

# フェリペ二世治世下（1556－1598）のマドリッド における演劇

メタデータ	言語: 出版者: 明治大学教養論集刊行会 公開日: 2023-12-31 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 仮屋, 浩子 メールアドレス: 所属:
URL	<a href="http://hdl.handle.net/10291/0002000209">http://hdl.handle.net/10291/0002000209</a>

## フェリペ二世治世下 (1556-1598) の マドリッドにおける演劇

仮屋 浩子

### はじめに

16世紀末から17世紀にかけてスペインが誇った文化的繁栄は、不朽となる名作を残した屈指の芸術家、作家の輩出からも明らかである。とりわけ演劇はその時期爆発的な人気となるような社会現象となった。しかし何もなしどころからは何事も湧いてこない。何が社会現象となるきっかけとなったのか。16世紀半ばフェリペ二世が王位に就く。カール五世（スペインではカルロス一世）の後継者であったフェリペ二世は1527年にスペインで生まれ、ナポリ、シシリア、スペイン帝国、ポルトガル、フランドル地方を支配、そして一時的にイングランドとアイルランドの王（メアリー一世と共同統治）でもあった。スペインはこうして全大陸に領土を持つという巨大な帝国となった。フェリペ二世がスペイン国王として即位した5年後の1561年、それまで田舎町だったマドリッドに遷都されると、あらゆる階級の人々の新しい都への移動があり、急速な人口増加がみられ、娯楽を含めた様々な消費の需要も爆発的に増えていった。そして厳しい社会格差も存在したため、貧窮者救済のため慈善団体が形成されていく。“Cofradía de socorro”と呼ばれるこの慈善団体は資金調達のために演劇上演運営に着手するようになる。その一方では1543年から続いていたトリエント公会議が1563年に終わり、スペインではカトリック（対抗宗教）改革が推し進められていく。禁書目録

発布、異端者への弾圧が厳しくなるのもこの頃である。それとともに、教会内での宗教劇が禁止されたり、聖職者が宗教劇に関わることも禁止されるようになり、次第に様々な職種の職人たちが宗教的な祝祭での演劇上演に関わるようになっていく。イタリアから巡業していた職業俳優の活躍も相まって、スペインでも職業俳優、プロの演劇集団が誕生し、慈善団体の資金調達に貢献するために、宗教劇の上演のみならず、都市部において作品上演を展開させていくようになる。本論考では、フェリペ二世の時代のマドリッドに焦点を当て、かつてヴァレイが「スペイン演劇の暗黒時代」<sup>1</sup>と呼んだこの半世紀弱の間に起こったこの一連の出来事をつなぎ合わせ、萌芽し始めていたバロック演劇ブームの起因、バロック演劇発展の基盤となったファクターについて考察する。

## I. マドリッドへの遷都

1561年6月、フェリペ二世はトレドからマドリッドに遷都する。それを機に、田舎町でしかなかったマドリッドは急激な変化を余儀なくされ、人々の生活も変わっていった。まずは、人口が急激に増加した。1561年以前は9000人足らずであったのが、その年の末には二倍となり、翌年には2万五千人に達した<sup>2</sup>。国王に追随する貴族だけでなく、運試しをしようと地方からの移民も増えた。社会階層の底辺を彷徨う貧窮者は後を立たず、貧富の差を埋める手立てとは言い難いが、貧窮者を支援するための慈善団体が徐々に形成されていく。キリスト教の教えに則ったこのような団体は同時に二つの需要を満たすことを目論んでいた。一つ目は増加する社会的弱者の支援、二つ目は富裕層に属する貴族たちが持っているキリスト教的道徳心を満足させることで、彼らが施しを実践することで自らの優越心を示すことができたのだ。したがって、人口増加に呼応するように、娯楽をはじめとするあらゆる消費の需要のみならず、こういった貧窮者支援のための慈善団体

数も増加し、大衆の娯楽と貧窮者支援の接点にフェリペ二世のマドリッドにおける演劇の発展のための土壌ができたこと、サンス・アヤンは述べている<sup>3</sup>。

とりわけよく知られているのが、“cofradía de socorro” と呼ばれる奉仕団体である信徒会で、誰かの聖人の名の下で弱者支援を実施していた。資金が教会の寄付金箱、お布施や寄付などから調達され、信徒会は病院や救貧院を建てていく。しかし、事業への出資をまかないきれず、奉仕団体は演劇上演の運営の許可を事前に行政から得て、更なる資金調達を目指すようになる<sup>4</sup>。初期に生まれたのは「受難信徒会 (la cofradía de la Pasión)」という1565年に出現した組織で、フェリペ二世はカスティーリャ諮問会議を通してこの団体に病院の建設を許可した。またマドリッドで祭日に上演される演劇のお布施を得られるよう信徒会はカスティーリャ諮問会議に申請した。こうして1568年以降、受難信徒会が借りた場所や屋敷に仮設劇場をたて、上演の実施など、演劇活動が集中し始める。そして、コラル (corral) と呼ばれるようになる、四方を棟続きの建物に囲まれた中庭を利用した野外劇場が次々に生まれていった。もう一つの「孤独信徒会 (la cofradía de la Soledad)」は、貴族や職人の集まりによって1567年に設立され、当初は、演劇に目がなかった当時の王妃イサベル・デ・ヴァロアの無条件な支援を得ていた。

70年代末になるとこの二つの信徒会は賃貸で生じていた経済的負担を解消すべく、常設劇場の確保に乗り出す方向性を検討し始めた。1579年、両信徒会はクルス通りにあった屋敷を買い取り、そこの中庭を劇場に造りかえ、常設劇場としてクルス劇場が誕生、1582年にはプリンシペ劇場 (柿落としては1583年) が完成し、この二つは二大劇場として揺るがない存在となった。劇場に足を運ぶ客層の身分や階層は、王侯貴族、聖職者、学識者、商人、徒者、女性など様々で、その身分に応じて客席も分かれていた。劇場は当時の社会の縮図であったといっても過言ではない。

実際のところ、都での生活は非常に厳しく、社会的弱者を救うべくさらな

る施設が必要であった。1583年、カステイーリャ諮問会議は、先述の二つの信徒会が、新しく建設された総合病院へ、上演で得た収入の一部をまわすことを決定すると、他の病院も同等の支援を求めた。このようにして、福祉施設と商業演劇との持ちつ持たれつの関係性は強化されていった。演劇は単なる娯楽ではなく、社会的利益をうむことを目的としていたのだ。

今回は取り扱わないが、60年代以降、バレンシア、セビーリャ、サモーラ、バルセロナ、トレド、グラナダといった都市でも、病院や慈善団体と関係性を持ったコラルが造られていった<sup>5</sup>。

劇場ができる以前、演劇的催しは、公共の場では、街路地、広場、教会、もしくは王宮や貴族の館で行われていた。オレーサによれば、大衆の特徴を持つ前者での上演は15世紀以降から盛んだった宗教劇にその起源をみることができ、次第に教会から離れていき、世俗の要素の強い見世物となっていた。後者での上演はプライベートな空間で催される華麗な祝典であったが、16世紀後半になると当時の社会的要求により大衆演劇への融合を余儀なくされた<sup>6</sup>。

劇場が誕生したことによって、劇団側は入場料を設けることが可能となり、そこに目をつけたのが先述の慈善団体だった。都市部に増加する貧困者、病人、孤児たちを救済するために彼らは上演収入から手数料をとることを思いついたのだ。自分達に必要な資源の確保に必死だった信徒会や病院側は、舞台での女性の参加、劇場閉鎖、上演可能な日数を増やすことなどに関して、演劇の正当性を支持し、次に述べるような演劇に対する様々な非難から演劇を擁護しようとした<sup>7</sup>。そのような背景のもと、演劇活動はより活発になっていき、16世紀末から17世紀初頭にかけての爆発的現象となったと考えられている。

## II. 宗教、道徳における演劇の正当性

このように 16 世紀後半、都市部に拠点が定まると演劇活動はより活発になっていくが、それ以前から少しずつ演劇の正当性に関する論争が見られるようになり始めていた。元来、中世の頃の演劇は儀礼的、そして宗教と祝祭、両方の性質を持った行事で、聖と俗、信仰心と喜び、教えと遊戯性の調和が見られた<sup>9</sup>。演劇といえば、主な典礼上の祝祭、降誕祭、公現祭、受難と復活、そして聖体祭に合わせて生まれてきた宗教劇がほとんどであったが、徐々に不敬虔な要素（滑稽な歌、仮面、カーニバル的パロディー）が聖なるエピソードに混ざり込むようになり、信仰の妨げとなっていった。このような事態を受けて、1473 年のアランダ公会議では、演劇は禁止されるべきとされた<sup>10</sup>。マドリッドでの最初の聖体祭における宗教行列に関する言及は 1481 年で、「同市の職人は皆、素直な上演、各々ができる限り素直な上演の実施に努めるように」と記されており、この頃はイスラム教徒やユダヤ教徒による舞踊もみられたようだ<sup>11</sup>。このように、のちに見られる宗教改革運動の先駆的な精神は、すでに 15 世紀後半から見られていた。司教たちは公会議を通して、演劇活動を生じさせる祝祭を減らそうと試みた。1501 年には、バダホス宗教会議にて司教アロンソ・マンリーケによって降誕祭から聖週間までの間演劇の上演が禁止され、1582 年にはパレンシアで、演劇は教会内ではなく、外で上演するようにと促されていく。つまり、神聖な儀式と演劇的な娯楽との区別を明確にさせ、聖と俗を切り離そうという動きが生まれてくる。それに輪をかけるようにして、演劇活動に聖職者の参加が禁止されるようになる。

トリエント会議以降は、検閲や、異端審問所による禁書目録の発行など、対抗宗教改革の流れでさまざまな締め付けがもたらされることになる。だが演劇への厳しい目は先述のとおり明らかで、1530 年代からすでに検閲に似たような取り決めがされていた。1534 年にはパレンシアで、「許可なしに上

演をしてはならない」とあり、1537年コリアでは、全ての上演に関して許可、不許可が検討されるべきであるとされた。新キリスト教徒を唆さないために、上演作品に関しては十分な調査が要されるべきだと記されている<sup>12</sup>。すでに演劇が盛んになり始めた1582年、ブラセンシアでは、聖体祭の宗教行列が行われる期間の演劇上演は禁止となったが、フェリペ二世自身が、そのような祝祭時に演劇上演を妨害してはならないという、勅令を發布している。いずれにしてもこのような規定が設けられても、演劇の上演は増加する一方であった。16世紀の最後の20年は、公共の場での宗教劇の上演は消滅するが、これはコラルの発展や、職業俳優の出現と関連があるのかもしれない。劇場や演劇に関する規定が制定されるのは1598年以降であるが、それ以降の規定の変遷については別の機会に考察したい。

トリエント公会議を受けて、本格的な禁書目録の発行が始まったが、印刷技術が導入される前から、魔術や占星術そして異端と思われる書物は危険視されていて、1480年代の終わり頃には、サラマンカ大学で発見されたこの種の書物が大量に燃やされたと考えられている<sup>13</sup>。印刷技術の導入に伴い、教会や王権は、出版物の監視をするとともに、税金徴収のいい機会を見逃さなかった。カスティーリャ王国ではカトリック両王が1502年に出版許可を義務付けた。とはいえ、これは検閲ではなかった。トリエント公会議以降、ヨーロッパ全土において印刷物の許可を与える権限は司教に委ねられた。1530年代、スペインの異端審問は異端の書物がイベリア半島に流入しないように努めた。そして当機関によって独自の禁書目録が最初に発行されたのは1551年で、その後1559年、1583-1584年、1612年、1632年、1640年、1667年、1707年、1747年、1790年と続き、最後の発行となるのが1819年であった。エラスムスの著作は初期の目録から記載されるようになる。そして、16世紀初頭に出版されていたジル・ビセンテ、フアン・デル・エンシーナ、バルトロメ・トレス・ナーアの劇作品が禁書処分となる。

印刷物の検閲は1554年から存在した。管轄はカスティーリャ諮問会議で、

異端審問機関と同様、異端の取締りが目的であった<sup>14</sup>。その一方で、上演に關してはそれほど問題視されてこなかったからか、規定は1500年代にはほとんど発布されていない<sup>15</sup>。しかし、フェリペ二世の治世末期になると、大衆に悪影響を及ぼさないように演劇界を監視する動きが出てくる。1589年には風紀を乱すような演目は上演すべきでないという勅令が発布され、1598年5月には、旅芸人たちの素行が悪いとして、またフェリペ二世の崩御も重なり、上演禁止令が出される。禁止令はフェリペ三世の即位後の1600年に解かれる。フェリペ三世の寵臣であったレルマ公爵により、神学者とカステイーリャ諮問会議の代議員からなる委員会が発足されると、上演許可のための基準が設けられた。のちの演劇上演規定の一般的な基準が含まれるようになるその一部は以下のとおりである。

踊りや歌も含め内容は慎ましくあるべき、劇団数を4つに制限、女性が舞台に立つことを禁じ、聖職者は観劇してはならず、教会や修道院では純粹に信仰を目的とした作品のみ、特定の祝日には上演はしない、席、入口は性別で分ける、コメディア、幕間劇は見識のある者の承認が必要であるので、彼らの前で、事前に作品を観てもらい上演許可を得なければならない。上演許可期間は一年とする<sup>16</sup>。

また、1603年になると、コメディア改正に関する勅令が発布される。勅許劇団は8つ、座長も八人が指名され、それ以外の劇団、座長は王国内では上演できない。また、修道院でのコメディア上演は禁止、四句節の時期の上演も禁じられる<sup>17</sup>。

最初の演劇に関する規定が発布され、公に上演前の検閲が導入されるのは1608年であるが、この年以前にそれについての証言が決していないわけではない<sup>18</sup>。先述の上演基準でも上演前検閲について言及されていたのであれば、16世紀後半にも、1608年発布の演劇上演規定で述べられた次のような

仕組みのいくつかは機能していた可能性がある。

座長は：1. この宮廷都市に座組と入る前に（カステイーリャ）諮問会議宛に許可を申請しなければならない…許可なく都に入ることはできない。（…）

4. 演目の上演二日前に、…諮問会議へ赴き、代議員に台本を提出、検討の上審議されなければならない。許可が下りるまでは、団員たちに稽古をさせてはならない…<sup>19</sup>

その同じ時期、1605年に出版された小説『ドン・キホーテ』の前篇、第四十八章で作者セルバンテスは、当時上演されていたコメディア（芝居）について、支離滅裂であり、大衆の好みに合わせる迎合主義をとり、構想もなく、法則に則っていない、と批判し、「…こうした弊害も、…もろもろの不都合も、有能で思慮分別に富んだ人物が都にいて、あらゆる芝居の台本を上演に先立って検閲しさえすれば一掃されるだけでしょう」<sup>20</sup>と司祭に言わせている。16世紀後半、芝居好きで劇作家を目指していたが成功しなかったセルバンテスの目線で率直に記述されている本章からは、一方では当時の大衆演劇への熱狂が、もう一方ではそれを冷ややかに見つめる学識者や道徳者による演劇事情がひしひしと伝わってくる。

### Ⅲ. 職業俳優、プロの演劇集団の出現

爆発的なブームとなったスペインの大衆演劇が成立するためには、劇作家そして彼らが生み出す作品だけでなく、俳優の存在が不可欠である。座長のいる劇団が存在したのであれば、演者は職業俳優であったか、もしくは職業俳優にちかいアマチュア俳優であったと考えるのが妥当である。では、スペインにて職業俳優はいかに誕生したのか？

宮廷内でのプライベートな上演や祝祭イベントは元来中世に生まれたものであったが、それは16世紀も継続して開催されていた。また王朝や政治に関する祝い事などは宮廷内のみならず、宮廷の外でも行われるようになっていくが、それは、自分たち支配者階級の承認欲求があったからであり、公共の場でのスペクタクルは彼らのイデオロギー装置として機能した。宮廷や公共の場でのスペクタクルのプロデューサーのような役割を果たしていたのは、宮廷人の場合を除けば、様々な職人ギルドに所属する職人や親方であった。彼らは上演に関わる全てをこなさねばならなかったので、俳優兼座長“actor-autor”といわれた。彼らのおかげで演劇集団そしてプロの職業演劇人が誕生したといっても過言ではない。ここでは、最初の職業俳優であるといわれているロペ・デ・ルエダ (c. 1510-1565)、マドリッドで最も活発な演劇活動を行ったヘロニモ・デ・ベラスケス、そして喜劇俳優として名を馳せたアロンソ・デ・シスネーロスの三人の足跡をたどりつつ、当時の演劇事情を考察してみる。

1540年以降、王やその他の貴族の前で演じ、大衆劇場での演者として活躍した劇作家でもあったルエダの様子を、セルバンテスは演劇作品集の序文で回想している。

彼（ルエダ）は芝居を打つうえでも芝居を書くうえでも優れた男であって、セビーリャ生まれの箔打師、つまり金箔を作っていたのだが、田園詩にすぐれ、彼以前にも彼以降にもいまだに彼より優れた者は出ていない。（…）

この偉大なスペイン人の時代、座長が持っているすべての荷物は大きな袋一つに入ることくらいで、金箔を押ししたモロッコ革の縁飾りが付いた白い毛皮の外套が四着、髭と鬘が四個、牧杖が四本くらいである。コメディアといえば、二、三人の羊飼いと羊飼いの娘との間で交わされる牧人劇のような対話劇、その間に黒人女やヒモ、道化、ビス

カヤ人の幕間劇が二つや三つ楽しく挟まるもので、この四つの役や他の役を件のロペ・デ・ルエダは想像以上に巧みに演じた。当時の舞台には、仕掛けや、モーロ人とキリスト教徒の合戦、歩兵戦であれ騎馬戦であれ、そんなものは一切なかった。奈落から舞台上がってくるセリとか、せり上がったように見せる仕掛けもなかった。舞台は4つの長椅子を四角く並べた上に四枚か六枚の板を渡しただけで、高さは85cmほどだった<sup>21</sup>。

セルバンテスの回想からわかるのは、当時の演劇の様子や、ルエダの才能だけでなく、彼は元来箆打師であったということだ。同様にして、ポルトガル人でスペイン宮廷でも活躍したジル・ビセンテ (1465-1536?) は金銀細工師であった。またアロンソ・デ・ラ・ベガ (1510-c. 1566) は靴下職人、ヘロニモ・デ・ベラスケス (1540?-1613?) は左官、床職人であった。職業俳優の存在が曖昧だった当初、宗教行事、とりわけ聖体祭の時期に各地で上演されていた宗教劇の運営を行政から依頼され請け負っていたのは、彼らが所属する職業ギルドであった。トリエント公会議以降、聖体祭での演劇上演が一層盛んとなり、各自治体はさらなる壮麗さを求め競い合い、莫大な予算が注ぎ込まれていった中、当初座長たちは契約を交わす際、署名と元の職を付記している<sup>22</sup>。つまり、上演以外の時期に彼らは本来の生業に戻ったのだった。しかし、宗教劇の上演の需要が増えてくると、舞台芸術を専門に担う職“oficio de representar”が必要となり、彼らは職業俳優としての一步を踏み出したのだ。職務は、宮廷などでのプライベートな上演、祝祭にちなんだ上演、大衆好みの上演などと細分化されていき、それぞれの上演ごとに契約を交わした。当初は稀なイベントであった「演劇」は彼らの活動によって各地で定番化してくるのであった。1560年代、フェリペ二世がフランスから三番目の王妃イサベル・デ・ヴァロワを迎えると、様々な場での上演で経験を積んだ俳優たち、ルエダやアロンソ・デ・シスネーロスといった、当時を代

表する俳優たちの名前が公の記録に登場するようになる<sup>23</sup>。

当時座長は "autor de comedias" と呼ばれた。つまりコメディア (芝居) を手掛けるプロデューサーで、中でもヘロニモ・デ・ベラスケスは 16 世紀後半マドリッドで最も成功をおさめた座長であった<sup>24</sup>。彼が舞台芸術に関わり始めたのは 1564 年あたりだとされ、その年にはフェリペ二世の妃イサベル・デ・ヴァロアの前で演じている。彼はマドリッドのみならずイベリア半島全土において 1574 年から 1598 年まで様々な舞台上演を担当し、マドリッドでは少なくとも 9 回は聖体祭における聖体神秘劇を手掛けている。さらにはマドリッドのコラール (パチューコとデ・ラ・プエンテ) での上演にも関わっているが、後述するシスネーロスやガナッサの劇団とも共演している。1585 年、彼は非常に興味深い試みをしている。女性の観客のみの上演をプリンシペ劇場 (マドリッド) で実施したのだ。だが、高い評判をえたにもかかわらず、カステイーリャ諮問会議によりこの改革は却下された<sup>25</sup>。1587 年、セビーリャで聖体神秘劇を上演に導いたのちマドリッドに戻ると、娘エレナ・オソリオ<sup>26</sup> と若手劇作家として台頭してきたロペ・デ・ベガとの不倫が発覚し大騒動となり、これによってロペはマドリッドで投獄されたのち追放令を受け、地中海沿岸都市バレンシアで滞在することとなる。

アロンソ・デ・シスネーロス (c. 1540-1597) は、フェリペ二世の時代、唯一無二の俳優といわれ、王侯貴族の宮廷や主要都市マドリッド、トレド、セビーリャなどの聖体祭で舞台にたち、さらには王の前で演じそして王を喜ばせた数少ない演劇人であった。また、演劇論を著したピンシアーノ<sup>27</sup> などからも絶賛された喜劇役者であった。先述の座長たちのように本来の職業ではなく、シスネーロスは自ら「役者」(comicus sive comediarum auctor) と書面で綴っていることから<sup>28</sup>、当初から職業俳優であったことが推測される。こうして、俳優職が「本業」となると、当初は生活費を稼ぐために各地、貴族の館などで巡演をしなければならなかった彼らであったが、祝祭時の上演の合間にコラールで上演をすることで、徐々に生活を営めるように

なっていた。とはいえ、演劇を本業として生きていくのは非常に厳しかったこと、そして観客を喜ばせることの難しさが、例えば当時の演劇界を熟知していたセルバンテスの以下のようなテキストからも浮かび上がってくる。

役者稼業を悪く言うやつもいるが、目新しさが身上なだけに機転をきかせないといけないし、苦勞も多くて、怠け者には務まらない仕事だぜ…

まず必要なのは記憶力。二つ目は巧みな弁舌で、三つ目に求められるのは華やかな衣装をちゃんと用意すること。凛々しい役を演じようと思ったらそれなりの体格も必要だ。物腰は大仰にならず、言葉に気が取りがあっちゃいけない。演技が自然に見えるように注意を怠らず、老人を演じるときは重々しく、若者の場合は軽快にやる。恋を語る時はめかしこんで、嫉妬の演技は荒々しく。台詞回しには、演じる役を完璧にする技量やこつが欠かせない。唐突に涙が出るほど大笑いしたあとで、すぐにむせび泣いて、その演技につられて観客も同じ表情を浮かべるようにする。そんな風にできるのが、素晴らしい役者ってもんだ<sup>29</sup>。

このように、上演の需要に応えるために、舞台芸術専門職“oficio de representar”が出現すると、取りまとめる座長を中心に演劇集団が形成されていく。職業ギルドの運営があたかもそのまま演劇集団に移行したようで、親方の役割をはたす座長、師弟制度のなかで俳優トレーニングが行われたようだ<sup>30</sup>。俳優の数が増えれば、さらなる上演作品が求められた。役割の分業化が進み、座長が自ら作品を書くのではなく、次第に筆のたつ「詩人」に作品依頼をするようになる。コメディア、宗教劇、幕間劇などを書く詩人たちの中からスペシャリストが台頭してくると、彼らは座付作家となり、需要に合うようなジャンル、作品をあみだすようになる。それから一世紀ほど、「黄金世紀」

と呼ばれるほどの不朽な名作を残すこととなる数々の劇作家たちが活躍するのである。

この新しい専門職を支えた大衆演劇のブームの拡大は当時比較的新しい現象であったといわれており<sup>31</sup>、イングランド同様、宮廷や祝祭から生まれた娯楽を、特に都市部に居住する大衆が新しい自分たちのそれとして享受していたことが読み取れる。

また、仮設・常設劇場が都市に登場するようになると、宗教劇の中でも聖人劇が大衆を呼び込む目的で世俗劇同様に上演されていくようになる<sup>32</sup>。

1570年代になると、「ガナッサ」の愛称で知られるアルベルト・ナセリ (c. 1540-c. 1584) の率いるイタリアの劇団の到来によって、コメディア・デラルテがスペインにもたらされた。ガナッサはマントヴァの宮廷に仕え、さらにはフランスのシャルル九世の宮廷でも婚礼の余興の演出もした演劇人であったため、スペインに滞在中も厳かな聖体神秘劇にも出演し、フェリペ二世を喜ばせた。だが、ガナッサが得意としたのは公共の開かれた場で演じられる、いわゆる非文学的なテキストからなる大衆を楽しませる娯楽としての演劇で、民衆の感性を刺激だけでなく、彼らのイデオロギーや関心からも感化されて、それは浸透していった<sup>33</sup>。さらには、国王を喜ばせたガナッサは、カスティーリャ王国内にて、日曜日や祝日のみならず、平日にも上演が可能という、特別な上演許可をはじめて獲得した。これに倣ってスペイン人の座長たちも同じような許可を申請し、セビーリャやトレドほど聖体祭が重要でなかった首都マドリッドでは、市が、有名な劇団をとどまらせるために同様の許可を与えた<sup>34</sup>。またガナッサはコラルの設備を向上させるとともに、客席数を増やし興行収入を上るための提案を信徒会に提示していたことから、彼が「ビジネス」としての演劇を目論んでいたことは明らかである<sup>35</sup>。

コメディア・デラルテでの女優の参加が不可欠であったのと同様に、スペインでも16世紀前半から女優は舞台上上がっていた。風紀を乱すとして、フェリペ二世の勅令により1586年に女優の舞台参加は禁じられるが、翌年

の1587年には、配偶者が劇団内にいること、そして異装をしないことを条件に、再び女性は舞台上げられるようになる。

#### IV. ビジネスとしての演劇の誕生

このようにして演劇は、文学とスペクタクル、プロとしての仕事、それにまつわる契約金、そして消費者の娯楽から構成される商品と化し<sup>36</sup>、ビジネスとして稼働しはじめた。もともと宮廷など支配者階級の属するプライベートな空間で娯楽として、そして自分たちの権力を誇示する機会として存在した演劇、吟遊詩人たちによる興行や、15世紀から続いてきた宗教劇の伝統が16世紀初頭になると教会の監視下から離れて外の世界へととはばたち、宗教劇に大衆や職業ギルドが関わるようになると、徐々にそれは世俗の興行と化していった<sup>37</sup>。宮廷などの場合、教養のある貴族たちは自作自演をすることもあれば、才能のある演劇人に演じさせることもあった。この才能のある演劇人は職業ギルドに所属していたことが多かった。伝統ある宗教劇の場合も同様に職業ギルドに所属する演劇人の活躍があった。とくに聖体祭での彼らの活躍が活発になると、元来の生業から転じて演劇を稼業とする者が続出し、座長を筆頭とするプロの演劇集団が出現するようになる。

時を同じくして、マドリッドでは奉仕団体の運営によって生まれたコラルと呼ばれる野外劇場では、公の祝祭の合間を縫って上記の劇団による上演が増えていき、さらにはイタリアからのプロの劇団が関わるようになる。次第に筆のたつ詩人に、劇団の要求、すなわち大衆の好みに合った作品依頼がなされるようになると、演劇は世俗のテーマを扱うそれへと変化していった。劇場は仮設から常設施設へと変化し、劇団は自分たちの生活の安定をはかり、奉仕団体も同様に利益獲得をはかったのだった。ちまたの演劇をビジネスと認識していたセルバンテスは、小説『ドン・キホーテ』のなかで次のように綴っている。

…コメディア（芝居）は今となっては売買の商品と化してしまった、だから今風に書かれた作品でないと劇団に買ってもらえないと詩人が言うのはもっともで、それゆえに詩人は彼らが求めるような作品にしようと努めるのです…<sup>38</sup>

質よりも量を求めた当時の演劇事情を揶揄しながらも、劇作家として名を轟かせることができなかつたセルバンテスは、「自然の怪物」として台頭してきたロペ・デ・ベガの才能には感服している。“actores-autores”（俳優兼座長）にとって未知のレベルのエキリチュールと多様性をロペは生み出していたからだ<sup>39</sup>。

プロ劇団集団の座長たちの奔走は演劇へのさらなる需要に答えるべく貢献し、それはスペイン王政の新しい都として定められ、王室の定住地となったマドリッドの活性化にも繋がった。そしてロペをはじめとするバロック初期の劇作家たちの活動、教養派による学校演劇、作品の出版で多大な貢献をしたバレンシアのティモネダの戦略、演劇論争との関わりを迫ることで、一大ブームとなった演劇についてさらに理解が深まるであろう。

## 注

- 1 J. E. Varey. (1987) *Cosmovisión y Escenografía: el teatro español en el Siglo de Oro*. Madrid: Castalia. 208
- 2 Carmen Sanz Ayán et. al. (2000) *Teatros y Comediantes en el Madrid de Felipe II*. Editorial Complutense. 1.
- 3 Carmen Sanz Ayán et. al. (2000). 1.
- 4 劇作家および座長であったロペ・デ・ルエダは1558年パリャドリッド市に家屋建築のため土地の申請をしているが、これが初期の劇場のための土地であった可能性がある。このように、公の空間ではなく、閉ざされた場所で上演することで入場料の設置が可能となり、上演収入に目をつけたのが、病院や慈善団体であったとヴァレイは述べている。J. E. Varey (1991) “Los hospitales y los

- primeros corrales de comedias”. *Teatros y vida teatral en el siglo de oro a través de las fuentes documentales* (Eds. Luciano García Lorenzo y J. E. Varey). London: Tamesis. 11.
- 5 J. E. Varey (1987) *Cosmovisión y Escenografía: El teatro español en el siglo de oro*. Castalia: Madrid. 207
- 6 Juan Oleza. (2002) “Hipótesis sobre la génesis de la comedia barroca y la historia teatral del XVI” *Teatro y prácticas escénicas*. <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcsb431>. (2023年9月5日閲覧)
- 7 J. E. Varey (1991) “Los hospitales y los primeros corrales de comedias”. *Teatros y vida teatral en el siglo de oro a través de las fuentes documentales* (Eds. Luciano García Lorenzo y J. E. Varey). London: Tamesis. 16.
- 8 Miguel Ángel Pérez Priego (1998). *Estudios sobre teatro del renacimiento*. UNED: Madrid. 103.
- 9 Marc Vitse (2005). “El teatro religioso del Quinientos: su (i) licitud y sus censuras.” *Criticón*. 94-95. 70.
- 10 Miguel Ángel Pérez Priego (1998) 103.
- 11 J. E. Varey (1991). 339.
- 12 Marc Vitse (2005). 78.
- 13 Henry Kamen (2018) *Inquisición Española*. (6ª edición) Barcelona: Crítica. 157.
- 14 Jesús Cañas Murillo (2013) “El ‘mal’perseguido en la escena barroca: de censura y censores en el teatro público español del Siglo de Oro”. *Biblias Hispánicas*. Número 2. Instituto Orígenes del Español. La Rioja. 203.
- 15 Emilio Cotarelo y Mori (1904). *Bibliografía de las Controversias sobre la licitud del teatro en España*. Real Academia Española: Madrid. 619. 衣装に関する規定が定められたのが1534年、のち女性が舞台上立つことに関する規定が1587年に定められるが、その間は何の規定もなかったようだ。
- 16 Cotarelo y Mori, I, 208-209.
- 17 Cotarelo y Mori, II, 621.
- 18 Francisco Florit Durán. (2010) “Las censuras previas de representación en el teatro áureo” *Cuatro triunfos áureos y otros dramaturgos del siglo de oro* (eds. Aurelio González et al). México: El Colegio de México. 623. n. 21.
- 19 Cotarelo y Mori, II, 622-623.
- 20 セルバンテス (2001) 『ドン・キホーテ』(訳 牛島信明) 前篇 (三). 岩波文庫. 296.
- 21 セルバンテス (2018) 『セルバンテス全集』第5巻戯曲集. 水声社. 147-148.
- 22 ヘロニモ・デ・ベラスケスの場合、1570年代の書類には“solador”(床職人)と

- 記されている。Carmen Sanz Ayán y Bernardo J. García García (1992) “Jerónimo de Velázquez. Un hombre de teatro en el período de gestación de la comedia barroca” *Espacio, Tiempo y Forma, serie IV, Historia Moderna*, t. V. 118.
- 23 Carmen Sanz Ayán (2013). *Hacer escena. Capítulos de historia de la empresa teatral en el siglo de oro*. Real Academia de la Historia: Madrid. 32.
- 24 Carmen Sanz Ayán y Bernardo J. García García (1992). 99.
- 25 Carmen Sanz Ayán y Bernardo J. García García (1992). 106.
- 26 女優エレナ・オソリオは父の劇団員であるクリストバル・カルデロンと 1578 年に結婚していた。
- 27 Alonso López Pinciano. *Philosophia Antigua Poética*. epist 4<sup>a</sup>.  
<https://artespoeticas.librodenotas.com/artes/615/filosofia-antigua-poetica-iv-1595>. (2023 年 9 月 5 日閲覧)
- 28 Henri Merimée (1913). *L'art dramatique à Valencia (1580-1630)*. Toulouse. 228. *Apud*. Miguel Ángel Pérez Priego (1998). 142
- 29 セルバンテス (2018) 「ペドロ・デ・ウルデマールス」『セルバンテス全集 第 5 卷 戯曲集』水声社, 797-8.
- 30 Carmen Sanz Ayán y Bernardo J. García García (1992) 112.
- 31 Emilio Cotarelo y Mori (1904). 68.
- 32 Carmen Sanz Ayán (2013). 39.
- 33 Juan Oleza. (2002) “Hipótesis sobre la génesis de la comedia barroca y la historia teatral del XVI” *Teatro y prácticas escénicas*. <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcsb431>. (2023 年 9 月 5 日閲覧)
- 34 Carmen Sanz Ayán (2013). 47-48.
- 35 Carmen Sanz Ayán (2013). 62. ガナッサは芝居の上演できるような屋根のある劇場をつくるよう 1574 年にマドリッドの二つの信徒会と交渉している。Vid. Joan Oleza (2013). “De la práctica escénica popular a la comedia nueva. Historia de un proceso conflictivo”. *Teatro clásico italiano y español. Sabbioneta y los lugares del teatro*. Eds. María de Valle Ojeda y Marco Presotto. PUV. Edición digital. [kindle E-reader version].
- 36 Joan Oleza (2013).
- 37 Juan Oleza, (1986) “Hipótesis sobre la génesis de la comedia barroca y la historia teatral del XVI” *Teatro y prácticas escénicas*. Tamesis. Edición digital: [https://www.cervantesvirtual.comobra-visor/teatro-y-prcticas-escnicas-0/html/ff852bd0-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_93.html](https://www.cervantesvirtual.comobra-visor/teatro-y-prcticas-escnicas-0/html/ff852bd0-82b1-11df-acc7-002185ce6064_93.html). (2023 年 9 月 5 日閲覧)
- 38 Miguel de Cervantes. (1998) *Don Quijote de la Mancha*. Ed. Francisco Rico. Crítica: Barcelona. Primera parte. Cap. XLVIII. 555.
- 39 Joan Oleza (2013).

## 参考文献

- セルバンテス (2001) 『ドン・キホーテ』 (訳 牛島信明) 前篇 (三). 岩波文庫.  
----- (2018) 『セルバンテス全集』 第5巻戯曲集. 水声社
- Cañas Murillo, Jesús (2013). “El ‘mal’perseguido en la escena barroca: de censura y censores en el teatro público español del Siglo de Oro”. *Biblias Hispánicas*. Número 2. Instituto Orígenes del Español. La Rioja. 193-244.
- Cervantes, Miguel de (1998). *Don Quijote de la Mancha*. Primera parte. Ed. Francisco Rico. Crítica: Barcelona.
- Cotarelo y Mori, Emilio (1904). *Bibliografía de las Controversias sobre la licitud del teatro en España*. I-II. Real Academia Española: Madrid.
- Florit Durán, Francisco (2010). “Las censuras previas de representación en el teatro áureo” *Cuatro triunfos áureos y otros dramaturgos del siglo de oro* (eds. Aurelio González et al). México: El Colegio de México.
- Kamen, Henry (2018). *Inquisición Española*. (6ª edición) Barcelona: Crítica.
- Merimée, Henri (1913). *L’art dramatique à Valencia (1580-1630)*. Toulouse. 228. *Apud*. Miguel Ángel Pérez Priego (1998). 142
- Oleza, Juan. (2002). “Hipótesis sobre la génesis de la comedia barroca y la historia teatral del XVI” *Teatro y prácticas escénicas*. Tamesis. <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcsb431>. (2023年9月5日閲覧).
- (2013). “De la práctica escénica popular a la comedia nueva. Historia de un proceso conflictivo”. *Teatro clásico italiano y español. Sabbioneta y los lugares del teatro*. Eds. María de Valle Ojeda y Marco Presotto. PUV. Edición digital. [kindle E-reader version].
- Pérez Priego, Miguel Ángel (1998). *Estudios sobre teatro del renacimiento*. UNED: Madrid.
- Pinciano, Alonso López (1595). *Philosophia Antigua Poética*. epist 4ª. <https://artespoeticas.librodenotas.com/artes/615/filosofia-antigua-poetica-iv-1595>. (2023年9月5日閲覧).
- Sanz Ayán, Carmen y Bernardo J. García García (1992). “Jerónimo de Velázquez. Un hombre de teatro en el período de gestación de la comedia barroca” *Espacio, Tiempo y Forma, serie IV, Historia Moderna*, t. V.
- Sanz Ayán, Carmen et. al. (2000). *Teatros y Comediantes en el Madrid de Felipe II*. Editorial Complutense.
- Sanz Ayán, Carmen (2013). *Hacer escena. Capítulos de historia de la empresa teatral en el siglo de oro*. Real Academia de la Historia: Madrid.

- Varey, J. E. (1987). *Cosmovisión y Escenografía: el teatro español en el Siglo de Oro*. Madrid: Castalia.
- (1991). "Los hospitales y los primeros corrales de comedias". *Teatros y vida teatral en el siglo de oro a través de las fuentes documentales* (Eds. Luciano García Lorenzo y J. E. Varey). London: Tamesis.
- Vitse, Marc. (2005). "El teatro religioso del Quinientos: su (i) licitud y sus censuras." *Criticón*. 94-95.

(かりや・ひろこ 政治経済学部准教授)