

Ο Δ. ΘΕΟΤΟΚΟΠΟΥΛΟΣ

D. THEOTOKOPOULOS

ΜΕΤΑΞΥ ΒΕΝΕΤΙΑΣ

BETWEEN VENICE

ΚΑΙ ΡΩΜΗΣ

AND ROME

Επιμέλεια

Editor

ΝΙΚΟΣ ΧΑΤΖΗΝΙΚΟΛΑΟΥ

NICOS HADJINICOLAOU^a

ΗΡΑΚΛΕΙΟ - ΑΘΗΝΑ 2014

HERAKLION - ATHENS 2014

ΜΟΥΣΕΙΟ ΜΠΕΝΑΚΗ

BENAKI MUSEUM

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ CONTENTS

ΧΑΙΡΕΤΙΣΜΟΙ ΚΑΙ ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ	6-7	FORWORDS AND ACKNOWLEDGEMENTS
Μαρία Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου ΟΨΕΙΣ ΤΟΥ ΣΙΝΑΪΤΙΚΟΥ ΤΟΠΙΟΥ ΑΠΟ ΤΟ ΒΥΖΑΝΤΙΟ ΣΤΟΝ ΔΟΜΗΝΙΚΟ ΘΕΟΤΟΚΟΠΟΥΛΟ	1	Maria Constantoudaki-Kitromilides VIEWS OF THE LANDSCAPE OF MOUNT SINAI FROM BYZANTIUM TO DOMENIKOS THEOTOKOPOULOS
David McTavish Η ΠΡΟΣΚΥΝΗΣΗ ΤΩΝ ΠΟΙΜΕΝΩΝ ΤΟΥ ΓΚΡΕΚΟ ΣΤΟ ΚΙΝΓΚΣΤΟΝ ΤΟΥ ΟΝΤΑΡΙΟ	45	David McTavish EL GRECO'S ADORATION OF THE SHEPHERDS IN KINGSTON, ONTARIO
Παναγιώτης Κ. Ιωάννου Ο ΜΑΙΚΗΝΑΣ ΑΛΕΞΣΑΝΤΡΟ ΦΑΡΝΕΖΕ ΚΑΙ ΤΟ ΖΗΤΗΜΑ ΤΗΣ ΠΑΤΡΩΝΙΑΣ ΤΟΥ ΣΤΟΝ ΓΚΡΕΚΟ	83	Panayotis K. Ioannou THE MAECENAS ALESSANDRO FARNESE AND THE QUESTION OF HIS PATRONAGE OF EL GRECO
Νίκος Χατζηνικολάου ΕΝΑΣ ΜΑΘΗΤΗΣ ΤΟΥ ΤΙΣΙΑΝΟΥ ΣΤΟ ΠΑΛΑΤΣΟ ΦΑΡΝΕΖΕ ΤΟ 1570-1572	137	Nicos Hadjinicolaou A DISCIPLE OF TITIAN IN THE PALAZZO FARNESE 1570-1572
ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΚΑ ΔΙΚΑΙΩΜΑΤΑ	196	PHOTOGRAPHIC CREDITS
ΣΥΝΤΕΛΕΣΤΕΣ ΕΚΘΕΣΗΣ	197	EXHIBITION CONTRIBUTORS

Μαρία Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου

Maria Constantoudaki-Kitromilides

Γ ΟΨΕΙΣ ΤΟΥ ΣΙΝΑΪΤΙΚΟΥ
ΤΟΠΙΟΥ ΑΠΟ
ΤΟ ΒΥΖΑΝΤΙΟ
ΣΤΟΝ ΔΟΜΗΝΙΚΟ
ΘΕΟΤΟΚΟΠΟΥΛΟ

Γ VIEWS OF THE LANDSCAPE
OF MOUNT SINAI
FROM BYZANTIUM
TO DOMENIKOS
THEOTOKOPOULOS

Τ Ο ΟΡΟΣ ΣΙΝΑ ΣΥΝΙΣΤΑ έναν από τους σημαντικότερους ιερούς τόπους τόσο της χριστιανικής όσο και της εβραϊκής θρησκευτικής παράδοσης. Στην περιοχή με την ιδιότυπη γεωμορφολογία εκδηλώθηκε η παρουσία του Θεού, εμφανίστηκαν θεία οράματα και έλαβαν χώρα σημαντικά γεγονότα της βιβλικής ιστορίας, με αποκορύφωμα την παράδοση του Νόμου στον προφήτη Μωυσή (Έξοδος, κδ', 12-18). Η ίδρυση της φρουριακής μονής κατά τον 6ο αιώνα από τον αυτοκράτορα Ιουστινιανό, η οποία είχε αρχικά αφιερωθεί στην Παναγία, υπογράμμισε τη θρησκευτική και πολιτική σημασία του τόπου.¹ Από τον 11ο ή 12ο αιώνα η μονή αφιερώθηκε στην Αγία Αικατερίνη (αγία δημοφιλή σε Ανατολή και Δύση), λόγω της παράδοσης εύρεσης των λειψάνων της σε κορυφή του όρους Σινά και της εν συνεχεία μετακομιδής τους

MOUNT SINAI IS ONE of the most important holy sites in both the Christian and Jewish religious traditions. It was on Sinai, with its remarkable geomorphology, that God's presence was made manifest, divine visions appeared and critical events in biblical history took place, culminating in God's delivery of the Law to the prophet Moses (*Exodus* 24:12-18). The founding of the fortified monastery in the sixth century by the Emperor Justinian and its original dedication to the Virgin underscored the site's religious and political significance.¹ From the eleventh or twelfth century, the monastery was dedicated to Saint Catherine (a popular female saint in both East and West), due to the tradition of her relics having been found at the summit of Mount Sinai and subsequently transported to the monastery.²

1. George H. Forsyth / Kurt Weitzmann, *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai: The Church and Fortress of Justinian*, Ann Arbor, Michigan University Press, 1973.

1. George H. Forsyth / Kurt Weitzmann, *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai: The Church and Fortress of Justinian*, Ann Arbor (Michigan University Press) 1973.

2. Nancy Patterson Ševčenko, "The Monastery of Mount Sinai

στο μοναστήρι.² Η πολυσημία και η αίγλη του μοναδικού αυτού τόπου αλλά και η προσπάθεια υπόμνησης του περιβάλλοντος χώρου κατά την αναπαράσταση σκηνών από την τοπική παράδοση που εκτυλίχθηκαν εκεί, οδήγησαν από νωρίς τους καλλιτέχνες σε τρόπους εικαστικής απόδοσης του όρους Σινά.

Η απεικόνιση του όρους Σινά απαντά με σχηματικό τρόπο από την παλαιοχριστιανική εποχή, κυρίως σε σκηνές από τον βίο του Μωυσή, αποτελώντας συστατικό του βάθους της σύνθεσης με υπαινικτική λειτουργία, όπως στο καθολικό της Αγίας Αικατερίνης Σινά (μέσα βου αιώνα).³ Κατά τη βυζαντινή περίοδο το όρος, εμφανιζόμενο και πάλι σε σχετικά με τον Μωυσή θέματα (απεικονίσεις της Αγίας Αικατερίνης στο όρος εμφανίζονται αργότερα),⁴ εξακολουθεί να απεικονίζεται συμβολικά, όπως διαπιστώνεται στο πλούσιο υλικό εικονογραφημένων χειρογράφων. Παράλληλα, όμως, αποκτά τη σχετικά αναγνωρίσιμη όψη με τις απότομες βραχώδεις κορυφές (που θα επικρατήσει αργότερα), όπως στη Βίβλο του Βυζαντινού αξιωματούχου Λέοντα του Πατρικίου (πρώτες δεκαετίες 10ου αιώνα), της Αποστολικής Βιβλιοθήκης του Βατικανού (*Reg. gr. 1B*),⁵ όπου το Σινά αποδίδεται ως τρικόρυφο απόκρημνο όρος [εικ. 1], το Ψαλτήριο (*Βιβλίο των Ψαλμών*) της Εθνικής Βιβλιοθήκης των Παρισίων (*Paris. gr. 139*)⁶ (πρώτο μισό του 10ου αιώνα) αλλά και φορητές εικόνες.⁷

2. Nancy Patterson Ševčenko, «The Monastery of Mount Sinai and the Cult of St. Catherine», *The Celebration of the Saints in Byzantine Art and Liturgy*, Farnham-Burlington, Ashgate Variorum, 2013, αρ. XVII.

3. Forsyth / Weitzmann, *The Monastery of Saint Catherine*, ό.π., πίν. CXXVI, CXXVII.

4. Kristen M. Collins, «Visual Piety and Institutional Identity at Sinai», στο Robert S. Nelson / Kristen M. Collins (επιμ.), *Holy Image, Hallowed Ground. Icons from Sinai*, Κατάλογος έκθεσης (The J. Paul Getty Museum, Λος Άντζελες, 14 Νοεμβρίου 2006-4 Μαρτίου 2007), Λος Άντζελες, The J. Paul Getty Museum, 2006, σελ. 94-119.

5. Γιώργος Γαλάβαρης, *Ελληνική τέχνη. Ζωγραφική βυζαντινών χειρογράφων*, Αθήνα, Εκδοτική Αθηνών, 1995, σελ. 52, εικ. 23 (το χρονολογεί στα 910-930)· Axinia Džurova, *La miniatura bizantina. I manoscritti miniati e la loro diffusione*, Μιλάνο, Jaca Book, 2001, πίν. 47 (το χρονολογεί περί το 940).

6. Kurt Weitzmann, *Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination*, επιμ. Herbert L. Kessler, Σικάγο και Λονδίνο, The University of Chicago Press, 1971, σελ. 281, εικ. 273· Anthony Cutler, *The Aristocratic Psalters in Byzantium*, Παρίσι, Picard, 1984, σελ. 203, εικ. 254.

7. Π.χ. φύλλο διπτύχου των αρχών του 13ου αι. στη μονή Σινά.

The multiple meanings and fame of this unique place and the attempt to depict its surroundings in the representation of scenes from the local tradition which took place there led artists to pictorial renderings of Mount Sinai from an early date.

Schematic depictions of Mount Sinai are found from Early Christian times, mainly in scenes from the life of Moses, where they composed a background element with an allusive function, as in the catholikon of Saint Catherine's at Sinai (mid-sixth century).³ During Byzantine times, the mountain, appearing once again in subjects connected with Moses (depictions of Saint Catherine on the mountain appeared later),⁴ continued to be represented symbolically, as the abundant material from illustrated manuscripts shows. At the same time, it acquired its more or less recognizable appearance, with steep, rocky peaks (which would later prevail), as in the Bible of the Byzantine official Leo *patrikios* (first decades of the tenth century) in the Vatican Apostolic Library (*Reg. gr. 1B*),⁵ where Sinai is rendered as a precipitous mountain with three peaks [fig. 1], the Psalter (Book of Psalms) in the National Library of France (*Paris. gr. 139*)⁶ (first half of the 10th century), and in portable icons.⁷

and the Cult of St. Catherine”, *The Celebration of the Saints in Byzantine Art and Liturgy*, Farnham-Burlington (Ashgate Variorum) 2013, no. XVII.

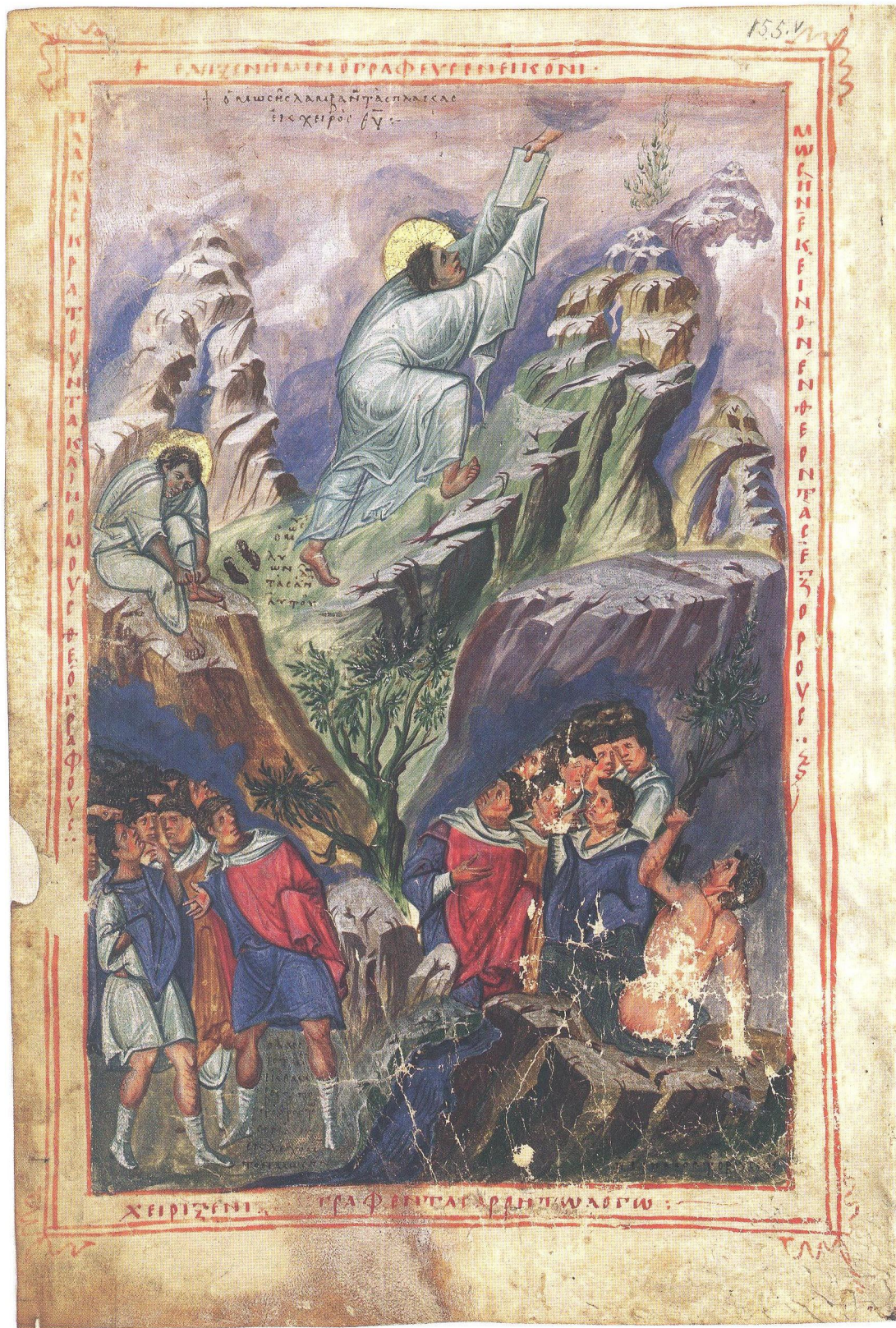
3. Forsyth / Weitzmann, *The Monastery of Saint Catherine*, *op. cit.*, pls. CXXVI, CXXVII.

4. Kristen M. Collins, “Visual Piety and Institutional Identity at Sinai”, Robert S. Nelson / Kristen M. Collins (eds.), *Holy Image, Hallowed Ground. Icons from Sinai*, exh. cat., The J. Paul Getty Museum, Los Angeles, Nov. 14, 2006 - March 4, 2007, Los Angeles (The J. Paul Getty Museum), 2006, 94-119.

5. Γιώργος Γαλάβαρης (Giorgos Galavaris), *Ελληνική Τέχνη. Ζωγραφική βυζαντινών χειρογράφων*, Athens (Ekdotiki Athinon) 1995, 52, fig. 23 (Galavaris dates it to 910-930). Axinia Džurova, *La miniatura bizantina. I manoscritti miniati e la loro diffusione*, Milano (Jaca Book) 2001, pl. 47 (Džurova dates it to c. 940).

6. Kurt Weitzmann, *Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination*, ed. Herbert L. Kessler, Chicago and London (The University of Chicago Press) 1971, 281, fig. 273. Anthony Cutler, *The Aristocratic Psalters in Byzantium*, Paris (Picard) 1984, 203, fig. 254.

7. E.g. a diptych panel from the early thirteenth century on Mount Sinai. See G. and M. Soteriou, *Εικόνες της Μονής Σινά*, Athens 1956, I, fig. 161. Theologos Chr. Aliprantis, *Ο Μωϋσής επί του Όρους Σινά. Εικονογραφία της κλήσεως του Μωϋσέως και της παραλαβής του Νόμου*, Thessaloniki (Orthodox Christian Brotherhood “Lydia”) 1991, pl. 60, fig. 109. A good col-



1. Ο Μωσής στο όρος Σινά και η Παράδοση του Νόμου, Βίβλος του πατρικίου Λέοντος, 10ος αι., Βατικανό, Biblioteca Apostolica Vaticana, κώδ. Reg. gr. 1B, φ. 155v.

1. Moses on Mt Sinai and the Giving of the Law, Bible of Leo the Patrician (the Leo Bible), 10th c., Vatican City, Biblioteca Apostolica Vaticana, cod. Reg. gr. 1B, fol. 155v.

Οι τρεις κορυφές, με παραλλαγές και χωρίς σταθερή θέση στη σύνθεση μέχρι και τους υστεροβυζαντινούς χρόνους, θα συσχετιστούν συγκεκριμένα με τις τοπικές βιβλικές και άλλες ιερές παραδόσεις (όπως φαίνεται σε επιγραφές απεικονίσεων του όρους), αντανακλώντας τον θρησκευτικό συμβολισμό του χώρου. Η τυπολογία αυτή θα αποτελέσει τον πυρήνα για τη μετέπειτα εξέλιξη της απεικόνισης του σιναϊτικού τοπίου με την τριμερή, συνήθως παρατακτική, διάταξη βράχων, η οποία θα καθιερωθεί στην πρώιμη μεταβυζαντινή αλλά και στη δυτική παράδοση, όπως θα δούμε στη συνέχεια και η οποία ενδιαφέρει και για την περίπτωση του Δομήνικου Θεοτοκόπουλου.

Το τοπίο του Σινά στην κρητική ζωγραφική

Μετά τα τέλη του 15ου αιώνα με την επίταση της περιέργειας για τους Αγίους Τόπους και την ανάπτυξη του δυτικοευρωπαϊκού περιηγητισμού, οι απεικονίσεις του ιερού όρους αποτυπώνονται σε χαρακτηριστικά ενταγμένα σε περιηγητικά βιβλία των Αγίων Τόπων και της χερσονήσου του Σινά. Αλλά και στην πρώιμη μεταβυζαντινή παράδοση του θέματος και ιδίως στην κρητική ζωγραφική, το σιναϊτικό ορεινό περιβάλλον παρουσιάζεται συμβατικά, αλλά σημειώνοντας εξέλιξη σε σχέση με βυζαντινές απεικονίσεις του, σε φορητές εικόνες από τον 15ο αιώνα.⁸ Οι σχέσεις της υπό βενετική διακυβέρνηση Κρήτης με τη μονή Σινά, που υπήρχαν από παλαιότερα, είναι αυτή την εποχή

Βλ. Γ. και Μ. Σωτηρίου, *Εικόνες της Μονής Σινά*, Αθήνα 1956, τόμ. Ι, εικ. 161· Θεολόγος Χρ. Αλιπράντης, *Ο Μωϋσής επί του Όρους Σινά. Εικονογραφία της κλήσεως του Μωϋσέως και της παραλαβής του Νόμου*, Θεσσαλονίκη, Ορθόδοξος Χριστιανική Αδελφότης «Λυδία», 1991, πίν. 60, εικ. 109. Καλή έγχρ. φωτ. στο *Ιερά Μονή Σινά 2001*, Πρόλογος: Ο Αρχιεπίσκοπος Σινά Δαμιανός και η Ιερά των Πατέρων Σύναξις, κείμενα: Γιώργος Γαλάβαρης, Έκδοση Ιεράς Μονής Σινά.

8. Περιορίζομαι εδώ στο ορεινό τοπίο σε κρητικές εικόνες με σιναϊτικά θέματα, ωστόσο παρόμοια διαμόρφωση βράχων εμφανίζεται και σε άλλα (όπως η Μεταμόρφωση του Χριστού). Φορητές κρητικές εικόνες με παράσταση του όρους Σινά φυλάσσονται στην Ιερά Μονή Αγίας Αικατερίνης Σινά. Είμαι ευγνώμων στον Σεβασμιότατο Αρχιεπίσκοπο Σινά, Φαράν και Ραϊθώ κκ. Δαμιανό και την Ιερά Σύναξη των Πατέρων της Μονής για τις διευκολύνσεις τους στην έρευνά μου και το υλικό που ευγενώς παραχώρησαν για τη μελέτη μου.

The three peaks, with variants and no stable position in the composition until Late Byzantine times, would come to be associated with local biblical and other sacred traditions (as is clear in inscriptions on depictions of the mountain), reflecting the site's religious symbolism. This typology would form the core for the subsequent development of representations of the landscape of Mount Sinai with its tripartite, normally paratactic arrangement of mountain cliffs, and, as discussed below, it became fully established in the Early Post-Byzantine and Western traditions, which is of interest as far as Domenikos Theotokopoulos' depictions are concerned.

The Mount Sinai landscape in Cretan painting

After the end of the fifteenth century, following increased curiosity about the Holy Lands and the growth of Western European religious touring, depictions of the holy mountain were recorded on engravings in books for travellers to the Holy Lands and the Sinai Peninsula. In the early Post-Byzantine tradition of depicting this subject, and in Cretan painting particularly, the mountainous environment of Sinai was presented – conventionally but showing some evolution with regard to Byzantine representations – in portable icons, beginning from the fifteenth century.⁸ Relations between Venetian-ruled Crete and the monastery on Sinai, which had previously existed, became close during this period. The Orthodox community of Crete, alienated from the Patriarchate of Constantinople due to strict limitations imposed by the

our photograph may be found in: *Ιερά Μονή Σινά 2001*. Introduction: Archbishop of Sinai Damianos and the Holy Synaxis of Sinai Fathers. Texts: Giorgos Galavaris, Publication of the Holy Monastery of Sinai.

8. Here I confine myself to the mountainous landscape in Cretan icons with subjects related to Sinai, though a similar configuration appears in other subjects (e.g. the Transfiguration of Christ). Portable Cretan icons with scenes of Mount Sinai are kept in Saint Catherine's Monastery on Sinai. I am grateful to His Eminence the Archbishop of Sinai, Faran and Raithu Damianos and the Fathers of the Holy Synaxis of Sinai for facilitating my research and for the materials they graciously placed at my disposal for this study.

στενές. Το ορθόδοξο κοινό της Κρήτης, αποξενωμένο από το πατριαρχείο της Κωνσταντινούπολης, εξαιτίας των αυστηρών περιορισμών των βενετικών αρχών του νησιού, προσέβλεπε στη σεβάσμια μονή ως καταφύγιο παραμυθίας. Εξάλλου στο νησί λειτουργούσαν μετόχια με περιουσία, με κυριότερο εκείνο του Χάνδακα (σημερ. Ηρακλείου), που μπορούσαν να παρέχουν πόρους για την αποστολή της. Τα μετόχια ήταν πόλοι παραγγελίας και αποδοχής εικόνων με σιναϊτικά θέματα, αλλά και πιθανώς διοχέτευσης τους στη μακρινή μητρική εστία.

Από τις παλαιότερες απεικονίσεις του όρους Σινά στην κρητική ζωγραφική είναι εκείνη σε τρίπτυχο υψηλής ποιότητας, που μπορεί, σύμφωνα με τα τεχνολογικά χαρακτηριστικά του, να αποδοθεί στον γνωστό ζωγράφο Ανδρέα Ρίτζο (μνείες 1451-1492, †πρ. του 1503).⁹ Στο κεντρικό φύλλο της εσωτερικής όψης απεικονίζονται, σε επάλληλες ζώνες, άνω σκηνές από τον βίο του Μωυσή και κάτω η Αγία Αικατερίνη «κηδευομένη υπό των αγγέλων» [εικ. 2].¹⁰ Στην πρώτη ζώνη το βραχώδες τοπίο, εξελιγμένο με απώτερη βάση τη βυζαντινή παράδοση, έχει τρεις κύριες κορυφές με αιχμηρές απολήξεις και βαθιές χαράδρες. Στην κεντρική κυριαρχεί το Όραμα της Βάτου: στις πύρινες φλόγες, μέσα σε ελλειφοειδή δόξα, ακτινοβολεί η ένθρονη Βρεφοκρατούσα. Ομοιοτοπίο επαναλαμβάνεται και στην επόμενη σκηνή, όπου, στους πρόποδες των βράχων, δύο άγγελοι αποθέτουν σε σαρκοφάγο το σώμα της Αγίας Αικατερίνης. Αντίστοιχη διαμόρφωση του σιναϊτικού τοπίου καθιερώνεται και σε άλλα κρητικά έργα, όπως ένα μικρό τρίπτυχο της μονής Σινά (αρ. 1566) [εικ. 3].¹¹ Ζωγράφου ισάξιου του Ανδρέα Ρίτζου, με σκηνές

9. Mario Cattapan, «I pittori Andrea e Nicola Rizo da Candia», *Θησαυρίσματα*, 10, 1973, σελ. 238-282.

10. Σύμφωνα με την επιγραφή. Βλ. *Ιερά Μονή Σινά. Ημερολόγιο 2001*, ό.π. (χρονολόγηση περί το 1500): *Holy Image, Hallowed Ground*, ό.π., σελ. 270-273, αρ. 58 (χρονολόγηση στον 16ο αι.)· Maria Vassilaki, «Commissioning Art in Fifteenth-Century Venetian Crete: the Case of Sinai», *Βενετοκρατούμενος Ελληνισμός: Άνθρωποι, χώρος, ιδέες (13ος-18ος αι.)*, Πρακτικά Διεθνούς Επιστημονικού Συνεδρίου, Βενετία, 3-7 Δεκεμβρίου 2007, επιμ. Χρύσα Μαλτέζου, Αγγελική Τζαβάρα, Δέσποινα Βλάσση, Βενετία, Ελληνικό Ινστιτούτο Βυζαντινών και Μεταβυζαντινών Σπουδών Βενετίας, 2009, σελ. 746 (απαδίδεται στο εργαστήριο των Ρίτζων), σελ. 840, εικ. 4.

11. Γεώργιος Γαλάβαρης, «Η Αγία Αικατερίνα σε εικόνες της Ι. Μονής Σινά», *Σιναϊτικά Ανάλεκτα, τόμ. Α', Πρακτικά συνεδρίου*

island's Venetian authorities, looked to the venerable monastery as a refuge of consolation. Furthermore, there were dependencies (*metochia*) with property operating on the island, the most important among them that of Chandax (Candia) (modern Heraklion), which could provide funds for its mission. The dependencies were centres for the commission or acceptance of icons featuring Sinai-related subjects, and probably for their transmission to the distant main monastery.

One of the earliest depictions of Mount Sinai in Cretan painting is found on a high-quality triptych which may be attributed on the basis of its style to the well-known painter Andreas Ritzos (documented 1451-1492, † before 1503).⁹ Depicted in successive zones on the central panel of the inner face are scenes from the life of Moses (above) and Saint Catherine "being buried by the angels" (below)¹⁰ [fig. 2]. In the first zone, the rocky landscape, which has evolved here but is ultimately descended from the Byzantine tradition, has three main peaks with sharp terminations and deep ravines. The Vision of the Burning Bush dominates the central scene: amid fiery flames a radiant *Vrefokratousa* is enthroned within an elliptical glory. A similar landscape is repeated in the following scene, where at the foot of the cliffs two angels are placing Saint Catherine's body in a sarcophagus. A similar configuration of the Sinai landscape was established in other Cretan works including a small triptych belonging to Mount Sinai (no. 1566) [fig. 3]¹¹ by a

9. Mario Cattapan, "I pittori Andrea e Nicola Rizo da Candia", *Θησαυρίσματα* 10 (1973), 238-282.

10. According to the inscription. See *Ιερά Μονή Σινά. Ημερολόγιο 2001*, *op.cit.* (dated to 1500). *Holy Image, Hallowed Ground*, *op.cit.*, 270-73, no. 58 (dated to 16th.). Maria Vassilaki, "Commissioning Art in Fifteenth-Century Venetian Crete: the Case of Sinai", *I Greci durante la venetocrazia: Uomini, spazio, idee (XIII-XVIII sec.)*, *Atti del Convegno Internazionale di Studi, Venezia 3-7 dicembre 2007*, eds. Chryssa Maltezou, Aggeliki Tzavara, Despina Vlasi, Venice (Hellenic Institute of Byzantine and Post-Byzantine Studies in Venice) 2009, 746 (attributed to the Ritzos workshop), 840, fig. 4.

11. Georgios Galavaris, "Η Αγία Αικατερίνα σε εικόνες της Ι. Μονής Σινά", *Σιναϊτικά Ανάλεκτα, vol. Α', Proceedings of the conference "Το Σινά διά μέσων των αιώνων" (Mount Sinai through the Centuries) (Athens 25-28 November 1998)*, Athens (Mount Sinai Foundation) 2002, 14, 36 fig. 16 (considered a work of Viktor [1651], but the signature and date were added later, probably by the painter Ioannis Kornaros). Vassilaki, "Com-



2. Άνω: Ο Μωσής στο όρος Σινά. Κάτω: Η Ταφή της Αγίας Αικατερίνης στο όρος Σινά, 15ος αι., κεντρικό φύλλο τριπτύχου Κρητικής Σχολής (Ανδρέας Ρίτζος;), Σινά, Μονή Αγίας Αικατερίνης.

2. Above: Moses on Mt Sinai. Below: The Burial of Saint Catherine on Mt Sinai, 15th c., central panel of a triptych of the Cretan School (Andreas Ritzos?), Mt Sinai, Monastery of St. Catherine.

του βίου του Μωυσή και με την ταφή της Αγίας Αικατερίνης, αλλά και άλλες με έμφαση στη Θεοτόκο. Το έργο, βάσει τεχνοτροπικών και αρχειακών στοιχείων, δύναται να χρονολογηθεί στα τέλη του 15ου αιώνα και να αποδοθεί στον γιο του Νικόλαο.¹²

Περαιτέρω εξέλιξη στην απόδοση του σιναϊτικού πανοράματος στην κρητική ζωγραφική πιστοποιεί σύνθεση σε μικροσκοπικό πεντάπτυχο (η οποία πιθανώς αντανακλά μεγαλύτερο έργο). Το πεντάπτυχο βρίσκεται στη μονή Αγίας Αικατερίνης (αρ. 1578), χρονολογείται στα τέλη του 15ου αιώνα και μπορεί να αποδοθεί ομοίως στον Νικόλαο Ρίτζο [εικ. 3].¹³ Είναι αμφίπλευρα ζωγραφισμένο, έχει όμως χάσει ένα πλαϊνό τμήμα του. Στα απομένοντα φύλλα έχουν ζωγραφιστεί, εκτός από το τοπίο του Σινά, ευαγγελικές σκηνές: ο Ευαγγελισμός, η Γέννηση, η Υπαπαντή, η Βαΐοφόρος, η Σταύρωση, η Απιστία του Θωμά, η Ανάληψη, η Πεντηκοστή, καθώς και η Κοίμηση της Θεοτόκου. Εδώ λοιπόν, στο φύλλο με την απεικόνιση του τρικόρυφου συμπλέγματος του όρους, οι ιερές σκηνές περιορίζονται σε κλίμακα, ενώ το τοπίο κυριαρχεί, μάλιστα όχι σε χρυσό κάμπο αλλά στο γαλανό βάθος του ορίζοντα, στον οποίο προβάλλονται οι τρεις κορυφές, κάπως απομακρυσμένες μεταξύ τους. Η σχετική αυτοτέλεια του ανοιγόμενου φύλλου προσδίδει μια αίσθηση «ανεξάρτητης» απόδοσης του τοπίου με τις σκηνές του, χαρακτηριστικό σημαντικό για την παράδοση στην οποία το έργο εντάσσεται. Μάλιστα η παράσταση αυτή ήταν η μία από τις δύο που παρέμεναν ορατές, όταν όλα τα φύλλα του πενταπύχου σφάλιζαν.



3. Άποψη του όρους Σινά με σκηνές του Μωυσή και της Αγίας Αικατερίνης, 15ος αι., κεντρικό φύλλο πενταπύχου Κρητικής Σχολής (Νικόλαος Ρίτζος;), Σινά, Μονή Αγίας Αικατερίνης.

3. View of Mt Sinai with Scenes of Moses and St Catherine, 15th c., central panel of a pentaptych of the Cretan School, (Nikolaos Ritzos?), Mt Sinai, Monastery of St. Catherine.

«Το Σινά διά μέσου των αιώνων» (Αθήναι 25-28 Νοεμβρίου 1998), Αθήναι, Ίδρυμα Όρους Σινά, 2002, σελ. 14, 36, εικ. 16 (θεωρείται έργο του Βίκτωρος, του 1651, υπογραφή όμως και χρονολογία έχουν τεθεί μεταγενέστερα, μάλλον από τον ζωγράφο Ιωάννη Κορνάρο). Vassilaki, «Commissioning Art», ό.π., σελ. 746 (τοποθετείται στον 15ο αι.), σελ. 839, εικ. 2, σελ. 840, εικ. 3.

12. Συγγενεύει με ενυπόγραφο έργο του Νικολάου Ρίτζου, για το οποίο: Παναγιώτης Α. Βοχοτόπουλος, «Η εικόνα του Νικολάου Ρίτζου στο Σεράγεβο», *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, 26, 2005, σελ. 207-226. Από έγγραφο του 1499 γνωρίζουμε ότι ο Νικόλαος Ρίτζος είχε συμφωνήσει να στείλει έργα (προφανώς δικά του και του πατέρα του) στη μονή Σινά, βλ. Mario Cattapan, «Nuovi elenchi e documenti dei pittori in Creta dal 1300 al 1500», *Θησαυρίσματα*, 9, 1972, σελ. 202-235.

13. Διαστ.: 7,6 × 5,4 εκ. Δημοσιεύτηκε από τη Μ. Βασιλάκη: Vassilaki, «Commissioning Art», ό.π., σελ. 747 (αποδίδεται επίσης στον Ν. Ρίτζο), σελ. 841-843, εικ. 5-9.

painter equal to Andreas Ritzos, showing scenes from the life of Moses and the burial of Saint Catherine as well as others emphasizing the Virgin. On the basis of stylistic and archival data, this work is datable to the late fifteenth century and may be attributed to A. Ritzos' son Nikolaos.¹²

missioning Art", *op.cit.*, 746 (placed in the 15th century), 839, fig. 2, 840, fig. 3.

12. Related to a signed work by Nikolaos Ritzos, on which see: Παναγιώτης Α. Βοχοτόπουλος, «Η εικόνα του Νικολάου Ρίτζου στο Σεράγεβο», *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας (Deltion of the Christian Archaeological Society)* 26 (2005), 207-226. From a document of 1499, we know that Nikolaos Ritzos had agreed to send works (apparently his own and his father's)

Τα βιβλικά επεισόδια διατάσσονται ως εξής: η παράδοση του Νόμου στην κεντρική κορυφή, δηλαδή το όρος του Μωυσέως, ο Μωυσής μπροστά στη Φλεγόμενη Βάτο κάτω αριστερά, ενώ στην κορυφή δεξιά απεικονίζεται η απόθεση του λειψάνου της Αγίας Αικατερίνης, όλα σε μικρή κλίμακα. Στη στενή κοιλάδα δεξιά αναπτύσσεται μικρή όαση με εύρωστα δενδρύλλια. Εξαιτίας των φθορών δεν φαίνεται αν υπήρχε απεικόνιση και του μοναστηριού στο φύλλο. Παρ' όλα αυτά, η συμπερίληψη του σιναιτικού τοπίου στην εικονογραφία του μικροσκοπικού έργου (που θα μπορούσε να έχει και τη χρήση εγκοπίου) υποδηλώνει τη σημασία που ο ιερός αυτός χώρος είχε αποκτήσει και για την ιδιωτική λατρεία. Επίσης, πράγμα αξιοσημείωτο για την παρούσα διερεύνηση, το έργο αποκαλύπτει έναν τρόπο διαμόρφωσης του σιναιτικού τοπίου στην κρητική ζωγραφική, με τον οποίο μπορεί κάπως να παραλληλιστεί η σύνθεση του Θεοτοκόπουλου στο *Τρίπτυχο της Μόδενας* (ανεξάρτητα από άλλα πιθανά πρότυπα της τελευταίας).

Σε κρητική εικόνα πολύ καλής τέχνης που μπορεί να χρονολογηθεί στο τρίτο τέταρτο του 16ου αιώνα και βρίσκεται στο Μόναχο,¹⁴ η Αγία Αικατερίνη ολόσωμη, ακουμπά στον προοπτικά σχεδιασμένο τροχό του μαρτυρίου της, ενώ στο βάθος το τοπίο περιορίζεται σε δύο υψώματα [εικ. 4]. Στο όρος του Μωυσέως, αριστερά, απεικονίζεται ναΰδριο, η μικρή παλαιοχριστιανική βασιλική της Αγίας Κορυφής. Στο όρος το φερώνυμο της Αγίας Αικατερίνης δεξιά, δύο άγγελιοι αποθέτουν στην κορυφή το σκήνωμά της. Στις βραχώδεις πλαγιές φωλιάζουν μικρές σκίητες, κάτω δεξιά θάλλει πυκνή όαση (πρβλ. το πεντάπτυχο της μονής Σινά),¹⁵ ενώ κάτω αριστερά προβάλλει το μοναστήρι. Μέσα στον ψηλό περίβολο (δεν αποδίδεται η πραγματική μορφή) συνωστίζονται το καθολικό, το τρουλλαίο μουσουλμανικό τέμενος και άλλα κτίσματα. Έξω κάθονται ένας μοναχός και ένας περιηγητής.¹⁶ Θα

14. Στο Μουσείο της πόλης, βλ. *Ikonen, Bilder in Gold. Sakrale Kunst aus Griechenland*, Κατάλογος έκθεσης Krems-Stein, 1993, σελ. 278, αρ. 110 και εικ. 69 και έγχρ. πίν. 69 (τοποθετείται στον 17ο αι.). Μπορεί να αποδοθεί στον Γεώργιο Κλόντζα.

15. Σημειώνεται η ύπαρξη συστάδας δέντρων στο κρητικό πεντάπτυχο της μονής Σινά, πράγμα που υποδηλώνει την κυκλοφορία αντίστοιχου προτύπου στα κρητικά εργαστήρια.

16. Πρβλ. τον μοναχό στη μικρογραφία των αδελφών Λίμπουργκ, πιο κάτω.

Further development in the rendering of the Sinai panorama in Cretan painting is attested by a composition on a miniature pentptych which probably reflects a larger work. In the Monastery of Saint Catherine (no. 1578), it dates from the late fifteenth century and may likewise be attributed to Nikolaos Ritzos¹³ [fig. 3]. It is painted on both front and back, but has lost one of its wings. In addition to the Sinai landscape, the remaining panels have been painted with scenes from the gospels: the Annunciation, the Nativity, the Presentation of Christ in the Temple, Palm Sunday, the Crucifixion, Doubting Thomas, the Ascension, the Pentecost, and the Dormition of the Virgin. Here on the panel with the representation of the triple-peaked complex, the sacred scenes are limited in scale while the landscape dominates, and not on a gold ground but against the blue background of the horizon, on which the three peaks are projected at some distance from one another. The relative autonomy of the folding panel lends the sense of an “independent” rendering of the landscape and its scenes, an important feature in the tradition to which this work belongs. Indeed this scene was one of two that remained visible when all the panels of the pentptych were secured.

The biblical episodes are arranged as follows: the delivery of the Law on the central peak, i.e. Mount Moses, Moses standing before the Burning Bush below left, and at upper right the deposition of Saint Catherine's relics, all rendered on a small scale. In the narrow valley at right is a small oasis with robust saplings. Damage makes it unclear whether the monastery was also depicted on the panel. Nonetheless, the inclusion of the Sinai landscape in the iconography of this miniature painting, which might also have served as an *encolpion* or pectoral icon, indicates the significance the holy site had also acquired in private worship. Furthermore – and of note for our present investigation – this work reveals a way of configuring the Sinai landscape in Cretan painting with which Theotokopoulos' *Modena Triptych* composition may

to Mount Sinai, see Mario Cattapan, “Nuovi elenchi e documenti dei pittori in Creta dal 1300 al 1500”, *Θησαυρίσματα*, 9, 1972, 202–235.

13. Dimensions: 7.6 × 5.4 cm. Published by Vassilaki, “Commissioning Art”, 747 (also attributed to N. Ritzos), 841–43, figs. 5–9.



4. Η Αγία Αικατερίνη με μια άποψη του όρους και της μονής Σινά, 16ος αι.,
εικόνα Κρητικής Σχολής (Γεώργιος Κλόντζας;), Μόναχο, Stadtmuseum.

4. St. Catherine with a View of Mt Sinai and the Monastery of St. Catherine, 16th c.,
icon of the Cretan School (Georgios Klontzas?), Munich, Stadtmuseum.

χρειαζόταν έρευνα για να διαπιστωθεί αν ο ζωγράφος (ο Γεώργιος Κλόντζας;) έλαβε υπόψη δυτικές πηγές για την απόδοση του όρους, οι οποίες ωστόσο δεν θα του ήταν απαραίτητες λόγω της βυζαντινής παράδοσης που προϋπήρχε.

Το τρικόρυφο όρος του Σινά απεικονίζεται εμπλουτισμένο σε φύλλο διαμελισμένου τριπτύχου (από την πρώην Συλλογή Blunt) σε αθηναϊκή ιδιωτική συλλογή (Μαριάννας Λάτση).¹⁷ Εκτός από το σιναϊτικό τοπίο, το τρίπτυχο παριστάνει τη Μεταμόρφωση του Χριστού (πρβλ. την ψηφιδωτή Μεταμόρφωση στο καθολικό της μονής Σινά) και την Αγία Αικατερίνη μαζί με τον Άγιο Μερκούριο (ως μαχητές της πίστης και συνεορτάζοντες στις 25 Νοεμβρίου). Το έργο έχει χρονολογηθεί στον 17ο αιώνα, πιο επίμονη όμως παρατήρηση μπορεί να το τοποθετήσει ενωρίτερα και πιθανώς να το συσχετίσει με τον Κρητικό ζωγράφο Μάρκο Στρελίτζα-Μπαθά ή Βαθά, κάτοικο Βενετίας μεταξύ 1538 και 1578.¹⁸ Εμφανίζεται και εδώ η τριμερής απόδοση με τις απομακρυσμένες κορυφές [εικ. 5], ενώ υποβόσκει η γνώση προτύπου όπως η χαλκογραφία του Τζοβάννι Μπαττίστα Φοντάνα (Giovanni Battista Fontana, 1569):¹⁹ διαγώνια διάταξη κορυφών, όμοια απεικόνιση μονής και βράχων, πολλές λεπτομέρειες, μολονότι το σχέδιο παρουσιάζει απλούστευση, μάλλον οφειλόμενη στην ταχύτητα εκτέλεσης και την αμέλεια για σαφή περιγράμματα.

Η αποδοχή στοιχείων της χαλκογραφίας του Φοντάνα διαφαίνεται και στην απεικόνιση του Σινά σε φύλλο άλλου τριπτύχου κρητικής τέχνης (τρόπος απόδοσης της μονής, άλλων κτισμάτων και λεπτομε-

be somewhat paralleled, independently of other possible models for the latter.

On a very fine Cretan icon datable to the third quarter of the sixteenth century and now in Munich,¹⁴ Saint Catherine is shown leaning on her wheel of martyrdom (rendered in perspective), while the landscape in the background is confined to two heights [fig. 4]. On Mount Moses at left, where the prophet is receiving the Law, a shrine is depicted; this was the small Early Christian basilica on the sacred mountain peak. On the mountain named for Saint Catherine on the right, two angels are depositing her relics at the summit. Small *sketes* are nestled on the rocky slopes; at lower right a dense oasis flourishes (cf. the Mount Sinai pentptych),¹⁵ and at lower left the monastery appears. Crowded together inside its tall enclosure wall (its actual form is not rendered) are the monastery's catholicon, a domed Muslim mosque, and other buildings. An elderly monk and a young traveller are seated outside the wall.¹⁶ Research would be needed to determine whether the painter (Georgios Klontzas?) took into consideration western sources in depicting the mountain, although they would not have been required due to the already existing Byzantine tradition.

Mount Sinai with its three peaks was depicted in an enhanced form on one panel of a dismembered triptych (formerly in the Blunt collection) now in a private collection in Athens (Mrs. Marianna Latsis).¹⁷ In addition to the Sinai landscape, the triptych presents the Transfiguration of Christ (cf. the mosaic Transfiguration in the Mount Sinai catholicon) and Saint Catherine with Saint Mercurius (as fighters for the faith who share the same feast-day on 25 November). This work

17. David Talbot Rice, «Five Late Byzantine Panels and El Greco's Views of Sinai», *The Burlington Magazine*, 89, 1947, εικ. Β, D. *Μετά το Βυζάντιο*, κείμενα Μαρία Καζανάκη-Λάτση, επιμ. Βασίλης Φωτόπουλος, Αθήνα, The Private Bank and Trust Company Limited, Απρίλιος 1996, αρ. 25, εικ. στη σελ. 116.

18. Η μικρογραφική εργασία του τριπτύχου, ο τρόπος απόδοσης με βιαστικό σχέδιο και ανάλαφρο πλάσιμο, με λεπτά περάσματα του χρώματος, οι ραδινές μορφές σε ζωηρές κινήσεις παραπέμπουν στον τρόπο εργασίας του Μάρκου Στρελίτζα-Μπαθά (ή Βαθά), ζωγράφου Κρητικού, εγκατεστημένου από το 1538 στη Βενετία, όπου και πέθανε το 1578. Εκεί διατηρούσε εργαστήριο ζωγραφικής και είχε επίσης σχετιστεί με κύκλους λογίων και εκδοτών, όπως ο Ζαχαρίας Μαραφαράς-Σκορδίλης. Βλ. Maria Constantoudaki-Kitromilides, «L'arte dei pittori greci a Venezia nel Cinquecento», στο *La pittura nel Veneto. II Cinquecento*, τόμ. III, επιμ. Mario Lucco, Μιλάνο, Electa editrice, 1999, σελ. 1217-1219.

19. Βλ. πιο κάτω.

14. In the Museum of the City of Munich, see *Ikonen, Bilder in Gold. Sakrale Kunst aus Griechenland*, exh. cat. Krems-Stein, 1993, 278 no. 110 and fig. 69, colour plate 69 (here dated to the 17th century). It can be attributed to Georgios Klontzas.

15. We note the presence of a stand of trees in the Cretan pentptych of Mount Sinai, which suggests that a corresponding model was circulating among Cretan workshops.

16. Cf. the monk in the miniature of the Limbourg brothers below.

17. David Talbot Rice, «Five Late Byzantine Panels and El Greco's Views of Sinai», *The Burlington Magazine* 89 (1947), figs. Β, D. *Μετά το Βυζάντιο*, Texts: Maria Kazanaki-Lappa, ed. Vassilis Fotopoulos, Athens (The Private Bank and Trust Company Limited), April 1996, no. 25, fig. p. 116.



5. Άποψη του όρους και της μονής Σινά με βιβλικές και άλλες σκηνές, 16ος αι.,
φύλλο τριπτύχου Κρητικής Σχολής (Μάρκος Βαθάς;), Αθήνα, Συλλογή Μ. Λάτσι.

5. View of Mt Sinai and the Monastery of St. Catherine with Biblical and Other Scenes, 16th c.
trptych panel of the Cretan School (Markos Bathas?), Athens, Collection of M. Latsi.

ρειών). της Πινακοθήκης του Βατικανού (πρώτο μισό του 17ου αιώνα).²⁰ Σε αυτό συμπτύσσονται όμως ορισμένα στοιχεία, ενώ απλοποιείται το περίγραμμα των βράχων. Η επιγραφή: «ΤΟ ΑΓΙΟΝ ΜΟΝΑΣΤΗΡΙΟΝ ΤΟ ΣΙΝΑΙΟΝ» μοιάζει στη διατύπωση με εκείνη στο Τρίπτυχο της Μόδενας του Θεοτοκόπουλου.

Τέλος, αξ σημειωθεί ότι το τρικόρυφο τοπίο του Σινά επανέρχεται, ενταγμένο σε διάφορες παραστάσεις, στην κρητική ζωγραφική του τέλους του 16ου και των αρχών του 17ου αιώνα. Ζωγραφίζεται άλλοτε απλούστερο, π.χ. σε τρίπτυχο στο Μουσείο Ιστορίας της Τέχνης της Βιέννης, άλλοτε εμπλουτισμένο με επιπλέον ιερές σκηνές σιναϊτικού χαρακτήρα και με δυτικές επιδράσεις, όπως στην ωραία μνημειακή εικόνα του Μιχαήλ Δαμασκηνού στο Ηράκλειο, με κύριο θέμα την Παναγία ως Φλεγόμενη Βάτο και γύρω σκηνές βίου του Μωυσή (οι οποίες είναι εμπνευσμένες από συνθέσεις του Ραφαήλ) [εικ. 6].²¹ Ενίοτε ακόμη πιο πλούσιο με περισσότερα επεισόδια από τον κόλπο του Μωυσή και γενικότερα των Ισραηλιτών, αλλά και με σκηνές του μοναστικού βίου και του σύγχρονου περιηγητισμού, όπως σε τρίπτυχα του Γεωργίου Κλόντζα και σε άλλες δημιουργίες του εργαστηρίου του. Η απεικόνιση του σιναϊτικού τοπίου συνεχίζεται σε κρητικές εικόνες στον προχωρημένο 17ο αιώνα, όπως και στην ύστερη μεταβυζαντινή ζωγραφική, με ενδιαφέροντα παραδείγματα, παραδείγματος χάριν εκείνο της Συλλογής Μ. Λάτση [εικ. 7].²² Δεν θα μας απασχολήσουν όμως εδώ, για μεθοδολογικούς λόγους. Το ίδιο και το πλήθος των μεταγενέστερων ελληνικών χαρακτηρισμών με σιναϊτικά θέματα.

has been dated to the seventeenth century, but further observation may place it earlier and possibly connect it with the Cretan painter Markos Strelitzas-Bathas (or Vathas), who lived in Venice from 1538 to 1578.¹⁸ Appearing here too is the tripartite rendering with remote peaks [fig. 5], showing underlying knowledge of a model like the copperplate engraving by Giovanni Battista Fontana (1569)¹⁹: diagonal arrangement of peaks, similar depiction of monastery and rocks, and a wealth of detail, although the drawing displays a simplified form owing probably to rapidity of execution and casualness in delineating clear contours.

An acceptance of elements of Fontana's engraving is also discernible in the depiction of Sinai on the panel of another Cretan triptych (cf. rendering of the monastery, other buildings, and details) in the Vatican Art Gallery (first half of the seventeenth century).²⁰ In this panel, however, a number of elements are compressed, and the contour of the mountain cliffs is simpler. The inscription: ΤΟ ΑΓΙΟΝ ΜΟΝΑΣΤΗΡΙΟΝ ΤΟ ΣΙΝΑΙΟΝ (THE HOLY MONASTERY OF SINAI) is similar in its wording to that on Theotokopoulos' *Modena Triptych*.

Finally, we may note that the landscape of Sinai with its three peaks returns, incorporated into various scenes, in late sixteenth and early seventeenth-century Cretan painting. Sometimes it is painted in simpler fashion, e.g. on a triptych in the Museum of the History of Art in Vienna. At others, it is enriched by additional sacred scenes related to Mount Sinai with Western influences, as on a fine monumental icon by Michael Damaskinos (Damaskenos) in Heraklion, whose main subject is the Virgin as Burning Bush surrounded by scenes from the life of Moses (which

20. Marisa Bianco Fiorin, *Icone della Pinacoteca Vaticana, Βατικανό, Monumenti, Musei e Gallerie Pontificie*, 1995, πίν. 27-28.

21. *Εικόνες της κρητικής τέχνης. Από τον Χάνδακα ως την Μόσχα και την Αγία Πετρούπολη*, επιστημ. επιμ. Μανόλης Μπορμπουδάκης, κατάλογος έκθεσης (Ηράκλειο 1993), Ηράκλειο, Βικελαία Βιβλιοθήκη – Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, 1993, σελ. 453-455, αρ. 98 και ενκ. 98 (κείμενο Μ. Κ.-Κ.). *The Origins of El Greco, Icon Painting in Venetian Crete*, κατάλ. έκθεσης (Onassis Cultural Center, 2009-2010), επιμ. Anastasia Drandaki, Νέα Υόρκη, Alexander S. Onassis Public Benefit Foundation (USA), 2009, σελ. 94-95, αρ. 34 (κείμενο Μ. Κ.-Κ.).

22. *Μετά το Βυζάντιο*, ό.π., σελ. 96-111, αρ. 24, ιδίως σελ. 105-107 (κυκλοφόρησε και σε αγγλική έκδοση).

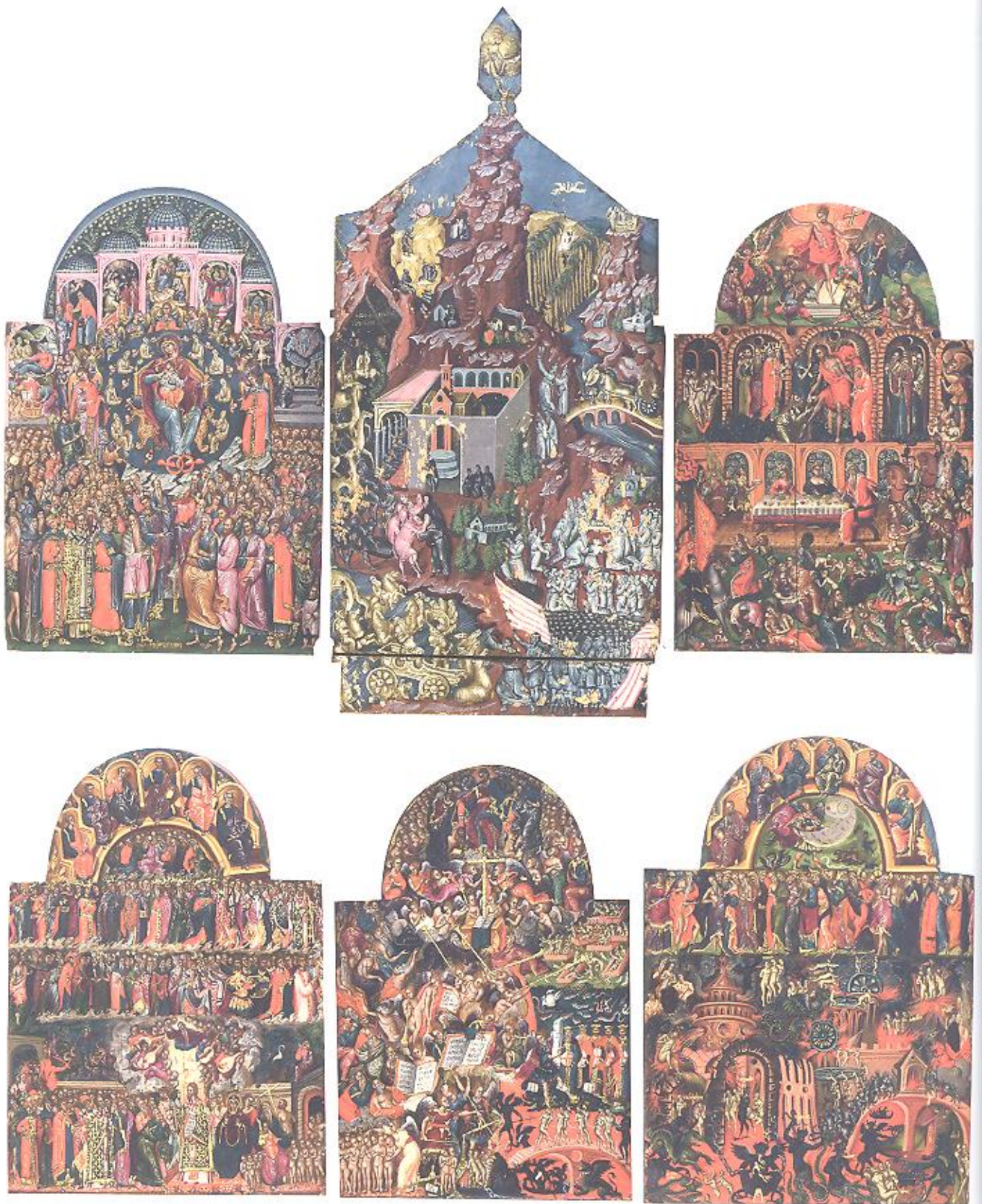
18. The miniature work of the triptych, the means of rendering via rapid drawing and light modelling, with thin colour application, the slender figures in lively movement point to the working style of Markos Strelitzas-Bathas (or Vathas), a Cretan painter who settled in Venice in 1538 and died there in 1578. In Venice he maintained a painting workshop and was also connected with circles of scholars and publishers like Zacharias Marafaras-Skordilis. See Maria Constantoudaki-Kitromilides, "L'arte dei pittori greci a Venezia nel Cinquecento", *La Pittura nel Veneto. Il Cinquecento*, vol. III, ed. Mario Lucco, Milano (Electa editrice) 1999, 1217-19.

19. See below.

20. Marisa Bianco Fiorin, *Icone della Pinacoteca Vaticana, Città del Vaticano (Monumenti, Musei e Gallerie Pontificie)* 1995, pls. 27-28.



6. Μιχαήλ Δαμασκηνός, Η Θεοτόκος ως Φλεγόμενη Βάτος και άλλες σκηνές, Ηράκλειο, Συλλογή Εκκλησιαστικής Τέχνης Αγίας Αικατερίνης Σιναΐτων.
6. Michail Damaskinos, *Virgin Mary as a Burning Bush and Other Scenes*, Heraklion, Collection of Ecclesiastical Art of Saint Catherine of Sinai.



7α-β. Γεώργιος Κλοντζάς, Τρίπτυχο με τη Δευτέρα Παρουσία, το όρος και τη μονή Σινά και άλλες σκηνές. Εσωτερική όψη: η Κρίση κατά τη Δευτέρα Παρουσία (κεντρικό φύλλο), Παράδεισος και Κόλαση. Εξωτερική όψη: Τοπίο του Σινά με βιβλικά επεισόδια (κεντρικό φύλλο), Ύμνος στη Θεοτόκο, αναστάσιμες σκηνές, ο βασιλιάς Ηρώδης και η Βρεφοκτονία. Αθήνα, Συλλογή Μ. Λάτση.

7a-b. Georgios Klontzas, Triptych with the Last Judgement, the Mount and Monastery of Sinai and Other Scenes. Front: The Judgement During the Second Coming of Christ (central panel), A Hymn to the Virgin, Scenes from the Resurrection of Christ, King Herod and the Massacre of the Innocents. Athens, Collection of M. Latsi.

Στιγμές δυτικοευρωπαϊκών απεικονίσεων

Στη μεσαιωνική δυτικοευρωπαϊκή ζωγραφική το τοπίο του Σινά αποδίδεται σχηματικά και με στοιχεία βυζαντινής επίδρασης, όπως σε σκηνές με τον Μωσή σε κώδικα (περί το 840) της Βρεταννικής Βιβλιοθήκης του Λονδίνου (*Additional MS 10546*) και σε άλλον της Εθνικής Βιβλιοθήκης της Γαλλίας.²³ Επίσης σε σκηνές με τη μεταφορά του σκηνώματος της Αγίας Αικατερίνης στο Σινά, όπως σε πίνακα του Μαργκαρίτο ντι Αρέτσο (Margarito di Arezzo, 1262) στην Εθνική Πινακοθήκη του Λονδίνου και σε πίνακα του ύστερου 13ου αιώνα της σχολής της Πίζας, όπου, επιπλέον, στον βραχώδη λόφο αναπαρίσταται συμβολικά η μονή Σινά.²⁴

Αξιοπρόσεκτη εξέλιξη για το θέμα καταγράφει μια μικρογραφία γαλλο-φλαμανδικής τέχνης των αρχών του 15ου αιώνα, στο *Βιβλίο των Ωρών* (*Les Belles Heures*) που εικονογραφήθηκε από το συνεργείο των αδελφών Πωλ Ζαν και Ερμάν ντε Λίμπουργκ (Paul Jean και Herman de Limbourg, 1405-1408/09) για τον δούκα Ζαν ντε Μπερρύ (Jean de Berry) [εικ. 8] και βρίσκεται στο Μητροπολιτικό Μουσείο της Νέας Υόρκης, στη Συλλογή *The Cloisters* (κώδ. 54.1.1).²⁵ Παριστώνεται η μεταφορά του σώματος της Αγίας Αικατερίνης στο όρος Σινά, έναν βραχώδη τόπο με τέσσερις κωνικούς λόφους. Ανάμεσα στους δύο κεντρικούς, σε βαθιά χαράδρα, είναι μισοκρυμμένο το μοναστήρι, σε φανταστική απόδοση. Ένας μοναχός κάθεται έξω από την πύλη του, ενώ από αριστερά μερικοί ταξιδιώτες κατευθύνονται προς αυτό. Η σύνθεση περικλείει τον

reproduce compositions by Raphael) [fig. 6].²¹ And occasionally it is augmented with additional episodes from the cycle of Moses and the Israelites, as well as scenes of monastic life and contemporary religious travel, as in some triptychs by Georgios Klontzas, such as one in the collection of M. Latsis [fig. 7]²² and other pieces from his workshop. The depiction of the Sinai landscape continued in Cretan icons in the later seventeenth century, as it did in late Post-Byzantine painting, with interesting examples. However, for methodological reasons these will not concern us here, nor will the numerous later Greek engravings with Sinai-related themes.

Moments from Western European depictions

In Western European medieval painting, the landscape of Sinai was schematically rendered with elements showing Byzantine influence, as in scenes with Moses in the codex (c. 840) in the British Library, London (*Additional MS 10546*) and another in the National Library of France.²³ We also observe such influences in scenes of the transportation of Saint Catherine's relics to Sinai, as in the painting by Margarito di Arezzo (1262) in the National Gallery, London, and in a late thirteenth-century painting of the School of Pisa, where the Monastery of Mount Sinai is symbolically represented on a rocky hill.²⁴

21. *Εικόνες της κρητικής τέχνης. Από τον Χάνδακα ως την Μόσχα και την Αγία Πετρούπολη*, ed. Manolis Bourboudakis, Exh. cat. (Heraklion 1993), Heraklion, Βικελαία Βιβλιοθήκη - Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, 1993, 453-455, no. 98 and fig. 98. *The Origins of El Greco. Icon Painting in Venetian Crete*, A. Drandaki, 94-95, no. 34.

22. *Μετά το Βυζάντιο*, *op. cit.*, 96-111, no. 24, esp. 105-107, also an edition in English.

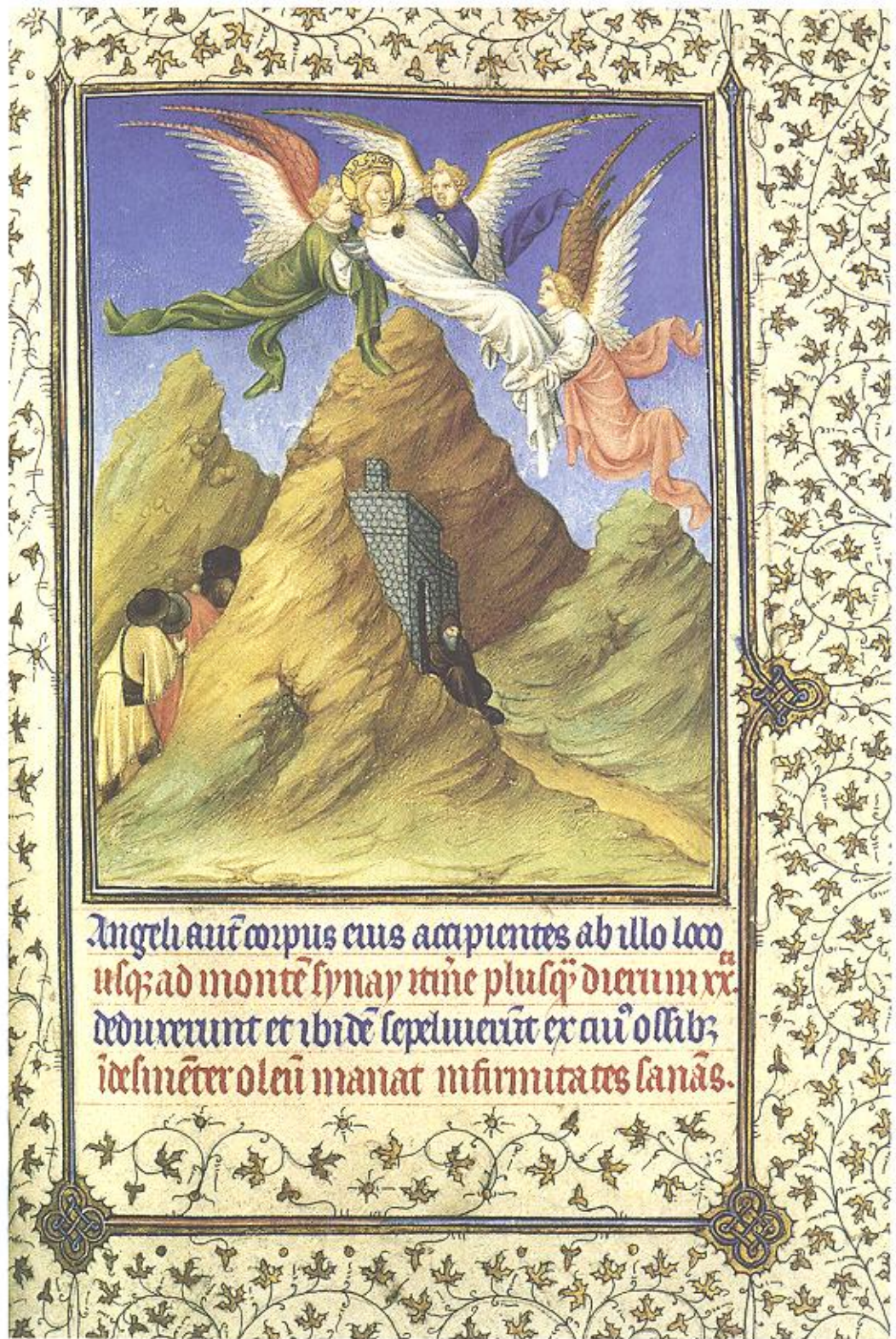
23. See Herbert L. Kessler, "A Lay Abbot as Patron: Count Vivian and the First Bible of Charles the Bald", *Committenti e produzione artistico-letteraria nell'alto medioevo occidentale (4-10 aprile 1991)*, Settimane di studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo XXXIX, Spoleto, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 1992, II, 658-659, pl. IX, fig. 10 (Bible Moutiers-Grandval connected with the circle of Charlemagne) and pl. X, fig. 11 (a Bible belonging to the French king Charles the Bald).

24. Galavaris, "Η Αγία Αικατερίνα", *op. cit.*, 27, fig. 7 and 28, fig. 8. For the second work see also Helen C. Evans (ed.), *Byzantium: Faith and Power (1261-1557)*, exh. cat., The Met-

23. Βλ. Herbert L. Kessler, «A Lay Abbot as Patron: Count Vivian and the First Bible of Charles the Bold», *Committenti e produzione artistico-letteraria nell'alto medioevo occidentale (4-10 aprile 1991)*, Settimane di studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo XXXIX, Spoleto, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 1992, τόμ. II, 658-659, πίν. IX, εικ. 10 (Βίβλος Moutiers-Grandval συνδεδεμένη με το περιβάλλον του Καρλομάγνου) και πίν. X, εικ. 11 (Βίβλος του βασιλιά της Γαλλίας Καρόλου του Φαλακρού).

24. Γαλάβαρης, «Η Αγία Αικατερίνα», *ό.π.*, σελ. 27, εικ. 7, και σελ. 28, εικ. 8. Για το δεύτερο έργο, βλ. και Helen C. Evans (επιμ.), *Byzantium: Faith and Power (1261-1557)*, Κατάλογος έκθεσης (The Metropolitan Museum of Art, Νέα Υόρκη, 23 Μαρτίου-4 Ιουλίου 2004), Νιου Χέιβεν και Λονδίνο, Yale University Press, 2004, σελ. 485-487, *op.* 296.

25. *Byzantium: Faith and Power*, *ό.π.*, σελ. 487, *op.* 297. *Holy Image, Hallowed Ground*, *ό.π.*, σελ. 92, εικ. 76.



8. Άποψη του όρους και της μονής Σινά με τη μεταφορά του σώματος της Αγίας Αικατερίνης, Βιβλίο των Ωρών (Les Belles Heures) του δούκα Ζαν ντε Μπερρύ, μικρογραφία των αδελφών Πωλ, Ζαν και Ερμάν ντε Λιμπουργκ (1405-1408/09), Νέα Υόρκη, The Metropolitan Museum of Art, The Cloisters.

8. View of Mt Sinai and the Monastery of St. Catherine with Angels Carrying the Body of St. Catherine from The Belles Heures of Jean, Duc de Berry, Miniature by the brothers Paul, Jean, and Herman de Limbourg (1405-1408/09), New York, The Metropolitan Museum of Art, The Cloisters.

πυρήνα στοιχείων που παγιώνονται στην εικονογραφία του σιναΐτικου τοπίου τον επόμενο αιώνα.

Το ενδιαφέρον για περιοχές ιερών προσκυνημάτων και η ανάπτυξη του θρησκευτικού περιηγητισμού τον 15ο αιώνα²⁶ προκάλεσε τη δημιουργία και άλλων τύπων απεικόνισης των Αγίων Τόπων. Σε ό,τι αφορά στο Σινά, το 1420 στο βιβλίο *Liber peregrinationis* του μοναχού Ιακώβου της Βερόνας (Jacobus de Verona) αντιγράφηκε ένα σχέδιο (ιχνογραφημένο το 1335).²⁷ με το καθολικό και άλλα κτίσματα της μονής και με ταύτιση των παρεκκλησίων της περιοχής. Το 1458, σε σχέδιο με τις προσκυνηματικές διαδρομές της ευρύτερης περιοχής του Σινά, ο περιηγητής Γκαμπριέλε Καποντλίιστα (Gabriele Capodilista)²⁸ αποτόπωσε συνοπτικά το σιναΐτικό πανόραμα με τα τοπωνύμια στους λόφους.

Μια παραλλαγή στη μορφή των βουνών τα εμφανίζει ως έναν σχεδόν ενιαίο ρηγματώδη όγκο με το μοναστήρι στο κέντρο. Τέτοια συμπαγής απεικόνιση, έντυπη, με σύντομη ερμηνεία τοπωνυμίων και επισήμανση σημείων προσκυνηματος, διακρίνεται σε ξυλογραφία των Αγίων Τόπων (από επιτόπιο σχέδιο του Έρχαρντ Ρούβιχ (Erhard Reuwich) το 1483), η οποία τυπώθηκε στη Μαγεντία το 1486, στο ταξιδιωτικό βιβλίο του Μπέρναρντ φον Μπράιντενπαχ (Bernard von Breidenbach).²⁹ Παρόμοια με εκείνη του Ρούβιχ συμπαγής μορφή του βραχώδους όρους, αλλά με περισσότερες επιγραφές και λεπτομερέστερη απόδοση των κτισμάτων της μονής, εμφανίζεται σε ξυλογραφία που συνόδευε την έκδοση των εντυπώσεων του ταξιδιού (πραγματοποιήθηκε το 1547) του Γάλλου γιατρού και φυσιοδίφη Πιερ Μπελόν (Pierre Belon) το 1554.³⁰

26. David Jacoby, «Christian Pilgrimage to Sinai until the Late Fifteenth Century», *Holy Image, Hallowed Ground*, ό.π., σελ. 79-93, 27. Ό.π., σελ. 90, εικ. 75.

28. Ό.π., σελ. 89, εικ. 74.

29. Bernard von Breidenbach, *Opusculum sanctorum peregrinationum in montem Syon ad ... Christi sepulcrum in Jerusalem, ... in montem Synai ... per Erhardum Reuwich de Trajecto inferiori impressum*, Μαγεντία 1486. Τυπώθηκε και γερμανική έκδοση τον ίδιο χρόνο: Bernard von Breidenbach, *Die heiligen Reyssen gen Jherusalem*, Μαγεντία 1486. Βλ. Gustav Kühnel, «Die Ikone des Sinai-Klosters und verwandte Pilgerillustrationen», *Oriens Christianus*, 65, 1981, σελ. 183-184 και 189, εικ. 17. Πρβλ. *Holy Image, Hallowed Ground*, ό.π., σελ. 86, εικ. 72.

30. Pierre Belon, *Les observations de plusieurs singularités et choses*

A noticeable development on the theme is recorded in a Franco-Flemish miniature of the early fifteenth century in the Book of Hours (*Les Belles Heures*) illustrated by the workshop of the brothers Paul, Jean, and Herman de Limbourg (1405-1408/09) for the duke Jean de Berry [fig. 8], now in the Metropolitan Museum, New York, in The Cloisters Collection (cod. 54.1.1).²⁵ It depicts the transfer of Saint Catherine's body to Mount Sinai, a rocky location with four conical hills. In an imaginative depiction, the monastery lies between the two central ones, half-hidden in a deep ravine. A monk sits outside its gate and a number of travellers approach it from left. This composition includes the core elements which became established in the iconography of Mount Sinai during the following century.

Interest in the sacred pilgrimage regions and the growth of religious travel in the fifteenth century²⁶ gave rise to the creation of other illustration types for the Holy Lands. As regards Sinai, in the *Liber peregrinationis* by the monk Jacobus de Verona (1420), there was a copy of a drawing (done in 1335)²⁷ showing the catholicon and other monastery buildings, and identifying the chapels in the area. In a 1458 drawing of the pilgrimage routes in the greater Sinai area, the traveller Gabriele Capodilista²⁸ summarily recorded the Sinai panorama including the toponyms on its hills.

A variant in the form of the mountains shows them as a nearly uniform mass with crevices, with the monastery in the centre. Such a compact illustration in print form accompanied by a brief interpretation of place names and identification of pilgrimage sites is visible in a woodcut of the Holy Lands (from an on-site sketch by Erhard Reuwich in 1483), printed in Mainz in 1486 in a travel book written by Bernard von Breidenbach.²⁹ A representation of the rocky mountain

ropolitan Museum of Art, New York, March 23 - July 4, 2004, New Haven and London (Yale University Press) 2004, 485-87, no. 296.

25. *Byzantium: Faith and Power*, op. cit., 487, no. 297. *Holy Image, Hallowed Ground*, op. cit., 92, fig. 76.

26. David Jacoby, «Christian Pilgrimage to Sinai until the Late Fifteenth Century», *Holy Image, Hallowed Ground*, op. cit., 79-93.

27. *Ibid.*, 90, fig. 75.

28. *Ibid.*, 89, fig. 74.

29. Bernard von Breidenbach, *Opusculum sanctorum peregrina-*

Τα συστατικά της μικρογραφίας των αδελφών Λίμπουργκ τροποποιούνται σε δυτικοευρωπαϊκά χαρακτηριστικά του 16ου αιώνα, που δείχνουν απόψεις του σιναιτικού τοπίου με τη συμπερίληψη του μοναστηριακού κτίσματος και την παρουσία περιηγητών, όπως τα χαρακτηριστικά του Τζοβάννι Μπαττίστα Φοντάννα (1569).³¹ του Κρίστοφ Φύρερ φον Χάιμεντορφ (Christoph Fürer von Haimendorf, 1570, σε σχέδιο του 1565-66)³² και του Μπέρνχαρντ φον Βάλτερσβαϊλ (Bernhard von Waltersweil, 1587).³³ Η ξυλογραφία του φον Χάιμεντορφ [εικ. 9], του οποίου το ταξίδι πραγματοποιήθηκε γύρω στα 1565-1566, επανέρχεται στο κωνικό σχήμα των βουνών που αποδίδει και η μικρογραφία των αδελφών Λίμπουργκ. Το οριζόντιο σχήμα του χαρακτηριστικού επέτρεψε την αραίωση των βράχων και την προσθήκη χαμηλών λόφων στο βάθος. Το τειχισμένο μοναστήρι μεταφέρεται στο πρώτο σχεδόν επίπεδο της παράστασης, ενώ αραιοί οδοιπόροι με μια καμήλα κατευθύνονται προς αυτό, σχεδιασμένοι σε μικροσκοπική κλίμακα.

Η χαλκογραφία του Τζ. Μπ. Φοντάννα [εικ. 10], χαρακτή από τη Βερόνα, που δρούσε στη Βενετία, τυπώθηκε από γνωστούς εκδότες, αφενός τον Μπολονίνο Τζαλιέρι (Bolognino Zaltieri) και αφετέρου τον Λούκα Μπερτέλλι (Luca Bertelli) και κυκλοφόρησε ως ανεξάρτητο φύλλο το 1569. Παρουσιάζει την πλουσιότερη όλων απόδοση του τρικόρνου σιναιτικού τοπίου, με απότομες πλαγιές και βαθιές χαράδρες, με απόσταση μεταξύ των βουνών, με απεικόνιση της Παράδοσης του Νόμου στον Μωυσή και της απόθεσης του σκηνώματος της Αγίας Αικατερίνης στις δύο από

similar to that of Reuwich, but with additional inscriptions and a more detailed rendering of the monastery buildings, appeared in a woodcut accompanying the 1554 edition of the impressions of a journey (made in 1547) by the French physician and naturalist Pierre Belon.³⁰

The components of the Limbourg brothers' miniature were modified in sixteenth-century Western European engravings showing views of the Sinai landscape including the monastery building and the presence of travellers. Examples include those by Giovanni Battista Fontana (1569),³¹ Christoph Fürer von Haimendorf (1570, based on a 1565-66 drawing),³² and Bernhard von Waltersweil (1587).³³ The woodcut by von Haimendorf [fig. 9], whose trip was made around 1565-1566, returned to the conical shape of the mountains depicted in the Limbourg brothers' miniature. The horizontal shape of the engraving allows for the mountains to be set further apart, and for the addition of lower hills in the distance. The walled monastery was transferred almost to the scene's foreground, with scattered wayfarers heading towards it with a camel, all drawn in miniature scale.

The copperplate engraving by G.B. Fontana [fig. 10],

tionum in montem Syn ad ... Christi sepulcrum in Jerusalem, ... in montem Synai ... per Erhardum Reuwich de Trajecto inferri impressum, Mainz 1486. An edition in German was printed in the same year: Bernard von Breydenbach, *Die heiligen Reysen gen Jherusalem*, Mainz 1486. See Gustav Kühnel, "Die Ikone des Sinai-Klosters und verwandte Pilgerillustrationen", *Oriens Christianus* 65 (1981), 183-84 and 189, fig. 17. Cf. *Holy Image, Hallowed Ground*, 86, fig. 72.

30. Pierre Belon, *Les observations de plusieurs singularités et choses mémorables trouvées en Grèce, Asie, Judée, Égypte, ...*, Paris 1554. Kühnel, "Die Ikone", *op. cit.*, 188, 189, fig. 16. It was also reprinted (e.g. in 1588). See Dori Papastratou, *Χάρτινες εικόνες. Ορθόδοξα θρησκευτικά χαρακτηριστικά. 1665-1899*, Athens (Papastratos) 1986, II, 339, fig. 1, 338, 386.

31. Kühnel, "Die Ikone", *op. cit.*, 175 fig. 11. Henri Zerner (ed.), *The Illustrated Bartsch, 32 (16.1): Italian Artists of the Sixteenth Century School of Fontainebleau*, New York (Abaris Books) 1979, 380, no. 67 (237).

32. Christoph Fürer von Haimendorf, *Itinerarium Aegypti, Arabiae, Palaestinae, Syriae aliarumque regionum orientaliun*, Norimbergae 1570. See Kühnel, "Die Ikone", *op. cit.*, 172, fig. 8 (mistakenly carrying the caption belonging to the following figure).

33. Bernhard von Waltersweil, *Beschreibung einer Reisz ... in das gelobte Land Palästina, ... auch auff dem Berg Sinai*, München, 1570, with a later edition in 1609. Kühnel, "Die Ikone", 174, fig. 10.

mémorables trouvées en Grèce, Asie, Judée, Égypte, ... Παρίσι 1554. Kühnel, "Die Ikone", *ό.π.*, σελ. 188, 189, εικ. 16. Το έργο γνώρισε και άλλες εκδόσεις (π.χ. του 1588). Βλ. Ντόρη Παπαστράτου, *Χάρτινες εικόνες. Ορθόδοξα θρησκευτικά χαρακτηριστικά. 1665-1899*, Αθήνα, Παπαστράτος, 1986, τόμ. II, σελ. 339, εικ. 1 και σελ. 338, 386.

31. Kühnel, "Die Ikone", *ό.π.*, σελ. 175, εικ. 11. Henri Zerner (επιμ.), *The Illustrated Bartsch, 32 (16.1): Italian Artists of the Sixteenth Century School of Fontainebleau*, Νέα Υόρκη, Abaris Books, 1979, σελ. 380, αρ. 67, 237.

32. Christoph Fürer von Haimendorf, *Itinerarium Aegypti, Arabiae, Palaestinae, Syriae aliarumque regionum orientaliun*, Norimbergae 1570. Βλ. Kühnel, "Die Ikone", *ό.π.*, σελ. 172, εικ. 8 (από λάθος φέρει τον υπότιτλο της επόμενης εικ.).

33. Bernhard von Waltersweil, *Beschreibung einer Reisz ... in das gelobte Land Palästina, ... auch auff dem Berg Sinai*, 1570, με μεταγεν. έκδ. του 1609. Kühnel, "Die Ikone", *ό.π.*, σελ. 174, εικ. 10.



9. Κρίστοφ Φύρερ φον Χάιμεντορφ, Άποψη του όρους και της μονής Σινά, ξυλογραφία, 1570.

9. Christoph Furer von Haimendorf, *View of Mt Sinai and the Monastery of St. Catherine*, woodcut, 1570.



10. Τζοβάννι Μπαττίστα Φοντάνα, Άποψη του όρους και της μονής Σινά με βιβλικές και άλλες σκηνές, 1569, χαλκογραφία.

10. Giovanni Battista Fontana, *View of Mt Sinai and the Monastery of St. Catherine with Biblical and Other Scenes*, 1569, engraving.

τις κορυφές και με συμβολική δήλωση του Οράματος της Βάτου. Περιλαμβάνει επίσης παράσταση του μοναστηριού, εξαρτήματα της μονής και σκήτες, σκηνή υποδοχής προσκυνητών με καμήλες, μια ομάδα σαρικοφόρων μουσουλμάνων κ.ά. Τα κυριότερα τοπωνύμια ταυτίζονται με επιγραφές, ενώ άλλη εκτενής επιγραφή αναφέρεται στη φιλοτέχνηση του σχεδίου και τη δημιουργία της χαλκογραφίας,³⁴ η οποία κυκλοφόρησε ως ανεξάρτητο χαρακτηριστικό και όχι ενταγμένο σε βιβλίο. Αντίθετα το χαρακτηριστικό του Μπέρνχαρντ φον Βάλτερσβαϊλ είχε σκοπό να προσφέρει μια εικονογράφηση του τοπίου, με ταύτιση τοπογραφικών λεπτομερειών,³⁵ ως μέρος των εντυπώσεων του συγγραφέα από το ταξίδι του. Οι τοποθεσίες αριθμούνται, στο χαρακτηριστικό για να εξηγηθούν σε κείμενο. Το σχέδιο παρουσιάζει πολλές ομοιότητες με τη χαλκογραφία του Φοντάννα, έχουν όμως αφαιρεθεί κάποια επεισόδια, ενώ υπάρχει και απλούστευση στην απόδοση.

Το τοπίο του Σινά στο έργο του Θεοτοκόπουλου

Ο Δομήνικος Θεοτοκόπουλος απεικόνισε το τοπίο του Σινά δύο φορές σε όλη την παραγωγή του, τη μία στο τρίπτυχο της Πανακοθήκης Estense της Μόδενας και την άλλη στον ανεξάρτητο πίνακα στο Ιστορικό Μουσείο Κρήτης του Ηρακλείου.³⁶ Αμφότερα τα έργα έχουν μελετηθεί επανειλημμένα και η έρευνα έχει εξιχνιάσει πλείστα συστατικά της εικονογραφίας, της τεχνοτροπίας και της σημασίας τους, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι έχουν εξαντληθεί τα ερωτήματα και ότι δεν μπορεί να υπάρξει περιθώριο και άλλων παρατηρήσεων. Ο τρόπος απόδοσης εκάστου αντανακλά τη στάση του ζωγράφου απέναντι στην τέχνη του τη δεδομένη στιγμή, ενώ η αντιπαραβολή των δύο συνθέσεων μπορεί να αναδείξει τις ομοιότητες και ιδίως τις διαφορές τους. Οι τελευταίες έχουν ιδιαίτερη σημασία, επειδή δίνουν

an engraver from Verona who worked in Venice, was printed by well-known publishers including Bolognino Zaltieri and Luca Bertelli, and circulated independently in 1569. This is the fullest of all depictions of the three-peaked Sinai landscape, showing steep slopes and deep ravines, the mountains at some remove from one another, scenes of the delivery of the Law to Moses and the deposition of the relics of Saint Catherine on two of its peaks, and a symbolic indication of the Vision of the Burning Bush. It also includes a representation of the monastery, monastery dependencies and *sketes*, a scene of travellers and camels being welcomed by monks, a group of Muslims wearing turbans and other features. The main place names are identified by inscriptions, and another lengthy inscription refers to the drawing and creation³⁴ of the engraving, which was in independent circulation rather than included in a book. In contrast, the purpose of Bernhard von Waltersweil's engraving was to provide an illustration of the landscape and identification of topographic details³⁵ as part of the author's impressions from his trip. The locations in this engraving were numbered so that they could be explained in a text. The drawing presents many similarities with Fontana's engraving, though some episodes have been omitted and the rendering is simplified.

The landscape of Mount Sinai in the oeuvre of Theotokopoulos

Domenikos Theotokopoulos depicted the landscape of Mount Sinai twice in his entire production: once on the triptych in the Estense Gallery in Modena, and once on an independent painting in the Historical Museum of Crete in Heraklion.³⁶ Both works have been studied repeatedly and research has detected many components of their iconography, style,

34. Christa Gardner von Teuffel, «El Greco's View of Mount Sinai as Independent Landscape», στο Nicos Hadjinicolaou (επιμ.), *El Greco of Crete. Proceedings of the International Symposium held on the occasion of the 450th anniversary of the artist's birth, Iraklion, Crete, 1-5 September 1990*. Ηράκλειο, Δήμος Ηρακλείου, 1995, σελ. 161-172.

35. Kühnel, «Die Ikone», *op.cit.*, σελ. 174, εικ. 10.

36. Για τον ανεξάρτητο πίνακα με το τοπίο του Σινά βλ. πιο κάτω.

34. Christa Gardner von Teuffel, «El Greco's View of Mount Sinai as Independent Landscape», Nicos Hadjinicolaou (ed.), *El Greco of Crete. Proceedings of the International Symposium held on the occasion of the 450th anniversary of the artist's birth (Heraklion, Crete, 1-5 September 1990)*, Heraklion (Municipality of Heraklion) 1995, 161-172.

35. Kühnel, «Die Ikone», *op.cit.*, 174, fig. 10.

36. See below for the independent panel of the Sinai landscape.

ένα μέτρο για την παρακολούθηση της εξέλιξης του καλλιτέχνη από το τέλος της κρητικής περιόδου και κατά το διάστημα της παραμονής του στην Ιταλία.

α. Άποψη του όρους Σινά και
της μονής της Αγίας Αικατερίνης
στο Τρίπτυχο της Μόδενας

Η παλαιότερη από τις δύο απόψεις που φιλοτέχνησε ο Θεοτοκόπουλος απεικονίστηκε σε μικρό πτυσσόμενο τρίπτυχο, γνωστό είδος φορητού έργου τέχνης περιορισμένων διαστάσεων, με αρκετή διάδοση από τους μεσοβυζαντινούς χρόνους (περίφημα είναι τα πολυτελή ελεφαντοστέινα τρίπτυχα), το οποίο μεταφερόταν εύκολα οπουδήποτε και εξυπηρετούσε τον κάτοχό του σε στιγμές ιδιωτικής προσευχής. Παρόμοια μικρά ξυλόγλυπτα τρίπτυχα, μαζί με πλήθος άλλων έργων ξυλογλυπτικής, από χρηστικά έπιπλα (περιζήτητες ήταν οι κρητικές κασέλες) και διακοσμητικά αντικείμενα μέχρι ολόκληρα σύνολα τέμπλων για μεγάλα ορθόδοξα κέντρα στην ηπειρωτική Ελλάδα, τα νησιά και μέρη της Ανατολικής Μεσογείου, παράγονταν στα κρητικά εργαστήρια.³⁷ Ο συγκεκριμένος τύπος τριπτύχου, με σειρά σχηματισμένων φύλλων στη βάση, με κυμάτια, φυλλοειδή μοτίβα, ρόδακες και ανθέμιο ή κώνο πίτυος στην κορυφή, είχε μεγάλη διάδοση και χρησιμοποιήθηκε και σε αριθμό τριπτύχων που διακόσμησε ο Γεώργιος Κλόντζας, ομότεχνος και ασφαλώς γνώριμος του Θεοτοκόπουλου στην Κρήτη³⁸ και οι συνεργάτες του.

Το μικρό θελκτικό τρίπτυχο με την ωραία ξυλόγλυπτη και επιχρυσωμένη κορύφωση και βάση,³⁹ το

and significance, though this does not mean that all questions have been exhausted and no margin for further observations remains. The manner of depiction in each reflects the painter's attitude towards his art at that particular time, while a comparison of the two highlights their similarities and, particularly, their differences. The latter are especially important, since they provide a measure for following the artist's development from the end of his Cretan period and during his stay in Italy.

a. The view of Mount Sinai and
Saint Catherine's Monastery
in the *Modena Triptych*

The earlier of the two views Theotokopoulos created is found on a small folding triptych, a well-known type of portable art work of small dimensions which was quite popular from the Middle Byzantine period (whose luxurious ivory triptychs are famous). Such works were easily transported anywhere, serving their owner during moments of private prayer. Similar small wood-carved triptychs, together with a host of other wood-carved works ranging from domestic furniture (for example, Cretan chests were famous) and decorative objects to entire iconostasis screens for major Orthodox centres in mainland Greece, the islands, and parts of the Eastern Mediterranean, were produced in Cretan workshops.³⁷ This particular type of wood-carved triptych, with a row of stylized leaves on its base, and with mouldings, foliate motifs, rosettes, and a palmette or pine cone at its top, enjoyed wide dissemination and was also employed on a number of triptychs decorated by Georgios Klontzas, a colleague and surely an acquaintance of Theotokopoulos in Crete,³⁸ and by his collaborators.

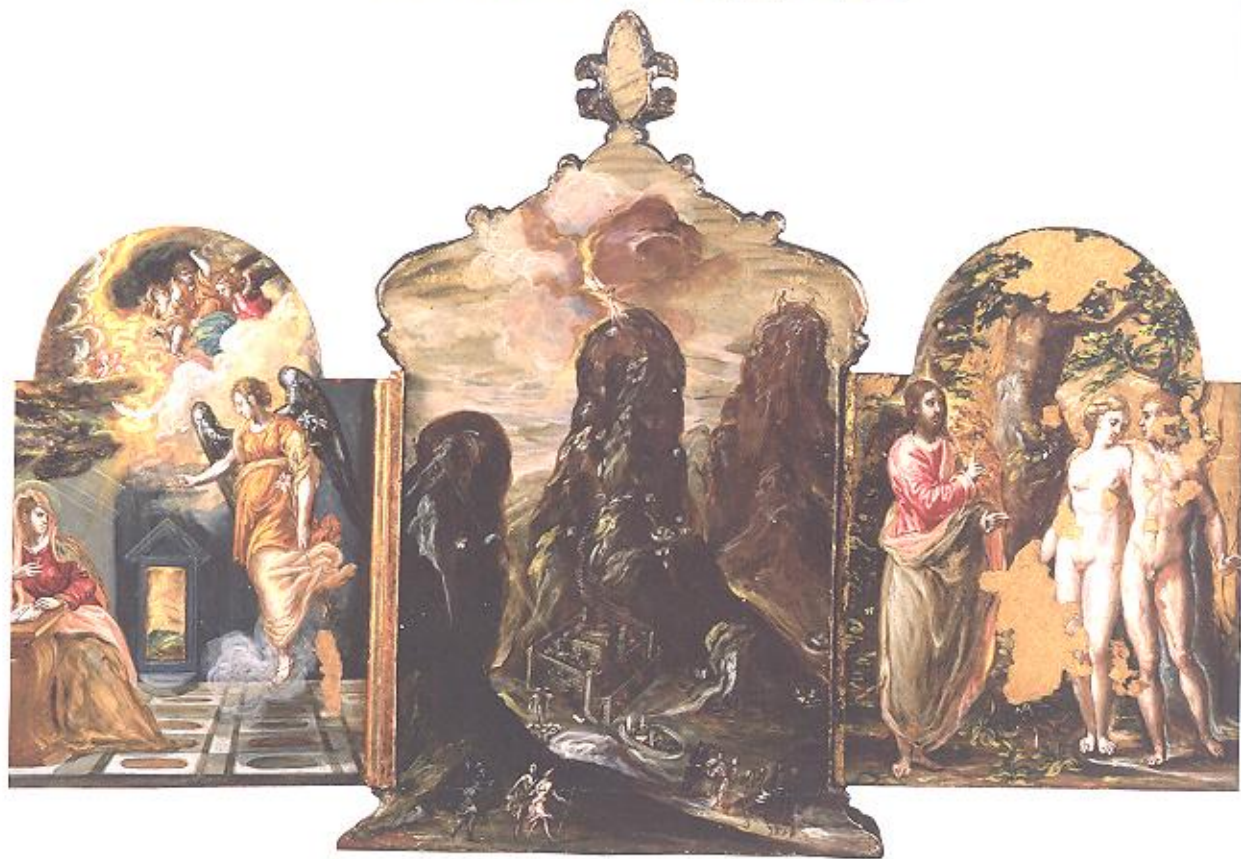
37. Μαρία Καζανάκη, «Εκκλησιαστική ξυλογλυπτική στο Χάνδακα το 17ο αιώνα. Νοταριακά έγγραφα (1606-1642)», *Θησαυρίσματα*, 11, 1974, σελ. 251-283· Μαρία Καζανάκη-Λάππα, «Ο ξυλόγλυπτος σταυρός του Λιβόρνου (1643) και οι σταυροί επιστολίου στα κρητικά τέμπλα», *Ευφρόσυνον. Αφιέρωμα στον Μανώλη Χατζηδάκη*, τόμ. 1, Αθήνα 1991, σελ. 219-238.

38. Υπήρξε εκτιμητής ενός έργου του στον Χάνδακα, δίνοντας υψηλή τιμή. Marie Constantoudaki, «Dominicos Theotocopoulos (El Greco) de Candie à Venise. Documents inédits (1566-1568)», *Θησαυρίσματα*, 12, 1975, σελ. 292-308. Βλ. και Μαρία Κωνσταντουδάκη, «Ο Δομήνικος Θεοτοκόπουλος (El Greco) από τον Χάνδακα στη Βενετία. Ανέκδοτα έγγραφα (1566-1568)», *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, 8, 1975-76, σελ. 55-71.

39. Διαστ. (ανοικτό): 37 × 23,8 εκ.

37. Maria Kazanaki, "Εκκλησιαστική ξυλογλυπτική στο Χάνδακα το 17ο αιώνα. Νοταριακά έγγραφα (1606-1642)", *Θησαυρίσματα*, 11, 1974, 251-283. Maria Kazanaki-Lappa, "Ο ξυλόγλυπτος σταυρός του Λιβόρνου (1643) και οι σταυροί επιστολίου στα κρητικά τέμπλα", *Ευφρόσυνον. Αφιέρωμα στον Μανώλη Χατζηδάκη*, 1, Athens 1991, 219-238.

38. He provided a high valuation of a work by Theotokopoulos in the city of Candia. Marie Constantoudaki, "Dominicos Theotocopoulos (El Greco) de Candie à Venise. Documents inédits (1566-1568)", *Θησαυρίσματα*, 12, 1975, 292-308. See



11α-β. Δομήνικος Θεοτοκόπουλος, *Το Τρίπτυχο της Μόδενας*. Εσωτερική όψη: Η στέψη του χριστιανού στρατιώτη από τον Χριστό (κεντρικό φύλλο), Η προσκύνηση των ποιμένων και Η βάπτιση του Χριστού. Εξωτερική όψη: Άποψη του όρους και της μονής Σινά (κεντρικό φύλλο), Ο Θεός-Πατήρ με τους πρωτοπλάστους και Ο Ευαγγελισμός της Θεοτόκου, Μόδενα, Galleria Estense.

11a-b. Domenikos Theotokopoulos, *The Modena Triptych*. Front: *Allegory of the Christian Knight* (central panel), *The Adoration of the Shepherds* and the *Baptism of Christ* (wings). Back: *View of Mt Sinai and the Monastery of St. Catherine* (central panel), *God the Father with Adam and Eve* and the *Annunciation* (wings), Modena, Galleria Estense.

γνωστό ως *Τρίπτυχο της Μόδενας* [εικ. 11α-β] από τον τόπο εύρεσης και διατήρησής του, είναι μια από τις σημαντικότερες δημιουργίες της πρώιμης παραγωγής του Δομήνικου Θεοτοκόπουλου. Εμφανίστηκε στην επιστημονική βιβλιογραφία το 1937⁴⁰ και έκτοτε προκαλεί τους μελετητές με όσα μαρτυρεί αλλά και με όσα κρύβει ακόμη. Άγνωστες είναι οι περιστάσεις της παραγγελίας και δημιουργίας του έργου. Από τη μεταγενέστερη διαδρομή του γνωρίζουμε ότι τον 18ο αιώνα βρισκόταν στη συλλογή του φιλότεχνου και συλλέκτη, ευγενή Τομμάζο ντέλι Ομπίζσι (Tommaso degli Obizzi) και στεγαζόταν στην έπαυλη της γνωστής οικογένειας, στο Castello del Catajo, στα περίχωρα της Πάδοβας, ενώ από τις αρχές του 19ου αιώνα κοσμούσε τις συλλογές των δουκών d'Este της Μόδενας.

Προηγούμενες δημοσιεύσεις, των τελευταίων τριάντα περίπου χρόνων, από διάφορους ερευνητές,⁴¹ αναφέρονται εκτενώς στην τέχνη, τις εικονογραφικές πηγές και άλλα ζητήματα του τριπτύχου, προσκομίζοντας χρήσιμες παρατηρήσεις, αλλά θέτοντας και μια σειρά ερωτημάτων που επανέρχονται, ιδίως σε σχέση με μια ακριβέστερη χρονολόγηση και με τον τόπο δημιουργίας του πολυσήμαντου αυτού έργου.

Τα φύλλα του τριπτύχου είναι αμφιπρόσωπα και σε αυτά παρουσιάζονται έξι παραστάσεις. Στην εσωτερική όψη: α) στο κέντρο η Στέψη του χριστιανού στρατιώτη από τον Χριστό, σύμβολα του Πάθους, αποκαλυπτικά ζώδια-σύμβολα των Ευαγγελιστών, ένας καθολικός επίσκοπος που μεταδίδει τη θεία Κοινωνία, η Δευτέρα Παρουσία και οι τρεις Θεολο-

This small, charming triptych with its beautiful wood-carved and gilt culmination and base,³⁹ known as the *Modena Triptych* [figs. 11a-b] after the place where it was found and kept, is one of the most important creations of Domenikos Theotokopoulos' early production. It appeared in the scholarly bibliography in 1937⁴⁰ and has since challenged scholars with all it reveals and even more by all it conceals. The circumstances under which it was commissioned and produced remain unknown. From its later course, we know that in the eighteenth century it was in the collection of the art-lover and collector Tommaso degli Obizzi, and was housed in the villa of his well-known noble family, the Castello del Catajo, located on the outskirts of Padua. From the early nineteenth century it adorned the collections of the Dukes d'Este of Modena.

Earlier publications by various researchers⁴¹ over the past thirty years or so have made extensive reference to the art, iconographic sources and other issues concerning the triptych, providing useful observations and posing a series of recurring questions, particularly in relation to obtaining a more precise date and ascertaining exactly where this very important painting was created.

also Μαρία Κωνσταντουδάκη, "Ο Δομήνικος Θεοτοκόπουλος (El Greco) από τον Χάνδακα στη Βενετία. Ανέκδοτα έγγραφα (1566-1568)", *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας (Deltion of the Christian Archaeological Society)*, 8, 1975-76, 55-71.

39. Dimensions (when open): 37 × 23.8 cm.

40. Rodolfo Pallucchini, *Il polittico del Greco nella Reale Galleria Estense e la formazione dell'artista*, Roma (Istituto Poligrafico, Libreria dello Stato) 1937.

41. See Νίκος Χατζηγεωργιάδης (ed.) / Nicos Hadjinicolaou (ed.), *Δομήνικος Θεοτοκόπουλος Κρης. Έκθεση με αφορμή τα 450 χρόνια από τη γέννησή του / El Greco of Crete. Exhibition on the occasion of the 450th anniversary of his birth*, Ηράκλειο (Δήμος Ηρακλείου) / Heraklion, (Municipality of Heraklion) 1990, no. 4E, 176-180 (Μ. Βασιλάκη). José Álvarez Lopera (ed.), *El Greco: Identidad y transformación. Creta. Italia. España*, [Madrid] (Museo Thyssen-Bornemisza) 1999, 339-344, no. 6. 6.1-6.6 (λήμματα Μ. Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου) (ελλ. έκδ. με επιμ. Νίκου Χατζηγεωργιάδου). (Greek edition ed. by Nicos Hadjinicolaou, Athens 2000). S. Ferino-Pagden / F. Checa Cremades (επιμ. έκδ.) / W. Seipel (επιμ. έκδ.), *El Greco. Eine Ausstellung des Kunsthistorischen Museums Wien*, Μιλάνο 2001, σελ. 130-133, αρ. 3 (λήμμα Μ. Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου). José Álvarez Lopera, *El Greco: Estudio y catálogo*, II.1, Madrid (Fundación Arte Hispánico), 2007, σελ. 27-34, αρ. 4, 4.1-4.6. Fernando Marias, *El Greco. Life and Work - A New History*, Λονδίνο, Thames and Hudson, 2013, σελ. 58-65.

40. Rodolfo Pallucchini, *Il polittico del Greco nella Reale Galleria Estense e la formazione dell'artista*, Ρόμη, Istituto Poligrafico dello Stato, 1937.

41. Βλ. Νίκος Χατζηγεωργιάδης (επιμ.), *Δομήνικος Θεοτοκόπουλος Κρης. Έκθεση με αφορμή τα 450 χρόνια από τη γέννησή του*, Ηράκλειο, Δήμος Ηρακλείου, 1990, αρ. 4E, σελ. 176-180 (λήμμα Μ. Βασιλάκη). José Álvarez Lopera (επιμ.), *El Greco: Identidad y transformación. Creta. Italia. España*, [Madrid], Museo Thyssen-Bornemisza, 1999, σελ. 339-344, αρ. 6. 6.1-6.6 (λήμματα Μ. Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου) (ελλ. έκδ. με επιμ. Νίκου Χατζηγεωργιάδου). (ελλ. έκδ. με επιμ. Νίκου Χατζηγεωργιάδου). (Greek edition ed. by Nicos Hadjinicolaou, Athens 2000). S. Ferino-Pagden / F. Checa Cremades (επιμ. έκδ.) / W. Seipel (επιμ. έκδ.), *El Greco. Eine Ausstellung des Kunsthistorischen Museums Wien*, Μιλάνο 2001, σελ. 130-133, αρ. 3 (λήμμα Μ. Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου). José Álvarez Lopera, *El Greco: Estudio y catálogo*, II.1, Madrid (Fundación Arte Hispánico), 2007, σελ. 27-34, αρ. 4, 4.1-4.6. Fernando Marias, *El Greco. Life and Work - A New History*, Λονδίνο, Thames and Hudson, 2013, σελ. 58-65.

γικές αρετές (Πίστη, Ελπίδα και Αγάπη). β) αριστερά (ως προς τον θεατή) η Προσκύνηση των ποιμένων, γ) δεξιά η Βάπτιση του Χριστού. Στην εξωτερική όψη: α) στο κέντρο η Άποψη του όρους και της μονής Σινά, β) αριστερά ο Ευαγγελισμός της Θεοτόκου και γ) δεξιά ο Θεός-Πατήρ με τους πρωτοπλάστους Αδάμ και Εύα.

Επομένως, το σιναϊτικό τοπίο με τη μονή, που απεικονίζεται στην εξωτερική όψη του κεντρικού φύλλου, καταλαμβάνει προβεβλημένη θέση στο τρίπτυχο και είναι ορατό ακόμη και όταν το έργο συμπύσσεται και κλείνει (όπως και στο μικρό πεντάπτυχο της μονής Σινά που αναφέρθηκε πιο πάνω). Η ίδια παράσταση σώζει τη μεγαλογράμματη επιγραφή «ΤΟ ΑΓΙΟΝ ΚΑΙ ΘΕΟΒΑΔΙΣΤΟΝ ΟΡΟΣ ΤΟ ΣΙΝΕΟΝ» [sic], σύμφωνα με τη βυζαντινή παράδοση αναγραφής του θέματος στις εικόνες, όπως και την υπογραφή του ζωγράφου, σε δύο στίχους: ΧΕΙΡ ΔΟΜΗΝΙ/ΚΟΥ. Τον ίδιο τύπο υπογραφής φέρουν δύο άλλα πρώιμα έργα του ζωγράφου, ο *Ευαγγελιστής Λουκάς που ζωγραφίζει την Παναγία* και η *Προσκύνηση των Μάγων* του Μουσείου Μπενάκη (αλλά και ένα της ισπανικής περιόδου). Αυτά τα δύο ανήκουν στην κρητική του περίοδο και μαζί με την *Κοίμηση της Θεοτόκου της Σύρου*, είναι τα τρία μοναδικά σωζόμενα δείγματα από αυτή τη φάση της εργασίας του.⁴² Ο Δομήνικος ήταν ήδη ανεξάρτητος ζωγράφος το 1563, καταξιωμένος μάλιστα. Στην Κρήτη είχε επίσης ζωγραφίσει μια εικόνα με το *Πάθος του Χριστού*, σε χρυσό βάθος, την οποία έθεσε προς πώληση στα τέλη Δεκεμβρίου του 1566, επιτυγχάνοντας υψηλή τιμή,⁴³ η εικόνα όμως αυτή δεν έχει σωθεί ή εντοπιστεί ακόμη. Η φάση αυτή υποθέτουμε ότι εκτείνεται από το 1558/60 (ο ζωγράφος γεννήθηκε το 1541) και πιθανότατα μέχρι το καλοκαίρι του 1567 (βρισκόταν στον Χάνδακα μέχρι τα τέλη του 1566, ενώ το καλοκαίρι του 1568 ήταν ήδη στη Βενετία, από όπου είχε στείλει αρκετό καιρό πριν κάποια σχέδια στην Κρήτη).⁴⁴ Η κρητική περίοδος υπήρξε

The panels of the triptych are painted on both sides with six scenes represented. On the inner face are: a) in the centre, the Allegory of the Christian Knight, symbols of the Passion, apocalyptic signs of the creatures symbolizing the four Evangelists, a Catholic bishop administering Holy Communion, the Last Judgment, and the three theological virtues (Faith, Hope, and Charity); b) at left (from the viewer's standpoint) the Adoration of the Shepherds, and c) at right, the Baptism of Christ. On the outer face: a) in the centre, the view of the mountain and monastery on Mount Sinai, b) at left, the Annunciation, and c) at right, God the Father with Adam and Eve.

Thus the Sinai landscape with its monastery, depicted on the outer face of the central panel, occupies a prominent position on the triptych and is visible even when the work is folded and closed (as it is on the small pentaptych of Mount Sinai referred to above). The same scene preserves the inscription (in capital letters) ΤΟ ΑΓΙΟΝ ΚΑΙ ΘΕΟΒΑΔΙΣΤΟΝ ΟΡΟΣ ΤΟ ΣΙΝΕΟΝ [sic] (THE HOLY AND GOD-TRODDEN MOUNT OF SINAI), in accordance with the Byzantine tradition of indicating the icon's subject, as well as the painter's signature, in two lines: ΧΕΙΡ ΔΟΜΗΝΙ/ΚΟΣ (BY THE HAND OF DOMENI/KOS). Two other early works by the painter carry the same type of signature: *Saint Luke Painting the Virgin* and the *Adoration of the Magi* in the Benaki Museum (in addition to one belonging to the artist's Spanish period). Both of these belong to his Cretan period, and together with the *Dormition of the Virgin* (Ermoupolis, Syros) are the only three surviving examples of his work from this phase.⁴² Domenikos was already an independent and indeed, well-established painter in 1563. While still in Crete he had also painted an icon with the Passion of Christ on a gold background which he put up for sale in late December 1566, and for which he received a high price.⁴³ This icon, however, has not survived, or at least not yet been identified. We assume that this phase extended from 1558/60 (the painter was born in 1541)

42. Διάφορες απόπειρες να αποδοθούν και άλλα έργα στην κρητική του περίοδο δεν υπήρξαν πειστικές (π.χ. ο Χριστός νεκρός βασταζόμενος από τρεις αγγέλους ιδιωτικής συλλογής των Αθηνών, οι Άγιοι Κοσμάς και Δαμιανός στη Ζάκυνθο, ο Χριστός «Ίδε ο Άνθρωπος» στην Πάτμο).

43. Constantoudaki, «Domenicos Theotocopoulos», ό.π., σελ. 292-296. Βλ. και σημ. 38.

44. Ό.π., σελ. 298-300.

42. Various attempts to attribute other works to his Cretan period have not proved persuasive (e.g. the dead Christ supported by three angels in an Athenian private collection, Saints Kosmas and Damian on Zakynthos, Christ "Behold the Man" on Patmos).

43. Constantoudaki, "Domenicos Theotocopoulos", *op.cit.*, 292-296. See also note 38.

πολύ σημαντική για την εκπαίδευσή του ως ζωγράφου σε καλό εργαστήριο του Χάνδακα.⁴⁵ αλλά και για τη γενικότερη καλλιέργεια και την πνευματική συγκρότηση της προσωπικότητάς του.⁴⁶

Όσο για τη χρονολόγηση του τριπτύχου και τον τόπο δημιουργίας του, οι ερευνητές παλινδρομούν και ταλαντεύονται μεταξύ Κρήτης και Βενετίας, μολονότι το έργο έχει μελετηθεί από απόψεως εικονογραφίας, τεχνοτροπίας, πηγών, ακόμη και της πατρότητάς του, η οποία είχε αντιμετωπιστεί με σκεπτικισμό – αλλά και αρνητικά – στο παρελθόν, αλλά δεν αμφισβητείται πλέον. Εδώ, μετά την αναγκαία περιγραφή, θα επισημανθούν κυρίως ορισμένα σημεία της τέχνης του που έχουν σχέση με το θέμα μας. Στη συνέχεια θα γίνει αναφορά και στις υπόλοιπες παραστάσεις του τριπτύχου, πράγμα που θα επιτρέψει την αξιολόγηση της συμπερίληψης του θέματος του Σινά στο γενικό εικονογραφικό πρόγραμμα του έργου και την εξιχνίαση των συνδηλώσεων που απορρέουν από το συμβολισμό των επιλεγμένων παραστάσεων.

Το τοπίο του «θεοβαδίστου όρους» αποδίδεται από τον Δομήνικο με τις τρεις κύριες κορυφές του σε κλιμακωτή διάταξη και τοποθετημένες σε διαγώνιο άξονα με κατεύθυνση από κάτω αριστερά προς τα πάνω δεξιά. Οι σκοτεινοί όγκοι τους, ζωγραφισμένοι σε αποχρώσεις καστανές, ζωηρεύουν με βιαστικές κίτρινες και υπόλευκες πινελιές, ενώ ορισμένα σημεία του τοπίου και οι ανάερες, μανιεριστικές φηγούρες αριστερά αποκτούν μια φωσφορίζουσα υφή.

45. Maria Constantoudaki-Kitromilides, «Cretan Painters and Their Workshops in Sixteenth Century Candia: Early El Greco's Professional Environment», *El Greco's Studio. Proceedings of the International Symposium (Rethymnon, Crete 2005)*, Ρέθυμνο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2007, σελ. 1-29· Μαρία Κωνσταντουδάκη-Κιτρομιλίδου, «Εργαστήρια καλλιτεχνών στην Κρήτη του Θεοτοκόπουλου», στο Νίκος Χατζηνικολάου (επιμ.), *Ο Γκρέκο και το εργαστήριό του*, Αθήνα, Μουσείο Κυκλαδικής Τέχνης, 2007, σελ. 41-67 (ελλ. και ισπαν.).

46. Για τα πνευματικά του ενδιαφέροντα στο κλίμα της εποχής, βλ. Kanto Fatourou-Hesychakis / Minos Hesychakis, *Cretan Sources of Theotokopoulos' (El Greco's) Humanism*, Αθήνα 2004· προβλ. Nikolaos M. Panagiotakis, «Education and Culture in Venetian Crete», στο Hadjinicolaou (επιμ.), *El Greco of Crete. Proceedings*, ό.π., σελ. 19-28. Ν. Μ. Παναγιωτάκης, *Τα νεανικά χρόνια του Δομήνικου Θεοτοκόπουλου*, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 1999 (αναδημοσίευση μελετών του συγγραφέα), προβλ. και την αγγλ. έκδ.: Nikolaos M. Panagiotakes, *El Greco – The Cretan Years*, Farnham, Ashgate, 2009.

in all likelihood down to the summer of 1567 (he was in the city of Candia until late 1566, while in the summer of 1568 he was already in Venice, from which he had some time earlier sent a number of drawings to Crete).⁴⁴ The Cretan period was very important for his training as a painter in a good workshop in the city of Candia,⁴⁵ as well as for his overall development and the intellectual moulding of his personality.⁴⁶

As concerns the triptych's date and where it was painted, researchers remain uncertain and vacillate between Crete and Venice, although it has been studied from the standpoint of iconography, style, sources, and even its paternity, which had been regarded sceptically – even negatively – in the past, but which is no longer in doubt. Here, following the requisite description, we will indicate a number of points in his art connected with our topic. Following this, reference will be made to the triptych's other scenes, which will allow us to assess the inclusion of the Sinai theme in the work's overall iconographic programme and trace the connotations arising from the symbolism of the scenes chosen for representation.

Domenikos depicted the landscape of the “God-trodden Mount” with three main peaks in a staggered arrangement, set along a diagonal axis leading from lower left to upper right. Its dark massifs, painted in brown hues, are enlivened by brisk yellow and off-

44. *Ibid.*, 298-300.

45. Maria Constantoudaki-Kitromilides, “Cretan Painters and Their Workshops in Sixteenth Century Candia: Early El Greco's Professional Environment”, *El Greco's Studio. Proceedings of the International Symposium* (Rethymnon, Crete 2005), Ρέθυμνο (Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης) 2007, 1-29. Μαρία Κωνσταντουδάκη-Κιτρομιλίδου, “Εργαστήρια καλλιτεχνών στην Κρήτη του Θεοτοκόπουλου”, in: Νίκος Χατζηνικολάου (ed.), *Ο Γκρέκο και το εργαστήριό του / Maria Constantoudaki-Kitromilides, “Talleres artísticos en la Creta de Theotokopoulos”*, in: Nicos Hadjinicolaou (ed.), *El Greco y su taller*, Athens (Museum of Cycladic Art) 2007, 41-67 (in Greek and Spanish).

46. On his intellectual interests within the climate of his age see Kanto Fatourou-Hesychakis / Minos Hesychakis, *Cretan Sources of Theotokopoulos' (El Greco's) Humanism*, Athens 2004. Cf. Nikolaos M. Panagiotakis, “Education and Culture in Venetian Crete”, *El Greco of Crete. Proceedings*, 19-28. Νικόλαος Μ. Παναγιωτάκης, *Τα νεανικά χρόνια του Δομήνικου Θεοτοκόπουλου*, Ηράκλειο (University of Crete Publications) 1999 (republication of studies by the author), cf. also the English edition: Nikolaos M. Panagiotakes, *El Greco – The Cretan Years*, Farnham (Ashgate) 2009.

Ανάμεσα από τις κορυφές διακρίνονται μακρινά, γυμνά, λοφώδη υψώματα. Η σύνθεση περιλαμβάνει την απεικόνιση θείων οραμάτων αλλά και σκηνών από τη σύγχρονη πραγματικότητα, σε μια εξωπραγματική σύζευξη, που όμως προσιδιάζει στον υποβλητικό αυτό τόπο. Τα δύο ιερά επεισόδια: α) ο Μωυσής, παραλαμβάνοντας τις πλάκες του Νόμου από το χέρι του Θεού, που ξεπροβάλλει από γκριζο νέφος (τον «γνόφον» της βιβλικής αφήγησης)⁴⁷ μέσα σε κίτρινη φλόγα φωτός και β) η απόθεση του σκηνώματος της Αγίας Αικατερίνης από αγγέλους στο φερώνυμο όρος, απεικονίζονται σε εξαιρετικά μικρή κλίμακα, καθώς διαδραματίζονται στα υψηλότερα και απώτερα σημεία της παράστασης. Ως αποτέλεσμα, οι μορφές διαγράφονται λεπτές σαν κλωστές, αέρινες σαν οπτασίες.

Σφηνωμένο στη ρίζα του κεντρικού βραχώδους υψώματος, το ιστορικό μοναστήρι αποδίδεται προοπτικά, σε ρομβοειδές σχήμα. Ο περιβάλλός του ενσχύεται στις γωνίες με τετράπλευρους πύργους και μέσα δεσπόζει ο κύριος ναός περιβαλλόμενος από άλλα κτίσματα. Μια φωτεινή ακτίνα υποδεικνύει τον τόπο του οράματος της Φλεγόμενης Βάτου, όπου κατά την παράδοση είχε ιδρυθεί ο πρώτος ναός από την Αγία Ελένη. Έξω από τα τείχη ξεκινά η μακριά σειρά των τρισχιλίων βαθμίδων. Η συνέχειά τους χάνεται στις χαράδρες, αλλά καταλήγει στη δυσπρόσιτη αγία κορυφή, όπου ο ευαίσθητοποιημένος πιστός αναζητεί μια μυστική εμπειρία προσέγγισης προς το Θείον. Αραιά μικροσκοπικά κτίσματα είναι σκορπισμένα στο τοπίο, ερημητήρια, σκήτες, παρεκκλήσια, μερικά σε ελλειπτικούς περιβόλους, όπως και ο κήπος και το κοιμητήριο της μονής, ενώ ολιγομελείς συντροφικές προσκυνητών κατευθύνονται προς τη μονή. Μερικοί έχουν φτάσει με καμήλες και καλωσορίζονται από δύο μοναχούς, κάτω δεξιά, ενώ άλλοι τρεις, σε πρώτο επίπεδο αριστερά, πεζοπορούν ακόμη, συζητώντας μεταξύ τους. Όλοι αποδίδονται σε πολύ μικρή αλλά διαβαθμισμένη κλίμακα, ανάλογα με την τοποθέτησή τους στο χώρο, μερικοί σαν φευγαλέες φιγούρες. Μια δυσδιάκριτη ομάδα σαρικοφόρων Αράβων, σε μέγεθος αιχμής βελόνης, έχει συγκεντρωθεί απέναντι από τη μονή, αναμένοντας τη διανομή τροφίμων. Η συνήθεια αυτή διατηρείται

47. Πρβλ. την περιγραφή στην Έξοδο, ιθ', 18.

white brushstrokes, while some points in the landscape and the ethereal, mannerist figures at left acquire a luminescent texture.

Between the three peaks, long, bare, hilly elevation may be made out. The composition includes divine visions as well as scenes from contemporary reality in a surreal coupling peculiar to this evocative setting. The two sacred episodes are: a) Moses receiving the tablets of the Law from the hand of God, which emerges from a dark grey cloud (the *gnophos* [γνόφος] of the biblical narrative) within a yellow flame,⁴⁷ and b) the deposition of the relics of Saint Catherine by angels on the mountain named after her. These are depicted on an exceptionally small scale, since they are occurring at the highest and remotest points of the scene. As a result, the painted figures are wisp-like and as ethereal as apparitions.

Wedge into the base of the central rocky height, the historic monastery is shown in perspective rendering, in the shape of a rhombus. Its enclosure wall is supported at the corners by quadrangular towers; the interior is dominated by the main church surrounded by other buildings. A ray of light indicates the location of the Burning Bush, where tradition held that the first church had been built by Saint Helen. The long series of three thousand steps begins outside the walls. Their continuation is lost in the mountain ravines, but it concludes at the inaccessible holy summit where sensitive believers sought a mystical experience of drawing near the Divine. Minuscule, sparsely-set buildings are scattered over the landscape, including hermitages, *sketes*, and chapels, some in elliptically-shaped enclosures, including the monastery's garden and cemetery. Small groups of pilgrims are making their way towards the monastery. Some of the latter have arrived with their camels and are being welcomed by two monks at lower right; another three in the foreground at left are still proceeding on foot as they converse with one another. All these figures are rendered in a very small but nonetheless graduated scale depending on where they are situated in space; some are sketched as fleeting figures. A barely visible group of pinpoint-sized Arabs with turbans on their heads is gathered across from the monastery awaiting the distribution of food. This custom is still

47. Cf. the description in *Exodus*, 19:18.

μέχρι σήμερα για χάρη των Βεδουίνων της περιοχής, οι οποίοι πάντοτε περιέβαλλαν με τιμή το μοναστήρι, σεβόμενοι το υψηλό κύρος του όχι μόνο στον ορθόδοξο αλλά και στον μουσουλμανικό κόσμο.

Στην παράσταση αυτή το «θεοβάδιστον όρος» με τις βιβλικές συνδηλώσεις αποκτά ιδιαίτερη σημασία ως σύνολο ιερού τόπου (*locus sanctus*), φορτισμένου με νόημα θρησκευτικής πνευματικότητας.⁴⁸ Η παρουσία της μονής, ενός σημαντικού πανορθόδοξου προσκυνημάτων, ενισχύει την αίσθηση αυτή. Παράλληλα στην παράσταση ανιχνεύονται: νύξεις στη διαχρονική λειτουργία της μονής ως κέντρου φιλοξενίας και χριστιανικής φιλανθρωπίας, αλλά και ως ιδρύματος της εποχής της, αποδέκτη του ενδιαφέροντος ποικίλων κατηγοριών ανθρώπων και σταθμού στους δρόμους των μεσαιωνικών προσκυνημάτων και του αναγεννησιακού θρησκευτικού περιηγητισμού.

Ως προς τον τρόπο απεικόνισης, ο Δομήνικος ασφαλώς γνώριζε την παράδοση της παρατακτικής απόδοσης των βουνών σε κρητικά έργα του 15ου αιώνα, όπως αυτά που προαναφέρθηκαν, και της υπαγωγής του τοπίου στις εικονιζόμενες σκηνές. Είχε επίσης υπόψη την εξέλιξη στην κρητική ζωγραφική μιας εικονογραφίας, όπου το τοπίο αποκτούσε μεγαλύτερη σημασία, όπως στο μικρό πεντάπτυχο του Σινά. Έχοντας τέτοιες εμπειρίες, στράφηκε σε απεικονίσεις παρόμοιες με την πιο προχωρημένη αντίληψη. Αυτές ήταν τρέχουσες στη δυτική εικονογραφία της εποχής του και αποτυπώνονταν σε χαρακτηριστικά με το τοπίο του Σινά, τα οποία είχαν επίσης εξελιχθεί από προγενέστερες απεικονίσεις. Από αυτά τα χαρακτηριστικά, πλησιέστερα στη σκηνή του τριπτύχου της Μόδενας είναι εκείνα του Κρίστοφ Φύρερ φον Χάιμεντορφ (1570, σε σχέδιο που πιθανότατα ανάγεται στα 1565-66) και του Τζοβάνι Μπαττίστα Φοντάνια (1569), τα οποία προαναφέρθηκαν,⁴⁹ όπου τα επεισόδια απεικονίζονται σε μειωμένη κλίμακα. Σε αυτά, επιπλέον, η διευθέτηση των τριών ορέων ακολουθεί λοξή κατεύθυνση, από το πρώτο επίπεδο αριστερά μέχρι το βάθος δεξιά. Η διαγώνια αυτή διάταξη, που προτιμήθηκε και από τον Θεοτοκόπουλο, προσφέρει, παράλληλα με τη μικρή κλίμακα των σκηνών, άνε-

maintained today for the region's Bedouins, who have always honoured the monastery, respecting its great authority in both the Orthodox and Muslim worlds.

In this representation, the "God-trodden Mount" with its biblical connotations acquires special significance as a *locus sanctus*, imbued with the meaning of religious spirituality.⁴⁸ The presence of the monastery, an important pan-Orthodox pilgrimage foundation, reinforces this feeling. At the same time, one may detect in the scene allusions to the enduring operation of the monastery as a centre of hospitality and Christian philanthropy as well as an institution of its time, a place of interest for numerous groups of people, and a way-station along the routes of medieval pilgrimages and Renaissance religious travel.

As regards the manner of depiction, Domenikos was certainly familiar with the tradition of the paratactic rendering of the mountains in fifteenth-century Cretan works like those mentioned above, and of the landscape's subordinate presence with regard to the illustrated scenes. He also took into account the development in Cretan painting of an iconography in which the landscape had acquired greater significance, e.g. in the small Sinai pentptych. With such experiences, he turned to depictions resembling the most progressive views current in the Western iconography of his age, and reflected in engravings featuring the Sinai landscape which had evolved from earlier depictions. Of these latter, the closest to the scene on the *Modena Triptych* are those of Christoph Fürer von Haimendorf (1570, based on a drawing probably dating to 1565-66) and Giovanni Battista Fontana (1569), mentioned earlier,⁴⁹ where the episodes were shown on a reduced scale. Furthermore, on these the arrangement of the three mountains follows a diagonal extending from the foreground at left to the background at right. This diagonal formation, also preferred by Theotokopoulos, together with the small scale of the individual scenes, affords the composition a feeling of ease, depth, and a sense of natural perspective, and is also related to the artist's own preference for the oblique axes espoused by the aesthetic values of Mannerism. In addition, the

48. Kurt Weitzmann, «*Loca sancta* and the Representational Arts of Palestine», *Dumbarton Oaks Papers*, 28, 1974, σελ. 31-55.

49. Βλ. πιο πάνω.

48. Kurt Weitzmann, «*Loca sancta* and the Representational Arts of Palestine», *Dumbarton Oaks Papers* 28, 1974, 31-55.

49. See above.

ση, βάθος και μια αίσθηση φυσικής προοπτικής στη σύνθεση, ενώ σχετίζεται και με την προτίμηση του ίδιου στους λοξούς άξονες των αισθητικών αξιών του Μανιερισμού. Επιπλέον ο Κρητικός ζωγραφίζει επιμέρους στοιχεία τα οποία απεικονίζονται και στη σύνθεση που παρουσιάζει η χαλκογραφία του Φοντάννα, χωρίς η δική του εκδοχή να ταυτίζεται απόλυτα με αυτήν, πράγμα που προφανώς δεν οφείλεται μόνο στη διαφορά του σχήματος των δύο έργων. Είναι αλήθεια ότι η χαλκογραφία του Φοντάννα έχει προταθεί ως πηγή του έργου, δεν έχει όμως καταστεί δυνατόν να πιστοποιηθεί αν χρησιμοποιήθηκε το ίδιο το χαρακτηριστικό ή κάποιο αντίστοιχο σχέδιο που κυκλοφορούσε πριν οριστικοποιηθεί η σύνθεση της χαλκογραφίας του Φοντάννα και τυπωθεί το 1569. Ίσως πράγματι ο Θεοτοκόπουλος χρησιμοποίησε ένα σχέδιο αντίστοιχο με αυτό από το οποίο χαρακτήρηκε η σύνθεση του Φοντάννα, ενώ ορισμένες ενδείξεις (π.χ. αρχιτεκτονικά στοιχεία του περιβάλλοντος της μονής) μας οδηγούν στην υπόθεση ότι έλαβε υπόψη του και άλλη πηγή για την απόδοση του κτίσματος.⁵⁰

Εξάλλου, όπως έχει παρατηρηθεί, ο Δομήνικος σταχυολογεί λεπτομέρειες και από άλλες πηγές για τη σύνθεση αυτή. Παραδείγματος χάριν ο μεγαλύτερος από τους τρεις ταξιδιώτες στην κάτω αριστερή γωνία του τριπτύχου παραβάλλεται με αντίστοιχη πολύ συγγενική μορφή σε χαλκογραφία του Μαρκαντόνιο Ραϊμόντι (Marcantonio Raimondi).⁵¹ Την ίδια μέθοδο μετέρχεται ο ζωγράφος και στις υπόλοιπες παραστάσεις του τριπτύχου. Η κεντρική παράσταση της εσωτερικής όψης, η Στέψη του χριστιανού στρατιώτη από τον Χριστό, μια σύνθεση πολύπλοκη, που έχει συνδεθεί με την Αντιμεταρρύθμιση,⁵² έχει ως

Cretan also included individual elements depicted in Fontana's engraving without making his composition identical to it. Clearly this was not solely due to the two works' difference in shape. Fontana's engraving has been proposed as the source for this painting, but it has not been possible to determine whether it was the engraving itself that was employed or some corresponding drawing in circulation before the engraving acquired its final form and was printed in 1569. Perhaps Theotokopoulos employed a drawing similar to that from which Fontana's engraving was created. Some indications (e.g. architectural elements of the monastery's enclosure wall) lead us to suppose that he also took into consideration another source for the depiction of this building.⁵⁰

It has been observed that Domenikos gleaned details from other sources as well for this composition. For example, the largest of the three travellers in the triptych's lower left corner is comparable to a closely-related figure in an engraving by Marcantonio Raimondi.⁵¹ The painter applied the same method in the remaining scenes of the triptych. The central scene on the inner face, the Allegory of the Christian Knight, a complex composition linked with the Counter-Reformation,⁵² had its main source in a woodcut printed in Venice in 1555 which was based on a drawing by Giovanni Battista Franco (nicknamed Il Semolei), as shown by an engraving of 1610 (also printed in 1590) in which the 1555 composition was repeated.⁵³ The

50. Τέτοια συζήτηση έχει σημασία, όχι μόνο αναφορικά με τις εικονογραφικές πηγές του έργου, αλλά και επειδή σχετίζεται με τη στενότερη χρονολόγηση του τριπτύχου και κατ' επέκτασιν τον τόπο δημιουργίας του.

51. Konrad Oberhuber (επιμ.), *The Illustrated Bartsch 26 (14.1): The Works of Marcantonio Raimondi and of His School*, Νέα Υόρκη, Abaris Books, 1978, σελ. 173, αρ. 162 (138).

52. V. H. Miesel, Jr., «La tabla central del tríptico de Modena, del Greco», *Archivo español de arte*, 26, 1953, σελ. 205-214-βλ. και José Rogelio Buendía, «Consideraciones sobre el Miles Christi. Del políptico de Modena al Martirio de San Mauricio», στο Νicos Hadjinicolaou (επιμ.), *El Greco in Italy and Italian Art. Proceedings of the International Symposium (Rethymno, Crete, 1995)*, Ρέθυμνο, University of Crete, 1999, σελ. 258-275. Επίσης, Kirstin Noreen, «*Ecclesiae militantis triumphus*: Jesuit Iconography and the

50. Such a discussion is important not only in relation to the work's iconographic sources, but also because it is connected with a closer dating of the triptych, and by extension to where it was painted.

51. Konrad Oberhuber (ed.), *The Illustrated Bartsch 26 (14.1): The Works of Marcantonio Raimondi and of His School*, New York (Abaris Books) 1978, 173, no. 162 (138).

52. V. H. Miesel, Jr., «La tabla central del tríptico de Modena, del Greco», *Archivo español de arte*, 26, 1953, 205-214. Cf. José Rogelio Buendía, «Consideraciones sobre el Miles Christi. Del políptico de Modena al Martirio de san Mauricio», Nicos Hadjinicolaou (ed.), *El Greco in Italy and Italian Art. Proceedings of the International Symposium (Rethymno, Crete, 1995)*, Rethymno (University of Crete) 1999, 258-275. Cf. Kirstin Noreen, «*Ecclesiae militantis triumphus*: Jesuit Iconography and the Counter-Reformation», *Sixteenth Century Journal*, XXIX/3, 1998, 689-715.

53. For the woodcut (mentioned by A. Mayer in 1939) based on a drawing of G.B. Franco and the engraving of A. Andreani see Alexander G. Xydis, «El Greco's Iconographical

κύρια πηγή μια ξυλογραφία που τυπώθηκε το 1555 στη Βενετία και βασίστηκε σε σχέδιο του Τζοβάννι Μπαττίστα Φράνκο (Giovanni Battista Franco), του επονομαζόμενου Il Semolci, όπως αποκαλύπτει ένα χαρακτηριστικό του Αντρέα Αντρεάνι (Andrea Andreani) του 1610 (που είχε τυπωθεί και το 1590), στο οποίο επαναλαμβάνεται η ίδια σύνθεση του 1555.⁵³ Τα άλλα δύο θέματα της εσωτερικής όψης του τριπτύχου είναι η Προσκύνηση των ποιμένων και η Βάπτισμα, τα οποία παραπέμπουν στην Ενανθρώπηση του Χριστού και στη σωτηρία των πιστών μέσω του βαπτίσματος, για τα οποία έχουν επίσης υποδειχθεί πηγές σε διάφορα χαρακτηριστικά.

Εκτός από το τοπίο του Σινά, τα απομένοντα δύο θέματα της εξωτερικής όψης του τριπτύχου είναι ο Θεός-Πατήρ απευθυνόμενος στον Αδάμ και την Εύα και ο Ευαγγελισμός της Θεοτόκου, τα οποία συνδέει αντιθετικός συμβολισμός, καθώς η Μαρία, ως «νέα Εύα», ήρθε να ακυρώσει τις συνέπειες του προπατορικού αμαρτήματος για τον άνθρωπο.⁵⁴ Και εδώ η έρευνα έχει επισημάνει διάφορες δυτικοευρωπαϊκές πηγές για την απόδοση της σύνθεσης. Επομένως ο Κρητικός καλλιτέχνης χρησιμοποίησε πολλαπλά πρότυπα για όλες τις σκηνές του τριπτύχου. Αυτά προέρχονται κυρίως από χαρακτηριστικά διαφόρων καλλιτεχνών (Παρμιτζιανίνο, Α. Ντύρερ, Μ. Ραϊμόντι, Χ. Άλντεγκρεβερ, Α. Σκιαβόνε, Τζ. Μπ. Φράνκο, Τζ. Τζ. Καράλιο, Τζ. Μποναζόνε κ.ά.).⁵⁵ Ενίοτε χρησιμοποιεί αυτούσια συμπλέγματα,

other two subjects on the triptych's inner face were the Adoration of the Shepherds and the Baptism of Christ, which recall the Incarnation of Christ and the salvation of the faithful through baptism. Sources in various engravings have also been suggested for these.

Apart from the Sinai landscape, the remaining two subjects on the outer face of the triptych are God the Father addressing Adam and Eve and the Annunciation, which are linked by antithetic symbolism, since Mary as the "new Eve" came to annul the consequences of original sin for mankind.⁵⁴ Here too research has pointed to various Western European sources for the composition. Thus the Cretan artist employed multiple models for all the triptych's scenes, primarily drawn from engravings by various artists (Parmigianino, A. Dürer, M. Raimondi, H. Aldegrever, A. Schiavone, G. B. Franco, G. G. Caraglio, G. Bonasone and others).⁵⁵ He sometimes used clusters of figures unchanged, but more normally selected figures and combined them according to his own inspiration.

Finally, the interpretation of the iconography of the triptych as a whole may help us arrive at the deeper meaning in the choice of scenes, which extends from the warning to Adam and Eve in Paradise (with its allusion to original sin) to the announcement of the Incarnation of Christ (the Annunciation, the Adoration of the Shepherds), salvation through baptism (the Baptism) and, finally, the rewarding of the faithful in the Last Judgement (Allegory of the Christian Knight) and the salvation of their souls through the Passion of Jesus Christ (angels with symbols of the

Counter-Reformation». *Sixteenth Century Journal*, XXIX/3, 1998, σελ. 689-715.

53. Για την ξυλογραφία (την οποία αναφέρει ο Α. Mayer το 1939), βασισμένη σε σχέδιο του Τζ. Μπ. Φράνκο, και για το χαρακτηριστικό του Α. Αντρεάνι, βλ. Alexander G. Xydīs, «El Greco's Iconographical Sources», στο Hadjinicolaou (επιμ.), *El Greco of Crete. Proceedings*, ό.π., σελ. 143, εικ. 3, σελ. 145, εικ. 7, και σελ. 141-142, με προηγ. βιβλιογρ. Ολόκληρο το φύλλο της ξυλογραφίας, με τη σκηνή και το κείμενο που την περιβάλλει, βλ. στο άρθρο της γράφουσας στο αφιέρωμα «Δομήνικος Θεοτοκόπουλος» του περιοδικού *Η Καθημερινή - Επτά Ημέρες*, 8 Οκτωβρίου 1995, εικ. σελ. 8. Το σχέδιο του Φράνκο σώζεται στη βιβλιοθήκη Pierpont Morgan της Νέας Υόρκης.

54. Ernst Guldán, *Eva und Maria. Eine Antithese als Bildmotiv*, Γκρατς και Κολωνία 1966.

55. Βλ. μεταξύ άλλων τα άρθρα των Gianvittorio Dillon, Αλέξανδρου Γ. Ξόδη και της γράφουσας στο Hadjinicolaou (επιμ.), *El Greco of Crete. Proceedings*, ό.π., σελ. 229-243, 141-145, 110-118· Fernando Marias, «El Greco y los artistas de Italia: Venecia (1567-1570)», στο Hadjinicolaou (επιμ.), *El Greco in Italy and Italian Art. Proceedings*, ό.π., σελ. 47-66· Lydie Hadermann-Misguich, «Elements nouveaux à propos du Polyptyque de Modène», *ibid.*, 105-108. See also note 53.

Sources", Hadjinicolaou (ed.), *El Greco of Crete. Proceedings*, *op. cit.*, 143, fig. 3, 145, fig. 7 and 141-142, with earlier bibliography. The entire woodcut with the scene and its surrounding text is in the article by the undersigned in the fascicule dedica dedicated to "Δομήνικος Θεοτοκόπουλος" in the magazine *Η Καθημερινή - Επτά Ημέρες*, 8 October 1995, fig. p. 8. Franco's drawing is preserved in the Pierpont Morgan Library, New York.

54. Ernst Guldán, *Eva und Maria. Eine Antithese als Bildmotiv*, Graz-Köln 1966.

55. See among others the articles by Gianvittorio Dillon, Αλέξανδρος Γ. Ξόδη (Alexandros G. Xydīs) and the undersigned in: Hadjinicolaou (ed.), *El Greco of Crete. Proceedings*, *op. cit.*, 229-243, 141-145, 110-118. Fernando Marias, "El Greco y los artistas de Italia: Venecia (1567-1570)", Hadjinicolaou (ed.), *El Greco in Italy and Italian Art. Proceedings*, *op. cit.*, 47-66. Lydie Hadermann-Misguich, "Elements nouveaux à propos du Polyptyque de Modène", *ibid.*, 105-108. See also note 53.

συνηθέστερα όμως επιλέγει μορφές συνδυάζοντάς τις σύμφωνα με τη δική του έμπνευση.

Τέλος, η ερμηνεία του συνόλου της εικονογραφίας του τριπτύχου μπορεί να διεισδύσει στο βαθύτερο νόημα της επιλογής των παραστάσεων, το οποίο εκτείνεται από την προειδοποίηση των πρωτοπλάστων στον Παράδεισο (με νόξη στο προπατορικό αμάρτημα), έως το άγγελμα της ενσάρκωσης και την ενανθρώπιση του Χριστού (Ευαγγελισμός, Προσκύνηση ποιμένων), το σωτήριο βάπτισμα (Βάπτισμα) και εντέλει την επιβράβευση των πιστών κατά τη Δευτέρα Παρουσία (στέψη χριστιανού στρατιώτη) και τη σωτηρία της ψυχής τους μέσω του Πάθους του Ιησού (άγγελοι με τα σύμβολα του Πάθους), ο οποίος κατατρόπωσε τον Άδη (όπως ακριβώς τον πατά στο τρίπτυχο). Στο πλαίσιο αυτό υποδηλώνεται το ενδιαφέρον του Θεού για τον άνθρωπο με τις θαυμαστές παρεμβάσεις και εντολές του, όπως δείχνει η Παράδοση του Νόμου στον Μωυσή στο όρος Σινά. Επισημαίνεται επίσης η αντιστοιχία της απεικόνισης του Μωυσή και του Ιησού, οι οποίοι παριστάνονται στις δύο όψεις του κεντρικού φύλλου, καθώς ο προφήτης, ηγέτης-σωτήρας του λαού του Ισραήλ, θεωρείται στην εκκλησιαστική υμνογραφία προεικόνιση του Σωτήρα Χριστού. Έτσι η απεικόνιση του σιναϊτικού τοπίου αποκτά μια περαιτέρω διάσταση στο σύνολο της εικονογραφίας του τριπτύχου. Συμπυκνώνεται επομένως στο νόημα του συνόλου των παραστάσεων αυτού ολόκληρο το έργο της θείας Οικονομίας.

Ειδικότερα αξίζει να τονιστεί περαιτέρω η κεντρική παράσταση της εσωτερικής όψης, όπου ο Χριστός, σε τύπο αναστάσιμο, συμβολίζει την ουράνια θριαμβεύουσα εκκλησία⁵⁶ (ιδέα συνδεδεμένη με το κλίμα της Αντιμεταρρύθμισης της καθολικής Εκκλησίας μετά τη Σύνοδο του Τριδέντου το 1563), ενώ ο μαχητής-πιστός (τον οποίο ο Χριστός στεφανώνει και επιβραβεύει) συμβολίζει την επίγεια στρατευόμενη εκκλησία. Η ξυλογραφία του 1555 περιβάλλεται από κείμενα τα οποία προέρχονται από το ευαγγέλιο του Ματθαίου και από επιστολές του αποστόλου Παύλου [εικ. 12], όπου, μεταξύ άλλων, τονίζεται η αξία της πίστης, η οποία μάλιστα προβάλλεται, ως

Passion) who defeated Hades (just as the Lord steps on him in the triptych). Within this framework, God's concern for man is suggested by his miraculous interventions and commands, as shown by the handing of the Law to Moses on Mount Sinai. A correlation has also been noted between the depictions of Moses and Jesus on the two faces of the central panel, since the prophet - the leader-saviour of the Israelites - was considered in ecclesiastical hymnography to be a prefiguration of Christ the Saviour. Thus, the inclusion of the landscape of Sinai acquired a further dimension within the overall iconography of the triptych, with the entire Divine Economy concentrated in the meaning of its scenes as a whole.

It is worth stressing the central scene on the inner face, where Christ (in a resurrection type) symbolizes the heavenly Church triumphant,⁵⁶ an idea connected with the climate of the Counter-Reformation of the Catholic Church following the Council of Trent in 1563, while the Christian soldier (whom Christ crowns and rewards) symbolizes the earthly Church militant. The 1555 woodcut is encircled by texts from the Gospel of Matthew and letters of Saint Paul [fig. 12], where there is emphasis *inter alia* on the value of Faith, which appears personified in the foreground of the triptych in company with the other two theological virtues, Hope and Charity. All this is suggestive of the sophisticated environment within which this complex work of art was conceived. We do not know who devised the iconographic programme for the triptych, in which the central scene carries especial weight, or whether it resulted from collaboration between the commissioner and the painter. At any rate it is obvious that the commission came from a cultivated environment with structured and coherent theological knowledge,⁵⁷ which provides a measure of the level of public whom the young painter had already managed to attract.

In this small-scale but complex and important creation, the Cretan master expressed more clearly than in earlier works his assimilation of Renaissance and Mannerist tendencies, and demonstrated further abilities

«Éléments nouveaux à propos du Polyptyque de Modène». *ό.π.*, σελ. 105-108. Βλ. και σμ. 53.

56. Πρβλ. Noreen, «*Ecclesiae militantis triumphus*», *ό.π.*, σελ. 689-715.

56. Cf. Noreen, «*Ecclesiae militantis triumphus*», *op.cit.*, 689-715.

57. For a proposal linking the triptych to the patriarch of Aquileia, Giovanni Grimani, see Fernando Marias, *El Griego, entre la invención y la historia*, Madrid (Fundación El Greco 2014) 2014, 129.

αλληγορική μορφή, στο πρώτο επίπεδο του τριπτύχου, μαζί με τις άλλες δύο θεολογικές αρετές, την Ελπίδα και την Αγάπη. Όλα αυτά υποδεικνύουν το εκλεπτυσμένο περιβάλλον μέσα στο οποίο έγινε η σύλληψη της δημιουργίας του σύνθετου αυτού έργου τέχνης. Δεν γνωρίζουμε ποιος συγκρότησε το εικονογραφικό πρόγραμμα του τριπτύχου, στο οποίο η κεντρική παράσταση έχει ιδιαίτερο βάρος, ή αν αυτό αποτέλεσε συνεργασία παραγγελιοδότη και ζωγράφου. Είναι πάντως προφανές ότι η παραγγελία του έργου εκπορεύτηκε από περιβάλλον με καλλιέργεια και συγκροτημένη θεολογική γνώση,⁵⁷ πράγμα που δίνει ένα μέτρο για το επίπεδο του κοινού που είχε προσελκύσει ο νέος ζωγράφος.

Στη μικρού μεγέθους αλλά πολυσήμαντη αυτή δημιουργία ο Κρητικός μάιστρος εκφράζει εμφανέστερα σε σχέση με τα προηγούμενα έργα του, την αφομοίωση αναγεννησιακών και μαυρινοριστικών τάσεων και δείχνει περαιτέρω ικανότητες, όχι μόνο ως ζωγράφος αλλά και ως καλλιεργημένη προσωπικότητα με δεκτικότητα σε νέες ιδέες. Παρά την πολλαπλή σταχυολόγηση από χαρακτηριστικά και τη φανερό επιδραση της βενετικής τέχνης, υπάρχει αναμφίβολα και μια προσωπική συμβολή, η οποία έγκειται στην ικανότητα υπαγωγής όλων των δανείων φόρμας και ιδεών σε ένα ευανάγνωστο και συγχρόνως υποβλητικό σύνολο. Προσωπικός είναι επίσης ο τρόπος ανταπόκρισης του ζωγράφου στις αντανάκλασεις του φωτός, τόσο αγαπητές στη βενετική ζωγραφική και το χειρισμό του χρώματος, που κατά τόπους αποκτά έναν εύγλωττο συμβολικό χαρακτήρα, όπως στο χρυσοκίτρινο φως που αγγέλλει τη θεία παρουσία στη μικροσκοπική παράσταση της Παράδοσης του Νόμου.

Οι εκθαμβωτικοί χρωματικοί συνδυασμοί, η ρευστότητα της πινελιάς, η ευχέρεια και ζωγραφικότητα της εκτέλεσης, οι βενετικές αναφορές τόσο στην τεχνολογία όσο και στην εικονογραφία, η προοπτική με πλάγιο άξονα, με το σημείο φυγής να χάνεται έξω από τη σύνθεση (στον Ευαγγελισμό) και άλλες ακόμη παρατηρήσεις που δεν είναι της παρούσης υποδεικνύουν μια νέα αντίληψη και μια νέα πορεία. Τέλος, το εμβληματικό αυτό τρίπτυχο λειτουργεί ως

57. Για πρόταση συσχετισμού του τριπτύχου με τον πατριάρχη της Ακυλίας Giovanni Grimani, βλ. Fernando Marias, *El Griego, entre la invención y la historia*, Μαδρίτη, Fundación El Greco 2014, 2014, σελ. 129.



12. Η στέψη του χριστιανού στρατιώτη από τον Χριστό, ξυλογραφία ανώνυμη σε σχέδιο του Τζοβάννι Μπαττίστα Φράνκο, Βενετία 1555, Παρίσι, Bibliothèque Nationale de France.

12. *Allegory of the Christian Knight*, anonymous woodcut after a drawing by Giovanni Battista Franco, Venice 1555, Paris, Bibliothèque Nationale de France.

not only as a painter but also as a cultured individual receptive to new ideas. Despite abundant borrowings from engravings and the obvious influence of Venetian art, there is unquestionably a personal contribution as well, lying in the ability to subsume all the loans of form and ideas in a comprehensible and simultaneously evocative whole. There is also the painter's personal reflection on the reflections of light so characteristic of Venetian painting, and the treatment of colour, which in places assumes an eloquent symbolic character, as in

σημείο αναφοράς για άλλα έργα, όπως τις τέσσερις σωζόμενες παραστάσεις από το Τρίπτυχο της Φεράρας, τον Μυστικό Δείπνο της Μπολώνιας και άλλα, τα οποία παρουσιάζουν αριθμό όμοιων γνωρισμάτων.

β. Άποψη του όρους Σινά και
της μονής Αγίας Αικατερίνης
στον πίνακα του Ιστορικού Μουσείου Κρήτης

Ο πίνακας του Θεοτοκόπουλου με το τοπίο του Σινά [εικ. 13], τεκμηριώνει την ενασχόληση του ζωγράφου με το θέμα για δεύτερη φορά, μετά την απεικόνιση στο Τρίπτυχο της Μόδενας. Το έργο, διαδοχικό απόκτημα παλαιών συλλογών (Ρώμη, Βενετία, Βουδαπέστη, Βιέννη), εμφανίστηκε στο εμπόριο τέχνης το 1988, το 1990 δημοσιεύτηκε στον κατάλογο έκθεσης αφιερωμένης στον ζωγράφο⁵⁸ και από το 1991 βρίσκεται στο Ιστορικό Μουσείο Κρήτης, στο Ηράκλειο.⁵⁹ Τα χαρακτηριστικά του είχαν οδηγήσει το 1926 τον August Mayer⁶⁰ να το αποδώσει στον Θεοτοκόπουλο και να το συσχετίσει με τον «πίνακα

the golden-yellow light heralding the divine presence in the miniature scene of the delivery of the Law.

The dazzling colour combinations, the fluidity of brushstrokes, the fluency in drawing and painterly execution, the Venetian stylistic and iconographic references, the perspective view with lateral axis and the vanishing point lost outside the composition (in the Annunciation scene), together with still further observations which fall outside the scope of this essay, all indicate a new perception and a new path. Finally, this emblematic triptych serves as a point of reference for other works like the four surviving scenes from the Ferrara triptych, the Last Supper in Bologna, and various others displaying a number of similar traits.

b. The view of Mount Sinai and
the Monastery of Saint Catherine
in the painting in the Historical
Museum of Crete

Theotokopoulos' painting of the Sinai landscape [fig. 13] documents the painter's engagement with this subject for a second time following that on the *Modena Triptych*. This work, which was successively acquired by older collections (Rome, Venice, Budapest, Vienna), appeared on the art market in 1988, was published in the exhibition catalogue devoted to the painter in 1990,⁵⁸ and has been in the Historical Museum of Crete in Heraklion since 1991.⁵⁹ Its characteristic features had

58. Χατζηνικολάου (επιμ.), *Δομήνικος Θεοτοκόπουλος Κρησ*, Έκθεση, ό.π., σελ. 186-191 και 350-53 (αγγλ. μτφρ.), αρ. 5 (λήμμα Μ. Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου) με προγενέστερη βιβλιογραφία.

59. Άλλες δημοσιεύσεις: Νίκος Χατζηνικολάου (επιμ.), *Ο Γκρέκο στην Ιταλία και η ιταλική τέχνη*, Κατάλογος έκθεσης (Αθήνα, Εθνική Πνακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου), Αθήνα, Εθνική Πνακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, Ινστιτούτο Μεσαιωνικών Σπουδών-Ίδρυμα Τεχνολογίας και Έρευνας, 1995, σελ. 294-301 (αγγλ. μτφρ. σελ. 501-506), αρ. 38 (λήμμα Μ. Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου).

José Álvarez Lopera (επιμ.), *El Greco. Identidad y transformación*, ό.π., σελ. 351, αρ. 13 (λήμμα Ν. Χατζηνικολάου) και σε ελλ. έκδοση: David Davies (επιμ.), *El Greco*, Κατάλογος έκθεσης (The Metropolitan Museum of Art, Νέα Υόρκη, 7 Οκτωβρίου 2003-11 Ιανουαρίου 2004), The National Gallery, Λονδίνο, 11 Φεβρουαρίου-23 Μαΐου 2004), Λονδίνο, National Gallery Company, 2003, σελ. 100-101, αρ. 10 (λήμμα Gabriele Finaldi). Álvarez Lopera, *El Greco: Estudio y catálogo*, ό.π., σελ. 108-109, αρ. 40, εικ. 57. Ας σημειωθεί και η ανατύπωση παλαιότερης μελέτης του Μανόλη Χατζηδάκη, *Το τοπίο του θεοβαδίστου όρους Σινά (ένας πίνακας του Γρεκο στο Ιστορικό Μουσείο Κρήτης)*, Ηράκλειο, Εταιρεία Κρητικών Ιστορικών Μελετών, 1994. Ερμηνευτικές προσεγγίσεις του θέματος: Gardner von Teuffel, «El Greco's View of Mount Sinai», ό.π., σελ. 161-172 και Ronald Cueto, «Mount Sinai and El Greco's Spirituality», στο Χατζηνικολάου (επιμ.), *El Greco of Crete. Proceedings*, ό.π., σελ. 173-185.

60. August L. Mayer, *Domenico Theotocopuli, El Greco. Kritisches und illustriertes Verzeichnis des Gesamtwerkes*, Μόναχο, Hanfstaengl, 1926, σελ. 50, αρ. 318 και πίν. I.

58. Χατζηνικολάου (ed.), *Δομήνικος Θεοτοκόπουλος Κρησ*, Έκθεση / Hadjinicolaou (ed.), *El Greco of Crete. Exhibition, op.cit.*, 186-191 and 350-53 (English translation), no. 5 (entry by the present author) with earlier bibliography.

59. Other publications: Νίκος Χατζηνικολάου (ed.), *Ο Γκρέκο στην Ιταλία και η ιταλική τέχνη*, exh. cat. (Athens, National Gallery and Alexandros Soutzos Museum), Athens (National Gallery and Alexandros Soutzos Museum - Foundation for Research and Technology) 1995, 294-301 (English translation 501-506), no. 38 (entry by the present author). José Álvarez Lopera (ed.), *El Greco. Identidad y transformación*, 351, no. 13 (entry by N. Χατζηνικολάου), also in a Greek edition. David Davies (ed.), *El Greco*, exh. cat., The Metropolitan Museum of Art, New York, 7 Oct. 2003 - 11 Jan. 2004, The National Gallery, London, 11 February - 23 May 2004, London (National Gallery Company) 2003, 100-101, no. 10 (entry by Gabriele Finaldi). Álvarez Lopera, *El Greco: Estudio y catálogo*, op.cit., 108-109, no. 40, fig. 57. We also note the reprint of an earlier study by Manolis Chatzidakis (Μανόλης Χατζηδάκης), *Το τοπίο του θεοβαδίστου όρους Σινά*



13. Δομήνικος Θεοτοκόπουλος, Άποψη του όρους και της μονής Σινά με σκηνές προσκυνητών, Ηράκλειο, Ιστορικό Μουσείο Κρήτης.

13. Domenikos Theotokopoulos, *View of Mt Sinai and the Monastery of St. Catherine with Scenes of Pilgrims*. Heraklion, Historical Museum of Crete.

με πλαίσιο από ξύλο καρυδιάς, με ένα τοπίο του Όρους Σινά, από το χέρι ενός Έλληνα μαθητή του Τιτσιάνο», στην καταγραφή της συλλογής και διαθήκη του αρχαιογνώστη και συλλέκτη Φούλβιο Ορσίνι (Fulvio Orsini),⁶¹ βιβλιοθηκαρίου και καλλιτεχνικού

led August Mayer to attribute it to Theotokopoulos in 1926⁶² and connect it with the “panel with walnut

(ένας πίνακας του Greco στο Ιστορικό Μουσείο Κρήτης), Heraklion (Society of Cretan Historical Studies) 1994. Interpretations of the subject: Christa Gardner von Teuffel, “El Greco’s View of Mount Sinai as Independent Landscape”, Hadjinicolaou (ed.), *El Greco of Crete. Proceedings, op.cit.*, 161-172 and Ronald Cueto, “Mount Sinai and El Greco’s Spirituality”, Hadjinicolaou (ed.), *El Greco of Crete. Proceedings, op.cit.*, 173-185.

60. August L. Mayer, *Domenico Theotokopuli, El Greco. Kritisches und illustriertes Verzeichnis des Gesamtwerkes*, München (Hans-taengl) 1926, 50, no. 318 and pl. I.

61. *Quadro corniciato di noce con un paese del Monte Sinai, di mano d’un greco, scolare di Tiziano*. Ρώμη, Ιανουάριος του 1600. Για το ευρετήριο, βλ. P. De Nolhac. «Une galerie de peintures au XVI siècle. Les collections de Fulvio Orsini». *Gazette des Beaux-Arts*. XIX. 1884, σελ. 433, αρ. 39. Το έργο αποσπάται σε 10 χρυσά ρωμαϊκά σκούδα. Για τον Ορσίνι, βλ. Giuseppina Alessandra

συμβούλου του καρδινάλιου Αλεσσάντρο Φαρνέζε (Alessandro Farnese).⁶² Η απόδοση στον Κρητικό ζωγράφο και η ταύτιση έχουν καθιερωθεί. Το έργο, κληροδοτημένο στον καρδινάλιο Οντοάρντο Φαρνέζε (Odoardo Farnese) το 1600, παρέμεινε στο μέγαρο της οικογένειας στη Ρώμη, όπου, σε ευρετήρια του 1653 και του 1662-1680,⁶³ καταγράφεται, ως «πίνακας από ξύλο, με σκαλιστό καρυδένιο πλαίσιο, με προοπτική απόδοση τριών οξυκόρυφων ορέων με ερημητήρια και μικροσκοπικές μορφές».⁶⁴ χωρίς αναγνώριση του τοπίου ή μνεία ζωγράφου, επειδή η πληροφορία για τον δημιουργό του είχε προφανώς λησμονηθεί.

Η σύνθεση αναπαριστά μια φανταστική άποψη του Όρους Σινά, όπως περίπου είχε καθιερωθεί σε δυτικοευρωπαϊκά χαρακτηριστικά της εποχής, με το τρικόρυφο τοπίο, με την περιώνυμη μονή της Αγίας Αικατερίνης και σκηνές προσκυνητών σε μικρή κλίμακα [εικ. 11].⁶⁵ Σε διαγώνια διάταξη και σε διαφορετικά επίπεδα προς το βάθος δεξιά, υψώνονται επιβλητικές οι τρεις κυριότερες κορυφές του όρους Σινά. Στο κέντρο το όρος Χωρήβ ή όρος του Μωυσή, όπου σύμφωνα με τη βιβλική αφήγηση, ο προφήτης παρέλαβε τις πλάκες του Νόμου από τα χέρια του Θεού. Οι απόκρημνες πλαγιές του είναι κατάσπαρτες από ερημητήρια, ενώ την κορυφή του αγγίζουν πυκνά γκριζα νέφη, μέσα σε εκθαμβωτικό χρυσοσίτρινο φως, συμβολικό της «θεοφάνειας» που συντελέστηκε εκεί. Αριστερά υψώνεται ο σκοτεινός όγκος του όρους της Αγίας Επιστήμης (ή του Ααρών), με

frame, with a landscape of Mount Sinai by the hand of a Greek disciple of Titian" in the inventory of the collection and will of the antiquarian and collector Fulvio Orsini,⁶¹ librarian and artistic advisor to Cardinal Alessandro Farnese.⁶² The attribution to the Cretan painter and identification with the inventoried work have now been established. The painting, bequeathed to Cardinal Odoardo Farnese in 1600, remained in the family's palace in Rome, where it was recorded in the inventories of 1653 and 1662-1680⁶³ as a "wood panel with carved walnut frame, showing a perspective rendering of three sharp-peaked mountains together with hermitages and miniature figures"⁶⁴ without acknowledgement of the specific landscape or mention of the painter, the information about the work's creator apparently having been forgotten.

The composition represents an imaginary view of Mount Sinai, approximating the established presentation in Western European engravings of the era with the landscape and its three peaks, the renowned Monastery of Saint Catherine, and small-scale scenes of pilgrims.⁶⁵ [fig. 11]. The three main peaks of Mount Sinai rise imposingly in the background at right, arrayed diagonally and at different levels. In the centre is Mount Horeb or Mount Moses, where according

61. *Quadro corniciato di noce con un paese del Monte Sinai, di mano d'un greco, scolare di Tiziano*. Rome, January 1600. For the inventory see P. De Nolhac, "Une gallerie de peinture au XVI siècle. Les collections de Fulvio Orsini", *Gazette des Beaux-Arts*, XIX, 1884, 433, no. 39. The painting was given a valuation of 10 gold Roman *scudi*. For Orsini see Giuseppina Alessandra Cellini, *Il contributo di Fulvio Orsini alla ricerca antiquaria*, Roma (Accademia Nazionale dei Lincei) 2004. See also Clare Robertson, "El Greco, Fulvio Orsini and Giulio Clovio", *El Greco of Crete. Proceedings*, op.cit., 215-227.

62. Clare Robertson, "Il Gran Cardinale". *Alessandro Farnese, Patron of the Arts*, New Haven - London, Yale University Press, 1992, 226, 227, fig. 198.

63. G. Bertini, *La Galleria del Duca di Parma. Storia di una collezione*, Bologna 1987, 213, no. 303 and 229, no. 114. Cf. Pierluigi Leone de Castris, "I dipinti", Lucia Fornari Schianchi, Nicola Spinosa (eds.), *I Farnese. Arte e Collezionismo*, exh. cat. (Palazzo Ducale di Colorno, Parma, 4 March - 21 May 1995, Galleria Nazionale di Capodimonte, Naples, 30 September - 17 December 1995, Haus der Kunst, Munich, 1 June - 27 August 1995), Milan (Electa) 1995, 97-98.

64. *Un quadro in tavola [con] cornice di noce intagliata, con la prospettiva di tre monti alti, aguzzi, con eremitorii e figurette piccole*. See Bertini, *La Galleria*, op.cit., 172 and footnote 40.

65. See above in the section on the *Modena Triptych*.

Cellini. *Il contributo di Fulvio Orsini alla ricerca antiquaria*, Ρώμη, Accademia Nazionale dei Lincei, 2004. Βλ. και Clare Robertson, «El Greco, Fulvio Orsini and Giulio Clovio», στο Hadjinicolaou (επιμ.), *El Greco of Crete. Proceedings*, ό.π., σελ. 215-227.

62. Clare Robertson, "Il Gran Cardinale". *Alessandro Farnese, Patron of the Arts*, Νιου Χέβεν και Λονδίνο, Yale University Press, 1992, σελ. 226, 227, εικ. 198.

63. G. Bertini, *La Galleria del Duca di Parma. Storia di una collezione*, Μπολόνια 1987, σελ. 213, αρ. 303 και σελ. 229, αρ. 114. πρβλ. Pierluigi Leone de Castris, «I dipinti», στο Lucia Fornari Schianchi / Nicola Spinosa (επιμ.), *I Farnese. Arte e Collezionismo*, Κατάλογος έκθεσης (Palazzo Ducale di Colorno, Παρμα, 4 Μαρτίου-21 Μαΐου 1995, Galleria Nazionale di Capodimonte, Νάπολη, 30 Σεπτεμβρίου-17 Δεκεμβρίου 1995, Haus der Kunst, Μόναχο, 1 Ιουνίου-27 Αυγούστου 1995), Μιλάνο, Electa, 1995, σελ. 97-98.

64. *Un quadro in tavola [con] cornice di noce intagliata, con la prospettiva di tre monti alti, aguzzi, con eremitorii e figurette piccole*. βλ. Bertini, *La Galleria*, ό.π., σελ. 172 και σημ. 40.

65. Βλ. πιο πάνω, στην ενότητα για το Τρίπτυχο της Μόδενας.

δυσπρόσιτες σκήτες στις χαράδρες του και δεξιά το κοκκινωπό όρος της Αγίας Αικατερίνης, όπου, κατά την παράδοση, το σκήνωμα της αγίας αποτέθηκε από αγγέλους. Στα ενδιάμεσα άλλες, χαμηλότερες, κορυφές. Τον κεντρικό βράχο διασχίζει η απότομη λαξευτή κλίμακα των τρισχλίων βαθμίδων που οδηγεί στην αγία κορυφή, υποδηλώνοντας τη δύσκολη πνευματική πορεία των μοναχών.

Το φρουριακό μοναστήρι, χτισμένο στα μέσα του δέκατου αιώνα με φροντίδα του αυτοκράτορα Ιουστινιανού στο χώρο του Οράματος του Μωυσή με τη Φλεγόμενη Βάτο, αρχικά αφιερωμένο στη Θεοτόκο και από τον 11ο-12ο αιώνα στην Αγία Αικατερίνη, βρίσκεται στους πρόποδες του όρους του Μωυσή, αποδοσμένο προοπτικά. Μέσα στον ισχυρό περίβολο, με τις ενισχυμένες γωνίες και το προτείχισμα, διακρίνονται το καθολικό της μονής, στον τόπο της βασιλικής, κελιά μοναχών και άλλα κτίσματα. Έξω από τα τείχη βρίσκονται ο κήπος με το κοιμητήριο και ασκητήρια ή καθίσματα, με λίγη βλάστηση, όλα σε ελλειψοειδή τείχια, ένα κολίωμα που μοιάζει με φρέαρ ή μικρό κρατήρα, ενώ ένα ρυάκι αναβλύζει δεξιά (συμβολισμός του θαύματος του Μωυσή με το Υδωρ εκ πέτρας).

Το έργο ελκύει την προσοχή με το σπάνιο για ζωγραφικό πίνακα θέμα του, τους ιδιόμορφους ορεινούς όγκους και τις διαδοχικές αντιθέσεις φωτός και σκιάς στο περιβάλλον. Όλα τα υψώματα, που έχουν παρόμοια μορφή και κλίση, αποδίδονται με τρισδιάστατη αντίληψη και σαφή διαχωρισμό επιπέδων. Η χρωματική κλίμακα, σε γαιώδεις τόνους του καφέ-καφεκόκκινου, παρότι περιορισμένη, παρουσιάζει πλούσιες αποχρώσεις. Βιαστικές και έντονες πινελιές φωτίζουν τα σπασμένα επίπεδα των βράχων, που μοιάζουν να στροβιλίζονται, με όψη μυστηριώδη, έτσι ώστε το τοπίο μαγνητίζει τον θεατή. Η δυναμική παρουσία του εντυπωσιακού γεωλογικού σχηματισμού, η όλη ιδιόμορφη ατμόσφαιρα και η μυστική επιβολή της θρησκευτικής πίστης δημιουργούν αίσθηση δέους και την προσμονή πνευματικής εμπειρίας, που ενισχύεται από την παρουσία ενός από τα σπουδαιότερα προσκυνήματα της ορθόδοξης χριστιανοσύνης.

Στο πρώτο επίπεδο δεξιά ένας προσκυνητής έχει αφιππεύσει από λευκό άλογο και φιλεί το χέρι γέροντα μοναχού, που συνοδεύεται από άλλον αδελφό της

to the biblical narrative the prophet received the tablets of the Law from the hands of God. Hermitages are scattered over its steep slopes, and dense grey clouds touch its summit in a dazzling golden-yellow light symbolic of the “theophany”, the sacred vision that took place there. The dark mass of the Mount of Saint Episteme (or of Aaron) rises at left with inaccessible *sketes* in its ravines, and at right is the reddish mountain of Saint Catherine, where tradition held that angels deposited the saint’s relics. Between them are other, lower summits. The steep, rock-cut stairway with its three thousand steps leading to the holy summit cuts through the central mountain, suggesting the difficult spiritual path of the monks.

The fortified monastery was built in the mid-sixth century by Justinian at the place of Moses’ vision of the Burning Bush. It was initially dedicated to the Virgin Mary, and from the eleventh to twelfth centuries to Saint Catherine. It is situated in the foothills of Mount Moses, and is rendered in perspective view. Within a stout enclosure wall featuring reinforced corners and an outwork, it is possible to discern the monastery’s catholicon, built in the form of a basilica, monks’ cells, and other buildings. Outside the walls are the garden with the cemetery and hermitages or “seats” (*kathismata*) with sparse vegetation, all within elliptical walls, a hollow resembling a well or small crater, and a small stream gushing forth at right (symbolizing the miracle of Moses drawing water from the rock).

The work attracts our attention due to its subject, rare in painting, its peculiarly-formed mountain masses, and the successive contrasts of light and shadow in the environment. All the mountains, which are of similar shape and slope, are shown three-dimensionally with a clear separation of levels. The colour scale in earth tones of brown and brownish-red, though limited, presents rich hues. Brisk, pronounced brushstrokes illuminate the broken levels of the mountains, which appear to be spinning uncannily, causing the landscape to mesmerize viewers. The forceful presence of this impressive geological formation, the eerie atmosphere, and the mystical enforcement of religious faith all create a sense of awe and anticipation of a spiritual experience heightened by the presence of one of Orthodox Christianity’s most important pilgrimage sites.

In the foreground at right, a pilgrim has dismount-

μονής και έναν υπηρέτη. Ο επισκέπτης έχει συνοδεία βεδουίνων με τρεις καμήλες. Από αριστερά, σε πρώτο επίπεδο, πλησιάζουν τρεις άλλοι οδοιπόροι. Μια ομάδα Αράβων με σαρίκια διακρίνεται, ζωγραφισμένη σε κλίμακα κεφαλής καρφίτσας, πίσω από τους πρόποδες του όρους της Αγίας Επιστήμης, απέναντι περίπου από το μοναστήρι. Ο πρώτος υψώνει ζωηρά το χέρι. Η παρουσία τους αποτελεί πιθανώς υπαινιγμό σε κατά καιρούς εχθρικές διαθέσεις των Αράβων, με αφορμή κυρίως τη διανομή τροφίμων, και γενικά στις δυσκολίες που συνάντησε ανά τους αιώνες η ορθόδοξη μονή, απομονωμένη στην έρημο της αλλόθρησκης Πετραίας Αραβίας, κατορθώνοντας όμως να επιβάλλει πάντοτε το κύρος της και να απολαμβάνει αξιολύτρευτη αίγλη όχι μόνο στον χριστιανικό αλλά και στον εβραϊκό και τον μουσουλμανικό κόσμο.

Οι απεικονίσεις του όρους Σινά είναι σχηματικές τόσο στη βυζαντινή όσο και στη δυτικοευρωπαϊκή εικαστική παράδοση μέχρι τον 15ο αιώνα, όπως αναλύθηκε πιο πάνω, στην ενότητα για το Τρίπτυχο της Μόδενας. Στον 16ο αιώνα εμφανίζονται παράλληλα πιο αληθοφανείς μορφές του τοπίου μαζί με το φημισμένο μοναστήρι, στοιχεία της περιοχής και σκηνές από την τοπική βιβλική ιστορία και τη μεταγενέστερη θρησκευτική παράδοση. Για τις απεικονίσεις αυτές έγινε ήδη εκτενής λόγος πιο πάνω, με βάση το υπάρχον υλικό.⁶⁶ Μία από τις κυριότερες πηγές της σύνθεσης του Θεοτοκόπουλου είναι η χαλκογραφία του Βερονέζου χαρακτή Τζοβάννι Μπαττίστα Φοντάνα [εικ. 8],⁶⁷ σε σχέδιο (αντιγραφή; διασκευή;) του Φραγκισκανού επισκόπου Μπονιφάτσιο Στέφανι (Bonifazio Stefani), που τυπώθηκε στη Βενετία από τον Μπολονίνο Τζαλιέρι (Bolognino Zaltieri) (υπάρχει και άλλο τύπωμα από τον Λούκα Μπερτέλλι) και κυκλοφόρησε ως λυτό φύλλο.⁶⁸ Ίσως

ed from a white horse and is kissing the hand of an elderly monk, accompanied by another brother from the monastery and a servant. The visitor is accompanied by Bedouins and three camels. From left, again in the foreground, three other wayfarers are drawing near. A group of Arabs in turbans is discernible, painted on a minuscule scale behind the foothills of the Mount of Saint Episteme, approximately opposite the monastery. The first is raising his arm in an animated fashion. Their presence is probably an allusion to the occasionally hostile intentions of the Arabs, stemming chiefly from the distribution of foodstuffs, and generally to the hardships the Orthodox monastery encountered over the centuries, isolated in the desert of Arabia Petraia among people of a different religion, but ever successful in imposing its authority and enjoying an enviable reputation in the Christian as well as Hebrew and Muslim worlds.

Depictions of Mount Sinai were schematic in both the Byzantine and Western European pictorial tradition until the fifteenth century, as discussed in some detail above in the section on the *Modena Triptych*. In the sixteenth century there appeared in parallel more realistic forms of the landscape in company with the renowned monastery, elements of the region and scenes from local biblical history and later religious tradition. Above we have offered an extensive discussion of these depictions on the basis of existing material.⁶⁶ One of the main sources for Theotokopoulos' composition was the copperplate by the Veronese engraver Giovanni Battista Fontana [fig. 8]⁶⁷ after a drawing (copy? adaptation?) by the Franciscan bishop Bonifazio Stefani printed in Venice by Bolognino Zaltieri (another imprint by Luca Bertelli exists), which was also in circulation in loose-leaf form.⁶⁸ Perhaps Stefani

66. Kühnel, «Die Ikone», ό.π., σελ. 171-200. Χατζηγιαννάκου (ed.), *Δομήνικος Θεοτοκόπουλος Κρης: Έκθεση / Hadjinicolaou (ed.), El Greco of Crete. Exhibition*, ό.π., σελ. 178 και 189-190. Για τα δυτικοευρωπαϊκά χαρακτηριστικά βλ. επίσης Gardner von Teuffel, «El Greco's View of Mount Sinai», ό.π., σελ. 161-172.

67. Henri Zerner (ed.), *The Illustrated Bartsch 32 (16.1): Italian Artists of the Sixteenth Century, School of Fontainebleau*, Νέα Υόρκη 1979, σελ. 380, αρ. 67, 237. Kühnel, «Die Ikone», ό.π., εικ. 11. Παπαστράτου, *Χάρτινες Εικόνες*, ό.π., τόμ. II, σελ. 340.

68. Για τη δημοσίευση του χαρακτηριστικού από τον Μπ. Τζαλιέρι, βλ. Gardner von Teuffel, «El Greco's View of Mount Sinai», ό.π., σελ. 165-167 και σημ. 14-18. Για τη σχέση της απεικόνισης

66. Kühnel, «Die Ikone», ό.π., 171-200. Χατζηγιαννάκου (ed.), *Δομήνικος Θεοτοκόπουλος Κρης: Έκθεση / Hadjinicolaou (ed.), El Greco of Crete. Exhibition*, ό.π., 178 and 189-190. For Western European engravings see also Gardner von Teuffel, «El Greco's View of Mount Sinai», ό.π., 61-172.

67. Henri Zerner (ed.), *The Illustrated Bartsch 32 (16.1): Italian Artists of the Sixteenth Century, School of Fontainebleau*, New York 1979, 380, no. 67 (237). Kühnel, «Die Ikone», ό.π., fig. 11. Παπαστράτου, *Χάρτινες Εικόνες*, ό.π., II, 340.

68. For the publication of the engraving by B. Zaltieri see Gardner von Teuffel, «El Greco's View of Mount Sinai», 1995, ό.π., 165-167 and footnotes 14-18. For the relation between the depictions of Fontana and Theotokopoulos see also Gi-

ο Stefani διασκεύασε παράσταση (σχέδιο ή εικόνα).⁶⁹ που προερχόταν από σιναΐτικούς κύκλους ή εξελίχθηκε από παλαιότερες δυτικές απεικονίσεις. Πάντως η σύνθεση έχει αφηγηματικό χαρακτήρα. Όντας πλουσιότερη σε σχέση με τα άλλα γνωστά χαρακτηριστικά. Παράλληλα με την ταύτιση τοπωνυμίων δείχνει βιβλικές σκηνές (ο Μωυσής με τις πλάκες του Νόμου ή με το κοπάδι του πενθερού του Ιαθόρ, το όραμα της Φλεγόμενης Βάτου) και την απόθεση του λειψάνου της Αγίας Λικατερίνης στην κορυφή του φερόνυμου όρους. Ο Κρητικός ζωγράφος επιλέγει το μακρόστενο σχήμα και την αραιή διάταξη των ορέων, όπως στη χαλκογραφία, αλλά παραλείπει τις σκηνές. Οπωσδήποτε η χρονιά κυκλοφορίας της χαλκογραφίας, 1569, αποτελεί *terminus post quem* για τη φιλοτέχνηση του πίνακα. Συγγενική είναι επίσης, μολονότι απλούστερη, η άποψη του Σινά που δημοσιεύτηκε (1570) στο περιηγητικό βιβλίο του Κρίστοφ Φύρερ φον Χάιμεντορφ (εικ. 7).⁷⁰

Την εποχή αυτή είχε αναπτυχθεί έντονο ενδιαφέρον για τους Αγίους Τόπους τόσο στην Ανατολή όσο και στη Δύση. Ένα δίκτυο θαλάσσιων δρόμων έφερε παντοειδείς επισκέπτες (προσκυνητές, φιλοπερίεργους, εμπόρους) στα μέρη των απαρχών της χριστιανικής λατρείας, για την ανάκτηση των οποίων από τους Άραβες τόσος αγώνας είχαν γίνει με τις αλληπάλληλες Σταυροφορίες των μεσαιωνικών χρόνων. Στο γενικότερο κλίμα του συνεχιζόμενου ενδιαφέροντος για την απεικόνιση των Αγίων Τόπων και της μονής του Σινά στον 16ο αιώνα μπορούν να ενταχθούν και τα δύο σχετικά έργα του Θεοτοκόπουλου.

Η εξωτική και ιδιόρρυθμη πανοραμική άποψη αποτελεί το κύριο θέμα του πίνακα, ο οποίος είναι το παλαιότερο γνωστό ζωγραφικό έργο με την απεικόνιση του Σινά ως ανεξάρτητου τοπίου.⁷¹ Συγ-

adapted a scene (a drawing or icon)⁶⁹ originating from Mount Sinai circles or evolved from earlier Western illustrations. In any case, the composition has a narrative character, and is richer in narrative detail than other known engravings. Together with the identification of place names, it shows biblical scenes (Moses with the tablets of the Law or with the flock of his father-in-law Jethro, the Burning Bush) and the deposition of the relics of Saint Catherine at the summit of the mountain which bears her name. The Cretan painter chose the oblong shape and sparse arrangement of the mountains as in the engraving, but he omitted these scenes. The year in which the engraving was published, 1569, necessarily forms the *terminus post quem* for the execution of the painting. The view of Sinai published (1570) in the travellers' book by Christoph Fürer von Haimendorf,⁷⁰ though simpler, is somehow related [fig. 7].

During this period, a keen interest in the Holy Lands had grown in both East and West. A network of sea routes brought every kind of visitor (pilgrims, curiosity-seekers, traders) to the places where Christian worship had begun, and for which so many battles had been fought to recover them from the Arabs through successive Crusades in the Middle Ages. Theotokopoulos' two paintings belong within the general climate of continuing interest in the depiction of the Holy Lands and Monastery of Sinai during the sixteenth century.

The exotic and peculiar panoramic view is the main subject of this panel, the earliest known painting to depict Mount Sinai as an independent landscape.⁷¹ At the same time, the more developed presence of visitors in relation to existing engravings lends fur-

anvittorio Dillon, "La grafica, stampe e libri a Verona negli anni di Palladio", *Palladio e Verona*, exh. cat., Verona 1980, 185 and Dillon, "El Greco e l'incisione veneta", *El Greco of Crete. Proceedings*, *op. cit.*, 234-237.

69. Cf. also K. Weitzmann, "Loca Sancta and the Representational Arts of Palestine", *op. cit.*, 55.

70. Nuremberg, 1570 (the journey was made in 1566), see Kühnel, "Die Ikone", *op. cit.*, 171-173 and fig. 8, with a caption belonging to the following figure. See also above.

71. David Davies (ed.), *El Greco. Mystery and Illumination*, exh. cat., National Gallery of Scotland (29 July-15 October 1989), Edinburgh 1989, 48-49, no. 11. Gardner von Teuffel, *Sotheby's Old Master Paintings*, London, 7 December 1988, 28-30, no. 84. Gardner von Teuffel, "El Greco's View of Mount Sinai", *op. cit.*, 170-171.

Φοντάνα και Θεοτοκόπουλου, βλ. επίσης Gianvittorio Dillon, «La grafica, stampe e libri a Verona negli anni di Palladio», *Palladio e Verona*. Κατάλογος έκθεσης. Βερόνα 1980. σελ. 185 και Dillon, «El Greco e l'incisione veneta», στο Hadjinicolaou (επιμ.), *El Greco of Crete. Proceedings*, ό.π., σελ. 234-237.

69. Πρβλ. και K. Weitzmann, «Loca Sancta and the Representational Arts of Palestine», ό.π., σελ. 55.

70. Νυρεμβέργη, 1570 (το ταξίδι πραγματοποιήθηκε το 1566) βλ. Kühnel, «Die Ikone», ό.π., σελ. 171-173 και εικ. 8, με υπότιτλο που ανήκει στην επόμενη εικόνα. Βλ. και πιο πάνω.

71. David Davies (επιμ.), *El Greco. Mystery and Illumination*, Κατάλογος έκθεσης (National Gallery of Scotland, 29 Ιουλίου-15

χρόνως η περισσότερο ανεπτυγμένη παρουσία των επισκεπτών σε σχέση με τα υπάρχοντα χαρακτηριστικά προσδίδει και άλλες προεκτάσεις στην παράσταση, υπογραμμίζοντας την υψηλή περιωπή της μονής ως τόπου πνευματικής ακτινοβολίας σε ορθόδοξους και καθολικούς. Η ιστορία και οι συμβολισμοί που ενέχει το τοπίο, το καθιστούν «συγχώνευση τοπιογραφίας και δημιουργικής ατμόσφαιρας». ⁷² καθώς το φορτίζουν με σύνθετο νόημα.

Εκτός από τη χαλκογραφία του Φοντάνα είναι πιθανό ότι ο ζωγράφος γνώριζε και άλλες πηγές. ⁷³ Επίσης μετέτρεψε κάποια στοιχεία (π.χ. οι περίβολοι των εξαρτημάτων στα περίχωρα από τετράπλευροι στη χαλκογραφία του Φοντάνα γίνονται κυκλικοί και με την προοπτική ελλειψοειδείς, ένα σχήμα αγαπητό στον Θεοτοκόπουλο), ενώ προσέθεσε λεπτομέρειες εμπνευσμένες μεν από έργα άλλων καλλιτεχνών, νέες ωστόσο για το θέμα. Εμφανής προσθήκη είναι οι τρεις οδοιπόροι αριστερά σε πρώτο επίπεδο (οι δύο με ταξιδιωτική στολή, ο τρίτος, που δείχνει το δρόμο, με μακρύ επανωφόρι και ψάθινο καπέλο), οι οποίοι σε τέτοια μορφή δεν υπάρχουν σε προηγούμενες απεικονίσεις του τοπίου του Σινά. ⁷⁴ Οι δύο, με την ευρωπαϊκή ταξιδιωτική εμφάνιση (ευρύχωρο μανδύα, πλατύγυρο πύλο, υψηλά υποδήματα) συγγενεύουν άμεσα με παραστάσεις του Αγίου Ρόκου σε σκηνές του βίου του, όπως απεικονίζονται σε ξυλογραφία του Τισανού, ⁷⁵ σε άλλη του Ούγκο ντα Κάρπι (Ugo da Carpi, 1515) με τη Θυσία του Αβραάμ βάσει σχεδίου του Τισανού, ⁷⁶

ther implications to the scene, underscoring the monastery's high repute as a place of spiritual authority among both Orthodox and Catholics. The history and symbolisms inherent in the landscape made it "a fusion of landscape and a creative atmosphere", ⁷² given that they imbued it with a complex meaning.

In addition to Fontana's engraving, it is probable the painter was familiar with other sources. ⁷³ He also transformed some elements (e.g. the enclosure walls of the dependencies on the outskirts were altered from their quadrangular form in Fontana's engraving to become circular and ellipsoid in perspective, one of Theotokopoulos' favourite shapes) and added details inspired by the works of other artists, but new to this specific subject. One obvious addition is that of the three wayfarers in the foreground at left (two in travelling costume while the third, who is pointing the way, wears a long overcoat and straw hat), who did not exist in this form in earlier depictions of the Sinai landscape. ⁷⁴ Two of the wayfarers with their European travellers' garb (loose mantles, wide-brimmed hats, high boots) are directly related to representations of Saint Roch in scenes of his life like those depicted in a woodcut by Titian, ⁷⁵ to another by Ugo da Carpi (1515) showing the sacrifice of Abraham based on a drawing by Titian, ⁷⁶ and to similar figures in works by Jacopo Bassano. ⁷⁷ Furthermore, the miniature figures

Οκτωβρίου 1989), Εδιμβούργο 1989, σελ. 48-49, αρ. 11· Gardner von Teuffel, *Seibey's Old Master Paintings*, Λονδίνο, 7 Δεκεμβρίου 1988, σελ. 28-30, αρ. 84· Gardner von Teuffel, «El Greco's View of Mount Sinai», ό.π., σελ. 170-171.

72. Davies (επιμ.), *El Greco, Mystery and Illumination*, ό.π., σ. 48.

73. Βλ. π.χ. τις τετράπλευρες ενισχύσεις στις γωνίες του περιβάλλου σε χαρακτηριστικό του 1577: Kühnel, «Die Ikone», ό.π., ειχ. 18, που ίσως υπήρχαν και σε παλαιότερες απεικονίσεις.

74. Πρόδρομοι είναι οι εν μέρει φανεροί ταξιδιώτες στον κώδικα με τις «Ωραίες Ώρες» (*Le Belles Heures*) του δούκα Ζαν ντε Μπερρό (1405-1408/09), ενώ η σκιάδης παρουσία τους σημειώνεται στο Τρίπτυχο της Μόδνας του Θεοτοκόπουλου.

75. Michelangelo Muraro / David Rosand, *Tiziano e la silografia veneziana del Cinquecento*, Κατάλογος έκθεσης, Βιτσέντσα, Neri Pozza editore, 1976, αρ. 15, ειχ. 46-47. Βλ. τις παρατηρήσεις της γράφουσας, στο Χατζηνικολάου (επιμ.), *Ο Γκρέκο στην Ιταλία*, ό.π., σελ. 298-99.

76. Muraro / Rosand, *Tiziano e la silografia*, ό.π., αρ. 7, ειχ. 18-19.

72. Davies (ed.), *El Greco, Mystery and Illumination*, *op. cit.*, p. 48.

73. See e.g. the quadrangular reinforcements at the corners of the enclosure wall in a 1577 engraving: Kühnel, "Die Ikone", *op. cit.*, fig. 18, which may have been present in earlier depictions as well.

74. Precursors include the partly visible travellers in the *Book of Hours (Le Belles Heures)* belonging to Duke Jean de Berry (1405-1408/09), while their shadowy presence may be noted in Theotokopoulos' *Modena Triptych*.

75. Michelangelo Muraro / David Rosand, *Tiziano e la silografia veneziana del Cinquecento*, exh. cat., Vicenza (Neri Pozza editore) 1976, no. 15, figs. 46-47. See also the observations by the undersigned in Χατζηνικολάου (ed.), *Ο Γκρέκο στην Ιταλία*, *op. cit.*, 298-99.

76. Muraro / Rosand, *Tiziano e la silografia*, *op. cit.*, no. 7, figs. 18-19.

77. Edoardo Arslan, *I Bassano*, Milan 1960, II, fig. 57, and 61, 142, 145. Alessandro Ballarín, *Jacopo Bassano. Tavole, parte prima (1531-1568)*, III, Cittadella, Padua (Bertoncello artigrafiche) 1996, pls. 1-4, 44-45, 378.

ενώ παρόμοια πρόσωπα παρατηρούνται και σε έργα του Γιάκοπο Μπασσάνο (Jacopo Bassano).⁷⁷ Επίσης οι μικροσκοπικές μορφές που περιπλανώνται σε ορεινό περιβάλλον απηχούν τη βενετσιάνικη εικονογραφική παράδοση του 16ου αιώνα, όπως σε σχέδια και χαρακτικά του Ντομένικο Καμπανιόλα (Domenico Campagnola).⁷⁸ Άλλη προσθήκη του Δομήνικου είναι το πρόχειρο στέγαστρο, από ξερά χόρτα και κορμούς δέντρων, σε λοφώδες έδαφος στην άκρη δεξιά, κατασκευή που αντιγράφεται από την προαναφερθείσα ξυλογραφία του Τισιανού με τον Άγιο Ρόκκο και σκηνές. Στο καραβάνι των προσκυνητών δεξιά, ομάδα γνωστή στα χαρακτικά του Φοντάνια και του φον Χάιμεντορφ, προστίθεται ένα λευκό άλογο.⁷⁹ παμοιοτύπο με εκείνο σε πίνακες με την *Η προσκύνηση των Μάγων* του Τισιανού και του εργαστηρίου του (μεταξύ 1557 και 1566).⁸⁰ Πρόκειται ίσως για μικρή ένδειξη της πολυσυζητημένης σχέσης του Κρητικού μαίστρου με τον μεγάλο Βενετσιάνο καλλιτέχνη.⁸¹

wandering over the mountainous surroundings reflect the sixteenth-century Venetian iconographic tradition, as in the drawings and engravings of Domenico Campagnola.⁷⁸ At the right edge of the painting, Domenikos also added the makeshift canopy of dry grass and tree trunks on a hilly outcrop, a construction copied from the Titian woodcut mentioned above showing Saint Roch and scenes from his life. At the right, a white horse,⁷⁹ identical to that in paintings of the *Adoration of the Magi* by Titian and his workshop (between 1557 and 1566),⁸⁰ has been added to the caravan of pilgrims. This is perhaps one small indication of the much-discussed relationship between the Cretan master and the great Venetian artist.⁸¹ The latter group of pilgrims was known from the engravings of Fontana and von Haimendorf. At both the stylistic and iconographic level, the allure of Venetian painting for the Greek artist is obvious, and he would begin a new stage in his career under its influence.

We do not know under what conditions the painting was commissioned. Its owner, Fulvio Orsini (who possessed other works of El Greco) came from a family connected with the Franciscans, who were interested

77. Edoardo Arslan, *I Bassano*, Μιλάνο 1960, τόμ. II, σελ. 57, 61 και 142, 145· Alessandro Ballarin, *Jacopo Bassano, Tirolo, parte prima (1531-1568)*, τόμ. III, Cittadella, Páδοβα, Bertonecello artistica, 1996, πίν. 1-4, 44-45, 378.

78. Bernard Aikema και Beverly Louise Brown, *Renaissance Venice and the North*, Κατάλογος έκθεσης (Βενετία, Palazzo Grassi), Cinisello Balsamo, Μιλάνο, Bompiani, 1999, σελ. 420-421, αρ. 109 (περί το 1540)· Muraro / Rosand, *Titiano e la silografia*, ό.π., αρ. 35-38, σελ. 74-77.

79. Για την προέλευσή του από συνθέσεις του Τισιανού βλ. Χατζηνικολάου (επιμ.), *Δομήνικος Θεοτοκόπουλος Κρης. Έκθεση / Hadjinicolaou (ed.), El Greco of Crete. Exhibition*, ό.π., σελ. 191.

80. Βλ. Harold E. Wethey, *The Paintings of Titian*, Λονδίνο 1969, τόμ. I, σελ. 119-121, 123 (αρχική παρατήρηση του καθηγ. Paul Joannides, του Πανεπιστημίου του Καίμπριτζ). Σημειώτεον ότι η πηγή του μοτίβου με το σκυμμένο άλογο βρίσκεται στην κλασική τέχνη, ενώ βλ. και παραστάσεις της Βασιφόρου.

81. Ο «νεαρός Ναυδακίτης» («giovane candiotto») χαρακτηρίζεται ως «μαθητής του Τισιάνου» («discipolo di Titiano») σε επιστολή της 16ης Νοεμβρίου 1570 του Τζούλιο Κλόβιο. Βλ. Amadio Ronchini, «Giulio Clovio». *Atti e memorie delle RR. Deputazioni di storia patria per le provincie modenesi e parmensi*, τόμ. III, Μόδνα, per Carlo Vincenzi, 1865, σελ. 270· φωτοανατύπωση: Νίκος Χατζηνικολάου (επιμ.), *Δομήνικος Θεοτοκόπουλος. Τεκμήρια για τη ζωή και το έργο του, Ρέθυμνο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης*, 1990, σελ. 89. Πρόσφατη αναδημοσίευση: José Álvarez Lopera, *El Greco: Estudio y catálogo*, τόμ. I: *Fuentes y bibliografía*, Μαδρίτη, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte I hispanico, 2005, σελ. 83. Ορισμένοι δίνουν στη λέξη «μαθητής» ευρύτερη έννοια, ωστόσο ο χαρακτηρισμός θα είχε κάποια βάση, καθώς η επιστολή απευθυνόταν σε επίσημο πρόσωπο, μάλιστα πάτρωνα του Κλόβιο, τον καρδινάλιο Αλεσσάντρο Φαρνέζε.

78. Bernard Aikema, Beverly Louise Brown, *Renaissance Venice and the North*, exh. cat. (Venice, Palazzo Grassi), Cinisello Balsamo, Milan (Bompiani) 1999, 420-21, no. 109 (c. 1540). Muraro / Rosand, *Titiano e la silografia*, *op.cit.*, nos. 35-38, figs. 74-77.

79. For its provenance from Titian's compositions see Χατζηνικολάου (ed.), *Δομήνικος Θεοτοκόπουλος Κρης. Έκθεση / Hadjinicolaou (ed.), El Greco of Crete. Exhibition*, *op.cit.*, 191.

80. See Harold E. Wethey, *The Paintings of Titian*, London 1969, I, figs. 119-121, 123 (initial observation by Professor Paul Joannides of the University of Cambridge). It may be noted that the source of the motif of the bowing horse is found in Classical art (cf. also the Byzantine scene of Palm Sunday).

81. The "giovane candiotto" was characterized as a "discipolo di Titiano" in a letter of 16 November 1570 by Giulio Clovio. See Amadio Ronchini, "Giulio Clovio", *Atti e memorie delle RR. Deputazioni di storia patria per le provincie modenesi e parmensi*, III, Modena (per Carlo Vincenzi) 1865, 270. Photo reprint: Nicos Hadjinicolaou (ed.), *Δομήνικος Θεοτοκόπουλος. Τεκμήρια για τη ζωή και το έργο του, Ρέθυμνο* (University Editions of Crete) 1990, 89. Recent republication: José Álvarez Lopera, *El Greco: Estudio y catálogo*, vol. I: *Fuentes y bibliografía*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispanico, 2005, 83. Some scholars assign the word "disciple" a broader sense, but the characterization must have had some basis in fact, given that the letter was addressed to a high-ranking official who was in fact Clovio's patron, viz. Cardinal Alessandro Farnese.

Οπωσδήποτε είναι φανερή και σε εικονογραφικό επίπεδο η σαγήνη της βενετικής ζωγραφικής για τον Έλληνα ζωγράφο, που ξεκινούσε πλέον μια νέα σταδιοδρομία.

Αγνοούμε τα σχετικά με την παραγγελία του έργου. Ο κάτοχός του Φοιλάβιο Ορσίνι (που είχε και άλλα έργα του Γκρέκο) προερχόταν από οικογένεια συνδεδεμένη με Φραγκισκανούς, οι οποίοι έδειχναν ενδιαφέρον για τους Αγίους Τόπους. Έχει υποθεθεί ότι ίσως απέκτησε το τοπίο του Σινά στο πλαίσιο μελεμάτων για τη χαρτογραφία και για το πρόγραμμα διακόσμησης του μεγάρου του καρδινάλιου Αλεσσάντρο Φαρνέζε στην Caprarola, έξω από τη Ρώμη, με θέματα γεωγραφικά και ιδίως αναφερόμενα στους Αγίους Τόπους, που αποκτούσαν αυξημένη ιδεολογική σημασία για την Καθολική εκκλησία στο κλίμα της Αντιμεταρρύθμισης.⁸² Ωστόσο δεν γνωρίζουμε αν ο Ορσίνι ή ο καρδινάλιος ήταν ο παραγγελιοδότης ούτε είναι βέβαιος ο τόπος και ο χρόνος φιλοτέχνησης του έργου, για τα οποία έχουν εκφραστεί διάφορες απόψεις (Βενετία ή Ρώμη, μεταξύ 1570 και 1572). Πιθανότερη κατά τη γνώμη μου είναι χρονολόγηση στο 1570, προς το τέλος της παραμονής του Δομήνικου στη Βενετία. Σε αυτό συνηγορούν όχι μόνο οι πολλές αναφορές στη βενετική εικονογραφία, αλλά και η τεχνοτροπία του έργου, η οποία εκπέμπει έντονη την έγνοια για πλούσια τονική ζωγραφική και για σημαίνουσα διαχείριση του φωτός ως εκφραστικού μέσου, αισθητικές αξίες ιδιαίζουσες της βενετικής ζωγραφικής. Η πλαστικότητα του έργου, οι εξαιρετικές ζωγραφικές του ιδιότητες, η επεξεργασία των επιφανειών με το χρώμα, με το οποίο pláθονται οι ανθρώπινες φιγούρες και οι μορφές της φύσης, η έμφαση στο τοπίο, ο πρωταγωνιστικός ρόλος του φωτός (το οποίο ενέχει και θεϊκό συμβολισμό), οφείλουν πολλά στη βενετσιάνικη ζωγραφική, ιδίως στην τέχνη του Τισιανού, ενώ η ταραγμένη ατμόσφαιρα, οι λοξοί άξονες και οι έντονοι σκιοφωτισμοί απηχούν τον manierισμό του Τιντορέττο.

Παρά τα ποικίλα δάνεια, η σύνθεση είναι στέρεη και ισορροπημένη και αποκαλύπτει έναν ταλαντούχο καλλιτέχνη, με έλεγχο στα εκφραστικά μέσα τα οποία μετέρχεται. Ο παρά ταύτα μυστηριώδης χα-

in the Holy Lands. It has been hypothesized that he may have acquired the Sinai landscape in the context of preoccupations with cartography and the programme for decorating the villa of Cardinal Alessandro Farnese at Caprarola outside Rome with geographical subjects, particularly those related to the Holy Lands, which assumed a greater ideological importance for the Catholic Church within the climate of the Counter-Reformation.⁸² But we do not know whether it was Orsini or the cardinal who commissioned the work, nor are we certain about where or when it was executed, on both of which questions opinions differ (Venice or Rome, between 1570 and 1572). In my view, the likeliest date is 1570 near the end of Domenikos' sojourn in Venice. This is supported not only by the many references to Venetian iconography, but also by its style, which exudes an intense concern for rich tonal painting and the critically-important handling of light as an expressive means, both quintessential aesthetic values in Venetian painting. The work's plasticity, its exceptional pictorial properties, the colour treatment of its surfaces with which the human figures and natural forms were modelled, the emphasis on the landscape, and the leading role played by light (which also carries divine symbolism) owe much to Venetian painting and especially to the art of Titian, while its perturbed atmosphere, oblique axes, and pronounced chiaroscuro effect the mannerism of Tintoretto.

Despite diverse borrowings, the composition is stable and balanced, revealing a talented artist in control of the expressive means he employed. The nonetheless mysterious character that envelops this charming work of art must be connected not only with the various connotations it conveys, but also with the personality of its creator: a painter rooted in the Eastern tradition who looked to Western European culture, but who is also indicated by evidence to have had esoteric interests originating among the hermetic circles of his age.

82. Gardner von Teuffel, «El Greco's View of Mount Sinai», *ό.π.*, σελ. 172 και σημ. 39.

82. Gardner von Teuffel, «El Greco's View of Mount Sinai», *op.cit.*, 172 and footnote 39.

ρακτήρας που περικλείει το προκείμενο γοητευτικό έργο τέχνης πρέπει να συσχετιστεί όχι μόνο με τις ποικίλες συνδηλώσεις που αυτό εμπεριέχει αλλά και με την προσωπικότητα του δημιουργού του, έναν ζωγράφο με καταβολές στην ανατολική παράδοση, με το βλέμμα στον δυτικοευρωπαϊκό πολιτισμό, αλλά και εφοδιασμένο με ενδιαφέροντα –όπως κάποιες ενδείξεις υποδηλώνουν– από τη σφαίρα της εσωτερικότητας ερημητικών κύκλων της εποχής.

Σύγκριση των δύο έργων του Θεοτοκόπουλου

Μια σύντομη σύγκριση των δύο ομόθεμων συνθέσεων του Θεοτοκόπουλου αποφέρει παρατηρήσεις ενδιαφέρουσες για την εξέλιξη του ζωγράφου. Το τοπίο του Σινά στο Τρίπτυχο της Μόδενας [εικ. 9β] ταυτίζεται με επιγραφή («Το ἅγιον καὶ θεοβάδιστον ὄρος το Σίνειον [sic]»). συνήθεια της βυζαντινής παράδοσης. Στο έργο του Ηρακλείου επιγραφές δεν υπάρχουν, καθώς η παράσταση αποδίδεται σύμφωνα με τη λογική του δυτικού πίνακα. Για τις δύο αυτές απόψεις του Σινά του νέου Κρητικού ζωγράφου, που είναι αχρονολόγητες, δεν υπάρχει ομοφωνία για τον χρόνο και τόπο φιλοτέχνησης, εκτός από την προφανή παραδοχή ότι το τρίπτυχο προηγείται του πίνακα, καθώς συγκλίνουσες απόψεις το τοποθετούν στο 1568-69,⁸³ ενώ για τον πίνακα οι τοποθετήσεις εκτείνονται μεταξύ 1570 και 1572.⁸⁴

Αρκετές είναι οι ομοιότητες των δύο έργων: ο διαγώνιος άξονας των ορέων, η απόδοση της μονής με τετράπλευρους πύργους στις γωνίες και με το προτείχισμα, η ομάδα των προσκυνητών με τους μοναχούς, οι τρεις άλλοι πεζοπόροι αριστερά (σκηνές συγγενικές αλλά όχι εντελώς όμοιες), ο ελλειψοειδής περίβολος των εξαρτημάτων της μονής, η ομάδα των Αράβων πίσω από το όρος αριστερά και άλλα.

Υπάρχουν όμως και διαφορές.⁸⁵ Το διαφορετικό

A comparison of Theotokopoulos' two paintings

A brief comparison of Theotokopoulos' two compositions with the same subject yields interesting observations concerning the painter's development. The landscape of Sinai in the triptych of Modena [fig. 9b] is identified by its inscription ("The holy and God-trodden Mount of Sinai"), a practice belonging to the Byzantine tradition. In the Heraklion work there are no inscriptions, since the scene is depicted in accordance with the logic of Western painting. There is no agreement about when and where these two undated views of Mount Sinai by the young Cretan painter were executed beyond the obvious assumption that the triptych preceded the painting, as converging views place it in 1568-69,⁸³ with proposed dates for the painting between 1570 and 1572.⁸⁴

The two works display several similarities: the diagonal axis of the mountains, the depiction of the monastery with quadrangular towers at its corners and an outwork, the group of pilgrims and monks, the three other walkers at left (related but not entirely identical scenes), the elliptical enclosure wall around the monastery's dependencies, the group of Arabs behind the mountain at left, and others.

But there are also differences.⁸⁵ Their difference in size and shape (37 × 18.8 cm = the triptych, 41 × 47.5 cm = the panel) dictated different compositional arrangements. Stylistic differences concern the lighting and tonal treatment of the mountains and sky, which are richer in the Heraklion painting. The restless lighting in the triptych has in the latter been altered to a much surer and painterly rendering, while the summary and ethereal drawing of human and angelic forms, which resemble dream visions, has evolved in the painting into a more coherent layout of figures, displaying a visible plasticity of bodies, especially in the group of pilgrims at lower left. These changes were a result of

83. Marias, *El Greco. Life and Work*, ό.π., σελ. 60-65.

84. Πρβλ. Álvarez Lopera, *Estudio y catálogo*, ό.π., τόμ. II.1, σελ. 108-109· Marias, *El Greco. Life and Work*, ό.π., εν. στη σελ. 70.

85. Σχετικά με τις ομοιότητες και τις διαφορές των δύο έργων, βλ. το λήμμα στον κατάλογο Χατζηνικολάου (επιμ.), *Δομήνικος Θεοτοκόπουλος Κρησ. Έκθεση / Hadjinicolaou (ed.), El Greco of Crete. Exhibition*, ό.π., αρ. 5, σελ. 188-189.

83. Marias, *El Greco. Life and Work*, *op.cit.*, 60-65.

84. Cf. Álvarez Lopera, *Estudio y catálogo*, II.1, *op.cit.*, 108-109. Marias, *El Greco. Life and Work*, fig. p. 70.

85. On the similarities and differences between the two works see the entry in the catalogue: Χατζηνικολάου (ed.), *Δομήνικος Θεοτοκόπουλος Κρησ. Έκθεση / Hadjinicolaou (ed.), El Greco of Crete. Exhibition*, *op.cit.*, no. 5, 188-189.

μέγεθος και σχήμα των δύο έργων (37 × 18,8 εκ. το τρίπτυχο, 41 × 47,5 εκ. ο πίνακας) υπαγόρευσε άλλη διάταξη στη σύνθεση. Τεχνοτροπικές διαφορές αφορούν τον φωτισμό και την τονική επεξεργασία των βουνών και του ουρανού, που είναι πιο πλούσια στον πίνακα του Ηρακλείου. Ο ανήσυχος φωτισμός στο τρίπτυχο έχει μεταβληθεί εδώ σε μια πολύ πιο σίγουρη και ζωγραφική απόδοση, ενώ ο συνοπτικός και ανάλαφρος σχεδιασμός των ανθρώπινων και αγγελικών μορφών, που μοιάζουν ονειρικές οπτασίες, έχει εξελιχθεί στον πίνακα σε πιο συγκροτημένο στήσιμο των μορφών, με εμφανή την πλαστικότητα των σωμάτων, ιδίως στην ομάδα των προσκυνητών κάτω αριστερά. Αυτά οφείλονται στην εξέλιξη του ζωγράφου, μολοντί μικρό διάστημα χωρίζει τα δύο έργα.

Η κυριότερη ωστόσο διαφορά των δύο έργων είναι εικονογραφική. Από τον πίνακα του Ηρακλείου παραλείπονται τα επεισόδια του Μωυσή με τις πλάκες του Νόμου και της ταφής της Αγίας Αικατερίνης, που παριστάνονται στο τρίπτυχο της Μόδενας. Ο πίνακας δεν στερείται θεολογικών συμβολισμών, που όμως υποδηλώνονται με τεχνοτροπικά μέσα (έξαρση προς τα ουράνια, χρυσοκίτρινο θεικό φως) και όχι με την απεικόνιση ιερών σκηνών όπως στο τρίπτυχο.⁸⁶ Η απουσία παρόμοιων επεισοδίων από τον πίνακα του Ηρακλείου μειώνει το χαρακτήρα της σύνθεσης ως *locus sanctus* («ιερού τόπου»), πιθανότατα επειδή ο ζωγράφος ενδιαφέρεται να τονίσει περισσότερο το ιδιόμορφο τοπίο καθ' εαυτό, χωρίς τις γνωστές υπομνήσεις από τη βιβλική και τη λοιπή ιερή ιστορία της περιοχής.⁸⁷ Τέλος, στο τρίπτυχο η απεικόνιση του Σινά εντάσσεται σε ένα εικονογραφικό πρόγραμμα, ενώ στον πίνακα λειτουργεί ως αυτοδύναμο θέμα.

Αναφορικά με την ιδιότητα αυτή του πίνακα του Ηρακλείου ως ανεξάρτητου τοπίου, υπενθυμίζεται ότι πρόκειται για μια κατηγορία απεικόνισης την οποία εξασκούσαν ζωγράφοι στη Βόρεια Ευρώπη από τις αρχές του δέκατου έκτου αιώνα.⁸⁸ Αυτή

the painter's development, despite the fact that the two works were executed within a brief period of time.

However, the major difference between the two is iconographic. The episodes of Moses with the tablets of the Law and the burial of Saint Catherine, both depicted on the *Modena Triptych*, were omitted from the Heraklion painting. The latter is not lacking in theological symbolism, but this is indicated through stylistic means (a heavenly exaltation, golden-yellow divine light) rather than by sacred scenes as on the triptych.⁸⁶ The absence of similar episodes from the Heraklion painting detracts from the character of the composition as a *locus sanctus*, most probably because the painter was interested in placing more emphasis on the peculiar landscape itself, without the well-known reminders from the biblical and other sacred history of the region.⁸⁷ Finally, on the triptych the depiction of Sinai belongs to an iconographic programme, while in the painting it functions as an autonomous subject.

As concerns this feature of the Heraklion painting, we recall that "landscape" comprised a type of illustration which painters in Northern Europe had been practising since the early sixteenth century.⁸⁸ However, it did not meet with a great response in autonomous compositions by Italian artists apart from drawing and engravings,⁸⁹ although the educated Italian public had early on shown its interest in topography, a genre also mentioned in the sources of the ancient Greek classical tradition.⁹⁰ The Greek painter adopted it (and would return to it in stunning fashion in his Spanish period with the famous *View of Toledo*). It

86. Ronald Cueto, "Mount Sinai and El Greco's Spirituality", *El Greco of Crete. Proceedings*, *op. cit.*, 173-185.

87. Cf. also the observations by the undersigned in Χατζηνικολάου (ed.), *Δομήνικος Θεοτοκόπουλος Κρης. Έκθεση / Hadjinicolaou (ed.), El Greco of Crete. Exhibition*, *op. cit.*, no. 5, 188.

88. Max J. Friedlaender, *Landscape, Portrait, Still-life. Their Origin and Development*, Oxford 1949, 46 ff. For the special case of Venetian painting see Beverly Louise Brown, "From Hell to Paradise: Landscape and Figure in Early Sixteenth-Century Venice", Aikema / Brown (eds.), *Renaissance Venice and the North*, *op. cit.*, 424-97.

89. A. Richard Turner, *The Vision of Landscape in Renaissance Italy*, Princeton, N. J., 1966, 129-130.

90. Cf. Ernst Gombrich, "Renaissance Artistic Theory and the Development of Landscape Painting", *Gazette des Beaux-Arts* XLI, 1953, 335 ff. See also Davies (ed.), *El Greco. Mystery and Illumination*, *op. cit.*, 48.

86. Ronald Cueto, «Mount Sinai and El Greco's Spirituality», *ό.π.*, σελ. 173-185.

87. Πρβλ. τις παρατηρήσεις της γράφουσας στο Χατζηνικολάου (επιμ.), *Δομήνικος Θεοτοκόπουλος Κρης. Έκθεση / Hadjinicolaou (ed.), El Greco of Crete. Exhibition*, *ό.π.*, αρ. 5, σελ. 188.

88. Max J. Friedlaender, *Landscape, Portrait, Still-life. Their Origin and Development*, Οξφόρδη 1949, σελ. 46 κ.ε. Για την ξεχωριστή περίπτωση της βενετικής ζωγραφικής, βλ. Beverly Louise Brown,

όμως δεν βρήκε μεγάλη ανταπόκριση σε αυτοτελείς συνθέσεις από Ιταλούς καλλιτέχνες, παρά μόνο σε σχέδια ή χαρακτικά.⁸⁹ μολονότι το ιταλικό καλλιερ-γημένο κοινό έδειξε από νωρίς το ενδιαφέρον του για την τοπιογραφία, ένα είδος που αναφερόταν και σε πηγές της αρχαιοελληνικής κλασικής παράδοσης.⁹⁰ Ο Έλληνας ζωγράφος υιοθετεί αυτό το είδος (στο οποίο θα επανέλθει θαυμαστά στην ισπανική περίοδο στην περίφημη *Αποψη του Τολέδο με καταγίδα*). Είναι φανερό και στο έργο με το τοπίο του Σινά ότι ο ζωγράφος που ξεκίνησε ως εκφραστής της μεταβυζαντινής παράδοσης στον Χάνδακα της Κρήτης έχει ήδη οικειοποιηθεί τρόπους έκφρασης που προσιδιάζον στη δυτικοευρωπαϊκή αισθητική.

Επομένως, με τα εικονογραφικά, τεχνοτροπικά και μορφολογικά συστατικά του, ο σημαντικός πίνακας του Ηρακλείου, σε συνεξέταση με το *Τρίπτυχο της Μόδενας*, προσφέρει πολλαπλή και εύγλωττη μαρτυρία για την εξέλιξη του ζωγράφου στα πρώτα χρόνια της παραμονής του στην Ιταλία, κατά τη διάρκεια των οποίων τέθηκαν οι βάσεις για τη μετέπειτα ξεχωριστή πορεία του.

is also obvious in the work portraying the landscape of Sinai that the artist who began as a representative of the Post-Byzantine tradition in the city of Candia on Crete had already appropriated expressive means characteristic of the Western European aesthetic.

In this way, when examined in tandem with the *Modena Triptych*, the important Heraklion panel with all its iconographic, stylistic, and formal components offers manifold and eloquent testimony to the painter's development during the first years of his stay in Italy, in the course of which the bases were laid for his subsequent exceptional career path.

«From Hell to Paradise: Landscape and Figure in Early Sixteenth-Century Venice». στο Aikema / Brown (επιμ.), *Renaissance Venice and the North*, ό.π., σελ. 424-97.

89. A. Richard Turner, *The Vision of Landscape in Renaissance Italy*, Πρίνστον, 1966, σελ. 129-130.

90. Πρβλ. Ernst Gombrich, «Renaissance Artistic Theory and the Development of Landscape Painting», *Gazette des Beaux-Arts*, XLI, 1953, σελ. 335 κ.ε. Βλ. και Davies (επιμ.), *El Greco, Mystery and Illumination*, ό.π., σελ. 48.