

ΕΚΤΑΚΤΗ ΣΥΝΕΔΡΙΑ ΤΗΣ 18ΗΣ ΙΑΝΟΥΑΡΙΟΥ 2000

ΠΡΟΕΔΡΙΑ ΝΙΚΟΛΑΟΥ ΑΡΤΕΜΙΑΔΟΥ

ΔΟΜΗΝΙΚΟΣ ΘΕΟΤΟΚΟΠΟΥΛΟΣ - ΓΚΡΕΚΟ

ΟΜΙΛΙΑ ΤΟΥ ΑΚΑΔΗΜΑΓΓΚΟΥ Κ. ΧΡΥΣΑΝΘΟΥ ΧΡΗΣΤΟΥ

Προβλήματα τῆς καλλιτεχνικῆς δημιουργίας τοῦ Δομήνικου Θεοτοκόπουλου-Γκρέκο. Ἀφετηρίες καὶ χαρακτηριστικὰ τῆς ζωγραφικῆς του γλώσσας. Λίγα στοιχεία γιὰ τὴ ζωὴ του καὶ τὴν πορεία του ἀπὸ τὴν Κρήτη στὴ Βενετία, τὴ Ρώμη, τὴ Μαδρίτη, τὸ Τολέδο. Τὸ ἔργο του ἀπὸ τοὺς βυζαντινοὺς τύπους στὴ βενετσιάνικη θητεία του, τὶς ἐπαφές του στὴ Ρώμη καὶ τὶς καθαρὰ προσωπικὲς διατυπώσεις στὸ Τολέδο.

Κύριε Πρόεδρε,
ἀγαπητοὶ συνάδελφοι,
κυρίες καὶ κύριοι,
φίλοι μου.

Ἡ ἔκθεση πού παρουσιάστηκε στὴν Ἐθνικὴ Πινακοθήκη, μὲ τίτλο: Ἐλ Γκρέκο-Ταυτότητα καὶ Μεταμόρφωση, ἦλθε νὰ μᾶς θυμίσει ἀκόμη μιὰ φορὰ τὴ μεγάλη καλλιτεχνικὴ φυσιογνωμία πού ἦταν ὁ Δομήνικος Θεοτοκόπουλος-Γκρέκο. Μὲ μερικὰ ἀπὸ τὰ χαρακτηριστικὰ του ἔργα, μᾶς ἔδειξε ὅλη τὴν ἔκταση τῶν ἀναζητήσεων του, τὸ χαρακτήρα τῶν προσπαθειῶν του, τὴν ποιότητα τῶν διατυπώσεων του καὶ τὸν πλοῦτο τῆς μορφοπλαστικῆς του φαντασίας. Καὶ ταυτόχρονα μᾶς ὑποχρέωσε νὰ ἐπιχειρήσουμε νὰ προσεγγίσουμε μερικὰ ἀπὸ τὰ προβλήματα πού συνδέονται μὲ τὴν πορεία του, τὶς ἀφετηρίες καὶ τὶς γνωριμίες του, τὶς ἐπιδράσεις πού δέχθηκε καὶ τὸν τρόπο, πού τὶς ἀφομοίωσε γιὰ νὰ φτάσει στὶς καθαρὰ

προσωπικές του διατυπώσεις. Στην έκθεση είχαν πολύ σωστά περιληφθεί και μερικά χαρακτηριστικά έργα συγχρόνων του, γνωστών και άγνωστων ζωγράφων¹ που μᾶς βοηθοῦσαν νὰ καταλάβουμε τόσο τὴν τόλμη του νὰ προχωρήσει μακρύτερα, ὅσο και τὶς ἱκανότητές του νὰ ἀκολουθήσει ἕνα καθαρὰ δικό του δρόμο. Καὶ φαίνεται ὅτι πολὺ νωρὶς ὁ Γκρέκο ἀποφάσισε νὰ ἀπομακρυνθεῖ ἀπὸ τοὺς περιορισμοὺς τῶν γνωστῶν τύπων τῆς βυζαντινῆς παράδοσης² ὅπως ἀργότερα, ὅταν ἀπὸ τὴν Ἰταλία πῆγε στὴν Ἰσπανία, καὶ ἀπὸ αὐτοὺς τῆς ἰταλικῆς. Ἐνῶ ὄχι μόνο ξέρουμε ἀλλὰ καὶ ἀποδεικνύεται ἀπὸ τὰ ἴδια τὰ ἔργα του, ὅτι εἶχε μελετήσει τόσο τὶς οὐσιαστικὲς διατυπώσεις τοῦ βενετσιάνικου ἐργαστηρίου, ὅσο καὶ μεγάλων δασκάλων τοῦ ρωμαϊκοῦ, ὅπως τοῦ Μιχαὴλ Ἀγγέλου³. Ἡ μεγαλοφυΐα του ἀποκαλύπτεται ἀκριβῶς στὸν τρόπο μὲ τὸν ὁποῖο δέχεται καὶ χρησιμοποιεῖ στοιχεῖα ἀπὸ ὅλες τὶς μελέτες του καὶ στὴ δυνατότητά του νὰ τὰ μεταφράζει σὲ νέες καὶ καθαρὰ προσωπικὲς ἐκφραστικὲς διατυπώσεις. Τὰ ὄριμα ἔργα του δὲν παρουσιάζουν μόνο νέα χρησιμοποίηση τῶν μορφῶν τῆς παράδοσης, δὲν ἀξιοποιοῦν μὲ νέο τρόπο τὶς κατακτήσεις τῶν μεγάλων δασκάλων τῆς ἀναγέννησης καὶ τοῦ manierismou, δὲν δέχονται παθητικὰ στοιχεῖα τοῦ ἰσπανικοῦ μυστικισμοῦ. Ἀνατρέπουν πολλὰ ἀπὸ τὶς γνωστὲς σχέσεις στὴ σύνθεση, τοὺς εἰκονογραφικοὺς τύπους, τὴ χρωματικὴ ἐπένδυση καὶ τὸ χῶρο, τὶς ἀναλογίες καὶ τὴν προοπτικὴ καὶ μεταμορφώνουν τὴ ζωγραφικὴ ἐπιφάνεια σὲ συμβολικὲς εἰκόνες ἑνὸς ἄλλου κόσμου. Μὲ τὸ πραγματικὸ νὰ χάνει τὴν ὑλικὴ του ὑπόσταση καὶ νὰ μεταβάλλεται σὲ δυνατότητα γιὰ τὸ καθαρὰ ζωγραφικὸ, τὸ ὁποῖο μὲ τὴ σειρά του παρουσιάζεται σὰν μιὰ νέα συνάντηση τῆς ἀνθρώπινης ψυχῆς μὲ

1. Πρβλ. Κατάλογο τῆς ἐκθέσης Ἐλ Γκρέκο - Ταυτότητα καὶ Μεταμόρφωση, Ἀθήνα 1999, μὲ ἐπιμέλεια τοῦ Jose Alvarez Lopera ποὺ γράφει καὶ τὸ κεφάλαιο, Ἡ κατασκευή ἑνὸς ζωγράφου. Ἐνας αἰώνας ἐρευνητικῆς καὶ ἐρμηνευτικῆς ἐργασίας γιὰ τὸ Δομήνικο Θεοτοκόπουλο, σελ. 27-59, καὶ συνεργασίες τῶν Ν. Χατζηνικολάου, Ἐθνικιστικὲς διεκδικήσεις τοῦ Δομήνικου Θεοτοκόπουλου 61-87, τῆς Μαρίας Κωνσταντουδάκη, Ἡ ζωγραφικὴ στὴν Κρήτη τὸν 15ο-16ο αἰώνα: ὁ μακρὸς δρόμος πρὸς τὸ Δομήνικο Θεοτοκόπουλο καὶ ἡ πρώιμη παραγωγή του, Lionelo Puppi, ὁ Γκρέκο στὴ Ρώμη, Claudio Strinati, Ἡ ζωγραφικὴ στὴ Ρώμη 1570-1575, Jose Maria Pita Andrade, ὁ Γκρέκο στὴν Ἰσπανία, Fernando Marias, Ἡ καλλιτεχνικὴ σκέψη τοῦ Γκρέκο: ἀπὸ τὰ μάτια τῆς ψυχῆς στὰ μάτια τῆς λογικῆς καὶ David Davies, Ἡ ἀνύψωση τοῦ νοῦ πρὸς τὸ Θεό: ἡ θρησκευτικὴ εἰκονογραφία τοῦ Γκρέκο καὶ ἡ πνευματικὴ ἀναμόρφωση στὴν Ἰσπανία.

2. Μανόλη Χατζηδάκη, Ὁ Θεοτοκόπουλος καὶ ἡ Κρητικὴ Ζωγραφικὴ, Κρητικὰ Χρονικὰ τ. 4, 1951, σελ. 443 ἐ.

3. Σχέσεις μὲ ἔργα βενετσιάνων δημιουργῶν, ἰδιαιτέρως Τιτσιάνο, Τιντορέττο, Μπασσάνο διαπιστώνονται εὐκόλα ἐνῶ χρησιμοποιεῖ ἐλεύθερα χαρακτηριστικὰ ἔργων τοῦ Μιχαὴλ Ἀγγέλου, μὲ τυπικὸ παράδειγμα τὴν Pieta Jonsom ποὺ βασίζεται σὲ ἔργο τοῦ Μιχαὴλ Ἀγγέλου.

τὸ ἄπειρο. Ἡ πορεία του ὅπως τὴν ἔχουμε στὰ ἔργα του δὲν παρουσιάζεται μόνο σὰν ὑπέρβαση καλλιτεχνικῶν τάσεων καὶ σύνθεση βυζαντινῶν, ἀναγεννησιακῶν καὶ μανιεριστικῶν τύπων, ἀλλὰ καὶ σὰν ἀποκάλυψη τῶν δυνατοτήτων τῆς ζωγραφικῆς γιὰ τὴ μορφοποίηση τοῦ ὑπερβατικοῦ. Ἀπὸ τὸ ἔργο του ἀποδεικνύεται ὅτι ὁ Γκρέκο δὲν ἐνδιαφέρεται νὰ μείνει ἓνας ἀκόμη ἐρμηνευτῆς τῆς ἀντικειμενικῆς πραγματικότητας ἢ καὶ ἓνας ἀνατόμος τοῦ φυσικοῦ κόσμου, ἀλλὰ ἓνας ζωγράφος μεγάλων μεταφυσικῶν ὁραμάτων, ποὺ ἀποβλέπει ν' ἀνοίξει ἓνα δρόμο γιὰ τὴν ἔκφραση τῶν μυστικῶν τοῦ οὐρανοῦ στὴ γῆ. Οἱ μορφές τῶν εἰκόνων τοῦ Γκρέκο ἀποκαλύπτουν τὴν τραγικότητα ἐνὸς βαθύτατου διχασμοῦ ποὺ ἀρνεῖται νὰ δεχτεῖ τὴ γῆ, ἀλλὰ δὲν βρίσκει τὴ δύναμη νὰ φτάσει καὶ στὴν ἀπόλυτη βεβαιότητα καὶ ἀσφάλεια τοῦ οὐρανοῦ.

Τὰ περισσότερα προβλήματα σχετικὰ μὲ τὴ ζωὴ καὶ τὴν καλλιτεχνικὴ δημιουργία τοῦ Γκρέκο τὰ ἔχουμε γιὰ τὰ πρῶτα στάδια τῆς πορείας του, στὴν Κρήτη καὶ τὴν Ἰταλία· λιγότερα γιὰ τὴν ἐργασία του στὴν Ἰσπανία. Καὶ παρὰ τὸ γεγονὸς ὅτι μερικὰ ἀπὸ αὐτὰ λύθηκαν τὰ τελευταῖα χρόνια, παραμένουν ἀκόμη πολλὰ ποὺ ἀπαιτοῦν ἀπάντηση. Οἱ μελέτες τοῦ Ν. Παναγιωτάκη σχετικὰ μὲ τὸ δόγμα τοῦ Θεοτοκόπουλου, ὅσο εἶναι στὴν Κρήτη, ἀπέδειξαν ὅτι ἦταν ὀρθόδοξος⁴ καὶ αὐτὸ ἀνεξάρτητα ἀπὸ τὸ ὄνομά του, Δομήνικος, ποὺ εἶχε θεωρηθεῖ ὅτι σχετιζόταν μὲ τὸ δόγμα του. Γιατὶ τὸ ὄνομα Δομήνικος ἦταν συνηθισμένο καὶ μεταξὺ τῶν ὀρθοδόξων τῆς Κρήτης καὶ δὲν ἦταν ἀποκλειστικότητα τῶν καθολικῶν. Φαίνεται ὅτι καθολικὸς ἔγινε στὴν Ἰταλία καὶ ὅπωςδήποτε στὴν Ἰσπανία γιὰ νὰ μπορεῖ νὰ ἐργαστεῖ καὶ νὰ μὴν ἔχει προβλήματα μὲ τὴν Ἱερὰ Ἐξέταση. Ἐπίσης, γνωρίζουμε τώρα ὅτι εἶχε ὀλοκληρώσει τὶς σπουδές του στὴν Κρήτη, ὅπως ἔδειξε ὁ Μέρτζιος μὲ τὸ ἔγγραφο ποὺ δημοσίευσε καὶ κατὰ τὸ ὁποῖο τὸ 1566 εἶναι «μαῖστρος σγουράφος»⁵ καὶ ἀκόμη ὅτι εἶχε τὴ δύναμη νὰ πωλήσει ἔργα μὲ ἐκτίμηση μάλιστα τοῦ Κλόντζα. Καὶ φαίνεται ὅτι στὴν Κρήτη ἀκόμη ἐκτὸς ἀπὸ τὶς σπουδές του τῆς βυζαντινῆς ζωγραφικῆς θὰ πρέπει νὰ γνώριζε καὶ ἔργα τῆς δυτικῆς τέχνης, ἴσως ἀπὸ χαρακτηριστὰ ποὺ κυκλοφοροῦσαν καὶ στὴν Κρήτη⁶. Ἐπίσης τώρα γνωρίζουμε μετὰ τὰ ἔγγραφα ποὺ δημοσίευσε ἡ Μαρία

4. Ὁ Νίκος Παναγιωτάκης ἀσχολήθηκε πολλές φορές μὲ τὸν Γκρέκο, ἰδίως γιὰ τὰ Νεανικὰ του Χρόνια. Πρβλ. τώρα τὴν ἐκδοση Νίκου Παναγιωτάκη, *Τὰ Νεανικὰ Χρόνια τοῦ Δομήνικου Θεοτοκόπουλου*, μὲ οὐσιαστικὸ πρόλογο τοῦ Νίκου Χατζηνικολάου, Πανεπιστημιακὴς ἐκδόσεις Κρήτης, Ἡράκλειο 1999.

5. Δ. Μέρτζιος, «Δομήνικος Θεοτοκόπουλος» καὶ τὰ ἔργα του. Βιβλιοθήκη τῆς Ἡπειρωτικῆς Ἑταιρείας Ἀθηνῶν ἀρ. 13, Ἀθῆναι 1986.

6. Μ. Χατζηδάκη, Ἡ κρητικὴ ζωγραφικὴ καὶ ἡ ἰταλικὴ χαλκογραφία, *Κρητικὰ Χρονικά* τ. I. 1947, σελ. 27-46.

Κωνσταντουδάκη ότι το 1566 είναι ακόμη στην Κρήτη⁷ ενώ το 1568 είναι στη Βενετία, επομένως το τέλος του 1566 ή τις αρχές του 1567 ταξίδεψε στη Βενετία. Βέβαια εξακολουθούν οι συζητήσεις για το πού σπούδασε στην Κρήτη ο Γκρέκο γιατί συζητούνται το μοναστήρι της 'Αγίας Αικατερίνης του Χάνδακα ή η μονή Βαλσαμόνε, όπως και τα Μετέωρα, ή ακόμη σε κάποιο από τα έργαστήρια και τους ζωγράφους που ζούσαν και δούλευαν κατά την περίοδο της μαθητείας του στην Κρήτη και ειδικά στο Χάνδακα⁸. Αυτό θα μάς έδινε πολύτιμα στοιχεία για τη διαμόρφωση του ύφους του, τις αφετηρίες και τις επιδράσεις που δέχτηκε, κυρίως πώς γνώρισε έργα της δυτικής τέχνης, των οποίων στοιχεία διαφαίνονται στα δικά του, τα ζωγραφισμένα πριν πάει στη Βενετία⁹. Προβλήματα έχουμε και για την ιταλική περίοδο, ιδιαίτερα τόσο για τα χρόνια στη Βενετία, για τα οποία αναφέρονται δάσκαλοί του σαν τον Τιτσιάνο, τον Τιντορέττο και τον Μπασσάνο¹⁰, των οποίων πάντως στοιχεία από τις διατυπώσεις σημειώνονται σε έργα του, όσο και στη Ρώμη. 'Επίσης, αν πραγματικά έκανε και ένα δεύτερο ταξίδι στη Βενετία την περίοδο που πέρασε στη Ρώμη, όπως δέχονται μερικοί μελετητές¹¹, όπως και με τί ασχολήθηκε στη Ρώμη όταν βρισκόταν κάτω από την προστασία του καρδινάλιου Φαρνέζε¹². Γιατί ξέρουμε βέβαια ότι ενδιαφέρθηκε ιδιαίτερα για το έργο του Μιχαήλ 'Αγγέλου

7. Μ. Κωνσταντουδάκη, 'Ο Δομήνικος Θεοτοκόπουλος El Greco από τον Χάνδακα στη Βενετία. Δελτίον της Χριστιανικής 'Εταιρίας, περ. Δ', τεύχος 8 (1975-76), σελ. 57-58.

8. Περισσότεροι από 150 ζωγράφοι αναφέρονται κατά το δέκατο έκτο αιώνα να εργάζονται στην περιοχή του 'Ηρακλείου τον Χάνδακα Πρβλ. Μαρία Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου, Κατάλογος της 'Εκθεσης 'Ελ Γκρέκο. Ταυτότητα και Μεταμόρφωση 1999, σελ. 89. 'Ακόμη γενικά Μ. Χατζηδάκη, Δομήνικος Θεοτοκόπουλος και η κρητική ζωγραφική, τώρα και στην έκδοση του Μορφωτικού 'Ιδρύματος της 'Εθνικής Τραπέζης, που περιλαμβάνονται εργασίες του οι σχετικές με τον Γκρέκο. 'Αθήνα 1990, σελ. 13-86.

9. Τόσο στα δυο έργα του Μουσείου Μπενάκη όσο και την Κοίμηση της Παναγίας στη Σύρο.

10. 'Ιδιαίτερα ως μαθητή του Τιτσιάνο τον συνιστά ο Τζούλιο Κλόβιο στον καρδινάλιο Φαρνέζε, και ακόμη από την είδηση του Mancini πρβλ. A. Valentin. Greco σελ. 79 A.E. Mayer, El Greco, eine Einführung in das Leben und Wirken des Dom. Theotocopuli 1916 επίσης R. Palluchini, Some Early Works στο Burlington Magazine 1948 I. σελ. 134, σημ. 19.

11. Πρβλ. Ν. Χατζηνικολάου, στον πρόλογο της έκδοσης, "Όλο το ζωγραφικό έργο του Γκρέκο —έκδόσεις Ν. Βότσης 1994, σελ. 8. —Μετάφραση της ομώνυμης έκδοσης Rizzoli— με ουσιαστικό πρόλογο του Χατζηνικολάου.

12. "Όπως έχει τονιστεί είναι περίεργο να ζει στη Ρώμη έξη περίπου χρόνια και να μην έχουμε άλλα σημαντικά έργα του εκτός από αυτά που αναφέρονται στην κατοχή του 'Ορσίνι.

και μάλιστα μίλησε, αν πιστέψουμε τον Mancini, κάπως περιφρονητικά για τη ζωγραφική του, «ήταν καλός άνθρωπος αλλά δεν ήξερε να ζωγραφίζει» και ακόμη ζήτησε να ρίξουν την παράσταση της Δευτέρας Παρουσίας για να την ζωγραφίσει καλύτερα. Μάλιστα αυτό θεωρεί και λόγο της φυγής του από τη Ρώμη στην Ισπανία που δεν έχει, όπως και τα άλλα που λέει, καμιά βάση. Πρόκειται για προβλήματα που εξακολουθούν να απασχολούν την έρευνα και αυτό διαπιστώνεται εύκολα και στα συνέδρια που γίνονται τα τελευταία χρόνια¹³.

Για τις επαφές του πάντως στην Ιταλία και τις επιδράσεις που δέχεται πιστεύω ότι έχουμε ένα πολύτιμο στοιχείο που μάλιστα οφείλεται στον ίδιο τον Γκρέκο. Πρόκειται για ένα από τα έργα που ζωγράφισε την περίοδο της Ρώμης¹⁴ και αυτό είναι ή εικόνα του *Διωγμού των Εμπόρων από το Ναό* που βρίσκεται στη Μινεάπολη¹⁵. Θέμα που έχει ζωγραφίσει νωρίτερα αλλά και αργότερα ο Γκρέκο ο *Διωγμός των Εμπόρων από το Ναό*¹⁶ παρουσιάζει μια ιδιοτυπία. Στο κάτω μέρος της εικόνας δεξιά εικονίζονται και τέσσερις προσωπογραφίες, από τις οποίες οι τρεις έχουν αναγνωριστεί πολύ νωρίς, από τα χρόνια του Justi¹⁷. Αυτές οι τρεις προσωπογραφίες

13. Και που οφείλονται ιδιαίτερα στη δραστηριότητα του Νίκου Ζατζηνικολάου, που είναι ο πιο σημαντικός μελετητής του Γκρέκο τα τελευταία χρόνια. Πρβλ. Τα Πρακτικά του Συνεδρίου που σχετίζεται με την έκθεση Γκρέκο το 1990, που κυκλοφόρησαν το 1995 με επιμέλεια του Ν. Χτζηνικολάου, με τίτλο *El Greco of Crete*. Επίσης το Συμπόσιο με τίτλο *Ελ Γκρέκο τα πρώτα είκοσι χρόνια στην Ισπανία*, Ρέθυμνο 1999, που συνοδεύονται και από μελέτες του.

14. Το έργο τοποθετείται από όλους τους μελετητές τα χρόνια της Ρώμης, δηλαδή μεταξύ 1571-1575, και μερικοί προσδιορίζουν το 1570-72 κ.τ.λ.

15. Στο Ίνστιτούτο Καλών Τεχνών της Μινεάπολης.

16. Την ίδια περίοδο με το Διωγμό της Μινεάπολης είναι ζωγραφισμένος και ο Διωγμός των Εμπόρων της Ουάσιγκτων, Έθνικη Πινακοθήκη. Μεταγενέστερα έχουμε το Διωγμό των Εμπόρων από το Ναό, της Συλλογής Frick στη Νέα Υόρκη, του 1590-1600, όπως και άλλα, στο Fogg Μουσείο του Καίμπριτζ της Μασσαχουσέτης, στην Έθνικη Πινακοθήκη του Λονδίνου, του 1607-1610, της Συλλογής Κολουκουντή στη Νέα Υόρκη, της Ίδιωτικής συλλογής στη Μαδρίτη, της Πινακοθήκης και Σχολής Καλών Τεχνών Norton στο West Palm Beach της Φλόριδας για τη γνησιότητα όλων δεν συμφωνούν όλοι οι μελετητές. Και μια τελευταία παραλλαγή είναι αυτή της εκκλησίας San Gines στη Μαδρίτη από το 1610-14, με ίσως και επεμβάσεις του γιού του.

17. C. Justi, *Diego Velazquez und Sein Jahrhundert 1888* και Domenico Theotocopuli στο *Zeitschrift fur Bildende Kunst* 1897, τ. 7-8, σελ. 182 έ. Επίσης Π. Πρεβελάκης, 'Ο Γκρέκο στη Ρώμη 1941, σ. 131 έ. Willumsen, *La Jeunesse du Peintre El Greco II* σ. 425 έ. A. L. Mayer, *Arch. Esp. de Arte* 1940, I, σελ. 167.

είναι από αριστερά προς τα δεξιά του Τιτσιάνο, του Μιχαήλ Ἀγγέλου και του Τζούλιο Κλόβιο τρεῖς μεγάλες φυσιογνωμίες που παίζουν καθοριστικό ρόλο κατά την περίοδο αὐτή¹⁸. Για τὴν τέταρτη προσωπογραφία ἔχουν προταθεῖ διάφορα ὀνόματα ὅπως ἕνα ἀπὸ τὰ πρόσωπα τοῦ κύκλου τοῦ Καρδινάλιου Φαρνέζε, ὁ Fulvio Orsini συγκεκριμένα, πὺ εἶχε στὴν κατοχὴ του τέσσερα ἔργα τοῦ Γκρέκο¹⁹. Πρόταση πὺ δὲν γίνεται δεκτὴ γιατί δὲν δικαιολογεῖται μιὰ μορφή ἀνεξάρτητη μέσα σὲ τρεῖς καλλιτέχνες, ἔστω και ἂν πρόκειται και για ἕνα μαικήνα. Ἐκτὸς τοῦ ὅτι ἡ τέταρτη προσωπογραφία στὸ ἔργο τοῦ Γκρέκο δὲν μοιάζει με τὴν προσωπογραφία τοῦ Ὀρσίνι πὺ μᾶς εἶναι γνωστὴ ἀπὸ τὴν ξυλογραφία τοῦ Fulvio Orsini²⁰. Ἄλλοι μελετητὲς βλέπουν στὴν τέταρτη προσωπογραφία τὸν Ραφαήλ²¹, παρὰ τὸ γεγονός ὅτι δὲν φαίνεται νὰ πλησιάζει καμιά ἀπὸ τὶς γνωστὲς προσωπογραφίες τοῦ Ραφαήλ. Ὁ Justi σὲ μιὰ πρώτη ὑπόθεση εἶχε διατυπώσει τὴ γνώμη ὅτι πρόκειται για προσωπογραφία τοῦ ἴδιου τοῦ Γκρέκο, θέση πὺ ἀρνήθηκε ὁ Cossio²², ἕνας ἀπὸ τοὺς καλύτερους μελετητὲς τοῦ Γκρέκο. Αὐτὸ γιατί ἡ προσωπογραφία στὸ Διωγμὸ δὲν μπορεῖ νὰ συσχετιστεῖ με καμιά ἀπὸ τὶς αὐτοπροσωπογραφίες τοῦ Γκρέκο πὺ μᾶς εἶναι γνωστὲς²³. Ὁ Willumsen προχωρεῖ μακρύτερα και ἀφοῦ ἀναφέρει τὴν πιθανότητα νὰ εἶναι προσωπογραφία τοῦ Ραφαήλ καταλήγει στὴν ἄποψη ὅτι εἶναι προσωπογραφία τοῦ Τζιρλαντάγιο²⁴. Αὐτὸ μόνο για νὰ ὑποστηρίξει ὅτι μ' αὐτὲς ἤθελε νὰ τιμήσει τὶς τέχνες ὁ Γκρέκο, τὴ ζωγραφικὴ με τὸν Τιτσιάνο, τὴ Γλυπτικὴ με τὸν Μιχαήλ Ἀγγελο, τὴ μικρογραφία με τὸν Κλόβιο, και τὴ νωπογραφία με τὸν

18. Ὁ Μιχαήλ Ἀγγελος πεθαίνει τὸ 1564, λίγα χρόνια πρὶν πάει στὴν Ἰταλία ὁ Γκρέκο, ὁ Τιτσιάνο τὸ 1576, τὴ χρονιά πὺ ἐγκατέλειπε τὴν Ἰταλία.

19. Πρβλ. H. Kehrler, *Greco Als Gestalt des Manierismus* 1939, σελ. 43 ἔ.

20. Βρίσκεται στὴν Ἀλμπερτίνα τῆς Βιέννης. Πρβλ. και H. Kehrler *Greco Als...*, εἰκ. 52.

21. Πρβλ. Palucchini, *il Politico del Greco della R. Galleria Estense* 1937 σελ. 17. E. Waterhouse, *Greco's Italiani period -Art Studies* 1930, I σελ. 69. P. Kelemen, *Greco Revisited* 1961, σελ. 462.

22. Ὁ M. Cossio εἶναι οὐσιαστικά ὁ Ἴσπανὸς μελετητὴς πὺ ἀνοίξε τὶς μελέτες για τὸν Γκρέκο τὸν εἰκοστὸ αἰῶνα με τὸ ἔργο του *El Greco*, 1906.

23. Ὅπως αὐτὴ πὺ πιστεύεται ἀπὸ μερικοὺς μελετητὲς ὅτι εἶναι αὐτοπροσωπογραφία του στὴν εικόνα με τὴ Θεραπεία τοῦ Τυφλοῦ στὴν Πινακοθήκη τῆς Πάρμας, ζωγραφισμένη τὰ Χρόνια τῆς Ρώμης. Πρόκειται για τὴ μορφή πὺ βρίσκεται στὴν ἄκρη ἀριστερά, μιὰ θέση ὅπου ἔχουμε αὐτοπροσωπογραφίες Πρβλ. P. Guinard, *Greco - Skira* εἰκ. 52 και L. Goldschneider, *El Greco* 1954 εἰκ. 2 και ἡ θεωρούμενη αὐτοπροσωπογραφία πίν. I.

24. Willumsen, *La Jeunesse...* II σελ. 425, τὴν ὁποία δέχεται και ὁ Πρεβελάνης, Ὁ Γκρέκο στὴ Ρώμη, σελ. 135.

Τζιρλαντάγιο. Φυσικά πρόκειται για υπόθεση που δέν βρήκε καμιά αναγνώριση, ενώ αργότερα ο ίδιος ο Willumsen την θεωρεί προσωπογραφία του Τζούλιο Ρομάνο, και άλλοι του Κορρέτζιο²⁵. Το έργο ζωγραφισμένο το 1571 όπως πιστεύει ο Waterhouse, το 1571-1576 ο Mayer και το 1575 ο Pallucchini²⁶ παρουσιάζει στοιχεία που σχετίζονται με τον Τιντορέττο στη χρωματική επένδυση, μανιεριστικά χαρακτηριστικά στην εκκεντρη οργάνωση και την ανάπτυξη του χώρου, ειδικά από τον κύκλο του Παρμιτζιανίνο, ακόμη και κάτι από τις ρωμαϊκές του έπαφες.

Το ερώτημα στο σημείο αυτό είναι γιατί παρεμβάλλει σ' αυτή την εικόνα του του *Διωγμού των Έμπόρων από το Ναό*, που έχει υποστηριχτεί ότι επιχειρεί στο πνεύμα της αντιμεταρρύθμισης να εκφράσει την κάθαρση της εκκλησίας, τις τέσσερις προσωπογραφίες. Θα μᾶς βοηθήσει να απαντήσουμε στο ζήτημα αυτό μια έστω και σύντομη αναφορά σέ άλλα ανάλογα παραδείγματα παραστάσεων που παρεμβάλλονται προσωπογραφίες, από τις οποίες ίσως να δέχεται την παρόρμηση και ο Γκρέκο. Δέν είναι λίγα τᾶ έργα στά όποια έχουμε τέτοιες παρεμβολές με χαρακτηριστικά παραδείγματα αυτή του Τζιρλαντάγιο²⁷ στην τοιχογραφία του στη Santa Maria Novella με τή *Θυσία του Προφήτη Ζαχαρία*, αυτή του Πιέρο ντέλλα Φρανζέσκα στη *Μαστίγωση του Χριστού*²⁸, ενώ βρίσκεται και σέ έργα του Τιτσιάνο και του Τιντορέττο. Στη νωπογραφία του Τζιρλαντάγιο έχουμε κάτω δεξιά τέσσερις προσωπογραφίες, στη *Μαστίγωση του Χριστού* δεξιά τρία γνωστά πρόσωπα και ανάλογα δείγματα σέ έργα του Τιτσιάνο και του Τιντορέττο. Σέ όλες τις περιπτώσεις ή αναφορά γίνεται για να τιμηθούν τᾶ πρόσωπα αυτά ή κατά κάποιο τρόπο να τονιστούν. Έπομένως κάτι ανάλογο επιδιώκει και ο Γκρέκο με την παρεμβολή των τεσσάρων προσωπογραφιών που παραθέτει στο *Διωγμό των Έμπόρων* τῆς Μινεάπολης. Και έπειδή τᾶ τρία γνωστά πρόσωπα είναι καλλιτέχνες, από τους όποιους

25. Πρβλ. Tatiana Frati, στα σχόλια του "Όλο τὸ ζωγραφικὸ ἔργο τοῦ Γκρέκο," Αθήνα 1994, σελ. 93.

26. R. Pallucchini, *Il Politico*.... σελ. 18.

27. 'Ο Ντομένικο Τζιρλαντάγιο είναι ένας από τους πιὸ σημαντικούς νωπογράφους τοῦ 15ου αἰώνα, 1449-1494, καὶ ζωγράφισε τίς τοιχογραφίες τοῦ ἱεροῦ τῆς Santa Maria Novella στὴ Φλωρεντία τᾶ χρόνια 1486-1490. Για τὴ ζωγραφικὴ του γενικᾶ Πρβλ. Χρ. Χρήστου, 'Η Ἱταλικὴ Ζωγραφικὴ τοῦ XIV καὶ XV Αἰώνα,' Αθήνα 4996, σελ. 353-631.

28. Τὸ ἔργο βρίσκεται στὸ Οὐρμπίνιο Palazzo Ducale καὶ είναι ζωγραφισμένη τᾶ χρόνια 1484-1485. 'Ο Πιέρο ντέλλα Φρανζέσκα είναι ἡ πιὸ σημαντικὴ φυσιογνωμία στὴν ἰταλικὴ τέχνη τοῦ δέκατου πέμπτου αἰώνα. Πρβλ. Χρ. Χρήστου, ὅπου καὶ παραπάνω σελ. 171-189.

μέ τόν ένα ἢ ἄλλο τρόπο ἐπηρεάζεται καλλιτέχνης πρέπει νά εἶναι καί τὸ τέταρτο καί μάλιστα ἀπὸ τὸ ὅποιο νά ἔχει δεχτεῖ γόνιμα ἐρεθίσματα. Τὰ μανιεριστικά στοιχεῖα πού σημειώνει κανεῖς στὸ Διωγμὸ φαίνεται ὅτι σχετίζονται περισσότερο ἀπὸ ὅποιονδήποτε ἄλλον μέ τόν Παρμιτζιανίνο, πού εἶναι τὸ τέταρτο πρόσωπο πού εἰκονίζεται. Ἡ ταύτιση αὐτὴ εἶχε γίνει πρὶν ἀπὸ ἀρκετὰ χρόνια στὴ μελέτη μου, «Οἱ ἀφετηρίες τῆς ζωγραφικῆς τοῦ Δομήνικου Θεοτοκόπουλου»²⁹ καί αὐτὴ μπορεῖ νά μᾶς προσανατολίσει καλύτερα στὴ διαμόρφωση τοῦ μορφοπλαστικοῦ ιδιώματος τοῦ Γκρέκο τὴν ἰταλική του περίοδο. Καί μέ τίς τέσσερις προσωπογραφίες πού ζωγραφίζει σάν παρεμβολή στὸ Διωγμὸ τῶν Ἐμπόρων ἀποβλέπει νά δηλώσει ποιοὶ εἶναι οὐσιαστικά οἱ δάσκαλοί του στὴν Ἰταλία, δάσκαλοι ὑπὸ τὴν ἔννοια ἀπὸ ποιῶν τὰ ἔργα ἐπηρεάστηκε περισσότερο. Αὐτοὶ εἶναι ὁ Τιτσιάνο, ὁ Μιχαῆλ Ἄγγελος, ὁ Τζούλιο Κλόβιο καί ὁ Παρμιτζιανίνο οἱ μεγάλοι δημιουργοὶ πού ἔρχονται νά τὸν βοηθήσουν νά ὀλοκληρώσει τὴ βυζαντινὴ παιδεία του, ἴσως καί στοιχεῖα τους, πού εἶχε ἀκόμη ἀπὸ τὰ χρόνια τῆς μαθητείας του στὴν Κρήτη. Ἡ παρεμβολὴ τῶν προσωπογραφιῶν αὐτῶν εἶναι ἀναμφίβολα ἀποκαλυπτικὴ καί γιὰ τὴν ἴδια τὴν προσωπικότητα τοῦ Γκρέκο. Γιατί μᾶς ἐπιτρέπει νά γνωρίσουμε τίς ἀφετηρίες του, νά παρακολουθήσουμε τίς γνωριμίες του, νά πλησιάσουμε τοὺς ἐσωτερικοὺς δεσμούς του. Οὐσιαστικά μέ τὴν παρεμβολὴ αὐτὴ δὲν ἔχουμε μιὰ τυχαία παρουσίαση τεσσάρων δασκάλων του, ἀλλὰ τὴν ἀπόπειρα νά δείξει ἀκόμη καί στὸν ἴδιο τὸν ἑαυτό του, τίς προσπάθειες πού διαμόρφωσαν τὴν τέχνη του, τὰ μεγάλα ρεύματα πού σημάδεψαν τὴν πορεία του, τὰ προβλήματα πού ἀντιμετώπισε γιὰ νά προχωρήσει ἀργότερα στὸ καθαρὰ προσωπικὸ του ὕφος.

Μέ τόν Τιτσιάνο, τὸν Μιχαῆλ Ἄγγελο, τὸν Τζούλιο Κλόβιο καί τὸν Παρμιτζιανίνο, τίς προσωπογραφίες του στὸ Διωγμὸ τῶν Ἐμπόρων, μᾶς δίνει ὁ Γκρέκο καί τίς δυνατότητές του στὴν ἀπόδοση τῶν φυσιογνωμικῶν χαρακτηριστικῶν. Τὸν Τιτσιάνο τὸν δίνει κατὰ τίς γνωστὲς προσωπογραφίες του στὸ Οὐφίτσι καί τὸ Βερολίνο, πού δὲν βρίσκονται πολὺ μακριὰ καί ἀπὸ αὐτὴ τοῦ Πράντο³⁰. Εἶναι δὲ τόση ἡ ὁμοιότητα τοῦ Τιτσιάνο μέ τίς γνωστὲς τοῦ Αὐτοπροσωπογραφίες ὥστε δὲν μπορεῖ νά ὑπάρξει καμιὰ ἀμφισβήτηση. Γιὰ τὴν προσωπογραφία τοῦ Μιχαῆλ Ἄγγελου φαίνεται ὅτι ἔχει σάν ἀφετηρία αὐτὴ πού εἶχε ζωγραφίσει ὁ Βαζάρι στὴν τοιχογραφία

29. Χρ. Χρήστου, Οἱ ἀφετηρίες τῆς ζωγραφικῆς τοῦ Δομήνικου Θεοτοκόπουλου. Περ. Ζυγὸς τ. 103-104, 1984, σελ. 34 ἔ.

30. Πρβλ. Willumsen, Jeunesse II σελ. 424, Πρεβελάκης, Ὁ Γκρέκο στὴ Ρώμη σελ. 132 καί πίν. 53. Ἐπίσης U. Christofel, Tizian πίν. I.

τοῦ Παλατιοῦ τῆς Καγκελαρίας τῆς Ρώμης στήν εἰκόνα «*Ὁ Παῦλος ὁ Γ' μοιράζει ᾽Ανταλλάγματα*»³¹ τὸ 1654, ἢ πιθανότερα ἀπὸ τὴν προσωπογραφία τοῦ Μιχαήλ ᾽Αγγέλου μὲ τὸν τύπο ποὺ εἶχε ζωγραφίσει ὁ Γιάκοπο ντέλ Κόρτε³². Πάντως πρέπει νὰ σημειωθεῖ ὅτι δὲν βρίσκεται πολὺ κοντὰ στὴν προσωπογραφία τοῦ Μιχαήλ ᾽Αγγέλου, ποὺ ἀποδίδεται στὸν Buziardini³³ οὔτε στίς διαφορὲς αὐτοπροσωπογραφίες του, χωρὶς αὐτὸ νὰ θέτει δυσκολίες στὴν ταύτιση τῆς δεύτερης προσωπογραφίας. Καὶ γιὰ τὸ τρίτο πρόσωπο δὲν ὑπάρχουν οὐσιαστικὰ ἀντιρρήσεις, γιὰ τὴν προσωπογραφία του τὴν ἔχουμε καὶ σὲ ἓνα ἄλλο ἔργο τοῦ Γκρέκο· πρόκειται γιὰ τὸ μικρογράφο καὶ ὑποστηρικτὴ τοῦ Γκρέκο στὴ Ρώμη, Giorgio Giulio Clovio³⁵, γνωστὸ καὶ γιὰ τὴ συστατικὴ ἐπιστολὴ ποὺ ἔστειλε στὸν καρδινάλιο Φαρνέζε³⁶. Πέρα ἀπὸ αὐτὸ ἴσως μὲ τὴν παρεμβολὴ τοῦ Κλόβιο ὁ Γκρέκο θέλει νὰ ἀναφερθεῖ καὶ στὴν πιθανὴ ἐπίδραση ποὺ εἶχε στὸν ἴδιο, ἢ ἐπίδοση τοῦ Κλόβιο στὴ μικρογραφία. Στὰ τέταρτο πρόσωπο πιστεύουμε ὅτι ἔχουμε ἓνα ἄλλο σημαντικὸ δημιουργὸ ποὺ ἔπαιξε ρόλο στίς μελέτες τοῦ Γκρέκο στὴν Ἰταλία, τοῦ ὁποῖου ἡ προσωπογραφία ἀκολουθεῖ τίς τρεῖς ἄλλες. Πρόκειται γιὰ τὸν Francesco Mazzola, πῶ γνωστὸ ὡς Παρμιτζιανίνο³⁷, ὅπως ἐπονομάστηκε ἀπὸ τὸ ὄνομα τῆς πατρίδας του. Καὶ ἀφετηρία τοῦ Γκρέκο εἶναι ἡ περίφημη Αὐτοπροσωπογραφία τοῦ Παρμιτζιανίνο σὲ Παραβολικὸ Καθρέφτη, ἡ ζωγραφισμένη τὸ 1523 καὶ χαρισμένη ἀπὸ τὸν καλλι-

31. Πρβ. Willumsen, *La Jeunesse* II σελ. 424, Πρεβελάκης, πίν. 54.

32. H. Kehrler, *Greco Als Gestalt des Manierismus*, 1939, σελ. 43.

33. Πρβλ. γενικὰ Ernst Steinemann, *die Porträt Darstellungen des Michelangelo*, Λειψία 1913, πίν. 8.

34. Ὅπως τὸν Ἰωσήφ στὴν *Pieta* τῆς Φλωρεντίας, ἢ τὴ γερωντικὴ μορφή τῆς Σταύρωσης τοῦ Πέτρου στὴν τοιχογραφία τῆς *Capella Paolina* στὸ Βατικανὸ ποὺ γνώριζε ὁ Γκρέκο. Πρβλ. καὶ H. von Einem, *Michelangelo* σελ. 149.

35. Ὁ Giulio Clovio εἶναι ὁ ἐπιφανέστερος μικρογράφος τοῦ δέκατου ἔκτου αἰώνα στὴν Ἰταλία. Γιὰ τὸν Clovio πρβλ. M. Brandley, *The Life and Works of Giulio Clovio* Λονδίνο 1891. ᾽Ακόμη Pallucchini, *Some Early Works*, *Burlington Magazine* 1930, I σελ. 134. ᾽Επίσης H. Hehrer, *Kunstchronik* 7/21 Σεπτ. 1913 N. 47-8, σ. 784-8. Εἰκόνες τῆς προσωπογραφίας τοῦ Clovio ἀπὸ τὸν Γκρέκο, Υ. Guinard, *Greco-Skira* εἰκ. 51 ἔγχρωμη.

36. Ὅπου μάλιστα τὸν ὀνομάζει καὶ μαθητὴ τοῦ Τιτσιάνο.

37. Ὁ Girolamo Francesco Maria Nazzola ποὺ ἐπειδὴ γεννήθηκε στὴν Πάρμα, λέγεται καὶ Parmigiano καὶ Parmigianino (1503-1540) εἶναι ἓνας ἀπὸ τοὺς πῶ σημαντικοὺς καὶ προσωπικοὺς δημιουργοὺς τοῦ manierismo. Στὰ ἑλληνικὰ πρβλ. Χρ. Χρήστου, Ἡ Ἰταλικὴ Ζωγραφικὴ τοῦ δέκατου ἔκτου αἰώνα τόμ. Β', σελ. 306-324, ὅπου καὶ βιβλιογραφικὰ στοιχεῖα.

τέχνη στὸν Πάπα Κλήμη τὸν IV τὸ 1524, ποὺ εἶχε κάνει θόρυβο³⁸. Καὶ δὲν εἶναι μόνο ἡ ὁμοιότητα τοῦ προσώπου ἀλλὰ καὶ ἡ ἀπόδοση τοῦ χεριοῦ ποὺ ἔχει προκαλέσει συζητήσεις ποὺ συνηγοροῦν γιὰ τὴν ταύτιση αὐτή³⁹. Εἶναι τὸ χέρι ποὺ στὴν Αὐτοπροσωπογραφία σὲ Παραβολικὸ Καθρέφτη τοῦ Παρμιτζιανίνο, μὲ τὴν ἐξπρεσιονιστικὴ παραμόρφωση καὶ τὶς ἔξω ἀπὸ κάθε κλίμακα ἀναλογίες θεωρήθηκε σὰν ἀπόπειρα προώθησης σὲ νέες περιοχές⁴⁰. Στὴν εἰκόνα τοῦ τετάρτου προσώπου, ἔχουμε ὅλα τὰ χαρακτηριστικὰ τῆς Αὐτοπροσωπογραφίας τοῦ Παρμιτζιανίνο, τὸ ἴδιο χῶρισμα τῶν μαλλιῶν, τὸν ἴδιο σχηματισμὸ τοῦ ματιοῦ, τὸ ἴδιο λευκὸ λεπτὸ κέντημα στὸ περιλαίμιο, τὸ ἴδιο νεανικὸ πρόσωπο, τὴν ἴδια παρεμβολὴ τοῦ χεριοῦ. Ὅλα τὰ χαρακτηριστικὰ μᾶς ὀδηγοῦν τὸν Παρμιτζιανίνο καὶ αὐτὸ σὲ καμιά περίπτωση δὲν πρέπει νὰ μᾶς παραξενεύει σήμερα ποὺ ξέρομε τὴ βαθειὰ ἐντύπωση ποὺ εἶχε κάνει ἡ ζωγραφικὴ του στὸν Γκρέκο, κάτι ποὺ ἀποδεικνύεται ἀπὸ τὰ ἔργα του. Στὰ ὁποῖα μερικὲς ἀπὸ τὶς ιδιομορφίες τῆς ζωγραφικῆς του γλώσσας σχετίζονται στὶς προσπάθειες του, ὅπως καὶ σὲ ὄψιμα ἔργα τοῦ Μιχαὴλ Ἄγγελου. Ἡ ὀλοκλήρωση καὶ ὑπέρβαση τύπων τοῦ μανιερισμοῦ ἀπὸ τὸν Γκρέκο ἀργότερα δὲν μπορεῖ νὰ θεωρηθεῖ οὐσιαστικὰ τίποτε ἄλλο ἀπὸ μιὰ προέκταση τῶν κατακτήσεών του, ποὺ φέρνει σὲ μιὰ ἀποπνευμάτωσή του. Οἱ τέσσερις προσωπογραφίες στὸ *Διωγμὸ τῶν Ἐμπόρων* δὲν εἶναι τίποτα ἄλλο ἀπὸ τὴ συνειδητοποίηση ἀπὸ τὸν Γκρέκο τῶν σχέσεών του μὲ τὸ ἔργο τῶν δημιουργῶν, ποὺ ἔγινε ἀφετηρία γιὰ τὶς προσωπικὲς του ἐξελίξεις.

Οἱ σχέσεις τοῦ Γκρέκο μὲ τὶς κατακτήσεις τῶν τεσσάρων αὐτῶν δημιουργῶν δὲν εἶναι παθητικὲς, δὲν εἶναι τόσο παραλαβὴ καὶ χρησιμοποίηση στοιχείων τύπων καὶ χαρακτηριστικῶν τῶν διατυπώσεών του, ὅσο ἐνεργητικὴ ἀντιπαράθεση γιὰ τὴ διαμόρφωση τοῦ προσωπικοῦ του μορφοπλαστικοῦ ιδιώματος. Ἡ συνάντηση τοῦ Γκρέκο μὲ τὸν Τιτσιάνο καὶ τὸν Τιντορέττο, πέρα ἀπὸ τὴ μεταφορὰ τοῦ κέντρου τοῦ βάρους τῆς θεματογραφίας σὲ ἄλλο ἐπίπεδο, συνδέεται περισσότερο μὲ τὴν χρησιμοποίηση τοῦ χρώματος. Τὴ ρωμαϊκὴ του περίοδο καὶ πολὺ περισσότερο τὴν

38. Ὁ ἴδιος ὁ Βαζάρι ἀναφέρεται μὲ θαυμασμὸ στὸ ἔργο, πρβλ. Χρ. Χρήστου, ὅπου καὶ παραπάνω σελ. 312-13.

39. Ὁ Justi θέλησε νὰ ἐξηγήσει τὴ χειρονομία τοῦ Γκρέκο ποὺ δῆθεν ἔδειχνε τὸν ἑαυτό του σὰν νὰ ἤθελε νὰ πεῖ *Ipse Fecit*, ἐγὼ τὴν ἔκανα, ποὺ δὲν ἔπαισε ὅπως φαίνεται. Πρβλ. H. Hehrer, *Greco als Gestalt des Manierismus*, σελ. 43.

40. Ὁ G. R. Hocke, βλέπει τὸ ἔργο σὰν ἔκφραση μανιεριστικοῦ προγράμματος, *Die Welt als Labyrinth...* σελ. 8 καὶ 412. Ὁ S. J. Freedberg, *Parmigianino 1950*, σελ. 105 «ἀπόδειξη ἐνὸς προβλήματος τοῦ ἐπιστημονικοῦ ρεαλισμοῦ».

Ισπανική ο Γκρέκο αγωνίζεται να υποτάξει και να ξεπεράσει τη χρωματικότητα των έργων του Τιτσιάνο και τα συνθετικά στοιχεία του Τιντορέττο. Έτσι, ενώ στα παλαιότερα έργα του στην Ιταλία, και σε μερικά στην Ισπανία, διακρίνεται καθαρά η εξάρτησή του από το χρώμα, τη φυσιοκρατική διάθεση και το ζεστό αισθησιακό χαρακτήρα των έργων του Τιτσιάνο, όσο προχωρεί τόσο λυτρώνεται από αυτή. Στην τάση του Τιτσιάνο να δώσει με το χρώμα την αμεσότητα της ζωής και μια εικόνα φυσικής υγείας των προσώπων, που όπως έχει τονιστεί επιδιώκει ο βενετσιάνος δάσκαλος⁴¹, ο Γκρέκο προβάλλει μια έντελως διαφορετική επιδίωξη. Στο ζεστό παλλόμενο από υγεία και έσωτερική ήρεμία χρώμα του, η απάντηση του Γκρέκο είναι ένα σπασμένο, εξωπραγματικό, φασματικό, κυριολεκτικά εξαυλωμένο χρώμα, που μεταβάλλει τα πράγματα σε σύμβολα. Στο περιγραφικό διηγηματικό χαρακτήρα που διατηρεί το χρώμα στον Τιτσιάνο⁴² ο Γκρέκο αντιθέτει εξπρεσιονιστικά χρώματα, που κάνουν το ύλικό πνευματικό και το πραγματικό υπερβατικό. Ακόμη και όταν χρησιμοποιεί θεματικά στοιχεία και εικονογραφικούς τύπους του Τιτσιάνο, που αναμφίβολα εκφράζουν μεγάλα θρησκευτικά βιώματα⁴³, κατορθώνει να τους δώσει νέες διαστάσεις και εκφραστικές προεκτάσεις. Για τον Γκρέκο ο Τιτσιάνο ήταν κίνδυνος με τη χρωματική του γλώσσα, που έπρεπε να ξεπεραστεί το γρηγορότερο δυνατό για να του επιτρέψει την ατομική ολοκλήρωση. Η υπέρβαση των χρωματικών διατυπώσεων του Τιτσιάνο δεν ήταν τίποτα άλλο από την ανάγκη να ξεπεραστεί το χρώμα στη δουλική υποταγή του στο θέμα και το συγκεκριμένο και να αποκτήσει τέτοια αυτονομία με την οποία θα ήταν δυνατό να εκφραστούν έσωτερικές donήσεις και υπερβατικά όραματα. Στη γνωριμία του με το έργο του Τιτσιάνο και γενικά τους βενετσιάνους δημιουργούς, αποκτά ο Γκρέκο συνείδηση του προβλήματος χρώμα για τη ζωγραφική και για τις προσωπικές του αναζητήσεις.

Με τη δεύτερη προσωπογραφία, αυτή του Μιχαήλ Αγγέλου, δεν έχουμε μόνο την αναγνώριση μιας δεύτερης αφετηρίας της τέχνης του Γκρέκο αλλά και μια άλλη σύγκρουσή του με μια από τις μεγαλύτερες —τις τιτανικές— φυσιογνωμίες της Αναγέννησης. Αυτό που διαπιστώνεται εύκολα σε όλο σχεδόν το έργο του Γκρέκο, και περισσότερο το ώριμο, είναι μια αδιάκοπη πάλη για την υπέρβαση προβλημάτων

41. Πρβλ. U. Christofel, Tizian 1957 σελ. 43. Παραμένει χρήσιμο πάντα το έργο των Crowe - Calcaselle, Tiziano, la sua Vita e i suoi Tempi 1877-88 δύο τόμοι.

42. Hetzer, Tizian, Geschichte seinen Jahre 1958, σελ. 149.

43. Πρβλ. D. Frey, Das Religiöse Erlebnis bei Tizian. Jahr. der Berliner Museen I. 1959 σελ. 218-261.

πού ἔθετε τὸ ἔργο τοῦ Μιχαήλ Ἀγγέλου: μὲ τὴ χαρακτηριστικὴ πλαστικὴ σωματικότητα, τὴν ἀντιζωγραφικὴ βαρύτητα, ἀκόμη καὶ τὴν ἰδιαίτερη μαγιέρα Di Michelangelo, ὅπως ἔλεγε ὁ Βαζάρι τὸ προσωπικὸ του ὕφος καὶ τὸ πάθος του γιὰ τὴν ἀρχαιότητα⁴⁴. Μιὰ ὀλόκληρη σειρά ἔργων τοῦ Γκρέκο δείχνει αὐτὴ τοῦ τὴν προσπάθεια⁴⁵ πού θὰ μπορούσε νὰ χαρακτηριστεῖ ἀπὸ τὴν μιὰ πλευρὰ σὰν ἀπόπειρα νὰ μεταφραστεῖ σὲ χρωματικὲς ἀξίες ἢ πλαστικὴ γλώσσα τοῦ Μιχαήλ Ἀγγέλου, καὶ ἀπὸ τὴν ἄλλη νὰ ξεπεραστοῦν οἱ ἀντινομίες πού παρουσιάζονται στὴ ζωγραφικὴ του. Καταλαβαίνει κανεὶς τὴν ἐπαφὴ τοῦ Γκρέκο μὲ τὸν Μιχαήλ Ἀγγέλο, ἂν σημειώσῃ ὅτι, ἐνῶ μελετᾷ καὶ τὰ ζωγραφικὰ του ἔργα, ἀφετηρίες του γίνονται μερικὰ ἀπὸ τὰ γλυπτά του, γιὰτὶ ἔβρισκε σαφέστερα ἐκεῖ δυνατότητες γιὰ τὴν προσωπικὴ του ἀνέλιξη. Ἡ σύγκρουσὴ του μὲ τὸν Μιχαήλ Ἀγγέλο μπορεῖ νὰ θεωρηθεῖ σὰν ἡ προσπάθειά του νὰ ξεπεράσῃ τὶς πλαστικὲς καὶ μορφικὲς ἰδιομορφίες τοῦ φλωρεντινοῦ ὅπως τὶς χρωματικὲς τοῦ βενετσιάνου, δηλαδὴ νὰ πάει πέρα ἀπὸ τὴ στατικότητα, τὴ βαρύτητα, τὴν πληρότητα καὶ τὴν ἔμφαση στὶς πλαστικὲς ἀξίες. Στὴν αὐτοσυγκέντρωση καὶ τὴν ἡρεμία πού ἐκφράζουν τὰ κλειστὰ περιγράμματα τῶν μορφῶν τοῦ Μιχαήλ Ἀγγέλου καὶ στὴν καθαρὰ πλαστικὴ διάσταση, ἀντιθέτει ὁ Γκρέκο μιὰ κινούμενη ρευστὴ ἀτμόσφαιρα πού γίνεται εἰκόνα ἀνησυχιῶν. Στὰ κλειστὰ περιγράμματα ἀπαντοῦν τὰ ἀνοιχτά, στοὺς ἡρεμοὺς ὄγκους ἢ ἐκφραστικὴ ἔνταση, στὴ βαρύτητα καὶ τὴν ἀσφάλεια τῆς πυραμιδοειδοῦς ὀργάνωσης ἢ μεταβολὴ τοῦ συνόλου σὲ κινούμενη φλόγα. Στὸν Μιχαήλ Ἀγγέλο βρῖσκει ὁ Γκρέκο τὸ δάσκαλο πού τοῦ δίνει τὴ δυνατότητα νὰ ἀντιμετωπίσῃ μιὰ πλαστικὴ σύνθεση καὶ νὰ τὴν μεταφέρει σὲ ζωγραφικὴ. Ἡ καλλιτεχνικὴ δημιουργία τοῦ Γκρέκο εἶναι ἀντιπλαστικὴ καὶ ἀντιτεκτονικὴ, εἶναι πνευματικὴ καὶ ὄχι ὄλιχη, ἐνοραματικὴ καὶ ὄχι ρεαλιστικὴ. Μάλιστα, στὴν Πιέτα - Θρῆνο, τῆς Συλλογῆς Johnson στὴ Φιλαδέλφεια, πού βασιίεεται στὸ Θρῆνο τοῦ Μιχαήλ Ἀγγέλου, στὴ Φλωρεντία — Μουσεῖο τοῦ καθεδρικοῦ Ναοῦ— καταλαβαίνει κανεὶς καλύτερα τὴ μεταφορὰ τῶν πλαστικῶν τύπων σὲ χρωματικὲς ἀξίες. Μὲ τὰ εὐθραυστα πρόσωπα καὶ τὶς μανιεριστικὲς θέσεις, τὸ χῶρο

44. Γιὰ τὴν ἐπαφὴ τοῦ Μιχαήλ Ἀγγέλου μὲ τὴν ἀρχαιότητα πρβλ. H. von Einem, Michelangelo und die Antike στὸ Antike und Abendland I.1945 καὶ στὸ βιβλίο τοῦ Michelangelo passim. Ἐπίσης G. Kleiner, Die Begegnungen Michelangelos mit der Antike, Βερολίνο 1950.

45. Πρβλ. H. Kehrer, Greco als Gestalt des Manierismus σελ. 106, ὁ ὁποῖος θεωρεῖ τὸν Λαοκόοντα τοῦ Γκρέκο ἐπηρεασμένο ἀπὸ τὶς μορφὲς τοῦ παρεκκλησίου τῶν Μεδίκων. Ἐπίσης Dvorak, über Greco und der Manierismus στὸ Wien. Jahrb. F. Kunstgeschichte I(XV) 4921-22, σελ. 24-5.

μέ τους κινούμενους φασματικούς ποταμούς χρώματος, την όλη διάθεση. Με τὰ νέα προσωπικά στοιχεία ὁ Γκρέκο μεταφέρει τὸ δράμα ἀπὸ τὸ ἀνθρώπινο καὶ συγκεκριμένο στὸ κοσμικὸ καὶ τὸ ἀποκαλυπτικὸ, ἀπὸ τὸ περιορισμένο στὸ ἄπειρο⁴⁶.

Μιὰ τρίτη ἀφετηρία στὸ ἔργο τοῦ Γκρέκο ἔχουμε μετὰ τὴν τρίτη προσωπογραφία, αὐτὴ τοῦ Τζούλιο Κλόβιο μεταξὺ τῶν προσώπων ποὺ εἰκονίζονται στὸ *Διωγμὸ τῶν Ἐμπόρων*. Καὶ αὐτὴ ἡ παρουσία δὲν ἐξηγεῖται μόνο ἀπὸ τὴ φιλικὴ ὑποστήριξη ποὺ ἔδειξε ὁ Κλόβιο στὸν Γκρέκο τὰ χρόνια τῆς Ρώμης. Μόνο αὐτὴ δὲν θὰ ἦταν ἀρκετὴ γιὰ τὴν ἔνταξή του στὴν ομάδα τῶν ἄλλων δημιουργῶν. Τὴν ἀπεικόνισή του κοντὰ στοὺς ἄλλους μεγάλους δασκάλους ἐξηγεῖ νομίζουμε καλύτερα καὶ τὸ ὅτι, στὸ ἔργο του, βρῆκε μιὰ ἄλλη ἀπὸ τίς ἀφετηρίες του ὁ Γκρέκο. Καὶ εἶναι περίεργο γιὰ τὸ πόσο λίγο εἶναι μελετημένη ἡ χρησιμοποίησις μικρογραφικῶν τύπων ἀπὸ τὸν Γκρέκο, σὲ ὅλες τίς περιόδους τῆς καλλιτεχνικῆς του πορείας. Καὶ μάλιστα, ὄχι μετὰ τὸν τρόπο τοῦ Κλόβιο ἀλλὰ μετὰ ἕνα δικό του καθαρὰ προσωπικὸ τρόπο. Γιατὶ ὁ Γκρέκο ἀντὶ νὰ δώσει μετὰ τὴ μικρογραφία ἀνεξάρτητα ἔργα ὅπως ὁ Κλόβιο, τὴν ἐνσωματώνει στὰ μεγάλα σύνολά του, δηλαδὴ κάνει τὴ μικρογραφία μέρος τῶν μνημειακῶν του συνθέσεων. Μετὰ τὸν τρόπο αὐτὸ μάλιστα, σὲ μερικὲς περιπτώσεις, ἔχει κανεὶς τὴν ἐντύπωση ὅτι ἀποβλέπει νὰ δώσει ἕνα διάλογο τοῦ χρώματος τοῦ Τιτσιάνο μετὰ τίς μορφές τοῦ Μιχαὴλ Ἀγγέλου καὶ τίς μικρογραφίες τοῦ Κλόβιο. Τὸ ἀποτέλεσμα τῆς χρησιμοποίησις μικρογραφικῶν τύπων σὲ πολλὰ ἀπὸ τὰ μνημειακοῦ χαρακτῆρος ἔργα του εἶναι πραγματικὰ ἐκπληκτικὸ, γιατί τοῦ ἐπιτρέπει μαζί μετὰ τὴν ἔνταξη καὶ τὴ δύναμη τοῦ σχεδίου, κοντὰ στὸν ἐκρηκτικὸ χαρακτῆρα τοῦ χρώματος καὶ τίς δυνατότητες τῆς σύνθεσης νὰ δίνει καὶ μικρὲς νησίδες ἡρεμίας, ποὺ συμπληρώνουν τὴ φωνὴ τοῦ συνόλου. Αὐτὸ ποὺ φαίνεται νὰ ἐπιδιώκει, ἢ τουλάχιστον διαπιστώνεται σὲ χαρακτηριστικὲς προσπάθειές του, εἶναι, πλᾶί στὴν ἔνταξη ποὺ δίνει τὸ χρῶμα, τὸ διχασμὸ ποὺ τονίζει ἢ φόρμα, νὰ παρουσιάζονται καὶ ἐνόητες δουλεμένες μικρογραφικά, μετὰ ἥρεμο καὶ συγκρατημένο τρόπο, ποὺ νὰ ὀλοκληρῶνουν τὴ διάθεσή του. Καὶ ἀρκεῖ νὰ μελετήσῃ κανεὶς τὸν τρόπο συνδυασμοῦ τῶν μικρογραφικῶν του τύπων σὲ μεγάλα σύνολα, ὅπως στὸ ἀριστούργημά του τὴν *Ταφὴ τοῦ Κόμη Ὀργάβ*, γιὰ νὰ καταλάβῃ τὸν πλοῦτο ποὺ κερδίζει μ' αὐτὸ ἡ ζωγραφικὴ του γλώσσα. Ἐδῶ τὰ μικρογραφικὰ σύνολα, κληρονομία τῆς ἐπαφῆς

46. Ἰδιαιτέρως πρέπει νὰ σημειωθεῖ ὅτι ὁ Γκρέκο εἶχε κάνει σχέδια ἀπὸ τὰ γλυπτὰ τοῦ παρεκκλησίου τῶν Μεδίκων, ἀπὸ τὰ ὁποῖα ἕνα σώζεται στὴ Συλλογὴ Γραφικῶν Τεχνῶν τοῦ Μονάχου, πρβλ. Baumeister, *Eine Zeichnung des Jungen Greco* στὸ *Munchner Jahrb.* 1929 VI, σελ. 201.

του μὲ ἔργα τοῦ Κλόβιο, ἐπιτρέπουν στὸν Γκρέκο τὴ δημιουργία παραπληρωματικῶν θεμάτων ποὺ διευρύνουν τὸ ἐκφραστικὸ περιεχόμενον τοῦ συνόλου. Γιατὶ μὲ τὶς εἰκόνες ποὺ διακοσμοῦν τὶς μορφές τοῦ πρώτου ἐπιπέδου, ὅπως τὸ λιθοβολισμὸ στὴν περίπτωση τοῦ Ἁγίου Στεφάνου καὶ στὶς εἰκόνες ἀγίων σ' αὐτὸ τοῦ Ἁγίου Αὐγουστίνου, πλουτίζεται καὶ μὲ νέα χαρακτηριστικὰ ἢ ζωγραφικὴ ἐπιφάνεια. Ἀνάλογα στοιχεῖα ἔχουμε καὶ σὲ ἄλλες χαρακτηριστικὲς προσπάθειες τοῦ Γκρέκο, ἀπὸ τὰ λουλούδια στὴν εἰκόνα τῆς Ἀσπιδος Σύλληψης, στὸ κάτω μέρος τοῦ Μαρτυρίου τοῦ Ἁγίου Μαυρικίου, τῆς Μαρίας Μαγδαληνῆς καὶ σὲ πολλὰ ἄλλα⁴⁷. Πόσο σημαντικὴ ἦταν ἡ μικρογραφικὴ αὐτὴ κληρονομιά γιὰ τὸν Γκρέκο, μπορεῖ νὰ κατανοήσῃ κανεὶς ἀκριβῶς ἀπὸ τὸ γεγονὸς ὅτι βάζει μαζὶ μὲ τὸν Τιτσιάνο, τὸν Μιχαὴλ Ἀγγελο καὶ τὸν Παρμιτζιανίνο, καὶ τὸν Κλόβιο στὴν ἴδια ὁμάδα. Ἄλλωστε ἡ μικρογραφία παίζει σημαντικὸ ρόλο καὶ στὴ βυζαντινὴ παράδοση. Ἀκόμη καὶ στὴν περίπτωσιν αὐτῆ, δὲν σημειώνεται καμιά δουλικὴ ὑποταγὴ στὰ πρότυπα τοῦ Κλόβιο, ἀλλὰ μιὰ προσωπικὴ ἀφομοίωση καὶ μεταφορὰ τῆς σὲ νέα πλαίσια ποὺ τοῦ ἐπιτρέπουν νὰ διαμορφώσῃ τὸ ὕφος του.

Μὲ τὴν τέταρτη προσωπογραφία ὅπου εἰκονίζεται ὁ Παρμιτζιανίνο, ἔχουμε μιὰ ἄλλη ἀπὸ τὶς χαρακτηριστικὲς καὶ γόνιμες ἀφετηρίες τοῦ κρητικοῦ. Καὶ εἶναι ἡ παρεμβολὴ καὶ τῆς μορφῆς αὐτῆς μιὰ ἀκόμη ὁμολογία ποὺ κάνει ὁ μέγας αὐτὸς δημιουργός, ποὺ ἔρχεται νὰ ἐξηγήσῃ καὶ τὶς σχέσεις του μὲ τὸν μανιερισμὸ, σὰν ἀντικλασικὴ, ἀντιπλαστικὴ καὶ πνευματοκρατικὴ κατεύθυνση, ποὺ σφράγισε τὴν καλλιτεχνικὴ δημιουργία τοῦ δέκατου ἔκτου αἰῶνα. Καὶ πέρα ἀπὸ ἄλλα, ἀποτέλεσε καὶ τὴν ὑπέρβαση τοῦ κόσμου τῆς Ἀναγέννησης καὶ τὴν ἐκφραση νέων σχέσεων τοῦ ἀνθρώπου μὲ τὸν κόσμον καὶ τὴν ἱστορία. Παρὰ τὸ γεγονὸς ὅτι ἔχουν ἤδη ἐπισημανθεῖ μερικὰ σημεῖα τῶν σχέσεων τοῦ Γκρέκο μὲ τὶς μανιεριστικὲς κατευθύνσεις τῆς ἐποχῆς του⁴⁸, ἡ ἐντάξη τῆς προσωπογραφίας τοῦ Παρμιτζιανίνο κοντὰ στὶς ἄλλες, πρέπει νὰ θεωρηθεῖ ἀποκαλυπτικὴ. Μὲ τὸν Παρμιτζιανίνο καὶ τὶς διατυπώσεις του εἶναι γνωστὸ ὅτι ὁ Γκρέκο εἶχε πολὺ νωρὶς γνωριστεῖ ἀπὸ χαρακτηριστικὰ ἔργων του

47. Ὅλα γνωστὰ καὶ χαρακτηριστικὰ ἔργα τοῦ Γκρέκο σὲ διάφορα μουσεῖα.

48. Πρβλ. M. Dvorak, Über Greco und der Manierismus στὸ Wien. Jahrb. F. Kunstgeschichte 1921-22 σελ. 24 ἔ. J. A. Pijoan, Greco A Spaniard στὸ Art bulletin 12, 1930 σελ. 15. A. L. Mayer, The Art Bulletin 1929, σελ. 147 ἔ. H. Kehrler, Greco Als... passim. F. Antal, Beziehungen zur Niederländischen Manierismus στὸ Boll. della reale Acad. de l' Historia Patria 66/67, 1915, σελ. 401 ἔ. καὶ Pallucchini, Polito σελ. 14.

πού κυκλοφοροῦσαν καὶ στὴν Κρήτη⁴⁹ καὶ δὲν ἀποκλείεται διὰ αὐτῶν νὰ εἶχε ἔλθει σὲ ἐπαφὴ καὶ μὲ προσπάθειες ἄλλων καλλιτεχνῶν σὰν τὸν Κορρέτζιο⁵⁰. Τὸ γεγονός ἐστὶ χαλκογραφίες τοῦ Παρμιτζιανίνο καὶ ἄλλων μανιεριστῶν κυκλοφοροῦσαν καὶ στὴν Κρήτη, ἐνῶ ὑπάρχουν καὶ πληροφορίες γιὰ πώληση καὶ πινάκων τοῦ Παρμιτζιανίνο καὶ ἄλλων ζωγράφων⁵¹ ἐπιτρέπει τὴν ὑπόθεση ὅτι γνώριζε τὸ ἔργο του ἤδη ἀπὸ τὴν Κρήτη. Τὸ ὅτι ὁ Γκρέκο θεωροῦσε σὰν μιὰ ἀπὸ τὶς ἀφετηρίες του καὶ τὸν Παρμιτζιανίνο — ὅπως τὸν Τιτσιάνο, τὸν Μιχαήλ Ἀγγελο, καὶ τὸν Τζούλιο Κλόβιο — τὸ προδίδει καὶ ἡ ἐνταξί του κοντὰ στοὺς ἄλλους στὸ Διωγμὸ. Ἀκόμη καὶ στὸν ἴδιο τὸ Διωγμὸ διαφαίνονται στοιχεῖα ἀπὸ τὶς διατυπώσεις του, παρὰ τὸ γεγονός ὅτι δὲν ὀλοκληρώνεται ἡ ἐπιμήκυνση τῶν μορφῶν, πού ἔχουμε ἀργότερα. Σημειώνεται ὅμως καὶ ἐδῶ κάποια ψυχρότητα τῶν μορφῶν, μιὰ κάπως ἑλλειπτική σύνθεση, μιὰ κάπως ἀφαιρετική διάθεση στὸ χρῶμα, ὅλα στοιχεῖα πού ὀλοκληρώνονται στὶς ἐπόμενες φάσεις τοῦ Γκρέκο καὶ τελικὰ ξεπερνιῶνται στὸ ὄψιμο ἔργο του. Ἡ προσωπογραφία τοῦ Παρμιτζιανίνο εἶναι ἀπὸ τὴν ἄποψη αὐτὴ χαρακτηριστικὴ τῶν σχέσεών του μὲ τὸ μανιερισμὸ κατὰ τὴ ρωμαϊκὴ του περίοδο, ἰδιαιτέρα τῆς προσπαθείας του νὰ χρησιμοποιήσῃ στοιχεῖα του γιὰ νὰ φτάσῃ στὴν προσωπικὴ του τεχνοτροπία. Αὐτὸ πού διαπιστώνεται καὶ στὴν περίπτωση τῆς παραλαβῆς χαρακτηριστικῶν ἀπὸ τὴ ζωγραφικὴ τοῦ Παρμιτζιανίνο, ὅπου ἀποφεύγει γρήγορα τὴν ἐξωτερικὴ καὶ στεῖρα ὠραιοπάθεια, τὴν τάση γιὰ καλλιγραφία, τὴν ψυχρὴ καὶ ἀπρόσωπη ἀφαίρεση, γιὰ νὰ προχωρήσῃ σὲ μιὰ ἐκρηκτικὴ ἔκφραση, σὲ φλεγόμενα ὀράματα ἐνὸς ψυχικοῦ κυματισμοῦ. Ἀντὶ τῆς ἐξωτερικῆς τυπικῆς ἐπιμήκυνσης τῶν μορφῶν τοῦ Παρμιτζιανίνο, μὲ τὴν περίτεχνη σύνθεση καὶ τὸν καθαρὰ λογικὸ τρόπο χρησιμοποίησης τοῦ χρώματος, ἔχουμε τὸν Γκρέκο μιὰ συγκλονιστικὴ ὑπέρβαση κάθε μέτρου, μὲ τὶς μορφές νὰ τείνουν πρὸς τὸ ἄπειρο, τὸ χρῶμα νὰ γίνεται ἐξπρεσιονιστικὴ κραυγὴ, ἡ σύνθεση νὰ παίρνει ἐκρηκτικὸ χαρακτήρα. Ἡ καθαρὰ λογικὴ

49. Πρβλ. Μ. Χατζηδάκης, *Δομήνικος Θεοτοκόπουλος καὶ Κρητικὴ Ζωγραφικὴ*, στὰ Κρητικὰ Χρονικά, καὶ τώρα, Δομήνικος Θεοτοκόπουλος 1990.

50. A. Chastel, *Die Kunst Italien II* σελ. 88 ἑ.

51. Γιὰ τὴν κυκλοφορία τῶν χαλκογραφιῶν στὴν Ἀνατολὴ πρβλ. Μ. Χατζηδάκη, *Κρητικὴ Ζωγραφικὴ καὶ Ἱταλικὴ Χαλκογραφία* στὰ Κρητικὰ Χρονικά I. 1947, σελ. 31 ἑ. Ευγγόπουλος, *Σχεδιάσμα Ἱστορίας τῆς Θρησκευτικῆς Ζωγραφικῆς μετὰ τὴν Ἀλωσιν 1957*, σελ. 101 ἑ. Περὶ πωλήσεων πινάκων τοῦ Παρμιτζιανίνο καὶ ἄλλων ζωγράφων πρβλ. Α. Μουστοξύδης, *Ἑλληνομνήμων, 1845-53*, σελ. 227, Ευγγόπουλος, *Σχεδιάσμα* σελ. 138. Γιὰ ἔργα ξένων ζωγράφων στὸν Χάνδακα, Μαρία Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου, *Ἐλ Γκρέκο, Ταυτότητα καὶ Μεταμόρφωση 1999*, σελ. 90 ἑ.

επεξεργασία τῶν θεματικῶν χαρακτηριστικῶν καὶ τῶν εἰκονογραφικῶν τύπων τῶν ἔργων τοῦ Παρμιτζιανίνο καὶ γενικὰ τοῦ μανιερισμοῦ καὶ οἱ καθαρὰ διανοητικὲς τάσεις του, δὲν μποροῦν νὰ κρατήσουν μὲ κανένα τρόπο δέσμιον τὸν Γκρέκο. Σ' αὐτόν, ὅλα τὰ χαρακτηριστικὰ τῆς καλλιτεχνικῆς δημιουργίας ἔχουνε ξεπεράσει τὸν τυπικὸ λογικὸ ἔλεγχο γιὰ νὰ γίνουν ἔκφραση μεταφυσικῶν ὁραμάτων, μὲ τὴν ὑποταγὴ τοῦ ἐξωτερικοῦ στὸ ἐσωτερικόν, τοῦ ὕλικου στὸ πνευματικόν, τοῦ συγκεκριμένου στὸ ὑπερβατικόν.

Οἱ τέσσερις προσωπογραφίες ποὺ ἐξετάστηκαν μποροῦν νὰ θεωρηθοῦν χαρακτηριστικὰ στοιχεῖα τῶν προσανατολισμῶν του τὴν περίοδο τῆς Ρώμης. Ἡ ζωγραφικὴ τοῦ Γκρέκο ἀπὸ τὴν πλευρὰ αὐτῆ παρουσιάζεται σὰν μιὰ γόνιμη προσπάθεια καὶ μιὰ ἀπόδειξη τῶν ἀγώνων του νὰ ξεφύγει ἀπὸ τίς χρωματικὲς διατυπώσεις τοῦ Τιτσιάνο, τίς μορφικὲς καὶ πλαστικὲς τάσεις τοῦ Μιχαήλ Ἀγγέλου, τὰ μικρογραφικὰ στοιχεῖα τοῦ Κλόβιο καὶ τὸν ἐξωτερικὸ ψυχρὸ τυπικὸ τῶν ἔργων τοῦ Παρμιτζιανίνο. Στὸ σημεῖο αὐτὸ θὰ μπορούσε νὰ θυμηθεῖ κανεὶς τὴ σύσταση τοῦ Λομάζο, ἐνὸς ἀπὸ τοὺς πιὸ σημαντικοὺς θεωρητικοὺς τοῦ μανιερισμοῦ, ὁ ὁποῖος γράφει: γιὰ νὰ ἐπιτύχει ἕνας ζωγράφος θὰ πρέπει νὰ πάρει τὸ σχέδιο τοῦ Μιχαήλ Ἀγγέλου, τὸ χρῶμα τοῦ Τιτσιάνο καὶ τίς ἀναλογίες τοῦ Ραφαήλ⁵². Καὶ δὲν μπορεῖ νὰ θεωρηθεῖ περιέργο ὅτι ὁ Γκρέκο εἶχε στὴ βιβλιοθήκη του στὴν Ἰσπανία τὸ ἔργο τοῦ Λομάζο⁵³, οὔτε σὰν κάτι τυχαῖο. Φυσικὰ δὲν κάνει αὐτὸ ἀκριβῶς ὁ Γκρέκο ἀλλὰ κάτι πολὺ πιὸ οὐσιαστικόν. Χρησιμοποιεῖ στοιχεῖα διαφόρων μεγάλων δημιουργῶν γιὰ νὰ προχωρήσει μακρύτερα, γιὰ νὰ φτάσει στὶς προσωπικὲς του διατυπώσεις. Ἡ μεταβολὴ ἐνὸς ξένου τύπου σὲ μορφή μὲ νέο προσωπικὸ χαρακτήρα δὲν εἶναι κάτι εὐκόλο, ἀλλὰ εἶναι αὐτὸ ποὺ χαρακτηρίζει τὸν γνήσιο καὶ μεγάλο δημιουργόν. Τὸ γεγονός μάλιστα ὅτι ὁ Γκρέκο σὲ ὅλη τὴν πορεία του ἀναμετρήθηκε μόνο μὲ γίγαντες καὶ καθοριστικὲς φυσιογνωμίες τῆς ἐποχῆς του, ἀποδεικνύει τὴ δύναμή του. Αὐτὸ ἄλλωστε εἶναι ποὺ δίνει καὶ ἕνα κλειδί ἀκόμη γιὰ τὴν κατανόηση τοῦ περιεχομένου τῆς ζωγραφικῆς του. Στὴν ἀπίθανη δύναμη τοῦ Τιτσιάνο νὰ κάνει τὸ χρῶμα ζωντανὴ πραγματικότητα, ὁ Γκρέκο κάνει μ' αὐτὸ ὁράματα τοῦ ὑπερβατικοῦ καὶ ρίχνει μιὰ γέφυρα ἀνάμεσα στὸ ἀνθρώπινο καὶ τὸ θεῖο. Στὸ φυσιοκρατικὸ χαρακτήρα ποὺ διατηροῦν τὰ χρώματα τοῦ Τιτσιάνο, θὰ ἀπαντήσει μὲ μιὰ ἀπελευθέρωσή τους

52. Giovanni Paolo Lomazo, Trattato dell Arte della Pittura Scultura e Architettura 1584.

53. Ξέρουμε ἀπὸ τὴν καταγραφή τῶν βιβλίων του, ὅπως καὶ τῶν ἔργων του ὅταν πέθανε ὅτι ἀνάμεσα στὰ βιβλία του σὲ ἰταλικὴ γλῶσσα ἦταν καὶ τὸ ἔργο τοῦ Lomazo πρβλ. Tiziana Frati, "Ὅλο τὸ ζωγραφικὸ ἔργο τοῦ Γκρέκο 1994, σελ. 86.

από τὸ συγκεκριμένο καὶ μιὰ ἀναγωγή τους σὲ αὐτόνομες ἐκφραστικές ἀξίες. Στὴν συνάντησή του μὲ τὸ ἔργο τοῦ Μιχαήλ Ἀγγέλου, ἀγωνίζεται νὰ ὑποτάξει τὸν πληθωρισμὸ τῆς φόρμας, τὴν πλαστικότητα καὶ βαρύτητα τῶν σωμάτων, τὴν ἀπαλλαγὴ τους ἀπὸ τὴν ὕλική ὑπόσταση. Θὰ ἀντιτάξει στὴ σύνθεσή του μὲ τὰ κλειστά περιγράμματα, τὴν ἀνοιχτὴ μὲ τὰ κινούμενα ρευστά, θὰ ξεπεράσει τὴ σύνδεσή τους μὲ ἓνα συγκεκριμένο χῶρο, γιὰ νὰ δώσει μιὰ συνομιλία τους μὲ τὸ ἄπειρο. Ἔτσι θὰ φτάσει στὴ δημιουργία μορφῶν ποὺ βρίσκονται ἀνάμεσα στὸ συγκεκριμένο καὶ τὸ ἀφηρημένο, τὸ χρόνο καὶ τὴν αἰωνιότητα. Στὴν ἀναμέτρησή του μὲ τὸν Κλόβιο καὶ τὴ χρησιμοποίησή τῆς μικρογραφίας στὰ ἔργα του, θὰ ἀποδείξει σὲ τί βαθμὸ ἦταν ικανὸς νὰ ὑποτάξει κάθε παρόρμηση στὶς ἐπιδιώξεις του. Κατορθώνει μὲ τὶς μικρογραφικὲς παρεμβολὲς στὶς μνημειακὲς συνθέσεις του, ὄχι μόνον νὰ μαλακώνει κάπως τὴν ἔνταση ἀλλὰ καὶ νὰ δίνει καὶ μιὰ ἄλλης κατηγορίας ἄρμονία. Στὰ τεχνοτροπικὰ στοιχεῖα τοῦ μανιερισμοῦ, ποὺ φαίνεται ὅτι γι' αὐτὸν ἔχουν ὀλοκληρωθεῖ στὰ ἔργα τοῦ Παρμιτζιανίνο βρίσκει τὸ δρόμο ποὺ θὰ τὸν φέρι σὲ μιὰ πλήρη ἀποπνευμάτωση τοῦ κόσμου. Ἐδῶ ἡ ἀντικλασσικὴ σύνθεση, ἡ ψυχρότητα τοῦ χρώματος καὶ ἡ ἐπιτηδευμένη ὠραιοπάθεια, θὰ χρησιμοποιηθοῦν σὰν ἀπλὲς στιγμὲς γιὰ μιὰ πιὸ γενναία προώθηση στὰ ἄδυτα τῆς ἀνθρώπινης ψυχῆς. Στὴν ὠριμὴ περίοδο τῆς καλλιτεχνικῆς του δημιουργίας, σὲ συνδυασμὸ καὶ μὲ τὴν ἐπαφή του μὲ τὴν ἰσπανικὴ πνευματικότητα καὶ θρησκευτικὴτικότητα, θὰ προχωρήσει μακρύτερα. Σύνθεση καὶ χρῶμα, σχέδιο καὶ χῶρος θὰ γίνουν ἀπλὰ μέσα γιὰ νὰ ξεπεραστεῖ τὸ συμβατικὸ, νὰ περιοριστεῖ τὸ συγκεκριμένο, νὰ μορφοποιηθεῖ καὶ νὰ γίνῃ εἰκόνα ἢ ἐσωτερικὴ συγκίνηση, νὰ ἀποκαλυφθεῖ τὸ ὑπερβατικὸ. Μὲ αὐτὰ ὁ Γκρέκο πᾶει γρήγορα πέρα ἀπὸ τὸ μανιερισμὸ. Τὸ διανοητικὸ, τυπολατρικὸ, κουρασμένο καὶ ἄρρωστο, τὸ ψυχρὸ καὶ ἄψυχο, τὸ ἐξωτερικὰ ὑπέροκο χωρὶς σχέσεις μὲ τὸν κόσμον καὶ τὴ ζωὴ τοῦ μανιερισμοῦ δὲν τὸν ἐνδιαφέρει. Ἡ ζωγραφικὴ του εἶναι ρωμαλέα, βαρεῖα ἀπὸ τραγικὴ ἔνταση, φορτωμένη μὲ ἐσωτερικὸ πάθος, πλουτισμένη ἀπὸ πνευματικότητα καὶ ἐσωτερικὴ συγκίνηση, ποὺ κάνει τὶς μορφές του κινούμενες φλόγες. Τὸ γεγονὸς ποὺ ἀποδεικνύει τὴ μεγαλοφυΐα τοῦ Γκρέκο εἶναι ὅτι πολὺ νωρὶς κατάλαβε ὅτι δὲν θὰ μπορούσε νὰ μείνῃ στὸς δρόμους τοῦ Τιτσιάνο καὶ τοῦ Μιχαήλ Ἀγγέλου. Κατάλαβε ὅτι μετὰ ἀπὸ τέτοιες ὀριακὲς κατακτήσεις ἔπρεπε νὰ βρεῖ τὴ δύναμη νὰ προχωρήσει σ' ἓνα καθαρὰ δικό του δρόμον. Καὶ τὸν βρῆκε καὶ προχώρησε, μὲ ἀποτέλεσμα ἡ ζωγραφικὴ του νὰ γίνῃ, μὲ τὴ μεταξίωση τῶν ἀφετηριῶν του, δυνατότητα νὰ ἐκφραστεῖ ὄχι μόνον ὅλος ὁ κόσμος τῶν μεταφυσικῶν ὀραμάτων τῆς Ἀντιμεταρρύθμισης καὶ τοῦ μπαρόκ, ἀλλὰ καὶ τοῦ βυζαντινοῦ παρελθόντος του.

Ένα από τὰ πάντα ἐπίμαχα προβλήματα τῆς ζωγραφικῆς τοῦ Γκρέκο εἶναι καὶ αὐτὸ τοῦ ἰδιαιτέρου χαρακτήρα ποῦ ἔχει ἢ καλλιτεχνική του δημιουργία καὶ κατὰ συνέπεια τὸ ποῦ ἀνήκει καὶ ὁ ἴδιος. Εἶναι βυζαντινὴ, βενετσιάνικη, ἰσπανικὴ, ἀνατολίτικη ἑλληνικὴ, θέσεις ποῦ ἔχουν ὑποστηριχτεῖ καὶ ἐξακολουθοῦν νὰ ἀπασχολοῦν τὴν ἔρευνα. Δηλαδή ποιά εἶναι τὰ καθοριστικὰ στοιχεῖα στὸ ἔργο του ποῦ κατὰ κάποιον τρόπο καθορίζουν καὶ τὸ περιεχόμενο τῆς ἐκφραστικῆς του γλώσσας. Καὶ προτοῦ νὰ ἔχουν μελετηθεῖ οὐσιαστικὰ ὅλα τὰ χαρακτηριστικὰ τῆς ζωγραφικῆς του, εἴχαμε μιὰ σειρά ἀπὸ ἀλληλοσυγκρούμενες θέσεις καὶ μονομερεῖς ἐρμηνεῖες, ποῦ ἀντὶ νὰ βοηθήσουν δυσκόλευαν τὴν προσέγγιση στὸ ἔργο του. Ἔτσι γιὰ μερικοὺς ὁ Γκρέκο εἶναι ἓνας βυζαντινὸς καλλιτέχνης⁵⁴, γιὰ ἄλλους ζωγράφος τοῦ μπαρόκ⁵⁵ ἢ ἀκόμη «ἡ μεγαλειωδέστερη μορφή τοῦ μπαρόκ»⁵⁶, γιὰ ἄλλους ὁ καθ' αὐτὰ μανιεριστῆς⁵⁷ ἢ ἀκόμη τὸ ἔργο του ἀποτελεῖ τὴν ἔξοδο ἀπὸ τὸ μανιερισμό⁵⁸, ἢ συνεχιστῆς γοθικῶν τύπων. Ἐπίσης ἔχει γίνει λόγος γιὰ τὸν Γκρέκο Ἴταλὸ ζωγράφο⁵⁹, Ἴσπανὸ ζωγράφο⁶⁰ ἢ ἀνατολίτη Ἑλληνα ζωγράφο⁶¹, θέσεις ποῦ κάθε ἄλλο παρὰ μποροῦν νὰ τεκμηριωθοῦν ἀλλὰ ἐξακολουθοῦν νὰ προκαλοῦν συζητήσεις⁶². Οἱ τελευταῖες ἔρευνες

54. Θέσεις κυρίως τοῦ Tablot Rice σὲ διάφορες μελέτες του. Πρβλ. Five Buzantine Panels and Grecos View of Sinai στὸ Butrlington Magaz. 1937, σελ. 34-5. Πρβλ. καὶ Phil. Schweinfurt, Greco und die Italo-Kretische Kunst στὸ Byz. Zeits. 1930, σελ. 612 ἔ.

55. K. Lederberger, Kunst und Religion in Verwandlung 1961, σελ. 62.

56. E. Friedel, Kulturgeschichte der Neuzeit, σελ. 10.

57. M. Dvorak, στὸ περίφημο κεφάλαιο τοῦ Kunstgeschichte als Geistesgeschichte καὶ ἄλλες ἐργασίες του. Ἐπίσης A. L. Mayer, El Greco 1931 καὶ ἄλλοι.

58. H. Sedlmeyer, Epochen und Werke I, 1959, σελ. 311.

59. Κυρίως ἀπὸ τὸν Willumsen, στὸ Jeunesse du Peintre Greco καὶ ἱταλοὺς μελετητῆς ὅπως τὸν Venturi, τὸν Fioco, Greco Veneziano —στὸ Arte Veneta 1951, τὸν Pallucchini, Opere Giovanili Firmate e Datate del Greco, στὸ Arte Veneta 1952 καὶ ἄλλοι.

60. J. Pijoan, El Greco A Spaniard στὸ Art Bull. 12, 1960, β. 13. Kehrer Greco Als... 1914, σελ. 9.

61. A. L. Mayer, Greco an Oriental Artist στὸ Art Bull. 1929, σελ. 146 καὶ ἄλλες ἐργασίες του.

62. Πρβλ. καὶ Χρ. Χρήστου, Οἱ ἀφετηρίες τῆς ζωγραφικῆς... Ζυγὸς ὅπου καὶ παραπάνω σελ. 34. Ἀπὸ τοὺς νεώτερους τὸ θέμα ἀπασχολεῖ τὸ Δημήτριο Τριανταφυλλόπουλο, στὸ «Ἑλληνικότητα» καὶ «Βυζαντινότητα» στὸ ἔργο τοῦ Θεοδοκόπουλου (παρεμβάσεις στὴν ἑλληνικὴ ἱστοριογραφία τῆς τέχνης). Στὰ Πρακτικὰ τοῦ Διεθνoῦς Συνεδρίου τοῦ 1990 στὸ Ἡράκλειο τῆς Κρήτης 1995, σελ. 447-462. Μιὰ ἀνασκόπηση τῶν διαφόρων θέσεων τώρα καὶ στὸ Ν. Χατζηνικολάου, Ἐθνικιστικὲς διεκδικήσεις τοῦ Δομήνικου Θεοδοκόπουλου, στὸν Κατάλογο τῆς ἐκθεσης «Ἐλ Γκρέκο —Ταυτότητα καὶ Μεταμόρφωση», Ἀθήνα 1999, σελ. 61-86 ὅπου καὶ ὅλες οἱ νεώτερες σχετικὲς ἐργασίες μὲ πλούσια σχόλια.

καί οἱ ἐργασίες πού πολλαπλασιάζονται ρίχνουν ὅλο καί περισσότερο φῶς τόσο στίς ἀφετηρίες ὅσο καί στήν ἐξέλιξη τῆς ζωγραφικῆς γλώσσας τοῦ Γκρέκο. Τό βασικό πρόβλημα ἐξακολουθεῖ νά εἶναι ὁ τρόπος μέ τόν ὁποῖο κατορθώνει νά ἀφομοιώνει καί νά μεταστοιχειώνει ὅλες τίς ἐπιδράσεις πού δέχεται καί νά προχωρεῖ σ' ἓνα ἀπόλυτα προσωπικό ὕφος καί στή χαρακτηριστική προσωπική τεχνοτροπική ἰδιοτυπία. Γιατί αὐτή σέ καμιά περίπτωση, δέν μπορεῖ νά χαρακτηριστεῖ μόνο βυζαντινή, ἰταλική μανιεριστική, ἰσπανική ἢ μπαρόκ, ὅπως ἀποδεικνύεται τόσο ἀπό τήν κατανόηση τῶν ἀφετηριῶν του, ὅσο καί τῆς ἐκφραστικῆς γλώσσας τῶν ἔργων του, κυρίως στήν ὄριμη καί ὄψιμη φάση. Γιατί εἶναι φυσικό στά ἔργα τῆς κρητικῆς περιόδου νά παίζουσαν καθοριστικό ρόλο τὰ στοιχεῖα τῆς βυζαντινῆς παράδοσης καί σ' αὐτή τῆς ἰταλικῆς του, τὰ χαρακτηριστικά τῆς βενετσιάνικης ζωγραφικῆς ἀλλά καί τύποι τοῦ μανιερισμοῦ τόσο ἀπό τήν καλλιτεχνική δημιουργία τοῦ Παρμιτζιανίνο ὅσο καί τοῦ Μπασσάνο. Οὐσιαστικό εἶναι ὅτι ὅλα, τήν περίοδο πού ἐργάζεται στήν Ἰσπανία, ἀποκοτῶν ἄλλο χαρακτήρα καί συγχωνεύονται γιά νά δώσουν τίς καθαρὰ προσωπικές του διατυπώσεις· σέ ἔργα στά ὁποῖα συνοψίζονται ὅλα τὰ γόνιμα χαρακτηριστικά τῶν ἀναζητήσεών του, τῶν ἐπιδράσεων πού δέχεται καί τοῦ κόσμου πού ἀντιμετωπίζει. Γιατί γιά μιὰ τόσο δυνατή, ὅπως φαίνεται, προσωπικότητα σάν αὐτή τοῦ Γκρέκο δέν μπορεῖ νά μιλήσει κανεῖς γιά μιὰ τυπική μαθητεία καί ἐξάρτηση ἀπό τόν ἓνα ἢ ἄλλο δάσκαλο, τή μιὰ ἢ τήν ἄλλη κατεύθυνση. Εἶναι πάντοτε μιὰ ἀφορμή γιά προσωπικές ἀναζητήσεις, γιά τήν καλλιτεχνική του ἀνάπτυξη καί τήν ὁλοκλήρωση τῆς καθαρὰ δικῆς του ἐκφραστικῆς γλώσσας. Ἡ συνάντηση τοῦ Γκρέκο μέ ἄλλους δημιουργοὺς δασκάλους, δέν γίνεται στήν ἔννοια τῆς ἀπλῆς γνωριμίας τῶν ἔργων τους καί τῆς ὑποταγῆς στά ἐξωτερικά χαρακτηριστικά τους, ἀλλά σάν προσπάθεια ὑπέρβασῆς των γιά τήν κατάκτηση τῆς προσωπικῆς του γλώσσας. Ἔτσι ἡ ζωγραφική του στά πιό σημαντικά καί χαρακτηριστικά του ἔργα διακρίνεται γιά τήν ἔμφαση στό πνεῦμα τοῦ βυζαντινοῦ ὑπερβατισμοῦ, τή χρησιμοποίηση τῆς χρωματικῆς γλώσσας τῆς βενετσιάνικης τέχνης, τύπων τοῦ μανιερισμοῦ ὅλων τῶν κατηγοριῶν καί ἀκόμη τῆς πνευματικότητος τῆς θρησκευτικότητος καί τῶν ἐκστατικῶν-μυστικιστικῶν τύπων τῆς ἰσπανικῆς παράδοσης.

Ἡ ζωγραφική τοῦ Γκρέκο δέν μπορεῖ σέ καμιὰ περίπτωση νά χαρακτηριστεῖ βυζαντινή, βενετσιάνικη, ἰταλική, μανιεριστική, μπαρόκ καί ἰσπανική. Γιατί εἶναι ὅλα αὐτά καί πολὺ περισσότερα. Εἶναι ἡ μεγαλειώδης σύνθεσης μιᾶς μεγαλοφυΐας, πού κατορθώνει νά ἀξιοποιήσει μέ προσωπικό τρόπο ὅλες τίς ἀναζητήσεις τοῦ καιροῦ του, γιά νά δώσει τόσο τίς ἀνησυχίες του ὅσο καί αὐτὲς τῆς ἐποχῆς του, σέ μεγάλα ὄραματα. Καί αὐτὰ τὸ ἀναγνωρίζουσαν ὁμότεχνοι σύγχρονοί του, σάν τὸν καλλιτέχνη,

καὶ αὐτόν, καὶ συγγραφέα Πατσέκο, τὸν πεθερὸ τοῦ Βελάσκειθ, πού ἐπισκέφθηκε τὸ 1511 τὸν Γκρέκο στὸ ἐργαστήριό του, γιὰ νὰ γράψει πολλὰ χρόνια ἀργότερα ὅτι τὸν θεωρεῖ «έναν ἀπὸ τοὺς μεγάλους φιλοσόφους-ζωγράφους σὰν τὸν Μιχαήλ Ἄγγελο πού ἦταν καὶ ποιητής, σὰν τὸν Λεονάρδο ντὰ Βίντσι, σὰν τὸν Μπρονζίνο, σὰν τὸ Γεώργιο Βαζάρι, γιατί οἱ κουβέντες τοῦ Δομήνικου ἦταν λεπταίσθητες καὶ εἶχε γράψει περὶ ζωγραφικῆς»⁶³. Ἐνα ἄλλο θέμα πού συζητεῖται εἶναι καὶ αὐτὸ τῶν ὑπογραφῶν τοῦ Γκρέκο⁶⁴ ἀλλὰ καὶ τοῦ ὀνόματος Γκρέκο, πού ὑποκατέστησε τὸ Θεοτοκόπουλος. Τὸ Γκρέκο τὸ πῆρε ὁ καλλιτέχνης στὴν Ἰταλία, ὅπου ἦταν συνήθεια ἀπὸ πολὺ νωρὶς νὰ δίνουν ἄλλοι ἢ νὰ παίρνουν καὶ μόνοι τους τὸ ὄνομα τῆς πατρίδας των⁶⁵. Ἡ συνήθεια αὐτὴ εἶναι μαρτυρημένη καὶ γιὰ ἄλλους κρητικὸς ζωγράφους πού ἐργάζονται στὸ ἐξωτερικὸ⁶⁶ καὶ δὲν ἀποτελεῖ καινοτομία. Ἡ διαφορὰ εἶναι ὅτι στὴν Ἰταλία καὶ μᾶλλον ἀπὸ τὴν περίοδο τῆς Ρώμης θὰ πάρει ἢ θὰ τοῦ δώσουν τὸ ὄνομα Γκρέκο καὶ ὄχι Κρήτα ἢ ἀπὸ τὴν Κάνδια ἢ τὸν Χάνδακα. Χωρὶς νὰ ξέρομε γιατί τοῦ δίνουν ἢ παίρνει τὸ Γκρέκο —Ἕλληνας καὶ ὄχι τῆς ἰδιαίτερης πατρίδας του— κάτι πού ἔχουμε καὶ μὲ τὸν Ἀνδρέα Σιαβόνε Δαλματὸ καλλιτέχνη, πού ὀνομάζεται καὶ αὐτὸς ὄχι ἀπὸ τὴν ἰδιαίτερη πατρίδα του, ἀλλὰ ἀπὸ τὴ χώρα τῆς καταγωγῆς του⁶⁷. Στὰ ἔργα του τὰ ζωγραφισμένα στὴν Κρήτη— ὅσα ξέρομε τουλάχιστον— ὑπογράφει μὲ τὸ Χεῖρ Δομηνίκου, ὅπως καὶ στὸ τρίπτυχο τῆς Μόδενας, ἐνῶ στὴν *Κοίμηση τῆς Θεοτόκου* στὴ Σύρο μὲ τὸ «Δομήνικος Θεοτοκόπουλος ὁ Δεΐξας»⁶⁸,

63. Μ. Χατζηδάκης, στὸ *Δομήνικος Θεοτοκόπουλος...* 1990, σελ. 61, στὸ κεφάλαιο, Ἐλ Γκρέκο καὶ ὁ Μύθος του.

64. Πρβλ. Μ. Χατζηδάκης, στὸ *Δομήνικος Θεοτοκόπουλος*, 1990, σελ. 149 ἐ., κεφάλαιο Παρατηρήσεις στὶς ὑπογραφὲς τοῦ Δομηνίκου Θεοτοκόπουλου.

65. Εἶναι πλῆθος οἱ καλλιτέχνες στὴν Ἰταλία πού εἶναι πιδ γνωστοὶ μὲ τὰ ὀνόματα τῶν Πατρίδων των. Οἱ ἀδελφοὶ Πιζάνο, ὁ Ἀντονέλλο ντὰ Μεσσίνα, ὁ Περουζίνο, ὁ Λεονάρδο ντὰ Βίντσι, ὁ Τζούλιο Ρομάνο, ὁ Ρόσσο Φιορεντίνο, ὁ Ντόσσο Ντόσσι, ὁ Πορτενόνε, ὁ Ποντόρμο, ὁ Κορρέτζιο, ὁ Παρμιτζιανίνο, ὁ Βερονέζε, ὁ Καραβάτζιο καὶ πολλοὶ ἄλλοι ἀκόμη. Πολλοὶ μάλιστα ὑπογράφουν μὲ μόνο τὸ ὄνομα τῆς πατρίδας σὰν τὸν Γκρέκο, ὅπως ὁ Βερονέζε, ὁ Παρμιτζιανίνο, ὁ Ντόσσο καὶ ἄλλοι. Ἀκόμη μὲ τὸ ἔθνικὸ ὁ Σιαβόνε, ὁ Ἄλεμο.

66. Πρβλ. Μ. Χατζηδάκης, στὸ *Δομήνικος Θεοτοκόπουλος*, 1990, σελ. 152· μάλιστα ὁ Α. Πιτζαμάνος προσθέτει στὸ ὄνομά του τὸ *Grecus Candidius*, κάτι πού δὲν ἔχουμε στὸν Γκρέκο, ἀπόδειξη ὅτι μᾶλλον τοῦ ἔδωσαν ἄλλοι τὸ Γκρέκο.

67. Ὁ Giorgio Di Tomaso Giuljinovic (περίπου 1436-1504) κατάγεται ἀπὸ τὴ Δαλματία καὶ γι' αὐτὸ τοῦ ἔδωσαν τὸ ὄνομα Schiavone.

68. Πρβλ. Γ. Μαστορόπουλος, Ἐνα ἄγνωστο ἔργο τοῦ Θεοτοκόπουλου. Στὶς Περιλήψεις

πού τὸ ἔχουμε καὶ σὲ μιὰ ἄλλη περίπτωση αὐτὴ μὲ τὴν Ἐνάληψη τῆς Παναγίας στὸ Σικάγο— Ἰνστιτοῦτο Τέχνης, στὴν ὁποία ἔχει καὶ τὴν προσθήκη τῆς λέξης «Κρής»⁶⁹. Τὰ ἴδια τὰ ἔργα μᾶς ὑποχρεώνουν νὰ δεχτοῦμε ὅτι τὸ «Κρής» συνδέεται περισσότερο μὲ τὴν ἰταλικὴ περίοδο τῆς καλλιτεχνικῆς του δημιουργίας, ὅταν τὸ χρησιμοποιεῖ σὲ μερικὰ ἀπὸ τὰ ἔργα του⁷⁰ καὶ σὲ μερικὲς ἀπὸ τὶς σχετικὰ πρώιμες προσπάθειές του στὴν Ἰσπανία, ὅπου ὅμως φαίνεται ὅτι γρήγορα τὸ ἐγκαταλείπει⁷¹.

Καὶ πρὶν ἐπιχειρήσουμε νὰ πλησιάσουμε μερικὰ ἀπὸ τὰ πιὸ χαρακτηριστικὰ καὶ σημαντικὰ του ἔργα, εἶναι ἀσφαλῶς σκόπιμο νὰ ἀναφέρουμε μερικὲς χαρακτηριστικὲς χρονολογίες ἀπὸ τὴ ζωὴ καὶ τὶς ἐργασίες του. Ὁ Δομήνικος Θεοτοκόπουλος γεννήθηκε στὸ Ἡράκλειο τῆς Κρήτης ἀπὸ γονεῖς πού κατάγονταν ἀπὸ κάποιο χωριὸ τῶν Χανίων τὸ 1541⁷². Ὁ πατέρας του Γεώργιος πιθανολογεῖται ὅτι ἦλθε καὶ ἐγκαταστάθηκε ἀπὸ τὸ τέλος τοῦ δέκατου πέμπτου αἰώνα στὸ Ἡράκλειο, ὅπου γεννήθηκε καὶ ὁ μεγαλύτερος ἀδελφός του Μανούσος (1529-30) καὶ ὁ μικρὸς Δομήνικος.

ἀνακινώσεων τοῦ τρίτου Συμποσίου Βυζαντινῆς καὶ Μεταβυζαντινῆς Ἀρχαιολογίας καὶ Τέχνης, Ἀθῆναι 1983, σελ. 53.

69. Πρβλ. Olga Gratziau, Domenicos Theotocopoulos ὁ Δεῖξας, στὰ Πρακτικὰ τοῦ συνεδρίου —El Greco of Crete— στὸ Ἡράκλειο τὸ 1990, Ἡράκλειο 1995, σελ. 69.

70. Σὲ μερικὰ ἔργα του ἀπὸ τὴν ἰταλικὴ περίοδο χρησιμοποιεῖ τὸ «Κρής» μετὰ τὸ Δομήνικος Θεοτοκόπουλος, ὅπως στὸ *Διωγμὸ τῶν Ἐμπόρων ἀπὸ τὸ Ναό*, στὴν Οὐάσινγκτον καὶ στὴ Μινεάπολη, πού χρονολογοῦνται 1570-1572, ἐπίσης στὴ *Θεραπεία τοῦ Τυφλοῦ*, στὴν Πάρμα, πού χρονολογεῖται ἀπὸ τὸν Wethey τὸ 1570, ἐνῶ σὲ ἄλλα ἔργα του δὲν τὸ περιλαμβάνει.

71. Στὰ ἔργα του τῆς ἰσπανικῆς περιόδου μόνο σὲ λίγα ἀπὸ τὰ πρώτα χρόνια τῆς ἐγκατάστασής του στὴν Ἰσπανία χρησιμοποιεῖται τὸ «Κρής», ὅπως τὸ ζωγραφισμένο τὸ 1577-79 *Espolio* —Διαμερισμὸς τῶν ἐνδυμάτων τοῦ Χριστοῦ— στὸν καθεδρικό ναὸ τοῦ Τολέδου καὶ σὲ μερικὲς ἀπὸ τὶς παραλλαγές του, πρβλ. "Ὁλο τὸ ζωγραφικὸ ἔργο τοῦ Γκρέκο σελ. 96, β, γ. Ἐπίσης τὸ ἔχουμε στὸ *Μαρτύριο τοῦ Ἁγίου Μανρικίου* τοῦ 1580-82, πού μάλιστα ἦταν παραγγελία τοῦ Φιλίππου τοῦ Β'. Σὲ μερικὰ ἀπὸ τὰ πιὸ σημαντικὰ του ἔργα πού ἀκολουθοῦν, ὅσο μπορούμε νὰ κρίνουμε ἀπὸ τὶς δημοσιεύσεις, δὲν τὸ χρησιμοποιεῖ. Ἔτσι δὲν τὸ ἔχουμε στὴν *Ταφὴ τοῦ Κόμητα Ὁργιάθ* τοῦ 1586-88 καὶ σὲ ἄλλα ἔργα πού ἀκολουθοῦν, ὅπου ὑπογράφει συνήθως μὲ τὸ «Δομήνικος Θεοτοκόπουλος ἐποίησεν», στὴν *Ταφὴ μάλιστα* ἔχουμε Θεοτοκόπουλος). Καὶ θὰ πρέπει νὰ ἀπασχολῆσει τὴν ἔρευνα αὐτὴ ἡ ἐγκατάλειψη τοῦ «Κρής» στὴν Ἰσπανία —πρέπει νὰ θεωρηθεῖ ἓνα ἀπὸ τὰ *Desiderata* τῆς ἔρευνας. Γιατὶ πρέπει καὶ νὰ ἐξηγηθεῖ.

72. Οἱ παλαιότερες χωρὶς στοιχεῖα ὑποθέσεις γιὰ τὸ Φόδελο πατρίδα καὶ τοῦ Θεοτοκόπουλου δὲν συζητοῦνται πιά. Πρβλ. γενικὰ γιὰ τὴν κρητικὴ περίοδο τοῦ Γκρέκο κοντὰ σὲ παλαιότερες ἐργασίες τὶς μελέτες τοῦ Νίκου Παναγιωτάκη. Ἡ Κρητικὴ περίοδος τῆς ζωῆς τοῦ Δομήνικου Θεοτοκόπουλου— Ἀφιέρωμα στὸ Νίκο Σβορώνο, Ρέθυμνο 1986 τ. Β', σελ. 1-121. Τώρα καὶ στίς ἐκδόσεις τοῦ Πανεπιστημίου Κρήτης, Τὰ Νεανικὰ Χρόνια τοῦ Δομήνικου Θεοτοκόπουλου 1999.

Για τὸ ὄνομα Δομήνικος ποὺ εἶχε θεωρηθεῖ ὅτι μποροῦσε νὰ χρησιμοποιηθεῖ σὰν βάση για νὰ ὑποστηριχθεῖ ὅτι οἱ γονεῖς του καὶ ὁ ἴδιος ἦταν ρωμαιοκαθολικοὶ ὁ Παναγιωτάκης ἔδειξε ὅτι ἦταν συνηθισμένο καὶ στοὺς ὀρθοδόξους στὴν Κρήτη. Φαίνεται ὅτι ρωμαιοκαθολικὸς ἔγινε ὅταν πῆγε στὴν Ἰταλία τόσο για νὰ μπορεῖ νὰ πάρει παραγγελίες ὅσο καὶ νὰ ἀποφεύγει τὴν παντοδύναμη καὶ ἐπικίνδυνη παρεμβολή τῆς Ἱερᾶς Ἐξέτασης. Στὸ Ἡράκλειο εἶχε τὴ δυνατὸτητα νὰ σπουδάσει βυζαντινὴ ζωγραφικὴ ἀλλὰ καὶ νὰ γνωρίσει ἀπὸ χαρακτηριστὰ, ἀλλὰ καὶ ζωγραφικὰ ἔργα, τὰ ἔργα τῆς δυτικῆς τέχνης, ποὺ ὅπως ξέρουμε κυκλοφοροῦσαν στὴν Κρήτη. Τὰ προβλήματα ποὺ ἀντιμετωπίζαμε παλαιότερα για τὸ πότε ἔφυγε ἀπὸ τὴν Κρήτη καὶ πῆγε στὴ Βενετία, βρῆκαν λύσεις ὕστερα ἀπὸ τὰ ἔγγραφα ποὺ ἔφεραν στὸ φῶς ὁ Μέρτζιος καὶ ἡ Κωνσταντουδάκη⁷³. Ἔτσι τὸ 1566 εἶναι ἀκόμη στὸ Ἡράκλειο ἐνῶ τὸ 1568 μαρτυρεῖται ἡ παρουσία του στὴ Βενετία, ἐπομένως θὰ πῆγε ἴσως τὸ 1567, ἢ ἀκόμη τὸ τέλος τοῦ 1566 ἢ τίς ἀρχές τοῦ 1568. Ὅσο για τὴ μαθητεία του σὲ γνωστοὺς μεγάλους δημιουργοὺς στὴ Βενετία, σὰν τὸν Τιτσιάνο, τὸν Τιντορέττο ἢ τὸν Μπασσάνο⁷⁴, δὲν εἶναι τίποτα βέβαιο, ὅσο καὶ ἂν σὲ σχετικὰ πρῶιμες προσπάθειές του, διαφαίνεται ἡ χρησιμοποίηση στοιχείων τους. Τὸ 1570 βρίσκεται στὴ Ρώμη καὶ ἴσως τότε παίρνει καὶ τὸ ὄνομα Γκρέκο, ὅπως ἀναφέρεται σὰν μέλος τῆς Ἀκαδημίας τοῦ Ἀγ. Λουκά, ἂν καὶ ὑπογράφει τὰ ἔργα του μὲ τὸ «Δομήνικος Θεοτοκόπουλος Κρῆς ἐποίησεν» ἢ «Χεῖρ Δομηνίκου». Καὶ στὴ Ρώμη φαίνεται ὅτι ἐνδιαφέρεται καὶ μελετᾷ ἰδιαίτερα τὰ ἔργα τοῦ Μιχαὴλ Ἀγγέλου, ὅπως φαίνεται καὶ ἀπὸ τὴν χρησιμοποίηση εἰκονογραφικῶν τύπων καὶ ἄλλων χαρακτηριστικῶν ποὺ βλέπουμε σὲ ἔργα του. Στὴ Ρώμη ἐργάζεται στὸ περίγυρο τοῦ καρδινάλιου Φαρνέζε, στὸν ὁποῖο τὸν εἶχε συστήσει ὁ Τζούλιο Κλόβιο σὰν μαθητὴ τοῦ Τιτσιάνο, κάτι ποὺ δὲν μαρτυρεῖται ἀπὸ καμιὰ ἄλλη πηγή. Φαίνεται ὅτι στὴ Ρώμη συνδέεται ἰδιαίτερα μὲ τὸν Κλόβιο, καλλιτέχνη κροατικῆς καταγωγῆς, τοῦ ὁποῖου μάλιστα ἔκανε καὶ τὴν προσωπογραφία, ἐκτὸς τῶν ἄλλων ἐπειδὴ καὶ οἱ δυὸ ἦσαν ξένοι στὴ Ρώμη⁷⁵.

73. C. D. Mertziος, D. Theotocopoulos, *Nouveaux Elements Biographiques* στὸ *Arte Venetia* 1961, σελ. 216. ἑ. Μαρία Κωνσταντουδάκη, *Δομήνικος Θεοτοκόπουλος* (EL Greco) ἀπὸ τὸν Χάνδακο στὴ Βενετία. Δελτίον τῆς Χριστιανικῆς Ἑταιρείας περίοδος Δ τεύχος 8 (1975-6), σελ. 57-8.

74. Ὁ Τιτσιάνο, 1476/77 ἢ 1489/90-1576, ὁ Τιντορέττο 1518-1594, ὁ Μπασσάνο 1510-1592.

75. Ὁ Giulio Clovio (1498-1578) εἶχε γεννηθεῖ στὸ Grizane τῆς Κροατίας καὶ εἶναι ἓνας ἀπὸ τοὺς περιφημότερους μικρογράφους εἰκονογραφημένων χειρογράφων. Ἐκτὸς ἀπὸ διάφορα βιβλία προσευχῶν εἶχε διακοσμήσει μὲ μικρογραφίες καὶ Θεία Κωμωδία τοῦ Δάντη, πρβλ.

Και είναι πολύ πιθανό στην αὐλή τῶν Φαρνέζε νὰ γνώρισε ἰσπανοὺς τιτλούχους ὅπως τὸν Luis de Castilla, τοῦ ὁποῦο ὁ ἀδελφὸς καὶ ἀργότερα προστάτης του ἦταν πρωτοπρεσβύτερος τοῦ καθεδρικοῦ ναοῦ τοῦ Τολέδου, ποὺ θεωρεῖται καὶ ἓνας ἀπὸ τοὺς λόγους γιὰ τοὺς ὁποίους πῆγε στὴν Ἰσπανία. Ἐνας ἄλλος εἶναι ἡ πιθανότητα νὰ ἐργαστεῖ στὸ Ἐσκουριάλ, ὅπου εἶχαν τότε βρεῖ ἀπασχόληση μαθητὲς τοῦ Μιχαὴλ Ἀγγέλου⁷⁶ καὶ ἄλλοι ξένοι καλλιτέχνες. Ἡ πληροφορία τοῦ Mancini ὅτι ὑποχρεώθηκε νὰ ἐγκαταλείψει τὴ Ρώμη, ἐπειδὴ προκάλεσε δῆθεν ἡ παρατήρησή του, κατὰ τὴν ὁποία καλὸ θὰ ἦταν νὰ ρίξουν τὴν *Δευτέρα Παρουσία* τοῦ Μιχαὴλ Ἀγγέλου ἀπὸ τὴν Καπέλλα Σιξτίνα γιὰ νὰ τὴν ζωγραφίσει αὐτὸς καλύτερα, δὲν φαίνεται νὰ εὐσταθεῖ. Ἄλλωστε ἀπὸ μιὰ ὀρισμένη ἄποψη ἡ κριτικὴ, ἂν ἔγινε, εἶναι σωστὴ, ἐπειδὴ στὴν παράστασις ἐπικρατοῦν περισσότερο οἱ πλαστικὲς καὶ ὄχι οἱ ζωγραφικὲς ἀξίες, κάτι ποὺ μελετητῆς τοῦ Μιχαὴλ Ἀγγέλου τὸ πρόσεξε ὁ Γκρέκο. Ὅσο γιὰ τὴν πιθανότητα νὰ ἔκανε τὴν περίοδο τῆς Ρώμης, καὶ πιὸ συγκεκριμένα τὰ 1573-75, ἓνα ταξίδι στὴ Βενετία, ἴσως γιὰ νὰ ἀποφύγει καὶ τὴν ἐπιδημία τῆς πανούκλας, δὲν μαρτυρεῖται. Ἄλλωστε τὸ ταξίδι αὐτό, ποὺ τὸ χρησιμοποιοῦν γιὰ νὰ ἐξηγήσουν καὶ μερικὲς ἐπαφές τοῦ Γκρέκο μὲ καλλιτέχνες διαφόρων ἐργαστηρίων, δὲν ἀποδεικνύει τίποτα. Ἔργα διαφόρων δημιουργῶν θὰ μπορούσε νὰ ἔχει γνωρίσει στὴ Βενετία καὶ μελετήσει στὴ Ρώμη. Πάντως, ὅπως καὶ σωστὰ ἔχει ἤδη σημειωθεῖ, πρόβλημα παραμένει ὁ πολὺ μικρὸς ἀριθμὸς ἔργων τοῦ Γκρέκο, ποὺ ἔχουμε ἀπὸ τὰ χρόνια του στὴ Βενετία καὶ πολὺ περισσότερο στὴ Ρώμη. Γιατὶ πρόκειται γιὰ δέκα περίπου χρόνια, τρία στὴ Βενετία καὶ ἑπτὰ στὴ Ρώμη, ποὺ δύσκολα μποροῦν νὰ ἐξηγήσουν γιὰτι ἔχουμε τόσο λίγα ἔργα του, ἂν μάλιστα τὰ συγκρίνουμε μὲ αὐτὰ τῆς ἰσπανικῆς περιόδου⁷⁷. Τὸ τέλος τοῦ 1576 ἢ τὶς ἀρχές τοῦ 1577 πάντως βρίσκεται στὴν Ἰσπανία, γιὰ ἓνα μικρὸ διάστημα στὴ Μαδρίτη, καὶ στὴ συνέχεια στὸ Τολέδο. Γιατὶ ἀναμφίβολα τὸ 1577 εἶναι στὸ Τολέδο, ὅπου παίρνει καὶ τὴ μεγάλη παραγγελία νὰ ζωγραφίσει γιὰ τὸν καθεδρικό ναὸ τὸ *Esposio* —τὸ *Μοίρασμα τῶν ἱματίων* τοῦ

G. Cozza - Luzi, *Il Paradiso* Dantesco nei quadri miniati e nei Bozzetti di Giulio Clovio 1893.

76. Ὅπως ὁ Pelegrino Tibaldi, (1527-1596), ὁ Λουκά Καμπιάκο (1527-1585), ὁ Federrigo Zuccari (1542-1609).

77. Μήπως αὐτὸς ὁ πολὺ μικρὸς ἀριθμὸς ἔργων ὀφείλεται σὲ ἔλλειψη παραγγελιῶν, ποὺ θὰ μπορούσε νὰ θεωρηθεῖ καὶ σὰν ἓνας ἀπὸ τοὺς λόγους ποὺ τὸν ὑποχρεώνουν νὰ ἐγκαταλείψει τὴν Ἰταλία; Μήπως ζωγράφιζε ἔργα κατὰ τὸν τύπο τῶν κρητικῶν Madoneri-ζωγράφων τῆς Παναγίας, χωρὶς ἰδιαιτέρο χαρακτήρα; Μήπως ἦταν ἀπασχολημένος σὲ κάποιο ἀπὸ τὰ μεγάλα ἔργα τῶν Φαρνέζε χωρὶς νὰ ἀναφέρεται ἡ συμμετοχή του;

Χριστοῦ, μνημειακῶν διαστάσεων ἔργο, ὕψ. 2.85, πλ. 1.73— πού τελείωσε τὸ 1579⁷⁸. Ἀκόμη φαίνεται ὅτι ἀπὸ τὸ 1577 συνδέεται μὲ τὴν Χερόνιμα δὲ λαζ Κουέβας, ἀπὸ τὴν ὁποία θὰ ἀποκτήσει τὸ 1588 τὸ γιό του. Πρόκειται γιὰ δεσμό, πού ἂν καὶ κράτησε τριανταεπτὰ χρόνια ὡς τὸ τέλος τῆς ζωῆς του, δὲν κατέληξε σὲ γάμο, ἄγνωστο γιὰ ποῦ λόγῳ, ἴσως γιατί ἦταν παντρεμένος στὴν Ἰταλία καὶ δὲν εἶχε χωρίσει ἐπειδὴ δὲν ἐπιτρέπει τὸ διαζύγιο ἢ ρωμαιοκαθολικὴ ἐκκλησία ἢ καὶ στὴν Κρήτη, ὅπως προτείνει ὁ Παναγιωτάκης. Ἐνα σταθμὸ στὴ ζωὴ καὶ τὴν καλλιτεχνικὴ του δημιουργία ἔχουμε τὸ 1580 μὲ τὴν παραγγελία τοῦ βασιλιᾶ Φιλίππου τοῦ Β', γιὰ ἓνα παρεκκλήσιο τοῦ Ἐσκουριάλ, τοῦ *Μαρτυρίου τοῦ Ἁγίου Μαυρικίου*, πού τελείωσε τὸ 1582. Φαίνεται ὅτι τὸ ἔργο δὲν ἱκανοποίησε τὸν Φίλιππο, ὅπως μπορούμε νὰ υποθέσουμε ὅτι δὲν πῆρε ἄλλες παραγγελίες γιὰ τὸ Ἐσκουριάλ ἂν καὶ δὲν φαίνεται νὰ τοῦ ἔλλειψαν ὅπως ἀποδεικνύεται ἀπὸ ἔργα του, πού ἔχουμε. Τότε στὴν Ἰσπανία γίνεται γνωστὸς μὲ τὸ ἰταλικὸ Ἑλ Γκρέκο— πολὺ σπάνια χρησιμοποιεῖται ἢ ἰσπανικὴ ἐκδοχὴ Ἑλ Γκριέγκο⁷⁹— ἐνῶ ξέρομε ὅτι λίγο νωρίτερα τὸ 1579 εἶχε ζωγραφίσει καὶ τὸ *Λατρεία τοῦ Ὀνόματος τοῦ Χριστοῦ*⁸⁰ γιὰ νὰ ἀκολουθήσουν καὶ ἄλλα ἔργα. Τὴν παραγγελία, πού θὰ τοῦ δώσει τὴν εὐκαιρία ἐνὸς ἀριστουργήματος στὸ ὁποῖο συγκεφαλαιώνονται ὅλες οἱ ἀναζητήσεις του, θὰ τὴν ἔχει τὸ 1586. Τότε ὑπογράφει τὸ συμβόλαιο γιὰ τὸ ζωγράφιμα τῆς *Ταφῆς τοῦ Κόμη Ὀργκάθ* μὲ τὸν ἐφημέριο τοῦ ναοῦ Santo Tome στὸ Τολέδο, Ἄντρὲς Νουνεζ, πού θὰ πληρωθεῖ ὕστερα ἀπὸ συμβιβασμὸ μάλιστα τὸ 1588. Τὴν ἐπόμενη χρονιὰ τὸ 1589 φαίνεται ὅτι ἔχουν βελτιωθεῖ τόσο τὰ οικονομικά του, ὥστε νὰ μπορεῖ νὰ νοικιάσει τὰ κύρια διαμερίσματα⁸¹ τοῦ μεγάρου τοῦ μαρκησίου De Villena, ἐνῶ τὸ 1591 ἔρχεται στὸ Τολέδο νὰ ζητήσει οικονομικὴ βοήθεια, γιὰ νὰ ἐξοφλήσει χρέη του στὴ Βενετία, ὁ ἀδελφός του Μανουῖσος. Διάφορες παραγγελίες ἔχουμε τὰ ἐπόμενα χρόνια, πού συνοδεύονται καὶ ἀπὸ δικαστικὲς διαφορὲς γιὰ τὴν ἀποπληρωμὴ ἔργων ἢ διαφωνίες ὡς πρὸς τὴν

78. Ἐκτὸς ἀπὸ τὸν πίνακα τοῦ καθεδρικοῦ ναοῦ, ἔχουμε καὶ μιὰ σειρά ἀπὸ παραλλαγές τοῦ ἴδιου θέματος, μερικὲς ἀπὸ τίς ὁποῖες δὲν θεωροῦνται ἰδιόχειρες καὶ δύσκολα χρονολογοῦνται.

79. Πρβλ. "Ὅλο τὸ Ζωγραφικὸ Ἔργο τοῦ Γκρέκο, σελ. 84 (1957).

80. Συχνὰ ἀναφέρεται καὶ μὲ ἄλλους τίτλους, ὅπως τὸ "Ὀνειρο τοῦ Φιλίππου, τοῦ Β', Ἀλληγορία τῆς Ἱερῆς Συμμαχίας, Δευτέρα Παρουσία. Τοῦ ἔργου ἔχουμε δυὸ παραλλαγές, μιὰ στὸ Ἐσκουριάλ μὲ ὑπογραφή «δομήνικος Θεοτοκόπουλος κρῆς ἐποίει». Τὸ 17ο αἰὼνα ἀναφέρεται καὶ σὰν «Δόξα τοῦ Γκρέκο».

81. Casas Principales, ἐνῶ παλαιότερα τὸ 1585 εἶχε νοικιάσει στὸ ἴδιο μέγαρο, χωρὶς νὰ ἀναφέρεται τί χῶροι ἦσαν.

τιμή τους⁸². Πιθανολογείται ένα ταξίδι του στη Μαδρίτη το 1600 και πληρωμές έργων του και το 1603 ο Γκρέκο μαζί με το γιό του Χόρχε Έμανουέλ συνυπογράφουν το πληρεξούσιο του Έλληνα μοναχού Δημητρίου Ζούκη που κατοικούσε και αυτός στο Τολέδο να συγκεντρώσει χρήματα για την εξαγορά έξι μοναχών αιχμαλώτων των Τούρκων. Τα χρόνια 1603-7 στο εργαστήριο του Γκρέκο εργάζεται ο μοναδικός μαθητής του με αξιόλογο έργο Luis Tristan. Τα επόμενα χρόνια ήλο και περισσότερο αναλαμβάνει διάφορες έξωτερικές εργασίες, πληρωμές, έξοφλήσεις, ο γιός του Χόρχε Μανουέλ. Το 1608 αναλαμβάνει να παραδώσει την Ανάλυση της Παναγίας για το παρεκκλήσιο της Isabel de Ovale, σε όκτώ μήνες, έργο που τελείωσε σε πέντε χρόνια το 1513. Μερικά από τα χαρακτηριστικά έργα που ζωγράφησε τα τελευταία χρόνια της ζωής του, είναι ο Λαοκόων στην Ούασινγκτον, ή Προσκύνηση των Ποιμένων στο Πράντο, ή Βάπτιση του Χριστού στο Τολέδο, ή ο Ράμος της Παναγίας στο Βουκουρέστι και Η Πέμπτη Σφαγίδα της Αποκαλύψεως στη Νέα Υόρκη - Μητροπολιτικό Μουσείο. Το 1612 ο Χόρχε Έμανουέλ νοικιάζει για τάφο του πατέρα του και δικό του μια κρύπτη στην εκκλησία του San Domingo el Antiguo και το 1614 στις 31 Μαρτίου επιφορτίζεται από τον Γκρέκο να γράψει και επικυρώσει τη διαθήκη του· στις 7 Απριλίου πεθαίνει. Λίγες μέρες αργότερα, στις 12 Απριλίου, ο γιός του Χόρχε Έμανουέλ αρχίζει την απογραφή της πατρικής περιουσίας κάτι που είναι πολύτιμο, ακόμη και για μās σήμερα, για τις πληροφορίες που μπορούν να προέλθουν⁸³.

Αν τώρα επιχειρήσουμε να πλησιάσουμε μερικά από τα χαρακτηριστικά του έργα, αφετηρία μας δεν μπορεί να είναι οι τρεις πίνακες που έχουμε από τα χρόνια που δεν έχει φύγει από την Κρήτη. Πρόκειται για τους δυο πίνακες του Μουσείου Μπενάκη, με τον Εδαγγελιστή Λουκά να ζωγραφίζει την Παναγία, την Προσκύνηση των Μάγων και την Κοίμηση της Παναγίας στη Σύρο, που έχουν ζωγραφιστεί πριν από το 1567. Και στα τρία αυτά έργα είναι φανερά, κοντά στα τυπικά βυζαντινά στοιχεία, και κάποιες δυτικές επιδράσεις, περισσότερο έντονες στο τρίτο⁸⁴. Και αποδεικνύουν τη δυνατότητα χρησιμοποίησης τύπων και χαρακτηριστικών της δυτικής τέχνης γνωστών και στην Κρήτη, που μπορούσε να εντάξει σε έργα

82. Πρβλ. λεπτομέρειες στο "Όλο το Ζωγραφικό Έργο του Γκρέκο, Χρονολόγιο σελ. 83-89.

83. Για την Απογραφή πρβλ. "Όλο το Ζωγραφικό Έργο, σελ. 85-86. Στο σημείο αυτό πρέπει να σημειωθεί το πρόβλημα της αναγραφής κοντά σε μερικές εικόνες —μικρές ή μικρή— στο όποιο θα επανέλθουμε.

84. Πρβλ. Μ. Χατζηδάκης, Δομήνικος Θεοτοκόπουλος 1990, σελ. 110. Μαστορόπουλος, στον Κατάλογο Έλ Γκρέκο, Ταυτότητα και Μεταμόρφωση 1999, σελ. 357-8.

του και ένας καλλιτέχνης με βυζαντινή περισσότερο καλλιτεχνική παιδεία. Ἀνάλογα στοιχεῖα ἔχουμε φυσικά και στις πρώτες προσπάθειές του στην Ἰταλία, όπου εἶναι πολύ πιό οὐσιαστικές οἱ προσπάθειες του στα ἔργα δημιουργῶν τοῦ βενετσιάνικου ἐργαστηρίου και ιδιαίτερα τοῦ μανιερισμοῦ. Εἶναι βέβαια γνωστὸ ὅτι δὲν συμφωνοῦν ὅλοι οἱ μελετητὲς γιὰ τὸ ποιὰ ἔργα του εἶναι ιδιόχειρα και ποιὰ δὲν εἶναι, ὅπως δὲν συμφωνοῦν και ἀπὸ ποῖο δημιουργὸ ἐπηρεάζεται σὲ κάθε περίπτωση περισσότερο. Πάντως στὸ ἓνα ἢ τὸ ἄλλο, μὲ τυπικὸ παράδειγμα τὸ *Τρίπτυχο τῆς Μόδενας*⁸⁵ διαπιστώνεται εὐκολα ἢ γνωριμία τοῦ Γκρέκο μὲ χαρακτηριστικὲς παραστάσεις τῆς βυζαντινῆς τέχνης ὅπως τὴν *Ἀποψη τοῦ Σινᾶ*, τὴν *Προσκύνηση τῶν Βοσκῶν* πὸν προϋποθέτει ἔργα τοῦ Κορρέτζιο τοῦ Παρμιτζιανίνο και ἄλλων, τὴν *Ἀλληγορία τοῦ Χριστιανοῦ Ἰησοῦ* — Ὁ Χριστὸς στεφανώνει ἓναν ἅγιο — μὲ τύπους χαρακτικῶν τοῦ Ντύρερ, γιὰ νὰ μείνουμε στὰ πιό χαρακτηριστικὰ σημεῖα. Στὴν περίπτωση αὐτὴ μάλιστα μπορεῖ νὰ μιλήσει κανεὶς γιὰ ἓναν ἐκλεκτικισμό πὸν χρησιμοποιεῖ ἐλεύθερα ὅ,τι στοιχεῖα θεωρεῖ χρήσιμα. Στὰ ἔργα του τὰ ζωγραφισμένα, ὅπως πιστεύεται στὰ χρόνια τῆς Ρώμης, οἱ περισσότεροι μελετητὲς διαπιστώνουν κοντὰ στὴν ἐπίδραση ἔργων τοῦ Τιτσιάνο, ὅπως στὸ *Ὁ Ἅγιος Φραγκίσκος δέχεται τὰ Στίγματα* στὴ Νεάπολη⁸⁶ αὐτὴ τοῦ Μιχαὴλ Ἀγγέλου στὸ *Θρήνος* τῆς Συλλογῆς Johnson, τοῦ Τιντορέττο και τοῦ Μπασσάνο στὴν *Προσωπογραφία τοῦ Τζούλιο Κλόβιο*, και αὐτὸ στὴ Νεάπολη. Γιὰ τὸ *Διωγμὸ τῶν Ἐμπόρων* ἀπὸ τὸ Ναὸ τόσο τῆς Οὐάσιγκτον ὅσο και τῆς Μινεάπολης ὅπου και οἱ τέσσερις προσωπογραφίες, πὸν νομίζουμε ὅτι εἶναι αὐτὲς τῶν δημιουργῶν πὸν θεωρεῖ ὁ ἴδιος ὁ Γκρέκο ἀφρητῆριες του ἢ δέχεται στοιχεῖα τους, ἔχουμε τύπους πὸν προέρχονται ἀπὸ διάφορες κατευθύνσεις. Ἀπὸ τὰ χρόνια τῆς Ρώμης ἀναμφίβολα μιὰ χαρακτηριστικὴ του προσπάθεια εἶναι ἡ *Προσωπογραφία τοῦ Τζούλιο Κλόβιο*⁸⁷, ἴδια και μὲ αὐτὴ πὸν εἰκονίζεται μαζί μὲ τις τρεῖς ἄλλες στὸ *Διωγμὸ τῶν Ἐμπόρων* ἀπὸ τὸ Ναὸ. Προσωπογραφία στὴν ὁποία, μὲ τὸ τοπίο πὸν βλέπουμε ἀπὸ τὸ παράθυρο δεξιά, δίνει ἓνα συνδυασμὸ ἐσωτερικοῦ και ἐξωτερικοῦ, μὲ τὸ πρόσωπο στὰ τρία τέταρτα, μὲ τὸ δεξιὸ χέρι νὰ δείχνει ἓνα βιβλίον προσευχῶν, ἀποδεικνύει τις δυνατότητες τοῦ καλλιτέχνη.

85. Χρονολογεῖται τὸ 1567 και βρισκεται στὴν Galleria Estense και στὴν κύρια ὄψη εἰκονίζονται ἀριστερὰ ὁ Εὐαγγελισμὸς, στὸ μέσο ἡ *Ἀποψη τοῦ Σινᾶ* και δεξιὰ, ὁ Ἀδὰμ και ἡ Εὐα και ἡ Παρουσία τοῦ Αἰωνίου, στὴν ἄλλη ἀριστερὰ ἡ προσκύνηση τῶν Ποιμένων στὸ μέσο ὁ Χριστὸς στεφανώνει ἓναν Ἅγιο και δεξιὰ ἡ Βάπτισμα τοῦ Χριστοῦ.

86. Στὴ Νεάπολη στὸ Museo Capodimonte.

87. Ἔχει τὴν ὑπογραφή Δομήνικος Θεοτοκόπουλος κρῆς ἐποίει και βρισκεται στὴ Νεάπολη.

Γιατί ἐδῶ συνδυάζονται θαυμάσια ρεαλιστικὲς τάσεις στὸ πρόσωπο μὲ γενικευτικὰ στοιχεῖα στὴν ἐνδυμασία καὶ ὑπαινικτικούς τύπους στὴ χειρονομία, ὅσο καὶ ὁ ἐσωτερικὸς μὲ τὸν ἐξωτερικὸ χῶρο.

Μὲ τὸ *Esposio - Μοίρασμα τῶν Ἰματίων τοῦ Χριστοῦ*— στὸν καθεδρικό ναὸ τοῦ Τολέδου, ἐγκαινιάζεται οὐσιαστικὰ ἢ καλλιτεχνικὴ δημιουργία τοῦ Γκρέκο στὸ Τολέδο⁸⁸. Πρόκειται γιὰ ἓνα ἔργο στὸ ὁποῖο ὅλες οἱ ξένες γνωριμίες ἔχουν συγχωνευτεῖ σὲ μιὰ ἐνότητα μὲ πλούσια ἐκφραστικὰ ἀποτελέσματα. Γιατί, στὴ μεγαλύτερη ἀπὸ ὅλες τὶς ἄλλες, μορφή τοῦ Χριστοῦ στὸ μέσο, ἔχουμε στοιχεῖα τῆς βυζαντινῆς σημασιολογικῆς προοπτικῆς, στὰ πρόσωπα πού τὸν περιβάλλουν ἔχουμε χαρακτηριστικὲς προσωπογραφίες, στὴν ἀπόδοση τοῦ νέου, κάτω δεξιά, ἓνα τύπο τοῦ μαυρισμοῦ, ὅπως καὶ στὴν ἀντιθετικὴ χρησιμοποίησι τῶν χρωμάτων μὲ τὸ σχεδὸν ἐπιθετικὸ κόκκινο τῶν ἱματίων τοῦ Χριστοῦ. Στὶς λεπτομέρειες ἀκόμη —πῶδι τοῦ Χριστοῦ, χέρια τοῦ ἀπασχολημένου μὲ τὸ ξύλο τοῦ σταυροῦ, μερικὰ πρόσωπα ὅπως αὐτὸ δεξιά κοντὰ στὸ κεφάλι τοῦ Χριστοῦ— διακρίνουμε τονισμένες ἐξπρεσσιονιστικὲς παραμορφώσεις. Εἶναι δὲ γνωστὸ ὅτι τοῦ ζητήθηκαν βελτιώσεις πού δὲν ἔκανε. Πολὺ μεγαλύτερη ἐλευθερία τόσο στὰ εἰκονογραφικὰ στοιχεῖα ὅσο καὶ στὴν ἀπόδοση τοῦ χώρου καὶ τὴν ἐλεύθερη πινελιά, ἔχουμε στὸ *Ὀνειρο τοῦ Φιλίππου* τοῦ 1579, στὸ Ἐσκουριά⁸⁹ τὸ ὁποῖο πιστεύεται ὅτι εἶναι ἀναφορὰ στὴ νίκη κατὰ τῶν Τούρκων στὴ Ναυμαχία τῆς Ναυπάκτου τοῦ 1571⁹⁰. Πρόκειται οὐσιαστικὰ γιὰ ἔργο στὸ ὁποῖο ἐπιχειρεῖται κατὰ κάποιον τρόπο ὁ συνδυασμὸς ἱστορικῆς σκηνῆς, ἀλληγορικῆς εἰκόνας καὶ θρησκευτικῆς παράστασης μὲ διαφαινόμενο στόχο. Στὸ κέντρο εἰκονίζεται ὁ Πάπας Πίος ὁ Ε', δεξιά ὁ Φίλιππος ὁ Β' καὶ δίπλα σ' αὐτούς ὁ δόγης Alvise Mocenigo, ἐνῶ ἀριστερὰ ἀπὸ τὸν Πάπα βρίσκεται σὲ μορφή Ρωμαίου στρατιώτη, μὲ τὸ βλέμα νὰ κοιτάζει τὸν οὐρανὸ, ὁ ναύαρχος δὲν Ἰωάννης ὁ Αὐστριακὸς πού πέθανε τὸ 1578. Σ' ἓνα ἄλλο ἐπίπεδο ψηλὰ ἔχουμε τὸν οὐρανὸ μὲ φωτεινὰ γράμματα IHS ἀναφορὰ στὸν Ἰησοῦ στὸ μέσο, καὶ ἀριστερὰ καὶ δεξιά σκηνές πού σχετίζονται μὲ τὴ Δευτέρα Παρουσία, ἀνάλογες καὶ μὲ αὐτὲς

88. Ἔχει ὑπογραφή, καὶ αὐτὸ τὸ «κρῆς» ὅπως καὶ μερικὲς ἀπὸ τὶς παραλλαγές τοῦ ἰδίου θέματος.

89. Στὴν παράστασι τοῦ Ἐσκουριά ὑπογράφει μὲ τὸ «δομήνικος Θεοδοκόπουλος ἐποίησεν» ἐνῶ στὴν παραλλαγὴ τοῦ Λονδίνου, πού θεωρεῖται σπουδῆ γι' αὐτὴ τοῦ Ἐσκουριά, ἔχει καὶ τὸ «κρῆς».

90. Πρβλ. A. Blunt, *El Greco's Dream of Philip. II*, Journ. of the Warburg and Courtauld Institutes 1934 καὶ 1935-40.

πού είναι κάτω αλλά και αυτές έξω από την κύρια σκηνή. Με τὸν τρόπο αὐτὸ συνδυάζονται διάφορα θέματα καὶ τύποι, προβληματικά καὶ υπαινικτικά στοιχεῖα καὶ μανιεριστικὸς πολλαπλὸς χῶρος, πού δίνουν κάθε κατηγορίας προεκτάσεις στὸ σύνολο. Ἐπίσης, στὴν κόλαση χρησιμοποιεῖ τύπους τοῦ Μ. Ἀγγέλου, ὅπως τὸν Μίνωα τῆς Δ. Παρουσίας καὶ γλυπτῶν. Λίγο ἀργότερα, τὸ 1580-82, εἶναι ζωγραφισμένο τὸ *Μαρτύριο τοῦ Ἁγίου Μανρικίου* στὸ Ἐσκουριάλ πού σχετίζεται μὲ στόχους τῆς Ἀντιμεταρρύθμισης. Ἔργο μνημειακῶν διαστάσεων⁹¹ τὸ *Μαρτύριο τοῦ Ἁγίου Μανρικίου*, βασίζεται καὶ αὐτὸ στὸ χωρισμὸ τῆς ζωγραφικῆς ἐπιφάνειας σὲ δυὸ περιοχές, αὐτὴ τοῦ οὐρανοῦ καὶ τὴν ἄλλη τῆς γῆς, μὲ τὴν μιὰ νὰ διακρίνεται γιὰ τὴν μνημειακότητα τῶν μορφῶν, τὴν ἄλλη γιὰ τὰ ἐλλειπτικά στοιχεῖα καὶ τὰ υπαινικτικά χαρακτηριστικά. Κάτω, καὶ στὸ πρῶτο ἐπίπεδο, ἔχουμε τοὺς ἁγίους πού σχηματίζουν μιὰ ομάδα στὴ δεξιὰ πλευρά, ἀνάμεσα στοὺς ὁποίους ὅπως σωστὰ ἀναγνώρισε ὁ Camon Aznar καὶ μιὰ αὐτοπροσωπογραφία τοῦ ἴδιου τοῦ Γκρέκο — ἡ δευτέρα μορφή ἀπὸ τὰ δεξιά— ἐνῶ ἀριστερά, καὶ σ' ἓνα ἄλλο ἐπίπεδο, τὸ μαρτύριό τους. Μάλιστα, σὲ ἀντίθεση μὲ τὴν ἔμφαση στὸ ρεαλιστικὸ λεξιλόγιο καὶ τίς περιγραφικὲς ἀξίες τοῦ πρώτου ἐπιπέδου, ἐπικρατοῦν στὸ δεύτερο ἡ γενικευτικὴ ἀπόδοση καὶ ἡ σχηματοποίηση, ὅπως καὶ οἱ μικρογραφικὲς τάσεις. Ἀνάλογα στοιχεῖα ἔχουμε καὶ στὶς μορφές τοῦ οὐρανοῦ, δηλαδή τοὺς ἀγγέλους πού ὑποδέχονται μὲ μουσικὴ καὶ κλάδους δέντρων τίς ψυχές τῶν ἁγίων καὶ τῶν μαρτύρων. Ἰδιαίτερη ἐντύπωση κάνει κοντὰ στὶς μορφές τῶν ἁγίων, πού εἶναι προσωπογραφίες, ἔστω καὶ ἂν δὲν ἔχουν ταυτιστεῖ ὀριστικά, ἡ χρησιμοποίηση διαγωνίων τύπων τόσο στὸ δεύτερο ἐπίπεδο, ὅσο καὶ στὴν περιοχὴ τοῦ οὐρανοῦ, μὲ τοὺς ὁποίους διευρύνεται στὸ ἄπειρο ὁ ὅλος χῶρος τῆς παράστασης.

Ἔργο σταθμὸ στὴν ὅλη καλλιτεχνικὴ δημιουργία τοῦ Γκρέκο ἔχουμε μὲ τὸ ἀριστούργημά του, τὴν *Ταφή τοῦ κόμη Ὁργκάθ* πού διακρίνεται καὶ αὐτὸ γιὰ τίς μνημειακὲς διαστάσεις του⁹² καὶ στὸ ὁποῖο διαπιστώνεται ὅλη ἡ ἔκταση τῶν ἀναζητήσεων καὶ ὅλος ὁ πλοῦτος τῶν διατυπώσεών του. Τὸ ἔργο ὀργανώνεται, καὶ στὴν περίπτωσή αὐτῆ, σὲ δυὸ περιοχές τῆς γῆς καὶ τοῦ οὐρανοῦ, μὲ ἐντελῶς διαφορετικὸ μορφοπλαστικὸ λεξιλόγιο, ἀφετηριές καὶ χαρακτηριστικά. Στὴν περιοχὴ τῆς γῆς εἰκονίζεται ἡ ταφή τοῦ Gonzalo Ruiz, γνωστοῦ ὡς κόμη De Orgaz, ἂν καὶ τὴν

91. Ἔχει ὕψος 4.48 πλ. 3.01 καὶ ὑπογραφή «δομήνικος θεοτοκόπουλος κρῆς ἐποίησεν». Ἐνα ἀντίγραφο στὴ συλλογὴ Van Horne στὸ Μόντρεαλ, μὲ πολὺ μικρὲς διαστάσεις, ἴσως εἶναι προσχέδιο-Bozzeti.

92. Ἔχει διαστάσεις 4.60 x 3.60 καὶ ἓνα ἀντίγραφο μὲ μικρότερες διαστάσεις 1.89 x 1.50 μὲ τὸ κάτω μέρος τοῦ πίνακα πού βρίσκεται στὸ Πράντο, ἀποδίδεται στὸ γιό του Χόρχε Μανουέλ.

έποχή τοῦ θανάτου του δὲν εἶχε ἀκόμη ἢ οἰκογένειά του, τίτλο εὐγενείας, εὐεργέτη τῆς ἐκκλησίας S. Tome πού εἶχε πεθάνει τὸ 1323⁹³. Ὑστερα ἀπὸ πολλές προσπάθειες ἔχουν ἀναγνωριστεῖ μερικὰ ἀπὸ τὰ πρόσωπα πού παρευρίσκονται στὴν ταφή, πού γίνεται ἀπὸ τοὺς ἁγίους Στέφανο ἀριστερὰ καὶ Αὐγουστίνου δεξιὰ, σὲ ἀναγνώριση τῶν ἀγαθοεργιῶν τοῦ νεκροῦ. Στὸ πρῶτο ἐπίπεδο, στὸ μέσο, ἔχουμε τοὺς δυὸ αὐτοὺς ἁγίους, πού ἐναποθέτουν στὴν κρύπτη τὸ νεκρὸ, πλαισιωμένους ἀπὸ τὸν ἕνα μοναχὸ ἀριστερὰ καὶ τὸ Ἅγιο Ἄνδρέα δεξιὰ. Ἀριστερὰ καὶ μπροστὰ ἀπὸ τὸν Ἅγιο Στέφανο εἰκονίζεται ἕνα παιδάκι, ἀσφαλῶς ὁ γιὸς τοῦ Γκρέκο Χόρχε Ἐμανουὲλ πού στὸ ἀριστερὸ χέρι κρατᾷ ἕνα πυρσό, μὲ τὸ δεξιὸ δείχνει ἕνα ρόδακα στὴν ἐνδυμασία τοῦ Ἅγίου Στεφάνου⁹⁴ ἐνῶ ἀπὸ τὸ τσεπάκι του βγαίνει ἕνα μαντηλάκι πάνω στὸ ὁποῖο εἶναι γραμμένη ἡ χρονολογία 1578, πού ὅπως πιστεύεται ἀναφέρεται στὴ γέννησή του. Μὲ τίς μορφές τῶν ἁγίων πού κρατοῦν τὴ σωρὰ τοῦ νεκροῦ νὰ σχηματίζουν κύκλο καὶ τίς μορφές-πλαίσια στὰ δύο ἄκρα ἔχουμε τὴν ὁμάδα στὴν ὁποία συνδυάζονται μνημειακότητα καὶ μικρογραφικὰ στοιχεῖα, βενετσιάνικη χρωματικὴ γλώσσα καὶ ἰδεαλιστικὰ χαρακτηριστικὰ. Καὶ ἀκολουθεῖ στὸ δεῦτερο ἐπίπεδο ἕνας συνδυασμὸς βυζαντινῆς ἰσοκεφαλίας καὶ τύπων τῆς ὀλλανδικῆς ὁμαδικῆς προσωπογραφίας, μὲ τονισμένα ἀτομικὰ φυσιογνωμικὰ χαρακτηριστικὰ καὶ ἐκστατικὴ διάθεση στὰ πρόσωπα καὶ σχηματοποίηση μὲ χαρακτηριστικὴ λιτότητα στὶς ἐνδυμασίες. Ἀνάμεσα στὰ πρόσωπα πού εἰκονίζονται εἶναι καὶ ὁ ἴδιος ὁ Γκρέκο, εὐγενῆς καὶ αὐτὸς μεταξὺ τῶν ἰσπανῶν εὐγενῶν πού παρακολουθοῦν τὴν ἐναπόθεση τῆς σωροῦ τοῦ Ὁργκάθ στὴν κρύπτη. Ἀλλὰ στὶς μορφές τοῦ κέντρου, τόσο τοῦ νεκροῦ ὅσο καὶ τῶν ἁγίων, στὴν πανοπλία τοῦ πρώτου καὶ τίς ἐνδυμασίες τῶν ἁγίων ὁ Γκρέκο μᾶς δίνει μιὰ ἰδέα καὶ γιὰ τίς μικρογραφικὲς του ἱκανότητες μὲ τὴν ἐπαφή του μὲ τὸν Κλόβιο. Γιατί σ' αὐτὴ τοῦ Ἅγίου Στεφάνου ἔχουμε τὴ σκηρὴ τοῦ λιθοβολισμοῦ του, σ' αὐτὴ τοῦ Αὐγουστίνου εἰκόνες ἁγίων, στὴν πανοπλία διάφορα θέματα καὶ ἀκόμη, στὶς τρεῖς περιπτώσεις θαυμάσια διακοσμητικὰ στοιχεῖα. Λίγα μόνον ἀπὸ τὰ πρόσωπα πού εἰκονίζονται κοιτάζουν πρὸς τὸ θεατὴ, ἀνάμεσα σ' αὐτὰ εἶναι καὶ ὁ ἴδιος ὁ Γκρέκο, ἀλλὰ πολὺ πιὸ ἐντονα τὰ μικρὰ παιδάκι πού εἶναι καὶ γονατιστό, μὲ τὰ μάτια τοῦ ὁποῖου βλέπουμε καὶ ἐμεῖς, ὄχι τόσο τὴ σκηρὴ τῆς γῆς ἀλλὰ αὐτῆς τῆς

93. Κατὰ τὴν παράδοση ἡ σωρὸς του τοποθετήθηκε στὴν κρύπτη τῆς ἐκκλησίας τοῦ Santo Tome ἀπὸ τοὺς ἁγίους Αὐγουστίνου καὶ Στέφανο.

94. Θὰ μπορούσε νὰ ὑποθέσει κανεὶς ὅτι αὐτὴ ἡ χειρονομία κάτι σημαίνει ἀφοῦ ὁ ρόδακας εἶναι καὶ σύμβολο τῆς Παναγίας, ὅπως τὸν ἔχουμε πάνω ἀπὸ τίς πύλες τῶν γοθικῶν μητροπόλεων.

μεταφορᾶς τῆς ψυχῆς τοῦ νεκροῦ ἀπὸ τοὺς ἀγγέλους στὸν παντοκράτορα, στὸν οὐρανό. Μὲ τὸν ἄγγελο πού κρατεῖ καὶ μεταφέρει τὴν ψυχή, μιὰ φασματικά δοσμένη ἀνθρώπινη μορφή σὰν κούκλα νὰ γεφυρώνει τὴν ἀπόσταση ἀπὸ τὴ γῆ στὸν οὐρανό, μᾶς μεταφέρει ὁ Γκρέκο σ' ἕνα τύπο τῆς Δευτέρας Παρουσίας. Ἡ μεταφορὰ τῆς ψυχῆς ἀνήκει στοὺς τύπους τῆς βυζαντινῆς παράδοσης ἀλλὰ ἡ ὅλη ὀργάνωση πού ἀκολουθεῖ μὲ τὴν Παναγία ἀριστερὰ καὶ τὸν Ἰωάννη τὸν Βαπτιστὴ δεξιὰ πού παρακαλοῦν τὸν Παντοκράτορα νὰ δεχτεῖ τὴν ψυχὴ τοῦ νεκροῦ—ἰδιαίτερα ὁ Ἰωάννης ὁ Βαπτιστῆς— ἀνήκουν στίς γνωστὲς ἀποδόσεις τῆς Δευτέρας Παρουσίας. Σὲ τυπικὴ μανιεριστικὴ *figura Serpentinata* ἢ μορφή τοῦ Ἰωάννη τοῦ Βαπτιστῆ, μὲ ἐπιδεικτικὴ προβολὴ τῶν κλειδιῶν τοῦ παραδείσου, τὸν Πέτρο πίσω ἀπὸ τὴν Παναγία, ἔχουμε ἀκόμη ἀπὸ τίς δυὸ πλευρὲς διάφορες περιοχὲς τοῦ Παραδείσου καὶ τῆς Κόλασης, ὥστε νὰ ἐπιτρέπεται νὰ γίνεῖ μιὰ ἀναφορὰ τοῦ Γκρέκο καὶ στὴ Θεία Κωμωδία τοῦ Δάντη. Στὴν ἡρεμία καὶ τὴν σχετικὴ ἐνότητα πού ἔχουμε κάτω, ἡρεμία πού ἐπιβάλλεται καὶ ἀπὸ τὴν ἐπιβολὴ τῶν ὀριζοντίων καὶ καθέτων θεμάτων, συναντοῦμε ἐπάνω ταραχή, τομὲς καὶ συμπλεκόμενα ἐπίπεδα, μανιεριστικὰ χρώματα καὶ μεγάλες χειρονομίες, μολυβι οὐρανό, μὲ τὸν παράδεισο ἀριστερὰ πού διαφεντεύει ὁ Πέτρος καὶ ἕνα κομμάτι τῆς κόλασης δεξιὰ καὶ τοὺς μάρτυρες ψηλότερα. Τὸ ἔργο συμπυκνώνει μὲ ἕνα μοναδικὸ τρόπο στοιχεῖα ἀπὸ ὅλες τίς μορφοπλαστικὲς κατευθύνσεις τῶν χρόνων του γιὰ νὰ φτάσει σὲ μιὰ θαυμάσια ἐνότητα, στὴν ὁποία συνυπάρχουν τὸ θεῖο καὶ τὸ ἀνθρώπινο, ὁ χρόνος καὶ ἡ αἰωνιότητα, τὸ συγκεκριμένο καὶ τὸ ἀφηρημένο.

Μάλιστα, ἂν μείνει κανεὶς σὲ μερικὲς ἀπὸ τίς λεπτομέρειες τοῦ ἔργου, σὲ ἰδιαίτερα μεμονωμένα θέματα, δὲν μπορεῖ νὰ μὴν θαυμάσει τὴν ἔκταση τῶν γνωριμιῶν του καὶ τὸν πλοῦτο τῆς μορφοπλαστικῆς του φαντασίας. Ἔτσι χρησιμοποιοῖ τὸν τύπο τοῦ μικροῦ παιδιοῦ μὲ τὸ γιό του γονατιστό, σὰν ἀφετηρία εἰσαγωγῆς στὸ ὄραμα, ὅπως τὸν ἔχουμε σὲ ἔργα τοῦ Τιτσιάνο, τὴν Παναγία τῆς Οἰκογένειας Πεζάρο τοῦ 1519-26 στὴ Βενετία⁹⁵ καὶ τὴν Οἰκογένεια Vendramin μπροστὰ στὸ Βωμό τοῦ 1535-37⁹⁶, πάλι τοῦ Τιτσιάνο. Τὴν ἰσοκεφαλίαν τὴν ἔχουμε σὰν χαρακτηριστικὴ στιγμή τῆς βυζαντινῆς ζωγραφικῆς σὲ πλῆθος ἔργα ὅλων τῶν περιόδων, ἐνῶ τὴ

95. Τὸ ἔργο βρίσκεται στὴν S. Maria Gloriosa dei Frari στὴ Βενετία καὶ ἀποτελεῖ ἕνα ἀπὸ τὰ πιὸ σημαντικὰ πρόωμα ἔργα τοῦ Τιτσιάνο. Πρβλ. καὶ Χρ. Χρήστου, Ἡ Ἰταλικὴ Ζωγραφικὴ κατὰ τὸν Δέκατο Ἔκτο Αἰώνα τ. Β', σελ. 90-93.

96. Βρίσκεται στὸ Λονδίνο Nat. Gallery. Ἡ χρονολόγηση βασίζεται στὴν ἡλικία τῶν τριῶν παιδιῶν πού εἰκονίζονται. Πρβλ. Beguin-Valcanover, *Tout l'oeuvre peint de Titien*, σελ. 118, ἀρ. 285.

μεταφορά τῆς ψυχῆς στὸν οὐρανὸ σὰν μικρῆς κούκλας σὲ παραστάσεις τῆς Κοίμη-
σης τῆς Θεοτόκου, ἀκόμη καὶ στὴν Κοίμησιν τῆς Σύρου, μὲ τὸν Χριστὸ νὰ σκύβει
νὰ παραλάβει τὴν ψυχὴ τῆς μητέρας του. Ἄλλὰ ἐδῶ ἡ ἰσοκεφαλία συνδυάζεται
καὶ μὲ τὴν ὀλλανδικὴ ὁμαδικὴ προσωπογραφία τῆς ὁποίας ἔχουμε πολλὲς παραστά-
σεις τὴν ἴδια περίοδο. Ἡ ὁμαδικὴ προσωπογραφία στὸν Γκρέκο, ὅμως, ἔχει καὶ μιὰ
ἄλλη διάσταση καθὼς φορτίζεται καὶ ἀπὸ μιὰ περισσότερο ἰσπανικὴ ἐκστατικὴ
διάθεση, μὲ τὰ πρόσωπα νὰ βρίσκονται περισσότερο στὸν οὐρανὸ καὶ λιγότερο στὴ
γῆ, νὰ ζοῦν τὸ ὄραμα καὶ ὄχι τὴν πραγματικότητά. Τὰ μανιεριστικὰ χαρακτηριστικὰ
στὰ ἑπάνω μέρος, μορφικὰ καὶ χρωματικὰ, ὅπως καὶ ἡ ἀπόδοση τοῦ χώρου, πολυ-
διάστατου καὶ πολυεπίπεδου, ἀποβλέπουν καὶ κατορθώνουν νὰ ἐκφράσουν τὸ ὑπερ-
βατικὸ καὶ τὸ διαχρονικὸ. Καὶ ἐνῶ στὸ ἔργο χρησιμοποιοῦνται εἰκονογραφικὰ στοι-
χεῖα τῆς βυζαντινῆς παράδοσης καὶ χρωματικὸς πλοῦτος τῶν βενετσιάνικων ἐργα-
στηρίων, μανιεριστικὰ χαρακτηριστικὰ ὅλων τῶν κατευθύνσεων καὶ ἐπιδόσεις τῆς
βορειοευρωπαϊκῆς τέχνης μαζί μὲ κάτι ἀπὸ τὸ πνεῦμα καὶ τὶς μυστικιστικὰ τά-
σεις τῆς νέας του πατρίδος, δὲν παρατηρεῖται καμιά δυσαρμονία. Ἡ διάκριση ποῦ
κάνει μεταξὺ τῆς γῆς καὶ τοῦ οὐρανοῦ, μὲ τὴν ἔνταξιν διαφορετικῶν στοιχείων σὲ
κάθε περιοχὴ καὶ τὴν χρησιμοποίησιν τύπων ποῦ προέρχονται ἀπὸ διάφορες κατευ-
θύνσεις, τοῦ ἐπιτρέπει νὰ φτάνει σὲ μιὰ σύνθεση στὴν ὁποία ὅλα συγχωνεύονται σὲ μιὰ
θαυμάσια ἐνότητα.

Τὴν ἴδια περίπου περίοδο μὲ τὴν *Ταφὴ τοῦ κόμητα Ὁργκάθ*, μὲ τὸν Ἅγιον
Φραγκίσκο νὰ δέχεται τὰ Στίγματα, ἀπὸ τὸ 1585-90, σὲ ἰδιωτικὴ συλλογὴ στὴ
Μαδρίτη, μὲ τὸν Ἅγιον νὰ ἔχει μπροστά του τὸ κρανίον, ἔχουμε καὶ τὸ *Memento
Mori* σὲ μιὰ ἀπὸ τὶς συνηθισμένες ἐκδοχὰς του. Μὲ τὸν Ἅγιον σὲ ἔκσταση καὶ
ἓνα χῶρον ποῦ μοιάζει νὰ διαλύεται, ἡ ζωγραφικὴ ἐπιφάνεια κερδίζει ἓνα ἐκπλη-
κτικὸ ἐκφραστικὸ περιεχόμενον. Ἐργον τοῦ ὁποίου ἔχουμε πολλὰ ἀντίγραφα, ἀγα-
πημένον θέμα τῆς καθολικῆς ἐκκλησίας, διακρίνεται γιὰ τὸ περισσότερο ἐξπρε-
σιονιστικὸ πάθος ποῦ ἐπιβάλλεται ἰδιαίτερα μὲ τὴν ἀπόδοση τοῦ χώρου. Στὴν ἴδια
οὐσιαστικὰ κατεύθυνσιν κινοῦνται καὶ οἱ Ἐσταυρωμένοι του καὶ ἰδιαίτερα αὐτὸς τοῦ
Κλήβελαντ — Μουσεῖο Καλῶν Τεχνῶν — μὲ τὸ σῶμα τοῦ Χριστοῦ φῶς, τὸ βλέμμα
του στὸν οὐρανόν, τὴν ἔστω καὶ περιορισμένη ἐπιμήκυνσιν καὶ ἰδιαίτερα τὸ χαρακτήρα
τοῦ χώρου. Ἐνὸς χώρου ποῦ κυριολεκτικὰ δίνει τὴν ἐντύπωσιν ὅτι φλέγεται, τεμα-
χίζεται διευρύνεται καὶ ἀποκτᾷ νέες διαστάσεις καὶ μεταφέρει τὴν Σταύρωσιν στὸ
ἄπειρον. Μὲ τὴν ζωγραφισμένην τὸ 1591-92 *Στέψη τῆς Παναγίας* γιὰ τὴν ἐκκλησίαν
Talavera da Vieja, τῶρα στὸ Μουσεῖο Santa Cruz τοῦ Τολέδου, ποῦ ἓνας μελετη-
τῆς πιστεύει ὅτι ἐμπνέεται ἀπὸ κάποια πολὺ γνωστὴ ξυλογραφία τοῦ Ντύρερ, εἶναι

κοντά στη διάκριση γῆς καὶ οὐρανοῦ, τὸ ἰδεαλιστικὸ πνεῦμα τῆς μιᾶς περιοχῆς — τοῦ οὐρανοῦ— καὶ τὸ ρεαλιστικὸ τῆς ἄλλης ποὺ κάνουν ἰδιαίτερη ἐντύπωση. Ἀπὸ τὰ ἔργα ποὺ διακρίνονται γιὰ τὰ καθαρὰ ἐκστατικά χαρακτηριστικά ἰδιαίτερα πρέπει νὰ μνημονευτεῖ τὸ *Ὁ Χριστὸς Αἴρων τὸ Σταυρὸ τοῦ Μητροπολιτικοῦ Μουσείου* τῆς Νέας Ὑόρκης, ἀπὸ τὸ 1590-95, γνωστὸς καὶ ἀπὸ ἄλλες παραλλαγές. Στὰ ἄλλα ἔργα μὲ ἰδιαίτερο χαρακτήρα ἀνήκει καὶ ὁ *Ἐσταυρωμένος μὲ τὴν Παναγία, τὸν Ἰωάννη, τὴ Μαγδαληνὴ καὶ Ἀγγέλους*, στὸ Πράντο, ποὺ χρονολογεῖται τὴ δεκαετία 1590-1600 καὶ διακρίνεται περισσότερο γιὰ τὴν κίνηση τῶν ἀγγέλων, τὸ σῶμα τοῦ Χριστοῦ στὸ Σταυρὸ ὡς φωτεινὴ πηγὴ καὶ τὴν ἐπιμήκυνση τῶν μορφῶν. Στὴ ζωγραφισμένη γύρω στὸ 1595 *Ἁγία Οἰκογένεια μὲ τὴν Ἁγία Ἄννα*, στὸ Νοσοκομεῖο Ταβέρα στὸ Τολέδο, ὁ Γκρέκο χρησιμοποιεῖ τὸν βυζαντινὸ τύπο τῆς Παναγίας τῆς Γαλακτοτροφούσας μὲ τὸν Χριστὸ νὰ κρατᾷ σφιχτὰ στὸ στήθος τῆς μητέρας του καὶ νὰ τρώει λαίμαργα, ἓνα σύνολο στὸ ὁποῖο τρυφερότητα καὶ ἐσωτερικότητα, ρεαλιστικὰ στοιχεῖα καὶ ἰδεαλιστικὴ διάθεση, δίνουν τὸν τόνο. Σὲ μιὰ ἄλλη ἀπόδοση τοῦ θέματος *Ἡ Ἁγία Οἰκογένεια μὲ τὴ Μαγδαληνὴ* στὸ Κλήβελαντ, ζωγραφισμένη τὴ δεκαετία 1590-1600, πέρα ἀπὸ τὴν κίνηση τοῦ μικροῦ Χριστοῦ ποὺ εἶναι στὰ γόνατα τῆς Παναγίας, εἶναι ἡ νέα ἀναφορὰ τοῦ φυσικοῦ χώρου ποὺ κάνει ἐντύπωση.

Ἐνα ἀπὸ τὰ θέματα στὰ ὁποῖα παίξει καθοριστικὸ ρόλο ὁ χώρος εἶναι αὐτὸ μὲ τὴν *Προσευχὴ στὸν Κῆπο τῆς Γεσθημανῆ*, μὲ πῶς χαρακτηριστικὲς ἀποδόσεις αὐτὲς τοῦ Τολέδο τοῦ Ὁχάϊο καὶ τῆς Ἐθνικῆς Πινακοθήκης τοῦ Λονδίνου ποὺ χρονολογοῦνται τὰ χρόνια 1590-1598. Μάλιστα, στὴν εἰκόνα τοῦ Τολέδο-Ὁχάϊο ἔχουμε τὴν ὑπογραφή «δομήνικος θεοτοκόπουλος κρῆς ἐποίησεν»⁹⁷, στὴν ὁποία δὲν εἶναι τόσο ἡ ἰκετικὴ χειρονομία καὶ ἡ ἐκστατικὴ στάση τοῦ Χριστοῦ καὶ ἡ θέση τοῦ ἀγγέλου ποὺ ἐκφράζουν τὸ πολυδιάστατο περιεχόμενο τοῦ θέματος ὅσο ὁ τρόπος μὲ τὸν ὁποῖο ἔχει δοθεῖ ὁ χώρος. Πρόκειται γιὰ ἓναν ἐξωπραγματικὸν χώρον, ποὺ ἐκτείνεται στὸ ἄπειρο, ἓνα χώρον, στὸν ὁποῖο ὁ Χριστὸς στὸ μέσο παρουσιάζεται νὰ εἶναι ἀδύναμος, ἐνῶ οἱ κοιμισμένοι μαθητὲς του εἰκονίζονται χαμένοι σὲ ἓνα ἀκαθόριστο καὶ προβληματικὸ κενό. Στις εἰκόνες μὲ τὸ ἴδιο θέμα πάλι, τὴν *Προσευχὴ στὸν Κῆπο τῆς Γεσθημανῆ*, ἀπὸ τὰ χρόνια 1605-1610, στὴν ἐκκλησία τῆς Santa Maria τοῦ Andujar, ἔχουμε τὸν ἴδιο σκόπιμα ἀκαθόριστο χώρον, τὸν ἀγγελο πῶς κοντὰ στὸν Χριστό, τοὺς κοιμισμένους μαθητὲς, μνημειακότερα δοσμένους, τοὺς

97. Τὸ «κρῆς» δὲν εἶναι συνηθισμένο σὲ ἄλλα ὄψιμα ἔργα του, ὅπως δὲν τὸ ἔχουμε καὶ στὸ πλῆθος ἀπὸ τίς παραλλαγές τῆς ἴδιας εἰκόνας. Ἴσως ἀκριβῶς αὐτὸ τὸ «κρῆς» δικαιολογεῖ τὴν ὑπόθεση προωξιότερης χρονολόγησής τοῦ ἔργου.

ἄλλους πού ἔρχονται στό τρίτο ἐπίπεδο ὑπαινικτικά δοσμένους. Στήν περίπτωση αὐτή μάλιστα κάνει ἐντύπωση καί ἡ καθαρά καλλιγραφική ἀπόδοση τῶν παραπληρωματικῶν θεμάτων, τῶν κλαδιῶν σέ διάφορα μέρη, ἀκόμη καί τῶν ὑπαινικτικά καί πάνω ἀπό τὸ κεφάλι τοῦ Χριστοῦ εἰκονιζομένων φύλλων ἐλιᾶς. Στὰ ἀγαπημένα θέματα τοῦ Γκρέκο, ἴσως περισσότερο τῶν ἴδιων τῶν Ἰσπανῶν πιστῶν, ἀνήκει καί ὁ Ἅγιος Φραγκίσκος, τοῦ ὁποῦ παλαιότερες εἰκόνες ζωγραφίζει ἀπὸ τὸ 1580 περίπου⁹⁸ ὡς αὐτὲς τοῦ 1600-1610⁹⁹. Εἰκονίζεται μόνος του νὰ διαλογίζεται ἢ μαζὶ μὲ τὸν Φρά Λεόνε, μὲ τὸ κρανίον ἄλλοτε μπροστά του, ἄλλοτε νὰ τὸ κρατᾷ στὰ χέρια του, συνδυασμὸς θάλεγε κανεὶς τοῦ Memento Mori καί τῆς Vanitas. Μὲ τὸ ἰσχνὸ πρόσωπο, τὴν ἀσκητικὴ ἐνδυμασία τοῦ μοναχοῦ εἰκονίζεται σὰν νὰ μελετᾷ τὸ κρανίον καί σὰν νὰ τὸ ρωτᾷε γιὰ τὴ ζωὴ πού ἔζησε. Στὸ πνεῦμα τῆς διδασκαλίας τοῦ Ἁγίου Φραγκίσκου, οἱ εἰκόνες τοῦ Γκρέκο διακρίνονται γιὰ τὴν ἀσκητικότητα τοῦ χρώματος, τὴ λιτότητα τοῦ λεξιλογίου, τὸν σκόπιμα ἀκαθόριστο χῶρο, τὴν ἀποφυγὴ κάθε παραπληρωματικοῦ καί ἀνεκδοτολογικοῦ θέματος, τὴν ἐσωτερικότητα καί τὴ θρησκευτικότητα τοῦ συνόλου. Ἀκόμη καί ἡ μορφή τοῦ πιστοῦ συνοδοῦ του, τοῦ Λεόνε, πού εἰκονίζεται χαμηλότερα ἀριστερά, καί σὲ κάπως μικρότερη κλίμακα στὶς περισσότερες παραλλαγές καί μόνον κατὰ τὸ ἐπάνω μέρος τοῦ σώματός του, διακρίνεται γιὰ τὰ ἴδια χαρακτηριστικά. Καί ἐδῶ, στὶς εἰκόνες τοῦ Ἁγίου Φραγκίσκου πού δέχεται τὰ Στίγματα, εἶναι ἡ καθαρὰ ἐκστατικὴ διάθεση πού δίνει τὸν τόνο σ' αὐτὲς πού διαλογίζεται ἔχει κανεὶς τὴν ἐντύπωση ὅτι ἔχει ἀνοίξει διάλογο μὲ τὸν ἴδιον τὸν ἑαυτό του. Καί ἐνῶ σὲ μιὰ σχετικὰ πρόϊμη προσπάθειά του ὅπως τὸν Ἅγιο Φραγκίσκο πού διαλογίζεται, ἀπὸ τὴν περίοδο 1580-90, στὴ Νεμπράσκα, ὁ Ἅγιος Φραγκίσκος ἔχει μπροστά του πάνω στὸ τραπέζι τὸ κρανίον καί ἀκόμη τὸν ἐσταυρωμένο, πού μᾶς μεταφέρει στὸ φυσικὸ χῶρο, στὶς ὕψιμες εἰκόνες του λείπει ὁ ἐσταυρωμένος καί περιορίζεται καί σχεδὸν ἐξαφανίζεται ὁ φυσικὸς χῶρος.

Σὲ ἔργα ζωγραφισμένα μετὰ τὸ 1595 σημειώνει κανεὶς τὴν ὄλο καί μεγαλύτερη τάση γιὰ ἐπιμήκυνση καί σὲ λίγες περιπτώσεις ἀκόμη καί μιὰ κάποια ἔστω καί διακριτικὴ ἀπόδοση καί τοῦ φυσικοῦ χώρου. Αὐτὰ τὰ βλέπουμε σὲ ἔργα σὰν τὰ ὁ Ἰωσήφ καί τὸ Θεῖο Βρέφος τοῦ 1597-99 στὸ παρεκκλήσιο San Jose τοῦ Τολέδο καί τὸ Ὁ Ἅγιος Μαρτίνος μοιράζεται τὸ Μανδύα του, καί αὐτὸ τοῦ 1597-99

98. Ὅπως αὐτὴ μὲ τὸν Φραγκίσκο Διαλογιζόμενος, στὸ Μουσεῖο Joslyn στὴν Omaha τῆς Νεμπράσκα, τοῦ 1580-90, τὸν Φραγκίσκο πού δέχεται τὰ Στίγματα τοῦ 1585-90.

99. Ἐχομε περισσότερες ἀπὸ ἑκατὸ εἰκόνες τοῦ Ἁγίου Φραγκίσκου πολλὲς ἀπὸ τίς ὁποῖες ἀσφαλῶς εἶναι ἔργα μαθητῶν καί βοηθῶν του, κατὰ τὸ ἴδιο πάντα τύπο τοῦ δασκάλου τους.

στήν Ἐθνική Πινακοθήκη τῆς Οὐάσινγκτον. Στὸ πρῶτο, στὸ ὁποῖο ἀντιτίθεται τὸ κάτω μὲ τὸ ἐπάνω τμήμα, μὲ τὴν ἡρεμία κάτω καὶ τὴν ὀρμητικὴ κίνηση τῶν ἀγγέλων ἐπάνω, ἔχουμε στὸ βάθος καὶ ἓνα τμήμα ἀπὸ τὸ Τολέδο, μὲ περισσότερο ὑπαινικτικὴ ἀπεικόνιση μερικῶν οἰκοδομημάτων του, ἐνῶ στὸ δεύτερο μόλις ὑποβάλλεται κάποια πόλη ποὺ βρίσκεται στὸ βάθος. Στὰ δυὸ πάντως ἔργα εἶναι χαρακτηριστικὸ στοιχεῖο ἡ μανιεριστικὴ ἐπιμήκυνση ποὺ στὴν περίπτωσή τοῦ Ἁγίου Μαρτίνου συνοδεύεται καὶ ἀπὸ τὰ πολὺ μικρὰ κεφάλια τῶν δύο προσώπων ποὺ εἰκονίζονται. Ἐπίσης, στὶς δυὸ αὐτὲς παραστάσεις κάνει ἐντύπωση καὶ ἡ ἰδιαίτερη φροντίδα γιὰ τὴν σαφήνεια τοῦ σχεδίου καὶ τὸ συνδυασμὸ ρεαλιστικῆς περιγραφῆς καὶ ἰδεαλιστικῶν τύπων. Τὴν τάση γιὰ ἐπιμήκυνση καὶ ταυτόχρονα μιὰ μεγαλύτερη προβληματικοποίηση τοῦ χώρου ἔχουμε σὲ χαρακτηριστικὰ ἔργα τοῦ Γκρέκο ἀπὸ τὰ χρόνια ποὺ ἀκολουθοῦν, ὅπως τὰ ζωγραφισμένα γιὰ τὸ Colegio τῆς Dona Maria τῆς Ἀραγωνίας-Εὐαγγελισμός, Προσκύνηση τῶν Ποιμένων, Βάφτιση τοῦ Χριστοῦ, ποὺ ἴσως ἀποτελοῦσαν τρίπτυχο, καὶ χρονολογῶνται ἀπὸ τὸ 1597 ὠς τὸ 1600. Στὸν Εὐαγγελισμό ποὺ βρίσκεται στὸ Πράντο μὲ τὴν Παναγία μπροστὰ ἀπὸ ἓνα ἀναλόγιο πάνω στὸ ὁποῖο βρίσκεται ἡ Ἁγία Γραφή καὶ τὸν ἄγγελο ψηλότερα καὶ μὲ σταυρωμένα στὸ στῆθος τὰ χέρια, κοντὰ στὴν ἀντίθεση τῆς μνημειακότητος τῶν μορφῶν κάτω καὶ τῆς σὲ μικρὴ κλίμακα ἀπόδοσης τῶν ἀγγέλων ἐπάνω ποὺ δοξολογοῦν μὲ τὴ μουσικὴ καὶ τοὺς ὕμνους τους τὸ γεγονός, κάνει ἐντύπωση καὶ ἡ χρησιμοποίηση ἀνεκδοτολογικῶν θεμάτων: τὰ λουλούδια ποὺ μοιάζουν μὲ φλόγες καὶ τὰ σκόρπια ροῦχα. Ἐπίσης, κοντὰ στὸ γνωστὸ τύπο μικρὰ κεφάλια καὶ ἐπιμήκυνση τῶν σωμάτων, ἔχουμε καὶ τὴν χωρὶς καμιά οὐσιαστικὴ σχέση τῶν ἐνδυμάτων μὲ τὰ σώματα, ἓνα ἀπὸ τὰ συνηθισμένα στοιχεῖα τοῦ μανιερισμοῦ. Στὴν Προσκύνηση τῶν Ποιμένων στὸ Μουσεῖο Καλῶν Τεχνῶν τοῦ Βουκουρεστίου, πέρα ἀπὸ τὰ γνωστὰ θέματα, μὲ τοὺς βοσκούς προσωπογραφίες, τοὺς ἀγγέλους κοντὰ στὸ Χριστὸ καὶ ἐπάνω στὸν οὐρανὸ σὲ διάφορες κλίμακες, τὰ ἀνεκδοτολογικὰ θέματα σὰν τὸ ἄρνι κάτω μὲ δεμένα τὰ πόδια του καὶ τὸ δέντρο ἀριστερὰ καὶ πίσω ἀπὸ τοὺς βοσκούς ἔχουμε καὶ δυὸ ἄλλα, περισσότερο νέα στοιχεῖα. Καὶ αὐτὰ εἶναι ὁ καθοριστικὸς ρόλος τοῦ φωτὸς ποὺ πηγάζει ἀπὸ τὸ Χριστὸ καὶ ἡ ἀπόδοσή του σὲ πολὺ μικρὴ κλίμακα, κάτι ποὺ σχετίζεται περισσότερο μὲ τὴν τέχνη τῶν Κάτω Χωρῶν¹⁰⁰. Στὸ τρίτο

100. Ὁ πολὺ μικρὸς Χριστὸς εἶναι τυπικὴ ἀπόδοση σὲ ἀνάλογες εἰκόνες τῆς Τέχνης τῶν Κάτω Χωρῶν, ἀπὸ τὸν δέκατο πέμπτο αἰῶνα σὲ ἀντίθεση μὲ τὴν ἰταλικὴ τέχνη, ποὺ εἶναι σχετικὰ μεγαλύτερος.

ἀπὸ τὰ ἔργα τῆς ομάδας αὐτῆς, τῆ Βάπτιση τοῦ Χριστοῦ, εἶναι περισσότερο ἀκόμη τονισμένη ἢ ἐπιμηκύνση τῶν μορφῶν καὶ παράλληλα ἢ μνημειακότητά τους, ὁ προβληματικὸς χαρακτήρας τοῦ χώρου καὶ ἡ ἀντίθεση τῶν διαφόρων ἐπιπέδων. Ἔτσι, στίς μισόγυμνες μορφές τοῦ Χριστοῦ καὶ τοῦ Ἰωάννη, ἀπαντοῦν οἱ ντυμένες τῶν ἀγγέλων ποὺ εἶναι σὲ ἰσοκεφαλία σχεδὸν πίσω τους· στὴν σαφήνεια τοῦ πρώτου ἐπιπέδου καὶ τοῦ κάτω τμήματος μὲ τὸν τονισμὸ τῶν σχεδιαστικῶν στοιχείων, ἔχουμε τὴν ἔμφαση στίς χρωματικὲς ἐπάνω, τίς κάθε εἴδους κινήσεις καὶ τὴν σύγχυση.

Ἰδιαιτερο ἐνδιαφέρον γιὰ τὴν παρακολούθησιν τῆς ἐξέλιξης τῆς μορφοπλαστικῆς γλώσσας τοῦ Γκρέκο ἀποτελοῦν οἱ σειρὲς τῶν Ἀποστόλων, ποὺ ἔχει ζωγραφίσει σὲ διάφορες περιόδους τῆς καλλιτεχνικῆς του δημιουργίας, τῶν Apostolados¹⁰¹. Παλαιότερη σειρά θεωρεῖται ἡ λεγόμενη σειρά τῶν Ἀποστόλων Henke σὲ διάφορα μουσεῖα τῶρα¹⁰² ποὺ τοποθετεῖται τὰ χρόνια 1586-90 στὴν ὁποία οἱ Ἀπόστολοι καὶ ὁ Σωτῆρας εἰκονίζονται ἀπὸ τὴ μέση καὶ πάνω καὶ διακρίνονται γιὰ τὴ σαφήνεια τοῦ σχεδίου καὶ τὴν ἔμφαση στὴν ἀπόδοσιν τῶν χειρῶν, μὲ τὰ ὁποῖα οὐσιαστικὰ ἐκφράζονται ἐσωτερικὲς καταστάσεις. Ἀπὸ τὴ σειρά αὐτὴ σημειώνει κανεὶς ὅτι ὁ Γκρέκο κοντὰ σὲ γνωστοὺς τύπους προσώπων, γνωστῶν ἀπὸ τὴν παράδοσιν, χρησιμοποιεῖ καὶ νέους ποὺ συνδέονται μὲ πρόσωπα γνωστά του, εἶναι δηλαδὴ προσωπογραφίες. Σαφέστερα, τὸ συνδυασμὸ καθιερωμένων τύπων μερικῶν ἀποστόλων μὲ καθαρὰ προσωπογραφικὲς ἀναφορὰς ἔχουμε στὴ σειρά τῶν Ἀποστόλων *Almadrones*¹⁰³ ὅπου παίζουσι μεγαλύτερο ἀκόμη ρόλο οἱ χειρονομίες γιὰ τὴν ἀπόδοσιν τοῦ χαρακτήρα τῶν ἀποστόλων ποὺ εἰκονίζονται. Στὴ σειρά μάλιστα αὐτὴ εἶναι ἔξω ἀπὸ τοὺς γνωστοὺς τύπους ἡ εἰκόνα ἡ ἀναφερόμενη σὰν Ἅγιος Λουκάς στὴν Ἰνδιανάπολη, ποὺ σωστά μερικοὶ μελετητὲς θεωροῦν ὅτι εἰκονίζει τὸν Ἅγιον Βαρθολομαῖο. Ζωγραφισμένη γύρω στὰ 1600 ἡ σειρά *Almadrones*¹⁰⁴, διακρίνεται γιὰ

101. Apostolados εἶναι οἱ σειρὲς τῶν Ἀποστόλων ποὺ ἔχει ζωγραφίσει σὲ διάφορες περιόδους καὶ γιὰ διάφορους χορηγούς ὁ Γκρέκο, γνωστὲς ἀπὸ συλλέκτες ἢ χώρους ποὺ βρέθηκαν.

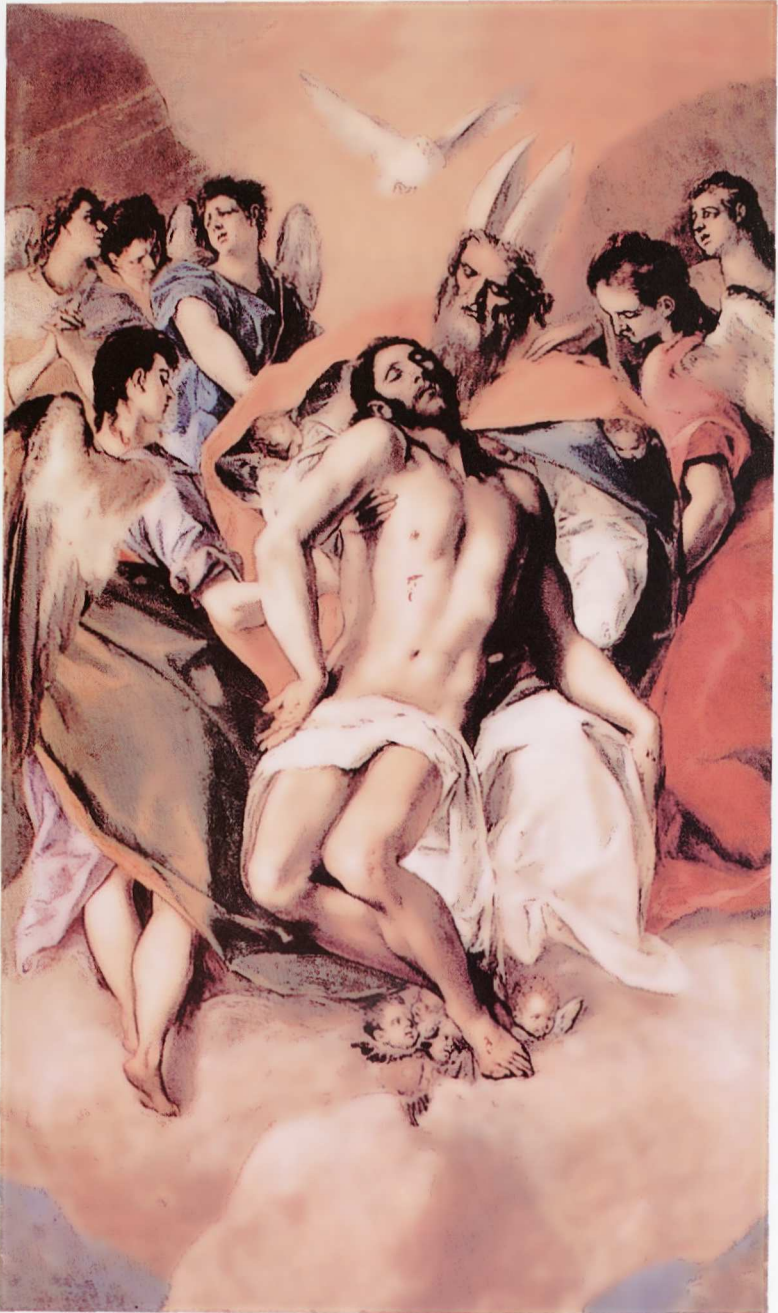
102. Σειρὰ Henke μὲ τοὺς ἀποστόλους ἡμίσιωμους —ἀπὸ τὴ μέση καὶ ἐπάνω— ποὺ πῆρε τὸ ὄνομα ἐνὸς συλλέκτη τῆς Σεβίλλης στὸν ὁποῖο ἀνήκων, τὰ χρόνια 1900-1930· τῶρα σὲ διάφορα μουσεῖα.

103. Ἡ σειρά περιλαμβάνει 9 πίνακες καὶ ἀνακαλύφθηκε κατὰ τὴ διάρκεια τοῦ ἰσπανικοῦ ἐμφυλίου πολέμου στὴν ἐκκλησία τοῦ χωριοῦ *Almadrones*· τῶρα βρίσκονται σὲ διάφορα μουσεῖα.

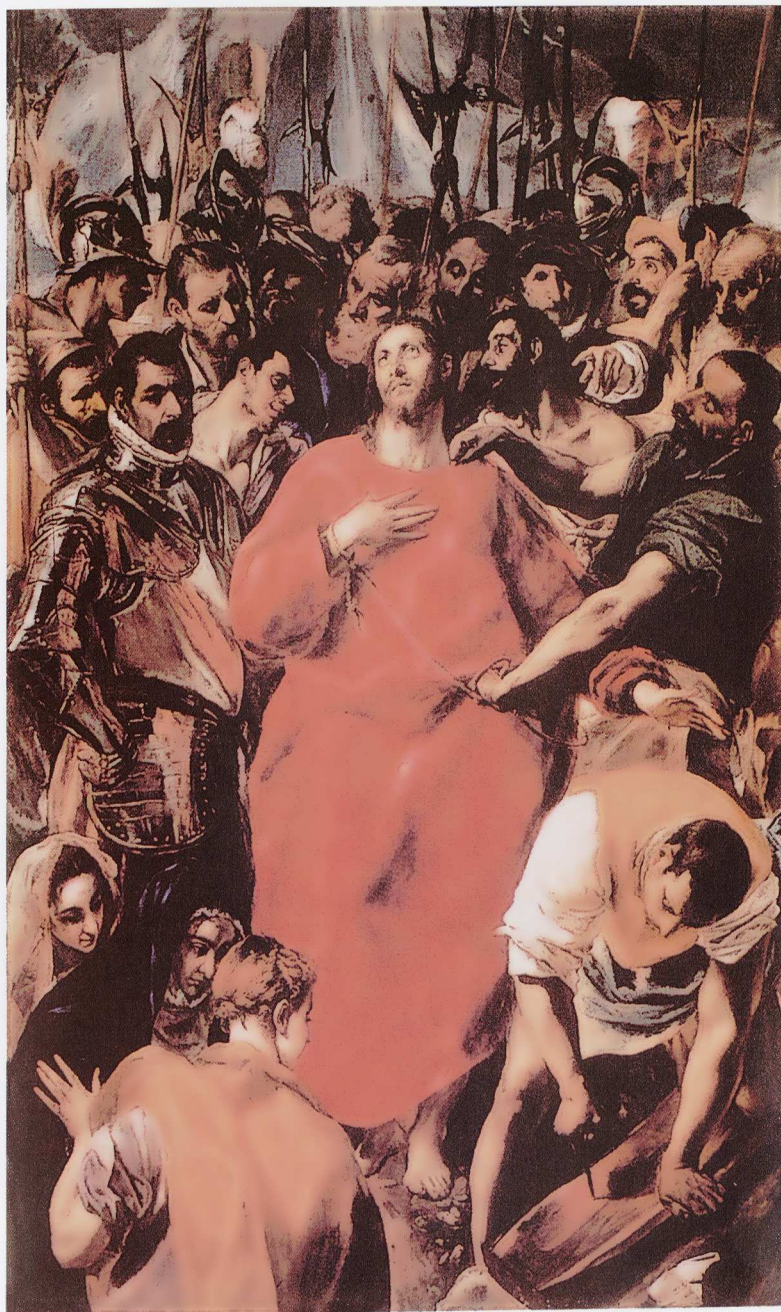
104. Ἡ σειρά ἀποτελεῖται ἀπὸ δώδεκα πίνακες καὶ ἀνῆκε ὡς τίς ἀρχὲς τοῦ 20οῦ αἰῶνα



Είχ 1. Διωγμός τών εμπόρων από τὸ ναό Μινεάπολη.



Είκ 2. Θρήνος - Pieta. Συλλογής Jonson - Φιλαδέλφεια.



Είχ 3. Espolio - Τὸ Μοίρασμα τῶν ἱματίων τοῦ Χριστοῦ. Καθηδρικός Ναός τοῦ Τολέδου.



Είκ 4. Μαρτύριο του Ἁγίου Μαυρικίου. Ἐσκουριάλ.



Είκ 5. Ἡ Ταφή του Κόμη Ὁργκάθ, Τολέδο.



Εικ 6. Έκκλησία Santo Tomé. Λεπτομέρεια τής Ταφής. 'Ο γιός του Γκρέκο.



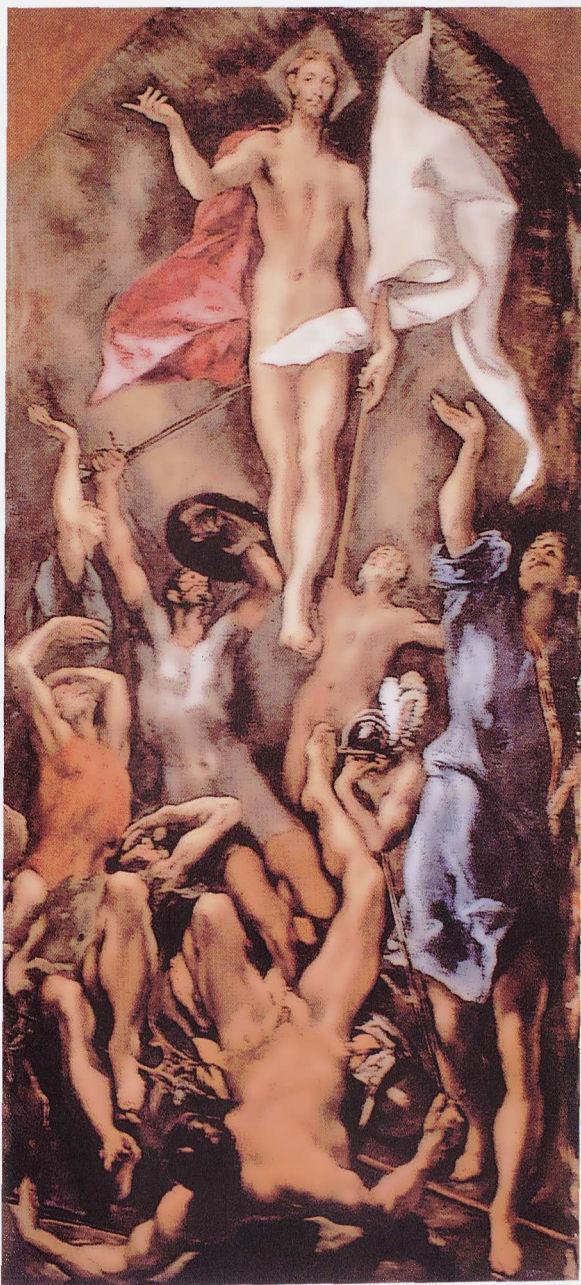
Είχ 7. Προσευχή στον Κήπο τής Γεθσημανή. Τολέδο του Όχάιτο.



Εἶκ 8. Εὐαγγελισμός. Collegio τῆς Dona Maria.



Είκ 9. Τὸ ὄνειρο τοῦ Φιλίππου. Ἐσκουριάλ.



Είχ 10. Στύγωση. Prado.



Εἰκ 11. Κυρία με τὴν Ἐρμίνα. Jeranina de las Cuevas - Γλασζόβη.



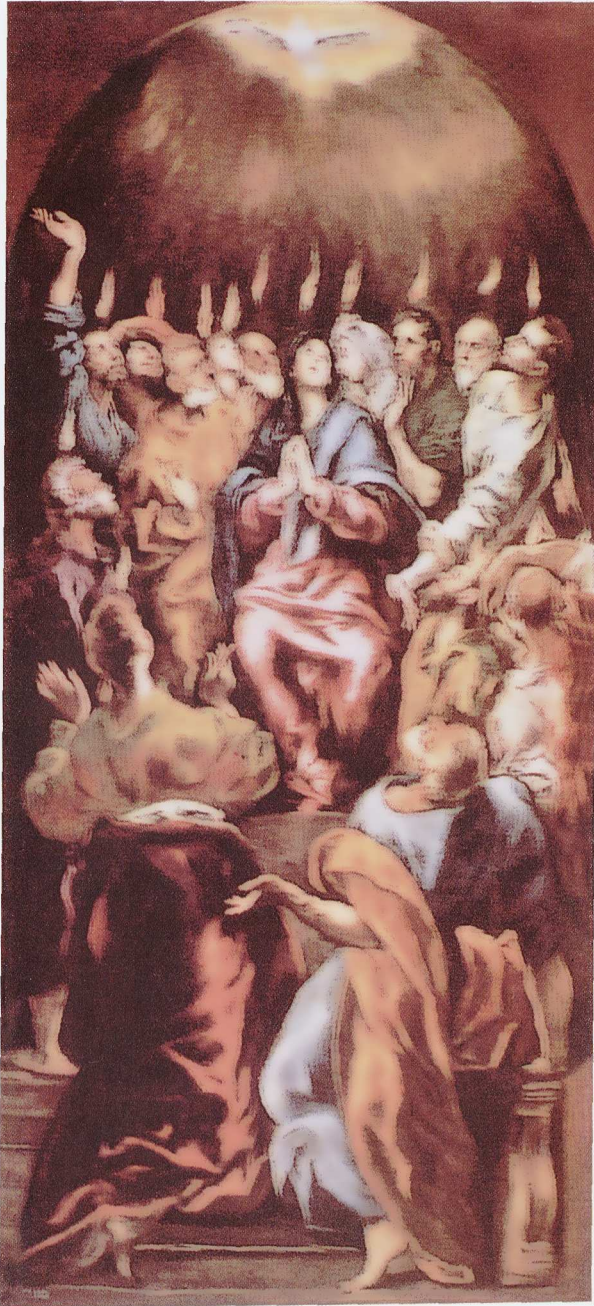
Εικ 12. Προσωπογραφία τοῦ Καρδινάλιου Νίνο ντι Κουεβέρα. Νέα Χάρη. Μητροπολιτικό Μουσείο.



Είκ 13. Προσωπογραφία τοῦ ποιητῆ Ὀρτένσιο Φελίξ Παραφιθίνο. Βοστώνη.



Είκ 14. Λαιοζών. Οὐάσιγκτον.



Είχ 15. Πεντηχοστή, Prado.



Είχ 16. Παναγία τοῦ Ἐλέου, Νοσοκομείο Ἰλιούσας.



Εἶκ 17. Προσκύνηση τῶν Πομπένων. Prado.



Είκ 18. Τοπίο του Τολέδο - Όψη του Τολέδο. Νέα Χάρη - Μητροπολιτικό Μουσείο.



Είκ 19. Πέμπτη Σφραγίδα της Αποκάλυψης. Νέα Χάρη - Μητροπολιτικό Μουσείο.

τὸ μᾶλλον χαλαρότερο σχέδιο καὶ τὴ μεγαλύτερη ἔμφαση στὶς πτυχώσεις τῶν ἐνδυμασιῶν ποὺ ἔχουν καθαρὰ πλαστικὲς διατυπώσεις. Τὴν ἴδια περίοδο, γύρω στὰ 1600, χρονολογοῦνται καὶ οἱ Ἀπόστολοι *San Felix*¹⁰⁴, ὅπου δὲν ἔχουμε τὴν ἔμφαση στὶς πλαστικὲς ἀξίες μετὰ τὴν ἀπόδοση τῶν πτυχώσεων, ἀλλὰ περισσότερο στὶς χρωματικὲς. Τὴν τάση τοῦ Γκρέκο νὰ συνδυάζει γνωστούς καὶ καθιερωμένους τύπους τῶν ἀποστόλων μετὰ σύγχρονους του, καθαρὲς προσωπογραφίες τὴν ἔχουμε στὴ σειρά αὐτὴ, μετὰ χαρακτηριστικὸ μάλιστα τρόπο, σὲ εἰκόνα τοῦ Ἁγίου Λουκά ποὺ εἶναι αὐτοπροσωπογραφία τοῦ ἴδιου τοῦ Γκρέκο¹⁰⁵. Ἀκόμη καὶ σαφέστερα μπορεῖ νὰ διαπιστώσει κανεὶς αὐτὸν τὸ συνδυασμὸ σὲ μιὰ ἄλλη σειρά Ἀποστόλων αὐτὴ τοῦ Καθηδρικοῦ Ναοῦ τοῦ Τολέδο, ποὺ χρονολογεῖται κάπως ἀργότερα, τὸ 1602-1605. Μάλιστα, στὴ σειρά αὐτὴ ὁ Ἅγιος Λουκάς, αὐτοπροσωπογραφία τοῦ Γκρέκο, εἰκονίζεται νὰ ἔχει στὰ χέρια του καὶ μιὰ Ἁγία Γραφὴ εἰκονογραφημένη μετὰ τὴν Παναγία καὶ τὸ Χριστὸ στὴν ἀγκαλιά της, σὰν νὰ θέλει νὰ μᾶς πείσει γιὰ τὶς ἐπιδόσεις του στὴ μικρογραφία. Μιὰ ἄλλη, τὴν τελευταία σειρά τῶν Ἀποστόλων, ἔχουμε μετὰ αὐτοὺς τοῦ Μουσείου Γκρέκο¹⁰⁶, ποὺ τοποθετοῦνται στὰ χρόνια 1610-1614, δὲν περιλαμβάνουν τὸν Ἅγιο Λουκά, ποὺ ἄλλωστε δὲν ἦταν ἀπόστολος, καὶ διακρίνονται ἰδιαίτερα γιὰ τὰ κάπως ρευστὰ περιγράμματα. Πάντως, σὲ ὅλες τὶς σειρὲς κάνει ἰδιαίτερη ἐντύπωση ἡ χρησιμοποίησις τῆς γλώσσας τῶν χειρῶν, ἡ ἀπόδοση ἀπὸ τὴ μέση καὶ ἐπάνω καὶ ὁ συνδυασμὸς παραδοσιακῶν τύπων καὶ προσωπογραφικῶν προσπαθειῶν.

Στὰ ἐνδιαφέροντα ἔργα, τὰ ζωγραφισμένα μετὰ τὸ 1600, ἀνήκουν καὶ αὐτὰ ποὺ ἔκανε γιὰ τὸ Νοσοκομεῖο ντὲ λὰ Καριντάντ τοῦ Ἰλιέσκας¹⁰⁷: τέσσερις εἰκόνες

στὸ μοναστήρι San Pelayo τοῦ Ὀβιέδο· σήμερὰ ἀνήκει στὴ συλλογὴ τοῦ Μαρκησίου San Felix τῆς ὁμώνυμης πόλης.

105. Εἶναι συνηθισμένον νὰ ζωγραφίζεται ὁ Λουκάς, ὁ ζωγράφος τῆς Παναγίας, μετὰ τὴν εἰκόνα τοῦ ἴδιου τοῦ ζωγράφου τοῦ ἔργου, δηλαδὴ τὴν αὐτοπροσωπογραφία του. Ἐνα ἀπὸ τὰ πιὸ χαρακτηριστικὰ καὶ γνωστὰ παραδείγματα εἶναι αὐτὸ μετὰ τὸν Ἅγιο Λουκά νὰ ζωγραφίζει τὴν Παναγία τοῦ Ρότζερ βάν ντερ Βάιντεν στὸ Mus. of Fine Arts τῆς Βοστώνης, μετὰ τὸ Λουκά αὐτοπροσωπογραφία τοῦ Ρότζερ βάν ντερ Βάιντεν. Πρβλ. Χρ. Χρήστου, Ἡ Εὐρωπαϊκὴ Ζωγραφικὴ στὸ 15ο Αἰῶνα σελ. 91 καὶ σημ. 23 γιὰ τὴ βιβλιογραφία.

106. Πρόκειται γιὰ σειρά ποὺ ἀνήκε στὸ Νοσοκομεῖο τοῦ Santiago στὸ Τολέδο καὶ μόλις τὸ 1908 ἔφτασε στὴν σημερινή του θέση.

107. Δὲν εἶναι σύμφωνοι οἱ μελετητὲς γιὰ τὸ πῶς ἦσαν τοποθετημένοι οἱ πίνακες καὶ εἶναι γνωστὸ ὅτι στὴν ἐπιστολὴ ποὺ ἐπικυρώνει τὸ συμβόλαιον ὁ Γκρέκο ὑπογράφει σὰν Domingo Griego ἐνῶ σὰν συνεργάτης του ἀναφέρεται καὶ ὁ γιός του. Ἐπίσης στὶς διαπραγματεύσεις ὁ

ὅπως πιστεύουν μερικοί μελετητές, τὸν *Εὐαγγελισμό*, τὴ *Γέννηση* τοῦ *Χριστοῦ*, τὴν *Παναγία* τοῦ *Ἐλέους* καὶ ἡ *Στέφη* τῆς *Παναγίας*: Γιὰ τὸν *Εὐαγγελισμό* ὁ Γκρέκο χρησιμοποιεῖ τὸ σχῆμα τοῦ *Τόντο*¹⁰⁸ ἓνα κυκλικὸ σχῆμα στὸ ὁποῖο ἐντάσσει τὸν τεράστιο ἄγγελο καὶ τὴ μικρότερη *Παναγία* μὲ τὸ βάζο μὲ τοὺς κρίνους καὶ τὸ ἀναλόγιο νὰ χωρίζει τὶς μορφές. Τὸ ἴδιο σχῆμα χρησιμοποιεῖ καὶ στὴ *Γέννηση* τοῦ *Χριστοῦ*, μιὰ εἰκόνα στὴν ὁποία καθοριστικὸ ρόλο ἔχει τὸ φῶς καθὼς καὶ ὁ θαυμάσιος τρόπος μὲ τὸν ὁποῖο ἐντάσσονται στὸ ὠσειδῆς αὐτὸ σχῆμα οἱ δυὸ μορφές τῆς *Παναγίας* καὶ τοῦ *Ἰωσήφ*. Μὲ τὴν *Παναγία* τοῦ *Ἐλέους*, ποὺ διακρίνεται ἐπίσης γιὰ τὴ διαφορὰ κλίμακας μεταξὺ τῆς *Παναγίας* καὶ τῶν πιστῶν ποὺ βρίσκονται κάτω ἀπὸ τὸ *μανδύα* τῆς, εἶναι σαφέστερα ἀκόμη τὰ τυπικὰ *μανιεριστικὰ* χαρακτηριστικὰ ἀπὸ τὸ πολὺ μικρὸ κεφάλι στὴν ἐπιμήκυνση ὅσο καὶ τὴν, χωρὶς σχέση μὲ τὸ σῶμα, ἐνδυμασία τῆς. Ἐπίσης, ἐδῶ ὁ Γκρέκο εἰκονίζει καὶ τὸ γιό του *Χορχέ Μανουέλ* κάτω δεξιὰ πρὸς τὸ κεφάλι τοῦ ὁποίου τείνει καὶ τὸ ἀριστερὸ χέρι τῆς *Παναγίας*, ἐνῶ ἀσφαλῶς προσωπογραφίες ἔχουμε καὶ στίς μορφές ποὺ εἰκονίζονται ἀριστερά, κάτω ἀπὸ τὸ *μανδύα* τῆς *Παναγίας*. Στὸ ὠσειδῆς σχῆμα εἶναι *δοσμένη* καὶ ἡ *Στέφη* τῆς *Παναγίας* ἔργο ποὺ διακρίνεται γιὰ τὶς μεγάλες χρωματικὲς ἐνότητες, τὴ *Φιγκούρα* *Σερπεντινάτα*, τὴν *προοπτικὴ* *βατράχου*¹⁰⁹ καὶ τὸ πλῆθος τῶν *Χερουβίμ* καὶ *Σεραφεῖμ* ποὺ *πλαισιώνουν* τὴν κύρια *σκηνή*. Μὲ τὸ *Χριστὸ* ἀριστερὰ νέο ἄνδρα καὶ τὸν *παντοκράτορα* δεξιὰ μὲ *κάτασπρα* *γένεια* νὰ *κρατοῦν* τὸ *στεφάνι* πάνω ἀπὸ τὸ κεφάλι τῆς *Παναγίας* ποὺ εἰκονίζεται λίγο *χαμηλότερα*, καὶ *ψηλότερα* τὴν *περιστέρα* τοῦ ἁγίου *πνεύματος*, ἔχουμε τὸν *γνωστὸ* *τύπο* ποὺ ἐντάσσεται *θαυμά-*

Γκρέκο ἀναγνωρίζεται ὡς ἓνας ἀπὸ τοὺς μεγαλύτερους ζωγράφους ὄλων τῶν ἐποχῶν. Πρβλ. "Ὅλο τὸ Ζωγραφικὸ ἔργο τοῦ Γκρέκο... σελ. 114 "Ἔργα γιὰ τὸ Νοσοκομεῖο De la Caridad.

108. Πρόκειται γιὰ τὸ κυκλικὸ σχῆμα τὸ ὁποῖο συνδέεται ἰδιαίτερα μὲ τοὺς δημιουργοὺς τοῦ φλωρεντινοῦ ἔργαστηρίου, ἀπὸ τὸ ὁποῖο τὸ δέχονται καὶ καλλιτέχνες ἄλλων ἔργαστηρίων. Χαρακτηριστικὰ δείγματα ἔχουμε μὲ τὸν *Μποτιτσέλλι*, ὅπως τὴν *Παναγία* μὲ τὸ *Ρόδι* στὸ *Οὐφίτσι*, τὸ *Ραφαήλ* μὲ τὴν *Παναγία* στὴν *Καρέκλα* καὶ τὸ *Μιχαήλ* "Ἄγγελο σὲ ἀνάγλυφά του, τὴν *Παναγία* *Taddeo Tadei*, τὴν *Παναγία* *Bartolomeo Pitti* καὶ τὸ ζωγραφικὸ τοῦ *Παναγία* τοῦ *Angelo Donni*. Γιὰ τὰ ἔργα σὲ κυκλικὸ σχῆμα τοῦ *Μποτιτσέλλι* ποὺ εἶναι ἀρκετὰ πρβλ. *Χρ. Χρήστου*, "Ἡ Ἱταλικὴ Ζωγραφικὴ τοῦ *XIV* καὶ *XV* Αἰῶνα 1996, σελ. 351. Τοῦ *Μιχαήλ* "Ἀγγέλου, "Ἡ Ἱταλικὴ Ζωγραφικὴ κατὰ τὸν Δέκατο Ἐκτο Αἰῶνα, τόμ. Α, σελ. 192-193. Τοῦ *Ραφαήλ* τὴν *Παναγία* στὴν *Καρέκλα*, σελ. 148, εἰκ. 85.

109. Εἶναι ἡ *προοπτικὴ* κατὰ τὴν ὁποία τὰ θέματα ἀντιμετωπίζονται ἀπὸ κάτω πρὸς τὰ ἑπάνω καὶ εἶναι ἀκριβῶς τὸ ἀντίθετο τῆς *προοπτικῆς* ἀετοῦ καὶ *πανοραμικῆς* *προοπτικῆς* ποὺ τὰ θέματα ἀντιμετωπίζονται ἀπὸ ἑπάνω.

σια στο ώσειδές σχῆμα. Μὲ τὴν ἰδιαιτέρη ἔμφαση στὶς χρωματικὲς ἀξίες καθὼς καὶ τὴν προοπτικὴ, κατορθώνει στὴν εἰκόνα αὐτὴ ὁ Γκρέκο νὰ δώσει ἀπὸ τὴν μιὰ πλευρὰ τὴν αἴσθησι τῆς ἀνύψωσης τῶν μορφῶν καὶ ἀπὸ τὴν ἄλλη τὴν ἐξαύλωσή τους. Ἰδιαιτέρα μὲ τὴν καμπυλόμορφη ἀπόδοσι τῶν νεφῶν στὰ ὁποῖα κάθονται ὁ Χριστὸς καὶ ὁ Παντοκράτωρ ἐπιβάλλονται τὰ καμπυλόμορφα θέματα τὰ ὁποῖα τονίζονται καὶ ἀπὸ τὸ πλῆθος τῶν κεφαλιῶν τῶν ἀγγέλων — μόνου κεφαλιῶν — ποὺ κοντὰ στὶς μεγάλες ἐπιφάνειες εἰσάγουν καὶ τὰ μικρογραφικὰ στοιχεῖα ποὺ διευρύνουν τὸ ἐκφραστικὸ περιεχόμενον τοῦ συνόλου. Ἀκόμη, στὰ πιὸ χαρακτηριστικὰ ἔργα τοῦ ἀπὸ τὴν ἴδια περίοδο πρέπει ἰδιαιτέρα νὰ ἀναφερθεῖ τὸ *"Όραμα τοῦ Ἁγίου Φραγκίσκου* στὸ Κάδιξ¹¹⁰ μὲ τὸν Ἁγίου καὶ τὸ σύντροφό του Λεόνε τὴ στιγμὴ ποὺ βλέπει τὸ ὄραμα μὲ τὸ φλεγόμενον πυρσό, στὸ ὁποῖο συνδυάζονται θαυμάσια ρεαλιστικὰ στοιχεῖα καὶ ἐκστατικὴ διάθεσι, ρόλος τοῦ φωτός καὶ πλαστικὲς διατυπώσεις.

Σὲ χαρακτηριστικὰ ἔργα τοῦ Γκρέκο ζωγραφισμένα μετὰ τὸ 1605 ἐκτὸς ἀπὸ τὰ ἄλλα καθαρὰ προσωπικὰ χαρακτηριστικὰ μπορεῖ καὶ πρέπει νὰ γίνου λόγος καὶ γιὰ τὸ γεροντικὸ του στύλ. Εἶναι κάτι ποὺ, ὅπως καὶ σὲ ἄλλους μεγάλους δημιουργοὺς¹¹¹, εἶναι φανερὸ στὴ σύνθεσι, τὸ σχέδιο καὶ τὴν ἴδια τὴ χρωματικὴ ἐπένδυσι τῶν ἔργων. Αὐτὸ διαπιστώνεται χωρὶς δυσκολία σὲ σημαντικὰ ἔργα του ἀπὸ τὴν περίοδο αὐτὴ καὶ τὰ χρόνια ποὺ ἀκολουθοῦν, ὅπως τὸ *Προσκύνησι τῶν Ποιμένων* τοῦ 1605¹¹², τὸ *Ἁγιος Δομήνικος Προσευχόμενος*, στὸ Τολέδο, Μουσεῖο Santa Cruz, τοῦ 1606, τὸ *Οἱ Ἁγιοὶ Πέτρος καὶ Παῦλος* τοῦ 1605-1608, στὴ Στοκχόλμη, καὶ πολὺ σαφέστερα στὸ *Ἀνάστασι τοῦ Χριστοῦ* τοῦ 1605-1610, στὰ Πράντο, καὶ τὸ *Πεντηκοστή*, ἐπίσης στὸ Πράντο, ἀπὸ τὸ 1605-1610. Στὴν *Προσκύνησι τῶν Ποιμένων*, ὅ,τι κάνει μεγαλύτερη ἐντύπωσι εἶναι οἱ μεγάλες ἐξπρεσιονιστικὲς κινήσεις καὶ ὁ καθοριστικὸς ρόλος τοῦ φωτός, ἡ ἐκστατικὴ διάθεσι καὶ ὁ πολυδιάστατος χῶρος. Μὲ τὸν Χριστὸ πολὺ μικρὸ κατὰ τοὺς τύπους τῆς Τέχνης τῶν Κάτω Χωρῶν¹¹³, τοὺς ποιμένες νὰ ἔχουν κυριολεκτικὰ χάσει τὸν ἑαυτὸ τους, τὸν προβλη-

110. Στὸ Νοσοκομεῖο τῆς Nuestra Senora del Carmen.

111. Μὲ τυπικὰ παραδείγματα τὸ Μιχαὴλ Ἁγγελο, τὸν Τιτσιάνο, τὸν Τιντορέττο, καὶ τὸν εἰκοστὸ αἰώνα, τὸν Πικασσό, τὸν Κοκόσκα καὶ ἄλλους. Γιὰ τὸ γεροντικὸ στύλ τοῦ Μιχαὴλ Ἁγγέλου πρβλ. Χρ. Χρήστου, Ἱταλικὴ Ζωγραφικὴ τόμ. Α', σελ. 262 τοῦ Τιτσιάνου, Ἱταλικὴ Ζωγραφικὴ τόμ. Β', σελ. 127 ἑ. Γιὰ τὸν Πικασσό, Χρ. Χρήστου, Ἡ Ζωγραφικὴ τοῦ Εἰκοστοῦ Αἰώνα, τόμ. Β', σελ. 290 ἑ.

112. Στὴ Βαλένσια στὸ Colegio del Patriarca.

113. Ὁ Χριστὸς στὴ Φάτνη εἰκονίζεται στὴ ζωγραφικὴ τῶν Κάτω Χωρῶν ἀπὸ τὸν δέκατο πέμπτου αἰώνα τόσο στὶς εἰκόνες τῆς Γέννησις ὅσο καὶ τῆς Προσκύνησι τῶν Μάγων καὶ τῶν

ματικά διευρυνόμενο χώρο, ή ζωγραφική επιφάνεια κερδίζει νέες έκφραστικές προεκτάσεις. Σε αντίθεση ακόμη με άλλες αποδόσεις του θέματος, στις οποίες επικρατεί μια ήρεμη ειδυλλιακή και παραδεισιακή ατμόσφαιρα, εδώ έχουμε την αναγνώριση του υπερβατικού και του υπερφυσικού, που συγκλονίζει όλα τα πρόσωπα της παράστασης και τὰ παράσφουρει στις μεγάλες χειρονομίες και τις εξπρεσιονιστικές κινήσεις, τὰ παραμορφωμένα από έσωτερική συγκίνηση πρόσωπα και τὰ σώματα σέ άπίθανες στάσεις, ένα σύνολο σέ ένα είδος ψυχικής υπερδιέγερσης. Τά ίδια στοιχειά έχουμε και στην ζωγραφισμένη τήν ίδια έτος χρονιά *Προσκύνηση τών Ποιμένων* τής Νέας Έόρκης—Μητροπολιτικό Μουσείο— με περισσότερο μόνο τονισμένο τó ρόλο του φωτός. Άλλά μια μεγαλύτερη άκόμη έμφαση στα εξπρεσιονιστικά στοιχειά έχουμε στην ζωγραφισμένη τὰ τελευταία χρόνια τής ζωής του Γκρέκο, δηλαδή τó 1612-1614, *Προσκύνηση τών Ποιμένων* στο Πράντο και τήν παραλλαγή του πάλι στη Νέα Έόρκη—Μητροπολιτικό Μουσείο. Έδω κοντά στα άλλα γνωστά στοιχειά έχουμε μεγαλύτερη έμφαση στις παραμορφώσεις και τις διαφορετικές κλίμακες, τις μεγάλες χειρονομίες και τις αντίθεσεις του κάτω από τó έπανω μέρος, τήν επικράτηση του γεροντικού στύλ. Αυτό τó σημειώνει κανείς εύκολα στην τάση για σχηματοποίηση και τήν άποφυγή τών λεπτομερειακών περιγραφών; τó προβληματικό χώρο και τήν άίσθηση ότι δέν έχει τελειώσει, τήν έσωτερικότητα και τήν άποπνευμάτωση. Άνάλογα στοιχειά έχουμε και σέ άλλες χαρακτηριστικές έργασίες του από τήν ίδια περίοδο, τόν *Άγιο Δομήνικο Προσευχόμενο* και τούς *Άγίους Πέτρο και Παύλο*, με τὰ ρευστά περιγράμματα, τόν προβληματικό χώρο, τις μορφές νά εξαυλώνονται ιδιαίτερα στον *Άγιο Δομήνικο Προσευχόμενο*. Άπό τὰ άλλα έργα του, τὰ ζωγραφισμένα γύρω στο 1605-10, ή *Άνάσταση του Χριστού* μπορεί νά θεωρηθεϊ ένα από τὰ πιό συγκλονιστικά, για τó εξπρεσιονιστικό πάθος, τις μεγάλες χειρονομίες, τόν συνδυασμό πλαστικών και χρωματικών τύπων, τόν διευρυνόμενο χώρο. Στην παράσταση ó καλλιτέχνης μās εισάγει με τήν πεσμένη

Ποιμένων πολύ μικρός για νά έκφραστει ότι από αυτό τó πολύ μικρό θά έλθει τó πολύ μεγάλο που είναι ή σωτηρία του άνθρώπου, ή λύτρωση από τó προπατορικό άμάρτημα. Άπό τὰ πιό γνωστά παραδείγματα που μπορούν νά σημειωθούν είναι αυτά τής Γέννησης του Χριστού στην Κρατική Πινακοθήκη του Βερολίνου και τής Προσκύνησης τών Μάγων στο Τρίπτυχο Columba του Μονάχου του Ρότζερ βάν ντερ Βάιντεν, Χρ. Χρήστου Εύρωπαϊκή Ζωγραφική στο 15ο Αίώνα, σελ. 104 και 105, εικ. 37 και 38, τής Γέννησης του Χριστού, τής Ούάσιγκτον, του Πέτρου Χριστούς, σελ. 119, εικ. 49 του Ούγκο βάν ντερ Γκούς στο Εικονοστάσι Πορτινάρι στο Ούφίτσι με τήν Προσκύνηση τών Ποιμένων, σελ. 148, εικ. 67 στην Προσκύνηση τών Μάγων του ίδιου καλλιτέχνη στο Βερολίνο, Κρατική Πινακοθήκη, σελ. 151, εικ. 70 και σέ πολλές άλλες.

στο πρώτο επίπεδο γυμνή ανδρική μορφή με την εκπληκτική βράχυνση, τὰ πόδια τῆς ὁποίας μᾶς μεταφέρουν στοῦ βάθους καὶ στὸν ἀναστημένο Χριστό, καὶ μετὰ τις ἄλλες μορφές— πλαίσια νὰ ἀγωνίζονται νὰ φτάσουν μετὰ τὴν ξίφη καὶ τὰ χέρια τοὺς πρὸς τὸν Χριστό. Στὴν ἔμφαση, στὰ καθαρὰ πλαστικὰ στοιχεῖα ποὺ ἔχουμε στοῦ μέσο, ἀπαντοῦν ἀπὸ τις δυὸ πλευρές οἱ χρωματικὲς ἀξίες ποὺ συνεχίζονται καὶ μετὰ τὸ λάβαρο καὶ τὸ χιτῶνα τοῦ Χριστοῦ, συνομιλία ζεστῶν καὶ ψυχρῶν τόνων. Μετὰ τὴν *Πεντηκοστή*, ζωγραφισμένη καὶ αὐτὴ τὰ χρόνια 1605-1610, ποὺ ἔχει τις ἴδιες διαστάσεις μετὰ τὴν *Ἀνάσταση* καὶ βρίσκεται καὶ αὐτὴ στοῦ Πράντο, ἔχουμε καὶ ἓνα εἶδος ἀπάντησης στὴν *Ἀνάσταση*. Γιατὶ στὴ χρησιμοποίηση πλαστικῶν ἀξιῶν ποὺ δίνουν τὸν τόνο στὴν *Ἀνάσταση* ἔχουμε τὴν ἀποκλειστικὴ ἐπιβολὴ τῶν χρωματικῶν διατυπώσεων, ὅπως καὶ στοῦ ρόλου τοῦ σωματικοῦ τὴν ἔξαρση τοῦ πνευματικοῦ. Ἄλλωστε, ἐδῶ σημειώνει κανεὶς πιὸ εὐκόλα τὴν ἐπικράτηση τῶν τύπων τοῦ γεροντικοῦ στύλ, ὅπως καὶ τῶν μανιεριστικῶν χαρακτηριστικῶν. Γιατὶ εἶναι σαφέστερη ἢ ἀπόθηση τοῦ σωματικοῦ καὶ ἡ ἐπιβολὴ τοῦ πνευματικοῦ, ἡ συνοπτικὴ διατύπωση καὶ ἡ ἔμφαση στὰ ἀφρημένα στοιχεῖα, τὰ ἀτεκτονικὰ χαρακτηριστικὰ καὶ ἡ ἀποπνευμάτωση, ὁ ἐξωπραγματικὸς χῶρος καὶ ἡ ἐκστατικὴ διάθεση. Μετὰ τὰ πρόσωπα τῶν ἀποστόλων νὰ ἐκφράζουν τὴ συνάντησή τους μετὰ τὸ ἀπόλυτο καὶ μόνον ἓνα πρόσωπο νὰ κοιτάζει τὸ θεατὴ —τὸ τρίτο δεξιὰ ἀπὸ τὴν Παναγία— ποὺ πιστεύεται ὅτι εἶναι αὐτοπροσωπογραφία τοῦ Γκρέκο¹¹⁴, κάτι ποὺ οἱ ἀπόστολοι στοῦ πρώτου ἐπίπεδο τὸ δίνουν μετὰ ὅλο τους τὸ σῶμα, τὸ σύνολο ἐμφανίζεται νὰ δονεῖται ἀπὸ ἐσωτερικὲς δυνάμεις. Ἐδῶ ὅλα τὰ σώματα ἔχουν γίνει κινούμενες φλόγες, ὅπως αὐτὲς πάνω ἀπὸ τὰ κεφάλια τῶν ἀποστόλων καὶ τῆς Παναγίας στοῦ δευτέρου ἐπίπεδο, μετὰ τις ἐνδυμασίες ποὺ φαίνεται νὰ μὴν ἔχουν σχέση μετὰ τὰ σώματα, τις συστροφές καὶ τις προβληματικὲς θέσεις καὶ στάσεις τους, τις μεγάλες χειρονομίες, τὸν προβληματικὸ χῶρο.

Ἐνάλογα στοιχεῖα καὶ τὴν τάση γιὰ ἐξαύλωση καὶ ἀποπνευμάτωση ἔχουμε καὶ σὲ ἄλλες προσπάθειες τοῦ Γκρέκο, ἀπὸ τὰ χρόνια 1605-1614, ὅπως τὸ *Ἄμωμη Σύλληψη*, τοῦ 1605-1610, στὴ Μαδρίτη—Μουσεῖο Tyssen-Bornemisza— οἱ *Ἅγιοι Ἰωάννης ὁ Ἐὐαγγελιστὴς καὶ Ἰωάννης ὁ Βαπτιστὴς* τοῦ 1605-1610, στοῦ Τολέδο—Μουσεῖο Santa Cruz— ἡ *Ἀνάληψη τῆς Παναγίας*, τοῦ 1607-1613, στοῦ Τολέδο, στοῦ ἴδιου Μουσεῖο. Πρόκειται γιὰ ἔργα ὅπου ὅλο καὶ περισσότερο ἐπικρατεῖ ἡ ἐπιμήκυνση

114. Πρόκειται γιὰ προσωπογραφία, ἀκόμη καὶ ἂν δὲν εἶναι αὐτοπροσωπογραφία. Καὶ εἶναι τὸ μόνον πρόσωπο ποὺ κοιτάζει τὸ θεατὴ καὶ δίνει τὴν ἐντύπωση ὅτι δὲν μετέχει στοῦ θαύματος τῆς ἐπιφοίτησης τοῦ Ἁγίου Πνεύματος.

των μορφών και ὁ προβληματικὸς χώρος, ἢ κατὰ κάποιον τρόπο ἔνωση οὐρανοῦ καὶ γῆς, ἢ ἐκστατικὴ ἀτμόσφαιρα καὶ ὁ ἐνεργητικὸς ρόλος τοῦ φωτός. Στὴν *Ἄμωμη Σύλληψη*, μὲ τὴ μορφή τῆς Παναγίας νὰ αἰωρεῖται στὸν οὐρανὸ πλαισιωμένη ἀπὸ ἀγγέλους, μὲ τὰ σύννεφα κάτω σὲ ἀντίστροφη πυραμίδα, τὰ παραπληρωματικὰ θέματα καὶ τὸ τοπίο στὸ βάθος, ὅλα ἐμφανίζονται σὰν μορφοποίηση ἐνὸς ὁράματος. Ἀκόμη καὶ ἡ χρησιμοποίηση τοῦ χρώματος ποὺ διασπᾶται, μεταβάλλεται καὶ ἔχει πλουτιστεῖ μὲ μεταπτώσεις ποὺ τονίζονται ἀπὸ τὸ φῶς, εἶναι ἓνα ἀκόμη στοιχεῖο ποὺ ἔρχεται νὰ ὀλοκληρώσει αὐτὴ τὴν ἐντύπωση τοῦ ὁράματος. Μὲ τοὺς ἄγιους Ἰωάννη τὸν Εὐαγγελιστὴ καὶ Ἰωάννη τὸ Βαπτιστὴ, εἶναι σαφέστερη ἀκόμη περισσότερο ἢ μανιεριστικὴ χρησιμοποίηση τῆς ἐνδυμασίας στὸν πρῶτο καὶ ἡ ἐξπρεσιονιστικὴ διαπραγμάτευση στὴν ἀπόδοση τοῦ σώματος στὸν δεῦτερο. Μαζί μὲ τὴ μνημειακότητα των μορφῶν, ἰδιαιτέρο περιεχόμενο δίνει στὸ σύνολο ὁ χώρος μὲ τὸ ὑπαινικτικὰ δοσμένο τοπίο, ἴσως κάτι ἀπὸ τὸ Τολέδο. Μὲ τὴν *Ἀνάληψη τῆς Παναγίας*, κοντὰ στὸν συνδυασμὸ τοπιογραφίας καὶ θρησκευτικῆς παράστασης, κάνει ἐντύπωση ἡ ἔμφαση στὰ διαγώνια θέματα, στὶς διαφορετικὲς κλίμακες ἀπόδοσης των μορφῶν καὶ τὸν πλοῦτο των χρωμάτων. Ἡ παράσταση ἀποτελεῖ ἓνα συνδυασμὸ τοῦ τύπου τῆς Ἄμωμης Σύλληψης καὶ τῆς Ἀνάληψης τῆς Παναγίας καὶ ἀνοίγει κάτω μὲ τὸ βάζο μὲ τριαντάφυλλα καὶ κρίνα στὸ τοπίο τοῦ Τολέδο καὶ τὸν ἄγγελο μὲ τὸ ἓνα φτεροῦ ἀνοιχτὸ καὶ τὸ ἄλλο κλειστὸ καὶ ἓνα ἀγγελούδι φτάνει στὰ πόδια τῆς Παναγίας ποὺ καλύπτονται ἀπὸ τὸ γαλάζιο μανδύα της. Γύρω ἀπὸ τὴν Παναγία ποὺ εἰκονίζεται μὲ τὰ χέρια στὸ στήθος καὶ στάση προσευχῆς πετοῦν ἄγγελοι, ἄλλοι παίζουν μουσικὰ ὄργανα καὶ ἐπάνω στὸ μέσο ἔχουμε τὴν περιστρεφὰ τοῦ Ἁγίου Πνεύματος σὲ ἓνα κύκλο, ἴσως στεφάνι, ποὺ ἀποτελοῦν κεφαλᾶκια μικρῶν ἀγγέλων. Ὁ Γκρέκο, στὴν περίπτωση αὐτῆ, ὄχι μόνον γεφυρώνει γῆ καὶ οὐρανὸ ἀλλὰ μᾶς περνᾷ ἀπὸ τὸ συγκεκριμένο καὶ τὸ φυσικὸν χῶρον — τὰ λουλούδια καὶ τὴν πόλη — στὸν ἀκαθόριστο καὶ ὑπερβατικόν, ποὺ τίποτα δὲν ἐξηγεῖται λογικὰ καὶ δὲν ἐρμηνεύεται μὲ τίς γνωστὲς σχέσεις ἀλλὰ βιώνεται ἐσωτερικὰ.

Ἀπὸ τὰ ἔργα ποὺ ζωγραφίζει ὁ Γκρέκο τὰ τελευταῖα χρόνια τῆς ζωῆς του ἰδιαιτέρα πρέπει νὰ μνημονευτοῦν ὁ Ἅγιος Πέτρος τοῦ 1507-10, στὸ Ἐσκουριάλ, ἡ *Ἐπίσκεψη τῆς Παναγίας στὴν Ἐλισάβετ* τοῦ 1610-1614, στὴν Οὐάσιγκτον — Dumbarton Oaks —, ὁ *Διωγμὸς τῶν Ἐμπόρων ἀπὸ τὸ Ναό*, τοῦ 1610-1614, στὴν ἐκκλησία San Gines στὴ Μαδρίτη, ὁ *Λαοκόων* τοῦ 1610-1614, στὴν Οὐάσιγκτον — Ἐθνικὴ Πινακοθήκη —, Ὁ *Γάμος τῆς Παναγίας*¹¹⁵ τοῦ 1613-14 καὶ ἡ *Πέμπτη*

115. Ἐχει ἐπικρατήσει ὁ τίτλος, Ὁ Γάμος τῆς Παναγίας, ἐνῶ οὐσιαστικὰ μὲ αὐτὸν τὸν τύπο

Σφραγίδα τῆς Ἀποκάλυψης τοῦ 1606-1614 στή Νέα Ὑόρκη—Μητροπολιτικό Μουσείο—ἀριστουργήματα, μέ τὸ τελευταῖο, ἀριστούργημα τῶν ἀριστουργημάτων του. Σ' αὐτά, ἐκφραστικό πάθος καὶ μανιεριστικά στοιχεῖα, μεγάλες χειρονομίες καὶ μαρὰκ τύποι συνδυάζονται γιὰ νὰ δώσουν ὅλες τὶς διαστάσεις τῆς μορφοπλαστικῆς τοῦ γλώσσας. Στὸν *Ἅγιο Πέτρο*, δὲν εἶναι τόσο ἡ ἐπιμήκυνση καὶ ὁ προβληματικὸς χῶρος ποὺ κάνουν ἐντύπωση ὅσο οἱ χρωματικὲς διαβαθμίσεις, ἡ ἐνεργητικὴ ἔκφραση τοῦ προσώπου καὶ ἡ ρεαλιστικὴ ἀπόδοση τῶν κλειδιῶν. Μὲ τὴν *Ἐπίσκεψη τῆς Παναγίας* εἶναι ἡ ἐκπληκτικὴ μνημειακοποίηση τῶν μορφῶν καὶ ἡ σχηματοποίηση, ἡ χωρὶς καμιά σχέση μέ τὰ σώματα ἀπόδοση τῶν ἐνδυμάτων καὶ ὁ συνδυασμὸς ἐσωτερικοῦ καὶ ἐξωτερικοῦ, δηλαδὴ ἀνθρώπινου καὶ φυσικοῦ χώρου. Στὸ *Διωγμὸ τῶν Ἐμπόρων ἀπὸ τὸ Ναὸ* ἔχουμε τὴ δυνατότητα νὰ καταλάβουμε καὶ ὅλη τὴν πορεία ποὺ ἔχει κάνει ὁ Γκρέκο στὴν ἀπόδοση τοῦ θέματος ἀπὸ ὅταν βρισκόταν ἀκόμη στὴν Ἰταλία ὡς τὰ τελευταῖα χρόνια τῆς ζωῆς του στὸ Τολέδο. Στὸν ἀκόμη συγκρατημένο καὶ σχεδὸν κλασσικὸ χαρακτήρα τοῦ *Διωγμοῦ τῆς Μινεάπολης* μέ τὴν ἐπικράτηση τοῦ πλάτους στὸ ὕψος, τὴ διατήρηση πολλῶν παραπληρωματικῶν θεμάτων, τὸ ἥπιο καὶ γήινο χαρακτήρα τῶν χρωμάτων τῶν Βενετσιάνων, ἀπαντοῦν τόνοι ποὺ ἀνήκουν μόνο στὴν προσωπικὴ ἐκφραστικὴ του γλώσσα. Ἡ σύνθεση δίνει τὴν ἐντύπωση ἐνὸς στροβιλισμοῦ, ὅπου ὅλα κινεῦνται σ' ἓνα χωρὶς περιορισμὸ ρυθμὸ, σὲ μιὰ κίνησιν ποὺ μεταφέρεται ἀπὸ τὴν ἀρχιτεκτονικὴ ἐξω ἀπὸ τὴ ζωγραφικὴ ἐπιφάνεια. Τὸ χρῶμα παίρνει τὸ χαρακτήρα κινούμενης λάβας ποὺ μεταμορφώνει τὶς μορφὲς σὲ φλογισμένα κύματα ποὺ διασποῦν ὅλα τὰ πλαίσια τοῦ ἔργου. Ἐδῶ δὲν ἔχουμε μιὰ κοινὴ διηγηματικὴ περιγραφή ὅπως αὐτὲς ποὺ εἶχε γνωρίσει καὶ μελετήσει στὴν Ἰταλία ὁ Γκρέκο, τίποτα ποὺ νὰ συνδέει τὶς μορφὲς μέ τὸ θεατὴ, καμιά δὲν στρέφεται πρὸς αὐτόν. "Ὅλα τὰ πρόσωπα φαίνονται πιασμένα στὸ φλογερὸ δίκτυ ἐνὸς μυστικοῦ παροξυσμοῦ, ποὺ κατορθώνει νὰ κάνει τὴ στιγμὴ αἰωνιότητα, μέ τὸν ἄνθρωπο ἀνέκκλητα μόνο. Μὲ τὰ ἔργα αὐτῆς τῆς τελευταίας περιόδου ὁ Γκρέκο βρίσκεται ἐξω τόσο ἀπὸ τὸν ἰταλικὸ ὅσο καὶ τὸν εὐρωπαϊκὸ μανιερισμὸ, γιὰτὶ σὲ κανένα σημεῖο δὲν ἔχουμε τὴ λογικὴ κατασκευὴ καὶ τὴν ψυχρὴ ἐξωτερικὴ σχέση, ἀλλὰ μόνο τὴν ἐσωτερικὴ τραγικὴ ἔνταση μιᾶς μεγαλοφυΐας ποὺ κατορθώνει νὰ πᾶει πέρα ἀπὸ τὸ γνωστὸ. Καὶ ἐνῶ φαίνεται ὅτι διατηρεῖ ἓνα μόνο στοιχεῖο ἀπὸ τὶς ἰταλικὲς του γνωριμίες, ποὺ εἶναι ἡ μορφὴ ποὺ βρίσκεται σὲ

εἰκονίζεται ἡ Μνηστεια τῆς Παναγίας σὲ πολλὰ ἔργα τόσο τῆς ἰταλικῆς ὅσο καὶ τῆς βορειοευρωπαϊκῆς ζωγραφικῆς.

κόγχη, ανάμνηση ἴσως τοῦ Ραφαήλ¹¹⁶, ἡ ὅλη ἐκφραστική του γλώσσα κινεῖται σ' ἓνα ἐντελῶς ἄλλο ἐπίπεδο. Τὴν ἐπιβολὴ τῶν καθαρὰ προσωπικῶν χαρακτηριστικῶν ἔχουμε καὶ στὰ ἄλλα ἔργα του τῆς δεκαετίας 1604-1614. Στὸν *Λακόοντα*, τὸ μόνο ἔργο του μὲ μυθολογικὸ θέμα, ὁ Γκρέκο δὲν μᾶς δίνει μόνο ἓνα συνδυασμὸ γυμνογραφίας, τοπιογραφίας καὶ μυθολογικοῦ ἐπεισοδίου, ἀλλὰ καὶ μιὰ ἀπὸ τὶς πρὸ χαρακτηριστικὲς διατυπώσεις τοῦ μπαρόκ. Μὲ τὰ τονισμένα διαγώνια θέματα, τὴν ἔξαρση τῶν ὄγκων, τὰ δονούμενα χρώματα, τὰ ἐλλειψοειδῆ στοιχεῖα, τὰ ὑπαινικτικὰ χαρακτηριστικά¹¹⁷. Μὲ τὸν *Ράμο τῆς Παναγίας* ἔχουμε σαφέστερα τόσο τὴ μνημειακοποίηση τῶν μορφῶν ὅσο καὶ τὴ σχηματοποίηση καὶ τὶς περισσότερο ἀφηρημένες διατυπώσεις. Ἐπίσης, φανερὴ εἶναι ἡ παρεμβολὴ μιᾶς χαρακτηριστικῆς προσωπογραφίας, ἴσως αὐτοπροσωπογραφίας τοῦ Γκρέκο, στὸ κεφάλι δεξιὰ ἀπὸ αὐτὸ τοῦ Μεγάλου Ἀρχιερέα, ὅπως καὶ ἡ ἐπικράτηση στοιχείων τοῦ γεροντικοῦ του στυλ. Μὲ τὴν *Πέμπτη Σφραγίδα τῆς Ἀποκάλυψης* ἔχουμε τὸ ἔργο στὸ ὁποῖο ἡ ἀνθρώπινη μορφή μεταβάλλεται σὲ κινούμενη φλόγος, τὰ χρώματα διακρίνονται γιὰ τὴν ἔντασή τους, ὁ χῶρος ἀποκτᾶ ἓνα καθαρὰ ὑπερβατικὸ περιεχόμενο. Μὲ γονατισμένο τὸν ἄγγελο σὲ μιὰ ἐκπληκτικὴ ἐπιμήκυνση, ἔχουμε τὴ μορφή πὺ γεφυρώνει τὴν ἀπόσταση γῆς καὶ οὐρανοῦ· μὲ τὶς ἐξπρεσιονιστικὲς παραμορφώσεις, τὴν ἐσωτερικὴ ἔνταση, μὲ τὶς διαφορετικὲς κλίμακες καὶ τὶς μεγάλες χειρονομίες ὑποβάλλονται διάφορα ἐπίπεδα τῆς ἔκστασης. Μὲ ὅλα τὰ στοιχεῖα, θεματικά, συνθετικά, χρωματικά, ἀπόδοσης τοῦ χώρου, ὑποβάλλεται τὸ ὑπερβατικὸ καὶ τὸ ἀπόλυτο στὸ ὁποῖο συναντᾶται τὸ ἀνθρώπινο μὲ τὸ θεῖο, τὸ ἄτομο καὶ ὁ κόσμος, ὁ χρόνος καὶ ἡ αἰωνιότητα.

Ἀπὸ τὶς ἄλλες θεματογραφικὲς περιοχὲς πὺ ἀπασχόλησαν ἰδιαιτέρα τὸν Γκρέκο, ἡ προσωπογραφία εἶχε μιὰ σημαντικὴ θέση, ἐνῶ πολὺ λίγο ἐνδιαφέρθηκε γιὰ τὴν τοπιογραφία, ἔστω καὶ ἂν τὴν χρησιμοποιοῖ ὑπαινικτικὰ σὲ μερικὰ ἀπὸ τὰ χαρακτηριστικά του ἔργα μὲ θρησκευτικὰ θέματα. Καὶ πρόκειται στὶς περισσότερες

116. Ἀσφαλῶς ὁ Γκρέκο στὴ Ρώμη θὰ εἶχε δεῖ στὴν Αἴθουσα τῆς Ὑπογραφῆς καὶ στὴν Παράσταση τῆς Σχολῆς τῶν Ἀθηνῶν τὰ δύο ἀγάλματα σὲ κόγχες, τὸν Ἀπόλλωνα καὶ τὴν Ἀθηνᾶ, —τὸ θεὸ τοῦ φωτὸς καὶ τὴ θεὰ τῆς Σοφίας— καὶ ἴσως αὐτὴ πὺ εἶχε στὴ μνήμη του, φτάνει νὰ τὴ χρησιμοποιοῦσιν στὸ Διωγμὸ τῶν Ἐμπόρων. Γιὰ τὶς μορφὲς τοῦ Ραφαήλ πρὸβλ. Χρ. Χρήστου, Ἡ Ἱταλικὴ Ζωγραφικὴ κατὰ τὸ Δέκατο Ἐκτο Αἶώνα, τ. Α', σελ. 124, εἰκ. 73.

117. Πρόβλημα παρουσιάζουν οἱ μορφὲς πὺ εἰκονίζονται δεξιὰ, πὺ μερικὸι μελετητὲς θεωροῦν ὡς τὸν Ἀπόλλωνα καὶ τὴν Ἀρτέμιδα, ἄλλοι ὡς τὸν Ποσειδῶνα καὶ τὴν Κασσάνδρα ἢ ἀκόμη καὶ τὸν Ἀδάμ καὶ τὴν Εὐά. Πρὸβλ. Ὅλο τὸ Ζωγραφικὸ Ἔργο τοῦ Γκρέκο, σελ. 123, ἀριθμ. 166.

περιπτώσεις για ὄψεις τοῦ Τολέδο, τὶς ὁποῖες ἄλλωστε δίνει καὶ στὶς δυὸ χαρακτη-
ριστικὲς του προσπάθειες στὴν περιοχὴ τῆς τοπιογραφίας. Ἀλλὰ ὁ Γκρέκο δημιουρ-
γὸς μεγάλων μεταφυσικῶν ὄραμάτων εἶναι καὶ ἐξαιρετικὸς προσωπογράφος. Καὶ
ἐκτὸς ἀπὸ τὶς προσωπογραφίες ποὺ δίνει στὰ θρησκευτικὰ του ἔργα καὶ τὶς αὐτο-
προσωπογραφίες ποὺ παρεμβάλλει, μᾶς ἔχει δώσει καὶ ἓνα μεγάλο ἀριθμὸ σημάντι-
κῶν προσωπογραφιῶν, ποὺ ἀρχίζουν μὲ αὐτὴ τοῦ Τζούλιο Κλόβιο ἀπὸ τὰ χρόνια
τῆς Ρώμης. Καὶ ἀκόμη, ἂν μείνουμε περισσότερο, σὲ πολὺ λίγες ἀπὸ αὐτὲς μπορούμε
νὰ καταλάβουμε τὴν ποιότητα καὶ τὸ χαρακτῆρα τῆς ζωγραφικῆς του γλώσσας
στὴν προσωπογραφία. Μιὰ θεματογραφικὴ περιοχὴ ποὺ ἀπὸ τὴν ἴδια τὴ φύση της
πολὺ μικρὴ σχέση μπορεῖ νὰ ἔχει μὲ τὴ θρησκευτικὴ ζωγράφικὴ τοῦ Γκρέκο, αὐτῆ
τῶν μεταφυσικῶν ὄραμάτων, τῶν προσωπικῶν συνδυασμῶν καὶ τῶν ἐκστατικῶν
τύπων. Ἔτσι μένει στὸ ρεαλιστικὸ λεξιλόγιό καὶ τὴν ἔμφαση στὴν ἀπόδοση τῶν φυσιο-
γνωμικῶν χαρακτηριστικῶν καὶ τόσο μὲ αὐτὰ, ὅσο καὶ μὲ τὴ χρωματικὴ ἐπένδυση
καὶ ἄλλες λεπτομέρειες θὰ προχωρήσει πέρα ἀπὸ τὴν ἐξωτερικὴ περιγραφή, στὴν
σύλληψη τοῦ ἐσωτερικοῦ. Σὲ πρώιμες προσωπογραφίες του, ὅπως αὐτὴ τοῦ *Giambati-
sta Porta* στὸ Κρατικὸ Μουσεῖο Καλῶν Τεχνῶν τῆς Κοπεγχάγης ποὺ τοποθετεῖται
γύρω τὸ 1572, εἶναι ἡ ἐπίδραση τοῦ Τιντορέττο, ἐνῶ στὴν Προσωπογραφία τοῦ
Pompeo Leoni, ἀπὸ τοῦ 1578-80, διαφαίνεται περισσότερο ἡ γνωριμία ἔργων τοῦ
Μπασσάνο. Ἀντίθετα στὴν Προσωπογραφία τῆς *Jeronima De Las Cuevas* - Κυρίας
μὲ τὴν Ἑρμίνα τοῦ 1577-78 στὴ Γλασκῶβη— Pollok House, ἔχουμε περισσότερο
καθαρὰ προσωπικὰ στοιχεῖα στὸ συνδυασμὸ ἰδεαλιστικῶν καὶ βεριστικῶν χαρακτηρι-
στικῶν ἰδιαίτερα στὴν ἀπόδοση τῆς ἐρμίνας, στὴν ὁποία ἔχουμε ἀκόμη καὶ τὴν αἰσθησι-
τῆς ὕψους τοῦ ὑλικοῦ. Στὶς ἐξαιρετικὲς σχετικὰ πρώιμες προσωπογραφίες του ἀνήκει
καὶ αὐτὴ ποὺ ἔχει τίτλο Ὁ Ἰππότης μὲ τὸ Χέρι στὸ Στήθος καὶ Ὁ Ὄρκος τοῦ
Ἰππότη τοῦ 1578-80 στὸ Πράντο, γιὰ τὴν ἐξαιρετικὴ ἀπόδοση τῶν φυσιογνωμικῶν
χαρακτηριστικῶν καὶ τοῦ χεριοῦ, τὴν ἔκφραση τοῦ προσώπου καὶ τὴν πληρότητα
τοῦ σχεδίου. Μερικὲς προσωπογραφίες ἀπὸ τὸ 1585-90, ὅπως ἡ Προσωπογραφία
Ἡλικιωμένου Εὐπατριῶδη καὶ ἡ Προσωπογραφία τοῦ *Rodrigo Vazquez* διακρί-
νονται γιὰ τὴν ἰδιαίτερη ἔμφαση τῶν σχεδιαστικῶν στοιχείων, οἱ δυὸ τοῦ 1585-90
στὸ Πράντο. Στὶς σημαντικὲς γιὰ τὴν ἐκφραστικὴ τῆς δύναμη προσωπογραφίες,
ἀνήκει καὶ ἡ Προσωπογραφία τοῦ *Μανούσου Θεοτοκόπουλου* ποὺ χρονολογεῖται
γύρω στὸ 1591 καὶ βρίσκεται στὸ Ἴδρυμα Horton Simon στὴν Pasadena τῆς Καλι-
φόρνιας. Μὲ τὸ κοντοκομμένο γενάκι, τὸ μητερὸ πηγούνι, τὰ ζωηρὰ μάτια, τὸν ἀνοιχτὸ
γιακὰ τὸ ἔργο ἀποπνέει ἐνεργητικότητα καὶ ἐσωτερικὴ δύναμη. Στὶς πιὸ σημαντικὲς
προσωπογραφίες του ἀνήκει καὶ αὐτὴ τοῦ *Καρδινάλιου Νίνο Ντέ Κουεβάρρα*, Μεγάλου
Ἱεροεξεταστῆ, τοῦ 1596-1600, στὸ Μητροπολιτικὸ Μουσεῖο τῆς Νέας Ὑόρκης.

Πρόκειται για προσωπογραφία στην οποία συνθετική πληρότητα και έκφραστική αλήθεια, συνδυασμός βιόμορφων και γεωμετρικών τύπων και χρωματικός πλούτος δίνουν μια από τις πιο εκπληκτικές έργασίες του Γκρέκο. Με τον καρδινάλιο και μεγάλο ιεροεξεταστή καθιστό με αυστηρό πρόσωπο και σχεδόν επιθετική έκφραση, τὸ ἀριστερὸ χέρι πιασμένο στην πολυθρόνα, κατορθώνει ὁ Γκρέκο νὰ ἐκφράσει ἀκόμη και τὴν ἴδια τὴν ψυχὴ τοῦ εἰκονιζομένου. Μὲ ἓνα θαυμάσιο συνδυασμὸ θερμῶν και ψυχρῶν χρωμάτων και πολὺ περισσότερο μὲ τὸν πλοῦτο τῶν τονικῶν διαβαθμίσεων τοῦ κόκκινου, τὶς ἀντιθέσεις τῶν δύο πλευρῶν τοῦ βάρους τὸ σύνολο ἀποκτᾷ μιὰ συγκλονιστικὴ φωνή. Τὴν ἴδια περίοδο, 1590-1600, εἶναι ζωγραφισμένη και ἡ *Αὐτοπροσωπογραφία τοῦ Γκρέκο* στὸ Μητροπολιτικὸ Μουσεῖο τῆς Νέας Ὑόρκης, ποὺ ἀναφέρεται και στὴν ἀπογραφὴ τῶν ἔργων του, μετὰ τὸ θάνατό του. Στὴν *Αὐτοπροσωπογραφία* του ὁ Γκρέκο παρουσιάζεται κάπως μὲ μορφή βυζαντινοῦ ἀγίου μὲ γυμνὸ τὸ κρανίον, διεισδυτικὰ μάτια, ἀραιὸ γένι και μουστάκι νὰ ἀντιμετωπίζει ἄφοβα τὸν κόσμον. Καὶ στὴν περίπτωση αὐτὴ τὸ κάπως ἐλεύθερο ρευστὸ σχέδιον στὴν τραχηλιά και τὴ γούνα, λιγότερο στὸ πρόσωπο, εἶναι τυπικὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ γεροντικοῦ στυλ. Ἐνδιαφέρον παρουσιάζει και ἡ *Προσωπογραφία τοῦ Jorge Manuel Θεοτοκόπουλος* τοῦ 1600-1605 στὴ Σεβίλη — Ἐπαρχιακὸ Μουσεῖο Καλῶν Τεχνῶν — γιὰ τὴν ἐνεργητικὴν ἐκφραση τοῦ προσώπου. Στὰ ἀριστουργήματα τῆς προσωπογραφίας τοῦ Γκρέκο, κοντὰ στὴν προσωπογραφία τοῦ *Καρδινάλιου Νίνο Ντὲ Κουεβάρα*, ἀνήκει και αὐτὴ τοῦ φίλου του ποιητῆ Ὁρτένσιο Φέλιξ Παραβιθίνο. Καὶ ὁ Παραβιθίνο εἰκονίζεται καθιστὸς σὲ πολυθρόνα μὲ ψηλὴ πλάτη, τὸ δεξιὸ χέρι ἐλεύθερο και μὲ τὸ ἀριστερὸ νὰ κρατᾷ ἓνα βιβλίον σ' ἓνα ἐξαιρετικὸ συνδυασμὸ θερμῶν και ψυχρῶν χρωμάτων. Ζωγραφισμένη τὸ 1609 ἡ προσωπογραφία ποὺ βρίσκεται στὸ Μουσεῖο Καλῶν Τεχνῶν τῆς Βοστώνης, δὲν περιορίζεται μόνο στὴν πιστότητα τῶν φυσιγνωμικῶν χαρακτηριστικῶν, ἀλλὰ χρησιμοποιεῖ τὸ συνδυασμὸ βιόμορφων και γεωμετρικῶν τύπων, κύριον και παραπληρωματικῶν θεμάτων γιὰ νὰ ἐκφράσει και τὶς πνευματικὰς διαστάσεις τοῦ εἰκονιζομένου. Καὶ δὲν εἶναι μόνο τὸ βιβλίον στὸ ἀριστερὸ χέρι ἀλλὰ πολὺ περισσότερο ἡ ἐκφραση τοῦ προσώπου, μὲ τὰ μάτια χαμένα σὲ κάποιον ὄνειρον, ποὺ προβάλλει τὸν πνευματικὸ ἄνθρωπον, τὸν ποιητὴ ποὺ ζεῖ στὸν κόσμον του.

Μὲ τὴν τοπιογραφία ἀσχολήθηκε πολὺ λίγο ὁ Γκρέκο και σ' αὐτὴ μᾶς δίνει τὴν *Ὀψη τοῦ Τολέδο* στὸ Μητροπολιτικὸ Μουσεῖο τῆς Νέας Ὑόρκης, τοῦ 1595-1610, και τὸ *Ἀποψη και Χάρτης τοῦ Τολέδο* στὸ Μουσεῖο Γκρέκο τοῦ Τολέδο τοῦ 1608-1614. Χαρακτηριστικὴ γιὰ τὶς τοπιογραφικὰ ἀναζητήσεις τοῦ Γκρέκο τὸ *Ἀποψη τοῦ Τολέδο* πολὺ λίγο ἔχει σχέση μὲ τὴν ἀντικειμενικὴ πραγματικότητα. Σχηματοποίηση τῶν μορφῶν και ἔμφαση στὰ καμπυλόμορφα θέματα, ἔμφαση στὰ ψυχρὰ

χρώματα που έντατικοποιούνται από τα περιορισμένα θερμά είναι μαζί με τον πλούτο των τονικών διαβαθμίσεων που μας εισάγουν στην ατμόσφαιρα του έργου. Και αυτή δεν έχει σχέση με τη ρεαλιστική απόδοση του χώρου, είναι μια περισσότερο διαχρονική και συμβολική, όνειρική και μαγική. Στο ίδιο κλίμα κινείται και "Αποψη και Χάρτης του Τολέδο, με μεγαλύτερη έμφαση στα ζεστά χρώματα, τα ύπαιθρικά στοιχεία και κεντρικό θέμα το νοσοκομείο Ταβέρα, την αλληγορία του ποταμού στην μια πλευρά και τον νέο με το χάρτη στην άλλη. Είναι και πάλι μια συμβολική όνειρική ατμόσφαιρα που υποβάλλεται χωρίς ουσιαστικές σχέσεις και ρεαλιστικές αναφορές της αντικειμενικής πραγματικότητας.

Μένει να τονιστεί ακόμη ότι παρά τις ουσιαστικές μελέτες από ξένους αλλά και δικούς μας μελετητές που γίνονται τα τελευταία περισσότερο χρόνια¹¹⁸, πολλά προβλήματα της καλλιτεχνικής δημιουργίας του Γκρέκο, εξακολουθούν να συζητούνται. Κοντά σε άλλα, σχετικά με τις σχέσεις με τη μητέρα του παιδιού του, που δεν την παντρεύτηκε έχουμε και την πιθανότητα ότι ήταν παντρεμένος ήδη στην Κρήτη κατά τον Ν. Παναγιωτάκη. Ένωδεν φαίνεται να έχουμε ικανοποιητική απάντηση στο γιατί έχουμε τόσα λίγα, και μικρών διαστάσεων έργα του από τα έπτα περίπου χρόνια που ζει στη Ρώμη, προστατευόμενος των Φαρνέζε. Μήπως ζωγράφισε έργα κατά την πιστή βυζαντινή παράδοση που δεν μπορούν να αναγνωριστούν; Μήπως συνεργάστηκε σε κανένα από τα μεγάλα σύνολα των Φαρνέζε; Μήπως έκανε από τη Ρώμη ταξίδι στη Βενετία και εκτός από σημαντικά έργα γνώρισε και δημιουργούς σαν τον Μπασσάνο, ενώ δεν ξέρουμε αν ήταν μαθητής του Τιντορέττο; Επίσης προβλήματα έχουμε ακόμη και για τα χρόνια του στην Ίσπανία. Γνώριζε άραγε σημαντικά έργα των άλλων όμοτέχνων του, όπως του Pedro Da Campana¹¹⁹ που φαίνεται ότι είχε ασχοληθεί και με την ομαδική προσωπογραφία,

118. Ίδιαίτερα πρέπει να σημειωθούν οι δραστηριότητες και οι εργασίες του Νίκου Χατζηνικολάου με τις εκδόσεις του Πανεπιστημίου Κρήτης. Πρβλ. Δομήνικος Θεοτοκόπουλος: Τεκμήρια για τη Ζωή και το Έργο του. Έπιμ. Ν. Χατζηνικολάου 1990 (Παν. Έκδόσεις Κρήτης), Δομήνικος Θεοτοκόπουλος: Βυζάντιο και Ίταλία. Έπιμ. Ν. Χατζηνικολάου 1990, Πανεπ. Έκδόσεις Κρήτης. Δομήνικος Θεοτοκόπουλος: Έργα στην Ίσπανία. Έπιμ. Ν. Χατζηνικολάου, 1990, κατάλογος έκθεσης. Για άλλες εργασίες του Ν. Χατζηνικολάου, πρβλ. Έλ Γκρέκο: Ταυτότητα και Μεταμόρφωση. Κατάλογος έκθεσης του 1999-2000 στην Αθήνα, επιμέλεια Jose Alvarez Lopera 1999, σελ. 475. Στον ίδιο Κατάλογο εξαντλητική βιβλιογραφία, σελ. 473-498, Κατάλογος Έκθέσεων Έργων του Γκρέκο, σελ. 469-472.

119. Ο Pedro Campagna είναι ζωγράφος που κατάγεται από τις Κάτω Χώρες, που γεννήθηκε το 1503 στις Βρυξέλλες και πέθανε το 1580 στην ίδια πόλη. Το όνομά του ήταν Peter Kempener και Pedro da Campagna ονομάστηκε στην Ίσπανία. Σπούδασε στην Ίταλία όπου

ἀφοῦ ἔχουν διασωθεῖ δυὸ τουλάχιστον ὁμαδικές προσωπογραφίες του. Ἐπίσης, σὲ τί βαθμὸ ἤρθε σὲ ἐπαφὴ μὲ ἔργα τῆς ἰσπανικῆς καλλιτεχνικῆς παράδοσης; Ὅσο γιὰ τὶς ἀναφορές «μικρῶς» πίνακας ποὺ ἔχουμε στὴν ἀπογραφὴ τῶν ἔργων ποὺ ἔκανε ὁ γιὸς του μετὰ τὸ θάνατο τοῦ Γκρέκο, καὶ ποὺ μάλιστα εἶναι ἰδιόχειρα ἔργα ὅπως ἀναγνωρίζεται, πρόκειται γιὰ κάτι ἀνάλογο μὲ τὶς σπουδές καὶ ἄλλων καλλιτεχνῶν¹²⁰. Εἶναι δηλαδή σχεδὸν ὁλοκληρωμένα ἔργα, συχνὰ μὲ πολὺ οὐσιαστικὸ περιεχόμενον γιὰ τὴν κατανόηση τῶν ἀναζητήσεων τοῦ δημιουργοῦ, ποὺ προσανατολίζουσι τὸν πελάτη γιὰ τὸ τί προτίθεται νὰ ζωγραφίσει στὸ ἔργο τῶν διαστάσεων ποὺ θέλει ὁ πελάτης ὁ καλλιτέχνης. Εἰδικὰ γιὰ τὸν Γκρέκο ἔχουμε καὶ τὴ μαρτυρία τοῦ Πατσέκο, ζωγράφου καὶ αὐτοῦ, δασκάλου τοῦ Βελάσκει καὶ ἀργότερα πεθεροῦ του, ὁ ὁποῖος ἐπισκέφθηκε τὸν Γκρέκο στὸ Τολέδο τὸ 1611 καὶ γράφει «ὁ Δομήνικος Γκρέκο μοῦ ἔδειξε τὸ 1611 μιὰ προθήκη ὅλη γεμάτη μὲ πῆλινα μοντέλα, καμωμένα ἀπὸ τὸ χέρι του ὅλα, γιὰ νὰ χρησιμοποιηθοῦν γιὰ τὰ ἔργα του —καὶ αὐτὸ ποὺ προκαλεῖ ἀκόμη περισσότερο τὸ θαυμασμὸ— τὰ πρωτότυπα ὅλων τῶν πινάκων ζωγραφισμένα μὲ λάδι σὲ πολὺ μικρὸ μέγεθος γιὰ νὰ μποροῦν νὰ διαλέξουν οἱ πελάτες του»¹²¹. Καὶ ἀκριβῶς αὐτοὶ οἱ μικρῶν διαστάσεων πίνακες ὅπως εἶναι φυσικὸ, ὄχι μόνον εἶναι ἰδιόχειροι ἀλλὰ καὶ ἔχουν μεγαλύτερη ἀμεσότητα, ἔμπνευση καὶ ἐκφραστικὴ ἀλήθεια.

Δημιουργὸς ποὺ δὲν ξέχασε ποτὲ τὴ μακρινὴ πατρίδα του ὁ Δομήνικος Θεοτοκόπουλος, τὴν Ἑλλάδα καὶ τὴν Κρήτη, καὶ πρὸ ἐπέμενε νὰ μιλάει ἑλληνικὰ ὅταν εἶχε τὴν εὐκαιρία στὸ Τολέδο, κατόρθωσε νὰ δώσει μορφές ποὺ ἀρνοῦνται τὸ χρόνο. Μὲ ἀνθρωπιστικὲς ἀφετηρίες καὶ φιλοσοφικὴ παιδεία, ὅπως ἀποδεικνύεται ἀπὸ τὶς παρατηρήσεις του στὴν ἔκδοση τοῦ Βιτρουβίου ποὺ ἐκδόθηκε ἀπὸ τὸν Daniele Barbaro τὸ 1556 καὶ τὴν ἔκδοση τῶν βίων τοῦ Βαζάρι τοῦ 1568, ἐνδιαφέρεται γιὰ ὅλες τὶς θεωρητικὲς ἐργασίες. Δημιουργὸς ποὺ φαίνεται ὅτι ἔγραψε γιὰ τὴ ζω-

τὸν βρισκοῦμε τὸ 1529 καὶ ἀπὸ τὸ 1537 ἐργάζεται στὴ Σεβίλλη ὡς τὸ 1563, ὅταν γύρισε στὶς Βρυξέλλες. Ἡ ἀπασχόλησή του μὲ τὴν ὁμαδικὴ προσωπογραφία εἶναι κάτι ποὺ συνδέεται μὲ τὴ ζωγραφικὴ τῆς πατρίδας του.

120. Χαρακτηριστικὴ εἶναι ἡ περίπτωση τοῦ Ροῦμπενς καὶ τυπικὸ παράδειγμα κοντὰ σὲ ἄλλα εἶναι οἱ σπουδές, μικρὰ ἀριστουργήματα πολὺ πρὸ σημαντικὰ ἀπὸ τὰ μεγάλα ἔργα τὰ σχετικὰ μὲ τὴ σειρά τῆς Μαρίας τῶν Μεδίκων στὸ Λοῦβρο, ἐνῶ οἱ σπουδές εἶναι στὸ Μόναχο στὴν Παλιὰ Πινακοθήκη, ὅπου εἶναι καὶ τὰ τελικὰ ἔργα παραστάσεων σὰν τὴν Πρῶτη τῶν Ἐπαναστατημένων Ἀγγέλων.

121. Ὁ Francisco Pacheco στὸ δημοσιευμένο τὸ 1649 *Arte de la Pintura* ἔνα μέρος τὸ δίνει ὁ P. Guinard, *Greco-Scira* 1959, σελ. 112.

γραφική, τή γλυπτική και τήν ἀρχιτεκτονική, ἀν και τὰ γραπτά του δὲν σώθη-
καν, σωστά μπορεῖ νὰ χαρακτηριστεῖ ζωγράφος ἀνθρωπιστής και φιλόσοφος¹²².
Κατόρθωμα τοῦ Γκρέκο εἶναι τὸ ὅτι συνένωσε κατακτήσεις διαφόρων κατευ-
θύνσεων και ἀξιοποίησε γόνιμα χαρακτηριστικά των, για νὰ φτάσει στήν καθαρά
προσωπική ἐκφραστική του γλώσσα. Ἔτσι κατορθώνει νὰ ἐκφράσει τὸ πνεῦμα τῆς
ἀντιμεταρρύθμισης και τὸ κλίμα τῆς ἰσπανικῆς μυστικιστικῆς παράδοσης, τὸν
προβληματισμὸ τοῦ μανιερισμοῦ και τοῦ μπαρόκ, χωρίς νὰ ἀρνηθεῖ τὴ χρωματική
γλώσσα τοῦ βενετσιάνικου ἐργαστηρίου και τὴν ἐσωτερικότητα τῆς βυζαντινῆς
τέχνης. Καὶ εἶναι ἀκριβῶς μερικὰ ἀπὸ τὰ στοιχεῖα αὐτὰ πὺ θὰ γίνουν γόνιμες ἀφε-
τηρίες για καλλιτέχνες τοῦ ἐξπρεσιονισμοῦ, τὸν Πικασσὸ πὺ μελετᾷ ἔργα του και
ἐπηρεάζεται ἀπὸ τύπους τοῦ¹²³ και τοὺς σουρρεαλιστὲς πὺ τὸν θέλουν πρόδρομὸ τους.
Ἄλλὰ μὲ τὴν παγκόσμια ἀναγνώριση τῆς σημασίας τοῦ ἔργου του πολλαπλασιάζ-
ονται και οἱ πλαστογραφήσεις προσπαθειῶν του, πραγματικὴ πληγὴ τῆς ἐποχῆς
μας. Πάντως ὁ Δομήνικος Θεοτοκόπουλος-Γκρέκο κατόρθωσε στὶς χαρακτηριστικὲς
και ὀλοκληρωμένες προσπάθειές του, νὰ παντρέψει τὴ γῆ και τὸν οὐρανὸ, τὸ συγκε-
κριμένο μὲ τὸ ἀφηρημένο, τὸ ἐσωτερικὸ μὲ τὸ ἐξωτερικὸ, τὸ χρόνον μὲ τὴν αἰωνιό-
τητα και αὐτὸ ἀποδεικνύει τὴ μεγαλοφυΐα του.

122. Πρβλ. Janis Tomlinson, Malerei in Spanien. Von Greco bis Goya στή σειρά Art in Context, Κολωνία 1997, σελ. 54.

123. Ὁ Πικασσὸ ἐπηρεάζεται και χρησιμοποιεῖ τύπους τοῦ Γκρέκο σὲ ἔργα του τῆς γαλά-
ζιας περιόδου, πρβλ. γενικὰ Χρ. Χρήστου, Ἡ Ζωγραφικὴ τοῦ Εἰκοστοῦ Αἰώνα, τόμ. Β', σελ. 232.