

ΕΘΝΙΚΗ ΠΙΝΑΚΟΘΗΚΗ - ΜΟΥΣΕΙΟ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΥ ΣΟΥΤΖΟΥ
NATIONAL GALLERY - ALEXANDROS SOUTZOS MUSEUM

ΤΟΥ
ΔΟΜΗΝΙΚΟΥ
ΘΕΟΤΟΚΟΠΟΥΛΟΥ
ΤΙΜΗΣ & ΜΝΗΜΗΣ ΧΑΡΙΝ
ΓΙΑ ΤΑ 400 ΧΡΟΝΙΑ
ΑΠΟ ΤΟΝ
ΘΑΝΑΤΟ ΤΟΥ



A TRIBUTE TO EL GRECO
FOR THE 400th ANNIVERSARY
OF HIS DEATH

ΚΕΙΜΕΝΑ - ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ: ΜΑΡΙΝΑ ΛΑΜΠΡΑΚΗ-ΠΛΑΚΑ
TEXTS - EDITED BY: MARINA LAMBRAKI-PLAKA

ΕΘΝΙΚΗ ΠΙΝΑΚΟΘΗΚΗ - ΜΟΥΣΕΙΟ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΥ ΣΟΥΤΖΟΥ
NATIONAL GALLERY - ALEXANDROS SOUTZOS MUSEUM

ΤΟΥ
ΔΟΜΗΝΙΚΟΥ
ΘΕΟΤΟΚΟΠΟΥΛΟΥ
ΤΙΜΗΣ & ΜΝΗΜΗΣ ΧΑΡΙΝ
ΓΙΑ ΤΑ 400 ΧΡΟΝΙΑ
ΑΠΟ ΤΟΝ
ΘΑΝΑΤΟ ΤΟΥ



A TRIBUTE TO EL GRECO
FOR THE 400th ANNIVERSARY
OF HIS DEATH

ΚΕΙΜΕΝΑ - ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ: ΜΑΡΙΝΑ ΛΑΜΠΡΑΚΗ-ΠΛΑΚΑ
TEXTS - EDITED BY: MARINA LAMBRAKI-PLAKA

ΧΟΡΗΓΟΣ
SPONSOR

Autohellas **Hertz**

Κείμενα - Γενική επιμέλεια έκδοσης
Μαρίνα Λαμπράκη-Πλάκα

Επιμέλεια κειμένων
Μαρία Κατσανάκη

Γραφείο τύπου - Δημόσιες σχέσεις
Ειρήνη Τσελεπή

Μετάφραση
Δημήτρης Σαλταμπάσης

Καλλιτεχνική επιμέλεια
Θύμιος Πρεσβύτης, Θεόδωρος Αναγνωστόπουλος
(Peak Publishing)

Εκτύπωση
ΜΠΑΞΑΣ Α.Ε.

Texts - Edited by
Marina Lambraki-Plaka

Editing
Maria Katsanaki

Press office - Public relations
Irene Tselepi

Translation
Dimitris Saltabassis

Graphic design
Thymios Presvytis, Thodoris Anagnostopoulos
(Peak Publishing)

Printing
BAXAS SA

*Θερμές ευχαριστίες
στους φίλους της τέχνης
Εμμανουέλα και Θεόδωρο Βασιλάκη*

*Warm thanks
to the art lovers
Emmanuela and Theodoros Vassilakis*

ISBN: 978-960-7791-57-3

© Εθνική Πινακοθήκη - Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, Αθήνα 2014
© National Gallery - Alexandros Soutzos Museum, Athens 2014

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

CONTENTS

4 DOMENIKOS THEOTOKOPOULOS
EL GRECO, A UNIVERSAL GREEK

5 ΔΟΜΗΝΙΚΟΣ ΘΕΟΤΟΚΟΠΟΥΛΟΣ
EL GRECO, ΕΝΑΣ ΟΙΚΟΥΜΕΝΙΚΟΣ ΕΛΛΗΝΑΣ

35 ΔΟΜΗΝΙΚΟΣ ΘΕΟΤΟΚΟΠΟΥΛΟΣ
ΜΝΗΜΕΙΑΚΑ ΕΡΓΑ

DOMENIKOS THEOTOKOPOULOS
MONUMENTAL WORKS

36 ΕΣΠΟΛΙΟ
(Ο ΔΙΑΜΕΡΙΣΜΟΣ ΤΩΝ ΙΜΑΤΙΩΝ ΤΟΥ ΧΡΙΣΤΟΥ)
ΣΚΕΥΟΦΥΛΑΚΙΟ ΚΑΘΕΔΡΙΚΟΥ ΝΑΟΥ, ΤΟΛΕΔΟ

EXPOLIO
(THE DISROBING OF CHRIST)
CATHEDRAL SACRISTY, TOLEDO

50 ΑΓΙΟΣ ΔΟΜΗΝΙΚΟΣ Ο ΠΑΛΑΙΟΣ, ΤΟΛΕΔΟ

SANTO DOMINGO EL ANTIGUO, TOLEDO

60 ΤΟ ΜΑΡΤΥΡΙΟ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΜΑΥΡΙΚΙΟΥ
ΕΣΚΟΡΙΑΛ

THE MARTYRDOM OF SAINT MAURICE
ESCORIAL

70 Η ΤΑΦΗ ΤΟΥ ΚΟΜΗ ΤΟΥ ΟΡΓΚΑΘ
ΑΓΙΟΣ ΘΩΜΑΣ, ΤΟΛΕΔΟ

THE BURIAL OF THE COUNT OF ORGAZ
SANTO TOMÉ, TOLEDO

82 ΑΓΙΟΣ ΙΩΣΗΦ, ΤΟΛΕΔΟ

SAN JOSÉ, TOLEDO

DOMENIKOS THEOTOKOPOULOS EL GRECO, A UNIVERSAL GREEK

Introduction

“Out of the great esteem he was held in he was called the Greek (il Greco)”, writes the Italian chronicler Giulio Mancini, after praising El Greco’s unique talent and “incisive, fresh style” a few years after Domenikos Theotokopoulos’ death (c. 1620).¹ The artist was to proudly cherish this honorific with pride in all his wanderings. Similarly, even though he catered for an Italian or Spanish clientele, he preserved throughout his life the practice of signing his paintings in his elegant Greek Byzantine letters: “El Greco the Cretan made this”. This is not the only indication of his Greek-identity awareness. In his comments on the margins of Vitruvius, one of the books in his library that survives to this day, in a passage where the author discusses Greek architecture, Greco writes: “My forefathers, the Greeks!”, a proud exclamation and a sigh at the same time.²

Four centuries have passed since Domenikos Theotokopoulos died in far-off Toledo. Today, thanks to the tireless research of Greek and international researchers, triggered by the constantly growing interest, not only of scholars and the world of art, but also of the public at large, much more is known for this “extravagant”³ painter. The adjective “extravagant”, which affirms the bold originality of his art, never ceased to follow the historical fortune of the Cretan artist to this day. Advanced beyond its time, El Greco’s art was indeed extravagant. Characteristic of all forms of ground-breaking art, this is what reception theory calls “aesthetic distance”.



Σημειώσεις του Γκρέκο
στον Βιτρούβιο

El Greco’s Annotations
on Vitruvius

ΔΟΜΗΝΙΚΟΣ ΘΕΟΤΟΚΟΠΟΥΛΟΣ EL GRECO, ΕΝΑΣ ΟΙΚΟΥΜΕΝΙΚΟΣ ΕΛΛΗΝΑΣ

Δομήνικος Θεοτοκός
κόπος ἐπὶ εἶ:

Εισαγωγικά

«Από την πολλήν εκτίμηση που του είχαν τον φώναζαν il Greco, ο Έλληνας», γράφει ο Ιταλός χρονικογράφος Τζούλιο Μαντσίνι, λίγα χρόνια μετά τον θάνατο του Δομήνικου Θεοτοκόπουλου (π. 1620), αφού πλέξει τον ύμνο για το μοναδικό ταλέντο του και «για την αποφασιστική και δροσερή τεχνοτροπία του». ¹ Ο ίδιος θα κρατήσει αυτό το τιμητικό προσωνύμιο με υπερηφάνεια σε όλες του τις περιπλανήσεις. Όπως ακριβώς θα διατηρήσει πεισματικά ως το τέλος της ζωής του τη συνήθεια να υπογράφει τους πίνακές του ελληνικά με την κομψή βυζαντινή γραφή του: «Δομήνικος Θεοτοκόπουλος ο Κρης εποίηε», και ας απευθυνόταν σε μια αλλόγλωσση πελατεία, Ιταλική ή Ισπανική. Δεν είναι η μόνη ένδειξη της ελληνικής του συνείδησης. Στα παρασελίδια σχολία του στον Βιτρούβιο, ένα από τα συγγράμματα της βιβλιοθήκης του που διασώθηκε, όταν ο συγγραφέας αναφέρεται στην ελληνική αρχιτεκτονική, ο Γκρέκο σημειώνει: «οι πατέρες μου οι Έλληνες!», κάτι ανάμεσα σε υπερήφανο επιφώνημα θαυμασμού και σε αναστεναγμό. ²

Τέσσερις αιώνες πέρασαν από την κοίμηση του Δομήνικου Θεοτοκόπουλου στο μακρινό Τολέδο. Σήμερα, χάρη στη φιλόπονη έρευνα Ελλήνων και ξένων ερευνητών, που πυροδοτείται από το ολοένα αυξανόμενο ενδιαφέρον, όχι μόνο των ειδικών και του κόσμου της τέχνης, αλλά και του ευρύτερου κοινού, γνωρίζουμε πολύ περισσότερα πράγματα για τον «παράξενο» ³ ζωγράφο. Το επίθετο «παράξενος», που επιβεβαιώνει την τολμηρή πρωτοτυπία της τέχνης του, δεν έπαψε να παρακολουθεί την ιστορική τύχη του κρητικού καλλιτέχνη μέχρι και σήμερα. Παράδοξη ήταν πράγματι η τέχνη του Γκρέκο, γιατί υπερέβαινε την εποχή της. «Écart esthétique», αισθητική απόσταση, ονομάζει η θεωρία της υποδοχής αυτήν την απόκλιση που χαρακτηρίζει κάθε μορφή πρωτοπορίας.

Ο Δομήνικος Θεοτοκόπουλος είναι ένα καλλιτεχνικό φαινόμενο μοναδικό στην ιστορία της τέχνης. Ο Γκρέκο δημιούργησε μια τέχνη που παραμένει μια μυστηριώδης νήσος. Βυζαντινός, Βενετσιάνος, ρωμαίος μανιεριστής ή Ισπανός μυστικιστής, ο Γκρέκο διεκδικείται από παντού, γίνεται λάβαρο εθνικής ιδεολογίας Ελλήνων και Ισπανών, προφήτης και πρόδρομος της μοντέρνας τέχνης. Ποιος είναι, αλήθεια, ο πραγματικός Γκρέκο;

Ο καθηγητής Fernando Marías, ένας από τους κυριότερους μελετητές του Γκρέκο, στον κατάλογο ⁴ της επιβλητικής έκθεσης, που οργανώθηκε στο Τολέδο στο πλαίσιο των επετειακών εκδηλώσεων που του αφιέρωσε η Ισπανία για τα 400 χρόνια από τον θάνατό του, επισημαίνει ότι το 1914, στην ανάλογη επέτειο των 300 χρόνων από την αποδημία του, ήταν γνωστά μόλις τριάντα επτά αρχαιακά τεκμήρια για τον κρητικό ζωγράφο. Σήμερα γνωρίζουμε περισσότερα από πεντακόσια. Κυρίως, όμως, αιφνίδιο και αποκαλυπτικό φως έχουν ρίξει στην προσωπικότητα, στην αισθητική και στο έργο του οι 20.000 αυτόγραφες λέξεις των σχολίων του σε δυο συγγράμματα της βιβλιοθήκης του, ⁵ στον Βιτρούβιο και στον Βαζάρι.

El Greco is unique in the history of art. The art he bequeathed remains an enigmatic island lost in the ocean of historical time. Whether as a Byzantine, a Venetian, a Roman Mannerist or a Spanish mystic, El Greco is laid claim to by many and has become a banner of national ideology for Greeks and Spaniards, a prophet and herald of modern art. What was the historical figure of El Greco really like? In the catalogue for the imposing exhibition organized in Toledo as part of the activities to mark the 400th anniversary of the artist's death in Spain, Prof. Fernando Marías, a leading authority on El Greco, notes⁴ that, a century ago, there were only 37 known documents pertaining to El Greco; these days there are over 500, without counting his abundant annotations to Vitruvius and Vasari, a total of 20,000 words written by the artist himself on the margins of these two books in his personal library.⁵

El Greco in Candia

Domenikos Theotokopoulos was born in 1541 in Candia (or Chandax), modern Heraklion. He was descended from a prosperous bourgeois Christian Orthodox family.⁶ Candia, the capital of Venetian-ruled Crete, was at that time the wealthiest and busiest harbour in the eastern Mediterranean, with approximately 16,000 inhabitants. Yet, above all else it was a thriving intellectual centre, where the currents of the Renaissance merged with a flourishing local culture, producing the Cretan Renaissance. Candia was also a vibrant centre of artistic creativity; only in the 16th century approximately two hundred painters, organized into guilds, were active there. Many of the painters of the Cretan School were "bilingual", as they could paint *alla greca*, in line with the Byzantine idiom, and *alla latina*, that is, in accordance with Western techniques. Indeed, sometimes both styles could be found in the same painting. It was in this environment that the intellectual and artistic personality of the young El Greco was shaped. Apart from painting, Domenikos must have studied the Classics, ancient Greek and Latin; the splendid library he left upon his death in Toledo testifies to this. In 1563, at the age of 22, Domenikos Theotokopoulos is described in a document as a master. Recent archival research has brought to light valuable evidence: a Byzantine icon by Domenikos Theotokopoulos depicting the *Passion of Christ*, painted on a gold ground, was appraised and sold in December 1566 in Candia for 70 gold ducats, equal in value to a work by Titian or Tintoretto in Venice in that period. What was the art of the Cretan painter El Greco like, which enabled him to achieve such high prices? The recently discovered (1983) *Dormition of the Virgin* in the church of the same name on Syros provides a clear answer to this question. The painter "employed a Palaeologan stylistic approach with neoclassical grace". The icon is signed in a uniquely personal way that reveals the painter's knowledge of antiquity and his self-confidence: ΔΟΜΗΝΙΚΟΣ ΘΕΟΤΟΚΟΠΟΥΛΟΣ, Ο ΔΕΙΞΑC (literally, "the one who revealed"). The same signature is to be found on the *Assumption of the Virgin* (The Art Institute of Chicago).⁷

Ο Θεοτοκόπουλος στον Χάνδακα

Ο Δομήνικος Θεοτοκόπουλος γεννήθηκε το 1541 στον βενετοκρατούμενο Χάνδακα, το σημερινό Ηράκλειο Κρήτης. Καταγόταν από εύπορη αστική και ορθόδοξη οικογένεια.⁶ Ο Χάνδακας, πρωτεύουσα της βενετοκρατούμενης Κρήτης, ήταν την εποχή εκείνη ένα πλούσιο και πολυσύχναστο κοσμοπολιτικό λιμάνι, μια πύλη της Ανατολής, με περίπου 16.000 κατοίκους. Ήταν, όμως, παράλληλα ένα ζωτικό πνευματικό κέντρο, όπου διασταυρώνονταν τα ρεύματα της Αναγέννησης μ' έναν ακμαίο τοπικό πολιτισμό, δημιουργώντας έτσι το φαινόμενο της Κρητικής Αναγέννησης. Ο Χάνδακας ήταν επίσης ένα σημαντικό κέντρο καλλιτεχνικής δραστηριότητας, αφού μόνο τον 16^ο αιώνα έδρασαν εκεί 200 περίπου επώνυμοι ζωγράφοι οργανωμένοι σε συντεχνίες. Οι περισσότεροι από αυτούς φιλοτεχνούσαν εικόνες στο ύφος της μεταβυζαντινής παράδοσης. Οι εικόνες της Κρητικής Σχολής ήταν ξακουστές και περιζήτητες και πέρα από τα όρια του νησιού. Πολλοί από τους ζωγράφους της Κρήτης ήταν δίγλωσσοι, μπορούσαν δηλαδή να ζωγραφίζουν και κατά το βυζαντινό ιδίωμα, «alla greca», και «alla latina», σύμφωνα με τη δυτική τεχνολογία. Πρότυπα για την αναγεννησιακή τέχνη μπορούσαν να δουν οι ζωγράφοι στις καθολικές εκκλησίες και σε ιδιωτικές συλλογές. Σ' αυτό το περιβάλλον διαμορφώθηκε η πνευματική και καλλιτεχνική προσωπικότητα του Γκρέκο. Πλάι στη ζωγραφική, ο νεαρός Δομήνικος μπόρεσε να σπουδάσει και τα κλασικά γράμματα, αρχαία ελληνικά και λατινικά, όπως μαρτυρεί η πλούσια βιβλιοθήκη που κατέλιπε πεθαίνοντας στο Τολέδο.

Το 1563 ο Δομήνικος Θεοτοκόπουλος ήταν κιόλας «μαΐστρος», σε ηλικία 22 ετών, όπως αποδεικνύει ένα αρχειακό έγγραφο. Μπορούσε, δηλαδή, να ασκεί το επάγγελμα του ζωγράφου. Τον Δεκέμβριο του 1566 μια εικόνα του με θέμα το *Θείο Πάθος*, ζωγραφισμένη σε χρυσό φόντο, εκτιμάται από δύο ζωγράφους και πωλείται στο σημαντικό ποσό των 70 χρυσών δουκάτων, που αντιστοιχούσε στην αξία ενός πίνακα του Τιτσιάνο ή του Τιντορέτο την ίδια εποχή. Ο ένας από τους εκτιμητές ήταν ο γνωστός ζωγράφος Γεώργιος Κλόντζας. Το έργο αυτό έχει χαθεί, αλλά το 1983 ανακαλύφθηκε στη Σύρο μια εικόνα υπογραμμένη από τον κρητικό ζωγράφο, που μας δίνει μια ιδέα για την τέχνη του, λίγο πριν αναχωρήσει για τη Βενετία. Η εικόνα με θέμα την *Κοίμηση της Θεοτόκου* βρίσκεται στην ομώνυμη εκκλησία του νησιού και έχει ζωγραφιστεί με το παλαιολόγιο βυζαντινό ιδίωμα. Μοναδικός είναι ο τρόπος που υπογράφει ο ζωγράφος την εικόνα της *Κοίμησης*: ΔΟΜΗΝΙΚΟΣ ΘΕΟΤΟΚΟΠΟΥΛΟΣ, Ο ΔΕΙΞΑΣ (αυτός που φανέρωσε), τρόπος υπογραφής αρχαίος, που θα τον ξαναβρούμε άλλη μια φορά στην *Ανάληψη της Θεοτόκου* του Σικάγο.⁷

Ο Γκρέκο στη Βενετία

Τον Αύγουστο του 1568 η παρουσία του Γκρέκο στη Βενετία επιβεβαιώνεται από μια αρχειακή πηγή. Θα παραμείνει εκεί ως το φθινόπωρο του 1570. Είναι η πιο άδηλη περίοδος της ζωής του. Η μόνη μαρτυρία που διαθέτουμε γι' αυτή είναι μια σημαντική συστατική επιστολή: την απευθύνει ο Κροάτης και ελληνοφώνος Τζούλιο Κλόβιο, διάσημος μικρογράφος, στον πανίσχυρο καρδινάλιο Αλέξανδρο Φαρνέζε στις 16



Άποψη του Χάνδακα
Χαρακτικό, 17^{ος} αιώνας

View of Candia
Engraving, 17th century

Η Κοίμηση της Θεοτόκου, π. 1565-1566
Αυγοτέμπερα σε ξύλο, 62,5 x 52,5 εκ.
Ναός της Κοίμησης της Θεοτόκου
Ερμούπολη, Σύρος

The Dormition of the Virgin, c. 1565-1566
Egg tempera on panel, 62.5 x 52.5 cm
Church of the Dormition of the Virgin
Hermoupolis, Syros





Η ταφή του Χριστού, π. 1568-1570
Λάδι και τέμπερα σε ξύλο, 51,5 x 42,9 εκ.
Εθνική Πινακοθήκη
Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, Αθήνα

The Entombment of Christ, c. 1568-1570
Oil and tempera on panel, 51.5 x 42.9 cm
National Gallery
Alexandros Soutzos Museum, Athens

El Greco in Italy

From 1567 to 1570 El Greco lived in Venice. In terms of information this is the most obscure period of his life. Is it true that he entered the studio of Titian, then in his nineties but still vigorous, the undisputed prince of the Venetian school of painting? This, at least, is maintained in a letter of the Croatian miniaturist Giulio Clovio (1498-1578), which serves as an introduction and recommendation to Cardinal Alessandro Farnese (1520-1589) to receive El Greco as a guest at his fabled palace in Rome (16 November 1570). The letter presents El Greco as a “young man from Candia, a disciple of Titian” and characterizes him as “a rare talent in painting”.⁸

According to Giulio Clovio, the 27-year-old Cretan, yearning to be initiated into the secrets of Western art, became an apprentice to Titian, the most celebrated painter of the Venetian Renaissance. Beside this great master, whom Greco never ceased to admire, other great painters were also at the apex of their glory in what was Venice’s golden age, such as Jacopo Tintoretto, very high in the Cretan artist’s appreciation, Paolo Veronese, Jacopo Bassano, among others. The main characteristic of the Venetian school of painting is the supremacy of colour over line, which reigned in the Florentine school. Pure, gleaming colours and their judicious juxtaposition and interplay create consonant, harmonious compositions full of vibrancy and truth.

In 1572, after leaving the Palazzo Farnese for unknown reasons, Greco entered the Academy of Saint Luke. In Rome the painter executed a series of works that are strongly marked by his Venetian apprenticeship. Titian, Tintoretto, Veronese and Bassano taught him how to organize his multi-figured compositions in brilliant, classicizing, architectural frameworks, in landscapes vibrant with



Το Τρίπτυχο της Μόδενας, π. 1568-1569
Αυγοτέμπερα σε ξύλο
Galleria Estense, Μόδενα

Modena Triptych, c. 1568-1569
Egg tempera on panel
Galleria Estense, Modena

Νοεμβρίου 1570: «έφτασε στη Ρώμη ένας νέος από τον Χάνδακα, μαθητής του Τιτσιάνο, που κατά την κρίση μου είναι από τους σπάνιους στη ζωγραφική. Φιλοτέχνησε μian αυτοπροσωπογραφία που άφησε άφωνους όλους εδώ τους ζωγράφους στη Ρώμη. Θα επιθυμούσα να τον θέσω κάτω από τη σκέπη της εκλαμπρότητάς σας... όχι για άλλη ανάγκη στη ζωή του, παρά για ένα δωμάτιο στο Παλάτσο Φαρνέζε για λίγον καιρό, ώσπου να καταφέρει να βολευτεί καλύτερα...». ⁸

Όπως βεβαιώνει ο Τζούλιο Κλόβιο, ο εικοσιεφτάχρονος Κρητικός, θέλοντας να μυηθεί στα μυστικά της δυτικής τέχνης, μαθητεύει πλάι στον ενδοξότερο, στον πιο διάσημο ζωγράφο της βενετσιάνικης Αναγέννησης. Πλάι στον μεγάλο δάσκαλο, που ο Γκρέκο δεν έπαψε να θαυμάζει σε όλη του τη ζωή, στη Βενετία του χρυσού αιώνα μεσουρανούσαν την εποχή αυτή και άλλοι σπουδαίοι ζωγράφοι, όπως ο Γιάκοπο Τιντορέτο, κορυφαίος στην εκτίμηση του Κρητικού, ο Πάολο Βερονέζε, ο Γιάκοπο Μπασάνο και άλλοι. Το κύριο χαρακτηριστικό της βενετσιάνικης σχολής ζωγραφικής είναι το πρωτότυπο του χρώματος έναντι της γραμμής της φλωρεντινής σχολής. Τα καθαρά και λαμπερά χρώματα, η σοφή συμπάρθεσή τους και οι αλληλεπιδράσεις τους δημιουργούν συμφωνικές και αρμονικές συνθέσεις, γεμάτες παλμό και αλήθεια.

Τα έργα της βενετικής περιόδου του Γκρέκο είναι κατά κανόνα μικρά σε μέγεθος, απεικονίζουν θρησκευτικά θέματα και προορίζονται για την ιδιωτική λατρεία. Το αμφιπρόσωπο *Τρίπτυχο της Μόδενας* (Galleria Estense), το πιο σύνθετο σύνολο αυτής της περιόδου, μας επιτρέπει μέσα από τις έξι παραστάσεις που περιλαμβάνει, να σταθμίσουμε τις προσπάθειες και τις κατακτήσεις του κρητικού ζωγράφου. Στο *Όρος Σινά* του Ιστορικού Μουσείου Κρήτης στο Ηράκλειο, προστέθηκαν πρόσφατα δυο εξαιρετικά έργα της βενετικής περιόδου του Γκρέκο: η *Βάπτιση* του Δήμου Ηρακλείου Κρήτης (Ιστορικό Μουσείο Κρήτης, Ηράκλειο) και η *Ταφή του Χριστού* της Εθνικής Πινακοθήκης – Μουσείου Αλεξάνδρου Σούτζου. Ο τελευταίος πίνακας, ζωγραφισμένος και αυτός σε ξύλο, έχει μεγαλύτερες διαστάσεις, ενώ η σύνθεσή του διαθέτει εκρηκτική δραματική πυκνότητα και μνημειακό χαρακτήρα.

Ο Γκρέκο στη Ρώμη

Η συστατική επιστολή του Τζούλιο Κλόβιο φαίνεται πως έπιασε τόπο. Πράγματι ο κρητικός ζωγράφος θα φιλοξενηθεί στο ανάκτορο του πιο ισχυρού καρδινάλιου της Ρώμης, του Αλέξανδρου Φαρνέζε, από τον Νοέμβριο του 1570 έως το 1572, οπότε, για άγνωστο λόγο, αναγκάζεται να αλλάξει κατοικία. Τον ίδιο χρόνο εγγράφεται στην Ακαδημία του Αγίου Λουκά και μπορεί πλέον να ασκεί ελεύθερα το επάγγελμα του ζωγράφου. Αποκτά μάλιστα και μαθητή, τον Λατάντσιο Μπονάστρι. Ένας ακόμη μαθητής θα προστεθεί στο εργαστήριο του Γκρέκο, ο Φραντσέσκο Πρεβόστε, που θα ακολουθήσει τον δάσκαλό του στην Ισπανία και θα παραμείνει δίπλα του, πιστός βοηθός και συνεργάτης, έως το 1607.

Το επιβλητικό ανάκτορο Φαρνέζε είχε γίνει την εποχή εκείνη το επίκεντρο της πνευματικής και καλλιτεχνικής ζωής στην αιώνια πόλη, χάρις στον βιβλιοθηκάριο και καλλιτεχνικό σύμβουλο του καρδινάλιου, τον επιφανή λόγιο Φούλβιο Ορσίνι, που υπήρ-



Άποψη του Όρους και της Μονής Σινά
π. 1570
Τέμπρα και λάδι σε ξύλο, 41 x 47,50 εκ.
Ιστορικό Μουσείο Κρήτης, Ηράκλειο
Ιδρύματα Ανδρέα και Μαρίας
Καλοκαιρινού

View of Mount Sinai and the Monastery of Saint Catherine, c. 1570
Tempera and oil on panel, 41 x 47.50 cm
Historical Museum of Crete, Heraklion
Andreas and Maria Kalokerinos
Foundations

DOMENIKOS THEOTOKOPOULOS
EL GRECO, A UNIVERSAL GREEK

atmospheric light, and to model his forms chromatically with brilliant harmonies. His agile, elongated figures are reminiscent of Tintoretto's, while the chromatic framework connects him to Titian. His stay in Rome also left its traces on his art. The dramatic vanishing points, the architectural settings, the strange attitudes struck by the figures, with their repeated twisting and turning, and tempestuous gestures, along with the truncated figures in the foreground show how quickly El Greco assimilated the teachings of Mannerism.

Though brief, Greco's stay at the Palazzo Farnese was of decisive importance for the Cretan painter. Not only did he have an opportunity there to make significant acquaintances that were to play an important role in his life and work, but moreover he furthered his education by broadening his interests through his contact with the scholars in the Fulvio Orsini circle. Above all, however, he developed his own view of the artist as an intellectual, which he applied and would uphold vigorously, particularly in Toledo, where the view of the artist as a craftsman and labourer was still prevalent.

The works Greco produced in Rome reflect his Venetian apprenticeship, particularly in their wealth of colour; also evident is his influence by the Roman Mannerists, who ruled supreme in the world of art at that time: multi-figured scenes from the life of Christ unfold in settings of classical buildings and colonnades featuring violent mannerist vanishing points. Also mannerist are



Ο διωγμός των εμπόρων από τον ναό
π. 1572

Λάδι σε καμβά, 117 x 150 εκ.
Ινστιτούτο Καλών Τεχνών, Μινεάπολις
The William Hood Dunwoody Fund

*Christ Driving the Money Changers
from the Temple, c. 1572*

Oil on canvas, 117 x 150 cm
Institute of Fine Arts, Minneapolis
The William Hood Dunwoody Fund

ξε φίλος, υποστηρικτής και συλλέκτης έργων του Θεοτοκόπουλου. Ανάμεσα στους πίνακες της συλλογής του ήταν η *Άποψη του Όρους Σινά* (Ιστορικό Μουσείο Κρήτης, Ηράκλειο), το *Παιδί που ανάβει ένα κερί*, έργο με κλασική έμπνευση, και το υπέροχο πορτρέτο του *Τζούλιο Κλόβιο*, που κρατάει στα χέρια του ένα από τα εικονογραφημένα βιβλία του (Museo di Capodimonte, Νάπολη). Η διαμονή του Γκρέκο στο Παλάτσο Φαρνέζε, αν και σύντομη, υπήρξε αποφασιστική για τον κρητικό ζωγράφο. Όχι μόνο του δόθηκε η ευκαιρία να κάμει σημαντικές γνωριμίες, που θα παίξουν καθοριστικό ρόλο στη ζωή και στην καριέρα του, αλλά, κυρίως, ολοκλήρωσε την παιδεία του, διευρύνοντας τα ενδιαφέροντά του μέσα στον κύκλο των λογίων του περιβάλλοντος του Ορσίνι. Πάνω απ' όλα, όμως, διαμόρφωσε μια εικόνα για την προσωπικότητα του καλλιτέχνη-διανοούμενου, με την οποία θα ταυτιστεί και την οποία θα υπερασπιστεί με σθένος, ιδιαίτερα όταν βρεθεί στο Τολέδο, όπου ακόμη επιβίωνε η εικόνα του καλλιτέχνη χειρώνακτα και τεχνίτη.

Τα έργα που φιλοτεχνεί ο Γκρέκο στη Ρώμη φέρουν έντονη τη σφραγίδα της βενετικής του μαθητείας, ιδιαίτερα με το πλούσιο χρώμα τους, ενώ υποδηλώνουν και την επίδραση που άσκησαν πάνω του οι ρωμαίοι μανιεριστές, που κυριαρχούσαν τότε στο καλλιτεχνικό στερέωμα: Μέσα σ' ένα χώρο με κλασικά κτήρια και κιονοστοιχίες που απεικονίζονται με τη μανιεριστική προοπτική, με τις βίαιες φυγές προς το βάθος, ξετυλίγονται πολυπρόσωπες σκηνές από τον βίο του Χριστού. Μανιεριστικές είναι και οι ψηλόλιγνες μορφές, αλλά και οι περίεργες στάσεις με τις έντονες συστροφές των σωμάτων. Πρόκειται για τη χαρακτηριστική φιγούρα σερπεντινάτα που είχε εισαγάγει στην τέχνη ο Μιχαήλ Άγγελος και έγινε το έμβλημα του Μανιερισμού. Ανάμεσα στα έργα που ζωγράφισε ο Γκρέκο στη Ρώμη ξεχωρίζουν τα πορτρέτα, που ανήκουν στη βενετική παράδοση και επιβεβαιώνουν τη φήμη του σ' αυτό το είδος με την υψηλή τους ποιότητα και το ψυχολογικό τους βάθος.

Από τη Ρώμη στην Ισπανία

Τέσσερις δεκαετίες μετά την αναχώρηση του κρητικού ζωγράφου από τη Ρώμη, η μνήμη του παραμένει ζωντανή, όπως αποδεικνύει η σύντομη βιογραφία που του αφιέρωσε ο ιστορικός Τζούλιο Μαντσίνι το 1619: «Κανένας από τους ζωγράφους που ζούσαν τότε στη Ρώμη δεν διέθετε τη δική του τεχνική, που ήταν γεμάτη σιγουριά και φρεσκάδα».⁹ Ο ίδιος συγγραφέας συνδέει την αναχώρηση του Γκρέκο για την Ισπανία με τον ασεβή λόγο που πρόφερε μπροστά στη *Δευτέρα Παρουσία* του Μιχαήλ Αγγέλου: «Τον καιρό που έντυναν μερικές φιγούρες της *Δευτέρας Παρουσίας* του Μιχαήλ Αγγέλου, που ο πάπας Πίος Ε΄ τις είχε βρει άσεμνες γι' αυτή τη θέση, ο Γκρέκο είπε άξαφνα πως αν ρίχνανε κάτω όλο το έργο, θα το έκανε εκείνος με τιμή και σεμνότητα και όχι κατώτερο από την άποψη της ζωγραφικής εκτέλεσης». Το ιερόσυλο αυτό σχόλιο, αν έγινε πράγματι, σχετίζεται με την έντονη συζήτηση που γινόταν τότε για την ευπρέπεια και τη σεμνότητα που όφειλαν να διαθέτουν τα θρησκευτικά έργα στο πλαίσιο των νέων κανόνων που είχε θεσπίσει η Αντιμεταρρύθμιση στη Σύνοδο του Τρέντο και που οδήγησε τελικά στην κάλυψη των γυμνών μελών των μορφών της *Δευτέρας Παρουσίας* του Μιχαήλ Αγγέλου. Σύμφωνα με τον χρονικογρά-



Τζούλιο Κλόβιο, π. 1572
Λάδι σε καμβά, 62 x 84 εκ.
Museo di Capodimonte, Νάπολη

Giulio Clovio, c. 1572
Oil on canvas, 62 x 84 cm
Museo di Capodimonte, Naples

the elongated figures, as well as the unusual poses of the contorted bodies. This is the typical *figura serpentinata* (serpentine figure) developed by Michelangelo, which became the emblem of Mannerism. Among the works produced by Greco in Rome stand out his portraits: descended from the Venetian tradition, they established his reputation in this genre thanks to both their technical excellence and psychological insight.

From Rome to Spain

Four decades after the Cretan artist's departure from Rome, his fame was undiminished because, as Giulio Cesare Mancini, maintains in a chronicle he wrote in 1619 on the artists of the period, no one else had "such resolute technique and freshness as he had, among the painters who lived in Rome".⁹ Mancini correlates the El Greco's departure for Spain with his "disrespectful" words upon seeing the *Last Judgment* by Michelangelo in the Sistine Chapel". During the time when several figures from Michelangelo's *Last Judgment* were presented unclothed in a way that Pius V found indecent, El Greco said off the top of his head that if the whole work was demolished he himself would do it in a decent manner and with seemliness, and no less well-executed as a painting". These comments certainly reflected the climate of prudery which the Counter-Reformation had created, and which provoked the papal decision to cover the nude holy figures of the *Last Judgment*. But they also revealed the critical reservations El Greco had about the great Florentine.

But what was the real reason that prompted El Greco to leave Rome, where he had already become a member of the Academy of Saint Luke? During that period, Rome was not particularly fertile ground for commissions. But above all, a new horizon for artists had opened in Spain: the austere and magnificent palace of Escorial was practically completed, and Philip II, the most powerful patron of the time, had issued a general invitation to the artistic world of Italy to come and decorate it. This is certainly what enticed the ambitious Cretan. A brilliant future awaited him there. That he ended up in Toledo was due to a coincidence. At the Palazzo Farnese¹⁰ El Greco had in all probability come to know, among other important Spanish delegates, two important men from Toledo, who served as his connections to the clergy and the high society of that city: the clergymen Pedro Chacón and Luis de Castilla, son of Diego de Castilla, the dean of the Cathedral of Toledo. El Greco's friendship with Luis de Castilla would secure him his first large commissions in the old imperial town. Diego de Castilla, on the recommendation of his son, entrusted to the newly arrived Cretan the monumental group that was to adorn the recently built church of Santo Domingo el Antiguo (1577-1579) and the renowned *Expolio* (*The Disrobing of Christ*, 1577-1579). These works would come to impose themselves and to assert the artist's reputation in the town of Toledo through their high quality and startling innovation.

φο, η προκλητική αυτή δήλωση ξεσήκωσε τόση οργή ανάμεσα στους καλλιτεχνικούς κύκλους της Ρώμης, που ο Γκρέκο αναγκάστηκε να φύγει για την Ισπανία.

Ήταν, όμως, όντως αυτός ο πραγματικός λόγος της αναχώρησης του κρητικού ζωγράφου για τον τελικό προορισμό του; Η εποχή δεν ήταν ιδιαίτερα ευνοϊκή για να κάνει καριέρα ένας φιλόδοξος ξένος καλλιτέχνης στη Ρώμη, όπου αφθονούσαν οι ντόπιοι ζωγράφοι και σπάνιζαν οι παραγγελίες. Κυρίως, όμως, ένας νέος ορίζοντας είχε ανοίξει στην Ισπανία για τους καλλιτέχνες: το αυστηρό και μεγαλοπρεπές ανάκτορο του Εσκοριάλ είχε σχεδόν αποπερατωθεί και ο Φίλιππος Β΄, ο ισχυρότερος μαϊκήνας της εποχής, είχε κηρύξει γενικό προσκλητήριο στον καλλιτεχνικό κόσμο της Ιταλίας για να το διακοσμήσει. Είναι βέβαιο· αυτό ήταν το δέλεαρ για τον φιλόδοξο κρητικό ζωγράφο. Εκεί έμοιαζε να τον περιμένει μια λαμπρότερη σταδιοδρομία.

Η απόφασή του να δοκιμάσει την τύχη του στην Ισπανία μπορεί να συνδέεται και με μια άλλη συγκυρία. Στο ανάκτορο Φαρνέζε^ο ο Δομήνικος είχε γνωρίσει, κατά πάσα πιθανότητα, δύο σημαντικούς ιερωμένους, που αποτέλεσαν τον σύνδεσμό του με τον κλήρο και την υψηλή κοινωνία του Τολέδο: τον Πέδρο Τσακόν και, κυρίως, τον Λουίς ντε Καστίγια, νόθο γιο του Ντιέγκο ντε Καστίγια, πρωτοπρεσβύτερου του Καθεδρικού ναού του Τολέδο. Η φιλία του Γκρέκο με τον Λουίς ντε Καστίγια θα του εξασφαλίσει τις πρώτες μεγάλες παραγγελίες στην παλιά αυτοκρατορική πρωτεύουσα. Ο Ντιέγκο ντε Καστίγια, πιθανότατα ύστερα από σύσταση του γιου του, αναθέτει στον νεότευκτο Κρητικό το μνημειακό σύνολο που προοριζόταν να διακοσμήσει τον νεότευκτο ναό του Αγίου Δομηνίκου του Παλαιού (1577-1579) και το ξακουστό *Εσπόλιο (Διαμερισμός των Ιματίων του Χριστού, 1577-1579)*. Τα έργα αυτά έμελλε να επιβάλουν και να κυρώσουν, με την υψηλή τους ποιότητα και την αιφνιδιαστική τους καινοτομία, τη φήμη του ζωγράφου στο Τολέδο.

Τολέδο, ο τελικός σταθμός

Ποια ήταν, όμως, η φυσιογνωμία του Τολέδο, της πόλης που θα γινόταν η δεύτερη πατρίδα του κρητικού ζωγράφου; Το ιστορικό Τολέδο¹¹ ήταν την εποχή εκείνη ένα από τα μεγαλύτερα αστικά κέντρα της Ευρώπης με 62.000 κατοίκους. Τα δεκάξι χρόνια που μεσολάβησαν από τότε που ο Φίλιππος Β΄ μετέφερε την πρωτεύουσα της Ισπανίας από το Τολέδο στη Μαδρίτη (1561) ως την ώρα που έφτασε εκεί ο Γκρέκο (1577) δεν ήταν αρκετά για να θαμπώσουν την ομορφιά, την αίγλη και τη δύναμη της πολιτείας, «δόξα και φάρο της Ισπανίας», σύμφωνα με τον Θερβάντες. Άλλωστε, η επί πέντε αιώνες πρωτεύουσα της χώρας συνέχιζε να είναι η θρησκευτική πρωτεύουσα της Ισπανίας, σε μια εποχή που η Αντιμεταρρύθμιση είχε δώσει μεγάλη εξουσία στον κλήρο. Το αυτοκρατορικό παρελθόν της πόλης και η παρουσία του υψηλού κλήρου είχαν δημιουργήσει μια αριστοκρατική κάστα ανθρώπων με μεγάλη μόρφωση και πνευματικά ενδιαφέροντα. Ανάμεσα σ' αυτούς θα αναζητήσει ο έλληνας ζωγράφος τους φίλους του και όχι ανάμεσα στους ομοτέχνους του, που συνέχιζαν, στο καθυστερημένο καλλιτεχνικά Τολέδο, να θεωρούνται απλοί τεχνίτες, χειρώνακτες. Η τέχνη του διέσωσε, σε μερικές ξακουστές αυτοτελείς προσωπογραφίες και σε πορτρέτα που αναγνωρίζονται μέσα στις θρησκευτι-

Άποψη του Τολέδο, π. 1598-1599
Λάδι σε καμβά, 121,3 x 108,6 εκ.
Μητροπολιτικό Μουσείο, Νέα Υόρκη
Συλλογή Η. Ο. Havemeyer, κληροδότημα
κας Η. Ο. Havemeyer, 1929

View of Toledo, c. 1598-1599
Oil on canvas, 121.3 x 108.6 cm
The Metropolitan Museum of Art
New York
H. O. Havemeyer Collection, Bequest
of Mrs. H. O. Havemeyer, 1929
©Photo SCALA, Florence



The final stage: Toledo

But what was Toledo like at the time, which was to become the Cretan artist's adopted city? The historical Toledo¹¹ was a large, urban centre with a wealthy and intellectual clientele. The sixteen years that intervened from the time Philip II transferred the capital of Spain from Toledo to Madrid (1561) until El Greco's arrival (1577) were too short a time for its beauty, grandeur and power to fade out. Furthermore, it continued to be the religious capital of Spain during a period when the Counter-Reformation had given great authority to the clergy. Toledo must have been one of the largest cities in Europe during that period, with some 62,000 inhabitants. Its imperial past – for five centuries, since 1085, it had been the capital of Spain – and the presence of the foremost clergymen had created an aristocratic caste of highly educated intellectuals. Among them, the Greek painter would make his friends and his clients,¹² including cardinals, monks, scholars, scientists and poets, such as Antonio de Covarrubias, a jurist, scholar and Hellenist, and his brother Diego, Luis de Góngora (1556-1627) and Hortensio Félix de Paravicino (1580-1633), who dedicated laudatory sonnets to him.

El Greco certainly did not plan to settle permanently in Toledo, if one accepts that his final aim was to win the favour of Philip II and to make his mark in the king's court. And indeed he did manage to secure two important commissions from the monarch: the *Allegory of the Holy League* (immediately after his arrival in 1577) and

κές συνθέσεις του, τα χαρακτηριστικά των υψηλών φίλων του. Στον κύκλο του Γκρέκο¹² περιλαμβάνονται καρδινάλιοι, μοναχοί, ουμανιστές, επιστήμονες και ποιητές, όπως ο Αντόνιο ντε Κοβαρούμπιας, σοφός νομομαθής και ελληνιστής, και ο αδελφός του Ντιέγκο, διάσημος θεολόγος, επίσκοπος της Σεγκόβια. Ο Γκρέκο θα περιλάβει τα πορτρέτα των δυο φίλων του ανάμεσα στους παρισταμένους στην *Ταφή του Κόμη του Οργκάθ* και θα τους τιμήσει με αυτόνομες προσωπογραφίες. Μεταξύ των επιφανών φίλων του συγκαταλέγονται επίσης ο ποιητής Γκόνγκορα και ο Ορτένσιο Παραβιθίνο, που του αφιέρωσαν δοξαστικά επιτάφια σονέτα. Ο ζωγράφος απαθανάτισε τα χαρακτηριστικά του τελευταίου σε ένα από τα πιο συναρπαστικά πορτρέτα του (Μουσείο Καλών Τεχνών, Βοστώνη).

Ο Θεοτοκόπουλος δεν σκόπευε ασφαλώς να εγκατασταθεί μόνιμα στο Τολέδο, αν δεχτούμε ότι ο τελικός του στόχος ήταν να κερδίσει την εύνοια του Φιλίππου Β΄ και να διακριθεί στην Αυλή του. Και πράγματι, κατάφερε να εξασφαλίσει δύο σημαντικές παραγγελίες για τον μονάρχη: την *Αλληγορία της Ιερής Συμμαχίας*, αμέσως μετά την άφιξή του, το 1577, και το *Μαρτύριο του Αγίου Μαυρικού*, λίγα χρόνια αργότερα, στα 1580-1582. Τα έργα δεν άρεσαν στον βασιλιά και η επαφή με την Αυλή δεν είχε συνέχεια. Έτσι ο Θεοτοκόπουλος αναγκάστηκε να παραμείνει για πάντα στο Τολέδο, όπου η φήμη του είχε εδραιωθεί και οι παραγγελίες τον πολιορκούσαν.¹³ Εδώ έμελλε να στήσει το σπιτικό του ή, καλύτερα, το αρχοντικό του. Γιατί μπορεί να μην απέκτησε ποτέ δική του κατοικία, αλλά τα συμφωνητικά που σώζονται τον φέρουν ενοικιαστή από το 1585 σ' ένα συγκρότημα από τρία διαμερίσματα που ανήκαν στον Μαρκήσιο ντε Βιγιένα. Το 1604 τα δωμάτια του σπιτιού ανέρχονταν στον σεβαστό αριθμό των είκοσι τεσσάρων. Σωστή πριγκιπική διαμονή, που εναρμονίζεται μ' ένα ύφος ζωής υπερήφανο και εξεζητημένο. Μέσα σ' αυτό το αρχοντικό, που χρησίμευε και για εργαστήριο, φιλοτέχνησε τα εκθαμβωτικά και οραματικά του αριστουργήματα. Εδώ, ζωγραφίζοντας και μελετώντας, πέρασε τη ζωή του. Δεν είναι βέβαιο αν συζούσε με την ισπανίδα συντρόφισσά του, που ουδέποτε παντρεύτηκε, τη Χερόνιμα ντε λας Κουέβας, μητέρα του μοναχογιού του Γιωργή Μανουήλ, που γεννήθηκε το 1578, και στον οποίο ο Κρητικός έδωσε το όνομα του πατέρα και του αδελφού του. Εδώ έμελλε να κλείσει τα μάτια του ο «Δομήνικος ο Έλληνας», στις 7 Απριλίου του 1614. Ελλάδα και Ισπανία τίμησαν το 2014 την επέτειο των 400 χρόνων από τον θάνατο του ζωγράφου με μια σειρά από σημαντικές εκδηλώσεις.

Το ύφος ζωής του Γκρέκο στο Τολέδο

«Μπήκε σ' αυτή την πόλη με μεγάλο κύρος, με τρόπο που έκαμε να νιώσουν πως δεν υπήρχε στον κόσμο τίποτε ανώτερο από τα έργα του», γράφει ο Χουσέπε Μαρτίνεθ,¹⁴ ζωγράφος και θεωρητικός, μισόν αιώνα μετά τον θάνατο του Γκρέκο. Από τον ίδιο συγγραφέα πληροφορούμαστε ότι «πλήρωνε μουσικούς για να του παίζουν την ώρα που δειπνούσε και αυτό του έδινε μεγάλη χαρά». Οι χαρακτηρισμοί που τον συνοδεύουν για πολύ καιρό απηχούν τη φήμη ενός ανθρώπου ασυμβίβαστου και παράδοξου, με συνήθειες που ξένιζαν τους καλλιτεχνικούς κύκλους της συντηρητικής πολιτείας. Ήταν πολύ παράξενος («de extravagante condición»), αναφέρει ο ίδιος



Προσωπογραφία του μοναχού Ορτένσιο Παραβιθίνο, 1609
Λάδι σε καμβά, 112 x 86 εκ.
Μουσείο Καλών Τεχνών, Βοστώνη

Fray Hortensio Félix de Paravicino, 1609
Oil on canvas, 112 x 86 cm
Museum of Fine Arts, Boston
©Photo SCALA, Florence

Ευγενής με το χέρι στο στήθος, π. 1580
Λάδι σε καμβά, 81,8 x 66,1 εκ.
Μουσείο Πράδο, Μαδρίτη

The Nobleman with His Hand on His Chest, c. 1580
Oil on canvas, 81.8 x 66.1 cm
© Madrid, Museo Nacional del Prado



the *Martyrdom of Saint Maurice* a few years later, in 1580-1582. The king did not like these works, and El Greco's contact with the court was not continued.

Thus, El Greco was forced to remain in Toledo, where his fame was secure and he was besieged with commissions.¹³ There he would set up his household, or rather his mansion: though he may never have acquired his own residence, the contracts that have survived mention him as the tenant from 1585 of a complex consisting of three apartments that belonged to the Marquis de Villena. In 1604, the rooms of the house had risen to the respectable number of twenty-four; a truly princely residence that reflected his life style. Here, he spent his life painting and studying. It has not been confirmed whether he lived with his female companion, whom he never married, the Spanish Jerónima de las Cuevas, the mother of his only son, Jorge Manuel, born in 1578. Here is also where "Domenikos the Greek" was to die on April 7th, 1614. In 2014, Greece and Spain celebrated the 400th anniversary of the artist's death.

El Greco's life style in Toledo

The life style of the Cretan artist in Toledo was both proud and sophisticated. "He entered this town with great authority, in a way that made one feel there was nothing in this world higher than his works", writes Jusepe Martinez, half a century after the artist's death.¹⁴ The same author informs us that, "he paid musicians to play for him while he dined, and that gave him great pleasure". For a long time the descriptions of him reflected the fame of a person uncompromising and strange, with habits that startled the artistic circles of the conservative city.¹⁵ Domenikos Theotokopoulos embodied and represented a new type of artist, with a broad education and universal interests, as evidenced by his library, which was splendid for the period and rare for an artist. He had been raised in the Classics, nursed on the spirit of the Renaissance, and had experienced first hand the eminence and the glory of the artist in his Venetian and, above all, his Roman environment. Artists in Italy had for some time ceased to be considered manual labourers; the fine arts had taken their rightful place in the pantheon of the Liberal Arts, while the guild had been promoted to the status of an academy.¹⁶

El Greco's masterpieces in Toledo

The works that El Greco produced in Venice and Rome marked a stage in his acquisition of a new pictorial language: the Venetian school and the Roman Mannerism. The first important commission he received in Toledo was the ensemble of nine paintings for the large main and two lateral altarpieces of the then recently built church of Santo Domingo el Antiguo (1577-1579).¹⁷ Venetian influences and Roman memories converge and are fused into a style in which the artist's unmistakable personality is already evident. The *Assumption of the Virgin* (The Art Institute of Chicago), the monumental composition that

σχολιαστής, και ένας άλλος τον χαρακτηρίζει «ακατάδεκτο από το μεγαλείο του πνεύματός του».¹⁵ Ίσως αυτή η τελευταία παρατήρηση μας δίνει ένα κλειδί για να εννοήσουμε την αήθη συμπεριφορά του, τη θαρραλέα υπεράσπιση της αυτονομίας του δημιουργού, ακόμη και μπροστά στην Ιερά Εξέταση, τις αλληπάλληλες δίκες όπου προσφεύγει για να βρει το δίκιο του και να εξασφαλίσει καλύτερες αμοιβές για τα έργα του. Ο Δομήνικος Θεοτοκόπουλος ενσάρκωνε και εκπροσωπούσε έναν νέου τύπου καλλιτέχνη με μεγάλη παιδεία και οικουμενικά ενδιαφέροντα, όπως μαρτυρεί η πλούσια για την εποχή και σπάνια για καλλιτέχνη βιβλιοθήκη του. Είχε παιδευτεί με τα κλασικά γράμματα, είχε γαλουχηθεί με το πνεύμα της Αναγέννησης και είχε γνωρίσει από κοντά την περιωπή και τη δόξα του καλλιτέχνη στο βενετσιάνικο και, κυρίως, στο ρωμαϊκό περιβάλλον. Ο καλλιτέχνης είχε πάψει από καιρό να θεωρείται χειρώνακτας στην Ιταλία και οι Καλές Τέχνες είχαν βρει τη θέση τους στο πάνθεον των Ελευθέρων Τεχνών, ενώ η παλιά συντεχνία είχε προαχθεί σε Ακαδημία.¹⁶

Αριστουργήματα του Θεοτοκόπουλου στο Τολέδο

Τα έργα που φιλοτέχνησε ο Θεοτοκόπουλος στη Βενετία και τη Ρώμη αποτελούν σταθμούς μαθητείας στην κατάκτηση της νέας γλώσσας της τέχνης: της βενετικής σχολής και του ρωμαϊκού μανιερισμού. Τα ωραιότερα έργα αυτής της περιόδου είναι οι προσωπογραφίες. Η πρώτη σημαντική παραγγελία που δέχεται ο Θεοτοκόπουλος στο Τολέδο είναι το σύνολο από εννέα πίνακες που προορίζονταν για το μεγάλο κεντρικό και τα δύο πλαϊνά εικονοστάσια της νεότευκτης εκκλησίας του Αγίου Δομηνίκου του Παλαιού (1577-1579).¹⁷ Βενετικές επιδράσεις και ρωμαϊκές μνήμες συγκλίνουν και συγχωνεύονται σ' ένα ύφος με έκτυπη πλέον την προσωπική σφραγίδα του δημιουργού. Η *Ανάληψη της Θεοτόκου*, η μνημειώδης σύνθεση που κατέχει την κεντρική θέση στο μεγάλο εικονοστάσιο, μαζί με την υπερκείμενη *Αγία Τριάδα* είναι τα αριστουργήματα του συνόλου. Τα πρώτο πράγμα που εντυπωσιάζει στις συνθέσεις αυτές είναι το επιβλητικό τους μέγεθος, 4 και 3 μέτρα αντίστοιχα, που δεν είχε προηγούμενο στη δημιουργία του Γκρέκο ως τότε, αλλά κυρίως η σιγουριά με την οποία αντιμετωπίζει αυτή την πρόκληση ο ζωγράφος, σαν έτοιμος από καιρό.

Η *Ανάληψη της Θεοτόκου* (Ινστιτούτο Τέχνης, Σικάγο) εμπνέεται από την ανάλογη σύνθεση του Τιτσιάνο στην εκκλησία των Φράρι στη Βενετία. Ο χορός των μαθητών, η δραματικότητα στις στάσεις και τις χειρονομίες των αποστόλων είναι παράλληλα και στα δύο έργα. Τα χρώματα, καθαρά και λαμπερά, έχουν ήδη αρχίσει να στοιχειοθετούν τις παράδοξες αρμονίες του ζωγράφου.

Το άλλο αριστούργημα του συνόλου του Αγίου Δομηνίκου είναι η *Αγία Τριάδα* (Μουσείο Πράδο, Μαδρίτη). Ένας χορός στροβιλιζόμενων αγγέλων περιβάλλει το κεντρικό σύμπλεγμα του αιώνιου πατέρα, που υποβαστάζει το πελιδνό λείψανο ενός Χριστού-Απόλλωνα. Ο Θεοτοκόπουλος εδώ συναντά τον χριστιανικό παγανισμό του Μιχαήλ Αγγέλου. Το σώμα του Χριστού ακολουθεί, άλλωστε, τη σερπαντινοειδή καταρρέουσα μορφή του νεκρού Σωτήρα από το γλυπτικό σύνταγμα της *Πιετά* στην Καθεδρική της Φλωρεντίας.



Η κυρία με την ερμίνα, π. 1577-1579
Λάδι σε καμβά, 62 x 50 εκ.
Μουσείο Γλασκώβης

Lady in a Fur Wrap, c. 1577-1579
Oil on canvas, 62 x 50 cm
Glasgow Museum, Art Gallery & Museums Kelvingrove
The Stirling-Maxwell Collection, Pollok House, Glasgow

Προσωπογραφία του Γιωργή Μανουήλ Θεοτοκόπουλου, 1600-1605
Λάδι σε καμβά, 81 x 56 εκ.
Μουσείο Καλών Τεχνών, Σεβίλλη

Portrait of Jorge Manuel Theotokopoulos
1600-1605
Oil on canvas, 81 x 56 cm
Museo de Bellas Artes, Seville
©Photo SCALA, Florence





Η Ανάληψη της Θεοτόκου, 1577-1579
Λάδι σε καμβά, 403,2 x 211,8 εκ.
Ινστιτούτο Τέχνης, Σικάγο
Δωρεά Nancy Atwood Sprague εις μνήμην
Albert Arnold Sprague, 1906.99

The Assumption of the Virgin, 1577-79
Oil on canvas, 403.2 x 211.8 cm
The Art Institute of Chicago
Gift of Nancy Atwood Sprague in memory
of Albert Arnold Sprague, 1906.99
Photography © The Art Institute of Chicago

Τιτσιάνο (1488/1490-1576)
Η Ανάληψη της Θεοτόκου, π. 1516-1518
Λάδι σε ξύλο, 690 x 360 εκ.
Santa Maria Gloriosa dei Frari, Βενετία

Titian (1488/1490-1576),
The Assumption of the Virgin, c. 1516-1518
Oil on panel, 690 x 360 cm
Santa Maria Gloriosa dei Frari, Venice
Authorization: Cultural Heritage Office
of the Patriarchate of Venice
©Photo SCALA, Florence



occupied the central position in the main altarpiece, along with the *Holy Trinity* that crowns it, are the gems in the ensemble. The *Assumption of the Virgin* was inspired by a similar composition by Titian in the Santa Maria dei Frari church in Venice. The chorus of disciples and the dramatic poses and gestures of the apostles are akin in both works. The colours, pure and gleaming, have already begun to demonstrate the artist's peculiar harmonies.

The other masterpiece of Santo Domingo el Antiguo is the *Holy Trinity* (Museo Nacional del Prado, Madrid). A choir of whirling angels surrounds the central group of the eternal father who supports the livid corpse of Apollo-Christ, in his uncorrupted Michelangelesque beauty. Here, Theotokopoulos comes into communion with the Christian paganism of his great fellow artist. Furthermore, the body of Christ is painted in accordance with the collapsed serpentine figure of the dead Christ in the sculptural *Pietà* in the Florence Cathedral.

The *Expolio* or *Disrobing of Christ* was painted during the same period for the Sacristy of the Toledo Cathedral (1577-1579).¹⁸ Alongside the *Burial of the Count of Orgaz*, they were hailed as masterpieces from the very beginning and have never lost the admiration of the faithful and art lovers through the centuries.

A characteristic element of El Greco's style is to be found in his technique. Unlike the Roman Mannerists, who preferred an enamel-like finish to their forms, the Cretan painter, following the example of his Venetian teachers, worked with broad brushstrokes, as if he were sketching, which gave a rich texture to the painting surface and an incomparable glow to his colours.

El Greco employed a deliberately non-naturalistic style. Elongated and slender, completely spiritualized, his figures are a reference to the ascetics of Byzantine hagiography, much more so than the fleshy figures of Roman Mannerism. The flexibility of their motions and their spiral movements also appear to carry on the tradition of Tintoretto. By combining naturalistic details with his otherworldly interpretations, he stressed the spiritual and imaginary character of his art, indicating that this was a conscious choice. El Greco's first creative decade in Toledo is crowned by his supreme masterpiece: *The Burial of the Count of Orgaz* (1586-1588), one of the all-time peaks in the history of art. Ever since this monumental and magnificent painting was executed (480 x 360 cm) for the lateral chapel of the Virgin of the church of Santo Tomé in Toledo, it has been admired not only for its incomparable art, but also because it was a gallery of portraits of the most eminent social figures of that time in Toledo. The theme of the painting is inspired from a legend of the beginning of the 14th century. Count of Orgaz was a philanthropist and a right-thinking Knight. At the time he was being buried, Saint Augustine and Saint Stephen themselves, according to the legend, descended from heaven and buried him in front of the dazzled eyes of those present.

Το *Εσπόλιο* ή *Διαμερισμός των ιματίων του Χριστού*¹⁸ ζωγραφίζεται τον ίδιο καιρό για το Σκευοφυλάκιο της Καθεδρικής του Τολέδο (1577-1579). Μαζί με την *Ταφή του Κόμη του Οργκάθ* χαιρετίστηκαν από την πρώτη στιγμή ως αριστουργήματα και διατήρησαν αμείωτο τον θαυμασμό πιστών και φιλοτέχνων διά μέσου των αιώνων, ακόμη και όταν η τέχνη του δημιουργού τους είχε περιπέσει στην αφάνεια.

Ένα στοιχείο που χαρακτηρίζει το ύφος του Γκρέκο είναι η τεχνική του. Αντίθετα από τους ρωμαίους μανιεριστές, που προτιμούν το σμάλτινο φινίρισμα της φόρμας, ο κρητικός ζωγράφος, ακολουθώντας το παράδειγμα των βενετών δασκάλων του, δουλεύει με αδρές πινελιές σαν να σκισσάει και με αλληπάλληλες επικαλύψεις με αραιωμένο χρώμα (λαζούρες) δίνει πλούσια υφή στη ζωγραφική επιφάνεια και ασύγκριτη λάμψη στο χρώμα του. Το ύφος του Γκρέκο είναι ηθελημένα αντινατουραλιστικό. Οι μορφές του, ψηλόλιγνες και λυγρές, τέλεια αποπνευματωμένες, παραπέμπουν στους ασκητές της βυζαντινής εικονογραφίας, πολύ περισσότερο από ό,τι στις ογκηρές και σωματώδεις μορφές του ρωμαϊκού μανιερισμού. Η ελαστικότητα της ανατομίας τους και οι σπειροειδείς κινήσεις τους φαίνεται, άλλωστε, να συνεχίζουν την παράδοση του Τιντορέτο. Ο Γκρέκο είναι ικανός να ζωγραφίσει, όταν θέλει, απόλυτα φυσιοκρατικά, όπως αποδεικνύουν οι προσωπογραφίες που εισάγει στις ιερές σκηνές του και τα πορτρέτα που οροσημαίνουν όλη την πορεία του.

Μια τόσο ασυνήθιστη καλλιτεχνική έκφραση απαιτούσε, όπως σημείωνε και ο ίδιος, ένα καλλιεργημένο κοινό, «που μόνο με τον καιρό και με τη μόρφωση θα μπορούσε να ανακαλύψει την αλήθεια της τέχνης» του. Το κοινό αυτό αξιώθηκε να το βρει, ή καλύτερα να το δημιουργήσει, αναζητώντας το στις τάξεις της υψηλής κοινωνίας του Τολέδο. Την αριστοκρατία του πνεύματος, τους κληρικούς, τους νομομαθείς, τους ποιητές και τους σοφούς, που περιέβαλαν τον ίδιο και την τέχνη του με την εκτίμησή τους, ο Γκρέκο θα τους τιμήσει, κι εκείνος με τη σειρά του, απαθανατίζοντάς τους στο ωραιότερο έργο του: στην *Ταφή του Κόμη του Οργκάθ* (1586-1588, Ναός Αγίου Θωμά, Τολέδο). Από τότε που ζωγραφίστηκε ο μνημειακός και μεγαλειώδης αυτός πίνακας (480 x 360 εκ.) για το παρεκκλήσιο της Παναγίας στην εκκλησία του Αγίου Θωμά στο Τολέδο, θαυμαζόταν, όχι μονάχα για την άφθαστη τέχνη του, αλλά και γιατί αποτελούσε μια πινακοθήκη από προσωπογραφίες των επιφανέστερων εκπροσώπων της τολεδάνικης κοινωνίας. Το θέμα του πίνακα εμπνέεται από έναν θρύλο που τοποθετείται στις αρχές του 14^{ου} αιώνα (1323). Ο Κόμης του Οργκάθ ήταν ένας φιλάνθρωπος και δίκαιος ιππότης. Την ώρα που τον κήδεuan, κατέβηκαν από τον ουρανό, σύμφωνα με την παράδοση, ο Άγιος Αυγουστίνος και ο Άγιος Στέφανος και τον έθαψαν οι ίδιοι μπροστά στα έκθαμβά μάτια των παρισταμένων.

Η σκηνή του θαύματος απεικονίζεται στο κάτω μέρος της σύνθεσης, στο επίγειο τμήμα. Στο πάνω μέρος, το επουράνιο, τα σύννεφα παραμερίζουν για ν' αποκαλύψουν την υποδοχή του δικαίου στον Παράδεισο. Ο Χριστός, λευκοφορών και εν δόξη, ταυτίζεται με την πηγή του φωτός, εικονογραφώντας την ευαγγελική ρήση «εγώ ειμί το φως του κόσμου». Ο ζωγράφος τον τοποθετεί στην κορυφή του τριγώ-



Εσπόλιο (Ο διαμερισμός των ιματίων του Χριστού), 1577-1579
Λάδι σε καμβά, 285 x 173 εκ.
Σκευοφυλάκιο Καθεδρικού ναού, Τολέδο

Expolio (The Disrobing of Christ), 1577-1579
Oil on canvas, 285 x 173 cm
Cathedral Sacristy, Toledo
Photo: A. Pareja

Η Αγία Τριάδα, 1577-1579
Λάδι σε καμβά, 300 x 179 εκ.
Μουσείο Πράδο, Μαδρίτη

The Holy Trinity, 1577-1579
Oil on canvas, 300 x 179 cm
© Madrid, Museo Nacional del Prado



This scene of the miracle is depicted in the lower part of the composition, in the terrestrial section. In the upper part, the heavenly one, the clouds have parted to receive this just man in Paradise. Christ clad in white and in glory, is the crowning point of the triangle formed by the figures of the Madonna and Saint John the Baptist in the traditional Orthodox composition of the *Deesis*. These three central figures of heavenly glory are surrounded by apostles, martyrs, Biblical kings and the just. An angel is transporting the soul of the dead person to Heaven – in the form of an infant suspended in mid-air, in the manner portrayed in the Christian Orthodox tradition.¹⁹

The *Burial of the Count of Orgaz* is the living encyclopaedia of El Greco's art, without ceasing to be a masterpiece of organic continuity and entelechy. It is from this mine of thoroughly disciplined artistic knowledge that his mature works in Toledo would emerge.

This work marks the end of El Greco's first creative decade in Toledo, punctuated by works of rare beauty, including the paintings made on behalf of Philip II for the Escorial, where they can still be admired today: the *Allegory of the Holy League* (1577-1579) and the *Martyrdom of Saint Maurice* (1580-1582).

El Greco's mature style

Middle-aged and established by now, with acquaintances and friends that ensured his integration and bourgeois lifestyle, as well as his professional survival in his adopted country, Domenico Greco, as he is called in archival sources, would spend the rest of his life as the leading active painter in Toledo. The commissions he received were destined for chapels and monasteries in the regions of Toledo and northern Castile, and all the way to Madrid, while private patrons commissioned their portraits, or small religious paintings for private devotional duties. The difficulties the painter encountered in regard to the valuation of his work and his payment for it did not prevent this proud Cretan from taking his art to most daring heights – untrodden peaks where no artist had ever dared to go before him.

The characteristics of his mature style had already crystallized. The rejection of the third dimension and perspective, and the identification of pictorial space with the painting surface are two characteristic features of El Greco's mature style. Conform to one unified rhythm, figures and space are rendered with absolute equality in regard to their plastic properties. A powerful geometrical structure underlies the apparent turbulence. Among the synthetic shapes, the dominant ones are the inverted pyramid, which leads the viewer's eye toward the sky, the otherworldly landscape of the divine occurrences, or the spiral, or both. Attitudes, gestures, colour shapes and lighting emphasize these axes, whose aim is to charge the image with dynamism and inner vibration, and guide the spectator's eye through. This analysis is illustrated by the compositions El Greco painted for the College of Doña

νου που σχηματίζεται από τις μορφές της Παναγίας και του Ιωάννη του Προδρόμου στην παραδοσιακή ορθόδοξη σύνθεση της Δέησης. Οι τρεις κεντρικές μορφές της ουράνιας δόξας περιβάλλονται από Αποστόλους, Αγίους, μάρτυρες, βιβλικούς βασιλείς και δικαίους (ανάμεσά τους διακρίνεται ο βασιλιάς Φίλιππος Β΄, παρόλο που ζούσε ακόμη). Ένας άγγελος μεταφέρει την ψυχή του νεκρού στον ουρανό υπό μορφήν αιθέριου βρέφους, σύμφωνα με την ορθόδοξη παράδοση.¹⁹

Η *Ταφή του Κόμη του Οργκάθ*, κορυφαίο έργο του Γκρέκο και αδιαμφισβήτητο αριστούργημα της παγκόσμιας ιστορίας της τέχνης, αποτελεί σταθμό στη δημιουργία του. Ο Θεοτοκόπουλος καταθέτει εδώ συμπυκνωμένη όλη τη σοφία της τέχνης του, τις γνώσεις του, τη μαστοριά του, τη συνθετική του φαντασία, την εκφραστική του δύναμη. Είναι η ζωντανή εγκυκλοπαίδεια της τέχνης του, χωρίς να παύει να είναι ένα αριστούργημα με οργανική συνοχή και εντελέχεια. Μέσα από αυτό το ορυχείο μιας τέλει πειθαρχημένης γνώσης της τέχνης του, θα αναδυθεί το ώριμο έργο του Γκρέκο. Με αυτή τη μεγαλειώδη συμφωνία κλείνει η πρώτη δημιουργική δεκαετία του Γκρέκο στο Τολέδο, που σηματοδοτείται από έργα σπάνιας ομορφιάς. Με τις επιτυχίες αυτές ο κρητικός ζωγράφος προσπάθησε και πέτυχε να επιβληθεί στις συνειδήσεις ως ο αδιαμφισβήτητος μονάρχης της ζωγραφικής στην παλιά αυτοκρατορική πόλη.

Στα έργα αυτά συμπεριλαμβάνονται και οι δυο πίνακες που φιλοτέχνησε για το Εσκοριάλ, όπου φυλάσσονται ακόμη έως σήμερα, για λογαριασμό του Φιλίππου Β΄: η *Αλληγορία της Ιερής Συμμαχίας* (1577-1579) και το *Μαρτύριο του Αγίου Μαυρικίου* (1580-1582). Και τα δύο μαρτυρούν τη θητεία του στον ιταλικό μανιερισμό, ιδιαίτερα σε ό,τι αφορά στον χειρισμό του χώρου, με τις αιφνίδιες μεταβάσεις από τα κοντινά πρώτα επίπεδα στα μακρινά πλάνα (χώρος-χωνί) και τους «εγκιβωτισμούς», που χρησιμοποιεί για να απομονώσει σκηνές και επεισόδια. Η ανατομία των μορφών, οι στάσεις με τους έντονους χιασμούς και τα αιχμηρά περιγράμματα, κατάγονται από τον ίδιο στυλιστικό κώδικα. Ο ψυχολογικός ρεαλισμός στην ερμηνεία των προσώπων, οι σαγηνευτικές χρωματικές αρμονίες, με χρώματα που λάμπουν σαν πετράδια, και οι στροβιλιζόμενοι χοροί των αγγέλων ανήκουν στις προσωπικές κατακτήσεις του ζωγράφου, που προαγγέλλουν τα αριστουργήματα του Τολέδο.

Το ώριμο ύφος του Γκρέκο

Μεσήλικας πια και αναγνωρισμένος, με γνωριμίες και φιλίες που του εξασφαλίζουν την αστική ένταξη και την επαγγελματική επιβίωση στη θετή πατρίδα του, ο Δομήνικος Γκρέκο – όπως τον αποκαλούν οι αρχαιακές πηγές – θα διανύσει το υπόλοιπο της ζωής του ως ο κυριότερος ενεργός ζωγράφος του Τολέδο. Οι παραγγελίες που δέχεται απευθύνονται σε παρεκκλήσια και μοναστήρια της περιοχής του Τολέδο και της βόρειας Καστίλης μέχρι και τη Μαδρίτη, ενώ ιδιώτες του παραγγέλλουν τις προσωπογραφίες τους και μικρούς πίνακες που προορίζονται για την ιδιωτική λατρεία. Οι δυσκολίες που συνάντησε στην εκτίμηση και πληρωμή των έργων του δεν εμπόδισαν τον υπερήφανο Κρητικό να οδηγήσει την τέχνη του στις πιο τολμηρές, τις πιο απόκρημνες κορυφές, όπου κανείς καλλιτέχνης δεν είχε ως τότε ριψοκινδυνεύσει να περιπλανηθεί.



Η ταφή του Κόμη του Οργκάθ, 1586-1588
Λάδι σε καμβά, 480 x 360 εκ.
Ναός Αγίου Θωμά, Τολέδο

The Burial of the Count of Orgaz, 1586-1588
Oil on canvas, 480 x 360 cm
Parish Church of Santo Tomé, Toledo
© Parroquia de Santo Tomé. Toledo. España
Photo: A. Pareja



Η Άμωμη Σύλληψη, 1608-1613
Λάδι σε καμβά, 347 x 174 εκ.
Μουσείο Σάντα Κρουθ, Τολέδο

The Immaculate Conception, 1608-1613
Oil on canvas, 347 x 174 cm
Museo de Santa Cruz, Toledo
© Photo SCALA, Florence

María de Aragón²⁰ in Madrid from 1596 to 1600 (see in particular the *Crucifixion*, the *Resurrection* and the *Pentecost*, Museo Nacional del Prado, Madrid).

The abstract and geometric style that dominates these compositions by El Greco has been connected by experts to the Byzantine origins of his art.²¹ The anatomy of the human body becomes even more otherworldly in the painter's mature works. His figures, practically immaterial, elastic and enormous, are extended all the way to heaven as if drawn by some invisible force, with only the toes of their feet touching the ground. Their height is almost double that of the Lysippos canon of proportions. As the outline and the framework conform to a spindle-shaped, spiral rhythm, the figures appear to be whirling even when they are motionless. Here, the figures are really "dancing" to the rhythm of flame. Another innovation of Theotokopoulos' mature works is the dialectic relationship between form and space, an inextricable one, which we will encounter three centuries later in Cézanne and Picasso's Cubist period in particular.

Often, in order to give monumentality to his figures, the painter set the horizon very low. His spectral and beloved city of Toledo is sometimes laid out according to this dramatically low horizon as can be seen in two works he painted in 1597-1599 for the side-chapel of San José: *Saint Joseph and the Christ Child* and *Saint Martin and the Beggar*.

Another element that seems to emphasize El Greco's anti-naturalistic style is his completely original use of light. Precisely as in Byzantine art, light does not conform to natural laws; there is no specific source to define the direction and regulate the distribution of the chiaroscuro. In his mature works, lightning bolts of white light strike the drapery ends, the figures and clouds, evoking a stormy atmosphere and transforming the scene into a set where timeless divine events are being enacted.

El Greco's latest works turn this use of light into a detonating force. Some of these scenes owe their power mainly to this otherworldly, stormy light, which suddenly reveals their mystic character as in the *Vision of Saint John* or *The Opening of the Fifth Seal* (The Metropolitan Museum of Art, New York), and the renowned *View of Toledo* (The Metropolitan Museum of Art, New York).

El Greco's aesthetics

In 1611 El Greco received a visit from Francisco Pacheco (1571-1654), a painter and theoretician who was to become the father-in-law of Velázquez. Pacheco²² was impressed by the personality of the painter "who was unique in every way" and characterized him as a "great philosopher, keen in his observations" and "a writer of books on painting, sculpture and architecture". These unpublished texts have been lost, but evidence of the aesthetics of the Cretan artist has come down to us along other roads.

Colour had primacy over drawing, El Greco declared, confirming his descent from the Venetian tradition. El Greco's aesthetic theory was supplemented by

Ήδη τα χαρακτηριστικά του ώριμου ύφους του έχουν αποκρυσταλλωθεί. Η απόρριψη της τρίτης διάστασης και της προοπτικής, η ταύτιση του χώρου με την επιφάνεια, είναι ένα από τα κύρια γνωρίσματα της ώριμης τεχνοτροπίας του Γκρέκο. Μορφές και χώρος υπακούουν σ' έναν ενιαίο ρυθμό και ζωγραφίζονται με απόλυτη ισοτιμία όσον αφορά στην πλαστική τους ποιότητα. Κάτω από μια φαινομενική ταραχή, λανθάνει μια ισχυρή γεωμετρική δομή. Τα συνθετικά σχήματα που κυριαρχούν στην ώριμη δημιουργία του Γκρέκο είναι η ανάστροφη πυραμίδα, που οδηγεί το βλέμμα του θεατή προς τους ουραμούς, υπερφυσικό τόπο των ιερών δρωμένων, ή η σπείρα ή και τα δύο μαζί. Στάσεις, χειρονομίες, χρωματικά σχήματα και φωτισμοί τονίζουν αυτούς τους άξονες, που αποσκοπούν στο να φορτίσουν με δυναμισμό και εσωτερική δόνηση την εικόνα και να κατευθύνουν το βλέμμα του θεατή στην περιήγησή της. Τα χαρακτηριστικά αυτά επαληθεύονται στις συνθέσεις που ζωγραφίζει ο Γκρέκο για το εικονοστάσιο του Κολλεγίου της Doña María de Aragón²⁰ στη Μαδρίτη, από το 1596 έως το 1600, και ιδιαίτερα στη *Σταύρωση*, την *Ανάσταση* και την *Πεντηκοστή* (Μουσείο Πράδο, Μαδρίτη).

Η αφηρημένη αντίληψη και η γεωμετρική σχηματοποίηση, που κυριαρχούν τώρα στις συνθέσεις του Γκρέκο, έχουν συνδεθεί από τους μελετητές με τη βυζαντινή καταγωγή της τέχνης του.²¹ Η ανατομία του ανθρώπινου σώματος γίνεται ακόμη πιο εξωπραγματική στα ώριμα έργα του ζωγράφου. Οι μορφές του, σχεδόν άυλες, ελαστικές και γιγάντιες, τανύζονται προς τον ουρανό σαν να τις έλκει μια αόρατη δύναμη, έτσι που μόλις αγγίζουν τη γη. Το ύψος τους φτάνει συχνά στο διπλάσιο του λυσιπέιου κανόνα, καθώς ένα κεφάλι χωράει ακόμη και δεκαπέντε φορές στο σώμα. Περίγραμμα και πλάσιμο υπακούουν σ' έναν ατρακτοειδή σπειροειδή ρυθμό και οι μορφές μοιάζουν να στροβιλίζονται ακόμη και ακίνητες. Εδώ πράγματι οι φιγούρες «χορεύουν» στον ρυθμό της φλόγας. Μια άλλη καινοτομία της ώριμης δημιουργίας του Θεοτοκόπουλου είναι η διαλεκτική ανάμεσα στη φόρμα και στον χώρο. Μια σχέση αλληλογενετική αναπτύσσεται ανάμεσά τους, που ενοποιεί ολόκληρη τη ζωγραφική επιφάνεια. Αυτό το σοφίλιασμα μορφής και χώρου έμελλε να το ξαναβρούμε τρεις αιώνες αργότερα στον Σεζάν και στη σεζανική φάση του Κυβισμού, ιδιαίτερα στον Πικάσο.

Συχνά, για να δώσει μνημειακότητα στις φιγούρες του, ο ζωγράφος τοποθετεί τον ορίζοντα πολύ χαμηλά. Κάποτε πάνω στον χαμηλωμένο αυτόν ορίζοντα ξεδιπλώνεται το φασματικό όραμα της αγαπημένης πολιτείας του Τολέδο, όπως συμβαίνει σε δύο έργα που ζωγραφίστηκαν το 1597-1599 για το παρεκκλήσιο του Αγίου Ιωσήφ: τον *Άγιο Ιωσήφ με τον Χριστό σε παιδική ηλικία* και τον *Άγιο Μαρτίνο και τον ζητιάνο*.

Ένα άλλο στοιχείο που χαρακτηρίζει το αντινατουραλιστικό ύφος του Θεοτοκόπουλου είναι ο ιδιότυπος χειρισμός του φωτός. Όπως συμβαίνει και στη βυζαντινή τέχνη, η λειτουργία του φωτός δεν υπακούει σε φυσικούς νόμους, δεν έχει μια συγκεκριμένη πηγή. Έτσι κάθε μορφή μοιάζει αυτόφωτη. Στα ώριμα έργα του, αστραπές λευκού φωτός ακροκαθίζουν επάνω στις πτυχές, στις ακμές της φόρμας, στα σύννεφα, δημιουργώντας μιαν ατμόσφαιρα καταιγίδας, μετατρέποντας τη σκηνή σε τελεστήριο ιερών δρωμένων, που λαμβάνουν χώρα έξω από τον χρόνο. Η καταλυτική



Η Ανάσταση, 1597-1600
Λάδι σε καμβά, 275 x 127 εκ.
Μουσείο Πράδο, Μαδρίτη

The Resurrection, 1597-1600
Oil on canvas, 275 x 127 cm
© Madrid, Museo Nacional del Prado

Άγιος Πέτρος, π. 1600-1607
Λάδι σε καμβά, 68,5 x 53 εκ.
Εθνική Πινακοθήκη
Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, Αθήνα

Saint Peter, c. 1600-1607
Oil on canvas, 68.5 x 53 cm
National Gallery
Alexandros Soutzos Museum, Athens



the annotations written in his own hand in the margins of the two books that came from his study: the second and third volumes of the second edition (1568) of Vasari's *Vite* and Vitruvius' *De Architectura*, the latter in the annotated edition of Daniele Barbaro (Venice 1556).²³ From the "glosses" of El Greco, scholars have gleaned the elements that went into his aesthetics and poetics. The fundamental principles of the Greek artist's aesthetics were the supremacy of the *imagination* over *imitation* and the *subjective character* of artistic creation. *Intuition* and the *judgment of the eye* are the painter's surest guides. The painter achieves grace if he manages to solve the most difficult, the most complex problems, with apparent ease. Colour is the most important and most ungovernable element of painting. In the catalogue of the exhibition "El Greco of Toledo", jointly organized by Spain and the U.S.A. in 1982, Jonathan Brown characterizes El Greco's theory as "typically mannerist" and pinpoints its sources in the Neo-Platonism of the Renaissance.²⁴ El Greco is presented as a typical representative of Mannerism with "elitist" and "sophisticated" perceptions of art.

El Greco's annotations, in combination with his unique style, provide the excuse for other scholars to revive, in an enhanced and documented version, the older theory concerning the Byzantine origins of El Greco's art. The English historian David Davies²⁵ seeks the roots of El Greco's unique style in the intellectual sources of his Greek Christian education, in the world of his recollections and experiences from the liturgical and ceremonial aspect of the Orthodox Church. Platonism and Neo-Platonism – not that of the Renaissance but the ancient one – Plotinus and

σημασία που αποδίδεται στο φως από τον Γκρέκο έχει συνδεθεί πρόσφατα με ιδέες που ανάγονται στον χριστιανικό Νεοπλατωνισμό. Τα ύστατα έργα του Θεοτοκόπουλου οδηγούν την ιδιότυπη τούτη χρήση του φωτός στο αποκορύφωμά της. Μερικές σκηνές οφείλουν κυρίως σ' αυτό το υπερκόσμιο φως τον αλλόκοσμο μυστηριακό τους χαρακτήρα. Στο ίδιο υπερβατικό φως καταιγίδας οφείλει η ξακουστή *Άποψη του Τολέδο* τον οραματικό της χαρακτήρα (π. 1598-1599, Μητροπολιτικό Μουσείο, Νέα Υόρκη). Σε αυτή τη «ρομαντική» εικόνα αναγνωρίζουμε την πνευματική φυσιογνωμία του Τολέδο, της πολιτείας που έχει ταυτιστεί με το όνομα και το πεπρωμένο του κρητικού ζωγράφου.

Η αισθητική του Γκρέκο

Το 1611 ο Γκρέκο δέχεται την επίσκεψη του Φρανθίσκο Πατσέκο (1571-1654), ζωγράφου και θεωρητικού, που έμελλε να γίνει πεθερός του Βελάσκειθ. Ο Πατσέκο²² εντυπωσιάζεται από την προσωπικότητα του ζωγράφου, «που υπήρξε σε όλα του μοναδικός», και τον χαρακτηρίζει «μεγάλο φιλόσοφο, οξύ στις παρατηρήσεις του» και «συγγραφέα βιβλίων για τη ζωγραφική, τη γλυπτική και την αρχιτεκτονική». Στη δεύτερη απογραφή των βιβλίων της οικογένειας Γκρέκο, που έγινε από τον γιο του το 1621, αναφέρονται «πέντε χειρόγραφα βιβλία περί αρχιτεκτονικής και ένα έκτο με σχέδια», που ίσως ταυτίζονται με κάποια από τα θεωρητικά έργα του κρητικού ζωγράφου. Τα ανέκδοτα αυτά συγγράμματα έχουν χαθεί, αλλά μαρτυρίες για την αισθητική του καλλιτέχνη έφτασαν ως εμάς από άλλους δρόμους.

Την αισθητική θεωρία του Θεοτοκόπουλου την συμπληρώνουν οι αυτόγραφες σημειώσεις του στα περιθώρια δύο βιβλίων που προέρχονται από τη βιβλιοθήκη του: στον Β' και Γ' τόμο της Β' έκδοσης (1568) των *Βίων των καλλιτεχνών* του Βαζάρι και στο *Περί Αρχιτεκτονικής* του Βιτρουβίου στη σχολιασμένη έκδοση του Ντανιέλε Μπάρμπανο (Βενετία 1556).²³ Στις «γλώσσες» του Γκρέκο οι μελετητές σταχυολογούν τα στοιχεία που συνθέτουν την αισθητική και την ποιητική του. Θεμελιώδεις αρχές της αισθητικής του έλληνα καλλιτέχνη είναι το πρωτείο της *φαντασίας* έναντι της *μίμησης* και ο *υποκειμενικός χαρακτήρας* της δημιουργίας. Η *διαίσθηση* και η *κρίση του ματιού* είναι οι ασφαλέστεροι οδηγοί του ζωγράφου. Μέτρα, αναλογίες και άλλα κλασικιστικά κριτήρια απορρίπτονται με βιαιότητα. Η *χάρη* (grazia) είναι η κορυφαία επιδίωξη της καλλιτεχνικής μορφής. Στη χάρη φτάνει ο ζωγράφος αν καταφέρει να λύσει τα πιο δύσκολα, τα πιο περίπλοκα προβλήματα με φανερή ευκολία. Ο Jonathan Brown,²⁴ στον κατάλογο της μεγάλης έκθεσης «El Greco of Toledo», που οργανώθηκε στη Μαδρίτη και στις ΗΠΑ το 1982, χαρακτηρίζει τη θεωρία του Γκρέκο «τυπικά μανιεριστική» και ανάγει τις πηγές της στον Νεοπλατωνισμό της Αναγέννησης.

Οι ιδιόγραφες σημειώσεις του Γκρέκο, σε συνδυασμό με το μοναδικό ύφος του, παρέχουν το άλλοθι σε άλλους μελετητές να αναζωπυρώσουν, εμπλουτισμένη και τεκμηριωμένη, την παλιά και εντελώς αντίθετη προς την ερμηνεία του Brown άποψη για τη βυζαντινή καταγωγή της τέχνης του. Ο άγγλος ιστορικός David Davies²⁵ αναζητεί τις ρίζες του ιδιόμορφου ύφους του Γκρέκο στις πνευ-



Άγιος Λουκάς, 1602-1605
Λάδι σε καμβά, 100 x 76 εκ.
Σκευοφυλάκιο Καθεδρικού ναού, Τολέδο

Saint Luke, 1602-1605
Oil on canvas, 100 x 76 cm
Cathedral Sacristy, Toledo
Photo: A. Pareja

Η συναυλία των αγγέλων, π. 1608-1614
Λάδι σε καμβά, 115 x 217 εκ.
Εθνική Πινακοθήκη
Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, Αθήνα

The Concert of the Angels, c. 1608-1614
Oil on canvas, 115 x 217 cm
National Gallery
Alexandros Soutzos Museum, Athens



Dionysius the Areopagite (the latter was featured in his library), texts by the Church Fathers and liturgical texts offer the scholar keys to the understanding of the intellectual, symbolic and “philosophical” nature of El Greco’s style. The religious climate of the Counter-Reformation, the kindred aesthetics of Mannerism and the parallel interests of the circle of intellectuals in Toledo, who belonged to the artist’s familiar environment, acted as catalysts to activate this obscure, but solid intellectual heritage.²⁶ The recent discovery of the *Dormition of the Virgin* on Syros, an authentic, signed work from the artist’s Cretan period, contributed to the reappraisal of the Byzantine origin of El Greco’s art. Moreover, the Cretan artist himself boldly defended, in his comments to Vasari, the value of Byzantine art. Away from the influence of Italy, on neutral ground intellectually equal to his native Candia, the Byzantine elements of his original training came once again to the fore, and became instrumental in the new pictorial syntax emerging in his mature work.

El Greco’s re-evaluation

No sooner had he died than El Greco became incomprehensible, enigmatic, rejected as insane. This situation was not rectified until Romanticism broke new ground, revealing a new sensibility and shaping a new taste. The theory of reception enthusiastically traced El Greco’s gradual re-emergence from obscurity and re-evaluation after centuries of misunderstandings and misinterpretations, and the new palimpsest that turned the earlier perception of the artist on its back – from contempt to unbridled enthusiasm.²⁷

From the mid-19th century on, El Greco’s oeuvre has become a treasure trove which painters of a variety of stylistic directions and schools have used to find unexplored riches and exciting lessons. The Symbolists and Picasso during his Blue Period drew

ματικές καταβολές της ελληνοχριστιανικής παιδείας του, στον κόσμο των αναμνήσεων και των βιωμάτων του από το λειτουργικό και τελετουργικό της ορθόδοξης εκκλησίας. Πλατωνισμός και Νεοπλατωνισμός – όχι ο αναγεννησιακός αλλά ο αρχαίος – Πλωτίνος και Διονύσιος Αρεοπαγίτης (ο τελευταίος συμπεριλαμβανόταν στη βιβλιοθήκη του), πατερικά και λειτουργικά κείμενα παρέχουν στον μελετητή κλειδιά για να κατανοήσει την πνευματική, συμβολική και «φιλοσοφική» φύση του ύφους του Θεοτοκόπουλου. Το θρησκευτικό κλίμα της Αντιμεταρρύθμισης, η συγγενής αισθητική του Μανιερισμού και τα παράλληλα ενδιαφέροντα ενός κύκλου διανοουμένων στο Τολέδο, που ανήκαν στο οικείο περιβάλλον του ζωγράφου, λειτούργησαν σαν καταλύτες για να τεθεί σε ενέργεια αυτή η αφανής, αλλά εδραία πνευματική παρακαταθήκη.²⁶ Στην αναθέρμανση της βυζαντινής καταγωγής της τέχνης του Γκρέκο συνέτεινε και η πρόσφατη ανακάλυψη της *Κοίμησης της Θεοτόκου* στη Σύρο, αυθεντικού και ενυπόγραφου έργου της κρητικής περιόδου του ζωγράφου. Άλλωστε, ο ίδιος ο Κρητικός υπερασπίστηκε με σθένος στα σχόλιά του στον Βαζάρι την αξία της βυζαντινής τέχνης. Μακριά από την επίδραση της Ιταλίας, σ' έναν χώρο ουδέτερο και πνευματικά ομόλογο με τον γενέθλιο Χάνδακα, τα βυζαντινά στοιχεία της παιδείας του αναδύονται και διαδραματίζουν καταλυτικό ρόλο στη νέα σύνταξη της εικόνας που μας προτείνει το ώριμο έργο του.

Η επανεκτίμηση του Γκρέκο

Την επαύριο του θανάτου του ο Θεοτοκόπουλος γίνεται ακατανόητος, αινιγματικός και αλλότριος έως παράφρων. Ο κύκλος αυτός δεν έμελλε να διαρραγεί παρά μονάχα μέσα από το ρήγμα που άνοιξε ο Ρομαντισμός, για να διαφανεί μια νέα ευαισθησία και να διαμορφωθεί μια νέα καλαισθησία. Τη βαθμιαία ανάδυση του Γκρέκο από την αιθάλη του χρόνου, την επανεκτίμησή του, ύστερα από αιώνες παρεξηγήσεων και παρερμηνειών, το νέο παλίμψηστο που προκάλεσε η αντιστροφή των όρων προσέγγισης του ζωγράφου – από την περιφρόνηση στον άκρατο ενθουσιασμό – παρακολουθεί η θεωρία της υποδοχής.²⁷

Από τα μέσα του 19^{ου} αιώνα, το έργο του Θεοτοκόπουλου μεταβάλλεται σε πλούσιο ορυχείο, όπου ζωγράφοι διαφόρων στυλιστικών κατευθύνσεων και σχολών έρχονται να αναζητήσουν άγνωστα κοιτάσματα και απρόβλεπτα διδάγματα. Οι συμβολιστές και ο Πικάσσο στη γαλάζια περίοδο του αντλούν από τη δεσπόζουσα ψυχρή χρωματολογία του Γκρέκο, από την ανατομία των ασκητικών μορφών του και από την ιδιότυπη μιμική των χειρονομιών τους. Οι εξπρεσιονιστές θα προσέξουν τις εκφραστικές παραμορφώσεις του Θεοτοκόπουλου. Οι πρώιμες κυβιστικές έρευνες του Πικάσσο θα αποκαλύψουν άλλες πτυχές του έργου του Γκρέκο: τη δομική ανάλυση της σύνθεσής του, την πολυεδρική διάθλαση της φόρμας, την αλληλοπεριχώρηση μορφής και χώρου, την ιδιότυπη χρήση του φωτός. Ο πρώτος καλλιτέχνης που φαίνεται να είχε προσέξει τον δομικό κώδικα της μορφολογίας του ώριμου Γκρέκο ήταν ο Σεζάν και δεν είναι τυχαίο ότι υπήρξε από τους κυριότερους προδρόμους του Κυβισμού.



Λασκόων, π. 1610-1614
Λάδι σε καμβά, 137,5 x 172,5 εκ.
Εθνική Πινακοθήκη, Ουάσινγκτον
Συλλογή Samuel H. Kress
Ευγενική παραχώρηση: Εθνική
Πινακοθήκη, Ουάσινγκτον

Lascivious, c. 1610-1614
Oil on canvas, 137.5 x 172.5 cm
National Gallery of Art, Washington
Samuel H. Kress Collection
Courtesy National Gallery of Art
Washington

Πωλ Σεζάν (1839-1906)
Λουόμενοι, π. 1890 (λεπτομέρεια)
Λάδι σε καμβά, 60,5 x 82,5 εκ.
Μουσείο Ορσαί, Παρίσι

Paul Cézanne (1839-1906)
Bathers, c. 1890 (detail)
Oil on canvas, 60.5 x 82.5 cm
Musée d'Orsay, Paris



on El Greco's dominant cool tonality, inspired by the anatomy and gestures of his ascetic figures. The Expressionists would focus on the expressive contortions of El Greco's figures. Picasso's early Cubist investigations would highlight other aspects in El Greco's oeuvre: the structural analysis of his compositions, the multi-faceted refraction of form, the singular interweaving of form and space, and the special effects of highlights. The first painter who appears to have noticed the structural code in the morphology of the mature El Greco was Cézanne, and it is no coincidence that he was one of the forerunners of Cubism.

El Greco's *Opening of the Fifth Seal* (1608-1614) has been shown to be the prime source of inspiration for Picasso's *Les Femmes d'Alger* (1907). This work by El Greco was in the possession of the Spanish painter Zuloaga (1870-1945), who lived not far from the Bateau-Lavoir in Paris, where the "first" Cubist painting was produced. The scale and shape of the work, the composition, the spatial arrangement, the attitudes of the figures, the prismatic analysis of form, the use of light and, in part, the colour, have certain features in common, despite the revolutionary innovations of Picasso's work. Finally, the abstract painters saw in El Greco a forerunner. Nevertheless, it should not be forgotten that El Greco's tendency toward schematization and the abstract organization of form is an acknowledgement of the Byzantine origins of his training as an artist.

Epilogue

Domenikos Theotokopoulos is undoubtedly the best-known Greek painter in the world. Ever since he became known in Greece, he has never stopped moving the people, provoking our interest and inspiring heated discussions and interpretative debates. What is the underlying reason for this veritable cult, which has transformed El Greco into a kind of national hero, or saint in the consciousness of the average Greek? El Greco combines two qualities, each one of which inspires respect in every Greek. When they happen to be found in the same person, he can become a national model. El Greco is a Greek of the Diaspora who overcame all obstacles and difficulties to become established as one of the greatest artists in the world. For many intellectuals El Greco's example provides an ideal synthesis of the Eastern tradition of Byzantium and Western civilization. Tellingly, Nikos Kazantzakis called his autobiography *Report to Greco*. A similar attitude may be found in the work of Pantelis Prevelakis, a student of Kazantzakis and an expert on the Cretan painter. And for all those who understand and appreciate his art, El Greco is a great European artist: he is a unique contribution of Greece to the history of Western civilization.

Marina Lambraki-Plaka
Professor Emerita of History of Art
Director of the National Gallery
Alexandros Soutzos Museum

Η Πέμπτη Σφραγίδα της Αποκάλυψης (1608-1614) του Θεοτοκόπουλου αποδείχθηκε ως η βασική πηγή έμπνευσης του ριζοσπαστικού πίνακα του Πικάσσο *Τα κορίτσια της Αβινιόν* (1907). Το έργο του Γκρέκο βρισκόταν τότε στην κατοχή του ισπανού ζωγράφου Θουλοάγα (1870-1945) που κατοικούσε στο Παρίσι, όχι μακριά από το Bateau-Lavoir, όπου ζωγραφίστηκε ο «πρώτος» κυβιστικός πίνακας. Το μέγεθος και το σχήμα του έργου, η σύνθεση, η δομή του χώρου, οι στάσεις των μορφών, η πρισματική ανάλυση της φόρμας, η χρήση του φωτός και το γενικό χρωματικό σχήμα με τη γαλάζια δεσπόζουσα, έχουν κοινά στοιχεία, παρά τις επαναστατικές καινοτομίες του έργου του Πικάσσο. Τέλος, οι εξηρησιονιστές και οι ζωγράφοι της αφαιρεσης είδαν στον Γκρέκο έναν πρόδρομο. Δεν πρέπει, ωστόσο, να λησμονούμε ότι η ροπή του Θεοτοκόπουλου προς τη σχηματοποίηση και την αφηρημένη οργάνωση της φόρμας συνομολογεί με τη βυζαντινή καταγωγή της ζωγραφικής παιδείας του.

Επίλογος

Ο Δομήνικος Θεοτοκόπουλος είναι αναμφισβήτητα ο επιφανέστερος Έλληνας ζωγράφος με διεθνή αναγνώριση. Από τότε που η ύπαρξή του και το έργο του έγιναν γνωστά στον τόπο μας, δεν έπαψε να συγκινεί, να προκαλεί το ενδιαφέρον, να εξάπτει συζητήσεις και ερμηνευτικές έριδες. Ποιος είναι, άραγε, ο βαθύτερος λόγος αυτής της λατρείας που μεταβάλλει τον Γκρέκο σε ένα είδος εθνικού ήρωα ή αυτόχθονος αγίου στη συνείδηση του μέσου Έλληνα; Ο Γκρέκο συνδυάζει δύο ιδιότητες που καθεμιά χωριστά εμπνέει σεβασμό στους Έλληνες, αλλά όταν τυχαίνει να συναντώνται στο ίδιο πρόσωπο, μπορούν να το αναδείξουν σε εθνικό πρότυπο. Είναι ένας διαπρεπής και αναγνωρισμένος καλλιτέχνης και ταυτόχρονα είναι ένας Έλληνας της διασποράς που υπερνίκησε όλα τα εμπόδια, όλες τις δυσκολίες, για να αναγνωριστεί ως ένας από τους μεγαλύτερους ζωγράφους της Δύσης. Πολλοί ξένοι αλλά και Έλληνες ιστορικοί και διανοούμενοι, όπως ο Παντελής Πρεβελάκης, μελετητής του κρητικού ζωγράφου, αλλά και ο δάσκαλός του, ο Νίκος Καζαντζάκης, θεωρούν ότι το παράδειγμα του Γκρέκο προτείνει μια ιδανική σύνθεση ανάμεσα στην ανατολική παράδοση του Βυζαντίου και στον δυτικό πολιτισμό. Δεν είναι μάλιστα τυχαίο ότι ο Καζαντζάκης συνέλαβε την αυτοβιογραφία του ως *Αναφορά στον Γκρέκο*. Για όσους πάλι κατανοούν και απολαμβάνουν την απόκρημνη τέχνη του, ο Θεοτοκόπουλος είναι ένας οικουμενικός ευρωπαίος καλλιτέχνης. Είναι η δική μας ελληνική συνεισφορά, ιδιότυπη και μοναδική, στην ιστορία του δυτικού πολιτισμού.

Μαρίνα Λαμπράκη-Πλάκα
Ομότιμη Καθηγήτρια Ιστορίας της Τέχνης
Διευθύντρια της Εθνικής Πινακοθήκης
Μουσείου Αλεξάνδρου Σούτζου



Η Πέμπτη Σφραγίδα της Αποκάλυψης
(Το όραμα του Αγίου Ιωάννη), 1608-1614
Λάδι σε καμβά, 224,8 x 199,4 εκ.
Μητροπολιτικό Μουσείο, Νέα Υόρκη
Rogers Fund, 1956

The Opening of the Fifth Seal
(*The Vision of Saint John*), 1608-1614
Oil on canvas, 224.8 x 199.4 cm
The Metropolitan Museum of Art, New York
Rogers Fund, 1956
©Photo SCALA, Florence

Πάμπλο Πικάσσο (1881-1973)
Τα κορίτσια της Αβινιόν, 1907
Λάδι σε καμβά, 243,9 x 233,7 εκ.
Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης, Νέα Υόρκη
Αγορά μέσω του κληροδοτήματος Lillie P. Bliss

Pablo Picasso (1881-1973)
Les Femmes d'Alger (O. J.), 1907
Oil on canvas, 243.9 x 233.7 cm
The Museum of Modern Art, New York
Acquired through the Lillie P. Bliss Bequest
© 2014 Estate of Pablo Picasso / Artists Rights Society (ARS), New York



NOTES

1. Roberto Longhi, "Il soggiorno romano del Greco", *L'Arte*, 1914, p. 301-303; see Παντελής Πρεβελάκης, *Θεοτοκόπουλος, τα βιογραφικά*, Aetos, Athens, 1942, p. 47-49.
2. Fernando Marías, Agustín Bustamante, *Las Ideas artísticas de El Greco, Comentarios a un texto inedito*, Catedra, Madrid, 1981.
3. Fernando Marías, *Greco, Biographie d'un peintre extravagant*, Adam Biro, Paris, 1997.
4. Fernando Marías, "The Greek, Between Invention and History", exh. cat. *El Greco of Toledo*, Fernando Marías (ed.), Fundación El Greco 2014, p. 20.
5. Φερνάντο Μαρίας, *Ο Γκρέκο και η τέχνη της εποχής του*, Introduction by Νίκος Χατζηνικολάου, CUP, Heraklion, 2001. For El Greco's personal library see exh. cat.: *La Biblioteca del Greco*, Museo Nacional del Prado, Madrid, 2014.
6. Νίκος Παναγιωτάκης, *Τα νεανικά χρόνια του Δομήνικου Θεοτοκόπουλου*, CUP, Heraklion, 1999.
7. *Ibid.*, where related bibliography on the discoveries by the Greek scholars. See also exh. cat. *Εικόνες της Κρητικής τέχνης. Από τον Χάνδακα ως τη Μόσχα και την Αγία Πετρούπολη*, City of Heraklion & National Gallery – Alexandros Soutzos Museum, 1993; *The Origins of El Greco, Icon Painting in Venetian Crete*, Anastasia Drandaki (ed.), Alexander S. Onassis Public Benefit Foundation, New York, 2009.
8. Παντελής Πρεβελάκης, *op.cit.*, p. 46. For the mysterious departure of the Cretan artist from the Palazzo Farnese and his letter of protest to the cardinal Farnese, see Richard L. Kagan, Fernando Marías, "El Pictor doctus en la Europa moderna y El Greco como pintor filósofo", exh. cat. *La Biblioteca del Greco, op.cit.*, p. 58-61.
9. Roberto Longhi, *op.cit.* See also Fernando Marías, *Greco, Biographie d'un peintre extravagant, op.cit.*, p. 113-115.
10. Fernando Marías, *op.cit.*, p. 118-123.
11. See Richard L. Kagan, "The Toledo of El Greco Revisited", exh. cat. *El Greco of Toledo*, 2014, *op.cit.*, p. 47-65.
12. Richard L. Kagan, "El Greco in Toledo. The Web of Friendship: Patrons, Clients, Supporters", exh. cat. *Friends and Patrons of El Greco in Toledo*, Benaki Museum, Athens, 2014, p. 1-33.
13. See coll. vol.: *Δομήνικος Θεοτοκόπουλος, Έργα στην Ισπανία*, Νίκος Χατζηνικολάου (ed.), CUP, Rethymnon, 1990.
See also exh. cat.:
El Greco of Toledo, Little, Brown and Company, Boston, 1982; *El Greco, Identity and Transformation. Crete, Italy, Spain*, José Álvarez Lopera (ed.), Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, Skira, Milan, 1999; *El Greco*, Kunsthistorisches Museum, Vienna, 2001; *El Greco*, The National Gallery of Art, London, The Metropolitan Museum of Art, New York, The National Gallery Company, 2003; *El Greco of Toledo*, Fernando Marías (ed.), Fundación El Greco 2014.
See also the monographs:
Harold E. Wethey, *El Greco and His School*, 2 vols, Princeton, 1962; José Gudiol, *El Greco. 1541-1614*, La polígrafa, Barcelona, 1971; José Álvarez Lopera, *El Greco*, Sílex, Madrid, 1993; Fernando Marías, *Greco, Biographie d'un peintre extravagant, op.cit.*; Μαρίνα Λαμπράκη-Πλάκα, *El Greco, ο Έλληνας*, Kastaniotis, Athens, 1999.
14. Jusepe Martínez, *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura (c. 1675)*, Madrid, 1866; see Fernando Marías, *Greco, Biographie d'un peintre extravagant, op.cit.*, p. 178.
15. Dom Francisco Manuel de Melo, *Apólogos dialogais*, Lisboa, 1721, p. 405. See Παντελής Πρεβελάκης, *op.cit.*, p. 107.
16. Leon Battista Alberti, *Περί Ζωγραφικής*, Introduction, translation, comments by Μαρίνα Λαμπράκη-Πλάκα, Kastaniotis, 1994, p. 15-41.
17. See Fernando Marías, *Greco, Biographie d'un peintre extravagant, op.cit.*, p. 136-151; *idem*, "Convent of Santo Domingo El Antiguo, Toledo", exh. cat. *El Greco of Toledo*, 2014, *op.cit.*, p. 249-253.
18. Fernando Marías, "Cathedral Sacristy, Toledo", exh. cat. *El Greco of Toledo*, 2014, *op.cit.*, p.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Roberto Longhi, "Il soggiorno romano del Greco", *L'Arte*, 1914, σ. 301-303· βλ. Παντελής Πρεβελάκης, *Θεοτοκόπουλος, τα βιογραφικά*, εκδ. Αετός, Αθήνα 1942, σ. 47-49.
2. Fernando Marías, Agustín Bustamante, *Las Ideas artísticas de El Greco, Comentarios a un texto inedito*, εκδ. Catedra, Μαδρίτη 1981.
3. Fernando Marías, *Greco, Biographie d'un peintre extravagant*, εκδ. Adam Biro, Παρίσι 1997.
4. Fernando Marías, "The Greek, Between Invention and History", κατ. έκθ. *El Greco of Toledo*, επιμ. Fernando Marías, εκδ. Fundació El Greco 2014, σ. 20.
5. Φερνάντο Μαριάς, *Ο Γκρέκο και η τέχνη της εποχής του*, εισαγωγή Νίκος Χατζηνικολάου, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2001. Για τη βιβλιοθήκη του Γκρέκο, βλ. κατ. έκθ. *La Biblioteca del Greco*, Museo Nacional del Prado, Μαδρίτη 2014.
6. Νίκος Παναγιωτάκης, *Τα νεανικά χρόνια του Δομήνικου Θεοτοκόπουλου*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 1999.
7. Ό.π., όπου και η σχετική βιβλιογραφία για τις ανακαλύψεις των ελλήνων ερευνητών. Βλ. επίσης τους καταλόγους των εκθέσεων: *Εικόνες της Κρητικής τέχνης. Από τον Χάνδακα ως την Μόσχα και την Αγία Πετρούπολη*, Δήμος Ηρακλείου Κρήτης και Εθνική Πινακοθήκη – Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου 1993, και *The Origins of El Greco, Icon Painting in Venetian Crete*, επιμ. Anastasia Drandaki, Alexander S. Onassis Public Benefit Foundation, Νέα Υόρκη 2009.
8. Παντελής Πρεβελάκης, ό.π., σ. 46. Για την ανεξήγητη απομάκρυνση του κρητικού ζωγράφου από το ανάκτορο Φαρνέζε και την επιστολή διαμαρτυρίας προς τον καρδινάλιο Φαρνέζε, βλ. Richard L. Kagan, Fernando Marías, "El Pictor doctus en la Europa moderna y El Greco como pintor filosofo", κατ. έκθ. *La Biblioteca del Greco*, ό.π., σ. 58-61.
9. Roberto Longhi, ό.π. Βλ. επίσης Fernando Marías, *Greco, Biographie d'un peintre extravagant*, ό.π., σ. 113-115.
10. Fernando Marías, ό.π., σ. 118-123.
11. Βλ. Richard L. Kagan, "The Toledo of El Greco Revisited", κατ. έκθ. *El Greco of Toledo*, 2014, ό.π., σ. 47-65.
12. Richard L. Kagan, «Ο Γκρέκο στο Τολέδο. Ο ιστός της φιλίας: πάτρωνες, πελάτες, υποστηρικτές», κατ. έκθ. *Ο φιλικός κύκλος του Γκρέκο στο Τολέδο*, επιμ. Νίκος Χατζηνικολάου, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 2014, σ. 1-33.
13. Βλ. τον συγκεντρωτικό τόμο: *Δομήνικος Θεοτοκόπουλος, Έργα στην Ισπανία*, επιμ. Νίκος Χατζηνικολάου, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ρέθυμνο 1990.
Βλ. επίσης τους καταλόγους εκθέσεων:
El Greco of Toledo, εκδ. Little, Brown and Company, Βοστώνη 1982· *Ελ Γκρέκο, Ταυτότητα και Μεταμόρφωση. Κρήτη, Ιταλία, Ισπανία*, επιμ. ελλ. έκδοσης Νίκος Χατζηνικολάου, εκδ. Εθνική Πινακοθήκη – Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, Αθήνα, Skira, Μιλάνο 1999 (αγγλική έκδοση *El Greco, Identity and Transformation. Crete, Italy, Spain*, επιμ. José Álvarez Lopera, εκδ. Museo Thyssen-Bornemisza, Μαδρίτη, Skira, Μιλάνο 1999)· *El Greco*, Kunsthistorisches Museum, Βιέννη 2001· *El Greco*, The National Gallery of Art, Λονδίνο, The Metropolitan Museum of Art, Νέα Υόρκη, εκδ. The National Gallery Company, 2003· *El Greco of Toledo*, επιμ. Fernando Marías, εκδ. Fundació El Greco 2014.
Βλ. επίσης τις μονογραφίες:
Harold E. Wethey, *El Greco and His School*, 2 τόμοι, εκδ. Princeton University Press, Princeton 1962· José Gudiol, *El Greco. 1541-1614*, εκδ. La poligrafa, Βαρκελώνη 1971 (ελλ. έκδοση, *Ελ Γκρέκο. 1541-1614*, εκδ. Εμπορική Τράπεζα της Ελλάδος, Αθήνα 1990)· José Álvarez Lopera, *El Greco*, εκδ. Sílex, Μαδρίτη 1993· Fernando Marías, *Greco, Biographie d'un peintre extravagant*, ό.π.· Μαρίνα Λαμπράκη-Πλάκα, *El Greco, ο Έλληνας*, εκδ. Καστανιώτης, Αθήνα 1999.
14. Jusepe Martínez, *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura (c. 1675)*, Μαδρίτη 1866· βλ. Fernando Marías, *Greco, Biographie d'un peintre extravagant*, ό.π., σ. 178.
15. Dom Francisco Manuel de Melo, *Apólogos dialogais*, Λισαβόνα 1721, σ. 405. Βλ. Παντελής Πρεβελάκης, ό.π., σ. 107.
16. Leon Battista Alberti, *Περί Ζωγραφικής*, εισαγωγή, μετάφραση, σχόλια Μαρίνα Λαμπράκη-Πλάκα, εκδ. Καστανιώτης, Αθήνα 1994, σ. 15-41.

- 255-261; Fernando Marías, *Greco, Biographie d'un peintre extravagant, op.cit.*, p. 129-135.
19. See Appendix for the discussion of some of Greco's most important monumental works.
20. Fernando Marías, "The Altarpieces and their Canvases", exh. cat. *El Greco of Toledo*, 2014, *op.cit.*, p. 217-248; see also Alfonso Pérez Sánchez, "On the Reconstruction of El Greco's Altarpieces", exh. cat. *El Greco of Toledo*, 1982, *op.cit.*, p. 149-176.
21. See David Davies, «Η επίδραση του χριστιανικού Νεοπλατωνισμού στην τέχνη του Γκρέκο», exh. cat. *Δομήνικος Θεοτοκόπουλος ο Κρης*, Heraklion, 1990, p. 20 ff.; see also *idem*, "El Greco's Religious Art: The Illumination and Quickening of the Spirit", *El Greco*, 2003, *op.cit.*, p. 45 ff.
22. Παντελής Πρεβελάκης, *op.cit.*, p. 151.
23. See notes 2 & 5 above.
24. Jonathan Brown, "El Greco and Toledo", exh. cat. *El Greco of Toledo*, 1982, *op.cit.*, p. 110 ff.; see also Fernando Marías, *Greco, Biographie d'un peintre extravagant, op.cit.*, p. 186 ff.; *idem*, "El Greco's Artistic Thought from the Eyes of Soul to the Eyes of Reason", exh. cat. *El Greco, Identity and Transformation, op.cit.*, p. 165-185.
25. See David Davies note 21 above.
26. *Ibid.*
27. Jonathan Brown, "El Greco, the Man and the Myth", exh. cat. *El Greco of Toledo*, 1982, *op.cit.*, p. 15 ff.; see José Álvarez Lopera, "The Construction of a Painter. A Century of Searching for and Interpreting El Greco", exh. cat. *El Greco, Identity and Transformation, op.cit.*, p. 23-53, and in the same exh. cat. Nicos Hadjinicolaou, "El Greco Invested with Nationalist Ideologies", p. 55-81. See also Nicos Hadjinicolaou, "He is, indeed, a Prophet of the Moderns", exh. cat. *El Greco of Toledo*, 2014, *op.cit.*, p. 89-113.

SELECTED GENERAL BIBLIOGRAPHY

For bibliography 1908-1990, see *Δομήνικος Θεοτοκόπουλος, Έργα στην Ισπανία*, Νίκος Χατζηνικολάου (ed.), CUP, Rethymnon, 1990. The most important studies from that period are reproduced in the 3rd volume of the series.

For the bibliography until 1997, see Fernando Marías, *Greco, Biographie d'un peintre extravagant*, Adam Biro, Paris, 1997.

For recent bibliography, see exh. cat. *El Greco of Toledo*, Fernando Marías (ed.), Fundación El Greco 2014.

Specifically for the *Expolio*, see *El Expolio de El Greco*, Catedral de Toledo, Toledo, 2014; for the Chapel of San José, see Palma Martínez-Burgos García, *El Greco en la Capilla de San José, 1597-1599*, Capilla de San José, Toledo, 2014.

17. Βλ. Fernando Marías, *Greco, Biographie d'un peintre extravagant*, ό.π., σ. 136-151, και του ίδιου, "Convent of Santo Domingo El Antiguo, Toledo", κατ. έκθ. *El Greco of Toledo*, 2014, ό.π., σ. 249-253.
18. Fernando Marías, "Cathedral Sacristy, Toledo", κατ. έκθ. *El Greco of Toledo*, 2014, ό.π., σ. 255-261, και του ίδιου, *Greco, Biographie d'un peintre extravagant*, ό.π., σ. 129-135.
19. Για την παρουσίαση και τον σχολιασμό ορισμένων από τα σημαντικότερα μνημειακά έργα του Γκρέκο, βλ. Παράρτημα.
20. Fernando Marías, "The Altarpieces and Their Canvases", κατ. έκθ. *El Greco of Toledo*, 2014, ό.π., σ. 217-248. Βλ. επίσης Alfonso Pérez Sánchez, "On the Reconstruction of El Greco's Dispersed Altarpieces", κατ. έκθ. *El Greco of Toledo*, 1982, ό.π., σ. 149-176.
21. Βλ. David Davies, «Η επίδραση του χριστιανικού Νεοπλατωνισμού στην τέχνη του Γκρέκο», κατ. έκθ. *Δομήνικος Θεοτοκόπουλος ο Κρης*, Ηράκλειο 1990, σ. 20 κ.ε. Βλ. επίσης του ίδιου "El Greco's Religious Art: The Illumination and Quickening of the Spirit", κατ. έκθ. *El Greco*, 2003, ό.π., σ. 45 κ.ε.
22. Παντελής Πρεβελάκης, ό.π., σ. 151.
23. Βλ. πιο πάνω σημ. 2 και 5.
24. Jonathan Brown, "El Greco and Toledo", κατ. έκθ. *El Greco of Toledo*, 1982, ό.π., σ. 110 κ.ε. Βλ. επίσης Fernando Marías, *Greco, Biographie d'un peintre extravagant*, ό.π., σ. 186 κ.ε., και του ίδιου, «Η καλλιτεχνική σκέψη του Γκρέκο: από τα μάτια της ψυχής στα μάτια της λογικής», κατ. έκθ. *Ελ Γκρέκο, Ταυτότητα και Μεταμόρφωση*, ό.π., σ. 177-199.
25. Βλ. David Davies, πιο πάνω σημ. 21.
26. Ό.π.
27. Jonathan Brown, "El Greco, the Man and the Myth", κατ. έκθ. *El Greco of Toledo*, 1982, ό.π., σ. 15 κ.ε. Βλ. στον κατ. έκθ. *Ελ Γκρέκο, Ταυτότητα και Μεταμόρφωση*, ό.π.: José Álvarez Lopera, «Η κατασκευή ενός ζωγράφου. Ένας αιώνας ερευνητικής και ερμηνευτικής εργασίας για τον Δομήνικο Θεοτοκόπουλο», σ. 27-59, και Νίκος Χατζηνικολάου, «Εθνικιστικές διεκδικήσεις του Δομήνικου Θεοτοκόπουλου», σ. 61-87. Βλ. επίσης Nicos Hadjinicolaou, "He is, indeed, a Prophet of the Moderns", κατ. έκθ. *El Greco of Toledo*, 2014, ό.π., σ. 89-113.

ΕΝΔΕΙΚΤΙΚΗ ΓΕΝΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Για τη βιβλιογραφία από το 1908 έως το 1990, βλ. *Δομήνικος Θεοτοκόπουλος, Έργα στην Ισπανία*, επιμ. Νίκος Χατζηνικολάου, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ρέθυμνο 1990. Στον Γ' τόμο της σειράς περιλαμβάνονται οι σημαντικότερες μελέτες αυτής της περιόδου σε φωτοτυπική αναπαραγωγή.

Για τη βιβλιογραφία έως το 1997, βλ. Fernando Marías, *Greco, Biographie d'un peintre extravagant*, εκδ. Adam Biro, Παρίσι 1997.

Για την πιο πρόσφατη βιβλιογραφία, βλ. κατ. έκθ. *El Greco of Toledo*, επιμ. Fernando Marías, εκδ. Fundación El Greco 2014.

Ειδικότερα για το *Εσπόλιο*, βλ. *El Expolio de El Greco*, εκδ. Catedral de Toledo, Τολέδο 2014, και για τον ναό του Αγίου Ιωσήφ, βλ. Palma Martínez-Burgos García, *El Greco en la Capilla de San José*, 1597-1599, εκδ. Capilla de San José, Τολέδο 2014.

ΔΟΜΗΝΙΚΟΣ ΘΕΟΤΟΚΟΠΟΥΛΟΣ
ΜΝΗΜΕΙΑΚΑ ΕΡΓΑ

DOMENIKOS THEOTOKOPOULOS
MONUMENTAL WORKS



ΕΣΠΟΛΙΟ
(Ο ΔΙΑΜΕΡΙΣΜΟΣ ΤΩΝ ΙΜΑΤΙΩΝ ΤΟΥ ΧΡΙΣΤΟΥ)
ΣΚΕΥΟΦΥΛΑΚΙΟ ΚΑΘΕΔΡΙΚΟΥ ΝΑΟΥ, ΤΟΛΕΔΟ

EXPOLIO
(THE DISROBING OF CHRIST)
CATHEDRAL SACRISTY, TOLEDO

Εσπόλιο (Ο διαμερισμός των ιματίων του Χριστού), 1577-1579
Λάδι σε καμβά, 285 x 173 εκ.
Σκευοφυλάκιο Καθεδρικού ναού, Τολέδο

Expolio (The Disrobing of Christ), 1577-1579
Oil on canvas, 285 x 173 cm
Cathedral Sacristy, Toledo
Photo: A. Pareja







«Μπήκε σ' αυτή την πόλη με τόσο μεγάλο κύρος που έκαμε τον κόσμο να πιστέψει πως δεν υπήρχε τίποτε ανώτερο από την τέχνη του», γράφει ο Χουσέπε Μαρτίνεθ, ζωγράφος και ιστορικός, μισόν αιώνα μετά τον θάνατο του Δομήνικου Θεοτοκόπουλου, του Ντομένικο Γκρέκο, όπως τον αποκαλούσαν στη θετή πατρίδα του, το Τολέδο, όπου πέθανε στις 7 Απριλίου του 1614, πριν από τέσσερις αιώνες. Ο Γκρέκο φτάνει στο Τολέδο, ώριμος πια σε ηλικία 36 χρονών, αφού είχε θησαυρίσει διδάγματα από τρεις πολιτισμούς, από το Βυζάντιο, την Αναγέννηση της Βενετίας και τον Μανιερισμό της Ρώμης. Ποιος να 'ταν άραγε ο λόγος που έφερε τον υπερήφανο κρητικό ζωγράφο στο μακρινό Τολέδο, ύστερα από μια δεκαετή περιπλάνηση από τον γενέθλιο Χάνδακα, το σημερινό Ηράκλειο Κρήτης, βενετική αποικία από το 1207, πρώτα στη Βενετία και ύστερα στη Ρώμη; Στη Βενετία μαθήτευσε πλάι στον πιο διάσημο ζωγράφο, τον Τιτσιάνο, γνώρισε το έργο του Τιντορέτο και άλλων καλλιτεχνών, που του δίδαξαν το πλούσιο χρώμα και την ενεργητική σύνθεση. Οι μανιεριστές της Ρώμης τον ενθάρρυναν να θυμηθεί και να υιοθετήσει ξανά τους εικαστικούς κώδικες της βυζαντινής του προπαιδείας, που για κείνον είχαν καθαρά πνευματικό χαρακτήρα: την αφαίρεση του πραγματικού χώρου και την υπερφυσική κλίμακα της ανθρώπινης μορφής.

Ας ξαναγυρίσουμε, ωστόσο, στο Τολέδο, όπου ο Γκρέκο φτάνει τους πρώτους μήνες του 1577, στο Τολέδο που έμελλε να γίνει η δεύτερη πατρίδα του και το εντάφιο πεπρωμένο του. Το Τολέδο, που ταυτίστηκε σε τέτοιο βαθμό με τον ζωγράφο και την τέχνη του ώστε έγιναν σχεδόν συνώνυμα. Αλήθεια ποιος μπορεί να ξεχωρίσει το πραγματικό πρόσωπο της πολιτείας από το οραματικό της είδωλο, όπως το φαντάστηκε ο Γκρέκο στον πίνακα *Άποψη του Τολέδο*, ένα από τα πρωιμότερα τοπία της ιστορίας της τέχνης και ένα από τα πρώτα με γνώσιο ρομαντικό αίσθημα; Το Τολέδο που υποδέχτηκε τον Γκρέκο διατηρούσε αμείωτη την αίγλη της παλιάς αυτοκρατορικής πρωτεύουσας της Ισπανίας, αφού μόλις 16 χρόνια πριν ο Φίλιππος Β' είχε μεταφέρει την πρωτεύουσά του στη Μαδρίτη. Πολυάνθρωπη και μεγαλοπρεπής, η παλιά πόλη, με λαμπρά κτήρια και μνημεία, εξακολουθούσε να είναι η θρησκευτική πρωτεύουσα της Ισπανίας και η έδρα της Αρχιεπισκοπής, σε μια εποχή που η Αντιμεταρρύθμιση και η Ιερά Εξέταση είχαν δώσει τεράστια εξουσία στον κλήρο. Η παρουσία υψηλού κλήρου, ισχυρών εκκλησιαστικών ιδρυμάτων και μοναστηριών υποσχόταν πλούσια και σταθερή πελατεία στον φιλόδοξο κρητικό καλλιτέχνη.

Greco arrived in Toledo "with such pride that he let it be clearly understood that nothing could surpass his art," writes Jusepe Martínez, a painter and historian, half a century after the death of El Greco, Domenico Greco as he was known in his adopted city, Toledo, where he died on April 7, 1614, four centuries ago. Greco arrived in Toledo at a mature age, 36 years old, after receiving training in three different cultures – Byzantium, Renaissance in Venice, and Mannerism in Rome. What may have been the reason that brought the proud Cretan painter to far-flung Toledo, after a decade of wandering, from the Venetian Candia, today's Heraklion, Crete, where he was born, first to Venice and then to Rome? In Venice, he became an apprentice to the most famous artist, Titian, became acquainted with the work of Tintoretto and of other artists, who introduced him to the wealth of colour and to the dynamic composition; the Mannerists in Rome encouraged him to remember the pictorial codes of his Byzantine background, which for him were of a purely spiritual nature: the abstraction of space and the depiction of the human figure at a supernatural scale.

Let's return, however, to Toledo, where Greco arrived in early 1577, the city that was to become his second homeland and final destination. Toledo became identified with the artist and his art to such an extent that they became almost synonymous. Who indeed could distinguish the true face of the city from its visionary reflection imagined by Greco in his *View of Toledo*, one of the earliest landscape paintings in the history of art and one of the first intimations of a genuinely romantic sentiment? At the time of Greco's arrival, the glamour of the old imperial capital of Spain still survived in Toledo, since Philip II had moved the capital to Madrid only 16 years earlier. Populous and majestic, the old city, with its splendid buildings and monuments, was still the religious capital of Spain and the seat of the Archdiocese. At a time when the Counter-Reformation and the Inquisition had given enormous power to the clergy, Toledo boasted of a great number of powerful reli-

Πρόσοψη του Καθεδρικού ναού του Τολέδο

Façade of Toledo Cathedral

Photo: A. Pareja

Εσωτερικό του Σκευοφυλακίου του Καθεδρικού ναού του Τολέδο

Interior of the Sacristy of Toledo Cathedral

Photo: A. Pareja

gious institutions and monasteries that promised a steady flow of commissions to the ambitious Cretan artist.

Yet, what was the reason that prompted the Cretan to embark on this daring, long trip to Spain? Should we give credit to Giulio Mancini, the Roman physician and art historian who wrote, a few years after the artist's death, "At the time of covering up some figures of Michelangelo's *Last Judgment*, which Pope Pius V had found offensive for that sacred place, Greco suddenly remarked that if they were to bring down the entire painting, he would paint it with honour, modesty and no less artistic value." The disrespectful and arrogant words of the Cretan caused so much resentment and anger among the artists in Rome, who held the *divino* in unbounded admiration, that El Greco was forced to leave the eternal city in haste, according to Mancini.



Ποιος ήταν, όμως, ο λόγος που παρακίνησε τον Κρητικό να αποφασίσει αυτό το τολμηρό και μακρινό ταξίδι στην Ισπανία; Μήπως πρέπει να πιστέψουμε τον Τζούλιο Μαντσίνι, τον Ρωμαίο γιατρό και ιστορικό της τέχνης, που γράφει λίγα χρόνια μετά τον θάνατο του ζωγράφου; «Τον καιρό που σκεπάζανε μερικές φιγούρες της *Δευτέρας Παρουσίας* του Μιχαήλ Αγγέλου, που ο πάπας Πίος Ε' τις είχε βρει άσεμνες γι' αυτό το ιερό μέρος, ο Γκρέκο είπε άξαφνα πως αν έριχναν κάτω όλο το έργο, εκείνος θα το ζωγράφιζε με τιμή, με σεμνότητα και όχι κατώτερο από καλλιτεχνική άποψη». Ο ασεβής και υπεροπτικός λόγος του Κρητικού προκάλεσε τόση αγανάκτηση και οργή ανάμεσα στους καλλιτεχνικούς κύκλους της Ρώμης, που θαύμαζαν απεριόριστα τον *divino*, ώστε ο Γκρέκο αναγκάστηκε να φύγει άρον-άρον από την αιώνια πόλη, ισχυρίζεται ο Μαντσίνι.

Ακόμη και αν πιστέψουμε τη μαρτυρία του ρωμαίου ιστορικού για την προκλητική στάση του Δομήνικου απέναντι στον μεγάλο ομότεχνό του, που επιβεβαιώνεται και από μεταγενέστερες μαρτυρίες, ο πραγματικός λόγος της αναχώρησής του για την Ισπανία ήταν άλλος: ο Φίλιππος Β' ολοκλήρωνε εκείνο τον καιρό το μεγαλοπρεπές μοναστηριακό συγκρότημα του Εσκοριάλ και είχε σημάνει γενικό προσκλητήριο στους καλλιτέχνες της Ιταλίας για να το διακοσμήσει. Αυτό το ρεύμα φαίνεται να ακολούθησε

ΕΣΠΟΛΙΟ
(Ο ΔΙΑΜΕΡΙΣΜΟΣ ΤΩΝ ΙΜΑΤΙΩΝ ΤΟΥ ΧΡΙΣΤΟΥ)
ΣΚΕΥΟΦΥΛΑΚΙΟ ΚΑΘΕΔΡΙΚΟΥ ΝΑΟΥ, ΤΟΛΕΔΟ

EXPOLIO
(THE DISROBING OF CHRIST)
CATHEDRAL SACRISTY, TOLEDO

και ο Γκρέκο, όχι όμως χωρίς να έχει εξασφαλίσει κάποιες παραγγελίες, που θα του επέτρεπαν να αντιμετωπίσει τα πρώτα έξοδα διαβίωσης στον νέο και άγνωστο προορισμό του. Πράγματι, οι γνωριμίες και οι φίλιες που είχε δημιουργήσει με ισπανούς ιερωμένους τα δυο χρόνια που διέμεινε στο παλάτι του καρδινάλιου Αλέξανδρου Φαρνέζε στη Ρώμη αποδείχτηκαν σωτήριες. Ο Λουίς ντε Καστίγια, νόθος γιος του Ντιέγκο ντε Καστίγια, πρωθιερέα του Καθεδρικού ναού του Τολέδο, ήταν εκείνος που του εξασφάλισε τις δυο πρώτες σημαντικές παραγγελίες στην αυτοκρατορική πόλη: το μνημειακό σύνολο με τα τρία εικονοστάσια του νεότευκτου Αγίου Δομηνίκου του Παλαιού και το ξακουστό *Εσπόλιο*. Οι εννέα πίνακες, μνημειακοί σε μέγεθος, πρωτόγνωροι και εκθαμβωτικοί σε ομορφιά, που ο κρητικός ζωγράφος τους ολοκλήρωσε μέσα σε δυο χρόνια, από το 1577 ως το 1579, δουλεύοντας με φρενήρεις ρυθμούς, πρέπει να άφησαν άφωνους τους πνευματικούς κύκλους του Τολέδο. Και πράγματι κατάφεραν να επιβάλουν τη φήμη του ακαριαίως.

Στις 2 Ιουλίου του 1577 ο υπεύθυνος για τα έργα της Καθεδρικής Γκαρθία Λοάυσα-Χιρόν, ένας κληρικός με κλασική παιδεία, που έμελλε να γίνει αργότερα Αρχιεπίσκοπος του Τολέδο, αναθέτει στον Γκρέκο να ζωγραφίσει το *Εσπόλιο*, τον *Διαμερισμό των ιματίων του Χριστού*, και του προκαταβάλλει 36 χρυσά δουκάτα. Το *Εσπόλιο* προοριζόταν για το Σκευοφυλάκιο της Καθεδρικής, εκεί όπου φυλάσσονταν τα λειτουργικά άμφια των ιερέων. Στο ίδιο αυτό παρεκκλήσιο είχαν εναποτεθεί και τα ιερά λείψανα που είχε δωρίσει ο βασιλέας της Γαλλίας Άγιος Λουδοβίκος στον ναό, συνοδεύοντάς τα μάλιστα με μια ιδιόγραφη αφιέρωση. Ανάμεσά τους, σύμφωνα με την παράδοση, ήταν και ένα τεμάχιο από τον πορφυρό μανδύα του Χριστού, καθώς και ένα κομμάτι από το ξύλο του Τιμίου Σταυρού. Η παρουσία αυτών των ιερών λειψάνων στο Σκευοφυλάκιο σχετίζεται όχι μόνο με την παραγγελία και τη θεματολογία του πίνακα, αλλά και με την έμφαση που δίνει ο ζωγράφος στον πορφυρό μανδύα και στον Σταυρό που προετοιμάζει ο δήμιος στο πρώτο επίπεδο. Το θέμα δεν ήταν πολύ συνηθισμένο στη δυτική εικονογραφία και ο Γκρέκο χρειάστηκε να ανατρέξει στις οπτικές μνήμες που είχε θησαυρίσει στη μακρά του περιπλάνηση στην τέχνη και, ιδιαίτερα, στη βυζαντινή του προπαιδεία. Έχει πράγματι επισημανθεί ότι το *Εσπόλιο* έλκει τη συνθετική καταγωγή του από την *Προδοσία* της βυζαντινής εικονογραφίας. Και εκεί η κεντρική και κυρίαρχη μορφή του Χριστού, μετωπική και γαλήνια, περιβάλλεται από το εξαγριωμένο πλήθος των δημίων και των ρωμαίων στρατιωτών,

Το *Εσπόλιο* στο Σκευοφυλάκιο του Καθεδρικού ναού του Τολέδο

Expolio, Cathedral Sacristy, Toledo
Photo: A. Pareja

Even if we give credibility to the Roman historian's testimony, the true reason of Greco's departure for Spain was other: Philip II was completing the grandiose complex of the Escorial monastery at that time, and was looking for artists from Italy to decorate it. It seems that Greco followed the influx to Spain, but not before having secured some commissions to enable him to meet his first living expenses in this new, unknown destination. Indeed, the acquaintances and friendships that he had developed with Spanish clergy during his two-year stay at the palazzo of the Cardinal Alessandro Farnese in Rome proved a lifesaver. Luis de Castilla, the illegitimate son of Diego de Castilla, the Dean of the Cathedral of Toledo, was the one who secured Greco's first two major commissions in the imperial city: the monumental complex of three altarpieces in the newly-built church of Santo Domingo el Antiguo and the renowned *Expolio*. The Cretan painter completed these two monumental ensembles in two years (1577-1579), working at a frenzied pace. And they were so extraordinary that the intellectual circles of Toledo were left speechless. And they did manage to establish his reputation instantly.

On July 2, 1577 the person responsible for the works of the Cathedral, García Loaysa y Girón, a cleric of classical education, who was later to become Archbishop of Toledo, assigned Greco to paint the *Expolio*, or *The Disrobing of Christ*, with an advance of 36 gold ducats. This is in fact also the earliest account of the artist's presence in Spain. The *Expolio* was intended for the Sacristy of the Cathedral, where the ritual vestments of the priests were kept. It was also where the relics donated by Saint Louis, King of France, to the Cathedral, accompanied by a handwritten dedication by the king, were preserved. The relics included, according to tradition, a piece of the purple mantle of Christ and a piece of wood from the Holy Cross. The presence of these relics in the Sacristy is related, not only with the commission and subject of the painting, but also with the emphasis the artist placed on the purple mantle and the Cross prepared by the exe-



Εσπόλιο (Ο διαμερισμός των ιματίων του Χριστού), 1577-1579
(λεπτομέρεια)
Σκευοφυλάκιο Καθεδρικού ναού, Τολέδο

Expolio (The Disrobing of Christ), 1577-1579 (detail)
Cathedral Sacristy, Toledo
Photo: A. Pareja

οπλισμένων με ένα δάσος από δόρατα που κλείνουν τη σύνθεση προς τα πάνω.

Οι ιστορικοί της τέχνης προτείνουν διάφορες ερμηνείες για την ακριβή στιγμή του Πάθους που απεικονίζεται στη σύνθεση. Ο Γκρέκο δεν ακολουθεί πιστά την περιγραφή των ευαγγελίων. Άλλωστε, δεν πρέπει να λησμονούμε ότι στη βυζαντινή τέχνη, όπου είχε θητεύσει ο ζωγράφος στη νεότητά του, η αριστοτελική ενότητα του χώρου, του χρόνου και της δράσης δεν ισχύει. Παρ' όλα αυτά και οι τέσσερις ευαγγελιστές συμφωνούν, με ασήμαντες διαφορές, στην περιγραφή της σκηνής: ο Χριστός έχει μόλις παραδοθεί από τον Πόντιο Πιλάτο στους ρωμαίους στρατιώτες και στο εξαγριωμένο πλήθος των Ιουδαίων για να σταυρωθεί. Ας διαβάσουμε την περιγραφή του ευαγγελιστή Μάρκου (ιε',12): «Ο δε Πιλάτος... είπεν αυτοίς. Τι ουν θέλετε ποιήσω ονλέγετε τον βασιλέα των Ιουδαίων; Οι δε πάλιν έκραξαν. Σταύρωσον αυτόν. Ο δε Πιλάτος απέλυσεν αυτοίς τον Βαραββάν και παρέδωκεν τον



cutioner in the foreground. It was not a very common subject in Western iconography, and Greco had to refer to the pictorial memories he had built during his long trajectory in art, especially in his Byzantine training, early on. It has been noted that *Expolio* is based on the prototype of the *Betrayal of Judas* in the Byzantine iconography. There, too, the towering central figure of Christ, frontal and serene, is surrounded by an angry mob of executioners and Roman soldiers.

Art historians suggest various interpretations for the exact moment of the Passion captured in the composition. Greco does not adhere to the description in the Gospels. Moreover, it should be remembered that the Aristotelian unity of time, place and action does not apply in Byzantine art, in which the artist had been trained in his youth. Nevertheless, all four evangelists agree in describing the scene: Jesus has just been delivered by Pontius Pilate to the Roman soldiers and the angry mob of Jews to be crucified. The evangelist Mark describes the event (15:12): "And what shall I do, then, with the one you call the king of the Jews?" Pilate asked them. 'Crucify him!' they shouted. 'Why? What crime has he committed?' asked Pilate. But they shouted all the louder, 'Crucify him!' Wanting to satisfy the crowd, Pilate released Barabbas to them. He had Jesus flogged, and handed him over to be crucified. The soldiers led Jesus away into the palace and called together the whole company of soldiers. They put a purple robe on him, then twisted together a crown of thorns and set it on him. And they began to call out to him, 'Hail, king of the Jews!' Again and again they struck him on the head with a staff and spit on him. Falling on their knees, they paid homage to him. And when they had mocked him, they took off the purple robe and put his own clothes on him. Then they led him out to crucify him. ... Some women were watching from a distance." The evangelists disagree as to the identity of the three women. Greco seems to adopt the description of John, which refers, not to the scene of the Disrobing, but to the climax of the Passion, the cruci-

fixion itself: "Near the cross of Jesus stood his mother, his mother's sister, Mary the wife of Clopas, and Mary Magdalene." (John, 19:25) The Cretan painter adds to the anachronic presence of the holy women the centurion, if we accept that this is who is represented by the soldier in contemporary shining armour standing to the right of Christ in the painting. The centurion was present at the Crucifixion, alongside the three Marys: "The centurion, seeing what had happened, praised God and said, 'Surely this was a righteous man'" (Luke, 23:47) or "Surely this man was the Son of God!" (Mark, 15:39).

The *Expolio* has never ceased to be admired, even during the centuries that followed, when the author had fallen into obscurity and oblivion. Why does this work exert such fascination over us? Before even identifying the subject, as soon as we gaze upon the painting of extraordinary size, almost three meters high, we are overwhelmed by emotion. The psychology of perception and modern art, have taught us how powerful, how radiant, how effective a single surface of colour can be. The protagonist in this captivating composition is in fact the purple mantle that envelops in its immense oval form the body of Christ, as well as the centre of the composition. Mobilizing his entire Venetian training and mastery of colour, also recalling memories from the imperial art of Byzantium, Greco created one of the most dazzling reds in the history of painting, a symbol of blood and sacrifice. Starting with dense carmine reds, he applies multiple layers of thin, transparent paint to give sparkle and texture to the "royal" mantle. He paints the few structural folds with thin white and then covers them up with transparent cinnabar, in order to maintain the purple coherence of the mantle, which becomes a symbol of blood and sacrificial passion.

The blinding-red mantle captures the eye and attracts all of our attention to the robust and serene figure of Christ, of Apollonian grace, his eyes turned skyward, full of tears. The two middle fingers joined in a gesture that is typical of the artist's symbolic lan-

Ιησούν... ίνα σταυρωθή. Οι δε στρατιώται απήγαγον αυτόν έσω της αυλής, ο εστίν πραιτώριον, και συγκαλούσιν όλην την σπείραν. Και ενδύουσιν αυτόν πορφύραν και περιτιθέασιν αυτό πλέξαντες ακάνθινον στέφανον. Και ήρξαντο ασπάζεσθαι αυτόν: Χαίρε ο βασιλεύς των Ιουδαίων. Και ότε ενέπαιξαν αυτό, εξέδυσαν αυτόν την πορφύραν και ενέδυσαν αυτόν τα ίμάτια τα ίδια, και εξάγουσιν αυτόν ίνα σταυρώσουσιν αυτόν... Ήσαν δε και γυναίκες εκ του μακρόθεν θεωρούσαι...». Οι ευαγγελιστές διαφωνούν ως προς την ταυτότητα των τριών γυναικών. Ο Γκρέκο φαίνεται να υιοθετεί την περιγραφή του Ιωάννη που αναφέρεται, όχι στη σκηνή του *Εσπόλιο*, αλλά στην ίδια την κορυφαία στιγμή του Θείου Πάθους, στη Σταύρωση: «... ειστήκεισαν δε παρά τω σταυρώ του Ιησού η μήτηρ αυτού και η αδελφή της μητρός αυτού, Μαρία η του Κλωπά και Μαρία η Μαγδαληνή». Ο κρητικός ζωγράφος προσθέτει στην αναχρονιστική παρουσία των αγίων γυναικών και την παράσταση του εκατόνταρχου, αν δεχτούμε ότι αυτόν απεικονίζει ο στρατιωτικός με την αστραφτερή σύγχρονη πανοπλία που στέκεται στα δεξιά του Χριστού στον πίνακα. Όπως και οι τρεις Μαρίες, ο κεντυρίων παρευρίσκετο στη Σταύρωση: «ιδών δε ο εκατόνταρχος το γενόμενον εδόξασε τον θεόν λέγων, όντως ο άνθρωπος ούτος δίκαιος ην» (κατά Λουκάν, κγ', 47) ή «αληθώς ο άνθρωπος ούτος υιός ην Θεού» (κατά Μάρκον, ιστ', 40).

Το *Εσπόλιο* δεν έπαψε να θαυμάζεται από τότε που δημιουργήθηκε και στους αιώνες που ακολούθησαν, ακόμη και όταν ο δημιουργός του είχε περιπέσει στην αφάνεια και τη λήθη. Πού οφείλεται η μαγανεία που ασκεί πάνω μας αυτό το έργο; Πριν ακόμη προλάβουμε να διαβάσουμε το θέμα, μόλις αντικρύσουμε τον επιβλητικό πίνακα, που φτάνει τα τρία μέτρα ύψος, μια ισχυρή συγκίνηση μας συγκλονίζει. Η σύγχρονη ψυχολογία της αντίληψης και η μοντέρνα τέχνη μας έχουν διδάξει πόση ενέργεια, πόση ακτινοβολία και πόσο μεγάλη δραστικότητα μπορεί να περικλείει μια ενιαία επιφάνεια χρώματος. Πρωταγωνιστής σ' αυτή τη μαγική σύνθεση είναι πράγματι αυτός ο πορφυρός μανδύας, που καλύπτει με το τεράστιο οβάλ σχήμα του το σώμα του Χριστού και το κέντρο της σύνθεσης. Ο Γκρέκο επιστράτευσε όλη τη βενετσιάνικη χρωματική του παιδεία και σοφία, ανακαλώντας ταυτόχρονα μνήμες από την αυτοκρατορική τέχνη του Βυζαντίου, για να μας δώσει ένα από τα πιο εκτυφλωτικά κόκκινα της ζωγραφικής όλων των εποχών. Ξεκινώντας από πυκνά στρώματα από καρμίνες, περνά και ξαναπερνά την επιφάνεια με λαζούρες από αραιωμένο χρώμα για να δώσει λάμψη και πολύτιμη υφή στη «βασιλική» χλαμύδα. Με αραιωμένο λευκό σχεδιάζει τις λιγοστές δομικές πτυχές και έπειτα

Εσπόλιο (Ο διαμερισμός των ιματίων του Χριστού), 1577-1579 (λεπτομέρεια)
Σκευοφυλάκιο Καθεδρικού ναού, Τολέδο

Expolio (The Disrobing of Christ)
1577-1579 (detail)
Cathedral Sacristy, Toledo
Photo: A. Pareja

Βιντσέντζο Αναστάτζι, π. 1575
Λάδι σε καμβά, 188 x 126,7 εκ.
The Frick Collection, Νέα Υόρκη
Κληροδότημα Henry Clay Frick

Vincenzo Anastagi, c. 1575
Oil on canvas, 188 x 126.7 cm
The Frick Collection, New York
Henry Clay Frick Bequest



τις επικαλύπτει με διάφανο κιννάβαρι, για να μη διαταράξει την πορφυρή συνοχή του μανδύα, που ανάγεται σε σύμβολο του αίματος και του πάθους της θυσίας.

Ο εκτυφλωτικός κόκκινος μανδύας μαγνητίζει το βλέμμα και συγκεντρώνει όλη μας την προσοχή στη ρωμαλέα και γαλήνια μορφή του Χριστού, που στρέφει το νεανικό και απολλώνιο πρόσωπό του προς τον ουρανό με τα μεγάλα υγρά του μάτια έμπλεα δακρύων. Τα υπέροχα ζωγραφισμένα χέρια του Θεανθρώπου με ενωμένα τα δυο μεσαία δάκτυλα, χειρονομία που χαρακτηρίζει τη συμβολική γλώσσα του ζωγράφου από τα πρωιμότερα έργα του στην Κρήτη, εκφράζουν τη γαλήνη και τη συγχώρηση. Το δεξί ακουμπάει πάνω στην καρδιά, ενώ με το αριστερό ευλογεί τον δήμιο που ετοιμάζει τον σταυρό του μαρτυρίου. Είναι η στιγμή που ακούγεται ο θεϊός λόγος «πάτερ άφες αυτοίς, ου γαρ οίδασι τι ποιούσι». Οι γαλήνιες κινήσεις του Χριστού έρχονται σε βίαιη αντίθεση με τα βάνουσα χέρια του δημίου, που με το αριστερό του χέρι τραβάει το σκοινί, με το οποίο έχει δέσει τον Χριστό, ενώ με το δεξί επιχειρεί να του αφαιρέσει την πορφύρα. Η αντίθεση αυτή υπογραμμίζεται με τους παράλληλους και διασταυρούμενους άξονες των κινήσεων. Ο βαθυπράσινος μανδύας του δημίου τονίζει ακόμη περισσότερο το συμπληρωματικό κόκκινο του ιματίου του Χριστού. Η αθλητική μορφή του Ιησού βηματίζει με γυμνά πόδια πάνω στο τραχύ έδαφος και, όπως έχει παρατηρηθεί, αυτή είναι η μόνη αναφορά στον πραγματικό χώρο που υπάρχει στον πίνακα. Γιατί όλες οι μορφές συνωθούνται σε έναν αφηρημένο χώρο, όπως συμβαίνει στις πολυπρόσωπες βυζαντινές εικόνες. Στη μορφή του δημίου αντιβάλλεται ο εκατόνταρχος με την αστραφτερή σύγχρονη πανοπλία, ζωγραφισμένη με επιδεικτική μαεστρία, με ανακλάσεις όλων των γειτονικών χρωμάτων και με λευκά αντιλαμψίσματα να

guage since his earliest works on Crete, Christ's beautifully painted hands convey serenity and forgiveness. The right hand rests on the heart, while the left one blesses the executioner who is preparing the cross of martyrdom. It is the moment when the divine words are heard: "Father forgive them; for they do not know what they are doing". Christ's serene movements come into stark contrast with the executioner's brutal hands: his left hand pulls the rope with which he has tied Christ, while the right one tries to remove his purple mantle. The contrast is intensified by the parallel and crossing thrusts of movement. The executioner's dark-green cloak makes Christ's complementary red mantle stand out even more. Christ's athletic figure steps barefoot on the rough ground; it has been noted that this is the only reference to real space in the painting. Otherwise, all the figures are pressed together in abstract space, as is the case in multi-figure Byzantine icons. The executioner's figure is juxtaposed to the centurion in shining contemporary armour, decorated with flamboyant mastery, on which all the surrounding colours are reflected, and white sheen is placed on the edges of metal. This is definitely a portrait, and it has been noted that it bears strong resemblance to Vincenzo Anastagi, the Knight of Rhodes who participated in the Siege of Malta, of whom Greco had made a portrait while in Rome. This is an interpolated figure, looking at us as if completely uninvolved in the action. The rest of the crowd that besieges the

unperturbed Jesus, the “mob”, as the Gospels call it, encircles him and towers over him in three tiers above his head, gesturing and mocking him. The noise climaxes with the clang of arms, whose tips stand out against the deep blue sky. Painted with incredible gestural freedom and assurance, each one of the vulgar faces in the crowd seems to have been drawn from life. It must be remembered that El Greco was contemporary to Caravaggio.

At the bottom of the composition, as was typical of the Mannerists, the Cretan painter placed the half-length images of the three Marys, perhaps to reflect the scriptural description that they “watched from afar” the scene of the drama. Here, Greco has summoned all the gracefulness as well as boldness of his brush to capture the restrained grief of the three women’s noble faces, which were to feature frequently in his later works. He demonstrates special tenderness in rendering Magdalene, with the lost profile and reddish-blond scruffy, girlish hair, and the braid with the green ribbon. The yellow silk mantle with the cubist drapery interplays with the complementary violet of her loose tunic, which barely covers her firm arm. Her delicate white hand comes to rest comfortably on the Virgin’s shoulder, covered with a dark blue maphorion. The executioner’s figure, shown bending to punch the holy wood of the Cross in extreme foreshortening and compression, balances both colour- and composition-wise the rich tonality of the three Marys’ clothing. These two groups form an inverted triangle that guides the gaze to the purple mantle and the divine figure of Christ. Never before had Greco an opportunity to demonstrate his skills at such monumental scale. All his work until then was in small-scale, portable icons. His confident, risqué statement before Michelangelo’s *Last Judgment*, if we believe Mancini’s account, now makes sense.

On June 15, 1577, Greco finished the painting, in less than two years and while concurrently working on the huge commission of the Santo Domingo el Antigua. Yet, now began the artist’s bitter disputes

ακροκαθίζουν στις μεταλλικές ακμές της. Το πρόσωπο που απεικονίζεται εδώ είναι σίγουρα ένα πορτρέτο και έχει επισημανθεί η έντονη ομοιότητά του με τον Βιντσέντζο Αναστάτζι, τον ιππότη της Μάλτας που είχε ζωγραφίσει στη Ρώμη. Πρόκειται για ένα πρόσωπο παρέμβλητο που μας ατενίζει εντελώς αμέτοχο στη δράση. Το υπόλοιπο πλήθος που πολιορκεί τον ατάραχο Ιησού, η «σπείρα», όπως την αποκαλούν τα ευαγγέλια, συνωστίζεται γύρω του και πυργώνεται σε τρεις σειρές πιο πάνω από το κεφάλι του, χειρονομώντας και χλευάζοντας. Η φασαρία αποκορυφώνεται από την κλαγγή των όπλων, που προβάλλουν τις αιχμές τους στον βαθυγάλαζο ουρανό. Καθένα από τα αγοραία πρόσωπα του πλήθους, ζωγραφισμένα με απίστευτη χειρονομιακή ελευθερία και σιγουριά, φαίνεται να έχει μελετηθεί εκ του φυσικού. Γιατί δεν πρέπει να ξεχνούμε ότι ο Γκρέκο είναι σύγχρονος του Καραβάτζιο.

Στο κάτω μέρος της σύνθεσης, σε ημιτομή, «εν αβύσσω», όπως το συνήθιζαν οι μανιεριστές, ο κρητικός ζωγράφος τοποθέτησε τις τρεις Μαρίες, ίσως θέλοντας να υποβάλει την ιδέα ότι «μακρόθεν θεωρούσαν» τη σκηνή του δράματος, όπως αναφέρει το ευαγγέλιο. Ο Γκρέκο επικαλέστηκε εδώ όλη την αβρότητα και μαζί την τόλμη του χρωστήρα του, για να αποδώσει τη συγκρατημένη θλίψη των ευγενικών προσώπων των τριών γυναικών, που θα τις ξανασυναντήσουμε αργότερα σε πολλά έργα του. Ιδιαίτερη τρυφερότητα εκδηλώνει ζωγραφίζοντας τη Μαγδαληνή με το χαμένο προφίλ και την ξανθοκόκκινη κόμη, με το ατημέλητο κοριτσιίστικο χτένισμα και την πλεξούδα με το πράσινο κορδελάκι. Ο κίτρινος μεταξωτός μανδύας με τις κυβιστικές πτυχές συνομιλεί με το συμπληρωματικό ιώδες του αέρινου χιτώνα της, που μόλις καλύπτει τον σφριγηλό της βραχίονα. Το λευκό αβρό της χέρι έρχεται να ακουμπήσει παρηγορητικά πάνω στον ώμο της Παναγίας, που καλύπτεται με ένα βαθυγάλαζο μαφόριο. Η μορφή του δημίου, που σκύβει για να τρυπήσει το τίμιο ξύλο του Σταυρού, και που έχει απεικονιστεί σε τολμηρότατη και συμπιεσμένη προοπτική συνίζηση, αντισταθμίζει συνθετικά και χρωματικά, με την πλούσια τονικότητα των ενδυμάτων του, τις τρεις Μαρίες. Τα δυο αυτά σύνολα σχηματίζουν ένα αντίστροφο τρίγωνο, που οδηγεί το βλέμμα προς τον πορφυρό χιτώνα και προς το θείο πρόσωπο του Ιησού. Ποτέ άλλοτε ο Γκρέκο δεν είχε την ευκαιρία να αποδείξει τις ικανότητές του ως μνημειακός ζωγράφος. Όλα τα έργα που είχε φιλοτεχνήσει ως τότε ήταν φορητοί πίνακες μικρού μεγέθους. Τώρα μπορούμε να καταλάβουμε τη γεμάτη αυτοπεποίθηση και αποκοτιά δήλωσή του μπροστά στη *Δευτέρα Παρουσία* του Μιχαήλ Αγγέλου, αν δεχτούμε τη μαρτυρία του Μαντσίνι.

ΕΣΠΟΛΙΟ
(Ο ΔΙΑΜΕΡΙΣΜΟΣ ΤΩΝ ΙΜΑΤΙΩΝ ΤΟΥ ΧΡΙΣΤΟΥ)
ΣΚΕΥΟΦΥΛΑΚΙΟ ΚΑΘΕΔΡΙΚΟΥ ΝΑΟΥ, ΤΟΛΕΔΟ

EXPOLIO
(THE DISROBING OF CHRIST)
CATHEDRAL SACRISTY, TOLEDO

Στις 15 Ιουνίου του 1577, σε λιγότερο από δυο χρόνια και ενώ παράλληλα ολοκλήρωνε την τεράστια παραγγελία του Αγίου Δομηνίκου του Παλαιού, το έργο ήταν έτοιμο. Εδώ όμως αρχίζουν οι περιπέτειες του ζωγράφου με τους παραγγελιοδότες του, που έμελλε να τον ακολουθήσουν ως το τέλος της ζωής του. Ο Γκρέκο, που είχε γνωρίσει την καταξίωση της ζωγραφικής ως Ελεύθερης Τέχνης στην Ιταλία, αρνιόταν να συμβιβαστεί με το μεσαιωνικό σύστημα υπολογισμού της αξίας των έργων που επιβίωνε στο καθυστερημένο καλλιτεχνικά Τολέδο. Μετά την αποπεράτωση του *Εσπόλιο*, ο Γκρέκο όρισε δυο εκτιμητές, που έκριναν πως «το μεγαλείο, η ζωγραφική ποιότητα και το θέμα του έργου του έδιναν τόσο μεγάλη αξία, που δεν μπορούσε να υπολογιστεί. Λόγω όμως της δυσκολίας των καιρών και λαμβάνοντας υπόψη τις τιμές που πληρώνονταν για ανάλογα έργα», προτείνουν να δοθούν στον καλλιτέχνη 900 δουκάτα. Οι εκτιμητές που όρισε η Καθεδρική βρίσκουν την τιμή υπερβολική και «εκτός λογικής» και αντιπροτείνουν μια τιμή πολύ κατώτερη, μόλις 227 δουκάτα. Προσθέτουν μάλιστα ότι «το έργο έχει κάποια εικονογραφικά λάθη ανάρμοστα προς το θέμα, τα οποία προσβάλλουν τον Χριστό, όπως οι τρεις ή τέσσερις κεφαλές και τα δυο κράνη που βρίσκονται πάνω από το κεφάλι του Ιησού, καθώς και η Παναγία και οι Μαρίες που εικονίζονται εδώ, ενώ δεν ήταν παρούσες στη σκηνή αυτή σύμφωνα με τα ευαγγέλια». Τα «λάθη» αυτά πρέπει να διορθωθούν, αποφαίνονται οι εκτιμητές.

Ο Γκρέκο αγανακτεί και αρνείται να δεχτεί την ταπεινωτική αυτή εκτίμηση. Έτσι ορίζεται νέος επιδαιτητής. Ο Αλέχο ντε Μοντόγια είναι ακόμη πιο επαινετικός στα σχόλιά του για τον πίνακα: «Η ζωγραφική αυτή είναι από τις καλύτερες που έχω δει ποτέ και αν ήταν να αποτιμηθεί είναι τόσο μεγάλες οι αρετές της, ώστε το ποσό που αξίζει είναι τόσο υψηλό που λίγοι ή και κανένας δεν θα μπορούσε να το πληρώσει. Αλλά λαμβάνοντας υπόψη την κατάσταση των καιρών και τις τιμές που δίνονται για πίνακες από μεγάλους ζωγράφους στην Καστίλη, ορίζουμε ότι πρέπει να πληρωθούν στον Δομήνικο Θεοτοκόπουλο 318 δουκάτα». Όσο για τα εικονογραφικά λάθη, ο Μοντόγια θεωρεί ότι πρέπει να τα κρίνουν αρμόδιοι θεολόγοι. Ο Γκρέκο δεν συμφωνεί και αρνείται να παραδώσει τον πίνακα, παρόλο που έχει λάβει ως προκαταβολή 150 δουκάτα. Μπροστά στον δικαστή, όπου οδηγείται, δείχνει τον υπερήφανο και ασυμβίβαστο χαρακτήρα του, όταν αρνείται να απαντήσει στην ερώτηση με ποιο σκοπό ήρθε στο Τολέδο. «Δεν είμαι

Ο Άγιος Ιλδεφόνσος δέχεται το άμφιό του, 1585-1587
Πολύχρωμη ξυλόγλυπτη σύνθεση, 87 x 110 x 20 εκ.
Σκευοφυλάκιο Καθεδρικού ναού, Τολέδο

The Bestowal of the Chasuble on Saint Ildefonsus, 1585-1587
Polychrome wood and estofado, 87 x 110 x 20 cm
Cathedral Sacristy, Toledo
Photo: A. Pareja

with his patrons, which were to pursue him throughout his life. Greco, who in Italy had experienced the recognition of the painting as belonging to the Liberal Arts, refused to compromise with the medieval system of valuation that was still in effect in artistically backward Toledo. After the completion of the *Expolio*, Greco appointed two experts, who concluded that “the magnificence, extraordinary quality and subject matter of his work made its value incalculable. Yet, taking into consideration the circumstances and the prices paid for similar works,” they recommended that the artist be paid 900 ducats. The experts appointed by the cathedral found the sum exorbitant and “beyond reason” and counter-offered a much lower price, a mere 227 ducats. They even added that “there are in the painting certain iconographical errors inappropriate to the subject, which are insulting to Christ, such as the three or four heads and two helmets that are above the head of Christ, and the Virgin Mary and the Marys who are featured here although not present at the scene according to the scriptures.” These “errors” should be corrected, the experts pointed out.

A furious Greco refused to accept the humiliating valuation. Thus, an arbitrator was assigned. Alexo de Montoya’s assessment of the painting was even more glowing: “This painting is among the best I have ever seen, and if it were to be valued on the basis of its virtues the amount that it is worth would be so high that few, if anyone, would be able to afford it. Yet, taking into account the circumstances and the prices paid for paintings by great painters in Castile, we recommend that El Greco must be paid 318 ducats.” As for the iconographic discrepancies, Montoya felt that they should be assessed by competent theologians. Greco did not comply, and refused to hand over the painting, although he had received 150 ducats in advance. Brought before the judge, he demonstrated his proud and uncompromising character by refusing to answer the question what his purpose was for coming to Toledo. “I do not have to give an account why I came to this city and I will not



answer any other question, as I am in no way obliged to do so.” He eventually compromised with a valuation of 350 ducats and delivered the painting, with minor corrections: recent restoration has revealed that the painter had slightly moved the holy women, so as to appear as watching the scene from afar. He was later commissioned to design and execute the precious sculpture and gilded carved altarpiece and composition with Saint Ildefonsus receiving a chasuble from the Virgin in gold-trimmed vestments, placed at the base of the retable. El Greco received the generous payment of 535 ducats for this commission, which was completed in February 1587. Today, only the relief, and not the altarpiece, survives.

The *Expolio* had become legendary already in the early 17th century. At the time of building the imposing room of the Sacristy (1593-1617), where the Cretan artist’s moving masterpiece still is today, Juan Bautista de Monegro wrote that the paintings and sculptures to decorate the refurbished room “had to be of very high quality because of the existence there of the altarpiece with the *Disrobing of Christ*, a life-size painting by the hand of Domenico Greco, the greatest ever made.”

υποχρεωμένος να δώσω λογαριασμό γιατί ήρθα σ’ αυτή την πόλη και για όλα τα άλλα που θα με ρωτήσετε δεν θα απαντήσω, γιατί τίποτε δεν με υποχρεώνει να το κάνω». Τελικά συμβιβάζεται με μια τελική εκτίμηση 350 δουκάτων και παραδίδει τον πίνακα με πολύ μικρές διορθώσεις: πράγματι, ο πρόσφατος καθαρισμός του έργου απέδειξε ότι ο ζωγράφος μετακίνησε ελαφρότατα τις άγιες γυναίκες, για να δείχνουν ότι παρακολουθούν τη σκηνή από μακριά. Αργότερα του ανέθεσαν να σχεδιάσει και να εκτελέσει το βαρύτιμο γλυπτό και επίχρυσο εικονοστάσιο και την ξυλόγλυπτη σύνθεση με τον Άγιο Ιλδεφόνο να δέχεται από τη Θεοτόκο το χρυσοποίκιλτο άμφιό του, που τοποθετήθηκε στη βάση του πίνακα. Για την παραγγελία αυτή, που ολοκληρώθηκε τον Φεβρουάριο του 1587, ο Γκρέκο έλαβε τη γενναία αμοιβή των 535 δουκάτων. Σήμερα σώζεται μόνο το ανάγλυφο, αλλά όχι το εικονοστάσιο.

Το *Εσπόλιο* είχε γίνει θρύλος ήδη από τις αρχές του 17^{ου} αιώνα. Τον καιρό που κατασκευαζόταν η επιβλητική αίθουσα του Σκευοφυλακίου (1593-1617), εκεί όπου φυλάσσεται ακόμη και σήμερα το συγκλονιστικό αριστούργημα του κρητικού ζωγράφου, ο Χουάν Μπαουτίστα ντε Μονέγκρο έγραφε ότι τα έργα και τα γλυπτά που έπρεπε να την διακοσμήσουν, όφειλαν να είναι πολύ υψηλής ποιότητας, γιατί εκεί βρισκόταν το εικονοστάσιο με τον *Διαμερισμό των Ιματίων του Χριστού*, μια ζωγραφική σύνθεση φυσικού μεγέθους από το χέρι του Ντομένικο Γκρέκο, η καλύτερη που έγινε ποτέ».

ΑΓΙΟΣ ΔΟΜΗΝΙΚΟΣ
Ο ΠΑΛΑΙΟΣ, ΤΟΛΕΔΟ

SANTO DOMINGO
EL ANTIGUO, TOLEDO

Η Αγία Τριάδα, 1577-1579
Λάδι σε καμβά, 300 x 179 εκ.
Μουσείο Πράδο, Μαδρίτη

The Holy Trinity, 1577-1579
Oil on canvas, 300 x 179 cm
©Madrid, Museo Nacional del Prado







Στις 8 Αυγούστου του 1577, ένα μήνα μετά την υπογραφή του συμβολαίου για το *Εσπόλιο* (2 Ιουλίου 1577), ο νεοφερμένος κρητικός ζωγράφος δέχεται την παραγγελία για ένα από τα πιο σημαντικά σύνολα που έμελλε να ζωγραφίσει στο Τολέδο: τα τρία εικονοστάσια του Αγίου Δομηνίκου του Παλαιού, που καθόλου δεν ήταν παλαιός, αφού χτιζόταν τον ίδιο καιρό πάνω σε σχέδια του κλασικιστή αρχιτέκτονα του Εσκοριάλ, Χουάν ντε Χερέρα, αυλικού καλλιτέχνη του Φιλίππου Β'. Εργοδότης του ήταν και πάλι ο πρωτοπρεσβύτερος της Καθεδρικής Ντον Ντιέγκο ντε Καστίγια, που είχε παραγγείλει και το *Εσπόλιο*. Ο Ντιέγκο ήταν πατέρας του πιστού φίλου του Λουίς ντε Καστίγια. Και εδώ δεν έχουμε την παραμικρή αμφιβολία για την ευνοϊκή μεσολάβηση του φίλου του, αφού ο Ντον Λουίς υπογράφει στις 8 Αυγούστου το μνημόνιο της παραγγελίας των οκτώ πινάκων που προορίζονταν να κοσμήσουν τον κεντρικό βωμό και τα δύο πλαϊνά εικονοστάσια του Αγίου Δομηνίκου.

Εντύπωση προξενούν μερικές ιδιαίτερες ρήτρες του μνημονίου που συναντούμε και στην Ιταλία σε συμβόλαια πολύ διάσημων ζωγράφων: «ο Δομήνικος οφείλει να ολοκληρώσει τους οκτώ πίνακες ο ίδιος προσωπικά... γιατί αν του ανατέθηκε αυτό το έργο είναι γιατί είναι ξακουστός για την τέχνη και τη δεξιότητά του και γι' αυτό τον λόγο εμπιστευθήκαμε τις ικανότητές του, που ουδείς άλλος μπορεί να υποκαταστήσει». Είναι αυτονόητο: κανείς άλλος δεν γνώριζε τη φήμη και δεν μπορούσε να εγγυηθεί για τις ικανότητες του ξενόφερτου ζωγράφου, παρά μόνο κάποιος που τον είχε γνωρίσει στη Ρώμη, όπως ήταν ο Λουίς ντε Καστίγια, που φαίνεται να μετέδωσε τον ίδιο ενθουσιασμό και στον πατέρα του Ντον Ντιέγκο. Μια άλλη αναφορά στο μνημόνιο αφήνει να μαντέψουμε πως ο Γκρέκο δεν είχε σκοπό να εγκατασταθεί μόνιμα στο Τολέδο, μια και ο νους και οι προσδοκίες του ήταν στραμμένες στην αυλή του Φιλίππου Β' στη Μαδρίτη και στο Εσκοριάλ, όπου ήλπιζε να εξασφαλίσει σημαντικές βασιλικές παραγγελίες. Ο Λουίς φαίνεται να γνώριζε τις προθέσεις του ζωγράφου και γι' αυτό φρόντισε να πάρει τα μέτρα του: «Ο Δομήνικος οφείλει να αρχίσει το έργο και να το ολοκληρώσει χωρίς διακοπή σε αυτήν εδώ την πόλη, το Τολέδο, και δεν επιτρέπεται να μεταφέρει τους πίνακες και να τους τελειώσει σε άλλο μέρος». Εκτός από τους πίνακες, ο ζωγράφος ανελάμβανε να φιλοτεχνήσει και τα προσχέδια των πέντε ξύλινων αγαλμάτων που κοσμούν τον κεντρικό βωμό με τους δυο προφή-

Εσωτερικό του Αγίου Δομηνίκου του Παλαιού, Τολέδο

Interior of Santo Domingo el Antiguo, Toledo
Photo: A. Pareja

Πρόσοψη του Αγίου Δομηνίκου του Παλαιού, Τολέδο

Facade of Santo Domingo el Antiguo, Toledo
Photo: A. Pareja

On August 8, 1577, one month after signing the contract for *Expolio* (July 2, 1577), the newcomer Cretan painter received the commission for one of the most important ensembles he was to paint in Toledo: the three altarpieces of Saint Dominic the Old (Santo Domingo el Antiguo), which was not old at all, as it was being constructed during the same period, to plans by the neoclassicist architect of the Escorial, Juan de Herrera, artist in the court of Philip II. The Dean of the Toledo Cathedral, Don Diego de Castilla, who had also ordered *Expolio*, was once again his employer. Diego was the father of his faithful friend, Luis de Castilla. There is no doubt about his friend's favourable intercession, since on August 8 Don Luis signed the memorandum of the commission for the eight paintings intended to decorate the main and two lateral altarpieces in the Santo Domingo.

Some of the clauses of the memorandum, also encountered in contracts of very famous painters in Italy, are impressive: "Domenikos must complete the eight paintings in his own hand ... since this project has been assigned to him because he is renowned for his craft and skill, and it is for this reason that we have put our trust in his abilities, which no one else can replace." Obviously, no one else knew of the foreign artist's reputation or could vouch for his capabilities except someone who had known him in Rome. This was the case with Luis de Castilla, who seems to have transmitted his enthusiasm to his father, Don Diego. Another reference to the memorandum suggests that Greco did not plan to settle in Toledo, since his mind and expectations were set on Philip's court in Madrid and the Escorial, where he hoped to secure important royal commissions. Luis seems to have been aware of the artist's intentions and was therefore cautious: "Domenikos must begin his work and complete it without interruption in this city, Toledo; he is not allowed to move his paintings and finish them elsewhere." In addition to the paintings, the artist was also commissioned to produce preliminary designs for the five wooden statues that adorn the main altar, two of prophets and three of theological virtues. The



τες και τις τρεις θεολογικές αρετές. Τη λάξευσή τους σε ξύλο ανέλαβε ο αρχιτέκτονας και γλύπτης Χουάν Μπαουτίστα ντε Μονέγκρο. Στο οπισθόφυλλο του μνημονίου ο Ντιέγκο ντε Καστίγια συντάσσει και υπογράφει το συμβόλαιο με τον ζωγράφο, όπου προσδιορίζονται τα θέματα των έργων και ορίζεται η αμοιβή του (1.500 δουκάτα, που ο ίδιος ο Γκρέκο θα τα μειώσει σε 1.000 σε ένδειξη ευγνωμοσύνης).

Ο κτήτορας του Αγίου Δομηνίκου, Ντον Ντιέγκο ντε Καστίγια, προόριζε τον ναό για ταφικό παρεκκλήσιο της Δόνα Μαρία ντε Σίλβα, δωρήτριας του μοναστηριού, που τον είχε ορίσει εκτελεστή της διαθήκης της, αλλά και του ιδίου και της οικογένειάς του, και ακριβώς αυτή η χρήση προσδιόρισε το εικονογραφικό πρόγραμμα των εικονοστασίων. Η ενσάρκωση του Σωτήρα, που αντιπροσωπεύεται από την *Προσκύνηση των ποιμένων* του αριστερού εικονοστασίου, και η *Ανάσταση*, που απεικονίζεται στο δεξιό εικονοστάσιο, συνάδουν με τον χαρακτήρα ενός ταφικού παρεκκλησίου. Ο κεντρικός βωμός συμπληρώνει αυτό το πρόγραμμα με την κύρια εικόνα που απεικονίζει την *Ανάληψη της Θεοτόκου* και με μια πρωτότυπη θεοφάνεια της *Αγίας Τριάδας* που επιστέφει το εικονοστάσιο: η θυσία του Θεανθρώπου συμβολίζεται εδώ με τον νεκρό Χριστό «ένθρονο» στις αγκάλες του θεϊκού Πατέρα κάτω από τη φτωχυσία του Αγίου Πνεύματος και εν μέσω θρηνωδών αγγέλων με θεσπέσια νεανική ομορφιά. Το σωτηριολογικό πρόγραμμα της εικονογραφίας συμπληρώθη-

Το Άγιο Μανδήλιον
από τον Άγιο Δομήνικο τον Παλαιό
(Το Μανδήλιον της Αγίας Βερενίκης), 1577-1579
Λάδι σε ξύλο
Ιδιωτική συλλογή

The Holy Face
from Santo Domingo el Antiguo
(The Veil of Saint Veronica), 1577-1579
Oil on board
Private collection

κε αργότερα με τη βυζαντινόμορφη εικόνα του Χριστού στο Μανδήλιον της Αγίας Βερενίκης. Την «ασπίδα», πάνω στην οποία έχει ζωγραφιστεί η θεία μορφή, ανακρατούν δυο αγγελόπουλα που σχεδίασε ο Γκρέκο, αλλά τα λάξευσε ο ίδιος γλύπτης που εκτέλεσε και τα εικονοστάσια.

Η ΑΝΑΛΗΨΗ ΤΗΣ ΘΕΟΤΟΚΟΥ

Η *Ανάληψη της Θεοτόκου* (Ινστιτούτο Τέχνης, Σικάγο), η μνημειώδης σύνθεση που κατέχει την κεντρική θέση στο μεγάλο εικονοστάσιο, μαζί με την υπερκείμενη *Αγία Τριάδα*, είναι τα αριστουργήματα του συνόλου. Το πρώτο πράγμα που εντυπωσιάζει στις συνθέσεις αυτές είναι το επιβλητικό τους μέγεθος, 4 και 3 μέτρα αντίστοιχα, που δεν είχε προηγούμενο στη δημιουργία του Γκρέκο ως τότε. Κυρίως, όμως, μας εκπλήσσει η σιγουριά με την οποία αντιμετωπίζει αυτή την πρόκληση ο ζωγράφος, σαν έτοιμος από καιρό. Εδώ μπορούμε να φανταστούμε πόσο ασφυκτιούσε ο καλλιτέχνης στην Ιταλία με τις μικρές παραγγελίες που δεν του άφηναν περιθώρια να αναπτύξει και να αναδείξει τις ικανότητές του στη μνημειακή κλίμακα.

Η *Ανάληψη της Θεοτόκου* εμπνέεται από την ανάλογη σύνθεση του Τιτσιάνο στην εκκλησία των Φράρι στη Βενετία. Ο χορός των μαθητών, η δραματικότητα στις στάσεις και τις χειρονομίες των αποστόλων, που οδηγούν το βλέμμα του θεατή προς την Παναγία, είναι παράλληλα και στα δύο έργα. Και εδώ το χρυσοκίτρινο φως του θαύματος διαδραματίζει ανάλογο λειτουργικό ρόλο: ελαφρώνει τη σύνθεση και έλκει τη μορφή της Παναγίας προς τον ουρανό. Οι αναλογίες ωστόσο σταματούν εδώ. Στον Γκρέκο ο χώρος είναι αβαθής, τείνει να ταυτιστεί με τη ζωγραφική επιφάνεια, όπως το απαιτούσε η μανιεριστική αισθητική και η βυζαντινή προπαίδεια του ζωγράφου. Οι μορφές των Αποστόλων συμπίεζονται στο πρώτο επίπεδο και έχουν αμεσότερη επαφή με τον θεατή. Στον δεύτερο Απόστολο από αριστερά αναγνωρίζεται η προσωπογραφία του καλλιτέχνη. Οι στάσεις με τους συνεχείς χιασμούς και τις έντονες προοπτικές συνιζήσεις, η σερπαντινοειδής κίνηση (*figura serpentinata*) και οι μορφές που περιδινούνται, όπως οι φλόγες, εκφράζουν το ιδανικό της μανιεριστικής χάριτος (*grazia*). Οι μορφές του Θεοτοκόπουλου στα ωριμότερα έργα του τείνουν πράγματι να ταυτιστούν με το είδωλο της φλόγας. Η πτυχολογία κρυσταλλώνεται σε γωνιώδη γεωμετρικά σχήματα, όπως στη βυζαντινή τέχνη. Λευκές λάμπεις διαχέο-



architect and sculptor Juan Bautista de Monegro was commissioned to carve them in wood. On the back of the memorandum, Diego de Castilla drew up and signed the contract with the artist, stipulating the subjects of the works and the artist's remuneration (1,500 ducats, which Greco himself reduced to 1,000 in gratitude).

The founder of Santo Domingo, Don Diego de Castilla, intended the church as a burial chapel for Doña María de Silva, benefactor of the convent, as executor of her will, as well as for himself and his family, and it was this use that determined the iconographic programme for the altarpieces. The incarnation of the Saviour, represented by the *Adoration of the Shepherds* on the left altar and the *Resurrection* on the right one, are consistent with the character of a mortuary chapel. This programme is completed in the main altar, with the main painting, featuring the *Assumption of the Virgin*, and an original Epiphany of the *Holy Trinity* that crowns the altarpiece: the sacrifice of Christ is symbolised here by the dead Christ "enthroned" in the arms of the heavenly Father under the light of the Holy Spirit in the midst of mourning angels of exquisite youthful beauty. The soteriological iconographic programme was later completed by the Byzantine-style icon of Christ on *Saint Veronica's Veil*. The escutcheon on which the divine figure has been painted is held by two cherubs designed by Greco but carved by the same sculptor who carved the altarpieces.

THE ASSUMPTION OF THE VIRGIN

The *Assumption of the Virgin* (The Art Institute of Chicago), the monumental composition crowning the large altarpiece, together with the *Holy Trinity*, above it, are the masterpieces in this ensemble. The first thing

Η Ανάληψη της Θεοτόκου, 1577-1579
Λάδι σε καμβά, 403,2 x 211,8 εκ.
Ινστιτούτο Τέχνης, Σικάγο
Δωρεά Nancy Atwood Sprague εις μνήμην Albert Arnold Sprague
1906.99

The Assumption of the Virgin, 1577-79
Oil on canvas, 403.2 x 211.8 cm
The Art Institute of Chicago
Gift of Nancy Atwood Sprague in memory of Albert Arnold Sprague
1906.99
Photography © The Art Institute of Chicago

that strikes us in these compositions is the imposing size, 4 and 3 meters respectively, which was unprecedented in Greco's production. Yet, we are even more astounded by the confidence with which the painter took this challenge in his stride, as if long prepared. It is easy to imagine how suffocated the artist must have felt in Italy, where he received only minor commissions, which did not enable him to fully develop and showcase his skills at a monumental scale.

The *Assumption of the Virgin* was inspired by a similar composition by Titian in the church of the Santa Maria Gloriosa dei Frari in Venice. The chorus of the disciples and the dramatic poses and gestures of the apostles, which lead the viewer's gaze toward the Virgin, are similar in both paintings. Here, too, the golden light of the miracle serves a similar function: to lighten up the composition and draw the figure of the Virgin toward the sky. This is where the similarities end, however. In Greco's painting, the space is shallow, almost identical with the painting surface, as required by mannerist aesthetics and the artist's Byzantine training. The figures of the Apostles, densely arranged in the foreground, are more directly in contact with the viewer. The second Apostle from the left has been identified as a portrait of the artist. The poses, with their persistent contrapposto and dramatic foreshortening, the serpentine movement (*figura serpentinata*) and the swirling forms, reminiscent of flames, reflect the ideal of mannerist grace (*grazia*). The figures in the works of the mature El Greco do in fact tend to resemble completely the form of a flame. The drapery is crystallized in angular geometric shapes reminiscent of Byzantine art. White flashes strike like lightning on the "metallic" drapery. Dominated by cool blues paired with yellow, green, orange, carmine red and violet, the artist's bizarre harmonies have already begun to manifest themselves in the pure, gleaming colours. Similar colour schemes have been uncovered by the restoration of the Sistine Chapel ceiling frescoes. Although criticized by Greco for his inexperience in handling colour, Michelangelo seems to have influenced



νται πάνω στις «μεταλλικές» πτυχές σαν αστραπές. Τα χρώματα, καθαρά και λαμπερά, έχουν ήδη αρχίσει να στοιχειοθετούν τις παράδοξες αρμονίες του ζωγράφου, όπου κυριαρχούν τα ψυχρά γαλάζια ζευγαρωμένα με κίτρινα, πράσινα, πορτοκαλιά, κόκκινες καρμίνες και ιώδη. Ο καθαρισμός των νωπογραφιών της οροφής της Σιξτίνα αποκάλυψε ανάλογα χρωματικά σχήματα. Ο Μιχαήλ Άγγελος, παρά το ότι επικρίθηκε από τον Γκρέκο για την απειρία του στον χειρισμό του χρώματος, φαίνεται να επηρέασε τον Κρητικό στις χρωματικές του συζυγίες. Και οι δυο καλλιτέχνες εκδηλώνουν την ίδια αγάπη για τα «μετανθούντα», όπως τα ονομάζουν οι αρχαίοι, τα υφάσματα που αλλάζουν χρώματα από το φως στη σκιά. Ο επιβλητικός πίνακας υπογράφεται με την παράδοση αρχαιοπρεπή μεγαλογράμματη υπογραφή που αποκαλύφθηκε και στην *Κοίμηση της Θεοτόκου* της Σύρου: ΔΟΜΗΝΙΚΟΣ ΘΕΟΤΟΚΟΠΟΥΛΟΣ Ο ΔΕΙΞΑΣ (αυτός που αποκάλυψε). Είναι άραγε τυχαίο; Στην εικόνα της Ερμούπολης έχουμε την *Κοίμηση της Θεοτόκου* και στον Άγιο Δομήνικο την *Ανάληψή της*.

Η ΑΓΙΑ ΤΡΙΑΔΑ

Το άλλο αριστούργημα του συνόλου του Αγίου Δομηνίκου είναι η *Αγία Τριάδα* (Μουσείο Πράδο, Μαδρίτη). Ένας χορός στροβιλιζόμενων αγγέλων περιβάλλει το κεντρικό σύμπλεγμα του αιώνιου Πατέρα, που υποβαστάζει το γυμνό αγαλμάτινο σώμα του νεκρού Χριστού, ενός Χριστού-Απόλλωνα. Ο Θεοτοκόπουλος εδώ συναντά τον χριστιανικό παγανισμό του Μιχαήλ Αγγέλου. Το σώμα του Χριστού ακολουθεί τη σερπαντινοειδή καταρρέουσα μορφή του νεκρού Σωτήρα από το



Μιχαήλ Άγγελος (1475-1564)
Πιετά, π. 1550
Μάρμαρο, Υ. 226 εκ.
Μουσείο Καθεδρικού ναού
Φλωρεντία

Michelangelo (1475-1564)
Pietà, c. 1550
Marble, H. 226 cm
Museo dell'Opera del Duomo
Florence
© Photo SCALA, Florence

Η Αγία Τριάδα, 1577-1579
(λεπτομέρεια)
Λάδι σε καμβά, 300 x 179 εκ.
Μουσείο Πράδο, Μαδρίτη

The Holy Trinity, 1577-1579
(detail)
Oil on canvas, 300 x 179 cm
© Madrid, Museo Nacional del
Prado

γλυπτικό σύνταγμα της *Πιετά* στην Καθεδρική της Φλωρεντίας. Το εράσιο σώμα του Χριστού, η τελειότερη ανατομικά μορφή που έπλασε ο Γκρέκο, εμπνέεται από αρχαία πρότυπα και αποτελεί μια αληθινή ζωγραφική διακήρυξη των αρχών της Ιταλικής Αναγέννησης. Ο ζωγράφος έμελλε έκτοτε να εγκαταλείψει τον κλασικό κανόνα για να βυθιστεί στον ίλιγγο των προσωπικών του αναζητήσεων. Η σύνθεση, μπορεί να εμπνέεται από διάφορα πρότυπα, αλλά έχει αποκτήσει άλλο δυναμισμό στον Γκρέκο. Το σύνταγμα των μορφών σπονδυλώνεται επάνω σ' ένα σχήμα χιασμού που τονίζεται στο άνω μέρος της σύνθεσης από δύο σύννεφα ξεδιπλωμένα σαν φτερούγες. Η περιστέρα του Αγίου Πνεύματος εγγράφεται μέσα στο ανάστροφο τρίγωνο που αφήνουν ανάμεσά τους τα πτερυγόμορφα γκρίζα σύννεφα, ένα τρίγωνο έμπλεω από πορτοκαλόχρωμο φως. Και εδώ οι απρόβλεπτες χρωματικές αρμονίες, δυνατές σαν μίαν ορχήστρα με κρουστά – χρυσοπράσινα με μενεξελιά, πορτοκαλί με ιώδη, μπλε με κίτρινα, ρόδινα με λευκά – μας θυμίζουν έντονα τις Σίβυλλες και τους Προφήτες της Καπέλα Σιξτίνα μετά τον καθαρισμό από την αιθάλη των αιώνων.

Το μεγαλειώδες σύνολο του Αγίου Δομηνίκου του Παλαιού, με τους εννέα πίνακες, ολοκληρώθηκε σε δυο χρόνια και εγκαινιάστηκε τον Σεπτέμβριο του 1579. Ας μην ξεχνούμε ότι τον ίδιο καιρό ο Γκρέκο ζωγράφιζε και το συνταρακτικό *Εσπόλιο*, που είχε ολοκληρωθεί τον Ιούνιο του ίδιου χρόνου. Αληθινά απίστευτος δημιουργικός οίστρος! Η φιλία του Λουίς ντε Καστίγια και η υποστήριξη του πατέρα του Ντον Ντιέγκο προς τον Δομήνικο του εξασφάλισαν το προνόμιο να ταφεί στην εκκλησία που έφερε το όνομά του και που φιλοξενούσε

the Cretan painter in his colour combinations. Both artists expressed their love for iridescent fabrics, which ancient Greeks called *μεταθούντα*, which change colour from light to shadow. The imposing painting, now in the Art Institute of Chicago, is signed with the curious archaic majuscule signature also present in the *Dormition of the Virgin on Syros*: ΔΟΜΗΝΙΚΟΣ ΘΕΟΤΟΚΟΠΟΥΛΟΣ Ο ΔΕΙΞΑΣ [Domenikos Theotokopoulos, who revealed]. Is this a coincidence? The icon on Syros features the Dormition and the one in the Santo Domingo the Assumption of the Virgin.

THE HOLY TRINITY

The other masterpiece of the ensemble in the Santo Domingo is the *Holy Trinity* (Museo Nacional del Prado, Madrid). A chorus of swirling angels frames the central group of the eternal Father, who supports the statuesque nude body of the dead Christ, a Christ-Apollo. Greco here meets Michelangelo's Christian paganism. The body of Christ follows the serpentine figure of the collapsing dead Saviour from the sculptural complex of the *Pietà* in the Cathedral of Florence. Inspired by ancient models, the graceful body of Christ is anatomically Greco's most exquisitely defined figure and a true pictorial declaration of the values of the Italian Renaissance. From now on, the artist would leave the classical canon behind and pursue his vertiginous personal explorations. The composition may be inspired by various models, yet with Greco achieves a unique

Η προσκύνηση των ποιμένων από τον Άγιο Δομήνικο τον Παλαιό
π. 1612-1614
Λάδι σε καμβά, 319 x 180 εκ.
Μουσείο Πράδο, Μαδρίτη

The Adoration of the Shepherds from Santo Domingo el Antiguo
c. 1612-1614
Oil on canvas, 319 x 180 cm
© Madrid, Museo Nacional del Prado

power. The group of figures is articulated in a shape of X, highlighted in the top section of the composition by two clouds extending like wings. The dove of the Holy Spirit is inscribed within the inverted-triangle opening between the wing-like grey clouds, bathed in an orange light. Here, the astounding chromatic harmonies, as powerful as a percussion orchestra – golden-green and violet, orange and mauve, blue and yellow, rosy and white – strongly remind us of the Sibyls and Prophets of the Sistine Chapel after cleaning away the soot of centuries.

The grandiose ensemble of nine paintings in the Santo Domingo el Antiguo was completed in two years and inaugurated in September 1579. It should be remembered that during the same period El Greco also painted the riveting *Expolio*, which was completed in June of the same year. A truly incredible creative drive! Luis de Castilla's friendship and his father, Don Diego's support to Greco secured him the privilege to be buried in the church that bore his name and hosted his works. As a funerary composition, the aging painter painted an *Adoration of the Shepherds* (Museo Nacional del Prado, Madrid), an apocalyptic nocturnal work, a supernatural happening of gigantic figures and swirling angels that is regarded as the artist's swan song. The elderly figure of the shepherd who kneels in the foreground on the right is recognized as the last self-portrait of the Cretan artist. His hand in this last work has achieved such feverish freedom that only in abstract expressionism was it to be seen again.

The excellence, originality, boldness, the sonorous harmonies, and above all the spirituality of these works must have surprised, even shocked the conservative artistic community of Toledo. Greco, however, seems to have been determined to make no compromise. The artistic void of the city that welcomed him increased his insolence, pride and faith in his calling as an artist, seeking a cultured audience to comprehend and appreciate his art the way it deserved. Indeed, the Cretan painter's work and profound humanistic culture secured the friendship and support of a circle of people of high education, prestige and social status. And he, in turn, gave them immortality in his incomparable portraits.



τα έργα του. Ως επιτάφιο μνημείο, ο γέροντας ζωγράφος φιλοτέχνησε μια *Προσκύνηση των ποιμένων* (Μουσείο Πράδο, Μαδρίτη), μια νυχτερινή αποκαλυπτική σύνθεση, ένα υπερφυσικό δρώμενο με γιγάντιες μορφές και στροβιλιζόμενους αγγέλους, που θεωρείται το κύκνειο άσμα του. Στη γεροντική μορφή του ποιμένα που γονατίζει στο πρώτο επίπεδο δεξιά αναγνωρίζεται η τελευταία αυτοπροσωπογραφία του κρητικού καλλιτέχνη. Η γραφή του σ' αυτό το τελευταίο έργο έχει φτάσει σε τέτοιο βαθμό εμπύρετης ελευθερίας που μόνο στον αφηρημένο εξπρεσιονισμό έμελλε να ξαναδούμε.

Η υψηλή ποιότητα, η πρωτοτυπία, η τόλμη, οι ηχηρές αρμονίες και, κυρίως, η πνευματικότητα αυτών των έργων πρέπει να αιφνιδίασαν, ακόμη και να σκανδάλισαν τη συντηρητική καλλιτεχνική κοινότητα του Τολέδο. Ο Γκρέκο όμως φαίνεται πως ήταν αποφασισμένος να μην κάμει κανένα συμβιβασμό. Το καλλιτεχνικό κενό της πόλης που τον υποδέχτηκε ερέθιζε την αποκοτιά του, την υπερηφάνεια και την πίστη του στο πεπρωμένο της τέχνης του, που αναζητούσε ένα καλλιεργμένο κοινό για να το εννοήσει και να το εκτιμήσει όπως του άξιζε. Και πράγματι, το έργο και η βαθιά ανθρωπιστική καλλιέργεια του κρητικού ζωγράφου του εξασφάλισαν τη φιλία και την υποστήριξη ενός κύκλου ανθρώπων με μεγάλη μόρφωση, κύρος και υψηλή κοινωνική θέση. Και εκείνος με τη σειρά του τους χάρισε την αθανασία στα απaráμιλλα πορτρέτα του.

ΤΟ ΜΑΡΤΥΡΙΟ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΜΑΥΡΙΚΙΟΥ ΕΣΚΟΡΙΑΛ

THE MARTYRDOM OF SAINT MAURICE ESCORIAL

Το μαρτύριο του Αγίου Μαυρικού, 1580-1582
Λάδι σε καμβά, 448 x 301 εκ.
Μοναστήρι Αγίου Λαυρεντίου, Εσκοριάλ

The Martyrdom of Saint Maurice, 1580-1582
Oil on canvas, 448 x 301 cm
Monasterio de San Lorenzo de El Escorial
© Patrimonio Nacional







Από τις 11 έως τις 20 Ιουνίου του 1579 ο Φίλιππος Β' βρισκόταν στο Τολέδο για να παραστεί στον μεγαλοπρεπή εορτασμό της Θείας Ευχαριστίας (Corpus Christi). Ο Γκρέκο είχε μόλις ολοκληρώσει το *Expolio* και το είχε μεταφέρει στην καθεδρική για να εκτιμηθεί. Είναι σχεδόν βέβαιο ότι ο ισπανός μονάρχης είχε την ευκαιρία να θαυμάσει τον επιβλητικό πίνακα του Κρητικού. Είναι άλλωστε πολύ πιθανόν να είδε το εντυπωσιακό σύνολο των έργων του Αγίου Δομηνίκου του Παλαιού, που ήταν σχεδόν έτοιμο, ή να άκουσε κρίσεις γι' αυτό. Δεν είναι λοιπόν τυχαίο ότι τότε ακριβώς ο βασιλιάς αποφάσισε να του αναθέσει το *Μαρτύριο του Αγίου Μαυρικίου*, που προοριζόταν να κοσμήσει το εικονοστάσιο του ομώνυμου παρεκκλησίου στον ναό του Αγίου Λαυρεντίου στο Εσκοριάλ. Η συγκυρία ήταν ιδιαίτερα ευνοϊκή για τον Δομήνικο, αφού μόλις πριν από λίγο (28 Απριλίου 1579) είχε πεθάνει ο κυριότερος αυλικός ζωγράφος, ο Χουάν Φερνάντεθ ντε Ναβαρέτε ο κωφάλαος, που μονοπωλούσε ως τότε όλες τις παραγγελίες για τα εικονοστάσια του βασιλικού παρεκκλησίου. Ο Γκρέκο, ωστόσο, καθυστέρησε να ξεκινήσει τον πίνακα, όπως μας πληροφορεί μια επιστολή του ίδιου του βασιλιά, που γράφει στις 25 Απριλίου του 1580 από την Πορτογαλία όπου βρίσκεται σε εκστρατεία. Με αυτήν παραγγέλλει να προμηθεύσουν στον Έλληνα Δομήνικο Θεοτοκόπουλο τα φίνα χρώματα που είχε ανάγκη για να συνεχίσει το έργο του και ιδιαίτερα τον σπάνιο και πανάκριβο λαζουρίτη λίθο (lapis lazuli) που χρειαζόταν για το πολύτιμο γαλάζιο (bleu outremer).

Ο πίνακας είχε ως θέμα το μαρτύριο του Αγίου Μαυρικίου και της Θηβαϊκής Λεγεώνας και προοριζόταν για τον βωμό του ομώνυμου παρεκκλησίου του ναού του Εσκοριάλ. Ο Άγιος Μαυρίκιος, αξιωματικός του ρωμαϊκού στρατού, οι υπαρχηγοί του (Exuperius, Candidus, Ursus και Victor) και ολόκληρη η λεγεώνα που διοικούσε μαρτύρησαν στην ανατολική Γαλατία στα τέλη του 3^{ου} αιώνα επί αυτοκράτορα Μαξιμιανού, όταν αρνήθηκαν να θυσιάσουν στους θεούς της αυτοκρατορίας. Ο Γκρέκο επέλεξε να παραστήσει το μαρτύριο με έναν πολύ πρωτότυπο τρόπο: αντί να τοποθετήσει την κύρια σκηνή του μαρτυρίου στο πρώτο επίπεδο, προσκαλεί τον θεατή να παρακολουθήσει τον ζωηρό διάλογο ανάμεσα στον Άγιο Μαυρίκιο και τους τρεις συντρόφους του. Ανεβασμένοι πάνω σε ένα βράχο, ανυπόδητοι σε ένδειξη ταπεινοφροσύνης, φορούν τους γνωστούς ανατομικούς

From June 11 to 20, 1579, Philip II was in Toledo to attend the solemn celebration of the Eucharist (Feast of Corpus Christi). Greco had just completed the *Expolio* and had moved it to the Cathedral to be appraised. The Spanish monarch almost certainly had an opportunity to admire the imposing painting by the Cretan artist. It is also very likely that he saw or heard opinions for all the impressive works in the Santo Domingo el Antiguo, which were almost ready. It is therefore no coincidence that it was at that time that the king decided to commission the *Martyrdom of Saint Maurice*, destined to grace the shrine of the eponymous chapel in the church of San Lorenzo in the Escorial. The situation was particularly favourable for Domenikos, since shortly before then (April 28, 1579) the leading court painter had died, the deaf and dumb Juan Fernández de Navarrete el Mudo, who had monopolized until then the commissions for the shrines of the Royal Chapel. Theotokopoulos, however, was slow in starting the painting, as suggested by a decree of the king himself, sent on April 25, 1580 from Portugal, where he was on a campaign. This decree ordered to supply the Greek Domenikos Theotokopoulos the fine colours he needed to continue his work, especially the rare and expensive lapis lazuli required for the precious ultramarine blue.

The painting depicted the martyrdom of Saint Maurice and the Theban Legion, and was intended for the altar of the eponymous chapel in the church of the Escorial. Saint Maurice, a Roman army officer, his lieutenants (Exuperius, Candidus, Ursus and Victor), and the whole legion he commanded were martyred in eastern Gaul in the late 3rd century during the reign of the Emperor Maximian, when they refused to sacrifice to the gods of the empire. Greco chose to represent the martyrdom in a very original way: rather than placing the main scene of martyrdom in the foreground, he invites the viewer to observe the lively dialogue among Maurice and his three companions. Standing on a rock, barefoot as a sign of humility, they wear the familiar Roman anatomically formed breastplates, which are colourful,

Εσκοριάλ Χαρακτικό

Escorial
Print

Εσκοριάλ, εξωτερικό

Escorial, Exterior
Photo: A. Pareja

rather than being the colour of flesh. The martyrs exchange eloquent glances, and emphasize their crucial discussion with expressive gestures. Saint Maurice points to the sky, where musician angels sing the glory of the martyrs, and other angels, with palm branches and laurel wreaths, are awaiting to coronate them. The four martyrs are arranged so as to form an alcove, open towards the viewer, who is thus invited to attend the conversation as if he participated in it. The artist has inserted some portraits between Saint Maurice and his companion on the right, in the yellow armour plate, with an elaborately decorated sword in his belt and holding a red banner. Scholars do not agree on the identities of the persons these figures portray. A young follower standing among the martyrs holds a contemporary helmet, which apparently belongs to the unhelmeted armoured knight. The faces of the saints are completely calm; nothing suggests anxiety for their



θώρακες των Ρωμαίων που, αντί να έχουν το χρώμα του δέρματος, είναι πολύχρωμοι. Οι μάρτυρες ανταλλάσσουν εύγλωττα βλέμματα, ενώ υπογραμμίζουν την κρίσιμη συνομιλία τους με εκφραστικές χειρονομίες. Ο Άγιος Μαυρίκιος δείχνει προς τον ουρανό, όπου μουσικοί άγγελοι ψάλλουν τη δόξα των μαρτύρων και άλλοι με κλάδους βαΐων και δάφνινα στέφανα περιμένουν να τους στέψουν. Οι τέσσερις μάρτυρες είναι τοποθετημένοι με τρόπο που σχηματίζουν μια κόγχη ανοικτή προς τη μεριά του θεατή, που καλείται έτσι να παρακολουθήσει τη συζήτηση σαν να συμμετείχε σ' αυτήν. Ανάμεσα στον Άγιο Μαυρίκιο και στον σύντροφό του, που στέκεται δεξιά με τον κίτρινο θώρακα, κρατώντας ένα κόκκινο λάβαρο, ζωσμένος με ένα περίτεχνα διακοσμημένο ξίφος, ο ζωγράφος έχει παρεμβάλει κάποια πορτρέτα. Οι μελετητές δεν συμφωνούν για τα πρόσωπα που μπορεί να απεικονίζουν. Ένας νεαρός ακόλουθος, που στέκεται ανάμεσα στους μάρτυρες, κρατάει μια σύγχρονη περικεφαλαία, που ανήκει προφανώς στον ασκεπή ιππότη με την πανοπλία. Τα πρόσωπα των Αγίων είναι απόλυτα γαλήνια, τίποτε δεν μαρτυράει την αγωνία του επικείμενου θανάτου. Την παρουσία του ρωμαϊκού στρατού υποδηλώνουν οι λόγχες και τα δόρατα που βλέπουμε πίσω από την κύρια ομάδα.

Η καταγωγή του Γκρέκο από τη βυζαντινή παράδοση εξηγεί την άνεση με την οποία παραβιάζει την αριστοτελική ενότητα του χώρου, του χρόνου και της δράσης, παραθέτοντας στον ίδιο εικονιστικό χώρο σκηνές που συνέβησαν σε διαδοχικούς χρόνους. Με μια βίαιη προοπτική φυγή, χαρακτηριστική του μανιερισμού, το βλέμμα μας βυθίζεται στη σκηνή του μαρτυρίου. Κάποιοι από τους χριστιανούς στρατιώτες έχουν ήδη αποκεφαλιστεί. Τα γυμνά τους σώματα, ζωγραφισμένα με ρεαλιστική ανατομία, κείτονται στο έδαφος. Ο δήμιος ετοιμάζεται να αποκεφαλίσει έναν άλλο μάρτυρα, ενώ ο Άγιος Μαυρίκιος τον ευλογεί. Δίπλα του στέκεται ο σύντροφός του φορώντας ακόμη την κίτρινη πανοπλία και κρατώντας το κόκκινο λάβαρο. Η σκηνή του μαρτυρίου συνεχίζεται προς το βάθος του χώρου, με τους στρατιώτες της λεγεώνας να σχηματίζουν μια σιγμοειδή κίνηση. Ρωμαίοι

στρατιώτες τους απογυμνώνουν, οδηγώντας τους προς τη θυσία. Ακτίνες φωτός σπαθίζουν τον χώρο του μαρτυρίου. Στο πρώτο επίπεδο ο Γκρέκο τοποθέτησε μια νεκρή φύση ζωγραφισμένη με ρεαλιστική αληθοφάνεια. Ο κομμένος κορμός φαίνεται να συμβολίζει το μαρτύριο των Αγίων, ενώ τα υπέροχα ανοιξιάτικα λουλούδια την ανάσταση και την αιώνια ζωή. Στο κάτω άκρο δεξιά, πίσω από μια πέτρα, προβάλλει το φίδι που φέρει το χαρτί, όπου υπογράφει ο ζωγράφος: «Δομήνικος Θεοτοκόπουλος εποίη». Ο Γκρέκο θα υπογράφει πάντοτε ελληνικά με βυζαντινή καλλιγραφία, προσθέτοντας συχνά με υπερηφάνεια τον τόπο της καταγωγής του: «ο Κρης». Σε ποιον άραγε απηύθυνε αυτό το μυστικό μήνυμα ο ζωγράφος αν όχι στους μακρινούς συμπατριώτες του;

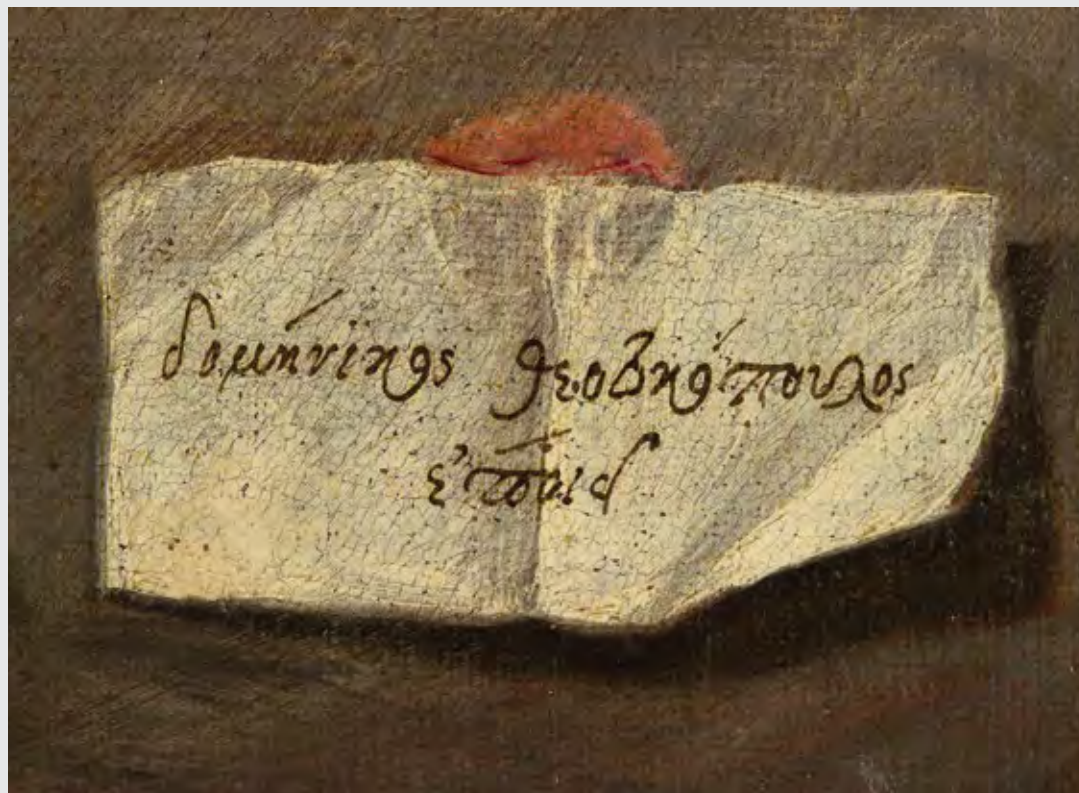
Στο *Μαρτύριο του Αγίου Μαυρικίου* ο Δομήνικος απομακρύνεται από τη βενετική σχολή ζωγραφικής που χαρακτήριζε τα προηγούμενα έργα του στο Τολέδο, για να ανατρέξει στις αρχές του ρωμαϊκού μανιερισμού: ο χώρος, με την απότομη μετάβαση από το πρώτο επίπεδο στο βάθος χωρίς ενδιάμε-

Υπογραφή του Δομήνικου Θεοτοκόπουλου

Signature of Domenikos Theotokopoulos

impending death. The presence of the Roman army is suggested by the lances and spears visible behind the main group.

Greco's Byzantine background explains the ease with which he deviates from the Aristotelian unity of space, time and action, juxtaposing in the same pictorial space scenes that occurred at successive times. With a dramatic vanishing point characteristic of mannerism, our gaze is immersed in the scene of martyrdom. Some of the Christian soldiers have already been beheaded. Depicted with anatomical realism, their nude bodies lie on the ground. The executioner prepares to behead another martyr, and Saint Maurice extends his hands to receive the head. His companion stands beside him, still in the yellow armour and holding the red banner. The scene of martyrdom continues to the background, with the Legion soldiers forming an S-shaped motion. Roman soldiers strip them off, taking them to the martyr-



Ρόμουλο Τσιντσινάτο (π. 1502-1593)
Το μαρτύριο του Αγίου Μαυρικίου, 1584
Λάδι σε καμβά, 540 x 288 εκ.
Μοναστήρι Αγίου Λαυρεντίου, Εσκοριάλ

Romulo Cincinnato (c. 1502-1593)
The Martyrdom of Saint Maurice, 1584
Oil on canvas, 540 x 288 cm
Monasterio de San Lorenzo de El Escorial
© Patrimonio Nacional

dom site. Light rays pierce through the site of the martyrdom. In the foreground, Greco placed a still life painted in realistic verisimilitude. The stub seems to symbolize the martyrdom of the saints, and the gorgeous spring flowers resurrection and eternal life. At the bottom far right, emerges the snake behind a rock, carrying the scroll where the painter has signed: “Δομήνικος Θεοτοκόπουλος εποίη” [Domenikos Theotokopoulos made this]. Greco would always sign in Greek letters in Byzantine calligraphy, often proudly adding his place of origin: “ο Κρης” [the Cretan]. Who did the artist send this secret message to, if not his distant compatriots?

In the *Martyrdom of Saint Maurice*, Domenikos deviated from the Venetian school of painting that characterized his earlier work in Toledo to hark back to early Roman mannerism: space, with the dramatic transition from the foreground to the background without intermediate planes, known as “funnel space”, is typically mannerist. The same applies to the off-centre composition. The chorus of martyrs in the ground section on the right is counterbalanced by the chorus of angels in the skies on the left, emphasizing the diagonal axis of the composition. The slender, supple figures of the saints in the foreground, the poses drawn in bold foreshortening, the sculptural and graphic modelling of the forms, the volume, highlighted by translucent hues, and above all the colour, all point back to the early Mannerists. The colour, in particular, is strongly reminiscent of Michelangelo’s Sistine Chapel ceiling: the consonant harmonies of complementary colours on the martyrs’ clothes – blue-yellow, red-green, and lilac with pomegranate, and the changing colours, yellow in the highlights and green in the shadows, all make the painting gleam like stained glass as a scholar observed. The grey clouds in the sky are animated by the orange colours of the luminous and iridescent tones. The prepubescent angels of captivating beauty have been painted with more colour gradation, in a rather Venetian manner, and add a touch of a joyful catharsis to the martyrdom scene. Moreover, observing a



σα στάδια, ο χώρος-χωνί, όπως αποκαλείται, είναι τυπικά manieristικός. Το ίδιο συμβαίνει και με την έκκεντρη σύνθεση. Ο χορός των μαρτύρων στο επίγειο τμήμα δεξιά αντισταθμίζεται από τον χορό των αγγέλων στον ουράνιο χώρο αριστερά, τονίζοντας τον διαγώνιο άξονα της σύνθεσης. Οι ραδινές και λυγερές μορφές των Αγίων στο πρώτο επίπεδο με τους έντονους χιασμούς στις στάσεις, το πλάσιμο της φόρμας που είναι πιο γλυπτικό, πιο σχεδιαστικό, ο όγκος που έχει τονιστεί με διάφανες τονικές σκιές, αλλά κυρίως το χρώμα, παραπέμπουν στους πρώιμους manieristές. Ιδιαίτερα το χρώμα θυμίζει έντονα τον Μιχαήλ Άγγελο της οροφής της Καπέλα Σιξτίνα: οι ηχηρές αρμονίες των συμπληρωματικών χρωμάτων στις στολές των μαρτύρων,

ΤΟ ΜΑΡΤΥΡΙΟ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΜΑΥΡΙΚΙΟΥ ΕΣΚΟΡΙΑΛ

THE MARTYRDOM OF SAINT MAURICE
ESCORIAL

μπλε-κίτρινα, κόκκινα-πράσινα, αλλά και λιλά με ροδί και τα μετανθούντα, κίτρινα στα φώτα, πράσινα στη σκιά, κάνουν τον πίνακα να λάμπει σαν υαλογράφημα, όπως παρατήρησε ένας μελετητής. Στον ουρανό τα γκρίζα σύννεφα εμψυχώνονται από τα πορτοκαλιά της φωτοχυσίας και από ιριδίζοντες τόνους. Οι μελλέφηβοι άγγελοι με τη μαγευτική ομορφιά έχουν ζωγραφιστεί με πιο τονικό, πιο βενετσιάνικο τρόπο και προσφέρουν μια νότα καθαρτήριας χαρμονής στη σκηνή του μαρτυρίου. Άλλωστε ο Γκρέκο, ακολουθώντας έναν βασικό κανόνα της κλασικής τέχνης, δεν τόνισε διόλου την τραγικότητα της σκηνής. Η αρχαία ελληνική παράδοση, αλλά και η βυζαντινή τέχνη ερμήνευσαν το πάθος με εγκράτεια, με το αίσθημα εκείνο που εκφράζει ιδανικά η λέξη «χαρμολύπη» και που ο Άγγελος Σικελιανός το ονόμασε, μιλώντας για τα γλυπτά του Παρθενώνα, «μακάριο πένθος».

Ο Δομήνικος έβαλε τα δυνατά του να εντυπωσιάσει τον ισπανό μονάρχη, ζωγραφίζοντας ένα αριστούργημα, όπου κατέθεσε όλη τη σοφία της τολμηρής τέχνης του. Δυστυχώς όμως το έργο δεν άρεσε στον βασιλιά, όπως μας πληροφορεί μια σύγχρονη και έγκυρη πηγή: ο πατήρ Σιγκουένθα, σε ένα έργο που τυπώθηκε το 1605, αναφέρει: «Από κάποιον Δομήνικο Γκρέκο, που τώρα ζει και κάνει υπέροχα πράγματα στο Τολέδο, έχει μείνει εδώ στο Εσκοριάλ ένας πίνακας που τώρα φυλάσσεται στις συνοδικές αίθουσες. Δεν άρεσε στη Μεγαλειότητά του... και είναι αλήθεια πως σε λίγους αρέσει, μολονότι λένε πως είναι έργο μεγάλης τέχνης και πως ο ζωγράφος του είναι σοφός και ότι από τα χέρια του βγαίνουν εξαιρετά έργα». Είναι ένα αίνιγμα γιατί ο εραστής της τέχνης του Τιτσιάνο και του Τιντορέτο δεν μπόρεσε να καταλάβει τις αρετές, τη λάμψη και την πνευματικότητα αυτού του έργου. Μια ερμηνεία συνδέει αυτή την απόρριψη με τις τολμηρές αφηγηματικές καινοτομίες του έργου, που δεν ακολουθούσαν πιστά τους δογματικούς κανόνες για τη θρησκευτική ζωγραφική όπως τους όρισε η σύνοδος του Τρέντο. Μήπως όμως ο υπερήφανος Κρητικός είχε πέσει θύμα διαβολής των ζηλόφθονων ιταλών καλλιτεχνών, όπως υπαινίσσεται ο ρωμαίος βιογράφος του Τζούλιο Μαντίνι; Είναι άραγε τυχαίο ότι, μετά την απόρριψη του πίνακα του Δομήνικου, την παραγγελία του *Μαρτυρίου του Αγίου Μαυρικίου*, που τοποθετήθηκε τελικά στο ομώνυμο παρεκκλήσιο του Εσκοριάλ, όπου βρίσκεται ακόμη και σήμερα, εξασφάλισε ένας από τους εκτιμητές του πίνακα του Γκρέκο

Η λατρεία του ονόματος του Ιησού
ή Αλληγορία της Ιερής Συμμαχίας, π. 1579-1582
Λάδι σε καμβά, 140 x 110 εκ.
Μοναστήρι Αγίου Λαυρεντίου, Εσκοριάλ

*The Adoration of the Name of Jesus
or An Allegory of the Holy League, c. 1579-1582*
Oil on canvas, 140 x 110 cm
Monasterio de San Lorenzo de El Escorial
© Patrimonio Nacional



principle of classical art, Greco did not place any emphasis whatsoever on the tragic sense of the scene. The ancient Greek tradition, as well as Byzantine art, rendered passion with restraint, with the feeling that is perfectly captured by the word *χαρμολύπη* [charmolype, joyful sorrow], the same that Angelos Sikelianos, discussing the Parthenon sculptures, called “blissful mourning.”

Domenikos tried his best to impress the Spanish monarch by producing a masterpiece to which he gave all the insight of his daring art. Unfortunately, however, the painting did not appeal to the king, we are informed by a reliable contemporary source; Father Sigüenza, in a book published in 1605, states: “From a Domenico El Greco, who now lives and makes wonderful things in Toledo, a painting remains here in Escorial, now stored in the synodal

halls. His Majesty did not like it ... and it is true that few like it, although he said that it is a work of great art, and that the painter is wise and that his hands create excellent works." It is puzzling why this lover of the art of Titian and Tintoretto could not appreciate the merits, radiance and spirituality of this work. An interpretation ascribes its rejection to its daring narrative innovations, which did not faithfully comply with the doctrinal guidelines for sacred painting as determined by the Council of Trent. Yet, could it be that perhaps the proud Cretan artist had fallen victim to slander by envious Italian artists as suggested by his Roman biographer, Giulio Mancini? Is it a coincidence that after the rejection of Domenikos' painting, the commission of the *Martyrdom of Saint Maurice* that was eventually installed in the eponymous chapel of the Escorial, where it can still be found today, was secured by one of the appraisers of Greco's painting, the unremarkable Italian Mannerist Romulo Cincinnato?

The painting was already finished by early September 1582. The painter was paid well, 800 gold ducats, but had to wave goodbye forever to the dream that had brought him to Spain: to work at the court of Philip II, the greatest patron in Europe. It should be remembered that El Greco had painted another painting for Philip II, now in the Escorial collections: *The Adoration of the Name of Jesus, or An Allegory of the Holy League*, which commemorates the victors at the Battle of Lepanto. A preliminary study of this work is in the National Gallery in London. I believe that this rejection may have deprived the painter of a comfortable life and the vain glory of a courtier but gave the world of art the unique artist that we admire today. Away from the noise of the court, from the intrigues and influence of the Italians, in an artistically neutral environment, such as Toledo, with the support of a narrow yet powerful circle of intellectuals, the artist-philosopher Domenico Theotocopuli, dit El Greco, was able to freely develop his unique and lofty art, which has never ceased to surprise us.

από την πλευρά του Βασιλιά, ο μέτριος Ιταλός μανιεριστής Ρόμουλο Τσιντσινάτο;

Ο πίνακας ήταν ήδη έτοιμος από τις αρχές Σεπτεμβρίου του 1582. Ο ζωγράφος πληρώθηκε καλά, 800 χρυσά δουκάτα, αλλά αποχαιρέτισε για πάντα το όνειρο που τον είχε φέρει στην Ισπανία: να εργαστεί στην αυλή του Φιλίππου Β', του πιο μεγάλου μαικήνα της Ευρώπης. Εδώ πρέπει να υπενθυμίσουμε ότι ο Γκρέκο είχε φιλοτεχνήσει ακόμη έναν μικρότερο πίνακα για τον Φίλιππο, που βρίσκεται ακόμη στο Εσκοριάλ: τη *Λατρεία του ονόματος του Ιησού ή Αλληγορία της Ιερής Συμμαχίας*, που υμνεί τους πρωταγωνιστές της Ναυμαχίας του Λεπάντε (Ναυπάκτου). Μια προμελέτη αυτού του έργου φυλάσσεται στην Εθνική Πινακοθήκη του Λονδίνου. Θεωρώ ότι αυτή η απόρριψη μπορεί να στέρησε τον ζωγράφο από μια άνετη ζωή και από τη μάταιη δόξα του αυλικού, αλλά χάρισε στον κόσμο της τέχνης τον μοναδικό καλλιτέχνη που θαυμάζουμε σήμερα. Μακριά από τον θόρυβο της αυλής, μακριά από τις ίντριγκες και τις επιδράσεις των Ιταλών, σε ένα περιβάλλον καλλιτεχνικά ουδέτερο, όπως ήταν το Τολέδο, με την υποστήριξη ενός στενού, αλλά ισχυρού κύκλου διανοουμένων, ο καλλιτέχνης-φιλόσοφος Δομήνικος Γκρέκο θα μπορέσει να αναπτύξει ελεύθερος τη μοναδική και απόκρημνη τέχνη του, που δεν παύει να μας αιφνιδιάζει ακόμη και σήμερα.

Η ΤΑΦΗ
ΤΟΥ ΚΟΜΗ ΤΟΥ ΟΡΓΚΑΘ
ΑΓΙΟΣ ΘΩΜΑΣ, ΤΟΛΕΔΟ

THE BURIAL
OF THE COUNT OF ORGAZ
SANTO TOMÉ, TOLEDO

Η ταφή του Κόμη του Οργκάθ, 1586-1588
Λάδι σε καμβά, 480 x 360 εκ.
Ναός Αγίου Θωμά, Τολέδο

The Burial of the Count of Orgaz, 1586-1588
Oil on canvas, 480 x 360 cm
Parish Church of Santo Tomé, Toledo
© Parroquia de Santo Tomé. Toledo. España
Photo: A. Pareja







Η Ταφή του Κόμη του Οργκάθ «είναι ένας από τους λαμπρότερους πίνακες που υπάρχουν στην Ισπανία. Οι ξένοι έρχονται να τον δουν γεμάτοι θαυμασμό και οι κάτοικοι της πόλης δεν κουράζονται ποτέ να τον θαυμάζουν, γιατί ανακαλύπτουν πάντοτε σ' αυτόν καινούρια πράγματα, αφού εδώ απεικονίζονται πολλοί σημαντικοί άνθρωποι του καιρού μας ζωγραφισμένοι εκ του φυσικού». Τα υμνητικά αυτά σχόλια τα διαβάζουμε το 1612, δυο χρόνια πριν από τον θάνατο του ζωγράφου, στο έργο του Φρανθίσκο ντε Πίσα, *Περιγραφή της αυτοκρατορικής πόλεως του Τολέδο*. Αλλά και στους αιώνες που ακολούθησαν, όταν ο δημιουργός είχε περιπέσει στην αφάνεια, ο επιβλητικός πίνακας της Ταφής δεν έπαψε να θαυμάζεται ως ένα από τα αριστουργήματα της ιστορίας της τέχνης. Το έργο βρίσκεται ακόμη και σήμερα στο παρεκκλήσιο της Παναγίας, στην εκκλησία του Αγίου Θωμά, που ήταν και η ενορία του ζωγράφου, και αποτελεί απόλυτο προορισμό και προσκύνημα για τους λάτρεις της τέχνης. Ας ακολουθήσουμε και εμείς τη λιτανεία των πιστών, ας φανταστούμε ότι βρισκόμαστε μπροστά στο μεγαλειώδες αριστούργημα και ας αναπολήσουμε τις συνθήκες της γένεσής του.

Ο Ντον Γκονθάλο Ρουίθ, καγκελάριος της Καστίλης και κύριος της πόλης του Οργκάθ, σύμφωνα με τον Πέδρο ντε Αλκοθέρ (*Historia de Toledo*, 1554), καταγόταν από τη βυζαντινή οικογένεια των Παλαιολόγων. Ανάμεσα στα πολυάριθμα φιλανθρωπικά του έργα, είχε ανοικοδομήσει και την εκκλησία του Αγίου Θωμά, όπου και είχε ταφεί. Πέθανε το 1323 και, σύμφωνα με την παράδοση, «όταν οι ιερείς ετοιμάζονταν να τον θάψουν έγινε ένα ανήκουστο θαύμα: ο Άγιος Στέφανος και ο Άγιος Αυγουστίνος κατέβηκαν από τον ουρανό και τον ενταφίασαν με τα ίδια τους τα χέρια». Αυτά αναφέρει η επιτύμβια επιγραφή που διαβάζουμε κάτω από τον επιβλητικό πίνακα της Ταφής. Η επιγραφή συντάχτηκε στα λατινικά από τον ουμανιστή Άλβαρεθ Γκόμεθ, χαραχτηκε σε πέτρα και τοποθετήθηκε στον τοίχο πάνω από τον τάφο του ιππότη. Η επιγραφή δεν περιορίζεται, ωστόσο, στην περιγραφή του θαύματος. Αναφέρεται και σε μια άλλη δωρεά του ευσεβούς ιππότη: με τη διαθήκη του ο Κόμης του Οργκάθ «κληροδότησε στον ιερέα της ενορίας και επίτροπο αυτής της εκκλησίας, όπως επίσης και στους φτωχούς της ενορίας, δύο αρνιά, δεκαέξι κοτόπουλα, δύο ασκιά κρασί, δύο δεμάτια ξύλα και οκτακόσια μαραβέδια, που οι κάτοικοι του Οργκάθ όφειλαν να καταβάλλουν κάθε χρόνο». Τις τελευταίες δεκαετίες οι

The *Burial of the Count of Orgaz* "is one of the most splendid paintings in Spain. Visitors come from everywhere to admire it, and the city's residents never tire of it, as they always discover new things in this painting, since it features many important people of our time, painted from life." These words of praise were written by Francisco de Pisa in his *Description of the Imperial City of Toledo* in 1612, two years before the artist's death. Even in the centuries that followed, when the artist had fallen into obscurity, this impressive painting never ceased to be admired as one of the masterpieces in the history of art. It is still in the chapel of the Virgin in the artist's own parish church of Santo Tomé (Saint Thomas), an ultimate pilgrimage for art lovers. Let us join the litany of the faithful, imagine that we find ourselves before this magnificent masterpiece, and recall the circumstances under which it was created.

Don Gonzalo Ruiz de Toledo, chancellor of Castile and Count of the city of Orgaz, descended from the Paleologos Byzantine family, according to Pedro de Alcocer (*Historia de Toledo*, 1554). Among his numerous charitable acts, he had reconstructed the church of Santo Tomé, in which he was buried, in 1323. According to tradition, "as the priests were preparing to bury him, an unheard of miracle happened: Saint Stephen and Saint Augustine descended from heaven and buried him with their own hands." This is mentioned in the inscription underneath the striking painting of the *Burial*. The inscription, written in Latin by the humanist Álvarez Gómez, was carved in stone and placed on the wall above the knight's tomb. The inscription does not confine itself, however, to describing the miracle. It also documents another donation by this pious knight: in his will, the Count of Orgaz "bequeathed to the parish priest and guardian of this church, as well as to the poor of the parish, two lambs, 16 chickens, two bags of wine, two stacks of firewood, and 800 maravedís, which the residents of Orgaz had to furnish annually." In the preceding decades the authorities of that province had neglected their obligations. This made the parish

Πρόσοψη του Αγίου Θωμά, Τολέδο

Façade of Santo Tomé, Toledo

Photo: A. Pareja



priest of Santo Tomé, Andrés Núñez, to go to court, and in 1570 he won the trial. He also secured formal recognition of the miracle by the church and received permission from the Archbishop Quiroga to commission a painting in commemoration of that supernatural event.

Incredible as this may seem, the magnificent and spiritual painting was commissioned, not only to commemorate the benefactor of the church, but also to serve as a constant reminder to the residents of Orgaz of their obligations. The modernization of the painting with the introduction of prominent persons of the time can also be construed as an encouragement to charity. A chapel dedicated to the Virgin of the Immaculate Conception was built by the master builder of Toledo Cathedral, Nicolás de Vergara the Younger, to house the knight's tomb as well as the painting. Signed on March 18, 1586, the contract between the priest and Greco provides for the delivery of the work for the following Christmas. Greco must have worked at a frantic pace, yet in a calm and controlled state of inspiration, on this masterpiece of imposing scale, almost five meters high, and had finished it by late 1587. The usual disputes concerning

αρχές αυτής της επαρχίας είχαν παραμελήσει τις υποχρεώσεις τους. Αυτό οδήγησε τον εφημέριο του Αγίου Θωμά Αντρές Νούνιεθ να προσφύγει στα δικαστήρια και το 1570 κέρδισε τη δίκη. Πέτυχε επίσης την επίσημη αναγνώριση του θαύματος από την εκκλησία και πήρε την άδεια από τον Αρχιεπίσκοπο Κιρόγα να παραγγείλει έναν πίνακα που θα απομνημόνευε αυτό το υπερφυσικό γεγονός.

Όσο και αν φαίνεται απίστευτο, ο μεγαλειώδης και τόσο πνευματικός πίνακας της *Ταφής* παραγγέλθηκε, όχι μόνο για να τιμηθεί η μνήμη του ευεργέτη του ναού, αλλά και για να υπενθυμίζει εσαεί στους κατοίκους του Οργκάθ τις υποχρεώσεις τους. Ο εκσυγχρονισμός του πίνακα με την παρουσία γνωστών προσωπικοτήτων ερμηνεύεται επίσης ως παρότρυνση για την άσκηση της φιλανθρωπίας. Ένα παρεκκλήσιο αφιερωμένο στην Παναγία της Άμωμης Σύλληψης κτίστηκε ειδικά από τον αρχιτέκτονα της Καθεδρικής Νικολάς ντε Βεργκάρα τον νεότερο για να στεγάσει τόσο τον τάφο του ιππότη όσο και τον πίνακα. Το συμβόλαιο ανάμεσα στον ιερέα και τον Δομήνικο υπογράφεται στις 18 Μαρτίου του 1586 και προβλέπει την παράδοση του έργου για τα Χριστούγεννα του επόμενου έτους. Ο Γκρέκο πρέπει να δούλεψε με φρενήρεις ρυθμούς, σε μια κατάσταση νηφάλιας και ελεγχόμενης έμπνευσης, αυτό το γιγάντιο αριστούργημα των σχεδόν πέντε μέτρων ύψους και κατάφερε να το ολοκληρώσει στο τέλος

Η ταφή του Κόμη του Οργκάθ, 1586-1588 (λεπτομέρεια)
Ναός Αγίου Θωμά, Τολέδο

The Burial of the Count of Orgaz, 1586-1588 (detail)
Parish Church of Santo Tomé, Toledo
© Parroquia de Santo Tomé. Toledo. España
Photo: A. Pareja.

του 1587. Τότε ανέκυψαν και πάλι οι γνωστές δυσκολίες στην εκτίμηση του έργου. Οι πρώτοι εκτιμητές προσδιόρισαν την αξία του στα 1.200 δουκάτα. Οι ιερείς θεώρησαν υπερβολική την τιμή και όρισαν νέους εκτιμητές που ανέβασαν την αξία του πίνακα στα 1.600 δουκάτα. Ακολούθησε μακρά διένεξη. Τελικά ο ζωγράφος συμβιβάστηκε με την πρώτη εκτίμηση και δέχτηκε να πληρωθεί με 1.200 δουκάτα.

Το συμβόλαιο προσδιόριζε το θέμα και τη σύνθεση με τα δύο επίπεδα: το επίγειο τμήμα με τη νεκρώσιμη ακολουθία και το θαύμα της ταφής, καθώς και την επουράνια δόξα. Η έμπνευση, οι συνθετικές λύσεις και οι τολμηρές καινοτομίες του πίνακα ανήκουν, ωστόσο, αποκλειστικά στον ζωγράφο.

Η σκηνή του θαύματος απεικονίζεται στο κάτω μέρος της σύνθεσης, στο επίγειο τμήμα. Μπροστά στα έκθαμβα μάτια των παρισταμένων, ο νεαρός Άγιος Στέφανος και ο ηλικιωμένος Άγιος Αυγουστίνος ανακρατούν το σώμα του νεκρού ιππότη, περιφρακτού μέσα στη βαρύτιμη πανοπλία του, και ετοιμάζονται να το αποθέσουν στον τάφο, που βρισκόταν στην κρύπτη ακριβώς κάτω από τον πίνακα. Οι Άγιοι, καθώς σκύβουν, σχηματίζουν μια προστατευτική αψίδα, που αγκαλιάζει το σώμα του νεκρού. Η στίλβουσα μαύρη ασάλινη πανοπλία με τα χρυσά κοσμήματα αφήνει ακάλυπτο μόνο το πελιδνό πρόσωπο του ιππότη. Επάνω της ανακλώνται πρόσωπα, λεπτομέρειες και χρώματα από τον περιβάλλοντα χώρο. Η πανοπλία είναι και αυτή σύγχρονη και εμπνέεται από την τελετουργική πολεμική περιβολή των ισπανών βασιλέων, όπως την αποτύπωσε στα πορτρέτα που τους αφιέρωσε ο Τιτσιάνο. Τα υπέροχα ζωγραφισμένα χρυσοκέντητα άμφια των δυο Αγίων λάμπουν πάνω στο σκοτεινό βάθος των μαύρων ενδυμάτων των ιδαλγών. Ο Γκρέκο ζωγράφησε τη σκηνή του λιθοβολισμού του Αγίου Στεφάνου στο επιγονάτιο της στολής του, ενώ στο επιτραχήλιο του Αγίου Αυγουστίνου παρέστησε ολόσωμους Αγίους. Με αυτούς τους εγκιβωτισμούς, την εικόνα μέσα στην εικόνα, μας θύμισε τη βυζαντινή καταγωγή της τέχνης του, με τα μαρτυρολόγια γύρω από την εικόνα του Αγίου, αλλά και τη θητεία του στη μικρογραφία. Η στατική εικόνα εμψυχώνεται από την ποικιλία των εκφράσεων των παρισταμένων, που παρακολουθούν με συγκρατημένη συγκίνηση όσα θαυμαστά συμβαίνουν σε γη και ουρανό. Με τα βλέμματα, με τις χειρονομίες τους, με τα έξοχα σχεδιασμένα χέρια τους, εκφράζουν την απορία, τη συγκίνηση, την έκστασή τους. Η εγκράτεια στην έκφραση των συναισθημάτων χαρακτηρίζει ολόκληρο το έργο του Γκρέκο

Αντόνιο ντε Κοβαρούμπιας
Λάδι σε μουσαμά, 68 x 58 εκ.
Μουσείο του Λούβρου, Παρίσι

Antonio de Covarrubias
Oil on canvas, 68 x 58 cm
Musée du Louvre, Paris

the valuation of his work then came up once again. The first experts valued it at 1,200 ducats. The priests considered the price exaggerated and appointed new experts, who raised the value of the painting to 1,600 ducats. There followed a long debate. The painter eventually settled for the first estimate and agreed to receive 1,200 ducats.

The contract stipulated the subject and a two-zone composition: the earthly section, with the funeral and the burial miracle, and the heavenly Gloria. The inspiration, compositional solutions, and bold innovation of the painting, however, are the artist's own exclusively.

The miracle scene is set in the terrestrial section at the bottom. Before the astonished eyes of the spectators, the young Saint Stephen and the elderly Saint Augustine support the body of the dead knight, clad in magnificent armour, and prepare to lay it in the tomb, which was actually located in the crypt below the painting. The bending saints form a protective arch that envelopes the body of the deceased. Only the knight's livid face is not covered by the glimmering blackened-steel armour with the gold ornaments, on which are reflected the figures, details and colours surrounding him. The armour is contemporary, inspired by the ceremonial military dress of the Spanish royals as captured in the portraits Titian dedicated to them. The exquisitely painted embroidered vestments of the two saints gleam against the dark background of the blackened kit of the hidalgos. Greco painted the scene of Saint Stephen's stoning on the epigonation of the saint's armour and full-length saints on Saint Augustine's epitachelion. With these embedded images, he reminds us of the Byzantine origins of his art, the scenes of martyrdom that frame icons, and his training as a miniaturist. The static image is animated by the variety of expressions of the spectators, who watch with subdued emotion the many wonders that unfold on earth and in heaven. Their gazes, gestures, brilliantly drawn hands convey their wonder, emotion, ecstasy. Characteristic of Greco's entire body of work, this restraint in evoking emotion also underpins the fact



that the artist originally came from the spiritual world of Byzantium.

The earthly part of the composition is realistically rendered by the Cretan painter as a nocturnal funeral, as a requiem mass conducted by the clergy in the light of six candlesticks in accordance with Catholic practice. The ceremony is attended by prominent citizens of Toledo, dressed in contemporary black costume, lit up only by the white ruffs and cuffs. These portraits are made from life, and this gives a unique clarity to this painting. On the left stand a Franciscan monk and an Augustinian monk. The Order of Saint Augustine had been a beneficiary of the Count of Orgaz.

Despite contemporary accounts confirming that this is an assembly of prominent citizens, only a few have been identified with certainty: the priest who reads the book on the right in a richly embroidered stole, is believed to represent the church's vicar, and this project's patron, Andrés Núñez. This is confirmed by the Saint Thomas depicted in the medallion that adorns his vestments. The white-haired elderly man in the black clothes on the right is Antonio de Covarrubias, an eminent Hellenist scholar and the artist's friend; Greco called him "the beacon of the world." He can be identified thanks to the two por-



και είναι και αυτό ένα τεκμήριο της καταγωγής του από τον πνευματικό κόσμο του Βυζαντίου.

Το επίγειο τμήμα της σύνθεσης ο κρητικός ζωγράφος το ερμήνευσε ρεαλιστικά σαν μια νυκτερινή νεκρώσιμη ακολουθία, σαν ένα requiem, που τελείται από τους κληρικούς υπό το φως των έξι καθιερωμένων λαμπάδων, σύμφωνα με το τυπικό της καθολικής εκκλησίας. Στην τελετή παρίστανται ευγενείς πολίτες του Τολέδο, ντυμένοι με τη σύγχρονη μαύρη φορεσιά, φωτισμένη μονάχα από την άσπρη τραχηλιά και το λευκό περικάρπιο. Πρόκειται για πορτρέτα μελετημένα εκ του φυσικού, και αυτό χαρίζει στο έργο μια μοναδική ενάργεια. Στο αριστερό άκρο στέκονται ένας φραγκισκανός και ένας μοναχός του τάγματος του Αγίου Αυγουστίνου. Το τελευταίο αυτό τάγμα είχε ευεργετηθεί από τον Κόμη του Οργκάθ.

Παρά τη μαρτυρία των συγχρόνων ότι εδώ έχουμε μια συνάθροιση εξεχόντων πολιτών, λίγοι έχουν ταυτιστεί με βεβαιότητα: ο ιερέας που διαβάζει το βιβλίο δεξιά, φορώντας ένα πλούσια κεντημένο επιτραχήλιο, θεωρείται ότι απεικονίζει τον εφημέριο του ναού και παραγγελιοδότη του έργου, Αντρές Νούνιεθ. Ο Άγιος Θωμάς στο μετάλλιο που στολίζει το άμφιό του το επιβεβαιώνει. Ο πολίος ηλικιωμένος άνδρας με το ιερατικό μαύρο ένδυμα δεξιά είναι ο Αντόνιο ντε Κοβαρούμπιας, ο επιφανής σοφός ελληνοιστής, φίλος του καλλιτέχνη, που τον αποκαλούσε «φως της οικουμένης». Τον αναγνωρίζουμε από τα δυο πορτρέτα που του αφιέρωσε ο ζωγράφος. Ανάμεσα



Η ταφή του Κόμη του Οργκάθ, 1586-1588 (λεπτομέρεια)
Ναός Αγίου Θωμά, Τολέδο

The Burial of the Count of Orgaz, 1586-1588 (detail)
Parish Church of Santo Tomé, Toledo
© Parroquia de Santo Tomé. Toledo. España.
Photo: A. Pareja

traits the artist made of him. As was the habit of Italian artists, Greco introduces among the figures of the hidalgos a self-portrait. His noble head emerges behind the bearded knight of the Order of Saint James. Unlike all those present, who gaze either towards the burial miracle or the celestial glory, the painter looks at us straight in the eye. The expressive gestures of the knight who stands in front of the painter guide our gaze to both the earthly and the heavenly miracles. The eight-year-old boy in the foreground on the left is Greco's own son and future partner, the painter and architect Jorge Manuel. He looks at us in the eye, as does the painter in his self-portrait, while pointing towards the miracle with his left hand. This was a device used by painters to get the viewer's attention. It has also been mentioned by Alberti in his treatise *On Painting*. The odd date, 1578, next to the artist's signature on the handkerchief in the child's pocket, coincides with the date of birth of Greco's only son, thus making it possible for scholars to identify him. Finally, the artist gave the elderly Saint Augustine the features of the Archbishop Quiroga, who had authorized the commission of this painting.

At the top, the heavenly section, the grey clouds in iridescent hues similar to metal sheets or icebergs move to the side in order to reveal the reception of the righteous to Paradise. Christ is depicted in the arched top of the painting, clad in white and in glory; he is the source of light that illuminates this paradisiacal scene, bringing to mind the scriptures: "I am the Light of the World." The painter places him at the top of the triangle formed by the figures of the Virgin and Saint John the Baptist in a composition typical of the Orthodox iconography of the *Deesis*. The three central figures of the celestial glory are surrounded by apostles, saints, martyrs, biblical kings and righteous. Among them can be seen Philip II, even though he was still alive at the time.

An angel carries the soul of the deceased to heaven in the guise of a cherub, according to the Orthodox tradition. The swirling angel is set within the triangular pediment forming over the heads of the hidalgos who

στους ιδαλγούς, ο Γκρέκο παρέστησε και τον εαυτό του, όπως το συνήθιζαν οι καλλιτέχνες στην Ιταλία. Το ευγενικό κεφάλι του προβάλλει πίσω από τον γενειοφόρο ιππότη του τάγματος του Αγίου Ιακώβου. Αντίθετα με όλους τους παρισταμένους, που έχουν το βλέμμα στραμμένο είτε στο θαύμα της ταφής είτε στην ουράνια δόξα, ο ζωγράφος μας κοιτάζει κατάματα. Οι εκφραστικές χειρονομίες του ιππότη που στέκεται μπροστά από τον ζωγράφο οδηγεί το βλέμμα μας τόσο στο επίγειο όσο και στο επουράνιο θαύμα. Το οκτάχρονο αγόρι στο πρώτο επίπεδο αριστερά είναι ο γιος του Θεοτοκόπουλου και μελλοντικός συνεργάτης του, ο ζωγράφος και αρχιτέκτονας Γιωργής Μανουήλ. Μας κοιτάζει κατάματα, όπως και ο ζωγράφος στην αυτοπροσωπογραφία του, ενώ με το αριστερό του χέρι δείχνει το θαύμα. Ήταν ένα τέχνασμα, που χρησιμοποιούσαν οι ζωγράφοι για να μαγνητίσουν την προσοχή του θεατή. Το είχε υποδείξει και ο Αλμπέρτι στην πραγματεία του *Περί Ζωγραφικής*. Η μυστηριώδης χρονολογία 1578, πλάι στην υπογραφή του ζωγράφου, πάνω στο μαντήλι της τσέπης του παιδιού, συμπίπτει με τη χρονολογία της γέννησης του μοναχογιού του Γκρέκο και αποκάλυψε την ταυτότητά του στους μελετητές. Τέλος, ο δημιουργός έδωσε στον γέροντα Άγιο Αυγουστίνο τα χαρακτηριστικά του Αρχιεπισκόπου Κιρόγα, που είχε δώσει την άδεια για την παραγγελία του πίνακα.

Στο πάνω μέρος, το επουράνιο, τα γκρίζα σύννεφα με τους ιριδίζοντες τόνους, που μοιάζουν με μεταλλικά ελάσματα ή με παγόβουνα, παραμερίζουν για ν' αποκαλύψουν την υποδοχή



*Η ταφή του Κόμη του Οργκάθ, 1586-1588 (λεπτομέρεια)
Ναός Αγίου Θωμά, Τολέδο*

*The Burial of the Count of Orgaz, 1586-1588 (detail)
Parish Church of Santo Tomé, Toledo
© Parroquia de Santo Tomé, Toledo, España.
Photo: A. Pareja*

του δικαίου στον Παράδεισο. Ο Χριστός απεικονίζεται στην τοξωτή κορυφή του πίνακα, λευκοφορών και εν δόξη, και αποτελεί την πηγή του φωτός, που καταυγάζει τη σκηνή του παραδείσου, σύμφωνα με την ευαγγελική ρήση «εγώ ειμί το φως του κόσμου». Ο ζωγράφος τον τοποθετεί στην κορυφή του τριγώνου που σχηματίζεται από τις μορφές της Παναγίας και του Ιωάννη του Προδρόμου στην παραδοσιακή ορθόδοξη σύνθεση της Δέησης. Οι τρεις κεντρικές μορφές της ουράνιας δόξας περιβάλλονται από Αποστόλους, Αγίους, μάρτυρες, βιβλικούς βασιλείς και δικαίους. Ανάμεσά τους διακρίνεται ο Φίλιππος Β', παρόλο που ζούσε ακόμη.

Ένας άγγελος μεταφέρει την ψυχή του νεκρού στον ουρανό υπό μορφήν αιθέριου βρέφους, σύμφωνα με την ορθόδοξη παράδοση. Ο στροβιλιζόμενος άγγελος απεικονίζεται στη ζεύξη γης και ουρανού, στο τριγωνικό αέτωμα που σχηματίζεται πάνω από τις κεφαλές των ιδαλών που παρίστανται στη σκηνή του ενταφιασμού. Όσο ρεαλιστικό και εγκόσμιο είναι το επίγειο τμήμα της σύνθεσης, τόσο υπερβατικό, υπεραισθητό και αλλόκοσμο είναι το ουράνιο. Τα σώματα των Αγίων και των δικαίων επιμηκύνονται, εξαϋλώνονται. Στην αυστηρότητα και την τελετουργική γαλήνη του επίγειου τμήματος αντιβάλλεται μια έντονη κινητικότητα, που προαγγέλλει τον οργανωμένο σάλο των ώριμων συνθέσεων του ζωγράφου. Χιασμοί, αντιθετικές κινήσεις, οι στρόβιλοι των νεφών και των ιματίων φορτίζουν το ουράνιο τμήμα με ένταση και δυναμισμό.

Η σύνθεση σχηματίζει ένα είδος πρόσοψης αρχαίου ναού, όπου οι νοητοί κίονες ταυτίζονται με τις όρθιες μορφές των παρισταμένων. Το θαύμα τελείται μπροστά σ' αυτό το «πρόπυλο», όπως άλλωστε συνέβαινε στους αρχαίους ναούς, όπου ο βωμός των θυσιών βρισκόταν στο υπαίθρο και οι τελετές γίνονταν μπροστά από τον ναό με φόντο την κιονοστοιχία, ενώ η θεία επιφάνεια απεικονιζόταν στο αέτωμα. Εδώ, στο νοητό αέτωμα που σχηματίζουν τα σύννεφα, εγγράφεται ο άγγελος-κομιστής της ψυχής του θανόντος. Πάνω στη «στέγη» του «ναού» ανοίγονται τα αχανή βάθη του ουράνιου κόσμου. Η φαινομενική ταραχή που επικρατεί σ' αυτό το τμήμα υποτάσσεται στην πραγματικότητα σε μια αυστηρή γεωμετρική τάξη. Έτσι η σύνθεση είναι ταυτόχρονα κλασική και μπαρόκ. Η σύνθεση της *Ταφής του Κόμη του Οργκάθ* έχει συνδεθεί με τη βυζαντινή εικονογραφία της *Κοίμησης της Θεοτόκου*. Τα παραδείγματα που είχαν χρησιμοποιηθεί για να στηρίξουν αυτή την άποψη έχουν πολύ στενή σχέση με την εικόνα της *Κοίμησης*

attend the burial scene, on the coupling of earth and heaven. The realistic, secular terrestrial section of the composition makes the heavenly one appear all the more transcendent, otherworldly and unearthly. The bodies of the saints and the righteous are elongated, dematerialized. The rigour and ceremonial serenity of the earthly section is juxtaposed to animated motion, heralding the organized turmoil of the artist's mature compositions. X-shapes, opposite movements, the swirling clouds and clothes charge the heavenly section with tension and power.

The composition evokes an ancient temple façade of a kind, where the standing figures of the spectators can be construed as its imaginary columns. The miracle is performed in front of this "portico", also suggesting the ancient practice, where the sacrificial altar was in the open air outside the temple, where ceremonies were held, before the colonnade, while the divine epiphany was depicted on the pediment. Here, the saint and bearer of the soul of the deceased is inscribed within the pediment suggested by the clouds. The vast depths of the celestial world open upon the "roof" of the "temple". The apparent commotion prevailing in this section is in fact subordinated to a strict geometric order. Thus, the composition is both classical and baroque at the same

Η ΤΑΦΗ
ΤΟΥ ΚΟΜΗ ΤΟΥ ΟΡΓΚΑΘ
ΑΓΙΟΣ ΘΩΜΑΣ, ΤΟΛΕΔΟ

THE BURIAL
OF THE COUNT OF ORGAZ
SANTO TOMÉ, TOLEDO

Η ταφή του Κόμη του Οργκάθ, 1586-1588 (λεπτομέρεια)
Ναός Αγίου Θωμά, Τολέδο

The Burial of the Count of Orgaz, 1586-1588 (detail)
Parish Church of Santo Tomé, Toledo
© Parroquia de Santo Tomé. Toledo. España.
Photo: A. Pareja



του Θεοτοκόπουλου που ανακαλύφθηκε το 1983 στην ομώνυμη εκκλησία της Σύρου. Άλλωστε ο Γκρέκο, ως γνήσιος βυζαντινός ζωγράφος, δούλευε σε όλη τη ζωή του με ρεπερτόριο συνθετικών σχημάτων και μοτίβων, που δεν δίσταζε να τα χρησιμοποιεί κατά βούλησιν, ανάλογα με τις αφηγηματικές και εκφραστικές απαιτήσεις της τέχνης του.

Η χρωματική αρμονία της *Ταφής του Κόμη του Οργκάθ* φτάνει σε αξεπέραστο πλούτο, εκφραστικότητα και ακτινοβολία. Πάνω στο πένθιμο, απορροφητικό μαύρο της αυστηρής στολής των ευγενών, που είχε επιβάλει ο ίδιος ο καθολικός μονάρχης στην Αυλή του, προβάλλονται τα χρυσοποίκιλτα άμφια, χαρίζοντας στη σκηνή έναν έντονο τελετουργικό χαρακτήρα. Στον ουράνιο χώρο κυριαρχούν διάφανες αρμονίες από ιριδίζοντα και

time. The composition of the *Burial of the Count of Orgaz* has been correlated to the Byzantine iconographical type of the *Dormition of the Virgin*. The examples cited to support this view are closely related to the icon of the *Dormition* by Greco discovered in 1983 in a church on the Greek island of Syros. In fact, Greco, being a true Byzantine painter, worked throughout his life with a repertoire of components and motifs which he did not hesitate to use at will, depending on the narrative and expressive requirements of his art.

The harmony of colour in the *Burial of the Count of Orgaz* achieves an unsurpassed wealth, expressive-

ness and radiance. Imbuing the scene with an intensely ritual quality, the brocaded vestments stand out against the mournful, absorbent black of the austere attire of the nobles, imposed on his court by the Catholic monarch himself. Transparent harmonies of iridescent and ivory greys, which harmonize with the gilded ochres, blue and bright reds, for instance on the Virgin's maphorion, prevail in the heavenly realm. The technical excellence of this painting demonstrates the artist's mastery in handling the oil medium, which he had been taught by Venetian masters. He models the faces with graceful flesh tones, and translates the velvety texture and gilt ornaments in the clerics' vestments using colour impastos of varying thickness. He paints the deacon's translucent white cassock with unparalleled mastery, and uses white impastos to render the lacy ruffs and reflections of light. This magnificent work expresses the aesthetic category of the sublime in its fullest form, and inspires awe, a feeling totally consistent with the apocalyptic character of the miracle.

The *Burial of the Count of Orgaz*, Greco's supreme masterpiece and an undisputed summit in the history of world art, is a landmark in his own oeuvre. This painting epitomizes Greco's artistic skill, craftsmanship, synthetic imagination and expressive power. It is a living encyclopaedia of his artistry, without for a moment losing the organic cohesion and entelechy of a masterpiece. Here, the austere portraitist, the profound connoisseur of physiognomy and gestures meets the miniaturist (it suffices to observe the scenes depicted on the embroidered vestments), the unparalleled colourist, the imaginative "director" of a celestial mystery acted out by brilliantly organized groups of figures. Greco's mature work in Toledo is the result of this veritable treasure trove of a thoroughly disciplined mastery of art. Crowned by works of rare beauty, Greco's first decade as an artist in Toledo culminated in his superlative masterpiece, the *Burial of the Count of Orgaz*. Through these achievements, the Cretan painter established himself as the undisputed monarch of painting in the old imperial city.

φιλντισένια γκρίζα, που γειτνιάζουν με χρυσωπές ώχρες, με γαλάζια και λαμπερά κόκκινα, όπως στο μαφόριο της Θεοτόκου. Η τεχνική του έργου αποδεικνύει τη μεγάλη δεξιοτεχνία του ζωγράφου στον χειρισμό της ελαιογραφίας, που είχε διδαχτεί από τους βενετούς δασκάλους του. Με αβρά σαρκώματα πλάθει τα πρόσωπα, με λαζούρες, πυκνώνοντας και αραιώνοντας το χρώμα, μεταφράζει τη βελούδινη υφή και τα χρυσά στολίδια στα άμφια των κληρικών. Με απaráμιλλη μαεστρία ζωγραφίζει το διάφανο λευκό φαιλόνιο του διακόνου, με λευκά παστώματα αποδίδει τις δαντελωτές τραχηλιές και τις φωτεινές αντανakλάσεις. Το μεγαλειώδες αυτό έργο εκφράζει στην πληρέστερη μορφή της την αισθητική κατηγορία του υψηλού (sublime). Η θέασή του προκαλεί δέος, αίσθημα που συνάδει απόλυτα με τον αποκαλυπτικό χαρακτήρα του θαύματος.

Η *Ταφή του Κόμη του Οργκάθ*, κορυφαίο έργο του Γκρέκο και αδιαμφισβήτητο αριστούργημα της παγκόσμιας ιστορίας της τέχνης, αποτελεί σταθμό στη δημιουργία του. Ο Θεοτοκόπουλος καταθέτει εδώ συμπυκνωμένη όλη τη σοφία της τέχνης του, τις γνώσεις του, τη μαστοριά του, τη συνθετική του φαντασία, την εκφραστική του δύναμη. Είναι η ζωντανή εγκυκλοπαίδεια της τέχνης του, χωρίς να παύει να είναι ένα αριστούργημα με οργανική συνοχή και εντελέχεια. Ο αυστηρός προσωπογράφος, ο βαθύς γνώστης της φυσιογνωμικής και της μιμικής των κινήσεων συναντά εδώ τον μικρογράφο – ως παρατηρήσουμε τις σκηνές που απεικονίζονται πάνω στα χρυσοκέντητα άμφια – τον απaráμιλλο κολορίστα, τον ευφάνταστο «σκηνοθέτη» ενός ουράνιου μυστηρίου, όπου μετέχουν έξοχα οργανωμένες ομάδες προσώπων. Μέσα από αυτό το ορυχείο μιας τέλει πειθαρχημένης γνώσης της τέχνης του, θα αναδυθεί το ώριμο έργο του Γκρέκο στο Τολέδο. Με το κορυφαίο αριστούργημα της *Ταφής* κλείνει η πρώτη δημιουργική δεκαετία του Γκρέκο στο Τολέδο, που σηματοδοτείται από έργα σπάνιας ομορφιάς. Με τις επιτυχίες αυτές ο κρητικός ζωγράφος προσπάθησε και πέτυχε να επιβληθεί στις συνειδήσεις ως ο αδιαμφισβήτητος μονάρχης της ζωγραφικής στην παλιά αυτοκρατορική πόλη.

ΑΓΙΟΣ ΙΩΣΗΦ, ΤΟΛΕΔΟ

SAN JOSÉ, TOLEDO

Ο Άγιος Ιωσήφ με τον Χριστό σε παιδική ηλικία, 1597-1599
Λάδι σε καμβά, 289 x 147 εκ.
Παρεκκλήσιο Αγίου Ιωσήφ, Τολέδο
© Ιδιωτική συλλογή, Παρεκκλήσιο Αγίου Ιωσήφ, Τολέδο

Saint Joseph and the Christ Child, 1597-1599
Oil on canvas, 289 x 147 cm
Chapel of San José, Toledo
© Private collection, Chapel of San José, Toledo
Photo: A. Pareja







Όταν υπογράφεται το συμβόλαιο για τα εικονοστάσια του παρεκκλησίου του Αγίου Ιωσήφ τον Νοέμβριο του 1597, ο Ντομένικο Γκρέκο, όπως τον αποκαλούσαν στη θετή πατρίδα του, ζυγώνει τα εξήντα. Είναι, άραγε, ο ψαρομάλλης γέροντας με τη θεληματική και πεισματάρικη φυσιογνωμία, με το στοχαστικό βλέμμα, που αντικρίζουμε στην *Αυτοπροσωπογραφία* του Μητροπολιτικού Μουσείου της Νέας Υόρκης; Το ισχνό ευγενικό του πρόσωπο το γνωρίζουμε και από άλλα έργα της ωριμότητάς του, καθώς έχει εντάξει αρκετές φορές την αυτοπροσωπογραφία του μέσα σε ιερές σκηνές, συνεχίζοντας την παράδοση της Ιταλικής Αναγέννησης. Ο κρητικός ζωγράφος έχει φτάσει στην ακμή της τέχνης και της δόξας του. Έχει καταφέρει να επιβάλει, με το κύρος της προσωπικότητάς του, τις τολμηρές καινοτομίες της τέχνης του. Ασυμβίβαστος και μοναχικός, «ακατάδεκτος από το μεγαλείο του πνεύματός του» (Melo, 1657), παραμένει θεληματικά ανένταχτος στην κοινωνική ζωή της πόλης που τον φιλοξενεί. Έχει, όμως, δημιουργήσει γύρω του έναν ισχυρό κύκλο από λογίους, ελληνιστές, ποιητές και υψηλά ιστάμενους ιερωμένους. Οι επιφανείς φίλοι του τον θαυμάζουν, τον υποστηρίζουν και συχνά μεσολαβούν για να του εξασφαλίσουν σημαντικές παραγγελίες. Ο Γκρέκο διατηρεί ένα ακμαίο εργαστήριο, που συστεγάζεται, μαζί με την κατοικία του, στα 24 ενοικιαζόμενα δωμάτια του παλαιού ανακτόρου του μαρκησίου Ντε Βιγιένα. Στο αρχοντικό αυτό, μελετώντας, ακούγοντας μουσικούς να του παίζουν την ώρα που δειπνούσε, σύμφωνα με μαρτυρίες συγχρόνων του, ο Γκρέκο έμελλε να ζωγραφίσει τα εκθαμβωτικά και οραματικά έργα της ωριμότητάς του.



Το κεντρικό εικονοστάσιο στο Παρεκκλήσιο του Αγίου Ιωσήφ, Τολέδο
© Ιδιωτική συλλογή, Παρεκκλήσιο Αγίου Ιωσήφ, Τολέδο

Main Altarpiece of the Chapel of San José, Toledo
© Private collection, Chapel of San José, Toledo
Photo: A. Pareja

The contract for the altarpieces for the Chapel of San José (Saint Joseph) was signed in November 1597. Domenico Greco, as he was known in his adopted country, Spain, was nearing 60. Is that really him, the grey-haired old man with the wilful, stubborn face and thoughtful gaze, that we see in the *Self-portrait* in New York's Metropolitan Museum of Art? His meagre, noble face is familiar from other paintings of his maturity, as the artist introduced several self-portraits in his religious scenes, in the tradition of the Italian Renaissance. The Cretan artist had now reached the apex of his art and glory. He had managed for the bold innovations of his art to become accepted thanks to his personal prestige. Uncompromising and solitary, "haughty due to the greatness of his spirit" (Melo, 1657), he remained willingly an outsider from the social life of the city that hosted him. Nevertheless, he gathered around him a powerful circle of scholars, Hellenists, poets and high-ranking clergymen. His eminent friends admired and supported him, and often mediated to secure major commissions for him. El Greco maintained a thriving workshop, housed, along with his residence, in the 24 rooms of the former palace of the Marquis de Villena. Studying, or listening to music being played while he dined in this mansion, according to contemporary accounts, El Greco was to produce the dazzling, visionary works of his maturity.

Η ταφή του Κόμη του Οργκάθ, 1586-1588 (λεπτομέρεια)
Ναός Αγίου Θωμά, Τολέδο

The Burial of the Count of Orgaz, 1586-1588 (detail)
Parish Church of Santo Tomé, Toledo
© Parroquia de Santo Tomé. Toledo. España.
Photo: A. Pareja

Προσωπογραφία ηλικιωμένου άνδρα (Αυτοπροσωπογραφία;), π. 1595-1600 (λεπτομέρεια)
Λάδι σε καμβά, 52,7 x 46,7 εκ.
Μητροπολιτικό Μουσείο, Νέα Υόρκη
Αγορά, Κληροδότημα Joseph Pulitzer, 1924

Portrait of an Old Man (Self-portrait?), c. 1595-1600 (detail)
Oil on canvas, 52.7 x 46.7 cm
The Metropolitan Museum of Art, New York
Purchase, Joseph Pulitzer Bequest, 1924
©Photo SCALA, Florence



ΑΓΙΟΣ ΙΩΣΗΦ, ΤΟΛΕΔΟ SAN JOSÉ, TOLEDO

Ανάμεσά τους ξεχωρίζουν τα τρία εικονοστάσια που φιλοτέχνησε, από το 1597 ως το 1599, για το Παρεκκλήσιο του Αγίου Ιωσήφ στο Τολέδο. Το ιδιωτικό αυτό παρεκκλήσιο κτίστηκε από τον πρωτομάστορα της Καθεδρικής και φίλο του Γκρέκο Νικολάς ντε Βεργκάρα, από το 1588 ως το 1591. Εκτός από την ιδιωτική λατρεία, προοριζόταν να φιλοξενήσει τους τάφους των μελών της οικογένειας των κτητόρων. Παραγγελιοδότης, τόσο του παρεκκλησίου όσο και των εικονοστασίων, ήταν ο κληρικός Μαρτίν Ραμίρεθ ντε Θάγιας, καθηγητής θεολογίας στο πανεπιστήμιο του Τολέδο και εκτελεστής της διαθήκης του πραγματικού κτήτορα, που ήταν ο θείος του, ο ευσεβής και φιλάνθρωπος έμπορος Μαρτίν Ραμίρεθ. Η αφοσίωση του κτήτορα στην Αγία Θηρεσία, η οποία λάτρευε τον Άγιο Ιωσήφ, εξηγεί την αφιέρωση του παρεκκλησίου στον θετό πατέρα του Ιησού. Η λατινική επιγραφή, που χαραχτηκε στο επιστύλιο της εξωτερικής πύλης του παρεκκλησίου, διακήρυσσε πως αυτός ήταν ο πρώτος ναός που αφιερωνόταν στη λατρεία του Αγίου: «Ο Ιωσήφ, ο θετός πατέρας του υιού του Θεού και σύζυγος της μητρός του, κατοικεί σ' αυτή την οικία, όπου βρίσκεται ο πρώτος ναός του». Η λατρεία του Αγίου Ιωσήφ είχε αναζωπυρωθεί τα τελευταία χρόνια στο πλαίσιο της Αντιμεταρρύθμισης και αρκετοί ισπανοί θεολόγοι έγραψαν τον βίο του, αλλάζοντας έτσι ριζικά την καθιερωμένη εικονογραφία του. Ο Άγιος Ιωσήφ περιγράφεται σ' αυτά τα έργα ως ένας νέος άνδρας, ευγενής, ωραίος και δυνατός, που διαθέτει τη σοφία, την καλοσύνη και την τρυφερότητα, αρετές απαραίτητες σε κείνον που του έλαχε ο θείος κλήρος να γίνει προστάτης και παιδαγωγός του Χριστού. Τη νέα αυτή εικόνα του Αγίου Ιωσήφ θα αισθητοποιήσει ο Γκρέκο για πρώτη φορά, ζωγραφίζοντας το κεντρικό εικονοστάσιο του ομώνυμου παρεκκλησίου.

Το συμβόλαιο της παραγγελίας για τα τρία εικονοστάσια υπογράφεται στις 27 Νοεμβρίου του 1597. Στις 13 Δεκεμβρίου του 1599 το επιβλητικό σύνολο έχει ολοκληρωθεί και οι εμπειρογνώμονες προσδιορίζουν την αξία του έργου στα 2.848 δουκάτα. Η τιμή είναι εξαιρετικά υψηλή σε σχέση με παλαιότερες αμοιβές για μεγάλα αριστουργήματα, όπως το *Εσπόλιο*, που πληρώθηκε μόλις 318 δουκάτα. Ακολουθεί η γνωστή διένεξη που καταλήγει σε συμβιβασμό με την τελική δικαίωση του ζωγράφου. Σύμφωνα με το συμβόλαιο, ο Γκρέκο ανελάμβανε να σχεδιάσει και να εκτελέσει την αρχι-

Η εξωτερική πύλη του Παρεκκλησίου του Αγίου Ιωσήφ, Τολέδο
© Ιδιωτική συλλογή, Παρεκκλήσιο Αγίου Ιωσήφ, Τολέδο

Portal of the Chapel of San José, Toledo
© Private collection, Chapel of San José, Toledo
Photo: A. Pareja

Among these stand out the three altarpieces produced in 1597–1599 for the Chapel of San José in Toledo. This private chapel was built by the master builder of the Cathedral, and Domenikos' friend, Nicolás de Vergara, in 1588–1591. In addition to private worship, it was intended to accommodate the tombs of members of the founder's family. Both the chapel and the altarpieces were commissioned by the clergyman Martín Ramírez de Zayas, professor of Theology at the University of Toledo and executor of the will of the actual patron, his uncle, the pious and philanthropist merchant Martín Ramírez. The founder's veneration of Saint Theresa, who had a great devotion for Saint Joseph, explains the dedication of the chapel to the adoptive father of Christ. The Latin inscription, carved on the architrave of the portal of the chapel, stated that this was the first church devoted to the worship of the saint:



“Joseph, the foster father of the son of God and husband of his mother, lives in this house, his first church.” The worship of Saint Joseph had been revived in recent years under the Counter-Reformation, and several Spanish theologians had dedicated biographies to him that radically changed his iconography. In these images, Saint Joseph is depicted as a noble, handsome and strong young man that possessed the wisdom, kindness and tenderness expected of the man whose fate was to become Christ’s guardian and educator. It was this new image of Saint Joseph that El Greco captured for the first time in his painting for the main altarpiece of the chapel dedicated to the saint.

The contract for the commission of the three altarpieces was signed on November 27, 1597. By December 13, 1599, the imposing ensemble was completed, and experts valued it at 2,848 ducats. This price was extremely high compared with previous fees for masterpieces such as the *Expolio*, which had been paid 318 ducats only. The dispute which ensued, ended in compromise, and the artist was finally vindicated. According to the contract, El Greco was assigned to design and produce the architectural and sculptural decoration of the altarpieces and, of course, the paintings that adorn them. This was the second time, the first being the ensemble in the Santo Domingo el Antiguo, that the ambitious Cretan was given the opportunity to showcase his skills as a universal artist, an architect, sculptor and painter. For that reason, the Chapel of San José is of particular interest, all the more so since it is preserved in excellent condition.

The main altarpiece is of a complex architectural form in a strongly Palladian style as noted by scholars. Greco actually designed two altarpieces, one inside the other. The outer one, with Doric pilasters and a broken semicircular pediment, seems to embrace the inner one with the Corinthian fluted columns. An attic, hosting the *Coronation of the Virgin*, was added on the architrave of the main altarpiece, and the ensemble is crowned by a triangular pediment. Left and right, between the pilasters and columns, El Greco placed the polychrome wooden statues of Solomon and David that he

τεκτονική και την πλαστική σύνθεση των εικονοστασιών και, βέβαια, να ζωγραφίσει τους πίνακες που τα κοσμούν. Ήταν η δεύτερη φορά, μετά το σύνολο του Αγίου Δομηνίκου του Παλαιού, που δινόταν η ευκαιρία στον φιλόδοξο Κρητικό να επιδείξει τις ικανότητές του ως οικουμενικού καλλιτέχνη, αρχιτέκτονα, γλύπτη και ζωγράφου. Για τον λόγο αυτό το Παρεκκλήσιο του Αγίου Ιωσήφ παρουσιάζει ένα ξεχωριστό ενδιαφέρον, που αυξάνεται από το γεγονός ότι διατηρείται σε άριστη κατάσταση.

Ο κεντρικός βωμός παρουσιάζει μια σύνθετη αρχιτεκτονική μορφή με έντονο παλαδιανό άρωμα, όπως παρατηρούν οι μελετητές. Στην πραγματικότητα ο Γκρέκο σχεδίασε δύο εικονοστάσια, το ένα μέσα στο άλλο. Το εξωτερικό, με παραστάδες δωρικού ρυθμού και σπασμένο ημικυκλικό αέτωμα, φαίνεται να αγκαλιάζει το εσωτερικό με τους κορινθιακούς ραβδωτούς κίονες. Πάνω στο επιστύλιο του κεντρικού εικονοστασίου έχει προστεθεί ένα αττικόν, που φιλοξενεί τη *Στέψη της Θεοτόκου*, ενώ το σύνολο επιστέφεται από τριγωνικό αέτωμα. Αριστερά και δεξιά, ανάμεσα στις παραστάδες και τις κολώνες, ο Γκρέκο έχει τοποθετήσει τα ξύλινα επιζωγραφισμένα αγάλματα του Σολομώντα και του Δαυίδ, που έχουν σχεδιαστεί από τον ίδιο. Η σχέση πατρός και υιού των βιβλικών βασιλέων παραπέμπει στον πατρικό δεσμό ανάμεσα στον Άγιο Ιωσήφ και τον Χριστό. Τα δυο αγάλματα που πλαισιώνουν το αττικόν και απεικονίζουν τους πρωτομάρτυρες πάπες Άγιο Ποντιάνο και Άγιο Λούκιο (San Ponciano, San Luciano) λειτουργούν ως λειψανοθήκες και δεν αποδίδονται στον Γκρέκο. Οι δύο πλάγιοι βωμοί έχουν απλούστερη κλασική αρχιτεκτονική: δύο κορινθιακοί ραβδωτοί κίονες στηρίζουν ένα θριγκό που επιστέφεται από ένα τριγωνικό αέτωμα. Οι διακοσμητικές λεπτομέρειες και στους τρεις βωμούς έχουν προστεθεί στην εποχή του Μπαρόκ. Αξίζει να σημειωθεί ότι τον ίδιο καιρό (1596-1600) ο κρητικός καλλιτέχνης ζωγράφιζε τους έξι μεγάλους πίνακες, που καθένας ξεπερνάει τα τρία μέτρα, για το εικονοστάσιο του Κολλεγίου της Doña María de Aragón στη Μαδρίτη. Σε αυτό το σύνολο ο Γκρέκο οδηγεί την τέχνη του στις πιο απόκρημνες κορυφές της μορφικής και εκφραστικής τόλμης και ελευθερίας. Έργα σαν και αυτά εξηγούν γιατί θεωρητικοί και καλλιτέχνες των νεότερων χρόνων αναγνώρισαν στον δημιουργό τους ένα πρόδρομο της μοντέρνας τέχνης.

Ο ΑΓΙΟΣ ΙΩΣΗΦ ΜΕ ΤΟΝ ΧΡΙΣΤΟ ΣΕ ΠΑΙΔΙΚΗ ΗΛΙΚΙΑ

Στους πίνακες που ζωγραφίζει ο Θεοτοκόπουλος για το ιδιωτικό Παρεκκλήσιο του Αγίου Ιωσήφ άφησε ελεύθερο τον εαυτό του να εκφράσει όλη την κρυμμένη τρυφερότητα και τον λυρισμό μιας βαθιά ποιητικής ψυχής. Το κεντρικό εικονοστάσιο φιλοξενεί την κυρίως λατρευτική εικόνα με τη γοητευτική μορφή του Ιωσήφ, ενός πανύψηλου και ρωμαλέου νέου άνδρα με στοχαστικό πρόσωπο, που οδηγεί τον Χριστό-παιδί σ' ένα βραχώδες ύψωμα με θέα το Τολέδο. Ο Ιωσήφ κρατάει με το δεξί του χέρι τη ράβδο του προσκυνητή, ενώ με το ρωμαλέο αριστερό αγκαλιάζει προστατευτικά το ξανθό κεφάλι του μικρού Ιησού. Το χαριτωμένο αγόρι απλώνει το χεράκι του προς τον θετό πατέρα του, ενώ στρέφει το βλέμμα προς τον θεατή. Και οι δυο είναι ανυπόδητοι. Η εικονογραφία της σκηνής παραπέμπει στον Άγιο Χριστόφορο. Η ημικυκλική αφίδα, που κλείνει τον πίνακα προς τα πάνω, περιβάλλει έναν ουράνιο χορό από τρεις αγγέλους, που κρατούν κρίνα και τριαντάφυλλα –σύμβολα αγνότητας– ραίνουν με ρόδα τις θείες μορφές και ετοιμάζονται να στέψουν με δάφνινο στέφανο δόξας τον Άγιο Ιωσήφ. Ο ουρανός, σκοτεινός στο κάτω μέρος, ανοίγεται σ' ένα γαλανόλευκο ξέφωτο γύρω από τον αγγελικό χορό.

Οι χρωματικές αρμονίες μεταφράζουν με άφατο λυρισμό την τρυφερότητα και τη χαρμόσυνη διάθεση της σκηνής, που αποτελεί πρωτότυπη επινόηση του καλλιτέχνη. Ο βαθυγάλαζος χιτώνας του Αγίου Ιωσήφ δημιουργεί έναν εκρηκτικό διάλογο με το χρυσοκίτρινο ιμάτιό του. Το λαμπερό κόκκινο του ιματίου του Χριστού, στη γειννίασή του με το γαλάζιο, οδηγεί στην κορύφωσή του το αίσθημα ευφορίας που αποπνέει όλη η σκηνή. Το σμάρι των αγγέλων που στροβιλίζεται γύρω από το κεφάλι του Αγίου ολοκληρώνει τη χρωματική πανδαισία: ο έφηβος άγγελος με το καρμίνι του κόκκινου χιτώνα, τα γυμνά αγγελοΐδια με τα ρόδινα σώματα και τα ιριδίζοντα φτερά, τα πολύχρωμα άνθη, ο γαλανόλευκος ουρανός. Και στο κάτω μέρος, το γκρίζο όραμα της φασματικής πολιτείας προβάλλεται πάνω σε ένα πράσινο βελουδένιο τάπητα. Ολόκληρος ο πίνακας, ζωγραφισμένος με τη σοφία ενός μεγάλου κολορίστα, υψώνει έναν δοξαστικό ύμνο στην τρυφερότητα της πατρικής στοργής, όχι μόνο με την αφηγηματική και εκφραστική του δύναμη, αλλά κυρίως με την αφηρημένη γλώσσα της ζωγραφικής.

Η Στέψη της Θεοτόκου, 1597-1599
Λάδι σε μουσαμά
Παρεκκλήσιο Αγίου Ιωσήφ, Τολέδο
© Ιδιωτική συλλογή, Παρεκκλήσιο Αγίου Ιωσήφ, Τολέδο

The Coronation of the Virgin, 1597-1599
Oil on canvas
Chapel of San José, Toledo
© Private collection, Chapel of San José, Toledo
Photo: A. Pareja

designed. The father and son relationship of the biblical kings alludes to the paternal bond between Saint Joseph and Christ. The two statues that flank the attic and depict the martyred popes Saint Pontian and pope Saint Lucian serve as reliquaries and are not attributed to El Greco. The two side altars are of a simpler neoclassical architecture: two Corinthian fluted columns support an entablature crowned by a triangular pediment. The decorative details in all three altars have been added during the Baroque period. It is worth noting that during the same time (1596-1600) the Cretan artist was also concurrently working on the six large-scale paintings –each more than 3 meters in height– for the altarpiece of the College of Doña María de Aragón in Madrid. In this ensemble, Greco attained the highest peaks of figurative and expressive boldness and freedom. Works such as these explain why modern-day theorists and artists recognised in this artist a precursor of modern art.

SAINT JOSEPH AND THE CHRIST CHILD

In the paintings El Greco made for the private Chapel of San José, he allowed himself to express all the hidden tenderness and lyricism of a deeply poetic soul. The main altar houses the main devotional altarpiece, with the charming figure of Joseph, a towering, vigorous young man with a thoughtful face, who leads Christ Child on a rocky hill overlooking Toledo. Joseph holds the pilgrim's rod in his right hand, while protectively embracing the blond head of the little Jesus with his robust left. The cute boy stretches a hand towards his foster-father, while turning his gaze toward the viewer. Both are bare-foot. The iconography of the scene reflects that of Saint Christopher. The semicircular apse that rounds off the panel at the top surrounds a celestial choir of three angels holding lilies and roses – symbols of purity – and sprinkling with roses the divine figures, while preparing to crown Saint Joseph with a laurel wreath of glory. The sky, dark at the bottom, clears up in a blue and white opening around the choir of angels.

The chromatic harmonies translate with ineffable lyricism the tenderness and joyous mood of the scene,



which is an original invention by the artist. Saint Joseph's deep-blue tunic creates an explosive interplay with the saint's golden-yellow himation. Christ's bright red garment, in close proximity to the blue colour, intensifies the euphoric effect conveyed by the entire scene. This feast of colour is made complete by the swarm of angels swirling around the saint's head: the adolescent angel with the carmine of the tunic, the nude putti with their rose-coloured flesh and iridescent wings, the colourful flowers, and the blue and white sky. At the bottom, the grey vision of the spectral city projects against a silky green carpet. The entire painting, realised with the wisdom of a great colourist, celebrates the tenderness of paternal affection, not only through its narrative and expressive power, but above all through the abstract language of painting.

THE CORONATION OF THE VIRGIN

The *Coronation of the Virgin*, which adorns the top part of the altarpiece, reiterates the composition scheme Greco had introduced in the painting of the same subject made a few years earlier for San Andrés de Talavera la Vieja. Christ and the Heavenly Father are preparing to crown the Virgin Mary with a royal crown; the Holy Spirit hovering above illuminates the scene with a golden light. Ecstatic apostles and saints

Η ΣΤΕΨΗ ΤΗΣ ΘΕΟΤΟΚΟΥ

Η Στέψη της Θεοτόκου, που κοσμεί το άνω μέρος του εικονοστασίου, επαναλαμβάνει το συνθετικό σχήμα που είχε χρησιμοποιήσει ο Γκρέκο στην ομώνυμη εικόνα που ζωγράφισε λίγα χρόνια πριν για τον Άγιο Ανδρέα της Ταλαβέρα λα Βιέχα. Ο Χριστός και ο Ουράνιος Πατέρας ετοιμάζονται να στέψουν την Παναγία με ένα βασιλικό στέμμα, ενώ το Άγιο Πνεύμα, που υπερίπταται, καταυγάζει τη σκηνή με ένα χρυσό φως. Τη θεία τελετουργία, που τελείται στον ουρανό, παρακολουθούν εκστατικοί Απόστολοι και Άγιοι. Η μορφή του εφήβου που μας κοιτάζει αμέτοχος στα ιερά δρώμενα θεωρείται ότι απεικονίζει τον Γιωργή Μανουήλ, τον γιο του Κρητικού, που είχε το όνομα του πατέρα του και του αδελφού του. Ο συνδυασμός του γαλάζιου με το κόκκινο, το λευκό του ιματίου του αιώνιου Πατέρα και το χρυσοκίτρινο του φωτός συνθέτουν εδώ μια πιο απλή και πιο συνηθισμένη αρμονία.

Η ΠΑΝΑΓΙΑ ΜΕ ΤΟ ΘΕΙΟ ΒΡΕΦΟΣ, ΤΗΝ ΑΓΙΑ ΜΑΡΤΙΝΑ ΚΑΙ ΤΗΝ ΑΓΙΑ ΑΓΝΗ

Το σύμβολο της παραγγελίας δεν προσδιόριζε το θέμα των δυο πλευρικών εικονοστασίων, αλλά είναι βέβαιο ότι υπαγορεύτηκε από τον κήτορα του ναού, αφού οι τιμώμενοι Άγιοι έχουν σχέση με τα ονόματα μελών της οικογένειας: ο Άγιος Μαρτίνος του δεξιού εικονοστασίου και η Αγία Μαρτίνα του αριστερού τιμούν τους προστάτες Αγίους των δυο κτητόρων

που φέρουν το ίδιο όνομα, Μαρτίν Ραμίρεθ. Η Αγία Αγνή τιμά τη μνήμη της μητέρας του ιδρυτή του παρεκκλησίου, που ονομαζόταν Ινές. Η ένθρονη και βρεφοκρατούσα Παναγία, που απεικονίζεται εν μέσω αγγέλων και Αγίων, απηχεί την εικονογραφία της *Ιερής Συνομιλίας* (*sacra conversazione*), που απαντάται πολύ συχνά στις εικόνες βωμών στην Ιταλία, αλλά όχι στην ισπανική τέχνη. Η Παναγία στον πίνακα του Γκρέκο είναι καθισμένη σε ένα θρόνο από νεφέλες, από όπου αναδύονται σμήνη από χερουβείμ. Το νεανικό της πρόσωπο, πλασμένο με αβρά ημίφωτα, σφραγίζεται από μια αδιόρατη μελαγχολία. Χαμηλώνει το βλέμμα και κοιτάζει με άπειρη τρυφερότητα το πανέμορφο ξανθό Θείο Βρέφος, μια από τις πιο ευτυχείς ερμηνείες της βρεφικής ηλικίας από τον ζωγράφο. Με το αριστερό της χέρι αγκαλιάζει προστατευτικά τον μικρό Χριστό, ενώ με το δεξί χαϊδεύει τρυφερά το χέρι του. Δυο εφηβικοί άγγελοι την περιβάλλουν, εκφράζοντας με τη στάση των χεριών τους τη λατρεία τους προς την Παρθένο Μαρία. Στο κάτω μέρος του πίνακα απεικονίζονται σε ημιτομή οι δυο νεαρές Αγίες, κρατώντας τα σύμβολά τους: η Αγία Μαρτίνα τον κλάδο βαΐου του μαρτυρίου και το λιοντάρι και η Αγία Αγνή τον αμνό, που παραπέμπει τόσο στο όνομά της, όσο και στη θυσία του Θεανθρώπου. Ο ζωγράφος έχει υπογράψει με τα αρχικά του δ θ πάνω στο κεφάλι του λιονταριού. Η Αγία Μαρτίνα στρέφει το βλέμμα προς τον ουρανό και δείχνει με το χέρι τη θεία επιφάνεια της Θεοτόκου, ενώ η Αγία Αγνή χαμηλώνει το βλέμμα και ακουμπά το χέρι στο στήθος σε στάση προσευχής και σεβασμού. Οι αβρότατες χειρονομίες σε αυτό το έργο συνθέτουν από μόνες τους μια μουσική συμφωνία. Ιδιαίτερα αρμονική είναι και η σύνθεση, τέλεια συμμετρική, βασισμένη σε δυο ανάστροφα τρίγωνα που ανταποκρίνονται και που χαρίζουν έναν λανθάνοντα δυναμισμό σε μια σύνθεση που, με τη συμμετρία της, θα μπορούσε να είναι στατική.

Η χρωματική αρμονία του έργου βασίζεται στη γνωστή κλίμακα του ζωγράφου, που συναντήσαμε και στον κεντρικό βωμό: το εραλδικό ζεύγος του κόκκινου και του γαλάζιου στον χιτώνα και το μαφόριο της Θεοτόκου είναι εικονογραφικά προσδιορισμένο. Αλλά τα κόκκινα και τα μπλε του Γκρέκο είναι μοναδικά, όπως και όλα τα άλλα χρώματα που επιλέγει για να συντάξει τις απaráμιλλες συμφωνικές αρμονίες του. Στην Αγία Μαρτίνα το άγουρο κίτρινο του ιματίου συγκρούεται χαρούμενα με το συμπληρωματικό γαλάζιο

watch the holy scene unfolding in heaven. The adolescent figure gazing out toward us uninvolved in the sacred proceedings is believed to depict the artist's son, Jorge Manuel, named after El Greco's father and brother. The combination of blue and red, the white garment of the Father and the golden-yellow light strike a simpler, more common harmony here.

MADONNA AND CHILD WITH SAINT MARTINA AND SAINT AGNES

The contract for this commission did not specify the subject of the two side altarpieces, but was certainly suggested by the church founder, as the honoured saints are associated with the names of family members: Saint Martin in the right altarpiece and Saint Martina in the one to the left honour the patron saint of the two founders, who shared the same name, Martín Ramírez. Saint Agnes commemorates the chapel founder's mother, Inés. The Virgin and Child enthroned and depicted surrounded by angels and saints echoes the iconography of the *Sacred Conversation*, which frequently features in altarpieces in Italy, though not in Spanish art. The Virgin in El Greco's painting is seated on a throne of clouds, from which emerge swarms of cherubs. Her youthful face, modelled in graceful half-light, is marked by a subtle melancholy. She lowers her gaze to look with infinite tenderness to the beautiful blond Infant, one of the artist's happiest interpretations of infancy. With her left arm, she protectively embraces the Child Christ; with her right she tenderly caresses his hand. She is flanked by two adolescent angels, whose gestures convey their adoration of the Virgin. At the bottom of the painting are depicted in half-profile the two young saints, holding their symbols: Saint Martina with a palm branch of martyrdom and a lion, and Saint Agnes a lamb, referring to her name as well as to Christ's sacrifice. The artist has signed his initials, δ θ, on the lion's head. Saint Martina faces towards the sky and points her hand to the divine epiphany of the Virgin; Saint Agnes is shown with gaze lowered, her hand resting on the breast in prayer and reverence.



Η Παναγία με το Θείο Βρέφος, την Αγία Μαρτίνα και την Αγία Αγνή, 1597- 1599
 Λάδι σε καμβά, 193,5 x 103 εκ.
 Εθνική Πινακοθήκη, Ουάσινγκτον, Συλλογή Widener
 Ευγενική παραχώρηση: Εθνική Πινακοθήκη, Ουάσινγκτον

Madonna and Child with Saint Martina and Saint Agnes, 1597-1599
 Oil on canvas, 193.5 x 103 cm
 National Gallery of Art, Washington, Widener Collection
 Courtesy National Gallery of Art, Washington



Ο Άγιος Μαρτίνος και ο ζητιάνος, 1597-1599
 Λάδι σε καμβά, 193,5 x 103 εκ.
 Εθνική Πινακοθήκη, Ουάσινγκτον
 Συλλογή Widener
 Ευγενική παραχώρηση: Εθνική Πινακοθήκη, Ουάσινγκτον

Saint Martin and the Beggar, 1597-1599
 Oil on canvas, 193.5 x 103 cm
 National Gallery of Art, Washington
 Widener Collection
 Courtesy National Gallery of Art, Washington

του χιτώνα της. Η Αγία Αγνή είναι τυλιγμένη με ένα πλούσιο κόκκινο μανδύα, με χρώμα τόσο λαμπερό όσο το βυζαντινό κιννάβαρι. Πάνω σ' αυτό το φόντο αστράφτει το λευκό του αμνού. Τα γαλανόλευκα σύννεφα, εμψυχωμένα από λανθάνοντες ιριδισμούς γύρω από τα χερουβείμ, δημιουργούν την απαραίτητη παύση, για να λάμψει σε όλο της το μεγαλείο η επιβλητική μορφή της Θεοτόκου, όπου συμπυκνώνεται η χρωματική ένταση. Το λιγιστό πράσινο στον χιτώνα του αριστερού αγγέλου, που συνομιλεί με το γειτονικό συμπληρωματικό κόκκινο, και το κίτρινο που περιβάλλει σαν φωτοστέφανο το κεφάλι της Θεοτόκου, συμπληρώνουν τη χρωματική κλίμακα του έργου. Η επιλογή του τόνου, το βάθος, η υφή, η λάμψη, τα λευκά φώτα που τρέχουν πάνω στις πτυχές των ενδυμάτων, όπως στη βυζαντινή ζωγραφική, και κυρίως η ποικιλία της τεχνικής χαρίζουν στα χρώματα του Γκρέκο έναν απέραντο πλούτο. Από το αβρό τονικό πλάσιμο των προσώπων και των χεριών περνάει στην ελεύθερη ιμπρεσιονιστική πινελιά στα ενδύματα, στα μαλλιά, στα αέρινα πέπλα που καλύπτουν τις κεφαλές της Αγίας Αγνής και της Παναγίας. Οι εξαιρετικές εικόνες που διαθέτουμε μας επιτρέπουν να διεισδύσουμε στο μυστικό εργαστήριο του καλλιτέχνη, να ζήσουμε τη δημιουργική του τρέλα, το *furor divinus*, να βιώσουμε τη ζωγραφική του εν τω γίνεσθαι, ως *modus operandi*.

Ο ΑΓΙΟΣ ΜΑΡΤΙΝΟΣ ΚΑΙ Ο ΖΗΤΙΑΝΟΣ

Ο Άγιος Μαρτίνος έζησε τον 4^ο αιώνα. Καταγόταν από μια περιοχή που αντιστοιχεί στη σημερινή Ουγγαρία και υπηρέτούσε ως αξιωματικός του ρωμαϊκού στρατού στην περιοχή της Αμιένης. Ένα κρύο χειμωνιάτικο βράδυ συνάντησε ένα γυμνό ξεπαγιασμένο ζητιάνο και, χωρίς να διστάσει, έκοψε με το σπαθί του τον μανδύα του στα δυο και έδωσε τον μισό στον φτωχό επαίτη. Αυτό έγινε γιατί, σύμφωνα με την παράδοση, ο μανδύας που δινόταν στους ρωμαίους στρατιώτες ανήκε μόνο κατά το ήμισυ σε αυτούς, ενώ το άλλο μισό ανήκε στον στρατό. Έδωσε, λοιπόν, στον επαίτη το κομμάτι που του ανήκε. Σύμφωνα με τον βίο του, εκείνη την ίδια νύχτα εμφανίστηκε μπροστά του ο Χριστός, του γύρισε πίσω τον μανδύα του και του είπε: «αυτό που έκαμες σήμερα για τον ζητιάνο, το έπραξες για μένα...». Ύστερα από αυτό το θαύμα, ο Άγιος Μαρτίνος εγκατέλειψε τον στρατό και αφιερώθηκε στην εκκλησία. Το 372 χειροτονήθηκε επίσκοπος

The lovely gestures in this painting constitute in themselves a musical symphony. Moreover, the composition is especially harmonious, perfectly symmetrical, based on the interplay of two inverted triangles that give a latent dynamism to what might otherwise have been a static image because of its symmetry.

The colour harmony of the painting is the result of the artist's familiar palette, also encountered in the main altarpiece: the heraldic pair of red and blue in the Virgin's tunic and maphorion is specified by the iconography. Yet, Greco's reds and blues are unique, like all the other colours that he used to compose his unparalleled symphonic harmonies. In Saint Martina, the acid yellow of her himation pleasantly resonates with the complementary blue of her robe. Saint Agnes is wrapped in a rich red cloak, with a colour that glows like Byzantine cinnabar. The white colour of the lamb sparkles against this background. The blue and white clouds, animated by latent iridescence around the cherubs, create the necessary pause in order for the imposing figure of the Virgin, the focus of tension, to shine in all its splendour. The green colour on the tunic of the angel on the left converses with the complementary red next to it, and the yellow that surrounds the Virgin's head like a halo, completes the colour palette of the painting. The choice of tone, the depth, texture, gloss, the white lights over the folds of garments, reminiscent of Byzantine painting, and, above all, the variety of technique give El Greco's colours immense richness. From the delicate tonal modelling of the face and hands he moves on to free impressionistic touches on the clothes, the hair, the ethereal veils of Saint Agnes and the Virgin. High-resolution images enable us to penetrate into the artist's secret laboratory for a first-hand experience of his creative impetus, his *furor divinus*, his *modus operandi*.

SAINT MARTIN AND THE BEGGAR

Saint Martin lived in the 4th century. He came from a region in modern-day Hungary and served as an officer in the Roman army in the area of Amiens. On a cold winter night, he met a naked beggar who was freez-

ing cold and, without hesitation, cut his cloak in two with his sword and gave half to the poor beggar. According to tradition, only half of the cloak given to Roman soldiers belonged to them, while the other half belonged to the army. He, therefore, gave to the beggar the piece that belonged to him. According to the saint's life, Christ appeared before him that same night to return his cloak, saying, "What you did for the beggar today, you did for me...". After this miracle, Saint Martin left the army and dedicated himself to the Church. In 372, he was ordained bishop of Tours, where he lived until his death. His worship flourished during the Counter-Reformation.

El Greco recounts the scene of Saint Martin's charity with bold originality: the saint is shown on horseback, dressed, not as a Roman officer, but as a contemporary noble knight. His lavish steel armour glistens with gold ornaments, which have been painted with astounding freedom. His proportions are normal, in contrast to the larger-than-life scale of the young dark-skinned beggar with the "fusiform" anatomy. The knight's noble young face, with its melancholy, solemn expression and lowered gaze, is intent on the act of giving. With his sword, he divides his precious golden-green mantle, which already covers the beggar's nude body. The white female horse, with its deeply human gaze, further adds to the beauty of the painting. The dazzling whiteness of the horse is a marvel of El Greco's wondrous skill.

The painting owes its incredible energy and power to the original arrangement of the theme. The artist sets the scene in the foreground, thus giving the impression that with one step the horse will cross the frame to enter into real space. The saint is shown to meet the beggar on a hilltop, behind which unfolds the distant view of a section of the city of Toledo. The lyricism and poetic enchantment of this painting is complemented by the refreshing colour palette, based on cool tones. The blue sky and the light white and iridescent clouds, the white horse, the emerald green mantle and the hills of Toledo, all set the tone in this spring symphony.

της Τουρ, όπου και έζησε ως τον θάνατό του. Η λατρεία του γνώρισε μεγάλη ακμή στα χρόνια της Αντιμεταρρύθμισης.

Ο Γκρέκο αφηγείται τη σκηνή της φιλανθρωπίας του Αγίου Μαρτίνου με τολμηρή πρωτοτυπία: ο Άγιος παρουσιάζεται έφιππος, ντυμένος όχι σαν ρωμαίος αξιωματικός, αλλά σαν σύγχρονος ευγενής ιππότης. Η ατσάλινη πανοπλία του, περίκοσμη, λαμποκοπά από τα χρυσά στολίδια της, που έχουν ζωγραφιστεί με απίστευτη ελευθερία. Οι αναλογίες του είναι φυσιολογικές, αντίθετα με την υπερφυσική κλίμακα του νεαρού μελαχρινού επαίτη με την ατρακτοειδή ανατομία. Το νεανικό ευγενικό πρόσωπο του ιππότη με τη μελαγχολική και σοβαρή έκφραση και το χαμηλωμένο βλέμμα είναι συγκεντρωμένο στην πράξη της δωρεάς. Με το σπαθί του μοιράζει τον πολύτιμο χρυσοπράσινο μανδύα του, που καλύπτει ήδη τη γύμνια του ζητιάνου. Την ομορφιά του πίνακα κορυφώνει το λευκό θηλυκό άτι με το βαθιά ανθρωπινό βλέμμα. Η εκτυφλωτική λευκότητα του αλόγου είναι ένα θαύμα της μαγικής ζωγραφικής τεχνικής του Γκρέκο.

Ο πίνακας οφείλει την απίστευτη ενέργεια και τη δραστηριότητά του στην πρωτότυπη σελίδωση του θέματος. Ο ζωγράφος απεικονίζει τη σκηνή στο πρώτο επίπεδο, έτσι που μας δίνει την αίσθηση ότι το άλογο με το επόμενο βήμα του θα δρασκελίσει το κάδρο, για να εισέλθει στον πραγματικό χώρο. Ο Άγιος εμφανίζεται να συναντά τον ζητιάνο στην κορυφή ενός λόφου, που πίσω του ξετυλίγεται η μακρινή θέα ενός τμήματος της πόλης του Τολέδο. Τον λυρισμό και την ποιητική μαγεία του έργου συμπληρώνει η ολόδροση χρωματική του κλίμακα, που βασίζεται στους ψυχρούς τόνους. Το γαλάζιο του ουρανού με τα ανάλαφρα λευκά και ιριδίζοντα σύννεφα, το λευκό του αλόγου, το σμαραγδένιο πράσινο του μανδύα και των λόφων του Τολέδο δίνουν τον τόνο σ' αυτή την εαρινή συμφωνία.

