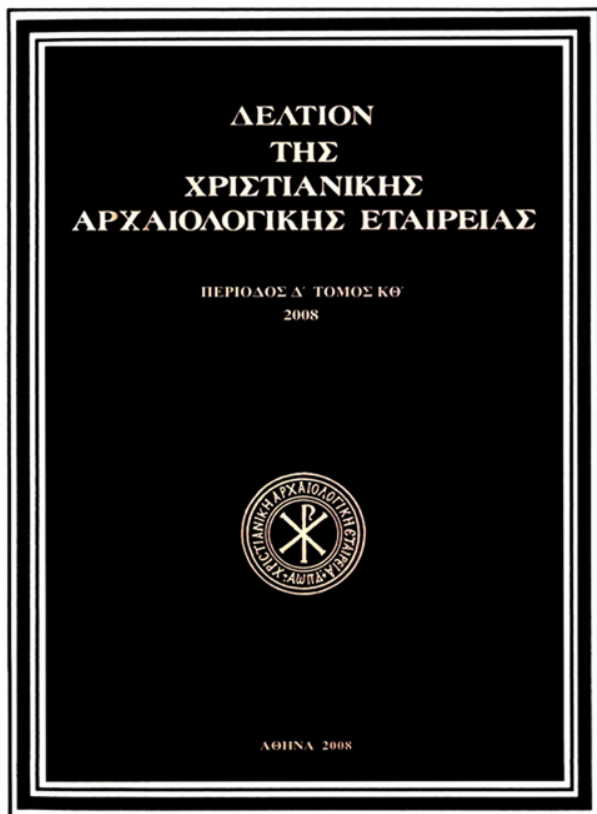


Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας

Τόμ. 29 (2008)

Δελτίον ΧΑΕ 29 (2008), Περίοδος Δ'. Στη μνήμη της Άννας Μαραβά-Χατζηνικολάου (1911-2005)



Ο Greco του Antonio Palomino

Νίκος ΚΑΣΤΡΙΝΑΚΗΣ

doi: [10.12681/dchae.619](https://doi.org/10.12681/dchae.619)

Βιβλιογραφική αναφορά:

ΚΑΣΤΡΙΝΑΚΗΣ Ν. (2011). Ο Greco του Antonio Palomino. *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, 29, 185–194. <https://doi.org/10.12681/dchae.619>



ΔΕΛΤΙΟΝ ΤΗΣ ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ

Ο Greco του Antonio Palomino

Νίκος ΚΑΣΤΡΙΝΑΚΗΣ

Περίοδος Δ', Τόμος ΚΘ' (2008) • Σελ. 185-194

ΑΘΗΝΑ 2008

Ο GRECO ΤΟΥ ANTONIO PALOMINO*

Ο Antonio Acisclo Palomino de Castro y Velasco (1655-1726), ζωγράφος της ισπανικής Αυλής από το 1678, είναι ο συγγραφέας του έργου *El museo pictórico y escala óptica*, που εκδόθηκε πρώτη φορά στη Μαδρίτη μεταξύ του 1715 και του 1724. Πρόκειται για μια πραγματεία περί ζωγραφικής σε τρεις τόμους, από τους οποίους ο τρίτος γνώρισε μεγάλη επιτυχία ήδη την εποχή της έκδοσής του¹.

Στον τρίτο τόμο ο Palomino συνθέτει την πρώτη συλλογή Βίων των ισπανών καλλιτεχνών από τις αρχές του 16ου αιώνα έως τις ημέρες του, έχοντας πλήρη συνείδηση της σημασίας του εγχειρήματος². Ο τίτλος του τόμου είναι εύγλωττος: *Ο Παρνασσός των ενδόξων ζωγράφων της Ισπανίας. Με τους Βίους των εξεχόντων ισπανών ζωγράφων και γλυπτών, όσοι με τα λαμπρά τους έργα κόσμησαν το Έθνος, και εκείνων των φημισμένων ξένων που ήρθαν σε τούτα εδώ τα μέρη και τα πλούτισαν με τα θαυμαστά τους έργα (διευθετημένοι σύμφωνα με τη χρονική σειρά που ο καθένας τους ήκμασε),*

*έτσι ώστε να απαθανατιστεί η μνήμη που αυτά τα υπέρροχα και ανώτερα πνεύματα τόσο δίκαια εξασφάλισαν απέναντι στο χρόνο*³.

Με κριτήριο τον χώρο που του αφιερώνεται στον τόμο, ο Dominico Greco είναι ένας από τους πιο προνομιούχους κατοίκους του παλομινικού Παρνασσού, έναν ακριβώς αιώνα μετά τον θάνατό του⁴.

Η μοναδική αναφορά του Palomino στην προ της Ισπανίας περίοδο του Γκρέκο είναι η αναφορά στη σχέση του με τον Τiziano. Ο Γκρέκο «ήταν ... μαθητής του Tiziano, τον οποίο μιμήθηκε τόσο πιστά, ώστε τα έργα του να εκλαμβάνονται ως έργα του δασκάλου του»⁵. Η τελευταία αυτή παρατήρηση είναι, όπως θα δούμε, καιρίας σημασίας για την εξέλιξη της αφήγησης. Ήδη το 1620 ο γιατρός του πάπα Ουρβανού Η', Giulio Cesare Mancini, αναφέρει πως «φτάνοντας [ο Γκρέκο] στη Ρώμη ... εκτέλεσε με μεγάλη επιτυχία ορισμένες ιδιωτικές παραγγελίες, μία από τις οποίες ... μερικοί θεώρησαν πως ήταν έργο του Tiziano»⁶. Η διαφορά είναι ότι ο

* Ευχαριστίες οφείλω στον κ. Ν. Χατζηνικολάου, ο οποίος, Καθηγητής τότε της Ιστορίας της Τέχνης στο Πανεπιστήμιο της Κρήτης, διάβασε την εργασία σε μια πρώτη της μορφή το 1999. Ανακοινώθηκε το 2001 στο Θ' Διεθνές Κρητολογικό Συνέδριο, αλλά δεν δημοσιεύθηκε στα Πρακτικά εξαιτίας της έκτασής της. Βλ. *Περίληψεις Θ' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου (Ελούντα, 1-6 Οκτωβρίου 2001)*, Εταιρεία Κρητικών Ιστορικών Μελετών, Ηράκλειο 2001, 169-170.

¹ Βλ. Antonio Palomino de Castro y Velasco, *El Museo pictórico ó escala óptica*, 2 τ., Editorial Poseidon, Μπουένος Άιρες 1944 (= ανατύπωση της πρώτης έκδοσης).

² Ο τρίτος τόμος εκδόθηκε το 1724 και είναι προσιτός στα ισπανικά, βλ. Nina Ayala Mallory (επιμ.), *Antonio Palomino. Vidas*, Alianza Editorial, Μαδρίτη 1986, και στα αγγλικά, η ίδια (επιμ. και μτφρ.), *Lives of the Eminent Spanish Painters and Sculptors by Antonio Palomino*, Cambridge University Press, Cambridge 1987 (στο εξής: *Lives*). Με βάση εσωτερικές χρονολογικές ενδείξεις, η συγγραφή του είχε μάλλον ολοκληρωθεί γύρω στο 1715. Την απήχηση που είχε η κυκλοφορία του μαρτυρούν οι επανεκδόσεις και μεταφράσεις του. Βλ. Ayala Mallory, *Lives*, x. Για τις πηγές του Palomino βλ. στο ίδιο, xii-xiii.

³ «El Parnaso español pintoresco laureado. Con las Vidas de los pintores y estatuarios Eminentes Españoles, que con sus heroicas obras

han ilustrado la Nación; y de aquellos Extrangeros Ilustres, que han concurrido en estas Provincias, y las han enriquecido con sus Eminentes Obras; graduados según la serie de el tiempo, en que cada uno floreció: para eternizar la memoria que tan justamente se vincularon en la posteridad tan sublimes y remontados espíritus».

⁴ Ο Βίος του Γκρέκο είναι ο υπ' αριθ. 57. Στο σύνολο των 226 Βίων είναι δέκατος όγδοος με βάση την έκτασή του, πίσω από καλλιτέχνες, όπως οι Diego Velázquez, Luca Giordano, Tiziano, Bartolomé Murillo, Peter Paul Rubens, José de Ribera και άλλοι.

⁵ «fue [...] discípulo de Ticiano, a quien imitó de suerte, que sus pinturas las equivocaban con las de su maestro». Να σημειωθεί ότι η λέξη μαθητής (discípulo) χρησιμοποιείται συχνά από τον Palomino με την έννοια του θαυμαστή ή οπαδού. Βλ. Ayala Mallory, *Lives*, 10 σημ. 1 και 136 σημ. 1. Για το συγκεκριμένο απόσπασμα βλ. και José Álvarez Lopera, «De historiografía. La recuperación del período italiano del Greco», Nicos Hadjinicolaou (επιμ.), *El Greco in Italy and Italian Art, Proceedings of the International Symposium (Rethymno, Crete, 22-24 September 1995)*, Ρέθυμνο 1999, 23.

⁶ «...venutosene a Roma ... in alcune cose private diede gran sodisfattione, delle quali ... una ... da alcuni vien stimata di Titiano». Giulio Cesare Mancini, *Alcune considerazioni appartenenti alla pittura...*, γραμμένο μεταξύ του 1614 και του 1621. Βλ. ολόκληρο το σχετικό χω-

Mancini μιλά για ένα μόνο έργο, και μάλιστα της ιταλικής περιόδου, και όχι για εκ συστήματος μίμηση· επιπλέον, η αναφορά του Mancini χρησιμοποιείται μάλλον ως δείκτης επιτυχίας και ως έπαινος για ένα ζωγράφο που βρισκόταν ακόμη στα πρώτα του βήματα⁷, δεν έχει δηλαδή τις δραματικές συνέπειες στις οποίες καταλήγει η αντίστοιχη αναφορά του Palomino: «Βλέποντας όμως ότι τα έργα του εκλαμβάνονταν ως έργα του Tiziano, αποφάσισε να αλλάξει ύφος: υιοθέτησε τέτοιες εκκεντρικότητες, ώστε κατέληξε να κάνει τη ζωγραφική του άξια περιφρόνησης και γελοία, τόσο για το εξαθρομένο της σχέδιο όσο και για τη δυσαρμονία των χρωμάτων της»⁸. Έτσι, κατά τον Palomino, το ισπανικό έργο του Θεοτοκόπουλου μπορεί να διακριθεί σε δύο περιόδους: την περίοδο μίμησης του Tiziano και την περίοδο της «εκκεντρικότητας».

Με δεδομένο ότι ο Palomino τοποθετεί χρονικά την τεχνοτροπική «μεταστροφή» του Γκρέκο οπωσδήποτε μετά τη δημιουργία της «Ταφής του κόμη του Οργκάθ» (1586-1588), έργο που «περισσότερο από κάθε άλλο θυμίζει τον Tiziano»⁹, οι αντιφάσεις που προκύπτουν στο εσωτερικό του σχήματός του είναι αξεπέραστες. Ο Palomino, λ.χ., αφήνει να εννοηθεί ότι το «Μαρτύριο του αγίου Μαυριζίου» (1580-1582) απορρίφθηκε από τον Φίλιππο Β΄ εξαιτίας ακριβώς της «εκκεντρικότητας» στο σχέδιο και στα χρώματα, τη στιγμή που όχι μόνο είναι βέβαιο ότι το «Μαρτύριο» είναι πρωιμότερο της «Ταφής», αλλά, κυρίως, είναι φανερό ότι διατηρεί πλήρεις και σαφείς τις

ιταλικές αναμνήσεις του Γκρέκο¹⁰. Επιπλέον, πώς να ερμηνεύσουμε την έκφραση θετικών κρίσεων για τα έργα στην Illescas (1603-1605), για το «Apostolado» στον καθεδρικό ναό του Τολέδο (1602-1605 ή 1605-1610) και για την «Ανάσταση» της μονής της Atocha (1605-1610)¹¹, έργα ζωγραφισμένα ακριβώς κατά την τελευταία, την «εξπρεσιονιστική» περίοδο της δημιουργίας του Θεοτοκόπουλου; Πώς να εκλάβουμε, τέλος, την έκφραση αρνητικών κρίσεων για τα έργα του Κολεγίου της Doña María de Aragón (1597-1600), όταν στην αμέσως προηγούμενη παράγραφο ο Palomino επαινεί τα έργα στο νοσοκομείο Tavera (1608-1614); Αρκεί μόνο μια ματιά για να διαπιστώσει κανείς ότι η «Βάπτιση» του Νοσοκομείου είναι πιο «εκκεντρική» (σύμφωνα με τη διατύπωση του Palomino) από τη «Βάπτιση» του Κολεγίου.

Μολονότι δεν πρέπει να αμφιβάλουμε για την αναγνώριση που απολάμβανε το έργο του Γκρέκο στην Κασιτίλη κατά την εποχή που ο ίδιος ζούσε και δημιουργούσε εκεί¹², οι επιφυλάξεις σχετικά με το ζωγραφικό του ύφος αποτελούν κοινό τόπο των γραπτών αναφορών στο έργο του αμέσως μετά τον θάνατό του. Σε γενικές γραμμές το μοτίβο είναι παντού το ίδιο: ο Γκρέκο ήταν «μεγάλος ζωγράφος» αλλά ήταν και «παράξενος», «ιδιόρρυθμος», «εκκεντρικός» στη ζωγραφική του –κάποτε και στη ζωή του. Αν και μπορεί κανείς να παρατηρήσει διαφορές στη δοσολογία, η αμφιθυμία και η αδυναμία στην έκφραση οριστικής κρίσης είναι παντού τα κοινά χαρακτηριστικά¹³.

ρίο στο Adriana Marruchi (επιμ.), *G. Mancini, Considerazioni sulla pittura. Viaggio per Roma. Appendici*, τ. 1, Accademia Nazionale dei Lincei, Ρώμη 1956, 229-231 (ελληνική μτφρ. Τώνης Σπητέρης, *El Greco. Ο ζωγράφος και η εποχή του*, Αθήνα 1989, 75).

⁷ Βλ. Fernando Marias, *Greco. Biographie d'un peintre extravagant*, Société nouvelle Adam Biro, Παρίσι 1997 (α' έκδοση στα ισπανικά, 1997), 114.

⁸ «Pero él viendo, que sus pinturas se equivocaban con las de Ticiano, trató de mudar de manera, con tal extravagancia, que llegó a hacer despreciable y ridícula su pintura, así en lo descoyuntado del dibujo, como en lo desabrado del color».

⁹ «pero sobre todo, lo acredita el cuadro del Entierro del Conde de Orgaz...».

¹⁰ Η απόρριψη του έργου από τον Φίλιππο Β΄ οφειλόταν στο ότι αυτό δεν πληρούσε τους όρους του decoro (της «καλλιτεχνικής ευπρέπειας»), όπως αυτοί είχαν επιβληθεί στην Ισπανία στο πλαίσιο της Αντιμεταρρύθμισης μετά τη Σύνοδο του Τρέντο (ολοκληρώθηκε το 1563), και οι οποίοι έπρεπε να διέπουν τα έργα που θα κοσμούσαν το Escorial. Βλ. R. Malcahy, «Philip II as a Patron of Religious Painting», στο Νίκος Χατζηνικολάου (επιμ.), *El Greco of Crete*, Πρακτικά του διεθνούς επιστημονικού συνεδρίου που ορ-

γανώθηκε με αφορμή τα 450 χρόνια από τη γέννηση του ζωγράφου (Ηράκλειο, 1-5 Σεπτεμβρίου 1990), Ηράκλειο 1995, 315-323. Βλ. ακόμη Jonathan Brown, «El Greco and Toledo», στο Jonathan Brown κ.ά. (επιμ.), *El Greco of Toledo*, κατάλογος έκθεσης, The Toledo Museum of Art, Βοστώνη 1982, 98, 100.

¹¹ Το έργο ταυτίζεται με την «Ανάσταση» που βρίσκεται σήμερα στο Prado, ταύτιση που δεν αποδέχεται η Ayala Mallory. Πρβλ. Νίκος Χατζηνικολάου (επιμ.), *Γκρέκο. Όλο το ζωγραφικό έργο του* (με βάση την πρωτότυπη έκδοση Rizzoli), Αθήνα 1994, αριθ. κατ. 145 (στο εξής: *Γκρέκο*): Ayala Mallory, *Lives*, 85 σημ. 8.

¹² Βλ. Νίκος Χατζηνικολάου, «Μεταμορφώσεις του Γκρέκο, 1838-1912», στο Νίκος Χατζηνικολάου, *Νοήματα της εικόνας. Μελέτες ιστορίας και θεωρίας της τέχνης*, Ρέθυμνο 1994, 21. Ο ίδιος, *Γκρέκο*, 5.

¹³ Έχω υπόψη μου τις παρατηρήσεις του μοναχού José de Sigüenza (*Tercera parte de la Historia de la Orden de San Geronimo*, Μαδρίτη 1605), του Juan Alonso de Butrón (*Discursos apologéticos en que se defiende la ingenuidad de la pintura*, Μαδρίτη 1626), του Francisco Pacheco (*El arte de la pintura*, 1620-1640), του Manuel Faria y Sousa (*Fuente de Aganipe*, Μαδρίτη 1646) και του Jusepe Martínez (*Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, λίγο μετά το 1675,

Έχει διατυπωθεί η άποψη ότι η κριτική που κατά τον 17ο αιώνα ασκείται στις τεχνοτροπικές επιλογές του Γκρέκο δεν οφείλεται σε αμηχανίες ως προς την αισθητική του ιδεολογία, αλλά οφείλεται, τουλάχιστον εν μέρει, στο γεγονός ότι θεωρούνταν «ξένος», μη ισπανός ζωγράφος, σε μια εποχή (17ος αι.) κατά την οποία «πολλοί ισπανοί καλλιτέχνες απέκτησαν ευρωπαϊκή φήμη»¹⁴. Δεν θα έπρεπε ωστόσο να παραβλέψουμε εντελώς τις συνέπειες της απόστασης που χωρίζει τον Γκρέκο από τον Palomino. Στις αρχές του 18ου αιώνα, το έντονα προσωπικό ύφος του Θεοτοκόπουλου δεν θα μπορούσε να είναι πλήρως κατανοητό¹⁵. Ενδεικτικό, νομίζω, της απόστασης της εποχής του Palomino από τις συνθήκες γένεσης και άνθησης του έργου του Γκρέκο είναι και το γεγονός ότι ο Palomino δεν αναφέρει ούτε λέξη για τους «Αγίους Φραγκίσκους» του Θεοτοκόπουλου, ένα θέμα ζωγραφισμένο από τον Γκρέκο με τέτοια συχνότητα και επιμονή και υπό ένα τέτοιο ερμηνευτικό πρίσμα, ώστε ο Pacheco, έναν αιώνα περίπου πριν από τον Palomino, να τον δοξάζει ως τον καλύτερο ζωγρά-

φο του αγίου αυτού στην εποχή του¹⁶. Επομένως, όταν ο Palomino δυσθυμεί απέναντι στις αισθητικές επιλογές του Γκρέκο, δεν αναπαράγει μόνο έναν κοινό τόπο, αλλά εκφράζει και την πραγματική δυσχέρεια της κοινωνίας του και της εποχής του να ιστοριοποιήσει την πρόσληψη του ύφους του Θεοτοκόπουλου. Το ερώτημα που θα μας απασχολήσει εδώ, όμως, δεν είναι οι αντιφάσεις του Palomino ως προς το ζήτημα του ύφους του Θεοτοκόπουλου καθαυτό, αλλά η πολύ κεντρικότερη αντίφαση που προκύπτει στην παλομινική βιογραφία του Γκρέκο, δηλαδή για ποιο λόγο ο Γκρέκο, παρά τις επιφυλάξεις για το ύφος του, παρά την αδυναμία κατανόησης του ύφους του, θεωρείται από τον Palomino «μεγάλος ζωγράφος».

Είναι φανερή η προσπάθεια του Palomino να ξεπεραστεί το ζήτημα του ύφους όσο γίνεται πιο ανώδυνα. Οι χαρακτηρισμοί «έξοχο» ή «θαυμάσιο» συνοδεύουν αρκετά έργα¹⁷. Στον Βίο του Velázquez, του μεγάλου του «ήρωα», ο Palomino δεν παραλείπει να προσθέσει ότι ο Velázquez μιμήθηκε στα πορτραίτα του τον Γκρέκο, γιατί πίστευε

αλλά αδημοσίευτο έως το 1853-1854). Τα σχόλια του Francisco de Pisa (*Descripción de la Imperial Ciudad de Toledo*, τ. II, Τολέδο 1612) και του Lázaro Diaz del Valle (*Epilogo y nomenclatura de algunos artifices apuntes varios*, 1656-1659), φαίνεται να είναι εξ ολοκλήρου ευνοϊκά. Για τα αποσπάσματα βλ. Χατζηνικολάου, *Γκρέκο*, 10-11. Ο ίδιος, «Εθνικιστικές διεκδικήσεις του Δομήνικου Θεοτοκόπουλου», στο José Álvarez Lopera (επιμ.), *Ελ Γκρέκο. Ταυτότητα και μεταμόρφωση: Κρήτη-Ιταλία-Ισπανία*, κατάλογος έκθεσης, Μιλάνο 1999, 62-63.

¹⁴ Χατζηνικολάου, «Εθνικιστικές διεκδικήσεις», ό.π., 63. Ο μετεωρισμός ανάμεσα στον έπαινο και στην κριτική εξακολουθεί κατά τον 18ο αιώνα με την περίπτωση του Palomino, καθώς και των Norberto Caimo (1764), Francisco Preciado de la Vega (1765), Gregorio Mayans y Siscar (1776), Jovellanos (1781), Antonio Ponz και άλλων, οι οποίοι βασίζονται στον Palomino. Για τον A. Ponz (*Viaje de España*, 18 τόμοι, Μαδρίτη 1772-1794) βλ. Χατζηνικολάου, *Γκρέκο*, 5-6. Για τους λοιπούς συγγραφείς που αναφέρονται εδώ, βλ. Ν. Χατζηνικολάου, «Δομήνικος Θεοτοκόπουλος: 450 χρόνια από τη γέννησή του», στο Νίκος Χατζηνικολάου (επιμ.), *Δομήνικος Θεοτοκόπουλος Κρης. Έκθεση με αφορμή τα 450 χρόνια από τη γέννησή του*, Ηράκλειο 1990, 84 (στο εξής: *Δομήνικος Θεοτοκόπουλος Κρης*). Η «πολιτογράφηση» του Γκρέκο ως Ισπανού ξεκινά από το 1834 και μάλιστα από άγγλους και γάλλους συγγραφείς. Ας σημειωθεί ότι και ο Palomino ως «ξένο» παρουσιάζει τον Θεοτοκόπουλο στους Βίους του («Dominico Greco, llamado vulgarmente el Griego, porque lo era de nación ...», μολονότι στο τέλος της βιογραφίας επιλέγει δύο φορές να τον αποκαλέσει «nuestro Dominic»).

¹⁵ Ο Γκρέκο κατόρθωσε να δημιουργήσει «μια μανιέρα που ήταν σε μεγάλο βαθμό προσωπική, αλλά και εξέφραζε τα ιδανικά ισχυρών ομάδων της καστιλιάνικης κοινωνίας του τέλους του 16ου και

των αρχών του 17ου αιώνα» (Χατζηνικολάου, «Δομήνικος Θεοτοκόπουλος», ό.π., 58· μεταγράφω τη φράση, όπως έχει διορθωθεί στην ανατύπωση του άρθρου, στο Χατζηνικολάου, *Νοήματα της εικόνας* (υποσημ. 12), 39).

¹⁶ Βλ. λήμμα του José Álvarez Lopera στο Χατζηνικολάου, *Δομήνικος Θεοτοκόπουλος Κρης*, 252. Θα έπρεπε κανείς να εξηγήσει την «απίστευτη δημοτικότητα, μοναδική ίσως στην ιστορία της ισπανικής τέχνης», που γνώρισε το θέμα την εποχή του Γκρέκο, πριν επιχειρήσει μια συνολική ερμηνεία της παράλειψης του Palomino, ο οποίος, ακόμη και αν υποθέσουμε ότι δεν είχε δει ούτε έναν «Άγιο Φραγκίσκο» αποδιδόμενο στον Θεοτοκόπουλο, είχε τουλάχιστον διαβάσει τον Pacheco. Να σημειωθεί επίσης ότι ο Palomino δεν αναφέρει τίποτε ούτε για τους «Αγίους Φραγκίσκους» του Zurbarán, βλ. Ayala Mallory, *Lives*, Βίος υπ' αριθ. 108. Ο José Álvarez Lopera (ό.π., 254) σημειώνει ότι με τους πίνακες του Αγίου Φραγκίσκου ο Γκρέκο «κατόρθωσε να εκφράσει σε μιαν απλή και συγανητική εικόνα έναν από τους βασικούς άξονες του αντιμεταρρυθμιστικού πνεύματος: τη σημασία που αποδίδεται στη μετάνοια και στον περί θανάτου διαλογισμό. Πρβλ. και George Galavaris, «El Greco's Image of St. Francis of Assisi», στο Χατζηνικολάου (επιμ.), *El Greco of Crete* (υποσημ. 10), 384.

¹⁷ Με τέτοιους χαρακτηρισμούς επαιούνται η «Σταύρωση» του Λούβρου με τους δύο δωρητές, μια (άγνωστη σήμερα) «Μαγδαληνή», η «Ανάσταση» του Prado, οι (χαμένοι σήμερα) πίνακες στο αλτάριο του ναού στην Bayona de España, πόλη κοντά στο Ciempozuelos, λίγο έξω από τη Μαδρίτη, όπου, κατά τον Palomino, ο Γκρέκο είχε ζωγραφίσει σκηνές από τον βίο της αγίας Μαγδαληνής, η (χαμένη επίσης σήμερα) παραγγελία της μονής La Sisla του Τολέδο, η παραγγελία του Νοσοκομείου Tavera και, πάνω από όλα, η «Προσκύνηση του ονόματος του Ιησού» (Αλληγορία της Sacra Liga).

πως η αναπαραστατική τους δύναμη ήταν αδύνατο να βρει το εγκώμιο που της άξιζε. «Και η αλήθεια είναι», συνεχίζει ο Palomino, «ότι στο έργο του Γκρέκο αυτό ισχύει για όλα, όσα δεν αποτελούν μέρος της εκκεντρικότητας στην οποία κατάντησε στο τέλος»¹⁸.

Η γενική εντύπωση είναι πως ο Palomino καταβάλλει κόπο για να σώσει τον Γκρέκο από την καταδίκη στην οποία τον οδηγούν αναπόφευκτα οι ίδιες οι υφολογικές του επιλογές. Τι είναι όμως αυτό το «άξιο αιώνιας μνήμης» που βλέπει ο Palomino στον Γκρέκο, εφόσον φαίνεται ότι αυτό δεν είναι η ίδια του η ζωγραφική;

Την απάντηση δίνει μια δεύτερη ομάδα σχολίων που παρατίθενται διεσπαρμένα σε όλη την έκταση του Βίου και αφορούν την οικονομική πλευρά της καλλιτεχνικής δραστηριότητας του Γκρέκο. Στη μακροσκελή αναφορά του στην «Ταφή του κόμη του Οργκάθ» ο Palomino σημειώνει: «Όπως έκανε και με άλλα έργα του, ο Γκρέκο παραχώρησε ως ενέχυρο αυτό τον πίνακα (*empeñada dicha pintura*) αντί δύο χιλιάδων δουκάτων, για λόγους που θα εξηγήσουμε αργότερα». Πράγματι, όταν ο λόγος φτάνει στο έργο του Γκρέκο στην *Illescas*, ο Palomino επανέρχεται: «Με αφορμή αυτό [το έργο στην *Illescas*], ένας φοροεισπράκτορας (*alcabaleiro*) από αυτή την πόλη τον στρίμωξε, ώστε να πληρώσει φόρο για την πώληση των έργων, και από αυτό το γεγονός προέκυψε η πρώτη δίκη αυτού του είδους στην οποία ενεπλάκη η Ζωγραφική. Ο Γκρέκο υπερασπίστηκε αυτή την Τέχνη τόσο αποτελεσματικά, ώστε το 1600 κέρδισε τη δίκη προς όφελος της Ζωγραφικής, όπως αναφέραμε και στον τόμο 1, βιβλίο 2, κεφ. 3.3 [του *Museo Pictorico*]. Κι έτσι, όλοι οι δάσκαλοι αυτής της Τέχνης οφείλουν αιώνια ευγνωμοσύνη στον *Dominico Greco*, ο οποίος ήταν ο πρώτος που ανέλαβε με τέτοια επιτυχία τον αγώνα υπεράσπισης της φορολογικής ατέλειας της Τέχνης μας, γιατί μεταγενέστερες δικαστικές αποφάσεις [με ανάλογο περιεχόμενο] βασίζονται σε αυτή ακριβώς την απόφαση. Λέγεται ότι αυτός ήταν ο λόγος που ο Γκρέκο δεν ήθελε να πωλεί τα έργα του καθ' όσο διαρκούσε νομικά η αξίωση [του φοροεισπράκτορα] (*durante la demanda*), αλλά επιδίωξε αντ' αυτού να τα ενεχυριάζει: γιατί φόρο επί των πωλήσεων οφείλεις μόνο όταν πωλείς· όταν δεν πωλείς, ζήτημα φόρου δεν υφίσταται. Κι ακόμη λέγεται πως κι ο προαναφερθείς πίνακας του *Espolio* ...ενεχυριάζτηκε και ότι υπήρξε και σχετικό νομικό έγγραφο».

Η πληροφορία ότι η απειλή της φορολόγησης οδήγησε τον Γκρέκο στο να ενεχυριάζει έργα του δημιουργεί ερωτηματικά, γιατί δεν βρίσκει κανένα έρεισμα στις μέχρι σήμερα γνωστές γραπτές πηγές¹⁹. Η μόνη παραπλήσια αναφορά είναι αυτή του *Jusepe Martínez* (περ. 1675) ο οποίος, περνώντας από τις εκκεντρικότητες του έργου του Θεοτοκόπουλου στις εκκεντρικότητες της συμπεριφοράς του, γράφει ανάμεσα σε άλλα: «Ο ίδιος ήταν εξίσου ιδιόρρυθμος με τα έργα του. Δεν γνωρίζουμε αν ποτέ ζωγράφισε με προσυμφωνημένη τιμή, γιατί έλεγε πάντοτε πως δεν υπήρχε ποσό ισάξιο με τους πίνακές του· γι' αυτό με εμπιστοσύνη τους παρέδιδε στους πελάτες, και εκείνοι με ευχαρίστηση πλήρωναν ό,τι τους ζητούσε»²⁰.

Η αναφορά του *Martínez* δεν πρέπει να μας παραπλανήσει. Ο Γκρέκο, ακόμη και αν το ήθελε, δεν θα μπορούσε να ζωγραφίσει βάσει «προσυμφωνημένης τιμής» στην Ισπανία του 16ου αιώνα. Τα συμβόλαια που υπογράφονταν ανάμεσα στους ζωγράφους και τους πελάτες τους δεν καθόριζαν το τελικό αντίτιμο του έργου. Αυτό καθοριζόταν με πραγματογνωμοσύνη (*tasación*), την οποία εκτελούσαν οι *tasadores*, δηλαδή δύο άτομα (ή ομάδες ατόμων) που τα είχαν υποδείξει εκ των προτέρων ως εκπροσώπους τους τα δύο συμβαλλόμενα μέρη, ο παραγγελιοδότης και ο καλλιτέχνης, στο συμβόλαιο που είχαν συνυπογράψει. Σε ορισμένες περιπτώσεις οριζόταν ένα ακόμη πρόσωπο κοινής αποδοχής, το οποίο παρενέβαινε ως διαιτητής (*juez árbitro*), όταν εμφανιζόταν μεγάλη απόκλιση ανάμεσα στις δύο εκτιμήσεις, και όριζε την τελική τιμή. Είναι αυτονόητο ότι, με αυτούς τους όρους, ο ζωγράφος αποτελούσε *a priori* το ανίσχυρο μέρος σε μια ενδεχόμενη διένεξη που θα ακολουθούσε γύρω από τον καθορισμό της τιμής ενός έργου που είχε ήδη ολοκληρωθεί, ιδιαίτερος όταν το κόστος παραγωγής του έργου είχε αποδειχθεί υψηλό για την οικονομική του κατάσταση. Επιπλέον, αν ο παραγγελιοδότης ήταν ισχυρός οικονομικά και κοινωνικά, θα μπορούσε, χωρίς σημαντικό για τον ίδιο κόστος, να κωλυσιεργήσει οδηγώντας την υπόθεση στο δικαστήριο (πράγμα εξαιρετικά χρονοβόρο και επίπονο) ή να προβάλλει προσκόμματα, ακόμη και να αποκλείσει τον ζωγράφο από μελλοντικές παραγγελίες²¹. Με δύο λόγια, δύσκολα ένας ζωγράφος θα αποφάσιζε να εμπλακεί σε τέτοιου είδους προστριβές, οι οποίες και τη φήμη του στην αγορά θα μπορούσαν να

¹⁸ Βλ. τον Βίο του *Diego Velázquez* στο *Ayala Mallory, Lives*, 142.

¹⁹ Βλ. *Ayala Mallory, Lives*, 86 σημ. 16 και 17.

²⁰ Το απόσπασμα αντλή από Χατζηνικολάου, *Γκρέκο*, 10-11.

²¹ Για την *tasación* βλ. *Richard L. Kagan, «El Greco and the Law»*, στο

βλάβη και οικονομικά να τον φθείρουν ανεπανόρθωτα. Ήταν μάλλον προτιμότερο να συμβιβαστεί με όσα του έδιναν και να ελπίζει ότι θα αναπληρώσει την όποια απώλεια με μελλοντικές παραγγελίες, παρά να ρισκινδυνεύσει την απώλεια χρόνου, ενεργητικότητας, χρήματος και, πιθανώς, και σημαντικών τμημάτων της αγοράς προς την οποία προσέβλεπε²².

Από την άλλη πλευρά, η πληροφορία του Martínez πως ο Γκρέκο «έλεγε πάντοτε ότι δεν υπήρχε ποσό ισάξιο με τους πίνακές του» εμπεριέχει πράγματι έναν πυρήνα αλήθειας. Στην πρώτη από τις πέντε καταγεγραμμένες διαμάχες του Θεοτοκόπουλου με παραγγελιοδότες του, σχετικά με την τελική τιμή έργων του, δηλαδή στη διαμάχη του από το 1579 έως το 1582 με τους υπεύθυνους του καθεδρικού ναού του Τολέδο για την τιμή του «Espolio», οι tasadores που είχε ορίσει για λογαριασμό του ο ζωγράφος εκτίμησαν ότι «η αξία του έργου είναι τέτοια, ώστε δεν μπορεί να αποτιμηθεί ούτε να αξιολογηθεί», για να καταλήξουν σε ένα ποσό πάνω από έξι φορές υψηλότερο αυτού που είχαν προτείνει οι tasadores του αρχιεπισκοπικού Συμβουλίου. Ο διαιτητής Alejo de Montoya στον οποίο, κατά τα οριζόμενα του συμβολαίου, παραπέμφθηκε το ζήτημα, μολονότι εκτιμά τον πίνακα όχι πολύ πάνω από την τιμή των εκπροσώπων του καθεδρικού, δηλώνει επίσης ότι «θα εκτιμούσαμε τον πίνακα τόσο ψηλά, ώστε ελάχιστοι ή και κανένας δεν θα μπορούσε να τον πληρώσει ..., όμως οι καιροί είναι τέτοιοι ώστε πρέπει να καταβληθούν στον ως άνω Δομήνικο Θεοτοκόπουλο 3.500 ρεάλια». Η διαφωνία φαίνεται να λήγει δύο χρόνια αργότερα κάτω από περιστάσεις που δηλώνουν νίκη του ζωγράφου, κυρίως στον τομέα της αναγνώρισης της καλλιτεχνικής αξίας του έργου²³.

Αν και τα γεγονότα δεν αλλοιώνονται, όπως στην περι-

πτωση του Martínez (εννοούμε την υποτιθέμενη «εμπιστοσύνη» του Γκρέκο προς τους πελάτες του και την «ευχαρίστηση» των τελευταίων να πληρώνουν όσα εκείνος τους ζητούσε), στον Palomino δεν αναφέρεται επίσης τίποτε για τις διαμάχες με τους παραγγελιοδότες ως προς τον καθορισμό της τελικής τιμής του «Espolio» (1579-81), της «Ταφής του κόμη του Οργκάθ» (1588) και της παραγγελίας στην Illescas (1605-07)²⁴. Από την άλλη πλευρά όμως, ενώ στον Martínez η «δύσκολη» σχέση του Γκρέκο με τους παραγγελιοδότες του έχει μετατραπεί σε σχέση αμοιβαίας εμπιστοσύνης, στον Palomino μετατρέπεται σε «δύσκολη» σχέση με τους φοροεισπρακτικούς μηχανισμούς του κράτους. Αυτοί οδήγησαν τον Γκρέκο να ενεχυριάζει τα έργα του όσο διαρκούσε η (υποτιθέμενη) διαμάχη που περιγράφει ο Palomino. Επιπλέον, όπως αφήνεται να εννοηθεί, η αντίδραση αυτή του ζωγράφου δεν συμβάδιζε με καμιά γνωστή πρακτική, ήταν δηλαδή ένας νεωτερισμός.

Στη συμβολή του στον Κατάλογο της μεγάλης έκθεσης έργων του Γκρέκο το 1999, ο José Manuel Pita Andrade αποδέχεται την εγκυρότητα της αφήγησης του Palomino²⁵. Αλλά η αφήγηση αυτή οδηγεί σε τέτοιες αντιφάσεις, ώστε να μην μπορούμε να την αποδεχθούμε ως έχει. Διότι, σύμφωνα με αυτή: α) η διαμάχη προέκυψε με αφορμή τα έργα της Illescas, δηλαδή το 1605 και όχι ενωρίτερα, β) ο Γκρέκο ενεχυριάζει τα έργα του εξαιτίας της συγκεκριμένης διαμάχης και για το διάστημα που αυτή διαρκούσε, γ) το «Espolio» του καθεδρικού ναού (ολοκληρώθηκε το 1579) ήταν ανάμεσα στα έργα που ενεχυριάστηκαν και δ) η σχετική δίκη έληξε υπέρ του Γκρέκο το 1600. Οι παραδοχές αυτές, στις οποίες προβαίνει η αφήγηση, απλώς δεν μπορούν να ισχύουν ταυτόχρονα, διότι αυτό θα παραβίαζε τους κανόνες της λογικής²⁶.

Τα πράγματα γίνονται πιο ξεκάθαρα αν ανατρέξουμε

Jonathan Brown (επιμ.), *Figures of Thought: El Greco as Interpreter of History, Tradition and Ideas*, Studies in the History of Art, τ. 11, National Gallery of Art, Washington 1982, 83 (ανατύπ. Νίκος Χατζηνικολάου (επιμ.), *Δομήνικος Θεοτοκόπουλος: Έργα στην Ισπανία*, Ρέθυμνο 1990, 68-73). Ας σημειωθεί ότι στο Τολέδο της εποχής του Γκρέκο δεν υπήρχαν συντεχνίες ζωγράφων. Για το θέμα και γενικότερα για την κοινωνική θέση των ζωγράφων στο Τολέδο την εποχή του Γκρέκο, βλ. Richard L. Kagan, «The Toledo of El Greco», στο: Jonathan Brown κ.ά. (επιμ.), *El Greco of Toledo* (υποσημ. 10), 61-62.

²² Βλ. Brown, «El Greco and Toledo», ό.π. (υποσημ. 10), 95-97, 102. Kagan, «El Greco and the Law», ό.π., 79-83.

²³ Kagan, «El Greco and the Law», ό.π., 84-86. Για τη δύναμη που διέθετε η Αρχιεπισκοπή του Τολέδο στην Ισπανία της εποχής του Γκρέκο βλ. Kagan, «The Toledo of El Greco», ό.π., 44, 53-61. Οι με-

ταφράσεις των αποσπασμάτων από το: Σπητέρης, *El Greco* (υποσημ. 6), 109.

²⁴ Ο Palomino πιθανότατα δεν γνώριζε το χειρόγραφο του Martínez, το οποίο πρωτοδημοσιεύθηκε σε συνέχειες σε μια εφημερίδα της Σαραγόσα το 1853-1854 και τυπώθηκε σε μορφή βιβλίου στη Μαδρίτη μόλις το 1866 (Χατζηνικολάου, «Δομήνικος Θεοτοκόπουλος», ό.π. (υποσημ. 14), 84).

²⁵ José Manuel Pita Andrade, «Ο Γκρέκο στην Ισπανία», στο José Álvarez Lopera (επιμ.), *El Greco. Ταυτότητα και μεταμόρφωση* (υποσημ. 13), 167.

²⁶ Αν δεχθούμε ότι ο Palomino είχε πρόσβαση στα έγγραφα τα σχετικά με τη διαμάχη της Illescas, τότε είναι ολοφάνερο ότι αλλοίωσε σκοπίμως το νόημά τους, γιατί τα έγγραφα αυτά υποδεικνύουν ότι ο Γκρέκο δεν είχε αντίπαλο κάποιον φοροεισπράκτορα,

στην εσωτερική παραπομπή στο *Museo Pictorico*, όπως προτρέπει τον αναγνώστη του Βίου ο ίδιος ο Palomino: στον τόμο 1, βιβλίο 2, κεφάλαιο 3, όπου επιχειρείται η «Απόδειξη της πνευματικότητας της Τέχνης της Ζωγραφικής, καθώς μαρτυρείται από το θείο δίκαιο και από όλες τις τάξεις των ευγενών στα παρόντα βασίλεια». Στο τμήμα III του κεφαλαίου, η αναφορά στην υπόθεση του Γκρέκο και του φοροεισπράκτορα της Illescas προηγείται ως η παλαιότερη μιας σειράς πέντε ανάλογων νομικών υποθέσεων, βάσει των οποίων συγκεκριμένοι ζωγράφοι απαλλάχθηκαν από την υποχρέωση καταβολής φόρου για τα έργα τους²⁷. Δύο από αυτούς, τον γνωστό και από το θεωρητικό του έργο Vicencio Carducho (1576-1638) και τον Angelo Nardi (1584-1663/65), θα τους συμπεριλάβει αργότερα στο corpus των Βίων του, κάνοντας ταυτόχρονα και αναφορά στο θέμα²⁸. Κλείνοντας τον Βίο του Carducho ο Palomino αναφέρει: «Οι καλλιτέχνες του οφείλουν αιώνια ευγνωμοσύνη γιατί ήταν αυτός που, όπως ο Angelo Nardi, έφθασε σε δίκη με σκοπό την απαλλαγή του από τον φόρο επί των πωλήσεων των έργων του, και με τέτοια επιτυχία, ώστε η απόφαση που εκδόθηκε το 1633 ήταν προς όφελος της Ζωγραφικής (καθώς είπαμε και στον πρώτο τόμο μας, Βιβλίο 2, κεφ. 3)»²⁹. Ομοίως στην κατακλείδα του Βίου του Angelo Nardi αναφέρεται: «Όπως ο Vicencio Carducho, κατέφυγε σε δίκη σχετικά με την εξαίρεση της Τέχνης της Ζωγραφικής από τον φόρο επί των πωλήσεων, και οι καλλιτέχνες τους οφείλουν αιώνια ευγνωμοσύνη γι' αυτό το σπουδαίο ευεργέτημα»³⁰. Η ομοιότητα με το αντίστοιχο χωρίο στον Βίο του Γκρέκο δεν αφορά μόνο το περιεχόμενο, αλλά επιπλέον και τους λεκτικούς τύπους.

αλλά τους παραγγελιοδότες του έργου. Αν πάλι δεχθούμε ότι αγνοούσε τα έγγραφα και ότι βασίζεται σε άλλες πηγές –είτε προφορικές είτε γραπτές, άγνωστες σε μας–, είναι δύσκολο να φανταστούμε τον τρόπο με τον οποίο θεώρησε συμβατή την αναφορά στο 1600 (τέλος της δίκης) με την ενεχυρίαση του «Espolio» (εφόσον αυτό είχε ολοκληρωθεί το 1579 και είχε πληρωθεί το 1581, και η ενεχυρίαση ήταν όχι μία πρακτική που ο Γκρέκο χρησιμοποιούσε κατά βούληση, αλλά η αντίδρασή του στην απειλή του φοροεισπράκτορα της Illescas). Αν, τέλος, αγνοήσουμε την παραδοχή σχετικά με το «Espolio», καθώς και τη χρονική ασάφεια που δημιουργεί η αναφορά στο έτος 1600, απομένει να εξηγήσουμε τι είδους σύμπτωση είναι αυτή που έφερε πρώτον τον Palomino να κάνει λόγο: α) για διαμάχη του Γκρέκο με κάποιον φοροεισπράκτορα, β) για ενεχυρίαση έργων του και γ) για μία σχετική δίκη, την ίδια στιγμή που δεν έχει σωθεί κάποιο σχετικό έγγραφο ή έμμεση πληροφορία στο διάστημα που μεσολαβεί ανάμεσα στις αρχές του 17ου και στις αρχές του 18ου αιώνα.

²⁷ Palomino de Castro y Velasco, *El Museo Pictórico* (υποσημ. 1), τ. 1,

Αναφερόμενος στα παραδείγματα αυτά στον πρώτο τόμο της πραγματείας του, ο Palomino επιδιώκει να αποδείξει τη συγκατάνευση της δεύτερης από τις τρεις τάξεις της ισπανικής αριστοκρατίας (notoriedad, ejecutorias, privilegios) στη διεκδίκηση αναγνώρισης της ζωγραφικής ως μιας από τις «ελευθέριας τέχνες» (artes liberales). Η σπουδαιότητα της διεκδίκησης, η οποία αποτελεί τη raison d'être της συγγραφής πραγματειών περί τέχνης (αρχικά στην Ιταλία και, πολύ αργότερα, και στην Ισπανία), είναι γνωστή. Η καταξίωση της ζωγραφικής ως «ελευθέριας τέχνης» είχε ως συνέπεια και την αναβάθμιση της κοινωνικής θέσης των ζωγράφων. Το πρωταρχικό ωφέλημα αυτής της αναγνώρισης ήταν, χωρίς αμφιβολία, οικονομικό. Μιλώντας για την Ισπανία της εποχής του Palomino, οι «μηχανικές τέχνες», σε αντίθεση με τις «ελευθέριας», ήταν υποκειμένες στην καταβολή της alcabala, ενός φόρου υπολογιζόμενου επί τοις εκατό στην τιμή βιοτεχνικών προϊόντων που κατασκευάζονταν με σκοπό την εμπορία (και όχι την ίδια χρήση). Η υπόθεση της απαλλαγής των ζωγράφων από αυτό τον φόρο υπήρξε αρκετές φορές αντικείμενο δικαστικών διευθετήσεων κατά τον 16ο και τον 17ο αιώνα. Ξένοι καλλιτέχνες που εργάζονταν στην Ισπανία φαίνεται ότι αρνήθηκαν με ιδιαίτερη επιμονή την καταβολή του φόρου, και είναι πιθανό ότι υπήρξαν κάποια νομικά παράλληλα στην Ιταλία. Εν τούτοις, σχετικές αναφορές απουσιάζουν από τις ιταλικές πραγματείες περί τέχνης, είναι δε γεγονός ότι η φορολογία των καλλιτεχνών ήταν κάτι συνηθισμένο στην Ιταλία ακόμη και κατά τον 18ο αιώνα³¹.

Αν εξαιρέσουμε την περίπτωση του Γκρέκο, η οποία τοποθετείται πρώτη το 1600, οι σχετικές δικαστικές υπο-

121-122. Οι υποθέσεις χρονολογούνται και συνδέονται με συγκεκριμένους καλλιτέχνες ως εξής: 1) Γκρέκο (1600), 2) «ζωγράφου της πόλης Βαγιαδολίδ» (22 Απριλίου 1622), 3) Vicencio Carducho και Eugenio Cajés (27 Αυγούστου 1625-11 Ιανουαρίου 1633), 4) Angelo Nardi (26 Μαΐου 1636-14 Αυγούστου 1638), 5) Francisco Barrera (9 Ιουνίου 1639-3 Ιουλίου 1640).

²⁸ Βλ. Ayala Mallory, *Lives*, Βίος υπ' αριθ. 65 και Βίος υπ' αριθ. 102.

²⁹ Ο.π., 96-97.

³⁰ Ο.π., 136.

³¹ Madlyn Millner Kahr, *Velázquez. The Art of Painting*, Νέα Υόρκη 1976, 168. Nigel Glendinning, άρθρο στη στήλη «Book Reviews», *The Oxford Art Journal* 11/2 (1988), 72. Το οκτασέλιδο άρθρο, εμβριθέστερο από απλή βιβλιοκρισία, γράφτηκε με αφορμή την έκδοση της αγγλικής μετάφρασης των *Βίων* από τη Ν. Ayala Mallory, καθώς και την έκδοση του βιβλίου της Zahira Veliz (επιμ.), *The Spanishness of Spanish Art in the Golden Age. Artist's Techniques in Golden Age Spain. Six Treatises in Translation*, Cambridge University Press, Cambridge 1987.

θέσεις που καταγράφονται από τον Palomino χρονολογούνται από το 1626 και εξής. Το 1629 ο Vicencio Carducho, με αφορμή τη δίκη, την οποία είχε κινήσει ο ίδιος μαζί με τον συνάδελφό του Eugenio Cajés, τυπώνει επτά υπομνήματα γραμμένα από διακεκρωμένους ισπανούς συγγραφείς (μεταξύ των οποίων και ο Lope de Vega). Τα υπομνήματα υποστήριζαν το αίτημα της εξαιρέσεως της ζωγραφικής από τον φόρο. Αυτό το corpus κειμένων με τίτλο: *Memorial informativo por los pintores en el pleyto que tratan con el Señor Fiscal de su Magestad en el Real Consejo de Hazienda sobre la esempcion del arte de la pintura* (Πληροφοριακό υπόμνημα προς τους ζωγράφους, για τη δίκη που διεξήχθη ... σχετικά με το ζήτημα εξαιρέσεως της ζωγραφικής) προσαρτήθηκε λίγο αργότερα στο γνωστό έργο του Carducho, *Diálogos de ... la pintura ...*, που τυπώθηκε το 1633 και στο οποίο συμπεριελήφθη η απόφαση του Βασιλικού Συμβουλίου επί των Οικονομικών· η απόφαση επιβεβαίωνε ότι οι ζωγράφοι απαλλάσσονταν από τον φόρο, εφόσον πωλούσαν δικά τους έργα. Ο Carducho κέρδισε τη δίκη, παρ' όλη όμως τη δημοσιότητα και την επιτυχία, οι παρόμοιες υποθέσεις που απαντώνται έως και τα τέλη του αιώνα δείχνουν τις αντιστάσεις που υπήρξαν σε μια οικονομικά δυσχερή περίοδο για την Ισπανία³².

Ακριβώς κατά την περίοδο αυτή οργανώνεται στην Ισπανία η συστηματική επιχειρηματολογία υπέρ της ζωγραφικής ως «ελευθέρια τέχνης» με κείμενα των Gaspar Gutierrez de los Rios (1600), Juan de Butrón (1626), του Carducho (1633), του Pacheco με την πραγματεία του *Arte de la pintura* (ολοκληρώθηκε τη δεκαετία του 1630, τυπώθηκε το 1649), του ίδιου του Palomino και άλλων³³.

³² Glendinning, ό.π., 72. Βλ. και Millner Kahr, ό.π., 168-169 και υποσημ. 63. Δύο ακόμη υποθέσεις με οικονομικό περιεχόμενο εις βάρος των ζωγράφων αναφέρονται στο *Museo Pictórico*, βιβλίο 2, κεφ. 3.3, αμέσως μετά τις πέντε που σχετίζονται με την alcabala, και χρονολογούνται στις 22 Μαΐου του 1671 και στις 4 Σεπτεμβρίου 1676. Βλ. Palomino de Castro y Velasco, *El Museo Pictórico* (υποσημ. 1), 123-124.

³³ Glendinning, ό.π., 72. Millner Kahr, ό.π., 168-169. Οι Gaspar Gutierrez de los Rios, Juan de Butrón και Vicencio Carducho σημειώνονται από τον Palomino στο πλαίσιο της αναφοράς του στην υποτιθέμενη δίκη του Γκρέκο, στον πρώτο τόμο του *Museo Pictórico*, βιβλίο 2, κεφ. 3.3.

³⁴ Οποιαδήποτε σχέση με εμπορικές ή χειρωνακτικές δραστηριότητες ήταν αρκετή για να απορριφθεί ο υποψήφιος. Millner Kahr, ό.π., 170. Πρβλ. και Pita Andrade, «Ο Γκρέκο στην Ισπανία», ό.π. (υποσημ. 25), 175 σημ. 62.

³⁵ Βλ. Brown, «El Greco and Toledo», ό.π. (υποσημ. 10), 103, 105 και σημ. 63. Η διόρθωση της χρονολογίας του Palomino από 1600 σε

Το επιστέγασμα έρχεται με τον Diego Velázquez (1599-1660), ο οποίος το 1658 καταφέρει να χριστεί ιππότης του Τάγματος του Santiago με επιχείρημα, ανάμεσα σε άλλα, ότι ποτέ δεν είχε προβεί σε πωλήσεις έργων του³⁴. Η δήλωση του Martínez ότι ο Γκρέκο ποτέ δεν ζωγράφιζε με προσυμφωνημένη τιμή μπορεί εδώ να βρει κάποιο νόημα.

Είναι, λοιπόν, επινοημένη η ιστορία του Palomino με τον φοροεισπράκτορα της Illescas; Όχι εντελώς. Τον Ιούλιο του 1600 ο Θεοτοκόπουλος παρέδωσε την παραγγελία που του είχε αναθέσει το Κολέγιο της Doña Maria de Aragón και τον Αύγουστο οι δύο εκτιμητές (tasadores), ο Juan de Pantoja de la Cruz εκ μέρους του Κολεγίου και ο Bartolomé Carducho (1560-1610, αδελφός του Vicencio και ζωγράφος και ο ίδιος) εκ μέρους του Γκρέκο, κλήθηκαν να αποτιμήσουν το αποτέλεσμα. Συμφώνησαν πως ο Γκρέκο έπρεπε να λάβει πάνω από 6.000 δουκάτα (65.300 ρεάλια). Το Κολέγιο δυσκολευόταν να συγκεντρώσει το ποσό και στις 2 Ιουνίου του 1601 ο εκπρόσωπος του Γκρέκο, Francisco Preboste, επιχειρεί να συλλέξει 500 δουκάτα κατευθείαν από τον φοροεισπράκτορα της Illescas, ο οποίος όφειλε το ποσό αυτό στο ίδρυμα³⁵.

Αυτό είναι, πιθανότατα, το γεγονός από όπου προκύπτει η αφήγηση του Palomino. Αναμφίβολα έχουμε να κάνουμε με «παραποίηση»: άλλωστε, δεν πρέπει να είναι τυχαίο το γεγονός ότι από τις πέντε υποθέσεις τις σχετικές με την alcabala, αυτή του Γκρέκο μένει ελλιπέστατα τεκμηριωμένη από τον Palomino, ενώ για όλες τις άλλες οι ημερομηνίες παραδίδονται λεπτομερώς και τα εμπλεκόμενα πρόσωπα αναφέρονται με το ονοματεπώνυμό τους. Τα αίτια

1603, στην οποία προβαίνει η Millner Kahr (ό.π., 167 και υποσημ. 56), είναι επομένως περιττή. Η Kahr, όπως και ο Pita Andrade, θεωρεί πως το περιστατικό με τον φοροεισπράκτορα πρέπει όντως να εγγραφεί στο πλαίσιο της δίκης για την παραγγελία της Illescas. Στην περίπτωση όμως αυτή θα έπρεπε το γεγονός να χρονολογηθεί στο 1605-1607, διάστημα κατά το οποίο πράγματι διεξήχθη η σχετική δίκη, και όχι στο 1603, έτος κατά το οποίο απλώς υπογράφηκε το συμβόλαιο της παραγγελίας. Αντιθέτως, αν συνδέσουμε την πληροφορία του Palomino με την παραγγελία του Κολεγίου της Doña Maria de Aragón, δεν απαιτείται διόρθωση (ίσως υπήρξε και δικαστικός αγώνας εναντίον του φοροεισπράκτορα προκειμένου να εισπραχθούν τα 500 δουκάτα). Η «παραποίηση» του Palomino βασιζέται στο ότι ο φοροεισπράκτορας είχε την έδρα του στην Illescas, πράγμα που «επιτρέπει» στον συγγραφέα να μετατρέψει τη δικαστική διαμάχη του Γκρέκο με το Νοσοκομείο de la Caridad σχετικά με την τελική τιμή των έργων, σε διαμάχη με τον φοροεισπράκτορα σχετικά με τη φορολόγησή τους.

της «παραποίησης» πρέπει μάλλον να τα αναζητήσουμε στο ότι, την εποχή του Palomino, τα προβλήματα που είχε αντιμετωπίσει ο Γκρέκο, δηλαδή τα προβλήματα που δημιουργούσε η tasación, είχαν ξεπεραστεί (πιθανότατα είχε πλέον επικρατήσει η διαδικασία της «προσυμφωνημένης τιμής» στην οποία αναφέρεται ο Martínez), ενώ η alcabala ήταν τώρα το κύριο σημείο τριβής. Ο Palomino, αναζητώντας έναν πρωτοστάτη για τον αγώνα ενάντια στην alcabala και έχοντας στη διάθεσή του κάποιες γενικές πληροφορίες για τις δικαστικές διαμάχες του Θεοτοκόπουλου, είδε να συναντώνται στο πρόσωπο του τελευταίου δύο καιρίες φάσεις στην ιστορία της ισπανικής ζωγραφικής. Επέλεξε, λοιπόν, να συνοψίσει στη μορφή του Γκρέκο τη στιγμή που στην ιστορία της ισπανικής ζωγραφικής οι κοινωνικές διεκδικήσεις των θεραπόντων της συνδέονται με το κύριο ρεύμα των αντίστοιχων διεκδικήσεων στην κεντρική ευρωπαϊκή σκηνή.

Από πολλές απόψεις, η επιλογή του Palomino στο πρόσωπο του Γκρέκο ήταν και δικαιολογημένη και επιτυχής. Η παιδεία του Γκρέκο, η οποία εδραιώθηκε κατά τη δεκαετή θητεία του στην Ιταλία³⁶, όπου ο αγώνας αναγνώρισης της ζωγραφικής ως ευγενούς τέχνης είχε ήδη μια μακρά παράδοση με σημαντικές κατακτήσεις, είχε διαμορφώσει τις αντιλήψεις του. Με αυτό τον διανοητικό οπλισμό ήλθε σε σύγκρουση με το Αρχιεπισκο-

πικό Συμβούλιο του καθεδρικού ναού (του ισχυρότερου παραγγελιοδότη στην Ισπανία μετά τον βασιλιά) για το «Espolio», καθώς και με άλλους παραγγελιοδότες του, κυρίως εκκλησιαστικούς. Δεν ήταν ο πρώτος που είχε επιχειρήσει να υπερασπιστεί αυτές τις αντιλήψεις. Στην ίδια την πόλη του Τολέδο δύο άλλοι καλλιτέχνες πριν από αυτόν, ο Francisco de Villalpando το 1548 και ο Alonso de Berruguete το 1556, είχαν εμπλακεί σε διαμάχες με τον καθεδρικό ναό για τον καθορισμό της τελικής τιμής έργων τους. Όμως οι υποθέσεις εκείνες είχαν λήξει άδοξα, και είναι ενδεικτικό το ότι η απόφαση του δικαστηρίου για τον Berruguete εκδόθηκε μόλις το 1563, δύο χρόνια μετά τον θάνατο του ζωγράφου. Δεν είναι τυχαίο ότι και οι δύο αυτοί ζωγράφοι είχαν ζήσει κάποια χρόνια στην Ιταλία στο πρώτο μισό του 16ου αιώνα.³⁷ Ο Carducho και ο Nardi, οι οποίοι ήρθαν στην Ισπανία μετά τον Θεοτοκόπουλο, ήταν οι ίδιοι Ιταλοί³⁸. Σε όλη αυτή τη σειρά ο Γκρέκο αποτελεί σημείο-κλειδί. Είχε πολεμήσει σκληρά και οπωσδήποτε ήταν ο μόνος στο Τολέδο της εποχής εκείνης που είχε τη δυνατότητα να κάνει κάτι τέτοιο³⁹. Ας θυμηθούμε εδώ και την πληροφορία (την οποία επαναλαμβάνει και ο Palomino) για τις δύο πραγματείες που φέρεται να συνέγραψε ο Γκρέκο⁴⁰. Το πρότυπο του λόγιου-καλλιτέχνη, του καλλιτέχνη-φιλοσόφου (pintor sabio), πραγματωνόταν με τη συγ-

³⁶ Για το περιεχόμενο της βιβλιοθήκης του Θεοτοκόπουλου βλ. Χατζηνικολάου (επιμ.), *Γκρέκο*, 86-87. Για τη βιβλιοθήκη αυτή βλ. την καλοζυγισμένη αποτίμηση του Kagan, «The Toledo of El Greco», ό.π. (υποσημ. 21), 45. Για την αισθητική και ευρύτερη παιδεία του Γκρέκο βλ. Φερνάντο Μαρίας, *Ο Γκρέκο και η τέχνη της εποχής του. Τα σχόλια στους Βίους του Βαζάρι* (εισαγωγή Νίκος Χατζηνικολάου), Ηράκλειο 2001 (α' έκδ. στα ισπανικά: 1992), ια'-νγ'. Συνολική εικόνα και την προγενέστερη βιβλιογραφία βλ. στο Νίκος Χατζηνικολάου, «Ένας λόγιος μάστορας», Νίκος Χατζηνικολάου (επιμ.), *Ο Γκρέκο και το εργαστήριό του*, κατάλογος έκθεσης, Αθήνα 2007, 151-173.

³⁷ Ο Francisco de Villalpando (περ. 1510-1561) επισκέφθηκε την Ιταλία και μετέφρασε το *Τρίτο και Τέταρτο βιβλίο περί αρχιτεκτονικής* του Sebastiano Serlio. Η μετάφραση εκδόθηκε στο Τολέδο το 1552 και αφιερώθηκε στον Marqués del Vasto, ισπανό κυβερνήτη του Μιλάνου και φημισμένο πάτρωνα του Tiziano. Ο Alonso de Berruguete (1486/89-1561) επισκέφθηκε την Ιταλία κατά το διάστημα 1504-1517. Βλ. Kagan, «El Greco and the Law», ό.π. (υποσημ. 21), 83-84. Για τον Berruguete βλ. και Ayala Mallory, *Lives*, Βίος υπ' αριθ. 4.

³⁸ Ο Vicencio Carducho (1576-1638) ήρθε στην Ισπανία το 1585, μαζί με τον μεγαλύτερο αδελφό του, Bartolomé (περ. 1560-1608), επίσης ζωγράφος, και τον Federico Zuccaro (1543-1609), ζωγράφος και συγγραφέα του αξιόλογου θεωρητικού έργου *Η ιδέα των ζωγράφων, γλυπτών και αρχιτεκτόνων* (1607). Ο Angelo Nardi (1584-1663/65) βρισκόταν στην Ισπανία οπωσδήποτε πριν από το

1607. Βλ. τα σχόλια της Ayala Mallory, *Lives*, 97 και 136.

³⁹ Kagan, «El Greco and the Law», ό.π. (υποσημ. 21), 88.

⁴⁰ Ο Palomino αναφέρει: «Ο Γκρέκο δεν ήταν μόνο ένας άνδρας με μεγάλη γνώση γύρω από την τέχνη της ζωγραφικής, μα επίσης μεγάλος φιλόσοφος και πνευματώδης άνθρωπος, και έγραψε περί Ζωγραφικής, Γλυπτικής και Αρχιτεκτονικής, καθώς λέει ο Pacheco ([*Arte de la pintura*] Βιβλίο 3, σ. 446). Και αληθινά, δεν υπήρξε μόνο σπουδαίος ζωγράφος και γλύπτης, αλλά και τέλειος αρχιτέκτονας». Φαίνεται ότι ο Θεοτοκόπουλος έγραψε δύο διαφορετικές πραγματείες: μία περί ζωγραφικής και μία περί αρχιτεκτονικής. Βλ. Brown, «El Greco and Toledo», ό.π. (υποσημ. 10), 110, 129 και σημ. 112, 113. Fernando Marías, «Η καλλιτεχνική σκέψη του Γκρέκο: Από τα μάτια της ψυχής στα μάτια της λογικής», στο Álvarez Lopera (επιμ.), *Ελ Γκρέκο. Ταυτότητα και μεταμόρφωση* (υποσημ. 13), 180. Καμιά από τις δύο δεν έχει εντοπιστεί. Σώζονται ωστόσο οι παρασελίδες ιδιόχειρες σημειώσεις του στο αντίτυπο της *Περί Αρχιτεκτονικής* πραγματείας του Βιτρούβιου (έκδ. Daniele Barbaro, Βενετία 1556), καθώς και στους τρεις τόμους της δεύτερης, τρίτομης έκδοσης των *Βίων* του Vasari (έκδ. Giunti, Φλωρεντία 1568), τους οποίους πιθανότατα του είχε χάρισει ο Federico Zuccaro, όταν τον επισκέφθηκε στο Τολέδο το 1586, βλ. José Álvarez Lopera, «Η κατασκευή ενός ζωγράφου. Ένας αιώνας ερευνητικής και ερμηνευτικής εργασίας για τον Δομήνικο Θεοτοκόπουλο» στο: Álvarez Lopera (επιμ.), *Ελ Γκρέκο. Ταυτότητα και μεταμόρφωση* (υποσημ. 13), 50. Οι σημειώσεις αυτές έχουν τώρα

γραφή θεωρητικού έργου και αποτελούσε αναμφισβήτητη απόδειξη για το ότι η ζωγραφική ήταν όντως μια ανώτατη απασχόληση του πνεύματος, μια πραγματικά «ελεύθερη τέχνη». Έτσι, η «εριστική» (όπως την αντελήφθη μεγάλο μέρος της ιστοριογραφίας) συμπεριφορά του Γκρέκο ή η περιβόητη «υπεροψία» του δεν αποτελούν ιδιαίτερα ψυχολογικά χαρακτηριστικά της προσωπικότητάς του, αλλά συμπτώματα μιας κοινωνικής διαδικασίας, κατά την οποία και διά της οποίας οι Ισπανοί καλλιτέχνες (του Θεοτοκόπουλου συμπεριλαμβανομένου) κατορθώνουν τελικά, λίγο μετά τον θάνατο του Γκρέκο, να αρθρώσουν συγκροτημένο θεωρητικό λόγο προκειμένου να υπερασπιστούν τα επαγγελματικά τους συμφέροντα και να αναβαθμίσουν την κοινωνική τους θέση. Όντας και ο ίδιος μέρος της διαδικασίας αυτής, ο Palomino τοποθετεί τον Γκρέκο στο βάθρο του πρωτοπόρου στον αγώνα, έναν αγώνα ο οποίος αγγίζει τον θρίαμβο στην περίπτωση του Diego Velázquez.

Αν αυτή είναι η θέση του Θεοτοκόπουλου στον παλομινικό *Παρνασσό*, τότε μπορούν, ίσως, να διαφωτιστούν και άλλα σημεία του Βίου. Η παρατήρηση, λ.χ., πως «ο Γκρέκο εγκατέλειψε τους ζωγραφικούς τρόπους του Tiziano, επειδή τα έργα τους συγχέονταν», παραπέμπει άμεσα στο καίριο ζήτημα της καλλιτεχνικής πρωτοτυπίας (*originalidad*). Από τον Francisco de Holanda και τον Pacheco, έως τον Carducho και τον Palomino, οι ισπανοί θεωρητικοί επιμένουν πολύ περισσότερο από τους Ιταλούς στο ότι, για να προχωρήσει ο ζωγράφος στα υψηλότερα στάδια της τέχνης του, οφείλει να πάψει να αντι-

γράφει τα έργα άλλων⁴¹. Η κεντρική σημασία που καταλαμβάνει στον παλομινικό Βίο του Θεοτοκόπουλου η παρατήρηση για την εγκατάλειψη της τεχνοτροπίας του Tiziano θα μπορούσε, επομένως, εκτός από το να εκφράζει τη δυσθυμία του Palomino απέναντι σε ορισμένες όψεις της αισθητικής του Γκρέκο, να θέλει να επισημάνει και το ότι, παρ' όλα αυτά, η αναζήτηση της πρωτοτυπίας αποτελεί μία από τις βασικές μέριμνες του καλλιεργημένου ζωγράφου.

Επιπλέον, αξίζει την προσοχή μας ο τρόπος με τον οποίο ο Palomino κλείνει τον Βίο, το ότι δηλαδή επιλέγει να υπογραμμίσει τη σχέση του Γκρέκο με τον μοναχό Felix Hortensio Paravicino και να υπενθυμίσει τα σονέτα που ο λόγιος αυτός έγραψε και αφιέρωσε στον Γκρέκο με αφορμή δύο έργα του⁴². Το μοτίβο εδώ είναι το ότι ένας σπουδαίος ποιητής βρίσκει ένα ζωγραφικό (ή γλυπτικό) έργο ισάξιο με την ποιητική δημιουργία. Η σχέση που αναπτύσσεται ανάμεσα στη ζωγραφική και την ποίηση, την κατεξοχήν «ελευθέρια τέχνη», οδηγεί για άλλη μια φορά στην κατάρρευση του φράγματος που καθήλωνε τους ζωγράφους ως χειρώνακτες τεχνίτες⁴³. Τα συμπεράσματα στα οποία καταλήγει αυτή η εργασία είναι, νομίζω, δύο: πρώτον, στο μέσον ακριβώς της περιόδου που γενικά θεωρείται «σκοτεινή» για την πρόσληψη του Γκρέκο (1630-1830), ο Palomino επιλέγει να αποδώσει στον καλλιτέχνη τον ρόλο μιας ηρωικής μορφής στην ιστορία της ισπανικής ζωγραφικής.⁴⁴ Αυτό θα αξίξει να ληφθεί υπόψη σε μια συνολικότερη αποτίμηση αυτής της «σκοτεινής» περιόδου πρόσληψης

εκδοθεί και σχολιαστεί. Βλ. αντιστοίχως: Fernando Marías e Agustín Bustamante, *Las ideas artísticas de El Greco (Comentarios a un texto inédito)*, Μαδρίτη 1981. Xavier de Salas e Fernando Marías, *El Greco y el arte de su tiempo. Las notas de El Greco a Vasari*, Real Fundación de Toledo, Τολέδο 1992 (και στα ελληνικά: José Ruiz και Σόνια Κουμαντάρου, «Δομίνικου Θεοτοκόπουλου σχόλια περί τέχνης και αρχιτεκτονικής. Σημειώσεις του στο βιβλίο *Περί αρχιτεκτονικής του Βιτρούβιου*», *Τετράδια Ευθύνης* 31 (1991), 97-137. Marías, *Ο Γκρέκο και η τέχνη της εποχής του*, ό.π. (υποσημ. 36). Η συγγραφική πραγματειών περί τέχνης πρέπει να ήταν κάτι εντελώς νέο στο Τολέδο την εποχή του Γκρέκο. Βλ. Kagan, «The Toledo of El Greco», ό.π. (υποσημ. 21), 62.

⁴¹ Glendinning, ό.π. (υποσημ. 31), 73-74.

⁴² Πρόκειται για την προσωπογραφία του ίδιου του Paravicino και για το επιτύμβιο μνημείο (*túmulo*) που κατασκεύασε ο Γκρέκο στο Τολέδο για την κηδεία της βασίλισσας Doña Margarita, το 1611.

⁴³ Βλ. Μαρίνα Λαμπράκη-Πλάκα, *Οι πραγματείες περί ζωγραφικής: Αλμπέρτι και Λεονάρντο*, Ηράκλειο 1988, 106-108 και σημειώσεις. Rensselaer W. Lee, *Ut Pictura Poesis. Humanisme et théorie de la peinture: XVe-XVIIIe siècles*, Παρίσι 1998 (α' έκδοση αγγλικά, 1967),

ιδίως 7-10, 15-16, 49, 175-178. Ο Palomino παραθέτει, με ανάλογο τρόπο και πρόθεση, ποιήματα ή αποσπάσματα ποιημάτων στις περιπτώσεις των Βίων υπ' αριθ. 15, 24, 57, 67, 78, 83, 84, 91, 101, 106, 217, 224. Ενδεικτικό είναι το γεγονός ότι, αμέσως μετά τον Βίο του Velázquez (Βίος υπ' αριθ. 106), ο οποίος συνιστά από κάθε άποψη αποκορύφωμα στο συνολικό corpus, οι παραθέσεις αυτές μειώνονται δραματικά. Ας σημειωθεί επίσης ότι το σονέτο που παρατίθεται στον Βίο του Vicente Victoria (Βίος υπ' αριθ. 224) είναι γραμμένο από τον ίδιο τον ζωγράφο. Τέλος, είναι ενδιαφέρον και το γεγονός ότι, με εξαίρεση τον Βίο του Velázquez, ο Βίος του Γκρέκο διανθίζεται περισσότερο από κάθε άλλον με ποιητικά χωρία (δύο δεκατετράστιχα). Αν ληφθεί δε υπ' όψιν το μέγεθος του Βίου του Γκρέκο σε σχέση με αυτό του Velázquez, τότε στο σημείο αυτό ο Γκρέκο κερδίζει κατά κράτος και ο Βίος του δίκαια μπορεί να χαρακτηριστεί ο «λυρικότερος» του corpus.

⁴⁴ «Αυτό που ασφαλώς επιβάλλεται είναι να μελετηθεί ειδικότερα το έργο του Θεοτοκόπουλου και οι μεταλλαγές στην εκτίμηση συγκεκριμένων πινάκων του κατά την περίοδο 1630-1830. Για παράδειγμα, θα έπρεπε να εξεταστούν προσεκτικά οι διαφοροποιήσεις στις εκτιμήσεις ενός Palomino, που το 1724 μιλάει για το πόσο

του Θεοτοκόπουλου. Από την άλλη πλευρά, τα στοιχεία που σε τελευταία ανάλυση αιτιολογούν αυτή την επιλογή του Palomino και που αφορούν τη διανοητική συγκρότηση του Γκρέκο και την ιδεολογική του τοποθέτηση πάνω στα ζητήματα της τέχνης και της συναρ-

μογής των συντελεστών της μέσα στην κοινωνία, δεν μπορούν παρά να συνεχίσουν να συγκροτούν ερωτήματα κατά τις προσπάθειες ερμηνείας της καλλιτεχνικής προσωπικότητας και του έργου του ζωγράφου.

Nikos Kastrinakis

ANTONIO PALOMINO'S *EL GRECO*

Antonio Palomino de Castro y Velasco (1655-1726), a Spaniard painter and theoretician of art, wrote the book *El museo pictorico y escala optica*, a treatise in art based on Italian prototypes and printed for the first time in Madrid in two volumes (1715-1724). The third part of the book presents the *Lives* of 226 artists who had been flourished in Spain between the fifteenth and eighteenth centuries, estimating their total output and evaluating their contribution in Spanish art. Amongst them, the *Life* of 'Domenico Greco' could be regarded as a very interesting one.

In the period 1630-1830 El Greco was considered either as being neglected or as being one of the oddities of European art. Exactly in the middle of this period Palomino ends up offering him one of the most prominent places in the *Parnaso español* although at the same time insists on the severe criticism of Greco's artistic peculiarities. This article tries to search through the causes of this ambiguity as well as to scrutinize the motives by which Greco proves himself at the end a hero of Spanish art, to whom 'all the masters of this art owe eternal thanks'.

As the methodological point of view is concerned, we have clearly realized that, in our effort to approach Palomino's *Life* of El Greco, the social interpretation both of painter's work and personality could be an efficient instrument. Standing side-by-side, Palomino's judgment on Greco's aesthetic falls in plain contrast if compared to his judgment on the painter's overall artistic personality (*descoyuntado del dibujo* and *desabrido del color* from the one side, *Gran Pintor* from the other). So there is some kind of contradiction,

which at first glance remains unexplained. Nevertheless, one could persuasively raise this contradiction enrolling in its social environment the way that Palomino receives El Greco. Palomino 'recruits' Greco as the main paradigm of an artist fighting both for the acknowledgment of Painting as an 'ars liberalis' as well as for the improvement of the painters' social status, into a society where painting has yet been regarded more as a mere technique than as an art. The outcome of this 'fight' was very important, especially for its consequences for the painters' income.

Having in mind the 'struggle on painting', which manifested itself in Spain much later and under different circumstances compared to its manifestation in Italy, Palomino describes El Greco as a prominent figure. The attempt to make him a hero, although historically inadequate, doesn't seem unfit for El Greco's artistic personality itself, as we know from the total body of written sources. What this attempt reminds us is the incomparable importance of the Italian theoretical background that Greco has brought with him upon his arrival in Spain. Instead of making him a unique case in European art, this reality sets El Greco beside other Italian or 'Italian-nourished' artists close to him in mentality, working in Spain during the sixteenth and the beginning of the seventeenth centuries within the same 'traditional' artistic environment, and facing corresponding professional difficulties.

Leaving aside the very many short references, as far as I know, the *Vita* of El Greco written by Palomino has not yet attracted for its own sake the attention of the scholars.

«γελόια» ήταν η ζωγραφική του κατά την τελευταία περίοδο της ζωής του –αλλά δεν παύει να τον αποκαλεί *Gran Pintor* ...», Χα-

τζηνικολάου (επιμ.), *Γκρέκο*, 5.