

Από τον Θεοτοκόπουλο στον El Greco:
σκιαγράφιση της πορείας του ζωγράφου
από τη Βενετία στη Ρώμη και το Τολέδο

Μαρία Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου

Οι απαρχές και η βενετική εμπειρία

Ο Δομήνικος Θεοτοκόπουλος, που είδε το φως το 1541, σε μια εποχή ώριμης έκφρασης της Κρητικής Αναγέννησης, εξασκούσε τη ζωγραφική στον Χάνδακα, ως μάϊστρος στην τέχνη του, ήδη το 1563, σύμφωνα με μαρτυρία εγγράφου της 28ης Σεπτεμβρίου από τα Κρατικά Αρχεία της Βενετίας.¹ Από την καλλιτεχνική παραγωγή του στην Κρήτη, που υπολογίζεται μεταξύ του 1558/1560 και του 1567 περίπου,² σώζονται πολύ λίγα έργα. Όλα δείχνουν το βυζαντινό ιδίωμα των ζωγράφων του καιρού του (στην παράδοση της τέχνης του γνωστού Κρητικού Θεοφάνη Στρελίτζα-Μπαθά), αλλά και επίδραση από την ιταλική τέχνη της Αναγέννησης και του Μανιερισμού, από την οποία ο Δομήνικος θα αντλεί συστηματικά στην πορεία του.

Ακόμη και τα πρωιμότερα έργα του χαρακτηρίζονται από βαθύτερο νόημα και συμβολικές προεκτάσεις, γεγονός συνακόλουθο της ευρύτερης καλλιέργειας και των ουμανιστικών ενδιαφερόντων του νεαρού ζωγράφου.³ Η διαπίστωση αυτή υπογραμμίζει συγχρόνως το προηγμένο πολιτισμικό κλίμα στην κρητοβενετική κοινωνία της εποχής⁴ και τη διαμόρφωση μιας αισθητικής προσανατολισμένης προς τη Δύση. Τα πρώιμα αυτά έργα, για τα οποία οι μελετητές συμφωνούν ότι έγιναν στην Κρήτη, είναι η *Κοίμηση της Θεοτόκου* (Ερμούπολη Σύρου)⁵ (αρ. κατ. 1), ο *Ευαγγελιστής Λουκάς που ζωγραφίζει την Παναγία*⁶ και η *Προσκύνηση των Μάγων*⁷ (αρ. κατ. 2) (αμφότερα στην Αθήνα, στο Μουσείο Μπενάκη). Και στα τρία παρατηρούνται δυτικές επιδράσεις.⁸ Η σταχυολόγηση μορφών από δυτικούς πίνακες, σχέδια και χαρακτηριστικά διαφοροποιεί την παραδοσιακή εικονογραφία των θεμάτων αυτών, γεγονός εντονότερα φανερό στην *Προσκύνηση των Μάγων*. Η τάση αυτή και η υιοθέτηση δυτικού ύφους διευρύνεται σε έργα του Θεοτοκόπουλου, που δείχνουν τη σταδιακή μετάβαση από τη βυζαντινή-κρητική τεχνοτροπία προς τις αξίες της βενετικής ζωγραφικής, μερικά από τα οποία αναφέρονται πιο κάτω.

Ο ζωγράφος είχε ξεκινήσει μια φερέλιπδα σταδιοδρομία στον Χάνδακα. Η εκτίμηση της εργασίας του υποδηλώνεται και από την υψηλή τιμή μιας βυζαντινής εικόνας του με το Πάθος του Χριστού («la Passione del nostro Signor Giesù Christo, dorato») σε χρυσό βάθος,⁹ πιθανότατα την Άκρα Ταπείνωση (δηλαδή τον Χριστό νεκρό, εικονιζόμενο μέχρι την οσφύ μπροστά στον σταυρό), η οποία είχε τεθεί προς πώληση με κλήρωση τον Δεκέμβριο του 1566 και αποτιμήθηκε στα 70 δουκάτα από τον γνωστό Κρητικό ζωγράφο Γεώργιο Κλόντζα. Φαίνεται ότι ο Δομήνικος είχε ήδη αποφασίσει να δοκιμάσει τις δυνάμεις του έξω από την Κρήτη και πιθανότατα μέσα στο 1567,¹⁰ σε ηλικία 26 ετών, αναχώρησε, κάτω από άγνωστες συνθήκες, για τη λαμπρή μητρόπολη της Βενετοκρατούμενης Κρήτης, προορισμό επιθυμητό για φιλόδοξους επαγγελματίες και καλλιτέχνες.

Στο μεταίχμιο μεταξύ της κρητικής και της βενετικής φάσης εργασίας του Δομήνικου βρίσκεται το πολυσυζητημένο τρίπτυχο της Μόδενας,¹¹ και άλλα, με τεχνοτροπικές συνάψεις προς αυτό, όπως τα φύλλα από το τρίπτυχο της Φερράρας (εικ. 1),¹² ο *Μυστικός Δείπνος* της Μπολώνιας¹³ και άλλα ακόμη, γνωστά από επιστημονικές δημοσιεύσεις.¹⁴

Την εποχή που ο νεαρός Κρητικός *μαϊστρος* φτάνει στην πόλη των Δόγηδων στο καλλιτεχνικό στερέωμα δέσποζαν προσωπικότητες του διαμετρήματος του Τισιανού, του Βερονέζε, του Τιντορέττο, ενώ σημαντική ήταν και η επίδραση του Jacopo Bassano, δραστήριου ζωγράφου από την επαρχιακή πόλη Bassano στην περιοχή του Βένετο. Οι τέχνες και τα γράμματα, η έκδοση και η κυκλοφορία βιβλίων, η κίνηση των ιδεών, οι επαφές με άλλα καλλιτεχνικά κέντρα δημιουργούσαν έντονη πολιτισμική ζωή. Ο νεαρός ανήσυχος ζωγράφος φαίνεται ότι απέφυγε να προσεγγίσει την ακμάζουσα Ελληνική Αδελφότητα της Βενετίας,¹⁵ ενώ αναζητήσε ένα περιβάλλον υψηλών απαιτήσεων, όπως εκείνο του φημισμένου Τισιανού. Ο «νεαρός Χανδακίτης» (giovane Candiotto) χαρακτηρίζεται ως «μαθητής του Τισιανού» (discepolo di Titiano) σε μια επιστολή, της 16ης Νοεμβρίου 1570, του γνωστού Κροάτη μικρογράφου που δρούσε στην Ιταλία Giulio Clovio.¹⁶

Ορισμένοι δίνουν στη λέξη ευρύτερη έννοια. Ωστόσο, ο χαρακτηρισμός ασφαλώς θα είχε βάση, καθώς η επιστολή απευθυνόταν σε επίσημο πρόσωπο, τον καρδινάλιο Alessandro Farnese. Στο περιβάλλον του Τισιανού, έχοντας εγκαταλείψει τη βυζαντινή τεχνοτροπία, οικειοποιείται όλο και περισσότερο τις αρχές της βενετικής τέχνης. Τα έργα του αυτής της περιόδου δείχνουν τη σαγηνευτική επίδραση που οι ζωγραφικοί τόνοι, η λάμψη των χρωμάτων και οι αντανάκλασεις του φωτός στη βενετική ζωγραφική αλλά και οι συστροφές των μορφών του Μανιερισμού, που είχε εισαχθεί στη Βενετία από την κεντρική Ιταλία, ασκούσαν στον νεαρό ζωγράφο.

Ωστόσο, οι δεσμοί με τη γενέθλια πόλη διατηρήθηκαν, τουλάχιστον στην αρχή. Από τη Βενετία έστειλε, πολύ πριν από τον Αύγουστο του 1568, άγνωστο αριθμό «σχεδίων» (disegni), ίσως σχετικών με τη χαρτογραφία (ή χαρακτηρισμών), στον γνωστό Κρητικό χαρτογράφο Τζώρτζη Σίδερο (Σιδέρη) ή Καλαποδά,¹⁷ που βρισκόταν στον Χάνδακα. Η περίπτωση αυτή συνιστά ένδειξη και για επαφές του Δομήνικου με καλλιεργημένα άτομα στην Κρήτη.

Η τρίχρονη παραμονή (1567-1570) του Θεοτοκόπουλου στη Βενετία παραμένει ασαφές πεδίο για τους μελετητές, παρά την πρόοδο που έχει σημειωθεί τις τελευταίες δεκαετίες,¹⁸ καθώς είναι δυσχερές –και ίσως αλυσιτελές– να διαχωριστεί η κρητική παραγωγή του από την πρώιμη βενετική. Στη βενετική παραγωγή του αποδίδονται πολλά έργα, τα πλείστα ανυπόγραφα, ζωγραφισμένα σε ξύλο, μικρών διαστάσεων, προορισμένα για μεμονωμένους παραγγελιοδότες, ενώ την ίδια περίοδο οι μεγάλοι Βενετοί καλλιτέχνες δημιουργούσαν έργα σε καμβά, μνημειακών διαστάσεων και ιδιαίτερων απαιτήσεων, για κορηγούς της εξουσίας και την αριστοκρατία, και προοριζόνταν για μεγάλους ναούς ή για σημαντικά δημόσια ιδρύματα.

Ανάμεσα στα ανυπόγραφα έργα ξεχωρίζουν κάποια με συγκεκριμένες ιδιότητες και μέθοδο εργασίας και μπορούν να βοηθήσουν τους ειδικούς στη διαμόρφωση ειδικών κριτηρίων της εξέλιξης του Θεοτοκόπουλου. Τούτο είναι επιτακτική ανάγκη, καθώς έχουν αποδοθεί στον ζωγράφο και έργα άσχετα με την τεχνοτροπία και την τέχνη του, συμπεριλαμβανομένων κάποιων με ύποπτες ή κίβδηλες υπογραφές.¹⁹ Στα ολίγιστα ανυπόγραφα έργα αυτής της περιόδου, που μπορεί να χρησιμεύσουν ως σημεία αναφοράς, ανήκουν δύο πίνακες με τον *Άγιο Φραγκίσκο που δέχεται τα στίγματα*, ο ένας στη Νάπολη (εικ. 2, Istituto Suor Orsola Benincasa)²⁰ και ο άλλος στη Συλλογή Ζυλοαγα στο Παρίσι (άλλοτε).²¹ Και τούτο όμως είναι σχετικό, καθώς και σε αυτά, που θεωρούνται της βενετικής περιόδου, ανιχνεύονται ομοιότητες με άλλα έργα, για τα οποία δεν υπάρχει ομοφωνία για το αν εκτελέστηκαν στο τέλος της κρητικής περιόδου ή στις αρχές της βενετικής (και ίσως δεν μπορεί να υπάρξει).

Η θεματογραφία των έργων της βενετικής φάσης του Δομήνικου προσιδιάζει κυρίως σε ιδιωτική λατρεία, υποδηλώνοντας μικρές παραγγελίες, γεγονός που υπογραμμίζει τις δυσκολίες αποδοχής ενός ξένου και άγνωστου ζωγράφου στους βενετικούς καλλιτεχνικούς κύκλους. Ωστόσο, ανταποκρινόμενος στη σχετική ζήτηση ζωγράφιζε συχνά τα θέματα της Προσκύνησης των Μάγων, της Προσκύνησης των Ποιμένων, σκηνές του Θείου Πάθους και άλλα χριστολογικά θέματα, αλλά και μορφές μεμονωμένων αγίων. Φαίνεται ότι από νωρίς δημιούργησε κάποιο εικονογραφικό ρεπερτόριο, αναπαριστώντας μάλιστα με κάποιες διαφοροποιήσεις το εκάστοτε θέμα του.

Από τα ανυπόγραφα έργα που έχουν αποδοθεί στον Θεοτοκόπουλο και αντιπροσωπεύουν το προαναφερθέν θεματολόγιο σημειώνονται εδώ ενδεικτικά ορισμένα που μπορούν, πιστεύω, να γίνουν δεκτά στη βενετική εργογραφία του: η *Προσκύνηση των Μάγων* (Μαδρίτη, Συλλογή Lázaro Galdiano),²² η *Προσκύνηση των Ποιμένων* (Frederiksund Δανίας, Μουσείο Willumsen),²³ ο *Ενταφιασμός του Χριστού* (εικ. 3, Αθήνα, Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου),²⁴ τα φύλλα τριπτύχου με τη *Βάπτιση* (Ηράκλειο, Ιστορικό Μουσείο Κρήτης) (αρ. κατ. 4) και η *Προσκύνηση των Ποιμένων* (Kingston, Ontario),²⁵ ο *Χριστός στην οικία της Μάρθας και της Μαρίας* (ΗΠΑ, ιδιωτική συλλογή),²⁶ η *Φυγή στην Αίγυπτο* (Μαδρίτη, Prado),²⁷ ο *Χριστός νεκρός βασταζόμενος από την Παναγία, τον Ιωάννη και τη Μαγδαληνή* (Philadelphia Museum of Art, Συλλογή Johnson),²⁸ ο μικρός *Ευαγγελισμός της Θεοτόκου* (Μαδρίτη, Prado).²⁹

Στα έργα αυτής της περιόδου είναι προφανής ο θαυμασμός του ζωγράφου για τις χρωματικές αξίες και τις φωτεινές αντανακλάσεις της βενετικής σχολής, όπως αυτές εκφράζονται από χαρακτηριστικούς μέγιστους εκπροσώπους της στην ίδια τη Βενετία και την περιοχή της, τον Τισιανό, τον Βερονέζε, τον Τιντορέττο και τον Jacopo Bassano, που αναφέρθηκαν και προηγουμένως. Είναι επίσης φανερό η προτίμησή του για τις συστρεφόμενες μορφές σε έργα των μανιεριστών της κεντρικής Ιταλίας, όπως οι Parmigianino, Andrea Schiavone, Correggio, που είχαν επίδραση και στη Βενετία, μέσω σχεδίων, πινάκων ή χαρακτικών. Στο παρελθόν έχουν επισημανθεί συγκεκριμένες επιδράσεις από όλους αυτούς τους καλλιτέχνες –και άλλους ακόμη– στο έργο του Θεοτοκόπουλου, γεγονός που σημαίνει ότι ο ζωγράφος έστρεψε με ασίγηστη περιέργεια την προσοχή του παντού και με κριτικό και διεισδυτικό βλέμμα, και επέλεγε τα συστατικά που πραγματικά τον ενδιέφεραν, ανασυνθέτοντάς τα στα δικά του έργα. Σημαντικό εργαλείο δουλειάς εξακολουθούσαν να παραμένουν τα χαρακτηριστικά έργα, που ήταν διαθέσιμα στις αγορές τέχνης και στα καλλιτεχνικά εργαστήρια της εποχής αλλά και στο ευρύτερο κοινό. Πηγές για έργα του Θεοτοκόπουλου έχουν ανιχνευθεί σε χαρακτηριστικά πολλών γνωστών χαρακτών της εποχής, περιλαμβανομένων και Βενετών,³⁰ μερικά από τα οποία αναπαράγουν συνθέσεις διάσημων ζωγράφων. Τα χαρακτηριστικά, κυρίως χαλκογραφίες και οξυγραφίες αλλά και ξυλογραφίες, που προτιμά ο Δομήνικος προέρχονται από σημαντικούς εκπροσώπους, όπως ο Albrecht Dürer, ο Marcantonio Raimondi, ο Parmigianino, ο E. Vico, ο A. Schiavone, ο G. Britto, ο G.B. Franco, ο G.G. Caraglio, ο G. Bonasone, ο G.B. Fontana, ο M. Cartaro και πολλοί άλλοι.³¹ Επομένως, με τη μέθοδο της επιλογής –συνθησιμένη πρακτική των ζωγράφων της εποχής– κατόρθωσε να προσλάβει και να αφομοιώσει ποικίλες επιρροές. Από τεχνοτροπικής άποψης είναι επίσης φανερό στα έργα του η ελευθερία του σχεδίου, η ταχύτητα της εκτέλεσης, οι ρέουσες γραμμές, η ζωγραφικότητα της πινελιάς αλλά και οι “μεταμέλειες” (pentimenti), μετατροπές που επιφέρει εκ των υστέρων στα έργα του, που δείχνουν δημιουργικότητα.

Μέσω διαφόρων πειραματισμών προσπαθούσε να εκφραστεί με προσωπικό τρόπο. Το αποτέλεσμα είναι η δημιουργία ενός ιδιόρρυθμου ύφους, έντονα επηρεασμένου από τη βενετική ζωγραφική. Η ποιότητα της εργασίας του γνώρισε εκτίμηση. «Σπάνιο ταλέντο στη ζωγραφική», τον χαρακτηρίζει το 1570 ο γνωστός μικρογράφος Giulio Clovio.³² Παρ’ όλα αυτά ο Θεοτοκόπουλος δεν φαίνεται να εξασφάλισε καμία μεγάλη παραγγελία κατά τα χρόνια της διαμονής του στο μείζον αυτό καλλιτεχνικό κέντρο.

Φεύγοντας από τη Βενετία, ο Θεοτοκόπουλος είχε διανύσει μια μακρά διαδρομή σε ένα εντυπωσιακά σύντομο χρονικό διάστημα –από τον Βυζαντινό εικονογράφο σε έναν κάτοχο ενός νέου καλλιτεχνικού ιδιώματος. Είχε επίσης δοκιμασθεί σε νέους τρόπους έκφρασης. Η ικανότητά του να ζωγραφίζει προσωπογραφίες, μία από τις πιο σημαντικές κατηγορίες έργων τέχνης σύμφωνα με κριτικούς και θεωρητικούς τέχνης της Αναγέννησης, συνιστά εύγλωπτη απόδειξη αυτής της εξέλιξης. Ενώσω βρισκόταν ακόμη στη Βενετία, άρα προ του 1570, είχε φιλοτεχνήσει μια αυτοπροσωπογραφία του, σήμερα χαμένη, η οποία «προκάλεσε έκπληξη σε όλους τους γνωστούς ζωγράφους της Ρώμης», όπως αναφέρει ο Giulio Clovio τον Νοέμβριο του 1570.³³ Είχε επιπλέον επεκταθεί σε άλλα είδη, όπως η τοπιογραφία, κατηγορία που αντιπροσωπεύεται από το *Τοπίο με το Όρος και τη Μονή Σινά*, που ζωγράφησε δύο φορές, τη μία στο τρίπτυχο της Μόδενας³⁴ και την άλλη σε ανεξάρτητο πίνακα (εικ. 4, σήμερα στο Ηράκλειο, στο Ιστορικό Μουσείο Κρήτης), έργο, το δεύτερο, στο μεταίχμιο μεταξύ Βενετίας και Ρώμης.³⁵ Στο όριο προς τη ρωμαϊκή φάση (1570) τοποθετούνται επίσης και άλλα έργα, π.χ. η εκδοχή της *Εκδίωξης των εμπόρων από τον Ναό* στην Ουάσιγκτον (National Gallery), με τον έντονα βενετικό χαρακτήρα της,³⁶ ενώ για έναν υπολογίσιμο αριθμό έργων δεν υπάρχει και πάλι ομοφωνία των μελετητών ως προς τη χρονολόγηση και τον τόπο εκτέλεσής τους.

Επόμενος σταθμός του Κρητικού ζωγράφου είναι η «αιωνία πόλη», η Ρώμη. Δεν γνωρίζουμε όμως τα καθέκαστα της αναχώρησής του, ούτε την ακριβή πορεία του προς νότο, για την οποία έχουν προταθεί διάφορες διαδρομές.³⁷

Τα χρόνια της Ρώμης

Τον Νοέμβριο του 1570 ο Θεοτοκόπουλος βρίσκεται στη Ρώμη (όπου θα παραμείνει μέχρι και το καλοκαίρι του 1576). Στην πόλη των παπών, εξίσου εξέχον πολιτισμικό και καλλιτεχνικό κέντρο, ο Giulio Clovio, σταθερός φίλος και θαυμαστής του, του εξασφαλίζει στέγη σε ένα δωμάτιο στο Palazzo Farnese, συστήνοντας τον άγνωστο ζωγράφο στον πάτρωνά του καρδινάλιο Alessandro Farnese με θερμότητα λόγια.³⁸ Η επιστολή του έχει ημερομηνία 16 Νοεμβρίου 1570, επομένως η άφιξη του Δομνίκου θα έγινε λίγο καιρό πριν.

Η διαμονή του «giovane Candiotto» επί δύο σχεδόν χρόνια, μέχρι το καλοκαίρι του 1572, στο ανάκτορο του ισχυρού καρδινάλιου του παρέχει ευκαιρίες επαφών με καλλιτέχνες και λογίους που ανήκαν στο περιβάλλον του Farnese.³⁹ Δημιουργεί διάφορα έργα για παραγγελιοδότες του κύκλου του καρδινάλιου, όπως για τον αρχαιολάτρη και συλλέκτη έργων τέχνης Fulvio Orsini, βιβλιοθηκάριο του Farnese.⁴⁰ Παράλληλα, η τέχνη του εξελίσσεται και γίνεται ωριμότερη. Το ευαίσθητο πορτραίτο του προσάτη του Giulio Clovio (Νάπολη, Galleria Nazionale di Capodimonte),⁴¹ το οποίο φιλοτέχνησε ο Θεοτοκόπουλος στα χρόνια αυτά, ακολουθώντας τη μεγάλη παράδοση της βενετικής προσωπογραφίας, δείχνει το μέτρο του καλλιτεχνικού επιπέδου του. Μάλιστα, ο Clovio στο πορτραίτο αυτό κρατεί ανοιχτό ένα θρησκευτικό χειρόγραφο, το *Βιβλίο των Ωρών* του Farnese, την εικονογράφηση του οποίου του είχε αναθέσει ο καρδινάλιος. Την περίοδο εκείνη πιθανολογείται ότι ο Δομνίκος είχε κάποια συμμετοχή στη διακόσμηση της πολυτελούς εξοχικής κατοικίας της οικογένειας Farnese στο χωριό Caprarola, στην ευρύτερη περιοχή της Ρώμης.⁴²

Η συναίσθηση του ταλέντου και των ικανοτήτων του προσδίδει στον νέο ζωγράφο υπέρμετρη αυτοπεποίθηση, ενώ ο ορμητικός χαρακτήρας του τον προδίδει. Όπως καταγράφει γύρω στα 1620 ο γιατρός, λόγιος και φιλότεχνος Giulio Mancini, θαυμαστής του Γκρέκο, ο Κρητικός, αναφερόμενος στη μνημειώδη τοιχογραφία της *Δευτέρας Παρουσίας του Μιχαήλ Αγγέλου* στην Cappella Sistina του Βατικανού –ένα από τα αριστουργήματα της παγκόσμιας τέχνης–, εξέφρασε τη γνώμη ότι, αν το έργο καταστρεφόταν, ο ίδιος θα μπορούσε να δημιουργήσει ένα άλλο, καθόλου κατώτερο από αυτό, αλλά πιο τίμιο και ευπρεπές.⁴³ Η φράση ειπώθηκε στο πλαίσιο των σχολίων που είχαν προκληθεί σχετικά με τα τολμηρά γυμνά του έργου του Μιχαήλ Αγγέλου και τη συζήτηση για τη μερική κάλυψή τους –η οποία έγινε λίγο αργότερα από τον ζωγράφο Daniele da Volterra. Ωστόσο, η θρασεία αυτή κρίση για τον κορυφαίο καλλιτέχνη της Αναγέννησης, που χαρακτηριζόταν ως «θεϊκός» (divino) από φιλότεχνους και καλλιτέχνες, ασφαλώς δημιούργησε ιδιαίτερη αντιπάθεια στους κύκλους της Ρώμης για τον εγωκεντρικό ξένο ζωγράφο και πιθανόν σχετίζεται με την απογοηψία του από το Palazzo Farnese.

Πράγματι, το καλοκαίρι του 1572 η φιλοξενία του Γκρέκο στη μεγαλόπρεπη κατοικία του Farnese διακόπτεται, χωρίς εξήγηση, όπως ο ίδιος σημειώνει σε επιστολή του προς τον καρδινάλιο, που βρισκόταν στην Caprarola, στις 6 Ιουλίου του 1572.⁴⁴ Δεν φαίνεται να αξιώθηκε απάντησης, ενώ στις 18 του ίδιου μήνα έχει ήδη υποχρεωθεί να εγκαταλείψει το οίκημα. Μετά την έξωσή του από το Palazzo Farnese, που ήταν σοβαρό πλήγμα, και επιθυμώντας να παραμείνει στην πόλη, φροντίζει τον Σεπτέμβριο του 1572 να εγγραφεί στη συντεχνία των ζωγράφων της Ρώμης,⁴⁵ την Ακαδημία του Αγίου Λουκά.⁴⁶ Η εγγραφή του γίνεται με το όνομα «Dominico Greco pittor», που περιλαμβάνει το παρωνύμιο Greco (= Έλληνας), το οποίο τον συνοδεύει από εδώ και στο εξής. Συνεχίζει τη δραστηριότητά του στη Ρώμη μέχρι το 1576. Σε μαρτυρία (γύρω στο 1620) του γιατρού, λόγιου και φιλότεχνου Giulio Mancini, που καταγόταν από την περιοχή της Σιένα, μνημονεύεται στα χρόνια αυτά ως μαθητής ή βοηθός του Δομνίκου ο ζωγράφος από τη Σιένα Lattanzio Bonastri,⁴⁷ παραμένει ωστόσο αδιευκρίνιστος ο τύπος αυτής της συνεργασίας.

Κατά την περίοδο αυτή φιλοτέχνησε υψηλής ποιότητας έργα, που ανήκουν σε διάφορες κατηγορίες, επιδεικνύοντας αξιοσημείωτη ευελιξία: α) προσωπογραφίες: αναφέρω ενδεικτικά το εντυπωσιακό ολόσωμο

Πορτραίτο του Vincenzo Anastagi (Νέα Υόρκη, Frick Collection), ιππότη της Μάλτας (του Τάγματος του Αγίου Ιωάννη των Ιεροσολυμιτών Ιπποτών)⁴⁸ και την ωραία *Προσωπογραφία άνδρα με βιβλίο* (Κοπεγχάγη, Κρατικό Μουσείο Τέχνης).⁴⁹ β) Θρησκευτικές σκηνές: ενδεικτικά παραδείγματα είναι ο *Ευαγγελισμός της Θεοτόκου* (Μαδρίτη, Μουσείο Thyssen-Bornemisza),⁵⁰ που αποπνέει ακόμη την αύρα του Τισιανού, αλλά με έναν προσωπικό χειρισμό του χρωστήρα, και τουλάχιστον μία από τις εκδοχές της *Ανάβλεψης του Τυφλού* (Νέα Υόρκη, Μητροπολιτικό Μουσείο),⁵¹ θέμα αρκετά συνηθισμένο στην Καθολική Εκκλησία (στην εικονογραφία της Αντιμεταρρύθμισης), όπου ο Χριστός συμβολίζεται ως πηγή του πνευματικού φωτός.⁵² γ) Ζωγράφησε όμως και κάποια ασυνήθιστα θέματα, με συμβολικό περιεχόμενο ή επιδεχόμενα πολλών ερμηνειών, όπως το *Παιδί που ανάβει ένα κερί*, σε δύο τουλάχιστον πίνακες αυτής της φάσης (ο ένας βρίσκεται στη Νάπολη, Μουσείο Capodimonte,⁵³ και ο άλλος σε ιδιωτική συλλογή στις ΗΠΑ⁵⁴), θέμα που θα επανέλθει, με εμπλουτισμένη εικονογραφία και νοήματα, στη μεταγενέστερη παραγωγή του.⁵⁵

Στα έργα της ρωμαϊκής φάσης του Κρητικού ζωγράφου, πολλά από τα οποία παραλείπω για οικονομία χώρου, είναι ακόμη αισθητός ο απόηχος της βενετικής ζωγραφικής, εντονότερη ωστόσο είναι, ευλόγως, η επίδραση της Αναγέννησης και του Μανιερισμού, όπως αυτές εκφράστηκαν στη Ρώμη από επιφανείς καλλιτέχνες. Έκδηλη είναι η επιρροή του Ραφαήλ, του Μιχαήλ Αγγέλου (παρά την υπερφίαλη κρίση του Γκρέκο για τον φημισμένο καλλιτέχνη),⁵⁶ αλλά και το έργο μανιεριστών, όπως οι Perino del Vaga, Francesco Salviati, Pellegrino Tibaldi, Taddeo Zuccaro και Federico Zuccaro.⁵⁷ Επιπλέον, ο ίδιος συνεχίζει να επιλέγει στοιχεία από χαρακτηριστικά διαφόρων καλλιτεχνών, εντάσσοντάς τα επιδέξια στις συνθέσεις του, όπως έκανε τόσο στη Βενετία όσο και στην Κρήτη.⁵⁸

Η διαμόρφωση του Θεοτοκόπουλου στην Ιταλία, που ξεκίνησε στη Βενετία και ολοκληρώθηκε στη Ρώμη, δημιούργησε σταθερές βάσεις για τη μελλοντική του εξέλιξη. Ο ίδιος είχε συναίσθηση αυτής της οφειλής και την εξέφρασε με την εικαστική γλώσσα. Σε έναν από τους πίνακές του με την *Εκδίωξη των εμπόρων από τον Ναό* (Μινεάπολις, Minneapolis Institute of Art)⁵⁹ ενέταξε στο πρώτο επίπεδο τις προσωπογραφίες τεσσάρων καλλιτεχνών, του Τισιανού, του Μιχαήλ Αγγέλου, του Giulio Clovio και του Ραφαήλ. Με αυτό τον τρόπο απέτισε φόρο τιμής, τόσο στους δασκάλους που θαύμαζε, όσο και στις καλλιτεχνικές παραδόσεις της Βενετίας και της Ρώμης, που έθεσαν τις βάσεις για την εξαιρετική πορεία του στο πλαίσιο της ευρωπαϊκής ζωγραφικής.

Το απόγειο στην Ισπανία

Ανάμεσα στα αξιόλογα πρόσωπα που ο Θεοτοκόπουλος είχε γνωρίσει στο περιβάλλον του καρδινάλιου Alessandro Farnese και της ισχυρής οικογένειάς του στη Ρώμη ήταν και οι Ισπανοί Pedro Chacón και Luis de Castilla. Ίσως αυτοί τον παρότρυναν να ταξιδέψει στην Ισπανία,⁶⁰ όπου ο βασιλιάς Φίλιππος Β΄ είχε ξεκινήσει τη διακόσμηση του νεότευκτου ανακτόρου του Escorial.⁶¹ Πράγματι ο Δομήνικος, φεύγοντας από την Ιταλία πήγε αρχικά στη Μαδρίτη (πιθανόν το 1576), εκεί όμως δεν κατόρθωσε να εξασφαλίσει καμία σημαντική παραγγελία.

Ύστερα από σύντομη παραμονή στη Μαδρίτη, αναχώρησε για το Τολέδο, το θρησκευτικό κέντρο της καθολικής Ισπανίας, όπου εγκαθίσταται το 1577. Εκεί, έχοντας προφανώς ήδη ασπαστεί τον καθολικισμό, σύντομα δημιούργησε κάποια αίσθηση με την τέχνη του, με αποτέλεσμα να εξασφαλίσει και τις πρώτες μεγάλες παραγγελίες του και να αρχίσει να οικοδομεί τη φήμη του. Ήταν η πρώτη φορά που Κρητικός ζωγράφος, του επιπέδου και της πολλαπλής εμπειρίας του Γκρέκο, που πορεύτηκε από την ανατολική μέχρι τη δυτική άκρη της Μεσογείου, αποφάσισε να εγκατασταθεί εκεί. Στο Τολέδο ο καλλιτέχνης από τον μακρινό Χάνδακα, φέροντας πλέον το υβριδικό παρωνύμιο El Greco,⁶² με το οποίο θα μείνει στην ιστορία της τέχνης (χωρίς όμως να το υιοθετήσει στις υπογραφές του),⁶³ βρήκε «μια καλύτερη πατρίδα» (σύμφωνα με τους στίχους του ποιητή και θαυμαστή του Hortensio Felix Paravicino). Παρέμεινε εκεί μέχρι το τέλος της ζωής του (πέθανε στις 7 Απριλίου 1614, σε ηλικία 74 ετών), με τη σύντροφό του Jerónima de las Cuevas και τον γιο και συνεργάτη του Jorge Manuel, διατηρώντας κάποιες επαφές και με Έλληνες που βρίσκονταν στην πόλη.

Στο Τολέδο ανέπτυξε σχέσεις με πνευματικούς ανθρώπους και ανύψωσε την κοινωνική του θέση. Εκτελώντας μεγάλες παραγγελίες, μπόρεσε να ξεδιπλώσει το ταλέντο του και να δημιουργήσει τα πιο φιλόδοξα και σημαντικά έργα του. Προσαρμόστηκε στην εντόπια πραγματικότητα, στις θρησκευτικές και τις κοινωνικές συνθήκες, χωρίς όμως ποτέ να απαρνηθεί τον ανεξάρτητο χαρακτήρα του και τη μαχητική διάθεση που τον διέκρινε. Η ιδιοφυΐα του βρήκε γόνιμο έδαφος έκφρασης και η ευρυμάθειά του προσέδιδε εικονογραφικό πλούτο και νοηματικό βάθος στις συνθέσεις του. Το εύρος των πνευματικών του ενδιαφερόντων αποκαλύπτεται από το ποικίλο περιεχόμενο της πλούσιας βιβλιοθήκης του, το οποίο μας είναι γνωστό από δύο μεταθανάτιες καταγραφές, της 12ης Απριλίου και της 7ης Ιουλίου 1614.⁶⁴ Η βιβλιοθήκη περιλάμβανε ελληνικά, λατινικά και ιταλικά βιβλία με αρχαίους Έλληνες κλασικούς (ποιητές, ιστορικούς, φιλοσόφους, ρήτορες) και Λατίνους συγγραφείς, λογοτέχνες της Αναγέννησης, βιβλία για τη ζωγραφική και την αρχιτεκτονική αλλά και εκκλησιαστικούς συγγραφείς και άλλα θεολογικά κείμενα.⁶⁵ Υπογραμμίζεται έτσι η λογιοσύνη του και δικαιολογείται ο χαρακτηρισμός του ως «φιλοσόφου» από τον σύγχρονο του Ισπανό ζωγράφο και θεωρητικό Francisco Pacheco.

Ήδη από την πρώτη δεκαετία της παραμονής του στο Τολέδο, με αναθέσεις έργων από αξιόλογους παραγγελιοδότες, παράγει υψηλής πνοής έργα και εξασφαλίζει αυξανόμενη εκτίμηση και κύρος. Πρόκειται για συνθέσεις που διατηρούν μεν επιρροές από την ιταλική τέχνη, διατρανώνουν όμως προσωπικό ύφος. Τέτοιες συνθέσεις είναι: α) η σειρά πινάκων (1577-1579) για το εικονοστάσιο του ναού του Santo Domingo El Antiguo⁶⁶ στο Τολέδο, στους οποίους περιλαμβάνονται η *Ανάληψη της Θεοτόκου*, με χρονολογία 1577 (Σικάγο, Art Institute), η *Αγία Τριάδα* (Μαδρίτη, Prado), μία *Προσκύνηση των Ποιμένων*, η *Ανάσταση του Χριστού*⁶⁷ και άγιοι· β) ο *Διαμερισμός των ιματίων του Ιησού* (το περίφημο *Espolio*),⁶⁸ 1577-1579, για τον καθεδρικό ναό του Τολέδο· γ) η *Αλληγορία του Ιερού Συνασπισμού με τη λατρεία του ονόματος του Ιησού και με σκηνές της Δευτέρας Παρουσίας* (Escorial, Μοναστήρι San Lorenzo),⁶⁹ έργο στο οποίο απεικονίζονται οι τρεις επικεφαλής των χριστιανικών δυνάμεων, ο πάπας Πίος Ε΄, ο βασιλιάς της Ισπανίας Φίλιππος Β΄ και ο δόγης της Βενετίας Alvise A΄ Mocenigo, πιθανόν και ο επικεφαλής του χριστιανικού στόλου Don Juan της Αυστρίας, που κατατρόπωσε τους Οθωμανούς στη Ναυμαχία της Ναυπάκτου (1571).⁷⁰ Το *Μαρτύριο του Αγίου Μαυρκίου*, 1580-1582 (Escorial),⁷¹ υπήρξε παραγγελία του βασιλιά της Ισπανίας Φιλίππου Β΄. Η πρωτοποριακή σύνθεσή του ωστόσο δεν φαίνεται να εντυπωσίασε τον μονάρχη,⁷²

ο οποίος προτίμησε την πιο συμβατική απόδοση του Ιταλού ζωγράφου Romolo Cincinnato. Έτσι μια μεγάλη δυνατότητα εργασίας για τον Κρητικό χάθηκε.

Η *Ταφή του κόμητος Οργκάθ*, 1588 (εικ. 5, Τολέδο, Santo Tomé), πολύπλοκη σύνθεση επίγειας σκηνής –με προσωπογραφίες συγχρόνων του Θεοτοκόπουλου– και ουράνιου οράματος, αποτελεί ορόσημο στην καλλιτεχνική πορεία του αλλά και γενικότερα στην ευρωπαϊκή ζωγραφική.⁷³ Στο έργο, το οποίο διακρίνεται για τα πολλαπλά νοήματα και για το υψηλό του καλλιτεχνικό επίπεδο, έχουν επισημανθεί επιρροές από τη βυζαντινή τέχνη, και συγκεκριμένα από το θέμα της Κοίμησης της Θεοτόκου. Σε αυτό το επικό δημιούργημα ο ζωγράφος εισάγει και ένα προσωπικό στοιχείο: το πορτραίτο του δεκάχρονου γιου του (αριστερά στο πρώτο επίπεδο), στην τσέπη του οποίου διακρίνεται μαντίλι με σημειωμένη όχι τη χρονολογία εκτέλεσης του έργου αλλά το έτος γέννησης του παιδιού: ,αφοη' (= 1578).

Άλλες σημαντικές παραγγελίες που ο Θεοτοκόπουλος ανέλαβε τα επόμενα χρόνια του προσέφεραν τη δυνατότητα να δημιουργήσει και άλλα θαυμαστά έργα. Η θεματογραφία πολλών πινάκων του αντανακλά τις ιδέες της Αντιμεταρρύθμισης της Καθολικής Εκκλησίας,⁷⁴ μετά την αναστάτωση που είχαν προκαλέσει οι απόψεις των Προτεσταντών. Παράδειγμα αποτελεί η *Εκδίωξη των εμπόρων από τον Ναό*, θέμα που υποδηλώνει όχι μόνο την κάθαρση της ψυχής αλλά και την κάθαρση της Εκκλησίας από αιρετικές ιδέες. Επίσης, μετανοούντες άγιοι, όπως η Μαгдаληνή και ο Πέτρος, ο άγιος Ιερώνυμος αυτοτυπόμενος, μορφές με τις οποίες δίνεται έμφαση στη συναίσθηση του σφάλματος, τη μετάνοια και την εξομολόγηση (μυστήριο επικρινόμενο από τους Προτεστάντες), αλλά και άγιοι μάρτυρες, ως πρότυπα πίστης και καρτερίας των χριστιανών (όπως ο Σεβαστιανός, η Αικατερίνη, ο Μαυρίκιος) αποτελούν θέματα διδακτικά και προτιμπέα. Εξάλλου, επανειλημμένα είναι η απεικόνιση του αγίου Φραγκίσκου της Ασίζης, δεχόμενου τα στίγματα,⁷⁵ διαλογιζόμενου για το τέλος της ανθρώπινης ύπαρξης αλλά και σε άλλες εικονογραφικές παραλλαγές,⁷⁶ λόγω της ζήτησης του θέματος –το οποίο γνωρίζει μεγάλη διάδοση στην Ιταλική και την Ισπανική ζωγραφική από τα τέλη του 16ου και κατά τον 17ο αιώνα– αλλά και των επαφών του Γκρέκο με κύκλους φραγκισκανών. Η παράσταση του δημοφιούς αγίου του μεσαιωνικού μοναχισμού, πρεσβευτή της ταπεινότητας, της αγάπης και της πνευματικής συμμετοχής στο Πάθος του Χριστού, φιλοτεχνείται επανειλημμένα από τον Γκρέκο και το εργαστήριό του. Έχουν επισημανθεί δεκάδες παραδείγματα, πολλά από τα οποία είναι ανυπόγραφα.⁷⁷ Στην παράδοση αυτή απεικόνισης του αγίου Φραγκίσκου στο έργο του Θεοτοκόπουλου, και ειδικότερα στον τύπο του αγίου σε έκσταση, εντάσσεται και ο νεοαποκτηθείς ενυπόγραφος πίνακας από τη Λεβέντειο Πινακοθήκη (αρ. κατ. 5), το πρώτο έργο του Θεοτοκόπουλου που βρίσκει μόνιμη στέγη σε ίδρυμα πολιτισμού στην Κύπρο.

Στην απόδοση ορισμένων εικονογραφικών θεμάτων σε έργα του Θεοτοκόπουλου, όπως τα σχετικά με τη Θεία Ευχαριστία ή τη σωτηρία της ψυχής, η έρευνα έχει ανιχνεύσει την επίδραση ιδεών από θεολογικά κείμενα Ισπανών πνευματικών αναμορφωτών του 16ου αιώνα (αγία Θηρεσία της Άβιλας, άγιος Ιωάννης του Σταυρού)⁷⁸ αλλά και από τον χριστιανικό νεοπλατωνισμό.⁷⁹

Στους μεγάλων διαστάσεων, μνημειώδεις, θρησκευτικούς πίνακες, που φιλοτέχνησε ο Έλληνας ζωγράφος τις τελευταίες δεκαετίες της δράσης του για μεγάλους καθολικούς ναούς και εκκλησιαστικά ιδρύματα, ακολουθεί γενικά τη δυτική εικονογραφία του καιρού του, πάντοτε όμως με πρωτότυπη διατύπωση των θεμάτων, ενώ εκφράζεται και σε ιδιαίτερο ζωγραφικό ιδίωμα, το οποίο ξεχωρίζει και βαθμιαία φτάνει στο αποκορύφωμά του. Στις πλούσιες και υποβλητικές συνθέσεις που δημιουργεί, κυρίαρχο ρόλο αποκτούν η αέναη κίνηση των μορφών και οι συστροφές των σωμάτων –σαφής επίδραση του ρεύματος του Μανιερισμού–, τα καθαρά, στίλβοντα και εκτυφλωτικά χρώματα, η υπερβολική επιμήκυνση, απίσχνανση και εξαύλωση των μορφών, η αφαίρεση, η ανάταση, η ενόραση, η υπερβατική ατμόσφαιρα και το υπερκόσμιο φως.

Τέτοιες σημαντικές δημιουργίες είναι έργα από τις ενότητες για το παρεκκλήσιο του San José στο Τολέδο (1597-1599),⁸⁰ για τη Doña María de Aragón (1596-1600) στο Colegio de Nuestra Señora de la Encarnación στη Μαδρίτη (1597-1600),⁸¹ για το Νοσοκομείο του Ελέους (= de la Caridad) στο Illescas,⁸² για το παρεκκλήσιο Oballe (1608-1613) στον ναό San Vicente στο Τολέδο⁸³ (όπου ανήκε η νεωτερική *Επίσκεψη της Παναγίας στην Ελισάβετ*, σήμερα στην Ουάσιγκτον, στη Συλλογή Dumbarton Oaks),⁸⁴ για το Νοσοκομείο του Αγίου Ιωάννη του Βαπτιστή (του καρδινάλιου Tavera) στο Τολέδο (1608-1614)⁸⁵ και άλλες. Στην τελευταία αυτή ενότητα έργων, η οποία αργότερα διασκορπίστηκε, ανήκουν το ενορατικό *Όραμα της Πέμπτης Σφραγίδας* από την Αποκάλυψη του Ιωάννη (εικ. 6, Νέα Υόρκη, Μητροπολιτικό Μουσείο),⁸⁶ έργο με εκπληκτική πνευματική ανάταση, και ο *Ευαγγελισμός της Θεοτόκου*, το πάνω τμήμα του οποίου, με την εντυπωσιακή *Συναυλία των αγγέλων*, βρίσκεται σήμερα στην Αθήνα (εικ. 7, Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου).⁸⁷

Ο Γκρέκο ζωγράφισε επίσης αρκετές σειρές πορτραίτων των δώδεκα αποστόλων, τα *Apostolados*. Τρεις σώζονται πλήρεις, η μία (1610-1614) στο Μουσείο του Γκρέκο στο Τολέδο, οι άλλες δύο στον καθεδρικό ναό του Τολέδο και στο Μουσείο του Oviedo.⁸⁸ Από τέτοια σειρά προέρχεται ο πίνακας με τον *Άγιο Πέτρο*, σήμερα στην Αθήνα (εικ. 8, Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου),⁸⁹ ένα από τα πολύ λίγα έργα της ισπανικής περιόδου του Θεοτοκόπουλου που βρίσκονται στην Ελλάδα. Προς το τέλος της ζωής του (1612-1614) φιλοτέχνησε μία ακόμη παραλλαγή της *Προσκύνησης των Ποιμένων* (εικ. 9, Μαδρίτη, Prado).⁹⁰ Το έργο αποπνέει μια αίσθηση ταπεινότητας μπροστά στο γεγονός της γέννησης του Σωτήρα και προοριζόταν για το επιτύμβιο μνημείο του ζωγράφου, ενώ πιθανώς η μορφή του γονατιστού και δεόμενου ποιμένα στο κέντρο παριστάνει τον ίδιο.

Το απόγειο της μοναδικής τέχνης του Θεοτοκόπουλου εκφράζουν επίσης άλλες πρωτότυπες συνθέσεις του. Το *Τοπίο του Τολέδο σε καταιγίδα*, γύρω στο 1597-1599 (εικ. 10, Νέα Υόρκη, Μητροπολιτικό Μουσείο),⁹¹ δίνει έμφαση στη φύση, τα στοιχεία και τη δύναμή της, μέσα σε μια ηλεκτρισμένη ατμόσφαιρα. Ο *Λαοκόων*, γύρω στο 1610 (εικ. 11, Ουάσιγκτον, Εθνική Πινακοθήκη),⁹² είναι το μοναδικό μυθολογικό θέμα στο έργο του,⁹³ και συμπυκνώνει την τραγικότητα ενός οδυνηρού τέλους, ενώ πιθανώς φορτίζεται με σύγχρονους πολιτικούς υπαινιγμούς. Η *Άποψη και ο Χάρτης του Τολέδο*, 1610-1614 (Τολέδο, Μουσείο Γκρέκο)⁹⁴ συνδυάζει την απόδοση της πυκνοκτισμένης πόλης που υπήρξε η δεύτερη πατρίδα του Γκρέκο με μια κάτοψη του ιστού της. Συγχρόνως, ο ζωγράφος με ένα κείμενό του δηλώνει ότι στην άποψη της πόλης μετακίνησε την πραγματική θέση ενός γνωστού κτιρίου, εφόσον αυτή «φαίνεται στον χάρτη», όπως σημειώνει. Αυτό επιβεβαιώνει την παρηρσία και την ιδιαίτερη στάση που χαρακτηρίζουν γενικά την τέχνη του.

Οι προσωπογραφίες⁹⁵ συγχρόνων του που φιλοτέχνησε διακρίνονται για τη διεισδυτική ψυχογραφική απόδοση αλλά και την αναγωγή του εικονιζόμενου σε ιδιότητα συμβόλου. Ξεχωρίζουν, μεταξύ άλλων, οι ακόλουθες: του *Ιππότη με το χέρι στο στήθος* (Μαδρίτη, Prado),⁹⁶ του φίλου του νομικού και διανοούμενου *Antonio de Covarrubias* (Παρίσι, Λούβρο),⁹⁷ ενός καθιστού καρδινάλιου, πιθανότατα του ιεροεξεταστή *Niño de Guevara* (εικ. 12, Νέα Υόρκη, Μητροπολιτικό Μουσείο),⁹⁸ του θαυμαστή του, μοναχού και ποιητή *Hortensio Félix Paravicino y Arteaga* (Βοστώνη, Μουσείο Καλών Τεχνών),⁹⁹ του νομικού *Jerónimo de Cevallos* (Μαδρίτη, Prado)¹⁰⁰ και η *Προσωπογραφία ηλικιωμένου άνδρα*,¹⁰¹ πιθανώς αυτοπροσωπογραφία του (εικ. 13, Νέα Υόρκη, Μητροπολιτικό Μουσείο).

Ο Θεοτοκόπουλος πίστευε βαθιά στην αξία της τέχνης. Ο πυρήνας τέτοιων απόψεων ενυπάρχει ήδη στην πρώιμη παραγωγή του της Κρήτης, όπως φαίνεται από την εικόνα με τον *Ευαγγελιστή Λουκά που ζωγραφίζει την Παναγία* (Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη), όπου το έργο του ζωγράφου επιβραβεύεται όπως εκείνων των ποιητών, με δάφνινο στεφάνι.¹⁰² Θεωρούσε ανεκτίμητο το καλλιτεχνικό δημιούργημα, ωστόσο είχε ανεπτυγμένη επαγγελματική αίσθηση για τη σχέση μεταξύ ζωγράφου και πελάτη, και

δεν δίσταζε να διεκδικήσει με επιμονή την αμοιβή του, ακόμη και με δικαστικά μέσα, όταν από μέρους του παραγγελιοδότη σημειωνόταν καθυστέρηση στην πληρωμή ή προσπάθεια μείωσης του συμφωνηθέντος ποσού.¹⁰³ Διακρινόταν επομένως και από επιχειρηματικό πνεύμα,¹⁰⁴ πράγμα εύλογο για έναν ζωγράφο που μετανάστευσε από μακρινό τόπο, σταδιοδρόμησε χάρη στις ικανότητές του και βιοποριζόταν από την εξάσκηση της τέχνης του.

Ως σκεπτόμενος καλλιτέχνης είχε διατυπώσει τις απόψεις του για την τέχνη, τη φύση και το κάλλος.¹⁰⁵ Αποσπάσματα των σχετικών προβληματισμών του σώθηκαν σε ιδιόγραφα σχόλιά του στα περιθώρια βιβλίων που είχε στη βιβλιοθήκη του και μελετούσε με κριτικό πνεύμα. Ιδιόχειρες σημειώσεις του έχουν επισημανθεί σε αντίτυπα βιβλίων του Giorgio Vasari¹⁰⁶ και του Βιτρούβιου,¹⁰⁷ ενώ σχόλια σε αντίτυπο του Ξενοφώντα από τη βιβλιοθήκη του¹⁰⁸ δεν έχει εξακριβωθεί αν οφείλονται στον ίδιο. Γνωρίζουμε ακόμη ότι είχε συνθέσει δοκίμια για τη ζωγραφική, τη γλυπτική και την αρχιτεκτονική, τις τέχνες στις οποίες επιδόθηκε και ο ίδιος· αλλά τα κείμενα αυτά χάθηκαν.

Στην τελευταία περίοδο της δράσης του ο Δομήνικος Θεοτοκόπουλος ολοκληρώνει τη μορφοποίηση των πεποιθήσεών του για την ουσία της τέχνης ως βαθιάς πνευματικής έκφρασης και για την απόδοση της ανθρώπινης μορφής ως εξαύλωμένης οντότητας η οποία, σε διαρκή περιδίνηση, τείνει σαν φλόγα προς το θείον¹⁰⁹ μέσα σε ένα υπερβατικό φως. Στην ύστατη αυτή φάση ανασύονται στο έργο του στοιχεία της βυζαντινής εικονογραφίας και αισθητικής,¹¹⁰ όπως η αφαίρεση ή η έλλειψη δήλωσης του χώρου, σαν αναμνήσεις από τις νεανικές σπουδές του στη βυζαντινή ζωγραφική στην πατρίδα του την Κρήτη. Η σχέση του Θεοτοκόπουλου με τη βυζαντινή τέχνη κατά καιρούς υπερτονίστηκε από μερικούς ξένους και κυρίως Έλληνες μελετητές του έργου του, στο πλαίσιο εθνικιστικών εξάρσεων¹¹¹ και μιας νέας οικειοποίησης του φημισμένου καλλιτέχνη στο περιβάλλον της καταγωγής του. Οπωσδήποτε η παρουσία τέτοιων στοιχείων, όσο και αν παραμένει λανθάνουσα, δύναται χωρίς αμφιβολία να ανιχνευθεί.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

- ¹ Παναγιωτάκης 1999, σσ. 66-76 και 160, έγγρ. 1 (αναδημ. μελέτης του 1986).
- ² Πρόκειται για συμβατικό υπολογισμό, σύμφωνα με τη χρονολογία γέννησης του ζωγράφου, κατά δική του μαρτυρία.
- ³ Για τα ενδιαφέροντα αυτά του Δομήνικου, πρβλ. Fatourou-Hesychakis & Hesychakis 2004.
- ⁴ Παναγιωτάκης 1999, σσ. 3-35 (αναδημ. εργασίας του 1988). Πρβλ. Panagiotakis 1995, σσ. 19-28.
- ⁵ Φέρει την αρχαιοπρεπή υπογραφή «ΔΟΜΗΝΙΚΟΣ ΘΕΟΤΟΚΟΠΟΥΛΟΣ Ο ΔΕΙΞΑΣ». Ηράκλειο 1990, αρ. 1. Álvarez Lopera 2007, σσ. 17-18, αρ. 2. New York 2009, αρ. 41 (παρλείπεται το άρθρο της υπογραφής).
- ⁶ Κωνσταντουδάκη-Κιτρομπίδου 2002, σσ. 271-86. Álvarez Lopera 2007, σσ. 15-16, αρ. 1.
- ⁷ Álvarez Lopera 2007, σσ. 19-20, αρ. 3.
- ⁸ Έχουν επισημανθεί στις προηγούμενες δημοσιεύσεις των έργων αυτών (βλ. παραπομπές εντός).
- ⁹ Constantoudaki 1975, σσ. 296-300. Η εικόνα αυτή δεν έχει εντοπιστεί. Δύο έργα που έχουν προταθεί από συναδέλφους, το ένα στην Πάτμο (Baltogianni 1995) και το άλλο σε αθηναϊκή ιδιωτική συλλογή (Χατζηδάκη 1997, αρ. 17), δεν ανήκουν κατά τη γνώμη μου στον Θεοτοκόπουλο.
- ¹⁰ Αυτό συνάγεται από έγγραφα δημοσιευμένα στο: Κωνσταντουδάκη 1975-1976, σσ. 55-71.
- ¹¹ Φέρει την υπογραφή «ΧΕΙΡ ΔΟΜΗΝΙΚΟΥ». Ηράκλειο 1990, αρ. 4. Marías 1997, σσ. 53-55. Wien 2001, αρ. 44. Álvarez Lopera 2007, σσ. 27-34, αρ. 4 (4.1-4.6, με επιπλέον βιβλιογραφία).
- ¹² Μαδρίτη - Ρώμη - Αθήνα 1999-2000, αρ. 4.1-4.4.
- ¹³ Marías 1997, σσ. 63, 66, εικ. 63. Constantoudaki-Kitromilides 1999, σσ. 109-23. Μαδρίτη - Ρώμη - Αθήνα 1999-2000, αρ. 5. Álvarez Lopera 2007, σσ. 74-75, αρ. 25.
- ¹⁴ Ωστόσο, συχνά οι γνώμες των ερευνητών διαφέρουν ως προς τον τόπο εκτέλεσης παρόμοιων έργων, με την Κρήτη και τη Βενετία να εναλλάσσονται, όπως αναφέρεται και πιο κάτω.
- ¹⁵ Πράγμα που έκανε αργότερα ο αδελφός και προστάτης του Μανούσος.
- ¹⁶ Πρώτη δημοσίευση: Ronchini 1865, σ. 270. Φωτοανατ. *Τεκμήρια* 1990. Πρόσφατη αναδημοσίευση: Álvarez Lopera 2005, σ. 83.
- ¹⁷ Κωνσταντουδάκη 1975-1976, σσ. 68-71.
- ¹⁸ Βλ. μεταξύ άλλων έργα στον κατάλογο της έκθεσης Αθήνα 1995 (όπου όμως αποδίδονται και μερικά προβληματικά) και σχετικές εργασίες διαφόρων μελετητών στα πρακτικά του συνεδρίου *El Greco in Italy* 1999.
- ¹⁹ Το πρόβλημα είχε ήδη επισημάνει ο Χατζηδάκης 1950, σσ. 399-440, σε σημαντικό άρθρο του.
- ²⁰ Μαδρίτη - Ρώμη - Αθήνα 1999-2000, αρ. 9 (με προηγούμενη βιβλιογραφία). Álvarez Lopera 2007, σσ. 90-91, αρ. 33.

- ²¹ New York - London 2003-2004, αρ. 11 (με προηγούμενη βιβλιογραφία). Álvarez Lopera 2007, σσ. 89-90, αρ. 32.
- ²² Μαδρίτη - Ρώμη - Αθήνα 1999-2000, αρ. 7. Álvarez Lopera 2007, σσ. 48-51, αρ. 15.
- ²³ Μαδρίτη - Ρώμη - Αθήνα 1999-2000, αρ. 11. Álvarez Lopera 2007, σσ. 45-46, αρ. 13.
- ²⁴ Μαδρίτη - Ρώμη - Αθήνα 1999-2000, αρ. 10. Álvarez Lopera 2007, σσ. 79-80, αρ. 28.
- ²⁵ Vassilaki & Cormack 2005, σσ. 231-32 εικ. 3-4. Cormack & Vassilaki 2005, σσ. 34-41. Hadjinicolaou 2007, σσ. 243-70; Álvarez Lopera 2007, σ. 43, αρ. 18.
- ²⁶ Αθήνα 1995, αρ. 45, σσ. 348-53. Álvarez Lopera 2007, σσ. 56-58, αρ. 19.
- ²⁷ Constantoudaki-Kitromilides 2003, σσ. 21-36. Ruiz Gómez 2007, σσ. 32-37. Álvarez Lopera 2007, σσ. 53-54, αρ. 17.
- ²⁸ New York - London 2003-2004, αρ. 14. Álvarez Lopera 2007, σσ. 76-77, αρ. 26.
- ²⁹ Garrido 1999, 139-48 (τεχνική εξέταση του έργου). New York - London 2003-2004, αρ. 12. Álvarez Lopera 2007, σσ. 39-41, αρ. 8. Ruiz Gómez 2007, σσ. 38-43, αρ. 2 (λεπτομερής δημοσίευση με συγκριτικό υλικό).
- ³⁰ Dillon 1995, σσ. 229-49.
- ³¹ Σχετικές επισημάνσεις περιλαμβάνονται στους καταλόγους εκθέσεων και στα πρακτικά συνεδρίων για τον Θεοδοκόπουλο που μνημονεύονται εδώ, στις υποσημειώσεις. Ενδεικτικά αναφέρω το άρθρο του Mariás 1999, σσ. 47-66, με πλούσιο υλικό.
- ³² Ronchini 1865, σσ. 259-70. Πρόκειται για την πασίγνωστη επιστολή του Giulio Clovio, για την οποία, βλ. και πιο πάνω, σημ. 16.
- ³³ Πρόκειται για την ίδια πηγή.
- ³⁴ Βλ. πιο πάνω, σημ. 11.
- ³⁵ Μαδρίτη - Ρώμη - Αθήνα 1999-2000, αρ. 13 (με προηγούμενη βιβλιογραφία).
- ³⁶ Μαδρίτη - Ρώμη - Αθήνα 1999-2000, αρ. 12 (με προηγούμενη βιβλιογραφία).
- ³⁷ Έχει υποτεθεί από παλιά και μια επιστροφή του στη Βενετία από τη Ρώμη, στα χρόνια μεταξύ 1572 και 1576, χωρίς όμως αυτό να μπορεί να αποδειχθεί. Για τη άποψη αυτή, βλ. επίσης Puppi 1995, σσ. 31-38 (αγγλ. μτφρ., σσ. 393-96). Puppi 1999, σσ. 345-56.
- ³⁸ Για την επιστολή, βλ. και πιο πάνω, σημ. 16 και 32.
- ³⁹ Για τον φιλότεχνο «μέγα καρδινάλιο», βλ. Robertson 1992.
- ⁴⁰ Robertson 1995, σσ. 215-27.
- ⁴¹ Mariás 1997, σ. 92, εικ. 54. New York - London 2003-2004, αρ. 70. Álvarez Lopera 2007, σσ. 93-94, αρ. 34.

- ⁴² Η εν λόγω έπαυλη, που είχε περιέλθει στον καρδινάλιο Alessandro Farnese, διακοσμήθηκε από γνωστούς ζωγράφους, συμπεριλαμβανομένων των Taddeo και Federico Zuccaro. Ο Γκρέκο υποτίθεται ότι συμμετείχε στη διακόσμηση της Αίθουσας του Ηρακλή, βλ. Partridge 1971, σ. 480, σημ. 61. Robertson 1992, σσ. 114-15, 126-27. Ωστόσο, συγκεκριμένη συμμετοχή του δεν έχει εξακριβωθεί (βλ. Robertson 1992). Για άλλες, αβέβαιες, υποθέσεις, βλ. Marini 1996, σσ. 65-67.
- ⁴³ Marcucchi & Salerno 1956, I, σ. 230. Ωστόσο, μεταγενέστερες προσωπικές αναφορές του Γκρέκο δείχνουν εκτίμηση για το έργο του Μιχαήλ Αγγέλου, ενώ η επίδρασή του είναι αισθητή στον ίδιο, βλ. Joannides 1995, σσ. 199-214.
- ⁴⁴ Pérez de Tudela 2000, σσ. 267-68. Βλ. και Puppi 2005, σσ. 1-3, σημ. 3.
- ⁴⁵ Martínez de la Peña 1967, σσ. 97-106. Είχε υποτεθεί, λόγω παρερμηνείας, ότι ο Θεοτοκόπουλος είχε χαρακτηριστεί ως μικρογράφος κατά την εγγραφή του. Βλ. Robertson 1995, σ. 222. Marías 1997, σ. 107. Álvarez Lopera 2005, σσ. 87-88.
- ⁴⁶ Αφιερωμένη, όπως και άλλες συσσωματώσεις ζωγράφων στην Ευρώπη (περιλαμβανομένης και της βενετικής Κρήτης), στον ευαγγελιστή Λουκά, ομότεχνό τους σύμφωνα με την παράδοση.
- ⁴⁷ Marcucchi & Salerno 1956, I, σ. 230.
- ⁴⁸ New York - London 2003-2004, σ. 252, εικ. 56. Álvarez Lopera 2007, αρ. 36.
- ⁴⁹ New York - London 2003-2004, σσ. 264-65, αρ. 71. Álvarez Lopera 2007, αρ. 37.
- ⁵⁰ Μαδρίτη - Ρώμη - Αθήνα 1999-2000, αρ. 20.
- ⁵¹ New York - London 2003-2004, αρ. 4 (με προηγούμενη βιβλιογραφία, από την οποία, βλ. ειδικότερα Barskova Vechnya 1991, σσ. 177-82). Álvarez Lopera 2007, αρ. 22.
- ⁵² Held 1999, σσ. 125-37. Casper 2011, σσ. 352-54.
- ⁵³ Μαδρίτη - Ρώμη - Αθήνα 1999-2000, αρ. 15. New York - London 2003-2004, αρ. 63.
- ⁵⁴ Μαδρίτη - Ρώμη - Αθήνα 1999-2000, αρ. 16.
- ⁵⁵ Βλ. Edinburgh 1989. New York - London 2003-2004, αρ. 64 και 65. Βλ. και Bury 1999, σσ. 173-75.
- ⁵⁶ Βλ. πιο πάνω, σημ. 47.
- ⁵⁷ Βλ. μελέτες διαφόρων ερευνητών στο: *El Greco in Italy* 1999.
- ⁵⁸ Βλ. πιο πάνω, σημ. 8 και 30.
- ⁵⁹ New York - London 2003-2004, αρ. 7. Álvarez Lopera 2007, σσ. 71-74, αρ. 24.
- ⁶⁰ Ο Pedro Chacón, ιερωμένος του καθεδρικού ναού του Τολέδο βρισκόταν στη Ρώμη την ίδια εποχή με τον Γκρέκο, όπως και ο φίλος του Luis de Castilla, αδελφός του Diego de Castilla, ιερατικός προϊστάμενος του καθεδρικού ναού του Τολέδο, ο οποίος υπήρξε ένας από τους πρώτους πάτρωνες του Θεοτοκόπουλου στην Ισπανία, παραγγέλλοντάς του τον *Διαμερισμό των ιματίων του Χριστού*, το περίφημο *Espolio*.

- ⁶¹ Βλ. το κατατοπιστικό κείμενο του Pita Andrade 1999-2000, σσ. 141-75.
- ⁶² Συντίθεται από το ισπανικό άρθρο el (= ο) και την ιταλική (και όχι την ισπανική) μορφή του ονόματος Έλληνας (Greco και όχι Griego), την οποία είχε ο Θεοτοκόπουλος αποκτήσει στην Ιταλία, προφανώς επειδή το μακροσκελές ελληνικό επώνυμό του ήταν δύσκολο να το προφέρουν οι ξένοι.
- ⁶³ Τη συντριπτική πλειονότητα των έργων του υπογράφει στα ελληνικά, σημειώνοντας μάλιστα και τον τόπο καταγωγής του και χρησιμοποιώντας το ρήμα "ποιῶ" με την αρχαία ελληνική έννοια του "δημιουργῶ" (συνήθως «Δομήνικος Θεοτοκόπουλος Κρῆς ἐποίει»).
- ⁶⁴ Δημοσιευμένες από τις αρχές του 19ου αιώνα στο: San Román 1910, σσ. 189-98. Φωτοανατ. *Τεκμήρια* 1990, σσ. 174-288. Βλ. και Manzini & Frati 1969, σσ. 85-87.
- ⁶⁵ Παναγιωτάκης 1986, σσ. 77-81 (αναδημ. Παναγιωτάκης 1999, σσ. 116-20), αγγλ. μτφρ. Panagiotakes 2009. Hadjinicolaou 2007, σσ. 151-73. Fatourou-Hesychakis & Hesychakis 2004.
- ⁶⁶ Mann 1986, σσ. 1-45. Davies 2007, σσ. 83-134.
- ⁶⁷ Constantoudaki-Kitromilides 2005, σσ. 37-52 (με προηγούμενη βιβλιογραφία).
- ⁶⁸ Álvarez Lopera 2007, σσ. 133-41, αρ. 50 (με προηγούμενη βιβλιογραφία).
- ⁶⁹ Marías 1997, σσ. 12-13. New York - London 2003-2004, αρ. 22 (βλ. και αρ. 23).
- ⁷⁰ New York - London 2003-2004, αρ. 23.
- ⁷¹ Álvarez Lopera 2007, σσ. 141-48 (με προηγούμενη βιβλιογραφία).
- ⁷² Fernández Chicharro 1963, σσ. 329-36.
- ⁷³ Davies 2005, σσ. 123-49. Cardoso Mendes Atanazio 1995, σσ. 255-28. Álvarez Lopera, σσ. 149-57, αρ. 52.
- ⁷⁴ Davies 2003-2004, σσ. 59-71. Martínez-Burgos García 2005, σσ. 205-20.
- ⁷⁵ Το θέμα αυτό παρατηρείται και στην πρώιμη παραγωγή του, όπως σημειώθηκε πιο πάνω.
- ⁷⁶ Gudiol 1962, σσ. 195-203. Galavaris 1995, σσ. 383-96. Galicka & Sygietyńska 2006, σσ. 147-60.
- ⁷⁷ Βλ. λόγου χάρη, Mayer 1926, *σποραδικά*. Wethey 1962, I, εικ. 253-81. Manzini & Frati 1969, σσ. 103, 108, 117 κ.α. Ruiz Gómez 2007, με αφορμή τους σχετικούς πίνακες του Γκρέκο στο Prado. Boston 2008, σσ. 241-44.
- ⁷⁸ Davies 1984, σσ. 57-74.
- ⁷⁹ Davies 1990, σσ. 20-25. Davies 1999-2000, σσ. 201-31 (αγγλ. έκδ., σσ. 175-203). Davies 2003-2004, σσ. 59-71.
- ⁸⁰ Álvarez Lopera 2007, σσ. 185-93 (με προηγούμενη βιβλιογραφία).
- ⁸¹ Mann 1986, σσ. 47-110. Álvarez Lopera 2007, σσ. 185-93 (με προηγούμενη βιβλιογραφία).
- ⁸² Álvarez Lopera 2007, σσ. 187-205 (με προηγούμενη βιβλιογραφία). Με συμμετοχή του γιου του Jorge Manuel.

- ⁸³ Álvarez Lopera 2007, σσ. 205-217 (με προηγούμενη βιβλιογραφία).
- ⁸⁴ New York - London 2003-2004, αρ. 58.
- ⁸⁵ Álvarez Lopera 2007, σσ. 217-232.
- ⁸⁶ New York - London 2003-2004, αρ. 60.
- ⁸⁷ Μαδρίτη - Ρώμη - Αθήνα 1999-2000, αρ. 89β.
- ⁸⁸ Βλ. Ruiz Gómez 2007, με αφορμή τους σχετικούς πίνακες του Γκρέκο στο Prado. Βλ. και Boston 2008, σσ. 235-40. Σε μερικές από αυτές τις σειρές οι ερευνητές διακρίνουν τη βοήθεια μελών του εργαστηρίου του.
- ⁸⁹ Μαδρίτη - Ρώμη - Αθήνα 1999-2000, αρ. 80.
- ⁹⁰ New York - London 2003-2004, αρ. 62. Το έργο βρισκόταν αρχικά στον ναό του Santo Domingo el Antiguo στο Τολέδο, για τον οποίο ο Γκρέκο είχε ζωγραφίσει και άλλους πίνακες (βλ. και εδώ πιο πάνω).
- ⁹¹ Μαδρίτη - Ρώμη - Αθήνα 1999-2000, αρ. 58 (με χρονολόγηση 1595-1600). New York - London 2003-2004, αρ. 66.
- ⁹² New York - London 2003-2004, σσ. 244-47, αρ. 69.
- ⁹³ Το ίδιο θέμα είχε ζωγραφίσει ο Γκρέκο τουλάχιστον άλλες τρεις φορές, όπως αναφέρεται στη μεταθανάτια καταγραφή των έργων του εργαστηρίου του.
- ⁹⁴ Απεικόνιση του έργου: New York - London 2003-2004, σ. 27, εικ. 9.
- ⁹⁵ Davies 2003-2004, σσ. 250-60. Βλ. και Boston 2008, σσ. 197-214.
- ⁹⁶ Γύρω στα 1583-1585. Απεικόνιση: New York - London 2003-2004, σ. 257, εικ. 58.
- ⁹⁷ Γύρω στο 1600. New York - London 2003-2004, αρ. 77.
- ⁹⁸ Γύρω στο 1600-1601. New York - London 2003-2004, αρ. 80.
- ⁹⁹ Γύρω στο 1609. New York - London 2003-2004, αρ. 81.
- ¹⁰⁰ Γύρω στο 1610. New York - London 2003-2004, αρ. 83.
- ¹⁰¹ Γύρω στο 1595-1600. New York - London 2003-2004, αρ. 75.
- ¹⁰² Κωνσταντουδάκη-Κιτρομπίδου 2002, σσ. 271-79. Βλ. και Ηράκλειο 1990, σσ. 128-35 (Μ. Κωνσταντουδάκη-Κιτρομπίδου).
- ¹⁰³ Kagan 1982, σσ. 79-89.
- ¹⁰⁴ Η πλευρά αυτή της προσωπικότητας του Γκρέκο (Kagan 2007, σσ. 41-50) έχει ελκύσει πρόσφατα την προσοχή των μελετητών.
- ¹⁰⁵ Βλ. την ανάλυση του Mariás 1999-2000, σσ. 177-99 και ειδικ. 181-62 (ελλ. έκδ.).

- ¹⁰⁶ Salas 1967. Marías 1992 (και σε ελλ. μτφρ., Μαρίας 2001).
- ¹⁰⁷ Αντίτυπο από τη σημαντική έκδοση του Daniele Barbaro. Βλ. Marias & Bustamante 1981. Βλ. και Αθήνα 2007, αρ. 50.
- ¹⁰⁸ San Román 1940-1941, σσ. 237-39. Αθήνα 2007, αρ. 51.
- ¹⁰⁹ Στη διαμόρφωση αυτή επέδρασαν αντιλήψεις μανιεριστών θεωρητικών της τέχνης, όπως του Giovanni Paolo Lomazzo.
- ¹¹⁰ Hadermann-Misguisch 1995, σσ. 397-407. Papadaki-Oekland 1995, σσ. 409-24. Davies 1995, σσ. 425-45. Papadaki-Oekland 2001, σσ. 69-75.
- ¹¹¹ Για το ζήτημα, βλ. Χατζηδάκης 1950, σσ. 371-440. Χατζηνικολάου 1990, σσ. 64-74 (αγγλ. μτφρ., σσ. 90-102). Μουρίκη 1991, σσ. 10-41. Τριανταφυλλόπουλος 1995, σσ. 452-62. Χατζηνικολάου 1999-2000, σσ. 82-84 και γενικότερα για το θέμα της οικειοποίησης του Γκρέκο από διάφορους χώρους, βλ. ολόκληρη τη μελέτη (σσ. 61-87).



Εικ. 1: Δομήνικου Θεοτοκόπουλου (αποδ.),
φύλλο τριπτύχου με τον *Νιπτήρα*. Φερράρα,
Fondazione Cassa di Risparmio di Ferrara,
σε παρακαταθήκη στην Εθνική Πινακοθήκη
της Φερράρας.



Εικ. 2: Δομήνικου Θεοτοκόπουλου,
Ο άγιος Φραγκίσκος δέχεται τα στίγματα.
Νάπολη, Istituto Suor Orsola Benincasa.



Εικ. 3: Δομήνικου Θεοτοκόπουλου (αποδ.),
Η Ταφή του Χριστού. Αθήνα, Εθνική
Πινακοθήκη-Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου,
αρ. έργου 9979.



Εικ. 4: Δομήνικου Θεοτοκόπουλου (αποδ.),
Άποψη του Όρους και της Μονής Σινά.
Ηράκλειο, Ιστορικό Μουσείο Κρήτης.
Παρακαταθήκη Ιδρυμάτων
Α. & Μ. Καλοκαιρινού.



© 2012 Museo Nacional del Prado, Madrid, Spain

Εικ. 5: Εργαστήριο Θεοδοκόπουλου,
Η Ταφή του κόμητος Οργκάθ.
Απεικονίζει το κάτω μέρος από τον ομότιτλο
πίνακα του Θεοδοκόπουλου. Μαδρίτη, Prado.



© 2012. The Metropolitan Museum of Art/
Art Resource/Scala, Florence

Εικ. 6: Δομήνικου Θεοδοκόπουλου,
Όραμα της Πέμπτης Σφραγίδας.
Νέα Υόρκη, Μητροπολιτικό Μουσείο,
αρ. εισ. 56.48.



Εικ. 7: Δομήνικου Θεοτοκόπουλου, *Η Συναυλία των Αγγέλων*.
Αθήνα, Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, αρ. έργου 152.

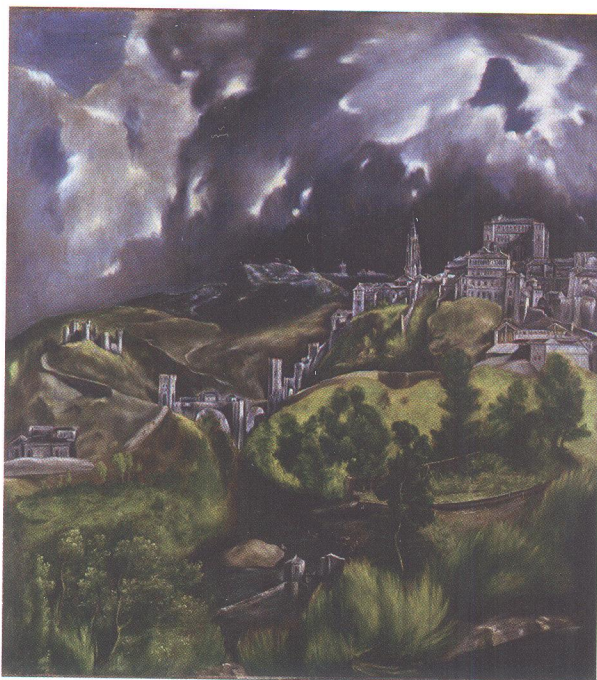


Εικ. 8: Δομήνικου Θεοτοκόπουλου (αποδ.), *Ο άγιος Πέτρος*.
Αθήνα, Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, αρ. έργου 9027.



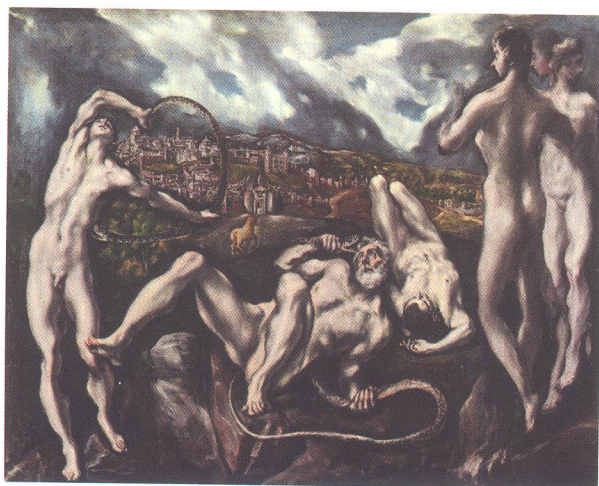
© 2012 Museo Nacional del Prado, Madrid, Spain

Εικ. 9: Δομήνικου Θεοτοκόπουλου, *Η Προσκύνηση των Ποιμένων*. Μαδρίτη, Prado.



© 2012. The Metropolitan Museum of Art/
Art Resource/Scala, Florence

Εικ. 10: Δομήνικου Θεοτοκόπουλου,
Τοπίο του Τολέδου σε καταιγίδα.
Νέα Υόρκη, Μητροπολιτικό Μουσείο,
Συλλογή Η.Ο. Havemeyer, αρ. εισ. 29.100.6.

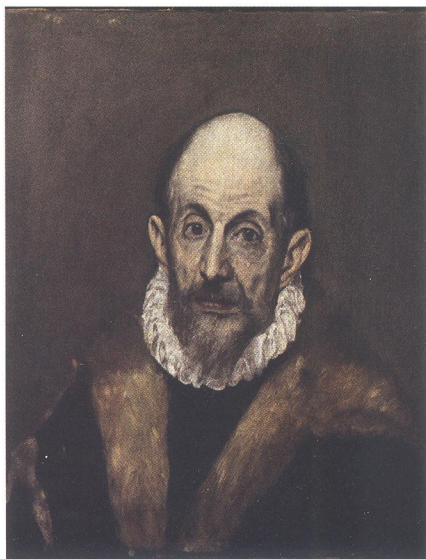


Εικ. 11: Δομήνικου Θεοτοκόπουλου,
Λασκώων. Ουάσιγκτον, Εθνική Πινακοθήκη.



© 2012. The Metropolitan Museum of Art/
Art Resource/Scala, Florence

Εικ. 12: Δομήνικου Θεοτοκόπουλου,
Νίνιο ντε Γκεβέρα.
Νέα Υόρκη, Μητροπολιτικό Μουσείο,
Συλλογή Η.Ο. Havemeyer, αρ. εισ. 29.100.5.



© 2012. The Metropolitan Museum of Art/
Art Resource/Scala, Florence

Εικ. 13: Δομήνικου Θεοτοκόπουλου,
Προσωπογραφία ηλικιωμένου άνδρα
(αυτοπροσωπογραφία;). Νέα Υόρκη,
Μητροπολιτικό Μουσείο, Joseph Pulitzer
Bequest, αρ. εισ. 24.197.1.