

## Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας

Τόμ. 17 (1994)

Δελτίον ΧΑΕ 17 (1993-1994), Περίοδος Δ'. Στη μνήμη της Ντούλας Μουρίκη (1934-1991)



Ένθρονη Βρεφοκρατούσα και άγιοι. Σύνθετο  
έργο ιταλοκρητικής τέχνης

Μαρία ΚΩΝΣΤΑΝΤΟΥΔΑΚΗ-ΚΙΤΡΟΜΗΛΙΔΟΥ

doi: [10.12681/dchae.1112](https://doi.org/10.12681/dchae.1112)

### Βιβλιογραφική αναφορά:

ΚΩΝΣΤΑΝΤΟΥΔΑΚΗ-ΚΙΤΡΟΜΗΛΙΔΟΥ Μ. (1994). Ένθρονη Βρεφοκρατούσα και άγιοι. Σύνθετο έργο ιταλοκρητικής τέχνης. *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, 17, 285-302. <https://doi.org/10.12681/dchae.1112>



# ΔΕΛΤΙΟΝ ΤΗΣ ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ

Ένθρονη Βρεφοκρατούσα και άγιοι. Σύνθετο έργο  
ιταλοκρατικής τέχνης

---

Μαρία ΚΩΝΣΤΑΝΤΟΥΔΑΚΗ-ΚΙΤΡΟΜΗΛΙΔΟΥ

Δελτίον ΧΑΕ 17 (1993-1994), Περίοδος Δ'. Στη μνήμη της  
Ντούλας Μουρίκη (1934-1991) • Σελ. 285-302

ΑΘΗΝΑ 1994

## ΕΝΘΡΟΝΗ ΒΡΕΦΟΚΡΑΤΟΥΣΑ ΚΑΙ ΑΓΙΟΙ. ΣΥΝΘΕΤΟ ΕΡΓΟ ΙΤΑΛΟΚΡΗΤΙΚΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

Ένα έργο τέχνης ενδιαφέρον και ασυνήθιστο θά μās απασχολήσει στην εργασία αυτή. Ένδιαφέρον για την ποιότητα της ζωγραφικής του, την ιδιαιτερότητα της τέχνης του και για τους προβληματισμούς που προκαλεί. Ασυνήθιστο — και απ' όσο γνωρίζουμε μοναδικό μέχρι σήμερα — για το είδος του, τα εικονογραφικά χαρακτηριστικά του και το μέγεθός του. Πρόκειται για ένα μεγάλο πίνακα αγίας τράπεζας καθολικού ναού<sup>1</sup> (Εικ. 1), του τύπου που ονομάζεται καταχρηστικά «πολύπτυχο»<sup>2</sup> στην ξένη βιβλιογραφία. Προέρχεται από το καθολικό μοναστήρι (διαλυμένο τώρα) του Αγίου Στεφάνου στα περίχωρα της Μονόπολης Απουλίας και σήμερα φυλάσσεται στις αποθήκες του Μουσείου Καλών Τεχνών της Βοστώνης<sup>3</sup>. Είχε δημοσιευθεί από παλιά<sup>4</sup> (πρβλ. Εικ. 2), είχε όμως μέχρι πρόσφατα μείνει απαρατήρητο και άγνωστο σε μελετητές που θά μπορούσαν κατ' έξοχην να εκτιμήσουν και να τοποθετήσουν σωστά την τέχνη του<sup>5</sup>.

1. Με τον περιφραστικό και γενικό αυτό όρο προσπαθώ να αποδώσω στα ελληνικά τον τύπο του δυτικοευρωπαϊκού έργου τέχνης που δημιουργείται για να τοποθετηθεί επάνω από την αγία τράπεζα (αλτάριο), την κεντρική ή μία από τις πλαϊνές, καθολικού ναού και που ονομάζεται συνήθως στα μεσαιωνικά λατινικά *eggenga pala altaris* ή απλώς *pala*, ενώ στην παλαιότερη ιταλική βιβλιογραφία χαρακτηρίζεται και ως *apocopa* (από το ελληνικό εικόνα). Ο όρος «πέτασμα βωμού» έχει επίσης χρησιμοποιηθεί για παρόμοια έργα. Σχετικά με την ύπαρξη δύο κύριων γενικών τύπων, του κατατημένου «πολύπτυχου» και του ενοποιημένου ζωγραφικού πίνακα με ενιαία σύνθεση (την κυρίως *pala*), που, χωρίς να απουσιάζει στον πρώιμο μεσαίωνα, επικρατεί από την αναγέννηση και έπειτα, βλ. C. Gardner von Teuffel, *From Polyptych to Pala: Some Structural Considerations*, *La pittura nel XIV e XV secolo: Il contributo dell'analisi tecnica alla storia dell'arte* (έπιμ. H. W. van Os και J. R. J. van Asperen de Boer), Bologna 1983, σ. 328, και J. Burckhardt, *The Altarpiece in Renaissance Italy* (Βασιλεία 1898), επιμέλεια και μετάφραση P. Humfrey, Oxford 1988, ιδίως σ. 22-64.

2. Καταχρηστικά, επειδή τα επιμέρους κομμάτια εντάσσονται σε πολυμερές μόνον αλλά σταθερό πλαίσιο, συνήθως πλούσιο ξυλόγλυπτο, το οποίο δεν μπορεί να πτυχωθεί και να κλείσει. Συγκρατατικά και για διευκόλυνση ο όρος «πολύπτυχο» χρησιμοποιείται και εδώ. Για την τεχνική και την εξέλιξη παρόμοιων έργων βλ. Gardner von Teuffel, ό.π., σ. 323-330.

3. Το έργο βρισκόταν μέχρι τον προηγούμενο αιώνα στον κεντρικό βωμό του ναού του Αγίου Στεφάνου του όμωνυμου καθολικού μοναστηριού κοντά στην πόλη της Απουλίας Μονόπολη, νοτιοδυτικά του Bari. Η μονή αυτή, αρχικά Βενεδικτίνων, αργότερα (από το 1317) Ιωαννιτών ιπποτών και ύστερα Κιστερκιανών μοναχών, διαλύθηκε μετά το 1871. Το πολύπτυχο, που είχε μεταφερθεί στη Νεάπολη το 1871, δωρήθηκε στο μουσείο το 1937 από ιδιώτη, τον Dr. Eliot Hubbard, Jr. Βλ. και W. G. Constable, *A Polyptych from*

*Apulia*, *Bulletin of the Museum of Fine Arts* (Βοστώνης), XL, αριθ. 238 ('Απρίλιος 1942), σ. 21-22, καθώς και M. S. Calò Mariani, *Considerazioni sulla cultura artistica nel territorio a sud-est di Bari tra XI e XV secolo*, στο *Società, cultura, economia nella Puglia medioevale* (έπιμ. V. L'Abbate): *Atti del convegno di studi: Il territorio a sud-est di Bari in età medioevale* (Conversano 1983), Bari 1985, σ. 410 και 414.

4. Βλ. Constable, ό.π., ο οποίος έκανε μικρή, με αρκετές εϋστοχες παρατηρήσεις, μελέτη του έργου, αλλά το χρονολόγησε στον 14ο αιώνα. Έγχρωμη λιθογραφία του πίνακα είχε δημοσιευτεί από τον Demetrio Salazarο στην πολυτελή έκδοση μεγάλου σχήματος *Studi sui monumenti della Italia meridionale*, Napoli 1871, έγχρ. πίν. χωρίς άριθμηση προς το τέλος του βιβλίου (στον Salazarο οδήγηθηκα από τον Constable). Η λιθογραφία αυτή αποδίδει γενικά με πιστότητα το έργο (σημειωτέον ότι λείπουν από το πλαίσιο τα δύο λοχχοειδή στελέχη, τα πλησιέστερα προς τον πίνακα της Παναγίας, καθώς και η βάση, όπου στηρίζονται οι πίνακες), αποπνέει όμως την αισθητική του 19ου αιώνα στην απόδοση των προσώπων. Για το αισθητικό αποτέλεσμα σε άλλες περιπτώσεις αντιγραφής και αναπαραγωγής βυζαντινών έργων τον 19ο αιώνα πρβλ. τις παρατηρήσεις του D. Talbot Rice, *The Appreciation of Byzantine Art*, London 1972, σ. 24. Την ύπαρξη του πίνακα αναφέρει και ό V. Lazzarο, *Storia della pittura bizantina*, Torino 1967, σ. 441, σημ. 261, ο οποίος όμως μνημονεύει απλώς το έργο ανάμεσα σε άλλα που τά θεωρεί «ιταλο-ελληνικής σχολής» και τά χρονολογεί στον 14ο-15ο αιώνα, χωρίς να ασχολείται ιδιαίτερα με αυτό. Για άλλες μνείες του έργου βλ. Calò Mariani, ό.π., σ. 426, σημ. 75-76.

5. Για πρώτη φορά είδα το έργο την άνοιξη του 1979 με τη βοήθεια του τότε επιμελητή στο Μουσείο Καλών Τεχνών της Βοστώνης, δρa Scott Shaeffer. Τόν Ιούλιο του 1981 τό παρουσίασα στο Συμπόσιο Βυζαντινής και Γεωργιανής Τέχνης που οργανώθηκε από τον Πολιτιστικό Σύλλογο Πάτμου, με πρόσκληση της καθηγήτριας Ντούλας Μουρίκη, τη μνήμη της οποίας τιμά ή έκδοση αυτή. Η άνακοίνωση, που δεν δημοσιεύτηκε, είχε τίτλο *Aspects of Painting in Venetian Crete and an Italo-Cretan Polyptych with the Virgin and Saints* και σ' αυτήν, για πρώτη από όσο ξέρω φορά, χαρακτηρίστηκε το έργο ως «ιταλοκρητικό» και χρονολογήθηκε στον 15ο αιώνα. Την άνοιξη του 1987 μελέτησα και πάλι τό έργο με τη διευκόλυνση του δρa Cornelius Vermeule και του κυρίου Laurence Kanter, και τον Μάιο του 1988 τό συμπεριέλαβα σε άνακοίνωση στο 'Ογδοο Συμπόσιο της ΧΑΕ, ανάμεσα σε άλλα έργα κρητικής τέχνης, που είχαν προβληματίσει τούς μελετητές και είχαν προκαλέσει παρερμηνείες. Βλ. Πρόγραμμα και περιλήψεις άνακοινώσεων, σ. 57. Στο μεταξύ έν άγνοία μου είχε σε κάποια έκταση άναφερθεί στο έργο ή M. S. Calò Mariani, ό.π., σ. 412-418, αποδίδοντάς το σε έναν από τούς «Ιταλο-Έλληνες» ζωγράφους που υποθέτει ότι εργάζονταν στην Μονόπολη τον 15ο αιώνα και χρονολογώντας το (ό.π., σ. 417) στα 1460-70, άνεπιτυχώς κατά τη γνώμη μου, καθώς όρισμένες ιστορικές πληροφορίες που άναφέρει δέν άποδεικνύουν την εκτέλεση του πολύπτυχου της μονής του Αγίου Στεφάνου στα χρόνια αυτά. Βλ. και ή ίδία, *San Nicola nell'arte in Puglia tra XIII e XVIII secolo*, στο *San Nicola di Bari e la sua basilica: Culto, arte, tradizione* (έπιμ. G. Otranto), Milano 1987, σ. 110, όπου τό πολύπτυχο άποδίδεται τη φορά αυτή σε «Κρητικούς καλλιτέχνες» και διατυπώνεται πάλι ή (άναπόδευκτη) ύπόθεση έγκατάστασης στη Μονόπολη ζωγράφων από την Κρήτη. (Εϋχαριστώ την καθηγήτρια κυρία Pina Belli d'Elia για την άποστολή των φωτοαντιγράφων από τά δύο αυτά, δυσεύρετα



Είκ. 1. "Ενθρονη Βρεφοκρατούσα καὶ ἅγιοι. Σύνθετο φορητὸ ἔργο ἐπτά τεμαχίων («πολύπτυχο»), μέ ξυλόγλυπτα πλαίσια. Βοστώνη, Museum of Fine Arts. Ἀπὸ τὸν ναὸ τοῦ Ἁγίου Στεφάνου Μονόπολης Ἀπουλίας. (Φωτογραφικὴ ἀνασύνθεση τῶν τριῶν τμημάτων τοῦ ἔργου).

Τὸ ἔργο ἀποτελεῖται ἀπὸ ἑπτὰ κομμάτια<sup>6</sup> πού περιβάλλονται ἀπὸ πλούσιο ξυλόγλυπτο πλαίσιο<sup>7</sup>. Λεπτοὶ στρεπτοὶ κίονες στηρίζουν περίτεχνες κορυφώσεις ἀπὸ διπλά ἢ τριπλά ὀξυκόρυφα τόξα ὑστερογοθικοῦ τύπου (συνολικὲς διαστάσεις περίπου 2,40×3,10 μ.)<sup>8</sup>. Στὸ κεντρικὸ τμήμα, πού εἶναι μεγαλύτερο ἀπὸ τὰ πλαϊνά (Είκ. 4), εἰκονίζεται ἡ Παναγία μέ τὸν Χριστό, σέ μαρμάρينو θρόνο μέ ξύλινο ὑποπόδιο. Ἀριστερά καὶ δεξιά ἀνά τρεῖς ὁλόσωμοι ἅγιοι, ἄλλοι μετωπικοὶ καὶ ἄλλοι σέ ἐλαφρὰ στροφή, ὁ καθένας σέ χωριστὸ ξύλο. Πατοῦν σέ ἑδαφος καστανόκόκκινο καὶ βαθυπράσινο ἐναλλάξ (στήν εἰκόνα τῆς Παναγίας εἶναι καστανόκόκκινο). Ἀπὸ ἀριστερά: Ὁ ἅγιος Χριστόφορος, νέος, πού διαβαίνει τὸν ποταμὸ μέ τὸν μικρὸ Χριστό στὸν δεξιὸ ὦμο καὶ μέ μακριὰ ράβδο ἀπὸ κλαδὶ φοινικιάς στὸ ἀριστερὸ χέρι· ὁ ἅγιος Αὐγουστίνος, μέ

ἄμφια, ράβδο καὶ μίτρα καθολικοῦ ἐπισκόπου, καὶ μέ κλειστὸ, κρατημένο λοξά, βιβλίον· ὁ ἅγιος Στέφανος, ὁ προστάτης τῆς μονῆς ὅπου βρισκόταν τὸ ἔργο, μέ λιβανωτίδα καὶ κλειστὸ βιβλίον (Είκ. 5). Δεξιά: ὁ ἅγιος Ἰωάννης ὁ Πρόδρομος, πού φορεῖ μηλωτὴ καὶ ἱμάτιο

στήν Ἑλλάδα, ἰταλικά δημοσιεύματα). Φωτογραφίες τοῦ ἔργου δημοσιεύθηκαν στή μελέτη τῆς Calò Mariani, *Considerazioni...*, ὁ.π., καθώς καὶ στήν εἰσαγωγὴ τοῦ καταλόγου *Icone di Puglia e Basilicata dal Medioevo al Settecento*, Κατάλογος ἔκθεσης (ἐπιμ. P. Belli d'Elia), Bari, Pinacoteca Provinciale, 9 Ὀκτ.-11 Δεκ. 1988, εἰκόνα στή σ. 32 καὶ μνεία στή σ. 35. Πρόσφατα μιὰ λεπτομέρεια τοῦ ἔργου (ἡ Παναγία) περιελήφθη στήν ἔκδοση Εὐφρόσυνον. Ἀφιέρωμα στὸν Μανόλη Χατζηδάκη, 2, Ἀθήνα 1992, πίν. 210α, βλ. καὶ σ. 402, σημ. 10, ὅπου ἀναφέρεται ὅτι «τὸ πολύπτυχο ἀποδίδεται στὸν Ἀνδρέα Ριτσο», χωρὶς νὰ διευκρινίζεται πού καὶ ἀπὸ ποιόν, καὶ φαίνεται, χωρὶς αὐτὸ νὰ εἶναι ἀπολύτως σαφές, ὅτι γίνεται ἀποδεκτὴ ἡ χρονο-





Είκ. 2. Τό ἔργο τῆς Είκ. 1. "Εγχρωμη λιθογραφία ἀπό τό βιβλίο τοῦ D. Salazaro, *Studi sui monumenti della Italia meridionale*, Napoli 1871.

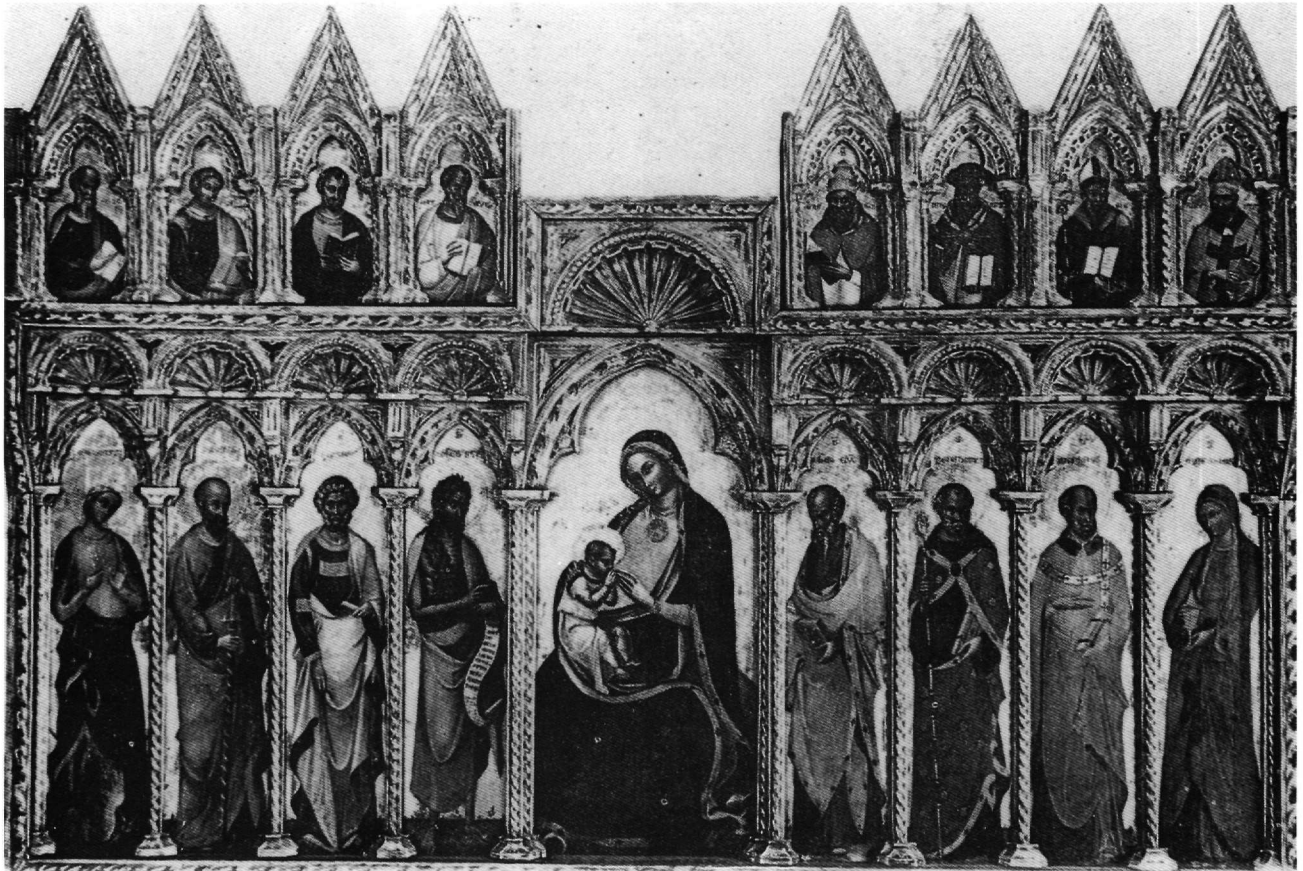
λόγησή του στά 1460-70, ἐνῶ μάλιστα δέν διασαφηνίζεται ὅτι στόν τρίτο βιβλιογραφικό τίτλο τῆς σημείωσης αὐτῆς (τὴν ἀνακοίνωσή μου τοῦ 1988, βλ. ἐδῶ πῶς πάνω) εἶχε προταθεῖ ἄλλη χρονολόγηση, στίς πρῶτες δεκαετίες τοῦ 15ου αἰώνα.

6. Διατηρεῖται καλὰ, εἶναι ὥστόσο σέ ἄρκετά σημεῖα σητόβρωτο. Δέν γνωρίζω ἂν τό ἔργο περιελάμβανε καί ἄλλα κομμάτια. Τό κεντρικό τμήμα μέ τήν Παναγία ἀποτελεῖται ἀπό δύο συναρμοσμένες σανίδες· ὑπάρχει κάθετη ρωγμή κατὰ τόν δεξιό της βραχίονα καί ἄλλη φθορά στό μέτωπο τοῦ ὑποποδίου, πού ἔχουν ἐπισκευασθεῖ. Τά ἐξί πλαῖνά εἶναι σέ ἐνιαῖο κομμάτι ξύλου τό καθένα. Διακρίνονται μερικές ἐπιδιορθώσεις σέ ἄρκετά σημεῖα μικρῆς ἐκτασης (στό μαφόριο τῆς Παναγίας, στά κάτω τμήματα τῶν ἁγίων δεξιὰ τῆς Θεοτόκου, στό δεξιό μάτι καί τό ἀριστερό χέρι τοῦ ἁγίου Χριστοφόρου, στά μαλλιά τοῦ ἁγίου Στεφάνου, στό χρυσό βάθος). Μέρη τῶν χιτῶνων τῆς Παναγίας καί τῶν ἁγίων Χριστοφόρου, Νικολάου καί Σεβαστιανῶν ἔχουν περισσότερες ἐπεμβάσεις.

7. Τό ξυλόγλυπτο πλαῖσιο ἔχει προετοιμασία γύψου καί εἶναι χρυσωμένο. Στίς ἀχιβάδες τῶν τριγωνικῶν ἐπιστέψεων τῶν πλαϊνῶν μερῶν καί στίς βάσεις τῶν κάθετων λογοχειδῶν στελεχῶν ἀνάμεσά

τους ὑπάρχει χρώμα κυανό καί βαθυκόκκινο (δέν εἶμαι βέβαιη γιά τήν παλαιότητά του, πάντως ἀποδίδεται αὐτό καί στήν ἐγχρωμη λιθογραφία πού δημοσίευσε ὁ Salazaro, βλ. παραπάνω ὑπόσημ. 4). Τό πλαῖσιο στά περισσότερα σημεῖα του δέν ἐφάπτεται στούς ζωγραφικούς πίνακες, τῶν ὁποίων τό ξύλο ἔχει ἐξάλλου ὑποστεί σχετική παραμόρφωση (δέν ἦταν δυστυχῶς δυνατό νά ἐξετασθεῖ ἡ πίσω ὄψη τοῦ ἔργου). Πάντως τό πλαῖσιο φαίνεται παλαιό καί πιθανότατα σύγχρονο μέ τό ἔργο (πρβλ. Constable, ὁ.π., σ. 22, καθώς καί τή μνεία τοῦ ἔργου («quadro grande di legno antichissimo») καί τοῦ πλαϊσίου του σέ ἔγγραφο τοῦ 1777, τό ὁποῖο παραθέτει ἡ Calò Mariani, ὁ.π. (ὑπόσημ. 3), σ. 412, 414), παρόλο πού ἡ ποιότητά του δέν εἶναι ἀνάλογη ἐκείνης τῆς ζωγραφικῆς. Ἀξιόλογη παραγωγή ἔργων ξυλογλυπτικῆς μαρτυρεῖται σέ κρητικά ἐργαστήρια τόν 16ο καί τόν 17ο αἰώνα καί πιθανότατα τό ἴδιο συνέβαινε καί σέ παλαιότερες ἐποχές.

8. Ἐπιμέρους διαστάσεις τῶν κομματιῶν χωρίς τά πλαῖσια: κεντρικό: 2,29×0,72 μ., πλαῖνά: 1,75×0,34×0,015 μ., βλ. Constable, ὁ.π. (ὑπόσημ. 3), σ. 21, σημ. 1. Δέν ἔχει γίνει, ἀπ' ὅσο ξέρω, σύγχρονη τεχνική ἐξέταση τῶν ζωγραφισμένων ἐπιφανειῶν ἢ τοῦ πλαϊσίου.



Εἰκ. 3. Jacobello di Bonomo, πολύπτυχο. Lecce (Ἀπουλία), Ἐπαρχιακό Μουσεῖο.

καί κρατεῖ εἰλητό μέ τή γνωστή ἐπιγραφή: *Ecc<e> ang(u)s (sic) / dei, ec[c]/e qui to[ll]/it pec[ca]/ta mun/di*<sup>9</sup> σέ γοθθίζουσα μικρογράμματη γραφή· ὁ ἅγιος Νικόλαος, μέ ἄμφια ὀρθόδοξου ἐπισκόπου, εὐλογεῖ καί κρατεῖ κλειστό βιβλίο· ὁ ἅγιος Σεβαστιανός, πού φορεῖ ἕναν ποδήρη καί ἕναν βραχύτερο χιτώνα καί μανδύα καί κρατεῖ βέλος, τό σύμβολο τοῦ μαρτυρίου του, ἐνῶ προβάλλει τήν ἀριστερή παλάμη στή χειρονομία τοῦ μάρτυρα (Εἰκ. 6). Ὅλοι οἱ παριστανόμενοι ἅγιοι εἶναι ἀπό τούς δημοφιλέστερους σέ παρόμοια ἐκκλησιαστικά ἔργα τοῦ ὕστερου μεσαίωνα. Ἐπιπλέον, στόν μέν Στέφανο ἦταν ἀφιερωμένη ἡ μονή γιά τήν ὁποία προοριζόταν τό πολύπτυχο, στόν δέ Πρόδρομο («Βαπτιστή») οἱ Ἰωαννίτες ἱππότες, οἱ ὁποιοί τήν κατεῖχαν τήν ἐποχή τῆς παραγγελίας τοῦ ἔργου. Σῶζονται λείψανα λατινικῶν ἐπιγραφῶν<sup>10</sup>, ἀριστερά καί δεξιὰ ἀπό τίς κεφαλές τῶν ἁγίων, ἐνῶ μόνο στίς μορφές τῆς Παναγίας καί τοῦ Χριστοῦ ὑπάρχουν τά ἑλληνικά παραδοσιακά συμπλήματα *ΜΗΡ ΘΥ, ΙC ΧC*. Οἱ προπλασμοί εἶναι πρασινωποί, τά σαρκώματα σέ σκούρα ὄχρα καί φωτίζονται ἀπό λεπτές ὑπόλευκες ψιμυθίες. Τά φωτοστέφανα τῶν ἁγίων ἔχουν τήν περι-

φέρεια ἐμπέστη, μέ μιά σειρά ἀπό κουκκίδες ἐσωτερικά καί μιά δεύτερη, ἀπό μικρότερα στίγματα, πού σχηματίζουν συνεχή μικροσκοπικά τρίγωνα, μέ τήν κορυφή τους πρὸς τά ἔξω.

Κάποια ὁπτική ἐνόχληση προκαλεῖ ἡ τοποθέτηση τοῦ ἁγίου Στεφάνου μέ τήν πλάτη στραμμένη πρὸς τή Βρεφοκρατούσα. Ἐπίσης ἡ τοποθέτηση τοῦ Προδρόμου, ὁ ὁποῖος, ἐνῶ μέ τήν ἐπιγραφή τοῦ εἰλητοῦ *Ecce angus (= agnus) Dei...* ἀναφέρεται στόν Χριστό, φαίνεται σάν νά δείχνει, καθὼς εὐλογεῖ, τόν ἅγιο Νικόλαο. Μιά ἀνατοποθέτηση τῶν δύο αὐτῶν πινάκων (πού μᾶλλον συναρμολογήθηκαν στόν τόπο προορισμοῦ τοῦ ἔργου) καί ἡ ἀμοιβαία ἀλλαγὴ θέσης θά ἔφερνε τόν μέν Πρόδρομο στά δεξιὰ τῆς Θεοτόκου, ὅπως συμβαίνει στά περισσότερα ἰταλικά πολύπτυχα τοῦ τύπου αὐτοῦ, μέ τόν δείκτη νά κατευθύνεται πρὸς τόν «ἀμνόν τοῦ Θεοῦ», ἐνῶ τόν Στέφανο στά ἀριστερά τῆς Παναγίας καί στραμμένο πρὸς αὐτήν.

Ἡ μεγάλη κλίμακα τῶν μορφῶν, σέ φυσικό περίπου μέγεθος, ἡ αὐστηρότητα, τό κύρος καί ἡ ἱεροπρέπεια πού ἀποπνέουν, μαζί μέ τά ἀρμονικά, σέ χαμηλούς τόνους, χρώματα, ὅπου κυριαρχοῦν τό βαθυκόκκινο πρὸς

τό κεραμιδί, τό πράσινο, τό πορτοκαλί καί ἡ κιννάβαρη, πού τονίζονται μέ χρυσά λαματίσματα καί προβάλλονται στό χρυσό βάθος, συνεισφέρουν στή δημιουργία ὑποβλητικῆς ἀτμόσφαιρας. Πρόκειται πραγματικά γιά καλλιτέχνημα πού δέν ἀφήνει ἀδιάφορο τόν θεατή.

Ὅπως γίνεται ἀμέσως φανερό, τό σύνθετο αὐτό ἔργο φιλοτεχνήθηκε ἀπό ζωγράφο κάτοχο τῆς βυζαντινῆς κληρονομιάς, πού ἔχει παράλληλα ἀφομοιώσει τούς τρόπους ἔκφρασης τῆς ὑστερογοθικῆς τέχνης. Οἱ μορφές τῆς Παναγίας καί τοῦ Χριστοῦ ἔχουν ἐκτελεστεί σέ ἄψογο βυζαντινό ὕφος καί μάλιστα μέ πολλή λεπτότητα καί ζωγραφική διάθεση στά πρόσωπα καί στά χέρια (Εἰκ. 7-8). Οἱ ἅγιοι Ἰωάννης, Νικόλαος, Σεβαστιανός καί Χριστόφορος ἀποδίδονται σύμφωνα μέ τίς ἀρχές τῆς βυζαντινῆς παράδοσης (Εἰκ. 5-6, 9), ἐνῶ οἱ ἅγιοι Αὐγουστίνος καί Στέφανος σέ τεχνοτροπία πολύ κοντινὴ στή βενετσιάνικη ζωγραφικὴ τοῦ 14ου αἰώνα<sup>11</sup> (Εἰκ. 5, 17, 19).

Ἐνδιαφέρον εἶναι ὅτι τὰ συστατικά τῶν δύο τεχνοτροπιῶν, στίς ὁποῖες εἶχε ἐκπαιδευτεῖ ὁ ἄγνωστος ζωγράφος, παρατίθενται χωρὶς νά συγχέονται. Ἀπὸ τίς πέντε βυζαντινές παραστάσεις τοῦ ἔργου ἀπουσιάζουν τὰ δυτικά δάνεια (μέ ἐξαίρεση τὸν θρόνο τῆς Θεοτόκου), ἐνῶ στίς δύο δυτικότητες μόλις προδίδεται ἡ βυζαντινὴ ταυτότητα τοῦ ζωγράφου (κυρίως στό πρόσωπο τοῦ ἁγίου Στεφάνου). Ἡ χρῆση τόσο τεχνοτροπικῶν στοιχείων ἰταλικῆς καταγωγῆς ὅσο καί εἰκονογραφικῶν θεμάτων τῆς λατινικῆς Ἐκκλησίας στό ἴδιο ἔργο, στό ὁποῖο ὑπερσχύουν τὰ βυζαντινά χαρακτηριστικά, μολονότι αὐτό ἀνήκει σέ τύπο προσιδιάζοντα στή δυτικὴ λατρεία καί τέχνη, δικαιολογεῖ τὸν χαρακτηρισμό του μέ τὸν τρόπο πού ἐκφράζεται στόν τίτλο τοῦ παρόντος μελετήματος.

Τό πολύπτυχο αὐτό εἶχε στό παρελθόν θεωρηθεῖ ἔργο τῆς ζωγραφικῆς παράδοσης τῆς Ἀπουλίας, μέ βυζα-



Εἰκ. 4. Πολύπτυχο Ἁγίου Στεφάνου, κεντρικὸ τμήμα: Ἡ ἐνθρονη Παναγία βρεφοκρατούσα.

9. Ἰω. α' 29: agnus ἀντὶ τοῦ ὄρθου agnus. Γιά τὸν τρόπο γραφῆς τῆς ἐπιγραφῆς βλ. πῶς κάτω, ὑπόσημ. 33. Σχετικά μέ τὴ θέση τοῦ πίνακα μέ τὸν Ἰωάννη τὸν Πρόδρομο στό σύνολο τοῦ συγκεκριμένου ἔργου βλ. πῶς κάτω. Ἐς σημειωθεῖ ἐδῶ μιὰ λεπτομέρεια: ὁ τρόπος μέ τὸν ὁποῖο ἀναδιπλώνεται ἡ κάτω ἄκρη τοῦ εἰλητοῦ σχηματίζοντας γωνία στή μέση τοῦ πλάτους του, μπορεῖ νά παραβληθεῖ μέ παρόμοια διαμόρφωση στό εἰλητάριο τοῦ προφήτη Ἡσαΐα στίς τοιχογραφίες τῆς Μονῆς τῆς Χώρας. Βλ. P. A. Underwood (ἐπιμ.), *The Kariye Djami*, 3, Princeton 1966, πίν. 462.

10. Μόνο στήν παράσταση τοῦ ἁγίου Σεβαστιανοῦ ἡ ἐπιγραφή σώζεται ὁλόκληρη: *S(ANCTUS) / SEBA/STIA/NUS*. Ἀπὸ τίς ὑπόλοιπες οἱ πληρέστερες εἶναι: *AGU/STI[NUS]*, *S(ANCTUS) / IOHA[NNE]S*, *[B]ATI/STA· S(ANCTUS) / NICO/LAU[S]*. Οἱ ἐγχάρακτες ἀκατάστατες ἐπιγραφές στό κάτω τμήμα τῶν παραστάσεων τῶν ἁγίων Χριστοφόρου καί Νικολάου εἶναι μεταγενέστερες.

11. Βλ. πῶς κάτω καί ὑπόσημ. 31. Ἡ ἐνδυσή τους προσαρμόζεται ἀνάλογα.



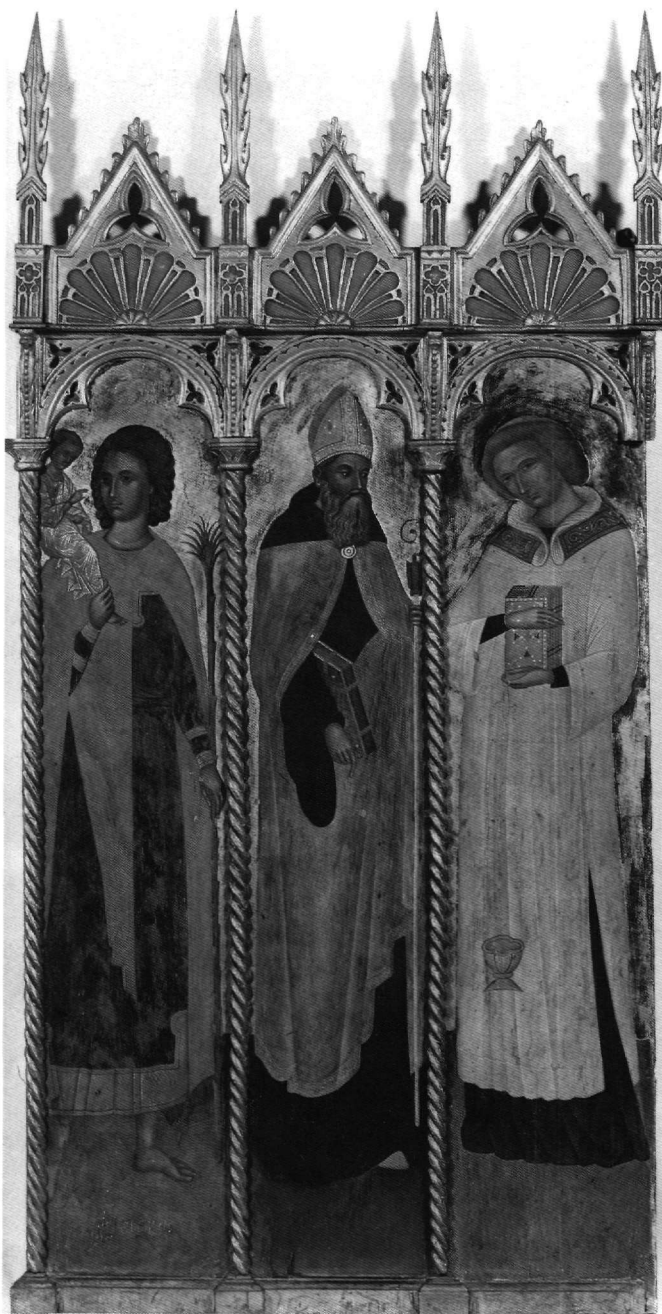
ντινές και βενετσιάνικες επιρροές, και είχε χρονολογηθεί στον 13ο ή στις αρχές του 14ου αιώνα<sup>12</sup>. μόνο πρόσφατα χαρακτηρίστηκε και χρονολογήθηκε με πιο εύστοχο τρόπο<sup>13</sup>.

Είναι γεγονός ότι ως προς τον τύπο το έργο παρουσιάζει μεγάλες ομοιότητες με βενετσιάνικα πολύπτυχα του 14ου αιώνα<sup>14</sup> και κυρίως του Paolo Veneziano (μνείες δράσης 1310-1358), όπως αυτό της Δημοτικής Πινακοθήκης του San Severino (Marche)<sup>15</sup>, και του Jacobello di Bonomo (μνείες δράσης 1370-1390), όπως αυτό του 'Επαρχιακού Μουσείου του Lecce<sup>16</sup> (Εικ. 3). 'Ορισμένα χαρακτηριστικά του συναντιούνται επίσης και σε έργα των σχολών της Σιένας και της Φλωρεντίας<sup>17</sup>.

Οι άφθογες βυζαντινές μορφές της Παναγίας και του Χριστού, αλλά και ορισμένων αγίων, όπως ο Πρόδρομος, συνδέουν το έργο με την ύστερη παλαιολόγεια τέχνη, όπως φαίνεται από τα ψηλόλιγνα σώματα με τους στενούς ώμους και τα μακρόστενα ώσειδή πρόσωπα, με τα μάτια κοντά στο ένα στο άλλο, χαρακτηριστικά που προσιδιάζουν στην ύστερη παλαιολόγεια παράδοση. Αυτό μπορεί κανείς εύκολα να το αντιληφθεί συγκρίνοντας με τα ψηφιδωτά και τις τοιχογραφίες της Μονής της Χώρας ή με τις τοιχογραφίες της Περιβλέπτου του Μυστρά<sup>18</sup>. Διεξοδικότεροι συσχετισμοί δυσχεραίνονται από την κατά κανόνα έλλειψη χρονολογημένων βυζαντινών μνημείων του τέλους του 14ου και των αρχών του 15ου αιώνα, της παράδοσης στην οποία το έργο που εξετάζουμε φανερά ανήκει. 'Από τις περιορισμένες συγκρίσεις που έγινε δυνατόν μέχρι τώρα να επιχειρηθούν, διατυπώνονται οι πιο κάτω παρατηρήσεις.

Κάποιες ομοιότητες στις αναλογίες των χαρακτηριστικών παρατηρούνται ανάμεσα στο πρόσωπο του αγίου Σεβαστιανού αφ' ενός και αφ' ετέρου στο πρόσωπο του αρχαγγέλου Μιχαήλ στη Μονή της Χώρας, του Χριστού στον τρούλο της Περιβλέπτου του Μυστρά, του αρχαγγέλου Μιχαήλ στην όμωνυμη εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου (Εικ. 6, 14) και του Χριστού στην άψίδα του ναού του 'Αγίου 'Ισιδώρου στο Κακοδίκι Σελίνου Κρήτης (1420/21)<sup>19</sup>. Συγγένεια διακρίνεται επίσης ανάμεσα στα κατά τα τρία τέταρτα στραμμένα πρόσωπα του αγίου Χριστοφόρου στο πολύπτυχο και του αγίου Προκοπίου στο παρεκκλήσι της Μονής της Χώρας (Εικ. 9-10)<sup>20</sup>.

'Επίσης, το γενικό σχήμα και ύφος της μορφής της Παναγίας και η διάταξη των πτυχών του μαφορίου γύρω από την κεφαλή της θυμίζουν μορφές της Παναγίας στα ψηφιδωτά και στις τοιχογραφίες της Μονής της Χώρας (Εικ. 4, 11-13), στην άψίδα και στη σκηνή της 'Ανάληψης της Περιβλέπτου του Μυστρά, καθώς και στην άψίδα του ναού των Εισοδίων της Παναγίας στο



Εικ. 5. Πολύπτυχο 'Αγίου Στεφάνου, άριστερό τμήμα: Οί άγιοι Χριστόφορος, Αύγουστίνος και Στέφανος.

Σκλαβεροχώρι Πεδιάδος Κρήτης<sup>21</sup>. 'Εξάλλου, το σχήμα του κεφαλιού του Χριστού με το ύψηλό και πλατύ μέτωπο και τον θυσανοειδή σγούρδο στο κέντρο του, παρουσιάζει αναλογίες με εκείνο σε παραστάσεις του καθολικού και του παρεκκλησίου της Μονής της Χώρας (Εικ. 7, 11), του ναού της 'Οδηγήτριας ('Αφεντι-



12. Salazar, δ.π. (ύποσημ. 4), μέρος II, σ. 241 (13ος αϊ.) και Constable, δ.π. (ύποσημ. 4), σ. 24 (άρχές 14ου, παρόλο που στους ύποτίλους των δύο φωτογραφιών που δημοσιεύει σημειώνεται 13ος αϊ.).

13. Βλ. και εδώ, ύποσημ. 5, για την πρόοδο της έρευνας που επέτρεψε τον όρθο συσχετισμό του πολυτύχου με την παραγωγή της κρητικής τέχνης και τη χρονολόγησή του στον 15ο αιώνα.

14. Σχετικά με την παραγωγή μεγάλων πινάκων άγιας τράπεζας (pale) στη Βενετία μετά την εποχή που μάς ενδιαφέρει εδώ, δηλαδή στο δεύτερο μισό του 15ου και στο πρώτο μισό του 16ου αιώνα βλ. P. Humfrey, *The Venetian Altarpiece of the Early Renaissance in the Light of Contemporary Business Practice*, Saggi e memorie 15 (1986), σ. 65-82· ό ίδιος, *The Altarpiece in Renaissance Venice*, New Haven and London 1993· βλ. και τη γενικότερης θεματολογίας συλλογική έκδοση *The Altarpiece in the Renaissance* (έπιμ. P. Humfrey και M. Kemp), Cambridge 1990. Δέν έπεκτείνονται εδώ σε βιβλιογραφία για πίνακες άγιας τράπεζας άλλων σχολών, την οποία μπορεί κανείς νά βρει στα έργα που αναφέρονται εδώ και στις ύποσημ. 1 και 17, καθώς και στον κατάλογο της έκθεσης *Polyptyques. Le tableau multiple du moyen âge au vingtième siècle*, Musée du Louvre, Paris, 27 Μαρτίου-23 'Ιουλίου 1990, σ. 286-291.

15. R. Pallucchini, *La pittura veneziana del Trecento*, Venezia - Roma 1964, εικ. 178-180. M. Muraro, *Maestro Paolo da Venezia*, Milano 1969, πίν. 117-119. Τό έργο αυτό του Paolo χρονολογείται στα μέσα του 14ου αιώνα.

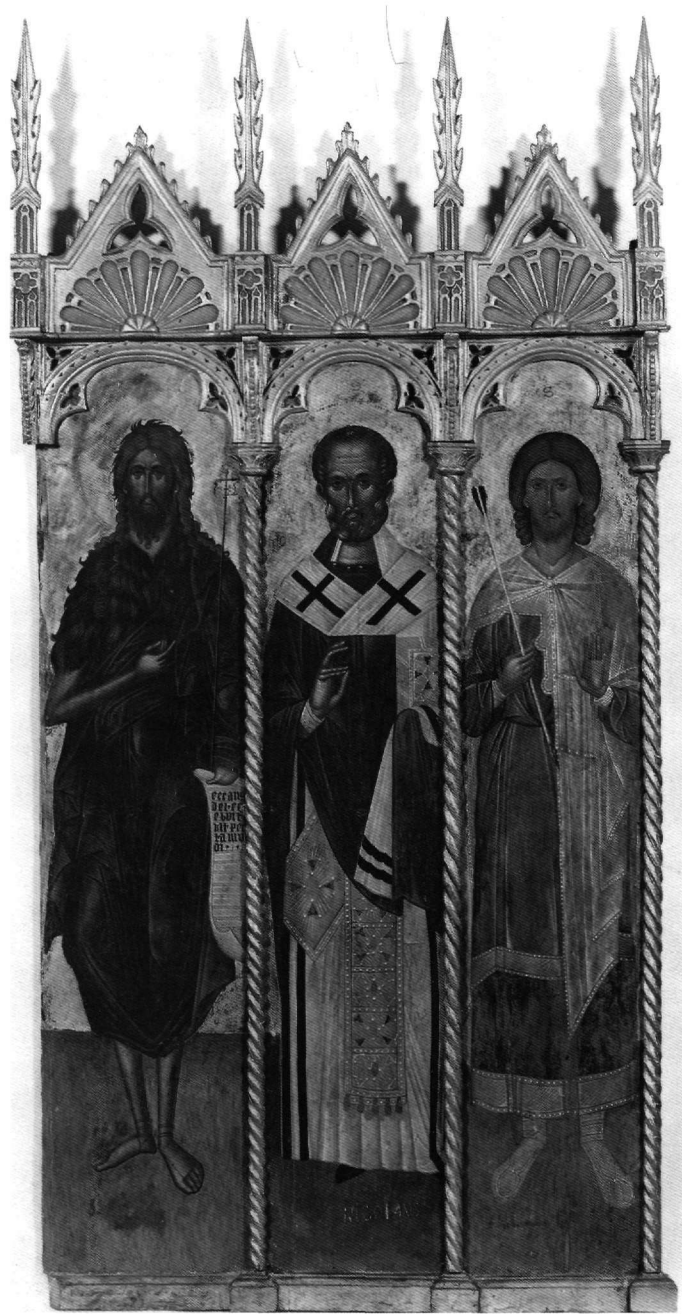
16. Pallucchini, δ.π., εικ. 615 (χρονολογείται στα τέλη του 14ου αιώνα). Βλ. και εικ. 620, τό πολύπτυχο της Πράγας, του ίδιου ζωγράφου. Λεπτομέρειες παρόμοιες με εκείνες στο πολύπτυχο που εξετάζουμε βρίσκονται και σε άλλα πολύπτυχα των δύο προηγούμενων ζωγράφων καθώς και του Lorenzo Veneziano, αδελφού του Paolo, βλ. Pallucchini, δ.π., εικ. 493, 511-512 κ.ά.

17. Βλ. ένδεικτικά H. van Os, *Sienese Altarpieces, 1215-1460*, Form, Content, Function, II: 1344-1460, Groningen 1990, εικ. 5, 35, 37, 47, 49, 54 κ.ά.

18. Πρβλ. Underwood, δ.π. (ύποσημ. 9), 2, πίν. 20-23, 26-27, 46-84 κ.ά· 3, πίν. 342, 345, 355, 363, 411, 425, 472-473, 488-489, 510-513. 'Ιδιαίτερα έπισημαίνεται ή όμοιότητα των μορφών του άγίου Χριστοφόρου και του άγίου Σεβαστιανού του πολυτύχου με τις μορφές, αντίστοιχα, του άγίου Προκοπίου και του άρχαγγέλου Μιχαήλ στις τοιχογραφίες της Μονής της Χώρας (Underwood, δ.π., 3, πίν. 472-473 και 500-501) (Εικ. 9-10). Σημειώνεται επίσης ή άναλογία της μορφής του Προδρόμου στο πολύπτυχο και στον ναό της Περιβλέπτου του Μυστρά, βλ. M. Chatzidakis, *Mystras. The Medieval City and the Castle*, Athens 1983, σ. 88, εικ. 56 (έγχρωμη).

19. 'Αρχάγγελος Μιχαήλ Μονής Χώρας: Underwood, δ.π., 3, πίν. 472-473. Χριστός Περιβλέπτου Μυστρά: G. Millet, *Monuments byzantins de Mistra*, Paris 1907, πίν. 108. I. S. Dufrenne, *Les programmes iconographiques des églises byzantines de Mistra*, Paris 1970, εικ. 59. Ντ. Μουρίκη, Αί βιβλικά προεικονίσεις της Παναγίας εις τον τρούλλον της Περιβλέπτου του Μυστρά, ΑΔ 25 (1970), Μελέται, πίν. 73. Εικόνα 'Αρχαγγέλου Μιχαήλ του Βυζαντινού Μουσείου (που παρουσιάζει πολύ μεγαλύτερη πλαστικότητα και ένάργεια ύφους): M. Γ. Σωτηρίου, Παλαιολόγειος εικόν του 'Αρχαγγέλου Μιχαήλ, ΔΧΑΕ, περ. Δ' - τ. Α' (1959), πίν. 31-32. K. Weitzmann - M. Chatzidakis - K. Miatev - S. Radojčić, *Icons. Sinai, Grèce-Bulgarie-Yougoslavie*, Belgrade (και Sophia, Paris-Grenoble) 1966, εικ. στίς σ. 64 και 65. Χριστός ναού 'Αγίου 'Ισιδώρου Κακοδικίου: K. Kalokyris, *The Byzantine Wall Paintings of Crete*, New York 1973, εικ. BW.63. Σ. Ν. Μαδεράκης, Βυζαντινά μνημεία του νομού Χανίων: 'Ο 'Αγιος 'Ισιδωρος στο Κακοδικί Σελίνου, ΚρητΕστ, περ. Δ' - τ. I (1987), πίν. 36-36β.

20. Βλ. ύποσημ. 18 και Εικ. 10, εδώ. Τή μορφή του άγίου Προκοπίου



Εικ. 6. Πολύπτυχο 'Αγίου Στεφάνου, δεξιό τμήμα: Οί άγιοι 'Ιωάννης ό Πρόδρομος, Νικόλαος και Σεβαστιανός.

διακρίνει ώστόσο περισσότερο πλαστική αίσθηση.

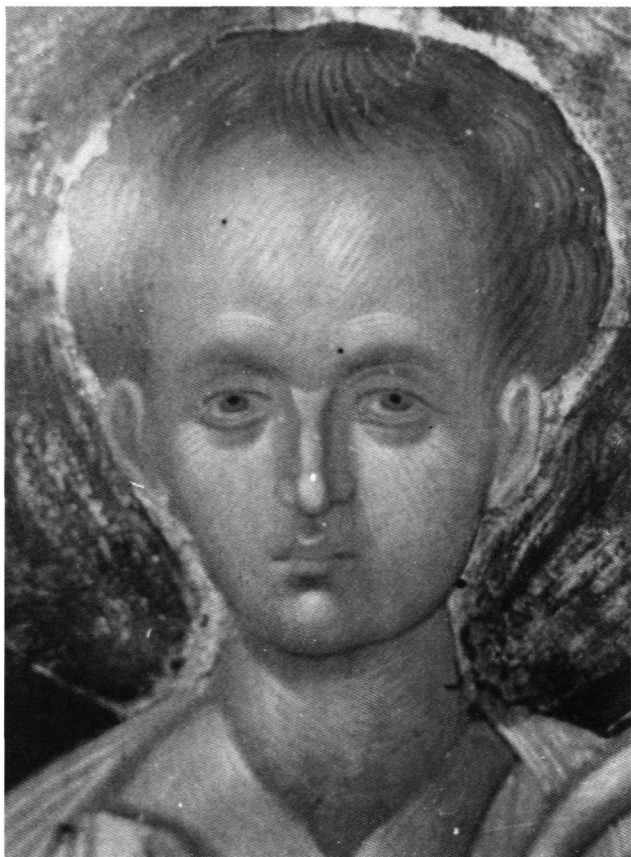
21. Μονή της Χώρας: Underwood, δ.π., 2, πίν. 2 και 51· 3, πίν. 411, 442. 'Αψίδα Περιβλέπτου: Dufrenne, δ.π., εικ. 60 και προσωπική έπιτόπια παρατήρηση. 'Ανάληψη Περιβλέπτου: Millet, δ.π., πίν. 109. I· Μουρίκη, δ.π., πίν. 74. 'Αψίδα ναού Παναγίας Σκλαβερωχρίου: Μ. Μπορμπουδάκης, Παρατηρήσεις στη ζωγραφική του Σκλαβερωχρίου, Εύφρόσυνον. 'Αφιέρωμα στον Μανόλη Χατζηδάκη, I, 'Αθήνα 1991, πίν. 186α.

κοῦ) τοῦ Μυστρά (σέ τρουλίσκο τοῦ ὀρόφου τοῦ νάρθηκα), καθὼς καὶ σέ φορητές εἰκόνες<sup>22</sup>.

Τό πλάσιμο τῶν προσώπων στό πολύπτυχο, μέ τά μακριά ἀλλά λεπτά καί διακριτικά «φῶτα», τά ὁποῖα σχηματίζουν ἀδιόρατο πλέγμα διασταυρούμενων γραμμῶν, παρουσιάζει μεγάλες ἀναλογίες μέ τό πλάσιμο σέ πρόσωπα πού ἀπεικονίζονται σέ σειρά τοιχογραφημένων μνημείων καί εἰκόνων τῆς ὕστερης παλαιολόγειας τέχνης, τά ὁποῖα εἶτε ἀνήκουν στήν τέχνη τῆς Κωνσταντινούπολης εἶτε ἀντανακλοῦν τίς τεχνοτροπικές τάσεις τῆς Πρωτεύουσας. "Ας ἀναφερθοῦν ἐδῶ μορφές στίς τοιχογραφίες τῆς Μονῆς τῆς Χώρας καί σέ σπάρραγμα ἀπό τόν ναό τῆς Παναγίας στή Χάλκη τῆς Κωνσταντινούπολης<sup>23</sup>, στόν ναό τῆς Περιβλέπτου τοῦ Μυστρά<sup>24</sup>, στούς ναοὺς τῆς Παναγίας στό Σκλαβερόχωρι Πεδιάδος (Εἰκ. 15) καί τοῦ Ἁγίου Ἀντωνίου στήν Ἐπισκοπή Πεδιάδος Κρήτης, καθὼς καί στόν βόρειο ναό στή μονή τοῦ Ἁγίου Φανουρίου Βαλαμονέρου Κρήτης<sup>25</sup>, μνημείων πού ὁπωσδήποτε συνδέονται μέ τήν κωνσταντινουπολίτικη παλαιολόγεια παράδοση. Ἐπίσης, μορφές σέ φορητές εἰκόνες, ὅπως ὁ ἀρχάγγελος Μιχαήλ τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου<sup>26</sup> (Εἰκ. 14), ὁ Χριστός Παντοκράτωρ τῆς μονῆς Παντοκράτορος Ἁγίου Ὁρους<sup>27</sup>, ὁ Ἅγιος Γεώργιος σέ

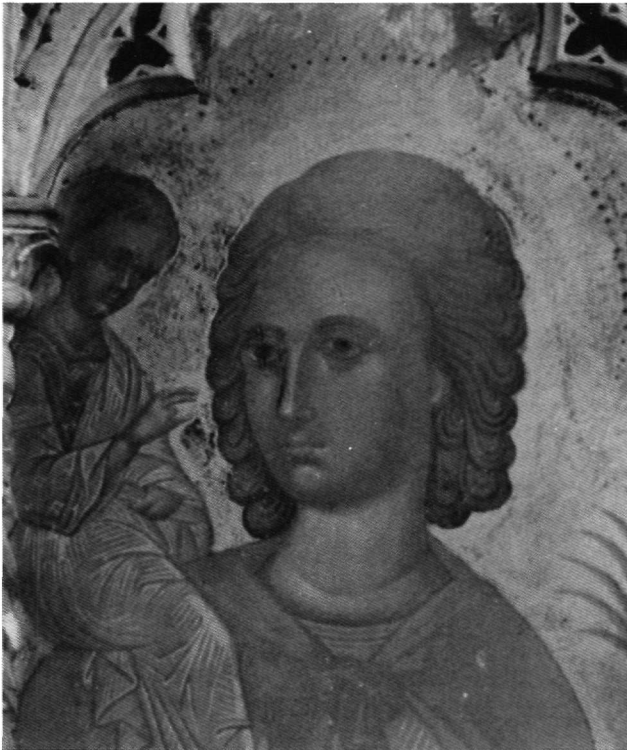
προτομή τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου<sup>28</sup>, ὁ Χριστός ἀπό τό τέμπλο τῆς μονῆς Καρκάσας, τώρα στήν Ἀνατολή Ἱεράπετρας<sup>29</sup>, ὅλες παράγωγα τῆς τέχνης τῆς Κωνσταντινούπολης, καί ἀκόμη μέ πρόσωπα σέ μερικά ἔργα τοῦ Ἀγγέλου<sup>30</sup>, ζωγράφου πού προδήλως συνδέεται μέ τήν ὕστερη παλαιολόγεια παράδοση τῆς ζωγραφικῆς τῆς Κωνσταντινούπολης. Ἡ ἔνταση στήν ἔκφραση καί τό ἥθος τῶν βυζαντινῶν μορφῶν τοῦ πολυπύχου, ὅπως τῆς Παναγίας, τοῦ Χριστοῦ, τοῦ Προδρόμου καί τοῦ ἁγίου Νικολάου, παραπέμπουν στή δευτέρη παλαιολόγεια τεχνοτροπία τῆς Πρωτεύουσας, ὅπως αὐτή πού ἐκφράζεται λαμπρά στή Μονή τῆς Χώρας.

Ἀπό τήν ἄλλη πλευρά, οἱ φυσιογνωμικοί τύποι ὁρισμένων ἁγίων τοῦ πολυπύχου ἔχουν ἐκδηλες ἐπιδράσεις ἀπό τή βενετσιάνικη τέχνη: Ὁ Αὐγουστίνος μέ τό στενό πρόσωπο καί τό ὀξύ διαπεραστικό βλέμμα, τή μακριά λεπτή μύτη καί τό μικρό κλειστό στόμα (Εἰκ. 16-17) καί, ἀκόμη, τόν ἐπιμήκη δείκτη τοῦ δεξιοῦ χεριοῦ, πού σχηματίζει μιάν ἀφύσικη καμπύλη· ὁ Στέφανος μέ τό γερό κεφάλι καί τό ἀπλανές βλέμμα, μέ κάποια νωχέλεια καί ἐγκατάλειψη στήν ἔκφραση (Εἰκ. 18-19). Μπορεῖ κανεῖς εὐκολά νά βρεῖ ἀναλογίες γιά τίς μορφές αὐτές μέ ἔργα, λόγου χάρι, τοῦ Paolo Ve-



Εἰκ. 7-8. Πολύπτυχο Ἁγίου Στεφάνου. Λεπτομέρειες ἀπό τήν παράσταση τῆς Παναγίας μέ τόν Χριστό.

22. Μονή τῆς Χώρας: Underwood, ὁ.π. (ὑπόσημ. 9), 2, πίν. 2 καί 51· 3, πίν. 411, 442. Ὁδηγήτρια Μυστρά: Dufrenne, ὁ.π., εἰκ. 28· Δ. Ι. Πάλλας, Ἡ Θεοτόκος ὡς Ζωοδόχος Πηγή, ΑΔ 26 (1971), Μελέται, πίν. 44-45. Εἰκόνες (λίγα, πρόχειρα παραδείγματα): Μ. Chatzidakis - G. Babić, The Icons of the Balkan Peninsula and the Greek Islands (1), στόν τόμο The Icon, New York 1982 (Milano 1981), εἰκ. στή σ. 183· Holy Image, Holy Space. Icons and Frescoes from Greece, Κατάλογος ἐκθεσης, The Walters Art Gallery, Baltimo-



Εικ. 9. Πολύπτυχο 'Αγίου Στεφάνου. 'Ο άγιος Χριστόφορος, λεπτομέρεια.



Εικ. 10. Μονή της Χώρας, παρεκκλήσι. 'Ο άγιος Προκόπιος, λεπτομέρεια.

re, Maryland, 1988, αριθ. 24. Εικόνες της κρητικής τέχνης. 'Από τόν Χάνδακα ως τήν Μόσχα καί τήν 'Αγία Πετρούπολη (έπιμ. Μ. Μπορμπουδάκης), 'Ηράκλειον 1993, αριθ. 149.

23. Μονή της Χώρας: Underwood, ό.π. (ύποσημ. 9), 3, πίν. 472-473, 488-489. Ναός Παναγίας Χάλκης: Lazarev, ό.π. (ύποσημ. 4), εικ. 518.

24. Περιβλεπτός Μυστρά: Millet, ό.π. (ύποσημ. 19), πίν. 115.2. Μ. Chatzidakis, Recherches sur le peintre Théophane le crétois, DOP 23-24 (1969-70), εικ. 124. Μουρίκη, ό.π. (ύποσημ. 19), πίν. 73.

25. Ναός Παναγίας στό Σκλαβεροχώρι Πεδιάδος: 'Ημερολόγιο 1988, έκδ. Δήμου 'Ηρακλείου Κρήτης (κείμενα Μ. Μπορμπουδάκης), εικ. χωρίς αριθ. (έγχρ.). Μ. Μπορμπουδάκης, 'Η ζωγραφική τής εκκλησίας του Σκλαβεροχωρίου, Πεπραγμένα του ΣΤ' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου (Χανιά 1986), Β', Χανιά 1991, πίν. 135β' ό ίδιος, ό.π. (ύποσημ. 21), πίν. ΚΕ' β. Ναός 'Αγίου 'Αντωνίου (ή 'Αρχαγγέλου Μιχαήλ) 'Επισκοπής Πεδιάδος: 'Ημερολόγιο 1988 (βλ. παραπάνω), πίν. χωρίς αριθ., έγχρ. (έδω αναφέρεται ως ναός του 'Αρχαγγέλου Μιχαήλ τής 'Επισκοπής Πεδιάδος) καί Μ. Μπορμπουδάκης, ό.π. (βλ. ύποσημ. 21), πίν. 188β' βλ. καί Μ. Chatzidakis, ό.π. (ύποσημ. 24), εικ. 123, καλή λεπτομέρεια, όπου όμως από παραδρομή αναφέρεται ό ναός ως του 'Αγίου 'Αθανασίου αντί του σωστού 'Αγίου 'Αντωνίου. Μονή Βαλσαμονέρου (κλίτος Παναγίας, 1407): Μπορμπουδάκης, ό.π. (ύποσημ. 21), πίν. 207β.

26. Σωτηρίου, ό.π. (ύποσημ. 19), πίν. 31-32 καί Weitzmann-Chatzidakis-Miatev-Radojčić, ό.π. (ύποσημ. 19), εικ. στίς σ. 64 καί 65.

27. Weitzmann-Chatzidakis-Miatev-Radojčić, ό.π., εικ. 71. Ε. Ν. Τσιγαρίδας, Τοιχογραφίες καί εικόνες τής μονής Παντοκράτορος 'Αγίου 'Ορους, Μακεδονικά 18 (1978), πίν. 13α.

28. Βυζαντινό Μουσείο 'Αθηνών (κείμενα Μ. Χατζηδάκης), 'Αθήνα (έκδ. 'Απόλλων, χ.χρ., εικ. αριθ. 10 (έγχρ.).

29. 'Ημερολόγιο 1985, έκδ. Δήμου 'Ηρακλείου Κρήτης (κείμενα Μ. Μπορμπουδάκης), αριθ. 20. Εικόνες τής κρητικής τέχνης (βλ. ύποσημ. 22), αριθ. 148 μέ εικ. έγχρ.

30. 'Οπως, γιά παράδειγμα, τόν ένυπόγραφο Χριστό Παντοκράτορα του Βυζαντινού Μουσείου Ζακύνθου (παρόλο πού τή σύγκριση δυσχεραίνουν οί φθορές του έργου στό πρόσωπο του Χριστού), βλ. From Byzantium to El Greco, αριθ. 33, τήν ένυπόγραφη Δέση τής 'Αγίας Μονής Βιάννου καί, άκόμη, τόν — άνυπόγραφο αλλά τής τέχνης του — Χριστό Παντοκράτορα του Λένινγκραντ- 'Αγίας Πετρούπολης, βλ. Εικόνες κρητικής τέχνης (βλ. ύποσημ. 22), αριθ. 157 καί 85 αντίστοιχα. Μπορεί κανείς νά προσθέσει εικόνα του Χριστού από ιδιωτική συλλογή των 'Αθηνών, πού πιθανότατα χρονολογείται στά μέσα του 15ου αιώνα, βλ. τή μελέτη τής γράφουσας, Χριστός Παντοκράτωρ στηθαίος, πρώτη κρητική εικόνα, Ροδωνιά. Τιμή στον καθηγητή Μ. Ι. Μανούσακα, Α', Ρέθυμνο 1994, σ. 253-265 καί πίν. Α'-ΙΒ'. Σέ όλα αυτά τά έργα ώστόσο οί ψιμυθίες είναι πολύ πίο έντονες.

31. Γιά τόν Αύγουστινο πρβλ. Pallucchini, ό.π. (ύποσημ. 15), εικ. 123, 181, 514, 516, 529, 534, καί Muraro, ό.π. (ύποσημ. 15), πίν. 96, 107 καί εικ. 19, 27. Γιά τόν Στέφανο πρβλ. Pallucchini, ό.π., εικ. 62, 102, 514, 544, καί T. Pignatti, Le origini della pittura veneziana, Bergamo 1961, πίν. (έγχρ.) στίς σ. 54 καί 63.

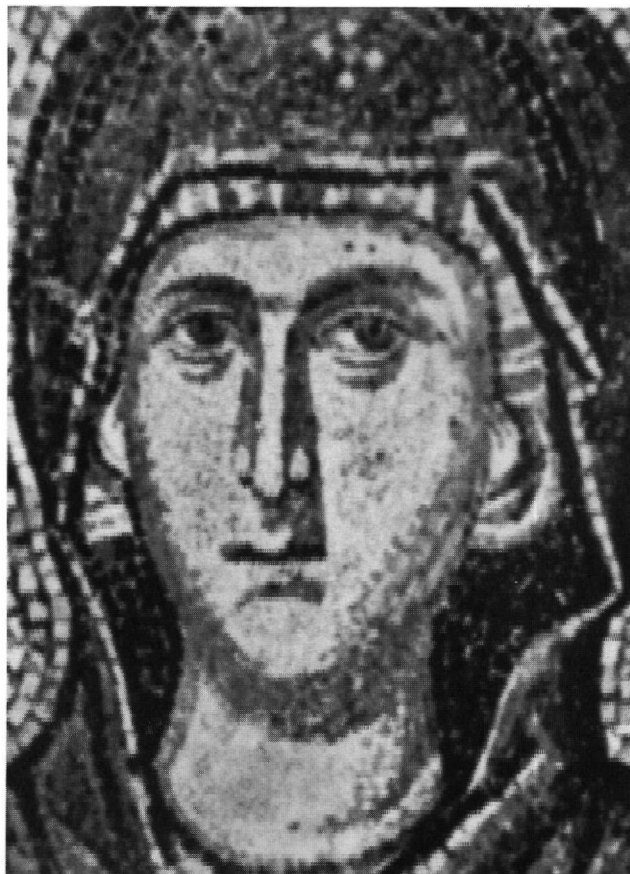


neziano (Εἰκ. 18) καὶ τοῦ Lorenzo Veneziano<sup>31</sup> (Εἰκ. 17). Τό πλάσιμο ἐπίσης τῶν δυτικότερων αὐτῶν μορφῶν, λεῖο καὶ μαλακό, καθὼς καὶ οἱ ἥμερες πτυχώσεις τῶν φορεμάτων τῶν ἁγίων, δείχνουν ἔντονη ἐπήρεια ἀπὸ ἰταλικά πρότυπα τοῦ 14ου αἰῶνα<sup>32</sup> (πρβλ. καὶ Εἰκ. 3, ἐν μέρει).

Παρά τίς δυτικές ἐπιδράσεις, πού διαπιστώνονται στὴν εἰκονογραφία καὶ τὴν τεχνοτροπία καὶ πού ἐρμηνεύονται ἀπὸ τὸ ὅτι τὸ ἔργο ἦταν παραγγελία γιὰ καθολικό ἴδρυμα, τὸ πιθανότερο εἶναι ὅτι ὁ σύνθετος αὐτός πίνακας ζωγραφίστηκε ἀπὸ Ἑλληνα καλλιτέχνη<sup>33</sup> σὲ περιοχὴ πού ἐξέφραζε μὲν τὴ βυζαντινὴ παράδοση, διατηροῦσε ὅμως στενοὺς δεσμούς καὶ μὲ τὴ Δύση.

Ἡ δημιουργία ἔργων εἴτε μὲ ἀνάμεικτα βυζαντινὰ καὶ δυτικὰ στοιχεῖα εἴτε ἐξ ὁλοκλήρου δυτικῆς τεχνοτροπίας δὲν ἦταν ἄγνωστη στὴν Κωνσταντινούπολη κατὰ τὴ λατινοκρατία καὶ τὴν παλαιολόγια περίοδο<sup>34</sup>. ἦταν ἐπίσης καθημερινή καὶ συνήθης πραγματικότητα στὸ περιβάλλον τῆς βενετοκρατούμενης Κρήτης<sup>35</sup>. Παρόλο πού ἄλλο παρόμοιο ἔργο, ὅπως αὐτὸ πού ἐξετάζεται ἐδῶ, δὲν γνωρίζουμε νὰ σώζεται, ἀρχαιακές πηγές μαρτυροῦν τὴν ἐκτέλεση πινάκων ἁγίας τράπεζας δυτικοῦ τύπου στὴν Κρήτη, ἀπὸ ζωγράφους Κρητικούς. Τό 1412 παραγγέλθηκε μιὰ πολυπρόσωπη pala, ἀπὸ Βενετὸ εὐγενὴ στὸν ζωγράφο Νικόλαο Φιλανθρωπινό<sup>36</sup>. Τό 1492 δόθηκε παραγγελία ἐνός μεγάλου καὶ πολυπρόσωπου πολυτύχου στὴν Κρήτη ἀπὸ τὸν Βενετὸ προβλεπτή τοῦ Ναυπλίου γιὰ τὸν καθολικό ναὸ τῆς πόλης. Τό ἔργο θὰ ἐκτελοῦσε ὁμάδα τριῶν τεχνιτῶν τοῦ Χάνδακα, μὲ κύριο ζωγράφο τὸν Νικόλαο Τσαφούρη (γνωστὸ ἀπὸ σωζόμενα ἔργα του γιὰ τὴν ἐπήρειά του ἀπὸ τὴν ἰταλικὴ τέχνη τοῦ 14ου καὶ τοῦ 15ου αἰῶνα), ἕναν ξυλογλύπτη καὶ ἕναν ζωγράφο-χρυσωτὴ τοῦ πλαισίου<sup>37</sup>. Ἄλλη παραγγελία μεγάλου πίνακα ἁγίας τράπεζας, τὸν ὁποῖο θὰ φιλοτεχνοῦσε ὁ ζωγράφος Γεώργιος Σωτήρχος, γιὰ τὴ μονὴ τοῦ Ἁγίου Πέτρου τῶν Δομηνικανῶν μοναχῶν, μνημονεύεται σὲ κρητικὴ διαθήκη τοῦ 1513<sup>38</sup>. Ἐπίσης, σὲ καθολικοὺς ναοὺς τῆς πόλης τῶν Χανίων σημειώνονται τὸ 1620 (ἀλλὰ πρέπει νὰ βρίσκονταν ἐκεῖ ἀπὸ παλαιότερα) πολλὰ «pal(1)e» ζωγραφισμένες «alla greca», πιθανότατα ἀπὸ Κρητικούς ζωγράφους<sup>39</sup>.

32. Πρβλ. τὴν προηγούμενη ὑποσημείωση καθὼς καὶ τὴν ὑποσημείωση 15. Παρόμοιος τρόπος πλασίματος καὶ σὲ κρητικά, μὲ ἰταλικὲς ἐπιδράσεις, ἔργα τοῦ δευτέρου μισοῦ τοῦ 15ου αἰῶνα, ἐνυπόγραφα, ὅπως τοῦ Ἀνδρέα Παβία καὶ τοῦ Νικολάου Τσαφούρη, ἀλλὰ καὶ ἀνυπόγραφα. Βλ. τοὺς καταλόγους τῶν ἐκθέσεων: Ν. Χατζηδάκης, *Εἰκόνες κρητικῆς σχολῆς, 15ος-16ος αἰῶνας*. Κατάλογος ἐκθέσεων, Μουσεῖο Μπενάκη, Ἀθήνα 1983, ἀριθ. 20, 37-38, 41-46, καὶ From Byzantium to El Greco, ἀριθ. 42-46. Γιά ἄλλα κρητικὰ ἔργα τοῦ 15ου αἰῶνα μὲ βενετσιάνικες ἐπιδράσεις στὴν εἰκονογραφία καὶ



Εἰκ. 11. Μονὴ τῆς Χώρας, καθολικό (νάρθηκας). Παναγία βρεφοκρατούσα.

τὴν τεχνοτροπία βλ. ὑποσημ. 73. Μπορεῖ κανεὶς νὰ προσθέσει ἐνδιαφέρον ἔργο μὲ ὁλόσωμους τοὺς ἁγίους Αὐγουστίνου, Ἱερώνυμου καὶ Βενέδικτου, πού βρίσκεται στὸ Μουσεῖο Fitzwilliam τοῦ Cambridge, βλ. S. Bettini, *La pittura di icone cretese-veneziana e i madonneri*, Padova 1933, σ. 56-57 (τὸ θεωρεῖ «κρητο-βενετικῆς σχολῆς» καὶ τὸ χρονολογεῖ στὶς ἀρχὲς τοῦ 15ου αἰῶνα· τὸ ἔργο βρισκόταν τότε σὲ ἰδιωτικὴ συλλογὴ τοῦ Λονδίνου)· J. W. Goodison - G. H. Robertson, *Fitzwilliam Museum, Cambridge. Catalogue of Paintings, II: Italian Schools*, Cambridge 1967, σ. 182-183 (τὸ ἔργο θεωρεῖται βενετσιάνικης σχολῆς καὶ χρονολογεῖται στὸν 14ο αἰῶνα)· Μιχαήλ, ὁ.π. (ὑποσημ. 15), εἰκ. 143 καὶ σ. 138, ὁ ὁποῖος ἀποδίδει τὸ ἔργο στὸν Βενετσιάνο ζωγράφο τοῦ 14ου αἰῶνα Jacobello di Bonomo. Ἐχει ἔντονη ἐπήρεια ἀπὸ τὴ βενετσιάνικη τέχνη, εἶναι ὅμως πιθανότατα ἔργο Κρητικοῦ ζωγράφου μεικτῆς καλλιτεχνικῆς παιδείας καὶ μπορεῖ νὰ παραβληθεῖ μὲ τὴν εἰκόνα τοῦ ἁγίου Ἱερωνύμου μὲ τὸν λέοντα στὴν Ἐθνικὴ Πινακοθήκη τοῦ Λονδίνου, γιὰ τὴν ὁποία βλ. ὑποσημ. 73.

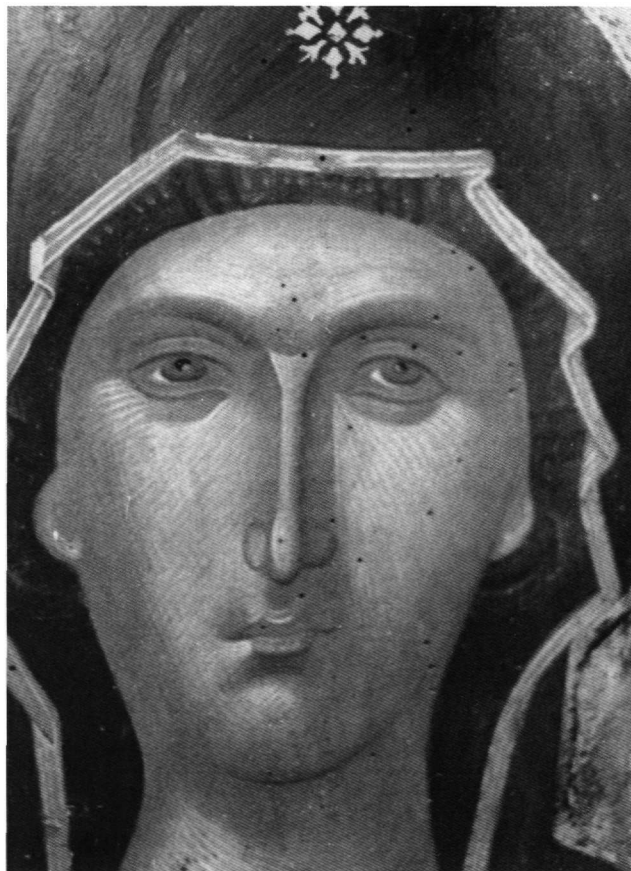
33. Αὐτὸ ἀποδεικνύεται ἀπὸ τὴν ἄψογη ἐκτέλεση τῶν βυζαντινῶν μορφῶν, ὅπως ἡ Παναγία μὲ τὸν Χριστό, ὁ Πρόδρομος καὶ ὁ ἅγιος Νικόλαος, ἀλλὰ καὶ ὑποδηλώνεται ἀπὸ τὴν κάπως ἀδέξια γραφὴ τῆς γοτθίζουσας ἐπιγραφῆς στὸ εἰλητήριο τοῦ Προδρόμου, ἡ ὁποία δὲν φαίνεται ἐπισκευασμένη, ὅπως πιστεύει ὁ Constable, ὁ.π. (ὑποσημ. 3), σ. 22.

34. Βλ. C. L. Striker - Y. Doğan Kuban, *Work at Kalenderhane Camii in Istanbul: Second Preliminary Report*, DOP 22 (1968), σ.





Είκ. 12. Μονή της Χώρας, παρεκκλήσι. Παναγία βρεφοκρατούσα, λεπτομέρεια.



Είκ. 13. Πολύπτυχο 'Αγίου Στεφάνου. 'Η Παναγία, λεπτομέρεια. (Φωτογραφική λήψη από ελαφρά πλάγια γωνία).

189-192 (για σκηνές από τον βίο του αγίου Φραγκίσκου της 'Ασίζης, ζωγραφισμένες πιθανώς γύρω στα 1250-60 από Λατίνο καλλιτέχνη, που δέχθηκε βυζαντινές επιδράσεις). P. Hetherington, *Byzantium in Provence: A Greek Icon for a Western Patron*, GBA, Μάιος-Ιούνιος 1988, σ. 277-283 (για φύλλο διπτύχου με παραστάσεις Βυζαντινών και Δυτικών αγίων, που θεωρείται ότι ζωγραφίστηκε στην Κωνσταντινούπολη γύρω στα 1300· βλ. και Byzance. *L'art byzantin dans les collections publiques françaises*, Κατάλογος έκθεσης, Musée du Louvre, nov. 1992 - févr. 1993, αριθ. 366, με έγχρ. απεικόνιση). Underwood, δ.π. (ύποσημ. 9), 1, σ. 122-123· 3, πίν. 548 και 549 (για παράσταση της Παναγίας βρεφοκρατούσας, ένθρονης, με άφιερωτή, που χρονολογείται γύρω στο δεύτερο τέταρτο του 14ου αιώνα και είναι δυτικής τεχνοτροπίας, στόν εξωνάρθηκα του καθολικού της Μονής της Χώρας).

35. Είναι πλέον πολύ γνωστή ή διπλή ικανότητα των Κρητικών ζωγράφων να αποδίδουν έργα τόσο σε βυζαντινό ύφος (in forma greca), όσο και σε μεικτή, με έντονη ιταλική επίδραση, τεχνοτροπία (in forma a la latina), όπως αυτά που ονομάζουμε σήμερα ιταλοκρητικά. 'Η άρχαια τεκμηρίωση σε έγγραφα που δημοσίευσε ο M. Cattapan, *Nuovi elenchi e documenti dei pittori in Creta dal 1300 al 1500*, *Θησαυρίσματα* 9 (1972), σ. 211-213, έγγραφα αριθ. 6-8. 'Αριθμός σωζόμενων εικόνων του 15ου αιώνα επιβεβαιώνει την εξάσκηση δύο τεχνοτροπιών από τον ίδιο ζωγράφο, συχνά μάλιστα σε ένα και το αυτό έργο. Για κάποιες ιδιαίτερες μερικών τοιχογραφιών της Κρήτης στη βενετσιάνικη περίοδο, οι οποίες παρουσιάζουν δυ-

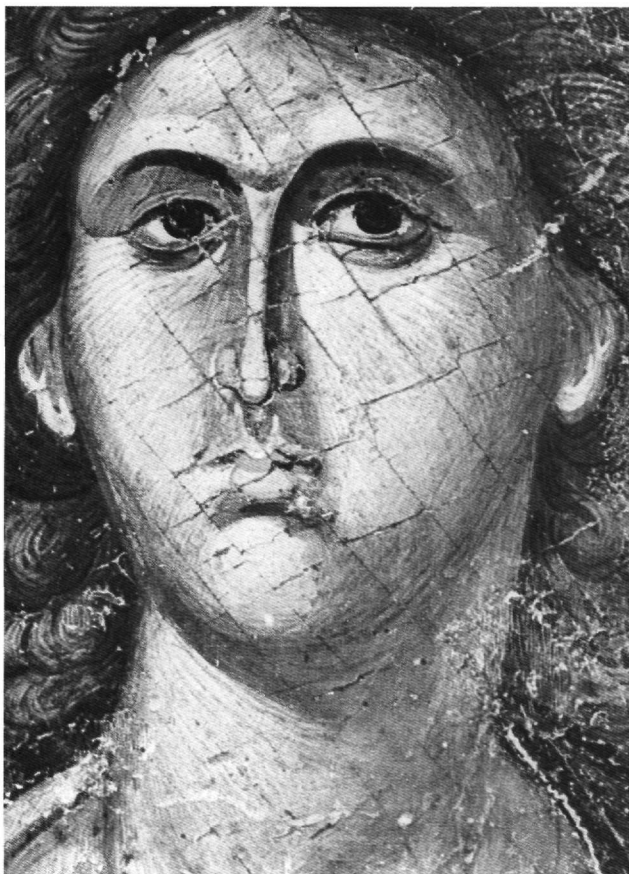
τικές επιδράσεις, βλ. Στ. Παπαδάκη-Oekland, *Δυτικότροπες τοιχογραφίες του 14ου αιώνα στην Κρήτη*. 'Η άλλη όψη μιας αμφίδρομης σχέσης, *Ευφρόσυνον* (βλ. ύποσημ. 5), σ. 491-514, όπου και προηγούμενη βιβλιογραφία σχετικά με την επισήμανση δυτικών επιδράσεων σε βυζαντινές τοιχογραφίες της Κρήτης.

36. Cattapan, δ.π., σ. 230. M. Constantoudaki-Kitromilides, *A Fifteenth-Century Byzantine Icon-Painter Working on Mosaics in Venice*. Unpublished Documents, *Akten des XVI. Internationalen Byzantinistenkongress*, JÖB 32/5 (1982), σ. 265. Τό έγγραφο εκδόθηκε από την ίδια, *Icons, The Public and Taste in Venetian Crete in the Fifteenth and Sixteenth Centuries* (διατριβή για τον τίτλο M.A.), Πανεπιστήμιο του Λονδίνου, Courtauld Institute of Art, 1986, σ. 90-91, αριθ. έγγρ. II.

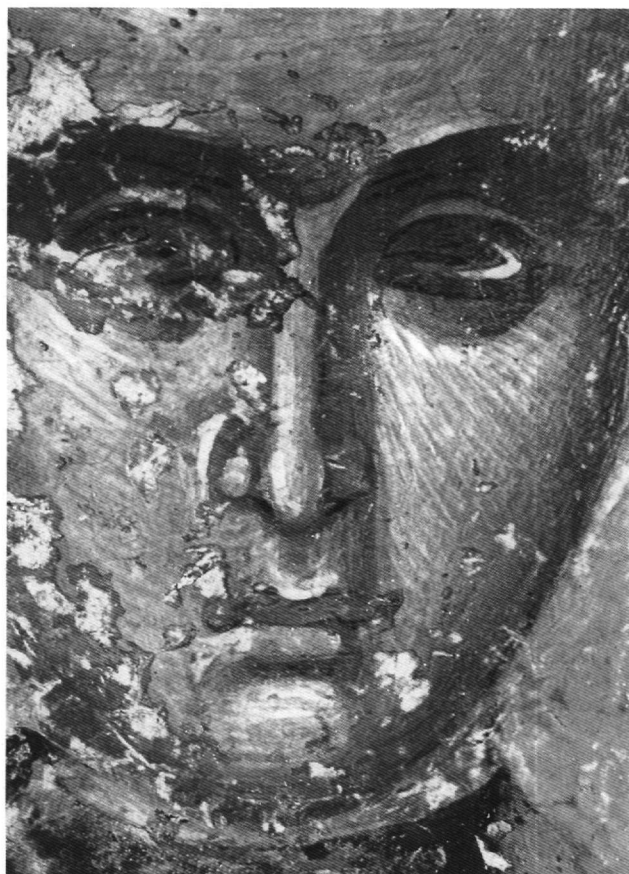
37. Cattapan, δ.π., σ. 209-210, έγγρ. 1-3 (έκδοση των σχετικών εγγράφων).

38. M. Γ. Κωνσταντουδάκη, *Οι ζωγράφοι του Χάνδακος κατά τό πρώτον ήμισυ του 16ου αιώνα, οι μαρτυρούμενοι εκ των νοταριακών αρχείων*, *Θησαυρίσματα* 10 (1973), σ. 323. 'Η ίδια, *Στοιχεία από ιταλικές χαλκογραφίες σε εικόνα του Κρητικού ζωγράφου Γεωργίου Σωτήρχου*, *Θησαυρίσματα* 11 (1974), σ. 240.

39. Για τη σχετική άρχαια πηγή βλ. U. Manucci, *Contributi documentari per la storia della distruzione degli episcopati latini in Oriente nei secoli XVI e XVII*, *Bessarione* XVIII (1914), σ. 101-114, και N. M. Παναγιωτάκης, 'Η κρητική περίοδος της ζωής του Δομηνίκου Θεοτοκοπούλου, 'Αθήνα 1986, σ. 18, σημ. 1.



Εικ. 14. Ὁ ἀρχάγγελος Μιχαήλ, λεπτομέρεια. Ἀθήνα, Βυζαντινὸ Μουσεῖο.



Εικ. 15. Σκλαβεροχώρι Πεδιάδος, ναὸς Παναγίας (Εἰσοδί-  
ων). Ὁ διάκονος Ρωμανός, λεπτομέρεια.

Σωζόμενα ἔργα ἐξάλλου μποροῦν νά συσχετιστοῦν μέ παρόμοια ὅπως ἡ πιό πάνω χρήση. Σέ «πολύπτυχο» ὑποπεύεται κανεῖς ὅτι ἀνήκει μιὰ μεγάλη, στενὴ καὶ ψηλὴ εἰκόνα μέ τῇ Βρεφοκρατοῦσα Παναγίᾳ ἔνθρονη, ἰταλοκρητικῆς τέχνης, πού ἀπόκειται στό Μουσεῖο Μπενάκη<sup>40</sup>. Ἄλλο ἔργο, πού παριστάνει στό κέντρο τήν Κοίμηση τῆς Θεοτόκου καί στά πλάγια τοὺς ἁγίους Δομήνικο (ἀριστερά) καί Φραγκίσκο (δεξιά), ὁλόσωμους, καί βρίσκεται στό Μουσεῖο Εἰκαστικῶν Τεχνῶν Roushkin τῆς Μόσχας<sup>41</sup>, χρησίμευε, ὅπως φαίνεται, ὡς πίνακας ἁγίας τράπεζας σέ κάποιο ἰδιωτικό λατινικὸ παρεκκλήσι τοῦ Χάνδακα οἰκογένειας συνδεόμενης εἴτε μέ τόν Ἅγιο Πέτρο τῶν Δομηνικανῶν μοναχῶν εἴτε μέ τόν Ἅγιο Φραγκίσκο τῶν Φραγκισκανῶν μοναχῶν. Ἐπίσης, ἄλλη μεγάλη εἰκόνα, ἰταλοκρητικῆς τεχνοτροπίας, πού βρίσκεται στό Μουσεῖο Hermitage τοῦ Λένινγκραντ-Ἀγίας Πετρούπολης καί παριστάνει τήν ἔνθρονη Θεοτόκο μέ τοὺς ἁγίους Φραγκίσκο καί Βικέντιο Ferrer ὁλόσωμους<sup>42</sup>, φιλοτεχνήθηκε μέ παραγγελία τοῦ Κρητοβενετοῦ εὐγενῆ Matteo de Medio καί ἀσφαλῶς εἶχε τή θέση πίνα-

κα ἁγίας τράπεζας καί μάλιστα πιθανότατα στό μοναστήρι τοῦ Ἁγίου Φραγκίσκου τοῦ Χάνδακα, μέ τό ὁποῖο συνδεόταν ἡ οἰκογένειά του. Ἄλλος τύπος πίνακα ἁγίας τράπεζας δυτικοῦ ναοῦ, μακρόστενος, μέ τῇ μεγαλύτερῃ διάσταση κατά τό πλάτος, μέ τήν Παναγία καί τοὺς ἁγίους Ἰωάννη Θεολόγο καί Νικόλαο σέ προτομή, σώζεται στό Bari. Εἶναι κρητικὸ ἔργο τοῦ 15ου αἰῶνα καί ἔχει ἀποδοθεῖ, βάσιμα ὅπως πιστεύω, στόν Ἀνδρέα Ρίτσο<sup>43</sup>. Ἄλλη κρητικὴ, μέ ἰταλικές ἐπιδράσεις, εἰκόνα, παρόμοιου τύπου, σώζεται στή Λευκωσία. Χρονολογεῖται στό δεύτερο μισό τοῦ 15ου αἰῶνα καί παριστάνει σέ προτομή τήν Παναγία μέ τόν Χριστό στό κέντρο, ἀριστερά τόν ἅγιο Ἰωάννη τόν Θεολόγο καί δεξιά τῇ Μαρίᾳ τῇ Μαγδαληνῇ, πού προσκλίνουν ἐλαφρὰ πρὸς τῇ Βρεφοκρατοῦσα<sup>44</sup>. Μεγάλους πίνακες μέ ὅμοιο προορισμὸ ζωγράφισαν

40. Τό μέγεθος καί τό σχῆμα τοῦ ἔργου, μέ μεγάλο ὕψος καί μικρὸ πλάτος, ἡ εἰκονογραφία του, καθὼς καί ἵχνη στό χρυσὸ βάθος ψηλά, δεξιά καί ἀριστερά, πού ὑποβάλλουν τήν ὑπόθεση ὅτι ἐκεῖ ἀρχικά ἀκουμποῦσαν καμπύλα τμήματα πλαισίου, ὁδηγοῦν στό πιθανὸ συμπέρασμα ὅτι ἡ εἰκόνα αὐτὴ ἀποτελοῦσε κεντρικὸ τμήμα πολυτύ-



Είκ. 16. Πολύπτυχο 'Αγίου Στεφάνου. 'Ο άγιος Αύγουστίνος, λεπτομέρεια.



Είκ. 17. Lorenzo Veneziano. 'Ο άγιος Νικόλαος, λεπτομέρεια πολύπτυχου. Vicenza, καθεδρικός ναός.

χου. "Ας σημειωθεί ότι στίς επάνω γωνίες του έργου υπήρχαν παλαιότερα πρόσθετες διακοσμήσεις (ανάγλυφες ή ζωγραφιστές) από ελυσόμενους κλάδους ('Α. Ξυγγόπουλος, Συλλογή 'Ελένης 'Α. Σταθάτου, εν 'Αθήναις 1951, πίν. 21, άριθ. 23), άσφαλώς μεταγενέστερες της ζωγραφικής του κυρίου θέματος, οι όποιες αφαιρέθηκαν άργότερα, βλ. τήν άπεικόνιση στον κατάλογο Εικόνες κρητικής σχολής (βλ. ύποσημ. 32), άριθ. 12, είκ. έγχρ.

41. Διαστάσεις: 0,50x0,73 μ. 'Απεικόνιση στού V. Lasareff, *Saggi sulla pittura veneziana dei secoli XIII-XIV. La maniera greca e il problema della scuola cretese* (Π°, ArtVen XX (1966), σ. 49, είκ. 53, καί πρόσφατα στον κατάλογο Εικόνες κρητικής τέχνης (βλ. ύποσημ. 22), άριθ. 87, μέ είκ. έγχρ. (μέ άπόδοση μάλιστα στο έργαστήρι της οικογένειας τών Ριτζων, βλ. σ. 439). Οί τρεις παραστάσεις είναι σάν τρεις χωριστοί πίνακες σέ ένιαία επιφάνεια' στο χρυσό βάθος της φαίνεται τό περίγραμμα του προϋπάρχοντος καί άσφαλώς ξυλόγλυπτου πλαισίου (πρβλ. τό έργο πού αναφέρεται στην έπόμενη ύποσημείωση), στή θέση του όποιου είναι σήμερα περασμένο κόκκινο χρώμα). Στο άξιόλογο αυτό έργο ή κεντρική παράσταση, ή Κοίμηση, είναι φιλοτεχνημένη σύμφωνα μέ τίς άρχές της βυζαντινής παράδοσης της κρητικής ζωγραφικής (μπορεί κανείς νά τήν παραβάλλει μέ τή γνωστή Κοίμηση του 'Ανδρέα Ριτζου στην Galleria Sabauda του Τουρίνου), ένω οι δύο πλαινοί άγιοι έχουν άποδοθεί σέ ιταλοκρητική τεχνοτροπία. 'Ενδιαφέρουσες γιά τήν κριτική αντιμετώπιση μιάς σημαντικής όψης της κρητικής ζωγραφικής — αλλά όχι καί όρθές — είναι οι άρνητικές παρατηρήσεις του V.

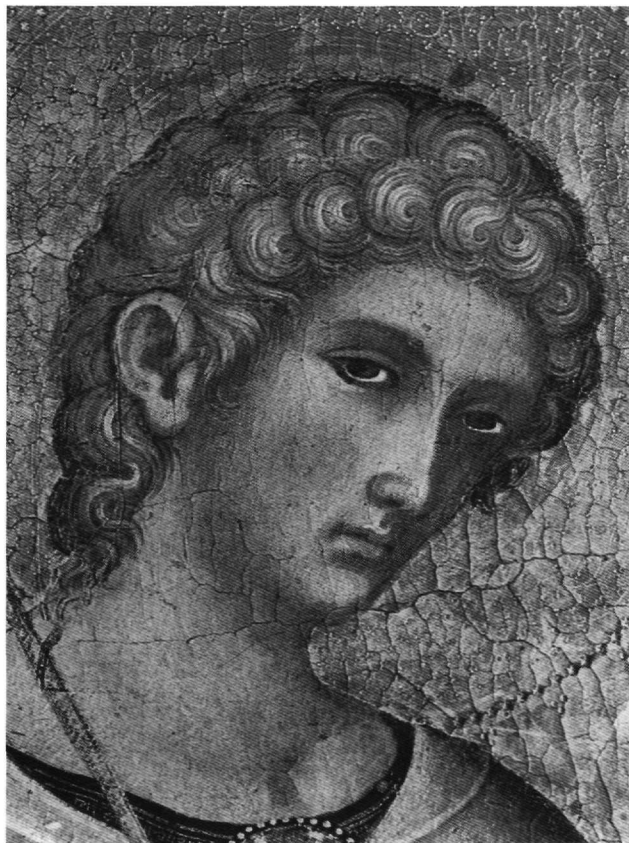
Lazarev, δ.π. (ύποσημ. 4), σ. 408, γιά τόν πίνακα αυτόν. "Ας σημειωθεί επίσης ότι ή τυπολογία του έργου παρουσιάζει μεγάλη όμοιότητα μέ αντίστοιχο του Paolo Veneziano, βλ. Murafo, δ.π. (ύποσημ. 15), είκ. 21.

42. 'Απεικόνιση στού Pallucchini, δ.π. (ύποσημ. 15), πίν. 610, ό όποιος όμως χρονολογεί τό έργο στο δεύτερο μισό του 14ου αιώνα καί τό άποδίδει σέ ύποθετική συνεργασία τών Βενετσιάνων ζωγράφων Donato καί Catarino, βλ. στο ίδιο, σ. 200, χωρίς ώστόσο νά τεκμηριώνει μέ πειστικά επιχειρήματα τήν άποψη του αυτή (θεωρεί μάλιστα ότι δεξιά άπεικονίζεται ό άγιος Δομήνικος). Γιά τό έργο βλ. καί Cattapan, δ.π. (ύποσημ. 35), σ. 233-234, ό όποιος μνημονεύει προηγούμενες δημοσιεύσεις του έργου, αναφέρεται στον παραγγελιοδότη Matteo de Medio (νομίζει όμως ότι αυτός εικονίζεται στον πίνακα, ένω στην πραγματικότητα σώζονται μόνο τό όνομα καί τό οικόσημό του στο ξυλόγλυπτο πλαίσιο) καί άποδίδει τό έργο στον 'Ανδρέα Ριτζο, δέν αναπτύσσει μολοντούτο αυτή τή (συζητήσιμη) γνώμη. 'Η άπόδοση επαναλαμβάνεται στον κατάλογο Εικόνες της κρητικής τέχνης (βλ. ύποσημ. 22), σ. 440, χωρίς μνεία της προηγούμενης ίδιας άποψης του M. Cattapan.

43. Πρόχειρη άπεικόνιση, M. Cattapan, *I pittori Andrea e Nicola Rizo da Candia*, Θεσαυρίσματα 10 (1973), πίν. Γ'. Ι' Μ. Χατζηδάκης, Εικόνες της Πάτμου, Ζητήματα βυζαντινής καί μεταβυζαντινής ζωγραφικής, 'Αθήνα 1977, πίν. 203α.

44. Στόν ναό του 'Αρχαγγέλου Μιχαήλ Τρυπώτη. Διαστάσεις περίπου 0,60x0,90 μ. Είναι άδημοσίευτη.





Είκ. 18. Paolo Veneziano. 'Ο ἅγιος Γεώργιος, λεπτομέρεια ἀπὸ τὸν πολυμερὲς πίνακα πίσω ἀπὸ τὴν pala d'oro τοῦ Ἁγίου Μάρκου. Βενετία, Museo Marciano.



Είκ. 19. Πολύπτυχο Ἁγίου Στεφάνου. 'Ο ἅγιος Στέφανος, λεπτομέρεια.

γιά καθολικές ἐκκλησίες οἱ Κρητικοὶ Ἄγγελος Μπιτσαμάνος καὶ (ὁ πιθανότατα ἀδελφός του) Ντονάτος Μπιτσαμάνος (τέλη 15ου-ἄρχές 16ου αἰώνα), πού δούλευαν στήν Ἰταλία<sup>45</sup>. Σύμφωνα λοιπόν μέ τὰ παραπάνω, ἀρχαιακές μαρτυρίες καὶ σωζόμενα ἔργα τεκμηριώνουν τὴν ἐκτέλεση ἀπὸ Κρητικούς ζωγράφους μεγάλων πινάκων (καὶ μάλιστα διαφόρων τύπων) γιά ἀλτάρια καθολικῶν ναῶν.

Μιά σύντομη σύγκριση τῶν ἁγίων τοῦ πολυτύχου μας μέ μορφές σέ ἔργα Κρητικῶν ζωγράφων ἀποφέρει τὰ ἑξῆς: Ἀπὸ τὴν ἄποψη τῆς τεχνικῆς ποιότητος, τῆς ἀξιοπρέπειας, τῆς αὐστηρότητας καὶ τῆς ἐπιβολῆς τῶν μορφῶν τὸ πολύπτυχο συγγενεῦει μέ ἔργα τοῦ Ἁγγέλου<sup>46</sup> ἀλλὰ καὶ τοῦ Ἀνδρέα Ρίτζου<sup>47</sup> (παρόλο πού ἀπὸ τὸν δεύτερο ἀπέχει ἀρκετὰ χρονολογικά). Ἡ τέχνη ὡστόσο τοῦ πολυτύχου εἶναι ποιοτικά ἀνώτερη, ἀποκαλύπτοντας ἔντονη ζωγραφικὴ διάθεση (βλ. ιδίως τὰ χέρια τῆς Παναγίας καὶ τὸ πρόσωπο τοῦ Χριστοῦ) (Εἰκ. 7-8), ἐξαιρετο σχέδιο, οἰκονομία στὰ ζωγραφικὰ μέσα καὶ λιτότητα στὴν ἔκφραση.

Ἀκολουθοῦν ὀρισμένες συγκρίσεις, ἀπὸ τίς ὁποῖες

προκύπτει ἡ εἰκονογραφικὴ σχέση τοῦ πολυτύχου τοῦ Ἁγίου Στεφάνου μέ ἔργα τῶν πρὶν πάνω ζωγράφων ἀλλὰ καὶ μέ ἀνυπόγραφες κρητικὲς εἰκόνες τοῦ 15ου αἰώνα.

Ἡ ἔνθρονη Παναγία τοῦ Ρίτζου<sup>48</sup> παρουσιάζει κάποια γενικά κοινὰ στοιχεῖα (ιεροπρέπεια καὶ αὐστηρότητα, σχῆμα κεφαλῶν) μέ τὴν Παναγία τοῦ πολυτύχου. Ὁ τύπος ὡστόσο αὐτούσιος (ἐκτός ἀπὸ τὸν θρόνο) ἐπαναλαμβάνεται σέ ἄλλη κρητικὴ εἰκόνα, πού μπορεῖ πιθανότατα νὰ χρονολογηθεῖ στὸ δεύτερο μισό τοῦ 15ου αἰώνα<sup>49</sup>, καθὼς καὶ σέ τρίπτυχο τῆς ἴδιας περίπου ἐποχῆς, πού βρίσκεται στὸ Μουσεῖο Μπενάκη<sup>50</sup>. Οἱ ὁλόσωμοι ἅγιοι Νικόλαος, Ἰωάννης ὁ Πρόδρομος καὶ Σεβαστιανός ξαναβρίσκονται σέ γνωστὴ εἰκόνα τοῦ Ἀνδρέα Ρίτζου (ὁ τελευταῖος σέ διαφορετικὴ ἀπόδοση)<sup>51</sup>. Ἡ ἐπιβλητικὴ μορφή τοῦ ἁγίου Νικολάου, μέ τὰ ἴδια χαρακτηριστικά ἀλλὰ μέ διαφοροποίηση στὴν ἔκφραση καὶ λιγότερη πυκνότητα ὕφους, ἐπαναλαμβάνεται σέ ἐνυπόγραφο ἔργο τοῦ Ἀγγέλου<sup>52</sup> καὶ σέ κρητικὲς εἰκόνες τοῦ Ἀνδρέα Ρίτζου καὶ τοῦ κύκλου του<sup>53</sup>. Ὁ μαρμάρινος, δυτικῆς καταγωγῆς<sup>54</sup>, θρόνος, μέ τό



καμπύλο έρεισίνωτο και τά άνθεμωτά άκρωτήρια, χωρίς μαξιλάρι, ξαναβρίσκεται στον ένθρονο Χριστό του 'Αγγέλου της Ζακύνθου<sup>55</sup> και σέ άλλες κρητικές εικόνες του 15ου αιώνα, όπως στον ένθρονο Παντοκράτορα του Βυζαντινού Μουσείου<sup>56</sup>, στον ένθρονο Χριστό μέ άφιερωτή ιερέα, πού βρισκόταν άλλοτε στη Ρώμη, άγνωστου Κρητικού ζωγράφου<sup>57</sup>, στην ένθρονη άγία "Αννα μέ την Παναγία και τό βρέφος της Ζακύνθου, έργο επίσης κρητικό<sup>58</sup>, καθώς και στο μικρό τρίπτυχο του Μουσείου Μπενάκη, πού αναφέρθηκε πιό πάνω<sup>59</sup>. Τό σχέδιο του δεξιού χεριού της Παναγίας, μέ τόν έλαφρά καμπυλωτό δείκτη άπομακρυσμένο από τά τρία άλλα δάχτυλα, πού ένώνονται σφιχτά — παλαιό βυζαντινό σχήμα — παρατηρείται σέ παλαιολόγια έργα<sup>60</sup>, έπαναλαμβάνεται στον σχεδιασμό του δεξιού χεριού της Θεοτόκου Ζωοδόχου Πηγής πού άποδίδεται στον "Αγγελό<sup>61</sup> και άπηχείται στον σχεδιασμό του άριστερου χεριού της Παναγίας στην εικόνα του "Ανδρέα Ρίτζου της Πάτμου<sup>62</sup>, καθώς και στά χέρια της Θεοτόκου, όπως άποδίδονται σέ άλλα κρητικά έργα<sup>63</sup>. Οί μορφές των άγίων μέ δυτική επίδραση δέν είναι άγνωστες σέ έργα Κρητικών ζωγράφων, όπως ό "Ανδρέας Παβίας<sup>64</sup> και ό Νικόλαος Τζαφούρης<sup>65</sup> — και

σημειωθεί ότι κατά τη γνώμη μου οί όκτώ σκηνές του βίου στά πλάγια έχουν ζωγραφιστεί από τόν Μιχαήλ Δαμασκηνό.

53. Βυζαντινή και μεταβυζαντινή τέχνη, Κατάλογος έκθεσης, 'Αθήνα, 'Οκτ. 1985- 'Ιαν. 1986, άριθ. 107, και Εικόνες της κρητικής τέχνης (βλ. ύποσημ. 22), άριθ. 164: δεσποτική εικόνα μέ την προτομή του άγίου Νικολάου. Ikonen, Bilder in Gold. Sakrale Kunst aus Griechenland, Κατάλογος έκθεσης, Krems-Stein, 20 Μαΐου-10 'Οκτωβρίου 1993, πίν. 29, άριθ. 49 και εικόνα του έξωφύλλου: μικρή προτομή του άγίου Νικολάου στο περιθώριο εικόνας μέ την Παναγία Κυρία των 'Αγγέλων στο κέντρο και παραστάσεις άγίων όλόγυρα (μετά τόν καθαρισμό του έργου στο Μουσείο Μπενάκη).

54. Για παρόμοιους, κοσμημένους μέ γλυφές, μαρμάρινους θρόνους, μέ τό ίδιο βασικά σχήμα, μέ καμπύλες κουπαστές και φυλλόσχημα άκρωτήρια, αλλά πιό περίτεχνους, πρβλ. Pallucchini, ό.π. (ύποσημ. 15), εικ. 117, 273, 402, 626. Βλ. επίσης G. Vigorelli - E. Baccheschi, L'opera completa di Giotto, Milano 1966, άριθ. 150. 55. Βλ. ύποσημ. 30.

56. 'Αριθ. T. 1072 - B. M. 78. Διαστ.: 1,13x0,62 μ. 'Εκτίθεται στην αίθουσα μεταβυζαντινής τέχνης, δεξιά του είσερχομένου στο Μουσείο. Τό έργο, πού είναι άδημοσίευτο, μπορεί νά συνδεθεί μέ τόν κύκλο του "Αγγέλου. "Έχει άρκετές φθορές και είναι συντηρημένο, μέ διατήρηση όρισμένων μεταγενέστερων επιζωγραφήσεων.

57. B. Benson, Studies in Medieval Painting, New Haven, Conn., 1930, εικ. 13 και σ. 12-13, όπου ή εικόνα χρονολογείται στον 13ο αιώνα. Τό έργο μπορεί, όπως πιστεύω, νά συνδεθεί μέ την τέχνη του "Ανδρέα Ρίτζου, παρά τις επιφυλάξεις πού πρέπει κανείς νά κρατεί, όταν κρίνει μόνο από φωτογραφίες.

58. From Byzantium to El Greco, άριθ. 36 και πίν. 104, όπου ή εικόνα, πού βρίσκεται στο Μουσείο Ζακύνθου, άποδίδεται στον "Αγγέλο, ή άπόδοση όμως αυτή αφήνει έρωτηματικά.

59. Βλ. ύποσημ. 50.

60. Underwood, ό.π. (ύποσημ. 9), 2, πίν. 68, 329-330· 3, πίν. 436b.

61. Για την άνυπόγραφη αυτή εικόνα πού σωστά άποδίδεται στον "Αγγέλο βλ. τόν κατάλογο Εικόνες της κρητικής τέχνης (βλ. ύποσημ. 21), άριθ. 117 μέ έγχρωμη φωτογραφία.

62. Χατζηδάκης, ό.π. (βλ. ύποσημ. 47), πίν. 12, άριθ. 10.

63. Θά μπορούσε κανείς νά συγκρίνει επίσης μέ τό κομψό (άλλά μέ γραμμικότερο πλάσιμο) χέρι της άγίας "Αννας, σέ κρητική εικόνα μέ την άγία "Αννα και τη βρεφοκρατούσα Παναγία (βλ. την ύποσημ. 58), καθώς και μέ τό δεξί χέρι της ίδιας άγίας (πού έχει όμως πολύ πιό έντονα φώτα) σέ εικόνα μέ την άγία "Αννα και την Παναγία, στο Μουσείο Μπενάκη, βλ. "Α. Ξυγγόπουλος, Μουσείον Μπενάκη, 'Αθήναι. Κατάλογος των εικόνων, έν 'Αθήναις 1936, πίν. 20 (φέρει πλαστή ύπογραφή του "Εμμανουήλ Τζάνε). G. Babíe - M. Chatzidakis, The Icons of the Balkan Peninsula and the Greek Islands (2), στον τόμο The Icon, New York 1982 (Milano '1981), εικ. στη σ. 366, έγχρ. (πρίν από τόν καθαρισμό), εικόνα πού έχει επίσης συσχετιστεί μέ τόν "Αγγέλο, βλ. Εικόνες κρητικής σχολής (βλ. ύποσημ. 32), άριθ. 11 και From Byzantium to El Greco, άριθ. 34.

64. Π.χ. ή γνωστή Σταύρωση της "Εθνικής Πινακοθήκης "Αθηνών και άλλα έργα, όπως ή Παναγία πού θρηνεί τόν νεκρό Χριστό (Pietà) στον καθεδρικό ναό του Rossano της Καλαβρίας. Για τό πρώτο έργο βλ. Μ. Καλλιγιάς, "Ελληνες ζωγράφοι στην "Εθνική Πινακοθήκη. Μία έπιλογή, 'Αθήνα-Γιάννινα 1984, σ. 40-48, όπου ή έκτενέστερη μέχρι σήμερα μελέτη του, και για τό δεύτερο βλ. Splendori di Bisanzio. Testimonianze e riflessi d'arte e cultura bizantina nelle chiese d'Italia, Κατάλογος έκθεσης (Ravenna 1990), Milano 1990, άριθ. 44, σ. 116 και καλή έγχρωμη φωτογραφία στη σ. 117, και Μ. Di Dario Guida, Icone di Calabria, Messina '1993, σ. 168-170 και εικ. LIV (έγχρ.) και 103 (ή πιό πρόσφατη δημοσίευση του έργου).

65. "Η συντριπτική πλειονότητα των έργων του Τζαφούρη είναι

45. Βλ. Icone di Puglia e Basilicata (βλ. ύποσημ. 5), σ. 141-146, μέ προηγούμενη βιβλιογραφία.

46. Για παράδειγμα τόν Χριστό Παντοκράτορα Ζακύνθου και τη Δέηση της "Αγίας Μονής Βιάννου, βλ. παραπάνω ύποσημ. 30.

47. Βλ. τά έργα της Πάτμου, Μ. Χατζηδάκης, Εικόνες της Πάτμου, άριθ. 10 και 9, πίν. 12 και 13.

48. Τά στοιχεία αυτά περιορίζονται σέ γενικές αισθητικές άρχές, καθώς ή τυπολογία των δύο εικόνων (της Παναγίας του Ρίτζου και του πολυτύχου) είναι διαφορετική: ή Παναγία του Ρίτζου κρατεί τόν Χριστό στο κέντρο, ένδ εκείνη του πολυτύχου στο άριστερό της γόνατο. Τόν δεύτερο αυτό τύπο σχολιάζουν σύντομα ό Constantable, ό.π. (ύποσημ. 3), σ. 22-23, και ό Χατζηδάκης, Εικόνες της Πάτμου, σ. 133.

49. Χατζηδάκης, ό.π., πίν. 138, βλ. και άριθ. 87, σ. 133 (όπου τό έργο τοποθετείται στον 17ο αιώνα, είναι όμως πολύ πιθανό ότι μπορεί νά χρονολογηθεί άρκετά νωρίτερα)· πρβλ. και τόν σχεδιασμό των χεριών της Παναγίας στην εικόνα αυτή και στο πολύπτυχο, βλ. και πιό κάτω, ύποσημ. 63.

50. Βλ. Icons, Russian Pictures and Works of Art, Κατάλογος οίκου πλειστηριασμών Sotheby's, Λονδίνο, 1 Μαΐου 1987, άριθ. 294, εικ. έγχρ. στίς σ. 64-65· Α. Μπούρα, Νέο τρίπτυχο κρητικής σχολής του 15ου αιώνα στο Μουσείο Μπενάκη, προσφορά άνώνυμου δωρητή, Εϋφρόσυνον (βλ. ύποσημ. 5), 2, 'Αθήνα 1992, πίν. ΚΖ' (έγχρ.) και 209 (μέ διαφορές στον θρόνο).

51. Την πολλαπλή θεματολογία γνωστή εικόνα του στο Τόκιο. Βλ. K. Koshi, Über eine kretische Ikone des 15. Jahrhunderts von Andreas Ritzos in dem Nationalen Museum für westliche Kunst in Tokio, Bulletin Annuel du Musée National d'Art Occidental, Τόκιο 1973, σ. 37-47 (γιαπωνέζικα μέ έκτεταμένη γερμανική περίληψη) και εικ. 1-29. Πιό προσिति για τόν "Ελληνα άναγνώστη είναι ή άπεικόνιση στού Χατζηδάκη, Εικόνες της Πάτμου, πίν. 201.

52. Π. Βοκοτόπουλος, Εικόνες της Κέρκυρας, 'Αθήνα 1990, άριθ. 7 και εικ. 92-95, όπου και ή προηγούμενη βιβλιογραφία. "Ας

παραλείπω ἐδῶ νά ἀναφερθῶ στίς πολυάριθμες ἀνυπόγραφες κρητικές εἰκόνες πού δείχνουν δυτική ἐπίδραση. Σύμφωνα μέ τίς παρατηρήσεις πού ἔγιναν πιά πάνω τό ἔργο παρουσιάζει στοιχεῖα πού χρησιμοποιεῖ ἡ κρητική ζωγραφική τοῦ 15ου αἰώνα.

Τό ὕφος ὡστόσο καί ἡ ποιότητα τῶν βυζαντινῶν μορφῶν πού περιλαμβάνει συνδέουν τό πολυπύχιο μέ ἔργα τῆς Κωνσταντινούπολης, ἀπό τήν τέχνη τῆς ὁποίας ἐξελίχθηκε, ὡς γνωστόν, ἡ κρητική ζωγραφική. Οἱ παρατηρήσεις πού ἔγιναν πιά πάνω ὁδηγοῦν στό συμπέρασμα ὅτι ὁ ἄγνωστος ζωγράφος τοῦ σημαντικοῦ αὐτοῦ ἔργου ἐκπροσωπεῖ, τουλάχιστον ἐν μέρει, τίς τάσεις οἱ ὁποῖες ἐκφράζονται καί σέ ὕστερα παλαιολόγια μνημεῖα συνδεόμενα μέ τήν τέχνη τῆς Κωνσταντινούπολης<sup>66</sup>, μαζί μέ κάποιες ἰδιαιτερότητες. Ἡ σχέση τῆς τέχνης τοῦ πολυπύχου μέ τήν Κωνσταντινούπολη ἐρμηνεύεται ἀπό τή δραστηριότητα στήν Κρήτη, ἤδη πρίν ἀπό τήν ᾠλωση, ζωγράφων οἱ ὁποῖοι εἴτε μαρτυροῦνται ρητά ὡς Κωνσταντινουπολίτες εἴτε φέρουν βυζαντινά ὀνόματα, δηλωτικά κάποιων καταβολῶν τους καί πιθανῶν ἐπαφῶν μέ τή Βασιλεύουσα<sup>67</sup>. Πράγματι, μερικοί ζωγράφοι πού ἐργάζονταν στήν Κρήτη στό πρῶτο μισό τοῦ 15ου αἰώνα διατηροῦσαν τοὺς δεσμούς τους μέ τήν Κωνσταντινούπολη, ὅπως ὁ Νικόλαος Φιλανθρωπηνός, πού τό 1418 πηγαίνει ἐκεῖ γιά νά ἀγοράσει, ὅπως ἰσχυρίζεται, χρώματα καί ἄλλα ὑλικά γιά τή δουλειά του<sup>68</sup>, καί ὁ Ἄγγελος Ἀκοτάντος, πού ταξιδεύει ἐκεῖ τό 1436<sup>69</sup>.

Λαμβάνοντας ὑπόψη τήν εἰκονογραφία τοῦ σύνθετου αὐτοῦ ἔργου, τή διττή τεχνολογία του — βυζαντινὴ καί ἰταλίζουσα μέ ἐπιδράσεις τοῦ ὕστερου γοτθικοῦ ὕφους καί ἰδίως τῆς σχολῆς τῆς Βενετίας —, τήν ποιότητά του, τό μέγεθος καί τόν χαρακτήρα του, συμπεραίνουμε ὅτι αὐτό ζωγραφίστηκε σέ ἓνα ἀνεπτυγμένο στίς ἀρχές τοῦ 15ου αἰώνα καλλιτεχνικό κέντρο, πού δεχόταν καί ἐξέφραζε στοιχεῖα τοῦ Βυζαντίου καί τῆς Δύσης. Κατά πάσα πιθανότητα τό κέντρο αὐτό ταυτίζεται μέ τή βενετοκρατούμενη Κρήτη<sup>70</sup>, καθὼς ἄλλωστε οἱ φυσιογνωμίες τῶν βυζαντινῶν ἁγίων τοῦ ἔργου (πρβλ. ἰδίως τίς μορφές τῆς Παναγίας καί τοῦ ἁγίου Νικολάου) εἶναι χαρακτηριστικές σέ ἔργα τῆς κρητικῆς ζωγραφικῆς.

Ὅπως ἔγινε, ἐλπίζω, φανερό στίς σελίδες πού προηγήθηκαν, τό πολυπύχιο περιέχει στοιχεῖα πού ἐπαναλαμβάνονται στό ἔργο τῶν ζωγράφων Ἀγγέλου (πρῶτο μισό τοῦ 15ου αἰώνα) καί ἀργότερα τοῦ Ρίτζου (μέσα καί δεύτερο μισό τοῦ 15ου αἰώνα). Κρίνοντας κυρίως ἀπό τίς μορφές τῆς Παναγίας, τοῦ Χριστοῦ, τοῦ Προδρόμου καί τοῦ ἁγίου Νικολάου, καί σύμφωνα μέ τίς συγκρίσεις πού ἔγιναν πιά πάνω, πιστεύω ὅτι μπορεῖ νά προταθεῖ ὡς βásiμη ἡ χρονολόγησή του στά πρῶτα χρόνια τοῦ 15ου αἰώνα.

Ἡ ἀποδοχή τῆς χρονολόγησής αὐτῆς θέτει κάποια ἐρωτήματα σχετικά μέ τίς ἀπαρχές καί τόν χαρακτήρα τῆς κρητικῆς ζωγραφικῆς πρίν ἀπό τήν ᾠλωση, θέμα ὡστόσο πού δέν μπορεῖ νά συζητηθεῖ περαιτέρω ἐδῶ. Τό ἔργο, ἐντυπωσιακό δείγμα καί μοναδικό μέχρι στιγμῆς παράδειγμα, ἀποκαλύπτει μιάν ἀκόμη ἐκφάνση τῆς κρητικῆς ζωγραφικῆς καί τῶν δυνατοτήτων τῶν Κρητικῶν ζωγράφων. Ἡ ποιότητά του ἐπίσης ἀποδεικνύει τό ὕψιλό ἐπίπεδο τῆς παραγωγῆς φορητῶν ἔργων στή μεγαλόνησο ἤδη στήν καμπή τοῦ 14ου πρὸς τόν 15ο αἰώνα, ἀνάλογο τοῦ ἐπιπέδου πού διαπιστώνεται καί σέ σύγχρονα τοιχογραφημένα σύνολα τῆς Κρήτης<sup>71</sup>.

Ἐξάλλου, ἂν οἱ πιά πάνω συλλογισμοί σχετικά μέ τήν ἐκτέλεση τοῦ πολυπύχου τῆς Μονόπολης εἶναι σωστοί, ἀξίζει νά ἐπισημανθεῖ ἡ προτίμηση πρὸς τήν καλλιτεχνική παραγωγή τῆς Κρήτης κύκλων πού σχετίζονταν μέ τοὺς Ἰωαννίτες ἱππότες<sup>72</sup>.

Ἀξίζει, τέλος, νά ἀναφερθοῦμε μέ συντομία στοὺς λόγους παρερμηνείας τῆς τέχνης τοῦ πολυπύχου στήν παλαιότερη βιβλιογραφία, ἀφοῦ ἐπισημάνουμε μάλιστα ὅτι ἡ παρούσα περίπτωση δέν εἶναι ἡ μοναδική<sup>73</sup>. Εἶναι χαρακτηριστικό ὅτι τά περισσότερα ἀπό τά ἔργα, τῶν ὁποίων ἡ τέχνη ἀξιολογήθηκε ἀνεπτυχῶς καί χρονολογήθηκε λανθασμένα στό παρελθόν, παρουσιάζουν κρᾶμα βυζαντινῶν καί δυτικῶν στοιχείων καί ἡ ἰδιαιτερότητα αὐτῆ περιέπλεκε τοὺς μελετητές. Ἡ ἀμηχανία καί οἱ ἀντιφατικές καμιά φορά κρίσεις γι' αὐτά τά ἔργα ἀντανακλοῦν τήν ἔλλειψη εἰδικῶν γνώσεων γιά τήν κρητικὴ ζωγραφικὴ αὐτοῦ τοῦ εἴδους μέχρι πρόσφατα καί κυρίως ἔξω ἀπὸ τήν Ἑλλάδα. Ἡ ἀναδίφηση τῶν βενετικῶν ἀρχείων καί ἡ δημοσίευση τῶν ἀρχαιολογικῶν δεδομένων σήμανε τήν ἀπαρχὴ μιᾶς πληρέστερης ἐκτίμησης τῶν διαστάσεων τῆς κρητικῆς ζωγραφικῆς τῆς βενετοκρατίας, πού συμπληρώνεται ἀπὸ τή συνεχιζόμενη δημοσίευση ἀνάλογου εἰκαστικοῦ ὑλικοῦ. Ἡ παρεξήγηση τῆς τέχνης ἔργων, ὅπως αὐτό πού μᾶς ἀπασχόλησε ἐδῶ, ἐρμηνεύεται ἀπὸ τήν ἄγνοια τῶν ἱστορικῶν συνθηκῶν καί ἀπὸ τήν ἀντικειμενικὴ ἀδυναμία ἀναγνώρισης ἑνὸς καλλιτεχνικοῦ κέντρου μέ διφυῆ πολιτισμικὴ καταγωγή — καί ἐπομένως διττὴ καλλιτεχνικὴ ἐκφραση — ὡς τόπου παραγωγῆς τους. Σήμερα ὁμως εἴμαστε σέ θέση νά γνωρίζουμε ὅτι κέντρο δημιουργίας ἔργων τέχνης καί κυρίως εἰκόνων μέ μικτογενὴ ἐκλεκτικὸ χαρακτήρα, ἀλλὰ ὕψηλῆς ποιότητος καί συνδεομένων μέ τήν τέχνη τῆς Κωνσταντινούπολης, ἦταν ἡ βενετοκρατούμενη Κρήτη. Χαρακτηριστικό ἐξάλλου εἶναι ὅτι οἱ ξένοι μελετητές συνήθως χρονολογοῦν σέ παλαιότερες ἐποχές ἔργα ὅπως αὐτό πού ἐξετάσαμε<sup>74</sup>, ἀφ' ἑνὸς ἐπειδὴ τά βυζαντινὰ στοιχεῖα τῶν ἔργων θυμίζουν τήν οἰκεία σ' αὐτοὺς maniera greca τῶν Ἰτα-

λῶν ζωγράφων τοῦ 14ου αἰώνα καὶ ἄφ' ἑτέρου ἐπειδὴ πράγματι τὰ δυτικά χαρακτηριστικά τῶν κρητικῶν αὐτῶν ἔργων μιμοῦνται παλαιότερες τεχνотροπίες τῆς ἰταλικῆς ζωγραφικῆς. Ἡ συγκέντρωση παρόμοιων μαρτυριῶν παρουσιάζει ξεχωριστό ἐνδιαφέρον καὶ ἀσφαλῶς θὰ χρησιμεύσει στὸ μέλλον γιὰ τὴν ἱστορία τῆς κριτικῆς ἀντιμετώπισης τῆς μεταβυζαντινῆς ζωγραφικῆς.

ἰταλοκρητικῆς τεχνотροπίας, βλ. γιὰ παράδειγμα M. Bianco Fiorin, Nicola Zafuri, cretese del Quattrocento e una sua inedita Madonna, *ArtVen XXXVII* (1983), σ. 164-169· From Byzantium to El Greco, ἀριθ. 42, 44· Holy Image, Holy Space (βλ. ὑπόσημ. 22), ἀριθ. 52.

66. Κάποια στενότερη σχέση ἐξάλλου τοῦ καλλιτέχνη τοῦ πολυτύχου μέ τὴν Κωνσταντινούπολη δὲν μπορεῖ νὰ ἀποκλειστεί καὶ ἴσως πράγματι ὑπῆρχε.

67. Βλ. κυρίως Cattapan, ὅ.π. (ὑπόσημ. 35), σ. 204, ἀριθ. 13, 20, 30, 33· σ. 205, ἀριθ. 38.

68. Μ. Ι. Μανούσκακας, Μέτρα τῆς Βενετίας ἔναντι τῆς ἐν Κρήτῃ ἐπιρροῆς τοῦ Πατριαρχείου Κωνσταντινουπόλεως κατ' ἀνέκδοτα βενετικά ἔγγραφα (1418-1419), *ΕΕΒΣ Λ'* (1960), σ. 94-101 καὶ 128-144. Ἀκόμη καὶ ἂν ἡ ἀγορά χρωμάτων καὶ ἄλλων ὑλικῶν προβάλλεται ἀπλῶς ὡς δικαιολογία ἀπὸ τὸν ἀνακρινόμενο (γιὰ θέμα ἄσχετο μέ τὴ ζωγραφικὴ) καὶ ἀπολογούμενο ζωγράφο, πρέπει νὰ συμπεράνουμε ὅτι οὕτως ἢ ἄλλως μπορούσαν νὰ πραγματοποιηθοῦν ταξίδια στὴ Βασιλεύουσα γιὰ παρόμοιους ἐπαγγελματικούς λόγους.

69. Βλ. Μ. Ι. Μανούσκακας, Ἡ διαθήκη τοῦ Ἀγγέλου Ἀκοτάντου (1436), ἀγνώστου Κρητικοῦ ζωγράφου, *ΔΧΑΕ*, περ. Δ'-τ. Β' (1960-61), σ. 139-151. Σχετικὰ μέ τὸ ταξίδι αὐτὸ ἔχει διατυπωθεῖ ἡ ὑπόθεση τῆς πιθανῆς συμμετοχῆς τοῦ ζωγράφου στὴν ἀκολουθία πού συνόδευσε τὸν Βυζαντινὸ αὐτοκράτορα στὴ Δύση, στὴ Σύνοδο Φερράρας-Φλωρεντίας (1438-39), Cattapan, ὅ.π. (ὑπόσημ. 43), σ. 247.

70. Θὰ μπορούσε ὥστόσο νὰ σκεφθεῖ κανεὶς τὴν πιθανότητα ἐκτέλεσης τοῦ πολυτύχου στὴ Βενετία, ἀπὸ ζωγράφο βυζαντινῆς ὁπωσδήποτε παιδείας καὶ εἰδικότερα κρητικῆς· καὶ στὴν περίπτωση ὅμως αὐτὴ ὁ χαρακτηρισμὸς τῆς τέχνης τοῦ ἔργου δὲν θὰ ἄλλαζε. Διατυπώνοντας τὴ σκέψη αὐτὴ ἀναπόφευκτα ἔρχεται στὸν νοῦ τὸ ὄνομα τοῦ Νικολάου Φιλανθρωπικοῦ (μνεῖες 1396-1435), ζωγράφου γνωστοῦ στὴν ἐποχὴ του, μέ δραστηριότητα στὸ τρίγωνο Κωνσταντινούπολη-Κρήτη-Βενετία. Ἡ χρονολόγησή τοῦ πολυτύχου συμπίπτει μέ τὰ χρόνια δράσης τοῦ Νικολάου Φιλανθρωπικοῦ, ὁ ὅποιος εἶχε μάλιστα δεχθεῖ τὸ 1412 στὴν Κρήτη, ὅπου σημειώνεται ἡ κύρια δραστηριότητά του, μιά παραγγελία νὰ ζωγραφίσει μιά pala γιὰ τὸν Βενετὸ εὐγενῆ Alexandro Barbo, κάτοικο τοῦ Χάνδακα, καὶ

ὁ ὁποῖος ἐργάστηκε ἐπίσης ὡς *magister artis musaicae* στὸν ναὸ τοῦ Ἁγίου Μάρκου τῆς Βενετίας, βλ. Cattapan, ὅ.π. (ὑπόσημ. 35), σ. 204, ἀριθ. 30, καὶ Constantoudaki-Kitromilides, *A Fifteenth-Century Byzantine Icon-Painter*, ὅ.π. (ὑπόσημ. 36), σ. 265-272. Βλ. καὶ ἐδῶ, παραπάνω. Ὡστόσο, κανένα ἔργο τοῦ Νικολάου Φιλανθρωπικοῦ δὲν σώζεται γιὰ νὰ συμβάλει στὴ στοιχειοθέτηση τῆς ἑλκυστικῆς αὐτῆς ὑπόθεσης.

71. Βλ. παραπάνω, ὑπόσημ. 25.

72. Πρβλ. Calò Mariani, ὅ.π. (ὑπόσημ. 3), σ. 417, ἡ ὁποία ὅμως ὑποθέτει ἐγκατάσταση «Ἰταλο-Ἑλλήνων ζωγράφων» στὴ Μονόπολη τὸν 15ο αἰώνα, πού θὰ ἀνέπτυξαν σχέσεις μέ τοὺς ἱππότες τοῦ τάγματος τοῦ Ἁγίου Ἰωάννη. Ἐνδιαφέρουσα εἶναι ἡ πληροφορία ἀπὸ ἀρχαϊκὴ πηγὴ τοῦ 1731, ὅτι μέχρι τότε σώζονταν σὲ ναοὺς τῆς Ἀπουλίας πού ἀνῆκαν στοὺς Ἰωαννίτες ἱππότες δύο ἀκόμη πολύπτυχα «alla greca», ὅμοια μέ ἐκεῖνο στὸν ναὸ τοῦ Ἁγίου Στεφάνου. Τὸ σχετικὸ ἀπόσπασμα παραθέτει ἡ Calò Mariani, ὅ.π. (ὑπόσημ. 3), σ. 414-415.

73. Πρβλ. τὴν ἀνακοίνωση τῆς ὑπογράφουσας στὸ Ὄγδο Συμπόσιο τῆς ΧΑΕ ('Αθήνα, 13-15 Μαΐου 1988) μέ τίτλο «Παρεξηγημένες κρητικὲς εἰκόνες τοῦ 15ου αἰώνα», βλ. Πρόγραμμα καὶ περιλήψεις ἀνακρινώσεων, σ. 57-58, πού ἦταν μιά πρώτη προσπάθεια ἀντιμετώπισης καὶ ἐξηγήσεως τοῦ φαινομένου, μέ βάση τὴν ἐνδεικτικὴ ἐπιλογή πέντε ἔργων κρητικῆς τέχνης (τὸ πολύπτυχο τοῦ Ἁγίου Στεφάνου, ὁ Χριστὸς Ἄκρα Ταπείνωση τοῦ Ἀγγέλου στὸ Μουσεῖο Correr, ὁ ἅγιος Ἰερώνυμος μέ τὸν λέοντα στὴν Ἐθνικὴ Πινακοθήκη τοῦ Λονδίνου, ὁ Τωβίας μέ τὸν ἀρχάγγελο Ραφαὴλ στὸ Χριστιανικὸ Μουσεῖο τοῦ Esztergom τῆς Οὐγγαρίας καὶ ὁ Εὐαγγελισμὸς στὸν καθεδρικό ναὸ τῆς Montagnana τῆς Ἰταλίας), τὰ ὁποῖα εἶχαν κριθεῖ καὶ χρονολογηθεῖ λανθασμένα στὸ παρελθόν. Ὡς σημειωθεῖ ὅτι ἡ Ἄκρα Ταπείνωση τοῦ Μουσείου Correr ἀποδόθηκε τελευταῖα σὲ ἄγνωστο ἄλλοθεν ζωγράφο μέ τὸ ὄνομα Ἀγγελος, τοῦ 16ου αἰώνα, βλ. Ν. Χατζηδάκη, Ἀπὸ τὸν Χάνδακα στὴ Βενετία. Ἑλληνικὲς εἰκόνες στὴν Ἰταλία, 15ος-16ος αἰώνας, Μουσεῖο Correr, Βενετία, 17 Σεπτ.-30 Ὀκτ. 1993 (Κατάλογος ἐκθεσης), Ἀθήνα 1993, ἀριθ. 35, σ. 148, 150· ἐκτιμᾷ κανεὶς τίς παρατηρήσεις τῆς συγγραφῆς, δὲν εἶναι ὅμως εὐκολο νὰ πεισθεῖ γιὰ τὴ χρονολόγησή αὐτὴ καὶ θὰ ἄξιζε νὰ ξανασυζητηθεῖ τὸ θέμα.

74. Βλ. ἐπίσης τὰ ἔργα πού ἀναγράφονται στὴν προηγούμενη ὑποσημείωση.

#### ΠΡΟΕΛΕΥΣΗ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΩΝ

Εἰκ. 4, 5, 6: Courtesy, Museum of Fine Arts, Boston.

Εἰκ. 2: D. Salazar, Studi sui monumenti della Italia meridionale, Napoli 1871 (τὸ πρωτότυπο ἔγχρωμο).

Εἰκ. 15: Ἐφορεία Βυζαντινῶν Ἀρχαιοτήτων Κρήτης.

Εἰκ. 7, 9, 13, 16, 19: Μ.Κ.-Κ.

Οἱ ὑπόλοιπες φωτογραφίες προέρχονται ἀπὸ ὑπάρχουσες δημοσιεύσεις.

**Maria Constantoudaki-Kitromilides**

## ENTHRONED VIRGIN AND CHRIST-CHILD WITH SAINTS. A COMPOSITE WORK OF ITALO-CRETAN ART

The composite work studied here is an altarpiece for a Roman Catholic church and of the type termed "polyptych". The work is impressive for its size, quality, and the peculiarity of its artistic style, combining as it does

elements from the Byzantine tradition and Western painting of the later Middle Ages. It originally stood on the high altar in the church of San Stefano of the Abbey of the same name (now dissolved) that had belonged to



the Knights of St. John, near Monopoli, SW of Bari in Apulia. Now it is housed in the Museum of Fine Arts, Boston, having been donated in 1937 by a private collector.

Seven separate pieces of wood constitute the work, which is surrounded by an elaborate wood-carved and gilded frame of Late Gothic type, probably contemporary with the painted panels (total dimensions, about 2.40 × 3.10 m). The central and largest section depicts the Virgin and Christ-Child seated on a Western-style marble throne; the figures of the Virgin and Child are painted in a perfect Byzantine style with Constantinopolitan character. To the sides we see Saints Christopher, Augustine, Stephen (to the left of the viewer), and John the Baptist, Nicholas and Sebastian (to the right).

Typologically, the work presents great similarities with Venetian polyptychs of the 14th century, in particular by Paolo Veneziano and Jacobello di Bonomo. The rendering of most of the faces, however, is genuinely Byzantine (Virgin and Child, the Baptist, Sebastian, Nicholas, and Christopher). Only two of the saints (Augustine and Stephen) clearly indicate that the unknown artist had absorbed the Venetian painting style of the 14th century.

The impressive Byzantine figures of the polyptych link it with the later Palaeologan art of Constantinople, such as this is displayed at the Monastery of the Chora and at Peribleptos at Mystras. They also recall frescoes on Cretan monuments from the beginning of the 15th century (e.g., the church of the Panayia at Sklaverochori in Pediada, the church of Agios Antonios (or Archangelos Michael) at Episkopi in Pediada, the chapel of the Virgin in Agios Phanourios monastery at Valsamonero). On the other hand, the rendering of Saints Augustine and Stephen reveals a powerful influence of the art of Paolo Veneziano and Lorenzo Veneziano.

Despite these Western influences, understandable when we consider that the altarpiece was commissioned by a Roman Catholic establishment, it is most probable that what we have here is a painting by a Greek artist working in an area where the Byzantine tradition was still pervasive, but which also maintained close ties with the West. The production of high quality works employing so many Byzantine and Western elements was common practice in Crete during the Venetian period. Archival sources testify that Western style altarpieces (polyptychs, *palae*) were executed in Crete by Cretan painters at the beginning of the 15th century. The archival information illustrates and complements extant works of 15th century Cretan art, which can be considered altarpieces intended for Roman Catholic churches and private chapels of the capital, Candia, or other cities.

Furthermore, the style of the Byzantine figures of the polyptych presents features that would be developed later on in the art of Cretan painters such as Angelos (first half of the 15th century), Andreas Ritzos (middle and second half of the 15th century), Nikolaos Tzaphouris and Andreas Paviar (second half of the 15th century), despite the fact that the quality of our polyptych is superior, with its pronounced painterly mien, exceptional design, monumentality, and reserved expression. The style and quality of the painting associate the work with those of Constantinople from which the Cretan School developed. Similarities with works of the capital can be explained by the activities in Crete even before 1453 of Constantinopolitan artists and of artists who travelled to the capital for various reasons (such as Nikolaos Philanthropinos (1418) and Angelos Akotantos (1436). Indeed, Nikolaos Philanthropinos (mentioned between 1396-1435), who worked mostly in Crete, travelled not only to Constantinople, but also to Venice, where he is mentioned in 1435 as *magister artis musaic<a>e* in the church of St. Mark.

The dualism of the iconography and style of this work had led earlier scholars to attribute it to an Apulian painting workshop of the 13th or the beginning of the 14th century (Salazar, 1871; Constable, 1942). The publication of archival evidence pertaining to artistic production in Crete under the Venetians, along with examination of extant icons, allows a more accurate approach to similar works and their estimation as products of an artistic centre, Venetian Crete, with dual cultural origins and consequently a twofold artistic expression. This led recently to a more accurate, although not definitive, dating of the work to 1460-70 (Calò Mariani, 1985 and 1987). This dating is reconsidered in this article.

After a series of stylistic comparisons with works of late Palaeologan painting and of the early Cretan School, a date for this noteworthy work is suggested at the beginning of the 15th century, with Crete being its place of origin. Should this be correct, more study should be undertaken to gauge the impression made by Cretan artistic production on circles within the fraternity of the Knights of St. John, given that we have information stating that two other Apulian churches contained, up till the 18th century, polyptychs "*alla greca*" similar to that in the church of San Stefano. Finally, should the proposed dating be correct, we shall have to reconsider the beginnings and nature of Cretan painting, since it is possible to observe that artistic activity on the island was marked by diversity and indeed high quality in portable works and wall-paintings even prior to the Fall of Constantinople.