

## Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας

Τόμ. 27 (2006)

Δελτίον ΧΑΕ 27 (2006), Περίοδος Δ'. Στη μνήμη του Νικολάου Β. Δρανδάκη (1925-2004)



### Γερμανικά χαρακτηριστικά σε εργαστήρια Κρητικών ζωγράφων

*Stella FRIGERIO-ZENIOU*

doi: [10.12681/dchae.495](https://doi.org/10.12681/dchae.495)

### Βιβλιογραφική αναφορά:

FRIGERIO-ZENIOU, S. (2011). Γερμανικά χαρακτηριστικά σε εργαστήρια Κρητικών ζωγράφων. *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, 27, 365–370. <https://doi.org/10.12681/dchae.495>



# ΔΕΛΤΙΟΝ ΤΗΣ ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ

Gravures allemandes dans les ateliers de peintres  
crétois

---

Stella FRIGERIO-ZENIOU

Τόμος ΚΖ' (2006) • Σελ. 365-370

ΑΘΗΝΑ 2006

Stella Frigerio-Zeniou

## GRAVURES ALLEMANDES DANS LES ATELIERS DE PEINTRES CRÉTOIS

Cette étude porte sur deux personnages représentés dans deux icônes crétoises. La première est aujourd'hui conservée aux Musées d'art et d'histoire de Genève, sous le n° d'inventaire 1984-0159, la seconde au Musée byzantin et chrétien d'Athènes, sous le n° T 227 (Fig. 1 et 4)<sup>1</sup>.

En 1983 les Musées genevois recevaient la donation des icônes de la collection privée de Monsieur et Madame Mavromichalis. Les icônes sont toutes post-byzantines et proviennent de Crète, de Chypre, des Iles ioniennes et d'autres régions de la Grèce. Celle qui nous intéresse ici figure au n° 3 du catalogue publié en 1985 (Fig. 1)<sup>2</sup>. Divisée en trois registres, elle présente au premier en haut la Nativité et l'Apparition du Christ ressuscité à Marie Madeleine, au deuxième dans toute sa largeur la Résurrection et au troisième, aussi en deux parties, saints Nicolas et Benoît à gauche, et saint Jérôme pénitent à droite. L'icône a été attribuée au cercle d'Andréas Pavias et daterait du début du XVI<sup>e</sup> siècle<sup>3</sup>.

Entre l'Orient et l'Occident, l'artiste manie et combine avec habileté le style byzantin et l'iconographie occidentale, pour obtenir un ensemble qu'on pourrait qualifier de cohérent,

malgré la diversité entre ses modèles et sa formation artistique. L'impression visuelle d'unité est en grande partie due aux fonds d'or et aux montagnes, rendues avec les mêmes motifs, mais aussi à la personnalité de l'artiste. En regardant de plus près, la fidélité que le peintre témoigne à ses modèles en trahit pourtant l'origine. On devine ainsi parmi les modèles de la Nativité celle de Barnaba da Modena<sup>4</sup>, dans le *Noli me tangere*, la Résurrection et saint Jérôme un reflet d'icônes crétoises déjà élaborées<sup>5</sup>, alors que dans les deux saints, Nicolas et Benoît, on voit un rapport plus direct avec des oeuvres d'artistes italiens<sup>6</sup>. Nous n'allons pas nous attarder sur toutes ces images, dont les renvois aux oeuvres citées restent plus ou moins directs. Nous nous occuperont ici d'un seul personnage, le soldat en bas à droite dans la Résurrection, qui suggère par son habit un modèle venant d'un peintre de culture transalpine (Fig. 2).

Couché sur un tissu noir posé à même le sol, le soldat dort la tête appuyée sur sa main gauche ; de l'autre main il tient son épée, enfilée dans son fourreau rouge. Il porte un chapeau à large bord, qui laisse l'oreille libre. Son habit, long jusqu'aux

<sup>1</sup> Nous remercions Mme Marielle Martiniani-Reber, conservateur aux Musées d'art et d'histoire, qui nous a fourni la photographie de l'icône du musée genevois. L'icône du Fig. 4 des archives du Musée byzantin et chrétien d'Athènes, a mis à disposition la photographie de l'icône du Musée grec.

<sup>2</sup> M. Lazović, St. Frigerio-Zeniou, *Ikônes du Musée d'art et d'histoire, Genève*, Genève 1985. Une nouvelle édition, revue et augmentée, du catalogue des icônes des Musées de Genève est en préparation.

<sup>3</sup> *Ibid.*, n° 3 du catalogue.

<sup>4</sup> Cf. St. Matalon, F. Russoli, *Pinacoteca di Brera. Catalogo*, Milan 1977, 28-29, Adoration de l'enfant Jésus ; les chiens sont identiques à ceux de l'icône de Genève. Pour la position de Joseph, la jambe allongée, cf. F. F. d'Archais, *Guariento, tutta la pittura*, Venise s.d., fig. 16, polyptyque du Couronnement de la Vierge aujourd'hui à la Norton Simon Foundation à Los Angeles. Chrysanthi Baltoyanni propose d'autres oeuvres italiennes qui aurait pu inspirer l'artiste crétois cf. *Εικόνες. Ιησούς Χριστός στην Ενσάρκωση και το Πάθος*, Athènes 2003, 210-211.

<sup>5</sup> Pour le *Noli me tangere* cf. M. Chatzidakis, *Ikônes de Saint-Georges des*

*Grecs et de la collection de l'Institut*, Venise 1962, pl. VII. Pour la Résurrection cf. M. Chatzidakis, « Les débuts de l'école crétoise et la question de l'école dite italogrecque », *Μνημόσυνον Σοφίας Ἀντωνιάδη*, Venise 1974, pl. IΘ' et KA', voir les casques des soldats et le rendu des rochers du fond. Voir aussi les propositions de Baltoyanni, *op.cit.*, 439-441 ; le modèle exact, si il a jamais existé, de la Résurrection de l'icône de Genève n'a pas encore été identifié. Pour saint Jérôme cf. Chatzidakis, « Les débuts », *op.cit.*, pl. ΚΣΤ'-1.

<sup>6</sup> Pour saint Nicolas cf. le panneau de Stefano di Sant'Agnesse représentant cinq saints, aujourd'hui à la Pinacoteca di Ferrara (R. Pallucchini, *Pittura veneziana del Trecento*, Venise-Rome 1964, fig. 584). Pour saint Benoît nous renvoyons au fameux triptyque de Giovanni Bellini dans la sacristie de la basilique de Santa Maria Gloriosa dei Frari à Venise (*Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Dürer, Tiziano*, catalogue d'exposition, Venise, Palazzo Grassi, 1999, 22), ou aux saints Antoine et Sabbas du polyptyque Lion avec l'Annonciation de Lorenzo Veneziano, aujourd'hui à l'Accademia de Venise (G. Nepi Scirè, *Gallerie dell'Accademia di Venezia*, Milan 1998, n° 25, 34).



Fig. 1. Genève, Musées d'art et d'histoire. Icône à trois registres (1984-0159) (photo A. et U. Held).

cuisses, dans un tissu jaune-ocre, est parsemé de petites lignes disposées de manière régulière. Il a les manches longues, qui arrivent jusqu'aux poignets et sont complétées par des manchettes blanches. Le col large est aussi blanc. À la taille il porte une ceinture, dont le bout dépasse la boucle et pend sur une certaine longueur. L'habit couvre les cuisses en formant une sorte de «jupe-culotte» et en même temps un pan du tissu semble avoir été ajouté à l'arrière et se replie sous le personnage. Ses chausses noires moulent ses jambes, alors que ses bottes, jusqu'à mi-jambe, glissent en formant quelques plis horizontaux.

Nous retrouvons le même soldat endormi dans la même position dans la Résurrection, faisant partie de la série de gravures illustrant la Passion du Christ par Israhel van Mecklenem (Fig. 3)<sup>7</sup>. À part ce personnage, les deux compositions restent étrangères l'une à l'autre. Dans l'icône le sarcophage parallèle au cadre ordonne une image qui se développe horizontalement et il donne appui au pied du Christ, qui en sort

<sup>7</sup> *The Illustrated Bartsch*, New York 1981, vol. 9, 30. La gravure mesure 21 × 14.6 cm.



Fig. 2. Genève, Musées d'art et d'histoire. Icône à trois registres (1984-0159). Le soldat couché à droite dans la Résurrection (photo A. et U. Held).

trionphant; ce dernier est encadré par les montagnes stylisés du fond, qui «s'écartent» à droite et à gauche. Les soldats sont endormis. Dans la gravure, disposé sur son côté étroit le long du cadre inférieur, le sarcophage est vu en «perspective» vers la droite. Les courbes des collines les plus proches en suivent les lignes, pour faire place à gauche à la Descente aux Limbes et plus loin aux saintes femmes qui se dirigent vers le tombeau du Christ. Le Christ, frontal, enjambant le sarcophage au premier plan, est encadré dans un rombe formé par la ligne des collines, le couvercle du sarcophage et par les deux soldats allongés devant lui ; celui de gauche est en train de se réveiller, celui de droite est encore endormi.

L'orfèvre Israhel van Meckenem a été très probablement le graveur allemand le plus productif et commercialement le plus réussi en Europe à la fin du XVe siècle<sup>8</sup>. Né vers 1440/45, peut-être à Meckenheim, près de Münsteriefel, il meurt le 10 novembre 1503 à Bocholt en Rhénanie, où il a exercé son activité. Il a été le premier graveur au nord des Alpes à signer ses gravures de son nom en toutes lettres et à reconnaître les possibilités commerciales de la gravure. Il a largement copié les œuvres et retravaillé les matrices de ses aînés



Fig. 3. Israhel van Meckenem (1440/45-1503). Résurrection du Christ. Gravure, fin du XVe siècle (The Illustrated Bartsch, vol. 9, 30).

et de ses contemporains. Pour lui, la gravure était le produit d'un marché florissant, qu'il a su exploiter comme personne d'autre parmi ses confrères<sup>9</sup>.

Revenons au soldat de l'icône de Genève pour noter les différences avec le personnage de van Meckenem. La tunique portée par le soldat dans la gravure, rythmée de petits crevés, n'a pas de manches et les emmanchures sont très échan-crées autour de l'épaule et du bras. Ceci a été traduit dans l'icône par des plis arrondis, comme s'il s'agissait d'un tissu souple. Les crevés n'ont pas été compris comme tels. Les manches dans la gravure sont doubles: celles d'un habit inté-

<sup>8</sup> Nous devons ces informations biographiques sur Israhel van Meckenem aux ouvrages de F. Koreny, T. Falk, *Israhel van Meckenem. Hollstein's German Engravings, Etchings and Woodcuts 1400-1700*, vol. XXIV, 2 tom., Blaricum 1986, VI-VII, et D. Landau, P. Parshall, *The Renaissance Print 1470-1550*, New Haven - Londres 1994, 5, 56 et ss.

<sup>9</sup> Nous avons déjà rencontré Israhel van Meckenem à Chypre. Sa gravure

re représentant le Fêtin d'Hérode et la Décollation de saint Jean-Baptiste a servi de modèle aux artistes qui ont décoré l'église de Prodromos à Askas, à la fin du XVIe siècle (St. Frigerio-Zeniou, « Observations sur l'utilisation de leurs modèles par quelques peintres du 16e siècle à Chypre », *Μίλτος Γιαρίδης (1926-1996). Αφιέρωμα* (éd. A. Paliouras, A. Stavropoulou, Université de Jannina), Jannina 2003, 200-215, fig. 10).

rieur, peut-être la chemise, confectionnées dans un tissu souple, arrivent jusqu'aux poignets et elles se replient (d'où les manchettes) ; celles très longues qui s'ouvrent au niveau de l'épaule pour tomber libres vers le sol, ont été rendues par des plis souples partant de l'épaule vers le coude. Dans la gravure, la tunique au niveau des hanches, ouverte sur le côté, épouse la forme de la cuisse, sans en faire le tour. Dans l'icône cette ouverture sur le côté a donné le pan de tissu à l'arrière. L'arbalète de la gravure est remplacée par une épée ; on note que le peintre a supprimé les crochets, attachés à la ceinture de l'arbalétier, qui servaient à tendre l'arc de son arme et qui sont désormais inutiles<sup>10</sup>. Il est fort probable qu'il en connaissait l'usage. Dans la gravure, le chapeau à large bord laisse voir non seulement l'oreille, mais aussi quelques mèches de cheveux. Les chairs flasques du visage montrent un homme d'un certain âge, alors que dans l'icône il a l'air plus jeune et plus fin.

Cette comparaison entre les deux œuvres révèle une relation indirecte. Elle montre l'incompréhension de l'habit du soldat dans la gravure et semble indiquer le passage du personnage par plusieurs étapes d'incompréhension et de remaniement intermédiaires, par un ou plusieurs artistes, provenant du même milieu<sup>11</sup>.

L'icône du Musée byzantin et chrétien d'Athènes représente une image du Christ de douleur, une *Imago Pietatis*, entouré de saint Jean-Baptiste à gauche et de saint Jérôme à droite, tous deux agenouillés (Fig. 4)<sup>12</sup>. Andromachi Katselaki attribue l'icône d'Athènes à un peintre familier de l'œuvre d'Andréas Paviás<sup>13</sup>. Elle daterait du début du XVI<sup>e</sup> siècle<sup>14</sup>. Nous n'allons pas revenir sur l'iconographie de l'icône, sinon pour souligner une fois de plus que la présence des deux saints du désert ensemble se justifie par la vision de saint Augustin.

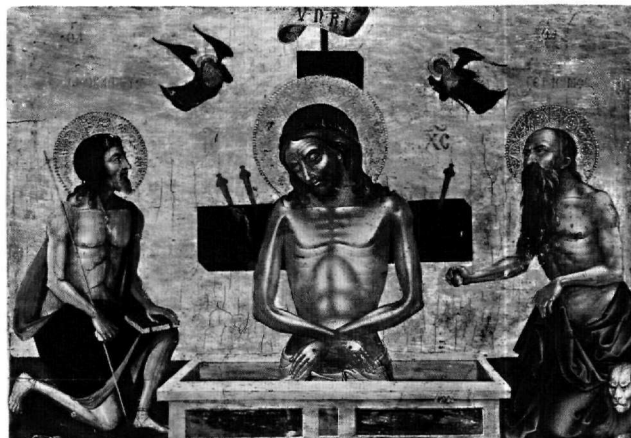


Fig. 4. Athènes, Musée byzantin et chrétien. *Imago Pietatis* avec saints Jean-Baptiste et Jérôme (T 227).

Saint Jean-Baptiste et saint Jérôme apparaissent à saint Augustin. Le Baptiste dit à ce dernier : «Vois un peu, Augustin, comme tu dois louer Jérôme (...). Nous sommes venus tous deux pour te révéler sa gloire. Celui que tu aperçois à mes côtés, est Jérôme; lui qui m'égalé dans la recherche de la sainteté, me ressemble encore au ciel: ce que je peux, il le peut aussi; ce que je veux, il le veut aussi, et comme je vois Dieu, lui aussi il le voit, l'approche et le comprend...»<sup>15</sup>.

Saint Jérôme est le personnage de cette icône qui retient notre attention. Égal à saint Jean-Baptiste, Jérôme, qui n'a pas subi le martyre, imite le Christ en s'infligeant la pénitence<sup>16</sup>. Son image de pénitent a été élaborée en Italie aux XIV<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles et elle s'est généralisée au XV<sup>e</sup><sup>17</sup>.

À genoux, à droite du sarcophage, il adopte sa position habituelle<sup>18</sup>. Ici le torse nu, il se tourne de trois-quarts vers le

<sup>10</sup> Nous remercions M. José Godoy, conservateur des armes et armures aux Musées d'art et d'histoire de Genève, pour ces renseignements.

<sup>11</sup> Dans la Résurrection du triptyque du Museo Nazionale de Ravenne n° 154 (N. Chatzidaki, *Da Candia a Venezia. Icone greche in Italia XV-XVI secolo*, catalogue d'exposition, Venise, Museo Correr, Athènes 1993, n° 28, 125) le même soldat, endormi à droite du sarcophage, montrerait une deuxième interprétation du personnage de van Meckenem. Le processus de reprise d'œuvres ou d'éléments d'œuvres d'autres artistes, peintres ou graveurs, qu'on combine, qu'on remanie pour arriver à un résultat personnel n'est pas étranger dans les ateliers même de grands artistes. Parmi d'autres exemples ceux de Dürer et de Hans Burgkmair ou de Veronèse, cf. *Il Rinascimento a Venezia* (cité n. 6), 22, 24 (essai de Bernard Aikema et Beverly Louis Brown) et 151-159 (essai de Gert Jan van der Sman).

<sup>12</sup> Pour une étude de l'icône cf. A. Katselaki, «Ιταλοκρατική εικόνα με την Άκρα Ταπείνωση και τους αγίους Ιωάννη τον Πρόδρομο και Γεράσιμο», *ΔΙΧΑΕ ΚΔ'* (2003), 281-292. L'auteur discute l'inscription

identifiant le saint à droite avec saint Gerasime, qui partage avec saint Jérôme le lion, mais qui n'est jamais représenté nu en pénitence, pour l'identifier avec saint Jérôme (*ibid.*, 285).

<sup>13</sup> *Ibid.*, 290-291.

<sup>14</sup> Andromachi Katselaki la date autour de 1500 (*ibid.*), mais vu la date de la gravure qui lui sert de modèle (cf. ci-après), on propose de la situer au XVI<sup>e</sup> siècle.

<sup>15</sup> D. Russo, *Saint Jérôme en Italie. Étude d'iconographie et de spiritualité, XIII<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles*, Paris - Rome 1987, 41, où l'auteur traduit le texte latin publié dans *PL* 22, col. 288-289. L'auteur étudie la lettre attribuée à saint Augustin relatant cette vision et place sa création et sa diffusion dans son contexte historique, où l'on assiste à la réévaluation de saint Jérôme, d'abord comme le savant Père de l'Église et cardinal, plus tard comme le pénitent exemplaire du désert.

<sup>16</sup> Russo, *op.cit.*, 126 et ss.

<sup>17</sup> *Ibid.*, 138 et ss. et 201.

<sup>18</sup> Pour l'iconographie de saint Jérôme cf. *ibid.*, 201 et ss.

spectateur. Il ouvre son bras droit et tient dans la main la pierre avec laquelle il tourmente sa chair, qui par ailleurs est encore intacte. Son visage se dirige vers le Christ de douleur, comme il le fait vers le Crucifix qui lui sert d'exemple dans le désert. De sa main gauche, ramenée devant lui, côté spectateur, il retient son habit qui glisse sur ses hanches. Le lion, dont la patte a été guérie par le saint dans un autre épisode de sa vie<sup>19</sup>, se trouve depuis toujours à ses côtés ; ici il est couché. Le saint étant nu et toute indication d'un paysage étant éliminée, le paysage étant remplacé par le fond d'or, la recherche de son modèle n'est pas aisée.

Pourtant plusieurs artistes ont représenté le saint tel qu'on le trouve dans l'icône d'Athènes, copiant la même gravure. Signée par Dürer en 1496 (Fig. 5)<sup>20</sup>, la composition a été reproduite par Zoan Andrea, où le saint est tourné vers la droite, par Hieronymus Hopfer et par d'autres<sup>21</sup>. Dürer a réalisé la gravure à Nuremberg, peu après son retour de Venise<sup>22</sup>. On y retrouve le saint exactement dans la même position que dans l'icône d'Athènes. Laquelle de ces gravures l'artiste crétois avait-il en main ? Sans doute celle de Dürer. Mis à part le fait que le saint tient toujours la pierre, qu'il laisse tomber chez Zoan Andrea, et la grossièreté des traits dans la gravure de Hopfer qui la distinguent aussi de l'icône, le peintre crétois a su préserver l'expression non seulement du saint, mais aussi du lion de l'estampe de Dürer.

La nudité de saint Jérôme est dessinée avec les mêmes traits sur le cou, la poitrine, l'épaule, l'aisselle, les bras. La barbe longue, les mèches des cheveux non peignés sont les mêmes. Les creux des plis du tissu qui glisse sur les hanches et les jambes se rencontrent aux mêmes endroits. La fidélité à son modèle va jusqu'à garder la même forme à la pierre. Le lion couché contre sa cuisse a le front constellé des mêmes petites touffes de poils ; les yeux, le museau, la bouche sont copiés tels quels.

Présenter Dürer (1471-1528) est sans doute superflu. Qui ne connaît l'artiste, l'homme universel de Nuremberg, qui a séjourné longuement en Italie et surtout à Venise, entre 1494-



Fig. 5. Albrecht Dürer (1471-1528). *Saint Jérôme pénitent*. Gravure, 1496 (*The Illustrated Bartsch*, vol. 10, 55).

1495 et encore entre 1505-1507. Il a participé comme d'autres, avec ses gravures et ses peintures, aux échanges entre les ateliers du nord et du sud des Alpes<sup>23</sup>.

L'échange avec l'artiste crétois de l'icône d'Athènes se limite à la forme qui, comme on l'a constaté, est reproduite avec minutie. L'espace suggéré par les volumes des habits, le bras ouvert

<sup>19</sup> *Ibid.*, 141 et ss. Pour la représentation du sujet dans l'art crétois cf. M. Konstantoudaki-Kitromilidou, «Ο Άγιος Ιερώνυμος με τον λέοντα σέ εικόνες κρητικής τέχνης. Τό θέμα καί οί συμβολισμοί του», *Άνθη χαρίτων* (éd. N. Panayotakis, Institut Hellénique d'Études byzantines et post-byzantines), Venise 1998, 193-226.

<sup>20</sup> *The Illustrated Bartsch*, New York 1980, vol. 10, 55 ou *Il Rinascimento a Venezia* (cité n. 6), 217. La gravure au burin mesure 32.4×22.8 cm.

<sup>21</sup> Pour une reproduction de la gravure de Zoan Andrea cf. *The Illustrated Bartsch*, New York 1980, vol. 25, 149 ou *Il Rinascimento a Venezia* (cité n. 6), 270 et pour celle de Hopfer cf. *The Illustrated Bartsch*, New

York 1981, vol. 17, 220.

<sup>22</sup> *Il Rinascimento a Venezia* (cité n. 6), 270, texte d'Isolde Lübbecke.

<sup>23</sup> Le catalogue de l'exposition au Palazzo Grassi, *op.cit.* (n. 6), en trace les lignes et met l'accent sur les points importants. Gert Jan van der Sman dans son essai « Incisori e incisioni d'Oltralpe a Venezia nella seconda metà del Cinquecento » (151-159) met en évidence l'influence de la gravure nordique dans l'oeuvre d'artistes comme Veronese p. ex. et le fait que le commerce des estampes acquiert dans la seconde moitié du XVIe siècle une dimension européenne. À Venise le marché d'imprimés, livres et estampes se déroulait entre le Pont de Rialto et la Place San Marco.

qui creuse la page pour nous mener dans le paysage, reste dans l'icône confiné aux contours du personnage. La relation intime entre le personnage et le monde minéral et végétal qui l'entoure dans la gravure<sup>24</sup> disparaît. Dans l'icône l'espace de saint Jérôme se limite à la profondeur que donne son bras ouvert et que vient confirmer celle du sarcophage. Le fond d'or de l'icône, plat et impénétrable, lointain et proche à la fois, sur lequel a été gravée l'auréole du saint, ramène non plus le spectateur mais le fidèle dans une autre réalité, celle du divin.

Pour terminer, sans pour autant généraliser, on note que les gravures des artistes allemands qui arrivaient en Italie et à Venise (où elles avaient un marché d'amateurs bien établi

depuis la fin du XVe siècle)<sup>25</sup> ont su prendre le chemin aussi vers les ateliers d'artistes crétois contemporains, en tout cas ceux qui travaillent dans l'orbite d'Andréas Paviás<sup>26</sup>. Elles remplissent ainsi le rôle premier de cette technique, celui de mettre à disposition d'artistes et d'artisans des idées, des motifs nouveaux et utiles<sup>27</sup>. Quel impact ont-elles eu sur les choix des clients de ces ateliers? Tout ce que nous pouvons dire, dans le stade actuel de notre recherche, c'est que les commanditaires catholiques ou proches des cercles humanistes et uniates y ont été sensibles, puisque les deux icônes étudiées semblent avoir été exécutées pour eux<sup>28</sup>.

**Στέλλα Figerio-Zένιου**

## ΓΕΡΜΑΝΙΚΑ ΧΑΡΑΚΤΙΚΑ ΣΕ ΕΡΓΑΣΤΗΡΙΑ ΚΡΗΤΙΚΩΝ ΖΩΓΡΑΦΩΝ

**Χ**αρακτικά δύο γερμανών καλλιτεχνών χρησιμοποιήσαν δύο ανώνυμοι ζωγράφοι εικόνων που βρίσκονται η πρώτη στα Μουσεία Ιστορίας και Τέχνης της Γενεύης (1984-0159) (Εικ. 1) και η δεύτερη στο Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο της Αθήνας (Τ 227) (Εικ. 4). Έχουν και οι δύο αποδοθεί σε ζωγράφους του κύκλου του Ανδρέα Παβία και χρονολογούνται στις αρχές του 16ου αιώνα.

Η εικόνα της Γενεύης χωρίζεται σε τρεις ζώνες με τις ακόλουθες σκηνές: Γέννηση, Μη Μου Άπτου, Ανάσταση, άγιοι Νικόλαος, Βενέδικτος, Ιερώνυμος. Στην εικόνα της Αθήνας παριστάνεται η Άκρα Ταπεινώση με τους αγίους Ιωάννη τον Πρόδρομο και Ιερώνυμο.

Το χαρακτικό του Israhel van Meckenem (Εικ. 3) έδωσε το πρότυπο του στρατιώτη, κάτω δεξιά, στην Ανάσταση της εικόνας της Γενεύης (Εικ. 2). Η σύγκριση των δύο έργων μας οδηγεί στο συμπέρασμα ότι ο ζωγράφος της εικόνας χρησιμοποιεί ήδη επεξεργασμένη εικονογραφία του στρατιώτη, βασισμένη στο χαρακτικό. Πα

την εικόνα της Αθήνας ο ζωγράφος αντιγράφει τον άγιο Ιερώνυμο από χαρακτικό του Dürer (Εικ. 5). Η πιστή αντιγραφή δείχνει ότι ο ζωγράφος είχε στα χέρια του το χαρακτικό.

Τα δύο αυτά παραδείγματα ρίχνουν λίγο ακόμα φως στις σχέσεις των κρητών ζωγράφων –είτε αυτοί δουλεύουν στην Κρήτη είτε στη Δύση– με τα πρότυπα που μπορούσαν να προμηθευτούν, πολύ σύντομα μετά την δημοσίευσή τους, στη Βενετία και που πρότειναν στους πελάτες τους. Οι δύο υπό μελέτη εικόνες και με βάση την επιλογή των αγίων Ιερωνύμου και Βενέδικτου, τους οποίους δεν έχουμε συναντήσει μέχρι στιγμής στην ορθόδοξη εκκλησιαστική ζωγραφική, πρέπει να έγιναν για πελάτες του καθολικού δόγματος ή κοντά στα ρεύματα ουνιτών ουμανιστών των αρχών του 16ου αιώνα. Οι πελάτες αυτοί φαίνονται πρόθυμοι να δεχτούν νέα εικονογραφικά σχήματα μέσα από έργα βασισμένα στην ιταλοβυζαντινή παράδοση της Κρήτης.

<sup>24</sup> Cf. texte d'Isolde Lübbecke cité ci-dessus, n. 22.

<sup>25</sup> *Il Rinascimento a Venezia* (cité n. 6), 240, essai de Fritz Koreny, « Dürer a Venezia ».

<sup>26</sup> Rappelons que les deux icônes examinées sont attribuées à des artistes de son cercle.

<sup>27</sup> *Il Rinascimento a Venezia* (cité n. 6), 146, essai de Konrad Oberhuber « Mantegna e il ruolo delle stampe: un prototipo di innovazione artistica in Italia e al Nord ».

<sup>28</sup> La présence des saints Benoît et Jérôme dans l'icône de Genève et de saint Jérôme dans celle d'Athènes, deux saints vénérés dans l'Église catholique, constitue jusqu'à présent l'argument en faveur de l'attribution de ces icônes et du choix de leurs thèmes iconographiques à un commanditaire catholique (Lazović, Frigerio-Zeniou, *op.cit.* (n. 2), n° 3 et Katselaki, *op.cit.* (cité n. 12), 291). L'adoption de ces saints par les orthodoxes n'a pas encore été attestée (Konstantoudaki-Kitromilidou, *op.cit.* (cité n. 19), 210-215).