ΓΡΑΜΜΑΤΑ - ΕΠΙΣΤΗΜΑΙ - ΤΕΧΝΑΙ

ΑΡ. 33

Π. ΠΡΕΒΕΛΑΚΗ

ΔΟΜΗΝΙΚΟΣ ΘΕΟΤΟΚΟΠΟΥΛΟΣ



ΕΚΔΟΤΙΚΟΣ ΟΙΚΟΣ "ΕΛΕΥΘΕΡΟΥΔΑΚΗΣ,, Α. Ε.
ΕΝ ΑΘΗΝΑΙΣ

00354/6RE
V.6B

Twórcy



K.A.75

ΔΟΜΗΝΙΚΟΣ ΘΕΟΤΟΚΟΠΟΥΛΟΣ

(ΕΛ ΓΚΡΕΚΟ)

ΑΡΧΕΙΟ ΤΟΝΗ & ΙΩΑΝΝΑΣ ΣΠΗΤΕΡΗ
ΤΕΛΛΟΓΛΕΙΟ
ΙΔΡΥΜΑ
ΤΕΧΝΩΝ
Α.Π.Θ.

Βιβλ[illegible]
ΤΕΛΛΟΓΛΕΙΟΥ
ΙΔΡΥΜΑΤΟΣ
ΤΕΧΝΩΝ
Α.Π.Θ.
Κωδ.....

ND
813
.T4
P73
1930
c.1

Π. ΠΡΕΒΕΛΑΚΗ

ΔΟΜΗΝΙΚΟΣ ΘΕΟΤΟΚΟΠΟΥΛΟΣ

(ΕΛ ΓΚΡΕΚΟ)

ΜΕ 48 ΠΙΝΑΚΕΣ ΕΚΤΟΣ ΚΕΙΜΕΝΟΥ

Βιβλιοθήκη
ΤΕΛΛΟΓΛΕΙΟΥ
ΙΔΡΥΜΑΤΟΣ
ΤΕΧΝΩΝ
Α.Π.Θ
Κωδ. 00805

ΕΚΔΟΤΙΚΟΣ ΟΙΚΟΣ "ΕΛΕΥΘΕΡΟΥΔΑΚΗΣ„ Α. Ε.
ΕΝ ΑΘΗΝΑΙΣ

OGH0012916

Printed in Greece
Copyrigth 1930

Βιβλιογραφία [1].

Α') Γενικὰ ἔργα.

Pacheco, *Arte de la pintura* (Σεβίλλη, 1649).

Jusepe Martinez, *Discursos practicables... de la pintura* (1650 ἢ 1664).

Don Ant. Palomino de Castro y Velasco, *El museo pictórico y escala óptica* (1715-24), 3 τόμ. (Ὑπάρχει καὶ γερμαν. μετάφρ.).

Céan Bermudez, *Diccionario de los mas ilustres profesores* (Μαδρίτη, 1800).

Pietro Zani, *Enciclopedia metodica critico regionata delle belle arti* (Πάρμα, 1820).

Th. Gautier, *Voyage en Espagne* (1843).

Will. Sterling, *Annals of the Artists of Spain* (Λονδῖνο, (1848).

Sir Edmond Head, *A Handbook of the Spanish and French Schools of Painting* (Λονδῖνο, 1848).

P. Lefort, *Histoire des peintres et la peinture espagnole* (Παρίσι, 1894).

A. Fr. von Schack, *Geschichte der Literatur und Kunst in Spanien* (Φραγκφούρτη, 1894).

A. Michel, *Histoire de l'art* (Παρίσι, 1905). Βλ. εἰδικὸν τόμο γιὰ τὴν ἱσπανικὴ τέχνη.

J. Meier-Græfe, *Spanische Reise* (1910).

A. L. Mayer, *Die Sevillaner Malerschule* (Λειψία, 1911).

Von Loga, *Die Malerei in Spanien vom XIV bis XVIII Jahrhundert* (Βερολῖνο, 1923).

---

[1] Δὲν ἀναγράφουνται τὰ ἔργα ποὺ εἶνε ὑποσημειωμένα μέσα στὸ κείμενο.

Ν. Καζαντζάκη, *Ταξιδεύοντας* ('Αλεξάντρεια, 1927).
J. B. Trend, *Spain from the South* (Λονδῖνο, 1928).
Rob. Byron, *The Byzantine Achievement* (Λονδῖνο, 1929).

Β') Μονογραφίες καὶ μελέτες γιὰ τὸν Γκρέκο.

Zotmann, *Die Kunst von El Greco* (1906).
Manuel B. Cossío, *El Greco*, τόμ. 2 (Μαδρίτη, 1908).
» » *El Greco* (El Arte en España. Βαρκελώνη, χωρὶς χρονολογία).
» » *Excursion à Tolédo* (Comisaria Regia del Turismo y Cultura Artistica, 1921).
A. F. Calvert καὶ C. G. Hartley, *An Account of El Greco* (Λονδῖνο, 1909).
D. Franc. de Borja de San Román y Fernández, *El Greco en Toledo, o nuevas investigationes acerca de la vida y obras de Dominic Theotocópuli* (Μαδρίτη, 1910).
M. Barrès, *Greco ou le secret de Tolède* (Παρίσι, 1911).
J. Meier-Græfe, *Greco* (Βερολῖνο, 1912).
P. Lafond, *Le Greco* (Παρίσι, 1912).
Germán Beritens, *Por què el Greco pintó, como pintó* (Μαδρίτη 1913).
Manuel B. Cossío, *Lo que se sabe de la vida del Greco* (1914).
» » *El entierro de conde de Orgaz* (1914).
Hugo Kehrer, *Die Kunst des Greco* (Μόναχο, 1914).
F. Giolli, *Dom. Theotocopoulos (il Greco)* (1914).
Aug. L. Mayer, *El Greco* (α' ἔκδ. Μόναχο 1911, β' ἔκδ. συμπληρωμένη, Μόναχο, 1916).
E. du Cue Trapier, *El Greco* (Hispanic Society, Νέα Ὑόρκη, 1925).
Aug. L. Mayer, *Domen. Theotocopuli, El Greco. Kritisches Verzeichnis des Gesamtwerkes* (Μόναχο, 1926).
J.-F. Willumsen, *La jeunesse de Greco*, 2 τόμ. (Παρίσι, 1927).
«Δομήνικος Θεοτοκόπουλος». Λεύκωμα μὲ εἰσαγωγὴ (ἔκδ. «Φραγγέλιου», 'Αθήνα, 1928).

Anthony Bertram, *El Greco* (Λονδῖνο, 1929).

Virginia Hersch, *Bird of God* (Ρομαντικὴ βιογραφία τοῦ Γκρέκο), (Νέα Ὑόρκη, 1930).

Frank Rutter, *El Greco* (Λονδῖνο, 1930).

Maner, *El Greco* (Λειψία, ἔκδ. Seemann. Λεύκωμα μὲ ἔγχρωμους πίνακες).

Γ') Μελέτες δημοσιευμένες σὲ περιοδικὰ ἢ σὲ γενικὰ ἔργα.

«Ἑλληνομνήμων» (1843) σελ. 270-76. Μελέτη τοῦ Μουστοξύδη γιὰ τὸ Θεοσκόπολι (sic).

Σάθα, *Νεοελληνικὴ Φιλολογία* (Ἀθήνα, 1898), σελ. 224-26.

«Εἰκονογραφημένη Ἑστία» (1894). Δ. Βικέλα, *Δομήνικος Θεοτοκόπουλος* (σελ. 145-49). Τοῦ ἴδιου, *Καὶ πάλιν περὶ Θεοτοκοπούλου* (σελ. 225-27).

«Ἡμερολόγιον Σκόκου» (1894) σελ. 50 κι ἀκ. Γ. Μαυρογιάννη, *Τριὰς Ἑλλήνων ζωγράφων: Ἀντ. Βασιλάκης, Δομήν. Θεοτοκόπουλος, Βελισ. Κορέντιος.*

«Zeitschrift für bildende Kunst» (Λειψία, 1897 τόμ. Η' φυλλ. 8, 11 καὶ τόμ. Θ' φυλλ. 9). C. Justi, *Domenico Theotocopuli von Kreta.*

«Ἁρμονία» (Ἀθήνα, 1900, τόμ. Α' σελ. 183 κι ἀκ.). Μ. Κωνσταντόπουλος, *Ὁ Δομήν. Θεοτοκόπουλος ἐν Ἰταλίᾳ.*

«Hispania» (30 Ἰανουαρίου 1902), Salvator Sampere y Miguel, *El Greco.*

«Παναθήναια» (15 Ἰουνίου 1903). Ἄννα Λύντς (μετάφρ. Κ. Μ.), *Δομήν. Θεοτοκόπουλος.*

«Πινακοθήκη» (Αὔγουστος-Σεπτέμβριος 1906). Σαλβ. Βινέγρα (μετάφρ. Λ. Βελέλη) *Δομήν. Θεοτοκόπουλος, ὁ ἐπιλεγόμενος Γραικός.*

Β. Ψιλάκη, *Ἱστορία τῆς Κρήτης* (Χανιά, 1909). Τόμ. Β' σελ. 63 κι ἀκ.

«Πινακοθήκη» (1909-1910, τόμ Θ' σελ. 100 κι ἀκ.), *Μελέτη* Ἱππ. Καραβία.

«Revue de l'art ancien et moderne» (Ἰούνιος 1911), E. Bertaux, *Le Greco.*

«Monatshefte für Kunstwissenschaft» (Ἰούλιος, 1911). Hugo Kehrer, *Die Deutung von Grecos «Irdische Liebe».*

Στὸ ἴδιο περιοδικὸ (Σεπτέμβριος, 1911). Hugo Kehrer. *Die einzige Zeichnung von Greco in der Madrider Nationalbibliothek.*

«Süddeutsche Monatshefte» (Μόναχο, 1911). A. Goldschmidt, *Grecos Augenkrankheit.*

«Deutsche Literaturzeitung» (1912, Νο 28). Hugo Kehrer, μελέτη γιὰ τὸν Γκρέκο.

«L'art décoratif» (Παρίσι, Ὀχτώβρης, 1912, Νο 182). J. Meier-Cræfe, *Greco, peintre baroque.*

«Repertorium für Kunstwissenschaft» (1913, τ. ΛΣ', σ. 121 κι ἀκ.). Kurt Steinbart, *Greco und die spanische Mystik.*

«Rassegna del Arte» (1914). Ἄρθρο τοῦ Miguel de Unamuno γιὰ τὴν καστιλιάνικη ψυχὴ τοῦ Γκρέκο.

«Φιλολογικὴ Κυψέλη» (1917, τεῦχ. 18-20). Μελέτη Ν. Δ. Καλογερόπουλου.

«Esprit nouveau» (Παρίσι, 1920. Νο 3), Vauvrey, *Vie de Domenico Théotocopuli el Greco.*

«Kunstchronik» (7/21 Σεπτεμβρίου 1923, Νο 47, 48, σελ. 784-85) Hugo Kehrer, Μελέτη γιὰ τὸ Θεοτοκόπουλο.

Ν. Δ. Καλογερόπουλου, *Μεταβυζαντινὴ καὶ Νεοελληνικὴ Τέχνη* (Ἀθήνα, 1926, τόμ. Α' σελ. 122 κι ἀκ.).

Λεξικὸν Ἐλευθερουδάκη, Ν. Καζαντζάκη, ἄρθρο *Γκρέκο* (1928).

«The Burlington Magazine» (Λονδῖνο, Ὀχτώβρης 1929, τόμ. Δ' Νο 319). Rob. Byron, *Greco, The Epilogue to Byzantine Culture.*

«Μεγάλη Ἑλληνικὴ Ἐγκυκλοπαιδεία», Θ. Θωμόπουλου, ἄρθρο *Θεοτοκόπουλος Δομήνικος* (1930).

Ἄρθρα στὰ εἰδικὰ λεξικὰ Ε. Benezitt, L. Hourticq κ.λ. κ.λ.

Εἰσαγωγή.

Εἰσαγωγή.

Ἡ ζωὴ τοῦ Θεοτοκόπουλου φωτίζεται, καθὼς τὸ Τολέδο του, ἀπὸ ξαφνικές, ἀπότομες ἀστραπές. Καμιὰ περίοδο τῆς ζωῆς του δὲ μᾶς εἶναι ὁλοκληρωτικὰ γνωστή. Ἡ καταγωγή του, ἡ παιδική του ζωή, ἡ μαθητεία του στὸ Βασάνο, ἡ διαμονή του στὴ Βενετιὰ καὶ στὴ Ρώμη καί, τέλος, ὁ μισεμός του γιὰ τὴν Ἱσπανία, εἶναι μιὰ ἱστορία σκοτεινή, πλεγμένη μὲ τὸ ἀνέκδοτο καὶ μὲ τὸ θρῦλο. Κάποια περιστατικὰ τοῦ βίου του, μερικὰ ἐπίσημα ἔγγραφα, τὸ πλῆθος οἱ πίνακές του, τὰ λίγα γλυπτικὰ κι ἀρχιτεκτονικὰ ἔργα του, οἱ μαρτυρίες τῶν συγχρόνων—ἰδοὺ οἱ πηγὲς τοῦ ἱστορικοῦ ποὺ θἄθελε ν' ἀναπαραστήσει τὴ ζωὴ τοῦ μεγάλου Κρητικοῦ.

Ἡ περίπτωση τοῦ Θεοτοκόπουλου, γράφει ἕνας θαυμαστής του, εἶναι ἀπὸ τὶς πιὸ παράδοξες μὲς στὴν ἱστορία τῆς ζωγραφικῆς. Ὁ ζωγράφος τοῦ Τολέδου ζεῖ σήμερο καθὼς μερικοὶ μυθιστορηματικοὶ ἥρωες, καθὼς ὁ ζωγράφος τοῦ «Ἀγνωστου ἀριστουργήματος» τοῦ Μπαλζάκ· συζητοῦνε τὴν τρέλα του ὅπως συζητοῦνε τὴν τρέλα τοῦ Ἁμλέτου, τὴν ἀγωνία τοῦ Πασκὰλ ἢ τὸ χαμόγελο τῆς Τζοκόντας. Πραγματικά, ἡ ζωὴ τοῦ Θεοτοκόπουλου φαντάζει ρομαντική. Χρειάζεται προσοχὴ κ' ἐπιμέλεια γιὰ νἀνασυνθέσει κανεὶς τὴν ἐποχή του, νἀναπαραστήσει τὶς κοινωνίες ποὺ γνώρισε, νὰ βρεῖ τὶς ζωγραφικὲς σχολὲς ποὺ

τὸν ἐπηρεάσανε καὶ τέλος νὰ συλλάβει τὴν προσωπικότητά του καὶ νἀποτιμήσει τὴν ἀξία τῶν ἔργων του.

Πρὶν λίγα χρόνια ἀκόμα, ὁ καλλιτέχνης εἶταν ὁλότελα πὲς ἄγνωστος κι ὅταν τέλος κάποιοι ἀρχίσανε νὰ μαντεύουνε τὴ μεγαλοφυΐα ποὺ ἔμενεν ὡς τότε θαμμένη, εἰπωθήκανε κάθε λογῆς προχειρολογίες κι ἀσυναρτησίες. Πολὺ σωστὰ σημειώνει ὁ Μάγερ-Γκραῖφε πὼς πιὸ νωπὴ εἶναι ἡ δόξα τοῦ Γκρέκο, παρὰ ἡ φήμη τοῦ Μανέ. «Λησμονιὰ καὶ περιφρόνηση εἶχανε θάψει τὸν Γκρέκο, μέσα στὴν Ἱσπανία ἀκόμα, κι αὐτὸ ἔλαχε νὰ τὸ ἐξακριβώσω μονάχος μου. Χάλασα τὸν κόσμο γιὰ νὰ μάθω ποῦ βρίσκεται ἡ θαυμαστὴ Ταφὴ τοῦ Ὀργκάθ, μὰ κι ὅταν πέτυχα τὴν πολύτιμη πληροφορία, στάθηκεν ἀκόμα πιὸ δύσκολο νἀνοιχτεῖ ἡ ἐκκλησιὰ τοῦ Ἁγιου Θωμᾶ ποὺ ἔμενε πάντα σφαλιστή». Ἔτσι γράφει στὰ 1890 περίπου ὁ Ἀρσὲν Ἀλεξάντρ χαραχτηρίζοντας τὴν ἄγνοια ποὺ σκέπαζε τὴ μορφὴ τοῦ Θεοτοκόπουλου. Ἔμενε κι αὐτὸς χαμένος μέσα στὴ σκόνη τοῦ περασμένου σὰν τόσοι ἄλλοι ποὺ ἀπολησμονήθηκαν καὶ πᾶνε.

Ἔχουνε πιὰ περάσει τριάντα χρόνια ἀπὸ τότες ποὺ ὁ γερμανὸς τεχνοκρίτης Γιούστι ἔκαμε τὴν ἀνακάλυψη τοῦ Γκρέκο. Μὰ καὶ τότες δὲν εἶτανε τυχερό του νὰ λάμψει μ᾽ ἀκέριο τὸ κάλλος του. Ὡστόσο, κάποιοι ζωγράφοι καὶ τεχνοκρῖτες στὴ Γαλλία καὶ στὴν Ἱσπανία ἀρχίσανε νὰ σπουδάζουνε μὲ θαυμασμὸ τὸ ἔργο τοῦ Θεοτοκόπουλου καὶ νὰ ξεκρίνουνε τὴν ἀσύγκριτη μεγαλοφυΐα του. Πρῶτος ὁ ἱσπανὸς Κοσίο πάσκισε συστηματικὰ νὰ φωτίσει τὴν ἄγνωστη ζωή του καὶ νὰ βρεῖ συνάφεια καὶ διαδοχὴ στὸ

ἀπέραντο ἔργο. Ἡ πολύτιμη ἐργασία του ἔβαλε μιὰ βάση στερεὴ γιὰ τὴν κατοπινὴν ἔρευνα ποὺ συνέχισε σταθερὰ ὁ Μπόρχα ντὲ Σὰν Ρόμαν. Τὸ ἔργο τοῦ τελευταίου δίνει τὶς πλουσιώτερες βιογραφικὲς πληροφορίες, περιέχει σημαντικὰ ντοκουμέντα, τὴ διαθήκη τοῦ καλλιτέχνη καὶ κατάλογο τῶν ἔργων ποὺ εἶχε στὴν κυριότητά του τὴν ἐποχὴ τοῦ θανάτου του.

Ἀπὸ τὰ 1910 ἀρχίζει ἡ οὐσιαστικὴ, σοβαρὴ ἔρευνα γιὰ τὸν Γκρέκο κ' ἔχουμε τὶς μονογραφίες τοῦ Μάγερ-Γκραῖφε, τοῦ Λαφόν, τοῦ Μπαρρές, τοῦ Κέρερ κι ἄλλων, μαζὶ μὲ ἀναρίθμητες μελέτες στὰ περιοδικὰ τῆς τέχνης. Ὁ χρόνος τοῦ θανάτου τοῦ Γκρέκο καθορίζεται, ὁ Λαφὸν ἀνακαλύπτει τὸ σπίτι του στὴν Ὀβριακὴ τοῦ Τολέδου, ὁ Οὐναμοῦνο μελετᾶ τὴν καστιλιάνικη ψυχή του κι ἄλλοι πολλοὶ σκύβουνε μὲ θαυμασμὸ κι ἀπορία πάνω στὴ μεγαλοφυΐα ποὺ ἀνάτειλεν ἀπροσμόνετα. Στὰ 1926, ὁ Αὔγουστος Μάγερ ἐκδίδει τὸν «Κριτικὸ κατάλογο τῶν ἁπάντων τοῦ Γκρέκο» καὶ στὰ 1927 παρουσιάζεται ἕνα ἔργο μοναδικὸ τοῦ Λανοῦ ζωγράφου Βίλλουμσεν, πού, ἂν δὲν εἶναι ὁριστικό, δίνει ὡστόσο τὶς πιὸ σίγουρες κ' ἐξακριβωμένες πληροφορίες, μαζὶ μὲ τὶς πιὸ βάσιμες κρίσεις, γιὰ τὴ νιότη τοῦ Θεοτοκόπουλου καὶ τὰ νεανικὰ ἔργα του.

Εἶναι στὴν Ἑλλάδα γνωστὸς ὁ μεγάλος αὐτὸς δημιουργός, ποὺ γίνεται ἀρχηγὸς τῶν νέων ζωγραφικῶν τάσεων, ποὺ ἡ ἐπιρροή του ἀρχινάει ἀπὸ τὸ Βελάσκεθ καὶ φτάνει ὡς τὸ Βὰν Ντόγκεν καὶ λογαριάζεται γιὰ πρώτη καλλιτεχνικὴ προσωπικότητα τοῦ καιροῦ του;

Ἀπὸ τὰ 1843, ὁ Μουστοξύδης στὸν «Ἑλληνομνήμονα» δίνει κάποιες πληροφορίες γιὰ τὸ Θεοσκόπολι (sic),

χωρὶς ἀκρίβεια κ' ἐνημερότητα. Ὁ Θεοτοκόπουλος περνοῦσε κι αὐτὸς σὰν ἕνας Ἕλληνας ποὺ δόξασε τὄνομα τῆς πατρίδας του κι ἄξιζε νὰ μνημονευτεῖ καὶ νὰ τιμηθεῖ. Μὰ τὸ ἀπέραντο ἔργο κ' ἡ μεγάλη του ψυχὴ δὲ συγκινοῦσε τὴν καρδιὰ κανενός. Ἀκολουθεῖ μελέτη τοῦ Στέφανου Ξένου στὸ «Βρεττανικὸν Ἀστέρα» κι ὁ Σάθας, στὴ «Νεοελληνικὴ φιλολογία» του μὲ πηγὴ τὸ Μουστοξύδη, καταχωρεῖ τὶς ἴδιες ἀνακρίβειες μὲ τὴν ἴδια ξηρότητα. Στὰ 1894 ἔχουμε τὰ ἄρθρα τοῦ Βικέλα στὴν «Εἰκονογραφημένη Ἑστία». Πρώτη φορὰ διαβάζεται σωστὰ ἡ ὑπογραφὴ τοῦ Γκρέκο κι ἀρχίζουνε νὰ μαντεύουνε τὴν ἀξία του. Στὰ 1900, ὁ Μ. Κωνσταντόπουλος, στὴν «Ἁρμονία», ἔχοντας ὑπ' ὄψη του ὅλες τὶς προηγούμενες μελέτες καὶ τὴ διατριβὴ τοῦ Γιούστι, δίνει μιὰ βιογραφία γιὰ τὸν καιρό του ὁριστική, χωρὶς ὅμως διόλου νὰ μπαίνει στὴν οὐσία τοῦ ἔργου. Τὴν κατοπινὴν ἐργασία γιὰ τὸ Θεοτοκόπουλο μπορεῖ ὁ ἀναγνώστης νὰ τὴν παρακολουθήσει στὴ βιβλιογραφία τοῦ ἔργου τούτου. Ἀξίζει νἀναφερθεῖ ἡ μελέτη τοῦ Ἱππ. Καραβία (1909), ποὺ συγκέντρωσεν ἀρκετὲς ἀπὸ τὶς ὡς τότε γνωστὲς πληροφορίες, καὶ νὰ τιμηθεῖ τὄνομα τοῦ Ν. Καζαντζάκη, πού, ἀφοῦ εἶδε μὲ τὰ μάτια του σχεδὸν ὁλάκερο τὸ ἔργο τοῦ Θεοτοκόπουλου, μετάδωσε σὲ σειρὰ ἄρθρα (1927), μὲ θερμότητα μοναδική, τὴ συγκίνηση ἀπὸ τὸ αἰώνιο ἔργο.

Γιὰ ὅσους ἀγαποῦνε τὴν τέχνη δὲ χρειάζεται νὰ δικαιολογήσω τὴ δική μου προσπάθεια. Ἡ ἀγάπη τῆς τέ-

χνης, σωστότερα ὁ σφοδρός της ἔρωτας, μὲ παρακίνησε νὰ ἐπεξεργαστῶ τὴ βιογραφία τοῦ μεγάλου Κρητικοῦ. Γιὰ τὸν ἄνθρωπο τῆς ἐποχῆς μας ποὺ πιέζεται ἀπὸ τὴν ὀδυνηρὴν ἐρημία του, δηλαδὴ ἀπὸ τὴν ἔλλειψη ὁποιασδήποτε πίστης, ἡ Τέχνη πάει νὰ χορτάσει μιὰν ἀνάγκη βαθύτατα ὀργανική. Ζητάει νἀνυψώσει τὸν ἄνθρωπο, ποὺ τὸ πληχτικὸ βάρος του τὸν κρατάει δέσμιο στὴ γῆ. Ὁ στοχασμὸς τοῦτος, τόσο ἁπλός, ποὺ σημαίνει τόσο ἀληθινός, δικαιώνει, θαρρῶ, κάθε μέριμνα ποὺ ὑπηρετεῖ τὴν Τέχνη.

Τὶς ἐπεξήγησες γιὰ τὴν τεχνικὴ τῶν ἔργων τοῦ Γκρέκο καὶ τὰ συμπεράσματα γιὰ τὴν καλλιτεχνική τους ἀξία τὰ χρωστῶ συχνὰ σὲ εὐρωπαίους τεχνοκρῖτες καὶ ζωγράφους ποὺ μελετήσανε συστηματικὰ τὸ ἔργο του. Πιότερο ἀπ' ὅλα, τὸ βιβλίο τοῦ Δανοῦ ζωγράφου Βίλλουμσεν μοὔδωσε τὰ στοιχεῖα γιὰ νὰ συνθέσω τὸ ἔργο τοῦτο, ποὺ ἔχει τὴ μοναδικὴν ἀξίωση πὼς γράφτηκε μ' ἐνθουσιασμὸ κ' ἐπιμέλεια.

24.ια'.1929-9.δ'.1930.

Δομήνικος Θεοτοκόπουλος.

(Σύντομη βιογραφία καὶ χαραχτηρισμός).

Δομήνικος Θεοτοκόπουλος.

(Σύντομη βιογραφία καὶ χαραχτηρισμός).

Πρὶν μπῶ στὸ συστηματικὸ μέρος τοῦ βιβλίου, θὰ βιογραφήσω ἐδῶ συνοπτικὰ τὸ Θεοτοκόπουλο γιὰ νὰ γνωρίσει ὁ ἀναγνώστης τὸ στημόνι τοῦ ἔργου ὁλάκερου.

Ὁ Θεοτοκόπουλος βαστάει ἀπὸ τὴν Κρήτη, ἀπὸ τὸ Χάνδακα, τὸ Μεγάλο Κάστρο τῆς Κρήτης[1]. Ἂν ἡ οἰκογένειά του εἶναι ρίζα βυζαντινὴ κι ἂν ἤρθε στὸ νησὶ πρὶν τὸ πατήσουν οἱ Ἄραβες ἢ κατέβηκε μὲ τὰ δώδεκα ἀρχοντόπουλα τοῦ Φωκᾶ, τοῦτο δὲν εἶναι ἐξακριβωμένο, ὅσο κι ἂν σχολιάστηκεν ἀπὸ κάποιους Ἕλληνες βιογράφους τοῦ Θεοτοκόπουλου[2]. Τὸ μικρό του ὄνομα εἴτανε Κυ-

---

(1) Στὰ 1900, ἡ Ἱσπανικὴ Κυβέρνηση γύρεψε νὰ μάθει ἂν ὑπάρχει στὴν Κρήτη οἰκογένεια Θεοτοκόπουλου. Φαίνεται πὼς στὸ Φόδελε τοῦ Μαλεβυζιοῦ βρέθηκεν οἰκογένεια Θεοτοκάκη κ' ἡ πληροφορία μεταδόθηκε στὴν Ἱσπανία. (Βλ. Ψιλάκη, *Ἱστορία τῆς Κρήτης*, τόμ Β΄, Παράρτημα σ. 66, σὲ ὑποσημείωση). Παρόμοια ἐνέργεια ἔκαμα κ' ἐγὼ στὰ 1929. Μὲ πληροφορήσανε πὼς ὑπάρχει ἀκόμα οἰκογένεια Θεοτοκάκη ἢ Φετοκάκη καὶ πὼς ἀκούεται ἀπὸ τοὺς γέροντες παράδοση «γιὰ ἕνα ἀγόρι ποὺ χάθηκεν ἀπὸ τοὺς κουρσάρους τὴν ἐποχὴ τῶν Βενετῶν καὶ δὲ μαθεύτηκεν ὕστερα τίποτε γι' αὐτό». Στὴ δεύτερη πληροφορία δυσπιστῶ.

(2) Πρβλ. «Ἁρμονία», 1900, τόμ. Α΄ σ. 193.

ριάκος, ποὺ ἔγινεν ὕστερα στὴν Ἰταλία Δομήνικος (Dominus=Κύριος), Domenico, καὶ στὴν Ἱσπανία Dominico. Συνάμα στὴν Ἰταλία ἐπωνομάστηκεν Il Greco, κι ἀργότερα, στὴ δεύτερη πατρίδα του, El Greco, ἂν καὶ τὸ ἱσπανικὸ εἶναι El Griego. Τὰ ἔργα του τὰ ὑπόγραφε πάντα ἑλληνικά: *Δομήνικος Θεοτοκόπουλος Κρὴς ἐποίει.*

ΔΟΜΗΝΙΚΟ ΘΕΟΤΟΚΟΠΟΥΛΟΣ:
ΚΡΗΣ ΕΠΟΙΗ

Ὁ χρόνος τῆς γέννησής του δὲν μπορεῖ νὰ ὁριστεῖ μὲ ἀκρίβεια, γιατὶ δὲν ὑπάρχει καμιὰ θετικὴ μαρτυρία. Τὸ γράμμα τοῦ Κλόβιο, ποὺ θὰ ἐξετάσουμε σ' ἄλλο μέρος, μιλᾶ γιὰ ἕνα *νέο (giovane)*, ἀξιόλογο κ.λ.π. Τὴν ἐποχὴ ὅμως ποὺ τὄγραψεν ὁ Κλόβιο (1570) εἴτανε τόσο ἡλικιωμένος, ποὺ μπορεῖ νὰ χαραχτηρίζει νέο καὶ ἄντρα 30 χρονῶν. Τὸ γράμμα αὐτὸ παράσυρε πολλοὺς κι ὡρίσανε τὸ χρόνο τῆς γέννησης τοῦ Θεοτοκόπουλου στὰ 1545-1550. Στὸ ἔργο τοῦτο θὰ δεχτοῦμε πὼς γεννήθηκε στὰ 1540 καὶ τοὺς λόγους θὰ τοὺς βρεῖ ὁ ἀναγνώστης στὰ ἀκόλουθα κεφάλαια.

Ἡ θρησκεία τοῦ Θεοτοκόπουλου δὲ φανερώνεται ἀπὸ πουθενὰ ἐξὸν ἀπὸ τὴ διαθήκη του. Ἐκεῖ παρουσιάζεται γιὰ καλὸς καὶ πιστὸς καθολικός (bueno, fiel y catolico cristiano). Αὐτό, ὡστόσο, δὲν εἶναι ἀξιοπίστευτη μαρτυρία, γιατὶ ἡ διαθήκη συντάχτηκε κατὰ τοὺς τύπους, ὅπως τοὺς ὥριζεν ἡ μισαλλόδοξη Ἱερὴ Ἐξέταση. Ταιριάζει λοιπὸν νὰ δεχτοῦμε πὼς ὁ Θεοτοκόπουλος εἴτανε

κ' ἔμεινεν ὀρθόδοξος. Αὐτὸ εἶναι συνακόλουθο μὲ τὴν καταγωγή του, τὴν ἀνατροφὴ καὶ τὴν πατρίδα του.

Ὅταν ἔφυγεν ἀπὸ τὴν Κρήτη (1560), εἴτανε τέλειος κάτοχος τῆς βυζαντινῆς τέχνης, ξεσκολισμένος στἀργαστήρι κάποιου ἐπιδέξιου ἁγιογράφου. Ἀπὸ τὴ Βενετιά, ὅπου δούλεψε κάπου ἕνα χρόνο, ἔφυγε γιὰ τὸ Βασάνο, ὅπου ἔπιασε δουλειὰ στἀργαστήρι τοῦ Ἰάκ. Δαπόντε γιὰ μιὰ δεκαετία, κι ἀπὸ κεῖ πάλι γύρισε στὴ Βενετιά, γιὰ ἕνα χρόνο, ὅπου ἐξοικειώθηκε μὲ τὸ ἔργο τοῦ Τισιανοῦ. Στὰ 1570 τόνε βρίσκουμε στὴ Ρώμη καὶ στὰ 1572 κινᾶ γιὰ τὴν Ἱσπανία, ἄγνωστο γιὰ ποιὰν ἀφορμή. Ὅταν, ἀργότερα, ἡ Ἱερὴ Ἐξέταση τόνε ρώτησε τὸ γιατί, ὁ ἀγέρωχος καλλιτέχνης ἀποκρίθηκε: «Δὲν ἔχω νὰ δώσω λόγο σὲ κανένα!»

Ἀπὸ τὰ 1572-77 ὁ Θεοτοκόπουλος δούλεψε στὸ μεγάλο μοναστήρι Ἐσκοριάλ, ποὺ χτιζότανε τότες, ὡς σχεδιαστὴς τῶν ἔργων ποὺ εἴτανε νὰ διακοσμήσουνε τὸ μεγάλο ναό. Στὸ διάστημα αὐτὸ κατάγινε καὶ μὲ κάποια ἀρχιτεχτονικὰ ἔργα καὶ στὰ 1577 ἐγκαταστάθηκε στὸ Τολέδο, τὴν παλιά, ξεπεσμένη, αὐτοκρατορικὴ πόλη. Ἐκεῖ, σαράντα κάπου χρόνια, ἔζησε καὶ ἄθλησεν ὁ μεγάλος Κρητικός, συντροφευμένος ἀπὸ τὴ γυναίκα του, τὴ Ντόνια Χερώνυμα ντὲ λὰς Κουέβας, ποὺ τόνε παράστεκε «πιστὴ καὶ συνετὴ» ὡς τὸ τέλος τοῦ βίου του, κι ἀπὸ τὸ μοναχογιό του τὸ Γιωργή, ποὺ ἀγαποῦσε πολὺ καὶ συχνὰ τὸν εἶχε μοντέλο στὶς σύνθεσές του.

Ἡ μορφὴ τοῦ Θεοτοκόπουλου πῶς νἄταν; Στὸν πίνακα ποὺ μᾶς μεταδόθηκεν ὡς αὐτοπροσωπογραφία του,

παρουσιάζεται μιὰ μορφὴ αὐστηρή, σιωπηλὴ κι ἀ
σμένη. Τὸ κρανίο πλατὺ κ' ὑψηλό, τὸ μάτι ἐκστατικὸ καὶ παράφορο, τὸ χείλι πικραμένο κι ἀνένδοτο. Τὸ βλέμμα του ἔρχεται, μέσα ἀπὸ τρεῖς ἥμισυ αἰῶνες, πλημμυρισμένο ὅραμα κι ἀκοίμητη ἔγνοια. Συνείθιζεν, ὡς λένε, νὰ ζωγραφίζει μὲς στὶς σύνθεσες τὴ μορφή του· καί, πραγματικά, κάποτε μέσα στὶς σύναξες τῶν ἀνθρώπων του βλέπεις μιὰ μορφή, ἀπορροφημένη ἀπὸ τὴ δική της ἔγνοια, νὰ σὲ ἀτενίζει αἰνιγματικά, ξένη ἀπὸ τὴ δράση ποὺ τήνε ζώνει. Στὴ *Θεραπεία τοῦ τυφλοῦ* τῆς Πάρμας, στὸ ἀριστερὸ μέρος, ὁ ἔφηβος μὲ τὸ βελούδινο ροῦχο καὶ τὴν ἄσπρη, σουφρωτὴ τραχηλιά, στὸ *Μαρτύριο τοῦ Ἁγ. Μαυρίκιου*, τὸ τρίτο πρόσωπο τῆς δεξιᾶς πλευρᾶς, στὸ πρῶτο πλάνο, στὴν *Ταφὴ τοῦ Ὀργκάθ*, στὸ ἀριστερὸ μέρος, ὁ μελαχροινὸς ποὺ σὲ κοιτάει κατάματα, στὴν *Ἁγ. Οἰκογένεια* ὁ Ἰωσήφ,—ἂν δὲν εἶναι ὁ ζωγράφος ὁ ἴδιος, εἶναι σίγουρα μιὰ μορφὴ χαραχτηρισμένη κατὰ τὸ πρόσωπο τοῦ καλλιτέχνη, μὲ τὰ σημάδια του ἀποτυπωμένα πάνου της. Παντοῦ ἡ ἴδια σκοτεινή, παθητικὴ μορφή. Τραχύς, ἀδύνατος, νευρικός, μὲ τὴν ἀρρώστεια τῆς πνευματικῆς ἐνέργειας ζωγραφισμένη στὰ μάτια του, δὲν ξέρει οὔτε τὴν ξεκούραση, οὔτε τὸ χορτασμό. Τὸ ἀτίθασο τοῦτο πρόσωπο εἶναι σχόλιο στὸ αἰώνιο ἔργο.

Ὁ Γκρέκο εἴτανε φιλόσοφος βαθύς, γνώστης κι ἀνατόμος τῆς ἀνθρώπινης ψυχῆς. Δὲν ἔμπαινε μονάχα μὲ τὴ διαίστηση στὸ μυστικὸ τῶν μαρτύρων ποὺ ἱστοροῦσε, παρά, μὲ συστηματικὴ σπουδὴ καὶ στοχασμὸ βαθύ, κατανοοῦσε τὴν ἐσωτερικὴ φλόγα ποὺ τοὺς ἔκαιγε. Οἱ προ-

σωπογραφίες τῶν μοναχῶν του εἶναι ἀντίλαλος ἰσχυρῆς συγκίνησης καὶ μαρτυροῦνε τὸ πάθος τοῦ καλλιτέχνη ποὺ δὲν εἶναι μονάχα ζωγράφος, παρὰ καὶ λεπτολόγος στοχαστὴς καὶ μεταφυσικός. Ὁ Πατσέκο ἀναφέρει πὼς εἶχε γράψει ἕνα ἔργο «Περὶ ζωγραφικῆς», ποὺ δὲ διασώθηκεν. Ὅ τι ὅμως μᾶς μεταδόθηκεν ἀπ' αὐτὸν εἶναι πολυσήμαντο, ὅπως ἡ ἀκόλουθη φράση: «Ἡ ζωγραφικὴ δὲν εἶναι τεχνική, δηλαδὴ συνταγὴ καὶ κανόνες. Ἡ ζωγραφικὴ εἶναι ἄθλος, ἔμπνευση, ἐνέργεια ὁλότελα προσωπική».

Ὅτι χαραχτηρίζει τὸν Γκρέκο εἶναι ἡ μεταφυσικὴ ἀγωνία ποὺ τόνε συντρόφεψε σ' ὅλη του τὴ ζωή. Ἀποζητοῦσε πάντα μὲ τὴν τέχνη του νὰ ἐκφράσει τὸ ἀνέκφραστο, νὰ συλλάβει τὴ μυστικὴν ἀλήθεια ποὺ μάντευε πίσω ἀπὸ τὶς ἐφήμερες μορφὲς ποὺ ζωγράφιζε. Τὰ ἔργα του μαρτυροῦνε τὴν ἀγωνία τούτη ἄσωστη, ἐνιαία κ' ἰσχυρή. Στὰ τελευταῖα χρόνια τῆς ζωῆς του, παραμελώντας τὴ ρεαλιστικὴν ἀκρίβεια, προσπάθησε νἀποδώσει μὲ τὸ ἀνατεντωμένο, λυγερό, γυμνὸ κορμὶ ὅλη τὴ μυστηριώδη αὐτὴ ἔγνοια ποὺ τὸν οἰστρηλάτησε πενῆντα ὁλάκερα χρόνια. Στὰ ἔργα τῆς τελευταίας του περίοδος δὲν κυριαρχεῖ πιὰ ὁ νοῦς, τὸ ὄργανο τοῦ πραχτικοῦ ἔνστιχτου, παρὰ ἡ μέθη τοῦ καλλιτέχνη μὲ τὴν καλλιεργημένη καὶ μεθοδοποιημένη διαίστηση.

Ἡ περηφάνεια του εἴτανε μεγάλη κι ὁ ἐγωϊσμός του ἔγινεν ἴσως ἀφορμὴ νὰ φύγει ἀπὸ τὴ Ρώμη: Τὴν ἐποχὴ ποὺ «διωρθώναν» ὡρισμένα μέρη τῆς *Δεύτερης Παρουσίας* τοῦ Μιχαὴλ Ἄγγελου, ὅπως εἶχε προστάξει

ὁ Πῖος ὁ Ε΄, δήλωσε πώς, ἂν ρίχνανε κάτω ὅλο τὸ φρέσκο, εἴταν ἱκανὸς νὰ συνθέσει ἔργο πιὸ σεμνὸ καὶ πιὸ ταιριαστό. Κάποτε ποὺ ὁ μαθητής του Λουΐς Τρίσταν καταδέχτηκε νὰ παζαρέψει στὸ πούλημα ἑνὸς ἔργου του, τὸν ἔδειρε μπροστὰ στοὺς Ἱερωνυμῖτες μοναχούς, τοὺς ἀγοραστὲς τοῦ ἔργου, φωνάζοντας πὼς εἶναι ἕνας «ἄθλιος μαγαριστὴς τῆς τέχνης». Φόρους ἀρνιότανε νὰ πληρώνει, λέγοντας πὼς οἱ καλὲς τέχνες εἶνε ἀσύδοτες.

Γράφει γι᾽ αὐτὸν ὁ Μαρτίνεθ: «Ἦρθε στὴν πόλη τούτη μὲ φήμη τόσο μεγάλη ποὺ ἔπρεπε νὰ συμπεράνεις πὼς τὴν τέχνη του δὲν τήνε ξεπερνοῦσεν ἄλλος. Ἔκαμε τόντις ἔργα ἄξια νὰ τὰ σεβαστοῦν οἱ ἄνθρωποι καὶ νὰ τἀναφέρουνε πλάϊ στὰ ἔργα τῶν πιὸ μεγάλων καλλιτεχνῶν. Ὁ ἄνθρωπος εἴτανε παράδοξος ὅπως καὶ ἡ τέχνη του. Δὲν ξέρει κανεὶς τί τοὺς ἀπόκαμε τοὺς πίνακές του, γιατὶ συνείθιζε νὰ λέει πὼς καμιὰ τιμὴ δὲν εἴταν ἀρκετὴ γι᾽ αὐτούς. Γιὰ τοῦτο, τοὺς ἔδιδε μὲ πίστωση σ᾽ ὅσους δεχόντανε τὴν τιμὴ ποὺ κεῖνος ἤθελε. Κέρδισε πλῆθος καὶ πλῆθος δουκάτα, μὰ τὰ ξόδεψε στὴ μεγαλοπρέπεια τοῦ σπιτιοῦ του· ἔφταξε νἄχει μουσικοὺς μὲ τὸ μηνιάτικο νὰ τοῦ παίζουν ὅταν ἔτρωε. Κέρδιζε πολλὰ χρήματα, μὰ ἡ μόνη περιουσία ποὺ ἄφησεν εἴτανε διακόσια ἔργα μισοτελειωμένα».

Πέθανε στὶς 7 τοῦ Ἀπρίλη τοῦ 1614. Τὸ Τολέδο ὅλο τόνε θρήνησε, ὁ ξακουστὸς ποιητὴς Γκόγκορα σύνθεσε τὸ ἐπιτάφιό του κι ὁ φίλος του μοναχὸς Παραβιθίνο ἔγραψε στὸ ἐλεγεῖο του: «Ἡ Κρήτη τοὔδωκε τὴ ζωή, τὸ Τολέδο τὴν τέχνη. Θὰ τὸν θαυμάζουν οἱ αἰῶνες, μὰ

κανεὶς δὲ θὰ μπορέσει νὰ τόνε φτάξει». Στὶς 16 Ἰουλίου 1614, ὁ γιός του ἔκαμε τὴν ἀπογραφὴ τῆς περιουσίας ποὺ ἄφησε: 115 ἔργα τελειωμένα καὶ μή, μερικὰ σχέδια καὶ πολλὰ βιβλία· Ὅμηρο, Ἀριστοτέλη, Ἱπποκράτη, Χρυσόστομο...

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ

Ἡ Κρήτη τὸ 16ο αἰώνα.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ

Ἡ Κρήτη τὸ 16ο αἰώνα.

Ἱστορία, κοινωνικὴ ὀργάνωση, οἰκονομικὴ καὶ καλλιτεχνικὴ κατάσταση. Ὁ ξεπεσμὸς στὰ τέλη τοῦ 16ου αἰώνα. Ὁ Χάνδακας. Ἡ ἀποδημία τοῦ Θεοτοκόπουλου.

Τὸν καιρὸ τοῦ Θεοτοκόπουλου, ἡ Κρήτη εἴτανε βενετική. Ἀπὸ τὰ 1204, οἱ Φράγκοι τῆς Δ΄ Σταυροφορίας εἴχανε καταλύσει τὸ Βυζαντιακὸ κράτος καὶ μοιραστεῖ τὶς χῶρες του. Ἡ Κρήτη ἔλαχε στὸ Βονιφάτιο τὸ Μομφερρατικό, ποὺ τὴν πούλησε στοὺς Βενετοὺς γιὰ χίλιες ἀσημένιες μάρκες (75 χιλ. δραχμές). Μὰ ὥσπου νὰ γίνουνε τὰ παζαρέματα καὶ νὰ πατήσουν οἱ Βενετοὶ τὸ νησί, γρηγορώτεροι οἱ Γενουάτες βγάλανε στρατό, χτίσανε κάστρα καὶ τὸ κυριέψανε. Ἡ Βενετιὰ διαφέντεψε τὸ χτῆμα της, ἄναψε πόλεμος καὶ τέλος, στὰ 1210, ἔμεινεν ὁριστικὰ τὸ νησὶ στοὺς Βενετούς. Χτίσανε κι αὐτοὶ καινούρια κάστρα, χωρίσανε τὸ νησὶ σὲ καστελλανίες, διορίσανε καστελλάνους καὶ θρονιάστηκε στὸ Χάνδακα, στὴν πρωτεύουσα τοῦ «Βασίλειου τῆς Κρήτης», ὁ δούκας, ὁ ἄρχοντας τοῦ νησιοῦ. Ὕστερα ἀπ' αὐτὸν ἐρχόταν ὁ ἀρχιστράτηγος (capetan general) κι ἀπὸ κάτω ὁλάκερο ἀσκέρι ὑπάλληλοι: ρέκτορες (νομάρχες), σύμβουλοι, καμεράριοι (ταμίες), δι-

καστές, ἀγορανόμοι—καθένας μὲ τὸ *καπιτουλάριν* του, ποὺ ὥριζε τὰ καθήκοντά του μὲ λεπτομέρεια. Δὲ λείπαν οὔτε οἱ ἀβοκάτοι κ' οἱ νοτάροι, Ρωμιοὶ καὶ Λατῖνοι. Κάθε πέντε χρόνια, κατέβαιναν οἱ δυὸ ἐπόπτες ἢ σύνδικοι γιὰ νὰ ἐλέγξουνε τὴ διοίκηση.

Θρησκεία τῶν Κρητικῶν ἀναγνωρίστηκεν ἡ Ὀρθόδοξη, τὰ μοναστήρια κι ὁ κατώτερος κλῆρος μείναν ἀπείραχτα, μὰ στὸ Χάνδακα ἐγκαταστάθηκε Λατῖνος ἀρχιεπίσκοπος καὶ στὶς δέκα ἐπισκοπὲς τοῦ νησιοῦ διοριστήκανε Λατινεπίσκοποι. Γλῶσσα ἐπίσημη εἶταν ἡ λατινική.

Μόλις στερεώθηκεν ἡ κυριαρχία τῆς Βενετιᾶς, μοιράστηκεν ἡ Κρήτη σὲ φέουδα κι ἄλλα πῆρεν ὁ ἀνώτερος κλῆρος, ἄλλα οἱ στρατιωτικοὶ κ' οἱ εὐγενεῖς, ποὖστειλεν ἡ Δημοκρατία στὸ νησὶ γιὰ νἀσφαλίσει τὴν κατοχή της. Οἱ ντόπιοι ἀγρότες ἀποτελέσανε τὴν κατώτερη κοινωνικὴ τάξη, καλλιεργούσανε τὰ χτήματα τριτάρικα (τριτημόριοι) καὶ λεγόντουσαν βιλλάνοι. Ἄλλη κοινωνικὴ τάξη εἶταν οἱ λεύτεροι μικροϊδιοχτῆτες (φράγκοι), οἱ παπάδες κ' ἡ μυρμηκιὰ οἱ καλογέροι ποὺ πλημμυρίσανε τὰ πολυάριθμα μοναστήρια γιὰ νἀπολαβαίνουνε τὴ σχετικὴ λευτεριὰ ποὖχεν ἡ τάξη τους. Μὲ τὸν καιρό, γιὰ λόγους πολιτικούς, ἀναγνωρίστηκαν εὐγενεῖς κάμποσες ἀπὸ τὶς μεγάλες Κρητικὲς οἰκογένειες, οἱ ριζάρχες κ' οἱ πρωτοκεφαλάδες.

Τέτοιος, κοντολογῆς, εἶταν ὁ κοινωνικὸς ὀργανισμὸς στὸ νησί[1].

---

[1] Περιλ. Ψιλάκη, *Ἱστορία τῆς Κρήτης*, τόμ. Β', Παράρτημα, ὅπου καὶ σχετικὴ βιβλιογραφία.

Τὰ σπουδαιότερα προϊόντα τοῦ νησιοῦ εἴτανε τὸ λάδι καὶ τὸ κρασί, ξακουστὸ στὴν ἐποχή του. Τἄλλα προϊόντα (δημητριακά, φροῦτα κ.λ.) δὲ φαίνεται νἄτανε περίσσια, ἐξαιτίας τοῦ ὀρεινοῦ χαραχτήρα τῆς Κρήτης. Τὸ μέλι, τὸ κερί, τὸ τυρί, ποὺ εἴτανε πάντα περιζήτητα, πρέπει, ὡστόσο, νὰ τἀναφέρουμε. Ἕναν καιρό, δοκιμάσανε νὰ καλλιεργήσουνε τὸ ζαχαροκάλαμο καὶ τὸ μαστιχόδεντρο, μὰ χωρὶς ὁριστικὴν εὐδοκίμηση. Ἡ κτηνοτροφία βρισκότανε σὲ σχετικὴν ἀκμὴ κ᾽ ἡ ἐσωτερικὴ συγκοινωνία δὲν εἴτανε παραμελημένη, ἂν κρίνουμε ἀπὸ τοὺς δρόμους καὶ τὰ γιοφύρια τῆς ἐποχῆς ποὺ σώζουνται ἀκόμα σήμερα. Τὸ ἐμπόριο εἶχεν ἀναπτυχθεῖ, γιατὶ βοηθοῦσεν ἡ θέση τοῦ νησιοῦ κ᾽ ἡ εὐκολία τῆς μεταφορᾶς μὲ τὸν ἐμπορικὸ στόλο τῆς Δημοκρατίας. Πολλοὶ ντόπιοι ἔμποροι, μὲ δικές τους γαλέρες, ἐνεργούσανε τὸ ἐμπόριο μὲ τὰ κοντινὰ ἀκρογιάλια στὸ Αἰγαῖο. Ἀπ᾽ ὅλα περισσότερο, τὴν ἀνάπτυξη τοῦ ἐμπόριου καὶ τῆς ναυτιλίας πρέπει νὰ τὴν ἀποδώσουμε στὴ θέση τοῦ νησιοῦ. Καθὼς εἴταν ἀνάμεσο Δύση κι Ἀνατολή, χρησίμευε γι᾽ ἀποθήκη τοῦ διαμετακομιστικοῦ ἐμπόριου μὲ τὴ Συρία καὶ τὴν Αἴγυπτο. Ἡ μεγάλη εἰσαγωγὴ ἀρωμάτων κι ἄλλων ἰθαγενῶν προϊόντων ἀπὸ τὴν Ἀνατολὴ ἄφηνε κέρδη μεγάλα.

Τὰ ἤθη τῆς ἐποχῆς ἀπαιτοῦνε μελέτη διεξοδική. Μὰ ἐπειδὴ ἡ στιγμὴ δὲν εἶναι κατάλληλη, σημειώνουμε γιὰ τὸν ἀναγνώστη, ποὺ ἐνδιαφέρεται, τὸ ἔργο τοῦ Ζαμπέλιου «Κρητικοὶ γάμοι» [1], ὅπου δίδεται μὲ πολλὴ γρα-

[1] Μὲ βιβλιογραφία ἀξιόλογη.

φικότητα μιὰ ὄψη τοῦ νησιοῦ στὰ μέσα τοῦ 16ου αἰώνα.

Τὴ φορεσιὰ τῶν Κρητικῶν δὲ θὰ μποροῦσε κανεὶς μὲ βεβαιότητα νὰ τὴν καθορίσει. Ὡστόσο, ἀπ' ὅσα βλέπουμε στὶς τοιχογραφίες ποὺ διασωθήκανε κι ἀπ' ὅσα συμπεραίνουμε ἀπὸ τὴν τωρινὴ φορεσιὰ τῶν Κρητικῶν, νομίζουμε πὼς εἶναι βάσιμο νὰ ὑποθέσουμε τἀκόλουθα: οἱ εὐγενεῖς φορούσανε φράγκικα, ὁ λαὸς χιτώνα μακρὺ ὡς τὰ γόνατα, ἀνοιχτὸν ἀπὸ μπροστά, μὲ πέτσινη ζώνη στὴ μέση. Στὰ πόδια ψηλὰ ποδήματα ποὺ τὰ στερεώνανε στὴ ζώση. Τὸ στενὸ παντελόνι, ποὺ φορούσανε κάτω ἀπὸ τὸ χιτώνα, τὸ λέγανε βράκες, κάρτσες ἢ ρασόκαρτσες, ἂν εἶταν ἀπὸ μαλλί. Ἡ γυναίκα εἶταν ντυμένη μὲ φουστάνι μονοκόμματο, φούστα δηλαδὴ κι ἀπανωκόρμι μαζί, καὶ ζιπόνι, ὅταν τὸ καλοῦσε ἡ ἀνάγκη. Στὸ κεφάλι φοροῦσε τὸ μαντήλι, σταυρωμένο κάτω ἀπὸ τὸ σαγόνι, μὲ τὸν κόμπο πίσω (1).

Ἡ καλλιτεχνικὴ ἀνάπτυξη δὲν ὑστεροῦσεν. Ὁ αἰώνας αὐτὸς μπορεῖ νὰ ὀνομαστεῖ Κρητικὴ Ἀναγέννηση, τόση εἶταν ἡ ἐπίδοση τῶν Κρητικῶν στὶς καλὲς τέχνες. Ἀπὸ τὸν καιρὸ ποὺ ὁ Νικηφόρος Φωκᾶς εἶχε στείλει τὰ δώδεκα ἀρχοντόπουλα στὴν Κρήτη (10ος αἰώνας), εἶχε πέσει στὸ νησὶ οὐσία πολύτιμη, ποὺ συμπληρώθηκεν ὕστερα ἀπὸ τὴν Ἅλωση, ὁπότε κατεβήκανε στὴν Κρήτη πλῆθος ἀπὸ τοὺς ξερριζωμένους λόγιους κ' εὐγενεῖς τοῦ

(1) Πρβλ. P. Belon (1517-1564), *Les observations de plusieurs singularités et choses mémorables trouvées en Grèce, Judée etc.* (Paris, 1553-1558).—Tournefort, *Relation d'un voyage au Levant* (1700).

Βυζάντιου (1). Οἱ φωτισμένοι τοῦτοι μέτοικοι φέρανε πολιτισμὸ δοκιμασμένο σὲ τόπο γόνιμο καὶ παρθένο. Οἱ Βενετοὶ καταχτητές, ἀπορροφημένοι ἀπὸ τὰ στρατιωτικὰ καὶ πολιτικά τους καθήκοντα καὶ τὶς παραλυσίες ποὺ εἶχεν ἀποφέρει ἡ δύναμη κ' ἡ ἀσυδοσία τους, δὲν μπορέσανε νὰ ἐπωφεληθοῦνε. Οἱ Ρωμιοὶ εὐγενεῖς, λεύτεροι ἀπὸ κάθε διοικητικὴ μέριμνα, μὲ πλοῦτο σχετικό, ἀφωμοιώσανε κι ἀναπτύξανε τὸν πολιτισμό, ποὺ δὲν τοὺς εἶταν ὁλότελα ἄγνωστος. Λόγιοι καὶ καλλιτέχνες ἀξιόλογοι φανήκανε καὶ δουλέψανε στὴν Κρήτη, στὴν Ἑλλάδα (Ἄθως, Μυστρᾶς) καὶ στὴν ξενητειά. Τὸ θέατρο, ἡ μουσική, ἡ ζωγραφική, ἡ τυπογραφία, στὰ χέρια τῶν Κρητικῶν, πήραν ἀνάπτυξη καταπληχτική. Ἀργότερα, στὴ Βενετιά, θὰ συναντήσουμε Κρητικοὺς τεχνίτες μοναδικούς: χαράχτες, τυπογράφους, βιβλιοδέτες, μινιατουρίστες, ζωγράφους, τεχνίτες τοῦ σμάλτου, χρυσαφοὺς κ.λ.π. Τὴ μεγαλύτερην ἀκμὴ τὴν εἶχεν ἡ ζωγραφική. Στἀναρίθμητα μοναστήρια ποὺ εἴχανε δημιουργηθεῖ, ἐπιδέξιοι εἰκονογράφοι μὲ τὰ μαστορόπουλά τους δουλεύαν ἀκατάπαυτα, παράγοντας φορητὲς εἰκόνες καὶ τοιχογραφώντας τὶς ἐκκλησιές. Ὁ κοινωνικὸς ὀργανισμὸς τοῦ νησιοῦ, ἡ ἔλλειψη σκολειῶν κ.λ.π. εἶχανε δημιουργήσει ἰδιότυπο ἐκπαιδευτικὸ καθεστώς: τὰ μοναστήρια καὶ τὰ σπουδαστήρια τῶν μαστόρων εἶναι τὰ σκολειὰ τῆς ἐποχῆς, ὅπου τὰ μικρὰ Κρητικόπουλα, ἀφοῦ μάθουνε τὰ πρῶτα γράμματα ἀπὸ

(1) Πρβλ. **Σάθα**, *Ἕλλην. ἀνέκδοτα*, Β' τόμ. σ. λβ'-λε'.

τὸ ψαλτήρι, ἀρχίζουνε νὰ διδάσκουνται καὶ τὴν «τέχνη». Μιὰν τέχνη ὁποιαδήποτε κι ἂν τὄχουνε κλίση, τὴ ζωγραφική. Τὸ μέλλον ἑνὸς ζωγράφου δὲν εἶναι ἀξιοκαταφρόνετο, γιατὶ ὁ κόσμος εἶναι θεοφοβούμενος κι ἀγαπᾶ τὴν εἰκονογραφία, τὰ μοναστήρια πολλά, τὰ ξωκκλήσια ἀναρίθμητα. Ἡ φήμη τῶν ντόπιων τεχνιτῶν, ποὺ χαίρουνται δόξα καὶ πλοῦτο στὴν ξενητειά, ἔχει φτάσει στὴν Κρήτη κ' ἔχει ἀνάψει πόθους μεγάλους.

Νά, στάδιο γιὰ νέο ποὺ βαστάει ἀπὸ γενιὰ ἀρχοντικὴ καὶ δείχνει κέφι καὶ μπόρεση!

Ἡ ζωγραφικὴ στὴν Κρήτη ἀκολουθεῖ τὴ γνήσια βυζαντινὴ παράδοση. Ἡ βυζαντινὴ τέχνη στὸ 16ο αἰώνα ἔχει πιὰ φύγει ἀπὸ τὸ στενὸ δογματικὸ κύκλο κ' ἔχει ἀνανεώσει τὴν εἰκονογραφία, εἰσάγοντας νέες σκηνὲς ἀπὸ τὸ Εὐαγγέλιο (ἰδίως τὸ δωδεκάορτο: Εὐαγγελισμό, Γέννηση, Ὑπαπαντή, Βάφτιση, Μεταμόρφωση, Ἀνάσταση τοῦ Λαζάρου, Βαϊοφόρο, Σταύρωση, Ἀνάσταση, Πεντηκοστή, Κοίμηση τῆς Θεοτόκου), ἀπὸ τὸ βίο τῆς Θεοτόκου καὶ σειρὰ ἀποκαλυπτικὲς παραστάσεις (Δέηση, Δεύτερη Παρουσία κ.λ.π.). Συνάμα, τὸ διακοσμητικὸ γοῦστο κ' ἡ αἴσθηση τοῦ χρώματος ἔχουν ἀναπτυχθεῖ κ' ἡ προσωπικότητα τοῦ ζωγράφου διαφαίνεται καθαρά. Ὁ καλλιτέχνης δὲν ἱκανοποιεῖται πιὰ ἀπὸ τὴν πιστὴ πειθαρχία στὸν κανόνα, παρὰ πασκίζει νὰ βάλει καὶ τὸν προσωπικό του χαραχτήρα. Τὰ γνωρίσματα αὐτὰ εἶναι περισσότερο φανερὰ στὶς φορητὲς εἰκόνες. Ἡ ζωγραφική, ἀπὸ τὸ ΙΔ' αἰώνα, κι ἂς εἶναι πολλοὶ οἱ κοινοὶ χαραχτῆρες

της, χωρίζεται σὲ σχολές, ἀπὸ τὶς ὁποῖες δυὸ εἶναι οἱ σπουδαιότερες: ἡ *Μακεδονική* (μὲ τελευταῖον ἀντιπρόσωπο τὸ Θεσσαλονικιὸ Πανσέληνο) κ' ἡ *Κρητική*.

Ἡ *Κρητικὴ* σχολὴ μεσουρανεῖ μετὰ τὴν Ἅλωση κι ὠνομάστηκε Κρητικὴ ὄχι ἐπειδὴ περιωρίστηκε στὴν Κρήτη, παρὰ ἐπειδὴ οἱ κύριοι ἀντιπρόσωποί της εἴτανε Κρητικοί. Στὴν ἀρχή, ὁ τρόπος της ἐφαρμόστηκε στὴν τοιχογραφία, μὰ ὕστερα ὅλοι οἱ ζωγράφοι φορητῶν εἰκόνων ἐργαστήκανε σύμφωνα μ' αὐτόν. Τὸ σχέδιό της εἶναι ξηρό, οἱ χρωματισμοὶ σκοῦροι, οἱ μορφὲς τυπικές, στεγνὲς κι ἀσκητικές. Κύριο γνώρισμα τῆς Κρητικῆς σχολῆς εἶναι ἡ ἀπότομη φωτοσκίαση κ' ἡ ἀνάγλυφη παράσταση τοῦ ἀντικείμενου μὲ τὴ βίαιη ἀντίθεση τοῦ φωτισμοῦ. Στενὲς φωτεινὲς λουρίδες πάνω στὸ σκοτεινὸ *προπλασμὸ* δηλώνουνε τὰ προέχοντα μέρη κι ὅλες οἱ γωνιὲς τῶν ὄγκων τονίζουνται μὲ ψιλὲς λευκὲς γραμμές (ψιμμιθίες), ὅπως στὴ χαλκογραφία. Μὲ τὸν τρόπον αὐτό, ἡ εἰκόνα ἀποχτᾶ ἀνταύγεια μεταλλική [1].

Οἱ σπουδαιότεροι ἀντιπρόσωποι τῆς σχολῆς αὐτῆς ζήσανε τὸ 16ο αἰώνα κ' εἴτανε, ὅπως εἴπαμε παραπάνω, Κρητικοί: οἱ ξακουστοὶ τοιχογράφοι Θεοφάνης, Τζώρζης καὶ Ἀντώνιος ὁ Κρής, οἱ ζωγράφοι φορητῶν εἰκόνων Μιχαὴλ Δαμασκηνός, Ἐμμ. Τζάνες κ.λ.π. Ἀπὸ τοὺς ζωγράφους τούτους κι ἄλλους Κρητικοὺς εἰκονογράφους

[1] Πρβλ. Didron, *Manuel d'iconographie chrétienne grecque et latine*. Παράγραφο 51. (Παρίσι, 1845).

καὶ καλλιγράφους, ποὺ πήγανε καὶ δουλέψανε στὴ Βενετιά, γεννήθηκε ἡ Βενετοκρητικὴ σχολή.

Αὐτὴ εἴτανε συνοπτικὰ ἡ ὄψη τῆς Κρήτης στὰ χρόνια τῆς Βενετικῆς κατάχτησης. Μά, στὸν καιρὸ τοῦ Θεοτοκόπουλου, παρουσίαζε γνωρίσματα ἰδιαίτερα, τὰ γνωρίσματα τοῦ ξεπεσμοῦ, ποὺ εἶχε βαθειὲς ἀφορμές. Ἀπὸ τὰ τέλη τοῦ 15ου αἰώνα, ἡ Βενετιὰ εἶχε κι ὅλας ἀρχίσει νὰ ξεπέφτει κ' ἡ Κρήτη, ἀπὸ τὶς ἀρχὲς τοῦ 16ου, τὴν ἀκολούθησε. Σ' αὐτὸ συντρέχανε κ' ἰδιαίτεροι λόγοι, οἱ ἀκόλουθοι:

Οἱ συχνὲς ἐπανάστασες, μὲ τὶς ἀλογάριαστες καταστροφὲς σὲ γεωργία, χτηνοτροφία κ' ἐμπόριο, εἶχαν ἐρημώσει τὸν τόπο.

Ἡ σταυροφορία, ποὺ ἑτοιμάζανε τότες οἱ Βενετοί, γύμνωνε τὸ νησί, μὲ φόρους βαριοὺς καὶ δοσίματα ἀβάσταχτα. Οἱ γεωργοὶ παραμελούσανε τὴ γῆ, γιατὶ ὅ τι ἔβγαζαν τὄπαιρνε ὁ καταχτητής:

Μηδ' ἀμπέλια θέλω νἄχω
μήδε λόγια μὲ τὸν ἄρχο.

Ἡ σιτοδειὰ καὶ τἀρρωστικὸ ξεκάνανε τὸν κόσμο. Οἱ Βενετοί, φοβούμενοι καινούριο σηκωμό, εἶχαν ἀπαγορέψει νὰ καλλιεργοῦνται τὸ Λασήθι, ἡ Ἐλεύθερνα κ' ἡ Ἀνώπολη τῶν Σφακιῶν, τόποι ἀπὸ τοὺς πιὸ γόνιμους, γιατὶ νομίζανε πὼς ἐκεῖ εἴταν οἱ φωλιὲς τῶν ἐπαναστατῶν.

Οἱ κατάχρησες κ' οἱ παραλυσίες τῶν εὐγενῶν εἴταν ἐμπόδιο σὲ μιὰ διοίκηση ὑποφερτή.

Σεισμὸς στὰ 1507 στερεῖ τὸ νησὶ τριάντα χιλιάδες ψυχές.

Πάνω σ' αὐτὰ ἀνακαλύφτεται ὁ θαλάσσιος δρόμος πρὸς τὶς Ἀνατολικὲς Ἰνδίες (1498) κ' ἡ Κρήτη χάνει τὰ παλιὰ κέρδη της ἀπὸ τὸ τράνζιτο τῆς Ἀνατολῆς.

Στοὺς χρόνους αὐτοὺς θεριεύουνε κ' οἱ Τοῦρκοι καί, ὕστερα ἀπὸ τὸ πάρσιμο τῆς Πόλης, ἀρχίζουνε νὰ πειράζουνε συστηματικὰ τὰ νησιά. Οἱ Βενετοὶ βάνουνε καινούριους φόρους γιὰ νὰ ὀχυρώσουνε τὴν Κρήτη. Τότε, μὲ τὰ δοσίματα καὶ τὶς ἀγγαρειὲς τῶν Κρητικῶν, χτίζουνται τὰ κάστρα τῆς Σπιναλόγγας, τῆς Σούδας, τῆς Γραμπούσας.

Στὰ 1524 καινούριο ἀρρωστικὸ θερίζει εἴκοσι πέντε χιλιάδες ψυχές.

Στὰ 1538 ἡ ὀλέθρια ἐπιδρομὴ τοῦ Βαρβαρόσσα καὶ ζημιὲς ἀναρίθμητες ἀπὸ τοὺς Ἀλγερίνους καὶ Βαρβερίνους κουρσάρους ἐπιταχύνουνε τὸν ξεπεσμό (1).

Τὸ Μεγάλο Κάστρο, ὁ Χάνδακας, τὸ σημερινὸ Ἡράκλειο, εἶταν ἡ πρωτεύουσα τοῦ «Βασίλειου τῆς Κρήτης». Χτίσμα ἀραβικό, πέρασεν ὕστερα στοὺς Βυζαντινοὺς καί, τὸν καιρὸ τῆς Βενετικῆς κατάχτησης, εἶναι μιὰ πολιτεία σχετικὰ πολυάριθμη, ὅπου εἶναι συγκεντρωμένες ὅλες ο ἀνώτερες διοικητικὲς ἐξουσίες. Χτίρια βενετικά, τὸ ἀνάχτορο τοῦ δούκα, τοῦ ἀρχιστράτηγου, ἡ λέσχη τῶν εὐ-

(1) Εἶναι πιθανὸ σὲ καμιὰν ἀπ' αὐτὲς τὶς θεομηνίες νὰ χάθηκεν ἡ οἰκογένεια τοῦ Θεοτοκόπουλου.

γενῶν, ἡ λότζια, ἐκκλησιὲς καὶ στρατῶνες καί, λίγα χρόνια ἀργότερα, ἡ μεγάλη κρήνη τοῦ Μοροζίνη, εἶναι τὰ καλλωπίσματα τῆς πόλης. Ἀκόμα σήμερα, περπατώντας στοὺς δρόμους τοῦ Ἡράκλειου, ἀναγνωρίζεις σὲ κάθε βῆμα τὸ πέρασμα τοῦ Βενετοῦ (1).

Ἂν κατεβεῖς στὰκρογιάλι, θὰ δεῖς πάντα γιομάτο τὸ λιμάνι καράβια βενετικά. Εἶναι εἴκοσι χρόνια ποὺ πέρασεν ὁ Βαρβαρόσσας καὶ διαγούμισε τὸν Ἀποκόρωνα καὶ τὸ Ρέθεμνος, πολιόρκησε τὸ Χάνδακα καὶ πάτησε τὴ Σητεία καὶ τὴν πέρασεν ἀπὸ φωτιὰ καὶ τσεκούρι. Μὰ τώρα, ὅλα πάλι μερέψανε καὶ τὰ δυὸ λιοντάρια ποὺ εἶναι σφηνωμένα στὸ μουράγιο, στὸ ἔμπα τοῦ λιμανιοῦ, σοῦ θυμίζουνε πὼς ἡ γαληνὴ Δημοκρατία ἀγρυπνᾶ.

Τὸ λιμάνι εἶναι κοσμοσύχναστο: ρωμιοὶ καὶ βενετοὶ ναῦτες κ' ἔμποροι, γενουάτες χαμάληδες ποὺ μείνανε στὸ νησί, χωρικοὶ ποὺ μπήκαν ἀπὸ τὰ μετόχια μὲ φορτίο λάδι ἢ κρασί, πολυάριθμοι ἀργόσχολοι παπάδες, ἑβραῖοι τοκογλύφοι, ἔμποροι καὶ μεταπράτες, μὲ τὴ χαραχτηριστικὴ λευκὴ βούλλα, μεγάλη σὰν ψωμί, πάνω στὸ ροῦχο τους. Ἡ χλαλοὴ εἶναι μεγάλη, καθὼς ταιριάζει σὲ λιμάνι μεσημβρινό, χρώματα καὶ μυρουδιὲς χτυποῦνε τὸ κεφάλι.

Ὁ ντόπιος, ὁ Κρητικός, ξεχωρίζει μέσα στὴ σύναξη τούτη. Ἂν πᾶς μέσα, στὴν καρδιὰ τῆς πολιτείας, θὰ τόνε δεῖς νὰ περπατάει πίσω ἀπὸ τὸ φορτωμένο του ζῶο ἢ νὰ στέκεται ἔξω ἀπὸ τὰ μαγαζιά. Τὸ ἀνάστημά του

(1) Πρβλ. Giuseppe Gerola, *I monumenti veneti nell'isola di Creta* (1905-1908).

εἶναι ψηλό, τὸ πρόσωπο λιοψημένο, μὲ μαῦρα σγουρὰ γένια, τὸ μάτι θερμὸ κι ἀγαθὸ καὶ κάποτε πονηρὸ κι ἁρπαχτικό. Ἂν εἶναι βουνήσιος, τὰ πόδια του εἶναι λιγνά, φαγωμένα ἀπὸ τὶς στράτες, τὸ βῆμα μεγάλο καὶ ἄτσαλο, τὸ μάτι του σὰν ἀγριμιοῦ. Ἀκόμα σήμερα, ἂν ἀνταμώσεις τοὺς βουνήσιους αὐτούς, μπορεῖς νἀκούσεις πὼς ὅταν κατεβοῦνε στὸν κάμπο «πιάνεται ἡ ἀναπνοή τους». Εἶναι ἀπὸ τὴ θεία ράτσα μὲ τὸ δώρειο αἷμα καὶ τοὺς δώρειους τρόπους πού, μὲ τὶς πιὸ ἐκλεχτὲς διασταύρωσες μὲ τοὺς καταχτητές, διατήρησε τὸ ὑπερήφανο μεγαλεῖο της.

Βρισκόμαστε στὰ 1560. Ὁ Θεοτοκόπουλος κατεβαίνει κι αὐτὸς στὸ λιμάνι καὶ χαίρεται τὸ θέαμα τοῦτο τὸ ἐξαίσιο. Μὰ πιότερο ἀπὸ τοὺς ἀνθρώπους, τὰ χρώματα καὶ τὶς μορφές, ποὺ θἀναγνωρίσουμε ἀργότερα, μαζὶ μὲ τὴ βυζαντινὴ τεχνική, σ᾽ ὅλο του τὸ ἔργο, τόνε καίγει τώρα μέγας καημός. Ὅλοι ὅσοι ἔχουνε πόθους μεγάλους καὶ μποροῦνε κινοῦνε γιὰ τὴ Βενετιά. Οἱ συχνὲς καταστροφὲς ποὺ βρήκανε τὴν Κρήτη ἀναγκάζουνε τοὺς ἀνθρώπους ποὺ ἔχουνε φιλοδοξία καὶ δύναμη νἀποδημοῦνε μακριά· Δὲν εἶναι οὔτε ἕνας οὔτε δυό. Ὁλάκερο ἀσκέρι εἶναι οἱ ἐκλεχτοὶ στἀργαστήρια τῆς Βενετιᾶς. Ἀφοῦ κάμουνε τὶς πρῶτες σπουδὲς σὲ κάποιο καλογερικὸ κελλὶ καὶ μάθουνε νὰ «τρίβουνε τὸ βῶλο», νὰ βράζουνε τὸ «τζουκάλι μὲ τὰ πετζιά», νὰ καθαρίζουνε τὰ χρώματα, νὰ βγάζουνε πιτυρόκολλα κ.λ.π. κι ἀφοῦ ἀντιγράψουνε μερικὰ ἔργα τοῦ μάστορή τους καὶ ξεστηθίσουνε τὰ πρῶτα συνταγο-

λόγια (1), τἀμούστακα μαστορόπουλα κάνουνε φτερὰ καὶ ξεκινοῦνε νὰ κυριέψουνε τὸν κόσμο.

Στὰ 1560, ὁ εἰκοσοχρονίτης Γκρέκο εἶναι κι ὅλα ξεσκολισμένος καὶ πρῶτος ὁ μάστορής του τὸ μαρτυρᾶ. Γι' αὐτὸ παράτησε τὴ βούρτσα καὶ τὸ τριβίδι καὶ κατέβηκε στὸ λιμάνι μὲ τὰ πολλὰ καράβια, ποὺ προσμένουνε σὰ γερανοί.

Ὅλοι οἱ μεγάλοι καλλιτέχνες μπήκανε στὴν τέχνη μικροί. Ὁ Ἀντρέας ντὲλ Σάρτο ἑφτὰ χρονῶν, ὁ Περουτζῖνο ἐννιά, ὁ Φρὰ Μπαρτολομέο δεκατριῶν κι ὁ Μιχαὴλ Ἄγγελος δεκαπέντε χρονῶν πελέκησε τὰ πρῶτα του ἀγάλματα. Τὸ ἴδιο, ὁ Ραφαὴλ ζωγράφισε τὰ καλύτερά του ὅταν εἴτανε δεκαεφτὰ χρονῶν κι ὁ Μαντένια, στὴν ἴδια ἡλικία, ἔκαμε τἀριστούργημά του, τὴν Παναγιὰ τῆς Ἁγ. Σοφίας τῆς Πάδουας. Ὁ εἰκοσοχρονίτης Θεοτοκόπουλος, ἔμπειρος μικρογράφος πιά, μὲ καρδιὰ ἀποφασισμένη, ἀνοίγει τὰ φτερά του καὶ παρατάει τὸ νησὶ ποὺ τοὔδωσε τὴν ἐξαίσια προίκα.

Ὕστερα ἀπὸ χρόνια, ἀναθυμούμενος μὲ καμάρι κ' εὐγνωμοσύνη τὴν ἅγια πατρίδα, θὰ ὑπογράφεται ἑλληνικὰ *Κρής*—κι ἂς μὴν μπορεῖ κανεὶς νὰ διαβάζει τοὺς παράδοξους τούτους χαραχτῆρες. Καὶ στὰ γερατειά του, ὅταν θὰ ζωγραφίζει στὸ Τολέδο τὸν ἀπόστολο Παῦλο, θὰ τοῦ βάλει μὲ συγκίνηση στὰ χέρια ἕνα κομμάτι χαρτὶ μὲ ἑλληνικὰ γράμματα: «Πρὸς Τίτον τῆς Κρητῶν ἐκκλησίας πρῶτον ἀρχιεπίσκοπον χειροτονηθέντα».

---

(1) Πρβλ. Καλογεροπούλου, *Μεταβυζαντινὴ τέχνη*, σ. 179 κ. ἑ.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ

Ἡ Βενετιά.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ

Ἡ Βενετιά.

I.—Ὁ ξεπεσμὸς τῆς Δημοκρατίας. Ἡ πόλη. Ὁ Ἅγιος Μᾶρκος. Ἤθη καὶ ἄνθρωποι. Ἡ ἑλληνικὴ παροικία κ' οἱ Ἕλληνες ζωγράφοι τῆς Βενετιᾶς. II.—Ἡ διανοητικὴ κίνηση. Οἱ καλλιτέχνες τῆς Βενετιᾶς.

I.

Στὰ 1560, ποὺ ὁ εἰκοσοχρονίτης Θεοτοκόπουλος φτάνει στὴ Βενετιά, ἡ Δημοκρατία ἔχει ἀρχίσει νὰ παρακμάζει κ' ἡ παλιά της φεγγοβολὴ γέρνει νὰ σβήσει. Ἡ ἀνακάλυψη τοῦ θαλάσσιου δρόμου γιὰ τὶς Ἀν. Ἰνδίες εἶχε μετατοπίσει τὰ ἐμπορικὰ κέντρα στὴν Ἱσπανία καὶ στὴν Πορτογαλία κι ὁ φθόνος τῶν ἄλλων χριστιανικῶν κρατῶν εἶχεν ἀπομονώσει τὴ Βενετιά, ποὺ ἀντίκρυζεν, ἔτσι ἀπομοναχεμένη, τὸν Τοῦρκο. Ἡ συνθήκη τοῦ 1479 μὲ τὴν Τουρκία κ' οἱ πόλεμοι τοῦ 1498 καὶ 1503 εἶχαν σημάνει ὁριστικὰ τὸν ξεπεσμό της.

Ἡ πόλη, ὡστόσο, τοὺς χρόνους αὐτοὺς ἀκόμα, διατηρεῖ τὸ πρωτινὸ μεγαλεῖο της, «περιέχει τὴν Ἰταλίαν ὁλάκερη», καὶ «δίδει τὴν εἰκόνα τῆς ρωμαϊκῆς δημοκρατίας». Πολυάριθμα οἰκοδομήματα, ἐκκλησιὲς κι ἀνάχτορα, πανηγύρια καὶ γιορτὲς μὲ τελετουργικὸ λαμπρό, καλλιτε-

χνικὸς ὀργασμὸς ξεγελοῦνε πὼς τοῦτος εἶνε ὁ χρυσὸς αἰώνας τῆς Βενετιᾶς. Μέσα στἀρίφνητα καλλωπίσματά της, τὸ δογικὸ παλάτι κι ὁ Ἅγιος Μᾶρκος ἔχουνε τὰ πρωτάτα.

Ἡ παράδοση μαρτυρᾶ πὼς στὰ 828 δυὸ βενετοὶ ἔμποροι κλέψαν ἀπὸ τὴν Ἀλεξάντρεια τὸ λείψανο τοῦ Εὐαγγελιστῆ Μάρκου καὶ τὸ μεταφέρανε στὴ Βενετιά. Ὁ δόγης Ἰουστινιανὸς Παρτετσιπάτσιο δέχτηκε μὲ σεβασμὸ τὸ σκήνωμα κι ἀποφάσισε νὰ χτίσει ναὸν ἄξιο νὰ τὸ περιλάβει. Ὁ πρῶτος αὐτὸς ναὸς χτίστηκεν ἀπὸ τοῦβλο, σὲ ρυθμὸ ρωμανικό, ἀπὸ ἀρχιτέχτονα ἄγνωστο (830), μὰ στὰ 976 κάηκε καὶ στὰ 1094 ξαναχτίστηκε σὲ σχέδιο βασιλικῆς σταυρόσχημης μὲ πέντε θόλους, — μίμηση τοῦ ναοῦ τῶν Ἁγ. Ἀπόστολων τῆς Κωσταντινούπολης. Δὲν εἴτανε μονάχα ἡ ἀρχιτεχτονικὴ βυζαντινή. Ἡ διακόσμηση τῆς ἐκκλησιᾶς, ἡ τέχνη καὶ τὰ ὑλικά της εἴτανε καταγωγῆς βυζαντινῆς κ' οἱ τεχνῖτες κι αὐτοὶ βυζαντῖνοι. Πάνω ἀπὸ τρακόσια χρόνια, οἱ μέτοικοι τοῦτοι πασκίζανε νὰ κάμουνε τὸ ναὸ τόσον ὡραῖο καὶ μεγαλόπρεπον ὅσον ἀπαιτοῦσε τὸ πνεῦμα τῆς ἐποχῆς. Τὰ καράβια τῆς Δημοκρατίας κουβαλούσαν ἀκατάπαυτα ἀπ' ὅλο τὸ βυζαντιακὸ κράτος κάθε τὶ ποὺ θὰ μποροῦσε νὰ συντελέσει στὸ τέλειο κάλλος του.

Στὰ 1424 σταμάτησεν ἡ γνήσια βυζαντινὴ διακόσμηση. Ἡ εὐρωπαϊκὴ τέχνη, ποὺ ἐπηρεαζόταν ἀποκλειστικὰ ἀπὸ τὸ Βυζάντιο, εἶχε πιὰ ἀποχτήσει ἰδιαίτερο χαραχτήρα καὶ τὸν εἶχε ἐπιβάλει στὰ γοῦστα τῆς ἐποχῆς.

Ὁ θαυμασμὸς πρὸς τὴ βυζαντινὴ τέχνη ἔσβηνε ἀγάλια, ἡ Ἀναγέννηση ἐπικρατοῦσε κι ἀργότερα ὁ Τισιανὸς πρότεινε στὴ Δημοκρατία νἀντικαταστήσει τὰ βυζαντινὰ μωσαϊκὰ τοῦ Ἅγ. Μάρκου. Πολλά τους καταστραφήκανε τότες κι ἀντικατασταθήκαν ἀπὸ καινούρια, ἐχτελεσμένα πάνω σὲ σχέδια τῶν δασκάλων τῆς Ἀναγέννησης.

Τὰ βυζαντινὰ μωσαϊκὰ ποὺ μείνανε στὸ ναό, ὅπου ὁ Θεοτοκόπουλος θἀναγνώρισε τὸ πνεῦμα τῆς τέχνης ποὺ εἶχε διδαχτεῖ, εἶναι πολλὰ κι ἀπ' αὐτὰ θἀναφέρουμε μερικά: Ἡ *Ἀνάληψη* καὶ τὰ *16 ἀλληγορικὰ γυναικεῖα πρόσωπα* τοῦ κεντρικοῦ θόλου (ἀπὸ τἀρχαιότερα), ἡ *Μεταφορὰ τοῦ λείψανου τοῦ Ἁγ. Μάρκου* (1204 - 1275), ἡ *Δημιουργία κ' οἱ Ἱστορίες τοῦ Ἀβραάμ, Ἰωσὴφ καὶ Μωϋσῆ* (ἀπὸ τἀρχαιότερα), ἡ *Ζωὴ τοῦ Νῶε καὶ Ἀβραάμ, ὁ Ἁγ. Ματθαῖος, ὁ Στυλίτης Ἀλύπιος* (1071 - 1094), ἡ *Παναγία* καὶ οἱ *ἕξη Ἀπόστολοι* (ἀπὸ τἀρχαιότερα), ἡ *Πεντηκοστὴ* (1071 - 1094), ὁ *Ἰησοῦς καὶ οἱ Ἀπόστολοι στὴ Γεθσημανῆ* (1071 - 1094) κι ἄλλα, μέγα πλῆθος.

Στὰ 1424, ὅπως εἶπα καὶ παραπάνω, σταματᾶ ἡ βυζαντινὴ διακόσμηση καὶ πρῶτος ὁ Τζαμπόνο (Giambono ἢ Zambono) (1420 - 1462), καλλιτέχνης τῆς Πρώτης Ἀναγέννησης, ἀρχίζει νὰ διακοσμεῖ τὸ ναὸ μὲ καινούρια ψηφιδωτὰ τοῦ νέου γούστου. Ἀπὸ τὰ 1517, οἱ καλλιτεχνικὲς τάσεις ποὺ ἐπικρατοῦν ἀφαιροῦν ἀπὸ τὸ μωσαϊκὸ τὸν ἀρχιτεχτονικό, τὸν αὐτόνομο χαραχτήρα του καὶ τὸ ὑποτάζουνε στὴ ζωγραφική. Οἱ μεγάλοι δασκάλοι τῆς Ἀναγέννησης: Τισιανός, Τιντορέττος, Παῦλος Βερονέζε,

Πάλμα ὁ νέος, ὁ Λέαντρος Βασάνο κι ὁ γλύπτης Σανσοβῖνο δίδουνε τὶς μακέττες γιὰ τὰ καινούρια ψηφιδωτά. Ψηφιδοθέτες εἴταν ἄπειροι καὶ ξακουστότεροι οἱ Τσουκκάτοι (Zuccato) (Σεβαστιανός, Φραγκῖσκος, Βαλέριος κι ἀργότερα ὁ Ἀρμίνιος), οἱ τρεῖς Μπιανκίνι (Bianchini) (Βικέντιος, Δομήνικος καὶ Τζαναντώνιο), οἱ Μπότσα (Bozza) κ.λ.π. Ἡ παρακμὴ στὴ διακόσμηση τοῦ ναοῦ ἀρχινᾶ μὲ τὸν Πέτρο Ματτόνι (1605-1678), ποὺ μιμεῖται τοὺς παλιοὺς καλλιτέχνες, καὶ συνεχίζεται μὲ τὸ Σεβαστιανὸ Ρίτσι (1659-1734). Στὰ 1836 ἐξακολουθοῦν ἀκόμα νὰντικαθιστοῦνε τὰ παλιὰ μωσαϊκὰ μὲ νέα.

Στὰ 1560, ἡ πόλη ἔχει 160.000 κάτοικους, 10.000 περίπου γόνδολες, 1200-1500 γέφυρες λίθινες καὶ ξύλινες, ἄπειρα παλάτια μαρμάρινα. Ἕνας ἀγαθὸς Παρισινός, ποὺ ἐπισκέπτεται τὴ Βενετιὰ στὰ 1550, περιγράφει θαμπωμένος τὸ κάλλος της (1). Οἱ δημόσιες γιορτές, τὰ συμπόσια, τὰ καρναβάλια, ἡ συμβολικὴ γιορτὴ τῶν γάμων τοῦ δόγη μὲ τὴν Ἀδριατική, εἴτανε θεάματα ἀσύγκριτα, ὅπου ἡ σπατάλη τοῦ πλούτου δὲ γνώριζε κανένα περιορισμό. «Τὰ ροῦχα τῶν γυναικῶν, ὅπως μαρτυροῦν ἀξιόπιστοι ἄνθρωποι, ἀξίζανε τρακόσιες χιλιάδες χρυσά», λέει χρονικογράφος τῆς ἐποχῆς ἱστορώντας τὰ καθέκαστα μιᾶς γιορτῆς, τὰ μέγαρα τῶν εὐγενῶν μὲ τὰ πολύτιμα θαυμαστὰ ἔπιπλα, καὶ οἱ κῆποι, «ἀληθινὸς ἐπίγειος πα-

(1) Antoine Regnault, *Discours du voyage d'Outremer* (Παρίσι 1573).

ράδεισος, διαμονὴ τῶν νυμφῶν καὶ τῶν ἡμιθέων», παραβγαίνανε στὸ κάλλος καὶ στὴ μεγαλοπρέπεια (1).

Στὸ φανταχτερὸ αὐτὸ περιβάλλο, κινοῦνται πλῆθος ἄνθρωποι φανταχτερὰ ντυμένοι· εὐγενεῖς, ὑπάλληλοι τῆς Δημοκρατίας, στρατιωτικοί, παπάδες, γονδολιέροι, Ἑβραῖοι ἔμποροι, καζάζηδες, ἀνυφαντές, ζωγράφοι, γλύπτες, μουσικοί... Ἄπειροι ξένοι ζούσανε στὴ Βενετιά. Τοῦρκοι, ἐχτροὶ τῆς πολιτείας, μὰ φίλοι τοῦ ἐμπόριου, Ἀλβανοί, Σλάβοι, Ἕλληνες, Ἑβραῖοι, σὲ ξεχωριστὴ συνοικία, στὸ νησὶ τοῦ Ἅγ. Ἱερώνυμου.

Ἡ ἑλληνικὴ παροικία (2). Τὸ ἐμπόριο τῆς Ἀνατολῆς ἔγινεν ἀπὸ νωρὶς ἀφορμὴ νὰ σχηματιστεῖ στὴ Βενετιὰ μιὰ παροικία ἑλληνική. Ἀπὸ τὰ 1400 μάλιστα, πολλοὶ Ἕλληνες συνάζουνται στὴ Βενετιά, κυνηγημένοι ἀπὸ τὴν ὁρμὴ τοῦ Τούρκου, ποὺ ἐπικρατεῖ στὴ Μεσόγειο. Ἔμποροι καὶ λόγιοι φτάνουνε στὴν πόλη τῆς Ἀδριατικῆς ποὺ ἀπὸ τὰ 1390 εἶχεν ἀποδεχτεῖ τὸν Ἐμμανουὴλ Χρυσολωρᾶ καὶ τὸ Δημήτριο Κυδώνη. Συνάμα, ὁ ἀριθμὸς τῶν Ἑλλήνων ποὺ ὑπηρετοῦνε στὰ βενετικὰ κάτεργα δὲν εἶναι μικρός.

Οἱ πολυάριθμοι αὐτοὶ Ἕλληνες, γιὰ νὰ ἐχτελέσουνε

---

(1) Πρβλ. Ch. Diehl, *Venise* (Παρίσι, 1915) καὶ Fr. Sansovino, *Venetia città nobilissima e singolare* (ἔκδ. βελτιωμ. G. Striaga, 1604).

(2) Πρβλ. Ι. Βελούδου, *Ἑλλήνων ὀρθοδόξων ἀποικία ἐν Βενετίᾳ* (Βενετία, 1872).

τὰ θρησκευτικά τους καθήκοντα, καταφεύγουνε στὶς ἐκκλησιὲς τῶν καθολικῶν, μὴν ἔχοντας δικές τους. Μὰ ὅταν, ἀπὸ τὴν Ἅλωση κ' ἐδῶ, νέοι μέτοικοι φτάξαν,—ὁ Νικόλαος Σεκουνδινὸς κι ὁ Γεώργιος Φραντζῆς, ὁ Κωσταντῖνος Λάσκαρης κι ὁ Δημήτριος Χαλκοκονδύλης—οἱ Ἕλληνες παρακαλέσανε τὴ Γερουσία νὰ τοὺς παραχωρήσει κάποιο ναό (1456) νὰ ἱερουργοῦν. Ἡ Γερουσία ὥρισε τὸ ναὸ τοῦ Ἅγ. Βλάσιου.

Ἀργότερα, ἀκολουθώντας τὸ παράδειγμα τῶν ἄλλων ξένων, ἀποφασίσανε κ' οἱ Ἕλληνες νὰ ἱδρύσουν Ἀδελφότητα, στόνομα τοῦ Ἅγ. Νικόλαου, γιὰ νὰ προστατεύει τοὺς ἀδύναμους καὶ τοὺς ἄρρωστους. Ἡ ἄδεια τοὺς δόθηκε (1498), μὰ μὲ τὸν ὅρο νὰ μὴν περάσει ὁ ἀριθμὸς τῶν «συναδέλφων» τοὺς πενῆντα ἄντρες· γιὰ τὶς γυναῖκες δὲν ἔμπαινε περιορισμός. Τὴν ἀδελφότητα τὴ διοικοῦσεν ὁ «Σύλλογος τῶν τεσσαράκοντα καὶ Ἐναρίθμων», ποὺ εἶχε τὴν καθαρὴ διοικητικὴ μέριμνα· ἄλλοι ἀξιωματοῦχοι φροντίζανε γιὰ τὶς ὑπόθεσες ποὺ ἀφορούσανε τὸ Γένος καὶ τὴν Ἐκκλησία. Στὰ 1581, ὁ ἀριθμὸς τῶν ἀξιωματούχων περιωρίστηκε.

Ὕστερα ἀπὸ τὶς ἀτυχίες τῆς Δημοκρατίας στοὺς πολέμους τοῦ Μωριᾶ (1500-1554), τῆς Κύπρου (1571) κι ἀργότερα τῆς Κρήτης (1644-1669), πολυάριθμοι Ἕλληνες καταφύγανε στὴ Βενετιὰ κι ὁ ἀριθμός τους ἔφταξε τὶς 4000. Ἀθηναῖοι, Μωραΐτες, Ἠπειρῶτες, Μακεδόνες. Οἱ νέες ἀνάγκες τῆς παροικίας γίναν ἀφορμὴ γιὰ νέαν αἴτηση στὴ Δεκαντρία νὰ παραχωρήσει σπιτότοπο νὰ χτιστεῖ ναὸς τοῦ Ἅγ. Γεώργιου (1511). Ἡ ἄδεια δόθηκε

(1514), κυρώθηκε κι ἀπὸ τὸν Πάπα (1526) γιὰ ναό, καμπαναριὸ καὶ κοιμητήρι. Στὸ χρόνο ἀπάνω, οἱ Ἕλληνες ἱερουργούσανε στὸ ναὸ ποὺ χτίσανε βιαστικά· κι ἀργότερα, στὰ 1539, βάλανε θεμέλιο γιὰ τὸ ναὸ ποὺ ἀκόμα σήμερα σώζεται. Τὸ σχέδιο τῆς οἰκοδομῆς τὄκαμε κι ἄρχισε νὰ τὸ ἐχτελεῖ ὁ Σάντε Λομπάρντο, μὰ στὰ 1548 τόνε διαδέχτηκεν ὁ Τζαναντώνιο Κιόνα (Chiona), μαθητὴς ἴσως τοῦ Σανσοβῖνο, ποὺ τροποποίησε σὲ πολλὰ τὸ σχέδιο. Στὰ 1573, δηλαδὴ ὕστερα ἀπὸ τριάντα τέσσερα χρόνια, τελείωσεν ἡ οἰκοδομή, ποὺ κόστισε πάνω ἀπὸ δεκαπέντε χιλιάδες δουκάτα. Ὁ ψηλὸς τροῦλος τοῦ ναοῦ φαίνεται πὼς εἶναι ἔργο τοῦ ξακουστοῦ ἀρχιτέχτονα Ἀντρέα Παλλάδιο. Ἡ διακόσμηση ἄρχισεν ἀπὸ τὰ 1574 καὶ βάσταξε πολλὰ χρόνια. Τὸ καμπαναριὸ χτίστηκεν ἀπὸ τὸ Βερναρδῖνο Ὀγκάρνι (1587-1592).

Στὰ 1593, ἡ κοινότητα ἀποφάσισε νὰ ἱδρύσει Σχολὴ γιὰ νὰ μορφώνουνται τὰ παιδιά της, κ' ἡ μέριμνα τούτη φαίνεται πὼς δὲν ἦταν ἡ πρώτη της· ἀπὸ πρὶν τὰ 1537, ὁ κρητικὸς Φραγκῖσκος ὁ Πόρτος δίδασκε σὲ σχολεῖο ποὺ συντηρούσαν οἱ Ἕλληνες ἔμποροι. Ὕστερα ἀπὸ τὴ Σχολή, πρέπει νἀναφερθοῦνε τὸ φροντιστήριο τοῦ Φλαγγίνη (1678),—ἐκπαιδευτήριο ἀνώτερο ὅπου διδασκόταν ἡ ἑλληνικὴ καὶ λατινικὴ γλῶσσα, ἡ μεταφυσικὴ καὶ ἡ ἠθική—, ἡ Βιβλιοθήκη (1597), ὅπου ἡ κοινότητα σύναξε πλῆθος σπάνια ἔργα, κοσμικὰ κ' ἐκκλησιαστικά, καὶ τὰ ἑλληνικὰ τυπογραφεῖα (ἀπὸ τὰ 1486 κ' ὕ.).

Οἱ Ἕλληνες ζωγράφοι ποὺ ζούσαν ἀπὸ τὴν τέχνη τους στὴ Βενετιὰ δὲν εἴτανε λίγοι. Ἐξὸν τὶς μαρτυρίες

ποὺ ἔχουμε, σηκώνει νὰ ὑποθέσουμε πὼς λαὸς ἀνώνυμοι ζωγράφοι δράσανε στὴ Βενετιὰ καὶ στὴ Ρώμη. Οἱ βυζαντινοὶ καλλιτέχνες δὲ συνειθίζανε πάντα νὰ ὑπογράφουνε τὰ ἔργα τους, μὰ ἀπὸ διάφορα ντοκουμέντα συμπεραίνουμε τὴν παρουσία τους. Ἡ ἑλληνικὴ Ἀδελφότητα εἶχε, κατὰ τὸν Ἰ. Βελοῦδο, πλούσια συλλογὴ εἰκονίσματα, ἔργα βυζαντινῶν τεχνιτῶν τοῦ 16ου, 17ου καὶ 18ου αἰώνα. Οἱ ζωγράφοι τοῦ 16ου αἰώνα, ποὺ ἔργα τους εἶχεν ἡ Ἀδελφότητα, εἶναι οἱ ἀκόλουθοι: Φραγκίσκος ὁ Καβερτζᾶς, Σαρακηνόπουλος, Μιχαὴλ Δαμασκηνός, Ἰωάννης Κύπριος, Ἐμμανουὴλ Λαμπαρίδης, Γεώργιος Κλόντζας, Ἰωάννης Ἀπακᾶς ἱερέας, Ἐμμανουὴλ Τζανφουρνάρης, Βενέδικτος Ἐμπόριος, Ἰωάννης Καλογερᾶς, Κωσταντῖνος Κονταρίνης, Ἰωάννης Δομήνικος.

II.

Ἡ διανοητικὴ κίνηση. Οἱ καλλιτέχνες τῆς Βενετιᾶς. Οἱ Βενετοὶ ἐπιστήμονες καὶ συγγραφεῖς μπορεῖ κανεὶς νὰ πεῖ πὼς δὲν ὑστερούσανε πλάϊ στοὺς μεγάλους ζωγράφους. Ὁ αἰώνας αὐτὸς ἔχει νὰ παρουσιάσει τὸ μεγάλο μαθηματικό, φυσικὸ κι ἀνατόμο Πάολο Σάρπι, τὸν ξακουστὸ Μανούτιο μὲ τὴν τυπογραφία του, τοὺς μεγάλους βιβλιόφιλους Δομήνικο Γκριμάνι, καρδινάλιο Μπέμπο καὶ Μαρῖνο Σανοῦδο, τοὺς ἱστορικοὺς Ναβατζέρο, τὸν περίφημο σατυρικὸ Ἀρετῖνο κι ἄλλους.

Οἱ ζωγράφοι της Βενετιᾶς. Τὸ 13ο αἰώνα ἀκόμα ζωγραφίζανε σὲ στὺλ βυζαντινό. Πρῶτος ὁ Πάολο ντὰ

Βενέτσια (1333) δημιούργησε καινούργιο στύλ, ἐπηρεασμένος ἀπὸ τὴ βυζαντινή, ἰταλικὴ καὶ γοτθικὴ τέχνη. Ἡ σχολὴ Μουράνο, στὴν ὁποία ἀνήκανε δυὸ καλλιτεχνικὲς οἰκογένειες, οἱ Βιβαρῖνοι κ' οἱ Μουράνοι, μὲ τοὺς μαθητές της, διαδέχτηκε τοὺς πρώτους καλλιτέχνες ποὺ ζωγραφίσανε μὲ ἰταλικὸ στύλ. Πρῶτος μεγάλος ζωγράφος, πρῶτος μοντέρνος, στάθηκεν ὁ Τζοβάνι Μπελλίνι (1426-1516). Αὐτὸς κ' οἱ διάδοχοί του: Τζορτζόνε (1478-1511), Τισιανός (1490-1576), Πάλμα Βέκιο (1480-1528) καὶ Σεβ. Λουτσιάνι (1485-1549) μπάσανε τὸ σκιοφωτισμὸ στὴ βενετικὴ ζωγραφική. Ἡ τετράδα αὐτή, ποὺ ἔχει καταπληχτικὲς συγγένειες, ἄρχισε νὰ μελετᾶ τὴ φύση, ν' ἀποδίδει τὶς μορφὲς μὲ πλαστικότητα, νὰ κυβερνᾶται ἀπὸ πνεῦμα νατουραλιστικό.

Στἀκόλουθα χρόνια, ὕστερα δηλαδὴ ἀπὸ τὴ γενιὰ τούτη τοὺς καλλιτέχνες ποὺ ἵδρυσε τὴ μεγάλη βενετικὴ σχολὴ τῆς Ἀναγέννησης, πλῆθος καινούριοι ζωγράφοι παρουσιαστήκανε στὴ Βενετιά. Πολλοὶ ἀκμάσανε τὸν καιρὸ τοῦ Θεοτοκόπουλου κ' εἴχανε σοβαρὴ ἐπίδραση πάνω του.

Ὁ *Τισιανός*, ἑβδομηντάρης πιὰ τὰ χρόνια τοῦτα ποὺ μᾶς ἐνδιαφέρουνε, εἶχε τὸ βασιλίκι τῆς βενετικῆς ζωγραφικῆς—κι ἂς εἶταν ὁ πιὸ γέρος. Τὸ ἔργο του, τὴν προσωπικότητά του καὶ τὴν ἐπίδρασή του στὸ Θεοτοκόπουλο θὰ τὰ ἐξετάσουμε σὲ ἰδιαίτερο κεφάλαιο. Ἀπὸ τὴ σχολή του περάσαν ὅλοι οἱ ζωγράφοι ποὺ ζήσανε στὴ Βενετιὰ ἀπὸ τὰ 1560-71.

Ὁ *Τιντορέττος* (1518-1594) συνταίριαζε τὸ σχέδιο τοῦ Μιχαὴλ Ἄγγελου μὲ τὸ χρῶμα τοῦ Τισιανοῦ. Αὐτὴ εἶ-

ταν ἡ καλλιτεχνική του ντεβίζα. Εἶχε φαντασία, μεγάλη ἔννοια τοῦ ρυθμοῦ, ἱκανότητα ν' ἀντιλαμβάνεται τὸν ὄγκο, παλέττα πλούσια καὶ ζωηρή, ὁρμὴ ψυχικὴ μοναδική. Στὴν ἀρχὴ ἔκαμε μαθητὴς τοῦ Τισιανοῦ, μὰ ὕστερα ἀφωσιώθηκε μονάχος στὴ σπουδή, μελέτησεν ἀπὸ ἀντίγραφα τὸ Μιχαὴλ Ἄγγελο κι ἀνάπτυξε τὴν ἱκανότητά του στὸ χρῶμα ἀντιγράφοντας πίνακες τοῦ Τισιανοῦ. Στὰ κατοπινά του ἔργα περιώρισε τὴ χρωματικὴ ποικιλία καὶ προσπάθησε νὰ ἑνοποιήσει τὰ χρώματα σ' ἕνα μονάχα τόνο, ζωγραφίζοντας ὕστερα κι ὅλα ἀπὸ τὰ 1565, πίνακες ὁλότελα σχεδὸν σκοτεινούς. Στὰ τελευταῖα του ἔργα δὲν ὑπάρχει πιὰ ἡ ἀψεγάδιαστη, ἀνέκφραστη τελειότητα τῶν σχημάτων κι οὔτε εἶναι φροντισμένη ἡ χρήση τοῦ χρώματος. Τὰ κορμιὰ παραμορφώνουνται, ἀνατεντώνουνται λυγερά, ὁ φωτισμὸς πέφτει βίαιος καὶ γενικὰ τὸ σύνολο εἶνε παραμελημένο ἀπὸ τὸν τεχνίτη ποὺ παρασύρεται ἀπὸ τὴν ὁρμὴ τοῦ δημιουργικοῦ πάθους του καὶ παραμερίζει τὴν κουραστικὴ λεπτομέρεια. Ὅλη ἡ τελευταία παραγωγὴ τοῦ Τιντορέττου μαρτυρᾶ τὴν ταραχὴ καὶ τὴν ἀνησυχία του γιὰ κάτι ἐρχόμενο, νέο, ποὺ τὸ ἔνιωθε νὰ κατεβαίνει.

Ὁ Τιντορέττος κρίθηκεν αὐστηρὰ κ' ἐχθρικὰ ἀπὸ τοὺς συγχρόνους του (Τισιανό, Σανσοβῖνο, Ἀρετῖνο, Βαζάρι), μὰ ἄρχισε νὰ δικαιώνεται καὶ νἀναγνωρίζεται ἀπὸ τὸ Ράσκιν κ' ἐδῶ. Ἡ παραγωγή του εἴτανε τεράστια. Συνεργάτες εἶχε τὸ γιό του Δομήνικο (1562-1637) καὶ τὴν κόρη του Μαριέττα (1560-1590), ἰδίως ἀπὸ τὰ 1580 κ' ὕστερα ποὺ εἶχαν ἐνηλικιωθεῖ. Ἀπὸ ταργαστήρι του

περάσανε πολλοὶ μαθητὲς καὶ μέσα σ' αὐτοὺς οἱ Ἕλληνες Ἀντώνιος Βασιλάκης καὶ Βελισσάριος Κορένσιος.

Ὁ πιὸ παλιὸς μαθητὴς τοῦ Τιντορέττου εἶταν *ὁ Ἀντρέας Μέ(λ)ντολλα* (Meldolla), ὁ ἐπιλεγόμενος Σκιαβόνε (1522-82), ποὺ βαστάει δηλαδὴ ἀπὸ τὴ «Σκιαβονία», τὴ Σλαβονία. Εἶχε γεννηθεῖ στὸ Σεμπένικο ἀπὸ φτωχοὺς γονιούς, μαθήτεψε στὴν ἀρχὴ στοῦ Τισιανοῦ κ' ἐπηρεάστηκεν ἀπὸ τὸν Παρμιτζανῖνο (1503-1540). Ὁ Τιντορέττος ἔλεγε πὼς κάθε ζωγράφος ἔπρεπε νἄχει στἀργαστήρι του ἕναν πίνακα τοῦ Σκιαβόνε γιὰ νὰ μελετᾶ κάθε στιγμὴ τὸ χρῶμα του. Πραγματικά, τὸ χρῶμα του εἶναι ἐξαίρετο καὶ τὸ σχέδιο εὐκίνητο. Ἡ σβελτάδα τῶν προσώπων του ὀφείλεται στὸν Παρμιτζανῖνο κ' ἡ βιαιότητα τῆς κίνησης μὲ τὸ μεγαλεῖο τοῦ ρυθμοῦ θυμίζει Τιντορέττο. Τὶς παρατήρησες αὐτὲς μπορεῖς νὰ τὶς σπουδάσεις στὴν *Προσκύνηση τῶν Μάγων* του τῆς Ἀμβροσιανῆς. Τὰ πρόσωπα τοῦ Σκιαβόνε ἔχουν ὅλα μιὰν ἀνατεντωμένη σβελτάδα, ἕνα ρευστό, πές, ρυθμὸ στὶς γραμμές τους, καὶ τὸ σχέδιό του, κι ὅταν ἀκόμα εἶναι ἐλαττωματικό, ἔχει ἐνδιαφέρο. Στὴν ἐποχή του, ἂν καὶ φτωχός, λογαριαζότανε μαζὶ μὲ τοὺς μεγάλους καλλιτέχνες τῆς ἐποχῆς του κ' εἶχε φίλους τὸν Τιντορέττο, τὸν Ἰάκωβο Βασάνο καὶ τὸ Βερονέζε.

Ὁ *Ἰάκωβος Βασάνο ἢ Δαπόντε* κατοικοῦσε στὴν ὁμώνυμη πόλη Βασάνο, 84 περίπου χιλιόμετρα μακριὰ ἀπὸ τὴ Βενετιά. Ἡ δουλιά του συχνὰ τὸν καλοῦσεν ἐκεῖ, κοντὰ στοὺς φίλους του, τὸν Τισιανό, τὸν Τιντορέττο κι ἄλλους. Γιὰ τὸν καλλιτέχνην αὐτό, ποὺ στάθη-

κεν ὁ πρῶτος δάσκαλος τοῦ Θεοτοκόπουλου στὴν ξενητειά, θὰ μιλήσουμε σὲ ἰδιαίτερο κεφάλαιο.

Ὁ *Πάολο Καλιάρι, ὁ «Βερονέζε»* (1528-1588), γιὸς γλύπτη, βρισκόταν ἀπὸ τὰ 1553 στὴ Βενετιὰ καὶ ζωγράφιζε τὶς ὀροφὲς τῆς Αἴθουσας τοῦ Συμβούλιου τῶν Δέκα στὸ δογικὸ παλάτι. Εἴτανε μεγάλος σοφός, τεχνίτης ἐπιδέξιος ποὺ προχωροῦσε μὲ σιγουράδα στὸ ἔργο του, μὰ τὸ περιεχόμενο τῆς τέχνης του δὲ φτάνει τὴν ἀξία τοῦ Τιντορέττου ἢ τοῦ Τισιανοῦ. Εἶνε ὁ ζωγράφος τῆς πολυτέλειας, τῶν μεγαλόπρεπων γιορτῶν, τῆς ὡραίας σάρκας, ὁ ἑρμηνευτὴς τῆς βενετικῆς πομπῆς καὶ δύναμης. Μαθητὲς εἶχε τὸν ἀδερφό του Μπενεντέττο Καλιάρι, τὸν Ἀντ. Φάζολο, τὸν Ἀντ. Βασιλάκη, ποὺ ὑποστήριξεν ἀργότερα ὁ Τιντορέττος, τὸ Σκαρτσέλλα κι ἄλλους.

Ἐξὸν τοὺς μεγάλους αὐτοὺς δασκάλους, πλῆθος μέτριοι ζωγράφοι ζούσανε τότε στὴ Βενετιά.

Μέσα στοὺς γλύπτες καὶ τοὺς ἀρχιτέχτονες τὰ πρωτεῖα τἄχεν ὁ *Γιάκοπο Σανσοβῖνο* (1486;-1570), ὁ πιὸ ἡλικιωμένος καλλιτέχνης τῆς Βενετιᾶς. Τὸ πραγματικό του ὄνομα εἴτανε Γιάκοπο Τάττι, μὰ ἐπωνομάστηκε Σανσοβῖνο, γιατὶ ἔκαμε μαθητὴς τοῦ Ἀντρέα Σανσοβῖνο, γλύπτη στὴ Βενετιὰ καὶ στὴ Ρώμη. Ἡ ἐπίδρασή του στὶς δυὸ τέχνες ποὺ ἐξασκοῦσε εἴταν ἀνάλογη μὲ τοῦ Τισιανοῦ στὴ ζωγραφική.

Καλλιτέχνης ἀξιομνημόνευτος καὶ μ᾽ ἐπίδραση στὴν ἐποχή του στάθηκεν ὁ γλύπτης, ἀρχιτέχτονας καὶ κοσμηματογράφος *Ἀλέξαντρος Βόλπες*, ὁ ἐπιλεγόμενος «Ἰλ Βιττόρια» (1525-1608). Μὰ ὁ πιὸ μεγάλος ἀρχιτέχτονας

τοῦ αἰώνα ἀναγνωρίστηκεν ὁ *Ἀλέξαντρος Παλλάδιο* (1508 ἢ 1518-1580). Καταγόταν ἀπὸ τὴ Βικεντία καὶ τὸ πρῶτο του ἔργο εἴταν ἡ βίλλα Ὀρίκολι (1542). Σχεδίασε κ' οἰκοδόμησε ναοὺς κι ἀνάχτορα κ' ἕνα χρόνο πρὶν πεθάνει εἶχεν ἀρχίσει νὰ χτίζει ἕνα θέατρο στὴ Βικεντία. Ἡ τέχνη τοῦ Παλλάδιο εἶναι θρίαμβος τοῦ πλαστικοῦ πνεύματος κι ὁ ρυθμός του εἶνε γνήσια ἑλληνορωμαϊκός [1].

---

[1] Πρβλ. Carlo Ridolfi, *Le maraviglie dell'Arte, ouero le vite de gl'illustri pittori Veneti* (Βενετιά, 1648).

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ

Ὁ Θεοτοκόπουλος στὴ Βενετιά.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ

Ὁ Θεοτοκόπουλος στὴ Βενετιά.

Ἡ καλλιτεχνικὴ ἐξέλιξη τοῦ Θεοτοκόπουλου στὴ Βενετιά. Τὰ ἔργα τῆς ἐποχῆς αὐτῆς. Τεχνοτροπία του καὶ ἀναζήτηση. Ἡ συνάντησή του μὲ τὸ Δαπόντε.

Στὴ Βενετιὰ τούτη ποὺ περιγράψαμε, φτάνει στὰ 1560 ὁ Κυριάκος Θεοτοκόπουλος, ὁ καλλιτέχνης μὲ τὸ μεγάλο ριζικό. Ἡ Κρήτη τοῦ εἶχε δώσει τὴ ζωή· ἡ Βενετιά, μὲ τὴ λαμπρὴ καλλιτεχνικὴν ἄνθηση, ἔμελλε νὰ τοῦ δώσει τὴν τέχνη καὶ νὰ τοῦ πληθύνει τὴ δίψα γιὰ τὰ μεγάλα ἔργα. Στὴν πόλην αὐτή, ὅπου οἱ τέχνες βυζαίνανε ζωὴ ἀπὸ τὴν κοινωνία καὶ ζούσανε πλέρια, ὁ Θεοτοκόπουλος ἔβρισκε σκολειὸ μοναδικὸ γιὰ νὰ διαλέξει καὶ νὰ πάρει, σύμφωνα μὲ τὴν ψυχική του προδιάθεση καὶ τὴ βυζαντινή του ἀγωγή, τὰ στοιχεῖα ποὺ θὰ τοῦ χρησιμεύανε γιὰ τὸ ὄνειρο ποὺ τὸν ξεσήκωσε ἀπὸ τὸ νησίτου.

Εἴτανε κι ὅλα ξεσκολισμένος στἀργαστήρι τοῦ πρώτου δασκάλου του, κάποιου ἐπιδέξιου ἁγιογράφου ποὺ τὸν παράλαβε μικρὸ μαστορόπουλο καὶ τὸν ἀπόβγαλε τεχνίτη βυζαντινὸ τελειωμένο. Τὸ θέαμα τῆς Βενετιᾶς θἄτανε γι᾽ αὐτὸν ὁλότελα ἀνεπάντεχο. Ὅσο κι ἂν βρισκότανε σὲ συχνὴν ἐπαφὴ ἡ Βενετιὰ μὲ τὴν Κρήτη, τὸ κάλ-

λος τοῦτο δὲν μποροῦσε νὰ τὸ φανταστεῖ ὁ Κρητικὸς μαστορόπουλος. Ὁ Ἅγιος Μᾶρκος εἴτανε ἀποκάλυψη ὀνείρου· ἡ Πιατσέττα, τὸ ἐπιβλητικὸ Καμπανίλε, ἡ Λοτζέττα τοῦ Σανσοβῖνο, ἡ Βιβλιοθήκη τοῦ Ἅγ. Μάρκου, τὸ δογικὸ παλάτι φαντάζανε σὰν ὅραμα εὐτυχίας.

Εἶναι φυσικὸ νὰ ὑποθέσουμε πὼς ὁ Θεοτοκόπουλος κατάλυσε σὲ κάποιον πατριώτη του τῆς Ἑλληνικῆς παροικίας. Ἕνα συστατικὸ γράμμα, καμιὰ γνωριμία ἀπὸ τὸ νησί, ἴσως κι ὅλα — ποιὸς ξέρει; — μιὰ πρόσκληση πλούσιου πατριώτη του τόνε βοήθησε στὰ πρῶτα του βήματα.

Στὴν Ἑλληνικὴ παροικία ζοῦνε πολλοὶ ζωγράφοι ποὺ ἀναφέραμε παραπάνω κι ἀκόμα πλῆθος ἄλλοι ἀνώνυμοι καλλιτέχνες ἢ καλλιτεχνικοὶ ἐργάτες τοῦ μωσαϊκοῦ, τῆς βιβλιοδετικῆς, τῆς χρυσοχοϊκῆς κ.λ.π. Μέσα σ' αὐτοὺς ζεῖ ὁ Θεοτοκόπουλος. Ἡ καλλιτεχνική του προσωπικότητα, ποὺ διψᾶ, ἀναζητᾶ, ἀφομοιώνει καὶ προσαρμόζεται, ἐκφράζεται τώρα μὲ τὸ μόνο μέσο ποὺ κατέχει. Ὁ Θεοτοκόπουλος εἶναι ζωγράφος βυζαντινὸς καὶ ζωγραφίζει κατὰ τὸν τρόπο τῆς «Κρητικῆς Σχολῆς».

Τὸν καιρὸν αὐτό, στὴ Βενετιά, στοὺς κύκλους τῶν Ἑλλήνων ζωγράφων, ἔχει πέραση ἕνα εἶδος ζωγραφικὴ ποὺ ὀνομάζουμε «Βελτιωμένη βυζαντινὴ σχολή» (Scuola bizantina migliorata). Ἡ ἐπίδραση τῶν μεγάλων βενετῶν καλλιτεχνῶν, τοῦ Πάλμα Βέκιο, τοῦ Τισιανοῦ, τοῦ Τιντορέττου εἶναι ἡ ἀφορμὴ ποὺ γεννήθηκε ἡ σχολὴ αὐτή, ποὺ μπορεῖ κανεὶς νὰ τὴ μελετήσει ἀπὸ τοὺς πίνακες τῆς συλλογῆς τῆς Ἑλληνικῆς *Σχολῆς*. Ἡ τεχνική της εἶναι

περίπου βυζαντινή, μὰ στὸ χρῶμα καινοτομεῖ χρησιμοποιώντας χρώματα φυτικά, πράσινο, κίτρινο, μπλάβο. Τὰ πρόσωπα εἶναι σχεδὸν πάντα τεχνητὴ μίμηση ἀπὸ πίνακες τῶν μεγάλων καλλιτεχνῶν τῆς ἐποχῆς.

Πρὸς τὴ σχολὴν αὐτὴ πάει ὁ Θεοτοκόπουλος. Θὲς ἐπειδὴ τὄθελε συνειδητὰ νὰ περάσει ἀπὸ τὸ σταθμὸν αὐτὸ γιὰ νὰ φτάσει τὴ γνήσια βενετικὴ τέχνη, θὲς ἐπειδὴ τὄφερεν ἡ τύχη νὰ ἐπηρεαστεῖ πρῶτα ἀπὸ τοὺς πατριῶτες του ποὺ ἀνήκανε σ᾽ αὐτὴ τὴ σχολή,—ὁ Θεοτοκόπουλος ἀρχίζει νὰ βενετοποιεῖται ζωγραφίζοντας μὲ τὸ στὺλ τῆς «Βελτιωμένης βυζαντινῆς σχολῆς». Ἐξὸν τὰ ἔργα του τῆς ἐποχῆς αὐτῆς, ὁ πίνακας *ὁ Χριστὸς διώχνει τοὺς ἐμπόρους ἀπὸ τὸ ναὸ* τῆς συλλογῆς Κοὺκ αἰτιολογεῖ τὴν ὑπόθεση γιὰ τὴν πρώτη αὐτὴ θητεία του.

Δουλεύοντας μὲ τὸν τρόπον αὐτό, κάτοχος συνάμα τῆς γνήσιας βυζαντινῆς τέχνης, ὁ Θεοτοκόπουλος προσπαθεῖ νὰ γλυτώσει ἀπὸ τὸ ἀνακάτωμα τοῦτο τῆς βυζαντινῆς καὶ βενετικῆς τέχνης. Ὁ ἀγώνας του τὸν ξεστράτισε ἀπὸ τὴν ἴσια γραμμὴ καὶ καθυστέρησε τὴν ὁριστικὴ διαμόρφωση τῆς προσωπικότητάς του. Ὡστόσο, ἡ ἀργοπορία εἶναι ἀσήμαντη γιὰ καλλιτέχνη ποὺ ἔχει νἀφομοιώσει ἐργασία αἰώνων, νὰ δεχτεῖ καὶ νἀπορρίψει γιὰ νὰ σχηματιστεῖ.

Γνωστὰ ἔργα τοῦ Θεοτοκόπουλου ἀπὸ τὴν πρώτην αὐτὴ βενετικὴ περίοδο [1], δηλαδὴ ἀπὸ τὸν καιρὸ ποὺ

[1] Ἡ δεύτερη βενετικὴ περίοδο ἀρχίζει ὅταν φεύγει ἀπὸ τὸ Βασάνο γιὰ τὴ Βενετιὰ ὡσότου κινᾶ γιὰ τὴ Ρώμη.

φτάνει στὴ Βενετιὰ ὡσότου φύγει γιὰ τὸ Βασάνο, εἶναι τἀκόλουθα:

Δομηνικανὸς Ἅγιος. Συλλογὴ Βίλλουμσεν, Κοπενάγη. Ὕψ. 0,23 μ.×0,18 μ. πλ.

Ἡ Πεντηκοστή. Στὴν ἴδια συλλογή. 0,47×0,28.

Τὸ Σῶμα τοῦ Χριστοῦ ποὺ τὸ βαστάζουν ἄγγελοι. (Σχέδιο). Στὴν ἴδια συλλογή· 0,259×0,188.

Πορτραῖτο μιᾶς Κρητικιᾶς. Στὴν ἴδια συλλογή. Μινιατούρα στρογγυλόμακρη· 0,075×0,059.

Πορτραῖτο νεαρῆς Κρητικιᾶς δέσποινας. Συλλογὴ Σὲρ Στίρλιγκ-Μάξουελ, Γλασκώβη· 0,63×0,41 στὴν ἀρχή· τώρα ἔχει πλάτος 0,50 [1].

Τὰ ἔργα αὐτά, τὰ μόνα ποὺ γνωρίζουμε ἀπὸ τὴν πρώτη βενετικὴ περίοδο τοῦ Θεοτοκόπουλου, δείχνουνε πῶς ἀπὸ τὶς πρῶτες στάθηκεν ἡ ἐπίδραση τῆς σχολῆς Μουράνο, ποὺ ζωγράφιζε μὲ τρόπο βυζαντινὸν ἐπηρεασμένον ἀπὸ τὴ Βενετιά. Ἀπὸ τὴν σχολὴν αὐτήν, ὁ Θεοτοκόπουλος περνᾶ στὴ «Βελτιωμένη βυζαντινὴ σχολή», ποὺ εἶναι ἕνα βῆμα πιὸ μπροστά, καὶ τέλος ζωγραφίζει σὰν τοὺς Ἕλληνες ζωγράφους τῆς ξενητειᾶς ποὺ ἐφαρμόζουν Ἰταλικὴ τεχνική. (*Πεντηκοστὴ* τῆς συλλογῆς Βίλλουμσεν). Οἱ ἐπίδρασες ποὺ εἶχεν ἀπὸ τοὺς ἄλλους εὐρωπαίους καλλιτέχνες εἶναι πολυάριθμες. *Τὸ Σῶμα τοῦ*

[1] Ἡ ταξινόμηση κατὰ τὸ Βίλλουμσεν. Βλέπε τοὺς πίνακες 1 καὶ 2 στὸ τέλος τοῦ βιβλίου τούτου.

Χριστοῦ ποὺ τὸ βαστάζουν ἄγγελοι μαρτυρᾶ ἐπιρροὴ τοῦ Σκιαβόνε, τὸ *Πορτραῖτο τῆς νεαρῆς Κρητικιᾶς δέσποινας* φανερώνει ἐπίδραση τοῦ Τιντορέττου κ.λ.π.

Ὁ Θεοτοκόπουλος παρακολουθεῖ μὲ ἔρωτα κ' ἐπιμονὴ τοὺς μεγάλους καλλιτέχνες ποὺ δουλεύουνε τὴν ἐποχὴν αὐτὴ στὴ Βενετιὰ κι ἀφομοιώνει κάθε στοιχεῖο χρήσιμο. Ἀπὸ τὶς γκραβοῦρες, ποὺ κυκλοφορούσανε πλῆθος, γνωρίζει καὶ τὰ ἔργα τοῦ Μιχαὴλ Ἄγγελου, τοῦ Ραφαήλ, τοῦ Ντύρερ, ποὺ θαυμάζει γιὰ τὸ ἀσύγκριτο σχέδιό του καὶ τὸν πλούσιο χρωματισμό.

Τὰ ἔργα του τῆς ἐποχῆς αὐτῆς εἶναι μικροὶ πίνακες, φορητὲς εἰκόνες σὰν κεῖνες ποὖχε διδαχτεῖ νὰ κάνει στὴν Κρήτη. Τὸ *Πορτραῖτο τῆς Κρητικιᾶς* μάλιστα εἶναι μινιατούρα, ποὺ μονάχα βυζαντινὸς ζωγράφος μποροῦσε νὰ ἐκτελέσει μὲ τέτοια δεξιότητα. Ἡ προοπτική του εἶναι βυζαντινὴ κι ὁ τρόπος ποὺ φωτίζει τοὺς πίνακές του πάντα σχεδὸν βυζαντινός, σύμφωνος μὲ τὴν ἀρχή: τὸ φωτεινὸ φέρνει κοντά, τὸ σκοτεινὸ ἀπομακρύνει. Τὸ χρῶμα του δὲ θὰ μποροῦσε κανεὶς νὰ τὸ ὁρίσει μὲ ἀκρίβεια, γιατὶ τὸ χρῶμα τοῦ Θεοτοκόπουλου δὲν εἶναι πάντα τὸ ἴδιο. Μπορεῖ ὁ γενικὸς τόνος νάναι ἀστραφτερὸς σὰ σμάλτο στὸν ἕνα πίνακα, γκρίζος ἢ ἄσπρος-γκρίζος στὸν ἄλλο, μελανόθαμπος στὸν τρίτο, χρυσωπὸς στὸν τέταρτο κ.λ.π. Σ' ἄλλους πίνακες διατηρεῖ τὸ βυζαντινό του χαραχτήρα, σ' ἄλλους ἐπικρατεῖ ὁ βενετικὸς καὶ σ' ἄλλους ἀνακατεύουνται κ' οἱ δυό. Αὐτὸ μπορεῖ νὰ εἰπωθεῖ γενικὰ γιὰ ὅλο του τὸ ἔργο. Ὁ Θεοτοκόπουλος δὲν ἁπλώνει τὸ χρῶμα γιὰ τὸ χρῶμα, παρὰ προσπαθεῖ νὰ τὸ βά-

λει ἔτσι ποὺ νἀναδείξει τὴν ἔκφραση ποὺ ἀποζητᾶ νὰ δώσει.

Πρώτη μέριμνα τοῦ Θεοτοκόπουλου ἀφοῦ ἐξοικειώθηκε μὲ τὴ Βενετιά, εἴτανε νὰ μπεῖ μαστορόπουλος σ' ἕναν ἀπὸ τοὺς μεγάλους δασκάλους. Ταιριάζει νὰ ὑποθέσουμε πὼς ὁ μεγάλος ἐγωϊσμὸς κ' ἡ περηφάνεια του τὸν παρακινήσανε νὰ πάει ἴσια στοῦ Τισιανοῦ καὶ στοῦ Τιντορέττου. Μὰ οἱ καλλιτέχνες αὐτοί, ποὺ ἀντιπαθούσανε τὴ βυζαντινὴ τέχνη καὶ τὴν πολεμούσανε μὲ κάθε τρόπο, εἶναι φυσικὸ νὰ μὴ βρήκανε τοῦ γούστου τους τὰ βυζαντινὰ ἔργα ποὺ παρουσίασε γιὰ νὰ τὸν κρίνουν ὁ ἄγουρος μαστορόπουλος. Ἔτσι ἐξηγεῖται γιατὶ ὁ Θεοτοκόπουλος δὲν μαθητεύει στοὺς καλλιτέχνες τῆς Βενετιᾶς, παρὰ φεύγει γιὰ τὸ Βασάνο, μὲ τὸν ξακουστὸ ζωγράφο Ἰάκωβο Δαπόντε (Jacopo Daponte ἢ Bassano), τὸν πρῶτο του εὐρωπαῖο δάσκαλο. Τὸ ἀντάμωμά τους θἄγινε στὴ Βενετιά· ὁ Δαπόντε βρισκότανε τότε στὴν ἀρχὴ τῆς δόξας του, οἱ παραγγελιὲς τοῦ ἐρχόντανε πολλὲς κ' ἔτσι ὁ φλογερὸς τοῦτος συνεργάτης τοὔπεφτε δῶρο ἀπὸ τὸν οὐρανό· τὸ μέλλον θἀποδείξει πὼς κ' οἱ δυὸ βαστοῦνε γερὴν ἀπόφαση στὴν καρδιά τους ὅταν κινοῦνε γιὰ τὸ Βασάνο.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΕΤΑΡΤΟ

Ὁ Ἰάκωβος Δαπόντε ἢ Βασάνο.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΕΤΑΡΤΟ

Ὁ Ἰάκωβος Δαπόντε ἢ Βασάνο.

Ἡ ζωὴ καὶ τὸ ἔργο του. Ἡ σχολή του κι ὁ Θεοτοκόπουλος.

Τὸ Βασάνο εἶναι μιὰ πόλη ἐπαρχιακὴ στὸ νομὸ τῆς Βικεντίας, καμιὰ ὀγδονταριὰ χιλιόμετρα μακριὰ ἀπὸ τὴ Βενετιά, χτισμένη πάνω σ᾽ ἕνα λόφο χαμηλό, στὴν ἀριστερὴν ὄχθη τοῦ ποταμοῦ Μπρέντα. Τὰ ψηλά του τείχη κ᾽ ἡ μικρή του φορτέτζα, χτίσμα τοῦ Ἐτσελίνο ντὰ Ρωμάνο, τοῦ δίδουν ὄψη γραφικὴ πάνω ἀπὸ τὸν κάμπο ποὺ ἡσκιώνουν οἱ Ἄλπεις. Τὰ περίχωρα εἶναι τόποι γόνιμοι καὶ βγάζουνε κρασί, στάρι, λάδι καὶ μετάξι. Τὸ Βασάνο εἶναι ἡ πατρίδα τοῦ Ἄλδου Μανούτιου, τοῦ ξακουστοῦ τυπογράφου, καὶ τῶν Δαπόντε τῶν ζωγράφων ποὺ δέσανε τὄνομά τους μὲ τοῦ Θεοτοκόπουλου. Τὸ μουσεῖο τῆς πόλης ἔχει πολλὰ ἔργα τους, συνάμα, στὶς παραπάνω ἀπὸ τριάντα ἐκκλησιές της, βρίσκουνται πίνακες ἀξιόλογοι. Στὸ Δημαρχεῖο καὶ στὸν «Οἶκο Μικέλι» διατηροῦνται ἀκόμα μερικὰ φρέσκα τοῦ Ἰάκ. Δαπόντε.

Μὲ τὸ Βασάνο γειτονεύουν οἱ πόλεις: Βικεντία, Τρεβίζα, Τσιταντέλλα, Καστελφράνκο, Φέλτρε, Μπόρσο κι ἄλλες, ὅπου ὁ Ἰάκωβος Δαπόντε θἄβρισκε πολλὴ πελατεία.

Ἡ οἰκογένεια Δαπόντε καταγόταν ἀπὸ ἕνα γειτονικὸ χωριό, τὸ Γκάλλιο, μὰ ἀπὸ τὰ 1470 φαίνεται ὁριστικὰ ἐγκαταστημένη στὸ Βασάνο. Ὁ Φραγκῖσκος Δαπόντε ὁ πρεσβύτερος (1475-1539;) εἴτανε ζωγράφος καὶ στόλισε πολλὲς ἐκκλησιὲς τοῦ Βασάνο καὶ τῶν περιχώρων μὲ εἰκόνες του. Εἴτανε συνάμα μεγάλος φιλαναγνώστης, φιλόσοφος κι ἀλχημιστής. Ἀπόχτησε τέσσερα παιδιά,— δυὸ θυγατέρες, τὴν Ἐλισαβέττα καὶ τὴν Κατερίνα, καὶ δυὸ ἀγόρια, τὸν Τζερόλαμο καὶ τὸν Τζιάκομο,—τὸ ζωγράφο μας, τὸ δάσκαλο τοῦ Θεοτοκόπουλου. Τὸ τετράπατο σπίτι τῆς οἰκογένειας σώζεται ἀκόμα στὸ Βασάνο.

Ὁ Ἰάκωβος (1510-1592) ἀκολούθησε τὸ πατρικὸ ἐπάγγελμα. Ἀφοῦ ἔβγαλε τὰ πρῶτα μαθήματα στἀργαστήρι τοῦ πατέρα του, πῆγε στὴ Βενετιά, μπῆκε μαστορόπουλο στοῦ Μπονιφάτσιο καὶ μελέτησε τὰ ἔργα τοῦ Τισιανοῦ. Δὲν ἄργησε νὰ γυρίσει στὴν πατρίδα του, ὅπου πέρασεν ὅλη του τὴ ζωὴ μέσα στὴ γαλήνη καὶ μὲ τὴν ἀγάπη τῆς πλάσης. Μακριὰ ἀπὸ τὰ πανηγύρια τῆς Βενετιᾶς, στὰ χωράφια του, στὸ βουνὸ καὶ στὸν ἀνοιχτὸν οὐρανὸ περνᾶ τὴ ζωή του καὶ παίρνει τὴ θέση ποὺ τοῦ ἁρμόζει ἀνάμεσα στοὺς ζωγράφους τῆς ἐποχῆς του, ἀγνοώντας κάθε πάθος καὶ μονάχα ἐμβαθύνοντας στὴ γλύκα τῶν ἁπλῶν πραγμάτων καὶ τῶν τοπίων ποὺ ἔχει γύρω του. Τὰ ἔργα του εἶνε μικροὶ πίνακες genre (ρωπογραφίες). Οἱ *Ἱστορίες ἀπὸ τὴ Βίβλο* ἀποδίδουνε μὲ ἀκρίβεια τὴν πραγματικότητα ποὺ εἶχε γύρω του· ἐκεῖ συναντᾶς τὰ ζῶα ποὺ ἀγαποῦσε, τὰ πράσινα χωράφια ὅπου περπατοῦσε, τὰ ἐξοχικὰ καπηλειὰ ὅπου ξεκουραζότανε, δί-

πλα στὸ σκυλί, τὸ γάτο καὶ τὰ ὀρνίθια. Κατανοεῖ τὴ γοητεία τῶν ἄσημων πραγμάτων καὶ τὰ ζωγραφίζει μὲ φροντίδα, σὰ μικρὰ διαμάντια μ᾽ ἕνα ἀχνὸ φῶς γύρω τους. Ὅταν ζωγραφίζει τὸν *Ἅγ. Ἱερώνυμο* (Ἀκαδημία, Βενετιά), γίνεται ρωμαλέος κι ὁ πίνακας ἀποχτᾶ δραματικὴ ἔνταση μὲ τὰ κοντράστα τοῦ φωτισμοῦ.

Ἡ σχολή του δὲν μπόρεσε νὰ ἐπικρατήσει καὶ νἀνοίξει καινούριο δρόμο στὴ ζωγραφική. Θὰ μποροῦσε ὡστόσο κανεὶς νὰ τὸν πεῖ πρόδρομο τοῦ Ρέμπραντ καὶ τοῦ Βελάσκεθ. Αὐτὸς εἴταν ὁ δάσκαλος τῶν γιῶν του, τοῦ Φραγκίσκου καὶ τοῦ Λέαντρου, ποὺ δουλέψανε μαζί του. Τὰ ἔργα του βρίσκουνται στὴν Ἀκαδημία τῆς Βενετιᾶς, στὸ Βασάνο, στὴ Βιέννη, στὸ Λονδῖνο, στὸ Παρίσι, στὴ Φλωρεντία κ.λ.π.

Ἡ τέχνη τοῦ Δαπόντε. Συγκρίνοντας ἕνα νεανικὸ ἔργο τοῦ Γιάκοπο μ᾽ ἕνα ἔργο τῶν γερατειῶν του, ξαφνίζεται κανεὶς βλέποντας πόσο μοιάζει ἡ τεχνικὴ καὶ τὸ στὺλ τῶν προσώπων. Φυσικὰ τὸ χρῶμα ἀλλάζει, μὰ ὁ ἀνθρώπινος τύπος εἶναι ὁ ἴδιος ἄχαρος, κοντόχοντρος, βαρὺς καὶ δυσκίνητος. Ἡ προσκόλλησή του στὴ φύση εἶναι δουλικὴ καὶ τὰ πρόσωπά του δὲν ἔχουν οὔτε εὐλυγισία οὔτε χάρη. Αὐτὰ συμπεραίνει κανεὶς ἂν κοιτάξει τὰ ἔργα τῆς ἀρχῆς καὶ τοῦ τέλους του. Μά, ἂν προσέξει τὰ ἔργα τῆς ὡριμότητάς του, ἡ ἐντύπωση ἀλλάζει ὁλότελα. Δὲν ὑπάρχει πιὰ ὁ χωριάτικος, δυσκίνητος τύπος, παρὰ τὰ πρόσωπα ἀποχτοῦνε σβελτάδα κ᾽ ἐλαφρότητα καὶ τὸ πινέλο δεξιότητα, εὐκινησία καὶ φινέτσα. Γιὰ νὰ παρακολουθήσει κανεὶς τὴν παραγωγὴ τοῦ Γιάκοπο πρέπει νὰ τὴ χωρίσει

σὲ τρεῖς μεγάλες περίοδες: «πρώτη περίοδο» (1530-1562), ἡ νιότη του, «δεύτερη περίοδο» (1562-1572), ἡ ὡριμότητά του, «τρίτη καὶ τελευταία περίοδο» (1572-1592), τὰ γερατειά του.

Στὴν πρώτη περίοδο ἀνήκουν ὅλοι οἱ πίνακες ποὺ ὁ Γιάκοπο ζωγράφισε πρὶν τὰ 1562. Στοὺς πίνακες αὐτούς, τὰ πρόσωπα εἶναι χαμηλά, μὲ ὤμους πλατιούς, καλοδεμένα, μὲ ἦθος ἀγαθὸ καὶ χωριάτικο. Τὸ χρῶμα δὲν ἔχει τίποτε ἐξαιρετικό· τὸ φῶς, σὰν τὸ φῶς τῆς ἡμέρας ὅταν δὲν ἔρχεται κατ' εὐθεῖαν, εἶναι ἰσότονο καὶ πέφτει σ' ὅλα τὰ πρόσωπα χωρὶς νὰ δημιουργεῖ κανένα ἐφφέ. Ἡ πινελιὰ εἶναι ὁμαλή, οἱ πτύχωσες βαριὲς χωρὶς ψιλοδούλεμα κ' ἡ προοπτικὴ συχνὰ ἐλαττωματική. Ὁ Γιάκοπο ἐφαρμόζει σ' ὅλη τὴν πρώτη του περίοδο τὴν «κλειστὴ ζωγραφική», δηλαδὴ πάνω στὸ λευκὸ προπλασμὸ ἐπιθέτει ψιλὰ στρώματα χρῶμα ποὺ σκεπάζουνε τὸ ἕνα τὸ ἄλλο. Μὲ τὸν τρόπον αὐτόν, ὁ πίνακας ζωγραφίζεται ἀπὸ τὴν ἀρχὴ πολλὲς φορές.

Στὴν περίοδον αὐτὴ ἀνήκουν: *ἡ Ἀποκαθήλωση* (Κροζάρα), *τὸ Λεῖπνο στοὺς Ἐμμαούς* (Τσιταντέλλα), ἡ *Φυγὴ στὴν Αἴγυπτο* (1534, μουσεῖο Βασάνο), *ὁ Σαμψὼν νικᾶ τοὺς Φιλισταίους* (Δρέσδη), *ὁ Χριστὸς κ' ἡ μοιχαλίδα* (1535-1536, μουσεῖο Βασάνο), *ὁ Ἄρχοντας Σοράντσο μπρὸς στὴν Παναγιά* (1536-1537, μουσεῖο Βασάνο), *ἡ Προσκύνηση τῶν Μάγων* (Ἐδιμβοῦργο) κ.λ.π.

Ἡ δεύτερη περίοδο τοῦ Γιάκοπο πρέπει νὰ ὁριστεῖ ἀπὸ τὰ 1562-1572. Ἀπὸ τὰ 1562, ποὺ παραδίδει γιὰ μιὰν ἐκκλησιὰ τῆς Τρεβίζας *τὸ Σταυρωμένο μὲ τὴν Πα-*

ναγία, τὴ Μαρία Μαγδαληνή, τὸν ἀπόστολο Ἰωάννη καὶ τὸν Ἅγ. Ἱερώνυμο, ὁ Γιάκοπο ἀρχίζει νὰ ζωγραφίζει μὲ καινούριο τρόπο. Τὰ πρόσωπα τῶν ἔργων του χάνουνε τὸ βάρος καὶ τὴν ἀκαμψία τους, ἀποχτοῦνε σβελτάδα, εὐκινησία καὶ πλαστικότητα καὶ πρώτη φορὰ ὁ ζωγράφος προσπαθεῖ νἀποδώσει τὸ χαραχτήρα τους. Τὸ φῶς δὲν ἁπλώνεται πιὰ ἰσότονο κι ἄθερμο, παρὰ ἐντείνεται καί, τέλος, πέφτει μὲ τέτοια βιαιότητα, φωτίζοντας κάθε προεξοχή, — ὤμους, γόνατα, ἀγκῶνες, μηλίγγια, μύτες — ποὺ γίνεται χαραχτηριστικὸ γνώρισμα τῆς «σχολῆς Βασάνο» αὐτῆς τῆς περίοδος.

Τὸ χρῶμα, ὡστόσο, μένει τὸ ἴδιο, μονάχα ποὺ ὁ γενικὸς τόνος σκουραίνει λίγο. Ἡ τεχνικὴ δὲν ἀλλάζει, παρὰ μένει σταθερὴ στὴν «κλειστὴ ζωγραφική». Δεύτερος πίνακας τῆς περίοδος τούτης εἶναι *ἡ Γέννηση τοῦ Χριστοῦ μὲ τὸν Ἅγ. Βίκτωρα καὶ τὴν Ἅγ. Κορώνα* (1568). Στὸ διάστημα ἀπὸ τὸν πρῶτο πίνακα ὡς τοῦτον, ὁ ζωγράφος προχωράει σημαντικὰ κ' εἶναι ἱκανὸς νἀποδίδει τὴ γλύκα καὶ τὸ κάλλος τῆς Παναγιᾶς καὶ νἀνατεντώνει τὰ πρόσωπά του μὲ μιὰν εὐλυγισία ὡς τότες ἄγνωστη. Στὸν Ἅγ. Ἱερώνυμο (1569, Πινακοθήκη Βενετιᾶς) ζωγραφίζει τὸ σῶμα τοῦ ἁγίου ἰσχυρὰ ἀνατεντωμένο, πλαστικὸ καὶ χαραχτηρισμένο. Ἀκολουθεῖ ὁ πίνακας: *ὁ Ἅγ. Ρόκος μὲς στοὺς πανουκλιασμένους* (Μπρέρα, Μιλάνο) ὅπου τὰ πρόσωπα εἶναι, τὸ ἴδιο, λεπτὰ χαραχτηρισμένα, καλοσχεδιασμένα καὶ λυγερά.

Χαραχτηριστικὸ ἔργο ἀπὸ τὴ δεύτερη περίοδο εἶναι τὸ *Ταξίδι τοῦ Ἰακώβ* (Χάμπτον Κούρτ). Εἶναι ἕνας πί-

νακας μεγάλος σχετικά, ἀπὸ τοὺς ὡραιότερους τοῦ Γιάκοπο. Ἡ σύνθεση εἶναι ἐξαίρετη καὶ τὸ χρῶμα πετυχεμένο. Τὰ ἴδια μπορεῖ νὰ πεῖ κανεὶς γιὰ τὸν *Καλὸ Σαμαρείτη* τῆς Ἐθνικῆς Πινακοθήκης τοῦ Λονδίνου. Στὴ δεύτερη περίοδο ἀνήκουνε κι ὁ *Γάμος τοῦ Κανᾶ* (Λοῦβρο), ὁ *Σποριάς* (Βενετιά), ἡ *Γεωργία* (Βενετιά) κ.λ.π.

Τὴν ἐποχὴν αὐτή, τὴ δεύτερη περίοδο, ὁ Γιάκοπο νιώθει τὴν ἀνάγκη ἑνὸς καλλιτεχνικοῦ συνεργάτη νὰ τόνε βοηθάει στὶς πολυάριθμες παραγγελίες ποὺ ἔχει ἀναλάβει. Τὸν καιρὸν ἐκεῖνο, ποὺ δὲν ὑπάρχαν οὔτε Ἀκαδημίες οὔτε Σχολὲς Καλῶν Τεχνῶν, οἱ νεαροὶ ζωγράφοι σπουδάζανε στἀργαστήρια τῶν καλλιτεχνῶν καὶ συνάμα τοὺς βοηθούσανε στὸ ἔργο τους. Ἡ ἐργασία τους πληρωνότανε μὲ φαΐ, ντύσιμο καὶ κάμποσο χρῆμα. Ὅταν ἡ μαθητεία τελείωνε, οἱ νέοι ζωγράφοι, μαστόροι πιά, παρατούσανε τὸ δάσκαλο, ἀφήνοντας κάποτε πίσω τους μεγάλη ἀνώνυμη δουλειὰ ποὺ γινότατε γνωστὴ μὲ τὄνομα τοῦ δασκάλου, ποὺ εἶχε συνεισφέρει κάποτε πολύ, κάποτε λίγο.

Τἀκόλουθα ἔργα εἶναι βγαλμένα ἀπὸ τἀργαστήρι τοῦ Γιάκοπο τὴ δεκαετία τούτη (1562-1572). Ἄλλα βγήκαν ἀπὸ τὸ χέρι τοῦ Γιάκοπο μὲ τὴ συνεργασία τρίτου, σὲ ἄλλα πλεονάζει ἡ ξένη δουλειὰ κ' ἡ συνεισφορὰ τοῦ Γιάκοπο εἶνε ἀσήμαντη:

Ἡ Ἀποκεφάλιση Ἰωάννη τοῦ Βαφτιστῆ. Κρατικὴ Πινακοθήκη Κοπενάγης. Ὕψος 1,31 μ. × 1,26 μ. πλάτος.

Ὁ Σταθμὸς κατὰ τὴ φυγὴ τῆς Αἴγυπτος. Ἀμβροσιανὴ Μιλάνου. 1,21 × 1,59.

Ὁ καλὸς Σαμαρείτης. Χάμπτον Κούρτ. 0,65 × 0,84.

Ὁ Μυστικὸς Δεῖπνος. Συλλογὴ Μποργκέζε, Ρώμη. 1,65×2,70.

Ἡ Παναγία στὸ θρόνο μὲ τὸν Ἅγ. Ἰωάννη τὸ Βαφτιστὴ καὶ τὸν Ἅγ. Ρόκο. Παλ. Πινακοθήκη Μονάχου. 1,86×1,32.

Ὁ Σταυρωμένος μὲ τὴν Παναγία, τὸν Ἅγ. Ἰωάννη τὸν Εὐαγγελιστή, τὴ Μαρία Μαγδαληνὴ καὶ τὸν Ἅγ. Ἱερώνυμο. Τρεβίζα. 3,02×1,60.

Ἡ Προσκύνηση τῶν Μάγων. Μουσεῖο Χόφ, Βιέννη. 0,93×1,17.

Ἡ Θάμαρ ὁδηγεῖται στὴν πυρά. Μουσεῖο Χόφ, Βιέννη. 0,66×1,14.

Ὁ Ἅγ. Πέτρος κι ὁ Ἅγ. Παῦλος. Πινακοθήκη Μοδένας. 2,06×1,30.

Ὁ Ἅγ. Ρόκος μὲς στοὺς πανουκλιασμένους. Πινακοθήκη Μπρέρα, Μιλάνο. 3,49×2,13.

Ἡ Προσκύνηση τῶν ποιμένων μὲ τὸν Ἅγ. Βίκτωρα καὶ τὴν Ἁγ. Κορώνα. Μουσεῖο Βασάνο. 2,40×1,51.

Ὁ Ἅγ. Ἱερώνυμος στὸ σπήλιο τῆς ἔρημος. Ἀκαδημία, Βενετιά. 1,19×1,54.

Ὁ Ἅγ. Φραγκῖσκος. Μουσεῖο Χόφ, Βιέννη. 1,28×0,94.

Ἡ Πεντηκοστή. Μουσεῖο Βασάνο. 3,14×1,74.

Ἡ Παναγία στὸ θρόνο μὲ τὸν Ἅγ. Ἀντώνιο καὶ τὸν Ἅγ. Φραγκῖσκο. (Φρέσκο). Μονὴ Ἁγ. Φραγκίσκου, Βασάνο. 1,45×1,09(1).

(1) Βλ. τοὺς πίνακες 3-7 στὸ τέλος τοῦ βιβλίου.

Ὁ ζωγράφος ποὺ παραστέκει τὸ Γιάκοπο, μεταδίδοντάς του τὴν ὁρμή του κι ἀποτυπώνοντας στὰ ἔργα αὐτὰ τὴ φλογερή του ψυχή, εἶναι ὁ Κυριάκος Θεοτοκόπουλος. Αὐτὸς εἶναι ἡ θεία σπίθα ποὺ ζωογονεῖ τὴν περίοδο τούτη τῆς παραγωγῆς τοῦ Δαπόντε.

Ἄλλοι θελήσανε νἀποδώσουνε τὴν ἀλλαγὴ τοῦ Γιάκοπο σὲ ἐπίδραση τοῦ Παρμιτζανίνο. Ὁ Τζερόλα κι ὁ Τρόττμαν ὑποστηρίζουνε πὼς ἡ παράδοξη τούτη φάση τῆς παραγωγῆς τοῦ ζωγράφου ὀφείλεται στὴν ἐπίδραση τοῦ Τιντορέττου. Κ᾽ οἱ δυὸ ὑπόθεσες βγήκανε λαθεμένες: ἡ μεταστροφὴ τοῦ Δαπόντε ὀφείλεται στὴν παρουσία τοῦ Θεοτοκόπουλου, τοῦ καλλιτέχνη μὲ τὸ ἰσχυρὸ ταλέντο καὶ τὴ μεγάλη προσωπικὴ δύναμη κι ὁρμή. Ἡ συνεισφορά του στὰ ἔργα ποὺ βγήκαν ἀπὸ τὴ σχολὴ Βασάνο τὴν περίοδο τούτη ἐξετάζεται στὸ κατοπινὸ κεφάλαιο.

Ἡ τελευταία περίοδο τῆς παραγωγῆς τοῦ Γιάκοπο ἀρχίζει μὲ τὸ μεγάλο πίνακα: *Οἱ δυὸ ρέκτορες στὰ πόδια τῆς Παναγιᾶς* (1573, Μουσεῖο Βικεντίας). Ὁ ζωγράφος ξαναγυρίζει στὶς παλιές του ἀδυναμίες, τὰ πρόσωπά του χάνουνε τὴ λυγεράδα τους κ᾽ οἱ μορφὲς δὲ μαρτυροῦνε κανένα πάθος. Φυσικά, ὁ καλλιτέχνης διατηρεῖ τὴ μαεστρία του στὴν τεχνική, ὁ σκιοφωτισμός του εἶναι ἀπότομος καὶ καλὰ μελετημένος, μὰ λείπει ἀπὸ τὴ φαντασία του ἡ θεία κείνη ὁρμὴ ποὺ μετουσίωνε τὸ χρῶμα σὲ ἔκφραση καὶ τὴ μορφὴ σὲ σύμβολο. Θἄλεγε κανεὶς πὼς μὲ τὴν ἀναχώρηση τοῦ Θεοτοκόπουλου, σβήνει ἡ

σπίθα ποὺ ἔφεγγε στὴν ψυχὴ τοῦ Δαπόντε. Χαραχτηριστικὸ γνώρισμα τῶν ἔργων τῆς περίοδος τούτης εἶναι ὁ βαρύς, κοντόσωμος ἀνθρώπινος τύπος κ᾽ ἡ ἀπότομη φωτοσκίαση. Σ᾽ ὅλα τὰ ἔργα του, κι ἀπ᾽ ὅλα πιότερο στὴν *Προσκύνηση τῶν ποιμένων* τοῦ μουσείου Χόφ, βασιλεύει ὁ σκοτεινὸς μαῦρος τόνος καὶ μέσα στὸ σκοτάδι αὐτό, σὰν πολύτιμα πετράδια, φέγγουνε μερικὰ χρώματα ἔντονα. *Ὁ πλούσιος φιλάργυρος κι ὁ φτωχὸς Λάζαρος* τοῦ μουσείου Πράδο εἶνε χαραχτηριστικὸ δεῖγμα τῆς περίοδος τούτης. Μέσα στὸ σκοτεινὸ κάδρο ἀστράφτουνε μερικὰ σημάδια φωτεινά, τὰ πρόσωπα εἶνε χαμηλὰ κ᾽ οἱ γυναῖκες ἔχουνε κεφάλια στρογγυλὰ κι ἀγαθά.

Στὴν περίοδο τούτη, ὁ Γιάκοπο ἀρχίζει νὰ ζωγραφίζει τοπία, ξαναγυρίζει μὲ περισσότερο ἔρωτα στὴν ἀπεικόνιση τῶν ζώων *(ἡ Κιβωτὸ τοῦ Νῶε)* καὶ κυριεύεται ἀπὸ περίεργο πάθος νὰ ζωγραφίζει λαμπερὰ ἀντικείμενα καὶ μάλιστα χάλκινα σκεύη. Ἡ ἰδέα αὐτὴ εἴταν πρωτότυπη, βρῆκε πολλοὺς θαυμαστὲς κ᾽ ἔτσι ὁ Δαπόντε κ᾽ οἱ γιοί του ζωγραφίσανε τόσους πίνακες τοῦ εἴδους αὐτοῦ, ποὺ εἶνε ἀδύνατο νὰ ξεχωρίσεις ποιοὶ ἀνήκουνε στὸ Γιάκοπο.

Σ᾽ ὅλην τὴν τρίτη περιόδό του, ὁ Γιάκοπο ἔχει συνεργοὺς τοὺς τέσσερις γιούς του. Στὰ 1586, κι ὁ μικρότερος γιός του, ὁ Τζερόλαμο, εἶναι σὲ θέση νὰ τόνε βοηθᾶ. Ἀπ᾽ ὅλους τοὺς ἀδερφούς, περισσότερο ταλέντο εἶχεν ὁ πρῶτος, ὁ Φραγκῖσκος, ποὺ ἄρχισε νὰ συνεργάζεται μὲ τὸν πατέρα του στὰ 1569-70, τὸν καιρὸ δηλαδὴ ποὺ ἔφυγεν ὁ Θεοτοκόπουλος ἀπὸ τὸ Βασάνο. Ὁ δεύτερος γιός,

ὁ Λέαντρος, περνοῦσε στὸν καιρό του γιὰ σπουδαῖος ζωγράφος κ' ἔζησε τὸ μεγαλύτερο μέρος τοῦ βίου του στὴ Βενετιά. Οἱ ἄλλοι δυό, ὁ Τζαμπατίστα κι ὁ Τζερόλαμο, περάσαν ὅλη τους τὴ ζωὴ στὸ Βασάνο καὶ προκόψανε μονάχα ὡς κοπίστες καλοί, —ἱκανότητα ποὺ τοὺς ἀναγνώριζε κι ὁ πατέρας τους.

Ἐξὸν τοὺς πολυάριθμους θρησκευτικοὺς πίνακές του, ὁ Γιάκοπο ζωγράφισε φρέσκα καὶ κάμποσα πορτραῖτα, ἀπὸ τὰ ὁποῖα τὸ ξακουστότερο εἶνε τὸ *Πορτραῖτο τοῦ ἀντρὸς μὲ τὴ σιδερένια ἁρματωσιά*. Καταπληχτικὲς εἶναι οἱ ὁμοιότητές του μὲ τὸ ἔργο τοῦ Θεοτοκόπουλου· *Βικέντιος Ἀναστάτζης, ἱππότης τῆς Μάλτας*.

Τὸ ὄνομα τοῦ Γιάκοπο Βασάνο διατήρησε τὴ λάμψη του κ' ὕστερα ἀπὸ τὸ θάνατό του. Ζώντας του λογαριαζόταν ἰσότιμος μὲ τὸν Τιντορέττο καὶ τὸ Βερονέζε. Ἔξω ἀπὸ τὴν πατρίδα του ἐχτιμήθηκε πολὺ ὡς τοπιογράφος καὶ ζωγράφος ζώων, γιατὶ οἱ ἄλλοι του πίνακες δὲ βγήκαν ἀπὸ τὸ Βασάνο. Ἡ ἐπίδρασή του εἶναι μιὰ ἀπὸ τὶς αἰτίες ποὺ νίκησεν ἡ νατουραλιστικὴ τὴν ἰδεαλιστικὴ ζωγραφική (1).

---

(1) *Βιβλιογραφία*. P. M. Tua, *Contributo all'elenco delle opere dei Pittori da Ponte* στὸ «Bolletino del museo civico di Bassano», (1907).—E. Trottmann, *Zur Kunst der Bassani* (Στρασβοῦργο, 1908).—J.-F. Willumsen, *El Greco*, Α' τόμ. σ. 175 κ. ἑξ.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΕΜΠΤΟ

Ὁ Γκρέκο στὸ Βασάνο.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΕΜΠΤΟ

Ὁ Γκρέκο στὸ Βασάνο.

Τὰ ἔργα του τῆς ἐποχῆς αὐτῆς κ' ἡ ἀνάλυση τῆς προσωπικότητάς του. Ὁ μισεμὸς γιὰ τὴ Βενετιά.

Ὁ Γκρέκο πιάνει δουλειὰ στἀργαστήρι τοῦ Δαπόντε λίγο πρὶν τὰ 1562,—ἂς ποῦμε ἀπὸ τὰ 1560. Σκοπός του εἶναι νὰ ἐξοικειωθεῖ μὲ τὴ βενετικὴ τέχνη ὅσο δύνεται περισσότερο γιὰ νὰ μπορέσει νὰ ὑποκαταστήσει τὸ δάσκαλό του στὶς πολυάριθμες παραγγελίες ποὺ ἔχει ἀναλάβει. Ἡ θητεία του στὸ Βασάνο δὲν εἶναι μονάχα σπουδὴ καὶ θεωρία, μὰ προπαντὸς δουλειὰ καὶ ἄσκηση συστηματική, πλάϊ στὸ Γιάκοπο. Τὰ ἔργα ποὺ θἄβγαζε τἀργαστήρι του ἔπρεπε νἄχουνε τὴν πρωτινὴ τελειότητα, δηλαδὴ τὸν ἴδιο τρόπο καὶ ἦθος. Ἡ «σχολὴ Βασάνο» εἶχε ἀποχτήσει φήμη καὶ πελάτες καὶ χρέος τοῦ Γκρέκο εἴτανε νὰ τοὺς διατηρήσει, ἀπομιμούμενος πιστὰ τὸ δάσκαλό του.

Ἄρχίζει λοιπὸν νὰ μελετᾶ τὸ ἔργο τοῦ Δαπόντε, νἀντιγράφει πίνακές του, νἀποζητᾶ τὴν πλαστικὴ ἀπόδοση τῶν προσώπων, τὴν ἀκρίβεια τοῦ σχέδιου κ.λ.π. Στὴ σχολὴ δὲν ὑπάρχανε μονάχα τὰ ἔργα τοῦ δασκάλου, παρὰ καὶ σχέδια, γκραβοῦρες καὶ πίνακες τῶν βενετῶν καλλι-

τεχνῶν καὶ τῶν δασκάλων τῆς Ἀναγέννησης. Μπορεῖ λοιπὸν ὁ Γκρέκο νὰ μελετάει τὰ ἔργα πολλῶν τεχνιτῶν ἀντάμα καὶ νὰ συνάζει τὰ στοιχεῖα ποὺ θἀποτελέσουνε τὴν καλλιτεχνική του προσωπικότητα.

Ἡ διαμονὴ τοῦ Γκρέκο στὸ Βασάνο πέφτει στὴ «δεύτερη περίοδο» τοῦ Δαπόντε. Ἀπὸ τὰ ἔργα τῆς ἐποχῆς αὐτῆς ποὺ ἀποδιδόντανε στὸ Γιάκοπο μπορεῖ κανεὶς μὲ σιγουράδα νὰ ξεχωρίσει δεκαπέντε, ὅπου ἡ συνεισφορὰ τοῦ Γκρέκο εἶναι φανερή. Τὰ ἔργα αὐτὰ τὰ ἀπαριθμήσαμε στὸ προηγούμενο κεφάλαιο. Ἡ χρονολογική τους ταξινόμιση εἶναι ἀδύνατη, ὡστόσο, ἀπὸ τὸ χρωματισμό, ἀπὸ τὸ χαραχτήρα τῆς σύνθεσης καί, γενικώτερα, ἀπὸ τὴν ἀτμόσφαιρα ὅπου ζοῦνε τὰ πρόσωπα, ἔχουνε καταταχτεῖ καὶ χωριστεῖ σὲ πέντε ὁμάδες.

Στὴν πρώτην ὁμάδα ἀνήκουν: ἡ *Ἀποκεφάλιση τοῦ Ἅγ. Ἰωάννη*, ὁ *Σταθμὸς κατὰ τὴ φυγὴ τῆς Αἴγυπτος* κι ὁ *Καλὸς Σαμαρείτης*. Ὁ Γκρέκο, στὰ ἔργα αὐτά, υἱοθετεῖ τὸ χρυσωπὸ χρωματισμὸ κι ἀρχίζει, πρώτη φορά, νἀντιγράφει ἀπὸ μοντέλο τἀντικείμενα, τὰ κουστούμια κ.λ.π. Ὕστερα ἀπὸ τὰ τρία αὐτὰ ἔργα, ὁ Γκρέκο γλυτώνει ἀπὸ τὴν κηδεμονία τοῦ Γιάκοπο καὶ στὴ δεύτερη ὁμάδα πιά, ἂν καὶ ἐξακολουθεῖ νὰ μιμεῖται τὸ δάσκαλο, μπάζει στοιχεῖα τῆς τέχνης του (τὸ παιγνίδισμα τοῦ χρώματος) κ' ἑρμηνεύει τὸ χαραχτήρα τῶν προσώπων, δημιουργώντας μὲ τὴν παράθεση ἀνόμοιων χαραχτήρων ἕνα κοντράστο χτυπητό. Συνάμα τοῦ ἀρέζει νἀποτυπώνει τὶς χειρονομίες καὶ τὴν κίνηση τῶν προσώπων κι αὐτὸ τὸ

πάθος τὸν κάνει κάποτε νὰ χαλᾶ τὴν ἁρμονία τῆς σύνθεσης. Στὴν ὁμάδα αὐτὴ ἀνήκουν *ὁ Μυστικὸς Δεῖπνος, ἡ Παναγία στὸ θρόνο μὲ τὸν Ἅγ. Ἰωάννη* κ.λ.π. κι *ὁ Σταυρωμένος* τῆς Τρεβίζας.

Ἀπὸ τότε κ' ὕστερα ἀρχίζει οὐσιαστικὰ ἡ στενὴ συνεργασία Γιάκοπο καὶ Γκρέκο. Ὁ πρῶτος συνεισφέρει μὲ τὴν ἀκρίβεια, τὴ μαεστρία καί, θἄλεγα, μὲ τὴν ἐγκράτεια, ἐνῶ ὁ δεύτερος διαχύνει τὴν ὁρμητική του ψυχή, φωτίζει τὶς μορφὲς μὲ μιὰν πνευματικότητα ἄγνωστη στὸ Βασάνο, λιγνεύει καὶ τεντώνει τὰ κορμιά, σὰ νὰ γυρεύει νὰ τὰ λυτρώσει ἀπὸ τὸ βάρος τους. Κι ὄχι μονάχα αὐτό: δουλεύοντας ἐπινοεῖ, ζευγαρώνει ἢ ἀντιθέτει σχήματα καὶ μορφές, πετυχαίνοντας διακοσμητικὸ ἀποτέλεσμα, καὶ δίδει στὰ σώματα μιὰ ρευστὴ λυγεράδα, γιομάτη πνεῦμα.

Μὲ τὴν τρίτη ὁμάδα, ὁ Γκρέκο ξαναγυρίζει στὸ βυζαντινό του χρωματισμό. Τὸ χρυσωπὸ χρῶμα χάνεται κι ὁ τονισμὸς γίνεται ψυχρὸς καὶ λαγαρός. Οἱ διαφορὲς τοῦ Δαπόντε ἀπὸ τὸν Γκρέκο, ποὺ ξαναβρίσκει τὴν προσωπικότητά του, γίνουνται τώρα πιὸ φανερές. Ἂν καὶ ὁ Γκρέκο ἔχει φτάσει νὰ μιμεῖται τέλεια τὸ δάσκαλο, σὲ τρόπο ποὺ νὰ μὴν μπορεῖς νὰ ξεχωρίσεις τὴ συνεισφορὰ τοῦ καθενὸς σ' ἕναν πίνακα, ἡ διαφορὰ τῆς ἰδιοσυγκρασίας τους γίνεται ἀφορμὴ νὰ βγαίνουνε πίνακες χωρὶς τὴν ὁμοιογένεια ποὺ προϋποθέτει μιὰ σχολὴ ζωγραφικὴ καί, σωστότερα, ἕνα ἐργαστήρι μὲ παράδοση. Ἡ ἀμοιβαία ἐπίδραση δὲν ἀγγίζει μονάχα τὸ χαραχτήρα τῶν μορφῶν, μὲς στοὺς πίνακες, παρὰ καὶ τὴν τεχνικὴ ἐχτέ-

λεση. Στὴν ὁμάδα αὐτὴ ἀνήκουν οἱ πίνακες: *ἡ Προσκύνηση τῶν Μάγων* καὶ *ἡ Θάμαρ ὁδηγεῖται στὴν πυρά.*

Ἀπὸ τὰ 1568 κ' ὕστερα, ὁπότε ἀρχίζουνε τὰ ἔργα τῆς τέταρτης ὁμάδας,—οἱ *Ἅγ. Πέτρος* καὶ *Παῦλος, ὁ Ἅγ. Ρόκος μὲς στοὺς πανουκλιασμένους* κ' *ἡ Προσκύνηση τῶν ποιμένων,*—ἡ καλλιτεχνικὴ προσωπικότητα τοῦ Γκρέκο ὄχι μονάχα γίνεται αὐτόνομη, μὰ κ' ἐπιβάλλεται ὁριστικὰ στὴν παραγωγὴ τοῦ ἐργαστηριοῦ τοῦ Βασάνο. Αὐτὸς εἶναι ὁ ἐμψυχωτὴς τῆς σχολῆς καὶ εἶναι παρὼν καὶ στοὺς πίνακες ὅπου δὲν ἔβαλεν οὔτε μιὰ πινελιά. Ἀπὸ τότες ἀρχίζει ἡ πραγματικὴ ἐξουσία τοῦ Γκρέκο πάνω στὸ χρῶμα καὶ στὸ ἀνάερο, ρευστὸ σχέδιο. Ἀποδίδει μὲ δύναμη τὴν πλαστικότητα τῶν κορμιῶν καὶ μεταχειρίζεται τὸ πινέλο μὲ τέτοια μεθυσμένη καὶ συνάμα σίγουρη μαστοριὰ ὥστε μπορεῖ κανεὶς νὰ προμαντέψει τὸ χρωματικὸν ἄθλο ποὺ ἐπιφυλάσσει γιὰ τὴν Ἱσπανία.

Στὴν πέμπτην ὁμάδα κατατάζουνται *ὁ Ἅγ. Ἱερώνυμος στὸ σπήλιο τῆς ἔρημος* κι *ὁ Ἅγ. Φραγκῖσκος.* Στὰ ἔργα αὐτά, ὁ Γκρέκο φανερώνει τέτοια δεξιότητα στὴν τεχνική, ποὺ μπορεῖ νὰ λογαριαστεῖ μέγας τεχνίτης. Στὸν *Ἅγ. Φραγκῖσκο,* ὁ ρεαλισμὸς εἶναι ὡμὸς κι ὁ ἀπότομος φωτισμός του ἀναδείχνει τὰ ἐκφραστικὰ μέρη τοῦ πίνακα. Μέσα ἀπὸ τὸ σκοτεινὸ κάδρο λάμπουνε, βίαια φωτισμένα τἀνάγλυφα μέρη, δίδοντας ἔκφραση τραγικὴ σ' ὅλον τὸν πίνακα. Στὴν ὁμάδα αὐτὴ κατατάζεται κ' ἡ *Πεντηκοστὴ* τοῦ Πράδο, ἂν καὶ εἶναι χρονολογικὰ πρωϊμότερη, καὶ τὸ φρέσκο *ἡ Παναγιὰ στὸ θρόνο μὲ τὸν Ἅγ. Φραγκῖσκο καὶ*

τὸν Ἅγ. Ἀντώνιο, ποὺ βρίσκεται στὸ φραγκισκάνικο μοναστήρι τοῦ Βασάνο.

Στὸ διάστημα τῆς παραμονῆς του στὸ Βασάνο, ὁ Γκρέκο γίνεται βενετὸς ζωγράφος, δηλαδὴ μαθαίνει νἀποδίδει μὲ πλαστικότητα, νὰ φωτίζει σωστὰ καὶ νὰ ζωγραφίζει ἀπ' εὐθείας—μὲ μοντέλο—πρόσωπα κι ἀντικείμενα. Δὲ βλέπεις πιὰ στοὺς πίνακές του χρωματισμένες σιλουέττες, ὅπως ζωγραφίζουνε στὸ Βυζάντιο, παρὰ ξεχωρίζεις τὴν προσπάθεια τοῦ καλλιτέχνη ποὺ μάχεται μὲ τὴν προοπτικὴ καὶ τὸ σκιοφωτισμὸ νὰ παραστήσει μὲ πλαστικότητα τὰ κορμιά. Συνάμα ἀσκεῖται στὸ φρέσκο καὶ στὴν ἐχτέλεση μεγάλων πινάκων κ' ἡ παιδεία αὐτὴ τοῦ χρησιμεύει ἀργότερα στὴν Ἱσπανία, ὅπου καταπιάνεται ἔργα ὅπως τὰ εἰκονοστάσια (retables) τοῦ Σάντο Ντομίγκο ἐλ Ἀντίγουο.

Στἀργαστήρι τοῦ Δαπόντε, ἀφοῦ κάμει τὸ χρέος του, τὴν καθημερινή του δουλειά, ὁ Γκρέκο βρίσκει τὴν εὐκαιρία νὰ γυρίζει στὸν ἑαυτό του, νὰ ἐμβαθύνει στὸ μυστικὸ ποὺ τὸν καίγει καὶ νἀποζητᾶ τὴν ἀληθινή του προσωπικότητα. Στὸ Βασάνο, χρέος του εἶναι νὰ παράγει πίνακες ὅσο μπορεῖ πιὸ πιστοὺς στὴν παράδοση τῆς «σχολῆς» καὶ νἀνταποκρίνεται στὶς ἀπαίτησες τῆς πελατείας ποὺ ἔχει πιὰ διαλέξει καὶ ζητᾶ ὡρισμένο εἶδος ζωγραφική. Στὶς ὧρες λοιπὸν τῆς περισυλλογῆς του, ὁ Γκρέκο ἀφή-

νει νὰ τὸν πλημμυροῦν οἱ ἀνάμνησες τῆς βυζαντινῆς του παιδείας, ἀνταμωμένες μὲ τὶς ἐπιθυμίες τῆς ἐποχῆς αὐτῆς, καὶ μὲ τὰ ἐφόδια αὐτὰ ρίχνεται σὲ μιὰν ἄσκηση λεύτερη, ξένη σχεδὸν ἀπὸ τὸν τρόπο τοῦ Δαπόντε. Ὁ Βίλλουμσεν ἀναφέρει τὸ φλαμανδὸ ζωγράφο Ἀδριανὸ Μπρόουερ, μαθητὴ καὶ συνεργάτη τοῦ Φρὰνς Χάλς, ποὺ μποροῦσε νὰ ζωγραφίζει μὲ δυὸ τρόπους. Τὸ πρωΐ, στὰργαστήρι τοῦ Χάλς, ζωγράφιζε σὰν τὸ δάσκαλό του, μά, τὰπόγεμα, στὴ μοναξιά του, ἐχτελοῦσε τοὺς πίνακές του σὲ ὁλότελα διαφορετικὸ στύλ. Παρόμοια περίπτωση μποροῦμε νὰ ὑποθέσουμε γιὰ τὸν Γκρέκο.

Τὴ δεκαετία πού μεινε στὸ Βασάνο, ὁ ζωγράφος μας θἄβγαλε πολλοὺς λεύτερους πίνακες, ὅσο λίγες κι ἂν εἴταν οἱ διαθέσιμες ὧρες του, γιατὶ ἡ γρηγοράδα του εἴτανε μοναδικὴ κ' ἡ ἐργατικότητά του φαινόμενο. Ὡστόσο, μονάχα ὀχτὼ πίνακες μπορέσανε νὰ βροῦνε καὶ νὰ τοὺς τοποθετήσουνε στὴν περίοδο αὐτὴ τοῦ βίου του. Ἡ χρονολογική τους ταξινόμηση δὲν εἶναι δυνατή, γιατὶ δὲν ὑπάρχει μιὰ προοδευτικὴ τελειοποίηση στοὺς πίνακες αὐτοὺς οὔτε ἄλλο γνώρισμα ἱκανὸ νὰ μᾶς βοηθήσει. Συχνὰ ὁ ζωγράφος παραμελεῖ νόμους, ποὺ γνωρίζει κ' ἐφαρμόζει σὲ προγενέστερα ἔργα, ὥστε δὲν μπορεῖ κανείς, ἀποβλέποντας στὴν τεχνικὴ ἀρτιότητα, νὰ κατατάξει τὰ ἔργα.

Αὐτοὶ εἶνε οἱ «ἐλεύτεροι» πίνακες ποὺ γνωρίζουμε:

Ὁ Λεγόμενος Στέφανος. (Πορτραῖτο ἀντρός). (1562), Μουσεῖο Χόφ, Βιέννη. Ὕψ. 0,87 μ.×0,59 μ. πλ.

Ἡ Θεραπεία τοῦ τυφλοῦ. (1562), Πινακοθήκη Δρέ-

σδης. 0,65×0,84. (Ἡ νεανικὴ μορφὴ πίσω ἀπὸ τοὺς ἀποστόλους πρέπει νἄναι ὁ Γκρέκο).

Ἡ Βάφτιση τοῦ Χριστοῦ. (1562), Συλλογὴ Κούκ, Ρίχμοντ Ἀγγλίας. 0,76×0,62.

Ὁ Χριστὸς διώχνει τοὺς ἐμπόρους ἀπὸ τὸ ναό. (1565), Στὴν ἴδια συλλογή. 0,63×0,83.

Ἡ Θεραπεία τοῦ τυφλοῦ. (1566), Συλλογὴ Ντὸν Βάλιε, Μαδρίτη. 1,16×1,44. (Ἡ νεανικὴ μορφὴ πίσω ἀπὸ τοὺς ἀποστόλους πρέπει νἄναι ὁ Γκρέκο).

Ἡ Ἁρπαγὴ τῆς Περσεφόνης. (1567-9), Πινακοθήκη Ντόρια, Ρώμη. 0,98×1,27.

Ὁ Ἅγ. Φραγκῖσκος δεχόμενος τὰ στίγματα. (1567-9), Πινακοθήκη Καρράρα, Μπέργκαμο. 0,40×0,52.

Παιδὶ ποὺ φυσάει ἕνα κάρβουνο. (1568), Πινακοθήκη, Νεάπολη. 0,60×0,505[1].

Ὅλοι οἱ ἐλεύτεροι πίνακες τοῦ Γκρέκο φανερώνουνε τὸ βυζαντινὸ ζωγράφο. Στὸν Γκρέκο ἀρέζει, ἂν καὶ εἶναι κάτοχος τῆς βενετικῆς τεχνικῆς, νὰ ξαναγυρίζει στὴ βυζαντινή, δηλαδὴ νὰ μεταχειρίζεται χρώματα λυωμένα μὲ κρόκο ἀβγοῦ, ψιλὰ πινέλα κ.λ.π.,—ὅπως ἕνας βυζαντινὸς εἰκονογράφος[2].

Ἡ σύνθεσή του δὲν εἶναι τόσο πιστὴ στὸ βυζαντινὸ χαραχτήρα, γιατὶ τὸ ἐλεύτερο πνεῦμα τοῦ Γκρέκο βρί-

---

[1] Ἡ ταξινόμηση καὶ χρονολόγηση κατὰ τὸ Βίλλουμσεν. Βλ. πίνακες 8-10 στὸ τέλος τοῦ βιβλίου.

[2] Γιὰ τὸν τρόπο ποὺ ζωγραφίζουν οἱ βυζαντινοὶ μιὰ φορητὴ εἰκόνα, πρβλ. Ν. Καλογερόπουλου, *Μεταβυζαντινὴ καὶ νεοελληνικὴ τέχνη* σ. 184 κ. ἑ.

σκει ἱκανοποίηση ξεφεύγοντας ἀπὸ τὴν τυπικὴ εἰκονογραφία κ' εἰσάγοντας νέα πρόσωπα στοὺς πίνακές του. Αὐτὸ ἀποζητώντας, δανείζεται πρόσωπα ἀκέρια ἀπὸ πίνακες τῶν καλλιτεχνῶν ποὺ ἀγαπᾶ, τοῦ Δαπόντε, τοῦ Τιντορέττου, τοῦ Σκιαβόνε καὶ τοῦ Ντύρερ, ποὺ γνωρίζει ἀπὸ γκραβοῦρες τῆς ἐποχῆς. Τὰ «δανεισμένα» αὐτὰ πρόσωπα μαρτυροῦνε τὴν ἀπόφαση τοῦ Γκρέκο νὰ ζωγραφίζει πιὰ βενετικὰ καὶ δείχνουνε πόσο περίπλοκη εἶναι ἡ καλλιτεχνική του προσωπικότητα. Ἐξαιτίας τῆς ἀγωγῆς του, ποὺ εἶναι ὁλότελα ξένη ἀπὸ τοὺς τωρινούς του σκοπούς, εἶναι ὑποχρεωμένος νὰ μιμεῖται καὶ νὰ δανείζεται γιὰ νὰ ἐνοποιήσει ἐντός του τὶς τεχνικὲς κατάχτησες πολλῶν αἰώνων. Σὰ βυζαντινὸς ζωγράφος,—ποὺ δὲ μεριμνᾶ νὰ συνθέσει μονάχος του, γιατὶ ἔχει στὸ χέρι «τἀνθιβόλια», δηλαδὴ τὰ χνάρια τῆς σύνθεσης, παρὰ ρίχνεται σὲ ἀναζήτησες καθαρὰ τεχνικές,—ὁ Γκρέκο δὲ δυσκολεύεται νὰ δανειστεῖ ἕνα πρόσωπο ποὺ τοῦ ἔρχεται χρήσιμο στὴ σύνθεσή του, καὶ τὸ πρόσωπο τοῦτο τὸ παίρνει ἢ αὐτούσιο ἢ ἐλαφρὰ μεταλλαγμένο ἀπὸ ξένο πίνακα ἢ καὶ ἀπὸ δικό του. Ὁ δανεισμὸς αὐτὸς δὲν τοῦ φαίνεται παράνομος.

Στὰργαστήρι τοῦ Γιάκοπο λοιπόν, ὁ Γκρέκο γίνεται ἱκανὸς νὰ δουλεύει σύμφωνα μὲ τοὺς νόμους τῆς βενετικῆς τέχνης, ποὺ συμπληρώνει ἐκεῖνος μὲ τὴν τελειότητα τῆς τεχνικῆς καὶ μὲ τὴν πνευματικότητα τῶν μορφῶν. Συνάμα, μαθαίνει νὰ ζωγραφίζει ἀπὸ τὸ φυσικὸ καὶ νἀποδίδει τὸ γυμνὸ σῶμα μὲ ἀκρίβεια καὶ πλαστικότητα. Ὁ πίνακας *Ἀγόρι ποὺ φυσάει ἕνα κάρβουνο,*

σπουδὴ τοῦ ἐφφὲ τοῦ φωτός, εἶναι τὸ τελειότερο ἀποτέλεσμα τῆς τελευταίας του προσπάθειας.

Δέκα χρόνια ὕστερα ἀπὸ τὸν ἐρχομό του στὸ Βασάνο, ὁ Γκρέκο ἀκούει ἄξαφνα μιὰ φωνὴ νὰ τόνε προσκαλεῖ νὰ φύγει. Οἱ πολυάριθμες γκραβοῦρες, ξυλογραφίες καὶ χαλκογραφίες, ποὺ εἴχανε μεγάλη διάδοση τὴν ἐποχὴν αὐτή, τοῦ φέρνανε μηνύματα ἀπὸ τὴ Βενετιὰ κι ἀπὸ τὴ Ρώμη. Ἀπ᾽ αὐτὲς γνώριζε τὸ ἔργο τῶν μεγάλων καλλιτεχνῶν, τὸ μελετοῦσε καὶ μ᾽ αὐτὲς βαστοῦσεν ἄγρυπνη τὴν ψυχή του. Οἱ χαλκογραφίες τοῦ Ραϊμόντι κ᾽ οἱ ξυλογραφίες τοῦ Μπολντρίνι, ποὺ ἐρχόντουσαν ὡς τὸ Βασάνο, ἀποκαλύπτανε στὸν Γκρέκο μιὰν τέχνη πιὸ πλατειὰ καὶ πιὸ πλούσια, ποὺ ταίριαζε περισσότερο μὲ τὴν ἰδιοσυγκρασία του. Ἀρχίζει λοιπόν, ἀπάνω στὰ δέκα χρόνια, νὰ λογαριάζει νὰ φύγει. Τὰ παιδιὰ τοῦ Γιάκοπο ἔχουνε μεγαλώσει, ὁ Φραγκῖσκος κι ὅλα βοηθᾶ τὸν πατέρα του στὰ σωστά, καὶ δὲ θἄναι ἀγνωμοσύνη ἀπὸ μέρους τοῦ Κρητικοῦ ἂν παρατήσει τὸ δάσκαλο. Ἡ τέχνη τοῦ Βασάνο φαίνεται πιὰ στὰ μάτια του ἐπαρχιακή, τὰ δέκα χρόνια ποὺ περάσανε καιρὸς πολύς, καιρὸς ποὺ δὲν κερδίζεται...

Μιὰ μέρα, ὁ Γκρέκο κάθεται μὲς στἀργαστήρι καὶ σχεδιάζει. Μπροστά του ἔχει ἕνα σταχτὶ χαρτί, ὅπου μὲ νευρικὲς μολυβιὲς σχεδιάζει τὴν *Ἐπίσκεψη τῆς Παρθένας στὴν Ἁγ. Ἐλισάβετ.* Δεξιὰ ἡ Ἐλισάβετ, ἡ μάνα τοῦ Ἁγ. Ἰωάννη, καὶ ζερβὰ ἡ Παρθένα. Οἱ δυὸ γυναῖκες προ-

χωροῦνε μὲ τὰ χέρια ἁπλωμένα καὶ σκύβουνε νὰ πέσει ἡ μιὰ στὸν κόρφο τῆς ἄλλης. Ἡ Μαρία εἶναι μισογυρισμένη, φοράει μοντέρνο βενετικὸ κουστούμι καὶ στὰ μαλλιὰ μαντήλι ποὺ πέφτει ὣς τὴν πλάτη. Ἡ Ἐλισάβετ ἔρχεται ἀπ' ἀντίκρυ· τὸ φόρεμά της εἶναι μεσαιωνικό, σὰν καλόγριας, καὶ τὸ μαντήλι πέφτει ἀπὸ τὸ κεφάλι στοὺς ὤμους της[1].

Ὅσο δουλεύει ὁ Γκρέκο, τὸ χτυποκάρδι του μεγαλώνει. Πιάνει τὸ πινέλο κι ἀρχινάει νὰ ξαναπεράσει μὲ σέπια τὸ σχέδιο. Ξάφνου σταματάει, τὸ μάτι του θολώνει, θέλει νὰ φωνάξει· ἁπλώνει τὸ χέρι καὶ χαράζει μὲ χοντρά, ἀπότομα γράμματα: «Βαρέθηκα πιά! Δεκ. 1 1569»[2] καὶ τραβάει μιὰ χονδρὴ πινελιὰ ἀποκάτου νὰ τὸ κάμει πιὸ χτυπητό. Ὕστερα ἀπ' αὐτὸ γαληνεύει, μιὰ ἀχτίδα σκίζει τὸ μυαλό του· ξαναπιάνει τὸ πινέλο καὶ τελειώνει τὸ σχέδιο.

Δυὸ τρεῖς μῆνες ἀργότερα, ἀρχὲς τοῦ 1570, ὁ Γκρέκο ἀποχαιρετάει τὸ Βασάνο καὶ κινάει γιὰ τὴ Βενετιά.

---

[1] Τὸ σχέδιο βρίσκεται στὸ Παλάτσο Οὐφφίτσι τῆς Φλωρεντίας, Νο 13953.

[2] Nil michi place (sic) Ds 1, 1569.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΕΚΤΟ

α) Ὁ Τισιανός.
β) Ὁ Γκρέκο στοῦ Τισιανοῦ.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΕΚΤΟ

α) Ὁ Τισιανός.

Ὁ Τισιανὸς εἴταν ὁ ἀρχηγὸς τῆς βενετικῆς σχολῆς. Καταγόταν ἀπὸ τὸ Πιέβε ντὶ Καντόρε, τόπον ὡραῖο κι ἄγριο στὰ ριζὰ τῶν Δολομητικῶν Ἄλπεων. Στὴ βουνήσια γενιά του χρωστοῦσε τὴν ἐξαίρετην ὑγειά, τὴν ἰσχυρὴ θέληση, τὴ θαυμαστή του ἐργατικότητα καὶ τὸ βαθὺν ἔρωτα γιὰ τὴν ἁπλή, φυσικὴν ὡμορφιά. Εἶχε γεννηθεῖ στὰ 1490. Στὴν ἀρχή, παιδὶ δέκα χρονῶν, μαθήτεψε σ' ἕναν ψηφιδογράφο κ' ὕστερα μπῆκε στἀργαστήρι τοῦ Τζοβάννι Μπελλίνι, ποὺ λογαριαζόταν ὁ σπουδαιότερος βενετὸς ζωγράφος· σύνάμα σπούδασε τὰ ἔργα τοῦ Τζορτζόνε, ποὺ εἴταν ὁ πιὸ μοντέρνος καλλιτέχνης τῆς Βενετιᾶς. Ἀπὸ τὰ πρῶτα του ἔργα εἶναι οἱ τρεῖς τοιχογραφίες στὴν Πάδουα: τὰ *Θαύματα τοῦ Ἁγ. Ἀντώνιου τῆς Πάδουας* (1510-1511) κ' *ἡ Παναγία μὲ τὸν Ἁγ. Ἀντώνιο καὶ τὸν Ἁγ. Ρόκο* (Πράδο, Μαδρίτη). Ἀπὸ τὰ 1515, κι ἂς εἴτανε τόσο νέος, εἶχε τὸ καλύτερο ὄνομα μὲς στὴ Βενετιά, εἶχε τιμηθεῖ μὲ τὸν τίτλο τοῦ «ζωγράφου τῶν δογῶν» κ' εἶχεν ἀρχίσει νὰ διακοσμεῖ τὸ δογικὸ παλάτι. Ἀπὸ τὰ 1510-1518 ζωγράφισε τὰ πιὸ δροσερὰ ἔργα

του, μὲ ἔμπνευση νεανικὰ τρυφερὴ καὶ μὲ γνώση ὡριμασμένη—*τὸν Ἅγ. Μᾶρκο μὲ τοὺς Ἁγίους Κοσμᾶ καὶ Δαμιανό* (Βενετιά), *τὸν Ἰησοῦ μὲ τὸ δηνάριο* (Μουσεῖο Δρέσδης), *τὸν Ἰησοῦ ποὺ ἐμφανίζεται στὴ Μαγδαληνή* (Ἐθν. Πινακ. Λονδίνου) καί, τέλος, τὸν ξακουστό του πίνακα *Ὁ οὐράνιος κι ὁ ἐπίγειος ἔρωτας* (Μποργκέζε, Ρώμη).

Ἀπὸ τότε κι ὅλας, ὁ Τισιανὸς εἶχε γίνει τέλειος προσωπογράφος κ' εἶχε πιάσει πελάτες τοὺς μεγαλύτερους ἄρχοντες καὶ πρίγκηπες τοῦ καιροῦ του.

Ἀπὸ τὰ 1516 καὶ πέρα, ἡ βιογραφία τοῦ Τισιανοῦ μᾶς εἶναι περισσότερο γνωστή. Στὶς 20 Μαρτίου 1518 τελειώνει τὸν πρῶτο μεγάλο θρησκευτικό του πίνακα, τὴν *Ἀνάληψη*, ποὺ βρίσκεται στὸ ναὸ τῆς Σάντα Μαρία ντεῖ Φράρι. Τὸ μέγεθος τοῦ πίνακα (6,90×3,60 μ.), ἡ τολμηρὴ καὶ ἀοφὴ ἐχτέλεση κ' ἡ μεγαλοπρέπειά του εἶχανε ξαφνίσει ὅλους τοὺς σύγχρονους. Ὕστερα ἀπὸ τὴν *Ἀνάληψη*, ἀκολουθήσαν ἄλλα ἔργα μὲ θρησκευτικὸ περιεχόμενο, ἡ *Ἀνάσταση* τῆς Βρέσκιας (1520-1522), ἡ *Παναγία* τῆς Ἀγκώνας (1520), ἡ *Παναγία μὲ τοὺς ἕξη ἁγίους* τοῦ Βατικανοῦ (1523). Στὴν ἴδιαν αὐτὴν ἐποχή, ὁ Τισιανὸς ζωγραφίζει γιὰ τὸν Ἀλφόνσο τῆς Φερράρας τὴν *Προσφορὰ στὸν Ἔρωτα* (Πράδο), τὰ *Βακχεῖα* (Πράδο), *τὸ Βάκχο καὶ τὴν Ἀριάδνη* (Ἐθν. Πινακοθήκη Λονδίνου) καὶ τέλος τὸ *Πορτραῖτο τοῦ Ἀλφόνσου τῆς Φερράρας*. Συνέχεια τῶν ἔργων τούτων εἶναι δυὸ ἀπὸ τοὺς λαμπρότερους πίνακες τοῦ Τισιανοῦ, ἡ *Παναγία τῶν Πεζάρο* (1526, Σάντα Μαρία ντεῖ Φράρι) κι ὁ *Ἐνταφιασμός* (1525, Λοῦβρο), συνάμα τὸ *Πορτραῖτο τοῦ Ἀρετίνου* (Λοῦβρο) κι ὁ *Νέος μὲ*

τὸ *γάντι* (Λοῦβρο). Στὰ 1531 ζωγράφισε τὸν *Ἅγ. Ἱερώνυμο* (Λοῦβρο), μὲ τὸν νυχτερινὸν ἀπόκοσμο φωτισμό, γιομάτο τραγικὴ φρίκη, μιὰ *Μαγδαληνή*, τὴ *Λάουρα ντὲ Ντιάντι*, τὴν *Ἀγροτικὴ συμφωνία* (ὅλα στὸ Λοῦβρο) κ.λ.π.

Ὕστερα ἀπὸ τὸν Ἀλφόνσο τῆς Φερράρας, ὁ Τισιανὸς ἀπόχτησε καινούριον ὑποστηριχτή, τὸν πάπα Παῦλο τὸν Γ'. Τοῦ ἔκαμε τὸ πορτραῖτο του (1543, Μουσ. Νεάπολης), ἕναν πίνακα, τὸν *Πάπα Πίο τὸν Γ' μὲ τὸν καρδινάλιο Ἀλέξανδρο καὶ Ὀκτάβιο Φαρνέζε* (1545, Νεάπολη) καὶ στὰ 1537 ζωγράφισε τὴν ξακουστὴ *Μάχη τῆς Καντόρας*, γιὰ τὸ δογικὸ παλάτι, ποὺ καταστράφηκε στὴν πυρκαγιὰ τοῦ 1577. Γιομάτος τίτλους, ἀξιώματα καὶ χορηγίες, τὴν ἴδιαν αὐτὴν ἐποχή, ὁ Τισιανὸς βγάζει τὰ ἔργα: ὁ *Τωβίας κι ὁ ἄγγελος*, ὁ *Κάϊν καὶ Ἄβελ*, ἡ *Θυσία τοῦ Ἀβραάμ* (ὅλα στὴ Σάντα Μαρία ντὲ λὰ Σαλοῦτε, Βενετιά), ὁ *Χριστὸς μὲ τὸ ἀκάνθινο στέφανο* (Λοῦβρο), *Ἴδε ὁ ἄνθρωπος* (Βιέννη), ὁ *Ἅγ. Ἰωάννης ὁ Βαπτιστής* (Βενετιά) καὶ πλῆθος ἄλλα.

Ἐξὸν ἀπὸ τὶς μεγάλες αὐτὲς σύνθεσες, ὁ Τισιανὸς ζωγράφισε πολλὰ πορτραῖτα. Τὰ πιὸ γνωστὰ εἶναι: ὁ *Νέος μὲ τὸ γάντι*, ποὺ ἀναφέραμε παραπάνω, ὁ *Ἀρετῖνος*, ὁ *Ἀριόστος*, ἡ *Αἰκατερίνη Κορνάρο*. Ὕστερα ἔρχουνται ὁ *Τομμάζο Μόστι*, ἡ *Ἰσαβέλλα τῆς Ἔστης*, ἡ ξακουστὴ *Μπέλλα*, ὁ *Λούκας τοῦ Οὐρβίνου*, ὁ *Ἀλφόνσος τῆς Φερράρας*, ὁ *Φραγκῖσκος ὁ Α'*, ὁ *Λούκας τῆς Ἄλβας*, πολλὰ πορτραῖτα τῆς κόρης του Λαβινίας καὶ ἀρκετὲς αὐτοπροσωπογραφίες, ἀπὸ τὶς ὁποῖες σπουδαιότερες εἶναι κεῖνες ποὺ βρίσκουνται στὸ Βερολῖνο καὶ στὸ Πράδο.

Σὲ ξεχωριστὴ σειρὰ πρέπει νἀναφερθοῦν οἱ πίνακες ὅπου παράστησε τὸ κάλλος τοῦ γυμνοῦ γυναικείου κορμιοῦ, οἱ ξακουστὲς *Ἀφροδίτες* του (Δρέσδη, Φλωρεντία), ἡ *Δανάη* (Μουσ. Νεάπολης καὶ Πράδο), *ἡ Ἀφροδίτη μὲ τὸν Ἔρωτα* (Οὐφφίτσι), *ἡ Ἄρτεμη μὲ τὸν Ἀκταίονα* (Πινακ. Μπριτζγουῶτερ), *ὁ Δίας μὲ τὴν Ἀντιόπη* (Λοῦβρο), τὸ *Προπατορικὸ ἁμάρτημα*, *ἡ Νύμφη μὲ τὸ βοσκὸ* (Μουσ. Βιέννης) κ.λ.π.

Ἀπὸ τὰ πιὸ ξακουστὰ ἔργα του εἶναι *ὁ Κάρολος Ε' μὲ τὸ σκύλο του* (1533, Πράδο), ποὺ τοῦ ἀπόφερε μεγάλες τιμὲς ἀπὸ μέρους τοῦ αὐτοκράτορα, *ὁ Κάρολος Ε' στὴ μάχη τῆς Μυλβέργης* (1548, Πράδο), δυὸ προσωπογραφίες τοῦ Φίλιππου Β' (Μόναχο, Ρώμη), ἡ *Ἅγ. Μαργαρίτα* (Πράδο), *ἡ Ἀφροδίτη καὶ ὁ Ἄδωνις* (Πράδο), ἡ *Ἁγ. Τριάδα* (Πράδο), ἡ *Εὐρώπη καβάλλα στὸν ταῦρο* (Βοστώνη), ὁ *Ἐνταφιασμός* (Πράδο), *ὁ Ἀκταίονας σπαράζεται ἀπὸ τὰ σκυλιά του* (Λοῦβρο), *ἡ Ἱσπανία συντρέχει τὴ θρησκεία* (Πράδο) κ.λ.π.

Πέθανε στὴ λοιμικὴ τοῦ 1576 ἐνῶ δούλευε τὸν *Ἐπιτάφιο θρῆνο*, ποὺ ἔμεινε μισοτελειωμένος. Κηδεύτηκε μὲ μεγάλες τιμὲς κι ὁ τάφος του βρίσκεται στὴ Σάντα Μαρία ντέϊ Φράρι, ὅπως εἶχεν ὁρίσει ὁ ἴδιος.

Ἡ προσωπικότητά του. Στὴν τέχνη του ἀποζήτησε νὰ μιμηθεῖ τὴ φύση μὲ τὴ μεγαλύτερη πιστότητα κ' ἡ προσπάθεια τούτη τὸν ἔφερε στὸ ρεαλισμὸ ποὺ παραμελεῖ κάποτε τὸ στύλ. Ἀγάπησε τὰ ὡραῖα τοπία, ποὺ γνώριζεν ἀπὸ τὰ παιδικάτα του καὶ τοῦ ἄρεζε νὰ τὰ βάζει φόντα στοὺς πίνακές του, σπούδασε τὰ ἐφφὲ τοῦ φω-

τός, ἀσκήθηκε στὴ σύνθεση μεγάλων πινάκων, μελέτησε τὴν ἀνατομία τοῦ γυμνοῦ κορμιοῦ καὶ πάσκισε ἕναν καιρὸ νὰ μιμηθεῖ τὴν ἡρωϊκὴ δύναμη τῶν προσώπων τοῦ Μιχαὴλ Ἄγγελου. Τὰ ψεγάδια τοῦ Τισιανοῦ δὲν εἴτανε λίγα. Ἕνας καλλιτέχνης τῆς γνήσιας Φλωρεντινῆς σχολῆς θἄβρισκε τὸ σχέδιό του ἐλαττωματικὸ κι ὁ Μιχαὴλ Ἄγγελος, ποὺ εἶδε κάποτε μὲ τὸ Βαζάρι τὰ ἔργα του, ἔλεγε πὼς τὸ χρῶμα τοῦ ἄρεζε πολύ, μὰ εἶναι κρῖμα ποὺ δὲ μάθανε στὴ Βενετιὰ νὰ σχεδιάζουνε σωστά. Ὡστόσο, εἶχε τέτοια φυσικὰ χαρίσματα, τέτοιαν ἱκανότητα νὰ παρασταίνει τὴ ζωή, ποὺ κρίθηκε γιὰ καλλιτέχνης μεγάλος. Τὰ γυναικεῖα πορτραῖτα του γοητεύουνε μὲ τὴν ὠμορφιά, τὴ γλύκα καὶ τὴ θηλύτητα ποὺ ἀναδίνουν. Οἱ γυναῖκες του, κι ὅταν ἀκόμα θέλει νἀποτυπώσει στὰ πρόσωπά τους μετάνοια ἢ συντριβή (Μαγδαληνές), ἀχτινοβολοῦν ἀπὸ ἐρωτικὴ πληθώρα καὶ ξεχύνουν ἕναν αἰσθησιασμὸ ὁλότελα παγανιστικό. Ζωγράφισε πλῆθος πορτραῖτα, ἀκόμα κι ἀνθρώπων ποὺ δὲ γνώρισε παρὰ ἀπὸ πληροφορίες καὶ περιγραφές, καὶ γιόμισε ἕναν αἰώνα σχεδὸν μὲ τὴν προσωπικότητά του ποὺ σκέπασε κάθε ἄλλη μορφὴ σύγχρονή του.

Ὁ Τισιανὸς κατοικοῦσε σ᾽ ἕνα τρίπατο σπίτι στὴ βορεινὴ πλευρὰ τῆς Βενετιᾶς, στὸ κανάλι «Μπίρι Γκράντε». Ἀπὸ κεῖ περάσανε δεκάδες μαθητές, ἀπὸ τοὺς ὁποίους πολλοὶ κερδίσανε τὴν ἀθανασία. Ἂν καὶ δὲ συνείθιζε ὁ Τισιανὸς νὰ διδάσκει τοὺς μαθητές του, τὸ ἐργαστήρι του εἴτανε μεγάλο σκολειό, γιατί, μὲ τὴν καθημερινὴν ἄσκηση καὶ τὴν παρακολούθηση τοῦ δασκάλου, οἱ νέοι

καλλιτέχνες μπορούσαν νὰ ὠφελοῦνται. Ἄλλοι τους ἑτοιμάζανε τὸ μουσαμά, ἄλλοι λυώνανε τὰ χρώματα κι ἄλλοι ζωγραφίζανε μέρος τοῦ πίνακα. Ὡρισμένοι μαθητὲς εἶχαν εἰδικευτεῖ νὰ ζωγραφίζουνε τὰ ἀρχιτεχτονικὰ μέρη τῶν ἔργων, ὅπως οἱ ἀδερφοὶ Ρόζα ντὲ Μπρέστσια κι ἄλλοι εἶχαν ἐπίδοση στὴν τοπιογραφία, ὅπως λόγου χάρη ὁ Λαμπέρτο Σούστερμαν ἀπὸ τὴ Λιέγη [1].

β) Ὁ Γκρέκο στοῦ Τισιανοῦ.

Δὲν ἔχουμε καμιὰ μαρτυρία πὼς ὁ Γκρέκο δούλεψε στὰργαστήρι τοῦ Τισιανοῦ. Τὸ γράμμα τοῦ Κλόβιο πρὸς τὸν καρδινάλιο Φαρνέζε, ποὺ μιλᾶ γιὰ ἕνα discepolo di Titiano, μαθητὴ τοῦ Τισιανοῦ, μπορεῖ νὰ ἐννοεῖ καλλιτέχνη ποὺ ἀκολουθοῦσε τὸν τρόπο τοῦ Τισιανοῦ. Κι ὁ Μαντσίνι ποὺ λέει πὼς ὁ Γκρέκο «μελέτησε τὸν Τισιανὸ» θέλει νὰ πεῖ τὰ ἔργα τοῦ Τισιανοῦ.

Ὅπως καὶ νάναι, ὡρισμένα χαραχτηριστικὰ τοῦ στὺλ τοῦ Γκρέκο φανερώνουνε πὼς γνώρισε καὶ μελέτησε τὰ ἔργα τοῦ Τισιανοῦ. Ἂν εἴτανε μαθητὴς ἢ βοηθὸς τοῦ μεγάλου δασκάλου, κανεὶς δὲν ξέρει. Ὁ Τισιανός, στὰ 1569-1570, ὁπότε ὁ Γκρέκο μπορεῖ νὰ δούλεψε μαζί του, εἴταν ἕνας γέρος ἔνδοξος κ' ἔρημος, γιατὶ ὅλοι οἱ δικοί

[1] *Βιβλιογραφία.* Vasari, *Οἱ βίοι τῶν ζωγράφων, γλυπτῶν καὶ ἀρχιτεκτόνων.* — Crowe καὶ Cavalcaselle, *T., la sua vita e i suoi tempi* (1877-78, 2 τόμ.).—Gronau, *Tizian* (1900).L. Hourticq, *La jeunesse de T.* (1919).—E.Waldmann, *Tizian* (1924).

του εἶχανε πεθάνει. Οἱ παλιοί του πελάτες δὲν τοῦ δίνανε πιὰ παραγγελίες, γιατὶ τόνε λογαριάζανε γερασμένο, κ' οἱ μαθητές του εἶχανε σκορπίσει δῶθε κεῖθε. Πιστοὶ τοῦ μέναν ὁ γιός του Ὁράτιος, πούχεν, ὡστόσο, περισσότερο πάθος γιὰ τὴν ἀλχημεία παρὰ γιὰ τὴ ζωγραφική, ὁ ἀνηψιός του Μᾶρκος καὶ κάποιοι ἄλλοι. Τὴν ἐποχὴν αὐτὴ βρισκότανε στἀργαστήρι τοῦ Τισιανοῦ ὁ Κορνήλιος Κὸρτ κι ὁ Νικολὸ Μπολντρίνι, ποὺ χαράζανε προνομιακὰ στὸ χαλκὸ καὶ στὸ ξύλο τὰ ἔργα του καὶ τὰ διαδίδανε σὲ πλῆθος ἀντίτυπα σ' ὅλη τὴν Εὐρώπη. Αὐτοὺς λοιπὸν πρέπει νἀντάμωσεν ὁ Γκρέκο στοῦ Τισιανοῦ.

Τὸ σπίτι τοῦ Τισιανοῦ εἴταν ἀληθινὸ μουσεῖο. Ἐξὸν τὰ πολυάριθμα ἔργα του, τελειωμένα καὶ μή, σχέδια, ἀντίγραφα ἀπὸ παλαιὰ πουλημένα ἔργα, σπουδὲς κ.λ.π., εἶχε συνάξει κάθε εἴδους καλλιτεχνήματα, ποὺ ὁ Γκρέκο θὰ γνώρισεν ἐκεῖ. Ὁ γέρος δάσκαλος, τὴν ἐποχὴν αὐτή, δὲν μπορεῖ πιὰ νὰ κρατεῖ σταθερὸ τὸ χέρι του, ἀποχτᾶ ἰδιοτροπίες καί, γενικά, χάνει τὴν παλιά του ἄνθηση. Κυριεμένος ἀπὸ γεροντικὲς παραξενιές, θέλει νὰ ξαναζωγραφίζει τὰ παλαιά του ἔργα πάνω στὸν ἴδιο μουσαμά, καταπιάνεται μερικὰ νέα ἔργα, μὰ τὰ χέρια του τρέμουνε κ' εἶναι ἀναγκασμένος νὰ ἐμπιστεύεται στοὺς μαθητές του τἀποτελείωμά τους. Σὲ τέτοιαν ἐργασία μπορεῖ νὰ χρησιμοποιήθηκε κι ὁ Γκρέκο. Δυστυχῶς ἡ ἐξάμηνη ἢ ὀχτάμηνη, ὅπως ὑποθέτουμε, παραμονὴ τοῦ Γκρέκο στἀργαστήρι τοῦ Τισιανοῦ, δὲν τοὔδωκεν εὐκαιρία νἀφήσει τέτοια χνάρια ποὺ νὰ μποροῦμε μ' ἀκρίβεια νὰ ἐχτιμήσουμε ἂν δούλεψε καὶ ποιὰ εἴταν ἡ συνεισφορά του. Ὁ

Βίλλουμσεν ὑποστηρίζει πὼς στοὺς δυὸ πίνακες: *Φίλιππος Στρότσης* ἢ *Φλωρεντινὸς πατρίκιος* (Μουσ. Χόφ, Βιέννη) καὶ *Ἅγ. Δομήνικος* (Μποργκέζε, Ρώμη) βρίσκει σημάδια ποὺ πείθουνε πὼς ὁ Γκρέκο δούλεψε στἀργαστήρι τοῦ Τισιανοῦ.

Ἡ ὑπόθεση αὐτὴ δὲν εἶναι βολετὸ νὰ ἐξακριβωθεῖ· μένει πάντα ὑπόθεση ποὺ μπορεῖς νὰ ὑποστηρίξεις, γιατὶ ὑπάρχουνε τόντις στοὺς πίνακες αὐτοὺς ἰδιοτυπίες τοῦ Γκρέκο καὶ σημάδια τῆς σχολῆς Βασάνο. Ἂν ἀληθινὰ ὁ Γκρέκο μπόρεσε νὰ πιάσει δουλειά, γιὰ ἕνα μικρὸ διάστημα, στἀργαστήρι τοῦ Τισιανοῦ, αὐτὸ τὸ χρωστᾶ στὴ δεξιότητα ποὖχεν ἀποχτήσει νὰ ζωγραφίζει σὲ βενετικὸ στύλ. Ὅπως καὶ νἄναι, ἡ ἐπίδραση τοῦ Τισιανοῦ εἶναι ἀναμφισβήτητη. Μὰ πῶς ἕνας ζωγράφος, ποὖρχεται στὴ Βενετιὰ γιὰ νὰ σπουδάσει τὴ βενετικὴ ζωγραφική, θὰ μποροῦσε νὰ μὴν ἐπηρεαστεῖ ἀπὸ τὸν Τισιανό; Ἡ *Προσκύνηση τῶν ποιμένων* τῆς συλλογῆς Βίλλουμσεν κι ὁ *Εὐαγγελισμὸς* τοῦ Πράδο μαρτυροῦνε τὴν ἐπίδρασην αὐτή. Στὸν *Ἅγ. Φραγκῖσκο ποὺ δέχεται τὰ στίγματα* τῆς συλλογῆς Θουλοάγα καὶ στὸν *Ἅγ. Σεβαστιανὸ* τῆς Παλένθιας βρίσκουμε τοπία μὲ τὸ λυρικὸ αἴστημα ποὺ χαραχτηρίζει τὸν Τισιανό, τὸ μεγάλον αὐτὸ ποιητὴ τοῦ τοπίου. Καὶ τὸ *Πορτραῖτο τοῦ Κλόβιο* εἶναι τρανὴ μαρτυρία πὼς ὁ Γκρέκο σπούδασε μὲ προσοχὴ τὰ πορτραῖτα τοῦ βενετοῦ δασκάλου.

Ἀπὸ τὸν Τισιανὸ διδάχτηκεν ὁ Γκρέκο τὸ ἀβρότερο μεταχείρισμα τοῦ πινέλου, ἔμαθε νὰ συνταιριάζει τὰ χρώματα καὶ νὰ πετυχαίνει πλούσια χρωματικὰ ἐφφὲ καὶ συνεί-

θισε νὰ βάζει μὲς στὶς σύνθεσές του πορτραῖτα παρμένα ἀπὸ τὸ φυσικό, χωρὶς ὥστόσο νὰ παραμελεῖ, ὅπως ὁ δάσκαλός του στὴν περίστασην αὐτή, τὸ διακοσμητικὸ στοιχεῖο.

Ἡ ἐπίδραση τοῦ Τισιανοῦ, ποὺ τόσο εἶχεν ἀργήσει νὰ φανεῖ μὲς στὸ ἔργο τοῦ Γκρέκο, τὸν παρακολούθησε πιστὰ στὴ Ρώμη. Στὴν ἱσπανική του περίοδο, μονάχα στὸ χρῶμα καὶ λιγώτερο στὴ σύνθεση, παρουσιάζεται ἡ ἐπίδραση αὐτή. Ὡστόσο, ἡ οὐσία τῆς τέχνης τοῦ Γκρέκο, δηλαδὴ ἡ καλλιτεχνική του ψυχή, ἔμεινεν ὁλότελα ξένη ἀπὸ τὸ πνεῦμα τοῦ βενετοῦ δασκάλου. Ὁ βυζαντινομαθημένος τεχνίτης, ποὺ ἄρχισε τὸ στάδιό του ζωγραφίζοντας ἀσκητὲς σὲ ἔκσταση καὶ ποὺ ἔμελλε νἀποδώσει τὴ μυστικὴ λαχτάρα τῆς Ἱσπανίας, δὲ συγκινήθηκε διόλου ἀπὸ τὸ βενετικὸ αἰσθησιασμὸ καὶ τὴ χαρὰ τῆς ζωῆς ποὺ ἑρμήνευεν ὁ Τισιανός.

Ἡ τέχνη τοῦ Τιντορέττου, ἀμεσώτερα ἀπὸ τὴν τέχνη τοῦ Τισιανοῦ, ἔδωσε στὸν Γκρέκο τὰ στοιχεῖα ποὺ τοῦ εἴτανε χρήσιμα. Ἡ τέχνη τοῦ πρώτου εἶχε στενὴ συγγένεια μὲ τὴ βαθύτερην ἐπιθυμία ποὺ ἀποζητοῦσε νὰ ἐκφράσει ὁ Γκρέκο. Πλάϊ στὸ σοφὸ Τιντορέττο, τὸν ἀσύγκριτο σχεδιαστὴ καὶ τὸ μεγαλόπρεπο κολορίστα, ὑπάρχει κ᾽ ἕνας Τιντορέττος μεθυσμένος πές, σχεδὸν ἀδέξιος, ποὺ δὲ γνοιάζεται γιὰ τὰ λάθη, ποὺ ἀνατεντώνει καὶ παραμορφώνει τὰ σώματα, ντύνοντάς τα μ᾽ ἕνα χρῶμα λαμπρὸ κι ἀσυνείθιστο(1). Τὸν παράφορο τοῦτο, μεγαλοφυῆ Τιντορέττο,

(1) Κοίτα τὴν *Ἀνάσταση τοῦ Ἅγ. Μάρκου* (Μπρέρα, Μιλάνο).

πρέπει νὰ γνώρισεν ὁ Γκρέκο κι ἀπὸ τὴ μελέτη τῶν ἔργων του πρέπει νἄμαθε πολλὰ γιὰ τὸ χρῶμα καὶ τὸ μεταχείρισμα τοῦ πινέλου. Ἀκόμα καὶ σὲ παλαιότερους πίνακες τοῦ Γκρέκο, ὅπως στὴ *Θεραπεία τοῦ τυφλοῦ* τῆς Δρέσδης, φαίνεται ἡ ἐπίδραση τοῦ Τιντορέττου.

Τὸ λίγο χρόνο ποὺ ὁ Γκρέκο ἔμεινε στοῦ Τισιανοῦ, φαίνεται πὼς δὲ ζωγράφισε πολλοὺς «ἐλεύτερους» πίνακες, δηλαδὴ ἔξω ἀπὸ ταργαστήρι. Μονάχα δυὸ ἀπὸ τὰ γνωστὰ ἔργα του μποροῦμε νὰ κατατάξουμε στὴ δεύτερη τούτη βενετικὴ περίοδο: Τὴν *Προσκύνηση τῶν ποιμένων* (συλλογὴ Βίλλουμσεν) καὶ τὸ *Πορτραῖτο ἀντρὸς* ἢ *Πορτραῖτο τοῦ Παλλάδιο* (Μουσεῖο Κοπενάγης) [1].

Ἡ *Προσκύνηση τῶν ποιμένων* εἶναι ἕνας πίνακας μέτριος στὸ μέγεθος (0,63×0,76) μὲ φανερὰ τὰ σημάδια τοῦ Γκρέκο. Ὑπογραφὴ δὲν ἔχει. Ὡς τὰ 1927 δὲ λογαριαζότανε γιὰ ἔργο τοῦ Γκρέκο, γιατὶ εἶχε περ σει ἀπαρατήρητη στὰ χέρια κάποιου Φλωρεντίνου παλαιοπώλη, ἀπ' ὅπου τὴν ἀγόρασε ὁ σημερινός της κάτοχος. Ἡ σύνθεση τοῦ πίνακα εἶναι μίμηση μιᾶς χαλκογραφίας τοῦ Κορνήλιου Κόρτ, καμωμένης πάνω σὲ σχέδιο τοῦ Θαδδαίου Τσούκκαρο. Στὴν τεχνοτροπία, στὴν τυπολογία κ.λ.π. διακρίνει κανεὶς βυζαντινὲς ἐπίδρασες, ἀνάμνησες ἀπὸ τὸ Βασάνο, τὴν ἐπιρροὴ τοῦ Τισιανοῦ καὶ τοῦ Τιντορέττου. Ὁ φωτισμὸς τοῦ πίνακα κι ὁ χρωματισμὸς μερικῶν μορφῶν

[1] Βλέπε πίνακες 11 καὶ 12 στὸ τέλος τοῦ βιβλίου.

θυμίζει τὴ βυζαντινὴ τέχνη, ἡ πυραμιδόμορφη σύνθεση φέρνει στὸ νοῦ τὴ σχολὴ Βασάνο, τὸ μικρὸ τοπίο τῆς δεξιᾶς πλευρᾶς εἶναι κατὰ μέρος ἀντιγραμμένο ἀπὸ πίνακα τοῦ Τισιανοῦ καί, τέλος, ἡ πτυχολογία, ἡ μορφὴ τοῦ Ἰωσήφ, τὰ χρωματικὰ ἐφφὲ κ᾽ ἡ εὐχέρεια τῆς ἐχτέλεσης μαρτυροῦν ἐπίδραση τοῦ Τιντορέττου.

Ὁ δεύτερος πίνακας, τὸ *Πορτραῖτο τοῦ Παλλάδιο*, εἶναι μεγαλύτερος στὸ μέγεθος (1,14×0,95), ἔχει ὑπογραφὴ καὶ εἴτανε γνωστὸς ἐδῶ καὶ πολλὰ χρόνια γιὰ ἔργο τοῦ Γκρέκο. Στὴν ἀρχὴ περνοῦσε γιὰ αὐτοπροσωπογραφία τοῦ Τιντορέττου, ὕστερα τόνε νομίσαν ἔργο τοῦ Βασάνο καί, τέλος, ὁ δανὸς ζωγράφος Γιόχαν Ρόντε, στὰ 1898, διάβασε τὴν ὑπογραφὴ τοῦ Γκρέκο (1).

Ὁ πίνακας εἰκονίζει τὸ μεγάλον ἀρχιτέχτονα Ἀντρέα Παλλάδιο, ποὺ ἀναφέραμε καὶ σὲ προηγούμενο κεφάλαιο μαζὶ μὲ τοὺς ἄλλους βενετοὺς καλλιτέχνες τοῦ 16ου αἰώνα. Εἶναι ἕνας ὄρθιος μεσοκαιρίτης ἄντρας, μὲ ὑψηλὸ μέτωπο, μύτη λίγο γερακάτη, ἀριὰ μαλλιά, σχεδὸν φαλακρός. Στέκεται μπροστὰ σὲ μιὰ πολυθρόνα καὶ στὸ χέρι της ἔχει ἀποθέσει ἕνα βιβλίο κ᾽ ἕνα διαβήτη μὲ μαύρη πέτρα ψιλοξυσμένη. Τὸ ζερβὸ χέρι του εἶναι ἀκουμπισμένο πάνω στὸ βιβλίο, τὸ δεξί, κάτω ἀπὸ τὸ στῆθος, κάνει ἕνα κίνημα σὰ νὰ θέλει κάτι νὰ ἐξηγήσει. Τὸ σῶμα εἶναι σὲ φυσικὸ μέγεθος κ᾽ εἶναι τὸ πρῶτο μεγάλο πορτραῖτο ποὺ ζωγράφισεν ὁ Γκρέκο.

(1) Ἰρβλ. τὸ σχετικὸ ἄρθρο τοῦ Karl Madsen στὸ περιοδικὸ «Kunstbladet», 1898, σ. 292.

Τὸ στὺλ κι ὁ ζωγραφικὸς τρόπος τοῦ πίνακα ἀνήκουνε στὴ σχολὴ Βασάνο τοῦ 1568-70, τῆς ἐποχῆς δηλαδὴ ποὺ ὁ Γκρέκο ἐπηρέαζεν ὁριστικὰ τὸ γέρο Δαπόντε καὶ τὴν παραγωγή του. Τὸ χρῶμα θυμίζει Τισιανὸ καὶ τὸ μεταχείρισμα τοῦ πινέλου, μαζὶ μὲ κάτι ἄλλες λεπτομέρειες, λόγου χάρη τὸ σχέδιο τοῦ δεξιοῦ χεριοῦ, δείχνουνε τὴν ἐπίδραση τοῦ Τιντορέττου.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΕΒΔΟΜΟ

α) Ἀπὸ τὴ Βενετιὰ στὴ Ρώμη.
β) Ἡ Ρώμη στὰ 1570.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΕΒΔΟΜΟ

α) Ἀπὸ τὴ Βενετιὰ στὴ Ρώμη.

Τέλη τοῦ 1570, μὲ τὰ πρῶτα ρίγη τοῦ φθινόπωρου, πρέπει νὰ κίνησεν ὁ Γκρέκο γιὰ τὴ Ρώμη. Τὸ ταξίδι, γιὰ κείνους τοὺς καιρούς, εἴτανε μακρυνὸ καὶ δύσκολο καὶ ταιριάζει νὰ ὑποθέσουμε πὼς ὁ ζωγράφος μας τὸ ἐπιχειρήστηκε μαζὶ μὲ κάποιο καραβάνι, ὅπως συνειθίζανε τότες νὰ ταξιδεύουνε. Γιὰ νὰ πᾶς ἀπὸ τὴ Βενετιὰ στὴ Ρώμη εἶχες νἀκολουθήσεις πολλοὺς δρόμους καὶ δὲν εἶναι γνωστὸ ποιὸν πῆρεν ὁ Γκρέκο. Μὰ ἀπὸ τὶς κλίσες του, ἀπὸ τὴν καλλιτεχνικὴ σημασία ποὺ εἶχαν οἱ ἐνδιάμεσες πολιτεῖες κι ἀπὸ τὰ σημάδια ποὺ ἀνευρίσκουμε μὲς στὸ ἔργο του, πάει νὰ ὑποθέσουμε πὼς τοῦ Γκρέκο τὸ δρομολόγιο εἴτανε: Βενετιά, Φερράρα, Βολωνία, Φλωρεντία, Ἀσσίζη, Σπολέτο, Ρώμη.

Κινώντας γιὰ τὸ ταξίδι τοῦτο, ποὺ θὰ βαστοῦσε κάπου ἕνα μήνα, πρέπει νἄχε μαζί του πολὺ ὀλίγες ἀποσκευές, μὰ κάμποσα ἀπὸ τὰ ἔργα του, ἀντίγραφα καὶ σχέδια, ποὺ θὰ τοῦ χρησιμεύανε γιὰ νὰ πιαστεῖ κάπου στὴ Ρώμη. Ὁ παλαιός του πίνακας *Ἀγόρι φυσάει ἕνα κάρβουνο*, ποὺ εἶχε ζωγραφίσει στὸ Βασάνο καὶ ποὺ τὸν πούλησεν ὕστερα στὴ Ρώμη, στὸν καρδινάλιο Φαρνέζε, μαρτυράει πὼς εἶχε πάρει

μαζί του μερικὰ ἀπὸ τὰ ἔργα του. Συνάμα, ὁ πίνακας *ὁ Χριστὸς διώχνει τοὺς ἐμπόρους ἀπὸ τὸ ναό,* τῆς συλλογῆς Γιάρμπορω, ποὺ ζωγράφισε στὴ Ρώμη κ' εἶναι δευτέρωμα τοῦ παλιοῦ του πίνακα μὲ τὸ ἴδιο θέμα, φανερώνει κι αὐτὸς πὼς εἶχε μαζί του ἀντίγραφο τοῦ πρώτου ἔργου.

Γιὰ νὰ ἐχτιμήσουμε σωστὰ τὴν ἐντύπωση ποὺ κάμανε στὸν Γκρέκο τὰ καλλιτεχνικὰ ἔργα ποὺ ἀντάμωσε στὸ δρόμο του, πρέπει νἄχουμε στὸ νοὺ τὴν προσωπικότητά του ὅπως εἶχεν ὡς τότε διαμορφωθεῖ. Ὄψιμα μυημένος στὴ βενετικὴ τέχνη, πρέπει νὰ πίστευε μὲ φανατισμὸ στὶς ἰδέες τῆς βενετικῆς Ἀναγέννησης γιὰ τοὺς σκοποὺς τῆς τέχνης. Τὸ ἰδανικὸ τοῦ αἰώνα του εἴταν: ἀψεγάδιαστο σχέδιο, ἀκρίβεια στὶς ἀναλογίες τοῦ ἀνθρώπινου κορμιοῦ, ζωηρὰ χρώματα, σωστὴ προοπτική, φυσικὸς φωτισμὸς κ.λ.π. Στὶς ἰδέες αὐτὲς πρέπει νὰ πίστευε κι ὁ Γκρέκο τὴν ἐποχὴν αὐτή.

Ἡ Φερράρα, ποὺ εἶχε δεῖ κάποια καλλιτεχνικὴ ἄνθηση τὸ πρῶτο τέταρτο τοῦ αἰώνα ἐκείνου, δὲ φαίνεται νὰ ἔκαμεν ἐντύπωση στὸν περαστικὸ Γκρέκο. Κ' ἡ Βολωνία, ποὺ δὲν εἶχεν ἀποχτήσει ὡς τότε παρὰ ἕναν ἀξιόλογο ζωγράφο, τὸ Φραγκῖσκο Ραϊμπολίνι, δὲ συγκίνησε τὴν καρδιὰ τοῦ ζωγράφου μας. Ἡ πόλη ποὺ εἶχε πολλὰ νὰ δείξει, καλλιτέχνες, καλλιτεχνήματα καὶ παράδοση, εἴταν ἡ πόλη τῶν Μέδικων. Τὸ χρόνον αὐτὸ βρισκόντουσαν πολυάριθμοι καλλιτέχνες στὴ Φλωρεντία καὶ τὰ ὀνόματά τους μᾶς παραδίδουνται ἀπὸ τὸν κατάλογο τῶν προσώπων ποὺ βρεθήκανε στὴν κηδεία τοῦ Μιχαὴλ Ἀγγελου, ἑφτὰ χρόνια πρωτήτερα. Μὲς στοὺς καλλιτέχνες,

ποὺ ὁ Γκρέκο ἀντάμωσε στὴ Φλωρεντία, εἴταν ὁ μεγάλος γλύπτης καὶ χρυσαφὸς Μπενβενοῦτο Τσελλίνι, ὁ ζωγράφος κ' ἱστορικὸς τῆς τέχνης Βαζάρι κι ὁ ζωγράφος Μπροντζῖνο.

Πόσον καιρὸν ἔμεινε στὴν πόλην αὐτὴ ὁ Γκρέκο δὲν εἶναι γνωστό. Μὰ ὅσο λιγόχρονη κι ἂν εἴταν ἡ διαμονή του, θὰ βρῆκε τὴν εὐκαιρία νὰ θαυμάσει τὰ ἔργα τοῦ Μιχαὴλ Ἄγγελου, τὸ Δαβίδ, ποὺ εἴτανε τότε σὲ μιὰ πλατεῖα τῆς πόλης, καὶ τοὺς τάφους τῶν Μέδικων, τὶς πύλες τοῦ Βαπτιστήριου τοῦ Γιμπέρτι, τὰ γλυπτὰ τοῦ Ντονατέλλο, τὰ ἔργα τοῦ Βερόκκιο καὶ τὰ φρέσκα τοῦ Μαζάτσιο στὴ Σάντα-Μαρία ντὲλ Καρμίνε. Μὰ ἀπ' ὅλα περισσότερο, στὶς τοιχογραφίες τοῦ Δομήνικου Γιρλαντάγιο, στὴ Σάντα-Μαρία Νοβέλλα, ἀναγνώρισεν ὁ Γκρέκο ἕνα ἔργο ποὖχε συγγένεια μὲ τὴν τέχνη του. Λίγο ἀργότερα, ζωγραφίζοντας στὴ Ρώμη τὸ *Χριστὸ ποὺ διώχνει τοὺς ἐμπόρους ἀπὸ τὸ ναό,* τῆς συλλογῆς Γιάρμπορω, ὁ Γκρέκο ἀραδιάζει στὴ δεξιὰ πλευρὰ τοῦ πίνακα τέσσερα ἀνεξάρτητα πορτραῖτα, μιμούμενος τὶς δυὸ τοιχογραφίες τοῦ Γιρλαντάγιο: *ὁ Ἄγγελος ἐμφανίζεται στὸ Ζαχαρία* καὶ *ὁ Ἰωακεὶμ διώχνεται ἀπὸ τὸ ναό.*

Οἱ δρόμοι ἀπὸ τὴ Φλωρεντία στὴ Ρώμη εἴτανε πολλοὶ κι ὁ Γκρέκο εἶχε νὰ διαλέξει. Δὲν εἶναι ἀπίθανο νὰ πέρασεν ἀπὸ τὴν Περούτζια κ' ἐκεῖ νἄπιασε γνωριμία μὲ τὸ Βικέντιο Ἀναστάτζη, τὸν ἱππότη τῆς Μάλτας, ποὺ ζωγράφισε δυὸ χρόνια ἀργότερα στὴ Ρώμη. Μὰ ἡ πόλη ποὺ τραβοῦσε μὲ μυστικὴ ἕλξη τὸν Γκρέκο εἴταν ἡ Ἀσσίζη, ἡ πατρίδα τοῦ Ἅγ. Φραγκίσκου. Τὸν ἅγιον αὐτό, ποὺ ὡς τότες εἶχε ζωγραφίσει τρεῖς φορὲς κ' ἔμελλε νὰ

τόνε ζωγραφίσει ἄλλες ἑξῆντα, τὸν μεγάλο μυστικὸ ποὺ τοῦ κέντριζε τὴν ψυχὴ καὶ τόνε πότιζε τυφλὴν ὁρμή, πήγαινε νἀνταμώσει στὴν Ἀσσίζη.

Ἀπὸ τὴν πατρίδα τοῦ ἀνένδοτου μετανοητῆ ἄκουσεν ὁ ἀσκητικὸς κρητικὸς φωνὴ ἀδερφικὴ νὰ τόνε κράζει· λοξοδρόμησε καὶ πῆγε νὰ προσκυνήσει. Στὴν Ἀσσίζη ἀνταμώσαν ὁ αἰώνιος ἦσκιος τοῦ Ἅγ. Φραγκίσκου μὲ τὸ μεγάλον ὁραματιστὴ ποὺ ἀνασταίνεται σήμερα, μὲ τὴ σειρά του κι αὐτός, καὶ γίνεται ἀρχηγὸς τῶν ψυχῶν μας.

Τὴ μορφὴ τοῦ Ἅγ. Φραγκίσκου τὴν εἶχαν ἱστορήσει, μὲς στὴν ἐκκλησιά του, ὁ Τζόττο κι ὁ Τσιμαμποῦε. Τὸ φρέσκο τοῦ τελευταίου, τὴν *Παναγιὰ στὸ θρόνο μὲ τὸν Ἅγ. Φραγκῖσκο,* πρέπει νὰ θαύμασε πολὺ ὁ Γκρέκο. Ἡ λιγνή, φαγωμένη μορφὴ τοῦ ἁγίου, μὲ τὰ μάτια φλεγόμενα ἀπὸ πίστη καὶ μὲ τὸ στόμα ποὺ μαρτυράει ἀπάρνηση καὶ γλύκα, χαράχτηκε βαθιὰ στὴ μνήμη τοῦ Γκρέκο. Ἀργότερα, ζωγραφίζοντας στὴ Ρώμη ἕνα μικρὸ κόνισμα τοῦ Ἅγ. Φραγκίσκου (συλλογὴ Θουλοάγα), παράστησε τὸν ἅγιο μὲ τὰ ἴδια χαραχτηριστικὰ τῆς γαλήνιας, ἀπόκοσμης ἐγκαρτέρησης.

Ἀπὸ τὴν Ἀσσίζη, ἀφήνοντας πίσω του τὸ Σπολέτο, ἔφτασεν ὁ Γκρέκο στὴν Αἰώνια πόλη.

β) Ἡ Ρώμη στὰ 1570.

Ποιὰ νἄτανε στὴν Αἰώνια πόλη ἡ ἀτμόσφαιρα ποὺ ἀνάπνεψεν ὁ Γκρέκο, κατεβαίνοντας ἀπὸ τὴ βενετικὴ λιμνοθάλασσα;

Τὸν αἰώνα αὐτό, ἡ Ρώμη ἔχει δυὸ σταθερὰ χαρακτηριστικὰ ποὺ ἐπηρεάζουνε πολύτροπα τὴν τέχνη. Πρῶτο χαρακτηριστικὸ εἶναι ἡ κούραση ποὺ ἀκολούθησε τὴν ὁρμητική, ἀδέσμευτη βακχεία τῆς Ἀναγέννησης καὶ δεύτερο ὁ θρησκευτικὸς ζῆλος ποὺ ξανάνιωσεν ἀπροσμόνετα, ἰσχυρὸς σὰ μετανιωμός. Σ' ὅλη τὴν Εὐρώπη, τὸν αἰώνα αὐτό, γίνεται μιὰ ἀναχώνευση τῶν θρησκευτικῶν δογμάτων, χύνονται καινούρια ρεύματα, ἡ Μεταρρύθμιση τοῦ Λούθηρου ἀποζητᾶ νὰ λυτρώσει τὴ συνείδηση, ὁ καθολικισμός, στὴ Ρώμη καὶ στὴν Ἱσπανία, συντάζεται γιὰ νἀντικρύσει τοὺς ἀποστάτες καὶ μὲ τὴ σύνοδο τοῦ Τριδέντου (1545) διατυπώνει τὶς ὁριστικὲς ἀρχὲς τῆς καθολικῆς Ἐκκλησίας. Τέσσερις εἶναι οἱ μεγάλες μορφὲς τοῦ καθολικισμοῦ τὸν αἰώνα αὐτό: ὁ στρατευόμενος φανατικὸς Ἰγνάτιος Λογιόλας, ἡ τρυφερὴ μυστικὴ ἐρωμένη τοῦ Χριστοῦ Ἁγ. Θηρεσία, ὁ ἀσκητικὸς βασιλιὰς τῆς Ἱσπανίας Φίλιππος Β' καὶ ὁ πάπας Πίος ὁ Ε', ὁ «πατέρας τῶν φτωχῶν». Ἡ Ἀναγέννηση, ποὺ δὲν εἶχε προφτάσει νὰ ριζώσει στὴ συνείδηση τῶν Ρωμαίων, ὑποχωρεῖ μπροστὰ στὴ μυστικὴ τούτη θρησκευτικὴ ὁρμὴ καὶ τὴν ἀσκητικὴ ἀπάρνηση ποὺ χαραχτηρίζει τὶς κεφαλὲς τοῦ αἰώνα. Ὁ ταπεινὸς ἀσκητὴς Πίος ὁ Ε', μεταφέροντας ἀπὸ τοὺς κήπους τοῦ Βατικανοῦ στὸ Καπιτώλιο τὰ ἀρχαῖα ἀγάλματα, τὰ ἐνθυμήματα τῆς εἰδωλολατρίας, ἐκφράζει τὸ πνεῦμα τῆς ἐποχῆς του.

Ἀπὸ τὶς γραφτὲς μαρτυρίες τοῦ Βαζάρι καὶ τοῦ Τσελλίνι, μαθαίνουμε τὶς ἰδέες τῆς ἐποχῆς γιὰ τὴν τέχνη καὶ μποροῦμε νὰ παρακολουθήσουμε τὴν ἐπίδραση τῆς

Ἀντιμεταρρύθμισης στὴν τέχνη. Οἱ ἰδέες γιὰ τὴν τέχνη εἴχανε λαγαρὰ διαγραφεῖ, ὕπαρχεν ἕνα κριτήριο σταθερὸ καὶ κοινὸ καλλιτεχνικὸ ἰδανικό, θρεμμένο ἀπὸ τὴ σπουδὴ τῆς εἰδωλολατρικῆς ἀρχαιότητας καὶ τῆς πλάσης. Μά, μὲ τὴν Ἀντιμεταρρύθμιση, τὸ ἰδανικὸ τοῦτο γίνεται ἀχνό, ἡ πλαστικὴ παράσταση τοῦ κορμιοῦ, «τοῦ φρούριου τοῦ ἁμαρτήματος», λογαριάζεται γιὰ κρῖμα καὶ γενικά: σχέδιο, πλαστικὴ φόρμα, ἀκρίβεια στὶς ἀναλογίες, δροσερὸς χρωματισμὸς ἐχτιμοῦνται γιὰ ἀρετὲς δευτερεύουσες.

Ὁ βασιλιὰς τῆς Ἱσπανίας κι ὁ πάπας, χορηγοὶ τῆς ζωγραφικῆς, ἐπιβάλλουνε τὸ αὐστηρὸ πνεῦμα τῆς Ἀντιμεταρρύθμισης στοὺς νέους τεχνίτες, ποὺ ἀγωνίζουνται τώρα νἀποτυπώσουνε τὴν ἔκσταση, τὴν παραδεισιακὴ ἁγνότητα καὶ τὴν ἱκανοποίηση ἀπὸ τὴ θυσία.

Στὰ 1570, ποὺ ὁ Γκρέκο φτάνει στὴ Ρώμη, δὲ ζοῦνε πιὰ οἱ καλλιτέχνες τῆς λαμπρῆς ἐποχῆς, ὁ Μιχαὴλ Ἄγγελος, ὁ Σινιορέλλι ἢ ὁ Ἰούλιος Ρωμάνος. Ἀπομένουνε μονάχα, τελευταῖοι της ἀντιπρόσωποι, ὁ ξακουστὸς μικρογράφος Ἰούλιος Κλόβιο κι ὁ Βαζάρι, ὁ φίλος καὶ θερμὸς θαυμαστὴς τοῦ Μιχαὴλ Ἄγγελου. Μὰ ἐξὸν αὐτούς, ὁλόκληρη γενεά, οἱ καλλιτέχνες τοῦ «μπαρόκου ποὺ ἀνατέλλει», ἔχει φυτρώσει: ὁ Πομαράντσιε, ὁ Μπαρότσιο, ὁ Θαδδαῖος Τσούκκαρο, ὁ ἀδερφός του Φεντέριγκο κ.λ.π.

Ὁ Βαζάρι (1511-1574) καταγόταν ἀπὸ τὴ Φλωρεντία κ' ἡ καλλιτεχνική του ἀγωγὴ εἴτανε σύμφωνη μὲ τὸ πνεῦμα τῆς Ἀναγέννησης. Εἴταν ἀρχιτέχτονας καὶ ζωγράφος, μὰ τὴ φήμη τὴ χρωστεῖ στὸ βιογραφικό του

ἔργο, ποὺ δίδει πληροφορίες γιὰ ὅλους τοὺς καλλιτέχνες τῆς μεγάλης ἐποχῆς. Τὸ Δεκέμβριο τοῦ 1570 τὸν προσκάλεσε στὴ Ρώμη ὁ πάπας γιὰ νὰ διακοσμήσει τρία παρεκκλήσια τοῦ Βατικανοῦ, ὥστε τὰ πρῶτα χρόνια τῆς διαμονῆς τοῦ Γκρέκο στὴ Ρώμη, βρίσκεται κι αὐτὸς ἐκεῖ. Ὕστερα ἀπὸ τὸ θάνατο τοῦ Πίου τοῦ Ε′ (1572) γυρίζει πάλι στὴ Φλωρεντία. Τὰ ἔργα τοῦ Βαζάρι ποὺ πρέπει νὰ γνώρισεν ὁ Γκρέκο εἶναι οἱ τοιχογραφίες ποὺ ἔκαμε τὰ χρόνια αὐτὰ στὴ Ρώμη.

Ὁ Ἰούλιος Κλόβιο (1498-1578), ξακουστὸς μινιατουρίστας, καταγόταν ἀπὸ τὴ Γριμάνη τῆς Κροατίας, εἶταν ἑλληνόφωνος καὶ τοῦ ἄρεζε νὰ ὑπογράφεται *Μακεδών* (Julius Macedo fecit). Τὰ πρῶτα του μαθήματα τὰ πῆρε σὲ κάποιο μοναστήρι τῆς πατρίδας του καὶ δεκαοχτὼ χρονῶν ἦρθε στὴ Μάντουα κ᾽ ἔγινε μαθητὴς τοῦ Ἰούλιου Ρωμάνου. Ξακουστὸς ἀπὸ νωρίς, ἔκαμε ζωγράφος τοῦ Λουδοβίκου Β′ τῆς Οὐγγαρίας (1524-1526), στὰ 1528 ἔγινε καλόγηρος, μὰ στὰ 1531 ἔβγαλε τὸ ράσο κι ἄρχισε νὰ δουλεύει γιὰ λογαριασμὸ τοῦ προστάτη του καρδινάλιου Γκριμάνη κι ἄλλων ἀρχόντων. Στὰ 1538 τόνε βρίσκουμε στὴ Ρώμη, προστατευόμενο τοῦ καρδινάλιου Φαρνέζε, καὶ κεῖ μένει σ᾽ ὅλη του τὴ ζωή. Οἱ σύγχρονοί του τὸν ἐχτιμούσανε γιὰ μεγάλο καλλιτέχνη καὶ τὴν τέχνη του τὴ μιμηθήκακε πολλοί. Φυσικὸ εἶναι πὼς τόνε γνώρισεν ἀπὸ νωρὶς ὁ Γκρέκο, γιατὶ κ᾽ οἱ δυό τους εἴτανε μικρογράφοι καὶ γιατὶ Ἕλληνας λογιότανε κι ὁ Κλόβιο μιλώντας τὰ ἑλληνικά.

Ἐξὸν τοὺς δυὸ τούτους τελευταίους ἀντιπρόσωπους

τῆς μεγάλης ἐποχῆς, μιὰ καινούρια γενιὰ καλλιτέχνες γιομίζει τὸν αἰώνα αὐτό: ὁ Νικολάϊο Πομαράντσιε (1520-1593), ζωγράφος μὲ καταπληχτικὴν εὐχέρεια καὶ δεξιοτεχνία, μιμητὴς τοῦ Τιντορέττου ποὺ ἐπηρέαζεν ὅλην αὐτὴ τὴ γενιά, ὁ Μπαρότσιο (1526-1612), μαθητὴς πρῶτα τοῦ Ραφαὴλ κ' ὕστερα τοῦ Κορρέγιου, εἰσηγητὴς τοῦ γκρίζου ὑποχρωματισμοῦ (demi-teinte), κι ὁ Θαδδαῖος Τσούκκαρο (1529-1566) ποὺ ἄφησεν ἐποχὴ μὲ τὴν ἰσχυρὴ ἰδιοσυγκρασία του καὶ τὴν ἁπληστία του, ποὺ περιγράφει ὁ Βαζάρι. Οἱ μορφὲς ποὺ ζωγράφισεν ὁ Τσούκκαρο φανερώνουνε πὼς ἔσβησεν ἡ μεγάλη ἐποχὴ καὶ ξέφτισε τὸ παλιὸ ἰδανικό. Ὡς καλλιτέχνης δὲν εἴτανε σοφός, οἱ ἀναλογίες τῶν κορμιῶν κ' ἡ προοπτική του εἴταν ἐλαττωματικὲς καὶ τὸ σχέδιό του χαλαρό. Διακόσμησε ἕνα παρεκκλήσι τῆς Σάντα-Μαρία ντελλὰ Κονσολατσιόνε, ζωγράφισε ἕναν *Εὐαγγελισμὸ* στὴ Σάντα Μαρία ντέλλ' Ὄρτο, τοὺς πίνακες: ἡ *Μεταστροφὴ τοῦ Ἁγ. Παύλου* (Ἀνάχτορο Ντόρια, Ρώμη), τὸ *Σῶμα τοῦ Χριστοῦ ποὺ τὸ βαστάζουν ἄγγελοι* (Βίλλα Ἀλμπάνι, Ρώμη), τὸ *Σῶμα τοῦ Χριστοῦ μὲ τοὺς λαμπαδηφόρους ἀγγέλους* (Ἀνάχτορο Μποργκέζε, Ρώμη) κι ἄλλα πολλά. Ὕστερα ἀπ' αὐτὸν πρέπει νὰ ὀνομάσουμε τὸ νεώτερον ἀδερφό του Φεντέριγκο (1542-1609), ζωγράφο μέτριο, καὶ τὸν Τζερόλαμο Μουτσιάνο (1528-1590), τὸν δραματιστὴ τοπιογράφο, ὁποὺ ἀντίγραφα τῶν ἔργων του εἶχε θαυμάσει ὁ Γκρέκο ὅταν ἀκόμα δούλευε στὸ Βασάνο.

Πλάϊ στοὺς ζωγράφους αὐτοὺς πρέπει ν' ἀναφέρουμε καὶ τὸ μεγάλο Μαικήνα τοῦ αἰώνα Ἀλέξαντρο Φαρνέζε,

ποὺ διαιώνισε τὄνομά του μὲ τὸν ἔρωτά του γιὰ τὴν τέχνη. Εἶχε γεννηθεῖ στὸ Κανίνο καὶ πέθανε πάπας, μὲ τὄνομα Παῦλος ὁ Γ', στὴ Ρώμη. Ἀγάπησε καὶ προστάτεψε μὲ πάθος τὶς τέχνες καὶ στὸ ὁμώνυμο ἀνάχτορό του βρήκαν ἄσυλο πολλοὶ καλλιτέχνες τοῦ καιροῦ του καὶ μέσα σ' αὐτοὺς κι ὁ Θεοτοκόπουλος.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΟΓΔΟΟ

Ὁ Γκρέκο στὴ Ρώμη.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΟΓΔΟΟ

Ὁ Γκρέκο στὴ Ρώμη.

Ὁ Γκρέκο στὴ Ρώμη. Ἕνας μαθητής του.

Δυὸ εἶναι τὰ γραφτὰ ντοκουμέντα γιὰ τὴ διαμονὴ τοῦ Γκρέκο στὴ Ρώμη: ἡ ἐπιστολὴ τοῦ Κλόβιο πρὸς τὸν καρδινάλιο Φαρνέζε, ποὺ γνωρίζουν ὅλοι οἱ βιογράφοι τοῦ Γκρέκο, καὶ τὸ χειρόγραφο τοῦ Μαντσίνι, ποὺ δημοσίεψε μὲ ἐξακριβωμένα σχόλια ὁ Βίλλουμσεν.

Ἡ ἐπιστολὴ τοῦ Κλόβιο πρὸς τὸν καρδινάλιο, ποὺ ἀπουσίαζε στὸ Βιτέρμπο, εἶναι ἡ ἀκόλουθη:

«*Πρὸς τὸν Καρδινάλιο Φαρνέζε, Βιτέρμπο.—16 Νοεμβρίου 1570. Ἔφτασε στὴ Ρώμη ἕνας νέος Κρητικὸς μαθητὴς τοῦ Τισιανοῦ, ποὺ κατὰ τὴν κρίση μου εἶναι ἀπὸ τοὺς λίγους ποὺ ξεχωρίζουνε στὴ ζωγραφική· καὶ ἐξὸν τἄλλα, ἔκαμε μιὰν αὐτοπροσωπογραφία του ποὺ ξάφνισεν ὅλους ἐδῶ τοὺς ζωγράφους στὴ Ρώμη. Θὰ πεθυμοῦσα πολὺ νὰ τόνε θέσω ὑπὸ τὴν προστασία τῆς Ἁγίας Ἐκλαμπρότητας καὶ Μακαριότητάς Σας, χωρὶς νὰ ὑπάρχει κι ἄλλη ἀνάγκη γιὰ τὴ ζωή του παρὰ μονάχα νὰ τοῦ δώσετε ἕνα δωμάτιο στὸ ἀνάχτορο Φαρνέζε γιὰ λίγον καιρὸ ὡς ποὺ νὰ μπορέσει νὰ βολευτεῖ καλύτερα. Γι'*

αὐτὸ Σᾶς παρακαλῶ καὶ Σᾶς ἱκετεύω νὰ εὐδοκήσετε νὰ γράψετε στὸν οἰκονόμο Σας, τὸν Κόμητα Λουδοβῖκο, νὰ τοῦ παραχωρήσει στὸ Ἀνάχτορο κανένα ἀπὸ τὰ πάνω δωμάτια. Ἡ Ἐξοχότητά Σας θὰ κάμει ἔτσι ἔργο ἀντάξιό της καὶ θὰ τῆς εἶμαι πολὺ ὑποχρεωμένος. Καὶ φιλώντας της τὰ χέρια μὲ σεβασμό, μένω ταπεινὸς δοῦλος τῆς Ἐκλαμπρότατης καὶ Μακαριώτατης Ἐξοχότητάς Σας.—Ντὸν Τζούλιο Κλόβιο» (1).

Ὁ Κλόβιο, ὅπως ἀναφέραμε καὶ σὲ προηγούμενο κεφάλαιο, εἶταν εὐνοούμενος τοῦ καρδινάλιου καὶ κατοικοῦσε στὸ ἀνάχτορο Φαρνέζε. Ἡ φιλία ποὺ ἔπιασεν, ὡς εἶναι φυσικό, μὲ τὸν Γκρέκο κ' ἡ ἐχτίμηση, ποὺ πρέπει νἄχε γιὰ τὸν ὁμότεχνό του, τὸν παρακινήσανε νὰ γράψει τὸ θερμὸ αὐτὸ γράμμα στὸ Φαρνέζε, ποὺ ἔλειπε τότες ἀπὸ τὴ Ρώμη. Ἂν καὶ δὲν ἔχουμε καμιὰ μαρτυρία πὼς τὸ γράμμα αὐτὸ ὑπονοεῖ τὸν Γκρέκο,—γιατὶ πολλοὶ εἶταν οἱ Κρητικοὶ τεχνῖτες στὴ Ρώμη—, ὅλοι οἱ βιογράφοι παραδέχουνται πὼς ὁ «νέος Κρητικὸς» εἶνε ὁ ζωγράφος μας. Ἅμα κι ὅλας ἔχουμε στὸ νοῦ τὸ ἐνδιαφέρο ποὖδειξε ὁ Μαικήνας αὐτὸς γιὰ τὸν Γκρέκο, ἡ ὑπόθεσή μας στερεώνεται. Νεώτερες ἔρευνες ἔχουν ἀποδείξει πὼς ὁ Φαρνέζε εἶχεν ἀγοράσει τέσσερα ἔργα τοῦ Γκρέκο τὴν

(1) Ἡ ἐπιστολὴ αὐτὴ δημοσιεύτηκε ἀπὸ τὸν Amadio Roncini: *Atti e memorie di storia patria per le prov. Moden. e Parmensi*, τόμ. Γ' σ. 270. (Μοδένα, 1865). Πρώτη φορὰ σχολιάστηκε ἀπὸ τὸν J. K. Sakcinski: *Jure Glovic prosvan Julijo Klovio* (Ζάγρεμπ, 1878).

ἐποχὴ τῆς διαμονῆς του στὴ Ρώμη, ταιριάζει λοιπὸν νὰ ὑποθέσουμε πὼς δὲν τοῦ ἀρνήθηκε τὸ δωμάτιο στὸ παλάτι ὅπου μείνανε τόσοι ἄλλοι καλλιτέχνες,—καὶ μετριώτεροι.

Τὸ χειρόγραφο τοῦ Τζούλιο Τσέζαρε Μαντσίνι, ἰδιαίτερου γιατροῦ τοῦ Πάπα Οὐρβανοῦ τοῦ Η', βρίσκεται στὴ Βατικανὴ Βιβλιοθήκη, Codex Barberini Νο 4315. Στὸ τρίτο μέρος τοῦ κώδικα, μὲ τὸν τίτλο Ragguaglio (συλλογή), βιογραφοῦνται 98 ζωγράφοι καὶ μέσα σ' αὐτοὺς κι ὁ Γκρέκο. Αὐτὸ εἶναι τὸ κείμενο:

«*Γιὰ τόν..., τὸν κοινῶς λεγόμενο Ἴλ Γκρέκο.*

«*Τὸν καιρὸ τῆς παπωσύνης τοῦ ἁγίας μνήμης Πίου τοῦ Ε', ἦρθε στὴ Ρώμη, ἔβγαλε ὄνομα καὶ ὅλοι τόνε λέγαν ἰλ Γκρέκο. Εἶχε σπουδάσει στὴ Βενετιὰ καὶ ἰδιαίτερα τὸ ἔργο τοῦ Τισιανοῦ κ' εἶχε προοδέψει σὲ μεγάλο βαθμὸ στὸ ἐπάγγελμά του καὶ στὸν τρόπο τῆς δουλειᾶς του. Ἀπὸ κεῖ ἦρθε στὴ Ρώμη κ' ἔφτασε σ' ἐποχὴ ποὺ δὲ ζούσανε πολλοὶ ζωγράφοι καὶ κανείς τους δὲν εἶχε στὸ στύλ του τὴ σιγουράδα καὶ τὴ φρεσκάδα τοῦ Γκρέκο. Ἡ δεξιότητά του μεγάλωσεν ἀκόμα περισσότερο ὕστερα ἀπὸ τὴν ἐπιτυχία ποὖχανε μερικὲς ἰδιωτικὲς παραγγελίες. Μιὰ ἀπ' αὐτὲς βρίσκεται σήμερα στοῦ δικηγόρου Λαντσιλότι καὶ πολλοὶ τὴν πήρανε γιὰ ἔργο τοῦ Τισιανοῦ. Τὴν ἐποχὴ ποὺ σκεπάζανε μερικὲς μορφὲς στὸ φρέσκο Δεύτερη παρουσία τοῦ Μιχαὴλ Ἄγγελου, γιατὶ ὁ Πίος ὁ Ε' τὶς ἔβρισκεν ἀταίριαστες γιὰ τὸν ἱερὸ χῶρο, δήλωσεν ἄξαφνα πὼς ἂν ἔρριχναν κάτω ὅλο τὸ ἔργο, θἄφτιανεν*

ἕνα ἄλλο πιὸ σεμνό, πιὸ ταιριαστὸ κι ὄχι κατώτερο στὴ ζωγραφικὴν ἐχτέλεση.

«Αὐτὸ εἴτανε τέτοια πρόκληση γιὰ ὅλους τοὺς ζωγράφους καὶ τοὺς ἐρασιτέχνες, ὥστε ἀναγκάστηκε νὰ φύγει γιὰ τὴν Ἱσπανία, ὅπου ζωγράφισε γιὰ τὸ Φίλιππο Β' πολλοὺς πίνακες μὲ παράδοξο καὶ καλὸ γοῦστο. Μὰ εἶχε πάει χωρὶς νὰ τὸν καλέσει κανεὶς κ' ἔτσι ὁ Πελλεγκρίνι ντὰ Μπολόνια, ὁ Φεντέριγκο Τσούκκαρο καὶ κάποιοι Φλαμανδοὶ εἶχανε τὰ πρωτάτα μὲ τὸ ταλέντο καὶ τὶς ραδιουργίες τους. Ἀποφάσισε λοιπὸν νὰ φύγει ἀπὸ τὴν αὐλὴ καὶ νἀποτραβηχτεῖ στό... ὅπου πέθανε πολὺ γέρος καὶ σχεδὸν χαμένος γιὰ τὴν τέχνη. Μά, στὴν ἀκμὴ τῆς ἡλικίας του καὶ τῆς παραγωγῆς του, εἶχε θέση μὲς στοὺς καλύτερους τοῦ αἰώνα του».

Τὸ χειρόγραφο αὐτό, δίδοντας τὶς πιὸ αὐθεντικὲς πληροφορίες, ἔχει ἐξαιρετικὴ σημασία μὲς στὰ λιγοστὰ ντοκουμέντα τῆς ἱστορίας τοῦ Γκρέκο. Γράφοντάς το ὁ Μαντσίνι στὰ 1614, δὲν ἔχει πρόχειρο τὸ ἀληθινὸ ὄνομα τοῦ Γκρέκο κι ἀφήνει χῶρο ἀνοιχτὸ γιὰ νὰ τὸ συμπληρώσει ἅμα τὸ μάθει. Οἱ ἄλλες πληροφορίες ποὺ δίδει ἔχουν τὴν ἀκρίβεια χρονικοῦ. Μιλώντας γιὰ τὴν ἔλλειψη ζωγράφων σπουδαίων, δὲ σφάλλει, ἂν καὶ εἴδαμε στὸ προηγούμενο κεφάλαιο πόσοι ζωγράφοι εἴτανε τότε στὴ Ρώμη, γιατί, φυσικὰ κι ἄθελά του, συγκρίνει τὸν αἰώνα αὐτὸ μὲ τὸν προηγούμενο, ὁπότε ἡ Ρώμη εἴτανε πλημμυρισμένη ἀπὸ καλλιτέχνες.

Ὁ ἐγωϊσμὸς κ' ἡ ἔπαρση τοῦ Γκρέκο ποὺ φανε-

ρώνει ἡ δήλωσή του σχετικὰ μὲ τὸ φρέσκο τοῦ Μιχαὴλ Ἄγγελου, ἐξηγοῦνται ἀπὸ τὴν ἰδιοσυγκρασία του ποὺ ἔβρισκε ἀταίριαστες τὶς εἰδωλολατρικὲς μορφὲς τοῦ Μιχαὴλ Ἄγγελου γιὰ τὴν Καπέλλα Σιξτίνα. Ἡ Ἀντιμεταρρύθμιση πολλὲς φορὲς πάσκισε νὰ τὶς κάμει πιὸ σεμνές, βάζοντας ζωγράφους νὰ «ντύσουν» ὡρισμένα γυμνὰ μέρη τῶν κορμιῶν. Ἅμα λοιπὸν ἀναλογιστοῦμε τὸ πνεῦμα τῆς ἐποχῆς, ποὺ εἶχεν ἀπομακρυνθεῖ ἀπὸ τὴ λατρεία τοῦ γυμνοῦ, τὸν ἀγέρωχο χαραχτήρα τοῦ Γκρέκο καὶ τὸ πὼς φυσικὸ εἴτανε νὰ μὴ θαυμάζει τὸ Μιχαὴλ Ἄγγελο, ποὺ τὸν ἔβρισκε φτωχὸ κολορίστα, ἡ δήλωσή του δὲ μᾶς ξαφνίζει διόλου. Ἀργότερα, στὰ 1611, στὴν Ἱσπανία, μιλώντας στὸν Πατσέκο γιὰ τὸ Μιχαὴλ Ἄγγελο, διατηρεῖ τὴν ἴδιαν ἐπιφύλαξη: «εἴτανε καλὸς ἄνθρωπος μὰ δὲν ἤξερε νὰ ζωγραφίζει» (Che era un buon hombre y que no supo pintar). Φυσικά, ὑπονοοῦσε πὼς εἴτανε μέτριος στὸ χρῶμα κ' ἡ ζωγραφική του ἦταν ὄγκοι γλυπτικοί.

Ἡ πληροφορία τοῦ Μαντσίνι πὼς τὸ φέρσιμό του γίνηκεν ἀφορμὴ νὰ φύγει ἀπὸ τὴ Ρώμη δὲν εἶναι παράδοξη. Ἕνα τέτοιο γεγονὸς εἴτανε σύμφωνο μὲ τὰ ἤθη τῆς ἐποχῆς, ποὺ γνώρισε μεγάλα πάθη καὶ κάποτε μεγάλα ἐγκλήματα ποὺ εἶχαν ἀφορμὴ τὸ φανατισμὸ γιὰ ὡρισμένους δασκάλους ἢ τὸ φθόνο γιὰ κάποιες ἐφήμερες δόξες. Τὸ περιστατικὸ λοιπὸν αὐτὸ ἢ κάποια ἄλλη αἰτία ἔδιωξε τὸν Γκρέκο ἀπὸ τὴ Ρώμη. Πότε ἀκριβῶς δὲν εἶναι γνωστό. Μὰ ἡ ὑπόθεση τοῦ Βίλλουμσεν, ποὺ τοποθετεῖ τὴν ἀναχώρηση

τοῦ ζωγράφου μας στὴν ἄνοιξη τοῦ 1572, εἶναι ἀρκετὰ στηριγμένη. Φεύγει λοιπὸν ὁ Γκρέκο γιὰ τὴν Ἱσπανία ἀκάλεστος, ὅπως μαρτυρᾶ ὁ Μαντσίνι.

Ποιὰ ἔργα τοῦ Γκρέκο τῆς περίοδος τούτης μᾶς εἶναι γνωστά; Οἱ ἱστορικοὶ τῆς τέχνης μὲ δυσκολία μπορέσανε νὰ τὰ βροῦνε, γιατί, τὴν ἐποχὴν αὐτή, ἡ προσωπικότητα τοῦ Γκρέκο δὲ βρῆκε τρόπο νὰ φανερωθεῖ. Τὸ ἀντίθετο μάλιστα: γιὰ λόγους ποὺ δὲν εἶναι δυνατὸ νὰ ὁριστοῦνε μὲ ἀκρίβεια, πολλὰ χαραχτηριστικὰ τῆς τέχνης τοῦ Γκρέκο ὑποχωροῦνε στὴ Ρώμη. Ἀκόμα καὶ τὸ λιγνό, ἀνατεντωμένο ἀνθρώπινο κορμί, ποὺ γνωρίζει κι ἀγαπᾶ νὰ ζωγραφίζει πάντα ὁ Γκρέκο, χάνει ἐδῶ τὴ λυγεράδα του καὶ γίνεται βαρὺ κι ἄχαρο. Δὲν εἶναι ἀπίθανο πώς, βρίσκοντας τούτη τὴν ἰδέα τῆς μόδας, πῆγεν ἀπὸ πεῖσμα στὸ ἄλλο ἄκρο.

Ἕνα ἀπὸ τὰ γράμματα τοῦ Κλόβιο[1], ποὺ φυλάγουνται στὰ ἀρχεῖα τῆς δημοτικῆς Βιβλιοθήκης τοῦ Σπαλάτο, γραμμένο σὲ ἀρχαία κροατικὴ καὶ δημοσιευμένο τὴν τελευταία τούτη δεκαετία, μαρτυράει πολλὰ γιὰ τὴν ψυχικὴ κατάσταση τοῦ Γκρέκο, τὸ χρόνο τῆς διαμονῆς του στὴ Ρώμη:

«*Χτὲς πῆγα στοῦ Γκρέκο νὰ τὸν πάρω νὰ περπα-*

(1) Τὸ ἀνακάλυψεν ὁ Φάμπκοβιτς. Πρβλ: Hugo Kehrer, στὸ περιοδ. «Kunstkronik», 7/21 Σεπτεμβρ. 1923 Νο 47-48, σελ. 784-85.

τήσουμε μὲς στὴν πολιτεία. Ὁ καιρὸς εἶταν ὡραῖος κι ὁ ἀνοιξιάτικος ἥλιος γλυκύτατος σκορποῦσε σ' ὅλους χαρά. Νόμιζες πὼς ἡ πολιτεία γιόρταζε. Ξαφνίστηκα πολὺ ὅταν μπῆκα στἀργαστήρι τοῦ Γκρέκο βλέποντας τὰ παραπετάσματα κατεβασμένα ὡς κάτου, τόσο ποὺ ὅτι ξεχώριζες τἀντικείμενα. Δὲ θέλησε νὰ βγεῖ μαζί μου, γιατὶ τὸ φῶς τῆς ἡμέρας ἐνοχλοῦσε τὸ ἐσωτερικό του τὸ φῶς».

Τὸ γράμμα αὐτό, ἂν καὶ δὲν ἀναφέρει τὸν τόπο ἀπ' ὅπου στέλνεται οὔτε εἶναι χρονολογημένο, εἶναι φανερὸ πὼς γράφτηκε στὴ Ρώμη τὸν καιρὸ ποὔμενεν ἐκεῖ ὁ Γκρέκο. Δὲν εἶναι μονάχα μιὰ μαρτυρία γιὰ τὴ φιλία τοῦ ζωγράφου μας μὲ τὸν Κλόβιο καὶ γιὰ τὴν τοτινὴ ψυχική του κατάσταση κι ἀδημονία, παρὰ κι ἀπόδειξη τῆς ἐσωτερικῆς ἀγωνίας του ποὺ ἔψαχνεν ἀπὸ τότε σὲ σφαῖρες μεταφυσικὲς νὰ βρεῖ τὸ μυστικὸ ποὺ θὰ τοὔσωζε τὴν ψυχή. Ἀπαλλαγμένος ἀπὸ κάθε ἐπίγειο φόρτο, κυριεμένος ἀπὸ τὴ μυστική του ἔκσταση, μὲς στὸ σκοτάδι τοῦ ἐργαστηριοῦ, ὀνειροπολεῖ τὸ ἀνώτατο, ἀναζητᾶ τὸν τρόπο ποὺ θὰ ἐκφράσει κεῖνο ποὺ λάμπει μέσα του. Ἡ μαρτυρία τοῦ Κλόβιο γιὰ τὸν Γκρέκο τῆς Ρώμης ταιριάζει καὶ στὸν Γκρέκο τῆς τελευταίας Ἱσπανικῆς περιόδος κι αὐτὸ δείχνει τὴν ἑνότητα τῆς ἀγωνίας τοῦ καλλιτέχνη σ' ὅλη του τὴ ζωή.

Τὸ χρόνον αὐτό, σπουδάζοντας τὴν ἀρχιτεχτονικὴ καὶ τὴ γλυπτικὴ καὶ μὴν μπορώντας νὰ ὀργανώσει τὶς προσπάθειές του καὶ νὰ ἐπιδιώξει τὸ καλλιτεχνικό του ἰδανικό, εἶναι φυσικὸ νἄβγαλε λίγα ἔργα κι αὐτὰ στε-

ρημένα τὴν ὁρμὴ ποὺ ξανάβρε μόλις πάτησε τὴν Ἱσπανία.

Τὰ γνωστὰ ἔργα τῆς ρωμαϊκῆς του περίοδος εἶναι τἀκόλουθα:

Πορτραῖτο τοῦ Ἰούλιου Κλόβιο (1570-71), Ἐθνικὸ Μουσεῖο, Νεάπολη. Ὕψ. 0,63 μ.×0,885 μ.πλ.

Εὐαγγελισμός (1571), Πράδο, Μαδρίτη. 0,265×0,195.

Ἡ θεραπεία τοῦ τυφλοῦ (1571-72), Πινακοθήκη Πάρμας. 0,50×0,61. (Στὸ ἀριστερὸ μέρος τοῦ πίνακα, ὁ νέος μὲ τὴν ἄσπρη τραχηλιὰ πρέπει νἄναι ὁ Γκρέκο).

Ὁ Χριστὸς διώχνει τοὺς ἐμπόρους ἀπὸ τὸ ναό (1571-72), Συλλογὴ Γιάρμπορω, Λονδῖνο. 1,17×1,50. (Στὴ δεξιὰ πλευρά, στὸ πρῶτο πλάνο, τὰ τέσσερα ἀνεξάρτητα πορτραῖτα: Τισιανοῦ, Μιχαὴλ Ἀγγέλου, Κλόβιο καὶ Γιρλαντάγιο(;)).

Ὁ Ἅγ. Φραγκῖσκος δεχόμενος τὰ στίγματα (1572), Συλλογὴ Θουλοάγα, Παρίσι. 0,29×0,21.

Πορτραῖτο τοῦ ἀδελφοῦ Βικέντιου Ἀναστάτζη, ἱππότη τῆς Μάλτας (1572), Συλλογὴ Φρίκ, Νέα Ὑόρκη. Διαστάσεις(;) [1].

Ἐξὸν τὰ ἔργα αὐτὰ δὲν εἶναι ἐξακριβωμένο τί ἄλλο ζωγράφισεν ὁ Γκρέκο τότε οὔτε ἂν ἀσχολήθηκε μὲ τὸ φρέσκο, ὅπως φαίνεται πιθανὸ ἀπὸ τὰ τελευταῖα ἔργα τῆς

---

[1] Ἡ ταξινόμηση καὶ χρονολόγηση κατὰ τὸ Βίλλουμσεν. Βλέπε πίνακες 13-17 στὸ τέλος τοῦ βιβλίου.

ρωμαϊκῆς του περίοδος ποὺ ἔχουνε τὸ ἦθος τοιχογραφίας. Συνάμα δὲν εἶναι γνωστὸ ἂν εἶχε δικό του ἐργαστήρι ἢ ἂν δούλεψε μαζὶ μὲ ἄλλον τεχνίτη. Τὸ πρῶτο εἶναι πιὸ πιθανό, γιατὶ ἔβγαλε κ' ἕνα μαθητή, τὸ Λαττάντσιο Μπονάστρι, γιὰ τὸν ὁποῖο θὰ μιλήσουμε παρακάτω. Αὐτὸ φανερώνει καὶ τοῦ Κλόβιο τὸ γράμμα ποὺ βρέθηκε στὸ Σπαλάτο.

Στοὺς ἕξη πίνακες ποὺ ἀναφέραμε μπορεῖ κανεὶς νὰ βρεῖ τὶς παλιὲς ἐπίδρασες καὶ μιὰ καινούρια, τὴ ρωμαϊκή. Στοὺς τρεῖς πρώτους, ὁ Γκρέκο διατηρεῖ τὴν προσωπικότητα ποὺ εἶχε διαμορφώσει στὴ Βενετιά, μὰ στοὺς τελευταίους φαίνεται πιὰ ἡ ἐπίδραση τῆς Ρώμης. Συνάμα, δὲν ἀποξεχνᾶ τὸ βυζαντινὸ ζωγράφο, ἐφαρμόζοντας βυζαντινὴ τεχνικὴ στὸν *Εὐαγγελισμό* του καὶ στὸν *Ἅγ. Φραγκῖσκο*, οὔτε τὴ σχολὴ τοῦ Βασάνο, ποὺ ἀναγνωρίζει κανεὶς στὸ πορτραῖτο τοῦ *Βικέντιου Ἀναστάτζη* μὲ τὸ βαρύ, πυκνὸ ὕφος. Ἡ ἐπίδραση τοῦ Τισιανοῦ, φανερὴ καὶ στοὺς τρεῖς πρώτους πίνακες, κορυφώνεται στὸ *Πορτραῖτο τοῦ Κλόβιο*. Ἡ ρωμαϊκὴ τέχνη ἀφήνει τὰ χνάρια της στὸν *Εὐαγγελισμό*, ὅπου ὁ Γκρέκο ἐφαρμόζει τὸν γκρίζο ὑποχρωματισμὸ τοῦ Μπαρρότσιο ὡς ἑνωτικὸ τόνο φωτεινοῦ καὶ σκοτεινοῦ. Μὰ ἡ ἐπίδρασή της γίνεται πιὸ φανερὴ στὴν προσπάθεια τοῦ Γκρέκο νὰ ζωγραφίζει μὲ πλαστικότητα καὶ προοπτική *(Ὁ Χριστὸς διώχνει τοὺς ἐμπόρους ἀπὸ τὸ ναό)*. Τὸ ἔργο τοῦ Τσούκκαρο κινεῖ κι αὐτὸ τὸ ἐνδιαφέρο τοῦ Γκρέκο καὶ τὰ χνάρια του γίνουνται φανερὰ στὸ κοντόσωμο, φουσκω-

μένο στὺλ τῶν προσώπων ποὺ ζωγράφισεν ἔτσι γιὰ πρώτη καὶ τελευταία φορά.

Αὐτές, κοντολογῆς, οἱ τεχνικὲς παρατήρησες πάνω στοὺς ἕξη πίνακες τῆς ρωμαϊκῆς περίοδος.

Στὸ διάστημα τῆς διαμονῆς του στὴ Ρώμη, ὁ Γκρέκο σπούδασε γλυπτικὴ κι ἀρχιτεχτονική, κι ἂν δὲν ἔκαμε μαθητὴς στἀργαστήρι κάποιου ἀρχιτέχτονα καὶ γλύπτη, θὰ μελέτησε μονάχος του πολὺ γιὰ νἀποχτήσει τὴ γνώση ποὺ μαρτυροῦνε τὰ ἔργα του στὴν Ἱσπανία. Ὁ ἱσπανὸς ἱστορικὸς τῆς τέχνης Παλομίνο (1715) λέει πὼς ὁ Γκρέκο εἴτανε γλύπτης κι ἀρχιτέχτονας καὶ πὼς τὶς τέχνες αὐτὲς τὶς ἔμαθε στὴ Ρώμη. Ἡ πληροφορία αὐτὴ φαίνεται σωστή, γιατὶ ἡ Βενετιὰ εἴτανε φτωχὴ ἀπὸ γλύπτες. Ἡ ὑπόθεση πὼς τὴν ἀρχιτεχτονικὴ μπορεῖ νὰ τὴ σπούδασε πρὶν νἄρθει στὴ Ρώμη, δὲ φαίνεται στερεή, γιατὶ τὸ ἀρχιτεχτονικὸ στοιχεῖο λείπει ὁλότελα ἀπὸ τοὺς πίνακες τοῦ Γκρέκο ὣς τὴν ἐποχὴν ἐκείνη. Ἐξάλλου, ὁ ἀγώνας του νὰ γίνει βενετὸς ζωγράφος καὶ νὰ μπεῖ στὰ μυστικὰ τῆς εὐρωπαϊκῆς τέχνης δὲ θὰ τοῦ ἄφηνε χρόνον ἀρκετὸ γιὰ νὰ ἐπιδοθεῖ στὴν ἀρχιτεχτονική. Ἡ σχέση του μὲ τὸ βενετὸν ἀρχιτέχτονα Παλλάδιο, ποὺ εἶχε προσωπογραφήσει, ὁδηγεῖ σὲ ἀντίθετα συμπεράσματα. Ἕνα εἶναι τὸ βέβαιο: πώς, φεύγοντας ὁ Γκρέκο γιὰ τὴν Ἱσπανία, εἶναι γλύπτης κι ἀρχιτέχτονας καὶ μὲ τέτοια γνώση ποὺ μπορεῖ νὰ καταπιάνεται τἀρχιτεχτονικὰ σχέδια γιὰ τὰ εἰκονοστάσια (retables) τοῦ Σάντο Ντομίγκο ἐλ Ἀντίγουο, γιὰ τὸν πύργο τοῦ Θιγαρὰλ ντὲ Μπουεναβίστα (κατὰ

τὸν Κοσίο), γιὰ τὸ ναὸ τοῦ Ἁγίου Φραγκίσκου στὴν Ἰλιέσκας (κατὰ τὸν Παλομίνο καὶ τὸν Μπερμοῦντεθ) κ.λ.π, καὶ συνάμα νὰ κάνει τὰ προπλάσματα γιὰ τὰ γλυπτὰ τοῦ μεγάλου εἰκονοστάσιου τοῦ Σ. Ντομίγκο καὶ τῆς ἐκκλησιᾶς τοῦ Ἐλέους στὴν Ἰλιέσκας.

Γιὰ τὸ μαθητὴ τοῦ Γκρέκο Λαττάντσιο Μπονάστρι ποὺ ἀναφέραμε, δίδει πληροφορίες τὸ ἴδιο χειρόγραφο τοῦ Μαντσίνι. Ἀπὸ τὴ μελέτη τοῦ ντοκουμέντου αὐτοῦ, κάποιων ἄλλων πηγῶν καὶ τῶν ἔργων τοῦ ζωγράφου, ὁ Βίλλουμσεν ἀνιστόρησεν ἔτσι τὴ βιογραφία του: Γεννήθηκε τὸ 1547-1550 στὴν Τσιττὰ ντέλλα Πιέβε· ἐκεῖ καὶ στὸ Λουτσινιάνο πέρασε τὰ παιδικάτα του. Ἔμεινε λίγον καιρὸ στὴ μονὴ Μόντε Ὀλιβέτο-Ματζόρε, ὅπου ζωγράφισε τὸ μικρὸν πίνακα *ἡ Παναγία μὲ τὸ θεῖο βρέφος καὶ τοὺς ἁγίους*, κι ἀπὸ κεῖ πῆγε μαστορόπουλο στὴ Σιέννα, ἄγνωστο σὲ ποιανοῦ μάστορη. Ἐπιστρέφοντας στὸ Λουτσινιάνο, ζωγράφισε τὴ *Βάφτιση τοῦ Χριστοῦ* κι ἀρχὲς τοῦ 1571 ἔφυγε γιὰ τὴ Ρώμη, ὅπου ἀντάμωσε τὸν Γκρέκο καὶ μπῆκε μαθητὴς ἢ βοηθός του. Ὅταν ὁ Γκρέκο ἔφυγεν ἀπὸ τὴ Ρώμη, ὁ Μπονάστρι γύρισε στὴ Σιέννα καὶ ζωγράφισε τὸ μεγάλο του πίνακα *ἡ Ἁγ. Αἰκατερίνη κ' οἱ ληστές*, ὅπου ἔβαλε στὴν ἀριστερὴ πλευρά, στὸ κάτω μέρος, στὸ πρῶτο πλάνο, τὸ δικό του πορτραῖτο καὶ τοῦ δασκάλου του, τοῦ Γκρέκο· ὁ πίνακας εἶναι ἀξιοσπούδαχτος καὶ γιὰ τὸ λίγο τοῦτο καὶ γιατὶ δείχνει πῶς ἡ προσωπικότητα τοῦ Γκρέκο εἶχεν ἐπηρεά-

σει ἕνα νέο τεχνίτη. Ἀπὸ τὴ Σιέννα, φημισμένος πιά, πῆγε στὸ Λουτσινιάνο κι ἀπὸ κεῖ πάλι γύρισε στὴ Σιέννα, ὅπου, ζωγραφίζοντας κάποιαν ὀροφή, ἔπεσεν ἀπὸ τὴ σκαλωσιὰ καὶ σκοτώθηκε (1582-1585). Ἐλάχιστα ἔργα του μᾶς εἶναι γνωστά.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΕΝΑΤΟ

Ἡ Ἱσπανία τὸ 16ο αἰώνα.
Τὸ Ἐσκοριάλ.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΕΝΑΤΟ

Ἡ Ἱσπανία τὸ 16ο αἰώνα. Τὸ Ἐσκοριάλ.

Φεύγει λοιπὸν τὸ 1572 ὁ Γκρέκο γιὰ τὴν Ἱσπανία, ἐπιχειρώντας ταξίδι μεγάλο καὶ δύσκολο γιὰ κείνους τοὺς καιρούς. Καμιὰ μαρτυρία δὲ μᾶς λέει ποιὸ δρόμο πῆρε, ἂν ἔσκισε τὴ Μεσόγειο ἢ ἂν πῆγε γιαλὸ-γιαλό: Τσίβιττα Βέκκια, Γένουα, Νίκαια, Μασσαλία, Βαρκελώνη, Μαδρίτη. Τὸ δεύτερο φαίνεται πιθανώτερο, γιατὶ ὁ φόβος τῶν Μπαρμπερίνων κουρσάρων δὲ σ' ἄφηνε τότε νὰ διαλέξεις τὸ συντομώτερο δρόμο. Κάποια σημάδια μὲς στὸ ἔργο τοῦ Γκρέκο στερεώνουνε τὴν ὑπόθεσή μας γιὰ τὸ δρομολόγιό του.

Στὴν Ἱσπανία, τὴν ἐποχὴν αὐτή, βασιλεύει ὁ Φίλιππος Β', διάδοχος τοῦ Κάρολου Ε', ποὺ εἶχεν ἀπὸ χρόνια πεθάνει σὲ μοναστήρι, ἀφήνοντας ἕνα κράτος μεγάλο, μὰ κουρασμένο ἀπὸ τοὺς πολέμους, φτωχό, ὑπερήφανο καὶ θαμπωμένο ἀπὸ τὸ μεγαλεῖο ποὺ εἶχε γνωρίσει. Ὁ νέος βασιλιάς, συνεχίζοντας τὴν πολιτικὴ τοῦ πατέρα του,

γνώρισε πολλοὺς ἐχτρούς, ἔπιασε πόλεμο μὲ τὸν Πάπα Παῦλο τὸν Δ΄, μὲ τὴ Γαλλία, ἄναψεν ἐμφύλιους πόλεμους μὲ τὴ σκληράδα του γιὰ τοὺς Μώρους, κέρδισε τὴ ναυμαχία τῆς Ναύπακτος, ποὺ ἀναχαίτισε τὴν ὁρμὴ τῶν Τούρκων στὴ Μεσόγειο, νίκησε στὸν πόλεμο γιὰ τὸ στέμμα τῆς Πορτογαλίας, ἔχασε τὸ στόλο του, τὴ μεγάλην Ἁρμάδα στοὺς βράχους τῆς Ἀγγλίας κι ἄλλα πολλὰ ἔκαμε στὸ βίο του. Στὸ ἐσωτερικό, ἡ βασιλεία του στάθηκε σκληρή, μισαλλόδοξη κι ἀνελεύτερη. Ἡ ἀσυδοσία τῆς Ἱερῆς Ἐξέτασης, ἡ θανατικὴ καταδίκη τοῦ γιοῦ του Δὸν Κάρλου καὶ τὸ πιθανὸ φαρμάκωμα τῆς γυναίκας του Ἰσαβέλλας καὶ τοῦ ἀδερφοῦ του Ἰωάννη τοῦ Αὐστριακοῦ, κηλιδώνουνε τὴ βασιλεία τοῦ δεσποτικοῦ τούτου ρήγα, ποὺ ἔσπρωξεν ὁριστικὰ στὸν ξεπεσμὸ τὴν Ἱσπανία.

Ὡστόσο, τὰ χρόνια αὐτά, κλείνοντας μιὰν ἐποχὴν ὁρμητικῆς ἀνιούσας, λογαριάζουνται χρυσὸς αἰώνας τῆς Ἱσπανίας πού, πλάϊ στὴ στρατιωτικὴ καὶ πολιτικὴν ἡγεμονία της, γνώρισε μιὰν ἀκμὴ στὶς καλὲς τέχνες καὶ στὶς ἐπιστῆμες. Περισσότερο ἀπ' ὅλα, οἱ φιλοσοφικὲς καὶ θεολογικὲς σπουδὲς ἀνθίσανε τότες κ' ἡ χώρα ἀπόχτησε μεγάλους θεολόγους καὶ φιλόσοφους. Καρπὸς τῆς ἱσπανικῆς φιλοσοφίας στάθηκεν ὁ μυστικισμός, θεωρία φιλοσοφικο-θρησκευτική, ποὺ περιμένει τὴν τελείωση τοῦ ἀνθρώπου ἀπὸ τὴν ἐκστατική, μυστηριώδη ἕνωσή του μὲ τὸ θεῖο. Πολλοὶ μυστικοὶ συγγραφεῖς ἀκμάσανε τοὺς χρόνους αὐτούς: ὁ Σὰν Χουὰν ντὲ λὰ Κρούθ, ὁ Λουΐς ντὲ Λεόν, ὁ Χουὰν ντ' Ἀβίλα καὶ πάνω ἀπ' ὅλους ἡ μεγάλη ἁγία Θηρεσία.

Μετὰ τὴ φιλοσοφία καὶ θεολογία ἔρχουνται οἱ ἐπιστῆμες καὶ μάλιστα τὸ δίκαιο μ᾽ ὅλες του τὶς μορφές: διεθνές, ἀστικό, κανονικό. Κ᾽ ἡ ἱστορία γνωρίζει κάποια πρόοδο, παύει νἄναι μίμηση τῶν κλασσικῶν προτύπων, δηλαδὴ εἶδος φιλολογικό, καὶ γίνεται ἀντικείμενο ἔρευνας πολιτικοκοινωνικῆς, πλατειᾶς καὶ πολυσύνθετης. Ἡ φυσικὴ καὶ τὰ μαθηματικὰ εἶναι λίγο παραμελημένα, ὡστόσο, μὲ τὴν ἀνακάλυψη τῆς Ἀμερικῆς καὶ τὶς ἀποστολὲς ποὺ ἐπακολουθήσανε, δόθηκεν ἀφορμὴ νὰ μελετηθοῦν ἡ γεωγραφία, ἡ χαρτογραφία κ᾽ ἡ ναυτικὴ τέχνη.

Ἡ φιλολογία τῶν δυὸ τούτων αἰώνων τῆς ἀκμῆς, τοῦ ΙϚ΄ καὶ ΙΖ΄, στάθηκε πλούσια καὶ ποικίλη. Οἱ μορφὲς ποὺ κυριαρχοῦν εἶναι: τοῦ θεατρικοῦ συγγραφέα Λόπε ντὲ Βέγα μὲ τὴν τεράστια παραγωγή, τοῦ μεγάλου πολεμιστῆ, ποιητῆ καὶ διηγηματογράφου Θερβάντες, τῶν ποιητῶν Μπόσκαν καὶ Γκαρθιλάσο ντὲ λὰ Βέγα, τοῦ φανταχτεροῦ λυρικοῦ Γκόγκορα, τοῦ ποιητῆ, λιβελλογράφου καὶ ἠθικολόγου Κεβέδο, κ.λ.π.

Ἡ ἀρχιτεχτονικὴ ἀνανεώνεται, παρατᾶ τὸ παραφορτωμένο, διακοσμητικὸ ὕφος καὶ γίνεται μεγαλόπρεπη κι αὐστηρή, μὲ χαραχτηριστικὸ προϊὸν τὸ Ἐσκοριάλ, κ᾽ ἡ γλυπτική, ἀποκλειστικὰ στὴν ὑπηρεσία τῆς θρησκείας, γίνεται ρεαλιστική, μὲ ἔργα ἐκφραστικὰ καὶ ζωντανὰ ποὺ δίδουνε τὴν αἴσθηση τοῦ πραγματικοῦ.

Τὴν ἐποχὴ ποὺ φτάνει ὁ Γκρέκο, τὰ γνωρίσματα αὐτὰ δὲν εἶναι ἀκόμα φανερὰ κ᾽ οἱ καλὲς τέχνες βρίσκουνται ἐξαρτημένες ἀπὸ κάθε λογῆς ἐπίδρασες. Ζω-

γραφικὴ ἀξιομνημόνευτη δὲν ὑπάρχει ἀκόμα κ᾽ ἡ φιλολογία δὲν ἔχει ἀνθίσει. Κύριο χαραχτηριστικὸ τῶν χρόνων εἶναι τὸ θρησκευτικὸ πάθος ποὺ ἀγγίζει τὸν παροξυσμὸ κ᾽ ἡ τυφλὴ πίστη, ἡ μητέρα τοῦ θαύματος. Ἡ Ἱσπανία τοῦ ΙϚ΄ αἰώνα εἶναι μιὰ χώρα μὲ ἰδανικὸ τὴν ὀδυνηρὴν ἄσκηση ποὺ σμίγει τὸν ἄνθρωπο μὲ τὸ θεό, ὁ τόπος ὅπου ὁ μυστικισμὸς δὲν εἶναι προσευκὴ τοῦ στόματος παρὰ ἀλλοφροσύνη τῆς καρδιᾶς.

Πρωτεύουσα τῆς Ἱσπανίας, τώρα καὶ δέκα χρόνια, εἶναι ἡ Μαδρίτη, μικρὴ κι ἀκάθαρτη πόλη, μὲ στενοὺς λασπεροὺς δρόμους καὶ τριάντα χιλιάδες ψυχές. Φτωχὴ ἀπὸ κάθε καλλιτεχνία, χωρὶς καμιὰ γραφικότητα, συχνάζεται ἀπ᾽ ὅλους τοὺς ἀξιωματούχους τοῦ Κράτους, μὲ τὴν πολυάριθμην ἀκολουθία τους, ντυμένους τὸ μαῦρο μουντὸ κουστούμι μὲ τὶς τεράστιες ἄσπρες τραχηλιὲς καὶ τὰ λευκὰ μανικέτια. Πάνω της δεσπόζει ἡ αὐστηρή, σκοτεινὴ μορφὴ τοῦ «Καθολικοῦ βασιλιᾶ», τοῦ Φίλιππου Β΄ [1].

Τὸ μόνο ἀξιοθέατο μέρος εἴταν οἱ μεγάλες οἰκοδομὲς ποὺ εἶχε βάλει μπροστὰ ὁ Φίλιππος, 45 χιλιόμετρα μακριὰ ἀπὸ τὴν πόλη. Ἐχτελώντας παλιό του τάμα στὸν

[1] Ἕνας Κρητικός, ὁ Νικόλαος Σοφιανός (ὄχι ὁ Κερκυραῖος), ἔκανε τὸ γιατρὸ στὴ Μαδρίτη τὴν ἐποχὴν αὐτὴ κ᾽ ὑπάρχει ἕνα γράμμα του μὲ χρονολογία 28 Σεπτεμβρίου 1585 (Ἀμβροσιανή). Εἶναι σίγουρο πώς, στὴ μικρὴν αὐτὴ πολιτεία, οἱ δυὸ Κρητικοὶ πιάσανε σχέσεις· δὲν εἶναι κι ὅλας ἀπίθανο ὁ γιατρὸς τοῦτος νἄμπασε τὸν Γκρέκο στὴ μαδριλένικη ἀριστοκρατία ποὺ γνώρισεν εὐθύς, ὅπως συμπεραίνουμε ἀπὸ τὰ πορτραῖτα τῶν ξακουστῶν ἀντρῶν ποὺ ζωγράφισε τότες (*Κοβαρρούβιας*, *Ἱππότης μὲ τὸ χέρι στὸ στῆθος* κ.ἄ.).

Ἅγιο Λαυρέντιο, ἔχτιζε τὸ τεράστιο, ξακουστὸ μοναστήρι Ἐσκοριάλ, μὲ τὴ μεγαλόπρεπη, ψυχρὴ ἀρχιτεχτονική.

Τὸ Ἐσκοριάλ. Στὶς 10 Αὐγούστου 1557, ὁ Φίλιππος Β', νικώντας στὴ μάχη τοῦ Σαὶν-Κεντέν, κάνει τάμα στὸν Ἅγιο Λαυρέντιο, ποὺ γιόρταζε κείνη τὴ μέρα, νὰ τοῦ χτίσει μοναστήρι ποὺ νὰ μὴν ἔχει τὸ ὅμοιό του σ' ὅλο τὸν κόσμο. Στὰ 1561 διαλέγει τὸ μέρος ὅπου θὰ χτιστεῖ ἡ οἰκοδομὴ καὶ διορίζει ἀρχιτέχτονα τὸ Χουὰν Μπαουτίστα ντὲ Τολέδο καὶ βοηθό του τὸ μαθηματικὸ Χουὰν ντὲ Ἐρρέρα. Τὸ ἐρχόμενο ἔτος βάνουνε τὰ πρῶτα θεμέλια κι ἀρχίζει ἡ οἰκοδομὴ μὲ ἀρχιεργοδηγὸ τὸν Ἀντώνιο ντὲ Βιλιακάστιν, ἱερωνυμίτη καλόγερο· τὸ 1563 τελειώνει ἡ θεμελίωση ὅλου τοῦ χτίριου. Στὰ 1564 φτάνουν οἱ πρῶτοι καλόγεροι, ποὺ εἴτανε νὰ κάτσουνε στὸ μοναστήρι, βολεύουνται σὲ κάτι σπίτια γειτονικά, παρατημένα ἀπὸ μεταλλωρύχους τῆς περιοχῆς, καὶ τὸν ἄλλο χρόνο κάνουνε τὴν πρώτη τους λειτουργία σὲ μιὰ προσωρινὴ ἐκκλησιά. Στὰ 1567 πεθαίνει ὁ ἀρχιτέχτονας Χουὰν Μπαουτίστα ντὲ Τολέδο, ὁ Ἐρρέρα διατηρεῖ τὴν παλιά του θέση καὶ γίνεται λόγος νὰ διοριστεῖ γενικὸς ἀρχιτέχτονας ὁ Ἰταλὸς Τζοβάνι Καστέλλο, ὁ λεγόμενος «Ἐλ Μπεργκαμάσκο». Συνάμα ὁ βασιλιὰς φροντίζει νὰ μετακαλέσει στὴν Ἱσπανία τοὺς πιὸ φημισμένους καλλιτέχνες τοῦ κόσμου γιὰ νὰ τοῦ δουλέψουνε στὸ Ἐσκοριάλ. Τὸ 1568 φτάνει ὁ Ἱσπανὸς ζωγράφος καὶ μοναχὸς Χουὰν Φερνάντεθ Ναβαρρέτε, ὁ λεγόμενος «Ἐλ Μοῦντο» (βουβός),

ποὺ ἔλειπεν ἀπὸ εἴκοσι χρόνια, κι ὀνομάζεται βασιλικὸς ζωγράφος. Στὰ 1569 ἢ 1570 πεθαίνει κι ὁ Μπεργκαμάσκο ἀφοῦ ἔβαλε μπροστὰ τὴ δουλειὰ κι ὁ Ἐρρέρα γίνεται γενικὸς ἀρχιτέχτονας μὲ ἀρχιεργοδηγὸ πάντα τὸ Βιλιακάστιν. Στὰ 1571 ὁ Ἐλ Μοῦντο φέρνει ἀπὸ τὴ Μαδρίτη τρεῖς πίνακές του καὶ τοὺς ἀποθέτει στὸ σκευοφυλάκιο καὶ τὸν ἴδιο χρόνο 51 καλόγεροι μπαίνουνε στὸ μοναστήρι, γιατὶ τὸ χτίριο εἶχε πιὰ προχωρήσει κ' εἴτανε κατοικήσιμο. Στὰ 1572 ἀναθεωροῦνται τῆς μεγάλης ἐκκλησιᾶς τὰ σχέδια ποὺ εἶχε κάμει ὁ Χουὰν Μπαουτίστα κ' ἐγκρίνουνται τὰ σχέδια ἑνὸς ἰταλοῦ ἀρχιτέχτονα Πατσιόττο, ποὺ ἐπεξεργάζεται τὸν ἑπόμενο χρόνο ὁ Ἐρρέρα. Ἀπὸ τὰ 1575-1578 ρίχνουνται μὲ δραστηριότητα στὸ χτίσιμο τοῦ ναοῦ μὲ τὸ νέο σχέδιο, κι ὁ Ἐλ Μοῦντο, ὅσο προχωράει ἡ οἰκοδομή, δουλεύει στὴ διακόσμησή της. Στὸ διάστημα αὐτό, ὁ Ἐρρέρα βρίσκει τὸ χρόνο νὰ δώσει τὰ σχέδια καὶ γιὰ ἄλλες οἰκοδομές, λ.χ. τοῦ Δημαρχείου τοῦ Τολέδου (τὴν πρόσοψη), τῆς ἐκκλησιᾶς Σὰν Ντομίγκο ἐλ Ἀντίγουο, τοῦ Ἀλκάσαρ τοῦ Τολέδου κ.λ.π. Στὰ 1579 πιάνει δουλειὰ στὸ χτίριο ὁ Ἰταλὸς γλύπτης Πομπέϊο Λεόνι κ' οἱ μιλανέζοι καλλιτέχνες Τζάκομο ντὰ Τρέτσο καὶ Τζαμπατίστα Κομάνε. Τὸν ἴδιο χρόνο φτάνει κι ὁ γλύπτης Χουὰν Μπαουτίστα Μονιέγκρο ἀπὸ τὸ Τολέδο, ὅπου δούλευε μὲ τὸν Γκρέκο στὰ εἰκονοστάσια τοῦ Σὰν Ντομίγκο ἐλ Ἀντίγουο. Τὸν Ἰούνιο τοῦ 1582 τελειώνει ὁριστικὰ ἡ οἰκοδομὴ τῆς μεγάλης ἐκκλησιᾶς χωρὶς φυσικὰ νὰ τελειώσουνε κ' οἱ δευτερεύουσες ἐργασίες τῆς διακόσμησης κ.λ.π. Τὸ 1583 τοποθετοῦνται τὰ ἀγάλματα

τοῦ Μονιέγκρο *Ἅγιος Λαυρέντιος κ' οἱ Εὐαγγελιστὲς* καὶ τὸν ἴδιο χρόνο ὁ Φίλιππος Β' βάζει τὸ Γενουάτη ζωγράφο καὶ γλύπτη Καμπιάζο ἢ «Ἐλ Λουκέτο» νὰ διακοσμήσει τὸ *κόρο ἄλτο* τῆς ἐκκλησιᾶς, ποὺ εἶχε πιὰ τελειώσει καὶ στὸ ἐσωτερικὸ καὶ δὲν ἀπόμενε νὰ γίνει παρὰ ἡ διακόσμησή της μὲ τὰ προσχεδιασμένα φρέσκα. Τέλη τοῦ 1583 ἀρχίζει ὁ Καμπιάζο νὰ ζωγραφίζει στὸ θόλο τὸ φρέσκο ὁ *Οὐράνιος παράδεισος*. Στὰ 1584 τοποθετοῦνται στὴν πρόσοψη τὰ ἕξη ἀγάλματα τοῦ Μονιέγκρο οἱ *Ἕξη βασιλιάδες τοῦ Ἰούδα*, στὶς 17 Αὐγούστου ὁ βασιλιὰς ἀρνιέται νὰ δεχτεῖ τὸν παραγγελμένο πίνακα τοῦ Γκρέκο τὸ *Μαρτύριο τοῦ Ἅγ. Μαυρίκιου*, παραγγέλνει καινούριονε στὸ φλωρεντῖνο ζωγράφο Ρωμῦλο Τσιντσινάττο καὶ τέλος τοῦ χρόνου παίρνουν ἀπὸ τὴν ἐκκλησιὰ καὶ τὶς στερνὲς σκαλωσιές. Στὰ 1585 γίνεται τὸ μεγαλύτερο μέρος τῆς διακόσμησης τοῦ ναοῦ, τὴν ἄνοιξη πεθαίνει ὁ Καμπιάζο, ὁ Βίο Καμίνο τελειώνει τὸ ἀρχιτεχτονικὸ μέρος τοῦ μεγάλου εἰκονοστάσιου κι ἀρχὲς τοῦ Νοέμβρη ἀρχίζει ἀπὸ τὸν Τσιντσινάττο γιὰ τοὺς τοίχους τοῦ *κόρο ἄλτο* ἡ ἐχτέλεση τέσσερων συνθέσεων ποὺ εἶχε σχεδιάσει ὁ Καμπιάζο. Αὐτὸ τὸ χρόνο πρέπει νὰ λογαριάζεται πὼς τελείωσε πραγματικὰ τὸ χτίριο. Στὰ 1587, ὁ Φεντέριγκο Τσούκκαρο, ποὺ τὸν εἶχε δεχτεῖ ἀπὸ ἕνα χρόνο πρὶν ὁ βασιλιάς, τελειώνει τοὺς πέντε πίνακες τοῦ πάνω μέρους τοῦ μεγάλου εἰκονοστάσιου καὶ τὸ ἐρχόμενο ἔτος φτάνει στὸ Ἐσκοριάλ, καλεσμένος ἀπὸ τὸ Φίλιππο, ὁ Πελλεγκρίνο Πελλεγκρίνι, ὁ λεγόμενος «Τιμπάλντι». Στὰ 1589 ἐπιστρέφει ἀπὸ τὸ Μιλάνο ὁ γλύπτης Λεόνι κι ὁ «Τιμπάλ-

ντι» ἔχει στρωθεῖ στὴ δουλειά. Ἀκολουθοῦνε μερικὰ γεγονότα ἀδιάφορα γιὰ μᾶς, στὰ 1597 πεθαίνει στὴ Μαδρίτη ὁ Ἐρρέρα καὶ τὸ 1598 ὁ Φίλιππος Β'.—

Τούτη εἶναι ἡ σύντομη ἱστορία τοῦ Ἐσκοριάλ, τοῦ «ὄγδοου θαύματος τοῦ κόσμου», ὅπως τὸ λὲν οἱ Ἱσπανοί. Σχετισμένη μὲ τὸ βίο τοῦ Γκρέκο, ἡ οἰκοδομὴ αὐτὴ ἐξιστορήθηκεν ἐδῶ λιτά, χωρὶς ἀξιολογικὲς κρίσες. Ὡστόσο, γιὰ τὸν ἀναγνώστη ποὺ ζητᾶ νὰ βρεῖ ἐνδιαφέρο καὶ στὴ λεπτομέρεια, ἀναγράφουμε ἕνα χαραχτηρισμὸ τοῦ Γιούστι ἀκριβοδίκαιο κ' ἐπιγραμματικό:

«Τὸ Ἐσκοριὰλ δείχνει τί μπορεῖ καὶ τί δὲν μπορεῖ νὰ κάμει ἡ θέληση. Λένε πὼς ἡ θέληση εἶνε παντοδύναμη· τόντις εἶναι σὲ ὡρισμένες περιοχὲς τῆς πραγματικότητας, μὰ εἶναι ἀνήμπορη νὰ δημιουργήσει κ' ἕνα μονάχα ἔργο μεγαλοφυΐας. Αὐτὴ ἡ θεϊκὴ σπίθα ἔλειψεν ἀπὸ τὴν ἐπιχείρηση τοῦ Φίλιππου. Εἶχε τὴ δυστυχία νἀνήκει σὲ μιὰν ἐποχὴ ποὺ δὲν ἔλαμπε οὔτε μὲ τὴ δημιουργική της δύναμη οὔτε μὲ τὸ γοῦστο της. Πρὸ παντὸς δὲν εἴτανε προωρισμένη νὰ βγάλει τὸ πιὸ ἐξαίρετο θρησκευτικὸ μνημεῖο. Ἐπιβάλανε λοιπὸν στὸ σύνολο ἕνα σχέδιο ἁλύγιστο καὶ γεωμετρικὸ καὶ στὴν ἐχτέλεση ἕνα στύλ, ποὺ οἱ σύγχρονοι τοῦ παινέσανε τὴν εὐγενικὴ λιτότητα κ' οἱ θαυμαστὲς τὴ μεγαλοπρέπεια, ἀλλ' ὅπου σήμερα δὲ βρίσκει κανεὶς παρὰ μιὰν ἀποκρουστικὴ ξεραΐλα. Τέλος, ἡ μέθοδο ποὺ ἀκολούθησεν ὁ βασιλιάς, ποὺ ἐπιθεωροῦσε τὰ πάντα ὣς στὴν ἐλάχιστη λεπτομέρεια, ἡ ἀνήσυχη κι ἄπαυτη ἐπίβλεψή του, ἡ συχνὰ μίζερη κριτική του, ἡ μουντή του διάθεση νὰ ἀφαιρεῖ ἀπὸ τὰ σχέδια τὶς φόρ-

μες ποὺ τοῦ φαινόντουσαν πολὺ πλούσιες ἢ πολὺ φανταχτερές: ὅλα αὐτὰ καὶ πολλὰ ἄλλα περιστατικὰ παραλύσανε τὸ δημιουργικὸν ἐνθουσιασμό... Τὸ πνεῦμα τῆς αὐστηρῆς ἐθιμοτυπίας, ποὺ ὁ Φίλιππος καθιέρωσε στὴν ἱσπανικὴν αὐλή, φανερώνεται στὸ ἔργο του ποὺ λὲς καὶ μᾶς παρατηρεῖ μὲ μιὰ γοητευτικὴ δύναμη σχεδὸν ἀπολιθωτική. Τὸ μόνο θέλγητρο τοῦ Ἐσκοριὰλ εἶναι πὼς φαίνεται σὰ νἀποτελεῖ ἀναπόσπαστο μέρος τοῦ τοπίου ποὺ τὸ περιβάλλει,—ἕνα πρᾶμα δηλαδὴ ποὺ δὲν τὄχανε προβλέψει διόλου οἱ οἰκοδόμοι του» [1].

---

[1] *Βιβλιογραφία γιὰ τὸ Ἐσκοριάλ.* Siguënza, *Historia de la Orden de San Jeronimo* (Μαδρίτη, 1605, νέα ἔκδοση ὑπὸ J. Catalina Garcia, 1907).—F. de Los Santos, *Descripción breve del monasterio de S. Lorenzo el real del Escorial* (Μαδρίτη, 1657).—Babelon, *Jacobo da Trezzo et la construction de l'Escurial. Essai sur les arts à la cour de Philippe II* (1519-1589) (Μπορντώ, 1922).

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΚΑΤΟ

Ὁ Γκρέκο στὴ Μαδρίτη καὶ στὸ Ἐσκοριάλ.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΚΑΤΟ

Ὁ Γκρέκο στὴ Μαδρίτη καὶ στὸ Ἐσκοριάλ.

Ὅταν ὁ Γκρέκο κίνησε γιὰ τὴν Ἱσπανία, εἴτανε γιομάτος ἐλπίδες κι ὄνειρα πὼς θἄβρισκε δουλειὰ ὅση κι ἂν ἤθελε κ' εὐκαιρία νὰ φανερώσει τὴ δύναμη τῆς τέχνης του καὶ τὸ φέγγος τῆς ψυχῆς του. Εὐκολονόητη εἶναι λοιπὸν ἡ ἀπογοήτεψή του ὅταν, φτάνοντας στὸ Ἐσκοριάλ, βρῆκε τὴν οἰκοδομὴν ἀτέλειωτη καὶ τὴ δουλειὰ ὅλη τῆς διακόσμησης δοσμένη στὸν Ἐλ Μοῦντο. Ἡ ἐλπίδα τοῦ Γκρέκο ἔσβηνε μονομιὰς καὶ μονάχη προσδοκία ἔμενε πὼς, μὲ τὸ χτίσιμο τῆς μεγάλης ἐκκλησιᾶς, θἄβρισκε κάποια ἀσχολία ποὺ νὰ τοῦ ἄρμοζε. Ὅπως εἴδαμε ἀπὸ τὸ προηγούμενο κεφάλαιο, μονάχα στὰ 1575 ἄρχιξε μὲ δραστηριότητα ἡ οἰκοδομὴ τῆς ἐκκλησιᾶς ποὺ τέλειωσε στὰ 1582.

Προσμένοντας λοιπὸν ὁ Γκρέκο νὰ σηκωθοῦν οἱ τοῖχοι τοῦ ναοῦ καὶ νἀπαιτήσουνε διακόσμηση, πρέπει νὰ γύρισε στὴ Μαδρίτη ὅπου, κοντὰ στὴν αὐλὴ καὶ στοὺς εὐγενεῖς, ὕπαρχε δουλειὰ καὶ συνάμα ἐλπίδα νὰ ἐχτιμηθεῖ ἡ τέχνη του ὥστε νὰ τοῦ δοθεῖ ἀργότερα μιὰ θέση

στὴ διακόσμηση τοῦ μεγάλου ναοῦ τοῦ Ἐσκοριάλ. Ἀπὸ τὰ ἔργα τῆς δίχρονης αὐτῆς ἢ τρίχρονης ἀναμονῆς στὴ Μαδρίτη μπορεῖ κανεὶς νὰ συμπεράνει πὼς ὁ Γκρέκο δὲν ἀστόχησε, γιατὶ προσωπογραφεῖ ἄντρες ξακουστοὺς κ' ἰσχυροὺς στὸν καιρό τους: τὸ μεγάλο νομομαθῆ καὶ κρατικὸ σύμβουλο Δὸν Διέγο Κοβαρρούβια, ἕναν ἄλλον εὐγενῆ, ποὺ τὸ κάδρο του εἶναι γνωστὸ μὲ τὸν τίτλο *Ἱππότης μὲ τὸ χέρι στὸ στῆθος*, τὸν Πομπέϊο Λεόνι, βασιλικὸ γλύπτη, κι ἄλλους πολλούς, ὡς ταιριάζει νὰ ὑποθέσουμε, ποὺ δὲ διασωθήκανε τὰ πορτραῖτα τους.

Ἐξάλλου, ἡ φτώχεια τῆς Μαδρίτης ἀπὸ καλλιτέχνες πρέπει νὰ βοήθησεν ὥστε νὰ ἐχτιμηθεῖ νωρὶς τὸ τάλαντο τοῦ Γκρέκο, πού, μὲ τὴν ἱκανότητά του νὰ μιμεῖται τοὺς βενετοὺς δασκάλους, τὴ μεγάλη του δεξιοτεχνία καὶ τὴν αὐστηρή του ζωή, θὰ κίνησεν εὐτὺς τὸ ἐνδιαφέρο τῆς μαδριλένικης κοινωνίας, προετοιμασμένης νὰ θαυμάσει ἕνα τέτοιον καλλιτέχνη.

Στὴ Μαδρίτη ὁ Γκρέκο γνωρίζει τοὺς λίγους καλλιτέχνες ποὺ ζοῦνε τότες ἐκεῖ κι ἀπὸ τὴ γνωριμιὰ τούτων ἴσως νὰ καθωρίστηκε κ' ἡ μελλοντική του ζωή. Ὁ Πομπέϊο Λεόνι, ποὺ μόλις εἶχεν ἔρθει ἀπὸ τὸ Τολέδο, θἄδωσε πολλὲς πληροφορίες γιὰ τὴν «αὐτοκρατορικὴ πόλη» καὶ πιθανὸ νὰ γνώρισεν αὐτὸς στὸν Γκρέκο τὸ φίλο του Τζάκομο ντὰ Τρέτσο, γλύπτη μιλανέζο, ποὺ εἶχαν ἔρθει μαζὶ στὴν Ἱσπανία. Στὴ Μαδρίτη πρέπει νὰ σχετίστη καὶ μὲ τὸ μελλοντικὸ συνεργάτη του, τὸ γλύπτη Χουὰν Μπαουτίστα Μονιέγκρο, ποὺ ἀργότερα δούλεψε στὸ μεγάλο εἰκονοστάσι τοῦ Σὰν Ντομίγκο ἔλ Ἀντίγουο στὸ

Τολέδο πάνω σὲ σχέδια τοῦ Γκρέκο. Συνάμα θὰ γύρεψε τὴ γνωριμιὰ τοῦ Ἐλ Μοῦντο, ποὺ εἴτανε διωρισμένος ζωγράφος τοῦ Ἐσκοριάλ, εἶχε τἀργαστήρι του στὴ Μαδρίτη καὶ τὸν εὐνοοῦσεν ὁ βασιλιάς.

Μὰ πιότερο ἀπ' ὅλα αὐτὰ τὰ περιστατικά, ἐνδιαφέρει μιὰ ὑπόθεση ποὺ βγαίνει ἀπὸ τὴ μελέτη τοῦ ἱστορικοῦ τοῦ Ἐσκοριὰλ κι ἄλλων στοιχείων. Ἀπὸ τὸ ἔργο τοῦ Σιγκουένθα μαθαίνουμε πόσο πολύπλοκη στάθηκεν ἡ ἐργασία γιὰ τὴν οἰκοδομὴ τοῦ μοναστηριοῦ καὶ τί σμάρι καλλιτέχνες ἀπασχολήθηκαν ἐκεῖ. Καὶ μολονότι τὸ ὄνομα τοῦ Γκρέκο δὲν ἀναφέρεται μέσα σ' αὐτούς, τὰ πάντα μᾶς στηρίζουνε νὰ ὑποθέσουμε πὼς ὁ καλλιτέχνης μας ἔπιασε κεῖ δουλειὰ ἀρκετὰ νωρὶς κι ἄφησεν ἔργο μεγάλο. Ὁ Βίλλουμσεν γράφει: «Πιστεύω πὼς ὁ Γκρέκο ἔκαμεν ὅλες σχεδὸν τὶς μακέττες καὶ τὰ προσχέδια γιὰ τὶς εἰκόνες καὶ τὰ φρέσκα ποὺ θὰ στολίζανε τὸ ἐσωτερικὸ τῆς ἐκκλησιᾶς κι ὅλα τὰ προπλάσματα τῶν ἐξωτερικῶν ἀγαλμάτων». Καὶ τὴν πεποίθησή του αὐτὴ τὴν ὑποστηρίζει μὲ σοφὴν ἀνάλυση πολλῶν ἔργων διακοσμητικῶν τοῦ μεγάλου ναοῦ:

Ὕστερα ἀπὸ δυὸ χρόνια ἀναμονῆς στὴ Μαδρίτη, τέλη τοῦ 1574, ὁ Γκρέκο πιάνει δουλειὰ κοντὰ στὸν ἀρχιτέχτονα Ἐρρέρα, ὡς καλλιτέχνης σχεδιαστὴς (diseñador). Ὁ Ἐρρέρα, σοφὸς γεωμέτρης, εἴτανε τὸ δίχως ἄλλο ἱκανώτατος νὰ κάμει ἕνα ἀρχιτεχτονικὸ σχέδιο μὲ τὸ χάρακα καὶ τὸ διαβήτη, μὰ δὲν εἴταν ἔμπειρος στὸ προσχεδίασμα μιᾶς τοιχογραφίας, μιᾶς εἰκόνας ἢ στὸ πρόπλασμα ἑνὸς ἀγάλματος. Γι' αὐτό, εἶχεν ἀνάγκη ἀπὸ ἕνα

καλλιτέχνη ἱκανὸ στὴ ζωγραφικὴ καὶ στὴ γλυπτικὴ κι ὁ Γκρέκο εἶχε τὰ προσόντα τοῦτα. Πριχοῦ ἀρχίσει ἡ οἰκοδομὴ τοῦ μεγάλου ναοῦ τοῦ Ἐσκοριὰλ κ' ὕστερα ἡ διακόσμησή του, ἀπαιτήθηκε νὰ γίνουνε προσχέδια τῆς δουλειᾶς, μακέττες, προπλάσματα, γύψινα ὁμοιώματα τοῦ χτίριου κ.λ. Γιὰ ὅλα αὐτά, τἀδύνατα στὸν Ἐρρέρα, ὁ Γκρέκο ἔλαβε πρωτοβουλία κ' ἡ δράση του στάθηκη σημαντική. Σήμερα βέβαια εἶναι ἀδύνατο νὰ καθορίσουμε μ' ἀκρίβεια ποιὰ καὶ πόση εἴταν ἡ συμβολή του· ὡστόσο, βρίσκει κανεὶς εὔκολα τὰ χνάρια του στὴν ἐσωτερικὴ διακόσμηση τῆς ἐκκλησιᾶς καὶ στὰ γλυπτὰ τῆς πρόσοψης, στοὺς *Ἕξη βασιλιάδες τοῦ Ἰούδα*. Ἐξὸν τὰ προσχέδια τοῦτα, πρέπει νὰ ζωγράφισε, σὰν τέλειος μινιατουρίστας ποὺ εἴτανε, πολλὰ μικρὰ κονίσματα ποὺ τοποθετηθήκανε στὴ μακέττα τοῦ μεγάλου εἰκονοστάσιου ποὺ εἶχε μπροστά του ὁ Ἐρρέρα μαζὶ μὲ τἄλλα ἀπειράριθμα σχέδια, προπλάσματα κι ὁμοιώματα.

Μὲ τὴν καθημερινὴν αὐτὴν ἄσκηση στὸ σχέδιο καὶ μὲ τὴ συνάφεια πρὸς τὴν ἀρχιτεχτονική, ὁ Γκρέκο ἀποχτᾶ τέλειαν εὐχέρεια ὡς ἀρχιτέχτονας κ' εἶναι γνωστὸ πὼς τὴν ἐποχὴν αὐτή, πρὶν ἐγκατασταθεῖ στὸ Τολέδο, ἐχτελεῖ τἀρχιτεχτονικὸ σχέδιο γιὰ τὸ εἰκονοστάσι τοῦ Σὰν Ντομίγκο ἐλ Ἀντίγουο. Ἀργότερα ἔκαμε κι ἄλλα πολλὰ πλάνα γιὰ εἰκονοστάσια, λόγου χάρη τοῦ ναοῦ τοῦ Ἐλέους στὴν Ἰλιέσκας, καὶ πεθαίνοντας ἀφῆκε καμιὰ τριανταριὰ σχέδια ἀρχιτεχτονικὰ καὶ δέκα ἐννέα βιβλία τῆς ἐπιστήμης αὐτῆς, ποὺ ἀποδείχνουνε πὼς τὴν εἶχε μελετήσει βαθιά.

Ἔργα μὲ φανερὰ τὰ χνάρια τοῦ Γκρέκο εἶναι κάμποσα μὲς στὸ μεγάλο ναὸ τοῦ Ἐσκοριὰλ καὶ θὰ τὰ ἐξετάσουμε ἀμέσως παρακάτω.

Ἡ τεράστια σύνθεση στὸ θόλο τοῦ «κόρο ἄλτο» *Ὁ Οὐράνιος παράδεισος ἢ ἡ Δόξα τῶν μακαρίων* εἶναι ἔργο τοῦ Καμπιάζο ἀλλὰ ἐχτελεσμένη πάνω σὲ σχέδια τοῦ Γκρέκο. Ὁ Σιγκουένθα μᾶς πληροφορεῖ πὼς ὁ Φίλιππος Β' ἀπόρριψε τὴ μακέττα τοῦ Καμπιάζο ποὺ τοῦ φάνηκε πολὺ ἐλευτέρια κι ὁ καλλιτέχνης ἀναγκάστηκε νὰ συμμορφωθεῖ μὲ τὴν ὑπόδειξη τοῦ βασιλιᾶ, δηλαδὴ ὡς ὑποστηρίζει ὁ Βίλλουμσεν, ὑποχρεώθηκε νὰ χρησιμοποιήσει τὸ προσχέδιο ποὺ εἶχεν ἐπεξεργαστεῖ ὁ Γκρέκο σύμφωνα μὲ τὶς θεολογικὲς ὑπόδειξες τοῦ Βιλιακάστιν γιὰ τὸ θρησκευτικὸ θέμα. Τόντις, προσεχτικὴ παρατήρηση τοῦ τρόπου τῆς σύνθεσης,—ποὺ παρουσιάζει ἀναλογίες μὲ τὸ πάνω μέρος τῆς *Ταφῆς τοῦ Ὀργκάθ*,—τῆς τυπολογίας καὶ τοῦ χρωματικοῦ πλούτου τοῦ φρέσκου, πείθουνε πὼς ὁ Γκρέκο προσχεδίασε τὸ ἔργο αὐτό. Ὁ συχνὰ ἀναφερμένος τεχνοκρίτης Βίλλουμσεν στὸ ἀναλυτικὸ βιβλίο του βρίσκει πολλὰ ἐπιχειρήματα νὰ ὑποστηρίξει τὴν ὑπόθεση αὐτὴ καὶ νὰ τὴν καταστήσει βεβαιότητα. Ὅμοιες παρατήρησες καὶ συμπεράσματα κάνει γιὰ τὸ τεράστιο φρέσκο *Εὐαγγελισμός*,—ὅπου ἡ γονατισμένη Παρθένα μοιάζει σὰν ἀντικαθρέφτισμα τῆς Παρθένας τοῦ *Εὐαγγελισμοῦ* ποὺ εἶχε ζωγραφίσει λίγα χρόνια πρὶν στὴ Ρώμη ὁ Γκρέκο,—καὶ γιὰ τοὺς δυὸ ἅγιους *Ἱερώνυμο* καὶ *Λαυρέντιο* ποὺ εἶναι ζωγραφισμένοι κάτω ἀπὸ τὸν *Εὐαγγελισμό*. Στὴ *Στέψη τῆς Παρθένας*, ἔργο κι αὐτὴ

τοῦ Καμπιάζο, καὶ ἐπιπόλαιη παρατήρηση ἀποδείχνει πὼς τὸ σχέδιο βγῆκεν ἀπὸ τὸ χέρι τοῦ Γκρέκο, τόσο ἡ σύνθεση μοιάζει μὲ ἄλλους πίνακες τοῦ Γκρέκο μὲ τὸ ἴδιο θέμα.

Στὸ μεγάλο εἰκονοστάσι, ἀρχιτεχτονικὸ ἔργο τοῦ Ἐρρέρα, ἡ συμβολὴ τοῦ Γκρέκο στάθηκε μεγάλη καὶ πολύτροπη. Γιὰ τὴν ἐχτέλεση τοῦ εἰκονοστάσιου τούτου χρειαζόταν ἐπίβλεψη ἄγρυπνη καὶ παρακολούθηση τῆς δουλειᾶς ἀπὸ ἄνθρωπον ἔμπειρο κ' ἱκανὸ νὰ ζωγραφίζει καὶ νὰ προπλάθει καὶ συνάμα νὰ ξέρει καλὰ ἀπὸ ἀρχιτεχτονική. Ἡ πρόοδο τῆς δουλειᾶς ἔπρεπε νὰ παρακολουθεῖται συστηματικὰ καὶ μὲ σοφὴ λεπτολογία ὥστε νἀρμονιστεῖ ἡ ζωγραφικὴ κ' ἡ γλυπτικὴ τοῦ σύνολου. Αὐτὴ στάθηκεν ἡ δουλειὰ τοῦ Γκρέκο. Ὁ Ἐρρέρα, ὅπως καὶ παραπάνω εἴπαμε, εἴτανε σοφὸς γεωμέτρης, μὰ ἀνήμπορος γιὰ μιὰ τέτοιαν ἐποπτεία, προσιτὴ μονάχα σὲ καλλιτέχνην ὡριμασμένο καὶ προνομιοῦχο ὅπως ὁ Γκρέκο. Μιὰ παραβολὴ τῶν ζωγραφικῶν ἔργων τοῦ εἰκονοστάσιου μὲ ἀντίστοιχα ἔργα ποὺ ἔκαμεν ἀργότερα ὁ Γκρέκο στὸ Τολέδο *(Προσκύνηση τῶν ποιμένων, Ἀνάσταση, Κοίμηση τῆς Θεοτόκου)*, πείθει πὼς τὰ σχέδια τῶν πρώτων εἶναι ἀπὸ τὸ χέρι τοῦ Κρητικοῦ. Ὅσο κι ἂν οἱ ζωγράφοι ποὺ τὰ ἐπεξεργαστήκανε τὰ ἑρμηνέψανε καὶ τὰ τροποποιήσανε κατὰ τὸ γοῦστο τους, διατηρεῖται κάτι ἀπὸ τὴν ἀρχικὴ σύνθεση τοῦ Γκρέκο, εἶναι κι ὅλα παράδοξο πὼς δὲν ἐξαφανίστηκαν ὁλωσδιόλου τὰ χαραχτηριστικά της.

Ἐξὸν τὸν κύριο βωμό, ἡ μεγάλη ἐκκλησιὰ τοῦ Ἐσκοριὰλ ἔχει κι ἄλλους σαράντα τρεῖς μικρότερους βωμούς,

κι αὐτοὺς μὲ τὰ εἰκονοστάσια τους καὶ τὶς εἰκόνες τους. Ἡ ἀρχιτεχτονικὴ κ᾽ ἡ διακόσμησή τους εἶχε προσχεδιαστεῖ ἀπὸ πρὶν τὰ 1596, γιατὶ τότες ὁ Ἔλ Μοῦντο ἀνάλαβε νὰ ζωγραφίσει τριάντα δυὸ ἀπ᾽ αὐτὰ τὰ εἰκονοστάσια χωρίς, ὡστόσο, νὰ προλάβει νὰ κάμει παρὰ μονάχα ὀχτώ, γιατὶ τόνε βρῆκεν ὁ θάνατος. Τριάντα τρεῖς ἀπὸ τοὺς πίνακες τῶν βωμῶν τούτων παρουσιάζουνε τὸ ἴδιο παράδοξο φαινόμενο, παρασταίνουνε δηλαδὴ δυὸ ἁγίους ὄρθιους, τὸν ἕνα δίπλα στὸν ἄλλο. Ἡ ὁμοιομορφία τούτη τῶν πινάκων δείχνει πὼς ὁ ἴδιος καλλιτέχνης τοὺς προσχεδίασεν ὅλους· κ᾽ ἐπειδὴ τὸ εἶδος τοῦτο ἡ σύνθεση εἶναι καθαρὰ βυζαντινή, ταιριάζει νὰ μαντέψουμε κ᾽ ἐδῶ τὴν παρουσία τοῦ Γκρέκο.

Ἀπ᾽ ὅλα περισσότερο, στὰ ἕξη ἀγάλματα τῆς πρόσοψης, στοὺς *Ἕξη βασιλιάδες τοῦ Ἰούδα*, ἔργο τοῦ Μονιέγκρο, τὰ χνάρια τοῦ Γκρέκο εἶναι φανερά. Τὸ ὕψος τους εἶναι 4 μ. 76 χωρὶς τὸ ὑπόβαθρο καὶ τοποθετηθήκαν ἐκεῖ ποὺ βρίσκουνται καὶ σήμερα στὶς 30 Ἰουλίου-8 Αὐγούστου 1584. Τὸ ὕφος τους, γιομάτο ζωντάνια κ᾽ ἔκφραση, μαρτυράει ἕνα δημιουργὸ ἱκανὸ καὶ πλούσιον ἀπὸ φαντασία καὶ θυμίζει τὸ ζωγραφικὸ βενετικὸ στὺλ ποὺ λὲς καὶ πῆρεν ἐδῶ πλαστικὴ μορφή. Οὔτε γιὰ τὰ ἔργα αὐτὰ ὑπάρχει γραφτὴ μαρτυρία πὼς βγήκανε ἀπὸ τὸ χέρι τοῦ Γκρέκο, μὰ τὰ ἴδια τους φωνάζουνε ποιὸς εἶναι ὁ δημιουργός τους. Ἡ ὑπόθεση πὼς ὁ Γκρέκο τὰ σχεδίασεν εἶναι λειψή. Πρέπει νὰ δεχτοῦμε πὼς ἔκαμε τὰ προπλάσματά τους σὲ γύψο ἢ σὲ κερὶ κι ἀπὸ κεῖ τἀντίγραψε ὁ Μονιέγκρο. Ὑπάρχουνε τόσα σημάδια ἀπὸ τὴν

τέχνη τοῦ Γκρέκο, ποὺ μπορεῖ κανεὶς νὰ βεβαιώσει πὼς ὁ ἴδιος παρακολούθησε τὸ Μονιέγκρο στὸ ἔργο του καὶ φρόντισε νὰ διατηρηθεῖ καὶ στὴν ἀντιγραφὴ ἡ ψυχὴ ποὺ μπόρεσεν αὐτὸς νὰ δώσει στὴν ὕλη. Εἶναι, φυσικά, ἀδύνατο ἕνας καλλιτέχνης τρίτης ἀράδας σὰν τὸν Μονιέγκρο, ποὺ εἴτανε τότε μόλις 23-30 χρόνων, νἄβγαλεν ἔργα μὲ τόσον ἐσωτερικὸ πλοῦτο. Οἱ *Ἕξη βασιλιάδες τοῦ Ἰούδα* πρέπει λοιπὸν νὰ λογαριάζουνται δημιούργημα τοῦ Γκρέκο, ἴσως κι ὅλα τὸ μόνο μὲς στὸ Ἐσκοριὰλ ποὺ ἀναγνωρίζεται μὲ σιγουράδα ὡς δικό του.

Ἡ παράδοση λέει πὼς ὁ Γκρέκο εἴτανε γλύπτης, μὰ δὲν εἶναι γνωστὸ κανένα ἔργο ποὺ νὰ βγῆκεν ὁλοκληρωτικὰ ἀπὸ τὰ χέρια του. Ἔχουμε ὡστόσο ἀπόδειξες πὼς σχεδίασεν εἰκονοστάσια μὲ γλυπτικὴ διακόσμηση, λόγου χάρη τοῦ Σὰν Ντομίγκο ἐλ Ἀντίγουο στὸ Τολέδο καὶ τῆς Μονῆς τοῦ Ἅγ. Φραγκίσκου στὴν Ἰλιέσκας, ἴσως μάλιστα καὶ τοῦ Ἅγ. Βικέντιου καὶ τοῦ Νοσοκομείου Ταβέρα στὸ Τολέδο. Ὁ ἱσπανὸς ζωγράφος Πατσέκο, ποὺ εἶχεν ἐπισκεφτεῖ τὸ Γκρέκο στὰ 1611, μᾶς πληροφορεῖ πὼς εἶδε μακέττες ἀπὸ ἄργιλλο ποὺ ὁ καλλιτέχνης μας εἶχε προπλάσει γιὰ τὰ ἔργα του· κι ἀπὸ τὴν ἀπογραφὴ τῆς περιουσίας του μαθαίνουμε πὼς πεθαίνοντας ἀφῆκε πενῆντα γλυπτικὰ κομάτια.

Κατὰ τὴν παράδοση, ἀρχιτέχτονας τοῦ Δημαρχείου τοῦ Τολέδου εἶναι ὁ Γκρέκο. Ὁ Κοσίο ὅμως ἀπόδειξε πὼς αὐτὸ εἶναι ἀδύνατο, γιατὶ μέσα στὰ τόσα ντοκου-

μέντα, συμβόλαια καὶ συμφωνίες γιὰ τὴν οἰκοδομή, δὲν ἀναφέρεται πουθενὰ τὸ ὄνομά του. Ὡστόσο αὐτὸ δὲν ἀποκλείει πὼς ὁ Γκρέκο, δουλεύοντας μαζὶ μὲ τὸν Ἐρρέρα στὸ Ἐσκοριάλ, ἔκαμε γιὰ λογαριασμὸ τοῦ προϊστάμενού του τἀρχιτεκτονικὸ σχέδιο τοῦ Δημαρχείου (1575-76). Τὸ περίεργο εἶναι πὼς στὴν οἰκοδομὴν αὐτὴ ποὺ βάστηξεν ὡς τὰ 1614 βοήθησε κι ὁ γιὸς τοῦ Γκρέκο ὁ Γιωργής.

Ἐξὸν τὰ ἄλλα ἔργα του, τὸν καιρὸ τῆς συνεργασίας του μὲ τὸν Γκρέκο, ὁ Ἐρρέρα ἔκαμε τἀρχιτεκτονικὸ σχέδιο τοῦ ναοῦ Σὰν Ντομίγκο ἐλ Ἀντίγουο τοῦ Τολέδου, ποὺ ξαναχτιζότανε τότε καινούριος. Τὸ σχέδιο εἴτανε ρυθμοῦ ἑλληνορωμαϊκοῦ, ὅπως τοῦ ναοῦ τοῦ Ἐσκοριάλ, κι ὅταν ὁ Γκρέκο προσκαλέστηκε νὰ σχεδιάσει τὰ τρία εἰκονοστάσια τῆς ἐκκλησιᾶς, ἀκολούθησε κι αὐτός, γιὰ νὰ διατηρήσει μιὰν ἁρμονία, τὸν ἴδιο ρυθμό,—ποὺ τοῦ εἶχε γίνει πολὺ γνώριμος τὰ χρόνια αὐτά,—χωρὶς νὰ λησμονήσει καὶ τὰ ὅσα ἔμαθε στὴ Ρώμη. Ἔτσι ἔχουμε ἄλλο ἕνα ἔργο ὅπου βλέπουμε νὰ συνεργάζουνται ὁ Ἐρρέρα κι ὁ Γκρέκο. Τὸ συμβόλαιο τοῦ δεύτερου γιὰ τὴ δουλειὰ ποὺ ἀνάλαβε (18 Αὐγ. 1577) δίδει χρήσιμες πληροφορίες, ἀπὸ τὶς ὁποῖες ξεικάζει κανεὶς πόσο εἶχεν ἐχτιμηθεῖ τὸ τάλαντό του.

Ὅταν ἦρθεν ἡ ὥρα νὰ ζωγραφίσει τοὺς πίνακες γιὰ τὰ τρία αὐτὰ εἰκονοστάσια, ὁ Γκρέκο διάλεξε θέματα ποὺ εἶχε λίγο πρὶν σχεδιάσει γιὰ τὴ μακέττα τοῦ μεγάλου εἰκονοστάσιου τοῦ Ἐσκοριάλ: *τὴν Κοίμηση τῆς Θεοτόκου, τὴν Ἁγια Τριάδα, τὸν Ἁγ. Ἰωάννη τὸ Βαφτιστὴ*

κ.λ.π. Ἀπὸ τὰ ζωγραφικὰ αὐτὰ ἔργα, τὸ ἀρχιτεχτονικὸ σχέδιο τοῦ εἰκονοστάσιου καὶ τὰ πέντε ἀγάλματα ποὺ στολίζουνε τὴν κορυφὴ τοῦ τέμπλου, γίνεται φανερὸ πὼς ὁ Γκρέκο εἴτανε τότε ξετελειωμένος τεχνίτης, κι ὄχι μονάχα στὴ ζωγραφική. Ἡ παραγωγή του αὐτὴ ἀνήκει στὴν τολεδάνικη περιοδό του καὶ θὰ ἐξεταστεῖ στὸ ἐρχόμενο κεφάλαιο.

Τὰ ἔργα, ποὺ ζωγράφισε τὰ τέσσερα ὧς τεσσεράμισυ χρόνια ποὺ ἔμεινε στὴν Ἱσπανία, πρὶν ἐγκαταστα-θεῖ ὁριστικὰ στὸ Τολέδο, εἶναι τἀκόλουθα:

Ὁ Ἅγ. Σεβαστιανός (1573), Μητρόπολη Παλένθιας, Ἱσπανίας. Ὕψ. 1,92 μ. × 1,48 μ. πλ.

Πιετά (Μητρικὸς πόνος) (1573), Συλλογὴ Χούντιγκτον, Νέα Ὑόρκη. 0,66 × 0,48.

Πορτραῖτο τοῦ Δὸν Διέγου Κοβαρρούβια (1574), Δημοτικὸ Μουσεῖο Τολέδου. 0,35 × 0,28.

Πορτραῖτο τοῦ γλύπτη Πομπέϊο Λεόνι (1573-74), Συλλογὴ Στίρλιγγ Μάξουελ, Σκωτία. 0,94 × 0,863.

Ὁ Ἅγ. Ἱερώνυμος μὲ φορεσιὰ καρδινάλιου (1573-75), Ἐθνικὴ Πινακοθήκη Λονδίνου. 0,584 × 0,47.

Πορτραῖτο τοῦ ἱππότη μὲ τὸ χέρι στὸ στῆθος (1576-77), Πράδο, Μαδρίτη. 0,82 × 0,66.

Φλόγα ποὺ τὴν ἀνάβει ἕνα νεαρὸ ζευγάρι (1577), Συλλογὴ Σίμον, Βερολῖνο. 0,69 × 0,90. (Ὁ πίνακας αὐτὸς ἴσως νἄγινε στὸ Τολέδο) [1].

---

[1] Ἡ κατάταξη καὶ χρονολόγηση κατὰ τὸ Βίλλουμσεν. Βλέπε πίνακες 18-22 στὸ τέλος τοῦ βιβλίου.

Μὲ τὸν *Ἅγ. Σεβαστιανὸ* ὁ Γκρέκο φαίνεται λυτρωμένος ἀπὸ τὴν ἀθυμιὰ τῆς Ρώμης καὶ τὸ ἔργο του αὐτὸ ἔχει μιὰ δύναμη κ' ἕναν ἀέρα γιορτάσιμο. Τὸ κορμὶ τοῦ ἁγίου ἔχει μιὰν ἔκφραση ρυθμικὰ γαλήνια καὶ νιώθεις τὴ συγκίνηση καὶ τὴ δεξιοτεχνία τοῦ καλλιτέχνη ποὺ τὸ γέννησε. Ὡστόσο, στὰ τέσσερα πρῶτα ἔργα τῆς ἱσπανικῆς περίοδος διατηρεῖ κάτι ἀπὸ τὸ στὺλ ποὺ εἶχε διαμορφώσει στὴ Ρώμη καὶ μονάχα στὰ τρία τελευταῖα ἡ νέα ἱσπανική του προσωπικότητα ἀρχίζει νἀχνοφαίνεται. Οἱ βυζαντινὲς ἐπίδρασες ἔχουνε τόσο ἐξαφανιστεῖ στὰ πρῶτα αὐτὰ ἔργα, ποὺ χρειάζεται ἐξασκημένο μάτι γιὰ νὰ τὶς βρεῖ, λόγου χάρη στοὺς πίνακες *Ἅγ. Σεβαστιανὸς* καὶ *Πορτραῖτο τοῦ Πομπέϊο Λεόνι*. Στὸ *Πορτραῖτο ὅμως τοῦ Κοβαρρούβια* ὁ φωτισμὸς τοῦ πίνακα εἶναι καμωμένος κατὰ τὴ βυζαντινὴ ἀρχή: «τὸ φωτεινὸ φέρνει κοντά, τὸ σκοτεινὸ ἀπομακρύνει» καὶ στὸ *Πορτραῖτο τοῦ Ἱππότη μὲ τὸ χέρι στὸ στῆθος*, ὅσο δηλαδὴ περνοῦνε τὰ χρόνια, οἱ παλιὲς βυζαντινὲς ἀνάμνησες ἀναπηδοῦνε μὲ περισσότερη δύναμη. Ἡ ἐπίδραση τοῦ Βασάνο φαίνεται ἐδῶ κ' ἐκεῖ, λόγου χάρη στὸ κοντόσωμο στὺλ τοῦ *Πομπέϊο Λεόνι* καὶ στὴ *Φλόγα ποὺ τὴν ἀνάβει ἕνα νεαρὸ ζευγάρι*, ὅπου ὁ Γκρέκο κάνει μὲ τὸ φῶς τῆς φλόγας ἕνα ἐφφὲ γνωστὸ ἀπὸ τὸ Βασάνο, φωτίζει δηλαδὴ ἀπὸ τὰ κάτω τὸ πρόσωπο. Τὰ χνάρια τῆς μαθητείας του στὴ Βενετιὰ ἀναγνωρίζουνται ἀπὸ τὶς ἀντίθεσες τῶν τόνων καὶ τὴ Ρώμη τὴ θυμίζει ὁ πίνακας *Πιετὰ* ποὺ ἔχει κάποια συγγένεια μὲ τὴ γλυπτὴ *Πιετὰ* τοῦ Μιχαὴλ Ἄγγελου.

Μὲ τὰ ἔργα αὐτὰ τῆς ἱσπανικῆς περίοδος, ὁ Γκρέκο

φανερώνεται ὡς τεχνίτης τελειωμένος, μὲ προσωπικότητα διαμορφωμένη. Οἱ ἀναζητήσές του εἶναι σταθερὲς κ' ἡ ἀγωνία του ἀσίγαστη. Μὲ τὰ τρία τελευταῖα ἔργα μπαίνει ὁριστικὰ σὲ νέο κύκλο, ξεχνᾶ μερικὲς κακὲς ἀνάμνησες ἀπὸ τὴ Ρώμη, ὁ χρωστήρας του γίνεται πιὸ αὐστηρός, ἀπολεπτύνει τὸ σχέδιο καὶ τὰ σχήματά του ἔχουνε κάποτε κλασικὴν ὠμορφιά.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΕΝΔΕΚΑΤΟ

Ὁ Γκρέκο στὸ Τολέδο.
Τὰ μεγάλα ἔργα τῆς ἐποχῆς αὐτῆς.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΕΝΔΕΚΑΤΟ

Ὁ Γκρέκο στὸ Τολέδο.
Τὰ μεγάλα ἔργα τῆς ἐποχῆς αὐτῆς.

Ὅταν φτάνεις στὸ Τολέδο, γράφει ὁ Αὔγουστος Μάγερ, προσμένεις νὰ βγεῖ νὰ σὲ ὑποδεχτεῖ ἕνας ἅγιος ἢ ἕνα λιοντάρι. Τόντις, ἡ παλιὰ αὐτοκρατορικὴ πόλη φαντάζει βιβλική, ὡς εἶναι κι ὅλας ἱστορημένη στὸ ξακουστὸ κάδρο τοῦ Γκρέκο μὲ τὴν ἀπειλητικὴ καταιγίδα κρεμασμένη πάνω της. Πρωτεύουσα τῆς Ἱσπανίας ὡς τὰ 1560, χτισμένη σὲ μιὰ χερσόνησο τοῦ Τάγου, πάνω σὲ γρανιτένιο λόφο, ξακουστὴ γιὰ τὰ σπαθιὰ καὶ τὰ μεταξωτά της, σ᾽ ἄλλους καιροὺς πολυάνθρωπη, διατηροῦσε τὸ μεγαλεῖο καὶ τὴ λάμψη της τὰ χρόνια αὐτὰ ἀκόμα ποὺ ἔγερνε νὰ σβήσει.

Τὸ Μάη τοῦ 1577 φτάνει ὁ Γκρέκο στὸ Τολέδο γιὰ νὰ δουλέψει τοὺς πίνακες τῶν εἰκονοστάσιων (retables) τοῦ Σὰν Ντομίγκο ἐλ Ἀντίγουο ποὺ εἶχεν ἀναλάβει. Πολυάριθμα ἔγγραφα, δημοσιευμένα ἀπὸ τὸν Σὰν Ρόμαν καὶ τὸν Μπερμοῦντεθ, μαρτυροῦνε γιὰ τὸ ἱστορικὸ τοῦ ναοῦ αὐτοῦ ποὺ ξαναχτιζότανε καὶ τὶς συμφωνίες ποὺ ἔκαμεν ὁ Γκρέκο μὲ τοὺς ἐπιτρόπους.

Τὰ σχέδια τῶν εἰκονοστάσιων τὰ εἶχεν ἀπὸ τὴν ἄνοιξη τοῦ χρόνου αὐτοῦ τελειωμένα καὶ τοῦτο τὸ βλέπουμε ἀπὸ τὰ συμβόλαια τοῦ Μονιέγκρο ποὺ ἀναλάβαινε νὰ ἐργαστεῖ πάνω στὰ πλάνα τοῦ Γκρέκο. Μὰ μονάχα τὸν Αὔγουστο τοῦ 1577 πρέπει νἄρχισεν ὁ Γκρέκο νὰ ζωγραφίζει τοὺς πίνακες ποὺ θὰ μπαίνανε στὰ τρία τέμπλα, στὸ μεγάλο τοῦ κέντρου καὶ στὰ δυὸ πλευρικά.

Τὸ μεγάλο εἰκονοστάσι περιλαβαίνει ἐξὸν τὰ πέντε ἀγάλματα καὶ τὸ *Θεῖο πρόσωπο* τῆς ἀσπιδίσκης (cartouche), ἕξη πίνακες μὲ πρόσωπα σχεδὸν ὑπερφυσικά. Φαίνεται πὼς ἡ *Ἁγ. Τριάδα*, ποὺ εἶναι σήμερα στὸ Πράδο, εἴτανε βαλμένη στὸ πάνω μέρος. Τὸ μέγεθός της εἶναι 3×1,75 καὶ τὸ κύριο πρόσωπό της, ὁ νεκρὸς Χριστός, ζωγραφισμένος μὲ ἐξαίρετη μαεστρία, θυμίζει Θαδδαῖο Τσούκκαρο. Ὁ μεγάλος πίνακας τοῦ κέντρου (3,85×1,96), ἡ *Κοίμηση*, ποὺ βρίσκεται σήμερα στὸ Σικάγο, ἔχει κι αὐτὸς ὅλο ὑπερφυσικὰ πρόσωπα. Τὸ ἴδιο εἶναι κι ὁ *Ἅγ. Ἰωάννης ὁ Βαφτιστής*, κάτω ἀριστερά, κι ὁ *Ἅγ. Ἰωάννης ὁ Εὐαγγελιστής*, κάτω δεξιά. Πάνω ἀπὸ τοὺς πίνακες αὐτούς, ἀντίστοιχα, εἶναι οἱ *Ἅγ. Βερνάρδος* καὶ *Βενέδικτος*, ζωγραφισμένοι μποῦστο σὲ ὑπερφυσικὸ μέγεθος. (Βλέπε πίνακα ἐκτὸς κειμένου ἀριθ. 24).

Στοὺς δυὸ πλευρικοὺς βωμοὺς εἶναι τοποθετημένοι οἱ πίνακες ἡ *Προσκύνηση τῶν ποιμένων* (ἀριστερά) κ' ἡ *Ἀνάσταση τοῦ Χριστοῦ* (δεξιά), μέγεθος κ' οἱ δυὸ 1,90×1,22.

Μὲ τὰ ἔργα αὐτὰ ἀρχίζει ἡ δεύτερη ἱσπανική, ἡ τολεδάνικη περίοδο τοῦ Γκρέκο. Πρὶν ἀκόμα τὰ τελειώσει,

εἶχε σίγουρα ἀρχίσει νὰ ζωγραφίζει, γιὰ τὴν ἐκκλησιὰ τοῦ Σάντο Τομέ, τὴν ξακουστὴ *Ταφὴ τοῦ Ὀργκάθ*, τὸ μεγαλύτερό του πίνακα (4,80×3,60), ποὺ χρονολογεῖται μὲ τὸ 1578 ἀπὸ τὸν ἴδιο τὸν Γκρέκο. Τὸ συμβόλαιο ποὺ ὑπόγραψε στὰ 1586 γιὰ ὅμοιον πίνακα ἀφορᾶ τὴν παραλλαγὴ τοῦ Πράδο.

Κατὰ τὰ 1579 ζωγράφισε τὸ *Ἐσπόλιο* τῆς Μητρόπολης τοῦ Τολέδου καὶ λίγο ἀργότερα, στὰ 1580-84, τὸ *Μαρτύριο τοῦ Ἁγ. Μαυρίκιου*, παραγγελία Φίλιππου Β'.

Ὅλοι αὐτοὶ οἱ πίνακες, ἀληθινὰ ἀριστουργήματα φανερώνουνε πὼς ὁ Γκρέκο εἴτανε ξετελειωμένος τεχνίτης καὶ δείχνουνε τὴν καταπληχτική του εὐχέρεια καὶ γρηγοράδα, ποὺ ἡ ἀπόχτησή τους ἀπαιτεῖ μεγάλη πεῖρα καὶ ἄσκηση. Τὴν πεῖρα τὴν εἶχεν ἀποχτήσει ὁ Γκρέκο στὸ Βασάνο, συντρέχοντας τὸ Δαπόντε στὰ φρέσκα καὶ στοὺς μεγάλους του πίνακες· καὶ στὴ Ρώμη ἀργότερα θἄβρε τὴν εὐκαιρία νὰ ἐξασκηθεῖ στὴ μεγάλη σύνθεση ὅπως γίνεται φανερὸ ἀπὸ τὴ δήλωσή του σχετικὰ μὲ τὴ *Δεύτερη Παρουσία* τοῦ Μιχαὴλ Ἄγγελου: «Ἂν τήνε ρίξουν ὅλη κάτω, εἶμαι ἄξιος νὰ συνθέσω ἔργο πιὸ σεμνὸ κ.λ.π.». Τοὺς πίνακες αὐτοὺς θὰ τοὺς ἐξετάσουμε καθένα χωριστὰ παρακάτω, σὰ μνημειώδη ἔργα ὁποῦναι κι ἀπαιτοῦν ἔρευνα ἀναλυτική.

Ἀπὸ τὰ 1577-83, ὁ Γκρέκο δὲν ἔμενε σταθερὰ στὸ Τολέδο καὶ μονάχα στὰ 1584 στερεώθηκε κεῖ, ἀφοῦ δοκιμάστηκε μὲ τὴ γνωστὴ δίκη γιὰ τὸ *Ἐσπόλιο*. Πάροι

κος (residente) ὡς στὰ 1577, ἀνίδεος ἀκόμα ἀπὸ τὰ καστιλιάνικα, δένεται μ᾽ ἔρωτα μὲ τὴ Ντόνια Χερώνυμα ντὲ λὰς Κουέβας κ᾽ ἕνα χρόνο ἀργότερα ἀποχτᾶ τὸ μοναχογιό του Γιωργὴ-Μανουήλ, ποὺ γνωρίζουμε ἀπὸ τὸν πίνακα *Ἄποψη τοῦ Τολέδου*, ὅπου εἶναι ζωγραφισμένος βαστώντας τὸ ἀνοιχτὸ σχέδιο τῆς πόλης. Τὸ δεσμό του μὲ τὴ γυναίκα αὐτὴ φαίνεται πὼς ποτὲ δὲν τόνε νομιμοποίησε, μὰ στὴ διαθήκη του βρίσκει τρόπο νὰ τὴ χαραχτηρίσει «πρόσωπο πιστὸ καὶ συνετὸ» (persona de confianza y de buona consienzia).

Ἀπὸ τὰ 1600 καὶ πέρα, ὁ Γκρέκο λογαριάζεται δημότης τοῦ Τολέδου (vicino), πιάνει σχέσεις μὲ τοὺς ξακουστότερους ἄντρες τῆς ἐποχῆς του, ἡ φήμη του ξαπλώνεται στὴ χώραν ὁλάκερη, προμηθεύει εἰκόνες στὰ μοναστήρια καὶ στὶς ἐκκλησιὲς καὶ προσωπογραφεῖ τὴν καστιλιάνικην ἀριστοκρατία. Κατοικοῦσε στὴν ὁβριακὴ τοῦ Τολέδου, στὸ ἀνάχτορο τοῦ μάγου μαρκήσιου ντὲ Βιλιάνα καὶ τἀργαστήρι του τὸ συχνάζαν οἱ μαθητές του Φρὰ Χουὰν Μπαουτίστα Μάϋνο, δομηνικανὸς καλόγερος μεγάλης ἀρετῆς καὶ τρυφερὸς προσωπογράφος, ὁ χαράχτης Διέγο ντὲ Ἀστόρ, ὁ Ὀρρέντε, ὁ Ἀντώνιος Πιθάρο κι ὁ πολυαγαπημένος του Λουὶς Τρίσταν.

Μοῦ ἀρέσει νὰ μεταφέρω ἐδῶ μιὰν παράγραφο τοῦ Μπαρρὲς ποὺ τέρπει σὰ θερμὴ φαντασίωση: Στὸ Θιγαρρὰλ ντὲ Μπουεναβίστα, τὸν ὡραῖο κῆπο μὲ τὶς πορτοκαλλιές, τὶς καστανιὲς καὶ τὰ πεῦκα, μὲ τἀγάλματα τῶν νυμφῶν καὶ τἀμολυτὰ λάφια, ὁ Γκρέκο κάθε βράδυ ἀντάμωνε τὰ πιὸ χαριτωμένα πνεύματα τῆς πόλης καὶ τὶς

πιὸ ὤμορφες Τολεδάνες, πού, καθὼς μαρτυρᾶ εὐλαβικὸς φίλος τῆς Ἅγιας Θηρεσίας, «λένε μὲ μιὰ λέξη περισσότερα ἀπ' ὅσα ἕνας Ἀθηναῖος φιλόσοφος μ' ἕνα βιβλίο». Ἐκεῖ θὰ συνάντησε καὶ τὸ μεγάλο δραματογράφο Λόπε ντὲ Βέγα, τὸν Ἁγιοτριαδίτη καλόγερο καὶ ποιητὴ Παραβιθίνο, τὸ σοφὸ νομομαθῆ Κοβαρρούβια, τὸν ἐπικὸ ποιητὴ κ' ἐξερευνητὴ τῆς Παταγονίας Ἐρθίλια, τὸν Μπαλταθὰρ Γκράθιαν, πεζογράφο σκοτεινὸ καὶ βαθύ, τὸν ξακουστὸ κορδοβάνο ποιητὴ Γκόγκορα καὶ τέλος τὸ μεγάλο Θερβάντες.

Ὅλο γονιμότητα, ἀγωνία μεταφυσικὴ κι ἄσωστον ἔρωτα τοῦ αἰώνιου πέρασεν ἡ ζωὴ τοῦ Γκρέκο στὸ Τολέδο. Ὁ Πατσέκο ποὺ τὸν ἐπισκέφτηκε στὰ 1611, ὅταν δηλαδὴ εἶταν ὡς 70 χρονῶν, θαυμάζει τὸ πλῆθος τὰ ἔργα του καὶ τὸν ἀκάματο ζῆλο του: «Ποιὸς θὰ τὸ πίστευε πὼς ὁ Δομήνικος Γκρέκο σχεδίαζε τὰ ἔργα του κ' ὕστερα τὰ ξαναδούλευε πολλὲς φορὲς γιὰ νὰ ξεχωρίσει καὶ νἀναδείξει τοὺς τόνους—ὥσπου νὰ πάρουνε τὴν ὄψη σκληρῶν προπλασμάτων καὶ νὰ φανεῖ μεγαλύτερη ἡ ἐλευτερία τῆς σύνθεσης καὶ τὸ σύνολο πιὸ ρῶμαλέο;» Κι ὁ Μαρτίνεθ δίδει γραφικὲς πληροφορίες γιὰ τὴ ζωὴ τοῦ Γκρέκο καὶ γιὰ τὴν ἀγάπη ποὖχε στὴ μουσική.

Ἡ καλλιέργειά του εἶταν εὐρύτατη, τὸ γοῦστο του αὐστηρό, ἡ ἀνεξαρτησία του ἔφτανε τὸν ἐγωισμό. Δὲν τόνε χόρταινεν ἡ ἀκίνητη ὠμορφιὰ ποὺ εἶναι μονάχα χρῶμακαὶ σχέδιο. Ἡ ἀποκάλυψη ποὺ φώτισε μιὰ μέρα τὸ μυαλό του τὸν πρόσταζε νὰ δώσει περιεχόμενο ψυχικὸ στὶς μορφές του, νὰ τὶς ἀναδείξει σὰ σύμβολα τῆς δικῆς του ἀνάτασης, τῆς ἀνάτασης τοῦ ἀνθρώπου. Ποτὲ κανεὶς

δὲν πραγματοποίησε τὴ συμβουλὴ τοῦ Βαζάρι «τὰ χρώματα πρέπει νὰ φέγγουνε σὰν πετράδια» καὶ ποτὲ κανεὶς δὲν παράστησε τὴ συγκίνηση ἀπ' τὸ γυμνὸ ἀνθρώπινο κορμὶ ὅπως ὁ Γκρέκο (*Ἅγ. Σεβαστιανός*, *Ἀνάσταση* τοῦ Πράδο). Μὰ τοῦτο δὲν εἴτανε χορτασμός:—Νὰ παραμερίσει τὸ φανταχτερὸ χρῶμα, νὰ παραμελήσει τὴ ρεαλιστικὴν ἀκρίβεια, μὰ νἀναπηδήσει ἀπὸ τὸν πίνακα μὲ ἀνατριχιαστικὴν ἔνταση τὸ βαθὺ μυστικὸ ποὺ τὸν καίγει. Αὐτὴ εἴταν ἡ ἔγνοια ποὺ τὸν κέντριζε κι αὐτὴ εἶναι ἡ κραυγὴ ποὺ σώθηκε μὲς στὸ ἔργο του. Ἀνήκει κι αὐτὸς στὴ γενιὰ τῶν ἀνήσυχων, ποὺ ἀγωνιώντας στὸ χεῖλος τοῦ πραγματικοῦ ἀποζητοῦν ἀπ' τὴ ζωὴ περισσότερα ἀπ' ὅσα δύνεται νὰ δώσει. Ὁ πόθος του εἶνε πλατύτερος ἀπὸ τὴν πραγματικότητα, ἡ ἀγωνία του μεταφυσική, τὰ ἅλματά του τόνε φέρνουν ἔξω ἀπὸ τὴ μετριότητα.

Ἐρχόμενος στὸ Τολέδο, βρέθηκε προετοιμασμένος νὰ νιώσει τὴν καστιλιάνικη ψυχὴ καὶ νὰ τὴν ἑρμηνέψει στὰ πορτραῖτα του. Στὴν Ἱσπανία τοῦ 16ου αἰώνα, ὁ Γκρέκο στάθηκεν ὁ μοναδικὸς *ἱσπανὸς* ζωγράφος σὲ μιὰν ἐποχὴ ποὺ ὅλοι οἱ ντόπιοι καλλιτέχνες γυρεύανε διδάγματα ἀπὸ τὴν Ἰταλία. Τὸ *Πορτραῖτο τοῦ Κοβαρρούβια* ἀποδίδει τὴν πιὸ φίνα καὶ κουρασμένη περίνοια, τὸ *Πορτραῖτο τοῦ Ἱεροξεταστῆ* τὴν πιὸ φουσκωμένη κοσμικὴ μεγαλοπρέπεια, ὁ πίνακας *Ἅγ. Ἰλδεφόνσος* εἶναι σύμβολο τοῦ γαλήνια συγκεντρωμένου δημιουργικοῦ πνεύματος. Οἱ ἄντρες, μὲς στοὺς πίνακές του, εἶναι αὐστηροί, μὲ ἔκφραση πικραμένη καὶ περήφανη, οἱ γυναῖκες γιομάτες γοητεία καὶ γαλήνη, οἱ ἔφηβοι φωτεινοὶ μὲ τὸ ἀσύγ-

κριτο κάλλος τους, κ' οἱ ἄγγελοι πάντα σὰν οὐράνια σώματα. Καὶ δὲν εἶναι μονάχα τοῦτος ὁ ἄθλος τοῦ Γκρέκο. Χρωματιστὴς ἀσύγκριτος, γιὰ τὸν ὁποῖο δίκια εἶναι εἰπωμένο πὼς τὸ χρῶμα του φέγγει σὰ σμάλτο καὶ οἱ ντραπερὶ τῶν πινάκων του σὰ σιδερένια ἐλάσματα, τεχνίτης ἀνυπέρβλητος ποὺ ἔλυνε τὰ δυσκολώτερα προβλήματα,—ἀρχιτεχτονικὰ καὶ ζωγραφικὰ μαζί, ὅπως στὴν *Ταφὴ τοῦ Ὀργκάθ*,—μὲ τὴν ἄνεση τῆς θεϊκῆς ἐνέργειας, φιλόσοφος βαθὺς καὶ μεταφυσικός, ἐραστὴς τοῦ ὑπερκόσμιου, ἐπινοητὴς τῶν πιὸ αἰώνιων σύμβολων,—ὁ Κρητικὸς τοῦνος εἶναι ἕνα ἀπὸ τὰ θάματα ποὺ περπατήσανε στὴ γῆς.

Ὡς τώρα, μὲς στὸ βιβλίο τοῦτο, παρακολουθώντας τὴ ζωὴ τοῦ Γκρέκο κι ἀνευρίσκοντας τὴ διαδοχὴ τῶν γεγονότων τοῦ βίου του, παραμελήσαμε τὴν ψυχογραφικὴ ἔρευνα ποὺ θὰ ἑρμήνευε τὸ ἔργο, ἀποκαλύπτοντας τὴν οὐσία του καὶ φωτίζοντας σταθερὰ τὴν ψυχὴ ποὺ τὸ κυβερνᾶ. Γιὰ τὸ λόγον αὐτό, τὸ κεφάλαιο τοῦτο, ὅπου ἐξετάζεται ὁ καλλιτέχνης ὡριμασμένος, μὲ τὶς ἀναζήτησές του συνειδητές, τελειωμένος στοχαστής, εἴταν ἀπαραίτητη ἡ παρέκβαση τούτη γιὰ νὰ μαντέψει ὁ ἀναγνώστης τὴν πνοὴ τοῦ καλλιτέχνη. Γιὰ νὰ νιώσει κανεὶς τὸν Γκρέκο δὲ χρειάζεται μονάχα ἱστοριογραφικὴ ἐπιμέλεια, παρὰ πρὸ παντὸς ταύτιση μὲ τὴν ἀγωνιζόμενη ψυχή του ποὺ ἔμεινε ζωντανὴ μέσα στὸ ἀθάνατο ἔργο.

Ἡ ἀπαρίθηση τῶν ἔργων τῆς τολεδάνικης περιόδος θὰ τραβοῦσε σὲ μάκρος κ' ἡ σωστὴ χρονολόγησή τους

εἶναι σχεδὸν ἀδύνατη. Ἐξάλλου, γιὰ τέτοιο πλῆθος πίνακες δὲν ἀρκεῖ ὁ περιωρισμένος χῶρος ἑνὸς βιβλίου ὅπως τοῦτο. Γι' αὐτό, θὰ ἐξετάσουμε ἐδῶ μονάχα τὰ μεγάλα ἔργα τῆς ἐποχῆς αὐτῆς: Τὴν *Ταφὴ τοῦ Ὀργκάθ*, τὸ *Ἐσπόλιο*, τὸ *Μαρτύριο τοῦ Ἅγ. Μαυρίκιου*, τὸ *Λαοκόοντα*, τὴν *Πέμπτη σφραγίδα τῆς Ἀποκάλυψης* καὶ τοὺς δυὸ πίνακες τοῦ *Τολέδου*. Καὶ μὲ τὴν ἔρευνα αὐτὴ θὰ παρακολουθήσουμε τὸν καλλιτέχνη καὶ θὰ βγάλουμε συμπεράσματα γιὰ τὴν προσωπικότητα καὶ τὴν τεχνοτροπία του. Θἄξιζε βέβαια νὰ γραφεῖ ἕνας ἀκόμα τόμος γιὰ τὸν Γκρέκο τοῦ Τολέδου, νἀναλυθοῦν ἔργα ὅπως τὸ *Ἀποστολάτο του*, ἡ *Ἅγια Οἰκογένεια*, ἡ *Πεντηκοστή*, ὁ *Ἅγ. Ἀντρέας*, ἡ *Ἀνάληψη τῆς Παναγίας* κ.λ.π., μὰ τὸ χρέος τοῦτο μένει γιὰ ἄλλους καιρούς.

Ἡ Ταφὴ τοῦ Κόμητος Ὀργκάθ (1578). Στὴ μισορειπωμένην ἐκκλησιὰ τοῦ Σάντο Τομέ, στὸ μέρος ποὺ τὴν τοποθέτησεν ὁ ἴδιος ὁ Γκρέκο, βρίσκεται ἡ ξακουστὴ *Ταφὴ τοῦ Ὀργκάθ*, τὸ μεγαλύτερο ἔργο του (4,80×3,60) κ' ἕνα ἀπὸ τἀριστουρήματά του.

Ὁ πίνακας ἱστορεῖ τὴν ταφὴ τοῦ κόμητος Ὀργκάθ, δίκαιου χριστιανοῦ καὶ ἀνακαινιστῆ τοῦ ναοῦ τοῦ Ἁγ. Θωμᾶ, ποὺ εὐνοήθηκεν ἀπὸ τὸ Θεό, τὴν ὥρα τῆς ταφῆς, ἀπὸ θάμα μεγάλο. Τὴ στιγμὴ ποὺ εἴτανε νὰ τόνε θάψουν, ἀνοίξαν οἱ οὐρανοί, κατεβήκαν οἱ ἅγιοι Στέφανος κι Αὐγουστῖνος καὶ τὸν ἐνταφιάσανε μὲ τὰ χέρια τους. Τὴν ἱστορία τὴ δηγιέται μιὰ μαύρη πλάκα μὲ χρυσὰ γράμματα κάτω ἀπὸ τὸν πίνακα.

Ὁ ἀρχιερέας μὲ τὰ ἐπισκοπικὰ ἄμφια στὸ πρῶτο πλάνο τῆς εἰκόνας εἶναι ὁ Ἅγιος Αὐγουστῖνος κι ἀντίκρι του, ἀναβαστώντας κι αὐτὸς τὸ σιδερόφραχτο νεκρὸ κόμητα, ὁ πρωτομάρτυρας Ἅγιος Στέφανος, μὲ ροῦχα διάκου. Πίσω τους ἀραδιασμένοι μιὰ τριανταριὰ εὐγενεῖς κ' ἱερωμένοι ἐκπροσωποῦνε τὴν καστιλιάνικην ἀριστοκρατία κι ἀναγνωρίζει κανεὶς μέσα σ' αὐτοὺς τοὺς ἀδελφοὺς Κοβαρρούβια, ποὺ κι ἄλλοτε εἶχε προσωπογραφήσει ὁ Γκρέκο. Ἡ λιγνή, φαγωμένη μορφή, ποὺ κοιτάζει παράφορα τὸ θεατὴ ἀπὸ τὴν ἀριστερὴ πλευρά, φαίνεται πὼς εἶναι ὁ καλλιτέχνης καὶ τὸ παιδόπουλο μὲ τὴ δαντελωτὴ τραχηλιά, ποὺ βαστάει ἀλαφρὰ τὴ λαμπάδα, λέγανε πὼς εἶναι ὁ Γιωργής· μὰ τοῦτο εἶναι λάθος.

Πίκρα, σιγὴ κ' ἐπίσημη θλίψη βαραίνουνε τοὺς μαυροφορεμένους τούτους εὐγενεῖς ποὺ περιστοιχίζουνε τοὺς δυὸ ἁγίους ἄλαλοι, σὰν ὑπνωτισμένοι ἀπὸ τἀνεπάντεχο θέαμα. Ἀπὸ πάνω τους, ἕνας ἄγγελος σκίζει τὸν οὐρανὸ καὶ παρουσιάζουνται οἱ στρατιὲς οἱ ἅγιοι ζερβόδεξα καὶ στὴ μέση ἡ Παναγιὰ μὲ τὸ Χριστό, ποὺ ἀνοίγει τοὺς κόρφους του κι ἀποδέχεται τὴ λευκή, γυμνὴ ψυχὴ τοῦ Ὀργκάθ.

Ἀπὸ ἕναν ἀπίθανο θρῦλο, ποὺ εἶχε τὴν πηγή του τρακόσια χρόνια πίσω, βγῆκεν ἡ τεράστια τούτη σύνθεση, ἕνας ἀπὸ τοὺς μεγαλύτερους ἄθλους τῆς ζωγραφικῆς, δέθηκε μὲ χρώματα ἡ ψυχὴ τῆς Καστίλιας. Ὁ θεοσεβὴς κόμης Ὀργκάθ, μὲ τὴ φλαμανδικὴ ἁρματωσιά, οἱ χρυσοστολισμένοι ἅγιοι, οἱ μουντοὶ μοναχοὶ κ' οἱ πενθισμένοι ἱππότες συμβολίζουνε τὴ μεγάλην ἐποχὴ τῆς Ἱσπα-

νίας ποὺ ψυχομαχοῦσε τότε κ᾽ ἔσβηνε μοιρόγραφτα. Αὐτὰ γιὰ τὸ κάτω, τὸ γήινο μέρος τῆς σύνθεσης. Μὰ πῶς θὰ μποροῦσε κανεὶς σταθερὰ νὰ χαραχτηρίσει τὸ οὐράνιο, τὸ ὑπέργειο μέρος, ὅπου θεϊκὲς μορφές, ταραγμένη σύναξη κατοίκων τοῦ οὐρανοῦ, μπλέχουνται σὰν παιγνίδι φλογῶν στὰ σκισμένα σύννεφα; Ὡστόσο, ὁ χωρισμὸς τῆς σύνθεσης σὲ γήινη κι οὐράνια εἶναι ἀταίριαστος καὶ μᾶς ἀποξενώνει ἀπὸ τὴν ἀληθινὴν οὐσία τοῦ ἔργου. Γιατί, ἀληθινά, ἡ μεγαλύτερη ὠμορφιὰ τοῦ πίνακα βρίσκεται στὴν ὀργανική του οἰκοδομὴ ποὺ προσδίδει στὸ σύνολο γαλήνη κ᾽ ἰσορροπία. «Ὅσο κι ἂν γοητεύουν οἱ ἀρετὲς τοῦ κάτω μέρους, ἡ ἀνταπόκριση ποὺ ἀνακαλύπτουμε τοῦ πλαστικοῦ σύμβολου μὲ τὴν πραγματικότητα, ἡ τρυφεράδα κι ὁ ἱπποτικὸς ἡρωισμὸς τῶν μορφῶν,—γράφει ὁ Μάγερ-Γκραῖφε,—ἡ γήινη τούτη ἱστορία θἄμενε σὰν ἕνα ἀπόσπασμα δίχως τὴν τελείωση ποὺ τὴν προσμένει στὸν οὐρανό».

Ὁ ἴδιος τεχνοκρίτης βρίσκει πὼς ἡ σύνθεση θυμίζει πυλώνα γοτθικοῦ ναοῦ, μὲ ταραδιασμένα ὄρθια πρόσωπα. Τὸ σωστὸ ὅμως εἶναι πὼς ἡ σύνθεση τοῦ ἔργου αὐτοῦ εἶναι καθαρὰ βυζαντινή: Ἔχοντας ὁ Γκρέκο νὰ ζωγραφίσει ἕνα θέμα κοσμικό, ἄγνωστο, φυσικά, στὴ βυζαντινὴν εἰκονογραφία, ἀναζήτησεν ἀντίστοιχη βυζαντινὴ σύνθεση καὶ τὴ βρῆκε στὴν *Κοίμηση τῆς Θεοτόκου*.

Δεύτερο ἔργο τῆς περιόδος αὐτῆς εἶναι τὸ *Ἐσπόλιο* (ὁ Διαμερισμὸς τῶν ἱματίων) (2,85×1,73), ποὺ προοριζότανε γιὰ τὴ Μητρόπολη τοῦ Τολέδου. Ἡ πρώτη συμ-

φωνία τοῦ Γκρέκο χρονολογεῖται ἀπὸ τὶς 2 Ἰουλίου 1577, μὰ ὁ πίνακας μονάχα ὕστερα ἀπὸ ἕνα ὡς ἑνάμισυ χρόνο ἐχτελέστηκε κι ἀποπληρώθηκε, μὲ πολλὰ βάσανα, ὡς τὸν Ἰούνιο τοῦ 1579.

Ζωγραφίζοντάς τον ὁ Γκρέκο πάσκισεν ἴσως νὰ περιοριστεῖ στὰ πλαίσια τῆς βενετικῆς σχολῆς γιὰ νὰ ἱκανοποιήσει τοὺς παραγγελιοδότες του, χωρίς, ὡστόσο, νὰ ἐξαφανίσει τὸν πραγματικόν ἑαυτό του. Μπορεῖ κανεὶς νὰ πεῖ πὼς πύκνωσε τὸ βενετικὸ στοιχεῖο γιὰ νὰ ἐντείνει τὴ δραματικότητα τοῦ πίνακα. Ἡ δράση ἔχει πιότερη ταραχὴ ἀπ' ὅση θἄβαζεν ὁ Τισιανὸς κ' ἡ σύνθεση εἶναι αὐστηρὴ καὶ μαζεμένη. Ὅλες οἱ μορφὲς στριμώχνουνται γύρω ἀπὸ ἕνα νοητὸν ἄξονα, ποὺ πέφτει σχεδὸν πάνω στὸ Χριστό, καὶ σχηματίζουνε ζωντανὸ τεῖχος γύρω ἀπὸ τὴν κεντρικὴ μορφή, ποὺ κυριαρχεῖ ἔτσι μέσα σ' ὅλη τὴ σύνθεση. Χαμηλότερα, οἱ τρεῖς Μαρίες (ἡ Παρθένα, ἡ Μαγδαληνὴ κ' ἡ μητέρα τοῦ Ἰάκωβου) στέκουνται πλημμυρισμένες τρυφερὴ συμπόνια κι ἀπόγνωση. Στὶς μορφὲς τῶν λογχοφόρων καὶ τῶν δημίων ὁ ζωγράφος ἔχει ἀποτυπώσει ἔκφραση ζωώδικη κ' ἔτσι ἡ φωτεινὴ μορφὴ τοῦ Χριστοῦ λάμπει μὲ τὸ κοντράστο τῆς ψυχικῆς ἔκφρασης καὶ μὲ τὴν ἀχτινοβολία τοῦ προσώπου του, ὅπου ὁ καλλιτέχνης ἔριξε τὸ περισσότερο φῶς. Τὸ κόκκινο ροῦχο του, βαμμένο μὲ λάκκα ριζαριοῦ, σκορπᾶ ζωηρὲς ἀνταύγειες πάνω στὴ σιδερένια ἁρματωσιὰ τοῦ ἑκατόνταρχου κ' αἰχμαλωτίζει τὴν προσοχὴ τοῦ θεατῆ ποὺ παραβλέπει ὅλα τἄλλα χρώματα, κίτρινο, γαλάζιο, πράσινο. Ὡρισμένες μορφὲς θυμίζουνε Τιντορέττο, ὅπως λόγου

χάρη ὁ ἄντρας ποὺ τριβελίζει μὲ τὸ σουβλὶ τὸ σταυρό, κι ὁ γενικὸς χρωματισμὸς εἶναι βενετικός. Τὸ σύνολο ἀποδείχνει τὴ μεγάλη μαεστρία τοῦ Γκρέκο, ποὺ μπόρεσε νἀποτυπώσει στὸν πίνακα τὴν τραχύτητα καὶ τὴν ἔξαψή του.

Τὸ ἔργο, ὅπως εἴτανε φυσικό, σάστισε τοὺς ἐπιτρόπους τοῦ ναοῦ, ἀρνήθηκαν νὰ τὸ παραλάβουνε κ᾽ ἐπακολούθησε δίκη ποὺ τὴν κέρδισεν ὁ καλλιτέχνης. Τὸ θέμα αὐτὸ τὸ ζωγράφισε κι ἄλλες φορὲς κ᾽ ἕνα ἀπὸ τὰ καλύτερα δευτερώματα βρίσκεται στὴν Παλιὰ Πινακοθήκη τοῦ Μόναχου.

Τὸ Μαρτύριο τοῦ Ἁγίου Μαυρίκιου (1580-84) εἶναι τὸ τρίτο ἔργο τοῦ Τολέδου (4,43×3,02). Ὁ ἱστορικὸς τοῦ Ἐσκοριὰλ Σιγκουένθα δίδει κάποιες πληροφορίες γιὰ τὸν πίνακα τοῦτον ποὺ «...δὲν ἱκανοποίησε τὴ Μεγαλειότητά του κι οὔτε ἄρεξε σὲ πολλοὺς ἂν καὶ λένε πὼς ἐχτελέστηκε μὲ πολλὴ τέχνη κι ὁ καλλιτέχνης εἶναι πολὺ σοφός...» Τὸ ἀσκητικὸ πνεῦμα τοῦ Φίλιππου, ποὺ εἶχε δώσει τὴν παραγγελία στὸν Γκρέκο, ξαφνίστηκεν ἀπὸ τὴν ἐλευτερία τοῦ ἔργου, ἀπὸ τὸν ἡρωικό του ἀέρα κ᾽ ἴσως βρῆκε τὴ σύνθεση ἀσύμφωνη πρὸς τὸ θρησκευτικὸ θέμα καὶ τὴν ἐπίσημην ἑρμηνεία του. Γι᾽ αὐτὸ παράγγειλε πάλι τὸν πίνακα στὸ Φλωρεντῖνο ζωγράφο Ρωμύλο Κιγκιννᾶτο ποὺ γέννησε μιὰ σύνθεση ἀσήμαντη, σήμερα ἀκόμα τοποθετημένη στὸ ναὸ τοῦ Ἐσκοριάλ.

Ὁ Γκρέκο εἶχε νὰ ἑρμηνέψει τὴν ἱστορία τοῦ Θηβαϊκοῦ λεγεώνα, ποὺ εἶχε μαρτυρήσει, τέλη τοῦ Γ΄ αἰώνα,

γιὰ τὴν ἀγάπη τοῦ Χριστοῦ. Κατὰ τὴν παράδοση, οἱ χριστιανοὶ στρατιῶτες τοῦ λεγεώνα, μὲ ἀρχηγὸ τὸ Μαυρίκιο, πιεστήκαν ἀπὸ τὸν αὐτοκράτορα Μαξιμιανὸ νὰ προσφέρουνε θυσία στὰ εἴδωλα καί, μὴν ὑποχωρήσαντας, δεχτήκανε τὴ θυσία — 10.000 κατὰ τὸ μαρτυρολόγιο. Ὁ καλλιτέχνης ὠνειρεύτηκε τὸ θέμα τοῦτο, ποὺ τὸ ἀγνοοῦσεν ἡ βυζαντινὴ εἰκονογραφία, νὰ τὸ χειριστεῖ μὲ τὴ μεγαλύτερην ἐλευτερία καὶ νὰ βγάλει ἕνα ἔργο ἀληθινὰ δικό του, γιομάτο πνευματικὴν ἔκφραση. Ἀποζήτησε νὰ παραστήσει ὄχι μονάχα τὴ θυσία τοῦ λεγεώνα, παρὰ καὶ νὰ τιμήσει τὸν ἀρχηγό του τὸ Μαυρίκιο, ποὺ μὲ τὴν πειθώ του ὡδήγησε πρόθυμους στὸ μαρτύριο τοὺς στρατιῶτες του.

Στὸ πρῶτο πλάνο, στὴ μέση τοῦ πίνακα, ὁ ἅγιος μὲ τοὺς τρεῖς συνοδούς του συνομιλεῖ, χειρονομοῦνε, κ' ἡ ζωντάνια τους εἶναι τόση ποὺ νομίζεις πὼς ἀκοῦς τὴ φωνή τους. Ἕνας ἀπὸ τοὺς τρεῖς, μὲ γυρισμένη τὴν πλάτη, βαμμένη μὲ τὠμορφότερο θαλασσί, κινεῖ μὲ ἔμφαση τὸ δεξί του, — κι ὡς εἶναι στὴ μέση τοῦ κάδρου καὶ κύριος χρωματικὸς τόνος, — ὅλη ἡ σύνθεση παίρνει τὸ ρυθμὸ ἀπ' τοῦ χεριοῦ του τὴν κίνηση. Δεξιά, ὁ σημαιοφόρος τοῦ λεγεώνα κ' οἱ λογχοφόροι καὶ ζερβά, στὸ βάθος, ἡ στιγμὴ τῆς θυσίας. Ἕνας-ἕνας προχωροῦν οἱ μάρτυρες, ὁ τζελάτης ἔχει σηκωμένο τὸ σπαθὶ κι ὁ στρατιώτης, ποὺ σκύβει νὰ δεχτεῖ τὸ θάνατο, σὰ νὰ προσεύχεται. Ἕνα κουφάρι ἀκέφαλο εἶναι στὰ πόδια τοῦ μπόγια καὶ δίπλα ὄρθιος ὁ Ἅγ. Μαυρίκιος χειρονομεῖ ἀκόμα μὲ βαθειὰν ἐγκαρτέρηση, παρηγοράει τοὺς στρατιῶτες του, τοὺς τάζει τὸν οὐρανό, ποὺ ἀνοίγει νὰ τοὺς ὑποδεχτεῖ μὲ σμάρι ἀγγέ-

λους ποὺ βαστοῦνε βαγιὰ καὶ στεφάνια. Στὸ πρῶτο πλάνο δεξιά,—λεπτομέρεια ποὺ δὲν πρέπει νὰ παραβλέψουμε,— ἕνα φίδι ἀνασηκώνει ἕνα λιθάρι καὶ βγάζει τὸ κεφάλι του βαστώντας στὸ στόμα ἕνα λευκὸ χαρτὶ μὲ τόνομα τοῦ τεχνίτη.

Στὸ ἔργο αὐτὸ ἀνταμώσαν ἡ Βενετιὰ καὶ ἡ Ρώμη. Οἱ τέσσερις μορφὲς τοῦ πρώτου πλάνου, μὲ τὴν πλαστικὴν ὠμορφιά τους, θυμίζουνε Μιχαὴλ Ἄγγελο κι ὁ χρωματισμὸς ὑπακούει στὰ βενετικώτερα διδάγματα τῆς Βενετιᾶς. Ὁποιοσδήποτε, ὥστόσο, παραλληλισμὸς εἶναι μάταιος, γιατὶ σύνθεση καὶ μορφὲς δὲν ἔχουνε πουθενὰ τὸ ὅμοιο τους κ' εἶναι γεννήματα ἀτόφυα τοῦ Γκρέκο, πού, μὲ τὸ ἔργο αὐτό, γιὰ τὴν ὥρα ἐκείνη, ἔδωσε τὸ μέτρο τῆς δύναμης καὶ τοῦ δημιουργικοῦ πάθους του.

Ὕστερα ἀπὸ τὸ *Μαρτύριο τοῦ Ἁγ. Μαυρίκιου* πολυάριθμα ἔργα ἀκολουθήσαν: Οἱ προσωπογραφίες τῶν εὐγενῶν τῆς Ἱσπανίας, οἱ εἰκόνες τῶν μοναχῶν καὶ τῶν ἁγίων τοῦ Χριστιανισμοῦ, οἱ πίνακες μὲ τὰ εἰκονογραφικὰ θέματα τοῦ Βυζάντιου καί, τέλος, τὰ μνημειώδη ἔργα μὲ τἀσυνείθιστα θέματα, ἡ *Πέμπτη σφραγίδα τῆς Ἀποκάλυψης*, ὁ *Λαοκόων*, τὸ *Τολέδο μὲ τὴν καταιγίδα*. Τριανταπέντε ὁλόκληρα χρόνια χωρίζουνε τὸν Γκρέκο τοῦ *Ἐσπόλιο* ἀπὸ τὸν Γκρέκο τοῦ *Λαοκόοντα* καὶ στὸ διάστημα αὐτὸ ἡ φλογερὴ προσωπικότητα ποὺ ἀναγνωρίσαμε περνᾶ ἀπὸ διαδοχικοὺς σταθμούς, ἀποκορυφώνει τὴν ἐκφραστική της δύναμη, τελειοποιεῖ τὴν αἰσθαντική της ἱκανότητα κι ὀξύνει τὴ δημιουργικὴ φαντασία της.

Ὅ,τι στὴν ἀρχὴ εἴτανε θολὴ ἐπιθυμία καὶ προσταγὴ τῆς καρδιᾶς, μὲ τὸ χρόνο γίνεται συνειδητὴ ἀνάγκη, ὠργανωμένη ἀναζήτηση, καθημερινὴ ἄσκηση. Καλλιτέχνης ἱκανὸς νἀθλήσει σὲ τρεῖς τέχνες, ὁ Γκρέκο προσπαθεῖ νὰ βρεῖ, — ἂς ποῦμε κ' ἐμεῖς ἔτσι, — τὴ λύτρωσή του στὴ ζωγραφική, στὴ ζωγραφικὴ ξαναγεννημένη μὲ ποιότητα ἰσχυρὰ πνευματική. Ἡ ὑπερβατική του τέχνη, ἡ μυστική του διαίστηση, ἡ ξέχειλη ἔνταση τῆς δημιουργικῆς του ὁρμῆς μάχουνται νὰ τελειοποιήσουνε τὰ ἐκφραστικὰ μέσα ὥστε νὰ γίνουν ἱκανὰ νὰ ἑρμηνέψουνε τὸ σύμβολο ποὺ εἶναι πέρα ἀπὸ τὴ λογικὴ κατανόηση. Τὸ ἀποτέλεσμα τοῦ ἀγώνα τούτου προξενεῖ τὴν ἀνατριχίλα τοῦ αἰώνιου.

Ἂν σωζότανε τὸ βιβλίο του «Περὶ ζωγραφικῆς», ποὺ ἀναφέρει ὁ Πατσέκο, δέος θὰ νιώθαμε ἀνευρίσκοντας τὴ διαγραφὴ ἀπ' τὸν ἴδιο τὸν Γκρέκο τῆς ὁρμητικῆς ἀνιούσας ποὺ ἐπιδίκασε στὸν ἑαυτό του κι ἄτρομος ἀκολούθησεν ὥσπου ἀντάμωσε τὸ θάνατο.

Ἡ παραφροσύνη τοῦ Γκρέκο εἴταν αὐστηρὰ γεωμετρημένη. Προσχεδίαζε μέσα στὸ νού του τὸ σύμβολο κ' ὕστερα, ἀπὸ τὸ χάος τῶν ἐνοράσεών του, πάσκιζε νἀντλήσει τὴ μορφὴ ποὺ θὰ διατύπωνε τὸ βαθύ, σκοτεινὸ μυστικό του. Ἡ ἐχτέλεση ἑνὸς πίνακα εἶναι διαδοχικὰ σχέδια, προπλάσματα, ἀφαίρεσες, ἀναγωγές, ὥσπου νὰ βγεῖ ἡ μορφὴ ποὺ θἀντιστοιχοῦσε στὴν ἀστραπὴ ποὺ τοῦ καψάλισε μιὰ στιγμὴ τὸ σπλάχνο. Καὶ σ' ἄλλο σημεῖο τοῦ βιβλίου τούτου ἔγραψα πὼς τὰ τελευταῖα ἔργα τοῦ Γκρέκο δὲν τὰ κυβερνᾶ ὁ νοῦς, τὸ ὄργανο τοῦ πραχτικοῦ ἔνστιχτου, παρὰ ἡ μεθοδοποιημένη καὶ καλλιεργη-

μένη διαίστηση, ἡ ἱκανὴ νὰ συλλαβαίνει τὴ δυναμικὴ πρόοδο, τὴν ποιότητα καὶ τὴ διάρκεια. Ὁ Πατσέκο σχολιάζει τὸν ἀγώνα τοῦτο τοῦ Γκρέκο κ' οἱ λίγες γραμμὲς ποὺ ὁ ἴδιος ὁ ζωγράφος ἔχει χαράξει στὸ *Σχέδιο τοῦ Τολέδου* μαρτυροῦνε τὴ λαχτάρα του γιὰ τὸ ὑπερκόσμιο.

«Ὅπως κάθε μεγάλος ἄνθρωπος, γράφει ὁ Μάγερ-Γκραῖφε, ἀντικειμενοποιεῖ τὶς φόρμες ποὺ ἰδιάζουνε στὴν ἐποχή του καὶ τὶς προσαρμόζει στοὺς ἀτομικούς του σκοπούς. Τὸ ὅραμά του λυτρώνεται ἀγάλια ἀπὸ κάθε ἐξάρτηση ἀπὸ τὸ συγκεκριμένο ἀντικείμενο, ποὺ δὲ ζεῖ πιὰ γιὰ λογαριασμό του παρὰ ὡς στοιχεῖο ὀργανικὸ ἑνὸς ζωγραφικοῦ Σύμπαντος κ' ἡ σημασία ποὺ ἀποχτᾶ ἐξαρτᾶται ἀπὸ τὸ βαθμὸ ποὺ συμφωνεῖ μὲ τὴν ἀτμόσφαιρα τοῦ σύνολου. Αὐτὸ κάνει τὸν Γκρέκο μοντέρνο κ' ἡ γοητεία του ὀφείλεται λιγώτερο στὴν παλέττα καὶ στὴν τεχνική του καὶ πιότερο στὴν ἀνεξαρτησία τούτη ἀντίκρι στὰ ἴδια του τὰ μέσα».

Τέτοιο ἠφαίστειο γέννησε ἔργα ὅπως ἡ *Πέμπτη σφραγίδα τῆς Ἀποκάλυψης*, ὁ *Λαοκόων*, ὁ *Ἅγιος Ἀντρέας* πού, βαστώντας τὸ σταυρό του σὰ ραβδὶ κι ὁδοιπορώντας στὸ χαωτικὸ τοπίο, ὡς ἱστορήθηκεν ἀπὸ τὸν Γκρέκο, θὰ ζήσει στὴν αἰωνιότητα—σύμβολο τοῦ ἔρωτα τῆς θυσίας.

Ἡ *Πέμπτη σφραγίδα τῆς Ἀποκάλυψης*. (Συλλογὴ Θουλοάγα, Παρίσι 2,20×1,91).

...Καὶ ὅτε ἤνοιξε τὴν πέμπτην σφραγῖδα, εἶδον ὑποκάτω τοῦ θυσιαστηρίου τὰς ψυχὰς τῶν ἐσφαγμένων διὰ τὸν Λόγον τοῦ

Θεοῦ καὶ διὰ τὴν μαρτυρίαν ἣν εἶχον· καὶ ἔκραξαν φωνῇ μεγάλῃ λέγοντες: ἕως πότε ὁ δεσπότης ὁ ἅγιος καὶ ἀληθινός, οὐ κρίνεις καὶ ἐκδικεῖς τὸ αἷμα ἡμῶν ἐκ τῶν κατοικούντων ἐπὶ τῆς γῆς; Καὶ ἐδόθη αὐτοῖς ἑκάστῳ στολὴ λευκὴ καὶ ἐρρέθη αὐτοῖς ἵνα ἀναπαύσωνται ἐπὶ μικρόν, ἕως πληρωθῶσι καὶ οἱ σύνδουλοι αὐτῶν καὶ οἱ ἀδελφοὶ αὐτῶν καὶ οἱ μέλλοντες ἀποκτέννεσθαι ὡς καὶ αὐτοί. (*Ἀποκάλυψις Ἰωάννου* VI, 9-12).

Τὸ χωρίο τοῦτο τῆς Ἀποκάλυψης, ἀπὸ τὸ ὁποῖο ὁ Γκρέκο ἄντλησε τὴν ἔμπνευσή του, εἶναι καὶ σχόλιο τοῦ ἔργου του. Ἡ σύνθεση εἶναι πιστὴ στὸ κείμενο κι ὁ θεατὴς ἀναγνωρίζει μέσα στὶς μορφές της τὸν Ἀποκαλυπτὴ ποὺ ὁραματίζεται ἀναστημένους τοὺς σφαγμένους γιὰ τὸ λόγο τοῦ θεοῦ, τὶς λυτρωμένες ψυχὲς ποὺ ἀναπηδοῦν ἀπὸ τὰ χώματα καὶ τοὺς ἀγγέλους ποὺ τοὺς δίδουνε τὴ λευκὴ στολή... Στὸ πρῶτο πλάνο, γονατισμένη ἡ τεράστια μορφὴ τοῦ Ἰωάννη, ποὺ κραυγάζει καὶ χειρονομεῖ μὲ τὰ χέρια τεντωμένα πρὸς τὸν οὐρανό, καὶ στὸ βάθος οἱ ἕφτὰ μορφὲς τῶν ἀναστημένων μαρτύρων ποὺ σηκώνουνται, λευκοὶ σὰν κρῖνοι, μὲς ἀπ' τὴ γῆ. Ἡ τρίτη ἀπὸ τἀριστερὰ γυναικεία μορφή, μὲ τὰ πόδια πλεγμένα ὅπως τοῦ ἀναστημένου Χριστοῦ στὴν *Ἀνάσταση* τοῦ Πράδο, δίδει τὸ νόημα τῆς λύτρωσης ἀπὸ τὸ βάρος. Στὴ δεξιὰ πλευρά, ἀγγελούδια ἀφτέρουγα φέρνουνε στοὺς μάρτυρες τὴ λευκή τους στολὴ κ' ἡ ὄρθια ἀκρινὴ μορφή, ὡς ἀνατεντώνεται λυγερὴ νὰ τὴν πιάσει, ἐκφράζει ὅλη τὴ λαχτάρα της γιὰ τὴ δικαιοσύνη.

Ὁ πίνακας αὐτὸς δὲν πρέπει νὰ ἐξηγεῖται μονάχα μὲ τὸ θεολογικό του περιεχόμενο. Γιὰ τὸν ἄνθρωπο ποὺ τέρπεται ἀπὸ τὴ μυστικὴ μεταρσίωση, τὸ ἔργο τοῦτο γί-

νεται σύμβολο τῆς ἀγωνίας ποὺ λαχταρᾶ τὸ θάμα καὶ τὸ αἰώνιο. Ὁ γονατισμένος ἀποκαλυπτής, μὲ τὸν κόκκινο χιτώνα ποὺ χύνεται σὲ ζωντανὰ κύματα, εἶναι, κατὰ τὸν Κέρερ, τὸ σύμβολο τῆς ἀνθρώπινης νοσταλγίας, ἡ μορφὴ μὲ τὴν ὁποία θέλησεν ὁ Γκρέκο νὰ δείξει τὴν τραγικότητα τῆς ἴδιας του τῆς μοίρας καὶ νὰ κάμει τὸ θεατὴ νὰ μεταρσιωθεῖ πάνω ἀπ' τὰ γήϊνα, σὲ μιὰν πνευματική, θρησκευτικὴ κ' ἠθικὴ ἀνάταση.

Μετὰ τὴν *Πέμπτη σφραγίδα τῆς Ἀποκάλυψης* ἔρχεται ὁ *Λαοκόων*, ὁ μόνος πίνακας τοῦ Γκρέκο μὲ μυθολογικὸ θέμα. Ὁ ἱερέας τοῦ Ἀπόλλωνα, παρακούσαντας τὸ Θεὸ μὲ τὸ γάμο του, τιμωρεῖται καὶ θανατώνεται, αὐτὸς καὶ τὰ δυό του παιδιά, ἀπὸ δυὸ φαρμακερὰ φίδια. Στὸ πρῶτο πλάνο καὶ πρὸς τἀριστερὸ μέρος τοῦ πίνακα εἶναι ἡ σκηνὴ τοῦ μαρτύριου καὶ δεξιὰ ὄρθιοι ὁ Ἀπόλλωνας κ' ἡ Ἄρτεμη τὴν παρακολουθοῦν. Ὁ Λαοκόων κι ὁ ἕνας του γιός, πεσμένοι χάμου ἀνάσκελα, σπαράζουνε μὲς στὴν τρομάρα τοῦ θανάτου κι ὁ ἄλλος γιὸς ὄρθιος, μὲ τὸ πράσινο πανὶ στὴ ζώση του, ἔχει ἀδράξει τὸ φίδι καὶ τὸ ἀπομακρύνει ἀπ' τὸ σῶμα του καί, μὲ τὴν κίνησή του, μοιάζει σὰ νὰ τανύζει ἀδρὸ δοξάρι. Τὰ ὄρθια κορμιὰ τῶν θεῶν, ζωγραφισμένα, ὡς λέγει πάλι ὁ Κέρερ, μὲ τονισμένη τὴ σωματικότητά τους, ἀφήνουν ἰσχυρὴν ἐντύπωση, ἰσχυρότερην ἀπὸ κείνην ποὺ θἄδιδεν ἡ φύση ἡ ἴδια. Στὸ βάθος, ἀχνὰ σχεδιασμένη ἡ πολιτεία, μὲ τὸν ἑσπερινὸν οὐρανὸν ἄγριον ἀπὸ πά-

νου της, κ' ἕνα ἄλογο ποὺ πηλαλάει τρομαγμένο κατὰ τὸ μέρος της.

Τὸ Τολέδο μὲ τὴν καταιγίδα εἶναι ἀπὸ τοὺς πιὸ τελευταίους πίνακες τοῦ Γκρέκο, ἡ ἐξομολόγησή του: Νά ἡ φωλιά μου! κράζει παραδίδοντας στοὺς ἐρχόμενους τὸ ἔργο αὐτό, ποὺ ὅμοιο του δὲ γνώρισεν ἡ ζωγραφική. Θἄλεγε κανεὶς πὼς στὸ χεῖλος ὄντας τοῦ θανάτου, δραματίζεται μέσα σὲ μιὰ σφοδρὴν ἀναλαμπὴ τὴν ἄγρια πατρίδα κι ἀφήνει σὰ φλογερὸν ὑστερόλογο τῆς τεράστιας παραγωγῆς του τὸ ἔργο τοῦτο. Τὸ φῶς σπαθίζει τὶς κορφές, οἱ θάμνοι τοῦ πρώτου πλάνου σὰ νὰ καίγουνται, ὅλος ὁ οὐρανὸς εἶναι γιομάτος ἠλεκτρισμὸ κι ἀπειλή. Τὸ μάτι τοῦ ζωγράφου ποὺ ἐχτέλεσε τὸν πίνακα τοῦτο δὲν εἶναι τὸ μάτι τοῦ ἀντικειμενικοῦ ἑρμηνευτῆ τῆς φύσης. Τὸ *Τολέδο* εἶναι ἕνα μέσο, σκοπὸς εἶναι ἡ ἑρμηνεία ἑνὸς ὁράματος. Ὁ Βίλλουμσεν παρατηρεῖ πὼς τὸ τοπίο εἶναι ἱστορημένο ὡς ἂν ὁ ζωγράφος τὸ εἶχε δεῖ ἀπὸ ψηλά, σὰν τὸ πουλί· μὰ ὕψωμα ὅπου νὰ στάθηκε δὲν ὑπάρχει. Συνάμα, οἱ οἰκοδομὲς δὲν εἶναι ζωγραφισμένες πιστά, ἕνας πύργος καὶ τὸ ρέμα τοῦ ποταμοῦ, ὡς εἶναι σχεδιασμένο, εἶναι φανταστικά. Αὐτὰ μαρτυροῦνε τὴν ἀνεξαρτησία τοῦ ζωγράφου ἀντίκρι στὸ θέμα του καὶ τὴ μέριμνά του νὰ μείνει πιστὸς στὸ ὅραμά του.

Ὅπως ἡ σύνθεση, ἔτσι καὶ τὸ χρῶμα εἶναι ἀνεξάρτητο ἀπὸ τὴ φύση. Ὁ γενικὸς τόνος εἶναι μελανόθαμπος, ὑπάρχουνε δῶθε κεῖθε πράσινοι τόνοι, τὰ σπί-

τια εἶναι ζωγραφισμένα μὲ λευκὲς γραμμὲς καὶ γκρίζες ἀπόχρωσες κι ὁ οὐρανὸς μελανὸς μὲ λίγο ἄσπρο καὶ μπλάβο.

Ὁ ἄλλος πίνακας, τὸ *Σχέδιο τοῦ Τολέδου*, ζωγραφισμένος κι αὐτὸς τὴν τελευταία δεκαετία (1604-1614), ἱστορεῖ τὴν πόλη παρμένη ἀπὸ ἄλλο μέρος, ἕνα χιλιόμετρο δυτικώτερα, ἀντίκρι στὴν πύλη Βισάγκρα. Στὴν κάτω γωνία δεξιά, στέκει ἕνας ὄρθιος νέος βαστώντας ἀνοιχτὸ ἕνα χαρτὶ μὲ τὸ πλάνο τοῦ Τολέδου καὶ δίπλα, στὴν ἀριστερὴ γωνία, ἕνας ποτάμιος θεός, ὁ Τάγος, εἶναι καθισμένος μὲ μιὰ στάμνα ἀποθεμένη δίπλα του. Στὴ μέση τοῦ πίνακα, σὲ δεύτερο πλάνο, τὸ νοσοκομεῖο Ταβέρα, μπροστὰ ἀπ' αὐτὸ μιὰ λευκὴ ἔχταση μὲ γαλάζιους τόνους σὰ χιονισμένη ἄπλα, καὶ στὸν οὐρανὸν ἕνα σμάρι, ἡ Παναγιὰ μὲς στοὺς ἀγγέλους φέρνοντας τὸ ἄμφιο στὸν Ἅγ. Ἰλδεφόνσο. Στὸ λευκὸ χαρτί, ποὺ βαστάει τὸ παιδόπουλο, εἶναι, ἐξὸν τὸ σχέδιο τῆς πύλης, χαραγμένη μὲ τὸ χέρι τοῦ γιοῦ του, ἡ ἐξομολόγηση τοῦ Γκρέκο:

«Ἀναγκάστηκα νὰ κάμω τὸ νοσοκομεῖο τοῦ ντὸν Χοὰν Ταβέρα σὰν ἕνα μοντέλο (μικρό), ἀλλιῶς ὄχι μονάχα θὰ ἔκρυβε τὴν πύλη Βισάγκρα, παρὰ κι ὁ θόλος του θὰ πήγαινε πιὸ ψηλὰ ἀπὸ τὴν πόλη. Μιὰ λοιπὸν καὶ τόβαλα (μικρό) σὰ μοντέλο καὶ τὸ μετακίνησα ἀπὸ τὴ θέση του, μοῦ φαίνεται (σωστὸ) νὰ δείξω τὴν πρόσοψή του κι ὄχι τὶς ἄλλες πλευρές. Ἐξάλλου, στὸ σχέδιο βλέπει κανεὶς πῶς εἶναι τοποθετημένο τὸ νοσοκομεῖο μέσα στὴν πόλη. Τὸ ἴδιο ἔκαμα στὴν ἱστορία τῆς Παρθένας ποὺ φέρνει τὸ ἄμφιο στὸν ἅγιο Ἰλδεφόνσο γιὰ λόγους διακοσμητικούς· καὶ γιὰ

νὰ κάμω τὶς μορφὲς μεγάλες ἐπωφελήθηκα κατὰ κάποιον τρόπο τοῦ πὼς εἶχα νὰ ζωγραφίσω οὐράνια σώματα, ποὖναι γιὰ μᾶς σὰν τὰ φῶτα πού, ἀπὸ μακριά, ὅσο κι ἂν εἶναι μικρά, μᾶς φαίνουνται μεγάλα».

Στὸν πίνακα τοῦτο, ἡ πρόθεση τοῦ Γκρέκο δὲ μᾶς παρουσιάζεται ὅπως στὸν προηγούμενο. Θἄλεγε κανεὶς πὼς τὸ δεύτερο ἔργο εἶναι προϊὸν μιᾶς νηφάλιας στιγμῆς, ἀπαλλαγμένης ἀπὸ τὸ ὅραμα, κι ὁ καλλιτέχνης δυνήθηκε μὲ μέσα καθαρῶς τεχνικὰ νἀποδείξει τὴν ἀνεξαρτησία του καὶ νὰ ἱκανοποιήσει τὸ διακοσμητικό του γοῦστο, χωρὶς νἀμολύσει τὸ χείμαρρο τοῦ δημιουργικοῦ του πάθους. Στὸ σμάρι τῶν ἀγγέλων, ποὺ κρέμεται πάνω ἀπὸ τὴν πόλη σὰ μελίσσι μὲ τὴ βασίλισσά του καταμεσίς, βρῆκε τρόπο νἀφήσει ἕνα χνάρι τῆς ἐξαίσιας ὑστερίας του.

Μὲ τὸ ἔργο αὐτὸ κλείνει ὁ κύκλος. Ἑβδομηντάρης πιὰ ὁ μεγάλος Κρητικὸς γέρνει στὸ θάνατο, βέβαιος γιὰ τὴν αἰωνιότητα τοῦ ἔργου του. Ἡ αὐτοκρατορικὴ πόλη εἶχε σβήσει πρὶν ἀπ' αὐτόν, τὰ γοῦστα τῶν συγχρόνων του εἶχανε ξεπέσει καὶ μονάχα λίγοι φίλοι ἐννοούσανε τὴν ὑπερβατική του τέχνη. Ἀπὸ τὰ τελευταῖα του ἔργα εἶταν οἱ εἰκόνες τοῦ νοσοκομείου Ἀφουέρα ποὺ τοῦ προμήθεψε ὁ θερμὸς φίλος καὶ θαυμαστής του Πέτρος Σαλαθὰρ ὑντὲ Μεντόθα. Ὡς τὶς στερνές του μέρες διατήρησε τὴ διαύγεια τοῦ μυαλοῦ του καὶ τὴν ὁρμὴ τῆς ψυχῆς του καὶ κανεὶς πίνακάς του δὲ σώζεται ποὺ νὰ μαρτυρεῖ τὸ ἀντίθετο. Τὸ τέλος του μένει γιὰ μᾶς σκοτεινό, ὅπως

ὅλη του ἡ ζωή. Στὰ ἀρχεῖα τῆς ἐνορίας τοῦ Ἅγ. Βαρθολομαίου στὸ Τολέδο εἶναι γραμμένο: «Στὶς 7 Ἀπριλίου 1614 πέθανεν ὁ Δομήνικος Γκρέκο, χωρὶς διαθήκη. Ἐνταφιάστηκε στὸ Σάντο Ντομίγκο ἐλ Ἀντίγουο. Ὁ Θεὸς νἀναπάψει τὴν ψυχή του». Καμιὰ πληροφορία δὲ μᾶς σώθηκε γιὰ τὶς τελευταῖες στιγμές του. Ἔχοντας κοντὰ τὴν πιστή του γυναίκα, τὴ Ντόνια Χερώνυμα, τὸ μοναχογιό του καὶ τοὺς μαθητές του, πρέπει νἄσβησεν ὑπερήφανος γιὰ τὸ ἔργο του, ἀγέρωχος ἀντίκρι στὸ θάνατο καὶ μὲ μονάχη πίκρα ποὺ δὲν κληρονομοῦσεν ὁ γιός του τὴ φλόγα ποὺ πύρωσε τὴν ἀνένδοτη ψυχή του. Τόντις, ὁ Γιωργὴς Θεοτοκόπουλος δὲν πῆρε τίποτα ἀπὸ τὸν πατέρα του. Ἀδέξιος μιμητής του, μέτριος ζωγράφος, γλύπτης κι ἀρχιτέχτονας, γρήγορα ξέπεσε, παράτησε τὶς παραγγελίες του κ᾽ ἔφυγε γιὰ τὴ Σεβίλλη. Στὸν ἀθάνατο πατέρα του, τὸ μεγάλο ἀρχηγὸ τῶν ψυχῶν μας, ταιριάζει ἕνα χωρίο τοῦ Σουετώνιου ποὺ δὲν μπορῶ νἀνιστορηθῶ χωρὶς νἀνατριχιάσω: Νιώθοντας ὁ Τιβέριος πὼς ἔμπαινε στὸ ψυχομαχητό, ἔβγαλε τὸ δαχτυλίδι του γιὰ νὰ τὸ δώσει λὲς σὲ κάποιον κι ἀφοῦ τὸ βάστηξε μιὰ στάλα, τὸ ξανάβαλε στὸ δάχτυλό του. Στὸ χεῖλος τοῦ θανάτου ἔνιωθε τὴν ἀνάλγητη μοναξιά, ἔβλεπε πὼς δὲν ὕπαρχε κανεὶς νὰ σηκώσει τὴν ψυχή του.

Ἐπιτάφιο τοῦ Γκρέκο.

Στὸ μνῆμα τοῦ μεγάλου ζωγράφου Δομήνικου Γκρέκο.

Τῶμορφο τοῦτο κτίσμα, ὦ περάτη,
θόλος σκληρὸς ἀπὸ λαμπερὸ πορφυρίτη,
στερεῖ τὸν κόσμο ἀπὸ τὸ πιὸ ἁβρὸ πινέλο,
ποὖδωσε πνέμα στὸ ξύλο καὶ στὸ λινό (πανί) ζωή.

Τ᾽ὄνομά του, ἄξιο γιὰ πνοὴν ἀκόμα πιὸ μεγάλην
ἀπὸ κείνη ποὺ μὲς στοὺς αὐλοὺς τῆς φήμης κρύβεται,
πλημμυρίζει μὲ φῶς τὴν πλάκα τοῦ βαριοῦ τούτου μάρ-
Προσκύνησε καὶ τράβα τὸ δρόμο σου. *[μαρου.*

Ἐδῶ κοίτεται ὁ Γκρέκο. Τοῦ ἀποκάλυψε τὴν πλάση
ἡ Τέχνη καὶ τὴν Τέχνη ἡ σπουδή, ἡ Ἶρις τὰ χρώματα,
ὁ Φοῖβος τὰ φῶτα καί, σίγουρα, ὁ Μορφέας τοὺς ἴσκιους.

Τούτη ἡ ὑδρία, φλούδα πένθιμη ἀπὸ σαβαῖο δεντρό,
τὰ δάκρια ἂς πιεῖ κ᾽ ἡ σκληράδα της, ὅσο κι ἂν βαραίνει
ἀρώματα ὅσα δύνεται ἂς σιγοαναβρύσει.

ΓΚΟΓΚΟΡΑ

Κατάλογος ἑρμηνευτικὸς τῶν δημοσιευόμενων ἔργων.

Κατάλογος ἑρμηνευτικὸς τῶν δημοσιευόμενων ἔργων.

(Δημοσιεύουνται τὰ χαραχτηριστικὰ καὶ σπουδαιότερα ἔργα τοῦ Γκρέκο. Ὅσα ἔχουνε μπροστὰ ἕνα ἀστράκι εἶναι ὑπογραμμένα ἀπὸ τὸν καλλιτέχνη. Τὸ μέγεθός τους ὁρίζεται σὲ μέτρα: ὕψος × πλάτος).

Α') Βενετικὴ περίοδο (1560-61).

1. *Δομηνικανὸς ἅγιος.* Συλλογὴ Βίλλουμσεν, Κοπενάγη. 0,23 × 0,18.
2. *Πορτραῖτο νεαρῆς Κρητικιᾶς δέσποινας.* Συλλογὴ Σὲρ Στίρλιγκ-Μάξουελ, Γλασκώβη. 0,63 × 0,50.

Β') Ἔργα τοῦ Ἰάκ. Δαπόντε μὲ συνεργασία τοῦ Γκρέκο. (Ἐποχὴ μαθητείας του στὸ Βασάνο. 1561-1570).

3. *Σταθμὸς κατὰ τὴ φυγὴ τῆς Αἴγυπτος.* Ἀμβροσιανὴ Μιλάνου. 1,21 × 1,59.
4. *Ὁ Μυστικὸς Δεῖπνος.* Συλλογὴ Μποργκέζε, Ρώμη. 1,65 × 2,70.
5. *Ἡ Προσκύνηση τῶν Μάγων.* Μουσεῖο Χόφ. Βιέννη. 0,93 × 1,17.

6. *Οἱ Ἅγιοι Πέτρος καὶ Παῦλος.* Πινακοθήκη Μοδένας. 2,06×1,30.
7. *Ὁ Ἅγ. Φραγκῖσκος.* Μουσεῖο Χόφ, Βιέννη. 1,28×0,94.

Γ') Ἐλεύτεροι πίνακες τοῦ Γκρέκο ὅταν δούλευε στοῦ Δαπόντε (1561 - 70).

8.* *Ὁ λεγόμενος Στέφανος* (πορτραῖτο ἀντρός) (1562). Μουσεῖο Χόφ, Βιέννη. 0,87×0,59.
9. *Ἡ Θεραπεία τοῦ τυφλοῦ* (1562). Πινακοθήκη Δρέσδης. 0,65×0,84.
10. *Παιδὶ ποὺ φυσάει ἕνα κάρβουνο* (1568). Πινακοθήκη Νεάπολης. 0,60×0,505.

Δ') Δεύτερη βενετικὴ περίοδο (1570).

11. *Προσκύνηση τῶν ποιμένων.* Συλλογὴ Βίλλουμσεν. 0,63×0,76.
12.* *Πορτραῖτο τοῦ Παλλάδιο.* Μουσεῖο Κοπενάγης. 1,14×0,95.

Ε') Ρωμαϊκὴ περίοδο (1570 - 72).

13.* *Πορτραῖτο τοῦ Ἰούλιου Κλόβιο* (1570 - 71). Ἐθνικὸ Μουσεῖο, Νεάπολη. 0,63×0,885.
14. *Ὁ Εὐαγγελισμός* (1571). Πράδο, Μαδρίτη. 0,265×0,195.
15.* *Ἡ Θεραπεία τοῦ τυφλοῦ* (1571 - 72). Πινακοθήκη Πάρμας, 0,50×0,61.

16.* *Ὁ Χριστὸς διώχνει τοὺς ἐμπόρους ἀπ' τὸ ναό* (1571-72) Συλλογὴ Γιάρμπορω, Λονδῖνο. 1,17×1,50.

17.* *Πορτραῖτο τοῦ ἀδελφοῦ Βικέντιου Ἀναστάτζη, ἱππότη τῆς Μάλτας* (1572). Συλλογὴ Φρίκ, Νέα Ὑόρκη. Διαστάσεις (;).

Γ') Πρώτη ἱσπανικὴ περίοδο (Μαδρίτη, Ἐσκοριάλ). (1572-77).

18.* *Ὁ Ἅγ. Σεβαστιανός* (1573). Μητρόπολη Παλένθιας. 1,92×1,48.

19. *Πιετά* (1573). Συλλόγη Χούντιγκτον, Νέα Ὑόρκη. 0,66×0,48.

20. *Ὁ Ἅγ. Ἱερώνυμος μὲ φορεσιὰ καρδινάλιου* (1573-75). Ἐθνικὴ Πινακοθήκη, Λονδῖνο. 0,584×0,47.

21.* *Πορτραῖτο τοῦ ἱππότη μὲ τὸ χέρι στὸ στῆθος* (1576-77). Πράδο, Μαδρίτη. 0,82×0,66.

22. *Φλόγα ποὺ τὴν ἀνάβει ἕνα νεαρὸ ζευγάρι* (1577). Συλλογὴ Σίμὸν, Βερολῖνο. 0,69×0,90.

23. *Οἱ ἕξη βασιλιάδες τοῦ Ἰούδα.* (Πρόπλασμα τοῦ Γκρέκο, ἐχτέλεση τοῦ γλύπτη Μονιέγκρο). Στὴν πρόσοψη τοῦ μεγάλου ναοῦ τοῦ Ἐσκοριάλ. Ὕψος 4,76 μέτρα.

24. *Τὸ κεντρικὸ εἰκονοστάσι τοῦ ναοῦ Σὰν Ντομίγκο ἐλ Ἀντίγουο, Τολέδο.* Τὸ ἀρχιτεχτονικὸ σχέδιο, τὰ πρόπλάσματα γιὰ τὰ πέντε γλυπτὰ τῆς κορυφῆς κ' ἑφτὰ πίνακες εἶναι ἔργα τοῦ Γκρέκο (1577).

Ζ') Δεύτερη ἱσπανικὴ περίοδο (Τολέδο, 1577 - 1614).

25. *Ἡ Ἁγ. Τριάδα* (1577-79). Μαδρίτη, Πράδδ. 3,00×1,79.

26.* *Ἡ ταφὴ τοῦ κόμητος Ὀργκάθ* (1578). Ναὸς τοῦ Σάντο Τομέ, Τολέδο. 4,80×3,60.

27. *Ἀπόσπασμα ἀπὸ τὴν ταφὴ τοῦ Ὀργκάθ.*

28. *Ἐσπόλιο* (Ὁ Διαμερισμὸς τῶν ἱματίων) (1579). Μητρόπολη Τολέδου. 2,85×1,73.

29.* *Τὸ Μαρτύριο τοῦ Ἁγ. Μαυρίκιου* (1580-84). Ἐσκοριάλ, Μεγάλη αἴθουσα. 4,43×3,02.

30.* *Ὁ Σταυρωμένος* (1590-94). Πράδδ, Μαδρίτη. 3,12×1,69.

31.* *Ἡ Βάφτιση τοῦ Χριστοῦ* (1590-94). Πράδο, Μαδρίτη. 3,50×1,44.

32.* *Ἡ Ἀνάσταση τοῦ Χριστοῦ* (1592-94). Πράδο, Μαδρίτη· 2,75×1,27.

33. *Ἡ Ἁγ. Οἰκογένεια* (1594-1600). Συλλογὴ Ἰγνάτ. Θδυλοάγα, Παρίσι. 1,30×1,00.

34.* *Ὁ Σταυρωμένος* (περὶ τὰ 1600). Ἐθνικὴ Πινακοθήκη, Ἀθήνα. 1,19×0,79.

35. *Ὁ Ἁγ. Ἰωάννης ὁ Βαφτιστής* (περὶ τὰ 1600). Συλλογὴ Β. Καῖλερ, Βερολῖνο. Διαστάσεις (;).

36. *Ὁ Ἁγ. Πέτρος* (1602-10). Ἐσκοριάλ, σκευοφυλάκιο. 2,07×1,05.

37.* *Ὁ Χριστὸς στὸ ὄρος τῶν ἐλαιῶν* (1604-12). Συλλογὴ Ντυράν-Ρυέλ, Παρίσι. 1,70×1,12.

38.* *Πεντηκοστή* (1604-14). Πράδο, Μαδρίτη. 2,75×1,27.

39. *Ὁ Ἁγ. Σίμων* (περὶ τὰ 1605). Μουσεῖο Γκρέκο, Τολέδο. 0,99×0,79.

40.* *Αὐτοπροσωπογραφία* (;) (1605-1612). Συλλογὴ Μπερουέτε, Μαδρίτη. 0,59×0,46.

41.* *Ὁ Ἅγ. Ἀντρέας* (1606-14). Συλλογὴ Βαρώνου Χέρτσόχ, Βουδαπέστη. 0,70×0,53. (Οἱ πληροφορίες ἀμφίβολες).

42. *Ὁ Χριστὸς στοῦ Σίμωνος τοῦ λεπροῦ* (1608-10). Συλλογὴ Σὲρ Ἔντγκαρ Βίνσεντ, Ἔσερ Ἀγγλίας. 1,50×1,04,

43.* *Πορτραῖτο τοῦ μοναχοῦ Ὀρτένσιο Παραβιθίνο* (1609). Μουσεῖο Καλῶν Τεχνῶν, Βοστώνη. 1,10×0,84.

44. *Ἡ Ἀνάληψη τῆς Παναγίας* (1609-14). Ναὸς Ἅγ. Βικέντιου μάρτυρος, Τολέδο. 3,23×1,67.

45. *Ἡ πέμπτη σφραγίδα τῆς Ἀποκάλυψης* (1610-14). Συλλογὴ Ἰγνάτ. Θουλοάγα, Παρίσι. 2,20×1,91.

46. *Λαοκόων* (1609-14), Μουσεῖο Φρειδερίκου, Βερολῖνο. 1,42×1,93.

47.* *Τὸ Τολέδο μὲ καταιγίδα* (1604-14). Συλλογὴ Κόμησσας Καστενιάδα, Μαδρίτη. 1,21×1,06.

48.* *Ἄποψη καὶ σχέδιο τοῦ Τολέδου* (1610-14). Μουσεῖο Γκρέκο, Τολέδο. 1,35×2,28,

Σημ.—Τὶς εἰκόνες 1-11, 16-19, 23 καὶ 24 τὶς ἔχω δανειστεῖ ἀπὸ τὸ ἔργο τοῦ Βίλλουμσεν, μὲ τὴν ἄδειά του.

Περιεχόμενα.

Σελ.

Βιβλιογραφία 5- 8

Εἰσαγωγή 9-15

Δομήνικος Θεοτοκόπουλος 17-25
(Σύντομη βιογραφία καὶ χαραχτηρισμός).

Κεφ. Α'—Ἡ Κρήτη τὸ 16ο αἰώνα 27-40
Ἱστορία, κοινωνικὴ ὀργάνωση, οἰκονομικὴ καὶ καλλιτεχνικὴ κατάσταση. Ὁ ξεπεσμὸς στὰ τέλη τοῦ 16ου αἰώνα. Ὁ Χάνδακας. Ἡ ἀποδημία τοῦ Θεοτοκόπουλου.

Κεφ. Β'—Ἡ Βενετιὰ τὸ 16ο αἰώνα 41-55
Ι—Ὁ ξεπεσμὸς τῆς Δημοκρατίας. Ἡ πόλη. Ὁ Ἅγ. Μᾶρκος. Ἤθη καὶ ἄνθρωποι. Ἡ ἑλληνικὴ παροικία κ' οἱ Ἕλληνες ζωγράφοι τῆς Βενετιᾶς. ΙΙ—Ἡ διανοητικὴ κίνηση. Οἱ καλλιτέχνες τῆς Βενετιᾶς.

Κεφ. Γ'—Ὁ Θεοτοκόπουλος στὴ Βενετιά 57-64
Ἡ καλλιτεχνικὴ ἐξέλιξη τοῦ Θεοτοκόπουλου στὴ Βενετιά. Τὰ ἔργα τῆς ἐποχῆς αὐτῆς. Τεχνοτροπία του καὶ ἀναζήτηση. Ἡ συνάντησή του μὲ τὸ Δαπόντε.

Κεφ. Δ'—Ὁ Ἰάκωβος Δαπόντε ἢ Βασάνο 65-76
Ἡ ζωή του καὶ τὸ ἔργο του. Ἡ σχολή του κι ὁ Θεοτοκόπουλος.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Κεφ. Ε'—Ὁ Γκρέκο στὸ Βασάνο 77-88
Τὰ ἔργα του τῆς ἐποχῆς αὐτῆς κ' ἡ ἀνάλυση τῆς προσωπικότητάς του. Ὁ μισεμὸς γιὰ τὴ Βενετιά.

Κεφ. Ϛ'—Ὁ Γκρέκο στὴ Βενετιά. 89-102
α) Ὁ Τισιανός. Ἡ ζωή, τὸ ἔργο, ἡ σχολή του. β) Ὁ Γκρέκο στοῦ Τισιανοῦ.

Κεφ. Ζ'—α) Τὸ ταξίδι τοῦ Γκρέκο ἀπὸ τὴ Βενετιὰ στὴ Ρώμη. β) Ἡ Ρώμη κ' οἱ καλλιτέχνες της στὰ 1570. 103-113

Κεφ. Η'—Ὁ Γκρέκο στὴ Ρώμη. Ἕνας μαθητής του. 115-128

Κεφ. Θ'—Ἀπὸ τὴ Ρώμη στὴν Ἱσπανία. Ἡ Ἱσπανία τὸ 16ο αἰώνα. Τὸ Ἐσκοριάλ 131 139

Κεφ. Ι'—Ὁ Γκρέκο στὴ Μαδρίτη καὶ στὸ Ἐσκοριάλ. 141-154

Κεφ. ΙΑ'—Ὁ Γκρέκο στὸ Τολέδο. Τὰ μεγάλα ἔργα τῆς ἐποχῆς αὐτῆς 155-178

Τὸ ἐπιτάφιο τοῦ Γκόγκορα 179

Κατάλογος ἑρμηνευτικὸς τῶν δημοσιευόμενων ἔργων. 181-189

ΕΚΔΟΤΙΚΟΣ ΟΙΚΟΣ "ΕΛΕΥΘΕΡΟΥΔΑΚΗΣ,, Α. Ε.
"ΕΡΓΟΣΤΑΣΙΟΝ ΓΡΑΦΙΚΩΝ ΤΕΧΝΩΝ,,



1. ΔΟΜΗΝΙΚΑΝΟΣ ΑΓΙΟΣ.



2. ΠΟΡΤΡΑΙΤΟ ΝΕΑΡΗΣ ΚΡΗΤΙΚΙΑΣ ΔΕΣΠΟΙΝΑΣ.



3. ΣΤΑΘΜΟΣ ΚΑΤΑ ΤΗ ΦΥΓΗ ΤΗΣ ΑΙΓΥΠΤΟΣ.



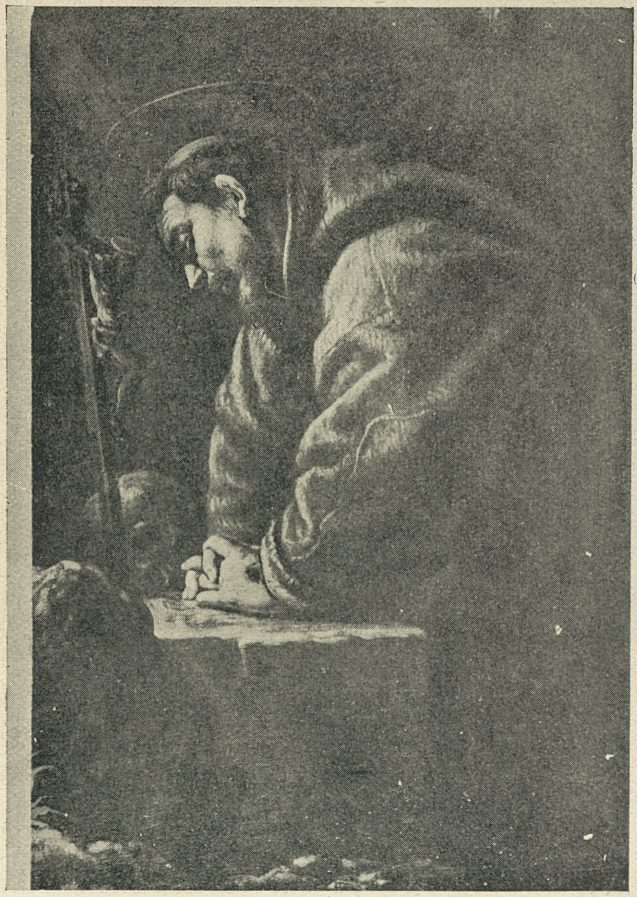
4. Ο ΜΥΣΤΙΚΟΣ ΔΕΙΠΝΟΣ.



5. Η ΠΡΟΣΚΥΝΗΣΗ ΤΩΝ ΜΑΓΩΝ.



6. ΟΙ ΑΓΙΟΙ ΠΕΤΡΟΣ ΚΑΙ ΠΑΥΛΟΣ.



7. Ο ΑΓΙΟΣ ΦΡΑΓΚΙΣΚΟΣ.



8. Ο ΛΕΓΟΜΕΝΟΣ ΣΤΕΦΑΝΟΣ.



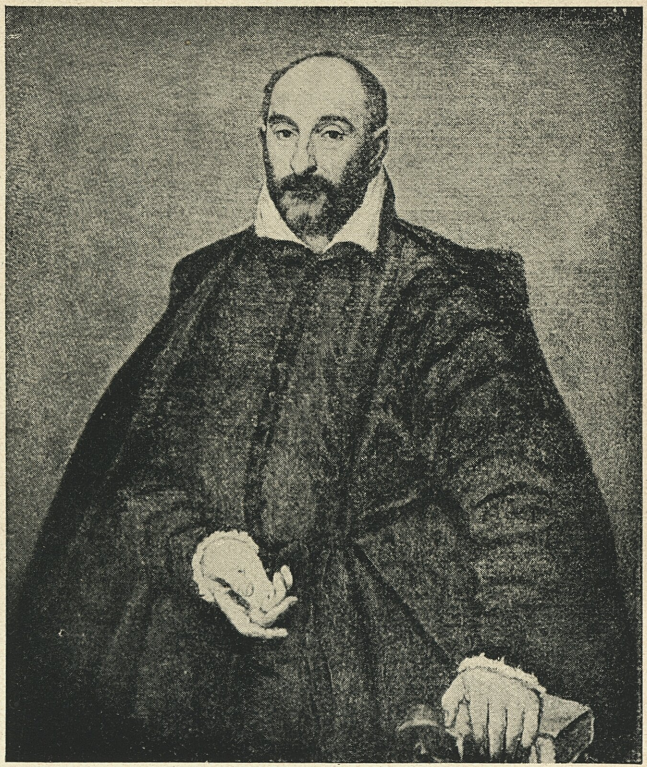
9· Η ΘΕΡΑΠΕΙΑ ΤΟΥ ΤΥΦΛΟΥ.



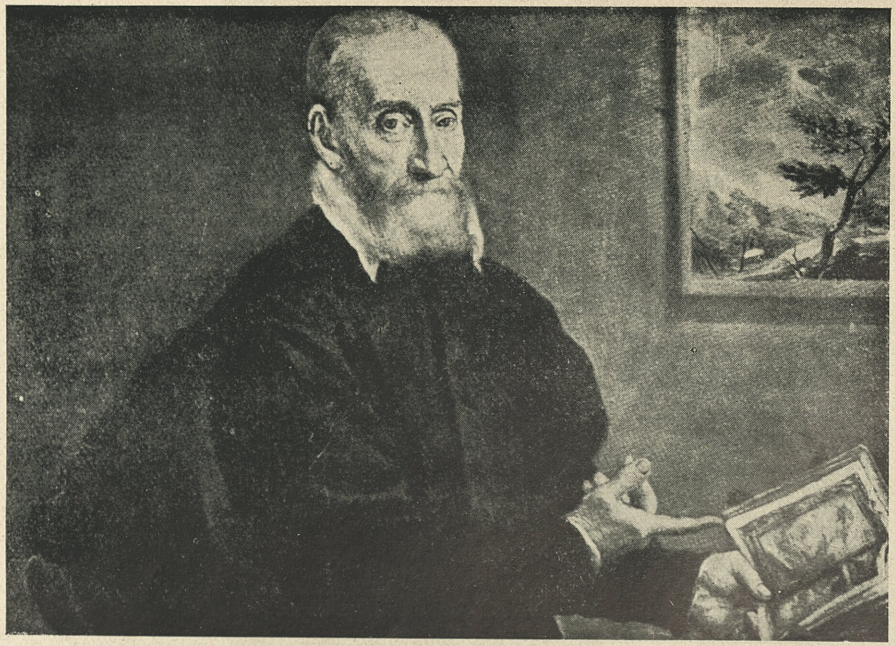
10. ΠΑΙΔΙ ΠΟΥ ΦΥΣΑΕΙ ΕΝΑ ΚΑΡΒΟΥΝΟ.



11. ΠΡΟΣΚΥΝΗΣΗ ΤΩΝ ΠΟΙΜΕΝΩΝ.



12. ΠΟΡΤΡΑΙΤΟ ΤΟΥ ΠΑΛΛΑΔΙΟ.



13. ΠΟΡΤΡΑΙΤΟ ΤΟΥ ΙΟΥΛΙΟΥ ΚΛΟΒΙΟ.



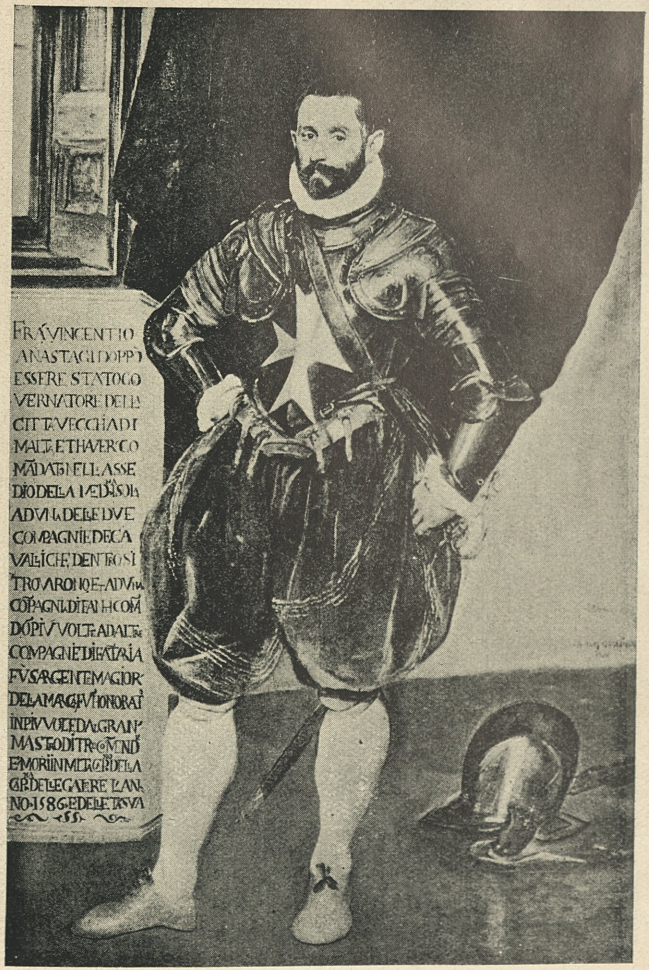
14. Ο ΕΥΑΓΓΕΛΙΣΜΟΣ.



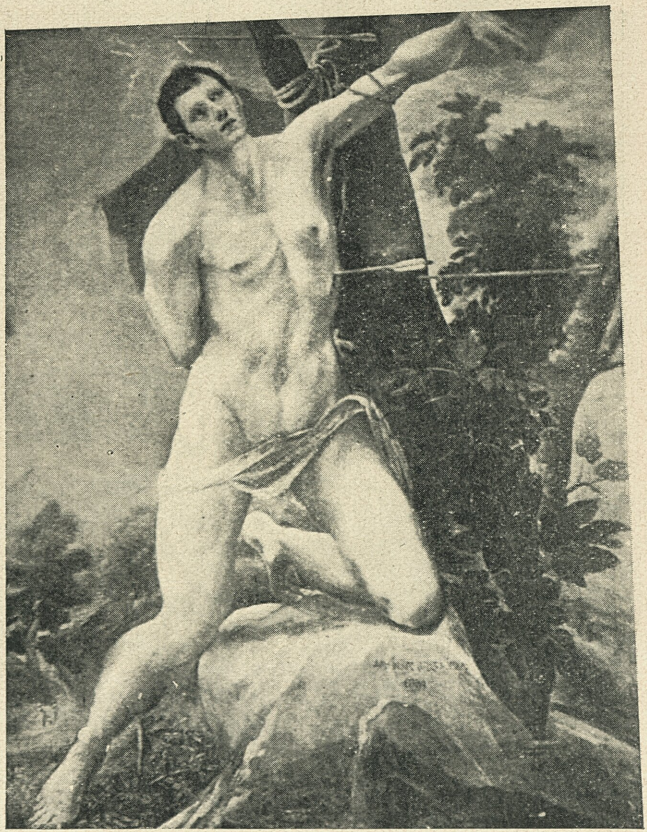
15. Η ΘΕΡΑΠΕΙΑ ΤΟΥ ΤΥΦΛΟΥ.



16. Ο ΧΡΙΣΤΟΣ ΔΙΩΧΝΕΙ ΤΟΥΣ ΕΜΠΟΡΟΥΣ ΑΠ' ΤΟ ΝΑΟ.



17. ΠΟΡΤΡΑΙΤΟ ΤΟΥ ΑΔΕΛΦΟΥ ΒΙΚΕΝΤΙΟΥ ΑΝΑΣΤΑΤΖΗ, ΙΠΠΟΤΗ ΤΗΣ ΜΑΛΤΑΣ.



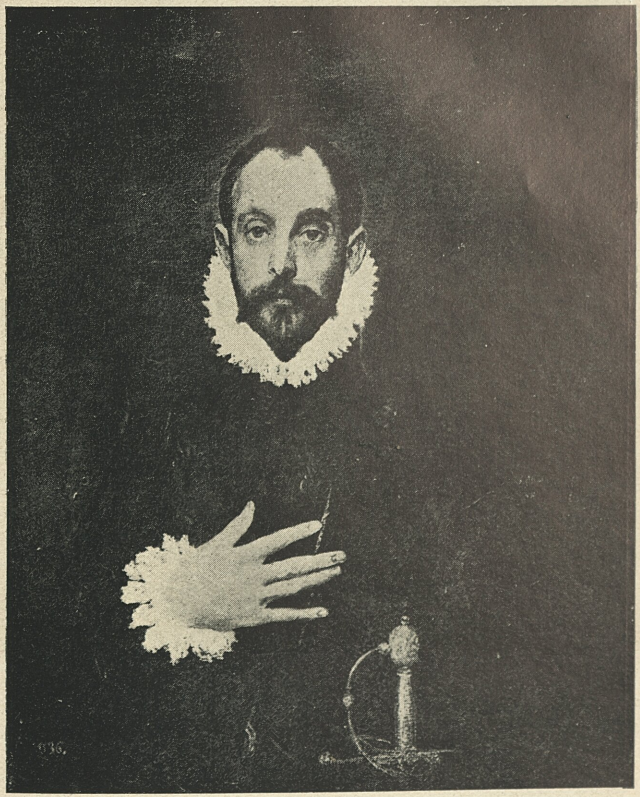
18. Ο ΑΓΙΟΣ ΣΕΒΑΣΤΙΑΝΟΣ.



19. ΠΙΕΤΑ (ΜΗΤΡΙΚΟΣ ΠΟΝΟΣ).



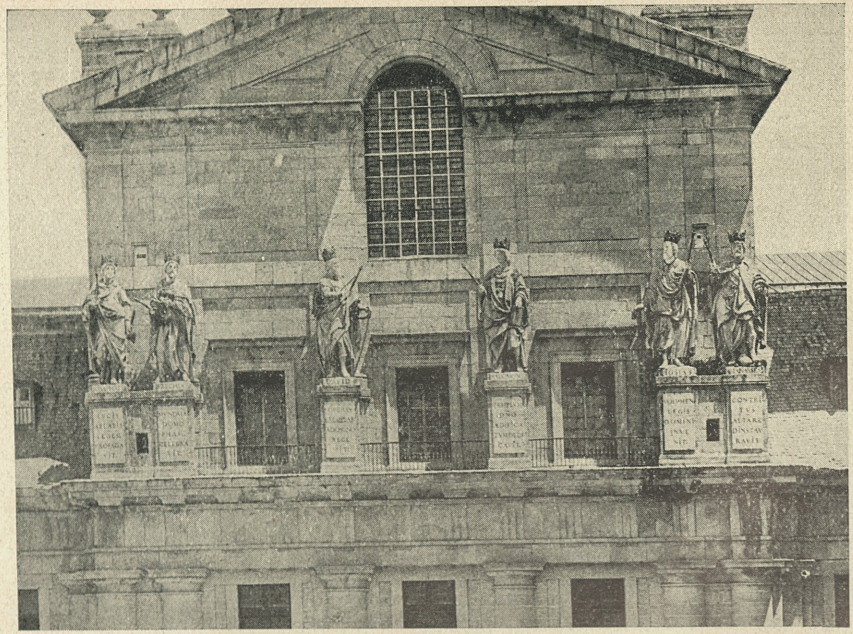
20. Ο ΑΓΙΟΣ ΙΕΡΩΝΥΜΟΣ ΜΕ ΦΟΡΕΣΙΑ ΚΑΡΔΙΝΑΛΙΟΥ.



21. ΠΟΡΤΡΑΙΤΟ ΤΟΥ ΙΠΠΟΤΗ ΜΕ ΤΟ ΧΕΡΙ ΣΤΟ ΣΤΗΘΟΣ.



22. ΦΛΟΓΑ ΠΟΥ ΤΗΝ ΑΝΑΒΕΙ ΕΝΑ ΝΕΑΡΟ ΖΕΥΓΑΡΙ.



23. ΟΙ ΕΞΗ ΒΑΣΙΛΙΑΔΕΣ ΤΟΥ ΙΟΥΔΑ.



26. Η ΤΑΦΗ ΤΟΥ ΚΟΜΗΤΟΣ ΟΡΓΚΑΘ.



27. ΑΠΟΣΠΑΣΜΑ ΑΠΟ "ΤΗΝ ΤΑΦΗ ΤΟΥ ΟΡΓΚΑΘ,,.



30. Ο ΣΤΑΥΡΩΜΕΝΟΣ.



31. Η ΒΑΦΤΙΣΗ ΤΟΥ ΧΡΙΣΤΟΥ.



32. Η ΑΝΑΣΤΑΣΗ ΤΟΥ ΧΡΙΣΤΟΥ.



33. Η ΑΓΙΑ ΟΙΚΟΓΕΝΕΙΑ.



34. Ο ΣΤΑΥΡΩΜΕΝΟΣ.



35. Ο ΑΓΙΟΣ ΙΩΑΝΝΗΣ Ο ΒΑΦΤΙΣΤΗΣ.



36. Ο ΑΓΙΟΣ ΠΕΤΡΟΣ.



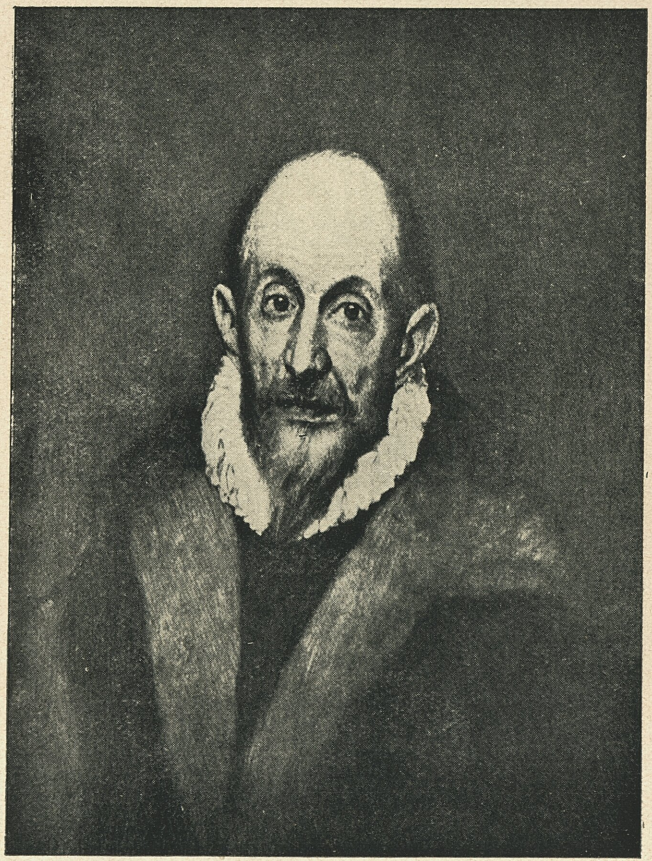
37. Ο ΧΡΙΣΤΟΣ ΣΤΟ ΟΡΟΣ ΤΩΝ ΕΛΑΙΩΝ.



38. Η ΠΕΝΤΗΚΟΣΤΗ.



39. Ο ΑΓΙΟΣ ΣΙΜΩΝ.



40. ΑΥΤΟΠΡΟΣΩΠΟΓΡΑΦΙΑ(;).



41. Ο ΑΓΙΟΣ ΑΝΤΡΕΑΣ.



42. Ο ΧΡΙΣΤΟΣ ΣΤΟΥ ΣΙΜΩΝΟΣ ΤΟΥ ΛΕΠΡΟΥ.



43. ΠΟΡΤΡΑΙΤΟ ΤΟΥ ΜΟΝΑΧΟΥ ΟΡΤΕΝΣΙΟ ΠΑΡΑΒΙΘΙΝΟ.



44. Η ΑΝΑΛΗΨΗ ΤΗΣ ΠΑΝΑΓΙΑΣ.



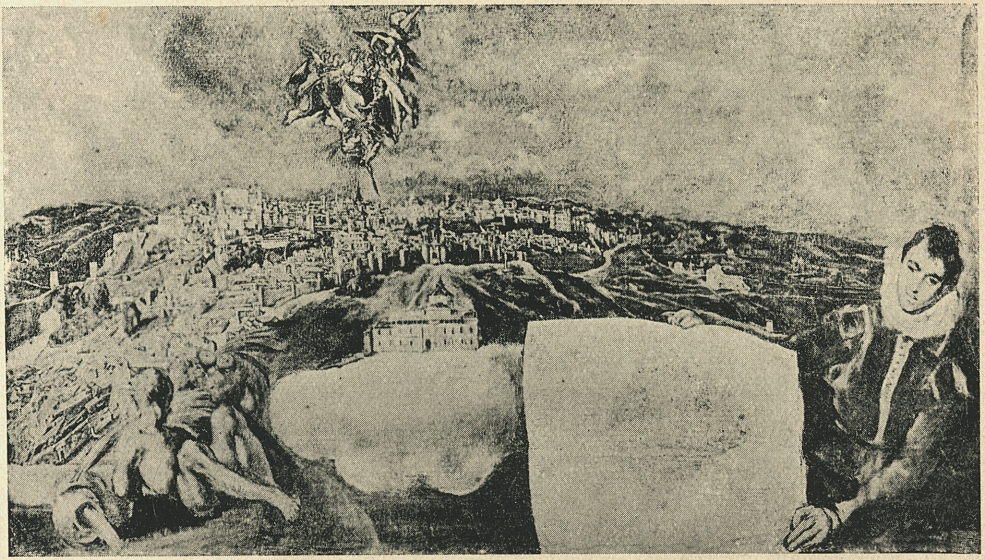
45. Η ΠΕΜΠΤΗ ΣΦΡΑΓΙΔΑ ΤΗΣ ΑΠΟΚΑΛΥΨΗΣ.



46. Ο ΛΑΟΚΟΩΝ.



47. ΤΟ ΤΟΛΕΔΟ ΜΕ ΚΑΤΑΙΓΙΔΑ.



48. ΑΠΟΨΗ ΚΑΙ ΣΧΕΔΙΟ ΤΟΥ ΤΟΛΕΔΟΥ.