資料紹介

一六世紀イタリアの絵画技法について

Painting Techniques in the 16th Century in Italy

NAKAU Eriko

中右恵理子

イエズス会の布教活動に伴って、日本に西洋の絵画技法が伝えられた一六世紀には、ヨーロッパではどのような絵画技法の変遷が見られたのであろうか。セミナリオで絵を教えていたとされるジョバンニ・ニコラオ（Giovanni Nicolao　一五六〇～一六二六年）が絵を学んだと考えられるナポリの状況や、一六世紀のイタリア絵画の技法や材料を中心に、ニコラオが日本人に伝えた絵画技法を考察したい。

一、一六世紀ナポリの絵画について

一五〇〇年代のナポリはスペイン王家の統治下にあり、王族に仕える画家はイタリアのみならず、北ヨーロッパからも集められ、イタリア、スペイン、フランドルなどの絵画技法が交流した地域と考えられる。

当時のナポリに影響のあった画家としてラファエロ・サンツィオ（Raffaello Sanzio　一四八三～一五二〇年）が挙げられる。ラファエロがローマに滞在していた一五二〇～三〇年代にラファエロに学んだ画家がナポリに移り、弟子を育ててその画法が引き継がれた。また、ラファエロに直接発注した絵画がナポリに届けられ、直に彼の絵画を目にすることも出来た。[1]

ラファエロの影響を受けた画家の一人、ポリドーロ・ダ・カラバッジョ（Polidoro da Caravaggio　一五〇〇～一五四三年）の弟子、ジョバンニ・ベルナルド・ラーマ（Giovanni Bernardo Lama　一五〇八～一五七九年）は、ジョバンニ・ニコラオが学んだ時代にナポリで活躍した画家である。他にニコラオと同時代の画家として、マルコ・ピーノ（Marco Pino　一五二五頃～一五八七年頃）が挙げられる。彼はマニエリスムの画家、ドメニコ・ベッカフーミ（Domenico Beccafumi　一四八六～一五五一年）に学んだ後、ローマを経由してナポリに移った（写真1）。また、『芸術家列伝』[2]の著書で有名なジョルジョ・ヴァザーリ（Giorgio Vasari　一五一一～一五七四年）もナポリに滞在した時期がある（写真2）。ニコラオが生まれた時代のナポリでは、レオナルド・ダ・ヴィンチ、ミケランジェロ、ラファエロらイタリア盛期ルネサンスを代表する画家たちの画風が、その弟子を経由してナポリにも伝えら

れ、さらに北ヨーロッパの北方ルネサンスの絵画技法も伝わっていたと考えられる。イタリアに油彩画技法を伝えた画家とヴァザーリが述べたアントネッロ・ダ・メッシーナ（Antonello da Messina　一四三〇頃～一四七九年）はナポリの工房でフランドル派の技法を学んだ。[3]

二、イタリアにおける絵画技法

次にイタリアにおける絵画技法について、ラファエロの絵画を中心に、その前後の技法の変遷を、絵画に使用された材料の研究から見てみたい。

ロンドンのナショナルギャラリーが一九七〇年代から行っている絵画材料や技法の調査結果[4]によれば、一五〇〇年代初頭のラファエロの作品はポプラの板に描かれ、石膏と膠による地塗りが施され、さらに鉛白と少量の鉛錫黄に乾性油を媒材としたインプリマトゥーラ（絵画全体に行われる下塗り）が塗られた。絵具層の絵具の媒材は乾性油で、亜麻仁油と胡桃油の二種類の油が、加熱重合、または非加熱の形で検出された。また、同時代の一部の絵画では卵を媒材とした卵テンペラ絵具と、卵と乾性油を混ぜた絵具、そして、油絵具を併用した例が見られる。[5]このような卵と乾性油の併用は、ラファエロ以外の画家にも見ることができる。

板絵の材料としてのポプラ、石膏と膠の地塗り、胡桃油の使用は当時のイタリア絵画で一般的なものであった。絵具の媒材に見られる複雑さは、一五～一六世紀のイタリア絵画が、それまで支配的だった卵テンペラ絵具の使用から油絵具の使用に移り変わる移行期にあたることを反映していると思われる。近年の研究により、イタリア絵画において、乾性油はこれまで考えられていたよりも早い時期から広範囲に使われ始め、卵も様々な手法で乾性油と併用されて使用が継続していたことが明らかになってきている。チェンニーノ・チェンニーニ（Cennino Cennini 生没年不詳、一四～一五世紀）が『芸術の書』を著した一五世紀初頭には、卵テンペラ絵具が絵画技法の主流であったが、[6]ヴァザーリが『芸術家列伝』を出版した一五五〇年には油絵具が主流になっていたことが記述内容からもうかがえる。[7]

油絵具と卵テンペラ絵具の使い分けにはいくつかの傾向が見られ、卵テンペラ絵具を主に用いた絵画から油絵具を主に用いた絵画へと移行する過程で用法も変化したようである。

不透明な卵テンペラの絵具層の上層に、グレーズと呼ばれる透明な上塗りを行う場合に乾性油を用いた例は多い。使用される顔料の組み合わせもパターンがあり、緑色の場合、下層にマラカイト、上層に樹脂酸銅、赤色の場合は下層にバーミリオン、上層にはレーキ系（有機質色材）の赤色、青色の場合は下層にアズライト、上層にラピスラズリの組み合わせが多く見られる。[8]いずれも不透明な下層に卵テンペラを用い、上層に透明な油絵具を用いて色彩の相乗効果を得る手法である。

これらは卵テンペラ絵具と油絵具がそれぞれ異なる層の重なりとして用いられた例であるが、卵と乾性油を混合して絵具として用いる場合もあった。このような絵具はテンペラグラッサと呼ばれ、さらに樹脂が加えられることもあった。サンドロ・ボッティチェッリ（Sandro Botticelli　一四四五～一五一〇年）の絵画にはテンペラグラッサが用いられたことが知られている。[9]パオロ・ウッチェッロ（Paolo Uccello 一三九七～一四七五年）の《サンロマーノの戦い》（一四四〇年頃）は、主に卵テンペラ絵具で描かれているが、緑の葉の部分には卵に少量の胡桃油が混ぜられたテンペラグラッサが使用されている。[10]テンペラグラッサは、少量の乾性油を加えることで、卵のみの絵具よりも光沢や透明感が増し、また、絵具の乾燥に時間がかかるので、乾きの早い卵テンペラ絵具よりも筆さばきがスムーズであったことが考えられる。部分的な使用としては、グレーズ層として用いられた例が見られる

油絵具が主流となっていく中で、卵テンペラ絵具は使用が限定的に

なっていったようであるが、乾性油の黄変による色調の変化を避けるため、空色やその他の青色、乾性油と混ぜることで透明感を持たせたくないような明るい色調には卵テンペラ絵具やテンペラグラッサを部分的に使用した例が見られ、白色のハイライト部分に使用された例も見られる。カラヴァッジョ（Caravaggio　一五七一～一六一〇年）の作品の中に、白色のハイライト部分から卵と乾性油が検出された例があり、テンペラグラッサである可能性が高い。[11] この場合、透明で光沢のある油絵具の上層に、不透明または半透明の卵テンペラ絵具、またはテンペラグラッサを使用することで部分的に明るい色を強調する効果を狙ったものと考えられる。

三、北ヨーロッパの絵画技法とその影響

最後にイタリア絵画にも影響を与えた同時代の北方絵画の技法や材料に触れておきたい。

ここではディルク・ボウツ（Dirk Bouts　一四一五頃～一四七五年）が描いた支持体の異なる二作品について、技法・材料の特徴を見てみたい。[12]《聖母子》（一四六五年頃）はオーク材の板に描かれており、白亜（石灰岩から作られる白色顔料）と膠の地塗りが施されている。[13] 絵具の媒材は主に亜麻仁油であるが、聖母の青いローブなど一部から亜麻仁油と卵が検出されている。北ヨーロッパの絵画では亜麻仁油の使用が主流であり、卵テンペラの使用が認められる場合も油彩の下塗り層に用いられたと考えられている。また、イタリア絵画に多く用いられた胡桃油は、北ヨーロッパでは白色や明るい色などの黄変の影響を受けやすい色に限定的に用いられた。

《キリストの埋葬》（一四五〇年代頃）は麻布に描かれた作品で、絵具の媒材は膠である。[14] 板絵のような地塗り層はなく、膠でサイジングされた麻布に直接描かれている。[15] 一五～一六世紀の北ヨーロッパで多く用いられた Tüchlein と呼ばれる技法であるが現存する作品は少ない。[16] イタリアでは、北イタリアの一五世紀の画家アンドレア・マンテーニャ（Andra Mantegna　一四三一～一五〇六年）がこれと同じ技法の作品を残している。また、興味深いことに、ジョバンニ・ニコラオと同時代の北イタリアの画家で、ナポリにも滞在し作品を残しているジョバンニ・デミオ（Giovanni Demio　一五〇〇頃～一五七〇年頃）もこの技法に近い作品を残している。[17]

四、まとめ

日本のセミナリオで絵画技法を教えたとされるナポリ近郊出身の画家、ジョバンニ・ニコラオの時代、イタリア絵画は、卵テンペラ画から油彩画への移行期を経て油彩画が主流になりつつある時代であった。そのような中で、画家たちは、卵テンペラ、テンペラグラッサ、乾性油それぞれの違いや効果を生かし、様々な工夫を凝らしていたことがうかがえる。また、日本の伝統的な絵画の媒材である膠を用いた絵画技法は、イタリアでも行われていた。

セミナリオで学んだ日本人がニコラオからどのような絵画技法を学んだのか、彼らが学んだ油彩画や水彩画の技法上の具体的な教えについては残されていないが、日本人画家が残した絵画の調査から技法の解明が進められている。日本で制作された絵画の多くは、膠を媒材としているが、画面の中に、乾性油を含むと考えられる光沢や透明感のある絵具の使用も確認されている。イタリア絵画にも見られた、透明度が高く光沢のある絵具を塗り重ねる技法は、日本で制作された洋風画にも観察されている。聖母の薄いヴェールを透けたように描く技法も共通している（南蛮文化館所蔵《西洋女性図》一七世紀初期）。

遠近法や陰影法は絵画技法として画面上に明らかに見てとれるが、絵具に使用された材料（とくに有機物である媒材）は分析が難しく、なか

なか明らかにならないのが現状である。光学調査を利用した様々な観察手法を用いてより多くの作品を研究し、比較することで今後の解明が進んでいくことを期待したい。

五、付録

本稿の冒頭で、ジョバンニ・ニコラオと同時代のナポリの絵画について述べたが、ナポリのカポディモンテ美術館には、当地で活躍した画家たちの作品の他、歴代王家がコレクションしたイタリア美術を代表する画家たちの作品が多く集められている。

ニコラオと同時代にナポリで描かれた絵画をもう少し紹介しつつ、カポディモンテ美術館のコレクションから、それ以前の絵画を比較して掲載し、卵テンペラによる絵画から油彩画への変化を概観したい。写真3～6はニコラオ以前の時代、写真7～9は同時代の作品である。

ニコラオ以前にイタリアの絵画技法の主流であった卵テンペラ絵具は、不透明な色や乾燥の速さが特徴であるため、明暗の色調変化や透明感を表したい描画部分では、ハッチングと呼ばれる細かな線の塗り重ねにより、色調の変化を絵具の密度として表現した（写真3－1、2）。

油彩画で使用される油絵具は、卵テンペラ絵具とは異なり、透明感のある色や自由な濃淡表現が特徴の一つである。そのため、ハッチングを用いなくても、絵具の濃度によって明暗表現が可能となり、透明感も表すことができた。しかし、初期の油彩画にはハッチングを用いた描写が多く見られる（写真4－1、5－1）。

油絵具の改良や表現方法の研究が進むと、透明感を生かした薄塗りや、ハイライトなどの不透明な厚塗りを、より自由に行うことが可能となり、次第に筆致を表現方法に生かした塗り方が見られるようになる（写真6－1、7－1、8－1、2）。

卵テンペラ画での人物の描き方は、緑色の下塗りを行った上に、赤と白の絵具で作る肌色の中間調子を基調に、明部、陰影部ともハッチングによって色を塗り重ねて表現された。油彩画の技法が進むと、透明感のある褐色調の下塗り（インプリマトゥーラ）を生かし、陰影部は透明な暗い色を薄く重ね、明部は不透明な色を厚く重ねるという描き方が多く見られるようになる（写真9－1）。

註

（1）Pittura del Cinquecento a Napoli 1510–1540 forastieri e regnicoli, Paola Giusti Pierluigi Leone de Castris, Electa Napoli, Napoli, 1988
Pittura del Cinquecento a Napoli 1510–1540 fasto e devozione, Pierluigi Leone de Castris, Electa Napoli , Napoli, 1996

（2）“Le Vite de’ più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a’ tempi nostri” の原題で一五五〇年にフィレンツェで初版本が出版された、ルネッサンス期の芸術家の評伝。イタリア美術史における重要な資料となっている。日本では『芸術家列伝』として出版されている。

（3）註1に同じ。

（4）“Analyses of Paint Media” , National Gallery Technical Bulletin vol.1, 1977 ～ vol.26, 2005

（5）“Raphael’s Early Work in the National Gallery: Paintings before Rome”, Ashok Roy, Marika Spring, Carol Plazzotta, National Gallery Technical Bulletin vol.25, 2004, pp.4-33
ラファエロ・サンツィオ《十字架の道行き》1504-5年　油彩・卵テンペラ／板
ナショナルギャラリー、ロンドン（URL:www.nationalgallery.org.uk/paintings/raphael-the-procession-to-calvary/）
遠景の山の青色、左から5番目の人物の衣服の赤色部分に卵テンペラ、左端の人物の衣服の緑色部分にテンペラグラッサが使用された可能性がある。

（6）Il Libro Dell’Arte ,Cennini, Cennino , A cura di Franco Burunello, Neri Pozza Editore, Vicenza, 2001

（7）Le Vite de’ più eccellenti pittori, scultori ed architetti, Giorgio Vasari A cura di Luciano Bellosi, Aldo Rossi, Letteratura italiana Einaudi, Torino, 1986

（8）“A Short History of Tempera Painting”, Ann Massing, Making Medieval Art, Edited by Phillip Lindrey, Shaon Tyas Donigton, Oxford, 2003, pp.30–41
“Oil and Tempera Mediums in Early Italian Paintings A View from the Laboratory”

Edgar Peters Bowf, Apollo The Walters Art Gallery Wing, Edited by Denys Sutton, November, 1974, pp.380–387

(9) L'Incoronazione della Vergine del Botticelli: restauro e ricerche, a cura di Marco Ciatti, Edizione Firenze, Firenze, 1990
サンドロ・ボッティチェッリ《聖ゼノビウスの三つの奇跡》一五〇〇年頃　卵テンペラ／板　ナショナルギャラリー、ロンドン（URL:www.nationalgallery.org.uk/paintings/sandro-botticelli-three-miracles-of-saint-zenobius）
空色や衣服のハイライト部分に卵テンペラ、ピンクや黄色の衣服のグレーズにテンペラグラッサが使用された可能性がある。

(10) "Uccello's Battle of San Romano", Ashok Roy, Dillian Gordon, National Gallery Techuical Bulletin Vol.22, 2001, pp.4–17
パオロ・ウッチェッロ《サンロマーノの戦い》一四三八～四〇年　卵テンペラ／板　ナショナルギャラリー、ロンドン（URL:www.nationalgallery.org.uk/paintings/paolo-uccello-the-battle-of-san-romano）
この作品には金属箔も使用されている。主に卵テンペラで描かれているが、葉の緑色部分は卵と少量の胡桃油が混ぜられたテンペラグラッサで描かれている。

(11) "Analyses of Paint Media", Raymond White, Jennifer Plic, Natinal GalleryTechnicak Blletin vol.16, 1995, pp.86–95
カラヴァッジョ《エマオの晩餐》一六〇一年　油彩・卵テンペラ／カンバス　ナショナルギャラリー、ロンドン（URL:www.nationalgallery.org.uk/paintings/michelangelo-merisi-da-caravaggio-the-supper-at-emmaus）
テーブルクロスのハイライト部分に卵と胡桃油を混ぜたテンペラグラッサが使用されている。

(12) "The technique of two paintings by Dieric Bouts", David Bomford, Ashok Roy, National Gallery Technicak Bulletin vol.10, 1986, pp.42–57

(13) ディルク・ボウツ《聖母子》一四六五年頃　油彩・卵テンペラ／板　ナショナルギャラリー、ロンドン（URL:www.nationalgallery.org.uk/paintings/dirk-bouts-the-virgin-and-child）

(14) ディルク・ボウツ《キリストの埋葬》一四五〇年代頃　膠テンペラ／麻布　ナショナルギャラリー、ロンドン（URL:www.nationalgallery.org.uk/paintings/dirk-bouts-the-entombment）

(15) サイジングは布への染み込みを防ぐために膠を塗り絶縁層を施すことを意味する。

(16) "Methods and materials of Nothern European painting in the National Gallery, 1400–1550, National Gallery Technicak Bulletin vol.18, 1997, pp.6–55

(17) "La technica della pittura a tempera su tela nella produzione artistica tra Quattro e Cinquecento e nel Libro di spese diverse di lorenzo lotto, Paolo Beni, Lorenzo Lotto Il Compianto sul Cristo morto: studi, indagini, problemi conservativi, Atti della giornata di studio Bergamo, 14 dicembre 2001, I Quaderni del Museo Bernareggi, Silvana Editoriale , Milano, 2002, pp.87–109

（東北芸術工科大学文化財保存修復研究センター）

（二〇一八年六月一日受付、二〇一八年一二月一〇日審査終了）

写真１　マルコ・ピーノ（1525 頃～ 1587 年頃）
《羊飼いの礼拝》1568 年頃　油彩 / 板
カポディモンテ美術館，ナポリ（筆者撮影）

写真２　ジョルジョ・ヴァザーリ（1511 ～ 1574 年）
《割礼》1545 年　油彩 / 板
カポディモンテ美術館，ナポリ（筆者撮影）

写真３　サンドロ・ボッティチェッリ（1445-1510 年）
《聖母子と２人の天使》1468-9 年　卵テンペラ / 板
カポディモンテ美術館，ナポリ（筆者撮影）

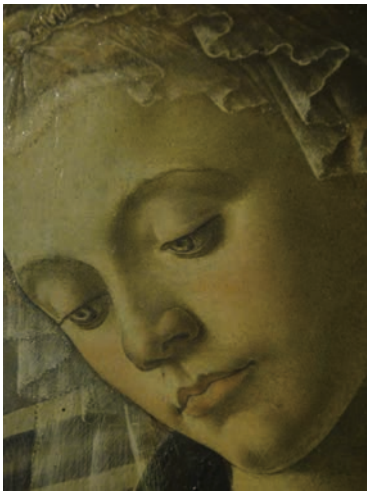

写真 3-1　聖母の顔部分
白い透けるようなレースのヴェールもハッチングで描かれている。

写真 3-2　天使の衣服のひだ部分
ひだの方向に沿ってハッチングで描かれている。
金の装飾部分には箔が貼られている。

写真４　フランチェスコ・ザガネッリ（1475 頃 -1532 年）
《十字架の道行き》1514 年　油彩 / 板
カポディモンテ美術館，ナポリ　（筆者撮影）

写真 4-1　衣服のひだ部分
下層の下塗りが透けるような半透明の色彩が感じられる。塗り方は薄塗りで，ハッチングの方法で行われている。

写真５　アンドレア・ピッチネッリ（消息 1506-1525 年）
《聖母子と聖ヨハネ》制作年不詳　油彩 / 板
カポディモンテ美術館，ナポリ　（筆者撮影）

写真 5-1　聖母の透明なヴェール部分
彩色にはまだハッチングの塗り方が見られる。

写真６　セバスチアーノ・デル・ピオンボ（1485-1547 年）
《クレメンテ７世の肖像》1526 年　油彩 / 布
カポディモンテ美術館，ナポリ　（筆者撮影）

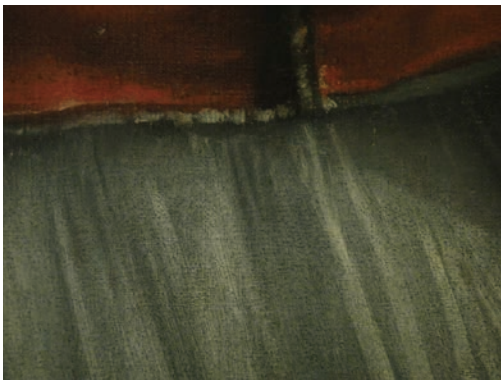

写真 6-1　衣服のひだ部分
ハッチングではなく，幅のある筆致が見える。布目の凹凸が見えるほど薄塗りであるが，ハイライトには筆跡の厚みが見える。

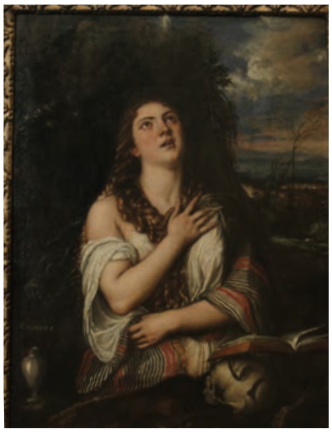

写真 7　ティツィアーノ・ヴェチェリオ
(1489/90–1576 年)**《マグダラのマリア》**
1567 年頃　油彩 / 布　カポディモンテ美術館，ナポリ（筆者撮影）

写真 7-1　衣服のひだ部分
肌の部分には画布の布目がわずかに感じられるが，白色の部分は厚塗りで布目はほぼ見えない。ハイライトには筆跡の形に絵具の盛り上がりが見られる。

写真 8　ファブリツィオ・サンタフェーデ
(1560–1624 年)**《羊飼いの礼拝》**
1613 年頃　油彩 / 布　カポディモンテ美術館，ナポリ（筆者撮影）

写真 8-1　イエスの衣服部分
布目の凹凸がまったく見えないほど全体に絵具が厚く塗られている。白色部分は特に厚く塗られ，筆跡の盛り上がりが目立っている。

写真 8-2　手前の人物の衣服のひだ部分
透明感のある赤色の彩色の上に，不透明な白色のハイライトを動きのある筆跡を残して描いている。

写真９　マルコ・ピーノ（1517/22-1580 年頃）
《洗礼者ヨハネの斬首》
1564 年頃　油彩 / 板　カポディモンテ美術館，ナポリ（筆者撮影）

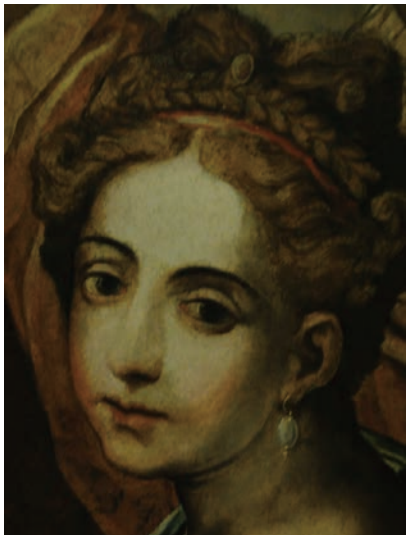

写真 9-1　サロメの顔部分
黄褐色の下塗りの上に，陰影部は，下層の下色が透けるように灰色をごく薄く塗り，明部は白色を厚く塗っている。