

Τὸ Δῶρον ἑκ Χρῆστοῦ Ἰωάννη:

ΤΟ ΠΟΡΤΡΑΙΤΟ ΤΟΥ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΗ ΣΤΟ ΒΥΖΑΝΤΙΟ

Επιμέλεια
Μαρία Βασιλάκη

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΚΡΗΤΗΣ

Μαρία Βασιλάκη

Από τον «ανώνυμο» Βυζαντινό καλλιτέχνη
στον «επώνυμο» Κρητικό ζωγράφο
του 15ου αιώνα*

ΣΤΙΣ 26 ΑΠΡΙΛΙΟΥ ΤΟΥ 1436 ο Κρητικός ζωγράφος Άγγελος Ακοτάντος ετοιμάζεται να ταξιδέψει στην Κωνσταντινούπολη και με την αφορμή αυτή συντάσσει, ιδιοχείρως, τη διαθήκη του (εικ. 1, βλ. Παράρτημα).¹ Και αρχίζει: *Διὰ τὴν παράδασιν τοῦ προπάτορος Ἀδάμ πάντες παρεδόθημεν τῷ θανάτῳ καὶ τῇ φθορᾷ καὶ οὐδεὶς ἐστὶν τῶν ἀνθρώπων, ὃς ζήσεται καὶ οὐχ ὄψεται θάνατον. Διὰ τοῦτο καὶ γὰρ ὁ Ἅγγελος Κοτάντος ὁ ζωγράφος, ὡς ἄνθρωπος θνητὸς καὶ ὑπόχρεος τῷ θανάτῳ καὶ μέλλῳ ἀποπλεῦσαι ἐν Κωνσταντινουπόλει, διατάτομαι καὶ τὴν ἐμὴν διαθήκην ποιῶ εἰς τὰ ἐμὰ πράγματα καὶ οὕτως λέγω.* Μετά από αυτή την εισαγωγή ακολουθεί ένα κείμενο 41 στίχων χωρίς σελιδαρίθμηση από το οποίο πληροφορούμαστε τα παρακάτω: ο Άγγελος Ακοτάντος ζει στον Χάνδακα της Κρήτης (το σημερινό Ηράκλειο), όπου και ασκεί τη ζωγραφική τέχνη. Έχει δύο αδελφούς, τον Ιωάννη, επίσης ζωγράφο, και τον Θεόδωρο, σχολάρχη, καθώς και μια αδελφή, την Μπάρμπινα. Είναι παντρεμένος με την Ελένη Μαρομαρά και την εποχή που συντάσ-

* Οι συντομογραφίες που χρησιμοποιούνται αναπτύσσονται στο τέλος του άρθρου.
¹ Το κείμενο της διαθήκης του Ακοτάντου δημοσιεύτηκε από τον Μανούσακα, «Η διαθήκη», σσ. 139-150. Η διαθήκη σώθηκε σε αντίγραφο στα επίσημα βιβλία των Πράξεων του Δούκα της Κρήτης [A.S.V., Duca di Candia, b. 11: Atti antichi 2, τετρ. 25bis (1443-1457), τχ. 6 (τελευταίο)]. Αρχικά δεν έφερε καμιά χρονολογική ένδειξη. Η ημερομηνία (26η Απριλίου) και η ινδικτιώνα (14η) προστέθηκαν στο τέλος του κειμένου από τον νοτάριο Ιωάννη Βατάτζη, στον οποίο ο Ακοτάντος προσκόμισε τη διαθήκη για επικύρωση. Η χρονολογία 1436 προτάθηκε από τον Μανούσακα και στηρίχθηκε στην αξιοποίηση άμεσων δεδομένων της διαθήκης και έμμεσων πληροφοριών άλλων εγγράφων. Πρόσφατα το κείμενο αναδημοσιεύτηκε από την Καζανάκη-Λάππα, «Η συμβολή», έγγραφο αρ. 3, σσ. 456-458.

να, μέρος της ακίνητης περιουσίας του, κάτω από ορισμένες προϋποθέσεις, καθώς και χρηματικό ποσό. Γνωρίζει τον ηγούμενο της Μονής Βαρσαμονέρου,³ Ιωνά Παλαμά,⁴ στον οποίο αφήνει ένα ποσό για να του κάμει το μνημόσυνο των σαράντα ημερών από τον θάνατό του. Μνημόσυνο σαράντα ημερών επίσης παραγγέλλει να του κάμουν και στην εκκλησία του Χριστού Κεφαλά στον Χάνδακα.⁵ Διαθέτει προσωπική βιβλιοθήκη, για την οποία και ορίζει: *καὶ τὰ βιβλία μου ἀφήνω τοῦ παιδίου μου, ἂν ἔναι ἀρσενικόν, νὰ μάθῃ νὰ ἀναγινώσκει καὶ νὰ παγένοιν ἀπὸ παιδὶν ὡς παιδίν, εἰ δὲ καὶ ἀποθάνῃ μικρὸν τὸ παιδὶν νὰ πωλοῦνται τὰ βιβλία, νὰ δωθοῦν τὰ στάμενα ἐλεημοσύνη εἰς καλοὺς ἀνθρώπους πτωχοὺς ὅπου ἤλθασιν εἰς πτωχίαν καὶ εἰς χηράδες, γυναικες πτωχαῖς καὶ εἰς ὑπανδρείαν θηλυκῶν πτωχῶν.* Συμπεραίνομε λοιπόν πως η βιβλιοθήκη του Αγγέλου περιείχε σημαντικό αριθμό βιβλίων. Αυτό τουλάχιστον φαίνεται να υποδηλώνει το γεγονός ότι με τα χρήματα που θα αποκόμιζαν από την πώλησή τους μπορούσαν να προσφέρουν οικονομική βοήθεια σε ανθρώπους που είχαν πτωχεύσει και σε πτωχές χήρες, καθώς και να προικίσουν ανύπανδρα πτωχά κορίτσια. Στο σπίτι του ο Άγγελος είχε και τέσσερις εικόνες, προφανώς ζωγραφισμένες από τον ίδιο: ένα στρογγυλό εικόνισμα της αγίας Αικατερίνης, δύο εικόνες με την Ανάσταση και τη Γέννηση του Χριστού, που βρίσκο-

³ Για τη Μονή Βαρσαμονέρου και την ιστορία της βλ. Ε. Δουλγεράκης, «Συμβολή εἰς τὴν ἱστορίαν τῆς μονῆς Βροντηοῦ», *Κρητ.Χρον.*, 12 (1958), σσ. 119-123. Γ. Κ. Μανουμάτης, «Ἡ Βιβλιοθήκη καὶ ἡ κινητὴ περιουσία τῆς κρητικῆς μονῆς Βαρσαμονέρου (1644)», *Θησαυρίσματα*, 20 (1990), σσ. 458-499. Για τις τοιχογραφίες του καθολικού τῆς Μονῆς βλ. Μ. Χατζηδάκης, «Τοιχογραφίες στὴν Κρήτη», *Κρητ.Χρον.*, 6 (1952), σσ. 72-75. Κ. Gallas, K. Wessel, M. Borboudakis, *Byzantinisches Kreta*, München 1983, σσ. 313-321.

⁴ Ο Ιωάννης Παλαμάς, ηγούμενος τῆς Μονῆς Βαρσαμονέρου κατὰ τὸ α΄ μισό τοῦ 15ου αἰ., υπῆρξε καὶ ὁ κτήτορας τοῦ κλίτους τοῦ ἁγίου Φανουρίου (1426/1431). Συνδέθηκε ἄμεσα με τὴ μεταφορὰ τῆς λατρείας τοῦ ἁγίου Φανουρίου ἀπὸ τὴ Ρόδο στὴν Κρήτη καὶ ἀσφαλῶς ἐπαῖξε πολὺ βασικό ρόλο στὴν καθιέρωση τῆς Μονῆς Βαρσαμονέρου ὡς τοῦ κέντρου λατρείας τοῦ ἁγίου στο νησί. Ελισάβετ Ζαχαριάδου, «Ἱστορικά στοιχεῖα σ' ἓνα θαῦμα τοῦ ἁγίου Φανουρίου», *Αρχαίον Πόντου*, 26 (1964), σσ. 309-318. Maria Vassilakes-Mavrakakes, "Saint Phanourios: Cult and Iconography", *ΔΧΑΕ*, περ. Δ', 10 (1980-81), σσ. 223-238, ἰδ. 224-228. Για τὴν κτητορικὴ ἐπιγραφή τοῦ κλίτους τοῦ ἁγίου Φανουρίου στο Βαρσαμόνερο μέσα ἀπὸ τὴν ὁποία μας δίδεται τὸ ὄνομα τοῦ κτήτορα (Ιωνάς Παλαμάς), τὰ ἔτη ἀνεγέρσεως (1426) καὶ τοιχογραφῆσεώς του (1431) καθὼς καὶ τὸ ὄνομα τοῦ ζωγράφου (διαδίστασθηκε ὡς Κωνσταντῖνος Εἰρηικός ἀντὶ τοῦ ὁρθοῦ Εἰρηνικός), βλ. G. Gerola, *I monumenti veneti nell' isola di Creta*, τ. IV, Venezia 1932, σσ. 539-540.

⁵ Μ. Manoussakas, «Recherches sur la vie de Jean Plousiadénos (Joseph de Méthone) (1429-1500)», *REB*, 17 (1959), σσ. 28-51, ἰδ. 45-46, σημ. 98. Ζ. Ν. Τσιρπανλής, «Ὁ Ἰωάννης Πλουσιαδηνός καὶ ἡ σιναϊτικὴ ἐκκλησία τοῦ Χριστοῦ Κεφαλὰ στὸ Χάνδακα», *Θησαυρίσματα*, 3 (1964), σσ. 1-28, ἰδ. 12-24. Ζ. Ν. Τσιρπανλής, *Κατάστιχο τῶν ἐκκλησιῶν καὶ μοναστηριῶν τοῦ κοινού (1248-1548). Συμβολὴ στὴ μελέτη τῶν σχέσεων Πολιτείας καὶ Ἐκκλησίας στὴ βενετοκρατούμενη Κρήτη*, Ἰωάννινα 1985, σσ. 58 (αφ. 19), 75, 78, 106.

νταν στην κάμεράν του, και ένα εικόνημα τὸν Χριστὸν τὸ μέγαν, που κρεμόταν εἰς τὸ πρότεγον καταπρόσωπον τῆς πόρτας. Γιά τις εἰκόνες αυτές ορίζει: Ἐκείνη θέλω ἢ κεφαλὴ τῆς ἁγίας Αἰκατερίνας τὸ εἰκόνισμαν τὸ στρογγυλὸν μετὰ θάνατόν μου νὰ δωθῆ εἰς τοὺς Σιναΐταις νὰ τὸ στένουν πᾶσα χρόνον εἰς τὴν ἑορτὴν τῆς ἁγίας εἰς μνημόσυνόν μου. Για τις εἰκόνες της Γέννησης και της Ανάστασης του Χριστοῦ ορίζει να τις πηγαίνουν στην εκκλησία του Χριστοῦ Κεφαλὰ στον Χάνδακα και, ὡπως γράφει, να τις στένουν εἰς τὸ μέσον με τὸν πόδα τὸν ἔχω ἐπιταυτοῦ, τὴν Ἁνάστασιν τὴν Λαμπρὰν και τὴν Γέννησιν τὰ Χριστούγεννα. Για την εἰκόνα τέλος του Χριστοῦ ορίζει να δοθεῖ στον ἀδελφὸ του Ἰωάννη. Τα σύνεργα της δουλειᾶς του και τα σχέδια ζωγραφικῆς κληροδοτεῖ στο παιδί που θα γεννηθεῖ, αν εἶναι ἀγόρι και θέλει να γίνει ζωγράφος, διαφορετικὰ τα αφήνει στον ἀδελφὸ του Ἰωάννη, που ἦταν ἐπίσης ζωγράφος. Και γράφει: και τὸ παιδὶν ὁποῦ θέλει γεννηθῆν, ἂν εἶναι ἀρσενικόν, θέλω νὰ μάθη πρῶτον τὰ γράμματα και τότε τὴν ζωγραφικὴν τέχνην και ἂν τὰ μάθη ἀφήνω του τὰ τεσενιάσματά μου και ὅλα τὰ πράγματα τῆς τέχνης, εἰ δὲ και οὐδὲν τὴν μάθη, τὴν τέχνην λέγω, ἀφήνω τὰ τεσενιάσματά μου, τουτέστιν τὰ σκιάματα και ὅλα τῆς τέχνης τοῦ ἀδελφοῦ μου τοῦ Ἰωάννου. Εκτελεστές της διαθήκης ορίζει τον Μανουὴλ Μαρμαρά, χρυσοκόμο και κουμπάρο του, τη γυναικα του Ελένη και τον ἀνιψιὸ του Μιχελή Πρίγκιπα.

Μέσα ἀπὸ τὸ κείμενο της διαθήκης του Ακοτάντου διαγράφεται η μορφή ενός επαγγελματία ζωγράφου του πρώτου μισοῦ του 15ου αἰ., που διατηρεῖ ἐργαστήριο ζωγραφικῆς στην πόλη του Χάνδακα και ετοιμάζεται να ταξιδέψει στην Κωνσταντινούπολη, ἴσως για να ενημερωθεῖ γύρω ἀπὸ τὴν τέχνη του. Ἐνός ζωγράφου ἐγγράμματος, ὡπως υποδηλώνει τὸ γεγονός ὅτι ὄχι μόνο κατέχει σημαντικό ἀριθμὸ βιβλίων, ἀλλὰ και συντάσσει μόνος του και γράφει ἰδιοχείρως τὸ κείμενο της διαθήκης. Ἀκόμα διαγράφεται η φυσιογνωμία ενός ευκατάστατου ἀστού της εποχῆς που με ἀπόλυτο ὀρθολογισμό ρυθμίζει τα κληρονομικά του ζητήματα, με ἀφορμὴ ὄχι τον επικείμενο θάνατό του, ἀλλὰ ἕνα, ἴσως επαγγελματικό, ταξίδι του στην Κωνσταντινούπολη. Τέλος, διαφαίνεται η ἀγωνία ενός θνητοῦ για τὴ σωτηρία της ψυχῆς του, για τὴν ὁποία και μεριμνᾷ ιδιαίτερα εἴτε με μνημόσυνα που ζητᾷ να γίνουν μετὰ τον θάνατό του εἴτε με πλήθος φιλανθρωπικῶν δωρεῶν που ἐπακριδῶς ορίζει στη διαθήκη του. Πιστεύω πως τὸ κείμενο αὐτό, ἀλλὰ και γενικότερα η περίπτωση του Ἁγγελου Ακοτάντου, ἀποτελεῖ τὸ κλειδί για να συλλάβουμε τὴ φυσιογνωμία του «ἐπώνυμου» Κρητικῶ ζωγράφου που τότε ἀρχίζει να διαμορφώνεται. Χρονικὰ βρισκόμαστε σε μια μεταβατικὴ περίοδο, στο πρώτο μισό του 15ου αἰ., δηλαδή στην τελευταία φάση του Ἑσπερου Βυζαντίου και λίγο πριν ἀπὸ τὸ ξεκίνημα των λεγόμενων μεταβυζαντινῶν χρόνων. Παράλληλα βρισκόμαστε στη βενετοκρατούμενη Κρήτη, ὁπου ἀπὸ καιρὸ ἔχουν δημιουργηθεῖ οἱ κατάλληλες



Εικ. 2:

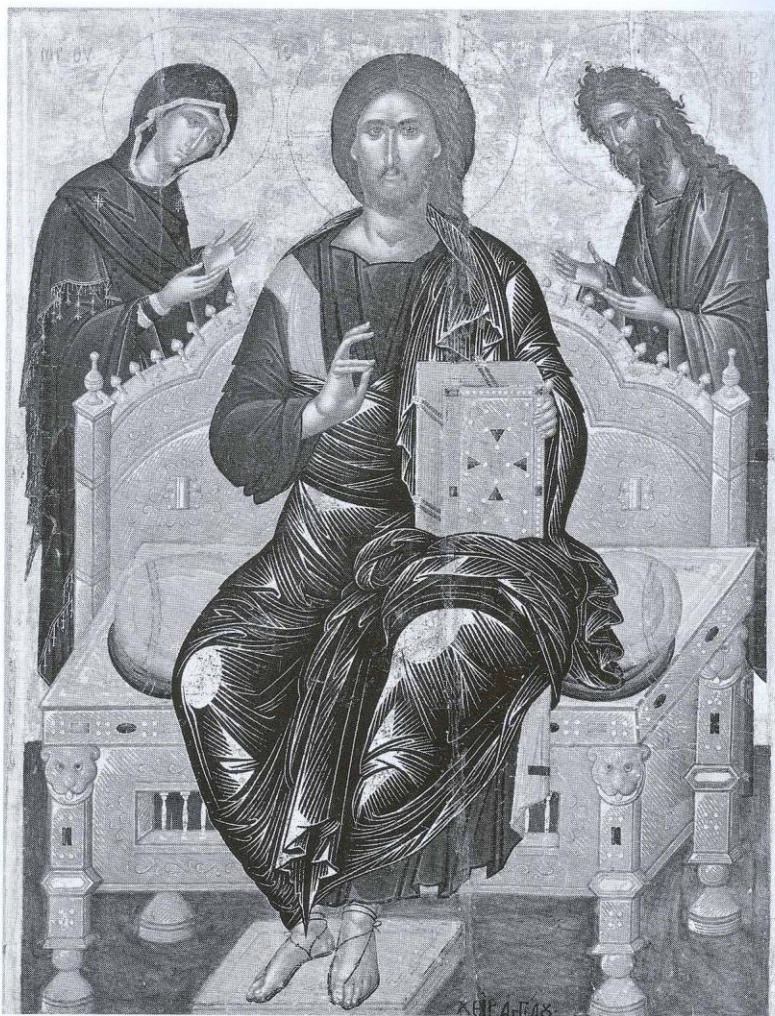
Μονή Βαρσαμονέρου. Λεπτομέρεια της υπογραφής του ζωγράφου Αγγέλου από εικόνα με τον άγιο Φανούριο και σκηνές του βίου του (αμφιπρόσωπη).

συνθήκες, αυτές που θα οδηγήσουν στη διαμόρφωση του επώνυμου Κρητικού ζωγράφου.

Η φυσιογνωμία του Άγγελου Ακοτάντου, όπως διαγράφεται από το κείμενο της διαθήκης, μπόρεσε να φωτιστεί ακόμα καλύτερα μετά από την πρόταση ταύτισής του με τον ζωγράφο εκείνο που υπέγραφε τις εικόνες του χρησιμοποιώντας μόνο το μικρό του όνομα, *Χείρ Ἀγγέλου* (εικ. 2, 3).⁶ Αυτό έγινε δυνατόν με τη διασταύρωση των άμεσων πληροφοριών που μας παρέχει η διαθήκη και των έμμεσων στοιχείων που προσφέρουν οι εικόνες.⁷ Καθοριστικό ρόλο στην ταύτιση έπαιξε ο εντο-

⁶ Βασιλάκη-Μαυρακάκη, «Ο ζωγράφος», σσ. 290-298.

⁷ Ο Άγγελος Ακοτάντος εμφανίζεται μέσα από τη διαθήκη του να έχει σχέσεις με το μοναστήρι του Βαρσαμονέρου και τον ηγούμενό του Ιωνά Παλαμά, αφού από αυτόν ζητά να του κάμει μνημόσυνο σαράντα ημερών. Αλλά και ο ζωγράφος Άγγελος είχε σχέσεις με τη Μονή Βαρσαμονέρου και ασφαλώς και με τον ηγούμενό της Ιωνά Παλαμά, αφού εικόνες με την υπογραφή του κοσμούσαν το τέμπλο του κλίτους του Αγίου Φανουρίου, που κητόράς του ήταν ο Ιωάννης Παλαμάς. Επίσης ο Ακοτάντος είχε σχέσεις με το Σινά και το σιναϊτικό μετόχι της Αγίας Αικατερίνης στον Χάνδακα, αφού σε αυτούς άφηγε χρήματα και το σπίτι του κάτω από ορισμένες προϋποθέσεις. Επίσης ζητούσε να του κάμουν το μνημόσυνο των σαράντα ημερών στη σιναϊτική εκκλησία του Χριστού Κεφαλά στον Χάνδακα. Βλ. παραπάνω, σημ. 5. Αλλά και ο ζωγράφος Άγγελος είχε σχέσεις με το Σινά και το σιναϊτικό μετόχι του Χάνδακα. Στη Μονή Σινά σώζονται εικόνες που είτε φέρουν την υπογραφή του ζωγράφου είτε αποδίδονται σε αυτόν. Ακόμη υπάρχουν εικόνες του με την αγία Αικατερίνη και την Παναγία στον τύπο της Βάτου, οι οποίες θεωρούνται σιναϊτικής



Εικ. 3:

Αγία Μονή Βιάννου. Εικόνα του ζωγράφου Αγγέλου με τη Δέηση.

πισμός μιας στρογγυλής εικόνας (tondo) της αγίας Αικατερίνης (εικ. 4), η οποία βρίσκεται σήμερα στο Σκράντιν της Δαλματίας, και μπορεί να θεωρηθεί έργο του Αγγέλου.⁸ Στην περίπτωση αυτή μια εικόνα που αναφέρεται στη διαθήκη του Ακοτάντου φαίνεται ότι είχε ζωγραφιστεί από τον Άγγελο. Οπωσδήποτε ο Άγγελος Ακοτάντος δεν αποτελεί τυ-

εικονογραφίας. Βασιλάκη, «Νεώτερα στοιχεία», σσ. 88-89, σημ. 8-9, όπου και η προηγούμενη διδλογραφία.

⁸ Βασιλάκη, «Νεώτερα στοιχεία», σ. 89. Η εικόνα είχε αρχικά θεωρηθεί του 17ου αι. και αποδοθεί στον Κρητικό ζωγράφο Ιωάννη Απακά. Anika Vukcevic' -Skovran, «Un' opera ignota del pittore Giovanni Apakas», *Θησαυρίσματα*, 7 (1970), σσ. 123-124, πίν. ΙΗ' 1.



Εικ. 4:
Σκράντιν, Δαλματία. Tondo της αγίας Αικατερίνης.

πική περίπτωση ενός συνηθισμένου ζωγράφου. Απ' όσο είμαστε σε θέση να γνωρίζουμε, δρισκόμαστε μπροστά σε μια από τις ηγετικές καλλιτεχνικές φυσιογνωμίες στον χώρο της Κρήτης κατά το πρώτο μισό του 15ου αι. Αυτό εξάλλου φαίνεται να υποδηλώνει και το γεγονός ότι υπογράφει τις εικόνες του χρησιμοποιώντας μόνο το μικρό του όνομα, *Χείρ Ἀγγέλου*. Έχουμε λοιπόν έναν ζωγράφο του οποίου το όνομα παραδίδεται μέσα από έναν σημαντικό αριθμό εικόνων που φέρουν την υπογραφή του και η υπόσταση τεκμηριώνεται μέσα από το κείμενο της διαθήκης του. Κι αυτό οπωσδήποτε είναι κάτι ασυνήθιστο. Μεταγενέστερα έγγραφα, που άμεσα ή έμμεσα αφορούν τον Ακοτάντο, μας δίνουν συμπληρωματικές πληροφορίες που βοηθούν ακόμα περισσότερο στην ανασύνθεση τόσο της προσωπικότητάς του όσο και της ιδιωτικής του ζωής.⁹ Από αυτά πληροφορούμαστε πως ο Ακοτάντος κατείχε το

⁹ Μανούσασας, «Η διαθήκη», σσ. 141-146, έγγρ. Α'. Βασιλάκη, «Νεώτερα στοιχεία», σσ. 89-96, έγγρ. Α'-Γ'.

σημαντικό αξίωμα του πρωτοψάλτη του Χάνδακα μέχρι το 1450, έτος που κατά πάσα πιθανότητα πεθαίνει, όπως μας κάνει να πιστεύουμε το γεγονός ότι τότε ορίζεται ο αντικαταστάτης του.¹⁰ Επίσης πληροφορούμαστε ότι το παιδί που περίμενε η γυναίκα του Ακοτάντου την εποχή που συντάχθηκε η διαθήκη ήταν τελικά κορίτσι, η Βαρβάρα.¹¹ Άλλα έγγραφα μας δίνουν διασκεδαστικές πληροφορίες γύρω από τη διένεξη των αδελφών του Αγγέλου με τη γυναίκα του για την κηδεμονία της Βαρβάρας, διένεξη που τους ανάγκασε να καταφύγουν στον Δούκα της Κρήτης και να ζητήσουν την παρέμβασή του.¹² Η χήρα του Ακοτάντου επιθυμούσε να παντρέψει την κόρη της με τον Ιωάννη Σκουλούδη, γαμπρό που οι θείοι καθόλου δεν ενέκριναν. Γι' αυτό καταφεύγουν στον Δούκα της Κρήτης, του εξηγούν την κατάσταση και εκείνος, με απόφαση της 24ης Ιουλίου του 1457, αναθέτει στον Θεόδωρο την κηδεμονία της Βαρβάρας.¹³ Παράλληλα απειλεί τη μητέρα της με την επιβολή προστίμου πεντακοσίων υπερπύρων αν επιχειρήσει να την παντρέψει, και τον υποψήφιο γαμπρό με το πρόστιμο των πενήντα υπερπύρων και με φυλάκιση, κάθε φορά που θα συλλαμβάνεται να περνά κοντά από το σπίτι της Βαρβάρας.¹⁴ Όμως δεν ξέρουμε τι μεσολάδησε και παρά το σκληρό και απειλητικό ύφος της απόφασης του Δούκα, τρεις μήνες αργότερα, στις 2 Οκτωβρίου του 1457, υπογράφεται προικοσύμφωνο ανάμεσα στη Βαρβάρα και τον πατέρα του Ιωάννη Σκουλούδη, Μικαλέτο του Φιλίππου.¹⁵ Ένα τελευταίο έγγραφο, που συντάσσεται στις 17 Δεκεμβρίου 1500, αποτελεί συμφωνητικό ενοικιάσεως με το οποίο ο Μικαλέτος του Φιλίππου Σκουλούδης, γιος της Βαρβάρας και εγγονός του Αγγέλου, νοικιάζει στον Μιχάλη από τη Νάπολη το μαγαζί με τη δεξαμενή που βρίσκεται στον Χάνδακα κάτω από το σπίτι του κυρ Αγγέλου Ακοτάντου, κοντά στις αποθήκες των σιτηρών.¹⁶ Έτσι μπορούμε να εντοπίσουμε πού βρισκόταν το σπίτι του Αγγέλου Ακοτάντου στον Χάνδακα και ίσως και το εργαστήριο ζωγραφικής του (εικ. 5).¹⁷

¹⁰ Βασιλάκη, στο ίδιο, σσ. 89-91, 94, έγγο. Α'. Ο Π. Βοκοτόπουλος δεν δέχεται ότι η απόφαση αντικαταστάσεως του Αγγέλου Ακοτάντου, ως πρωτοψάλτη Χάνδακα, στις 17 Ιουνίου του 1450 σημαίνει ότι ο Ακοτάντος ήταν ήδη νεκρός. Π. Λ. Βοκοτόπουλος, «Τρεις εικόνες του 15ου αιώνα στη Ζάκυνθο», *Θυμίαμα στη μνήμη της Λασκαρίνας Μπούρα*, Αθήνα 1994, τ. Ι, σσ. 348-349, σημ. 10. Οπωσδήποτε όμως το γεγονός ότι κάποιος αντικαθίσταται σε ένα αξίωμα που ήταν ισόδιο, πρέπει να οφείλεται σε κάποιο, ιδιαίτερα σοβαρό λόγο, τέτοιο, που μόνο ο θάνατος ή τουλάχιστον ο επικείμενος θάνατος μπορεί να αποτελεί.

¹¹ Μανούσακας, «Η διαθήκη», σσ. 141-143, 144-146, έγγο. Α'. Βασιλάκη, «Νεώτερα στοιχεία», σσ. 91-93, 95, έγγο. Β'.

¹² Μανούσακας, *ό.π.*, σσ. 141-146, έγγο. Α'.

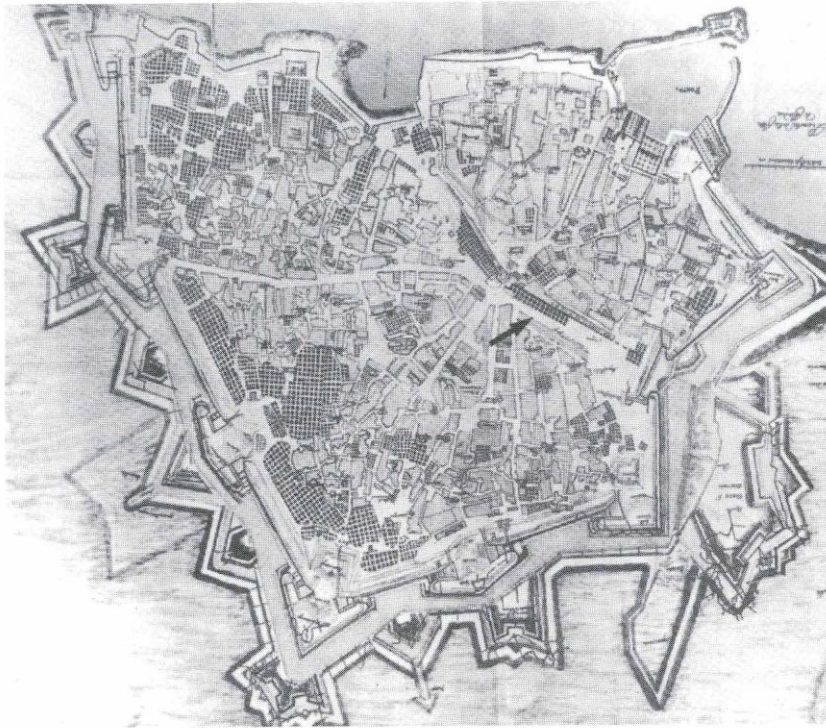
¹³ Στο ίδιο, σσ. 144-146.

¹⁴ Στο ίδιο, σ. 145.

¹⁵ Βασιλάκη, «Νεώτερα στοιχεία», σσ. 91-93, 95, έγγο. Β'.

¹⁶ Στο ίδιο, σσ. 93-94, 96, έγγο. Γ'.

¹⁷ Οι αποθήκες των σιτηρών βρισκόνταν, σύμφωνα με τον Gerola, στη Ν.Α. πλευρά



ΕΙΚ. 5:
Χάρτης της πόλεως του Χάνδακα του στρατηγού Werdmüller (17ος αι.).
(Με βέλος έχει σημειωθεί η θέση των αποθηκών σιτηρών).

Αν ανέφερα όλες αυτές τις πληροφορίες για τον ζωγράφο Άγγελο Ακοτάντο είναι ακριβώς για να δείξω πώς στοιχειοθετείται ο «επώνυμος» Κρητικός ζωγράφος του τίτλου σε αντιδιαστολή με τον «ανώνυμο» βυζαντινό καλλιτέχνη. Ο Βυζαντινός καλλιτέχνης είναι ανώνυμος, όχι μόνο γιατί τα περισσότερα από τα έργα της βυζαντινής τέχνης που γνωρίζουμε είναι ανυπόγραφα αλλά και γιατί ακόμα και στις περιπτώσεις που το όνομα ενός καλλιτέχνη μάς παραδίδεται μέσα από την κτητορική επιγραφή μιας εκκλησίας, την υπογραφή μιας εικόνας ή τον κολοφώνα ενός χειρογράφου, συνήθως δεν γνωρίζουμε τίποτε άλλο για εκείνον πέρα από αυτό και μόνο το όνομά του και, σε ελάχιστες περιπτώσεις, τον τόπο καταγωγής του. Το λήμμα «artist» στο *Oxford Dictionary of Byzantium* μας δίνει έναν κατάλογο 98 ονομάτων καλλιτεχνών, όλων των ειδικοτήτων, που καλύπτουν μια περίοδο από τον 4ο μέχρι τα μέσα του 15ου αι. και απλώνονται σε ολόκληρη την επικράτεια

των παλαιών τειχών της πόλεως του Χάνδακα, G. Gerola, *I monumenti veneti nell' isola di Creta*, τ. I, Venezia 1905, πίν. 3, και τ. III, Venezia 1917, σ. 100, εικ. 41.

του Βυζαντίου.¹⁸ Από αυτούς οι 77 είναι ζωγράφοι, όμως μερικοί αποτελούν μεταγενέστερα δημιουργήματα προφορικών παραδόσεων ή οφείλονται σε εσφαλμένες αναγνώσεις επιγραφών, και άλλων τα ονόματα μας παραδίδονται μέσα από αγιολογικές, φιλολογικές και άλλες πηγές¹⁹ και όχι μέσα από το έργο τους. Οπωσδήποτε ο κατάλογος των Βυζαντινών ζωγράφων που έχουν καταγραφεί στο *Oxford Dictionary of Byzantium* δεν είναι πλήρης, ο αριθμός τους όμως είναι ενδεικτικός. Αν κοιτάξουμε τώρα τον αριθμό των ζωγράφων που οι αρχαιακές έρευνες έχουν δώσει για την Κρήτη, θα δούμε πως μόνο στην περιοχή του Χάνδακα μαρτυρούνται περισσότεροι από εκατό ζωγράφοι κατά τη διάρκεια του 15ου αι.²⁰ Και μάλιστα τη θέση του Βυζαντινού ζωγράφου, που πολύ συχνά είναι ιερέας ή μοναχός, έρχεται τώρα να πάρει ο επαγγελματίας αστός. Πού μπορούμε λοιπόν να αποδώσουμε κατ' αρχήν αυτή τη διαφορά και ποιες προϋποθέσεις θεωρούμε ότι οδήγησαν σ' αυτήν; Κι ακόμα, πώς δημιουργήθηκαν οι συνθήκες εκείνες που οδήγησαν στη διαμόρφωση του επώνυμου Κρητικού ζωγράφου;

Το γεγονός ότι ο Βυζαντινός ζωγράφος σε ελάχιστες περιπτώσεις μνημονεύει το όνομά του, θεωρούμε ότι συνδέεται με την κοινωνική του θέση και υπόσταση καθώς και με την αντιμετώπιση της τέχνης του από τους συγχρόνους του. Όπως έχει ήδη παρατηρηθεί, ακόμα και στις περιπτώσεις όπου έχουμε κτητορικές επιγραφές στις εκκλησίες, εκεί συνή-

¹⁸ *ODB*, τ. 1, σσ. 196-201 (λήμμα A. Cutler).

¹⁹ Για παράδειγμα, ο Ανδρόνικος Βυζάντιος (ή Βυζάντιος), που εμφανίζεται ως ο τοιχογράφος του παρεκκλησίου του Αγίου Γεωργίου (1423 αντί του ορθού 1552) στη Μονή του Αγίου Παύλου στο Άγιον Όρος, είναι ανύπαρκτο πρόσωπο. M. Chatzidakis, "Note sur le peintre Antoine de l'Athos", *Studies in Memory of David Talbot Rice*, Edinburgh 1975, ανατύπ. Chatzidakis, *Études*, αρ. VII, σ. 86. Επίσης, ο Ευάλιος μπορεί μεν να αποτελεί φημισμένο ζωγράφο του 12ου αι. και το όνομά του να συναντάται σε πλήθος πηγών ανάμεσα στον 12ο και 14ο αι. και να συνδέεται με την ψηφιδωτή διακόσμηση του ναού των Αγίων Αποστόλων Κων/πόλεως, όμως κανένα δείγμα του έργου του δεν έχει σωθεί. N. Bees, «Kunstgeschichtliche Untersuchungen über die Eulalios-Frage und den Mosaikschmuck der Apostelkirche zu Konstantinopel», *RepKunstw*, 39 (1916), σσ. 97-117, 231-251· 40 (1917), σσ. 59-77. O. Demus, «'The Sleepless Watcher': Ein Erklärungsgesuch», *JÖB*, 28 (1979), σσ. 241-245. Με τον Ευάλιο συνδέει ο Θεόδωρος Πρόδρομος και τους κατά τα άλλα άγνωστους ζωγράφους, Χαρτουλάρη και Χήναρο: ...αὐτός ὁ Εὐάλιος καὶ ἂν ἔλθῃ καὶ ὁ Χήναρος ἐκεῖνος/καὶ ὁ Χαρτουλάρις ὁ ἀκουστός, οἱ πρῶτοι τῶν ζωγράφων,... A. Mauri, «Una nuova poesia di Teodoro Prodromo in greco volgare», *BZ*, 23 (1920), σ. 400, στ. 43-44. Τέλος, ο Μακάριος εμφανίζεται σε επίγραμμα του Μανουήλ Φιλῆ ως ζωγράφος εικόνας του Χριστού, στις αρχές του 14ου αι. *Manuelis Philae Carmina ex codicibus Escorialensis, Florentinis, Parisinis et Vaticanis nunc primum edidit E. Miller, Parisiis 1855*, τ. 1, σ. 131, επίγραμμα CCLIX (259) επιγραφόμενο *Εἰς τόν Χριστόν ἐκ προσώπου Μακαρίου τοῦ ζωγράφου*. Για τα θέματα αυτά, βλ. επίσης και στην Εισαγωγή, σσ. 3-4.

²⁰ Οι κατάλογοι των ονομάτων των ζωγράφων του Χάνδακα κατά τον 15ο αι. οφείλονται στις έρευνες του M. Cattapan, «Nuovi documenti», σσ. 29-64. Ο ίδιος, «Nuovi elenchi», σσ. 202-235.

θως αναφέρεται το όνομα του κτήτορα και σπανιότατα εκείνο του ζωγράφου.²¹ Η παρατήρηση αυτή ισχύει και για τις κτητορικές επιγραφές των εκκλησιών της Κρήτης, που στην πλειοψηφία τους βρίσκονται στην ύπαιθρο του νησιού. Αντίθετα το γεγονός ότι οι κρητικές εικόνες είναι σε αρκετές περιπτώσεις υπογεγραμμένες από τους ζωγράφους τους, οπωσδήποτε μας επιτρέπει να διαπιστώσουμε μια αλλαγή στη στάση απέναντι στον καλλιτέχνη. Και την αλλαγή αυτή μπορούμε κατ' αρχήν να την τοποθετήσουμε στα αστικά κέντρα του νησιού, εκεί δηλαδή όπου ζουν και εργάζονται οι συγκεκριμένοι ζωγράφοι. Για να παρακολουθήσουμε την αλλαγή αυτή και να την κατανοήσουμε, θα πρέπει να λάβουμε υπόψη τις ιδιαίτερες συνθήκες που είχαν διαμορφωθεί στο νησί της Κρήτης, ως αποτέλεσμα της παρατεταμένης βενετικής παρουσίας. Από το 1210 η Κρήτη δεν είναι πια επαρχία του βυζαντινού κράτους, αλλά αποτελεί βενετική κτήση, το *Regno di Candia*, το Βασίλειο του Χάνδακα.²² Οι δύο πρώτοι αιώνες της βενετοκρατίας στην Κρήτη, ο 13ος και ο 14ος, είναι αιώνες συνεχών εξεγέρσεων από τη μεριά των Κρητικών και καταστολών αυτών των εξεγέρσεων από τη μεριά των Βενετών.²³ Είναι αλήθεια πως πολλοί λόγοι συνέτειναν στο να υπάρχει και να τροφοδοτείται η απόσταση ανάμεσα στους Κρητικούς και τους Βενετούς. Κατ' αρχάς ήταν οι σχέσεις δυνάστη - δυναστευόμενου και οι θατιές θρησκευτικές τους διαφορές. Ήταν επίσης τα σκληρά μέτρα που η βενετική διοίκηση έπαιρνε τόσο στο πολιτικό όσο και στο θρησκευτικό επίπεδο προσπαθώντας να εδραιώσει την κυριαρχία της στο νησί. Ήταν τέλος και η διαφορετική γλώσσα που μιλούσαν οι δύο αυτοί λαοί, καθώς και οι διαφορετικοί πολιτισμοί στους οποίους ανήκαν. Όμως το γεγονός ότι οι Κρητικοί και οι Βενετοί εκ των πραγμάτων συνυπήρχαν και κατ' ανάγκην συμβίωναν, οδήγησε στη σταδιακή προσέγγισή τους. Αυτή η προσέγγιση, όπως ήταν φυσικό, συντελέστηκε κυρίως στα αστικά κέντρα του νησιού, εκεί δηλαδή όπου οι δύο πληθυσμοί ζούσαν μαζί. Οι Κρητικοί ήλθαν σε επαφή με τον τρόπο ζωής των Βενετών και

²¹ Kalopissi-Verti, «Painters», σσ. 139-158, ιδ. 145-147.

²² Γενικές πληροφορίες για την περίοδο της βενετοκρατίας στην Κρήτη μπορεί κανείς να αντλήσει από: Σ. Ξανθουδίδης, *Ἡ Ἐνετοκρατία ἐν Κρήτῃ καὶ οἱ κατὰ τῶν Ἐνετῶν ἀγῶνες τῶν Κρητῶν*, Athen 1939 (Texte und Forschungen zur Byzantinisch-Neugriechischen Philologie, αρ. 34). Ν. Ζουδιανός, *Ἱστορία τῆς Κρήτης ἐπὶ Ἐνετοκρατίας*, Αθήνα 1960. S. Borsari, *Il dominio veneziano a Creta nel XII secolo*, Napoli 1963. Θ. Δετοράκης, *Ἱστορία τῆς Κρήτης*, Αθήνα 1986, σσ. 163-270. Μαλτέζου, «Η Κρήτη», σσ. 105-161. Χ. Γάσπαρης, «Βενετία και Βυζάντιο: Η βενετική κυριαρχία στα βυζαντινά εδάφη», *Ὅψεις βενετοκρατούμενου Ἑλληνισμοῦ*, σσ. 123-138 και ἔγγραφα αρ. 4-5, 7-9, 11-12, 14, 20-21, 24, 26.

²³ Ξανθουδίδης, *Ἡ Ἐνετοκρατία*, σσ. 27-124. Ζουδιανός, *Ἱστορία τῆς Κρήτης*, passim. Δετοράκης, *Ἱστορία τῆς Κρήτης*, σσ. 173-197. Ν. Σβορώνος, «Το νόημα και η τυπολογία των κρητικών επαναστάσεων του 13ου αι.», *Σύμμεικτα*, 8(1989), σσ. 1-14. Μαλτέζου, «Η Κρήτη», σσ. 115-125. Η ίδια, «The Historical and Social Context», σσ. 17-47.

επιηρέαστηκαν απ' αυτόν. Τώρα ζούσαν σε πόλεις οργανωμένες σύμφωνα με τα δυτικά πολεοδομικά πρότυπα και οχυρωμένες με τείχη σχεδιασμένα από τον περίφημο Βερονέζο αρχιτέκτονα Michele Sammicheli. Τα αστικά οικοδομήματα, δημόσια και ιδιωτικά, αντέγραφαν ανάλογα της Βενετίας. Αλλά και τα θρησκευτικά οικοδομήματα των πόλεων, τα μοναστήρια, οι εκκλησίες, τα παρεκκλήσια, είχαν υιοθετήσει αρχιτεκτονικούς τύπους της δυτικής ναοδομίας. Στο επίπεδο τώρα των επαφών και συναλλαγών η κατάσταση είχε διαμορφωθεί ως εξής: οι εμπορικές συναλλαγές μεταξύ Κρητικών και Βενετών, που μαρτυρούνται ήδη από τον 13ο αιώνα, αυξάνονται εντυπωσιακά κατά τον 14ο και κορυφώνονται κατά τον 15ο και τον 16ο. Μέσα από τέτοιες συναλλαγές προετοιμάζεται το έδαφος και για συγκλίσεις στο πολιτικό, πολιτιστικό και κοινωνικό επίπεδο. Στο επίπεδο της γλώσσας διαμορφώνεται το κρητοβενετικό ιδίωμα, που μιλιόταν και από τους Κρητικούς και από τους Βενετούς της Κρήτης. Κι έτσι φτάνουμε στην κοινωνία των κρητικών πόλεων του 15ου αλλά και του 16ου και 17ου αι.²⁴ Μια κοινωνία που βασικό χαρακτηριστικό της είχε την κοινωνική συνοχή.²⁵ Σ' αυτή τη συνοχή καθοριστικό ρόλο έπαιξε και η Άλωση της Κωνσταντινουπόλεως στα 1453 καθώς και η διάλυση του βυζαντινού κράτους, που ήρθε ως φυσικό επακόλουθο. Παράλληλα η οικονομική ευμάρεια του νησιού δημιούργει τις απαραίτητες προϋποθέσεις για να μετατραπεί η Κρήτη στο σπουδαιότερο καλλιτεχνικό κέντρο του ορθόδοξου κόσμου, μια διαδικασία που είχε ήδη αρχίσει από τις τελευταίες δεκαετίες του 14ου αι., αλλά ολοκληρώθηκε κάτω από τις νέες συνθήκες που διαμορφώνονται μετά το 1453. Καθοριστικό ρόλο στη διαδικασία αυτή θεωρείται ότι έπαιξαν οι Κωνσταντινουπολίτες ζωγράφοι που καταφεύγουν στην Κρήτη και οι οποίοι, ήδη από τα τέλη του 14ου αι., μαρτυρείται ότι ζουν και εργάζονται στην πόλη του Χάνδακα.²⁶

²⁴ Μαλτέζου, «Η Κρήτη», σσ. 142-147, 150-156. Η ίδια, «The Historical and Social Context», σσ. 17-47. Σ. Α. Αλεξίου, «Η κρητική λογοτεχνία και η εποχή της», *ΚρητΧρον*, 8(1954), σσ. 76-108. Ο ίδιος, «Τό Κάστρο τής Κρήτης καί ἡ ζωή του στόν ΙΣΤ' καί ΙΖ' αἰώνα», *ΚρητΧρον*, 1 9(1965), σσ. 146-178. Αναστασία Παπαδία-Λάλα, «Οι Έλληνες και η βενετική πραγματικότητα: Ιδεολογική και κοινωνική συγκρότηση», *Όψεις βενετοκρατούμενου Ελληνισμού*, σσ. 173-276, ιδ. 178-179, 182-187, 190-191. D. Holton, «The Cretan Renaissance», *Literature and Society*, σσ. 1-17. N. M. Panayotakis, «The Italian Background of Early Cretan Literature», *DOP*, 49 (1995), σσ. 281-320.

²⁵ Ο ίδιος, «Ο ποιητής του Ερωτοκρίτου», *Πεπραγμένα Δ' Κρητολογικού*, σσ. 331-338.

²⁶ Ονόματα Κωνσταντινουπολιτών ζωγράφων, οι οποίοι ήταν εγκατεστημένοι και εργάζονταν στην Κρήτη, είχε εντοπίσει η έρευνα ήδη από τις αρχές του αιώνα μας. Βέηης, «Βυζαντινοί ζωγράφοι», σσ. 472-473. 22. Μέσα από τις έρευνες του M. Cattapan εντοπίστηκαν στα αρχεία της βενετοκρατούμενης Κρήτης τα ονόματα ενός αρκετά εντυπωσιακού αριθμού Κωνσταντινουπολιτών ζωγράφων. Cattapan, «Nuovi documenti», σσ. 37.14 (Θεόδωρος Μουζέλης), 37.18 (Γεώργιος Χρυσοκέφαλος), 37.31 (Εμμανουήλ Ουρανός), 37.31 (Νικόλαος Φιλανθρωπηνός), 38.36 (Αλέξιος Απόκαυκος). Βλ. επίσης Cattapan, «Nuovi elenchi», σσ. 204.13, 204.20, 204.30, 204.36, 205.38, 211. Για κάποιους από τους ζωγράφους αυτούς θα γίνει ιδιαίτερος λόγος παρακάτω.

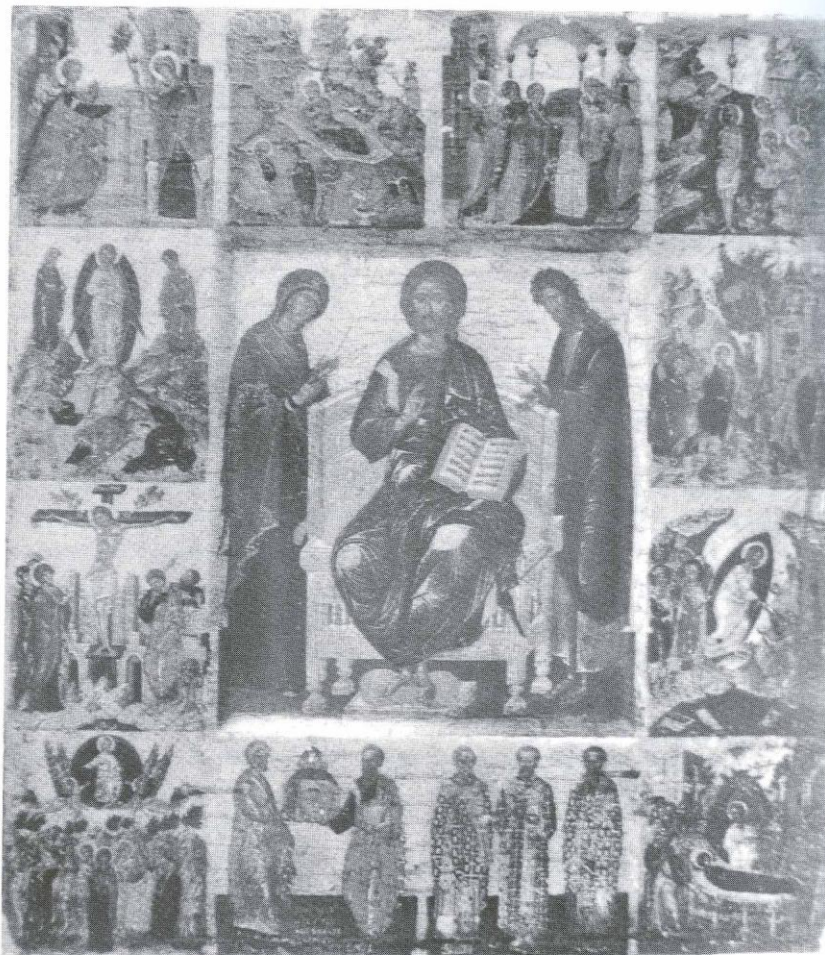
Ο μεγάλος αριθμός κρητικών εικόνων που έχουν σωθεί δείχνει καθαρά την εντυπωσιακή αύξηση στην παραγωγή που παρατηρείται από τον 15ο αι. και μετά. Είναι λογικό να δεχτούμε πως η οικονομική ευμάρεια του νησιού δημιούργησε και περισσότερους και πλουσιότερους παραγγελιοδότες. Οι παραγγελιοδότες αυτοί δεν ήταν μόνο οι Κρητικοί αλλά και οι Βενετοί της Κρήτης. Παράλληλα ο δρόμος άνοιξε και σύντομα οι κρητικές εικόνες έφταναν όχι μόνο στη Βενετία και σ' ολόκληρη την Ιταλία, αλλά ακόμα και μέχρι τη Φλάνδρα.²⁷ Την ίδια στιγμή τα μεγάλα μοναστικά κέντρα του Σινά και του Αγίου Όρους αποτελούσαν σταθερούς παραγγελιοδότες κρητικών εικόνων, ένα μέρος από τις οποίες σώζεται μέχρι και σήμερα εκεί. Παράλληλα η αύξηση στην παραγωγή κρητικών εικόνων επηρεάζεται και από το γεγονός ότι οι εικόνες, εκτός από αντικείμενα θρησκευτικής λατρείας και ευλάβειας, αντιμετωπίζονται και ως έργα τέχνης με αυθύπαρκτη καλλιτεχνική αξία. Δεν προορίζονταν μόνο για το ιδιωτικό εικονοστάσι, αλλά, όπως πληροφορούμαστε από σχετικά έγγραφα, κοσμούσαν και διάφορους χώρους των σπιτιών πλούσιων αστών του Χάνδακα.²⁸ Στενά συνδεδεμένο με αυτή τη διάσταση των εικόνων είναι και το φαινόμενο του συλλεκτισμού, που τώρα κάνει την εμφάνισή του στην Κρήτη, όπως και πάλι έγγραφα της εποχής μάς πληροφορούν.²⁹

Οι υπογραφές των ζωγράφων που μας παραδίδονται μέσα από τις κρητικές εικόνες οδηγούν σε ενδιαφέρουσες διαπιστώσεις. Κατ' αρχάς

²⁷ Maria Constantoudaki-Kitromilides, «Taste and the Market in Cretan Icons in the Fifteenth and Sixteenth Centuries», *From Byzantium to El Greco. Greek Frescoes and Icons*, Κατάλογος εκθέσεως, Royal Academy of Arts, London 27th March-21st June 1987, σσ. 51-53. Τα σχετικά έγγραφα μέσα από τα οποία πληροφορούμαστε για παραγγελίες εικόνων από Βενετούς εμπόρους τέχνης που ασφαλώς προορίζονταν για τις αγορές της Ευρώπης έχουν δημοσιευτεί από τον Cattapan, «Nuovi documenti», σσ. 48-49, αρ. εγγρ. 10. Ο ίδιος, «Nuovi elenchi», σσ. 211-213, αρ. εγγρ. 6-8.

²⁸ Στις 2 Μαΐου του 1549, ο Κρητικός ζωγράφος Juane-Τζανής Γριπιώτης αναλάμβανε να επιχρυσώσει εννέα εικόνες και τα πλαίσιά τους, που βρισκόταν στον ημιώροφο της κατοικίας του Marco Dandolo στον Χάνδακα. Κωνσταντουδάκη, «Οι ζωγράφοι», σ. 377, αρ. εγγράφου XVI. Η ίδια, «Οι κρητικοί ζωγράφοι», σ. 254. Στην απογραφή της κινητής περιουσίας του Valerio di Micheli, που γίνεται μετά τον θάνατό του, στις 2 Ιουλίου του 1602, καταγράφονται εικόνες σε όλα σχεδόν τα δωμάτια της κατοικίας του στο Χάνδακα. Μαρία Κωνσταντουδάκη, «Μαρτυρίες ζωγραφικών έργων στον Χάνδακα σέ έγγραφα του 16ου και 17ου αιώνα», *Θησαυρίσματα*, 12 (1975), σσ. 109-112. Η ίδια, «Οι κρητικοί ζωγράφοι», σ. 254.

²⁹ Ο ευγενής Αντώνιος Καλλέργης που ζει στην πόλη του Χάνδακα κατά το πρώτο μισό του 16ου αι. παραγγέλλει και αγοράζει πίνακες Ιταλών και Φλαμανδών ζωγράφων. Παράλληλα έχει στην κατοχή του μεγάλο αριθμό κρητικών εικόνων όπως επίσης και αρχαία αγάλματα. Ν. Παναγιωτάκης, «Έρευνα εν Βενετίᾳ», *Θησαυρίσματα*, 5 (1968), σ. 54. Κωνσταντουδάκη, «Οι κρητικοί ζωγράφοι», σ. 254. Για το φαινόμενο του συλλεκτισμού (collezionismo) στην Ιταλία βλ. M. Wackernagel, *The World of the Florentine Renaissance Artist*, Princeton, N.J. 1981, σσ. 248-249. L. Franzoni, «Antiquari e collezionisti nel Cinquecento», *Storia della cultura veneta*, τ. 3. III, Vicenza 1981, σσ. 207-266.



ΕΙΚ. 6:

Εικόνα του ζωγράφου Νικολάου Ρίτζου άλλοτε (:) στο Σεράγεβο.

το ίδιο το γεγονός ότι τώρα βρίσκουμε υπεردιπλάσιες υπογεγραμμένες εικόνες δείχνει πως κάτι έχει αλλάξει. Από τη στιγμή δηλαδή που οι ζωγράφοι μπορούν και μνημονεύουν το όνομά τους πάνω στο καλλιτεχνικό τους δημιούργημα, φαίνεται πως η θέση τους μέσα στην κοινωνία όπου ζουν και εργάζονται έχει αναβαθμιστεί. Οι υπογραφές των Κρητικών ζωγράφων στις εικόνες του 15ου αι. ακολουθούν τον καθιερωμένο από τα βυζαντινά χρόνια τύπο «Χείρ»: *Χείρ Ἀγγέλου*, *Χείρ Ἀνδρέου Ρίτζου*, *Χείρ Ἀνδρέου Παβία*. Μπορεί δέβαια σ' αυτό τον τύπο υπογραφής να μην απηχείται ιδιαίτερα η αλλαγή στη θέση του ζωγράφου που υπαινίχτηκα παραπάνω, αφού περισσότερο υποδηλώνεται η θέση του ως τεχνίτη και χειρώνακτα. Όμως θα πρέπει μάλλον να θεω-

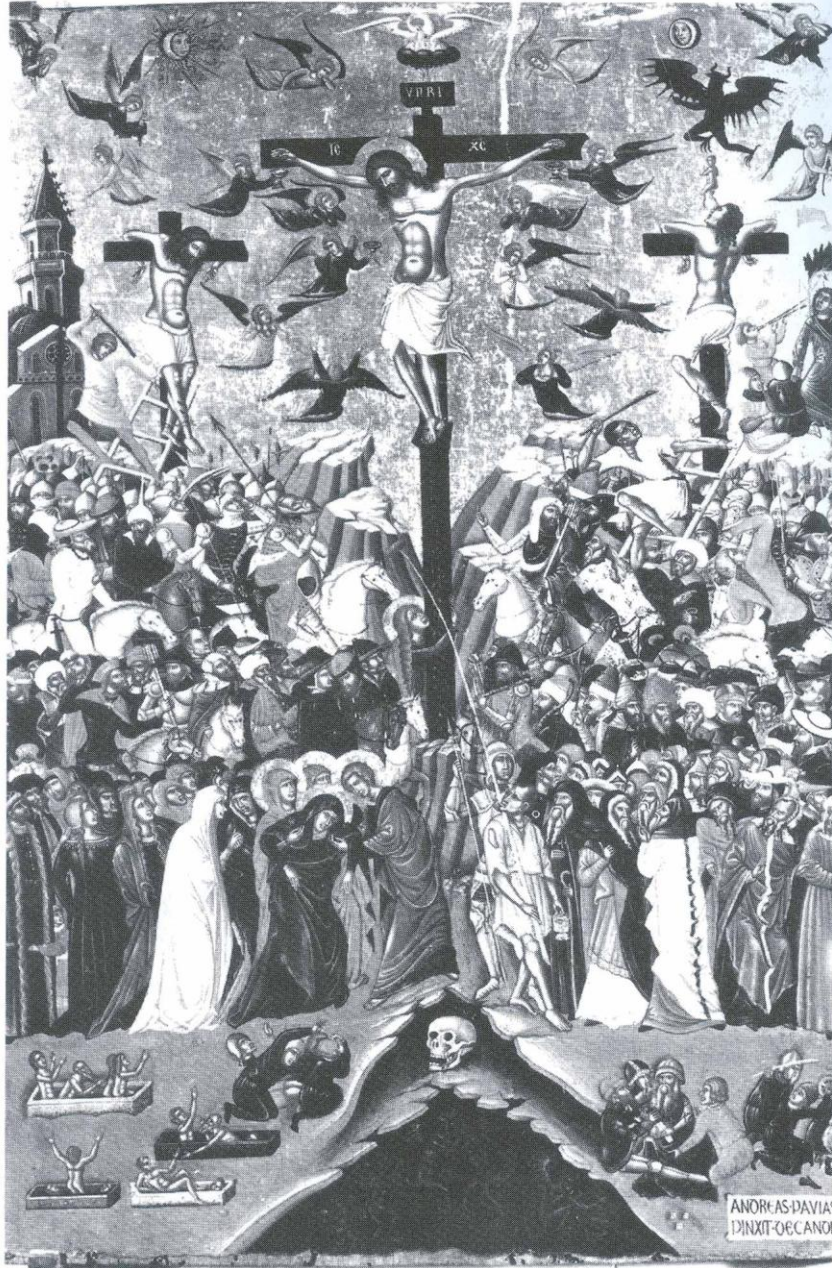
ρήσουμε ότι οι Κρητικοί ζωγράφοι του 15ου αι., υιοθετώντας έναν τύπο υπογραφής που χρησιμοποιούνταν κατεξοχήν από τους Βυζαντινούς ζωγράφους, δηλώνουν περισσότερο την πρόθεσή τους να εμφανιστούν ως οι άμεσοι συνεχιστές αυτής της παράδοσης. Αλλά αν ο Βυζαντινός καλλιτέχνης δάζοντας το όνομά του πάνω στην καλλιτεχνική του δημιουργία αισθανόταν την ανάγκη να προσθέσει και ένα γεμάτο ταπεινοφροσύνη επίθετο (π.χ. *Διά χειρὸς κάμοῦ ἁμαρτωλοῦ*), Κρητικοί ζωγράφοι όπως ο Ἄγγελος υπογράφουν με τρόπο που δείχνει αυτοπεποίθηση, ίσως και υπεροψία, όταν χρησιμοποιούν μόνο το μικρό τους όνομα, *Χεῖρ Ἀγγέλου*. Βέβαια σ' έναν τέτοιο τύπο υπογραφής θα πρέπει να δούμε και τη διάσταση εκείνη μιας κοινωνίας στην οποία ἐδρiscαν θέση και αποδοχή τέτοιου τύπου υπογραφές. Ο γιος του Κρητικού ζωγράφου Ανδρέα Ρίτζου, Νικόλαος, ζωγράφος επίσης, υπογράφει μια εικόνα του που θρiscεται, ή θρiscόταν, στο Σεράγεβο με τη φράση: *Χεῖρ Νικολάου Ρίτζου υἱὸς τοῦ μαῖστρου Ἀνδρέου* (εικ. 6), θέλοντας προφανώς να προσδώσει με τον τρόπο αυτό μεγαλύτερη αξία στο ἔργο του.³⁰ Παράλληλα προσφέρει ἀκόμα μια μαρτυρία για τα σε οικογενειακή βάση οργανωμένα εργαστήρια ζωγραφικής στον βενετοκρατούμενο Χάνδακα κατά τον 15ο αι.³¹

Στις κρητικές εικόνες συναντάμε υπογραφές ζωγράφων στα λατινικά, που φανερώνουν ότι οι εικόνες αυτές προορίζονταν για δυτική πελατεία, εντός ή εκτός Κρήτης. Είναι σίγουρο πως για δυτική πελατεία εκτός Κρήτης προορίζονταν οι εικόνες εκείνες όπου ὄχι μόνο η υπογραφή του ζωγράφου είναι στα λατινικά, ἀλλά παράλληλα δηλώνεται και ο τόπος καταγωγής του. Andreas Pavius de Candia pinxit αναφέρει η υπογραφή σε μια εικόνα της Σταύρωσης (εικ. 7),³² που σήμερα θρiscε-

³⁰ Chatzidakis, «Les débuts», σ. 182, πίν. ΠΓ' 1. Weitzmann κ.ά., *The Icon*, πίν. στη σ. 321. Η εικόνα φυλασσόταν στην παλαιά σερβική εκκλησία του Σεράγεβου, η οποία καταστράφηκε από ἔκρηξη δόμβας στα 1991. Ἐκτοτε τα ἴχνη της ἔχουν χαθεί.

³¹ Ὅχι μόνο ο Νικόλαος Ρίτζος (περ. 1460-1503) ἀκολούθησε την τέχνη του πατέρα του, Ανδρέα Ρίτζου (περ. 1420-1491), ἀλλά φαίνεται πως και ο ἀδελφός του, Θωμάς, ὡπως σχετικά ἔγγραφα μας πληροφοροῦν, ἦταν χρυσοκόος και ζωγράφος. Κωνσταντουδάκη, «Οι ζωγράφοι», σσ. 310-311, αρ. 9. Ζωγράφος ἦταν ἔτισης και ο γιος του Νικολάου, Μανέας. Στο ἴδιο, σσ. 312, 347-348, αρ. 63. Ἀκόμα είναι λογικό να υποθέσουμε ότι οι ἀδελφοί Ἄγγελος και Ιωάννης Ἀκοτάντος διατηροῦσαν κοινό εργαστήριο ζωγραφικής στην πόλη του Χάνδακα. Εξάλλου, ὡπως εἶδαμε στο κείμενο της διαθήκης, ο Ἄγγελος ἐπιθυμοῦσε το παιδί που η γυναίκα του περιέμενε, να γίνει και αυτό ζωγράφος, ἐφόσον ἦταν ἀγόρι. Γνωστή είναι ἀκόμα η περίπτωση του ζωγράφου Νικολάου Γριλιώτη-Ευριπιώτη (1491-1525) και του γιου του Ιωάννη (1516-1569). Αθ. Παλιούρας, «Ἡ ζωγραφική εἰς τὸν Χάνδακα ἀπὸ 1550-1600», *Θησαυροῖματα*, 10 (1973), σ. 118, αρ. 14. Κωνσταντουδάκη, «Οι ζωγράφοι», σσ. 305-307, αρ. 6, 330-336, αρ. 44. Η ἴδια, «Ἀνέκδοτα ἔγγραφα για το ζωγράφο του 16ου αι. Ιωάννη Γριλιώτη», *Θησαυροῖματα*, 13 (1976), σσ. 284-296. Δεν προχωρώ περισσότερο μέσα στον 16ο ἀλλά οὔτε και στον 17ο αι., ὅπου τα παραδείγματα είναι πολλά, γιατί ἐδῶ μας ενδιαφέρει ο 15ος αι.

³² Chatzidakis, «Les débuts», σσ. 194-195, πίν. ΚΑ', 1-2. Νανὼ Χατζηδάκη, *Εικόνες*



Εικ. 7:
Αθήνα, Εθνική Πινακοθήκη. Εικόνα του ζωγράφου Ανδρέα Παβία με τη
Σταύρωση.



Εικ. 8:
Πάρμα, Galleria Nazionale. Εικόνα του ζωγράφου Ανδρέα Ριτζου με την Πα-
ναγία του Πάθους.

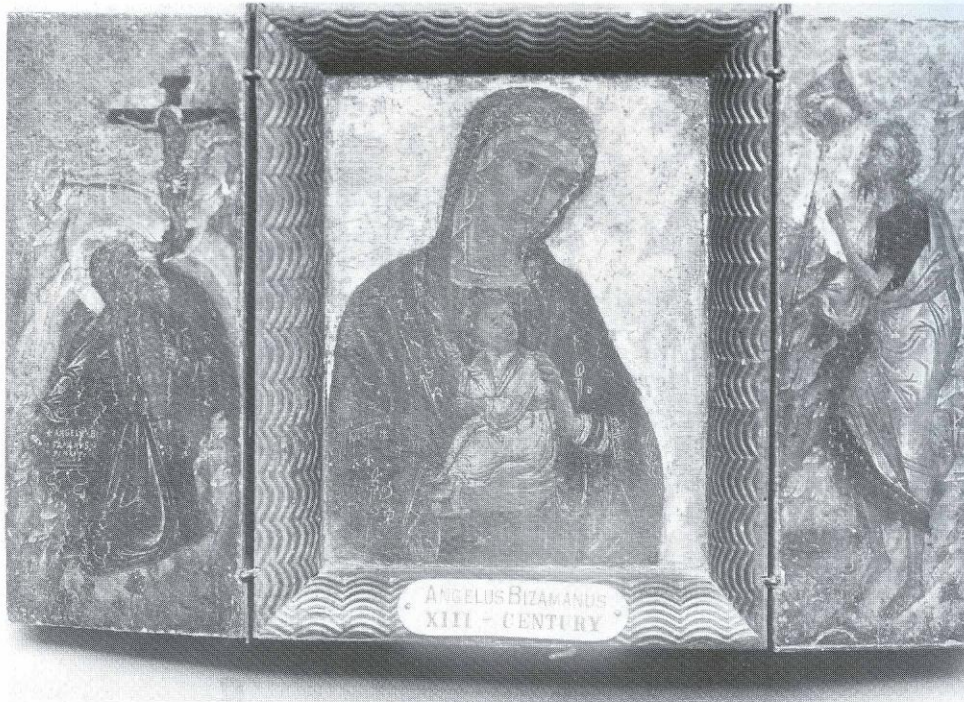


ΕΙΚ. 9:
Βαλτιμόρη, Walters Art Gallery. «Εικόνα» του ζωγράφου Αγγέλου Μπιτζο-
μάνου με την Επίσκεψη.



Εικ. 10:

Η «εικόνα» της Επισκέψεως σε σχέδιο του Seroux d'Agincourt (1730-1814).



Εικ. 11:

Βαλτιμόρη, Walters Art Gallery. Τρίπτυχο του Αγγέλου Μπιτζαμάνου (φωτογραφία των αρχών του αιώνα).

ται στην Εθνική Πινακοθήκη της Αθήνας. Σε εικόνες με την Παναγία του Πάθους ζωγραφισμένες από τον Ανδρέα Ρίτζο, σήμερα στη Φλωρεντία (Galleria dell'Accademia), την Πάρμα (Galleria Nazionale, εικ. 8) και αλλού, διαβάζουμε την υπογραφή Andreas Rico de Candia Pinxit.³³ Στα λατινικά είναι επίσης γραμμένο το ιαμβικό επίγραμμα που συνοδεύει την παράσταση.³⁴ Υπάρχουν περιπτώσεις όπου μέσω των υπογρα-

Κρητικής Σχολής. 15ος-16ος αιώνας, Κατάλογος εκθέσεως, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 1983, αρ. 20, σσ. 31-32. Μ. Καλλιγιάς, Έλληνες ζωγράφοι στην Εθνική Πινακοθήκη. Μια επιλογή, Αθήνα-Γιάννινα 1984, σσ. 40-48.

³³ Για την εικόνα της Φλωρεντίας βλ. Cattapan, «Andrea e Nicola Rizo», σσ. 266-267, πίν. Α'. 1. Από τον Χάνδακα, αρ. 6. Για την εικόνα της Πάρμας, όπου το επίθετο του ζωγράφου αναγράφεται ως RICIO και όχι RICO, βλ. Cattapan, *ό.π.*, σ. 267. Από τον Χάνδακα στη Βενετία, αρ. 7.

³⁴ Συγκεκριμένα κάτω από τον αρχάγγελο Γαβριήλ, που κρατά το σταυρό, και στα δεξιά του Χριστού υπάρχουν τέσσερις δωδεκασύλλαβοι στίχοι σε έξι σειρές, γραμμένοι σε πολύ κομψή υστερογοτθική γραφή: *Qui primo Candidissime gaudium indixit/prehincat nunc passionis signacula./Carnem vero XPS mortalem indutus/Timensque letum talia pavet cernendo.* (Ο τό χαίρε πριν τη Πανάγνω μηνύσας/τά σύμβολα νύν

Εικ. 12:

Το αριστερό φύλλο του τριπτύχου με την υπογραφή του Μπιτζαμάνου.

φών σε εικόνες μπορούμε να παρακολουθήσουμε τις μετακινήσεις των Κρητικών ζωγράφων εκτός Κρήτης. Angelus Bizamanus grecus candiotus pinxit a Otranto διαβάζουμε σε μια σύνθεση της Επισκέψεως (εικ. 9, 10), της Συνάντησης δηλαδή της Παναγίας με την Ελισάβετ, έργο που σήμερα βρίσκεται στη Walters Art Gallery της Βαλτιμόρης.³⁵ Για τον Ηρακλειώτη ζωγράφο Άγγελο Μπιτζαμάνο γνωρίζουμε ότι οι καλλιτεχνικές του υποχρεώσεις είχαν οδηγήσει, στις αρχές του 16ου αι., στο Κόμολακ της Δαλματίας.³⁶ Μέσα από κάποιες εικόνες του πληροφορούμαστε ότι στη συνέχεια δρέθηκε στο Ότραντο αλλά και στη Μπαρλέττα της Απουλίας.³⁷ Σε τρίπτυχο που ο Μπιτζαμάνος ζωγραφίζει ενώ, όπως φαίνεται, βρίσκεται ακόμα στην Κρήτη διαβάζουμε την υπογραφή του στα λατινικά: Angelus Bizamanus pinxit (εικ. 11, 12).³⁸ Το οικοδόμητο του βενετοκρητικού παραγγελιοδότη του τριπτύχου βρίσκεται ζωγραφισμένο στην πίσω όψη των δύο πλαϊνών φύλλων και φαίνεται ολόκληρο, όταν το τρίπτυχο είναι κλειστό (εικ. 13). Η Σ. Καλοπίση-Βέρτη μελετώντας τη θέση του ζωγράφου στην υστεροβυζαντινή κοινωνία διαπιστώνει ότι η κοινωνική διαφορά ανάμεσα στον ζωγράφο και τον κτήτορα μιας εκκλησίας δεν επέτρεπε, πολλές φορές, στον πρώτο να μνημονεύσει και το δικό του όνομα στην κτητορική επιγραφή μιας εκκλησίας.³⁹ Αντίθετα, η συνύπαρξη της υπογραφής του



τοῦ πάθους προδεικνύει/Χριστός δέ θνητὴν σάρκα ἐνδεδυμένος/πότμον δεδοικώς δειλιᾷ ταῦτα βλέπων).

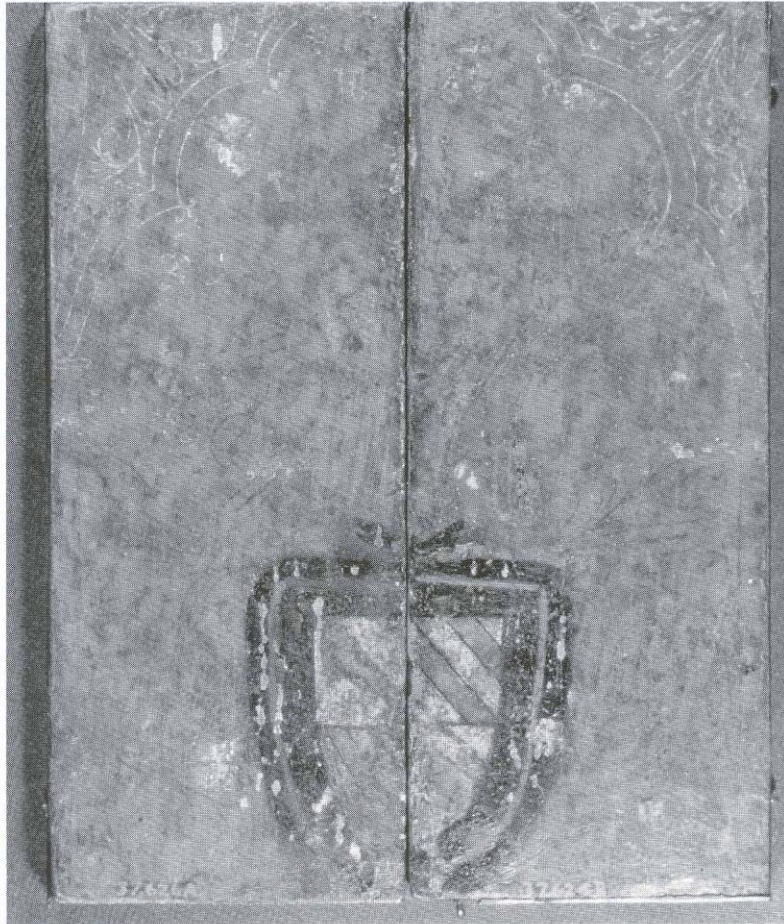
³⁵ Vassilaki, «Some Cretan Icons», σσ. 86-88, εικ. 18-19.

³⁶ Chatzidakis, «Les débuts», σσ. 195-196. Marisa Bianco-Fiorin, «L'attività dei pittori Angelo e Donato Bizamano: precisazioni ed aggiunte», *Bollettino d'Arte*, 27 (1984), σ. 89, εικ. 1.

³⁷ Gelao, «Tra Creta e Venezia. Le icone dal XV al XVIII secolo», σσ. 36-38, 141-142.

³⁸ Vassilaki, «Some Cretan Icons», σσ. 81-86, εικ. 9-12.

³⁹ Kalopissi-Verti, «Painters», σ. 146.



ΕΙΚ. 13:
Το τρίπτυχο της εικ. 1, κλειστό.

Μπιτζαμάνου με το οικόσημο του ευγενούς κτήτορα στο κρητικό τρίπτυχο της Βαλτιμόρης θα μπορούσε να εκληφθεί ως αδιάψευστη μαρτυρία για την κοινωνική ανέλιξη του Κρητικού ζωγράφου κατά την εποχή αυτή και για την αναγνώριση και αποδοχή του έργου του. Το παράδειγμα αυτό δεν αποτελεί μεμονωμένη περίπτωση για τον 15ο αι. Σε εικόνα της *Pietà* (= η Παναγία που θρηνεί τον νεκρό Χριστό), άλλοτε στον καθεδρικό ναό του Rossano της Καλαβρίας και σήμερα στο Museo Diocesiano d'Arte Sacra της ίδιας πόλης, διαβάζουμε την υπογραφή του Ανδρέα Παβία, A(ndr)e(a)s Pavias Pinxit και ακριβώς από πάνω βρίσκουμε τα οικόσημα του αποδέκτη (εικ. 14).⁴⁰

⁴⁰ Τα οικόσημα ανήκουν στον Giovanni Battista Lagni, επίσκοπο του Ροσσάνο κατά τα έτη 1493-1505. Cattapan, «I pittori», σ. 207, αρ. 6. M. Chatzidakis, «La peinture des



ΕΙΚ. 14:
Rossano, καθεδρικός ναός. Εικόνα του ζωγράφου Ανδρέα Παβία με την
Pietà.

Οι υπογραφές των Κρητικών ζωγράφων πάνω στις εικόνες μπορεί μεν να μας οδηγούν σε κάποιες ενδιαφέρουσες διαπιστώσεις γύρω από τη θέση τους στη βενετοκρητική κοινωνία της εποχής, δεν αρκούν όμως για να την περιγράψουν πιο ολοκληρωμένα. Είναι οι πληροφορίες των αρχειακών εγγράφων αυτές που έρχονται να φωτίσουν την επαγγελματική δραστηριότητα των Κρητικών ζωγράφων και παράλληλα να μας δώσουν ενδιαφέρουσες πληροφορίες γύρω από την προσωπική τους ζωή και την κοινωνική τους θέση.⁴¹ Τα έγγραφα αυτά προέρχονται από το νοταριακό αρχείο του Χάνδακα και το αρχείο του Δούκα της Κρήτης. Στο νοταριακό αρχείο εντοπίζουμε συμβολαιογραφικές πράξεις που αφορούν παραγγελίες έργων και συμβάσεις μαθητείας. Όμως πληροφορίες για τη δραστηριότητα ενός ζωγράφου δεν αντλούμε μόνο από έγγραφα που σχετίζονται άμεσα με τον ίδιο και την τέχνη του, όπως είναι τα παραπάνω, αλλά και από συμβολαιογραφικές πράξεις που ένας ζωγράφος μπορεί να συνάψει με διάφορες αφορμές και αφορούν άλλες δραστηριότητες της καθημερινής του ζωής, ή και από συμβόλαια όπου ο ζωγράφος απλώς υπογράφει ως μάρτυρας. Το τελευταίο συνήθως μας ενδιαφέρει ως χρονολογική ένδειξη της καλλιτεχνικής του δραστηριότητας. Παράλληλα όμως προσφέρει και μια έμμεση μαρτυρία για την κοινωνική αποδοχή του συγκεκριμένου ζωγράφου.

Το παράδειγμα του Αγγέλου Αζοτάντου, στο οποίο αναφερθήκαμε στην αρχή, είναι ενδεικτικό του τρόπου με τον οποίο τα αρχειακά έγγραφα μπορούν να συμβάλουν οριστικά στη μελέτη ενός επώνυμου Κρητικού ζωγράφου και να φωτίσουν γενικότερα το θέμα. Και βέβαια στην περίπτωση αυτή είναι σημαντική η συνδρομή του ίδιου του έργου του συγκεκριμένου ζωγράφου. Ο εντοπισμός της διαθήκης του Αγγέλου από τον ακαδημαϊκό καθηγητή κ. Μ. Μανούσακα στο Αρχείο του Δούκα αποτέλεσε κάτι παραπάνω από ευτυχή συγκυρία. Και μάλιστα από τη στιγμή που το ιδιόχειρο κείμενο δεν σώθηκε στο πρωτότυπο αλλά σε πιστό αντίγραφο του πρωτοτύπου, που βρισκόταν στα χέρια του αδελφού του Ιωάννη και παρουσιάστηκε για επικύρωση στη Δουκική καγκελαρία του Χάνδακα μόλις στα 1457. Είδαμε βέβαια με ποιον τρόπο και άλλα

“madonneri” ou “vénétochrétoise” et sa destination», *Venezia centro di mediazione tra oriente e occidente (secoli XV-XVI). Aspetti e problemi*, τ. 2, Firenze 1977, σ. 688, εικ. 53. *Splendori di Bisanzio. Testimonianze e riflessi d'arte e cultura Bizantina nelle chiese d'Italia*. Κατάλογος εκθέσεως. Ravenna, Museo Nazionale, επιμ. G. Morello, Milano 1990, αρ. 44, έγχρ. πίν. στη σ. 117. Σύμφωνα με τον συντάκτη του λήμματος, Mauro della Valle τα οικόσημα προστέθηκαν στην εικόνα αργότερα. Όμως η άποψή του αυτή δεν συνοδεύεται από την απαραίτητη τεχνική τεκμηρίωση. Η εικόνα δημοσιεύτηκε επίσης από τη Maria Pia Di Dario Guida, *Icone di Calabria e altre icone meridionali*, Messina 1993 (2), σσ. 168-170, εικ. LIV, 103.

⁴¹ Για μια αποτίμηση των πληροφοριών που παρέχουν τα έγγραφα των βενετοϊάνικων αρχείων στη μελέτη της ζωγραφικής και των άλλων τεχνών βλ. Καζανάκη-Λάππα, «Η συμβολή», σσ. 435-451.

έγγραφα, όχι τόσο προσωπικά και διαφωτιστικά όσο μία διαθήκη, που προέρχονται είτε από το Αρχείο του Δούκα της Κρήτης (όπως η πράξη διορισμού νέου πρωτοψάλτη Χάνδακα στη θέση του Ακοτάντου και η απόφαση του Δούκα για την κηδεμονία της κόρης του) είτε από το νοταριακό αρχείο του Χάνδακα (το προικοσύμφωνο της Βαρβάρας και το συμφωνητικό ενοικιάσεως του σπιτιού του Ακοτάντου από τον γιο της Βαρβάρας και εγγονό του Αγγέλου) μας έδωσαν επίσης σημαντικότες πληροφορίες για τον ζωγράφο. Και μάλιστα στην περίπτωση του συμφωνητικού ενοικιάσεως μπορέσαμε από ένα αντίγραφο που συντάχθηκε στις 17 Δεκεμβρίου του 1500 (δηλαδή πενήντα χρόνια μετά τον θάνατο του Αγγέλου) να εντοπίσουμε πού βρισκόταν το σπίτι και ίσως και το εργαστήριο ζωγραφικής του Ακοτάντου. Στο έγγραφο το σπίτι αναφέρεται με τη φράση *la casa de ser Anzolo Contando*, το σπίτι του κυρ Αγγέλου Ακοτάντου, ενδεικτικό της φήμης που εξακολουθούσε να συνοδεύει τον ζωγράφο και μετά τον θάνατό του.⁴² Παρά τον εντυπωσιακό αριθμό εικόνων που είτε φέρουν την υπογραφή είτε μπορούν με σιγουριά να αποδοθούν στον Άγγελο, δεν έχει μέχρι σήμερα εντοπισθεί ούτε μία συμβολαιογραφική πράξη μεταξύ κάποιου παραγγελιοδότη και του Αγγέλου για την εκτέλεση κάποιας εικόνας. Το γεγονός πρέπει να είναι τυχαίο και να οφείλεται στην αποσπασματική διατήρηση του Αρχείου της βενετοκρατούμενης Κρήτης. Ασφαλώς σε κατάστιχα νοταρίων που έχουν χαθεί θα βρίσκονταν παραγγελίες εικόνων προς τον Άγγελο και αυτές θα φώτιζαν ακόμα περισσότερο το πρόβλημα.

Στις περιπτώσεις όπου τέτοια έγγραφα παραγγελιών έχουν σωθεί, οι πληροφορίες που αντλούμε είναι πολύ ενδιαφέρουσες. Στα συμβόλαια αυτά, που συντάσσονταν από τους νοταρίους παρουσία και των δύο ενδιαφερομένων πλευρών, δηλαδή του παραγγελιοδότη και του ζωγράφου, καθορίζεται το θέμα της εικόνας, ο χρόνος παράδοσης και η αμοιβή του ζωγράφου. Αυτή συνήθως δίδεται σε δύο δόσεις, η μία προκατα-

⁴² Για τη μετά θάνατον διατήρηση της φήμης του Αγγέλου μπορεί κανείς να προσκομίσει και τα παρακάτω στοιχεία. Σε ευρετήριο του έτους 1649 που αφορά τα πράγματα που είχε στείλει ο Μιχαήλ Σερμόνης από τον Χάνδακα της Κρήτης στον Δημήτρη Σεμινέλο στη Βενετία και τα οποία οι κληρονόμοι του πρώτου αξιώνουν να τους επιστραφούν, αναφέρεται και εικόνα της Παναγίας ζωγραφισμένη «από τό χέρι του κυρ Άγγέλου, ζωγράφου διασημοτάτου» (*per mano del chir Angelo pitor famosissimo*). Νίκη Γ. Τσελέντη, «Νέα στοιχεία για το ζωγράφο “κυρ Άγγελο”», *Ευφρόσυνον. Αφιέρωμα στον Μανόλη Χατζηδάκη*, τ. 2, Αθήνα 1992, σσ. 618-629. Επίσης σε καταγραφές της κινητής και ακίνητης περιουσίας των ναών και μονών των Κυθήρων, των ετών 1687 και 1690, σημειώνεται εικόνα του αγίου Ιωάννου του Βαπτιστή, έργο του ζωγράφου κυρ Αγγέλου. Αυτή είναι και η μοναδική εικόνα σε όλη την καταγραφή, όπου αναφέρεται και το όνομα του ζωγράφου. Χρύσα Α. Μαλιέζου, «Ειδήσεις για ναούς και μονές στα Κύθηρα από αρχαιακές πηγές», *Πρακτικά του Ε΄ Διεθνούς Πανιωνίου Συνεδρίου*, τ. 1, Αργοςτόλι 1989, ανατύπ. Η ίδια, *Βενετική παρουσία στα Κύθηρα. Αρχαιακές μαρτυρίες*, Αθήνα 1991, αρ. Ι, σσ. 276, 278-279, 283.

βολικά και η άλλη με την παράδοση του έργου. Επίσης καθορίζεται ποινική ρήτρα στην περίπτωση της μη έγκαιρης παράδοσης του έργου. Στις 23 Ιουνίου του 1418 συντάσσεται συμβόλαιο ανάμεσα στον ζωγράφο Νικόλαο Φιλανθρωπινό και τον Γεώργιο Χρυσοδέεργη, με το οποίο ο πρώτος αναλαμβάνει να ζωγραφίσει για τον δεύτερο δύο εικόνες, η μία με την Παναγία και η άλλη με τον άγιο Γεώργιο, στην τιμή των είκοσι υπερπύρων και σε διαστάσεις που καθορίζονται επακριβώς (ύψος 3 πόδια και πλάτος 2,5). Ο παραγγελιοδότης είναι υποχρεωμένος να παράσχει το ξύλο και ο ζωγράφος τον χρυσό και τα χρώματα. Ως χρόνος παράδοσης ορίζεται η 12η Ιουλίου του ίδιου έτους, δηλαδή οι εικόνες έπρεπε να παραδοθούν σε διάστημα περίπου είκοσι ημερών. Ως ποινική ρήτρα καθορίζεται το ποσόν των 25 υπερπύρων.⁴³

Ο ζωγράφος Νικόλαος Φιλανθρωπινός, που αναφέρεται στο παραπάνω συμβόλαιο, ανήκει στους ζωγράφους εκείνους των οποίων το έργο μαρτυρείται μέσα από αρχαιακά έγγραφα, αλλά που κανένα δείγμα του έργου τους δεν έχει σωθεί. Οπωσδήποτε όμως η περίπτωση του μας ενδιαφέρει ιδιαίτερα, όχι μόνο γιατί είναι ένας ζωγράφος με πλούσια δραστηριότητα, όπως τα έγγραφα μας πληροφορούν, αλλά και γιατί φαίνεται ότι είχε εξέχουσα θέση στην κοινωνία του Χάνδακα. Βέβαια σ' αυτό, περισσότερο ίσως από το επάγγελμά του, σημαντικότερο ρόλο πρέπει να είχε παίξει η κωνσταντινουπολίτικη καταγωγή του, και μάλιστα από τη γνωστή βυζαντινή οικογένεια των Φιλανθρωπινών,⁴⁴ καθώς και το γεγονός ότι ήταν συγγενής του οικουμενικού πατριάρχη Ιωσήφ Β'.⁴⁵ Όμως ακόμα κι αν ισχύει αυτό, είναι ενδιαφέρουσα η περίπτωση ενός ανθρώπου με τέτοια κοινωνική θέση, ο οποίος ασκεί το επάγγελμα του ζωγράφου. Ο Νικόλαος Φιλανθρωπινός είχε εγκατασταθεί με την οικογένειά του από τα τέλη του 14ου αι. στην πόλη του Χάνδακα, όπου και διατηρούσε εργαστήριο ζωγραφικής.⁴⁶ Εκτός από την παραγγελία των δύο εικόνων που αναλαμβάνει για λογαριασμό του Γεώργιου Χρυσοδέεργη στα 1418, όπως είδαμε παραπάνω, υπάρχουν και άλλες συμβολαιογραφικές πράξεις που αφορούν την καλλιτεχνική του δραστηριότητα. Στις 14 Ιουλίου του 1412 ο Φιλανθρωπινός αναλαμβάνει να ζωγραφίσει για τον Αλέξανδρο Μπάρμπο, επίσης κάτοικο του Χάνδακα, συνθέσεις για μια *pala d'altare*,⁴⁷ σύμφωνα με τις γραπτές οδηγίες που του εί-

⁴³ Constantoudaki-Kitromilides, «A Fifteenth Century Byzantine Icon-Painter», σ. 266, σημ. 7.

⁴⁴ V. Laurent, «Légendes sigillographiques et familles byzantines», *EO*, 31 (1932), σσ. 177-181. Μ. Μανούσασκας, «Μέτρα της Βενετίας έναντι της έν Κρήτη επιδρομής του Πατριαρχείου Κωνσταντινουπόλεως κατ' ανέκδοτα βενετικά έγγραφα (1418-1419)», *ΕΕΒΣ*, 30 (1960), σσ. 96-97, σημ. 1. *PLP*, τ. 12, Wien 1994, σσ. 90-98. *ODB*, τ. 3, σ. 1649.

⁴⁵ Μανούσασκας, *ό.π.*, σσ. 96-97.

⁴⁶ Cattapan, «Nuovi documenti», σ. 37, αρ. 31. Ο ίδιος, «Nuovi elenchi», σ. 204, αρ. 30. Constantoudaki-Kitromilides, «A Fifteenth Century Byzantine Icon-Painter», σσ. 265-269.

⁴⁷ Η *pala d'altare* αποτελεί μεγάλο πίνακα αγίας τράπεζας καθολικής εκκλησίας. Η

χε δώσει ο παραγγελιοδότης.⁴⁸ Το έργο έπρεπε να παραδοθεί σε ενάμισο μήνα και η τιμή του ορίστηκε στα τριάντα υπέρπυρα, από τα οποία ο ζωγράφος πήρε ως προκαταβολή τα έξι, για να αγοράσει τον χρυσό. Με άλλο συμβόλαιο, της 2ας Νοεμβρίου του 1413, ο Φιλανθρωπινός αναλαμβάνει να χρυσώσει μέσα σε δύο εβδομάδες ένα ζευγάρι κουρτίνες για τον Ορέστιο ντε Μολίνο.⁴⁹ Παράλληλα ο Φιλανθρωπινός παρέδωσε και μαθήματα ζωγραφικής, όπως δείχνει σύμβαση μαθητείας του 1400, με την οποία αναλαμβάνει να διδάξει την τέχνη της ζωγραφικής για τρία χρόνια στον νεαρό Γεώργιο Μουσούρο.⁵⁰ Στα 1435 ο Φιλανθρωπινός υπογράφει ως μάρτυρας σε έγγραφο που συντάσσεται στη Βενετία και στο οποίο αναφέρεται ως *magister Nicolaus Philastropino, magister artis musaice in ecclesia Sancti Marci*, δηλαδή μαΐστορας των μωσαϊκών του ναού του Αγίου Μάρκου στη Βενετία.⁵¹

Εκτός από τον Νικόλαο Φιλανθρωπινό, αξίζει να αναφέρουμε την περίπτωση ενός ακόμα Κωνσταντινουπολίτη ζωγράφου, του Αλέξιου Απόκαυκου, εγκατεστημένου στον Χάνδακα από τις αρχές του 15ου αι.,⁵² του οποίου τη δραστηριότητα επίσης φωτίζουν αρχαικά έγγραφα. Στις 24 Απριλίου του 1399 δέχεται ως μαθητή στο εργαστήριό του τον Γεώργιο Αγγελέτο και υπόσχεται να του διδάξει τη ζωγραφική τέχνη σε διάστημα επτά ετών, ενώ στις 13 Ιουλίου του 1412 αναλαμβάνει να ζωγραφίσει ένα ζευγάρι κουρτίνες για τον Βενετό Ziranò Contarini.⁵³ Το γεγονός ότι είναι φίλος του απεσταλμένου του οικουμενικού πατριάρχη στην Κρήτη, Ιωσήφ Βρυνένιου,⁵⁴ σπουδαίας θεολογικής προσωπικότητας της εποχής, δείχνει πολλά, και ακόμα περισσότερο υποδηλώνει το γεγονός ότι ορίζεται εκτελεστής της διαθήκης του Βρυνένιου.⁵⁵ Συγκεκριμένα, το κείμενο της διαθήκης αναφέρει: *ἐπίτροπον δὲ καὶ οἰκονόμον εἰς ταῦτα μετὰ τὸν Χριστὸν ᾽Αλέξιον ᾽Απόκαυχον τὸν*

απόδοση του όρου στα ελληνικά ως πολυπτύχου είναι μάλλον αδόκιμη. Βλ. τις παρατηρήσεις της Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου, «Ενθρονη βρεφοκρατούσα», σ. 285, σημ. 1-2.

⁴⁸ Constantoudaki-Kitromilides, «A Fifteenth Century Byzantine Icon-Painter», σ. 266, σημ. 7.

⁴⁹ Στο ίδιο, σ. 266, σημ. 9.

⁵⁰ Constantoudaki-Kitromilides, «A Fifteenth Century Byzantine Icon-Painter», σ. 265, σημ. 2. Cattapan, «Nuovi elenchi», σ. 219, έγγρ. αρ. 13.

⁵¹ Στο ίδιο, σσ. 266-269.

⁵² Βέης, «Βυζαντινοί ζωγράφοι», σσ. 472-473. *PLP*, τ. I/1, Wien 1976, αρ. 1194. *ODB*, τ. 1, σ. 134.

⁵³ Cattapan, «Nuovi documenti», σ. 38, αρ. 36. Ο ίδιος, «Nuovi elenchi», σ. 204, αρ. 35, σ. 232.

⁵⁴ Τωμαδάκης, *Ιωσήφ Βρυνένιος*. Ο ίδιος, *Σύλλαβος*, τ. 2, σσ. 491-611. *PLP*, τ. I/2, Wien 1977, αρ. 3257. *ODB*, τ. 1, σ. 330.

⁵⁵ Το κείμενο της διαθήκης του Ιωσήφ Βρυνένιου (*Διάταξις Ἰωσήφ μοναχοῦ Βρυνένιου* - 1421) δημοσιεύτηκε για πρώτη φορά στο Α. Papadopoulos-Kerameus, *Varia Graeca sacra. Sbornik Grěčeskick Neizdannych Bogoslovskick Tekstov IV-XV vekov*, St. Petersburg 1909, φωτοτυπ. ανατύπ. Leipzig 1975, σσ. 295-296. Αναδημοσιεύτηκε από τον Τωμαδάκη, *Ιωσήφ Βρυνένιος*, σσ. 33, 122-123. Ο ίδιος, *Σύλλαβος*, τ. 2, σσ. 503-504.

οκτώ χρόνια. Φυσικά δεν ξέρουμε σε ποιο επίπεδο θα έφτανε η διδασκαλία των ελληνικών γραμμάτων από τον ζωγράφο στον μαθητή του.

Η οργανωμένη μορφή που παίρνουν τώρα η εκμάθηση και η διδασκαλία της ζωγραφικής, όπως φαίνεται από τις συμβάσεις μαθητείας, τα ιδιωτικά δηλαδή συμφωνητικά που συντάσσονται από τους νοταρίους και υπογράφονται από τον ζωγράφο και τον γονέα ή κηδεμόνα του νεαρού μαθητή, συμπληρώνουν την εικόνα ενός κατοχυρωμένου επαγγέλματος που διεπόταν από συγκεκριμένες αρχές.⁶⁰ Η διάρκεια της μαθητείας κυμαινόταν από πέντε μέχρι δέκα χρόνια και εξαρτιόταν από την ηλικία και την ικανότητα του μαθητή. Ο ζωγράφος αναλάμβανε την υποχρέωση να διδάξει την τέχνη της ζωγραφικής στον μαθητή του μέσα στον καθορισμένο από τη σύμβαση χρόνο, ή στην αντίθετη περίπτωση να πληρώσει πρόστιμο. Επίσης αναλάμβανε τις δαπάνες διατροφής, ενδύσεως και υποδήσεως του μαθητή του και, σε ελάχιστες περιπτώσεις, ήταν υποχρεωμένος να του καταβάλει και μισθό. Με το τέλος της περιόδου της μαθητείας κοντά στον ζωγράφο-δάσκαλο, ο μαθητευόμενος μεταπηδούσε στην τάξη των λαβοράντε και μετά από πάροδο δύο ετών γινόταν μάιτρος. Είναι φανερό πως μέσα από αυτή τη διαδικασία κατοχυρώνεται η επαγγελματική ταυτότητα του ζωγράφου. Ο τίτλος του μάιτρου ασφαλώς προσέδιδε κύρος στον φέροντα, μαζί με τη δυνατότητα να αναλαμβάνει παραγγελίες εικόνων και να δέχεται μαθητές. Στις 24 Απριλίου του 1482, ο γνωστός ζωγράφος του Χάνδακα Ανδρέας Παβίας αναλαμβάνει να διδάξει σε διάστημα πέντε ετών τη ζωγραφική τέχνη στον Αγγελίνο, γιο του Νικολάου Μπιτζαμάνου.⁶¹ Ο Αγγελίνος είναι ο μετέπειτα γνωστός ζωγράφος Άγγελος Μπιτζαμάνος, που οι επαγγελματικές του υποχρεώσεις, μερικές δεκαετίες αργότερα, θα τον οδηγήσουν στη Δαλματία και την Απουλία.⁶² Το πλήθος των μαθητευομένων ζωγράφων που ο Παβίας είχε στο εργαστήριό του, όπως μαρτυρούν οι συμβάσεις μαθητείας που έχουν σωθεί,⁶³ αποτελεί ασφαλή ένδειξη του κύρους και της αναγνώρισης που είχε ως ζωγρά-

⁶⁰ Συμβάσεις μαθητείας για τη διδασκαλία της ζωγραφικής έχουν δημοσιευτεί από τον Cattapan, «Nuovi documenti», σ. 44, αρ. εγγρ. 8. Ο ίδιος, «Nuovi elenchi», σσ. 217-225. Γενικότερα για τις συμβάσεις μαθητείας στη Βενετοκρατούμενη Κρήτη βλ. Ι. Π. Κισκήρας, *Η σύμβασις μαθητείας εν τῇ Βενετοκρατούμενῃ Κρῆτῃ (Μετ' ἀνεκδότων ἐγγράφων ἐκ τοῦ Archivio di Stato τῆς Βενετίας)*, Αθήνα 1968. Elisabeth Santschi, «Contrats de travail et d'apprentissage en Crète Vénitienne au XIVe siècle d'après quelques notaires», *Revue Suisse d'Histoire*, 19 (1969), σσ. 34-73. Θ. Ε. Δετοράκη, «Διδασκαλικές καὶ βιβλιογραφικές συμβάσεις στή βενετοκρατούμενη Κρήτη», *Κρητολογία*, 10-11 (1980), σσ. 231-256.

⁶¹ Cattapan, «Nuovi elenchi», σ. 221, αρ. εγγρ. 17.

⁶² Βλ. παραπάνω, σημ. 35-38.

⁶³ Στα έγγραφα που έχει δημοσιεύσει ο Cattapan και που αφορούν τον Ανδρέα Παβία εντοπίζουμε έξι συμβάσεις μαθητείας. Cattapan, «Nuovi elenchi», σσ. 220-222, αρ. εγγρ. 16-21. Ο ίδιος, «I pittori», σσ. 201-203, 209.

ζωγράφον ἀφήμι. Οπωσδήποτε η ιδιαίτερη τιμή που κάνει ο Βρυνένιος στον Απόκαυκο ορίζοντάς τον εκτελεστή της διαθήκης του αποτελεί μια έμμεση μαρτυρία της κοινωνικής αναγνώρισης που ασφαλώς θα απολάμβανε ο ζωγράφος. Αυτή η κοινωνική του αναγνώριση δεν θα ήταν άσχετη και με το γεγονός ότι έφερε το όνομα της γνωστής βυζαντινής οικογένειας των Αποκαύκων.⁵⁶ Παράλληλα διαπιστώνουμε ότι ο Απόκαυκος διέθετε και αξιόλογη μόρφωση. Αυτό υποδηλώνεται από έξι επιστολές, τις οποίες ο Βρυνένιος είχε στείλει στον Απόκαυκο κατά την περίοδο που και ο πρώτος βρισκόταν στην Κρήτη, αλλά και αφού είχε πια επιστρέψει στην Κωνσταντινούπολη.⁵⁷ Η αρχαϊζουσα γλώσσα, το ύφος και το περιεχόμενο των επιστολών αυτών σαφώς υπαινίσσονται ότι ο αποδέκτης τους ήταν το λιγότερο εγγράμματος. Σε μία μάλιστα από τις επιστολές που ο Βρυνένιος γράφει προς τον Απόκαυκο από την Κωνσταντινούπολη μιλά για κάποια βιβλία που του είχε ήδη στείλει και για κάποια άλλα που του στέλνει προς φύλαξη μέχρι να επιστρέψει και ο ίδιος στην Κρήτη.⁵⁸

Για την εγγραματοσύνη των Κρητικών ζωγράφων, στοιχείο σημαντικό για τη θέση τους στην κοινωνία της εποχής, συνάγουμε πληροφορίες μόνο έμμεσα. Κάτι τέτοιο υποστηρίξαμε για τον Ακοτάντο από το γεγονός ότι συνέταξε και έγραψε ιδιοχείρως τη διαθήκη του, ότι διέθετε σημαντική προσωπική βιβλιοθήκη και ότι κατείχε το αξίωμα του πρωτοψάλτη Χάνδακα. Σε άλλες περιπτώσεις μπορούμε απλώς να διαπιστώσουμε την εγγραματοσύνη ενός ζωγράφου χωρίς να είμαστε σε θέση να ελέγξουμε τον βαθμό της. Για παράδειγμα σε σύμβαση μαθητείας που υπογράφεται ανάμεσα στην Κατερούτσα Σουλουμά και τον ζωγράφο Ανδρέα Παβία, στις 19 Νοεμβρίου του 1499, ο δεύτερος αναλαμβάνει να διδάξει στον γιο της πρώτης, Ακουίλο, τη ζωγραφική τέχνη και τα ελληνικά γράμματα.⁵⁹ Η διάρκεια της μαθητείας καθορίζεται στα

⁵⁶ *ODB*, τ. 1, σσ. 134-135. *PLP*, τ. 1, αρ. 1178-1195. Δεν μας είναι γνωστό με ποιον ιδιαίτερο κλάδο της οικογένειας των Αποκαύκων συνδέεται ο Αλέξιος.

⁵⁷ *Ἰωσήφ μοναχοῦ τοῦ Βρυνενίου τά παραλειπόμενα... ἤδη πρῶτον τύποις ἐκδοθέντα ἐπιμελεία τε καὶ δαπάνη Θωμᾶ Μανδακάσου ἰατροῦ τοῦ ἐκ πόλεως Καστορίας*, τ. 3, Leipzig 1784, σσ. 170-173, 176-178, 179-180. Papadopoulos-Kerameus, *ό.π.*, σσ. 295-296. Τωμαδάκης, *Ἰωσήφ Βρυνένιος*, σσ. 33, 45, 122-123, 126-130. Ο ίδιος, *Σύλλαβος*, τ. 2, σσ. 500-501.

⁵⁸ *ἸΗ' Ἀλεξίω. «... Ἐναγχός σοι τὰς βίβλους σὺν γράμμασι πεπομφός τὰς τιμίας, ἐναποστέλλω ἰδοῦ σοι καὶ τὸν ἐμὸν θησαυρόν. θησαυρόν, ἐμοὶ μὲν καὶ τοῦ πάλαι Κροίσου ἡδύτερον, πολλοῖς δὲ τῶν φιλοχρίστων, χρυσοῦ πολλοῦ τιμιώτερον. Πλήν, ἀσφαλείας χάριν κιθωτίῳ περικλείσας καὶ κηρῶ σφραγισάμενος τοῦτον ἀπέστειλα, οὕτω μένειν βουλόμενος, ἕως ὥρας ἀφίξεως τῆς ἐμῆς...»*. *Ἰωσήφ Βρυνένιος παραλειπόμενα*, σ. 171. Τωμαδάκης, *Ἰωσήφ Βρυνένιος*, σ. 127.

⁵⁹ Το έγγραφο δημοσιεύτηκε από τον Cattapan, «Nuovi elenchi», σ. 222, αρ. 21. Ο ίδιος, «I pittori», σ. 203. Αλλά και ο ζωγράφος Ιωάννης Ακοτάντος αναλαμβάνει να διδάξει σε νεαρό μαθητή του τη ζωγραφική τέχνη καθώς και τα ελληνικά γράμματα. Cattapan, «Nuovi elenchi», σ. 225, αρ. 21.

φος. Και είναι λογικό αυτή η επαγγελματική αναγνώριση να συνοδεύεται και από την ανάλογη κοινωνική. Παράλληλα μέσα από έγγραφα της εποχής παρακολουθούμε την έντονη δραστηριότητά του σε αγοραπωλησίες και ενοικιάσεις ακινήτων και επιχειρήσεων.⁶⁴ Για παράδειγμα, είχε εξασφαλίσει από τις βενετικές αρχές το μονοπώλιο του ψαρέματος στον ποταμό Αλμυρό, το οποίο και παραχώρησε με ενοίκιο για έξι εβδομάδες σε δύο άλλους.⁶⁵ Μπορούμε επομένως να υποθέσουμε πως και η οικονομική του επιφάνεια θα του είχε προσδώσει ανάλογο κύρος.

Οι παραγγελίες που οι Κρητικοί ζωγράφοι επώνυμα δέχονται από σημαντικούς παραγγελιοδότες εκτός Κρήτης αποτελεί μαρτυρία για το ότι το όνομα και η φήμη τους είχε ξεπεράσει τα όρια του νησιού. Στις 3 Ιανουαρίου του 1492 τρεις απεσταλμένοι του Βενετού προβλεπτή Ναυπλίου Giovanni Nanni παραγγέλλουν στον Ηρακλειώτη ζωγράφο Νικόλαο Τζαφούρη⁶⁶ μία μεγάλη pala d'altare, διαστάσεων 2,50 × 1,80 μ., που ασφαλώς προοριζόταν για την Αγία Τράπεζα κάποιας καθολικής εκκλησίας της πόλεως του Ναυπλίου. Η pala θα περιελάμβανε 23 μορφές, από τις οποίες οι πέντε θα θρίσκονταν στην κεντρική πλευρά και οι δεκαοκτώ στα πλάγια. Ως αμοιβή του ζωγράφου συμφωνήθηκε το ποσόν των δεκατριών δονατάων και ως χρόνος παραδόσεως οι σαράντα ημέρες. Για την ίδια pala, ο γλύπτης Νικόλαος Μπαρμπαρήγος αναλαμβάνει να σκαλίσει το ξύλο και ο ζωγράφος Γεώργιος Βλαστός να τη χρυσώσει.⁶⁷ Η συγκεκριμένη pala d'altare δεν έχει σωθεί, αλλά ένα κρητικό «πολύπτυχο» του 15ου αι. που υπάρχει στο Μουσείο Καλών Τεχνών της Βοστώνης και προέρχεται από την εκκλησία του San Stefano στη Μονόπολη της Απουλίας, μας δίνει μια εικόνα του πώς θα έμοιαζε ένα τέτοιο έργο (εικ. 15, 16, 17).⁶⁸

⁶⁴ Cattapan, «I pittori», σσ. 201-204, 209-217.

⁶⁵ Στο ίδιο, σσ. 202, 213, αρ. εγγρ. 11 (2 Δεκεμβρίου 1491).

⁶⁶ Για τον Νικόλαο Τζαφούρη (μαρτυρίες 1487-1501) και το έργο του, Cattapan, «I pittori», σσ. 225-234. Chatzidakis, «Les débuts», σσ. 183-188. Ο ίδιος, *Έλληνες ζωγράφοι*, σσ. 292-294.

⁶⁷ Τρία συμβόλαια παραγγελίας συντάχθηκαν στην πόλη του Χάνδακα την ίδια μέρα από τον ίδιο συμβολαιογράφο ανάμεσα στους εκπροσώπους του παραγγελιοδότη και τον κάθε καλλιτέχνη χωριστά. Τα σχετικά έγγραφα δημοσιεύτηκαν από τον Cattapan, «Nuovi elenchi», σσ. 209-210, έγγρ. αρ. 1-3, και αναδημοσιεύτηκαν από την Καζανάνη-Λάππα, «Η συμβολή», σσ. 459-460, αρ. 6.

⁶⁸ Το «πολύπτυχο» μελέτησε η M.S. Calò Mariani και το χρονολόγησε στα 1460-1470 θεωρώντας το αρχικά έργο «Ιταλο-έλληνα» ζωγράφου που είχε εργαστεί στη Μονόπολη. Maria Stella Calò Mariani, «Considerazione sulla cultura artistica nel territorio a sud-est di Bari tra XI e XV secolo», *Società, Cultura, economia nella Puglia medievale* επιμ. V. L'Abbate. Atti del Convegno di Studi «Il territorio a sud-est di Bari in età medievale» (Conversano 1983), Bari 1985, σσ. 412-418, εικ. 18-20. Σε άλλη μελέτη της η Mariani το απέδωσε σε «Κρητικούς καλλιτέχνες» εγκατεστημένους στη Μονόπολη. Η ίδια, «San Nicola nell'arte in Puglia tra XIII e XVIII secolo» *San Nicola di Bari e la sua basilica: Culto, arte, tradizione*, επιμ. G. Otranto, Milano 1987, σ. 110. Η C. Gelao

Εικ. 15:
Βοστώνη, Μουσείο Καλών Τεχνών.
Κρητικό «πολύπτυχο». Η κεντρική
παράσταση.

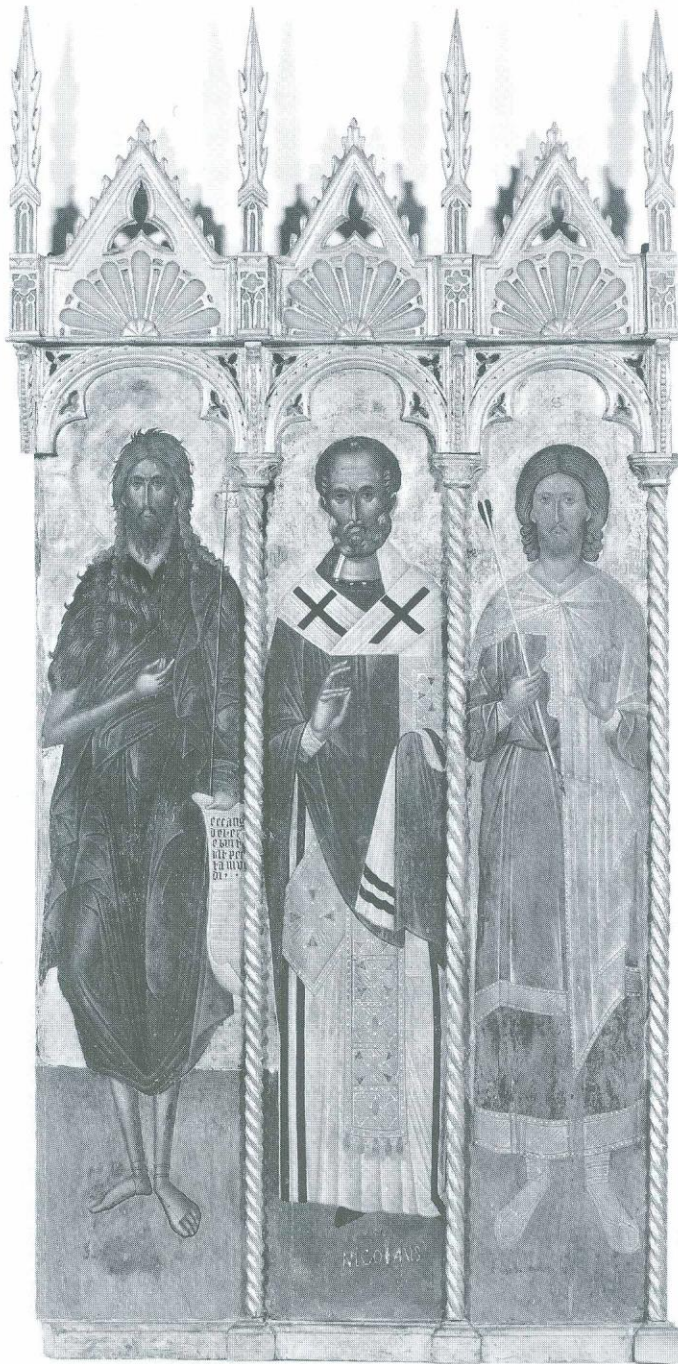
Αυτά τα έγγραφα παραγγελίας μάς ενδιαφέρουν και για έναν πρόσθετο λόγο. Γιατί σ' αυτά μπορούμε να παρακολουθήσουμε την εξειδίκευση και τον σαφή καταμερισμό εργασίας στα οποία οδηγούνται οι Κρητικοί καλλιτέχνες της εποχής. Σύμφωνα με την παραπάνω παραγγελία, σε άλλον ανατίθεται να σκαλίσει το ξύλο, σε άλλον να το χρυσώσει και τέλος σε άλλον να ζωγραφίσει τις μορφές. Υπάρχουν έγγραφα που φωτίζουν ακόμα πιο αποκαλυπτικά αυτό τον καταμερισμό εργασίας, ο οποίος αποτελεί τυπικό χαρακτηριστικό της μεσαιωνικής αστικής οικονομίας και

αποδέχεται τη χρονολόγηση της Calò Mariani και συγκρίνει την κεντρική παράσταση του «πολύπτυχου» με την Παναγία ένθρονη δρεφοκρατούσα με την ανάλογη παράσταση της δεσποτικής εικόνας της Παναγίας στο καθολικό του Αγίου Ιωάννου του Θεολόγου στην Πάτμο, έργο του Ανδρέα Ριτζου. Gelao, "Tra Creta e Venezia", σ. 35. Με τον Ανδρέα Ριτζο πίστευε ότι συνδέεται το «πολύπτυχο» και η Λασκαρίνα Μπούρα, «Νέο τρίπτυχο κρητικής σχολής του 15ου αιώνα στο Μουσείο Μπενάκη. Προσφορά ανώνυμου δωρητή», *Ευφρόσυνον. Αφιέρωμα στον Μανόλη Χατζηδάκη*, τ. 2, Αθήνα 1992, σ. 402. Πρόσφατα το «πολύπτυχο» χρονολογήθηκε από τη Μαρία Κωνσταντουδάκη στις αρχές του 15ου αι. και συνδέθηκε επίσης με τη βενετοκρατούμενη Κρήτη. Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου, «Ένθρονη δρεφοκρατούσα», σσ. 285-301.





ΕΙΚ. 16:
Το «πολύπτυχο» της Βοιστώνης. Το αριστερό τμήμα.



ΕΙΚ. 17:
 Το «πολύπτυχο» της Βοιωτίας. Το δεξιό τμήμα.

των νόμων της αγοράς που διαμορφώνονται σ' αυτήν. Στις 4 Ιουλίου 1499 δίδεται στον Χάνδακα μια μεγάλη παραγγελία εικόνων της Παναγίας, ένα μέρος της οποίας (διακόσιες εικόνες) ανατίθεται στον ζωγράφο Μιχαήλ Φουκά.⁶⁹ Ο χρόνος της παράδοσης είναι εξαιρετικά σύντομος (σαράντα ημέρες) και ο Φουκάς, για να μπορέσει να αντεπεξέλθει σ' αυτή την παραγγελία και έχοντας προφανώς την υποχρέωση να παραδώσει και άλλες παραγγελίες στο ίδιο διάστημα, είχε οργανωθεί κατάλληλα. Αυτό μας επιτρέπει να υποθέσουμε την ύπαρξη ενός ιδιότυπου συμφωνητικού, που ο Φουκάς είχε συνάψει τον Μάιο του 1499, δηλαδή πριν από την παραγγελία του Ιουλίου, με τον ζωγράφο Αντώνιο Ταγιαπέρα.⁷⁰ Συγκεκριμένα ο Φουκάς προσλαμβάνει για δύο μήνες στο εργαστήριό του τον Ταγιαπέρα και του αναθέτει να ζωγραφίζει επτά πρόσωπα Παναγίας την ημέρα. Δηλαδή στο διάστημα των δύο μηνών που ο Ταγιαπέρα θα βρισκόταν στο εργαστήριό του Φουκά, αν εργαζόταν επί έξι ημέρες την εβδομάδα, θα ζωγράφιζε συνολικά περισσότερα από τριακόσια πρόσωπα Παναγίας.

Από τους εκατό τουλάχιστον ζωγράφους που μαρτυρούνται στην πόλη του Χάνδακα κατά τον 15ο αι.,⁷¹ πόσοι νομίζουμε τελικά ότι θα μπορούσαν να ενταχθούν στην κατηγορία του επώνυμου ζωγράφου; Ασφαλώς ένας μικρός μόνο αριθμός, ο οποίος, με κάποια σχετική απόκλιση, ίσως είναι δυνατόν και να καθοριστεί. Κάποιοι από τους Κωνσταντινουπολίτες ζωγράφους του Χάνδακα φαίνεται πως ήταν επώνυμοι και βασικό ρόλο σ' αυτό θα έπαιξε η καταγωγή τους, τόσο από τη βασιλεύουσα όσο και από γνωστές βυζαντινές οικογένειες.⁷² Επίσης για

⁶⁹ Η παραγγελία αφορούσε την παραγωγή επτακοσίων εικόνων της Παναγίας που δύο έμποροι, ο Giorgio Basejo από τη Βενετία και ο Πέτρος Βαρσαμιάς από την Πελοπόννησο, αναθέτουν σε τρεις Κρητικούς ζωγράφους. Ένα μέρος των εικόνων αυτών έπρεπε να είναι «in forma greca», σύμφωνα δηλαδή με τη βυζαντινή παράδοση, και οι υπόλοιπες «in forma à la latina», δηλαδή δυτικής εικονογραφίας και τεχνοτροπίας. Τρία χωριστά συμβόλαια υπογράφονται στην πόλη του Χάνδακα την ίδια μέρα και στον ίδιο συμβολαιογράφο, ανάμεσα στα συμβαλλόμενα μέρη, τους παραγγελιοδότες από τη μια και τον καθένα από τους τρεις Κρητικούς ζωγράφους από την άλλη. Τα έγγραφα δημοσιεύτηκαν από τον Cattapan, «Nuovi elenchi», σσ. 211-213, έγγο. αρ. 6-8 και αναδημοσιεύτηκαν από την Καζανάκη-Λάππα, «Η συμβολή» σσ. 460-461, αρ. 7.

⁷⁰ Cattapan, *στο ίδιο*, σ. 211, έγγο. αρ. 4.

⁷¹ Ο αριθμός έχει υπολογιστεί μέσα από τα ονόματα των ζωγράφων που έρευνες του Cattapan μας έδωσαν. Βλ. παραπάνω, σημ. 20. Ενδεχομένως ο αριθμός αυτός να είναι ακόμα μεγαλύτερος αν δεχθούμε πως σε μια τόσο κοπιαστική έρευνα που έγινε από έναν μόνο ερευνητή είναι λογικό να ξέφυγαν της προσοχής του έγγραφα που θα μας έδιναν πληροφορίες ή και μόνο τα ονόματα και άλλων Κρητικών ζωγράφων.

⁷² Δεν είναι μόνο οι περιπτώσεις του Νικολάου Φιλανθρωπηνού και του Αλεξίου Απόκτανου, για τους οποίους έγινε ιδιαίτερος λόγος παραπάνω. Ασφαλώς και άλλοι ζωγράφοι από την Κωνσταντινούπολη εγκατεστημένοι στον Χάνδακα, των οποίων η επαγγελματική δραστηριότητα μαρτυρείται στις πηγές και οι οποίοι φέρουν γνωστά βυζαντινά ονόματα (Αγγελος Απόκτανος, Εμμανουήλ Ουρανός) θα

τον Άγγελο Ακοτάντο δεν έχουμε καμιά αμφιβολία για το πόσο φημισμένος ζωγράφος ήταν, θεωρώντας μάλιστα πως αντιπροσωπεύει τον κατεξοχήν επώνυμο ζωγράφο του Χάνδακα κατά το πρώτο μισό του 15ου αι. Θα μπορούσαμε επίσης να υποστηρίξουμε πως και η γενιά των επώνυμων ζωγράφων του δεύτερου μισού του 15ου αι. διαμορφώθηκε γύρω από τον Άγγελο. Οι επώνυμοι ζωγράφοι του δεύτερου μισού του 15ου αι. εκπροσωπούνται κυρίως από τον Ανδρέα Ρίτζο, τον Ανδρέα Παβία και τον Νικόλαο Τζαφούρη. Και για τους ζωγράφους αυτούς πιστεύουμε πως είχαν άμεση σχέση με το εργαστήριο του Αγγέλου Ακοτάντου και πως ασφαλώς εκεί διδάχτηκαν τη ζωγραφική τέχνη. Η υπόθεση αυτή στην περίπτωση του Ανδρέα Ρίτζου μπορεί να συνοδευτεί και από μια σαφή ένδειξη. Με τη διαθήκη του ο Ακοτάντος άφηνε τα *τεσενιαάσματά* του, δηλαδή τα σχέδια ζωγραφικής, στο παιδί του που θα γεννιόταν αν ήταν αγόρι και ήθελε να μάθει τη ζωγραφική τέχνη. Στην αντίθετη περίπτωση τα κληροδοτούσε στον αδελφό του Ιωάννη, που ήταν επίσης ζωγράφος. Από τη στιγμή που ο Άγγελος απέκτησε κόρη, όπως ξέρουμε, τη Βαρβάρα, είναι λογικό να υποθέσουμε πως τα σχέδια ζωγραφικής κατέληξαν στα χέρια του αδελφού του. Στα 1477 ο Ιωάννης Ακοτάντος, όντας γέρος και άρρωστος, πουλά στον ζωγράφο Ανδρέα Ρίτζο 54 σχέδια ζωγραφικής διαφόρων αγίων στο καθόλου ευκαταφρόνητο ποσό των τριών χρυσών δουκάτων.⁷³ Στο συμβόλαιο ρητά αναφέρεται πως τα σχέδια αυτά ο ζωγράφος οφείλει να τα διατηρεί σε άριστη κατάσταση και να τα έχει μόνο για προσωπική του χρήση. Επίσης ο Ιωάννης διατηρεί το δικαίωμα να τα πάρει πίσω επιστρέφοντας τα τρία χρυσά δουκάτα, εφόσον η κατάσταση της υγείας του το επιτρέψει. Και πράγματι, σημείωση στο κάτω μέρος του συμβολαίου μάς πληροφορεί πως οκτώ ημέρες αργότερα τα σχέδια ζωγραφικής επεστράφησαν στον Ιωάννη Ακοτάντο. Ξέροντας πόσο πολύτιμα για ένα εργαστήριο και για έναν ζωγράφο θεωρούνταν τα σχέδια ζωγραφικής του και πως συνήθως αυτά περνούσαν από πατέρα σε γιο και από δάσκαλο σε μαθητή, μπορούμε να υποθέσουμε πως ο Ρίτζος είχε μαθητεύσει στο εργαστήριο των Ακοτάντων. Μια ανάλογη σχέση υποθέτουμε ότι υπήρχε και μεταξύ Ανδρέα Παβία και Αγγέλου Ακοτάντου, πράγμα που υποδηλώνεται από τη μεσολάβηση του πρώτου, στα 1500, για να επιστραφεί μια εικόνα του ζωγράφου Αγγέλου με τη Γέννηση του Χριστού στον παπά Γεώργιο του Γράδου.⁷⁴ Τέλος, μια εικόνα με τη Δέηση στο Μουσείο της Αντιβουνιώτισσας στην Κέρκυρα, που φέρει

μπορούσαμε επίσης να θεωρήσουμε ότι ανήκαν στην κατηγορία των επώνυμων ζωγράφων.

⁷³ Το σχετικό έγγραφο δημοσιεύτηκε από τον Cattapan, «Nuovi documenti», σσ. 42-43, έγγρ. αρ. 4 και αναδημοσιεύτηκε από την Καζανάκη-Λάππα, «Η συμβολή», σ. 458, αρ. 4.

⁷⁴ Cattapan, «I pittori», σσ. 203, 215, έγγρ. αρ. 15 «... una depenzeura de maystro Anzolo, quondam, la Natività del Signor nostro...».

την υπογραφή του Νικολάου Τζαφούρη, παρουσιάζει τέτοια εικονογραφική και τεχνοτροπική συνάφεια με τη γνωστή σύνθεση του Αγγέλου (εικ. 2), που ξεπερνά τα πλαίσια της σχέσης προτύπου - αντιγράφου και μας επιτρέπει να υποθέσουμε μια σχέση μαθητή - δασκάλου ανάμεσα στον Άγγελο και τον Τζαφούρη.⁷⁵ Επώνυμος ζωγράφος φαίνεται πως υπήρξε επίσης και ο Νικόλαος Ρίτζος. Ίσως σε αυτό το γεγονός τον σημαντικότερο ρόλο να έπαιξε το γεγονός ότι ήταν ο γιος του Ανδρέα Ρίτζου. Εξάλλου και ο ίδιος ο Νικόλαος κάνει χρήση του γεγονότος αυτού στον τύπο υπογραφής που χρησιμοποίησε στη σύνθετη εικόνα του με τη Δέηση, σκηνές Δωδεκαόρτου και αγίους στο Σεράγεβο (εικ. 7).

Αλλά έστω και αν μόνο κάποιοι από τους Κρητικούς ζωγράφους ήταν επώνυμοι ή και απολάμβαναν κάποιας ιδιαίτερης κοινωνικής αναγνώρισης, οπωσδήποτε αυτοί θα συνέβαλαν ουσιαστικά στην αναβάθμιση της θέσης του καλλιτέχνη στη βενετοκρητική κοινωνία των αστικών κέντρων της Κρήτης.

Όπως φάνηκε, η απόσταση που διανύθηκε από τον ανώνυμο Βυζαντινό καλλιτέχνη μέχρι τον επώνυμο Κρητικό ζωγράφο του 15ου αι. ήταν μεγάλη. Και οι λόγοι θα πρέπει να αναζητηθούν κατ' αρχήν στις δομές της κοινωνίας της βενετοκρατούμενης Κρήτης, που επηρεάζονταν από τα τεκταινόμενα στη Δυτική Ευρώπη. Η αλλαγή που διαπιστώνουμε στη θέση του Κρητικού ζωγράφου του 15ου αι. στην αναβάθμιση της τέχνης του και την κοινωνική του ανέλιξη είναι φανερό ότι ακολουθεί τις αλλαγές που διαπιστώνονται στη θέση του ζωγράφου στη Δυτική Ευρώπη, ήδη από τον 14ο αι.⁷⁶ Την αναβάθμιση της θέσης των Κρητικών ζωγράφων ανιχνεύσαμε μέσα από το ίδιο το έργο τους (ιδιαίτερα τις φορητές εικόνες) αλλά και μέσα από τα κείμενα των πηγών, που μας επέτρεψαν να διερευνήσουμε πιο διεισδυτικά. Γιατί η κοινωνία της βενετοκρατούμενης Κρήτης τεκμηριώνει τον εαυτό της, παράγοντας γραπτά ντοκουμέντα για τις καθημερινές της δραστηριότητες ακριβώς με τον τρόπο που το πράττουν και οι μεσαιωνικές κοινωνίες της Ευρώπης. Διοικητικά έγγραφα, συμβόλαια και διαθήκες έρχονται να προστεθούν δίπλα στα έργα τέχνης και να αποτελέσουν αναπό-

⁷⁵ Βαρθάρα Ν. Παπαδοπούλου, «Εικόνα του Νικολάου Τζαφούρη στο Μουσείο Αντιβονιώτισσας στην Κέρκυρα», *Δέκατο Πέμπτο Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης*. Πρόγραμμα και Περιλήψεις Εισηγήσεων και Ανακοινώσεων, Αθήνα Μάιος 1995, σ. 58.

⁷⁶ A. Blunt, *Artistic Theory in Italy 1450-1660*, Oxford (1940), 1987(9), σσ. 48-49. A. Martindale, *The Rise of the Artist in the Middle Ages and Early Renaissance*, London 1972, σσ. 22-52, 97-106. J. Lamer, «The Artist and the Intellectuals in Fourteenth Century Italy», *History*, 54, αρ. 180 (Febr. 1969), σσ. 24-30. Br. Cole, *Renaissance Artist*, σσ. 13-30. J.J.G. Alexander, *Medieval Illuminators and their Methods of Work*, New Haven-London 1992, σσ. 4-34. J. Jahn, «Die Stellung des Künstlers im Mittelalter», *Festgabe für Friedrich Bulow*, (eds). O. Stammer - K.C. Thalheim, Berlin 1960, σσ. 151-168.

σπαστο μέσο για τη μελέτη του ζωγράφου και του έργου του. Είδαμε πόσο πολύτιμες πληροφορίες για το έργο και την προσωπικότητα του Αγγέλου Ακοτάντου αντλήσαμε μέσα από τη διαθήκη του και τις οποίες μπορούσαμε να διασταυρώσουμε με έμμεσες πληροφορίες που προσφέρουν οι εικόνες του. Ο Άγγελος συντάσσοντας τη διαθήκη του στα 1436 υιοθετεί μια συνήθεια⁷⁷ που οι Ευρωπαίοι συνάδελφοί του είχαν ήδη από δεκαετίες πριν την υιοθετήσει και που οπωσδήποτε αντανάκλα την κοινωνική τους θέση, την οποία και το ίδιο το κείμενο μιας διαθήκης επιτρέπει να μελετήσουμε. Η διαθήκη του Αγγέλου παραπέμπει σε πολλά της σημεία στη διαθήκη που ένας Άγγλος ζωγράφος, ο Hugh, του St. Albans, είχε συντάξει στα 1361.⁷⁸ Και οι δύο ενεργούσαν ως εξέχοντα μέλη της μεσαιωνικής αστικής κοινωνίας τους. Ο Hugh, όπως και ο Ακοτάντος, διαθέτει σημαντική κινητή και ακίνητη περιουσία, την οποία κληροδοτεί στην οικογένειά του αλλά και στην Εκκλησία. Για τα εργαλεία της δουλειάς του ορίζει να πουληθούν και τα χρήματα να διαμοιραστούν σε φτωχούς ανθρώπους για τη σωτηρία της ψυχής του. Παρόμοιο είναι το περιεχόμενο και της διαθήκης του επίσης Άγγλου ζωγράφου Gilbert Prince, ο οποίος πέθανε στα 1396.⁷⁹ Αλλά και σε διαθήκες Φλαμανδών ζωγράφων του 15ου αι., όπως ο Dieric Bouts και ο Vrancke van der Stockt,⁸⁰ εντοπίζουμε σημεία που μας παραπέμπουν στη

⁷⁷ Οι βυζαντινές διαθήκες που έχουν σωθεί είναι ελάχιστες στον αριθμό. Αυτό ασφαλώς οφείλεται στην αποσπασματική διατήρηση των βυζαντινών πηγών. Οι βυζαντινές διαθήκες που σήμερα γνωρίζουμε ανήκουν σε μέλη των ανώτερων κοινωνικά τάξεων, σε υψηλούς αξιωματούχους και εκκλησιαστικές προσωπικότητες. Βλ. για παράδειγμα, τη διαθήκη του Ευσταθίου Βοΐλα (1059), *πρωτοσπαθαρίον επί του χρυσοστρικλίνου*. P. Lemerle, *Cinq études sur le XIe siècle byzantin*, Paris 1977, σσ. 13-63. S. Vryonis, «The Will of a Provincial Magnate, Eustathius Boilas (1059)», *DOP*, 11 (1957), σσ. 263-277. Βλ. επίσης και τη διαθήκη του Μιχαήλ Ατταλειάτη (1077), του γνωστού ιστορικού αλλά και δικηγόρου και συγκλητικού, *κριτού επί του ίπποδρόμου και του δήλου*, στον οποίο είχαν επίσης απονεμηθεί οι τίτλοι του πατρικίου, μαγίστρου και προέδρου. P. Gautier, «La Diataxis de Michel Attaliate», *REB*, 39 (1983), σσ. 5-143. Τέλος βλ. στη σημ. 55 για τη διαθήκη του μοναχού Ιωσήφ Βρυννίου (1421), σπουδαίας θεολογικής προσωπικότητας της εποχής του. Θα ήταν ιδιαίτερα ενδιαφέρον αν διαθέταμε τη διαθήκη κάποιου Βυζαντινού ζωγράφου. Γιατί τότε πραγματικά θα μπορούσαμε να διατυπώσουμε κάποια ασφαλέστερα συμπεράσματα για τη θέση του Βυζαντινού ζωγράφου στην κοινωνία της εποχής του και για τις αλλαγές που διαπιστώνουμε στη θέση του Κρητικού ζωγράφου από τον 15ο αι. και μετά.

⁷⁸ Ο Hugh Peyntour (= painter, ζωγράφος) από το St. Albans ανήκε στους ζωγράφους της αυλής του βασιλιά Εδουάρδου Γ'. J.H. Harvey, «Some London Painters of the 14th and 15th Centuries», *BurlMag*, 89 (Nov. 1947), σσ. 303-305. P. Binski, *Medieval Craftsmen. Painters*, London 1991, σσ. 12-14.

⁷⁹ Harvey, *ό.π.*, σσ. 304-305. Binski, *ό.π.*, σ. 14. W.A. Shaw, «The Early English School of Portraiture», *BurlMag*, 65(1934), σσ. 171-184.

⁸⁰ Και ο Vrancke van der Stockt είχε επίσης κληρονομήσει από τον πατέρα του, Jan, τον εξοπλισμό του εργαστηρίου του L. Campbell, «Early Netherlandish Painters», σσ. 43-61. Jill Dunkerton, Susan Foister, Dillian Gordon, N. Penny, *Giotto to Dürer. Early Renaissance Painting in The National Gallery*, New Haven-London 1991, σσ. 140, 143.

διαθήκη του Αγγέλου. Για παράδειγμα, και εκείνοι μεριμνούν ώστε τα αρσενικά παιδιά τους να κληρονομήσουν όλα τα εργαλεία της δουλειάς τους καθώς και τα σχέδια ζωγραφικής που είχαν στην κατοχή τους, ακριβώς με τον τρόπο που πράττει και ο Ακοτάντος. Τέλος και η διαθήκη που ο Verrocchio συντάσσει στα 1488 θυμίζει τη διαθήκη του Ακοτάντου και στο τυπικό που ακολουθεί και στο περιεχόμενό της.⁸¹ Θα ήταν πολύ ενδιαφέρον αν διαθέταμε τη μαρτυρία και από άλλες διαθήκες Κρητικών ζωγράφων του 15ου αι.⁸² Γιατί τότε πραγματικά θα μπορούσαμε να προχωρήσουμε σε διαπιστώσεις με ευρύτερη ισχύ, ακριβώς όπως οι μελετητές της δυτικής τέχνης μπόρεσαν να κάνουν για αντίστοιχους ζωγράφους της Δυτικής Ευρώπης.

Τα κείμενα των συμβολαίων παραγγελιών αλλά και των συμβάσεων μαθητείας που συντάσσουν οι νοτάριοι της Κρήτης ακολουθούν το τυπικό αντίστοιχων εγγράφων που εντοπίζουμε στις οργανωμένες κοινωνίες της Δυτικής Ευρώπης.⁸³ Η επαγγελματική ταυτότητα του ζωγράφου έχει πια αρχίσει να κατοχυρώνεται. Αναπόσπαστο στοιχείο αυτής της κατοχύρωσης θα αποτελέσει και η οργάνωση των Κρητικών ζωγράφων σε συντεχνία κατά τα πρότυπα των συντεχνιών της Ευρώπης.⁸⁴ Δεν γνωρίζουμε τον ακριβή χρόνο κατά τον οποίο ιδρύεται η scuola ή confraternità των ζωγράφων του Χάνδακα, αφιερωμένη στον ευαγγελιστή Λουκά, αλλά τον 16ο αι. υφίσταται ήδη, και η δραστηριότητά της καταγράφεται σε έγγραφα της εποχής.⁸⁵

⁸¹ Gilbert, *Italian Art*, σσ. 40-41.

⁸² Για παράδειγμα, από έμμεση πηγή γνωρίζουμε ότι και ο Νικόλαος Τζαφούρης (μαρτυρίες 1487-1501) είχε συντάξει διαθήκη, η οποία όμως δεν έχει μέχρι σήμερα εντοπισθεί. Συγκεκριμένα σε έγγραφο της 23ης Φεβρουαρίου του 1537 αναφέρεται ότι ανευρέθη η διαθήκη του ζωγράφου Νικολάου Τζαφούρη που είχε χαθεί. Κωνσταντουδάκη, «Οι ζωγράφοι», σσ. 300-301, αρ. 4.

⁸³ Για συμβόλαια παραγγελιών βλ. M. Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy*, Oxford 1972, σσ. 3-27. Hannelore Glasser, *Artists' Contracts of the Early Renaissance*, London-N. York 1977. Gilbert, *Italian Art*, σσ. 21-22. Για συμβάσεις μαθητείας βλ. N. Ottokar, "Pittori e contratti d'apprendimento presso pittori à Firenze alla fine del dugento", *Rivista d'Arte*, 19(1937), σσ. 55-57. Gilbert, *ό.π.*, σσ. 30, 33.

⁸⁴ Για τις συντεχνίες των ζωγράφων στις μεγάλες ιταλικές πόλεις (Βενετία, Φλωρεντία, Σιένα) και τη Φλάνδρα: Elena Favaro, *L'arte dei pittori in Venezia e i suoi statuti*, Firenze 1975. C. Fiorilli, "I dipintori à Firenze nell'Arte dei Medici, Speciali e Merciali", *Archivio Storico Italiano*, 78. II (1920), σσ. 5-74. Irene Hueck, "Le matricole dei pittori fiorentini prima e dopo il 1320", *Bollettino d'Arte*, 57 (1972), σσ. 114-121. Sh. A. Fehm, Jr., "Notes on the Statutes of the Sienese Painters' Guild", *ArtB*, 54 (1972), σσ. 198-200. Campbell, "Early Netherlandish Painters", σσ. 43-61, ιδ. σ. 54, σημ. 1. Ο ίδιος, "The Art Market in the Southern Netherlands in the Fifteenth Century", *BurlMag*, 118 (1976), σσ. 188-198.

⁸⁵ Από τα έγγραφα αυτά πληροφορούμαστε ότι τα μέλη της αδελφότητας ονομάζονταν αδελφοί (fratelli) και εξέλεγαν τον πρόεδρό τους (vardian). Επειδή δεν διέθεταν ιδιόκτητο οίκημα, οι συνελεύσεις τους συγκαλούνταν στην εκκλησία της Παναγίας Οδηγήτριας του Χάνδακα. Έπαιρναν μέρος στη λιτανεία της περιφοράς της Αγίας Δωρεάς (Corpus Domini) καθώς και στην περιφορά του Επιταφίου της εκκλησίας

Στη διερεύνηση του θέματος που επιχείρησα προσπάθησα να ανασυνθέσω τη φυσιογνωμία του επώνυμου Κρητικού ζωγράφου στηριγμένη στα παραδείγματα που προσφέρει ο 15ος αι. Γιατί πιστεύω ότι, καθώς τότε βρισκόμαστε σε μια μεταβατική περίοδο, μας δίνεται η δυνατότητα να παρακολουθήσουμε μέσα από διάφορους δρόμους και διαδικασίες τη μετάβαση από τον ανώνυμο στον επώνυμο καλλιτέχνη. Ήδη υπογραμμίσαμε το πόσο η μετάβαση αυτή φαίνεται να είναι η απόρροια των δομών της κοινωνίας του βενετοκρατούμενου νησιού, μιας κοινωνίας φανερά επηρεασμένης από τα τεκταινόμενα στη Δυτική Ευρώπη. Δεν πρέπει όμως παράλληλα να ξεχνάμε πως κάποιοι από τους Κωνσταντινουπολίτες καλλιτέχνες που εγκαθίστανται στην Κρήτη από τα τέλη του 14ου αι. αποτελούν χαρακτηριστικές περιπτώσεις επώνυμων ζωγράφων. Και ακόμα ας μην ξεχνάμε πως ο 14ος αι. προσφέρει τα ονόματα και άλλων επώνυμων ζωγράφων της Πόλης, όπως ο Θεοφάνης ο Έλληνας και ο Μανουήλ Ευγενικός, οι οποίοι μετακαλούνται σε γειτονικές χώρες. Η μετάκλησή τους συνδέεται είτε με φιλόδοξους κτήτορες είτε με μνημεία ιδιαίτερης σημασίας.⁸⁶ Το γεγονός αυτό ασφαλώς υποδηλώνει και την αναγνώριση που είχε δεχτεί το έργο τους, ενώ ακόμα ζούσαν στην Κωνσταντινούπολη. Επομένως μπορούμε να υποθέσουμε πως και στην πρωτεύουσα του βυζαντινού κράτους είχαν διαμορφωθεί κατά την περίοδο αυτή οι κατάλληλες προϋποθέσεις για την εμφάνιση σπουδαίων επώνυμων καλλιτεχνών. Και η διαδικασία αυτή θα προετοιμαζόταν καθ' όλο τον 14ο αι. και θα ήταν άρρηκτα συνδεδεμένη με τη διακόσμηση των μεγάλων μνημείων της πρωτεύουσας, της Μονής της Χώρας, του παρεκκλησίου της Παμμακαρίστου κ.ά.⁸⁷ Είναι

της Παναγίας Οδηγήτριας. Τέλος είχαν αναπτύξει αξιόλογο ανθρωπιστικό και φιλανθρωπικό έργο. Μ. Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου, «Ειδήσεις για τη συντεχνία των ζωγράφων του Χάνδακα τον 16ο αιώνα», *Πεπραγμένα Δ' Κρητολογικού*, σσ. 123-145.

⁸⁶ Ο Θεοφάνης ο Έλληνας εργάστηκε στη Ρωσία περίπου από το 1378 μέχρι το 1405. Διακόσμησε με τοιχογραφίες την εκκλησία της Μεταμορφώσεως (1378) στο Νονγοτόν, όπως μας πληροφορεί η κτητορική επιγραφή. Το όνομά του έχει επίσης συνδεθεί με τις εκκλησίες του Ευαγγελισμού και του Μιχαήλ Αρχαγγέλου στο Κρεμλίνο. Θεωρείται ότι παράλληλα με την εντοίχια ζωγραφική ασχολήθηκε με τη ζωγραφική εικόνων και την εικονογράφηση χειρογράφων. V. Lazarev, *Theophanes der Grieche und seine Schule*, Wien-München 1968. Ο Μανουήλ Ευγενικός, σύμφωνα με την κτητορική επιγραφή του καθολικού της Μονής Calenzicha (1384-1396) στη Γεωργία, μετακλήθηκε από την Κωνσταντινούπολη από τον κτήτορα του ναού πρίγκηπα της Μιγκρελίας Vamek I Dadiani, για να εκτελέσει τον τοιχογραφικό διάκοσμο του συγκεκριμένου μνημείου. Inga Lordkipanidze, "La peinture de Tsalendjikha. Peintre Cyr Manuel Eugenikos", *He Symposium International sur l'art géorgien*, Tbilisi 1977, σσ. 1-16. H. Beltling, «Le peintre Manuel Eugenikos de Constantinople en Géorgie», *CahArch*, 28 (1979), σσ. 103-114. T. Velmans, "Le décor du sanctuaire de l'église de Calenzikha", *CahArch*, 36 (1988), σσ. 137-159. Kalopissi-Verti, "Painters", σσ. 146-147, 151.

⁸⁷ Για τη Μονή της Χώρας (σήμερα Καχριέ Τζαμί), που ο τοιχογραφικός και ψηφιδωτός της διάκοσμος (περ. 1315-1321) συνδέεται με τον μέγα λογοθέτη του Ανδρό-

λογικό να υποθέσουμε ότι οι διεργασίες αυτές θα συνεχίζονταν και καθ' όλο τον 15ο αι. εφόσον οι ιστορικές συγκυρίες το είχαν επιτρέψει. Δεν είμαστε λοιπόν σε θέση να γνωρίζουμε αν η Άλωση της Κωνσταντινουπόλεως στα 1453 διέκοψε απότομα και δεν επέτρεψε να ολοκληρωθεί και στο Βυζάντιο η διαδικασία δημιουργίας επώνυμων καλλιτεχνών στον βαθμό που ολοκληρώθηκε στη Δυτική Ευρώπη με την Αναγέννηση.⁸⁸

Η βενετοκρατούμενη Κρήτη κατά τον 16ο αι. ζει στην ατμόσφαιρα της Αναγέννησης, μέσα στην οποία αναπτύσσεται και η καλλιτεχνική δημιουργία της εποχής. Σπουδαίοι Κρητικοί ζωγράφοι όπως ο Μιχαήλ Δαμασκηνός, ο Γεώργιος Κλόντζας κ.ά. θα σφραγίσουν με την παρουσία τους τον αιώνα αυτό.⁸⁹ Οι ζωγράφοι αυτοί θα διαμορφώσουν νέες συνθήκες γύρω από την καλλιτεχνική τους παραγωγή.⁹⁰ Θα δημιουργή-

νικου Β' Παλαιολόγου και σπουδαίο πνευματικό άνδρα, τον Θεόδωρο Μετοχίτη, βλ. P.A. Underwood, *The Kariye Djami*, 4 τόμοι, New York-Princeton 1966-1975. Το Ν. παρεκκλήσιο της Μονής Παμμακαρίστου, στο οποίο ετάφη ο πρωτοστράτωρ Μιχαήλ Γλαβάς Ταρχανειώτης διακοσμήθηκε (περ. 1305-1310) με ψηφιδωτά κατόπιν χορηγίας της συζύγου του Μαρίας. Η. Belting, C. Mango and Doula Mouriki, *The Mosaics and Frescoes of St. Mary Pammakaristos (Fethiye Camii) at Istanbul*, Washington D.C. 1978.

⁸⁸ Wittkower, *Born Under Saturn*. Μεγάλο μέρος του διδλίου αυτού είναι αφιερωμένο στην εμφάνιση του αναγεννησιακού καλλιτέχνη. Cole, *Renaissance Artist*, σσ. 13-56. B. Kempers, *Painting, Power and Patronage. The Rise of the Professional Artist in Renaissance Italy*, London 1993.

⁸⁹ Για τον Μιχαήλ Δαμασκηνό (περ. 1535-1592/93) βλ. Χατζηδάκης, *Έλληνες ζωγράφοι*, σσ. 241-253. Για σχολιασμό εικόνων του ζωγράφου που βρίσκονται στη Βενετία, την Κέρκυρα, την Κρήτη και την Πάτμο βλ. Chatzidakis, *Icons*, σσ. 51-73. Βοκοτόπουλος, *Εικόνες Κερκύρας*, σσ. 38-61. *Δομήνικος Θεοτοκόπουλος Κρης*, εικ. αρ. III, IV, V (Μ. Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου). *Εικόνες της Κρητικής Τέχνης (Από τον Χάνδακα ως την Μόσχα και την Αγία Πετρούπολη)*. Κατάλογος εκθέσεως, επιστ. επιμ. Μ. Μπορμπουδάκης, Ηράκλειο 1993, εικ. αρ. 96-101 (Μ. Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου). Χατζηδάκης, *Εικόνες Πάτμου*, σσ. 103-106.

Για τον Γεώργιο Κλόντζα (περ. 1540-1608) και το έργο του (φορητές εικόνες, τρίπτυχα και εικονογραφημένα χειρόγραφα) επιλεκτικά αναφέρω την παρακάτω διδλιογραφία: Chatzidakis, *Icons*, σσ. 74-81. Ο ίδιος, *Εικόνες Πάτμου*, σσ. 106-108. Ο ίδιος, «Παρατηρήσεις σε άγνωστο χρησμολόγιο του Γεωργίου Κλόντζα», *Θνμίαμα στη μνήμη της Λασκαρίνας Μπούρα*, Αθήνα 1994, τ. I, σσ. 51-60. Αθ. Παλιούρας, *Ο ζωγράφος Γεώργιος Κλόντζας (1540 ci.-1608) και αϊ μικρογραφίαι του κώδικος αυτού*, Αθήνα 1977. Βοκοτόπουλος, *Εικόνες Κερκύρας*, σσ. 62-66. Ο ίδιος, «Ένα άγνωστο τρίπτυχο του Γεωργίου Κλόντζα», *Πεπραγμένα του Ε' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου* (Άγιος Νικόλαος, 25 Σεπτεμβρίου - 1 Οκτωβρίου 1981), τ. Β', Ηράκλειο Κρήτης 1985, σσ. 64-74. Μ. Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου, «Τρίπτυχο του Γεωργίου Κλόντζα (;) άλλοτε σε ξένη ιδιωτική συλλογή», *Πεπραγμένα Ε' Κρητολογικού*, τ. Β', σσ. 209-249. Μυρτάλη Αχεμάστου-Ποταμιάνου, «Η Κοίμηση της Θεοτόκου σε δύο κρητικές εικόνες της Κω», *ΔΧΑΕ*, περ. Δ', 13 (1985-86), σσ. 125-154. Όλγα Γκράτζιου, «Η εικόνα του Γεωργίου Κλόντζα στο Σεράγεβο και τα επάλληλα επίπεδα σημασιών της», *ΔΧΑΕ*, περ. Δ', 14 (1987-88), σσ. 9-31.

⁹⁰ Η Μ. Κωνσταντουδάκη συγκρίνοντας έγγραφα παραγγελιών εικόνων του 15ου και 16ου αι. διαπιστώνει μια αλλαγή στη στάση απέναντι στον Κρητικό ζωγράφο του 16ου αι. Συγκεκριμένα θεωρεί πως στα έγγραφα παραγγελιών του 15ου αι. ο ζωγράφος εξακολουθεί να αντιμετωπίζεται ως απλός τεχνίτης, που αναλαμβάνει να εκτε-

σουν νέες εικονογραφικές συνθέσεις και θα καθιερώσουν νέους τύπους υπογραφών, στις οποίες υπογραμμίζεται ο ρόλος τους ως εμπνευστών και δημιουργών.⁹¹ Και είναι ακριβώς ο 16ος αι. αυτός που θα προσφέρει τον πλέον επώνυμο των Κρητικών ζωγράφων, τον Δομήνικο Θεοτοκόπουλο.⁹²

λέσει μια συγκεκριμένη παραγγελία, στην οποία η κύρια έμφαση δίνεται στην άρτια τεχνική της εκτέλεση. Αντίθετα στα έγγραφα παραγγελιών του 16ου αι. διαφαίνεται κάποια αλλαγή στη στάση απέναντι στον ζωγράφο. Αναγνωρίζονται οι δημιουργικές του ικανότητες και του παρέχεται, εκ μέρους του παραγγελιοδότη του, μεγαλύτερη ελευθερία στη διαπραγμάτευση των θεμάτων του. Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου, «Οι κρητικοί ζωγράφοι», σσ. 246-261.

⁹¹ Ο Μιχαήλ Δαμασκηνός υπογράφει κάποιες από τις εικόνες του με τον τύπο: ΠΟΙΗΜΑ ΜΙΧΑΗΛ ΤΟΥ ΔΑΜΑΣΚΗΝΟΥ. Βλ., για παράδειγμα τις εικόνες του με την Αποτομή του Προδρόμου και τον Λιθοβολισμό του αγίου Στεφάνου στην Κέρκυρα. Βοζοτόπουλος, *Εικόνες Κερκύρας*, σσ. 52, 54. Επίσης ο Γεώργιος Κλόντζας υπογράφει εικόνα του με το «Ἐπί σοί χαίρει», που σήμερα βρίσκεται στο Μουσείο του Ελληνικού Ινστιτούτου Βυζαντινών και Μεταβυζαντινών Σπουδών της Βενετίας με τον τύπο: ΣΠΟΥΔΗ ΚΑΙ ΚΟΠΟΣ ΤΟΥ ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΚΛΟΝΤΖΑ. Chatzidakis, *Icons*, σ. 75. Weitzmann κ.ά., *The Icon*, πίν. στις σσ. 356-357. Επίσης τρίπτυχό του που βρίσκεται στη Μονή του Αγ. Ιωάννου του Θεολόγου στην Πάτμο φέρει την υπογραφή: ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΧΕΙΡ ΚΛΟΤΖΑ ΤΑΔ' ΕΓΕΓΡΑΦΕΙ Ο Δ' ΑΥ ΛΑΒΩΝ ΜΕΜΝΗΣΟ ΚΑΜΟΥ ΠΡΟΦΡΩΩΣ. Χατζηδάκης, *Εικόνες Πάτμου*, σ. 107. Weitzmann κ.ά., *ό.π.*, πίν. στη σ. 359. Για το ανάλογο φαινόμενο που παρατηρείται στις υπογραφές των Ιταλών αλλά και των Φλαμανδών ζωγράφων ήδη από τον 15ο αι. βλ. Wittkower, *Born Under Saturn*, σσ. 42-46. Zirka Zaremba Filipczak, *Picturing Art in Antwerp 1550-1700*, Princeton, N.J. 1987, σσ. 25-31.

⁹² Για τον Δομήνικο Θεοτοκόπουλο και την κρητική περίοδο της καλλιτεχνικής του δημιουργίας βλ. Ν. Παναγιωτάκης, *Η κρητική περίοδος της ζωής του Δομήνικου Θεοτοκόπουλου*, Αθήνα 1986. Χατζηδάκης, *Έλληνες ζωγράφοι*, σσ. 309-312. Ο ίδιος, *Δομήνικος Θεοτοκόπουλος Κρησ. Κείμενα 1940-1990*, Αθήνα 1990. Μ. Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου, «Ο Δομήνικος Θεοτοκόπουλος (El Greco) από το Χάνδακα στη Βενετία. Ανέκδοτα έγγραφα (1566-1568)», *ΔΧΑΕ*, περ. Δ', 8 (1975-1976), σσ. 55-71. Βλ. επίσης και τον κατάλογο της εκθέσεως *Δομήνικος Θεοτοκόπουλος Κρησ.*

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

Η διαθήκη του ζωγράφου Αγγέλου Ακοτάντου

(Archivio di Stato di Venezia-Duca di Candia, b. 11: Atti antichi 2, τετράδιο 25 bis (1443-1457), τεύχος 6 (τελευταίο), χωρίς σελιδαρίθμηση. Μανούσακας, «Η διαθήκη», σσ. 146-149. Καζανάκη-Λάππα, «Η συμβολή», σσ. 456-458, αρ. 3)

Die XVI mensis Novembris 1457 infrascripta scriptura greca, scripta manu magistri Angeli Acontanto, presentata per magistrum Johannem Acontanto et pictorem, fuit hinc inferius registrata jussu dominij de uerbo ad uerbum cum cancellationibus contentis in ipsa scriptura, sicut in ea continetur.

+Διὰ τὴν παράδασιν τοῦ προπάτορος Ἀδάμ πάντες παρεδώθημεν τῷ θανάτῳ καὶ τῇ φθορᾷ καὶ οὐδεὶς ἐστὶν τῶν ἀνθρώπων, ὃς ζήσεται καὶ οὐχ ὄψεται θάνατον. Διὰ τοῦτο καὶ γὰρ ὁ Ἅγγελος Κοτάντος ὁ ζωγράφος, ὡς ἄνθρωπος θνητὸς καὶ ὑπόχρεως τῷ θανάτῳ καὶ μέλλω ἀποπερῆσαι ἐν Κωνσταντινουπόλει, διατάτομαι καὶ τὴν ἐμὴν διαθήκην ποιῶ εἰς τὰ ἐμὰ πράγματα καὶ οὕτως λέγω. Θέλω πρῶτον νὰ εἶναι κουμεισάριοι ὁ κύρ Μανουὴλ Μαρμαράς ὁ χρυσοχός, ὁ σύντεκνός μου, καὶ ἡ γυναῖκα μου καὶ ὁ ἀνεψιός μου ὁ Μιχελὴ Προίγκυπας. Ἐπειτα ὀρδηνιάζω πρῶτον νὰ δωθοῦν ὑπέρπυρα δεκαἕξι ἐλεημοσύνην διὰ τὴν ἀγάπην τοῦ Θεοῦ εἰς ὅκτῳ σπήτια πτωχῶν καλῶν ἀνθρώπων ὅπου ἐπαράρθασιν καὶ ἀφήνω νὰ γένουν δύο σαραταήμερα, τὸ ἕνα νὰ πίσση ὁ πνευματικὸς τοῦ Βαρσαμονεροῦ ὁ κύρ Ἰωνᾶς καὶ τὸ ἄλλον νὰ γένη εἰς τὸν Χριστὸν τὸν Κεφαλᾶ καὶ ἡ δούλη μου ἡ Λουτζία μετὰ τὸν θάνατόν μου νὰ εἶναι ἐλεύθερη νὰ ἐπάρη καὶ ὅσα ρούχα τῆς ἔχω καμωμένα καὶ ἐὰν θέλει ἡ γυναῖκα μου νὰ ἐπάρη τὰ προικία τῆς κατζήδελα τέτια ὡσὰν μοῦ τὰ ἔδωκεν καὶ ὅσα μοῦ ἔδωκεν ἕως ἐδὰ εἰς δηνέρια, νὰ

τὰ ἐπάρει δηνέρια· ἂν θέλει οὕτως, ἀφήνω τῆς καὶ τὰ χαρίσματα τῆς, εἰ δὲ καὶ θέλει νὰ τὰ ἐπάρει δηνέρια, οὐδὲν τῆς ἀφήνω τὰ χαρίσματα· καὶ ἂν γεννήσει παιδὶν ἀρσενικὸν καὶ ζήσει καὶ πανδρευθῆ, ἀφήνω τὰ ὀσπήτια μου τοῦ υἱοῦ μου, εἰς τὸ ὅποιον σπήτην ἐγὼ κατοικῶ, καὶ νὰ μηδὲν ἐμπορεῖ νὰ τὸ πωλήσει ἢ νὰ τὸ ἀφήσει τινός, ἀμὲν νὰ παγένῃ ἀπὸ παιδὶν ὡς παιδὶν· καὶ νὰ ἔναι κρατημένος ὁ υἱὸς μου νὰ δίδει διὰ τὴν ψυχὴν μου ὑπέρυτρα τέσσαρα κάθα χρόνον τεσσάρων πτωχῶν καλῶν ἀνθρώπων χριαζομένων· εἰ δὲ καὶ ἀποθάνει ὁ υἱὸς μου χωρὶς νὰ κάμη παιδὶν εὐλογητικόν, θέλω νὰ παγένῃ τὸ σπήτη μου εἰς τὸν ἀδελφόν μου τὸν Ἰωάννην καὶ νὰ ἔναι κρατημένος ὁ Ἰωάννης νὰ δίδει κάθα χρόνον ὀδιὰ τὴν ψυχὴν μου ὑπέρυτρα δώδεκα εἰς ἕξ ὀσπήτια καλῶν ἀνθρώπων ὅπου ἐπαράρθαν καὶ νὰ μὴ δὲν ἐμπορεῖ ὁ Ἰωάννης τὸ ὀσπήτη μου νὰ τὸ πουλήσει ἢ νὰ τὸ ἀφήσει τινός, ἀμὲν νὰ παγένῃ εἰς τὸ παιδὶν του καὶ ἀπὸ παιδὶν ἕως παιδὶν ἀρσενικὸν καὶ νὰ δίδει πάντα ψυχικὸν ὅπου ὀρδινιάζω, εἰ δὲ καὶ ἀποθάνει ὁ ἀδελφός μου ὁ Ἰωάννης δίχως παιδὶν ἀρσενικόν, νὰ παγένῃ τὸ ὀσπήτην εἰς τὴν Ἁγίαν Αἰκατερίναν εἰς τοὺς Σιναΐτας, νὰ πληρώνουν πρῶτον τὸ ταράδεγον εἰς τὴν κάμαραν, τὸ ὅποιον ταράδεγον ἔναι ὄλον τοῦ ἀνωγέου ὅπου κατοικῶ ἐγὼ μὲ τὸ μαγατζέν τὸν μικρὸν ὅπου ἔχω ἀποκάτω, καὶ τοῦ κατογέου ὅπου τὸ ἔδωκεν ὁ κύρης μας τοῦ ἀδελφοῦ μου τοῦ Ἰωάννη, ὅταν τὸν ἐπάνδρευσε, ὑπέρυτρα εἴκοσι καὶ γρώσια τρία καὶ εἴμεθα κρατημένοι ἐγὼ καὶ ὁ Ἰωάννης νὰ τὸ πλερώνομεν, ἐγὼ τὰς δύο μοίρας καὶ ὁ Ἰωάννης τὴν μίαν, ὡσάν τὸ ἔφηκεν ὀρδηϊάν ὁ κύρης μας· καὶ τότε νὰ εἶναι κρατημένοι οἱ Σιναΐταις νὰ δίδουν κάθα χρόνον διὰ τὴν ψυχὴν μου ὑπέρυτρα δεκατέσσαρα εἰς ἑπτὰ ὀσπήτια καλῶν ἀνθρώπων ὅπου ἐπαράρθαν καὶ τὰ ἐπίλοιπα, ὅπου θέλουν πέρην ἀπὸ τὸ νίκην τοῦ σπιτίου, νὰ τὰ πέμπουσιν εἰς τοῦ Σινὰ ὄρους· εἰ δὲ γεννήσει ἡ γυναῖκα μου παιδὶν θηλυκόν, νὰ ἔναι τὸ ὀσπήτη ὄλον εἰς προικίον τοῦ θηλυκοῦ, νὰ δίδει πάντοτε τὰ τέσσαρα ὑπέρυτρα τὸ ψυχικὸν ὅπου ἀφήκα ἢ τὸ θηλυκόν μου παιδὶν ἢ τὸ ἀρσενικόν ὅπου τὸ θέλει κληρονομήσει καὶ νὰ μὴ δὲν ἐμπορεῖ τὸ θηλυκόν νὰ πανδρευθῆ ἕως τοῦ νὰ γένῃ δεκαπέντε χρονῶν, εἰ δὲ ἀποθάνει πρίχου πανδρευθῆ τὸ θηλυκόν, νὰ παγένῃ εἰς τὸν ἀδελφόν μου τὸν Ἰωάννην μὲ τέτοιαν κοντετζιὸν ὅπου τοῦ ἀφήνω, τὸ γράφω παραπάνω· καὶ τὸ παιδὶν ὅπου θέλει γεννηθῆν, ἂν ἔναι ἀρσενικόν, θέλω νὰ μάθη πρῶτον τὰ γράμματα καὶ τότε τὴν ζωγραφικὴν τέχνην καί, ἂν τὴν μάθη, ἀφήνω του τὰ τεσενιάσματα μου καὶ ὅλα τὰ πράγματα τῆς τέχνης, εἰ δὲ καὶ οὐδὲν τὴν μάθη, τὴν τέχνην λέγω, ἀφήνω τὰ τεσενιάσματα μου, τουτέστιν τὰ σκιασματα καὶ ὅλα τῆς τέχνης τοῦ ἀδελφοῦ μου τοῦ Ἰωάννου. Ἀκομὴ θέλω ὅτι ἡ μεσαρεία μου ἢ περίσσεια καὶ εἴ τι μου θέλει εὔρεθῆ εἰς χρυσάφι καὶ εἰς ἀσίμι νὰ πωληθοῦν καὶ μὲ ἄλλα δηνέρια ὅπου μοῦ θέλουν εὔρεθῆν, νὰ τὰ βάλλουν εἰς τόπον συγούρον, ὅπου νὰ δίδουν διάφορον, ἀπὸ τὸ ὅποιον διάφορον νὰ ἀποκρατεῖται ἡ γυναῖκα μου ἔστοντα χήρα μὲ τὸ

παιδὶν ἕως ὅτου νὰ πανδρευθῆ τὸ παιδὶν· εἰ δὲ ἀποθάνει τὸ παιδὶν
 πρίχου πανδρευθῆ, νὰ παίρη ἢ γυναῖκα μου ὑπέρυρα ἑκατὸν ἔστο-
 ντα νὰ στέκει χήρα· καὶ ἀπὸ τὶ ἐπίλιπόν μου καλὸν ἀφήνω τοῦ ἀδελ-
 φοῦ μου τοῦ Θεοδώρου ὑπέρυρα πενήντα καὶ τοῦ Ἰωάννου ὑπέρυ-
 ρα... καὶ τῆς ἀδελφῆς μου τῆς Μάρμπινας, τῆς γυναῖκας τοῦ κῦρ Γε-
 ωργίου Μάρμπο, τοῦ μπαρμπέρη, ἀφήνω ὑπέρυρα δέκα καὶ τοῦ
 ἀνεψιοῦ μου τοῦ Μιχελῆ Πρίγκιπα ὑπέρυρα... καὶ τῆς σάντολάς μου
 τῆς Ἀπλαδοῦς τῆς χήρας ἀφήνω ὑπέρυρα πέντε καὶ τὰ ἐπίλοιπα, εἴτι
 θέλουν περισσεύσει, νὰ δωθοῦν εἰς προικίων ἄλλων παιδίων θηλυκῶν
 εἰς πανδρείαν... καὶ ἐὰν θέλῃ ἢ γυναῖκα μου νὰ γυρεῦσει τὰ προικία
 τῆς καὶ νὰ τὰ ἐπάρῃ νὰ τὰ ζητήσῃ δηνέρια, θέλω ὅτι νὰ πωληθοῦν
 ὅλα τὰ κατζήβελα ὅπου μοῦ ἔδωκεν εἰς τὰ προικία καὶ νὰ τὰ ἐπάρῃ
 ἔξω ἀπὸ τὰ χαρίσματά τῆς· καὶ τὰ διβλία μου ἀφήνω τοῦ παιδίου μου,
 ἂν ἔναι ἀρσενικόν, νὰ μάθῃ νὰ ἀναγινώσκει καὶ νὰ παγένουν ἀπὸ
 παιδὶν ὡς παιδὶν, εἰ δὲ καὶ ἀποθάνει μικρὸν τὸ παιδὶν, νὰ πωλοῦνται
 τὰ διβλία, νὰ δωθοῦν τὰ στάμενα ἐλεημοσίη εἰς καλοὺς ἀνθρώπους
 πτωχοὺς ὅπου ἤλθασιν εἰς πτωχίαν καὶ εἰς χηράδες, γυναῖκες πτωχαῖς
 καὶ εἰς ὑπανδρείαν θηλυκῶν πτωχῶν. Ἀκόμη θέλω ἢ κεφαλὴ τῆς
 Ἀγίας Αἰκατερίνας τὸ εἰκόνισμαν τὸ στρογγυλὸν μετὰ θάνατόν μου νὰ
 δωθῆ εἰς τοὺς Σιναῖταις, νὰ τὸ στένουν πᾶσα χρόνον εἰς τὴν ἑορτὴν
 τῆς Ἀγίας εἰς μνημόσυνόν μου· ἀκόμη θέλω μετὰ θάνατόν μου τὰ δύο
 εἰκονίσματα τῆς κάμεράς μου, τὴν Ἀνάστασιν τοῦ Ἰησοῦ Χριστοῦ καὶ
 τὸ ἄλλον, τὴν Γέννησιν τοῦ Χριστοῦ, νὰ τὰ παγένουν εἰς τὸν Χριστὸν
 τὸν Κεφαλάν, νὰ τὰ στένουν εἰς τὸ μέσον, μὲ τὸν πόδαν, τὸν ἔχω ἐπι-
 ταντοῦ, τὴν Ἀνάστασιν τὴν Λαμπρὰν καὶ τὴν Γέννησιν τὰ Χριστού-
 γεννα· καὶ ἀπὸ τὰ καλά μου νὰ κάμνουσιν τρεῖς λειτουργίαις, τὴν Λα-
 μπρὰν τὴν Κυριακὴν μίαν καὶ τὴν 6^{av} ἄλλην καὶ τὴν Τρίτην ἄλλην
 μίαν καὶ τὰ Χριστούγεννα ἄλλην μίαν εἰς τὰς κς', τὴν ἐπίδειον ἡμέραν
 τῶν Χριστουγέννων, καὶ πάλιν νὰ γιαιέρονουν εἰς τὸ σπήτι καὶ οὔτως
 νὰ ἔναι κρατημένον νὰ κάμνη τὸ παιδὶν ὅπου θέλει γεννηθῆ, ἀρσε-
 νικόν ἢ θηλυκόν, ἂ ζήσῃ, κάθα χρόνον· εἰ δὲ καὶ ἀποθάνει τὸ παιδὶν,
 ἀφήνω τὰ δύο εἰκονίσματα τοῦτα, τὴν Ἀνάστασιν καὶ τὴν Γέννησιν,
 εἰς τὸν Χριστὸν τὸν Κεφαλάν καὶ ὅπου τὰ ψυχικά ὅπου ἀφήνω νὰ κά-
 μου δύο κληξιόλαις σκλέταις μὲ ταῖς πόρταις, νὰ τὰ σφαλίζουν μέσα,
 νὰ κρέμονται ψιλὰ, τὴν Λαμπρὰν νὰ στένουν τὸ ἕναν εἰς τὸ μέσον καὶ
 τὸ ἄλλον εἰς τὰ Χριστόγεννα· καὶ ἀφήνω καὶ τὸν πόδαν μὲ τὸ κοντάριν
 τῆς ἐκκλησίας, ὀδία νὰ στένουν· καὶ ὁ ἀδελφός μου ὁ Ἰωάννης, ὅπου
 θέλει κληρονομήσῃ τὸ σπήτι μου, νὰ ἔναι κρατημένος ταῖς τρεῖς λει-
 τουργίαις νὰ κάμνη κάθα χρόνον, τῆς Λαμπρᾶς ταῖς τρεῖς καὶ τὴν μίαν
 τὰ Χριστόγεννα παιδίων-παιδίων του· εἰδὲ εἰσεδῆ καὶ πέση τὸ σπήτιν
 εἰς τοὺς Σιναῖταις, νὰ εἶναι κρατημένοι νὰ ποιοῦσιν τὰς τέσσαρες λει-
 τουργίαις εἰς τὸν Χριστὸν τὸν Κεφαλάν κάθα τὴν Λαμπρὰν καὶ τὰ
 Χριστόγεννα κάθα χρόνον· ἂν ἀποθάνει τὸ παιδὶν, τὸ μέλλει νὰ γεν-

νηθῆ, τὸ εἰκόνισμαν τὸν Χριστὸν τὸ μέγαν, ὁποῦ κρέμεται εἰς τὸ πρό-
τεγον καταπρόσωπον τῆς πόρτας, ἀφῆνω τοῦ ἀδελφοῦ μου τοῦ Ἰωάν-
νη.

Nota quod sub dicta scriptura continetur hec alia scriptura:

Die XXVj Aprilis, indictione XIIIj, Candide, suprascriptus ser Angelus presentavit mihi, Georgio Vataci, suprascriptam scripturam, quam dixit esse de manu sua propria, quam voluit esse suum testamentum; rogavit me, ut post mortem suam debeam reddigere in publicam formam cum additionibus et clausulis consuetis. Testes ser Petrus Sarentino, Micaletus Demilano et Galeacius Crassan; completere et dare.

Die VIj Novembris 1457 papa Andreas Janizoplo suo sacramento firmauit fuisse literas suprascriptas scriptas manu suprascripti magistri Angeli Acontanto et hoc dixit scire, quia iste testis vidit alias scripturas ipsius ser Angeli, quas iste ser Angelus in uita eius dedit huic testi et hoc modo cognoscit literas dicti magistri Angeli.

Die VIIIj mensis suprascripti, Ignatius Mezolatus, Ieromonachus, suo sacramento firmauit quod litere suprascripte fuerunt scripte manu suprascripti Angeli et hoc dixit scire, quia iste testis vidit multociens scripturas suprascripti magistri Angeli.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Από τον Χάνδακα: Από τον Χάνδακα στη Βενετία. Ελληνικές εικόνες στην Ιταλία. 15ος-16ος αιώνας*, Κατάλογος εκθέσεως, επιμ. Νανώ Χατζηδάκη, Μουσείο Correr, Βενετία, 17 Σεπτεμβρίου - 30 Οκτωβρίου 1993, Αθήνα 1993
- Βασιλάκη-Μαυρακάκη, «Ο ζωγράφος»: Μαρία Βασιλάκη-Μαυρακάκη, «Ο ζωγράφος Άγγελος Ακοτάντος: το έργο και η διαθήκη του (1436)», *Θησαυρίσματα*, 18 (1981), σσ. 290-298
- Βασιλάκη, «Νεώτερα στοιχεία»: Μαρία Βασιλάκη, «Νεώτερα στοιχεία για το ζωγράφο Άγγελο Ακοτάντο», *Ροδωνιά. Τιμή στον Μ. Ι. Μανούσακα*, τ. 1, Ρέθυμνο 1994, σσ. 87-96
- Vassilaki, «Some Cretan Icons»: Maria Vassilaki, «Some Cretan Icons in the Walters Art Gallery», *The Journal of the Walters Art Gallery*, 48 (1990), σσ. 75-92
- Βέης, «Βυζαντινοί ζωγράφοι»: Ν. Βέης, «Βυζαντινοί ζωγράφοι πρό της Ἀλώσεως. Συμβολή εἰς τὴν ἱστορίαν τῆς βυζαντινῆς ζωγραφικῆς», *Βυζαντίς*, 2 (1911-12), σσ. 457-473, 618
- Βοκοτόπουλος, *Εικόνες Κερκύρας*: Π. Α. Βοκοτόπουλος, *Εικόνες της Κερκύρας*, Αθήνα 1990
- Campbell, «Early Netherlandish Painters and their Workshops»: L. Campbell, «The Early Netherlandish Painters and their Workshops», *Le problème Maître de Flémale-Van der Weyden, Le Dessin sous-jacent dans la peinture*, Colloque III, Louvain 1981, σσ. 43-61
- Cattapan, «Nuovi documenti»: M. Cattapan, «Nuovi documenti riguardanti pittori cretesi dal 1300 al 1500», *Πεπραγμένα του Β' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου* (Χανιά 1966), τ. 3, ἐν Ἀθήναις 1968, σσ. 29-46
- Cattapan, «Nuovi elenchi»: M. Cattapan, «Nuovi elenchi e documenti dei pittori in Creta dal 1300 al 1500», *Θησαυρίσματα*, 9 (1972), σσ. 202-235
- Cattapan, «Andrea e Nicola Rizo»: M. Cattapan, «I pittori Andrea e Nicola Rizo da Candia», *Θησαυρίσματα*, 10 (1973), σσ. 238-282
- Cattapan, «I pittori»: M. Cattapan, «I pittori Pavia, Rizo, Zafuri da Candia e Papadopoulo dalla Canea», *Θησαυρίσματα*, 14 (1977), σσ. 199-238
- Chatzidakis, *Études*: M. Chatzidakis, *Études sur la peinture postbyzantine*, Variorum Reprints, London 1976.
- Chatzidakis, «Les débuts»: M. Chatzidakis, «Les débuts de l'école crétoise et la question de l'école dite italogrecque», *Μνημόσυνον Σοφίας Αντωνιάδη*, Βενετία 1974, ανατύπ. Chatzidakis, *Études*, αρ. IV, σσ. 169-211
- Chatzidakis, *Icônes*: M. Chatzidakis, *Icônes de Saint-Georges des Grecs et de la collection de l'Institut Hellénique de Venise*, Venise 1962
- Χατζηδάκης, *Εικόνες Πάτμου*: Μ. Χατζηδάκης, *Εικόνες της Πάτμου. Ζητήματα Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής ζωγραφικής*, Αθήνα 1977
- Χατζηδάκης, *Έλληνες ζωγράφοι*: Μ. Χατζηδάκης, *Έλληνες ζωγράφοι μετά*

- την *Άλωση* (1450-1830), 1, Αθήνα 1987
- Cole, *Renaissance Artist*: Br. Cole, *The Renaissance Artist at Work. From Pisano to Titian*, N. York 1983
- Δομήνικος Θεοτοκόπουλος Κρης: Δομήνικος Θεοτοκόπουλος Κρης. Έκθεση με αφορμή τα 450 χρόνια από τη γέννησή του, Κατάλογος εκθέσεως, επιμ. Ν. Χατζηνικολάου, Ηράκλειο 1990
- Gelao, "Tra Creta e Venezia": Carla Gelao, "Tra Creta e Venezia. Le icone dal XV aux XVII secolo", *Icone di: Puglia e Basilicata dal Medioevo al Settecento*, Κατάλογος εκθέσεως, Bari 1988, σσ. 31-41
- Gilbert, *Italian Art*: C.E. Gilbert, *Italian Art, 1400-1500: Sources and Documents*, Englewood Cliffs, N.J. 1980(1) Evanston, Ill. 1992(2)
- Καζανάκη-Λάππα, «Η συμβολή»: Μαρία Καζανάκη-Λάππα, «Η συμβολή των αρχαικών πηγών στην Ιστορία της Τέχνης: ζωγραφική, γλυπτική, αρχιτεκτονική», *Όψεις βενετοκρατούμενου Ελληνισμού*, σσ. 435-484
- Kalopissi-Verti, «Painters»: Sophia Kalopissi-Verti, «Painters in Late Byzantine Society. The Evidence of Church Inscriptions», *CahArch*, 42 (1994), σσ. 139-158
- Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου, «Ένθρονη βρεφοκρατούσα»: Μαρία Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου, «Ένθρονη βρεφοκρατούσα και άγιοι. Σύνθετο έργο ιταλοκρητικής τέχνης», *ΔΧΑΕ*, περ. Δ', 17 (1993-94), σ. 285-302
- Κωνσταντουδάκη, «Οι ζωγράφοι»: Μαρία Κωνσταντουδάκη, «Οί ζωγράφοι του Χάνδακος κατά τό πρώτον ήμισυ του 16ου αϊ. οί μαρτυρούμενοι εκ τών νοταριακών αρχείων», *Θησαυρίσματα*, 10 (1973), σσ. 291-380
- Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου, «Οι κρητικοί ζωγράφοι»: Μαρία Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου, «Οι κρητικοί ζωγράφοι και το κοινό τους: η αντιμετώπιση της τέχνης τους στη Βενετοκρατία», *ΚρητΧρον*, 16 (1986), σσ. 246-261
- Constantoudaki-Kitromilides, «A Fifteenth Century Byzantine Icon-Painter»: Maria Constantoudaki-Kitromilides, «A Fifteenth Century Byzantine Icon-Painter Working on Mosaics in Venice», *XVI. Internationaler Byzantinistenkongress. Akten II/5* (Wien 1981), *JÖB*, 32/5 (1982), σσ. 265-272
- Literature and Society*: D. Holton (ed.), *Literature and Society in Renaissance Crete*, Cambridge University Press 1991
- Μανούσακας, «Η διαθήκη»: Μ. Μανούσακας, «Η διαθήκη του Άγγέλου Άκοτάντου (1436), άγνώστου κρητικού ζωγράφου», *ΔΧΑΕ*, περ. Δ', 2 (1960-61), σσ. 139-150
- Μαλτέζου, «Η Κρήτη»: Χρύσα Μαλτέζου, «Η Κρήτη στη διάρκεια της περιόδου της Βενετοκρατίας (1211-1669)», *Κρήτη: Ιστορία και Πολιτισμός*, επιστ. επιμ. Ν. Μ. Παναγιωτάκης, τ. Β', Κρήτη 1988, σσ. 107-161
- Maltezu, «The Historical and Social Context»: Chryssa Maltezu, «The Historical and Social Context», *Literature and Society*, σσ. 17-47
- ODB*: A.P. Kazdan (ed.), *The Oxford Dictionary of Byzantium*, Oxford University Press, New York-Oxford 1991

- Όψεις βενετοκρατούμενου Ελληνισμού: Όψεις της Ιστορίας του βενετοκρατούμενου Ελληνισμού. Αρχαιακά τεκμήρια*, επιστ. δ/ση Χρύσα Μαλτέζου, Ίδρυμα Ελληνικού Πολιτισμού, Αθήνα 1993
- Πεπραγμένα Δ' Κορητολογικού: Πεπραγμένα του Δ' Διεθνούς Κορητολογικού Συνεδρίου* (Ηράκλειο, 29 Αυγούστου-3 Σεπτεμβρίου 1976), τ. Β', Αθήνα 1981
- PLP: E. Trapp, H.V. Beyer, E. Kislinger eds., Prosopographisches Lexikon der Palaiologenzeit*, Wien 1976 κε.
- Τωμαδάκης, *Ιωσήφ Βρυνένιος*: Ν.Β. Τωμαδάκης, *‘Ο’ Ιωσήφ Βρυνένιος και η Κρήτη κατά τό 1400. Μελέτη φιλολογική και ιστορική*, έν’ Αθήναις 1947
- Τωμαδάκης, *Σύλλαβος*: Ν.Β. Τωμαδάκης, *Σύλλαβος θυξαντινών μελετών και κειμένων*, έν’ Αθήναις 1961
- Wittkower, *Born Under Saturn*: R. and Margot Wittkower, *Born Under Saturn. The Character and Conduct of Artists: A Documented History from Antiquity to the French Revolution*, N. York (1963), 1969
- Weitzmann, κ.ά., *The Icon*: K. Weitzmann, G. Alibergashvili, A. Volakaya, Gordana Babić, M. Chatzidakis, M. Alpatov, T. Voinescu, *The Icon*, N. York 1982