Museo Thyssen-Bornemisza
Μαδρίτη, 3 Φεβρουαρίου – 16 Μαΐου 1999

Palazzo delle Esposizioni
Ρώμη, 2 Ιουνίου – 19 Σεπτεμβρίου 1999

Εθνική Πινακοθήκη - Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου
Αθήνα, 18 Οκτωβρίου 1999 – 17 Ιανουαρίου 2000

Ελ Γκρέκο

Ταυτότητα και Μεταμόρφωση

Κρήτη · Ιταλία · Ισπανία

Επιμέλεια
José Álvarez Lopera

SKIRA

ΧΕΙΡ ΜΙΧΑΗΛ ΜΑΛΚΗΝ

Μιχαήλ Δαμασκηνός
Ο Μυστικός Δείπνος
1585–1591
Τέμπερα σε ξύλο
109 × 85 εκ.
Ηράκλειο Κρήτης. Συλλογή Χριστιανικής τέχνης. Αγία Αικατερίνη Σιναϊτών
Εκτίθεται στη Μαδρίτη, τη Ρώμη και την Αθήνα
(αρ. κατ. VIII)

Εμμανουήλ Λαμπάρδος
Η Προσκύνηση των Μάγων
περ. 1600
Τέμπερα σε ξύλο
47 × 51 εκ.
Αθήνα. Συλλογή Ρ. Ανδρεάδη
Εκτίθεται στη Μαδρίτη, τη Ρώμη και την Αθήνα
(αρ. κατ. IX)

Τρίπτυχο της Φερράρας
Ο Νιπτήρας
Αποδίδεται εδώ
στον Δομήνικο Θεοτοκόπουλο
περ. 1567
Τέμπερα και λάδι σε ξύλο
12.6 × 15.5 εκ.
Φερράρα. Fondazione Cassa
di Risparmio di Ferrara
Εκτίθεται στη Μαδρίτη
και την Αθήνα
(αρ. κατ. 4.1)

Τρίπτυχο της Φερράρας
Η Προσευχή στον κήπο
της Γεθσημανή
Αποδίδεται εδώ στον Δομήνικο
Θεοτοκόπουλο. περ. 1567
Τέμπερα και λάδι σε ξύλο
21.7 × 15 εκ.
Φερράρα, Fondazione
Cassa
di Risparmio
di Ferrara
Εκτίθεται
στη Μαδρίτη
και την Αθήνα
(αρ. κατ. 4.2)

Τρίπτυχο της Φερράρας
Η Απόνιψη του Πιλάτου
Αποδίδεται εδώ στον Δομήνικο Θεοτοκόπουλο
περ. 1567
Τέμπερα και λάδι σε ξύλο
22.5 × 15.7 εκ.
Φερράρα. Fondazione Cassa di Risparmio di Ferrara
Εκτίθεται στη Μαδρίτη και την Αθήνα
(αρ. κατ. 4.3)

Τρίπτυχο της Φερράρας
Η Σταύρωση
Αποδίδεται εδώ
στον Δομήνικο
Θεοτοκόπουλο, περ. 1567
Τέμπερα και λάδι σε ξύλο
21.6 × 15.5 εκ.
Φερράρα, Fondazione Cassa
di Risparmio di Ferrara
Εκτίθεται στη Μαδρίτη
και την Αθήνα
(αρ. κατ. 4.4)

Ο Μυστικός Δείπνος
περ. 1567–1570
Τέμπερα σε ξύλο,
42.5 × 51 εκ.
Μπολόνια, Pinacoteca
Nazionale
Εκτίθεται στη Μαδρίτη
και την Αθήνα
(αρ. κατ. 5)

VII.
Μιχαήλ Δαμασκηνός
Ο Άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος
1565 περίπου
Αυγοτέμπερα σε ξύλο, 111 × 60 εκ.
Ζάκυνθος, Μουσείο

Πάνω στον χρυσό κάμπο της εικόνας προβάλλεται επιβλητικός ο Ιωάννης. Στέκεται σε βραχώδες τοπίο, με ελαφρά σκυφτό τον κορμό, σε στροφή τριών τετάρτων προς τα αριστερά (του θεατή). Φορεί γαλαζοπράσινη μηλωτή και λαδί ιμάτιο και είναι φτερωτός, ως «άγγελος», σύμφωνα με προφητικό κείμενο της Παλαιάς Διαθήκης, το οποίο επαναλαμβάνεται και σε ευαγγελικά κείμενα της Καινής.
Με το αριστερό χέρι κρατεί σταυροφόρο ράβδο και ανεπιγράφτο ειλητάριο με την επιγραφή: ΟΡΑΕ ΟΙΑ ΠΑΣΧΟΥΣΙΝ Ο ΘΕΟΥ ΛΟΓΕ ΟΙ ΠΤΑΙΣΜΑΤΩΝ ΕΛΕΓΧΟΙ ΤΩΝ ΒΕΛΙΚΤΕΩΝ ΕΛΕΓΧΟΝ ΚΑΙ ΓΑΡ ΜΗ ΦΕΡΩΝ Ο ΠΡΩΔΗΣ ΤΕΤΜΗΚΕΝ ΙΔΟΥ ΤΗΝ ΕΜΗΝ ΚΑΡΑΝ ΣΩΤΕΡ, που αναφέρεται στην αιτία του μαρτυρίου του, την αυστηρή κριτική που ασκούσε στον Ηρώδη για τον αμαρτωλό βίο του.
Ο Ιωάννης στρέφει την κεφαλή προς την άνω αριστερή γωνία, όπου εμφανίζεται ο Χριστός, σε μικρή κλίμακα, μέσα σε νέφη, ευλογώντας και κρατώντας ανοιχτό ειλητάριο με την επιγραφή: ΟΡΩ ΣΕ ΚΑΙ ΝΥΝ ΚΑΙ ΜΕΜΑΡΤΥΡΗΚΑ ΣΟΙ, με την οποία απαντά στην προσφώνηση του Προδρόμου (νην αντί του ορθού νυν).
Κάτω αριστερά, σε χρυσή λεκάνη με χαμηλό πόδι, βρίσκεται η αποτεμημένη κεφαλή του Προδρόμου, εικονογραφικό στοιχείο που υπενθυμίζει τη θαυματουργή Τρίτη Εύρεση της τιμίας κάρας του.
Κάτω δεξιά, βρίσκεται δενδρύλλιο με ακουμπισμένη στον κορμό του μια αξίνα, στοιχείο που παραπέμπει στη σχετική ευαγγελική περικοπή από το κήρυγμα του Ιωάννη (Λουκάς, γ', 9). Το βάθος της παράστασης ορίζουν αιχμηρά και ρηγματώδη βράχια, ενώ στο έδαφος, σε πρώτο επίπεδο, ποικίλλουν ανθισμένα φυτά.
Η υπογραφή του ζωγράφου ΧΕΙΡ ΜΙΧΑΗΛ ΤΟΥ ΔΑΜΑΣΚΗΝΟΥ βρίσκεται στο έδαφος, ανάμεσα στα φυτά και μια σχισμή του βράχου και ίσως διαφεύγει την πρώτη ματιά. Με τον τρόπο αυτό, αλλά και με τον χωρισμό της σε δύο στίχους, θυμίζει υπογραφές σε πρώιμα έργα του Δομήνικου Θεοτοκόπουλου, π.χ. τον *Αγιο Λουκά* του Μουσείου Μπενάκη και το *Τρίπτυχο της Μόδενας*.
Ο εικονογραφικός αυτός τύπος του φτερωτού Προδρόμου έχει μεσοβυζαντινή καταγωγή, με πιθανότατη περαιτέρω διαμόρφωση στα παλαιολόγεια χρόνια. Είχε μεγάλη διάδοση στην κρητική ζωγραφική του 15ου αιώνα, με λαμπρότερο παράδειγμα μια θαυμάσια εικόνα του ζωγράφου Αγγέλου στο Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών. Ο ίδιος ζωγράφισε κι άλλες φορές το ίδιο θέμα σε όμοια διατύπωση, με τον άγιο σε στροφή τριών τετάρτων, να κρατεί ειλητάριο πάντα με την ίδια επιγραφή και να συνδιαλέγεται με τον Χριστό. Είναι, πιθανώς, ο εισηγητής στην κρητική ζωγραφική της εικονογραφικής αυτής διατύπωσης, την οποία ακολούθησαν και άλλοι ζωγράφοι και την οποία επαναλαμβάνει εδώ ο Μιχαήλ Δαμασκηνός, με τον άγιο όμως στρεφόμενο στην αντίθετη κατεύθυνση και με αρκετές αλλαγές στις λεπτομέρειες, όπως ο τρόπος εμφάνισης του Χριστού, η μορφή του ειλητάριου, ο τρόπος με τον οποίο τυλίγεται το ιμάτιο στο σώμα, η διάταξη των χεριών, η έλλειψη σανδαλίων από τα πόδια του αγίου. Εξάλλου διακριτικές ιταλικές επιδράσεις είναι φανερές στην έκφραση του προσώπου του ασκητή της ερήμου, στο μαλακό πλάσιμο του λαιμού, στην προοπτική απόδοση της σταυροφόρου ράβδου, στη σκίαση του ειλητάριου, στο φύλλωμα του δέντρου.
Η εικόνα έχει εξαίρετο σχέδιο και πλάσιμο, ισορροπία και αρμονία σε όλα τα συστατικά της. Είναι αχρονολόγητη, όπως η πλειονότητα των έργων του άριστου αυτού ζωγράφου, υποθέτουμε όμως ότι ζωγραφίστηκε στην Κρήτη πριν από την αναχώρηση του Δαμασκηνού για τη Βενετία. Αποτελεί θαυμάσιο δείγμα της κρητικής ζωγραφικής της εποχής του Θεοτοκόπουλου, μέσα σε συντηρητικά πλαίσια, αλλά και με δυνατότητες, όπως παρατηρήσαμε, μεταβολών σε έναν ιδιαίτερα επιτυχημένο και καθιερωμένο εικονογραφικό τύπο.
Η δεσποτική αυτή εικόνα προέρχεται από το τέμπλο του ναού του Αγίου Σπυρίδωνα Φλαμπουριάρη Ζακύνθου, όπου είχε μεταφερθεί από την Κρήτη, πιθανότατα από τον ερωμένο και λόγιο Μιχαήλ Αγαπητό, μαζί με άλλα κειμήλια.

Εκθέσεις: Αθήνα, 1986· Φλωρεντία, 1986· Λονδίνο, 1987· Βαλτιμόρη, 1988.

Βιβλιογραφία: Κωνσταντουδάκη, 1988, ii, σελ. 307–308, iii, πίν. 70· Αχειμάστου, 1997, σελ. 107–109, με προγενέστερη βιβλιογραφία.

Μ. Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου

VIII.
Μιχαήλ Δαμασκηνός
Ο Μυστικός Δείπνος
1585–1591
Αυγοτέμπερα σε ξύλο,
109 × 85 εκ.
Ηράκλειο, Συλλογή Χριστιανικής τέχνης, Αγία Αικατερίνη Σιναϊτών

Σε αίθουσα με τρεις τοξωτές θύρες στο βάθος, που κλείνουν με βήλα, βρίσκεται ο Χριστός με τους μαθητές του χωρισμένους ανά έξι αριστερά και δεξιά του, όλοι καθισμένοι γύρω από μακρόστενο τραπέζι. Ο Χριστός κρατεί τον άρτο και ευλογεί, οι περισσότεροι από τους μαθητές κάνουν ζωηρές χειρονομίες, ενώ άλλοι φαίνονται συλλογισμένοι. Ο Ιούδας, στο κέντρο και αριστερά, απεικονίζεται σε στιγμιότυπο ομιλίας, ενώ προσπαθεί να κρύψει το βαλάντιο των αργυρίων. Το τραπέζι, στρωμένο με λευκό τραπεζομάντηλο πάνω από βαρύ υφαντό, είναι γεμάτο με υπολείμματα τροφών και κρασί. Ένας ηλικιωμένος υπηρέτης προβάλλει στην πόρτα δεξιά, ένα μαύρο αγόρι φέρνει ένα δίσκο με κυάθια, ενώ άλλο παιδί κάθεται στο σκαλί και παρακολουθεί έναν σκύλο και μία γάτα που φιλονικούν. Αριστερά η αίθουσα κοσμείται με ανάγλυφα αναγεννησιακής αισθητικής και με θωράκιο με την παράσταση του «Ύδατος εκ πέτρας». Το πάτωμα είναι στρωμένο με προοπτικά σχεδιασμένες τετράγωνες πλάκες. Ψηλά τέσσερις άγγελοι που προβάλλουν μέσα από τα σύννεφα κρατούν τον σταυρό του μαρτυρίου του Ιησού.
Από την άποψη της εικονογραφίας, ο συμμετρικός αυτός τύπος

απόδοσης του *Μυστικού Δείπνου* με τον Χριστό στο κέντρο διατηρεί μόνο αναμνήσεις από τη βυζαντινή παράδοση, ενώ παρουσιάζει πολλές επιμέρους επιδράσεις από τη δυτικοευρωπαϊκή τέχνη. Άλλο ανάλογο παράδειγμα είναι ο *Μυστικός Δείπνος* του Θεοφάνη στη Μονή Σταυρονικήτα, με τον οποίο μάλιστα ο Δαμασκηνός μοιράζεται (πιθανώς ανεξάρτητα) το ίδιο πρότυπο, τη φημισμένη τοιχογραφία του Λεονάρντο (Κωνσταντουδάκη, 1988, ι. 109–111, βλ. και εδώ πιο κάτω). Παρά τη βυζαντινή τεχνική, που χρησιμοποιεί ο ζωγράφος στην απόδοση των προσώπων και των περισσότερων ενδυμάτων, τα μορφολογικά χαρακτηριστικά του έργου δείχνουν έντονη επήρεια από την αναγεννησιακή ζωγραφική. Οι περισσότεροι από τους αποστόλους είναι εμπνευσμένοι, όσον αφορά στη στάση τους, από χαλκογραφίες του Marcantonio Raimondi, του Cornelis Cort και του Agostino Carracci, ενώ άλλοι ασάφη αποδίδονται με βάση μορφές πολύ διαδεδομένες, κοινούς τόπους στην ιταλική ζωγραφική του 16ου αιώνα (βλ. *Δομήνικος Θεοτοκόπουλος Κρης*, αρ. 5, σελ. 134, και *Εικόνες κρητικής τέχνης*, 1993, αρ. 96, σελ. 449–451).

Η απόδοση των πλαγίων τοίχων και ανοιγμάτων της αίθουσας καθώς και του αβακωτού δαπέδου, των οποίων οι άξονες ξεκινούν από ένα κοινό σημείο φυγής στο κέντρο της γραμμής του ορίζοντα, στο πρόσωπο του Χριστού, δείχνει συνειδητοποίηση της γεωμετρικής προοπτικής, πράγμα σημαντικό για μεταβυζαντινό ζωγράφο, αν αναλογιστεί κανείς τη σημασία που αυτή είχε για ζωγράφους της Αναγέννησης. Η γνωριμία έργων δυτικής τέχνης και η μακροχρόνια παραμονή του Δαμασκηνού στην Ιταλία (Βενετία 1568–1569 και 1574–1584, Σικελία 1569–1571) τον είχαν εξοικειώσει με παρόμοιες αναζητήσεις, που ήταν ήδη καθιερωμένες κατακτήσεις στην ιταλική ζωγραφική από τον προηγούμενο αιώνα. Ως πιθανότερο πρότυπο για την εσωτερική διάρθρωση της σύνθεσης αυτής του Δαμασκηνού έχει υποδειχθεί ο περίφημος *Μυστικός Δείπνος* του Λεονάρντο στην Παναγία των Χαρίτων του Μιλάνου μέσω αντιγράφου του ή μάλλον χαλκογραφίας (Κωνσταντουδάκη, 1988, ι. σελ. 110, 112), ενώ ο τοίχος του βάθους με τα τοξωτά ανοίγματα επισημαίνεται σε παραστάσεις με το ίδιο θέμα της βενετσιάνικης σχολής, των ζωγράφων Paris Bordone (Muraro, 1955, εικ. 91), Bonifacio και Jacopo Bassano (Gilbert, 1978, εικ. 1).

Από τα ανάγλυφα που κοσμούν την αίθουσα οι σφίγγες, η ημίγυμνη γυναικεία μορφή και το κοχύλι είναι μοτίβα συνηθισμένα στην αναγεννησιακή διακοσμητική, το θωράκιο όμως με τον Μωυσή και την ανάβλυση του νερού από τον βράχο ασφαλώς φορτίζεται με νόημα που ξεπερνά τον απλό διακοσμητικό χαρακτήρα. Τα ιμάτια των περισσότερων αποστόλων σχηματίζουν πλατιές και μαλακές πτυχώσεις, αξιοσημείωτος μάλιστα είναι ο εναλλασσόμενος χαρακτήρας της υφής και του χρώματος, σε ασυνήθιστους συνδυασμούς προσφιλείς στον Δαμασκηνό (π.χ. ο χιτώνας του Ιούδα και το φόρεμα του καθίστού παιδιού). Ενδιαφέρουσα επίδειξη δεξιοτεχνίας του Κρητικού μαΐστρου είναι η λοξή τοποθέτηση ενός μαχαιριού στο ρείθρο του τραπεζιού, λεπτομέρεια ωστόσο αρκετά διαδεδομένη σε δυτικοευρωπαϊκούς πίνακες (αναφορά παραδειγμάτων στον κατάλογο *Δομήνικος Θεοτοκόπουλος Κρης*, 1990, σελ. 135).

Παρά την έλξη της ιταλικής τέχνης και παρά τις σημαντικές πρωτοβουλίες του, ο ζωγράφος δεν αποδεσμεύεται από την παράδοση ως προς το γενικό όρος των μορφών, που διατηρείται βυζαντινό και ενιαίο. Επίσης, παρά τη χρήση γεωμετρικής προοπτικής, το αρχιτεκτόνημα έχει μάλλον τον ρόλο σκηνογραφίας, καθώς δεν δημιουργείται ο απαιτούμενος χώρος για τη φυσική ένταξη των προσώπων σε αυτόν. Διατηρείται, εξάλλου, η σημασιολογική προοπτική της βυζαντινής παράδοσης, με τον Χριστό σε μεγαλύτερη κλίμακα από τα άλλα πρόσωπα.

Ο Δαμασκηνός αποδίδει τη σκηνή του δείπνου τονίζοντας την αντίδραση των αποστόλων στην αποκάλυψη του Χριστού για τη μελλοντική προδοσία. Το ψυχολογικό αυτό κλίμα επικρατεί σε δυτικά έργα με το ίδιο θέμα: του Jacopo Bassano (Zampetti, 1958, πίν. xxxiv–xxxv), του Τιτσιανού (Wethey, 1969, ι. σελ. 116–117), του Tintoretto (Pallucchini και Rossi 1982, εικ. 162, 293). Συγχρόνως, όμως, υποδηλώνει τον ευχαριστιακό χαρακτήρα του θέματος με την κλάση και ευλογία του άρτου, τον οίνο (το σώμα και το αίμα του Χριστού) και με την παρουσία του σταυρού, υπόμνηση του μαρτυρίου του Ιησού. Πιθανώς με την ενοιολογική απόχρωση του ευχαριστιακού χαρακτήρα του συνδέεται η επιλογή του θέματος, για να περιληφθεί στο σημαντικό αυτό σύνολο εικόνων που είχε την ευκαιρία να φιλοτεχνήσει ο Δαμασκηνός. Ας σημειωθεί εδώ ότι ο λειτουργικός αυτός χαρακτήρας του *Μυστικού Δείπνου*, χωρίς φυσικά να απουσιάζει από παλαιότερες εποχές, συνδέεται ιδιαίτερα με την περίοδο μετά τη Σύνοδο του Τριδέντου στη δυτική ζωγραφική.

Το έργο αυτό, όπως και τα υπόλοιπα πέντε, η *Παναγία ως Φλεγομένη Βάτος*, η *Προσκύνηση των Μάγων*, το *Μη μου άπτου* με άλλες αναστάσιμες σκηνές, η *Θεία Λειτουργία* και η *Α' Οικουμενική Σύνοδος της Νίκαιας*, προγραμματίστηκαν και φιλοτεχνήθηκαν μαζί, ανάμεσα στα τελευταία χρόνια της δεκαετίας του 1580 και το 1591. Με την προσπάθεια (επιτυχημένη στο σύνολό της) συνδυασμού στοιχείων από την τέχνη της Ανατολής και της Δύσης, τα έργα αυτά αποκαλύπτουν τους προβληματισμούς του προκισμένου ζωγράφου σχετικά με την πορεία της τέχνης που εθεράπευε και την ανανεώσή της με τη γόνιμη αρμονίωση χαρακτηριστικών της βυζαντινής παράδοσης και των αναγεννησιακών και μανεριστικών καλλιτεχνικών ρευμάτων.

Η υπογραφή της εικόνας είναι μεταγενέστερη, και φαίνεται ότι τοποθετήθηκε κατά την «ανακαίνισή» της (σύμφωνα με επιγραφή) τον 19ο αιώνα.

Εκθέσεις: Ηράκλειο, 1990· Αθήνα 1993.

Βιβλιογραφία: Κωνσταντουδάκη στο Χατζηνικολάου (επιμ.), 1990α, αρ. 5· *Εικόνες Κρητικής Τέχνης*, 1993, αρ. 96.

Μ. Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου

IX.

Εμμανουήλ Λαμπάρδος
Η Προσκύνηση των Μάγων
1600 περίπου
Τέμπερα σε ξύλο, 47 × 51 εκ.
Αθήνα, Συλλογή Ρ. Ανδρεάδη

Η Παναγία, αριστερά στην παράσταση, κάθεται σε βράχο με τον Ιωσήφ δίπλα της και τον μικρό Χριστό στην αγκαλιά της. Οι τρεις μάγοι έχουν φτάσει με την πολυπληθή συνοδεία τους. Οι δύο είναι ήδη γονατισμένοι μπροστά στο θείο Βρέφος, που αγγίζει στο κεφάλι τον πρώτο από αυτούς, ενώ ο τρίτος, ο μαύρος μάγος, με την πλάτη στον θεατή, πλησιάζει με βιασύνη. Τα ιερά πρόσωπα βρίσκονται μπροστά από μαρμάρινο ημιερειπωμένο κτίριο, επισκευασμένο με ξύλινα δοκάρια και καλυμμένο με αχυρένια στέγη, διάτρητη στο μέσον. Από πάνω τους πετούν δύο άγγελοι, κρατώντας μεγάλο παραπέτασμα, του οποίου η μία άκρη είναι στερεωμένη στη στέγη του κτιρίου. Πίσω από τον Ιωσήφ και τη Μαρία προβάλλουν τα δύο ζώα, ο βους και ο όνος.

Κάτω αριστερά, σε πρώτο επίπεδο, δύο νέοι, με γυμνό τον δεξιό ώμο και βραχίονα και εικονιζόμενοι μόνο μέχρι τη μέση, στρέφοντας την πλάτη, παρατηρούν με θαυμασμό τη σκηνή. Οι μάγοι είναι με πολυτέλεια ντυμένοι, έχουν χρυσά στέμματα και σπαθιά, ενώ οι ακόλουθοί τους φορούν εξωτικές ενδυμασίες και ανατολίτικα καπέλα. Η συνοδεία των μάγων, με πλήθος αλόγων και δύο καμήλες, καταλαμβάνει το δεξιό μέρος της παράστασης. Το τοπίο δεξιά έχει απότομα βραχώδη υψώματα και ψηλά δέντρα, ενώ στο κέντρο το έδαφος διαμορφώνει απαλά εξάρματα που καταλήγουν στο βάθος σε μακρινά βουνά, ζωγραφισμένα γαλαζοπράσινα, σύμφωνα με την ατμοσφαιρική προοπτική. Ο ζωγράφος ωστόσο δεν καταργεί τον παραδοσιακό χρυσό κάμπο, που φαίνεται ανάμεσα στα νέφη και τα φυλλώματα των δέντρων.

Ο πίνακας φέρει την υπογραφή ΧΕΙΡ ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ ΤΟΥ ΛΑΜΒΑΡΔΟΥ, αριστερά. Με το ίδιο όνομα και επώνυμο έχουν εντοπιστεί στο κρητικό υλικό των αρχείων της Βενετίας δύο ζωγράφοι, σχεδόν σύγχρονοι (ο ένας μαρτυρείται μεταξύ 1587 και 1631 και ο άλλος μεταξύ 1623 και 1644) και συγγενείς (θείος και ανιψιός). Πολλές και αξιόλογες εικόνες σώζονται με αυτή την υπογραφή, δεν κατέστη όμως ακόμη δυνατόν να διαχωριστεί το έργο του καθενός. Οι περισσότερες από τις υπάρχουσες εικόνες παρουσιάζουν τα θέματά τους σε παραδοσιακή εικονογραφία και τεχνοτροπία, με μεγάλη ικανότητα αναπαραγωγής παλαιότερων προτύπων της κρητικής ζωγραφικής σε άριστη ποιότητα και άψογη τεχνική εκτέλεση, όπως, για να περιοριστώ σε δύο μόνο παραδείγματα, ο *Επιτάφιος Θρήνος* του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών και ο *Αγιος Ιωάννης με τον Πρόχορο* του Μουσείου του Ελληνικού Ινστιτούτου Βενετίας. Λίγες φορές εισδύουν ιταλικές επιδράσεις σε λεπτομέρειες.

Το αντίθετο συμβαίνει στο έργο που παρουσιάζεται εδώ. Η εικονογραφία του είναι δανεισμένη από τη δυτικοευρωπαϊκή τέχνη, μολονότι η τεχνική είναι η γνωστή της βυζαντινής παράδοσης. Το θέμα της Προσκύνησης των Μάγων σύμφωνα με τη δυτική εικονογραφία είχε ήδη αποδώσει, ως γνωστόν, ο Δομήνικος Θεοτοκόπουλος στον πίνακα του Μουσείου Μπενάκη. Δύο άλλοι περίφημοι ζωγράφοι της Κρήτης, ο Μιχαήλ Δαμασκηνός, στη γνωστή εικόνα του της Συλλογής Αγίας Αικατερίνης Σιναϊτών Ηρακλείου και ο Γεώργιος Κλόντζας, στο τρίπτυχο του Ελληνικού Ινστιτούτου Βενετίας, θέλησαν να συνδυάσουν στην ίδια παράσταση τα βυζαντινά και τα ιταλικά στοιχεία.

Η *Προσκύνηση των Μάγων* του Εμμανουήλ Λαμπάρδου φαίνεται ότι οφείλει πολλά στον Δαμασκηνό τόσο για την απόδοση της Παναγίας και των αγγέλων όσο και για την απόδοση πολλών ακολούθων και αλόγων. Οι συνθέσεις τους ωστόσο δεν είναι εντελώς όμοιες, καθώς ο Λαμπάρδος αλλάζει το τοπίο και δείχνει προτίμηση για την ατμοσφαιρική προοπτική. Προσθέτει επίσης την ενδιαφέρουσα λεπτομέρεια των δύο νέων που παρακολουθούν ως θεατές τα συμβαίνοντα. Είναι επίσης πιθανό να είχε υπόψη του και ο ίδιος χαρακτικά που χρησιμοποίησε και ο Δαμασκηνός, αν και θεωρώ ότι πρέπει να γνώριζε και το ίδιο το συγκεκριμένο έργο του Δαμασκηνού. Αυτό αποκαλύπτει η πανομοιότυπη απόδοση των δύο αγγέλων, οι οποίοι σημειωτέον ανάγονται σε πρότυπα όπως μια χαλκογραφία της σχολής του Marcantonio Raimondi με την *Προσκύνηση των ποιμένων* (*Illustrated Bartsch* 28, Comm., 1995, σελ. 13) αλλά και μιας ομάδας ιπποκόμων και αλόγων δεξιά, που δεν έχει εντοπιστεί σε άλλη πηγή με αυτόν τον τρόπο.

Οι διαφορετικές εκδοχές του ίδιου θέματος από Κρητικούς ζωγράφους στο δεύτερο μισό του 16ου αιώνα επιτρέπουν να διαπιστώσουμε τις διαφορετικές προτιμήσεις και την ατομικότητα του καθενός, αλλά και τις τάσεις και δυνατότητες που είχε η κρητική ζωγραφική της εποχής.

Ο πίνακας του Λαμπάρδου παρουσιάζει ενδιαφέρον για την προσπάθεια που αποκαλύπτει σε σχέση με την οργάνωση του χώρου σε διάφορα επίπεδα και την εφαρμογή της προοπτικής με τη σταδιακή σμίκρυνση των πιο μακρινών μορφών. Παρατηρείται, ωστόσο, έλλειψη σαφήνειας μέσα σε αυτό το συνωθούμενο ανθρώπων και αλόγων, που δεν είναι βέβαια άσχετη με κάποιες μανιεριστικές τάσεις του ζωγράφου.

Το σχέδιο είναι σταθερό, το πλάσιμο επιμελημένο και η χρωματική εντύπωση λαμπρή, με το κόκκινο χρώμα να κυριαρχεί. Παρατηρείται ωστόσο κάποια ξηρότητα στην εκτέλεση και σχετική αδυναμία του ζωγράφου να πραγματοποιήσει αποτελεσματικά τις φιλοδοξίες του. Παρ' όλ' αυτά το έργο συνιστά ένα αξιόλογο δείγμα της κρητικής ζωγραφικής του 16ου αιώνα και ένα ενδιαφέρον τεκμήριο εξέλιξης της μεταβυζαντινής ζωγραφικής της εποχής προς τον εκκοσμικευμένο θρησκευτικό πίνακα.

Εκθέσεις: Βλ. βιβλιογραφία.

Βιβλιογραφία: Holy Image.... 1988, αρ. 74, με προγενέστερη βιβλιογραφία.

Μ. Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου

δούμε σε μεγάλη έκταση το προκαταρκτικό αυτό ελεύθερο σχέδιο, που είναι βιαστικό αλλά ακριβές, ευαίσθητο και εκφραστικό, και το οποίο παρατηρούμε και σε άλλα πρώιμα έργα του Δομήνικου Θεοτοκόπουλου. Ο ζωγράφος το παρακολουθεί με το χρώμα, σε ορισμένες όμως περιπτώσεις αισθάνεται την άνεση να μετατρέψει την αρχική του ιδέα και να παρεκκλίνει από τον πρώτο σχεδιασμό (πρβ. τα pentimenti των Ιταλών ζωγράφων), αποκαλύπτοντας ότι τα αναγεννησιακά ιδεώδη της καλλιτεχνικής ελευθερίας είχαν ελκύσει τον νεαρό Κρητικό «μαΐστρο».

Οι κυριότερες εικονογραφικές πηγές του έργου έχουν υποδειχθεί σε αριθμό χαρακτικών και πινάκων. Ανάμεσα στα χαρακτικά είναι εκείνα των A. Schiavone (οξυγραφία σε σχέδιο του Parmigianino), N. Boldrini (σε ξυλογραφία σε σχέδιο του Τιτιανού, που χαράχτηκε επίσης σε χαλκογραφία από τον Cornelis Cort), του Παρμιτζανίνο, που, ας προστεθεί, επαναλήφθηκε πιθανώς από τον G.G. Caraglio (απόδοση, *Illustrated Bartsch* 28, Comm., 1995, σελ. 214–215).

Επιπλέον, ας επισημανθεί εδώ η ομοιότητα στο γενικό εικονογραφικό σχήμα και την επιλογή των θέσεων των προσώπων με χαλκογραφία ανώνυμου, στο όφος του J. Mignon, με βάση σχέδιο αποδιδόμενο στον Luca Penni (*Illustrated Bartsch* 33, 1979, σελ. 291), όπου η Θεοτόκος με τον Χριστό γυμνό κάθεται στην άκρη αριστερά, στο κρηπίδωμα αρχαίου κτιρίου με καμάρες, οι τρεις μάγοι βρίσκονται σε αντίστοιχα με τον πίνακα του Θεοτοκόπουλου σημεία και στάσεις, υπάρχουν ο στρατιώτης από τα νώτα (χωρίς όμως να συγγενεύει απόλυτα, όπως συμβαίνει με τον στρατιώτη στη χαλκογραφία του Παρμιτζανίνο και του Καράλιο) και τα άλογα, μάλιστα το ένα έχει στραμμένο το ρύγχος ψηλά, όπως στον πίνακα που εξετάζουμε.

Δεν εννοούμε να ισχυριστούμε άμεση γνώση, είναι όμως ενδιαφέρον το ότι ο Κρητικός ζωγράφος γνωρίζει και χρησιμοποιεί το τρέχον εικονογραφικό λεξιλόγιο της δυτικοευρωπαϊκής ζωγραφικής της εποχής για το συγκεκριμένο θέμα.

Για τη σύνθεση δεν έχει επισημανθεί ένα συγκεκριμένο πρότυπο αλλά επιμέρους μόνο δάνεια και διασκευές. Την τάση αυτή παρατηρούμε και σε άλλα πρώιμα έργα του ζωγράφου, όπως π.χ. το *Τρίπτυχο της Μόδενας* (για να περιοριστούμε μόνο στη μνεία ενός ενυπόγραφου).

Υποθέτουμε ότι ο πίνακας αυτός ανήκει στην κρητική περίοδο του Θεοτοκόπουλου, επειδή σε αυτόν παράλληλα με τις αρετές διαπιστώνονται και αδυναμίες χαρακτηριστικές πρωτολείων, όπως στο ζήτημα των αναλογιών των μορφών μεταξύ τους και ως προς το κτίριο, ή στην εξερεύνηση του χώρου και τη δημιουργία της τρίτης διάστασης. Παρατηρούνται επίσης κάποιες αντινομίες, καθώς οι ψηλόλιγνες, μανιεριστικές και δυσανάλογες μορφές του γονατιστού και του μαύρου μάγου έρχονται σε αντίθεση με τις πλαστικές, γεμάτες καμπυλότητες, μορφές της Παναγίας και του παιδιού με την ισχυρή μυώδη παρουσία του στρατιώτη δεξιά.

Δεν μπορούμε όμως να ξεχνούμε το μεγάλο άλμα που επιχειρεί αυτός ο νεαρός ζωγράφος, που ξεκίνησε ως συνεχιστής της βυζαντινής παράδοσης, οπωσδήποτε σε ένα από τα καλύτερα εργαστήρια της πρωτεύουσας της βενετοκρατούμενης Κρήτης, για να δεχθεί γρήγορα τα αναγεννησιακά και μανιεριστικά ρεύματα και να αναδειχθεί ως ο πρώτος ζωγράφος του τόπου του, που αρμοιώνει σε τέτοια έκταση και προσπαθεί να εκφράσει απερίφραστα τις αξίες της δυτικοευρωπαϊκής τέχνης. Δεν μπορούμε εξάλλου να αγνοήσουμε τις προηγμένες πολιτισμικές συνθήκες της Κρήτης της εποχής, που κατέστησαν πραγματικότητα παρόμοιες τάσεις στις διάφορες όψεις της κοινωνίας και της τέχνης και δημιούργησαν την Κρητική Αναγέννηση.

Προέλευση: Αγοράστηκε το 1934 από το αθηναϊκό αρχαιοπωλείο του Θ. Ζουμπουλάκη. Αναφέρεται ως προερχόμενο από κάποιο νησί του Αιγαίου (προέλευση που έχει αμφισβητηθεί).

Εκθέσεις: Τόκιο, 1986· Λονδίνο, 1987· Βαλτιμόρη, 1988· Ηράκλειο, 1990, αρ. 3· Αθήνα, 1994, αρ. 61.

Βιβλιογραφία: Κωνσταντουδάκη στο Χατζηκωλάου (επιμ.), 1990α, αρ. 3, σελ. 154· *Θησαυροί Ορθοδοξίας*, 1994, αρ. 61· Constantoudaki, 1995, σελ. 107–110· Xydis, 1995, σελ. 145–146· Cormack, 1997, σελ. 200–201 και σελ. 197, εικ. 73

Μ. Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου

4.

Τέσσερα εικονίδια
με σκηνές του Πάθους
από τρίπτυχο
(Τρίπτυχο της Φερράρας)
Αποδίδονται εδώ στον Δομήνικο Θεοτοκόπουλο
1567 περίπου
Τέμπερα και λάδι σε ξύλο
Φερράρα, Pinacoteca Nazionale, Fondazione Cassa di Risparmio di Ferrara

Οι τέσσερις αυτοί μικροί πίνακες παριστάνουν ισάριθμα επεισόδια από το Πάθος του Κυρίου. Αποτελούσαν άλλοτε τα πλαϊνά αμφίγραπτα φύλλα ενός μικρού αναδιπλούμενου τρίπτυχου ιδιωτικής λατρείας, διαλυμένου σήμερα. Προέρχονται από τη συλλογή του φιλότεχνου μαρκησίου Massimiliano Strozzi Sacrati (1797–1859), γόνου οικογενειών από τη Μάντοβα και τη Φερράρα. Ήδη από το 1850 βρίσκονταν στην κατοικία του στη Φερράρα, αποδιδόμενοι στον «Luca d'Olanda», σύμφωνα με χειρόγραφο ευρετήριο του δεύτερου μισού του 1900 αιώνα, το οποίο φέρει τον τίτλο «Raccolta di Quadri esistenti nel Palazzo del Marchese Strozzi Sacrati in Ferrara e da lui stesso formata nel 1850» και βρίσκεται ανάμεσα στα έγγραφα του ογκώδους αρχείου της οικογένειας. Ο Massimiliano Strozzi Sacrati είχε κληρονομήσει παλαιές οικογενειακές συλλογές έργων τέχνης, ήταν όμως και ο ίδιος συλλέκτης, με ποικίλα ενδιαφέροντα. Η συλλογή του πέρασε στον ομώνυμο ανεψιό του, ο οποίος, αφού κληρονόμησε ένα οικογενειακό μέγαρο στη Φλωρεντία, μετοίκησε εκεί προ του 1874. Το 1915 ο δεύτερος αυτός Massimiliano κληροδότησε τους πίνακες της συλλογής στον γιο του Uberto Strozzi Sacrati († 1982), τον τελευταίο απόγονο της οικογένειας.

Ανάμεσα στους πίνακες αυτούς

ήταν και τα τέσσερα μικρά έργα που εξετάζονται εδώ. Αυτά εμφανίστηκαν σε πλειστηριασμό τον Δεκέμβριο του 1992 με απόδοση στον Θεοτοκόπουλο και αγοράστηκαν από το Ίδρυμα της Τράπεζας Αποταμίευσης (Fondazione della Cassa di Risparmio) της Φερράρας. Το 1996 περιλήφθηκαν στον κατάλογο της έκθεσης: *La leggenda del collezionismo. Le quadrerie storiche ferraresi*, Φερράρα, Pinacoteca Nazionale, 25 Φεβρουαρίου–26 Μαΐου 1996, αρ. 41, με σύντομο κείμενο του S. Marinelli, ο οποίος επισημαίνει εύστοχα μερικές από τις πηγές των παραστάσεων, όμως φαίνεται ότι δεν αποδέχεται την απόδοση στον Γκρέκο (βλ. και όσα σημειώνονται από τη γράφουσα στο εισαγωγικό κείμενο του καταλόγου για την κρητική ζωγραφική και την πρώιμη παραγωγή του Δομήνικου Θεοτοκόπουλου).

Σκοπός του σύντομου σχολιασμού που ακολουθεί είναι να εκθέσει μερικές προκαταρκτικές παρατηρήσεις για το ύφος και την εικονογραφία των έργων αυτών, εν όψει μιας πληρέστερης δημοσίευσης, να προτείνει την απόδοσή τους στη νεανική παραγωγή του Δομήνικου Θεοτοκόπουλου και να προσφέρει το έναυσμα για μια σχετική συζήτηση ειδικών μελετητών, εφόσον μάλιστα στην έκθεση αυτή παρουσιάζονται και άλλα πρώιμα έργα του Γκρέκο.

Σημειώνω και εδώ ότι η τεχνική εξέταση των έργων έγινε στα εργαστήρια της Εθνικής Πινακοθήκης της Φερράρας από τους συντηρητές Martin Kleinsasser και M. Paola Degli Esposti, την οποία ευχαριστώ για την ευγενή διαθεσιμότητα και τις επανειλημμένες χρήσιμες παρατηρήσεις της, όπως ευχαριστώ και τις διευθύντριες της Εθνικής Πινακοθήκης της Φερράρας G. Agostini και της Πινακοθήκης Estense της Μόδενας J. Bentini, καθώς και τον avv. S. Carletti, Πρόεδρο της Fondazione della Cassa di Risparmio di Ferrara και τον dott. A. Nascimbeni του ίδιου ιδρύματος, για το ενδιαφέρον τους.

Τα τέσσερα καμπύλα στο άνω μέρος εικονίδια συγκροτούσαν αρχικά τις δύο όψεις των δύο πλαινών φύλλων ενός τρίπτυχου, όπως είπαμε. Ο διαχωρισμός τους έγινε πιθανότατα στον 19ο αιώνα. Παριστάνουν τον Νιπτήρα, την *Προσευχή στον κήπο της Γεθσημανή*, την *Απόνιψη του Πιλάτου* και τη *Σταύρωση* και διατηρούνται σε πολύ καλή κατάσταση. Είναι ζωγραφισμένα σε ξύλο καρυδιάς με χρήση πιθανότατα τέμπερας και λαδιού και με την εφαρμογή ελεύθερου προκαταρκτικού σχεδίου σε όλες τις παραστάσεις, με εξαίρεση τη χάραξη ορισμένων αρχιτεκτονικών λεπτομερειών.

Σύμφωνα με την ευαγγελική διήγηση και με τεχνικές παρατηρήσεις (μέγεθος των φύλλων, σύμπτωση της καμπύλης άνω, ίχνη ύπαρξης μικρής λαβής, όπως παρατήρησε η M.P. Degli Esposti), ο *Νιπτήρας* και η *Απόνιψη του Πιλάτου* αποτελούσαν την εξωτερική και την εσωτερική, αντίστοιχα, όψη του δεξιού φύλλου του τρίπτυχου, ενώ η *Προσευχή στον κήπο της Γεθσημανή* και η *Σταύρωση* ανήκαν στο αριστερό φύλλο, εξωτερικά και εσωτερικά αντίστοιχα. Όταν ο πιστός σφάλιζε το τρίπτυχο, έκλεινε πρώτα το αριστερό φύλλο και πάνω από αυτό το δεξί και έτσι ήταν ορατή μόνο η παράσταση με τον Νιπτήρα.

Μολονότι ο τύπος, το σχήμα και το μέγεθος των φύλλων θυμίζουν κρητικά τρίπτυχα του 16ου αιώνα, η εικονογραφία των παραστάσεων είναι δυτική και η τεχνοτροπία επηρεασμένη από τις αρχές του μανιερισμού σε ό,τι αφορά την κίνηση και από τη βενετική ζωγραφική ως προς τον χειρισμό του χρώματος και τις αντανακλάσεις του φωτός. Πράγματι, η αίσθηση αέναης κίνησης, η επιμήκυνση και οι συστροφές των μορφών, η ρευστή πινελιά και τα νευρώδη φωτίσματα, η ζωγραφικότητα και η χρωματική πανδαισία χαρακτηρίζουν τα έργα. Θα ακολουθήσουν ορισμένες στοχευόδεις παρατηρήσεις σχετικές με τα κυριότερα πρότυπα που φαίνεται ότι έλαβε υπόψη του ο ζωγράφος για τη συγκρότηση της καθεμιάς σύνθεσης. Οι πηγές πολλών μορφών και συμπλεγμάτων ανιχνεύονται όντως σε ιταλικά και βορειοευρωπαϊκά χαρακτικά, που θα σημειωθούν πιο κάτω. Παράλληλα επιχειρούνται μερικές συγκρίσεις ανάμεσα στους τέσσερις αυτούς μικρούς πίνακες και σε πρώιμα έργα του Δομήνικου Θεοτοκόπουλου. Οι συγκρίσεις αυτές μπορεί να αποβούν υποβοηθητικές στην προσπάθεια καλύτερης στάθμισης της εδώ προτεινόμενης απόδοσης.

4.1.
Ο Νιπτήρας
Τέμπερα και λάδι σε ξύλο,
22,6 × 15,5 εκ.

Για την απόδοση του θέματος του Νιπτήρα ο ζωγράφος δημιουργεί μια συμμετρική παράσταση με το κυριότερο συμπλέγμα, του Χριστού με τον Πέτρο, στο κέντρο και σε πρώτο επίπεδο. Δείχνει επιπλέον ενδιαφέρον για την υποθέτηση της γεωμετρικής προοπτικής με κοινό σημείο φυγής κατά τον κάθετο κεντρικό άξονα του έργου, στην τοξωτή πύλη του βάθους. Η συμμετρία ασφαλώς ταιριάζει σε μια σύνθεση που προοριζόταν να φαίνεται όταν το τρίπτυχο ιδιωτικής λατρείας, στο οποίο ανήκε, παρέμενε κλειστό.

Η σκηνή τοποθετείται σε θολωτή αίθουσα, με στέγαση από ένα είδος σταυροθολίου, που όμως δεν καλύπτει ολόκληρο τον χώρο. Στο βάθος ένα τμήμα της στέγης φαίνεται να έχει άνοιγμα, από το οποίο το φως καταυγάζει τον αριστερό (ως προς τον θεατή) τοίχο. Άλλη φωτιστική πηγή ενοείται ότι βρίσκεται έξω από την παράσταση, ενώ δέσμες φωτός εκπέμπονται και από το μεγάλο γυάλινο καντήλι που κρέμεται από το ταβάνι. Το δάπεδο είναι αβακωτό, με εναλλασσόμενες πλάκες, ρόδινες και υπόλευκες, σε προοπτική απόδοση. Στο πρώτο επίπεδο της παράστασης ο Χριστός, γονατιστός, νίπτει τα πόδια του Πέτρου, ενώ στην άκρη δεξιά, ένας νεαρός απόστολος (μέρος της μορφής του έχει αποκοπεί από παλιά), ιδωμένος από τα νώτα, με το

ήταν και τα τέσσερα μικρά έργα που εξετάζονται εδώ. Αυτά εμφανίστηκαν σε πλειστηριασμό τον Δεκέμβριο του 1992 με απόδοση στον Θεοτοκόπουλο και αγοράστηκαν από το Ίδρυμα της Τράπεζας Αποταμίευσης (Fondazione della Cassa di Risparmio) της Φερράρας. Το 1996 περιλήφθηκαν στον κατάλογο της έκθεσης: *La leggenda del collezionismo. Le quadrerie storiche ferraresi*, Φερράρα, Pinacoteca Nazionale, 25 Φεβρουαρίου–26 Μαΐου 1996, αρ. 41, με σύντομο κείμενο του S. Marinelli, ο οποίος επισημαίνει εύστοχα μερικές από τις πηγές των παραστάσεων, όμως φαίνεται ότι δεν αποδέχεται την απόδοση στον Γκρέκο (βλ. και όσα σημειώνονται από τη γράφουσα στο εισαγωγικό κείμενο του καταλόγου για την κρητική ζωγραφική και την πρώιμη παραγωγή του Δομήνικου Θεοτοκόπουλου).

Σκοπός του σύντομου σχολιασμού που ακολουθεί είναι να εκθέσει μερικές προκαταρκτικές παρατηρήσεις για το ύφος και την εικονογραφία των έργων αυτών, εν όψει μιας πληρέστερης δημοσίευσης, να προτείνει την απόδοσή τους στη νεανική παραγωγή του Δομήνικου Θεοτοκόπουλου και να προσφέρει το έναυσμα για μια σχετική συζήτηση ειδικών μελετητών, εφόσον μάλιστα στην έκθεση αυτή παρουσιάζονται και άλλα πρώιμα έργα του Γκρέκο.

Σημειώνω και εδώ ότι η τεχνική εξέταση των έργων έγινε στα εργαστήρια της Εθνικής Πινακοθήκης της Φερράρας από τους συντηρητές Martin Kleinsasser και M. Paola Degli Esposti, την οποία ευχαριστώ για την ευγενή διαθεσιμότητα και τις επανειλημμένες χρήσιμες παρατηρήσεις της, όπως ευχαριστώ και τις διευθύντριες της Εθνικής Πινακοθήκης της Φερράρας G. Agostini και της Πινακοθήκης Estense της Μόδενας J. Bentini, καθώς και τον avv. S. Carletti, Πρόεδρο της Fondazione della Cassa di Risparmio di Ferrara και τον dott. A. Nascimbeni του ίδιου ιδρύματος, για το ενδιαφέρον τους.

Τα τέσσερα καμπύλα στο άνω μέρος εικονίδια συγκροτούσαν αρχικά τις δύο όψεις των δύο πλαινών φύλλων ενός τρίπτυχου, όπως είπαμε. Ο διαχωρισμός τους έγινε πιθανότατα στον 19ο αιώνα. Παριστάνουν τον Νιπτήρα, την *Προσευχή στον κήπο της Γεθσημανή*, την *Απόνιψη του Πιλάτου* και τη *Σταύρωση* και διατηρούνται σε πολύ καλή κατάσταση. Είναι ζωγραφισμένα σε ξύλο καρυδιάς με χρήση πιθανότατα τέμπερας και λαδιού και με την εφαρμογή ελεύθερου προκαταρκτικού σχεδίου σε όλες τις παραστάσεις, με εξαίρεση τη χάραξη ορισμένων αρχιτεκτονικών λεπτομερειών.

Σύμφωνα με την ευαγγελική διήγηση και με τεχνικές παρατηρήσεις (μέγεθος των φύλλων, σύμπτωση της καμπύλης άνω, ίχνη ύπαρξης μικρής λαβής, όπως παρατήρησε η M.P. Degli Esposti), ο *Νιπτήρας* και η *Απόνιψη του Πιλάτου* αποτελούσαν την εξωτερική και την εσωτερική, αντίστοιχα, όψη του δεξιού φύλλου του τρίπτυχου, ενώ η *Προσευχή στον κήπο της Γεθσημανή* και η *Σταύρωση* ανήκαν στο αριστερό φύλλο, εξωτερικά και εσωτερικά αντίστοιχα. Όταν ο πιστός σφάλιζε το τρίπτυχο, έκλεινε πρώτα το αριστερό φύλλο και πάνω από αυτό το δεξί και έτσι ήταν ορατή μόνο η παράσταση με τον Νιπτήρα.

Μολονότι ο τύπος, το σχήμα και το μέγεθος των φύλλων θυμίζουν κρητικά τρίπτυχα του 16ου αιώνα, η εικονογραφία των παραστάσεων είναι δυτική και η τεχνοτροπία επηρεασμένη από τις αρχές του μανιερισμού σε ό,τι αφορά την κίνηση και από τη βενετική ζωγραφική ως προς τον χειρισμό του χρώματος και τις αντανακλάσεις του φωτός. Πράγματι, η αίσθηση αέναης κίνησης, η επιμήκυνση και οι συστροφές των μορφών, η ρευστή πινελιά και τα νευρώδη φωτίσματα, η ζωγραφικότητα και η χρωματική πανδαισία χαρακτηρίζουν τα έργα. Θα ακολουθήσουν ορισμένες στοχευόδεις παρατηρήσεις σχετικές με τα κυριότερα πρότυπα που φαίνεται ότι έλαβε υπόψη του ο ζωγράφος για τη συγκρότηση της καθεμιάς σύνθεσης. Οι πηγές πολλών μορφών και συμπλεγμάτων ανιχνεύονται όντως σε ιταλικά και βορειοευρωπαϊκά χαρακτικά, που θα σημειωθούν πιο κάτω. Παράλληλα επιχειρούνται μερικές συγκρίσεις ανάμεσα στους τέσσερις αυτούς μικρούς πίνακες και σε πρώιμα έργα του Δομήνικου Θεοτοκόπουλου. Οι συγκρίσεις αυτές μπορεί να αποβούν υποβοηθητικές στην προσπάθεια καλύτερης στάθμισης της εδώ προτεινόμενης απόδοσης.

4.1.
Ο Νιπτήρας
Τέμπερα και λάδι σε ξύλο,
22,6 × 15,5 εκ.

Για την απόδοση του θέματος του Νιπτήρα ο ζωγράφος δημιουργεί μια συμμετρική παράσταση με το κυριότερο συμπλέγμα, του Χριστού με τον Πέτρο, στο κέντρο και σε πρώτο επίπεδο. Δείχνει επιπλέον ενδιαφέρον για την υποθέτηση της γεωμετρικής προοπτικής με κοινό σημείο φυγής κατά τον κάθετο κεντρικό άξονα του έργου, στην τοξωτή πύλη του βάθους. Η συμμετρία ασφαλώς ταιριάζει σε μια σύνθεση που προοριζόταν να φαίνεται όταν το τρίπτυχο ιδιωτικής λατρείας, στο οποίο ανήκε, παρέμενε κλειστό.

Η σκηνή τοποθετείται σε θολωτή αίθουσα, με στέγαση από ένα είδος σταυροθολίου, που όμως δεν καλύπτει ολόκληρο τον χώρο. Στο βάθος ένα τμήμα της στέγης φαίνεται να έχει άνοιγμα, από το οποίο το φως καταυγάζει τον αριστερό (ως προς τον θεατή) τοίχο. Άλλη φωτιστική πηγή ενοείται ότι βρίσκεται έξω από την παράσταση, ενώ δέσμες φωτός εκπέμπονται και από το μεγάλο γυάλινο καντήλι που κρέμεται από το ταβάνι. Το δάπεδο είναι αβακωτό, με εναλλασσόμενες πλάκες, ρόδινες και υπόλευκες, σε προοπτική απόδοση. Στο πρώτο επίπεδο της παράστασης ο Χριστός, γονατιστός, νίπτει τα πόδια του Πέτρου, ενώ στην άκρη δεξιά, ένας νεαρός απόστολος (μέρος της μορφής του έχει αποκοπεί από παλιά), ιδωμένος από τα νώτα, με το

και πάνω του προβάλλονται τα αραιά κλαδιά των θάμνων του σκοτεινού βράχου, ο οποίος περιβάλλει σαν απειλή τη μορφή του Χριστού. Οι αντανακλάσεις του φωτός καταυγάζουν όλες τις μορφές. Το πρόσωπο του Χριστού και ιδίως το μέτωπό του γυαλίζει σαν να έχει ιγρανθεί από ιδρώτα αγωνίας. Εντονότερες είναι οι αντανακλάσεις στα ιμάτια των αποστόλων, όπου σχηματίζονται πλατιές και λαμπερές φωτισμένες επιφάνειες, με πλούσια υφή.

Για τη δημιουργία της σύνθεσης αυτής είναι πολύ πιθανό ότι ο ζωγράφος έλαβε υπόψη του ομόθεμες παραστάσεις άλλων καλλιτεχνών και ιδίως χαρακτικά έργα. Πιθανώς γνώριζε τη χαλκογραφία της *Προσευχής* του Benedetto Montagna, καθώς σε αυτήν εντοπίζονται κοινά στοιχεία στη στάση του Χριστού (κίνηση και ένδυση) και του Πέτρου (στήριξη άνω κορμού). Πρέπει επίσης να γνώριζε δύο ξυλογραφίες του Dürer με την *Προσευχή*, τη μία από τη σειρά του *Μεγάλου Πάθους* (1511), την οποία έχει πιστά επαναλάβει σε χαλκογραφία ο Marcantonio Raimondi. Από τη δεύτερη αυτή σύνθεση (μέσω του χαρακτικού είτε του Ντύρερ είτε του Μαρκαντόνιο) προέρχονται αναμφίβολα οι στάσεις των δύο αποστόλων, του σκυφτού Ιωάννη και του Πέτρου, με τη χαρακτηριστική διευθέτηση των ποδιών, που τα σταυρώνουν χαμηλά στους ταρσούς και έχουν απομακρυσμένα τα γόνατα. Απλώς ο ζωγράφος αντέστρεψε τη φορά της σύνθεσης και επέφερε λίγες μετατροπές σε λεπτομέρειες.

Η μορφή του αποστόλου που εικονίζεται σε δεύτερο επίπεδο αντιστοιχεί με παρόμοια μορφή σε χαλκογραφία με την *Προσευχή* του Lucas van Leyden του 1509 (θυμίζω εδώ την απόδοση των τεσσάρων κομματιών στον ζωγράφο αυτόν στο ευρετήριο του 19ου αιώνα που αναφέρθηκε πιο πάνω), αλλά και σε χαρακτικό του Τιτσιανού, με έναν ιππέα που ξεκουράζεται σε τοπίο και με τον ακόλουθό του που σέρνει το άλογο, και -λιγότερο- σε ξυλογραφία του Niccolò Boldrini με βάση σχέδιο του Τιτσιανού (που σημειώνεται στο εισαγωγικό κείμενο του τόμου αυτού για την κρητική ζωγραφική και την πρώιμη παραγωγή του Δομήνικου Θεοτοκόπουλου).

Όπως στην περίπτωση του *Νιπτήρα* έτσι και στη σκηνή της *Προσευχής* έχουμε ανασύνθεση των ξενών στοιχείων σε μια παράσταση, όπου το κύριο ενδιαφέρον του ζωγράφου εστιάζεται στην υποβλητική ατμόσφαιρα, στις αντιθέσεις φωτός-σκιάς και τη σημασία τους, και πάνω από όλα στον χειρισμό του χρώματος και των λαμπρών αντανακλάσεών του.

Ορισμένα συστατικά της παράστασης αυτής μπορούν να παραβληθούν με αντίστοιχα από διάφορες σκηνές του *Τρίπτυχου της Μόδενας* του Δομήνικου Θεοτοκόπουλου. Ο άγγελος που προσφέρει το ποτήριον στον Ιησού στον *Κήπο της Γεθσημανή* μπορεί να συσχετιστεί ως προς το σχέδιο και το πλάσιμο με τον άγγελο με το ποτήριον από την κεντρική παράσταση του *Τρίπτυχου της Μόδενας*, με τη *Στέψη ενός χριστιανού στρατιώτη*: από το ορμητικό του πέταγμα πτυχώνεται το φόρεμα κυκλικά στον ώμο και ο γυμνός βραχίονας πλάθεται συνοπτικά με μία μόνο συνεχή πινελιά. Ο τρόπος μάλιστα με τον οποίο η πινελιά αυτή ξεκινά από την πλάτη είναι όμοιος με αυτόν που παρατηρείται στον άγγελο στην άκρη δεξιά της σκηνής με τη *Στέψη* του *Τρίπτυχου της Μόδενας*. Η ρευστή πτυχολογία και ο νευρικός φωτισμός στις ακμές του ρόδινου χιτώνα του Χριστού της *Προσευχής* έχει το αντίστοιχό του στο ομοιόχρωμο φόρεμα της Παναγίας από την *Προσκύνηση των ποιμένων* του *Τρίπτυχου της Μόδενας*. Ανάλογη σχέση διαπιστώνεται και στον χιτώνα του Πέτρου από την *Προσευχή* αριστερά και του Θεού-Πατρός από την παράσταση των *Πρωτοπλάστων* αφτέρου.

Οι χρωματικές επιλογές και οι χρωματικοί συνδυασμοί παρουσιάζουν μεγάλη αντιστοιχία. Το μακρινό τοπίο με το χρυσορόδινο φως και τα μόλις ιχνογραφημένα κτίσματα στο βάθος της παράστασης με την *Προσευχή* ξαναβρίσκεται παρόμοιο στο *Τρίπτυχο της Μόδενας*, κυρίως στη *Βάπτιση*, αλλά και την *Προσκύνηση των ποιμένων* και τον *Ευαγγελισμό*. Ο σκοτεινός καφετής όγκος του βράχου πίσω από τον γονατιστό Χριστό στην *Προσευχή* του *Τρίπτυχου της Φερράρας* παρουσιάζει κάποια αναλογία με τις βραχώδεις κορυφές του Ορους Σινά στη γνωστή παράσταση του *Τρίπτυχου της Μόδενας*.

Είναι εξάλλου ενδιαφέρον να επισημάνουμε την ομοιότητα του τρόπου απόδοσης της βλάστησης στην *Προσευχή* που εξετάζουμε και στην *Προσκύνηση των Μάγων* του Μουσείου Μπενάκη, με αραιούς κλάδους να προβάλλονται να ανεμίζουν σε φωτεινό ουρανό, λεπτομέρεια χαρακτηριστική σε έργα της βενετικής ζωγραφικής του 16ου αιώνα (Giorgione, Τιτσιανός). Στο ίδιο έργο των Αθηνών παρατηρούμε στο βάθος μακριά την ύπαρξη μιας πόλης, της οποίας τα κτίσματα δηλώνονται μόνο με το σχέδιο, όπως εδώ, περασμένο από πάνω με αραιό χρυσοκίτρινο χρώμα.

4.3.
Η Απόνιψη του Πιλάτου
Τέμπερα και λάδι σε ξύλο,
22.5 × 15.7 εκ.

Στην *Απόνιψη του Πιλάτου* το ενδιαφέρον του θεατή απορροφάται από τρία σημεία του πίνακα. Ο Χριστός δέσμιος και με τον ακάνθινο στέφανο εισέρχεται από αριστερά. Τον παρατηρεί μια ομάδα Εβραίων που βρίσκεται δεξιά. Ο Πόντιος Πιλάτος, φορώντας στέμμα, κάθεται μπροστά από κόκκινο παραπέτασμα, πάνω σε βαθμιδωτή κυκλική εξέδρα, στο βάθος δεξιά. Δύο υπηρέτες (ο ένας μαύρος) του κρατούν υδρία και λεκανίδα για να νίψει τα χέρια. Το δάπεδο είναι στρωμένο με πολυχρωμα μάρμαρα, κομμένα σε διάφορα σχήματα και τοποθετημένα με συμμετρία και προοπτική βράχυνση.

Ο ζωγράφος του τριπτύχου ανασυνθέτει και στην περίπτωση αυτή στοιχεία από διάφορα χαρακτικά, από τα οποία αναφέρονται εδώ τα κυριότερα.

Το σύμπλεγμα του Πιλάτου και των δύο υπηρετών προέρχονται αναμφίβολα, σε αντίστροφη απόδοση, από σύνθεση του Dürer με την *Απόνιψη του Πιλάτου*, από τη σειρά του *Μικρού Πάθους* (1511), αποτυπωμένη σε ξυλογραφία, την οποία μάλιστα είχε και πάλι αντιγράψει ο Marcantonio Raimondi. Η μορφή του Χριστού και του Εβραίου πλάι του, καθώς και του ευτραφούς δυσειδούς άνδρα και δύο ακόμη προσώπων δεξιά στην παράσταση, προέρχονται επίσης από άλλη ξυλογραφία του Ντύρερ με το θέμα *Ιδε ο άνθρωπος*, από τη σειρά του *Μεγάλου*

Πάθους (σχεδίαση 1497–1500, δημοσίευση 1511).

Επισημαίνω εδώ την ομοιότητα της μορφής του Χριστού σε χαλκογραφία με το *Ίδε ο άνθρωπος* του Lucas van Leyden από τη σειρά του *Πάθους* του 1509, η οποία, μολονότι δεν μπορεί να θεωρηθεί ως πηγή του τριπτύχου μας, καθότι η μορφή του Ντύρερ (όχι μόνο αυτή αλλά και άλλες) είναι συγγενέστερη, υπήρξε ίσως η αφορμή για την παλιά απόδοση του τρίπτυχου στον Ολλανδό ζωγράφο, όπως παρατηρεί και ο S. Marinelli. Ο άνδρας σε πρώτο επίπεδο αριστερά στην παράσταση ξαναβρίσκεται σε άλλη ξυλογραφία του Ντύρερ με το *Μαρτύριο του Αγίου Ιωάννη του Ευαγγελιστή* από τη σειρά της *Αποκάλυψης* (1498).

Τέλος, η μορφή του νέου που εικονίζεται από τα νώτα, αναστηκώνοντας το ιμάτιό του, παρουσιάζει μεγάλη ομοιότητα με δύο μορφές από χαλκογραφία του Enea Vico (σύμφωνα με σχέδιο του Perino del Vaga) με την *Τιμωρία μιας εταίρας* (συμφορμός δύο μορφών), καθώς και με αντίστοιχη μορφή σε χαλκογραφία της σχολής του Ραίμόντι με την *Καταδίκη ενός ηλικιωμένου*.

Αρκετά στοιχεία της παράστασης μπορούν να συσχετιστούν με αντίστοιχα σε πρώιμα έργα του Δομήνικου Θεοτοκόπουλου. Η ρευστότητα της πινελιάς και ο τρόπος διαμόρφωσης και φωτισμού των πτυχώσεων παραλληλίζονται με τα αντίστοιχα γνωρίσματα του *Τρίπτυχου της Μάδενας*. Το ρόδινο χρώμα και ο φωτισμός των χλαμύδων του Χριστού και του νεαρού στρατιώτη με την πλάτη στον θεατή έχουν το αντίστοιχό τους στα φορέματα πολλών μορφών του τρίπτυχου: αναφέρω μόνο τον Χριστό και την Ευσπλαχνία στην κεντρική σκηνή και δύο αγγέλους από τη *Βάπτιση*. Μπορεί επίσης να συγκρίνει κανείς με τα φορέματα του Χριστού και αποστόλων στον *Μυστικό Δείπνο* της Μπολόνιας. Οι περικνημίδες του Πιλάτου και οι περισκελίδες του άνδρα στην άκρη αριστερά έχουν χρώμα κόκκινο της κιννάβαρης, το ίδιο όπως και τα υποδήματα του γέροντα γονατιστού μάγου καθώς και οι περικνημίδες και το υφασμάτινο τμήμα του στέμματος του όρθιου μαύρου μάγου στον πίνακα με την *Προσκύνηση των Μάγων* του Μουσείου Μπενάκη.

Τα υποδήματα του γέροντα γονατιστού μάγου και ο μανδύας του μάγου που βρίσκεται πίσω από την Παναγία με το παιδί στην *Προσκύνηση των Μάγων* του Μουσείου Lázaro Galdiano της Μαδρίτης αποδίδονται σε πολύ συγγενικό κόκκινο. Σημειώνω εδώ ότι το κόκκινο της κιννάβαρης είναι χαρακτηριστικό χρώμα της βυζαντινής παράδοσης και φυσικά είναι εξαιρετικά διαδεδομένη η χρήση του σε κρητικές εικόνες.

Το δάπεδο με τις δύο ή τρεις βαθμίδες παρατηρείται σε άλλα έργα του Δομήνικου Θεοτοκόπουλου, όπως η *Εκδίωξη των εμπόρων από τον Ναό* της Ουάσινγκτον και ο *Ευαγγελισμός* του Μουσείου του Πράδο, ενώ το δάπεδο με τα πολύχρωμα μάρμαρα σε διάφορα σχήματα (όχι μόνο τετράγωνες πλάκες) ξαναβρίσκεται στον *Ευαγγελισμό* του *Τρίπτυχου της Μάδενας* και σε εκείνον του Μουσείου Thyssen-Bornemisza της Μαδρίτης, καθώς και στον πίνακα με τον *Χριστό στο σπίτι της Μάρθας και της Μαρίας* σε αμερικανική ιδιωτική συλλογή, που αποδίδεται στον Γκρέκο.

Τέλος, αξίζει, πιστεύω, να επισημανθούν ορισμένα λεπτομερειακά στοιχεία που συνδέουν αυτό το δυτικής καλλιτεχνικής αντίληψης έργο με τη βυζαντινή παράδοση. Τα πρόσωπα του άνδρα στην άκρη αριστερά, τριών ατόμων πίσω από τον παχύσαρκο άνδρα δεξιά αλλά και το πρόσωπο του Πιλάτου πλάθονται με προπλασμούς, σαρκώματα και μικρά, κατατετμημένα φωτεινά επίπεδα, μια τεχνική που θυμίζει μεθόδους της βυζαντινής παράδοσης. Μάλιστα, το πρόσωπο και η έκφραση του άνδρα στην άκρη αριστερά παρουσιάζει μεγάλη συγγένεια με πολλές από τις μικροσκοπικές μορφές σε έργα του Γεωργίου Κλόντζα, Κρητικού ζωγράφου γνώριμου, κατά τα φαινόμενα, του Θεοτοκόπουλου.

4.4.
Η Σταύρωση
Τέμπερα και λάδι σε ξύλο,
21.6 × 15.5 εκ.

Η *Σταύρωση*, η πιο πολυπρόσωπη από τις τέσσερις συνθέσεις, βρίθει μορφών, που κινούνται, αντιδρούν ζωηρά ή πάσχουν.

Ο εσταυρωμένος Χριστός, δεσπόζει στο άνω τμήμα της παράστασης. Πλάι του οι δύο ληστές στους σταυρούς, σε εναγώνιες στάσεις. Όλοι προβάλλονται σε ταραγμένο και σκοτεινό ουρανό, με ένα μόνο άνοιγμα φωτός, πίσω από τη μορφή του Ιησού. Στη βάση του κεντρικού σταυρού η λιπόθυμη Θεοτόκος υποβαστάζεται από τον Ιωάννη, τη Μαγδαληνή και άλλες γυναίκες. Στην άκρη αριστερά δύο στρατιώτες κληρώνουν με ζάρια τον χιτώνα του Χριστού, ενώ ένας άλλος, εικονιζόμενος από τα νώτα, ατενίζει τον Εσταυρωμένο. Γύρω από τις βάσεις των σταυρών συνωστίζεται πλήθος εφίππων και πεζών, ο Εκατόνταρχος δεξιά, δύο στρατιώτες με τη λόγχη και τον σπόγγο, άλλοι με ανεμίζοντα λάβαρα, ενώ ένας βοηθός ανεβασμένος σε σκάλα είναι έτοιμος να συντρίψει τα σκέλη του ενός ληστή.

Ολόκληρη η σύνθεση, με ελάχιστες μόνο μεταβολές, και με την προσθήκη της επιγραφής I.N.R.I. (Iesus Nazarenus Rex Iudeorum) ψηλά στον σταυρό του Χριστού, μεταφέρεται από χαλκογραφία του Giovanni Battista d'Angeli (del Moro), όπως έχει ήδη σημειώσει ο S. Marinelli, αλλά σε απόδοση πιο ασφυκτική και με σχετική ασάφεια στον χώρο.

Δίνεται μάλιστα ιδιαίτερη έμφαση στις μικρογραφημένες λεπτομέρειες (διακρίνονται ακόμη και οι κοκκίδες στα ζάρια!).

Η μέθοδος φωτισμού σωμάτων, φορεμάτων και πανοπλιών και οι αντανακλάσεις προσδίδουν λάμψη και δύνηση στο δραματικό αυτό σύνολο. Τα παλλόμενα χρώματα, σε εκθαμβωτικούς συνδυασμούς, ζωντανεύουν τη σύνθεση, την οποία παρέλαβε ο ζωγράφος σχεδόν έτοιμη από το ιταλικό χαρακτικό.

Στην παράσταση αυτή, όπως και στις υπόλοιπες τρεις, ανιχνεύονται στοιχεία σύνδεσης με πρώιμα έργα του Δομήνικου Θεοτοκόπουλου, όπως εκείνα που αναφέρονται προηγουμένως. Ο ζωγράφος, διαφοροποιούμενος από το χαρακτικό-πρότυπό του στην απόδοση των προσώπων, προσδίδει σε αυτά εκφράσεις που προσιδιάζουν στο δικό του λεξιλόγιο, ταφιαστές επίσης με τη θέση των προσώπων στα τελούμενα.

Η κατατομή του Ιωάννη παραβάλλεται με το πρόσωπο του αρχαγγέλου Γαβριήλ από τον *Ευαγγελισμό* του *Τρίπτυχου της Μόδενας*, ενώ η κατατομή της Μαγδαληνής με το πρόσωπο του Ιωάννη από τον *Μυστικό Δείπνο* της Μπολόνιας. Ο τρόπος διάπλασης του Χριστού, ενώ διαφέρει αρκετά από τον τρόπο της χαλκογραφίας του Τζοβάννι Μπαττίστα ντ' Αντζελι, προσομοιάζει αντιθέτως με τη διάπλαση του Ιησού στην κεντρική παράσταση του *Τρίπτυχου της Μόδενας*, με τη Στέψη ενός χριστιανού στρατιώτη.

Όσον αφορά στη χρωματική κλίμακα, αξιοσημείωτες είναι και εδώ οι αναλογίες με το *Τρίπτυχο της Μόδενας* στη χρήση των ακόλουθων χρωμάτων: ρόδινου με υπόλευκα φωτίσματα (φόρεμα Θεοτόκου και ιμάτιο ορθιου άνδρα *Σταύρωσης* –πρβ. τη *Βάπτιση* και τη *Στέψη* του *Τρίπτυχου της Μόδενας*), κίτρινου (ιμάτιο Μαγδαληνής –πρβ. την *Προσκύνηση των Μάγων* του *Τρίπτυχου της Μόδενας*), πράσινου (χιτώνας Ιωάννη και άλλα σημεία της *Σταύρωσης* –πρβ. τον *Ευαγγελισμό* του *Τρίπτυχου της Μόδενας*, αλλά και την *Προσκύνηση των Μάγων* του Μουσείου Μπενάκη και τον *Μυστικό Δείπνο* της Μπολόνιας), πορτοκαλιού (ιμάτιο Ιωάννη και άλλα σημεία της *Σταύρωσης* –πρβ. τις χρωματικές επιφάνειες σε όλα τα έργα που αναφέρθηκαν προηγουμένως αλλά και σε άλλα ακόμη της πρώιμης παραγωγής του Θεοτοκόπουλου).

Επισημαίνεται και εδώ η χρήση του κόκκινου της κιννάβαρης (περισκελίδα του υπηρέτη στη σκάλα, καπέλα άλλων μορφών), για το οποίο σημειώθηκαν αρισμένες παρατηρήσεις κατά τον σχολιασμό της σκηνής με την *Απόψη του Πιλάτου*.

Θα κλείσω εδώ με μια παρατήρηση που ίσως δεν στερείται ενδιαφέροντος. Η σύνθεση με τη *Σταύρωση* του Τζοβάννι Μπαττίστα ντ' Αντζελι ήταν προφανώς γνωστή στο εργαστήριο του Γεωργίου Κλόντζα στο Ηράκλειο, καθώς στοιχεία της έχουν αναπαραχθεί σε δύο χωριστά φύλλα τρίπτυχου της τέχνης του. Το ένα (27 x 18 εκ. περίπου), ακρωτηριασμένο αριστερά και συμπληρωμένο από άλλο φύλλο, βρίσκεται σήμερα στην Πινακοθήκη του Βατικανού (αρ. 40070). Το άλλο (29,5 x 20,5 εκ.) φυλάσσεται στο Μουσείο Τέχνης και Ιστορίας της Γενεύης. Τα φύλλα του *Τρίπτυχου της Φερράρας* αφενός και του Βατικανού και της Γενεύης αφετέρου δίνουν έτσι την ευκαιρία να αξιολογήσουμε τον διαφορετικό τρόπο «μεταγραφής» της ίδιας σύνθεσης από προσωπικότητες με παρόμοια καλλιτεχνική προπαίδεια αλλά με διαφορετικές τάσεις και δυνατότητες. Επιπλέον, αναρωτιόμαστε μήπως με αυτή τη διαπίστωση έχουμε μία ακόμη ένδειξη για το περιβάλλον της καταγωγής του ζωγράφου του νέου αυτού τρίπτυχου.

Τα συμπεράσματα από τον σχολιασμό των τεσσάρων αυτών εικονιδίων, που προηγήθηκε, μπορούν να συνοψιστούν ως εξής:

Ο καλλιτέχνης είχε στη διάθεσή του ένα πλούσιο απόθεμα δυτικοευρωπαϊκών χαρακτικών, το οποίο χρησιμοποίησε επιλεκτικά. Σε μία μόνο περίπτωση (στην παράσταση της *Σταύρωσης*) λαμβάνει υπόψη μία μόνο σύνθεση. Στις περισσότερες διευθετεί με τον δικό του τρόπο και με συνθετική ικανότητα τα ξένα δάνεια. Κάποιες αδυναμίες στην ένταξη επιμέρους στοιχείων υποδηλώνουν νέο καλλιτέχνη, σε προσπάθεια αναζήτησης προσωπικού ύφους.

Η έκφραση μέσω του φωτός και του χρώματος αποτελεί (όπως τονίστηκε και στο εισαγωγικό κείμενο αυτού του καταλόγου για την πρώιμη παραγωγή του Θεοτοκόπουλου) το κυριότερο ενδιαφέρον του ζωγράφου. Το χρώμα και το φως πλάθουν και αναδεικνύουν τους όγκους, με εναλλαγές φωτισμένων και σκιασμένων μερών, φωτεινών χρωμάτων και ουδέτερων τόνων. Είναι φανερό ότι ο καλλιτέχνης θαυμάζει τα επιτεύγματα της βενετικής ζωγραφικής του 16ου αιώνα στον τομέα αυτόν, όπου ο κορυφαίος εκπρόσωπος είναι ο Τιτσιανός, και επιχειρεί να τα ακειωθεί.

Το άλλο μεγάλο ενδιαφέρον του ζωγράφου αφορά στην κίνηση και εκφράζεται με τις συστροφές των μορφών, τον κυματισμό της πτυχολογίας, τους λοξούς άξονες, τις εξεζητημένες στάσεις, που μαρτυρούν γνώση του μανιεριστικού ιδιώματος της βενετικής ζωγραφικής και ιδίως του Τιντορέττο. Δεν μπορούμε εδώ να επεκταθούμε περισσότερο για τις επιδράσεις αυτές και για άλλες που έχει πιθανότατα δεχθεί ο ζωγράφος (π.χ. μικρογραφίες του Giulio Clovio) και θα επανέλθουμε με άλλη ευκαιρία.

Μια άλλη παράμετρος της τέχνης του τρίπτυχου, την οποία δεν μπορούμε να παραγνωρίσουμε, είναι η λανθάνουσα εμπειρία του ζωγράφου στην κρητική καλλιτεχνική παράδοση του 16ου αιώνα, καθώς αυτή προδίδεται σε ορισμένες χαρακτηριστικές μορφές (π.χ. πρόσωπα στην *Απόψη του Πιλάτου*, για τα οποία έγινε ήδη λόγος), που συνδέουν την τέχνη του τρίπτυχου με τη μικρογραφική εργασία κορυφαίων δημιουργών, όπως του Θεοφάνη, του Μάρκου Στρελίτζα-Μπαθά, του Μιχαήλ Δαμασκηνού και κυρίως του Γεωργίου Κλόντζα.

Το *Τρίπτυχο της Φερράρας*, με τα ενδιαφέροντα που εκφράζει και τις τάσεις που αντανακλά, ενσωματώνει πολλά χαρακτηριστικά της πρώιμης εργασίας του Δομήνικου Θεοτοκόπουλου, στο μεταίχμιο ανάμεσα στην κρητική και τη βενετική παραγωγή του.

Σημειώθηκαν πιο πάνω αρκετές συγκρίσεις με ενυπόγραφα έργα του Γκρέκο αυτής της περιόδου ή με έργα ανυπόγραφα αλλά κατά γενική αποδοχή θεωρούμενα του ίδιου, και διαπιστώθηκαν αρκετές ομοιότητες, ιδίως με το *Τρίπτυχο της Μόδενας*. Οι ομοιότητες αυτές καλύπτουν τομείς όπως το προκαταρκτικό σχέδιο, η τεχνική, το ύφος, το χρώμα.

Προστίθενται εδώ η ταχύτητα της εκτέλεσης, το πλάσιμο, αλλού με επάλληλα στρώματα αραιού χρώματος και αλλού με πηχτά ελαιώδη χρώματα, που προσδίδουν την αίσθηση του αναγλύφου κατά τόπους.

Αν λάβουμε υπόψη τα τεχνικά και τεχνοτροπικά στοιχεία αλλά και τη γενικότερη αντίληψη που διέπει την τέχνη του τρίπτυχου, οδηγούμαστε σε μια καλλιτεχνική προσωπικότητα με την προπαί-

δεια, τα χαρακτηριστικά, τις τάσεις και τη μέθοδο εργασίας του Δομήνικου Θεοτοκόπουλου. Πιστεύω ότι τα τέσσερα αυτά εικονίδια τα οποία ανήκαν κάποτε σε τρίπτυχο εμφανίζουν πολλά στοιχεία που επιτρέπουν να το εντάξουμε στη νεανική περίοδο του Γκρέκο, το 1566–1568, στο μεταίχμιο της παραγωγής του ανάμεσα στην Κρήτη και τη Βενετία.
Αν η απόδοση αυτή γίνεται δεκτή, προστίθεται ένα ακόμη τρίπτυχο με λεπτή μικρογραφική εργασία στην παραγωγή του μεγάλου Έλληνα ζωγράφου, διευρύνεται η βάση θεώρησης του πρώιμου έργου του και διανοίγεται για τους μελετητές του ένα νέο πεδίο παρατηρήσεων, ερωτημάτων και συσχετισμών.

Εκθέσεις: Φερράρα, 1996· Φερράρα, 1997.

Βιβλιογραφία: Κατ. Sotheby's, Μιλάνο, 15 Δεκεμβρίου 1992, αρ. 304· *La leggenda...*, 1996, αρ. 41, σελ. 148–149 (με προγενέστερη βιβλιογραφία), λήμμα S. Marinelli.

Μ. Κωνσταντοπούλου-Κιτρομηλίδου

5.
Ο Μυστικός Δείπνος
1567–1570 περίπου
Τέμπερα σε ξύλο, 42,5 × 51 εκ
Μπολόνια, Pinacoteca Nazionale

Το έργο παριστάνει έναν συμμετρικό τύπο του *Μυστικού Δείπνου*, με τον Χριστό στο κέντρο, ενώ οι απόστολοι, που συζητούν ζωηρά, κατανέμονται στις τρεις πλευρές του τετράγωνου τραπεζιού, με έναν μόνο μαθητή, ασφαλώς τον Ιούδα, απομακρυσμένο από τους άλλους. Το δωμάτιο έχει αβακωτό δάπεδο, με τετράγωνες πλάκες, ρόδινες και γκριζοπράσινες εναλλάξ, που αποδίδονται προοπτικά. Από την οροφή του δωματίου χρέμεται βαρύ πτυχωμένο παραπέτασμα. Το φως πέφτει από αριστερά και οι σκιές των μορφών και των αντικειμένων διαγράφονται στο πάτωμα και το τραπέζι.
Η σύνθεση είναι δομημένη με χρήση της γεωμετρικής προοπτικής, με το κοινό σημείο φυγής των πλαγίων αξόνων στη μορφή του Χριστού. Οι χρωματικοί συνδυασμοί είναι ευάρεστοι και οργανώνονται γύρω από τρεις τόνους, το πράσινο, το ρόδινο και το πορτοκαλί, ένα πλούσιο και βαθύ χρώμα, που αποκτά μάλιστα αποχρώσεις και φωτισμούς είτε προς το κεραμιδί είτε προς το χρυσοκίτρινο. Όλες αυτές οι χρωματικές κηλίδες λάμπουν, σε αρμονικούς συνδυασμούς, γύρω από το εκθαμβωτικό λευκό του τραπεζομάντηλου.
Το ανυπόγραφο αυτό έργο, που βρισκόταν σε ιδιωτική συλλογή στο Μιλάνο, αποδόθηκε στον Δομήνικο Θεοτοκόπουλο πρώτα από τον Antonio Morassi και στη συνέχεια από τον Roberto Longhi, όπως ο ίδιος αναφέρει, και δημοσιεύτηκε και από τους δύο (1947 και 1946 αντίστοιχα, βλ. εδώ, *Βιβλιογραφία*). Αργότερα, το 1957, πέρασε στην Εθνική Πινακοθήκη της Μπολόνιας, όπου βρίσκεται μέχρι σήμερα. Η απόδοση στον Θεοτοκόπουλο και η χρονολόγηση στην πρώιμη βενετική παραγωγή έγινε δεκτή από αρκετούς μελετητές (Soria, Puppi, Emiliani, Pallucchini), διατυπώθηκαν όμως και αντίθετες γνώμες (Wethey, Arslan).
Από τα έργα που αποδίδονται στην πρώιμη βενετική παραγωγή του Θεοτοκόπουλου επιλέγουμε τρία, δηλαδή το ανυπόγραφο *Τρίπτυχο της Μόδενας*, την ανυπόγραφη *Προσκύνηση των Μάγων* του Μουσείου Lázaro Galdiano της Μαδρίτης και την ανυπόγραφη *Προσκύνηση των ποιμένων* του Μουσείου J.F. Willumsen της Δανίας για τεχνοτροπική σύγκριση με τον *Μυστικό Δείπνο* της Μπολόνιας. Τόσο ο πίνακας με τον *Μυστικό Δείπνο* όσο και το *Τρίπτυχο της Μόδενας* αναδείδουν την αίσθηση (το πρώτο έργο φευγαλέα, το δεύτερο πιο φανερά) ότι φιλοτεχνήθηκαν από ζωγράφο με βυζαντινή προπαίδεια, που επιθυμεί όμως να υιοθετήσει τους τρόπους της ιταλικής ζωγραφικής και βρίσκεται ακόμη στα πρώτα βήματα των προσπαθειών αυτών.
Συγκεκριμένες ομοιότητες μπορούμε να επισημάνουμε λίγες, καθόσον μάλιστα τα εικονιζόμενα θέματα είναι διαφορετικά στα δύο έργα. Παρατηρούμε, ωστόσο, ότι η πτυχολογία του χιτώνα στον βραχίονα του Χριστού στον *Μυστικό Δείπνο* μπορεί να συσχετιστεί με τον τρόπο απόδοσης των πτυχών στον βραχίονα του Θεού-Πατρός στο φύλλο με τους *Πρωτόπλαστους* του *Τρίπτυχου της Μόδενας* καθώς και στο φόρεμα της Παναγίας στην *Προσκύνηση των Μάγων* του ίδιου έργου. Το πρόσωπο του μαθητή Ιωάννη, που εικονίζεται σε κατατομή, στον *Μυστικό Δείπνο* συγγενεύει αρκετά με το πρόσωπο του αρχάγγελου Γαβριήλ στον *Ευαγγελισμό* του *Τρίπτυχου της Μόδενας* καθώς και με την κατατομή του Αδάμ στην παράσταση με τους *Πρωτοπλάστους*.
Ανάμεσα στον *Μυστικό Δείπνο* της Μπολόνιας και στην *Προσκύνηση των Μάγων* του Μουσείου Lázaro Galdiano της Μαδρίτης υπάρχουν κάποια κοινά στοιχεία. Εκτός από την εντονότερη σωματική υπόσταση και την πλαστικότητα των μορφών με τα πλούσια, δουλεμένα με το χρώμα, ενδύματα (πρβ. τους τρεις αποστόλους στο πρώτο επίπεδο στον *Μυστικό Δείπνο* και τους μάγους στην *Προσκύνηση*), είναι φανερές οι συνάφειες στη χρωματική κλίμακα καθώς και στον φωτισμό και τη ρευστότητα της πτυχολογίας, όπως το φόρεμα της Παναγίας και το ιμάτιο του αποστόλου στην άκρη δεξιά, που μάλιστα αποδίδονται σε παρόμοια απόχρωση του ρόδινου. Πλουσιότεροι και διεισδυτικοί συσχετισμοί γίνονται από τον J. Álvarez Lopera κατά τη νέα πραγμάτευση της *Προσκύνησης* Lázaro Galdiano στον κατάλογο της έκθεσης *Ο Γκρέκο στην Ιταλία*, 1995, αρ. 39. Ομοιότητες μεταξύ του *Μυστικού Δείπνου* της Μπολόνιας και της *Προσκύνησης των ποιμένων* του Μουσείου J.F. Willumsen στο Φρεντερικζούντ της Δανίας επισημάνθηκαν κατά την πιο πρόσφατη δημοσίευση της *Προσκύνησης* Willumsen από τον Ν. Νατζηνικολάου (*Ο Γκρέκο στην Ιταλία*, 1995, αρ. 37) και αφορούν σε χαρακτηριστικά προσώπων, στην απόδοση της πτυχολογίας, στη χρωματική κλίμακα.
Ο νέος Κρητικός ζωγράφος μπορεί να είχε υπόψη του διάφορες παραστάσεις δείπνων, όπως π.χ. του Τιτιανού ή του Bassano. Φαίνεται ωστόσο ότι για τη σύνθεση αυτή του *Μυστικού Δείπνου* είχε και άλλους πόλους έμπνευσης.

Αφενός πίνακες του Jacopo Tintoretto με τον *Μυστικό Δείπνο* για τη γενική οργάνωση της σύνθεσης και για κάποιες επιμέρους λεπτομέρειες και αφετέρου τη γνωστή χαλκογραφία του Marcantonio Raimondi με το ίδιο θέμα για την απόδοση των περισσότερων αποστόλων.

Η σχέση του *Μυστικού Δείπνου* της Μπολόνιας με τον *Μυστικό Δείπνο* του Τιντορέττο στον ναό San Marcuola της Βενετίας είχε ήδη επισημανθεί από παλιά. εντοπίζεται όμως ουσιαστικά σε λεπτομέρειες, όπως το αβακωτό δάπεδο, η χρήση σκίμποδα και αόριστα η στάση μερικών αποστόλων, ιδίως εκείνου που στρέφει την πλάτη στον θεατή. Ειδικότερη σχέση δεν βλέπουμε να προσδιορίζεται, ενώ ακόμη και η γεωμετρική προοπτική είναι διαφορετική στα δύο έργα, καθώς στον Δείπνο του Τιντορέττο το σημείο φυγής βρίσκεται έξω από τον πίνακα. Αντίθετα πολύ μεγαλύτερη είναι η σχέση του *Μυστικού Δείπνου* του Θεοτοκόπουλου με τον ομώνυμο πίνακα του Τιντορέττο που φυλάσσεται σήμερα στον ναό Saint-François Xavier στο Παρίσι. ζωγραφίστηκε όμως στη Βενετία το 1559 και βρισκόταν εκεί στον ναό του San Felice μέχρι το 1818. Τόσο στον πίνακα αυτόν του Βενετσιάνου καλλιτέχνη όσο και στο έργο του Θεοτοκόπουλου η σύνθεση οργανώνεται γύρω από το τετράγωνο και όχι μακρόστενο τραπέζι, γεγονός που επιτρέπει περισσότερη άνεση στον ζωγράφο για τη διάταξη των μαθητών. Άλλο σημείο που συνδέει τα δύο έργα είναι η επιλογή της εικονιζόμενης στιγμής, προφανώς μετά την αναγγελία της μέλλουσας προδοσίας. Έτσι και οι δύο πίνακες ανήκουν στον λεγόμενο αφηγηματικό τύπο του *Μυστικού Δείπνου*. Ο αφηγηματικός τύπος παρά ο λειτουργικός αρμόζει καλύτερα σε μια ιδιωτική παραγγελία. Τέτοια φαίνεται ότι ήταν η περίπτωση του *Δείπνου* της Μπολόνιας, όπως υποδηλώνει και το μέγεθος του έργου. Ακόμα λεπτομέρειες που συνδέουν τα δύο έργα είναι τα σκεύη στο τραπέζι, το μαχαίρι που τοποθετείται λοξά (παρόλο που η λεπτομέρεια αυτή είναι κοινός τόπος σε άλλα έργα του Τιντορέττο όσο και σε πίνακες άλλων ζωγράφων), το παραπέτασμα και ο φωτοστέφανος του Χριστού από ακτίνες που σχηματίζουν σταυρό.

Στην εικονογραφική παρακαταθήκη του Τιντορέττο επισημαίνεται επίσης η μορφή του αποστόλου, εικονιζόμενη από τα νώτα, σε πολλαπλές στροφές, με κάποια αστάθεια στην τοποθέτηση, ένα είδος της figura serpentinata, χαρακτηριστικό του Μανιερισμού. Παρόμοια μορφή βρίσκεται σε πολλά έργα του Βενετσιάνου ζωγράφου με παραστάσεις δείπνων. Ιδιαίτερη ωστόσο ομοιότητα παρουσιάζει ο απόστολος αυτός με αντίστοιχη μορφή στον *Μυστικό Δείπνο* του Giuseppe Salviati (σε αντίστροφη μόνο απόδοση), που ζωγραφίστηκε στα 1540–1545 και βρισκόταν στον ναό Santo Spirito in Isola στη Βενετία μέχρι το 1656, οπότε μεταφέρθηκε στον ναό Santa Maria della Salute στην ίδια πόλη, αλλά και σε σχέδιο με το ίδιο θέμα του Andrea Schiavone (γύρω στα 1550–1555), που βρίσκεται στο Λούβρο.

Οι περισσότεροι από τους αποστόλους, συνολικά δέκα, είναι με αρκετή πιστότητα αντιγραμμένοι από τη γνωστή χαλκογραφία του *Μυστικού Δείπνου*, που χαράχτηκε από τον Μαρκαντόνιο Ραϊμόντι γύρω στα 1515 με βάση σχέδιο που αποδίδεται στον Ραφαήλ. Το χαρακτικό αυτό, που είχε πολύ μεγάλη διάδοση, είναι ενδιαφέρον ότι το χρησιμοποίησε αργότερα και ο Κρητικός ζωγράφος Μιχαήλ Δαμασκηνός για τον δικό του *Μυστικό Δείπνο*, που βρίσκεται σήμερα στη συλλογή Αγίας Αικατερίνης Σιναϊτών Ηρακλείου. Ας σημειωθεί επίσης ότι την ίδια σύνθεση της χαλκογραφίας και τις στάσεις των αποστόλων αντιγράφει πιστά πίνακας με τον *Μυστικό Δείπνο* του Μουσείου Correr της Βενετίας, που είχε κάποτε αποδοθεί στη βενετική περίοδο του Θεοτοκόπουλου, δεν λαμβάνεται όμως πλέον –και δικαίως– υπόψη.

Οι τεχνοτροπικοί συσχετισμοί του πίνακα της Μπολόνιας με μερικά έργα του Δομήνικου Θεοτοκόπουλου (ένα ενυπόγραφο, δύο ανυπόγραφα), που επιχειρήθηκαν πιο πάνω, βοηθούν ίσως στο να συνδέσουμε πράγματι τον πίνακα αυτόν με το όνομα του μεγάλου ζωγράφου στα πρώτα βήματα της δυτικοευρωπαϊκής εμπειρίας του και να τον τοποθετήσουμε στην πρώιμη βενετική περίοδο της παραγωγής του (που ξεκινά γύρω στο 1567 και φθάνει μέχρι το 1570), κοντά στο *Τρίπτυχο της Μόδενας*.

Εκθέσεις: Βενετία, 1981, αρ. 96.

Βιβλιογραφία: Longhi, 1946, εικ. 126 και σχόλιο στις σελ. 60–61· Morassi, 1947, σελ. 16–17· Wethey, 1962, I, εικ. 38 και II, σελ. 190, αρ. X-112· Puppi, 1963, σελ. 42 και εικ. III· Arslan, 1964, σελ. 218· Emiliani, 1966, σελ. 6 και πίν. VI–VII και 1967, σελ. 253· Pallucchini, 1981, αρ. 96, σελ. 251 και εικ.· *Pinacoteca Nazionale di Bologna*, 1987, αρ. 156 και σελ. 108–109, όπου και βιβλιογραφία των προηγούμενων καταλόγων της Πινακοθήκης· Marías, 1997, σελ. 63, εικ. 29 και σελ. 66.

Μ. Κωνσταντοπούλου-Κιτροηλίδου

6.

Τρίπτυχο της Μόδενας
1569 περίπου
Τέμπερα σε ξύλο,
37 × 23,8 εκ. (κλειστό),
37 × 60 εκ. (ανοιχτό)
Μόδενα, Galleria Estense

Το *Τρίπτυχο της Μόδενας* είναι μια από τις πιο γνωστές και πολυσήμαντες δημιουργίες της πρώιμης παραγωγής του Δομήνικου Θεοτοκόπουλου, και έργο που έχει προκαλέσει αρκετούς προβληματισμούς στους μελετητές του μεγάλου ζωγράφου. Φέρει την υπογραφή χειρ δομηνι/κου, με μαύρα κεφαλαία γράμματα, όπως και ο *Ευαγγελιστής Λουκάς* και η *Προσκύνηση των Μάγων* του Μουσείου Μπενάκη.

Το ωραίο αυτό ξυλόγλυπτο τρίπτυχο, που διατηρείται ακέραιο, ήταν άγνωστο στην έρευνα μέχρι το 1937, οπότε ανακαλύφθηκε και δημοσιεύτηκε από τον Pallucchini (βλ. εδώ, *Βιβλιογραφία*). Από τότε υπήρξε αντικείμενο της προσοχής, θετικής ή αρνητικής, εκ μέρους πολλών μελετητών του Γκρέκο.

Το έργο ανήκε στη συλλογή του Tommaso degli Obizzi, εξαιρετικής προσωπικότητας του ιταλικού συλλεκτισμού του 18ου αιώνα και φυλασσόταν, μαζί με άλλα έργα, στην περίφημη έπαυλη της ευγενούς αυτής οικογένειας στο Catajo, στα περίχωρα της Πάδοβας. Η πιο πρόσφατη εκτενής διαπραγμάτευση του έργου στον κατάλογο της έκθεσης *Δομήνικος Θεοτοκόπουλος Κρής* (βλ. εδώ, *Βιβλιογραφία*) αναφέρεται λεπτομερώς στην παλαιότερη βιβλιογραφία τη σχετική με το τρίπτυχο, το οποίο έχει πλέον καταλάβει τη θέση που του αρμόζει ανάμεσα στην πρώιμη παραγωγή του Θεοτοκόπουλου. Δεν έχουν ωστόσο διευκρινιστεί επαρκώς όλες οι όψεις της τέχνης και της σημασίας του.