

ΔΟΜΗΝΙΚΟΣ
ΘΕΟΤΟΚΟΠΟΥΛΟΣ
ΚΡΗΣ

EL GRECO
OF CRETE

Έκθεση με αφορμή
τα 450 χρόνια
από τη γέννησή του

Exhibition on the occasion
of the 450th anniversary
of his birth

Επιμέλεια: Νίκου Χατζηνικολάου
Edited by Nicos Hadjinicolaou

Εμπορικό Επιμελητήριο
– Βασιλική του Αγίου Μάρκου
1 Σεπτεμβρίου - 10 Οκτωβρίου 1990

Chamber of Commerce
– Basilica of St. Mark
1 September - 10 October 1990

ΔΗΜΟΣ ΗΡΑΚΛΕΙΟΥ

1990

ΕΡΓΑ
ΤΟΥ ΔΟΜΗΝΙΚΟΥ ΘΕΟΤΟΚΟΠΟΥΛΟΥ
WORKS BY EL GRECO

1 Η Κοίμηση της Θεοτόκου

1567 περίπου

Τέμπρα με ύφασμα και γύψο σε ξύλο

0,614 × 0,45 μ.

Ερμούπολη Σύρου. Ναός της
Κοίμησης της Θεοτόκου

Η εικόνα του Δομήνικου, λατρευτική του ομώνυμου ναού στην Ερμούπολη, διατηρείται σε καλή κατάσταση, με τοπικές φθορές. Κατά τη συντήρηση αφαιρέθηκαν ασημοκαλύμματα του Χριστού και της κοιμημένης Παναγίας, οξειδωμένα βερνίκια, επιζωγράφηση με πράσινο στον χρυσο κάμπο και στο έδαφος και μερικές ζωγραφικές συμπληρώσεις στις μορφές των αποστόλων, στα νέφη κ.ά. Παραμένουν επιζωγραφήσεις των μικρογραφημένων αποστόλων, που η φθορά της αρχικής ζωγραφικής δεν επέτρεψε να απομακρυνθούν, και δειγματοληπτικά σε άλλα σημεία, για τη μελλοντική έρευνα. Επάνω αποκαλύφθηκε η αρχική επιγραφή: Η ΚΟΙΜΗΣΙΣ - ΤΗΣ ΘΕΟ- ΤΟΚΟΥ. Διατηρήθηκε η επιζωγράφηση στο μέρος που καλύπτει το αρχικό γράμμα του ονόματος στην υπογραφή του ζωγράφου, η οποία εντάσσεται στη βάση του μεσαίου από τα τρία κρηπίδια κάτω: [Δ]ΟΜΗΝΙΚΟΣ ΘΕΟΤΟΚΟΠΟΥΛΟΣ Ο ΔΕΙΞΑΣ.

Η Κοίμηση συνδέεται με τη Μετάσταση επάνω. Κτίρια στο βάθος που συνδέονται με ψηλό τοίχο και μπροστά οι απόστολοι, ιεράρχες και γυναίκες, οι φίλες της Παναγίας, περιστοιχίζουν το σκηνώμα. Στη μέση ο Χριστός σκύβει στη μητέρα με την ψυχή της στα χέρια, με τέσσερις αγγέλους σκιαγραφημένους στη φωτεινή δόξα του που κυριαρχεί στη σκηνή, και ανάμεσα στους αγγέλους μετέωρο ακτινοβολεί το Άγιο Πνεύμα με τη μορφή της περιστεράς. Στα ύψη, οι απόστολοι φέρονται «εκ περάτων» σε δύο νεφέλες. Η δόξα του Χριστού ενώνεται με τα επουράνια, οι θύρες ανοίγουν επάνω και η Παρθένος, βασίλισσα με αγνοθώρητο στέμμα και μικρά χερουβείμ γύρω της, ανέρχεται με συνοδεία δοξολογούντων αγγέλων σε νεφέλη φωτός καθισμένη, με δύο χερουβείμ και τόξο σελήνης στο υποπόδιο σαν τη γυναίκα της Αποκάλυψης (Ιω., Αποκ., κεφ. 18' 1')· γυρίζοντας δίνει τη ζώνη της στον καθυστερημένο απόστολο Θωμά που την προσθλέπει δεόμενος από αριστερά, σε προσκύνηση.

Η εικονογραφική σύνθεση σε ουσιώδη σημεία της, η διάταξη στην Κοίμηση των μορφών και η θέση τους σε επάλληλα το βάθος επίπεδα, στάσεις και χειρονομίες προσώπων, ανήκουν σε δόκιμο τύπο της κρητικής ζωγραφικής του 15ου αι. που είχε απήχηση στους επόμενους, με χαρακτηριστικά παραδείγματα δύο εικόνες της Βενετίας (Chatzidakis, 1962, αριθ. 16, πίν. 14 και αριθ. 15, πίν 15) και μια τρίτη του Μουσείου Μπενάκη (βλ. εδώ αριθ. κατ. 1), κοντά στο 1500. Στην εικόνα της Σύρου παραλείπεται μόνο το μικρογραφημένο επεισόδιο του Ιεφωνία, που η θέση του σε πρώτο επίπεδο της σκηνής συμπληρώνει τη συνοπτική αφήγηση των συμβάντων και



Εικ. 1. Η Κοίμηση της Θεοτόκου
(λεπτομέρεια).





Εικ. 2. Η Κοίμηση της Θεοτόκου. Κατά τη διάρκεια της συντήρησης. (Λεπτομέρεια).

αποτελεί τον κανόνα για τον τύπο της Κοίμησης με τη μικρογραφημένη Μετάσταση επάνω, σε συνθετικό αντίκρισμά της. Την απουσία του ανεκδοτολογικού αυτού στοιχείου, που η απάλειψή του σχετίζεται με το πλέγμα ιδεών που εμφύσησε ο Δομήνικος στην παράσταση, αναπληρώνουν στη σύνθεση με το μέγεθος, την κομπόζιτα της μορφής και την αστραφτερή πολυτέλεια του μετάλλου τα τρία αναγεννησιακά κηροπήγια με λαμπάδες που καινε μπροστά στη νεκρική κλίνη, προπάντων το μεσαίο με τις ολόγλυφες καρυάτιδες που στη βάση του δέχτηκε την υπογραφή του ζωγράφου.

Η πρωτότυπη υπογραφή ΔΟΜΗΝΙΚΟΣ ΘΕΟΤΟΚΟΠΟΥΛΟΣ Ο ΔΕΙΞΑΣ, με τη χρήση του δείκνυμι στην αρχαία σημασία του φανερώνω, δημιουργώ, προκειμένου για έργο τέχνης, που παραδίδεται στον Λουκιανό και τον Στράβωνα, δείχνει το υψηλό οπωσδήποτε επίπεδο μόρφωσης του νεαρού τότε μαίστρου του Χάνδακα, που είχε ως το τέλος στη βιβλιοθήκη του στην Ισπανία τον Λουκιανό, με την αμεσότητα δε της διατύπωσης προβάλλει την προσωπική σχέση του δημιουργού με το έργο και δηλώνει επίγνωση της αξίας του. Με ανάλογη αντίληψη, ενόητη στο αναγεννησιακό περιβάλλον της Κρήτης του 16ου αι., υπογράφουν επίσης εικόνες τους σύγχρονοι του Θεοτοκόπουλου ζωγράφοι του Χάνδακα, όπως ο Γεώργιος Κλόντζας και ο Μιχαήλ Δαμασκηνός.

Τη φιλοδοξία του δημιουργού και την ευχέρεια της αναζητήσεως από ένα πλούσιο απόθεμα μορφών μαρτυρούν στην εικόνα της Σύρου μερικά σπάνια εικονογραφικά στοιχεία. Ανάμεσά τους η ασυνήθιστη, γνωστή στους παλαιολόγειους χρόνους στάση του Χριστού (Hamann-Mac Lean und Hallensleben, 1963, εικ. 163 και 232), που σκύβει με τρυφερότητα πλάι στη Θεοτόκο όπως την ώρα που παραλαμβάνει τη ψυχή της, αντί για την επίσημη, κατά μέτωπο θέση του Κυρίου, που ήδη στις εικόνες της Βενετίας (Chatzidakis, 1962, αριθ. 15, πίν. 15) και του Μουσείου Μπενάκη παρεκκλίνει από τον άξονα της σκηνής πλησιάζοντας στο προσκεφάλι της Παναγίας. Είναι δε η στάση του Χριστού από τα στοιχεία που υποδηλώνουν την καλλιτεχνική σχέση του Δομήνικου με τον Γεώργιο Κλόντζα, έναν από τους ευφυέστερους ζωγράφους του καιρού του, εκτιμητή έργου του Θεοτοκόπουλου το 1566 στον Χάνδακα (Κωνσταντουδάκη, 1975-76, σ. 57 κ.ε.). Η μικροσκοπική σκηνή της Κοίμησης σε αποδιδόμενη στον Κλόντζα εικόνα του Σαράγεβο (Βοκοτόπουλος, 1984, σ. 386, εικ. 4) παριστάνει όμοια τον Χριστό, ενώ ανάλογα με της εικόνας της Σύρου είναι τα δύο οικοδομήματα στο υπογραμμένο τρίπτυχο της μονής του Θεολόγου στην Πάτμο (Χατζηδάκης, 1977, αριθ. 62, πίν. 43. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, 1985-86, σ. 135, σημ. 37 και σ. 138).

Διακριτικά τα στοιχεία της σύγχρονης ιταλικής τέχνης, εντοπίζονται κυρίως στη στάση της Παρθένου και δύο αγγέλων στη Μετάσταση, στο στέμμα που φορεί η Παναγία και στην ημισέληνο που διακρίνεται στα πόδια της – αναφορές στη δυτική Στέψη της και στην Immaculata Conceptio –, στην παρουσία της περιστεράς και στα κηροπήγια κάτω. Είναι ενδιαφέρον ότι δεν πρόκειται για τρέχοντα δυτικά δάνεια στην τέχνη της βενετοκρατούμενης Κρήτης αλλά για στοιχεία που εισάγει ο Θεοτοκόπουλος με ιδιαίτερη, εκλεκτική χρήση, για τα δεδομένα εξίσου της δυτικής τέχνης. Βαρύνουσα για το νόημα της εικόνας είναι ιδίως η παρουσία του Αγίου Πνεύματος ως περιστεράς με μοναδική θέση στη σκηνή της Κοίμησης, άγνωστη επίσης στη δυτική τέχνη.

Αλλά το κυρίαρχο στοιχείο στη σύλληψη του θέματος είναι το φως. Ο Θεοτοκόπουλος απορρίπτει το καθιερωμένο ψυχρό, μπλε ή πράσινο χρώμα της δόξας που περιβάλλει τον επιφανέντα στην Κοίμηση Χριστό και την πλημμυρίζει με φως, ορίζοντας πηγή του το Άγιο Πνεύμα, σύγκαιρα ενώνοντας τη δόξα με τα ουράνια. Τα άνω κοινωνούν με τα κάτω, η Κοίμηση ενώνεται με τη Μετάσταση, σε πρωτότυπη του ζωγράφου σύλληψη μορφής και νοήματος. Πηγή φωτός το Άγιο Πνεύμα και πηγή χάριτος που δόθηκε στην Παναγία με την Ενσάρκωση, πιθανώς εικονίζεται εδώ σε υπόμνησή της, σ' έναν κύκλο ιδεών που συσχετίζουν την Κοίμηση της Θεοτόκου με την Ενσάρκωση στα πατερικά κείμενα και στην ημνογραφία.

Η ενότητα και η ευνομία της σύνθεσης και η αλάθητη αίσθηση του χώρου της εικόνας με την ελεύθερη κίνηση των μορφών που συνέχονται στα αλληπάλληλα προς το βάθος επίπεδα, η πολυφωνική αρμονία του πράσινου με το κόκκινο, σε ιδιαίτερες του Δομήνικου αποχρώσεις που «χωνεύουν» και αναδίνουν το φως με αστραφτερές αναλαμπές της ζωγραφικής επιφάνειας, η ευγένεια της γραμμής, το λεπτό σχέδιο των αγγέλων στη δόξα του Χριστού, η ακρίβεια και η αγάπη των λεπτομερειών, συνιστούν γνωρίσματα του ώριμου αυτού έργου από την κρητική περίοδο του Θεοτοκόπουλου, που η χρονολόγησή του κοντά στο 1567, πριν από την αναχώρησή του νεαρού ζωγράφου για τη Βενετία, είναι πολύ πιθανή. Το ευαίσθητο πλάσιμο των προσώπων και η



Εικ. 3. Η Κοίμηση της Θεοτόκου. Κατά τη διάρκεια της συντήρησης.

σχηματική ροή των πτυχών στα φορέματα κρατούν από τους παλαιολόγειους ακόμη τρόπους, ζωντανούς στην παράδοση τέχνης της Κρήτης, οι αβρές και περίτεχνες στάσεις και οι απαλές χειρονομίες μορφών προς τις άκρες από την καλόδεκτη τέχνη της Δύσης. Η κλασικίζουσα χάρη, οι μανιεριστικές τάσεις και οι εκλεκτικές κατευθύνσεις της ερμηνείας συγχωνεύονται στον βυζαντινό, παλαιολόγειο στυλ, χαρακτήρα της εικόνας: η πηγαία αντίληψη του ρυθμού, ο εκφραστικός πλούτος και το παλλόμενο χρώμα αναδεικνύουν την ξεχωριστή ανάμεσα στους ομότεχνους του Χάνδακα προσωπικότητα του Θεοτοκόπουλου, που αναβλύζει στο έργο. Η πληρότητα της υπογραφής επιβεβαιώνει την απόδοση στο ζωγράφο των άλλων, με την υπογραφή ΧΕΙΡ ΔΟΜΗΝΙΚΟΥ έργων της νεότητάς του, με τα οποία άρρηκτα κοινωνεί η εικόνα της Σύρου με το σχέδιο και το χρώμα και με συγκεκριμένες μορφές της.

Η εικόνα ανακαλύφθηκε το 1983 από τον βυζαντινολόγο Γ. Μαστορόπουλο. Συντηρήθηκε στα εργαστήρια του Βυζαντινού Μουσείου (Στ. Μπαλτογιάννης, 1983-84).

Εκθέσεις: Έκθεση για τα εκατό χρόνια της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας, Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών 1984-85.

Βιβλιογραφία: Μαστορόπουλος, 1983, σ. 53. Έκθεση για τα εκατό χρόνια... 1984, αριθ. 21 (Μ. Χατζηδάκης). From Byzantium to El Greco 1987, αριθ. 63 (Γ. Μαστορόπουλος). Hadermann-Misguich, 1987, σ. 44 κ.ε.

Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου

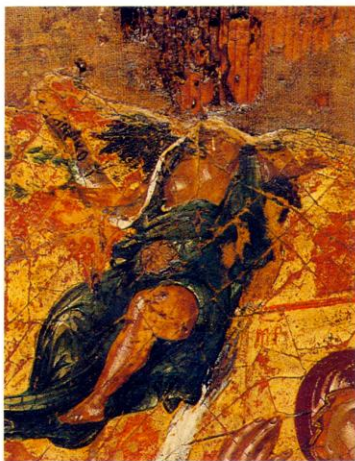
2 Ο ευαγγελιστής Λουκάς ζωγραφίζει τη βρεφοκρατούσα Παναγία

1560 - 1567

Αυγοτέμπερα σε ξύλο

0,41 × 0,33 μ.

Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη



Εικ. 1. G.B. d'Angeli (αποδίδεται) *Η Τυγκία*
(λεπτομέρεια). Χαλκογραφία από σχέδιο
του Β. Campi.

Ο άγιος, παρά τις εκτεταμένες φθορές, επιβλητική μορφή, καταλαμβάνει το πρώτο επίπεδο της εικόνας. Κάθεται άνετα σε πολυθρόνα με τρία πόδια, αναγεννησιακού τύπου. Φορεί χιτώνα στο χρώμα της ώχρας, προς το πορτοκαλί με υπόλευκα λάματα και ιμάτιο σε χρώμα σκούρο θυσσινί-λάκα, με έντονα λευκά λάματα. Η στάση του είναι σύνθετη. Μπορούμε να την αναπαραστήσουμε με τη βοήθεια μεταγενέστερης εικόνας της Συλλογής Λοβέρδου (Ξυγγόπουλος, 1957, εικ. έναντι του τίτλου), τώρα στο Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών (βλ. εικ. 2).

Το κεφάλι σε κατατομή προς τα δεξιά, ο άνω κορμός ελαφρά στραμμένος προς το κέντρο της εικόνας, με την πλάτη σχεδόν στο θεατή, και τα σκέλη σε διαφορετικό ύψος, καθώς το ένα πόδι του πατεί σε οριζόντια δοκίδα στη βάση του οκρίβαντα, ενώ το άλλο έρχεται λοξά προς τα πίσω και στηρίζεται στα δάχτυλα. Στο αριστερό του χέρι, που μόλις διακρίνεται, έχει κοχύλι με το χρώμα και με το υψωμένο δεξί κρατεί λεπτό χρωστήρα, και διορθώνει κάποιες πτυχές στο μαφόριο της Παναγίας.

Η τελειωμένη εικόνα, μια άψογη βυζαντινή βρεφοκρατούσα στον τύπο της Οδηγήτριας, είναι στερεωμένη στον διαγώνια τοποθετημένο οκρίβαντα. Τον ίδιο άξονα ακολουθεί και η εικόνα. Ωστόσο παρά τη διαγώνια τοποθέτηση του έργου, οι παριστανόμενες μορφές του Χριστού και της Θεοτόκου παρουσιάζονται στο θεατή κατ' ενώπιον. Η εικόνα φέρει τα παραδοσιακά συμπλήματα ΜΗΡ ΘΥ ΙC ΧC και ο φωτιστέφανος του Χριστού είναι ένσταυρος με τα γράμματα Ο ΩΝ.

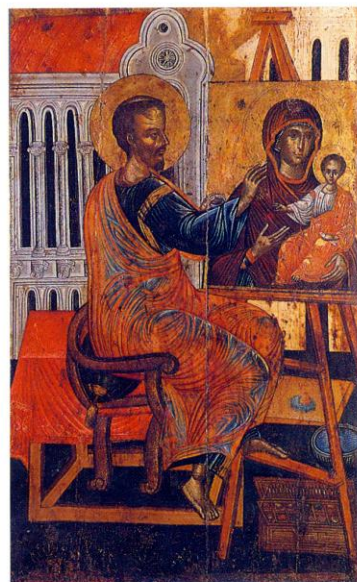
Άγγελος Κυρίου, τυλιγμένος σε πράσινο ιμάτιο, με ακάλυπτο το στέρνο και το αριστερό του πόδι από το μηρό, κρατώντας ενεπίγραφη ταινία που αναφέρεται στην απεικόνιση της Θεοτόκου, έρχεται να στεφανώσει τον ευαγγελιστή με δάφνινο στεφάνι. Μερικά από τα εργαλεία της δουλειάς του ζωγράφου-αγίου βρίσκονται πάνω σε σκίμποδα υστερογοτθικής διακόσμησης τοποθετημένον κάτω από τον οκρίβαντα: μακρόστενο κιβωτίδιο, με μικρά τετράγωνα χωρίσματα για τα χρώματα, ένα βαζάκι ή κοχύλι, και πιθανώς ο τριπήτρας για τις χρωστικές σκόκες.

Από την άποψη της τεχνικής και της τεχνολογίας είναι φανερό ότι ο ζωγράφος κατέχει τέλεια τον οπλισμό με τον οποίο είχε εφοδιασθεί κάθε νέος Κρητικός «μαϊστρος» του δέκατου έκτου αιώνα. Ζωγραφίζει με δεξιότητα τις λεπτότατες χρυσοκοτυλιές στο χιτώνα και το ιμάτιο του Χριστού. Πλάθει με αβρότητα τα πρόσωπα και τα χέρια, που φωτίζονται με συστήματα από λεπτές λευκές ψιμιθιές, ενώ αποδίδει με πιο ελεύθερο τρόπο τη σάρκα του γυμνού αγγέλου. Είναι ικανός τόσο στη μνημειακή απόδοση μορφών όσο και στη μικρογραφία, όπως αποδεικνύουν η Παναγία και ο Χριστός, πραγματικών διαστάσεων 0,10 × 0,08 περίπου. Η Οδηγήτρια που ζωγραφίζει, από τις ωραιότερες, χωρίς υπερβολή, της εποχής, μπορεί να παραβληθεί ως εικονογραφικός τύπος με την Οδηγήτρια του Κρητικού ζωγράφου του δέκατου πέμπτου αιώνα Ανδρέα Παβία (Hagedorn, 1977, πίν. 12a), ενώ τεχνολογικά πλησιάζει στην εικόνα της Οδηγήτριας του Θεοφάνη (+1559) στο καθολικό της Μεγίστης Λαύρας Αγίου Όρους (Chatzidakis, 1969-70, εικ. 44) και στην Οδηγήτρια του Μιχαήλ Δαμασκηνού (γύρω στο 1574) στο Μουσείο του Ελληνικού Ινστιτούτου Βενετίας (Chatzidakis, 1962, πίν. 19), παρά τη διαφορά στην κλίμακα.

Το θυσσινί χρώμα του ιματίου του Λουκά και ο τρόπος φωτισμού του με πλούσια και πυκνά λευκά λάματα είναι στοιχεία που απαντούν σε κρητικές εικόνες του δέκατου πέμπτου αιώνα, όπως, για παράδειγμα, στο ιμάτιο του Παύλου σε εικόνα με την Ανάληψη στο Μουσείο του Ελληνικού Ινστιτούτου Βενετίας (Chatzidakis, 1962, πίν. 17.12: ασπρόμαυρη φωτογραφία, χρονολογείται εδώ στα μέσα του 16ου αι.) που χρονολογείται στο δεύτερο μισό του 15ου αι. και αποδίδεται – και δικαίως – στον Ανδρέα Ρίζο (Χατζηδάκης, 1975, σ. XVΙΙ).

Είναι φανερό ότι ο ζωγράφος επιθυμεί να προχωρήσει πέρα από τα πλαίσια της βυζαντινής προπαίδειας του, όπως αποδεικνύει η προοπτική του δωματίου, του καθίσματος και του καθα-





Εικ.2. Αγνώστου: Ο Ευαγγελιστής Λουκάς ζωγραφίζει την εικόνα της Παναγίας. Συλλογή Λοθέριου, Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών.

λέτου, καθώς και ο δεξιoteχνικός φωτισμός τους, με ιδιαίτερη προσοχή στα σκιασμένα και φωτισμένα τμήματα. Ο άγγελος επίσης με την άνευτε στάση και το ελεύθερο περίγραμμα, με την τολμηρή του απόδοση και την προοπτική βράχυνση του αριστερού ποδιού και του στεφάνου, συνιστά μια καινοφανή παρουσία στην παρακαταθήκη της κρητικής ζωγραφικής. Ίσως είναι εμπνευσμένος από κάποια μορφή όπως εκείνη σε χαλκογραφία που αποδίδεται στον G.D. d'Angely, από σχέδιο του B. Campi (Zerner, 1979a, σ. 303, εικ. 1). Η μορφή του Λουκά τέλος, παρόλο που στα βασικά συστατικά της θυμίζει τις μορφές ευαγγελιστών σε βυζαντινές παραστάσεις (Friend, 1929, εικ. 11, 12, 29. Spatharakis, 1981, Π, εικ. 253, 340, 434, 508) μπορεί να θεωρηθεί ότι επηρεάζεται από ανάλογες μορφές σε ιταλικά έργα, όπως ο καθιστός αριστερά απόστολος στη γνωστή χαλκογραφία του Marcantonio Raimondi (γύρω στα 1515) με τον Μυστικό Δείπνο (Oberhuber, 1978a, σ. 41) ή ο απόστολος στον πίνακα με το Δείπνο στους Εμμαούς του Jacopo Bassano (Zampetti, 1958, πίν. VIII). Την ίδια στάση θα επαναλάβει αρκετά χρόνια αργότερα ο Μιχαήλ Δαμασκηνός, εμπνευσμένος από τη χαλκογραφία του Marcantonio, στη μορφή του Ιούδα στον Μυστικό Δείπνο του Ηρακλείου (Χατζηδάκης, 1947, πίν. Ε' 2 και ΣΤ', βλ. και τον αριθμό V στον κατάλογο αυτόν). Επίσης ο σχεδιασμός των δακτύλων του δεξιού χεριού του Λουκά, με τον παράμεσο εν μέρει επικαλυπτόμενο από τον μεσαίο, και τον μικρό απομακρυσμένο, είναι ασυνήθιστος και ίσως επηρεασμένος από μανιεριστικά πρότυπα.

Η σκηνή, που διεξάγεται σε κλειστό πιθανότατα, χώρο, μπορεί κανείς να πει ότι αντανακλά την ιδεαλιστική εικόνα ενός ζωγράφου της εποχής μέσα στο εργαστήρι του, την ώρα της δουλειάς, πράγμα που φαίνεται σαφέστερα και σε μικρογραφία (1590-92) του Γεωργίου Κλόντζα (Παλιούρας 1977, εικ. 53), ενώ άλλη εικόνα, μεταγενέστερη, ανώνυμο ζωγράφου, με το ίδιο θέμα (Κονόμος, 1964, πίν. 61) δείχνει εύγλωττα πολλές από τις ασχολίες σ' ένα ζωγραφικό εργαστήρι της εποχής. Αν αυτό γίνεται δεκτό, τότε θα μπορούσαμε ίσως να διεισδύσουμε στη βαθύτερη ιδέα που είχαν ορισμένοι τουλάχιστον Κρητικοί καλλιτέχνες του δέκατου έκτου αιώνα για το ίδιο το επάγγελμά τους. Στην εικόνα του Θεοτοκόπουλου ο ζωγράφος βρίσκεται σε χώρο με ανάγλυφη αρχιτεκτονική διακόσμηση και με αξιόλογη επίπλωση. Εξασκεί την τέχνη του σε «αστικό» περιβάλλον, είναι πλέον, στα μέσα περίπου του δέκατου έκτου αιώνα, άτομο κάποιων κοινωνικών περιωπής και η εργασία του είναι άξια επιθράβευσης, πράγμα που υπογραμμίζεται από την παρουσία του αγγέλου και την επιγραφή της ταινίας που κρατεί. Η σκέψη αυτή δεν θα φανεί υπερβολική, αν λάβουμε υπόψη μας τη μεταβολή στον τρόπο αντιμετώπισης της ζωγραφικής στην Κρήτη του δέκατου έκτου αιώνα, όπως διαφαίνεται από τις πηγές και από το εικαστικό υλικό (Κωνσταντουδάκη, 1986, σ. 252-55, 258-61). Ο ζωγράφος δεν αντιμετωπίζεται πλέον ως απλός τεχνίτης, αλλά ως δημιουργική προσωπικότητα, σε ορισμένους τουλάχιστον κύκλους της κρητικής κοινωνίας, αποτέλεσμα φυσικά των διεργασιών που είχαν προηγηθεί στην Ιταλία της Αναγέννησης.

Χρόνια αργότερα ο Θεοτοκόπουλος θα ζωγραφίσει τον Άγιο Λουκά δηλώνοντας συμβολικά μόνο την ιδιότητά του ως ζωγράφου (Manzini-Frati, 1969, εικ. 116 E, 117 G, 130) και κάπως εμφανέστερα σε ένα παράδειγμα (στο ίδιο, εικ. 131H), όπου ανοιχτός κώδικας με τη βρεφοκρατούσα Παναγία σε μικρογραφία και σε δυτικό εικονογραφικό τύπο.

Το θέμα του Αγίου Λουκά ως ζωγράφου, να απεικονίζει τη Θεοτόκο, σημειώνει εντυπωσιακή αύξηση στην ευρωπαϊκή τέχνη στον δέκατο πέμπτο και στον δέκατο έκτο αιώνα και ιδίως στη φλαμανδική ζωγραφική (Schaefer, 1986, σ. 413-14) και συνδέεται τόσο με την ανάπτυξη των συντεχνιών των ζωγράφων με προστάτη τον ευαγγελιστή Λουκά όσο και με την αλλαγή της στάσης των επαγγελματιών αυτών απέναντι στην τέχνη τους.

Η συντεχνία των ζωγράφων του Χάνδακα, σε λειτουργία ήδη τον δέκατο έκτο αιώνα, είχε και αυτή ως προστάτη τον κατά την παράδοση ευαγγελιστή-ζωγράφο (Κωνσταντουδάκη, 1981, σ. 130), όπως και όλες οι αντίστοιχες συντεχνίες στην Ευρώπη. Ο συσχετισμός της εικόνας αυτής με τη Συντεχνία των Ζωγράφων του Χάνδακα (Χατζηδάκη, 1983, σ. 56) είναι ελκυστικός, παρόλο που το μικρό της μέγεθος υποβάλλει τη σκέψη ότι πιθανότατα η εικόνα αυτή συνδέεται με ιδιωτική παραγγελία.

Το έργο φέρει τη δίστιχη υπογραφή ΧΕΙΡ ΔΟΜΗΝΙ/ΚΟΥ, γραμμένη σε θέση ασυνήθιστη και λοξά, σχεδόν κρυμμένη στην εσωτερική πλευρά του σκίμποδα. Η απουσία του επωνύμου, περίπτωση όχι μοναδική για Κρητικό ζωγράφο (πρβλ. εξαιρετο ζωγράφο του δέκατου πέμπτου αιώνα που υπογράφει ΧΕΙΡ ΑΓΓΕΛΟΥ), έδωσε λαβή για την υπόθεση, από ξένους κυρίως με-

λειτητές, της ύπαρξης κάποιου άλλου ζωγράφου με το όνομα Δομήνικος που δεν θα ήταν ο Θεοτοκόπουλος, στον οποίο αποδόθηκαν τα δύο έργα του Μουσείου Μπενάκη (π.χ. Wethey, 1962, I, σ. 30-32, 199 και passim). Η έρευνα όμως στα κρητικά αρχεία της Βενετοκρατίας, ενώ απέφερε τα ονόματα εκατόν πενήντα περίπου ζωγράφων που εργάζονταν στον Χάνδακα και την περιοχή του στον δέκατο έκτο αιώνα, δεν διαπίστωσε την ύπαρξη άλλου ζωγράφου με το όνομα Δομήνικος (Παλιούρας 1973, σ. 117-123. Κωνσταντουδάκη, 1973, σ. 297-359). Αν αυτό δεν μπορεί να θεωρηθεί απόδειξη, είναι ωστόσο ισχυρή ένδειξη. Η ανακάλυψη άλλωστε της εικόνας με την Κοίμηση, που φέρει ολόκληρη την υπογραφή του ζωγράφου: ΔΟΜΗΝΙΚΟΣ ΘΕΟΤΟΚΟΠΟΥΛΟΣ Ο ΔΕΙΞΑΣ έθεσε πλέον τέρμα στις αμφισβητήσεις αυτές (βλ. τον αρ. 1 στον κατάλογο αυτόν).

Η εικόνα με την Κοίμηση της Σύρου μαζί με την εικόνα του ευαγγελιστή Λουκά του Μουσείου Μπενάκη αποτελούν τα μοναδικά μέχρι σήμερα γνωστά έργα που τεκμηριώνουν την πρώιμη βυζαντινότροπη εργασία του νεαρού Κρητικού ζωγράφου πριν από το ταξίδι του στη Βενετία (1567 περίπου). Σ' αυτά μπορεί να προστεθεί η χαμένη ή αταύτιστη μέχρι τώρα εικόνα με το «Πάθος του Χριστού» (la Passione del nostro Signor Giesù Christo, πιθανότερο η Άκρα Ταπεινώση παρά η Σταύρωση), που μνημονεύεται σε αρχαικό έγγραφο του 1566 (Konstantoudaki, 1975a, σ. 296), για την οποία γνωρίζουμε μόνο ότι ήταν ζωγραφισμένη σε χρυσό βάθος. Τα δύο ωζόμενα έργα συγγενεύουν αρκετά στη χρωματολογία και σε άλλα σημεία. Το πρόσωπο της Βρεφοκρατούσας στην εικόνα με τον ευαγγελιστή Λουκά μπορεί να παραβληθεί με το πρόσωπο της αναλαμβανόμενης Θεοτόκου και με τα πρόσωπα γυναικών στην εικόνα με την Κοίμηση. Ο φωτισμός των ξύλινων αντικειμένων, του καθίσματος και του οκρίβαντα, με ανοιχτές και σκοτεινές διαβαθμίσεις του ίδιου χρώματος, της ώχρας, μοιάζει με το φωτισμό των μετάλλινων κρηπηγιών στην εικόνα με την Κοίμηση. Τα μάτια του Λουκά έχουν τα ίδια χρώματα με τα φορέματα του Παύλου στην Κοίμηση. Κάποια λεπτή διαφορά ανάμεσά τους ωστόσο σχετίζεται με την απόδοση των φωτιζόμενων μερών στις πτυχές του ιματίου και των δύο αγίων: τα λευκά λάματα στο μάτι του Λουκά είναι πιο πυκνά, πιο πλατιά και πιο έντονα, με απόδοση πιο ελεύθερη και νευρώδη. Η τεχνοτροπική αυτή διαφορά, η τολμηρή και έξω από κάθε βυζαντινή συμβατικότητα στάση του αγγέλου και η ενσυνείδητη προσπάθεια έντεχνης απόδοσης ενός τρισδιάστατου χώρου, με την εφαρμογή στοιχειωδών γεωμετρικών αρχών προοπτικής (η γραμμή του ορίζοντα περνά από το σημείο τομής των δύο κύριων διαγώνιων αξόνων του πίνακα), πράγμα που απουσιάζει από την πιο σύνθετη παράσταση της Κοίμησης, επιτρέπουν ίσως να υποθέσουμε ότι η εικόνα με την Κοίμηση προηγείται χρονικά από την εικόνα που παριστάνει τον ευαγγελιστή Λουκά «ιστορίζοντα την Θεοτόκον» (Διονύσιος, 1909, σ. 150). Το θέμα είναι σπάνιο σε κρητικές εικόνες. Αν δεν απατώμαι, η εικόνα αυτή του Θεοτοκόπουλου είναι η παλαιότερη γνωστή κρητική φορητή εικόνα με το θέμα του Αγίου Λουκά που ζωγραφίζει την Παναγία. Μεταγενέστερη εικόνα της Συλλογής Λοβέρδου, που αναφέρθηκε πιο πάνω, την αντιγράφει, με αφαίρεση των προοδευτικότερων στοιχείων, ενώ ο απόηχος του εικονογραφικού αυτού τύπου είναι φανερός σε σέρβικη εικόνα του δέκατου έβδομου αιώνα (Babić - Chatzidakis, 1982, εικ. εξωφύλλου και λεπτομ. στη σ. 370). Ενδιαφέρουσα είναι και μια αξιολογη εικόνα στην Εθνική Πινακοθήκη Αθηνών (αρ. 1643) μεταγενέστερη εκείνης του Θεοτοκόπουλου, με το ίδιο θέμα, που προδίδει όμως διαφορετικό, πιο παραδοσιακό πρότυπο.

Εκθέσεις: Χατζηδάκη, 1983, αρ. 49.

Holy Image, Holy Space (συγγρ. Α. Μπούρα), 1988, αρ. 71.

Βιβλιογραφία: Σισιλιάνος, 1935, σ. 78 (πρώτη μνεία του έργου με απόδοση στον Θεοτοκόπουλο). Pallucchini, 1937, σ. 13 (δεν δέχεται την απόδοση). Χατζηδάκης, 1956, σ. 4-5 (πρώτη δημοσίευση του έργου). Wethey, 1962, II, σ. 246, αρ. X-400 (αποδίδει την εικόνα σε κάποιον «Μαϊστορο Δομήνικο»). *Holy Image, Holy Space*, αρ. 71, όπου και άλλη βιβλιογραφία.

Μ. Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου

3 Η Προσκύνηση των Μάγων

1560 - 1567

Αυγοτέμπερα σε ξύλο

0,40 × 0,45 μ.

Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη

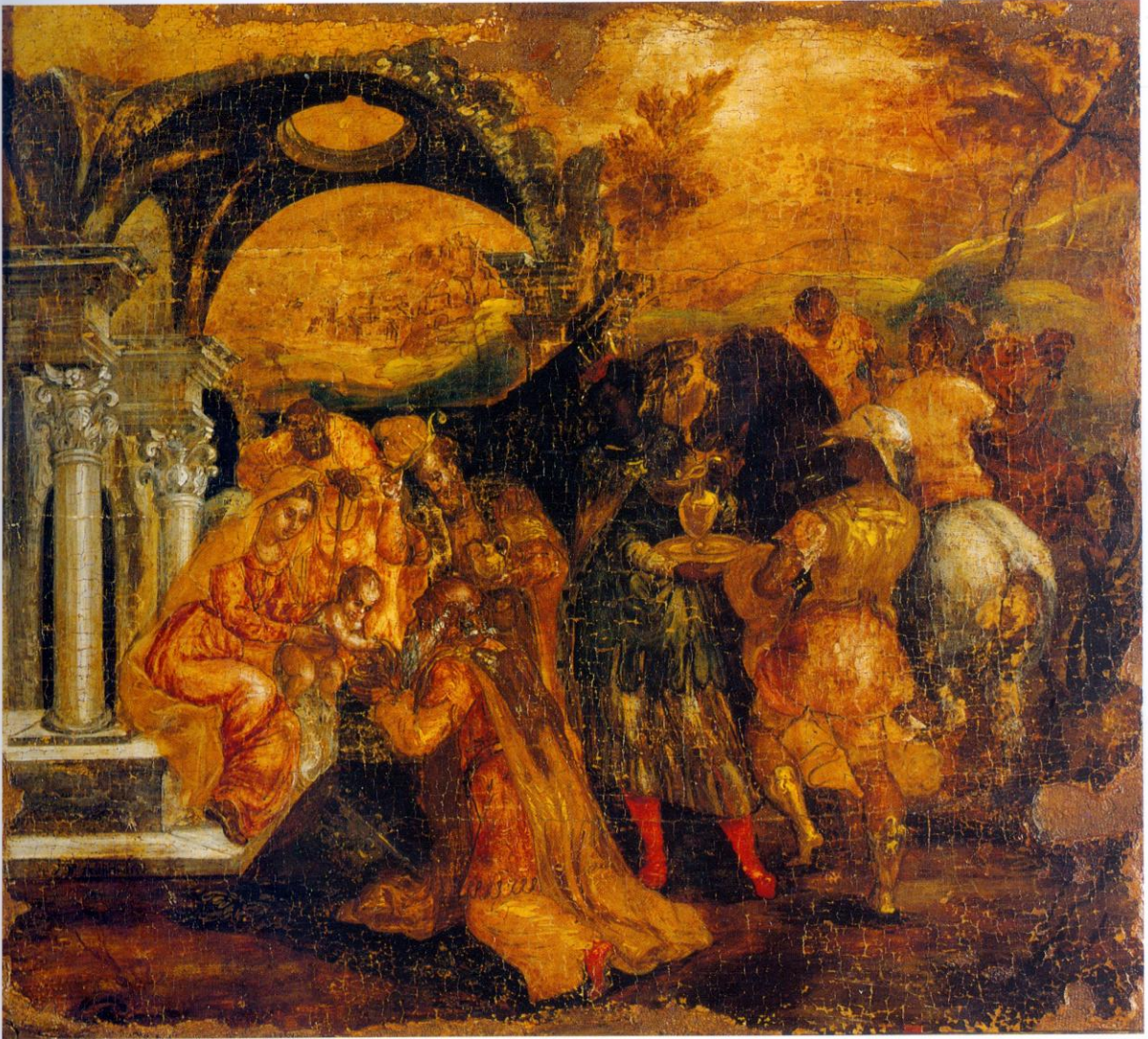
Στα αριστερά της παράστασης υπάρχει ημερειπωμένο κτίριο με χαμηλούς κίονες με κορινθιάζοντα κιονόκρανα, που στεγάζεται με σταυροθόλια με οπαίο στο κέντρο. Στο στυλοβάτη του κάθεται η Θεοτόκος με το βρέφος, που δέχεται την έκφραση της λατρείας και τα χρυσά δώρα των τριών Μάγων. Ο πρεσβύτερος από αυτούς γονατίζει μπροστά του. Μια ακτίνα φωτός από τον αστέρα που οδήγησε τους τρεις σοφούς κατεβαίνει από το οπαίο και καταυγάζει το μέτωπο και τον δεξιό βραχίονα του Θείου Βρέφους, προκαλώντας τη σκίαση της κατατομής του γονατιστού μάγου, ενώ το εσωτερικό του οικοδομήματος παραμένει σκοτεινό. Πίσω από την Παναγία ο Ιωσήφ ακουμπά στο ραβδί του και φέρνει το δεξί χέρι στο κεφάλι, σκεπτικός.

Έξω από το κτίσμα στο δεξί μέρος της εικόνας, ζωηρή ομάδα με κινούμενους στρατιώτες, τους ακολούθους των Μάγων, και με ατίθασα άλογα, που στρέφονται σε διάφορες κατευθύνσεις. Ένα από τα άλογα απεικονίζεται από τα νώτα, ενώ ένας στρατιώτης στρέφει την πλάτη στο θεατή. Απαλό τοπίο με αραιή βλάστηση απλώνεται στο βάθος, ενώ πέρα μακριά, στο βάθος της εικόνας, αριστερά, μόλις διακρίνεται, δηλωμένη μόνο με σχέδιο, πυκνοχτισμένη τειχισμένη πόλη σε ύψωμα.

Αριστερά από την κεφαλή της Παναγίας διαβάζουμε το συμπλήρωμα ΜΗΡ ΘΥ, ενώ το αντίστοιχο για τον Χριστό, ΙC ΧC, που θα πρέπει να υπήρχε, έχει σήμερα εξαφανιστεί. Κάτω αριστερά, στο μέτωπο χαμηλής βαθμίδας, διακρίνεται η υπογραφή ΧΕΙΡ ΔΟΜΗΝΙΚΟΥ με σταθερά μαύρα κεφαλαία γράμματα. Ο ζωγράφος Δομήνικος έχει ταυτιστεί με τον Δομήνικο Θεοτοκόπουλο (Mayer 1935, σ. 205-207), πράγμα που άλλοτε έγινε αποδεκτό (Pallucchini, 1948, σ. 130, Χατζηδάκης, 1963, σ. 33) και άλλοτε όχι (Wethey, 1962, τόμ. II, σ. 165).

Το έργο έχει ζωγραφιστεί σε κομμάτι ξύλου, που είναι σε δεύτερη χρήση, τμήμα από πόρτα ή παλιά κασέλα. Η σύνθεση ξεχωρίζει για τη χρωματική ευαισθησία και την αρμονία των αποχρώσεων, παρόλο που το τελικό στρώμα της ζωγραφικής έχει αποτριβεί σε μερικά σημεία (παράδειγμα το ιμάτιο του Ιωσήφ). Επικρατούν τόνοι του πράσινου, το ανοιχτό κεραμιδί, το χρυσοκίτρινο, το γκριζο και το καφέ μαζί με λίγες κόκκινες έντονες πινελιές. Χαρακτηριστικά είναι επίσης η πλούσια υφή της πινελιάς και οι «ζωγραφικές» ιδιότητες της εκτέλεσης, ενώ ιδιαίτερα αξιοσημείωτο είναι το προκαταρκτικό ελεύθερο σχέδιο, χωρίς χάραξη, με λεπτό πινέλο και με διακοπτόμενη πορεία, που είναι φανερό τόσο με γυμνό οφθαλμό (στις μορφές γύρω από τον Ιησού) όσο και με την υπέρυθρη φωτογράφιση (Στασινοπούλος, 1988, εικ. 2-4). Διακρίνονται ωστόσο οποραδικές αδυναμίες στη σύνθεση, κάποια ασάφεια στη διευθέτηση των προσώπων στο χώρο και σχετική δυσαρμονία στη σχέση τους με τα οικοδομήματα (η καθιστή Παναγία έχει το ίδιο ύψος με τους κίονες του κτιρίου). Παρ' όλ' αυτά η εικόνα αποκαλύπτει μια προσωπικότητα που επιζητεί να διασπάσει τα πλαίσια της βυζαντινής παράδοσης και να διαμορφώσει έναν τρόπο εργασίας και μια σύνθεση πέρα από τα καθιερωμένα.

Η Προσκύνηση των Μάγων ως ανεξάρτητο θέμα σε φορητή εικόνα δεν ήταν βέβαια άγνωστη σε προηγούμενες γενιές Κρητικών ζωγράφων. Παραδείγματα εικόνες σε αθηναϊκές ιδιωτικές συλλογές (Χατζηδάκη, 1983, αρ. 47, και Μπαλτογιάννη, 1985, πίν. 28-29). Ωστόσο θεμελιώδεις διαφορές χωρίζουν τις εικόνες αυτές και εκείνην του Θεοτοκόπουλου. Οι πρώτες συνδέονται με τα μεσαιωνικά ζωγραφικά σχήματα και τους τρόπους έκφρασης και συγκεντρώνουν χαρακτηριστικά της διεθνούς γοθικής τεχνοτροπίας. Αντίθετα η εικόνα του νεαρού Δομήνικου φανερώνει σταθερό προσανατολισμό προς την τέχνη της Αναγέννησης και του Μανιερισμού. Το βαρύ αρχιτεκτόνημα με τα κλασικά στοιχεία ανήκει στη μορφολογία της αναγεννησιακής





Εικ. 1. A. Schiavone: *Ο Αρραβώνας της Αγίας Αικατερίνης*. Οξυγραφία.



Εικ. 2. M. d' Angeli: *Ο Αρραβώνας της Αγίας Αικατερίνης*. Χαλκογραφία, από το χαρακτικό του Schiavone.



αρχιτεκτονικής, ενώ η κίνηση και οι στάσεις των προσώπων, η επιμήκυνση και οι εξεζητημένες συστροφές ορισμένων μορφών απηχούν το μανιεριστικό ζωγραφικό λεξιλόγιο. Το γενικό εικονογραφικό σχήμα και πολλά επιμέρους στοιχεία του θυμίζουν έντονα πίνακες με το ίδιο θέμα του Jacopo Bassano (Zampetti, 1958, πίν. LI. Arslan, 1960, εικ. 28, 51, 127, 130-132 κ.ά.).

Θα μπορούσαμε να επιχειρήσουμε κάποιους συγκεκριμένους συσχετισμούς με χαρακτηριστικά έργα καλλιτεχνών που εκπροσωπούν το μανιεριστικό ρεύμα. Η στάση της Παναγίας και ο τρόπος που σταυρώνει τις κνήμες και κρατεί τον μικρό γυμνό Χριστό παρουσιάζουν στενή συγγένεια με τη στάση (σε αντίστροφη όμως φορά) των ίδιων προσώπων σε χαλκογραφία του Andrea Schiavone (Zerner, 1979a, σ. 86, βλ. εικ. 1) και σε άλλη χαλκογραφία (όπου τα πρόσωπα σε φορά όπως και στον πίνακα του Μουσείου Μπενάκη) του Marco d' Angeli (Zerner, 1979a, σ. 313), σε σχέδιο του Parmigianino (πρβλ. Χατζηδάκης, 1950, πίν. ΚΑ' 2, άλλη χαλκογραφία (βλ. εικ. 2), που αποδίδεται εδώ στον Parmigianino). Επίσης στον πίνακα του Θεοτοκόπουλου και στη χαλκογραφία του Marco d' Angeli η Παναγία πατεί πάνω σε πλατιά χαμηλή βαθμίδα, στο μέτωπο της οποίας σημειώνεται η υπογραφή του καλλιτέχνη. Οι ομοιότητες είναι στενές, ώστε υποθέτουμε ότι ο Κρητικός ζωγράφος γνώριζε το χαρακτικό του Schiavone ή το αντίγραφο του.

Ίσως είναι χρήσιμο να σημειωθεί εδώ ότι χρησιμοποίησε κάποιου από τα χαρακτηριστικά που αναφέρθηκαν πιο πάνω δείχνει και πίνακας με τη Μνηστεία της Αγίας Αικατερίνης, που έχει αποδοθεί στην πρώιμη βενετσιάνικη περίοδο του Δομήνικου Θεοτοκόπουλου (Pallucchini, 1948, εικ. 8 και σ. 133-134). Δεν τον έχω δει από κοντά, αν όμως είναι αυθεντικό έργο του δέκατου έκτου αιώνα, το όνομα ενός άλλου Κρητικού ζωγράφου, σύγχρονου περίπου με τον Θεοτοκόπουλο και επδεδεικμένου δυτικών επιρροών, ζωγράφου που έζησε και στη Βενετία, του Μιχαήλ Δαμασκηνού, θα μπορούσε να συσχετισθεί με αυτόν. Δεν είναι εδώ ο κατάλληλος τόπος για να αναπτυχθεί περισσότερο αυτή η γνώμη, πιστεύω όμως ότι ορισμένα έργα, υψηλής ποιότητας, που δείχνουν γνώση της βυζαντινής παράδοσης αλλά και χρήση δυτικών στοιχείων και έχουν αποδοθεί είτε στην πρώιμη ιταλική παραγωγή του Θεοτοκόπουλου (Pallucchini, 1948, εικ. 11) είτε σε ανώνυμους «κρητοβενετούς» ζωγράφους, θα μπορούσαν να αποδοθούν στη βενετική περίοδο του Μιχαήλ Δαμασκηνού, όπως προτείνω στη διατριβή μου για τον Δαμασκηνό (Κωνσταντουδάκη, 1988, τόμ. Β', Κατάλ. Γ', αρ. 23, Κατάλ. Ε', αρ. 3 κ.α.).

Ο στρατιώτης στον πίνακα του Μουσείου Μπενάκη, που εικονίζεται από την πλάτη, με το ένα πόδι μετέωρο σε διασκελισμό, είναι επίσης αρκετά συνηθισμένη μορφή στην παρακαταθήκη της ιταλικής εικονογραφίας. Αναφέρω εδώ μόνο ένα σχέδιο του Parmigianino (Porpham 1971, II, πίν. 177, αρ. 726), που κυκλοφόρησε σε χαλκογραφία, τυπωμένη αντίστροφα από το

σχέδιο, άγνωστου Ιταλού χαρακτή του δέκατου έκτου αιώνα (Zerner, 1979a, σ. 29, αρ. 15). Εντυπωσιακή ωστόσο ομοιότητα (βλ. εικ. 3) παρουσιάζει με τον όρθιο στρατιώτη, σε ανάλογη στάση, σε χαλκογραφία του Parmigianino με την Ανάσταση του Χριστού (Zerner, 1979a, σ. 12): η στάση του σώματος και των ποδιών είναι πανομοιότυπη, όμοιο και το τετράγωνο άνοιγμα του στρατιωτικού θώρακα στη βάση του αυχένα, καθώς και ο βραχύς χιτώνας που ανεμίζει, ενώ ένα κομμάτι ύφασμα φαίνεται να τυλίγεται γύρω από τον αριστερό καρπό του στρατιώτη του Parmigianino, λεπτομέρεια πιο ανεπτυγμένη στο στρατιώτη του Θεοτοκόπουλου. Οι ομοιότητες των δύο μορφών είναι τόσο στενές, που μας οδηγούν στην υπόθεση, αν μη στη βεβαιότητα, ότι ο Κρητικός ζωγράφος γνώριζε κάποιο αντίτυπο της χαλκογραφίας αυτής του Ιταλού καλλιτέχνη. Λείπει μόνο η περικεφαλαία από το στρατιώτη του Parmigianino, αυτή όμως βρίσκεται σε στρατιώτη που εικονίζεται σε παρόμοια στάση σε ανώνυμη χαλκογραφία με την Προσκύνηση των Μάγων, στην οποία επίσης παρατηρούνται άλογα παρόμοια με αυτά στην εικόνα του Μουσείου Μπενάκη (Zerner, 1979b, σ. 291).

Ο μαύρος μάγος, που εμφανίζεται στην ιταλική ζωγραφική με το Μανιερισμό (Karlan, 1985, σ. 85, 118-19), όρθιος, με το κεφάλι σε στάση τριών τετάρτων προς τα αριστερά και με το σώμα και τα μέλη σε αλληπάλληλες στροφές, που κρατεί μεγάλο χρυσό σκεύος, είναι μορφή αρκετά κοινή σε ιταλικά έργα του δέκατου έκτου αιώνα. Παρουσιάζει ωστόσο χαρακτηριστικές ομοιότητες με τον μαύρο μάγο από την Προσκύνηση των Μάγων του Correggio στην Brera (Bevilacqua – Quintavalle, 1970, έγχρ. πίν. VI. *Age of Correggio*, 1987, αρ. 29 και σ. 102, για την καταγωγή της στάσης της μορφής αυτής). Ο συσχετισμός έχει ήδη γίνει από παλιά (Mayer, 1935, σ. 206). Ας προστεθεί εδώ η ομοιότητα με αντίστοιχη μορφή μάγου σε σχέδιο με την Προσκύνηση των Μάγων του Parmigianino (Popham, 1971, Π, πίν. 124, αρ. 358), με βάση το οποίο χαρακτήκε ξυλογραφία με *chiaroscuro* από άγνωστο Ιταλό χαρακτή του δέκατου έκτου αιώνα (Karpinski, 1971, εικ. 29.Π.2). Το σκεύος που προσφέρει ο ίδιος μάγος, μια μόνωτη υδρία μέσα σε μεγάλο δίσκο, παρατηρείται σε χαρακτηριστικό του Andrea Schiavone (Zerner, 1979a, σ. 46) αλλά και σε πίνακα με την Αποτομή του Προδρόμου του Jacopo Bassano (Zampetti, 1958, πίν. XXVI και XXVIII, λεπτομ.).

Άλλη παρατήρηση αφορά στη μορφή του κεντρικού μάγου στην εικόνα του Θεοτοκόπουλου, που θγάζει το στέμμα του. Έτσι εικονίζεται και ένας από τους μάγους σε πίνακα του Jacopo Bassano με την Προσκύνηση των Μάγων (Arslan, 1960, Π, εικ. 28), ένας ακόλουθος σε άλλη Προσκύνηση των Μάγων του ίδιου ζωγράφου (Arslan, 1960, Π, εικ. 51), ενώ σε ανάλογη χειρονομία, να θγάζει το καπέλο του, παριστάνεται ακόλουθος σε χαλκογραφία με την Προσκύνηση των Μάγων του Giovanni Battista Franco (Zerner, 1979a, σ. 248, όπου μάλιστα στο βάθος απεικονίζεται η πόλη), αλλά και ένας βοσκός σε πίνακες με την Προσκύνηση των ποιμένων του Jacopo Bassano (Arslan, 1960, Π, εικ. 71, 74, 133) και του πρώιμου Θεοτοκόπουλου (Pallucchini, 1986, εικ. 1-3), καθώς και σε χαλκογραφία του Cornelis Cort (1567) σε σχέδιο του Taddeo Zuccaro (Willumsen, 1927, εικ. έναντι της σ. 342, και Wethey, 1962, I, εικ. 39).

Μια τελευταία παρατήρηση αφορά στον έφιππο ακόλουθο των Μάγων, που εικονίζεται από τα νώτα, όπως και το άλογό του. Με τις συστροφές της παρουσιάζει αρκετή ομοιότητα με αντίστοιχη μορφή, στην ίδια θέση του πίνακα, στο Μαρτύριο του Αγίου Μάρκου του Jacopo Bassano (Arslan, 1960, Π, εικ. 43, και Hofstede, 1964, εικ. 1). Οι πιο πάνω επισημάνσεις έχουν ενδεικτικό χαρακτήρα.

Όσον αφορά στην τεχνοτροπία, εντυπωσιακή είναι για ζωγράφο με βυζαντινή προπαίδεια η χρήση προκαταρκτικού σχεδίου με ελεύθερο χέρι, πράγμα που παρατηρείται και στην εικόνα με τον Ευαγγελιστή Λουκά του Μουσείου Μπενάκη (Στασινόπουλος, 1988, σ. 13, 17) αλλά και στην Κοίμηση της Σύρου (αδημοσίευτη ανακοίνωση του Σταύρου Μπαλτογιάννη, στο Α' Συνέδριο Ελλήνων συντηρητών, Αθήνα, Νοέμβριος 1988).

Το ίδιο εντυπωσιακή είναι η αμέλεια για σαφή περιγράμματα και η ελεύθερη χρήση του χρώματος με πυκνές πινελιές, που δημιουργούν την εντύπωση του γυαλισματος στα υφάσματα και στα μετάλλια αντικείμενα. Εδώ υπενθυμίζουμε τη σημασία που απέδιδαν οι Βενετιανοί ζωγράφοι στη χρήση του χρώματος και στην εκμετάλλευση των εκφραστικών ιδιοτήτων του (πρβλ. Rosand, 1982, σ. 15-26, Steer, 1983, σ. 41-43). Η αντανάκλαση του φωτός πάνω στα χρυσά σκεύη, που αναδεικνύει την υφή του υλικού τους, και που παρατηρείται και στα κρηοπήγια στην εικόνα με την Κοίμηση του Θεοτοκόπουλου (αρ. 1 στον κατάλογο αυτόν) μπο-



Εικ. 3. Parmigianino: *Η Ανάσταση* (λεπτομέρεια). Χαλκογραφία.

ρεί να παραβληθεί με τη λάμψη της χρυσής υδρίας και του δίσκου στην Αποτομή του Προδρόμου του Jacopo Bassano, που αναφέραμε πιο πάνω. Με τη βενετσιάνικη τέλος ζωγραφική του πρώτου μισού του δέκατου έκτου αιώνα συνδέουν το έργο τα δονδρύλλια του βάθους (που σημειωτέον είχαν αρχικά σχεδιαστεί αριστερότερα) και η μόλις διακρινόμενη, απλώς ιχνογραφημένη, πόλη πέρα από τους λόφους, αριστερά.

Οι πιο πάνω παρατηρήσεις δεν είναι φυσικά εξαντλητικές, μπορούν όμως να θεωρηθούν ενδεικτικές των προσανατολισμών του νεαρού Κρητικού ζωγράφου προς τα πρότυπα της ύστερης Αναγέννησης και του Μανιερισμού. Είναι φανερό ότι ελκύεται από μανιεριστικές συνθέσεις και μορφές. Παράλληλα θαυμάζει τη βενετσιάνικη ζωγραφική και τη σημασία που αυτή δίνει στη χρήση του φωτός και του χρώματος.

Ο πίνακας αυτός, δυτικής εξ ολοκλήρου εικονογραφίας και τεχνοτροπίας, είναι πιθανό ότι ζωγραφίστηκε στην Κρήτη, γύρω στα 1565-1567, πριν από το ταξίδι του νεαρού ανήσυχου καλλιτέχνη στη μητρόπολη του βενετοκρατούμενου νησιού του (Constantoudaki, 1975b, σ. 284-296), ταξίδι που σφράγισε την εξέλιξη της καλλιτεχνικής του προσωπικότητας και σημάδεψε την αρχή της εκπληκτικής πορείας του στο χώρο της ευρωπαϊκής ζωγραφικής. Ζώντας στην πρωτεύουσα της βενετοκρατούμενης Κρήτης, τον Χάνδακα, θα είχε ευκαιρίες να γνωρίσει από κοντά έργα ιταλικής ζωγραφικής («all'italiana» ή «fatura veneta»), που είναι γνωστό από αρχαιακές πηγές της εποχής ότι κοσμούσαν καθολικές εκκλησίες και μοναστήρια αλλά και κατοικίες αστών και ευγενών στην πόλη (Gerola, 1903, σ. 7-8, 10 και έγγρ. 17. Κωνσταντουδάκη, 1975α, σ. 42-48).

Όσο για τις ευρωπαϊκές χαλκογραφίες, είναι γνωστό ότι αυτές κυκλοφορούσαν στην ελληνική Ανατολή στη βάση οργανωμένου εμπορίου σε πόλεις της Ιταλίας (πρβλ. Bellini, 1975, σ. 17-34), και μαρτυρούνται κατά δεκάδες σε κρητικά ευρητήρια του δέκατου έκτου και του δέκατου έβδομου αιώνα (Κωνσταντουδάκη 1975α, σ. 95-97). Έχουν άλλωστε ήδη σημειωθεί περιπτώσεις άλλων Κρητικών ζωγράφων, που ενώ δεν φαίνεται να ταξίδεψαν στην Ευρώπη, χρησιμοποίησαν δυτικές χαλκογραφίες στην εργασία τους. Αυτοί είναι ο Γεώργιος Σωτήρχος (Κωνσταντουδάκη, 1974, σ. 243-250), ο Θεοφάνης Στρελίτζας Μπαθάς (Χατζηδάκης, 1947, σ. 31-33) και ο Γεώργιος Κλόντζας (Παλιούρας, 1977, σ. 234, 243· προσθετά εδώ η λεπτομέρεια χαλκογραφίας του Giovanni Battista Fontana, βλ. Zerner, 1979α, σ. 336, για την απόδοση της Δευτέρας Παρουσίας σε έργα του Κλόντζα, βλ. *East Christian Art*, εικ. 74c-d, 75c-d, και Chatzidakis, 1962, πίν. 41, πρβλ. και τους δύο πίνακες του Θεοτοκόπουλου με την Αλληγορία του Ιερού Συνασπισμού, βλ. Blunt, 1939-1940, σ. 58-69 και Wethey, 1962, I, εικ. 64-65).

Η δημιουργία του έργου υποδηλώνει την εξέλιξη των αισθητικών προτιμήσεων ορισμένων τουλάχιστον κύκλων της κρητικής κοινωνίας, προσανατολισμένων στη Δύση, όπως π.χ. τα μέλη της φιλολογικής Ακαδημίας των Stravaganti, αλλά και αποκαλύπτει τους προσωπικούς προσανατολισμούς του νέου ζωγράφου.

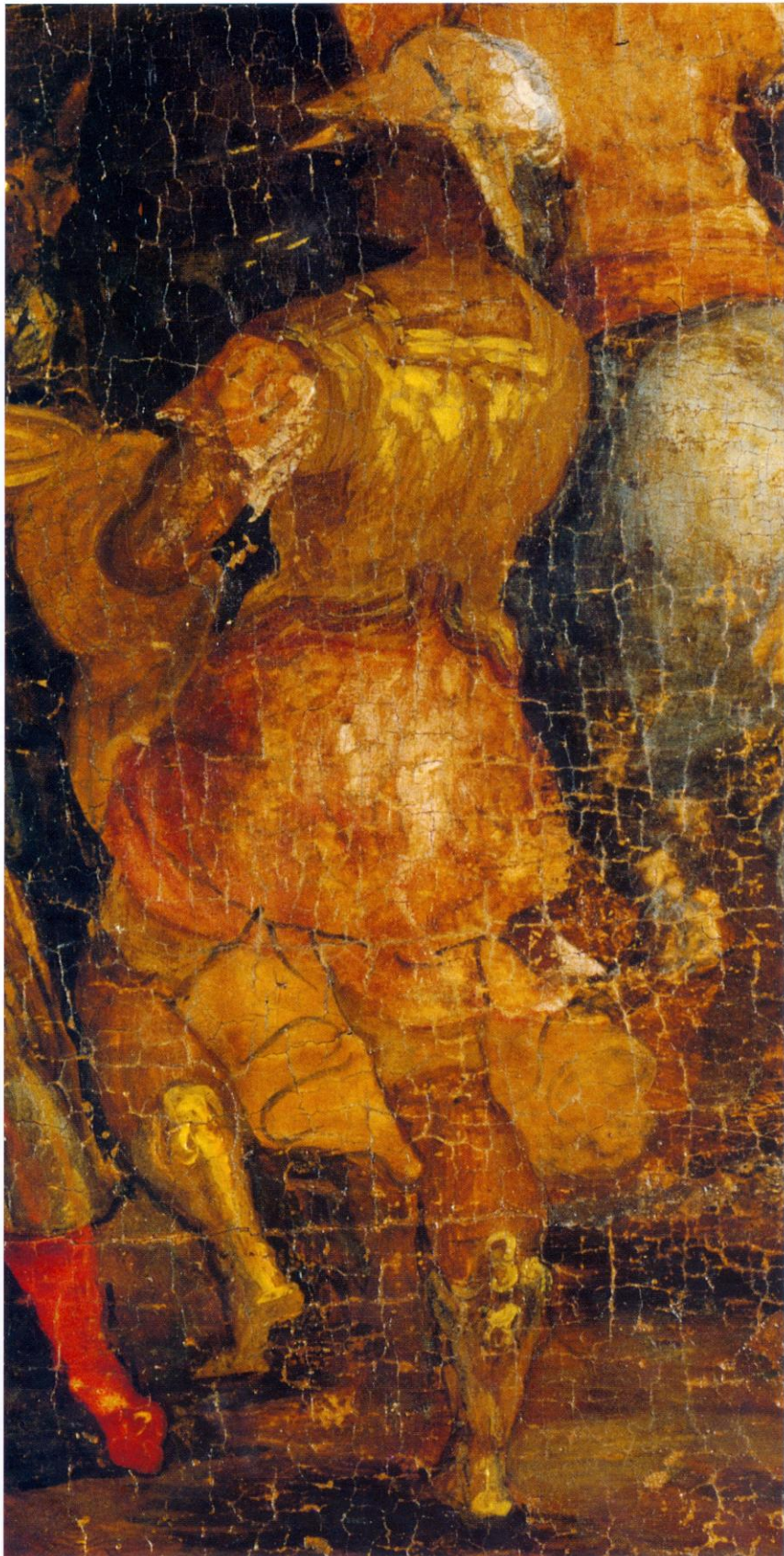
Είναι γεγονός ότι μόνο αποσπασματικά μας είναι γνωστή η πρόωμη καλλιτεχνική παραγωγή του Δομήνικου Θεοτοκόπουλου στο περιβάλλον της βενετοκρατούμενης Κρήτης. Οι νεανικές του προσπάθειες ασφαλώς απέφεραν πολύ περισσότερους καρπούς από όσους μπορούμε σήμερα να γευτούμε. Τα λίγα αξιόλογα δείγματα που έχουμε, η Κοίμηση, ο ευαγγελιστής Λουκάς που ζωγραφίζει την Παναγία, και η Προσκύνηση των Μάγων προσφέρουν βέβαια μια ιδέα των τάσεων, ικανοτήτων και κατευθύνσεων του νεαρού Κρητικού μαίστρου, δεν επιτρέπουν όμως να υποπτευθούμε τη μετέπειτα εκπληκτική του εξέλιξη. Μόνο στο τρίπτυχο της Modena που ζωγραφίστηκε λίγο αργότερα και, όπως φαίνεται, στη Βενετία, εμπεριέχονται, σε εμβρυώδη μορφή, οι τάσεις που θα αναπτυχθούν αργότερα, με ασύγκριτα πιο συγκροτημένο τρόπο και εκλεκτή ποιότητα, στο έργο του.

Εκθέσεις: El Greco Exhibition 1986, αρ. 1.

From Byzantium to El Greco, 1987, αρ. 62a.

Holy Image, Holy Space, 1988, αρ. 72, (συγγρ. Λ. Μπούρα).

Βιβλιογραφία: Mayer, 1935, σ. 205-207 (η πρώτη δημοσίευση του έργου και η αναγνώρισή του ως του Θεοτοκόπουλου). Wethey, 1962, I, εικ. 36 και II, σ. 165 (το έργο εξοβελίζεται από την παραγωγή του Θεοτοκόπουλου), όπου η μέχρι τότε βιβλιογραφία. *Holy Image, Holy Space*, 1988, αρ. 72 (συγγρ. Λ. Μπούρα), όπου και προηγούμενη βιβλιογραφία.



4 Τρίπτυχο της Μόδενας

1567-1568 περ.

Αυγοτέμπερα σε ξύλο

Κλειστό: 0,37 × 0,238 μ.

Ανοκτό: 0,37 × 0,515 μ.

0,37 × 0,60 μ.

Υπογραμμένο: ΧΕΙΡ ΔΟΜΗΝΙΚΟΥ
Μόδενα, Γκαλερία Εστένσε

Το τρίπτυχο ανακαλύφθηκε τυχαία σε μια ντουλάπα της Galleria Estense της Μόδενας στα 1937 από τον Rodolfo Pallucchini, που τότε εκτελούσε χρέη διευθυντού στην Πινακοθήκη και ετοιμάζε κατάλογο των έργων ζωγραφικής. Το τρίπτυχο αποτέλεσε την ίδια χρονιά το θέμα δύο δημοσιεύσεων του Pallucchini, ενός σύντομου άρθρου του στο *Bolletino d'Arte* (Pallucchini, 1937a, σ. 389-392) και μιας εκτενέστερης μονογραφίας, που κυκλοφόρησε στη σειρά *Opere d'Arte* του Reale Istituto d'Archeologia e Storia dell'Arte της Ρώμης (Pallucchini, 1937b, σ. 22, πίν. I-X σε σχήμα folio).

Σχετικά με την προέλευση του τριπτύχου ο Pallucchini μας πληροφορούσε ότι το έργο βρισκόταν στη Συλλογή του Tommaso Obizzi στον πύργο του Catajo, στην περιοχή της Πάντοβας. Η συλλογή αυτή είχε συγκροτηθεί τα τελευταία χρόνια του 17ου αι. στη Βενετία και κληροδοτήθηκε στο δούκα Έρκολε Γ' ντ' Έστε στα 1803. Στον κατάλογο του 1806 της συλλογής του Έρκολε ντ' Έστε το τρίπτυχο είχε καταχωριστεί με τον αριθμό 838 (Pallucchini, 1937a, σ. 389). Η μαρτυρημένη σχέση του τριπτύχου με την περιοχή της Βενετίας (μέσω της Συλλογής Obizzi) φαίνεται πως έπαιξε καθοριστικό ρόλο για να τοποθετήσει ο Pallucchini από την αρχή την εκτέλεση του έργου στην πόλη της Βενετίας.

Το γεγονός ότι το τρίπτυχο έφερε την υπογραφή ΧΕΙΡ ΔΟΜΗΝΙΚΟΥ (εικ. 1) οδήγησε τον Pallucchini στην απόδοση του έργου στον Δομήνικο Θεοτοκόπουλο και την ένταξή του στην περίοδο της πρώιμης καλλιτεχνικής του παραγωγής στη Βενετία. Δύο χρόνια πριν ο Mayer, παρουσιάζοντας την εικόνα με την Προσκύνηση των Μάγων του Μουσείου Μπενάκη (Mayer 1935, σ. 205-207), είχε συσχετίσει τον τύπο της υπογραφής ΧΕΙΡ ΔΟΜΗΝΙΚΟΥ (εικ. 2), που υπήρχε και σ' αυτήν, με την πανομοιότυπη υπογραφή της Μετανοούσας Μαγδαληνής του Μουσείου του Worcester, έργου της ισπανικής περιόδου του Γκρέκο (Mayer, 1935, σ. 205).

Η αναγνώριση του τριπτύχου της Μόδενας ως έργου του Δομήνικου Θεοτοκόπουλου επισφραγίστηκε την ίδια χρονιά (1937) με τη συμμετοχή του στην έκθεση για τον Γκρέκο (*Domenico Theotocopuli. El Greco*), που οργανώθηκε στο Παρίσι από το γνωστό περιοδικό *Gazette des Beaux-Arts*. Στον κατάλογο της έκθεσης, την ευθύνη του οποίου είχαν οι Mayer, A. Rubinstein και Busuiceanu, το σχετικό λήμμα γραμμένο από την Assia Rubinstein αναφερόταν επιγραμματικά στις απόψεις του Pallucchini και τη σύμφωνη γνώμη του Mayer για την απόδοση του τριπτύχου στον Δομήνικο Θεοτοκόπουλο (*Greco, 1937*, αρ. 13).

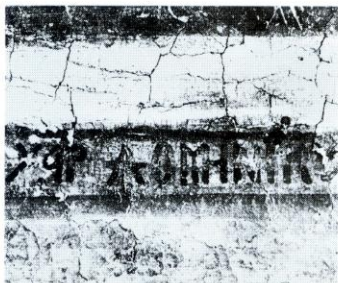
Σε μονογραφίες και άρθρα του 1937 για το έργο του Γκρέκο (Legendre-Hartmann, 1937. Escholier, 1937, Babelon, 1937) δεν γίνεται καμιά αναφορά στο τρίπτυχο, πράγμα που δεν αποτελεί αναγκαστικά απόρριψη του έργου, αφού μοιάζει πολύ πιθανό οι συγγραφείς τους να μην είχαν ακόμα ενημερωθεί για την ύπαρξή του. (Αυτή η υπόθεση επιβεβαιώνεται στην περίπτωση του Babelon, που στη μονογραφία του 1946 για τον Γκρέκο κάνει μια πρώτη μνεία του τριπτύχου – Babelon, 1946, σ. 39). Σε δημοσιεύματα του 1938 το τρίπτυχο παίρνει τη θέση του ανάμεσα στα πρώιμα έργα του Γκρέκο (Goldscheider, 1938, σ. 18, εικ. στη σ. 18). Αλλά η πραγματική καθιέρωση του τριπτύχου έρχεται στα 1939, όταν πλήθος αναφορές βρίσκονται σε άρθρα (Mariani, 1939, σ. 564-577. Mayer, 1939, σ. 28-33), σημαντικές μονογραφίες (Kehrer, 1939, σ. 21-24, εικ. 26, 40-44) καθώς και στο Λεξικό των Thieme-Becker (λήμμα Vollmer, σ. 4-5).

Φαίνεται πως το ενδιαφέρον γύρω από την ανακάλυψη και την απόδοση του τριπτύχου στον Θεοτοκόπουλο είχε πα κοπάσει μετά το 1939. Κι έτσι τις καταγιστικές αναφορές στο τρίπτυχο κατά την τριετία 1937-1939 θ' ακολουθήσει περίοδος «ύφεσης» (1940-1950) με λίγες εξαιρέσεις.





Εικ. 1. Τρίπτυχο της Μόδενας: υπογραφή του ζωγράφου.



Εικ. 2. Η Προσκύνηση των Μάγων, Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη: υπογραφή του ζωγράφου.

(Χατζηδάκης, 1940, σ. 358-360. Talbot-Rice, 1947, σ. 93-94). Στη δεκαετία του 1950 αναζωπυρώνεται το ενδιαφέρον για το τρίπτυχο της Μόδενας (Camòn, 1950, σ. 36, 41, 43, 45, 50-51, εικ. 18-23, 26-29. Mariani, 1950, σ. 4-6, πίν. I. Χατζηδάκης, 1950, σ. 401-408, πίν. ΚΒ', ΚΕ'. Fiocco, 1951, σ. 116). Και δεν πρέπει να είναι άσχετο το γεγονός ότι τότε, στα 1953, το τρίπτυχο περιλαμβάνεται στην έκθεση *Domenico Theotocopuli dit Le Greco, 1541-1614, De la Crète à Tolède par Venise*, που οργανώθηκε στο Μπορντώ (*Le Greco*, 1953, αρ. 3, σ. 39). Το τρίπτυχο έρχεται λοιπόν και πάλι στην επικαιρότητα και σχολιάζεται σε άρθρα και μονογραφίες της εποχής (Miesel, 1953, σ. 205-214. Soria, 1954, σ. 213-214, 220, αρ. 23-28. Guinard, 1956, σ. 14, 43, 93, 96-97, πίν. στις σ. 12, 38. Χατζηδάκης, 1956, σ. 5). Και στην επόμενη δεκαετία το τρίπτυχο γίνεται αντικείμενο ποικίλων αναφορών και αναλύσεων, που στη συντριπτική τους πλειονότητα αποδέχονται το έργο και το εντάσσουν στην πρώτη περίοδο του Θεοτοκόπουλου (Χατζηδάκης, 1963, σ. 33-35. Puppi, 1963, σ. 28, 1-3. Hadermann-Misguich, 1964a, σ. 355-358. Hadermann-Misguich, 1964b, ανατ. 1990, σ. 404-405, εικ. 1).

Αντιρρήσεις ως προς το συσχετισμό του τριπτύχου με το Δομήνικο Θεοτοκόπουλο διέτυπωσε πρώτος ο Wethey στη μονογραφία του για τον Γκρέκο (Wethey, 1962, Π, σσ. 198-200). Τις αντιρρήσεις αυτές στήριξε σε εικονογραφικά, τεχνοτροπικά και επιγραφικά στοιχεία. Συγκεκριμένα ο Wethey απορρίπτει τους συσχετισμούς που επιχειρήσε ο Pallucchini ανάμεσα στην παράσταση του Ευαγγελισμού στο τρίπτυχο και στη χαλκογραφία του Caraglio από πίνακα του Τιτσιάνο. Επίσης, εντόπισε διαφορές γραφολογικού χαρακτήρα ανάμεσα στην υπογραφή του τριπτύχου και στον όμοιο τύπο υπογραφής στους πίνακες της Μετανοούσας Μαγδαληνής του Worcester, της Αγίας Βερνίκης σε ιδιωτική συλλογή της Μαδρίτης και του Αγίου Αντωνίου της Πάδοβα στο Πράντο. Τις απόψεις του Wethey, που υποθέτησε και ο Arslan (1964, σ. 213-217), ανέκρουσε ο Χατζηδάκης (1964, σ. 78-80). Αξίζει να σημειωθεί εδώ ότι ο Wethey εμφανίζεται πρόσφατα πιο μετριοπαθής ως προς τις απόψεις του για το τρίπτυχο της Μόδενας και τη σχέση του με τον Δομήνικο Θεοτοκόπουλο (1984, σ. 171).

Στις αρχές της δεκαετίας του '80 το τρίπτυχο παρουσιάστηκε μαζί με έργα που εντάσσονται στη βενετσιάνικη περίοδο του Θεοτοκόπουλου, στην έκθεση *Da Tiziano a el Greco*, που οργανώθηκε στο Palazzo Ducale της Βενετίας (Σεπτ.-Δεκ. 1981). Το λήμμα του καταλόγου, γραμμένο από τον Pallucchini (*Da Tiziano*, 1981, αρ. 95, σ. 248-251) επαναλαμβάνει τις απόψεις του συγγραφέα όπως είχαν εκτεθεί ήδη από το 1937 με μόνη διαφορά μια ελαφρά μετακίνηση της χρονολόγησής του από το 1566-67, που είχε παλαιότερα προτείνει, στο 1567-68, έτσι που να συμπίπτει και πάλι με τα πρώτα χρόνια της παρουσίας του Θεοτοκόπουλου στη Βενετία (Constantoudaki, 1975, σ. 292-308).

Το τρίπτυχο είναι ζωγραφισμένο και στις τρεις πλευρές της κυρίας (Α) και της πίσω (Β) όψεώς του. Τα έξι θέματα που καλύπτουν, επομένως, τις επιφάνειές του μπορούν ν' αναγνωριστούν ως εξής:

A. Κύρια όψη

- | | |
|---------------------|--|
| 1 (αριστερό φύλλο): | Η Προσκύνηση των Ποιμένων (24,5×16,8 εκ.) |
| 2 (κεντρικό φύλλο): | Ο Χριστός στεφανώνει ένα στρατιώτη-Σκηνές της Δευτέρας Παρουσίας (23,5×16,8 εκ.) |
| 3 (δεξιό φύλλο): | Η Βάπτιση (24,5×17,9 εκ.) |

B. Πίσω όψη

- | | |
|---------------------|------------------------------------|
| 1 (αριστερό φύλλο): | Ο Ευαγγελισμός (24,5×18,3 εκ.) |
| 2 (κεντρικό φύλλο): | Τοπίο του Όρους Σινά (37×23,8 εκ.) |
| 3 (δεξιό φύλλο): | Οι Πρωτόπλαστοι (24,5×17,9 εκ.) |

Το σχήμα του τριπτύχου είναι τοξωτό και το κεντρικό φύλλο του περικλείεται σε ξυλόγλυπτο επιχρυσωμένο πλαίσιο με διακοσμημένη τη στέψη και τη βάση του (βλ. εικ. 3). Συγκεκριμένα, η στέψη του τριπτύχου συγκροτείται από επάλληλα τόξα με την κορυφή του ν' απολήγει σε κουκουνάρι και τα πλάγια του σε ρόδακες. Η βάση του αποτελείται από τρεις επάλληλες ζώνες διακοσμημένες με κυμάτια. Αυτή η ξυλόγλυπτη διακόσμηση του τριπτύχου σχετίζεται με κρητικό εργασιότυπο ξυλόγλυπτης, που δρούσε το β' μισό του 16ου αι. Αυτό συνάγεται από το γεγονός ότι αρκετά τρίπτυχα που έχουν ζωγραφιστεί ή αποδίδονται στον Κρητικό ζωγράφο Γεώργιο Κλόντζα (περ. 1540-1608), σύγχρονο του Θεοτοκόπουλου, έχουν πανομοιότυπη ξυλόγλυπτη διακόσμηση



Εικ. 3. Τρίπτυχο της Μόδενας, κεντρικό φύλλο: Ο Χριστός στεφανώνει στρατιώτη.



Εικ. 4. Γ. Κλόντζα: «Τρίπτυχο Spada»: Δεύτερα Παρουσία, δεύτερο μισό 16ου αι.

(Πάτιου: Χατζηδάκης, 1977, αρ. 62. Πινακοθήκης Βατικανού: Muñoz, 1928, πίν. VIII. Ραβέννας: Κωνσταντουδάκη, 1981, σ. 146, πίν. Α', Δ'. πρώην Spada: βλ. εικ. 4, Βοκοτόπουλος 1985, σ. 65, πίν. Κ'-ΚΑ'). Αυτή η ξυλόγλυπτη διακόσμηση προέρχεται από τη βενετσιάνικη ξυλογλυπτική παράδοση και αντιγράφει έναν τύπο που είχε πα εγκαταλειφθεί από τους Βενετούς ξυλογλύπτες στον 16ο αι., συνέχισε όμως να παράγεται στα κρητικά εργαστήρια ξυλογλυπτική (Bettini, 1978, σ. 244-245).

Το τρίπτυχο της Μόδενας εξακολουθεί ν' απασχολεί τους μελετητές της πρώιμης καλλιτεχνικής παραγωγής του Γκρέκο. Είναι όμως γεγονός ότι λείπει μια καινούργια, συστηματική μελέτη του συνόλου του τριπτύχου, που θ' αντικαταστήσει τη μοναδική υπάρχουσα μονογραφία για το έργο (Pallucchini, 19376), θα πάρει υπ' όψη της τα νέα δεδομένα για τον Θεοτοκόπουλο καθώς και για την κρητική ζωγραφική του 6' μισού του 16ου αι. και θα θέσει το ερώτημα: γιατί το τρίπτυχο της Μόδενας έγινε αναγκαστικά στη Βενετία και όχι στην Κρήτη;

Προέλευση: Συλλογή του Tommaso Obizzi στον πύργο του Catajo.

Συλλογή του δούκα Έρκολε Γ' ντ' Έστε (1803).

Galleria Estense της Μόδενας από δωρεά του Φραντζέσκο Δ' ντ' Έστε (1822).

Εκθέσεις: Παρίσι, 1937. Μπορντώ, 1953. Βενετία, 1981.

Βιβλιογραφία: Pallucchini, 1937α, σ. 309-322. Pallucchini, 19376, σ. 22. Mayer, 1935, σ. 205-207. Greco, 1937, αρ. 13. Goldscheider, 1938, σ. 18. Mariani, 1939, σ. 564-577. Mayer, 1939, σ. 28-33. Kehrer, 1939, σ. 21-24. Thieme-Becker, 1939, τ. 33, σ. 4-5. Morassi, 1947, σ. 11. Talbot-Rice, 1947, σ. 93-94. Χατζηδάκης, 1940, σ. 358-360. Babelon, 1946, σ. 39. Camòn Aznar, 1950, σ. 36, 41, 43, 45, 50-51. Mariani, 1950, σ. 4-6, πίν. I. Χατζηδάκης, 1950, σ. 401-408. Fiocco, 1951, σ. 116. Le Greco, 1953, αρ. 3, σ. 39. Miesel, 1953, σ. 205-214. Soria, 1954, σ. 213-214, 220, αρ. 28-30. Guinard, 1956, σ. 14, 43, 93, 96-97. Χατζηδάκης, 1956, σ. 5. Χατζηδάκης, 1963, σ. 33-35. Puppi, 1963, σ. 28, 1-3. Hadermann-Misguich, 1964α, σ. 355-358. Hadermann-Misguich, 19646, σ. 404-405. Wethey, 1962, II, σ. 198-200. Arslan, 1964, σ. 213-217. Wethey, 1984, σ. 171. Da Tiziano, 1981, 248-251. Bettini, 1978, σ. 244-245.

A. *Η Προσκύνηση των Ποιμένων*

0,245 × 0,168 μ.



Εικ. 1. Τιτσιάνο (;): *Η Προσκύνηση των Ποιμένων*, Οξφόρδη, Christ Church.



Εικ. 2. Γιάκοπο Μπασσάνο: *Η Προσκύνηση των Ποιμένων*, 1568, Bassano.

Η *Προσκύνηση των Ποιμένων* καλύπτει το αριστερό φύλλο της κυρίας όψεως. Τα εικονογραφικά στοιχεία της παράστασης αποτελούνται στο πρώτο επίπεδο από την Παναγία και το βρέφος, αριστερά, και την ομάδα των βοσκών απέναντί τους, δεξιά· στο δεύτερο επίπεδο από το ζευγάρι του ηλικιωμένου (Ιωσήφ) και του νεαρού άνδρα, πίσω από την Παναγία, και το ζεύγος των δύο γυναικών πίσω από την ομάδα των βοσκών. Σ' ένα τρίτο επίπεδο, ψηλά μέσα σε σύννεφα, χορός πέντε αγγέλων επιστέφει το γεγονός. Η φάτνη έχει τη μορφή ορθογώνιας καλύβας, που η αχυρένια στέγη της στηρίζεται σε λεπτούς ξύλινους κίονες. Η εσωτερική πλευρά της ορίζεται από έναν χαμηλό τοίχο, πίσω από τον οποίο διαμορφώνεται αχνά το τοπίο. Πίσω από τις δύο όρθιες γυναίκες, στα δεξιά, υπάρχει ερειπωμένο κτίσμα που μόνο η μία κατά μήκος πλευρά του αποδίδεται και σ' αυτήν κυριαρχεί το στοιχείο του στρογγυλού κίονα.

Η σύνθεση της *Προσκύνησης των Ποιμένων* και μέσα από το γενικό της σχήμα αλλά, και μέσα από τα επιμέρους στοιχεία της ακολουθεί πιστά την εικονογραφία του θέματος, όπως είχε διαμορφωθεί στα έργα της βενετσιάνικης ζωγραφικής γύρω στα μέσα του 16ου αι. Η συμβολή του Τιτσιάνο στην αποκρυστάλλωση και καθιέρωση του θέματος υπήρξε καθοριστική, όπως φαίνεται από δύο έργα που θεωρούνται δικά του, στην Πινακοθήκη του Κολλεγίου Christ Church στην Οξφόρδη (εικ. 1) και στο Παλάτσο Πίτι της Φλωρεντίας, (Byam Shaw, 1967, αρ. 79, σ. 67-68). Από τη σύνθεση του Τιτσιάνο υιοθέτησε στοιχεία ο Τζάκοπο Μπασσάνο για τη δική του σύνθεση της *Προσκύνησης των Ποιμένων*, όπως, για παράδειγμα, στο μεγάλο πίνακα στο Museo Cívico του Bassano (εικ. 2) του 1568. Τόσο η σύνθεση του Τιτσιάνο όσο κι εκείνη του Jacopo Bassano αποτυπώθηκαν σε πλήθος χαρακτηριστικά (Muraro-Rosand, 1976, αρ. 55Α, σ. 119-120), τα οποία είχε υπ' όψη του ο Θεοτοκόπουλος. Όπως έδειξε ο Pallucchini, ο Θεοτοκόπουλος συνδύασε στοιχεία από τρία χαρακτηριστικά στην απόδοση του θέματος της Προσκύνησης των Ποιμένων στο φύλλο του τριπτύχου (Pallucchini, 19376, σ. 8-10, εικ. 4-6): α) Από την ξυλογραφία του χαράκτη I.B. (εικ. 3), που ταυτίζεται σήμερα με τον Giovanni Britto (Muraro-Rosand 1976, αρ. 55Α) και θεωρείται ότι αναπαράγει τη σύνθεση του Τιτσιάνο. Αλλά βέβαια και η σχέση της με τη σύνθεση του Bassano είναι προφανής. β) Από το χαρακτηριστικό του Giulio Bonasone (εικ. 4), και γ) Από το χαρακτηριστικό του Parmigianino (εικ. 5). Συγκεκριμένα, η διαμόρφωση του χώρου με τη φάτνη και τον ερειπωμένο τοίχο υπάρχει στο χαρακτηριστικό του I.B. Στην ίδια ξυλογραφία υπάρχει η μορφή της Παναγίας, γονατισμένης, και του βρέφους, ξαπλωμένου πάνω σε πανί, καθώς και η μορφή του νεαρού, που συνομιλεί με το γέροντα Ιωσήφ. Από το χαρακτηριστικό του Bonasone, ο Θεοτοκόπουλος αντέγραψε τη χορωδία των αγγέλων, που βρίσκεται μέσα σε σύννεφα ψηλά στον ουρανό και την ομάδα των βοσκών και των γυναικών στα δεξιά. Όμως εδώ έκανε κάποιες τροποποιήσεις στη σύνθεση χρησιμοποιώντας και συνδυάζοντας, ταυτόχρονα, τα στοιχεία των χαρακτηριστικών που είχε στη διάθεσή του. Για την ακρίβεια, στην απόδοση του βοσκού που γονατίζει σε πρώτο επίπεδο συνδύασε την ξυλογραφία του I.B. και το χαρακτηριστικό του Bonasone. Κι έτσι ο βοσκός γονατίζει μεν όπως ακριβώς στη σύνθεση του Bonasone, όμως η κίνηση και συστροφή του σώματός του από τη μέση και πάνω, μαζί και το καπέλο που σε ένδειξη σεβασμού έχει μόλις βγάλει και το πανί που κρατά κάτω από τη δεξιά μασχάλη του, είναι εκείνα του βοσκού από την ξυλογραφία του I.B. Μια ανάλογη διαδικασία διαπιστώνουμε και στην απόδοση του δεύτερου βοσκού. Γιατί το αρνί που αυτός κρατά αναμείγχα στο τριπτύχο, βρίσκεται κάτω από τη μασχάλη του πρώτου βοσκού στο χαρακτηριστικό του Bonasone.





Εικ. 3. Τζιοβάννι Μπρίτιο:
Η Προσκύνηση των Ποιμένων, χαρακτηριστικό.



Εικ. 4. Τζούλιο Μπονασόνε:
Η Προσκύνηση των Ποιμένων, χαρακτηριστικό.



Εικ. 5. Παρμιτζιανίνο: *Η Προσκύνηση των Ποιμένων*, χαρακτηριστικό.

Κατά τα άλλα, το στοιχείο του βοδιού, που σηκώνει το κεφάλι προς τα επάνω και στέκεται ανάμεσα στην ομάδα των βοσκών, και το ζευγάρι των γυναικών, έχει μεταφερθεί αυτοούσιο από το χαρακτηριστικό του Bonasone. Στο ίδιο χαρακτηριστικό εντοπίζουμε και το ζευγάρι των γυναικών, απ' όπου αντιγράφονται «κατά γράμμα», όσον αφορά στη στάση και στην αμφιέσή τους. Μόνο το δεξί χέρι της μιας γυναίκας, που δείχνει προς την Παναγία και το βρέφος στο χαρακτηριστικό, δεν υπάρχει στη σύνθεση του τριπτύχου λόγω έλλειψης χώρου. Τέλος, η μορφή του γέροντα Ιωσήφ αντιγράφεται από το χαρακτηριστικό του Parmigianino και μεταφέρεται αυτοούσια στη σύνθεση του τριπτύχου έτσι που η αρχική πρόθεση του Θεοτοκόπουλου να δημιουργήσει ένα ζευγάρι ηλικιωμένου (Ιωσήφ) και νεαρού άνδρα, που συνομιλούν, ν' αποτυγχάνει και η μορφή του Ιωσήφ να μένει μετέωρη στο χώρο και ασύνδετη με τα συμβαίνοντα.

Φαίνεται πως τέτοια χαρακτηριστικά κυκλοφορούσαν στο βενετοκρατούμενο Χάνδακα σε όλη τη β' πενήνταετία του 16ου αι. Για παράδειγμα, το στοιχείο της καλύβας με την αχυρένια στέγη, όπως υπάρχει στην ξυλογραφία του I.B., που σ' ένα σημείο δημιουργεί ορθογώνιο άνοιγμα-τρύπα, σε ένδειξη εγκατάλειψης, και υιοθετείται από το Θεοτοκόπουλο, θα επαναληφθεί σε εικόνες κατά τα τέλη του ίδιου (16ου) αιώνα, όπως, για παράδειγμα στην εικόνα με την *Προσκύνηση των Μάγων* στη συλλογή της Αγίας Αικατερίνης στο Ηράκλειο, έργο του Μιχαήλ Δαμασκηνού, που τοποθετείται γύρω στα 1950. (*Affreschi e Icone*, 1986, αρ. 93, III) και στην *Προσκύνηση των Μάγων* από ιδιωτική συλλογή της Αθήνας, έργο του Εμμανουήλ Λαμπάρδου του τέλους του 16ου αι. (*From Byzantium*, 1987, αρ. 64).

Αλλά, αν στη σύνθεση του Δαμασκηνού υπάρχουν κάποιες, έστω και αμυδρές, εικονογραφικές αναμνήσεις μιας βυζαντινής παράδοσης, αυτές στη σύνθεση του Θεοτοκόπουλου έχουν παντελώς εξαφανιστεί. Όμως τέτοιες αναμνήσεις θα βρούμε σε τεχνοτροπικά στοιχεία της σύνθεσης. Όσο κι αν στην παράσταση δεσπόζουν έντονοι χρωματισμοί σε τόνους του κίτρινου και του πορτοκαλί, που και πάλι υποδηλώνουν τη στρόφη του καλλιτέχνη προς τη βενετσιάνικη ζωγραφική της εποχής του, υπάρχουν οι αναμνήσεις του μεταβυζαντινού καλλιτέχνη στον τρόπο που ντύνει την Παναγία με τον βαθύ κόκκινο χιτώνα και στον τρόπο που δημιουργεί τα φώτα πάνω στις πτυχές των ρούχων της, που είναι διαφορετικές από εκείνες στο κόκκινο φουστάνι της μιας γυναίκας. Κι ακόμα, ο μεταβυζαντινός καλλιτέχνης δημιουργεί το σκούρο προπλάσμα στα σώματα των μορφών και ροδίζει και φωτίζει τα σαρκώματά τους έτσι όπως είχε διδαχθεί. Βέβαια την ίδια στιγμή θ' αφήσει απ' έξω άλλες, πολύ χαρακτηριστικές επίσης αρχές της μεταβυζαντινής ζωγραφικής, το σκούρο έδαφος, που εδώ θα πάρει ακριβώς τις φυσικές



αποχρώσεις του χρώματος, το χρυσό βάθος, τον ανοιχτό μπλε ουρανό. Η σύνθεση της Προσκύνησης των Ποιμένων στο τριπτύχο της Μόδενας προσφέρεται ιδιαίτερα για να παρακολουθήσουμε την εξέλιξη του ζωγράφου γιατί το ίδιο θέμα το ζωγράφισε κι άλλες φορές, απ' όσο ξέρουμε, στα πρώτα στάδια της δραστηριότητάς του: σε πίνακα που ανήκε στη συλλογή Brogio και σήμερα είναι άγνωστο πού βρίσκεται (Da Tiziano, 1981, σ. 56), σε πίνακα του δούκα του Buccleuch (εικ. 6) στο Kettering και στον πίνακα άλλοτε στη συλλογή Willumsen και σήμερα στο ομώνυμο Μουσείο του Frederiksund (Willumsen, 1927, τ. II, σ. 337-360, πίν. LV), τον οποίο δεν αποδέχεται ο Wethey ως έργο του Θεοτοκόπουλου (Wethey, 1962, II, σ. 167, αρ. X-8). Οι δύο πρώτοι από τους πίνακες αυτούς αποτελούν εικονογραφικές παραλλαγές του ίδιου θέματος, με πολλά από τα εικονογραφικά στοιχεία της σύνθεσης της Μόδενας ακόμα παρόντα. Όμως τεχνοτροπικά οι συνθέσεις αυτές βρίσκονται σε πλήρη συνάφεια με τον βενετσιάνικο Μανιερισμό, πράγμα που στην Προσκύνηση του τριπτύχου διαπιστώνεται κυρίως στο εικονογραφικό πεδίο. Αυτή η εικονογραφική, κυρίως, σχέση θα μπορούσε να θεωρηθεί ότι αποτελεί ένα πρώτο επίπεδο προσέγγισης του ζωγραφικού αυτού ρεύματος από τον Θεοτοκόπουλο, έτσι που η σύνθεση του τριπτύχου της Μόδενας να μοιάζει πραγματικά ότι βρίσκεται στο σημείο εκκίνησης των μανιεριστικών αναζητήσεων του ζωγράφου.

Τους απόηχους της σύνθεσης της Προσκύνησης των Ποιμένων του τριπτύχου της Μόδενας μπορούμε μ' ευκολία να εντοπίσουμε σε μεταγενέστερα παραδείγματα που ο Γκρέκο ζωγραφίζει στην Ισπανία. Και βέβαια όσο πλησιέστερα χρονικά θρικόμαστε στη σύνθεση της Μόδενας, τόσο πιο προφανής είναι η εικονογραφική και τεχνοτροπική σχέση. Στην Προσκύνηση των Ποιμένων του Γκρέκο για την εκκλησία του Σάντο Ντομίνγκο ελ Αντίγιο στο Τολέδο, του 1577-79 (εικ. 7) διατηρούνται ακόμα οι βασικές ομάδες της σύνθεσης του τριπτύχου (η Παναγία με το βρέφος, οι γονατισμένοι βοσκοί, οι δύο γυναίκες που συνομιλούν, οι δύο βοσκοί στο βάθος της καλύθας, οι άγγελοι ψηλά). Το βρέφος εξακολουθεί ν' αποτελεί εστία φωτός, αλλά όχι τη μοναδική. Είναι και η ομάδα των αγγέλων που εκπέμπει φως από ψηλά. Όμως οι κατά πολύ μεταγενέστεροι πίνακες της Προσκύνησης των Ποιμένων του Μητροπολιτικού Μουσείου της Νέας Υόρκης (βλ. εικ. 8) και της Βαλένθια, που χρονολογούνται στα 1605-1610 (*L'opera completa*, 1969, εικ. 133a-b, πίν. XXXVII-XXXVIII) και που φαίνονται να έχουν απομακρυνθεί κατά πολύ από τις πρώτες απεικονίσεις του θέματος, διατηρούν τη βασική αρχή που χαρακτηρίζει τις πρώιμες συνθέσεις της Προσκύνησης των Ποιμένων: το θείο βρέφος αποκτά ξανά το ρόλο του ως η εστία φωτός. Στους πίνακες αυτούς ο Γκρέκο θα επιστρέψει και σ' ένα ακόμα στοιχείο του πρώιμου έργου του: στο αρχιτεκτόνημα που είχε ήδη χρησιμοποιήσει για την Προσκύνηση των Μάγων του Μουσείου Μπενάκη (βλ. λήμμα αρ. 3).



Εικ. 7. Δ. Θεοτοκόπουλου: *Η Προσκύνηση των Ποιμένων*, Τολέδο, 1577-79. Σάντο Ντομίνγκο ελ Αντίγιο.



Εικ. 8. Δ. Θεοτοκόπουλου: *Η Προσκύνηση των Ποιμένων*, 1612-14. Νέα Υόρκη, Μητροπολιτικό Μουσείο.



Εικ. 6. Δ. Θεοτοκόπουλου: *Η Προσκύνηση των Ποιμένων*, Συλλογή Buccleuch.

*Β. Ο Χριστός στεφανώνει
στρατιώτη -
Σκηνές Δευτέρας Παρουσίας*

0,235 × 0,168 μ.

Η σύνθεση του κεντρικού φύλλου του τριπτύχου χωρίζεται σε δύο ζώνες. Η επάνω, που καταλαμβάνει και το μεγαλύτερο μέρος της ζωγραφικής επιφάνειας, είχε αρχικά θεωρηθεί ότι απεικόνιζε τον Χριστό να στεφανώνει έναν στρατιωτικό άγιο, που είχε ταυτιστεί με τον άγιο Θεόδωρο τον στρατηλάτη (Pallucchini, 19376, σ. 8). Μια προσεκτικότερη ανάγνωση της σύνθεσης με τη βοήθεια μιας ξυλογραφίας του 1555 (εικ. 1), που από πολύ νωρίς είχε εντοπισθεί στην Εθνική Βιβλιοθήκη του Παρισιού (Mayer, 1939, σ. 28, πίν. 1B), αλλά δεν είχε κατάλληλα αξιοποιηθεί, έδωσε τη δυνατότητα ν' αποκρυπτογραφηθεί η εικονογραφία και το νόημα της παράστασης αυτής (Miesel, 1953, σ. 205-214). Και στην ξυλογραφία και στο κεντρικό φύλλο του τριπτύχου έχουμε μια σύνθεση αντιμεταρρυθμιστικού περιεχομένου και συμβολισμού, που θα μπορούσε να τιτλοφορηθεί «Ο Θρίαμβος της Εκκλησίας».

Οι δύο ζώνες που διακρίνουμε στην κεντρική σύνθεση του τριπτύχου ορίζουν τον ουράνιο και τον γήινο χώρο. Στην επάνω ζώνη, που είναι η μεγαλύτερη, βλέπουμε τον Χριστό γυμνό, με μόνο το κάτω μέρος του σώματός του τυλιγμένο σε περίζωμα, κρατώντας το λάβαρο της Αναστάσεως, να στεφανώνει μια μορφή ντυμένη στρατιωτικά, που γονατίζει μπροστά του. Γύρω από τον Χριστό πετούν άγγελοι σε κύκλο και κρατούν τα σύμβολα του Πάθους: την κολόνα της μαστίγωσης, το δισκοπότηρο, τα καρφιά, το σφουγγάρι, τα σάβανα, τη σκάλα, το σταυρό και το μαστίγιο. Ο Χριστός πατεί πάνω στις ξαπλωμένες μορφές του Άδη, που αποδίδεται ως μελαψή μορφή, και του θανάτου, που έχει τη μορφή σκελετού. Κάτω από αυτές τις δύο μορφές βρίσκεται το Ευαγγέλιο, που το στηρίζουν τα τέσσερα σύμβολα των ευαγγελιστών, ο αετός (Ιωάννης), το μοσχάρι (Λουκάς), το λιοντάρι (Μάρκος) και ο άγγελος (Ματθαίος) και χαμηλότερα υπάρχει τροχός.

Η κάτω ζώνη είναι χωρισμένη στα τρία. Στην αριστερή γωνία αναγνωρίζουμε σκηνή Μετάληψης μ' ένα επίσκοπο, συνοδευόμενο από αγγέλους, να προσφέρει τη Θεία Κοινωνία στους πιστούς. Στο μέσον έχουμε τρεις νεαρές γυναικείες μορφές ως αλληγορίες των τριών θεολογικών αρετών: την Πίστη, την Ελπίδα και την Ευσπλαχνία. Στέκονται πάνω σε ορθογώνια πλάκα. Στη δεξιά πλευρά υπάρχει απεικόνιση της Κολάσεως, που αποτελεί επεισόδιο της Δευτέρας Παρουσίας: οι καταδικασμένοι αμαρτωλοί σπρώχνονται από τους διαβόλους στο στόμα της Κολάσεως, που έχει τη μορφή θαλασσίου τέρατος, και από το στόμα του βγαίνουν φλόγες.

Για την αποκρυπτογράφηση της παράστασης ο Miesel στηρίχθηκε στην ξυλογραφία της Εθνικής Βιβλιοθήκης του Παρισιού (εικ. 1), που εκτός του ότι περιέχει περισσότερα εικονογραφικά στοιχεία, που κάνουν την παράσταση πιο αναγνώσιμη, αυτά συνοδεύονται και από επιγραφές, έτσι που το περιεχόμενο της σύνθεσης να γίνεται ακόμα πιο σαφές. Για παράδειγμα, η σκηνή της Μετάληψης στην αριστερή γωνία της κάτω ζώνης διασαφηνίζεται μέσα από μια αναλυτική εικονογράφηση και τρεις επιγραφές. Στην ξυλογραφία η Θεία Κοινωνία δεν προσφέρεται από τον επίσκοπο, που στέκεται απέναντι από τον όμιλο των γονατισμένων μορφών, αλλά από άγγελο που κατεβαίνει από τον ουρανό και κρατεί δισκοπότηρο – μέσα στο οποίο απεικονίζεται ο Χριστός σε μικρογραφία – και δοχείο. Στην ξυλογραφία η ανδρική μορφή που κηρύσσει, αναγνωρίζεται ως ο απόστολος Παύλος με τη βοήθεια της επιγραφής *Divus Paulus*, που διαβάζεται σε πλάγια πλευρά της ορθογώνιας πλάκας, πάνω στην οποία στέκεται. Στην επάνω επιφάνεια της ίδιας πλάκας, η επιγραφή *Petra* υπαινίσσεται και τον απόστολο Πέτρο, αλλά και τη βεβαιότητα της αληθινής πίστης και της δύναμης του Θεού. Ο όμιλος των μορφών απέναντι του συνοδεύεται από την επιγραφή *Religio*, αναφορά στους πιστούς χριστιανούς τους ενασχολούμενους με τις πνευματικές διδασχές της Εκκλησίας. Επομένως στη μορφή του επισκόπου που προσφέρει τη Θεία Κοινωνία στους πιστούς, στη σύνθεση του τριπτύχου, θα πρέπει



Εικ. 1. Αγνώστου: Ο Χριστός στεφανώνει στρατιώτη, 1555, ξυλογραφία.

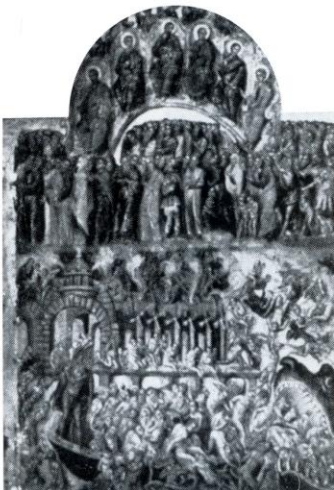




Εικ. 2. Αγνώστου: *Η Δευτέρα Παρουσία*, μέσα 16ου αι., ξυλογραφία.



Εικ. 3. Α. Ντύρερ: *Η Δευτέρα Παρουσία*, ξυλογραφία.



Εικ. 4. Γ. Κλόντζα: *Η Δευτέρα Παρουσία*, δεξιό φύλλο Τρίπτυχου Βενετίας.

πει ν' αναγνωρίσουμε τον απόστολο Παύλο και όχι τον Χριστό, όπως είχε προτείνει ο Pallucchini (Pallucchini, 19376, σ. 8).

Ένα άλλο εικονογραφικό στοιχείο της σύνθεσης του τριπτύχου, που μπορούμε να το διασαφηνίσουμε με τη βοήθεια της ξυλογραφίας, είναι εκείνο της μορφής του πολεμιστή που στεφανώνεται, στην επάνω ζώνη, από τον Χριστό. Γιατί η μορφή αυτή περιέχεται και στην ξυλογραφία και μάλιστα δύο φορές και στην επάνω και στην κάτω ζώνη. Η παρουσία του στρατιώτη στην κάτω ζώνη, δίπλα στις τρεις Αρετές, και ο ρόλος που έχει αναλάβει να αντικρούει τις επιθέσεις των αμαρτωλών στα δεξιά, σε συνδυασμό με τις επιγραφές που αναγράφονται σε διάφορα σημεία της στολής και της εξάρτυσής του (*fides, veritas, justitia* κ.λπ.) είναι ενδεικτικά του ότι η μορφή αυτή υποδηλώνει το Στρατιώτη, το Μάρτυρα της Πίστεως. Αυτόν λοιπόν το στρατιώτη της πίστεως στεφανώνει ο Χριστός στο επάνω μέρος της σύνθεσης και όχι κάποιο στρατιωτικό άγιο. Το περιεχόμενο της σύνθεσης της ξυλογραφίας ερμηνεύθηκε από τον Miesel ότι εκφράζει το θρησκευτικό δόγμα του Canisio (1555), τα χρόνια πριν από τη Σύνοδο του Trento (1564) (Miesel, 1953, σ. 211-213). Η υπόθεση του Miesel ότι η αλληγορία της σύνθεσης είχε εν μέρει στηριχθεί στις επιστολές του αποστόλου Παύλου και συγκεκριμένα στην *Προς Τιμόθεον Β'* (Miesel, 1953, σ. 213) επαληθεύτηκε μέσα από τον εντοπισμό ενός χαρακτηριστικού με το ίδιο θέμα, του Andrea Andreani του 1590, μεταγενέστερου δηλαδή της σύνθεσης του τριπτύχου και της ξυλογραφίας, σημαντικού όμως γιατί περιέχει μια περικοπή (4: 7-8) από την *Προς Τιμόθεον Β'* επιστολή. Την πληροφορία αυτή που μας παρέχει ο Wethey (1962, II, σ. 198) την οφείλει στην Harris.

Μερικά από τα εικονογραφικά στοιχεία της σύνθεσης του κεντρικού φύλλου του τριπτύχου, που δεν υπάρχουν στην ξυλογραφία της Εθνικής Βιβλιοθήκης, εντοπίστηκαν από την Hadermann-Misguich σε άλλη ξυλογραφία (εικ. 2) της ίδιας Βιβλιοθήκης (Hadermann-Misguich, 1964α, σ. 355-358). Η ξυλογραφία χρονολογείται στα μέσα του 16ου αι. και έχει θέμα της τη *Δευτέρα Παρουσία*. Σ' αυτήν περιέχονται τα εικονογραφικά στοιχεία του Διαβόλου και του Θανάτου καθώς και τα τέσσερα σύμβολα των ευαγγελιστών. Στην ίδια ξυλογραφία περιέχεται και ο χορός των αγγέλων με τα σύμβολα του Πάθους, που απεικονίζεται γύρω από τον Χριστό στην επάνω ζώνη. Φαίνεται πως ξυλογραφίες με ανάλογα θέματα κυκλοφορούσαν στη βενετοκρατούμενη Κρήτη, όπως δείχνει εικόνα με την *Αλληγορία* της Θείας Μεταλήψεως στην Κέρκυρα (Βοκοτόπουλος, 1990, πίν. 40) που αποδίδεται στον Μιχαήλ Δαμασκηνό (β' μισό 16ου αι.), και όπου συναντάμε το στοιχείο με το χορό των αγγέλων να κρατά τα σύμβολα του Πάθους ακριβώς όπως το βρίσκουμε στη σύνθεση του τριπτύχου της Μόδενας και στην ξυλογραφία του Παρισιού. Δεν ξέρω αν η διάδοση που γνωρίζει το στοιχείο αυτό στις εικόνες των Κρητικών ζωγράφων μετά τον Δαμασκηνό (Συγγόπουλος, 1974, σ. 288-297. Βοκοτόπουλος, 1986, σ. 149-152, πίν. ΙΖ'-ΚΓ', ΚΕ') δείχνει την ευρεία κυκλοφορία τέτοιων χαρακτηριστικών ή απλώς την απήχηση που είχε η συγκεκριμένη σύνθεση του Δαμασκηνού στους μεταγενέστερους ζωγράφους.



Εικ. 5. Δ. Θεοτοκόπουλου: *Αλληγορία της Ιεράς Συμμαχίας*, 1579, λεπτομέρεια. Μαδρίτη, Εσκοριάλ.



Εικ. 6. Μ. Δαμασκηνού (·): Αλληγορία της Θείας Μεταλήψεως. Κέρκυρα, Μονή Πλατυτέρας.

Η Hadermann-Misguich θεώρησε ότι το στοιχείο της Κολάσεως ως θαλασσίσιου τέρατος με ανοιγμένο το στόμα το υποθέτησε ο Θεοτοκόπουλος και πάλι από χαρακτηριστικό της εποχής, συγκεκριμένα από ξυλογραφία (εικ. 3) του Ντύρερ (*Κλεινε Πασσιον*) με θέμα τη Δευτέρα Παρουσία (Hadermann-Misguich, 1964a, σσ. 356-357). Δεν θα πρέπει να μας διαφύγει το γεγονός ότι το εικονογραφικό αυτό στοιχείο ήταν διαδεδομένο σε παραστάσεις Δευτέρας Παρουσίας και συνδέεται ιδιαίτερα με τις απεικονίσεις του θέματος σε εικόνες και τρίπτυχα του Γεωργίου Κλόντζα (εικόνα και τρίπτυχο Βενετίας: Chatzidakis, 1962, πίν. 39, 41. τρίπτυχα Spada και Yorkshire: *East Christian Art*, 1987, σ. 90, αρ. 74c, 75c). Και μάλιστα στο τρίπτυχο της Μόδενας και η απεικόνιση του τέρατος είναι εξαιρετικά συναφής μ' εκείνη στο τρίπτυχο της Μόδενας και η συνάφειά τους αυτή υπογραμμίζεται ακόμα περισσότερο από την πανομοιότυπη τοποθέτηση του τέρατος μέσα στη σύνθεση και στα δύο παραδείγματα (εικ. 4). Το ίδιο στοιχείο και όμοια τοποθετημένο μέσα στην παράσταση θα επαναλάβει ο Γκρέκο στη σύνθεση της *Αλληγορίας της Ιεράς Συμμαχίας*, που χρονολογείται στα 1578-80: πίνακας στο Εσκοριάλ (εικ. 5) και μικρότερη παραλλαγή στην Εθνική Πινακοθήκη του Λονδίνου (Blunt, 1939-40, σ. 58-69. *L'opera completa*, εικ. 37a-b, πίν. V-VII).

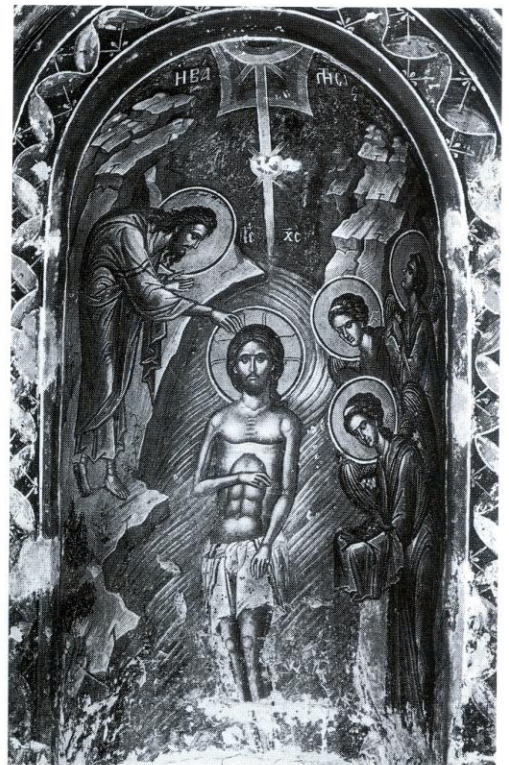
Η εικονογραφική συγγένεια της σύνθεσης με εικόνες του Μιχαήλ Δαμασκηνού και του Γεωργίου Κλόντζα μας προτρέπει να δούμε και τις τεχνοτροπικές τους συγγένειες. Και τέτοιες υπάρχουν και αναδεικνύονται καθώς αντιπαραβάλλουμε τα έργα αυτά. Για παράδειγμα, στην απόδοση του Χριστού στη Μόδενα και σ' εκείνη επίσης του Χριστού στην *Αλληγορία της Θείας Μεταλήψεως*, που αποδίδεται στον Δαμασκηνό (εικ. 6), καθώς και στα γυμνά σώματα των αγγέλων ακολουθείται μια όμοια αντίληψη στον τρόπο που σχηματίζονται και αποδίδονται οι ανατομικές λεπτομέρειες. Όμως, η αντίληψη για τη χρωματική απόδοση των δύο συνθέσεων δεν είναι όμοια και έτσι κάθε σύνθεση έχει μια εντελώς διαφορετική ατμόσφαιρα. Αυτή η διαφορετική ατμόσφαιρα τονίζεται ακόμα πιο πολύ αν αντιπαραβάλλουμε τη σύνθεση του τριπτύχου με συνθέσεις *Δευτέρας Παρουσίας* του Κλόντζα. Στον Θεοτοκόπουλο η σύνθεση φλέγεται μέσα στις πολλαπλές αποχρώσεις του καθαρού κόκκινου, του πορτοκαλοκόκκινου, του κιτρινοκόκκινου, έτσι που και τα φοβερά όντα (ο Διάβολος, ο Θάνατος, το θαλάσσιο τέρας της Κολάσεως) να παίρνουν μian ακόμα πιο φοβερή διάσταση. Στον Κλόντζα υπάρχει αυτή η συνεχής αντίθεση των χρωμάτων, που απλώνονται σε καθαρούς τόνους του πράσινου, του κόκκινου, του γκριζού και του μαύρου και καταλήγουν σε μια σύγκρουση σκληρή και αρνητική για την ατμόσφαιρα του έργου. Μέσα από τέτοια στοιχεία φαίνεται και η πορεία που είχε, ήδη, αρχίσει να διαγράφει ο Θεοτοκόπουλος με το έργο του, μια πορεία που θα τον οδηγούσε μακριά από τις τεχνοτροπικές αντιλήψεις των συγχρόνων του Κρητικών ζωγράφων.

Γ. Βάπτισμα του Χριστού

0,245 × 0,179

Η Βάπτισμα του Χριστού καλύπτει το δεξιό φύλλο της κυρίας όψεως. Βασικό στοιχείο της σύνθεσης αποτελεί ο ποταμός που διασχίζει την παράσταση στο μέσον. Μέσα σ' αυτόν βρίσκεται ο Χριστός με το σώμα του ντυμένο μόνο μ' ένα ανοιχτόχρωμο περιζώμα. Είναι στραμμένος προς την αριστερή όχθη, όπου στέκεται ο Ιωάννης, προς τον οποίο και απλώνει τα χέρια του ενώνοντας τις παλάμες. Ο Ιωάννης έχει αποδοθεί με σκούρα επιδερμίδα και φορεί μια σχεδόν μαύρου χρώματος προδιά, δημιουργώντας μια πολύ σκοτεινή εικόνα, που τελικά διασκεδάζεται αρκετά από τον πορτοκαλί χιτώνα που πέφτει πλούσια από τους ώμους του και καλύπτει το σώμα του φτάνοντας σχεδόν μέχρι το έδαφος. Στη δεξιά όχθη στέκονται τρεις άγγελοι, ως νεαρά κορίτσια. Το γκριζόμαυρο χρώμα του ουρανού διαλύεται όσο πλησιάζουμε προς το κέντρο της σύνθεσης, ενώ το άσπρο περιστέρι (Άγιο Πνεύμα) απομακρύνεται από τα γκριζα σύννεφα για να πλησιάσει το σώμα του Χριστού, που εκπέμπει φως.

Η σύνθεση διατηρεί το βυζαντινό εικονογραφικό σχήμα (με τους τρεις αγγέλους στη μια όχθη και τον Πρόδρομο στην άλλη), που εξακολουθεί να χρησιμοποιείται από τους Κρητικούς μεταβυζαντινούς ζωγράφους του 16ου αι. (βλ. εικ. 1, τοιχογραφία του Θεοφάνη, Μονή Σταυρονικήτα - 1546, Χατζηδάκης, 1986, σ. 64-65). Αλλά το σχήμα αυτό δεν ήταν άγνωστο στη βενετσιάνικη ζωγραφική (Giovanni Bellini - S. Corona στη Vicenza - 1501, Steer, 1989, εικ. 51-



Εικ. 1. Θεοφάνη: Η Βάπτισμα, 1546, Μονή Σταυρονικήτα, τοιχογραφία.



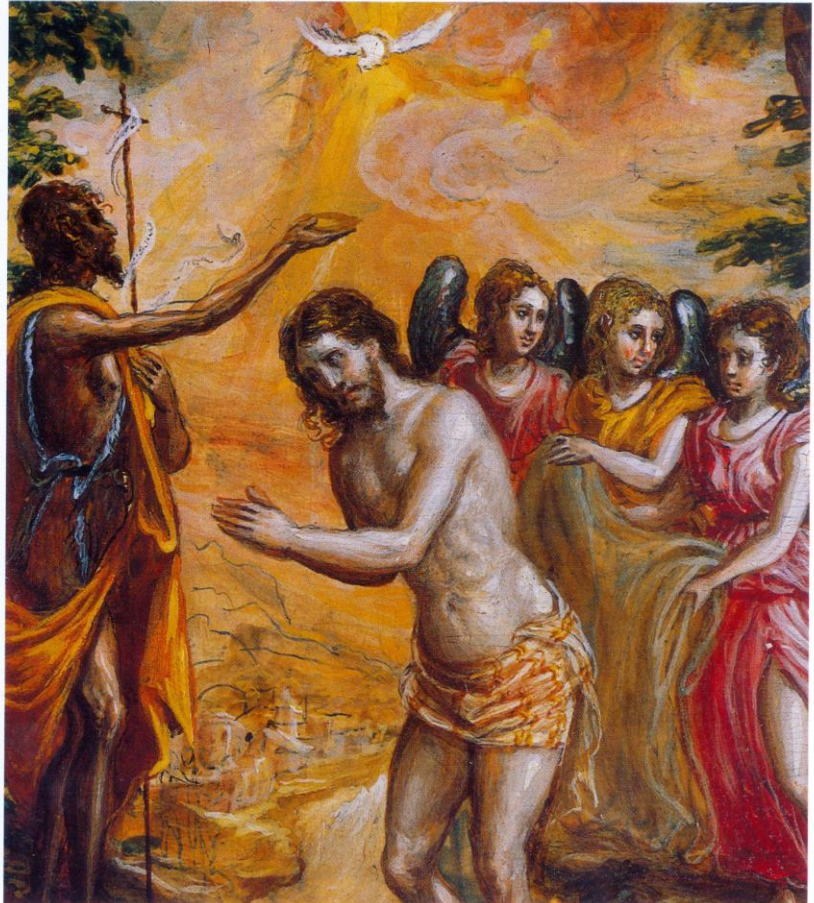


Εικ. 2. Τιντορέττο: *Η Βάπτιση*, Μαδρίτη, Πράντο.

52), από την οποία υιοθετεί και τη στάση του Χριστού, που δεν είναι πα μετωπικός, αλλά έχει στραφεί προς τον Πρόδρομο. Από τη βενετσιάνικη ζωγραφική δανείζεται και τη διαμόρφωση του τοπίου με τα δέντρα που έχουν πλούσιο, σκούρο πράσινο φύλλωμα, καθώς και τη χειρονομία των δύο από τους τρεις αγγέλους, που κρατούν πετούσα από βαρύ πρασινοκίτρινο ύφασμα και περιμένουν για να σκουπίσουν το σώμα του Χριστού. Ο Pallucchini θεωρεί ότι η μορφή του Προδρόμου θυμίζει εκείνη του προφήτη που γονατίζει στην παράσταση της *Περιομής του Χριστού* από χαρακτηριστικό του Schiavone (Pallucchini 19376, σ. 12).

Η εικονογραφική λεπτομέρεια με τον Πρόδρομο να ρίχνει νερό στον Χριστό με στρογγυλή κούπα αποτελεί καθιερωμένο στοιχείο σε απεικονίσεις του θέματος στη βενετσιάνικη ζωγραφική, όπως για παράδειγμα στις συνθέσεις του Τιντορέττο: πίνακες στον San Silvestro της Βενετίας του 1580 (Valcanover-Pignatti, 1985, πίν. 37) και στο Πράντο, που τοποθετείται πριν από το έργο της Βενετίας (βλ. εικ. 2, *Museo del Prado*, 1985, αρ. 397, σ. 691). Αν και το γενικό εικονογραφικό σχήμα της *Βάπτισης* στο τρίπτυχο της Μόδενας βρίσκεται μακριά από τη συγκεκριμένη σύνθεση του Τιντορέττο, υπάρχει μια κοινή τεχνοτροπική αντίληψη και στα δύο έργα. Είναι η αντίληψη εκείνη που, θεωρώντας το σώμα του Χριστού ως πηγή του φωτός, οδηγεί στην απόδοση με σκούρα χρώματα όχι μόνο του ουρανού και της βλάστησης του ποταμού, αλλά ακόμα και του Προδρόμου. Μόνο το περιστέρι ξεφεύγει από τον κανόνα, αφού από τη φύση του, ως άγιο πνεύμα, είναι προορισμένο να δίνει φως. Στο κέντρο της σύνθεσης, που χαρακτηρίζεται από την παρουσία του Χριστού και από το φως που εκπέμπει, κυριαρχεί το κίτρινο της ώχρας που ενισχύει το ρόλο του Χριστού ως πηγής φωτός και δημιουργεί μια τέλεια χρωματική αντίθεση με το σκούρο πράσινο της βλάστησης. Είναι τέτοια η κυριαρχία της ώχρας ώστε ακόμα και τα νερά του ποταμού έχουν αυτό το χρώμα και η ροή του νερού αποδίδεται με ανεπαίσθητες πράσινες πινελιές. Το κίτρινο του ποταμού ενώνεται με το κίτρινο του βάθους μέχρι το ύψος του περιστεριού.

Η στροφή του Χριστού προς τον Πρόδρομο και η χειρονομία του με τις ενωμένες παλάμες



δίνουν την εντύπωση μορφής που δέεται. Αυτό το στοιχείο του δέομένου Χριστού κατά τη στιγμή της Βαπτίσεως θα το ενισχύσει ο Γκρέκο ακόμα περισσότερο στη *Βάπτιση* του Τολέδο, του 1608-14 (βλ. εικ. 3, *L'opera completa*, 1969, αρ. 173Α). Ο Χριστός εκεί, με λυγισμένο το ένα πόδι του, γονατίζει και οι ενωμένες παλάμες του βρίσκονται κοντά στο στήθος. Η εικονογραφική απόδοση του Χριστού διαγράφει μια μεγάλη πορεία ανάμεσα στη Βάπτιση του τριπτύχου της Μόδενας και σ' εκείνη του Τολέδο. Η πορεία αυτή καθορίζεται από την επιθυμία του ζωγράφου να φορτίσει συναισθηματικά, όσο το δυνατόν περισσότερο, το γεγονός. Αυτό υποδηλώνει η στάση και η χειρονομία του Χριστού, αλλά και του Προδρόμου. Στη σύνθεση του τριπτύχου ο Πρόδρομος μοιάζει να βρίσκεται σε επικοινωνία περισσότερο με το Άγιο Πνεύμα, προς το οποίο και έχει στραμμένο το κεφάλι του, παρά με τον Χριστό. Αντίθετα, στη Βάπτιση του Τολέδο είναι ολοκληρωτικά απορροφημένος από το γεγονός, στο οποίο και παίζει πρωτεύοντα ρόλο. Ακολουθώντας το πνεύμα της συναισθηματικής φόρτισης και στην απόδοση των αγγέλων τους μετατρέπει, από απλούς παρατηρητές και περιθωριακούς βοηθούς στη Βάπτιση του τριπτύχου, σε πρόσωπα με έντονη συμμετοχή και φθάνει στο σημείο να τους τοποθετήσει ανάμεσα στον Πρόδρομο και στον Χριστό. Παράλληλα, η κίνησή τους με την πετσίτα που κρατούν αποκτά μια υπερβολική ένταση, που δηλώνεται και χρωματικά: η πετσίτα ζωγραφίζεται τώρα σ' ένα έντονα γαλάζιο χρώμα. Όσο κι αν αυτές οι δύο συνθέσεις του Θεοτοκόπουλου απέχουν όχι μόνο χρονολογικά αλλά και δομικά μεταξύ τους, συνδέονται από αυτό που σε πρώτη ματιά φαίνεται να τις χωρίζει: το πάθος, που στη σύνθεση του Τολέδο φθάνει στην υπερβολή. Γιατί στοιχεία αυτού του πάθους μπορούμε να ιχνηλατήσουμε στη Βάπτιση του τριπτύχου. Φαίνεται πως η επιθυμία του Θεοτοκόπουλου να δημιουργήσει μια σύνθεση που θα δονείται από πάθος καθόρισε την επιλογή εικονογραφικών στοιχείων που τον απομακρύνουν από τη μεταβυζαντινή ζωγραφική και τον φέρνουν κοντά στη βενετσιάνικη ζωγραφική, όπου μπορούσε να βρει πλήθος τέτοια στοιχεία.



Εικ. 3. Δ. Θεοτοκόπουλου: *Η Βάπτιση*, 1614, Τολέδο, Νοσοκομείο Ταβέρα.

Δ. Ο Ευαγγελισμός

0,245 × 0,183 μ.



Εικ. 1. Μ. Δαμασκηνού: Ο Ευαγγελισμός, 1574. Βενετία, Άγιος Γεώργιος των Ελλήνων.



Εικ. 2. Γ. Κλοντζα: Ο Ευαγγελισμός, λεπτομέρεια από το Τρίπτυχο της Πάτμου.

Ο Ευαγγελισμός βρίσκεται στο αριστερό φύλλο της πίσω όψης του τριπτύχου. Η Παναγία έχει τοποθετηθεί στην αριστερή πλευρά της σύνθεσης καθισμένη στα πλάγια ξύλινου επίπλου, όπου βρίσκεται ανοιγμένο το βιβλίο της. Έχει στραμμένο το πρόσωπό της προς τα δεξιά, προς τον αρχάγγελο Γαβριήλ, που κατεβαίνει μέσα από τα σύννεφα. Η έκπληξη και η ταραχή της δηλώνονται με τη χειρονομία του δεξιού χεριού, που το φέρνει κοντά στο στήθος της, και με την κίνηση του σώματός της, που οπισθοχωρεί γέρνοντας ελαφρά προς τα πίσω. Ο άγγελος κρατεί το λευκό κρίνο στο αριστερό του χέρι και απλώνει το δεξί σε χειρονομία λόγου. Ψηλά στον ουρανό ανάμεσα από τα σύννεφα, στα δεξιά, προβάλλουν τρεις άγγελοι. Ο ένας παρακολουθεί έκπληκτος το επεισόδιο, ενώ οι άλλοι δύο τον κοιτάζουν και σηκώνουν ένα γκρίζο σύννεφο. Στην αριστερή πλευρά του ουρανού μέσα από γκρίζα σύννεφα προβάλλει ένα χερουβείμ. Από τον ουρανό κατεβαίνει και το λευκό περιστέρι-Άγιο Πνεύμα. Είναι φανερή η προσπάθεια του ζωγράφου ν' αποδώσει την προοπτική διάσταση του χώρου χρησιμοποιώντας τις αρχές της γεωμετρικής προοπτικής. Για το λόγο αυτό επιλέγει έναν τύπο δαπέδου στρωμένο με ορθογώνιες πλάκες, που οι κάθετες και οριζόντιες γραμμές τους διευκολύνουν την απόδοση του βάθους και του πλάτους του χώρου. Όμως, το τελικό αποτέλεσμα δεν μπορεί να χαρακτηριστεί ως ιδιαίτερα επιτυχημένο και ασφαλώς προδίδει την απειρία του ζωγράφου στην εφαρμογή της γεωμετρικής προοπτικής.

Το εικονογραφικό σχήμα του Ευαγγελισμού δεν θυμίζει σε τίποτε τις σύγχρονες μεταβυζαντινές απεικονίσεις του θέματος, όπως για παράδειγμα την εικόνα του Μιχαήλ Δαμασκηνού (εικ. 1) από το τέμπλο του Αγίου Γεωργίου των Ελλήνων στη Βενετία, που τοποθετείται γύρω στα 1574 (Chatzidakis, 1962, αρ. 38, σ. 62). Στην εικόνα του Δαμασκηνού τα επιμέρους δυτικά στοιχεία (π.χ. τα αγάλματα που τοποθετούνται σε κόγχες στον τοίχο του βάθους) δεν είναι αρκετά για να αλλοιώσουν τον παραδοσιακό χαρακτήρα της σύνθεσης, που έχει την αφετηρία της στην Παλαιολόγεια τέχνη και στην Κρητική ζωγραφική του 15ου αι. Πιο κοντά στη σύνθεση του Θεοτοκόπουλου βρίσκεται ο Ευαγγελισμός (εικ. 2) από το τρίπτυχο της Πάτμου, έργο του Γεωργίου Κλοντζα (περ. 1540-1608), που κατατάσσεται στα πρώιμα έργα του ζωγράφου και επομένως δεν απέχει χρονικά από τη σύνθεση του τριπτύχου της Μόδενας (Χατζηδάκης, 1977, αρ. 62, σ. 107-108). Στον Ευαγγελισμό του τριπτύχου της Πάτμου, όσο κι αν η στάση και η κίνηση της Παναγίας και του αρχαγγέλου μας παραπέμπουν και πάλι στην Παλαιολόγεια παράδοση, η όλη σύνθεση έχει αλλάξει χαρακτήρα με την επιστράτευση ενός δαπέδου, που βρίσκεται κοντά σ' εκείνο του τριπτύχου της Μόδενας. Τα δάπεδα αυτά ήταν πολύ δημοφιλή στη βενετιάνικη ζωγραφική της εποχής για παράδειγμα, ένα πολύ συναφές δάπεδο σε πίνακα του Tintoretto (Valcanover-Rignati, 1985, πίν. 11) απ' όπου ασφαλώς και τα παίρνουν οι Κρητικοί ζωγράφοι. Οπωσδήποτε στην περιοχή της Βενετίας θα πρέπει ν' αναζητήσουμε την πηγή έμπνευσης του Θεοτοκόπουλου και ίσως, όπως και στην περίπτωση της Προσκύνησης των Ποιμένων, στο συνδυασμό περισσότερων του ενός χαρακτικών. Η εικονογραφική συγγένεια της παράστασης με τη σύνθεση που είχε δημιουργήσει ο Τιτσιάνο και αντέγραψε γύρω στα 1537 ο Gian Giacomo Caraglio σε χαλκογραφία (βλ. εικ. 3, Muraro-Rosand, 1976, σ. 35), που προτάθηκε από τον Pallucchini (Pallucchini, 1937β, σ. 6), περιορίζεται στο επάνω μέρος της σύνθεσης και συγκεκριμένα στα σύννεφα με τα αγγελάκια και το άγιο πνεύμα. Όμως, αν και περιορισμένη αυτή η εικονογραφική σχέση των δύο συνθέσεων είναι ιδιαίτερα στενή. Επομένως, η πλήρης απόρριψη του προτύπου αυτού, που επιχείρησε ο Wethey, δεν ευσταθεί (Wethey, 1962, II, σ. 198-199).

Ο Θεοτοκόπουλος θα μείνει πιστός σ' αυτό το εικονογραφικό σχήμα του Ευαγγελισμού, που όμως θα το επεξεργαστεί και θα το αποδώσει πολύ πιο επιτυχημένα σε συνθέσεις που τοποθε-





Εικ. 3. Τζ. Τζ. Καράλιο: *Ο Ευαγγελισμός*, 1537 περίπου. Χαλκογραφία από σχέδιο του Τιτσιάνο.



Εικ. 5. Δ. Θεοτοκόπουλου: *Ο Ευαγγελισμός*, 1576 περίπου. Λουγκάνο, Συλλογή Τύσεν.

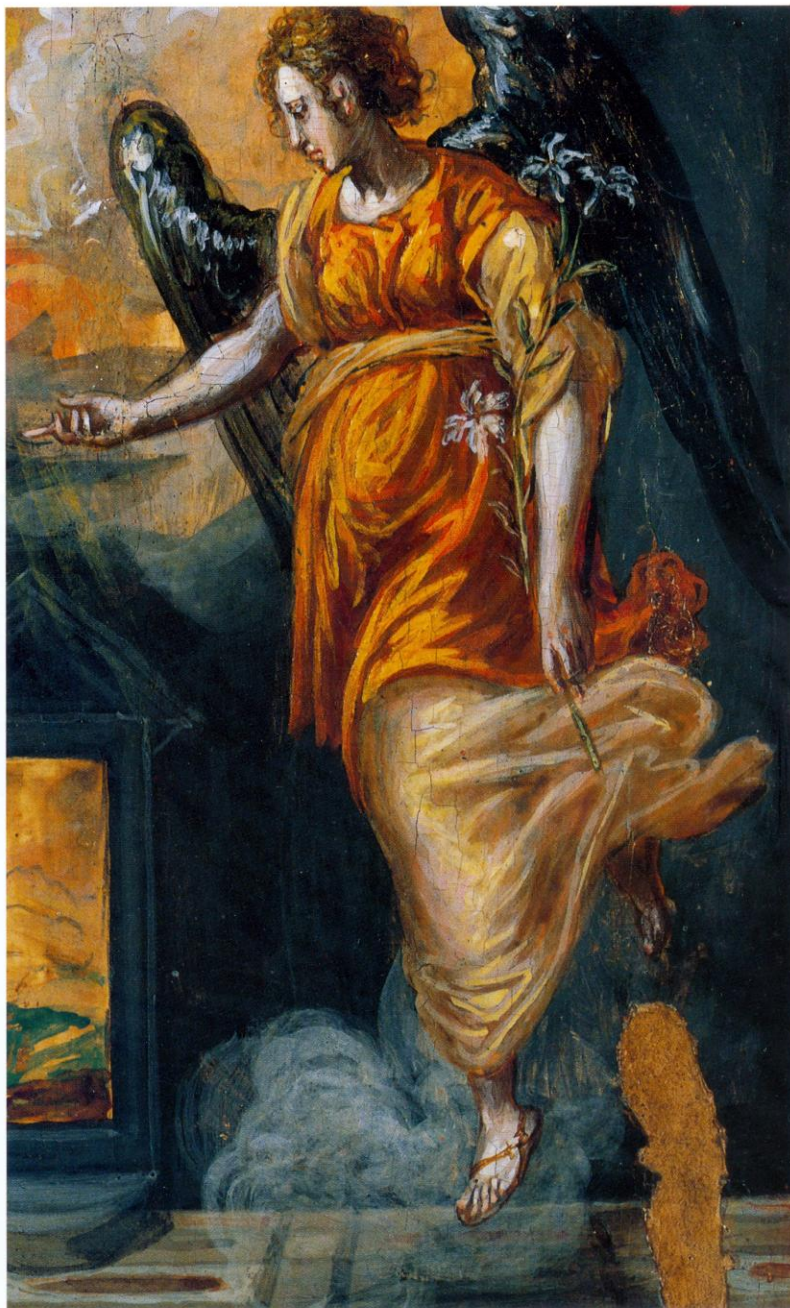


Εικ. 6. Δ. Θεοτοκόπουλου: *Ο Ευαγγελισμός*, 1600-1605 περίπου. Τολίντο (Οχάιο), Μουσείο Καλών Τεχνών.

τούνται στην ιταλική περίοδο της καλλιτεχνικής του παραγωγής και επομένως δεν απέχουν χρονικά από εκείνη στο τρίπτυχο της Μόδενας. Αυτά τα έργα είναι ο μικρός πίνακας του Πράντο (βλ. εικ. 4, *El Greco of Toledo*, αρ. 1, πίν. 29), ο πίνακας της συλλογής Μυñοz στη Βαρκελώνη (*El Greco of Toledo* 1982, εικ. 108), καθώς και η σύνθεση που βρισκόταν άλλοτε στη συλλογή Contini Bonacossi και σήμερα ανήκει στη συλλογή Thyssen-Bornemisza στο Λουγκάνο (βλ. εικ. 5). Αυτός ο τελευταίος πίνακας αποτελεί τη συγγενέστερη σύνθεση προς την παράσταση του τριπτύχου. Τα εικονογραφικά στοιχεία του Ευαγγελισμού του τριπτύχου υπάρχουν και στον πίνακα της συλλογής Thyssen, όμως σ' αυτόν έχουν αποδοθεί πολύ πιο επιτυχημένα. Η στάση, η κίνηση και η χειρονομία της Παναγίας και του αγγέλου, το έπιπλο όπου κάθεται η Παναγία και ακουμπά το βιβλίο της, ο τύπος του δαπέδου με τις ορθογώνιες πλάκες, η προοπτική απόδοση του χώρου είναι κοινά και στα δύο έργα. Εκτός από τα εικονογραφικά, και τα τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά της σύνθεσης του τριπτύχου υπάρχουν στον πίνακα της συλλογής Thyssen, αλλά πολύ περισσότερο εξελιγμένα. Στις χρωματικές αναζητήσεις του τριπτύχου μπορούμε να εντοπίσουμε στοιχεία από το μεταβυζαντινό υπόβαθρο του καλλιτέχνη (ιδιαίτερα έντονο στο σκούρο κόκκινο χιτώνα της Παναγίας), αλλά παράλληλα και κάποιες από τις χρωματικές αρχές του βενετσιάνικου Μανιερισμού. Και το αποτέλεσμα δεν είναι ιδιαίτερα επιτυχημένο. Αντίθετα, στον πίνακα της συλλογής Thyssen θα επιτύχει ένα τέλει χρωματικό αποτέλεσμα, που ένα από τα βασικά του χαρακτηριστικά είναι η διαύγεια και η ζωντάνια, που λίγα έργα της πρώιμης περιόδου του Θεοτοκόπουλου έχουν (για παράδειγμα, ο πίνακας με τον καρδινάλιο Charles De Guise). Διαφορετικός στις δύο συνθέσεις του Ευαγγελισμού είναι ο τύπος του αρχιτεκτονικού βάθους. Στον πίνακα Thyssen αποτελείται από έναν χαμηλό οριζόντιο τοίχο, που ζωγραφίζεται σχεδόν ανεπαίσθητα. Στη σύνθεση του τριπτύχου αποτελείται από ανοιχτή πόρτα, που αφήνει να φανεί το τοπίο του βάθους. Αυτός ο τύπος αρχιτεκτονικού βάθους θα απασχολήσει τον Θεοτοκόπουλο και σε άλλες συνθέσεις της προ-ισπανικής περιόδου του. Στον πίνακα με τον Giulio Clovio, για παράδειγμα, υπάρχει μιας ανάλογης μορφής και αντίληψης αρχιτεκτονικό βάθος (*Da Tiziano*, 1981, αρ. 101, εικ. στη σ. 261), που εξέλιξη της φαίνεται να είναι εκείνο στους πίνακες του Ευαγγελισμού του Πράντο και της συλλογής Μυñοz. Η διαφορά είναι ότι στους πίνακες αυτούς το άνοιγμα του αρχιτεκτονήματος που βρίσκεται στο πρώτο επίπεδο αφήνει να φανεί στο βάθος ένα σύμπλεγμα άλλων αρχιτεκτονημάτων και όχι το τοπίο.



Εικ. 4. Δ. Θεοτοκόπουλου: *Ο Ευαγγελισμός*, 1575 περίπου. Μαδρίτη, Πράντο.



Το θέμα του Ευαγγελισμού θ' απασχολήσει τον Θεοτοκόπουλο κι άλλες φορές, μέχρι τα τελευταία χρόνια της καλλιτεχνικής του δράσης. Όμως οι πίνακες αυτοί, που χρονολογούνται ανάμεσα στο 1596 και στο 1614 και βρίσκονται στο Μουσείο Balaguer, Villanueva y Geltrú (*El Greco of Toledo*, 1982, αρ. 32, πίν. 1), στο Μουσείο του Μπιλμπάο, στη Συλλογή Thyssen, στη Sigüenza, στο Μουσείο Τέχνης του (εικ. 6), στο Μουσείο της Βουδαπέστης, σε ιδιωτική συλλογή της Ιαπωνίας και αλλού (*L'opera completa*, 1969, αρ. 107B, Bb1, Bb2, 126a,b,c, 167a, πίν. XIX) έχουν απομακρυνθεί πολύ από το εικονογραφικό σχήμα των πρώιμων έργων του. Εδώ θα απαλλάξει την παράσταση από τα συμπληρωματικά στοιχεία της (χορός αγγέλων, αρχιτεκτονικό βάθος) και θα δώσει ακόμα μεγαλύτερη έμφαση στο ίδιο το γεγονός του Ευαγγελισμού. Αυτή η εντελώς διαφορετική σύνθεση που θα δημιουργήσει ο Θεοτοκόπουλος στα μεταγενέστερα έργα του μπορεί να εικονογραφήσει για μια ακόμα φορά το ανεξάντλητο ταλέντο του ζωγράφου μας.

Ε Το Τοπίο του Όρους Σινά

0,37 × 0,238 μ.



Εικ. 1. Δ. Θεοτοκόπουλου: *Το Τοπίο του Όρους Σινά*, 1570 περίπου. Βιέννη, ιδιωτική συλλογή.

Το θέμα του κεντρικού φύλλου της πίσω όψεως του τριπτύχου εύκολα αναγνωρίζεται ως το *Τοπίο του Όρους Σινά*. Την αναγνώριση αυτή επιβεβαιώνει και η επιγραφή με κεφαλαία, χρυσά γράμματα στο επάνω μέρος της σύνθεσης: *ΤΟ ΑΓΙΟΝ ΚΑΙ ΘΕΟΒΑΔΙΣΤΟΝ ΟΡΟΣ ΤΟ ΣΙΝΕΟΝ*. Στο ίδιο φύλλο του τριπτύχου πάνω από την ομάδα των μορφών στην κάτω δεξιά πλευρά υπάρχει η υπογραφή του ζωγράφου: *ΧΕΙΡ ΔΟΜΗΝΙΚΟΥ*.

Η σχηματική απόδοση του τοπίου ενώνει σε μία σύνθεση τα τρία βουνά της κοιλάδας του Σινά, που στην πραγματικότητα δεν έχουν αυτή την τοπογραφική σχέση μεταξύ τους: το βουνό της Αγίας Επιστήμης αριστερά, το όρος Χωρήθ στο κέντρο και το βουνό της Αγίας Αικατερίνης δεξιά. Στη βάση του όρους Χωρήθ, στο μέσον, τοποθετείται λοξά ο οχυρωμένος περίβολος της μονής της Αγίας Αικατερίνης. Στο εσωτερικό του περιβόλου, ανάμεσα σε ένα πλήθος κτίσματα διακρίνουμε το καθολικό της μονής στον τύπο της βασιλικής, το κωδωνοστάσι, το παρεκκλήσι της Αγίας Βάτου, καθώς και το μινάρε του αραβικού τεμένους. Μπροστά από τον περίβολο της μονής τοποθετείται ο κοιμητηριακός ναός, που αποδίδεται εντελώς σχηματικά και περικλείεται από χαμηλό κυκλικό περίβολο. Το ίδιο σχήμα περιβόλου υιοθετείται και για τα δύο μετόχια της μονής στο δεξιό άκρο της παράστασης.

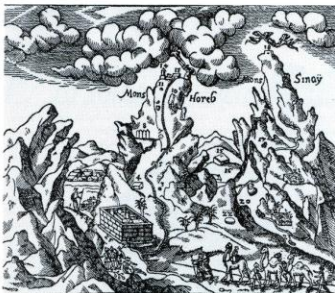
Στην απόδοση των όγκων των τριών βουνών του Σινά υπάρχει μια χρωματική διαβάθμιση από τους πολύ σκούρους τόνους, αριστερά, στους ανοικτόχρωμους, δεξιά. Αυτή η σκούρα και μουντή απόδοση των βουνών επιτείνεται από το φόντο του ουρανού, που ζωγραφίζεται στους τόνους του γκρι και του μπεζ με λεπτές πινελιές γαλάζιες και μωβ. Ο όγκος του βουνού της Αγίας Επιστήμης, αριστερά, έχει αποδοθεί με τα πιο σκούρα χρώματα. Αυτόν τον σχεδόν μαύρο όγκο διασχίζει διαγώνια μια ακτίνα φωτός, που διαπερνά το βουνό και καταλήγει στο παρεκκλήσι της Αγίας Βάτου, μέσα στον περίβολο της Μονής. Στο όρος Χωρήθ, στο μέσον της σύνθεσης, οι χρωματικοί τόνοι γίνονται ανοικτότεροι. Στην κορυφή του βρίσκεται ο προφήτης Μωυσής που δέχεται τις πλάκες του νόμου από τον Θεό που κατεβαίνει από τον ουρανό. Στο σημείο αυτό ο ουρανός γίνεται καστανοκόκκινος και η εμφάνιση του Θεού υποδηλώνεται από χρυσοκίτρινες πινελιές, που δημιουργούν ένα άνοιγμα μέσα στον καστανοκόκκινο όγκο. Από τους πρόποδες του βουνού και πίσω από τον περίβολο της μονής ξεκινά κλιμακωτό μονοπάτι που οδηγεί στην κορυφή του όρους Χωρήθ. Διάσπαρτα πάνω στο βουνό βρίσκονται μικρά παρεκκλήσια, που έχουν τη μορφή μονόχρωμων κτισμάτων με στέγη από κεραμίδια. Στο βουνό της Αγίας Αικατερίνης, στα δεξιά της παράστασης, τα χρώματα γίνονται πιο ανοικτά απ' ό,τι στα άλλα δύο. Στην κορυφή του βουνού δύο άγγελοι ενταφιάζουν την Αγία Αικατερίνη.

Στο επίπεδο που διαμορφώνεται μπροστά από τα τρία βουνά και το μοναστήρι υπάρχουν τρεις ομάδες ανθρώπων. Αριστερά, ομάδα τριών προσκυνητών βαδίζει προς τα δεξιά, όπου βρίσκεται το μοναστήρι. Μια δεύτερη ομάδα προχωρεί από τα δεξιά προς τα αριστερά και συνοδεύεται από καμήλες. Αυτή την ομάδα υποδέχονται δύο μορφές ντυμένες στα μαύρα. Η τρίτη ομάδα βρίσκεται πιο κοντά στον περίβολο του μοναστηριού και αποτελείται από δύο μορφές με σαρική στο κεφάλι. Σε όλες αυτές τις μορφές είναι λογικό ν' αναγνωρίσουμε ομάδες προσκυνητών και μοναχών της μονής, όπως και πρόσωπα (Βεδουίνοι), που ακόμα και σήμερα εξυπηρετούν τη μετάβαση στη μονή. Η σκηνή της υποδοχής των μορφών με τις καμήλες από τα δύο μαυροντυμένα πρόσωπα θεωρήθηκε (Kehrer, 1939, σ. 21-22. Puppi, 1984, σ. 139) ότι απεικονίζει τη συνάντηση του Μωυσή με τον πεθερό του Ισθόρ, που αποτελεί γνωστό επεισόδιο της

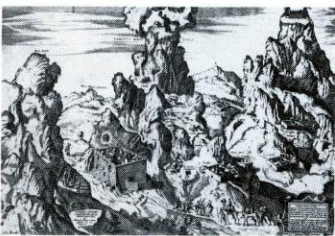




Εικ. 2. Χάιμεντορφ: Το Όρος Σινά, 1570, χαρακτηριστικό.



Εικ. 3. Βάλτερ φον Βάλτερσοϊλ: Το Όρος Σινά, 1587, χαρακτηριστικό.



Εικ. 4. Μπατίστα Φοντάνα: Το Όρος Σινά, 1569, χαλκογραφία.

Παλαιάς Διαθήκης (Έξοδος 18: 5-7). Όμως δεν υπάρχει καμιά εικονογραφική ένδειξη που να υποδηλώνει ότι οι ομάδες αυτές αποτελούν συγκεκριμένα πρόσωπα της Παλαιάς Διαθήκης, που σχετίζονται με το χώρο του Σινά. Επίσης, δεν υπάρχει καμιά εικονογραφική ένδειξη για να ταυτίσουμε τη σκηνή της υποδοχής των μορφών με τις καμήλες με τη γνωστή εθιμική σκηνή της υποδοχής του αρχιεπισκόπου και της συνοδείας του από τους μοναχούς του Σινά, όπως τη γνωρίζουμε από μεταγενέστερες απεικονίσεις (Σωτηρίου, 1960-61, σ. 1-6). Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι οι δύο μαυροντυμένες μορφές είναι μοναχοί. Όμως η ταυτότητα των προσώπων που οι δύο μοναχοί υποδέχονται παραμένει αδιάνγνωστη.

Το εικονογραφικό σχήμα της απεικόνισης του τοπίου του όρους και της Μονής του Σινά, που υιοθέτησε ο Θεοτοκόπουλος στο τρίπτυχο της Μόδενας, υπάρχει πανομοιότυπο και στην αυτόνομη σύνθεση του ίδιου ζωγράφου, άλλοτε στη συλλογή Hatvani στη Βουδαπέστη και σήμερα στη συλλογή της Βιέννης (βλ. εικ. 1). Ο πίνακας βρισκόταν στη συλλογή Fulvio Orsini στα 1600 και, ως εκ τούτου, θεωρείται ότι ζωγραφήθηκε κατά τη διάρκεια της παραμονής του ζωγράφου στη Ρώμη (περ. 1570-1575/76). Οι διαστάσεις του πίνακα είναι διαφορετικές (0,41 × 0,478 μ.) από εκείνες του φύλλου (0,37 × 0,238μ.) του τριπτύχου της Μόδενας και το γεγονός ότι η κατά πλάτος διάστασή του είναι σχεδόν διπλάσια εκείνης του τριπτύχου επέτρεψε την σε οριζόντιο άξονα ανάπτυξη του θέματος. Έτσι η σύνθεση αποτυπώνεται εδώ πιο καθαρά και με περισσότερες λεπτομέρειες και αυτό μας επιτρέπει να κατανοήσουμε πολλά από τα εικονογραφικά στοιχεία, που έχουν αποδοθεί ελλειπτικά στη σύνθεση του τριπτύχου. Όμως, όσο κι αν η σύνθεση του πίνακα είναι πλατύτερη, δεν υπάρχει σ' αυτήν η ομάδα των δύο Βεδουίνων κοντά στον περίβολο της μονής, που είδαμε στη σύνθεση του τριπτύχου. Είναι φανερό πως και στις δύο συνθέσεις χρησιμοποιήθηκε το ίδιο εικονογραφικό πρότυπο. Το πρότυπο αυτό έχει ήδη αναζητηθεί σε ξυλογραφίες και χαλκογραφίες Ευρωπαίων περιηγητών, κυρίως Γερμανών, που κυκλοφορούσαν από τα μέσα του 16ου αι. (Byron-Rice, 1930, σ. 195-197, πίν. 91-92. Χατζηδάκης, 1950, σ. 404-408, εικ. 6). Τα χαρακτηριστικά που έχουν προταθεί ως τα πλησιέστερα, εικονογραφικά αλλά και χρονολογικά, προς τη σύνθεση του Θεοτοκόπουλου είναι εκείνα του Christopher Führer ab Heimendorf, του 1570 (εικ. 2) και του von Walterweyl, του 1587 (εικ. 3). Αλλά ακόμα πιο κοντά με την απεικόνιση του Σινά στο τρίπτυχο της Μόδενας πιστεύω ότι βρίσκεται μια χαλκογραφία (εικ. 4) που έγινε στα 1569 από τον I. Baptista Fontana και τυπώθηκε από τον Bertelli (Παπαστράτου, 1986, Β', σ. 338). Σ' αυτήν εντοπίζουμε τη διάταξη των τριών θουνών με την παράδοση των πλακών του νόμου στο κεντρικό και τον ενταφιασμό της Αγίας Αικατερίνης στο δεξιό, όπως υπάρχουν και στις συνθέσεις του Θεοτοκόπουλου. Επίσης, η λοξή τοποθέτηση του τετράγνου μοναστικού συγκροτήματος είναι κοινή και στα δύο έργα. Διαφοροποιήσεις διαπιστώνουμε στην απόδοση των μορφών των προσκυνητών και των μοναχών, που δεν μας επιτρέπουν να θεωρήσουμε τη χαλκογραφία αυτή ως το άμεσο πρότυπο για τη σύνθεση του Θεοτοκόπουλου. Τίποτε δεν αποκλείει τη χρήση περισσότερων του ενός χαρακτηριστικών με το τοπίο του Σινά κατά τον τρόπο που έχει ήδη εντοπισθεί στην Προσκύνηση των Ποιμένων του ίδιου τριπτύχου. Δεν υπάρχει καμιά αμφιβολία ότι ο Θεοτοκόπουλος υιοθέτησε την καθιερωμένη για το β' μισό του 16ου αι. απεικόνιση του Σινά, που χαρακτηρίζεται από τη σχηματοποιημένη απόδοση των τριών κύριων ορεινών όγκων της περιοχής, όπως την είδαμε στα χαρακτηριστικά των Fontana-Bertelli, Heimendorf και Waltersweyl. Όταν υπάρχουν τέτοια χαρακτηριστικά, η υπόθεση ότι για το τοπίο του Σινά ο Θεοτοκόπουλος πρέπει να χρησιμοποίησε μian απεικόνιση των Μετεώρων δεν μπορεί να ισχύει (Galicka-Sygietskina, 1977-78, σ. 337-344).

Απεικονίσεις του τοπίου του Σινά έχουν εντοπισθεί και σε άλλα μεταβυζαντινά έργα, όπως σ' ένα φύλλο τριπτύχου στο Βατικανό (εικ. 5), που είναι έργο κρητικό και χρονολογείται στον 17ο αι. (Χατζηδάκης, 1940, σ. 358, εικ. 2. Χατζηδάκης, 1950, σ. 406, πίν. ΚΔ) και σε μια εικόνα, επίσης του 17ου αι., στη συλλογή του W. Blunt στην Αγγλία (εικ. 6, Talbot-Rice, 1947, σσ. 93-94, πίν. Β, D. Talbot-Rice, 1968, σ. 191). Όπως έχει ήδη υπογραμμιστεί η απεικόνιση του Σινά ως αυτοτελούς παραστάσεως εντοπίζεται μόνο στη μεταβυζαντινή ζωγραφική (Χατζηδάκης, 1940, σ. 358). Το Σινά αποτελεί, συνήθως το τοπίο σε επεισόδια από την Παλαιά Διαθήκη και σε απεικονίσεις της Αγίας Αικατερίνης και της Παναγίας ως Βάτου (Χατζηδάκης, 1940, σ. 351-364. Χατζηδάκης, 1950, σ. 404-407. Weitzmann, 1974, σ. 54-55). Στις μέχρι τώρα γνωστές απεικονίσεις του τοπίου του Σινά ως αυτόνομης παραστάσεως προστέθηκαν πρόσφατα δύο





Εικ. 5. Αγνώστου: Το Όρος Σινά, φύλλο τριπτύχου. Ρώμη, Πινακοθήκη Βατικανού.



Εικ. 6. Αγνώστου: Το Όρος Σινά, αρχές 17ου αι. Συλλογή Μπλάντ.



Εικ. 7. Γ. Κλόντζα: Το Όρος Σινά, κεντρικό φύλλο τριπτύχου. ΗΠΙΑ, ιδιωτική συλλογή.

κρητικά τρίπτυχα, που στο κεντρικό φύλλο της πίσω πλευράς τους, δηλαδή στην ίδια ακριβώς θέση με το τρίπτυχο της Μόδενας, υπάρχει το τοπίο του Σινά. Το ένα τρίπτυχο άλλοτε στη συλλογή Spada στη Ρώμη (εικ. 7) πουλήθηκε πρόσφατα σε ιδιωτική συλλογή της Αμερικής (Βοκοτόπουλος, 1985, σ. 67-74), ενώ το άλλο, άλλοτε σε αγγλική ιδιωτική συλλογή στην περιοχή του Yorkshire (*East Christian Art*, 1987, αρ. 75) βρίσκεται σήμερα στην κατοχή Έλληνα εμπόρου έργων τέχνης στο Μόναχο (εικ. 8). Και τα δύο τρίπτυχα φέρουν την υπογραφή του Κρητικού ζωγράφου Γεωργίου Κλόντζα (περ. 1540-1608). Η σχέση του ξυλόγλυπτου πλαισίου του τριπτύχου πρώην Spada με το τρίπτυχο της Μόδενας υπογραμμίστηκε πιο πάνω. Εκτός αυτού είναι ενδιαφέρον να υπενθυμίσουμε την έμμεση σχέση που ο Γεώργιος Κλόντζας, σύμφωνα με πρόσφατα δημοσιευμένες αρχειακές μαρτυρίες (Κωνσταντουδάκη, 1975, σ. 294-300, έγγρ. αρ. Ι) εμφανίζεται να έχει με τον Θεοτοκόπουλο, που θα μπορούσε να υποδηλώνει την άμεση σχέση των δύο ζωγράφων, τα χρόνια που και ο Δομήνικος βρισκόταν στην Κρήτη. Η απεικόνιση του Σινά στα τρίπτυχα του Γεωργίου Κλόντζα δεν ενδιαφέρει τόσο για την εικονογραφική της συνάφεια με τις συνθέσεις του Θεοτοκόπουλου, που δεν είναι προφανής, όσο για το γεγονός ότι δείχνει πως στην Κρήτη κατά το β' μισό του 16ου αι. κυκλοφορούσαν χαρακτηριστικά του Σινά και πως επίσης τα χρόνια αυτά υπήρχε στην Κρήτη ένα κοινό που αρεσκόταν στο θέμα αυτό. Στις συνθέσεις του Κλόντζα δίνεται ιδιαίτερα μεγάλο βάρος στην απεικόνιση της ζωής των μοναχών, καθώς και πλήθους σκηνών από την Παλαιά Διαθήκη (Διάβαση Ερυθράς Θαλάσσης, Λατρεία του χρυσού μόσχου, κ.λπ.). Όμως παρά τις συμπληρωματικές σκηνές η απεικόνιση του Σινά δεσπόζει και στις δύο συνθέσεις. Σχετικά με τα χαρακτηριστικά που κυκλοφορούσαν τα χρόνια αυτά στην Κρήτη και που πιστεύεται ότι αποτέλεσαν το εικονογραφικό πρότυπο και για τον Κλόντζα και για τον Θεοτοκόπουλο, αξίζει να σημειώσουμε και το εξής: η επιγραφή *ΤΟ ΑΓΙΟΝ ΚΑΙ ΘΕΟΒΑΔΙΣΤΟΝ ΟΡΟΣ ΤΟ ΣΙΝΕΟΝ*, που υπάρχει πανομοιότυπη και στο τρίπτυχο της Μόδενας και στο τρίπτυχο του Yorkshire, ίσως αντιγράφει έναν καθιερωμένο τύπο επιγραφής που μπορεί να υπήρχε σε χαρακτηριστικά, που είχαν μεν τυπωθεί στην Ευρώπη, κυκλοφορούσαν όμως στην ορθόδοξη Ανατολή.

Όλες αυτές οι απεικονίσεις του Σινά σε χαρακτηριστικά, τρίπτυχα και εικόνες υποδηλώνουν την ιδιαίτερη σημασία που ως «ιερός τόπος» απέκτησε το μοναστικό αυτό κέντρο για τον υπόδουλο Ελληνισμό (Weitzmann, 1974, σ. 54-55. Galavaris, 1978, σ. 329-342). Εκτός αυτού είναι γνωστές οι σχέσεις της μονής του Σινά με την Κρήτη και το γεγονός ότι στον Χάνδακα υπήρχε το Σιναϊτικό μετόχι της Αγίας Αικατερίνης ('Αμαντος, 1953, σ. 36-42. Πλουμίδης, 1974, σ. 237-240). Αυτή η ιδιαίτερη σχέση της Κρήτης με το Σινά φωτίζεται και μέσα από τις εικόνες Κρητικών ζωγράφων που υπάρχουν στο Σινά, αλλά και μέσα από θέματα Σιναϊτικής εικονογραφίας στο έργο Κρητικών ζωγράφων, όπως είναι τα τρίπτυχα του Κλόντζα και το τρίπτυχο του Θεοτοκόπουλου.

Αυτό που διαφοροποιεί την παράταση του Σινά στο τρίπτυχο της Μόδενας από τις τρέχουσες μεταβυζαντινές απεικονίσεις είναι η τεχνοτροπική του απόδοση. Η διάλυση του όγκου των μορφών στο τρίπτυχο της Μόδενας και η μετατροπή τους σε εξευλωμένες, υπερβατικές φιγούρες, σταθερό χαρακτηριστικό της τέχνης του Θεοτοκόπουλου στα έργα της ισπανικής περιόδου (για παράδειγμα πρβλ. τις μορφές στο βάθος του πίνακα στην *Αλληγορία της Ιεράς Συμμαχίας* του 1578-1580 και στο *Μαρτύριο του Αγίου Μαυρικίου* στο Εσκοριάλ του 1580-1582, *L'opera completa*, 1969, πίν. V-VII, IX-X), βρίσκει εδώ μια από τις πρώτες εφαρμογές του. Αυτό συντελεί στη δημιουργία ενός τοπίου υπερβατικού και μιας ατμόσφαιρας ονειρικής, στην οποία συμβάλλουν ιδιαίτερα και οι χρωματικές επιλογές του ζωγράφου. Η εικονογραφική και τεχνοτροπική απόδοση του τοπίου του Σινά στο τρίπτυχο της Μόδενας περιέχει μανιεριστικούς υπαιγιμούς, που θα καθορίσουν αποφασιστικά το μεταγενέστερο έργο του Θεοτοκόπουλου. Έτσι, το τοπίο του Σινά φαίνεται ότι αποτελεί τον πρόδρομο συνθέσεων, όπως η *Αποψη του Τολέδου* του 1595-1610 στο Μητροπολιτικό Μουσείο της Νέας Υόρκης ή το τοπίο του Τολέδου στον πίνακα του *Λαοκόντα* του 1610-1614 στην Εθνική Πινακοθήκη της Ουάσιγκτον (*L'opera completa*, 1969, πίν. XXI, XLVIII-LI).

Εικ. 8. Γ. Κλόντζα: Το Όρος Σινά, κεντρικό φύλλο τριπτύχου (λεπτομέρεια). Μόναχο, ιδιωτική συλλογή.



ΣΤ. Οι Πρωτόπλαστοι

0,245 × 0,179 μ.



Εικ. 1. Τιτσιάνο: *Αδάμ και Εύα*, 1560-70. Μαδρίτη, Πράντο



Εικ. 2. Τιντορέττο: *Αδάμ και Εύα*, 1550-53. Βενετία, Ακαδημία

Η σκηνή των *Πρωτοπλάστων* καλύπτει το δεξιό φύλλο της πίσω όψεως του τριπτύχου και αποτελεί την περισσότερη φθαρμένη παράστασή του. Ο Θεός στέκεται στα αριστερά και από τη χειρονομία του συμπεραίνουμε ότι απευθύνεται και μιλά στον Αδάμ και στην Εύα. Εκείνοι βρίσκονται στα δεξιά γυμνοί και αγκαλιασμένοι. Η συστολή της Εύας, που στρέφει το πρόσωπό της αποφεύγοντας να κοιτάξει το Θεό, ασφαλώς υποδηλώνει ότι το αμάρτημα έχει ήδη συμβεί. Στην περίπτωση αυτή η χειρονομία του Θεού θα πρέπει μάλλον να ερμηνευθεί ως χειρονομία επίπληξης παρά ως χειρονομία συνομιλίας. Βρισκόμαστε, λοιπόν χρονικά ακριβώς στη στιγμή που προηγείται της Εκδίωξης των Πρωτοπλάστων από τον Παράδεισο. Η σύνθεση κινείται χρωματικά στους γνώριμους τόνους του Θεοτοκόπουλου: ώχρα, πράσινο και κόκκινο. Όλα τα άλλα χρώματα δημιουργούνται σαν αποχρώσεις αυτών των τριών βασικών χρωμάτων. Ακόμα και η σάρκα των γυμνών σωμάτων έχει την απόχρωση της ώχρας ανακατεμένης με το λευκορόδινο, ενώ καθαρή ώχρα χρησιμοποιείται στην απόδοση των ξανθών μαλλιών και του Αδάμ και της Εύας.

Μέσα από την ίδια την επιλογή του θέματος των Πρωτοπλάστων ο Θεοτοκόπουλος βρίσκεται και πάλι κοντά στη βενετσιάνικη ζωγραφική του καιρού του. Όσο κι αν το άμεσο πρότυπό του δεν έχει μέχρι σήμερα εντοπισθεί, η σύνθεσή του, τουλάχιστον ως εικονογραφικό θέμα, σχετίζεται με αντίστοιχες παραστάσεις Βενετσιάνων ζωγράφων. Είναι γνωστός ο πίνακας του Τιτσιάνο στο Πράντο με τον Αδάμ και την Εύα να γεύονται τους καρπούς της αμαρτίας, που χρονολογείται στα 1560-1570 (εικ. 1, Morassi, 1964, πίν. 35). Είναι επίσης γνωστός ο πίνακας του Τιντορέττο με το ίδιο θέμα στις Gallerie dell' Accademia της Βενετίας, που τοποθετείται στα 1550-1553 (εικ. 2, Valcanover-Pignati, 1985, πίν. 10). Φαίνεται πως και άλλοι Κρητικοί ζωγράφοι εκτός από τον Θεοτοκόπουλο, δείχνουν προτίμηση σ' ένα θέμα που ασφαλώς αναβιώνει στην Κρήτη μέσω της βενετσιάνικης ζωγραφικής. Συγκεκριμένα, ο Γεώργιος Κλόντζας απεικονίζει σκηνές από τη ζωή των Πρωτοπλάστων στα έργα του. Και άλλοτε δίνει στο θέμα αυτό πρωταρχική σημασία απεικονίζοντας την *Έξωση των Πρωτοπλάστων* ως αυτόνομη παράσταση στη μικρογραφία (φ. 1r, εικ. 3) από το χειρόγραφο της Μαρκιανής (Cl. VII, 22) του 1590-92 (Παλιούρας, 1977, πίν. 1) και άλλοτε το χρησιμοποιεί ως συμπληρωματικό θέμα ευρύτερων συνθέσεών του, όπως στην παράσταση του «*Επί σοι χάρει*» σε εικόνα του Ελληνικού Ινστιτούτου της Βενετίας (Chatzidakis, 1962, πίν. 37, VI, αρ. 50). Δηλαδή, για μια ακόμα φορά διαπιστώνουμε πως ο Θεοτοκόπουλος δεν ήταν ανάγκη να βρεθεί στη Βενετία για να ζωγραφίσει ένα τέτοιο θέμα, αλλά πως και η ίδια η Κρήτη θα μπορούσε να αποτελεί τον τόπο εκτέλεσης μιας τέτοιας παράστασης.

Και η μικρογραφία των Πρωτοπλάστων από το χειρόγραφο της Μαρκιανής και η σύνθεση του τριπτύχου της Μόδενας φαίνεται ότι αντλούν την εικονογραφία της σκηνής από τη βενετσιάνικη ζωγραφική. Μια σύγκριση ανάμεσα στις δύο παραστάσεις μπορεί να δείξει το διαφορετικό ζωγραφικό μέγεθος των δύο Κρητικών. Ο Κλόντζας μοιάζει να στέκεται αμήχανα απέναντι στο πρότυπό του. Δεν μπορεί να το ξεπεράσει ούτε στο εικονογραφικό, ούτε στο τεχνολογικό επίπεδο. Το πρότυπό του φαίνεται να τον καθορίζει αλλά και να τον περιορίζει. Αντίθετα ο Θεοτοκόπουλος χρησιμοποιεί το δικό του πρότυπο μόνον ως αφετηρία και πηγή έμπνευσης για τη σύνθεσή του που θα την οδηγήσει πολύ μακριά.

Στο τρίπτυχο της Μόδενας είναι φανερή η προσπάθεια του Θεοτοκόπουλου να προσδώσει στη σύνθεση των Πρωτοπλάστων περισσότερο το χαρακτήρα μυθολογικής παρά θρησκευτικής σκηνής. Αυτό υποδηλώνεται και από τη γενική ατμόσφαιρα της σύνθεσης και από συγκεκριμένες εικονογραφικές του επιλογές, που ξεφεύγουν από την καθιερωμένη εικονογραφία της σκηνής, όπως η εμφάνιση του Θεού ως νεανικής μορφής χωρίς φωτιστέφανο και η απει-





Εικ. 3. Γ. Κλώντζα: *Η Έξωση των Πρωτοπλάστων*, 1590-92, μικρογραφία χειρογράφου. Βενετία, Μαρκαντή βιβλιοθήκη



Εικ. 4. Ντύρερ: *Αδάμ και Εύα*, 1504, χαλκογραφία



Εικ. 5. Ραφαήλ: *Αδάμ και Εύα*, 1509-1511. Βατικανό, Στάντσια ντέλλα Σενιατούρα

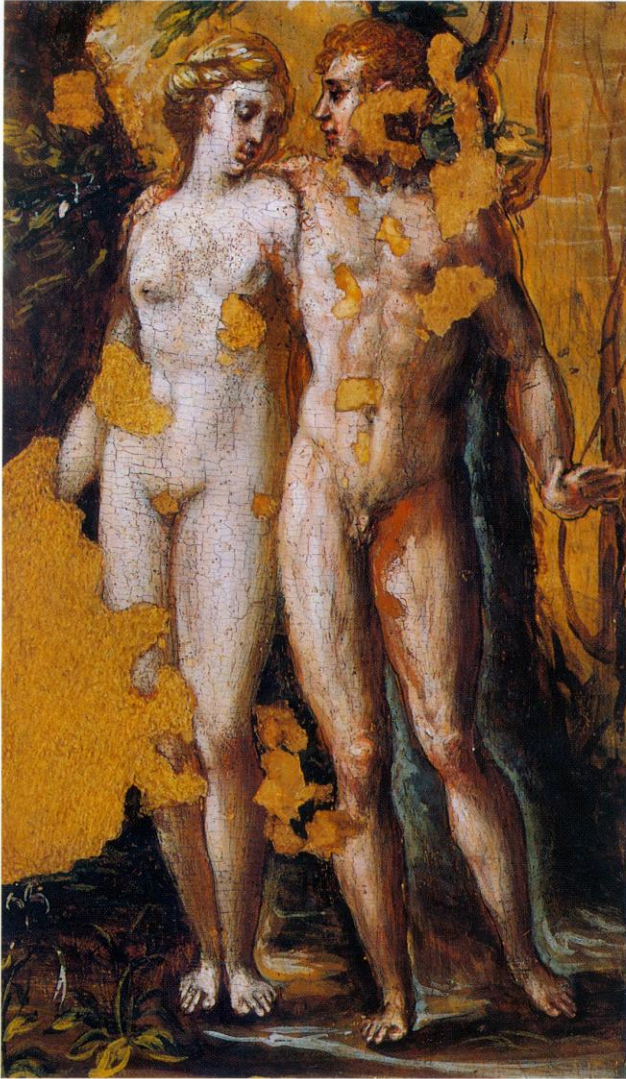
κόνιση των Πρωτοπλάστων γυμνών και όχι με κλαδιά γύρω από τα απόκρυφα σημεία του σώματός τους, όπως θα έπρεπε να είναι μετά την επιτέλεση του αμαρτήματος. Αυτή η ατμόσφαιρα μυθολογικής σκηνής, που ο Θεοτοκόπουλος προσδίδει στη σύνθεσή του, βρίσκεται σε πλήρη αντίθεση με την υπερκόσμια και υπερβατική ατμόσφαιρα του τοπίου του Σινά, που απεικονίζεται ακριβώς δίπλα. Η μια σύνθεση μοιάζει να υπονομεύει την άλλη. Αυτό το στοιχείο μας επιτρέπει να τοποθετήσουμε το τρίπτυχο της Μόδενας στο μεταίχμιο των δύο κόσμων που θα καθορίσουν τη ζωή και το έργο του Θεοτοκόπουλου: του ανατολικού και του δυτικού.

Η παράσταση των Πρωτοπλάστων αποτελεί μια σπάνια επιλογή στο θεματολόγιο του Γκρέκο. Όπως είδαμε, ο τρόπος που ο Θεοτοκόπουλος ζωγραφίζει το θέμα αυτό βρίσκεται σε εικονογραφική συνάφεια με αντίστοιχες παραστάσεις της βενετσιάνικης ζωγραφικής, όπως και το όλο πνεύμα της απεικόνισης που περισσότερο θυμίζει κοσμική σύνθεση παρά θρησκευτικό θέμα. Πιο συγκεκριμένα, ο τρόπος που ο Θεοτοκόπουλος αποδίδει το θέμα των Πρωτοπλάστων παραπέμπει σε σκηνές μυθολογικού περιεχομένου, που ήταν ιδιαίτερα δημοφιλείς στη βενετσιάνικη ζωγραφική. Το γυμνό σώμα της Εύας με τις πλούσιες καμπύλες βρίσκεται το ανάλογο του στις απεικονίσεις της γυμνής Αφροδίτης στους πίνακες του Τιτσιάνο και του Τινορέττο ή και άλλων γυναικών από τον κόσμο της μυθολογίας (Morassi, 1964, πίν. 18-20. Valcanover-Rignati, 1985, πίν. 11, 16, 32). Παράλληλα όμως ο Θεοτοκόπουλος ίσως και να είχε υπόψη του παραστάσεις των Πρωτοπλάστων, όπως εκείνη που υπάρχει σε ξυλογραφία του Ντύρερ του 1504 (εικ. 4, *Max Kade* 1963/64, αρ. 37, σ. 21). Η contraposto στάση του Αδάμ στο τρίπτυχο της Μόδενας θυμίζει έντονα τη στάση της Εύας στην χαλκογραφία του Dürer. Στενή εικονογραφική σχέση διαπιστώνεται ανάμεσα στους Πρωτοπλάστους του Θεοτοκόπουλου και στην απόδοση της Εύας στην τοιχογραφία των *Πρωτοπλάστων του Ραφαήλ* στη Stanza della Segnatura του Βατικανού (εικ. 5), που χρονολογείται στα 1509-1511 (Raphael, 1969, εικ. 84). Αυτή η σχέση, που επεκτείνεται και σε άλλες παραστάσεις της Stanza, όπως για παράδειγμα στη μορφή του γυμνού Απόλλωνα (εικ. 5) από την τοιχογραφία της Σχολής των Αθηνών, θέτει το ερώτημα εάν ο Θεοτοκόπουλος γνώριζε το έργο αυτό του Ραφαήλ όταν ζωγράφιζε το τρίπτυχο. Επίσης ανοικτό παραμένει το ερώτημα, αν στην απόδοση των γυμνών σωμάτων του Αδάμ και της Εύας είχε υπόψη του και σχέδια του Μικελάντζελο, όπως δείχνει το σχέδιο της *Μαστίγωσης* του 1516, που βρίσκεται στο Βρετανικό Μουσείο (εικ. 6, *Michelangelo*, 1953, αρ. 15, σ. 27).

Τα γυμνά σώματα του Αδάμ και της Εύας στη σύνθεση του τριπτύχου έχουν έναν έντονα επίγειο χαρακτήρα, που τα διαφοροποιεί από εκείνα των μεταγενέστερων συνθέσεων του Θεοτοκόπουλου, όπου κυριαρχεί το υπερβατικό και υπέργειο στοιχείο. Όμως, αν και υπάρχει αυτή η βασική διαφορά στο χαρακτήρα των γυμνών σωμάτων ανάμεσα στα πρώιμα και τα μεταγενέστερα έργα του ζωγράφου, εικονογραφικά ο Θεοτοκόπουλος θα εξακολουθήσει να χρησιμοποιεί και να εξελίσει αυτούς τους συγκεκριμένους τύπους, όπως υπάρχουν στο τρίπτυχο της Μόδενας. Ο τρόπος που η Εύα στρέφει το κεφάλι της στη σύνθεση του τριπτύχου έχει συσχετισθεί με την όμοια στάση γυναικείας μορφής, που έχει επίσης αναγνωρισθεί ως Εύα, στον πίνακα του Λαοκόοντα (εικ. 7, Palm, 1970, σ. 298). Παράλληλα, ο εικονογραφικός τύπος του Αδάμ, όπως έχει υποστηριχθεί, μοιάζει ν' αποτελεί το σταθερό πρότυπο για τις απεικονίσεις των γυμνών ανδρών στους πίνακες του Γκρέκο (Palm, 1970, σ. 298-299). Πράγματι, μπορούμε ν' αναγνωρίσουμε την εικονογραφική σχέση του Αδάμ με τη γυμνή μορφή στο δεξιό άκρο του πίνακα (εικ. 8) με το *Όραμα από την Αποκάλυψη του Ιωάννη - Η Πέμπτη Σφραγίδα της Αποκαλύψεως* του 1608-1614 στο Μητροπολιτικό Μουσείο της Νέας Υόρκης, όπως και με το άγαλμα (εικ. 9) στην κόγχη του τοίχου, αριστερά, από τον πίνακα με την *Εκδίωξη των Εμπόρων από το Ναό*, του 1610-1614, από την εκκλησία του *San Ginès* στη Μαδρίτη, καθώς και με τον ένα από τους γιούς (στο αριστερό άκρο) του Λαοκόοντα στον ομώνυμο πίνακα του Γκρέκο, του 1610-1614, στην Εθνική Πινακοθήκη της Ουάσιγκτον (*L'opera completa*, 1969, πιν. XXXIX, XLVII, XLVIII).

* *

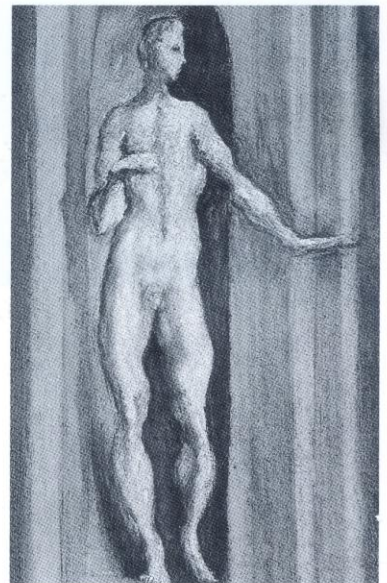
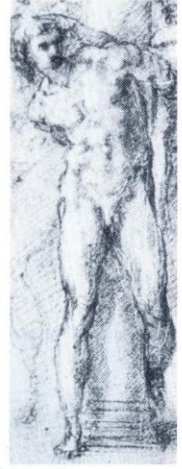
Η λεπτομερής εξέταση των φύλλων του τριπτύχου της Μόδενας έδωσε τη δυνατότητα να διαπιστώσουμε πως, πέρα από κάθε αμφιβολία, το έργο αυτό ανήκει στην καλλιτεχνική παραγωγή του Θεοτοκόπουλου. Οι παραστάσεις του τριπτύχου εντάσσονται απόλυτα στο πρώιμο



Εικ. 6. Μιχαήλ Αγγέλου: *Η Μαστίγωση*, 1516, σχέδιο. Λονδίνο, Βρετανικό Μουσείο

Εικ. 7. Δ. Θεοτοκόπουλου: *Λαοκώων*, 1613-1614, (λεπτομέρεια). Ουάσιγκτον, Εθνική Πινακοθήκη

Εικ. 8. Δ. Θεοτοκόπουλου: *Η πέμπτη σφραγίδα της Αποκάλυψης*, 1608-1614, (λεπτομέρεια). Νέα Υόρκη, Μητροπολιτικό Μουσείο



έργο του ζωγράφου, εκείνο που τοποθετείται στην Κρήτη και στην Ιταλία. Για παράδειγμα, η εικονογραφική και τεχνοτροπική συνάφεια της παράστασης του Ευαγγελισμού του τριπτύχου με τον πίνακα του Ευαγγελισμού της συλλογή Thyssen είναι τόσο στενή, ώστε η απόδοση και των δύο έργων στον ίδιο ζωγράφο να είναι αυταπόδεικτη. Το ίδιο ισχύει και για την παράσταση της Προσκύνησης των Ποιμένων, που βρίσκεται πολύ κοντά στον πίνακα του δούκα του Buccleuch, έργο που τοποθετείται στα χρόνια της παραμονής του Θεοτοκόπουλου στη Βενετία. Η χρήση χαρακτηριστικών στην απεικόνιση συνθέσεων, όπως η Προσκύνηση των Ποιμένων, ο Ευαγγελισμός, ο Θρίαμβος της Εκκλησίας και το τοπίο του Σινά μας φέρνει κοντά σε μια τρέχουσα πρακτική, που εντοπίζεται τόσο στο έργο Βενετών, αλλά και Κρητικών ζωγράφων. Παράλληλα, πολλές από τις συνθέσεις του τριπτύχου μοιάζουν ν' αποτελούν τους προδρόμους και στο εικονογραφικό και στο τεχνοτροπικό επίπεδο των μετέπειτα αναζητήσεων του ζωγράφου. Εξετάζοντας τις παραστάσεις του τριπτύχου διαπιστώσαμε πολλές φορές μανιεριστικούς υπαινιγμούς, που χαρακτηρίζουν τη στροφή του μεταβυζαντινού καλλιτέχνη προς τη δυτική ζωγραφική. Και το τρίπτυχο της Μόδενας μοιάζει να βρίσκεται ακριβώς στο μεταίχμιο αυτής της στροφής. Γι' αυτό και εδώ συνυπάρχουν παραστάσεις όπως το τοπίο του Σινά και η σκηνή των Πρωτοπλάστων. Σε τελική ανάλυση το τρίπτυχο της Μόδενας εικονογραφεί μια μεταβατική φάση της καλλιτεχνικής παραγωγής του Θεοτοκόπουλου, που είναι απαραίτητη για να κατανοήσουμε το μετέπειτα έργο του.

Μ. Βασιλάκη - Μαυρακάκη

Εικ. 9. Δ. Θεοτοκόπουλου: *Η Εκδίωξη των εμπόρων από τον Ναό*, 1610-1614, (λεπτομέρεια)

5 Άποψη του Όρους και της Μονής Σινά

1570 περίπου

Τέμπρα και ελαιογραφία σε ξύλο
0,41 × 0,475 μ.
Λονδίνο, στο εμπόριο, 1988 (από
ιδιωτική συλλογή της Βιέννης)

Το έργο παριστάνει μια φανταστική άποψη του Όρους Σινά, μαζί με την περίφημη Μονή της Αγίας Αικατερίνης και σκηνές προσκυνητών.

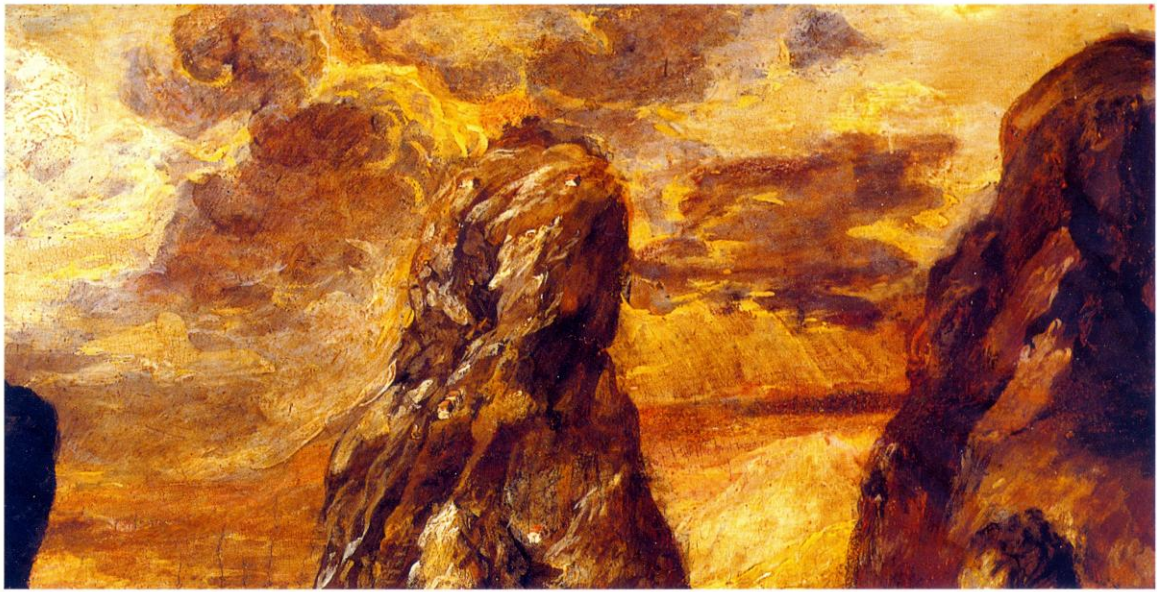
Σε διαγώνια διάταξη, από κάτω αριστερά προς τα επάνω δεξιά, και σε διαφορετικά επίπεδα προς το βάθος της παράστασης, υψώνονται οι τρεις κορυφές του «θεοβαδίστου όρους». Στο κέντρο το όρος Χωρήθ, όπου ο Μωυσής παρέλαβε τις πλάκες του Νόμου από τα χέρια του Θεού. Οι απότομες πλαγιές του είναι κατάσπαρτες από παρεκκλήσια με κόκκινες στέγες. Η κορυφή του χάνεται μέσα σε πυκνά γκριζοκίτρινα σύννεφα, που κρύβουν τον ήλιο αφήνοντας μόνο να ξεπροβάλλουν οι ακτίνες του δεξιά, και δημιουργούν μια υποβλητική ατμόσφαιρα ταραχής και μυστηρίου, μέσα σ' ένα υπερκόσμιο φως. Τον θεόρατο θράχο διασχίζει κάθετα η λαξευτή κλίμακα με τις τρισχίλιες βαθμίδες που οδηγεί στην αγία κορυφή. Αριστερά υψώνεται ο σκοτεινός όγκος του όρους της αγίας Επιστήμης, με αραιές σκήτες στις απόκρημνες χαράδρες του, και δεξιά το κοκκινωπό επιβλητικό ύψωμα του όρους της Αγίας Αικατερίνης, όπου, σύμφωνα με την παράδοση, το σκήνωμα της αγίας μεταφέρθηκε και ενταφιάστηκε από αγγέλους.

Το φρουριακό μοναστήρι της Αγίας Αικατερίνης, κλεισμένο σε τετράπλευρα ισχυρά τείχη, βρίσκεται στους πρόποδες του όρους του Μωυσή. Διακρίνονται μέσα σ' αυτό το καθολικό της μονής, η ιουστινιάνεια παλαιοχριστιανική βασιλική, το κωδωνοστάσιο, κελιά μοναχών κατά μήκος των τειχών και άλλα κτίσματα. Άλλες βραχώδεις κορυφές, χαμηλότερες από τις τρεις πρώτες, υψώνονται από την ξερή γη της ερήμου της Πετραίας Αραβίας. Έξω από τα τείχη βρίσκονται ο κήπος και το κοιμητήριο της μονής, μέσα σε ελλειψοειδή περίβολο. Μικροί οικισμοί ή μονές είναι σκορπισμένες στα περίχωρα, σαν μικρές οάσεις, με λίγη πράσινη θλάση, μέσα σε κυκλικά τείχη.

Η όλη σύνθεση είναι εντυπωσιακή, με το νεφοσκεπή και με εναλλασσόμενες αποχρώσεις ουρανό, τα πυραμιδοειδή σχήματα των γυμνών θουνών και τις διαδοχικές αντιθέσεις φωτός και σκιάς. Τα γαιώδη χρώματα που σμίγουν το ένα με το άλλο και ο ευαίσθητος συνδυασμός τους μαλακώνουν τη θιασότητα των σκληρών βράχων. Μέσα στην ιδιάζουσα αυτή ατμόσφαιρα το τοπίο επιβάλλεται στο θεατή, δημιουργεί αισθήματα δέους και υποβάλλει την εντύπωση μιας πνευματικής εμπειρίας, που ενισχύεται από την παρουσία ενός από τα μεγαλύτερα προσκυνημάτων της ορθόδοξης χριστιανότητας. Ταυτόχρονα την προσοχή μας ελκύει και η μικρή σκηνή στο πρώτο επίπεδο δεξιά. Ένας προσκυνητής, με γκριζογάλανο χιτώνα και κόκκινα υποδήματα και ιμάτιο, έχει μόλις ξεπεζέψει και σκύβει και φιλεί το χέρι ενός λευκογένη γέροντα μοναχού, που συνοδεύεται από έναν άλλο αδελφό της μονής και έναν υπηρέτη. Ο προσκυνητής έχει μαζί του δύο ακόμη πρόσωπα και συνοδεία θεοδούινων με τρεις καμήλες. Από αριστερά, στο πρώτο επίπεδο της παράστασης, πλησιάζουν τρεις άλλοι οδοιπόροι, που συζητούν και δείχνουν προς το καραβάνι των προσκυνητών. Μια ομάδα Αράβων με σαρίκια διακρίνεται, ζωγραφισμένη σε πολύ μικρή κλίμακα, πίσω από τους σκοτεινούς πρόποδες του όρους της αγίας Επιστήμης, απέναντι περίπου από το μοναστήρι. Ο πρώτος από αυτούς υψώνει το χέρι σε ζωηρή χειρονομία. Η παράστασή τους αποτελεί πιθανώς υπαινιγμό σε κατά καιρούς εχθρικές διαθέσεις των Αράβων προς τη μονή, με αφορμή κυρίως τη διανομή τροφίμων, παρά το σεβασμό που επικρατούσε γενικά γι' αυτή στον μουσουλμανικό κόσμο.

Το έργο συνδυάζει ένα θέμα ανατολικό με ένα είδος ζωγραφικής δυτικό. Στην ουσία του ένα επιβλητικό τοπίο, όπου η ανθρώπινη παρουσία περιορίζεται σε μικρή κλίμακα, έχει γοητεύσει πολλούς ιστορικούς της τέχνης και έχει απασχολήσει αρκετούς μελετητές της πρώιμης καλλιτεχνικής παραγωγής του Δομήνικου Θεοτοκόπουλου. Στο ευρετήριο της συλλογής του αρχαιολόγου και συλλέκτη Fulvio Orsini, που συντάχτηκε στη Ρώμη τον Ιανουάριο του 1600 και





Εικ. 1. Baptista Fontana: 'Αποψη του όρους και της Μονής Σινά, 1569. Παρίσι, Εθνική Βιβλιοθήκη



Εικ. 2. Δ. Θεοτοκόπουλος: Τρίπτυχο. Το Τοπίο του Όρους Σινά, Μόδενα, Γκαλερία Εστένσε

δημοσιεύθηκε μόλις τον δέκατο ένατο αιώνα, περιλαμβάνεται «ένας πίνακας με πλαίσιο από ξύλο καρυδιάς, με ένα τοπίο του Όρους Σινά, από το χέρι ενός Έλληνα, μαθητή του Τιταiano» (Quadro corniciato di noce con un paese del Monte Sinai, di mano d' un greco, scolare di Titiano, βλ. De Nolhac, 1884, σ. 433, αρ. 39). Το έργο αυτό ταυτίστηκε αργότερα, το 1926, με τον πίνακα που εξετάζουμε (Mayer, 1926, σ. 50 αρ. 318 και πίν. I).

Η απόδοση και η ταύτιση έγιναν δεκτές από τους περισσότερους μελετητές του Θεοτοκόπουλου, υπήρξε όμως και η αντίθετη γνώμη (Wethey, 1962, II, σ. 200, αρ. X-157, που αποδίδει το έργο σε κάποιον Ψευδο-Γκρέκο και αμφιβάλλει για την ταύτιση με τον πίνακα στο ευρετήριο του Orsini). Ο πίνακας κληροδοτήθηκε στον καρδινάλιο Odoardo Farnese και μνημονεύεται σε ευρετήρια του 1653 και 1662-1680 του ομώνυμου μεγάρου στη Ρώμη (Bertini, 1987, σ. 213, αρ. 303 και σ. 229, αρ. 114, πρβλ. Gardner von Teuffel, εδώ, βιβλιογραφία), χωρίς ταύτιση του θέματος και αναφορά στο ζωγράφο.

Το ίδιο θέμα του τοπίου του Σινά ζωγράφησε ο Θεοτοκόπουλος και στο ενυπόγραφο τρίπτυχο της Modena, στην πίσω όψη του κεντρικού φύλλου.

Αρκετές είναι οι ομοιότητες των δύο έργων και αφορούν στην απόδοση της μονής με τετράπλευρους πύργους στις γωνίες, στην ομάδα των προσκυνητών με τις καμήλες και των μοναχών που τους υποδέχονται, τους τρεις άλλους πεζοπόρους αριστερά, τον ελλειψοειδή περίβολο των οικισμάτων ή άλλων μονών έξω από το μεγάλο μοναστήρι και ακόμη την ομάδα των Αράβων που είναι μισοκρυμμένοι, σχεδόν αθέατοι πίσω από τους πρόποδες του όρους αριστερά και στα δύο έργα. Κοινή είναι ακόμη η χρήση εκτεταμένων μετατροπών στο σχέδιο (Pentimenti). Υπάρχουν όμως και διαφορές. Η διαφορετική κλίμακα των δύο παραστάσεων, ανάλογα με τις διαστάσεις των δύο έργων (037 × 18,8 εκ. στο τρίπτυχο, 041 × 47,5 εκ. στον πίνακα) και το διαφορετικό σχήμα της διαθέσιμης επιφάνειας υπαγόρευσε άλλη διάταξη στη σύνθεση. Άλλες διαφορές σχετίζονται με το φωτισμό και την επεξεργασία των βουνών και του ουρανού, που είναι πιο πλούσια στον πίνακα της Βιέννης. Ο ανήσυχος και διασπαστικός φωτισμός του τριπτύχου της Modena έχει μεταβληθεί εδώ σε μια πολύ πιο ήρεμη, σίγουρη και ζωγραφική απόδοση, ενώ ο συνοπτικός και ανάλαφρος σχεδιασμός των ανθρώπινων και αγγελικών μορφών, που μοιάζουν οπτασίες στο τρίπτυχο, στον πίνακα έχει εξελιχθεί σε πιο συγκροτημένο στήσιμο των μορφών, με δήλωση της πλαστικότητάς τους. Αυτά εξηγούνται εν μέρει από την τεχντροπική εξέλιξη του ζωγράφου.

Η κυριότερη ωστόσο διαφορά των δύο έργων είναι εικονογραφική. Από τον πίνακα της Βιέννης παραλείπονται τα επεισόδια του Μωυσή με τις πλάκες του Νόμου και της ταφής της Αγίας Αικατερίνης, που παριστάνονται και τα δύο στο τρίπτυχο της Modena. Η απουσία παρόμοιων επεισοδίων αφαιρεί κάτι από το χαρακτήρα της σύνθεσης ως *locus sanctus*, πιθανότατα επειδή ο ζωγράφος ενδιαφέρεται να τονίσει περισσότερο το ιδιόμορφο τοπίο καθ' εαυτό, χωρίς τις γνωστές βιβλικές υπομνήσεις. Τόσο ο πίνακας που εξετάζουμε όσο και το τρίπτυχο



της Modena είναι αχρονολόγητα, η μεταξύ τους όμως χρονική διαφορά δεν πρέπει να είναι μεγάλη.

Και οι δύο αυτές συνθέσεις παρουσιάζουν μεγάλη ομοιότητα με την απόδοση του ίδιου θέματος σε χαλκογραφία του Βερονέζου χαράκτη Giovanni Battista Fontana, που τυπώθηκε στη Βενετία το 1569 (Zerner, 1979a, σ. 380. Kühnel, 1981, εικ. 11. Παπαστράτου, 1986, Π, σ. 340). Η χαλκογραφία (βλ. εικ. 1) δείχνει επιπλέον πολλές λεπτομέρειες από την τοπογραφία της περιοχής, που ταυτίζονται με επιγραφές καθώς και βιβλικές σκηνές (ο Μωυσής παραλαμβάνει τις πλάκες του Νόμου, βόσκει τα πρόβατά του, η Παναγία ως Φλεγόμενη Βάτος) και άλλα επεισόδια της τοπικής λατρείας, όπως την ταφή της Αγίας Αικατερίνης από αγγέλους. Το αρχικό σχέδιο της χαλκογραφίας του Fontana βασίστηκε πιθανώς σε κάποια παράσταση (σχέδιο ή εικόνα) που προερχόταν από τη Μονή Σινά ή από το μετόχι της στην Κρήτη ή εξελίχθηκε από παλαιότερες δυτικές απεικονίσεις.

Οι απεικονίσεις του Σινά και της Μονής της Αγίας Αικατερίνης είναι αρκετά σχηματικές μέχρι τον δέκατο πέμπτο αιώνα, όπως, για παράδειγμα, το χαρακτηριστικό που περιλαμβάνεται στο περιηγητικό βιβλίο του Γερμανού Bernard von Breidenbach (Μαγεντία 1486), το οποίο βασίζεται σε εκ του φυσικού σχέδιο του ζωγράφου Erhard Reuwich (Kühnel, 1981, σ. 183-184 και εικ. 17). Στον δέκατο έκτο αιώνα, παράλληλα με τις απεικονίσεις τοπογραφικού ενδιαφέροντος, όπως εκείνη στο περιηγητικό βιβλίο του Γάλλου Pierre Bellon, που τυπώθηκε στο Παρίσι το 1554 (Kühnel, 1981, σ. 188 και εικ. 16), εμφανίζονται για πρώτη φορά παραστάσεις που προσπαθούν να αποδώσουν πιστότερα τη μορφή του πραγματικού τοπίου μαζί με το μοναστή-

ρι, άλλες τοπογραφικές λεπτομέρειες της περιοχής καθώς και ειδικές σκηνές από την τοπική βιβλική ιστορία και τη θρησκευτική παράδοση. Οι παραστάσεις αυτές, που προορίζονται κυρίως για προσκυνητές, έχουν πληροφοριακό και διδακτικό χαρακτήρα. Έχει διατυπωθεί η υπόθεση ότι το πρότυπό τους ήταν κάποια εικόνα ή χαλκογραφία που προερχόταν από το Σινά (Χατζηδάκης, 1950, σ. 406. Kühnel, 1981, σποραδικά και σ. 200). Ανάμεσα σ' αυτές τις νέες παραστάσεις του δέκατου έκτου αιώνα είναι η χαλκογραφία του Fontana και εκείνη στο περιηγητικό βιβλίο του Christoph Führer von Haimendorf, που τυπώθηκε στη Νυρεμβέργη το 1570 (Kühnel, 1981, σ. 171-173 και εικ. 8, με λανθασμένο από τυπογραφική αβλεψία υπότιτλο). Η πρώτη, που κυκλοφόρησε ως ανεξάρτητο χαρακτηριστικό, περιλαμβάνει πλουσιότερες λεπτομέρειες και έχει έκδηλα αφηγηματικό χαρακτήρα.

Στο γενικότερο κλίμα του συνεχιζόμενου ενδιαφέροντος για την απεικόνιση των Αγίων Τόπων και της Μονής του Σινά στον δέκατο έκτο αιώνα εντάσσονται και τα δύο σχετικά έργα του Θεοτοκόπουλου (βλ. εικ. 2). Ανάμεσα στις πιθανές πηγές του μπορούμε να σκεφτούμε κάποια παλαιότερη εικόνα (πρβλ. και Weitzmann, 1974, σ. 55), ή σχέδιο που είχε διοχετευθεί από τη Μονή και ήταν προσιτό την εποχή εκείνη στη Δύση, κάποιο χαρακτηριστικό σε περιηγητικό βιβλίο ή – το πιθανότερο – μια χαλκογραφία όπως εκείνη του Fontana (πρβλ. Gardner von Teuffel, βλ. εδώ, βιβλιογραφία) και μάλιστα αυτή την ίδια, με κάποιες μετατροπές, όπως η προσθήκη των τετράγωνων πύργων στις γωνίες των τειχών του μοναστηρίου, στοιχείο που ίσως προέρχεται από άλλη πηγή), οι κυκλικόι περίβολοι των άλλων μονών, η προσθήκη των οδοιπόρων αριστερά και άλλες. Το τρίπτυχο είναι πλησιέστερο στην εικονογραφία της χαλκογραφίας (πρβλ. τις σκηνές του Μωυσή και των αγγέλων, ενώ η σκηνή της Φλεγόμενης Βάτου έχει μετατραπεί σε ακτίνα φωτός). Ο πίνακας πάλι συγγενεύει πολύ με τη χαλκογραφία του Fontana στη διάταξη του θέματος. Εάν το τρίπτυχο της Modena βασίζεται πράγματι στη χαλκογραφία αυτή, τότε η χρονολόγησή του θα πρέπει να τοποθετηθεί όχι νωρίτερα από το 1569, έτος κυκλοφορίας της χαλκογραφίας στη Βενετία, και να ενταχθεί οριστικά στη βενετική περίοδο του Θεοτοκόπουλου, που λήγει το 1570 με τη μετάβαση του στη Ρώμη, όπου πιθανότατα ζωγραφίστηκε ο πίνακας με το ίδιο θέμα. Η υπόθεση ότι ο Θεοτοκόπουλος μεταφέρει στα τοπία του Σινά παλαιότερες εντυπώσεις από ένα υποθετικό ταξίδι του στα Μετέωρα Θεσσαλίας (Galicka - Sugietynska, 1977-1978, σ. 337-344), δεν μπορεί να γίνει δεκτή.

Το τοπίο του Σινά, που εικονογραφικά σχετίζεται με απεικονίσεις βιβλικών επεισοδίων που συνέβησαν στην περιοχή (θεμάτων από το βίο του Μωυσή, για παράδειγμα) επανέρχεται σε αρκετά μεταβυζαντινά έργα, κανένα όμως από όσα μέχρι τώρα ξέρουμε δεν φαίνεται να είναι παλαιότερο από τις αντίστοιχες απεικονίσεις του Θεοτοκόπουλου. Ανάμεσα στα μεταβυζαντινά έργα που παριστάνουν το τοπίο του Σινά είναι δύο ενυπόγραφα τρίπτυχα του γνωστού Κρητικού ζωγράφου Γεωργίου Κλόντζα (βλ. *East Christian Art*, 1987, εικ. 74α και 75α), με εκτεταμένη και πολυπρόσωπη ανάπτυξη βιβλικών επεισοδίων και μοναστικών σκηνών. Επίσης φύλλο τριπτύχου (Rice, 1947, εικ. Β και D) που χρονολογείται πιθανότατα στον δέκατο έβδομο αιώνα και προερχόταν ή προοριζόταν για το Σινά, όπως φανερώνουν τα θέματα της Μεταμόρφωσης και της Αγίας Αικατερίνης, που ανήκαν στο διαλυμένο σήμερα τρίπτυχο.

Ακόμη άλλο φύλλο κρητικού τριπτύχου (γύρω στα τέλη του δέκατου έβδομου αιώνα), που βρίσκεται στην Πινακοθήκη του Βατικανού (Muñoz, 1928, πίν. VIII). Τα δύο τελευταία ανυπόγραφα τρίπτυχα συγγενεύουν πολύ με την άποψη του Σινά που αντιπροσωπεύει η χαλκογραφία του Fontana, άποψη που είχε εξάλλου, εμπλουτισμένη με διάφορες προσθήκες, πολύ μεγάλη διάδοση σε μεταγενέστερα χαρακτηριστικά, του δέκατου έβδομου και του δέκατου όγδοου αιώνα που πιθανότατα διοχετεύονταν από το μοναστήρι, αν και τυπώνονταν σ' άλλα μέρη (Kühnel, 1981, εικ. 3, 7, 10, 12-15, 21-25. Παπαστράτου, 1986, II, αρ. 380-387), αλλά και σε εικόνες (Χατζηδάκης, 1940, εικ. I. Σωτηρίου, 1960-1961, πίν. 1-4. Galavaris, 1978, εικ. 5-70).

Ενδιαφέρουσες είναι και οι ξυλόγλυπτες παραστάσεις του τοπίου του Σινά σε μεταβυζαντινά τρίπτυχα του δέκατου έβδομου αιώνα (*Holy Image, Holy Space*, 1988, αρ. 80), ενώ το ίδιο τοπίο σε εικόνα του Μιχαήλ Δαμασκηνού (Bettini, 1934-1935, πίν. VI. Supiot, 1935, πίν. VI) υποτάσσεται στο κύριο θέμα της Παναγίας ως Φλεγόμενης Βάτου.

Επιστρέφοντας στον πίνακα με το τοπίο του Σινά του Θεοτοκόπουλου θα σχολιάσουμε δύο λεπτομέρειες που πιθανώς συνδέονται με τις ιταλικές πηγές του Έλληνα ζωγράφου, που ξεκινούσε πλέον μια νέα σταδιοδρομία. Οι μορφές των τριών πεζοπόρων αριστερά παραβάλλονται με αντίστοιχες σε ξυλογραφία από σχέδιο του Τιτσιάνο (Muraro-Rosand, 1976, αρ. 7) και σε



πίνακες του Jacopo Bassano (Arslan, 1960, II, εικ. 57 και 61, 142 και 145). Το μικροσκοπικό λευκό άλογο είναι πανομοιότυπο με εκείνο σε πίνακες με την Προσκύνηση των Μάγων του Τιτσιάνο και του εργαστηρίου του (βλ. Wethey, 1969, I, εικ. 119-121, 123, παρατήρηση που οφείλεται στο Δρα Paul Joannides), που χρονολογούνται μεταξύ 1557 και 1566, μια μικρή ένδειξη πιθανώς της πολυσυζητημένης σχέσης του Κρητικού ζωγράφου με τον μεγάλο Βενετσιάνο καλλιτέχνη.

Αξίζει τέλος να τονιστεί και πάλι η ιδιότητα του πίνακα με το Σινά ως ανεξάρτητου τοπίου, ένα είδος που το εξασκούσαν ζωγράφοι στη Βόρεια Ευρώπη από τις αρχές του δέκατου έκτου αιώνα (Friedlaender, 1949, σ. 46 κ.ε.) που δεν βρήκε όμως μεγάλη ανταπόκριση σε αυτοτελείς συνθέσεις από Ιταλούς καλλιτέχνες, παρά μόνο σε σχέδια ή χαρακτηριστικά (Turner, 1966, σ. 129-130), παρόλο που το ιταλικό καλλιεργημένο κοινό έδειξε νωρίς το ενδιαφέρον του για ένα είδος που αναφερόταν και σε κλασικές πηγές (πρβλ. Gombrich, 1953, σ. 335 κ.ε., βλ. και Davies, σ. 48, βλ. εδώ, βιβλιογραφία).

Ο Έλληνας ζωγράφος υιοθετεί αυτό το είδος (πράγμα που θα επαναλάβει πολύ αργότερα στην περίφημη Άποψη του Τολέδο με καταιγίδα), παράλληλα όμως, σε άλλα έργα του, στρέφεται και στην απόδοση της ανθρώπινης μορφής, ενός είδους πιο φιλόδοξου και επαινετού από τους Ιταλούς καλλιτέχνες και θεωρητικούς της τέχνης. Είναι ωστόσο φανερό και στο έργο αυτό ότι ο ζωγράφος που ξεκίνησε ως φορέας της μεταβυζαντινής παράδοσης έχει πλέον ήδη μπει στη διαδικασία μεταμόρφωσής του σε Ευρωπαϊό καλλιτέχνη.

Εκθέσεις: *DA TIZIANO A EL GRECO*, αρ. 100 και σ. 258-259 (συγγρ. R. Pallucchini).

EL GRECO, 1989, αρ. 11 και σ. 48-49 (συγγρ. D. Davies).

Βιβλιογραφία: Mayer, 1926, σ. 50, αρ. 318 και πίν. I (η πρώτη απόδοση του έργου στον Θεοτοκόπουλο). Byron-Rice, σ. 195 κ.ε. και πίν. 90-93. Waterhouse, 1930, σ. 63 κ.ε. και αρ. I. Pallucchini, 1937, σ. 10-13 και εικ. 10. *Camon Aznar*, 1970, II, σ. 60-62 και εικ. 35. *Sotheby's Old Master Paintings*, London, 7 Δεκεμβρίου 1988, αρ. 84, σ. 28-30 (συγγρ. Chr. Gardner von Teuffel, με πλούσια βιβλιογραφία, στην οποία μπορούν να προστεθούν τα δημοσιεύματα που αναφέρονται εδώ, στις Εκθέσεις).