

## 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  
ιταλοκρητικής 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 ένδιαφέρον και ασυνήθιστο θά μās άπασχολήσει στην έργασία αυτή. Ένδιαφέρον για τήν ποιότητα τής ζωγραφικής του, τήν ιδιαιτερότητα τής τέχνης του και για τούς προβληματισμούς που προκαλεί. Άσυνήθιστο — και άπ' όσο γνωρίζουμε μοναδικό μέχρι σήμερα — για τό είδος του, τά εικονογραφικά χαρακτηριστικά του και τό μέγεθός του. Πρόκειται για ένα μεγάλο πίνακα άγίας τράπεζας καθολικού ναού<sup>1</sup> (Εϊκ. 1), του τύπου που όνομάζεται καταχρηστικά «πολύπτυχο»<sup>2</sup> στην ξένη βιβλιογραφία. Προέρχεται άπό τό καθολικό μοναστήρι (διαλυμένο τώρα) του Άγίου Στεφάνου στά περίχωρα τής Μονόπολης Άπουλίας και σήμερα φυλάσσεται στις άποθήκες του Μουσείου Καλών Τεχνών τής Βοστώνης<sup>3</sup>. Είχε δημοσιευθεί άπό παλιά<sup>4</sup> (πρβλ. Εϊκ. 2), είχε όμως μέχρι πρόσφατα μείνει άπαρατήρητο και άγνωστο σε μελετητές που θά μπορούσαν κατ' έξοχήν νά εκτιμήσουν και νά τοποθετήσουν σωστά τήν τέχνη του<sup>5</sup>.

1. Μέ τόν περιφραστικό και γενικό αυτό όρο προσπαθώ νά άποδώσω στα έλληνικά τόν τύπο του δυτικοευρωπαϊκού έργου τέχνης που δημιουργείται για νά τοποθετηθεί έπάνω άπό τήν άγια τράπεζα (άλτάριο), τήν κεντρική ή μία άπό τίς πλαϊνές, καθολικού ναού και που όνομάζεται συνήθως στα μεσαιωνικά λατινικά έγγραφα *pala altaris* ή άπλώς *pala*, ένω στην παλαιότερη ιταλική βιβλιογραφία χαρακτηρίζεται και ως *ansona* (άπό τό έλληνικό εϊκόνα). Ό όρος «πέτασμα βωμού» έχει επίσης χρησιμοποιηθεί για παρόμοια έργα. Σχετικά με τήν ύπαρξη δύο κύριων γενικών τύπων, του κατατημένου «πολύπτυχου» και του ένοποιημένου ζωγραφικού πίνακα με ένιαία σύνθεση (τήν κυρίως *pala*), που, χωρίς νά άπουσιάζει στον πρώιμο μεσαίωνα, επικρατεί άπό τήν 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), έπιμέλεια και μετάφραση P. Humfrey, Oxford 1988, ιδίως σ. 22-64.

2. Καταχρηστικά, επειδή τά έπιμέρους κομμάτια έντάσσονται σε πολυμερές μέν αλλά σταθερό πλαίσιο, συνήθως πλούσιο ξυλόγλυπτο, τό όποιο δέν μπορεί νά πτυχωθεί και νά κλείσει. Συγκαταβατικά και για διευκόλυνση ό όρος «πολύπτυχο» χρησιμοποιείται και έδω. Για τήν τεχνική και τήν εξέλιξη παρόμοιων έργων βλ. Gardner von Teuffel, ό.π., σ. 323-330.

3. Το έργο βρισκόταν μέχρι τόν προηγούμενο αιώνα στον κεντρικό βωμό του ναού του Άγίου Στεφάνου του όμώνυμου καθολικού μοναστηριού κοντά στην πόλη τής Άπουλίας Μονόπολη, νοτιοδυτικά του Bari. Η μόνη αυτή, αρχικά Βενεδικτινών, άργότερα (άπό τό 1317) Ίωαννιτών ίπποτών και ύστερα Κιστερκιανών μοναχών, διαλύθηκε μετά τό 1871. Το πολύπτυχο, που είχε μεταφερθεί στη Νεάπολη τό 1871, δωρήθηκε στο μουσειο τό 1937 άπό ιδιώτη, τόν Dr. Eliot Hubbard, Jr. Βλ. και W. G. Constable, *A Polyptych from*

*Apulia*, *Bulletin of the Museum of Fine Arts* (Βοστώνης), XL, άριθ. 238 (Άπρίλιος 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., ό όποιος έκανε μικρή, μέ άρκετές εύστοχες παρατηρήσεις, μελέτη του έργου, αλλά τό χρονολόγησε στον 14ο αιώνα. Έγχρωμη λιθογραφία του πίνακα είχε δημοσιευτεί άπό τόν Demetrio Salazarο στην πολυτελή έκδοση μεγάλου σχήματος *Studi sui monumenti della Italia meridionale*, Napoli 1871, έγχρ. πίν. χωρίς άρίθμηση προς τό τέλος του βιβλίου (στον Salazarο όδηγήθηκα άπό τόν Constable). Η λιθογραφία αυτή άποδίδει γενικά μέ πιστότητα τό έργο (σημειωτέον ότι λείπουν άπό τό πλαίσιο τά δύο λογοειδή στελέχη, τά πλησιέστερα προς τόν πίνακα τής Παναγίας, καθώς και ή βάση, όπου στηρίζονται οί πίνακες), άποπνέει όμως τήν αισθητική του 19ου αιώνα στην άπόδοση των προσώπων. Για τό αισθητικό αποτέλεσμα σε άλλες περιπτώσεις αντίγραφης και άναπαραγωγής βυζαντινών έργων τόν 19ο αιώνα πρβλ. τίς παρατηρήσεις του D. Talbot Rice, *The Appreciation of Byzantine Art*, London 1972, σ. 24. Τήν ύπαρξη του πίνακα αναφέρει και ό V. Laza rev, *Storia della pittura bizantina*, Torino 1967, σ. 441, σημ. 261, ό όποιος όμως μνημονεύει άπλώς τό έργο άνάμεσα σε άλλα που τά θεωρεί «ιταλο-έλληνικής σχολής» και τά χρονολογεί στον 14ο-15ο αιώνα, χωρίς νά άσχολεϊται ιδιαίτερα με αυτό. Για άλλες μνείες του έργου βλ. Calò Mariani, ό.π., σ. 426, σημ. 75-76.

5. Για πρώτη φορά είδα τό έργο τήν άνοιξη του 1979 με τή βοήθεια του τότε έπιμελητή στο Μουσείο Καλών Τεχνών τής Βοστώνης, δρα Scott Shaeffer. Τόν Ίούλιο του 1981 τό παρουσίασα στο Συμπόσιο Βυζαντινής και Γεωργιανής Τέχνης που οργανώθηκε άπό τόν Πολιτιστικό Σύλλογο Πάτμου, με πρόσκληση τής καθηγήτριας Ντούλας Μουρίκη, τή μνημη τής όποίας τιμά ή έκδοση αυτή. Η άνακoinωση, που δέν δημοσιεύτηκε, είχε τίτλο *Aspects of Painting in Venetian Crete and an Italo-Cretan Polyptych with the Virgin and Saints* και σ' αυτήν, για πρώτη άπό όσο ξέρω φορά, χαρακτηρίστηκε τό έργο ως «ιταλοκρητικό» και χρονολογήθηκε στον 15ο αιώνα. Τήν άνοιξη του 1987 μελέτησα και πάλι τό έργο με τή διευκόλυνση του δρα Cornelius Vermeule και του κυρίου Laurence Kanter, και τόν Μάιο του 1988 τό συμπερίελαβα σε άνακoinωση στο "Όγδοο Συμπόσιο τής ΧΑΕ, άνάμεσα σε άλλα έργα κρητικής τέχνης, που είχαν προβληματίσει τούς μελετητές και είχαν προκαλέσει παρερμηνείες. Βλ. Πρόγραμμα και περιλήψεις άνακoinώσεων, σ. 57. Στο μεταξύ έν άγνοία μου είχε σε κάποια έκταση άναφερθεί στο έργο ή M. S. Calò Mariani, ό.π., σ. 412-418, άποδίδοντάς το σε έναν άπό τούς «Ίταλο-Έλληνες» ζωγράφους που υποθέτει ότι εργάζονταν στην Μονόπολη τόν 15ο αιώνα και χρονολογώντας το (ό.π., σ. 417) στα 1460-70, άνεπιτυχώς κατά τή γνώμη μου, καθώς όρισμένες ιστορικές πληροφορίες που αναφέρει δέν άποδεικνύουν τήν έκτέλεση του πολύπτυχου τής μονής του Άγίου Στεφάνου στα χρόνια αυτά. Βλ. και ή ΐδια, *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 τή φορά αυτή σε «Κρητικούς καλλιτέχνες» και διατυπώνεται πάλι ή (άναπόδεικτη) υπόθεση έγκατάστασης στην Μονόπολη ζωγράφων άπό τήν Κρήτη. (Εύχαριστώ τήν καθηγήτρια κυρία Pina Belli d'Elia για τήν άποστολή των φωτοαντιγράφων άπό τά δύο αυτά, δυσεύρετα



Είκ. 1. "Ενθρονη Βρεφοκρατούσα και ἅγιοι. Σύνθετο φορητό ἔργο ἐπτά τεμαχίων («πολύπτυχο»), με ξυλόγλυπτα πλαίσια. Βοστώνη, Museum of Fine Arts. Ἐκ 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 ὑστερογοθτικοῦ 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 μετὸν Χριστό, σὲ μαρμάρينو θρόνο μετὸ ξύλινο ὑποπόδιο. Ἀριστερὰ καὶ δεξιὰ ἀνά τρεῖς ὁλόσωμοι ἅγιοι, ἄλλοι μετωπικοὶ καὶ ἄλλοι σὲ ἐλαφρὰ στροφή, ὁ καθένας σὲ χωριστὸ ξύλο. Πατοῦν σὲ ἔδαφος καστανοκόκκινο καὶ βαθυπράσινο ἐναλλάξ (στὴν εἰκόνα τῆς Παναγίας εἶναι καστανοκόκκινο). Ἀπὸ ἀριστερὰ: Ὁ ἅγιος Χριστόφορος, νέος, πού διαβαίνει τὸν ποταμὸ μετὸν μικρὸ Χριστὸ στὸν δεξιὸ ὄμο καὶ μετὸ μακριὰ ράβδο ἀπὸ κλαδί φοινικιάς στὸ ἀριστερὸ χέρι· ὁ ἅγιος Αὐγουστίνος, μετὸ

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

στὴν Ἑλλάδα, ἰταλικά δημοσιεύματα). Φωτογραφίες τοῦ ἔργου δημοσιεύθηκαν στὴ μελέτη τῆς Calò Mariani, Considerazioni..., ὁ.π., καθὼς καὶ στὴν 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 στὴν 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 ἢ χρονο-





Εικ. 2. Τό έργο τής Εικ. 1. "Έγχρωμη λιθογραφία από τό βιβλίο του D. Salazarο, Studi sui monumenti della Italia meridionale, Napoli 1871.

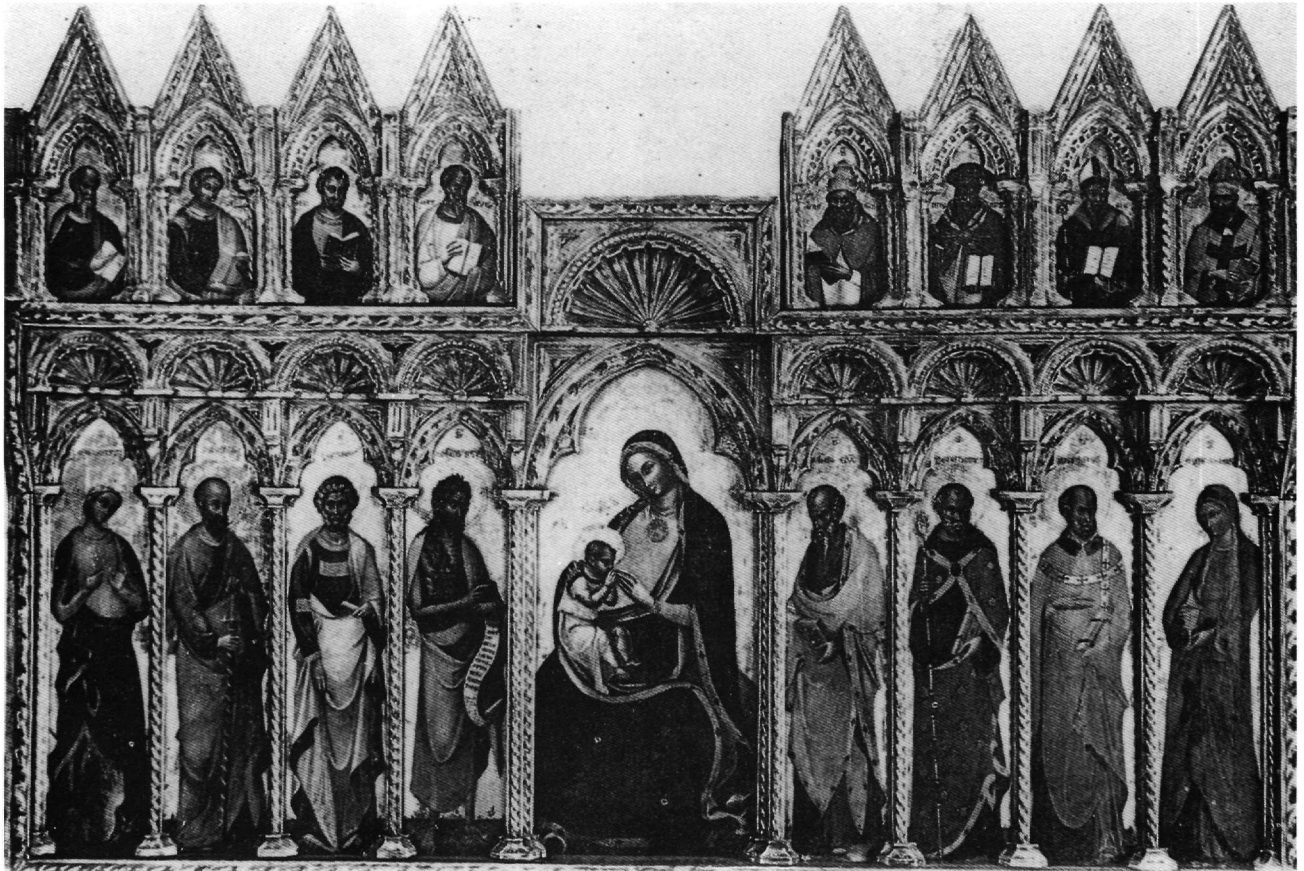
λόγησή του στά 1460-70, ένώ μάλιστα δέν διασαφηνίζεται ότι στόν τρίτο βιβλιογραφικό τίτλο τής σημείωσης αυτής (τήν ανακοίνωσή μου του 1988, βλ. έδω πιο πάνω) είχε προταθεί άλλη χρονολόγηση, στίς πρώτες δεκαετίες του 15ου αιώνα.

6. Διατηρείται καλά, είναι ώστόσο σέ άρκετά σημεία σητόβρωτο. Δέν γνωρίζω άν τό έργο περιελάμβανε και άλλα κομμάτια. Τό κεντρικό τμήμα μέ τήν Παναγία αποτελείται από δύο συναρμοσμένες σανίδες· ύπάρχει κάθετη ρωγμή κατά τόν δεξιό της βραχίονα και άλλη φθορά στό μέτωπο του ύποποδιου, που έχουν επισκευασθεί. Τά έξι πλαϊνά είναι σέ ένιαίο κομμάτι ξύλου τό καθένα. Διακρίνονται μερικές επιδιορθώσεις σέ άρκετά σημεία μικρής έκτασης (στό μαφόριο τής Παναγίας, στά κάτω τμήματα τών άγιων δεξιά τής Θεοτόκου, στό δεξιό μάτι και τό άριστερό χέρι του άγιου Χριστοφόρου, στά μαλλιά του άγιου Στεφάνου, στό χρυσό βάθος). Μέρη τών χιτώνων τής Παναγίας και τών άγιων Χριστοφόρου, Νικολάου και Σεβαστιανού έχουν περισσότερες επεμβάσεις.

7. Τό ξυλόγλυπτο πλαίσιο έχει προετοιμασία γύψου και είναι χρυσωμένο. Στίς άχιβάδες τών τριγωνικών επιστέψεων τών πλαϊνών μερών και στίς βάσεις τών κάθετων λογοχειδών στελεχών άνάμεσα

τους ύπάρχει χρώμα κυανό και βαθυκόκκινο (δέν είμαι βέβαιη γιά τήν παλαιότητά του, πάντως άποδίδεται αυτό και στήν έγχρωμη λιθογραφία που δημοσίευσε ό Salazarο, βλ. παραπάνω ύποσημ. 4). Τό πλαίσιο στά περισσότερα σημεία του δέν εφάπτεται στούς ζωγραφικούς πίνακες, τών όποιων τό ξύλο έχει έξάλλου ύποστεί σχετική παραμόρφωση (δέν ήταν δυστυχώς δυνατό νά ξετασθεί ή πίσω όψη του έργου). Πάντως τό πλαίσιο φαίνεται παλαιό και πιθανότατα σύγχρονο μέ τό έργο (πρβλ. Constable, ό.π., σ. 22, καθώς και τή μνεία του έργου («quadro grande di legno antichissimo») και του πλαισίου του σέ έγγραφο του 1777, τό όποιο παραθέτει ή Calò Mariani, ό.π. (ύποσημ. 3), σ. 412, 414), παρόλο που ή ποιότητά του δέν είναι άνάλογη εκείνης τής ζωγραφικής. 'Αξιόλογη παραγωγή έργων ξυλόγλυπτικής μαρτυρείται σέ κρητικά εργαστήρια τόν 16ο και τόν 17ο αιώνα και πιθανότατα τό ίδιο συνέβαινε και σέ παλαιότερες εποχές.

8. 'Επιμέρους διαστάσεις τών κομματιών χωρίς τά πλαίσια: κεντρικό: 2,29 x 0,72 μ., πλαϊνά: 1,75 x 0,34 x 0,015 μ., βλ. Constable, ό.π. (ύποσημ. 3), σ. 21, σημ. 1. Δέν έχει γίνει, άπ' όσο ξέρω, σύγχρονη τεχνική έξέταση τών ζωγραφισμένων επιφανειών ή του πλαισίου.



Είκ. 3. Jacobello di Bonomo, πολύπτυχο. Lecce (Ήπουλία), Ήπαρχιακό Μουσείο.

καί κρατεί ειλητό μέ τή γνωστή επιγραφή: *Ecc<e> ang(u)s (sic) / dei, ec[c] / e qui to[ll] / it pec[ca] / ta mun[di]*<sup>9</sup> σέ γοθίζουσα μικρογράμματη γραφή· ό άγιος Νικόλαος, μέ άμφια όρθόδοξου επισκόπου, εύλογεί καί κρατεί κλειστό βιβλίο· ό άγιος Σεβαστιανός, πού φορεϊ έναν ποδηρή καί έναν βραχύτερο χιτώνα καί μανδύα καί κρατεί βέλος, τό σύμβολο του μαρτυρίου του, ενώ προβάλλει τήν άριστερή παλάμη στή χειρονομία του μάρτυρα (Είκ. 6). "Όλοι οι παριστανόμενοι άγιοι είναι από τους δημοφιλέστερους σέ παρόμοια εκκλησιαστικά έργα του ύστερου μεσαίωνα. Ήπιπλέον, στον μέν Στέφανο ήταν αφιερωμένη ή μονή για τήν όποία προοριζόταν τό πολύπτυχο, στον δέ Πρόδρομο («Βαπτιστή») οι Ήωαννίτες ιπότες, οι όποιοι τήν κατείχαν τήν εποχή της παραγγελίας του έργου. Σάζονται λειψανα λατινικών επιγραφών<sup>10</sup>, άριστερά καί δεξιά από τίς κεφαλές των άγιων, ενώ μόνο στίς μορφές της Παναγίας καί του Χριστου ύπάρχουν τά ελληνικά παραδοσιακά συμπιλήματα *MHP ΘΥ, IC XC*. Οι προπλασμοί είναι πρασινωποί, τά σαρκώματα σέ σκούρα ώχρα καί φωτίζονται από λεπτές ύπόλευκες ψιμυθίες. Τά φωτιστέφανα των άγιων έχουν τήν περι-

φέρεια εμπιέστη, μέ μιά σειρά από κουκκίδες έσωτερικά καί μιά δεύτερη, από μικρότερα στίγματα, πού σχηματίζουν συνεχή μικροσκοπικά τρίγωνα, μέ τήν κορυφή τους προς τά έξω.

Κάποια όπτική ενόχληση προκαλεί ή τοποθέτηση του άγιου Στεφάνου μέ τήν πλάτη στραμμένη προς τή Βρεφοκρατούσα. Ήπίσης ή τοποθέτηση του Προδρόμου, ό όποιος, ενώ μέ τήν επιγραφή του ειλητου *Ecce angus (= agnus) Dei...* αναφέρεται στον Χριστό, φαίνεται σαν νά δείχνει, καθώς εύλογεί, τον άγιο Νικόλαο. Μιά άνατοποθέτηση των δύο αυτών πινάκων (πού μάλλον συναρμολογήθηκαν στον τόπο προορισμού του έργου) καί ή άμοιβαία άλλαγή θέσης θά έφερνε τον μέν Πρόδρομο στά δεξιά της Θεοτόκου, όπως συμβαίνει στά περισσότερα ιταλικά πολύπτυχα του τύπου αυτου, μέ τον δείκτη νά κατευθύνεται προς τον «άμνόν του Θεου», ενώ τον Στέφανο στά άριστερά της Παναγίας καί στραμμένο προς αυτήν.

Ή μεγάλη κλίμακα των μορφών, σέ φυσικό περίπου μέγεθος, ή αύστηρότητα, τό κύρος καί ή ιεροπρέπεια πού αποπνέουν, μαζί μέ τά άρμονικά, σέ χαμηλούς τόνους, χρώματα, όπου κυριαρχούν τό βαθυκόκκινο προς

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 τεχντροπία πολύ κοντινῆ στή βενετσιάνικη ζωγραφική τοῦ 14ου αἰώνα<sup>11</sup> (Εἰκ. 5, 17, 19).

Ἐνδιαφέρον εἶναι ὅτι τά συστατικά τῶν δύο τεχντροπιῶν, στίς ὁποῖες εἶχε ἐκπαιδευτεῖ ὁ ἄγνωστος ζωγράφος, παρατίθενται χωρίς νά συγχέονται. Ἐπίσης πέντε βυζαντινές παραστάσεις τοῦ ἔργου ἀπουσιάζουν τά δυτικά δάνεια (μέ ἐξαίρεση τόν θρόνο τῆς Θεοτόκου), ἐνῶ στίς δύο δυτικότητες μόλις προδίδεται ἡ βυζαντινὴ ταυτότητα τοῦ ζωγράφου (κυρίως στό πρόσωπο τοῦ ἁγίου Στεφάνου). Ἡ χρήση τόσο τεχντροπικῶν στοιχείων ἰταλικῆς καταγωγῆς ὅσο καί εἰκονογραφικῶν θεμάτων τῆς λατινικῆς Ἐκκλησίας στό ἴδιο ἔργο, στό ὁποῖο ὑπερισχύουν τά βυζαντινά χαρακτηριστικά, μολονότι αὐτό ἀνήκει σέ τύπο προσιδιάζοντα στή δυτικὴ λατρεία καί τέχνη, δικαιολογεῖ τόν χαρακτηρισμό του μέ τόν 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, κεντρικό τμήμα: Ἡ ἐνθρονη Παναγία βρεφοκρατούσα.

9. Ἰω. α' 29: agnus ἀντί τοῦ ὄρθου agnus. Γιά τόν τρόπο γραφῆς τῆς ἐπιγραφῆς βλ. πιο κάτω, ὑποσημ. 33. Σχετικά μέ τή θέση τοῦ πίνακα μέ τόν Ἰωάννη τόν Πρόδρομο στό σύνολο τοῦ συγκεκριμένου ἔργου βλ. πιο κάτω. Ἐς σημειωθεῖ ἐδῶ μιά λεπτομέρεια: ὁ τρόπος μέ τόν 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 ὀλόκληρη: S(ANCTUS) / SEBA/STIA/NUS. Ἀπό τίς ὑπόλοιπες οἱ πληρέστερες εἶναι: AGU/STI(INUS) / 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. πιο κάτω καί ὑποσημ. 31. Ἡ ἐνδυσή τους προσαρμόζεται ἀνάλογα.



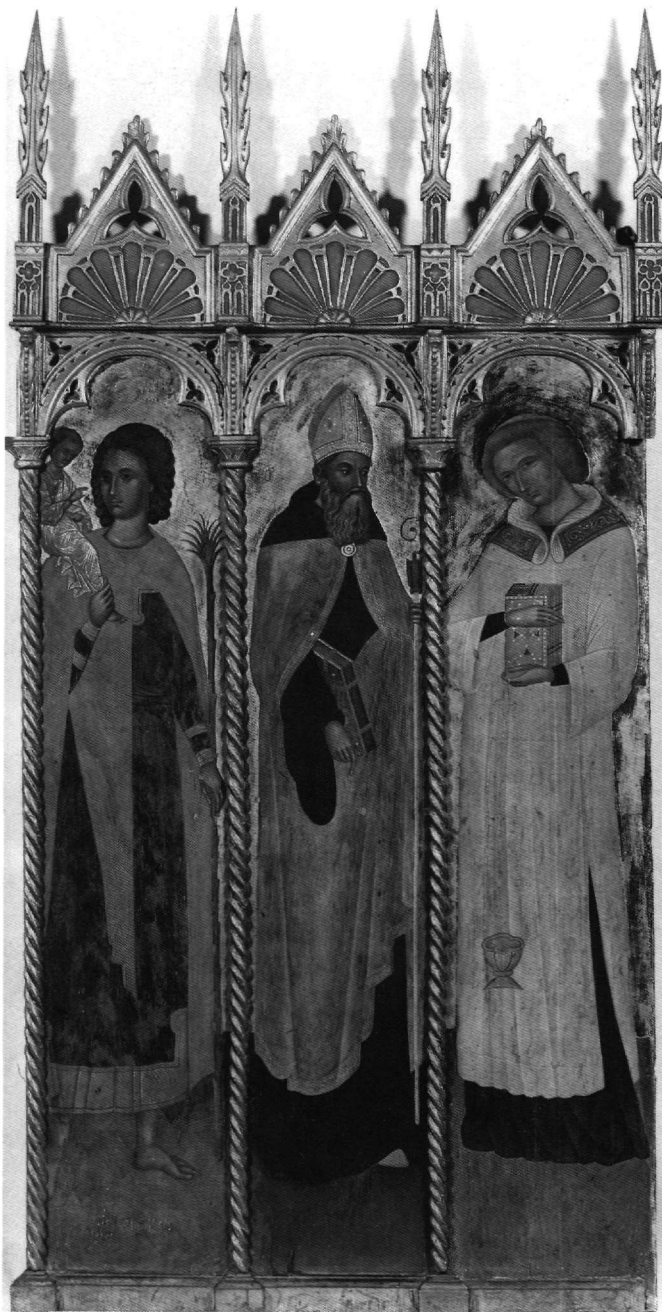
ντινές και βενετσιάνικες επιρροές, και είχε χρονολογηθεί στον 13ο ή στις αρχές του 14ου αιώνα<sup>12</sup>. μόνο πρόσφατα χαρακτηρίστηκε και χρονολογήθηκε με πιο εύστοχο τρόπο<sup>13</sup>.

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 Πανακωθής 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 άψογες 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 ώσειδη 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 ύψηλο και πλατύ μέτωπο και τον θυσσανοειδή 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 (ἀρχές 14ου, παρόλο που στους ύποτίλους τῶν δύο φωτογραφιῶν πού δημοσιεύει σημειώνεται 13ος αϊ.).

13. Βλ. καί ἐδῶ, ὑποσημ. 5, γιά τήν πρόοδο τῆς ἔρευνας πού ἐπέ-  
τρεψε τόν ὀρθό συσχετισμό τοῦ πολυτύχου μέ τήν παραγωγή τῆς  
κρητικῆς τέχνης καί τή χρονολόγησή του στόν 15ο αἰώνα.

14. Σχετικά μέ τήν παραγωγή μεγάλων πινάκων ἁγίας τράπεζας  
(pale) στή Βενετία μετά τήν ἐποχή πού μᾶς ἐνδιαφέρει ἐδῶ, δηλαδή  
στό δεύτερο μισό τοῦ 15ου καί στό πρώτο μισό τοῦ 16ου αἰώνα 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· ὁ ἴδιος, *The Altarpiece in Renaissance Venice*, New  
Haven and London 1993· βλ. καί τή γενικότερης θεματολογίας συλ-  
λογική ἔκδοση *The Altarpiece in the Renaissance* (ἐπιμ. P. Humfrey  
καί M. Kemp), Cambridge 1990. Δέν ἐπεκτείνονται ἐδῶ sé βιβλιο-  
γραφία γιά πίνακες ἁγίας τράπεζας ἄλλων σχολῶν, τήν ὁποία μπορεῖ  
κανεῖς νά βρεῖ στά ἔργα πού ἀναφέρονται ἐδῶ καί στίς ὑποσημ. 1 καί  
17, καθώς καί στόν κατάλογο τῆς ἔκθεσης *Polyptyques. Le tableau  
multiple du moyen âge au vingtième siècle*, Musée du Louvre, Paris, 27  
Μαρτίου-23 Ἰουλίου 1990, σ. 286-291.

15. R. Pallucchini, *La pittura veneziana del Trecento*, Venezia -  
Roma 1964, εἰκ. 178-180. M. Muraro, *Maestro Paolo da Venezia*,  
Milano 1969, πίν. 117-119. Τό ἔργο αὐτό τοῦ Paolo χρονολογεῖται  
στά μέσα τοῦ 14ου αἰώνα.

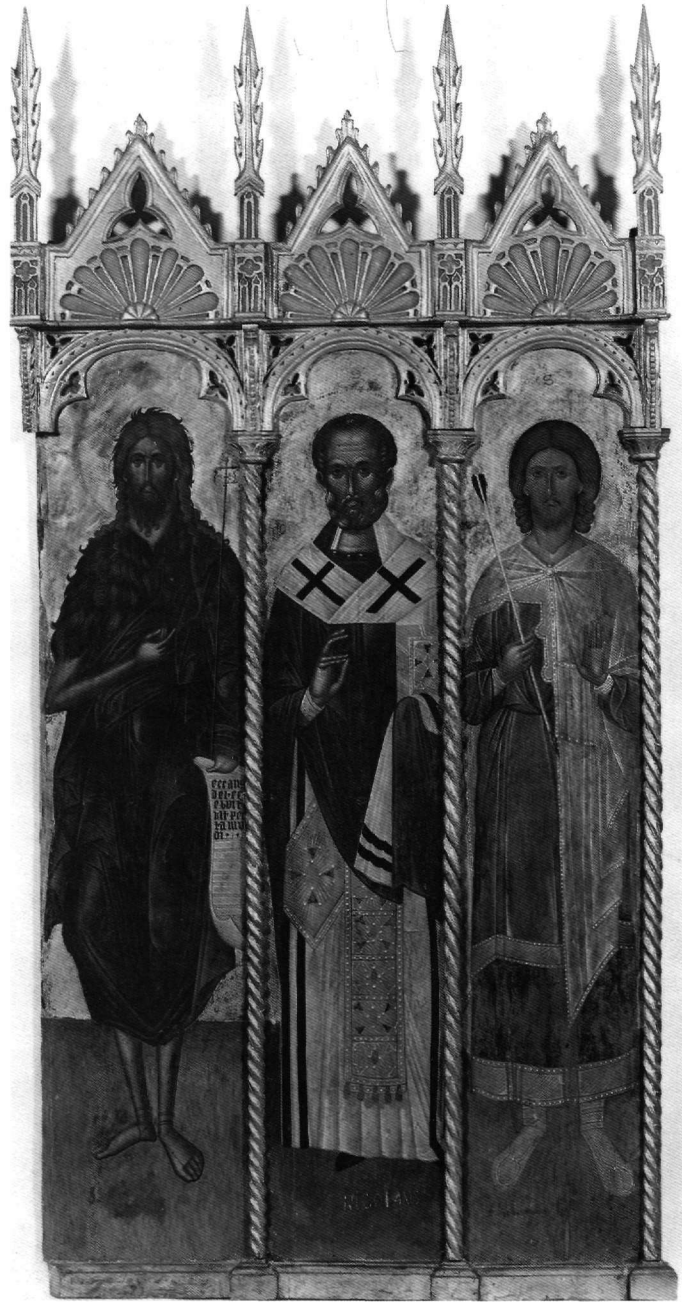
16. Pallucchini, δ.π., εἰκ. 615 (χρονολογεῖται στά τέλη τοῦ 14ου  
αἰώνα). Βλ. καί εἰκ. 620, τό πολύπτυχο τῆς Πράγας, τοῦ ἴδιου ζωγρά-  
φου. Λεπτομέρειες παρόμοιες μέ ἐκεῖνες στό πολύπτυχο πού ἐξετά-  
ζουμε βρίσκονται καί sé ἄλλα πολύπτυχα τῶν δύο προηγούμενων  
ζωγράφων καθώς καί τοῦ Lorenzo Veneziano, ἀδελφοῦ τοῦ Paolo,  
βλ. Pallucchini, δ.π., εἰκ. 493, 511-512 κ.ἄ.

17. Βλ. ἐνδεικτικά H. van Os, *Siensese Altarpieces, 1215-1460*. Form,  
Content, Function, II: 1344-1460, Groningen 1990, εἰκ. 5, 35, 37, 47,  
49, 54 κ.ἄ.

18. Πρβλ. Underwood, δ.π. (ύποσημ. 9), 2, πίν. 20-23, 26-27, 46-84  
κ.ἄ· 3, πίν. 342, 345, 355, 363, 411, 425, 472-473, 488-489, 510-513.  
Ἰδιαίτερα ἐπισημαίνεται ἡ ὁμοιότητα τῶν μορφῶν τοῦ ἁγίου Χρι-  
στοφόρου καί τοῦ ἁγίου Σεβαστιανοῦ τοῦ πολυτύχου μέ τίς μορ-  
φές, ἀντίστοιχα, τοῦ ἁγίου Προκοπίου καί τοῦ ἀρχαγγέλου Μιχαήλ  
στίς τοιχογραφίες τῆς Μονῆς τῆς Χώρας (Underwood, δ.π., 3,  
πίν. 472-473 καί 500-501) (Εἰκ. 9-10). Σημειώνεται ἐπίσης ἡ ἀναλο-  
γία τῆς μορφῆς τοῦ Προδρόμου στό πολύπτυχο καί στόν ναό τῆς  
Περιβλέπτου τοῦ Μυστρᾶ, βλ. M. Chatzidakis, *Mystras. The Me-  
dieval City and the Castle, Athens 1983*, σ. 88, εἰκ. 56 (ἔγχρωμη).

19. Ἀρχάγγελος Μιχαήλ Μονῆς Χώρας: Underwood, δ.π., 3,  
πίν. 472-473. Χριστός Περιβλέπτου Μυστρᾶ: G. Millet, *Monu-  
ments byzantins de Mistra*, Paris 1907, πίν. 108. I. S. Dufrenne, *Les  
programmes iconographiques des églises byzantines de Mistra*, Paris  
1970, εἰκ. 59. Ντ. Μουρίκη, Αἱ βιβλικαί προεικονίσεις τῆς Πανα-  
γίας εἰς τόν τροῦλλον τῆς Περιβλέπτου τοῦ Μυστρᾶ, *ΑΔ 25* (1970),  
Μελέται, πίν. 73. Εἰκόνα Ἀρχαγγέλου Μιχαήλ τοῦ Βυζαντινοῦ  
Μουσείου (πού παρουσιάζει πολύ μεγαλύτερη πλαστικότητα καί  
ἐνάργεια ὕφους): Μ. Γ. Σωτηρίου, *Παλαιολόγειος εἰκῶν τοῦ  
Ἀρχαγγέλου Μιχαήλ*, ΔΧΑΕ, περ. Δ' - τ. Α' (1959), πίν. 31-32. K.  
Weitzmann - M. Chatzidakis - K. Miätev - S. Radojčić,  
*Icones. Sinai, Grèce-Bulgarie-Yougoslavie, Belgrade (καί Sophia, Pa-  
ris-Grenoble) 1966*, εἰκ. στίς σ. 64 καί 65. Χριστός ναοῦ Ἀγίου  
Ἰσιδώρου Κακοδικίου: K. Kalokyris, *The Byzantine Wall Paint-  
ings of Crete*, New York 1973, εἰκ. BW.63. Σ. Ν. Μαδεράκης, Βυ-  
ζαντινά μνημεῖα τοῦ νομοῦ Χανίων: Ὁ Ἅγιος Ἰσίδωρος στό Κα-  
κοδίκι Σελίνου, *ΚρητΕστ*, περ. Δ' - τ. I (1987), πίν. 36-36β.

20. Βλ. ὑποσημ. 18 καί Εἰκ. 10, ἐδῶ. Τή μορφή τοῦ ἁγίου Προκοπίου



Εἰκ. 6. Πολύπτυχο Ἀγίου Στεφάνου, δεξιό τμήμα: Οἱ ἅγιοι  
Ἰωάννης ὁ Πρόδρομος, Νικόλαος καί Σεβαστιανός.

διακρίνει ὥστόσο περισσότερο πλαστική αἴσθηση.

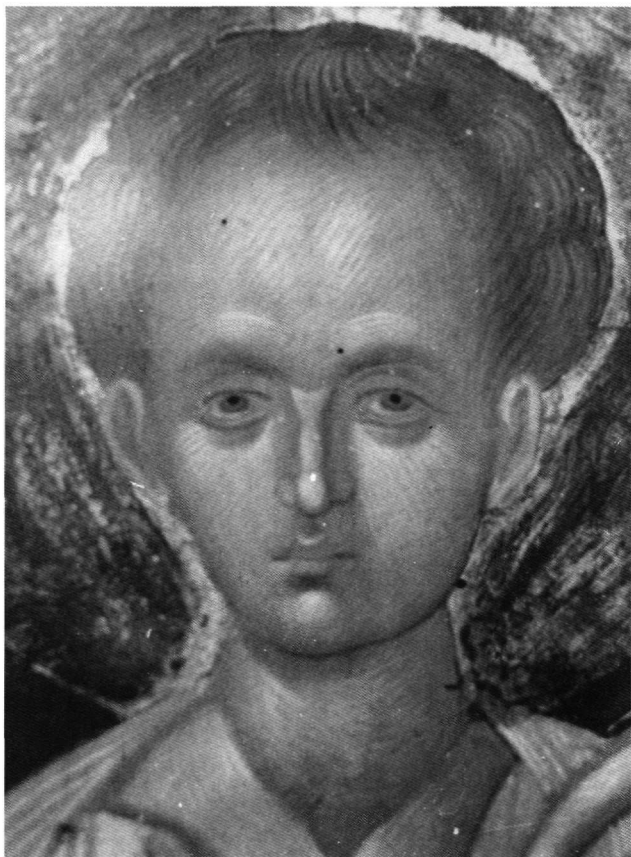
21. Μονή τῆς Χώρας: Underwood, δ.π., 2, πίν. 2 καί 51· 3, πίν.  
411, 442. Ἀψίδα Περιβλέπτου: Dufrenne, δ.π., εἰκ. 60 καί προ-  
σωπική ἐπιτομία παρατήρηση. Ἀνάληψη Περιβλέπτου: Millet,  
δ.π., πίν. 109. I. Μουρίκη, δ.π., πίν. 74. Ἀψίδα ναοῦ Παναγίας  
Σκλαβερωχωρίου: Μ. Μπορμπουδάκης, *Παρατηρήσεις στή ζω-  
γραφική τοῦ Σκλαβερωχωρίου, Εὐφρόσυνον. Ἀφιέρωμα στόν Μα-  
νόλη Χατζηδάκη*, I, Ἀθήνα 1991, πίν. 186α.

κοῦ) τοῦ Μυστρᾶ (σέ τρουλίσκο τοῦ ὀρόφου τοῦ νάρθηκα), καθώς καί 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 ὑστερης παλαιολόγιας τέχνης, τά ὁποῖα εἶτε ἀνήκουν στήν τέχνη τῆς Κωνσταντινούπολης εἶτε ἀντανακλοῦν τίς τεχνοτροπικές τάσεις τῆς Πρωτεύουσας. " Ἄς 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 Μυστρᾶ<sup>24</sup>, στούς ναούς τῆς Παναγίας στό Σκλαβεροχώρι Πεδιάδος (Εἰκ. 15) καί τοῦ Ἁγίου Ἀντωνίου στήν Ἐπισκοπή Πεδιάδος Κρήτης, καθώς καί στόν βόρειο ναό στή μονή τοῦ Ἁγίου Φανουρίου Βαλαμονέρου Κρήτης<sup>25</sup>, μνημείων πού ὁπωςδήποτε συνδέονται μέ τήν κωνσταντινουπολίτικη παλαιολόγια 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

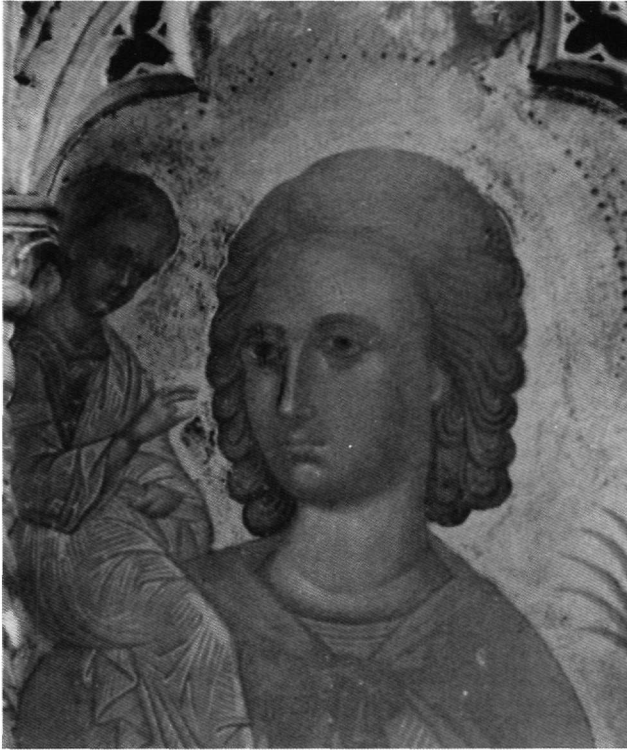
προτομή τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου<sup>28</sup>, ὁ Χριστός ἀπό τό τέμπλο τῆς μονῆς Καρκάσας, τώρα στήν Ἀνατολή Ἱεράπετρας<sup>29</sup>, ὅλες παράγωγα τῆς τέχνης τῆς Κωνσταντινούπολης, καί ἀκόμη μέ πρόσωπα σέ μερικά ἔργα τοῦ Ἀγγέλου<sup>30</sup>, ζωγράφου πού προδήλως συνδέεται μέ τήν ὑστερη παλαιολόγια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

Ἀπό τήν ἄλλη πλευρά, οἱ φυσιογνωμικοί τύποι ὀρισμένων 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, ὅ.π. (ὑποσημ. 9), 2, πίν. 2 καί 51· 3, πίν. 411, 442. Ὁδηγήτρια Μυστρᾶ: Dufrenne, ὅ.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 Ἁγίου Στεφάνου. Ὁ ἅγιος Χριστόφορος, λεπτομέρεια.



Εικ. 10. Μονή τῆς Χώρας, παρεκκλήσι. Ὁ ἅγιος Προκόπιος, λεπτομέρεια.

re, Maryland, 1988, ἀριθ. 24· Εἰκόνες τῆς κρητικῆς τέχνης. Ἀπὸ τὸν Χάνδακα ὡς τὴν Μόσχα καὶ τὴν Ἁγία Πετρούπολη (ἐπιμ. Μ. Μπορμπουδάκης), Ἡράκλειον 1993, ἀριθ. 149.

23. Μονή τῆς Χώρας: Underwood, ὁ.π. (ὑποσημ. 9), 3, πίν. 472-473, 488-489. Ναός Παναγίας Χάλκης: Lazarev, ὁ.π. (ὑποσημ. 4), εἰκ. 518.

24. Περίβλεπτος Μυστρά: Millet, ὁ.π. (ὑποσημ. 19), πίν. 115.2· M. Chatzidakis, Recherches sur le peintre Théophane le crétois, DOP 23-24 (1969-70), εἰκ. 124· Μουρική, ὁ.π. (ὑποσημ. 19), πίν. 73.

25. Ναός Παναγίας στὸ Σκλαβεροχώρι Πεδιάδος: Ἡμερολόγιο 1988, ἔκδ. Δήμου Ἡρακλείου Κρήτης (κεῖμενα Μ. Μπορμπουδάκης), εἰκ. χωρὶς ἀριθ. (ἔγχρ.)· Μ. Μπορμπουδάκης, Ἡ ζωγραφικὴ τῆς ἐκκλησίας τοῦ Σκλαβεροχωρίου, Πεπραγμένα τοῦ ΣΤ΄ Διεθνoῦς Κρητολογικοῦ Συνεδρίου (Χανιά 1986), Β΄, Χανιά 1991, πίν. 135β· ὁ ἴδιος, ὁ.π. (ὑποσημ. 21), πίν. ΚΕ΄ β. Ναός Ἁγίου Ἀντωνίου (ἢ Ἀρχαγγέλου Μιχαήλ) Ἐπισκοπῆς Πεδιάδος: Ἡμερολόγιο 1988 (βλ. παραπάνω), πίν. χωρὶς ἀριθ., ἔγχρ. (ἐδῶ ἀναφέρεται ὡς ναός τοῦ Ἀρχαγγέλου Μιχαήλ τῆς Ἐπισκοπῆς Πεδιάδος) καὶ Μ. Μπορμπουδάκης, ὁ.π. (βλ. ὑποσημ. 21), πίν. 188β· βλ. καὶ Μ. Chatzidakis, ὁ.π. (ὑποσημ. 24), εἰκ. 123, καλὴ λεπτομέρεια. ὅπου ὁμως ἀπὸ παραδρομὴ ἀναφέρεται ὁ ναός ὡς τοῦ Ἁγίου Ἀθανασίου ἀντὶ τοῦ σωστοῦ Ἁγίου Ἀντωνίου. Μονὴ Βαλασαμονέρου (κλίτος Παναγίας, 1407): Μπορμπουδάκης, ὁ.π. (ὑποσημ. 21), πίν. 207β.

26. Σωτηρίου, ὁ.π. (ὑποσημ. 19), πίν. 31-32 καὶ Weitzmann-Chatzidakis-Miatev-Radojčić, ὁ.π. (ὑποσημ. 19), εἰκ. στίς σ. 64 καὶ 65.

27. Weitzmann-Chatzidakis-Miatev-Radojčić, ὁ.π., εἰκ. 71. E. N. Τσιγαρίδης, Τοιχογραφίες καὶ εἰκόνες τῆς μονῆς Παντοκράτορος Ἁγίου Ὁρους, Μακεδονικά 18 (1978), πίν. 13α.

28. Βυζαντινὸ Μουσεῖο Ἀθηνῶν (κεῖμενα Μ. Χατζηδάκης), Ἀθήνα (ἔκδ. Ἀπόλλων, χ.χρ., εἰκ. ἀριθ. 10 (ἔγχρ.).

29. Ἡμερολόγιο 1985, ἔκδ. Δήμου Ἡρακλείου Κρήτης (κεῖμενα Μ. Μπορμπουδάκης), ἀριθ. 20. Εἰκόνες τῆς κρητικῆς τέχνης (βλ. ὑποσημ. 22), ἀριθ. 148 μέ εἰκ. ἔγχρ.

30. Ὅπως, γιὰ παράδειγμα, τὸν ἐνυπόγραφο Χριστὸ Παντοκράτορα τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου Ζακύνθου (παρόλο πὸς τὴ σύγκριση δυσχεραίνουν οἱ φθορές τοῦ ἔργου στὸ πρόσωπο τοῦ Χριστοῦ), βλ. From Byzantium to El Greco, ἀριθ. 33, τὴν ἐνυπόγραφη Δέηση τῆς Ἁγίας Μονῆς Βιάννου καὶ, ἀκόμη, τὸν — ἀνυπόγραφο ἀλλὰ τῆς τέχνης του — Χριστὸ Παντοκράτορα τοῦ Λένινγκραντ-Ἁγίας Πετρούπολης, βλ. Εἰκόνες κρητικῆς τέχνης (βλ. ὑποσημ. 22), ἀριθ. 157 καὶ 85 ἀντίστοιχα. Μπορεῖ κανεὶς νὰ προσθέσει εἰκόνα τοῦ Χριστοῦ ἀπὸ ἰδιωτικὴ συλλογὴ τῶν Ἀθηνῶν, πὸς πιθανότατα χρονολογεῖται στὰ μέσα τοῦ 15ου αἰῶνα, βλ. τὴ μελέτη τῆς γράφουσας, Χριστὸς Παντοκράτωρ στηθαῖος, πρώτη κρητικὴ εἰκόνα, Ροδωνιά. Τιμὴ στὸν καθηγητὴ Μ. Ι. Μανούσακα, Α΄, Ρέθυμνο 1994, σ. 253-265 καὶ πίν. Α΄-ΙΒ΄. Σὲ ὅλα αὐτὰ τὰ ἔργα ὡστόσο οἱ ψιμυθίες εἶναι πολὺ πὸς ἔντονες.

31. Γιὰ τὸν Αὐγουστῖνο πρβλ. Pallucchini, ὁ.π. (ὑποσημ. 15), εἰκ. 123, 181, 514, 516, 529, 534, καὶ Muraro, ὁ.π. (ὑποσημ. 15), πίν. 96, 107 καὶ εἰκ. 19, 27. Γιὰ τὸν Στέφανο πρβλ. Pallucchini, ὁ.π., εἰκ. 62, 102, 514, 544, καὶ T. Pignatti, Le origini della pittura veneziana, Bergamo 1961, πίν. (ἔγχρ.) στίς σ. 54 καὶ 63.

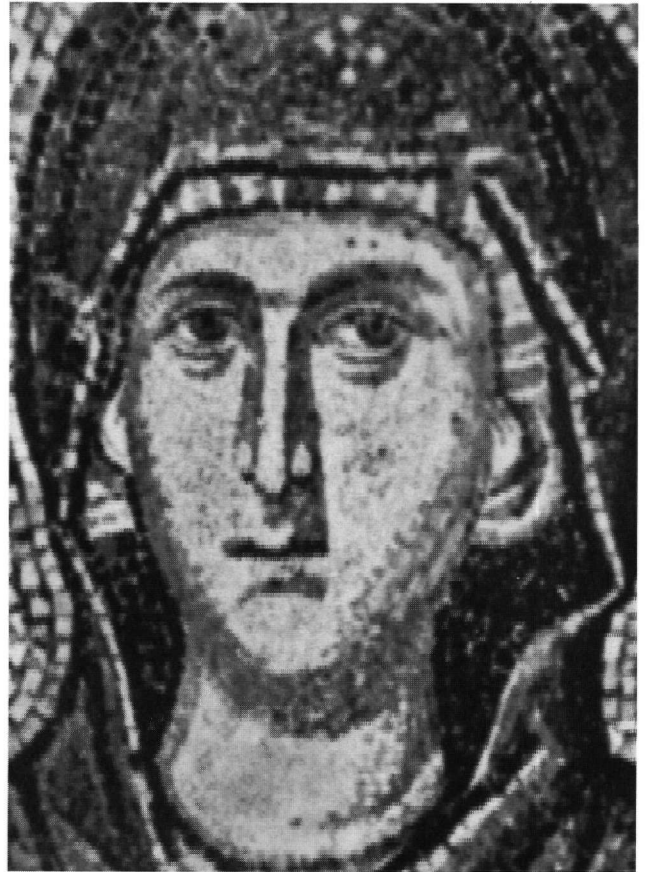


peziano (Εικ. 18) και του Lorenzo Veneziano<sup>31</sup> (Εικ. 17). Τό πλάσιμο επίσης των δυτικότερων αυτών μορφών, λείο και μαλακό, καθώς και οι ήρεμες πτυχώσεις των φορεμάτων των αγίων, δείχνουν έντονη επήρεια από ιταλικά πρότυπα του 14ου αιώνα<sup>32</sup> (πρβλ. και Εικ. 3, εν μέρει).

Παρά τις δυτικές επιδράσεις, που διαπιστώνονται στην εικονογραφία και την τεχνοτροπία και που ερμηνεύονται από τό ότι τό ξργο ήταν παραγγελία για καθολικό ίδρυμα, τό πιθανότερο είναι ότι ο σύνθετος αυτός πίνακας ζωγραφίστηκε από Έλληνα καλλιτέχνη<sup>33</sup> σέ περιοχή που εξέφραζε μέν τή βυζαντινή παράδοση, διατηρούσε όμως στενούς δεσμούς και μέ τή Δύση.

Η δημιουργία έργων είτε μέ ανάμεικτα βυζαντινά και δυτικά στοιχεία είτε έξ ολοκλήρου δυτικής τεχνοτροπίας δέν ήταν άγνωστη στην Κωνσταντινούπολη κατά τή λατινοκρατία και τήν παλαιολόγια περίοδο<sup>34</sup>. Ήταν επίσης καθημερινή και συνήθης πραγματικότητα στό περιβάλλον τής βενετοκρατούμενης Κρήτης<sup>35</sup>. Παρόλο που άλλο παρόμοιο ξργο, όπως αυτό που εξετάζεται εδώ, δέν γνωρίζουμε νά σώζεται, άρχαιακές πηγές μαρτυρούν τήν εκτέλεση πινάκων άγίας τράπεζας δυτικού τύπου στην Κρήτη, από ζωγράφους Κρητικούς. Τό 1412 παραγγέλθηκε μιά πολυπρόσωπη pala, από Βενετό εύγενή στόν ζωγράφο Νικόλαο Φιλανθρωπινό<sup>36</sup>. Τό 1492 δόθηκε παραγγελία ενός μεγάλου και πολυπρόσωπου πολυτύχου στην Κρήτη από τόν Βενετό προβλεπτή του Ναυπλίου για τόν καθολικό ναό τής πόλης. Τό ξργο θά εκτελούσε ομάδα τριών τεχνιτών του Χάνδακα, μέ κύριο ζωγράφο τόν Νικόλαο Τσαφούρη (γνωστό από σωζόμενα ξργα του για τήν επήρειά του από τήν ιταλική τέχνη του 14ου και του 15ου αιώνα), έναν ξυλογλύπτη και έναν ζωγράφο-χρυσωτή του πλαισίου<sup>37</sup>. Άλλη παραγγελία μεγάλου πίνακα άγίας τράπεζας, τόν όποιο θά φιλοτεχνούσε ό ζωγράφος Γεώργιος Σωτήρχος, για τή μονή του Άγίου Πέτρου των Δομηνικανών μοναχών, μνημονεύεται σέ κρητική διαθήκη του 1513<sup>38</sup>. Επίσης, σέ καθολικούς ναούς τής πόλης των Χανίων σημειώνονται τό 1620 (άλλά πρέπει νά βρίσκονταν εκεί από παλαιότερα) πολλές «pal(1)e» ζωγραφισμένες «alla greca», πιθανότατα από Κρητικούς ζωγράφους<sup>39</sup>.

32. Πρβλ. τήν προηγούμενη ύποσημείωση καθώς και τήν ύποσημείωση 15. Παρόμοιος τρόπος πλασίματος και σέ κρητικά, μέ ιταλικές επιδράσεις, ξργα του δεύτερου μισού του 15ου αιώνα, ένυπόγραφα, όπως του Άνδρέα Παβία και του Νικολάου Τσαφούρη, αλλά και άνυπόγραφα. Βλ. τούς καταλόγους των εκθέσεων: Ν. Χατζηδάκη, Εικόνες κρητικής σχολής, 15ος-16ος αιώνας. Κατάλογος εκθέσεων, Μουσείο Μπενάκη, Άθήνα 1983, άριθ. 20, 37-38, 41-46, και From Byzantium to El Greco, άριθ. 42-46. Για άλλα κρητικά ξργα του 15ου αιώνα μέ βενετσιάνικες επιδράσεις στην εικονογραφία και



Εικ. 11. Μονή τής Χώρας, καθολικό (νάρθηκας). Παναγία βρεφοκρατούσα.

τήν τεχνοτροπία βλ. ύποσημ. 73. Μπορεί κανείς νά προσθέσει ένδιαφέρον ξργο μέ όλοσωμους τούς άγίους Αύγουστινο, Ίερώνυμο και Βενέδικτο, που βρίσκεται στό Μουσείο Fitzwilliam του Cambridge, βλ. S. Bettini, La pittura di icone cretese-veneziana e i madonneri, Padova 1933, σ. 56-57 (τό θεωρεί «κρητο-βενετικής σχολής» και τό χρονολογεί στις άρχές του 15ου αιώνα: τό ξργο βρισκόταν τότε σέ ιδιωτική συλλογή του Λονδίνου). J. W. Goodison - G. H. Robertson, Fitzwilliam Museum, Cambridge. Catalogue of Paintings, II: Italian Schools, Cambridge 1967, σ. 182-183 (τό ξργο θεωρείται βενετσιάνικης σχολής και χρονολογείται στόν 14ο αιώνα). Μυγαρο, ό.π. (ύποσημ. 15), εικ. 143 και σ. 138, ό όποιος αποδίδει τό ξργο στόν Βενετσιάνο ζωγράφο του 14ου αιώνα Jacobello di Bonomo. Έχει έντονη επήρεια από τή βενετσιάνικη τέχνη, είναι όμως πιθανότατα ξργο Κρητικού ζωγράφου μεικτής καλλιτεχνικής παιδείας και μπορεί νά παραβληθεί μέ τήν εικόνα του άγίου Ίερωνύμου μέ τόν λέοντα στην Έθνική Πινακοθήκη του Λονδίνου, για τήν όποία βλ. ύποσημ. 73.

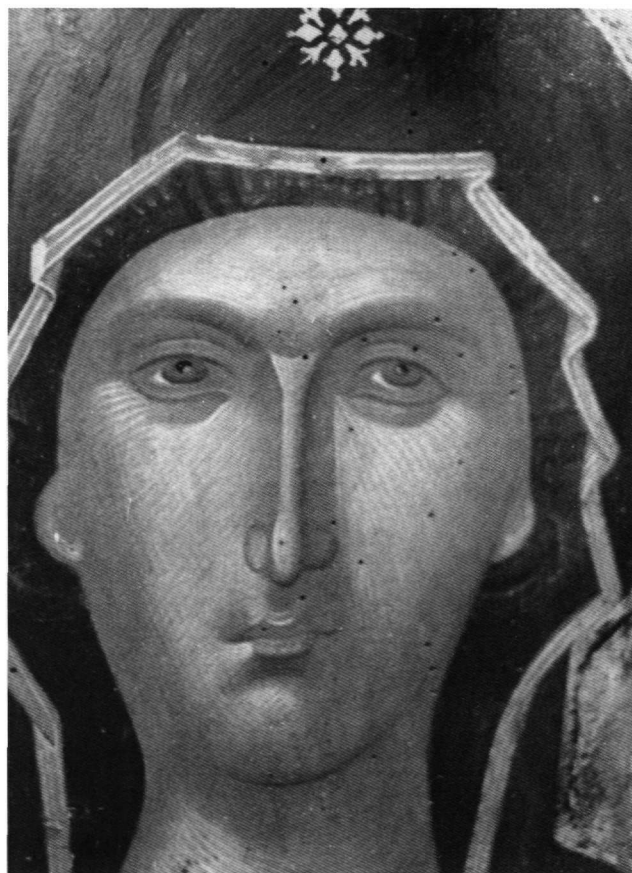
33. Αυτό αποδεικνύεται από τήν άψογη εκτέλεση των βυζαντινών μορφών, όπως ή Παναγία μέ τόν Χριστό, ό Πρόδρομος και ό άγιος Νικόλαος, αλλά και ύποδηλώνεται από τήν κάπως άδέξια γραφή τής γοθίζουσας επιγραφής στό ειλτήγριο του Προδρόμου, ή όποια δέν φαίνεται επισκευασμένη, όπως πιστεύει ό Constable, ό.π. (ύποσημ. 3), σ. 22.

34. Βλ. C. L. Striker - Y. Dogan 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 τόν βίο του άγιου Φραγκίσκου της 'Ασίζης, ζωγραφισμένες πιθανώς γύρω στά 1250-60 από Λατίνο καλλιτέχνη, που δέχθηκε βυζαντινές επιδράσεις). P. Hetherington, *Byzantium in Provence: A Greek Icon for a Western Patron*, GBA, Μάιος-Ίούλιος 1988, σ. 277-283 (για φύλλο διπτύχου με παραστάσεις Βυζαντινών και Δυτικών άγιων, που θεωρείται ότι ζωγραφίστηκε στην Κωνσταντινούπολη γύρω στά 1300· βλ. και Byzance. L'art byzantin dans les collections publiques françaises, Κατάλογος έκθεσης, Musée du Louvre, nov. 1992 - févr. 1993, άριθ. 366, με έγγρ. άπεικόνιση). 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 έξωνάρθηκα του καθολικού της Μονής της Χώρας).

35. Είναι πλέον πολύ γνωστή ή διπλή ικανότητα τών Κρητικών ζωγράφων νά άποδίδουν 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 δνομάζουμε σήμερα ιταλοκρητικά. 'Η άρχαική τεκμηρίωση σε έγγραφα που δημοσίευσε ό Μ. Cattapan, Nuovi elenchi e documenti dei pittori in Creta dal 1300 al 1500, Θησαυρίσματα 9 (1972), σ. 211-213, έγγραφα άριθ. 6-8. 'Αριθμός σωζόμενων εικόνων του 15ου αιώνα επιβεβαιώνει τήν έξάσκηση δύο τεχνοτροπιών από τόν ίδιο ζωγράφο, συχνά μάλιστα σε ένα και τό αυτό έργο. Για κάποιες ιδιαίτεροτητες μερικών τοιχογραφιών της Κρήτης στη βενετσιάνικη περίοδο, οι όποιες παρουσιάζουν δυ-

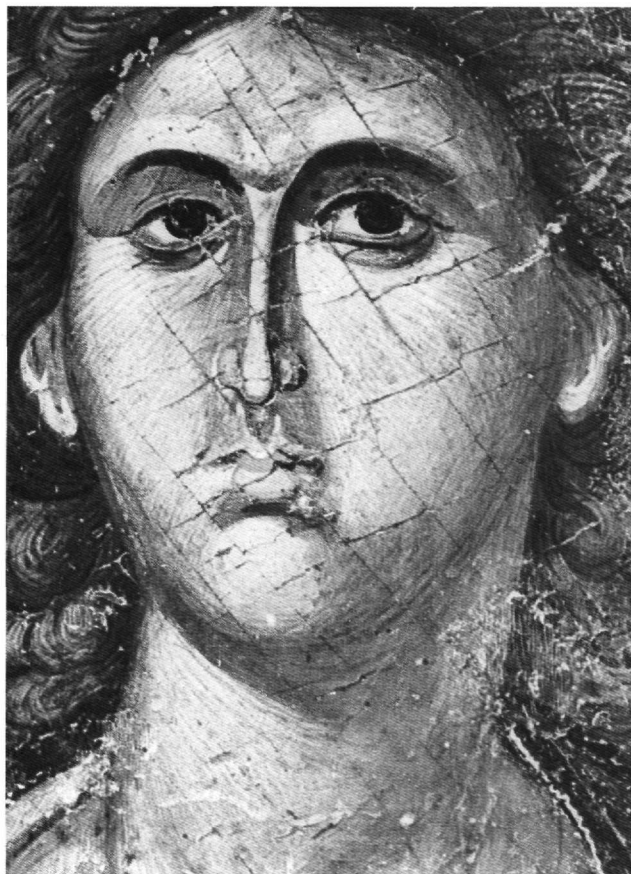
τικές επιδράσεις, βλ. Στ. Παπαδάκη-Οεκland, Δυτικότερες τοιχογραφίες του 14ου αιώνα στην Κρήτη. 'Η άλλη όψη μιās άμψδρομης σχέσης;, Εύφρόσυνον (βλ. ύποσημ. 5), σ. 491-514, όπου και προηγούμενη βιβλιογραφία σχετικά με τήν έπισήμανση δυτικών επιδράσεων σε βυζαντινές τοιχογραφίες της Κρήτης.

36. Cattapan, δ.π., σ. 230. Μ. 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 τήν ίδια, Icons, The Public and Taste in Venetian Crete in the Fifteenth and Sixteenth Centuries (διατριβή για τόν τίτλο Μ.Α.), Πανεπιστήμιο του Λονδίνου, Courtauld Institute of Art, 1986, σ. 90-91, άριθ. έγγρ. II.

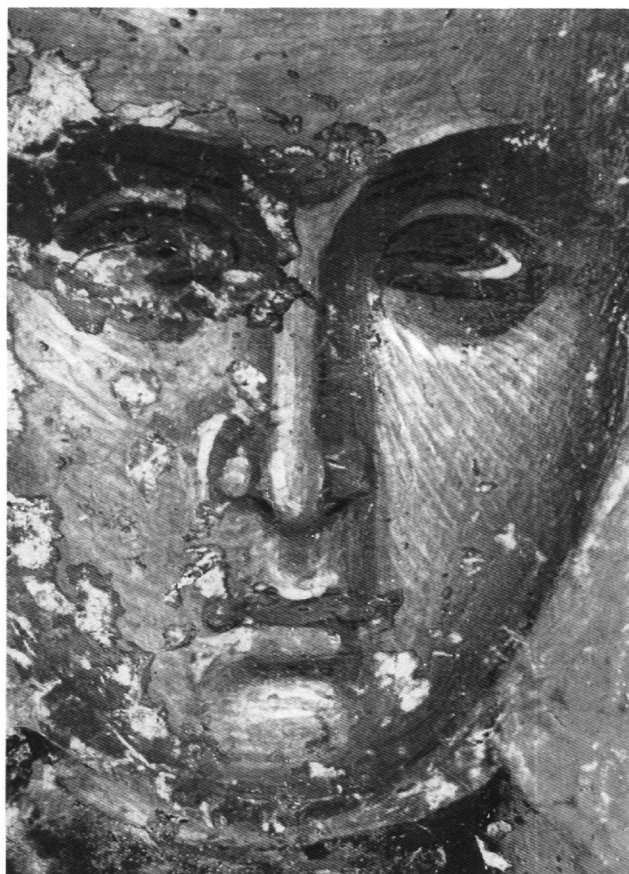
37. Cattapan, δ.π., σ. 209-210, έγγρ. 1-3 (έκδοση τών σχετικών έγγράφων).

38. Μ. Γ. Κωνσταντουδάκη, Οι ζωγράφοι του Χάνδακος κατά τό πρώτον ήμισιο του 16ου αιώνας, οι μαρτυρούμενοι εκ τών νοταριακών άρχείων, 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 τή σχετική άρχαική πηγή βλ. U. Manucci, Contributi documentarii per la storia della distruzione degli episcopati latini in Oriente nei secoli XVI e XVII, Bessarione XVIII (1914), σ. 101-114, και Ν. Μ. Παναγιωτάκης, 'Η κρητική περίοδος της ζωής του Δομηνίκου Θεοδοκοπούλου, 'Αθήνα 1986, σ. 18, σημ. 1.



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



Εικ. 15. Σκλαβεροχώρι Πεδιάδος, ναὸς Παναγίας (Εἰσοδίων). Ὁ διάκονος Ρωμανός, λεπτομέρεια.

Σωζόμενα ἔργα ἐξάλλου μποροῦν νά συσχετιστοῦν μὲ παρόμοια ὅπως ἡ πιὸ πάνω χρῆση. Σέ «πολύπτυχο» ὑποπτεύεται κανεῖς ὅτι ἀνήκει μιά μεγάλη, στενὴ καὶ ψηλὴ εἰκόνα μὲ τὴ Βρεφοκρατοῦσα Παναγία ἔνθρονη, ἰταλοκρητικῆς τέχνης, πού ἀπόκειται στό Μουσεῖο Μπενάκη<sup>40</sup>. Ἄλλο ἔργο, πού παριστάνει στό κέντρο τὴν Κοίμηση τῆς Θεοτόκου καὶ στὰ πλάγια τοὺς ἁγίους Δομήνικο (ἀριστερά) καὶ Φραγκίσκο (δεξιά), ὀλόσωμους, καὶ 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 μὲ τὸν Ἅγιο Πέτρο τῶν Δομηκανῶν μοναχῶν εἴτε μὲ τὸν Ἅγιο Φραγκίσκο τῶν Φραγκισκανῶν μοναχῶν. Ἐπίσης, ἄλλη μεγάλη εἰκόνα, ἰταλοκρητικῆς τεχνοτροπίας, πού βρίσκεται στό Μουσεῖο Hermitage τοῦ Λένινγκραντ-Ἁγίας Πετρούπολης καὶ παριστάνει τὴν ἔνθρονη Θεοτόκο μὲ τοὺς ἁγίους Φραγκίσκο καὶ Βικέντιο Ferrer ὀλόσωμους<sup>42</sup>, φιλοτεχνήθηκε μὲ παραγγελία τοῦ Κρητοβενετοῦ εὐγενῆ Matteo de Medio καὶ ἀσφαλῶς εἶχε τὴ θέση πίνα-

κα ἁγίας τράπεζας καὶ μάλιστα πιθανότατα στό μοναστήρι τοῦ Ἁγίου Φραγκίσκου τοῦ Χάνδακα, μὲ τὸ ὁποῖο συνδεόταν ἡ οἰκογένειά του. Ἄλλος τύπος πίνακα ἁγίας τράπεζας δυτικῶν ναῶν, μακρόστενος, μὲ τὴ μεγαλύτερη διάσταση κατὰ τὸ πλάτος, μὲ τὴν Παναγία καὶ τοὺς ἁγίους Ἰωάννη Θεολόγο καὶ Νικόλαο σέ προτομή, σώζεται στό Βαγί. Εἶναι κρητικὸ ἔργο τοῦ 15ου αἰῶνα καὶ ἔχει ἀποδοθεῖ, βάσιμα ὅπως πιστεύω, στὸν Ἀνδρέα Ρίτζο<sup>43</sup>. Ἄλλη κρητικὴ, μὲ ἰταλικὲς ἐπιδράσεις, εἰκόνα, παρόμοιου τύπου, σώζεται στὴ Λευκωσία. Χρονολογεῖται στό δεύτερο μισὸ τοῦ 15ου αἰῶνα καὶ παριστάνει σέ προτομὴ τὴν Παναγία μὲ τὸν Χριστὸ στό κέντρο, ἀριστερά τὸν ἅγιο Ἰωάννη τὸν Θεολόγο καὶ δεξιά τὴ Μαρία τὴ Μαγδαληνή, πού προσκλίνουν ἐλαφρὰ πρὸς τὴ Βρεφοκρατοῦσα<sup>44</sup>. Μεγάλους πίνακες μὲ ὅμοιο προορισμὸ ζωγράφισαν

40. Τὸ μέγεθος καὶ τὸ σχῆμα τοῦ ἔργου, μὲ μεγάλο ὕψος καὶ μικρὸ πλάτος, ἡ εἰκονογραφία του, καθὼς καὶ ἰχνη στό χρυσοῦ βάθος ψηλά, δεξιά καὶ ἀριστερά, πού ὑποβάλλουν τὴν ὑπόθεση ὅτι ἐκεῖ ἀρχικά ἀκουμποῦσαν καμπύλα τμήματα πλαισίου, ὁδηγοῦν στό πιθανὸ συμπέρασμα ὅτι ἡ εἰκόνα αὐτὴ ἀποτελοῦσε κεντρικὸ τμήμα πολυπτύ-



Εικ. 16. Πολύπτυχο Ἁγίου Στεφάνου. Ὁ ἅγιος Αὐγουστίνος, λεπτομέρεια.



Εικ. 17. Lorenzo Veneziano. Ὁ ἅγιος Νικόλαος, λεπτομέρεια πολύπτυχου. Vicenza, καθεδρικός ναός.

χου. Ἄς σημειωθεῖ ὅτι στίς ἐπάνω γωνίες τοῦ ἔργου ὑπῆρχαν παλαιότερα πρόσθετες διακοσμήσεις (ἀνάγλυφες ἢ ζωγραφιστές): ἀπό ἐλισσόμενους κλάδους (Ἁ. Ξυγγόπουλος, Συλλογή Ἑλένης Ἀ. Σταθάτου, ἐν Ἀθήναις 1951, πίν. 21, ἀριθ. 23), ἀσφαλῶς μεταγενέστερες τῆς ζωγραφικῆς τοῦ κυρίου θέματος, οἱ ὁποῖες ἀφαιρέθηκαν ἀργότερα, βλ. τὴν ἀπεικόνιση τῶν κατάλογο Εἰκόνες κρητικῆς σχολῆς (βλ. ὑποσημ. 32), ἀριθ. 12, εἰκ. ἔγχρ.

41. Διαστάσεις: 0,50×0,73 μ. Ἀπεικόνιση τοῦ 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, εἰκ. 53, καὶ πρόσφατα στὸν κατάλογο Εἰκόνες κρητικῆς τέχνης (βλ. ὑποσημ. 22), ἀριθ. 87, μέ εἰκ. ἔγχρ. (μέ ἀπόδοση μάλιστα στὸ ἐργαστήρι τῆς οἰκογένειας τῶν Ριτζῶν, βλ. σ. 439). Οἱ τρεῖς παραστάσεις εἶναι σάν τρεῖς χωριστοὶ πίνακες σὲ ἐνιαία ἐπιφάνεια: στὸ χρυσοῦ βάθος τῆς φαίνεται τὸ περίγραμμα τοῦ προϋπάρχοντος καὶ ἀσφαλῶς ξυλόγλυπτου πλαισίου (πρβλ. τὸ ἔργο ποῦ ἀναφέρεται στὴν ἐπόμενη ὑποσημείωση), στή θέση τοῦ ὁποῖου εἶναι σήμερα περασμένο κόκκινο χρῶμα). Στὸ ἀξιόλογο αὐτὸ ἔργο ἡ κεντρικὴ παράσταση, ἡ Κοίμηση, εἶναι φιλοτεχνημένη σύμφωνα μέ τίς ἀρχές τῆς βυζαντινῆς παράδοσης τῆς κρητικῆς ζωγραφικῆς (μπορεῖ κανεῖς νά τὴν παραβάλλει μέ τὴ γνωστὴ Κοίμηση τοῦ Ἀνδρέα Ριτζοῦ στὴν Galleria Sabauda τοῦ Τουρίνου), ἐνῶ οἱ δύο πλαίνοι ἅγιοι ἔχουν ἀποδοθεῖ σὲ ἰταλοκρητικὴ τεχνοτροπία. Ἐνδιαφέρουσες γιὰ τὴν κριτικὴ ἀντιμετώπιση μιᾶς σημαντικῆς ὀψης τῆς κρητικῆς ζωγραφικῆς — ἀλλὰ ὄχι καὶ ὀρθές — εἶναι οἱ ἀρνητικὲς παρατηρήσεις τοῦ V.

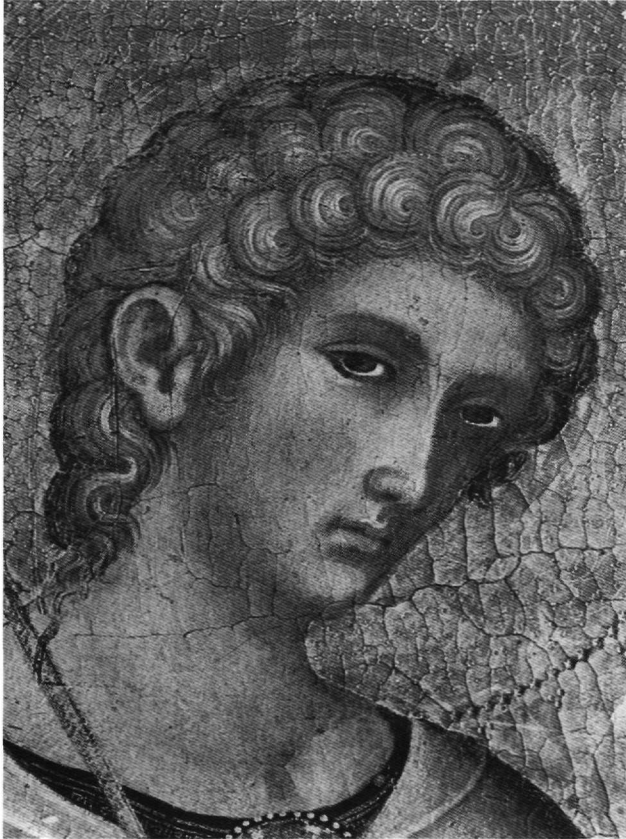
Lazareff, ὁ.π. (ὑποσημ. 4), σ. 408, γιὰ τὸν πίνακα αὐτόν. Ἄς σημειωθεῖ ἐπίσης ὅτι ἡ τυπολογία τοῦ ἔργου παρουσιάζει μεγάλη ὁμοιότητα μέ ἀντίστοιχο τοῦ Paolo Veneziano, βλ. Murgato, ὁ.π. (ὑποσημ. 15), εἰκ. 21.

42. Ἀπεικόνιση τοῦ Pallucchini, ὁ.π. (ὑποσημ. 15), πίν. 610, ὁ ὁποῖος ὅμως χρονολογεῖ τὸ ἔργο στὸ δεύτερο μισό τοῦ 14ου αἰῶνα καὶ τὸ ἀποδίδει σὲ ὑποθετικὴ συνεργασία τῶν Βενετσιάνων ζωγράφων Donato καὶ Catarino, βλ. στὸ ἴδιο, σ. 200, χωρὶς ὥστόσο νά τεκμηριώνει μέ πειστικὰ ἐπιχειρήματα τὴν ἀποψή του αὐτὴ (θεωρεῖ μάλιστα ὅτι δεξιὰ ἀπεικονίζεται ὁ ἅγιος Δομήνικος). Γιὰ τὸ ἔργο βλ. καὶ Cattapan, ὁ.π. (ὑποσημ. 35), σ. 233-234, ὁ ὁποῖος μνημονεύει προηγούμενες δημοσιεύσεις τοῦ ἔργου, ἀναφέρεται στὸν παραγγελιοδότη Matteo de Medio (νομίζει ὅμως ὅτι αὐτὸς εἰκονίζεται στὸν πίνακα, ἐνῶ στὴν πραγματικότητα σώζονται μόνο τὸ ὄνομα καὶ τὸ οἰκόσημό του στὸ ξυλόγλυπτο πλαίσιο) καὶ ἀποδίδει τὸ ἔργο στὸν Ἀνδρέα Ριτζο, δὲν ἀναπτύσσει μολοντοῦτο αὐτὴ τὴ (συζητήσιμη) γνώμη. Ἡ ἀπόδοση ἐπαναλαμβάνεται στὸν κατάλογο Εἰκόνες τῆς κρητικῆς τέχνης (βλ. ὑποσημ. 22), σ. 440, χωρὶς μνεία τῆς προηγούμενης ἴδιας ἀποψης τοῦ M. Cattapan.

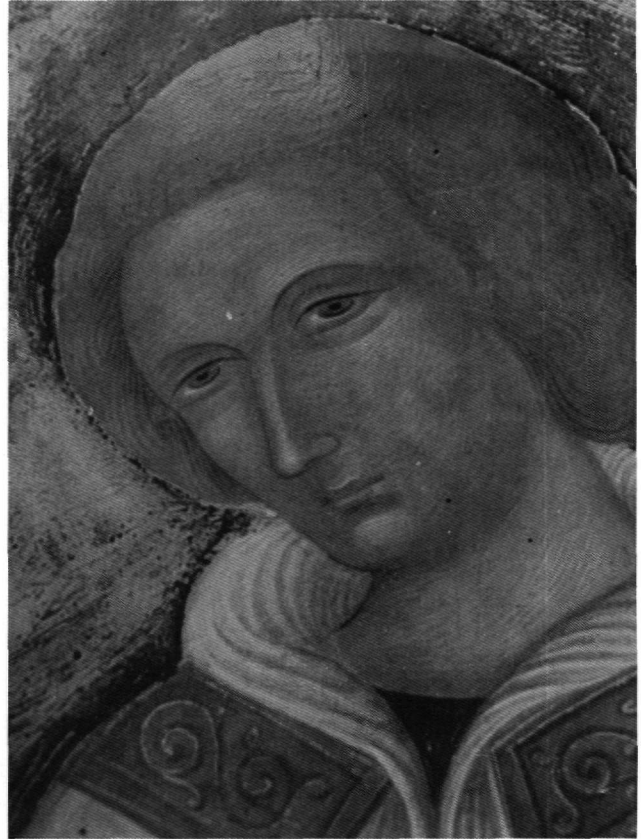
43. Πρόχειρη ἀπεικόνιση, M. Cattapan, *I pittori Andrea e Nicola Rizo da Candia, Θεσαυρισματα* 10 (1973), πίν. Γ'. 1. Μ. Χατζηδάκης, *Εἰκόνες τῆς Πάτμου. Ζητήματα βυζαντινῆς καὶ μεταβυζαντινῆς ζωγραφικῆς*, Ἀθήνα 1977, πίν. 203α.

44. Στὸν ναὸ τοῦ Ἀρχαγγέλου Μιχαὴλ Τριφυλιῶτη. Διαστάσεις περίπου 0,60×0,90 μ. Εἶναι ἀδημοσίευτη.





Είκ. 18. Paolo Veneziano. 'Ο ἅγιος Γεώργιος, λεπτομέρεια ἀπό τόν πολυμερή πίνακα πίσω ἀπό τήν pala d'oro τοῦ Ἁγίου Μάρκου. Βενετία, Museo Marciano.



Είκ. 19. Πολύπτυχο Ἁγίου Στεφάνου. Ὁ ἅγιος Στέφανος, λεπτομέρεια.

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

Μιά σύντομη σύγκριση τῶν ἁγίων τοῦ πολυπύχου μας μέ μορφές σέ ἔργα Κρητικῶν ζωγράφων ἀποφέρει τά ἐξῆς: Ἀπό τήν ἄποψη τῆς τεχνικῆς ποιότητας, τῆς ἀξιοπρέπειας, τῆς αὐστηρότητας καί τῆς ἐπιβολῆς τῶν μορφῶν τό πολύπτυχο συγγενεῖ μέ ἔργα τοῦ Ἁγγέλου<sup>46</sup> ἀλλά καί τοῦ Ἀνδρέα Ρίτζου<sup>47</sup> (παρόλο πού ἀπό τόν δεύτερο ἀπέχει ἀρκετά χρονολογικά). Ἡ τέχνη ὡστόσο τοῦ πολυπύχου εἶναι ποιοτικά ἀνώτερη, ἀποκαλύπτοντας ἔντονη ζωγραφική διάθεση (βλ. ἰδίως τά χέρια τῆς Παναγίας καί τό πρόσωπο τοῦ Χριστοῦ) (Είκ. 7-8), ἐξαίρετο σχέδιο, οἰκονομία στά ζωγραφικά μέσα καί λιτότητα στήν ἔκφραση.

Ἀκολουθοῦν ὀρισμένες συγκρίσεις, ἀπό τίς ὁποῖες

προκύπτει ἡ εἰκονογραφική σχέση τοῦ πολυπύχου τοῦ Ἁγίου Στεφάνου μέ ἔργα τῶν πῶ πάνω ζωγράφων ἀλλά καί μέ ἀνυπόγραφες κρητικές εἰκόνες τοῦ 15ου αἰώνα.

Ἡ ἔνθρονη Παναγία τοῦ Ρίτζου<sup>48</sup> παρουσιάζει κάποια γενικά κοινά στοιχεῖα (ιεροπρέπεια καί αὐστηρότητα, σχῆμα κεφαλιῶν) μέ τήν Παναγία τοῦ πολυπύχου. Ὁ τύπος ὡστόσο αὐτούσιος (ἐκτός ἀπό τόν θρόνο) ἐπαναλαμβάνεται σέ ἄλλη κρητική εἰκόνα, πού μπορεῖ πιθανότατα νά χρονολογηθεῖ στό δεύτερο μισό τοῦ 15ου αἰώνα<sup>49</sup>, καθῶς καί σέ τρίπτυχο τῆς ἴδιας περίπου ἐποχῆς, πού βρίσκεται στό Μουσεῖο Μπενάκη<sup>50</sup>. Οἱ ὀλόσωμοι ἅγιοι Νικόλαος, Ἰωάννης ὁ Πρόδρομος καί Σεβαστιανός ξαναβρίσκονται σέ γνωστή εἰκόνα τοῦ Ἀνδρέα Ρίτζου (ὁ τελευταῖος σέ διαφορετική ἀπόδοση)<sup>51</sup>. Ἡ ἐπιβλητική μορφή τοῦ ἁγίου Νικολάου, μέ τά ἴδια χαρακτηριστικά ἀλλά μέ διαφοροποίηση στήν ἔκφραση καί λιγότερη πυκνότητα ὕφους, ἐπαναλαμβάνεται σέ ἐνυπόγραφο ἔργο τοῦ Ἀγγέλου<sup>52</sup> καί σέ κρητικές εἰκόνες τοῦ Ἀνδρέα Ρίτζου καί 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 με άφιερωτή ιερέα, που βρισκόταν άλλοτε στη Ρώμη, άγνωστου Κρητικού ζωγράφου<sup>57</sup>, στην ένθρονη άγια "Αννα με την Παναγία και τό βρέφος της Ζακύνθου, έργο επίσης κρητικό<sup>58</sup>, καθώς και στο μικρό τρίπτυχο του Μουσείου Μπενάκη, που αναφέρθηκε πίο πάνω<sup>59</sup>. Τό σχέδιο του δεξιού χεριού της Παναγίας, με τόν έλαφρά καμπυλωτό δείκτη άπομακρυσμένο από τά τρία άλλα δάχτυλα, που ένώνονται σφιχτά — παλαιό βυζαντινό σχήμα — παρατηρείται σέ παλαιολόγια έργα<sup>60</sup>, έπαναλαμβάνεται στον σχεδιασμό του δεξιού χεριού της Θεοτόκου Ζωοδόχου Πηγής που άποδίδεται στον "Αγγελο<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 με 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 τή 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 με τήν 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 με τήν Παναγία Κυρία των 'Αγγέλων στο κέντρο και παραστάσεις άγίων όλόγυρα (μετά τόν καθαρισμό του έργου στο Μουσείο Μπενάκη).

54. Για παρόμοιους, κοσμημένους με γλυφές, μαρμάρινους θρόνους, με τό ίδιο βασικό σχήμα, με καμπύλες κουραστές και φυλλόσχημα άκρωτήρια, αλλά πίο 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.: 1,13 x 0,62 μ. 'Εκτίθεται στην αίθουσα μεταβυζαντινής τέχνης, δεξιά του εισερχομένου στο Μουσείο. Τό έργο, που είναι άδημοσίευτο, μπορεί νά συνδεθεί με τόν κύκλο του 'Αγγέλου. 'Εχει άρκετές φθορές και είναι συντηρημένο, με διατήρηση όρισμένων μεταγενέστερων επιζωγραφίσεων.

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 με τήν τέχνη του 'Ανδρέα Ρίτζου, παρά τις επιφυλάξεις που πρέπει κανείς νά κρατεί, όταν κρίνει μόνο από φωτογραφίες.

58. From Byzantium to El Greco, άριθ. 36 και πίν. 104, όπου ή εικόνα, που βρίσκεται στο Μουσείο Ζακύνθου, άποδίδεται στον "Αγγελο, 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 τήν άνυπόγραφη αυτή εικόνα που σωστά άποδίδεται στον "Αγγελο βλ. τόν κατάλογο Εικόνες της κρητικής τέχνης (βλ. ύποσημ. 21), άριθ. 117 με έγχρωμη φωτογραφία.

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

63. Θά μπορούσε κανείς νά συγκρίνει επίσης με τό κομψό (άλλά με γραμμικότερο πλάσιμο) χέρι της άγίας "Αννας, σέ κρητική εικόνα με τήν άγια "Αννα και τή βρεφοκρατούσα Παναγία (βλ. τήν ύποσημ. 58), καθώς και με τό δεξί χέρι της ίδιας άγίας (που έχει όμως πολύ πίο έντονα φώτα) σέ εικόνα με τήν άγια "Αννα και τήν 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. Babić - 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. (πριν από τόν καθαρισμό), εικόνα που έχει επίσης συσχετιστεί με τόν "Αγγελο, 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 που 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 D'Agio Guida, Icone di Calabria, Messina '1993, σ. 168-170 και εικ. LIV (έγχρ.) και 103 (ή πίο 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, με προηγούμενη βιβλιογραφία.

46. Για παράδειγμα τόν Χριστό Παντοκράτορα Ζακύνθου και τή 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 πίο 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. στις σ. 64-65· Α. Μπούρα, Νέο τρίπτυχο κρητικής σχολής του 15ου αιώνα στο Μουσείο Μπενάκη, προσφορά άνώνυμου δωρητή, Ευφρόσυνον (βλ. ύποσημ. 5), 2, 'Αθήνα 1992, πίν. ΚΖ' (έγχρ.) και 209 (με διαφορές στον θρόνο).

51. Τήν πολλαπλής θεματολογίας 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 με έκτεταμένη γερμανική περίληψη) και εικ. 1-29. Πίο προσιτή για τόν "Έλληνα 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 εδώ να αναφερθώ στις πολυάριθμες ανυπόγραφες κρητικές εικόνες που δείχνουν δυτική επίδραση. Σύμφωνα με τις παρατηρήσεις που έγιναν πιο πάνω τό έργο παρουσιάζει στοιχεία που χρησιμοποιεί ή κρητική ζωγραφική του 15ου αιώνα.

Τό ύφος ώστόσο και ή ποιότητα τών βυζαντινών μορφών που περιλαμβάνει συνδέουν τό πολύπτυχο μέ έργα τής Κωνσταντινούπολης, από τήν τέχνη τής όποίας έξελίχθηκε, ώς γνωστόν, ή κρητική ζωγραφική. Οί παρατηρήσεις που έγιναν πιο πάνω οδηγούν στό συμπέρασμα ότι ό άγνωστος ζωγράφος του σημαντικού αυτού έργου εκπροσωπεί, τουλάχιστον έν μέρος, τίς τάσεις οί όποίες εκφράζονται και σέ ύστερα παλαιολόγια μνημεία συνδεόμενα μέ τήν τέχνη τής Κωνσταντινούπολης<sup>66</sup>, μαζί μέ κάποιες ιδιαιτερότητες. 'Η σχέση τής τέχνης του πολυπύχου μέ τήν Κωνσταντινούπολη έρμηνεύεται από τή δραστηριότητα στην Κρήτη, ήδη πριν από τήν "Αλωση, ζωγράφων οί όποιοι είτε μαρτυρούνται ρητά ώς Κωνσταντινουπολίτες είτε φέρουν βυζαντινά όνόματα, δηλωτικά κάποιων καταβολών τους και πιθανών έπαφών μέ τή Βασιλεύουσα<sup>67</sup>. Πράγματι, μερικοί ζωγράφοι που εργάζονταν στην Κρήτη στό πρώτο μισό του 15ου αιώνα διατηρούσαν τούς δεσμούς τους μέ τήν Κωνσταντινούπολη, όπως ό Νικόλαος Φιλανθρωπηνός, που τό 1418 πηγαίνει εκεί για νά αγοράσει, όπως ισχυρίζεται, χρώματα και άλλα ύλικά για τή δουλειά του<sup>68</sup>, και ό "Αγγελος 'Ακοτάντος, που ταξιδεύει εκεί τό 1436<sup>69</sup>.

Λαμβάνοντας ύπόψη τήν εικονογραφία του σύνθετου αυτού έργου, τή διττή τεχνοτροπία του — βυζαντινή και ιταλίζουσα μέ επιδράσεις του ύστερου γοθτικού ύφους και ιδίως τής σχολής τής Βενετίας —, τήν ποιότητά του, τό μέγεθος και τόν χαρακτήρα του, συμπεραίνουμε ότι αυτό ζωγραφίστηκε σέ ένα ανεπτυγμένο στις αρχές του 15ου αιώνα καλλιτεχνικό κέντρο, που δεχόταν και εξέφραζε στοιχεία του Βυζαντίου και τής Δύσης. Κατά πάσα πιθανότητα τό κέντρο αυτό ταυτίζεται μέ τή βενετοκρατούμενη Κρήτη<sup>70</sup>, καθώς άλλωστε οί φυσιογνωμίες τών βυζαντινών άγιών του έργου (πρβλ. ιδίως τίς μορφές τής Παναγίας και του άγιού Νικολάου) είναι χαρακτηριστικές σέ έργα τής κρητικής ζωγραφικής.

<sup>66</sup>Όπως έγινε, έλπίζω, φανερό στις σελίδες που προηγήθηκαν, τό πολύπτυχο περιέχει στοιχεία που επαναλαμβάνονται στό έργο τών ζωγράφων 'Αγγέλου (πρώτο μισό του 15ου αιώνα) και άργότερα του Ρίτζου (μέσα και δεύτερο μισό του 15ου αιώνα). Κρίνοντας κυρίως από τίς μορφές τής Παναγίας, του Χριστού, του Προδρόμου και του άγιού Νικολάου, και σύμφωνα μέ τίς συγκρίσεις που έγιναν πιο πάνω, πιστεύω ότι μπορεί νά προταθεί ώς βάσιμη ή χρονολόγησή του στα πρώτα χρόνια του 15ου αιώνα.

<sup>67</sup>Η άποδοχή τής χρονολόγησης αυτής θέτει κάποια έρωτήματα σχετικά μέ τίς άπαρχές και τόν χαρακτήρα τής κρητικής ζωγραφικής πριν από τήν "Αλωση, θέμα ώστόσο που δέν μπορεί νά συζητηθεί περαιτέρω εδώ. Τό έργο, έντυπωσιακό δείγμα και μοναδικό μέχρι στιγμής παράδειγμα, άποκαλύπτει μιάν άκόμη έκφανση τής κρητικής ζωγραφικής και τών δυνατοτήτων τών Κρητικών ζωγράφων. 'Η ποιότητά του επίσης άποδεικνύει τό ύψηλό επίπεδο τής παραγωγής φορητών έργων στη μεγαλόνησο ήδη στην καμπή του 14ου προς τόν 15ο αιώνα, άνάλογο του επιπέδου που διαπιστώνεται και σέ σύγχρονα τοιχογραφημένα σύνολα τής Κρήτης<sup>71</sup>.

<sup>68</sup>Εξάλλου, άν οί πιο πάνω συλλογισμοί σχετικά μέ τήν έκτέλεση του πολυπύχου τής Μονόπολης είναι σωστοί, αξίζει νά επισημανθεί ή προτίμηση προς τήν καλλιτεχνική παραγωγή τής Κρήτης κύκλων που σχετίζονταν μέ τούς 'Ιωαννίτες ιππότες<sup>72</sup>.

<sup>69</sup>Αξίζει, τέλος, νά αναφερθούμε μέ συντομία στους λόγους παρερμηνείας τής τέχνης του πολυπύχου στην παλαιότερη βιβλιογραφία, αφού επισημάνουμε μάλιστα ότι ή παρούσα περίπτωση δέν είναι ή μοναδική<sup>73</sup>. Είναι χαρακτηριστικό ότι τά περισσότερα από τά έργα, τών όποιων ή τέχνη αξιολογήθηκε ανεπτυχώς και χρονολογήθηκε λανθασμένα στό παρελθόν, παρουσιάζουν κρᾶμα βυζαντινών και δυτικών στοιχείων και ή ιδιαιτερότητα αυτή περιέπλεκε τούς μελετητές. 'Η άμηχανία και οί άντιφατικές καμιά φορά κρίσεις γι' αυτά τά έργα άντανακλούν τήν έλλειψη ειδικών γνώσεων για τήν κρητική ζωγραφική αυτού του είδους μέχρι πρόσφατα και κυρίως έξω από τήν 'Ελλάδα. 'Η άναδίφηση τών βενετικών άρχείων και ή δημοσίευση τών άρχαιακών δεδομένων σήμανε τήν άπαρχή μιās πληρέστερης εκτίμησης τών διαστάσεων τής κρητικής ζωγραφικής τής βενετοκρατίας, που συμπληρώνεται από τή συνεχιζόμενη δημοσίευση άνάλογου εικαστικού ύλικού. 'Η παρεξήγηση τής τέχνης έργων, όπως αυτό που μάς άπασχόλησε εδώ, έρμηνεύεται από τήν άγνοια τών ιστορικών συνθηκών και από τήν άντικειμενική άδυναμία άναγνώρισης ενός καλλιτεχνικού κέντρου μέ διφυή πολιτισμική καταγωγή — και επομένως διττή καλλιτεχνική έκφραση — ως τόπου παραγωγής τους. Σήμερα όμως είμαστε σέ θέση νά γνωρίζουμε ότι κέντρο δημιουργίας έργων τέχνης και κυρίως εικόνων μέ μικτογενή εκλεκτικό χαρακτήρα, αλλά ύψηλης ποιότητας και συνδεομένων μέ τήν τέχνη τής Κωνσταντινούπολης, ήταν ή βενετοκρατούμενη Κρήτη. Χαρακτηριστικό εξάλλου είναι ότι οί ξένοι μελετητές συνήθως χρονολογούν σέ παλαιότερες εποχές έργα όπως αυτό που εξετάσαμε<sup>74</sup>, άφ' ενός επειδή τά βυζαντινά στοιχεία τών έργων θυμίζουν τήν οικεία σ' αυτούς maniera greca τών 'Ιτα-

λῶν ζωγράφων τοῦ 14ου αἰώνα καὶ ἀφ' ἑτέρου ἐπειδὴ πράγματι τὰ δυτικά χαρακτηριστικά τῶν κρητικῶν αὐτῶν ἔργων μιμοῦνται παλαιότερες τεχνοτροπίες 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 τεχνοτροπίας, 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 μετὰ τὴν Κωνσταντινούπολη δὲν μπορεῖ νὰ ἀποκλεισθεῖ 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. Μανούσακας, Μέτρα τῆς Βενετίας ἐναντι τῆς ἐν Κρήτη 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 μετὰ τὴ ζωγραφικὴ) καὶ ἀπολογούμενο ζωγράφο, πρέπει νὰ συμπεράνουμε ὅτι οὕτως ἢ ἄλλως μποροῦσαν νὰ πραγματοποιηθοῦν ταξίδια στὴ Βασιλεύουσα γιὰ παρόμοιους ἐπαγγελματικούς λόγους.

69. Βλ. Μ. Ι. Μανούσακας, Ἡ διαθήκη τοῦ Ἀγγέλου Ἀκοτάντου (1436), ἀγνώστου Κρητικοῦ ζωγράφου, ΔΧΑΕ, περ. Δ'-τ. Β' (1960-61), σ. 139-151. Σχετικὰ μετὰ 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 ὡστόσο νὰ σκεφθεῖ κανεὶς τὴν πιθανότητα ἐκτέλεσης τοῦ πολυτύχου στὴ Βενετία, ἀπὸ ζωγράφο βυζαντινῆς ὀψωδῆποτε 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 Φιλανθρωπηνοῦ (μνεῖες 1396-1435), ζωγράφου γνωστοῦ στὴν ἐποχὴ του, μετὰ δραστηριότητα στὸ τρίγωνο Κωνσταντινούπολη-Κρήτη-Βενετία. Ἡ χρονολόγησή του πολυτύχου συμπίπτει μετὰ τὰ χρόνια δράσης τοῦ Νικολάου Φιλανθρωπηνοῦ, ὁ ὁποῖος 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 Φιλανθρωπηνοῦ δὲν σώζεται γιὰ νὰ συμβάλει στὴ στοιχειοθέτηση τῆς ἔκλυστης αὐτῆς ὑπόθεσης.

71. Βλ. παραπάνω, ὑπόσημ. 25.

72. Πρβλ. Calò Mariani, ὅ.π. (ὑπόσημ. 3), σ. 417, ἡ ὁποία ὅμως ὑποθέτει ἐγκατάσταση «Ἱταλο-Ἑλλήνων ζωγράφων» στὴ Μονόπολη τὸν 15ο αἰώνα, πού θὰ ἀνέπτυξαν σχέσεις μετὰ 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 μετὰ 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) μετὰ τίτλο «Παρεξηγημένες κρητικὲς εἰκόνες τοῦ 15ου αἰώνα», βλ. Πρόγραμμα καὶ περιλήψεις ἀνακοινώσεων, σ. 57-58, πού ἦταν μιά πρώτη προσπάθεια ἀντιμετώπισης καὶ ἐξήγησης τοῦ φαινομένου, μετὰ 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 μετὰ τὸν λέοντα στὴν Ἐθνικὴ Πινακοθήκη τοῦ Λονδίνου, ὁ Τωβίας μετὰ 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. Ἐς σημειωθεῖ ὅτι ἡ Ἄκρα Ταπείνωση τοῦ Μουσείου Correr ἀποδόθηκε τελευταία σὲ ἄγνωστο ἄλλοθεν ζωγράφο μετὰ 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 τὶς παρατηρήσεις τῆς συγγραφέως, δὲν εἶναι ὅμως εὐκόλο 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.