

## Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας

Τόμ. 10 (1981)

Δελτίον ΧΑΕ 10 (1980-1981), Περίοδος Δ'. Στη μνήμη του Ανδρέα Γρηγ. Ξυγγόπουλου (1891-1979)



Παραστάσεις εκκλησιών της  
Κωνσταντινούπολης, της Βενετίας και της Κρήτης  
σε φορητές μεταβυζαντινές εικόνες (πίν. 35-42)

Ιορδάνης Ε. ΔΗΜΑΚΟΠΟΥΛΟΣ

doi: [10.12681/dchae.907](https://doi.org/10.12681/dchae.907)

### Βιβλιογραφική αναφορά:

ΔΗΜΑΚΟΠΟΥΛΟΣ Ι. Ε. (1981). Παραστάσεις εκκλησιών της Κωνσταντινούπολης, της Βενετίας και της Κρήτης σε φορητές μεταβυζαντινές εικόνες (πίν. 35-42). *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, 10, 181-198. <https://doi.org/10.12681/dchae.907>



# ΔΕΛΤΙΟΝ ΤΗΣ ΧΡΗΣΤΙΑΝΙΚΗΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ

Παραστάσεις εκκλησιών της Κωνσταντινούπολης,  
της Βενετίας και της Κρήτης σε φορητές  
μεταβυζαντινές εικόνες (πίν. 35-42)

Ιορδάνης ΔΗΜΑΚΟΠΟΥΛΟΣ

Δελτίον ΧΑΕ 10 (1980-1981), Περίοδος Δ'. Στη μνήμη του  
Ανδρέα Γρηγ. Ευγγόπουλου (1891-1979) • Σελ. 181-198

ΑΘΗΝΑ 1981

ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ ΕΚΚΛΗΣΙΩΝ  
ΤΗΣ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥΠΟΛΗΣ, ΤΗΣ ΒΕΝΕΤΙΑΣ ΚΑΙ ΤΗΣ ΚΡΗΤΗΣ  
ΣΕ ΦΟΡΗΤΕΣ ΜΕΤΑΒΥΖΑΝΤΙΝΕΣ ΕΙΚΟΝΕΣ

(ΠΙΝ. 35 - 42)

Ἡ γνωστή καὶ τόσο συχνὰ παρουσιασμένη στὰ ἐγχειρίδια τῆς βυζαντινῆς τέχνης καὶ ἀρχιτεκτονικῆς προμετωπίδα τοῦ ἀναγόμενου στὰ μέσα τοῦ 12ου αἰώνα Βατικανοῦ κώδικα 1162 (Πίν. 35α), καθὼς καὶ ἡ σχεδὸν πανομοιότυπη προμετωπίδα τοῦ Παρισινοῦ κώδικα 1208 (Πίν. 35β), συγχρόνου ἀντιγράφου τοῦ πρώτου, ποὺ περιέχουν ὀμιλίες στὴ Θεοτόκο τοῦ Ἰακώβου, μοναχοῦ τῆς μονῆς Κοκκινοβάφου<sup>1</sup>, ἔχουν ἐρμηνευθεῖ, ὅσον ἀφορᾷ τὸ παριστανόμενο σ' αὐτὲς πεντάτρουλλο οἰκοδόμημα, κατὰ δυὸ ἐντελῶς διαφορετικὲς μεταξὺ τους ἀπόψεις. Ὑποστηρικτῆς τῆς πρώτης ἐρμηνείας ὑπῆρξε, πρὶν ἀπὸ ἑβδομήντα περίπου χρόνια, ὁ Α. Heisenberg<sup>2</sup>, γιὰ νὰ τὸν ἀκολουθήσουν ἀργότερα καὶ πολλοὶ ἄλλοι<sup>3</sup>, ἐνῶ τῆς δεύτερης ὁ ἀείμνηστος Ἀνδρέας Ξυγγόπουλος, στὴ μνήμη τοῦ ὁποίου ἄς θεωρηθεῖ κι αὐτὴ ἡ μελέτη μικρὴ προσφορά.

Μοναδικὴ σχεδὸν, ἀλλ' ἰδιαίτερης γιὰ μᾶς σημασίας διαφορὰ μεταξὺ τῶν ὀλοσέλιδων αὐτῶν μικρογραφιῶν ἀποτελεῖ ἡ μορφή τοῦ τόξου τοῦ μεσαίου, στὸν ἄξονα τῆς παράστασης, ἀνοίγματος τῆς τριμεροῦς, κατὰ τὸ νόμο Β-Α-Β, πρόσοψης τοῦ εἰκονιζόμενου κτηρίου. Στὸν κώδικα τοῦ Βατικανοῦ ἐμφανίζεται ἓνα τρίλοβο τόξο, ἐνῶ στὸν Παρισινὸ ἓνα περίπου ἡμικυκλικό, πεταλόμορφο τόξο. Στὴν ὄλη, πάντως, παράσταση, ὁ Heisenberg ἔχει δεῖ μιὰ προσπάθεια σύνθεσης τῶν πιὸ σημαντικῶν, πιὸ χαρακτηριστικῶν στοιχείων ἀπὸ τὸ ἐξωτερικὸ καθὼς καὶ τὴν ψηφιδωτὴ καὶ μὲ ὀρθομαρμάρωση διακό-

1. Ἀναλυτικὴ περιγραφὴ τῶν μικρογραφιῶν αὐτῶν βλ. στὸν Ἀ. Ξυγγόπουλο, Ἡ προμετωπὶς τῶν κωδίκων Βατικανοῦ 1162 καὶ Παρισινοῦ 1208, ΕΕΒΣ, ΙΓ' (1937), 158 κ.έ., ὅπου καὶ ἡ μέχρι τὸ 1936 σχετικὴ βιβλιογραφία. Ἐγχρωμὴ φωτογραφία τῆς προμετωπίδας τοῦ Παρισινοῦ κώδικα 1208 βλ., πρὸχειρα, στὴν Ἱστορία τοῦ Ἑλληνικοῦ Ἔθνους, Θ' (1979), σ. 121.

2. Α. Heisenberg, Grabeskirche und Apostelkirche, II, Leipzig, 1908, σ. 200.

3. Καὶ ὁ Ξυγγόπουλος, ἐνθ' ἀν. σ. 159, ἀναγνωρίζει ὅτι «Ἡ γνώμη ὅμως ἦτις ὑπὸ πάντων σχεδὸν ἐγένετο ἀποδεκτὴ ἦτο ἡ τοῦ Heisenberg». Πρβλ. καὶ R. Krauthemer, A Note on Justinian's Church of the Holy Apostles in Constantinople, Studies in Early Christian, Medieval and Renaissance Art, New York University Press, 1969, σ. 198.

σηση<sup>4</sup> τοῦ περιφημοῦ σταυρικοῦ κτηρίου τῆς πεντάτρολλης ἐκκλησίας τῶν Ἁγ. Ἀποστόλων τῆς Κωνσταντινούπολης<sup>5</sup>, ποῦ ἱδρυσε ὁ Ἰουστινιανός<sup>6</sup> στὴ θέση τοῦ Ἀποστολείου τοῦ Μ. Κωνσταντίνου<sup>7</sup> καὶ κατέσκαψε ὁ Μωάμεθ Β΄ στὰ 1469<sup>8</sup>. Ἀντίθετα, ὁ Ξυγγόπουλος δὲν βλέπει καμιὰ σχέση ἀνάμεσα στὸ εἰκονιζόμενο κτήριο ἢ τῇ διακοσμημένη μὲ τις παραστάσεις τῆς Ἀνάληψης καὶ τῆς Πεντηκοστῆς πρόσοψή του<sup>9</sup> καὶ τὴν περιγραφόμενη ἀπὸ τὸν Προκόπιο<sup>10</sup>, τὸν Ρόδιο<sup>11</sup> καὶ τὸν Μεσαρίτη<sup>12</sup> σπουδαία αὐτῆ Ἰουστινιάνεια

4. Μιὰ γενικὴ ἀναφορὰ στὸ θέμα τῶν μαρμάρινων ἐπενδύσεων στὴ βυζαντινὴ ἀρχιτεκτονικὴ ἔχει κάνει τελευταία ἡ Λα σ κ. Μ π ο ὄ ρ α, Ὁ γλυπτὸς διάκοσμος τοῦ ναοῦ τῆς Παναγίας στὸ μοναστήρι τοῦ Ὁσίου Λουκά, Ἀθήνα, 1980, σ. 52 - 53. Ὅσον ἀφορᾷ τὴν παρουσία τοῦ πεταλόμορφου τόξου σὲ βυζαντινὰ μνημεῖα τοῦ ἑλλαδικοῦ χώρου βλ. Ἄ ν. Ὁ ρ λ ἄ ν δ ο υ, Τὸ πεταλόμορφον τόξον ἐν τῇ βυζαντινῇ Ἑλλάδι, ΕΕΒΣΙΑ΄ (1935), 411 - 415. Ἀξίζει νὰ σημειωθεῖ πῶς ὅλα τὰ γνωστὰ παραδείγματα χρονολογοῦνται ἀπὸ τὸ τέλος τοῦ 10ου μέχρι καὶ τὸ τέλος τοῦ 12ου αἰώνα.

5. Βλ. Heisenberg, ἐνθ' ἄν.

6. Ἡ Ἰουστινιάνεια ἐκκλησία ἄρχισε νὰ κτίζεται στὰ 536 καὶ ἐγκαινιάσθηκε στὶς 28 Ἰουλίου, τῇ μέρα δηλ. τῆς γιορτῆς τῶν δύο κορυφαίων Ἀποστόλων Πέτρου καὶ Παύλου, τοῦ 550. Βλ. R. Krauthemer, *Early Christian and Byzantine Architecture, The Pelican History of Art*, πρώτη paperback edition, Harmondsworth, 1975, σ. 254 - 256.

7. Γιὰ τὸ συγκρότημα τοῦ Ἀποστολείου τοῦ Μ. Κωνσταντίνου βλ. R. Krauthemer, *On Constantine's Church of the Apostles in Constantinople, Studies in Early Christian, Medieval and Renaissance Art*, New York University Press, 1969, σ. 27 - 34, ὅπου καὶ ἡ σχετικὴ βιβλιογραφία.

8. Στὴ θέση τοῦ μνημείου ἱδρυσε ὁ Μωάμεθ τὸ (πρῶτο) Φατιχ καὶ δυὸ αἰῶνες ἀργότερα, στὰ 1767 - 1771, ὁ Σελίμ Γ΄ ἔκτισε στὴν ἴδια θέση τὸ σημερινὸ (καὶ ὁμώνυμο πρὸς τὸ πρῶτο) μεγάλο τζαμί. Βλ. R. Krauthemer, *A Note on Justinian's Church of the Holy Apostles in Constantinople*, ἐνθ' ἄν. σ. 109 καὶ K. Wulzinger, *Apostelkirche und Mehmediye, Byzantion VII* (1932), 7 κ.έ.

9. Βλ. Α. Ξ υ γ ὄ π ο υ λ ο υ, Ἡ προμετωπὶς τῶν κωδίκων Βατικανοῦ 1162 καὶ Παρισινοῦ 1208, ἐνθ' ἄν.

10. Περὶ τῶν τοῦ Δεσπότη τοῦ Ἰουστινιανοῦ κτισμάτων, I, iv. 9 - 24.

11. Γιὰ τὴν ἔμμετρὴ περιγραφὴ τοῦ μνημείου ἀπὸ τὸν Κωνσταντῖνο τὸν Ρόδιο (στὰ 940 μ.Χ. περίπου) βλ. E. Legrand, *Description... des Saints Apôtres à Constantinople*, *Revue des études grecques*, IX (1896), 32 κ.έ., Reinach, *Commentaire sur le poème de Constantin le Rhodien*, ἐνθ' ἄν. σ. 66 κ.έ. Heisenberg, ἐνθ' ἄν. σ. 120 κ.έ., Α. Ξ υ γ ὄ π ο υ λ ο υ, ἐνθ' ἄν. σ. 162 καὶ R. Krauthemer, *A Note κλπ.*, ἐνθ' ἄν. σ. 197.

12. Γιὰ τὴ λεπτομερέστερη περιγραφὴ τῶν ψηφιδωτῶν στὸ ἐσωτερικὸ τῆς ἐκκλησίας ἀπὸ τὸν Νικόλαο Μεσαρίτη (λίγο πρὶν τὸ 1200 μ.Χ.) βλ. G. Downey, *Nikolaos Mesarites: Description of the Church of the Holy Apostles...*, *Transactions of the American Philosophical Society*, N. S. XLVII (1957), 855 κ.έ. Πρβλ. R. Janin, *La géographie ecclésiastique de l'empire byzantin, première partie, Le siège de Constantinople et le patriarcat œcuménique*, III, *Les églises et les monastères*, Paris 1953, σ. 46 κ.έ., ὅπου καὶ ἀναλυτικὴ παράθεση ὅλων τῶν γραπτῶν μαρτυριῶν γιὰ τὸ μνημεῖο, Γ. Σ ω τ η ρ ῖ ο υ, Ἐνασκαφαὶ Ἐφέσου, Ἀρχαιολογικὸν Δελτίον 7 (1921 - 22), 204 κ.έ. καὶ R. Krauthemer, ἐνθ' ἄν. σ. 197.

ἐκκλησία, τῆς ὁποίας τὴ βασικὴ ἀρχιτεκτονικὴ σύλληψη ξαναβρίσκουμε τόσο στὸν Ἅγ. Ἰωάννη Θεολόγο τῆς Ἐφέσου<sup>13</sup> ὅσο καὶ τὸν Ἅγ. Μάρκο τῆς Βενετίας (1063 ci - 1094)<sup>14</sup>. Ἐπισημαίνοντας τὴν ὑπαρξὴ καὶ ἄλλων ἀναλόγων παραστάσεων σὲ μικρογραφίες μεσοβυζαντινῶν καὶ ὕστεροβυζαντινῶν εἰκονογραφημένων χειρογράφων, ὅπως αὐτὰ τῆς Ἐθνικῆς Βιβλιοθήκης Ἀθηνῶν<sup>15</sup> (Πίν. 36α), τῆς Πάτμου<sup>16</sup> καὶ τοῦ Σινᾶ<sup>17</sup>, πρόβαλε ὁ Ξυγγόπουλος τὸ ἐπιχείρημα, ποὺ υἰοθέτησε ἀργότερα καὶ ὁ Bettini<sup>18</sup>, ὅτι στὴν περίπτωσι τοῦ γιὰ πάντα χαμένου αὐτοῦ μνημείου τῆς Πόλης οἱ τέσσερις μικρότεροι τοῦ κεντρικοῦ τροῦλλοι ὑψώνονταν, ἀποδειγμένα, πάνω ἀπὸ τὶς τέσσερις κεραίες τοῦ σταυρικοῦ κτηρίου<sup>19</sup>, ἔτσι ὥστε οἱ πέντε τροῦλλοι νὰ σχηματίζουν ἓνα σταυρό, ὅπως ἀκριβῶς ἐμφανίζεται τὸ μνημεῖο σὲ τρεῖς σχετικὲς μικρογραφίες τοῦ μηνολόγιου τοῦ Βασιλείου Β' τῆς Βιβλιοθήκης τοῦ Βατικανοῦ<sup>20</sup> (Πίν. 36β), ποὺ φιλοτεχνήθηκαν ἀνάμεσα στὰ 979 καὶ τὰ 989<sup>21</sup>, ἐνῶ στὶς παραστάσεις τῶν παραπάνω κωδίκων οἱ ἴδιοι τροῦλλοι διατάσσονται διαγώνια ὡς πρὸς τὸ μεγαλύτερό τους κεντρικό, στεγάζουν δηλαδὴ τὰ ἀνύπαρκα γιὰ τὸ μνημεῖο γωνιαῖα του διαμερίσματα<sup>22</sup>. Ἡ αἰτιολόγησι αὐτῆ ἦταν βέβαια εὐπρόσβλητη μὲ τὸ γενικότερο ἐπιχείρημα, ὅπως τὸ διατυπώνει ὁ R. Krautheimer, ὅτι «ὁ μεσαιωνικὸς ἢ ὁ μεσοβυζαντινὸς ζωγράφος δὲν

13. Βλ. Γ. Σωτηρίου, ἐνθ' ἄν. σ. 174 κ.έ., τοῦ ἴδιου Πρακτ. Ἀρχαιολογικῆς Ἐταιρείας, 1922 - 24, 25 - 28 καὶ H. H o r m a n n στὸ Forschungen in Ephesus (Österr. Arch. Inst.), IV, 3, Wien, 1951. Πρβλ. R. K r a u t h e i m e r, Early Christian and Byzantine Architecture, ἐνθ' ἄν. σ. 256 - 258.

14. O t. D e m u s, The Church of San Marco in Venice, Dumbarton Oaks Papers, 14 (1960), 88 καὶ τοῦ ἴδιου, The Church of San Marco, Washington, 1960, σ. 93, σημ. 129. Πρβλ. R. K r a u t h e i m e r, A Note κλπ., ἐνθ' ἄν. σ. 197 κ.έ.

15. Προέρχεται ἀπὸ τὴ Βέροια, ἀνάγεται στὸ 12ο αἰῶνα καὶ περιέχει τὴ Λειτουργία τοῦ Μ. Βασιλείου. Βλ. Ἄ. Ξυγγόπουλου, ἐνθ' ἄν. σ. 167 - 171 καὶ Κατάλογο τῆς Ἐκθεσῆς Ἡ βυζαντινὴ τέχνη, τέχνη εὐρωπαϊκὴ, Ἀθῆναι, 1964, ἀριθ. 358.

16. Περιέχει, ἐπίσης, τὴ Λειτουργία τοῦ Μ. Βασιλείου καὶ ἀνάγεται στὸ 13ο αἰῶνα. Βλ. Ἄ. Ξυγγόπουλου, ἐνθ' ἄν. σ. 171 κ.έ. καὶ Κατάλογο, ἐνθ' ἄν. σ. ἀριθ. 359.

17. Ἐχει γραφεῖ κατὰ τὸ 12ο αἰῶνα στὴν Κωνσταντινούπολι ἀπὸ τὸν Ἰωσήφ, ἠγούμενο τῆς μονῆς τοῦ Παντοκράτορα, καὶ ἀφιερῶθηκε ἀπ' αὐτὸν στὴ μονὴ τῆς Παντάνασσας τῆς Λήμνου. Περιέχει μιὰ ἐκλογὴ ἀπὸ 16 ὁμιλίαις τοῦ Γρηγορίου Ναζιανζηνοῦ. Βλ. Ἄ. Ξυγγόπουλου, Ἡ μικρογραφία ἐν ἀρχῇ τοῦ Σιναΐτικοῦ κώδικος 339, ΕΕΒΣ ΙΣΤ' (1940), 128 - 137.

18. S. B e t t i n i, L'architettura di San Marco, Venezia 1946, σ. 74 καὶ σημ. 2.

19. Βλ. Ἄ. Ξυγγόπουλου, Ἡ προμετωπίς τῶν κωδίκων κλπ., ἐνθ' ἄν. σ. 161 - 162. Πρβλ. καὶ R. K r a u t h e i m e r, A Note κλπ., ἐνθ' ἄν. σ. 198 - 199.

20. Βλ. Ἄ. Ξυγγόπουλου, ἐνθ' ἄν. σ. 162 - 163.

21. Βλ. S. D e r N e r s e s s i a n, Remarks on the Date of the Menologium of Basil II, Byzantion XV (1940 - 41), 104 κ.έ. καὶ I. S e v č e n k o, The Illuminators of the Menologium of Basil II, DOP 16 (1962), 245, σημ. 2.

22. Ἄ. Ξυγγόπουλου, Ἡ προμετωπίς τῶν κωδίκων κλπ., ἐνθ' ἄν. σ. 161

παριστάνει ένα κτήριο κατά τρόπο αναλυτικό, όπως θάρκανε, αρχίζοντας από το 16ο αιώνα, ένας δυτικός ζωγράφος ή αρχιτέκτονας»<sup>23</sup>.

Στην επιχειρηματολογία αυτή και τις προμετωπίδες των όμιλιών του Ίακώβου Κοκκινοβάφου, ιδιαίτερα σ' εκείνη του κώδικα του Βατικανού, μās γυρίζει τώρα μιā ομάδα από τρεις μεταβυζαντινές φορητές εικόνες του Έλληνικού Ίνστιτούτου της Βενετίας, πού όπως και υπόλοιπες εικόνες της ίδιας Συλλογής έχουν μελετηθεί και δημοσιευθεί από τὸ Μανόλη Χατζηδάκη<sup>24</sup>. Ἡ παλιότερη ἀπ' αὐτὲς (διαστ. 56 × 54 ἐκ.), ἡ εἰκόνα τῆς κοίμησης τοῦ Ἁγ. Δημητρίου (Πίν. 37α), ἀποτελεῖ ἔργο ἄγνωστου καλλιτέχνη, τοῦ ἴδιου πάντως πού ἔχει ζωγραφίσει καὶ τὴν εἰκόνα τοῦ ἀριθ. 17 τοῦ Καταλόγου<sup>25</sup> πού ἀναφέρεται στὸ μαρτύριο τοῦ Ἁγίου, καὶ πρέπει νὰ χρονολογηθεῖ, κατὰ τὸ μελετητὴ της, στὸ 15ο - μέσα τοῦ 16ου αἰώνα<sup>26</sup>. Ὁ Ἅγιος παριστάνεται νεκρός, ἀνάμεσα σὲ μιὰ μεγάλη ομάδα προσώπων (ἐπίσκοπος, διάκος, ψάλτες, ἱεροκῆρυκες καὶ γυναῖκες), πού περιβάλλουν τὴν κλίνη του, ἔτσι ὥστε νὰ κρύβουν τὸ μισὸ περίπου τοῦ ὕψους τῶν ὄψεων μιᾶς μεγάλης, ἐντυπωσιακῆς καὶ στερεομετρικᾶ δοσμένης πεντάτρουλλης ἐκκλησίας, ἡ ὁποία, μαζί με δυὸ διαγώνια προσαρτημένα σ' αὐτὴ προσκτίσματα, ἕνα ἐπίπεδο δηλαδὴ κωδωνοστάσιο καὶ ἕνα τετράγωνο πυλωτὸ κτήριο, ἐπιβάλλεται κυριαρχικᾶ στὴν ὅλη σύνθεση.

Ὁ Χατζηδάκης ἀνάγει τὸ ἔργο στὸν τύπο τῶν παραστάσεων μετακομιδῆς τῶν λειψάνων ἁγίων καὶ εὐστοχα ἀναφέρεται σὲ ἄλλα ἀνάλογα παραδείγματα, ἀπὸ τὶς μικρογραφίες τοῦ μηνολόγιου τοῦ Βασιλείου Β', πού ἀναφέραμε (Πίν. 36β), μέχρι τὴν κοίμηση τοῦ Ἁγ. Νικολάου, μέσα στὸ ὁμώνυμο παρεκκλήσι τῆς Μεγίστης Λαύρας (1560), ἔργο τοῦ Φράγκου Κατελάνου, πού ἀκολουθεῖ τὸν τύπο τοῦ Ρεέ, με τὴν εἰκονιζόμενη καὶ πάλι πολύτρουλλη ἐκκλησία<sup>27</sup>. Στὰ ὀξυκόρυφα τόξα τοῦ κωδωνοστασίου τῆς εἰκόνας μας, τὸ τρίλοβο ἀνακουφιστικὸ τόξο τοῦ ὑπερθύρου τῆς εἰσόδου, καθὼς καὶ τὰ τρίλοβα μετωπικὰ τόξα τῶν ἰδιότυπων θόλων πού στεγάζουν τὶς κεραίες τοῦ σταυροῦ τῆς κάτωψης τῆς εἰκονιζόμενης ἐκκλησίας, βλέπει ὁ Χατζηδάκης τὴν υἰοθέτηση τοῦ τύπου τῆς πεντάτρουλλης ἐκκλησίας τοῦ Ἁγ. Μάρκου τῆς Βενετίας, τύπο πού εἶχε, ἀπὸ πολὺ νωρίτερα, καθιερώσει ἡ Ἰουστινιάνεια ἐκ-

23. A Note κλπ., ἐνθ' ἄν. σ. 198 - 199.

24. Manolis Chatzidakis, Icônes de Saint-Georges des Grecs et de la collection de l'Institut, Bibliothèque de l'Institut Hellénique d'études byzantines et post-byzantines de Venise, N. I. Neri Poza, Venise, 1962. Στὰ 1975, τὸ Ίνστιτούτο τύπωσε καὶ τὸ λεύκωμα με τοὺς πίνακες τῶν εἰκόνων πού εἶχαν ἐτοιμασθεῖ γιὰ τὴν ἐλληνικὴ ἔκδοση τοῦ Καταλόγου τοῦ 1962: Μαν. Χατζηδάκης, Εἰκόνες τοῦ Ἁγ. Γεωργίου τῶν Ἑλλήνων καὶ τῆς Συλλογῆς τοῦ Ίνστιτούτου, Βενετία, 1975.

25. Βλ. Μ. Chatzidakis, ἐνθ' ἄν. σ. 36 - 37 καὶ 38.

26. Χατζηδάκης, Εἰκόνες κλπ., ἐνθ' ἄν. σ. XVII (πίν. 13, ἀρ. 18).

27. Chatzidakis, Icônes κλπ., ἐνθ' ἄν. σ. 37.

κλησία τῶν Ἁγ. Ἀποστόλων τῆς Κωνσταντινούπολης<sup>28</sup>. Ἡ τελευταία αὐτὴ παρατήρηση, μολονότι, ὅπως θὰ δοῦμε, παραμένει τελικά, σὲ πολὺ γενικὲς γραμμές, ὀρθή, εἶναι φανερὸ πὼς ἐκτίθεται εὐάλωτη στὸ ἴδιο ἀκριβῶς ἐπιχείρημα ποῦ ἔχει προβάλλει ὁ Ξυγγόπουλος καὶ ὁ Bettini γιὰ τὴν ἀπόκρουση τῆς ταύτισης τοῦ πεντάτρούλλου κτηρίου τῶν μικρογραφιῶν τῶν ὀμιλιῶν τοῦ Κοκκινοβάφου πρὸς τὴν ἐκκλησία τῶν Ἁγ. Ἀποστόλων<sup>29</sup>.

Πράγματι, ὁ ζωγράφος τῆς κοίμησης τοῦ Ἁγ. Δημητρίου (Πίν. 37α), οὔτε τὸν Ἁγ. Μάρκο οὔτε κανένα ἄλλο συγκεκριμένο καὶ ἀνάλογο κτήριο φαίνεται νὰ ἔχει ὑπόψη του. Οἱ παραστάσεις του εἶναι ἔμμесες καὶ προέρχονται ἀπὸ μιὰ «γραπτὴ πηγὴ», ἓνα ὑπόδειγμα. Κι αὐτὸ εἶναι δίχως ἄλλο ἓνα εἰκονογραφημένο χειρόγραφο μὲ τὴ γνωστὴ αὐτὴ προμετωπίδα τοῦ τύπου τοῦ Βατικανοῦ κώδικα 1162 (Πίν. 35α καὶ 36α). Τὸ ὑπόδειγμα αὐτὸ χρησιμοποιεῖται ἀναλυτικὰ ἀπὸ τὸν ἄγνωστο καλλιτέχνη, ὁ ὁποῖος, καθὼς ὀφείλει νὰ τηρήσει τὸν καθιερωμένο τύπο τῆς παράστασης τῆς μετακομιδῆς λειψάνων ἁγίων ἐμπρὸς στὸ σταθερὸ, θὰ λέγαμε, κάμπο μιᾶς πολύτρουλλης ἐκκλησίας, προχωράει σὲ μιὰ «κατὰ γράμμα» ἐρμηνεῖα του, ἀποδίδοντας μὲ συγκεκριμένες προοπτικὲς συμβάσεις, σαφῆ περιγράμματα καὶ καλὰ μελετημένη χρωματικὴ κλιμάκωση τόνων, τὸ μετωπικὰ δοσμένο ἀρχιτεκτονικὸ ὑπόδειγμα τῆς μικρογραφίας ποῦ χρησιμοποιεῖ σὲ μιὰ μεγάλη ἐκκλησία τοῦ τύπου τοῦ ἐγγεγραμμένου σταυροειδοῦς μὲ τρούλλο ναοῦ, τοῦ ὁποῖου τὰ γωνιαῖα διαμερίσματα στεγάζονται μὲ τέσσερις μικρότερους τοῦ κεντρικοῦ τρούλλου<sup>30</sup>.

Ἄς δοῦμε ὅμως πιὸ λεπτομερειακὰ τὴν τρισδιάστατη αὐτὴ ἀναπαράσταση τῶν «Ἁγ. Ἀποστόλων» (Πίν. 37α), τῶν ὁποίων πάντως τὴ σχέση πρὸς τὴ χρησιμοποιούμενη μικρογραφία εἶναι ἐντελῶς ἀμφίβολο πὼς γνωρίζει ὁ καλλιτέχνης. Καταρχῆν, ὑπάρχει ἓνα βασικὸ σημεῖο ὄρασης. Αὐτὸ βρίσκεται ἀπέναντι ἀπὸ τὴ νοτιοδυτικὴ γωνία τῆς ἐκκλησίας, ὄχι ὅμως ἐπάνω στὴν προέκταση τῆς ἀντίστοιχης διαγωνίου ἀλλὰ πιὸ κοντὰ πρὸς τὸ ἐπίπεδο τῆς πρόσοψης, ἔτσι ὥστε νὰ εἶναι ἡ πρόσοψη ποῦ νὰ προβάλλεται, σχεδὸν μετωπικὰ, πρὸς τὸ θεατὴ καὶ ὄχι ἡ πλάγια, ἡ νότια πλευρὰ τοῦ κτηρίου. Ἡ ἐπιλογή αὐτὴ ὄχι μόνον ἐξασφαλίζει τὴ θέση τοῦ κεντρικοῦ τρούλλου, στὸν ὁποῖο κορυφώνεται ἡ ἐκκλησία, στὸ μέσο τῆς εἰκόνας, κάτι ποῦ σκόπιμα ἐπιδιώκει ὁ ζωγράφος, ἀλλὰ, καθὼς περιορίζει τὴν ἔκταση τῆς λοξὰ προβαλλόμενης

28. Ἐνθ' ἄν.

29. Καὶ τοῦτο γιατί, ὅπως στὴν περίπτωση τῶν προμετωπίδων τῶν κωδίκων μὲ τὶς ὀμιλίαις τοῦ Κοκκινοβάφου, ἡ ἐκκλησία τῆς εἰκόνας μας ἐμφανίζει μιὰ διαγώνια, σὲ σχέση μὲ τὸν κεντρικὸ τρούλλο, διάταξη τῶν τεσσάρων μικρότερων τρούλλων καὶ ὄχι τὴ σταυρικὴ διάταξη τῶν Ἁγ. Ἀποστόλων ἢ τοῦ Ἁγ. Μάρκου τῆς Βενετίας.

30. Βλ. κατάταξη τῶν μνημείων μὲ τὴν ἴδια διάταξη τρούλλων ἀπὸ τὸν Ἁ ν. Ὁ ρ λ ἄ ν - δ ο, ABME, A' (1935), 144 κ.έ.

νότιας πλευράς της, βγάζει από μιὰ ἀμήχανη κατάσταση τὸ ζωγράφο, ποὺ δὲν ἔχει ἀπὸ τὸ ὑπόδειγμά του τὴ δυνατότητα παρὰ νὰ ἐπαναλάβει σ' αὐτὴν, ἀφαιρετικά, τὰ ἴδια περίπου στοιχεῖα, τὸ ἴδιο περίπου θεματολόγιο τῶν μορφῶν τῆς πρόσοψης. Ἡ κλίμακα, ἐξάλλου, τῶν μεγεθῶν καὶ στὶς δύο ὁρατὲς πλευρὲς τοῦ κτηρίου εἶναι τόσο πειστικὴ, ὥστε νὰ νομίζει κανεὶς ὅτι ἀκολουθοῦνται ἐδῶ οἱ κανόνες τῆς ἀναγεννησιακῆς προοπτικῆς. Τοῦτο δὲν ἰσχύει ἀπόλυτα καὶ γιὰ τὴν περιοχὴ τῆς στέγης τῆς εἰκονιζόμενης ἐκκλησίας. Ἐκεῖ, ἀλλάζει, κατὰ περίπτωσιν, ἡ κλίμακα, ὅπως π.χ. στὸ βορειοδυτικὸ καί, κυρίως, τὸ νοτιοανατολικὸ τρούλλο, καθὼς καὶ ἡ θέση τοῦ σημείου ὄρασης, ὅπως π.χ. στὶς δύο καμάρες, τῶν ὁποίων οἱ ὀριακὲς γενέτερες συγκλίνουν πρὸς τὰ πάνω, πρὸς τὸν κεντρικὸ τρούλλο, ἐξαιτίας τοῦ ἀπροσδόκητου χαμηλώματος τοῦ σημείου ὄρασης<sup>31</sup>. Τὰ μεγέθη ὁμοῦ τῶν ὑπολοίπων στοιχείων καὶ ἡ μεταξύ τους σχέση ὑπακούουν στὸ βασικὸ σημεῖο ὄρασης. Γενικὸ συμπέρασμα τῆς σύντομης αὐτῆς θεώρησης εἶναι πὼς ἡ προοπτικὴ ἀπόδοσις τῆς ἐκκλησίας δείχνει, πιθανότατα, τὴν ἀπήχησιν τῶν νέων ρευμάτων τῆς ἐποχῆς στὸν καλλιτέχνη.

Ἐξετάζοντας τώρα τὸν τρόπο μὲ τὸν ὁποῖο γίνεται ἡ ἀναπαράστασις τοῦ προτύπου στὶς τρεῖς διαστάσεις, παρατηροῦμε ὅτι στοὺς πέντε τρούλλους τοῦ κτηρίου ὑπάρχει μιὰ «κατὰ γράμμα» ταύτισις τόσο ὡς πρὸς τὴ θέση ὅσο καὶ τὴ γενικὴ τους μορφή. Μικρῆς σημασίας διαφορὲς εἶναι ἡ μετατροπὴ τῶν κυλινδρικῶν τυμπάνων τοῦ προτύπου σὲ πολυγωνικὰ πρίσματα, ποὺ γίνεται μὲ κατακόρυφες φωτεινὲς πινελιές, ἡ ὑποδήλωσις πλαισίων γύρω ἀπὸ τὰ παράθυρα, ποὺ τονίζουν τὰ περιγράμματά τους, καθὼς καὶ ὁ διαχωρισμὸς τῶν ἡμισφαιρίων ἀπὸ τὰ ἀντίστοιχα τύπανα τῶν τρούλλων μὲ ἓνα ὀριζόντιο γεῖσο. Ἐπηρεασμένος ἀπὸ τὶς παράλληλες κυματιστές, στὸ ζωηρὸ μπλε χρῶμα τοῦ κοβαλτίου, γραμμὲς τῶν ἡμισφαιρικῶν ἐπιφανειῶν τῶν τρούλλων τοῦ προτύπου, ἐρμηνεύει ὁ ζωγράφος τὴν ἐπικάλυψιν τῶν τρούλλων τῆς ἀναπαριστανόμενης ἐκκλησίας μὲ φύλλα ἀπὸ μολύβι καὶ ὄχι ἀπὸ κεραμίδια. Γι' αὐτὰ, χρησιμοποιοῖ, στοὺς δύο κεραμοσκεπαστοὺς θόλους, τὸ ζωηρὸ κόκκινο χρῶμα μὲ τὸ ὁποῖο ντύνει μερικὰ ἀπὸ τὰ πρόσωπα τῆς εἰκόνας, ἐνῶ ἡ ἀπόδοσις τῶν τρούλλων γίνεται μὲ σκοῦρο χρῶμα καὶ μπλε φῶτα, ποὺ ἔρχονται νὰ διαγράψουν τὰ μολυβένια φύλλα τῆς ἐπικάλυψης.

Τὸ καίριο, ἐξάλλου, πρόβλημα τῆς μορφῆς τῶν καμαρῶν ποὺ καλύπτουν τὸ σταυρὸ τῆς κάτωσης ἀντιμετωπίζεται ἀπὸ τὸν καλλιτέχνη μὲ τὴν υἱοθέτησιν τοῦ σχήματος τοῦ τρίλοβου τόξου τοῦ κτηρίου τῆς προμετωπίδας τοῦ

31. Μὲ ἀφορμὴ μιὰ εἰκόνα τοῦ Ἄνδρέα Ρίτσου, ἡ Μ α ρ. Π α ν α γ ι ω τ ῖ δ η (Μερικὲς παρατηρήσεις στὶς προοπτικὲς συμβάσεις μιᾶς εἰκόνας τοῦ Ἄνδρέα Ρίτσου, ΔΧΑΕ Θ', 1977 - 79, 251), διατυπώνει τὴ γενικότερη παρατήρησιν ὅτι «Τὰ σημεῖα ὄρασης τῶν μορφῶν καὶ τῶν ἀντικειμένων καὶ συχνὰ τῶν ἐπιμέρους λεπτομερειῶν τους βρίσκονται σὲ διάφορες θέσεις, ἀνάλογα μὲ τὸ τί θέλει νὰ παραστήσει ἢ νὰ προβάλλει ὁ καλλιτέχνης».



τύπου του Βατικανού κώδικα (Πίν. 35α και 36α). Αυτό του δίνει τη διατομή των θόλων που αναζητείται, φυσικά, τη μορφή των αντίστοιχων μετωπικών τους τόξων. 'Αποτέλεσμα αυτής της έρμηνείας είναι μία αλλόκοτη και ξένη προς την ορθόδοξη ναοδομία μορφή. Πρέπει να θεωρηθεί βέβαιο πως σε μία τέτοια άμηχανία βρέθηκε και ο ζωγράφος. Καθώς όμως ζεί – πιθανότατα – μέσα σ' ένα βενετοκρατούμενο περιβάλλον, όπου ή παρουσία της βενετογοθτικής αρχιτεκτονικής είναι αισθητή, τουλάχιστον στις λατινικές εκκλησίες (τρίλοβα υπέρθυρα ανοιγμάτων, όξυκόρυφοι θόλοι και τόξα κλπ.), δέν του ήταν δύσκολο να κάνει πιο πειστική τη μορφή των δυο θόλων με τη μετατροπή του μεσαίου, κυκλικής χάραξης τόξου του υποδείγματός του σ' ένα έλαφρά όξυκόρυφο, δίκεντρο τόξο. Οί επιρροές αυτές γίνονται σαφέστερες κι από την παρουσία ενός πλαισίου που διαγράφει έντονα τó τρίλοβο σχήμα, καθώς και ενός στρογγυλού φεγγίτη (occulus), που συνοδεύεται και από άλλα μικρά ανοίγματα, τά όποια διατρυπούν τó μετωπικό τοίχο του δυτικού θόλου. Τó σύνολο της πρόσοψης (χωρίς όμως τούς τρούλλους), αυτής της τριαδικά μοιρασμένης δυτικής όψης της εκκλησίας, όπως τη διαμορφώνει ó ζωγράφος, θυμίζει, κάπως τις καμπυλόγραμμες κορυφώσεις των προσόψεων δυο τυπικά βενετσιάνικων γοθικών βασιλικών, όπως είναι ó Sant'Andrea della Zirada και ó S. Giovanni in Bragora, που ανακατασκευάσθηκαν, στην τωρινή τους μορφή, στο δεύτερο μισό του 15ου αιώνα<sup>32</sup>. Βέβαια, και στις δυο εκκλησίες οί καμπυλόγραμμες αυτές κορυφώσεις εκτείνονται σ' όλόκληρο τó πλάτος της πρόσοψης και όχι μόνο σ' ένα τμήμα της και μάλιστα άποκομμένο από τόν υπόλοιπο τοίχο μ' ένα όριζόντιο γείσο, όπως γίνεται στην περίπτωση της εικόνας μας. Είμαι όμως κάπως πιθανό ότι ó καλλιτέχνης έχει δεχθεί κάποια έπιρροή από τó είδος αυτό της βενετο-

32. Και στις δυο εκκλησίες (ó Sant'Andrea είναι μία μονόκλιτη βασιλική, ενώ ó S. Giovanni μία τρίκλιτη βασιλική) υπάρχει μία τριαδική διαίρεση του πλινθόκτιστου τοίχου της πρόσοψης, ό όποιος ύψώνεται τόσο ώστε να κρύβει τις στέγες. Τό μοίρασμα αυτό επιτυγχάνεται με τη βοήθεια ψευδοπαραστάσεων, οί όποιες συνεχίζουν την κατακόρυφη πορεία τους μέχρι και την κορυφή της πρόσοψης σ' ένα καμπυλόγραμμα σχήμα, που διαχωρίζεται, έτσι, σε τρία τόξα: ένα μεσαίο κυκλικής χάραξης και δυο εκατέρωθεν, συμμετρικά διαταγμένα και χαμηλότερα τοποθετημένα τόξα, που έχουν τεταρτοκυκλική ή έλλειπτική μορφή. Στόν άξονα και των δυο προσόψεων υπάρχει τó κεντρικό θύρωμα εισόδου με τη συνηθισμένη lunette πάνω από τó εθύγραμμο άνώφλι (τό θύρωμα, ειδικότερα, του Sant'Andrea χρονολογείται στα 1475. Βλ. Ed. Arslan, Gothic Architecture in Venice, εκδ. Phaidon, London, 1972, σ. 350, σημ. 66, όπου και ή σχετική βιβλιογραφία). Στόν ίδιο άξονα, πιο ψηλά από τó θύρωμα, υπάρχει και ένας κυκλικός φεγγίτης, ενώ εκατέρωθεν ανοίγονται παράθυρα με ήμικυκλικά ή όξυκόρυφα άνώφλια. Για τις δυο εκκλησίες βλ. U m b. Franzoi και Dina di Stefano, Le chiese di Venezia, Venezia, 1976, σ. 89 και 491, αντίστοιχα, G. Lorenzetti, Venice and its Lagoon, Ist. Poligrafico dello Stato, Roma, 1961, σ. 487 και 300, αντίστοιχα, και Ed. Arslan, ένθ' άν. σ. 33 και 29, αντίστοιχα.

γοθτικής εκκλησιαστικής αρχιτεκτονικής, γεγονός πάντως που έρχεται να δηλώσει ή υπόλοιπη κυρίως διαμόρφωση του τοίχου της πρόσοψης της εκκλησίας.

Ἡ μετάβαση, λοιπόν, από την περιοχή τῶν στεγῶν στὰ κατακόρυφα επίπεδα τῶν δυὸ ὀρατῶν πλευρῶν τοῦ κτηρίου γίνεται μ' ἓνα ὀριζόντιο γείσο, πὸ ἀντικαθιστᾶ τὴν ἀντίστοιχη ὀριζόντια γραμμὴ τοῦ γραπτοῦ προτύπου. Ἡ πρόσοψη χαρακτηρίζεται ὄχι μόνον ἀπὸ μιὰ ἀπόλυτη συμμετρία ἀλλὰ καὶ τὴν τριαδικὴ διαίρεση B-A-B- τοῦ ὑποδείγματος (Πίν. 35α καὶ 36α), μὲ φαρδύτερο δηλαδὴ τὸ μεσαῖο ἄνοιγμα καὶ στενότερα τὰ δυὸ ἐκατέρωθεν. Τὰ δυὸ ἄκρα ἡμικυκλικά τόξα τοῦ προτύπου μετατρέπονται σὲ ὑψηλόκορμα ἄνοιγματα μὲ ἡμικυκλικὸ ἀνώφλι, ἐνῶ τὸ μεσαῖο καὶ πολὺ μεγαλύτερο θύρωμα τῆς κεντρικῆς εἰσόδου τονίζεται μ' ἓνα ἀνακουφιστικὸ τόξο, τοῦ ὁποῦ ἡ μορφή προέρχεται καὶ πάλι ἀπὸ τὸ τρίλοβο τόξο τοῦ τύπου τῆς προμετωπίδας τοῦ Βατικανοῦ (Πίν. 35α καὶ 36α). Μέσα σ' αὐτό, ἐγγράφεται τώρα, χωρὶς ἀλλαγὲς τοῦ χρωματικοῦ τόνου, τὸ στηθάριο ἐνὸς Ἁγίου, προφανῶς τοῦ Ἁγ. Δημητρίου, στὸν ὁποῖο εἶναι φανερὸ πὸς εἶναι ἀφιερωμένη ἡ ἐκκλησία. Τὰ βενετογοθτικὰ βιώματα τοῦ ζωγράφου ἐκδηλώνονται τώρα μὲ τὴν ἐγγραφὴ τοῦ τρίλοβου καὶ λιθόγλυπτου αὐτοῦ τόξου μέσα σ' ἓνα ὀρθογωνικὸ πλαίσιο, τοῦ ὁποῦ τὰ δυὸ ἐκατέρωθεν τριγωνικὰ κενὰ κοσμοῦνται μ' ἓνα ρόδακα, ἔτσι ὥστε τὸ σύνολο νὰ θυμίζει ἔντονα ἀνάλογες μορφὲς βενετογοθτικῶν θυρωμάτων (lunette). Τέλος, ἡ τριαδικὴ διαίρεση τῆς πρόσοψης δηλώνεται σαφέστερα μὲ τὴν παρουσία, ἀνάμεσα στὰ τρία τῆς ἄνοιγματα, δυὸ παραστάδων ἢ ἀντηρίδων μὲ ἐπίκρανα, πὸ ἐρχονται νὰ ἀντικαταστήσουν τοὺς δυὸ ἀντίστοιχους δίδυμους κίονες μὲ κόμπο τοῦ προτύπου (Πίν. 35α καὶ 36α), οἱ ὁποῖοι, καθὼς ἔκρινε ὁ ζωγράφος, δὲν μπορούσαν πλέον νὰ παρουσιασθοῦν στὴν πρόσοψη τῆς ἐκκλησίας. Οἱ ἴδιες παραστάδες ἐμφανίζονται καὶ στὴν προοπτικὰ δοσμένη πλάγια ὄψη, στὴν ὁποία ἐπαναλαμβάνεται, ἀφαιρετικά, τὸ θεματολόγιο τῆς πρόσοψης. Τέλος, στὸ λιθόγλυπτο δίλοβο τόξο τοῦ ἐπίπεδου κωδωνοστασίου, πὸ ἐγγράφεται μέσα σ' ἓνα ὀρθογωνικὸ λίθινο πλαίσιο μὲ τὰ χαρακτηριστικὰ του διάκενα, ἔχουμε μιὰ συνηθισμένη μορφή τῆς βενετογοθτικῆς ἀρχιτεκτονικῆς, στὴν ὁποία διακρίνει κανεὶς καὶ πάλι τὶς σαφεῖς αὐτὲς δυτικὲς ἐπιρροὲς πὸ ἔχει ἐπισημάνει ὁ Χατζηδάκης<sup>33</sup>.

33. Ἡ μελέτη τῶν δυτικῶν αὐτῶν ἐπιρροῶν τῆς πρόσοψης καὶ τοῦ κωδωνοστασίου μὲ ὀδηγεῖ στὸ συμπέρασμα ὅτι ὁ ζωγράφος δανεῖζεται, σποραδικά, διάφορα καὶ ποικίλα ἐπιμέρους στοιχεῖα διαμόρφωσης θυρωμάτων καὶ κωδωνοστασίων ἀπὸ ἐκκλησίες μιᾶς βενετοκρατούμενης περιοχῆς (π.χ. τῆς Κρήτης) καὶ τίποτε περισσότερο. Ἐφόσον ὅμως δεχθοῦμε καὶ μερικὲς πολὺ μακρινὲς ἀντιστοιχίες, παράλληλα μ' ἐκείνη τῆς ἀναμφισβήτητα χρησιμοποιούμενης ἀπὸ τὸν καλλιτέχνη παράστασης τοῦ τύπου τῆς προμετωπίδας τοῦ Βατικανοῦ κώδικα τῶν ὀμιλιῶν τοῦ Κοκκινοβάφου, ἀνάμεσα στὴν πρόσοψη

Ἄλλὰ ἡ τόσο ἐντυπωσιακὴ αὐτὴ, μέσα στὸ χρυσὸ τῆς σταθερὸ κάμπο, προοπτικὴ ἀναπαράσταση τῶν «Ἁγ. Ἀποστόλων» προοριζόταν νὰ ἀποτελέσει, γιὰ μακρὸ χρονικὸ διάστημα, πηγὴ ἔμπνευσης γιὰ δυὸ ἐπάνουμους τώρα δημιουργοὺς. Πρῶτος, σὲ μιὰ χρονολογικὴ κατὰταξη, ἀπ' αὐτοὺς εἶναι ὁ Κερκυραῖος Ἐμμανουὴλ Τζανφουρνάρης. Πράγματι, στὴν εἰκόνα τῆς κοίμησης τοῦ Ἁγ. Σπυρίδωνος (διαστ. 60,5 × 42,8 ἐκ.), ἀπὸ τὴν ἴδια Συλλογὴ, μὲ τὴ σκηνὴ τῆς κοίμησης στὸ κέντρο (Πίν. 37β) καὶ δεκατέσσερα εἰκονίδια τριγύρω μὲ σκηνὲς ἀπὸ τὸ βίο καὶ τὰ θαύματα τοῦ Ἁγίου, ἔργο τοῦ 1595, τόσο στὸ κεντρικὸ θέμα, πού ἀντιγράφει, ὅπως τονίζει ὁ Χατζηδάκης<sup>34</sup>, μὲ μικρὲς διαφορὲς τὴν εἰκόνα τῆς κοίμησης τοῦ Ἁγ. Δημητρίου, ὅσο καὶ σ' ἓνα ἀπὸ τὰ εἰκονίδια τῆς κάτω σειρᾶς πολὺ εὐκόλα διακρίνει κανεῖς τὴν ἐκκλησίαν τῆς προηγούμενης εἰκόνας. Στὴν πρώτη περίπτωσι, ἡ ἀντιγραφὴ εἶναι σχεδὸν ἀπόλυτα πιστὴ. Γίνεται μάλιστα μὲ τὶς ἴδιες περίπου προοπτικὲς συμβάσεις καὶ τὰ ἴδια περίπου χρώματα τοῦ προτύπου. Στὴ δευτέρῃ περίπτωσι, τὴν παράστασι ἑνὸς θαύματος τοῦ Ἁγ. Σπυρίδωνος πού φέρει τὴν ἐπεξηγηματικὴ ἐπιγραφὴ «ΥΠΟ ΑΓΑΡΗΝΩΝ ΜΕΛΛΟΝΤΩΝ ΦΩΝΕΥΘΗΝΑΙ»<sup>35</sup> (Πίν. 38α), ἀνάμεσα στὰ κτήρια πού ἐμφανίζονται μέσα σὲ περίβολο, ὑπάρχει καὶ μιὰ ἐκκλησίαν, ἀπὸ τὴν ὁποία λείπουν ὁ κεντρικὸς καὶ οἱ δυὸ ἀνατολικοὶ τρούλλοι τοῦ προτύπου, παραμένουν ὅμως οἱ δυὸ ἄλλοι πρὸς τὴν πρόσοψη, ὁ ἕνας θόλος μὲ τὸ τρίλοβο μετωπικὸ τόξο, τὸ δίλοβο κωδωνοστάσιον, καθὼς καὶ ἡ ἴδια ἡ πρόσοψη, πού παίρνει ἐδῶ τὴ μορφή ἑνὸς τοίχου πού διατρυπᾶται ἀπὸ μιὰ σειρὰ τοξωτῶν ἀνοιγμάτων.

Στὴν ἴδια Συλλογὴ τῆς Βενετίας ἀνήκει καὶ ἡ τελευταία εἰκόνα τῆς ὁμάδας. Πρόκειται γιὰ τὴ Βαϊοφόρο (διαστ. 60 × 47 ἐκ.), ἔργο, πιθανῶς, τοῦ Βενέδικτου Ἐμπορίου, τῶν ἀρχῶν τοῦ 17ου αἰῶνα (Πίν. 38β). Τὸ ἔργο ἀντιγράφει μὲ μικρὲς διαφορὲς, ὅπως ἔχει δεῖξει ὁ Χατζηδάκης, τὴ Βαϊοφόρο τοῦ ἀριθ. 42 τοῦ Καταλόγου, εἰκόνα τοῦ Δαμασκηνοῦ<sup>36</sup>. Στὴ θέση τῆς Ροτόντας τοῦ ναοῦ τοῦ Σολομώντα, πού βρίσκουμε στὶς διαφορὲς παραλλαγὰς τοῦ

(τονίζω, μόνον τὴν πρόσοψη, χωρὶς τοὺς τρούλλους) τῆς ἐκκλησίας τῆς εἰκόνας μας καὶ τὶς προσόψεις τῶν συγκεκριμένων αὐτῶν γοτθικῶν βασιλικῶν τῆς Βενετίας τοῦ 15ου αἰῶνα, πρέπει νὰ ὑποθέσουμε εἴτε ὅτι ὁ ζωγράφος εἶχε ἐπισκεφθεῖ τὴ Βενετία εἴτε ὅτι ἡ εἰκόνα αὐτὴ φιλοτεχνήθηκε ἀπ' αὐτὸν στὴν ἴδια τὴ Βενετία. Καὶ τοῦτο γιὰ τὴν εἰκόνα εἶδος λατινικῆς ἐκκλησίας, ἀπ' ὅσο εἶναι γνωστὸ ἀπὸ τὰ μνημεῖα πού διασώθηκαν π.χ. στὴν Κρήτη, τὶς Κυκλάδες ἢ τὴν Κέρκυρα, δὲν φαίνεται (καὶ εἶναι ἀπίθανο) νὰ ὑπῆρχαν σὲ κάποια βενετοκρατούμενη ἑλληνικὴ περιοχὴ. Τοῦτο, βέβαια, δὲν μπορεῖ ὅμως νὰ ἀποτελέσει καὶ ἀναμφισβήτητο συμπέρασμα, ἐξαιτίας τόσο τῆς ἀπώλειας πολλῶν μνημείων ὅσο καὶ τῶν ἀτελῶν γνώσεών μας γιὰ τὴν ἀρχιτεκτονικὴ πολλῶν ἀπ' αὐτὰ πού διασώθηκαν.

34. Chatzidakis, *Icons* κλπ., ἐνθ' ἀν. σ. 94.

35. Ἐνθ' ἀν. σ. 95.

36. Ἐνθ' ἀν. σ. 104.

ύστεροβυζαντινού και μεταβυζαντινού τύπου τῆς Βαϊοφόρου<sup>37</sup>, πού ἀκολουθεῖ και ὁ Δαμασκηνός, βλέπουμε τώρα, πίσω ἀπὸ τὴν πύλη τῶν τειχῶν τῆς Ἱερουσαλήμ και τοὺς δυὸ ἐκατέρωθεν πύργους της, τρεῖς ἡμισφαιρικούς τρούλλους μὲ πολυγωνικά τύπανα, ἀπὸ τοὺς ὁποίους ὁ μεσαῖος εἶναι ὁ μεγαλύτερος κεντρικός. Ἀνάμεσά τους, περικλείεται ὁ ἰδιότυπος θόλος μὲ τὸ τρίλοβο τόξο τῆς ἐκκλησίας τῆς εἰκόνας τῆς κοίμησης τοῦ Ἁγ. Δημητρίου<sup>38</sup>. Εἶναι φανερό πὼς γιὰ τὸν Ἐμπόριο(;) τὸ πολύτρουλλο αὐτὸ οἰκοδόμημα, πὸ ἀντιγράφει, εἶναι ἐξίσου ἐντυπωσιακὸ μὲ τὸ περικέντρο κτήριο τῆς Ροτόντας τοῦ ναοῦ τοῦ Σολομώντα τῶν καθιερωμένων παραστάσεων τῆς Βαϊοφόρου.

Ἄλλὰ τὸ ἐντυπωσιακὸ τοῦ προτύπου φαίνεται πὼς ὀδήγησε σὲ μιὰ ἀκόμη εὐρύτερη ἀπ' ὅσο θὰ μπορούσε κανεὶς νὰ ὑποθέσει διάδοσή του. Ἔτσι, ἀπὸ τὰ στοιχεῖα πὸ μᾶς εἶναι μέχρι τώρα γνωστά, προκύπτει ὅτι σαφεῖς ἀπηχῆσεις τῆς πεντάτρουλλης αὐτῆς ἐκκλησίας βρίσκουμε και στὸ Ἅγιον Ὅρος, σὲ μιὰ ἀρκετὰ μεταγενέστερη περίοδο και σ' ἓνα ἔργο μὲ λαϊκὸ περισσότερο χαρακτήρα. Πρόκειται γιὰ ἓνα ἀρχιτεκτόνημα πὸ ἐμφανίζεται σὲ εἰκόνα μὲ παράσταση τῆς Θεοτόκου και τοῦ Ἁγ. Ἀθανασίου, στὸ κοιμητηριακὸ παρεκκλήσι τῆς Μεγίστης Λαύρας, ἔργο τοῦ 1700 περίπου, κατὰ τὸν Παῦλο Μυλωνᾶ<sup>39</sup> (Πίν. 38γ). Εἰκονίζεται ἓνα ὄχυρωμένο μὲ σκαρπωτοὺς προμαχῶνες και ὑψηλοὺς πύργους σύνολο, πὸ προφανῶς ἀποδίδει ἓνα μοναστηριακὸ συγκρότημα τοῦ Ἁθῶ. Στὴ θέση τοῦ ὑποτιθέμενου Καθολικοῦ, παρουσιάζεται ἐδῶ ἓνα μολυβδοσκεπάστο πολύτρουλλο οἰκοδόμημα μὲ δυὸ ὀρθὰ διασταυρούμενες μεταξύ τους κεραίες, πὸ καλύπτονται μὲ δξυκόρυφες κεραμοσκεπάστες στέγες, οἱ ὁποῖες εἶναι φανερό πὼς ἐπέχουν τὴ θέση τῶν δυὸ καμαρῶν μὲ τὰ τρίλοβα μετωπικά τόξα τῆς πεντάτρουλλης ἐκκλησίας στὴν ὁποῖα ἀναφερθήκαμε.

Μιὰ ἄλλη ὄνομαστή και, συμπτωματικά, πεντάτρουλλη ἐκκλησία, μὲ ἀπηχῆσεις και στὴ λογοτεχνικὴ παραγωγή τῆς βενετοκρατούμενης Κρήτης, ἡ ἐκκλησία τοῦ Ἁγ. Μάρκου τῆς Βενετίας<sup>40</sup>, τῆς μεγάλης αὐτῆς μητρόπολης

37. Π. α. ν. Β ο κ ο τ ὀ π ο υ λ ο υ, Μιὰ πρῶμη κρητικὴ εἰκόνα τῆς Βαϊοφόρου στὴν Λευκάδα, ΔΧΑΕ, Θ' (1977 - 79), 311.

38. Ἡ ταύτιση ἔχει κιόλας γίνεῖ ἀπὸ τὸ Μ α ν. Χ α τ ζ η δ ἄ κ η, I c ὀ n e s, ἐνθ' ἀν. σ. 104.

39. Ρ. Μ υ λ ο ν ᾶ, Athos und seine Klosterlagen in alten Stichen und Kunstwerken Athen, 1963, πίν. 26.

40. «Πολλά ἔτον μέγας και ψηλὸς και πεικασμένος ἄρχος, ὁπὸ ἔδωσε και τὴν βουλήν κ' ἐκτίστη ὁ Ἅγιος Μάρκος.

Τὰ τέσσερα ἄλογα ἔφριξα τῆς Πόλης καμωμένα,  
πὼς στέκονται ἀπαναθεὸς στὴν πόρτα φορτωμένα  
και φαίνεται σε πῖλαλον τὰ παρδοφουμισμένα.

Ἄπαναθεὸς τῶν ἐκεινῶν στέκονται οἱ προφήται  
ἀνετρανίζω και θωρῶ τὸ φοῦμος τῶν προφήτων

τὸν ἅγιον Μάρκον τὸν χρυσόν, τὴν εὐμορφίαν τῶν λεόντων» κλπ.

του Έλληνισμού στα δύσκολα χρόνια της δουλείας, παριστάνεται, συνειδητά τώρα, στην πολυπρόσωπη και υπογραμμένη από το Γεώργιο Κλόντζα (1540 - 1608)<sup>41</sup> εικόνα του (ΣΠΟΥΔΙ ΚΑΙ ΚΟΠΟΣ ΤΟΥ ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΚΛΟΝΤΖΑ), που εικονογραφεί το «Έπί Σοί χαίρει» και άλλους ύμνους της Παναγίας, καθώς και τους Άγ. Πάντες<sup>42</sup>. Το έργο (διαστ. 71,5 × 47 εκ.) ανήκει και πάλι στη Συλλογή εικόνων του Έλληνικού Ίνστιτούτου της Βενετίας και είναι γνωστό πώς χρησίμευσε, πολύ άργότερα, ως υπόδειγμα στο Θεόδωρο Πουλάκη (1622 ci - 1692) για την εικόνα του «Έπί Σοί χαίρει» του Μουσείου Μπενάκη<sup>43</sup>.

Ο Κλόντζας επιχειρεί έδω, με μιá δεξιοτεχνία μικρογράφου, νά συνδυάσει πολλά και διαφορετικά θέματα σε μιá εξαιρετικά πλούσια σύνθεση, περιορισμένων όπωσδήποτε διαστάσεων<sup>44</sup>. Στο πάνω μέρος της εικόνας (Πίν. 39α), κεντρικό θέμα είναι μιá ένθρονη βρεφοκρατούσα Θεοτόκος, μέσα σε μιá άκτινοβόλο δόξα. Η τελευταία περιβάλλεται από μιá σειρά από όμοκεντρους κύκλους, που εικονογραφοῦν διάφορους οίκους από το «Έπί Σοί χαίρει», το «Πάσα πνοή» και τόν Άκάθιστο Ύμνο, καθώς και το ζωδιακό κύκλο<sup>45</sup> και το Δωδεκάροτο. Ο θρόνος στεγάζεται με ένα προοπτικά δοσμένο σύνολο πέντε ήμισφαιρικών και μολυβδοσκέπαστων τρούλλων που περιβάλλονται, στη βάση τους, από ένα ανοικτόχρωμο στηθαίο, με κατακόρυφα κολονάκια, και περικλείουν, στο ύποτιθέμενο έσωτερικό του αρχιτεκτονήματος, ένα φραγμένο με μεταλλικό κιγκλίδωμα σκουρόχρωμο άνοιγμα. Το κιγκλίδωμα αποτελείται από όριζόντιες και κατακόρυφες ράβδους, ένα είδος «περαστικής» σιδεριάς συνηθισμένης τόσο στην Κρήτη όσο και τη Βενετία, και ή

Ἄ ν ω ν ὄ μ ο υ, Διήγησις τῆς φουμιστῆς Βενετίας, σ. 15 - 22. Τό ἔργο χρονολογεῖται στό 15ο αἰώνα καί ὁ ἄγνωστος ποιητής, καθώς παρατηρεῖ ὁ Σ τ υ λ. Ἄ λ ε ξ ί ο υ (Κρητική Ἀνθολογία, Ἡράκλειον, 1969, σ. 34), εἶναι, πιθανότατα, Κρητικός.

41. Γιά τὰ μέχρι σήμερα γνωστά βιογραφικά στοιχεῖα τοῦ Κλόντζα βλ. Ἄ θ α ν. Π α λ ι ο ὄ ρ α, Ὁ ζωγράφος Γεώργιος Κλόντζας καί αἱ μικρογραφίαι τοῦ κώδικος αὐτοῦ, ἔκδ. Γρηγόρη, Ἀθήναι, 1977, σ. 28 κ.έ., ὅπου καί ἡ σχετική βιβλιογραφία.

42. Chatzidakis, Icônes κλπ., ἐνθ' ἄν. σ. 75.

43. Τό ἴδιο ἰσχύει καί γιά τήν εἰκόνα «Έπί Σοί χαίρει» τῶν Ἰωαννίνων, ἔργο τοῦ ἴδιου ζωγράφου, ἐνῶ στήν περίπτωση τῆς εἰκόνας τοῦ Μουσείου Μπενάκη, καθώς διαπιστώνει ὁ Ἰ. Κ. Ρ η γ ὄ π ο υ λ ο ς, Ὁ ἅγιογράφος Θεόδωρος Πουλάκης καί ἡ φλαμανδική χαλκογραφία, ἔκδ. Γρηγόρη, Ἀθήναι, 1979, σ. 140, ὁ Πουλάκης αἱ μὲν «ἐχρησιμοποίησε τὸ σχῆμα τῆς ἀνωτέρω εἰκόνας τοῦ Κλόντζα, ἀλλά συγχρόνως ἀπεμακρύνθη ἐκεῖνης κατά τήν εἰκονογραφίαν». Γιά τή σχετική μέ τίς δυὸ αὐτὲς εἰκόνας τοῦ Πουλάκη βιβλιογραφία βλ. ἐνθ' ἄν. σ. 282, σημ. 2, 3, 7 καί 8 καί σ. 153.

44. Chatzidakis, Icônes κλπ., ἐνθ' ἄν. σ. 75 - 77.

45. Ὁ Μ α ν. Χ α τ ζ η δ ἄ κ η ς ἔχει ἐπισημάνει τὴν χρησιμοποίησιν τῶν χαλκογραφῶν τοῦ Jean Sadeler (τοῦ 1585) στήν εἰκονογράφησιν τοῦ ζωδιακοῦ κύκλου. Βλ. Icônes, ἐνθ' ἄν. σ. 77, σημ. 4. Πρβλ. καί Ἰ. Κ. Ρ η γ ὄ π ο υ λ ο ς, ἐνθ' ἄν. σ. 182 καί πίν. 46 - 51.

παρουσία του ἐκεῖ, πίσω ἀπὸ τὸ θρόνο, εἶναι, καταρχήν, ἀλλόκοτη<sup>46</sup> καὶ ἀπαιτεῖ, νομίζω, κάποια ἐρμηνεία.

Τὸ θέμα, ἐξάλλου, τοῦ μολυβδοσκεπάστου τρούλλου μὲ τὸ ἀνοιχτόχρωμο αὐτὸ στηθαῖο ἢ κιγκλίδωμα στὴ βάση του ἐμφανίζεται, βέβαια, καὶ στὰ δυὸ κυκλοτερῆ οἰκοδομήματα (πύργους), στὸ πάνω μέρος τῆς εἰκόνας, καθὼς καὶ σὲ πολλές παραστάσεις τοῦ εἰκονογραφημένου κώδικα τοῦ Κλόντζα τῆς Μαρκιανῆς Βιβλιοθήκης, ἔργου τῆς περιόδου 1590-92, ὅπως π.χ. στὴν παράσταση τοῦ μυθικοῦ βασιλιᾶ Δάν τῆς Ἱερουσαλήμ<sup>47</sup> τοῦ φ. 174<sup>r</sup> (Πίν. 40α). Καινούριο ὅμως στοιχεῖο ἐδῶ εἶναι αὐτὸ τὸ ἴδιο τὸ σύνολο τῶν προοπτικᾶ σχεδιασμένων πέντε μολυβδοσκεπάστων τρούλλων μὲ τὸ ἀνοιχτόχρωμο στηθαῖο καὶ τὸ περίεργο, τετραγωνικὸ σχεδίου, μεταλλικὸ κιγκλίδωμα ποὺ αὐτοὶ στεγάζουν, πίσω ἀκριβῶς ἀπὸ τὸ ἐρεισίνωτο τοῦ θρόνου. Εἶμαι, λοιπόν, βέβαιος πὼς ἔχουμε ἐδῶ μιὰ μικρογραφικὴ σύνθεση χαρακτηριστικῶν στοιχείων ἀπὸ τὸ κεντρικὸ τμῆμα τῆς πρόσοψης τῆς ἐκκλησίας τοῦ Ἁγ. Μάρκου τῆς Βενετίας, ὅπως τὴν εἶχε γνωρίσει ὁ Κλόντζας μὲσω τοῦ ὀνομαστοῦ καὶ ἀκριβέστατου στίς λεπτομέρειές του, μεγάλων διαστάσεων πίνακα τοῦ Gentile Bellini μὲ τὴν παράσταση τῆς λιτανείας τοῦ Τιμίου Σταυροῦ μπροστὰ στὴ βασιλικὴ τοῦ Ἁγ. Μάρκου, ἔργο τοῦ 1496<sup>48</sup> (Πίν. 40β). Ἐκεί προέρχονται ὅλα τὰ παραπάνω στοιχεῖα, ἀπὸ τὰ ὁποῖα ἐκεῖνο τοῦ μεταλλικοῦ ὑαλοστάσιου, ποὺ ἀκόμη καὶ σήμερα φράσσει τὸ μεγάλο ἄνοιγμα ποὺ ὀρθώνεται πίσω ἀπὸ τὰ τέσσερα ἐπιχρυσωμένα μπρούτζι-

46. Εἶναι χαρακτηριστικὸ ὅτι στὴν εἰκόνα «Ἐπὶ Σοὶ χαίρει» τοῦ Μουσείου Μπενάκη (βλ. Ρη γ ό π ο υ λ ο, ἐνθ' ἄν. πίν. 38 καὶ 39), ὁ Πουλᾶκης ἀντιγράφει μὲν ἀπὸ τὸν Κλόντζα τὴν πολὺτρούλλη κατασκευὴ ποὺ καλύπτει τὸ θρόνο ὄχι ὅμως καὶ τὸ κιγκλίδωμα, ποὺ περικλείουν οἱ τρούλλοι στὴν εἰκόνα τοῦ Κλόντζα καὶ τὸ ὁποῖο βρίσκει, ἀσφαλῶς, ὁ Πουλᾶκης ὄχι μόνον ἀλλόκοτο ἀλλὰ καὶ ἀκατανόητο.

47. Πρόκειται γιὰ τὸν κώδικα Marc. Graec. Cod. Cl., VII, 22 (=1466). Φωτογραφία τῆς ἀναφερόμενης παράστασης βλ. στὸν Ἁ θ. Π α λ ι ο ῦ ρ α, ἐνθ' ἄν. εἰκ. 351.

48. Ὁ πίνακας ἔγινε μετὰ ἀπὸ σχετικὴ ἀνάθεση ποὺ πῆρε ὁ Bellini ἀπὸ τὴ Scuola Grande di San Giovanni Evangelista, στὴν ὁποία ὁ Filippo dei Masseri εἶχε προσφέρει κομμάτι ἀπὸ τίμιο ξύλο ποὺ εἶχε φέρει ἀπὸ τὴν Κωνσταντινούπολη. Ὁ πίνακας φέρει τὴ χρονολογία τοῦ 1496, καθὼς καὶ τὴν ὑπογραφή τοῦ Gent. Bellini. Περιγραφή τοῦ πίνακα αὐτοῦ, ποὺ ἐκτίθεται τῶρα στίς Gallerie dell'Accademia τῆς Βενετίας, βλ. στὸν G. L o r e n z e t t i, ἐνθ' ἄν. σ. 687. Πρβλ. B e r n. B e r e n s o n, Italian Pictures of the Renaissance, Venetian School, I, ἔκδ. Phaidon, London, 1957, σ. 28, A n d r é C h a s t e l, Italian Art, ἔκδ. Faber, London, 1971, σ. 199 καὶ G. C. A r g a n, Storia dell'arte Italiana, 2, ἔκδ. Sansoni, Firenze, 1970, σ. 334 - 35.

Ὁ Ἁ θ. Π α λ ι ο ῦ ρ α ς, ἐνθ' ἄν. σ. 230, κάνει τὸ συλλογισμὸ ὅτι εἶναι πιθανὸ νὰ ἔχει μμηθεῖ ὁ Κλόντζας τὴν παράσταση τοῦ πίνακα αὐτοῦ τοῦ Bellini στὸ γνωστὸ σχέδιό του (τοῦ εἰκονογραφημένου κώδικά του τῆς Μαρκιανῆς), ποὺ μᾶς παρουσιάζει τὴν πομπὴ τοῦ Corpus Domini κατὰ τὴ διάρκεια τῆς ὁμώνυμης γιορτῆς, ἐμπρὸς στὴ βασιλικὴ τοῦ Ἁγίου Μάρκου καὶ τὸ δουκικὸ ἀνάκτορο τοῦ Χάνδακα.

να άλογα τών λαφύρων του Dandolo από τη λεηλατημένη Πόλη<sup>49</sup>, παρουσιάζεται μόνο σ' αυτό τον πίνακα, άνάμεσα σ' όλα τά γνωστά ζωγραφικά και χαρακτηριστικά έργα του 15ου - 16ου αιώνα με παραστάσεις της φημισμένης βασιλικής. Ο Κλόντζας κατόρθωσε, μέσα σε μιá εξαιρετικά περιορισμένη επιφάνεια, να αποδώσει, με έξυπνο τρόπο και λιτά μέσα, γνωρίσματα του μνημείου που του είχαν κάνει έντύπωση στο ύπόδειγμα που είχε υπόψη του. Και άσφαλώς ή πρόθεσή του να προσαρμόσει τά γνωρίσματα αυτά μέσα στο περίγραμμα της δόξας που περιβάλλει την ένθρονη Παναγία έξυπηρετούσε μιá έσκεμμένη του ένέργεια, να έντάξει δηλαδή και τοποθετήσει το κεντρικό αυτό θέμα της εικόνας του μέσα στη μεγάλη και διάσημη για τους συγχρόνους του συμπατριώτες βασιλική, τόν καθεδρικό ναό της Βενετίας, του ισχυρού άκόμη αυτού κέντρου, στο όποιο υπαγόταν και από το όποιο προστατευόταν ή ίδια του ή πατρίδα. Νομίζω, δηλαδή, πώς μπορεί κανείς να δια-

49. Όπως προκύπτει από την ψηφιδωτή παράσταση της ίδιας της πρόσοψης του μνημείου, που χρονολογείται στο τρίτο τέταρτο του 13ου αιώνα και σώζεται άθικτη στο τύμπανο του άνακουφιστικού τόξου της λεγόμενης πόρτας του Άγ. Άλυπίου (S. Alipio), μιás από τις εισόδους στο κτήριο, στη δυτική πλευρά (πρόσοψη) της έκκλησίας, τά τέσσερα αυτά γλυπτά είχαν τοποθετηθεί εκεί λίγες μόλις δεκαετίες μετά το 1204, ένθ για πρώτη φορά περιγράφονται με θαυμασμό από τόν ποιητή Πετράρχη που είχε κληθεί, στα 1364, να παρακολουθήσει τις λαμπρές γιορτές που όργάνωσε ή Signoria για την ύποταγή των έπαναστατημένων βενετών άποίκων της Κρήτης (βλ. Licia Borelli Vlad και Anna Guidi Toniato, *The Origins and Documentary Sources of the Horses of San Marco* στο *The Horses of San Marco*, Venice, Venice, 1979, σ. 128). Φυσικά, το μεγάλο ήμικυκλικό τόξο της πρόσοψης, πίσω άκριβώς από τά τέσσερα άλογα, διατηρεί στο ψηφιδωτό αυτό, την άρχική του (βυζαντινή) μορφή της κατασκευής του 1063 - 1094: πεντάλοβο παράθυρο κάτω και τρία τοξωτά άνοιγματα πιό πάνω, έγγεγραμμένα όλα μέσα στο ήμικύκλιο του τόξου. Βλ. Marilyn Perry, *The Trophies of San Marco, Legend, Superstition and Archaeology in Renaissance Venice*, στο *The Horses of San Marco*, Venice, Venice, 1979, σ. 104 - 105, R. Krautheimer, *Early Christian and Byzantine Architecture*, ένθ' άν. σ. 432 - 33 και εικ. 367 και G. Lorenzetti, ένθ' άν. σ. 169 και 170 - 71. Τέλος, άξίζει να σημειωθεί ότι τά τέσσερα αυτά άλογα έμφανίζονται και σε (δυτικά) σχεδιάσματα ή μικρογραφημένους κώδικες παλιότερους από τόν πίνακα του Bellini, τά όποια όμως είναι όλωσδιόλου παράλογο να υποθέσει κανείς πώς τά γνώριζε ο Κλόντζας. Γι' αυτά βλ. Fr. Valcanover, *The Horses of San Marco in Venetian Painting*, Κατάλογος της έκθεσης των άλόγων στο Λονδίνο (*The Horses of San Marco*, Venice), Venice, 1979, σ. 81. Το πέτρινο, έξάλλου, σιηθαίο με τη σειρά των όρθοστατών και τόν χειρολισθήρα, που έμφανίζεται, στον πίνακα του Bellini (Πίν. 40β), το επίπεδο όπου τά τέσσερα πουούτζινα άλογα, στοιχείο που ύπάρχει και σήμερα στην πρόσοψη της βασιλικής του Άγ. Μάρκου, δίνει στον Κλόντζα την ιδέα να περιβάλει και αυτός τη βάση των τρούλλων της εικόνας του μ' ένα επίσης άλλόκοτο στην όρθοδοξη ναοδομία στοιχείο, ένα κιγκλίδωμα δηλαδή (Πίν. 39α), το όποιο μάλιστα έμφανίζεται και στην παράσταση του μυθικού βασιλιά Δάν της Ίερουσαλήμ (Πίν. 40α) του εικονογραφημένου κώδικα του Κλόντζα της Μαρκιανής, έργο στο όποιο θα άναφερθομε και πιό κάτω.

κρίνει πίσω από την πρόθεση αυτή του ζωγράφου μιὰ ιδεολογία και ἕνα συμβολισμό πού θά μᾶς γίνει ἐναργέστερος ὅταν δοῦμε, σέ λίγο, καί ἄλλες ἀπληγήσεις του στήν ἴδια αὐτή εἰκόνα. Ἐκεῖνο πού πρέπει νά ἐξετάσουμε τώρα εἶναι πῶς εἶχε φθάσει ὁ Κλόντζας στή γνωριμία αὐτοῦ τοῦ πίνακα τοῦ Bellini. Ἔχει, βέβαια, ὑποθεθεῖ ἀπό μερικούς ἐρευνητές ὅτι ὁ Κλόντζας εἶχε παραμείνει στή Βενετία γιά καιρό<sup>50</sup>, ὁπότε ἀσφαλῶς θά μπορούσε ἐκεῖ ὄχι μόνον τόν πίνακα τοῦ Bellini ἀλλά καί τὸ ἴδιο τὸ μνημεῖο νά ἔχει γνωρίσει πολὺ καλά. Πιστεύω ὅμως πῶς ὁ Κλόντζας δὲν ἔχει, στήν περίπτωσή μας, ὑπόψη του τὸ ἴδιο τὸ μνημεῖο ἀλλά τόν πίνακα τοῦ Bellini. Τοῦτο θά μπορούσε νᾶχει γίνει στήν Κρήτη καί ὄχι κατ' ἀνάγκη στή Βενετία, ἀφοῦ ἔχουμε τήν πληροφορία ὅτι σέ λατινικές ἐκκλήσεις τοῦ Χάνδακα ὑπῆρχαν ἔργα ὀνομαστών ζωγράφων τῆς ἰταλικῆς Ἀναγέννησης, ἀνάμεσα στοὺς ὁποίους ἀναφέρεται καί ὁ Bellini<sup>51</sup>. Ἄν ἡ πληροφορία εἶναι σωστή, μᾶλλον θά ὑπέθετε κανεῖς τήν παρουσία ἀντιγράφων, ἕνα ἀπὸ τὰ ὁποῖα μπορεῖ νά ἦταν τὸ παραπάνω ἔργο τοῦ Gentile πού ἦταν ἤδη ὀνομαστό στήν ἐποχὴ του, πιθανὸν ἀναρτημένο μέσα στή δουκικὴ βασιλικὴ τοῦ Ἁγ. Μάρκου τοῦ Χάνδακα. Ἐξάλλου, ὁ Κλόντζας χρησιμοποιοεῖ σ' αὐτὴ τὴν εἰκόνα του καί ἄλλες συγκεκριμένες (χαραγμένες) παραστάσεις τοῦ Ἁγ. Μάρκου ἢ καί ὀλόκληρης τῆς Βενετίας, πού κυκλοφοροῦσαν αὐτὴ τὴν ἐποχὴ καί στήν Κρήτη.

Πράγματι, στὸν ἀριστερὸ τριγωνικὸ χῶρο τοῦ κάτω ἄκρου τοῦ πάνω τμήματος τῆς εἰκόνας, ὅπου περιλαμβάνονται σκηνές ἀπὸ τὴν Παλαιὰ Διαθήκη<sup>52</sup>, παριστάνεται ἕνα σύνολο τεσσάρων κυκλοτερῶν οἰκοδομημάτων, στεγασμένων καί πάλι μὲ μολυβδοσκεπάστους τρούλλους μὲ κυλινδρικά τύμπανα καί παράθυρα, στὸ κάτω μέρος τῶν ὁποίων προβάλλει τὸ γέισο μιᾶς στέγης καί στὸ μέσο της ἡ κορυφὴ ἐνὸς ὀξυκόρυφου ἀετώματος (Πίν. 39β), τὸ ὁποῖο θυμίζει καί τὸ σχέδιο τοῦ φ. 174<sup>r</sup> τοῦ κώδικα τοῦ Κλόντζα (Πίν. 40α). Νομίζω πῶς ἐδῶ ἀνιχνεύει κανεῖς μιὰ ἐλεύθερη ἀντιγραφή καί, πιθανόν, παρερμηνεία, τοῦ χαραγμένου σχεδιάσματος τοῦ Cesare Vacellio (Πίν. 40γ), πού παρουσιάζει τὸν Ἅγιο Μάρκο τῆς Βενετίας, ὅπως φαινόταν

50. Chatzidakis, *Icones* κλπ. ἐνθ' ἄν. σ. 98. Πρβλ. καί Ἁθ. Παλιούρα, ἐνθ' ἄν. σ. 28, σημ. 5. Ὅπως ὅμως σημειώνει ὁ τελευταῖος, ἐνθ' ἄν. σ. 235, «Ὡς ἤδη ὑπεγράμμισαμεν εἰς τὰ βιογραφικὰ τοῦ ζωγράφου, οὗτος διέμενε συνεχῶς εἰς Χάνδακα. Δὲν ἀποκλείεται νά ἐταξίδευσε μέχρι Βενετίας ἢ ἄλλης πόλεως τῆς Ἰταλίας. Ἄλλ' ἐκ τῶν συγκεντρωθέντων μέχρι τοῦδε βιογραφικῶν καί εἰκονογραφικῶν στοιχείων ἀγόμεθα εἰς τὸ συμπέρασμα, ὅτι μᾶλλον δὲν ἐγνώρισεν ἐκ τοῦ πλησίον τὴν Βενετίαν».

51. Δὲν εἶναι βέβαια γνωστὸ σὲ ποιὸν ἀπὸ τοὺς Bellini ἀναφέρεται ἡ εἰδηση, βλ. Νικ. Δραυδάκη, Ὁ Ἐμμανουὴλ Τζάνε Μπουνιαλῆς θεωρούμενος ἐξ εἰκόνων του σωζομένων κυρίως ἐν Βενετία, Ἀθήναι, 1962, σ. 9. Ὁ Gentile, πάντως, ἦταν ὁ πιὸ διάσημος.

52. Chatzidakis, *Icones* κλπ., ἐνθ' ἄν. σ. 75.



από τὸ ἐσωτερικὸ τῆς αὐλῆς τοῦ Palazzo Ducale, ἔργο πού τυπώθηκε καὶ κυκλοφόρησε στὰ 1590<sup>53</sup>.

Πολὺ σωστὴ ἀποδεικνύεται, ἐπίσης, ἡ ἄποψη πού διατύπωσε ὁ Χατζηδάκης ὅτι ἡ θαλασσινὴ πολιτεία στὸ κάτω μέρος τῆς εἰκόνας, ὅπου εἰκονίζονται οἱ Ἅγ. Πάντες, μὲ τὴν ὁποία ἀποδίδει ὁ ζωγράφος τὴν «οὐράνια Ἱερουσαλήμ», θυμίζει μιὰ πόλη σάν τὴ Βενετία<sup>54</sup>. Μόνον πού καὶ πάλι ὁ Κλόντζας χρησιμοποιοεῖ ἓνα χαραγμένο ὑπόδειγμα, τὴν προοπτικὴ δηλαδή παράσταση τῆς Βενετίας πού εἶχε διαδόσει ἓνα γνωστὸ σχεδιάσμα τοῦ Erhard Reuwich, τὸ ὁποῖο, μαζί μὲ ἄλλα ἔργα τοῦ ἴδιου καλλιτέχνη, περιλαμβάνεται στὸ «Peregrinationes in terram sanctam» τοῦ Bernhard von Breydenbach (Maganza, 1486), πού γνώρισε πολλὲς ἐπανεκδόσεις στὰ τελευταῖα χρόνια τοῦ 15ου αἰώνα καὶ τὶς ἀρχὲς τοῦ 16ου αἰώνα<sup>55</sup>. Ἐτσι, στὸ δεξιὸ τμήμα τῆς παράστασης (Πίν. 41α), ζωγραφίζει ὁ Κλόντζας τὴν Punta della Dogana, τὴν ἄκρη δηλαδή, ἀπέναντι ἀπὸ τὴν πλατεία τοῦ Ἅγ. Μάρκου, τῆς νησίδας πάνω στὴν ὁποία ἐκτείνεται τὸ sestier τοῦ Dorsoduro, γνωστὸ σημεῖο ἐλέγχου καὶ εἰσόδου τῶν πλοίων πρὸς τὸ Canal grande, ὅπως αὐτὴ ἦταν στὰ τέλη τοῦ 15ου αἰώνα (Πίν. 41β). Πραγματικά, διακρίνει κανεῖς, στὸν Κλόντζα, δυὸ ἐπιμήκη οἰκοδομήματα, πού ἀπολήγουν σ' ἓνα πύργο μὲ τετράρριχτη στέγη. Καὶ τὰ δυὸ ἀντιγράφουν τὸ κτήριο τῆς Dogana τοῦ σχεδιάσματος τοῦ Reuwich (Πίν. 41β). Ὁ διπλασιαμὸς τοῦ τελευταίου ἀπὸ τὸν Κλόντζα γίνεται ἐπειδὴ αὐτὸς ἔχει ἀντιστρέψει τὴ φορά τῆς ἀντίστοιχης νησίδας, σὲ σχέση μὲ τὴ σωστὴ παρουσίασή της στὸ ὑπόδειμά του, καὶ ἀναγκάζεται ἔτσι νὰ κάνει μιὰ ἀνασύνθεση τοῦ ἀρχιτεκτονικοῦ συνόλου τοῦ προτύπου. Ἀπὸ τὸ ἴδιο (σχεδιάσμα καὶ τὴν ἴδια μάλιστα περιοχὴ του) τοῦ Reuwich προέρχεται καὶ τὸ λοξὰ τοποθετημένο διόροφο κτήριο μὲ τὴ μεγάλη δίρριχτη στέγη τοῦ Κλόντζα. Πρόκειται, ὅπως προκύπτει ἀπὸ τὸ πρότυπο (Πίν. 41β), γιὰ μιὰ μεγάλη ἐκκλησία, τῆς ὁποίας διακρίνει κανεῖς, στὸν Reuwich,

53. Βλ. G. Perocco καὶ Ant. Salvadori, *Civiltà di Venezia*, 2, Venezia, 1975, σ. 512, εἰκ. 646 καὶ 647, ὅπου γίνεται ἀντιπαραβολὴ τοῦ σχεδιάσματος τοῦ Vacellio καὶ μιᾶς φωτογραφίας πού δείχνει τὴν ἀντίστοιχη περιοχὴ τῆς αὐλῆς τοῦ Palazzo Ducale, ὅπως εἶναι σήμερα, καθὼς καὶ ἡ παρατήρηση ὅτι εἶναι ἀκριβῶς αὐτὸ τὸ χαραγμένο σχέδιο τοῦ Vacellio πού ἀποδεικνύει ὅτι στὰ 1590 δὲν ὑπῆρχε ἡ διόροφη loggia πού ἐπιστεγάζεται μ' ἓνα (ὑπαίθριο) ρολοῖ, ἀλλὰ φαίνεται ὀλίγελευρο τὸ μεγάλο ἡμικυκλικὸ τόξο τῆς νότιας πλευρᾶς τοῦ Ἅγ. Μάρκου, κάτω ἀκριβῶς ἀπὸ τὸν κεντρικὸ τροβλλο, πού κορυφώνεται μάλιστα σὲ μιὰ ἀετωματικὴ ἐπίστεψη πού προέκυπε ἀπὸ τὴ δίρριχτη στέγη του. Ἀπὸ κεῖ, πιστεῦω, προέρχεται καὶ ἡ ἀντίστοιχη μορφή τῆς εἰκόνας τοῦ Κλόντζα.

54. Chatzidakis, ἐνθ' ἄν. σ. 76.

55. Γιὰ τὴν πρώτη ἐκδοση (1486) καὶ τὶς πολλαπλὲς ἐπανεκδόσεις τοῦ ἔργου, καθὼς καὶ ὅλη τὴ σχετικὴ βιβλιογραφία, βλ. Διοβ. Φλάμπουρα, *Οἱ πῶς πιστὲς ἀπεικονίσαις παλιῶν ἐλληνικῶν πόλεων* στὸ ἄγνωστο «Ὀδοιπορικὸ» τοῦ Γερμανοῦ Bernhard von Breidenbach, Ζυγός, 8 (Μάιος - Ἰούνιος 1974), 20 - 31.

και την ανατολική της άψίδα, πάνω ακριβώς από το κτήριο της Dogana. Φυσικά, το ίδιο ισχύει και για το ψηλό κωδωνοστάσιο του Κλόντζα. Στην άριστερή, τώρα, πλευρά της ίδιας παράστασης της «ουράνιας Ίερουσαλήμ» (Πίν. 41γ) βλέπει κανείς το Palazzo Ducale της Βενετίας (το κτήριο με την ισόγεια τοξοστοιχία), που είναι φανερό πώς προέρχεται από το αντίστοιχο κτήριο του σχεδιάσματος του Reuwich (Πίν. 42α), ενώ προς το δεξιό άκρο της ίδιας νησίδας του Κλόντζα ξεχωρίζουν και οι δύο γνωστές κολόνες που σημαδεύουν την απόληξη της Piazzetta πάνω στο Canal grande (Πίν. 42α). Τα υπόλοιπα κτήρια αποτελούν πολύ ελεύθερες, σχεδόν φανταστικές διασκευές αρχιτεκτονημάτων, που δεν μπορούν να ταυτισθούν με κανένα συγκεκριμένο κτήριο του σχεδιάσματος του Reuwich. Είναι φανερό πώς ο Κλόντζας ενδιαφέρεται να αποδώσει τη γενική έντυπωση, τη γενική εικόνα της πόλης, με τα κανάλια και τα πολυάριθμα κωδωνοστάσια και τρούλλους εκκλησιών<sup>56</sup> και μόνο σε συγκεκριμένα επιφανή κτήρια ή γνωστές περιοχές της βενετσιάνικης τοπογραφίας ακολουθεί με μεγαλύτερη ακρίβεια το υπόδειγμά του. Τα σημεία όμως αυτά είναι περισσότερο από αρκετά για να προδώσουν το πρότυπο που χρησιμοποιεί.

Ήν όμως η Βενετία και ο Άγ. Μάρκος έχουν τη θέση που είδαμε στις προθέσεις του Κλόντζα, η ίδια η Κρήτη διατηρεί κι αυτή μιá εξέχουσα θέση στο θεματολόγιο του ζωγράφου. Έτσι, οι δυο σειρές των Αγίων, στο κάτω μέρος της εικόνας, πιστεύω ότι πλαισιώνουν την πρόσοψη του Καθολικού της Μονής Άρκαδίου (Πίν. 42β), το καλύτερο, πιθανόν, έργο της Κρητικής Άναγέννησης στον τομέα της μνημειακής εκκλησιαστικής και μοναστηριακής αρχιτεκτονικής<sup>57</sup>. Βέβαια, ο Κλόντζας προχωράει, και πάλι, σε μιá πιό προσωπική διασκευή του προτύπου (διατηρώντας όμως όλα τα βασικά του στοιχεία, όπως είναι ή τριμερής διαίρεση του κάτω μέρους με

56. Ο Χατζηδάκης, Ιδones κλπ., ενθ' άν. σ. 76 - 77, πρώτος συσχέτισε την παράσταση της ουράνιας Ίερουσαλήμ της εικόνας αυτής του Κλόντζα με το σχέδιο του φύλ. 106<sup>r</sup> του εικονογραφημένου του κώδικα της Μαρκιανής, για να διατυπώσει την πολλή σωστή, εξάλλου, παρατήρηση ότι η παράσταση των βενετσιάνικων στοιχείων (κωδωνοστάσια κλπ.) είναι ακόμη πιό σαφής στην εικόνα παρά στον κώδικα. Ο Άθ. Παλιούρας, ενθ' άν. σ. 235, βρίσκει την παράσταση του φύλ. 106, ολότελα φανταστική και συμπεραίνει (236) ότι «Τήν άποψιν ταύτην, ότι δηλαδή ο μικρογράφος κατά φανταστικόν τρόπον έσχεδίασε την Βενετίαν, ενισχύει και ή σύγκρισις προς τας πιστάς άπεικονίσεις της Βενετίας, τας γενομένας κατά τά τέλη του 15ου αι. υπό του χαράκτου Erhard Reywich διά το δδοιπορικόν του γερμανου Bernhard von Breidenbach». Η τωρινή άποκάλυψη των προτύπων που χρησιμοποιεί ο Κλόντζας τόσο στην εικόνα αυτή όσο και στον κώδικα της Μαρκιανής πιστεύω πώς λύνει όριστικά το όλο θέμα.

57. Για την αρχιτεκτονική της πρόσοψης του Καθολικού της μονής Άρκαδίου βλ. Ι. Δ η μ α κ ό π ο υ λ ο υ, 'Ο Sebastiano Serlio στο μοναστήρια της Κρήτης, ΔΧΑΕ, ΣΤ' (1972), 242 - 244. Πρβλ. και Ίστορία του Έλληνικου Έθνους, Ι, 'Η μεταβυζαντινή τέχνη (1453 - 1700) και ή άκτινοβολία της (Μ α ν. Χ α τ ζ η δ ά κ η ς), σ. 413.

κολόνες, ή κορύφωση πρὸς τὰ πάνω, οἱ κυκλοτερεῖς φεγγίτες κι ἀκόμη τὰ πλάγια πτερύγια – *volute* – κλπ.), ἢ ὁποία ὁμως ἐξακολουθεῖ νὰ δείχνει ὀλοφάνερα πὼς εἶχε ὑπόψη του εἴτε τὸ ἴδιο τὸ μνημεῖο (τέλειωσε στὰ 1587) εἴτε τὸ σχέδιό του (*modelo*), πού θὰ μπορούσε νὰ ἔχει δεῖ στὰ χέρια τοῦ ἄγνωστου σὲ μᾶς δημιουργοῦ του. Δὲν ὑπάρχει, πάντως, ἀμφιβολία, μετὰ τὴ διερεύνηση αὐτῆ, γιὰ τὴν ἀπήχηση πού εἶχε τὸ ἔργο αὐτὸ στὸν κύκλο τῶν ζωγράφων τοῦ Χάνδακα καί, εὐρύτερα, τῶν Κρητικῶν τῆς ἐποχῆς.

Ἄπο τὴν παραπάνω τώρα ἀνάλυση, προκύπτουν καί ὀρισμένα στοιχεῖα γιὰ τὴ χρονολόγηση τῆς εἰκόνας αὐτῆς τοῦ Κλόντζα. Ἔτσι, ἕνα πρῶτο *terminus post quem* εἶναι τὸ 1587, ἔτος περαίωσης τῆς πρόσοψης τοῦ Ἄρκαδίου, ἐνῶ ἕνα δεύτερο εἶναι τὸ 1590, ἔτος κυκλοφορίας τοῦ σχεδιάσματος τοῦ *Vacellio* μὲ τὴν παράσταση τῆς νότιας πλευρᾶς τοῦ Ἁγ. Μάρκου καί τῆς αὐλῆς τοῦ *Palazzo Ducale*. Κατὰ συνέπεια, τὸ ἔργο δὲν μπορεῖ νὰ εἶναι προγενέστερο τοῦ 1590.

Συμπεραίνει λοιπὸν κανεὶς πὼς ὁ Κλόντζας πρέπει νὰ τέλειωσε τὴν εἰκόνα του τὴν ἴδια περίπου περίοδο στὴν ὁποία χρονολογεῖται μὲ βεβαιότητα καί ὁ κώδικας τῆς Μαρκιανῆς (1590 - 92) ἢ λίγο ἀργότερα.

*ΙΟΡΔΑΝΗΣ ΔΗΜΑΚΟΠΟΥΛΟΣ*

## S U M M A R Y

### REPRESENTATIONS OF CONSTANTINOPOLITAN, VENETIAN AND CRETAN CHURCHES IN SOME POST-BYZANTINE ICONS

(PL. 35 - 42)

The five-domed structure almost identically depicted in the frontispieces of two 12th century illuminated manuscripts containing the Homilies of Kokkinobaphos (Pl. 35a, b) is believed to represent the Justinianic church of the Holy Apostles at Constantinople. To this explanation Xyngopoulos' opposition eventually contributed to our knowledge of other similar representations among which the one found in a 12th century liturgical roll (Pl. 36a) is akin to that portrayed in the original one of the Kokkinobaphos manuscripts (Pl. 35a). In both cases,

apart from the diagonal setting of the lead-covered domes there is also a colonnaded front with the axial interval surmounted by a trefoil arch (Pl. 35 $\alpha$ , 36 $\alpha$ ).

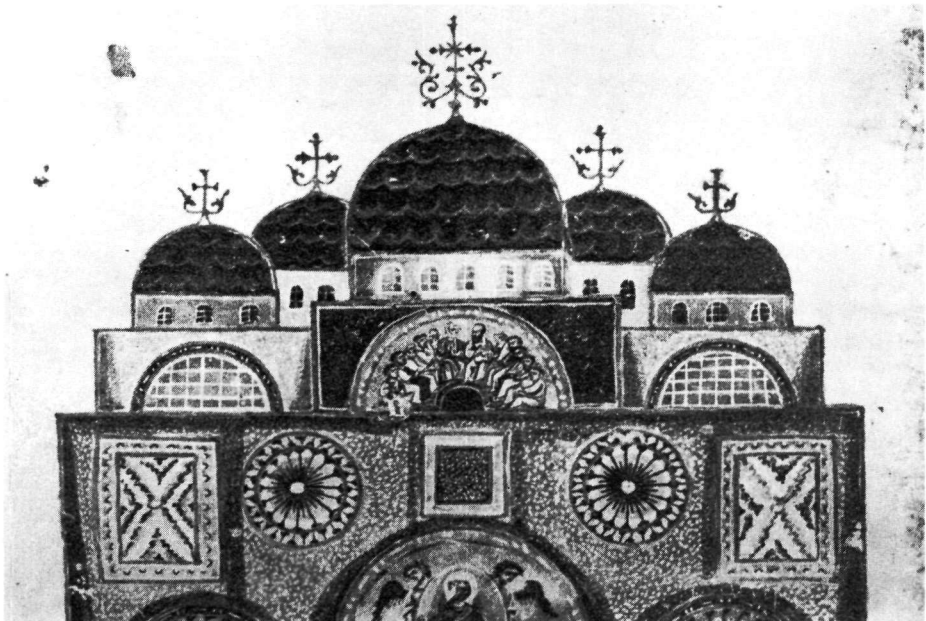
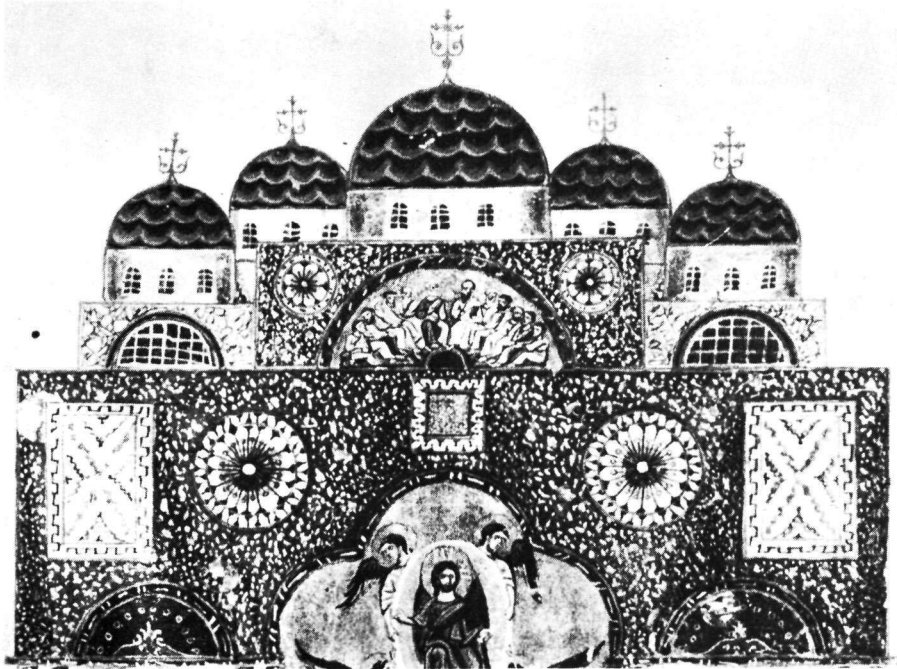
A mid 16th century icon depicting the Dormition of St Demetrius by unknown artist is dominated by the representation of a large and five-domed church of which the southern side thematically is only a poorer version of the front (Pl. 37 $\alpha$ ). The composition derives from earlier established examples illustrating either a scene of relic transfer or a Dormition (Menologium of Basil II - Pl. 36 $\beta$ , Ρεῖ). Yet, from the lead-covered domes of which the minor ones are again diagonally set, the trefoil arch adapted to form externally the vaults and the three-bayed front it is revealed that the painter based the perspective view of the depicted on a source identified with a typ of manuscript illumination akin to the above noted (Pl. 35 $\alpha$ , 36 $\alpha$ ). To make the extraordinary exterior of the church convincing to a Greek Orthodox eye the artist adapted a Venetian Gothic style to render other architectural features like the campanile etc. His attitude betrays the place of his origin, a presumably Venetian-occupied Greek territory.

Surprisingly enough, this unconscious representation of the Apostle Church became influential later on. This is deduced from Tzanfouraris' "Dormition of St Spyridon" dated in 1595 (Pl. 37 $\beta$ , 38 $\alpha$ ), Emporios' "Entry into Jerusalem" dated in early 17th century (Pl. 38 $\beta$ ) or even from an icon of vernacular style by unknown artist portraying St Athanasius dated in around 1700 (Pl. 38 $\gamma$ ).

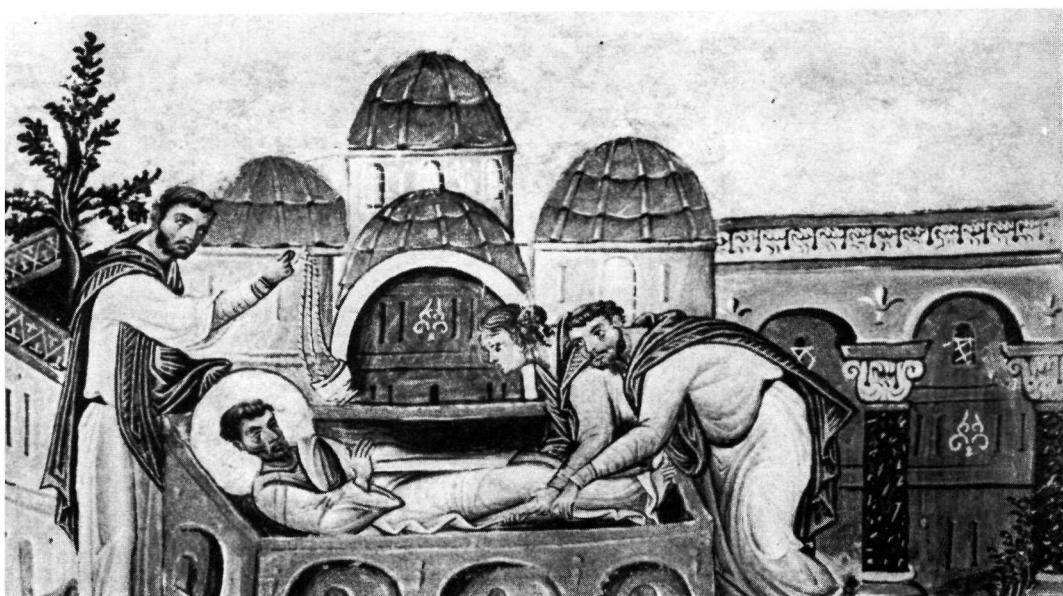
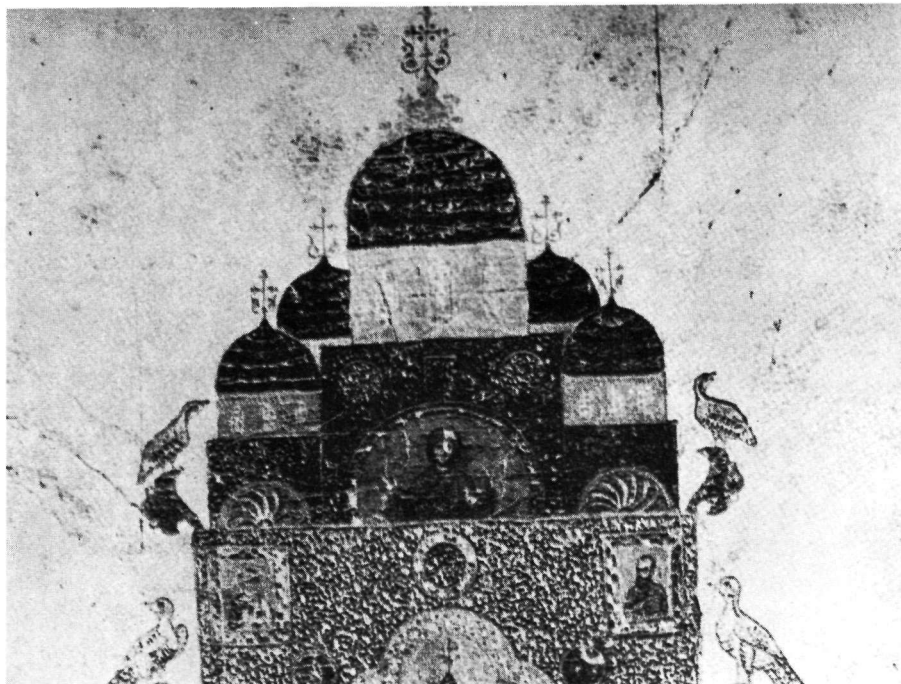
On the other hand, St Mark's is consciously depicted in an abridged version roofing an enthroned Virgin in Klontzas' "In Thee rejoiceth" (Pl. 39 $\alpha$ ). Klontzas' source is found in a Cretan copy of Gentile Bellini's "Procession of the true Cross" (1496) in which St Mark's is accurately shown in detail including the framework of the glazed panel forming the background of St Mark's bronze horses (Pl. 40 $\beta$ ).

Lastly, a print based on a drawing by Reuwich illustrating Venice as in late 15th century (Pl. 41 $\alpha$ ,  $\beta$ ) inspired Klontzas in the representation of the "Heavenly Jerusalem" appearing in the lower part of the same icon (Pl. 41 $\gamma$ , 42 $\alpha$ ), whereas there is also a model of the Katholikon at Arkadi, a best example of Cretan Renaissance architecture dated in 1587 (Pl. 42 $\beta$ ).

*JORDAN DIMACOPOULOS*



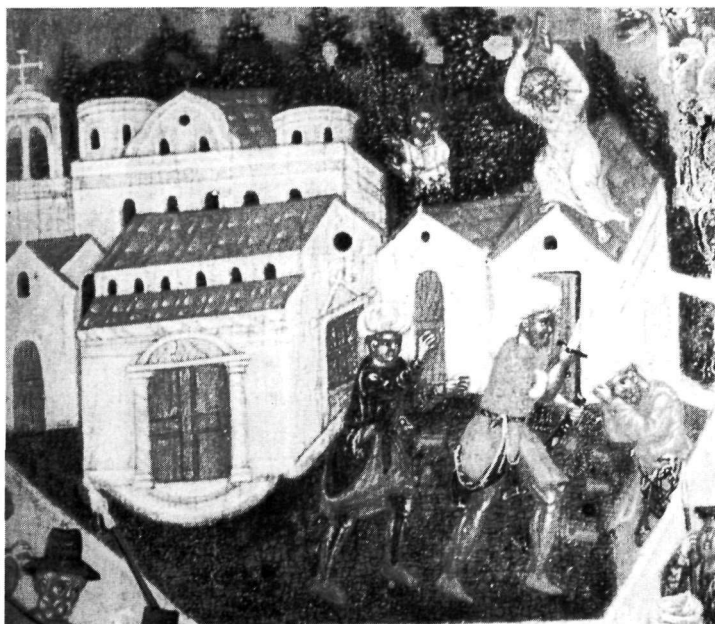
α. Ρώμη. Βιβλιοθήκη Βατικανού. Ἡ προμετωπίδα τοῦ κώδικα με τὶς ὁμιλίες τοῦ Ἰακώβου Κοκκινοβάφου (Vat. gr. 1162, fol. 2). Λεπτομέρεια. β. Παρίσι. Ἐθνικὴ Βιβλιοθήκη. Ἡ προμετωπίδα τοῦ κώδικα με τὶς ὁμιλίες τοῦ Ἰακώβου Κοκκινοβάφου (Gr. 1208, fol. 3v).



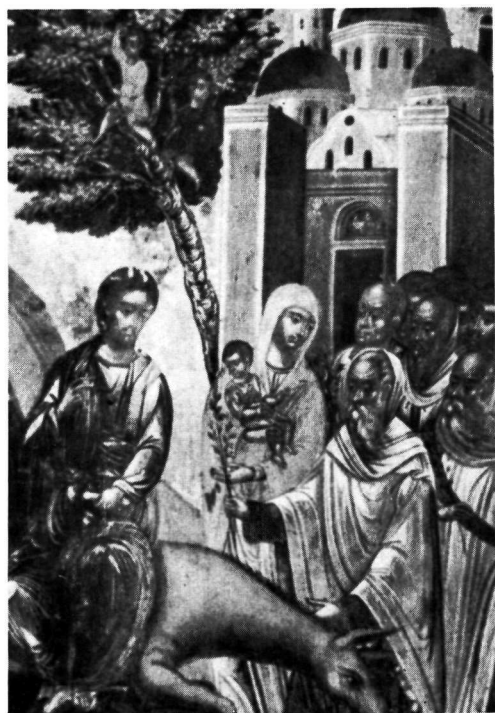
α. Ἀθήνα. Ἐθνικὴ Βιβλιοθήκη. Ἡ προμετωπίδα τοῦ λειτουργικοῦ εἰληταρίου 2759. Λεπτομέρεια. β. Ρώμη. Βιβλιοθήκη Βατικανοῦ. Μικρογραφία με παράσταση τοῦ ἐνταφιασμοῦ τοῦ Εὐαγγελιστοῦ Λουκᾶ ἀπὸ τὸ μνηολόγιο τοῦ Βασιλείου Β' (Vat. gr. 1613, fol. 121).



α. Βενετία. Ἑλληνικὸ Ἰνστιτοῦτο  
Βυζαντινῶν καὶ Μεταβυζαντινῶν  
Σπουδῶν. Μουσεῖο εἰκόνων. Ἡ  
κοίμησις τοῦ Ἁγ. Δημητρίου.  
β. Λεπτομέρεια ἀπὸ τὸ κεντρικὸ  
θέμα τῆς εἰκόνας Τζανφουρνάρη  
με παράστασι τῆς κοίμησις τοῦ Ἁγ.  
Σπυρίδωνος.



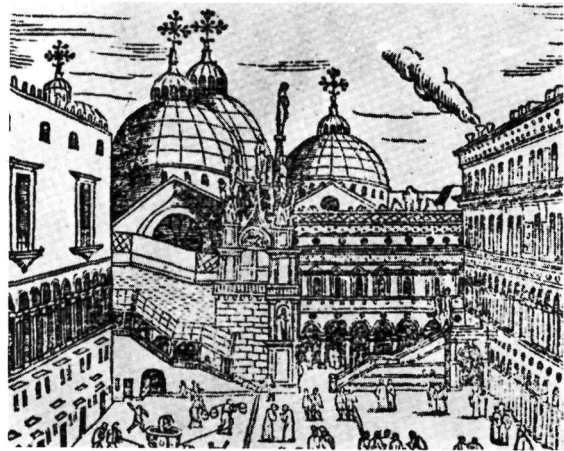
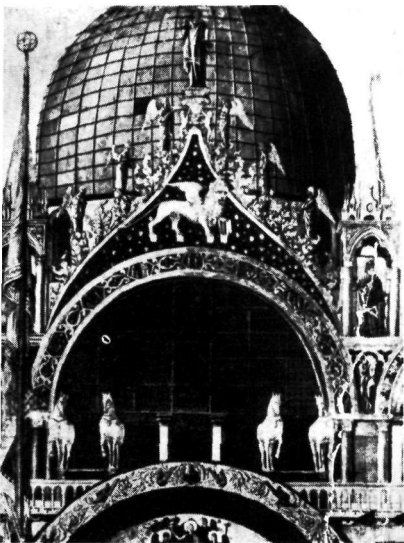
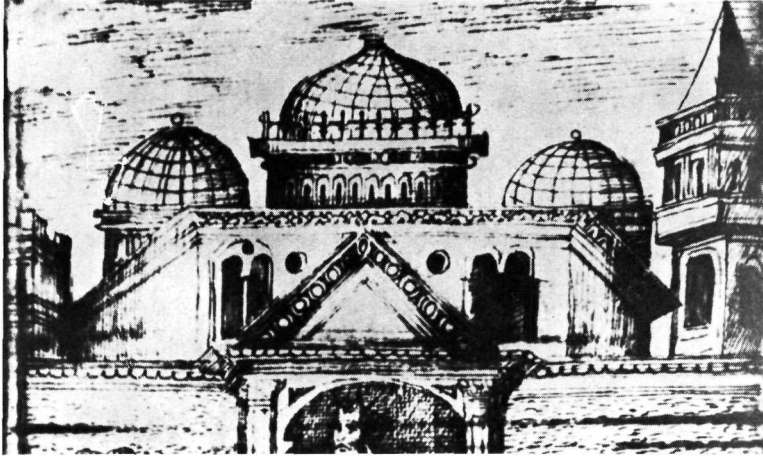
α. Βενετία. Ἑλληνικό Ἰνστιτούτο Βυζαντινῶν καὶ Μεταβυζαντινῶν Σπουδῶν. Μουσεῖο εἰκόνων. Ἐμμανουὴλ Τζανφουρνάρη, ἡ κοίμηση καὶ σκηνὴς ἀπὸ τὸ βίο καὶ τὰ θαύματα τοῦ Ἁγ. Σπυρίδωνος. Λεπτομέρεια ἀπὸ τὰ εἰκονίδια τῆς κάτω σειρᾶς. β. Βενετία. Ἑλληνικό Ἰνστιτούτο Βυζαντινῶν καὶ Μεταβυζαντινῶν Σπουδῶν. Μουσεῖο εἰκόνων. Βενεδίκτου Ἐμπορίου(;) Βαῖοφόρος. γ. Ἁγίον Ὄρος. Μεγίστη Λαύρα. Κοιμητηριακὸ παρεκκλήσι. Εἰκόνα με παράσταση τῆς Παναγίας καὶ τοῦ Ἁγ. Ἀθανασίου. Λεπτομέρεια.



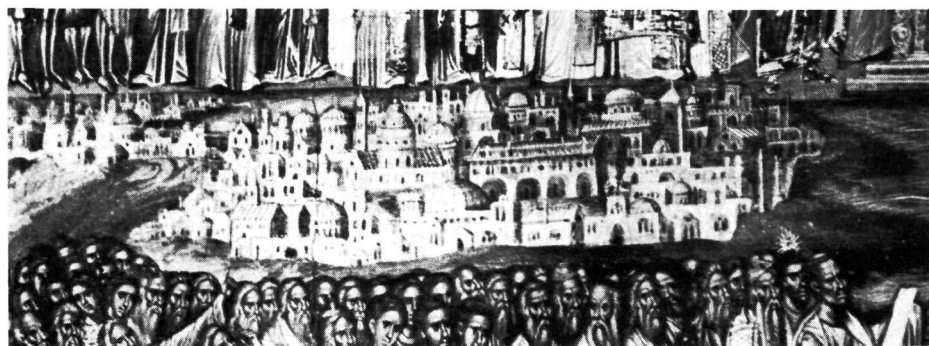




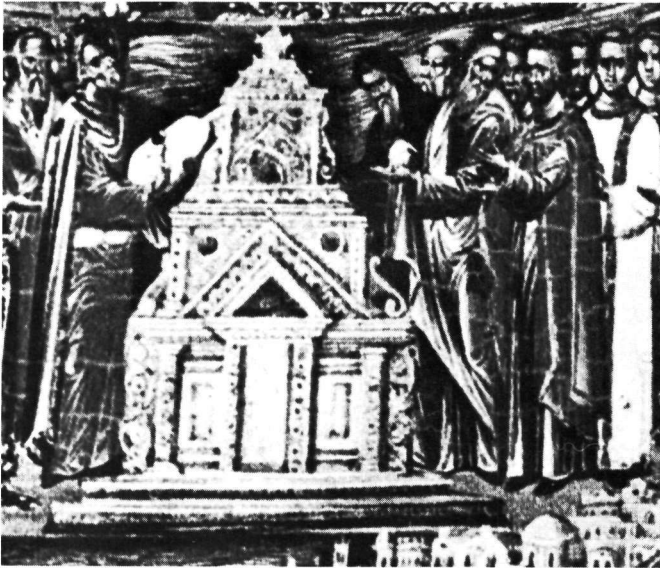
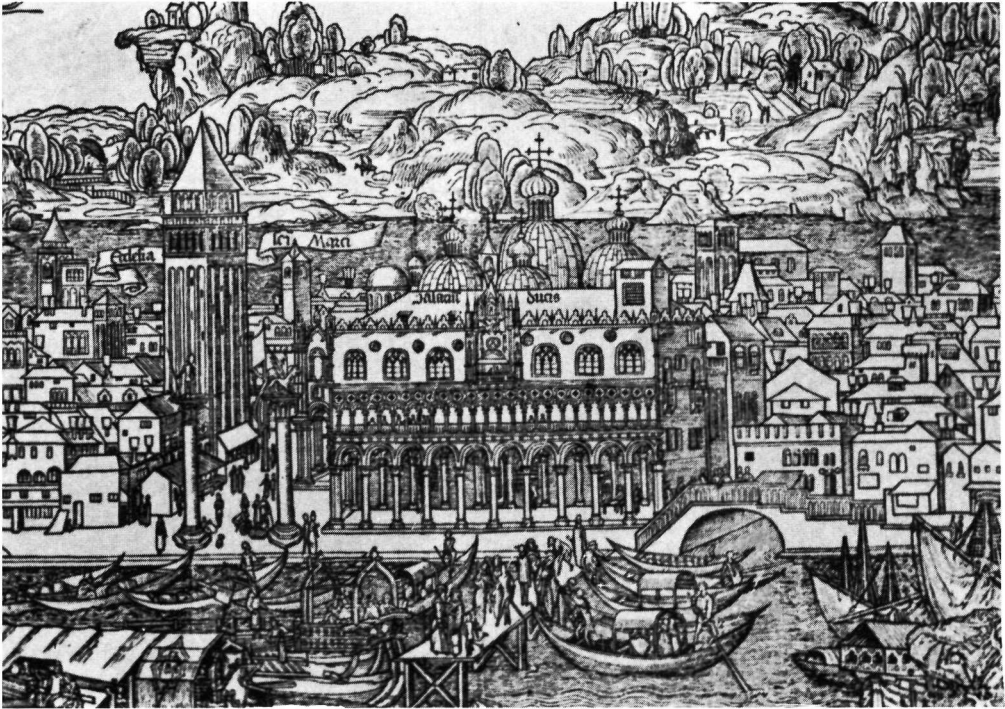
Βενετία. Ἑλληνικὸ Ἰνστιτούτο Βυζαντινῶν καὶ Μεταβυζαντινῶν Σπουδῶν. Μουσεῖο εἰκό-  
νων. α. Τὸ κεντρικὸ θέμα τῆς εἰκόνας «Ἐπὶ Σοὶ χαίρει» τοῦ Γ. Κλόντζα. β. Λεπτομέρεια  
ἀπὸ τὴν ἴδια εἰκόνα.



α. Βενετία. Μαρκιανή Βιβλιοθήκη. Παράσταση του μυθικού βασιλιά Δάν της Ήρουσαλήμ (φ. 174v), από τον εικονογραφημένο κώδικα του Γεωργίου Κλόντζα. Λεπτομέρεια. β. Βενετία. Gallerie dell' Accademia. Gentile Bellini, ή λιτανεία του Τιμίου Σταυρού (1496). Λεπτομέρεια. γ. Χαραγμένο σχέδιο του Cesare Vacellio (1590) με παράσταση του εσωτερικού της αυλής του Palazzo Ducale της Βενετίας.



α. Λεπτομέρεια από την εικόνα «Ἐπί Σοί χαίρει» τοῦ Γεωργίου Κλόντζα με παράσταση τῆς Βενετίας ὡς «οὐράνιας Ἱερουσαλήμ». β. Bernhard Breydenbach, *Peregrinationes in terram sanctam*, Magonza 1486. Ξυλογραφία τοῦ Erhard Reuwich με παράσταση τῆς Βενετίας. Λεπτομέρεια. γ. Λεπτομέρεια ἀπὸ τὴν εἰκόνα «Ἐπί Σοί χαίρει» τοῦ Γεωργίου Κλόντζα με παράσταση τῆς Βενετίας ὡς «οὐράνιας Ἱερουσαλήμ».



α. Bernhard Breydenbach, *Peregrinationes in terram sanctam*, Magonza 1486. Ξυλογραφία του Erhard Reuwich με παράσταση της Βενετίας. Λεπτομέρεια. β. Λεπτομέρεια από την εικόνα «Ἐπί Σοί χαίρει» τοῦ Γεωργίου Κλόντζα με παράσταση τῆς πρόσωψης τοῦ Καθολικοῦ τῆς μονῆς Ἁρκαδίου (1587).