1. Η Κοίμηση της Θεοτόκου

περ. 1560-1565
αυγοτέμπερα και φύλλο χρυσού σε ξύλο με προετοιμασία
62,5 x 52,5 εκ.
Χάνδακας (σημερινό Ηράκλειο), Κρήτη

Ερμούπολη Σύρου, ναός της Κοίμησης της Θεοτόκου

Η *Κοίμηση της Θεοτόκου* είναι το σημαντικότερο έργο της πρώιμης παραγωγής του Δομήνικου Θεοτοκόπουλου, τόσο για την τέχνη του όσο και για τις συνδηλώσεις της εικονογραφίας του.
Η ανακάλυψή του το 1983 από τον αρχαιολόγο Γ. Μαστορόπουλο (Μαστορόπουλος 1983, σ. 53) έφερε μια ιδιαίτερα ευπρόσδεκτη προσθήκη στην πενιχρή κρητική εργογραφία του μεγάλου ζωγράφου. Η εικόνα, φιλοτεχνημένη πριν την αναχώρηση του Θεοτοκόπουλου από την Κρήτη, που έλαβε χώρα το 1567 (Constantoudaki 1975, σ. 295), δείχνει βαθιά γνώση της βυζαντινής παράδοσης και υψηλό επίπεδο τεχνικής, τεκμηριώνει την ευρύτητα των ενδιαφερόντων του, αλλά και υπογραμμίζει τις δυνατότητες της κρητικής ζωγραφικής του 16ου αιώνα και τη λειτουργία της στο πλαίσιο της βενετοκρητικής κοινωνίας της εποχής της.

Το θέμα, γνωστό στη βυζαντινή τέχνη από τη μεσοβυζαντινή περίοδο, στη μνημειακή ζωγραφική (Καππαδοκία) και τη μικροτεχνία (ελεφαντοστέινα πλακίδια), γνωρίζει εκτενή πραγμάτευση στο απόκρυφο κείμενο *Λόγος του Ιωάννη του Θεολόγου*. Ιδιαίτερη εξέλιξη και διάδοση έχει στην παλαιολόγεια περίοδο, κατά την οποία τα παραδείγματα είναι αναρίθμητα στη μνημειακή ζωγραφική, τις φορητές εικόνες, τα χειρόγραφα. Ζωγραφίζοντας αυτό το λίαν διαδεδομένο θέμα, ο Δομήνικος διατήρησε τον βυζαντινό πυρήνα (πρβλ. Jones 1951, σσ. 101-12), ενώ συγχρόνως επέφερε διακριτικές αλλά ουσιαστικές αλλαγές, με ιδιαίτερη σημασία.

Η Θεοτόκος κείτεται σε πλούσια στρωμένη κλίνη, πίσω από την οποία διακρίνεται ο Χριστός, κρατώντας σπαργανωμένο βρέφος –σύμβολο της ψυχής της– και περιβαλλόμενος από φωτεινή "δόξα". Ιεράρχες τελούν την εξόδιο ακολουθία, στην οποία συνεπικουρούν οι απόστολοι, ενώ παρακολουθούν και γυναίκες, όλοι με εκφράσεις θλίψης. Οι απόστολοι έφτασαν «ἐκ περάτων» για να παραστούν, γεγονός που συμβολίζεται με τη μικρογραφική απεικόνισή τους σε νεφέλες, ψηλά. Το βάθος της σκηνής κλείνει αριστερά τοίχος και ψηλό κτίσμα με ξύλινους προβόλους στη στέγη, από όπου κρέμεται ύφασμα, λεπτομέρεια δήλωσης του εσωτερικού χώρου στη βυζαντινή τέχνη. Δεξιά, άλλο κτίσμα με αμφικλινή στέγη και ανθεμοειδείς κιλλίβαντες. Στο πάνω τμήμα της εικόνας εκτυλίσσεται η σκηνή της Μετάστασης. Η Θεοτόκος, καθισμένη σε χερουβείμ και περιβαλλόμενη από σεβίζοντες αγγέλους με καλυμμένα τα χέρια, αναλαμβάνεται στους ουρανούς, ενώ παραδίδει τη ζώνη της στον απόστολο Θωμά, που έφτασε καθυστερημένα.

Στο κέντρο της εικόνας, πίσω από τον Χριστό και τους αποστόλους, μέσα στη χρυσίζουσα "δόξα", εμφανίζεται εσμός αγγέλων, σε μονοχρωμία ώχρας, οι οποίοι κρατώντας αναμμένες λαμπάδες ατενίζουν το σύμβολο του Αγίου Πνεύματος, την περιστερά, που ίπταται στο μέσο, σε προοπτική απόδοση, ακτινοβολώντας χρυσό φως. Μπροστά από την κλίνη, στο πράσινο έδαφος, που μιμείται φλεβώσεις μαρμάρου, είναι τοποθετημένα τρία περίτεχνα, ορειχάλκινα προφανώς, κηροπήγια. Στο μεσαίο, που φέρει πλουσιότερη διακόσμηση, τρεις ημίγυμνες γυναικείες μορφές (φαίνονται μόνο οι δύο) στηρίζουν, εν είδει καρυάτιδων, λεκάνη, στο κέντρο της οποίας υπάρχει αναμμένο κερί. Πατούν σε διμερή, διευρυνόμενη προς τα κάτω, τρίπλευρη βάση, στο μέτωπο της οποίας ο ζωγράφος απέθεσε την υπογραφή του: *ΔΟΜΗΝΙΚΟΣ ΘΕΟΤΟΚΟΠΟΥΛΟΣ Ο ΔΕΙΞΑΣ*, χρησιμοποιώντας το ρήμα «δείκνυμι» με την αρχαία έννοια του «δημιουργώ, επινοώ» [πρβλ. Αθήνα 1984, σ. 34 (Μ. Χατζηδάκης)· Gratziou 1995, σσ. 69-74]. Με τον ίδιο τρόπο θα υπογράψει το 1577 την *Ανάληψη της Θεοτόκου*, σήμερα στο Σικάγο (Art Institute).

Η εικονογραφία του έργου έχει τις πηγές της στην παλαιολόγεια μνημειακή ζωγραφική (ενδεικτικά παραδείγματα το ψηφιδωτό στη μονή της Χώρας και η τοιχογραφία στην Περίβλεπτο του Μυστρά, όπως και τοιχογραφίες σε μνημεία της Κρήτης), αλλά και σε ύστερες

παλαιολόγειες φορητές εικόνες, π.χ. μία στην Πάτμο (μονή Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου) και άλλη μία στην Αθήνα (Μουσείο Κανελλοπούλου). Στην προγενέστερη του Θεοτοκόπουλου κρητική τέχνη παρόμοιο σχήμα είχε αποκρυσταλλωθεί στο δεύτερο μισό του 15ου αιώνα. Χαρακτηριστικά παραδείγματα, που περιλαμβάνουν και τη σκηνή της Μετάστασης, βρίσκονται ένα στο Μουσείο του Ελληνικού Ινστιτούτου Βενετίας (Chatzidakis 1962, αρ. 15, σσ. 33-34, πίν. 14) της τέχνης του Ανδρέα Ρίτζου και άλλο ένα στο Μουσείο Μπενάκη [Αθήνα 1994, σσ. 114-17 (Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου)].

Ωστόσο, ο νέος καλλιτέχνης επιφέρει αλλαγές, που εκφράζουν βαθύτερα νοήματα. Για να τις πραγματοποιήσει, ανατρέχει στην εικονογραφία και τους συμβολισμούς της δυτικοευρωπαϊκής παράδοσης. Η σκηνή της Μετάστασης με το επεισόδιο της παράδοσης της ζώνης της Παναγίας αναπτύσσεται περισσότερο και αποδίδεται σε μεγαλύτερη κλίμακα σε σχέση με παλαιολόγεια και πρώιμα κρητικά παραδείγματα. Σημειώνω παρενθετικά τη διάδοση του θέματος ως ανεξάρτητης παράστασης στην κεντρική Ιταλία από τον 15ο αιώνα. Επιπλέον, η Παρθένος εδώ παριστάνεται εστεμμένη (όπως στο δυτικό θέμα της Στέψης της Θεοτόκου στους ουρανούς), περιβάλλεται από χρυσό φως, ως η «γυνὴ» η «περιβεβλημένη τὸν ἥλιον» στην Αποκάλυψη του Ιωάννη, και πατεί στην ημισέληνο, ανακαλώντας το δυτικό επίσης θέμα της Άμωμης Σύλληψης (το οποίο θα ζωγραφίσει ο Γκρέκο στην ισπανική του περίοδο). Επιπλέον, η στάση της Θεοτόκου με τις πολλαπλές στροφές, που θυμίζει "οφιοειδή μορφή" (figura serpentinata), αλλά και η εξεζητημένη στάση ενός αγγέλου στα δεξιά της, που μοιάζει με ανάλογη μορφή από χαλκογραφία του Giorgio Ghisi (Constantoudaki-Kitromilides 1995, σσ. 101- 02), παραπέμπουν στην αισθητική του Μανιερισμού, ρεύμα από το οποίο επηρεάστηκε ιδιαίτερα ο καλλιτέχνης. Οι τρεις ημίγυμνες γυναικείες μορφές του κεντρικού κηροπηγίου αναπαράγουν το σύμπλεγμα των Τριών

Χαρίτων της αρχαίας και της αναγεννησιακής τέχνης. Πιθανότατα αντανακλούν τον συμβολισμό των τριών θεολογικών αρετών (πίστη, ελπίδα, αγάπη), τις οποίες αναφέρει ο απόστολος Παύλος και που η χριστιανική παράδοση συνδέει με τη Θεοτόκο (οι ίδιες εμφανίζονται και στο τρίπτυχο της Μόδενας του Θεοτοκόπουλου), προσδίδοντας μια επιπλέον διάσταση στα νοήματα του έργου, καθώς μάλιστα οι δύο αυτές τριάδες συνδέονται μεταξύ τους σε φιλοσοφικά κείμενα. Ως προς τις πηγές του νεαρού Κρητικού ζωγράφου για την απόδοση του κηροπηγίου, έχουν επισημανθεί ομοιότητες με χαλκογραφίες του Marcantonio Raimondi και του Enea Vico (Fatourou-Hesychakis 1995, σσ. 45-64, εικ. 1-7· Constantoudaki-Kitromilides 1995, σσ. 101-03, εικ. 1-6).

Από την άποψη της τεχνοτροπίας είναι φανερά τα διδάγματα της Κρητικής Σχολής των πρώτων δεκαετιών του 15ου αιώνα, όπως εκφράστηκαν στο έργο του Θεοφάνη Στρελίτζα-Μπαθά. Διακρίνεται ωστόσο ξεχωριστή άνεση στο προκαταρκτικό σχέδιο και ελευθερία στην εκτέλεση, με νευρώδεις πινελιές, έντονα φωτίσματα και αίσθηση ζωγραφικότητας, ενώ οι αρμονικοί χρωματικοί συνδυασμοί είναι κλασικοί για την κρητική ζωγραφική της εποχής. Το στοιχειώδες ενδιαφέρον για τη γεωμετρική οργάνωση της σύνθεσης αφορμάται από την έμφαση που δίνεται στην προοπτική κατά την Αναγέννηση, μολονότι εδώ η επίπεδη απόδοση του χώρου με την παρατακτική τοποθέτηση των προσώπων σε αυτόν παραμένει βυζαντινή. Η σφιχτή συμμετρική σύνθεση, η ένταση των μορφών, οι δογματικοί συμβολισμοί της βυζαντινής παράδοσης (πρβλ. Acheimastou-Potamianou 1995, σσ. 43-44), ο βυζαντινός γενικά χαρακτήρας του έργου, δημιουργούν ατμόσφαιρα πνευματικότητας και ανάτασης, όπως αρμόζει στο σημαντικό αυτό θέμα της χριστιανικής εικονογραφίας.

Ωστόσο, η έμφαση στο χρυσό φως που καταυγάζει τον πίνακα, η παρουσία της ημισελήνου, οι δύο κόσμοι στους οποίους εκτυλίσσονται οι σκηνές –ο επίγειος και ο επουράνιος– αλλά και η σύνδεσή τους μέσω της φωτεινής χρυσής "δόξας", ακόμη η έμφαση στα χρυσίζοντα μεταλλικά αντικείμενα και η λάμψη τους, ίσως αποτελούν υποβόσκοντες υπαινιγμούς σε περαιτέρω ενδιαφέροντα του νεαρού ανήσυχου ζωγράφου και του κύκλου του (ερμητική κουλτούρα, αλχημεία), αν μάλιστα συνδυαστούν με άλλα στοιχεία, όπως η γνώση της εμβληματικής αναγεννησιακής φιλολογίας από μέρους του (Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου 2002, σσ. 271-86). Όπως και να έχει το πράγμα, τα διάφορα νοηματικά και μορφολογικά στοιχεία συντίθενται αρμονικά σε ένα ενιαίο σύνολο.

Άγνωστος παραμένει ο παραγγελιοδότης της εικόνας. Οι καινοτομίες της, ασφαλώς αντιληπτές την εποχή εκείνη σε καλλιεργημένα άτομα, παραπέμπουν σε ουμανιστικούς κύκλους του Χάνδακα, των οποίων τα ενδιαφέροντα ταίριαζαν με τα φιλοσοφικά ενδιαφέροντα και τους προβληματισμούς του ιδιοφυούς ζωγράφου για ανανέωση της παραδοσιακής εικονογραφίας.

Μαρία Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου

ΔΗΜΟΣΙΕΥΣΕΙΣ:
Μαστορόπουλος 1983, σ. 53. Αθήνα 1984, σ. 34 (Μ. Χατζηδάκης). London 1987, αρ. 63, σσ. 133, 190-91 (Γ. Μαστορόπουλος). Ηράκλειο 1990, αρ. 1, σσ. 142-45 (Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου). Acheimastou-Potamianou 1995, σσ. 29-44. Fatourou-Hesychakis 1995, σσ. 45-68. Constantoudaki-Kitromilides 1995, σσ. 100-03. Μαδρίτη - Ρώμη - Αθήνα 1999-2000, αρ. 1, σσ. 246, 357-58 (Γ. Μαστορόπουλος). New York - London 2003-2004, αρ. 1, σσ. 74-75 (G. Finaldi). Álvarez Lopera 2007, σσ. 17-18, αρ. 2 και σ. 242, εικ. 2. New York 2009, αρ. 41, σσ. 108-09 (Π.Κ. Ιωάννου). Αθήνα 2010, αρ. 63, σσ. 230-31 (Μ. Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου).

2. Η Προσκύνηση των Μάγων

περ. 1565-1567
αυγοτέμπερα σε ξύλο
55,6 x 61,6 εκ.
Χάνδακας (σημερινό Ηράκλειο), Κρήτη

Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη, αρ. ευρ. 3048

Ο πίνακας αυτός του Μουσείου Μπενάκη είναι από τα παλαιότερα σωζόμενα έργα του Δομήνικου Θεοτοκόπουλου και ένα σπάνιο πρώιμο τεκμήριο των νέων προσανατολισμών του, πέρα από τα όρια της βυζαντινής παράδοσης. Ο νέος Κρητικός *μαΐστρος* είχε καλά αφομοιώσει τους παλαιολόγειους τρόπους, όπως αυτοί είχαν μετασχηματιστεί στην κρητική ζωγραφική και διδάσκονταν στα κρητικά εργαστήρια την εποχή της εκπαίδευσής του (Constantoudaki-Kitromilides 2007α, σσ. 1-29· Constantoudaki-Kitromilides 2007β, σσ. 41-67), πράγμα φανερό στις εικόνες του με την *Κοίμηση της Θεοτόκου* (Ερμούπολη Σύρου) (αρ. κατ.1) και με τον *Άγιο Λουκά που ζωγραφίζει την Παναγία* (Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη). Ωστόσο, στο προκείμενο έργο έχει εγκαταλείψει τη βυζαντινή παράδοση, προσπαθώντας να εκφραστεί σε δυτικό ύφος.

Το έργο φέρει την υπογραφή *ΧΕΙΡ ΔΟΜΗΝΙΚΟΥ*, όπως και η εικόνα με τον *Άγιο Λουκά*, που προηγείται χρονολογικά, και το τρίπτυχο της Μόδενας, που έπεται (τον ίδιο τρόπο υπογραφής χρησιμοποιεί σπανίως ο Θεοτοκόπουλος στην Ισπανία). Από την εποχή της πρώτης δημοσίευσής της (Mayer 1935, σσ. 205-07) η *Προσκύνηση των Μάγων* τοποθετήθηκε σχεδόν ομόφωνα στην κρητική περίοδο του μεγάλου ζωγράφου, με λίγες εξαιρέσεις (Wethey 1962, II, αρ. X-1· Arslan 1964, σσ. 216, 228).

Η σύνθεση διαμορφώνεται ως εξής. Αριστερά, υψώνεται ημιερειπωμένο κιονοστήρικτο κτίσμα με κορινθιάζοντα κιονόκρανα, το οποίο στεγάζεται με σταυροθόλια και οπαίο στο κέντρο. Η κατάστασή του συμβολίζει την παρακμή του Αρχαίου Κόσμου. Μέσα σε αυτό συνωθείται ένα συμπαγές σύνολο προσώπων: η Θεοτόκος, καθιστή συγκρατεί το ζωηρό βρέφος που απλώνει το χέρι στη χρυσή πυξίδα που κομίζει ο ηλικιωμένος γονατιστός μάγος. Ο δεύτερος μάγος, βγάζοντας το στέμμα του, προσφέρει το δώρο του σε χρυσή δίωτη υδρία. Πίσω από τη Βρεφοκρατούσα στέκεται ο Ιωσήφ σκεφτικός, ακουμπώντας στη βακτηρία του. Μια ακτίνα φωτός κατέρχεται προς τον Ιησού, ενώ ο ίδιος λειτουργεί ως φωτεινή πηγή για τους γύρω του. Ο τρίτος, ο μελαμψός μάγος, όρθιος στο κέντρο, ετοιμάζεται να προσφέρει χρυσή λεκάνη και υδρία. Οι τρεις σοφοί έχουν πλούσια αμφίεση, με λεπτομέρειες σύγχρονης ευρωπαϊκής ή εξωτικής ενδυμασίας, ενώ φέρουν βασιλικά στέμματα. Στο δεξί τμήμα ζωγραφίζονται οι ακόλουθοι των μάγων, πεζοί ή έφιπποι, σε ζωηρή κίνηση, μερικοί αποδίδονται από τα νώτα. Στο βάθος απλώνεται ένα απαλό τοπίο με πράσινους λόφους, δέντρα που προβάλλονται στον φωτεινό ουρανό, ενώ τα κτίσματα μιας πόλης (υπόμνηση της Βηθλεέμ;) διαγράφονται σε απόσταση.

Η παράσταση, από τις παλαιότερες στη χριστιανική τέχνη, ανευρίσκεται στην προγενέστερη κρητική ζωγραφική ως ανεξάρτητο θέμα, όπως δείχνουν σωζόμενες εικόνες (Ιδιωτική Συλλογή Τσάτσου, Συλλογή Οικονομοπούλου), οι οποίες όμως αποδίδονται σύμφωνα με τις αισθητικές αρχές της εποχής τους, με υστερο-γοτθικά στοιχεία (η πρώτη) ή πρώιμα αναγεννησιακά (η δεύτερη). Με το έργο του αυτό ο Θεοτοκόπουλος δείχνει ότι έχει άλλους προσανατολισμούς. Η σύνθεσή του έχει ως πρότυπο έργα βενετικής κυρίως ζωγραφικής, όπου το θέμα γνωρίζει εντυπωσιακή πραγμάτευση, από τον Τισιανό, στον Βερονέζε και τον Τιντορέττο, όπως και στο έργο του Jacopo Bassano και του εργαστηρίου του, έργα όπου αναγεννησιακά και μανιεριστικά στοιχεία συμπλέκονται, ενώ δίνεται μεγάλη έμφαση στο χρώμα και στις αντανακλάσεις του φωτός, όπως και στο προκείμενο έργο. Δεν έχει ωστόσο εντοπιστεί κάποιο συγκεκριμένο πρότυπο για το όλον.

Ως προς την απόδοση επιμέρους μορφών και συμπλεγμάτων, η έρευνα έχει επισημάνει τις πηγές του ζωγράφου σε αριθμό χαρακτικών έργων από γνωστούς, Ιταλούς κυρίως, καλλιτέχνες. Χαρακτηριστικό είναι ότι κατά την επιλογή αυτή είναι φανερή η έλξη του από μορφές του Μανιερισμού, ενώ και γενικά είναι διάχυτη

η επίδραση του ρεύματος αυτού στην κίνηση, στις συστροφές των μορφών και στους διαγώνιους άξονες της σύνθεσης. Ένα χαρακτικό του Andrea Schiavone (σε σχέδιο του Parmigianino), που επαναλήφθηκε σε άλλα χαρακτικά (Nicoló Boldrini, Marco d'Angeli, Cornelis Cort) υπήρξε πηγή, μαζί με λεπτομέρειες από τον Τισιανό, για το σύμπλεγμα της Παναγίας και του παιδιού. Άλλο χαρακτικό, του ίδιου του Parmigianino (επαναλήφθηκε από τον Gian Giacomo Caraglio), υπήρξε προφανώς η πηγή για τη φιγούρα του στρατιώτη, που εικονίζεται με την πλάτη στον θεατή [Ηράκλειο 1990, αρ. 3, σσ. 150-54 (Μ. Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου)· Xydis 1995, σσ. 145-46, 151-52, 159· Dillon 1995, σσ. 230-32· Constantoudaki-Kitromilides 1995, σσ. 107-10]. Είναι επομένως φανερός ο εκλεκτισμός του Κρητικού ζωγράφου (χαρακτηριστικός για τη φάση της προσπάθειας διαμόρφωσης προσωπικού ύφους σε σχέση με την προηγούμενη παιδεία του), αλλά και η ικανότητα σύνθεσης των διαφόρων σταχυολογημάτων σε ενιαίο ύφος. Πρέπει βεβαίως να διευκρινιστεί ότι και οι δυτικοευρωπαίοι καλλιτέχνες συχνά μεταφέρουν ή διασκευάζουν στα έργα τους εμπνεύσεις άλλων ομοτέχνων τους.

Διαπιστώνουμε λοιπόν δύο πόλους έλξης για τον νεαρό Δομήνικο, τη βενετική ζωγραφική για το χρώμα και το φως και το μανιεριστικό ρεύμα– που ανθούσε στην κεντρική Ιταλία και το οποίο μεταφέρθηκε και στη Βενετία, δημιουργώντας τον βενετικό Μανιερισμό– για τις κινήσεις. Πρόκειται για δύο βασικές προτιμήσεις, που θα διατηρηθούν και στη συνέχεια στο έργο του Θεοτοκόπουλου.

Ο παρών πίνακας, παρά τη διαφορά ύφους από άλλα πρώιμα έργα του Θεοτοκόπουλου, μοιράζεται με αυτά ανάλογη μέθοδο εργασίας, όπως το λεπτό ελεύθερο σχέδιο, τη ζωγραφικότητα της πινελιάς, την έμφαση στις χρωματικές αξίες, το ενδιαφέρον για το φως και τις αντανακλάσεις του. Η εργασία έχει ποιότητα, μολονότι παρατηρούνται κάποιες δυσαναλογίες μεταξύ μορφών και κτισμάτων

αλλά και μερικών μορφών μεταξύ τους. Το θέμα της Προσκύνησης των Μάγων παρουσιάζουν και άλλοι πίνακες, τους οποίους ο Θεοτοκόπουλος ζωγράφισε κατά τη βενετική του περίοδο, όπως εκείνος της Συλλογής Lázaro Galdiano στη Μαδρίτη (Álvarez Lopera 2007, σσ. 48-51, αρ. 15) και ένας άλλος που βρισκόταν παλαιότερα σε ιδιωτική συλλογή στη Λωζάννη και εμφανίστηκε στο εμπόριο τέχνης το 2002 (Álvarez Lopera 2007, σσ. 51-52, αρ. 16). Η σύνθεση όμως σε καθένα από αυτά τα έργα είναι διαφορετική, δείχνοντας τους πειραματισμούς του νεαρού καλλιτέχνη στη Βενετία, όπου βρισκόταν μεταξύ 1567 και 1570.

Σχετικά με το ζήτημα της εκπαίδευσης του νέου ζωγράφου στο δυτικό ύφος στην Κρήτη δεν υπάρχουν συγκεκριμένα στοιχεία. Έχουμε όμως σποραδικές ειδήσεις για την εγκατάσταση ζωγράφων από την Ιταλία (ή και άλλα μέρη της Ευρώπης) στη βενετική Κρήτη και αρχειακές πληροφορίες για την ύπαρξη δυτικών έργων τέχνης σε ναούς και μονές αλλά και σε οικίες ευγενών του Χάνδακα (Παναγιωτάκης 1986, σσ. 100-08, ανατ. Παναγιωτάκης 1999). Εξάλλου η άνετη κυκλοφορία χαρακτικών έργων και στην Κρήτη, όπως και σε όλη την Ευρώπη τον 16ο αιώνα, έφερνε στο νησί μια παρακαταθήκη εικαστικού υλικού που μπορούσε να επηρεάσει, όχι μόνο την εικονογραφία, αλλά και το ύφος των έργων εντόπιων καλλιτεχνών.

Με τις αρετές και τις αδυναμίες του, το έργο του Μουσείου Μπενάκη συνιστά σημαντικό τεκμήριο για την υπέρβαση της βυζαντινής παιδείας του ζωγράφου, από την οποία παραμένουν ψήγματα τεχνικής (όπως στον τρόπο πλασίματος των κύριων προσώπων). Αυτό είναι μέχρι στιγμής το πρώτο έργο του νεαρού Θεοτοκόπουλου που αποδίδει το θέμα με τη λογική του δυτικού θρησκευτικού πίνακα, αποδεσμευμένο γενικά από την αντίληψη της λατρευτικής εικόνας της βυζαντινής παράδοσης. Το θέμα και το ύφος της απόδοσής του φανερώνουν τις καινούριες τάσεις του νέου Κρητικού ζωγράφου, που είχε εκπαιδευτεί διαφορετικά, στη γραμμή της παλαιολόγειας κληρονομιάς της κρητικής ζωγραφικής. Τα στοιχεία αυτά είναι ενδεικτικά της θετικής διάθεσης προηγμένων κύκλων της κρητοβενετικής κοινωνίας σε σχέση με την αποδοχή της δυτικοευρωπαϊκής αισθητικής της εποχής. Ας σημειωθεί ότι λίγες δεκαετίες αργότερα άλλοι αξιόλογοι Κρητικοί ζωγράφοι, που δρούσαν στον Χάνδακα (Μιχαήλ Δαμασκηνός, Γεώργιος Κλόντζας, Εμμανουήλ Λαμπάρδος), απέδωσαν το θέμα της Προσκύνησης των Μάγων επηρεασμένοι και αυτοί από τη δυτική τέχνη, αλλά με διαφορετικό τρόπο ο καθένας.

Μαρία Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου

ΔΗΜΟΣΙΕΥΣΕΙΣ:
Mayer 1935, σσ. 205-07. Pallucchini 1937, σσ. 13, 17, εικ. 15. Wethey 1962, I, σ. 165. Ηράκλειο 1990, αρ. 3, σσ. 150-54 (Μ. Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου). Αθήνα 1994, αρ. 61 (Α. Δρανδάκη). Chatzidakis 1995, σσ. 115-24. Constantoudaki-Kitromilides 1995, σσ. 97-118. Marías 1997, σσ. 52, 66, 69, 73. Marías 1999, σ. 53. Μαδρίτη - Ρώμη - Αθήνα 1999-2000, αρ. 3, σσ. 360-61 (Μ. Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου). New York 2009, αρ. 42, σσ. 110-11 (Π.Κ. Ιωάννου). Álvarez Lopera 2007, σσ. 19-20, αρ. 3· 243, εικ. 3.

3. Εικόνα του Πάθους (Πιετά με τρεις αγγέλους)

1566
αυγοτέμπερα σε ξύλο
68, 7 εκ. x 45 εκ. (μαζί με το πλαίσιο)
Χάνδακας (σημερινό Ηράκλειο), Κρήτη
Επιγραφή: εξίτηλη στο κάτω τμήμα, ευανάγνωστη σε φωτογραφία πριν από το 1943: *ΔΟΜΗΝΙΚΟΥ ΘΕΟΤΟΚΟΠΟΥΛΟΥ Χ[ΕΙΡ]*

Αθήνα, Συλλογή Αιμίλιου Βελιμέζη

Στον μικρό αριθμό έργων που ανήκουν στην κρητική περίοδο της ζωής του Δομήνικου Θεοτοκόπουλου (Παναγιωτάκης 1986), συγκαταλέγεται η εικόνα με το *Πάθος του Χριστού (Πιετά με τρεις αγγέλους)*, που εντόπισα κατά τη μελέτη των εικόνων της παλαιάς Συλλογής Αιμίλιου Βελιμέζη (1902-1946), ο οποίος ήταν φιλότεχνος συνεργάτης στο νεοϊδρυθέν Μουσείο του Αντώνιου Μπενάκη. Σύμφωνα με αρχειακά έγγραφα, την εικόνα αγόρασε ως γνήσιο έργο του Δομήνικου Θεοτοκόπουλου, χωρίς ωστόσο να γνωρίζει την ύπαρξη υπογραφής, στα χρόνια ανάμεσα στο 1935 και 1938. Η εικόνα έπειτα από τον αιφνίδιο θάνατο του συλλέκτη το 1946, παρέμεινε άγνωστη στους μελετητές, έως τη δημοσίευσή της στο κατάλογο της συλλογής (Χατζηδάκη 1997, αρ. 17, σσ. 184-227), στον οποίο δημοσίευσα μια παλιά φωτογραφία της (πριν από το 1943), όπου στο κάτω τμήμα της ζωγραφικής επιφάνειας διακρίνεται η υπογραφή του ζωγράφου: *ΔΟΜΗΝΙΚΟΥ ΘΕΟΤΟΚΟΠΟΥΛΟΥ Χ[ΕΙΡ]*, με όμοια γραφή με μαύρα κεφαλαία, όπως στις άλλες γνωστές ενυπόγραφες εικόνες του ζωγράφου (Χατζηδάκη 1997, σ. 190, εικ. 94, 100).

Το έργο έχει αυτόξυλο ξυλόγλυπτο πλαίσιο, στον τύπο αναγεννησιακού ναΐσκου, με σπαστό ημικυκλικό αέτωμα. Στο κέντρο, προβάλλει μέσα σε ωοειδές πλαίσιο ο Χριστός νεκρός, όρθιος, βασταζόμενος από τρεις αγγέλους, που τυλίγουν το σώμα του με λευκή σινδόνη. Το θέμα, το οποίο δεν είναι γνωστό σε κρητικές εικόνες, ανήκει στη δυτική ζωγραφική. Τα πρότυπα του έργου εντοπίζονται σε δυτικές χαλκογραφίες του Dürer, και πολλών Ιταλών ζωγράφων, πριν από τα μέσα του αιώνα, ενώ και το πρωτότυπο για την εποχή του, κλασικίζον πλαίσιο απαντά σε σχεδιο του Vasari και στα συγγράμματα του Βιτρούβιου και του Sebastiano Serlio, που διέθετε η βιβλιοθήκη του ζωγράφου σε εκδόσεις πριν από το 1560 (Fatourou-Hesychakis & Hesychakis 2004, σσ. 46-57).

Ενώ ο χαρακτήρας του έργου είναι προφανώς δυτικός, η τεχνική του εντάσσεται σε αυτήν των εργαστηρίων των κρητικών εικόνων. Χρησιμοποιείται η αυγοτέμπερα με λιτή χρωματική κλίμακα, όπως και στις κρητικές εικόνες: το βαθύ γαλάζιο και το κοκκινωπό, σε άπειρους συνδυασμούς χρωματικών τόνων, καθώς και το

φαιοπράσινο και το λευκό. Χρησιμοποιείται επίσης εγχάρακτο προκαταρκτικό σχέδιο, επάνω σε χρυσό κάμπο, που στερεώνεται με το κόκκινο αμπόλι επάνω στην επιφάνεια της σανίδας. Το χρυσό επεκτείνεται και στο αυτόξυλο ξυλόγλυπτο πλαίσιο της εικόνας. Δυστυχώς, η ζωγραφική επιφάνεια και κυρίως ο χρυσός του κάμπου, έχει υποστεί φθορές, από παλαιότερες καταστροφικές επεμβάσεις συντήρησης με άλλες αντιλήψεις και με στοιχειώδη μέσα. Αξίζει να παρατηρήσουμε ότι ο χρυσός κάμπος, που συναντάται επίσης σε δύο άλλα έργα της κρητικής περιόδου του ζωγράφου, στην εικόνα της *Κοίμησης της Θεοτόκου* (αρ. κατ. 1) και μερικώς μόνο στην εικόνα του *Ευαγγελιστή Λουκά* [Ηράκλειο 1990, αρ. 2, σσ. 146-49 (Μ. Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου)] δεν απαντά σε κανένα άλλο έργο του Θεοτοκόπουλου, από όσα αποδίδονται στην περίοδο της δραστηριότητάς του στην Ιταλία και στην Ισπανία. Η τεχνική λοιπόν επιβάλλει την ένταξη της εικόνας του *Πάθους* στην κρητική περίοδο του ζωγράφου και πριν από την αναχώρησή του για τη Βενετία, εφόσον σε μεταγενέστερη εποχή, όταν ο ζωγράφος βρίσκεται στην Ιταλία, έχει εγκαταλείψει τη ζωγραφική επάνω σε χρυσό κάμπο.

Αλλά, η εικόνα του *Πάθους* ξεχωρίζει από τα άλλα έργα της κρητικής περιόδου του Θεοτοκόπουλου με τον δυναμισμό της σύνθεσης –που μοιάζει να στροβιλίζεται σε διαγώνιους άξονες– και με τον χρωματικό πλούτο της πυκνής πινελιάς –που πλάθει το σώμα του νεκρού Χριστού με ψυχρούς φαιοπράσινους τόνους. Σε αυτά προστίθενται τα ολόλαμπρα πρόσωπα των αγγέλων με θερμές ανακλάσεις του χρυσού στη ροδόχροη σάρκα, και τέλος οι ακανόνιστες πλατιές πτυχώσεις με γαλάζιες και ιώδεις αποχρώσεις επάνω στο λευκό της σινδόνης. Τον κεντρικό πυρήνα του θέματος επαναλαμβάνει ο Θεοτοκόπουλος με σταδιακά μεγαλύτερο δυναμισμό, τόσο στην επεξεργασία των μορφών όσο και στη σύνθεση, σε δύο μεταγενέστερα έργα του: τη μικρού μεγέθους *Πιετά* στη Συλλογή Johnson στη Φιλαδέλφεια (ΗΠΑ), που έχει αποδοθεί στη ρωμαϊκή περίοδο του ζωγράφου, γύρω στο 1570, και την περίφημη *Αγία Τριάδα*, για το κεντρικό διάχωρο στο αλτάρι του Santo Domingo el Antiguo στο Τολέδο, το 1577 (Χατζηδάκη 1997, σ. 202, εικ. 117-19). Το αναγεννησιακό πλαίσιο της εικόνας του *Πάθους*, αποτελεί επίσης δείγμα ενός πρώτου σταδίου των μεγάλων αρχιτεκτονικών πλαισίων που σχεδίασε ο Θεοτοκόπουλος για το ίδιο αλτάρι (Χατζηδάκη 1997, σσ. 213-15, εικ. 129-31). Τα τρία αυτά έργα αποτελούν τρία διαφορετικά στάδια της επεξεργασίας ενός κοινού θέματος, και μαρτυρούν μια διαδικασία που ακολούθησε ο Θεοτοκόπουλος από πολύ νωρίς, με τη σταδιακή επεξεργασία και άλλων θεμάτων, όπως ο Ευαγγελισμός, η Προσκύνηση των Ποιμένων και η Βάπτιση.

Το χρυσό του κάμπου της εικόνας, το εντυπωσιακό επιχρυσωμένο πλαίσιο, καθώς και το θέμα του –απεικόνιση μιας σκηνής από το Πάθος του Χριστού– με οδήγησαν στην ταύτιση του έργου με εκείνο που αναφέρεται σε έγγραφα της 26ης και 27ης Δεκεμβρίου 1566, των νοταρίων του Χάνδακα, όπου αναφέρεται ότι ο Θεοτοκόπουλος έβαλε σε λαχνό «un quadro della Passione del nostro Signor Gesu Cristo, dorato» (= έναν πίνακα [με πλαίσιο] του Πάθους του Κυρίου Ημών Ιησού Χριστού, επιχρυσωμένο) (Κωνσταντουδάκη 1975-1976, σσ. 292-308· Χατζηδάκη 1997, σ. 215).

Το φύλλο τριπτύχου με τη *Βάπτιση* που αποκτήθηκε το 2004 από τον Δήμο Ηρακλείου και η αποκάλυψη της χρονολογίας 1567 κατά τη συντήρησή του, έρχεται να ενισχύσει αυτή την απόδοση (Cormack & Vassilaki 2005, σσ. 34-41· Βασιλάκη & Cormack 2005, σ. 63, εικ. 17). Η τεχνοτροπική συνάφεια του γυμνού σώματος του Προδρόμου με το γυμνό σώμα του Χριστού καθώς και επί μέρους ομοιότητες στην απόδοση του προσώπου των αγγέλων, δείχνουν κατά τη γνώμη μου ότι και τα δύο έργα μπορεί να ανήκουν στο ίδιο στάδιο της εξέλιξης της τέχνης του μεγάλου ζωγράφου, το οποίο διαμορφώνεται πριν από την αναχώρησή του από την Κρήτη. Η εικόνα του *Πάθους* προσφέρει λοιπόν ένα πρώιμο δείγμα της γένεσης του προσωπικού ύφους του ζωγράφου, όταν ακόμα ζωγραφίζει σύμφωνα με την παράδοση της τεχνικής των κρητικών εικόνων, ενώ προσβλέπει και τροφοδοτεί την τέχνη του με τα παραδείγματα της Δύσης, όπου αργότερα θα βρει φιλοξενία και αναγνώριση.

Νανώ Χατζηδάκη

ΔΗΜΟΣΙΕΥΣΕΙΣ:
Χατζηδάκη 1997, αρ. 17, σσ. 184-227. Chatzidakis [N.] 1998, σσ. 39-50. Cormack & Vassilaki 2005, σ. 39, εικ. 6.

4. Η Βάπτιση του Χριστού

1567
αυγοτέμπερα και λάδι σε ξύλο
28,5 x 23,5 εκ.
Βενετία

Το έργο αγοράστηκε στις 8 Δεκεμβρίου 2004 από το Δήμο Ηρακλείου Κρήτης σε δημοπρασία του οίκου Christie's στο Λονδίνο. Σύμφωνα με τον οίκο Christie's το έργο είχε εντοπισθεί το2003 σε ιδιωτική συλλογή στην Ισπανία.

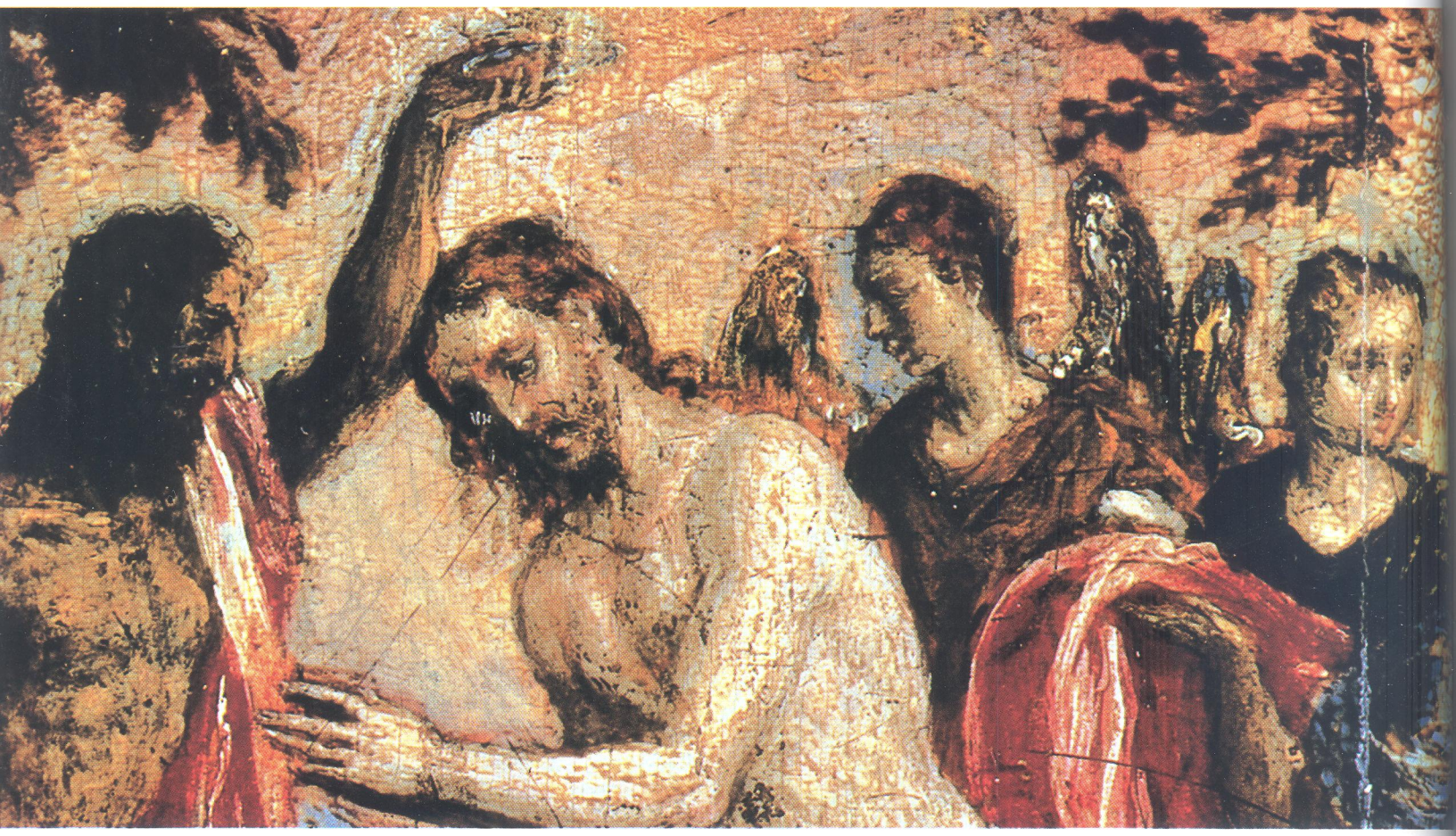
Ηράκλειο Κρήτης, Ιστορικό Μουσείο, οίκος Α. & Μ. Καλοκαιρινού

Στις 8 Δεκεμβρίου 2004, σε πλειστηριασμό του οίκου Christie's στο Λονδίνο, ο Δήμος Ηρακλείου Κρήτης απέκτησε τον πίνακα με τη *Βάπτιση του Χριστού*. Το έργο είχε εμφανιστεί στην αγορά το 2003 συνοδευόμενο από την πληροφορία (Christie's 2004, σσ. 162,164) ότι εντοπίσθηκε στην Ισπανία από τους Paul Raison (υπεύθυνο του Τμήματος Old Masters στον οίκο Christie's Λονδίνου) και Pablo Melendo (διευθυντή του οίκου Christie's στην Ισπανία) και ότι ανήκε στην ιδιωτική συλλογή παλαιάς οικογένειας της Σαραγόσα (Álvarez Lopera 2007, σ. 54).

Η εικονογραφία της σύνθεσης περιλαμβάνει τον άγιο Ιωάννη Πρόδρομο, στα αριστερά, να στέκεται κάτω από δέντρο στην όχθη του ποταμού Ιορδάνη και να βαπτίζει τον Χριστό, που βρίσκεται μέσα στον ποταμό. Ο Πρόδρομος κρατεί με το αριστερό του χέρι –και όχι, ως είθισται, με το δεξί– αχιβάδα και ρίχνει νερό στο κεφάλι του Χριστού. Με το δεξί κρατεί ράβδο που καταλήγει σε σταυρό. Στην αντίπερα όχθη του ποταμού βρίσκονται τρεις φτερωτοί άγγελοι με τη μορφή νεαρών κοριτσιών. Ο πρώτος από δεξιά, με γυρισμένη την πλάτη στον θεατή, κρατεί κόκκινο ύφασμα για να σκουπίσει το σώμα του Χριστού. Ψηλά από τον ουρανό κατεβαίνει το Άγιο Πνεύμα, με μορφή λευκού περιστεριού, και κατευθύνεται προς το κεφάλι του Χριστού. Στο βάθος της όχθης, στα αριστερά, διακρίνεται αμυδρά τοπίο πόλης και μπροστά από αυτό ομάδα μορφών, που έχει αποδοθεί μικρογραφικά. Στα άκρα της σύνθεσης τοποθετείται από ένα δέντρο με ψηλό κορμό και πυκνό φύλλωμα.

Η σύνθεση της *Βάπτισης* υιοθετεί εικονογραφικά στοιχεία από χαλκογραφίες και χαρακτικά της εποχής. Συγκεκριμένα, η μορφή του Προδρόμου, το τοπίο της πόλης και οι μικρογραφικές μορφές στο βάθος αριστερά, προέρχονται από χαλκογραφία της *Βάπτισης* του Giovanni Battista d'Angeli (del Moro) [*The Illustrated Bartsch* 1979, αρ. 4 (179)]. Ο άγγελος που έχει την πλάτη στραμμένη στον θεατή προέρχεται από χαλκογραφία του Giulio Bonasone με την *Κίρκη και τους συντρόφους του Οδυσσέα* [*The Illustrated Bartsch* 1985, αρ. 86(135)], η οποία αντιγράφει σχέδιο του Parmigianino (Fornari Schianchi & Ferino-Pagden 2003, σσ. 89-91, εικ. 13).

Το έργο αποτελούσε το δεξί φύλλο τριπτύχου, όπως δείχνουν οι οπές για την τοποθέτηση στροφίγγων στην κατακόρυφη αριστερή πλευρά της ξύλινης επιφάνειας. Το αρχικά τοξωτό του σχήμα μετατράπηκε σε ορθογώνιο σε μεταγενέστερη εποχή (πιθανόν κατά τον 18ο αιώνα), όταν ενσωματώθηκε σε ορθογώνια ξύλινη επιφάνεια και συμπληρώθηκε η ζωγραφική του επιφάνεια. Κατά τη μετατροπή του φύλλου του τριπτύχου σε αυτόνομο πίνακα αποσπάστηκε η παράσταση της πίσω πλευράς, με αποτέλεσμα το πάχος της ξύλινης επιφάνειας να είναι σήμερα ιδιαίτερα λεπτό (0,007 μ.). Είναι πολύ πιθανό στο ίδιο τρίπτυχο να ανήκε και η σύνθεση με την *Προσκύνηση των Ποιμένων*, που σήμερα βρίσκεται στο Agnes Etherington Art Center του Queen's University στο Kingston του Οντάριο (Καναδάς). Οι διαστάσεις της *Προσκύνησης των Ποιμένων* είναι παρόμοιες με αυτές του φύλλου με τη *Βάπτιση*. Το φύλλο με την *Προσκύνηση των Ποιμένων* ίσως αποτελούσε το εσωτερικό αριστερό φύλλο και η *Βάπτιση* το εσωτερικό δεξί φύλλο του τριπτύχου (Vassilaki & Cormack 2005, εικ. 4). Στην περίπτωση αυτή το τρίπτυχο ακολουθούσε, τουλάχιστον ως προς τα δύο αυτά φύλλα, την επιλογή των σκηνών που ο Θεοτοκόπουλος είχε υιοθετήσει στο τρίπτυχο που βρίσκεται στην Galleria Estense της Μόδενας και φέρει την υπογραφή *Χ[ΕΙ]Ρ ΔΟΜΗΝΙΚΟΥ* [Ηράκλειο 1990, αρ. 4,



σσ. 156-185 (Μ. Βασιλάκη-Μαυρακάκη)· Vassilaki 1995. Μαδρίτη - Ρώμη - Αθήνα 1999-2000, αρ. 6, σσ. 351-56 (Μ. Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου)]. Διακρίνονται πολλές ομοιότητες αλλά και πολλές διαφορές ανάμεσα στη *Βάπτιση* του Δήμου Ηρακλείου και τη *Βάπτιση* του τριπτύχου της Μόδενας, που επιτρέπουν να υποστηρίξουμε πως η *Βάπτιση* του Δήμου Ηρακλείου είναι πιο ώριμο έργο και πρέπει, επομένως, να τοποθετηθεί μεταγενέστερα από τη *Βάπτιση* του τριπτύχου της Μόδενας (Vassilaki & Cormack 2005, σ. 236).

Η *Βάπτιση* του Δήμου Ηρακλείου θεωρείται ανυπόγραφο έργο του Δομήνικου Θεοτοκόπουλου και έχει ενταχθεί στην καλλιτεχνική παραγωγή του ζωγράφου μετά την αναχώρηση από τον Χάνδακα και τη μετοίκισή του στη Βενετία το 1567 (Vassilaki & Cormack 2005· Cormack & Vassilaki 2005· Hadjinicolaou 2007· Álvarez Lopera 2007, αρ. 18, σσ. 54-56). Η σχέση του έργου με εκείνα που ο Θεοτοκόπουλος ζωγράφισε στη Βενετία είναι προφανής. Όπως έχει υποστηριχθεί, η απόδοση στη *Βάπτιση του Χριστού* του ουρανού με τα πυκνά σύννεφα και των δέντρων με το πυκνό φύλλωμα βρίσκεται πολύ κοντά στη σύνθεση με τον *Άγιο Φραγκίσκο να δέχεται τα στίγματα* στις δύο γνωστές παραλλαγές, η μία στο Istituto Suor Orsola Benincasa στη Νάπολη και η άλλη σε ιδιωτική συλλογή (Vassilaki & Cormack 2005, σ. 238). Το πρόσωπο του Χριστού στη *Βάπτιση* του Ηρακλείου μπορεί να συγκριθεί με εκείνο στον πίνακα με τον *Χριστό στο σπίτι της Μάρθας και της Μαρίας* σε ιδιωτική συλλογή της Αμερικής, καθώς και με το πρόσωπο του Χριστού στην *Εκδίωξη των εμπόρων από τον ναό*, που βρίσκεται στην Εθνική Πινακοθήκη της Ουάσιγκτον. Το πορτοκαλί και το διάφανο μπλε που χρησιμοποιήθηκε στην ενδυμασία του δεξιού αγγέλου στη *Βάπτιση* παραπέμπει στη *Φυγή στην Αίγυπτο*, σήμερα στο Prado, και στην *Ταφή του Χριστού*, σήμερα στην Εθνική Πινακοθήκη στην Αθήνα. Προφανής είναι επίσης η σχέση της *Βάπτισης* με έργα του Τισιανού –όπως ο *Ευαγγελισμός* στη Scuola Grande di San Rocco (Βενετία), και ο *Άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος*, που βρισκόταν στη Santa Maria Maggiore (Βενετία) από το 1557– και του Τιντορέτο –όπως οι πίνακες με τον *Μυστικό Δείπνο* για τη San Marcuola και για τον San Trovaso και η *Αποκαθήλωση* σήμερα στην Εθνική Πινακοθήκη της Σκωτίας στο Εδιμβούργο, και συνθέσεις όπως η *Ανάβαση του Χριστού στον Γολγοθά* για τη Scuola Grande di San Rocco (Βενετία)–, που ο Θεοτοκόπουλος είχε τη δυνατότητα να δει από κοντά. Εξάλλου, στο εργαστήριο του Τισιανού μαρτυρείται ότι μαθήτευσε φτάνοντας στη Βενετία (Ronchini 1865, σ. 270, αρ. VII).

Κατά τον καθαρισμό και τη συντήρηση του έργου το 2005 στα Εργαστήρια Συντήρησης του Μουσείου Μπενάκη, αποκαλύφθηκε στην κάτω αριστερή γωνία της σύνθεσης και πίσω από τον κόκκινο μανδύα του Προδρόμου η χρονολογία MDLXVII (= 1567). Η χρονολογία αυτή φαίνεται πως είναι σύγχρονη με τη ζωγραφική του έργου και δεν αποτελεί μεταγενέστερη προσθήκη (Στασινόπουλος 2005, σσ. 79, 81, 82, εικ. 25-27). Είναι γεγονός ότι η ύπαρξη της χρονολογίας μάλλον δημιουργεί παρά επιλύει προβλήματα. Πολύ λίγα έργα του Θεοτοκόπουλου φέρουν χρονολογία. Αλλά και σε αυτά ο ζωγράφος χρησιμοποιεί πάντα χαρακτήρες του ελληνικού αλφαβήτου. Η χρονολογία στη *Βάπτιση* είναι η μοναδική σε έργο του Θεοτοκόπουλου που αποδίδεται με λατινικούς χαρακτήρες και συμπίπτει με το έτος που ο Θεοτοκόπουλος εγκαταλείπει τον Χάνδακα και μεταβαίνει στη Βενετία (Κωνσταντουδάκη 1975-1976· Constantoudaki 1975· Παναγιωτάκης 1986). Ο José Álvarez Lopera (Álvarez Lopera 2007, αρ. 18, σσ. 54-56) προτείνει για τη χρονολόγηση της *Βάπτισης του Χριστού* το έτος 1569, ενώ ο Νίκος Χατζηνικολάου θεωρεί ότι έγινε το 1570, δηλαδή το τελευταίο έτος της παραμονής του Δομήνικου στη Βενετία, χωρίς να αποκλείει την πιθανότητα να ζωγραφίστηκε ακόμα και μετά την άφιξή του στη Ρώμη (Hadjinicolaou 2007, σσ. 267-68).

Μαρία Βασιλάκη

ΔΗΜΟΣΙΕΥΣΕΙΣ:
Vassilaki & Cormack 2005. Cormack & Vassilaki 2005. Βασιλάκη & Cormack 2005. Αλούπη κ.ά. 2005. μον. Δανιηλία κ.ά. 2005. Στασινόπουλος 2005. Hadjinicolaou 2007. Álvarez Lopera 2007, αρ. 18, σσ. 54-56. New York 2009, αρ. 43, σσ. 112-13 (Π.Κ. Ιωάννου).

5. Ο άγιος Φραγκίσκος σε έκσταση

περ. 1585-1590
λάδι σε καμβά
45 x 35 εκ.
Φέρει υπογραφή κάτω αριστερά στο βάθος: *δομηνικος θεοτοκοπολ*

Το 1814 στη Συλλογή José Gálvez Jinachero (Μάλαγα)· στα μέσα του 20ού αιώνα στην ιδιοκτησία της οικογένειας Martínez Barrios (Μαδρίτη) μέχρι την πώλησή του από τον οίκο Sotheby's στο Λονδίνο τον Ιανουάριο του 2011· σήμερα ανήκει στη Λεβέντειο Πινακοθήκη.

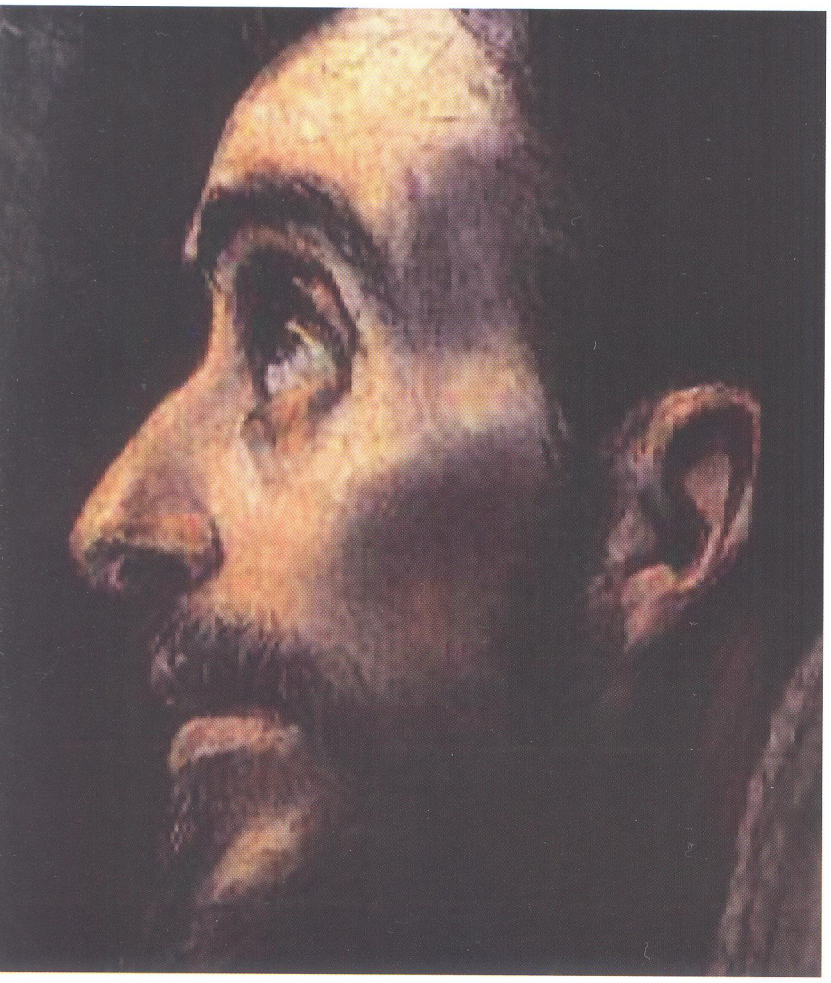
Λευκωσία, Κύπρου, Λεβέντειος Πινακοθήκη

Ο άγιος Φραγκίσκος της Ασίζης (1182-1226), ήδη από τον 13ο αιώνα, συγκαταλέγεται στους άγιους ιδρυτές ταγμάτων με τη μεγαλύτερη επιρροή και απήχηση στην Ευρώπη. Η εικονογραφία του, που αναπτύχθηκε κατά κύριο λόγο από την ιταλική τέχνη, περιλάμβανε σκηνές που συνήθως χαρακτηρίζονται ως αφηγηματικές, δηλαδή αποδόσεις επεισοδίων του βίου του: από τη γέννησή του σε στάβλο μέχρι τον θάνατο του αγίου ξαπλωμένου στο δάπεδο του μοναστηριακού κελιού. Στα τέλη του 16ου αιώνα άρχισαν να αυξάνονται οι απεικονίσεις των οραμάτων και της έκστασης του αγίου κατά τη διάρκεια της ασκητικής του ζωής στο όρος Βέρνα, στην ιταλική κοιλάδα του Casentino, όταν ο Φραγκίσκος βίωσε τα επεισόδια των στιγμάτων και είδε το Όραμα του πυρσού –έμμεσες παραπομπές στην αγρυπνία του Χριστού στο όρος των Ελαιών. Ως γνωστό, η φραγκισκανική αγιολογική παράδοση είχε αναγάγει τον άγιο σε ένα είδος δεύτερου Ιησού.

Ο Γκρέκο ήταν ένας από τους καλλιτέχνες που, με τρόπο πειστικό και ελκυστικό για το πλατύ κοινό, αναπαρέστησαν τον άγιο ως ασκητή και διαλογιζόμενο κατά την αναχώρησή του για μετάνοια και προσευχή. Από την ιταλική περίοδο του ζωγράφου γνωρίζουμε τρεις συνθέσεις με το θέμα των στιγμάτων: αυτή του Bergamo, στην Accademia Carrara di Belle Arti, και δύο ακόμη με πολλές ομοιότητες, η μία στην Ελβετία (Συλλογή Zuloaga) και η άλλη στη Νάπολη (Istituto Suor Orsola Benincasa). Όλα αυτά τα έργα έχουν μικρό μέγεθος και είναι ζωγραφισμένα με λάδι επάνω σε ξύλο με μια τεχνική, που παραπέμπει στην προγενέστερη εξοικείωση του ζωγράφου με τη χρήση της αυγοτέμπερας. Το τοπίο, σε απόδοση που ταιριάζει στο πνεύμα της αγάπης του αγίου της Ασίζης για τη φύση, αναδεικνύεται σε ουσιαστικό στοιχείο της σύνθεσης, πλασμένο με "ποιητικούς" φωτισμούς.

Εγκατεστημένος στην Ισπανία από το 1577, ο Γκρέκο ασχολήθηκε αρκετές φορές με την απεικόνιση του αγίου Φραγκίσκου, δημιουργώντας έργα μεγάλης εκφραστικής έντασης, που επαναλήφθηκαν και αντιγράφτηκαν σε όλη τη διάρκεια του 17ου αιώνα. Ο ζωγράφος φιλοτέχνησε γύρω στις 10 συνθέσεις, οι οποίες έτυχαν εξαιρετικής υποδοχής από το ισπανικό κοινό, ιδίως στο Τολέδο όπου κατοικούσε, όπως αποδεικνύουν οι πολλές παραλλαγές που φιλοτεχνήθηκαν στο εργαστήριό του καθώς και ο μεγάλος αριθμός αντιγράφων που έχουν φτάσει έως εμάς. Η επιτυχία του θέματος συνέπεσε χρονολογικά με την άνθηση της λατρείας του αγίου Φραγκίσκου στην Ισπανία, όπου η αναχώρηση του αγίου για μετάνοια και το "χριστολογικό πάθος" του συνδέθηκαν με την ευρέως διαδεδομένη αντίληψη της εποχής του Μπαρόκ ότι ο θάνατος αποτελεί τη μόνη, απόλυτη και τραγικτική βεβαιότητα της ανθρώπινης μοίρας. Ο Γκρέκο έδωσε την πιο πειστική απεικόνιση του αγίου: κάτισχνος και αποστεωμένος, διαλογίζεται μπροστά σε νεκροκεφαλή ή βρίσκεται σε κατάσταση έκστασης, ενώ δέχεται τα στίγματα. Εκτός από τις εκκλησίες και τα μοναστήρια, αναμφίβολα θα ήταν πολλοί αυτοί που θέλησαν να αποκτήσουν κάποιο από αυτά τα εντυπωσιακά έργα του εργαστηρίου του Γκρέκο, για τα ιδιωτικά τους παρεκκλήσια και εικονοστάσια.

Ο Harold Wethey μελέτησε και ταξινόμησε τις διαφορετικές παραλλαγές των συνθέσεων του Γκρέκο με τον άγιο Φραγκίσκο (Wethey 1962, II, σσ. 218-39) και εντόπισε ένα σημαντικό αριθμό αντιγράφων –αδιαμφισβήτητο τεκμήριο της εξαιρετικής υποδοχής αυτών των έργων. Μια σύνθεση του αγίου Φραγκίσκου την ονόμασε παραλλαγή "τύπου III" ή "του Escorial", καθώς παραπέμπει σε έργο που βρίσκεται στο Escorial και χρονολογείται μεταξύ του 1585 και του 1590 (Wethey 1962, I, σ. 45, και II, εικ. 255). Μια εξαιρετικής



ποιότητας παραλλαγή φυλάσσεται στο Walters Art Museum της Βαλτιμόρης. Ο άγιος Φραγκίσκος εικονίζεται ημίσωμος σε κατατομή, με το κεφάλι καλυμμένο με κουκούλα και υψωμένο προς την απαστράπτουσα ακτίδα φωτός στην πάνω αριστερή γωνία –μια έντονη πηγή φωτός που δημιουργεί αντίθεση με το σκοτεινό βάθος που περιβάλλει τον άγιο. Τα χέρια του είναι απλωμένα σε στάση θαυμασμού ή έκπληξης. Η σκηνή περιγράφεται στα *Fioretti di San Francesco* (*Μικρά άνθη του αγίου Φραγκίσκου*), ανώνυμο κείμενο του δεύτερου μισού του 14ου αιώνα στο οποίο ο αδελφός Λέων, ένας από τους μοναχούς του τάγματος, γίνεται μάρτυρας του θαύματος που βίωσε ο Ιταλός άγιος. Συνέβη μια νύχτα του Σεπτεμβρίου, κοντά στη γιορτή του Σταυρού· ο αδελφός Λέων συνειδητοποίησε πως ο άγιος Φραγκίσκος έλειπε από το κελί του και λίγο αργότερα τον βρήκε στο δάσος· «καθώς πλησίασε τον βρήκε γονατιστό, με το πρόσωπο και τα χέρια υψωμένα προς τον ουρανό, ενώ έλεγε έμπλεος διάπυρου πνεύματος: "Ποιος είσαι Εσύ, γλυκύτατε Θεέ και Κύριέ μου; Και ποιος είμαι εγώ, αχρείος και ουτιδανός δούλος σου;". [...] Ο Λέων κοίταξε τον ουρανό και είδε να κατέρχεται εξαίσια και εκθαμβωτική δέσμη φωτός που στάθηκε πάνω στην κεφαλή του αγίου Φραγκίσκου» (*Τα μικρά άνθη του αγίου Φραγκίσκου*, μέρος II,3).

Η εικόνα με τον άγιο Φραγκίσκο της Λεβεντείου Πινακοθήκης αποδίδει αυτό το επεισόδιο. Αποτελεί τμήμα μιας μεγαλύτερης σύνθεσης στην οποία τα χέρια του αγίου είχαν ιδιαίτερη σημασία και έντονη εκφραστικότητα. Το έργο διατηρεί τον γενικότερο τύπο και, πιθανόν, τις διαστάσεις της παραλλαγής του Escorial. Η σύνθεση θυμίζει και άλλα έργα του Γκρέκο με θέμα μετανοούντες αγίους, όπως *Ο άγιος Δομήνικος προσευχόμενος*, *Η μετανοούσα Μαγδαληνή* ή *Ο μετανοών άγιος Πέτρος*, όλα μεγάλων διαστάσεων, με ύψος γύρω στο 1 ή 1,20 μ.

Όσον αφορά το έργο μας, δεν σώζεται η αρχετυπική σύνθεση του Γκρέκο –που ενέπνευσε τις επαναλήψεις που ακολούθησαν.

Μάλιστα, έχοντας εξετάσει άλλες γνωστές παραλλαγές, ο μελετητής του Γκρέκο Harold Wethey θεώρησε απίθανη την ύπαρξη ενός τέτοιου έργου, ισχυριζόμενος ότι η ακαμψία του σώματος του αγίου έχει απομακρυνθεί κατά πολύ από την κίνηση που αποπνέει η παραλλαγή του Escorial. Ωστόσο, υπάρχουν λόγοι που μας επιτρέπουν να υποστηρίξουμε την ύπαρξη ενός τέτοιου πρωτοτύπου, του οποίου διαθέτουμε τέσσερις παραλλαγές κατώτερης ποιότητας. Τρεις από αυτές δημοσιεύτηκαν το 1937 από τους M. Legendre και A. Hartmann στη μονογραφία τους για τον Γκρέκο: στη Συλλογή José Lázaro Galdiano στη Μαδρίτη (Legendre & Hartmann 1937, σ. 422), σε γαλλική ιδιωτική συλλογή (Legendre & Hartmann 1937, σ. 423) και στη Συλλογή Paul Cassirer στο Βερολίνο (Legendre & Hartmann 1937, σ. 426), τώρα σε ισπανική ιδιωτική συλλογή. Στην πρώτη από τις παραλλαγές εικονίζεται μια νεκροκεφαλή επάνω σε τραπέζι κοντά στα χέρια του αγίου· η νεκροκεφαλή - σύμβολο διαλογισμού για τους πνευματικούς ανθρώπους της εποχής του Μπαρόκ– εμφανίζεται στο αντίγραφο του 17ου αιώνα που φυλάσσεται από το 1937 στο Prado. Πρόκειται για ένα έργο μικρών διαστάσεων σε χαρτί (25,6 x 21,2 εκ.), που προέρχεται από τον ενοριακό ναό της Cuerva (Τολέδο). Ο κατάλογος αυτών των παραλλαγών ενισχύει την υπόθεση μιας προγενέστερης δημιουργίας του Γκρέκο που πιθανόν δεν σώζεται.

Ο πίνακας της Λεβεντείου Πινακοθήκης ανήκει σε αυτήν την ομάδα έργων, αν και λόγω της εξαιρετικής του ποιότητας ξεχωρίζει από τα υπόλοιπα. Ο Γερμανός ιστορικός τέχνης Halldor Soehner τον θεωρεί ως το πρωτότυπο του "τύπου της Μάλαγα", όπως ονόμασε την παραλλαγή από την πόλη της νότιας Ισπανίας στην οποία εντοπίστηκε ο πίνακας. Εξετάζοντας το έργο από φωτογραφία, έκρινε ότι ήταν αντίγραφο ενός χαμένου πρωτοτύπου, χρονολογώντας το γύρω στο 1580-1585. Κατά τη γνώμη μας, η ποιότητα της απόδοσης του αγίου Φραγκίσκου σε αυτό το έργο ανακαλεί περισσότερο τη λίγο μεταγενέστερη παραγωγή του Γκρέκο, που είναι πιο κοντά στον άγιο Φραγκίσκο του Escorial· επομένως, θα προτείναμε ως χρονολογία το 1585-1590.

Πρόκειται για μια πυκνή ζωγραφική σύνθεση, με προσεκτικό χειρισμό μικρών πινελιών που διασταυρώνονται και δημιουργούν ένα πρόσωπο με λεπτά και ευαίσθητα χαρακτηριστικά. Ωστόσο, υπάρχουν σημεία που φαίνονται λιγότερο δουλεμένα, όπως το κεφάλι και τα μαλλιά που αποδίδονται αδρά, με μερικές φωτεινές πινελιές επάνω στο μαύρο φόντο, σε σαφή αντίθεση με τη λεπτομερή απόδοση της γενειάδας και του μουστακιού. Το μαύρο χρώμα εφαρμόζεται μάλλον άτεχνα, τόσο στο βάθος του έργου, όσο και στο φρύδι, το βλέφαρο και σε τμήμα του λαιμού. Από την άλλη πλευρά όμως, το ράσο αποδίδεται με μεγαλύτερη ακρίβεια, με καλό προσχέδιο και με γρήγορες πινελιές που ακολουθούν την πτύχωση του ενδύματος. Κατά τα άλλα, το έργο πρέπει να συσχετιστεί με το αντίγραφο που παλαιότερα ανήκε στη Συλλογή Cassirer, αν και η παραλλαγή εκείνη είναι σαφώς κατώτερη.

Το έργο φέρει την υπογραφή του ζωγράφου, αλλά με ελλιπή τρόπο: μέρος του ονόματος είναι συντομογραφημένο, ενώ απουσιάζει η λέξη "ἐποίει", που κανονικά θα περιμέναμε στο τέλος.

Leticia Ruiz Gómez

ΔΗΜΟΣΙΕΥΣΕΙΣ:
Soehner 1958-1959, αρ. 305-07· Wethey 1962, II, σσ. 222-23· Ruiz Gómez 2007, σ. 246, εικ. 177.