

# 国立西洋美術館所蔵《サン・イシドロの泉への巡礼、または異端審問》の考察 (1)

雪山行二

国立西洋美術館は昭和52年度(1977年度)に、文化庁の特別購入予算によってゴヤの油彩小品《サン・イシドロの泉への巡礼、または異端審問》(P.1977-4, fig.1)を入手し、同作品は文化庁からの管理換えを経て、当館の蔵品として現在に至っている。この作品はカンヴァスに油彩で描かれ、寸法は縦33×横57センチ、署名、年記などの書き込みは見られない。構図は、マドリッド郊外のゴヤの別荘、通称「聾の家」の一階の食堂と二階のサロンに描かれた連作壁画「黒い絵」の中の1点、《サン・イシドロの泉への巡礼、または異端審問 Peregrinación a la Fuente de San Isidro: El Santo Oficio》(ここでは便宜上後者の名で統一する。Santo Oficioとは厳密には異端審問を担当する教皇庁の検邪聖省を意味する。123×266センチ、現在はブラド美術館所蔵、Gassier/Wilson cat.no.1619;fig.2)とほぼ同一である。赤外線および紫外線による検査でも、修正や補彩の跡は全く認められない。ゴヤの油彩小品、特に油彩スケッチは、ゴヤの芸術に関する研究の中でも最も遅れた分野であり、アトリビューションについても多くの問題が残されている。しかし、本作品は多少の留保条件を付けられながらも、この半世紀に出版されたゴヤ作品のすべてのカタログ・レゾネの中で、すなわち、ザヴィエール・デパルメ・フィッツ＝ジェラル、ホセー・グディオール、ピエール・ガシエ/ジュリエット・ウィルソン、リタ・デ・アンヘリス、ハビエール・デ・サラスによって、ゴヤの作品



fig.1



fig.2

として扱われてきた。<sup>(註1)</sup> その最大の根拠は、ゴヤが歿した1828年に若い友人で画家のアントニオ・ブルガーダによって作成された遺産目録の16番「7点のカプリチョ(別荘の下絵) Siete caprichos (bocetos de la casa de campo)」が「聾の家」の壁画のための7点の下絵を意味するものと解釈され、本作品はその中の一つと見なされてきたからである。

本作品の構図は現在ブラドにある壁画《異端審問》とほぼ同一であるが、細部においては必ずしも正確に一致するわけではない。縦と横の比率が若干異なるほか、ブラドの作品では背後の山の斜面の中央に明るい褐色で大きな岩がはっきりと描かれ、また、斜面の左端には緑の笠松が画面上端までびっしりと描かれているが、本作品では、これらのモチーフは黒褐色の絵具で漠然と描かれているにすぎない。それでは、この相違はなぜ生まれたのだろうか。

「聾の家」は1873年、ドイツ生まれのフランスの銀行家フレデリック=エミール・デルランジェ男爵 Baron Frédéric-Emil d'Erlanger によって購入された。既に進行していた作品の破損を救い、またデルランジェのパリの邸宅を飾るため、漆喰の上に油彩で描かれていた14点の壁画は、ブラド美術館の首席修復師サルヴァドル・マルティネス・クベルス Salvador Martínez Cubells (1845-1914) の監督下カンヴァスに移されたが、この際に、壁からの剝離作業から生じた破損を含めて画面はマルティネス・クベルスによって大胆に修復・加筆されたものと推定されている。カンヴァスに移された「黒い絵」は1878年のパリ万国博で旧トロカデロ宮殿に展示され、その後1881年にデルランジェによってブラド美術館に寄贈されて現在に至っている。

われわれが関心を持つのはマルティネス・クベルスによって修復・加筆される以前の状態であるが、《異端審問》に限っていえば、その状態を図示する資料は現在3点存在する。<sup>(註2)</sup> 第一は1867年にパリで出版された伝記作家シャルル・イリアルトによるゴヤのモノグラフ (Charles Yriarte, *Goya sa biographie, les fresques, les toiles, les tapisseries, les eaux-fortes et le catalogue de l'œuvre*) に掲載されたモーラン C. Maurand による木版画 (fig.3)。これはおそらく1866年頃イリアルトが当時「聾の家」を所有していたルイス・ロドルフェ・クーモンから入手した写真を元に作成

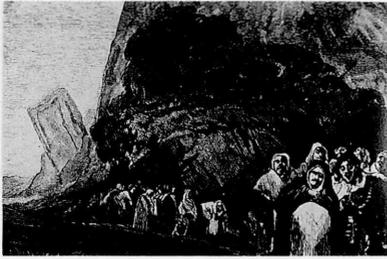


fig.3



fig.4

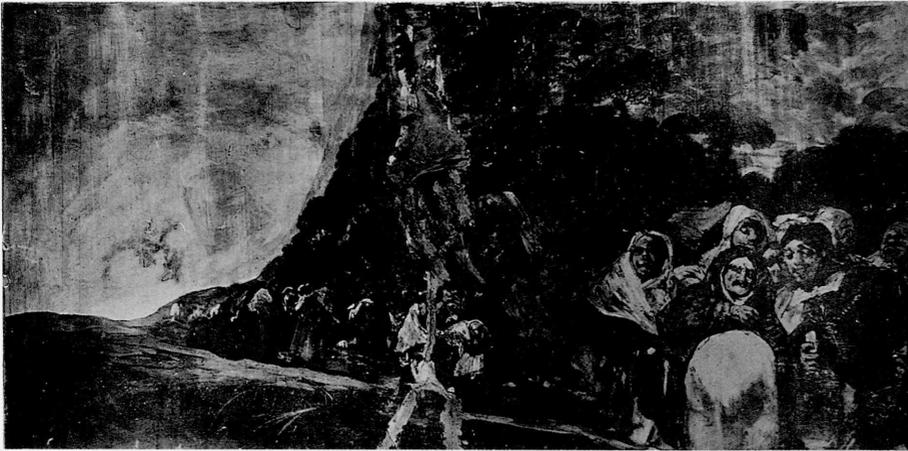


fig.5

されたのであろう。第二は1868年発行の『エル・アルテ・エン・エスパーニャ』誌第8巻中のグレゴリオ・クルサーダ・ピリャーミールの論文「聾の家」(Gregorio Cruzada Villaamil, “La Casa del Sordo”, *El Arte en España*)に掲載されたエドゥアルド・ヒメーノ Eduardo Gimenoによる銅版画 (fig.4)。第三は1870-73年頃に「聾の家」でフランス人の写真家ローランJ.Laurentによって撮影された写真である (fig.5)。そこでは画面中央に縦に大きな亀裂が走っているが、ブラドの壁画ではこの周辺こそ大胆に加筆されていて、当館所蔵の油彩小品との最大の相違点となっている。つまり本作品は《異端審問》の当初の状態を忠実に示しており、そのことが本作品購入の重要な動機となったのである。

しかし、1980年代初頭にブラド美術館の保存科学室によって実施された「黒い絵」14点の初のX線調査と顔料分析は、この連作の制作過程に関する全く意外な事実を明らかにすると共に、本作品とブラドの《異端審問》の関係を考える上で注目すべき問題を提起した。この調査と分析の結果は1984年のブラド美術館の研究紀要No.17に、同館の保存科学室長マリーア・デル・カルメン・ガリード女史によって詳細に発表されている。<sup>(註3)</sup> 筆者(雪山)も1985年の秋、同女史のご好意で膨大な数の原寸大のX線写真を精査する機会を得た。ここでは筆者の判断もまじえて、まずこの調査結果を要約しておきたい。

「聾の家」における壁画の数と配置については、基本的に、ブルガーダ(1828年)、イリアルト(1867年)、そして1873年にこの別荘を訪れたアンペールというフランス人、これら3名の記述が残る。題名のつけ方の違いから生じる混乱、さらに作品の1点が売却されたというイリアルトの記述もからんで、さまざまな仮説が生み出されてきた。この問題についてはいまだ最終的な結着が付いている

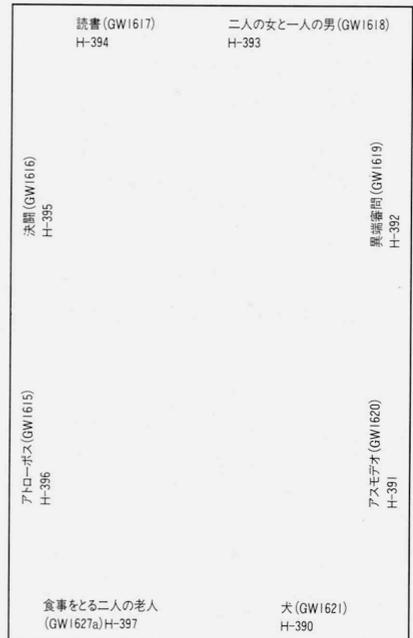
〔黒い絵の配置図〕

一階食堂



入口

二階サロン



入口

GWはGassier/Wilsonカタログ(1970)を、  
Hのついた番号はLaurentのネガ番号を示す。

わけではないが、ここではブリシッラ・E・ミュラーによって提起され、近年発見された写真家ローランのネガ番号からも裏付けられる説に従うことにしよう(配置図参照)<sup>(註4)</sup>。一階の食堂と二階のサロンを入口から入って時計方向に一巡したとすれば、X線調査の結果から推定される制作当初の「黒い絵」はおおよそ次のようなものであった。

《マドリードの下町娘、またはドーニャ・レオカディア・ソリーリャ Una Manola: Dña. Leocadia Zorilla》(145.7×129.4cm, GW 1622)。現状では画面中央から右下に褐色でほぼ正方形に大きく墳墓らしきものが描かれているが、X線写真によれば、その位置には暖炉(もしくは額縁)と推定される建築装飾が描かれている。ただし、その暖炉等の内部に何か描かれているか定か

でない。当時ゴヤの事実上の後妻であったレオカディアと推定される女性は、現状では黒いヴェールをかぶって哀しみに満ちた表現で傍の墓に頰杖をついているが、X線に映し出された女性の顔の輪郭と向きは現状と多少異なり、強いていえば満足気な表情を示しているように感じられる。

《魔女の夜宴 El Aquelarre》(140.5×435cm, GW 1623)は「黒い絵」14点中、現状とX線写真が完全に一致する唯一の作品であり、制作過程で何ら制作意図の変更がなかったものと想像される。

食堂の入口から入って正面左の壁に描かれていた《わが子を食らうサトゥルヌス Saturno devorando a su hijo》(143.5×81.4cm, GW 1624)は、現状とX線写真が全く異なる作例である。X線写真にはサトゥルヌスは全く登場せず、その代りに腕を広げて踊る男の姿が描かれているが、そのポーズは《罌の埋葬》(1812-19年頃, サン・フェルナンド王立美術アカデミー, GW 970)において仮面をつけて踊る女の一人のそれを左右逆転したものである。足もとには左下から右上に斜めになだらかな山の陵線が走っている。

その右隣の《ユーディドとホロフェルネス Judith y Holofernes》(143.5×81.4cm, GW 1625)であるが、これはX線写真を見ても何か描かれているのか判然としない。画面中央には山の陵線が認められるが、これは《サトゥルヌス》の陵線に呼応している。

《サン・イシドロの祭り La Romería de San Isidro》(138.5×436cm, GW 1626)は広いパノラマ的風景を示し、画面中央やや右手に現状とは多少異なる山、そして右端には二つの橋脚のある眼鏡橋が見られる。マッスとなった不気味な群衆は全く見られず、画面左下隅に二人の婦人の頭部、そしてその背後に小さくロバ(?)に乗った人物が描かれているだけである。なお、上記の眼鏡橋であるが、ゴヤはそのアーチ型の空洞を利用して、その上に人物を描き加えている。

入口を挟んで《ドーニャ・レオカディア》と同じ壁にあった《二人の修道士 Dos Frailes》(142.6×65.6cm, GW 1627)には、画面の下半分にすり鉢状の山が、そして上方には雲らしきものが描かれていた。

二階のサロンに移ろう。入口から入ってすぐ左の《食事をとる二人の老人 Dos viejos comiendo》(49.3×83.4cm, GW 1627a)にはそれほど大きな変更はないが、向かって左の老婆は当初は頭からマントをかぶっていた。

《運命、またはアトロポス El Destino (Atropos)》(123×266cm, GW 1615)は初めはたんなる風景画であったが、ガリード女史によれば、あとから三人の運命の女神が描き加えられた。

《棍棒で決闘する二人の男 Duelo a garrotazos》(125.1×261cm, GW 1616)の場合、二人の男は非常に薄い絵具で描かれているため、その姿はX線写真にはほとんど現れない。彼らもほぼ現状と同じ風景の上にあとから描き加えられたのであろう。

サロンの入口から入って正面左の壁に描かれていた《読書 La Lectura》(125.3×65.2cm, GW 1617)も現状とX線写真が全く異なる作例であり、これも当初は風景画であった。画面はジグザクに斜めの陵線が弓かれ、中央下方にはロバ(?)に乗る人物が小さく描かれている。

その右隣の《二人の女と一人の男 Dos Mujeres y un Hombre》(125.4×65.4cm, GW 1618)、すなわち自慰にふける男を二人の女が嘲笑する場面であるが、これも当初は《読書》と同じような構

図を持つ風景画であった。画面の中央下方には《読書》と同様騎乗する人物、ガリード女史によればロバに乗る女がごく小さく描かれている。

次は問題の《異端審問》である。これも当初は全くの風景画であり、人物たちはあとから描き加えられた。X線写真(fig.6)の画面右手にはアーチ型の空洞が三つ見られ、これをガリード女史は山にトンネル状の穴が開けられていると解釈しているが、筆者は、先に見た《サン・イシドロの祭り》の場合と同様、二つの橋脚を持つ眼鏡橋が描かれているものと想像する。いずれにせよ特に注目され

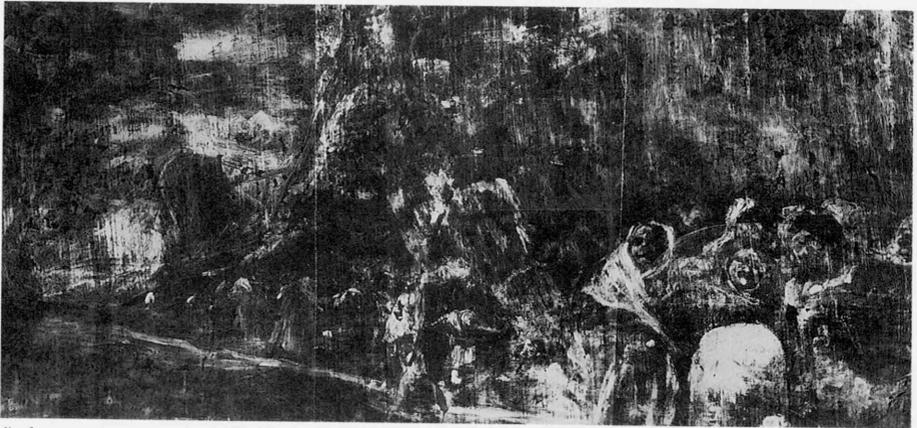


fig.6

るのは、そのアーチ型の空洞の一つがそのまま老修道女の大きく膨らんだ白い腹部に利用されていることであり、この手法は先の《サン・イシドロの祭り》の眼鏡橋にも共通する。

《夜宴へ、またはアスモデオ Al Aquelarre (Asmodeo)》(121.5×261.7cm, GW 1620)も当初はたんなる風景画であって、人物はすべてあとで描き加えられた。

最後は《半ば埋もれた犬 Perro semihundido》(131.5×79.3cm, GW 1621)である。砂とも水とも解釈されてきた画面下方の斜めの線も当初は山の陵線であり、犬はあとから描き加えられた。画面の右手に人の影が映っているという説もあったが、X線写真を見る限りそれを裏付ける根拠はない。

以上がX線写真を通して見た「黒い絵」14点の概要である。これらの作品の中で配置に問題が残るとすれば、サロンの入口の壁にあったと仮定した《食事をとる二人の老人》であり、この作品は一階食堂の入口上方の壁にあったと考えられなくもない。しかし、いずれにせよ、《ドーニャ・レオカディア》と《食事をとる二人の老人》の2点、そして制作過程における変更の跡が見られないことから最後に制作に着手したのではないかと想像される食堂の《魔女の夜宴》を除けば、他の11点はすべて当初はほとんど純粋な風景画であり、食堂もサロンも、入口の壁を除けば三方を起伏のあるパロラマ的な山岳風景に囲まれていたことになる。そして、食堂もサロンも入口から入って正面の壁には当初は各2点の風景画が描かれ、それともたがいに構図上密接な関係を持っていたことがわかる。

次に顔料層の分析結果について要約しておきたい。これはサンプリングが全作品についてくまなく行なわれているわけではないので、この点から「黒い絵」の下にどのような絵が描かれていたか正確には捉えられないが、注目すべきは「黒い絵」を作っている表面の炭素系の黒色絵具の下に頻繁にプルシャン・ブルーと鉛白の絵具層が認められることである。それも《サトゥルヌス》の左腕と血の部分、《二人の修道士》のうち前に立つ修道士の褐色の腕と手、《二人の女と一人の男》の男が着ている白いシャツの下に認められるということは、X線調査の結果と重ね合わせるならば、当初は青空が大きく広がる明るい風景画であったことが想像される。このほか顔料層の分析から、《サン・イシドロの祭り》の右端に描かれていた眼鏡橋に柑色の酸化鉄系の顔料が使用されていたことも確認される。

それでは、「黒い絵」の制作意図にこのような急激な変化が生じた原因はいったいどこにあったのだろうか。この問題をゴヤのこの時代へのかかわり方から考えてみたい。

ゴヤが「聾の家」の売買契約書に署名したのは1819年2月27日であり、彼がこれ以前にこの別荘に住んでいた形跡は皆無である。ゴヤがいつ「黒い絵」の制作に着手したのか、この点は明らかでないが、1819年の末に彼は病に倒れ（おそらくペスト、あるいは黄熱病）、回復にかなりの期間を要している。この間1820年1月にはラファエル・デ・リエゴ将軍に率られた自由主義派の蜂起が成功し、同年3月には、1812年に制定されながら陽の目を見ることのなかった自由主義憲法、通称「カディス憲法」の復活が決定された。ゴヤは4月4日、ほぼ1年ぶりにサン・フェルナンド王立美術アカデミーの会合に出席して、憲法への忠誠を誓っている。しかし、革命政権の支持基盤は弱く、早くも1821年7月には反政府暴動が生じている。翌年6月に政府は国王フェルナンド七世を軟禁したものの、王党派との武力衝突は続発し、騒乱状態のうちに1823年5月アングレーム将軍に率られたフランス軍がスペインに侵攻して革命政権は崩壊。同年10月にフェルナンド七世は国王の座に復帰した。反動政府による弾圧を恐れたゴヤは、1823年9月17日「聾の家」を孫のマリアーノに譲渡し、自らは翌年の初めまで3か月ほどホセー・ドゥオーソ神父の下に身を隠した。そして自由主義者に対する恩赦令が出たのち、1825年6月、彼は病氣療養を口実に祖国スペインを捨ててフランスへの亡命に旅立ったのである。

このように見てくると、ゴヤが「黒い絵」を制作したのは最大限1819年2月から1823年9月までの4年半ということになる。しかし、「聾の家」の購入後彼は大規模な改修工事を行ない、それは年末頃まで続いたものと考えられることから、実質的に壁画の制作に着手したのは病氣からの回復後ではなかったかと想像される。1819年末の大病がゴヤにどのような影響を与えたのか、この点は明らかでないが、翌1820年の初めに描かれた《ゴヤと医師アリエータ》（ミネアポリス美術研究所、GW 1629）は、この時にゴヤが体験した死の恐怖を伝える作品であり、この病が伏線となって、のちにあの地獄絵ともいふべき「黒い絵」にのめり込んでいったと考えられる。

そして、この時期に生じた最も重大な社会的出来事は1820年1月の自由主義革命である。革命の崩壊後ゴヤがフェルナンド反動政権による弾圧を恐れた理由は明らかでないが、それはたんにアカデミーの会合に出席して「カディス憲法」に忠誠を誓ったとか、かつてナポレオン戦争の際にホセ

一・ボナパルトに忠誠を誓った「前科」があるといったような問題ではなく、革命政権下に彼自身自由主義者と何らかの共同行動をとったということではないだろうか。1820年の3月から9月まで僅か半年間しか続かなかった自由主義派の新聞で、なぜか反語的に『保守主義者 El Conservador』と題されていたものがあるが、その18号(4月13日発行)にはファン・トゥルビオの名で次のような記事が掲載された。「マドリードには今世紀のスペイン画家たちのプリンスであるフランシスコ・ゴヤが住んでいるので、市当局は宗教裁判を人々の記憶に永久に残すために、宗教裁判に関して油彩にせよ素描にせよ描き得るものはすべて描くよう彼に依頼した。そして、ついでに秘密を一つ聴いて頂きたい。ゴヤは大変な愛国者なのでこの依頼を必ず受諾することを、私は信頼できる筋から知っている。そして彼がいつもの熟達した腕でそれを遂行するだけでなく、常に発揮される公平無私の精神で遂行するであろうことを、私はいい添えておく……」。(註5)

ゴヤはこの時期に、スペインにおける異端審問の歴史に取材した通称「C画帖」、版画集『戦争の惨禍』の中の「強調されたカプリチョス Caprichos enfáticos」と呼ばれる部分、そして版画集『妄』を制作したはずであるが、「黒い絵」を含めこれらのいわば私的な制作活動が上記の記事とどのように結びつくかは明らかでない。レオカディアと前の夫とのあいだに生まれたギリエルモ・ヴァイス・イ・ソリーリャは自由主義派の活動家で、革命政権の崩壊後ただちにフランスに亡命しているが、ゴヤ自身も何らかの繋がりでの革命に「参加」しようとしたと考えるべきではないだろうか。筆者は、「C画帖」と「強調されたカプリチョス」は『保守主義者』紙の記事と符号し、そこでは真理、理性、自由、正義への理念がかなりオプティミスティックに讃えられていることから、ゴヤが革命に期待を寄せていた時期の作と考えたい。そして「聾の家」の壁画の穏やかな風景もおそらくこの時期に描かれたのではないだろうか。明るい風景画を戦慄すべき「黒い絵」に変えさせたもの、それは1921年半ば以降の騒乱状態から生じた、革命の敗北への暗い予感、あるいは絶望であったものと思われる。ブラド美術館長ベレス・サンチェスは、砂あるいは水に溺れる犬の姿(犬は忠誠の象徴)こそ革命の敗北を象徴していると解釈している。(註6) いずれにせよ、「黒い絵」への方針転換はこの連作の主題の解明と共に考えるべき問題であり、今後の研究課題としたい。

最後に、国立西洋美術館が所蔵する油彩小品とブラド美術館所蔵の《異端審問》との関係について、筆者の見解を記しておきたい。

この油彩小品がブラドの《異端審問》の一時期の状態を示していることは確実である。しかし先に述べたように、X線写真から判断すれば、ブラドの《異端審問》は最初風景画として制作に着手されながら、途中で検邪聖省の異端審問官や、妖術師、あるいは狂気にとりつかれたグロテスクな群衆が風景の上に描き加えられたものと考えられる。そして、この改変の際ゴヤは画面右手前の眼鏡橋の空洞のかたちを利用して老修道女を描いている。問題はこの改変にあたって油彩スケッチが必要であったか否かということであるが、少なくとも《異端審問》に関する限り、筆者の考えは否定的である。ゴヤはあくまでも壁画の当初の構図とモチーフを利用して、むしろそのかたちに触発されて「黒い絵」に改変したのであり、決して白紙の状態から「黒い絵」を描いたのではない。

現在「黒い絵」のための油彩スケッチといわれるものは当館の作品を含めて5点存在するが、(註7)

そのうち《夜宴へ、またはアスモデオ》に関連する小品(バーゼル美術館蔵, GW 1628b)を除けば、他の4点はすべて「黒い絵」への改変後の構図とモチーフを余りにも忠実に示しており、上記の理由から、これらが習作の役割を果たしたとは考えにくい。模写もしくは小型のレプリカと考えるのが自然である。しかし一方、ゴヤが「黒い絵」のレプリカを作らなければなかった理由というものも見出されない。これら一連の油彩小品がゴヤにアトリビュートされた最大の根拠は、本稿の冒頭に記したアントニオ・ブルガーダが作成したゴヤの遺産目録16番のSiete caprichos (bocetos de la casa de campo)という記述である。この記述自体は今のところ他に解釈のしようもないが、遺産目録が作成された年代については異論もある。<sup>(註8)</sup> すなわち、このゴヤの遺産目録には日付はないが、従来ブルガーダの娘の証言に従って、ゴヤが歿した1828年に息子ハビエルと孫マリアーノの立ち合いの下に作成されたと信じられていた。しかし、ゴヤと同様当時ポルドーに亡命していた自由主義者のブルガーダは、少なくとも合法的には1833年までスペインに戻っていないのである。密入国したか、さもなければ、記憶もしくは他人からの情報を元に作成したことになるだろう。しかし、いずれにせよ、プラドの14点の「黒い絵」のX線写真が発表され、その制作過程の概要が明らかになった現在、これらの油彩小品はいったんブルガーダの遺産目録の記述から切り離して、あくまでも作品自体を考察の対象とすべきである。たとえば、ガリード女史はその報告書の中で「黒い絵」の顔料のスペクトル分析のデータを公表しているが、それは当館所蔵の《異端審問》を科学的に調査する上できわめて重要な資料となるだろう。今後当館の作品にとって必要なことは、このような顔料分析とカンヴァスの比較調査なのである。

「黒い絵」のX線写真の精査を快諾されたプラド美術館副館長マヌエーラ・メナ女史、マリーア・デル・カルメン・ガリード女史、この調査の許可を得るためプラドとの交渉の労をとられた上智大学教授神吉敬三氏、そして、この調査研究に助成金を交付された鹿島美術財団に対して心から感謝の意を表します。

#### 註

1. Xavier Desparmet Fitz-Gerald, *L'Œuvre peint de Goya*, Paris, 1928-50, cat. no. 109 ; José Gudiol, *Goya : biographie, analyse critique et catalogue des peintures*, Barcelona, 1970, cat. no. 712 ; Pierre Gassier / Juliet Wilson, *Vie et œuvre de Francisco Goya*, Fribourg, 1970, cat. no. 1628a ; Rita de Angelis, *L'opera pittorica completa di Goya*, Milano, 1974, cat. no. 626 ; X. de Salas, *Goya*, Milano, 1978, cat. no. 577.  
このほか当館所蔵作品をゴヤの作と認めている文献は、F. J. Sánchez Cantón / X. de Salas, *Goya y las Pinturas Negras en la Quinta del Sordo*, Barcelona, 1973, Apendice (X. de Salas).
2. 「黒い絵」の歴史については、註1のSánchez Cantón / Salas, 註4のMullerのほか、次の二つの文献を参照されたい。Nigel Glendinning, "The Strange Translation of Goya's《Black Paintings》", *The Burlington Magazine*, Vol. CXVII, No.868, July 1975, pp.465-79 ; N. Glendinning, *Goya and his Critics*, New Haven / London, 1977.
3. María del Carmen Garrido, "Algunas consideraciones sobre la técnica de las Pinturas Negras de Goya", *Boletín del Museo del Prado*, tomo V, núm.13, enero-abril 1984, pp.4-40.
4. Priscilla E. Muller, *Goya's 'Black' Paintings. Truth and Reason in Light and Liberty*, New York, 1984; María del Carmen Torrecillas Fernández, "Nueva documentación fotográfica sobre las pintur-

as de la Quinta del Sordo de Goya”, *Boletín del Museo del Prado*, tomo VI, núm.17, mayo-agosto 1984, pp.87-96.

題名の付け方の相違を考慮した上で、ブルガーダ、イリアルト、アンペール(Sánchez Cantón / Salas前掲書, pp.87-88)等の記述を整理すると次のようになる。ブルガーダは遺産目録に15点(一階食堂に7点, 二階サロンに8点)記載しているが, ミュラーによれば, そのうちの1点は二重に記載されている可能性が強いという。1850年代に美術教師ホセ・ペラエスは作品数を14と記している。1867年にイリアルトは14点(一階と二階に各7点)のほか, 二階のサロンの入口をはさんで《犬》と反対側の壁に主題不明の1点, さらにゴヤの息子ハビエールの作で既に売却された1点を記している。アンペールはなぜか《ユディット》と《犬》を除く12点のみを記載している。問題はブルガーダが二階にあると記した《二人の魔女》をイリアルトとアンペールは一階の食堂で見ていることである。この点についてミュラーは次のように推論している。ブルガーダの記述の中の食堂入口上方の壁の《二人の女》と二階の《二人の魔女》は実は同一作品であり, またこの作品は裏打ちカンヴァスが他の13点と異なるとして, これだけは早くから, それも場合によってはゴヤの生前にカンヴァスに移されていたため移動が可能であった。ブルガーダは記憶にもとづいて, あるいは他人の情報に従って遺産目録を作成した可能性が強いことから同一作品を二度記載してしまったのではないと考える。ミュラーによれば, ゴヤは当初二階のサロンの入口の壁に, 《犬》と戸口をはさんで《二人の魔女》(ブラドのカタログでは《食事をとる二人の老人》)を描いたが, これはカンヴァスに移されたのち, 一階食堂の戸口の上の壁に掛けられた。《二人の魔女》が描かれていた壁には息子ハビエールの作とも考えられる《風景の中の人間の頭部》(112×67cm)が掛けられたが, イリアルトの記述に従えば, これは1867年までにサラマンカ侯爵に売却されていたというのである。

一方, 写真家ローランのネガ番号は一階食堂から二階サロンの順に, いずれも入口から入って時計と逆まわり一点一点づつ付けられている。問題の《食事をとる二人の老人》は14枚の「黒い絵」の中では唯一2枚のネガを持ち(ネガ番号H-383とH-397), この番号から判断すると《食事をとる二人の老人》は, ネガ番号がH-383ならば一階食堂の戸口の上の壁, H-397ならば二階サロンの戸口をはさんで《犬》と同じ壁ということになり, 期せずしてミュラーの仮説と符合するのである。

5. José Alvarez Lopera, “De Goya, la Constitución y la prensa liberal”, *Goya y la Constitución de 1812* (catálogo de exposición), Museo Municipal, Madrid, 1982, pp.30-51.
6. A. E. Pérez Sánchez, “Comment les peintures de la Quinta del Sordo devinrent des Peintures Noires”, in Jacqueline et Maurice Guillaud, *Goya: les vision magnifiques*, Paris, 1987.
7. 「黒い絵」の油彩スケッチといわれる現存する5点の作品のうち, 《異端審問》と《アスモデオ》以外の3点は次のとおり。《二人の修道士》(GW 1628c)と《食事をとる二人の老人》(GW 1628d, 共にサラマンカ, 個人蔵)。《レオカディア》(Salas 582, マドリッド, 個人蔵)。
8. Muller前掲書, p.61, note 107. 当館所蔵作品をゴヤにアトリビュートすることに否定的なミュラーは, 「黒い絵」の模写が存在する可能性を強調し, その一例として, エドゥアルド・ヒメーノが「黒い絵」を版画化する際に油彩で模写を作成した事実を指摘しているが, ヒメーノが模写をした根拠は不明。Muller前掲書, p.117, note 177.