



Title	アントニオ・ブエロ・バリエホの『ラス・メニーナス』におけるベラスケスの絵画
Author(s)	岡本, 淳子
Citation	Estudios Hispánicos. 2013, 37, p. 37-59
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/98012
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

アントニオ・ブエロ・バリェホの 『ラス・メニーナス』におけるベラスケスの絵画

岡 本 淳 子

1. はじめに

スペインの劇作家アントニオ・ブエロ・バリェホ (Antonio Buero Vallejo, 1916-2000) の『ラス・メニーナス』(*Las Meninas*, 1960) は、ベラスケスの没後 300 年にあたる 1960 年に発表される。本作品は初演時に 260 回公演というロングランを記録し、当作家の「最も意欲的な作品の一つであり、興業的にも最高の成果を収めた作品の一つとみなされている」¹ [Doménech 1993: 169]。タイトルの『ラス・メニーナス』は、スペインを代表する宮廷画家ディエゴ・ベラスケス (Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, 1599-1660) の最も有名な同名の絵画²に由来する。劇中の登場人物、彼らの衣装、そしてベラスケスのアトリエの舞台美術もほぼベラスケスの絵と同じである。

1934 年、ブエロ・バリェホは 17 歳でマドリードのサン・フェルナンド美術学校に入学し、画家を目指す。内戦勃発後、共和国軍兵士として戦列に加わったことから、フランコ側の勝利後に投獄される。簡易裁判の結果、死刑を宣告されるが、数度の減刑を経て最終的には 7 年に満たずに出所する。約 7 年間のブランクにより彼は画家になる道を断念するが、その後も多くのデッサン画、特に肖像画を描き続ける。絵画に造詣の深いブエロ・バリェホが画家の中でも特にベラスケスに思い入れがあったことは、多くの研究者の指摘するところである。『民衆にとっての三人のマエストロ』(*Tres maestros ante el público*, 1973) という著書の中では、フェデリコ・ガルシア・ロルカ

1 引用文の日本語訳はすべて引用者による。

2 ベラスケスのこの作品の呼称は数回変更されている。1666 年の財産目録には《la Señora Emperatriz con sus damas y una enana》、1686 年には《retratada la Sra. Emperatriz Ynfanta de España con sus damas y criados y una enana, original de mano de Diego Belázquez pintor de cámara y Aposentador de Palacio donde se retrató a sí mismo pintando》となり、1734 年からは《la familia del Señor Rey Phelipe Cuarto》、現在の《Las Meninas》になるのは 1843 年からである [Checa 2008:199]。

(Federico García Lorca, 1898-1936)とバリエ＝イン克蘭(Ramón del Valle-Inclán, 1866-1936)に加えてベラスケスを取り上げ、絵画《ラス・メニーナス》について論じている。ベラスケスという題の詩も書いており、控えめながら意志の固い、真実を語るアンダルシア人として彼を称えている[Buero Vallejo 1996e]。また、歴史上の人物に扮装して写真撮影をするという催しではベラスケスに扮したというエピソードもある[O'Connor 1996: 87]。

ブエロ・バリエホの『ラス・メニーナス』に関する先行研究を見ておこう。当劇作家はベラスケスに自分の姿を重ねているという見解が圧倒的に多い³。たとえばイグレスias・フェイホー(Iglesias Feijoo)は、「絶対権力が支配する社会に立ち向かう芸術家の使命というテーマが舞台で提起される」[1982: 26]とし、二人の芸術家の共通する使命を論じ、パトリシア・W・オコナー(Patricia W. O'Connor)は、「ベラスケスは筆で、ブエロ・バリエホはペンで、真実を美的に描き伝えるための新しい手段や方式を探索した」[1996: 91]と記す。また、フェリペ四世の時代と本作品の上演当時のスペインに多くの類似点を見ていることも研究者たちに共通する姿勢である。具体的には、飢餓、圧制、検閲、欺瞞などの共通点[Edwards 1996: 69]が指摘されている。ベラスケスとブエロ・バリエホ、あるいは17世紀と20世紀のスペインには確かに共通する部分が多い。検閲のあったフランコの時代に、異なる時代を舞台にして現実社会を比喩的に描くことはひとつの常套手段であったと言ってもよい。17世紀の社会や人間の描写により20世紀の独裁制に生きる民衆の苦悶や絶望がいかにも表現されているのかを分析することは重要である。ただ、ブエロ・バリエホの作品が『ラス・メニーナス』というタイトルである以上、ベラスケスの絵について考察する必要があるだろう。先行研究では、情報が多いとは言えない画家ベラスケスに関して考察するものはあっても、彼の絵が演劇作品『ラス・メニーナス』の中でどのような劇的効果をもたらしているのかを論じた研究はないように思う。

本稿では、アントニオ・ブエロ・バリエホが巨匠ベラスケスを主人公に据えた『ラス・メニーナス』を分析対象とし、絵画に焦点を当てて演劇作品を論じる。作業としては、劇のなかで言及されるベラスケスの絵画四点それぞれの特徴を分析し、それらの絵の特徴が舞台上でどのような形で生かされて

3. [Doménech 1993], [Halt 1997], [Iglesias Feijoo 1982], [O'Connor 1996], [Serrano 1999]を参照。

いるのかを考察する。また、ベラスケスのその四点の絵画をブエロ・バリェホ自身がどうとらえていたのかを論じ、演劇作品『ラス・メニーナス』においてベラスケスの絵画が果たす役割を明らかにする。

2. ベラスケスの絵と視線

劇作品『ラス・メニーナス』ではベラスケスの四枚の絵が重要なモチーフになる。とは言え、実際に絵という形で舞台上に現れることはなく、絵のモデルが登場したり、物議を醸す問題の絵として何度も言及されたりするにとどまる。その四枚の絵とは、《イソップ》(Esopo, 1636-1640)、《メニッポス》(Menipo, 1636-1640)、《鏡を見るヴィーナス》(La Venus del espejo, 1648⁴)、そして《ラス・メニーナス》(Las Meninas, 1656)である。《イソップ》と《メニッポス》は全身を描いた肖像画、《鏡を見るヴィーナス》は裸婦画、《ラス・メニーナス》は集団肖像画であり、分類するならば異なる三つのタイプの絵となるであろう。ただ、共通点がひとつある。それは絵の中の人物の視線である。イソップとメニッポスは描いている画家を、つまりは鑑賞者を凝視している。ヴィーナスは鏡越しにこちらを見つめ、《ラス・メニーナス》では絵の中のベラスケス、マルガリータ王女、矮人のマリ・バルボラがこちらに視線を向けている。ベラスケスの絵の中にはモデルが語りかけるようにこちらに目を向けているものが少なくないが⁵、劇中で言及される四枚の絵がすべてその類であるのは偶然ではないだろう。そこで、視線について考えてみたい。

鑑賞者が絵を見つめ、そして絵の中の人物に見つめられる。視線について

4 《鏡を見るヴィーナス》の制作時期は明らかでないとされるが、フェルナンド・チェカは1648年と記している。1650年と記す画集もある。大高保二郎は次のように分析する。「マドリードの収集家で故オリバーレスの甥、エリチエ侯爵ガスパール・デ・アーロの財産目録に1651年6月1日、「背中を見せてシーツに横たわる裸の女」と記載されたが、この事実だけで、制作時期をイタリア旅行以前とすることはできない。マドリード帰還は6月頃とはいえ、イタリア滞在中の発送も可能だからである。裸婦横臥像という題材も、のびやかな画風もまさにイタリア的な雰囲気にあふれ、マドリードの堅苦しい王宮で書かれたとは考えられない」[1992: 67]。

5 エミリオ・オロスコはベラスケスの肖像画について、「彼の作品を本で見ていると、ページを繰るにつれて、わたし達の注意を要求するかのように執拗なそれらの眼差しに、独特の気持にさせられるのは誰もが経験することである。問いかけるようなその深い注視はわたし達に休息を与えない」[1983: 54]と述べている。

論じる多木浩二は、見つめられることは「私を世界に織り込んでいく外からの拘束にもなる」[2008: 12]と述べる。また、《ラス・メニーナス》を論じるミシェル・フーコーによれば、「鑑賞者をその視線の場においた瞬間に、画家の眼は鑑賞者をとらえてむりに絵のなかへ連れこみ、特権的であると同時に強制的な場所を指示」[1974: 29]するのである。プエロ・バリエホが『ラス・メニーナス』で扱うベラスケスの絵はどれも鑑賞者をなかば強制的に絵の中に引き込み、同じ空間を共有させると言ってよいだろう。そしてそれらの絵がどれも有名な作品であり、容易にイメージできる絵であればこそ、観劇する者たちも想像の中でベラスケスの絵の中に入りこみ、ひいては舞台空間に引き寄せられることになる。とりわけ《ラス・メニーナス》を前にした鑑賞者は抗いがたい誘惑に負けて強制的に、と同時に自主的に、あのベラスケスのアトリエに誘われるのである⁶。プエロ・バリエホが当初画家を目指し、ベラスケスを敬愛していたことは先述したが、当然のごとく彼は足繁くプラド美術館に通い、ベラスケスの絵と対面している [Iglesias Feijoo 1982: 263]。つまり、作家自身が何度も絵の中に取り込まれる経験をしているはずなのだ。その経験をもとにプエロ・バリエホは観客を舞台に同化させる手段としてベラスケスの絵の持つ視線の効果を利用したのではないか。

視線に関して考察を進めていこう。ジャック・デリダは写真を見る視線について男女の会話という形式で次のような論を展開する。「だれにも自分の物語がある、あなたにはあなたの物語をゆだねよう。それがあなたの見ることの権利だから」、そして、だからこそ「物語はない」のであり、「その結果、お話に対する欲望があなたのなかでますます募る」[1988: 102]。つまり、「まさにその相互貫入が、まなざしから何ものかを引きだすのだ。それは言説に呼びかけ、読解を要求する。これらの画面、場面、あるいは写真のひとつまは、あらゆる知覚を超えて、解読を喚起する。(中略) 覗き見ではなく、注解なのだ」[1988: 111]と論じる。この写真論をベラスケスの絵に適用することができ

6 1988年のスペイン映画『ベラスケスの女官たち』(*Luces y sombras*)は《ラス・メニーナス》の鑑賞者の心情を表現した作品になっている。ある映画監督が自分の少年時代の夢、つまり《ラス・メニーナス》の中に入る夢を映画にするというのが大筋である。撮影中の映画では、プラド美術館で《ラス・メニーナス》の前に立った少年が絵の中に入りたと思った瞬間に実際に入ってしまう、絵画に描かれる人物たちと接触する。少年は現実に戻りたくなるが、ベラスケスがまだ《ラス・メニーナス》を制作していないために戻れない。少年はマルガリータ王女に相談し、彼女からベラスケスに絵の制作を頼んでもらうという話である。

るのではないか。写真を撮る者—撮られる被写体—写真を見る者、という三者の関係と、絵を描く者—描かれるモデル—絵の鑑賞者の関係は似ている。ホセ・オルテガ＝イ＝ガセー (José Ortega y Gasset) は、「ベラスケスの作品にはある種写真的な様相がある。それこそが彼の最高の独創性なのだ」[1968: 71] と指摘する。加えて、オルテガはデリダとよく似た論を展開し、「従って、絵を見るということは絵を理解すること、その絵が持つあらゆる形態の意図を発見すること、あるいは、同じことであるが、絵画をじっくり眺めるというのは単に眼の問題ではなく、解釈の問題なのである」[1968: 71] と述べている。『ラス・メニーナス』という舞台はつまり、鑑賞者の一人であるブエロ・バリェホによるベラスケスの絵の解説あるいは解釈なのだという見方もできる。では、次章からベラスケスの四枚の絵を考察していくことにする。

3. 《イソップ》と《メニッポス》

幕が上がると、ベラスケスの絵《イソップ》と《メニッポス》の中の人物とほぼ同じ衣装に身を包んだ二人の男が絵と同じポーズで立っている。ト書きにも「絵との類似は完璧である」[65]⁷と記される。「舞台上のぼやけた薄暗がりのなか強烈な照明を浴びて二人の人物だけが浮き出て見える。二人は舞台両袖の前景に不動のまま立っている」[65] という演出は、プラド美術館に一度は足を運んだことのある観客にベラスケスの絵を想起させるであろうし、劇場がまるでプラド美術館になったかのような感覚を与えるかもしれない。舞台上の彼らは物乞いであるが、16年前にベラスケスの《イソップ》と《メニッポス》のモデルになったという設定である。

ベラスケスが描いた《イソップ》と《メニッポス》を思い起こしてみよう。二人の人物に共通する特徴は鑑賞者を鋭い視線で見つめている点、しかも多少上から見下ろしている点である。《イソップ》のサイズは179.5 x 94cm、《メニッポス》は161 x 97cmであり、ほぼ等身大で描かれた絵が展示された状態を考えると、まさに鑑賞者は二人の賢者から見下ろされ、すべてを見透かされているような気持ちになるのではないか。イソップは古代ギリ

7 戯曲『ラス・メニーナス』からの引用は、Antonio Buero Vallejo, *Las Meninas*, Madrid: Espasa Calpe, 1999. に基づき、括弧内には頁数のみを記す。

シャの寓話作家であり、奴隷だったと伝えられている。メニッポスは紀元前3世紀のギリシャの風刺家だが、彼も元は奴隷だったということだ。ベラスケスは奴隷という低い身分でありながら英知に長けた二人の人物を威風堂々とした姿で表現した。

ブエロ・バリェホの描く二人の物乞いも観客席よりも高い舞台の上から観客を見下ろす。イソップのモデルとなったのがペドロであるが、ペドロは作者ブエロ・バリェホのアルターエゴとも言える重要な人物である[Serrano 1999: 48]。ペドロは画家を目指していたが、冤罪でガレー船での強制労働を6年間課された後、課税に抗議する暴動にかかわった反逆者として追われる身となり、物乞いとして身を隠している。高齢のためほとんど視力を失ってはいるものの、ベラスケスの絵を誰よりも理解し、ベラスケスに真の友人と呼ばれる人物だ。社会的には最下層だが、絵画のみならず社会、そして人間に対して鋭い洞察力を持つ人物として描かれる。一方、メニッポスのモデルになった物乞いのペテン師マルティンは、歯に衣着せぬ大胆な物言いで辛らつに王室批判をする風刺家である。このようにベラスケスの絵画同様、舞台上の二人の物乞いも身分が低く外見は貧相であっても、思慮深く、洞察力のある知者として描かれる。

前述したように、プラド美術館に並ぶ《イソップ》と《メニッポス》はどちらも鑑賞者を見つめ、視線の交差がわれわれを絵の中に誘い込む。つまり、彼らの視線が絵から飛び出し空を通過してこちら側に届くことによって、私たちとの関係を結ぶのである。ブエロ・バリェホは舞台において同様の効果を演出している。マルティンがナレーターとして観客席に語りかけ⁸、「観客にドラマ参加のプロセスを課す」[Serrano 1999: 42] ののである。通常、演劇は第四の壁⁹によって舞台と客席が分離されるのだが、登場人物マルティンが第四の壁を突き抜けて観客に話しかけ、舞台との同化を強いるのである。

視線に注目して論じてきたが、「比喩的にまなざしとよびうるすべての行為を包括する枠組み」[多木 2008: 8] として視線をとらえるならば、ベラスケスとブエロ・バリェホに共通する人間を見るまなざしについて語ることも

8 本作品のマルティンはブエロ・バリェホ作品で観客に語りかけた最初の人物である[Holt 1987: xii]。その後、ブエロ・バリェホはナレーター役の登場人物を多用するようになる。

9 舞台の正面に位置する、想像上の透明な壁を第四の壁と呼ぶ。フィクションである舞台上の世界と観客のいる現実世界とを分ける境界となる。

脱線とはならないであろう。イソップとメニッポスを浮浪者姿で表象したベラスケスは多くの矮人や道化¹⁰の肖像画を描いたことでも知られている。当時、矮人や道化を描くことはさほど稀有なことではなかったと言う。フェルナンド・チェカ (Fernando Checa) は、「スペインの宮廷画家が王族や貴族の身なりや美しさを際立たせるために、そういう人々〔矮人等〕¹¹の醜さや奇形を対比させたことはよく知られた習慣である」[2008: 35] と記し、その代表例としてロドリゴ・デ・ビリヤンドランド (Rodrigo de Villandrando, 1588-1622) の描いた《フェリペ四世と小人ソピリーリョ》(Felipe IV con el enano Sopilillo, 1619-1620) の写真を掲載している。その絵の中の矮人は単なる引き立て役かつ飾りとして描かれており、ベラスケスの絵と大きく異なることは一目瞭然である。ベラスケスの絵がなければ、奴隷同様の立場で宮廷に住まわされていた者たちがこれほどまでに鮮明な姿で後世に伝えられ、われわれの心を揺さぶることはなかったであろう。神吉敬三は、プラド美術館のベラスケスの部屋がルーベンスの部屋と対照的であることを指摘し、「十七世紀スペインの王侯貴族や道化、さらには不具者や白痴などが、寡黙にしかも厳然たる一個の存在者—それ自体悲劇的でさえある存在者—としてわれわれの目前にいるという、悲劇的な雰囲気のためようベラスケスの部屋」[1986: 23] と記述する。「一個の存在者」であることにおいて平等であるという認識で人間を捉えたベラスケスの姿勢が見て取れるが、ここにブエロ・バリェホと共通するまなざしを指摘しなければならない。リカルド・ドメネク (Ricardo Doménech) は、ベラスケスが矮人に慈愛の情を持ってキャンバスに描いたように、ブエロ・バリェホも戯曲『ラス・メニーナス』の中で同様の感情を彼らに示していると述べている [1993: 185]。実際、舞台上の矮人ニコラシージョとマリア・バルボラはマリア・テレサ王女に全面的信頼を寄せられ、王女を助ける重要な役割を与えられている。また、この作品に限らず、ブエロ・バリェホが多くの作品で盲人や物乞い、癩病患者、痴呆症あるいは神経症を患った者たちに声を与えていることを補足する必要があるだろう。

10 「文献学者モレーノ・ビーリャの資料調査によれば、16世紀後半からの150年間で123名の矮人、^{エナノ}阿呆、道化、慰み者、馬鹿、おどけ、異人、混血児等が宮廷内で養われていた。ベラスケスが宮廷入りしてから40年間で、50名以上を数えることができる」[大高1992: 46]。ブエロ・バリェホの『ラス・メニーナス』の中でも、ベラスケスとマリア・テレサの会話で、50人以上の小人を王宮に住まわせているが、慈悲の心からではないというやりとりがある [115]。

11 [] 内は引用者の補筆である。

17 世紀の画家と 20 世紀の劇作家は類似するまなざしを持って作品を創作していたことがわかる。

4. 《鏡を見るヴィーナス》に秘められた抵抗

次に、舞台のベラスケスが部屋に鍵をかけて秘密にしている絵について考察していきたい。ベラスケスの描いた裸婦ヴィーナスは、彼のイタリア滞在中に描かれたと推測される。ベラスケスは二度イタリアを訪問している(1629-31、1649-51)が、「二回とも彼が繰り返し願い出て許可されたものであった」[神吉 1986: 87] と言われている。1657 年には三度目のイタリア旅行を願い出て却下されたらしいのだが、イタリアとはベラスケスにとっていかなる地であったのか。

まず、スペイン絵画における裸婦の扱いについて押さえておく必要があるだろう。神吉は、「プラド美術館が収蔵する約二千三百点におよぶ絵画一ただし、近年増設された別館の十九世紀美術は除く一のほぼ半分を占めるスペイン派の作品の中で、正真正銘の裸婦は、ゴヤの《裸のマハ》一点のみ¹²である」[1986: 23-24] ことを指摘し、ベラスケスの裸体画が特殊であることを強調する。ベラスケスはカトリックで厭忌されていた裸体をなぜキャンバスに収めたのだろうか。「スペインでは何かと問題の多い裸体研究を、ベラスケスがイタリアという異質な雰囲気のもとでのびのびと行っていることを示してくれるのである」[神吉 1986: 44] という指摘や、「約 1 年半のこの遊学で、ベラスケスは堅苦しい宮廷のみならず、スペイン絵画の因襲と呪縛から解かれ、均衡と節度ある画風を身につけて帰国する」[大高 2002a: 34] という指摘がある。つまりこの絵は、創作活動そして日常生活において自由が謳歌できるイタリアを称え、抑圧的で窮屈なスペインに抗議の声をあげるベラスケスの作品であると解釈できるのだ。寡黙な画家として知られるベラスケスは一枚の絵によって自由への希求と因襲による抑圧への抵抗を表現したのである。二度目のイタリア旅行の際、八度にわたる王からの帰国要請を無視して滞在を約一年半も延長したという事実がベラスケスの抵抗を語る。

さて、この禁じられた絵はブエロ・バリエホの演劇の中でどのような役割

12 ベラスケスの《鏡を見るヴィーナス》はロンドンナショナルギャラリー所蔵である。

を担うのだろうか。その絵はベラスケスが部屋に鍵をかけ、許可した者にしか見せない謎の絵として人々の口にのぼる。先にも述べたが、絵画《鏡を見るヴィーナス》が舞台上に現れることはなく、具体的な言及もされずに物語が進む。観客は建物の二階にあるベラスケスの部屋の中を窓越しに見ることができるが、絵の置かれた場所は死角になっているため、その絵を見る人物の驚く姿のみが観客に示される。しかしながら登場人物たちの言動からその絵が《鏡を見るヴィーナス》であろうと推測するのは難しいことではない。

この絵は様々な波乱を巻き起こす。ベラスケスの妻フアナはその絵のモデルに嫉妬し、イタリア旅行によって人が変わってしまったと夫に苦言を呈す。舞台上のベラスケスは、「イタリアの空気と太陽の光を浴びたらな、フアナ、おまえも自分がずっと囚われの身だったとわかるだろう」[85]と語り、その絵に自身の自由が表現されていることを明かす。ベラスケスの自由と抵抗の形象化であるこの絵は、彼を反逆者という立場に追い込むことになる。つまり、カトリックの倫理に反したこの絵が原因でベラスケスは異端審問にかけられるのである。不敬な絵を描いたとして糾弾されるベラスケスは、告発者である従弟のニエトに次のように反論する。

ベラスケス。－あなたは私の絵に好色なところがあるというわけですね。では伺いたい。どこが好色だと言うのです？

ニエト。－自分でおっしゃっているではないですか。絵に描かれたものがです。

ベラスケス。－(近づいて) 好色なのはあなたの心です、ニエト！罪を犯しているのはあなたの眼であって私のヴィーナスではない！

[182]

さて、ここでベラスケスの絵を思い出してみよう。鏡越しに私たちを見つめるあのヴィーナスの視線が脳裏に浮かぶ。そう、鏡の中のヴィーナスはまるで私たち鑑賞者の心を見透かすかのように微笑んでいるのだ。この絵もやはり鑑賞者と視線を絡ませ対話するのである。そしてブエロ・バリェホがベラスケスに語らせているように、ヴィーナスの絵の解釈に鑑賞者の心の中が映し出されるのだ。

ブエロ・バリェホの『ラス・メニーナス』第二幕で繰り上げられる異端審問¹³はフィクションであり、実際にベラスケスが異端審問にかけられることはなかった[Halsey 1973: 116] [Doménech 1993: 176]。異端審問の場面は当然のことながらフランコ政府の検閲を示唆する意図もあつたであろう。オコナーは、フェリペ四世の時代とフランコの時代の検閲がどちらもカトリックの教義に根ざしたものであることを指摘し、二つの時代の類似性を論じている[1996: 89]。画家と劇作家、二人の芸術家には自由な創作を制限する多くの足枷が存在したことは確かである。

ベラスケスの異端審問について考察しよう。異端審問への呼び出しが決定したベラスケスは、ヴィーナスの絵の存在を口外したのが誰なのかを追及する。まずベラスケスが疑うのは、以前彼の奴隷であつたが今は解放され、弟子として絵を学ぶパレハ¹⁴である。長期間奴隷であつたことの恨みで主人を告発したのではないかと詰問するベラスケスに対し、告発はしていないが、ローマでベラスケスの絵のモデルになった女性に恋愛感情を抱き、師に嫉妬していたことを告白する。同じく画家である娘婿のモノに対してベラスケスは、もはやベラスケスに教えを乞う必要はないと豪語していることを非難し、自信過剰を諷める。最後に問いつめられた妻のフアナはヴィーナスの絵をベラスケスの従弟ニエトに見せたことを告白する。父パチェーコに裸婦は忌むべきものだと教えられたフアナは、宗教的罪から夫を救うためにニエトに相談したのだと語る。しかし、実際にはフアナが年老いた自分を卑下し、夫の愛情を疑い、絵のモデルに嫉妬していることが明らかになる。「少しばかり夫を痛めつけてやろうという気持ちがあつたのだ」[169] というベラスケスの言葉にフアナは泣くことでしか答えられない。

13 ベラスケスの舅であり師であつたフランシスコ・パチェーコが異端審問所の絵画審査官を務めていたという事実[神吉 1986: 72]がブエロ・バリェホに異端審問の場面のインスピレーションを与えたのかもしれない。また、パチェーコが「裸体表現を批判するあまり、幼児イエズスを裸で書くことさえ禁じた」[神吉 1986: 39] ことも、ベラスケスの秘めたる反抗を考えるうえで非常に興味深い。

14 Juan de Pareja(1650-1670)は実際にベラスケスの奴隷であつた人物で、奴隷の身分から解放された1650年にベラスケスに肖像画を書いてもらっている。ベラスケスはイタリア旅行にパレハも同行させた。フェルナンド・チェカはパレハの肖像画を「奴隷の表情や視線は明らかに尊大で挑戦的」と解説している[2008: 184]。おそらくブエロ・バリェホはチェカの指摘と同様の印象をこの絵から受け、舞台上のベラスケスとパレハのやり取りを創作したのであろう。

ベラスケスのアトリエで行われる異端審問の場においても、彼は審問される立場でありながら糾弾する態度を緩めない。結局、王室配室長の役職をめぐってベラスケスに負けたニエトが怨嗟から、そしてベラスケス失脚後にその後任に収まることを目論んで彼を密告したことが暴かれる。ベラスケスの絵に関する証言者と呼ばれたのは、ベラスケスの先輩であり、皆から先生と呼ばれる画家のナルディである。彼はベラスケスが戦場での兵士の活躍を描いていないこと、宗教画が少ないこと、道化や犬を王族と同様に描いていることなどを理由に、ベラスケスの宮廷画家としての資質を否定する。しかし、その証言が後輩画家の才能への怨嗟¹⁵から来ていることが明らかになる。このようにブエロ・バリェホは、ベラスケスが異端審問にかけられた背景には宗教的および倫理的な理由に隠蔽された個人的動機、恠気や嫉妬、羨望、猜疑などがあることを描いている。「裁判の重要性はベラスケスを告発した者の偽善の暴露にある」[Edwards 1996: 66] という指摘があるが、加えて、大儀に隠蔽された人間の煩悩が露呈することが重要なポイントである。つまり、舞台上のベラスケスがパブロに言うように「人間はほとんど皆、何かの奴隷になっている」[168] ことが暴かれるのである。

史実においても物議を醸した《鏡を見るヴィーナス》は、ブエロ・バリェホの舞台では異端審問という場を提供した。そこでのベラスケスは雄弁に語り、彼を裁くために集まった者たちを次々に論破し、大胆不敵に真実を暴き出す。オコナーは、「裸体は偽善的な衣装を身につけない真実の象徴である」[1996: 94] と論じるが、ブエロ・バリェホの『ラス・メニーナス』において《鏡を見るヴィーナス》は、その絵を鑑賞する者の心、真実を映し出す鏡として機能していると言えるであろう。

5. ベラスケスの《ラス・メニーナス》

5-1. 《ラス・メニーナス》の複雑性

ベラスケスの絵のなかで、いや、スペインあるいは世界の絵画のなかで《ラス・メニーナス》ほど様々な議論がなされてきた絵はないのではないのか。

15 ベラスケスが先輩画家や同業者からの怨嗟の的となった事実に関しては、[神吉 1986: 85-87]、[Ortega y Gasset 1968: 25-28] を参照。

「プラド美術館のラス・メニーナスの部屋：もしくは名作の演出」(La Sala de las Meninas en el Museo del Prado; o la puesta en escena de la obra maestra) という論文は、プラド美術館の歴史において《ラス・メニーナス》の配置が常に重要な課題であったことを明らかにしている。当館はその絵を個室に配置したり、照明を落として神秘的な雰囲気を出したり、鏡を設置したり、あるいは絵と同様に右側から光が差し込むようにバルコニーを配置したりするなど、鑑賞するための最適な条件を模索し続けてきた。その歴史は《ラス・メニーナス》がどの作品にもまして鑑賞者との関係を重要視した絵画であることを語る。では、この謎の多い《ラス・メニーナス》がブエロ・バリエホ作品においてどのような役割を演じているのか、分析を始めたいと思う。

先述したように、《イソップ》、《メニッポス》そして《鏡を見るヴィーナス》では鑑賞者は描かれる人物と視線が合い、同じ空間を共有することになる。《ラス・メニーナス》の場合、画家が絵の中に入り込んでいること、画布が裏側を見せていること、鏡が描かれていることなどが理由でさらに複雑化する。絵の中の人物がこちらを見つめている絵の場合、その視線の先には創作中は画家が、そしていざ展示されると鑑賞者が位置することになる。しかしながら、《ラス・メニーナス》の場合は画家が絵筆をもってこちらを凝視しているがために、その視線の行きつくところにモデルの存在が浮上する。フーコーは次のように分析している。

画家が眼をわれわれのほうに向けているのは、われわれが絵のモチーフの場所にいるからにはほかならない。われわれ鑑賞者はおまけにすぎぬ。その視線に迎え入れられながら、われわれは画家によって追い払われ、われわれの以前からずっとそこにあつたもの、すなわちモデルそのものによって置きかえられてしまう。けれども反対に、絵の外の眼のまへの虚空にこらされている画家の視線は、押しかけてくる鑑賞者とおなじ数のモデルを受けいれるわけだ。[1974: 28-29]

絵の中のベラスケスはいったい誰をモデルに絵を描いているのか。大方の研究者は奥の壁上の小さな鏡に映る人物、つまり国王夫妻がモデルであると解釈している。しかしながら、誰も画布の表を見ることはできず、モデルの位置に立つ鑑賞者がベラスケスと視線を交差させる限りにおいて、画布の表側は永遠に決定不可能なのである。モデルは誰なのか、ベラスケスは何を書

いているのか、それは永遠の謎なのだ。

5-2. 《ラス・メニーナス》の鏡の謎

この絵のモデルの最有力候補である国王夫妻について議論を進めて行こう。ノルベルト・ヴォルフはこの絵の一般的な解釈を次のように紹介する。

国王夫婦は画家のモデルになっていた。彼らはその間の話し相手にと、王女を呼び寄せた。やって来た王女と召使たちは、国王夫婦を眺めている。夫婦の姿は、王女と召使、ベラスケスには直接見えているが、われわれ鑑賞者には、鏡の中に移った彼らの半身像しか見えない。家令は部屋を出ようとして、主人の方を振り返っている。[2000: 81]

1724年に初めてベラスケスの伝記を発表したアントニオ・パロミーノ (Antonio Palomino, 1653-1726) によると、国王はこの絵の構想を支持していたらしい [ヴォルフ 2000: 87]。他の人物よりも小さく不鮮明に描かれている国王がなぜこの絵に納得したのかは理解に苦しむところである。ただ、次のような説が一般的であったのであれば納得がいく。

鏡は西洋美術史において叡智の象徴だとされてきた。この慣例的な見方に従って《ラス・メニーナス》を解釈すると、鏡は国王夫妻の叡智を暗示していることになる。そして《ラス・メニーナス》自体が、ある種の最高の徳の教会で、国王一家の姿を映した鏡ということになる。(中略) そして、鏡の中の神々しい光に包まれた国王夫妻の姿は、むしろ、王制によって神格化された最高の地位を示していると考えられる。

[ヴォルフ 2000: 87]

ところがヴォルフは、上記の解釈の後、いくつかの疑問点を挙げ、次のように結論付ける。「視覚の法則に照らし合わせると、鏡に反射している人物が、実際に立っていた位置は、画面の真向いではなく、ずっと左にあることが判明した。こうなると鏡に映った国王夫妻像の謎は迷宮入りしてしまう」[2000: 87]。ベラスケスがどのような意図をもって国王夫妻を鏡の中に描いたのかを明らかにすることはできないし、その必要もないであろう。重要なのはブエロ・バリェホがどのように解釈していたかである。

ブエロ・バリェホは『民衆にとっての三人のマエストロ』の中で、《ラス・メニーナス》の鏡を分析している。美術を専門的に学んだ彼は、遠近法などの計算術を用いて鏡に映るものを論理的に解明する。結局、モデルになっていた国王夫妻が絵のこちら側に立っていたとしても鏡に映ることはなく、映っているのはキャンバスに描かれたものであるという結果が導き出された¹⁶。そもそも鏡に映る国王夫妻は「認識できるが実体のない」[Edwards 1996: 61] 存在であるのに、鏡に映っているのが絵だとなると、彼らの叡智や神格化もかなり希薄化するのではないか。ブエロ・バリェホの理解する国王夫婦の位置付けは、次の引用にあるように、彼らを敬うものではない。

国王夫妻に追従する宮廷画家は、この夫婦を直接鏡に映して描くこともできるのにそのような構成など考えもしない。あるいはその構成について考えているとするなら、あえてそれを避けている。つまり絵画上の不敬である。[Buero Vallejo 1973: 77]

舞台においても、「自分自身を大きく描いているのに、陛下ご夫妻を絵の中で最もどうでもよい場所に配置したのでございます」[129] と侯爵に言わせている。注目すべきはブエロ・バリェホが《ラス・メニーナス》という絵に画家の反抗を看取しているということだ。彼はベラスケスの穏やかな眼に「無言の挑戦という内なる豊かさ」[Buero Vallejo 1973: 93] を読み取っている。ブエロ・バリェホは内戦後も共産党員であり続けたが、公に国家批判をすることはなかった。彼は演劇という芸術作品によって主義主張を明らかにしたのである。その彼が、公に王室批判をすることのなかったベラスケスの絵に、作品を通して真実や抵抗を表現する画家の姿を読み取り、共感したであろうことは想像に難くない。

16 ブエロ・バリェホは《ラス・メニーナス》の鏡に映る像に関しては、1973年に雑誌『ブエブロ』(Pueblo)で、彼の解釈に異議を唱えるセベロ・サルドウイ(Severo Sarduy, 1937-1993)に反論している。そのなかでブエロ・バリェホは『言葉と物』ではフォーコーもモデルが直接鏡に映っているという間違いを犯したと指摘している[Buero Vallejo 1994d: 998-999]。また、1992年に雑誌『インスラ』(Ínsula)でも、鏡に関する別の解釈を否定し、自分の解釈の正当性を論証している[Buero Vallejo 1994a]。この件に関しては絶対的な自信を持ち、決して譲らなかったことがわかる。

5-3. 《ラス・メニーナス》の画布の謎

先ほど、《ラス・メニーナス》に描かれた画布の表側は永遠に決定不可能であると述べた。この節では、私たち鑑賞者に裏側しか見せない画布について考察していく。フーコーの分析を再び引用しよう。

そうして絵の左端で裏がえしにされている大きな画布は、第二の機能¹⁷をはたすこととなる。つまり執拗に画面を見せようとししないそれは、視線の関係が読みとられることも、決定的に確立されることも、ともに妨げるからである。画布が一方の側に君臨させている窺いしれぬこの確固不動さは、中央で鑑賞者とモデルとのあいだに打ちたてられる変態^{バリエーション}の作用を、いつまでも不安定なものにしてしまう。[1974: 29]

ここで重要なのは、「画布が一方の側に君臨させている窺いしれぬこの確固不動さ」である。つまり、この画布が、ひいては《ラス・メニーナス》が鑑賞者に対して絶対的な力を持ち得ることが示される。ジャン・パリスは『空間と視線—西欧絵画史の原理—』のなかで視線について次のように述べている。

神であれ、人間であれ、動物であれ、支配権が視力に由来することは確かである。そして直ちに生きとし生けるものは二つの階級にわけられる。その権力を行使するものと行使されるものである。前者に見えるものは、言うまでもなく後者にはかくされていなければならない。[1979: 48]

このパリスの論を援用するならば、権力を行使するのは《ラス・メニーナス》を描いた画家本人、あるいは画布の表側を見ることができる場所にいる絵の中の人物たちであり、権力を行使されるのは私たち鑑賞者である。もしくは画家がその画布の表を描いていないという事実からすれば、権力の行使者は

17 第一の機能は、「現実の絵の左側の部分全体を占め、表象されている画布の裏側を象っている丈たかい単調な長方形は、芸術家がじっと見つめているものの奥行きのある不可視性、つまりわれわれがそこにあり、われわれ自身でもあるその空間を、平面という形相のもとに復元している」[フーコー 1974: 28] ことである。

存在せず、私たちは不可視の権力者によって支配されているということになる。フーコーの『監獄の誕生』で論じられるベンサムのパノプティコンと同様の機能が生じるのだ。プエロ・バリェホが解釈したように、ベラスケスがこの絵によって国王への、そしてスペインという国が課す因習への抵抗を、あるいは支配される臣下ではなく絵に関しての支配権を握る画家としての姿を表現しようとしていたとするなら、裏向きの画布を描くというベラスケスの戦略は真に巧妙であったと言わねばならない。

舞台上では《ラス・メニーナス》に描かれた画布ではなく、《ラス・メニーナス》自体が謎の絵となる。《ラス・メニーナス》は《鏡を見るヴィーナス》同様に決して舞台に姿を見せることはない。「大きな絵」と呼ばれるその絵が具体的に言及されることはなく、宮廷内でも謎の絵として話題にのぼるが、ベラスケスの先輩画家ナルディによれば、「その絵はひどい騒ぎを引き起こす」[101] のであり、「ベラスケス自身のためにも、おそらく描かない方が良い」[101] のである。「大きな絵」という言葉からすでに観客はその絵が《ラス・メニーナス》であろうと推測することができる。そして、下絵を見るニコラシージョの「ドン・ディエゴはマルガリータ王女様の横に僕らを書いてくれるんだよ。僕らがとっても大切な人間だからさ。見てごらんよ、マリ・バルボラ。君、ものすごく不細工に描かれてる！実物そっくりだ」[114] という言葉で、観客は推測が正しかったのだらうと考える。しかしながら、絵そのもの、あるいは絵の題名が提示されることはなく、その絵は決定不可能なものとしていつまでも観客の掌握から逃れるのだ。

パリスは、「視覚は権力の原理の基盤をなす。見ること、それはすでに征服することであり、対象物の魔術的所有権を確立することにはほかならない」[1979:49] と論じる。ベラスケスは画布の表側を描かないことによって、プエロ・バリェホは絵画二点を観客に見せないことによって主導権を握るのである。この点においても芸術家二人の一見わかりにくい、しかし非常に巧妙な抵抗を見ることができる。

6. 見るという行為

ここで再び視線、あるいは見るという行為について考えてみたい。ベラスケスの《ラス・メニーナス》で中央に立つのはマルガリータ王女だが、プエロ・バリェホの作品に彼女は登場せず、代わりにマリア・テレサ王女が重要

な役割を演じる¹⁸。彼女は嘘で固められた王室に嫌悪感を覚え、王室内の、そしてスペインの実情を知ろうとする。ベラスケスが王女に伝える言葉は意味深い。

マリア・テレサ。—真実が知りたいの。

ベラスケス。—おそらくあなたは最悪のことを望んでおられるのです。たとえあなたが目を大きく見開いたとしても、真実を見つけることはあなたの家柄が許さないでしょう。あなたの目は再び閉じられてしまうでしょうな…しまいには探すことに疲れて再び眠りに落ちることになるのです。もしかするとその時になってあなたは私を恨むのかもしれませんが。私のことを覚えていれば、ですが。[110]

ベラスケスの悟りとも言えるこの言葉にもかかわらず、マリア・テレサは女官を連れずに一人で王宮を歩き回り、使用人の雑談を盗み聞きするなどして真実を知る。明らかになるのは、国内の経済状況が悪化の一途をたどり、宮廷内でも給与不払いによるストが頻発、国民は増税と飢餓に苦しんでいるという現実である。嘆かわしいことに国王本人が取巻きの都合の良い言葉を信じ込み、落日のスペインの現状を把握していないという事実も彼女は知る。そして彼女は勇敢にも、「王宮の誰もが知っているのに誰も勇気を出して国王に伝えようとしない」[130] 数々のことを父親に報告する。しかし国王はあくまでも真実を知ることを拒否し、今後も女官を連れずに歩き回るようであれば彼女を修道院に送ると脅すのである。

真実を希求するというテーマはブエロ・バリェホが処女作『燃ゆる暗闇にて』(*En la ardiente oscuridad*, 1950)以来、一貫して取り上げているものである。とりわけ盲学校を舞台にしたこの処女作では、目が見えるようになりたい、光を見てみたいという心の叫び、欺瞞に満ちた世界で真実を求める姿が描かれる。目の不自由な者は『サン・オビーディオの演奏会』(*El concierto de San Ovidio*, 1962)でも登場する。6名の盲目の物乞いの苦悩と人間として生きる権利の追求が描写される。本稿で扱う『ラス・メニーナス』のなかでも、ほ

18 マルガリータではなくマリア・テレサを舞台にのせた理由については、ブエロ・バリェホが1995年7月付の手紙で、「あまりに幼い女の子では大人たちの諄いに入っていくことはできない」と説明している [O'Connor 1996: 97]。

とんど目の見えない年老いた物乞いペドロがベラスケスの絵の真髄を理解する唯一の者として描かれる。ブエロ・バリェホは視覚障害者を舞台にのせない作品においても、見える、見えない、見る、見ないということに執心した作家のように思う。見ることにに関してパリスは、「大部分の言語において、この同じ動詞が《理解する》ことをも意味するのは、いかなる偶然によってなのであるか？それは、この権力が知識として集約されるからである」[1979: 49] と論じる。ブエロ・バリェホの多くの作品でも見ることと理解すること、そのことに大きく関わる権力関係が描出される。盲人であるがために真実を知る権利を奪われ、知りたいと願う権利さえも奪われている人物、視覚は正常であっても現実を見ない者、見ようとししない者、加えて、先に引用したベラスケスの言葉にもあるように、見ようとしても見ることを許されない人物たちが描かれる。あるいは、パリスの論とは矛盾するが、見えない者のほうがより深く理解している場合があることも提示される。ブエロ・バリェホは作品ごとに様相は異なるが、権力、それに伴う抑圧や自由を描写する際に、視覚、見るというモチーフを好んで用いていることに気づく。

さて、創作時のベラスケスは描く対象をどのような視線で見いていたのだろうか。彼が長い筆を使い、輪郭を一切描かない技法を用いたことはよく知られている。オロスコは「現実をカンヴァスに移すときに彼が行うことは、大きさも輪郭もはっきりさせずに奔放な筆致で外見をぼんやりと示す、現実の非現実化である。だが、在りのままではなく見えるままの現実をわたし達に感じさせることこそ、まさしく彼の意図なのだ」[1985: 77] と論じる。舞台においても、そのベラスケスの画法が問題視される。異端審問の場、ベラスケスの宮廷画家としての資質を非難する老画家ナルディの言葉である。

ナルディ。ー私が思いますに、陛下、ドン・ディエゴ・ベラスケスは自分が忠実な臣下であると信じ、そうあらうと努めております。しかし、彼がそうしているのは…単なる気まぐれにすぎないのでございます。彼の有名な大雑把な画法と同じでございますよ。(馬鹿にした様子で絵筆を面倒くさそうに動かすしぐさをする) 画家たちはほとんど皆、彼が視力を失い、細かいものが見えなくなったのであらうと考えております。私自身は彼が単に気まぐれでそのように描いているのではないかと考えております。[190]

そしてナルディは、「そのように描くことは、モデルが国王陛下であつても無意識にモデルを馬鹿にしていることになる」[190]とベラスケスの国王に対する不敬を強調する。するとベラスケスは、「私は見るということを描いているのです」(Yo pinto el ver.)[190]と反論する。この言葉に関しては様々な解釈が可能であろう。先ほどのオロスコの引用にあるように、「在りのままではなく見えるままの現実」[1985: 77]を描いていると理解することもできるし、絵の中の人物の視線、画家の視線、そして鑑賞者の視線といった視線の関係性を描いているとも考えられる。また、ベラスケスのセリフの“ver”を《理解する》と訳し、絵に描かれていることを理解すること、絵に隠された真実を理解することを描いていると解釈することも可能である。

ベラスケスの作品、とりわけ《ラス・メニーナス》は、鑑賞者に絵への関与を余儀なくし、見る者と見られる者の関係性、および権力を行使する者と行使される者の問題を突きつける作品であると言えるであろう。そのような作品を自らの演劇作品のタイトルにしたブエロ・バリェホは、絵画《ラス・メニーナス》が喚起する問題を効果的に舞台に上げたのである。

7. おわりに

異端審問はどのように終わったのか。ベラスケスは糾弾されるどころか、告発者や証言者に反駁し、彼らの真意を暴露する。結局、国王は判決を下さぬままその場を去る。侯爵とナルディも退室し、最後にベラスケスを告発したニエトが《ラス・メニーナス》の絵と同じようにアトリエの奥の階段を上がる。そして、マリア・テレサがベラスケスに絵を描き続けるように言いながらパレットを渡す。いよいよ舞台『ラス・メニーナス』の最終場面である。マルティンが再び登場し、「物語もう終わりだ。まるで実際に見たかのように、あちこちでこの物語を触れ回るつもりさ」と観客にむけてとも独白ともわからない調子で話し出す。すると、ベラスケスのアトリエを隠すカーテン¹⁹が一度閉まる。再度カーテンが開くと、そこにはベラスケスの絵《ラス・メニーナス》と同じように人物たちがアトリエでポーズをとっている。彼ら

19 舞台の中央部分は宮殿内のアトリエになったり画家の住居になったりするため、場面転換の際にカーテンが使用される。

は微動だにせず、まさに絵のようだ。エドワーズはこの場面の二通りの効果を論じている。観客は即座にその絵を認識し親しみを覚えるため、観客と舞台をつなぐ架け橋となるというのが一つ目、カーテンの使用と照明により距離感と客観性を生み出しているというのが二つ目である[1996: 64]。先に論じているように、観客はすでに絵の中に、ひいては舞台の中に取り込まれているのであり、ここで改めて舞台との一体感を認識するとは考えにくい。おそらく、エドワーズの提示する二つ目の効果が強いのではないかと思う。幕開け、《イソップ》と《メニッポス》のモデルによって舞台空間に招待された観客は、そのまま《ラス・メニーナス》に入り込み、絵の中の人物と同じ時間を過ごす。そして、ベラスケスの絵に戻った彼らを見た観客は、ふと我に返るのだ。ああ、そうか、彼らは絵だったのだ、すべては幻想だったのだと。ブエロ・バリェホの『ラス・メニーナス』にとってベラスケスの絵はフィクションへの入口と出口の役割を担っているのである。

「二部からなるベラスケスの幻想 (Fantasía velazqueña en dos partes)」という副題に注目したい。『ラス・メニーナス』に関しては、ベラスケスという人物像や史実を歪曲した民衆扇動的な作品だという非難もある[Iglesias Feijoo 1982: 260]。しかし、ブエロ・バリェホは歴史劇について次のように語る。「作者は時間、空間、人物像において実証された事実にも忠実である必要などない。言うまでもないことだ。歴史劇とは創作作品であり、求められるのは細部に関するものではなく基本的な意義に関する解釈である」[Buero Vallejo 1994b: 826]。そこで先ほどの議論に戻るのだが、まず《イソップ》と《メニッポス》によってベラスケスの絵の中に取り込まれた観客は、《ラス・メニーナス》の絵の中に舞台を移し、そこに描かれる人物たちと空間や時間を共有する。その間には《鏡を見るヴィーナス》の中にも入り込み、舞台上でパレハやフアナ、ニエト、ナルディらが試されたように、その絵をどう解釈するかを自らに問いかけることにもなろう。最後に、マルティンという第四の壁を破る人物の再登場と、絵画《ラス・メニーナス》のポーズをとる集団により、観客はフィクションから追い出され、観客席に戻されるのだ。観客の取り込みは「拘束」[多木 2008: 12]であり、「むりに」そして「強制的」[フーコー 1974: 29]に行われる。これはブエロ・バリェホがその他の作品でも用いた「没入の効果」[Doménech 1993: 49-51]と同様のものである。ブエロ・バリェホは劇場内の照明をすべて落とし、暗闇をすることによって観客に盲人の世界を体験させ、あるいは研究者と称する登場人

物が観客を無理やり実験の立会人にする演出などにより観客を舞台に同化させる作品を創作している。

『ラス・メニーナス』においてベラスケスの絵は「没入の効果」のための道具であり、観客を取り込む手段、フィクションへの出入り口、解釈の場となる。また、独裁制に生きるブエロ・バリェホが、目を閉じて現実を見ない者、目を閉ざされている者、見るができなくなっている者たちの目を強制的にでも開けるために用いた非常に戦略的な舞台演出であると言えるだろう。

参考文献

- Buero Vallejo, Antonio. "Acerca de *Las Meninas*" en *Obra Completa II Poesía, narrativa, ensayos y artículos*, Madrid: Espasa Calpe, 1994a, pp.1219-1232.
- , "Acerca del drama histórico" en *Obra Completa II Poesía, narrativa, ensayos y artículos*, Madrid: Espasa Calpe, 1994b, pp.425-427.
- , *El concierto de San Ovidio / El tragaluz*, Madrid: Editorial Castalia, 1971.
- , *En la ardiente oscuridad; Un soñador para un pueblo*, 8ª edición, Madrid: Espasa-Calpe, 1984.
- , *Las Meninas*, Madrid: Espasa Calpe, 1999.
- , *Las Meninas – A Fantasia In Two Parts*, translated by Marion Peter Holt, Texas: Trinity University Press, 1987.
- , "Las Meninas ¿Es una obra necesaria?" en *Obra Completa II Poesía, narrativa, ensayos y artículos*, Madrid: Espasa Calpe, 1994c, pp.826-830.
- , "Las Meninas y Sarduy" en *Obra Completa II Poesía, narrativa, ensayos y artículos*, Madrid: Espasa Calpe, 1994d, pp.998-1000.
- , *Tres Maestros ante el público*, Madrid: Alianza Editorial, 1973.
- , "Velázquez" en *Obra Completa II Poesía, narrativa, ensayos y artículos*, Madrid: Espasa Calpe, 1994e, p.5.
- Checa, Fernando. *Obra Completa Velázquez*, Barcelona: Random House Mandadori, S.A., 2008.
- ジャック・デリダ+M-F. プリサール『視線の権利』鈴木和成訳、哲学書房、1988年。

- Doménech, Ricardo. *El teatro de Buero Vallejo: una meditación española*, 2a edición, Madrid: Gredos, S.A., 1993.
- Edwards, Gwynne. “El espejo de *Las Meninas*” en *El teatro de Buero Vallejo: homenaje del hispanismo británico e irlandés*, ed. Victor Dixon y David Johnston, Liverpool: Liverpool University Press, 1996. pp.57-70.
- ミシェル・フーコー『言葉と物 ―人文科学の考古学―』渡辺一民・佐々木明訳、新潮社、1974 年。
- 『監獄の誕生―監視と処罰』田村淑訳、新潮社、1978 年。
- Gutiérrez, Fabián y de la Fuente, Richard. *Cómo leer a Antonio Buero Vallejo*, Madrid: Júcar., 1992.
- Halsey, Martha T. *Antonio Buero Vallejo*, New York: Twayne Publisherers, Inc., 1973.
- Holt, Marion Peter. “Introduction” in Antonio Buero Vallejo, *Las Meninas – A Fantasia In Two Parts*, Texas: Trinity University Press, 1987, pp.vii-xviii.
- Iglesias Feijoo, Luis. *La trayectoria dramática de Antonio Buero Vallejo*, Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 1982.
- ジャン・パリス『空間と視線―西欧絵画史の原理―』岩崎力訳、美術公論社、1979 年。
- 神吉敬三『プラドで見た夢』小沢書店、1986 年。
- O’ Connor, Patricia W. *Antonio Buero Vallejo en sus espejos*, Madrid: Editorial Fundamentos., 1996.
- 大高保二郎『NHK プラド美術館 2 宮廷画家の夢 ベラスケス』日本放送出版協会、1992 年。
- 「ベラスケスと宮廷肖像―伝統と革新」木下亮、田辺幹之助、渡邊晋輔編集『プラド美術館展』、読売新聞社、2002a 年、pp.31-36.
- 「カタログ 46 ベラスケス・デ・シルバ・ディエゴ・セバスティアン・デ・モーラ」木下亮、田辺幹之助、渡邊晋輔編集『プラド美術館展』、読売新聞社、2002b 年、pp.154-155.
- エミリオ・オロスコ『ベラスケスとバロックの精神』吉田彩子訳、筑摩書房、1983 年。
- Ortega y Gasset, José. *Velázquez*, Madrid: Revista de Occidente, 1968.
- Portús, Javier. “La Sala de las Meninas en el Museo del Prado; o la puesta en escena de la obra maestra” en *Boletín del Museo Prado*, núm.45, 2009, pp.100-128.

アントニオ・ブエロ・バリェホの『ラス・メニーナス』におけるベラスケスの絵画

Serrano, Virtudes. “Introducción” en Antonio Buero Vallejo, *Las Meninas*, Madrid: Espasa Calpe, 1999, pp.9-52.

多木浩二『眼の隠喩 視線の現象学』筑摩書房、2008 年.

ノルベルト・ヴォルフ『ディエゴ・ベラスケス』Taschen、2000 年.