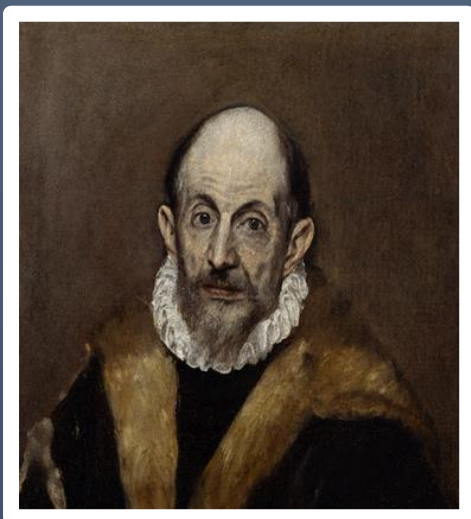


ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΔΥΤΙΚΗΣ ΑΤΤΙΚΗΣ
ΣΧΟΛΗ ΕΦΑΡΜΟΣΜΕΝΩΝ ΤΕΧΝΩΝ & ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ
ΤΜΗΜΑ ΣΥΝΤΗΡΗΣΗΣ ΑΡΧΑΙΟΤΗΤΩΝ ΚΑΙ ΕΡΓΩΝ ΤΕΧΝΗΣ
ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ



Δομήνικος Θεοτοκόπουλος

ΜΕΣΩ ΤΗΣ ΑΝΤΙΓΡΑΦΗΣ ΕΡΓΩΝ ΤΟΥ, ΜΕΛΕΤΗ ΤΗΣ
ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗΣ ΤΟΥ ΕΚΦΡΑΣΗΣ ΚΑΙ ΤΩΝ
ΤΕΧΝΟΤΡΟΠΙΚΩΝ ΣΤΟΙΧΕΙΩΝ ΠΟΥ ΣΗΜΑΤΟΔΟΤΟΥΝ
ΤΗΝ ΜΟΝΤΕΡΝΑ ΤΕΧΝΗ

TASOS STAMATIS

ΥΠΕΥΘΥΝΗ ΚΑΘΗΓΗΤΡΙΑ: κ. ΕΥΑΓΓΕΛΙΑ ΜΑΡΙΝΑ ΤΣΙΛΑΓΑ
ΦΟΙΤΗΤΗΣ: ΑΝΑΣΤΑΣΙΟΣ ΣΤΑΜΑΤΗΣ
Α.Μ.: 18676040
ΗΜΕΡΟΜΗΝΙΑ ΠΑΡΑΔΩΣΗΣ: 18 ΙΟΥΛΙΟΥ 2022

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΔΥΤΙΚΗΣ ΑΤΤΙΚΗΣ

ΣΧΟΛΗ ΕΦΑΡΜΟΣΜΕΝΩΝ ΤΕΧΝΩΝ & ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ

ΤΜΗΜΑ ΣΥΝΤΗΡΗΣΗΣ ΑΡΧΑΙΟΤΗΤΩΝ ΚΑΙ ΕΡΓΩΝ ΤΕΧΝΗΣ

ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Δομήνικος Θεοτοκόπουλος

ΜΕΣΩ ΤΗΣ ΑΝΤΙΓΡΑΦΗΣ ΕΡΓΩΝ ΤΟΥ, ΜΕΛΕΤΗ ΤΗΣ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗΣ ΤΟΥ
ΕΚΦΡΑΣΗΣ ΚΑΙ ΤΩΝ ΤΕΧΝΟΤΡΟΠΙΚΩΝ ΣΤΟΙΧΕΙΩΝ ΠΟΥ ΣΗΜΑΤΟΔΟΤΟΥΝ
ΤΗΝ ΜΟΝΤΕΡΝΑ ΤΕΧΝΗ

ΥΠΕΥΘΥΝΗ ΚΑΘΗΓΗΤΡΙΑ: κ. ΕΥΑΓΓΕΛΙΑ ΜΑΡΙΝΑ ΤΣΙΛΑΓΑ

ΦΟΙΤΗΤΗΣ: ΑΝΑΣΤΑΣΙΟΣ ΣΤΑΜΑΤΗΣ

A.M.: 18676040

ΗΜΕΡΟΜΗΝΙΑ ΠΑΡΑΔΩΣΗΣ: 18 ΙΟΥΛΙΟΥ 2022

Μέλη εξεταστικής Επιτροπής συμπεριλαμβανόμενου και του Εισηγητή

Τσίλαγα Ευαγγελία Μαρίνα

Καραμπίνης Λεωνίδας

Δερμάτης Χαράλαμπος

Η πτυχιακή/διπλωματική εργασία εξετάστηκε επιτυχώς από την κάτωθι
Εξεταστική Επιτροπή:

<u>A/α</u>	<u>ΟΝΟΜΑΤΕΠΩΝΥΜΟ</u>	<u>ΒΑΘΜΙΔΑ/ΙΔΙΟΤΗΤΑ</u>	<u>ΨΗΦΙΑΚΗ ΥΠΟΓΡΑΦΗ</u>
<u>1</u>	<u>Τσίλαγα Ευαγγελία Μαρίνα</u>	<u>Επιβλέπουσα/Καθηγήτρια</u>	
<u>2</u>	<u>Καραμπίνης Λεωνίδας</u>	<u>Μέλος Εξ. Επιτροπής/ Αναπληρωτής Καθηγητής</u>	
<u>3</u>	<u>Δερμάτης Χαράλαμπος</u>	<u>Μέλος Εξ. Επιτροπής/ Ακαδημαϊκός Υπότροφος</u>	

ΔΗΛΩΣΗ ΣΥΓΓΡΑΦΕΑ ΠΤΥΧΙΑΚΗΣ/ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗΣ ΕΡΓΑΣΙΑΣ

Ο κάτωθι υπογεγραμμένος Αναστάσιος Σταμάτης του Ιεροθέου, με αριθμό μητρώου 18676040 φοιτητής του Πανεπιστημίου Δυτικής Αττικής της Σχολής Εφαρμοσμένων Τεχνών και Πολιτισμού του Τμήματος Συντήρησης Αρχαιοτήτων και Έργων Τέχνης, δηλώνω υπεύθυνα ότι: «Είμαι συγγραφέας αυτής της πτυχιακής εργασίας και ότι κάθε βοήθεια την οποία είχα για την προετοιμασία της είναι πλήρως αναγνωρισμένη και αναφέρεται στην εργασία. Επίσης, οι όποιες πηγές από τις οποίες έκανα χρήση δεδομένων, ιδεών ή λέξεων, είτε ακριβώς είτε παραφρασμένες, αναφέρονται στο σύνολό τους, με πλήρη αναφορά στους συγγραφείς, τον εκδοτικό οίκο ή το περιοδικό, συμπεριλαμβανομένων και των πηγών που ενδεχομένως χρησιμοποιήθηκαν από το διαδίκτυο. Επίσης, βεβαιώνω ότι αυτή η εργασία έχει συγγραφεί από μένα αποκλειστικά και αποτελεί προϊόν πνευματικής ιδιοκτησίας τόσο δικής μου, όσο και του Ιδρύματος. Παράβαση της ανωτέρω ακαδημαϊκής μου ευθύνης αποτελεί ουσιώδη λόγο για την ανάκληση του πτυχίου μου».

Ο Δηλών:



ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΡΟΛΟΓΟΣ-ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ.....	6
ΕΙΣΑΓΩΓΗ /ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ.....	7
ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ Η ΒΙΟΓΡΑΦΙΑ ΤΟΥ ΔΟΜΗΝΙΚΟΥ ΘΕΟΤΟΚΟΠΟΥΛΟΥ.....	8
I.1 ΚΡΗΤΙΚΗ ΠΕΡΙΟΔΟΣ.....	8
I.2 ΙΤΑΛΙΚΗ ΠΕΡΙΟΔΟΣ.....	10
I.2.2 Ο ΔΟΜΗΝΙΚΟΣ ΘΕΟΤΟΚΟΠΟΥΛΟΣ ΣΤΗ ΡΩΜΗ.....	14
I.3 ΙΣΠΑΝΙΚΗ ΠΕΡΙΟΔΟΣ Ο Δομίνικος Θεοτοκόπουλος στην Ισπανία και στο Τολέδο.....	18
I.3.1 Η παραγγελία του Σάντο Δομίνγο ελ Αντίγουο.....	20
ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ.....	48
ΑΝΑΛΥΣΗ ΤΗΣ ΤΕΧΝΟΤΡΟΠΙΑΣ ΤΗΣ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗΣ ΤΟΥ ΔΟΜΙΝΙΚΟΥ ΘΕΟΤΟΚΟΠΟΥΛΟΥ.....	48

II.1 ΚΡΗΤΙΚΗ ΠΕΡΙΟΔΟΣ.....	48
II.2 ΙΤΑΛΙΚΗ ΠΕΡΙΟΔΟΣ.....	55
II.3 ΙΣΠΑΝΙΚΗ ΠΕΡΙΟΔΟΣ.....	64
ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ	68
ΑΝΑΛΥΣΗ ΤΩΝ ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΩΝ ΕΡΓΩΝ ΤΟΥ ΔΟΜΙΝΙΚΟΥ ΘΕΟΤΟΚΟΠΟΥΛΟΥ ΒΑΣΗ ΤΗΣ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΚΗΣ ΚΑΙ ΕΙΚΟΝΟΛΟΓΙΚΗΣ ΤΟΥΣ ΕΞΕΤΑΣΗΣ.....	68
III.1. ΚΡΗΤΙΚΗ ΠΕΡΙΟΔΟΣ.....	68
III.2 ΙΤΑΛΙΚΗ ΠΕΡΙΟΔΟΣ ΤΑ ΕΡΓΑ ΤΑ ΟΠΟΙΑ ΦΙΛΟΤΕΧΝΗΣΕ ΚΑΤΑ ΤΗΝ ΠΑΡΑΜΟΝΗ ΤΟΥ ΣΤΗΝ ΒΕΝΕΤΙΑ ΚΑΙ ΣΤΗΝ ΡΩΜΗ.....	77
III.3 ΙΣΠΑΝΙΚΗ ΠΕΡΙΟΔΟΣ.....	99
ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΕΤΑΡΤΟ.....	115
IV.Ο ΔΟΜΗΝΙΚΟΣ ΘΕΟΤΟΚΟΠΟΥΛΟΣ ΚΑΙ Ο ΜΟΝΤΕΡΝΙΣΜΟΣ.....	115
ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΕΜΠΤΟ.....	120
V.ΑΝΤΙΓΡΑΦΑ ΑΠΟ ΤΟ ΈΡΓΟ ΤΟΥ ΔΟΜΗΝΙΚΟΥ ΘΕΟΤΟΚΟΠΟΥΛΟΥ.....	120
V.1. Ο Άγιος Ιάκωβος ως προσκυνητής.....	120
V.2. Η σταύρωση του Ιησού.....	126
V.3. Η Παναγία της Αμόλυντης Σύλληψης.....	133
V.IV. Τα υλικά που χρησιμοποιήθηκαν.....	139
ΑΠΤΕΛΕΣΜΑΤΑ.....	140
ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑ.....	140
ΧΡΟΝΟΛΟΓΙΟ ΕΛ ΓΚΡΕΚΟ.....	141
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....	143

ΠΡΟΛΟΓΟΣ-ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Στην Πτυχιακή εργασία που ακολουθεί αναλύεται ο βίος και το εικαστικό έργο του Δομήνικου Θεοτοκόπουλου. Η συμβολή του η ανάπτυξη και η εξέλιξη, καθώς και η άμεσή σύνδεση της ζωγραφικής του με την μοντέρνα τέχνη. Βυζαντινός, Βενετσιάνος, Ρωμαίος, Ισπανός ο Δομήνικος Θεοτοκόπουλος αποτελεί έναν από τους σπουδαιότερους ζωγράφους σε παγκόσμιο επίπεδο. Η εργασία αυτή ολοκληρώθηκε με την στήριξη και την βοήθεια,

- Της καθηγήτριας μου και εισηγήτρια του θέματος την ζωγράφο Ευαγγελία Μαρίνα Τσίλαγα, η οποία βρισκόταν πάντα δίπλα μου και με την εμπειρία της οργάνωσε και διόρθωσε αυτή την εργασία.
- Τους γονείς μου, οι οποίοι στηρίζουν τις σπουδές μου και με βοηθούν να πραγματοποιήσω τα όνειρα μου.
- Τους υπαλλήλους της βιβλιοθήκης του Πανεπιστημίου Δυτικής Αττικής, της Ανώτατης Σχολής Καλών Τεχνών και της βιβλιοθήκης του Δήμου Κορίνθου.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ / ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ

Δομήνικος Θεοτοκόπουλος το καλλιτεχνικό φαινόμενο στην Ιστορία της Τέχνης, Βυζαντινός, Βενεσιάνος, Ρωμαίος, μανιεριστής και Ισπανός μυστικιστής. Το ιστορικό πρόσωπο, η ζωή του, το έργο του φωτίζεται μέσα από την δημιουργία αντιγράφων έργων του, προσεγγίζοντας τα υλικά, τη γραφή, την ματιέρα με τα οποία έχουν δημιουργηθεί. Μέσα από αυτές τις τεχνικές της αντιγραφής και της βιβλιογραφικής έρευνας, αντλούνται στοιχεία για την κατανόηση της εικαστικής κληρονομιάς του και ταυτόχρονα διαβάζονται στοιχεία που είναι προάγγελοι της μοντέρνας τέχνης.

Μέσα από τον βίο του και τα έργα του, σκοπός αυτής της εργασίας είναι η μελέτη του καλλιτέχνη και η κατανόηση του έργου του, Ξεκινώντας από τα νεανικά του χρόνια και φτάνοντας μέχρι το τέλος της ζωής του και αναλύοντας τα στάδια της καλλιτεχνικής του εξέλιξης καθώς και αντιγράφοντας τις τεχνικές του.

Αρχικά τον βρίσκουμε στη Κρήτη ως Βυζαντινό ζωγράφο, στη συνέχεια στη Βενετία να εργάζεται στο εργαστήριο του Τιτσιάνο από εκεί ο Δομήνικος Θεοτοκόπουλος βρέθηκε στη Ρώμη. Η Ρώμη όμως δε κράτησε τον ζωγράφο ο οποίος λόγο αργότερα αποχώρησε και βρέθηκε στο Τολέδο της Ισπανίας.

Στο Τολέδο μεγαλούργησε δημιουργώντας έργα εξαιρετικά έργα, έργα που έμειναν στην ιστορία. Εκεί ήταν και ο τελευταίος σταθμός για τον Γκρέκο. Ο Δομήνικος ενέπνευσε τη μοντέρνα τέχνη δημιουργώντας έναν ξεχωριστό χαρακτήρα. Πολλά είναι τα έργα και πολλοί είναι οι καλλιτέχνες που βασίστηκαν στον Γκρέκο κάτι που αναλύεται σε αυτή την εργασία.

Κρήτη έκανε το πρώτο βήμα αφήνοντας πίσω του το πολιτιστικό και καλλιτεχνικό υπόβαθρο στο οποίο είχε προσαρμοστεί και προσπάθησε να υιοθετήσει τα χαρακτηριστικά ενός δυτικού ζωγράφου. Τρία χρόνια αργότερα στο ανάκτορο του Καρδινάλιου Αλεσάντρο Φαρνέζε γνώρισε καλλιτέχνες με κύρος, ζωγράφισε μία σειρά από έργα και το 1572 γράφτηκε στην Ακαδημία του Ευαγγελιστή Λουκά. Κατά την παραμονή του στην Ιταλία το ύφος του τροποποιήθηκε δραστικά επειδή επηρεάστηκε από την Ιταλική Αναγέννηση.). Ο Ελ Γκρέκο πήγε στην Ιταλία όταν ήταν ήδη διαμορφωμένος καλλιτέχνης και εκεί απέκτησε ένα εντελώς προσωπικό ύφος. Κατά το έτος 1577 βρίσκεται στην Ισπανία στο Τολέδο όπου του ανατέθηκαν οι πιο διάσημοι πίνακές του⁵. Παρά την Ιερά Εξέταση, δημιούργησε μια σειρά αριστουργημάτων, όπως δηλαδή τον «Διαμοιρασμό των ιματίων του Κυρίου», την «Ταφή του κόμητος του Οργκαθ», τη «θέα του Τολέδο», τη «Προσκύνηση των μάγων», την «Προσκύνηση των ποιμένων» ή την «Άμωμο Σύλληψη». Στην Ισπανία ο Ελ Γκρέκο, ως ζωγράφος δημιούργησε ένα εντελώς προσωπικό ύφος, πήρε στοιχεία από τις βυζαντινές εικόνες κι από τους μεγάλους Ιταλούς ζωγράφους, πρόσθεσε μεγαλύτερη έκφραση και δραματικότητα στους πίνακές του οι οποίοι παρουσίαζαν μία φυσική πραγματικότητα όμως την ίδια στιγμή και μία μεταφυσική αγωνία. Τα χαρακτηριστικά του είναι οι βίαιες αντιθέσεις του φωτός και τα ζωηρά χρώματα, το πράσινο είναι έντονο, το κόκκινο μοιάζει σαν να είναι αίμα, μαύρο, κίτρινο, βιολετί. Οι φυσιογνωμίες των πινάκων έχουν μία ωχρότητα και τα επιμήκη σχήματα κάνουν τις μορφές να ξεφεύγουν από το γήινα και να φτάνουν στα ουράνια μέχρι και την θέαση του Θεού. Στο Τολέδο έζησε, κατά την περίοδο της Αντιμεταρρύθμισης, μέχρι το θάνατό του στα 1614 και μετά ξεχάστηκε μέχρι τα τέλη του δέκατου ένατου αιώνα όπου άρχισε να επηρεάζει τους ανθρώπους της τέχνης, κι όχι μόνο τους ζωγράφους.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ

Η ΒΙΟΓΡΑΦΙΑ ΤΟΥ ΔΟΜΗΝΙΚΟΥ ΘΕΟΤΟΚΟΠΟΥΛΟΥ

1.1 ΚΡΗΤΙΚΗ ΠΕΡΙΟΔΟΣ

Σύμφωνα με τις μελέτες (Παναγιωτάκης κ.α. 1987) ο Δομήνικος Θεοτοκόπουλος γεννήθηκε στην Κάντια της Κρήτης το 1541. Γόνος αστικής ελληνορθόδοξης οικογένειας που ήταν συνδεδεμένη με τη Γαληνότατη Δημοκρατία της Βενετίας. Ο πατέρας του Γιώργης ήταν κατασκευαστής παραθυρόφυλλων ενώ ο κατά δέκα χρόνια μεγαλύτερος αδελφός του Μανούσος εισπράκτορας λιμενικών φόρων καθώς και ένα ισχυρό και ενεργό μέλος της τοπικής κοινότητας. Γνωρίζουμε ότι το όνομα του πατέρα του Θεοτοκόπουλου είναι Γεώργιος ή Γιώργης ή Ντζόρτζης και ότι το 1566 ήταν είδη νεκρός όπως και ότι ο αδελφός του Μανούσος είναι δέκα χρόνια μεγαλύτερος από το ζωγράφο, καθώς και το έτος και την περιοχή του θανάτου του (1604 Τολέδο, Ισπανία) από συμβολαιογραφικές πράξεις και έγγραφα στα οποία αναφέρονται ο πατέρας και ο αδελφός του Γκρέκο. Το γεγονός ότι ο Γκρέκο κατάγεται από εύπορη οικογένεια φανερώνεται και στο χαρακτηρισμό που δίνεται σε ένα έγγραφο στον πατέρα του «spettabile» χαρακτηρισμός που δίνεται σε ευκατάστατους και ευυπόληπτους αστούς.

Το όνομα Δομίνικος εκτιμάται (Πρεβελάκης κ.α. 1942) πως ήταν η Λατινική σημασία του Κυριάκος (dominus = κύριος). Όμως υπάρχουν αναφορές από μελετητές που πιστεύουν πως το όνομα αυτό ήταν σύνηθες στην Βενετοκρατούμενη Κρήτη.

Μελέτες έδειξαν (Μαυρομιχάλη κ.α. 1991) το γεγονός πως ο Δομίνικος Θεοτοκόπουλος ασχολήθηκε με την τέχνη είναι αποτέλεσμα του ότι κατάγεται από εύπορη οικογένεια. Ο Γκρέκο δείχνει το ενδιαφέρον του από νωρίς για τις εικάστηκες τέχνες και η οικογενειακή του κατάσταση του επιτρέπει να φοιτήσει σε ένα από τα σπουδαιότερα τότε εργαστήρια της πόλης. Εικάζεται πως φοίτησε δίπλα στον Γεώργιο Κλόντζα ο οποίος και ακολούθησε τον δρόμο που χάραξε ο Γκρέκο εισάγοντας δηλαδή στοιχεία της δυτικής εικονογραφίας στην βάση της βυζαντινής παράδοσης. Πολλοί ήταν οι ζωγράφοι που προσαρμόστηκαν στην πολιτιστική εξέλιξη καθώς και επεξεργάστηκαν προσωπικούς τρόπους έκφρασης διατηρώντας όμως την παράδοση κοιτάζοντας όμως πάντα στον δυτικό πολιτισμό. Σε ηλικία 25 ετών ο Γκρέκο είχε πλέον ολοκληρωθεί. Μάλιστα σε μια συμβολαιογραφική πράξη του 1566 ο Θεοτοκόπουλος αναφέρεται ως «σγουράφος» δηλαδή ζωγράφος.

Είναι γνωστό πως από το 1204 έως και το 1669 η Κρήτη ήταν Βενετοκρατούμενη. Οι Ενετοί ήταν εγκατεστημένοι στη τότε πρωτεύουσα του νησιού τον Χάνδακα το σημερινό Ηράκλειο. Εκείνη την περίοδο ένα δυνατό ζωγραφικό κίνημα άρχισε να αναπτύσσεται στην περιοχή. Πολλοί ζωγράφοι ανοίγουν εργαστήρια. Οι Κρητικοί ζωγράφοι ζωγραφίζουν «alla greca» . Δηλαδή ακολουθούν την βυζαντινή παράδοση εμπλουτίζοντας τη με στοιχεία από δυτικές επιρροές, δημιουργείται έτσι μια ιδιόμορφη τέχνη, την θαυμάσια τέχνη της λεγόμενης «Κρητικής Σχολής».

Το γεγονός αυτό της συμβίωσης δύο διαφορετικών χριστιανικών παραδόσεων ήταν που γέννησε την Κρητική σχολή. Η βυζαντινή τέχνη έχει διαμορφώσει την οριστική της φυσιογνωμία με τάση για σχήματα γεωμετρικής όψης. Η παρουσίαση του χώρου που άφηνε στοιχεία που συνδέονταν με το παραδοσιακό περιβάλλον. Η βυζαντινή τέχνη ήταν αυτή που είχε ασκήσει μεγάλη επιρροή στα καλλιτεχνικά γεγονότα της μεσαιωνικής Ευρώπης. Στο τέλος της αναγέννησης η Κρήτη και οι ορθόδοξοι Κρητικοί υποφέρουν από την λατινική παντοδυναμία. Η θρησκευτική, πολιτιστική και καλλιτεχνική συγκυρία προστίθεται και η πολιτική και έτσι η θρησκεία τείνει να μετατραπεί σε αιτία πολιτικής αντιπαράθεσης μεταξύ βενετικής και λατινικής αποικίας και των Κρητικών οι οποίοι τείνουν να αφομοιώσουν αυτή την εισαγόμενη κουλτούρα.

Σύμφωνα με τον μελετητή Αχιλλέα Κύρου (Κωνσταντινίδη, κ.α. 1976) ο Γκρέκο μαθήτευσε στην σχολή της Αγίας Αικατερίνης. Άποψη εντελώς αντίθετη από του Ν. Παναγιωτάκη ο οποίος και επιβεβαιώνει πως σύμφωνα με τις αρχαιακές πηγές από την Κρήτη του 16^{ου} αιώνα, όπου και περιλαμβάνονται εκατοντάδες έγγραφα τα οποία αναφέρονται και στην μονή δεν αναφέρεται τίποτα για την σχολή ζωγραφικής της σχολής.

Ο Γκρέκο διδάχτηκε την βυζαντινή τέχνη στην Κρήτη. Οι ζωγράφοι του Χάνδακα ήταν οργανωμένοι σε συντεχνία. Η συντεχνία αυτή είχε στο δυναμικό της καταγεγραμμένους νέους ζωγράφους. Η μαθητεία διαρκούσε πέντε έως και επτά έτη έως ότου ο μαθητευόμενος ολοκληρώσει τον κύκλο της μαθητείας του και να ονομαστεί μαέστρος ή μαΐστρος. Φαίνεται πως σε αυτήν την συντεχνία μαθήτευσε ο Δομίνικος Θεοτοκόπουλος.

Στην συμβολαιογραφική πράξη που προαναφέρθηκε ο Γκρέκο υπογράφει ως μαΐστρος μένεγος (Δομίνικος-Ντομενεγος-μένεγος) Θεοτοκόπουλος σγουράφος γεγονός που επιβεβαιώνει πως ο Γκρέκο ασκούσε επαγγελματικά την τέχνη σε ηλικία 25 ετών όπως και προαναφέρθηκε.

Σχετικά με τον Γκρέκο η καθηγήτρια Μαρία Γ. Κωνσταντουδάκη παρουσίασε το 1975 τρεις αρχαιακές μαρτυρίες. Στις 26 Δεκεμβρίου του 1566 οι Αρχές του Χάνδακα αποφάσισαν να

δοθεί ύστερα από αίτηση του ζωγράφου στον «maestro Domenego Teotocopulo de pento» η άδεια να πουλήσει στο σύστημα κλήρωσης λαχνών έναν από τους πίνακες του. Το θέμα του πίνακα παρίστανε το πάθος του Χριστού σε χρυσό βάθος και πιθανότατα ήταν η Σταύρωση. Έπρεπε όμως βάση συστήματος να εκτιμηθεί από δύο ζωγράφους ώστε να προσδιοριστεί η συνολική αξία του έργου. Η εκτίμηση έπρεπε να γίνει από εμπειρογνώμονες. Δύο ζωγράφοι ανέλαβαν την εκτίμηση του έργου ο παπάς Ιωάννης De Frossego και ο Γεώργιος Κλόντζας. Ο πρώτος εκτιμητής προσδιόρισε την συνολική αξία στα ογδόντα ενώ ο δεύτερος στα εβδομήντα δουκάτα. Ο πίνακας δεν σώζεται.

Η χρονολόγηση αποδεικνύει πως ο Γκρέκο δεν είχε φύγει το 1566 από την Κρήτη. Ακόμα η τεχνοτροπία του πίνακα πουλήθηκε με λαχνούς, του πρώτου που γνωρίζουμε με βεβαιότητα ότι φιλοτέχνησε στον Χάνδακα. Πιθανολογείτε ότι ο πίνακας ήταν φιλοτεχνημένος «alla greca» με χρυσό βάθος χαρακτηριστικό στοιχείο της βυζαντινής ζωγραφικής. Έτσι επιβεβαιώνεται και το γεγονός πως ο Γκρέκο έμαθε στην Κρήτη να ζωγραφίζει εικόνες με βυζαντινή-κτητική τεχνοτροπία. Άλλο ένα σημαντικό στοιχείο το οποίο μαθαίνουμε είναι η αξία του πίνακα η οποία είναι και εξαιρετικά υψηλή για τα δεδομένα της εποχής. Τα εβδομήντα δουκάτα που συμφωνήθηκαν είναι ένα ποσό με το οποίο οι διάσημοι ζωγράφοι της Βενετίας όπως ο Tintoretto ζητούσαν και εισέπρατταν. Γεγονός που μπορεί να σημαίνει ότι ο Θεοτοκόπουλος λίγους μήνες πριν φύγει από την Κρήτη ήταν από τους πιο περιζήτητους και ακριβότερους ζωγράφους στον Χάνδακα.

Πιθανότατα από τον αδελφό του Μανούσο στις 12 Ιουλίου του 1567 έρχεται στην δημοσιότητα ένα έγγραφο που ενεργούσε ως εντολοδόχος του αδελφού του για τις υποθέσεις του στην Κρήτη. Αν η εμπλοκή του Μανούσου Θεοτοκόπουλου είναι σωστή τότε πιθανότατα ο Δομίνικος μα είχε είδη φύγει από τον Χάνδακα και ο αδελφός του είχε αναλάβει τις υποθέσεις του εκεί. Πιθανότατα ο Δομίνικος να αναχώρησε την άνοιξη ή το καλοκαίρι για την Βενετία πριν την 12^η του Ιουλίου εκείνου του έτους.

Η τρίτη μαρτυρία είναι από τον Δούκα της Κρήτης χρονολογούμενη στις 18 Αυγούστου 1568, η οποία διαπιστώνει αγοροπωλησίες στην Βενετία μεταξύ του Γκρέκο και του Γεώργιου Σιδέρη χαρτογράφου. Είναι η πρώτη έως τώρα αρχαιακή μαρτυρία που έχουμε για την παρουσία του Δομίνικου Θεοτοκόπουλου στην Βενετία.

1.2 ΙΤΑΛΙΚΗ ΠΕΡΙΟΔΟΣ

Για έναν άνθρωπο που κοιτάζει προς την δύση η Βενετία του 16^{ου} αιώνα αποτελεί μια χρυσή γέφυρα. Με πληθυσμό 175,000 κατοίκων είναι μια πόλη που δέχεται πλήθη από άλλες περιοχές και γεμάτη ζωή. Είναι μια λαμπρή έκφραση πλούτου και εξουσίας. Δεν είναι μόνο η μεγαλοπρέπεια αλλά και η ελευθερία που παρέχει, γεγονός που μόνο η Γαλινοτάτη Δημοκρατία της Βενετίας κατάφερε να κρατήσει μέσα σε μία γενικότερη κρίση που περνούσαν τα ιταλικά κράτη. Οι πολυάριθμες κοινότητες (ελληνικές, αρμένικες, αλβανικές, γερμανικές και εβραϊκές) ζουν μαζί με τους Βενετσιάνους αυτήν την περίοδο. Μια χρυσή περίοδος που σηματοδότησε από την έναρξη και την εκτέλεση νέων σχεδίων. Η εμπορική και θαλάσσια κίνηση συνεχίζει να είναι έντονη. Ένα ευνοϊκό περισσότερο από ποτέ περιβάλλον για τους ανθρώπους της τέχνης. Είναι η μοναδική πόλη που μπορεί να τους φιλοξενήσει μετά την πτώση της Ρώμης.

Ο Γκρέκο ο οποίος έχει εκπαιδευτεί στην ελληνική τεχνοτροπία δείχνει αμέσως πως ενδιαφέρεται να υιοθετήσει την ιταλική τεχνοτροπία. Έτσι παίρνει την μεγάλη απόφαση να μετακομίσει στην Ιταλία. Το 1567 όπου και φτάνει στην Βενετία έχει από την αρχή σημαντικές επαφές με το εργαστήριο του Τιτσιάνο. Αυτή η ευκαιρία είναι μοναδική για τον Δομίνικο για

να ενημερωθεί και να δουλέψει με καλλιτέχνες όπως ο Tintoretto και Jacopo de Ponte. Κατά την παραμονή του Γκρέκο στο Μπασσάνο μαθαίνει να αποδίδει πλαστικότητα στα έργα του να φωτίζει σωστά και να ζωγραφίζει απευθείας με μοντέλο πρόσωπα και αντικείμενα. Πλέον οι πίνακες του δεν έχουν χρωματιστές σιλουέτες, όπως οι Βυζαντινοί. Πλέον ο ζωγράφος μάχεται με την προοπτική, τον σκιοφωτισμό και να παρασιτήσει με πλαστικότητα τα σώματα.

Σύμφωνα με τον καθηγητή Π. Πρεβελάκη (Πρεβελάκης 1930) κατά την παραμονή του Θεοτοκόπουλου στο Μπασσάνο φιλοτέχνησε τα εξής έργα

- Η βάφτιση του Χριστού (1562), Συλλογή Κουκ, Ριχμοντ Αγγλίας διαστάσεις 76X62 cm



εικ.1.1

- Ο Χριστός διώχνει του εμπόρους από τον Ναό (1565) Συλλογή Κουκ, Ριχμοντ Αγγλίας διαστάσεις 63X83 cm



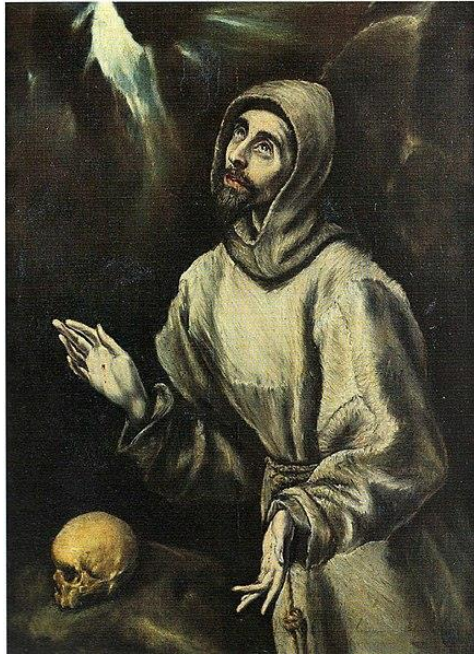
εικ.1.2

- Η θεραπεία του τυφλού (1566), Συλλογή Ντον Βάλιε, Μαδρίτη, διαστάσεις 116X144 cm



εικ.1.3

- Ο Άγιος Φραγκίσκος δεχόμενος τα στίγματα (1567-9) Πινακοθήκη Καρράμα, Μπέργκαμο, διαστάσεις 40X52 cm



εικ.1.4

Φανερώνετε ότι ο Γκρέκο είναι βυζαντινός ζωγράφος αν και κατέχει και την βενετική τέχνη. Φαίνεται πως του αρέσει να ξαναγυρίζει στην βυζαντινή μεταχειρίζεται τα χρώματα λιωμένα με κρόκο αυγού και ψιλά πινέλα. Όπως και οι βυζαντινοί αγιογράφοι.

Μέχρι και το 1570 ξέρουμε ότι ο Γκρέκο μαθήτευσε στο εργαστήριο του Τιτσιάνο. Αυτό επιβεβαιώνεται και από την επιστολή του Κροάτη φίλου του Δομίνικου, Τσούλιο Κλόβιο προς τον καρδινάλιο και μέντορα Αλέξανδρο Φαρνέζε στις 16 Νοεμβρίου 1570. Στην επιστολή αναφέρεται πως «...έφτασε στη Ρώμη ένας νεαρός **Κρητικός, μαθητής του Τιτσιάνο**, ο οποίος κατά την κρίση μου αποτελεί σπάνια περίπτωση στη ζωγραφική».

Υπάρχουν δύο ακόμα μαρτυρίες (G. Mancini, 1865) οι οποίες επιβεβαιώνουν για τα χρόνια που μαθήτευσε ο Γκρέκο στη σχολή του Τιτσιάνο. Ο γιατρός του Πάπα Ουρβάνου Η ο οποίος ήταν φιλότεχνος αναφέρει στο έργο του Considerazioni sulla pittura « Για τον κοινά αποκαλούμενο *Il Greco*. Τον καιρό που ήταν ποντίφικας ο Άγιος Κλήμης Πίος Ε΄ ήλθε στη Ρώμη ο **Θεοτοκόπουλος** που γιαυτό το λόγο ονομαζόταν κοινώς *Il Greco*. Τούτος έχοντας σπουδάσει στη Βενετία και ειδικότερα τα έργα του Τιτσιάνο είχε φθάσει σε μεγάλη υπόληψη μέσα στο επάγγελμα και στον τρόπο αυτόν της εργασίας».

Τέσσερις πίνακες του Δομήνικου Θεοτοκόπουλου καταγράφηκαν κατά την απογραφή του Φλούβιο Ορσίνι (Fluvio Orsini) με σχολιασμό «*di mano d' un Greco scolare di Tiziano*» το οποίο σημαίνει «από το χέρι του Γκρέκο μαθητή του Τιτσιάνο» και «*di mano del sopradetto Greco*» που σημαίνει από το χέρι του προαναφερθέντος. Έτσι γίνεται ευρέως αντιληπτό πως ο Γκρέκο εργάστηκε στην Βενετία και μάλιστα εργάστηκε στο εργαστήριο του Τιτσιάνο. Πιθανολογείτε ότι εργάστηκε στο εργαστήριο του Τιτσιάνο μέχρι το 1570 και μετά από αυτό αναχώρησε για τη Ρώμη.

Η εποχή εκείνη ήταν σημαδιακή για την Βενετία. Εκκλησίες, γέφυρες, παλάτια όλα βρίσκονταν στο αποκορύφωμα της δόξας. Ο Τιτσιάνο ήταν πλέον μια αναγνωρισμένη ιδιοφυΐα

και είχε την εύνοια όχι μόνο πριγκίπων και αυτοκρατόρων αλλά του ίδιου του αυτοκράτορα της Ισπανίας Καρόλου του Ε' καθώς και του γιού του Φιλίππου Β'.

Ο Τιτσιάνο δίδαξε τον Γκρέκο το αβρότερο χειρισμό του πινέλου. Τον έμαθε να πετυχαίνει πλούσια χρωματικά εφέ συνταιριάζοντας τα χρώματα. Παρόλα αυτά ο Δομήνικος δεν επηρεάστηκε μόνο από τον Τιτσιάνο. Ο Τιντορέτο τον κυριότερος εκπρόσωπο του βενετικού μανιερισμού. Μέσα από την μελέτη των έργων του ο Γκρέκο έμαθε αρκετά για το πως να χειρίζεται το χρώμα αλλά και το πινέλο.

Σύμφωνα με τον καθηγητή Π. Πεβελάκη (Π. Πρεβελάκης 1930) κατά την σύντομη παραμονή του Γκρέκο στο εργαστήριο του Τιτσιάνο ο ζωγράφος δεν ζωγράφισε αρκετούς πίνακες εκτός εργαστηρίου. Μόνο δύο από τα έργα του ζωγράφου μπορούν να καταταχθούν στην περίοδο αυτή. Τα δύο αυτά έργα είναι:

- Η Προσκύνηση των ποιμένων (συλλογή Βίλλουσεν, 63X76 cm)



εικ.1.5

- Πορταίτο ανδρός (Μουσείο Κοπενάγης, 114X95 cm, ελαιογραφία σε ύφασμα)



εικ.1.6

Οι λόγοι για τους οποίους ο Γκρέκο εγκατέλειψε την Βενετία παραμένουν άγνωστοι. Πιθανόν να ξεκίνησε το ταξίδι του οδικός την άνοιξη ή το καλοκαίρι του 1570, αλλά αυτά παρμένον υποθέσεις για την πορεία την οποία ακολούθησε ο Γκρέκο έως ότου φθάσει τελικά στη Ρώμη.

1.2.2 Ο ΔΟΜΗΝΙΚΟΣ ΘΕΟΤΟΚΟΠΟΥΛΟΣ ΣΤΗ ΡΩΜΗ

Το 1570 όπου και έφθασε στην Ρώμη ο Δομήνικος Θεοτοκόπουλος (Πλακά Λαμπράκη Μαρίνα, 1999) η Ρώμη αποτελούσε το μεγαλύτερο πνευματικό κέντρο ολόκληρης της Ευρώπης. Η επιρροή του Μιχαήλ Άγγελου (όσου ζούσε αλλά και όταν πέθανε) ήταν τεράστια. Γλύπτες ζωγράφοι ποιητές μαγεύονταν από το έργο του και μαγνητίζονταν πάνω σε αυτό.

Ο Τσούλιο Κλόβιο γράφει στον καρδινάλιο Αλέξανδρο Φαρνέζε μια επιστολή με αίτημα την φιλοξενία του ζωγράφου στο παλάτι των Φαρνέζε. Όπως προαναφέρθηκε στην επιστολή αυτή αναφέρεται «...έφτασε στη Ρώμη ένας νεαρός Κρητικός, μαθητής του Τιτσιάνο, ο οποίος κατά την κρίση μου αποτελεί σπάνια περίπτωση στη ζωγραφική». Στην συνέχεια ο μικρογράφος ζητάει από τον καρδινάλιο την εύνοια για τον νεαρό Γκρέκο καθώς και να γράψει στο κόμη Λουντοβίκο Τοντέσκο, τον οικονόμο του ώστε να φροντίσει εκείνος την τακτοποίηση του νεαρού ζωγράφου σε δωμάτιο του τελευταίου ορόφου του παλατιού.

Φαίνεται πως το αίτημα έγινε δεκτό από ένα άλλο γράμμα του Λουντοβίκο Τοντέσκο προς τον Αλέξανδρο Φαρνέζε.)

Υπάρχουν και άλλα γράμματα από τον Τσούλιο που μαρτυρούν ότι ο Γκρέκο βρισκόταν στην Ρώμη. Γράμματα προς άγνωστους παραλήπτες. Ένα από αυτά τα γράμματα αναφέρει πως ο Τσούλιο Κλόβιο επισκέφθηκε τον Γκρέκο στην Ρώμη.

Ο Γκρέκο για να ανταποδώσει την εξυπηρέτηση αυτή στον Τσούλιο Κλόβιο έφτιαξε μια ημίσωμη προσωπογραφία του Τσούλιο (εικ.1.7) η οποία αποτελεί και την παλαιότερη προσωπογραφία που διασώζεται μέχρι και σήμερα. Ένα από τα πιο επιτυχημένα πορτρέτα του το οποίο βρίσκεται στην Εθνική Πινακοθήκη της Νεάπολης.



εικ.1.7

Κατά την παραμονή του στο παλάτι ο Γκρέκο πρέπει να γνωρίστηκε με τον Φλούβιο Ορσίνι καθώς και με άλλους εκλεκτούς ανθρώπους. Ανθρώπους του πνεύματος και της τέχνης. Ο Δομήνικος γνωρίστηκε με τους Ισπανούς Πέδρο Τσακόν και Δον Λουίζ ντε Καστίγια, ο οποίος ήταν και γιός του αρχιδιακόνου του καθεδρικού ναού του Τολέδο Δον Ντιέγκο ντε Καστίγια, ο οποίος παρήγγειλε οκτώ πίνακες του κεντρικού εικονοστασίου του Ναού Σάντο Ντομίνγκο ελ Αντίγκουο.

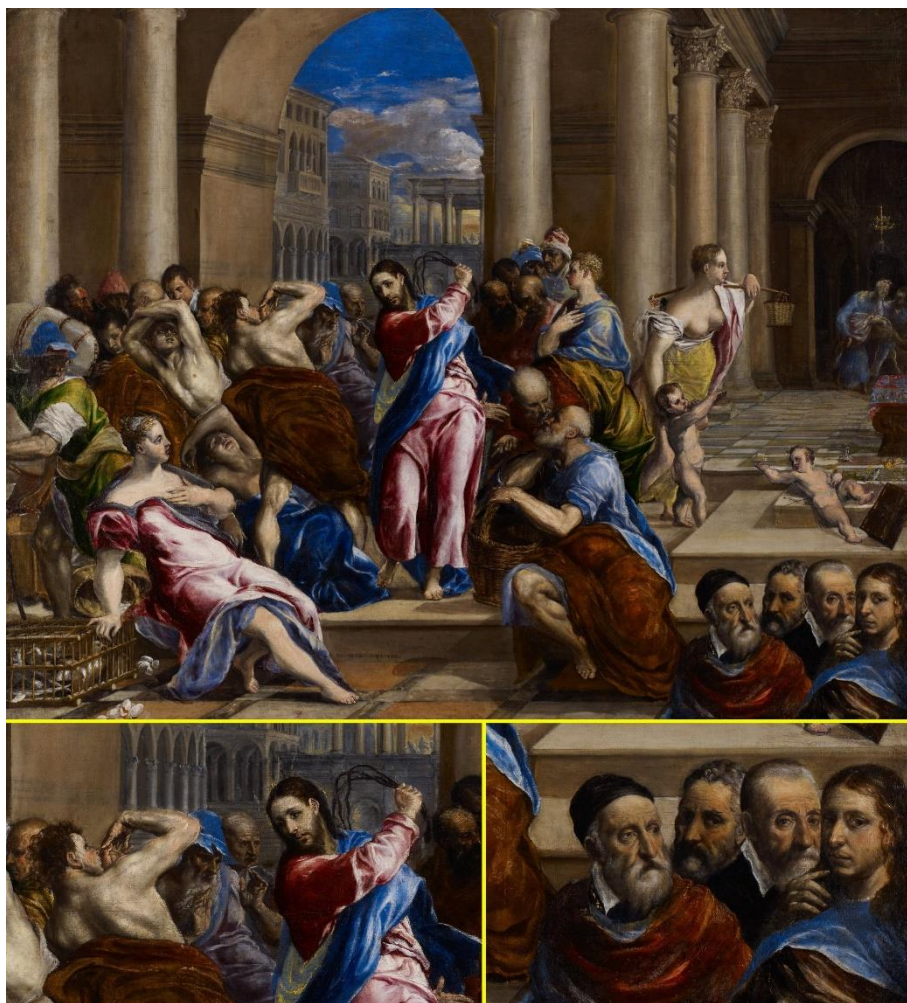
Σε δημοσίευση το 2000 από την Almudena Pérez (Perez de Tudela, 2000) φαίνεται μια επιστολή του Γκρέκο η οποία φυλασσόταν από το Κρατικό Αρχείο της Πάρμας, και έγραφε προς τον καρδινάλιο Αλέξανδρο Φαρνέζε με αγανάκτηση για την απόλυση του ζωγράφου από το παλάτι των Φαρνέζε από τον Λουντοβίκο Τοντέσκο, μετά από εντολή του ίδιου του καρδινάλιου. Δεν είναι γνωστό τι προκάλεσε την οργή του καρδινάλιου και έδιωξε από το παλάτι τον Γκρέκο πριν καλά κλείσουν δύο χρόνια από τότε που παραχωρήθηκε στέγη και προστασία στον Γκρέκο. Η επιστολή αυτή γράφτηκε στις 6 Ιουλίου του 1572.

Στην ακαδημία του Αγίου Λουκά στην Ρώμη υπάρχει ακόμα το βιβλίο εγγραφής μελών στην συνέχεια των ζωγράφων της Ρώμης. Στην ημερομηνία 1572 σημειώνεται πως ο Domenico Greco πληρώνει την συνδρομή που απαιτείτε ώστε να ασκεί το επάγγελμα του ζωγράφου.

Σύμφωνα με τον Μανουέλ Μπαρτολομέ Κασίο υποστηρίζει πως ο Θεοτοκόπουλος νοίκιασε δικό του διαμέρισμα στην Ρώμη, μετά τον διωγμό του από το παλάτι. Μάλιστα απέκτησε και ένα μαθητή σύμφωνα πάντα με τον Κασίο τον Λοττάντσιο Μπονάστρι. Ακόμα ο Κασίο υποστηρίζει πως προσέλαβε και ένα γραμματέα – ταμεία τον Φραντσίσκο Πρεμπόστε ο οποίος θα τον συνοδεύει και για την υπόλοιπη ζωή του.

Παρόλο που ο Δομήνικος Θεοτοκόπουλος είχε πολλές γνωριμίες στη Ρώμη, οι όποιες προσπάθειες έκανε ώστε να εδραιωθεί στους μεγάλους ζωγράφους της Ρώμης απέτυχαν. Χαρακτηριστικό το γεγονός ότι στο διάστημα μακράς παραμονής του Γκρέκο στην Ιταλία δεν έλαβε ούτε μία παραγγελία για την εικονογράφηση ούτε ενός εικονοστασίου. Ούτε μια δουλειά υψίστης σημασίας. Τα έργα τα οποία έκανε ήταν κυρίως για ιδιώτες και όχι για ιδρύματα γεγονός που αποδεικνύει πως το καλλιτεχνικό κατεστημένο της πόλης δεν τον δέχτηκε πλήρως.

Όμως τα καλλιτεχνικά ερεθίσματα τα οποία έλαβε ο Δομήνικος Θεοτοκόπουλος από την Ρώμη ήταν ισχυρότατα. Έργα του Ντα Βίντσι του Μιχαήλ Άγγελου του Ραφαήλ και άλλων σπουδαίων καλλιτεχνών κοσμούσαν ολόκληρη την πόλη. Ο Θεοτοκόπουλος πρέπει να μελέτησε τα έργα αυτά. Οι καλλιτέχνες αυτοί λειτούργησαν σαν δάσκαλοι για τον Γκρέκο αφού στο έργο του «*η εκδίωξη των εμπόρων από τον Ναό*» του Μουσείου της Μινεάπολης τοποθέτησε τις προσωπογραφίες τους στο κάτω δεξιό μέρος του έργου.



εικ1.8

«*Η εκδίωξη των εμπόρων από τον Ναό*» του Μουσείου της Μινεάπολης

Επισημαίνεται η λεπτομέρεια στην οποία φαίνονται ο Ραφαήλ, ο Μιχαήλ Άγγελος, ο Κλόβιο και ο Τιτσιάνο

Τα γνωστά έργα της Ρωμαϊκής περιόδου είναι σύμφωνα με τον Βίλλουμσεν τα:

- *Πορτρέτο του Τζούλιο Κλόβιο* (1570-71) Εθνικό Μουσείο Νεάπολη 63X85 cm ελαιογραφία σε ύφασμα
- *Ευαγγελισμός* (1571), Πράδο, Μαδρίτη, 26,5X19,5 cm τέμπρα σε ξύλο
- *Η θεραπεία του τυφλού* (1571-72), Πινακοθήκη Πάρμας, 50X61 cm ελαιογραφία σε ύφασμα
- *Ο Χριστός διώχνει τους εμπόρους από τον Ναό* (1571-1572) Συλλογή Γιάμπορο, Λονδίνο, 117X150cm ελαιογραφία σε ύφασμα
- *Ο Άγιος Φραγκίσκος δεχόμενος τα στίγματα* (1572) Συλλογή Θουλόαγα, Παρίσι, 29X21 cm τέμπρα σε ξύλο
- *Πορτρέτο του αδελφού Βικαίνδιου Αναστάτση, ιππότη της Μάλτας* (1572), συλλογή Φρίκ, Νέα Υόρκη 117X150 cm ελαιογραφία σε ύφασμα

Ο λόγος για τον οποίο ο Γκρέκο αποφάσισε να εγκαταλείψει την Ρώμη παραμένει άγνωστος. Σύμφωνα με τον Τζούλιο Μαντσίνι, (Π. Πρεβελάκη, 1930) ιστορικό, σε μία σύντομη βιογραφία του Δομήνικου το 1614, αναφέρεται ένα γεγονός το οποίο προκάλεσε έντονες αντιπαραθέσεις. Εκείνη την εποχή ο Πάπας Πίος ο Δ' ανέθεσε στον ζωγράφο Βολτέρα να καλύψει κάπως τα γυμνά του Μιχαήλ Άγγελου στο Βατικανό και αυτό γιατί τα θεωρούσε απρεπή. Σύμφωνα με τον Μαντσίνι ο Θεοτοκόπουλος είπε «...αν μου επέτρεπαν να την γκρεμίσω θα την ζωγράφιζα με τιμότητα και ευπρέπεια και όχι κατώτερη από εκείνη στην καλή ζωγραφική εκτέλεση» αναφερόμενος στην Δευτέρα Παρουσία. Ο Μαντσίνι υποστηρίζει πως «οι καλλιτεχνικοί και θρησκευτικοί κύκλοι αγανάκτησαν τόσο από τα δυσφημιστικά σχόλια του άγνωστου ξένου που ο Γκρέκο αναγκάστηκε να φύγει από την πόλη».

Σύμφωνα με κάποιους μελετητές ο Γκρέκο μετά την Ρώμη επέστρεψε στην Βενετία για λίγο, κάτι το οποίο δεν είναι καθόλου βέβαιο. Πάντως είναι γνωστό πως μετά την Ιταλία ο Θεοτοκόπουλος μετέβη στην Ισπανία. Όποιος και να ήταν ο λόγος που έφυγε από την Ρώμη το σίγουρο είναι πως όσο ήταν εκεί δεν έλαβε καμία μεγάλη εργασία.

1.3 ΙΣΠΑΝΙΚΗ ΠΕΡΙΟΔΟΣ

Ο Δομίνικος Θεοτοκόπουλος στην Ισπανία και στο Τολέδο

Το πότε ο Δομήνικος Θεοτοκόπουλος εγκατέλειψε την Ιταλία δεν είναι γνωστό (Ρεβέκκα Στ. Μαυρομιχάλη, 1991). Το σίγουρο είναι πως μέχρι το 1572 ο ζωγράφος έμεινε στην Ρώμη όπως προαναφέρθηκε σύμφωνα με τους καταλόγους του Αγίου Λουκά. Παρόλα αυτά στους καταλόγους του 1573 το όνομα «Dominico Greco» δεν φαίνεται να υπάρχει πουθενά. Επομένως εικάζεται πως το 1573 ο Θεοτοκόπουλος είχε εγκαταλείψει την Ρώμη.

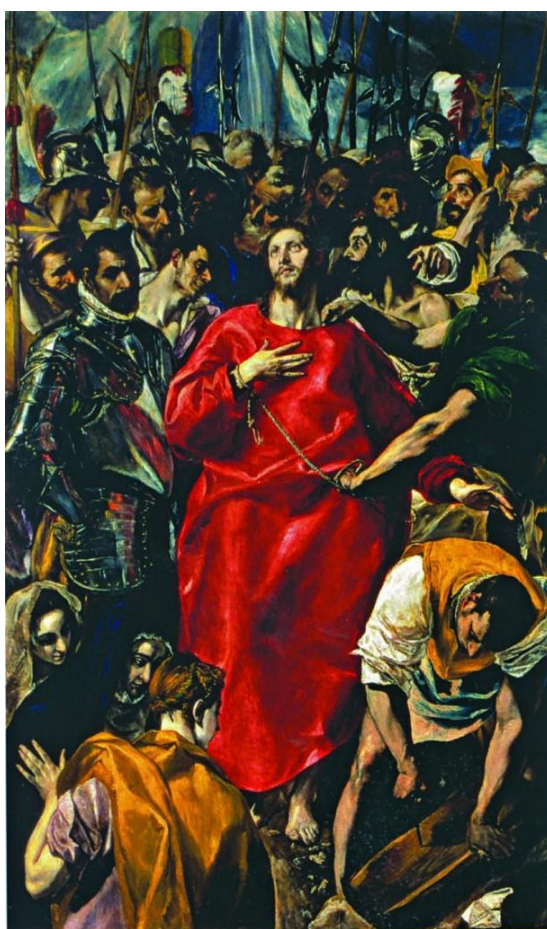
Ακόμα ένα ερώτημα που γεννάτε στους ερευνητές είναι ο λόγος που ο Δομήνικος εγκαταστάθηκε στην Ισπανία. Την περίοδο εκείνη ο ισχυρότατος Φίλιππος Β' είχε κηρύξει γενικό προσκλητήριο προς όλους του Ιταλούς καλλιτέχνες να φιλοτεχνήσουν το σχεδόν αποπερατωμένο παλάτι. Καθώς ο Γκρέκο έφθασε στην Ισπανία θα ήθελε να τοποθετήσει δικά του έργα μέσα στο παλάτι. Σίγουρα θα είχε μάθει από την Βενετία για την κατασκευή του αφού ο Τιτσιάνο είχε στείλει δύο μεγάλες ομάδες.

Σύμφωνα με έρευνες (Π. Πρεβελάκης, 1942, Ρεβέκκα Στ. Μαυρομιχάλη 1991) ο πρώτος προορισμός του Δομήνικου ήταν η νέα πρωτεύουσα η Μαδρίτη. Ο λόγος που δεν έφτασε ποτέ εκεί σύμφωνα με τον Μαντσίι να ήταν ότι στην Μαδρίτη εκείνη την περίοδο είχαν εγκατασταθεί άλλοι Δάσκαλοι όπως ο Πελεγκρίνο Τιπάλντι και ο Φεντερίκο Τζουκάρι. Λόγω των εργασιών που προαναφέρθηκαν στο παλάτι του Εσκοριάλ, ο Δομήνικος που επρόκειτο να μετονομαστεί σε «Ελ Γκρέκο» κατευθύνθηκε προς το μοναστήρι. Οι διαδικασίες για την ανέγερση του Εσκοριάλ ήταν πλέον προχωρημένες. Το Εσκοριάλ επρόκειτο να ήταν ένα βασιλικό Πανθέον, κατέληξε όμως να είναι τόπος στοχασμού και προσευχής. Κέντρο μελέτης όπου συναντιόνται τα πιο σημαντικά καλλιτεχνικά ρεύματα. Έτσι το Εσκοριάλ αποτελεί πόλο έλξης για τους καλλιτέχνες ολόκληρης της Ευρώπης. Ισπανοί, Ιταλοί και Φλαμανδοί καλλιτέχνες αναλαμβάνουν την διακόσμηση του. Σύμφωνα με τον Βίλλουμσεν ο Γκρέκο συνεργάστηκε με τους μεγάλους αρχιτέκτονες και γλύπτες Χουάν ντε Ερρέρα και Ελ Μούντο σαν γλύπτης στο Εσκοριάλ. Αγάλματα που βρίσκονται στην αυλή του Εσκοριάλ σύμφωνα με τον Βίλλουμσεν τα σχεδίασε ο Ελ Γκρέκο γιατί σύμφωνα με τον Βίλλουμσεν ταιριάζουν στο ύφος του καλλιτέχνη. Υπάρχουν κάποιες μαρτυρίες που υποστηρίζουν πως ο Ελ Γκρέκο στην Μαδρίτη το 1575 ζωγράφησε το θαυμαστό του έργο «το παιδί που φυσάει το δαυλό» το οποίο βρίσκεται στην εθνική πινακοθήκη της Νεάπολης. Ακόμα πως στην Μαδρίτη ο Γκρέκο γνώρισε τη Ντόνια Χερόνυμα ντε λάζ Κουέβας. Η Χερόνυμα θα συντροφεύει το Γκρέκο για την υπόλοιπη ζωή του καθώς και θα γίνει η μάνα του μοναχογιού του χωρίς να παντρευτεί ποτέ με τον Δομίνικο.



εικ.1.9 «το παιδί που φυσάει το δαυλό» (1575)
Εθνική Πινακοθήκη της Νεάπολης

Σύμφωνα όμως με τον Κ. Μέρτζιο ο Γκρέκο δεν ταξίδεψε ποτέ για την Μαδρίτη. Αντιθέτως όταν έφυγε από την Ιταλία αρχικός προορισμός του ήταν το Τολέδο - χωρίς να περάσει από την Μαδρίτη – με τη πρόσκληση που έλαβε από τον Επίτροπο Λουί ντε Καστίγια για να διακομίσει την εκκλησία του Santo Domingo el Antiguo. Αυτή η υπόθεση θεωρείται απίθανη αφού η πρώτη υπογραφή του Θεοτοκόπουλου την οποία βρίσκουμε στο Τολέδο είναι στο έργο του «Η Μετάσταση της Θεοτόκου» μέσα στην εκκλησία του Σάντο Ντομίνγκο το 1577. Άλλη μία υπογραφή του την ίδια χρονιά σε μία αποδείξει για τετρακόσια ρεάλια, τα οποία και έλαβε σαν προκαταβολή για την εκτέλεση του έργου «Ο Διαμοιρασμός των Ιματίων» το οποίο και προοριζόταν για την Μητρόπολη του Τολέδο.



εικ.1.10

«Ο Διαμοιρασμός των Ιματίων» (165X99 cm), Καθεδρικός Ναός του Τολέδο

Ο τρίτος ισχυρισμός για τον λόγο που ο Δομίνικος Θεοτοκόπουλος ταξίδεψε στην Ισπανία, είναι πως έφτασε στη Σεβίλλη όπου και έμεινε εκεί για αρκετό καιρό έως ότου πάει στο Τολέδο. Σύμφωνα με τον Μέλο οι φίλοι του και η κακή οικονομική του κατάσταση τον προέτρεψαν να πάει στην Σεβίλλη.

Στο Τολέδο ο Γκρέκο δημιούργησε ορισμένα από τα δημοφιλέστερα έργα της ώριμης περιόδου του. Το Τολέδο ήταν η Πρωτεύουσα της Ισπανίας έως το 1560 όπου και η Μαδρίτη έγινε η πρωτεύουσα της Ισπανίας.

Ι.3.1 Η παραγγελία του Σάντο Δομίνιγο ελ Αντίγουο

Όταν ο Γκρέκο έφτασε στο Τολέδο δε σκεφτόταν να μείνει εκεί οριστικά. Η άφιξή του στην πόλη του Τολέδο οφείλεται στην εκτέλεση ορισμένων παραγγελιών. Η πρώτη παραγγελία που έλαβε ήταν πολύ σημαντική αφού μέσω αυτής ο Γκρέκο συνάντησε έναν αρκετά διαφορετικό κόσμο από τον Ιταλικό και τον Κρητικό. Του δόθηκε η δυνατότητα να ασχοληθεί με πιο σύνθετα έργα, όπου και μπόρεσε να δείξει τις δυνατότητές του. Στο Τολέδο ζωγραφίζει έξι πίνακες πίσω από την Αγία Τράπεζα του Σάντο Δομίνιγο ελ Αντίγουο. Του ζητάτε να ζωγραφίσει δύο ακόμα Πίνακες για το παρεκκλήσι στις διαστάσεις του σχεδίου του Χουάνδε Ερέρα.



εικ.1.11

«Η Μετάσταση της Θεοτόκου», 1577, Ινστιτούτο Τέχνης του Σικάγο. Ο κεντρικός Πίνακας του πολύπτυχου προσδίδει σιγουριά στο σχέδιο και στη σύνθεση, θυμίζοντας τη βενετική τέχνη.



εικ.1.12

Ο Άγιος Ιωάννης ο Ευαγγελιστής, 1577-1579, Τολέδο, Σάντο Δομίνιγο ελ Αντίγουο όπως και στον αντίστοιχο πίνακα του Άγιου Ιωάννη του Βαπτιστή ο Άγιος Ιωάννης ο Ευαγγελιστής είναι πλάγια τοποθετημένος κάτω από έναν από τους δύο προστάτες του τάγματος.



εικ.1.13

Ο Άγιος Ιωάννης ο Βαπτιστής, 1577-1579, Τολέδο, Σάντο Δομίνγο ελ Αντίγουο. Μαζί με τον Άγιο Ιωάννη τον Ευαγγελιστή είναι τα μοναδικά πολύπτυχα που βρίσκονται στη θέση τους .



εικ.1.14

Αγιος Βενέδικτος 1577-1579

Μαδρίτη Πράδο



εικ.1.15

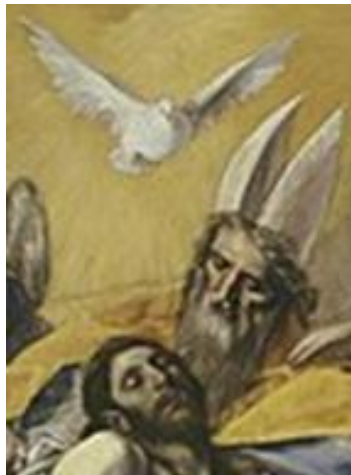
Η αγία Τριάδα, 1577-1579, Λάδι σε καμβά, , Μαδρίτη Πράδο

Η αγία Τριάδα συμπλήρωνε το υψηλότερο μέρος του πολύπτυχου που παρήγγειλε η εκκλησία της μονής του Σάντο Δομίνιγο ελ Αντίγουο



εικ.1.16

Ανάμεσα στους αγγέλους που σχηματίζουν στεφάνι, γύρω από την Αγία τριάδα υπάρχει μια αδύνατη μορφή με γυρισμένη την πλάτη η οποία χάνοντας τ ασταθές στήριγμα της στο σύννεφο τονίζει την αίσθηση της κίνησης και της λεπτής εκφραστικότητας σε αντίθεση με την έκφραση που έχει ο Πατέρας και την αφοσίωση που έχει ο Υιός



εικ.1.17

Το συγκινημένο πρόσωπο του Πατέρα κοιτώντας με πόνο τον νεκρό Υιό. Φορά μία τιάρα κάλυμμά κεφαλής των αρχιερέων της Παλαιάς Διαθήκης, υποδηλώνοντας έτσι την σύνδεση της παλαιάς με την καινή διαθήκη. Στον φωτεινό ουρανό απεικονίζεται το Άγιο Πνεύμα με μορφή περιστεριού.

«Ο Διαμοιρασμός των Ιματίων» εικ.1.10 είναι ένα έργο που φιλοτεχνήθηκε το 1577-1579. Αποτελούσε μέρος του πολύπτυχου εικονίσματος σε επιχρυσωμένο και ζωγραφισμένο ξύλο έργο του Γκρέκο που αντικαταστάθηκε από έναν μαρμάρινο βωμό.



εικ.1.18

Τα δόρατα και τα κοντάρια που διασταυρώνονται και συγκρούονται πίσω από την μορφή του Ιησού τονίζουν την αγωνία του δράματος και της απόγνωσης του. Μεταξύ αυτών που σπρώχνουν και κατηγορούν είναι και οι δύο ληστές.



εικ.1.19

Η παρουσία των τριών γυναικών με τα ονόματα Μαρία που δεν υποστηρίζεται από το ευαγγελικό κείμενο θα προκαλέσει διένεξη με παραγγελιοδότες που λόγω αυτής της παρουσίας είχαν υποτιμήσει το έργο.



εικ.1.20

Είναι προοικονομία για την θυσία του Χριστού η μορφή του άνδρα που προετοιμάζει το ξύλο του σταυρού πάνω στο οποίο στηρίζεται αγνοώντας το ταραγμένο πλήθος που βρίσκεται πίσω του και δείχνει να τον σπρώχνει. Ο τρόπος με το οποίο απεικονίζεται η μυώδης μορφή και η τεντωμένη στάση του αποκαλύπτουν επιρροές από τον Μιχαήλ Άγγελο.

Το 1578 η Ντόνια Χερόνυμα ντε λας Κουέβας θα φέρει στον κόσμο ένα αγόρι (Αναστασία Χ. Μπιτσάνη, 2004). Το αγόρι θα ονομαστεί Γιώργη-Μανουήλ σε ανάμνηση του πατέρα του και του αδελφού του Μανούσου. Αυτό το γεγονός είναι που θα πιστοποιήσει την διαθήκη του Γκρέκο όπου αναφέρει τον Γιώργη-Μανουήλ ως δικό του και της Ντόνια Χερόνυμα ντε λας Κουέβας.

Η περίοδος 1577-1585 είναι μια περίοδος που ο Θεοτοκόπουλος θα ζωγραφίσει δεκάδες έργα. Ένα έργο που αξίζει να αναφερθεί είναι «ο Άγιος Σεβαστιανός» (εικ.1.21) ο οποίος βρίσκεται στον καθεδρικό ναό της Παλένθια. Όπως και το καταπληκτικό πορτραίτο ενός ευγενούς Ισπανού που έγινε ευρέως γνωστό ως «ο Ιππότης με το χέρι στο στήθος» (εικ.1.22). Αυτός ο πίνακας εκφράζει όλη την Ισπανία σύμφωνα με την Αντονίνα Βαλάντεν. Ακόμα ένα σημαντικό έργο του Δομίνικου είναι ο πίνακας που παριστάνει τον «Άγιο Λαυρέντιο με την Παναγία και το βρέφος»



εικ.1.21 Ο Άγιος Σεβαστιανός, 1577-1585, γ καθεδρικός ναό της Παλένθια



εικ.1.22

Ο Ιππότης με το χέρι στο στήθος, 1577-1585, Museo del Prado.

Την 11^η Απριλίου του 1579, (Χρύσως Αριστοτέλους Πέππα 1975) φτάνει στο Τολέδο του Φιλίππου του Β΄, ο Γκρέκο, μία άφιξη που θα σημαδέψει τον ζωγράφο. Ο Φίλιππος στην αναζήτηση του για νέα ταλέντα είχε εξετάσει το έργο του Δομίνικου, σχηματίζοντας μια καλή άποψη για τις δυνατότητες του καλλιτέχνη. Μάλιστα ο Φίλιππος ο Β΄ δεν δίστασε να αναθέσει μία σοβαρή δουλειά στο Εσκοριάλ. Αυτό το γεγονός πιστοποιείται από ένα γράμμα του Φιλίππου για την παραγγελία αυτή όπου αναφέρει πως «...αναθέσαμε αυτό το έργο στον Έλληνα ζωγράφο που διαμένει στο Τολέδο». Όμως ο Θεοτοκόπουλος προχώρησε το έργο με βραδείς ρυθμούς λόγω έλλειψης χρημάτων και καλών χρωμάτων. Έτσι ο μονάρχης παίρνει την απόφαση και διατάζει τον ηγούμενο να προμηθεύσει τον ζωγράφο με «φίνα χρώματα» καθώς και να του καταβάλει και τη συμφωνημένη προκαταβολή. Ακόμα ο Φίλιππος παραγγέλνει το μπλε χρώμα, χρώμα πανάκριβο για την εποχή έτσι ώστε να τελειώσει ο πίνακας «και να είναι τόσο ωραίος που να ταιριάζει σε μία βασιλική παραγγελία». Το έργο ολοκληρώθηκε επιτυχώς τέσσερα χρόνια μετά με ύψος 448cm και πλάτος 300cm. Μία από τις μεγαλύτερες δημιουργίες του Γκρέκο. Όμως του Φιλίππου δεν του άρεσε, το θεώρησε ακατάλληλο να στολίσει το παρεκκλήσι και το απέρριψε. Στη θέση αυτού διέταξε έναν άσημο ζωγράφο Φλωρεντινής καταγωγής τον Ρόμαλο Τσιτσινάτο να ζωγραφίσει έναν άλλο πίνακα που σήμερα βρίσκετε εκεί.



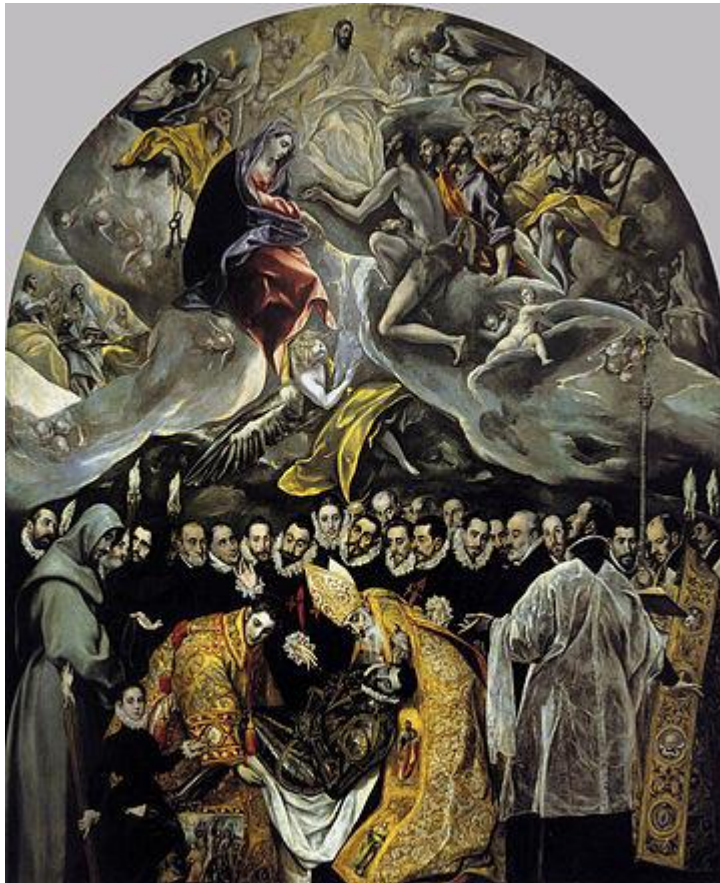
εικ.1.23, Το Μαρτύριο του Αγίου Μαυρκίου και η Θηβαϊκή Λεγεώνα, 1584, Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Patrimonio Nacional, η πλήρως μόλις καλυπτόμενη γύμνια των Αγίων καθώς και ο πολύ τολμηρός ρεαλισμός με τον οποίο αποδίδεται ο αποκεφαλισμός, η χτυπητή αντίθεση στις μνημειακές μορφές του πρώτου πλάνου καθώς και η σκηνή του μαρτυρίου έκαναν τον πίνακα να θεωρηθεί άσεμνος και ο σοκαρισμένος και θρησκόληπτος Φίλιππος τον απέρριψε.

Ο πλέον μόνιμος κάτοικος του Τολέδο, Δομίνικος Θεοτοκόπουλος έστησε το εργαστήριο του στο μέγαρο ντε Βιγιένα. Επιβεβαιωμένο και από τον Πατσέκο ο οποίος ανέφερε πως είδε εκεί το ντουλάπι με τα πήλινα προπλάσματα καθώς και την αποθήκη με τα πρωτότυπα σε μικρογραφία των όσων είχε ζωγραφίσει ο Γκρέκο. Ακόμα στην απογραφή του Γιώργη-Μανουήλ το 1614, μετά τον θάνατο του Γκρέκο, στην πρώτη απογραφή μέσα στο Μέγαρο ντε Βιγιένα. Η απογραφή αυτή περιλαμβάνει έπιπλα, σκευή, ρουχισμό, εργαλεία, πίνακες, σχέδια, βιβλία, υλικά ζωγραφικής κ.α..

Ο Χουάν Λόπεθ (ιερέας και διαχειριστής της ενορίας του Αγίου Θωμά) μαζί με το Θεοτοκόπουλο υπογράφουν ένα συμφωνητικό το 1586, όπου σύμφωνα με αυτό, ο Γκρέκο καλείτε να ζωγραφίσει σε ύφασμα μια ακολουθία με το εξής θέμα: Ενώ ο εφήμερος μαζί με τους υπόλοιπους κληρικούς διάβαζαν τα γράμματα της εκκλησίας ώστε να κηδεύσουν το άρχοντα της πόλης του Οργκάθ, Δον Κονθάλο Ρουίθ ντε Τολέδο, από τον ουρανό κατεβαίνουν ο Άγιος Αυγουστίνος και ο Άγιος Στέφανος να κηδεύσουν τον ιπότη κρατώντας ο ένας το κεφάλι και ο άλλος τα πόδια του για να τον κατεβάσουν στον τάφο. Γύρω γύρω θα στέκονταν πολλοί άνθρωποι οι οποίοι θα θαύμαζαν και πάνω από όλα αυτά θα ζωγραφιστεί ένας ανοιγμένος ουρανός. Από το τοπικό αυτό θρύλο ο Γκρέκο θα εμπνευστεί και θα ζωγραφίσει ένα από τα μεγαλύτερα αριστουργήματα στην ιστορία της ζωγραφικής. Θα χαρακτηριστεί ως την ουσιαστικότερη και διεισδυτικότερη σελίδα της Ισπανικής ζωγραφικής. Το έργο τελείωσε

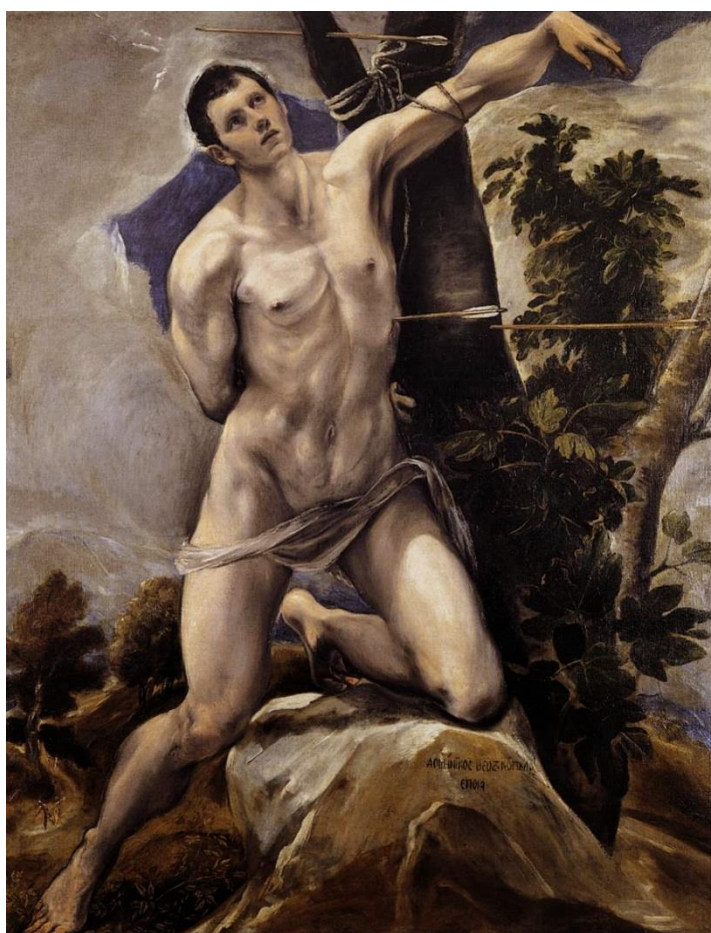
δύο χρόνια μετά την παραγγελία, τα Χριστούγεννα του 1586 και τοποθετήθηκε στο παρεκκλήσι. Ο Γκρέκο πληρώθηκε με 1200 δουκάτα γιαυτό τον πίνακα και ο ίδιος ανέφερε «Όσο είναι αλήθεια πως το ποσό της τιμής είναι κατώτερο από την αξία αυτού του υπέροχου έργου μου, τόσο είναι αλήθεια ότι το όνομα μου θα μείνει στις γενιές που θα έρθουν, σαν μία από τις έξοχες μεγαλοφυίες...»

Η UNESCO αναγνώρισε τον πίνακα «η ταφή του κόμη Οργκάθ» ως ένα από τα πέντε αιώνια αριστουργήματα της ζωγραφικής τέχνης δικαιώνοντας έτσι τα λόγια του Γκρέκο.



εικ.1.24, η ταφή του κόμη Οργκάθ, 1588, 460X360 cm, Εκκλησία του Σάντο Τομέ.

Αρκετά από έργα του Γκρέκο ήταν πίνακες με θρησκευτικά θέματα, οι οποίοι προορίζονταν για ιδιώτες. Δημιούργησε μορφές διαφόρων Αγίων. Κάποια από αυτά τα έργα που φιλοτέχνησε για ιδιώτες είναι τα ακόλουθα:



εικ.1.25

Το μαρτύριο του Αγίου Σεβαστιανού, 1577-78, Καθεδρικός ναός της Palencia

Η μορφή του δεμένου στο δέντρο του μαρτυρίου Αγίου, καταλαμβάνει σχεδόν όλο τον ουρανό ο οποίος βρίσκεται στο βάθος και ίσα που διακρίνεται λόγω των πυκνών και λευκών σύννεφων. Τα σύννεφα αποτελούν ένα τέχνασμα για τον Γκρέκο, ο οποίος τα χρησιμοποιεί για να επεξεργαστεί τις μορφές στο πρότυπο των οποίων θα μπορέσει να αναπτύξει την τάση προς τον εξπρεσιονισμό.



εικ.1.26

Η Μετανοούσα Μαγδαληνή, 1576-77, μουσείο Βουδαπέστης

Τα εκφραστικά μέσα του Θεοτοκόπουλου τα οποία υιοθετεί στο Τολέδο θα εκτιμηθούν γιατί ενισχύουν την πίστη των Ισπανών



εικ.1.27

Ο Άγιος Φραγκίσκος που δέχεται τα στίγματα, Μαδρίτη συλλογή Pidal

Ακόμα κάποια από τα έργα του Θεοτοκόπουλου που προορίζονταν για ιδιώτες, ήταν κάποιες αφηγηματικές σκηνές, όπως:



εικ.1.28

Η αγωνία στον κήπο της Γεσθημανής, 1590-95, Τολέδο



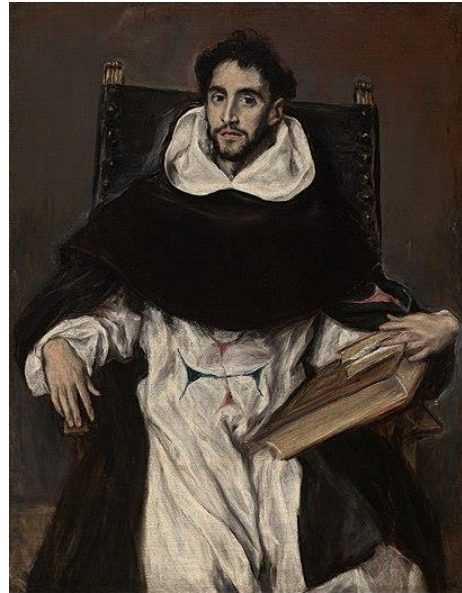
εικ.1.29

Ο Ελκόμενος, Νέα Υόρκη, Μουσείο Brooklyn

Ακόμα ο Δομίνικος Θεοτοκόπουλος ζωγραφίζει και αρκετές προσωπογραφίες όπως αυτή του Γιώργη-Μανουήλ, 1600-05, Σεβίλλη, εικ.1.30, του μοναχού ποιητή Fray Hortensio Paravicino, 1610, Βοστώνη, εικ.1.31, καθώς και τοπία, « Η Άποψη του Τολέδο», εικ.1.32, Νέα Υόρκη, Μητροπολιτικό Μουσείο, καθώς και το μυθολογικό θέμα «Λαοκόωντα», εικ.1.33, 1610 Ουάσιγκτον.



εικ.1.30



εικ.1.31



εικ.1.33



εικ.1.34

Γύρω στο 1600, ο Γκρέκο ζωγραφίζει ένα αντρικό πορτρέτο, εικ.1.34, ανώνυμο, που σήμερα βρίσκεται στο Μητροπολιτικό Μουσείο της Νέας Υόρκης. Η ηλικία του Δομίνικου ήταν γύρω

στα 60 έτη εκείνη την περίοδο γεγονός που πολλοί μελετητές πιστεύουν πως το πορτρέτο αυτό άνηκε στον ίδιο τον ζωγράφο. Αν ο ισχυρισμός αυτός είναι πραγματικότητα τότε πρόκειται για την αυτοπροσωπογραφία του ζωγράφου και για την ακρίβεια την μοναδική απεικόνιση του προσώπου του Δομίνικου Θεοτοκόπουλου.



εικ.1.35

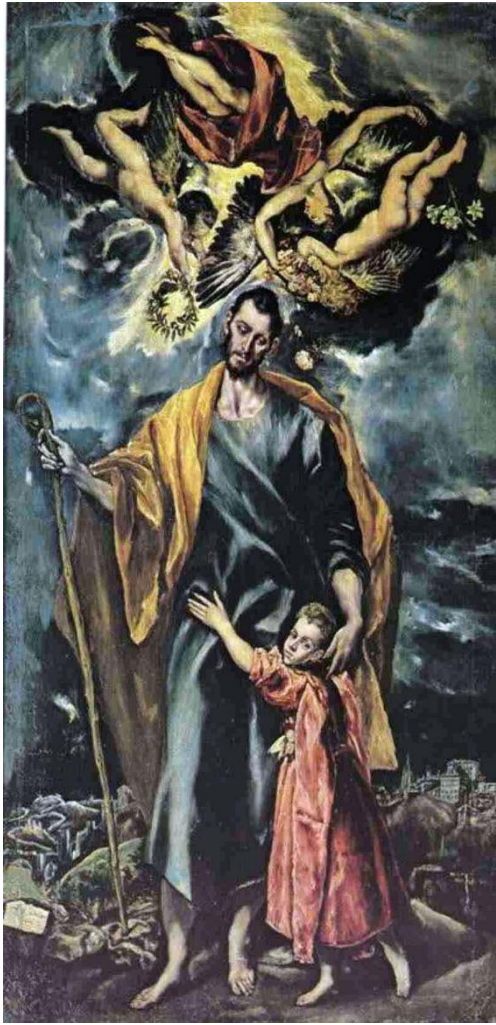
Αυτοπροσωπογραφία του Δομίνικου Θεοτοκόπουλου, 1600, Μητροπολιτικό Μουσείο της Νέας Υόρκης

Άλλα έργα προορίζονταν για θρησκευτικούς τόπους λατρείας. Τόπους όπως το παρεκκλήσι του Αγίου Ιωσήφ, το κολέγιο της Ντόνια Μαρίας ντε Αραγκόν, το νοσοκομείο του Ελέους στο Ιλιέσκας, για το παρεκκλήσι της Ισαβέλλας ντε Οβάλιε για την Εκκλησία του Νοσοκομείου Tavera στο Τολέδο, κ.α..

Το 1597 ανατίθεται, στον Δομίνικο Θεοτοκόπουλο, να εκτελέσει τα τρία εικονοστάσια στο παρεκκλήσι του Αγίου Ιωσήφ στο Τολέδο. Υποχρέωση του να εκτελέσει το κεντρικό και τα δύο πλευρικά εικονοστάσια του παρεκκλησίου καθώς και να ζωγραφίσει του πίνακες τους. Στο κεντρικό εικονοστάσι ζωγραφίζει τον «*Άγιο Ιωσήφ με τον μικρό Ιησού*» εικ.1.36 και πάνω από αυτό την «*Στέψη της Παναγίας*» εικ.1.37. (Και τα δύο έργα βρίσκονται στη θέση ακόμα και σήμερα.

Στου πλευρικούς βωμούς, στον δεξιό ζωγράφησε την «*Παναγία βρεφοκρατούσα με τις Αγίες Αγνή και Μαρτίνα*» εικ1.38. Θέλοντας να τιμήσει το όνομα του δωρητή Μαρτίνου Ραμίρεθ στον αριστερό βωμό ζωγράφησε τον Άγιο Μαρτίνο εικ1.39. (Τα δύο έργα βρίσκονται στην Φιλαδέλφεια στην συλλογή Widener).

Το έργο τελείωσε το 1599, αλλά και πάλι ο Γκρέκο δε πληρώθηκε σύμφωνα με τα συμφωνημένα.



εικ.1.36, ο Άγιος Ιωσήφ με τον μικρό Ιησού,
1597-1599, παρεκκλήσι του Αγίου Ιωσήφ,
Τολέδο



εικ.1.37, η Στέψη της Παναγίας,
1597-1599, παρεκκλήσι του Αγίου
Ιωσήφ, Τολέδο



εικ.1.38, η Παναγία βρεφοκρατούσα με τις Αγίες
Αγνή και Μαρτίνα, συλλογή Widener,
Φιλαδέλφεια



εικ.1.39, Άγιος Μαρτίνος και ο ζητιάνος, συλλογή
Widener, Φιλαδέλφεια

Το 1603 ξεκινάει το εικονοστάσι του παρεκκλησίου, του κολλεγίου του Αγίου Βερνάρδίνου. Το έργο εκτελέστηκε από τον Φεβρουάριο μέχρι τον Σεπτέμβριο του ίδιου έτους, σύμφωνα με τα σχετικά έγγραφα. Το 1820, το ίδρυμα διαλύθηκε και τα σχετικά έργα πέρασαν σε διάφορα μουσεία. Η γκαλερί Ανατσιονάλε στην Ρώμη φιλοξενεί την «Βάπτιση του Χριστού» έργο που θεωρείται πως άνηκε στο κολλέγιο του Αγίου Βερνάρδίνου, όπως και η «Προσκύνηση των ποιμένων» εικ1.40 που βρίσκεται στο Βουκουρέστι. Ακόμα ένα έργο είναι ο «Ευαγγελισμός» εικ.1.41 που σήμερα βρίσκεται στο μουσείο Πράδο της Μαδρίτης.



εικ1.40, η Προσκύνηση των ποιμένων, 1603, Βουκουρέστι.



εικ1.41, ο Ευαγγελισμός, 1603, μουσείο Πράδο της Μαδρίτης.

Το 1603(Αναστασία Χ. Μπιτσάνη, 2004) ο Γκρέκο αναλαμβάνει να εκτελέσει έργα στην εκκλησία του Νοσοκομείου του Ελέους στην Ιλιέσκα. Το 1605 έγινε η πρώτη αποτίμηση του έργου του. Επομένως ο χρόνος εκτέλεσης της παραγγελίας υπολογίζεται ανάμεσα σε αυτές τις δύο ημερομηνίες. Σύμφωνα με το συμβόλαιο ο Γκρέκο αναλαμβάνει την, αρχιτεκτονική του κύριου εικονοστασίου καθώς και την γλυπτική του διακόσμηση. Δύο προφήτες, δύο θεολογικές αρετές, τα σεραφείμ και τα κιονόκρανα. Ακόμα, σύμφωνα με το συμβόλαιο έπρεπε ο ζωγράφος να παραδώσει τέσσερις πίνακες διαφορετικών μεγεθών που θα κάλυπταν ορισμένα μέρη του ναού. Ένας από τους πίνακες αυτούς, είναι η «Παναγία του Ελέους» εικ.1.42. Οι υπόλοιποι πίνακες είναι, η «Στέγη της Παναγίας» 1.43, η «Γέννηση του Χριστού» και ο «Ευαγγελισμός» 1.44.



εικ.1.42, Η Παναγία του Ελέους, 1603-05, Santuario de Nuestra Señora de la Caridad, Illescas



εικ.1.43, Η Στέγη της Παναγίας, 1603-05, Santuario de Nuestra Señora de la Caridad, Illescas



εικ.1.44, Η Γέννηση του Χριστού, 1603-05, Santuario de Nuestra Señora de la Caridad, Illescas



εικ.1.45, Ο Ευαγγελισμός, 1603-05, Santuario de Nuestra Señora de la Caridad, Illescas

Το περιστέρι αποτελεί σταθερό σύμβολο μοτίβο στην απεικόνιση του Αγίου Πνεύματος στον Ευαγγελισμό από τον Θεοτοκόπουλο.



εικ.1.46



εικ.1.47

Ο Ευαγγελισμός της Θεοτόκου, 1595-1600, Museum of Fine Arts, Βουδαπέστη

Τα χρώματα τα οποία χρησιμοποίησε ο Γκρέκο γιαυτό τον πίνακα είναι έντονα και εξελίσσονται μαζί με την τεχνοτροπία του πίνακα. Το κυανό, το κόκκινο, το πορφυρό και το κίτρινο κυριαρχούν, αλλά κατά την εξέλιξη της καλλιτεχνικής του πορείας παρατηρούμε την προσθήκη του γκριζογάλανου χρώματος.



εικ.1.48

Χρησιμοποιείτε και πάλι το περιστέρι ως συμβολισμό για το Άγιο Πνεύμα

Καθώς το έργο τελείωσε, άρχισε μια σειρά από δίκες. Οι δίκες αυτές είχαν να κάνουν με την πληρωμή του ζωγράφου. Οι δύο πλευρές ήλθαν σε συμβιβασμό και ο Θεοτοκόπουλος εισέπραξε 2.260 δουκάτα.

Η Δημαρχία του Τολέδο καλεί τον Γκρέκο να εκτελέσει το εικονοστάσι του παρεκκλησίου της Ισαβέλλας ντε Οβάλιε στην εκκλησία του Αγίου Βικεντίου. Εκεί ο Γκρέκο θα φιλοτεχνήσει το έργο «η Άμωμη Σύλληψη» εικ.1.48 το σπουδαιότερο έργο της ύστερης εποχής του. Ο πίνακας βρίσκει στο μουσείο Santa Cruz στο Τολέδο. Σύμφωνα με τα κείμενα ο πίνακας είναι τελειωμένος από το 1613 αλλά η πληρωμή του θα παραταθεί για μετά τον θάνατο του ζωγράφου.



εικ.1.49, η Άνωμη Σύλληψη, 1607-1613, Μουσείο Santa Cruz, Τολέδο

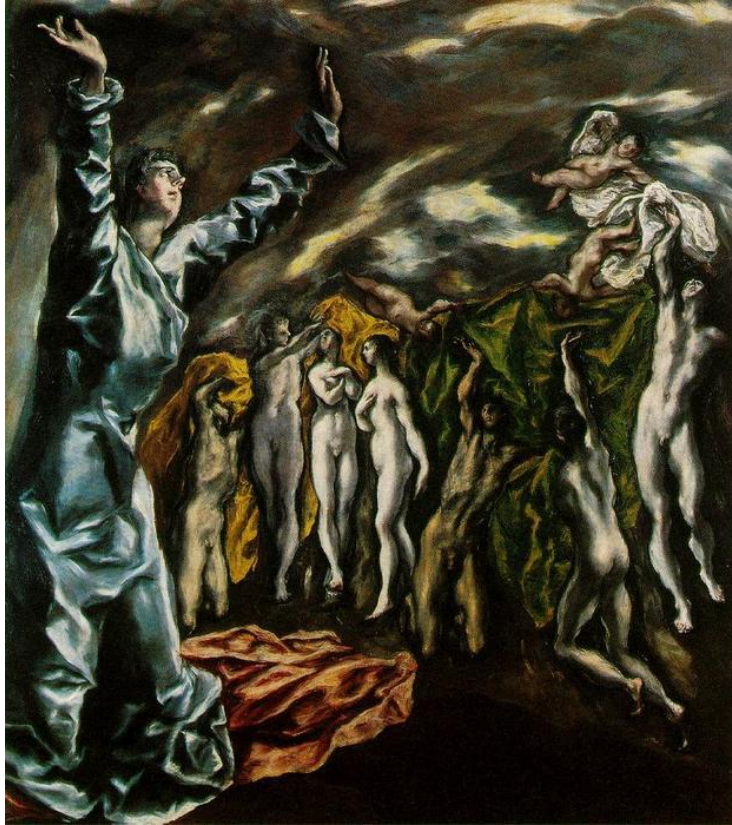
Η τελευταία μεγάλη παραγγελία την οποία κλήθηκε να βγάλει εις πέρας ο Δομίνικος Θεοτοκόπουλος, είναι η Εκκλησία του Νοσοκομείου του Σαν Χουάν στο Τολέδο. Το 1608 υπεγράφη μια πεντάχρονη προθεσμία για την ολοκλήρωση του έργου. Επειδή ο Γκρέκο ήταν φιλάσθενος λόγω ηλικίας και απορροφημένος σε άλλα έργα του, το 1614 που πεθαίνει δεν αφήνει για τα εικονοστάσια του Σαν Χουάν, παρά ελάχιστα έργα από τα συμφωνηθέντα. Αυτά μάλιστα αποτελούν και τα τελευταία έργα που ζωγράφησε ο Γκρέκο. Τα έργα αυτά είναι η «Βάπτισμα του Χριστού» εικ.1.50, η οποία προοριζόταν για το κεντρικό εικονοστάσι του παρεκκλησίου του Νοσοκομείου. Στα δύο πλευρικά εικονοστάσια ο Δομίνικος Θεοτοκόπουλος ζωγραφίζει τη αποκάλυψη του Ιωάννη, «Το πέμπτο όραμα της Αποκαλύψεως» εικ.1.51 και τον «Ευαγγελισμό». Το 1614 όταν και πέθανε ο Γκρέκο, δεν είχε ακόμα ολοκληρώσει την ζωγραφική τους.

Το τρίτο από αυτά τα έργα, ο «Ευαγγελισμός» εικ.1.52, κόπηκε σε δύο κομμάτια, ένας όχι και τόσο σωστός τρόπος αντιμετώπισης ενός τέτοιου έργου. Μάλιστα το επάνω μέρος του πίνακα, «η Δόξα των Αγγέλων» ή αλλιώς «Η Συναυλία των Αγγέλων» αγοράστηκε από την ελληνική κυβέρνηση το 1931 και για την Εθνική Πινακοθήκη όπου και βρίσκεται μέχρι και σήμερα



εικ.1.50

Η Βάπτιση του Χριστού, 1608, Νοσοκομείο Τολέδο



εικ.1.51, Το πέμπτο όραμα της Αποκαλύψεως, 1608-1614, Νοσοκομείο Τολέδο



εικ.1.52, ο Ευαγγελισμός, 1608-1614, Νοσοκομείο Τολέδο, μέρος του έργου



εικ.1.53, Η Συναυλία των Αγγέλων, 1608-1614, Εθνική Πινακοθήκη, Αθήνα

Όπως και στους προηγούμενους δύο πίνακες με θέμα τον Ευαγγελισμό (εικ.1.46 εικ.1.47), έτσι και στην συγκεκριμένη περίπτωση (εικ.1.52) ο Γκρέκο συμβολίζει το Άγιο Πνεύμα με την μορφή περιστεριού εικ.1.54



εικ.1.54, ο ζωγράφος αποδίδει το Άγιο Πνεύμα με μορφή περιστεριού, κάτι το οποίο έχει ξανακάνει.

Πολλοί είναι εκείνοι οι μελετητές (Αναστασία Χ. Μπιτσάνη, 2004, Π. Πρεβελάκης 1942) οι οποίοι, υποστηρίζουν πως ο Γκρέκο πέρα από τα έργα για το νοσοκομείο της Ταβέρα, το τελευταίο του έργο, αυτό με το οποίο τελείωσε την καριέρα του σαν ζωγράφος ήταν «η Προσκύνηση των Ποιμένων» εικ.1.55. Το έργο φιλοτεχνήθηκε το 1612 και παραχωρήθηκε ως ταφικό μνημείο στον ναό Santo Domingo el Antiguo.



Εικ.1.55,

Η Προσκύνηση των Ποιμένων, 1612-1614, Μουσείο του Πράδο, Μαδρίτη

Με τους πίνακες αυτούς κλείνει η μακρά καλλιτεχνική δράση του Γκρέκο στο Τολέδο της Ισπανίας όπου και έμεινε εκεί για τριανταεφτά χρόνια. Έτσι στις 31 Μαρτίου του 1614 και σε ηλικία 73 ετών ο Δομίνικος Θεοτοκόπουλος, άρρωστος πιά αναθέτει στο Γιώργη-Μανουήλ να συντάξει την διαθήκη του, αφήνοντας ως καθολικό κληρονόμο τον γιό του Γιώργη-Μανουήλ και ως εκτελεστές της τον Λουίζ ντε Καστίγια, τον άνθρωπο που τον έφερε στο Τολέδο 37 χρόνια πριν καθώς και τον μοναχό Δομίνικο Μπάνεγκας μαζί με τον γιό του. Στις 7 Απριλίου του 1614, μια εβδομάδα μετά από την συγγραφή της διαθήκης, εμφανίζεται στο βιβλίο των ενταφιασμών η εξής καταχώριση. « *Dominico Greco, στις 7 Απριλίου απεβίωσε ο Dominico Greco, δεν έκανε διαθήκη, κοινώνησε, τάφηκε στο Santo Domingo el Antiguo, πλήρωσε τα δικαιώματα*».

Στο αρχείο του Τολέδο υπάρχει το έγγραφο της διαθήκης την οποία σύνταξε ο γιός του όπου, σύμφωνα με την απογραφή υπήρχαν 143 πίνακες ολοκληρωμένοι και ημιτελείς, 45 γύψινα ή πήλινα προπλάσματα τα οποία και χρησιμοποιούσε σαν μοντέλα στην ζωγραφική, 150 σχέδια, 30 σχέδια για ρετάμπλ, καθώς και 200 χαρτικά έργα. Ο Γκρέκο είχε περίπου 250 τόμους βιβλίων, από τα οποία πάνω από 100 αποτελούν τόμους της Αρχαίας Ελληνικής Γραμματείας, 50 Ιταλικά βιβλία, 19 βιβλία αρχιτεκτονικής, 17 βιβλία στη Καστιλιάνικη γλώσσα και άλλα. Στην εθνική Πινακοθήκη της Μαδρίτης υπάρχουν ορισμένα και ίσως τα μοναδικά βιβλία από την βιβλιοθήκη του Θεοτοκόπουλου.

Ο Γκρέκο αποτέλεσε ένα από τα σημαντικότερα και σπανιότερα φαινόμενα στη Ιστορία της Τέχνης. Εργάστηκε περισσότερο από την μισή ζωή του στο Τολέδο (1577-1614). Εκεί ο Θεοτοκόπουλος δημιούργησε μεγαλουργήματα. Αν αναλύσουμε την τεχνική του Γκρέκο, καταλαβαίνουμε ότι η τεχνοτροπία του ήταν, είναι και θα είναι αμετάδοτη. Ο Γκρέκο

καθοδηγούσε μαθητές τους οποίους και έμαθε μηχανικά να αντιγράφουν τις τεχνικές του. Κανένας τους όμως δεν είχε τη τόλμη του καθώς και τη πρωτοτυπία στην έμπνευση του.

Ο Luis Tristan ήταν ο σπουδαιότερος από τους μαθητές του. Δεν κατάφερε όμως να πλησιάσει τον δάσκαλο. Ακόμα γνωστοί ήταν οι Juan Bautista, Antonio Pizzaro, Pedro Orrente, Alejandro de Loarte και ο Diego de Astor. Ο Γιώργης-Μανουήλ αναφέρεται σε πολλά έγγραφα μετά το 1597 ως συνεργάτης. Ακόμα ο Φραντσίσκο Πρεμπόστε, υπηρέτης και λογιστής του Γκρέκο είχε εξελιχθεί σε έναν καλό ζωγράφο.

Ο Γκρέκο και το έργο του, μετά τον θάνατο του είχαν πέσει στην αφάνεια. Υποστηριζόταν, αδικώς, πως ο Θεοτοκόπουλος έπασχε από ψυχικές διαταραχές και από κακή όραση, αφού οι μελετητές αδυνατούσαν να αντιληφθούν το μεγαλείο και την πνευματικότητα που απέδιδε στα έργα του ο Γκρέκο. Τα μακρόστενα πρόσωπο με τα λεπτά παραμορφωμένα άκρα και τους στρεβλούς φωτισμούς ήταν αυτά που δεν μπορούσαν οι μελετητές να αποδεχτούν. Όμως από τις αρχές το 20^{ου} αιώνα ο Γκρέκο αναγνωρίστηκε καθολικά. Πλέον ο Δομίνικος Θεοτοκόπουλος συγκαταλέγεται αναμφίβολα ανάμεσα στους μεγαλύτερους ζωγράφους της Ιστορίας της Τέχνης.

Από την περικοπή για τη σύνταξη της διαθήκης πληροφορούμαστε ο Γκρέκο ήταν καθολικός Χριστιανός. «...πιστεύω και ομολογώ όλα όσα πιστεύει και ομολογεί η αγία εκκλησία της Ρώμης και στο μυστήριο της αγιότατης Τριάδος που στη πίστη και στο δόγμα της ισχυρίζομαι πως ζώ και πεθαίνω σαν καλός καθολικός Χριστιανός».

Ο Γκρέκο έζησε τα περισσότερα χρόνια της ζωής του μακριά από την Ελλάδα, παρόλα αυτά ο ζωγράφος δεν απαρνήθηκε ποτέ την ελληνική καταγωγή του. Αυτό το μαρτυρούν και τα έργα του στα οποία υπέγραφε στα ελληνικά. Για την εθνικότητα του Δομίνικου Θεοτοκόπουλου οι μελετητές και οι ιστορικοί της τέχνης έχουν ασχοληθεί αρκετά. Οι Ισπανοί τον θέλουν Ισπανό, μαθητή του Ιταλικού Μανιερισμού. Άλλοι τον θέλουν απόγονο της βυζαντινής ζωγραφικής.

ΑΝΑΛΥΣΗ ΤΗΣ ΤΕΧΝΟΤΡΟΠΙΑΣ ΤΗΣ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗΣ ΤΟΥ ΔΟΜΙΝΙΚΟΥ ΘΕΟΤΟΚΟΠΟΥΛΟΥ

Ο Δομίνικος Θεοτοκόπουλος, ξεκίνησε λοιπόν από την Κρήτη όπου και έμαθε την Βυζαντινή τεχνοτροπία, στην συνέχεια μετανάστευσε στην Ιταλία, όπου διδάχθηκε, γνώρισε, υιοθέτησε τεχνοτροπίες, τις οποίες εφάρμοσε πάνω στα έργα του. Τέλος ο Ελ Γκρέκο μετέβει στην Ισπανία όπου και ανέπτυξε την δική του τεχνική. Οι αναλυτές για να μπορέσουν να μελετήσουν το έργο του Δομινίκου Θεοτοκόπουλου χωρίζουν την καλλιτεχνική του πορεία σε τρεις μεγάλες περιόδους. Στην Κριτική, στην Ιταλική και στην Ισπανική.

II.1 ΚΡΗΤΙΚΗ ΠΕΡΙΟΔΟΣ

Στην Κρήτη λοιπόν ο Θεοτοκόπουλος διδάσκεται την Βυζαντινή τέχνη. Την Αγιογραφία. Ο Γκρέκο λοιπόν ασχολείται με την παραγωγή φορητών εικόνων.

Τα στρώματα από τα οποία αποτελούνταν τα ζωγραφικά έργα της Κρητικής περιόδου ήταν:

1. Το ξύλινο υποστήριγμα
2. Το ύφασμα
3. Το υπόστρωμα
4. Η ζωγραφική επιφάνεια
5. Το βερνίκι

Για το ξύλινο υποστήριγμα σημαντικό ήταν η εύρεση ενός ανθεκτικού ξύλου (Τσίλαγα, 2011, Βασιλάκη 2005). Εκείνη την εποχή συνήθιζαν να χρησιμοποιούν διαφόρων ειδών ξύλινα υποστηρίγματα. Ανάλογα με την περιοχή και την παραγωγή ξύλου ανά τόπο σε τόπο άλλαζε το είδος του ξύλου. Στην δύση για παράδειγμα συνήθιζαν να χρησιμοποιούν δρυς, ένα ανθεκτικό ξύλο το οποίο βρίσκεται εύκολα. Αντιθέτως στη Αίγυπτο που ο δρυς αποτελεί ένα σπάνιο ξύλο οι Αιγύπτιοι χρησιμοποιούσαν ξύλα από φοινικόδεντρα και συκομουριές. Στον Πόντο και την Μικρά Ασία χρησιμοποιούσαν καρυδιά και φουντουκιά ενώ στη Ρωσία, φλαμούρι.

Σύμφωνα από μελέτες που έχουν γίνει πάνω στα έργα του Θεοτοκόπουλου, ο Γκρέκο επέλεγε σαν υποστήριγμα το ξύλο από το κυπαρίσσι. Όπως είναι γνωστό το είδος του ξύλου στο ξύλινο υποστήριγμα δεν διαδραμάτιζε κανένα απολύτως ρόλο, αφού ήταν στη προσωπική εκτίμηση του κάθε καλλιτέχνη.

Το κυπαρίσσι είναι ένα κωνοφόρο δέντρο . Αειθαλές. Στην Κρήτη όπου και ζούσε ο Θεοτοκόπουλος το συναντάμε αυτοφυές. Έχε ίσιο κορμό και λείο φλοιό. Το ξύλο του κυπαρισσιού είναι ανθεκτικό στη σήψη, τον χρόνο και την υγρασία.

Ο Γκρέκο χρησιμοποίησε μονοκόμματα κομμάτια ξύλων για την κατασκευή των φορητών εικόνων. Ο τρόπος με τον οποίο έκοβε το ξύλο, γινόταν με τέτοιο τρόπο ώστε ο παρατηρητής ώστε ο παρατηρητής να βλέπει παράλληλα τα νερά του ξύλου. Ο Γκρέκο λείαινε το ξύλο του ώστε και από τις δύο πλευρές να μη παρατηρούνται προεξοχές. Διαδικασία την οποία έκανε με μεταλλικό μαχαίρι.

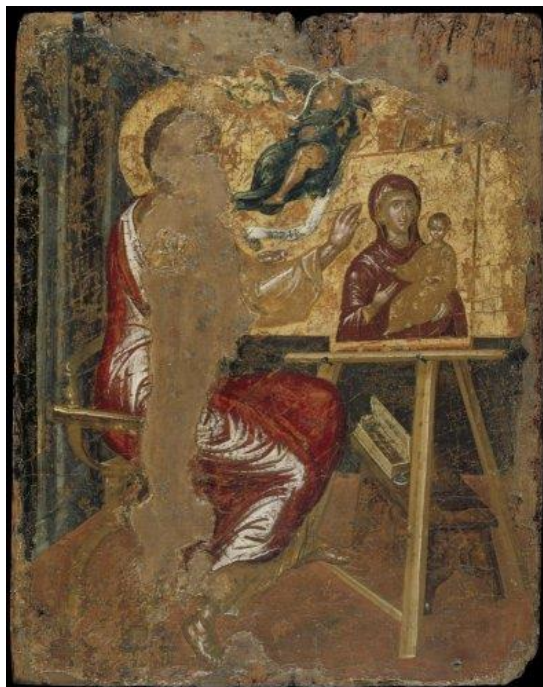
Η κόλλα την οποία χρησιμοποιούσε ο Θεοτοκόπουλος για την επάλειψη των ξύλινων υποστηριγμάτων ήταν ζωικής προελεύσεως. Την εποχή εκείνη χρησιμοποιούταν πολύ η ψαρόκολλα, επομένως εκτιμάτε πως και ο Γκρέκο χρησιμοποιούσε ψαρόκολλα.

Η ψαρόκολλα είναι μία κόλλα που παρασκευάζεται εάν κόκαλα και λέπια ψαριού εμβαπτιστούν για 12 ώρες μέσα σε νερό. Στην συνέχεια το μείγμα αυτό θερμαινόταν ώστε να

ρευστοποιηθεί πλήρως. Μόλις η κόλλα ήταν έτοιμη χρησιμοποιούταν ένα χοντρό πινέλο για την επάλειψη δύο λεπτών στρώματων. Το πινέλο πρέπει να είναι χοντρό και ευλύγιστο. Για να περαστεί το δεύτερο στρώμα κόλλας ο ζωγράφος πρέπει να περιμένει μέχρι να στεγνώσει πλήρως το πρώτο στρώμα. Μέσω της διαδικασίας αυτής προστατεύεται το ξύλο από βιολογικούς και φυσικούς παράγοντες και η ξύλινη επιφάνεια προετοιμάζεται κατάλληλα έτσι ώστε να δεχθεί το στρώμα της προετοιμασίας.



εικ.2.1 Η κοίμηση της Θεοτόκου, 1565–1566, Σύρος



εικ.2.2, Ο Ευαγγελιστής Λουκάς ζωγραφίζει την Παναγία Βρεφοκρατούσα, 1560-1567, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα



εικ.2.3, Η Προσκύνηση των Μάγων, 1565-67, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα

Στα τρία αυτά έργα (εικ.1.56,εικ.1.57,εικ.1.58) τα οποία ανήκουν στη Κρητική περίοδο του Γκρέκο, διαπιστώθηκε από τους μελετητές (Πλακωτάρη, 1969) πώς έχει γίνει εφαρμογή υφάσματος με στόχο την καλύτερη διατήρηση της. Αφού το ύφασμα ελαττώνει τις τάσεις τις οποίες δέχεται η χρωματική επιφάνεια λόγω του φαινομένου της συστολής διαστολής. Η τοποθέτηση του υφάσματος γινόταν όταν το δεύτερο υποστήριγμα της κόλλας ήταν ακόμα υγρό. Το ύφασμα που χρησιμοποιούταν ήταν συνήθως λινό, ύφασμα με λεπτή ύφανση που το χρήζει κατάλληλο για ζωγραφική. Το ύφασμα κοβόταν στις διαστάσεις της εικόνας. Όταν το τοποθετούσαν πάνω στο ξύλο, το εμβάπτιζαν πρώτα μέσα στην ίδια κόλλα με αυτή των υποστρωμάτων. Μόλις το υφασμάτινο στρώμα στέγνωνε καλά, με ένα μεταλλικό μαχαίρι στρογγύλευαν τις γωνίες.

Για το υπόστρωμα, το οποίο αποτελούσε ένα ενδιάμεσο στρώμα ώστε να υποδεχτεί το χρώμα αφού το ξύλο και το ύφασμα είναι δύο απορροφητικά υλικά που σαν αποτέλεσμα θα είχαν να απορροφήσουν το χρώμα. Το υπόστρωμα αυτό αποτελούταν από μία χρωστική ανοιχτόχρωμη συνήθως λευκού χρώματος, ο Γκρέκο χρησιμοποιούσε την τεχνική gesso για το υπόστρωμα του. Η τεχνική αυτή είναι, ανάμιξη γύψου με θεϊκή κόλλα. Με την ανάμιξη αυτή παράγεται

ανθρακικό ασβέστιο το οποίο υφίσταται μία αργή κρυστάλλωση από την οποία προκύπτει ένα ανθεκτικό υλικό πιο σκληρό και πιο ανθεκτικό. Το υλικό αυτό απλωνόταν με την βοήθεια ενός μεγάλου πινέλου. Το υλικό αυτό παιρνόταν σε δύο στρώματα για την κάλυψη τυχόν ατελειών. Όπως με την ψαρόκολλα έτσι και εδώ, για την εφαρμογή του δεύτερου στρώματος έπρεπε πρώτα να στέγνωσε πολύ καλά το πρώτο.

Σειρά είχε η ζωγραφική επιφάνεια η οποία ακολουθούσε τα εξής στάδια.

1. Στάδιο σχεδίασης του θέματος
2. Στάδιο χρυσώματος
3. Στάδιο «της καθ' αυτό ζωγραφικής της εικόνας»

Για την σχεδίαση του θέματος ο Γκρέκο έβαζε τις πρώτες γραμμές του σχεδίου της σύνθεσης πάνω στο στρώμα της προετοιμασίας. Η σύνθεση αρχικά εφαρμοζόταν πάνω σε ένα χαρτί το ανθίβολο για να μπορούσε ο ζωγράφος να την μελετήσει καλύτερα, και για να μην 'πειραματίζεται' πάνω στο πραγματικό έργο. Τα ανθίβολα αυτά ήταν ξεχωριστά για τον κάθε ζωγράφο και αποτελούσαν στοιχεία προσωπικής έμπνευσης. Ο Γκρέκο όμως έκανε την χρήση προκαταρκτικού σχεδίου με ελεύθερο χέρι. Με την χρήση ενός λεπτού πινέλου και με αραιωμένο μαύρο χρώμα σε νερό δημιουργούσε με ελεύθερο χέρι πάνω στην επιφάνεια εργασίας τα κύρια περιγράμματα καθώς και τους άξονες του θέματος. Στην συνέχεια χάραζε το σχέδιο με μεταλλική βελόνα για να μη χάσει το σχέδιο στους προπλασμούς. Δεν είχε τόσο μεγάλη σημασία το σχέδιο να ήταν ακριβείας αφού στη συνέχεια θα έκανε τις λεπτομερείς κατά τη διάρκεια της ζωγραφικής.

Μετά το σχεδιασμό της εικόνας σειρά είχε το χρύσωμα. Κατά την διαδικασία αυτή η εικόνα τοποθετούταν ανάσκελα και στα σημεία που θα έβαζε χρυσό τα άλειψε με ένα στρώμα από γομαλάκα. Η γομαλάκα είναι μία χημική οργανική ένωση και συγκεκριμένα μία ρητίνη η οποία δίνει ελαστικό και γυαλιστερό φιλμ το οποίο γίνεται αδιάλυτο και σκουραίνει με γήρανση. Για την παρασκευή της αναμειγνύεται ένα μέρος γομαλάκα με δύο μέρη νερού. Ο σκοπός της είναι να χάσει η επιφάνεια την απορροφητική της ιδιότητα. Το στρώμα της γομαλάκας κρατάει την επάνω κολλητική ουσία, το μπάλο το οποίο δεν απορροφάτε από το υπόστρωμα, κάτι το οποίο εάν συνέβαινε δεν θα μπορούσαν να κολληθούν τα φύλλα χρυσού. Το μπάλο προέρχεται από την ένωση σιδήρου και αργιλίου έχει καφέ χρώμα. Για την εφαρμογή του αραιώνεται με νερό και τοποθετείται στην επιφάνεια της εικόνας με πινέλο σε δύο στρώματα.

Αφού το μπόλο στέγνωσε (η διαδικασία αυτή απαιτούσε περίπου 24 ώρες), τότε ήταν που γινόταν ένα στρώμα στεγνό και γυαλιστερό από χρύσωμα. Σε αυτήν την επιφάνεια του μπόλο ήταν που τοποθετούνταν, τα φύλλα χρυσού (Ο χρυσός που χρησιμοποιούταν ήταν 18-24 καράτια), ώστε να σκεπάζουν όλη την επιφάνεια και να μην ανεβαίνει το ένα πάνω στο άλλο. Για να αποφευχθεί αυτό το κάθε φύλλο χτυπιόταν με βελόνι. Σειρά είχε ο ψεκασμός με σταγόνες καθαρού οινοπνεύματος, έτσι ώστε να τα φύλλα χρυσού να κολλήσουν πάνω στο μπόλι.

Το ζωγραφικό στρώμα είχε πολλά στάδια. Ο ζωγράφος αφού τελείωνε με το σχέδιο και το χρύσωμα έπρεπε να περάσει στο στάδιο του προπλασμού. Ο προπλασμός ουσιαστικά είναι η τοποθέτηση των βασικών χρωμάτων κάθε περιοχής με ομοιογενή τρόπο. Ο Θεοτοκόπουλος συνήθιζε να χρησιμοποιεί δύο με τρία χρώματα στο στάδιο του προπλασμού.

Για την ζωγραφική του προσώπου, αφού στέγνωσε ο προπλασμός περνούσε στην απόδοση των λεπτομερειών του προσώπου (μύτη, μάτια, φρύδια, στόμα) και αυτά σε αρχικό στάδιο χωρίς να περνά σε τελικές λεπτομέρειες. Αφού τελείωνε και με αυτό το στάδιο σειρά είχε η ανάδειξη των ανοιχτόχρωμων χρωμάτων στο πρόσωπο και στα χέρια ή όπου αλλού υπήρχε γυμνό δέρμα. Για να μπορέσει να δημιουργήσει μια ομοιογένεια στον προπλάσμο με αυτό το ζωγραφικό στρώμα ο Θεοτοκόπουλος χρησιμοποιούσε ενδιάμεσα χρώματα ώστε να μην είναι

απότομη η μετάβαση αυτή. Για να φωτίσει τα μέρη που εξέχουν πολύ από το πρόσωπο χρησιμοποιούσε λεηκό χρώμα στις περιοχές αυτές.

Στις τριχωτές περιοχές του προσώπου ασχολιόταν περισσότερο με την γραφή. Σκουρότερες και φωτινότερες γραμμές ώστε να δημιουργήσει τα ανοίγματα που υπάρχουν στα μαλλιά και τα γένια. Τέλος αφού τελείωνε με τις γραφές τόνιζε τα φωτεινά σημεία που είχαν οι τρίχες.

Για τα φορέματα απέδιδε τα ανοίγματα με σκουρότερες γραμμές. Στο ίδιο χρώμα με αυτό του προπλασμού αναμείγνυε λευκό χρώμα ώστε να αποδώσει τις φωτεινές περιοχές των ενδυμάτων. Κάθε φορά άνοιγε και περισσότερο το χρώμα του ώστε να υπάρξει μια ομοιογένειά στην αλλαγή των χρωμάτων. Με τον ίδιο τρόπο ζωγραφίζονταν τα κτήρια και τα αντικείμενα στις Αγιογραφίες.

ΥΛΙΚΑ ΠΟΥ ΧΡΗΣΙΜΟΠΟΙΗΘΗΚΑΝ ΑΠΟ ΤΟΝ ΔΟΜΙΝΙΚΟ ΘΕΟΤΟΚΟΠΟΥΛΟ

Τα υλικά που χρησιμοποιούταν στην ζωγραφική μιας εικόνας ήταν οι χρωστικές και το συνδετικό υλικό. Οι χρωστικές οι οποίες ήταν σε μορφή σκόνης, ήταν ζωικής ή φυτικής προελεύσεως είτε γεώδεις χρωστικές δηλαδή που προέρχονται κατευθείαν από την γη. Το συνδετικό υλικό, το οποίο είναι βασικότατο για την σύνδεση των κόκκων των χρωστικών με το προετοιμασμένο υπόστρωμα, αποτελούταν από κρόκο αυγού είτε από μία κόλλα. Μετά από αναλύσεις πάνω στα έργα του Γκρέκο, οι μελετητές κατέληξαν πως ο ζωγράφος χρησιμοποιούσε κρόκο αυγού ως συνδετικό υλικό. Συγκεκριμένα ο Γκρέκο αναμείγνυε τον κρόκο του αυγού με μικρή ποσότητα ξυδιού όπως και οι περισσότεροι Κρητικοί ζωγράφοι.

Οι σκόνες που είναι πιο διαδεδομένες για την παρασκευή φορητών εικόνων χρωστικές μέχρι και σήμερα, που πιθανότατα χρησιμοποίησε και ο Δομίνικος Θεοτοκόπουλος είναι οι εξής:

1. Λευκές σκόνες από μόλυβδο ή κιμωλία



2. Κόκκινες σκόνες (Χονδροκόκκινο ή Κιννάβαρι)



3. Καφέ σκόνες (Ομπρα ψημένη και ωμή, Σιένα και Λάκκα)



4. Μαύρες σκόνες (παράγονταν κυρίως από την καύση οργανικών υλικών είτε από κάρβουνο)



5. Κίτρινες σκόνες από ώχρα ή από ωμή Σιένα



6. Μπλε του κοβαλτίου ή λαζούρι



7. Πράσινο του χαλκού



Αφού τελειώσει με τα χρωματικά στρώματα ο ζωγράφος προχωρούσε στο βερνίκωμα της εικόνας . (Φώτης Κοντόγλου 1960, Βασίλειος Λαμπρόπουλος, Θεόδωρος Παπαθανασίου, Ευθαλία Νταλούκα, Μαρία Χατζηδάκη). Το βερνίκι το οποίο δίνει μία ωραία γυαλάδα πάνω στην εικόνα λειτουργεί και σαν προστατευτικό μέσω για την εικόνα αφού δημιουργεί ένα πολύ λεπτό φιλμ πάνω από το χρωματικό στρώμα. Οι ζωγράφοι εκείνης της περιόδου χρησιμοποιούσαν μια ρητίνη δέντρων την συνδαράχη. Την συνδαράχη την διέλυναν σε οινόπνευμα. Η συνδαράχη δίνει μια λευκή και φωτεινή αίσθηση στο φιλμ. Αυτό με τα χρόνια κιτρινίζει και μαυρίζει. Είναι άγνωστο το είδος της ρητίνης που χρησιμοποιούσε ο Γκρέκο, όμως υποθέτουμε πως χρησιμοποιούσε συνδαράχη.

II.2 ΙΤΑΛΙΚΗ ΠΕΡΙΟΔΟΣ

Όταν ο Δομίνικος Θεοτοκόπουλος έφτασε στην Βενετία (1566-1567), θεωρούταν δίγλωσσος ζωγράφος. Ο Θεοτοκόπουλος είχε μαθητεύσει στην Κριτική σχολή και γνώριζε τις τεχνικές «alla greca» και «alla Latina». Συμπεραίνουμε ότι δεν ήταν εντελώς άσχετος από την Ιταλική Τέχνη όταν έφτασε στην Βενετία. Εκεί θα προσπαθήσει να συνδυάσει τις δύο τεχνικές. Ο Γκρέκο θα εγκαταλείψει το ξύλο και πλέον θα ζωγραφίζει σε ύφασμα υποθέτοντας αποκλειστικά την τεχνική της ελαιογραφίας μια τεχνική που χρησιμοποιείται ευρέως στην δύση. (Παναγιωτάκης, 1967)

II.2.1 Συνδυασμός Αυγοτέμπερας με λάδι σε ξύλο

Στο «*Τρίπτυχο της Μοδένας*» ο Γκρέκο χρησιμοποίησε την τεχνική της αυγοτέμπερας σε συνδυασμό με λάδι σε ξύλο εικ.2.4.. Πολλά είναι τα έργα που ο Γκρέκο φιλοτέχνησε με την ίδια τεχνική.



εικ.2.4 Τρίπτυχο της Μοδένας, 1568, 37X60cm, Πινακοθήκη του Έστε, Μόντενα



εικ.2.5, Η Βάπτιση του Χριστού του Δήμου Ηρακλείου, 1567, 24X18cm Δήμος Ηρακλείου Κρήτης



εικ.2.6, Ο Ευαγγελισμός, 1571, 27X20 cm, Μουσείο Πράδο, Μαδρίτη.



εικ.2.7 Πιετά, 1571-1576, 29X20 cm, Μουσείο της Τέχνης, Φιλαδέλφεια.

Αυτοί οι πίνακες μελετήθηκαν (Τσούμης 2000, Βασιλάκη 2005) για τον τρόπο με τον οποίο ο Γκρέκο τους φιλοτέχνησε. Να σημειωθεί πως υπάρχουν και άλλοι πίνακες οι οποίοι είναι φιλοτεχνημένοι κατά αυτόν τον τρόπο.

Οι πίνακες αυτοί αποτελούνται από τέσσερα στρώματα. Το ξύλινο υποστήριγμα, το υπόστρωμα την ζωγραφική επιφάνεια και το βερνίκωμα. Το ξύλινο υποστήριγμα αποτελούταν από λεύκα και από πεύκο. Άλλωστε εκείνη την εποχή οι Βενετοί ζωγράφοι συνήθιζαν να χρησιμοποιούν αυτά τα δύο είδη.

Το ξύλο της λεύκα είναι άσπρο και ελαφρύ. Είναι μαλακό και δουλεύεται σχετικά εύκολα, όμως δεν είναι γερό και προσβάλλεται από μικροοργανισμούς και περιβαλλοντικούς παράγοντες. Τα ξύλινα υποστηρίγματα από λεύκα που χρησιμοποίησε ο Γκρέκο ήταν γύρω στα έξι εκατοστά, μικρότερο από αυτό που συναντάμε στα έργα της Κριτικής περιόδου. Ο Γκρέκο ακολούθησε ίδια τεχνική στην αισθητική βελτίωση του ξύλου όπως αναφέρθηκε και στο Π.1.. Οι κόλλες τις οποίες χρησιμοποιούσε ήταν και αυτές ζωικής προελεύσεως όπως και στα έργα του σε ξύλινο υποστήριγμα κατά την Κρητική περίοδο. \

Το ξύλο είναι ένα πορώδες υλικό, απορροφητικό με έντονη υφή. Επομένως ανάμεσα στο ξύλο και στη ζωγραφική επιφάνεια έπρεπε να μεσολαβεί ένα στρώμα που να εμποδίζει την απορρόφηση των χρωστικών από το ξύλο, καθώς και να αποτελούσε μια πιο σταθερή βάση για την τοποθέτηση των χρωμάτων. Το στρώμα που μεσολαβεί ονομάζεται υπόστρωμα. Ο Γκρέκο χρησιμοποιεί ένα μείγμα γύψου και κόλλας δημιουργώντας μια λευκή ή ελαφρώς κιτρινωπή επιφάνεια πάνω στην οποία θα μπορέσει να ζωγραφίσει. Το υλικό αυτό απλωνόταν πάνω στο ξύλινο υποστήριγμα, με την χρήση ενός μαχαιριού, αφού περνούσε το πρώτο στρώμα στη συνέχεια περνούσε ένα δεύτερο σταυρωτά όμως πιο αραιής διάλυσης. Το δεύτερο στρώμα τριβόταν με ελαφρόπετρα ώστε να λειανθεί τελείως.

Για την δημιουργία της ζωγραφικής επιφάνειας ο Γκρέκο ακολουθούσε τα εξής στάδια (Λάμπρος Γαλάνης, 2015) . Αρχικά σχεδίαζε το θέμα. Μετά από την προετοιμασία ο Γκρέκο από τους μελέτες διαπιστώθηκε πως ο Γκρέκο δημιουργούσε ένα ελεύθερο σχέδιο ορίζοντάς τα περιγράμματα. Χρησιμοποιούσε πινέλο με μαύρο χρώμα αποδίδοντας έτσι τα κύρια σχήματα. Αμέσως μετά το σχεδιάσμα, τους πίνακες που δημιουργήθηκαν εκείνη την περίοδο

και έφεραν χρύσωμα, σειρά είχε το χρύσωμα. Η διαδικασία που ακολουθούσε στο χρύσωμα είναι η ίδια με αυτή του Π.1.. Αμέσως μετά σειρά είχε το χρωματικό στρώμα. Ο ζωγράφος σε τους περιπτώσεις χρησιμοποιούσε ένα αρχικό σχέδιο κάτω από ορισμένες χρωστικές. Το στρώμα αυτό ήταν αδιαφανές. Αυτό το έκανε για να αυξήσει την διαφάνεια των χρωμάτων. Έτσι ο Θεοτοκόπουλος ανακαλύπτει μια νέα ζωγραφική διαφορετική από την βυζαντινή. Τα αρχικά τους στρώματα δεν είναι πλέον προπλασμοί ενώ τα φωτίσματα και οι τόνοι χρήζουν από έντονο πλάσιμο. Ο ζωγράφος εξακολουθεί να χρησιμοποιεί αυγοτέμπερα τους και στα προγενέστερα τους Κρητικής περιόδου. Στο τέλος τους για να δώσει όγκο και λαμπρότητα ο ζωγράφος χρησιμοποιούσε λάδι. Για το βερνίκωμα δεν έχουμε πληροφορίες για το είδος του βερνικιού. Υποθέτουμε τους πως χρησιμοποιούσε το ίδιο βερνίκι με αυτό τους Κρητικής Περιόδου (για το οποίο και δεν έχουμε πληροφορίες αλλά πιθανολογείτε να είναι βερνίκι συνδαράχης και η διαδικασία τους παρασκευής και τους εφαρμογής να είναι η ίδια). Το βερνίκι δημιουργούσε ένα προστατευτικό φιλμ πάνω στα έργα αλλά τους έδινε και λάμψη.

Π.2.2 Ελαιογραφία σε ξύλο



εικ.2.8

Η εκδίωξη των εμπόρων από τον Ναό , 1570, 65X83 cm, Εθνική Πινακοθήκη, Ουάσιγκτον.



εικ.2.9

Η θεραπεία του Τυφλού, 1567, 66X84 cm, Εθνική Πινακοθήκη Δρέσδη

Αυτοί είναι δύο από τους πολλούς πίνακες που ο Γκρέκο φιλοτέχνησε με την τεχνική της ελαιογραφίας σε ξύλο κατά την Ιταλική Περίοδο. Υπάρχουν και άλλοι πίνακες οι οποίοι φιλοτεχνήθηκαν με την ίδια τεχνική.

Σύμφωνα με τις αναλύσεις για την παρασκευή τέτοιων έργων ο Γκρέκο ακολουθούσε την εξής διαδικασία.

Αρχικά κατασκεύαζε το ξύλινο υποστήριγμα που πάνω σε αυτό εναποθέτονταν όλα τα άλλα στρώματα. Ο Γκρέκο στην Ιταλία εγκατέλειψε την αугоτέμπερα προσπαθώντας να υιοθετήσει την δυτική τεχνοτροπία. Έτσι το ξύλο το οποίο αποτελούνταν τα ξύλινα υποστηρίγματα ήταν λεύκα που όπως προαναφέρθηκε ήταν ένα ξύλο που το προτιμούσαν οι ζωγράφοι της Βενετίας. Ο Θεοτοκόπουλος έδινε μεγάλη βάση στην κοπή του ξύλου. Τα νερά του ξύλου έπρεπε να είναι παράλληλα και οριζόντια ενώ οι επιφάνειες του ξύλου λειαινόταν με ένα μεταλλικό μαχαίρι. Ο Γκρέκο επάλειψε τις επιφάνειες του ξύλου με μια κόλλα ζωικής προελεύσεως (ψαρόκολλα). Η διαδικασία παρασκευής της είναι η ίδια με του Π.1

Για το υποστήριγμα, όπως αναφέρθηκε προηγουμένως ο Θεοτοκόπουλος δημιουργούσε μια λευκή ή ελαφρώς κιτρινωπή επιφάνεια (σπανίως καφεκόκκινη ή μαύρη), η οποία σαν βάση είχε ένα αδρανές υλικό π.χ. γύψος και κόλλα. Ορισμένες φορές χρησιμοποιούσε και κάποιο είδος χρωστικής στο μείγμα αυτό. Για την Παρασκευή της τοποθετούσε την κόλλα σε ένα δοχείο και την άφηνε να μουλιάσει με νερό. Μετά έριχνε το αδρανές υλικό και την χρωστική ένα υπήρχε και έλιωνε το μείγμα ζεσταίνοντάς το και ανακατεύοντας το έως ότου ομογενοποιηθεί. Χρησιμοποιώντας ένα μεγάλο ξύλινο μαχαίρι άπλωνε το μείγμα πάνω στην ζωγραφική επιφάνεια. Για τις ατέλειες με την χρήση ενός πινέλου περνούσε ένα δεύτερο στρώμα αφού ήταν βέβαιος ότι το πρώτο είχε στεγνώσει πολύ καλά. Το τελικό στρώμα τριβόταν με ελαφρόπετρα.

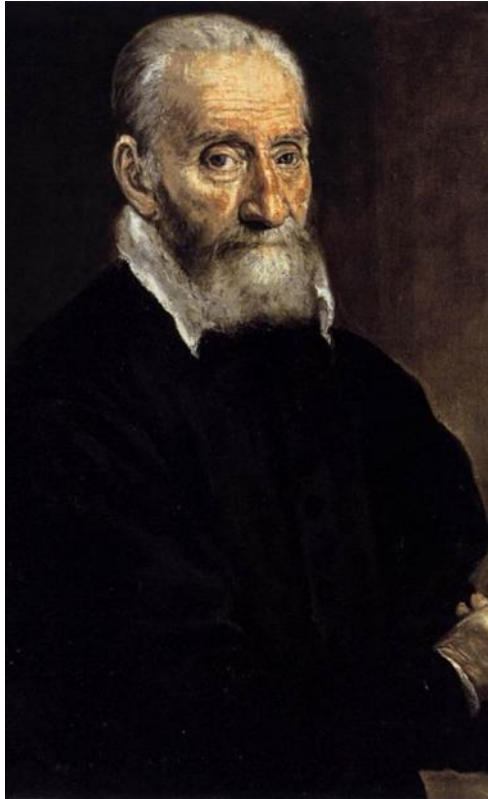
Για την ζωγραφική επιφάνεια όπως και πριν ο Γκρέκο χρησιμοποιούσε ένα μικρό πινέλο με μαύρη ή σκούρα μπογιά για να φτιάξει ένα σχέδιο ορίζοντας έτσι τα περιγράμματα. Αφού σχεδίαζε τα περιγράμματα της σύνθεσης ο ζωγράφος όριζε τις ζώνες του φωτός. Χρησιμοποιώντας λευκό ή γκρι χρώμα αυτή την φορά. Στις περιοχές που ήταν αναγκαίο τοποθετούσε ένα αδιαφανές χρωματικό στρώμα κάτω από επιλεγμένες περιοχές με σκοπό να

αυξήσει την διαφάνεια των χρωματικών στρωμάτων που θα ακολουθούσαν. Αυτή η τεχνική ονομάζεται *imprimatura*. Έτσι μέχρι και αυτό το σημείο αποδίδονταν οι γενικές χρωματικές ζώνες του έργου. Αφού τα χρώματα αυτά στέγνωσαν ο Γκρέκο εφάρμοζε νέα για την καλύτερη απόδοση των χρωμάτων. Κατά την διάρκεια εναπόθεσης των νέων χρωμάτων η σύνθεση άλλαξε αρκετά αφού ο ζωγράφος μετατόπιζε τη θέση των μορφών ώστε να βρει την καλύτερη δυνατή απόδοση τους. Η καλυπτική ζωγραφική όπως την έλεγαν εκείνη την περίοδο στην Ιταλία. Ο ζωγράφος χρησιμοποίησε αυτή την τεχνική δειλά στην αρχή χρησιμοποιώντας μόνο το στρώμα της *imprimatura* ενώ στη συνέχεια βλέπουμε να τελειοποιεί την τεχνική αυτή. Η καλυπτική ζωγραφική είναι μία τεχνική η οποία αποδίδεται βαθμιαία πάνω στον πίνακα. Τοποθετούνται βαθμιαία τα χρωματικά στρώματα το ένα πάνω στο άλλο για διαφοροποιηθούν τα υποκειμενικά στρώματα. Τα χρώματα χρησιμοποιούνται είναι πυκνά σε σύσταση ώστε να κρύψει ότι βρίσκεται κάτω από αυτό είτε να εφαρμοστεί σε μεγαλύτερο ή μικρότερο βαθμό το υποκείμενο στρώμα. Ο Γκρέκο παρέμεινε πιστός στον εξής κανόνα της ελαιογραφίας. Πάνω από ένα παχύ χρώμα πρέπει να εφαρμόζεται πάνω από ένα αδύναμο και όχι το αντίθετο. Παχιά είναι τα χρώματα που έχουν μεγάλη μάζα και αδύνατο αυτό που έχει μικρή. Για να τοποθετήσουμε ένα αδύνατο χρωματικό στρώμα πάνω σε ένα παχύ πρέπει να περιμένουμε να στεγνώσει το παχύ στρώμα κάτι που είναι αδύνατο αφού τα παχιά στρώματα απαιτούν πολύ καιρό για να στεγνώσουν.

Ο Θεοτοκόπουλος είχε εγκαταλείψει πλέον την τεχνική της αυγοτέμπερας και χρησιμοποιούσε το λάδι ως συνθετικό μέσω των χρωστικών. Αναλύοντας τα έργα του Γκρέκο βρέθηκε λινέλαιο στο μείγμα των χρωστικών. Το λινέλαιο είναι ένα φυτικό έλαιο το οποίο βγαίνει από τους σπόρους του λιναριού και έχει κιτρινωπό χρώμα. Το λινέλαιο για να διατηρηθεί πρέπει να μείνει σε καλά κλειστά δοχεία για να μην χαλάσει η σύστασή του. Οι ζωγράφοι θεωρούν το λινέλαιο κατάλληλο για ζωγραφική αφού δεν δημιουργεί ιδιαίτερες ρηγματώσεις στην ζωγραφική επιφάνεια. Οι χρωστικές που αναμίγνυε ο Θεοτοκόπουλος με το λινέλαιο είναι σκόνες. Να σημειωθεί ότι για τις ανοιχτόχρωμες περιοχές η ποσότητα του λινέλαιού έπρεπε να είναι όσο το δυνατόν λιγότερη για να μην δημιουργηθούν ρηγματώσεις.

Ο Θεοτοκόπουλος αφού τελείωνε με το ζωγραφικό στρώμα σειρά είχε το βερνίκωμα. Σκοπός του βερνικιού η προστασία του ζωγραφικού στρώματος από εξωγενής παράγοντες. Για την συντήρηση των έργων αφαιρέθηκε το αρχικό στρώμα βερνικιού και έτσι δεν υπάρχουν διαθέσιμες πληροφορίες για το είδος του βερνικιού που χρησιμοποίησε στα έργα του ο Γκρέκο. Την εποχή εκείνη στην Ιταλία οι ζωγράφοι χρησιμοποιούσαν κεχριμπάρι για την παραγωγή βερνικιού. Αυτό το είδος ονομάζεται «βενετσιάνικο βερνίκι» και εικάζεται πως ο Θεοτοκόπουλος χρησιμοποίησε αυτό το είδος βερνικιού. Το κεχριμπάρι προέρχεται από κωνοφόρα δέντρα και αποτελεί ένα είδος ρετινιού. Το χρώμα του είναι κίτρινο προς το καφέ και θαμπό. Το υλικό αυτό για να χρησιμοποιηθεί πρέπει να λειώσει με θέρμανση και ύστερα να διαλυθεί με έλαια. Βενετσιάνικο βερνίκι χρησιμοποίησαν και οι Λεονάρντο ντα Βίντσι, ο Ραφαήλ, ο Βαν Ντάικ και ο Γιαν Βαν Άικ.

Π.2.3 Ελαιογραφία σε Ύφασμα



εικ.2.10,

Η προσωπογραφία του Τσούλιο Κλόβιο, 1572, 58X86 cm, Εθνικό Μουσείο Καποτιμόντε, Νεάπολη



εικ.2.11,

το παιδί που φυσάει το δαυλό, 1572, 61X51 cm, Εθνικό Μουσείο Καποτιμόντε, Νεάπολη



εικ.2.12

Η εκδίωξη των εμπόρων από τον Ναό, 1571-1576, 117X150cm, Μουσείο της Μινεάπολης



εικ.2.13, Ο Ευαγγελισμός της Θεοτόκου, 1573-1576, 117X98 cm, Μουσείο Thyssen-Bornemisza, Μαδρίτη

Αυτοί και άλλοι πολλοί πίνακες αποτελούν έργα του Δομίνικου Θεοτοκόπουλου σε υφασμάτινο υποστήριγμα (Δανιήλια, Ανδριακόπουλος, Σωτηρόπουλος, Καραπαναγιώτης 2005, Λαμπρόπουλος, Παπαθανασίου, Νταλούκα, Χατζηδάκη). Τα στρώματα που αποτελούνταν τα έργα του Γκρέκο που ακολούθησαν αυτή την τεχνική ήταν πέντε. Ο Γκρέκο πλέον έχει εγκαταλείψει πλήρως την Βυζαντινή τεχνική και πλέον μιμητέ αποκλείστηκε τους ζωγράφους της Δύσης. Το ύφασμα το οποίο αποτελούσε το υποστήριγμα των Ιταλών ζωγράφων τεντωνόταν πάνω σε ένα ξύλινο πλαίσιο, το τελάρο. Το είδος του ξύλου που χρησιμοποιήθηκε για την κατασκευή των τελάρων ήταν πεύκο ενώ το ύφασμα μπορούσε να είναι φυτικής ή ζωικής προελεύσεως. Ο Γκρέκο όμως χρησιμοποίησε καμβάδες φυτικής προελεύσεως οι οποίοι προέρχονταν από λινάρι ή κάνναβη. Το λινάρι ήταν καταλληλότερο για τις ελαιογραφίες αφού είναι ένα ελαστικό ύφασμα και η ύφανση του αποτελεί ιδανική επιφάνεια για τις ελαιογραφίες σε σχέση με το ύφασμα από κάνναβη, που η επιφάνεια του είναι πιο τραχεία. Ο Γκρέκο αφού τέντωνε το ύφασμα πάνω στο τελάρο περνούσε από την πλευρά που επρόκειτο να ζωγραφιστεί ένα στρώμα ζωικής κόλλας ώστε να μην μετακινηθούν οι ίνες του καμβά. Η κόλλα που χρησιμοποιούσε πιθανόν να ήταν ψαρόκολλα και η διαδικασία παρασκευής της είναι αυτή που περιγράφεται στο κεφάλαιο Π.1.. Από τις μελέτες φαίνεται πως ο Δομίνικος Θεοτοκόπουλος στο υπόστρωμα χρησιμοποίησε πάλι την ίδια τεχνική με αυτήν της ελαιογραφίας σε ξύλινο υποστήριγμα. Το υπόστρωμα ήταν πολύ σημαντικό στάδιο κατά την δημιουργία ενός πίνακα σε υφασμάτινο υποστήριγμα αφού αν δε μεσολαβούσε αυτό το στάδιο, το ύφασμα θα απορροφούσε τις χρωστικές και θα ξεραινόταν. Έτσι το ύφασμα θα γινόταν εύθραυστο και το χρώμα θαμπό. Αφού στέγνωνε λοιπόν το στρώμα της κόλλας (ψαρόκολλα) ο Γκρέκο εφάρμοζε το στρώμα της προετοιμασίας (μείγμα γύψου, κόλλας σε ίση ποσότητα μεταξύ τους). Ακόμα στο μείγμα της προετοιμασίας πρόσθετέ και λινέλαιο με κόκκινη όχρα. Με την χρήση της σπάτουλας περνούσε το πρώτο στρώμα της προετοιμασίας

και στην συνέχεια αφού στέγνωσε καλά αυτό το στρώμα το λείαινε με την χρήση μίας ελαφρόπετρας.

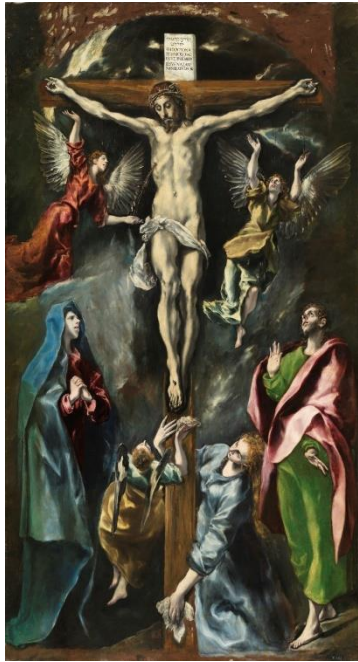
Παρόμοια με την διαδικασία δημιουργίας του ζωγραφικού στρώματος που ακολούθησε ο Γκρέκο στις ελαιογραφίες με το ξύλινο υποστήριγμα ακολούθησε και στις ελαιογραφίες με υφασμάτινο υποστήριγμα. Αρχικά απέδιδε τα περιγράμματα των μορφών της σύνθεσης με λεπτό πινέλο χρησιμοποιώντας και εδώ μαύρη λαδομπογιά. Στην συνέχεια τοποθετούσε με λευκό ή ανοιχτό γκρι τις ζώνες φωτός. Η διαφορά που φαίνεται να υπήρχε ανάμεσα στις ελαιογραφίες σε καμβά από αυτές στο ξύλινο υποστήριγμα ήταν πώς τοποθετούσε ένα παχύ αδιαφανές στρώμα με την χρήση ενός πινέλου από γουρουνότριχες, ως μια απλούστευση της βενετικής μεθόδου επεξεργασίας η οποία βασίζεται στην περίπλοκη επιστρωμάτωση των στρωμάτων του χρώματος με την διαφάνεια. Και εδώ ο Γκρέκο εφαρμόζε την τεχνική της καλυπτικής ζωγραφικής, εφαρμόζοντας νέα χρωματικά στρώματα τα οποία αποσκοπούσαν στην απόδοση των χρωματικών σχέσεων. Στους πίνακες αυτούς υπάρχουν σημεία τα οποία είναι παστωμένα. Εκεί ο Γκρέκο έχει εναποθέσει παχιά στρώματα μπογιάς. Τα σημεία αυτά είναι πού φωτεινά. Ο Γκρέκο παρέμεινε πιστός στον κανόνα του λαδιού ο οποίος λέει ότι πρέπει να εφαρμόζεται παχύ χρωματικό στρώμα πάνω σε αδύνατο και όχι το αντίθετο.

Τέλος με την ολοκλήρωση της ζωγραφικής επιφάνειας ο Γκρέκο προχωρούσε στην εφαρμογή του βερνικιού. Δεν υπάρχουν όμως διαθέσιμες πληροφορίες για το είδος το βερνικιού που χρησιμοποιήθηκε αφού για τις ανάγκες της συντήρησης των έργων το στρώμα του βερνικιού αφαιρέθηκε και αντικαταστάθηκε με νέο. Όπως και στην ελαιογραφία σε ξύλο ο Γκρέκο πρέπει να χρησιμοποίησε βενετσιάνικο βερνίκι. Ο τρόπος παρασκευής του ήταν ο ίδιος που προαναφέρθηκε και στην προηγούμενη υποενότητα.

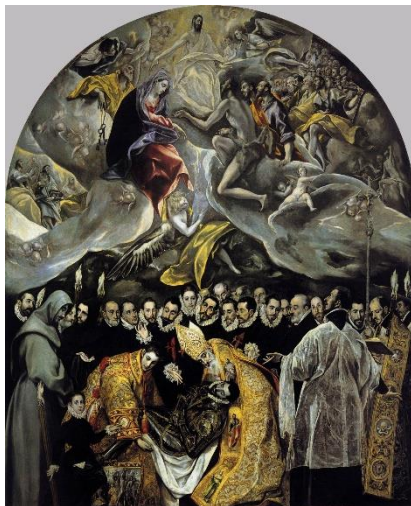
II.3 ΙΣΠΑΝΙΚΗ ΠΕΡΙΟΔΟΣ

Ο πλέον επηρεασμένος από την Ιταλική ζωγραφική Δομίνικος Θεοτοκόπουλος, έχει υιοθετήσει πλέον την ελαιογραφία σε ύφασμα εγκαταλείποντας το ξύλινο υποστήριγμα. Στην Ισπανία εξακολουθεί να ασχολείται με την ελαιογραφία πάνω σε ξύλινο υποστήριγμα.,

Όπως και στην Ιταλική περίοδο έτσι και στην Ισπανική η δομή ενός πίνακα του Γκρέκο αποτελούταν από πέντε στρώματα (Βασίλειος Λαμπρόπουλος, Θεόδωρος Παπαθανασίου, Ευθαλία Νταλούκα, Μαρία Χατζηδάκη). Το τελάρο. Τεντωμένο ύφασμα πάνω σε ξύλινο τελάρο. Το ξύλο που χρησιμοποιήθηκε για την κατασκευή των τελάρων είναι παρόμοιο με αυτό της Ιταλικής περιόδου δηλαδή πεύκο. Το υφασμάτινο υποστήριγμα μπορούσε να είναι ζωικής ή φυτικής προελεύσεως. Ο Γκρέκο προτίμησε υφάσματα φυτικής προελεύσεως. Όπως και στη Ιταλική περίοδο έτσι και στην Ισπανική Ο Θεοτοκόπουλος προτίμησε λινά υφάσματα διότι η επιφάνεια τους είναι κατάλληλη για ελαιογραφίες. Η ύφανση που επέλεγε ο Γκρέκο ήταν διαγώνια. Αυτό γίνεται αντιληπτό από τους παρακάτω πίνακες που οι μελέτες έδειξαν πως η ύφανση του υφασμάτινου υποστηρίγματος ήταν διαγώνια.



εικ.2.14 Η Σταύρωση του Πράδο, 1600-05, 312X169cm, Μουσείο Πράδο, Μαδρίτη



εικ.2.15 Η ταφή του Κώμη Οργκάθ, 1586-88, 460X360 cm, Santo Tome



εικ.2.16, Ο Ευαγγελισμός 1603-05, 128 cm, Santuario de Nuestra Señora de la Caridad, Illescas

Οι περισσότεροι από τους καμβάδες που χρησιμοποίησε ο Θεοτοκόπουλος φέρουν λεπτές ίνες υφάσματος σε σχέση με αυτούς που χρησιμοποιήθηκαν στην Ιταλία. Μετά το τέντωμα των καμβάδων ο Γκρέκο περνούσε την υφασμάτινη και από τις δύο πλευρές με μία ζωική κόλλα (ψαρόκολλα). (Κανάκη 1981, Λαμπρόπουλος, Παπαθανασίου, Νταλούκα, Χατζηδάκη). Σκοπός ήταν η προστασία της υφασμάτινης επιφάνειας έτσι ώστε να μην μετακινηθεί κάποια ίνα του καμβά. Χρησιμοποιήθηκε μία φαρδιά σπάτουλα για το στρώσιμο της ζωικής κόλλας πάνω στον καμβά. Μόλις στέγνωνε αυτό το στρώμα ακολουθούσαν άλλα δύο από την μεριά που επρόκειτο να ζωγραφιστεί. Η Παρασκευή της ζωικής κόλλας (ψαρόκολλα) περιγράφεται στο Π.1.. Για το υπόστρωμα ο Γκρέκο και εδώ εφάρμοζε το ίδιο μείγμα ζωικής κόλλας και γύψου αναλογίας 1/1 (η ζωική κόλλα ήταν η ίδια με πριν). Με το που στέγνωνε το στρώμα αυτό λειαινόταν η επιφάνεια με την χρήση ελαφρόπετρας. Εφάρμοζε και άλλο ένα στρώμα προετοιμασίας με τη διαφορά ότι πρόσθετε στο μείγμα και κόκκινη ώχρα με λινέλαιο. Το στρώμα αυτό ήταν πολύ λεπτό και το τοποθετούσε με χτυπήματα του πινέλου. Ο Γκρέκο πάνω στο λεπτό κοκκινωπό αυτό στρώμα τοποθετούσε ένα πρώτο στρώμα βελατούρας. Το αποτέλεσμα του πορτοκαλί χρωματικού αυτού στρώματος η ομογενοποίηση του χαρακτηριστικού τόνου του βάρθους στους πίνακες. Η επίστρωση αυτή είναι παρόμοια στα ζωγραφικά χρόνια του Γκρέκο μόνο που άλλαζε η ποσότητα των χρωστικών. Για τα υπόλοιπα χρωματικά στρώματα ο Γκρέκο χρησιμοποίησε ελαιοχρώματα. Για την κατασκευή τους ο Γκρέκο αναμίγνυε την χρωστική με λινέλαιο. Οι χρωστικές που χρησιμοποιούσε ο Γκρέκο εκείνη την περίοδο ήταν λευκές (γύψος, λευκό του μόλυβδου, ασβεστίτης), κόκκινες (κόκκινη λάκα, οξειδίο του σιδήρου), πορτοκαλί (οξειδίο του σιδήρου, μίνιο του μόλυβδου, βερμιγιόν του υδραργύρου), καφέ (οξειδίο του σιδήρου), μπλε (αζουρίτης, λάπις λάζουλι, σμάλτο), ιώδες (μείγμα κόκκινης λάκκας και αζουρίτη), πράσινες (ρητίνη του χαλκού, πατίνα χαλκού, μαλαχίτης), μαύρες (μαύρο οργανικής προέλευσης κάρβουνο).

Ο Γκρέκο έχοντας υιοθετήσει την Ιταλική τεχνική ζωγραφικής και συγκεκριμένα την καλυπτική ζωγραφική, η οποία αναλύθηκε σε προηγούμενη υποενότητα, έτσι λοιπόν ο Γκρέκο μετά το χρωματικό στρώμα της βελατούρας έβαζε με την χρήση πινέλου και μαύρης μπογιάς της πρώτες γραμμές του σχεδίου, ορίζοντας έτσι τα περιγράμματα. Αμέσως μετά εφάρμοζε τις σκούρες και τις φωτεινές αντιθέσεις πάνω στο έργο. Χρησιμοποιώντας ένα λευκό αραιό χρώμα περνούσε όλες τις φωτεινές περιοχές. Στόχος αυτών των στρωμάτων να αποδοθούν με ακρίβεια οι όγκοι του πίνακα. Ο Γκρέκο άλλαζε συχνά τη αρχική σύνθεση μετατοπίζοντας την θέση των μορφών ή πρόσθετε και αφαιρούσε πράγματα από αυτήν. Όπως και στη Ιταλική περίοδο έτσι και εδώ ο Γκρέκο εφάρμοζε ένα διαφανές χρωματικό στρώμα πάνω από ένα αδιαφανές χρωματικό στρώμα. Στα έργα του ο Γκρέκο έγραφε πάνω σε νωπό χρωματικό στρώμα με ένα νέο. Αυτή η τεχνική ονομάζεται *wet on wet* και απαιτεί γρήγορους χειρισμούς. Ο λόγος που το έκανε ήταν για να μαλακώσει τις αδρές γραμμές του σχεδίου δίνοντας στο έργο μια ήπια όψη και επιτρέποντας στα χρώματα να αναμειχθούν με τον τρόπο που όριζε ο ζωγράφος. Ο Γκρέκο παρέμεινε πιστός στον κανόνα του λαδιού.

Μετά την ολοκλήρωση της ζωγραφικής ο Γκρέκο περνούσε στην εναπόθεση του βερνικιού. Δεν έχουμε όμως πληροφορίες για το είδος του βερνικιού που χρησιμοποίησε επειδή τα στρώματα αφαιρέθηκαν για λόγους συντήρησης των έργων. Εικάζεται ότι και εδώ ο Γκρέκο χρησιμοποίησε βερνίκι από κεχριμπάρι. Το βενετσιάνικο βερνίκι δηλαδή.

(Κανάκη 1981)

(Λαμπρόπουλος, Παπαθανασίου, Νταλούκα, Χατζηδάκη)

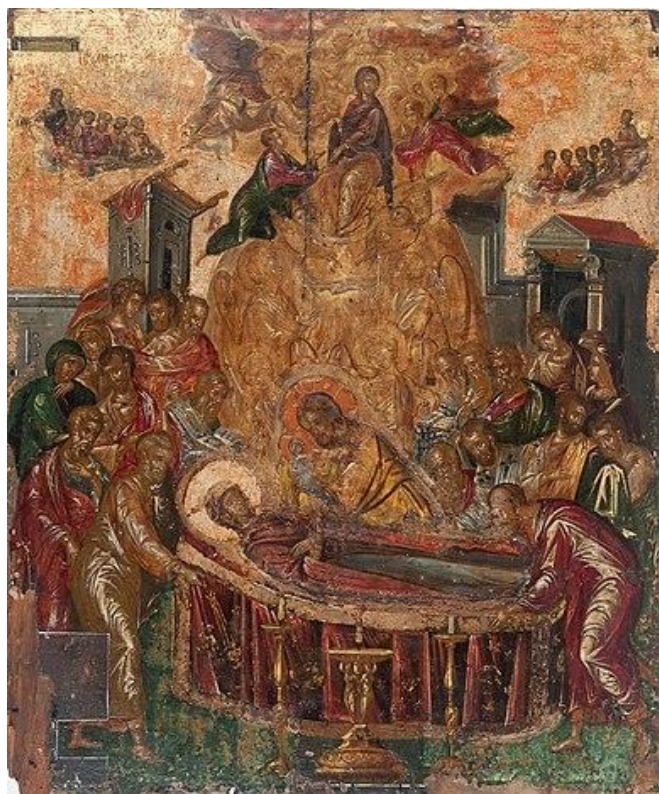
ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ

ΑΝΑΛΥΣΗ ΤΩΝ ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΩΝ ΕΡΓΩΝ ΤΟΥ ΔΟΜΙΝΙΚΟΥ ΘΕΟΤΟΚΟΠΟΥΛΟΥ ΒΑΣΗ ΤΗΣ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΚΗΣ ΚΑΙ ΕΙΚΟΝΟΛΟΓΙΚΗΣ ΤΟΥΣ ΕΞΕΤΑΣΗΣ

III.1. ΚΡΗΤΙΚΗ ΠΕΡΙΟΔΟΣ

Στην Κρήτη ο Θεοτοκόπουλος διδάχτηκε την Βυζαντινή τέχνη (Νικόλαος Παναγιωτάκης, 1987). Στην Κρητική σχολή ο Γκρέκο ξεκίνησε τα πρώτα καλλιτεχνικά του βήματα. Παρόλο που διδάχτηκε την Βυζαντινή τέχνη ο Γκρέκο θέλησε να γνωρίσει και την ζωγραφική των Ιταλών ζωγράφων. Κάτι το οποίο και έκανε μέσα από τα έργα των Ιταλών ζωγράφων που κυκλοφορούσαν εκείνη την εποχή στο Νησί.

Τα γνωστά έργα του Γκρέκο από την Κρητική περίοδο είναι, η «Κοίμηση της Θεοτόκου» η οποία και βρίσκεται στον Ναό της Κοιμήσεως της Θεοτόκου στην Ερμούπολη της Σύρου, «Ο Ευαγγελιστής Λουκάς ζωγραφίζει την Βρεφοκρατούσα Παναγία» και η «Προσκύνηση των Μάγων» Τα οποία βρίσκονται στο μουσείο Μπενάκη.



εικ.3.1

Η Κοίμηση της Θεοτόκου, 1567, Αυγοτέμπερα με ύφασμα σε ξύλο, 61X45 cm, Ναός της Κοιμήσεως της Θεοτόκου, Ερμούπολη Σύρος

Η «Κοίμηση της Θεοτόκου» είναι ένα έργο που μας αποκαλύπτει πολλά για τον ζωγράφο. Αρχικά η αποκάλυψη της έγινε από τον επιμελητή των βυζαντινών αρχαιοτήτων Ιωάννη Μαστορόπουλο το 1982 στον ναό της Κοιμήσεως της Θεοτόκου στην Ερμούπολη της Σύρου.



εικ.3.2

Η σκηνή του έργου (εικ.3.2) ορίζεται από έναν κατακόρυφο και έναν οριζόντιο άξονα. Η νεκρική κλίνη με τη Παναγία αποτελούν τον οριζόντιο άξονα (κίτρινο χρώμα), ενώ ο Χριστός με το Άγιο Πνεύμα τον κάθετο.



εικ.3.3

Κύριο μέρος στη σύνθεση είναι η Παναγία στην νεκρική κλίνη (εικ.3.3). Η Παναγία φαίνεται να είναι στολισμένη με πλούσια ρούχα. Τα χρώματα που επικρατούν στα ρούχα και στην κλίνη της είναι το κόκκινο και το μπλε καθώς και οι χρυσές λεπτομέρειες που υπάρχουν πάνω της. Η Παναγία έχει σταυρωμένα τα χέρια στο στήθος της και το κεφάλι της περιβάλλεται από ένα χρυσό φωτοστέφανο.



εικ.3.4

Σε πρώτο πλάνο φαίνονται τρία χρυσά ανάγλυφα κηροπήγια. Σε αυτά τα κηροπήγια είναι τοποθετημένες τρεις ανάμενες λαμπάδες. Στο μεσαίο κηροπήγιο φαίνεται να υπάρχει και η υπογραφή του ζωγράφου. Ακριβώς πίσω από το σκηνικό με την Παναγία φαίνεται να είναι ο Χριστός ο οποίος είναι σκυμμένος προς το κεφάλι της μητέρας του. Στα χέρια του φαίνεται να κρατάει την ψυχή της Παναγίας. Ο Χριστός παισιώνεται από αγγέλους. Στην κεφαλή της Παναγίας παισιώνονται διάφορες μορφές. Αναγνωρίζεται όμως ο Άγιος Πέτρος (εικ.3.5) ο οποίος κοιτάζει προς τα πόδια της Παναγίας που βρίσκεται ο Άγιος Παύλος (εικ.3.6). Η βαθιά θλίψη έχει αποδοθεί στις χειρονομίες και στις εκφράσεις των μορφών. Δεξιά και αριστερά του Χριστού βλέπουμε ιερείς με ανοιχτά βιβλία

(εικ.3.7). Υπάρχουν και δύο μαυροφορεμένες γυναίκες στην πίσω από τον Άγιο Πέτρο (εικ.3.8) και άλλες δύο πίσω από τον Άγιο Παύλο (εικ.3.9).



εικ.3.5



εικ.3.6



εικ.3.7



εικ.3.8



εικ.3.9



εικ.3.10

Οι Άγγελοι που βρίσκονται πάνω από το Χριστό κοιτάζουν την ανάληψη της Παναγίας, ενώ οι άλλοι που βρίσκονται δεξιά και αριστερά του κοιτάζουν την κοιμώμενη Παναγία. Πάνω από την σύνθεση φαίνεται το Άγιο Πνεύμα με μορφή περιστεριού ενώ πάνω από το Άγιο Πνεύμα την μορφή της Παναγίας (εικ.3.10). Στα αριστερά της Παναγίας βρίσκεται ο Άγιος Θωμάς γονατισμένος ο οποίος λαμβάνει την Αγία Ζώνη (εικ.3.11)



εικ.3.11

Οι μορφές μικραίνουν όσο ανεβαίνουμε προς τα πάνω υποδουλώνοντας έτσι ότι βρίσκονται σε πίσω επίπεδο. Τα κτήρια που υπάρχουν στο πίσω μέρος της σύνθεσης συνδέονται με ψηλό τοίχο. Αριστερά της εικόνας απεικονίζονται μικρά σύννεφα τα οποία μεταφέρουν τους αποστόλους.



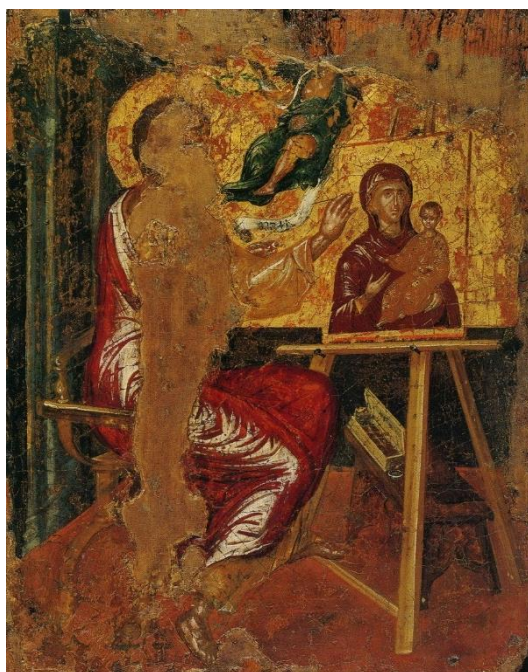
εικ.3.12

Τα σύννεφα δεξιά και αριστερά της σύνθεσης που μεταφέρουν τους Αποστόλους

Οι τόνοι της σύνθεσης είναι θερμοί. Τόνοι κόκκινοι, κίτρινοι, χρυσοκίτρινοι, κίτρινοι της ώχρας, πράσινοι κ.τ.λ. Υπάρχει μία ωραία χρωματική αρμονία στο έργο.

Η κοίμηση της Θεοτόκου θεωρείται ως πειστήριο για τις ικανότητες του Γκρέκο στην Βυζαντινή Αγιογραφία. Ο Γκρέκο χρησιμοποίησε συμβολική ζωγραφική για την απόδοση αυτού του έργου. Συγκεκριμένα ο ουρανός αποδίδεται χρυσός, διάφορες μορφές φέρουν χρυσό φωτοστέφανο το οποίο συμβολίζει την αγιοσύνη τους. Ο Γκρέκο αποδίδει μεγάλα μάτια δηλώνοντας ψυχική ένταση στις μορφές του. Το στόμα είναι μικρό για να δείξει πως είναι στερούμενο από κάθε σαρκική απόλαυση ενώ το μέτωπο μεγάλο δείγμα μεγάλης πνευματικότητας. Ακόμα και ο χώρος που διαδραματίζονται τα γεγονότα λειτουργεί συμβολικά. Οι εναλλαγές των βαθών των παρισταμένων δηλώνει την τοποθέτηση του σε διαφορετικά ύψη και μεγέθη. Η έντονη πτυχολογία των ενδυμάτων των μορφών και η συμμετρία της σύνθεσης αποτελούν χαρακτηριστικά της βυζαντινής τέχνης. Άλλα χαρακτηριστικά είναι η συμμετρία των μορφών η αίσθηση της κίνησης, η ακρίβεια των περιγραμμάτων.

Υπάρχουν όμως και στοιχεία στην εικόνα τα οποία δεν είναι βυζαντινά καθώς η εικόνα δεν είναι τόσο αυστηρή όσο επιβάλλεται σε μία βυζαντινή. Η εικόνα φαίνεται να αντλεί στοιχεία από την Ιταλική τέχνη. Για παράδειγμα το Άγιο Πνεύμα απεικονίζεται σαν θερμό φως κάτι που δε συνηθίζεται στην βυζαντινή αγιογραφία.



εικ.3.13

Ο Ευαγγελιστής Λουκάς ζωγραφίζει την Βρεφοκρατούσα Παναγία, πριν το 1567, αυγοτέμπερα με ύφασμα σε ξύλο, 42X33 cm, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα

Αριστερά στην εικόνα σε πρώτο επίπεδο, αποδίδεται ο ευαγγελιστής Λουκάς ο οποίος βρίσκεται πάνω σε μία ξύλινη εξέδρα (εικ.3.14). Ο Ευαγγελιστής φοράει χιτώνα στο χρώμα της ώχρας και ιμάτιο σε χρώμα κόκκινη-λάκκα. Το κεφάλι του Αγίου είναι σε κατατομή προς τα δεξιά και ο άνω κορμός γέρνει ελαφρά προς το κέντρο της εικόνας. Το ένα πόδι του πατάει στη βάση του καβαλέτο, ενώ το άλλο έρχεται προς τα πίσω έρχεται προς τα πίσω και στηρίζεται στα δάχτυλα του. Με το αριστερό του χέρι κρατάει ένα κοχύλι που έχει το χρώμα ενώ με το δεξί ένα λεπτό πινέλο με το οποίο ζωγραφίζει την εικόνα. Μπροστά από τον Άγιο είναι το καβαλέτο (εικ.3.15). Πάνω σε αυτό είναι τοποθετημένη η εικόνα της Παναγίας. Ακριβώς από κάτω είναι ένα μικρό τραπέζι όπου ο Άγιος έχει τοποθετήσει τα χρώματα του. Ανάμεσα στο Ευαγγελιστή και την εικόνα υπάρχει μια ακόμα εικόνα πιθανότατα ενός Αγγέλου (εικ.3.16) ο οποίος φοράει πράσινο ιμάτιο. Κρατάει ταινία όπου αναφέρεται στην απεικόνιση της Θεοτόκου και ένα δάφνινο στεφάνι όπου τείνει να στεφανώσει τον Ευαγγελιστή. Στην εικόνα η Παναγία εμφανίζεται με μετωπική στάση από την μέση και πάνω και γέρνει το κεφάλι της προς τον μικρό Ιησού (εικ.3.17).



εικ.3.14



εικ.3.15



εικ.3.16



εικ.3.17

Η Παναγία φαίνεται να έχει το βλέμμα της στραμμένο προς τον θεατή. Το στόμα της είναι μικρό με σφικτά χείλη, η μύτη της λεπτή και μακριά ενώ τα μάτι της μεγάλα με μικρά φρύδια και πλατύ μέτωπο. Φοράει χιτώνα κόκκινο με χρυσές λεπτομέρειες. Ακόμη γίνεται εύκολα αντιληπτός και ο πορτοκαλί σκούφος που φοράει. Τον σκούφο τον φοράει ως ένδειξη σεβασμού. Ο Ιησούς βρίσκεται στην αγκαλιά της και κοιτάζει προς τον θεατή. Εδώ η μορφή του Ιησού είναι ολόσωμη και ελαφρώς στραμμένη προς την Παναγία. Τα χαρακτηριστικά του Ιησού δεν θα έλεγε κανείς ότι είναι χαρακτηριστικά ενός μικρού παιδιού, το αντίθετο ο Χριστός έχει μακριά και λεπτή μύτη, μικρό στόμα με μικρά χείλη, και μεγάλα μάτια. Ενήλικα χαρακτηριστικά.

Δυστυχώς η εικόνα είναι μισό κατεστραμμένη. Ο Άγιος Λουκάς σώζεται μόνο ένα τμήμα του. Τα μόνα που σώζονται είναι το πάνω μέρος του κεφαλιού του λίγο πρόσωπο, λίγο πόδια και το δεξί του χέρι που κρατάει το πινέλο.

Όπως και στην «Κοίμηση της Θεοτόκου» έτσι και στον «Ευαγγελιστής Λουκάς ζωγραφίζει την Βρεφοκρατούσα Παναγία» ο Θεοτοκόπουλος δεν ακολουθεί πιστά τα Βυζαντινά πρότυπα αφού και από αυτή την εικόνα δεν απουσιάζουν τα χαρακτηριστικά ενός έργου Δυτικής προελεύσεως.

Συγκεκριμένα και στα δύο έργα ο Θεοτοκόπουλος φωτίζει τα ξύλινα αντικείμενα και τα μεταλλικά κηροπήγια με ανοιχτές και σκοτεινές διαβαθμίσεις του ίδιου χρώματος. Στην εικόνα «ο Ευαγγελιστής Λουκάς ζωγραφίζει την Βρεφοκρατούσα Παναγία» βλέπουμε εικονογραφικά στοιχεία τα οποία προέρχονται από την δύση. Σε σχέση με την εικόνα της Κοιμήσεως της Θεοτόκου το ιμάτιο του Ευαγγελιστή είναι πλουσιότερο και πιο νευρώδες (εικ.3.18). Οι διαφορές αυτές καθώς και η ελεύθερη κίνηση του αγγέλου μας επιτρέπουν να θεωρήσουμε πως η Κοίμηση προηγείται σαν έργο



εικ.3.18



εικ.3.19

Λεπτομέρεια. Ο Γκρέκο και στις δύο εικόνες φωτίζει τα ξύλινα και τα μεταλλικά αντικείμενα με διαβαθμίσεις της ώχρας



εικ.3.20

Η Προσκύνηση των Μάγων, πριν από το 1567, αργοτέμπερα με ύφασμα σε ξύλο, 40X45 cm, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα.

Το έργο αυτό σε μεγάλο βαθμό έχει χάσει τα πλούσια αρχικά του χρώματα. Στο έργο αυτό απεικονίζονται οι τρεις μάγοι οι οποίοι φέρνουν τα δώρα στον νεογέννητο Χριστό. Σε πρώτο πλάνο απεικονίζεται ένα αρχαίο οικοδόμημα λευκού χρώματος το οποίο έχει κίονες κορινθιακού ρυθμού και περιβάλλεται από ένα θόλο. Κάτω από το θόλο και πάνω στα σκαλοπάτια του οικοδομήματος κάθετη η Παναγία η οποία κρατάει τον νεογέννητο Ιησού. Η Παναγία φοράει κόκκινο χιτώνα και ένα πέπλο ζωγραφισμένο από ώχρα. Εδώ τα μαλλιά της είναι διακριτά. Μάλιστα τα μαλλιά της παρθένου έχουν ένα ξανθό χρώμα. Πίσω από την Παναγία απεικονίζεται ο ηλικιωμένος Ιωσήφ. Ο Ιωσήφ είναι όρθιος και φοράει πορτοκαλί ενδύματα. Το πρόσωπο του είναι στραμμένο προς την Παναγία με τον Ιησού. Ο Ιησούς κοιτάει προς τον γονατισμένο μάγο. Ας σημειωθεί πως ο γονατισμένος μάγος φαίνεται να είναι και ο πιο ηλικιωμένος με αραιωμένα μαλλιά και λευκή γενειάδα.



εικ.3.21

Λεπτομέρεια: Η Παναγία και ο Ιωσήφ



εικ.3.22

Λεπτομέρεια: Ο Ιησούς στραμμένος
προς τον Μάγο

Τα ρούχα που φοράει ο Μάγος είναι στις αποχρώσεις της ώχρας. Ο Ιησούς φαίνεται να προσπαθεί να δει τι είναι αυτό το κουτί που το προσφέρει ο Μάγος. Ακριβώς πίσω τους απεικονίζεται ο δεύτερος μάγος, όρθιος και στο ένα χέρι κρατάει ένα χρυσό κουτί και με το άλλο βγάζει το χρυσό του στέμμα. Τα ρούχα του είναι κοκκινωπά. Δίπλα τους φαίνεται και ο τρίτος μάγος. Αυτός είναι μελαμψός, όρθιος και το κεφάλι του είναι ελαφρώς στραμμένο. Και αυτός φοράει χρυσό στέμμα στο κεφάλι αλλά αυτή τη φορά τα ρούχα του είναι πρασινωπά. Φαίνεται να φοράει κόκκινες μπότες. Και αυτός ο μάγος κρατάει ένα χρυσό κουτί. Πίσω από τον μάγο υπάρχει ένας στρατιώτης ο οποίος έχει στραμμένη την πλάτη του προς τον θεατή.



εικ.3.23

Λεπτομέρεια:
Ο δεύτερος μάγος



εικ.3.24

Λεπτομέρεια:
Ο τρίτος μάγος με τον στρατιώτη, στο
βάθος τα άλογα των μάγων

Στο δεξιό μέρος της σύνθεσης βρίσκονται τα άλογα και οι ακόλουθοι των τριών μάγων. Τα άλογα είναι αναστατωμένα και οι ακόλουθοι προσπαθούν να τα ηρεμήσουν. Θα έλεγε κανείς ότι υπάρχει μια κινητικότητα στη συγκεκριμένη σκηνή γεγονός προσφέρει μια ζωντάνια στο έργο. Το τοπίο είναι αγνό με αραή βλάστηση.

Σε αυτό το έργο ο Γκρέκο αποδίδει με χρυσό χρώμα τον ουρανό προσπαθώντας να δηλώσει την αχρονική παρουσία. Ο Θεοτοκόπουλος ξέφυγε από τους κανόνες της βυζαντινής αιογραφίας. Το έργο «Η Προσκύνηση των Μάγων» φιλοτεχνήθηκε με δυτικές επιρροές. Εδώ ο ζωγράφος αδιαφορεί πλήρως για την απόδοση των περιγραμμάτων. Πυκνές πινελιές δημιουργούν την ψευδαίσθηση του γυαλισματος στα υφάσματα και στα γυαλιστερά αντικείμενα. Κόκκινο, πράσινο, καφέ και γκρι είναι οι τόνοι οι οποίοι παρόλο το ξεθώριασμα δίνουν μία αρμονία στο έργο.

Εδώ οι μορφές δεν έχουν καμία σχέση με τις βυζαντινές. Επηρεασμένος από τα Ιταλικά πρότυπα ο Θεοτοκόπουλος δημιουργεί μορφές ελεύθερες. Οι μορφές αποδίδουν μια κινητικότητα που η Βυζαντινή τέχνη δεν έχει. Ο ζωγράφος πετυχαίνει την ψευδαίσθηση των τριών διαστάσεων. Το έδαφος οι μορφές που βρίσκονται η μία πίσω από την άλλη χωρίς να αλλάζει το μέγεθος δηλώνει τα διαφορετικά επίπεδα της σύνθεσης.

Το έργο «Η Προσκύνηση των Μάγων» μαρτυρά την απειρία του Γκρέκο στους κανόνες και στην τεχνική της δυτικής τέχνης. Παράδειγμα η Παναγία η οποία βρίσκεται καθισμένη έχει το ίδιο ύψος με τους κίονες.

Ο Γκρέκο διακατέχει άριστα τις τεχνικές της βυζαντινής τέχνης και προσπαθεί να αποδώσει έργα με στοιχεία από την τέχνη της δύσης κάτι που δεν μπορεί να καταφέρει με μεγάλη επιτυχία αφού ακόμα βρίσκεται σε πειραματικό στάδιο.

III.2 ΙΤΑΛΙΚΗ ΠΕΡΙΟΔΟΣ

ΤΑ ΕΡΓΑ ΤΑ ΟΠΟΙΑ ΦΙΛΟΤΕΧΝΗΣΕ ΚΑΤΑ ΤΗΝ ΠΑΡΑΜΟΝΗ ΤΟΥ ΣΤΗΝ ΒΕΝΕΤΙΑ ΚΑΙ ΣΤΗΝ ΡΩΜΗ

Όπως προαναφέρθηκε ο Γκρέκο το 1567 βρισκόταν ήδη στην Βενετία(Πλακά 1999). Ο Γκρέκο μπορούσε να ζωγραφίσει «alla greca» και «alla Latina». Εκεί ο Θεοτοκόπουλος θα φιλοτεχνήσει έργα τα οποία φανερώνουν την μετάβαση αυτή.

Το *τρίπτυχο της Μόδενας*. Το έργο αυτό θεωρείται πως είναι το πρώτο έργο που δημιούργησε ο ζωγράφος κατά την παραμονή του στην Ιταλία. Το έργο αυτό ήρθε στο φως το 1937 όταν και το ανακάλυψε ο Rodolfo Pallucchini σε ένα ντουλάπι της πινακοθήκης της Μόδενας.



εικ.3.25

Τρίπτυχο της Μόδενας (Κυρίως όψη), 1567-1569, αυγοτέμπερα με λάδι σε ξύλο, 37X60 cm,
Πινακοθήκη των Έστε Μόδενα, Ιταλία



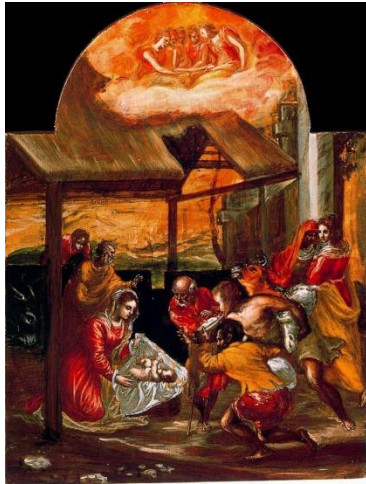
εικ.3.26

Τρίπτυχο της Μόδενας (Πίσω όψη)

Το τρίπτυχο της Μόδενας, είναι ένα αμφιπρόσωπο έργο το οποίο αποτελείτε από τρία φύλλα ένα σταθερό και δύο αρθρωτά. Το κεντρικό φύλλο είναι σκαλιστό και το ξύλο είναι επιχρυσωμένο.

Στην κύρια όψη του έργου απεικονίζονται *Η Προσκύνηση των Ποιμένων*, *Η Αλληγορία του Χριστιανού Ιππότη* και *Η Βάπτιση του Χριστού*.

Στην πίσω όψη του έργου απεικονίζονται Ο Ευαγγελισμός, Το Όρος Σινά και Ο Αδάμ και η Εύα παρουσία του Αιώνιου.



εικ.3.27

Η Προσκύνηση των Ποιμένων

Η Προσκύνηση των Ποιμένων είναι η στιγμή όπου οι ποιμένες προσκυνούν τον νεογέννητο Ιησού. Βρίσκονται σε στάβλο κλειστό και από τις τέσσερις πλευρές του. Η Παναγία είναι γονατισμένη μπροστά στο βρέφος, δείχνει με τα χέρια της να πιάνει το λευκό σκέπασμα με το οποίο είναι τυλιγμένος ο Ιησούς για να τον προσκυνήσουν οι τρεις βοσκοί. Η Παναγία φοράει ένα κοκκινωπό χιτώνα και ένα λευκό πέπλο στο κεφάλι. Το πρόσωπο της είναι αρμονικά ζωγραφισμένο έχει λεπτή μύτη, ωραία σχηματισμένα χείλη και μάτια και λεπτά χείλη.

Ο Ιησούς έχει ανασηκωμένα τα χέρια και το δεξί του πόδι. Φαίνεται να εκπέμπει χρυσές ακτίνες ως απόδειξη της θεότητας του. Και εδώ ο Γκρέκο παρουσιάζει τον Ιησού γυμνό κάτω το οποίο είναι εντελώς αντίθετο με την βυζαντινή αιογραφία.

Βλέπουμε πως οι τρεις ποιμένες έχουν τρεις διαφορετικές ηλικίες. Ο πρώτος ο γηραιότερος ο οποίος φέρει λευκή γενειάδα και δεν έχει μαλλιά βρίσκεται πίσω από τους άλλους δύο. Φοράει κόκκινο ιμάτιο και στηρίζεται σε μπαστούνι. Ο δεύτερος βοσκός ο οποίος φαίνεται να είναι μεσήλικας εμφανίζεται γονατισμένος και με το χέρι του βγάζει το καπέλο σε ένδειξη σεβασμού προς το Βρέφος. Αυτός φοράει κόκκινα και κίτρινα ενδύματα. Ο τρίτος εμφανίζεται να είναι ο νεαρότερος. Ο Γκρέκο φαίνεται να ζωγράφισε τον τρίτο βοσκό περισσότερο κινητικό σε σχέση με τους άλλους δύο θέλοντας έτσι να δηλώσει και το νεαρό της ηλικίας του. Τα ενδύματα του είναι πράσινα



εικ.3.28

Οι τρεις Ποιμένες

Στο πίσω μέρος της σύνθεσης φαίνονται δύο γυναικείες μορφές. Πάλι με διαφορά ηλικίας. Η πρώτη η οποία βρίσκεται στο βάθος έχει αποδοθεί σε μεγαλύτερη ηλικία. Το κεφάλι της είναι τυλιγμένο με κόκκινο πέπλο και το πρόσωπο της σκιερό. Η δεύτερη γυναίκα αρκετά νεότερη φοράει κόκκινο χιτώνα και κίτρινο μάτιο. Τα μαλλιά της είναι καστανοκόκκινα. Το λευκό της πέπλο είναι πεσμένο πάνω στους ώμους της. Το πρόσωπο της είναι ωσειδές και στραμμένο προς την προσκύνηση.



εικ.3.29

Οι δύο γυναικείες μορφές

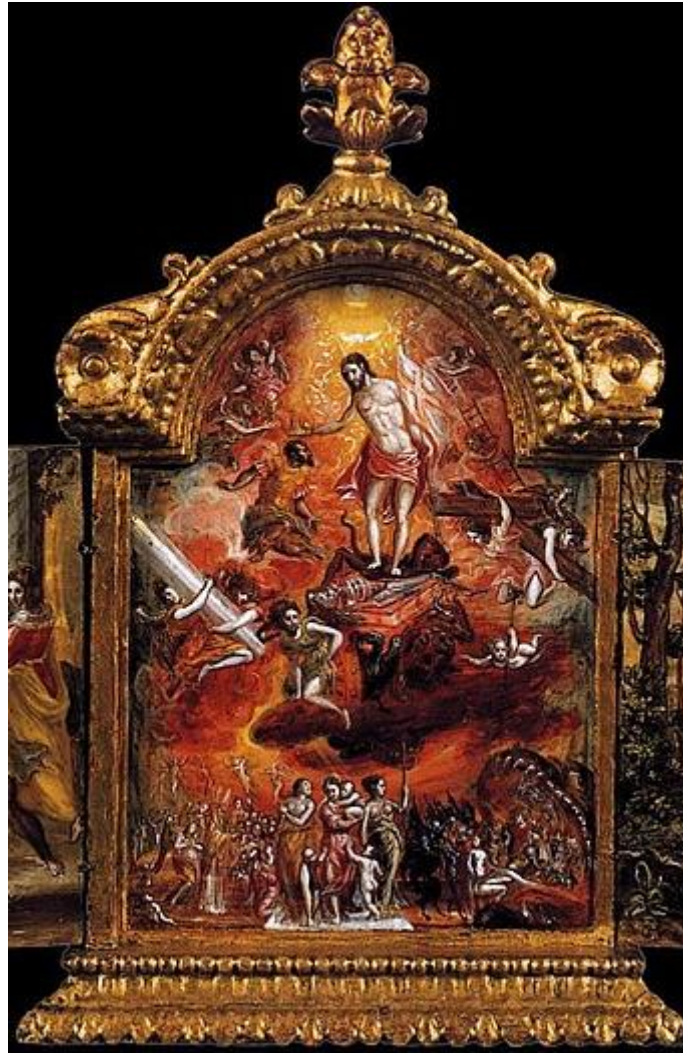
Πίσω από την Παναγία με ηλικιωμένη μορφή εμφανίζεται ο Ιωσήφ. Ο Ιωσήφ έχει γκρίζα μαλλιά και γένια. Φοράει κίτρινο μάτιο και το χέρι του είναι απλωμένο. Πίσω από τον Ιωσήφ ένας νέος έχει ανέβει πάνω στο τοίχο και παρακολουθεί την προσκύνηση. Το σκηνικό ολοκληρώνεται με κεφάλια ζώων που κατά παράδοση ανήκουν στην σκηνή της προσκύνησης.



εικ.3.30

Ο Ιωσήφ και ο νέος

Πέντε άγγελοι βρίσκονται πάνω από την στέγη υπάρχουν πέντε άγγελοι οι οποίοι κρατώντας ένα βιβλίο ψέλνουν. Πίσω από τον στάβλο με κίτρινα και πράσινα χρώματα είναι ζωγραφισμένο ένα τοπίο στο οποίο αναφαίνεται μία πόλη. Σε γενικές γραμμές η σύνθεση έχει αρκετά φωτεινά χρώματα όπου επικρατεί το πορτοκαλί. Η λαμπρότητα των χρωμάτων και οι γρήγορες πινελιές φανερώνουν την θέληση του ζωγράφου να μυηθεί στην δυτική ζωγραφική.



εικ.3.31

Η Αλληγορία του Χριστιανού Ιππότη

Η Αλληγορία του Χριστιανού Ιππότη είναι μία σκηνή που απεικονίζει την στέψη ενός στρατιώτη από τον Ιησού, ο οποίος στέκεται όρθιος πάνω στο κεντρικό μέρος της σύνθεσης. Εδώ ο Χριστός είναι ημίγυμνος. Ένα κόκκινο ιμάτιο είναι τυλιγμένο γύρω του στο ύψος της μέσης του. Κρατάει ένα λευκό λάβαρο και ένα χρυσό στέμμα με το οποίο στέφει τον ιππότη. Πατάει πάνω στον διάβολο και στον θάνατο. Ο διάβολος αποδίδεται ως μία καφέ ανθρώπινη φιγούρα ενώ ο θάνατος σαν ένας λευκός σκελετός.



εικ.3.32

Ο Ιησούς πατάει πάνω στον Διάβολο και στον θάνατο

Ακριβώς κάτω από τα σύμβολα αυτά υπάρχει ένα τεράστιο βιβλίο με τα σύμβολα των τεσσάρων ευαγγελιστών. Ο Χριστός στεφανώνει έναν άνδρα που είναι σκυμμένος μπροστά του ο άντρας φοράει στρατιωτική ενδυμασία. Ακριβώς πάνω από το κεφάλι του Ιησού ένα λευκό περιστέρι συμβολίζει το άγιο Πνεύμα. Ένα έντονο και λαμπερό φως πάνω από τον Χρηστό ξεχύνεται ένα λαμπερό φως και γύρω του θεϊκές μορφές αγγέλων. Οι άγγελοι κρατούν σύμβολα από το θείο πάθος.

Στο κάτω μέρος της σύνθεσης υπάρχουν τρεις γυναικείες μορφές από την αρχαϊκή εποχή. Οι δύο εξωτερικές φορούν έναν κίτρινο χιτώνα ενώ η μεσαία κοκκινωπό. Η δεξιά μορφή κρατάει ένα σταυρό. Η κεντρική μορφή κρατάει ένα γυμνό βρέφος από κάτω της δύο γυμνές παιδικές μορφές υψώνουν τα χέρια της προς αυτή.



εικ.3.33

Τρεις γυναικείες μορφές

Αριστερά κάτω απεικονίζονται πιστοί οι οποίοι λαμβάνουν την θεία κοινωνία. Αντιθέτως κάτω δεξιά οι αμαρτωλοί οι οποίοι ρίχνονται στη κόλαση από τους δαίμονες. Σε αυτή την σύνθεση κυριαρχούν έντονα ζωντανά χρώματα. Κόκκινο και κίτρινο είναι τα δύο βασικά χρώματα της σύνθεσης.



εικ.3.34

Η Βάπτιση του Χριστού

Η Βάπτιση του Χριστού βρίσκεται στα εσωτερικά φύλλα του τρίπτυχου και απεικονίζει τον Άγιο Ιωάννη τον Πρόδρομο μέσα σε πυκνή βλάστηση. Ο Άγιος φοράει μπλε χιτώνα και κίτρινο μανδύα. Με το αριστερό του χέρι κρατάει ένα ραβδί που καταλήγει σε σταυρό. Με το δεξί του χέρι κρατάει ένα κοχύλι με το οποίο λούζει τον Χριστό. Ο Χριστός στέκεται μπροστά του. Κάτω από τον Χριστό περνάει ο ποταμός Ιορδάνης ο οποίος έχει αποδοθεί με κίτρινα και χρυσά χρώματα. Ο Χριστός, ο οποίος έχει απλωμένα τα χέρια του προς τον Άγιο Ιωάννη φοράει ένα περίζωμα κίτρινου χρώματος.



εικ.3.35

Ο Άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος



εικ.3.36

Ο Χριστός



εικ.3.37

Το Άγιο Πνεύμα

Πάνω από τον Άγιο και τον Χριστό εμφανίζεται με μορφή περιστεριού το Άγιο Πνεύμα το οποίο δείχνει να κατευθύνεται προς το κεφάλι του Χριστού.

Στην απέναντι όχθη βρίσκονται τρεις φτερωτοί άγγελοι. Οι τρεις φτερωτοί άγγελοι έχουν την μορφή νεαρών κοριτσιών. Ο πρώτος άγγελος φοράει κόκκινο μανδύα. Ο δεύτερος άγγελος φοράει κίτρινο πράσινο ένδυμα και μαζί με τον τρίτο άγγελο κάνουν κίνηση για να σκουπίσουν

το σώμα του Χριστού. Ο τρίτος άγγελος φοράει κίτρινο ένδυμα και έχει ακάλυπτο το αριστερό του πόδι.

Στο βάθος της σύνθεσης φαίνεται μία πόλη. Από τον ουρανό μέσα από τα σύννεφα εμφανίζεται ένα φως. Τα χρώματα που κυριαρχούν είναι το κίτρινο και το πράσινο.



εικ.3.38

Ο Ευαγγελισμός

Ο Ευαγγελισμός ο οποίος έχει ζωγραφιστεί στην πίσω πλευρά του τρίπτυχου απεικονίζει την Παναγία δεχόμενη την επίσκεψη του Αρχαγγέλου. Ο Αρχάγγελος Γαβριήλ αιωρείται ενώ η Παναγία στέκεται καθιστή. Ο Αρχάγγελος Γαβριήλ βρίσκεται πάνω σε νέφος. Φοράει κίτρινο μιάτιο και λευκό χιτώνα. Τα φτερά του είναι τεράστια και εκθαμβωτικά. Με το αριστερό του χέρι κρατάει τρεις κρίνους και με το δεξί δείχνει την Παναγία.

Η Παναγία η οποία στέκεται καθιστή φοράει ένα βαθυκόκκινο χιτώνα και ένα κίτρινο πέπλο. Βρίσκεται καθισμένη πίσω από το αναλόγιο και με το αριστερό της χέρι κρατάει ένα ανοιχτό βιβλίο. Το δεξί της χέρι βρίσκεται στο στήθος της.

Το πρόσωπο της Παναγίας είναι στραμμένο προς τον Αρχάγγελο. Τα μαλλιά της Παναγίας είναι καστανά. Από την κίνηση του πέπλου δηλώνεται η βιαστική στροφή της Παναγίας προς τον Αρχάγγελο. Πάνω από το κεφάλι της Παναγίας εμφανίζεται ένα φωτοστέφανο.



εικ.3.39

Η Παναγία καθισμένη πίσω από το αναλόγιο



εικ.3.40

Ο Αρχάγγελος πάνω στη νεφέλη

Οι πλάκες της σύνθεσης δημιουργήθηκαν με το τέχνασμα της σκακιέρας. Οι Ιταλοί ζωγράφοι για να δώσουν βάθος στις συνθέσεις τους χρησιμοποιούσαν την τεχνική αυτή ώστε να αποδοθεί ευκολότερα η τρίτη διάσταση.

Στο πάνω μέρος της σύνθεσης αποδίδεται ο ουρανός και μέσα από τα σύννεφα μορφές αγγέλων που παρακολουθούν το γεγονός καθώς και το Άγιο Πνεύμα.



εικ.3.41

Οι Άγγελοι και το Άγιο Πνεύμα



εικ.3.43

Άποψη του όρος Σινά

Στην σύνθεση αυτή ενώνονται τα τρία βουνά της κοιλάδας του Σινά. Στην άκρη του μεσαίου όρους τοποθετείτε ο περίβολός του μοναστηριού της Αγίας Αικατερίνης. Ακριβώς μπροστά από τον περίβολο τοποθετείτε ένας μικρός ναός ο οποίος περιβάλλεται από χαμηλό κυκλικό περίβολο.



Εικ.3.44

Η Μονή της Αγίας Αικατερίνης και ο μικρός Ναός

Στην απόδοση των όγκων των τριών βουνών του Σινά υπάρχει χρωματική διαβάθμιση από τους πολύ σκούρους στους πολύ ανοιχτούς.



εικ.3.45

Η τονική διαφορά ανάμεσα στο αριστερό και το δεξί βουνό

Το αριστερό βουνό έχει αποδοθεί με πιο σκούρα χρώματα. Όσο πλησιάζουμε προς τα αριστερά της σύνθεσης τα χρώματα ανοίγουν.

Στο μεσαίο βουνό στην κορυφή του βρίσκεται ο προφήτης Μωυσής. Ο Μωυσής φαίνεται να δέχεται τις πλάκες από τον Θεό.



εικ.3.46

Ο Προφήτης Μωυσής δεχόμενος τις Πλάκες

Το βουνό το οποίο βρίσκεται στα δεξιά της σύνθεσης τα χρώματα είναι ανοιχτότερα. Στην κορυφή του υπάρχουν δύο άγγελοι



εικ.3.46

Οι δύο άγγελοι στην κορυφή του τρίτου βουνού.

Μπροστά από τα τρία βουνά διακρίνεται μια ομάδα τριών ανθρώπων. Η ομάδα βαδίζει προς το μοναστήρι. Άλλη μια ομάδα βαδίζει από συνοδευόμενη από καμήλες. Αυτήν την ομάδα την υποδέχεται δύο μαυροφορεμένες μορφές. Η τρίτη ομάδα που εμφανίζεται βρίσκεται κοντά στον περίβολο του ναού και αποτελείται από δύο μορφές με σαρίκι στο κεφάλι. \



εικ.3.47 ,3.48, 3,49

Οι τρεις ομάδες



εικ.3.50

ο Αδάμ και η Εύα παρουσία του αιώνιου



Ο Αδάμ και η Εύα παρουσία του αιώνιου είναι μια παράσταση τοποθετημένη στον παράδεισο ο οποίος παρουσιάζεται σαν ένα κατάφυτο τοπίο. Ο Θεός βρίσκεται στα αριστερά της σύνθεσης. Ο Θεός έχει καστανά μαλλιά και γένια και το πρόσωπο του είναι γλυκό και επιβλητικό. Στην συγκεκριμένη σύνθεση ο Θεός δείχνει να έχει την μορφή του Χριστού. Το κεφάλι του Θεού εκπέμπει τρεις δέσμες φωτός. Φοράει κόκκινο χιτώνα και πράσινο ιμάτιο. Με το δεξί του χέρι δείχνει τον Αδάμ και την Εύα οι οποίοι βρίσκονται στο δεξί μέρος της σύνθεσης.

εικ.3.51

ο Θεός με την μορφή του Χριστού

Δυο κλασικές μορφές, ο Αδάμ και η Εύα στέκονται γυμνοί απέναντι στον Θεό. Η Εύα είναι ελαφρώς γυρισμένη προς τον Αδάμ. Το βλέμμα της είναι κατεβασμένο με μία λυπημένη έκφραση. Το πρόσωπο της είναι ωοειδές με ίσια λεπτή μύτη και στρογγυλό πηγούνι. Έχει ξανθά μαλλιά. Το χέρι και ο καρπός της έχουν πιθανώς καταστραφεί. Πιθανότατα να κρατούσε τον απαγορευμένο καρπό.



εικ.3.52

η Εύα



εικ 3.53

το πρόσωπο της Εύας

Ο Αδάμ ο οποίος στέκεται δίπλα στην Εύα είναι ψηλότερος. Αγαλλιάζει την Εύα και την κοιτά κατάματα. Το σώμα του είναι υγιές και δυνατό. Τα πόδια του είναι μεγάλα και δυνατά.



εικ.3.53

ο Αδάμ

Πάνω από τον Αδάμ και την Εύα βρίσκεται το δέντρο με τους απαγορευμένους καρπούς. Ο κορμός της καταλαμβάνει το κέντρο της σύνθεσης. Τα φύλλα του αποδίδονται με πράσινο χρώμα ενώ οι καρποί του με κόκκινο.

Το τρίπτυχο της Μόδενας είναι το μεταβατικό στάδιο που ακολούθησε από την βυζαντινή περίοδο στην Ιταλική. Ο Γκρέκο παραμένει πιστός στους κανόνες που διδάχθηκε στην Κρήτη όσο αναφορά το τρίπτυχο σαν ζωγραφική επιφάνεια. Όμως ζωγραφικά ο Γκρέκο ακολούθησε ένα τελείως διαφορετικό μοντέλο αφού οι μορφές που παρουσιάζονται στο τρίπτυχο δεν ακολουθούν την βυζαντινή τεχνοτροπία. Όμως το κομμάτι στο οποίο είναι ζωγραφισμένο το όρος Σινά είναι άσχετο με την δυτική ζωγραφική και θυμίζει βυζαντινές εικόνες. Οι υπόλοιπες παραστάσεις είναι από το θεματικό κύκλο της καθολικής εκκλησίας. Ο Αδάμ και η Εύα, ο βίος του Ιησού, ο Ευαγγελισμός, η προσκύνηση των ποιμένων, η Βάπτισμα και η αλληγορία του χριστιανού ιππότη.

Ο τρόπος με τον οποίο ο Γκρέκο δούλεψε το τρίπτυχο δείχνει πως είναι γνώστης της βενετσιάνικης τέχνης. Ο Θεοτοκόπουλος δε τονίζει τη σωματικότητα αλλά παίζει με τις αντιθέσεις του φωτός στα σύννεφα και στα πρόσωπα.



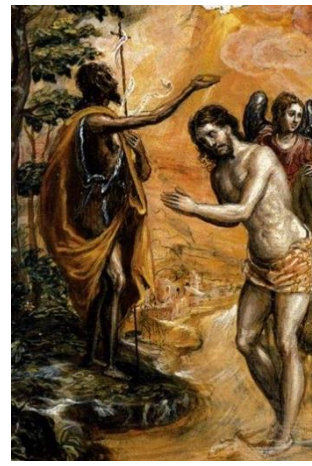
Η Βάπτιση του Χριστού του
Δήμου Ηρακλείου

εικ.3.54

Η Βάπτιση του Χριστού του Δήμου Ηρακλείου είναι ένα έργο που φιλοτέχνησε ο Γκρέκο κατά την παραμονή του στη Βενετία. Έχει το ίδιο θέμα με την Βάπτιση στο τρίπτυχο και όχι μόνο.

Δεν είναι πιστή αναπαράσταση του έργου από το τρίπτυχο. Ο Γκρέκο έχει τροποποιήσει την σύνθεση με τέτοιο τρόπο ώστε να μην είναι πιστό αντίγραφο του προηγούμενου έργου.

Ο Ιωάννης ο πρόδρομος έχει διαφορετική στάση χεριών. Η ράβδος μεταφέρθηκε στο δεξί χέρι και το κοχύλι στο αριστερό. Ακόμα οι κορφές του Χριστού και του Ιωάννη βρίσκονται στο ίδιο επίπεδο.



εικ.3.55

Οι μορφές του Χριστού και του Ιωάννη

Ακόμα διαφορετικές είναι και οι μορφές των αγγέλων οι οποίοι είναι πολύ πιο πετυχημένοι. Οι άγγελοι είναι αδέξιοι στο τρίπτυχο και αφύσικα τοποθετημένοι πίσω από τον Χριστό.



εικ.3.56

οι Άγγελοι

Και τα δύο έργα υιοθετούν στοιχεία τα οποία προέρχονται από την βενετσιάνικη τέχνη και ιδιαίτερα με έργα του Τιτσιάνο. Ο Δομίνικος ο οποίος είναι σε νεαρή ηλικία δείχνει να έχει εντυπωσιαστεί μ τα έργα του Τιτσιάνο και προσπαθεί να τον μιμηθεί τον ζωγράφο.



εικ.3.57

Η εκδίωξη των εμπόρων από τον Ναό

Αυτή η σύνθεση απεικονίζει τον Χριστό ο οποίος βρίσκεται στο κέντρο της να χτυπά ένα ημίγυμνο πλήθος ανδρών και γυναικών. Η σκηνή είναι ταραγμένη. Ο Χριστός ο οποίος βρίσκεται στο κέντρο της σύνθεσης φοράει κόκκινο χιτώνα και μπλε μιάτια. Η μορφή του έχει σχεδιαστεί με μεγάλη επιμέλεια προσδίδοντας έτσι την αναστάτωση. Το πρόσωπό του το οποίο είναι ωοειδές φέρει μεγάλα μάτια και μακριά μύτη. Είναι σχεδιασμένο έτσι ώστε ο θεατής να καταλαβαίνει από εκεί το τεταμένο κλίμα που επικρατεί στην αίθουσα του Ναού. Από τις κινήσεις και τα πρόσωπα των ανθρώπων καταλαβαίνει κανείς τον φόβο τον οποίο έχουν μπροστά στην οργή του Χριστού. Εξάλλου δεν φαίνεται να είναι μια ομάδα από φιλήσυχους πολίτες το αντίθετο φαίνεται να έχουν ξεφύγει από κάποιο συμπόσιο. Ακόμα μέσα σε κλουβιά φαίνεται να υπάρχουν περιστέρια κάτω αριστερά και μερικά ελευθέρως κουνέλια μπροστά από τα πόδια του Χριστού.

Τα αρχιτεκτονήματα τα οποία βρίσκονται στο βάθος της σύνθεσης ενοποιούνται με τον ουρανό δημιουργώντας έτσι μία ζωγραφική ενοποίηση. Όμως η γυαλάδα του δαπέδου προσδίδει μία ζωηράδα στη γενική εικόνα του έργου.

Ο Χριστός ο οποίος κυριαρχεί σε όλη την σύνθεση φοράει έναν κόκκινο χιτώνα τον οποίο δύσκολα δε παρατηρεί κάποιος από όπου και να κοιτάξει την σύνθεση. Η ξαπλωμένη στα αριστερά του γυναικεία μορφή η οποία έχει πλούσια χυμώδη σάρκα, καθώς και η γυναίκα που βρίσκεται ακριβώς από πίσω της θυμίζουν έντονα μορφές του Τιτσιάνο. Οι δύο αυτές

γυναικείες μορφές σε συνδυασμό με την γυναίκα η οποία βρίσκεται στο βάθος πίσω δεξιά φαίνονται να είναι λίγο άσχετες με τη όλη σύνθεση και την γενικότερη αναστάτωση η οποία επικρατεί σε όλο το έργο.

Σε όλο το έργο ο Γκρέκο φαίνεται να χρησιμοποιεί στοιχεία από την βυζαντινή τέχνη την οποία και διδάχτηκε στη Κρήτη. Παρόλα αυτά ο Γκρέκο πλέον και σε αυτό το έργο έχει προχωρήσει την τεχνοτροπία του. Πλέον η δυτική τέχνη και μάλιστα η βενετσιάνικη τεχνική είναι αυτή που χαρακτηρίζει τον ζωγράφο.

Υπάρχουν όμως και παραλλαγές του έργου όπου ο ζωγράφος φιλοτέχνησε. Συγκεκριμένα έξι. Τα τέσσερα τα φιλοτέχνησε στην Ιταλία και τα δύο στην Ισπανία. Θα συγκριθεί όμως η δεύτερη παραλλαγή του έργου αυτού.

Ο πίνακας αυτός ο οποίος είναι ζωγραφισμένος σε μουσαμά και ζωγραφίστηκε μετά τον ερχομό του ζωγράφου στη Ρώμη κάτι το οποίο γίνεται εύκολα αντιληπτό αφού περιλαμβάνει την προσωπογραφία του Giulio Clovio.

Το έργο αποκαλύπτει την γρήγορη πρόοδο του ζωγράφου. Ο Γκρέκο απλοποίησε το τοπίο της δράσης αποδίδοντας το έτσι ρεαλιστικότερα. Έτσι τα κτήρια στο βάθος τα οποία αναπτύσσονται πίσω από την μεγάλη αψίδα απλοποιήθηκαν και η βενετσιάνικη επίδραση που είχαν χάθηκε. Τα κτίρια της Ρώμης φαίνεται να έχουν επηρεάσει τον ζωγράφο ο οποίος αποδίδει τα αρχιτεκτονήματα με τέτοιο τρόπο. Η μορφή του Χριστού με το μαστίγιο αποδίδεται ρεαλιστικότερα και με μεγαλύτερη φυσικότητα στην κινησιολογία του. Οι έμποροι που πλέον συγκροτούν μια λιγότερο χαοτική μάζα χάρη του καλύτερου στησίματος που έκανε ο Γκρέκο.

Οι δύο αυτές παραλλαγές είναι πολύ διαφορετικές μεταξύ τους. Κύρια διαφοροποίηση είναι η εγκατάλειψη των βυζαντινών τεχνικών τις οποίες και χρησιμοποίησε ο Γκρέκο. Ακόμα ο Γκρέκο έκανε καλύτερη κατανομή των προσώπων δίνοντας έτσι μία καινοτομία στον πίνακα.



εικ.3.58

ο διωγμός των εμπόρων απο τον Ναό (παραλλαγή)



εικ.3.59

Προσωπογραφία του Giulio Clovio

Σε αυτή την σύνθεση αναπαρίσταται ο ηλικιωμένος Τζούλιο Κλόβιο. Ο Τζούλιο κρατάει στα χέρια του το προσευχητάρι του που δημιούργησε το 1546 το «βιβλίο των ωρών». Η στάση του άντρα είναι στα 3/4. Φοράει μαύρα ρούχα με λευκό γιακά. Φαίνεται ο ζωγράφος να έδωσε ιδιαίτερη βάση στα χαρακτηριστικά του προσώπου αφού φαίνεται να είναι αρκετά ρυτιδιασμένο το πρόσωπο του άνδρα δείχνοντας έτσι και την ηλικία του. Με το δεξί του χέρι δείχνει το βιβλίο.

Η όλη εικόνα διαδραματίζεται μέσα σε ένα σκοτεινό δωμάτιο όπου για πηγή φωτός έχει ένα παράθυρο στο πίσω μέρος το Τζούλιο. Μέσα από αυτό το παράθυρο υπάρχει ένα τοπίο από βουνά και δέντρα. Η χρωματική αρμονία του έργου το τακτοποιεί ως βενετσιάνικο. Το έργο θυμίζει πίνακες του Τιντορέτο. Όπως έχει προαναφερθεί ο Δομίνικος είναι αρκετά επηρεασμένος από τους Ιταλούς ζωγράφους της εποχής. Το έργο όμως έχει και ρωμαϊκά στοιχεία αφού η ίδια η μορφή του άντρα είναι μνημειακή. Είναι πλασμένος με σταθερότητα



εικ.3.60

Λεπτομέρεια: Το βιβλίο των Ωρών



εικ.3.61 Το παράθυρο



εικ.3.62

Ο Θρήνος

Στο κέντρο της σύνθεσης απεικονίζεται η Παναγία η οποία αγκαλιάζει το άψυχο σώμα του Χριστού το οποίο μόλις έχει αποκαθηλωθεί. Τον Χριστό αγκαλιάζουν και ένας άντρας στα δεξιά του και μία γυναίκα στα αριστερά του.

Η Παναγία φοράει κόκκινο χιτώνα και μπλε μιάτιο όπου και σκεπάζει το κεφάλι της. Διακρίνεται στο πρόσωπο της ο πόνος και ο θρήνος. Τα μάτια της απεγνωσμένα κοιτούν προς τον ουρανό ενώ στο κέντρο της σύνθεσης έχει τοποθετηθεί ο νεκρός Χριστός τον οποίο και αγκαλιάζουν δύο μορφές. Η αντρική μορφή που βρίσκεται στα δεξιά του Χριστού είναι ο Ιωάννης ο Ευαγγελιστής. Το πρόσωπο του δεν φαίνεται καθώς είναι γυρισμένος στρεφόμενος προς τον Ιησού. Φοράει κίτρινο χιτώνα και καφέ μιάτιο. Η γυναικεία μορφή στα δεξιά του Χριστού ανήκει στην Μαρία την Μαγδαληνή. Η Μαρία η Μαγδαληνή φοράει κόκκινο μιάτιο και κίτρινο χιτώνα. Το πρόσωπο της δεν έχει αποδοθεί με ακρίβεια. Τα μαλλιά της είναι ξανθά.

Τα έντονα χρώματα τα οποία χρησιμοποιήθηκαν για τα ρούχα των ζωντανών μορφών δημιουργούν μια ωραία χρωματική αντίθεση με το άψυχο και παγωμένο σώμα του Ιησού. Ακόμα το μπλε σύννεφο με τις κόκκινες άκρες, ο γραμμικός σχεδιασμός του Γολγοθά που καταλήγει σε τρεις σταυρούς δίνουν μία δραματικότητα στο σύνολο. Ο Γκρέκο έδωσε βάρος στην συμμετρία αυτού του έργου οι μορφές και το ερημικό τοπίο αποκαλύπτουν τον τολμηρό τρόπο με τον οποίο ο ζωγράφος προσπάθησε να αποδώσει την σκηνή αυτή.

III.3 ΙΣΠΑΝΙΚΗ ΠΕΡΙΟΔΟΣ

Ο Γκρέκο έφυγε από την ρώμη το 1573 (Ρεβέκκα Στ. Μαυρομιχάλη) . Για τέσσερα χρόνια δεν γνωρίζουμε που βρίσκεται μέχρι που το 1577 τον συναντάμε στο Τολέδο. Το 1577 η εκκλησία του Santo Domingo el Antiguo παρήγγειλε από τον ζωγράφο να φιλοτεγήσει το εικονοστάσι του ναού. Το συμφωνητικό της παραγγελίας πιστοποιεί ότι ο Γκρέκο εκείνη την περίοδο βρίσκεται στο Τολέδο.



εικ.3.63

Η Αγία Τριάδα

Η Αγία Τριάδα αποτελούσε το υψηλότερο μέρος του πολύπτυχου που είχε παραγγείλει το 1577 η εκκλησία του Santo Domingo el Antiguo. Μετά τον διαχωρισμό μεταφέρθηκε στο μουσείο Πράδο της Μαδρίτης. Στη θέση του μέσα στον Ναό βρίσκεται ένα αντίγραφο.

Στο έργο αυτό απεικονίζεται η στιγμή όπου οι άγγελοι παραδίδουν το νεκρό σώμα του Ιησού στον Θεό. Στο κέντρο ης σύνθεσης βρίσκεται το ημίγυμνο νεκρό σώμα του Ιησού. Το περίβολο που φοράει είναι λευκού χρώματος. Το σώμα του Χριστού δείχνει να στηρίζεται πάνω στον Θεό. Ο Θεός κοιτάζει τον νεκρό Ιησού με πόνο. Φοράει μία τιάρα λευκού χρώματος και τα ενδύματα που φοράει είναι λευκά μπλε και κίτρινα.

Δεξιά και αριστερά του Ιησού και του πατέρα βρίσκονται έξι άγγελοι. Δύο στα δεξιά και τέσσερις στα αριστερά. Οι άγγελοι οι οποίοι δείχνουν αναστατωμένοι φοράνε μπλε, πράσινα, κίτρινα και κόκκινα ενδύματα. Πάνω από τις μορφές του Χριστού και του Πατέρα βρίσκεται το Άγιο πνεύμα το οποίο συμβολίζεται με μορφή περιστεριού. Η Τιάρα που φοράει ο Θεός η οποία είναι στοιχείο της παλαιάς διαθήκης μαζί με το συμβολισμό του Αγίου Πνεύματος με την μορφή περιστεριού υπογραμμίζει την σύνδεση της παλαιάς με την καινή διαθήκη.



εικ..3.64

Το πρόσωπο του Θεού

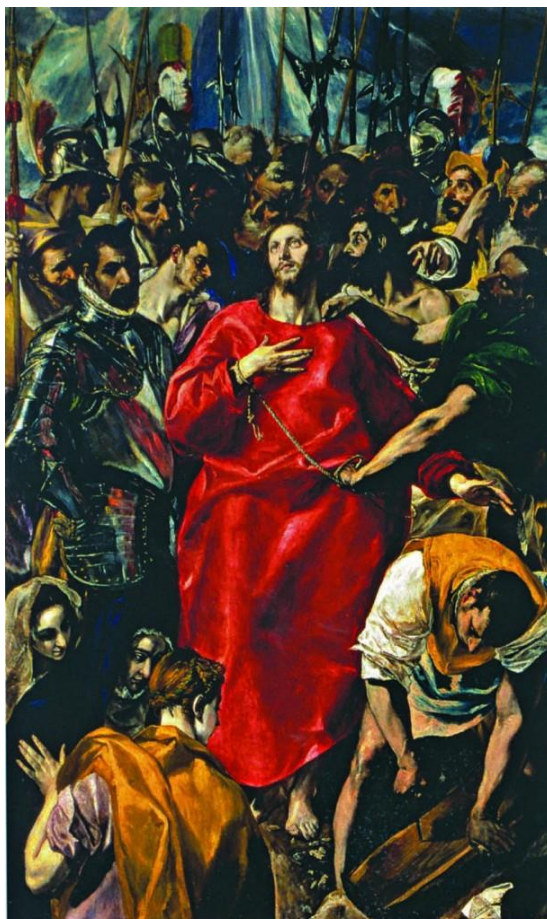
Τα χρώματα που χρησιμοποίησε ο ζωγράφος σε αυτό το έργο είναι λαμπερά και αρμονικά. Ακόμα τον πίνακα παρατηρείται η τάση του ζωγράφου να δώσει μια κινησιολογία στις μορφές του ζωντανεύοντάς τες και κάνοντας τες πιο ζωντανές παράδειγμα ο γυρισμένος άγγελος στα αριστερά τις σύνθεσης ο οποίος δείχνει να χάνει τον βηματισμό του στο ασταθές σύννεφο τονίζει την έμφαση της κίνησης και της λεπτής εκφραστικότητας σε αντίθεση με την έκφραση που έχει ο Πατέρας και την αφοσίωση που δείχνει ο Χριστός.



εικ.3.65

Τα πόδια του Αγγέλου

Άλλο ένα έργο από το ναό του Santo Domingo el Antiguo είναι ο «*Διαμερισμός των Ιματίων του Χριστού*» και φυλάσσεται στο σκευοφυλάκιο του καθεδρικού ναού στο Τολέδο.



εικ.3.66

ο Διαμερισμός των Ιματίων του Χριστού

Μία από τις πρώτες σκηνές των παθών του Ιησού, το έργο αυτό χωρίζεται σε δύο επίπεδα στο πάνω και στο κάτω.

Στο πάνω επίπεδο απεικονίζεται ο κόσμος που έχει συλλάβει τον Χριστό και αποτελείται από απλούς ανθρώπους και στρατιώτες. Οι στρατιώτες οι οποίοι κρατούν λόγχες και χλευάζουν τον Ιησού, Όλες οι μορφές κ=ξεχωρίζουν μεταξύ τους. Ο Φαρισαίος που δείχνει τον Ιησού με τρόπο υποτιμητικό, ο σκλάβος που τραβάει το σχοινί με το οποίο έχουν δέσει το Ιησού. Δεν μπορεί να μην παρατηρήσει κανείς τον υπότη ο οποίος φοράει στρατιωτική ενδυμασία του 16^{ου} αιώνα και βρίσκεται στα αριστερά του Ιησού. Ο υπότης είναι ανέκφραστος και μάλλον απεικονίζει τον Ρωμαίο αξιωματικό Λογγίνο ο οποίος έγινε Χριστιανός την στιγμή που η λόγχη πέρασε το σώμα του Ιησού.



εικ.3.67

Ο Ρωμαίος στρατιώτης



εικ.3.68

Ο Φαρισαίος

Στο κέντρο της σύνθεσης βρίσκεται ο Ιησούς ο οποίος έχει μετωπική στάση και φοράει ένα έντονο κόκκινο φόρεμα. Ο Χριστός έχει στραμμένο βλέμμα προς τον ουρανό. Η μορφή Του έρχεται σε αντιπαράθεση με το αγριεμένο πλήθος. Το πρόσωπο του εκπέμπει ηρεμία σε αντίθεση με την ταραχώδη ατμόσφαιρα. Το δεμένο δεξί του χέρι το οποίο βρίσκεται πάνω στο στήθος του ίσως παραπέμπει σε στάση προσευχής.



εικ.3.69

Ο Χριστός



εικ.3.70

Οι τρεις γυναίκες στο κάτω μέρος της σύνθεσης



εικ.3.71

Ο άντρας που προετοιμάζει το ξύλο

Η παρουσία των τριών γυναικών στο κάτω μέρος της σύνθεσης θα προκαλέσει διένεξη στους παραγγελιοδότες αφού δεν αναφέρετε πουθενά στα άγια κείμενα η παρουσία τους στην σκηνή. Το έργο λόγω αυτής της παρουσίας είχε υποτιμηθεί. Οι τρεις γυναίκες οι οποίες είναι και οι τρεις Μαρίες είναι χλωμές στραμμένες προς τα δεξιά βλέποντας με φρίκη τη του άντρα που προετοιμάζει τον σταυρό, Αυτός είναι ένας προάγγελος για την στιγμή της θυσίας. Ο άντρας έχει ακουμπισμένο το αριστερό του γόνατο πάνω στο ξύλο αδιαφορώντας για το θαραγμένο πλήθος που βρίσκεται από πίσω του. Ο τρόπος με τον οποίο απεικονίζεται η μορφή του θυμίζει μορφές του Μιχαήλ Άγγελου.

Οι τρεις γυναίκες αποδίδονται με γλυκύτητα. Η Μαρία η Μαγδαληνή η οποία απεικονίζεται ξανθιά και μικροκαμωμένη και με πλάτη γυρισμένη προς τον θεατή. Φοράει ένα μανδύα κίτρινου χρώματος. Το αριστερό της χέρι ακουμπά πάνω στον σκούρο μανδύα της Παναγίας. Η μορφή της παναγίας καλύπτει το κεφάλι της με μπλε μανδύα. Το πρόσωπό της είναι χλωμό και διακατέχεται από έντονη θλίψη. Δίπλα της βρίσκεται η Μαρία του Κλωπά η οποία φοράει λευκό πέπλο.

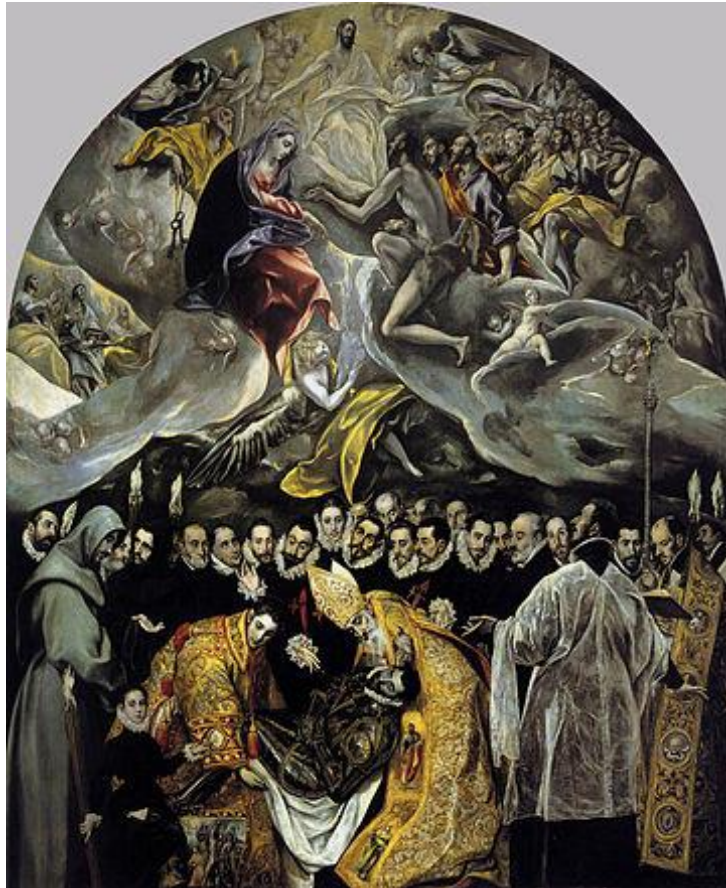
Στο έργο αυτό εντυπωσιακό είναι τα δύο επίπεδα στα οποία ζωγράφησε ο Γκρέκο. Έτσι με διαφορετική οπτική γωνία βλέπουμε να εξελίσσεται το πάνω μέρος της σύνθεσης το οποίο δείχνει να είναι κάπως υπερυψωμένο και διαφορετικά το κάτω το οποίο δείχνει να είναι χαμηλότερα.

Το έργο φέρει ακόμα λευκά φώτα στα μάτια του Χριστού. Πρόκειται για μία τεχνική όπου ο ζωγράφος ήθελε να τονίσει τα δάκρια στα μάτια και από αυτό το σημείο και ύστερα θα την χρησιμοποιεί αρκετά. Σε αυτό το έργο ο Θεοτοκόπουλος έχει απομακρυνθεί από την

βενετσιάνικη τεχνική και πλέον χρησιμοποιεί τα ψυχρά χρώματα. Για παράδειγμα στα φώτα που πλέον δε χρησιμοποιεί τις ωχρές αλλά ψυχρά χρώματα ξεφεύγοντας από τα κλασικά.

Η εκκλησία του Αγίου Θωμά στο Τολέδο θα αναθέσει στον Θεοτοκόπουλο το 1585 να ζωγραφίσει τον θάνατο του Κόμη Οργκάθ. Ίσως και το μεγαλύτερο έργο του ζωγράφου αφού θεωρείται από την UNESCO ένα από τα πέντε σπουδαιότερα αριστουργήματα στην αιωνιότητα.

Ο Γκρέκο φιλοτέχνησε αυτό το έργο βασισμένος στις παραδόσεις του Τολέδο. Κατά τον ενταφιασμό του Κόμη ο Άγιος Στέφανος και ο Άγιος Αυγουστίνος κατέβηκαν από τον ουρανό για να θάψουν τον ήρωα. Ο πίνακας αυτός έχει ζωγραφιστεί σε δύο τμήματα στο Ουράνιο και το Γήινο. Στην γήινη περιοχή παίρνει μέρος ο ενταφιασμός και στην ουράνια η κρίση της ψυχής του.



εικ.3.72

Η Ταφή του Κόμη Οργκάθ

Ο νεκρός κόμης ο οποίος κείται πάνω σε λευκό σεντόνι φοράει αστραφτερή πανοπλία στηρίζεται από τον Άγιο Στέφανο και τον Άγιο Αυγουστίνο οι οποίοι ετοιμάζονται να τον εναποθέσουν στον τάφο.

Ο Άγιος Στέφανος ο οποίος βρίσκεται στα αριστερά της σύνθεσης κρατάει τα πόδια του νεκρού κόμη. Ο άγιος φοράει ένα εξαιρετικά καλοζωγραφισμένο χρυσό ένδυμα με κεντημένα κόκκινα άκρα. Πάνω στο ένδυμα, σε μικρογραφία είναι ζωγραφισμένες οι γυμνές μορφές των βασανιστών του. Δίπλα από τον Άγιο βρίσκεται η μορφή ενός παιδιού το οποίο κοιτάει τον θεατή. Το παιδί είναι μαυροφορεμένο και κρατάει έναν αναμμένο δαυλό με το δεξί του χέρι, ενώ με το αριστερό δείχνει στον θεατή το νεκρό σώμα του κόμη.

\



εικ.3.73

Ο Άγιος Στέφανος και το παιδί

Στα δεξιά του κόμη, κρατώντας το νεκρό κεφάλι του, βρίσκεται ο Άγιος Αυγουστίνος. Ο Άγιος ο οποίος έχει λευκή γενειάδα φοράει και αυτός χρυσή φορεσιά και στο ωμοφόριο του απεικονίζονται τρεις μορφές αγίων, ο Παύλος, ο Ιάκωβος και η Αικατερίνη.



εικ.3.74 Ο Άγιος Αυγουστίνος

Δεξιά και αριστερά της σύνθεσης στέκονται ένα ιερέας ο οποίος διαβάζει την νεκρώσιμη ακολουθία και αριστερά ένα μοναχός με γκριζωπό ράσο. Δίπλα στο Ιερέα βρίσκεται ένας κληρικός ο οποίος φοράει διάφανο άμφιο και μαύρο ράσο. Ο κληρικός έχει απλωμένα τα χέρια του και το βλέμμα του στραμμένο προς τον ουρανό. Πίσω από την σκηνή υπάρχει μια ομάδα ευγενών οι οποίοι είναι άρχοντες του Τολέδο. Οι ευγενείς είναι μαυροφορεμένοι



εικ.3.75

Ο Ιερέας με τον Κληρικό



εικ.3.76

Ο Μοναχός



εικ.3.77

Οι Ευγενείς

Πάνω από το γήινο επίπεδο αναπτύσσεται το ουράνιο. Η σύνδεση των δύο επιπέδων είναι ομαλή κυρίως από τα χρώματα που επικρατούν στην κάτω και στη μεσαία ζώνη. Γκρι, άσπρο πορτοκαλί είναι τα χρώματα που εμφανίζονται στις δύο αυτές περιοχές. Ο άγγελος ο οποίος στριφογυρίζει μέσα στα σύννεφα και κρατάει την ψυχή του κόμη είναι επηρεασμένος από τις βυζαντινές εικόνες που ο άγγελος κρατάει την ψυχή της Παναγίας την οποία και μεταφέρει στον ουρανούς.



εικ.3.78

Ο άγγελος με την ψυχή του κόμη

Στο επάνω μέρος εμφανίζεται η ώρα της κρίσης σύμφωνα με τον βυζαντινό τύπο. Ο Χριστός με λευκά μάτια μέσα σε χρυσό φως και γύρω του τα χερουβίμ και σεραφείμ. Τα χέρια του είναι τεντωμένα. Αριστερά Του βρίσκεται η Παναγία και δεξιά το ο Ιωάννης ο Πρόδρομος.



εικ.3.79

Ο Χριστός

Η Παναγία εμφανίζεται ήρεμη και θλιμμένη. Φοράει κόκκινο χιτώνα και μπλε μανδύα. Το χέρι της είναι απλωμένο στην ψυχή του κόμη. Πίσω της εμφανίζεται ο Άγιος Πέτρος ο οποίος κρατάει τα κλειδιά του Παραδείσου. Ο Άγιος φοράει κίτρινο χιτώνα. Απέναντι είναι ο Ιωάννης ο Πρόδρομος. Ο Άγιος φαίνεται αρκετά αδυνατισμένος και σχεδόν γυμνός. Δεξιά του βρίσκεται ο Απόστολος Παύλος ο οποίος φοράει μπλε χιτώνα και πορτοκαλί μανδύα.



εικ.3.80

Η Παναγία, ο Άγιος Πέτρος, ο Ιωάννης ο Πρόδρομος και ο Απόστολος Παύλος

Και άλλες μορφές από την παλαιά διαθήκη εμφανίζονται στην σύνθεση. Ο Δαβίδ με τη άρπα, ο Μωυσής με τις πλάκες, ο Νώε με τη κιβωτό.



εικ.3.81

Μορφές από την Παλαιά Διαθήκη

Στον πίνακα η γήινη ζώνη δείχνει θλιμμένη και σοβαρή σε αντίθεση με την ουράνια που είναι φωτεινή και υποδέχεται τον κόμη.



εικ.3.82

Ο Λαοκόων

Ένα από τα έργα που φιλοτέχνησε ο Γκρέκο στο Τολέδο ήταν ο πίνακας του Λαοκόων με τους γιους του που τιμωρήθηκαν για την ασέβεια τους στον Απόλλωνα. Το μυθολογικό αυτό θέμα είναι μία καινοτομία του Γκρέκο. Εδώ ο ζωγράφος ασχολείται με το γυμνό. Ο πίνακας βρίσκεται στην εθνική πινακοθήκη τέχνης στην Ουάσιγκτον και χρονολογείται κάπου στο 1608 και στο 1614 είναι ένα από τα σημαντικότερα έργα του ζωγράφου.

Στο κέντρο της σύνθεσης βλέπουμε να απεικονίζεται ο γυμνός Λαοκόων να παλεύει με ένα φίδι κρατώντας την ουρά του φιδιού με το ένα χέρι και με το άλλο τον λαϊμό του.



εικ.3.83

Το φίδι το οποίο έχει ανοιγμένο το στόμα μπροστά στο πρόσωπο του Λαοκόων ο οποίος μοιάζει νικημένος. Το πρόσωπο του άντρα έχει αποδοθεί με τέτοιο τρόπο ώστε να βγάζει τον πόνο που νοιώθει βλέποντας τους γιούς του μαζί με αυτόν να θανατώνονται από το φίδι.

Στα δεξιά και στα αριστερά του έργου βλέπουμε τους δύο γιους του Λαοκόων ο αριστερά να θανατώνεται και ο δεξιά να βρίσκεται ήδη νεκρός. Το σώμα του γιού του στα αριστερά της σύνθεσης βρίσκεται σε συστροφή προσπαθώντας να αποφύγει το απειλητικό φίδι που ορμάει πάνω του.

Ακόμα υπάρχουν δύο μορφές στα δεξιά της σύνθεσης γυμνές και όρθιες. Μια αντρική και μία γυναικεία πιθανότατα να ανήκουν στον θεό Απόλλωνα και της θεάς Άρτεμις. Οι μορφές αυτές δείχνουν να παρατηρούν το μαρτύριο που εκτυλίσσεται μπροστά τους.



εικ.3.84

Οι γιοί του Λαοκόων



εικ.3.85

Ο Θεός Απόλλωνας με την Θεά Άρτεμις

Όλες οι μορφές έχουν αποδοθεί με ένα γκριζωπό χρώμα δίνοντας έτσι μία δραματικότητα στο όλο έργο. Οι μορφές έχουν αποδοθεί επιμηκυμένες με τονισμένη σωματικότητα. Μόνο ο θεός Απόλλωνας έχει είναι πιο ρευστός χωρίς να έχουν αποδοθεί με λεπτομέρεια οι μύες του.

Στο πίσω μέρος του πίνακα φαίνεται η πόλη του Τολέδο. Η ψυχρότητα του έργου δημιουργεί το αίσθημα της προσμονής του θανάτου. Η κοκκινωπή όχρα, το καστανό, το πράσινο και ο ψυχρός ουρανός τα οποία πλάθει ο ζωγράφος δίνουν μία γενικότερη ενότητα στο έργο. Πιστεύεται πως το έργο δεν είναι τελειωμένο. Το έργο αυτό αποτελεί ένα περίτρανο παράδειγμα της τέχνης του Γκρέκο ο οποίος αρέσκεται να χρησιμοποιεί ένα αφηρημένο περίγραμμα και της βαθιάς φόρμας.

IV.Ο ΔΟΜΗΝΙΚΟΣ ΘΕΟΤΟΚΟΠΟΥΛΟΣ ΚΑΙ Ο ΜΟΝΤΕΡΝΙΣΜΟΣ

Ο Δομήνικος Θεοτοκόπουλος ήταν ένας ζωγράφος ο οποίος εκπαιδεύτηκε σαν αγιογράφος, γεγονός που μαρτυράτε από τα έργα του κατά την Κρητική περίοδο. (Jose Riello, 21 Σεπτεμβρίου 2019) Όμως η καθοριστική του μεταμόρφωση έλαβε χώρα κατά την παραμονή του στην Ιταλία. Μέσα από το εργαστήριο του Τιτσιάνο και της προσωπικής του μελέτης πάνω στα έργα άλλων καλλιτεχνών ο Γκρέκο αναγεννήθηκε καλλιτεχνικά. Ο Δομήνικος όμως ολοκληρώθηκε και ωρίμασε στην Ισπανία, εκεί ο Γκρέκο θεώρησε την ζωγραφική ως μια θεωρητική επιστήμη όπου μέσα από αυτή μπορούσε να μιμηθεί το ορατό και το αδύνατο. Ο στόχος του Γκρέκο ήταν να ζωγραφίζει το θέμα που του είχε ζητηθεί με τον επιθυμητό τρόπο αντιμετωπίζοντας την ζωγραφική ως ένα μέσο για να εκφράσει το αόρατο. Αυτό ήταν και το βασικό ζητούμενο. Τα θαύματα του ορατού και η απεικόνιση τους μέσω της ζωγραφικής. Παρόλα αυτά η παρούσα ιστοριογραφική άποψη βλέπει τον Γκρέκο ως ένα τυπικό Ισπανό ζωγράφο, ένα είδος ρομαντικής ιδιοφυίας που δημιουργεί τα έργα του από την επίδραση μιας δαιμόνιας έμπνευσης, παράφορα θρησκευόμενο έναν μύστη σχεδόν και ταυτόχρονα ως έναν βαθιά μοντέρνο καλλιτέχνη ο οποίος προοιωνίζεται την μοντέρνα ζωγραφική.

Συγκρίνοντας τώρα έργα του Δομήνικου Θεοτοκόπουλου με αυτά εξπρεσιονιστών ζωγράφων, παρατηρεί κανείς ότι ο Γκρέκο αποτέλεσε πηγή έμπνευσης.

Παραδείγματός ο Λαοκόων, ο μυθικός ιερέας της Τροίας ο οποίος προειδοποίησε τους Τρώες πως το ξύλινο άλογο των Ελλήνων ήταν ένα τέχνασμα και γιαυτό τιμωρήθηκε με θάνατο από τους Θεούς αποτελεί ένα λαμπρό παράδειγμα. Τα σπασμένα φίδια ταιριάζουν με τις αγωνίες που υπομένουν οι άντρες. Τα επιμήκη σώματα, χαρακτηριστικό της δουλειάς του Ελ Γκρέκο, είναι γκριζα σαν να στραγγίζει όλη η ζωή από αυτά. Το τοπίο της Τροίας βρίσκεται πίσω τους, οι ουρανοί πυκνοί με βαριά φορτωμένα σύννεφα δημιουργούν μια αίσθηση καταστροφής και αποκαλυπτικού εφιάλη.



εικ.4.1

El Greco, Λαοκόων, 1610-1614, Εθνική Πινακοθήκη Τέχνης, Ουάσιγκτον, DC, ΗΠΑ.

Η σχεδόν προφητική αφήγηση του Ludwig Meidner για την καταστροφή που επρόκειτο να κατακλύσει την Ευρώπη σε δύο χρόνια μπορεί να είναι λίγο τραβηγμένη, αλλά το έργο του Meidner ήταν ένα θαύμα. Σε αυτό η γη διαλύεται, η βλάστηση είναι νεκρή και πεθαίνει και τα σώματα βρίσκονται ανάμεσα στα συντρίμια του τοπίου. Είναι δύσκολο να μην το συνδέσεις με αυτό που επρόκειτο να συμβεί, ειδικά όταν παρατηρήσεις το ηφαίστειο που καπνίζει στην επάνω δεξιά γωνία. Αυτή η καταστροφή της ανθρωπότητας, ο πόνος των παραμορφωμένων μορφών και η παλέτα του μαύρου, του πράσινου και του κρεμ ενώνονται σε μια παράσταση του τι μπορούσε να δει ο Meidner μέσα από τις μελέτες του για το Βιβλίο των Αποκαλύψεων.



εικ.4.2

Ludwig Meidner, *Apocalyptic Vision*, 1912, New Walk Art Gallery, Λέστερ, Ηνωμένο Βασίλειο.

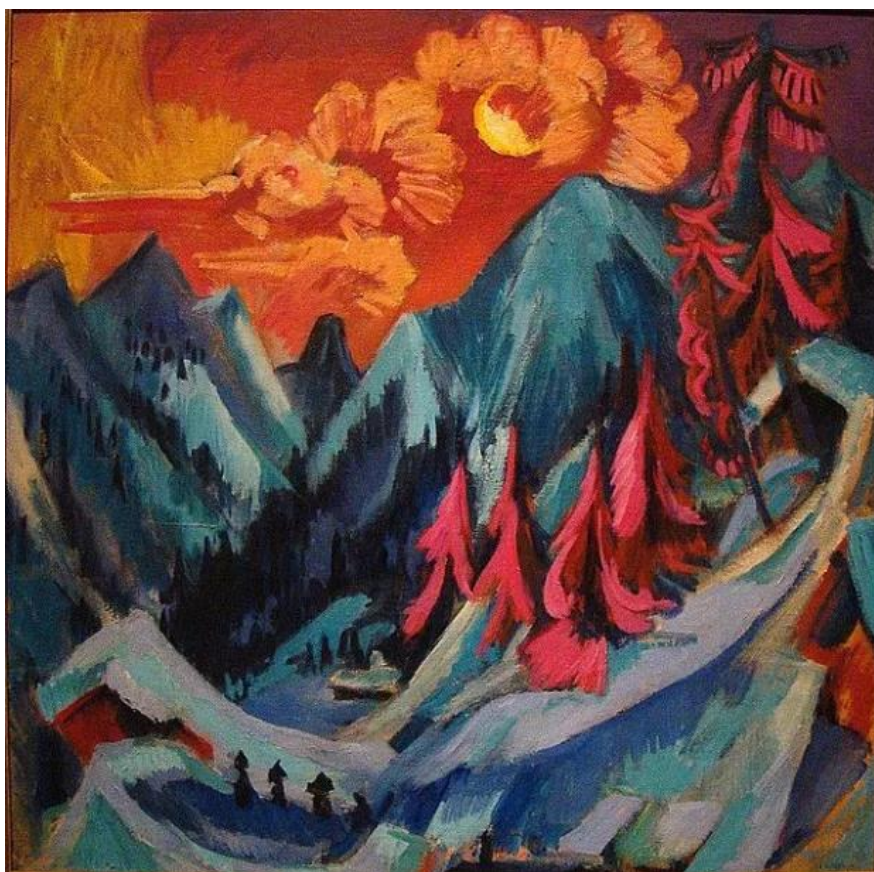
Ένας άλλος τομέας σύγκρισης μπορεί να γίνει κατά την εξερεύνηση τοπίων μεταξύ του El Greco και του Ernst Ludwig Kirchner. Αυτά τα δύο, το Όρος Σινά του El Greco και το Winter Landscape Moonlight του Kirchner.



εικ.4.3

El Greco, Όρος Σινά, 1570, Ιστορικό Μουσείο Κρήτης, Ηράκλειο, Ελλάδα.

Αν και υπάρχει μια σαφής διαφορά στις επιλογές χρωματων, αυτό στο οποίο επικεντρώνονται και οι δύο καλλιτέχνες είναι η δύναμη των βουνών ως κυρίαρχης δύναμης. Οι χαλαρές πινελιές δημιουργούν μια σκηνή φόβου και δύναμης. Η τεράστια δύναμη και το μεγαλείο των βουνών φτάνουν μέχρι τους βαρείς και φορτωμένους με προαίσημα ουρανούς. Τα δέντρα είναι νανωμένα από αυτές τις μαγευτικές όψεις και είναι αυτή η άποψη που μας βοηθά να δούμε την ενέργεια και στα δύο έργα.



εικ.4.4

Ernst Ludwig Kirchner, Winter Landscape Moonlight, 1919, Ινστιτούτο Τεχνών του Ντιτρόιτ, Ντιτρόιτ, ΜΙ, ΗΠΑ.

Η επιρροή του Ελ Γκρέκο (Wendy Grey, 21 Φεβρουαρίου 2022) δεν περιορίστηκε μόνο στο εξπρεσιονιστικό κίνημα. Καλλιτέχνες τόσο ευρέως φάσματος όπως ο Βαν Γκογκ, ο Πικάσο, που συνέχισαν να ζωγραφίζουν το *Les Demoiselles d'Avignon* ως άμεση απάντηση στον Ελ Γκρέκο και ο Τζάκσον Πόλοκ, ανέφεραν όλοι τον Ελ Γκρέκο ως επιρροή. Ο όρος «Η τέχνη τρώει την τέχνη» μπορεί σίγουρα να εφαρμοστεί εδώ, καθώς όλοι όσοι ακολούθησαν αυτόν τον απίστευτο καλλιτέχνη πήραν στοιχεία που μιλούσαν δυνατά και τα έκαναν δικά τους.

V.ΑΝΤΙΓΡΑΦΑ ΑΠΟ ΤΟ ΈΡΓΟ ΤΟΥ ΔΟΜΗΝΙΚΟΥ ΘΕΟΤΟΚΟΠΟΥΛΟΥ

Αναζητήθηκαν έργα τα οποία να ήταν αντιπροσωπευτικά ζωγραφικά δείγματα του έργου του Γκρέκο και από αυτά αντιγράφηκαν κομμάτια για την καλύτερη κατανόηση της ζωγραφικής του. Τα έργα που επιλέχθηκαν τυπώθηκαν σε φύλλα Α3 (3 έργα). Οι διαστάσεις των έργων αποφασίστηκε να είναι τέτοιες ώστε να γίνονται αντιληπτές οι τεχνικές. Έτσι δύο έργα ζωγραφίστηκαν σε τελάρα 35Χ50 και ένα σε 30Χ40. Για την καλύτερη ανάλυση του έργου τα έργα τυπώθηκαν σε βιβλιοπωλείο σε εκτυπωτή υψηλής ευκρίνειας.

V.I. Ο Άγιος Ιάκωβος ως προσκυνητής

Ο Απόστολος Ιάκωβος ο Μέγας ήταν γιος του Ζεβεδαίου, ενός ψαρά της Γαλιλαίας, και αδελφός του Ιωάννη του Ευαγγελιστή. Ήταν ανάμεσα στον κύκλο των ανθρώπων που ήταν πιο κοντά στον Χριστό, καθώς ήταν μαζί με τον Πέτρο και τον Ιωάννη στη Μεταμόρφωση και στον Κήπο, όπου οι ίδιοι τρεις φαίνονται να κοιμούνται ενώ ο Χριστός προσεύχεται. Δικάστηκε στην Ιερουσαλήμ το έτος 44 από τον Ηρώδη Αγρίππα και εκτελέστηκε.

Ο Απόστολος, είναι ώριμης ηλικίας, αδύνατος γενειοφόρος, τα μαλλιά του καστανά σκούρα, χωριστά και πέφτουν εκατέρωθεν θυμίζοντας τα μαλλιά Χριστού. Κρατάει το ραβδί του προσκυνητή που συνήθως τον διακρίνει όταν ομαδοποιείται με άλλους αγίους.

Ο Απόστολος φοράει λευκό μανδύα και πορτοκαλί μιάτιο. Το βλέμμα του είναι γαλήνιο και σοβαρό. Πάνω από τον αριστερό του ώμο είναι δεμένη τσάντα η οποία αγκαλιάζει τον Άγιο. Ο Απόστολος είναι τοποθετημένος στο κέντρο της σύνθεσης.

Το κόματι που επέλεξα να αντιγράψω έχει μέσα το μιάτιο, τον χιτώνα, μέρος του χεριού του καθώς και μέρος από το μεταλλικό ραβδί.

Οι χρωστικές που χρησιμοποιήθηκαν ήταν σκόρες αιογραφίας και το συνδετικό μέσο αυγό με λινέλαιο. Γνωρίζοντας πως το αρχικό έργο ήταν ζωγραφισμένο με λάδι για την εξυπηρέτηση του χρόνου χρησιμοποιήθηκε και αυγό μαζί με το λινέλαιο, τεχνική τη οποία είχε ακολουθήσει και ο Γκρέκο σε έργα του.

Αρχικά ο καμβάς προετοιμάστηκε με μία ώχρα. Για την αντιγραφή του θέματος χρησιμοποιήθηκε χαρτί καρμπόν και σχεδιάστηκαν τα περιγράμματα με στυλό πάνω στο προετοιμασμένο καμβά. Στην συνέχεια τα αγνά αυτά περιγράμματα περάστηκαν με καφέ χρωστική. Τότε πέρασα τους βασικούς τόνους πάνω στις επιφάνειες. Σιγά σιγά έχοντας ως οδηγό την φωτοτυπία το έργο έφτασε σε ένα ικανοποιητικό επίπεδο δεδομένων και τον δυνατοτήτων μου.

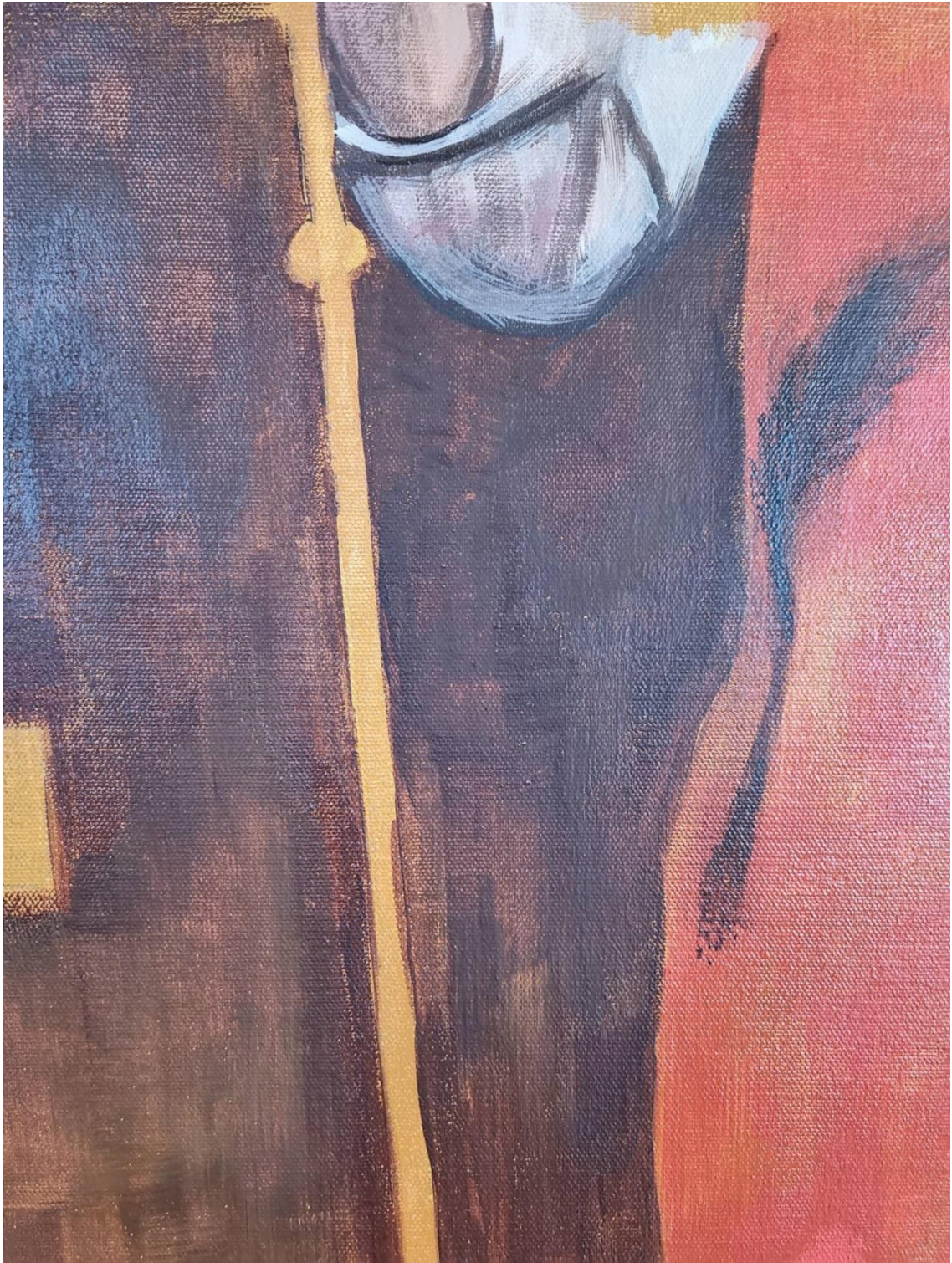


εικ.5.1

Ο Άγιος Ιάκωβος ως προσκυνητής, Μουσείο Santa Cruz, 138 x 79 cm ,1590-1595



εικ.5.2
Περιγράμματα

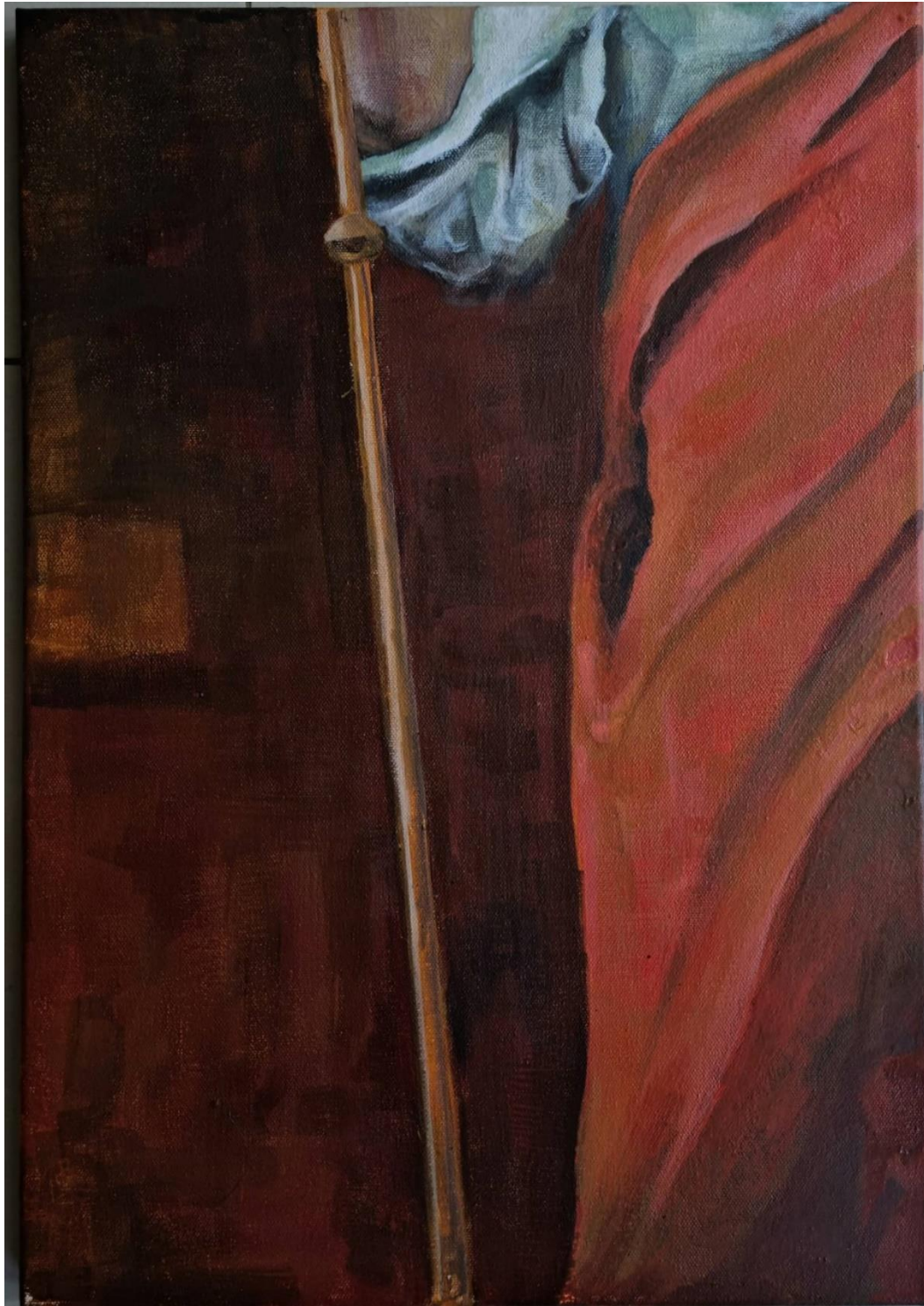


εικ.5.3
Αρχικοί Τόνοι



εικ5.4

Περισσότερες Λεπτομέρειες



εικ.5.5

Τελική μορφή

50X35 εκατοστά Αυγό με Λάδι

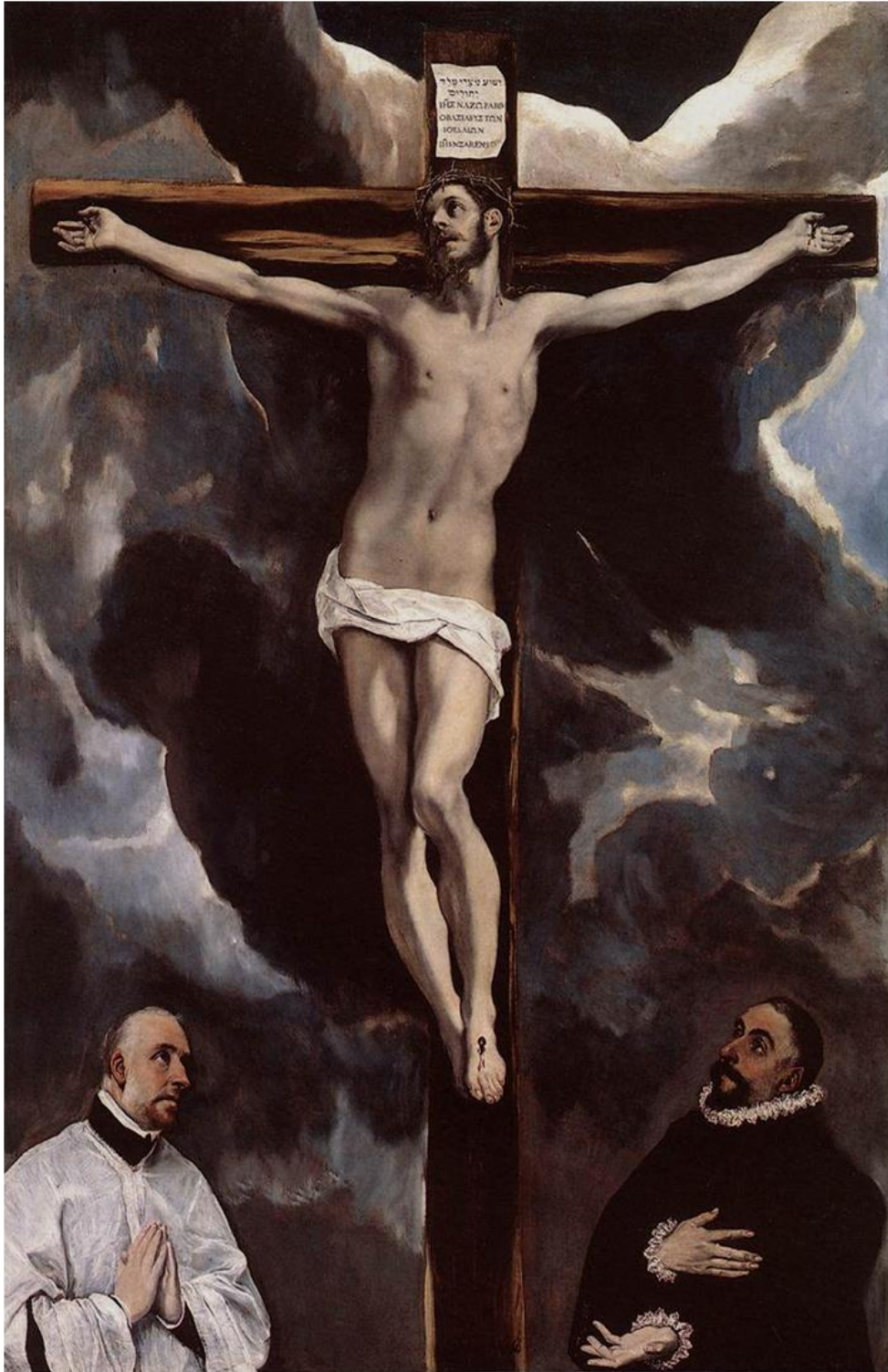
V.Π. Η σταύρωση του Ιησού

Ο Ελ Γκρέκο απεικονίζει τον Ιησού να πεθαίνει στον σταυρό, κοιτάζοντας τον Πατέρα Του. Ξεχωρίζει σε έναν φουρτουνιασμένο ουρανό που συμβολίζει το σκοτάδι που έπληξε τον κόσμο όταν έδωσε την ψυχή του. Η συστροφή του σώματός του και οι περιστροφικές κινήσεις που κάνουν τα σύννεφα είναι δομικά χαρακτηριστικά του μανιερισμού του ζωγράφου. Η προοπτική στη δουλειά απορρίπτεται για να οργανωθεί το φως και το σκοτάδι που συνθέτουν ένα δραματικό τοπίο και έναν αδιαπέραστο τοίχο από σύννεφα. Η σκηνή εκφράζεται με μη ρεαλιστικές αποχρώσεις του χρώματος, σαν σβησμένη φωτιά, χωρίς την παραμικρή ένδειξη ηλιακού φωτός. Ο καλλιτέχνης παρουσιάζει αυτό το επεισόδιο με έναν πολύ πρωτότυπο τρόπο, γιατί η Θεοτόκος και ο Αγ. Ιωάννη, αλλά προσεύχονται πορτρέτα δύο συγχρόνων του. Με αυτόν τον τρόπο ο Ελ Γκρέκο εστιάζει την προσοχή του θεατή περισσότερο στη φιγούρα του Θεανθρώπου. Εδώ, ο χειρισμός του φωτός ενισχύει τη δραματικότητα και την τραγικότητα της σκηνής. Πρόκειται για ένα φως που μοιάζει τόσο φυσικό αλλά επιφορτισμένο ταυτόχρονα με έντονο συμβολισμό.

Το τμήμα που αντιγράφηκε είναι τα χέρια του ιερέα και μέρος του ρούχου που φοράει

Οι χρωστικές που χρησιμοποιήθηκαν ήταν σκόνες αγιογραφίας και το συνδετικό μέσο αυγό με λινέλαιο. Γνωρίζοντας πως το αρχικό έργο ήταν ζωγραφισμένο με λάδι για την εξυπηρέτηση του χρόνου χρησιμοποιήθηκε και αυγό μαζί με το λινέλαιο, τεχνική τη οποία είχε ακολουθήσει και ο Γκρέκο σε έργα του.

Αρχικά ο καμβάς προετοιμάστηκε με μία όχρα. Για την αντιγραφή του θέματος χρησιμοποιήθηκε χαρτί καρμπόν και σχεδιάστηκαν τα περιγράμματα με στυλό πάνω στο προετοιμασμένο καμβά. Στην συνέχεια τα αχνά αυτά περιγράμματα περάστηκαν με λευκή χρωστική. Τότε πέρασα τους βασικούς τόνους πάνω στις επιφάνειες. Σιγά σιγά έχοντας ως οδηγό την φωτοτυπία το έργο έφτασε σε ένα ικανοποιητικό επίπεδο δεδομένων και των δυνατοτήτων μου.



εικ.5.5

Η Σταύρωση του Ιησού, Λούβρο, 1590, 248,9 cm X180 cm



εικ.5,7

Τοποθέτηση καρμπόν



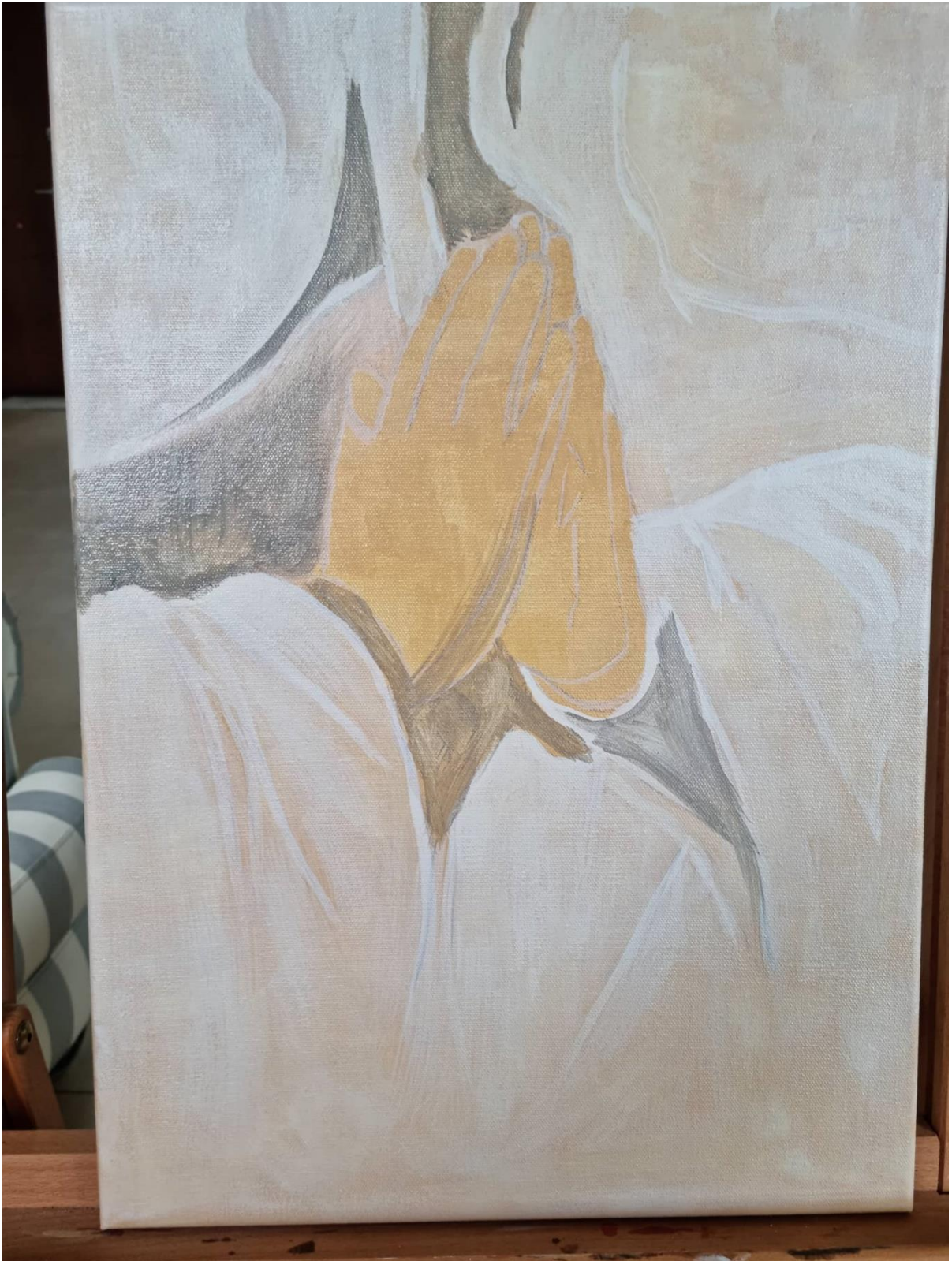
εικ.5.8

Σχεδιασμός Θέματος



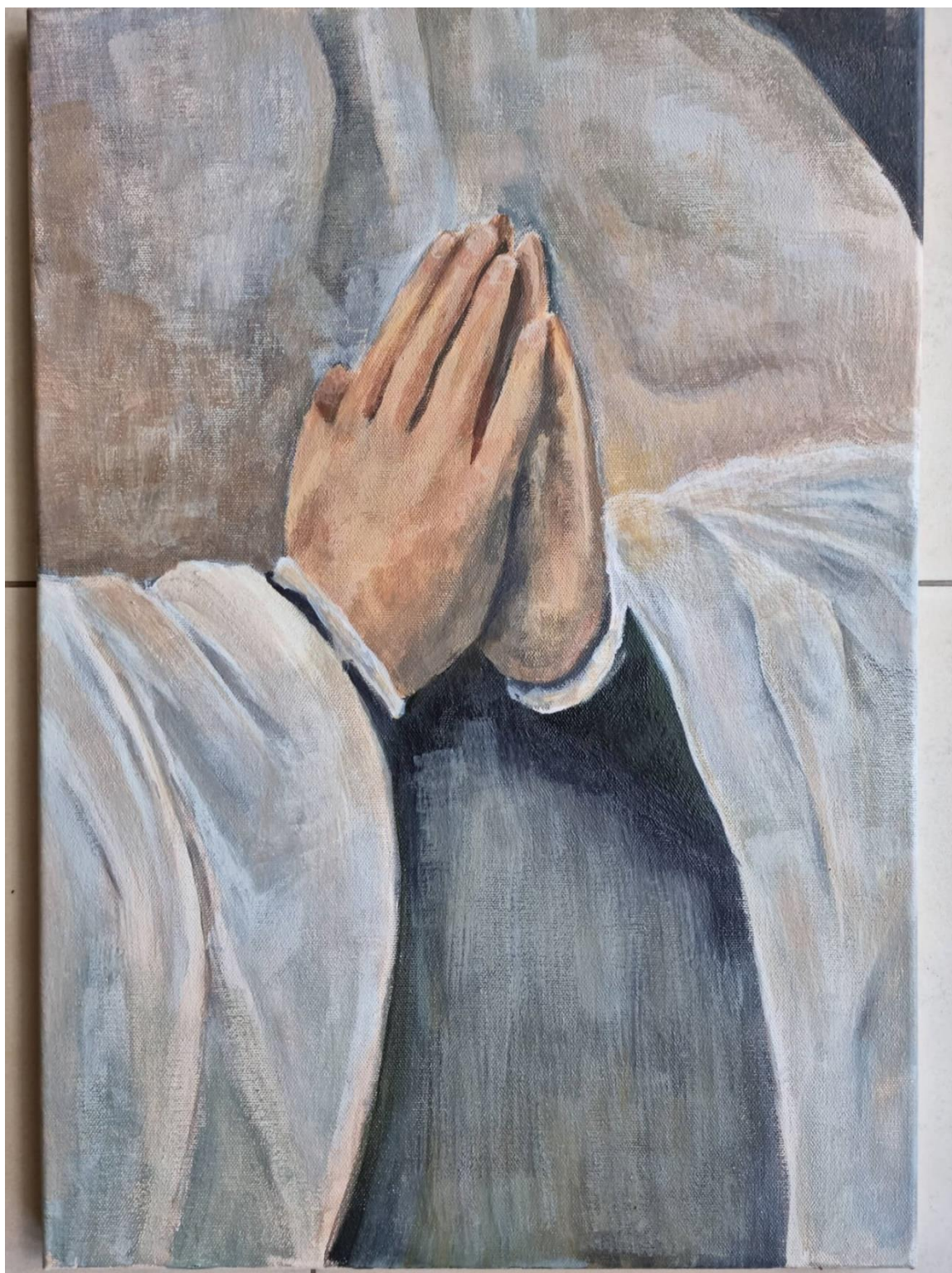
εικ.5.8

Σχεδιασμός Θέματος με λευκή χρωστική



εικ.5.8

Αρχικοί Τόνοι



εικ.5.9

Τελικό Αποτέλεσμα

50X35 εκατοστά Αυγό με Λάδι

V.III. Η Παναγία της Αμόλυντης Σύλληψης

Το έργο είναι καθαρά ζωγραφισμένο με την πρόθεση του καλλιτέχνη να εστιάσει το βλέμμα του θεατή στην Παναγία. Ζωγραφισμένο στον κεντρικό βωμό του παρεκκλησίου του Oballe, στο San Vicente, στο Τολέδο, ήταν ένα σχηματικό κεντρικό στοιχείο και συνοδευόταν από Επίσκεψη. Δύο άλλοι πιθανοί σύντροφοι είναι ερμηνείες του Αγ. Πέτρου και Αγ. Ιdefonso. Όπως και στην προηγούμενη έκδοση, το El Greco περιέχει πολλά στοιχεία που αποδίδονται στην Παναγία: όπως λουλούδια όπως τριαντάφυλλα και κρίνα, ένα σιντριβάνι με καθαρά νερά και έναν περιφραγμένο κήπο. Εδώ μπορούμε να δούμε μια πρόσθετη άποψη του Τολέδο στην κάτω αριστερή γωνία του πίνακα. Για μια ατμόσφαιρα θεότητας, ο Ελ Γκρέκο απεικόνισε την υπερφυσική ταυτόχρονη λάμψη του ήλιου και της σελήνης. Συγκρίνοντας αυτούς τους δύο πίνακες μεταξύ τους, το χρονικό χάσμα στην υλοποίησή τους φαίνεται στην υπερβολή των στυλιστικών προτιμήσεων του Ελ Γκρέκο.. Προς τα τελευταία χρόνια της καριέρας του, το στυλ του εξελίσσεται σε ένα στυλ που παραβλέπει την αναλογία, την κλίμακα, την ατμοσφαιρική προοπτική, τη ρεαλιστική ανατομία και την ανάμειξη χρωμάτων.

Οι φιγούρες του γίνονται ριζικά επιμήκεις και έχουν έναν αιθέριο, φανταστικό τόνο δέρματος. Αυτές οι λεπτομέρειες δρουν σε αντίθεση με τη ζωντανή λουλουδάτη νεκρή φύση με την οποία στρέφονται για να επικοινωνήσουν τη μεταμόρφωση από το γήινο και το θείο.

Το τμήμα που αντιγράφηκε είναι το Άγιο Πνεύμα.

Οι χρωστικές που χρησιμοποιήθηκαν ήταν σκόνες αιογραφίας και το συνδετικό μέσο αυγό με λινέλαιο. Γνωρίζοντας πως το αρχικό έργο ήταν ζωγραφισμένο με λάδι για την εξυπηρέτηση του χρόνου χρησιμοποιήθηκε και αυγό μαζί με το λινέλαιο, τεχνική τη οποία είχε ακολουθήσει και ο Γκρέκο σε έργα του.

Αρχικά ο καμβάς προετοιμάστηκε με μία όχρα. Για την αντιγραφή του θέματος χρησιμοποιήθηκε χαρτί καρμπόν και σχεδιάστηκαν τα περιγράμματα με στυλό πάνω στο προετοιμασμένο καμβά. Στην συνέχεια τα αχνά αυτά περιγράμματα περάστηκαν με λευκή χρωστική. Τότε πέρασα τους βασικούς τόνους πάνω στις επιφάνειες. Σιγά σιγά έχοντας ως οδηγό την φωτοτυπία το έργο έφτασε σε ένα ικανοποιητικό επίπεδο δεδομένων και των δυνατοτήτων μου.



εικ.5,10

Τοποθέτηση καρμπόν



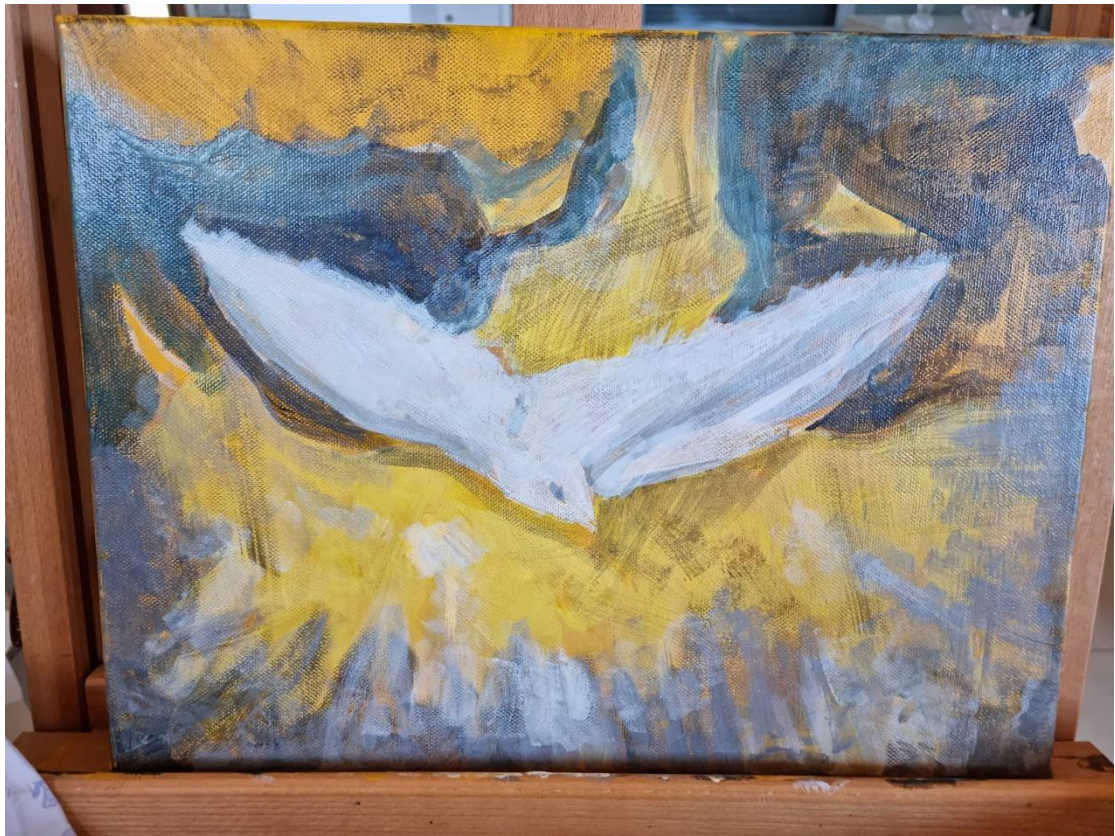
εικ.11

Σχεδιασμός Θέματος

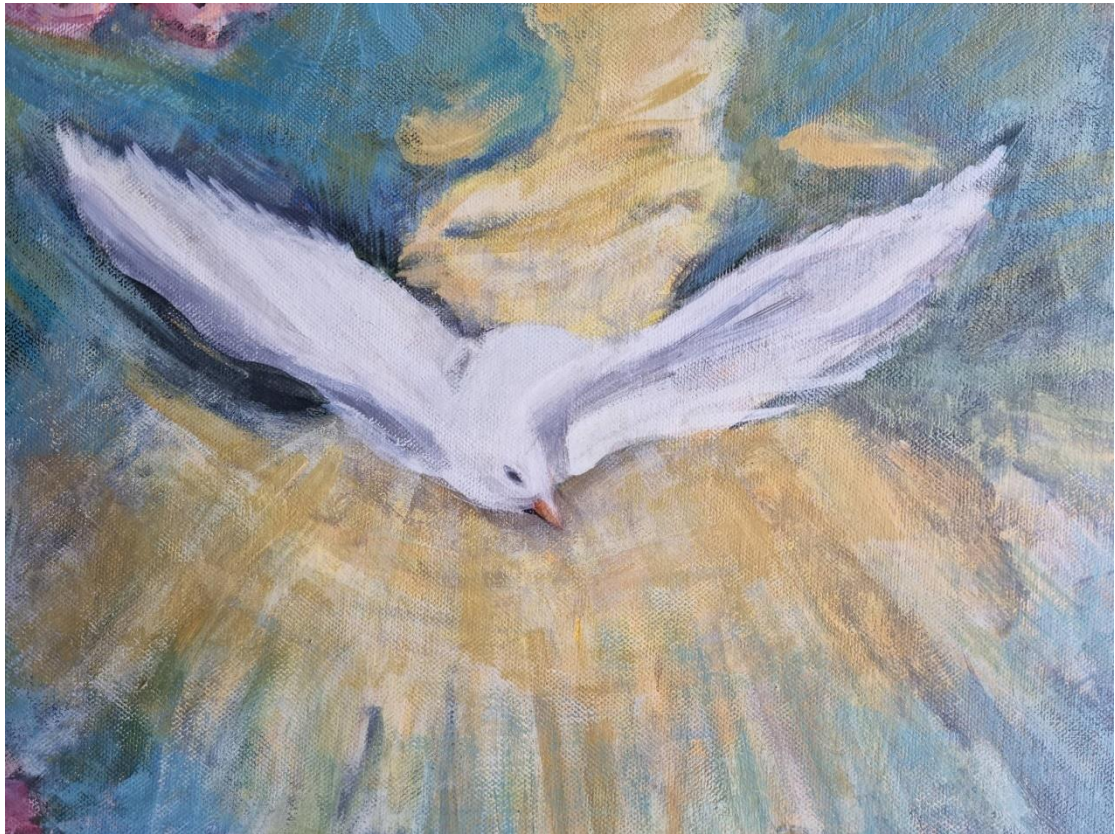


εικ.5.12

Σχεδιασμός Θέματος με λευκή χρωστική



εικ.5.13
Αρχικοί Τόνοι



εικ.5.14

Τελικό Αποτέλεσμα

400X30 εκατοστά Αυγό με Λάδι

V.IV. Τα υλικά που χρησιμοποιήθηκαν

- Καμβάδες Τελάρα

SentioArt τελάρο σφηνωτό DeepEdge 35X50(για τα 2 έργα , ο Απόστολος Ιάκωβος, Η σταύρωση του Ιησού Χριστού) και SentioArt τελάρο σφηνωτό DeepEdge 30X40 (Η Παναγία της Αμόλυντης Σύλληψης)

- Πινέλα που χρησιμοποιήθηκαν

Κοντά πινέλα κοντότριχα κατασκευασμένα από τρίχα γούνας με κορυφές τετραγωνισμένες
Μακρά πινέλα, φαρδιά και στρογγυλά με μορφή φλόγας

Πλατιά πινέλα

- Μάρκες Πινέλων

Winsor & Newton Πινέλο Cotman 111

- Χρώματα

SentioArt Σκόνη Αγιογραφίας

- Διαλύτες συνδετικά

Αυγό

Τερεβινθέλαια (Νέφτι)

ΑΠΟΤΕΛΕΣΜΑΤΑ

Σε αυτή την έρευνα μελετήθηκε εις βάθος το έργο και η πορεία του ζωγράφου. Ο Δομήνικος Θεοτοκόπουλος ξεκίνησε από την Κρήτη, όπου και δημιούργησε βυζαντινές εικόνες, ταξίδεψε στην Ιταλία. Στο εργαστήριο του Τιτσιάνο, στην Βενετία γνώρισε την δυτική ζωγραφική, από εκεί βρέθηκε στην Ρώμη για να εγκατασταθεί μέχρι και το τέλος της ζωής του στο Τολέδο. Εκεί ο ζωγράφος βρήκε το καλλιτεχνικό του εαυτό. Τα έργα του είναι αξιωμακρόνεντα και αναγνωρισμένα σε όλο τον κόσμο. Ένας από τους εμπνευστές της μοντέρνας ζωγραφικής, ο Γκρέκο είναι ένα από τα σημαντικότερα πρόσωπα της ιστορίας της τέχνης. Μέσα από τα αντίγραφα ζωγραφικής που έφτιαξα κατανόησα καλύτερα τις τεχνικές με τις οποίες ο Γκρέκο εργαζόταν.

Βάση των όσων μελετήθηκαν σε αυτή την εργασία, μπορεί κανείς να αναρωτηθεί και να ψάξει τις τεχνικές του ζωγράφου, και να τις συγκρίνει με την μοντέρνα τέχνη. Αντιλαμβάνεται κανείς πως ο Ελ Γκρέκο ήταν αρκετά τολμηρός για την εποχή του. Η μορφές, τα χρωματικά σύνολα μοιάζουν να μην ανήκουν στον 16^ο αιώνα αλλά στον 20^ο. Προσκόπηκα μέσα από τα αντίγραφα τα οποία έφτιαξα αντιλήφθηκα την μοναδικότητα της τεχνικής του καθώς και την σχέση του με την μοντέρνα τέχνη.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Σύμφωνα με την έρευνα που έγινε και σύμφωνα με την βιβλιογραφική αναζήτηση, πέρα από αυτά που αναφέρονται στα αποτελέσματα, συμπεραίνει κανείς πως με την βιβλιογραφική έρευνα που έγινε πάνω στο έργο του Δομήνικου Θεοτοκόπουλου καθώς και με την προσωπική αναζήτηση πάνω στα αντίγραφα προσεγγίζοντας τις τεχνικές που χρησιμοποίησε, διακρίνονται στοιχεία που έχουν σχέση με την μοντέρνα τέχνη ανοίγοντας έτσι τον δρόμο για τον εξπρεσιονισμό στην μετέπειτα γενιά των καλλιτεχνών όπως αυτό αναλύθηκε στο τέταρτο κεφάλαιο.

ΧΡΟΝΟΛΟΓΙΟ ΕΛ ΓΚΡΕΚΟ

1541

Γεννιέται στο Χάνδακα της Κρήτης (σημερινό Ηράκλειο) ο Δομήνικος, ο δευτερότοκος γιος του Γεωργίου Θεοτοκόπουλου, ευκατάστατου και ευπόληπτου αστού.

1563

Σε έγγραφο της Ενετικής Διοίκησης της Candia ο ζωγράφος Δομήνικος Θεοτοκόπουλος αποκαλείται "maestro"

1566

Ο Δομήνικος Θεοτοκόπουλος υπογράφει ως μάρτυρας σε έγγραφο συμβολαιογράφου του Χάνδακα ως "μαΐστρο Μένεγος Θεοτοκόπουλος σγουράφος". Ζητά άδεια από τις Βενετικές αρχές να δημοπρατήσει μια εικόνα με την αναπαράσταση του Πάθους του Χριστού. Η εικόνα εκτιμάται σε ογδόντα και πωλείται έναντι εβδομήντα δουκάτων, ποσού πολύ υψηλού για την εποχή.

1567/8

Ο Δομήνικος αναχωρεί για την Βενετία. Η παρουσία του είναι βεβαιωμένη στην πρωτεύουσα της Γαληνοτάτης τον Αύγουστο του 1568, όπου και μαθητεύει στο εργαστήριο του ονομαστού ζωγράφου Τισιανού (Tiziano).

1570

Πιθανότατα με προτροπή του Τισιανού, ο Δομήνικος αναχωρεί για τη Ρώμη, όπου συνδέεται με τους μαικήνες Farnese και διαμένει στο palazzo της οικογένειας αυτής. Συνδέεται με ουμανιστές λογίους αλλά και με πολλούς ζωγράφους που εργάζονται εκείνη την εποχή στη Ρώμη, όπως ο Μιχαήλ Άγγελος και ο Ραφαήλ.

1572

Ο Dominico Greco εγγράφεται στην συντεχνία των ζωγράφων της Ρώμης την Accademia di San Luca, ως "pictor a cartibus" και ανοίγει δικό του ζωγραφικό εργαστήριο.

1574

Ο Δομήνικος δέχεται στο εργαστήριό του το ζωγράφο Francesco Prevoste (π. 1528-1607), που θα συνεχίσει να εργάζεται μαζί του μέχρι το τέλος της ζωής του.

1576

Ο Δομήνικος αναχωρεί για την Ισπανία, ίσως μέσω διασυνδέσεων της αυλής των Farnese.

1577

Ο Δομήνικος εγκαθίσταται στο Τολέδο, όπου μέχρι το τέλος της ζωής του δέχεται παραγγελίες για φιλοτέχνηση έργων που προορίζονται για εκκλησίες και ιδρύματα της πόλης και της περιοχής της.

1578

Γεννιέται ο γιος του Δομήνικου, Jorge Manuel. Ο Δομήνικος δεν θα παντρευτεί ποτέ τη μητέρα του παιδιού του Jeronima de las Cuevas.

1580

Στις 25 Απριλίου ο βασιλιάς της Ισπανίας Φίλιππος Β΄ δίνει εντολή να χορηγηθεί στον Ελ Γκρέκο ένα χρηματικό ποσό, προκειμένου να προχωρήσει στην εκτέλεση του έργου *To*

μαρτύριο του Αγίου Μαυρκίου και της θηβαϊκής λεγεώνας.

1588

Ολοκληρώνεται *Η Ταφή του Κόμη Οργκάθ* στο ναό του Santo Tome στο Τολέδο.

1597

Ο Δομήνικος υπογράφει συμβόλαιο για την εικονογράφηση του παρεκκλησίου του San Jose στο Τολέδο, απ' όπου *Ο Άγιος Μαρτίνος και ο φτωχός*.

1603

Ο Jorge Manuel μνημονεύεται στο εξής ως συνεργάτης του πατέρα του και ως ζωγράφος και ο ίδιος. Ο Luis Tristan de Escamilla, φίλος του Jorge Manuel, εργάζεται ως μαθητευόμενος στο εργαστήριο του Δομηνίκου και θα αποβεί ο συνεχιστής της τέχνης του Greco στην Ισπανία.

1606

Ο Δομήνικος αρνείται να καταβάλει φόρους, επειδή θεωρεί ότι ο ζωγράφος είναι ελεύθερος επαγγελματίας. Υπήρξε ο πρώτος καλλιτέχνης που πέτυχε να εξαιρεθεί της καταβολής φόρων στην Ισπανία.

1612-14

Ο Δομήνικος ζωγραφίζει την *Προσκύνηση των Μάγων*, που προοριζόταν για τον οικογενειακό του τάφο στην εκκλησία του Santo Domingo el Antiguo, στο Τολέδο.

1614

Ο Δομήνικος πεθαίνει (7 Απριλίου). Στην απογραφή των ευρισκόμενων στο εργαστήριό του, την οποία συνέταξε ο γιος του, αναφέρονται τρεις πάγκοι εργασίας, εκατόν σαράντα τρεις πίνακες, δεκαπέντε προπλάσματα από γύψο, τριάντα προπλάσματα από πηλό και κερί, είκοσι επτά ελληνικά βιβλία, εξήντα επτά ιταλικά βιβλία, δεκαεπτά ισπανικά βιβλία, δεκαεννιά βιβλία αρχιτεκτονικής, εκατόν πενήντα σχέδια, τριάντα προσχέδια και διακόσιες χαλκογραφίες.

ΒΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

1. A.Perez de Tudela, « Una carta inedita de El Greco al Cardenal Alessandro Farnesio», archivo espanol de arte, 73, 2000
2. G. Mancini «Considerazioni sulla pittura» Atti e memorie delle RR. Deputazioni di storia partia per le provincie modenesi e parmenesi, volume C, Modena 1865
3. Αναστασία Χ. Μπιτσάνη, « Οι Γυναίκες του Γκρέκο Πάθος, Κάλλος, αρετή στο έργο του Δομήνικου Θεοτοκόπουλου», Εκδόσεις Βάνιας, Θεσσαλονίκη 2004
4. Βασίλειος Λαμπρόπουλος, Θεόδωρος Παπαθανασίου, Ευθαλία Νταλούκα, Μαρία Χατζηδάκη, «Συντήρηση Έργων Τέχνης, Τεχνικά Επαγγέλματα Εκπαιδευτήρια, Υπουργείο Παιδείας και Θρησκευμάτων, Οργανισμός Έκδοσης Διδακτικών Βιβλίων, Αθήνα Τόμος 2ος
5. Γ. Τσούμης «Επιστήμη και Τεχνολογία του ξύλου, Δομή και Ιδιότητες», τόμος Α, Θεσσαλονίκη 2000, Εκδόσεις ΑΠΘ
6. Ευαγγελία-Μαρίνα Τσίλαγα, «Οι τεχνικές της ζωγραφικής μέσα από το έργο μεγάλων ζωγράφων», Θεσσαλονίκη 2011, Εκδόσεις Επίκεντρο
7. Κώστα Πλακωτάρη, « Υλικά και τεχνικές στη ζωγραφική και διακοσμητική» Εκδόσεις Ωρα Αθήνα 1969
8. Λάμπρος Γαλάνης, «Art Book, El Greco» Εκδόσεις Έθνος, Αθήνα 2015
9. Μ. Βασιλάκη, «Το νέο απόκτημα του δήμου Ηρακλείου: Δομήνικου Θεοτοκόπουλου, Η βάπτιση του Χριστού» Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 2005
10. Μ. Λαμπράκη Πλακά « El Greco, The Greek», Εκδόσεις Καστανιώτη Αθήνα 1999
11. Μαρία Γ. Κωνσταντινίδη, «Ο Δομήνικος Θεοτοκόπουλος (El Greco) από τον Χάνδρακα στην Βενετία, Δελτίο της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρίας, περίοδος Δ' τεύχος 8ο (1875-1976)
12. Μοναχή Δανιήλια, Κ.Σ. Ανδριακόπουλος, Σ. Σωτηρόπουλος, Ι. Καραπαναγιώτης «Μελέτη της Τεχνικής της Βάπτισης του Χριστού του Δομήνικου Θεοτοκόπουλου με Εφαρμογή Αναλυτικών Μεθόδων Διάγνωσης», Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 2005
13. Νικόλαος Παναγιωτάκης, «Η κρητική περίοδος της ζωής του Δομήνικου Θεοτοκόπουλου» Εκδόσεις Τροχαλία, Αθήνα 1987
14. Π. Πρεβελάκης « Δομήνικος Θεοτοκόπουλος», Εκδόσεις Ελευθερουδάκης Α.Ε., Αθήνα 1930
15. Π. Πρεβελάκης «Θεοτοκόπουλος, τα βιογραφικά», Εκδόσεις Αετός, Αθήνα 1942
16. Ρεβέκκα Στ. Μαυρομιχάλη «Ο Γκρέκο και το Τολέντο», Αθήνα 1991, Έκδοση Γ'
17. Φώτης Κοντόγλου, «Έκφρασις της Ορθοδόξου Εικονογραφίας» Τόμος Α, Εκδόσεις Αστήρ, Αθήνα 1960
18. Χρύσως Αριστοτέλους Πέππα, «Τι είδα στα έργα του Ελ Γκρέκο», Αθήνα 1975, Εκδόσεις Gramak ΕΠΕ

ΙΣΤΟΣΕΛΙΔΕΣ

1. (Jose Riello, 21 Σεπτεμβρίου 2019, Γιατί ο Ελ Γκρέκο είναι σημαντικός (Why El Greco matters, 9 Ιουνίου 2022, <<https://hania.news/2019/09/21/%CE%B3%CE%B9%CE%B1%CF%84%CE%AF-%CE%BF-%CE%B5%CE%BB-%CE%B3%CE%BA%CF%81%CE%AD%CE%BA%CE%BF-%CE%B5%CE%AF%CE%BD%CE%B1%CE%B9-%CF%83%CE%B7%CE%BC%CE%B1%CE%BD%CF%84%CE%B9%CE%BA%CF%8C%CF%82-why-el-greco-matter/>>>)
2. (Wendy Grey, 21 Φεβρουαρίου 2022, El Greco: The Grandfather of Expressionism, 9 Ιουνίου 2022, <https://www.dailyartmagazine.com/influence-of-el-greco-on-expressionism/>)

