciones sobre la escultura*）』（1786年）である。彫刻の歴史的考察、彫刻家が身につけるべき教養、彫刻の理論と技法など、彫刻に特化して広範に論じたスペインの書物の先駆けとして貴重であるにもかかわらず、これまでのところ同書についての研究はほとんどなされていない³⁰。

アルセ自身は主として象牙を扱う彫刻家であり、同書での議論の対象は大理石や象牙が中心だが、木彫への言及も散見される。特に目を引くのは、彫刻の技法に関する第7の対話の中で、木彫制作者がしばしば陥りがちな誤ちとして、自らの欠点を隠すために表面を色で塗り込めたり金で輝かせたりして、無知な者たちの目をごまかそうとすることを挙げ、それこそが長きにわたって彫刻が墮落してきた主たる理由なのだと述べている点である（Arce y Cacho, p.140）。ここには明らかにメングスの影響を見て取ることができよう。事実、アルセは、自分が知り得る限りの美術に関す

29 Castro, Felipe de, Prólogo de la *Lección que hizo Benedicto Varquí en la Academia Florentina el tercer Domingo de Quaresma del año 1546 sobre la primacía de las artes... traducidas del italiano por Don Phelipe de Castro*, Madrid, 1753. (ページ番号なし)

30 以下はアルセに関する稀少な文献の一つである。Barrio Moya, José Luis, “Algunas noticias sobre el escultor burgalés don Celedonio de Arce y Cacho,” *Boletín de la Institución Fernán González*, Año 65, n. 206 (1993), pp.47-51.

る理論書の中でメングスの著作集ほど有用なものはないと断言し (Arce y Cacho, p.489)、メングスを「絵画の英雄」と激賞しているのである (Arce y Cacho, p.498)。

アルセはまた、彫像の感情表現について述べた第10の対話において、次のように書いている。「適切な感情表現とは、像を捻じ曲げたり、筋肉をゆがめたり、口を開けたり、過剰に悲しみや笑いの表情を浮かべたり、強く足を踏ん張ったり、手を握り締めたりすることではなく、また、頭を後ろにそらせたり、その他の横柄に見えるようなことをしたりして、気取ってあらゆる極端なものを示すことでもない。それは分別を欠く制作方法で、愚かな者たちを欺くためのものでしかない」(Arce y Cacho, pp.243-244)。アルセが描写するような大げさな身ぶりや表情は、スペイン彩色木彫の真骨頂である劇的な感情表現そのものである(図2)。ここでもアルセは、バロックの大仰さ、過剰さを嫌悪し、「高貴なる単純さと静謐なる偉大」というキーワードに集約される抑制された表現を「良き趣味」と見なす、ヴィンケルマンやメングスの新古典主義的美学への共感を示しているのである。

しかしながら他方でアルセが、16世紀のマニエリスム彫刻を代表するアロンソ・ベルゲータ (Alonso Berruguete, 1488頃-1561年) やガスパール・ベセーラ (Gaspar Becerra, 1520頃-1568年) を、スペインで最初に美術を豊かなものにした人々であると称えていることも見落としてはならない (Arce y Cacho, pp.502-503)。ベルゲータの作品はとりわけ、誇張された筋肉や身ぶり、表情に特徴づけられるもの(図6)であるにもかかわらず、称賛の対象とされたのは、おそらく両者がイタリアで修業し、ミケランジェロやヴァザーリといった同時代の主要なイタリア人美術家たちと交流したという経歴ゆえなのだろう。

こうした態度は、アルセと同様に新古典主義の影響を強く受けた19世紀初頭のセアン・ベルムーデスにも共通している。主著『スペイン著名美術家歴史事典 (*Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España*)』(1800年、以下『事典』)はスペイン近代美術史学を確立したセアンの最も重要な業績であるが、ここではあまり知られていない別の著作に目を向けてみたい。それは手稿のままで残された、スベ

インの彫刻をめぐる2つの問答形式の小論である³¹。明確な執筆年は不明ながら、内容からはセアンの晩年のものと考えられる。15世紀以降のスペイン彫刻の盛衰をめぐる繰り広げられるこれらの問答の登場人物は、先のベルゲーテとベセーラ、そして17世紀の画家・彫刻家・建築家アロンソ・カーノ（Alonso Cano、1601-67年）である。ベルゲーテとベセーラが選ばれたのは、この2人が16世紀にイタリアに赴いて「良き趣味」を学んだからであり³²、カーノは17世紀バロックの時代にありながら、セビーリャのアルカラー公爵の古代彫刻コレクションを研究することによって、簡素な姿勢、荘厳な形態、良き趣味の衣文表現などに特徴づけられる古典的な彫刻様式を習得した³³、と判断されたからに違いない。

3人の鼎談を通して示されるセアンのスペイン彫刻史観を要約すると、以下になるだろう。スペイン彫刻は15世紀に入って「野蛮なゴート人の様式」（ゴシック様式を指す）から脱しはじめ、16世紀になると、ベルゲーテやベセーラをはじめとするイタリアで学んだ彫刻家たちによってその栄光が回復された。この時代、古代人の「良き趣味」をスペインに広めるのに最も貢献したのはベセーラであった。しかしながら17世紀に入ると、古代人の規範は厳格すぎると考えられるようになり、その規範から離反して自然ばかりに真実を求めるようになってしまった。その結果、スペイン彫刻は凋落してしまったのである（Céan-Pardo Canalís, pp.356-372）。王朝がブルボン朝に代わった18世紀には、王宮装飾のために当時の悪趣味の中心地パリから彫刻家たちが招かれて制作したことで、スペイン各地にフランス様式を真似た自国の彫刻家たちによる作品が溢れてしまった。しかし同世紀半ばにいたってマドリードに王立サン・フェルナンド美術アカデミーが創設された。そこでは古代の最も優れた彫刻の複製を用いた教育が行われ、最も優秀な学生たちをイタリアに派遣して学ばせている。またマドリードのアカデミーに倣った組織が王国内の各地に相次いで新設されたことで、ようやくスペイン彫刻はその力と古代人の良き趣味を取り戻したのである（Céan-Pardo Canalís, pp.375-376）。

31 もともと問答は3つあったが、最初の1つは失われている。

32 Céan Bermúdez, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España*, Madrid, 1800, vol.I, p.XLIII.

33 Céan Bermúdez, 1800, vol.I, p.208.

イタリア・ルネサンスでの古代の栄光の復興、古典的規範の緩みに起因するバロックおよびロココ時代の退廃、18世紀後半の古代回帰による美術の再興という、見事なまでの新古典主義的美術史観である。しかし、セアンは17世紀を彫刻墮落の時代と呼び、彫刻家たちが大衆の間で名声を獲得しようと装飾過剰な祭壇衝立の作者になってしまったと批判する一方で、「そうしたシステムの中に身を置きながらも、より慎重に自然を観察し素描研究を行った」という控え目な褒め言葉とともに、グレゴリオ・フェルナンデス (Gregorio Fernández, 1576-1636年) やマルティネス・モンタニェース (Juan Martínez Montañés, 1568-1649年) ほか複数の彩色木彫家たちの名前を、カーノの口を借りて挙げている (Céan-Pardo Canalís, pp.373-374)。

メングスは、自らの美意識に反する趣味の悪さと美の探究を阻害する宗教性ゆえに、スペイン彩色木彫を一刀両断に切り捨てた。しかし上に見たようなアルセやセアンの語り口には、基本的には新古典主義の美学に則って、わざとらしい身ぶりや表情、過剰な表面の装飾を身上とするバロック期の彩色木彫に否定的な見解を示しながらも、そうした彫刻を伝統にもつ国に生まれ、そうした作品に囲まれて日々生活していたスペイン人としての、アンビヴァレントな態度が透けて見える。マッキム＝スミスは、セアンが『事典』の序文においても同様の新古典主義的価値判断を示しながら、同じ著作の中でマルティネス・モンタニェースの受難のキリスト像に言及する際、突如として宗教的熱情をほとぼらさせていることを指摘している³⁴。「カトリックの画家の目的は、絵画を通して説教師のように人々を説得し、人々がカトリックの教えに叶う事柄を信じるよう導くこと」というパチューコの言葉に典型的に示される通り³⁵、16世紀後半以降の対抗宗教改革で主導的役割を果たしたスペインでは、信仰に資するものとしての美術作品の意義が常に強調されてきたのであった。スペイン人であるアルセやセアンが、美術と宗教の結びつきを断ち切るような議論になじみきれなかったとしても無理はない。

34 McKim-Smith, 1993, p.17.

35 Pacheco, 1649 (1990), p.252.

おわりに

以上、ルネサンス期以降のヨーロッパにおいて彫刻が彩色されたものからモノクロームへと移行し、「白い大理石の彫刻」という固定観念が形成されていくプロセスを概観するとともに、新古典主義的美学の中で、スペインの彩色木彫が外国人とスペイン人によってどのように評価されたかを見てきた。その上で、スペイン人による評価のうちに、時代の美的潮流に乗った知的な営みと、宗教と美術を分かちることが困難なスペイン的心性との間の葛藤が読み取れることを指摘した。

本稿で扱ったのは主として18世紀後半から19世紀初頭という限られた時代であり、その間の外国人、スペイン人による言説を網羅できたわけでもない。19世紀には《プリマ・ポルタのアウグストゥス》(1世紀、ヴァチカン美術館)に代表される、着彩の跡を留めた重要な作品の発見が相次ぎ、カトルメル・ド・カンシーらによる古代彫刻の色彩に関する研究を刺激することになった³⁶。それはやがて他の時代や地域の彩色彫刻に対する見方にも影響を及ぼし、1908年のマルセル・デュラフォワによるスペイン彩色木彫に関するモノグラフ刊行へと結びついていく³⁷。こうした19世紀以降の展開については、本稿執筆を通して得られた知見を足がかりに稿を改めて検討し、スペイン彩色木彫の評価史に関する研究を進展させていきたい。

*本文中で略記した引用文献の書誌情報は以下の通りである。

Arce y Cacho: Celedonio de Arce y Cacho, *Conversaciones sobre la escultura*, Pamplona, 1786.

Céan-Pardo Canalís: Enrique Pardo Canalís, “Dos diálogos de Céan Bermúdez sobre la escultura en España,” *Revista de ideas estéticas*, 20 (80) (1962), pp.71-97.

Mengs: Anton Rafael Mengs, “Fragmento de un discurso sobre los medios para hacer florecer las bellas artes en España,” en *Obras de*

36 Quatremère de Quincy, Antoine Chrysostome, *Le Jupiter Olympien, l'art de la sculpture antique considéré sous un nouveau point de vue*, Paris: Che Du Bure Frères, 1815.

37 Dieulafoy, Marcel, *La statuaire polychrome en Espagne*, Paris: Hachette, 1908.

D. Antonio Rafael Mengs, primer pintor de cámara del rey, Madrid, 1797, pp.183-197.

図版出典

図 1、2、3 筆者撮影

図 4 メトロポリタン美術館公式ウェブサイト

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/43706> (2023 年 12 月 10 日最終閲覧)

図 5 神吉敬三・若桑みどり編『世界美術大全集西洋編 バロック 1』小学館、1994 年。

図 6 バリャドリード、国立彫刻美術館公式ウェブサイト

<https://ceres.mcu.es/pages/Viewer?accion=4&AMuseo=MNEV&Museo=MNEV&Ninv=CE0271/013> (2023 年 12 月 10 日最終閲覧)



図1 フアン・デ・フーニ バリャドリード大聖堂主祭壇衝立(旧アングスティア聖堂主祭壇衝立) 1551-62年



図2 グレゴリオ・フェルナンデス《ベラ・クルスの聖母》1623年 バリャドリード、ベラ・クルス苦行信心会聖堂



図3 《ラオコーン群像》ギリシア彫刻のローマン・コピー 紀元前1世紀 ヴェチカン美術館



図4 アントン・ラファエル・メングス《ヨハン・ヨアヒム・ヴィンケルマン》1777年頃 メトロポリタン美術館



図5 ジャン・ロレンツォ・ベルニーニ
《聖テレサの法悦》1647-52年 ローマ、
サンタ・マリア・デッラ・ヴィットー
リア聖堂コルナロ礼拝堂



図6 アロンソ・ベルゲーテ《イサクの
犠牲》1526-32年 バリャドリード、
国立彫刻美術館