

Museo Thyssen-Bornemisza  
Μαδρίτη, 3 Φεβρουαρίου - 16 Μαΐου 1999  
Palazzo delle Esposizioni  
Ρώμη, 2 Ιουνίου - 19 Σεπτεμβρίου 1999  
Εθνική Πινακοθήκη - Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου  
Αθήνα, 18 Οκτωβρίου 1999 - 17 Ιανουαρίου 2000

# ΕΛ Γκρέκο

## Ταυτότητα και Μεταμόρφωση

*Κρήτη · Ιταλία · Ισπανία*

*Επιμέλεια*  
José Álvarez Lopera

SKIRA



# Η ζωγραφική στην Κρήτη τον 15ο-16ο αιώνα: ο μακρύς δρόμος προς τον Δομήνικο Θεοτοκόπουλο και η πρώιμη παραγωγή του

Μαρία Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου

Η συνάντηση των πνευματικών και καλλιτεχνικών παραδόσεων της ελληνικής Ανατολής και της ευρωπαϊκής Δύσης στην Κρήτη την εποχή της Βενετοκρατίας οδήγησε σε διάφορες ζυμώσεις και δημιούργησε το κατάλληλο κλίμα για την ανάπτυξη και καρποφορία στο νησί ενός πολιτισμού με πολλές εκφάνσεις και ιδιαίτερες αποχρώσεις. Στην τελευταία ιδίως περίοδο της Βενετοκρατίας η οικονομική ευημερία των κρητικών πόλεων,<sup>1</sup> της πρωτεύουσας, του Χάνδακα (città di Candia), του σημερινού Ηρακλείου, αλλά και άλλων πόλεων, όπως τα Χανιά και το Ρέθυμνο, η εδραίωση της αστικής κοινωνίας και η ωρίμανση των διεργασιών αμοιβαίας γονιμοποίησης των παραδόσεων που συνυπήρχαν στην Κρήτη συνετέλεσαν στη μεγάλη ακμή του βενετοκρητικού πολιτισμού. Στη φάση πλέον αυτή η γηγενής ελληνική κοινωνία είχε αφομοιώσει τα ξένα εθνικά και πολιτισμικά στοιχεία που έφερε η Βενετοκρατία στο νησί. Η επικράτηση του ελληνικού στοιχείου ήταν ιδιαίτερα εμφανής στα μεσαία στρώματα των πόλεων, τα οποία έγιναν οι κυριότεροι πολιτισμικοί φορείς, ενώ η βενετική αριστοκρατία, που είχε εξελληνιστεί γλωσσικά σε αξιοσημείωτο βαθμό και ακολουθούσε σε αρκετό ποσοστό το ορθόδοξο δόγμα, συνέβαλε με τον δικό της τρόπο στην άνθηση του πολιτισμού της Κρήτης.<sup>2</sup> Η ακμή αυτή έδωσε τους λαμπρούς καρπούς της στον τομέα των γραμμάτων, με αξιόλογα δείγματα πνευματικής δραστηριότητας, με την ίδρυση φιλολογικών ακαδημιών<sup>3</sup> και με τη συγγραφή των σημαντικών κειμένων της κρητικής λογοτεχνίας<sup>4</sup> και στον τομέα των εικαστικών τεχνών με την καλλιέργεια ιδίως της ζωγραφικής.

Αναφορικά λοιπόν με τη ζωγραφική στην Κρήτη και μάλιστα τη ζωγραφική εικόνων έχουν τώρα αυξηθεί οι γνώσεις μας, χάρη στις επανειλημμένες έρευνες διάφορων ερευνητών στα βενετικά αρχεία τα τελευταία χρόνια, που έφεραν στο φως πλουσιότερες ειδήσεις για την τέχνη αυτή στο νησί της Κρήτης από τον 13ο μέχρι

τον 17ο αιώνα.<sup>5</sup> Οι γραπτές μαρτυρίες αυτού του είδους αποτελούν πολύτιμο και σταθερό θεμέλιο για τη μελέτη της κοινωνικής ιστορίας της μεταβυζαντινής ζωγραφικής. Πληροφορούμαστε από αυτές για την επαγγελματική δραστηριότητα των ζωγράφων, για τα εργαστήρια που διατηρούσαν, τους μαθητές που αναλάμβαναν για να τους διδάξουν τη ζωγραφική, τις συνθήκες μαθητείας και εργασίας των μαθητευόμενων νέων. Αντλούμε στοιχεία για τους τρόπους της παραγγελίας ζωγραφικών έργων και της διακίνησής τους στον ορθόδοξο και καθολικό κόσμο, για τη χρηματική αξία των εικόνων και για το ύψος της αμοιβής των ζωγράφων, για τους μεσάζοντες<sup>6</sup> μεταξύ αποδέκτη και τεχνίτη, καθώς και για τους παραγγελιοδότες των έργων και την κοινωνική τους προέλευση.<sup>7</sup>

Από το υλικό αυτό, που αναφέρεται πιο πολύ στον Χάνδακα και την περιοχή του, αποκαλύπτεται ότι σημαντικός αριθμός ζωγράφων δρούσε στην Κρήτη από τις αρχές του 14ου αιώνα. Από τον 14ο μέχρι το τέλος του 15ου αιώνα, σύμφωνα με τις αρχειακές ειδήσεις, περίπου 130 ζωγράφοι εργάζονταν στον Χάνδακα.<sup>8</sup> Στον 16ο αιώνα έχουμε πληροφορίες για 150 περίπου ζωγράφους που δούλευαν στην ίδια πόλη και την περιοχή της.<sup>9</sup> Ενδιαφέρουσα και χαρακτηριστική είναι η παρατήρηση ενός Γάλλου ταξιδιώτη, του Jacques Le Saige, που επισκέφθηκε τον Χάνδακα στις αρχές του 16ου αιώνα, συγκεκριμένα το 1518. Στις εντυπώσεις του επισημαίνει ότι στην πόλη υπήρχε μεγάλη παραγωγή ωραίων εικόνων της Παναγίας με πλαίσια από κυπαρισσόξυλο.<sup>10</sup>

Χάρη σε αρχειακά ντοκουμέντα γνωρίζουμε ότι οι ζωγράφοι του Χάνδακα ήταν οργανωμένοι σε συντεχνία,<sup>11</sup> όπως συνέβαινε και με άλλους επαγγελματίες της πόλης. Η συντεχνία των ζωγράφων του Χάνδακα αναφέρεται στα έγγραφα ως «σχολή του Αγίου Λουκά των ζωγράφων» (scuola di San Luca dei pittori) ή άλλοτε ως «αδελφότητα του Αγίου Λουκά των ζωγράφων»

(confraternità di San Luca dei pittori). Οι ζωγράφοι ήταν δηλαδή αφιερωμένοι στον ευαγγελιστή που σύμφωνα με την παράδοση ήταν ομότεχνός τους. Η συντεχνία των ζωγράφων,<sup>12</sup> εκτός από την εξυπηρέτηση και προάσπιση των συμφερόντων των μελών, είχε και άλλες δραστηριότητες, με κοινωνικό και φιλανθρωπικό περιεχόμενο.

Η θέση των ζωγράφων στην κοινωνία της εποχής τους δεν φαίνεται να ήταν εξέχουσα. Υπάρχουν βέβαια ενδείξεις ότι από ορισμένους τουλάχιστον κύκλους της κρητικής κοινωνίας οι ζωγράφοι στον προχωρημένο δέκατο έκοτο αιώνα αντιμετωπιζόνταν ως ικανοί να εργασθούν δημιουργικά και πρωτότυπα και όχι ως συνηθισμένοι επαγγελματίες.<sup>13</sup>

Από τον δέκατο πέμπτο αιώνα και σε όλο τον δέκατο έκοτο αιώνα οι Κρητικοί ζωγράφοι που δούλευαν στην πατρίδα τους είχαν την εικόνα ως κύριο μέσο έκφρασης, ήταν δηλαδή κυρίως εικονογράφοι. Η φορητή εικόνα, είδος που εξυπηρετεί και την ιδιωτική και τη δημόσια ευσέβεια, παραγγέλλεται εύκολα τόσο από ιδιώτες όσο και από εκκλησιαστικά ιδρύματα, εκκλησίες και μοναστήρια. Αντικείμενο ευλάβειας, βρίσκει τη θέση της στις πολυάριθμες εκκλησίες και τα μοναστήρια του Χάνδακα και της περιοχής του, στις κατοικίες των χριστιανών, αλλά και στους τόπους εργασίας τους.<sup>14</sup> Μάλιστα στον 16ο αιώνα πολλές εικόνες στόλιζαν τους χώρους εργασίας ή υποδοχής πλούσιων αστών ή ευγενών του Χάνδακα,<sup>15</sup> οι οποίοι συχνά κατείχαν συλλογές με δεκάδες εικόνων ανάμεσα σε άλλα έργα τέχνης.<sup>16</sup>

Οι ζωγράφοι της βενετοκρατούμενης Κρήτης είχαν κληρονομήσει την εικονογραφική παρακαταθήκη και τα εκφραστικά μέσα της βυζαντινής παράδοσης, όπως γίνεται φανερό από τα ενυπόγραφα έργα μερικών σημαντικών εκπροσώπων του 15ου αιώνα, όπως οι ζωγράφοι Άγγελος, Ανδρέας Ρίτζος, Νικόλαος Τζαφούρης, Ανδρέας Παβίας, Νικόλαος Ρίτζος (γιος του Ανδρέα)<sup>17</sup> και του 16ου αιώνα, όπως ο Ευφρόσυκος,<sup>18</sup> ο Θεοφάνης,<sup>19</sup> ο Μιχαήλ Δαμασκηνός, ο Γεώργιος Κλόντζας και άλλοι.

Η άσκηση όμως του επαγγέλματός τους μέσα σε ιδιόμορφο πολιτισμικό περιβάλλον, η ιδιαίτερη συνάρτηση των ιστορικών και κοινωνικών συνθηκών της βενετοκρατούμενης Κρήτης, οδήγησαν την κρητική ζωγραφική στην απόκτηση μιας ξεχωριστής φυσιογνωμίας και στη δημιουργία της δικής της παράδοσης. Πολλοί Κρητικοί ζωγράφοι, επιδεικνύοντας αξιοσημείωτη προσαρμοστικότητα στις πολιτισμικές εξελίξεις και στις κοινωνικές απαιτήσεις της δουλειάς τους, επιδίδονταν σε διάφορους τρόπους έκφρασης. Είχαν αναπτύξει την ικανότητα να δημιουργούν έργα τόσο συνεχίζοντας τη βυζαντινή κληρονομιά όσο και αφομοιώνοντας στοιχεία της δυτικοευρωπαϊκής ζωγραφικής.<sup>20</sup>

Ένας άμεσος τρόπος εξοικείωσης των Κρητικών ζωγράφων με τη δυτική τέχνη ήταν η ύπαρξη έργων γνωστών ή λιγότερο γνωστών Ιταλών, κυρίως, καλλιτεχνών σε καθολικές εκκλησίες και καθολικά μοναστήρια

του Χάνδακα. Στο μοναστήρι του Αγίου Φραγκίσκου του Χάνδακα, για παράδειγμα, βρισκόνταν πίνακες των σημαντικών Βενετών ζωγράφων Giovanni Bellini και Palma il Vecchio, καθώς και άλλοι πίνακες αποδιδόμενοι στους ίδιους ζωγράφους, στον Ραφαήλ, στη σχολή των Vivarini και στον Τισιανό.<sup>21</sup> Ακόμη, έργα δυτικής ζωγραφικής βρισκόνταν στις ιδιωτικές κατοικίες Βενετών αστών και ευγενών του Χάνδακα, αλλά και Κρητικών.<sup>22</sup> Εξάλλου μαρτυρίες για την εγκατάσταση Ιταλών ζωγράφων στον Χάνδακα έχουμε σποραδικά από τον 14ο μέχρι και τον 17ο αιώνα.<sup>23</sup>

Εκτός από έργα ιταλικής ζωγραφικής στον Χάνδακα βρισκόνταν και φλαμανδικό πίνακες. Ανήκαν σε ευγενείς ή αστούς, Κρητικούς ή ξένους.<sup>24</sup>

Η δεξιοτεχνία, οι ικανότητες και η ποιότητα της εργασίας των Κρητικών ζωγράφων προκαλούσαν την εξάπλωση της φήμης τους. Οι ίδιοι, έχοντας συναίσθηση του γεγονότος, υπέγραφαν ενίοτε έργα τους προορισμένα να σταλούν προφανώς έξω από την Κρήτη, προσθέτοντας τον τόπο καταγωγής τους: «de Candia».<sup>25</sup>

Πράγματι η διάδοση και η ζήτηση των κρητικών εικόνων τις καθιστούσε είδος εξαγωγικού εμπορίου.<sup>26</sup> Ευρύτατο ήταν το φάσμα των παραγγελιοδοτών των Κρητικών ζωγράφων. Έλληνες και Βενετοί κάτοικοι της Κρήτης, αστοί, χωρικοί και ευγενείς, ορθόδοξοι και καθολικοί, ελληνικές εκκλησίες και μοναστήρια, καθολικά εκκλησιαστικά ιδρύματα της Κρήτης συγκαταλέγονταν στην πελατεία των Κρητικών ζωγράφων. Αλλά παραγγελίες εικόνων στους ζωγράφους της Κρήτης προέρχονταν και από άλλα μέρη του ελληνικού<sup>27</sup> και ευρύτερα του μεσογειακού και ευρωπαϊκού χώρου,<sup>28</sup> πράγμα που αποτελεί ίσως μια εξήγηση για την παρουσία ενός αξιοσέβαστου αριθμού ζωγράφων, όπως προκύπτει από τις πηγές, σε μια κρητική πόλη της Βενετοκρατίας.<sup>29</sup>

Η παρέμβαση του παραγγελιοδότη ήταν συχνά καθοριστική όχι μόνο για τη θεματογραφία αλλά και για την εικονογραφία των έργων.<sup>30</sup> Η ποικιλία λοιπόν των παραγγελιοδοτών, στην οποία αναφερθήκαμε παραπάνω, με τις διαφορετικές προτιμήσεις, επέβαλλε στην παραγωγή πολλών ζωγράφων μια εκλεκτική στάση ως προς τα εικονογραφικά θέματα και τους εκφραστικούς τρόπους. Από την άλλη μεριά οι σχέσεις των Κρητικών ζωγράφων με την ιταλική τέχνη,<sup>31</sup> σε συνδυασμό με τις απαιτήσεις της πελατείας, τους οδήγησε σε προσαρμογή και στην υιοθέτηση διπλής τεχνολογίας ζωγραφικής, βυζαντινής ή δυτικής, ή ακόμη και των δύο, ανάλογα με την περίπτωση. Επομένως οι ζωγράφοι της Κρήτης της ώριμης Βενετοκρατίας διακρίνονται για προφανή εκλεκτισμό, με κάποια διαφοροποίηση από τη μια γενιά στην άλλη ως προς την επιλογή των πηγών από τις οποίες αντλούν. Διαπιστώνουμε ότι σταχυολογούν στοιχεία από την ιταλική τέχνη του 14ου, του 15ου ή και του 16ου αιώνα, ανάλογα, καθώς και από την τελευταία φάση της βυζαντινής τέχνης, την παλαιολόγεια ζωγραφική.<sup>32</sup>

Η εκλεκτική αυτή στάση στην παραγωγή τους αντανακλά την ποικιλία των προτιμήσεων του ευρέος κοινού, για το οποίο εργάζονταν, κοινού πολύ μικτού, από την άποψη της εθνικότητας, του θρησκευτικού δόγματος, της κοινωνικής τοποθέτησης ή ακόμη και της προσωπικής καλλιέργειας.

Παρά την ύπαρξη των κατευθύνσεων που επισημάνθηκαν πιο πάνω, δεν απουσιάζει η ενότητα από τα δημιουργήματα των ζωγράφων της Κρήτης. Εικόνες και τοιχογραφίες, πιστές στη βυζαντινή παράδοση, που παρουσιάζουν ομοιογένεια τεχνικών και αισθητικών μέσων. Τα συνδυαστικά τους γνωρίσματα διαπιστώνονται –εκτός από την τεχνική εκτέλεση και τα μορφολογικά στοιχεία– και στην εικονογραφία, όπου αποκρυσταλλώνονται ορισμένοι εικονογραφικοί τύποι, ανεξάρτητα από εποσιώδεις παραλλαγές. Η εργασία αυτού του είδους εκφράζει την κρητική σχολή ζωγραφικής,<sup>33</sup> που διακρίνεται για την τεχνική τελειότητα της εργασίας, την ακρίβεια του σχεδίου, το επιμελημένο πλάσιμο, την ευγένεια της έκφρασης και το σοβαρό ήθος των προσώπων, τις συγκρατημένες στάσεις, τους γεωμετρικούς σχηματισμούς και τη ρυθμική διάταξη της πτυχολογίας, τις οργανωμένες και ισορροπημένες συνθέσεις, την αρμονία των χρωματικών συνδυασμών.

Η ζωγραφική αυτή εξελίχθηκε από τη δεύτερη παλαιολόγεια τεχνοτροπία της τέχνης της Κωνσταντινούπολης. Η επίδραση μπορούσε να πραγματοποιηθεί με την εγκατάσταση κωνσταντινουπολιτών ζωγράφων στο νησί, με τη μεταφορά βυζαντινών έργων στην Κρήτη, με τα ταξίδια των Κρητικών στην Κωνσταντινούπολη.<sup>34</sup>

Από το άλλο μέρος, όπως ήδη είπαμε πιο πάνω, η δυτική τέχνη επηρεάζει γόνιμα ένα μέρος της εργασίας των Κρητικών ζωγράφων. Αναφερόμαστε εδώ σε ορισμένες περιπτώσεις.

Οι Κρητικοί ζωγράφοι του 15ου αιώνα, όπως ο Άγγελος, ο Ανδρέας Ρίτζος, ο Ανδρέας Παβίας, ο Νικόλαος Τζαφούρης,<sup>35</sup> ήταν σε θέση να ζωγραφίζουν, ανάλογα με τις απαιτήσεις των πελατών τους, όχι μόνο σύμφωνα με τη βυζαντινή αλλά και σύμφωνα με τη δυτική τεχνοτροπία. Η διαπίστωση αυτή δεν γίνεται για πρώτη φορά.<sup>36</sup> Θα αναφέρουμε ωστόσο εδώ μερικά συγκεκριμένα παραδείγματα, αντιπαραθέτοντας και τις δύο αυτές τάσεις των Κρητικών ζωγράφων. Ο ζωγράφος Άγγελος είναι ο δημιουργός τόσο εικόνων με τη Δέηση,<sup>37</sup> σε άψογη βυζαντινή τεχνοτροπία, όσο και μιας εικόνας με τον Χριστό στον τύπο της Άκρας Ταπείνωσης,<sup>38</sup> με παραστάτες την Παναγία και τον Ιωάννη, σε εικονογραφία και τεχνοτροπία επηρεασμένη από τους υστερογοτθικούς τρόπους της δυτικής τέχνης. Ο Ανδρέας Ρίτζος φιλοτέχνησε τον βυζαντινό *Ένθρονο Χριστό*,<sup>39</sup> αλλά και το εικονογραφικό θέμα με τα αρχικά των λέξεων *Jesus Hominum Salvator* (σύμβολο του Αγίου Βερναρδίνου της Σιένας), μέσα στα οποία ζωγραφίζονται παραστάσεις σε δυτική εικονογραφία και υστερογοτθικό

ύφος, η *Σταύρωση* και σκηνές από την *Ανάσταση του Κυρίου*.<sup>40</sup> Ο Ανδρέας Παβίας φιλοτέχνησε τόσο τον *Άγιο Αντώνιο* της Συλλογής Χαροκόπου,<sup>41</sup> με αφεγάδιαστη βυζαντινή τεχνοτροπία, όσο και την πολυπρόσωπη *Σταύρωση* της Εθνικής Πινακοθήκης,<sup>42</sup> που βρίσκεται από δυτικά χαρακτηριστικά και στο γενικό εικονογραφικό σχήμα και στις λεπτομέρειες. Ο Νικόλαος Τζαφούρης ζωγράφισε μια μνημειακή παράσταση της *Δέησης* σε βυζαντινή εικονογραφία και τεχνοτροπία,<sup>43</sup> αλλά και εντόνως ιταλίζοντα έργα, όπως την Παναγία *Madre della Consolazione* της Συλλογής Κανελλοπούλου.<sup>44</sup>

Αλλά και ανυπόγραφα έργα κρητικής τέχνης εικονογραφούν καθαρά ανάλογο δυϊσμό στα εικονογραφικά και τεχνοτροπικά συστατικά τους. Ως παραδείγματα αναφέρω ένα μεγάλο «πολύπτυχο» του Μουσείου Καλών Τεχνών της Βοστώνης,<sup>45</sup> ένα μικρό τρίπτυχο της Πινακοθήκης του Βατικανού,<sup>46</sup> ένα τριπλό πίνακα του Μουσείου Pushkin Εικαστικών Τεχνών της Μόσχας<sup>47</sup> και ένα μικρό τρίπτυχο ιδιωτικής συλλογής του Λονδίνου.<sup>48</sup>

Όπως αποδεικνύεται από τα πιο πάνω παραδείγματα, η αφομοίωση των δυτικών επιδράσεων και η δημιουργική χρήση τους είναι ήδη πραγματικότητα σε εικόνες Κρητικών καλλιτεχνών του 15ου αιώνα. Με την εργασία ποιότητας των Κρητικών ζωγράφων της εποχής αυτής, μερικοί από τους οποίους, όπως αυτοί που αναφέρθηκαν, υπήρξαν ιδιαίτερα ταλαντούχοι, σφουρηλατήθηκε η φυσιογνωμία της κρητικής σχολής και στο τεχνικό και στο τεχνοτροπικό πεδίο και αποκρυσταλλώθηκαν οι εικονογραφικοί της τύποι, μερικοί από τους οποίους επαναλαμβάνονται αναλλοίωτοι και στους επόμενους αιώνες.

Στον 16ο αιώνα η ανάμειξη των παραδοσιακών στοιχείων με τα δυτικά συνεχίζεται και εξελίσσεται στις εικόνες των Κρητικών ζωγράφων.

Την εποχή αυτή ένας άλλος τρόπος γνωριμίας της δυτικής τέχνης για τους Κρητικούς ζωγράφους ήταν η διάδοση χαρακτηριστικών έργων με παραστάσεις δυτικής εικονογραφίας, που είναι γνωστό ότι κυκλοφορούσαν στη χριστιανική Ανατολή από τον 16ο αιώνα.<sup>49</sup> Η δυνατότητα πολλαπλής αναπαραγωγής των χαλκογραφιών και η συνακόλουθη χαμηλή τιμή τους σε σχέση με πίνακες ζωγραφικής τις καθιστούσε ευπρόσιτες. Περιηγητές, ιερωμένοι ή λαϊκοί, μπορούσαν εύκολα να τις προμηθευτούν και να τις μεταφέρουν. Η δημιουργία τους εξυπηρετούσε τις σκοπιμότητες της προπαγάνδας δυτικών θρησκευτικών ταγμάτων και ανταποκρινόταν στις αυξημένες ταξιδιωτικές συνήθειες των περιηγητών της εποχής, με τα ποικίλα ενδιαφέροντά τους.<sup>50</sup>

Εκτός όμως από μεμονωμένους ή περιορισμένους τρόπους μεταφοράς, τα χαρακτηριστικά έργα κυκλοφορούσαν και στη βάση οργανωμένου εμπορίου.<sup>51</sup> Έτσι, με το ενδιαμέσο των χαλκογραφιών, δημιουργίες Ιταλών, αλλά και Φλαμανδών και άλλων καλλιτεχνών της βόρειας Ευρώπης, μπορούσαν να εισχωρήσουν σε κάθε κρητικό

σπίτι. Είμαστε σε θέση να γνωρίζουμε τώρα, χάρη σε αρχαιακές μαρτυρίες, ότι χαλκογραφίες από τη Δύση με ποικίλα θέματα, όχι μόνο θρησκευτικά αλλά και κοσμικά, κυκλοφορούσαν στην Κρήτη τουλάχιστον από τις αρχές του 16ου αιώνα.<sup>52</sup> Επομένως μπορούσαν να αποτελέσουν για τους εντόπιους ζωγράφους μιαν εύκολη πηγή γνώριμιας με την εικονογραφία της δυτικής τέχνης. Μάλιστα έχουν ήδη επισημανθεί συγκεκριμένες αντιγραφές από ιταλικές χαλκογραφίες σε έργα Κρητικών ζωγράφων του 16ου και του 17ου αιώνα.<sup>53</sup> Η επαφή των ζωγράφων της Κρήτης με δυτικές συνθέσεις μέσω των χαρακτηριστικών υπήρξε σημαντική για τη διεύρυνση του εικονογραφικού θεματολογίου πολλών από αυτούς, ενώ δεν άφησε εντελώς ανεπηρέαστη και την τεχνοτροπία τους. Παρατηρούνται έτσι στον 16ο αιώνα διαφοροποιημένες αποδόσεις παραδοσιακών θεμάτων ή και διαμόρφωση νέων συνθέσεων και θεμάτων υπό την επίδραση δυτικοευρωπαϊκών χαλκογραφιών.<sup>54</sup> Αναφέρονται στη συνέχεια ορισμένα παραδείγματα των επιδράσεων που εισδύουν κατά τον 16ο αιώνα στην κρητική ζωγραφική, κυρίως μέσω της χαλκογραφίας.

Ο Γεώργιος Σωτήρχος ζωγράφισε μια εικόνα με τον Τωβία και τον αρχάγγελο Ραφαήλ μέσα σε πλούσιο τοπίο γύρω στα 1510–1515. Ο μικρός Τωβίας και ο αρχάγγελος αποδίδονται με βυζαντινή τεχνοτροπία, το τοπίο όμως που διαμορφώνει το βάθος της παράστασης είναι ένα εκλεκτικό συμπλήρωμα στοιχείων από τη δυτική τέχνη με συγκεκριμένες αντιγραφές από ιταλικές χαλκογραφίες του χαρακτήρα Giulio Campagnola<sup>55</sup> (1482–μετά το 1515).

Ο σημαντικός ζωγράφος Θεοφάνης Στρελίτζας-Μπαθάς, γνωστότερος μόνο με το βαπτιστικό του όνομα ως Θεοφάνης, που ζωγράφισε πλήθος συνθέσεων σύμφωνα με τη βυζαντινή παράδοση,<sup>56</sup> εντάσσει ενίοτε στα έργα του στοιχεία από τη δυτική τέχνη, τα οποία εκτείνονται από διακοσμητικές λεπτομέρειες σε μεμονωμένες μορφές και σε συμπλέγματα μορφών. Μια κάθετη πλατιά ταινία στον ναό του Αγίου Νικολάου Αναπαυσά Μετεώρων διακοσμείται με ελικόμορφους βλαστούς, ανθρωπόμορφα και ζωόμορφα όντα, πτηνά, δαυλούς και άλλα στοιχεία, εντελώς τυπικά αναγεννησιακών διακοσμήσεων γνωστών ως «grottesche».<sup>57</sup>

Σε εικόνα με τη *Γέννηση* της Μονής Σταυρονικήτα του Αγίου Όρους, η οποία αποδίδεται στον Θεοφάνη, χρησιμοποιείται ο τύπος της Παναγίας γονατιστής μπροστά στη φάτνη του Χριστού,<sup>58</sup> με τα χέρια σταυρωμένα, γνωστός ήδη στην κρητική ζωγραφική του 15ου αιώνα,<sup>59</sup> τύπος πολύ συνηθισμένος στην τέχνη της Δύσης.

Ένα άλλο, πιο προχωρημένο βήμα του Θεοφάνη, είναι η επιδέξια μετατροπή δυτικών εικονογραφικών συνθέσεων και η χρησιμοποίησή, με κατάλληλες προσαρμογές, δύο χαλκογραφιών του γνωστού Ιταλού χαρακτήρα Marcantonio Raimondi (περίπου 1480–1534). Η μία από αυτές, η *Βρεφοκτονία*, με βάση σχέδιο αποδιδόμενο στον

Ραφαήλ, του χρησιμεύει για τη σύνθεση με το ίδιο θέμα, που φιλοτέχνησε στα καθολικά των μονών Λαύρας (1535) και Σταυρονικήτα (1546) του Αγίου Όρους.<sup>60</sup> Επιλέγει συμπλέγματα μορφών, τα οποία παρεμβάλλει στη δική του σύνθεση, που έχει βυζαντινές ρίζες. Διατηρεί τις στάσεις των μορφών, αλλά ντύνει τα γυμνά σώματα της χαλκογραφίας του Μαρκαντόνιο, για να μην προσβάλει τη βυζαντινή αισθητική του κοινού του. Από τη δεύτερη χαλκογραφία, εκείνη με τον *Θρίαμβο ενός Ρωμαίου Στρατηγού*, σε σχέδιο αποδιδόμενο στον Jacopo Ripanda, ο Κρητικός ζωγράφος αποσπά μερικά συμπλέγματα μορφών και –επιφέροντας κάποιες μετατροπές– τα ενσωματώνει σε τοιχογραφία με την *Ανάβαση του Χριστού στον Σταυρό* της Μονής Μεγίστης Λαύρας.<sup>61</sup>

Τέλος, στην Τράπεζα της Μονής Σταυρονικήτα (1545–1546) η παράσταση του Μυστικού Δείπνου απομακρύνεται από τα βυζαντινά εικονογραφικά σχήματα και δομείται με βάση τις αρχές της αναγεννησιακής εικονογραφίας του θέματος.<sup>62</sup> Μολονότι ο Θεοφάνης εξετέλεσε τα έργα αυτά στο Άγιον Όρος, είναι βέβαιο ότι η ευνοϊκή του διάθεση προς την τέχνη της Δύσης είχε διαμορφωθεί στην Κρήτη, όπου κυκλοφορούσαν οι αναγεννησιακές ιδέες και έφταναν τα έντυπα δυτικά βιβλία. Εξάλλου διατηρούσε τις επαφές του με το νησί (π.χ. με τον αξιόλογο ζωγράφο Ιωάννη Γριπιώτη),<sup>63</sup> όπου είχε επιστρέψει τουλάχιστον μία φορά, γύρω στα 1552,<sup>64</sup> και όπου ξαναγύρισε από το Άγιον Όρος, λίγο πριν πεθάνει, το 1559.<sup>65</sup>

Μέσα στην πολιτισμική και καλλιτεχνική ατμόσφαιρα που περιγράφηκε πιο πάνω γεννήθηκε, το 1541, σε ορθόδοξη και μάλλον εύπορη οικογένεια, στο Ηράκλειο της Κρήτης, ο Δομήνικος Θεοτοκόπουλος,<sup>66</sup> και εκεί έζησε μέχρι τα 26–27 χρόνια του (μέχρι το 1567 κατά πάσα πιθανότητα).<sup>67</sup> Η κρητική περίοδος της ζωής του είναι σημαντική για οποιαδήποτε ουσιαστική προσέγγιση του συνόλου της προσωπικότητας και του έργου του. Άγνωστος παραμένει ο δάσκαλος του νεαρού Δομήνικου, τεχνοτροπικές όμως συνάψεις σαζόμενων εικόνων του με έργα του Θεοφάνη αλλά και του Μάρκου Μπαθά και του Μιχαήλ Δαμασκηνού και ιδιαίτερος του Γεωργίου Κλόντζα επιτρέπουν να υποθέσουμε ότι το εργαστήριο στο οποίο ο ταλαντούχος νεαρός μαθητέψα πρέπει να ήταν ένα από τα καλύτερα της πόλης του Χάνδακα, μέσα στην παράδοση της υψηλής τέχνης που είχε διδάξει ο Θεοφάνης. Οι συνάψεις μάλιστα, που διαπιστώνονται όλο και περισσότερο με την ιδιάζουσα τέχνη και τη μικρογραφική τεχνοτροπία αλλά και τις καλλιτεχνικές προτιμήσεις του Γεωργίου Κλόντζα, πιθανώς υποδεικνύουν τον κύκλο του ως περιβάλλον μαθητείας για τον νεαρό Δομήνικο.

Θα επανέλθουμε στο θέμα της νεανικής παραγωγής του Θεοτοκόπουλου στην Κρήτη, αφού πρώτα πούμε δύο λόγια για την καλλιτεχνική δραστηριότητα του Μιχαήλ Δαμασκηνού και του Γεωργίου Κλόντζα στα

χρόνια κατά τα οποία ο Θεοτοκόπουλος διαμόρφωσε τον τεχνικό οπλισμό του στη ζωγραφική και άρχισε να διευρύνει τους ορίζοντές του.

Οι δύο αυτοί σημαντικοί για τη μεταβυζαντινή παράδοση καλλιτέχνες ξεχωρίζουν στην κρητική ζωγραφική στο δεύτερο μισό του 16ου αιώνα. Ο Μιχαήλ Δαμασκηνός (περίπου 1530/35–1592/93) και ο Γεώργιος Κλόντζας (περίπου 1535/40–1608) ήταν σύγχρονοι, λίγο μόνο μεγαλύτεροι, του Δομήνικου Θεοτοκόπουλου.

Σχετικά με την πρώιμη καλλιτεχνική δράση του Μιχαήλ Δαμασκηνού δεν διαθέτουμε σαφείς πληροφορίες.<sup>68</sup> Είναι ωστόσο πολύ πιθανό ότι ο Δαμασκηνός, όπως και άλλοι ζωγράφοι της εποχής του και των προηγούμενων γενεών, είχε αποκτήσει σε κάποιο βαθμό εμπειρία της δυτικής τέχνης κατά τα χρόνια της καλλιτεχνικής του διαμόρφωσης στην Κρήτη. Σε όσα όμως θεωρούμε σήμερα ως πρώιμα έργα του, όπως ο Άγιος Αντώνιος του Βυζαντινού Μουσείου<sup>69</sup> και ο Προφήτης Ηλίας της Μονής Σταυρονικήτα,<sup>70</sup> η εμπειρία αυτή είναι αδιόρατη. Αντίθετα, κατά την παραμονή του στη Βενετία (περίπου 1568–1583) η επήρεια της δυτικής τέχνης γίνεται εμφανέστερη,<sup>71</sup> φτάνει μάλιστα μέχρι και την ανενδοίαστη υιοθέτηση της δυτικής εικονογραφίας και τεχνοτροπίας στην περίπτωση της μεγάλης pala d'altare για καθολικό ναό της Απουλίας με το θέμα της Παναγίας με το «κομβολόι προσευχών» (*Madonna del rosario*).<sup>72</sup>

Από την πληθωρική παραγωγή του Γεωργίου Κλόντζα δεν έχουν μέχρι τώρα γίνει γνωστά έργα του που να φέρουν χρονολογία μέχρι και την έβδομη δεκαετία του 16ου αιώνα (περίπου 1567), μέχρι δηλαδή και την περίοδο κατά την οποία ο Δομήνικος Θεοτοκόπουλος βρισκόταν στην Κρήτη.

Ωστόσο από αχρονολόγητα έργα του έχουμε απτές μαρτυρίες ότι ήταν εκφραστής και των δύο τεχνοτροπιών, της βυζαντινής και της δυτικής. Από τα ευνόγραφα έργα του η *Ενθρονη Παναγία Βρεφοκρατούσα* του Μουσείου Ζακύνθου αποδίδει ένα εικονογραφικό τύπο που ανήκει στην παρακαταθήκη της βυζαντινής παράδοσης.<sup>73</sup> Αντίθετα ο πίνακας με τη *Μνηστεία της Αγίας Αικατερίνης*, που βρίσκεται στην Άρτα,<sup>74</sup> αποτελεί χαρακτηριστικό και ενδιαφέρον δείγμα ενός καθαρά δυτικού εικονογραφικού θέματος μεταπλασμένου στο βυζαντινό ιδίωμα. Εικόνες και τρίπτυχα, υπογεγραμμένα ή αποδιδόμενα στον Γεώργιο Κλόντζα, περιλαμβάνουν πολλές παραστάσεις βυζαντινής εικονογραφίας με δυτικές επιδράσεις στις λεπτομέρειες,<sup>75</sup> ενώ από τους (πέντε τουλάχιστον) χειρόγραφους, εικονογραφημένους από τον ίδιο, κώδικες, ένας, που άλλοτε βρισκόταν στη συλλογή Bute στην Αγγλία και φέρει την υπογραφή του,<sup>76</sup> και ένας άλλος, που βρίσκεται στην Οξφόρδη<sup>77</sup> και φέρει τη χρονολογία 1577, είναι ιστορημένοι με μικρογραφίες εξαιρετικής τέχνης, εμποτισμένες από την εικονογραφία και το ύφος της δυτικοευρωπαϊκής τέχνης του 16ου αιώνα.<sup>78</sup>

Το συμπέρασμα από τη σύντομη αυτή επισκόπηση ορισμένων χαρακτηριστικών έργων, που χρονολογούνται στον 15ο και μέχρι περίπου τα μέσα του 16ου αιώνα και ανήκουν σε επώνυμους Κρητικούς ζωγράφους είναι ότι η βυζαντινή παράδοση από τον 15ο ήδη αιώνα συχνά αφήνει περιθώριο, άλλοτε λιγότερο και άλλοτε περισσότερο, για τη διεισδυση των δυτικών επιδράσεων. Η καλλιτεχνική αυτή ατμόσφαιρα, μαζί με τις προσωπικές τάσεις και το ταλέντο, υπήρξαν καθοριστικά για τη διαμόρφωση των πρώιμων προσανατολισμών του νεαρού Δομήνικου.

Το θέμα της νεανικής παραγωγής του Θεοτοκόπουλου στην Κρήτη, που ως γνωστόν υπήρξε αντικείμενο συζητήσεων και αμφισβητήσεων στην παλαιότερη βιβλιογραφία, έχει σήμερα διαλευκανθεί.<sup>79</sup> Σύμφωνα με έρευνες στα Αρχεία της Βενετίας, υπενθυμίζω, ο Δομήνικος αναφέρεται ως «μαϊστρος» στον Χάνδακα ήδη από το 1563.<sup>80</sup> Το γνωστό πολύτιμο έγγραφο του Δεκεμβρίου 1566 μάς πληροφορεί ότι ο ζωγράφος επιθυμούσε να πουλήσει μια εικόνα του με το «Πάθος του Χριστού», έργο που εκτιμήθηκε στο υψηλό ποσό των 70 χρυσών δουκάτων.<sup>81</sup> Η σημαντική ανακάλυψη της υπογραφής του ζωγράφου στην εικόνα με την *Κοίμηση*, που βρίσκεται στη Σύρο, επέτρεψε την προσφορότερη επανεξέταση άλλων έργων, που φέρουν ελλιπή την υπογραφή του.<sup>82</sup>

Στην κρητική περίοδο του Δομήνικου Θεοτοκόπουλου εντάσσονται μέχρι στιγμής τέσσερα τουλάχιστον έργα: 1) η *Κοίμηση της Θεοτόκου* (Ερμούπολη, ναός Παναγίας), με τη σπάνια υπογραφή ΔΟΜΗΝΙΚΟΣ ΘΕΟΤΟΚΟΠΟΥΛΟΣ Ο ΔΕΙΞΑΣ, 2) ο *Ευαγγελιστής Λουκάς* και 3) η *Προσκύνηση των Μάγων* (Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη και τα δύο –και τα τρία έργα χρονολογούνται γύρω στα 1565–67).<sup>83</sup> 4) το «Πάθος του Χριστού» (πιθανότατα η Άκρα Ταπεινώση, θέμα στο οποίο παριστάνεται ο Χριστός όρθιος μέσα στη σαρκοφάγο, νεκρός, με τον Σταυρό πίσω του), εικόνα ζωγραφισμένη, σύμφωνα με αρχαικό έγγραφο, πριν το τέλος του 1566<sup>84</sup> και σήμερα κατεστραμμένη ή αταύτιστη.<sup>85</sup> Ο αριθμός είναι ασφαλώς πολύ περιορισμένος για παραγωγή που πρέπει να είχε καλύψει διάστημα περίπου οκτώ ή δέκα χρόνων (1559–1567/68).

Τα τρία σωζόμενα έργα έχουν κοινά μερικά ουσιώδη γνωρίσματα: υψηλή ποιότητα, ελεύθερο προκαταρκτικό σχέδιο κάτω από τη ζωγραφική επιφάνεια, χρωματική αρμονία και ευαισθησία στις αντανακλάσεις του φωτός, υιοθέτηση ιταλικών επιδράσεων, ταχύτητα εκτέλεσης, ζωγραφικότητα.

Η σύνθεση της *Κοίμησης*<sup>86</sup> είναι βασισμένη σε παλαιολογία και πρώιμα κρητικά εικονογραφικά σχήματα, από τα οποία ωστόσο απομακρύνεται, καθώς η σκηνή της Μετάστασης της Θεοτόκου στο άνω μέρος αναπτύσσεται περισσότερο. Επιπλέον, η Παρθένος φορεί στέμμα (πρβ. το δυτικό θέμα της Στέφης της Παναγίας

στους Ουρανούς) και πατεί στην ημισέληνο (που θυμίζει τη γυναίκα της Αποκάλυψης αλλά και την παράσταση της Αμωμης Σύλληψης) και η όλη σκηνή καταυγάζεται από λαμπρό θεϊκό φως, με την περιστέρα του Αγίου Πνεύματος στο κέντρο της «δόξας» που περιβάλλει τον Χριστό. Το κεντρικό κηροπήγιο εμπρός από την κλίνη της Θεοτόκου κοσμείται με τρεις ανάγλυφες ημίγυμες γυναικείες μορφές (θυμίζει χαρακτηριστικά του Μαρκαντόνιο Ραϊμόντι και του Enea Vico), υπαιγιγμός πιθανώς στις τρεις θεολογικές αρετές Πίστη, Ελπίδα και Αγάπη, που εξυμνεί ο απόστολος Παύλος και που η δυτική εικονογραφία συνδέει με τη Θεοτόκο. Επιπλέον ο τρόπος υπογραφής, με απηχήσεις από την αρχαιότητα (Στράβων, Λουκιανός), υποδηλώνει ουμανιστικά ενδιαφέροντα. Όλα αυτά αποκαλύπτουν μια ιδιαίτερα καλλιεργημένη προσωπικότητα.

Στην παράσταση του Ευαγγελιστή Λουκά που ζωγραφίζει την Παναγία<sup>87</sup> (σύμφωνα με την παράδοση ο Λουκάς φιλοτέχνησε τις πρώτες εικόνες της Θεομήτορος), η στάση του αγίου-ζωγράφου (προστάτη της Συντεχνίας των ζωγράφων του Χάνδακα), μολονότι απηχεί βυζαντινές απεικονίσεις ευαγγελιστών, είναι επηρεασμένη από τη μορφή αποστόλου σε μια χαλκογραφία του Μαρκαντόνιο Ραϊμόντι με θέμα τον Μυστικό Δείπνο και –ακόμη περισσότερο– από τη μορφή της Αθηνάς που ζωγραφίζει την προσωπογραφία του βασιλιά της Γαλλίας Φραγκίσκου Α΄ σε χαλκογραφία του Giulio Bonasone, ενταγμένη στο βιβλίο του Achille Bocchi *Symbolicarum quaestionum libri quinque* (Συμβολικά ζητήματα), Μπολόνια 1555 (β΄ έκδ. 1574), συσχετισμός απαραίτητος μέχρι τώρα.<sup>88</sup> Ο ιπτάμενος ημίγυμος άγγελος, νέα παρουσία στην παράσταση, αντιγράφεται από τη μορφή νίκης σε χαλκογραφία αποδιδόμενη στον Giovanni Battista d'Angeli (del Moro). Εξάλλου εφαρμόζονται στοιχειώδεις κανόνες γεωμετρικής προοπτικής, πράγμα ιδιαίτερα σημαντικό για έναν μεταβυζαντινό αγιογράφο, αν αναλογιστούμε τη σημασία της γεωμετρίας για τους αναγεννησιακούς ζωγράφους και θεωρητικούς της τέχνης, που προσπαθούσαν να αποδείξουν την ανωτερότητα της ζωγραφικής σε σχέση με χειροτεχνικές απασχολήσεις. Επιπλέον, σε επίπεδο λανθάνοντος συμβολισμού, το έργο απηχεί την αντίληψη ξεχωριστών ζωγράφων της εποχής για το επάγγελμά τους: η ζωγραφική θεωρείται τέχνη περιωπής και ο άγγελος με τη μορφή αρχαίας νίκης στεφανώνει τον άγιο-ζωγράφο, ανεμίζοντας μάλιστα ταινία που κάνει νύξη στο εγχείρημά του.<sup>89</sup> Η υπόθεση αυτή μπορεί να ενισχυθεί από αρχαιακά δεδομένα του ίδιου αιώνα, που τεκμηριώνουν την αναβάθμιση του ρόλου του ζωγράφου σε καλλιεργημένους κύκλους της κρητικής κοινωνίας της βενετικής περιόδου (π.χ. μέλη της φιλολογικής εταιρείας «Ακαδημία των Stravaganti»), υπό την επίδραση των ιδεών της ιταλικής Αναγέννησης.<sup>90</sup>

Η εικονογραφία στον πίνακα με την Προσκύνηση των Μάγων<sup>91</sup> είναι απολύτως απομακρυσμένη από τη

βυζαντινή παράδοση και αποκαλύπτει πειραματισμούς σε νέους τρόπους έκφρασης. Ο καλλιτέχνης στρέφεται σε αναγεννησιακά (για το αρχιτεκτόνημα) και σε μανιεριστικά (για τις συστρεφόμενες μορφές) πρότυπα. Έχει πιθανότατα υπόψη του συνθέσεις όπως εκείνες του Jacopo Bassano, ζωγράφου με πλούσια δράση στην περιοχή του Βένετο, και έχει σε αρκετό βαθμό αφομοιώσει τα διδάγματα της βενετσιάνικης ζωγραφικής σχετικά με τη χρήση του χρώματος, τον χειρισμό του φωτός και τη «ζωγραφική» απόδοση των μορφών με ελεύθερες πινελιές. Από ξένα χαρακτηριστικά παίρνει υπόψη του ο ζωγράφος και άλλα πρότυπα για συγκεκριμένες μορφές του πίνακα, όπως του A. Schiavone για το σύμπλεγμα της Παναγίας με το Βρέφος και του Parmigianino (που επαναλήφθηκε μάλλον από τον G.G. Caraglio) για τον στρατιώτη που στρέφει την πλάτη στον θεατή.

Η πολλαπλότητα των προτύπων υπογραμμίζει τις αναζητήσεις του νέου καλλιτέχνη. Παράλληλα, η προτίμηση προς τη δυτική εικονογραφία μαρτυρεί την ύπαρξη στην Κρήτη της εποχής ενός κοινού με ανάλογη καλαισθησία, που υπέθαλπε παρόμοιους τρόπους καλλιτεχνικής έκφρασης.

Στο μεταίχμιο ανάμεσα στην κρητική και την πρώιμη βενετσιάνικη φάση τοποθετείται το τρίπτυχο της Πινακοθήκης Estense της Μόδενας.<sup>92</sup> Τεχνοτροπικά στοιχεία καθώς και ο ελλειπτικός τρόπος υπογραφής κρητομνηστικού το συνδέουν με τα δύο έργα του Μουσείου Μπενάκη, ενώ η εκθαμβωτική έμφαση στο χρώμα μαρτυρεί άμεση οικειότητα με έργα της βενετσιάνικης σχολής. Το μικρό αυτό φορητό έργο, που προοριζόταν για ιδιωτική λατρεία, έχει έξι παραστάσεις, καθώς τα τρία φύλλα του είναι αμφίγραπτα. Στο κέντρο της κύριας όψης παριστάνεται η Στέψη του Χριστιανού Αγωνιστή από τον Χριστό, οι τρεις θεολογικές αρετές Πίστη, Αγάπη, Ελπίδα και σκηνές της Δευτέρας Παρουσίας, σύνθεση πολύπλοκη, που έχει συνδεθεί με την Αντιμεταρρύθμιση. Η κύρια εικονογραφική πηγή της ανιχνεύεται στο ίδιο θέμα ξυλογραφίας τυπωμένης το 1555 στη Βενετία και βασισμένη σε σχέδιο του Giovanni Battista Franco, όπως ρητά αποκαλύπτει χαρακτηριστικό του Andrea Andreani του ίδιου (αναφέρεται και τύπωμα του 1590), το οποίο επαναλαμβάνει την ίδια αυτή σύνθεση. Τα άλλα δύο θέματα της εσωτερικής όψης του τριπτύχου είναι η Προσκύνηση των ποιμένων και η Βάπτιση, που παραπέμπουν στην Ενσάρκωση του Χριστού και τη σωτηρία των πιστών. Την πίσω όψη του κεντρικού φύλλου καταλαμβάνει το Τοπίο του Όρους Σινά, με την περιφέρη μονή της Αγίας Αικατερίνης, σκηνές προσκυνητών και επεισόδια της τοπικής θρησκευτικής παράδοσης, θέμα με συμβολισμούς πνευματικότητας και μυστικισμού. Το ιερό αυτό τοπίο είχε επανειλημμένα απεικονιστεί σε χαρακτηριστικά τυπωμένα σε δυτικοευρωπαϊκά περιηγητικά βιβλία του 15ου και 16ου αι. Από αυτά τα χαρακτηριστικά τα συγγενέστερα είναι του Christoph Fürer von Haimendorf



(1570) και του Walter von Waltersweil (1587). Μια ανεξάρτητη χαλκογραφία του Giovanni Battista Fontana, τυπωμένη στη Βενετία το 1569, παρουσιάζει πολλές ομοιότητες με την απεικόνιση του Θεοτοκόπουλου, τόσο στο Τρίπτυχο της Μόδενας όσο και στον ανεξάρτητο πίνακα με το Τοπίο του Σινά, σήμερα στο Ιστορικό Μουσείο Κρήτης, στο Ηράκλειο.

Τα υπόλοιπα δύο θέματα του τριπτύχου είναι η *Εκδίωξη των Πρωτοπλάστων* και ο *Ευαγγελισμός της Παρνακίας*, που συνδέονται μέσω του αντιθετικού συμβολισμού τους: η Μαρία είναι η «νέα Εύα» της υμνογραφίας, η ελπίδα σωτηρίας των χριστιανών από το προπατορικό αμάρτημα. Άλλες πηγές του ζωγράφου για τις διάφορες παραστάσεις του τριπτύχου έχουν αναγνωριστεί σε χαρακτηριστικά διαφόρων καλλιτεχνών (Παρμιτζιανίνο, Ντύρερ, Ραϊμόντι, Τζ. Μπ. Φράνκο, Καράλιο, Μποναζόνε), τα οποία όμως ο ζωγράφος χρησιμοποιεί συνδυαστικά, ως αφετηρία έμπνευσης.

Στην ίδια περίοδο με το Τρίπτυχο της Μόδενας μπορούν ασφαλώς να τοποθετηθούν τα δύο αμφίγραπτα φύλλα, σήμερα χωρισμένα, μικρού τριπτύχου που ήρθαν στο φως πριν λίγα χρόνια<sup>93</sup> και πρέπει κατά τη γνώμη μου να αποδοθούν στον Δομήνικο Θεοτοκόπουλο.<sup>94</sup>

Οι δύο όψεις των δύο αυτών φύλλων του διαλυμένου σήμερα τριπτύχου, που διατηρούνται σε πολύ καλή κατάσταση, διαχωρίστηκαν αργότερα (οπσωδῆποτε προ του 1850), με αποτέλεσμα να έχουμε σήμερα τέσσερα κομμάτια (διαστάσεων περίπου 0,21 x 0,16 x 0,04), όπου απεικονίζονται τέσσερις σκηνές από το Πάθος του Χριστού: Ο *Νιπήρας*, η *Προσευχή στον κήπο της Γεθσημανή*, η *Απόνηψη του Πιλάτου* και η *Σταύρωση*.

Οι τέσσερις αυτοί μικροί πίνακες, που απολήγουν άνω σε καμπύλη, ανήκαν στη συλλογή της οικογένειας Strozzi Sacrati από τις πόλεις Μάντοβα, Φερράρα και Φλωρεντία, με τελευταίο κάτοχο τον Uberto Sacrati Strozzi (απεβίωσε το 1982), γιό του ανεψιού και άμεσου κληρονόμου του μαρκησίου Massimiliano Strozzi Sacrati (1797-1859), στη συλλογή του οποίου περιλαμβάνονταν ήδη το 1850, σύμφωνα με ευρετήριο του 19ου αιώνα, του αρχείου της οικογένειας, αποδιδόμενα μάλιστα στον Ολλανδό καλλιτέχνη Lucas van Leyden.<sup>95</sup>

Σύμφωνα με την ευαγγελική διήγηση και με τεχνικές παρατηρήσεις<sup>96</sup> έχουμε την εξής αποκατάσταση: ο *Νιπήρας* και η *Απόνηψη του Πιλάτου* αποτελούσαν την εξωτερική και την εσωτερική, αντίστοιχα, όψη του δεξιού φύλλου του τριπτύχου· η *Προσευχή στην κήπο της Γεθσημανή* και η *Σταύρωση* αποτελούσαν την εξωτερική και την εσωτερική, αντίστοιχα, όψη του αριστερού φύλλου του τριπτύχου, το οποίο δίπλωνε κάτω από το δεξί. Το κεντρικό φύλλο, σήμερα χαμένο ή αταύτιστο, παρίστανε πιθανότατα μια αναστάσιμη σκηνή.<sup>97</sup>

Τα έργα είναι ζωγραφισμένα σε ξύλο καρυδιάς, με πρόσμιξη λαδιού στα χρώματα και με ελεύθερο προκαταρκτικό σχέδιο σε όλες τις παραστάσεις, με την

εξαίρεση λίγων αρχιτεκτονικών λεπτομερειών, που χαράχτηκαν στο γύψινο υπόστρωμα. Στοιχεία βυζαντινού τρόπου πλασίματος διαφαινονται στην απόδοση ορισμένων προσώπων (π.χ. στη σκηνή της *Απόνηψης του Πιλάτου*). Μολονότι το στρογγυλεμένο άνω τμήμα και το περιορισμένο μέγεθος των μικρών αυτών πινάκων θυμίζει πολύ μεταβυζαντινά τρίπτυχα, όπως για παράδειγμα, εκείνα του Γεωργίου Κλόντζα,<sup>98</sup> η εικονογραφία τους είναι σαφώς δυτικοευρωπαϊκή και –όπως θα δούμε– ευρέως βασισμένη σε χαρακτηριστικά έργα. Μερικά από όσα έχουν επισημανθεί αναφέρονται εδώ.

Ο *Νιπήρας* είναι μια συμμετρική σύνθεση, δομημένη με χρήση της γεωμετρικής προοπτικής. Το κυριότερο σύμπλεγμα, του Χριστού με τον Πέτρο, βρίσκεται στο κέντρο και σε πρώτο επίπεδο. Έχει ως κύριο πρότυπο τις ανάλογες μορφές από σύνθεση σε ξυλογραφία του Ντύρερ με το ίδιο θέμα, η οποία επαναλαμβάνεται πιστά σε χαλκογραφία του Μαρκαντόνιο Ραϊμόντι.<sup>99</sup> Ο μαθητής που κάθεται αριστερά, σε απώτερο επίπεδο, μεταφέρεται από ανώνυμη χαλκογραφία βάσει σχεδίου του Giulio Romano,<sup>100</sup> ενώ άλλες μορφές έχουν ως πρότυπο άλλα χαρακτηριστικά.

Η *Προσευχή στον κήπο της Γεθσημανή* χαρακτηρίζεται από λοξούς άξονες. Σχετικά με τις στάσεις των αποστόλων είναι πιθανή η γνώση συνθέσεων όπως εκείνη σε χαλκογραφία με το ίδιο θέμα του Benedetto Montagna<sup>101</sup> ή (ακόμη πιθανότερο) εκείνες σε δύο ξυλογραφίες του Ντύρερ επίσης με την *Προσευχή στον κήπο*, τη μια από τις οποίες αντέγραψε πιστά ο Μαρκαντόνιο Ραϊμόντι.<sup>102</sup> Εντοπίζονται επίσης συγγένειες με χαλκογραφία του ίδιου θέματος του Λούκας βαν Λέυντεν<sup>103</sup> και με ξυλογραφίες (η μία του Nicolò Boldrini) με βάση σχέδια του Τισιανού.<sup>104</sup>

Στην *Απόνηψη του Πιλάτου* ο Χριστός εισέρχεται δέσμιος από αριστερά, ενώ ο Ρωμαίος διοικητής κάθεται σε υπερυψωμένη εξέδρα στο βάθος δεξιά. Ο ίδιος και οι δύο υπηρέτες του προέρχονται από τη σύνθεση ξυλογραφίας του Ντύρερ με το ίδιο θέμα, την οποία είχε πάλι αντιγράψει ο Μαρκαντόνιο Ραϊμόντι.<sup>105</sup> Η μορφή του Χριστού αλλά και άλλες στην παράσταση προέρχονται από τη σύνθεση ξυλογραφίας του Ντύρερ με τη σκηνή *Τδε ο άνθρωπος*,<sup>106</sup> ενώ ο άνδρας στην άκρη αριστερά μεταφέρεται από ξυλογραφία του μεγάλου Γερμανού καλλιτέχνη, με το *Μαρτύριο του αγίου Ιωάννη του Ευαγγελιστή*.<sup>107</sup> Τέλος, η μορφή του νέου που εικονίζεται από τα νώτα προέρχεται πιθανότατα από χαλκογραφία του Ενέα Βίκο με βάση σχέδιο του Perino del Vaga.<sup>108</sup> Η *Σταύρωση* είναι μια ιδιαίτερα πολυπρόσωπη παράσταση, με δραματική ένταση. Έχει ολόκληρη αντιγραφεί, με ελάχιστες μόνο μεταβολές, από χαλκογραφία του Τζοβάνι Μπαττίστα ντ' Αντζελι (ντελ Μόρο).<sup>109</sup>

Σύμφωνα με τις πιο πάνω παρατηρήσεις, ο καλλιτέχνης του τριπτύχου χρησιμοποίησε μεγάλο αριθμό ιταλικών και βορειοευρωπαϊκών χαρακτηριστικών, στα οποία

περιλαμβάνονται, όπως είδαμε, ξυλογραφίες του Ντύ-  
ρερ και χαλκογραφίες των Μαρκαντόνιο Ραίμόντι, Τζ.  
Μπ. Φράνκο, Ενέα Βίκο, Τζοβάννι Μπαττίστα ντ' Άν-  
τζελι και άλλων,<sup>110</sup> σημαντικών δηλαδή ονομάτων της  
ευρωπαϊκής χαρακτικής του 16ου αιώνα.

Παρόμοια χαρακτηριστικά ήταν προσιτά στους ζωγρά-  
φους της εποχής, μέσω του σχετικού οργανωμένου εμπο-  
ρίου, τόσο σε ζωγράφους της Ιταλίας όσο και σε ζωγρά-  
φους της Κρήτης, όπως φάνηκε πιο πάνω.

Ο ζωγράφος χρησιμοποίησε με εκλεκτικό τρόπο  
τα πρότυπα αυτά, αποσπώντας μορφές ή συμπλέγματα  
και προσαρμόζοντάς τα σε συνθέσεις με κάποιο προσω-  
πικό χαρακτήρα, με μεγάλη έμφαση στη λεπτομέρεια  
και -κυρίως- με παλλόμενα χρώματα.

Πράγματι το κύριο μέλημα του ζωγράφου είναι  
χωρίς αμφιβολία η χρήση του χρώματος και του φωτός  
και η εκμετάλλευση των εκφραστικών ιδιοτήτων τους,  
μέσω μιας «ζωγραφικής» εκτέλεσης. Εξίσου σημαντική  
γι' αυτόν είναι μια αίσθηση συνεχούς κίνησης, με  
μορφές σε μανιεριστικές στάσεις, με ρέουσα πυχολογία  
τονισμένη με ζωηρές πινελιές. Η έμφαση στο χρώμα, οι  
αντιθέσεις φωτός και σκιάς, η έλλειψη ενδιαφέροντος για  
σαφή περιγράμματα καθώς και η αραιή βλάστηση που  
προβάλλεται σε φωτεινό ουρανό (όπως στη σκηνή της  
*Προσευχής στον κήπο*) υποδεικνύουν γνώση του μανιε-  
ριστικού ιδιώματος της βενετικής ζωγραφικής.<sup>111</sup> Από  
την άλλη πλευρά δεν μπορεί κανείς να αγνοήσει το γε-  
γονός ότι ορισμένες μορφές υποδηλώνουν μια λανθάνουσα  
εμπειρία της κρητικής ζωγραφικής του δέκατου  
έκτου αιώνα, ιδίως της μικρογραφικής εργασίας του  
Μάρκου Στρελίτζα-Μπαθά, του Δομήνικου Θεοτοκόπου-  
λου και του Γεωργίου Κλόντζα.<sup>112</sup>

Το έργο το πλησιέστερο προς τους τέσσερις μι-  
κρούς πίνακες της Φερράρας είναι το *Τρίπτυχο της Μό-  
δενας*, στο οποίο αναφερθήκαμε προηγουμένως, πρώιμη  
σημαντική δημιουργία του Δομήνικου Θεοτοκόπουλου.  
Τα δύο τρίπτυχα παρουσιάζουν πολλές ομοιότητες, οι  
οποίες καλύπτουν τεχνικά στοιχεία, τεχνοτροπικά χαρα-  
κτηριστικά, μέθοδο εργασίας, προτίμηση σε όμοιο κύκλο  
χαρακτικών έργων, όμοια καλαισθησία και πολύ συγγε-  
νικό συνδυασμό των χρωμάτων. Χρησιμοποιείται ελεύ-  
θερο προκαταρκτικό σχέδιο με αραιωμένο σκούρο χρώ-  
μα, είναι φανερά «μεταμέλειες» (*pentimenti*) εδώ και  
εκεί, η εκτέλεση είναι γρήγορη, το χρώμα τοποθετείται  
με νευρικές πινελιές που δημιουργούν ανάγλυφη υφή.

Όλες αυτές οι ομοιότητες, αλλά και άλλες ακόμη  
που δεν είναι δυνατό να επισημανθούν εδώ,<sup>113</sup> δεν είναι  
εύκολο να θεωρηθούν τυχαίες. Είναι κατά τη γνώμη μου  
περισσότερο από πιθανό, θα έλεγα προσφορότερα ότι  
όλα τα διαθέσιμα στοιχεία μάς κατευθύνουν στην ακό-  
λουθη γνώμη, ότι η φιλοτέχνηση και των δύο τριπτύχων  
πραγματοποιήθηκε από την ίδια ανήσυχη και φιλέρευνη  
προσωπικότητα, από το ίδιο ταλαντούχο και ανυπόμονο  
χέρι, εκείνο του νεαρού Δομήνικου Θεοτοκόπουλου.

Τα δύο τρίπτυχα, της Φερράρας και της Μόδενας,  
είναι από τα έργα των οποίων η τέχνη οριοθετεί, σύμ-  
φωνα με όσα γνωρίζουμε μέχρι σήμερα, το τέλος της  
κρητικής διαδρομής του μεγάλου Έλληνα καλλιτέχνη και  
την αρχή της προσωπικής του έκφρασης σε ιδίωμα  
έντονα επηρεασμένο από τις μανιεριστικές τάσεις της  
βενετικής ζωγραφικής του 16ου αιώνα. Έχει ωστόσο  
διαπιστωθεί ότι η βυζαντινή παράδοση που εξέθρεψε  
τον νεαρό Δομήνικο στο ελεπτυσμένο πολιτισμικό πε-  
ριβάλλον της βενετικής Κρήτης συνέβαλε στη μοναδική  
ιδιαιτερότητα της τέχνης του μέχρι και την τελευταία  
περίοδο της ζωής του στην Ισπανία

1. Πρβ. εκθέσεις Βενετών αξιωματούχων της Κρήτης του τέλους του 16ου αιώνα, όπως του Συνδίκου (*sindico*) Giulio de Garzoni (1584), βλ. *Ξηρουχάκης*, 1934, σελ. 251, και του Γενικού Προβλεπτή (*provveditor general*) Κρήτης Zuanne Mocenigo (1589), βλ. *Σπανάκης*, 1939-1976, 1, σελ. 207. Επίσης βλ. *Παναγιωτάκης*, 1981, σελ. 333-334 και *Maltezos*, 1991, σελ. 29-32.

2. Αλεξίου, 1954, σελ. 103-107· *Παναγιωτάκης*, 1981, σελ. 333, 335, 336-338· *Maltezos*, 1991, σελ. 32-35.

3. *Παναγιωτάκης*, 1966, σελ. 46-48· *Παναγιωτάκης*, 1968, σελ. 58-104· *Vincent και Παναγιωτάκης*, 1980, σελ. 52-81 (στον *Χάνδακα*)· *Παναγιωτάκης*, 1974, σελ. 232-251 (στο *Ρέθυμνο*). Πρβ. *Παναγιωτάκης*, 1988, σελ. 163-195· *Panagiotakis*, 1995a, σελ. 19-28.

4. Αλεξίου, 1954, σελ. 76-90, 103-108· *Μανούσακας*, 1965, σελ. 70-93· *Vitti*, 1974, σελ. 371-377· Αλεξίου, 1988, σελ. 197-229· *Panagiotakis*, 1995b, σελ. 237-267.

5. Εργασίες με πληροφορίες από αρχαιολογικό υλικό: Μέρτζιος, 1961-1962, σελ. 256-308· *Cattapan*, 1968, σελ. 29-46 και 1972, σελ. 202-236· *Παλιούρας*, 1973, σελ. 101-123· *Κωνσταντουδάκη*, 1973, σελ. 291-380, 1975b, σελ. 35-136 και 1977, σελ. 158-198· *Καζανάκη*, 1981, σελ. 177-267.

6. Κυρίως εμπόρους, που ενδεχομένως εξέφραζαν τις προτιμήσεις ενός ευρύτερου κοινού στην Ευρώπη, όπως επιτρέπει να υποθέσουμε μια σειρά εγγράφων του 1499 με άφθονες προδιαγραφές για την εκτέλεση των εικόνων που παραγγέλλονται (βλ. *Cattapan*, 1972, σελ. 211-213, έγγραφα 4-8). Ως γνωστόν στη Δύση μέχρι και τον ύστερο Μεσαίωνα τη δημιουργία έργων τέχνης επηρέαζε όχι τόσο η προσφο-  
ρά όσο η ζήτηση, δηλαδή οι παραγγελίες. Τα πράγματα μεταβάλλο-  
νται στην Αναγέννηση, με την επανεκτίμηση των εικαστικών τεχνών.  
Βλ. και πιο κάτω, σημ. 13.

7. Στις εργασίες που σημειώνονται στη σημ. 5 εκδίδονται αρκετά σχετικά έγγραφα. Βλ. και *Constantoudaki*, 1998, σελ. 459-479.

8. Βλ. *Cattapan*, 1972, σελ. 203-208.

9. Βλ. *Παλιούρας*, 1973, σελ. 117-123· *Κωνσταντουδάκη*, 1973, σελ. 297-359 και 1977, σελ. 161-187. Σημειωτέον ότι οι αριθμοί είναι ενδει-  
κτικοί.

10. Και προσθέτει ότι κατασκευάζονται επίσης κασέλες διαφόρων με-  
γεθών, καθώς και άλλα έπιπλα: «et il se fait aussy à la dite ville [de  
Candie] largement de belles ymaiges de nostre Dame encloses de  
tableaux de ciprés, et des tables et des coffres grands et petits». Βλ.  
*Hemmerding*, 1967, σελ. 567· πρβ. και σελ. 565.

11. *Constantoudaki*, 1975a, σελ. 300-301, 303-305· *Κωνσταντουδάκη*,  
1981, σελ. 123-145.

12. Η εσωτερική οργάνωση της συντεχνίας των ζωγράφων του Χάνδα-  
κα ασφαλώς θα ήταν ανάλογη με την οργάνωση της αντίστοιχης συ-  
ντεχνίας της Βενετίας, για την οποία βλ. *Monticoli*, 1905, II, 1, σελ.  
363-389 (έκδοση *πηγών*) και *Favaro*, 1975, σελ. 39-54 (ανάλυση της  
εσωτερικής δομής).

13. Είναι γνωστή η μεσαιωνική αντίληψη για τη ζωγραφική, που θεω-

- ρούσε τους ζωγράφους κατά κύριο λόγο ως απλούς τεχνίτες. Η Αναγέννηση έφερε νέες αντιλήψεις καθώς και την τελική παραδοχή του ζωγράφου ως πνευματικού δημιουργού (πρβ. Blunt, 1962, σελ. 48-55), μια εξέλιξη που είχε ξεκινήσει από τον 14ο αιώνα (βλ. Lerner, 1969, σελ. 24-30· Wackernagel, 1980, σελ. 290-291) και απέδιδε σταδιακά όλο και μεγαλύτερη σημασία στις ικανότητες και την καλλιτεχνική ποιότητα της εργασίας των ζωγράφων (πρβ. Baxandall, 1974, σελ. 23-27), για να κορυφωθεί στις αρχές του 16ου αιώνα (βλ. Wittkower, 1969, σελ. 14-16, 42-44· Kempers, 1992, σελ. 242-243). Σχετικά με τις εξελίξεις στην Κρήτη τον 16ο αιώνα και τη διαφορά ανάμεσα στις μεσαιωνικές και τις αναγεννησιακές αντιλήψεις βλ. Κωνσταντουδάκη, 1986, σελ. 248-255· Constantoudaki, 1987, σελ. 52-53.
14. Πράγμα φυσικό, αλλά και τεκμηριωμένο από έγγραφα της εποχής, βλ. Κωνσταντουδάκη, 1975β, σελ. 36-37 και σημειώσεις.
15. Πρβ. έγγραφα του 1549 και του 1585, βλ. αντίστοιχα Κωνσταντουδάκη, 1973, σελ. 376-378 και 1975β, σελ. 111-112, καθώς και σελ. 39, σημ. 7. Ακόμη βλ. τη διαθήκη του Κρητοβενετού ευγενή Andrea Cornaro, που συντάχθηκε στην Κρήτη το 1611, Σπανάκης, 1955, σελ. 424, 427, 431.
16. Για την εξέλιξη αυτή (της οποίας σπέρματα ενυπάρχουν και στον 15ο αιώνα) και για τις ιδιωτικές συλλογές εικόνων και άλλων έργων τέχνης στην Κρήτη βλ. Κωνσταντουδάκη, 1986, σελ. 253-255.
17. Για τους τέσσερις τελευταίους βλ. Cattapan, 1977, σελ. 199-238· Cattapan, 1974α, σελ. 175-195 και 1974β, σελ. 86-108. Για τον Άγγελο και τη γνώμη ότι ταυτίζεται με τον Άγγελο Ακοτάντο (μνείες 1436-1450), βλ. Μανούσασκα, 1960-1961, σελ. 139-151 και Cattapan, 1972, σελ. 206, αρ. 64· βλ. Cattapan, 1973, σελ. 246 και εκτενέστερα Βασιλάκη, 1981, σελ. 290-298. Βλ. και σημ. 35.
18. Για τα λιγοστά γνωστά έργα του ζωγράφου βλ. Χατζηδάκης, 1956, σελ. 273-291 και Θησαυροί Αγίου Όρους, 1997, αρ. 2.44-2.46, σελ. 112-115.
19. Για μια πρόσφατη σύνοψη του έργου του βλ. Χατζηδάκης, 1987-1997, II, σελ. 381-397.
20. Σχετικά με προγενέστερες τοιχογραφίες της Κρήτης που παρουσιάζουν στοιχεία δυτικών επιδράσεων βλ. Παπαδάκη, 1992, σελ. 491-513, όπου και προηγούμενη βιβλιογραφία για το θέμα.
21. Gerola, 1903, σελ. 7-8 και 17, έγγραφο του 17ου αιώνα. Για την πώληση ενός πίνακα του Τισανού στον Χάνδακα βλ. Παναγιωτάκης, 1986, σελ. 100-101. Για την ύπαρξη άλλων δυτικών έργων, γνωστών ή άγνωστων ζωγράφων, σε λατινικούς ναούς του Χάνδακα βλ. Παναγιωτάκης, 1986, σελ. 102-110.
22. Παναγιωτάκης, 1968, σελ. 54. Κωνσταντουδάκη, 1975β, σελ. 39, 44, 45-46, 47, 109-112.
23. Βλ. Cattapan, 1972, σελ. 204, αρ. 11, 12, 15, 16, 28, 32, 79· Κωνσταντουδάκη, 1973, σελ. 325, αρ. 29, σελ. 347, αρ. 62 και 1975β, σελ. 43, σημ. 23 και σελ. 75· Καζανάκη, 1981, σελ. 179-180 και σελ. 193.
24. Παναγιωτάκης, 1968, σελ. 54 (μνεία φλαμανδικών έργων στον Χάνδακα, σε οικογένεια Κρητικών ευγενών)· Κωνσταντουδάκη, 1975β, σελ. 48 (έγγραφα του 1532, 1625, 1640, 1641).
25. Παραδείγματος χάριν, «Andreas Rizo de Candia pinxit»· «Andreas Pavius pinxit, de Candia».
26. Για μια περιληπτική αναφορά στο εμπόριο των κρητικών εικόνων και σε ορισμένους παράγοντες που το επηρέαζαν βλ. Constantoudaki, 1987, σελ. 51-53.
27. Παραγγελία εικόνων από την Πάτμο στην Κρήτη, στον Ανδρέα Ριτζό και άλλους Κρητικούς ζωγράφους στα τέλη του 15ου αιώνα: Χατζηδάκης, 1977α, σελ. 23-24, 25. Παραγγελία από το Ναύπλιο μιάς pala d'altare για καθολικό ναό στους ζωγράφους του Χάνδακα Νικόλαο Τζαφούρη και Γεώργιο Βλαστό το Ιανουάριο του 1492: Cattapan, 1972, σελ. 209-210, έγγραφο 1-3. Παραγγελία από την Κάρπαθο αριθμού εικόνων στον Γεώργιο Κλόντζα πριν από τον Ιούνιο του 1587: Κωνσταντουδάκη, 1977, σελ. 193-194.
28. Για την απορρόφηση κρητικών εικόνων σε αγορές της Δύσης (al ponente) αναφέρει έγγραφο του 1498. Βλ. Cattapan, 1968, σελ. 45-46, έγγραφο 10. Από άλλο έγγραφο πληροφορούμαστε ότι δύο έμποροι ο ένας από τη Βενετία και ο άλλος από την Πελοπόννησο, έδωσαν το 1499 μαζική παραγγελία επιτακισίων εικόνων της Παναγίας, που τη μοιράστηκαν τρεις Κρητικοί ζωγράφοι, βλ. Cattapan, 1972, σελ. 211-213, έγγραφα 4-8, καθώς και σελ. 214. Πρβ. και εδώ πιο κάτω, σημ. 30.
29. Θεωρείται πράγματι μεγάλος ο αριθμός των ζωγράφων, 45 περίπου σε κάθε γενιά για το 16ο αιώνα (πρβ. πιο πάνω, σημ. 8-9), σε αναλογία με το συνολικό πληθυσμό του Χάνδακα της εποχής, που υπολογίζεται περίπου σε 15.000 κατοίκους στο τέλος του 16ου αιώνα. Βλ. Σπανάκης, 1939-1976, III, σελ. 104, σημ. 1 (από τη σελ. 103).
30. Σε συμβόλαια του 1499 που αφορούν σε παραγγελία πολυάριθμων εικόνων της Παναγίας, περιλαμβάνονται διευκρινίσεις σχετικές με το σχήμα των εικόνων, τα χρώματα, την εικονογραφία της Παναγίας, την τεχνοτροπία σύμφωνα με την οποία έπρεπε να εκτελεστούν τα έργα. Τα δύο τρίτα των εικόνων αυτών έπρεπε να ζωγραφιστούν σύμφωνα με την ιταλική τεχνοτροπία και οι υπόλοιπες σύμφωνα με τη βυζαντινή παράδοση. Βλ. Cattapan, 1972, σελ. 211-216 (βλ. και σημ. 28). Κάποιες σκέψεις για το περιεχόμενο των εγγράφων αυτών, Cormack, 1997, σελ. 214-215.
31. Βλ. πιο κάτω.
32. Πρβ. Chatzidakis, 1974α, σελ. 197, 207· 1974β, σελ. 108· 1977β.
33. Για την εμφάνιση και τη διαμόρφωση της κρητικής σχολής στον 15ο αιώνα, βλ. Chatzidakis, 1974α, σελ. 169-174, όπου και κρητική εξέταση παλαιότερης βιβλιογραφίας για το θέμα, για το οποίο επικρατούσε μεγάλη σύγχυση.
34. Πρβ. Βασιλάκη, 1991, σελ. 65, σημ. 1-4, για μια σύντομη αναφορά στην προηγούμενη σχετική βιβλιογραφία.
35. Για μια εκτίμηση του έργου των τριών τελευταίων βλ. Chatzidakis, 1974α, σελ. 175-182, 183-195· 1974β, σελ. 86-106, 123· 1977β, σελ. 676-677, 688-689. Για τον πρώτο, τον Άγγελο και την ταύτισή του με τον Άγγελο Ακοτάντο βλ. Cattapan, 1977, σελ. 199-200 και Βασιλάκη, 1981, σελ. 290-298. Βλ. και σημ. 17.
36. Cattapan, 1972, σελ. 211-213 (έγγραφα 6-8, ζωγραφική in forma greca και a la latina). Chatzidakis, 1974α, σελ. 181, 197 κ.ε.· 1974β, σελ. 108-119· 1977β, σελ. 674-675.
37. Χατζηδάκη, 1983, αρ. 4 και 5· *Εικόνες κρητικής τέχνης*, 1993, αρ. 157.
38. Bianco Fiorin, 1997, σελ. 17-18· Constantoudaki, 1998, σελ. 462, σημ. 18 και σελ. 475, σημ. 69, με προηγούμενη βιβλιογραφία.
39. Χατζηδάκης, 1977α, πίν. 13, αρ. 9 και 1987-1997, σελ. 328.
40. Βλ. Ξυγγόπουλος, 1957, πίν. 63.2· Αχειμάστου, 1989-1990, σελ. 110-117· *Εικόνες κρητικής τέχνης*, 1993, αρ. 206· *Νέα αποκτήματα*, 1997, αρ. 5· Χατζηδάκης, 1987-1997, σελ. 325· Cormack, 1997, σελ. 193, 206-298.
41. Χατζηδάκη, 1983, αρ. 19· Χατζηδάκης, 1987-1997, II, σελ. 259.
42. Χατζηδάκη, 1983, αρ. 20· Καλλιγιάς, 1984, σελ. 40-48, εικ. 5 και 10· *Θησαυροί Ορθοδοξίας*, 1994, αρ. 156.
43. Ανακαλύφθηκε πρόσφατα σε εκκλησία της Κέρκυρας και είναι αδημοσίευτη. Λεπτομέρεια του έργου (η κεφαλή της Παναγίας) βλ. Χατζηδάκης, 1987-1997, II, σελ. 434.
44. *From Byzantium to El Greco*, 1988, αρ. 42· *Holy Image*, 1989, αρ. 53· *Μπαλτογιάννη*, 1994, αρ. 68 και πίν. 135-136.]
45. Κωνσταντουδάκη, 1993-1994, σελ. 285-301.
46. Muñoz, 1928, αρ. 27· Bettini, 1933, πίν. xxii· *Pinacoteca Vaticana*, 1992, σελ. 86-88· Bianco Fiorin, 1995, αρ. 2.
47. *Εικόνες κρητικής τέχνης*, 1993, αρ. 87.
48. *From Byzantium to El Greco*, 1987, αρ. 43.
49. Βλ. τη βιβλιογραφία που σημειώνεται από την Κωνσταντουδάκη, 1991, σελ. 271, σημ. 1 και σελ. 280.
50. Hind, 1963, σελ. 118.
51. Σχετικά με οργανωμένα εργαστήρια παραγωγής χαλκογραφιών για εξαγωγή, που λειτουργούσαν σε πόλεις της Ιταλίας και της βόρειας Ευρώπης τον 16ο αιώνα βλ. Petrucci, 1964, σελ. 555-556 και σελ. 96, σημ. 68-70· Bellini, 1975, σελ. 19-45· Hind, 1963, σελ. 118-120 και αλλού.
52. Πρβ. Χατζηδάκης, 1947, σελ. 29-46· Κωνσταντουδάκη, 1974, σελ. 240-250· Constantoudaki, 1995, σελ. 97-118 (χρησιμοποίηση ιταλικών χαρακτηριστικών σε εικόνες Κρητικών ζωγράφων του 16ου αιώνα)· Κωνσταντουδάκη, 1975β, σελ. 95-97 (αρχαιακές μαρτυρίες για την ύπαρξη δεκάδων χαλκογραφιστών στην Κρήτη).
53. Βλ. τη σημ. 49.
54. Φυσικά διαδραμάτισαν ρόλο και άλλοι παράγοντες, όπως η σημασία που απέδωσε η αναγεννησιακή τέχνη στην απεικόνιση της φύσης και των αρχιτεκτονημάτων, αλλά και στην προσωπικότητα του καλλιτέχνη.

55. Κωνσταντουδάκη, 1974, σελ. 240-250 και πίν. λβ'-λστ' (32-36).
56. Για παραδεί' τα βλ. Millet, 1927, πίν. 115-130· Chatzidakis, 1969-70, εικ. 2-97· 'σγαριδίας, 1991-1992, σελ. 185-208 και 1997, σελ. 97-116· 'Θησαυροί Αγίου Όρους, 1997, αρ. 2.40-2.43, 2.54, 72 και άλλου.
57. Κωνσταντουδάκη, 1991, σελ. 271-281 και πίν. 140· πρβ. Constantoudaki, 1995, σελ. 99. Γσ
58. Chatzidakis, 1969, εικ. 69· Καρακατσάνη, 1974, αρ. 6, πίν. 16· 'Θησαυροί Αγίου Όρους, 1997, αρ. 2.59, σελ. 126.
59. Παραδείγματα: anco Fiorin, 1995, εικ. 6· Χατζηδάκη, 1983, πίν. έγγρ. 24 (τυπωμέζης ενίστροφα).
60. Βλ. τη βιβ' 'Οριζογραφία που παρέχει η Κωνσταντουδάκη, 1991, σελ. 272, σημ. 4-6, γμσ
61. Κωνσταντουδάκη 1991, σελ. 271-281 και πίν. 132-135.
62. Χατζηδάκη, 1986, εικ. 205· Constantoudaki, 1995, σελ. 74.
63. Μέρτζιος, 1961-1962, σελ. 260-261· Κωνσταντουδάκη, 1976, σελ. 285.
64. Σύμφωνο με ανέκδοτο έγγραφο των αρχείων της Βενετίας που ανακάλυψε ο Ν. Παναγιωτάκης, 1992, σελ. 44. Πρβ. Χατζηδάκη, 1987-1997, η, σελ. 385 (με εσφαλμένη όμως αναγραφή της αρχαιολογικής ένδειξης).
65. Μέρτζιος, 1961-1962, σελ. 258-260· Chatzidakis, 1969-1970, σελ. 348-349.
66. Παναγιωτάκης, 1986, σελ. 37-76.
67. Constantoudaki, 1975, σελ. 293-308.
68. Κωνσταντουδάκη, 1988, ι, σελ. 20-21. Μερικές παρατηρήσεις για τον Δαμασκηνό και τον Θεοτοκόπουλο, με τις γνώσεις της εποχής βλ. στον Supiot, 1934-1935, σελ. 101-117.
69. 'Θησαυροί Ορθοδοξίας, 1994, αρ. 7.
70. Καρακατσάνη, 1974, αρ. 27, πίν. 48· 'Θησαυροί Αγίου Όρους, 1997, αρ. 2.73, σελ. 138-139.
71. Όπως σε εικόνες για το τέμπλο και το ιερό του Αγίου Γεωργίου των Ελλήνων Βενετίας. Βλ. Chatzidakis, 1962, πίν. 20-23, 28-35· Κωνσταντουδάκη, 1988, ι, σελ. 123-129, 159-187.
72. Puppi, 1983, σελ. 318-319· Puppi, 1984, σελ. 134-135· Κωνσταντουδάκη, 1988, ι, σελ. 243-256 και η, πίν. 138-156· Gelao, 1988, σελ. 40-41.
73. Αχεμιάστου, 1997, αρ. 20.
74. Παπαδάκη, 1984, σελ. 147-162.
75. Χατζηδάκη, 1987-1997, η, σελ. 83-96.
76. Χατζηδάκη, 1994, σελ. 51-60· Vereecken, 1994, σελ. 485-489· Hadermann-Vereecken (τυπώνεται).
77. Hutter, 1978, 2/η, σελ. 80-85 και εικ. 621-646· Παλιούρας, 1981, σελ. 318-328· Rigo, 1988, σελ. 17-48.
78. Δεν αναφερόμαστε εδώ στους υπόλοιπους κώδικες, επειδή είτε είναι αchronολόγητοι είτε φέρουν χρονολόγηση πολύ μεταγενέστερη, όπως ο περίφημος κώδικας της Μαρκιανής Βιβλιοθήκης (1590-1592), για τον οποίο βλ. Παλιούρας, 1977, πίν. 1-410 και Rigo, 1988, σελ. 49-71.
79. Wethey, 1962, passim.
80. Παναγιωτάκης, 1986, σελ. 28-29, η8.
81. Constantoudaki, 1975, σελ. 294-295, 296-300.
82. Μαστορόπουλος, 1983, σελ. 53· Acheimastou, 1995, σελ. 29-44.
83. Χατζηνικολάου (επιμ.), 1990, αρ. 1, 2, 3.
84. Βλ. τη σημ. 81.
85. Δύο διαφορετικές απόπειρες ταύτισης με σωζόμενα έργα, το ένα στη Μονή Αγίου Ιωάννη Θεολόγου της Πάτμου (Baltoyianni, 1995, σελ. 75-96) και το άλλο σε ιδιωτική συλλογή των Αθηνών (Χατζηδάκη, 1997, αρ. 17, σελ. 184-227), παρά την ευσυνειδησία τους, αφήνουν πολλά κενά και αναπάντητα ερωτήματα.
86. Βλ. τη σημ. 82. Ορισμένες πλευρές της εικονογραφίας του έργου ερευνώνται επίσης σε άλλες μελέτες, όπως Fatourou, 1995, σελ. 45-68 και Constantoudaki, 1995, σελ. 100-103. Ας προστεθεί εδώ η επισήμανση για τη χρήση της γεωμετρικής προοπτικής (στοιχείο που διέλαθε μέχρι τώρα της προσοχής μας), με τη γραμμή του ορίζοντα και τους πλάγιους άξονες να συγκλίνουν στην περιστερά του Αγίου Πνεύματος.
87. Χατζηνικολάου (επιμ.), 1990, αρ. 2, σελ. 146-149· Constantoudaki, 1995, σελ. 103-106. Βλ. και το λήμμα στον κατάλογο της παρούσας έκθεσης.
88. Επισημάνθηκε για πρώτη φορά από τη γράφουσα, στο ειδικό ένθετο «Δομήνικος Θεοτοκόπουλος» της εφημερίδας Η Καθημερινή - Επτά Ημέρες, 8 Οκτωβρίου 1995, σελ. 8.
89. Ο συσχετισμός αυτός γίνεται για πρώτη φορά από όσο ξέρω φορά στον κατάλογο Χατζηνικολάου (επιμ.), 1990, σελ. 148.
90. Πρβ. Κωνσταντουδάκη, 1986, σελ. 246-261.
91. Χατζηνικολάου (επιμ.), 1990, αρ. 3, σελ. 150-155· Constantoudaki, 1995, σελ. 107-110· Xydis, 1995, σελ. 145-146. Βλ. και το λήμμα στον κατάλογο αυτής της έκθεσης.
92. Χατζηνικολάου (επιμ.), 1990, αρ. 3, σελ. 156-185· Constantoudaki, 1995, σελ. 110-118· Cueto, 1995, σελ. 173-185· Dillon, 1995, σελ. 229-243· Gardner, 1995, σελ. 161-172· Vassilaki, 1995, σελ. 119-132· Xydis, 1995, σελ. 141-145. Βλ. και το λήμμα στον κατάλογο της έκθεσης αυτής.
93. Πουλήθηκαν σε πλειστηριασμό το 1992, βλ. τον κατάλογο του οίκου Sotheby's, Μιλάνο, 15 Δεκεμβρίου 1992, αρ. 304 και αγοράστηκαν από το Ίδρυμα της Τράπεζας Αποταμίευσης (Fondazione della Cassa di Risparmio) της Φερράρας. Σήμερα φιλοξενούνται στην Εθνική Πινακοθήκη της ίδιας πόλης· (ευχαριστώ τη διευθύντρια της Πινακοθήκης κυρία G. Agostini, για τις διευκολύνσεις που μου πρόσφερε καθώς και την κυρία J. Bentini, σήμερα διευθύντρια της Πινακοθήκης Estense της Μόδενας, για το ενδιαφέρον της). Η πρώτη τους δημοσίευση έγινε ουσιαστικά στον κατάλογο της έκθεσης La leggenda, 1996, σελ. 148-149, κείμενο S(ergio) M(arinelli), ο οποίος επισμαίνει εύστοχα μερικές από τις πηγές των έργων και, ενώ το όνομα του Δομήνικου Θεοτοκόπουλου είχε αναφερθεί κατά την πώληση του Δεκεμβρίου του 1992, αποφεύγει προσεκτικά να τα αποδώσει στον καλλιτέχνη. Βλ. και το λήμμα στον κατάλογο της παρούσας έκθεσης.
94. Κατά το 180 Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης, που οργανώθηκε από τη Χριστιανική Αρχαιολογική Εταιρεία (Αθήνα, 8-10 Μαΐου 1998), σχολίασα τους τέσσερις αυτούς μικρούς πίνακες και θεώρησα «περισσότερο από πιθανή» την εκτέλεση του Τριπτύχου της Φερράρας και του Τριπτύχου της Μόδενας από το ίδιο χέρι.
95. «Raccolta di Quadri esistenti nel Palazzo del Marchese Strozzi Sacratì di Ferrara e da lui stesso formata nel 1850», με σφραγίδα με τα αρχικά MSS. Ανήκαν επομένως στον μαρκήσιο Massimiliano Strozzi Sacratì (1797-1859), ευπατρίδη και συλλέκτη με περιπετειώδη ζωή, για τον οποίο βλ. La leggenda, 1996, σελ. 99-100. Σχετικά με τη δημιουργία και την τύχη των συλλογών τέχνης των οικογενειών Sacratì και Strozzi βλ. Bentini, 1996, σελ. 68-70. Di Francesco, 1996, σελ. 85-89 και Scardino, 1996, σελ. 99-100.
96. Η τεχνική εξέταση των έργων έγινε στα εργαστήρια της Εθνικής Πινακοθήκης της Φερράρας από τους συντηρητές κύριο Μ. Kleinsasser και κυρία Μ. Paola Degli Esposti. Η κυρία Degli Esposti, την οποία ευχαριστώ θερμά για την πρόθυμη εξυπηρέτησή και τις πολύ χρήσιμες παρατηρήσεις της, πρώτη υπέθεσε, όταν τα τέσσερα εικονίδια μεταφέρθηκαν στην Πινακοθήκη, ότι συνανήκαν σε ένα τριπτύχο.
97. Το ίδιο υποθέτει και ο κύριος Marinelli, βλ. σημ. 93. Δεν αποκλείεται ωστόσο μια ακόμη σκηνή από το Πάθος του Χριστού, όπως η Αποκαθήλωση ή ο Επιτάφιος Θρήνος.
98. Π.χ. Χατζηδάκη, 1977, αρ. 62, πίν. 41-44· Κωνσταντουδάκη, 1981, σελ. 145-176· Holy Image, 1988, αρ. 69· Vocotopoulos, 1994, σελ. 431-438.
99. Kurth, 1963, εικ. 231· Illustrated Bartsch 27 (1978), αρ. 593-iii (403), σελ. 279. Δεν είναι εύκολο να προσδιοριστεί προς το παρόν αν ο ζωγράφος του τριπτύχου γνώριζε τη σύνθεση του Ντύρερ μέσω της ξυλογραφίας του ίδιου ή μέσω της χαλκογραφίας του Μαρκαντόνιο Ραϊμόντι.
100. Illustrated Bartsch 33 (1979), αρ. 22 (385), σελ. 299. Η χαλκογραφία αυτή παριστάνει το θέμα του Νιπτήρα.
101. Illustrated Bartsch 25 (1980), αρ. 4 (335), σελ. 201.
102. Kurth, 1963, εικ. 121 (από τη σειρά του Μεγάλου Πάθους, 1497-1510, δημοσιεύτηκε το 1511) και εικ. 232 (από τη σειρά του Μικρού Πάθους, 1511)· Illustrated Bartsch 27 (1978), αρ. 594-1 (403), σελ. 280. Ο Marcantonio αντιγράφη πιστά την αντίστοιχη σκηνή από τη σειρά του Μικρού Πάθους του Ντύρερ.
103. Illustrated Bartsch 12 (1981), αρ. 57 (369), σελ. 189. Από τη σειρά του Πάθους με κυκλικό πλαίσιο (1509). Βλ. και σημ. 106.
104. Muraro και Rosand, 1976, εικ. 69-70. Πρβ. και άλλη ξυλογραφία του ίδιου του Τισανού, Illustrated Bartsch 32 (1979), αρ. 8 (101), σελ. 152 (Tiziano Vecellio), για τη λεπτομέρεια ενός από τους αποστόλους.
105. Kurth, 1963, εικ. 242 (από τη σειρά του Μικρού Πάθους, 1511, που αναφέρθηκε και προηγουμένως)· Illustrated Bartsch 27 (1978), αρ. 604-1 (404), σελ. 290. Ο ζωγράφος αντιστρέφει τη σύνθεση.

106. Kurth, εικ. 123 (από τη σειρά του Μεγάλου Πάθους που αναφέρθηκε και προηγουμένως, 1497-1500, δημοσιεύτηκε το 1511). Πρβ. και τη χαλκογραφία με το ίδιο θέμα, του Λούκας βαν Λέυντεν (1509), από τη στρογγυλή σειρά του Πάθους (βλ. σημ. 103), *Illustrated Bartsch* 27 (1978), αρ. 604-1 (404), σελ. 290. Ο ζωγράφος αντιστρέφει τη σύνθεση του έργου.

107. Kurth, εικ. 106. Πρόκειται για το Μαρτύριο του Αγίου Ιωάννη του Ευαγγελιστή από τη σειρά της Αποκάλυψης (1498).

108. *Illustrated Bartsch* 30 (1985), αρ. 46 (304), σελ. 65. Πρβ. παρόμοια μορφή σε χαλκογραφία της σχολής του Ραϊμόντι, *Illustrated Bartsch* 28 (1985), αρ. 9 (52), σελ. 69.

109. *Illustrated Bartsch* 32 (1979), αρ. 5 (179), σελ. 279. Η ίδια χαλκογραφία έχει προφανώς χρησιμοποιηθεί για τη Σταύρωση άλλων κρητι-

κών τριπτύχων, της τέχνης του Γεωργίου Κλόντζα, π.χ. της Πανακοθήκης του Βατικανού καθώς και του Μουσείου Τέχνης και Ιστορίας της Γενεύης.

110. Κατά την έρευνά μου επεσήμανα και άλλες επιμέρους πηγές της εικονογραφίας των τεσσάρων αυτών έργων.

111. Πρβ. *Da Tiziano a El Greco*, 1981, σελ. 11 και εξής· Hall, 1992, σελ. 199-235· Cage, 1993, σελ. 137-138.

112. Για μια συνοπτική αναφορά και στους τρεις αυτούς ζωγράφους βλ. Χατζηδάκης, 1987-1997, II, σελ. 397-399, I, σελ. 309-312 και I, σελ. 83-96, αντίστοιχα.

113. Πρβ. τα λήμματα για τα τέσσερα αυτά φύλλα τριπτύχου στον κατάλογο της παρούσας έκθεσης. Ετοιμάζω ήδη μια πιο αναλυτική μελέτη του τριπτύχου.

Στη σελίδα 100:

Η Εκδίωξη των εμπόρων  
από τον Ναό,  
περ. 1570-1576  
Ουάσινγκτον, National  
Gallery of Art (αρ. κατ. 12)  
Λεπτομέρεια