

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ
ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ
ΤΜΗΜΑ ΙΣΤΟΡΙΑΣ-ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑΣ
ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ «ΒΥΖΑΝΤΙΝΕΣ ΣΠΟΥΔΕΣ»
ΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗ

ΤΙΤΛΟΣ ΤΗΣ ΕΡΓΑΣΙΑΣ

**ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΑ ΤΗΣ ΘΕΟΤΟΚΟΥ ΣΕ ΙΤΑΛΟΚΡΗΤΙΚΕΣ
ΕΙΚΟΝΕΣ ΤΟΥ 15^{ΟΥ}-16^{ΟΥ} ΑΙΩΝΑ**

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗ ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ
ΤΗΣ ΔΗΜΗΤΡΑΣ ΜΥΡΟΦΟΡΙΔΟΥ

ΙΩΑΝΝΙΝΑ 2022

ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ

ΑΠΟΣΤΟΛΟΣ ΜΑΝΤΑΣ

ΤΡΙΜΕΛΗΣ ΕΞΕΤΑΣΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ

ΑΠΟΣΤΟΛΟΣ ΜΑΝΤΑΣ

ΧΡΗΣΤΟΣ ΣΤΑΥΡΑΚΟΣ

ΑΝΤΡΕΑ ΜΠΑΜΠΟΥΙΝ

ΙΩΑΝΝΙΝΑ 2022

*Στο σύζυγο μου Νίκο
και στην κόρη μας Ερμιόνη*

Ευχαριστίες

Στο σημείο αυτό ήθελα να ευχαριστήσω τον επιβλέποντα καθηγητή μου, κ. Απόστολο Μαντά, για την καθοδήγηση και τις συμβουλές του σε όλη τη διάρκεια της φοίτησής μου στο μεταπτυχιακό πρόγραμμα. Ακόμη θα ήθελα να ευχαριστήσω τους δύο συνεπιβλέποντες καθηγητές μου, Χρήστο Σταυράκο και Αντρέα Μπαμπουίν, για την πολύτιμη καθοδήγησή και την υπομονή τους, τις καθοριστικές συμβουλές και τις καίριες επισημάνσεις κατά την εκπόνηση της εργασίας μου. Πολύτιμη ήταν η συμβολή όλων τους στην ολοκλήρωση της παρούσας εργασίας.

Περιεχόμενα

ΕΙΣΑΓΩΓΗ.....	6
ΜΕΡΟΣ Α΄	8
ΙΣΤΟΡΙΚΟ ΤΗΣ ΕΡΕΥΝΑΣ ΤΟΥ ΟΡΟΥ ΙΤΑΛΟΚΡΗΤΙΚΗ ΤΕΧΝΗ.....	8
ΜΕΡΟΣ Β΄	10
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1 ^ο : Το Βυζάντιο, η Κρήτη και η Βενετία	10
3.1 Από το Βυζάντιο στην Κρήτη (Χάνδακα)	10
3.2 Η Βενετία του 15 ^{ου} αιώνα	17
3.3 Η δημιουργία του νέου καλλιτεχνικού κέντρου	20
3.4 Δημιουργοί-Ζωγράφοι	23
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2 ^ο : Εικονογραφία Θεοτόκου, Τεχνοτροπία εικόνων	32
4.1 Εικονογραφία της Θεοτόκου.....	32
4.1.1. Η Θεοτόκος με το Βρέφος.....	33
4.1.2 Η Θεοτόκος με το Βρέφος και αγίους.....	39
4.1.3 Η Θεοτόκος με το Χριστό	48
4.1.4 Η παρουσία της Θεοτόκου σε σκηνές.....	49
4.2 Ιταλοκρητική τέχνη	57
4.2.1. Στοιχεία της βυζαντινής παράδοσης	57
4.2.2. Επιδράσεις της βενετσιάνικης ζωγραφικής.....	58
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3 ^ο : Επίλογος-Συμπεράσματα	67
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4 ^ο : Κατάλογος εικόνων	72
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ-ΣΥΝΤΟΜΟΓΡΑΦΙΕΣ	111
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ.....	127

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η παρούσα εργασία πραγματεύεται το θέμα της εικονογραφίας της Θεοτόκου σε φορητές ιταλοκρητικές εικόνες του 15^{ου} και 16^{ου} αιώνα. Οι σωζόμενες εικόνες, οι οποίες έχουν μελετηθεί στο παρελθόν, απεικονίζουν τη Θεοτόκο Βρεφοκρατούσα άλλοτε με το θείο Βρέφος και άλλοτε με την παρουσία αγίων. Επίσης, κοσμούνται με ευαγγελικές σκηνές και με μεμονωμένες μορφές αγίων της δυτικής και βυζαντινής εικονογραφίας. Εικόνες που έχουν σωθεί φέρουν στη ζωγραφική τους επιφάνεια ορισμένους από τους αγίους της δυτικής και βυζαντινής παράδοσης μεταξύ των οποίων οι Άγιοι Ιερώνυμος, Φραγκίσκος, Σεβαστιανός, Ιωάννης και οι Αγίες Αικατερίνη και Λουκία. Επιχειρείται η εύρεση εικόνων που φέρουν τη μορφή της Θεοτόκου σε εικόνες διαφόρων μορφών, μικρού μεγέθους, λάβαρα, πίνακες μεγαλύτερων διαστάσεων, σε ευρύτερο γεωγραφικό εύρος που καλύπτει περιοχές του ελλαδικού χώρου, της Ιταλίας και ορισμένα δείγματα που βρίσκονται σε μουσεία της Ρωσίας ή φυλάσσονται σε ιδιωτικές συλλογές. Αρκετές από τις εικόνες που χρησιμοποιήθηκαν προέρχονται από διάφορους οίκους δημοπρασιών στο διαδίκτυο.

Η εργασία έχει διαρθρωθεί σε κεφάλαια. Στο πρώτο αποτυπώνεται συνοπτικά το γενικό ιστορικό πλαίσιο της περιόδου. Πιο συγκεκριμένα οι κοινωνικές, οικονομικές και πνευματικές συνθήκες των καλλιτεχνικών κέντρων (κυρίως Χάνδακα-Βενετία) μέσα στις οποίες διαμορφώθηκε και άνθισε η τέχνη των ιταλοκρητικών εικόνων, ο τρόπος ζωής και διαβίωσης των κατοίκων, οι ζωγράφοι και η δημιουργία εργαστηρίων και συντεχνιών καθώς και τα γνωρίσματα της τέχνης τους. Ιδιαίτερα μελετούνται τα δύο μεγάλα καλλιτεχνικά κέντρα και οι συνθήκες κάτω από τις οποίες επιτεύχθηκε ο συγκερασμός του ελληνικού και του βενετσιάνικου πολιτισμού.

Το δεύτερο τμήμα της εργασίας περιλαμβάνει τη θεματολογία των εικόνων που απεικονίζουν τη Θεοτόκο ως κεντρικό θέμα, την παρουσία της, κύρια ή δευτερεύουσα, σε ευαγγελικές σκηνές και τέλος σκηνές που προέρχονται από το βίο της. Στο κεφάλαιο αυτό διερευνάται, στα πλαίσια της νέας τέχνης που έχει διαμορφωθεί, η τεχνοτροπική απόδοση των εικόνων, αναζητούνται στοιχεία που προέρχονται από τη βυζαντινή παράδοση και διατηρήθηκαν στα έργα αυτά. Επιπλέον επισημαίνονται νέα στοιχεία που είναι δάνεια προερχόμενα από τη βενετσιάνικη τέχνη σε συνδυασμό με την αναζήτηση των προτύπων τους. Με την ολοκλήρωση του

κεφαλαίου εξάγονται συμπεράσματα για την εικονογραφία του θέματος και για τα πρότυπα των ζωγράφων καθώς επίσης και για την τεχνοτροπική απόδοση τους μέσα από τη ζωγραφική τέχνη της περιόδου αυτής αναδεικνύοντας την ιδιαιτερότητα της τέχνης των ζωγράφων τόσο στο σχεδιασμό όσο και στην απόδοση των έργων.

Στο επόμενο κεφάλαιο παρουσιάζεται ο θεματικός κατάλογος των έργων με μια σύντομη περιγραφή σε συνδυασμό με τη βιβλιογραφία τους. Η ταξινόμηση των έργων αυτών έχει γίνει αρχικά θεματικά και έπειτα χρονολογικά.

Σκοπός του εν λόγω πονήματος είναι να διασαφηνίσει τους όρους «ιταλοκρητικά έργα» και «ιταλοκρητική σχολή» καθώς και το πρόβλημα καταγωγής και διαμόρφωσης της, όπως έχει οριστεί από αρκετούς αρχαιολόγους. Με τον όρο «ιταλοκρητικές» εννοούμε τις εικόνες στις οποίες τα δυτικά στοιχεία επεκτείνονται τόσο στην τεχνοτροπία όσο και στην εικονογραφία και προέρχονται από γνωστά έργα της ιταλικής υστερογοτθικής ζωγραφικής του 14^{ου} αιώνα. Επίσης, θα επιτευχθεί η διερεύνηση της εικονογραφίας των έργων αυτών στο πλαίσιο των νέων συνθηκών καλλιτεχνικής παραγωγής, η συγκεντρωτική παρουσίαση των εικόνων της Θεοτόκου της ιταλοκρητικής τέχνης και η συγκριτική αποτίμηση των εικόνων της περιόδου. Σημαντικό είναι να τονιστεί ότι στα νέα μεγάλα κέντρα υπήρξε αξιόλογη καλλιτεχνική παραγωγή όπου οι ζωγράφοι συνδύαζαν αρμονικά τα παλιά βυζαντινά στοιχεία της παράδοσης με τα νέα στοιχεία-επιδράσεις της δυτικής τέχνης και να επισημανθεί για ακόμη μια φορά η καλλιτεχνική αξία της τέχνης της περιόδου που από πολλούς μελετητές του παρελθόντος είχε αμφισβητηθεί. Τα ζητήματα αυτά θα ενδυναμωθούν μέσα από την ανάλυση του συγκεκριμένου θέματος.

ΜΕΡΟΣ Α΄

ΙΣΤΟΡΙΚΟ ΤΗΣ ΕΡΕΥΝΑΣ ΤΟΥ ΟΡΟΥ ΙΤΑΛΟΚΡΗΤΙΚΗ ΤΕΧΝΗ

Πολλοί μελετητές στο παρελθόν είχαν ασχοληθεί με την «κρητική σχολή» και συγκεκριμένα με τη γέννηση της. Την αρχή έκαναν δύο Ρώσοι μελετητές, ο Kondakov και ο Lichatchev, που στις αρχές του 20^{ου} αιώνα μελετώντας κάποιες ρωσικές εικόνες οδηγήθηκαν σε μια ομάδα κρητικών εικόνων, που τις όρισαν ως «ιταλοκρητικές»¹. Οι εικόνες αυτές έφεραν επιδράσεις τόσο στην εικονογραφία όσο και στην τεχνοτροπία από την ιταλική ζωγραφική. Οι δύο Ρώσοι μελετητές, θεωρώντας ότι τα έργα αυτά φιλοτεχνήθηκαν από Κρήτες ζωγράφους στη Βενετία τον 14^ο και 15^ο αιώνα, πρότειναν τον ορισμό της ιταλοελληνικής ή βενετοκρητικής σχολής και τοποθέτησαν τη γέννηση της στις αρχές του 14^{ου} αιώνα. Ωστόσο, στην κατηγορία αυτή περιέλαβαν και εικόνες που ήταν κοντά στην αυστηρή βυζαντινή παράδοση, γεγονός που προκάλεσε στο πεδίο της έρευνας μεγάλη σύγχυση. Τη θεωρία αυτή ενίσχυσε αργότερα με δημοσιεύσεις και ο Ρώσος καθηγητής V. Lazareff². Τα στοιχεία αυτής της έρευνας επηρέασαν και το Γάλλο Gabriel Millet³, ο οποίος εντόπισε ορισμένα χαρακτηριστικά των εικόνων αυτών σε αντίστοιχα της παλαιολόγειας ζωγραφικής του 14^{ου} και 15^{ου} αιώνα και τοποθέτησε την αρχή της κρητικής σχολής στη βυζαντινή περίοδο και συγκεκριμένα σε ένα μεγάλο κέντρο, στο Μυστρά. Αργότερα ο Ανδρέας Ξυγγόπουλος, αναζητώντας την καταγωγή των εικόνων αυτών, οδηγήθηκε στον ισχυρισμό ότι πολλά από τα στοιχεία που περικλείουν οι εικόνες αυτές προέρχονται από τοιχογραφίες της Κρήτης του 15^{ου} αιώνα⁴.

Το πρόβλημα της καταγωγής και διαμόρφωσης της κρητικής σχολής αποσαφηνίστηκε στα μέσα της δεκαετίας του 1970 όταν ο Μανόλης Χατζηδάκης, στηριζόμενος στις αρχαιακές πηγές, οι οποίες ήρθαν στο φως την περίοδο αυτή, αναίρεσε τις παλαιότερες θεωρίες και με μια σειρά άρθρων που δημοσίευσε κατάφερε

¹ Lichatchev, 1911.

² Lazareff, 1938.

³ Millet, 1960.

⁴ Ξυγγόπουλος, 1957.

να προσεγγίσει το πρόβλημα. Σύμφωνα λοιπόν με τα νέα αυτά στοιχεία η λεγόμενη «ιταλοκρητική σχολή» δεν διαμορφώθηκε στην Ιταλία από Έλληνες ζωγράφους, αλλά περιλαμβάνει έργα τα οποία φιλοτεχνήθηκαν στην Κρήτη από Κρήτες ζωγράφους βασισμένα σε έργα της βενετικής ζωγραφικής του 14^{ου} και 15^{ου} αιώνα⁵. Τα έργα αυτά προορίζονταν για Λατίνους πελάτες στην Κρήτη ή για τις αγορές της Ιταλίας και της Δαλματίας, και σε ορισμένες περιπτώσεις για ορθόδοξο ντόπιο πληθυσμό. Οι μελέτες του Μ. Χατζηδάκη μαζί με αυτές του S. Bettini, που προηγήθηκαν, έθεσαν τις βάσεις για τη μεταγενέστερη έρευνα⁶. Τα τελευταία χρόνια οι αρχειακές πηγές που ήρθαν στο φως από το M. Cattapan⁷, η συστηματική μελέτη των εγγράφων στα Κρατικά Αρχεία της Βενετίας από τις καθηγήτριες Μ. Βασιλάκη, Μ. Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου και Ν. Χατζηδάκη, η επισήμανση και η μελέτη νέων εικόνων και τοιχογραφιών, αλλά και η αναχρονολόγηση έργων που έφεραν πλαστές υπογραφές, έχουν προσθέσει πολύ σημαντικές πληροφορίες στο πεδίο της έρευνας. Επίσης από τη δεκαετία του '80 και έπειτα, ο μεγάλος αριθμός εκθέσεων⁸ στην Ελλάδα και στο εξωτερικό φορητών εικόνων και συλλογών, καθώς και ο μεγάλος αριθμός δημοσιευμένων άρθρων από τους νεώτερους μελετητές, Ο. Γκάρτζιου, Α. Δρανδάκη και άλλους, έχουν διευρύνει τις γνώσεις μας πάνω στο θέμα της ζωγραφικής των εικόνων αυτών.

⁵ Chatzidakis, 1974a. Του ίδιου, 1977.

⁶ Bettini, 1933, 1940.

⁷ Cattapan, 1968, 1972, 1973, 1977.

⁸ Ενδεικτικά: Χατζηδάκη, 1983. Της ίδιας, 1993. Η παραπομπή στους καταλόγους έγινε με βάση τους τίτλους. *Χειρ Αγγέλου*, 2010. Chatzidakis, 1982. *Affreschi e icone*, 1986. *Holy Image*, 1988. *Icone di Puglia e Basilicata*, 1988. *Muttergottesikonen*, 2000.

ΜΕΡΟΣ Β΄

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1^ο: Το Βυζάντιο, η Κρήτη και η Βενετία

Η σύνδεση της Κρήτης, ως τμήματος του Βυζαντίου, με τη Βενετία ανάγεται στις αρχές του 6^{ου} αιώνα (537), όπου γίνονται ήδη αναφορές για κατοίκους στα τενάγη της Βενετίας με δικούς τους τοπικούς ηγέτες (*tribuni maritimorum*) και διαρκεί ως την οριστική κατάλυση της Δημοκρατίας του Αγίου Μάρκου (1797). Ωστόσο, υπήρξαν δύο σημαντικά γεγονότα, από τη μία η άλωση της Κωνσταντινούπολης από τους Φράγκους το 1204 και από την άλλη από τους Οθωμανούς το 1453, που διαδραμάτισαν καθοριστικό ρόλο στις βενετοκρητικές σχέσεις και κυρίως μεταξύ της Κρήτης-Βενετίας. Ο συγκερασμός των δύο πολιτισμών, του ελληνικού και του βενετικού, επιτυγχάνεται εντονότερα κατά την περίοδο της βενετοκρατίας. Σε όλο αυτό το διάστημα θέτονται οι βάσεις του λεγόμενου ιταλοκρητικού πολιτισμού που οδήγησαν, εκτός των άλλων, και στην άνθηση της τέχνης των φορητών λατρευτικών εικόνων.

3.1 Από το Βυζάντιο στην Κρήτη (Χάνδακα)

Σταθμός στην ιστορία της Κρήτης υπήρξε ο 13^{ος} αιώνας⁹, που ήδη από τις αρχές παρατηρούνται τα πρώτα στοιχεία που οδήγησαν στο συγκερασμό των δύο πολιτισμών, του ελληνικού και του βενετικού. Το σημαντικό κέντρο της Βυζαντινής Αυτοκρατορίας πριν ακόμη την υποταγή του στους Λατίνους παρουσίαζε δείγματα αστάθειας. Είχε να αντιμετωπίσει αρκετούς εχθρούς και με την άλωση της Κωνσταντινούπολης από τους Φράγκους το 1204 βρέθηκε υπό την απειλή των Βενετών, που ενώ στην αρχή ήταν πιστοί υποτελείς αργότερα μεταβλήθηκαν σε πολέμιοι αντίπαλοι, κυρίως μετά την οικονομική τους ανάπτυξη.

⁹ Δετοράκης, 1986, 162.

Όταν ο δόγης της Βενετίας Enrico Dandolo αποφάσισε να συμμετάσχει στην Δ΄ Σταυροφορία, που εκείνη την περίοδο οργάνωσε ο πάπας Ιννοκέντιος Γ΄, οι σχέσεις μεταξύ του Βυζαντίου και της Βενετίας διαφοροποιούνται. Η παρέμβαση των Σταυροφόρων στις τότε έντονες διαφωνίες της Αυτοκρατορίας οδήγησε στον αποπροσανατολισμό της Σταυροφορίας από τον αρχικό της στόχο, την πολιορκία της Κωνσταντινούπολης και την τελική της άλωση από τους Φράγκους Σταυροφόρους και τους Βενετούς τον Απρίλιο του 1204. Τον Οκτώβριο του ίδιου έτους η Βυζαντινή Αυτοκρατορία μοιράστηκε μεταξύ των νικητών (*η Partitio Terrarum Imperii Romanie*)¹⁰.

Το νησί της Κρήτης ήδη από το 1203 βρέθηκε στο επίκεντρο των εξελίξεων όταν ο Ισαάκιος Β΄ Άγγελος έκλεινε συνέχεια συμφωνίες που ήταν κατά βάση επιζήμιες για την οικονομία, το εμπόριο αλλά και το μέλλον της Αυτοκρατορίας. Την κατάσταση αυτή εκμεταλλεύτηκε ο αδερφός του Αλέξιος Άγγελος, ο οποίος παραχώρησε τη μεγαλόνησο στον ηγέτη των Σταυροφόρων Βονιφάτιο το Μομφερατικό επιδιώκοντας την επαναφορά του πατέρα του στο θρόνο¹¹. Μετά την άλωση του 1204, η Αυτοκρατορία διαμελίστηκε όπου Βενετοί και Σταυροφόροι μοιράστηκαν τα υπόλοιπα τμήματα της, εκτός της Κρήτης που είχε ήδη δοθεί στον Βονιφάτιο. Λίγο καιρό αργότερα, ο Βονιφάτιος βρίσκεται σε διαμάχη με το Βαλδουίνο της Φλάνδρας και οδηγείται στην παραχώρηση της Κρήτης στους Ενετούς (*Refutatio Cretae*) για να πετύχει την υποστήριξη τους¹². Η συνθήκη μεταξύ τους υπογράφηκε στις 12 Αυγούστου το 1204 στην Αδριανούπολη και επικύρωνε τη νέα κατάσταση¹³. Ενώ πέντε χρόνια αργότερα πραγματοποιείται η εγκατάσταση του πρώτου δούκα στο νησί, Jacopo Tiepolo¹⁴.

¹⁰ Για την Δ΄ Σταυροφορία και τα λατινικά κράτη στην Ανατολή, βλ. Miller, *Ιστορία της Φραγκοκρατίας εν Ελλάδι (1204-1566)*, μτφρ Σ. Π. Λάμπρος, τ. 1-2 (μετά προσθηκών και διορθώσεων), Αθήνα, Ελληνική Εκδοτική Εταιρεία, 1909-1910. Ο ίδιος, *Ιστορία της Φραγκοκρατίας στην Ελλάδα (1204-1566)*, μετάφραση-εισαγωγή-σημειώσεις Α. Φουριώτης, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα, 1960. Berstein-Milza, 1997, 162-165. Μαρία Ντούρου-Ηλιοπούλου, *Φράγκοι και Βενετοί στην Ρωμανία, Αρχαιακά Τεκμήρια*, Αθήνα, 2016.

¹¹ Μαλτέζου, 1988, 107.

¹² Την αδυναμία του Βονιφάτιου εκμεταλλεύτηκε ο Enrico Dandolo, ο οποίος πρόσφερε πολιτικά ανταλλάγματα και 1.000 μάρκα για να του παραχωρηθεί η Κρήτη. Δετοράκης, 1990, 162-163.

¹³ Δετοράκης, 1990, 162-163. Μαλτέζου, 1988, 108. Lane, 2007, 79.

¹⁴ Με την εγκατάσταση του Tiepolo ξεκινάει ο πρώτος αποικισμός. Οι άποικοι προέρχονται από τη Βενετία και υπογράφουν σύμβαση με τα δικαιώματα και τις υποχρεώσεις τους. Ξανθουδίδης, 1939, 8-9.

Μέχρι το 1206 η Βενετία δεν είχε εδραιώσει την κυριαρχία της στην Κρήτη, διότι ήταν απασχολημένη με ζητήματα που σχετιζόταν με τα εδάφη της Πελοποννήσου και των νησιών του Αιγαίου. Το γεγονός αυτό εκμεταλλεύτηκαν οι Γενουάτες και με αρχηγό τον αρχιπειρατή και κόμη της Μάλτας, Enrico Pescatore, κατέλαβαν το νησί¹⁵. Ακολούθησε πενταετής πόλεμος μεταξύ των Ενετών και των Γενουατών που ολοκληρώθηκε με την οριστική επικράτηση των Βενετών. Έτσι η βενετική κυριαρχία στην Κρήτη ισχυροποιήθηκε μόλις το 1211¹⁶. Το 1212 ο δούκας Jacopo Tierolo υπέγραψε συνθήκη με τον αρχηγό των Γενουατών, γεγονός που σηματοδοτούσε το τέλος της γενουατικής κυριαρχίας στο νησί. Το διάστημα που ακολούθησε μεταξύ Βενετών και Γενουατών υπήρξαν ορισμένες διενέξεις που δεν ήταν ικανές να αλλάξουν την ισχύουσα κατάσταση και οδήγησαν στην υπογραφή νέα συνθήκης, στις 11 Μαΐου του 1217 που επικύρωνε την προηγούμενη.

Για τα επόμενα σχεδόν 450 χρόνια η Κρήτη παρέμεινε υπό βενετική κυριαρχία, και προς το τέλος αντιμετώπιζε αρκετές οθωμανικές επιθέσεις. Το 1669 σημειώθηκε η λήξη της βενετικής κυριαρχίας, όταν η πρωτεύουσα του νησιού (ο Χάνδακας) παραδόθηκε στους Οθωμανούς, μετά από εικοσαετή πολιορκία και αφού είχε προηγηθεί η κατάκτηση των υπόλοιπων περιοχών του νησιού στα πλαίσια του Κρητικού Πολέμου (1645-1669)¹⁷.

Κρητικές επαναστάσεις εναντίων Βενετών

Ο ντόπιος πληθυσμός της Κρήτης, αν και ζούσε σε μια εξελισσόμενη αποικία της Βενετίας με έντονη εμπορική δραστηριότητα, διατηρούσε δεσμούς με το Βυζάντιο και παρέμεινε πιστός στις θρησκευτικές του παραδόσεις. Αντιδρούσε στην αφομοίωση του από τους κατακτητές και εκδήλωσε μια σειρά επαναστατικών κινημάτων, στο σύνολο τους είκοσι επτά, που σημειώθηκαν από τις αρχές του 13^{ου} αιώνα έως τις αρχές του 16^{ου} αιώνα¹⁸. Τα δέκα από αυτά πραγματοποιήθηκαν τον πρώτο αιώνα της βενετοκρατίας. Την αρχηγία των επαναστατικών κινημάτων ανέλαβαν εκπρόσωποι των αρχοντικών ελληνορθόδοξων οικογενειών που

¹⁵ Χρηστάκης, 2008, 153.

¹⁶ Μαλτέζου, 1988, 108. Δετοράκης, 1990, 164-165.

¹⁷ Ξανθουδίδης, 1939, 1-7. Μαλτέζου, 1988, 107-109. Τσικνάκης, 2010, 53-54.

¹⁸ Ξανθουδίδης, 1939, 27-124. Μαλτέζου, 1988, 115-129. Δετοράκης, 1990, 172-197. Γάσπαρης, 1993, 134-135.

παρουσίαζαν στοιχεία έντονης προσήλωσης στο Βυζάντιο. Ορισμένα από τα πιο σημαντικά κινήματα που σημειώθηκαν στην Κρήτη ήταν των Αγιοστεφανιτών (1211), του Αλεξίου Καλλέργη (1282-1299) και η αποστασία του Αγίου Τίτου (1363-1364). Ακολούθησε μια μακροχρόνια περίοδος εσωτερικής ειρήνης έως το τέλος της βενετοκρατίας. Με τη λήξη των επαναστατικών κινημάτων, η Βενετία κατοχύρωνε και αναγνώριζε τα δικαιώματα των αρχηγών των κινημάτων, τους παραχωρούσε φέουδα, αργότερα τίτλους ευγενείας και δικαίωμα συμμετοχής στην τοπική διοίκηση¹⁹. Εξάιρεση αποτέλεσε η ισχυρή συνωμοτική κίνηση του Σήφη Βλαστού²⁰ (1453-54). Αφορμή της αποτέλεσε η άλωση της Κωνσταντινούπολης το 1453 που δημιούργησε ταραχή στους Κρητικούς που ακολουθούσαν τη βυζαντινή παράδοση. Ο Βλαστός μαζί με μεγάλο αριθμό φανατικών οπαδών (ιερείς και μοναχούς) αντιδρούσαν στη βίαιη επιβολή της ένωσης των δύο εκκλησιών και πυροδότησαν την επιθυμία για αναβίωση της Βυζαντινής Αυτοκρατορίας²¹.

Οι Βενετοί στο πλαίσιο περιορισμού της δύναμης των ντόπιων και με στόχο να εξαλείψουν τα φαινόμενα εξεγέρσεων, επιχείρησαν να περιορίσουν τη δύναμη του Πατριαρχείου που αποτελούσε πρωταρχικό συνδετικό κρίκο των Κρητικών με το Βυζάντιο. Απαγόρευσε τις χειροτονίες των ιερέων, αντικατέστησε τους ορθόδοξους επισκόπους με Λατίνους, διόρισε προϊσταμένους του κλήρου που λογοδοτούσαν στη βενετική κυβέρνηση και αφαίρεσαν από την εκκλησία την περιουσία της²². Το διάστημα αυτό ξεκίνησε η ανέγερση πολυτελών ναών στην Κρήτη, και συγκεκριμένα στο Χάνδακα, σύμφωνα με το αρχιτεκτονικό στυλ των γοθτικών ναών της πρωτεύουσας, ενώ οι ορθόδοξες εκκλησίες περιορίστηκαν σε διαστάσεις και διακόσμηση. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί ο ναός του Αγίου Μάρκου που χτίστηκε δίπλα στο δουκικό παλάτι, όπως ο αντίστοιχος στη Βενετία, αλλά και ο καθεδρικός του Αγίου Τίτου, τα παρεκκλήσια του οποίου ήταν αφιερωμένα σε δυτικούς αγίους²³. Ταυτόχρονα παρατηρείται και η ανέγερση μοναστικών ναών αφιερωμένων σε δυτικούς αγίους, όπως του Αγίου Φραγκίσκου και του Αγίου Πέτρου του Μάρτυρα²⁴.

¹⁹ Δετοράκης, 1990, 173.

²⁰ Μανούσας, 1960, 34-34, 57-58.

²¹ Μαλτέζου, 1988, 126. Δετοράκης, 1990, 193-195.

²² Μαλτέζου, ο.π., 131.

²³ Georgopoulou, 1995, 483.

²⁴ Georgopoulou, ό.π., 483.

Στις αρχές του 13^{ου} αιώνα η Κρήτη ανήκε στις κτήσεις της Βενετίας. Πήρε το όνομα *Regno di Candia* και χωρίστηκε σε έξι διαμερίσματα-εξαρχίες ή απλώς σεξτέρια²⁵ (*sestieri*) κατά το πρότυπο της Βενετίας, τα οποία στις αρχές του 14^{ου} αιώνα μειώθηκαν σε τέσσερα²⁶, τα λεγόμενα *territori* α) του Ρεθύμνου, β) των Χανίων, γ) της Σητείας και δ) του Χάνδακα, ο οποίος εξελίχθηκε σε σημαντικό κέντρο ανάπτυξης²⁷. Οι κυρίαρχοι πλέον Βενετοί, στην προσπάθεια τους να δημιουργήσουν κατάλληλες συνθήκες για ομαλή ένταξη της νέας κτήσης με το μητροπολιτικό κέντρο, ακολούθησαν μια σειρά από νέες ρυθμίσεις. Βασικό τους μέλημα ήταν να καθιερώσουν το δικό τους διοικητικό σύστημα, ένα καθεστώς φέουδων με στρατιωτικά χαρακτηριστικά²⁸.

Η διοίκηση στην Κρήτη, όπως και σε όλες της βενετοκρατούμενες ελληνικές περιοχές, χωρίστηκε στην ανώτερη-βενετική και στην κατώτερη-τοπική²⁹. Τα ανώτερα αξιώματα καταλάμβαναν βενετοί ευγενείς με θητεία μεταξύ δυο και τεσσάρων ετών και οι αρμοδιότητες τους ήταν περιορισμένες. Στην κατώτερη-τοπική διοίκηση τοποθετούνταν ευγενείς, οι οποίοι ήταν μέλη των κοινοτικών συμβουλίων του νησιού³⁰. Στο σύστημα αυτό, μια μορφή τοπικής διοίκησης (*regimen*), την πιο σημαντική θέση κατείχε ο δούκας - με θητεία δύο έτη και έδρα το Χάνδακα - συνοδευόμενος από τους συμβούλους του³¹. Διέθετε στρατιωτικές, οικονομικές και δικαστικές εξουσίες. Η επίσημη γλώσσα του κράτους αλλά και της διοίκησης έπαψε να είναι η ελληνική η οποία αντικαταστάθηκε από τη λατινική³². Η διοίκηση αφορούσε αποκλειστικά μόνο τους άντρες και απέκλειε τις βενετές και κρητικές γυναίκες από το να λαμβάνουν οποιοδήποτε αξίωμα. Εξαίρεση στην ιστορία της βενετικής κυριαρχίας αποτέλεσε η Laura Manolesso, η οποία έλαβε το αξίωμα «του καπετάνιου κατά των κλεπτών (*capitano contra fures ή del devedo*)»³³.

²⁵ Δετοράκης, 1990, 167.

²⁶ Γάσπαρης, 2001, 168.

²⁷ Ενώ το Ρέθυμνο χωρίστηκε σε τρεις καστελλανίες (*Milopotamo, San Basilio και Amari*).

²⁸ Για την διοικητική οργάνωση του νησιού βλ. Ξανθουδίδης, 1939, 15-16. Μαλτέζου, 1988, 108-112. Δετοράκης, 1990, 167-169.

²⁹ Παπαδάκη, 1986, 99-136. Της ίδιας, 2010, 83-89.

³⁰ Παπαδάκη, 2010, 83-89.

³¹ Μαλτέζου, 1988, 108-112. Παπαδία-Λάλα, 1993, 104-105.

³² Γάσπαρης, 1994, 141-156.

³³ Για τη ζωή και τη δράση της: Λαμπρινός, 2014, 453-467.

Κατά τον 15^ο αιώνα στην κοινωνία της Κρήτης διαμορφώνονται δυο μεγάλα κοινωνικά στρώματα³⁴. Στο πρώτο βρίσκονται οι βενετοί ευγενείς (*nobili*) και φεουδάρχες καθολικού δόγματος, οι οποίοι ήταν άποικοι ή απόγονοι αποίκων. Διέθεταν μεγάλη οικονομική δύναμη και κοινωνική επιβολή, ήταν ετοιμοπόλεμοι και έδειχναν πλήρη υπακοή στις εντολές της Βενετίας. Ήταν οι μόνοι που μαζί με τους κρητικούς ευγενείς είχαν το δικαίωμα συμμετοχής στα κλειστά κοινοτικά συμβούλια³⁵. Το δεύτερο μεγάλο κοινωνικό στρώμα καταλαμβάνουν οι λαϊκοί (*plebe, popolo*), οι οποίοι ήταν μικροέμποροι, καταστηματάρχες και τεχνίτες, ή αγρότες³⁶. Οι περισσότεροι ήταν φτωχοί και ζούσαν με τα έσοδα που τους επέφερε η εργασία τους. Δεν είχαν δικαίωμα συμμετοχής στα τοπικά συμβούλια και ήταν απαλλαγμένοι από τις αγγαρείες και τη φορολογία που έπληττε τον αγροτικό πληθυσμό. Οι παλαιοί αριστοκράτες του Βυζαντίου έλαβαν τη θέση των ευγενών δεύτερης κατηγορίας (*nobili cretensi*)³⁷. Εκτός από τα δυο μεγάλα κοινωνικά στρώματα υπήρχαν οι αστοί (*cittadini*), οι κάτοικοι της υπαίθρου (*villani, contadini*) και οι Εβραίοι που αποτελούσαν ξεχωριστή ομάδα με δικά της χαρακτηριστικά³⁸. Με βάση τα παραπάνω, γίνεται κατανοητό πως ο Χάνδακας αποτελούνταν από ένα «μικτό, ως προς τα κοινωνικοοικονομικά χαρακτηριστικά, πληθυσμό³⁹».

Εμπορική δραστηριότητα

Ήδη από τον 14^ο αιώνα οι νέες συνθήκες που δημιουργήθηκαν στην Κρήτη μετά τη διαίρεση του νησιού από τους Βενετούς σε τέσσερα τμήματα, σε συνδυασμό με την αμοιβαία ανοχή Βενετών και ντόπιων, βοήθησαν να εξελιχθεί η Κρήτη σε πλουτοπαραγωγικό κέντρο και το λιμάνι του Χάνδακα σε εμπορικό σταθμό. Σε αυτό συνέβαλε η διακίνηση βασικών κρητικών προϊόντων στο εσωτερικό του νησιού⁴⁰, αλλά και με εξαγωγές εκτός νησιού, όπως κρασί, δέρματα, όπλα, καθώς και θρησκευτικές εικόνες που γνώριζαν μεγάλη διάδοση.

³⁴ Για την κοινωνική διαστρωμάτωση: Παπαδία-Λάλα, 2010, 105-127.

³⁵ Παπαδία-Λάλα, 2010, 109.

³⁶ Γάσπαρης, 1998, 28-29.

³⁷ Μαλτέζου, 1988, 114-115.

³⁸ Μαλτέζου, ό.π., 114-115. Παπαδία-Λάλα, 1993, 192

³⁹ Παπαδία-Λάλα, 2008, 27.

⁴⁰ Γάσπαρης, 2003, 240-245. Παπαδάκη, 2004, 193, 196. Lane, 2007, 115.

Το είδος αυτό τέχνης σε όλη τη διάρκεια του 15^{ου} αιώνα είχε μεγάλη απήχηση στο θρησκευόμενο κοινό και γνώρισε μεγάλη ζήτηση από τους παραγγελιοδότες. Τον 14^ο και 15^ο αιώνα οι ζωγράφοι, με βάση τις αρχειακές πηγές ανέρχονταν στους 120⁴¹, αριθμός ο οποίος δικαιολογείται με βάση τη μεγάλη ζήτηση για παραγωγή λατρευτικών εικόνων. Για την εκτέλεση των έργων τους οι ζωγράφοι προμηθεύονταν τις πρώτες ύλες από τη λαϊκή αγορά προϊόντων που γινόταν στην «Πλατεία του Χάνδακα και στην πολύ στενή περιοχή της»⁴². Εκεί υπήρχαν και τα εργαστήρια παραγωγής δερμάτων, κεριών, ξύλου και σιδήρου, ένας τόπος συγκέντρωσης και συνάντησης επαγγελματιών, καλλιτεχνών, ορθόδοξων και καθολικών.

16^{ος} αιώνας: Πολιτισμικά στοιχεία και κοινωνική ζωή

Τον 16^ο αιώνα και μετά οι σχέσεις των Κρητικών με τους Βενετούς μεταβάλλονται πλήρως. Παρατηρείται μείωση των θρησκευτικών διαφορών, πολιτική και οικονομική εξίσωση μεταξύ τους σε ένα ευρύτερο κλίμα συμβίωσης, η οποία θα οδηγήσει στην ενεργή συμμετοχή των ντόπιων με το εμπόριο, την οικονομία και την ελεύθερη άσκηση των θρησκευτικών τους καθηκόντων⁴³. Καθοριστικό ρόλο σε αυτό έπαιξε ο συνεχώς αυξανόμενος τουρκικός κίνδυνος σε συνδυασμό με την αδυναμία της Βενετίας να ελέγχει την κατάσταση στην Κρήτη, οδηγώντας την να αλλάξει πολιτική και να ακολουθήσει μια πιο ελαστική στάση στα πλαίσια του δόγματος τους «πρώτα είμαστε Βενετσιάνοι και μετά Χριστιανοί» (*semo Veneziani e poi Cristiani*)⁴⁴.

Μέσα στο νέο κλίμα που είχε διαμορφωθεί, η σύσφιξη των σχέσεων ντόπιων και των αποίκων έγινε εντονότερη και οδήγησε στην ενσωμάτωση των τελευταίων στην κρητική κοινωνία⁴⁵. Πιο συγκεκριμένα, πολλοί ήταν εκείνοι που μεταστράφηκαν στην ορθοδοξία και υιοθέτησαν τα ήθη και τα έθιμα των ντόπιων⁴⁶. Πολλοί Βενετοί μιλούσαν την ελληνική ή μια μορφή ελληνικών εμπλουτισμένη με

⁴¹ Cattapan, 1972, 202-235. Chatzidakis, 1974, 171. Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου, 1986, 247.

⁴² Γάσπαρης, 1989, 85-87.

⁴³ Μαλτέζου, 1988, 142

⁴⁴ Γιαννακόπουλος, 1965, 48.

⁴⁵ Γιαννακόπουλος, ό.π., 48.

⁴⁶ Γιαννακόπουλος, ό.π., 48.

ελληνοποιημένα ιταλικά ή κάποιοι από αυτούς ήταν δίγλωσσοι⁴⁷. Ο Jacopo Foscarini αναφέρει σε έκθεση του ότι οι παλιοί Ενετοί «έχουν ξεχάσει εντελώς την ιταλική γλώσσα και, επειδή δεν υπάρχει σε κανένα χωριό του νησιού η δυνατότητα να λειτουργηθούν σύμφωνα με το λατινικό δόγμα, είναι αναγκασμένοι μένοντας στο χωριό... να βαφτίζουν τα παιδιά τους, να παντρεύονται και να θάβουν τους νεκρούς τους σύμφωνα με το ορθόδοξο δόγμα και τα ελληνικά έθιμα. Και αυτοί είναι οι Μπαρμπαρίγοι, οι Μοροζίνηδες, οι Μπόνιοι, οι Φοσκαρίνηδες, οικογένειες σε όλα ελληνικές...»⁴⁸. Επίσης, ο Giulio Garzoni το 1584 καταλήγει στη διαπίστωση ότι οι Βενετοί της Κρήτης μπορούν να λέγονται Έλληνες γιατί η καταγωγή τους έχει παλιώσει.

Η αλληλεπίδραση των δυο λαών είχε θετικό αντίκτυπο για τους Κρητικούς στον πολιτισμικό και κοινωνικό τομέα. Υιοθέτησαν βενετσιάνικα στοιχεία τόσο στην καθημερινή ζωή, διατροφή, ένδυση και διακόσμηση σπιτιών, όσο και στα γράμματα⁴⁹, στις τέχνες και στον κοινωνικό βίο⁵⁰, όπως στους εορτασμούς και στους τρόπους διασκέδασης. Μέσα από εκθέσεις των αξιωματούχων επιβεβαιώνονται τα στοιχεία αυτά και μας γίνονται γνωστές πληροφορίες σχετικά με επιγαμίες, καθώς και βαφτίσεις παιδιών από καθολικούς αναδόχους γεγονός που εξηγεί την παρουσία τόσων πολλών ιταλικών ονομάτων στη βενετοκρατούμενη Κρήτη⁵¹.

3.2 Η Βενετία του 15^{ου} αιώνα

Η Βενετία⁵² βρίσκεται στο βόρειο τμήμα της Ιταλίας και αποτελείται από πολλές νησίδες μέσα στη λιμνοθάλασσα του βόρειου άκρου της Αδριατικής. Η σύνδεση της με το Βυζάντιο ξεκινάει από τον 9^ο αιώνα, που ως βυζαντινό έδαφος απέφυγε την επιρροή του Καρλομάγνου, ανεξαρτητοποιήθηκε έναντι των βυζαντινών

⁴⁷ Laiou, 1992, 38-39.

⁴⁸ Μαλτέζου, 1988, 150-152.

⁴⁹ Holton, 1997, 3-10. Παναγιωτάκης, 2000, 6-7.

⁵⁰ Παπαδία-Λάλα, 1993, 183.

⁵¹ Μαλτέζου, 1988, 152-153.

⁵² Ενδεικτικά βλ. F. C. Lane, *Venice and History*, Baltimore, Johns Hopkins Press, 1966. Ο ίδιος, *Βενετία, η Θαλασσοκράτειρα*, μτφρ. Κ. Κουρεμένος, Γ. Δ. Παγκράτης, Αθήνα, 2007. J. Martin-D. Romano (επιμ.), *Venice reconsidered: the history and civilization of an Italian city-state (1297-1797)*, Baltimore-London, 2000. Ανδρονίκη Διαλέτη-Γ. Πλακωτός-Άννα Πούπου (επιμ.), *Ιστορία της Βενετίας και της Βενετικής Αυτοκρατορίας, 11^{ος}-18^{ος} αιώνας*, Κοινωνία, Οικονομία, Πολιτισμός, Αθήνα, 2015.

και κατάφερε να αναπτυχθεί στο εμπόριο και την οικονομία. Μέχρι και τον 12^ο αιώνα επικρατούσε στο εμπόριο Ανατολής-Δύσης και με τα εμπορικά προνόμια που της παραχώρησε το Βυζάντιο, με στόχο να βοηθήσει στη απόκρουση των εχθρών που απειλούσαν την Αυτοκρατορία, κατάφερε να γίνει μια ισχυρή οικονομική δύναμη. Μετά την Άλωση της Κωνσταντινούπολης από τους Φράγκους το 1204 επαναπροσδιορίζονται οι μεταξύ τους σχέσεις, με τη Βενετία να κυριαρχεί σε μεγάλο τμήμα της Αυτοκρατορίας και να επιβάλλει εκεί την ηγεμονία της. Ωστόσο η σφραγίδα του βυζαντινού στοιχείου στη Βενετία υπήρξε έντονη και μετά την άλωση της Κωνσταντινούπολης το 1453 μέχρι και το 1797 που σημειώθηκε η οριστική της κατάλυση από το Ναπολέοντα. Από την αρχή της συνύπαρξης αυτής η Βενετία παρουσίαζε έντονη επιρροή από το Βυζάντιο τόσο στον καθημερινό βίο όσο και σε πολλές πτυχές της πολιτισμικής ζωής. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί το γεγονός ότι πολλοί δόγηδες παντρεύονταν βυζαντινές αρχόντισσες, υιοθετώντας βυζαντινά στοιχεία στο ντύσιμο αλλά και στη διακόσμηση των σπιτιών τους⁵³.

Πιθανή βυζαντινή παρουσία στο χώρο της Αδριατικής παρατηρείται τον 13^ο αιώνα όπου πολλοί Έλληνες μεταβαίνουν εκεί για να ζήσουν μόνιμα. Ωστόσο, ήδη από τον 10^ο-11^ο αιώνα τεχνίτες έπειτα από ειδική πρόσκληση κατέφθασαν στη Βενετία για την εκτέλεση μεγάλων έργων, αλλά και ζωγράφοι για να εργαστούν στη ζωγραφική διακόσμηση των έργων αυτών. Το μεταναστευτικό κύμα, όμως κορυφώθηκε στην περίοδο που ακολούθησε τη Σύνοδο Φερράρας-Φλωρεντίας το 1438-9. Η αντιπροσωπεία των Βυζαντινών (700 σε αριθμό) είχε την ευκαιρία να δει και να γνωρίσει τη Βενετία, ως πρώτο σταθμό υποδοχής στην Ιταλία. Η επιρροή που άσκησε η πόλη ήταν τόσο μεγάλη που πολλοί από αυτούς θέλησαν να παραμείνουν εκεί, ενώ άλλοι επέστρεψαν επωφελούμενοι της προστασίας που πρόσφερε η Γαληνοτάτη Δημοκρατία έναντι του οθωμανικού κινδύνου. Μεταξύ άλλων στη Βενετία συρρέουν πολλοί λόγιοι συμβάλλοντας στη διάδοση του ελληνικού πνεύματος. Χαρακτηριστικά είναι τα λόγια του Βησσαρίωνα που το 1468 έγραφε ότι ευχαρίστως θα επέλεγε τη Βενετία για πατρίδα του, την οποία θεωρούσε ως ένα άλλο Βυζάντιο⁵⁴.

⁵³ Μαλτέζου, 1999, 11-22.

⁵⁴ Geanakoplos, 1966, 186.

Μετά την Άλωση της Κωνσταντινούπολης το 1453, δημιουργήθηκε ένα μεγάλο μεταναστευτικό κύμα προς τη Βενετία, ταυτόχρονα με τη μετακίνηση των Ελλήνων των βενετικών κτήσεων κυρίως της Κρήτης, αλλά και της Εύβοιας, της Μεθώνης και της Κορώνης για την επόμενη πενήκονταετία⁵⁵. Η παρουσία των Ελλήνων στη Γαλινοτάτη Δημοκρατία υπολογίζεται περίπου σε 4.000-5.000 κατοίκους σε συνολικό πληθυσμό 150.000 σύμφωνα με έγγραφο του 1479⁵⁶. Τα προνόμια και οι διευκολύνσεις που παραχωρούσε το κράτος του δόγη στους Έλληνες εκείνης της εποχής δημιουργούσαν κατάλληλες συνθήκες για μόνιμη εγκατάσταση⁵⁷. Οι Έλληνες κατοικούσαν κατά βάση στο *Sestiere του Castello* αλλά και διάσπαρτοι μέσα στην πόλη, γεγονός που επιβεβαίωνε την αρμονική συμβίωση με το ντόπιο πληθυσμό⁵⁸. Η ενασχόληση τους με ποικίλα επαγγέλματα, όπως τεχνίτες, ζωγράφοι, λόγιοι, ιερείς, τυπογράφοι⁵⁹, ναυτικοί, έμποροι και στρατιωτικοί⁶⁰, συνέβαλλε ουσιαστικά στην οικονομική ανάπτυξη της Γαλινοτάτης⁶¹. Πολλοί διαπρεπείς βυζαντινοί λόγιοι ζούσαν και εργάζονταν στη Βενετία, υπεύθυνοι και για την έκδοση ελληνικών βιβλίων. Χάρη σε αυτούς τους λόγιους κατάφερε να διαδοθεί η ελληνική γλώσσα και γραμματεία που συνέβαλε στο κίνημα του ουμανισμού⁶².

Οι Έλληνες είχαν να αντιμετωπίσουν το ζήτημα της ελεύθερης άσκησης των θρησκευτικών καθηκόντων τους, το οποίο δημιουργούσε έντονες προστριβές στις σχέσεις τους με τους Βενετούς. Μέχρι το 1430, οι ορθόδοξοι δεν μπορούσαν να ασκούν τα θρησκευτικά τους καθήκοντα ελεύθερα γιατί θεωρούνταν αιρετικοί και σχισματικοί⁶³. Η αιτία ήταν ότι οι Βενετοί ανήκαν στην καθολική εκκλησία και όχι τόσο ότι ευθυνόταν το κράτος του δόγη που με κάθε τρόπο προσπαθούσε να ικανοποιήσει τους Έλληνες αποίκους χωρίς να γίνει αντιληπτό από τον πάπα⁶⁴.

⁵⁵ Imhaus, 1997, 42.

⁵⁶ Harris, 1995, 26. Fedalto, 1977, 147.

⁵⁷ Λάμβαναν μάλιστα και τη βενετική υπηκότητα (*cittadinanza*). Imhaus, 1997, 266.

⁵⁸ Harris, 1995, 25.

⁵⁹ Στον κλάδο της τυπογραφίας παρατηρείται εισροή από Έλληνες φιλόλογους και αντιγραφείς που ζητούν να εργαστούν. Παράδειγμα αποτελεί το τυπογραφείο του Aldo Manuzio, που απασχολούσε αρκετούς Έλληνες εκδότες, όπως τον Κρητικό Μάρκο Μουσούρο. Ο Ζαχαρίας Καλλέργης ίδρυσε τυπογραφείο στη Βενετία (τέλη 15^{ου} αιώνα) και στη Ρώμη (το 1515). Fedalto, 1981, 506-507. Imhaus, 1997, 415. Holton, 1997, 7.

⁶⁰ Ο βενετικός στρατός είχε βασιστεί πολλές φορές στις αποτελεσματικές κινήσεις των Ελλήνων στρατιωτών. Μαλτέζου, 2003, 20-21.

⁶¹ Πάρδος, 1979, 295.

⁶² Geanakoplos, 1966, 193.

⁶³ Μοσχονάς, 1967, 110.

⁶⁴ Fedalto, 1981, 504.

Άλλωστε, η Ρωμαιοκαθολική Εκκλησία βρίσκονταν σε σχίσμα με την Ορθόδοξη. Ωστόσο, η κατάσταση άρχισε να διαφοροποιείται μετά την υπογραφή του φλωρεντινού ενωτικού όρου του 1439 που όριζε οι Βενετοί να επιτρέπουν στους Έλληνες να ασκούν τα θρησκευτικά τους καθήκοντα ως καθολικοί που απλώς ακολουθούν διαφορετικό τυπικό⁶⁵. Αυτό έδωσε τη δυνατότητα στους Έλληνες ορθόδοξους της Βενετίας να απευθύνονται κατευθείαν στον πάπα για την επίλυση των θρησκευτικών τους προβλημάτων αλλά και να λειτουργούν κανονικά⁶⁶.

Η επαναλαμβανόμενη ακύρωση από το Συμβούλιο των Δέκα της ανέγερσης ορθόδοξου ναού στη Βενετία, η άδεια της οποίας είχε εγκριθεί ήδη από το 1456, είχε δυσχεραίνει για ακόμη μια φορά την κατάσταση για τους ορθόδοξους της Βενετίας. Για το λόγο αυτό ακολούθησαν το παράδειγμα των Αλβανών, Σλάβων και λοιπών μειονοτήτων και ίδρυσαν με τη συμβολή των Ελλήνων *stradioti*⁶⁷ αδελφότητα αφιερωμένη στον Άγιο Νικόλαο⁶⁸. Η ίδρυση του ναού του Αγίου Γεωργίου πραγματοποιήθηκε το 1539, ολοκληρώθηκε το 1577 και τον ίδιο χρόνο πραγματοποιήθηκαν και τα εγκαίνια του⁶⁹.

3.3 Η δημιουργία του νέου καλλιτεχνικού κέντρου

Μετά την άλωση της Κωνσταντινούπολης από τους Οθωμανούς το 1453, ένα σημαντικό τμήμα του πληθυσμού της, αναζητώντας καλύτερη τύχη, μετακινήθηκε προς την Ιταλία (Βενετία), κάποιοι προς την Κύπρο και αρκετοί προς την Κρήτη. Ανάμεσα στους απλούς πολίτες υπήρχαν πολλοί λόγιοι και διανοούμενοι, καλλιτέχνες και ζωγράφοι, άτομα της πολιτικής και εκκλησιαστικής εξουσίας. Το μεγαλύτερο κέντρο καλλιτεχνικής δραστηριότητας την περίοδο αυτή είναι η Κρήτη, και συγκεκριμένα η πρωτεύουσα του νησιού ο Χάνδακας, που γίνεται και το μεγαλύτερο κέντρο για τη ζωγραφική των εικόνων. Ωστόσο πρέπει να σημειωθεί ότι ήδη από τον 14^ο αιώνα πολλοί επώνυμοι ζωγράφοι από την Κωνσταντινούπολη υπό την πίεση της

⁶⁵ Μοσχονάς, 1967, 113.

⁶⁶ Το 1445 ο πάπας Ευγένιος Δ΄ έδωσε την άδεια να λειτουργήσουν οι Έλληνες στο ναό του Αγίου Βλασίου στη Βενετία. Λιάτα, 1976, 93.

⁶⁷ Μαλτέζου, 2003, 35.

⁶⁸ 28 Νοεμβρίου το 1498 το Συμβούλιο των Δέκα ενέκρινε το αίτημα με τον όρο τα εγγεγραμμένα μέλη να μην υπερβαίνουν τους 250 άνδρες. Βελούδος, 1893, 15. Μοσχονάς, 1967, 125.

⁶⁹ Βελούδος, ό.π., 29.

επικείμενης Άλωσης μετακινήθηκαν σε άλλες περιοχές και κυρίως στην Κρήτη. Οι συνθήκες εκεί ήταν ευνοϊκές, από τη μια λόγω της μεγάλης ανάπτυξης των αστικών κέντρων στο νησί με τη σχετική ανοχή των βενετικών αρχών και από την άλλη της ευρωστίας των ντόπιων να παραγγέλλουν έργα μέσα από τα οποία μπορούσαν να προβάλλουν τις θρησκευτικές τους πεποιθήσεις και την κοινωνική τους θέση. Η Κρήτη από το 1204 έως και το 1669 ήταν υπό την επιρροή των Βενετών. Κατά τα χρόνια αυτά γνώρισε μεγάλη οικονομική, καλλιτεχνική και πνευματική άνθηση. Το φαινόμενο αυτό ενισχύθηκε κυρίως από τις επαφές των ντόπιων με τη Δύση. Οι δύο αυτοί λαοί συνυπάρχουν ειρηνικά, με μερικές μόνο εξαιρέσεις συγκρούσεων που εξυπηρετούν συμφέροντα, και αλληλοεπηρεάζονται σε πολλά θέματα της καθημερινότητας⁷⁰.

Έρευνες που έγιναν τα τελευταία χρόνια έφεραν στο φως πολλά και χρήσιμα στοιχεία μέσα από αρχειακές πηγές. Στο Χάνδακα στο β' μισό του 15^{ου} αιώνα ζουν και εργάζονται 120 ζωγράφοι σε συνολικό πληθυσμό της πόλης 15.000 κατοίκους, ενώ στο β' μισό του 16^{ου} και στις αρχές του 17^{ου} αιώνα εργάζονται πάνω από 125 ζωγράφοι⁷¹. Στα έγγραφα αυτά υπάρχει η μαρτυρία ονομάτων πολλών ζωγράφων που δραστηριοποιούνται στο Χάνδακα την περίοδο αυτή. Ωστόσο, οι περισσότερες εικόνες που σώζονται είναι ανυπόγραφες, διατηρώντας τη βυζαντινή παράδοση κατά την οποία οι ζωγράφοι προς ένδειξη σεβασμού και ταπεινοφροσύνης δεν υπέγραφαν τα έργα τους, με αποτέλεσμα να δυσκολεύει τους ερευνητές στην ταυτοποίηση του καλλιτέχνη με το έργο του⁷².

Μέχρι το 15^ο αιώνα, οι ζωγράφοι θεωρούνταν περισσότερο τεχνίτες και όχι δημιουργοί⁷³, γεγονός που επιβεβαιώνεται από τις συμβολαιογραφικές πράξεις παραγγελίας αλλά και από τη μαζική παραγωγή εικόνων βασισμένες σε ένα επιτυχημένο και γνωστό πρότυπο⁷⁴. Στο Χάνδακα υπήρχαν εργαστήρια μαθητείας που διδασκόταν η τέχνη των εικόνων μέσω της εμπειρίας από τους ζωγράφους της εποχής. Σε αυτά μαθήτευαν για πέντε ως δέκα χρόνια οι νεαροί ηλικίας 15 ετών και

⁷⁰ Chatzidakis, 1974, 169-211. Του ίδιου, 1977, 673-690 και 1978, 79-81, 89-96. Χατζηδάκη, 1993, 1 κ.ε.

⁷¹ Cattapan, 1968, 29-46. Cattapan, 1972, 202-235. Μ. Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου, 1973, 291-380. Της ίδιας, 1977, 157-198.

⁷² Σισιλιάνος, 1935, 33. Βασιλάκη, 2000 α, 71.

⁷³ Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου, 1986, 248.

⁷⁴ Σε συμβόλαιο του 1499 ο Κρητικός ζωγράφος Ν. Ταγιαπιέρας αναλαμβάνει να δουλεύει επτά κεφαλές της Παναγίας την ημέρα. Cattapan, 1972, 211, εγγρ. 4.

άνω πραγματοποιώντας βοηθητικές και δευτερεύουσες εργασίες⁷⁵, όπως προετοιμασία των βερνικιών και της ζωγραφικής επιφάνειας, και μετά από κάποιο διάστημα αναλάμβαναν την εκτέλεση διακοσμητικών μοτίβων, επιγραφών και την επιχρύσωση των εικόνων λαμβάνοντας μια μικρή αμοιβή. Όταν ολοκλήρωναν τη μαθητεία τους μπορούσαν να εργαστούν ανεξάρτητοι και μετά από δύο έτη λάμβαναν και τον τίτλο του *magister artis*⁷⁶.

Οι ζωγράφοι εκτελούσαν παραγγελίες σύμφωνα με τις προτιμήσεις των πελατών τους, οι οποίοι μπορεί να προέρχονταν από διαφορετικό κοινωνικό περιβάλλον και να ήταν διαφορετικής εθνικής και θρησκευτικής προέλευσης. Πρόκειται για Έλληνες, Ιταλούς, καθολικούς, ορθόδοξους ή εβραίους, αστούς ή χωρικούς, μορφωμένους ή αμόρφωτους πολίτες⁷⁷. Επίσης στους παραγγελιοδότες συγκαταλέγονται και τα μεγάλα ορθόδοξα μοναστήρια, από το Σινά ως την Πάτμο. Μεταξύ των δύο πλευρών υπογράφονταν συμβόλαια που όριζαν όλες τις λεπτομέρειες της παραγγελίας, όπως το θέμα των εικόνων, τα τεμάχια, τα υλικά, το χρόνο παράδοσης και φυσικά την αμοιβή του ζωγράφου⁷⁸.

Η πελατεία των κρητικών εργαστηρίων περιελάμβανε εκτός από ορθόδοξους και καθολικούς παραγγελιοδότες. Χαρακτηριστικό γνώρισμα της τέχνης των ζωγράφων των εργαστηρίων αυτών είναι η ικανότητα, από τη μία να χρησιμοποιούν τα παραδοσιακά στοιχεία της βυζαντινής τέχνης της παλαιολόγιας κυρίως εποχής (*maniera greca*), και από την άλλη να ακολουθούν σε άλλα έργα πρότυπα της ιταλικής τέχνης (*maniera latina*). Πολύ συχνά οι ίδιοι καλλιτέχνες συνδυάζουν και τις δύο τάσεις στο ίδιο έργο και δημιουργούν μια νέα τεχνοτροπία, την «ιταλοκρητική»⁷⁹.

Οι ζωγράφοι δημιουργούν εργαστήρια και συγκεντρώνουν μαθητές στο πλευρό τους, με τη βοήθεια των οποίων καταφέρνουν και ολοκληρώνουν τις μεγάλες παραγγελίες που δέχονται από πολλά μέρη του ορθόδοξου κόσμου και της Εγγύς Ανατολής, αλλά και των πόλεων της Ιταλίας και των Δαλματικών ακτών. Η μαζική

⁷⁵ Βασιλάκη, 1997, 189.

⁷⁶ Καζανάκη-Λάππα, 1993, 436. Μαλτέζου, 1993, 436. Βασιλάκη, 1997, 189. Το ίδιο συνέβαινε και στην Βενετία. Favaro, 1975, 55-66. Hochmann, 1992, 69-72.

⁷⁷ Chatzidakis, 1977, τ. II. Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου, 1986, 246-261.

⁷⁸ Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου, ό.π., 247. Βασιλάκη, 1997, 185. Βασιλάκη, 2000a, 71-79.

⁷⁹ Chatzidakis, 1974, 169-211. Του ίδιου, 1977, τ. I.

παραγωγή εικόνων σε συνδυασμό με τον τρόπο ζωής στην Κρήτη, που περισσότερο πλησίαζε στον ιταλικό, επιβάλλουν την οργάνωση συντεχνιών. Μέσα από τις αρχειακές πηγές, οι οποίες πρόσφατα έγιναν γνωστές, συγκεκριμένα σε έγγραφα που χρονολογούνται το 1567 και το 1577, πληροφορηθήκαμε ότι οι ζωγράφοι του Χάνδακα είχαν αφιερωθεί κατά τα πρότυπα της Δύσης στην προστασία του ευαγγελιστή Λουκά⁸⁰, ο οποίος σύμφωνα με την παράδοση ήταν ομότεχνος τους. Στον όσιο Λουκά ήταν αφιερωμένη και η αδελφότητα των ζωγράφων της Βενετίας και η Ακαδημία ζωγράφων της Ρώμης που πριν από τον 15^ο αιώνα είχε την επωνυμία του ευαγγελιστή ζωγράφου⁸¹. Σταδιακά μετά τα μέσα του 15^{ου} αιώνα και κατά βάση τον 16^ο αιώνα μεταβάλλεται και η κοινωνική θέση του ζωγράφου, όπου από απλός τεχνίτης ονομάζεται καλλιτέχνης⁸² και πολλές φορές υπογράφει και τα έργα του⁸³.

Όλα τα παραπάνω στοιχεία, οι κοινωνικές, πνευματικές και οικονομικές συνθήκες ζωής, ο μεγάλος αριθμός των ζωγράφων και η δημιουργία εργαστηρίων και συντεχνιών τους, οι μεγάλες παραγγελίες και το ευρύ φάσμα πελατείας τους μαρτυρεί μια ποιοτική αλλαγή στον τρόπο με τον οποίο αντιμετωπίζεται η εικόνα. Διαπιστώνεται ότι η εικόνα εκτός από την αξία της στη χριστιανική λατρεία χρησιμοποιείται πλέον και ως αντικείμενο συναλλαγής μεγάλης αξίας. Οι καλλιτέχνες κατάφεραν να δώσουν μια διαφορετική έκφραση του θείου, πιο ανθρώπινη και πιο γήινη, διατηρώντας ταυτόχρονα την ευγένεια, τη σοβαρότητα και τη λαμπρότητα στα θέματά τους.

3.4 Δημιουργοί-Ζωγράφοι

Η εγκατάσταση στην Κρήτη, ιδιαίτερα στο Χάνδακα, κάποιων ζωγράφων από τη Κωνσταντινούπολη⁸⁴ συνέβαλλε στο να έρθουν σε επαφή οι Κρητικοί ζωγράφοι με

⁸⁰ Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου, 1981, 125.

⁸¹ Μ. Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου, 1981, 128-130 και υποσ. 3.

⁸² Αντίστοιχα και στη Βενετία παρατηρείται η ίδια αντιμετώπιση ήδη από τον 14^ο αιώνα. Hochmann, 1992, 58.

⁸³ Σε παραγγελίες ορθόδοξων οι ζωγράφοι υπέγραφαν με το βυζαντινό τύπο, όπως «Χεῖρ Ανδρέου Ρίτζου», ενώ για τους Λατίνους ακολουθούσαν τα πρότυπα των Ιταλών ζωγράφων, όπως «Nicolaus Zafuri Pinxit». Η χρήση «χειρ» κατά τη Βασιλάκη δεν δήλωνε την χειρωνακτική εργασία αλλά την ζωγραφική απεικόνιση. Βασιλάκη, 1997, 175.

⁸⁴ Constantoudaki-Kitromilides, 2009, 711.

την παλαιολόγια τέχνη. Η μελέτη των αρχειακών πηγών της Βενετίας αποκάλυψε, πως από τις πρώτες δεκαετίες του 14^{ου} αιώνα είχαν εγκατασταθεί, κυρίως στο Χάνδακα, κωνσταντινουπολίτες ζωγράφοι όπως ο Νικόλαος Φιλανθρωπηνός, η οικογένεια του οποίου ζούσε στην Κρήτη το 1396⁸⁵. Η γνωριμία των Κρητικών ζωγράφων με την παλαιολόγια τέχνη επιτυγχάνεται και με άλλους τρόπους, όπως μέσω των ταξιδιών των Κρητικών ζωγράφων στην Κωνσταντινούπολη, όπου βλέπουν από κοντά τα παλαιολόγια έργα και αρκετές φορές επιστρέφουν στην Κρήτη μεταφέροντας μαζί τους βυζαντινές εικόνες παλαιολόγιας τέχνης.

Αντίστοιχα στην Κρήτη, οι ζωγράφοι έρχονται σε επαφή με έργα βενετσιάνικης τέχνης σε καθολικά μοναστήρια⁸⁶ ή στις οικίες Βενετών ή Κρητών ευγενών και αστών⁸⁷. Πολλοί Κρήτες ζωγράφοι έρχονται σε επαφή με τη δυτική τέχνη και μέσω της συνεργασίας τους με ζωγράφους της Βενετίας, χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί το συμβόλαιο συνεργασίας που συνάπτει ο Νικόλαος Φιλανθρωπηνός με το Βενετό ζωγράφο Nicolaus Storlando⁸⁸, αλλά και με τους δυτικούς ζωγράφους που διαμένουν στην Κρήτη ήδη από τον 14^ο αιώνα⁸⁹.

Οι κυριότεροι ζωγράφοι του Χάνδακα, οι οποίοι έγιναν γνωστοί από τα ενυπόγραφα έργα τους είναι ο Άγγελος (Ακοτάντος;), ο Ανδρέας Ρίτζος, ο Ανδρέας Παβίας, ο Νικόλαος Τζαφούρης, αλλά και οι Κρήτες ζωγράφοι που δραστηριοποιήθηκαν σε μέρη και εκτός του Χάνδακα, όπως ο Ιωάννης Περμενιάτης, ο Άγγελος και Δονάτος Πιτζαμάνος. Οι παραπάνω ζωγράφοι, όπως γίνεται φανερό μέσα από τα έργα τους, εκφράζονται τεχνοτροπικά *in forma greca*⁹⁰ και *in forma latina*⁹¹ εξίσου καλά⁹².

⁸⁵ Constantoudaki-Kitromilides, 1982, 265-266.

⁸⁶ Για παράδειγμα στο μοναστήρι του Αγίου Φραγκίσκου στο Χάνδακα.

⁸⁷ Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου, 1975, 134.

⁸⁸ Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου, 2001, 293. *Χειρ Αγγέλου*, 2010, Β', 59.

⁸⁹ Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου, 2001, 291-299. Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου, 2016, 268-269. Constantoudaki-Kitromilides, 2018, 30-58.

⁹⁰ Δηλ. σύμφωνα με τη ζωγραφική ορθόδοξη παράδοση.

⁹¹ Δηλ. σύμφωνα με τη ζωγραφική παράδοση της λατινικής δύσης.

⁹² Chatzidakis, 1974, 197.

Άγγελος (Ακοτάντος;)

Κατά το α' μισό του 15^{ου} αιώνα ζει και δραστηριοποιείται στο Χάνδακα μια εξέχουσα και λαμπρή προσωπικότητα που συνέβαλλε στη διαμόρφωση της ζωγραφικής τέχνης και καθόρισε την πορεία της κρητικής ζωγραφικής των φορητών εικόνων. Εποχή κατά την οποία μεταφέρεται το κέντρο παραγωγής από την Κωνσταντινούπολη στην πρωτεύουσα της βενετοκρατούμενης Κρήτης, το Χάνδακα. Πρόκειται για την καλλιτεχνική φυσιογνωμία του **Άγγελου (Ακοτάντου;)**⁹³, μέλους της κρητικής σχολής, ο οποίος χρησιμοποιούσε και τις δύο τεχνικές ζωγραφικής, κατείχε μεγάλο και ανθηρό εργαστήριο και αρκετούς βοηθούς και μαθητές. Μεταξύ αυτών και ο αδερφός του Ιωάννης στον οποίο κληροδότησε τα ανθίβολά του. Η καλλιτεχνική του δράση τοποθετείται μεταξύ του 1425 και του 1450. Οι περισσότερες πληροφορίες για τη ζωή και το έργο του μας έγιναν γνωστές από τη διαθήκη που ο ίδιος άφησε το 1436 («καγώ ο Άγγελος Κοτάντος ο ζωγράφος») λόγω του ταξιδιού που θα πραγματοποιούσε στην Κωνσταντινούπολη⁹⁴, η οποία φυλάσσεται στα Κρατικά Αρχεία της Βενετίας. Ο Άγγελος διατηρούσε σχέσεις με τον ηγούμενο της Μονής Βαλσαμονέρου Ιωνά Παλαμά⁹⁵, με το σιναϊτικό μετόχι της Αγίας Αικατερίνης και κατείχε και το αξίωμα του πρωτοψάλτη μέχρι και τον πρόωρο θάνατο του⁹⁶. Στα έργα του, που χαρακτηρίζονται από υψηλή καλλιτεχνική ποιότητα, διατηρούσε εικονογραφικούς τύπους και στοιχεία της παλαιολόγιας ζωγραφικής τονίζοντας τους ισχυρούς δεσμούς του με το Βυζάντιο. Παράλληλα λόγω της επαφής του με το βενετσιάνικο στοιχείο, όπως πίνακες ζωγραφικής σε καθολικά μοναστήρια της Κρήτης, άρχισε να δοκιμάζει να χρησιμοποιήσει την ιταλίζουσα τεχνοτροπία στα έργα του. Ενώ υπήρξε ο πρώτος βυζαντινός ζωγράφος που αποφάσισε να τοποθετήσει υπογραφή στα έργα του «χειρ Αγγέλου».

⁹³ Για το ζωγράφο Άγγελο Ακοτάντο βλ. Μανούσακας, 1960-1961, 139-150. Χατζηδάκης, 1987, 147-154, 160. Βασιλάκη-Μαυρακάκη, 1981, 290-298. Βασιλάκη, 1994, 87-96. Τσελέντη, 1992, 618-629. Constantoudaki-Kitromilides, 2003, II, 499-508. *Χειρ Αγγέλου*, 2008.

⁹⁴ Μανούσακας, 1960-1961, 146, εγγρ. Β'.

⁹⁵ Μανούσακας, ό.π., 146-147, εγγρ. Β'. Βασιλάκη-Μαυρακάκη, 1981, 295-296.

⁹⁶ Βασιλάκη, 1994, 91. Constantoudaki-Kitromilides, 2003, 500. Κατά την Κωνσταντουδάκη ο θάνατος του τοποθετείται με βάση την αναφορά της συζύγου του ως χήρας κατά το διάστημα μεταξύ Ιουνίου και Σεπτεμβρίου του 1450.

Ο **Ανδρέας Ρίτζος**⁹⁷ έζησε και εργάστηκε στη βενετοκρατούμενη Κρήτη τον 15^ο αιώνα. Υπήρξε ένας από τους πρωιμότερους καλλιτέχνες που ζωγράφιζε εξίσου κατά τη βυζαντινή και τη δυτική τέχνη και είχε μεγάλη καλλιτεχνική δραστηριότητα⁹⁸. Στοιχεία για τη ζωή και το έργο του έγιναν γνωστά μετά τη μελέτη των αρχειακών πηγών της Βενετίας⁹⁹, που τοποθετούν τη γέννηση του περί το 1421¹⁰⁰ και το θάνατο του πριν την 5^η Απριλίου του 1503¹⁰¹. Μαθήτευσε στη σχολή των Ακοτάντων¹⁰² και χρησιμοποιούσε στη ζωγραφική του ανθίβολα του ζωγράφου Αγγέλου, τα οποία αγόρασε από τον αδελφό του, Ιωάννη Ακοτάντο, καταβάλλοντας το ποσό των τριών δουκάτων και με τον όρο να τα χρησιμοποιήσει μόνο ο ίδιος και να μην τα μεταβιβάσει σε κανέναν¹⁰³. Εργαζόταν σε δικό του εργαστήριο¹⁰⁴, μαζί με τους γιούς του, όπου φιλοτεχνούσε τα κυριότερα μέρη των εικόνων και τα υπόλοιπα τα ολοκλήρωναν οι βοηθοί και οι μαθητές του.

Στα έργα του ακολουθούσε άλλοτε τη *maniera greca*¹⁰⁵ και άλλοτε τη *maniera italiana*¹⁰⁶ όπου εισήγαγε νέους εικονογραφικούς τύπους και τεχνοτροπικά στοιχεία. Εισάγει και εγκαθιδρύει τον εικονογραφικό τύπο της Παναγίας του Πάθους στη ζωγραφική των εικόνων. Σύμφωνα με τον Μ. Χατζηδάκη, ο Ανδρέας Ρίτζος «έχει αποκρυσταλλώσει μορφές ακαδημαϊκής τελειότητας που θα σταθούν πρότυπα για τις επόμενες γενεές»¹⁰⁷, όπως ο Χριστός Παντοκράτωρ και η μορφή της Παναγίας στη Μονή του Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου στην Πάτμο. Στα ενυπόγραφα έργα του ακολουθεί την παλαιολόγεια τέχνη¹⁰⁸ με τις μορφές να διακρίνονται από κομψότητα και χάρη. Έκτος από τη βυζαντινή παράδοση, ο ζωγράφος εισάγει στα έργα του

⁹⁷ Για τον Ανδρέα Ρίτζο βλ. Cattapan, 1968, 39. Cattapan, 1977, 219-225. Χατζηδάκη-Δρακοπούλου, 1997, 324-334. Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου, 1988, 81-82.

⁹⁸ Chatzidakis, 1974, 182.

⁹⁹ Cattapan, 1973, 238-282.

¹⁰⁰ Ένα χρόνο πριν σε νοταριακά έγγραφα σημειώνεται ο γάμος των γονιών του. Cattapan, 1973, 248, εγγρ. 1.

¹⁰¹ Σε έγγραφο που αφορά το γιο του ο Ρίτζος αναφέρεται ως εκλιπών. Cattapan, 1977, 219-221, εγγρ. 28. Κωνσταντουδάκη, 1973, 310.

¹⁰² Βασιλάκη, 1995, 35.

¹⁰³ Από έγγραφο της 7^{ης} Αυγούστου 1477. Cattapan, ό.π., 251, εγγρ. 19, 262

¹⁰⁴ Το διατηρούσε από κοινού με τους ζωγράφους Ι. Καππαδοκά, Γ. Πελεγρή και Μ. Θεολογίτη. Cattapan, ό.π., 248-249, 251, εγγρ. 8, 16.

¹⁰⁵ Δηλ. σύμφωνα με την ελληνική τεχνοτροπία

¹⁰⁶ Δηλ. σύμφωνα με τη λατινική τεχνοτροπία.

¹⁰⁷ Χατζηδάκης, 1977, 26.

¹⁰⁸ Χατζηδάκης, 1977, 59.

στοιχεία της βενετσιάνικης εικονογραφίας και τεχνοτροπίας. Η υπογραφή του ζωγράφου στα λατινικά αποδεικνύει ότι η πελατεία του δεν περιοριζόταν μόνο στο ορθόδοξο κοινό.

Ανδρέα Παβίας

Το ίδιο περίπου διάστημα εμφανίζεται ο **Ανδρέα Παβίας**¹⁰⁹, γιος ιερέα στο Χάνδακα. Στο καλλιτεχνικό αυτό κέντρο ξεκινάει την καλλιτεχνική του εκπαίδευση και την ολοκληρώνει λίγο καιρό αργότερα στην Ιταλία. Εκεί έρχεται σε επαφή με την τέχνη του *Quattrocento*. Από τη μελέτη των αρχειακών πηγών που ήρθαν στο φως τα τελευταία χρόνια δεν γνωρίζουμε πολλές πληροφορίες για τη ζωή του. Εντούτοις, θα πρέπει να σημειωθεί ότι το όνομα του αναφέρεται για πρώτη φορά το 1470 σε ένα συμβόλαιο μαθητείας, αποδεικνύοντας ότι το έτος αυτό ήταν ήδη γνωστός ζωγράφος¹¹⁰. Διατηρούσε εργαστήριο αγιογραφίας στους κόλπους του οποίου μαθήτευσε πλήθος μαθητών, προσδίδοντας του κύρος και φήμη¹¹¹. Ήταν δάσκαλος της τέχνης αλλά και των γραμμάτων και προσέλκυε πελατεία από πλούσιους αστούς και ευγενείς. Μεταξύ των μαθητών του συγκαταλέγεται και ο Άγγελος Πιτζαμάνος, ο οποίος έμεινε κοντά του για πέντε χρόνια¹¹². Από το 1471 μέχρι και το 1492 το όνομα του αναφέρεται σε έγγραφα για οικονομικές υποθέσεις, αγοραπωλησίες και ενοικιάσεις ακινήτων¹¹³. Ενώ το 1492 και 1499 υπογράφει συμβόλαια μαθητείας ζωγραφικής και γραμμάτων¹¹⁴. Η ζωγραφική του περικλείει κατά βάση στοιχεία της βυζαντινής παράδοσης ενώ μόνο σε δύο σωζόμενες εικόνες ακολουθεί την ιταλική τεχνοτροπία.

¹⁰⁹ Για τον Ανδρέα Παβία βλ. Χατζηδάκης-Δρακοπούλου, 1997, 259-264. Cattapan, 1977, 200-219.

¹¹⁰ Cattapan, 1972, 220, εγγρ. 16.

¹¹¹ Γύρω στο 1480 υπογράφει τα έργα του «magister Andrea Pavia, penctor». Χατζηδάκης-Δρακοπούλου, 1997, 260.

¹¹² Όταν ο πατέρας του υπέγραψε συμβόλαιο μαθητείας το 1482. Cattapan, 1972, 221, εγγρ. 17.

¹¹³ Στοιχεία τα οποία επιβεβαιώνουν την ύπαρξη μεγάλης περιουσίας. Κωνσταντουδάκη, 1973, 297.

¹¹⁴ Συμβόλαιο μαθητείας για 5 χρόνια με τον Κούκο (1492), για 3 χρόνια με τον Νικολό ντα Νάπολι, για 4 με τον Ιωάννη Πλωραίο και για 8 με τον Α. Σουλουμά για να του διδάξει τέχνη και γράμματα (1499). Cattapan, 1972, 222, εγγρ. 21.

Ελάχιστες είναι οι πληροφορίες που έχουν έρθει στο φως από τις αρχειακές μελέτες για το ζωγράφο **Νικόλαο Τζαφούρη**¹¹⁵, ο οποίος χαρακτηρίζεται ως ο κυριότερος εκπρόσωπος της βενετσιάνικης τέχνης τον 15^ο αιώνα στην Κρήτη. Ζούσε και εργαζόταν στο Χάνδακα κατά το β' μισό του 15^{ου} αιώνα με παράλληλη καλλιτεχνική δραστηριότητα με τον Ανδρέα Ρίτζο και τον Ανδρέα Παβία. Από τις αρχειακές πηγές αντλούμε ορισμένες πληροφορίες για τη ζωή του¹¹⁶, τη δράση του εργαστηρίου του και τις παραγγελίες που αναλάμβανε¹¹⁷. Αναφορά του ονόματος του γίνεται σε έγγραφο του 1487 και αφορά σε οικονομικά θέματα¹¹⁸, ενώ το 1492 αναλαμβάνει την *pala d'altare* της καθολικής εκκλησίας του Ναυπλίου μαζί με το Γεώργιο Βλαστό και το γλύπτη Νικόλαο Βαρβαρίγο, έναντι του ποσού των δεκατριών χρυσών δουκάτων¹¹⁹. Το 1500 υπογράφει συμφωνητικό, ενώ το 1501 η σύζυγος του αναφέρεται ως χήρα¹²⁰. Επομένως, το διάστημα που απεβίωσε τοποθετείται ανάμεσα στο 1500-1501.

Υπήρξε πρωτοπόρος σε θέματα εικονογραφίας, εισήγαγε νέους εικονογραφικούς τύπους που καθιερώνονται και αντιγράφονται σε μεγάλο βαθμό τους επόμενους αιώνες, όπως η *Madre della Consolazione*, η *Pietà*, και δέχεται παραγγελίες από καθολικούς πελάτες. Η φήμη του διαδόθηκε και σε μέρη εκτός του ελλαδικού χώρου μέχρι τις δαλματικές ακτές και την Ιστρία, παράδειγμα αποτελεί η *pala d'altare* της Άκρας Ταπείνωσης με την υπογραφή του ζωγράφου που παλαιότερα βρισκόταν στο ναό της Brezoviča¹²¹.

Ζωγράφοι στη Βενετία

Πολλοί ζωγράφοι ήδη από τον 13^ο και 14^ο αιώνα καταφθάνουν στη Βενετία, η οποία παρουσιάζει έλλειψη πρακτικών επαγγελματιών και αναζητά τεχνίτες και

¹¹⁵ Για τον Νικόλαο Τζαφούρη βλ. Cattapan, 1977, 225-234. Χατζηδάκης, 1987, 292-295.

¹¹⁶ Cattapan, 1977, 226-228, εγγρ. 1, 10.

¹¹⁷ Cattapan, 1972, 209-210. Cattapan, 1977, 226.

¹¹⁸ Cattapan, 1972, 202 κ.εξ., εγγρ. 1-3.

¹¹⁹ Cattapan, ό.π., 209-210.

¹²⁰ Cattapan, 1973, 232.

¹²¹ Σήμερα φυλάσσεται στο μουσείο Ιστορίας της τέχνης στη Βιέννη. Χατζηδάκης, 1987, 194, αρ. 1. Χατζηδάκη, 1993, εικ. 13. Ikonen, 1993, 22, εικ. 6.

ζωγράφους για τη συμμετοχή τους σε μεγάλα έργα¹²². Ωστόσο μέχρι και τον 15^ο αιώνα η παρουσία των ελλήνων ζωγράφων στη Λιμνοθάλασσα ήταν περιορισμένη, ενώ το διάστημα μετά την άλωση της Κωνσταντινούπολης παρατηρείται έντονη κινητικότητα, κυρίως από το Χάνδακα, με στόχο την επαφή και γνωριμία με το βενετσιάνικο στοιχείο¹²³, τον εμπλουτισμό της εικονογραφίας και σίγουρα την αναζήτηση νέου πελατολογίου εξαιτίας του έντονου ανταγωνισμού που παρατηρείται στην πατρίδα τους.

Ιωάννης Περμενιάτης

Από τους Έλληνες ζωγράφους που έζησαν και εργάστηκαν στη Βενετία θα μας απασχολήσει ο **Ιωάννης Περμενιάτης**¹²⁴. Για τη ζωή και τη δράση του υπάρχουν ελάχιστες αναφορές του ονόματος του στις αρχειακές πηγές. Ο ισχυρισμός της Μ. Κωνσταντουδάκης ότι ο ζωγράφος πιθανώς καταγόταν από τη Ρόδο, προέρχεται από την ταύτιση της προέλευσης του επιθέτου του με την τοποθεσία Περμένι ή Παρμένι (Ψίνθος) της Ρόδου¹²⁵. Για πρώτη φορά το όνομα του (Zuan Permeniatitis depentor) αναφέρεται το 1523, που ως εγγεγραμμένο μέλος της ελληνικής αδελφότητας της Βενετίας, φαίνεται να καταβάλλει κανονικά την ετήσια εισφορά¹²⁶. Σε έγγραφο του 1527 και 1533-35 γίνεται αναφορά του ονόματος Zan depentor και Zuan depentor¹²⁷ αντίστοιχα που ίσως σχετίζεται με τον ίδιο ζωγράφο. Πολύτιμη είναι και η παρουσία της υπογραφής του στα έργα του, η οποία οδηγεί στην ταύτιση τους με το προσωπικό ύφος του ζωγράφου που αποτυπώνεται τότε σε έργα εκτελεσμένα στη βυζαντινή τεχνοτροπία και τότε σε εκείνα της ιταλικής. Ο Περμενιάτης στα έργα *alla maniera greca* υπογράφει κατά το βυζαντινό τύπο, όπως οι ζωγράφοι στο Χάνδακα «χειρ Ιω(άννου) του Περμενιώτου», ενώ στα αντίστοιχα *alla maniera italiana* χρησιμοποιεί την υπογραφή «Ioanes Permeniatitis P(inxit)». Η τοποθέτηση της υπογραφής στα έργα

¹²² Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η συμμετοχή του Νικόλαου Φιλανθρωπηνού στην ψηφιδωτή διακόσμηση του Αγίου Μάρκου. Constantoudaki-Kitromilides, 1982, 266-267. Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου, 2001, 294.

¹²³ Κάποιοι από αυτούς μαθήτευαν σε εργαστήρια σημαντικών ιταλών ζωγράφων της περιόδου. Μαυροειδή, 1976, 80.

¹²⁴ Για τον Ιωάννη Περμενιάτη βλ. Χατζηδάκης-Δρακοπούλου, 1997, 289. Bianco-Fiorin, 1981. Constantoudaki-Kitromilides, 1998a, 573-577. Constantoudaki-Kitromilides, 1999, 1208-1217. «Ιωάννης Περμενιάτης (Περμενιώτης)», ΛΕΚ, τ. Δ', 23-25 [Μ. Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου].

¹²⁵ Constantoudaki-Kitromilides, 1998a, 573, σημ. 21.

¹²⁶ Μανούσακας, 1974, 215, αρ. 7. Πάρδος, 1979, 366.

¹²⁷ Μανούσακας, ό.π., 215, αρ. 8, 14, 216.

του αποδεικνύει την πιστοποίηση της άριστης ποιότητας τους. Η ικανότητα του να χρησιμοποιεί με επιτυχία τη *maniera greca* δείχνει ότι σίγουρα μαθήτευσε σε εργαστήρι μεταβυζαντινής τέχνης, ενώ από την άλλη η χρήση της *maniera latina* δείχνει ότι όχι μόνο μαθήτευσε πλάι σε σπουδαίο Βενετό ζωγράφο αλλά και ότι αλληλεπίδρασε έντονα με το βενετσιάνικο στοιχείο, της σύγχρονης και προγενέστερης βενετσιάνικης τέχνης, σε κάθε πτυχή του καθημερινού του βίου βλέποντας τα έργα της Αναγέννησης σε κάθε σημείο της νέας του πατρίδας.

Άγγελος και Δονάτος Πιτζαμάνος

Ελάχιστες είναι οι πληροφορίες που παρέχονται από τα Αρχεία της Βενετίας για τη ζωή και την καλλιτεχνική παραγωγή δύο Κρητικών ζωγράφων και αδερφών (;), του **Άγγελου και Δονάτου Πιτζαμάνου**¹²⁸. Σύμφωνα με τις αρχειακές μαρτυρίες ο Άγγελος βρισκόταν στην Κρήτη την περίοδο 1467-1482¹²⁹. Ειδικότερα το 1482 αναφέρεται ότι μαθήτευσε στο εργαστήρι του γνωστού Κρητικού ζωγράφου Ανδρέα Παβία μέχρι το 1487¹³⁰. Με βάση την πληροφορία αυτή μπορούμε να προσδιορίσουμε την ημερομηνία γέννησης του κατά προσέγγιση στα 1467, δεδομένου ότι για να μπορούν να μαθητεύσουν στα καλλιτεχνικά εργαστήρια της εποχής έπρεπε να έχουν συμπληρώσει το 15^ο έτος της ηλικίας τους. Μέχρι το 1487 γνωρίζουμε ότι ο Άγγελος Πιτζαμάνος κατοικούσε στο Χάνδακα. Τα έργα που φιλοτέχνησε στην Κρήτη φέρουν την υπογραφή *χιρ Αγγέλου*. Το όνομα του αναφέρεται το 1518 σε συμβόλαιο παραγγελίας μιας *pala d'altare* της αδελφότητας του *Santo Spirito* για το ναό του *San Fermo* στο Komolač της Δαλματίας. Το έργο θα φιλοτεχνούνταν επί τόπου και θα αποτελούνταν από τη σκηνή της Γέννηση, Πεντηκοστής, τη Θεοτόκο και δυτικούς αγίους στην *predella*, η οποία σήμερα βρίσκεται στη Μονή Φραγκισκανών στο Dubrovnik¹³¹. Τον Άγγελο συνόδευσε στις Δαλματικές ακτές ο αδερφός του (;) Δονάτος, όπως μαρτυρούν ενυπόγραφα έργα του στην περιοχή. Έπειτα οι δύο ζωγράφοι μετακινήθηκαν προς την Ιταλία, στην περιοχή της Καλαβρίας και της Απουλίας, όπου είχαν διαμορφωθεί ορθόδοξες ελληνικές

¹²⁸ Χατζηδάκης-Δρακοπούλου, 1997, 293, 296-297.

¹²⁹ Cattapan, 1972, 207, αρ. 102.

¹³⁰ Cattapan, 1972, 217, αρ. 17, 221, αρ. 17.

¹³¹ Fisković, 1959, 72-90. Το έγγραφο βρίσκεται στα Κρατικά Αρχεία Dubrovnik. Χατζηδάκης-Δρακοπούλου, 1997, 293.

κοινότητες και αποτέλεσαν πόλο έλξης για πολλούς ζωγράφους¹³². Στοιχείο το οποίο επιβεβαιώνει την παρουσία και εγκατάσταση τους στην Κάτω Ιταλία και συγκεκριμένα στο *Otranto* της Απουλίας, αποτελεί η προσθήκη υπογραφής τους με τον προσδιορισμό του τόπου φιλοτέχνησης των έργων τους (*'Angelus Bitzama(nus) Gr(ecus) Cadiot(us) pinx(it) a Otranto'*, *'Donatus Bizamanus pixit in Otranto'*).

¹³² Cattapan, 1972, 225.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2^ο: Εικονογραφία Θεοτόκου, Τεχνοτροπία εικόνων

Οι φορητές εικόνες της περιόδου αυτής παρουσιάζουν περιορισμένη και αρκετά εστιασμένη θεματολογία σε αντίθεση με τα τοιχογραφικά σύνολα, τα οποία εικονογραφούν σκηνές από το βίο της Θεοτόκου, του Χριστού και των αγίων. Αυτό συνδέεται με το γεγονός ότι εξυπηρετούσαν κατά κανόνα τις λατρευτικές ανάγκες συγκεκριμένης πελατείας που σχετιζόταν αποκλειστικά με την ιδιωτική λατρεία και προσευχή. Για το λόγο αυτό κυρίαρχο πρόσωπο αποτελεί η Παναγία (η εικονογραφία της οποίας θα μας απασχολήσει στην εργασία αυτή), που απεικονίζεται άλλοτε με το Θείο Βρέφος ή το Χριστό, άλλοτε συνοδευόμενη από αγίους, και σε αρκετές εικόνες συναντάμε σκηνές από το βίο του Χριστού, της Θεοτόκου και μεμονωμένες μορφές αγίων. Την περίοδο αυτή η καλλιτεχνική παραγωγή των φορητών εικόνων επικεντρώνεται στο Χάνδακα και λίγο αργότερα στη Βενετία, όπου οι ζωγράφοι απεικονίζουν τα θέματα τους σε εικόνες μικρών διαστάσεων, τρίπτυχα ή πολύπτυχα, πίνακες μεγάλων διαστάσεων καθώς και σε λάβαρα αδελφοτήτων. Τόσο η εικονογραφία όσο και η τεχνοτροπία των εικόνων αυτών καθοριζόταν από τις προτιμήσεις της πελατείας αλλά και λόγω της αλληλεπίδρασης των ντόπιων με το βενετσιάνικο στοιχείο.

4.1 Εικονογραφία της Θεοτόκου

Ένα από τα πρόσωπα που λατρεύεται ιδιαίτερα μέχρι και σήμερα είναι η Θεοτόκος. Ένα πρόσωπο που συνδέεται με το Πάθος του Χριστού. Πολλές φορές οι πιστοί επιλέγουν να προσευχηθούν στην Παναγία, να την ευχαριστήσουν και να ταυτιστούν μαζί της στη χαρά και στη λύπη, στον πόνο και στην αισιοδοξία. Η Παναγία είναι αυτή που βοηθάει τους ανθρώπους να επικοινωνήσουν με το Χριστό και για το λόγο αυτό επιλέγουν να την απεικονίσουν και σε εικόνες ιδιωτικής λατρείας.

4.1.1. Η Θεοτόκος με το Βρέφος

Από τον 15^ο έως και τον 17^ο αιώνα το επικρατέστερο θέμα εικονογράφησης των ιταλοκρητικών εικόνων είναι η **Θεοτόκος Βρεφοκρατούσα**. Αποδίδεται στην εικονογραφική εκδοχή της *Madre della Consolazione*¹³³ (αρ. κατ. 1-10, εικ. 1-5, 7, 9, 11, 12) ή «Μητρός της Παρηγορίας»¹³⁴ και εικονογραφικά αποτελεί εξέλιξη της βυζαντινής Οδηγήτριας¹³⁵ με νέα όμως στοιχεία και επιρροές από την ιταλική τέχνη¹³⁶, τα οποία έγιναν γνωστά μέσα κυρίως από τα έργα του 14^{ου} αιώνα των ζωγράφων Duccio, Paolo Veneziano έως και την εποχή του Giovanni Bellini (εικ. 64-67)¹³⁷. Η εικονογραφική αυτή εκδοχή ορίζεται περισσότερο από τη στάση και την κίνηση του Βρέφους με τη χρυσή τριμερή σφαίρα στο αριστερό χέρι και από το δυτικού τύπου μαφόριο της Θεοτόκου, γνωστό ήδη από την ιταλική εικονογραφία του 14^{ου} αιώνα, που καθιερώθηκε τον 15^ο αιώνα εικονογραφικά από τους κρητικούς ζωγράφους της περιόδου αυτής¹³⁸.

Σχετικά με την προέλευση του θέματος της *Madre della Consolazione* εκφράστηκαν από τους μελετητές ποικίλες απόψεις. Ο Ν. Lichačev βασισμένος στη γνώμη ότι η εικονογραφία του θέματος προσεγγίζει εκείνη της *Madonna* του Barnaba da Modena θεώρησε πως διαμορφώθηκε κατά την περίοδο του Trecento¹³⁹. Ο Ο. Wulff, ο Μ. Alpatov και ο Ph. Schweinfurth υποστήριξαν την άποψη ότι το θέμα προέρχεται από τη βενετσιάνικη ζωγραφική του 15^{ου} αιώνα¹⁴⁰. Ο Μ. Χατζηδάκης και η Ν. Χατζηδάκη ανέφεραν ότι δόθηκε η ονομασία αυτή, προερχόμενη από παρόμοια

¹³³ Για το εικονογραφικό θέμα της *Madre della Consolazione* βλ. Elbern, 1970, 17. Chatzidakis, 1974, 200. Ο ίδιος, 1977, 684, 688. Μπαλτογιάννη, 1994, 273-278. Haustein-Bartsch, 2010, 109-122.

¹³⁴ Εικονογραφικός τύπος που καθιερώθηκε από τα κρητικά εργαστήρια κατά τον 15^ο-16^ο αιώνα υπό την επιρροή των βενετικών εργαστηρίων. Χαρακτηριστικά στοιχεία του τύπου είναι τα ενδύματα της Θεοτόκου με τη δυτικού τύπου διάφανη μαντήλα, το μαφόριο με τα διακοσμητικά μοτίβα και τη χρυσή πόρπη. Ο Χριστός φοράει κοντομάνικο χιτώνιο και διάφανο πουκάμισο μέσα από το πορτοκαλί με χρυσοκοντυλιές ιμάτιο και κρατάει σφαίρα. Εικονίζονται σε στάση «contraposto».

¹³⁵ Εάν και κατά την παράδοση προέρχεται από παρόμοια ιταλική εικόνα που βρισκόταν σε εκκλησία της Ρώμης τον 15 αιώνα (Εικόνες της Κρητικής Τέχνης, 1993, 355, Chatzidakis, 1974, 200, υποσ. 106. Lymberopoulou, 2003, 240.), ωστόσο αποτελεί μετεξέλιξη της Οδηγήτριας η οποία κατείχε ιδιαίτερη θέση στην λατρεία των βυζαντινών και θεωρούνταν ότι φιλοτεχνήθηκε απευθείας από τον Άγιο Λουκά. Goffen, 1975, 509. Belting, 1994, 73-77. Βασιλάκη, 2000β, 143-145. Καλοκύρης, 1972, 60-62.

¹³⁶ Μπαλτογιάννη, 1994, 275.

¹³⁷ Chatzidakis, 1974β, 87-89.

¹³⁸ Μπαλτογιάννη, 1985, 33.

¹³⁹ Haustein-Bartsch, 2001, 140, υποσ. 29.

¹⁴⁰ Wulff-Alpatov, 1925, 226. Schweinfurth, 1930, 414.

εικόνα που κοσμούσε το ναό της Santa Maria della Consolazione στη Ρώμη¹⁴¹. Την άποψη αυτή βρίσκει σύμφωνη και η Αγγ. Λυμπεροπούλου¹⁴². Διαφορετική, όμως, άποψη εκφράζει η Χρ. Μπαλτογιάννη που υποστηρίζει ότι το θέμα είναι παλαιολόγιο¹⁴³.

Επιπλέον, στοιχεία τα οποία ήρθαν στο φως μέσα από τις αρχειακές πηγές επιβεβαιώνουν τη σύνδεση της βυζαντινής με την ιταλική τέχνη που παρατηρείται στις ιταλοκρητικές εικόνες, καλύπτοντας τις ανάγκες και της ορθόδοξης αλλά και της καθολικής πελατείας. Σε ένα τριπλό συμβόλαιο του 1499¹⁴⁴ καταγράφεται μια μεγάλη παραγγελία εικόνων με θέμα τη Θεοτόκο, κατά βάση *Madre della Consolazione*. Την παραγγελία ανέθεσαν δυο έμποροι, ο Giorgio Basejio και ο Petro Varsama, σε τρεις ζωγράφους σε καλλιτεχνικό εργαστήριο του Χάνδακα¹⁴⁵. Στην παραγγελία προσδιοριζόταν το είδος της ζωγραφικής εκτέλεσης *in forma latina* και *in forma greca* για ορισμένες από αυτές τις εικόνες και ονομαστικά για κάθε ζωγράφο¹⁴⁶. Σε όλες τις περιπτώσεις τα έργα θα εκτελούνταν βάσει υποδειγμάτων που θα παρουσίαζαν οι ζωγράφοι και σε διαφορετικές εικονογραφικές εκδοχές του θέματος. Τα στοιχεία που συνδέονται με τη *forma latina* και παραπέμπουν στη *Madre della Consolazione* αφορούν τη στάση και τα ενδύματα της Θεοτόκου, τα οποία ανάγονται σε ιταλικά πρότυπα και διαφοροποιούν την παράσταση από τη Βρεφοκρατούσα της βυζαντινής παράδοσης. Τα ενδύματα ακολουθούν τη στάση του σώματος και πτυχώνονται όπου χρειάζονται, ενώ το φως διαχέεται απαλά απομακρύνοντας τα από τη γραμμική πτυχολογία της βυζαντινής παράδοσης¹⁴⁷. Ιδιαίτερη έμφαση δίνεται στις οδηγίες σχετικά με τα χρώματα του μαφορίου της Θεοτόκου που συναντώνται στις ιταλικές μαντόνες του 14^{ου} και 15^{ου} αιώνα¹⁴⁸.

Η μεγάλη παραγωγή των εικόνων με θέμα τη Θεοτόκο που σημειώνεται την περίοδο αυτή έδωσε το όνομα «*Madonneri*»¹⁴⁹ στους ζωγράφους εκείνης της

¹⁴¹ Chatzidakis, 1974a, 200, υποσ. 106. Χατζηδάκη, 1983, 50.

¹⁴² Lympferopoulou, 2003, 240.

¹⁴³ Μπαλτογιάννη, 1994, 275-6, 283.

¹⁴⁴ Cattapan, 1972, 211-213, αρ. 6. Καζανάκη-Λάππα, 1993, 438.

¹⁴⁵ Cattapan, 1972, 214-215.

¹⁴⁶ Γκάρτζιου, 2012, 358-359.

¹⁴⁷ Γκάρτζιου, 2012, 359.

¹⁴⁸ Μπαλτογιάννη, 1985, 13.

¹⁴⁹ Βλ. Bettini, *La pittura di icone cretese – veneziana e i madonneri*, Padova, 1933. Chatzidakis, 1977. Οι «*Madonneri*» ήταν ζωγράφοι που ασχολούνται κυρίως με την παραγωγή εικόνων (χειρώνακτες).

περιόδου. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί ο μεγάλος Κρητικός ζωγράφος Νικόλαος Τζαφούρης στον οποίο αποδίδεται η δημιουργία της εικονογραφικής εκδοχής της *Madre della Consolazione*, σημειώνοντας τις πρωιμότερες απεικονίσεις (αρ. κατ. 1, 2, εικ. 1)¹⁵⁰. Τα έργα αυτά διαφέρουν από τα σύγχρονα ιταλικά διότι διατηρούν στοιχεία προερχόμενα από τη βυζαντινή παράδοση, όπως ο χρυσός κάμπος και η απόδοση των φυσιογνωμικών χαρακτηριστικών των μορφών που τονίζει το υπερβατικό στοιχείο.

Στην εκδοχή της *Madre della Consolazione* η Θεοτόκος εικονίζεται, δεξιοκρατούσα ή αριστεροκρατούσα, μέχρι τη μέση, μπροστά σε χρυσό βάθος να γέρνει προς το Χριστό ενώ στις περισσότερες παραλλαγές ακουμπάει το χέρι της στο γόνατό του. Είναι ενδεδυμένη με πορφυρό, χρυσοκέντητο μαφόριο που φέρει ψευδοκουφικά κοσμήματα στις παρυφές και διάφανο πέπλο δυτικού τύπου στο κεφάλι με χρυσή πόρπη μπροστά στο στήθος. Κρατάει στην αγκαλιά της το Θείο Βρέφος, το οποίο με έντονη αντικίνηση αποστρέφει το βλέμμα από τη Μητέρα Του και κοιτάζει προς το θεατή. Σε όλες τις παραλλαγές φοράει χιτώνα με κοντές χειρίδες, διάφανο πουκάμισο¹⁵¹ και ιμάτιο με χρυσοκονδυλιές που καλύπτει μόνο τον ένα ώμο του. Απεικονίζεται με το δεξί χέρι να ευλογεί ενώ με το αριστερό άλλοτε κρατάει μία ουράνια σφαίρα *alla maniera latina*, η οποία χωρίζεται σε τρία ημισφαίρια και φέρει σταυρό στην κορυφή, και άλλοτε κρατάει ειλητάριο, κλειστό ή ανοιχτό με αποσπάσματα από το ευαγγέλιο, σύμφωνα με τη βυζαντινή παράδοση και φέρει την επιγραφή: «Πνεῦμα κυρίου ἐπ' ἐμέ, οὗ εἵνεκεν ἔχρισέν με» (Ισαΐας 61:1)¹⁵². Συχνά η παραπάνω επιγραφή αντικαθίσταται από άλλη, όπως: «Μακάριοι οἱ ἀκούσαντες τὰς ὁδούς μου» (Παροιμ. 8:34).

Ο μεγάλος αριθμός των εικόνων της *Madre della Consolazione* έχει δώσει έργα άριστης ποιότητας αλλά όπως είναι φυσικό και ορισμένα λιγότερο αξιόλογα καλλιτεχνικά. Κυρίως τα έργα του 15^{ου}-16^{ου} αιώνα, προερχόμενα από το Νικόλαο Τζαφούρη αλλά και όσα έχουν πρότυπο τους έργα του συγκεκριμένου καλλιτέχνη, παρουσιάζουν άριστη ποιότητα ενώ με το πέρασμα του χρόνου διαπιστώνονται

Παρήγαγαν μαζί με εικόνες θρησκευτικού περιεχομένου (στην πλειονοψηφία εικόνες με τη Θεοτόκο) και τις πουλούσαν στις αγορές της Βενετίας.

¹⁵⁰ Chatzidakis, 1974, 184.

¹⁵¹ Για το συμβολισμό του εσωτερικού αυτού ενδύματος: Mouriki, 1991, 167-170.

¹⁵² Lymberopoulou, 2003, 242-243.

σημαντικές αλλαγές στην τεχνική που δείχνουν ότι εκλείπει κάθε στοιχείο καλλιτεχνικής ποιότητας¹⁵³. Σε όλα αυτά τα έργα διακρίνονται στοιχεία της βυζαντινής παράδοσης, όπως η ύπαρξη ειληταρίου στα χέρια του Βρέφους ή το άγγιγμα της Θεοτόκου στο γόνατο του Χριστού, στοιχεία που προέρχονται εικονογραφικά από τον τύπο της Παναγίας Οδηγήτριας. Ωστόσο, έχει παρατηρηθεί ότι το θέμα της Βρεφοκρατούσας για να μπορέσει να ανταποκριθεί στις απαιτήσεις της καθολικής πελατείας σε συνδυασμό με την εισροή νέων στοιχείων της ιταλικής τέχνης¹⁵⁴, υπέστη αρκετές αλλαγές. Το Θείο Βρέφος χάνει την αυστηρότητα της βυζαντινής παράδοσης και παρουσιάζεται πλέον χαρούμενο μέσα στην αγκαλιά της Μητέρας Του να παίζει ανέμελα αγνοώντας το μελλοντικό Πάθος.

Ακόμη μία εικονογραφική εκδοχή της Βρεφοκρατούσας που συναντάμε σε εικόνες, κυρίως του 15^{ου}–16^{ου} αιώνα, είναι η **Ένθρονη Θεοτόκος** (αρ. κατ. 19, 20, εικ. 21-26). Ο τύπος αυτός ακολουθεί τη βυζαντινή παράδοση και εικονογραφία ενώ στις περισσότερες εικόνες παρατηρείται η παρουσία εικονογραφικών και τεχνοτροπικών στοιχείων της βενετσιάνικης τέχνης του 15^{ου} αιώνα, όπως διαμορφώθηκε από τον Giovanni Bellini¹⁵⁵. Η Παναγία εικονίζεται καθισμένη σε μαρμάρινο θρόνο, με ή χωρίς ερεισίνωτο, έχοντας το βρέφος στην αγκαλιά της, ενώ πίσω δύο άγγελοι της τοποθετούν το στέμμα στο κεφάλι. Το βρέφος αποδίδεται άλλοτε καθιστό και άλλοτε σε ξαπλωμένη στάση, να κρατάει ειλητάριο με το ένα χέρι ενώ με το άλλο τραβάει την παρυφή του μαφορίου της Θεοτόκου. Η στάση της Παναγίας και το ειλητάριο στα χέρια του Βρέφους ανάγονται σε παλαιολόγεια πρότυπα του 14^{ου} αιώνα. Ωστόσο, η τοποθέτηση των αγγέλων που κρατάνε πέπλο και στέφουν την Παναγία (αρ. κατ. 19, εικ. 21), η κίνηση του Βρέφους που τραβά το μαφόριο και η τοποθέτηση βραχίονος τοπίου και ορίζοντα στο βάθος¹⁵⁶ (αρ. κατ. 19, εικ. 24), αποτελούν δείγματα της επίδρασης της δυτικής τέχνης.

Σε εικόνα του Μουσείου Μπενάκη (Γ 107) η Θεοτόκος εικονίζεται μέχρι τα γόνατα να κρατάει το Βρέφος στην αγκαλιά της (εικ. 24)¹⁵⁷. Δεν τοποθετείται θρόνος ούτε πλούσιες χρυσογραφίες στο μαφόριο της Παναγίας, λείπει το πέπλο που

¹⁵³ Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελούν οι εικόνες του Μουσείου της Ραβέννας, Angiolini-Martinelli, 1982, αρ. κατ. 39-50.

¹⁵⁴ Lazareff, 1938, 63.

¹⁵⁵ Βοκοτόπουλος, 1996-1997, 84-85, εικ. 4.

¹⁵⁶ *Icone di Puglia e Basilicata*, 1988, 142, αρ. 48.

¹⁵⁷ Μπαλτογιάννη, 1994, 301-303, αρ. 87, πιν. 175-177.

πορπώνεται μπροστά στο στήθος, ενώ το ειλητάριο που κρατάει το Βρέφος είναι ανοιχτό και φέρει την επιγραφή «ΜΑΚΑΡΙΟΙ ΟΙ ΦΥΛΑΚΚΟΝΤΕΣ ΤΑΚ ΟΔΟΥΣ ΜΟΥ». Πρόκειται για μια παραλλαγή με τη Θεοτόκο Βρεφοκρατούσα, η οποία παρουσιάζει ορισμένες ομοιότητες με την εικονογραφική εκδοχή της Ένθρονης Βρεφοκρατούσας και της *Madre della Consolazione*.

Ένα ακόμη εικονογραφικό θέμα γνωστό ήδη από τους παλαιοχριστιανικούς χρόνους, το οποίο όμως δεν απεικονίστηκε αρκετά στη βυζαντινή τέχνη¹⁵⁸ σε αντίθεση με τη δυτική που το ενσωμάτωσε στις σκηνές του καθημερινού βίου, είναι η **Παναγία Γαλακτοτροφούσα**¹⁵⁹ (αρ. κατ. 11-13, εικ. 10-11, 123). Εικονίζεται πάνω σε χρυσό βάθος καθισμένη να κρατάει το βρέφος στη δεξιά ή αριστερή πλευρά της και να το θηλάζει. Είναι ενδεδυμένη με δυτικού τύπου μαφόριο με χρυσοκοντυλίες που πορπώνεται μπροστά στο στήθος και φέρει εσωτερικά διάφανο πέπλο. Το Θείο Βρέφος φοράει έντονα χρυσογραφημένο ένδυμα. Από την απόδοση του εικονογραφικού αυτού θέματος λείπει κάθε στοιχείο της βυζαντινής παράδοσης, ενώ παρατηρούνται πλήθος άλλα στοιχεία της βενετσιάνικης ζωγραφικής, όπως η στάση των προσώπων και το μαλακό τους πλάσιμο που δείχνουν μία πιο οικεία και τρυφερή σχέση αφαιρώντας την αυστηρότητα που επιτάσσει η βυζαντινή τέχνη.

Ένα από τα πιο αγαπητά και διαδεδομένα θέματα της ιταλικής τέχνης του ύστερου μεσαίωνα αποτελεί η **Παναγία της Ταπεινότητας (*Madonna dell'Umiltà*)**¹⁶⁰ (αρ. κατ. 14, εικ. 70). Η επωνυμία δόθηκε με βάση το φραγκισκανό δόγμα κατά το οποίο η ταπεινότητα αποτελούσε ένα από τα βασικότερα στοιχεία του. Αποτελεί παραλλαγή του τύπου της Γαλακτοτροφούσας, αποδοσμένο με καθαρά δυτικό τρόπο, κατά τον οποίο η Παναγία κάθεται πάνω σε ημισφαιρικά αποδοσμένο λιβάδι με το Βρέφος στην αγκαλιά να θηλάζει. Η απεικόνιση αυτή παραπέμπει στον κεκλεισμένο κήπο του Άσματος Ασμάτων¹⁶¹ που σε συνδυασμό με την απουσία βασικών διακοσμητικών μοτίβων, όπως ημισέληνος και αστέρια, οδηγεί στη θεώρηση ότι πρόκειται για μια πιο απλή παρουσίαση του θέματος¹⁶². Ωστόσο, σε ένα άλλο

¹⁵⁸ Λόγω της πραγματικής απεικόνισης με νατουραλιστικό τρόπο. Lazareff, 1938, 27-36. Βασιλάκη, 2000β, 141-142.

¹⁵⁹ Réau, II, 96-97. Καλοκύρης, 1972, 59-60.

¹⁶⁰ Réau, II, 97-99.

¹⁶¹ Meiss, 1936, 448. Meiss, 1951, 140.

¹⁶² Meiss, 1936, 461-464.

σωζόμενο δείγμα παρουσιάζεται το ίδιο θέμα και συνδέεται με το Πάθος¹⁶³, αφού αποτελεί τμήμα τριπτύχου με βασικό θέμα τη Σταύρωση (εικ. 70)¹⁶⁴.

Στη βυζαντινή παράδοση και τέχνη η απεικόνιση της Παναγίας στον εικονογραφικό τύπο της Γλυκοφιλούσας αποτελεί ένα από τα πιο αγαπητά θέματα. Ήδη από τον 13^ο αιώνα η απεικόνιση συναντάται στην ιταλική τέχνη με ορισμένες διαφοροποιήσεις¹⁶⁵. Στον εικονογραφικό τύπο της **Γλυκοφιλούσας**¹⁶⁶ (αρ. κατ. 15-16, εικ. 14-19) χάνεται η αυστηρότητα της βυζαντινής τέχνης και δίνεται έμφαση στο συναισθηματικό κόσμο των προσώπων. Η Παναγία αποκτά τρυφερότητα εκφράζοντας το συναίσθημα της στοργής και της αγάπης. Στον εικονογραφικό αυτό τύπο τα δύο πρόσωπα, η Θεοτόκος και το Βρέφος, εικονίζονται σε έντονο ασπασμό. Φορούν ενδύματα που φέρουν χρυσοκοντυλιές και απεικονίζονται μπροστά από χρυσό κάμπο. Η ευρεία διάδοση του θέματος που παρουσιάζεται αυτούσιο σε μεγάλο αριθμό εικόνων του 15^{ου}-16^{ου} αιώνα οδηγεί στον ισχυρισμό ότι ακολουθούσε ένα ανθίβολο που λειτουργούσε ως πρότυπο.

Από την άλλη πλευρά, στην εικονογραφία των εικόνων της περιόδου αυτής χρησιμοποιήθηκε και ένας καθαρά δυτικός εικονογραφικός τύπος, στον οποίο η Παναγία έχει το ρόλο της μεσολαβήτριας και προστάτιδας των ανθρώπων. Πρόκειται για την **Παναγία του Ελέους ή *Madonna della Misericordia***¹⁶⁷ (αρ. κατ. 17, 18). Εδώ η Παναγία απεικονίζεται σε στάση προσκύνησης να περικλείει στο μανδύα της και να προστατεύει πλήθος μικροσκοπικών πιστών. Την εικόνα αυτή τη συναντάμε συνήθως σε λάβαρα, αναθηματικούς πίνακες ή και πιο σπάνια σε εικόνες και σχετίζεται με την ανάγκη των πιστών για προστασία. Σύμφωνα με την Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου και με βάση τις αρχαιακές πηγές στο Χάνδακα η *Misericordia* συνδέθηκε με τη συντεχνία των ναυτικών και έφερε την επωνυμία “*La Misericordia*”¹⁶⁸.

¹⁶³ Ο.π., 453.

¹⁶⁴ Πρόκειται για το τρίπτυχο των Sotheby's.

¹⁶⁵ Lazareff, 1938, 41.

¹⁶⁶ Réau, II, 95-96. Καλοκύρης, 1972, 67-68.

¹⁶⁷ Réau, II, 112-118. Καλοκύρης, 1972, 71. Belting, 1994, 254-358.

¹⁶⁸ Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου, 1981, 125.

4.1.2 Η Θεοτόκος με το Βρέφος και αγίους

Πολλές ιταλοκρητικές εικόνες απεικονίζουν την Παναγία με το Βρέφος και αγίους¹⁶⁹ προερχόμενους κατά βάση από τη ρωμαιοκαθολική Εκκλησία. Η επιλογή αυτή βασίζεται στην ευρεία διάδοση των θαυματουργικών τους ιδιοτήτων που είχε ως αποτέλεσμα να λατρεύονται και από τους καθολικούς και από τους ορθόδοξους πιστούς, και από την άλλη καθοριζόταν και από τις προτιμήσεις της πελατείας. Ωστόσο, σε ορισμένες εικόνες παρατηρείται η εικονογράφηση αγίων της ορθόδοξης Εκκλησίας ακολουθώντας πιστά τη βυζαντινή παράδοση (αρ. κατ. 6-10, 13-16, 20, εικ. 4, 6, 7, 9, 19, 78-91).

Την κυρίαρχη θέση στις εικόνες αυτές καταλαμβάνει ο **Άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος**¹⁷⁰ (αρ. κατ. 8, εικ. 79, 81-3, 85, 86, 91, 92 α, β), ο οποίος λόγω του κηρύγματος του λατρευόταν σε όλη την Οικουμένη και κατείχε σημαντική θέση στη χριστιανική λατρεία. Εικονογραφικά απεικονίζεται με όμοιο τρόπο και στη βυζαντινή αλλά και στη δυτική τέχνη. Αποδίδεται όρθιος, γενειοφόρος, αποστεωμένος ως ερημίτης να στέκεται δίπλα στην Παναγία με το Βρέφος, φορώντας μηλωτή και κρατώντας στο ένα χέρι σταυρό και ειλητάριο που φέρει την επιγραφή “*Ecce Agnus Dei*”(= Ίδε ο αμνός του Θεού) ενώ με το άλλο να υποδεικνύει το Χριστό. Είναι στραμμένος κατά βάση προς την Παναγία και το Βρέφος. Ορισμένες φορές απεικονίζεται φτερωτός, όπως ο ευρέως διαδεδομένος βυζαντινός τύπος του «Αγγέλου της Ερήμου» (εικ. 92 α, β).

Στις εικόνες αυτές ο Ιωάννης ο Πρόδρομος συνοδεύει άλλοτε την Παναγία Ένθρονη Βρεφοκρατούσα, άλλοτε την Παναγία Γλυκοφιλούσα και σε αρκετές συναντάται η Παναγία στον τύπο της *Consolazione*. Εικονίζεται είτε ως μεμονωμένος άγιος (εικ. 79), είτε μαζί με άλλους αγίους (εικ. 81, 82, 85, 86, αρ. κατ. 8). Το εικονογραφικό αυτό σχήμα απεικονίζεται και σε πίνακες και σε τρίπτυχα μεγάλων διαστάσεων. Παράδειγμα αποτελεί η εικόνα με την Αγία Αικατερίνη της Αλεξανδρείας (εικ. 85, 86), ενώ υπάρχει ένα σωζόμενο έργο με τον Άγιο Ιωάννη και τον Άγιο Σεβαστιανό (εικ. 87). Επίσης, χαρακτηριστικό είναι των μεγάλων

¹⁶⁹ Για την εικονογραφία των αγίων: LCI, 5-8.

¹⁷⁰ Réau, II, 431-441.

διαστάσεων έργο του Ιωάννη Περμενιάτη, με τον Άγιο Ιερώνυμο, τον Άγιο Ανδρέα και τον Άγιο Αυγουστίνο (αρ. κατ. 8).

Ο Άγιος Ιωσήφ¹⁷¹ (εικ. 83, 84) εικονίζεται ως πρόσωπο στη βυζαντινή τέχνη. Ο ρόλος του στην εικονογραφία κατέχει δευτερεύουσα θέση μέχρι και τον 15^ο αιώνα. Η κατάσταση αυτή διαφοροποιείται κυρίως τον 16^ο αιώνα (συγκεκριμένα με τη Σύνοδο του Τρέντο) όπου πλέον αποκτά φήμη και απεικονίζεται μαζί με την Παναγία και το Χριστό αποκτώντας σημαντικό ρόλο. Υπήρξε προστάτης των εργατών, κυρίως ξυλουργών και μαραγκών λόγω του επαγγέλματος του, αλλά και προστάτης της οικογένειας ως ο πατέρας του Χριστού.

Εικονογραφικά αποδίδεται ηλικιωμένος, με λευκά μαλλιά και γένια κατά βάση σε στάση προσευχής ή να στηρίζεται στη βακτηρία του. Συναντάται δίπλα στην Παναγία στον τύπο της *Madre della Consolazione* μαζί με τον Άγιο Ρόκκο σε εικόνα του 16^{ου} αιώνα¹⁷² αλλά και με την Αγία Αικατερίνη σε εικόνα του Museo Diocesano (Brescia) που συνθέτει το διπλό σχήμα της Αγίας Οικογένειας και των Μυστικών Αρραβώνων. Την μορφή του Αγίου Ιωσήφ συναντάμε πλάι στην Παναγία σε εικόνες του 16^{ου} αιώνα που φέρουν ως κεντρικό θέμα τη Μνηστεία της Αγίας Αικατερίνης συνθέτοντας το σχήμα της Αγίας Οικογένειας (εικ. 84, 86, 87). Επίσης, απαντά ως συμπληρωματικό πρόσωπο στις παραστάσεις της Προσκύνησης των Μάγων (αρ. κατ. 24, εικ. 36-40), όπου συνοδεύει την Παναγία ή προσκυνά το Βρέφος, αλλά και σε αυτή της Γέννησης (εικ. 41, 93-95) που εικονίζεται στο έδαφος σε στάση περισυλλογής.

Οι Απόστολοι του Χριστού, Πέτρος¹⁷³ και Παύλος¹⁷⁴ (εικ. 30, 32, 92, 96-98), εικονίζονται σε όλες τις ιταλοκρητικές απεικονίσεις με βάση τη βυζαντινή τέχνη και παράδοση. Συγκεκριμένα, ο Άγιος Πέτρος παριστάνεται ηλικιωμένος με λευκά μαλλιά και κοντή γενειάδα να κρατά τα κλειδιά του Παραδείσου, ενώ ο Άγιος Παύλος αποδίδεται φαλακρός με κοντή, καστανή γενειάδα με το ξίφος στο χέρι. Συνοδεύουν είτε ως μεμονωμένοι Άγιοι την Παναγία Βρεφοκρατούσα, Ένθρονη ή της *Consolazione*, (εικ. 30, 98) είτε στο εικονογραφικό επεισόδιο του Ασπασμού τους

¹⁷¹ Réau, II, 752-759. Cattabiani, 2004, 545-550.

¹⁷² Δημοπρασία Christie's, 2000, λαχνός 201.

¹⁷³ Réau, III, 1076-1100.

¹⁷⁴ Ο.π., 1039-1050.

πριν το μαρτύριο (εικ. 92, 97) και συναντούνται περισσότερο σε τρίπτυχα του 16^{ου} αιώνα. Η απεικόνιση αυτή συνδέεται με τη Σύνοδο Φερράρας-Φλωρεντίας που επέφερε την καθιέρωση ειρήνης και κατά συνέπεια την άρση του Σχίσματος των δύο Εκκλησιών¹⁷⁵. Το εικονογραφικό αυτό μοτίβο, που αναπαρήγαγαν οι ζωγράφοι του 15^{ου} και 16^{ου} αιώνα, αποδίδεται στο ζωγράφο Άγγελο Ακοτάντο, συνδέεται με τις προετοιμασίες της Συνόδου και συμπίπτει χρονικά με την επίσκεψη του στην Κωνσταντινούπολη για το σκοπό αυτό¹⁷⁶. Παράλληλα, οι δύο Άγιοι απαντώνται σε απεικονίσεις χωρίς την παρουσία της Παναγίας, χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η εικόνα με τον Άγιο Πέτρο, Παύλο και Φραγκίσκο (εικ. 96).

Σε αντίθεση με την απόδοση των Αγίων Πέτρου και Παύλου και τη σύνδεση τους με την καθολική Εκκλησία, ο **Άγιος Ανδρέας**¹⁷⁷ αποδίδεται κατά τη βυζαντινή τέχνη και αποτελεί σύμβολο της Ορθοδοξίας (αρ. κατ. 8, εικ. 32, 99). Παριστάνεται ηλικιωμένος, με λευκά μαλλιά και γένια, να κρατά το σταυρό, σύμβολο του μαρτυρίου του. Εικονίζεται μαζί με τους Αγίους Ιερώνυμο, Ιωάννη και Αυγουστίνο να πλαισιώνουν τη Θεοτόκο στην εικονογραφική εκδοχή της *Madre della Consolazione* (αρ. κατ. 8). Πρόκειται για έργο του Ιωάννη Περμενιάτη και χρονολογείται τον 16^{ου} αιώνα. Την απεικόνιση του Αγίου Ανδρέα σώζει φύλλο τριπτύχου που αποδίδεται στον ζωγράφο Νικόλαο Τζαφούρη ή στο εργαστήριο του (εικ. 99).

Σημαντική, επίσης, θέση στη θεματολογία κατέχουν οι μοναχοί, η εικονογραφία των οποίων συνδέεται με τα εκάστοτε μοναστικά τάγματα. Κυρίαρχη μορφή αποτελεί ο **Άγιος Φραγκίσκος της Ασίζης**¹⁷⁸ (αρ. κατ. 6, 20, 21, εικ. 32, 33, 93, 95, 96, 100-107). Λατρευόταν ιδιαίτερα στη Βενετία ενώ μέσω των κρητικών εποίκων εισχώρησε και στους κόλπους των ορθόδοξων πιστών. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η ανέγερση του ναού προς τιμήν του στο Χάνδακα της βενετοκρατούμενης Κρήτης, τον οποίο επισκέπτονταν πλήθος πιστών την ημέρα της εορτής του για να προσευχηθεί και να ζητήσει να θεραπευτεί από την ασθένεια που τον ταλαιπωρούσε¹⁷⁹. Ομοίως, η

¹⁷⁵ Μπαλτογιάννη, 1985, 95. Vassilaki M., «A cretan icon in the Ashmolean: the embrace of Peter and Paul», JÖB 40, (1990), 405-422, εικ. 1.

¹⁷⁶ Constantoudaki-Kitromilides, 2003, II, 499-508.

¹⁷⁷ Réau, III, 77-84.

¹⁷⁸ Réau, II, 516-529.

¹⁷⁹ Η εικονογράφηση του συνδέεται με τον ομώνυμο ναό στον Χάνδακα. *Holy Image Holy Space*, αρ. 54, 137.

απεικόνιση του Αγίου Φραγκίσκου της Ασίζης απαντά και σε τοιχογραφικά σύνολα της Κρήτης από τα τέλη του 14^{ου} αιώνα, στις τοιχογραφίες της Παναγίας στο Σκλαβεροχώρι¹⁸⁰, αλλά και τον 15^ο αιώνα σε αρκετούς ορθόδοξους ναούς¹⁸¹. Παριστάνεται με μοναχικό ένδυμα και κουρά, με τα στίγματα των πληγών του εσταυρωμένου που δέχθηκε σε όραμά του, ενώ στη μέση είναι ζωσμένος με κορδόνι που φέρει τρεις κόμπους, έναν για κάθε έναν όρκο της Πενίας, της Παρθενίας και της Υπακοής. Με το δεξί χέρι κρατά κλειστό δερματόδετο βιβλίο, ενώ με το αριστερό κρατά χρυσό σταυρό. Η παρουσία του Αγίου της Ασίζης, με τα στίγματα και το σταυρό στο χέρι σηματοδοτεί την ιδέα του πάθους η οποία διαχέεται στο πρόσωπο.

Εικονίζεται είτε μόνος του με την Παναγία Βρεφοκρατούσα στην εικονογραφική εκδοχή της *Madre della Consolazione*, με μοναδικό παράδειγμα αυτού του σχήματος το έργο του Νικολάου Τζαφούρη του 15^{ου} αιώνα (αρ. κατ. 6), είτε μαζί με άλλους αγίους πλάι στην Παναγία Ένθρονη Βρεφοκρατούσα, όπως σε πίνακα μεγάλων διαστάσεων έργο του Νικολάου Ρίτζου (αρ. κατ. 20) και σε πίνακα με κεντρικό θέμα την Παναγία Πλατυτέρα (εικ. 103). Επίσης, μαζί με τον Άγιο Δομίνικο πλαισιώνει το θέμα της Κοίμησης της Θεοτόκου σε έργο του 15^{ου} αιώνα του ζωγράφου Νικολάου Ρίτζου (εικ. 102). Ενώ σε αρκετές απεικονίσεις απαντά ως μεμονωμένη μορφή με άλλους αγίους χωρίς την παρουσία της Παναγίας (εικ. 96, 104) ή δεχόμενος τα στίγματα, σκηνή που προέρχεται από το γνωστό επεισόδιο του βίου του (εικ. 95, 100, 101, 107). Μάλιστα αυτό το εικονογραφικό σχήμα κατάγεται από την ιταλική ζωγραφική της κεντρικής και βόρειας Ιταλίας του 14^{ου}-15^{ου} αιώνα¹⁸², και επαναλαμβάνεται πανομοιότυπα και σε άλλα έργα της ίδιας περιόδου.

Λιγότερο δημοφιλής στην εικονογραφία των ιταλοκρητικών εικόνων ήταν ο **Άγιος Δομίνικος**¹⁸³ (εικ. 96, 102). Ίδρυσε το δεύτερο μεγαλύτερο μοναστικό τάγμα και έγινε γνωστός στη βενετοκρατούμενη Κρήτη, κυρίως στο Χάνδακα γύρω από το ναό του Αγίου Πέτρου του Μάρτυρα¹⁸⁴. Η απεικόνιση του εικονογραφικά αλλά και η τεχνοτροπική του απόδοση συνδέεται με την τέχνη των βενετσιάνων του 15^{ου} αιώνα και βασίζεται σε πρότυπα κατά βάση δυτικά. Εικονίζεται πάντα μαζί με τον Άγιο

¹⁸⁰ Μπορμπουδάκης, 1991, 390, πίν. 203α.

¹⁸¹ Λασσιθιωτάκης, 1981, 146.

¹⁸² Kaftal, 1978, 327 κ. ε., εικ. 397.

¹⁸³ Réau, III, 391-397.

¹⁸⁴ Gerola, 1993, 125.

Φραγκίσκο και είναι ενδεδυμένος με το ράσο των δομινικανών. Φοράει λευκό χιτώνα και μαύρο μανδύα ενώ στα χέρια κρατά τα σύμβολα του δόγματος που πρέσβευε, βιβλίο και λευκό κρίνο. Απεικονίζεται μαζί με τον Άγιο Φραγκίσκο σε εικόνα που φέρει κεντρικό θέμα την Κοίμηση της Θεοτόκου (εικ. 102) αλλά και μαζί με άλλους αγίους χωρίς την παρουσία της Παναγίας (εικ. 96).

Αξίζει να σημειωθεί ότι σε πίνακα μεγάλων διαστάσεων, έργο του Ανδρέα Ρίτζου, συναντάται ένας ακόμη δομινικανός άγιος. Πρόκειται για τον **Άγιο Vincenzo Ferrer**¹⁸⁵ που μαζί με τον Άγιο Φραγκίσκο συνοδεύουν την Παναγία Ένθρονη Βρεφοκρατούσα (αρ. κατ. 20). Είναι ενδεδυμένος με το ράσο των δομινικανών, στοιχείο που οδήγησε στην εσφαλμένη απόδοση του στον Άγιο Δομίνικο. Κρατάει στο ένα χέρι ανοιχτό βιβλίο με την επιγραφή “*timete deum et date illi honorem quia venit hora judicis ejus*”(Αποκάλ, ιδ΄. 7) και με το άλλο υποδεικνύει τη δόξα με τον Ιησού.

Στην εικονογραφία των εικόνων της περιόδου αυτής συχνά εικονογραφούνται και ερημίτες άγιοι. Μεταξύ αυτών, ο πιο αγαπητός και δημοφιλής υπήρξε ο **Άγιος Ιερώνυμος**¹⁸⁶ (αρ. κατ. 8, 18, 21, εικ. 32, 92, 95, 98, 103, 106, 108-111), ο οποίος λόγω της πολυμάθειας του εισήλθε στους κόλπους των λογίων και ουμανιστών, αλλά και λόγω της ευσπλαχνίας του στο επεισόδιο από το βίο του με το λιοντάρι έγινε ιδιαίτερα αγαπητός στα κατώτερα κοινωνικά στρώματα¹⁸⁷. Ο Άγιος Ιερώνυμος ήταν εκείνος που βρισκόμενος στην έρημο μετανόησε και αποτέλεσε πρότυπο πίστης και λατρείας για κάθε πιστό. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα να αποτυπώνεται σε εικόνες οικιακής χρήσης για ιδιωτική λατρεία και προσευχή. Από την άλλη, η ενασχόληση του με τη μετάφραση των Γραφών στη λατινική γλώσσα αποτέλεσε συνδετικό κρίκο της ένωσης των δύο Εκκλησιών κάνοντας τον σύμβολο ειρήνης και συμφιλίωσης.

Ωστόσο, λόγω της μεγάλης του απήχησης στους πιστούς εικονογραφείται σε πλήθος εικόνων. Συχνά εικονίζεται μαζί με άλλους αγίους να πλαισιώνουν την Παναγία, όπως σε εικόνα με τη *Madre della Consolazione* και τους Αγίους Αυγουστίνο, Ιωάννη και Ανδρέα έργο του Ιωάννη Περμενιάτη (αρ. κατ. 8), αλλά και την Παναγία *Misericordia* μαζί με την Αγία Αικατερίνη της Αλεξανδρείας (αρ. κατ.

¹⁸⁵ Réau, III, 1330-1332.

¹⁸⁶ Réau, III, 101-115.

¹⁸⁷ Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου, 1998, 205.

18). Ο Άγιος εδώ εικονίζεται με βάση την ιταλική τέχνη, όπως αυτή έχει διαμορφωθεί από τον Giovanni Bellini και τον Crivelli. Συνήθως παριστάνεται όρθιος, με ενδύματα καρδινάλιου, κρατώντας τα χαρακτηριστικά σύμβολα, όπως βιβλίο και ομοίωμα ναού ή και συνοδευόμενος από λέοντα. Επίσης, απεικονίζεται σε εικόνες, πίνακες αλλά και σε φύλλα τριπτύχου, στον ίδιο εικονογραφικό τύπο μαζί με άλλους Αγίους χωρίς την παρουσία της Θεοτόκου (αρ. κατ. 21, εικ. 32, 108, 110). Συχνά συναντάται στον τύπο του μετανοούντος ερημίτη σε παραστάσεις τριπτύχων (εικ. 109) αλλά και σε ένα συνδυασμό και των δύο παραπάνω απεικονίσεων, δηλαδή του καρδινάλιου ερημίτη, να αφαιρεί το αγκάθι από το πέλμα του λέοντα (εικ. 111). Στην απεικόνιση αυτή διακρίνεται ένα αναλόγιο με ανοιχτό βιβλίο για να τονιστεί η ευρυμάθεια του και η ενασχόληση του με τη μετάφραση των Γραφών.

Σε αρκετές εικόνες μαζί με τον Άγιο Ιερώνυμο εικονίζεται και ο **Άγιος Αυγουστίνος**¹⁸⁸ (αρ. κατ. 8, 13, 22, εικ. 6, 91, 98, 108). Θεωρείται ο πατέρας της Ρωμαιοκαθολικής Εκκλησίας, προστάτης των θεολόγων και των τυπογράφων. Υπήρξε ιδιαίτερα αγαπητός στους καθολικούς. Αποδίδεται ως επίσκοπος να κρατά την αρχιερατική ράβδο, που μαζί με άλλους αγίους πλαισιώνουν την Παναγία *Consolazione* ή και την Παναγία Γαλακτοτροφούσα, όπως στα έργα του Ιωάννη Περμενιάτη του 16^{ου} αιώνα (αρ. κατ. 8, 13). Επίσης, στη σκηνή της Ιερής Συνομιλίας πλαισιώνει μαζί με τον Άγιο Ιωάννη την Παναγία Ένθρονη Βρεφοκρατούσα (αρ. κατ. 22). Τέλος την παρουσία του Αγίου Αυγουστίνου συναντάμε και σε εικόνες ή φύλλα τριπτύχου ως μεμονωμένο Άγιο (εικ. 98, 108). Σε όλα τα σωζόμενα δείγματα ακολουθείται ο ίδιος εικονογραφικός τύπος που πολλές φορές δεν μπορεί εύκολα να οδηγήσει στην ταύτιση του αγίου με τον Αυγουστίνo αλλά με κάποιον από τους επισκόπους.

Ιδιαίτερα αγαπητοί στην καθολική Εκκλησία υπήρξαν οι Άγιοι **Στέφανος**¹⁸⁹ και **Λαυρέντιος**¹⁹⁰. Εικονογραφικά και οι δύο παρουσιάζουν αρκετές ομοιότητες, ως προς τα χαρακτηριστικά του προσώπου και της ενδυμασίας τους, που πολλές φορές θα μπορούσαν να οδηγήσουν σε σύγχυση για το διαχωρισμό τους. Εικονίζονται και οι δύο νέοι και αγένειοι με τη χαρακτηριστική ενδυμασία του διακόνου. Ο Άγιος

¹⁸⁸ Réau, III, 149-156.

¹⁸⁹ Réau, III, 444-450.

¹⁹⁰ Ο.π., 787-793.

Λαυρέντιος απεικονίζεται να κρατάει τα σύμβολα του μαρτυρίου του, τον κλάδο φοίνικα και την εσχάρα, ενώ είναι ενδεδυμένος με κόκκινο χιτώνα που διακοσμείται με χρυσογραφημένα κοσμήματα. Χαρακτηριστική είναι η εικόνα που στέκεται δίπλα στην Παναγία *Consolazione* που φυλάσσεται στο Εθνικό Μουσείο της Ραβέννας (εικ. 78). Ο Άγιος Στέφανος επίσης εικονίζεται να κρατά ένα θυμιατήρι και το ευαγγέλιο και παριστάνεται να πλαισιώνει μαζί με το Λαυρέντιο την Παναγία Βρεφοκρατούσα (Ένθρονη ή *Consolazione*). Το εικονογραφικό αυτό σχήμα συναντάται σε τρίπτυχα και πολύπτυχα (εικ. 97, 103).

Επιπλέον, σε ιταλοκρητικές εικόνες της περιόδου αυτής επιλέγονται για εικονογράφηση και άγιοι πολιούχοι ή προστάτες πόλεων, όπως ο **Άγιος Αδάμ** πολιούχος της Guglionesi που εικονίζεται μαζί με τον Άγιο Ιωάννη και την *Pietà* να πλαισιώνουν την Παναγία Ένθρονη Βρεφοκρατούσα (εικ. 27), αλλά και ο **αββάς Bertario** πλάι στην Παναγία *della Consolazione* ως προστάτης της πόλης Montecassino (αρ. κατ. 7). Ο εικονογραφικός τύπος που ακολουθείται και στις δύο αυτές εικόνες βασίζεται σε έργα ιταλών ζωγράφων και ιδιαίτερα του εργαστηρίου του Carlo Crivelli.

Από την εικονογράφηση των ιταλοκρητικών εικόνων δεν λείπουν οι μοναχικοί άγιοι, από τους οποίους κυρίαρχη θέση κατέχει ο **Άγιος Βενέδικτος**¹⁹¹ (εικ. 93, 108). Εικονίζεται γενειοφόρος να φορά το μαύρο κουκούλιο των Βενεδικτίνων και να κρατάει κλειστό βιβλίο και ράβδο. Ενώ εικονογραφείται μαζί με άλλους αγίους να πλαισιώνουν την Παναγία (παράδειγμα αποτελεί τρίπτυχο του Ανδρέα Ρίτζου με κεντρικό θέμα τη σκηνή της Γέννησης, εικ. 93), εντοπίζεται και σε εικόνες ως μεμονωμένος άγιος χωρίς την παρουσία Της, παράδειγμα αποτελεί η εικόνα με τους τρεις αγίους της δυτικής Εκκλησίας (εικ. 108).

Ιδιαίτερα αγαπητός στην ελληνική κοινότητα της Βενετίας υπήρξε ο **Άγιος Νικόλαος**¹⁹² (εικ. 29, 32, 91, 103, 112). Εάν και ο εικονογραφικός του τύπος έχει αποκρυσταλλωθεί με βάση τη βυζαντινή παράδοση και τέχνη, παρατηρείται, ειδικά μετά τη μεταφορά των λειψάνων του στο Bari, η καθιέρωση του δυτικού τύπου που θέλει τον άγιο να κρατάει τις τρεις σφαίρες χρυσού που προέρχονται από το επεισόδιο της *Legenda Aurea*. Απεικονίζεται μαζί με την Αγία Αικατερίνη στην

¹⁹¹ Réau, III, 196-203. Cattabiani, 2004, 141-151.

¹⁹² Réau, III, 976-986.

εικόνα της Παναγίας *Misericordia* (εικ. 29), αλλά και μαζί με άλλους αγίους να πλαισιώνουν την Παναγία Βρεφοκρατούσα ή ευαγγελικές σκηνές (εικ. 29, 32, 91, 103). Ιδιαίτερη είναι η εικόνα που φέρει ως κεντρικό θέμα τη *Madre della Consolazione* και στο πλαίσιο αγίους, η οποία φυλάσσεται στο μουσείο Sartorio στην Τεργέστη (εικ. 112).

Από τους ιαματικούς αγίους στην εικονογράφηση των ιταλοκρητικών εικόνων επιλέγονται κατά βάση ο **Άγιος Σεβαστιανός**¹⁹³ και **Ρόκκος**¹⁹⁴ (αρ. κατ. 9, εικ. 7, 28, 82, 90). Η λατρεία τους ήταν ιδιαίτερα διαδεδομένη στους καθολικούς της Βενετίας, λόγω των επιδημιών και κυρίως της βουβωνικής πανώλης που από τον 14^ο έως και τον 18^ο αιώνα μάζιζε την Ευρώπη και ήταν διαδεδομένη και σε πολλές περιοχές της Ιταλίας καθώς επίσης και στη βενετοκρατούμενη Κρήτη. Ο Άγιος Σεβαστιανός αποδίδεται εικονογραφικά ημίγυμνος, δεμένος σε κορμό δέντρου να δέχεται βέλη στο σώμα του. Ένας εικονογραφικός τύπος που έχει παγιωθεί και ακολουθείται στις περισσότερες σωζόμενες εικόνες. Εικονογραφείται πάντα μαζί με τον Άγιο Ρόκκο να πλαισιώνουν την Παναγία, όπως σε εικόνα με την Παναγία της *Consolazione* έργο του Ιωάννη Περμενιάτη (αρ. κατ. 9), ή την Παναγία Γαλακτοτροφούσα εικόνα που φυλάσσεται στο Εθνικό Μουσείο της Ραβέννας (εικ. 90), ή την Παναγία Βρεφοκρατούσα σε τρίπτυχο του Michele Greco da Valona (εικ. 28). Επίσης, συναντάται μαζί με τον Άγιο Ιωάννη και την Παναγία της *Consolazione* (εικ. 82). Τέλος, σε τρίπτυχο μεγάλων διαστάσεων απεικονίζεται μαζί με άλλους αγίους να πλαισιώνουν την Παναγία Βρεφοκρατούσα (εικ. 91). Ο Άγιος Ρόκκος αποδίδεται εικονογραφικά, με βάση τα πρότυπα των βενετσιάνικων εργαστηρίων του 15^{ου} αιώνα, να φορά την ενδυμασία του προσκυνητή με το πλατύγυρο καπέλο και την κάπα. Κρατά με το ένα χέρι τη βακτηρία και με το άλλο υποδεικνύει την πληγή της πανώλης στο πόδι του. Εντοπίζεται σε εικόνες με κεντρικό θέμα τη Θεοτόκο πάντα με την παρουσία του Αγίου Σεβαστιανού και σπάνια μαζί με κάποιον άλλο άγιο. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η εικόνα της Παναγίας *Consolazione* με τον Άγιο Ρόκκο και τον Ιωσήφ (εικ. 83), ενώ σε εικόνα της Παναγίας Γλυκοφιλούσας εικονίζεται ο Άγιος Ρόκκος μόνος του (εικ. 19).

¹⁹³ Réau, ό.π., 1190-1199.

¹⁹⁴ Réau, ό.π., 1155-1191.

Αξιοσημείωτη είναι η παρουσία των γυναικείων αγίων στις απεικονίσεις των ιταλοκρητικών έργων με κεντρικό θέμα τη Θεοτόκο, με κυρίαρχες την **Αγία Αικατερίνη Αλεξανδρείας**¹⁹⁵ (αρ. κατ. 18, εικ. 7, 29, 33, 81, 84-89, 112, 113) και την **Αγία Αγνή**¹⁹⁶ (εικ. 114). Στη Βενετία η λατρεία της Αγίας Αικατερίνης συνδέθηκε με τη λατρεία ενός ακόμη αγίου από την Αλεξάνδρεια, του Αγίου Μάρκου, και πέρασε και στο βενετοκρατούμενο Χάνδακα, όπου ιδρύθηκε το μετόχι της ομώνυμης σιναϊτικής μονής. Πολλές από τις εικόνες που φιλοτεχνήθηκαν προορίζονταν για τη μονή και αποτελούσαν αναθήματα των πιστών. Παρόλο που η Αγία Αικατερίνη λατρευόταν ιδιαίτερα από τους ορθόδοξους, στην εικονογράφηση των ιταλοκρητικών εικόνων δεν ακολουθήθηκε ο βυζαντινός αποκρυσταλλωμένος τύπος αλλά προτιμήθηκαν από τους καλλιτέχνες της περιόδου αυτής βενετσιάνικα πρότυπα. Έτσι παρατηρούνται ορισμένες βασικές διαφορές στην εικονογράφηση της, όπως απουσία θρόνου και η απόδοση των φυσιογνωμικών χαρακτηριστικών της. Εικονίζεται σε όρθια στάση να κρατά κλαδί φοινικιάς, σταυρό και το σπασμένο οδοντωτό τροχό του μαρτυρίου της. Σε αρκετές εικόνες εικονογραφείται το επεισόδιο των Μυστικών Αρραβώνων, που ακολουθεί την διήγηση του Jacopo da Voragine¹⁹⁷.

Συχνά η Αγία Αικατερίνη εικονίζεται με την Παναγία της *Consolazione* (εικ. 81, 84-7) και τον Άγιο Ιωάννη, ενώ ιδιαίτερο παράδειγμα αποτελεί η εικόνα με κεντρικό θέμα την Παναγία της *Consolazione* και άλλους αγίους εικονισμένους στο πλαίσιο της (εικ. 112). Επίσης, την Αγία Αικατερίνη την συναντάμε μαζί με τη Λουκία να πλαισιώνουν την Παναγία Γαλακτοτροφούσα (εικ. 88, 89), και με τον Άγιο Ιερώνυμο ή το Νικόλαο την Παναγία της *Misericordia* (αρ. κατ. 18). Η παρουσία της Παναγίας, Ένθρονης ή Βρεφοκρατούσας, μαζί με την Αγία Αικατερίνη συναντάται και σε εικόνες που φέρουν ως θέμα τους Μυστικούς Αρραβώνες (εικ. 7, 84, 87). Ενώ η ίδια απεικονίζεται ή ως μεμονωμένη μορφή, σε εικόνα του Ιωάννη Περμενιάτη (εικ. 113), ή μαζί με την Παναγία και το Χριστό παραλλάσσοντας το γνωστό σχήμα της Δέησης με τον Ιωάννη. Τέλος, η Αγία εικονίζεται μαζί με τον Άγιο Φραγκίσκο στη σκηνή της Ιερής Συνομιλίας με την Παναγία καθισμένη σε θρόνο να κατέχει κυρίαρχη θέση.

¹⁹⁵ Réau, III, 262-272.

¹⁹⁶ Ο.π., 33-38.

¹⁹⁷ Voragine, 1998, 662, σημ. 1.

Η Αγία Λουκία (αρ. κατ. 16, εικ. 89) ξεκίνησε να λατρεύεται στη Βενετία κυρίως μετά τη μεταφορά των λειψάνων της το 1204 όταν ο Enrico Dandolo κατέκτησε την Πόλη¹⁹⁸. Εικονογραφικά ακολουθεί τα βενετσιάνικα πρότυπα, κατά τα οποία παριστάνεται να κρατά το κλαδί του μαρτυρίου της και σε ένα δίσκο τους οφθαλμούς της. Εντοπίζεται σε εικόνες μαζί με άλλους αγίους και κεντρικό θέμα την Παναγία. Πιο συγκεκριμένα σε εικόνα του Εθνικού Μουσείου Ραβέννας μαζί με την Αγία Αικατερίνη πλαισιώνουν την Παναγία Γαλακτοτροφούσα (εικ. 89), ενώ σε εικόνα με την Παναγία Γλυκοφιλούσα εικονίζεται μαζί με τον Ιωάννη σε μικρή ηλικία (αρ. κατ. 16).

4.1.3 Η Θεοτόκος με το Χριστό

Ένα θέμα που εικονογραφικά αποτέλεσε δημιούργημα της ιταλοκρητικής εικονογραφίας ήταν η απεικόνιση της Παναγίας να θρηνεί το νεκρό Χριστό. Η σκηνή αυτή ήταν άγνωστη στη βυζαντινή τέχνη και εισήχθη στην εικονογραφία των εικόνων τα χρόνια μετά την Άλωση. Η Θεοτόκος εικονογραφικά αποδίδεται καθισμένη σε βράχο να στηρίζει το σώμα του νεκρού Χριστού στα γόνατα Της. Τη σκηνή κατά κανόνα πλαισιώνουν φτερωτοί άγγελοι που με έντονες χειρονομίες δείχνουν τη θλίψη τους. Πρόκειται για τη σκηνή της *Pietà* (αρ. κατ. 26-28, εικ. 46, 47, 49-55, 119).

Εικονογραφικά το θέμα αυτό ανάγεται σε πρότυπα του 14^{ου} αιώνα, προερχόμενα από τη βόρεια Ευρώπη¹⁹⁹ που σταδιακά εισήχθησαν και στην τέχνη της υπόλοιπης Ευρώπης, αποτελεί όμως και εξέλιξη της σκηνής της Αποκαθήλωσης, όπως διακρίνεται στις πρώιμες κυρίως απεικονίσεις του θέματος (αρ. κατ. 26). Στις εικόνες αυτές παρατηρούνται κοινά στοιχεία με τη σκηνή της Αποκαθήλωσης, όπως το τοπίο και τα πρόσωπα που πλαισιώνουν τη σκηνή, και αποδίδεται ακριβώς τη στιγμή μετά την Αποκαθήλωση, όταν η Παναγία παραλαμβάνει το άψυχο σώμα του Χριστού. Χαρακτηριστικές είναι οι χειρονομίες των υπόλοιπων προσώπων που τονίζουν το θρήνο και διαφέρουν με τη μορφή της Θεοτόκου που αποδίδεται να συγκρατεί τον πόνο της. Ωστόσο, το θέμα της *Pietà* σταδιακά μεταβλήθηκε μέχρι την

¹⁹⁸ Ιερά Λείψανα, 2005, 241-248.

¹⁹⁹ Τα γλυπτά *Vesperbilder* μεταφέρονταν μέσω του εμπορίου στη Βενετία και συνδεόταν με τη λειτουργία του Εσπερινού της Μεγάλης Παρασκευής που πραγματοποιούνταν η Αποκαθήλωση του Χριστού.

απόδοση του ως μεμονωμένου θέματος. Αρχικά, οι ζωγράφοι της περιόδου ακολούθησαν μια πιο βυζαντινότροπη απεικόνιση με κύρια πρόσωπα την Παναγία με το Χριστό σε συνδυασμό με την παρουσία του Αγίου Ιωάννη του Ευαγγελιστή και του Αγίου Ιωσήφ. Πρόκειται για μια απεικόνιση που συνδυάζει το εικονογραφικό επεισόδιο της Αποκαθήλωσης και του Θρήνου για τον ενταφιασμό του νεκρού Χριστού (εικ. 46-47).

Μια από τις πρώτες απεικονίσεις του μεμονωμένου θέματος της *Pietà* υπήρξε το έργο του Ανδρέα Παβία και ίσως αποτέλεσε πρότυπο για τις επόμενες αποδόσεις (αρ. κατ. 27). Η Θεοτόκος εικονίζεται καθισμένη σε βράχο να κρατά το νεκρό σώμα του Χριστού στην αγκαλιά της. Η παρουσία των δύο αγγέλων δεξιά και αριστερά της Θεοτόκου που θρηνούν με έντονο τρόπο έρχεται σε αντίθεση με την εκδήλωση του βουβού πόνου της Παναγίας, στοιχείο το οποίο προέρχεται από τις πρωιμότερες απεικονίσεις του θέματος. Έργα που φιλοτεχνήθηκαν από το Νικόλαο Τζαφούρη αποδίδουν με πανομοιότυπο τρόπο το ίδιο εικονογραφικό σχήμα ξεχωρίζοντας για την υψηλή καλλιτεχνική ποιότητα (αρ. κατ. 28, εικ. 52, 53). Επίσης, υψηλής ποιότητας είναι και η εικόνα του 15^{ου} αιώνα από την Μονή Κεχριώνος Κεφαλλονιάς, που παρουσιάζει ίδιο εικονογραφικό τύπο με τις εικόνες του Νικολάου Τζαφούρη και ίσως να αποτελούσε έργο του εργαστηρίου του ή να πραγματοποιήθηκε από κάποιο ζωγράφο που είχε στη διάθεση του κάποιο ανθίβολο (εικ. 50).

Ωστόσο, πρέπει να σημειωθεί ότι το θέμα της *Pietà* ακολουθήθηκε ως κεντρικό θέμα σε τρίπτυχα, τα οποία φέρουν μεμονωμένες μορφές αγίων στα δεξιά και αριστερά φύλλα (εικ. 105, 106, 114). Μεταξύ αυτών ο Άγιος Φραγκίσκος με τη Μαгдаληνή, ο Λουδοβίκος με την Άγια Αγνή σε έργα που φιλοτεχνήθηκαν από το Νικόλαο Τζαφούρη και ο Άγιος Ιερώνυμος με το Φραγκίσκο αποτελούν αξιόλογα έργα της περιόδου. Τέλος, σε τρίπτυχο που φέρει κεντρικό θέμα την *Pietà* πλαισιώνεται δεξιά και αριστερά με τη σκηνή της Γέννησης και της Ανάστασης αντίστοιχα, έργο και αυτό του Νικολάου Τζαφούρη.

4.1.4 Η παρουσία της Θεοτόκου σε σκηνές

Η παρουσία της Θεοτόκου σε ιταλοκρητικά έργα εντοπίζεται και σε αρκετές σκηνές, σε ορισμένες αποτελεί βασικό πρόσωπο ενώ σε άλλες διαδραματίζει δευτερεύοντα ρόλο. Αυτό συνδέεται με το θεολογικό περιεχόμενο της κάθε σκηνής και αποτελεί σημαντικό κομμάτι της θρησκείας.

Ένα εικονογραφικό σχήμα που φέρει ως κεντρικό πρόσωπο τη Θεοτόκο είναι η **Ιερή Συνομιλία**²⁰⁰ (αρ. κατ. 21, 22, εικ. 32, 33, 124). Η Παναγία εικονίζεται στο κέντρο της σκηνής να κάθεται σε θρόνο με το Βρέφος στην αγκαλιά Της πλαισιωμένη από αγίους της ανατολικής ή ρωμαιοκαθολικής εκκλησίας. Οι ζωγράφοι της περιόδου αυτής επιλέγουν διαφορετικό σε κάθε περίπτωση εικονογραφικό τύπο της Παναγίας διαφοροποιώντας την παράσταση από πολυπρόσωπη σε πιο λιτό και απλό σχήμα. Τέσσερα είναι τα έργα του καταλόγου της παρούσας εργασίας που απεικονίζουν το εικονογραφικό αυτό σχήμα και εκτελέστηκαν κυρίως στο πρώτο μισό του 16^{ου} αιώνα. Πρόκειται για εικόνες που φέρουν στοιχεία της δυτικής τέχνης και ως προς την εικονογραφία αλλά και προς την τεχνοτροπική τους εκτέλεση με τη διατήρηση ελάχιστων στοιχείων της βυζαντινής παράδοσης και τέχνης. Χρησιμοποιήθηκε ο εικονογραφικός τύπος της Παναγίας η Αμόλυντος (εικ. 32), της Γαλακτοτροφούσας (αρ. κατ. 22), της Παναγίας Ένθρονης Βρεφοκρατούσας (εικ. 33) και της εικονογραφικής εκδοχής της *Madre della Consolazione* (αρ. κατ. 21). Στα έργα αυτά παρατηρείται έντονα η βενετσιάνικη επίδραση τόσο στην εικονογραφία όσο και στην τεχνοτροπία με ελάχιστα στοιχεία να αποτελούν ανάμνηση της βυζαντινής τέχνης και παράδοσης, όπως στη διατήρηση του βυζαντινού τύπου της Παναγίας Αμόλυντος αλλά και τη διατήρηση του χρυσού κάμπου με τους αγγέλους να κρατούν λάουτο και ψαλτήρι. Επίσης, στην εικόνα του Ιωάννη Περμενιάτη παρατηρείται ότι ενώ η εικονογραφία βασίζεται στην δυτική τέχνη διατηρούνται στοιχεία της βυζαντινής παράδοσης στην τεχνοτροπική της απόδοση, όπως το πλάσιμο των προσώπων και η γραμμική πτυχολογία των ενδυμάτων.

²⁰⁰ Μέσω μαρτυριών γίνεται γνωστό ότι το θέμα της Ιερής Συνομιλίας εισήχθη μέσω κυρίως της Κρήτης αλλά και άλλων λατινοκρατούμενων περιοχών γνωρίζοντας ευρεία διάδοση. Παναγιωτάκης, 1986, 103. Τέτοιος πίνακας αναφέρεται ότι υπάρχει στο νησί και προέρχεται από τον ζωγράφο Giovanni Bellini. Ωστόσο ιδιαίτερος ήταν και ο ρόλος που διαδραμάτισε η Βενετία στην ανάπτυξη και διατήρηση του θέματος αυτού στην δυτική τέχνη. Schmidt, 1990, II, 703 κ.ε. Για την εμφάνιση της Ιερής Συνομιλίας στην τέχνη, Burckhardt, Humphrey, 1988, 66 κ.ε. Η Ιερή Συνομιλία εφαρμόζεται σε ένα βωμό όπου γύρω από την Παναγία και το βρέφος εικονογραφούνται σε ενιαίο πλαίσιο οι βοηθοί άγιοι ομαδοποιημένοι να συνομιλούν, να διαλογίζονται ή να διαβάζουν.

Στις σκηνές του κύκλου του Πάθους η Θεοτόκος καταλαμβάνει μαζί με τον Χριστό σημαντική θέση. Η παράσταση της **Άκρας Ταπείωσης**²⁰¹ (αρ. κατ. 29, εικ. 56-58), σε αντίθεση με το δυτικό εικονογραφικό σχήμα της *Pietà*, αποτέλεσε δημιούργημα της βυζαντινής τέχνης και πέρασε μέσω της Βενετίας στη δυτική εικονογραφία μετά την Άλωση της Πόλης από τους Φράγκους το 1204²⁰². Το θέμα αυτό αργότερα υιοθετήθηκε και μετεξελίχθηκε από τους δυτικούς καλλιτέχνες, και κυρίως αυτούς του εργαστηρίου του Giovanni Bellini, γνωρίζοντας μεγάλη απήχηση. Η παράσταση φέρει ως κεντρικό πρόσωπο το Χριστό στη σαρκοφάγο, που σε ορισμένα έργα εμπλουτίζεται με τα σύμβολα του Πάθους, το ακάνθινο στεφάνι, το σταυρό με το λατινικό I.N.R.I. και τους τρεις ήλους, τη λόγχη και το σπόγγο που κρατούν οι δύο άγγελοι²⁰³ (εικ. 56-58), ενώ σε άλλα συνοδεύεται από την Παναγία και τον Ιωάννη (αρ. κατ. 29). Οι δύο αυτές μορφές εικονίζονται πλάι στο Χριστό να θρηνούν και εικονογραφικά προέρχονται από τα πρότυπα των ξύλινων Εσταυρωμένων του 14^{ου} αιώνα. Μια παραλλαγή του μοτίβου αυτού αποτελεί ένα σωζόμενο έργο του πρώτου μισού του 16^{ου} αιώνα που πλάι στο Χριστό εικονίζεται ο Άγιος Ιερώνυμος αντί της Παναγίας (εικ. 115). Η Παναγία εικονίζεται όρθια και σε στάση δέησης δίπλα στο Χριστό. Είναι ενδεδυμένη με μαφόριο και στο πρόσωπο της διαγράφεται έκδηλα ο πόνος και η θλίψη της. Εικονογραφικά η στάση και η απόδοση της προέρχονται από τις υστερογοτθικές παραστάσεις της Σταύρωσης. Επιπλέον, η τοποθέτηση των δυο αυτών προσώπων στην παράσταση της Άκρας Ταπείωσης έχει στόχο να προκαλέσει συναισθήματα συμπόνιας και οίκτου στον πιστό. Ένα μοντέλο συμπεριφοράς που καλείται ο ίδιος να ακολουθήσει²⁰⁴.

Αρκετά συχνά στην εικονογράφηση των ιταλοκρητικών εικόνων συναντάται από τις σκηνές του Πάθους και η **Σταύρωση**²⁰⁵ (αρ. κατ. 25, εικ. 42, 43, 103, 112). Το πολυπρόσωπο αυτό θέμα των εικόνων της περιόδου που μελετάμε απομακρύνεται αποφασιστικά από το λιτό σχήμα της κρητικής σχολής. Βασικό εικονογραφικό στοιχείο που διαφοροποιείται είναι το τοπίο μπροστά στο οποίο εκτυλίσσεται η

²⁰¹ Το θεολογικό περιεχόμενο της Άκρας Ταπείωσης συνδέεται με τη λειτουργία της Μεγάλης Εβδομάδας συνοψίζοντας την έννοια του Πάθους στο πρόσωπο του Χριστού, που εικονίζεται θριαμβευτής μπροστά στο θάνατο και προοικονομεί με την όρθια στάση του μέσα στη σαρκοφάγο την επικείμενη Ανάσταση. Pallas, 1965, 197-203.

²⁰² Belting, 1980-1, 1-16. Belting, 1998, 194.

²⁰³ Στοιχεία προερχόμενα από τη δυτική εικονογραφία. Millet, 1960, 488.

²⁰⁴ Belting, 1998, 74, 78, 180.

²⁰⁵ Réau, II, 480, 491-492.

σκηνή, που δεν είναι πλέον τα τείχη της Ιερουσαλήμ αλλά το γυμνό, βραχώδες τοπίο του Γολγοθά. Νέα στοιχεία που εντοπίζονται σε αυτά τα έργα είναι η προσθήκη της Μαгдаληνής που με έντονες κινήσεις αγκαλιάζει το Σταυρό και θρηνεί, ο πελεκάνος που ταΐζει με το αίμα του τα μικρά του, αλλά και τα πόδια του Χριστού που είναι καρφωμένα με ένα μόνο καρφί. Τον κεντρικό κάθετο άξονα των εικόνων καταλαμβάνει ο Εσταυρωμένος, ενώ δεξιά και αριστερά απεικονίζονται συνήθως ο Ιωάννης και η Παναγία, πρόσωπο το οποίο θα μας απασχολήσει εικονογραφικά. Απεικονίζεται συνήθως στα αριστερά της σκηνής και μαζί με τον Ιωάννη πλαισιώνουν τον Εσταυρωμένο. Φοράει το χαρακτηριστικό μαφόριο και στέκεται σε στάση δέησης, στοιχείο το οποίο υιοθετείται και στην εικονογράφηση της σκηνής της Άκρας Ταπείνωσης.

Ένα από τα σωζόμενα παραδείγματα είναι η Σταύρωση του Ανδρέα Παβία, έργο του 15^{ου} αιώνα (αρ. κατ. 25), ένα τρίπτυχο του Νικολάου Τζαφούρη και το χαρακτηριστικό έργο του Ανδρέα Ρίτζου JHS (εικ. 42). Ενώ τον 16^ο αιώνα συναντάται σε εικόνα της Συλλογής του Εθνικού Μουσείου της Ραβέννας με κεντρικό θέμα τη Γαλακτοτροφούσα και τη Μνηστεία της Αγίας Αικατερίνης που πλαισιώνεται από ευαγγελικές σκηνές και αγίους προερχόμενες από τη βυζαντινή τέχνη (εικ. 112). Επίσης, σε εικόνα της Παναγίας Πλατυτέρας που φέρει εκατέρωθεν στο επάνω τμήμα τη σκηνή του Ευαγγελισμού και της Σταύρωσης και κάτω ανά τρεις ολόσωμους αγίους (εικ. 103).

Στις εικόνες αυτές σε συνδυασμό με το θέμα της Σταύρωσης παρατηρείται και η εικονογράφηση άλλων σκηνών από τον κύκλο των Παθών. Η **Αποκαθήλωση** (αρ. κατ. 26, εικ. 43, 48) είναι θέμα που παρουσιάζει στοιχεία του επεισοδίου του Επιτάφιου Θρήνου και εξέλιξη της *Pietà*. Στη σκηνή αυτή η παρουσία της Παναγίας έχει δευτερεύουσα θέση. Το κέντρο της παράστασης καταλαμβάνει το νεκρό σώμα του Χριστού που υποβαστάζουν ο Ιωάννης και ο Ιωσήφ της Αριμαθαίας, ενώ δίπλα στέκεται η Παναγία ακουμπώντας το πρόσωπο Της σε αυτό του νεκρού Υιού Της (αρ. κατ. 26). Πρόκειται για έργο του Ιωάννη Περμενιάτη²⁰⁶ που ενώ παρουσιάζει τεχνοτροπικά στοιχεία της βυζαντινής ζωγραφικής, η σύνθεση παραπέμπει σε έργα του 15^{ου} αιώνα του εργαστηρίου του Giovanni Bellini (εικ. 59). Την ίδια περίοδο το

²⁰⁶ Το έργο φέρει πλαστή υπογραφή. Για την απόδοση του στο ζωγράφο Ιωάννη Περμενιάτη έχει διατυπωθεί και η άποψη της Bianco-Fiorin που την αμφισβητεί. Δες Bianco-Fiorin, 1997β, 30.

θέμα αυτό αποδίδεται με πιο σύνθετο τρόπο από το ζωγράφο Άγγελο Πιτζαμάνο, ο οποίος ακολουθεί κατά βάση δυτικά πρότυπα. Στο κεντρικό μοτίβο έχει προστεθεί ο Νικόδημος που αφαιρεί και τον τελευταίο ήλο από την παλάμη του Χριστού ενώ κάτω δεξιά και αριστερά εικονίζονται η Μαρία Μαγδαληνή με την Παναγία δίπλα της και τις μυροφόρες που την παρηγορούν (εικ. 43). Στο πρόσωπο της Παναγίας διαγράφεται έκδηλα ο πόνος και η θλίψη Της²⁰⁷.

Ένα ακόμη εικονογραφικό θέμα που συσχετίζεται με την *Pietà* είναι ο **νεκρός Χριστός που υποβαστάζεται από τον Ιωάννη και την Παναγία** (αρ. κατ. 30, εικ. 60-63)²⁰⁸. Ένα θέμα που απεικονίζεται με καθαρά δυτικό τρόπο και βασίζεται σε πρότυπο του Giovanni Bellini αποτελώντας πιστή αντιγραφή του (εικ. 59). Στο εικονογραφικό αυτό σχήμα βασικά πρόσωπα αποτελούν ο Χριστός, η Παναγία και ο Ιωάννης. Είναι αποδοσμένα με τη βενετσιάνικη τεχνοτροπία σχετικά με την απόδοση των φυσιognωμικών χαρακτηριστικών, τα ενδύματα και τις φωτοσκιάσεις. Η Παναγία εικονίζεται δίπλα στο Χριστό να κρατάει με τα δυο της χέρια το νεκρό σώμα του. Έχει την κεφαλή καλυμμένη με μαφόριο και μαντίλα δυτικού τύπου. Ενώ στο πρόσωπό Της διαγράφεται βουβά ο πόνος και η θλίψη Της.

Τελευταία σκηνή του κύκλου του Πάθους που απεικονίζεται η Θεοτόκος είναι ο **Επιτάφιος Θρήνος** (εικ. 44-45). Αποδίδει τη σκηνή μετά την Αποκαθήλωση, όταν η Παναγία παραλαμβάνει το νεκρό σώμα του Χριστού. Πρόκειται για μια πολυπρόσωπη σύνθεση στο κέντρο της οποίας κυρίαρχη θέση καταλαμβάνουν η Παναγία με το Χριστό, ενώ πλαισιώνονται από αρκετά πρόσωπα που εκδηλώνουν με κινήσεις έντονης θεατρικότητας τον πόνο και τη θλίψη τους. Η Παναγία και σε αυτήν τη σκηνή εικονίζεται να θρηνεί με βουβό πόνο.

Από τις αφηγηματικές σκηνές που απεικονίζουν τη Θεοτόκο σε ιταλοκρητικές εικόνες, ξεχωριστή θέση καταλαμβάνουν τα επεισόδια της Γέννησης και της Προσκύνησης των Μάγων και των Ποιμένων. Επίσης, την περίοδο αυτή εκδηλώνεται η τάση για πολυπρόσωπες απεικονίσεις, επιπλέον εικονογραφικά μοτίβα και ένταξη τους σε ειδυλλιακά τοπία δημιουργώντας ριζικές αλλαγές στην απόδοση των εικόνων περισσότερο ως έργα τέχνης και λιγότερο ως θρησκευτικές, λατρευτικές εικόνες.

²⁰⁷ Ikonen, 2005, 134-135, αρ. 26.

²⁰⁸ Heinemann, 1959, 51-52, αρ. 168, 168e, 168f, 168g, 168k, 168l, 168n.

Στα ιταλοκρητικά έργα παρατηρείται η εικονογράφηση της δυτικής εκδοχής της **Γέννησης**, με την Προσκύνηση του Βρέφους από την Παναγία (εικ. 35, 41, 93-95). Η Παναγία εικονίζεται γονατιστή μπροστά στο Θείο Βρέφος με τις παλάμες ενωμένες να προσεύχεται²⁰⁹. Τη σκηνή πλαισιώνει κατά το Ευαγγέλιο ο Ιωσήφ, φτερωτοί άγγελοι και τα ζώα της σκηνής της Γέννησης. Ο εικονογραφικός αυτός τύπος καθιερώθηκε από τον Ανδρέα Παβία και χρησιμοποιήθηκε ως πρότυπο και από τους υπόλοιπους ζωγράφους, μεταξύ των οποίων ο Νικόλαος Τζαφούρης και ο Ανδρέας Ρίτζος. Η δυτική αυτή σκηνή της Γέννησης συχνά εμπλουτίζεται με επιπλέον θέματα, όπως τον **Ευαγγελισμό και την Προσκύνηση των Ποιμένων**²¹⁰ (αρ. κατ. 24, εικ. 36). Ο εμπλουτισμός των θεμάτων με νέα επεισόδια και επιπλέον πρόσωπα προέρχεται από τη βενετσιάνικη τέχνη και την ιδιαίτερη προτίμηση σε βουκολικές σκηνές αποδοσμένες μέσα σε πλούσιο τοπίο. Στις απεικονίσεις αυτές η Παναγία κατέχει κύρια θέση. Αποδίδεται σε στάση προσευχής με βάση τη δυτική εικονογραφία και τέχνη έχοντας μπροστά Της το Θείο Βρέφος. Το σκηνικό εκτυλίσσεται μπροστά από βραχώδες, με φυτικό διάκοσμο τοπίο. Εικόνες που φέρουν το θέμα αυτό χρονολογούνται στον 16^ο αιώνα και φιλοτεχνήθηκαν από τον Άγγελο Πιτζαμάνο και τον Ιωάννη Περμενιάτη.

Ένα ακόμη εικονογραφικό θέμα που γνώρισε ευρεία διάδοση στη Δύση, όπως αντίστοιχα το θέμα της Παναγίας στην εικονογραφική εκδοχή της *Madre della Consolazione* και εντάσσεται στις αφηγηματικές αυτές σκηνές, είναι η **Προσκύνηση των Μάγων**²¹¹ (αρ. κατ. 24, εικ. 13, 37-40). Σε ορισμένες εικόνες οι ζωγράφοι επέλεξαν να εικονογραφήσουν μαζί με την Προσκύνηση των Μάγων και άλλα επεισόδια δευτερεύουσας σημασίας, όπως το Ταξίδι των Μάγων (αρ. κατ. 24) και ο Ευαγγελισμός των Ποιμένων. Ένα θέμα το οποίο εντάχθηκε και στη δυτικού τύπου σκηνή της Γέννησης. Εικονογραφικά αποδίδεται με βάση τους κανόνες που διέπουν τη δυτική τέχνη, βασίζεται σε πρότυπα αντίστοιχων συνθέσεων κυρίως του Gionanni Bellini αλλά και άλλων καλλιτεχνών του 16^{ου} αιώνα. Η Παναγία κατέχει σημαντική θέση κρατώντας το Θείο Βρέφος στην αγκαλιά Της, το οποίο δέχεται τα δώρα από τους τρεις Μάγους. Φοράει δυτικού τύπου μαφόριο που φέρει χρυσά μοτίβα. Στις εικόνες του καταλόγου η Θεοτόκος ως η Μητέρα του Θείου Βρέφους απεικονίζεται

²⁰⁹ Réau, II, 224-231. Καλοκύρης, 1972, 151.

²¹⁰ Réau, II, 235, 239-241.

²¹¹ Ο.π., 231-236.

στην ίδια στάση και με όμοιες κινήσεις και εκφράσεις να κρατά το νεογέννητο Χριστό στην αγκαλιά Της. Χαρακτηριστική είναι η απεικόνιση των Μάγων που εικονίζονται ως βασιλείς φορώντας στέμμα και αριστοκρατική ενδυμασία ή ανατολίτικη ή *all'antica*. Σε εικόνα της Συλλογής Τσάτσου (εικ. 39) ο ένας από τους τρεις Μάγους απεικονίζεται με ιδιαίτερα φυλετικά χαρακτηριστικά ως Αφρικανός, στοιχείο το οποίο επιβεβαιώνει την είσοδο στοιχείων της Ανατολής στην ευρωπαϊκή ζωγραφική του 16^{ου} αιώνα²¹².

Από τις αφηγηματικές σκηνές που απεικονίζουν τη Θεοτόκο στις ιταλοκρητικές εικόνες μικρότερη απήχηση είχε το επεισόδιο του **Ευαγγελισμού της Θεοτόκου** (εικ. 94, 103, 116). Για την απόδοση των δύο κύριων προσώπων της σκηνής, της Παναγίας και του Αρχάγγελου, χρησιμοποιήθηκαν και οι δυτικοί και οι βυζαντινοί εικονογραφικοί τύποι μέσα από πρότυπα και των δύο παραδόσεων. Κατά τη βυζαντινή παράδοση, η Παναγία εικονίζεται ή σε όρθια στάση ή καθισμένη μπροστά στον Αρχάγγελο Γαβριήλ, όπως στο σύνθετο εικονογραφικά έργο με την Παναγία Κυρία των Αγγέλων, ευαγγελικές σκηνές και Αγίους (εικ. 103), ενώ στη δυτική εικονογραφία εικονίζεται γονατιστή μπροστά σε αναλόγιο έχοντας τα χέρια σταυρωμένα στο στήθος. Χαρακτηριστικό δείγμα της απεικόνισης αυτής αποτελεί η σκηνή του Ευαγγελισμού σε φύλλο τριπτύχου του Νικολάου Τζαφούρη (εικ. 94). Ωστόσο, το έργο αυτό παρουσιάζει εικονογραφικά μια ιδιαιτερότητα, απεικονίζοντας τον Αρχάγγελο κατά τη βυζαντινή παράδοση και τέχνη και τη Θεοτόκο με βάση τη δυτική εικονογραφία. Μια ακόμη εικόνα που αποτελεί συνονθύλευμα εικονογραφικών τύπων είναι η εικόνα της Παναγίας Γαλακτοτροφούσας με ευαγγελικές σκηνές και αγίους. Στην εικόνα αυτή το κεντρικό θέμα, η Ανάσταση και ο Ευαγγελισμός αποδίδονται με βάση τα αναγεννησιακά πρότυπα, ενώ ο Παντοκράτορας, η Σταύρωση και οι άγιοι ανήκουν στη ορθόδοξη παράδοση (εικ. 116).

Ένα αρκετά γνωστό θέμα στην ιταλική ζωγραφική του 14^{ου} και 15^{ου} αιώνα που συνέχισε τη δημοτικότητα του μέχρι τον 18^ο αιώνα, αλλά τελείως άγνωστο στη βυζαντινή εικονογραφική παράδοση και τέχνη, υπήρξε το θέμα της **Στέψης της Θεοτόκου** (εικ. 92, 117, 118). Η εικονογράφηση του θέματος αυτού συμβόλιζε το θρίαμβο της Εκκλησίας. Στις ιταλοκρητικές εικόνες απαντάται σε ένα μόνο έργο.

²¹² Ο.π., 240.

Πρόκειται για το κεντρικό θέμα τριπτύχου, το οποίο προέρχεται από το εργαστήριο του Άγγελου (Ακοτάντου;), και στο οποίο υιοθετήθηκε ο βενετσιάνικος τύπος των εργαστηρίων των Μεγάλων Δασκάλων της Δύσης. Το εικονογραφικό αυτό θέμα περιορίζεται στη Στέψη της Παναγίας από το Χριστό. Τα δύο κύρια πρόσωπα απεικονίζονται μπροστά από χρυσοποίκιλτο ύφασμα διακοσμημένο με φυτικά μοτίβα που κρατάνε δύο Άγγελοι. Και οι δύο μορφές εικονίζονται καθισμένες σε θρόνο. Ο Χριστός με το ένα χέρι στέφει τη Θεοτόκο και με το άλλο κρατά σκήπτρο. Η απόδοση της στάσης αλλά και του ενδύματος Του παραπέμπει στην εικόνα της Στέψης του Catarino που βρίσκεται στο Ερμιτάζ (εικ. 117). Ενώ η Θεοτόκος απεικονίζεται με τα χέρια σταυρωμένα μπροστά στο στήθος να γέρνει το κεφάλι της ελαφρώς προς το μέρος του Χριστού. Η εικονογράφηση της Θεοτόκου, η απόδοση του στέμματος και του θρόνου παρουσιάζουν ομοιότητες με το έργο του Guariento που βρίσκεται σε ναό στην Padova (εικ. 118).

Ο Ασπασμός της Θεοτόκου και της Ελισάβετ²¹³ (αρ. κατ. 23, εικ. 34) είναι θέμα το οποίο προέρχεται από τη χριστιανική λατρεία, απεικονίστηκε στη βυζαντινή ζωγραφική και υιοθετήθηκε και από τη δυτική τέχνη. Το επεισόδιο εικονίζει τη Θεοτόκο σε εναγκαλισμό με την ξαδέλφη της μπροστά στο σπίτι του Ζαχαρία και φιλοτεχνείται ήδη από την παλαιοχριστιανική εποχή. Από τις ιταλοκρητικές εικόνες που απεικονίζουν τη σκηνή αυτή χαρακτηριστικό είναι το έργο του Άγγελου Πιτζαμάνου ²¹⁴. Αποδίδει τη συνάντηση των δύο κύριων προσώπων και συγκεκριμένα την Παναγία με την Ελισάβετ που γονατίζει ευλαβικά μπροστά της. Σύμφωνα με την καθιερωμένη εικονογραφία η Θεοτόκος συνοδεύεται από τον Ιωσήφ και δύο αγγέλους, ενώ την Ελισάβετ πλαισιώνουν τρεις νεαρές γυναίκες που φορούν βενετσιάνικες ενδυμασίες. Το επεισόδιο εκτυλίσσεται μπροστά από ένα τοξωτό κτίσμα και στο βάθος τοποθετείται τοπίο με τειχισμένη πόλη, στοιχεία τα οποία προέρχονται από τη βενετσιάνικη ζωγραφική και τέχνη.

²¹³ Για απεικονίσεις του θέματος δεσ: Καλοκύρης, 1972, 120-121.

²¹⁴ Bianco-Fiorin, 1984, εικ. 8. Vassilaki, 1990, 86-89, εικ. 18.

4.2 Ιταλοκρητική τέχνη

Η «ιταλοκρητική τέχνη-ζωγραφική» διαμορφώθηκε στην Κρήτη και περιελάμβανε έργα που φιλοτεχνήθηκαν από Κρήτες ζωγράφους βασισμένα σε εκείνα της βενετσιάνικης ζωγραφικής του 14^{ου} και 15^{ου} αιώνα σε συνδυασμό με στοιχεία της βυζαντινής τέχνης. Η τέχνη αυτή δημιουργήθηκε και αναπτύχθηκε μέσα σε νέες ιδιαίτερες κοινωνικές και θρησκευτικές συνθήκες και γνώρισε μεγάλη άνθιση, δίνοντας αξιόλογα δείγματα. Στο νέο αυτό καλλιτεχνικό ιδίωμα παρατηρείται η ένωση στοιχείων της δυτικής αλλά και της ανατολικής παράδοσης και τέχνης, καθοριστικό ρόλο στη διαμόρφωση του οποίου διαδραμάτισαν οι προτιμήσεις του κάθε παραγγελιοδότη.

4.2.1. Στοιχεία της βυζαντινής παράδοσης

Το νέο κέντρο καλλιτεχνικής δραστηριότητας την περίοδο αυτή είναι η Κρήτη, και συγκεκριμένα η πρωτεύουσα του νησιού ο Χάνδακας, που γίνεται και το μεγαλύτερο κέντρο για τη ζωγραφική των εικόνων. Ωστόσο πρέπει να σημειωθεί ότι ήδη από τον 14^ο αιώνα πολλοί επώνυμοι ζωγράφοι, μεταξύ των οποίων ο Εμμανουήλ Ουρανός, ο Αλέξιος και ο Άγγελος Απόκαυτος και ο Νικόλαος Φιλανθρωπηνός²¹⁵, μετακινούνται από την Κωνσταντινούπολη υπό την πίεση της επικείμενης άλωσης σε άλλες περιοχές και κυρίως στην Κρήτη. Μεταφέροντας μαζί τους τη γνώση και τα στοιχεία της ζωγραφικής παράδοσης της Κωνσταντινούπολης συνέβαλαν στη διαμόρφωση της κρητικής ζωγραφικής. Ωστόσο, το κλίμα αυτό ενισχύθηκε και από την ανάγκη των ντόπιων να διατηρήσουν στενές σχέσεις με την πρωτεύουσα που τους οδήγησε στην πραγματοποίηση ταξιδιών, βοηθώντας τους επιπλέον να εξελιχθούν καλλιτεχνικά. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί ο Άγγελος (Ακοτάντος;) που ταξίδεψε για επαγγελματικούς λόγους στην Κωνσταντινούπολη το 1436²¹⁶.

Στο νέο αυτό κέντρο διαμορφώθηκε η κρητική σχολή αφετηρία της οποίας υπήρξε η Παλαιολόγεια τέχνη (13^{ος}-14^{ος} αιώνας). Στις αρχές του 15^{ου} αιώνα πολλά από τα στοιχεία αυτά μεταλαμπαδεύτηκαν στις υπόλοιπες περιοχές της επικράτειας.

²¹⁵ Cattapan, 1968, 35, 37, 38.

²¹⁶ Constantoudaki-Kitromilides, 1982, 269. Constantoudaki-Kitromilides, 1999, 1203.

Οι κοινωνικές, πνευματικές και οικονομικές συνθήκες ζωής, ο μεγάλος αριθμός των ζωγράφων και η δημιουργία εργαστηρίων και συντεχνιών τους, οι μεγάλες παραγγελίες και το ευρύ φάσμα πελατείας τους μαρτυρεί μια ποιοτική αλλαγή στον τρόπο με τον οποίο αντιμετωπίζεται η εικόνα. Διαπιστώνεται ότι η εικόνα, εκτός από την αξία της στη χριστιανική λατρεία, χρησιμοποιείται πλέον και ως αντικείμενο συναλλαγής μεγάλης αξίας. Οι μεγάλοι καλλιτέχνες κατάφεραν να δώσουν μια καινούργια, πιο ανθρώπινη και πιο γήινη έκφραση του θείου, διατηρώντας ταυτόχρονα την ευγένεια, την σοβαρότητα και τη λαμπρότητα των μορφών.

Οι κρητικές εικόνες γνωρίζουν μεγάλη άνθηση και ευρεία διάδοση. Στις εικόνες αυτές το θέμα μπορεί να είναι είτε βυζαντινό είτε δυτικό με έντονες όμως επιρροές από τη βυζαντινή παράδοση. Τέτοια στοιχεία αποτελούν η διατήρηση του χρυσού κάμπου, η γραμμική απόδοση της πτυχολογίας των ενδυμάτων, η ιερατική αυστηρότητα αλλά και η κατά αποκλειστικότητα χρήση της μεθόδου της αυγοτέμπερας. Ένα επιπλέον στοιχείο, το οποίο διατήρησαν ακόμη και οι δυτικοτραφείς ζωγράφοι, είναι η βυζαντινή απόδοση των βασικών φυσιογνωμικών χαρακτηριστικών των αγίων για καθαρά λατρευτικούς λόγους²¹⁷. Οι ζωγράφοι της περιόδου αυτής κατά βάση ζωγράφιζαν ακολουθώντας ένα εικονογραφικό πρότυπο βασισμένο σε κάποιο ανθίβολο²¹⁸. Εντούτοις, η μαζική παραγωγή εικόνων σε συνδυασμό με τη ζωγραφική απεικόνιση βασισμένη σε κάποιο ανθίβολο οδηγούσε πολλές φορές στην στείρα επανάληψη και στη στέρηση δημιουργικότητας και πρωτοτυπίας.

4.2.2. Επιδράσεις της βενετσιάνικης ζωγραφικής

Η Κρήτη από το 1204 έως και το 1669 ήταν υπό την επιρροή των Βενετών. Κατά τα χρόνια αυτά γνώρισε μεγάλη οικονομική, καλλιτεχνική και πνευματική άνθηση. Το φαινόμενο αυτό ενισχύθηκε κυρίως από τις επαφές των ντόπιων με τη Δύση. Οι δύο αυτοί λαοί συμβιώνουν με αρκετές περιπτώσεις συγκρούσεων που εξυπηρετούν

²¹⁷ Προς αποφυγή της αδυναμίας αναγνώρισης των αγίων από τους πιστούς. Ξυγγόπουλος, 1957, 55.

²¹⁸ Ήδη από τη βυζαντινή περίοδο χρησιμοποιούσαν οδηγούς εικονογραφικούς. Μέσα από αρχειακές πηγές μας έχει γίνει γνωστή η περίπτωση του Άγγελου Ακοτάντου που με τη διαθήκη του κληροδότησε τα ανθίβολα του στον αδελφό του Ιωάννη, ο οποίος τελικά τα πούλησε στο ζωγράφο Ανδρέα Ρίτζο. Βασιλάκη, 1995, 23, 31.

συγκεκριμένα συμφέροντα και αλληλοεπηρεάζονται σε πολλά θέματα της καθημερινότητας²¹⁹.

Μέσα στο νέο αυτό κλίμα που διαμορφώθηκε, οι ζωγράφοι έρχονταν σε άμεση επαφή καθημερινά με τη βενετσιάνικη τέχνη, σε καθολικούς ναούς και μοναστήρια ή σε οικίες των ευγενών Βενετών αποίκων. Έτσι μπορούσαν ελεύθερα να τα μελετήσουν, να υιοθετήσουν στοιχεία και να τα εφαρμόσουν στα έργα τους. Πολλά από τα έργα αυτά δυτικής τέχνης ήταν τοποθετημένα στην καθολική μονή του Άγιου Φραγκίσκου στο Χάνδακα, μέχρι τις παραμονές της άλωσης του νησιού από τους Οθωμανούς. Τότε οργανώθηκε μεγάλη επιχείρηση διάσωσης των εικόνων και αποστολής τους στην Ιταλία μαζί με άλλα ιερά και πολύτιμα αντικείμενα. Κατά την προσπάθεια αυτή, το πλοίο ναυάγησε στην Απουλία και ελάχιστα έργα κατάφεραν να διασωθούν και να φτάσουν το 1670 στη μονή του Santo Spirito στη Βενετία²²⁰. Εκτός από τις εικόνες αυτές, έργα δυτικής τέχνης υπήρχαν στο μητροπολιτικό ναό του Αγίου Τίτου στο Χάνδακα. Μεταξύ αυτών ήταν και τα γνωστά έργα της Προσκύνησης των Μάγων και της Γέννησης²²¹. Επιπλέον, και στο ναό του Αγίου Ρόκκου έχουν καταγραφεί έργα δυτικής τέχνης, όπως η χαρακτηριστική *pala d'altare* με τη Θεοτόκο και άγιους²²².

Ένας ακόμη τρόπος να γνωρίσουν οι ζωγράφοι τη δυτική τέχνη, όχι μόνο των Ιταλών αλλά και των υπόλοιπων Ευρωπαίων²²³, ήταν τα χαρακτηριστικά. Λειτουργούσαν όπως τα βυζαντινά ανθίβολα ως πρότυπα δηλαδή για την απεικόνιση εικονογραφικών θεμάτων άγνωστων μέχρι τότε, τα οποία λόγω τους μεγέθους τους ήταν εύκολα στη μεταφορά και αντιγραφή τους. Από αυτά πολλές φορές οι ζωγράφοι υιοθετούσαν συγκεκριμένα μόνο στοιχεία, όπως πρόσωπα, στάσεις ή ακόμη και διακοσμητικά μοτίβα που κάλυπταν το βάθος της εικόνας. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί ο Άγιος Ιωάννης στην εικόνα της *Pietà* (εικ. 46) και στην εικόνα της Παναγίας του Πάθους, μορφή η οποία κατάγεται από χαλκογραφία του Dürer.

²¹⁹ M. Chatzidakis, Μνημόσυνο Σοφίας Αντωνιάδη, 1974, 169-211. Του ίδιου, 1977, 673-690, και 1978, 79-81, 89-96. Ν. Χατζηδάκη, 1993, 1 κ.ε.

²²⁰ Gerola, 1903, 7, 15, παράρτημα 1.

²²¹ Ό.π., 11, 18, παράρτημα 2.

²²² Ό.π., 30, παράρτημα 2.

²²³ Γνωστών Βορειοευρωπαίων χαρακτών, όπως Marcantonio Raimondi, Giulio Campagnola, Albrecht Dürer.

Από την άλλη πλευρά, οι ζωγράφοι του Χάνδακα είχαν τη δυνατότητα, εκτός από το να μελετήσουν και ενδεχομένως να αντιγράψουν τα δυτικότροπα έργα, να γνωρίσουν τη βενετσιάνικη τέχνη μέσω των ίδιων των ζωγράφων που εγκαταστάθηκαν στο νησί. Οι αρχειακές πηγές που μελετήθηκαν έφεραν στο φως αρκετά ονόματα (τουλάχιστον 37) Βενετών ζωγράφων που ζούσαν και εργάζονταν στο Χάνδακα κατά τον 14^ο αιώνα και 15^ο αιώνα²²⁴. Πολλές φορές οι ζωγράφοι αυτοί μαθήτευαν σε εργαστήρια των ντόπιων και μετά επέστρεφαν στην πατρίδα τους, ενώ άλλοι παρέμεναν και εργάζονταν στα εργαστήρια αυτά²²⁵. Ωστόσο, πολλοί ζωγράφοι μετακινήθηκαν στη Βενετία για εύρεση εργασίας ή για να μαθητεύσουν σε κάποιο εργαστήριο φημισμένου βενετού ζωγράφου και έτσι ήρθαν σε άμεση επαφή με τα δυτικά έργα και τη βενετσιάνικη ζωγραφική.

Έκδηλη, λοιπόν, είναι η επίδραση της δυτικής τέχνης στην εικονογραφία αλλά και στην τεχνοτροπία των έργων της περιόδου αυτής. Ακόμη και σε εκείνα τα έργα που είναι τυπικά της βυζαντινής τεχνοτροπίας, παρατηρούνται επιδράσεις της βενετσιάνικης τέχνης. Η μετάβαση αυτή συντελέστηκε διαδοχικά και αποτέλεσε προϊόν ζυμώσεων των δύο πολιτισμών, των δύο λαών. Ήδη από τον 14^ο αιώνα παρατηρούνται δυτικά στοιχεία σε ενδυμασίες και φωτοστέφανους σε δευτερεύοντα θέματα των έργων²²⁶. Ενώ κατά τον 15^ο αιώνα, τα έργα των μεγάλων ζωγράφων αντιγράφονται πιστά. Ένας από τους καλλιτέχνες που άσκησε μεγάλη επιρροή ήταν ο Giovanni Bellini, έργα του οποίου αποτέλεσαν πρότυπα πολλών ζωγράφων. Πολλά από τα έργα του αντιγράφηκαν συστηματικά από ανώνυμους ζωγράφους (αρ. κατ. 30, εικ. 60-63) αλλά και από γνωστούς και φημισμένους, όπως το Νικόλαο Τζαφούρη (εικ. 94, 119).

Ζωγραφική Τεχνική και Νέα Σχήματα

Οι ζωγράφοι της περιόδου αυτής έδωσαν ιδιαίτερη προσοχή και φροντίδα στην τεχνική απεικόνισης των εικόνων. Εάν και πειραματίστηκαν με τη νέα τεχνική της

²²⁴ Cattapan, 1968, 35.

²²⁵ Cattapan, 1973, 245. Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου, 2001, 293.

²²⁶ Vassilakis-Mavrakakis, 1982, 303.

ελαιογραφίας²²⁷, δίνοντας μας ελάχιστα μόνο δείγματα, συνέχισαν για τους επόμενους αιώνες να χρησιμοποιούν την τεχνική της αυγοτέμπερας. Οι εικόνες αυτές αποκτούν πλέον περίτεχνα ξυλόγλυπτα, οξυκόρυφα, γοτθικά πλαίσια²²⁸, διακόσμηση με ζωγραφικές παραστάσεις ή αγίους στο πλαίσιο τους και επιχρύσωση.

Με ιδιαίτερη φροντίδα οι μεταβυζαντινοί ζωγράφοι των ιταλοκρητικών εικόνων απέδιδαν το χρυσό κάμπο. Πολλές φορές ακολουθούσαν την εκτέλεση των εμπίεστων φωτοστέφανων που συχνά απλωνόταν σε ολόκληρο το βάθος της εικόνας. Συνήθως χρησιμοποιούσαν για τη στικτή διακόσμηση φυτικά μοτίβα, όπως άνθη, φύλλα, ρόδακες, βλαστούς ή σχημάτιζαν με κουκκίδες μικρά άστρα (εικ. 121) ή τοποθετούσαν ακόμη και πολύχρωμους λίθους σε αυτά. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελούν έργα του Michele Greco που επηρεασμένος από τον Crivelli τοποθετεί πολύχρωμους λίθους στις εικόνες του. Αυτό το στοιχείο μπορεί να συμβάλλει ακόμη και στην αναγνώριση του καλλιτέχνη όταν δεν υπάρχει υπογραφή.

Η δυτική τέχνη δεν επηρέασε μόνο το κομμάτι της εικονογραφίας και της τεχνοτροπίας των εικόνων αλλά και τη μορφή τους. Εκτός από την παραδοσιακή, ορθογώνια, βυζαντινή εικόνα έκαναν την εμφάνιση τους σφαλιστάρια (δίπτυχα ή τρίπτυχα), πολύπτυχα και μεγάλες *pale d'altare* τοποθετημένες σε ξυλόγλυπτα πλαίσια που προοριζόταν για τις αγίες τράπεζες των λατινικών ναών. Μεγάλη απήχηση στο λατρευτικό κοινό είχαν τα τρίπτυχα ή δίπτυχα²²⁹, τα οποία λόγω των μικρών τους διαστάσεων σχετίζονταν με τις ανάγκες της ιδιωτικής λατρείας και τοποθετούνταν είτε στο εικονοστάσι των σπιτιών είτε τα μετέφεραν μαζί τους σε ταξίδια και μετακινήσεις. Το πρωιμότερο δείγμα πολύπτυχου είναι αυτό της Μονόπολης της Απουλίας, που σήμερα βρίσκεται στο Μουσείο Καλών Τεχνών της Βιέννης (εικ. 120). Ωστόσο κατά το δεύτερο μισό του 15^{ου} αιώνα φαίνεται να αυξάνεται η ζήτηση για *pale d'altare*. Οι αρχειακές πηγές που έχουν μελετηθεί τεκμηριώνουν την παραγγελία μιας μεγάλης *pala d'altare* που προοριζόταν για τον καθεδρικό ναό του Ναυπλίου. Πρότυπα για αυτά τα έργα στάθηκαν αντίστοιχοι πίνακες των βενετσιάνων ζωγράφων του 14^{ου} αιώνα, όπως η Στέψη και η Κοίμηση της Θεοτόκου του Paolo Veneziano. Τον 16^ο αιώνα σταδιακά αντικαταστάθηκαν τα

²²⁷Επινόηση της Αναγέννησης κατά το τελευταίο τέταρτο του 15^{ου} αιώνα, εισήχθη στη Βενετία από τον Antonello da Messina.

²²⁸ Για τα είδη των πλαισίων: Κωνσταντουδάκη, 1975, 60-66. Την εργασία αυτή αναλάμβαναν οι ταλιαδόροι (*intagliatori*, δηλ. αυτοί που έφτιαχναν τα πλαίσια της εικόνας). Κωνσταντουδάκη, 1975, 63.

²²⁹ Πρόκειται για τα λεγόμενα σφαλιστάρια. Κωνσταντουδάκη, 1973, 365. Κωνσταντουδάκη, 1975, 54.

πολύπτυχα από το νέο τύπο της Ιερής Συνομιλίας²³⁰, όπως στον πίνακα με την Παναγία Αμόλυντο (εικ. 32), τη Βρεφοκρατούσα του Βατικανού (αρ. κατ. 21), τη Γαλακτοτροφούσα του Ιωάννη Περμενιάτη (αρ. κατ. 22) και στην Παναγία *di Constantinopoli* του Πιτζαμάνου (εικ. 33).

Εισαγωγή νέων τεχνοτροπικών στοιχείων

Η υιοθέτηση της βενετσιάνικης μόδας στην καθημερινή ζωή των κατοίκων αλλά και στη χρήση των στοιχείων αυτών στη ζωγραφική τέχνη ήταν αποτέλεσμα της συνύπαρξης των δύο πολιτισμών. Η χρήση αυτή συνδεόταν με την ανάγκη επίδειξης δύναμης και κύρους που ήταν συνυφασμένη με την αντίστοιχη κοινωνική τους θέση²³¹. Άλλωστε αρκετά από αυτά τα έργα φιλοτεχνούνταν με βάση τις προτιμήσεις και τις ανάγκες της νέας πελατείας.

Μία από τις πιο βασικές αλλαγές που συντελέστηκε στην τέχνη της περιόδου αυτής αποτέλεσε ο τρόπος απόδοσης των ενδυμάτων των προσώπων²³². Για το λόγο αυτό απεικόνιζαν τα ακριβά και πλούσια υλικά, όπως μπροκάρ και βελούδινα υφάσματα που έφεραν γούνινη επένδυση, διακοσμημένα με τα τυπικά βενετσιάνικα μοτίβα. Κατά βάση οι ζωγράφοι της περιόδου τοποθετούσαν στις ενδυμασίες των προσώπων ψευδοκουφικά, απιοειδή και λοβόσχημα μετάλλια και ρομβοειδή μοτίβα (εικ. 122). Οι προσθήκες αυτές σε συνδυασμό με τις χρωματικές επιλογές που ακολουθούσαν οι ζωγράφοι, αναμφίβολα οδηγούσαν στη σταδιακή απώλεια του θεολογικού, ιερατικού στοιχείου, το οποίο ήταν έκδηλο στις εικόνες της βυζαντινής παράδοσης²³³. Σημαντικό ρόλο στην απόδοση των εικόνων αυτών αποτέλεσε η χρήση των χρωμάτων. Οι μεταβυζαντινοί ζωγράφοι που δραστηριοποιούνται στη Κρήτη διατηρούν τη χρωματική γκάμα της βυζαντινής τέχνης και παράδοσης, ενώ οι ζωγράφοι που βρίσκονται εκτός του νησιού δοκιμάζουν τη χρήση άλλων χρωμάτων,

²³⁰ Για την εμφάνιση του θέματος: Burckhardt, Hymphrey, 1988, 66 κ.ε.

²³¹ Από τους πρώτους αιώνες της βενετικής κυριαρχίας οι εύποροι Κρητικοί αντικατέστησαν σταδιακά τη βυζαντινή ενδυμασία και άρχισαν να φορούν ενδύματα που ταίριαζαν με τα γούστα των Βενετών με στόχο να μη ξεχωρίζουν από την άρχουσα τάξη. Papadia-Lala, 2001, 120.

²³² Martiniani-Reber, 2001, 168-171.

²³³ Σημαντικό ρόλο στη βυζαντινή τέχνη αποτελούσε η επιλογή των χρωμάτων και ήταν προκαθορισμένη από τον ακόλουθο κανόνα: το πορφυρό και το χρυσό συμβόλιζαν τη θεία και βασιλική φύση, το κυανό και το πράσινο την ανθρώπινη και ταπεινή υπόσταση. Όπως η θνητή Παναγία στη σκηνή του Ευαγγελισμού που έλαβε τη Θεία Χάρη απεικονιζόταν να φοράει πράσινο ή κυανό χιτώνα και πορφυρό μαφόριο, έτσι και ο Χριστός που με την Ενσάρκωση έδειξε την ανθρώπινη του υπόσταση ζωγραφιζόταν με τα αντίστροφα χρώματα. Cattapan, 1968, 31.

όπως οι ζωγράφοι Ιωάννης Περμενιάτης και Άγγελος Πιτζαμάνος. Κατά τη βυζαντινή παράδοση, το πορφυρό και χρυσό δήλωνε τη θεία φύση και το κυανό και πράσινο την ταπεινή ανθρώπινη υπόσταση. Με βάση αυτόν τον κανόνα οι ζωγράφοι επέλεξαν τα χρώματα των ενδυμάτων των προσώπων²³⁴.

Πλέον η ενδυμασία της Παναγίας διαφοροποιείται όπου τη θέση του βυζαντινού κεφαλόδεσμου παίρνει ένα διάφανο ή λευκό πέπλο για να φανούν τα λυτά μαλλιά της (αρ. κατ. 1-5). Και επιπλέον σύμβολα όπως το άστρο του μαφορίου της Παναγίας²³⁵ και το προστήθιο του Θείου Βρέφους²³⁶ χάνουν σταδιακά το θεολογικό τους νόημα και όταν τοποθετούνται έχουν μόνο διακοσμητικό χαρακτήρα.

Επιπλέον στοιχεία σχετικά με την ενδυμασία των προσώπων αντλούμε από εικόνες που απεικονίζουν κτήτορες. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η εικόνα της Παναγία της *Misericordia* (αρ. κατ. 17) απεικονίζονται με μαύρους μανδύες και χαμηλά καπέλα τα μέλη της αδελφότητας, ενώ ο αρχηγός τους είναι ενδεδυμένος με πανωφόρι που κοσμείται με λευκή γούνα, στοιχεία τα οποία προέρχονται από αντίστοιχες απεικονίσεις του Bellini (εικ. 20). Επίσης, η βενετσιάνικη μόδα ακολουθεί και τις γυναικείες μορφές, όπου όπως παρατηρούμε από την απεικόνιση της Αγίας Αικατερίνης και της Αγίας Λουκίας προστίθεται περιδέραιο στο λαιμό και δίχτυ στα μαλλιά (εικ. 16, 84).

Τα ακριβά υφάσματα που χρησιμοποιούνταν για την ενδυμασία των αγίων επιλέγονταν και για την πλαισίωση των προσώπων λειτουργώντας ως παραπετάσματα, στοιχείο που προερχόταν από έργα των βενετσιάνων ζωγράφων του 14^{ου} αιώνα. Στις εικόνες του 15^{ου} αιώνα τέτοια παραπετάσματα τοποθετούνταν πίσω από την Παναγία και το Χριστό. Ενδεικτικά παραδείγματα αποτελούν η εικόνα της Στέψης της Θεοτόκου (εικ. 92) με ύφασμα κόκκινου χρώματος και κρίνους, αλλά και της Παναγίας του ισχυρού μανδύα (αρ. κατ. 17) που φέρει βελούδινο πορφυρό ύφασμα διακοσμημένο με χρυσή κλωστή. Τέλος, στην εικόνα του Ιωάννη Περμενιάτη με τη Θεοτόκο Βρεφοκρατούσα (εικ. 21) όπως και στην Ιερή Συνομιλία του Μουσείου Correr (αρ. κατ. 22) τοποθετείται ανάλογο πέτασμα που καλύπτει όλο το βάθος και φέρει λοβόσχημα χρυσοποίκιλτα μοτίβα.

²³⁴ Cattapan, 1968, 31.

²³⁵ Στοιχείο το οποίο παρομοίαζε τον Χριστό με τον Ήλιο και την Παναγία με Άστρο. Konstantinides, 1960, 254-266.

²³⁶ Στο προστήθιο του ιματίου του Βρέφους αναγραφόταν τα ονόματα των πατριαρχών των δώδεκα φυλών του Ισραήλ. Μπαλτογιάννη, 1994, 278.

Το διάστημα αυτό η Δύση επιδιώκει συνεχώς νέες εμπορικές συναλλαγές με την Ανατολή. Η προσπάθεια αυτή έχει ως αποτέλεσμα την εισροή νέων στοιχείων στην τέχνη. Την αρχή έκανε ο Bellini με την επίσκεψη του στην Κωνσταντινούπολη, έπειτα από πρόσκληση του σουλτάνου, ο οποίος επιστέφοντας στην πατρίδα του μετέφερε και ενσωμάτωσε εικονογραφικά και τεχνοτροπικά στοιχεία από την Ανατολή επηρεάζοντας πολλούς σύγχρονους του. Οι μεταβυζαντινοί ζωγράφοι μέσα σε αυτό το κλίμα μιμούμενοι τους Βενετσιάνους εισάγουν ανατολίτικα στοιχεία σε ελάχιστα από τα έργα τους, όπως ανατολίτικες ενδυμασίες, τάπητες στα δάπεδα και ταινίες με ψευδοκουφικά στα ενδύματα (αρ. κατ. 24, εικ. 13, 32, 37, 40). Ενώ σε έργα ζωγράφων που διέμεναν στη Βενετία παρατηρούνται πλήθος τέτοιων ανατολίτικων στοιχείων, όπως καμήλες, καραβάνια, ενδυμασίες με φέσια και σαρίκια, καθώς και η εμφάνιση μελαψών Αφρικανών όπως για παράδειγμα στη σκηνή της Προσκύνησης των Μάγων του Ιωάννη Περμενιάτη (αρ. κατ. 24).

Κατά συνέπεια, η εισροή των δυτικών στοιχείων στις ιταλοκρητικές εικόνες επεκτείνεται και στην απόδοση των χαρακτηριστικών του προσώπου των μορφών. Σταδιακά οι ζωγράφοι παραμερίζουν τη βυζαντινή αυστηρότητα και ιερατικότητα και απεικονίζουν μορφές πιο κοντά στην ανθρώπινη υπόσταση. Ιδιαίτερο παράδειγμα αποτελεί το Θείο Βρέφος που κατά τη βυζαντινή παράδοση απεικονίζεται ως μικροσκοπικός ενήλικας να ευλογεί ενώ στα ιταλοκρητικά έργα τα φυσιογνωμικά του χαρακτηριστικά αποδίδονται πιο ρεαλιστικά, οι κινήσεις του είναι πραγματικές κινήσεις μικρού παιδιού και σε συνδυασμό με την έκφραση της Παναγίας αποκτούν τρυφερότητα. Επίσης, αρκετές φορές απεικονίζεται γυμνός και όχι φασκιωμένος. Η Παναγία εικονίζεται πλέον ως στοργική μητέρα που εκφράζει την αγάπη της για το Βρέφος, χάνοντας την αυστηρότητα της Μητέρας του Θεού που είχε στη βυζαντινή τέχνη.

Εισαγωγή νέων ζωγραφικών μοτίβων

Ένα από τα πιο σημαντικά αναγεννησιακά στοιχεία που διείσδυσε στη μεταβυζαντινή τέχνη είναι η απόδοση του τοπίου στο βάθος των σκηνών. Παρατηρείται η σταδιακή αντικατάσταση του χρυσού κάμπου της βυζαντινής παράδοσης και τέχνης με την απεικόνιση βραχώδους τοπίου με φυτική διακόσμηση

και βλάστηση²³⁷. Το στοιχείο αυτό θα κυριαρχήσει ακόμη και σε παραστάσεις που είναι συνδεδεμένες με την απόδοση τους σε χρυσό κάμπο, όπως την Παναγία Βρεφοκρατούσα και την *Pietá*. Ενώ σε ορισμένες εικόνες παρατηρείται συνδυασμός των δύο παραδόσεων με τη διατήρηση του χρυσού κάμπου στο πάνω μέρος της εικόνας και τοπίο στο κάτω. Όπως επίσης υπάρχουν αρκετοί ζωγράφοι που τολμούν να εισάγουν το νατουραλιστικό τοπίο σε όλη την έκταση του έργου. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η Προσκύνηση των Μάγων της Συλλογής Τσάτσου (εικ. 39).

Ένας από τους πρώτους καλλιτέχνες που εισάγουν στη ζωγραφική των εικόνων τοπίο στο βάθος είναι ο Νικόλαος Τζαφούρης, που τοποθετεί τη σκηνή της *Pietá* μπροστά από γαλανό ουρανό με σύννεφα (εικ. 94). Ενώ ζωγράφοι που μένουν και εργάζονται στη Βενετία, όπως ο Ιωάννης Περμενιάτης, επηρεασμένοι από το Bellini που δανείζεται στοιχεία από την τέχνη των Φλαμανδών, δίνουν έμφαση στην απόδοση του τοπίου. Το απεικονίζουν πλούσιο και νατουραλιστικό, με πολλά βενετσιάνικα και φλαμανδικά στοιχεία (αρ. κατ. 9, 24, εικ. 7, 13, 38, 87, 96, 113). Αξιοσημείωτη σε αυτά τα έργα είναι η εισαγωγή στοιχείων που συνδέονται με το νερό, όπως η απεικόνιση ποταμού και λίμνης με βάρκες που εντάσσονται σε ένα τοπίο με πυκνό δάσος. Επιπλέον σε ορισμένα έργα υπάρχουν λόφοι και βουνοκορφές, βουκολικά τοπία με ζώα και βοσκούς, ανατολίτες έμποροι με καμήλες και καβαλάρηδες²³⁸. Πολλές φορές οι ίδιοι ζωγράφοι, συχνά το βλέπουμε από τον Ιωάννη Περμενιάτη, επαναλαμβάνουν το ίδιο τοπίο στα έργα τους. Στοιχείο το οποίο προέρχεται από τη βυζαντινή τέχνη.

Στα ιταλοκρητικά έργα της περιόδου αυτής αρχίζει να διαφαίνεται η έννοια του βάθους που εκδηλώνεται σε συνδυασμό με την αντικατάσταση του χρυσού κάμπου από φυσιοκρατικό τοπίο. Οι έλληνες ζωγράφοι, σε αντίθεση με τους βενετσιάνους ζωγράφους του 15^{ου} αιώνα, δεν διέθεταν τις κατάλληλες γνώσεις της γραμμικής προοπτικής. Έτσι για να καταφέρουν να πετύχουν στα έργα τους την ψευδαίσθηση του βάθους εφαρμόζουν το βασικό κανόνα της κλίμακας, δηλαδή τα μακρινά αντικείμενα σε μικρότερη κλίμακα και τα κοντινά σε μεγαλύτερη. Εξαίρεση αποτελεί ο Ιωάννης Περμενιάτης που ήταν ο μοναδικός ζωγράφος του 16^{ου} αιώνα που γνώριζε τους κανόνες της προοπτικής απόδοσης. Αυτό συνδέεται με το γεγονός ότι

²³⁷ Stepan, 2001, 305-311.

²³⁸ Οι επιδράσεις των στοιχείων αυτών στο βάθος των εικόνων προέρχεται από έργα των βενετσιάνων ζωγράφων του 14^{ου}-15^{ου} αιώνα, μεταξύ των οποίων του Giovanni Bellini. Στοιχείο το οποίο συνεχίζουν και ζωγράφοι του 16^{ου} αιώνα, όπως ο Lazzaro Bastiani, ο Tiziano και ο Bartolomeo Veneto.

μαθήτευσε πλάι σε Βενετό ζωγράφο που του δίδαξε την απόδοση των παραστάσεων σε τρία διαφορετικά σημεία φυγής (αρ. κατ. 24, εικ. 37, 38, 96). Χαρακτηριστικά παραδείγματα αποτελούν η Προσκύνηση των Μάγων, η εικόνα με τους αγίους Φραγκίσκο, Πέτρο και Δομίνικο και η Ιερή Συνομιλία. Έντονη ήταν η επιρροή που άσκησε ο Ιωάννης Περμενιάτης στο Δονάτο Πιτζαμάνο, ο οποίος όμως δεν κατάφερε να φτάσει στο ίδιο καλλιτεχνικό επίπεδο.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3^ο: Επίλογος-Συμπεράσματα

Στην κοινωνία της βενετικής Κρήτη, στην οποία ο πολιτισμός και οι τέχνες γνώριζαν μεγάλη άνθηση καθ' όλη τη διάρκεια του 15^{ου} αιώνα, δημιουργήθηκαν οι κατάλληλες συνθήκες για να δραστηριοποιηθούν και να αναδειχθούν σπουδαίοι ζωγράφοι. Οι παράγοντες που έπαιξαν ουσιαστικό ρόλο στην πολιτιστική αυτή ανάπτυξη ήταν η εγκατάσταση στο νησί Ελλήνων καλλιτεχνών από την Κωνσταντινούπολη στα χρόνια πριν και μετά την Άλωση από τους Τούρκους και η στρατηγική γεωγραφικά θέση του νησιού σε συνδυασμό με τη διοικητική, οικονομική και κοινωνική πολιτική που εφάρμοσαν οι Βενετοί κατά την εγκατάστασή τους στο νησί. Πιο συγκεκριμένα στον τομέα της τέχνης, οι καλλιτέχνες της Κωνσταντινούπολης ερχόμενοι στην Κρήτη μετέφεραν στοιχεία της βυζαντινής ζωγραφικής επηρεάζοντας τους ντόπιους ζωγράφους, οι οποίοι μέσα στο νέο πολιτισμικό κλίμα που άρχισε να διαμορφώνεται λόγω της βενετικής κυριαρχίας αλλά και των προτιμήσεων των παραγγελιοδοτών στράφηκαν στην παράλληλη υιοθέτηση βενετσιάνικων στοιχείων στα έργα τους.

Μέσα σε αυτό το κλίμα διαφοροποιείται η θέση του ζωγράφου, που από απλός αγιογράφος μεταμορφώνεται σε καλλιτέχνη αλλάζοντας την κοινωνική του θέση και την οικονομική του κατάσταση, χωρίς ωστόσο να μπορεί να συγκριθεί με τους αντίστοιχους δυτικούς καλλιτέχνες που σε αρκετές περιπτώσεις αποτέλεσαν πρότυπο τους. Ένα ακόμη στοιχείο που πρέπει να τονιστεί είναι ότι πολλές περιοχές, και κυρίως ο Χάνδακας, λόγω της βενετικής κυριαρχίας γνώρισαν οικονομική άνθηση, στοιχείο το οποίο ενίσχυσε τις εμπορικές συναλλαγές συνθέτοντας ένα νέο ευκατάστατο πελατολόγιο που ενίσχυσε την παραγωγή των εικόνων και τη διάδοσή τους στη Δύση. Η συμβίωση των ντόπιων με τους δυτικούς, το νέο πελατολόγιο καθολικών και οι συνεχόμενες επαφές των ζωγράφων με τη Βενετία οδήγησαν στη δημιουργία έργων που αποτύπωναν βυζαντινά και δυτικά στοιχεία και αποδόθηκαν με τον όρο «ιταλοκρητικά». Η αυξανόμενη πελατεία και η ανάγκη κάλυψης του μεγάλου αριθμού παραγγελιών οδήγησαν τους καλλιτέχνες στη δημιουργία έργων που μιμούνταν τα ήδη υπάρχοντα αλλά και στηριζόμενοι σε κάποιο ανθίβολο. Σύμφωνα με τα συμπεράσματα στα οποία έχω καταλήξει για τους περισσότερους από αυτούς που είχαν διδαχθεί και γαλουχηθεί με έννοιες, όπως υπερβατικότητα,

αυστηρότητα, ήταν δύσκολο να υιοθετούσουν στοιχεία της δυτικής τέχνης, όπως προοπτική απόδοση, ρεαλισμός, φυσιοκρατία.

Τα ιταλοκρητικά έργα αποτελούν προϊόν της ζύμωσης των δύο πολιτισμών, όπου οι ζωγράφοι κινούνται εικονογραφικά και τεχνοτροπικά ανάμεσα στη βυζαντινή παράδοση και στη δυτική τέχνη. Κυρίαρχη θέση στην εικονογράφηση τους κατέχει η Θεοτόκος που απεικονίζεται με το Θείο Βρέφος ή το Χριστό, συνοδευόμενη από αγίους και σε αρκετές εικόνες του βίου του Χριστού ως δευτερεύον πρόσωπο με κυρίαρχο ωστόσο ρόλο.

Ως προς το πρώτο σκέλος της παρούσας έρευνας, έπειτα από τη συλλογή και καταγραφή του υλικού, διαπιστώθηκε ότι ο επικρατέστερος εικονογραφικός τύπος της Θεοτόκου είναι η Βρεφοκρατούσα που συναντάται στις εξής εκδοχές: η *Madre della Consolazione*, που γνώρισε μεγάλη διάδοση και η *Ένθρονη* που αποτέλεσε πρότυπο για τις άλλες εικόνες. Επίσης, αρκετές φέρουν ως θέμα τη *Θεοτόκο Γαλακτοτροφούσα* και *Γλυκοφιλούσα*. Μόνο σε δύο εικόνες απαντάται ο εικονογραφικός τύπος της *Madonna dell'Umiltà* και *Madonna della Misericordia*. Στους εικονογραφικούς αυτούς τύπους παρατηρείται η προσθήκη αγίων της ορθόδοξης και καθολικής εκκλησίας, η επιλογή των οποίων στηρίζεται στις θεραπευτικές ιδιότητες ορισμένων από αυτών, ή γιατί κάποιοι από αυτούς θεωρούνταν προστάτες συντεχνιών και αδελφοτήτων. Επίσης παρατηρήθηκε ότι η επιλογή των αγίων που πλαισιώνουν τη Θεοτόκο καθορίζεται από τις προτιμήσεις της πελατείας ή και από τις θρησκευτικές πεποιθήσεις του αφιερωτή. Τέλος, ως κεντρικό πρόσωπο η Θεοτόκος απεικονίζεται στη σκηνή της *Ιερής Συνομιλίας*, της *Στέψης* και του *Ασπασμού της Ελισάβετ*, ενώ στις σκηνές του κύκλου του Πάθους και του βίου του Χριστού κατέχει σημαντική θέση πλάι στη μορφή του Χριστού.

Από το δεύτερο σκέλος της παρούσας έρευνας και με βάση την τεχνοτροπική μελέτη των εικόνων, εξάγονται τα ακόλουθα συμπεράσματα. Στη διαμόρφωση της κρητικής ζωγραφικής συνέβαλαν οι καλλιτέχνες που μετακινήθηκαν από την Κωνσταντινούπολη στο νησί μεταφέροντας τη γνώση και τα στοιχεία της ζωγραφικής παράδοσης της Κωνσταντινούπολης. Ενέπνευσαν τους ντόπιους καλλιτέχνες, οι οποίοι γαλουχήθηκαν με τις έννοιες και τις αρχές της βυζαντινής παράδοσης. Στα ιταλοκρητικά έργα του 15^{ου} αιώνα, και κυρίως σε έργα ζωγράφων όπως του Ρίτζου

και του Παβία, παρατηρείται προσήλωση στα στοιχεία της βυζαντινής παράδοσης σε συνδυασμό με ελάχιστες επιδράσεις της βενετσιάνικης τέχνης, ενώ σε έργα ζωγράφων του 16^{ου} αιώνα παρατηρείται η τάση για πιστή απόδοση με βάση το βενετσιάνικο πρότυπο, όπως στην περίπτωση του Ιωάννη Περμενιάτη.

Τα στοιχεία της βυζαντινής τέχνης, της παλαιολόγειας ζωγραφικής, που συνεχίζουν να διατηρούνται στα νέα αυτά έργα είναι η γραμμική απόδοση της πτυχολογίας των ενδυμάτων, η διατήρηση του χρυσού κάμπου, η ιερατικότητα σε συνδυασμό με την αυστηρότητα στην απόδοση των προσώπων και τέλος η χρήση της τεχνικής της αυγοτέμπερας. Από την άλλη, τα έκδηλα βενετσιάνικα στοιχεία σχετίζονται με τις ενδυμασίες που αποδίδονται με πλούσια υφάσματα (βελούδινα, γούνινα) και διακοσμούνται με βενετσιάνικα μοτίβα, με την απεικόνιση κοσμημάτων και τη απόδοση της περιποιημένης κόμης (Αγία Λουκία και Αγία Αικατερίνη), αλλά και με την εισαγωγή υφασμάτων και παραπετασμάτων ως φόντο μπροστά από το οποίο τοποθετούνται οι μορφές. Επίσης, η σχεδίαση των φωτοστέφανων διαφοροποιείται και ακολουθεί τη δυτική τέχνη. Αυτοί αποδίδονται στικτοί και διακοσμημένοι με φυτικά μοτίβα που σε κάποιες περιπτώσεις φέρουν ένθετους λίθους. Το πλάσιμο της σάρκας είναι μαλακό, οι πτυχώσεις των ενδυμάτων πλατειές τονίζοντας τον όγκο των μορφών, τα πρόσωπα αποκτούν ρεαλιστικά χαρακτηριστικά και οι κινήσεις τρυφερότητα με αποτέλεσμα οι μορφές να χάνουν την ιερατικότητα της βυζαντινής παράδοσης και να ακολουθούν την τέχνη της Δύσης. Καθοριστικό ρόλο στον τομέα της καλλιτεχνικής δημιουργίας διαδραμάτισε η επαφή των Δυτικών με την Ανατολή, κατά την οποία παρατηρείται εισροή ανατολίτικων στοιχείων, όπως ενδυμασίες, τάπητες αλλά και εμφάνιση μελαψών Αφρικανών, στην απεικόνιση σκηνών. Οι ζωγράφοι, επηρεασμένοι από έργα δυτικών καλλιτεχνών, εισάγουν βραχώδες με φυτική βλάστηση τοπίο στο βάθος των εικόνων και εμπλουτίζουν τις συνθέσεις τους με επιπλέον δευτερεύοντα επεισόδια. Ωστόσο, παρατηρείται ότι από τα δυτικά στοιχεία οι ζωγράφοι των ιταλοκρητικών έργων δυσκολεύτηκαν να υιοθετήσουν τους κανόνες της προοπτικής απόδοσης και χρησιμοποιούσαν το βασικό κανόνα της κλίμακας για να αποδώσουν το βάθος στις σκηνές, εκτός από τον Ιωάννη Περμενιάτη που επιχείρησε και εφάρμοσε με αρκετή επιτυχία την προοπτική στα έργα του. Την περίοδο αυτή οι ζωγράφοι εκτός από την παραδοσιακή εικόνα εισάγουν στην τέχνη τους και νέα σχήματα, όπως δίπτυχα, τρίπτυχα και πολύπτυχα.

Στο τελευταίο κεφάλαιο της παρούσας έρευνας δόθηκε ένας συνοπτικός κατάλογος των πιο χαρακτηριστικών εικόνων με θεματικό και χρονολογικό διαχωρισμό. Επιχειρήθηκε συγκριτική ανάλυση των δημοσιευμένων έργων και προέκυψαν τα ακόλουθα συγκεντρωτικά στοιχεία: σχετικά με την τοποθέτηση της υπογραφής των ζωγράφων παρατηρήθηκε ότι το πιο σύνηθες σημείο τοποθέτησης ήταν το κάτω μπροστινό ή πιο συχνά πίσω μέρος της εικόνας. Σε πολλά από τα έργα που μελετήθηκαν υπήρχε η υπογραφή του ζωγράφου και σε άλλα οι μελετητές τις απέδωσαν σε ζωγράφους ή εργαστήρια ταυτίζοντας τα τεχνοτροπικά και εικονογραφικά στοιχεία των εικόνων και εντοπίζοντας κοινές επιδράσεις μεταξύ τους. Οι ζωγράφοι Άγγελος και Δονάτος Πιτζαμάνος συχνά τοποθετούσαν στα έργα τους μαζί με την υπογραφή και τον τόπο δημιουργίας και την χρονολογία, ενώ σε έργα του Ιωάννη Περμενιάτη τα ιδιαίτερα τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά και οι έντονες βενετσιάνικες επιδράσεις των ανυπόγραφων έργων του συνέβαλαν στην απόδοση των ανυπόγραφων έργων σε αυτόν. Επίσης, και για τα ανυπόγραφα έργα των ζωγράφων Νικολάου Τζαφούρη και Άγγελου Ρίτζου ακολουθήθηκε η ίδια μέθοδος, κατά την οποία οι μελετητές στηριζόμενοι σε έργα που φέρουν την υπογραφή τους και με βάση τα εικονογραφικά και τεχνοτροπικά στοιχεία που χρησιμοποιούσαν και εισήγαγαν ο καθένας από τους ζωγράφους αυτούς, τους αποδόθηκαν ορισμένα από τα έργα αυτά.

Επιπλέον προέκυψαν στοιχεία που προέρχονται από τη μελέτη των επιγραφών, οι οποίες είναι γραμμένες είτε στα ελληνικά είτε στα λατινικά και σχετίζονται με τον παραγγελιοδότη τους. Πρόκειται ίσως για λατινικής καταγωγής, καθολικό ή ορθόδοξο πελάτη, ο οποίος επιλέγει το είδος γραφής ή ακόμη και τι θα αναγράφει το απόσπασμα σύμφωνα με τις θρησκευτικές του πεποιθήσεις.

Στοιχεία για τον παραγγελιοδότη αντλούνται και από την επιλογή του εικονογραφικού θέματος. Για παράδειγμα η επιλογή του Αγίου Φραγκίσκου, ιδρυτή του τάγματος των Φραγκισκανών μοναχών, μαρτυρεί την ταυτότητα του παραγγελιοδότη και το σκοπό κατασκευής της που ενδεχομένως προοριζόταν να στολίζει κάποιο ναό Φραγκισκανών στην Κρήτη, είτε την οικία κάποιου ευγενή καθολικού. Ομοίως, και η παρουσία του αββά Bertario επισκόπου του Montecassino που προσφέρει το πρόπλασμα της πόλης του Cassino στη Θεοτόκο, μαρτυρεί την προτίμηση του αφιερωτή, που ενδεχομένως την προόριζε για ανάθημα στο μοναστήρι

των βενεδικτίνων. Στην εικόνα με την *Ιερή Συνομιλία* του Palazzo del Governatore στο Βατικανό επιλέγεται ο Άγιος Μοναβεντούρα, ασυνήθιστη και ιδιαίτερη επιλογή που ωστόσο προσφέρει αρκετά και σημαντικά στοιχεία. Η τοποθέτηση στην εικόνα του Αγίου για να τονιστούν τα στοιχεία του ενδύματος του, υποδεικνύει τις θρησκευτικές προτιμήσεις του παραγγελιοδότη, δεδομένου ότι ο άγιος κατείχε σημαντική θέση στη Σύνοδο της Λυών του 1274 για την άρση του Σχίσματος και την ένωση των δύο Εκκλησιών. Επίσης, η παρουσία στην εικόνα δύο ακόμη δυτικών αγίων με ενωτικές τάσεις, του Ιερώνυμου και του Φραγκίσκου, ενισχύει τη θεώρηση περί φιλενωτικών απόψεων του αφιερωτή. Ενώ στην ίδια εικόνα η απεικόνιση του Αγίου Κυριάκου, ο οποίος ήταν προστάτης της Ancona, μας οδηγεί στην άποψη πως ο πίνακας προοριζόταν για ναό της συγκεκριμένης πόλης.

Από τις εικόνες που φέρουν, τέσσερις στον αριθμό, στη ζωγραφική επιφάνεια ή και στο πίσω μέρος κάποιο οικόσημο προκύπτουν εξίσου ενδιαφέροντα στοιχεία. Διαπιστώθηκε ότι η σχεδίαση του οικόσημου παραπέμπει στον αφιερωτή (εικόνα *Γαλακτοτροφούσας* του Palazzo Ducale, *Madonna della Misericordia* του Museo Nazionale της Ravenna, *Βρεφοκρατούσας με Άγιο Βικέντιο και Φραγκίσκο* έργο του Ρίτζου) ή στο οικογενειακό όνομα του ζωγράφου, όπως στην εικόνα του Άγγελου Πιτζαμάνου με τη *Madre della Consolazione* και τον Άγιο Ιωάννη σε μικρή ηλικία όπου μαζί με την υπογραφή και τη χρονολογία ο ζωγράφος σχεδίασε το οικόσημο, το οποίο απεικονίζει ένα χέρι να κρατάει ανθοδέσμη «*una bica in mano*». Σύμβολα του αφιερωτή Giovanni Battista Lagni, επισκόπου της πόλης του Rossano, εντοπίζονται και στην εικόνα της *Pietà* του Ανδρέα Παβία που συμβάλλουν στη χρονολόγηση του έργου.

Τέλος, στο εικονογραφικό παράρτημα έχουν δοθεί έργα ιταλών ζωγράφων που αποτέλεσαν πρότυπο των ζωγράφων των ιταλοκρητικών έργων του 15^{ου} αιώνα και πηγή έμπνευσης γι' αυτούς του 16^{ου} αιώνα. Τα πρότυπα εντοπίζονται σε έργα του 14^{ου} αιώνα ζωγράφων κυρίως του Paolo και Marco Veneziano και Stefano da Venezia, ενώ πηγή έμπνευσης για τους ζωγράφους του 16^{ου} αιώνα αποτέλεσαν τα έργα των Giovanni Bellini, Antonello da Messina και Lazzaro Bastiani. Επίσης, έκδηλες είναι και οι επιδράσεις από έργα των Pisanello, Paolo Uccello και Mantegna.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4^ο: Κατάλογος εικόνων

Στο παρόν κεφάλαιο παρουσιάζεται ο θεματικός κατάλογος των πιο χαρακτηριστικών έργων, η επιλογή των οποίων έγινε βασιζόμενη στα ακόλουθα στοιχεία: αρχικά, τα έργα καταγράφηκαν και ταξινομήθηκαν θεματικά και έπειτα χρονολογικά. Από το υλικό που προέκυψε επιλέχθηκαν οι πιο χαρακτηριστικές από αυτές εικόνες που συγκρινόμενες με τις υπόλοιπες, αλλά και με τα πρότυπα τους της βενετσιάνικης ζωγραφικής, οδήγησαν στη διεξαγωγή συμπερασμάτων βασικών για την τεκμηρίωση της παρούσας εργασίας. Το υπόλοιπο υλικό που δεν επιλέχθηκε για το κεφάλαιο αυτό, τοποθετήθηκε στο παράρτημα της εργασίας.

1. ΠΑΝΑΓΙΑ MADRE DELLA CONSOLAZIONE

Νικόλαος Τζαφούρης

Μουσείο Παύλου και Αλεξάνδρας Κανελλοπούλου, Αθήνα

56 × 45 εκ.

β΄μισό 15^{ου} αιώνα

Η εικόνα απεικονίζει την Παναγία στην εικονογραφική εκδοχή της *Madre della Consolazione* (βλ. σελ. 30-34). Παρουσιάζεται έως και τη μέση μπροστά σε χρυσό κάμπο, σε στάση τριών τετάρτων προς τα αριστερά, να κρατάει στα δεξιά της το Βρέφος και με το αριστερό της χέρι να ακουμπάει το πόδι του. Είναι ενδεδυμένη με μπλε χειριδωτό χιτώνα με χρυσά στολίδια και πορφυρό μαφόριο με διάφανη μπόλια, το οποίο είναι διακοσμημένο με τα συνήθη χρυσά αστέρια στους



ώμους και το μέτωπο αλλά και με τρέσες με ψευδοκουφικά χρυσογραφήματα στις παρυφές. Το μαφόριο φέρει χρυσή πόρπη ψηλά στο στέρνο. Ο Χριστός καθισμένος στην αγκαλιά της Θεοτόκου, με έντονη αντικίνηση, στρέφει τον κορμό του σώματος του προς τα δεξιά και την κεφαλή του προς την αντίθετη κατεύθυνση. Με το αριστερό του χέρι κρατάει χρυσή σφαίρα με σταυρό στο κέντρο και με το δεξί ευλογεί έχοντας την παλάμη προς τα έξω και τεντώνοντας τα τρία του δάχτυλα, όπως στην εικόνα της Τεργέστης (εικ. 1), στο τρίπτυχο της Συλλογής Λεβέντη (εικ. 2), στην εικόνα του *Cá d' Oro* (εικ. 3) και του Βυζαντινού Μουσείου Αθήνας (εικ. 4). Φοράει πορτοκαλί μιάτιο με χρυσοκονδυλιές κάτω από το οποίο διακρίνεται ο βαθυκύανος χιτώνας με τα χρυσά ανθεμωτά στολίδια. Κάτω από το δεξί μανίκι του χιτώνα προεξέχει το διάφανο πουκάμισό Του.

Στο πίσω μέρος της εικόνας μαζί με την υπογραφή του ζωγράφου που βρίσκεται στο κάτω μέρος, υπάρχει στο κέντρο ένας φυλλοφόρος σταυρός με τα σύμβολα του Πάθους. Δεξιά πλαισιώνεται από το σπόγγο και αριστερά από τη λόγχη. Ενώ στην εικόνα της Τεργέστης (εικ. 1) επιλέγει να τοποθετήσει την υπογραφή του με λευκά γράμματα στο μπροστινό κάτω μέρος της εικόνας. Στο κενό που δημιουργείται στο πάνω τμήμα της κάθετης και της οριζόντιας κεραίας του σταυρού υπάρχει η

συντομογραφία « IC XC». Η εικόνα φέρει πλαίσιο που τοποθετήθηκε σε μεταγενέστερο χρόνο και παραπέμπει στην εποχή του μπαρόκ.

Αναφορά της εικόνας γίνεται πρώτη φορά από τον S. Bettini, όταν το 1940 την πρωτοδημοσίευσε, εποχή κατά την οποία δεν είχε αρχίσει ακόμη συστηματική έρευνα για τους καλλιτέχνες της κρητικής σχολής. Παρά το γεγονός ότι η υπογραφή του Τζαφούρη διακρινόταν στο πίσω μέρος της εικόνας ο S. Bettini την τοποθέτησε χρονολογικά στα μέσα του 16^{ου} αιώνα ως ένα έργο με έντονες γοτθικές επιδράσεις. Το 1974 ο Μ. Χατζηδάκης σε κείμενο που δημοσίευσε σχετικά με την κρητική σχολή και την «ιταλοκρητική τέχνη» με τίτλο «Les débuts de l' école crétoise et la question de l' école dite italogrecque», τοποθετήθηκε και στο θέμα του καλλιτέχνη της εικόνας και διασαφήνισε πως πρόκειται για ενυπόγραφο έργο του Νικολάου Τζαφούρη, καλλιτέχνη του β' μισού του 15^{ου} αιώνα. Η επιγραφή που σώζεται μέχρι και σήμερα είναι «m(aestr)o nicolo zafuri [...] a(nno) d(omin)i [...] otubrio». Στο έργο που δημοσίευσε ο S. Bettini ανέφερε πως κατά τη δημοπράτηση της εικόνας υπήρχαν ο αριθμός «IV» μετά από τα γράμματα «A DI» και πριν από την τελευταία λέξη, πληροφορία που χρησιμοποίησε σε κείμενο που δημοσίευσε το 1986 η Χρ. Μπαλτογιάννη για τη συμπλήρωση της επιγραφής. Υποστήριξε πως το έτος κατασκευής της εικόνας είναι το «MD», δηλαδή το 1500, διότι το 1501 τοποθετείται με βάση τις αρχειακές πηγές ο θάνατος του ζωγράφου.

BIBΛΙΟΓΡΑΦΙΑ: Bettini, 1940, 72 σημ. 1. Chatzidakis, 1973, 87, Του ίδιου, 1974, 183-184. Cattapan, 1977, 234, αρ. 4. Baltoyanni, 1986, αρ. 10. *Holy Image*, 1988, 175-176, αρ. 53 (Chr. Baltoyanni). Μπαλτογιάννη, 1994, 282-283, αρ. 68, πιν. 135, 136. Μουσείο Κανελλοπούλου, 2007, 186-188, αρ. 129 (Κ. Σκαμπαβίας)

2. MADRE DELLA CONSOLAZIONE

Νικόλαος Τζαφούρης

Ιδιωτική Συλλογή, Ολλανδία (Ikonen-Museum, Recklinghausen)

τελευταίο τέταρτο 15^{ου} αιώνα

Πρόκειται για ενυπόγραφη εικόνα του ζωγράφου Νικολάου Τζαφούρη, η οποία απεικονίζει πάνω σε χρυσό κάμπο τη Θεοτόκο να κρατάει με το δεξί της χέρι το Χριστό και με το αριστερό να ακουμπάει το αριστερό του πόδι. Είναι αποδοσμένη ως τη μέση, γέρνει το κεφάλι της προς το Θείο Βρέφος ενώ το βλέμμα της στρέφεται προς το θεατή. Η ενδυμασία παρουσιάζει αρκετά κοινά στοιχεία με τις άλλες εικόνες που φιλοτέχνησε ο Ν. Τζαφούρης, όπως οι χρωματισμοί, οι πτυχώσεις και τα διακοσμητικά τους μοτίβα (αρ. κατ. 1, εικ. 1). Στην πόρπη, που συγκρατεί το μαφόριο της μπροστά στο στήθος, διακρίνεται ένα οκτάκτινο αστέρι, όπως στην εικόνα της Τεργέστης (εικ. 1). Ο Χριστός στην αγκαλιά της Θεοτόκου με το ένα χέρι συγκρατεί τη χρυσή τριμερή σφαίρα και με το αριστερό ευλογεί. Φοράει πορτοκαλόχρωμο ιμάτιο, μαύρο χρυσοκέντητο χιτώνα με κοντά μανίκια και εσωτερικά το «πουκάμισό» του. Οι φωτοστέφανοι έχουν αποδοθεί με εξαιρετική τεχνική. Στικτοί με ανάγλυφους ελικοειδείς ανθεμωτούς βλαστούς στο εσωτερικό τους. Δεξιά και αριστερά της Θεοτόκου, στο ύψος του φωτοστέφανου, υπάρχει η επιγραφή «MP ΘΥ».



Το πλάσιμο της σάρκας και οι φωτισμοί των χαρακτηριστικών του προσώπου, στο αριστερό μάγουλο και στο καμπυλωτό μέρος του πηγουνιού, τονίζουν τα πρόσωπα και σε συνδυασμό με τις μαλακές πτυχώσεις των ενδυμάτων δίνουν έμφαση στις μορφές. Οι πτυχές παρακολουθούν τις κινήσεις τους και αναδεικνύουν τον όγκο και το βάρος τους.

Ο καθαρισμός της εικόνας το 1999 αποκάλυψε την υπογραφή του ζωγράφου, που διακρίνεται στο κέντρο του κάτω τμήματος της εικόνας «[NICOLA]US ZAFURI P». Είναι γραμμένη με λευκό χρώμα όπως η αντίστοιχη της εικόνας της Τεργέστης (εικ. 1). Η εικόνα εντοπίστηκε από τον E. Haustein-Bartsch το 2000 με αφορμή την

έκθεση «Muttergottesikonen» στο Recklinghausen, μελετήθηκε και ένα χρόνο αργότερα δημοσιεύθηκε.

BIBΛΙΟΓΡΑΦΙΑ: Haustein-Bartsch, 2001, 135-140. Bentschev, Haustein-Bartsch, 2000, 68-70, αρ. 35. Haustein-Bartsch, 2010, 109-122.

3. MADRE DELLA CONSOLAZIONE

Νικόλαος Τζαφούρης

Cà d'Oro, Βενετία

τελευταίο τέταρτο 15^{ου} αιώνα

Η εικόνα της Θεοτόκου να κρατά το Χριστό στο δεξί της χέρι έχει αποδοθεί από τη Ν. Χατζηδάκη στο ζωγράφο Νικόλαο Τζαφούρη. Η Θεοτόκος εικονίζεται ως τη μέση να κρατά το Χριστό στο δεξί της χέρι και να ακουμπά το άλλο στο αριστερό του γόνατο. Γέρνει το κεφάλι της προς το μέρος του Χριστού και έχει στραμμένο το βλέμμα της προς τον θεατή. Το Θείο Βρέφος με το ένα χέρι ευλογεί και με το άλλο κρατά χρυσή σφαίρα. Με ιδιαίτερη φροντίδα έχουν φιλοτεχνηθεί τα ενδύματα των μορφών, τα οποία φέρουν δυτικά στοιχεία. Δεν υπάρχει κάποια αναφορά για τα χρώματα του έργου διότι μέχρι στιγμής η εικόνα δεν έχει αναλυθεί ούτε και υπάρχει διαθέσιμη έγχρωμη φωτογραφία.



Τα κοινά εικονογραφικά και τεχνοτροπικά στοιχεία της εικόνας με αντίστοιχα ενυπόγραφα έργα του Νικολάου Τζαφούρη οδήγησαν τη Ν. Χατζηδάκη, με την οποία συμφωνεί και η Μ. Βασιλάκη²³⁹, στην απόδοση του έργου στον Τζαφούρη (αρ. κατ. 1, εικ. 1, αρ. κατ. 2). Η στάση και οι κινήσεις των δύο προσώπων, η εύκαμπτη και ρέουσα πτυχολογία των ενδυμάτων που τονίζει τον όγκο και το βάρος των μορφών, ο διάχυτος φωτισμός και τα καλοσχεδιασμένα χαρακτηριστικά των προσώπων είναι στοιχεία που οδηγούν στην ταύτιση του έργου με τα άλλα ενυπόγραφα έργα του ζωγράφου. Εικονογραφικά, και όχι τεχνοτροπικά, η εικόνα του Cà d' Oro συγγενεύει με την αντίστοιχη των Musei Civici της Πάντοβας (εικ. 5). Κοινά στοιχεία αποτελούν οι κινήσεις, οι στάσεις και τα ενδύματα των μορφών με τις έντονες χρυσογραφίες, με μοναδική εξαίρεση να αποτελεί το κεφάλι του Θείου Βρέφους που στρέφεται στην εικόνα της Πάντοβα προς τη Θεοτόκο και στην εικόνα του Cà d' Oro προς το θεατή.

²³⁹ Βασιλάκη, 2012, 129, υποσ. 5.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ: Χατζηδάκη, Από το Χάνδακα στη Βενετία, Ελληνικές εικόνες στην Ιταλία, 15-16^{ος} αιώνας, 1993, 110-113, εικ. 12.

4. MADRE DELLA CONSOLAZIONE

Ναός Redentore, Βενετία

59 × 45.5 εκ.

γύρω στο 1500

Η εικόνα αναπαράγει τον τύπο της Παναγίας Βρεφοκρατούσα στην εικονογραφική εκδοχή της *Madre della Consolazione* που κρατά με το δεξί της χέρι το Θείο Βρέφος, το οποίο με το ένα χέρι κρατά κλειστό ειλητάριο και με το άλλο ευλογεί. Την επιλογή αυτή να κρατάει ο Χριστός κλειστό ειλητάριο και όχι τη χρυσή σφαίρα την εντοπίσαμε και στην εικόνα του 15^{ου} αιώνα του Βυζαντινού Μουσείου (εικ. 4), στοιχείο το οποίο εικονογραφικά προέρχεται από τη



βυζαντινή παράδοση. Η Θεοτόκος γέρνει το κεφάλι της προς το Χριστό και έχει στραμμένο το βλέμμα της προς το θεατή, ενώ ο Χριστός στρέφεται προς τα δεξιά του. Ο τρόπος απόδοσης των ενδυμάτων χαρακτηρίζεται από την υστερογοτθική ζωγραφική. οι μαλακές πτυχώσεις προσδίδουν όγκο στις μορφές, η επιλογή των χρωμάτων έχει θεολογικό περιεχόμενο και τα ενδύματα προέρχονται από αντίστοιχα της βενετσιάνικης ζωγραφικής. Τεχνοτροπικά το έργο παρουσιάζει ομοιότητες με το έργο της Padova (εικ. 5). Με ιδιαίτερο τρόπο έχουν αποδοθεί οι χρυσογραφημένοι και στικτοί φωτοστέφανοι, διαφορετικοί για κάθε μορφή, και η ανθόσχημη πόρπη που συγκρατεί το μαφόριο της Θεοτόκου, η οποία διαφέρει από την πόρπη με το οκτάκτινο αστέρι στα έργα του Τζαφούρη (εικ. 1, αρ. κατ. 2).

BIBΛΙΟΓΡΑΦΙΑ: Rizzi 1972, 263, αρ. 3, πιν. ΙΔ', 3. Χατζηδάκη, 1993, 114-115, αρ.25.

5. MADRE DELLA CONSOLAZIONE

Ιδιωτική Συλλογή, Ρώμη

36.5 × 20 εκ.

αρχές 16^{ου} αιώνα

Σε αντίθεση με το καθιερωμένο σχήμα της Θεοτόκου βρεφοκρατούσας που κρατάει το Θείο Βρέφος στη δεξιά πλευρά, συναντάμε στην εικόνα της Ρώμης τη Θεοτόκο να απεικονίζεται αριστεροκρατούσα. Ο Χριστός με το ένα χέρι ευλογεί και με το άλλο κρατάει τη χρυσή, τριμερή σφαίρα. Η εικόνα περικλείει πολλά δυτικά στοιχεία, όπως το πορφυρό, χρυσοκέντητο με ψευδοκουφικά στις παρυφές μαφόριο, το πέπλο της Παναγίας και οι μαλακές πτυχώσεις των ενδυμάτων και των δύο προσώπων. Ωστόσο από την ενδυμασία της Θεοτόκου λείπει η χρυσή πόρπη που συγκρατεί το μαφόριο. Η γλυκύτητα, το μαλακό πλάσιμο της σάρκας και η απόδοση των χρωμάτων προέρχονται από τη βενετσιάνικη ζωγραφική. Από τις εικόνες της *Madre della Consolazione* που έχουν μελετηθεί, η εικόνα της Ρώμης είναι η μοναδική που απεικονίζει το Χριστό ως νήπιο και όχι ως ενήλικα.



ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ: Μπαλτογιάννη, 1994, 287, πιν. 151, 152.

6. MADRE DELLA CONSOLAZIONE ME ΤΟΝ ΑΓΙΟ ΦΡΑΓΚΙΣΚΟ

Νικόλαος Τζαφούρης

Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο, Αθήνα (Τ233)

60 x 52 εκ.

Δεύτερο μισό 15^{ου} αιώνα

Στην εικόνα απεικονίζεται η Παναγία Βρεφοκρατούσα στην εικονογραφική εκδοχή της *Madre della Consolazione* με τον Άγιο Φραγκίσκο. Πρόκειται για μια από τις πρώτες παραλλαγές του θέματος της Θεοτόκου Βρεφοκρατούσας με την παρουσία αγίου. Η Θεοτόκος με το Θείο Βρέφος αποδίδονται κατά τη συνήθη εικονογραφία που συναντάμε σε έργα του Νικολάου Τζαφούρη. Ο Άγιος Φραγκίσκος αποδίδεται σε μικρότερη κλίμακα από ότι οι κεντρικές μορφές και στρέφεται κατά τα τρία τέταρτα προς τα δεξιά παρατηρώντας το βρέφος. Είναι ενδεδυμένος με καφέ χρώματος ράσο δεμένο στη μέση με σχοινί και κρατάει ευμεγέθη δερματόδετο κώδικα στο δεξί του χέρι, ενώ με το αριστερό χρυσό σταυρό. Το θέμα τοποθετείται πάνω σε χρυσό κάμπο. Οι φωτοστέφανοι των μορφών φέρουν εμπίεστους κύκλους και εγχάρakta φυτικά και ανθεμωτά μοτίβα στο εσωτερικό.



Την μορφή του αγίου η Bianco-Fiorin είχε αποδώσει στον Άγιο Αντώνιο της Padova, εκδοχή η οποία δεν ευσταθεί. Ίσως δεν παρατήρησε πως ο άγιος ζωγραφίστηκε με τη λογχισμένη πλευρά και τα σημάδια στις παλάμες του από τους ήλους και στάθηκε περισσότερο στην ενδυμασία του. Κατά τη δυτική τέχνη, ο άγιος Αντώνιος εικονίζεται με την καθιερωμένη ενδυμασία του τάγματος των Φραγκισκανών μοναχών, όπως ακριβώς και ο άγιος Φραγκίσκος. Η παρουσία ενός στιγματικού αγίου μαρτυρεί το μελλοντικό πάθος του Χριστού και ενισχύει την άποψη πως η επιλογή του θέματος μαρτυρεί ενδεχομένως την καθολική ταυτότητα του παραγγελιοδότη της εικόνας. Η εικόνα αυτή κατασκευάστηκε είτε για να στολίσει κάποιο ναό Φραγκισκανών στην Κρήτη, είτε την οικία κάποιου ευγενή του καθολικού ή ακόμη και του ορθόδοξου δόγματος.

Η εικόνα δε φέρει υπογραφή και πολλοί μελετητές ασχολήθηκαν με την ταύτιση της με κάποιον ζωγράφο. Ο Μ. Χατζηδάκης σύνδεσε το έργο με τα ενυπόγραφα έργα του Τζαφούρη με τη *Madre della Consolazione*, η Μ. Bianco-Fiorin το απέδωσε είτε στον ίδιο είτε σε εργαστήριο του. Και η Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου το αποδίδει στον κύκλο του Ν. Τζαφούρη και η Κ.-Φ. Καλαφάτη ισχυρίστηκε πως φιλοτεχνήθηκε από τον ίδιο το ζωγράφο.

BIBΛΙΟΓΡΑΦΙΑ: Chatzidakis, 1977, 688-689, εικ. 49. Bianco-Fiorin, 1983, 167, εικ. 8. Affreschi e icone, 1986, 113-116, αρ. 67. [Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου]. *From Byzantium to El Greco*, 1987, 179-180, αρ. 46. *Holy Image*, 1988, 212-213, αρ. 54. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, 1998, 144, αρ. 40. *Ο κόσμος του Βυζαντινού Μουσείου*, 2004, 164, αρ. 133.

7. MADRE DELLA CONSOLAZIONE ME TON ABBA BERTARIO TOY MONTECASSINO

Abbazia di Montecassino

33 x26 εκ.

Πρώτο μισό 16^{ου} αιώνα

Η Παναγία, εγκαταλείποντας το παραδοσιακό σχήμα, αποδίδεται πάνω σε χρυσό κάμπο ολόσωμη με το Βρέφος στην αγκαλιά της και πλάι σε όρθια, ολόσωμη στάση ο αββάς Bertario. Είναι αριστεροκρατούσα και κοιτάζει προς το θεατή, ενώ ο Χριστός κρατά σφαίρα και ευλογεί στραμμένος προς τον επίσκοπο. Ο τελευταίος εικονίζεται σε μικρότερη κλίμακα και στα αριστερά τους. Παρόλο που δεν υπάρχουν επιγραφές ο Άγιος μπορεί να ταυτιστεί με τον αββά Bertario, επίσκοπο του Montecassino, από το ομοίωμα της πόλης του Cassino που κρατά στα χέρια του και προσφέρει στη Θεοτόκο. Ο Άγιος εικονίζεται ηλικιωμένος με γενειάδα να φορά τη χαρακτηριστική ενδυμασία και τιάρα στο κεφάλι. Κάτω από το ομοίωμα της πόλης του Cassino διακρίνονται τα περιγράμματα βιβλίου - που σώζονται μέχρι σήμερα - και παραπέμπουν σε άγιο επίσκοπο που με βάση την τυπική εικονογραφία κρατάει κλειστό βιβλίο στα χέρια του.



Η αλλαγή αυτή πραγματοποιήθηκε μετά την αγορά της εικόνα και με βάση την προτίμηση του αφιερωτή που είχε σκοπό να τη προσφέρει ως ανάθημα στο μοναστήρι των βενεδικτίνων.

BIBΛΙΟΓΡΑΦΙΑ: D'Onorio, 2004, 68, αρ. 18.

8. MADRE DELLA CONSOLAZIONE ME TOYΣ ΑΓΙΟΥΣ ΑΝΔΡΕΑ, ΙΩΑΝΝΗ,
ΙΕΡΩΝΥΜΟ, ΑΥΓΟΥΣΤΙΝΟ

Ιωάννης Περμενιάτης (αποδ.)

Museo Nazionale, Ravenna

61 x 94,5 x 2,5 εκ.

Πρώτο μισό 16^{ου} αιώνα

Στο κέντρο της εικόνας δεσπόζει η μορφή της Παναγίας ένθρονης που κρατά το Βρέφος στην αγκαλιά της, ενώ δεξιά και αριστερά πλαισιώνεται από τους αγίους Ιερώνυμο, Ιωάννη, Ανδρέα και Αυγουστίνο. Όλοι είναι αποδοσμένοι με βάση τη δυτική



εικονογραφία και με έντονες τις επιδράσεις της βενετσιάνικης τέχνης που δείχνουν σύνδεση με τα έργα του Bellini και του Crivelli. Τεχνοτροπικά στοιχεία της εικόνας παρουσιάζουν ομοιότητες με το έργο της Ιερής Συνομιλίας του Μουσείου Correr του ζωγράφου Ιωάννη Περμενιάτη (εικ. 6) και οδηγούν στην ταύτιση του με το ζωγάφο αυτόν. Σε αντίθεση με το ενυπόγραφο έργο του ζωγράφου, εδώ παρατηρείται η χρήση του χρυσού κάμπου που ενδεχομένως υποδηλώνει ότι ο ζωγράφος διατηρεί στοιχεία της βυζαντινής τέχνης σε ορισμένα έργα του, στοιχεία τα οποία έχει διδαχθεί στο παρελθόν. Παρόλα αυτά, η τέχνη του ζωγράφου του έργου αυτού φανερώνει υψηλό επίπεδο τεχνικής και πολλά στοιχεία δείχνουν απομάκρυνση από τη βυζαντινή τέχνη, όπως είναι η διάταξη των μορφών όμοια με της εικόνας του Μουσείου Correr, η παράλληλη τοποθέτηση των σταυρών του αγίου Ιωάννη και Ανδρέα, η απόδοση των φυσιογνωμικών χαρακτηριστικών των προσώπων αλλά και η γλυκύτητα στην απόδοση τους. Ο Περμενιάτης υπήρξε πρωτοπόρος στην εικονογράφιση των εικόνων του. Εισήγαγε μοτίβα, όπως η ορθομαρμάρωση, που προέρχονται από τα έργα του Bellini και αποτυπώνονται ζωγραφικά σε αρκετές εικόνες του.

Οι μεγάλες διαστάσεις της εικόνας μας οδηγούν στην τοποθέτηση ότι ίσως προοριζόταν για δημόσιο χώρο, για παρεκκλήσιο κάποιου ναού της περιοχής της Βενετίας.

BIBΛΙΟΓΡΑΦΙΑ: Bettini, 1940, 57, εκ. 15. Bianco-Fiorin, 1981. Angiolini-Martinelli, 1982, 137, αρ. 55/1. Martini, 1998, 90, αρ. 39. Bianco-Fiorin, 1997, 29, εκ. 43-44.

9. MADRE DELLA CONSOLAZIONE ME POKKO KAI SEBASTIANO

Ιωάννης Περμενιάτης (αποδ.)

Ιδιωτική Συλλογή, Ρώμη

Αρχές 16^{ου} αιώνα

Στο κέντρο της εικόνας και σε μεγάλη κλίμακα παριστάνεται η Παναγία βρεφοκρατούσα με το Χριστό στα αριστερά της. Την πλαισιώνουν ο Άγιος Σεβαστιανός και Ρόκκος, ενώ στα δεξιά Της και σε πρώτο επίπεδο εικονίζεται ο Ιωάννης σαν παιδί που προσκυνά το Βρέφος. Ο Χριστός με το ένα χέρι κρατά τη σφαίρα και με το άλλο



τραβά το σταυρό από το χέρι του Ιωάννη, μια κίνηση που υποδηλώνει το μελλοντικό του Πάθος. Στην εικόνα είναι έκδηλες οι επιδράσεις της βενετσιάνικης ζωγραφικής όπως αυτή διαμορφώθηκε στα εργαστήρια του 15^{ου} αιώνα. Η απεικόνιση των αγίων, το νατουραλιστικό βάθος της σκηνής με τα βραχώδη όρη, τη λίμνη με τα πτηνά και μια βασιλική στις όχθες της, οι βοσκοί και τα ελάφια είναι στοιχεία που επαναλαμβάνονται σε αρκετά έργα του ζωγράφου, Ιωάννη Περμενιάτη (εικ. 7), γεγονός που οδηγεί στην απόδοση του έργου στο ζωγράφο.

BIBΛΙΟΓΡΑΦΙΑ: Constantoudaki-Kitromilides, 1998a, 575, εικ. 2.

10. MADRE DELLA CONSOLAZIONE ME TO MIKPO AGIO IOANNH

Άγγελος Πιτζαμάνος

Μουσείο Ερμιτάζ, Αγία Πετρούπολη

19,6 x 15,4 x 1,1 εκ.

1532

Το θέμα της εικόνας προέρχεται από τη δυτική εικονογραφία. Πρόκειται για το σύμπλεγμα της Θεοτόκου με το Θείο Βρέφος και τον Ιωάννη σε μικρή ηλικία. Η Θεοτόκος αποδίδεται ως στοργική μητέρα που προστατεύει τα δύο νήπια στην αγκαλιά της, ενώ στρέφει μελαγχολικά το βλέμμα της στο θεατή. Ο Χριστός στρέφεται προς τον Ιωάννη και τον ευλογεί, ενώ ο τελευταίος τον προσκυνά με τα χέρια σταυρωμένα μπροστά στο στήθος. Το θέμα εξελίσσεται μπροστά από τοπίο με θάμνους και γυμνά δέντρα δεξιά και αριστερά, ενώ στο κέντρο παρεμβάλλεται σκούρου χρώματος πέτασμα πίσω από το κεφάλι της Θεοτόκου. Το εικονογραφικό αυτό στοιχείο το συναντάμε σε έργα βενετσιάνικης ζωγραφικής του 15^{ου} και 16^{ου} αιώνα (εικ. 8) αλλά και σε έργα του ίδιου ζωγράφου (εικ. 9).



Στο πίσω μέρος της εικόνας παρά την έντονη φθορά μπορεί να διακριθεί ένα οικόσημο, το οποίο απεικονίζει ένα χέρι που κρατάει μια ανθοδέσμη και φέρει τη χρονολογία εκτέλεσης του έργου και λίγο πιο κάτω την υπογραφή του ζωγράφου. Η σχεδίαση του οικόσημου, που μας παραπέμπει στο οικογενειακό όνομα του ζωγράφου, ίσως συνδέεται με το ζωγράφο ή την οικογένειά του και όχι με κάποιον αφιερωτή.

BIBΛΙΟΓΡΑΦΙΑ: Schweinfurth, 1930, 394, εικ. 151. Bianco-Fiorin, 1984, 91. Χατζηδάκη, 1997, 170, εικ. 85.

11. ΠΑΝΑΓΙΑ ΓΑΛΑΚΤΟΤΡΟΦΟΥΣΑ

Συλλογή Ρ. Ανδρεάδη

43,5 x 34 εκ

Αρχές 16^{ου} αιώνα

Η Θεοτόκος εικονίζεται στον εικονογραφικό τύπο της Γαλακτοτροφούσας με το μικρό Χριστό να θηλάζει από τον αριστερό της μαστό. Με τα δυο της χέρια κρατάει το Βρέφος στην αγκαλιά της, στοιχείο που διαφοροποιείται σε δύο εικόνες του ίδιου θέματος. Στη μία εικόνα η Θεοτόκος κρατάει το στήθος της (εικ. 10) και στην άλλη μια σφαίρα (εικ. 11). Οι ενδυμασίες των μορφών έχουν αποδοθεί με βάση τη δυτική τέχνη. Τα διάσπαρτα στικτά μοτίβα στο βάθος σε συνδυασμό με τις χρυσογραφίες των ενδυμάτων μαρτυρούν καλλιτέχνη ιδιαίτερα ικανό ως προς την απόδοση των διακοσμητικών στοιχείων.



Στη βάση του έργου υπάρχει η επιγραφή στα λατινικά “*regina celi ora pro nobis*”. Πρόκειται για απόσπασμα ύμνου που ψάλλεται κυρίως τη Μεγάλη Εβδομάδα στην καθολική εκκλησία. Το στοιχείο αυτό μας οδηγεί στην άποψη ότι ίσως προοριζόταν για καθολικό παραγγελιοδότη.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ: Δρανδάκη, 2002, 84-87, αρ. 16.

12. ΠΑΝΑΓΙΑ ΓΑΛΑΚΤΟΤΡΟΦΟΥΣΑ

Palazzo Ducale, Βενετία

Πρώτο τέταρτο 16^{ου} αιώνα

Πρόκειται για εικόνα που συνδυάζει δύο εικονογραφικούς τύπους της Θεοτόκου. Την Παναγία του Πάθους και τη Γαλακτοτρόφουσα. Στο κέντρο δεσπόζει η Παναγία με το Χριστό να θηλάζει στον αριστερό της μαστό, ενώ πάνω δεξιά και αριστερά πλαισιώνεται από δύο αγγέλους. Η εικόνα εντάσσεται σε μαρμάρινο πλαίσιο που φέρει ιωνικές παραστάδες και στο πάνω μέρος την επιγραφή “*ave gratia plena*”. Στα πλαϊνά μέρη της κορνίζας υπάρχουν τα ανάγλυφα οικόσημα του δόγη Antonio Grimani με το λέοντα της Βενετίας και το δουκικό κόρνο και στο κάτω μέρος, με βάση την απόδοση της Bianco-Fiorin, τα διακριτικά σύμβολα των οικογενειών Michiel, Molin και Contarini. Η εικόνα ήταν τοποθετημένη στη στοά του Palazzo Ducale που είχε θέα στην Piazzetta.



ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ: Bianco-Fiorin, 1988, 79, εικ. 15.

13. ΠΑΝΑΓΙΑ ΓΑΛΑΚΤΟΤΡΟΦΟΥΣΑ ΜΕ ΤΟΥΣ ΑΓΙΟΥΣ ΑΥΓΟΥΣΤΙΝΟ ΚΑΙ ΛΟΥΔΟΒΙΚΟ

Ιωάννης Περμενιάτης (αποδ.)

Δημοπρασία Finarte-Semenzato

50,5 x 68 εκ

Πρώτες δεκαετίες 16^{ου} αιώνα

Η Θεοτόκος αποδίδεται στον εικονογραφικό τύπο της Γαλακτοτροφούσας να κρατάει και με τα δυο της χέρια το Χριστό στην αγκαλιά, ο οποίος θηλάζει από τον αριστερό της μαστό. Είναι ενδεδυμένη, με ένα - μακριά από τις συμβάσεις της βυζαντινής παράδοσης και τελείως ξένο στη δυτική τέχνη - λευκού χρώματος μαφόριο. Τη



Θεοτόκο πλαισιώνουν δεξιά και αριστερά δύο άγιοι που παριστάνονται σε μικρότερη κλίμακα. Πρόκειται για τον Άγιο Αυγουστίνο και τον Άγιο Λουδοβίκο της Τουλούζης. Ο πρώτος αποδίδεται, με βάση τα βενετσιάνικα πρότυπα, γενειοφόρος να φοράει τα επισκοπικά άμφια, ενώ ο δεύτερος ταυτίζεται με βεβαιότητα με τον Άγιο Λουδοβίκο της Τουλούζης από τους κρίνους που διακρίνονται στο ένδυμα του και αποτελούν σύμβολο της δυναστείας των Ανδεγαυών. Το έργο παρουσιάζει αρκετές ομοιότητες με έργα του Ιωάννη Περμενιάτη (εικ. 12, 13) που μας βοηθούν να το ταυτίσουμε με το ζωγράφο.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ: Finarte-Semenzato, 2005, λαχνός 51.

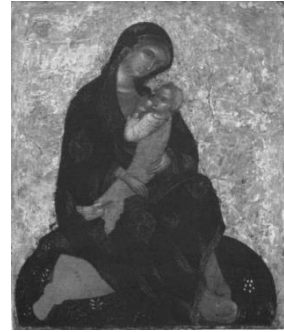
14. ΠΑΝΑΓΙΑ ΤΗΣ ΤΑΠΕΙΝΟΤΗΤΑΣ (MADONNA DELL'UMILTA')

Μουσείο Ερμιτάζ, Αγία Πετρούπολη (I-325)

31,3 x 25,3 εκ.

Τέλη 15^{ου} αιώνα

Η εικόνα αποδίδει τον εικονογραφικό τύπο της Παναγίας της Ταπεινότητας. Ένα θέμα καθαρά δυτικό που αποτελεί παραλλαγή του τύπου της Γαλακτοτροφούσας (βλ. σελ. 35). Η Θεοτόκος μαζί με το Βρέφος στην αγκαλιά της είναι καθισμένη σε ένα σχηματοποιημένο κήπο, ενώ πίσω της υπάρχει χρυσός κάμπος. Εικονογραφικά και τεχνοτροπικά ο ζωγράφος του έργου αυτού υιοθετεί στοιχεία από τους βενετσιάνους ζωγράφους του *Trecento*, ενώ παράλληλα διακρίνονται στοιχεία που παραπέμπουν στις ιταλοκρητικές εικόνες της περιόδου αυτής, όπως είναι ο ιδιαίτερος τρόπος απόδοσης της στάσης του Χριστού μέσα στην αγκαλιά της Θεοτόκου.



ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ: Пятницкий, 1993, 92, αρ. 235.

15. ΠΑΝΑΓΙΑ ΓΛΥΚΟΦΙΛΟΥΣΑ

Ιωάννης Περμενιάτης (αποδ.)

Δημοπρασία Christie's

55 x 38 εκ.

Αρχές 16^{ου} αιώνα

Ο εικονογραφικός τύπος της Παναγίας Γλυκοφίλουσας αποδίδει το Θείο Βρέφος να ασπάζεται τρυφερά τη Μητέρα Του κοιτάζοντας προς αυτήν (βλ. σελ. 36). Στις περισσότερες εικόνες συναντάμε ομοιότητες εικονογραφικές και τεχνοτροπικές που μας παραπέμπουν στην ύπαρξη κοινού ανθιβόλου, το οποίο χρησιμοποιούσαν οι ζωγράφοι για την απόδοση του συγκεκριμένου θέματος (εικ. 14-18). Η σύνθεση της παρούσας εικόνας ανάγεται σε διαφορετικό πρότυπο από τα προηγούμενα παραδείγματα. Ο Χριστός αποστρέφει το βλέμμα του από τη Θεοτόκο, που με τη σειρά της κοιτάζει προς το θεατή. Τα ενδύματα και των δύο μορφών στολίζονται και εδώ με πυκνοκεντημένα και χρυσοποίκιλτα κοσμήματα.



Η εικόνα εντάσσεται από τη Μ. Κωνσταντουδάκη στο καλλιτεχνικό έργο του Ιωάννη Περμενιάτη, απορρίπτοντας την προγενέστερη απόδοσή του στον κύκλο του Lorenzo Veneziano. Ωστόσο για να ευσταθεί η άποψη αυτή και με βάση την καλλιτεχνική δημιουργία του ζωγράφου, η Γλυκοφίλουσα θα λέγαμε ότι αποτελεί έργο των πρώτων χρόνων της ενασχόλησης του Περμενιάτη με τη ζωγραφική, όταν ακόμη η ζωγραφική του εκτέλεση βασιζόταν στη βυζαντινή τέχνη και κυρίως πριν διδαχτεί και αφομοιώσει στα έργα του τους κανόνες της δυτικής ζωγραφικής.

BIBΛΙΟΓΡΑΦΙΑ: Christie's, 1986, λαχνός 32. « Περμενιάτης (Περμενώτης) Ιωάννης», ΛΕΚ, τ. 23-25, [Μ. Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου].

16. ΠΑΝΑΓΙΑ ΓΛΥΚΟΦΙΛΟΥΣΑ ΜΕ ΤΟ ΜΙΚΡΟ ΑΓΙΟ ΙΩΑΝΝΗ ΚΑΙ ΤΗΝ
ΑΓΙΑ ΛΟΥΚΙΑ

Ikonengalerie Maria Rutz, Düsseldorf

32,5 x 40,5 εκ.

Αρχές 16^{ου} αιώνα

Η παρούσα εικόνα παρουσιάζει τη Θεοτόκο Γλυκοφιλούσα να συνοδεύεται από τον Άγιο Ιωάννη και την Αγία Λουκία. Στην απεικόνιση του θέματος αυτού διαφοροποιείται το πρότυπο των προηγούμενων εικόνων και η Θεοτόκος αποδίδεται ένθρονη και αριστεροκρατούσα, ομοίως και στην εικόνα της Γλυκοφιλούσας με τον Άγιο Ρόκκο (εικ. 19). Δίπλα της στέκεται ο Άγιος Ιωάννης ως νήπιο να προσκυνά το Θείο Βρέφος και πλάι του η Αγία Λουκία που προσκλίνει στη Θεοτόκο κρατώντας σε δίσκο τους οφθαλμούς της. Ιδιαίτερη προσοχή στη ζωγραφική απόδοση δόθηκε στη μορφή της Αγίας Λουκίας, με τα περιποιημένα της μαλλιά δεμένα μέσα σε δίχτυ και με το κομψό κόσμημα που στολίζει το λαιμό της. Τα στοιχεία αυτά προέρχονται από έργα της βενετσιάνικης ζωγραφικής που φαίνεται πως έχουν επιδράσει στο ζωγράφο του έργου αυτού.



ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ: *Muttergottesikonen*, 2000, 114, αρ. 69, εικ. 69.

17. ΠΑΝΑΓΙΑ ΤΟΥ ΙΣΧΥΡΟΥ ΜΑΝΔΥΑ (MADONNA DELLA MISERICORDIA)

Ιωάννης Περμενιάτης (αποδ.)

Εθνική Πινακοθήκη, Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, (αρ. 2156)

108 x 85,5 εκ.

Μέσα 15^{ου} αιώνα

Η εικόνα συνδυάζει τον εικονογραφικό τύπο της ορθόδοξης Παναγίας με το Θείο Βρέφος με τη δυτική *Madonna della Misericordia*. Στο κέντρο της μεγάλων διαστάσεων εικόνας κυριαρχεί η Θεοτόκος με το Θείο Βρέφος στα γόνατα της, να περικλείει στο μανδύα της δύο ομάδες πιστών που εικονίζονται δεξιά και αριστερά σε στάση προσκύνησης. Πρόκειται για τα μέλη κάποιας αδελφότητας του Χάνδακα, η οποία όπως έχει σημειωθεί



στα συμβολαιογραφικά αρχεία²⁴⁰ σχετιζόταν με την ομώνυμη Αδελφότητα του Ελέους που απαρτιζόταν από τους ναυτικούς της πόλης. Το θέμα της εικόνας αποδίδεται μπροστά από χρυσοποίκιλτο ύφασμα που απλώνεται πίσω από τη Θεοτόκο και συγκρατούν δεξιά και αριστερά της δύο ιπτάμενοι άγγελοι. Το εικονογραφικό αυτό στοιχείο προέρχεται από έργα της υστερογοτθικής ζωγραφικής.

Στην εικόνα κυριαρχούν τόσο στοιχεία της βυζαντινής παράδοσης, στην απόδοση της Θεοτόκου, όσο και της δυτικής τέχνης με βάση την οποία έχουν φιλοτεχνηθεί τα μέλη της αδελφότητας. Έχουν αποδοθεί με ρεαλιστικό τρόπο, είναι ενδεδυμένα “alla forestiera” και παραπέμπουν στο έργο του Gentile Bellini «Πομπή στην πλατεία του Αγίου Μάρκου», όπου εντοπίζονται ομοιότητες με τους ομόλογους τους Βενετσιάνους (εικ. 20). Η εικόνα δεν φέρει υπογραφή. Ωστόσο η M. Bianco-Fiorin σε μελέτη της, έκανε προσπάθεια με βάση τα χαρακτηριστικά αυτά να την εντάξει στα έργα του Ιωάννη Περμενιάτη, άποψη η οποία είναι αρκετά αβάσιμη.

²⁴⁰ Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου, 1981, 125. Panopoulou, 2001, 134.

BIBΛΙΟΓΡΑΦΙΑ: Chatzidakis, 1982, αρ. 17, εικ. 8. Χατζηδάκη, 1983, 48, αρ. 41. Constantoudaki-Kitromilides, 1998b, 467, πιν. 16. Bianco-Fiorin, 1997, 31. Μουρελάτος, 2005.

18. ΠΑΝΑΓΙΑ (MADONNA DELLA MISERICORDIA) ME TON AΓIO
IERΩNYMO KAI THN AΓIA AIKATEPINH AΛEΞANΔPEIAΣ

Museo Nazionale, Ravenna (αρ. 4528)

21 x 16,6 εκ.

Αρχές 16^{ου} αιώνα

Η Θεοτόκος εικονίζεται πάνω σε χρυσό κάμπο ένθρονη να κρατάει το Χριστό στα γόνατα της. Πλαισιώνεται από δύο ολόσωμους αγίους που αποδίδονται σε μικρότερη κλίμακα. Στα αριστερά παριστάνεται ο Άγιος Ιερώνυμος (S[ANCTUS] IERONIMUS) και στα δεξιά η Αγία Αικατερίνη Αλεξανδρείας (S[ANCTA] C[ATERI]NA), η οποία κρατάει στα χέρια τον τροχό του μαρτυρίου της. Στο κάτω τμήμα της εικόνας έχει ζωγραφισθεί μια γαλέρα πάνω σε πράσινο φόντο που δηλώνει τη θάλασσα. Στη βάση του θρόνου της Θεοτόκου υπάρχει ένα οικόσημο, το οποίο μελέτησαν ο Bettini και ο Gerola. Έπειτα από έρευνες στα νοταριακά αρχεία κατέληξαν στη διαπίστωση ότι το εν λόγω οικόσημο ανήκε στην κρητική οικογένεια των Τζανγκαρόλα, μέλη της οποίας είχαν ασχοληθεί με τη ναυτιλία. Σύμφωνα με την άποψη της Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου, η παρουσία της Θεοτόκου στον εικονογραφικό αυτό τύπο είχε ως στόχο την εξασφάλιση της προστασία των ναυτικών. Ομοίως, και στην εικόνα αυτή η παραγγελία της έχει γίνει για το σκοπό αυτό, ίσως από τον Ιερώνυμο Τζανγκαρόλα τον οποίο αποτυπώνει και η παρουσία του ομώνυμου αγίου.



BIBΛΙΟΓΡΑΦΙΑ: Bettini, 1940, 96, εκ. 49-50. Angiolini-Martinelli, 1982, 303, αρ. 191.

19. ΠΑΝΑΓΙΑ ΕΝΘΡΩΝΗ ΒΡΕΦΟΚΡΑΤΟΥΣΑ (Madonna di Costantinopoli)

Άγγελος Πιτζαμάνος

San Matteo, Bisceglie (Bari)

67 x 50 εκ.

1520

Η Θεοτόκος εικονίζεται καθισμένη σε μαρμάρινο θρόνο χωρίς ερεισίνωτο να κρατάει στα δεξιά της το Θείο Βρέφος, ενώ εκατέρωθεν της δύο ιπτάμενοι άγγελοι τοποθετούν στέμμα πάνω στο διάστικτο φωτοστέφανο της. Ο ζωγράφος της εικόνας τοποθετεί στο βάθος βραχώδες τοπίο με λίγα δέντρα, το οποίο μετά τη γραμμή του ορίζοντα μετατρέπεται σε χρυσό κάμπο. Σε εικόνα αντίστοιχου θέματος που έχει αποδοθεί στην Ιωάννη



Περμενιάτη (εικ. 21) οι άγγελοι στηρίζουν ένα χρυσοποίκιλτο πέτασμα και τοποθετούν στέμμα στο κεφάλι της Θεοτόκου, ενώ η στάση του Βρέφους διαφοροποιείται και αποδίδεται ξαπλωμένος και όχι καθιστός στην αγκαλιά της Θεοτόκου. Τα εικονογραφικά αυτά στοιχεία παραπέμπουν σε έργα βενετσιάνικης ζωγραφικής, με πρότυπα τα εργαστήρια ζωγράφων όπως του Lazzaro Bastiani. Η δημιουργία της εικόνας συνδέεται με την Αδελφότητα της Santa Maria di Costantinopoli που είχε έδρα το ναό San Matteo του Bisceglie.

BIBΛΙΟΓΡΑΦΙΑ: *Icone di Puglia e Basilicata*, 1988, 142, αρ. 48 [Gelao C.].

20. ΠΑΝΑΓΙΑ ΕΝΘΡΟΝΗ ΒΡΕΦΟΚΡΑΤΟΥΣΑ ΜΕ ΤΟΥΣ ΑΓΙΟΥΣ ΦΡΑΓΚΙΣΚΟ
ΚΑΙ ΒΙΚΕΝΤΙΟ FERRER

Ανδρέας Ρίτζος

Μουσείο Ερμιτάζ, Αγία Πετρούπολη

180 x 169 εκ.

Τελευταίο τέταρτο 15^{ου} αιώνα

Πρόκειται για έναν πίνακα μεγάλων διαστάσεων στο κέντρο του οποίου απεικονίζεται η Θεοτόκος ένθρονη με το Θείο Βρέφος στην αγκαλιά της, ενώ δύο άγγελοι τοποθετούν μαργαριταρένιο στέμμα στο κεφάλι της. Ο Χριστός απεικονίζεται ως νήπιο να τραβά την παρυφή του μαφορίου της Θεοτόκου. Τα ενδύματα και των δυο χαρακτηρίζονται από πλούσιες χρυσογραφίες που τονίζουν



τον όγκο των σωμάτων τους. Με βάση τη γοτθική ζωγραφική και με προοπτική απόδοση έχει φιλοτεχνηθεί ο μαρμάρινος θρόνος με τα κρινάνθεμα πάνω στον οποίο είναι καθισμένη η Θεοτόκος. Σύμφωνα με την άποψη της Ν. Χατζηδάκη αντίγραφο του τύπου αποτέλεσε η εικόνα του Μουσείου Correr (εικ. 26), η οποία λειτούργησε ως πρωτότυπο για τη δημιουργία και άλλων όμοιων εικόνων (εικ. 22-25).

Η Παναγία πλαισιώνεται από δύο μοναχούς αγίους της δυτικής εκκλησίας. Αριστερά εικονίζεται ο Άγιος Φραγκίσκος της Ασίζης, ιδρυτής του τάγματος των φραγκισκανών μοναχών, να κρατάει στα χέρια του κλειστό βιβλίο και σταυρό από τον οποίο εκπορεύονται πέντε ακτίνες αίματος στιγματίζοντας τον με τις πληγές του Εσταυρωμένου, στοιχείο που προέρχεται από την τέχνη της βόρειας Ιταλίας. Δεξιά παριστάνεται ένας άγιος που είναι ενδεδυμένος με το ράσο των δομινικανών, στοιχείο το οποίο οδήγησε στην ταύτιση του με τον άγιο Δομίνικο. Ωστόσο, τα προσωπικά εικονογραφικά σύμβολα, η δόξα με το Χριστό που ο ίδιος υποδεικνύει αλλά και το ανοιχτό βιβλίο που κρατάει με την επιγραφή “*timete deum et date illi honorem quia venit hora judicis ejus*”, μας παραπέμπουν στον Άγιο Βικέντιο Ferrer. Την εικονογραφική σύνθεση με τη Θεοτόκο πλαισιωμένη με αγίους συναντάμε και σε τρίπτυχα (εικ. 27-30).

Η εικόνα φέρει πάνω στο πλαίσιο χαραγμένα οικόσημα, που υποδεικνύουν τον αφιερωτή της, Matteo di Medio βενετσιάνο αριστοκράτη κάτοικο του Χάνδακα. Το στοιχείο αυτό δείχνει ότι ζωγράφος του έργου ήταν ένας ικανός Κρητικός καλλιτέχνης που άκμασε γύρω στο 1500. Ο Μ. Cattapan, έπειτα από μελέτη των έργων που υπογράφει ο ζωγράφος Ανδρέας Ρίτζος, εντόπισε ομοιότητες ως προς την απόδοση του μαρμάρινου θρόνου και του ενδύματος του Βρέφους και απέδωσε τη δημιουργία του τριπτύχου σε αυτόν. Το τρίπτυχο λόγω της μεγάλης απήχησης που είχε μας οδηγεί στη θεώρηση ότι πρέπει να ήταν τοποθετημένο σε εξέχουσα θέση σε κάποιο παρεκκλήσι του Χάνδακα, αφιερωμένο στον Άγιο Φραγκίσκο ή και στον Άγιο Βικέντιο, όπου μπορούσαν να το δουν και να το αντιγράψουν και άλλοι ζωγράφοι.

BIBΛΙΟΓΡΑΦΙΑ: Schweinfurth, 1930, 411. Bettini, 1933, 59-60. Pallucchini, 1964, 216, εικ. 610. Cattapan, 1972, 234. Χατζηδάκη, 1993, 52-54, αρ. 10. Μπαλτογιάννη, 1994, 296-300, αρ. 85, πιν. 180-182. Constantoudaki-Kitromilides, 1998b, 467.

21. ΙΕΡΗ ΣΥΝΟΜΙΛΙΑ

Palazzo del Governatore, Βατικανό (αρ. 522)

178 x 160 εκ.

Μέσα 16^{ου} αιώνα

Η Θεοτόκος Βρεφοκρατούσα απεικονίζεται στην εικονογραφική εκδοχή της *Madre della Consolazione* πάνω σε μαρμάρινο θρόνο με ψηλό υποπόδιο. Κρατάει στην αγκαλιά της το Θείο Βρέφος που με το ένα χέρι ευλογεί και με το άλλο συγκρατεί ανοιχτό ειλητάριο με την επιγραφή «εγώ ειμί το φως του κόσμου» (Ιω. η': 12). Πλαισιώνεται δεξιά και αριστερά από αγίους της ανατολικής και ρωμαιοκαθολικής εκκλησίας, τον Άγιο Κυριάκο της Απσονα, τον Ιωάννη τον Πρόδρομο, τον Άγιο Ιερώνυμο και τον Άγιο Φραγκίσκο, ενώ γονατιστός στα πόδια εικονίζεται σε στάση δέησης ο Άγιος Μποναβεντούρα. Οι άγιοι συνοδεύονται από ελληνικές επιγραφές που αποτελούν προϊόν μεταγενέστερης επιζωγράφησης.



Η απόδοση της Θεοτόκου και των αγίων παραπέμπει σε δυτικά έργα που ανάγονται σε πρότυπα του βενετσιάνικου *Trecento*, ενώ βυζαντινά στοιχεία εντοπίζονται στη ζωγραφική εκτέλεση και στη γραμμική πτυχολογία. Η τοποθέτηση του σταυρού που κρατάει ο Άγιος Κυριάκος και εκτείνεται πέρα από τη ζωγραφική επιφάνεια, υποδεικνύει μία προσπάθεια του ζωγράφου για προοπτική απόδοση του χώρου.

Ιδιαίτερη και ασυνήθιστη χαρακτηρίζεται η επιλογή του Αγίου Μποναβεντούρα, ο οποίος δεν εντοπίζεται σε άλλες ιταλοκρητικές εικόνες και προσφέρει πολύ σημαντικές πληροφορίες. Εικονίζεται στο κέντρο της εικόνας και φοράει ένα χρυσοποίκιλτο ένδυμα που παρουσιάζει την ίδια λαμπρότητα με εκείνο της Θεοτόκου. Συγκεκριμένα, στην πίσω πλευρά του ενδύματος του, διακρίνεται ο ένθρονος Χριστός που ευλογεί και κρατάει το Δέντρο του Σταυρού, που αποτελεί εικονογραφικό σύμβολο του αγίου. Ψηλότερα εικονίζεται σε επίμηκες διάχωρο ο Χριστός σε Άκρα Ταπείνωση με ανοιχτά τα χέρια, στοιχείο που συναντάται ήδη από το 1420 σε εικόνες από το Michele Giambono (εικ. 31). Επίσης, το ένδυμα του φέρει

φυτικά μοτίβα μεταξύ των οποίων παρεμβάλλονται κεντημένα εξαπτέρυγα²⁴¹. Ο Άγιος τοποθετείται σε αυτή τη θέση για να τονιστούν τα στοιχεία αυτά του ενδύματος του, υποδεικνύοντας και τις θρησκευτικές προτιμήσεις του παραγγελιοδότη, δεδομένου ότι ο άγιος κατείχε σημαντική θέση στη Σύνοδο της Λυών του 1274 για την άρση του Σχίσματος και την ένωση των δύο Εκκλησιών. Επίσης, η παρουσία στην εικόνα δύο ακόμη δυτικών αγίων, του Ιερώνυμου και του Φραγκίσκου, ενισχύει τη θεώρηση περί φιλενωτικών απόψεων του αφιερωτή. Η απεικόνιση του Αγίου Κυριάκου στην εικόνα, ο οποίος ήταν προστάτης της Ancona, μας οδηγεί στην άποψη πως ο πίνακας προοριζόταν για ναό της συγκεκριμένης πόλης. Τέλος, η παρουσία του Αγίου Μοναβεντούρα προσφέρει ένα *terminus post quem* για τη χρονολόγηση του έργου, διότι η ύπαρξη του αγίου στη ρωμαιοκαθολική εκκλησία τοποθετείται στα 1482 όπου και αναγορεύτηκε από τον πάπα Σίξτο Δ'.

BIBΛΙΟΓΡΑΦΙΑ: Bianco-Fiorin, 1991, 209, εικ. 3.

²⁴¹ Για την ερμηνεία δεξ: Réau, III, 234-235.

22. ΙΕΡΗ ΣΥΝΟΜΙΛΙΑ

Ιωάννης Περμενιάτης

Museo Correr, Βενετία

126 x 116 εκ.

Πρώτες δεκαετίες 16^{ου} αιώνα

Ο πίνακας φέρει ως κεντρικό θέμα την Παναγία Γαλακτοτροφούσα να συνοδεύεται από τον Άγιο Ιωάννη τον Πρόδρομο και τον Άγιο Αυγουστίνο συνθέτοντας τη σκηνή της Ιερής Συνομιλίας. Η Θεοτόκος καθισμένη σε μαρμάρινο θρόνο με γεωμετρικά μαρμαροθετήματα που φαίνεται να συνεχίζουν το μοτίβο του γραμμικά αποδοσμένου δαπέδου, έχει στην αγκαλιά της το Θείο



Βρέφος που θηλάζει από τον αριστερό της μαστό. Δύο άγγελοι πίσω της συγκρατούν ένα πέτασμα και ένας ακόμη της τοποθετεί διάλιθο στέμμα στο κεφάλι, ενώ πίσω από την κεντρική παράσταση απλώνεται πλούσιο νατουραλιστικό τοπίο. Λόφοι, δέντρα και θάμνοι, ποτάμια με γέφυρες και βάρκες, ζώα του δάσους και βοσκοί με το κοπάδι τους, ένας έφιππος ανατολίτης και δύο έμποροι που μεταφέρουν τις προμήθειές τους πάνω σε καμήλες είναι το σκηνικό που συνθέτει το φόντο της εικόνας. Τα στοιχεία αυτά δείχνουν σύνδεση με έργα δυτικών ζωγράφων και κυρίως αυτά του εργαστηρίου του Bellini. Έκδηλη επίσης είναι η επιρροή των τεχνοτροπικών στοιχείων από τα πρότυπα της βενετσιάνικης τέχνης του *Trecento* και του *Quattrocento*, ενώ στη βυζαντινή παράδοση αποδίδεται το πλάσιμο της σάρκας, η γραμμική πτυχολογία των ενδυμάτων και τα έντονα περιγράμματα. Στη βάση του θρόνου υπάρχει η επιγραφή του ζωγράφου 'IOANES PERMENIATES P(INXIT)'.

Μέχρι το 1840 ο πίνακας βρισκόταν στην κατοχή της συντεχνίας των βαρελοποιών της Βενετίας, η οποία υπαγόρευσε και το περιεχόμενο του που σχετίζεται με το δόγμα της Θείας Ενσάρκωσης. Για να πραγματοποιηθεί ο συμβολισμός αυτός ο ζωγράφος τοποθέτησε στο χρυσοκέντητο άμφιο του Αγίου Αυγουστίνου επιμέρους θέματα, τον Ευαγγελισμό και τους προφήτες.

BIBΛΙΟΓΡΑΦΙΑ: Bianco-Fiorin, 1981, 86-88, εικ. 2-3. Bianco-Fiorin, 1988, 74-75. Χατζηδάκη, 1993, 134-136, αρ. 32.

23. ΑΣΠΑΣΜΟΣ ΤΗΣ ΕΛΙΣΑΒΕΤ

Άγγελος Πιτζαμάνος

Walters Art Gallery, Βαλτιμόρη (αρ. 37.748)

22,5 x 17,9 εκ.

Δεύτερο τέταρτο 16^{ου} αιώνα

Το θέμα της εικόνας αποδίδει το επεισόδιο της συνάντησης της Θεοτόκου με την ξαδέρφη της Ελισάβετ που εικονίζεται γονατιστή μπροστά της. Πρόκειται για ένα από τα ενυπόγραφα έργα του ζωγράφου, Άγγελου Πιτζαμάνου. Μαζί με τη Θεοτόκο παρευρίσκονται ο Ιωσήφ και δύο άγγελοι, ενώ πίσω από την Ελισάβετ στέκονται τρεις νεαρές γυναίκες που φορούν αναγεννησιακές ενδυμασίες. Πίσω τους απεικονίζεται τοξωτό κτίσμα, ενώ στο βάθος της σκηνής υπάρχει τειχισμένη πόλη. Εδώ φαίνεται η αδυναμία του ζωγράφου να αποδώσει στοιχεία της δυτικής ζωγραφικής που σχετίζονται με την απόδοση των κτηρίων και του τοπίου που αναπτύσσεται στο βάθος της παράστασης. Ο ζωγράφος αντιγράφει με κάθε λεπτομέρεια χαρακτηριστικό που προέρχεται από το Βιβλίο των Ωρών του Thielman Kerver (εικ. 34).



BIBΛΙΟΓΡΑΦΙΑ: Bianco-Fiorin, 1984, εικ. 8. Vassilaki, 1990, 86-89, εικ. 18.

24. ΠΡΟΣΚΥΝΗΣΗ ΤΩΝ ΠΟΙΜΕΝΩΝ ΚΑΙ ΤΩΝ ΜΑΓΩΝ

Ιωάννης Περμενιάτης (αποδ.)

Δημοπρασία Christie's

59 x 73,7 εκ.

Πρώτες δεκαετίες 16^{ου} αιώνα

Η εικόνα συνδυάζει τα επεισόδια της Προσκύνησης των Ποιμένων και των Μάγων, τα οποία έχουν αποδοθεί και σε χωριστούς πίνακες από άλλους ζωγράφους. Χαρακτηριστικό έργο με την Προσκύνηση των Ποιμένων αποτελεί έργο του Άγγελου Πιτζαμάνου που φέρει την υπογραφή του και στα ελληνικά και στα λατινικά και αποτελεί



αντιγραφή χαρακτηριστικού του Raimondi (εικ. 35), εμπλουτισμένο ωστόσο με στοιχεία προερχόμενα από τη βενετσιάνικη τέχνη (εικ. 36). Επίσης, σε έργο του ίδιου ζωγράφου με κεντρικό θέμα τη σκηνή της Γέννησης συναντάμε δευτερεύοντα θέματα που αναπτύσσονται στο βάθος της σκηνής (εικ. 41).

Μπροστά σε βραχώδες σπήλαιο με τη φάτνη των ζώων εικονίζεται το Θείο Βρέφος πλαισιωμένο από τη Θεοτόκο και τον Ιωσήφ σε στάση προσκύνησης, ενώ στη σκηνή εισέρχεται ένας βοσκός. Ένας φτερωτός άγγελος φέρει ανοιχτό ειλητάριο με την επιγραφή “*GLOR(IA) IN EXCEL(SIS) DEO*” μεταφέροντας το μήνυμα της Γέννησης του Χριστού σε έναν βοσκό που εικονίζεται ανάμεσα στα πρόβατα του. Το υπόλοιπο τμήμα της εικόνας καταλαμβάνει η πομπή των Μάγων, που οδηγούμενοι από το αστέρι, φτάνουν στη φάτνη για να προσκυνήσουν το Θείο Βρέφος. Οι Μάγοι αποδίδονται με ανατολίτικες ενδυμασίες και χαρακτηριστικά, στοιχείο το οποίο κυριαρχεί στη βενετσιάνικη ζωγραφική του 15^{ου} και 16^{ου} αιώνα. Η απόδοση του τοπίου στο βάθος της σκηνής, με τη λίμνη και τα ιστιοφόρα, την τειχισμένη πόλη πάνω σε βουνά με πλούσια βλάστηση και το νερόμυλο και μια βασιλική, παραπέμπει σε έργα του Ιωάννη Περμενιάτη και συνδέεται με το προσωπικό ζωγραφικό του ύφος. Ενώ σημαντική καινοτομία του ζωγράφου αποτελεί η γραμμική προοπτική βασιζόμενη σε τρία σημεία φυγής. Η επιτυχία της απόδοσης του θέματος αυτού

αποδεικνύεται και από άλλα έργα που αποτυπώνουν παρόμοιο με αυτό θέμα με ελάχιστες διαφοροποιήσεις (εικ. 37-40).

BIBΛΙΟΓΡΑΦΙΑ: Christie's, 1999, 284, λαχνός 219.

25. ΣΤΑΥΡΩΣΗ

Ανδρέας Παβίας

Εθνική Πινακοθήκη, Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, Αθήνα

80 x 60 εκ.

Τρίτο τέταρτο 15^{ου} αιώνα

Η εικόνα αποδίδει τη σκηνή της Σταύρωσης του Χριστού. Πρόκειται για μια πολυπρόσωπη παράσταση που απομακρύνεται εικονογραφικά από τη βυζαντινή παράδοση. Στον κεντρικό κάθετο άξονα του έργου έχει τοποθετηθεί ο Εσταυρωμένος που τον περιβάλλουν σμήνος φτερωτών αγγέλων που θρηνούν και τα σύμβολα της Ημέρας και της Νύχτας. Στην κορυφή του σταυρού ένας πελεκάνος τρυπάει το στήθος του για να ταΐσει τα μικρά του, στοιχείο το οποίο εμπεριέχει τον συμβολισμό της θυσίας του Χριστού για την



ανθρωπότητα²⁴². Δεξιά και αριστερά εικονίζονται οι δύο ληστές και ένας δαίμονας και ένας άγγελος που θα παραλάβουν τις ψυχές τους. Σε μία προσπάθεια απόδοσης του βάθους ο ζωγράφος διατάσσει τις υπόλοιπες μορφές σε ζώνες και σε επίπεδα. Στη βάση του σταυρού τοποθετείται η Θεοτόκος λιπόθυμη και υποβασταζόμενη από τον Ιωάννη και τις μυροφόρες, ενώ στην εικόνα της Σταύρωσης (JHS) του Ανδρέα Ρίτζου, η Θεοτόκος τοποθετείται στην κεραία του χαρακτήρα «(J)» αποδοσμένη με βάση τη βυζαντινή παράδοση (εικ. 42). Η Μαγδαληνή αγκαλιάζει το Τίμιο Ξύλο

²⁴² Réau, II, 491-492.

στοιχείο που προέρχεται από τη βενετσιάνικη ζωγραφική. Στα υπόλοιπα επίπεδα εικονίζονται πρόσωπα που προέρχονται από άλλες σκηνές, όπως οι τρεις Μάγοι, ο Πιλάτος και ένας νεαρός αξιωματούχος με το χέρι στα μάτια έχοντας θεραπευτεί από το αίμα που στάζει από τα πλευρά του Ιησού. Στο δεξί μέρος της σκηνής εικονίζεται πλήθος Ιουδαίων, Φαρισαίων και Ρωμαίων στρατιωτών, όλοι ντυμένοι με πανοπλίες που προέρχονται από την τέχνη του 15^{ου} αιώνα, ενώ στο ίδιο σημείο απεικονίζεται και το επεισόδιο του απαγχονισμού του Ιούδα. Την κατώτερη ζώνη καταλαμβάνει η Ανάσταση των νεκρών και ο διαμελισμός των ιματίων του Ιησού, ενώ στο κέντρο απεικονίζεται η πόλη των δαιμόνων σε γκριζογραφία. Το επεισόδιο εκτυλίσσεται μπροστά στο γυμνό βραχώδες τοπίο του Γολγοθά και όχι στην πόλη της Ιερουσαλήμ όπως σε απεικονίσεις της βυζαντινής τέχνης. Η υπογραφή του ζωγράφου στα λατινικά έχει τοποθετηθεί χαμηλά πάνω σε ένα λευκό καρτελάκι.

Η Χρ. Μπαλτογιάννη εύστοχα παρατήρησε και απέδωσε στο πρόσωπο του μαυροντυμένου μοναχού που φορά σταυρό και εικονίζεται δίπλα στο Λογγίνο, τον αφιερωτή της εικόνας.

BIBΛΙΟΓΡΑΦΙΑ: Chatzidakis, 1973, 97-98, εικ. 68-69. Chatzidakis, 1974α, πιν. KB', 1-2. Cattapan, 1977, 206, αρ. 4. Παλιούρας, 1978, 395. Chatzidakis, 1982, αρ. 18, εικ. 9. Χατζηδάκη, 1983, 31-32, αρ. 20. Constantoudaki-Kitromilidou, 1998b, εικ. 7. Μπαλτογιάννη, 2003, αρ. 61, πιν. 124-127.

26. ΠΙΕΤΑ΄ (ΑΠΟΚΑΘΗΛΩΣΗ)

Ιωάννης Περμενιάτης (αποδ.)

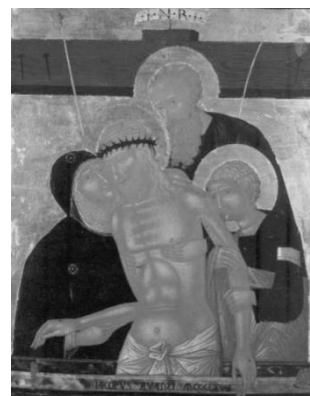
(πλαστή υπογραφή: IACOPUS AVANZI MCCCLXVII)

Gallerie dell' Accademia, Deposito del Museo Vetrario di Murano, Βενετία

44 x 35 εκ.

Πρώτες δεκαετίες 16^{ου} αιώνα

Η εικόνα συνδυάζει εικονογραφικά το θέμα της Αποκαθήλωσης και του Θρήνου. Μπροστά σε χρυσό βάθος με το σταυρό και τα όργανα του Πάθους προβάλλεται ο Χριστός που πλαισιώνεται από την Παναγία, τον Ιωάννη και τον Ιωσήφ. Το λιτό εικονογραφικό σχήμα διαφέρει από τις εικόνες της Αποκαθήλωσης και του Επιτάφιου Θρήνου (εικ. 43-45), οι οποίες αποτυπώνονται μπροστά σε βραχώδες τοπίο με ελάχιστη βλάστηση και συνοδεύονται από πλήθος προσώπων.



Η Θεοτόκος συγκρατεί το σώμα του Χριστού και ακουμπάει το πρόσωπο της σε αυτό του νεκρού Υιού της υποδηλώνοντας τον συγκρατημένο πόνο της. Σε αντίθεση με την εικόνα της Αποκαθήλωσης, έργο του Πιτζαμάνου, που η Θεοτόκος εικονίζεται στη βάση του σταυρού με τη Μαρία Μαγδαληνή να θρηνεί και να την παρηγορούν οι μυροφόρες (εικ. 43). Η εικόνα συνδυάζει στοιχεία της βυζαντινής παράδοσης, όπως η γραμμική απόδοση της πτυχολογίας των ενδυμάτων, αλλά και της βενετσιάνικης, υστερογοτθικής τέχνης σχετικά με την απόδοση των προσώπων. Η εικονογραφική σύνθεση παρουσιάζει ομοιότητες με έργα του 15^{ου} αιώνα, που προέρχονται από έργα του Giovanni Bellini. Η Ν. Χατζηδάκη μελετώντας το έργο και συγκρίνοντάς το τεχνοτροπικά με έργα του Ιωάννη Περμενιάτη, το απέδωσε σε αυτόν το ζωγράφο²⁴³.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ: Χατζηδάκη, 1993, 140, αρ. 33. Bianco-Fiorin, 1997, 30, εικ. 50.

²⁴³ Την απόδοση της εικόνας στον Ιωάννη Περμενιάτη από τη Χατζηδάκη απέρριψε η Bianco-Fiorin. Bianco-Fiorin, 1997, 30.

27. PIETA΄

Ανδρέας Παβίας

Museo Diocesano d'Arte Sacra, Rossano

74 x 59 εκ.

1490-1500

Το μεμονωμένο θέμα της Pietà, το οποίο αποτέλεσε ίσως πρότυπο για τις μεταγενέστερες εκδοχές του θέματος (εικ. 46-47), απεικονίζει σε αυτήν την εικόνα ο Ανδρέας Παβίας. Η σύνθεση της αποτελείται από τη Θεοτόκο με το νεκρό Χριστό στα γόνατα της να κάθεται πάνω σε βράχο διακοσμημένο με βλαστούς και άνθη. Ψηλά και εκατέρωθεν της Θεοτόκου δύο ιπτάμενοι άγγελοι ξεσπούν σε έντονες χειρονομίες που έρχονται σε αντίθεση με την εκδήλωση του βουβού πόνου της Θεοτόκου. Εικονογραφικά το θέμα αντλεί τα πρότυπα του από γερμανικά χαρακτηριστικά του 14^{ου} αιώνα που είχαν κατακλείσει την ιταλική αγορά σε όλη τη διάρκεια του 15^{ου} αιώνα (εικ. 48). Η εκτέλεση του δυτικού αυτού θέματος πραγματοποιείται με βάση τη βυζαντινή τέχνη, με μοναδική εξαίρεση τους αγγέλους που θρηνούν. Στοιχείο το οποίο προέρχεται από την τέχνη του Giotto. Στο κάτω μέρος της εικόνας διακρίνεται η υπογραφή του ζωγράφου στα λατινικά και τα οικόσημα του αφιερωτή, Giovanni Battista Lagni, επισκόπου της πόλης του Rossano από το 1493 μέχρι το 1505²⁴⁴. Το στοιχείο αυτό θεωρείται πολύ σημαντικό για τη χρονολόγηση του έργου που τοποθετείται στο τέλος της ζωής του Παβία.



BIBΛΙΟΓΡΑΦΙΑ: Cattapan, 1977, 207, αρ. 6. Chatzidakis, 1977, 688, εικ. 53. Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου, 1986, 258, πιν. Ξ΄ (Ζ΄), εικ. 2. Constantoudaki-Kitromilides, 1998b, 468.

²⁴⁴ Η Κωνσταντουδάκη υποστηρίζει ότι τα οικόσημα προστέθηκαν αργότερα, ίσως ακόμη και μετά την αγορά του έργου στη Βενετία.

28. ΠΙΕΤΑ΄

Νικόλαος Τζαφούρης (αποδ.)

Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα (αρ. 3050)

71 x 58 εκ.

Δεύτερο μισό 15^{ου} αιώνα

Η Θεοτόκος εικονίζεται καθισμένη σε πρισματικό βράχο με το νεκρό σώμα του Υιού στα γόνατά της. Κοιτάζει το πρόσωπο του με έντονα συνοφρυωμένα χαρακτηριστικά. Είναι ενδεδυμένη με πορφυρό μαφόριο και λευκή καλύπτρα που φτάνει ως το λαιμό και δημιουργεί κυματιστές πτυχώσεις, ενώ το σώμα του Χριστού καλύπτεται από λευκό περίζωμα. Οι φωτοστέφανοι τους κοσμούνται με ανθεμωτούς βλαστούς και



πίσω τους υπάρχει χρυσός κάμπος. Η εικόνα αναπαριστά το δυτικό θέμα του Θρήνου χωρίς εικονογραφικά στοιχεία και λεπτομέρειες. Πρότυπο του αποτέλεσαν τα γερμανικά χαρακτηριστικά του 14^{ου} αιώνα, όπως αναφέρθηκε και στην εικόνα του Παβία. Το δυτικό αυτό θέμα εισήχθη στη μεταβυζαντινή τέχνη από Κρήτες καλλιτέχνες του 15^{ου} αιώνα και εικονογραφήθηκε και από μεταγενέστερους ζωγράφους. Εικονογραφικά και τεχνοτροπικά η εικόνα του Μουσείου Μπενάκη συγγενεύει με την εικόνα της συλλογής Οικονομοπούλου (εικ. 49), της Μονής Κεχριώνος Κεφαλληνίας (εικ. 50), της συλλογής Cabal του Petit Palais στο Παρίσι (εικ. 51) και της Συλλογής Κανελλοπούλου. Από την τελευταία, όπως και από την εικόνα του Μουσείου Μπενάκη, απουσιάζουν οι άγγελοι που θρηνούν. Η Ν. Χατζηδάκη με βάση τα τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά αλλά και την ποιότητα των υλικών κατασκευής της απέδωσε το έργο στο ζωγράφο Νικόλαο Τζαφούρη.

BIBΛΙΟΓΡΑΦΙΑ: Chatzidakis, 1974a, 108, πιν. Λ΄. Chatzidakis, 1982, αρ. 20. Χατζηδάκη, 1983, 52, αρ. 45. *Affreschi e Icone*, 1986, 110-111, αρ. 65 [Μ. Βασιλάκη]. *From Byzantium to El Greco*, 1987, 178, αρ. 45 [Μ. Vassilaki].

29. ΑΚΡΑ ΤΑΠΕΙΝΩΣΗ

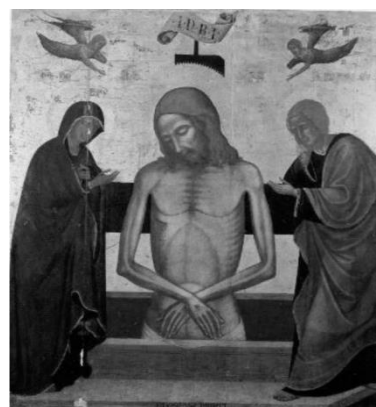
Άγγελος (Ακοτάντος;)

Museo Correr, Βενετία (αρ. 1021)

152 x 140 εκ.

Πρώτο μισό 15^{ου} αιώνα

Η εικόνα κοσμείται με το θέμα της Άκρας Ταπείνωσης. Ο Χριστός αναδύεται από μαρμάρινη σαρκοφάγο φορώντας λευκό περίζωμα και έχοντας τα χέρια σταυρωμένα στο υπογάστρο. Πίσω του υπάρχει ο σταυρός του μαρτυρίου του και ψηλά δύο ιπτάμενοι άγγελοι που θρηνούν. Ωστόσο, στην εικόνα του ίδιου θέματος του Νικολάου Τζαφούρη (εικ. 56) που ακολουθεί το ίδιο με την εικόνα εικονογραφικό σχήμα,



απουσιάζουν οι δύο άγγελοι και προστίθενται τρία καρφιά και το ακάνθινο στεφάνι, στοιχεία τα οποία αποτυπώνονται σε μεταγενέστερες από αυτές εικόνες (εικ. 57, 58). Ο Χριστός πλαισιώνεται από την Παναγία και τον Άγιο Ιωάννη που αποδίδονται σε μικρότερη κλίμακα. Είχαν εμφανιστεί ήδη από τον 14^ο αιώνα σε εικόνες ιταλικής τέχνης να συνοδεύουν το νεκρό Χριστό. Εικονογραφικά η μορφή της Παναγίας, όπως και του Αγίου Ιωάννη, προέρχεται από τη σκηνή της Σταύρωσης υστερογοτθικών έργων καθώς και από τους μεγάλους ξύλινους Εσταυρωμένους όπου απαντά το μοτίβο της Δέησης. Ο ζωγράφος τοποθέτησε πάνω στη σαρκοφάγο την υπογραφή του στα λατινικά 'ANGELUS PINXIT'. Αρκετές απόψεις έχουν διαπιστωθεί για την ταυτότητα του ζωγράφου, όπως και για τη χρονολόγηση του έργου.

BIBΛΙΟΓΡΑΦΙΑ: Bettini, 1933, 29. Cattapan, 1973, 246, αρ. 4, 12. Κωνσταντουδάκη, 1986, 258, σημ. 1. Κωνσταντουδάκη, 1988, 57. Constantoudaki-Kitromilides, 1991, 126. Χατζηδάκη, 1993, 148-150. Bianco-Fiorin, 1997b, 17-18, εικ. 15.

30. Ο ΧΡΙΣΤΟΣ ΥΠΟΒΑΣΤΑΖΟΜΕΝΟΣ ΑΠΟ ΤΗΝ ΠΑΝΑΓΙΑ ΚΑΙ ΤΟΝ
ΙΩΑΝΝΗ

Δημοπρασία Sotheby's

41,2 x 51 εκ.

Αρχές 16^{ου} αιώνα

Στην εικόνα απεικονίζεται μπροστά σε χρυσό κάμπο ο νεκρός Χριστός που υποβαστάζεται από την Παναγία (ΜΡ ΘΥ) και τον Ιωάννη (ΑΓ[ΙΟC] ΙΩ[ΑΝΝΗC]). Πρόκειται για αντιγραφή της *Pietà* του Giovanni Bellini που βρίσκεται σήμερα στη Gemäldegalerie του Βερολίνου (εικ. 59). Το μοναδικό στοιχείο που έχει



αντικατασταθεί από το πρότυπο του είναι ο γαλάζιος ουρανός με το χρυσό κάμπο που πάνω φέρουν τα συμπλήματα με κόκκινο χρώμα γραμμένα στα ελληνικά. Το έργο έχει αντιγραφεί και σε άλλους πίνακες που χρονολογούνται στις αρχές του 16^{ου} αιώνα και παρουσιάζουν τα ίδια τεχνοτροπικά και εικονογραφικά στοιχεία (εικ. 60, 61). Ωστόσο, από τα μέσα του 16^{ου} αιώνα σε εικόνες του ίδιου θέματος παρατηρείται η εισαγωγή νέων εικονογραφικών στοιχείων που προέρχονται από τη βυζαντινή παράδοση, όπως ο φωτοστέφανος του Ιησού και η μαρμάρινη σαρκοφάγος (εικ. 62, 63).

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ: Finarte-Semenzato, 2003, λαχνός 57. Sotheby's, 2003, λαχνός 304.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ-ΣΥΝΤΟΜΟΓΡΑΦΙΕΣ

ΣΥΝΤΟΜΟΓΡΑΦΙΕΣ

<i>ΔΧΑΕ</i>	<i>Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας</i>
<i>Θησαυρίσματα</i>	<i>Θησαυρίσματα, Περιοδικό του Ελληνικού Ινστιτούτου Βυζαντινών και Μεταβυζαντινών Σπουδών, Βενετία</i>
<i>ΚρητΧρον</i>	<i>Κρητικά Χρονικά</i>
<i>ArtB</i>	<i>The Art Bulletin</i>
<i>ArtCrist</i>	<i>Arte Cristiana</i>
<i>ArtVen</i>	<i>Arte Veneta</i>
<i>BollArte</i>	<i>Bollettino d'Arte</i>
<i>CCARB</i>	<i>Corsi di Cultura sull'Arte Ravennate e Bizantina</i>
<i>DOP</i>	<i>Dumbarton Oaks Papers</i>
<i>JÖB</i>	<i>Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik</i>
<i>JWAG</i>	<i>Journal of the Walters Art Gallery</i>
<i>LCI</i>	<i>Lexikon der christlichen Ikonographie, 5-8</i>
<i>Réau</i>	<i>Réau L., Iconographie de l'art chrétien, 1-6 (1955-8)</i>
<i>QdS</i>	<i>Quaderni della Soprintendenza per i Beni Ambientali e Architettonici di Ravenna</i>
<i>Veltro</i>	<i>Il Veltro. Rivista della civiltà italiana</i>

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Αχειμάστου-Ποταμιάνου, 1998. Αχειμάστου-Ποταμιάνου Μ., *Εικόνες του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών*, Αθήνα 1998.
- Βασιλάκη-Μαυρακάκη, 1981. Βασιλάκη-Μαυρακάκη Μ., «Ο ζωγράφος Άγγελος Ακοτάντος: το έργο και η διαθήκη του (1436)», *Θησαυρίσματα* 18 (1981), 290-298.
- Βασιλάκη, 1994. Βασιλάκη Μ., «Νεώτερα στοιχεία για τον Άγγελο Ακοτάντο», στο Βασιλάκη Μ. (επιμ.), *Ροδωνιά, Τιμή στο Μ. Ι. Μανούσακα*, Ι, Ρέθυμνο 1994, 87-96.
- Βασιλάκη, 1995. Βασιλάκη Μ., *Από τους εικονογραφικούς οδηγούς στα σχέδια εργασίας των μεταβυζαντινών ζωγράφων: το τεχνολογικό υπόβαθρο της Βυζαντινής εικονογραφίας*, Αθήνα 1995.
- Βασιλάκη, 1997. Βασιλάκη Μ., «Από τον “ανώνυμο” Βυζαντινό καλλιτέχνη στον “επώνυμο” Κρητικό ζωγράφο του 15^{ου} αιώνα», στο Βασιλάκη Μ. (επιμ.), *Το πορτραίτο του καλλιτέχνη στο Βυζάντιο*, Κρήτη 1997, 189.
- Βασιλάκη, 2000a. Βασιλάκη Μ., «Παρατηρήσεις γύρω από τη θέση του ζωγράφου στην κρητική κοινωνία του 15^{ου} αιώνα», *Πεπραγμένα Η΄ Κρητολογικού Συνεδρίου*, τ. Β1, Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή περίοδος, Ηράκλειο 2000, 71-80.
- Βασιλάκη, 2000b. Βασιλάκη Μ., *Μήτηρ Θεού: απεικονίσεις της Παναγίας στη βυζαντινή τέχνη*, Αθήνα 2000.
- Βασιλάκη, 2012. Βασιλάκη Μ., *Εικόνες του Αρχοντικού Τοσίτσα, Η Συλλογή του Ευάγγελου Αβέρωφ*, Αθήνα 2012.
- Βελούδος, 1893. Βελούδος Ι., *Ελλήνων ορθοδόξων αποικία εν Βενετία*, Βενετία 1893.
- Βοκοτόπουλος, 1996-7. Βοκοτόπουλος Π.Λ., «Τέσσερις ιταλοκρητικές εικόνες», *ΔΧΑΕ*, ΙΘ΄ (1996-1997), 81-95.
- Γάσπαρης, 1993. Γάσπαρης Χρ., «Βενετία και Βυζάντιο: Η βενετική κυριαρχία στα βυζαντινά εδάφη», στο Μαλτέζου Χρ.

- (επιμ.), *Όψεις της Ιστορίας του Βενετοκρατούμενου Ελληνισμού. Αρχειακά Τεκμήρια*, Αθήνα 1993, 129-139.
- Γάσπαρης, 1994. Γάσπαρης Χρ., «Η γλώσσα της βενετικής γραφειοκρατίας: η αντιπαράθεση λατινικής και ελληνικής γλώσσας στη μεσαιωνική Κρήτη (13^{ος}-15^{ος} αι.)», *Σύμμεικτα* 9/1 (1994), 141-156.
- Γάσπαρης, 1998. Γάσπαρης Χρ., «Κοινωνία και οικονομία στην Κρήτη», 13^{ος}-15^{ος} αι., *Cretan Studies* 6 (1998).
- Γάσπαρης, 2001. Γάσπαρης Χρ., «Από τη βυζαντινή στη βενετική τούρμα, (Κρήτη 13^{ος} -14^{ος} αι.)», *Σύμμεικτα* 14 (2001), 167-228.
- Γάσπαρης, 2003. Γάσπαρης Χρ., «Η οργάνωση μιας αγοράς. Χάνδακας, 14^{ος} αι.», *Χρήμα και αγορά στη εποχή των Παλαιολόγων*, στο Μοσχονάς Ν. Γ. (επιμ.), Αθήνα 2003, 240-245.
- Γιαννακόπουλος, 1965. Γιαννακόπουλος Κ., *Έλληνες λόγιοι εις την Βενετίαν. Μελέται επί της διαδόσεως των ελληνικών γραμμάτων από του Βυζαντίου εις την δυτικήν Ευρώπην*, Αθήνα 1965.
- Γκάρτζιου, 2012. Γκάρτζιου Ο., «A la latina. Ζωγράφοι εικόνων προσανατολισμένοι δυτικά», *ΔΧΑΕ* (33), 2012, 357-368.
- Δετοράκης, 1990. Δετοράκης Θ. Ε., *Ιστορία της Κρήτης*, Ηράκλειο 1990.
- Δρανδάκη, 2002. Δρανδάκη Α., *Εικόνες: 14^{ος}-18^{ος} αιώνας, συλλογή Ρ. Ανδρεάδη*, Αθήνα 2002.
- Εικόνες της Κρητικής Τέχνης, 1993. Μπορμπουδάκης Μ., *Εικόνες της Κρητικής Τέχνης (Από τον Χάνδακα ως τη Μόσχα και την Αγία Πετρούπολη)*, Ηράκλειο 1993.
- Ιερά λείψανα, 2005. *Ιερά λείψανα αγίων της καθ' ημάς Ανατολής στη Βενετία*, Αγαθάγγελος, επίσκοπος Φαναρίου, στο Μαλτέζου Χρ., Morini E.(επιμ.), Αθήνα 2005.
- Καζανάκη-Λάππα, 1993. Καζανάκη-Λάππα Μ., « Η συμβολή των αρχειακών πηγών στην ιστορία της τέχνης» στο Μαλτέζου Χρ. (επιμ.), *Όψεις της ιστορίας του βενετοκρατούμενου ελληνισμού, Αρχειακά Τεκμήρια*, Αθήνα 1993, 436-8.
- Καλοκύρης, 1972. Καλοκύρης Κ., *Η Θεοτόκος στην εικονογραφία Ανατολής και Δύσεως*, Θεσσαλονίκη 1972.

Ο κόσμος του Βυζαντινού

- Μουσείου, 2004.
- Κωνσταντουδάκη, 1973.
- Κωνσταντουδάκη, 1975.
- Κωνσταντουδάκη, 1977.
- Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου, 1981.
- Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου, 1986.
- Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου, 1998.
- Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου, 2001.
- Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου, 2016.
- Κωνσταντίνος Δ., *Ο κόσμος του Βυζαντινού Μουσείου*, Αθήνα 2004.
- Κωνσταντουδάκη Μ., «Οι ζωγράφοι του Χάνδακος κατά το πρώτον ήμισυ του 16^{ου} αιώνας, οι μαρτυρούμενοι εκ των νοταριακών αρχείων», *Θησαυρίσματα* 10 (1973), 291-380.
- Κωνσταντουδάκη Μ., «Μαρτυρίες ζωγραφικών έργων στο Χάνδακα σε έργα του 16^{ου} και του 17^{ου} αιώνα», *Θησαυρίσματα* 12 (1975), 35-136.
- Κωνσταντουδάκη Μ., «Νέα έγγραφα για ζωγράφους του Χάνδακα (ΙΣΤ΄ αι.) από τα αρχεία του Δούκα και των νοταρίων της Κρήτης», *Θησαυρίσματα* 14 (1977), 157-198.
- Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου Μ., «Ειδήσεις για την συντεχνία των ζωγράφων του Χάνδακα τον 16^ο αιώνα», *Πεπραγμένα του Δ΄ Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου*, τ. Β΄, Αθήνα 1981, 123-145.
- Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου Μ., «Οι Κρητικοί ζωγράφοι και το κοινό τους: η αντιμετώπιση της τέχνης τους στη βενετοκρατία», *ΚρητΧρον* 26 (1986), 246-261.
- Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου Μ., «Ο Άγιος Ιερώνυμος με το λέοντα σε εικόνες κρητικής τέχνης. Το θέμα και οι συμβολισμοί του», *Ανθη Χαρίτων*, Βενετία 1998, 193-226.
- Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου Μ., «*Conducere apothecam in qua exercere artem nostram*: Το εργαστήριο ενός Βυζαντινού και ενός Βενετού ζωγράφου στην Κρήτη», *Σύμμεικτα* ΙΔ΄ (2001), 291-299.
- Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου Μ., «Μετακινήσεις καλλιτεχνών από την ιταλική χερσόνησο στην Κρήτη με βάση αρχειακές μαρτυρίες και εικαστικές πηγές (14^{ος}-15^{ος} αι.)», *ΙΒ΄ Διεθνές Κρητολογικό Συνέδριο, Ηράκλειο (21-25 Σεπτεμβρίου 2016)*, Πρόγραμμα και περιλήψεις, Ηράκλειο, 268-269.

- Λαμπρινός, 2014. Λαμπρινός Κ., «Λάουρα Manolesso. Μία υψηλόβαθμη αξιωματούχος αντιμέτωπη με την αριστοκρατία στο βενετικό Ρέθυμνο. (16^{ος} αιώνας)», στο Βαρζελιώτη Γ. Κ., Τσικνάκης Κ. Γ. (επιμ.), *Γαληνοτάτη. Τιμή στη Χρύσα Μαλτέζου*, Αθήνα, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο-Τμήμα Θεατρικών σπουδών, 2014, 453-467.
- Λασσιθιωτάκης, 1981. Λασσιθιωτάκης Κ. Ε., «Ο Άγιος Φραγκίσκος και η Κρήτη», *Πεπραγμένα του Δ' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου*, τ. Β', Αθήνα 1981, 146-154.
- Λιάτα, 1976. Λιάτα Ε., «Ιερείς των Ελλήνων της Βενετίας από 1412-1558 (κατάλογος και έγγραφα)», *Θησαυρίσματα* 13 (1976), 85-110.
- Μαλτέζου, 1988. Μαλτέζου Χρ., «Η Κρήτη στη διάρκεια της περιόδου της βενετοκρατίας (1211-1669)», στο Παναγιωτάκης Ν. Π. (επιμ.), *Κρήτη: Ιστορία και Πολιτισμός*, τ. Β', Ηράκλειο 1988, 107-159.
- Μαλτέζου, 1993. Μαλτέζου Χρ., *Όψεις της Ιστορίας του βενετοκρατούμενου Ελληνισμού*, Μαλτέζου Χρ. (επιμ.), Αρχαιακά Τεκμήρια, Ίδρυμα Ελληνικού Πολιτισμού, Αθήνα 1993.
- Μαλτέζου, 1998. Μαλτέζου Χρ., «Η Κρήτη στη διάρκεια της περιόδου της βενετοκρατίας (1211-1669)», στο Παναγιωτάκης Ν. (επιμ.), *Κρήτη: ιστορία και πολιτισμός*, II, Κρήτη 1988.
- Μαλτέζου, 1999. Μαλτέζου Χρ., «Βενετία η άλλη πατρίδα των Ελλήνων», *Δημόσια Ιλαρία* 1999.
- Μαλτέζου, 2003. Μαλτέζου Χρ., «Stradioti»: *οι προστάτες των συνόρων*, Αθήνα 2003.
- Μανούσακας, 1960. Μανούσακας Μ., *Η εν Κρήτη συνωμοσία του Σήφη Βλαστού (1453-1454) και η νέα συνωμοτική κινήσεις του 1460-1462*, Αθήνα 1960.
- Μανούσακας, 1974. Μανούσακας Μ., «Έλληνες ζωγράφοι εν Βενετία μέλη της Ελληνικής Αδελφότητας κατά τον ΙΣΤ' αιώνα», *Μνημόσυνο Σοφίας Αντωνιάδη*, Ελληνικό Ινστιτούτο Βενετίας Βυζαντινών και Μεταβυζαντινών Σπουδών, Βενετία 1974, 212-226.

- Μαυροειδή, 1976. Μαυροειδή Φ., *Συμβολή στην ιστορία της Ελληνικής Αδελφότητος Βενετίας στον ΙΣΤ΄ αιώνα*, Αθήνα 1976.
- Μοσχονάς, 1967. Μοσχονάς Γ., «I Greci a venezia e la loro posizione religiosa nel XV secolo», *Ο Εραμιστής* 5 (1967), 104-126.
- Μπαλτογιάννη, 1985. Μπαλτογιάννη Χρ., *Εικόνες: Συλλογή Δημητρίου Οικονομόπουλου*, Αθήνα 1985.
- Μπαλτογιάννη, 1994. Μπαλτογιάννη Χρ., *Εικόνες Μήτηρ Θεού*, Αθήνα 1994.
- Μπαλτογιάννη, 2003. Μπαλτογιάννη Χρ., *Εικόνες ο Χριστός στην Ενσάρκωση και στο Πάθος*, Αθήνα 2003.
- Μουρελάτος, 2005. Μουρελάτος Δ., «Madre della Misericordia της Εθνικής Πινακοθήκης Αθηνών- Μία νέα προσέγγιση», *εικοστό πέμπτο συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής αρχαιολογίας και τέχνης: πρόγραμμα και περιλήψεις ανακοινώσεων*, Αθήνα (13-14-15 Μαΐου 2005), Χριστιανική Αρχαιολογική Εταιρεία, 2005.
- Μουσείο Κανελλοπούλου, 2007. Σκαμπαβίας Κ.-Χατζηδάκη Ν., *Μουσείο Παύλου και Αλεξάνδρας Κανελλοπούλου, Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή Τέχνη*, Αθήνα 2007.
- Ντούρου-Ηλιοπούλου, 2016. Ντούρου-Ηλιοπούλου Μ., *Φράγκοι και Βενετοί στη Ρωμανία. Αρχαιακά Τεκμήρια*, Αθήνα 2016.
- Ξανθουδίδης, 1939. Ξανθουδίδης Στ., *Η Ενετοκρατία εν Κρήτη και οι κατά των Ενετών Αγώνες των Κρητών*, στο Καλιτσουνάκης (επιμ.), Ι, Αθήνα 1939.
- Ξυγγόπουλος, 1957. Ξυγγόπουλος Α., *Σχεδιάσμα ιστορίας της θρησκευτικής ζωγραφικής μετά την Άλωσιν*, Αθήνα 1957.
- Παλιούρας, 1978. Παλιούρας Α., «Η δυτικού τύπου Ανάσταση του Χριστού και ο χρόνος εισαγωγής της στην ορθόδοξη τέχνη», *Δωδώνη* 7 (1978), 285-397.
- Παναγιωτάκης, 1988. Παναγιωτάκης Ν., *Κρήτη: Ιστορία και Πολιτισμός*, ΙΙ, Κρήτη 1988.
- Παναγιωτάκης, 2000. Παναγιωτάκης Ν., *Τα νεανικά χρόνια του Δομήνικου Θεοτοκόπουλου*, Ηράκλειο 2000.

- Παπαδάκη, 1986. Παπαδάκη Ασπ., «Αξιώματα στη βενετοκρατούμενη Κρήτη κατά τον 16^ο-17^ο αιώνα», *ΚρητΧρον* 26 (1986), 99-136.
- Παπαδάκη, 2004. Παπαδάκη Ασπ., «Όψεις της ζωής του βενετοκρατούμενου Χάνδακα» στο *Το Ηράκλειο και η περιοχή του, διαδρομή στο χρόνο. Ιστορία, Αρχαιολογία, λογοτεχνία, κοινωνία*, Ηράκλειο 2004, 185-222.
- Παπαδάκη, 2010. Παπαδάκη Ασπ., «Τοπικοί Αξιωματούχοι και Υπάλληλοι», στο Μαλτέζου Χρ. (επιμ.), *Βενετοκρατούμενη Ελλάδα. Προσεγγίζοντας την ιστορία της*, τ. Α΄, Αθήνα 2010, 83-89.
- Παπαδιά-Λάλα, 1993. Παπαδιά-Λάλα Α., «Οι Έλληνες και οι βενετική πραγματικότητα. Ιδεολογική και κοινωνική συγκρότηση», στο Μαλτέζου Χρ. (επιμ.), *Όψεις της Ιστορίας του Βενετοκρατούμενου Ελληνισμού. Αρχαιακά Τεκμήρια*, Αθήνα 1993, 173-206.
- Παπαδιά-Λάλα, 2008. Παπαδιά-Λάλα Α., *Ο θεσμός των αστικών κοινοτήτων στον ελληνικό χώρο κατά την περίοδο της βενετοκρατίας (13^{ος}-14^{ος} αι.). Μία συνθετική προσέγγιση*, Βενετία 2008.
- Παπαδιά-Λάλα, 2010. Παπαδιά-Λάλα Α., «Κοινωνική συγκρότηση στις πόλεις», στο Μαλτέζου Χρ. (επιμ.), *Βενετοκρατούμενη Ελλάδα, Προσεγγίζοντας την ιστορία της*, τ. Α΄, Αθήνα-Βενετία, Ελληνικό Ινστιτούτο Βυζαντινών και Μεταβυζαντινών Σπουδών Βενετίας, 2010, 105-127.
- Πάρδος, 1979. Πάρδος Α., «Αλφαβητικός κατάλογος των πρώτων μελών της ελληνικής Αδελφότητας Βενετίας από το κατάστιχο 129 (1498-1530)», Α΄ Άντρες, *Θησαυρίσματα* 16 (1979), 294-386.
- Σισιλιάνος, 1935. Σισιλιάνος Δ., *Έλληνες αγιογράφοι μετά την Άλωσιν*, Αθήνα 1935.
- Σπανάκης, 1940. Σπανάκης Στ., *Μνημεία κρητικής ιστορίας*, τ. IV, Ηράκλειο 1940.
- Τσελέντη, 1992. Τσελέντη Ν., «Νέα στοιχεία για τον ζωγράφο “κυρ Άγγελος”», *Αφιέρωμα στο Μανώλη Χατζηδάκη*, *Εφρόσυνον* 1992, 618-629.

- Τσελέντη-Παπαδοπούλου, 2002. Τσελέντη-Παπαδοπούλου Ν., *Οι εικόνες της ελληνικής αδελφότητας της Βενετίας από το 16^ο έως το πρώτο μισό του 20^{ου} αιώνα: αρχειακή τεκμηρίωση*, ΤΑΠΑ, Αθήνα 2002.
- Τσικνάκης, 2010. Τσικνάκης Κ., «Ο ελληνικός χώρος στη διάρκεια της βενετοκρατίας». Στο Μαλτέζου Χρ. (επιμ.), *Βενετοκρατούμενη Ελλάδα. Προσεγγίζοντας την Ιστορία της*, τ. Α', Αθήνα –Βενετία 2010, 21-64.
- Χατζηδάκη, 1983. Χατζηδάκη Ν., *Εικόνες Κρητικής σχολής. 15^{ος}-16^{ος} αι., κατάλογος έκθεσης*, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 1983.
- Χατζηδάκη, 1993. Χατζηδάκη Ν., *Από το Χάνδακα στη Βενετία: Ελληνικές εικόνες στην Ιταλία, 15^{ος}-16^{ος} αιώνας, κατάλογος έκθεσης*, Μουσείο Correr Βενετίας, Αθήνα 1993.
- Χατζηδάκη, 1997. Χατζηδάκη Ν., *Εικόνες Συλλογής Βελιμέζη*, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 1997.
- Χατζηδάκης, 1977. Χατζηδάκης Μ., *Εικόνες της Πάτμου: ζητήματα βυζαντινής και μεταβυζαντινής ζωγραφικής*, Αθήνα 1977.
- Χατζηδάκης, 1987. Χατζηδάκης Μ., *Έλληνες Ζωγράφοι μετά την Άλωση, 1450-1830, I*, Αθήνα 1987.
- Χατζηδάκης-Δρακοπούλου, 1997. Χατζηδάκης Μ., Δρακοπούλου Ε., *Έλληνες Ζωγράφοι μετά την Άλωση, 1450-1830, II*, Αθήνα 1997.
- Χειρ Αγγέλου, 2010. Χειρ Αγγέλου, ένας ζωγράφος εικόνων στη βενετοκρατούμενη Κρήτη, στο Βασιλάκη Μ. (επιμ.), κατάλογος έκθεσης, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 2010.
- Χρηστάκης, 2008. Χρηστάκης Κ., *Κρητῶν επιχειρεῖν. Ιστορία και εμπόριο στην Κρήτη από την προϊστορία ως τις αρχές του 20^{ου} αιώνα*, Ηράκλειο 2008.
- Affreschi e icone, 1986. *Affreschi e icone dalla Grecia (X-XVII sec.)*, κατάλογος έκθεσης, Palazzo Strozzi, Αθήνα 1986.
- Angiolini-Martinelli, 1982. Angiolini-Martinelli P., *Le icone della collezione classense di Ravenna*, Bologna 1982.
- Angiolini-Martinelli, 1988. Angiolini-Martinelli P., «Icône Postbizantine in Italia Settentrionale», *Milion* I (1988), 367-380.
- Antonina, 2005. Casa d'Aste Antonina, Asta del 06-07-2005, Roma.

- Ballarin, 1982. Ballarin A., *Pinacoteca di Vicenza*, Vicenza 1982.
- Baltoyanni, 1986. Baltoyanni Chr., *Ikônes de collections privées en Grèce*, Athènes 1986.
- Belting, 1980-1. Belting H., «An image and its function in the Liturgy: The man of Sorrows in Byzantium», *DOP* 34 (1980-1981), 1-16.
- Belting, 1994. Belting H., *Likeness and presence: a history of the image before the era of art*, Chicago, 1994.
- Belting, 1998. Belting H., *L'image et son public au Moyen Age*, Παρίσι 1998.
- Belting-Ihm, 1976. Belting-Ihm Ch., "*Sub matris tutela*": *Unters. Zur Vorgeschichte d. Schutzmantelmadonna*, Heidelberg, 1976.
- Bentchev, Haustein- Bartsch, 2000. Bentchev I., Haustein- Bartsch E., *Muttergottesikonen*, Recklighausen 2000.
- Berstein-Milza, 1997. Berstein-Milza P., *Ιστορία της Ευρώπης. Από τη Ρωμαϊκή Αυτοκρατορία στα Ευρωπαϊκά κράτη (5^{ος}-18^{ος} αιώνας)*, Αθήνα 1997.
- Bettini, 1933. Bettini S., *La pittura di icone cretese, veneziana e I madonneri*, Padova 1933.
- Bettini, 1940. Bettini S., *Icone cretesi-veneziane, slave e italiane del Museo Nazionale di Ravenna*, Ravenna 1940.
- Bettini, 1977. Bettini S., «Ascendenze e significato della pittura veneto-cretese», στο Beck H. G., Manoussakas M., Pertusi A. (επιμ.), *Venezia, centro di meditazione tra Oriente e Occidente (secoli XV-XVII). Aspetti e problemi*, II, Firenze 1977.
- Bianco-Fiorin, 1978. Bianco-Fiorin M., «Catalogo delle icone» στο G. Milossevich-M. Bianco-Fiorin (επιμ.), *I Serbi a Trieste*, Udine, 1978, 88-89.
- Bianco-Fiorin, 1981. Bianco-Fiorin M., «Giovanni Permeniate pittore Greco a Venezia e una tavola del Museo Nazionale di Ravenna», *BollArte* 11 (1981), 85-88.

- Bianco-Fiorin, 1983. Bianco-Fiorin M., «Nicola Zafuri, Cretese del quattrocento, e una sua inedita «Madonna»», *ArtVen* 37 (1983), 164-169.
- Bianco-Fiorin, 1984. Bianco-Fiorin M., «L'attività dei pittori Angelo e Donato Bizamano: precisazioni ed aggiunte», *BollArte* 27 (1984), 89-94.
- Bianco-Fiorin, 1988. Bianco-Fiorin M., «Pittori cretesi-veneziani e "madonneri". Nuove indagini ed attribuzioni», *BollArte* 47 (1988), 71-84.
- Bianco-Fiorin, 1991. Bianco-Fiorin M., «Icône dei Musei Vaticani Storia e arte di una collezione», *ArtCrist* 744 (1991), 207-220.
- Bianco-Fiorin, 1997. Bianco-Fiorin M., «Aggiunte per Giovanni Permeniate», pittore Greco a Venezia nel secolo XVI, *QdS* 3 (1997), 29-32.
- Bianco-Fiorin, 1997b. Bianco-Fiorin M., «Nuove indagini e ricerche sulle icone dell'area adriatica», *ArtVen* 50 (1997/ I), 17-18.
- Cattabiani, 2004. Cattabiani A., *Santi d'Italia. Vita, leggende, iconografia, feste, patronati, culto*, I-II, Milano 2004.
- Cattapan, 1968. Cattapan M., «Nuovi documenti riguardanti pittori cretesi dal 1300 al 1500», *Πεπραγμένα του Β' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου*, Γ', Αθήνα 1968, 29-46.
- Cattapan, 1972 . Cattapan M., «Nuovi elenchi e documenti dei pittori in Creta dal 1300 al 1500», *Θησαυρίσματα* 9 (1972), 202-235.
- Cattapan, 1973. Cattapan M., «I pittori Andrea e Nicola Rizo da Chandia», *Θησαυρίσματα* 10 (1973), 238-282.
- Cattapan, 1977. Cattapan M., «I pittori Pavia, Rizo, Zafuri da Chandia e Papadopulo dalla Canea», *Θησαυρίσματα* 14 (1977), 199-238.
- Chatzidakis, 1973. Chatzidakis M., «Essai sur l' école dite italogrecque», *Venezia e il Levante fino al secolo XV*, II, Arte-Letteratura-Linguistica, Firenze 1973, 69-124.
- Chatzidakis, 1974a. Chatzidakis M., «Les deduts de l' école cretoise et la question de l' école dite italo grecque», *Μνημόσυνον Σοφίας Αντωνιάδη*, Ελληνικό Ινστιτούτο Βενετίας

- Βυζαντινών και Μεταβυζαντινών Σπουδών, Βενετία 1974, 169-211.
- Chatzidakis, 1974b. Chatzidakis M., «Essai sur l' école dite "Italogrecque" précédé d' une note sur les rapports de l'art vénitien avec l'art crétoise jusqu' à 1500», στο *Venezia e il Levante a cura di A. Pertusi* (επιμ.), II, Firenze 1974, 171.
- Chatzidakis, 1977. Chatzidakis M., «La peinture des «Madonneri» ou «Veneto-cretoise» et sa destination», στο Beck H.G., Manoussakas M., Petrusi A. (επιμ.), *Venezia, centro di meditazione tra Oriente e Occidente (secoli XV-XVI). Aspetti e problemi*, I, II, Firenze 1977.
- Chatzidakis, 1982. Chatzidakis Th., *L' Art des icons à Crête et dans les îles après Byzance*, κατάλογος έκθεσης, Charleroi 1982.
- Christie's, 1986. Christie's, *Importanti dipinti antichi*, 20-3-1986.
- Christie's, 1999. Christie's, *Old Master Pictures*, 17-12-1999.
- Christie's, 2000. Christie's, *Old Master Paintings, Drawings and Picture Frames*, 23-05-2000.
- Constantoudaki-Kitromilides, 1982. Constantoudaki-Kitromilides M., «A fifteenth century Byzantine Icon-painter working on mosaics in Venice. Unpublished documents», *XVI Internationaler Byzantinistenkongress, Akten, II/5 JÖB* (32/5), Vienna 1982, 264-272.
- Constantoudaki-Kitromilides, 1991. Constantoudaki-Kitromilides M., «Icône cretesi del XV secolo e la pittura italiana del tardo Medioevo», *CCARB* 1991, 125-129.
- Constantoudaki-Kitromilides, 1998a. Constantoudaki-Kitromilides M., «Le icône e l'arte dei pittori Greci a Venezia. Maestri in rapporto con la confraternita greca», στο Tiepolo M. Fr. (επιμ.), *I Greci a Venezia*, Atti del convegno internazionale di studi, Venezia 1988, 569-641.
- Constantoudaki-Kitromilides, 1998b. Constantoudaki-Kitromilides M., «La pittura di icône a Creta veneziana (secoli XV e XVI). Questioni di mecenatismo iconografia e preferenze estetiche», στο Ortalli G. (επιμ.), *Venezia e Creta: atti del convegno internazionale di studi*, Venezia 1998, 463-473.

- Constantoudaki-Kitromilides, 1999. Constantoudaki-Kitromilides M., «L'arte dei pittori greci a Venezia nel Cinquecento», στο Luco M. (επιμ.), *La pittura nel Veneto. Il Cinquecento*, III, Milano 1999, 1203-1261.
- Constantoudaki-Kitromilides, 2009. Constantoudaki-Kitromilides M., «Viaggi di pittori tra Costantinopoli e Candia. Documenti d'archivio e influssi sull'arte (XIV-XV)» στο *I Greci durante la Venetocrazia: Uomini, spazio, idée (XIII-XVIII)*, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Venezia, 3-7 dicembre 2007, Venice 2009, 711.
- Constantoudaki-Kitromilides, 2018. Constantoudaki-Kitromilides M., «Aspects of Artistic Exchange on Crete. Questions Concerning the Presence of Venetian Painters on the Island in the Fourteenth and Fifteenth Centuries», *Cross-Cultural Interaction Between Byzantium and West, 1204-1669, Papers from the Forty-Eighth Spring Symposium of Byzantium Studies, Milton Kenyes, 28th -30th March 2015*, Abington 2018, 30-58.
- D'Onorio, 2004. D'Onorio B., *Antiche icone a Montecassino*, Pescara 2004.
- Favaro, 1975. Favaro E., *L'Arte dei pittori in Venezia e i suoi statuti*, Firenze 1975.
- Fedalto, 1981. Fedalto G., «Stranieri a Venezia e a Padova», *Storia della cultura veneta*, 3/III, Dal Primo Quattrocento al concilio di Trento, 1981, 499-512.
- Finarte-Semenzato, 2005. Finarte-Semenzato, *Rari Dipinti di Antichi Maestri*, Venezia 21-09-2003.
- From Byzantium, 1987. *From Byzantium to El Greco, Greek Frescoes and Icons*, Greek Ministry of Culture: Byzantine Museum of Athens, Αθήνα 1987.
- Furlan, 1983. Furlan I., «Artisti greci a Venezia», *Veltrò* 3-4 (1983), 299-313.
- Geanakoplos, 1966. Geanakoplos D., «La colonia greca di Venezia e il suo significato per il Rinascimento», στο Pertusi A. (επιμ.), *Venezia e l'Oriente fra tardo Medioevo e Rinascimento*, Venezia 1966.

- Georglopoulou, 1995. Georgopoulou M., «Late Medieval Crete and Venice: An Appropriation of Byzantine Heritage», *ArtB* 773, (Sep. 1995), 479-496.
- Gerola, 1903. Gerola G., *Gli oggetti sacri di Candia salvati a Venezia*, Rovereto 1903.
- Gerola, 1993. Gerola G., *Βενετικά μνημεία της Κρήτης (εκκλησίες)*, μτφρ. Σπανάκης Στ., Ηράκλειο 1993.
- Goffen, 1975. Goffen R., «Icon and vision: Giovanni Bellini's half-length Madonnas», *ArtB* 57, 4 (Dec. 1975), 487-518.
- Harris, 1995. Harris J., *Greek Emigres in the West: 1400-1520*, Camberley 1995.
- Haustein-Bartsch, 2001. Haustein-Bartsch E., «Eine neuentdeckte Ikone der "Madre della Consolazione" von Nikolaos Tzafoures», *ΔΧΑΕ Δ'/ΚΒ'* (2001), 135-140.
- Haustein-Bartsch, 2010. Haustein-Bartsch E., «Einige Bemerkungen und Fragen zur Entstehung der Ikonen der «Madre della Consolazione»», στο Gerousis E., Koch G. (επιμ.), *Griechische Ikonen* (Symposium in Marburg vom 26-29/6/2000), Αθήνα 2010, 109-122.
- Heinemann, 1962. Heinemann F., *Giovanni Bellini e i belliniani*, II, Venezia 1962.
- Hochmann, 1992. Hochmann M., *Peinters et commanditaires a Venise (1540-1628)*, Roma 1992.
- Holton, 1997. Holton D., «Η Κρητική Αναγέννηση», *Λογοτεχνία και Κοινωνία στην Κρήτη της Αναγέννησης*, στο Δεληγιαννάκη Ν. (επιμ.), Ηράκλειο 1997, 3-10.
- Holy Image, 1988. *Holy Image, Holy Space. Icons and frescoes from Greece*, Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου (επιμ.), κατάλογος έκθεσης, Walters Art Gallery, Baltimore, 21 Αυγούστου-16 Οκτωβρίου 1988, Αθήνα 1988.
- Icone di Puglia e Basilicata, 1988. Belli D'Elia P., *Catalogo delle Icone di Puglia e Basilicata dal Medioevo al Settecento*, κατάλογος έκθεσης (από 9/10/1988 μέχρι 11/12/1988), Milano 1988.
- Ikonen, 2005. *Ikonen*, Ikonen-Museum Frankfurt am Main 2005.

- Imhaus, 1997. Imhaus Br., *Le minoranze orientali a Venezia: 1300-1510*, Roma 1997.
- Ivanič, 2002. Ivanič Br., *Le vie mediterranee dell'icona cristiana: icone del Museo Nazionale di Belgrado, Bari, Pinacoteca Provinciale, κατάλογος έκθεσης (από 14/12/2001 μέχρι 31/01/2002)*, Bari 2002.
- Konstantinides, 1960. Konstantinides C., «Le sens theologique du signe, croix-etoile sur la front de la Vierge des images byzantines», *Akten der XI Internationalen Byzantinisten Kongress*, München 1960, 254-266.
- Laiou, 1992. Laiou A., «Venetians and Byzantines: investigation of forms of contact in the fourteenth century», *Θησαυρίσματα* 22 (1992), 29-43.
- Lane, 2007. Lane F.C., *Βενετία, η θαλασσοκράτειρα*, Κουρεμένος Κ. (μτφ), στο Παγκράτης Γ.Δ. (επιμ.), Αθήνα 2007.
- Lasareff, 1938. Lasareff V., «Studies in the Iconography of the Virgin», *ArtB* 20, 1 (Mar. 1938), 26-65.
- Lempetz, 1993. Lempetz, *Alte Kunst- Gemalde- Zeichnungen- Skulpturen*, Auktion 696, Koln 20-11-1993.
- Lempetz, 2004. Lempetz, *Alte Kunst- Gemalde- Zeichnungen- Skulpturen*, Auktion 856, Koln 22-05-2004.
- Lempetz, 2005. Lempetz, *Alte Kunst- Gemalde- Zeichnungen- Skulpturen*, Auktion 874, Koln 21-05-2005.
- Lichatchev, 1911. Lichatchev N., *Matériaux pour servir à l'histoire de l'icône russe*, Petersbourg 1911.
- Lymberopoulou, 2003. Lymberopoulou A., «The Madre della Consolazione icon in the British Museum», *JÖB* 53, 2003, 239-255.
- Martini, 1998. Martini L., *Cinquanta capolavori nel Museo Nazionale di Ravenna*, Ravenna 1998.
- Martiniani-Reber, 2001. Martiniani-Reber M., «Tessuti veneziani nella pittura bizantina: un esempio della loro diffusione nei territori greci», *Il contributo Veneziano* 2001, 165-177.
- Meiss, 1936. Meiss M., «The Madonna of Humility», *ArtB* 18, (1936), 435-465.

- Miller, 1909-1910. Miller W., *Η Ιστορία της Φραγκοκρατίας εν Ελλάδι (1204-1566)*, μτφρ. Σ.Π. Λάμπρος, τ. 1-2 (μετά προσθηκών και βελτιώσεων), Αθήνα 1909-1910.
- Miller, 1960. Miller W., *Ιστορία της Φραγκοκρατίας στην Ελλάδα (1204-1566)*, μτφρ. (εισαγωγή-σημειώσεις) Φουριώτης Α., Αθήνα 1960.
- Millet, 1960. Millet G., *Recherches sur l'iconographie de l'Evangile aux XIV, XV et XVI siècles d'après les monuments de Mistra, de la Macedoine et du Mont Athos*, Paris 1960.
- Mouriki, 1991. Mouriki D., «Variants of the Hodegetria on Two Thirteenth Century Sinai Icons», *CA* 39 (1991), 167-170.
- Muttergottesikonen, 2000. *Muttergottesikonen*, Bentschev I., Haustein-Bartsch E., κατάλογος έκθεσης, Recklinghausen, Bielefeld 2000.
- Pallas, 1965. Pallas D., *Passion und Bestattung Christi*, München 1965.
- Panopoulou, 2001. Panopoulou A., «Corporazioni e confraternite a Creta veneziana» *Il Contributo Veneziano* 2001, 131-141.
- Papadia-Lala, 2001. Papadia-Lala A., «Vivere civilmente nelle società dell'oriente Greco veneziano», *Il contributo Veneziano* 2001, 113-123.
- Pavan, 1979. Pavan G., (επιμ.) *Icone dalle collezioni del Museo Nazionale di Ravenna*, Ravenna, Museo Nazionale 1979.
- Пятницкий, 1993. Пятницкий Ю А., *Каталог Выставки Из Коллекции Н. П. Лухачева*, Санкт-Петербург 1993.
- Rizzi, 1972. Rizzi A., «Le icone bizantine e post-bizantine delle chiese veneziane», *Θησαυρίσματα* 9 (1972), 250-291.
- Schweinfurth, 1930. Schweinfurth P., *Geschichte der russischen Malerei*, Hague 1930.
- Sotheby's, 2003. Sotheby's, *Russian works of art, Fabergé and icons*, 20-11-2003.
- Steppan, 2001. Steppan T.A., «Überlegungen zur Landschaftsdarstellung der Kretischen Schule, in der

ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts», *ΔΧΑΕ Δ'ΚΒ'* (2001), 305-320.

Vassilaki, 1990.

Vassilaki M., «Some Cretan icons in the Walters Art Gallery», *JWAG* 48 (1990), 75-92.

Vassilakis-Mavrakakis, 1982.

Vassilakis-Mavrakakis M., «Western influences on the fourteenth century art of Crete», *XVI Internationaler Byzantinistenkongress, Akten, II/5, JÖB 3/5*, Vienna 1982, 301-311.

Voragine, 1998.

De Voragine J., *La Légende dorée*, μτφρ. de Wyzewa, Seuil 1998.

Wulf, Alpatov, 1925.

Wulf O., Alpatov M., *Denkmäler der Ikonenmalerei in Kunstgeschichtliche Form*, Hellerau bei Dresden 1925.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ



Εικ. 1: Παναγία *Madre della Consolazione* τελευταίο τέταρτο 15^{ου} αιώνα, Νικόλαος Τζαφούρης, Ιδιωτική Συλλογή, Τεργέστη.



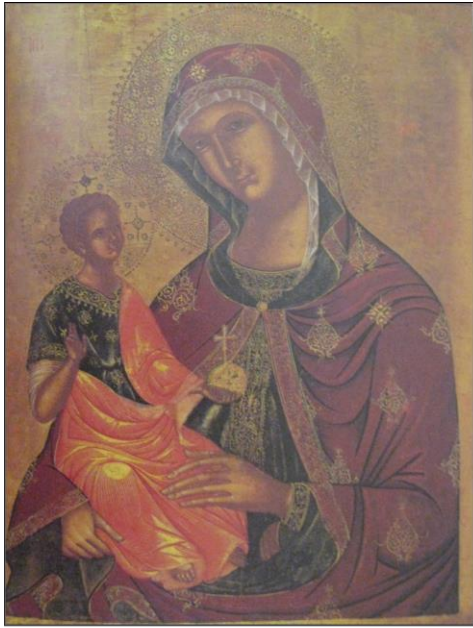
Εικ. 2: Τρίπτυχο με Παναγία *Madre della Consolazione* (25 × 15), β' μισό 15^{ου} αιώνα, Συλλογή Κ. Λεβέντη, Λονδίνο.



Εικ. 3: Παναγία *Madre della Consolazione*, τελευταίο τέταρτο 15^{ου} αιώνα, Τζαφούρης, Cà d'Oro, Βενετία.



Εικ. 4: Παναγία *Madre della Consolazione* με τον Άγιο Φραγκίσκο (60 × 52), β' μισό 15^{ου} αιώνα, Βυζαντινό Μουσείο (T233), Αθήνα.



Εικ. 5: Παναγία *Madre della Consolazione* (57 × 82), τελευταίο τέταρτο 15^{ου} αιώνα, Μουσείο Πολιτισμού, Πάντοβα.



Εικ. 6: Παναγία ένθρονη με τους Άγιο Ιωάννη και Άγιο Αυγουστίνo (1.26 × 1.16), αρχές 16^{ου} αιώνα, Ιωάννης Περμενιάτης, Μουσείο Correr, Βενετία.



Εικ. 7: Παναγία *Madre della Consolazione* (52.8 × 46.7), Ιωάννης Περμενιάτης, πρώτες δεκαετίες του 16^{ου} αιώνα, Δημοπρασία Lempertz.



Εικ. 8: Lazzaro Bastiani, Θεοτόκος με το Βρέφος.



Εικ. 9: Παναγία *Madre della Consolazione* (17 × 13.5), Άγγελος Πιτζαμάνος, 1530, Pinacoteca Provinciale, Bari (αρ. 2180).



Εικ. 10: Παναγία Γαλακτοτροφούσα (26 × 23), Πρώτο μισό 16^{ου} αιώνα, Santa Maria delle Grazie al Trionfale, Ρώμη.



Εικ. 11: Παναγία Γαλακτοτροφούσα (38.5 × 36.6), Δεύτερο μισό 15^{ου} αιώνα, Narodna Galerija, Ljubljana.



Εικ. 12: Παναγία *Madre della Consolazione* (48 × 36.5), Ιωάννης Περμενιάτης, πρώτες δεκαετίες 16^{ου} αιώνα, Museo di Stato, Δημοκρατία του San Marino.



Εικ. 13: Η Προσκύνηση των Μάγων, Πρώτες δεκαετίες του 16^{ου} αιώνα, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα.



Εικ. 14: Παναγία Γλυκοφιλούσα (34 × 28), δεύτερο μισό 15^{ου} αιώνα, Ιδιωτική Συλλογή, Ρώμη.



Εικ. 15: Παναγία Γλυκοφιλούσα (34,5 × 26,1), τέλη 15^{ου} αιώνα, Δημοπρασία Temple Gallery.



Εικ. 16: Παναγία Γλυκοφιλούσα (43 × 34,2), αρχές 16^{ου} αιώνα, Δημοπρασία Temple Gallery.



Εικ. 17: Παναγία Γλυκοφιλούσα (33.7 × 24.6), μέσα 16^{ου} αιώνα, Museo Nazionale, Ravenna (αρ. 4619).



Εικ. 18: Παναγία Γλυκοφιλούσα (49 × 38.5), 16^{ος} αιώνας, Galerie Manic, Paris.



Εικ. 19: Παναγία Γλυκοφιλούσα με τον Άγιο Ρόκκο (35 × 30), αρχές 16^{ου} αιώνα, Δημοπρασία Casa d' Aste Babuino.



Εικ. 20: Λεπτομέρεια. Πομπή στην πλατεία του Αγίου Μάρκου, 1496, Gentile Bellini, Gallerie dell' Accademia, Βενετία.



Εικ. 21: Παναγία ένθρονη
Βρεφοκρατούσα, Ιωάννης Περμενιάτης,
(53.7 × 40.5), αρχές 16^{ου} αιώνα, Ιδιωτική
Συλλογή, Κέρκυρα.



Εικ. 22: Παναγία Ένθρονη
Βρεφοκρατούσα (117 × 52), αρχές 16^{ου}
αιώνα, Συλλογή Σταθάτου, Μουσείο
Μπενάκη, Αθήνα (αρ. 21173).



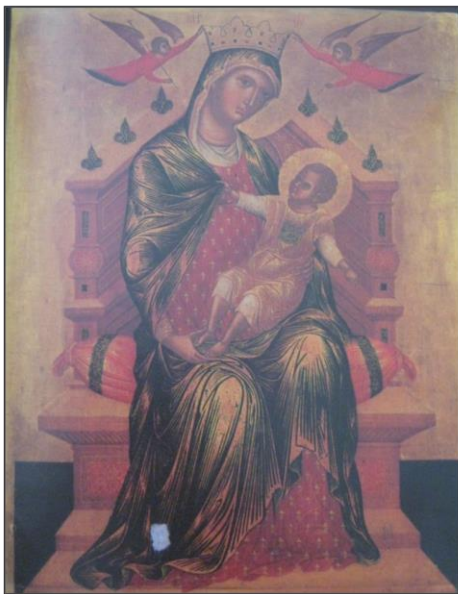
Εικ. 23: Παναγία Ένθρονη Βρεφοκρατούσα
(40 × 33.5), μέσα 16^{ου} αιώνα, Συλλογή
Abou Adal, Λίβανος.



Εικ. 24: Παναγία Ένθρονη
Βρεφοκρατούσα, τέλη 15^{ου} αιώνα, Μουσείο
Μπενάκη, Αθήνα (αρ. Γ 107).



Εικ. 25: Παναγία Ένθρονη
Βρεφοκρατούσα (62.4 × 43.2),
αρχές 16^{ου} αιώνα, J.F. Willumsens
Museum, Frederikssund (αρ. 52).



Εικ. 26: Παναγία Ένθρονη
Βρεφοκρατούσα (61 × 48), τέλη
15^{ου} αιώνα, Museo Correr,
Βενετία (αρ. 1892).



Εικ. 27: Παναγία Ένθρονη
Βρεφοκρατούσα με τους Άγιο
Ιωάννη, Αδάμ και Pietà, τρίπτυχο,
Michele Greco da Valona, 1505,
Museo Nazionale d'Abruzzo, L'
Aquila (αρ. 41636).



Εικ. 28: Παναγία Ένθρονη
Βρεφοκρατούσα με τους Άγιο Σεβαστιανό
και Ρόκκο, τρίπτυχο, Michele Greco da
Valona, 1505, Santa Maria Maggiore,
Guglionesi.



Εικ. 29: Παναγία Ένθρονη
Βρεφοκρατούσα, τρίπτυχο, Michele
Greco da Valona, 1505, San
Giuseppe, Vasto.



Εικ. 30: Παναγία Ένθρονη
Βρεφοκρατούσα με τους Άγιο Πέτρο και
Παύλο, τρίπτυχο, Michele Greco da
Valona, 1508, Santa Maria Maggiore,
Guglionesi.



Εικ. 31: Άκρα Ταπείνωση,
Λεπτομέρεια, Michele Giambono,
15^{ος} αιώνας, Συλλογή Berenson,
Φλωρεντία.



Εικ. 32: Ιερή Συνομία, (150 × 160),
πρώτο μισό 16^{ου} αιώνα, Ιδιωτική Συλλογή.



Εικ. 33: Ιερή Συνομία (176 × 128),
1539, Δονάτος Πιτζαμάνος,
Pinacoteca Provinciale, Bari.



Εικ. 34: Η Επίσκεψη της Θεοτόκου
στην Ελισάβετ, 1505-1511,
Thielman Kerver, Βιβλίο Ωρών,
Παρίσι.



Εικ. 35: Χαρακτικό, Η Γέννηση,
Marcantonio Raimondi.



Εικ. 36: Η Προσκύνηση των Ποιμένων (68.2 × 45), πρώτες δεκαετίες 16^{ου} αιώνα, Μουσείο Hermitage, Αγία Πετρούπολη, Ρωσία (αρ. I-342).



Εικ. 37: Η Προσκύνηση των Μάγων, Ιωάννης Περμενιάτης, (87 × 134), πρώτες δεκαετίες 16^{ου} αιώνα, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα (αρ. 32927).



Εικ. 38: Η Προσκύνηση των Μάγων, Ιωάννης Περμενιάτης, πρώτες δεκαετίες 16^{ου} αιώνα, Ιδιωτική Συλλογή, Νέα Υόρκη.



Εικ. 39: Η Προσκύνηση των Μάγων (35 x 47), Πρώτο μισό 16^{ου} αιώνα, Συλλογή Τσάτσου, Αθήνα.



Εικ. 40: Η Προσκύνηση των Μάγων (43.5 x 65), μέσα 16^{ου} αιώνα, Συλλογή Δημητρίου Οικονομόπουλου, Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού, Θεσσαλονίκη (αρ. 407).



Εικ. 41: Γέννηση (42.8 x 35.6), Δονάτος Πιτζαμάνος, 1542, Pinacoteca Provinciale, Bari (αρ. 2126).



Εικ. 42: Σταύρωση, JHS (44.5 x 63.5) δεύτερο μισό 15^{ου} αιώνα, Ανδρέας Ρίτζος, Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο, Αθήνα (αρ. BM 8014/T2638).



Εικ. 43: Η Αποκαθήλωση (23 x 18), πρώτο τέταρτο 16^{ου} αιώνα, Άγγελος Πιτζαμάνος, Ikonenmuseum, Frankfurt am Main (αρ. 11286).



Εικ. 44: Ο Επιτάφιος Θρήνος (34.3 × 55.3),
πρώτο μισό 16^{ου} αιώνα, Δημοπρασία Sotheby's.



Εικ. 45: Ο Επιτάφιος Θρήνος (57.5 x 84), πρώτο μισό
16^{ου} αιώνα, Εθνική Πινακοθήκη, Πράγα (Ο 11938).



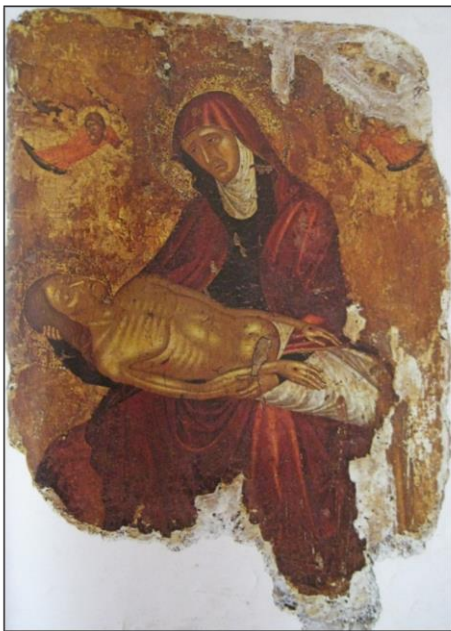
Εικ. 46: *Pietà* με τους Άγιο Ιωάννη Ευαγγελιστή και
Ιωσήφ από Αριμαθαίας (57 × 82), πρώτο μισό 16^{ου}
αιώνα, Musei Civici agli Eremitani, Padova (αρ. 3).



Εικ. 47: *Pietà* με τους Άγιο Ιωάννη Ευαγγελιστή και Ιωσήφ από Αριμαθαίας (67 × 67), πρώτο μισό 16^{ου} αιώνα, Πέτρος Κλάδος, Museo Diocesano d'Arte Sacra, Βενετία.



Εικ. 48: Ανώνυμος Βοημός, Vesperbild, περίπου 1400, Metropolitan Museum of Art, Νέα Υόρκη.



Εικ. 49: *Pietà* (66 × 47), 15^{ος} αιώνας, Συλλογή Δημητρίου Οικονομόπουλου, Αθήνα.



Εικ. 50: *Pietà* (57.2 × 45.5), β' μισό 15^{ου} αιώνα, Μονή Κεχριώνος, Κεφαλληνία.



Εικ. 51: *Pietà*, β' μισό 15^{ου} αιώνα,
Musée des Beaux-Arts de la Ville
de Paris, Petit Palais, Παρίσι.



Εικ. 52: *Pietà* (54.9 × 46.2), Νικόλαος
Τζαφούρης, δεύτερο μισό 15^{ου} αιώνα,
J.F. Willumsens Museum,
Frederikssund.



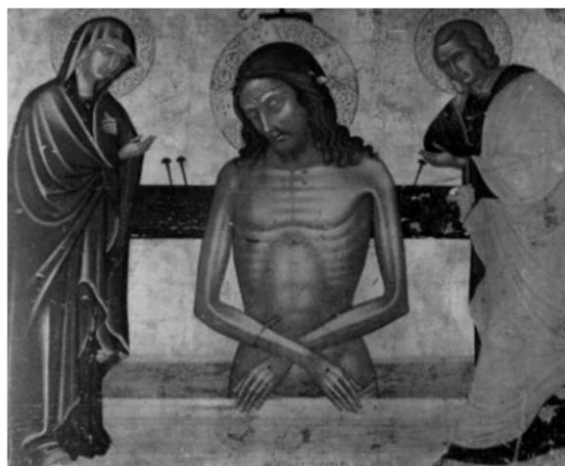
Εικ. 53: *Pietà* (66 × 47), Νικόλαος
Τζαφούρης, δεύτερο μισό 15^{ου} αιώνα,
Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού,
Θεσσαλονίκη.



Εικ. 54: *Pietà* (145 × 120), πρώτο
μισό 16^{ου} αιώνα, Monastero delle
Eremitane, Carpenedo.



Εικ. 55: *Pietà* (47.3 × 36.5), μέσα 16^{ου} αιώνα, Εθνική Πινακοθήκη, Split (αρ. 28/66/4 (1604)).



Εικ. 56: Άκρα Ταπείνωση (59.2 × 75.6), Νικόλαος Τζαφούρης, δεύτερο μισό 15^{ου} αιώνα, Kunsthistorisches Museum, Βιέννη (αρ. 4040).



Εικ. 57: Άκρα Ταπείνωση (48 × 63), πρώτο μισό 16^{ου} αιώνα, Ιδιωτική Συλλογή, Κεφαλλονιά.



Εικ. 58: Άκρα Ταπείνωση (20.3 × 15.8), πρώτο μισό 16^{ου} αιώνα, Δημοπρασία Sotheby's.



Εικ. 59: *Pietà*, Giovanni Bellini, 1505, Gemäldegalerie, Βερολίνο.



Εικ. 60: Ο Χριστός υποβασταζόμενος από την Παναγία και τον Ιωάννη (42.8 x 55), πρώτο μισό 16^{ου} αιώνα, Δημοπρασία Sotheb'y.



Εικ. 61: Ο Χριστός υποβασταζόμενος από την Παναγία και τον Ιωάννη (66.4 x 77.5), πρώτο μισό 16^{ου} αιώνα, Musée d'Art et d'Histoire, Γενεύη (αρ. F 0153).



Εικ. 62: Ο Χριστός υποβασταζόμενος από την Παναγία και τον Ιωάννη (14 x 16.5), μέσα 16^{ου} αιώνα, Musée d'Art et d'Histoire, Γενεύη (αρ. 1989-0038) .



Εικ. 63: Ο Χριστός υποβασταζόμενος από την Παναγία και τον Ιωάννη, μέσα 16^{ου} αιώνα, Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο, Αθήνα (Τ 231).



Εικ. 64: Η Ελληνική Madonna, Giovanni Bellini, 1460-64, Pinacoteca di Brera.



Εικ. 65: Βρεφοκρατούσα με αγγέλους (λεπτομέρεια), Ντούτσο, Περούτζα, Εθνική Βιβλιοθήκη.



Εικ. 66: Παναγία Βρεφοκρατούσα, Giovanni Bellini, Άλλοτε στην εκκλησία της Santa Maria dell'Orto, Βενετία.



Εικ. 67: Παναγία Ένθρονη
Βρεφοκρατούσα, Paolo
Veneziano, Ιδιωτική Συλλογή.



Εικ. 68: Παναγία της
Ταπεινότητας, Catarino
Veneziano.



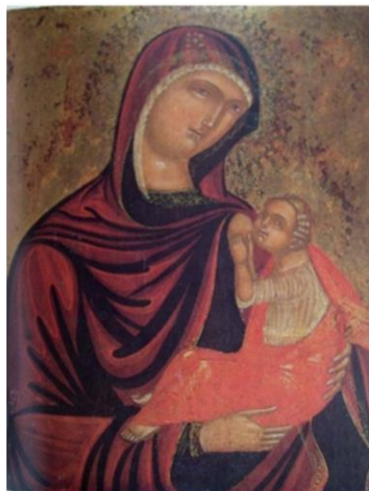
Εικ. 69: Παναγία της Ταπεινότητας,
Catarino Veneziano, 1370, The
Cleveland Museum of Art.



Εικ. 70: Παναγία
Γαλακτοτροφούσα, δεύτερο
μισό 15^{ου} αιώνα, Ιδιωτική
Συλλογή.



Εικ. 71: Παναγία Γαλακτοτροφούσα, αρχές 16^{ου} αιώνα, Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο, Αθήνα.



Εικ. 72: Παναγία Γαλακτοτροφούσα, πρώτο μισό 16^{ου} αιώνα, Εθνικό Μουσείο Ραβέννα.



Εικ. 73: Παναγία Γαλακτοτροφούσα, 14^{ος} αιώνας, Galleria Schubert, Μιλάνο.



Εικ. 74: Παναγία Γαλακτοτροφούσα με αγγέλους, 15^{ος} αιώνας, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα.



Εικ. 75: Παναγία
Γαλακτοτροφούσα με την Αγία
Αικατερίνη, πρώτο μισό 16^{ου}
αιώνα, Εθνικό Μουσείο, Ραβέννα.



Εικ. 76: Παναγία Γαλακτοτροφούσα με
τις Αγίες Αικατερίνη και Λουκία, αρχές
16^{ου} αιώνα, Εθνικό Μουσείο, Ραβέννα.



Εικ. 77: Τρίπτυχο, *Pietà*, Νικόλαος Τζαφούρης,
Μουσείο Ερμιτάζ, Αγία Πετρούπολη.



Εικ. 78: *Madre della
Consolazione* με τον Άγιο
Λαυρέντιο, πρώτο τέταρτο 16^{ου}
αιώνα, Εθνικό Μουσείο,
Ραβέννα.



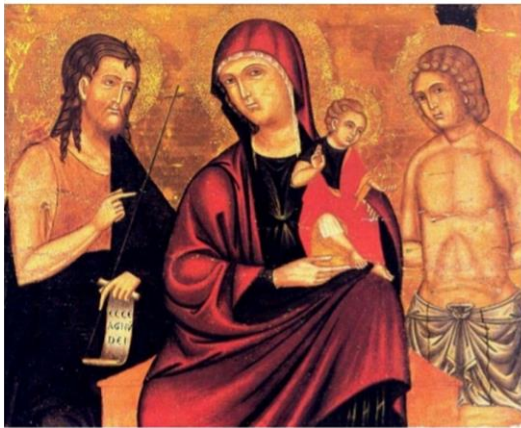
Εικ. 79: *Madre della Consolazione* με
τον Άγιο Ιωάννη τον Πρόδρομο, πρώτο
τέταρτο 16^{ου} αιώνα, Εθνικό Μουσείο,
Ραβέννα.



Εικ. 80: *Madre della Consolazione* με τον Άγιο Βαρθολομαίο, πρώτο μισό 16^{ου} αιώνα, Campo Santo Teutonico, Ρώμη.



Εικ.81: *Madre della Consolazione* με τον Ιωάννη τον Πρόδρομο και την Αγία Αικατερίνη της Αλεξανδρείας, πρώτο μισό 16^{ου} αιώνα, Ελληνικό Ινστιτούτο, Βενετία.



Εικ. 82: *Madre della Consolazione* με τους αγίους Ιωάννη το Βαπτιστή και το Σεβαστιανό.



Εικ. 83: *Madre della Consolazione* με τους αγίους Ιωσήφ και Ρόκκο, πρώτο μισό 16^{ου} αιώνα, Δημοπρασία Christie's.



Εικ. 84: Μνηστεία Αγίας Αικατερίνης με τον Άγιο Ιωσήφ, πρώτο μισό 16^{ου} αιώνα, Museo Diocesano, Brescia.



Εικ. 85: *Madre della Consolazione* με τους Αγίους Ιωάννη τον Πρόδρομο και Αικατερίνη Αλεξανδρείας, μέσα 16^{ου} αιώνα, Εθνικό Μουσείο, Βελιγράδι.



Εικ. 86: *Madre della Consolazione* με τους αγίους Ιωάννη τον Πρόδρομο και Αικατερίνη Αλεξανδρείας, πρώτο μισό 16^{ου} αιώνα, Δημοπρασία Antonina.



Εικ. 87: Μνηστεία της Αγίας Αικατερίνης και άγιοι, πρώτες δεκαετίες 16^{ου} αιώνα, Δημοπρασία Lempertz.



Εικ. 88: Παναγία Γαλακτοτροφούσα με την Αγία Αικατερίνη, πρώτο μισό 16^{ου} αιώνα, Εθνικό Μουσείο, Ραβέννα.



Εικ. 89: Παναγία Γαλακτοτροφούσα με τις Αγίες Αικατερίνη και Λουκία, αρχές 16^{ου} αιώνα, Εθνικό Μουσείο, Ραβέννα.



Εικ. 90: Παναγία Γαλακτοτροφούσα με τους αγίους Σεβαστιανό και Ρόκκο, πρώτο μισό 16^{ου} αιώνα, Εθνικό Μουσείο, Ραβέννα.



Εικ. 91: Παναγία Ένθρονη Βρεφοκρατούσα με αγίους, δεύτερο τέταρτο 15^{ου} αιώνα, Museum of Fine Arts, Βοστώνη.



Εικ. 92: Τρίπτυχο, Στέψη Θεοτόκου, μέσα 15^{ου} αιώνα, Pinacoteca Vaticana, Ρώμη.



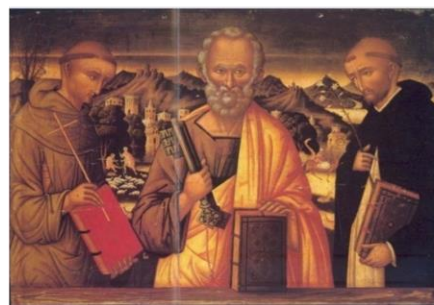
Εικ. 93: Τρίπτυχο, Γέννηση, μέσα 15^{ου} αιώνα, Pinacoteca Vaticana, Ρώμη.



Εικ. 94: Τρίπτυχο, *Pietà*, Νικόλαος Τζαφούρης, Μουσείο Ερμιτάζ, Αγία Πετρούπολη.



Εικ. 95: Τρίπτυχο, *Pietà*, τέλη 15^{ου} αιώνα, Λονδίνο, Ιδιωτική Συλλογή.



Εικ. 96: Οι άγιοι Φραγκίσκος, Πέτρος και Δομίνικος, πρώτες δεκαετίες 16^{ου} αιώνα, Pinacoteca, Vicenza.



Εικ. 97: Τρίπτυχο, *Madre della Consolazione*, Άγιος Στέφανος και Λαυρέντιος, Ασπασμός Πέτρου και Παύλου, τέλη 15^{ου} αιώνα, Συλλογή Λεβέντη, Λονδίνο.



Εικ. 98: Τρίπτυχο, *Madre della Consolazione* με τους άγιους Πέτρο και Παύλο, αρχές 16^{ου} αιώνα, Δημοπρασία Temple Gallery.



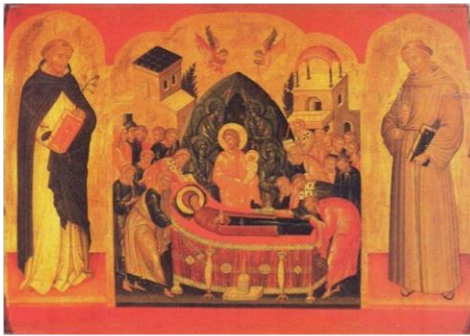
Εικ. 99: Δεξί φύλλο τριπτύχου με τον Άγιο Ανδρέα, 1500, Βερολίνο.



Εικ. 100: Ο Άγιος Φραγκίσκος δέχεται τα στίγματα, πρώτο μισό 16^{ου} αιώνα, Istituto Prati, Forli.



Εικ. 101: Ο Άγιος Φραγκίσκος δέχεται τα στίγματα, μέσα 16^{ου} αιώνα, Δημοπρασία Sotheby's.



Εικ. 102: Η Κοίμηση της Θεοτόκου με τους αγίους Δομίνικο και Φραγκίσκο, τέλη 15^{ου} αιώνα, Μουσείο Πούσκιν, Μόσχα.



Εικ. 103: Θεοτόκος Πλατυτέρα με ευαγγελικές σκηνές και αγίους, πρώτο μισό 16^{ου} αιώνα, Ιδιωτική Συλλογή, Αθήνα.



Εικ. 104: Δίπτυχο με άγιο Φραγκίσκο και άγιο Αντώνιο, αρχές 16^{ου} αιώνα, Museo Nazionale, Ravenna.



Εικ. 105: Τρίπτυχο, *Pietà* με τον Άγιο Φραγκίσκο και Μαγδαληνή.



Εικ. 106: Τρίπτυχο, *Pietà* με τους αγίους Φραγκίσκο και Ιερώνυμο, 1500, Pinacoteca Vaticana, Ρώμη.



Εικ. 107: Φύλλο τριπτύχου με Άγιο Φραγκίσκο που λαμβάνει τα στίγματα, πρώτο μισό 16^{ου} αιώνα, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα.



Εικ. 108: Οι άγιοι Αυγουστίνος, Ιερώνυμος, Βενέδικτος, μέσα 15^{ου} αιώνα, Fitzwilliam Museum, Cambridge.



Εικ. 110: Αριστερό φύλλο τριπτύχου με τον Άγιο Ιερώνυμο, 1500, Staatliche Museen zu Berlin-Preussischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie, Βερολίνο.



Εικ. 109: Ο Άγιος Ιερώνυμος μετανοών, σε εικόνες του 16^{ου} αιώνα.



Εικ. 111: Ο Άγιος Ιερώνυμος με το λιοντάρι σε εικόνες του 16^{ου} αιώνα.



Εικ. 112: *Madre della Consolazione* με αγίους στο πλαίσιο, τέλη 15^{ου} αιώνα, Museo Sartorio, Τεργέστη.



Εικ. 113: Η Αγία Αικατερίνη Αλεξανδρείας, πρώτες δεκαετίες 16^{ου} αιώνα, Ιδιωτική Συλλογή.



Εικ. 114: Τρίπτυχο, *Pietà* με το Λουδοβίκο της Τουλούζης και την Αγία Αγνή, τελευταίο τέταρτο του 15^{ου} αιώνα, Δημοπρασία Jan Morsink.



Εικ. 115: Άκρα Ταπείνωση με τους αγίους Ιωάννη και Ιερώνυμο, πρώτο μισό 16^{ου} αιώνα, Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο, Αθήνα.



Εικ. 116: Εικόνα με ευαγγελικές σκηνές και αγίους, πρώτο μισό 16^{ου} αιώνα, Museo Nazionale, Ravenna.



Εικ. 117: Η Στέψη της Παναγίας, Catarino Veneziano, 1360, Μουσείο Ερμιτάζ, Αγία Πετρούπολη.



Εικ. 118: Η Στέψη της Παναγίας, Guariento di Arpo, 14^{ος} αιώνας, Chiesa degli Eremitani, Πάντοβα.



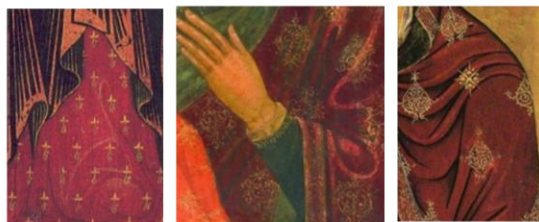
Εικ. 119: Κεντρικό φύλλο τριπτύχου με *Pietà*, 1500, Staatliche Museen zu Berlin-Preussischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie, Βερολίνο.



Εικ. 120: Παναγία Ένθρονη Βρεφοκρατούσα με αγίους, δεύτερο τέταρτο 15^{ου} αιώνα, Museum of Fine Arts, Βοστώνη.



Εικ. 121: Λεπτομέρειες με φωτοστέφανους.



Εικ. 122: Λεπτομέρειες με διακόσμηση ενδυμασίας.



Εικ. 123: Παναγία Γαλακτοτροφούσα με αγίους, Giuseppe Allori.



Εικ. 124: Ιερή Συνομιλία, 1507, Giovanni Bellini, San Francesco della Vigna, Βενετία.