



ベルナルド・カヴァッリーノ [1616-1654]  
《ヘラクレスとオンファレ》

1640年頃  
油彩, カンヴァス  
127×180.3cm

Bernardo Cavallino [Naples 1616-Naples 1654]  
*Hercules and Omphale*

c.1640  
Oil on canvas  
127×180.3cm  
P.1999-2

Provenance:  
Allomello Collection, Roma, before 1957; Private Collection, Switzerland.

Bibliography:  
Raffaello Causa, *La pittura napoletana dal XV al XIX secolo*, Bergamo 1957, p.42; id, *La pittura del Seicento a Napoli dal naturalismo al Barocco*, in "Storia di Napoli", vol.5, 1972, pp.942, 982, n.108; (exh.cat.) *Bernardo Cavallino of Naples: 1616-1656*, A.T. Lurie & Ann Percy (eds.), The Cleveland Museum & The Kimbell Art Museum, 1984, pp.15-16, 93, no.22; (exh.cat.) *Bernardo Cavallino (1616-1656)*, Napoli, 1985, p.209, c.7 (only in catalogue).

現在のところ、ベルナルド・カヴァッリーノの生涯についてはあまり正確には知られていない。ただ、彼の出生に関して、ベルナルドが1616年に、ナポリのジョヴァンニ・マリアとベアトリーチェ・ロペスのあいだに生まれ、同年8月25日に洗礼を受けていることは明らかになった。<sup>註1)</sup> この年は、リベラがスペインからナポリにやってきた年でもある。

カヴァッリーノに関する最初の伝記を残したデ・ドミニチの記述(1742年)によると、<sup>註2)</sup> 絵画の才能に恵まれたベルナルドは、アンニーバレ・カラッチの素描をよく勉強したという。その後、ナポリの画家マッシモ・スタンツィオーネの弟子となり、それから同じくナポリの画家アンドレア・ヴァッカーロに学んだ。さらに彼は、アルテミジア・ジェンティレスキの画法を学び、繊細な色彩の用い方を習得したという。制作活動を進める中で、彼はさらにルーベンス、ガイド・レーニらの作品を勉強し、カヴァッリーノ自身の様式を確立していった。また、18世紀末に包括的イタリア美術史を記したルイジ・ランツィ(1732-1810)は、デ・ドミニチの記述を踏襲しながらも、カヴァッリーノの描く人物像にニコラ・プッサン風の様式を見出して、次のように語っている。「ナポリの紳士たちの絵画室には、カン

ヴァス画や版画などの、彼の歴史画、世俗画、宗教画など、非常に思慮分別のある構図の作品が並んでおり、またそこに描かれているブッサン風の人物たちは魂と表情に満ちており、まさに彼が生まれつきもっていた、自然な優雅さが表われている」。<sup>註3)</sup> ここでランツィが「ブッサン風の人物」としているものは、フランチェスコ・アルガロッティ(1712-1764)が述べているような、全体の構図と人物の大きさのバランスのひとつの基準で、とりわけ18世紀に各国のアカデミーなどで重要視された要素である。<sup>註4)</sup> また、実際にナポリ派の絵画へのブッサンの影響は、1640年代に見られるようになり、ニコラ・スピノーザによれば、1655年以降、とりわけカヴァッリーノや他のナポリ派の画家に顕著に見られると言う。<sup>註5)</sup> つまり、カヴァッリーノの構図は、ボローニャ派の古典主義の様式と、カラヴァッジズムの影響を強く受けたマッシモ・スタンツィオーネの様式、さらには北方のルーベンスやヴァン・ダイクの様式をうまく取り入れながら、後世の批評家たちが「ブッサン風」と名づけたような、ある種の正確な論理性と結びついた構図を実現させていったのである。

この《ヘラクレスとオンファレ》は、1957年のラファエッロ・カウザの著作の中で最初に言及され、さらに同じくカウザの1972年の論文において、ローマのアロメッロ・コレクションにあった作品として言及されている。<sup>註6)</sup> この中で、カウザは、この作品を、「微妙なほめかしの緻密な展開と、人体各部の微笑ましい遊技」と評しつつ、カヴァッリーノの他の重要な作品《エステルとアッスエーロ》(フィレンツェ、ウフィッツィ美術館)や、《ダヴィデとアビガイル》(ブラウンシュヴァイク、アントン・ウルリッヒ美術館)などと比較している。その後、いつ個人コレクターの手に渡ったかは不明ながら、1984年のカヴァッリーノの回顧展のカタログ(No.22)に、実際には出品されていないものの収録されており、アン・パーシーが解説を記している。その中でパーシーは、他の大型の作品3点、《聖チェチリア》(1645年、署名入り、フィレンツェ、パラッツォ・ヴェッキオ)、《ガラテアの勝利》(ニューヨーク、リチャード・フェイン・カンパニー)、そして《羊飼いたちの礼拝》(クリーヴランド美術館)と比較しながら、この《ヘラクレスとオンファレ》は、色彩の暗さやキアロスクーロの強さ、さらに人物の配置の仕方などから、これら4作品の中で最も制作時期が古く、おそらくは1640年頃の作品としている。<sup>註7)</sup> 実際、1645年の年記のある《聖チェチリア》の画面左のリュートを弾く天使と、《ヘラクレスとオンファレ》中の画面右の女性の描写の仕方が類似していることを鑑みると、これら2作品がきわめて近い時期のものと考えることができる。カヴァッリーノのこの時期の作品は、概ね『旧約聖書』を主題にしたものが多く、神話主題の作品はきわめて珍しい。そのため、パーシーは、この作品がどのような環境で制作されたかを明らかにしてゆく必要があると解説している。

本作品に描かれているヘラクレスは、顔を背けた姿の強いキアロスクーロで描かれ、理想化されていない肉体が赤裸々に描き出されている。この英雄ヘラクレスは、5人の娘たちに囲まれ、囁

の対象として扱われている。オンファレの顔は、初め左向きに描くつもりでいたものを、後からはほぼ正面向きに描き変えた痕跡が認められる。彼女の容貌は、晩年の作とされる《モーゼの発見》(ブラウンシュヴァイク、アントン・ウルリッヒ美術館)と類似する。<sup>註8)</sup> ヘラクレスを囲む3人の女性たちの顔は、オンファレとは異なり、初期のカヴァッリーノに特徴的な、陰影を強く残した描写が用いられている。1640年代のカヴァッリーノの作品は、宗教主題が中心ということもあり、比較的感情を抑えた表現が多い。しかし、この作品では、北方のカラヴァッジェスキを想起させるような、笑いが見事に表現されている。そしてこれらの人物が、暗いながらもしっかりと意識された空間にバランス良く配置されている。

主題は、12の難行を終えたヘラクレスが、オイカリアの王エウリュトスの息子イピトスを殺した罪で、ゼウスの命のもと、ヘルメスによってリュディアの王女オンファレのもとに奴隷として売られ、彼女のもとで糸紡ぎの仕事をさせられた、という物語に基づいている。しかし、興味深いのは、画面中央に描かれているアモールの存在である。このアモールの存在によって、この主題が、単なるヘラクレスの苦行を描いたものではなく、今ひとつ別の内容をも含んでいることがわかる。この《ヘラクレスとオンファレ》の物語に登場するオンファレは、様々なギリシャ・ローマ悲劇に登場するが、管見の限り、ソボクレスの悲劇『トラキアの女たち』を基に、セネカが記した悲劇『オエタ山上のヘラクレス』に興味深い記述がある。嫉妬に燃えるヘラクレスの妻デアニラの乳母が、ヘラクレスの愛の遍歴を語る言葉の中に次のような一節がある(371-377)。すなわち、

また、リュディアはティモルス山の異国の女を抱きしめてのち、  
愛の強き糸にくるまれて、  
軽き女の糸巻き棒を廻すがために、そこに座し  
遅い手で細き糸を撚り、  
ライオンの毛皮を首より落とし、  
大きなミトラで粗野な後ろ髪を縛りつけ、卑しい奴隷となりながら  
没薬で硬く逆立つ頭髮を湿して香りをまき散らす。  
誰彼かまわず燃え立つが、軽き想いでするまでのこと。<sup>註9)</sup>

ここで引用したテキストは、1622年にヴェネツィアで出版された、エッソーレ・ニーニ訳『セネカ悲劇集』の該当箇所を訳出したものである。この部分はリュディアの王女オンファレとヘラクレスとの恋仲を詠ったもので、まさに両者の関係をアモールが糸で結びつけたことが語られている。ここで、この物語の正確な典拠を、セネカのニーニ訳と特定することはできないが、しかし少なくともカヴァッリーノがこの主題を描く以前に、有名な古典をイタリア語で読むことができる環境にあったことは確かである。

現在のところ、この《ヘラクレスとオンファレ》の描かれた背景は明確には知られていないが、若いカヴァッリーノの優れた技術と研究の成果を示す恰好の作例である。(高梨光正)

註

- 1) Ulisse Prota-Giurleo, "La vera data di nascita di Bernardo Cavallino," in *Pittori napoletani del Seicento*, Napoli, 1953, pp.155-158; O.Ferrari, *Bernardo Cavallino in Dizionario biografico degli italiani*, vol.22, Roma 1979, p.787.
- 2) Bernardo De Dominici, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, Napoli 1742, vol.III, pp.32-43.
- 3) Luigi Lanzi, *Storia pittorica della Italia dal Risorgimento delle Belle Arti fin presso al fine del XVIII. secolo*, edizione quarta, tomo II, Pisa 1815, pp.326-327.
- 4) Francesco Algarotti, *Progetto per ridurre a compimento il Regio Museo di Dresda presentato in Hubertsbourg alla R. M. di Augusto III. Re di Polonia il dì 28 ottobre 1742*, in *Le Opere di Francesco Algarotti*, VIII, Venezia 1792, pp.351-374.
- 5) Nicola Spinosa, "La pittura a Napoli al tempo di Bernardo Cavallino," in *Bernardo Cavallino (1616-1656)*, cat.most., 1985, p.38.
- 6) Raffaello Causa, *La pittura napoletana dal XV al XIX secolo*, Bergamo 1957, p.42; id, "La pittura del Seicento a Napoli dal naturalismo al Barocco," in *Storia di Napoli*, vol.5, 1972, pp.942, 982, n.108.
- 7) (exh.cat.) *Bernardo Cavallino of Naples; 1616-1656*, A.T. Lurie & Ann Percy (eds.), The Cleveland Museum & The Kimbell Art Museum, 1984, pp.15-16, 93, no.22.
- 8) A.T. Lurie & Ann Percy, *op.cit.*, p.213, n.81.
- 9) Seneca, *Le Tragedie di Seneca trasportate in Verso sciolto dal Sig. Hettore Nini accademico Filomato*, Venetia presso Marco Ginami, 1622, p.300. "Di Tmolo abbracciò, in Lidia, e ne' tenaci/Lacci d'Amore involuto, a trar la lieve/Conocchia femminile ivi s' assise,/E sollo stame co la fera mano/Torcendo, del Leon la fera spoglia/Da la cervice scosse, e vaga Mitra/Gli premea 'l rozzo crin fatto vil servo,/E di mirra Sabèa h'horrida chioma/E d'hirta fece molle, & odorata./Arse per tutto, ma con lieve face."

There is very little known today about Bernardo Cavallino's life. We do know however that he was born in 1616 in Naples the child of Giovanni Maria and Beatrice Lopes, and on August 25th of that same year he was baptized.<sup>1)</sup> That was the year that Jusepe de Ribera moved from Spain to Naples.

The earliest biographical information about Cavallino comes from De Dominici's comments in 1742,<sup>2)</sup> in which he states that Cavallino's talent for painting was the result of his careful study of Annibale Carracci's drawings. Cavallino entered the studio of the Neapolitan painter Massimo Stanzione, and later studied with the Neapolitan painter Andrea Vaccaro. He is also said to have studied Artemisia Gentileschi's painting techniques which formed the basis for his use of delicate coloration. As his painting activities continued he further studied the works of Rubens and Guido Reni, all leading to the formation of Cavallino's own distinctive style. Luigi Lanzi (1732-1810), who wrote a comprehensive history of Italian painting at the end of the 18th century, based his comments on Cavallino on those found in De Dominici but then went on to note the following comment linking Cavallino's figural depiction to that of Nicolas Poussin. "Nelle quadre de' Signori napoletani veggonsi in tele e in rame le sue istorie or sacre or profane di una giudiziosissima composizione, e con figurine alla poussinesca piene di spirito, e di espressione, e accompagnate da una grazia nativa, semplice, propria sua."<sup>3)</sup> Here Lanzi states "figurine alla poussinesca," and as noted by Francesco Algarotti (1712-1764), the essential balance between the overall composition and the size of the figures was viewed as a critical element by the various regional academies of the 18th century.<sup>4)</sup> Poussin's influence is also apparent on the Neapolitan school, and as Nicola Spinoza has noted, such influence begins to be seen in the 1640s and all the more so after 1655 in the works of Cavallino and the other Neapolitan School painters.<sup>5)</sup> As noted, Cavallino's compositions incorporated elements of the

classicist styles of the Bolognese School, the styles of Massimo Stanzione who had been greatly influenced by Caravaggism, and the northern styles of Rubens and Van Dyck. Thus Cavallino produced a type of properly theoretical style that later generations of commentators have called "alla poussinesca."

This painting of *Hercules and Omphale* was first mentioned in the literature in Raffaello Causa's 1957 work, and then again in his 1972 book. These references noted that the work was in the Allomello collection.<sup>6)</sup> In these books Causa praised the work as "una sottile evocazione di sottintesi scabrosi, un sorridente 'gioco delle parti'" and compared it to Cavallino's other important works, *Esther before Ahasuerus* (Uffizi Gallery, Florence) and *Meeting of David and Abigail* (Herzog Anton Ulrich-Museum, Brunswick). The work then passed at some point into the hands of another private collection, and was listed among those works not actually exhibited in the Cavallino retrospective exhibition held in 1984. Ann Percy wrote the entry on the NMWA work for that catalogue. In her comments, Percy compares the NMWA work to three other large scale works, *Saint Cecilia in Ecstasy* (1645, signed, Palazzo Vecchio, Florence), *The Triumph of Galatea* (Richard L. Feigen & Co., New York), and *The Adoration of the Shepherds* (The Cleveland Museum of Art, Cleveland). Percy concluded that the NMWA Hercules and Omphale's use of a dark palette, a strong chiaroscuro effect, and its placement of figures indicate that the NMWA work is the earliest of these four paintings, assigning a ca.1640 date to the work.<sup>7)</sup> In fact, there is a resemblance in the depiction of the angel playing the lute in the left side of the composition of *Saint Cecilia*, dated 1645, and the woman depicted in the center right of the *Hercules and Omphale* composition, and these two works can be thought to be extremely close in date. Many of Cavallino's works from this period depict subjects from the Old Testament, and mythological subjects are extremely rare. As a result, Percy notes that it is necessary to clarify the circumstances under which this work was created.

The Hercules depicted in this painting is shown in strong chiaroscuro with his face turned away from the viewer, and his unidealized body is shown in reddish, nude form. This shows the Hero Hercules, surrounded by five young women; Hercules is the object of their ridicule. Traces of re-painting indicate that Cavallino first planned to depict Omphale's face turned to the left, but then switched the image so that she faced almost directly out at the viewer. Omphale's facial features resemble those seen in a work of his late period, *The Finding of Moses* (Herzog Anton Ulrich-Museum, Brunswick).<sup>8)</sup> The faces of the three women surrounding Hercules, unlike that of Omphale, are depicted in the heavily shadowed forms particular to Cavallino's early period. Cavallino's works from the 1640s are predominantly depictions of religious subject matter, and there are many cases where he has subdued their emotive expression. However, in this work, the laughter is superbly expressed, indeed in a fashion which recalls the northern Caravaggisti. For all the darkness of expression, these figures are well arranged in a solid, carefully defined space.

The subject of this work is Hercules after he has completed his 12th heroic act. For the crime of killing Iphitus, son of Eurytus, king of Oechalia, Zeus decreed that Hercules was to be sold as a slave to Omphale, queen of Lydia. The story goes on to tell of how Omphale made Hercules perform spinning services. However, the fascinating element here is the figure of *Amor* shown in the center of the composition. The presence of Cupid shows that this is not simply a depiction of Hercules's suffering, but rather contains yet another sub-text. The figure of Omphale who appears in this Hercules and Omphale also is featured in a variety of Greco-roman tragedies. To the best of my knowledge, there is a fascinating passage in the tragedy *Hercules oetaeus* by Seneca, based on Socrates's tragedy *Tachiniae*. The wet nurse of Hercules's wife, Deianira, is consumed with jealousy, and there is the following passage (vv.371-377) in the midst of her recounting of Hercules's many loves.

Di Tmolo abbracciò in Lidia, e ne' tenaci  
Lacci d'Amore involuto, a trar la lieve

Conocchia femminile ivi s'assise,  
 E sollo stame co la fera mano  
 Torcendo, del Leon la fera spoglia  
 Da la cervice scosse, e vaga Mitra  
 Gli premea 'l rozzo crin fatto vil servo,  
 E di mirra Sabé a h'horrida chioma  
 E d'hirta fece molle, & odorata.  
 Arse per tutto, ma con lieve face.<sup>9)</sup>

This text is quoted from Hettore Nini's translation of the collected tragedies of Seneca published in Venice in 1622. This section of the text tells of the love between the queen of Lydia Omphale and Hercules, and further states that Amor bound their relationship up with threads. While we cannot definitively state that the true source for Cavallino's depiction of the narrative is this Nini translation of Seneca, at the very least, this famous classic was available in the Italian in Cavallino's environment prior to his depiction of the subject.

While the story behind Cavallino's creation of *Hercules and Omphale* remains unclear, this painting is a splendid example of Cavallino's superb techniques and his careful research on his subject matter.  
 (Mitsumasa Takanashi)

#### Notes

- 1) Ulisse Prota-Giurleo, "La vera data di nascita di Bernardo Cavallino," in *Pittori napoletani del Seicento*, Napoli 1953, pp.155-158; O. Ferrari, *Bernardo Cavallino* in *Dizionario biografico degli italiani*, vol.22, Roma 1979, p.787.
- 2) Bernardo De Dominici, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, Napoli 1742, vol.III, p.32-43.
- 3) Luigi Lanzi, *Storia pittorica della Italia dal Risorgimento delle Belle Arti fin presso al fine del XVIII. secolo*, edizione quarta, tomo II, Pisa 1815, pp.326-327.
- 4) Francesco Algarotti, *Progetto per ridurre a compimento il Regio Museo di Dresda presentato in Hubertsbourg alla R. M. di Augusto III. Re di Polonia il dì 28 ottobre 1742*, in *Le Opere di Francesco Algarotti*, VIII, Venezia 1792, pp.351-374.
- 5) Nicola Spinosa, "La pittura a Napoli al tempo di Bernardo Cavallino," in *Bernardo Cavallino (1616-1656)*, cat. most., 1985, p.38.
- 6) Raffaello Causa, *La pittura napoletana dal XV al XIX secolo*, Bergamo 1957, p.42; id., "La pittura del Seicento a Napoli dal naturalismo al Barocco," in *Storia di Napoli*, vol.5, 1972, pp.942, 982, n.108.
- 7) (exh.cat.) *Bernardo Cavallino of Naples; 1616-1656*, A.T. Lurie & Ann Percy (eds.), The Cleveland Museum & The Kimbell Art Museum, 1984, pp.15-16, 93, no.22.
- 8) A.T. Lurie & Ann Percy, *op.cit.*, p.213, n.81.
- 9) Seneca, *Le Tragedie di Seneca trasportate in Verso sciolto dal Sig. Hettore Nini* accademico Filomato, Venetia presso Marco Ginami, 1622, p.300.