

ΜΟΥΣΕΙΟ ΜΠΕΝΑΚΗ | B E N A K I M U S E U M

Ο Δ. ΘΕΟΤΟΚΟΠΟΥΛΟΣ

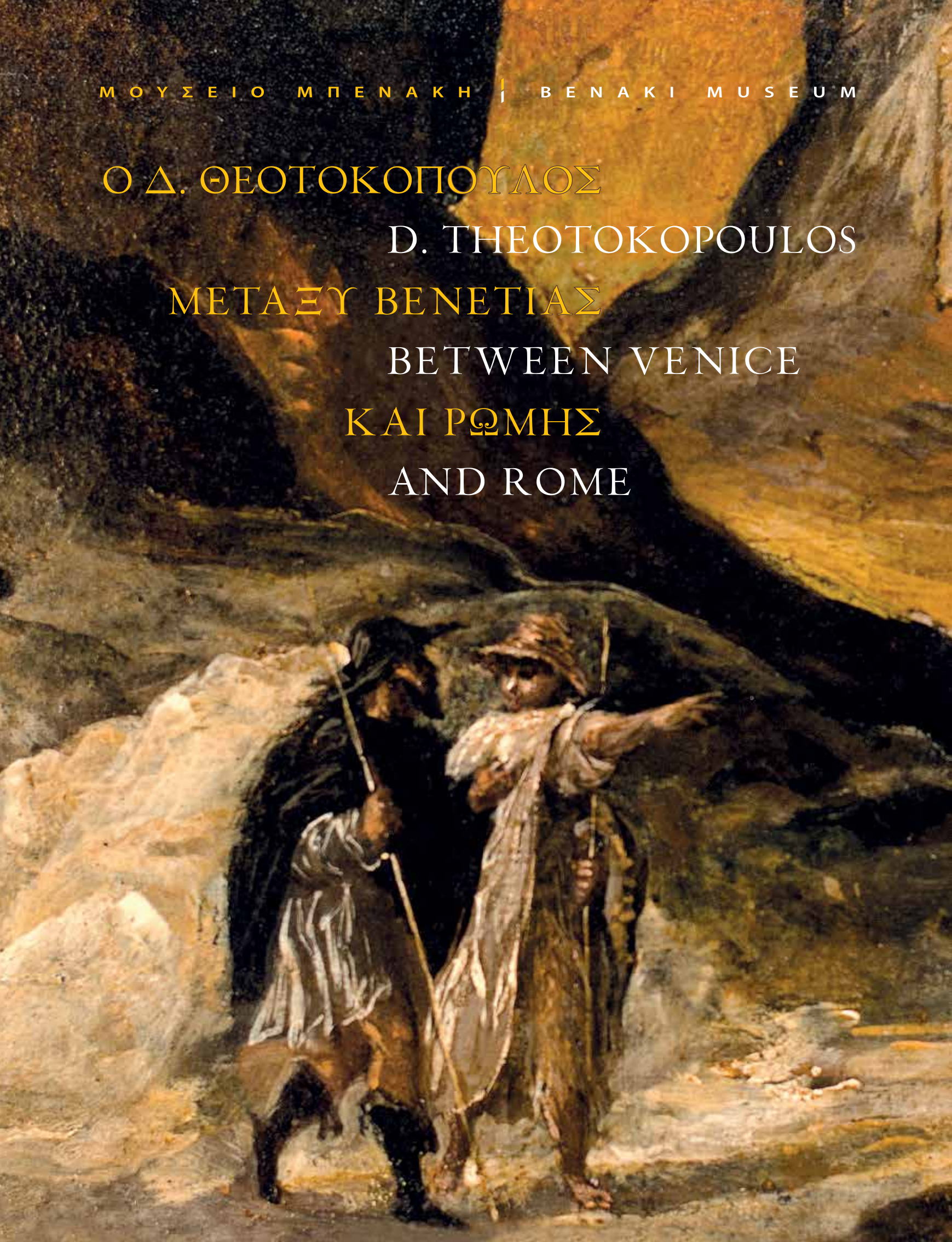
D. THEOTOKOPOULOS

ΜΕΤΑΞΥ ΒΕΝΕΤΙΑΣ

BETWEEN VENICE

ΚΑΙ ΡΩΜΗΣ

AND ROME



Ο Δ. ΘΕΟΤΟΚΟΠΟΥΛΟΣ
D. THEΟΤΟΚΟΡΟΥΛΟΣ
ΜΕΤΑΞΥ ΒΕΝΕΤΙΑΣ
BETWEEN VENICE
ΚΑΙ ΡΩΜΗΣ
AND ROME

ΔΙΟΡΓΑΝΩΣΗ | ORGANIZED BY



ΜΟΥΣΕΙΟ ΜΠΕΝΑΚΗ
BENAKI MUSEUM



ΜΕ ΤΗ ΣΥΓΧΡΗΜΑΤΟΔΟΤΗΣΗ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ ΚΑΙ ΤΗΣ ΕΥΡΩΠΑΪΚΗΣ ΕΝΩΣΗΣ
CO-FINANCED BY GREECE AND THE EUROPEAN UNION



Ευρωπαϊκή Ένωση
Ευρωπαϊκό Ταμείο Περιφερειακής
Ανάπτυξης



Ελληνική Δημοκρατία
Υπουργείο Πολιτισμού
και Αθλητισμού



Περιφερειακό Επιχειρησιακό
Πρόγραμμα Αττικής



ΧΟΡΗΓΟΙ | SPONSORED BY



ALPHA BANK



ΙΔΡΥΜΑΤΑ
Α. & Μ. ΚΑΛΟΚΑΙΡΙΝΟΥ

ΜΟΝΙΜΟΙ ΧΟΡΗΓΟΙ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ ΜΟΥΣΕΙΟΥ ΜΠΕΝΑΚΗ
PERMANENT COMMUNICATION SPONSORS OF THE BENAKI MUSEUM

LIFO



ΔΟΜΕΣ
JOURNAL OF ARCHITECTURE
INTERNATIONAL REVIEW OF ARCHITECTURE

culture
now.gr

εξώστης | ΕΠΙΧΕΙΡΗΣΙΑΚΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ
ΕΥΡΩΠΑΪΚΗΣ ΕΝΩΣΗΣ

TA NEA THS TEXNHΣ

gr

Ο Δ. ΘΕΟΤΟΚΟΠΟΥΛΟΣ

D. THEOTOKOPOULOS

ΜΕΤΑΞΥ ΒΕΝΕΤΙΑΣ

BETWEEN VENICE

ΚΑΙ ΡΩΜΗΣ

AND ROME

Επιμέλεια

Editor

ΝΙΚΟΣ ΧΑΤΖΗΝΙΚΟΛΑΟΥ

NICOS HADJINICOLAOU

ΗΡΑΚΛΕΙΟ - ΑΘΗΝΑ 2014

HERAKLION - ATHENS 2014

ΜΟΥΣΕΙΟ ΜΠΕΝΑΚΗ

BENAKI MUSEUM

Η έκδοση πραγματοποιήθηκε με την ευκαιρία της έκθεσης *Ο Δ. Θεοτοκόπουλος μεταξύ Βενετίας και Ρώμης*, η οποία οργανώθηκε από το Μουσείο Μπενάκη και το Ιστορικό Μουσείο Κρήτης και φιλοξενήθηκε στο Ιστορικό Μουσείο Κρήτης (21 Ιουνίου 2014 – 25 Οκτωβρίου 2014) και στο Μουσείο Μπενάκη (Κτήριο οδού Πειραιώς, 21 Νοεμβρίου 2014 – 1 Μαρτίου 2015)

ΣΥΝΤΕΛΕΣΤΕΣ ΕΚΔΟΣΗΣ

Κείμενα: *Παναγιώτης Ιωάννου, Μαρία Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου*
David McTavish, Νίκος Χατζηνικολάου

Μετάφραση: *Μαρία Καζάζη, Ντέμπορα Βrown Καζάζη*
Λίνα Σιπητάνου

Επιμέλεια ελληνικών κειμένων: *Κώστας Σπαθαράκης*

Επιμέλεια αγγλικών κειμένων: *Philip Sutton*

Συντονισμός: *Δημήτρης Αρβανιτάκης*

Καλλιτεχνική επιμέλεια: *Dodocom Ltd*

Εκτύπωση: *Fotolio & Typicon*

Βιβλιοδεσία: *Θ. Ηλιόπουλος – Π. Ροδόπουλος*

The book was published in conjunction with the exhibition *D. Theotokopoulos between Venice and Rome*, organized by the Benaki Museum and the Historical Museum of Crete and held at the Historical Museum of Crete, Heraklion (21st June 2014 – 25th October 2014) and the Benaki Museum, Athens (Pireos St. Annexe, 21st November 2014 – 1st March 2015)

PUBLICATION CONTRIBUTORS

Texts: *Panayotis Ioannou, Maria Constantoudaki-Kitromilides*
David McTavish, Nicos Hadjinicolaou

Translations: *Maria Kazazis, Deborah Brown Kazazis*
Lina Sipitanou

Editing of the Greek Texts: *Kostas Spatharakis*

Editing of the English Texts: *Philip Sutton*

Coordination: *Dimitris Arvanitakis*

Book design: *Dodocom Ltd*

Printing: *Fotolio & Typicon*

Binding: *Th. Iliopoulos – P. Rodopoulos*

ΕΞΩΦΥΛΛΟ

Δομήνικος Θεοτοκόπουλος

Άποψη του όρους και της μονής Σινά με σκηνές προσκυνητών

Ηράκλειο, Ιστορικό Μουσείο Κρήτης

FRONT COVER

Domenikos Theotokopoulos

View of Mt Sinai and the Monastery of St. Catherine with Scenes of Pilgrims

Heraklion, Historical Museum of Crete

© έκδοσης 2014 Μουσείο Μπενάκη

© κειμένων 2014 οι συγγραφείς

ISBN: 978-960-476-154-8 Μουσείο Μπενάκη

ΜΟΥΣΕΙΟ ΜΠΕΝΑΚΗ

Κουμπάρη 1, 10674 Αθήνα

T 210 3671000

www.benaki.gr

© publication 2014 Benaki Museum

© texts 2014 the authors

ISBN: 978-960-476-154-8 Benaki Museum

BENAKI MUSEUM

1 Koumbari Street, 10674 Athens

T +30 210 3671000

www.benaki.gr

Απαγορεύεται η αναδημοσίευση, η αναπαραγωγή, ολική, μερική ή περιληπτική, καθώς και η απόδοση κατά παράφραση ή διασκευή του περιεχομένου του βιβλίου με οποιονδήποτε τρόπο, μηχανικό, ηλεκτρονικό, φωτοτυπικό, ηχογράφησης ή άλλον, χωρίς προηγούμενη γραπτή άδεια του εκδότη, σύμφωνα με τον Νόμο 2121/1993 και τους κανόνες του Διεθνούς Δικαίου που ισχύουν στην Ελλάδα.

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced or republished, wholly or in part, or in summary, paraphrase or adaption, by mechanical or electronic means, by photocopying or recording, or by any other method, without the prior written permission of the publisher. In accordance with Law 2121/1993 and the regulations of International Law applicable in Greece.

ΠΑΡΑΛΕΙΠΟΝΤΑΙ ΕΝΔΙΑΜΕΣΕΣ ΣΕΛΙΔΕΣ
IN-BETWEEN PAGES ARE OMITTED



18. Δομήνικος Θεοτοκόπουλος, *Προσωπογραφία του Τζούλιο Κλόβιο*, 1571-1572, λάδι σε καμβά, 58 × 86 εκ., Νεάπολη, Gallerie Nazionali di Capodimonte.

18. Greco, *Portrait of Giulio Clovio*, 1571-1572, oil on canvas, 58 × 86 cm, Naples, Gallerie Nazionali di Capodimonte.

Στη συλλογή Ορσίνι βρισκόταν και η υπογεγραμμένη από τον Θεοτοκόπουλο *Προσωπογραφία του Τζούλιο Κλόβιο* [εικ. 18].⁹⁹ Πέρα από τα στυλιστικά χαρακτηριστικά που προσιδιάζουν σε πίνακες του Γκρέκο στο μεταίχμιο της παραγωγής του από τη Βενετία στη Ρώμη, το γεγονός ότι το έργο βρισκόταν στο Παλάτσο Φαρνέζε στα μέσα του 17ου αιώνα μας

Caprarola, where there was first and foremost a need for experienced fresco painters.⁹¹ As far as we know, Theotokopoulos never worked in this technique; however, according to Clovio's words and to the inventory of Orsini's collection, and on the basis of known works by the painter himself during his stay in Rome, he was held in appreciable esteem as a *portraitist*. And since it was precisely in this same period (after 1570) that the cardinal showed a particular interest in both collecting

Art, Νέα Υόρκη – National Gallery, Λονδίνο), Λονδίνο, National Gallery Company, 2003, σελ. 100-101) το χρονολογεί στα 1570-1572. Βλ. επίσης τις παρατηρήσεις του Νίκου Χατζηνικολάου και το κείμενο της Μαρίας Κωνσταντουδάκη στον παρόντα τόμο.

99. «Quadro incorniciato di noce intagliato col ritratto di don Giulio miniatore, di mano del soprad.o Greco» (de Nollhac, «Une galerie de peinture au XVIe siècle», *ό.π.*, σελ. 433, αρ. 43).

91. See also the cardinal's letter to Lodovico Todesco on 26 June 1569 in which he asked that Federico Zuccari be called at once to continue the execution of works in the villa (Lodovisi / Trenti, (ed.), *I Vignola, op.cit.*, p. 57).



19. Δομήνικος Θεοτοκόπουλος, *Η ίαση του τυφλού*, 1571-1572, λάδι σε καμβά, 50 × 61 εκ., Πάρμα, Pinacoteca Nazionale.

19. Greco, *Christ Healing the Blind*, 1571-1572, oil on canvas, 50 × 61 cm, Parma, Pinacoteca Nazionale.

επιτρέπει τη βεβαιότητα ότι εκτελέστηκε κατά την παραμονή του Θεοτοκόπουλου στο μέγαρο.¹⁰⁰

Το ίδιο ισχύει και για το έργο *Η ίαση του τυφλού*,

and ordering portraits,⁹² it is probable that El Greco was employed in the palace primarily as a portraitist.⁹³

In 1600, Fulvio Orsini owned five portraits – proba-

100. Για το έργο βλ. David Davies (επιμ.), *El Greco*, Κατάλογος έκθεσης, ό.π., σελ. 262-263· J. Álvarez Lopera, *El Greco. Estudio y catálogo*, τόμ. 2.1: *Catálogo de obras originales*, Μαδρίτη, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2007, σελ. 91-93· Andrew R. Casper, *El Greco and Italy: Art, Theory and the Religious Image of the Late Cinquecento*, διδακτορική διατριβή, University of Pennsylvania 2007, σελ. 27, βλ. και τις παρατηρήσεις του Νίκου Χατζηνικολάου στον παρόντα τόμο.

92. In general, until around the mid-1570s the cardinal's interest was less in frescoes than in acquiring portable paintings, with the exception of portraits (requisite during this era), works by Titian, and a very few other works he acquired chiefly at the urging of Orsini, such as Gianfrancesco Penni's *Madonna del Divino Amore* in 1565, at the time thought to be by Raphael (see Robertson, "Il gran cardinale", *op. cit.*, pp. 148, 204).

93. See also the observations of Robertson, 1992, pp. 147-148.

που βρίσκεται τώρα στην Πάρμα [εικ. 19],¹⁰¹ επεξεργασμένη εκδοχή του ομώνυμου έργου της Δρέσδης. Αν το δεύτερο ανήκει, πράγμα πιθανότατο, στην ύστερη βενετική περίοδο του ζωγράφου,¹⁰² η *Ιαση* της Πάρμας, δεδομένης και της βεβαιωμένης του παρουσίας στη συλλογή των Φαρνέζε, είναι ίσως το πρώτο γνωστό έργο της ρωμαϊκής περιόδου στο οποίο ο ζωγράφος δίνει σε μια πληρότητα την επίδραση της ρωμαϊκής ζωγραφικής. Η επεξεργασία μάλιστα του ίδιου θέματος στους δύο πίνακες προσφέρει ιδανικές συνθήκες για την εξέταση του διαλόγου μεταξύ της βενετιανικής και της ρωμαϊκής ζωγραφικής στο έργο του Κρητικού. Αν στο έργο της Δρέσδης είναι εμφανής η επίδραση του Τιντορέττο, κυρίως στη δόμηση του χώρου και στη χρωματική επεξεργασία, στο έργο της Πάρμας ο Γκρέκο σε μεγαλύτερο βαθμό εντάσσει στη σύνθεση κλασικά στοιχεία ρωμαϊκής αρχιτεκτονικής (ας σημειωθεί ότι σε ευρητήριο χρονολογημένο στα μέσα του 17ου αιώνα το έργο περιγράφεται ως «Ο Ιησούς που δίνει το φως σε έναν τυφλό, με διάφορες μορφές όρθιες μαζί με προοπτικές μεγάρων και τοξοτές στοές»). Ταυτόχρονα, δίνει έναν χώρο γνώριμο στον ρωμαϊκό μανιερισμό, όπως σε έργα του Σαλβιάτι ή του Λιγκόριο, και διατηρεί τόσο στα ενδύματα όσο και στο σύνολο μια χρωματική επεξεργασία που θυμίζει τα ύστερα έργα του Τισιανού, αποφεύγοντας τις κραυγαλέες τονικές αντιθέσεις προηγούμενων έργων του, ακόμα και της *Εκδίωξης των εμπόρων* της Εθνικής Πινακοθήκης της Ουάσινγκτον, έργο που επίσης θεωρείται ότι ζωγραφίστηκε στο μεταίχμιο μεταξύ Βενετίας και Ρώμης. Στο έργο της Πάρμας, όπου ο Γκρέκο αποπειράται την απόδοση μιας ηρωικού χαρακτήρα μυικότητας στις

101. Για το έργο, βλ. *I Farnese. Arte e collezionismo*, Κατάλογος έκθεσης, ό.π., σελ. 248-250 (λήμμα του Pierluigi Leone de Castris)· Jutta Held, «El Greco, “Die Blindeheilung”», στο Hadjinicolaou (επιμ.), *El Greco in Italy and Italian Art*, ό.π.· Álvarez Lopera (επιμ.), *El Greco. Ταυτότητα και μεταμόρφωση*, ό.π., στην ιταλική έκδοση, λήμμα Álvarez Lopera, σελ. 381-382· David Davies (επιμ.), *El Greco*, Κατάλογος έκθεσης, ό.π. σελ. 84-85· Casper, *El Greco and Italy*, ό.π., σελ. 27· Álvarez Lopera, *El Greco. Estudio y catálogo*, ό.π., σελ. 61-64.

102. Για την εκδοχή της Δρέσδης, βλ. David Davies (επιμ.), *El Greco*, Κατάλογος έκθεσης, ό.π., σελ. 80. Μια άλλη εκδοχή, στη Νέα Υόρκη, επίσης βάσιμα θεωρείται φιλοτεχνημένη στο μεταίχμιο μεταξύ Βενετίας και Ρώμης· στυλιστικά και εικονογραφικά παραπέμπει περισσότερο στον πίνακα της Δρέσδης, βλ. ό.π., σελ. 82-83.

bly small-scale – by the hand of El Greco: those of Cardinal Alessandro Farnese, Cardinal Ranuccio (“cardinale Sant’Angelo”) Farnese, Cardinal Bessarion, Pope Marcellus, and one of “a young man” whose identity is not further specified.⁹⁴ While none of these attested portraits is preserved, and none can be identified with any of Theotokopoulos’ works or with works in the Farnese collections,⁹⁵ it is nonetheless reasonable to assume they were painted by the Cretan during his stay in the Palazzo Farnese.⁹⁶

Leaving assumptions aside, if we look at the corpus of confirmed paintings by El Greco, there are only a very small number we can date with *relative* certainty to the period when he was staying in the palace, without this meaning that they were ordered by the cardinal.

The *View of Mount Sinai* is attested as having been in Orsini’s collection in 1600,⁹⁷ but it is not known if this work was executed for the cardinal’s Hellenist secretary. Indeed, to judge from its style, which shows no “Roman” influence, rather recalling El Greco’s purely Venetian creations (perhaps quite early ones), it is not impossible that Orsini acquired the painting in finished form from the Cretan.⁹⁸

94. “Four tondi in bronze, with the portrait of Cardinal Farnese, of [Cardinal] S. Angelo, of Bessarion, and another portrait of a Cardinal and one of Pope Marcellus, all made by the same hand”. In a separate entry: “Quadretto corniciato di noce con oro col ritratto di un giovine di berretta rossa di mano del med.o” (de Nolhac, 1884, p. 433, nos. 44-45).

95. The portrait of Ranuccio Farnese may be identifiable with that recorded in the “libreria” in the seventeenth century, which is now missing (See Michel Hochmann, «La collezione di dipinti di palazzo Farnese», *op.cit.*, p. 111).

96. These portraits may have formed part of a series of portraits of famous figures which would have been placed in (a) regular row(s) in some room, possibly that of Orsini himself, after the example set by Paolo Giovio and later followed by many collectors, including Cardinal Federico Borromeo in the Biblioteca Ambrosiana.

97. “Quadro corniciato di noce con un paese del monte Sinai, di mano d’un Grego scolare di Titiano” (de Nolhac, «Une galerie depeinture au XVIe siècle», *op.cit.*, p. 433, no. 39).

98. For this work, see the entry by N. Hadjinicolaou in J. Álvarez Lopera, (ed.), *El Greco. Ταυτότητα και μεταμόρφωση: Κρήτη, Ιταλία, Ισπανία*, exh. cat. (Madrid – Rome – Athens), Milan, Skira, 1999, pp. 380-381, where a dating of c. 1568 is proposed. David Davies (ed.), *El Greco*, exh. cat. (Metropolitan Museum of Art, New York – National Gallery, London), London, National Gallery Company, 2003, pp. 100-101) dates it to 1570-1572. See also the observations of Nicos Hadjinicolaou and the text by Maria Konstantoudaki in this volume.

γυμνές μορφές, είναι εύκολο να διακρίνει κανείς μια παραλλαγή του Ηρακλή Φαρνέζε όπως και της κεφαλής του Λαοκόοντα, αμφότερες στην ομάδα μορφών στα αριστερά της σύνθεσης [εικ. 19].¹⁰³ Στην ίδια ομάδα, η ταύτιση τριών προσωπογραφιών με μέλη της οικογένειας Φαρνέζε ή και τον ίδιο τον Θεοτοκόπουλο είναι ακόμα ανοιχτή σε υποθέσεις.

Είναι βέβαιο ότι και ο πίνακας *Παιδί που ανάβει ένα κερί* δημιουργήθηκε στο περιβάλλον του Παλάτσο Φαρνέζε στα 1570-1572, τουλάχιστον η εκδοχή που βρίσκεται τώρα στη Νεάπολη. Εκτός του ότι απαριθμείται στα ευρετήρια της συλλογής των Φαρνέζε από τα μέσα του 17ου αιώνα,¹⁰⁴ η προέλευση του θέματος από τον Πλίνιο καταδεικνύει ακριβώς το ουμανιστικό περιβάλλον του Ορσίνι, αν και το έργο δεν μαρτυρείται στην κατοχή του λογίου. Δεν είναι καθόλου βέβαιο ότι αποτέλεσε επιθυμία του καρδινάλιου, καθόσον μάλιστα ανάλογες παραγγελίες του Φαρνέζε δεν είναι γνωστές.

Στη διάρκεια της παραμονής του Γκρέκο στο Παλάτσο Φαρνέζε είναι πιθανό να εκτελέστηκε και το σχέδιο με την *Ημέρα*, τώρα στη Staatliche Graphische Sammlung του Μονάχου [εικ. 20]. Αποτελεί ελεύθερη παραλλαγή της ομώνυμης μορφής του Μιχαήλ Αγγέλου από το ταφικό μνημείο των Μεδίκων στον San Lorenzo της Φλωρεντίας, σύνολο του οποίου ο Θεοτοκόπουλος είχε άμεση γνώση, όπως φαίνεται από τα σχόλιά του στον Βαζάρι.¹⁰⁵ Ωστόσο, στη Ρώμη θα γνώρισε μεγάλο μέρος του έργου του «θείκου»

The *Portrait of Giulio Clovio* [fig. 18]⁹⁹ signed by Theotokopoulos was in Orsini's collection. Beyond the stylistic features peculiar to El Greco's paintings on the borderline of his Venice-Rome production, the fact that this painting was in the Palazzo Farnese in the mid-seventeenth century allows us the certainty that it was executed during Theotokopoulos' sojourn in the palace.¹⁰⁰

The same holds true for the painting *Christ Healing the Blind* now in Parma [fig. 19],¹⁰¹ a reworking of a painting of the same name in Dresden. If, as is quite probable, the second work belongs to the painter's late Venetian period,¹⁰² the *Healing* in Parma, given its confirmed presence in the Farnese collection, may be the first known work of the Roman period where the painter fully reflects the influence of Roman painting. Indeed, the elaboration of the same subject in two paintings offers ideal conditions for an examination of the "conversation" between Venetian and Roman painting in the Cretan's work. If the influence of Tintoretto is obvious in the Dresden work, chiefly in the construction of space and chromatic treatment, in the Parma work El Greco includes to a greater extent classical elements of Roman architecture in the composition (it may be noted that in the mid-seventeenth century inventory, the painting is described as "Jesus, who is restoring sight to a blind man, with various standing figures and perspectives of villas/palaces and arcades"). At the same time, it gives us a setting familiar in Roman Mannerism, as in the works of Salviati or Ligorio, and preserves both in the clothing and overall a chromatic treatment

103. Για την επίδραση του Ηρακλή όπως και του Αντίνοου Φαρνέζε σε έργα του Γκρέκο βλ. Yasunari Kitaura, «El Greco. La Antigüedad encontrada a través del Renacimiento italiano», στο Hadjinicolaou (επιμ.), *El Greco in Italy and Italian Art*, ό.π., ιδιαίτερα, σελ. 264, 268-269. Παρά το αναμφισβήτητο ενδιαφέρον για την αρχαιότητα, ο Θεοτοκόπουλος δεν ασχολήθηκε ιδιαίτερα με αντιγραφή αρχαίων γλυπτών στις συνθέσεις του. Για τις αρχαιότητες της Ρώμης στο έργο του Γκρέκο, βλ. και Casper, *El Greco and Italy*, ό.π., σελ. 195-210.

104. Για τον πίνακα βλ. David Davies (επιμ.), *El Greco. Mystery and Illumination*. Κατάλογος έκθεσης, Εδιμβούργο, National Galleries of Scotland, 1989, σελ. 11-15. *I Farnese. Arte e collezionismo*, Κατάλογος έκθεσης, ό.π., σελ. 246-248 (λήμμα του Pierluigi Leone de Castris). Álvarez Lopera (επιμ.), *El Greco*, ό.π., αρ. 15, σελ. 383-384 (λήμμα Ν. Χατζηνικολάου).

105. Μαρίας, *Ο Γκρέκο και η τέχνη της εποχής του*, ό.π., σελ. 102. Για το σχέδιο της *Ημέρας* βλ. Kurt Zeidler / Karin Hellwig, *El Greco kommentiert den Wettstreit der Künste. eine Zeichnung in der Staatlichen Graphischen Sammlung München*, München, Deutscher Kunstverlag, 2006.

99. "Quadro incorniciato di noce intagliato col ritratto di don Giulio miniatore, di mano del soprad.o Greco" (de Nolhac, 1884, p. 433, no. 43).

100. For this work, see Davies, *El Greco*, *op.cit.*, pp. 262-263. Álvarez Lopera, *El Greco*, *op.cit.*, pp. 91-93. Andrew R. Casper, *El Greco and Italy: Art, Theory and the Religious Image of the Late Cinquecento*, diss., University of Pennsylvania 2007, p. 27. See also the remarks in the present volume by Nicos Hadjinicolaou.

101. For this work, see *I Farnese. Arte e collezionismo*, *op.cit.*, pp. 248-250 (entry by Pierluigi Leone de Castris). Jutta Held, «El Greco, "Die Blindeheilung"», in Hadjinicolaou (ed.), *El Greco in Italy and Italian Art*, *op.cit.* Álvarez Lopera (ed.), 1999, in the Italian edition, entry by Álvarez Lopera, pp. 381-382. Davies, *El Greco*, *op.cit.*, pp. 84-85. Casper, *El Greco and Italy*, *op.cit.*, p. 27. Álvarez Lopera, *El Greco. Estudio y catalogo*, *op.cit.*, pp. 61-64.

102. For the version in Dresden, see Davies, *El Greco*, *op.cit.*, p. 80. Another version in New York is also reasonably considered to have been created on the cusp between El Greco's Venetian and Roman periods; it leans closer to the Dresden painting both stylistically and iconographically. See Davies, *El Greco*, *op.cit.*, pp. 82-83.

καλλιτέχνη. Εκτός από τα έργα που βρίσκονταν σε δημόσια θέα, στο ίδιο το μέγαρο των Φαρνέζε θα μπορούσε να δει δημιουργίες του Φλωρεντινού στις συλλογές τόσο του Κλόβιο όσο και του Ορσίνι. Εξάλλου, ο Δαλματός, αποκαλούμενος από τον Βαζάρι «a' tempi nostri un piccolo e nuovo Michelagnolo»¹⁰⁶ είχε εκπονήσει άφθονα σχέδια αντιγράφοντας έργα του Μιχαήλ Αγγέλου,¹⁰⁷ μεταξύ των οποίων ίσως και τη *Νύχτα*, από το ίδιο σύνολο του San Lorenzo [εικ. 21].¹⁰⁸ Ας σημειωθεί επίσης ότι το εν λόγω σχέδιο του Θεοτοκόπουλου στυλιστικά δεν αφίσταται πολύ από τα σχέδια του Δαλματού μικρογράφου.

Ένα άλλο στοιχείο που θα μας επέτρεπε να χρονολογήσουμε το σχέδιο στην περίοδο 1570-1572, δίχως ωστόσο να μπορούμε να ισχυριστούμε με βεβαιότητα ότι αποτελούσε παραγγελία ή κτήμα του καρδινάλιου Φαρνέζε, είναι το γεγονός ότι το φύλλο βρισκόταν αρχικά στη συλλογή σχεδίων του Τζόρτζο Βαζάρι.¹⁰⁹ Ο Αρητινός, στον οποίο το περιβάλλον του Παλάτσο Φαρνέζε ήταν πάντα οικείο, απέκτησε ίσως το σχέδιο ενδεχομένως κατά το 1570-1572, διάστημα που εργαζόταν στη Ρώμη. Τότε ίσως πρόσθεσε την επιγραφή «Domenico Greco», όπως δηλαδή εμφανίζεται ο Κρητικός και στη συνδρομή του στη *Συντεχνία του Αγίου Λουκά* (1572) [εικ. 22]. Δεν αποκλείεται το σχέδιο αυτό να έγινε από τον Γκρέκο ακριβώς κατά τα χρόνια της παραμονής του στο Παλάτσο Φαρνέζε, όπου πιθανόν γνώρισε και τον Βαζάρι, εναντίον του οποίου επρόκειτο αργότερα να πραγματοποιήσει ανελέητη επίθεση. Το πως το σχέδιο πέρασε στα χέρια του Αρητινού δεν το γνωρίζουμε. Μια μάλλον βάσιμη υπόθεση θα ήταν ότι αυτό έγινε μέσω του Τζούλιο Κλόβιο, για τον οποίο ο βιογράφος δεν φείσθηκε επαίνων.

Πέρα από τα έργα που ενδεχομένως πραγματοποιήσε κατά την παραμονή του στο μέγαρο, η γενικότερη επίδραση του περιβάλλοντος Φαρνέζε στη μετέπειτα δράση του Θεοτοκόπουλου στάθηκε εξαιρετικής σημασίας. Δίχως διάθεση υποβάθμισης της σημασίας του

recalling the late works of Titian, avoiding the glaring tonal contrasts of his earlier works, even those of the *The Purification of the Temple* in the National Gallery of Art in Washington, D.C., another work believed to have been painted on the cusp of the Venetian-Roman period. In the Parma work, where El Greco attempted to render a muscularity of heroic type in the nude figures, it is easy to discern a variant of the *Hercules Farnese* and the head of the *Laocoön*, both in a group of figures at the composition's left.¹⁰³ In the same group, the identification of three portraits with members of the Farnese family or with Theotokopoulos himself remains open to speculation.

It is certain that the *Boy Lighting a Candle*, at least the version of it found today in Naples, was also created in the environment of the Palazzo Farnese between 1570 and 1572. Apart from its presence in the inventories of the mid-seventeenth century Farnese collections,¹⁰⁴ the subject's source (Pliny the Elder) accurately illustrates the humanist environment around Orsini, even if the work is not attested as having been in the scholar's possession. It is not at all certain that it would have been painted at the cardinal's wish, since no comparable commissions by Farnese are known.

During his sojourn in the Palazzo Farnese, it is likely that El Greco also executed the drawing of the figure of *Day*, now in Munich's Staatliche Graphische Sammlung [fig. 20]. The drawing is a free version of the figure of this name by Michelangelo from the tomb of the Medici at San Lorenzo in Florence, a composition of which Theotokopoulos had direct knowledge, as is apparent from his comments on Vasari.¹⁰⁵ However, in Rome he would have come to know a great part

106. Vasari / Milanese, τόμ. 7, σελ. 559.

107. Catherine Monbeig Goguel, «Giulio Clovio "nouveau petit Michel-Ange". À propos des dessins du Louvre», *Revue de l'art*, 80, 1988, σελ. 37-47.

108. *Ο.π.*, σελ. 47, εικ. 16.

109. Licia Raghianti Collbi, *Il Libro de' Disegni del Vasari*, 2 τόμ., Φλωρεντία, Vallecchi, 1974, τόμ. 1, σελ. 173 και τόμ. 2, εικ. 317.

103. For the influence of the *Hercules* as well as the *Farnese Antinous* on works by El Greco, see Yasunari Kitaura, «El Greco. La Antigüedad encontrada a través del Renacimiento italiano», in Hadjinicolaou (ed.), *El Greco in Italy and Italian Art*, *op.cit.*, esp. pp. 264, 268-269. Despite his undoubted interest in antiquity, Theotokopoulos did not particularly occupy himself with copying ancient sculptures in his compositions. For Roman antiquities in the work of El Greco, see also Casper, *El Greco and Italy*, *op. cit.*, pp. 195-210.

104. For this painting, see David Davies (ed.), *El Greco. Mystery and Illumination*, exh. cat., Edimburg, National Galleries of Scotland, 1989, pp. 11-15. Fornari Schianchi / Spinosa, *Farnese. Arte e collezionismo*, *op.cit.*, pp. 246-248 (entry by Pierluigi Leone de Castris). Álvarez Lopera, 1999, no. 15, pp. 383-384.

105. Mariás, *Ο Γκρέκο και η τέχνη της εποχής του*, *op.cit.*, p. 102. For the drawing of *Day*, see Zeitler, 2006.



20. Θεοτοκόπουλος, *Ημέρα*, 1570(?), σχέδιο, 59,8 × 34,6 εκ., Μόναχο, Staatliche Graphische Sammlung.

20. Greco, *Day*, 1570(?), drawing, 59.8 × 34.6 cm, Munich, Staatliche Graphische Sammlung.



21. Τζούλιο Κλόβιο (αποδίδεται), *Νύχτα*, σχέδιο, μαύρο μολύβι πάνω σε μπεζ χαρτί, 26 × 36,5 εκ., Παρίσι, Λούβρο, Cabinet des dessins.

21. Giulio Clovio (attrib.), *Night*, drawing, black pencil on beige paper, 26 × 36.5 cm, Paris, Louvre, Cabinet des dessins.

κρητικού περιβάλλοντος στην πρώτη, και δίχως άλλο καθοριστική, μόρφωση του Θεοτοκόπουλου, η παραμονή του Γκρέκο στο μέγαρο του «gran cardinale», μαζί με την εξίσου μείζονος σημασίας επίδραση που δέχθηκε, κυρίως σε καλλιτεχνικό-στυλιστικό επίπεδο, από το περιβάλλον της Βενετίας και δη του Τισιανού, υπήρξαν οι πλέον διαμορφωτικοί παράγοντες για την ουμανιστική-νεοπλατωνική παιδεία του, τη λόγια πλευρά του. Εκτός από τα όσα έμαθε εκεί, που επρόκειτο να αποτελέσουν διαρκή παρακαταθήκη, οι φιλικές σχέσεις που σύναψε θα αποδεικνύονταν καθοριστικές για τη μετέπειτα τύχη του.

Εκτός από τις ζωγραφικές επιρροές, ένα μεγάλο μέρος της θεωρητικής συγκρότησής του ο Γκρέκο σίγουρα το οφείλει στον κύκλο Φαρνέζε, ιδιαίτερα σε ό,τι αφορά στην αλληλεπίδραση (ουμανιστών) συγγραφέων-καλλιτεχνών, κυρίαρχη στο περιβάλλον του μεγάρου.¹¹⁰ Δεν αποκλείεται η κατοπινή ενασχό-

of the oeuvre of the “divine” artist. In addition to works on public view, in the Palazzo Farnese itself he could have seen creations by the Florentine artist in the collections of both Clovio and Orsini. Moreover, the Dalmatian, whom Vasari called “a’ tempi nostri un piccolo e nuovo Michelagnolo”,¹⁰⁶ had produced a wealth of drawings copying works by Michelangelo.¹⁰⁷ These included the figure of *Night* from the same composition in San Lorenzo [fig. 21].¹⁰⁸ It may also be noted that the drawing in question by Theotokopoulos is not far removed stylistically from the drawings of the Dalmatian miniaturist.

Another thing that would allow us to date the drawing to the 1570-1572 period, though without being able to claim with assurance that it was ordered by or the

106. Vasari / Milanese, vol. 7, p. 559.

107. Catherine Monbeig Goguel, «Giulio Clovio “nouveau petit Michel-Ange”. À propos des dessins du Louvre», *Revue de l’art*, 80, 1988, pp. 37-47.

108. *Op.cit.*, p. 47, fig. 16.

110. Βλ. ιδιαίτερα Robertson, «Annibal Caro as Iconographer», ό.π.: Riebesell, *Die Sammlung des Kardinal Alessandro Farnese*,