

ΟΛΓΑ ΓΚΡΑΤΖΙΟΥ

**Τόσο κοντά και τόσο μακριά.  
Κρήτη και Βενετία 1211-1669:  
Η μαρτυρία των υλικών τεκμηρίων**

Όπως υπόσχεται και ο τίτλος, θα μιλήσω για την απόσταση ανάμεσα στην Κρήτη και τη Βενετία τους μακρούς αιώνες που η δεύτερη διαφέντευε την πρώτη –εποχή κατά την οποία και οι δύο, μητρόπολη και αποικία, βίωναν μεγάλες μεταβολές– όπως άλλαζε εξάλλου και η θάλασσα που τις ένωνε, η Μεσόγειος.<sup>1</sup> Θα βασιστώ κυρίως σε υλικά κατάλοιπα της εποχής για να ανιχνεύσω κάποια από τα επακόλουθα αυτού του μακροχρόνιου και πολυσύνθετου εναγκαλισμού.

Τα υλικά τεκμήρια έχουν μεγάλη αμεσότητα: είναι μετρήσιμα, μπορείς να τα αγγίξεις, μπορούν να κεντρίζουν τη φαντασία, υπόσχονται να σε πάνε πίσω στον χρόνο. Είναι όμως συχνά αποσπασματικά, κομμάτια ενός συνόλου που, αν δεν έχει χαθεί, έχει πάντως αλλοιωθεί από τη φθορά της χρήσης, από το βάρος της ιστορίας τους. Έτσι δεν εξηγούν μόνα τους τίποτε για το παρελθόν. Μπορούν μάλιστα, παρά τη γοητεία τους, ή και εξαιτίας της, να μας παραπλανήσουν. Η ανάγνωσή τους έχει δυσκολίες: η μαρτυρία τους πρέπει τελικά να αποκρυπτογραφηθεί.

Τιμώντας την πόλη που μας φιλοξενεί θα ξεκινήσω από ένα από τα γνωστότερα τοπόσημά της, τα «Λιοντάρια» (Εικ. 1). Λίγα χρόνια πριν ξεσπάσει ο Κρητικός πόλεμος, ο γενικός προνοητής Κρήτης Φρατζέσκο Μοροζίνι, αποχωρώντας από τη διετή θητεία του, κατέθεσε το 1629 στις Βενετικές Αρχές τον καθιερωμένο απολογισμό του έργου του. Μεταξύ άλλων μνημονεύει με περηφάνια το υδραγωγείο που κατασκεύασε και, με ιδιαίτερα επαινετικά λόγια, την κρήνη στην οποία αυτό διοχέτευε το νερό στην κεντρική πλατεία του Χάνδακα. Αναφέρεται ιδιαίτερα στο υπερμέγεθες άγαλμα του Ποσειδώνα που αρχικά έστεφε την κατασκευή σημειώνοντας το πολυσυζητημένο: *κατασκευάστηκε από ελληνικό μάρμαρο και είναι έργο καλλιτέχνη αρκετά καλού για τον τόπο* (Σπανάκης 1950, 42).

---

1. Το κείμενο παρατίθεται σχεδόν όπως εκφωνήθηκε. Προστέθηκαν φυσικά οι σημειώσεις.

Αυτό το «*αρκετά καλού για τον τόπο*», δηλώνει με σαφήνεια πώς αντιλαμβανόταν ο Βενετός αξιωματούχος τις πολιτισμικές διαφορές ανάμεσα στον δικό του τόπο, τη Βενετία, και τη μακρινή κτήση του Stato da Mare. Οι συνδηλώσεις είναι σημαντικές. Διαφαίνεται υπεροψία: υπό το ένδυμα πραγματισμού υποτιμητική αναφορά στον τόπο που διοίκησε. Έμμεση υπογράμμιση της δικής του επιτυχίας: παρότι συνεργάστηκε με ό,τι είχε ο τόπος, το αποτέλεσμα ήταν καλό και τον δικαιώνει. Το όνομα του γλύπτη δεν αναφέρεται στην έκθεσή του. Ξέρουμε σήμερα ότι ήταν ο Θωμάς Μπενέτος, επί Μοροζίνι επικεφαλής των δημοσίων έργων του Χάνδακα, ο οποίος διατηρούσε μαζί με τα αδέρφια του εργαστήριο στην πόλη (Kazanaki-Lappa 2009).

Η κρήνη ήταν ένα εξαιρετικά καλοσχεδιασμένο αρχιτεκτόνημα. Η επιλογή του περίκεντρου, οκτάλοβου, σχεδίου, η αυστηρή γεωμετρία της κατασκευής με τη βαθμιδωτή διάταξη και την κορύφωση με τον Ποσειδώνα, και η εικονογραφία του συνόλου, με άμεση αναφορά στην ελληνική αρχαιότητα και τη Θαλασσοκράτειρα, δείχνουν υψηλές προθέσεις και πολλή σκέψη. Η ένταξή της στην αναδιαμορφωμένη πλατεία, επίσης. Ακόμη και αν ο ίδιος ο Μοροζίνι επέλεξε το σχέδιο και την εικονογραφία (ή τα νοήματα για το Κράτος της Θάλασσας που θα έπρεπε να εκπέμπει ο διάκοσμός της), συνεργάστηκε ασφαλώς με έμπειρο αρχιτέκτονα τόσο για τον πολεοδομικό σχεδιασμό όσο και για τα σχέδια της κρήνης. Αυτός που τη σχεδίασε γνώριζε καλά παλιότερα έργα και τα συμφραζόμενά τους: τις διάσημες κρήνες του ιταλικού μανιερισμού στη Μεσσίνα της Σικελίας, έργο του φλωρεντινού Μοντορσόλι (1507- 1563), στη Μπολόνια έργο του Τζιανμπολόνια (1529-1608) (Εικ. 2), στη Φλωρεντία έργο του Bartolomeo Ammannati (1511-1592). Δεν ήταν δηλαδή η Βενετία η μόνη του αναφορά. Η επιλογή παλιότερων ιταλικών προτύπων την εποχή που στη Ρώμη μεσουρανούσε η μπαρόκ γλυπτική του Μπερνίνι ήταν ασφαλώς στοχευμένη. Ανάλογες ήταν και οι αρχιτεκτονικές επιλογές για τη γειτονική νέα Λότζια του Χάνδακα που χτίστηκε επίσης με πρωτοβουλία του Μοροζίνι, και εντάχθηκε στον σχεδιασμό της κεντρικής πλατείας της πόλης (1626-1628). Φανερώνουν πολιτικές και ιδεολογικές προθέσεις της ίδιας της Βενετίας.

Όπως έδειξε η Σοφία Κατόπη, η υιοθέτηση των καθιερωμένων και ιδιαίτερα εκτιμώμενων προτύπων στόχευε να διακηρύξει το κύρος της Βενετίας και να καλλιεργήσει τα φιλοβενετικά αισθήματα της βενετοκρητικής αριστοκρατίας τονίζοντας τους ιταλικούς της δεσμούς σε δύσκολους καιρούς, μπροστά στην οθωμανική απειλή. (Κατόπη 2016, 234-267) Οι στόχοι του προνοητή για την ανασηματοδότηση του κέντρου της πόλης δεν θα μπορούσαν να πραγματοποιηθούν χωρίς τη γνώση και εμπειρία του λόγιου μηχανικού του. Πιθανότατα αυτός ήταν ο Κρη-

τοβενετός Zorzi Corner, όπως εύστοχα πρότεινε η Κάντω Φατούρου Ησυχάκη, τον οποίο ο Μοροζίνι ευχαριστεί στο τέλος της ίδιας αναφοράς για τη συνολική προσφορά του στο έργο εξωραϊσμού της πόλης (Σπανάκης 1950, 135. Fatourou-Hesychakis 2001 και 2006). Η μόνη ρητή πληροφορία που σώζεται σχετικά με τον σχεδιασμό αυτό είναι ότι κατασκευάστηκε πρόπλασμα της κρήνης, το οποίο ο ίδιος ο Μοροζίνι παρουσίασε στον δόγη εξασφαλίζοντας την έγκρισή του για το έργο (Σπανάκης 1950, 42). Η συμμετοχή του Θωμά Μπενέτου στον σχεδιασμό αυτό είναι αδιευκρίνιστη. Η Μαρία Καζανάκη-Λάππα υποθέτει ότι το ξύλινο πρόπλασμα κατασκευάστηκε σύμφωνα στο σχέδιο του Κορνέρ ενδεχομένως στο εργαστήριο των αδελφών Μπενέτων (Kazanaki-Lappa 2009, 755). Πάντως ο Ποσειδώνας του υψωνόταν στο κέντρο της κρήνης και της πλατείας που δημιουργήθηκε γύρω από αυτήν, ήταν ορατός από μακριά και έγινε αμέσως έμβλημα της πόλης. Απέκτησε και όνομα: Τσιγκάντε: ο Γίγαντας. Όμως είχε κακή τύχη. Το άγαλμα απομακρύνθηκε και καταστράφηκε υπό άγνωστες συνθήκες. Η κρήνη επέζησε ακρωτηριασμένη.

Η απομάκρυνση του Ποσειδώνα αλλοίωσε ολοσχερώς το αρχιτεκτόνημα. Οι αναλογίες του καταστράφηκαν και τα νοήματα του διακόσμου της κρήνης έγιναν δυσδιάκριτα (Εικ. 1). Δυσκολευόμαστε σήμερα να φανταστούμε την πυραμιδωτή της διάταξη και το αλλοτινό της ύψος που την καθιστούσε σημείο αναφοράς της πόλης. Η λεκάνη που κρατούν τα λιοντάρια στην πλάτη τους σήμερα, ακόμη και το ίδιο το σύμπλεγμα των λιονταριών, είναι ενδεχομένως μια λύση που δόθηκε μετά την αφαίρεση του Ποσειδώνα. Η εξαφάνιση του αγάλματος είναι πλήγμα και για την έρευνα. Δεν έχει εντοπιστεί ούτε ένα μικρό σπάραγμα του. Η μορφή που θα είχε παραμένει αίνιγμα για όσους και όσες διασταυρωθήκαμε στην έρευνά μας με τη γλυπτική της Κρήτης. Δεδομένου ότι δεν βρίσκουμε καθόλου αγάλματα, ολόγλυφα περίοπτα εικονιστικά γλυπτά, από την εποχή εκείνη στην Κρήτη δεν έχουμε αφορμές που να τροφοδοτήσουν ούτε καν τη φαντασία μας.

Ξέρουμε εντούτοις από τις αρχαικές έρευνες της Μαρίας Καζανάκη ότι ο Θωμάς Μπενέτος και ο συνάδελφός του Νικολός Μαγγανάρης ανέλαβαν τη διακόσμηση της πρόσοψης του νέου κτιρίου της Αννογαρία του Χάνδακα. Στη στέψη του κατασκεύασαν τέσσερα αγάλματα (Καζανάκη-Λάππα 1991, 178. Καζανάκη-Λάππα 1993, 474). Αυτό το κτίριο δεν υπάρχει πια ούτε σώζονται απεικονίσεις του. Λιγοστές μαρτυρίες μάς επιτρέπουν να υποθέσουμε την ύπαρξη κάποιων ολογλύφων και σε άλλους δημόσιους χώρους όπως και σε λατινικούς ναούς.

Γεννιέται το ερώτημα: είναι η απουσία, στην προκειμένη περίπτωση η απουσία περίοπτων γλυπτών, ιστορική πληροφορία; Ασφαλώς και μπορεί να είναι. Το ζήτημα είναι με ποια κριτήρια θα μπορέσουμε να την αξιολογήσουμε. Η απουσία

τους ενδέχεται να οφείλεται σε καταστροφή: σε καταστροφή που είναι βεβαιωμένη και σε άλλη που εύλογα υποθέτουμε, αφού οι λατινικές εκκλησίες, που πιθανώς θα διέθεταν αγάλματα στον εξοπλισμό τους, μετατράπηκαν σε τζαμιά, σε χώρους λατρείας μιας ανεικονικής θρησκείας. Επειδή συναντάμε κάποια ανάγλυφα, αλλά όχι ολόγλυφα, θα μπορούσαμε να υποθέσουμε ότι αγάλματα δεν συνηθίζονταν και να σκεφτούμε εύλογες αιτίες γι' αυτό: ότι ενδεχομένως η βυζαντινή παράδοση υπερίσχυσε και απέτρεψε την εκκλησιαστική τους χρήση, ή ότι την εμπόδισε η απέχθεια των λατινικών μοναστικών ταγμάτων, που έδιναν τον τόνο της θρησκευτικής ζωής στην Κρήτη και, αρχικά τουλάχιστον, απεχθάνονταν τον πολυτελή γλυπτό διάκοσμο. Ή να ερμηνεύσουμε την απουσία αγαλμάτων από τον δημόσιο χώρο ως αποτέλεσμα της βενετικής πολιτικής που δεν θα ήθελε ενδεχομένως να προκαλεί τον επιφυλακτικό σε αγάλματα τοπικό πληθυσμό.<sup>2</sup> Τότε όμως αναφέρεται ένα επιτακτικότερο ερώτημα: πού είχε εξασκηθεί ο Θωμάς Μπενέτος και μπόρεσε να κάνει με επιτυχία ένα άγαλμα σε μεγαλύτερες διαστάσεις από το φυσικό; Πού είχε μαθητεύσει ο Νικολός Μαγγανάρης;

#### *Βυζαντινή ή βενετική τέχνη;*

Αυτά τα κενά σε τεκμήρια οδήγησαν στη γνωστή εικόνα: στην Κρήτη έμεινε ζωντανή για αιώνες η παράδοση της βυζαντινής ζωγραφικής, όση όμως γλυπτική εμφανίστηκε, θεωρήθηκε βενετική. Όσο για την αρχιτεκτονική, ιδίως την εκκλησιαστική που είναι καλύτερα γνωστή, αυτή πατάει σε δυο βάγκες.

Τη γραμμή αυτή σκέψης την εισήγαγε ο Τζουζέπε Τζερόλα στο μνημειώδες έργο του για τα Βενετικά Μνημεία της Κρήτης. Στον δεύτερο τόμο του βιβλίου, στον οποίο εξετάζει την εκκλησιαστική αρχιτεκτονική, αντιπαραβάλλει τις λατινικές εκκλησίες των πόλεων με τις ελληνικές της υπαίθρου και διαπιστώνει ότι «τα θρησκευτικά κτίσματα της ελληνικής εκκλησίας ήταν στην αρχιτεκτονική τους ολωσδιόλου βυζαντινά, χωρίς καμιά επίδραση της ιταλικής και της δυτικής τέχνης γενικά...» για να καταλήξει στη διαπίστωση ότι «ο γοτθικός ρυθμός δεν βγαίνει έξω

2. Η Βενετία απέτρεπε τους αξιωματούχους της από το να επιδίδονται σε πράξεις επίδειξης, συχνά με αυστηρές διατάξεις. Απαγόρευε έτσι την τοποθέτηση οικοσήμων αλλά και εικόνων τους σε δημόσιους χώρους, όπως προκύπτει από την *Commisio* του δόγη της Βενετίας Pasquale Cicogna προς τον Francesco Malipiero κατά τον διορισμό του ως ρέκτορα Χανίων (Μαλτέζου 2002, 16-17 και 184-185, άρθρο 225). Ο Pasquale Cicogna, που είχε διατελέσει δούκας Κρήτης, δεν δέχτηκε να στηθεί τιμητικός ανδριάντας για τον ίδιο στα Χανιά, όταν αποχωρούσε από το νησί για να αναλάβει το αξίωμα του δόγη το 1574, ασφαλώς εκφράζοντας αυτό το πνεύμα. Αντί για άγαλμα, όπως είχε αποφασίσει το συμβούλιο των Χανίων, τοποθετήθηκε τιμητική επιγραφή (Gerola 1917, 139. Gerola 1932/40, 341-342). Η μαρτυρία είναι ενδεικτική για μια ενδεχομένως γενικότερη επιφύλαξη απέναντι στα αγάλματα ως είδος ξένο για τον τόπο.

από τις τρεις πολιτείες του νησιού» (Gerola 1908, 249). Στη συνέχεια τονίζει ότι η βυζαντινή ζωγραφική διατήρησε τα πρωτεία της και οι κανόνες της επικράτησαν. Συμπληρώνει όμως κάτι αντιφατικό με τα προηγούμενα: *Απεναντίας η βενετσιάνικη γλυπτική, συγκρινόμενη με τη ντόπια, παρουσιάζεται εξαιρετικά δυνατή, σε τρόπο που κατόρθωσε να επιβάλει τους δικούς της νεωτεριστικούς κανόνες, οι οποίοι εφαρμόστηκαν ευρύτατα στη διακόσμηση εκκλησιών, χωρίς κανένα περιορισμό. [Αν και] η εκκλησία έμεινε αμετάβλητη από άποψη οικοδομική... η [γλυπτή] διακόσμηση όμως των θυρών των παραθύρων... των παραστάδων, των κιονοκράνων... κατόρθωσε να μεταβάλει την όψη των ναών σε τέτοιο σημείο που οι σεμνές φόρμες της βυζαντινής τέχνης έχασαν κάθε σπουδαιότητα και σχεδόν εξαφανίστηκαν μπροστά στην πλούσια διακόσμηση του βενετσιάνικου ρυθμού, και η εκκλησία [εκκλησιαστική αρχιτεκτονική] απέβαλε τον ελληνικό χαρακτήρα της και πλησίασε πολύ στα μνημεία της ιταλικής τέχνης* (Gerola 1908, 266-267).

Η γενίκευση αυτή απλοποιεί μια σύνθετη πραγματικότητα. Η αντίφαση που συνεπάγεται αποκαλύπτει το αδιέξοδο της ταξινόμησης κατά «εθνικές» κατηγορίες. Τίθεται έτσι επί τάπητος το πρόβλημα της ορολογίας και των περιοδολογήσεων, κρίσιμο σε κάθε περίπτωση, ιδιαίτερα όμως όταν πρόκειται για εποχές και περιοχές που βρίσκονται έξω από τον κανόνα που καθιέρωσε η ιστορία της δυτικοευρωπαϊκής τέχνης. Οι πιο πρόσφατες έρευνες στο πεδίο, οι ανασκαφές και οι αναστηλώσεις των Εφορειών Αρχαιοτήτων Κρήτης, και η μελέτη επιμέρους μνημείων του νησιού σε βάθος, μας δείχνουν ότι το ερώτημα Βυζάντιο ή Βενετία, Ανατολή ή Δύση, είναι παραπλανητικό γιατί παραβλέπει τις αποχρώσεις. Η ιστορική πραγματικότητα ανιχνεύεται μάλλον στις διαδικασίες και τις διαδρομές.

Σήμερα γνωρίζουμε πια ότι οι μεγάλες λατινικές εκκλησίες των πόλεων της Κρήτης έχουν χτιστεί σε εισηγμένα σχέδια από αρχιτέκτονες και αρχιμάστορες που, σύμφωνα με όλες τις ενδείξεις, ήρθαν για τον σκοπό αυτό από τη Δύση. Πιο σημαντικές από αυτές σε μέγεθος και σε απήχηση υπήρξαν οι εκκλησίες των δομινικανών και των φραγκισκανών. Αυτές δεν εκπροσωπούν την αρχιτεκτονική της Βενετίας, αλλά υπακούουν σε ιδιαίτερη εκδοχή του γοθτικού που πρώτοι επεξεργάστηκαν οι δομινικανοί εκτός Βενετίας, την ακολούθησαν οι φραγκισκανοί και στη συνέχεια τα μικρότερα τάγματα. Η αρχιτεκτονική αυτή, παρακολουθώντας την ανάπτυξη των ταγμάτων, διαδόθηκε τάχιστα πανευρωπαϊκά (Kitsiki-Panagopoulos 1979. Bruzelious 2012).

Τα μικρά εκκλησάκια των αγροτικών οικισμών της Κρήτης απέχουν πολύ από τους επιβλητικούς ναούς των ταγμάτων (Εικ. 3, 4). Είναι πολύ απλά, μικρά, καμαροσκέπαστα, μονόχρωμα δωμάτια. Διαφέρουν επίσης και από τα χαρακτηριστικά παραδείγματα της βυζαντινής ναοδομίας, που είχαν συνήθως τρούλο και πλαστική

διαμόρφωση των όγκων εξωτερικά, ευδιάκριτη ιεράρχηση των χώρων εσωτερικά. Επιπλέον εμφανίζουν ένα νεωτερισμό σε σχέση με την αρχιτεκτονική της βυζαντινής παράδοσης: οι καμάρες της κάλυψής τους είναι οξυκόρυφες, το ίδιο και τα τόξα των εισόδων τους. Σε πολλές περιπτώσεις οι είσοδοι και τα παράθυρα περιβάλλονται από λαξευτά πλαίσια με ανάγλυφα κοσμήματα που ανακαλούν πράγματι βενετικά αντίστοιχα (Μπορμπουδάκης 2007. Γκράτζιου 2010).

Αυτά ακριβώς τα μορφολογικά στοιχεία τους φανερώνουν ότι οικοδομικά συνεργεία που έχτιζαν στην ύπαιθρο της Κρήτης διέθεταν προσωπικό ικανό να λαξέυει αυτόν τον διάκοσμο, ο οποίος προφανώς πρωτοεμφανίστηκε στις πόλεις, στο Χάνδακα και τα Χανιά, σε δημόσια κτίρια, ασφαλώς στο δουκικό ανάκτορο, αλλά και σε κατοικίες Βενετών, οι οποίοι θα έφεραν τις συνήθειες και τα υποδείγματα αυτής της διαμόρφωσης των ανοιγμάτων από τη Λιμνοθάλασσα. Με τη μεγάλη ανοικοδόμηση που συντελέστηκε στις κρητικές πόλεις πολλαπλασιάστηκαν τα οικοδομικά συνεργεία, και μαζί τους πλήθυναν και οι λιθοξόοι. Οι οικοδομικές εξειδικεύσεις, οι τεχνικές, τα υποδείγματα και η δεξιοτεχνία διαχύθηκε δι' αυτών σταδιακά σε πολλές περιοχές του νησιού.

Τα λαξευτά πλαίσια των ανοιγμάτων σε μικροσκοπικές εκκλησίες των χωριών εντυπωσίασαν τον Τζερόλα· γιατί, ενώ δυσκολεύτηκε να βρει στις πόλεις βενετσιάνικα μέγαρα, όπως αρχικά περίμενε, ανακάλυψε απρόσμενα στα εκκλησάκια της υπαίθρου ένα καθαρά βενετσιάνικο στοιχείο (Gerola II, 267-286). Λίγα χρόνια πριν το ταξίδι του στην Κρήτη είχε κάνει την τέταρτη έκδοσή του το περίφημο βιβλίο του John Ruskin, *The Stones of Venice* (1851-1853) που ανατέμνει την αρχιτεκτονική της Βενετίας και εκθειάζει την εκδοχή της του γοτθικού ρυθμού, ενώ συγχρόνως καθιερώνει την αντίληψη για μια πρώτη φάση βυζαντινού ρυθμού στην αστική αρχιτεκτονική της Βενετίας (Εικ. 5). Στο πνεύμα του Ράσκιν, ο Τζερόλα χαρακτηρίζει τα θυρώματα των κρητικών ναών ως *βενετσιάνικο γοτθικό ρυθμό*. Από την άλλη, η αντίληψη του Ράσκιν για τη βυζαντινή φάση της Βενετικής αρχιτεκτονικής ενθάρρυνε τον Τζερόλα στο να μην προσπεράσει με αδιαφορία τα παλαιότερα βυζαντινά μνημεία του νησιού.

Η προσεκτική εξέταση των θυρωμάτων αυτών δείχνει ότι, παρά τις αναμφισβήτητες ομοιότητες στον σχεδιασμό και τα διακοσμητικά μοτίβα τους με τα βενετικά (Εικ. 6 και 7), διαφέρουν κατασκευαστικά στον τρόπο με τον οποίο το πλαίσιο συνδέεται με τον λίθινο τοίχο: χτίζονται ταυτόχρονα με αυτόν και δεν τοποθετούνται ως ενιαίο πλαίσιο, όπως συμβαίνει στα κτίρια με την πλίνθινη τοιχοδομή της Βενετίας. Άρα: ο *βενετσιάνικος γοτθικός ρυθμός* των κρητικών θυρωμάτων απηχεί μεν βενετικά πρότυπα, που έγιναν γνωστά στην Κρήτη ασφαλώς από τη βενετική μετανάστευση, δεν αποτελεί όμως αντιγραφική κτιρίων της Βενετίας.

Πρόκειται τελικά για εύστροφη προσαρμογή των προτύπων σε μια ντόπια μακρότατη παράδοση λιθοδομής (Γκράτζιου 2010, 68-73).

### *Η ζωγραφική των εκκλησιών*

Οι μικρές εκκλησίες της υπαίθρου που χρονολογούνται ανάμεσα στον 13ο και 15ο αιώνα είναι στο εσωτερικό τοιχογραφημένες. Η τεχνοτροπία είναι βυζαντινή, αλλά σποραδικά έχουν αναγνωριστεί και χέρια ζωγράφων εκπαιδευμένων στη μεσαιωνική ζωγραφική της Δύσης (Παπαδάκη-Oekland 1992). Το ότι τα συνεργεία ήταν μεικτά και οπωσδήποτε ενημερωμένα στην εικονογραφία και των δύο θρησκευτικών παραδόσεων προκύπτει από τη διάχυση υποδειγμάτων με δυτική θεματολογία στο βυζαντινό ρεπερτόριο, καμιά φορά μάλιστα και με ανασηματοδοτήσεις του θέματος (Foskolu 2013, 33-36. Πύρρου 2013, 174-178). Ξαφνιάζει σήμερα το πόση εργασία έχει επενδυθεί στις εσωτερικές επιφάνειες αυτών των μικρών απλών κτιρίων. Φυσικά η ζωγραφική τους έχει μεγάλη ποικιλία στην ποιότητα. Κατά περιοχές αναγνωρίζονται συνεργεία και ιχνηλατούνται διαδρομές των ζωγράφων. Φαίνεται όμως καθαρά ότι το έργο της τοιχογράφησης των εκκλησιών δεν αποτελούσε πολυτέλεια. Ήταν προσιτό στους τοπικούς παραγγελιοδότες. Με κάποια αφαίρεση και κοιτώντας τη μεγάλη εικόνα μπορούμε να συμπεράνουμε ότι η αμοιβή των ζωγράφων δεν ήταν απαγορευτική για μεσαίους και μικρούς ιδιοκτήτες και ότι, πάντως, το πλήθος και η πυκνότητα των τοιχογραφημένων εκκλησιών δείχνει μια ακμαία ύπαιθρο, έναν εύρωστο αγροτικό πληθυσμό.<sup>3</sup> Από μαρτυρίες γραπτών πηγών μαθαίνουμε ότι στον Χάνδακα συνέρρεαν ζωγράφοι από τη Βενετία, από άλλες ιταλικές πόλεις, όπως και από την Κωνσταντινούπολη (Cattapan 1968 και ο ίδιος 1972). Η κίνηση αυτή ζωγράφων προς την Κρήτη δείχνει ότι στο νησί υπήρχε ζήτηση για την τέχνη τους και το πλήθος των σωζόμενων τοιχογραφημένων εκκλησιών το επιβεβαιώνει (Παπαδάκη-Oekland 2000). Το επάγγελμα απαιτούσε εκείνη την εποχή μετακίνηση.

Οι τοιχογραφίες των λατινικών εκκλησιών μας είναι πρακτικά άγνωστες. Η μετάκληση καλλιτεχνών από τη Δύση για τον διάκοσμό τους ήταν ενδεχομένως αρχικά ο κανόνας. Είναι βεβαιωμένο όμως πια ότι στις λατινικές εκκλησίες εργαζόνταν εκτός από τους δυτικούς και ντόπιοι ζωγράφοι, ζωγράφοι της βυζαντινής

---

3. Η βιβλιογραφία για τις τοιχογραφημένες εκκλησίες της Κρήτης είναι πλέον τεράστια. Σημειώνονται εδώ ενδεικτικά οι επισκοπήσεις Μπορμπουδάκης 1988 και Bissinger 1995, καθώς και οι συνολικές εκδόσεις από τον Ιωάννη Σπαθαράκη τοιχογραφημένων συνόλων, αφενός των χρονολογημένων (Spatharakis 2001), αφετέρου κατά τοπογραφικές ενότητες Spatharakis 1999, 2010, 2012 και 2015.



παράδοσης. Πράγμα εύλογο, γιατί η βυζαντινή ζωγραφική είχε μεγάλο γόητρο στη Δύση, και μάλιστα στη Βενετία, τουλάχιστον έως την επικράτηση της Αναγέννησης. Επομένως ήταν ευκαιρία για τους ιθύνοντες της Λατινικής Εκκλησίας να χρησιμοποιήσουν τη δεξιοτεχνία των τοπικών ζωγράφων. Τα τεκμήρια δείχνουν ότι επισκοπικές εκκλησίες της υπαίθρου υπαγόμενες σε λατίνους επισκόπους, όπως οι επισκοπές Μυλοποτάμου, στον σημερινό οικισμό Επισκοπή στην επαρχία Μυλοποτάμου, και Αρκαδίας, στην Μικρή Επισκοπή της επαρχίας Μονοφατσίου, είχαν βυζαντινές τοιχογραφίες του 14ου και 15ου αιώνα αντίστοιχα, ενώ κατά τις εκτενείς επισκευές τους του 14ου αιώνα διατηρήθηκε το καθαρά βυζαντινό αρχιτεκτονικό τους σχέδιο (Gallas, Wessel, Borboudakis 1083, 299-303. Ανδριανάκης 2006, 63-65. Γκράτζιου 2010, 237-244). Έχει υποτεθεί ότι οι επιλογές στις δύο αυτές επισκοπικές εκκλησίες, παρά την θεσμική υπαγωγή τους στη Λατινική Εκκλησία, εκφράζουν τις προτιμήσεις της προσανατολισμένης προς το Βυζάντιο τοπικής ελληνικής και ορθόδοξης αριστοκρατίας.<sup>4</sup> Όμως τοιχογραφίες που αποκαλύφθηκαν πρόσφατα στον Άγιο Πέτρο των Δομινικανών στον Χάνδακα και είναι επίσης βυζαντινές στην τεχνοτροπία, όμοιες στο ύφος και τη διάταξη με τη ζωγραφική που απαντά σε πολλές δεκάδες εκκλησιών της ορθόδοξης υπαίθρου, μας δείχνουν καθαρά ότι όχι μόνο ορθόδοξοι παραγγελιοδότες, αλλά και οι θεματοφύλακες της λατινικής Εκκλησίας στην Κρήτη, ήταν πρόθυμοι να στραφούν σε ζωγράφους της βυζαντινής καλλιτεχνικής παράδοσης που κατέκλυζαν το νησί (Ritzerfeld 2016, 211-213). Οι δομινικανοί, που κύρια αποστολή τους είχαν να κηρύσσουν την πίστη στην Εκκλησία της Ρώμης, οικειοποιήθηκαν τη λαμπρή ζωγραφική που ανθούσε

4. Το βάθος και η ισχύς των βυζαντινών θρησκευτικών καλλιτεχνικών και πολιτιστικών παραδόσεων στην Κρήτη, και μάλιστα έως και τον 15ο αιώνα, είναι αδιαμφισβήτητο. Η υψηλή καλλιτεχνική ποιότητα της ζωγραφικής αρκετών εκκλησιών, κυρίως της κεντρικής Κρήτης, αποδίδεται συνήθως στη συμβολή των Καλλεργών ως εκφραστών της βυζαντινής αριστοκρατίας του νησιού (Μπορμπουδάκης 1988, 74-76, 87-90. Ανδριανάκης 2006, 61-65). Το να ερμηνεύεται όμως η διάδοση των κύριων ρευμάτων της υστεροβυζαντινής ζωγραφικής ή και αρχιτεκτονικής στην Κρήτη ως αποτέλεσμα της πολιτικής ισχύος και του ιδεολογικού προσανατολισμού της γενιάς των Καλλεργών, υποβαθμίζει μάλλον τη δυναμική του φαινομένου. Μια τέτοια ερμηνεία βασίζεται κυρίως στο κείμενο της συνθήκης Καλλέργη του 1299 και δευτερευόντως στη μεία ενός ορθόδοξου επισκόπου Μακαρίου που στα μέσα του 14ου αιώνα κατοικούσε σε περιοχές που ανήκαν στην οικογένεια Καλλέργη και τείνει να παραβλέπει τη φιλοβενετική στάση των Καλλεργών, εκπρόσωπος των οποίων ένα αιώνα περίπου μετά την περίφημη συνθήκη έλαβε τη Βενετική ευγένεια, τίτλο που θα ζήλευαν οι Βενετοκρητικοί ευγενείς. Η διάδοση της υψηλής βυζαντινής τέχνης στην Κρήτη μαρτυρεί σε τελευταία ανάλυση τη σχετική ευμάρεια της υπαίθρου και την αποδοχή της τέχνης αυτής από ευρύτερα κοινωνικά στρώματα του νησιού, ακόμη και ανεξάρτητα από το δόγμα. Για τη σχετική συζήτηση περισσότερα στο Γκράτζιου 2010, 162-164, 179, 201-203. Ανδριανάκης 2016, σ. 106, σημ. 75 και *passim*.



στον τόπο εγκατάστασης, γιατί προφανώς δεν θεωρούσαν ότι διακυβεύονταν το δόγμα από το ύφος της ζωγραφικής, ότι αντίθετα η γλώσσα της βυζαντινής ζωγραφικής υπηρετούσε τους στόχους τους,<sup>5</sup> όπως ακριβώς και έργα δυτικών ζωγράφων που ενδεχομένως εργάστηκαν στον ναό τους την ίδια εποχή. Ότι οι δομικανοί δέχονταν τις υπηρεσίες ντόπιων καλλιτεχνών το τεκμηριώνει εύγλωττα η εικονογράφηση χειρογράφου που γράφτηκε στον Χάνδακα το 1415 και περιέχει σχόλια στην Αποκάλυψη του δομικανού συγγραφέα Federigo de Renoldo ή Federichus de Veneciis (Luttrell 1964/65). Για το έργο αυτό θα γίνει λόγος στη συνέχεια.

Αν και δεν σώζονται είναι γνωστό ότι όχι μόνον στον Άγιο Πέτρο των Δομικανών αλλά και σε άλλους λατινικούς ναούς υπήρχαν έργα ζωγραφικής δυτικά. Αυτό δεν συνάγεται μόνο από τις πληροφορίες για δυτικούς καλλιτέχνες που έζησαν και εργάστηκαν στην Κρήτη. Σώζονται πολλές βενετικές αρχαιακές πηγές, ιδίως του 16ου και 17ου αιώνα, με καταγραφές του εξοπλισμού λατινικών εκκλησιών. Αυτές μας πληροφορούν ότι ήταν γεμάτες με πίνακες ζωγραφικής σε καμβά και αναφέρουν συχνά πατρότητες σπουδαίων ζωγράφων της Βενετίας. Αυτό φυσικά δεν ξαφιάζει.<sup>6</sup> Εξίσου ενδιαφέρουσα πληροφορία από αυτές τις καταγραφές είναι ότι πλάι σε αλτάρια με έργα του Τζοβάννι Μπελλίνι ή του Τιντορέτο υπήρχαν βυζαντινές εικόνες εκτεθειμένες για προσκύνηση. Και αυτό σε πολλές περιπτώσεις.<sup>7</sup> Όπως βέβαια ακριβώς συνέβαινε και στη Βενετία (Rizzi 1972) ή στις καθολικές εκκλησίες της Δαλματικής ακτής (Demori-Staničić 2017).

Η συνύπαρξη αυτή δεν ήταν απλώς καλλιτεχνική ή αισθητική. Δεν δείχνει μόνο την αποδοχή διαφορετικών τεχνοτροπιών, των γνωστών *alla greca* και *alla latina*.<sup>8</sup> Είναι κυρίως μαρτυρία για όψεις της θρησκευτικής ζωής, για τον τρόπο που εκφραζόταν η πίστη και η ευλάβεια του προσκυνητή, και για το πώς η Εκκλησία

5. Αυτό είναι γνωστό και από τα τεκμήρια για τη ζωγραφική σε εκκλησίες των λατινικών ταγμάτων στην ίδια την Κωνσταντινούπολη. Ενδεικτικά Westphalen 2007.

6. Αν η απώλεια είναι και αυτή ιστορικό στοιχείο, είναι εντυπωσιακή η μεθοδικότητα με την οποία οι υπεύθυνοι σήκωσαν τα πάντα και, καταγραμμένα, τα μετέφεραν στη Βενετία. Με εντολή του τάγματος ή της Συγκλήτου ή της Αρχιεπισκοπής δεν έμεινε τίποτε κινητό, τίποτε που είχε αξία, την ώρα που οι Οθωμανοί ήταν προ των πυλών (Gerola 1903. Παπαδάκη 1994/96). Στην Ιταλία τα αντικείμενα αυτά διασκορπίστηκαν και σταδιακά χάθηκε η προέλευσή τους.

7. Σχετικές πληροφορίες περιέχονται κυρίως στις πολύτιμες αναφορές του επισκόπου Χανίων Giorgio Perpignano (Mannucci 1914) και του αρχιεπισκόπου Κρήτης Luca Stella (1625). Τις έχουν σχολιάσει ο Gerola (1903) και συστηματικότερα ο Νίκος Παναγιωτάκης (1986, 1999).

8. Αυτές οι πληροφορίες έμμεσα μας φανερώνουν και κάτι άλλο εξίσου σημαντικό: την ποικιλία από προσλαμβανόμενες παραστάσεις που είχαν οι ζωγράφοι στην Κρήτη (Παναγιωτάκης 1999, 55-57, 142-151).

την διαχειριζόταν εκεί που τα μεν δόγματα συγκρούονταν, αλλά οι παραδόσεις διασταυρώνονταν.

Οι μαρτυρίες για τις θρησκευτικές πρακτικές στην Κρήτη, για τις δημόσιες θρησκευτικές τελετές, όπως οι λιτανείες βυζαντινών θαυματουργών εικόνων που οργάνωνε η λατινική Εκκλησία, τα ποικίλα τεκμήρια έκφρασης ιδιωτικής ευλάβειας πιστών και των δύο ομολογιών, φανερώνουν όψεις προσέγγισης των χριστιανικών θρησκευτικών κοινοτήτων. Άλλες πηγές, κυρίως κείμενα με ομολογιακό χαρακτήρα, πιστοποιούν οξύτατες αντιπαραθέσεις και όχι μόνο για ζητήματα δογματικά. Τα τεκμήρια είναι πολλά: οι επεξεργασίες των ιστορικών για αυτά μεγάλη. Αναφύονται ερωτήματα για την περισσότερο ή λιγότερο ειρηνική συνύπαρξη των δογμάτων αλλά και για το πώς διαπλέκονται οι θρησκευτικές αντιπαραθέσεις με τις κοινωνικές αντιπαλότητες και πώς γύρω από αυτές τις αντιθέσεις διαμορφώνονται οι ταυτότητες. Τις θρησκευτικές επιπτώσεις της βενετικής κατάκτησης είμαι υποχρεωμένη από τον χρόνο να τις αφήσω στην άκρη. Ωστόσο πρέπει να σημειωθεί ότι οι διαμάχες για την Ένωση των Εκκλησιών, τον 15ο αιώνα, πήραν στην Κρήτη έκταση ακριβώς λόγω των ιδιαίτερων συνθηκών του νησιού. Εκεί, τις αρχές του αιώνα αυτού, τόσο εκκλησιαστικοί παράγοντες όσο και ζωγράφοι βρέθηκαν αντιμέτωποι με δύο μεγάλα ζητήματα: την Ένωση και τη ζωγραφική της Αναγέννησης. Και τα δύο συναντήθηκαν αναπόφευκτα με τις αρμοδιότητές τους.

Ο αντίκτυπος από τη ριζική μεταβολή στη γλώσσα της ζωγραφικής στη Δύση υπήρξε μεγάλος και στον βυζαντινό κόσμο. Η ανακάλυψη της τρίτης διάστασης στη ζωγραφική κατέβασε την αναπαράσταση ιερών μορφών από τον ουρανό στη γη. Ο νέος τρόπος απεικόνισης είχε πια, τον 15ο αιώνα, επικρατήσει παντού στη Δύση, ρίχνοντας σε αχρηστία εικαστικούς κώδικες αιώνων. Η βυζαντινή λογιόσυνη αντέδρασε στη νέα αυτή ζωγραφική: τα χρόνια της Συνόδου της Φεράρας και Φλωρεντίας (1438/1439) και λίγο πριν, σε διαφορετικό βαθμό και με διαφορετικό τρόπο ο καθένας, ο Μανουήλ Χρυσολωράς, ο Συμεών Θεσσαλονίκης, ο Μάρκος και ο Ιωάννης Ευγενικός, ο Γρηγόριος Μελισσηνός, κατηγορηματικά ισχυρίστηκαν ότι η νέα ζωγραφική γλώσσα ήταν ακατάλληλη για την απεικόνιση ιερών προσώπων, βλάσφημη απέναντι στον κόσμο των αγίων, ασύμβατη με τον ιερό χώρο των ναών.<sup>9</sup>

9. Για τις σχετικές μαρτυρίες, η βιβλιογραφία είναι εξαιρετικά πλούσια. Ενδεικτικά: Πάλλας 1965. Baxandall 1965. Concina 2009. Gratziou 2016. Για τον αντίκτυπο των ιδεών αυτών την εποχή τους βλ. τον πρόσφατο συλλογικό τόμο *Syropoulos* 2014.

Δεν σώζονται απόψεις Κρητικών, ζωγράφων ή λογίων, για το αρμόζον ύφος της εκκλησιαστικής ζωγραφικής.<sup>10</sup> Τα υλικά τεκμήρια δείχνουν όμως ότι δυτικός τρόπος ζωγραφικής όπως τον ασκούσαν οι Κρητικοί ζωγράφοι του 15ου αιώνα δεν ήταν η σύγχρονή τους ζωγραφική της Αναγέννησης, αλλά η προσομοίωση με ιταλικά έργα συνήθως παλαιότερα, συντηρητικά ως προς την απόδοση του χώρου. Προτιμούσαν δηλαδή το ύφος εκείνων των δυτικών έργων που δεν έρχονταν σε αντίθεση με τις συμβάσεις της βυζαντινής ζωγραφικής (Γκράτζιου 2012).

Ότι η απόδοση του χώρου ήταν ένα κρίσιμο στοιχείο μάς το κάνει ολοφάνερο ο Θρήνος (Pietà) που έχει αποδοθεί στον Κρητικό ζωγράφο εικόνων Νικόλαο Τζαφούρη (Εικ. 8). Το έργο αυτό μεταγλωττίζει ένα σύγχρονο του που αποδίδεται στον κύκλο του σπουδαίου Βενετού ζωγράφου Τζοβάνι Μπελλίνι (Εικ. 9): μεταφέρει ως την τελευταία λεπτομέρεια τη σύνθεση, τις στάσεις, το ένδυμα των τριών μορφών.<sup>11</sup> Αντικαθιστά όμως με χρυσό βάθος τον με αραιά σύννεφα γαλάζιο ουρανό του ιταλικού έργου, αλλάζει ριζικά τον φωτισμό των σωμάτων και σχηματοποιεί τις πτυχωσεις των υφασμάτων. Με τον τρόπο αυτό, παρά τις όμοιες στάσεις των εικονιζομένων, χάνεται η τρίτη διάσταση. Αφαιρείται κάθε αναφορά στον χώρο, στον φυσικό κόσμο, που κυριαρχεί στο πρότυπο. Αποτέλεσμα είναι στο κρητικό έργο να μειώνονται δραστικά τα συναισθήματα που εκπέμπει η ιταλική πηγή του. Αντί για τον βαθύ, ανθρώπινο, πόνο μια απόμακρη, σχεδόν ψυχρή, θλίψη διατρέχει το κρητικό έργο και το μετατρέπει σε κάτι άλλο, σε εικόνα. Η μετατροπή αυτή τελικά εικονογραφεί με ενάργεια ποια χαρακτηριστικά ενός έργου ζωγραφικής ήταν συμβατά σε μιαν ευλαβή εικόνα και ποια όχι.

Η γνωστή κινητικότητα των ζωγράφων ανάμεσα σε ορθόδοξους και καθολικούς παραγγελιοδότες, και η δεξιοτεχνία τους να ζωγραφίζουν σε διαφορετικά εικαστικά ιδιώματα, δεν σημαίνει ότι το έργο τους δεν συμμετείχε στις θρησκευτικές αντιπαραθέσεις της εποχής. Κάθε άλλο. Η θρησκευτική ζωγραφική ανταποκρινόταν εξ ορισμού σε αυτές και συν τω χρόνω αποκτούσε ομολογιακό χαρακτήρα που ασφαλώς κατευθυνόταν από το ιερατείο και των δύο ομολογιών και

---

10. Τυχαία σώθηκε μια μαρτυρία για την αρμόζουσα εκκλησιαστική μουσική σε ορθόδοξους ναούς, επειδή έφτασε στο δικαστήριο ως αντιδικία ενός ψάλτη από την Κωνσταντινούπολη, του Ιωάννη Λάσκαρη, με τον προφανώς ουνίτη πρωτοψάλτη του Χάνδακα Μανουήλ Σάβιο (Μανούσας 1960. Μαρκόπουλος 2008).

11. Το κρητικό έργο φυλάσσεται στο Ερμιτάζ. Την απόδοση στον Νικόλαο Τζαφούρη κάνει ο Yuri Ryatnitsky στο Drandaki 2009, σ. 68, αρ.19. Αυτή η ίσως λίγο νεότερη του Τζαφούρη (περ. 1455-1500/1501) εικόνα αντιγράφει έργο αποδιδόμενο στον Giovanni Bellini που φυλάσσεται στο Βερολίνο και χρονολογείται στα τελευταία χρόνια του 15ου αιώνα. Belting 1985, σ. 71. Tempestini 1992, σ. 190-193, αρ. 67. Bärtschmann 2008, σ. 204, εικ. 174.

εκφραζόταν με τα θέματα, με το ύφος και με τη θέση των απεικονίσεων στους χώρους της δημόσιας λατρείας (Δρανδάκη 2018). Ο αντίκτυπος των αντιπαράθεσεων έφτανε ως το ιδιωτικό εικονοστάσι. Ζωγράφοι που γνώριζαν τους δύο τρόπους ζωγραφικής ήταν χρήσιμοι, γιατί με την παράθεση των δύο τεχνοτροπιών στο ίδιο έργο, βοήθουσης και της εικονογραφίας, υπογράμιζαν το πολιτικό πρόγραμμα της Ένωσης των Εκκλησιών: δύο εικαστικές παραδόσεις, ένας χριστιανισμός. Αυτό ακριβώς συμβαίνει στο δομινικανικό χειρόγραφο της Αποκάλυψης που γράφτηκε και εικονογραφήθηκε στον Χάνδακα το 1415 (*Faith and Power* 2004, αρ. 317, 527).

Η εικονογράφηση βρίσκεται μόνο στον πρόλογο του βιβλίου (Εικ. 10). Μάλιστα δεν τον κοσμεί κατά το σύνηθες ως προμετωπίδα, αλλά οι δύο μικρογραφίες του, σε αντικριστές σελίδες και μέσα στη στήλη του κειμένου, διακόπτουν τη ροή του εκεί ακριβώς που γίνεται λόγος για τη γλώσσα της Αποκάλυψης. Δεδομένου ότι στη βυζαντινή εκκλησιαστική παράδοση η Αποκάλυψη δεν περιλαμβανόταν στα ιερά βιβλία, οι δομινικανοί, κατεξοχήν ιεροκήρυκες, χρειάζονταν ασφαλώς για τα κηρύγματά τους τα κατάλληλα σχόλια του αμφισβητούμενου στην Κρήτη ιερού βιβλίου. Στον πρόλογο του χειρογράφου τονίζεται η σημασία της Αποκάλυψης για την ορθή πίστη, διευκρινίζεται ότι ο Ιωάννης την έγραψε με θεία έμπνευση στην ελληνική γλώσσα, αλλά ότι τα απαραίτητα για την κατανόησή της σχόλια γράφτηκαν στη «lingua nostra latina». Αντίστοιχα η εικονογράφηση δείχνει έναν βυζαντινό Ιωάννη Θεολόγο να αναπαύεται στην ακρογιαλιά της Πάτμου, ενώ ψηλότερα αναπτύσσεται το όραμά του: η επτάφωτη λυχνία που παρουσιάζει ο γενειοφόρος Πατήρ, σε εικονογραφία και ύφος της ιταλικής μεσαιωνικής τέχνης. Το τοπίο, εν μέρει βυζαντινό, συμπληρώνεται με μια τειχισμένη πολιτεία σε προοπτική, ενώ στη διπλανή σελίδα, που στολίζεται από μια γοθτικής έμπνευσης γιρλάντα, ο Ιωάννης υπαγορεύει στον Πρόχορο μπροστά στο σπήλαιο σε μια απολύτως βυζαντινή σύνθεση. Η εικόνα σχολιάζει τον πρόλογο: όπως οι γλώσσες της αρχέτυπης Αποκάλυψης και των σχολίων της διαφέρουν μεταξύ τους αλλά υπηρετούν τον αυτό σκοπό, έτσι και η εικονογράφηση ενώνει σε μια σύνθεση δύο εικαστικές παραδόσεις θρησκευτικής ζωγραφικής που είναι και αυτές γλώσσες. Πρόκειται επομένως για στοχευμένη παράθεση τεχνοτροπιών που οπτικοποιεί το επιχείρημα του κειμένου: δύο οι γλώσσες ένα το δόγμα. Συγχρόνως δείχνει ότι οι συντελεστές του βιβλίου, αλλά και το κοινό τους, είχαν τη συνείδηση της διαφοράς ανάμεσα στα εικαστικά ιδιώματα.

Ότι το μήνυμα ήταν ευανάγνωστο μάς το πιστοποιεί το γεγονός ότι από αυτήν ακριβώς την εποχή και μετά οι δύο τεχνοτροπίες είχαν στην Κρήτη όνομα: *alla greca* και *alla latina*, όπως μας διαβεβαιώνουν συμβόλαια. Όμως μια παράξενη εξέλιξη στην εκκλησιαστική πρακτική είχε σοβαρές επιπτώσεις στο έργο των ζω-

γράφων. Μετά το τέλος του 15ου αιώνα έπαψαν να τοιχογραφούνται οι εκκλησίες, όχι μόνο οι λατινικές, αλλά και αυτές που βεβαιωμένα ήταν αφιερωμένες στην ορθόδοξη λατρεία. Σταμάτησε απότομα μια παράδοση πολλών αιώνων. Με δεδομένη την τεράστια διάδοση που είχε στην Κρήτη τους προηγούμενους αιώνες η κάλυψη των εσωτερικών τοίχων των εκκλησιών με τοιχογραφίες μέχρι τελευταίας σπιθαμής, οφείλουμε να υποθέσουμε ότι αυτή η δραστική υποχώρηση της τοιχογραφίας δεν ήταν άσχετη με την ανταγωνιστική συνύπαρξη των δογμάτων· ωστόσο οι λεπτομέρειες μας διαφεύγουν.<sup>12</sup>

### *Οι τεχνίτες πάνε στις πόλεις*

Έργο των ζωγράφων της Κρήτης ήταν στο εξής να φιλοτεχνούν αποκλειστικά φορητά έργα, εικόνες τρίπτυχα, ζωγραφιστά παραπετάσματα ή και έπιπλα. Εργάζονταν επομένως στο εργαστήριό τους στην πόλη, χωρίς να περιοδεύουν στην ύπαιθρο και να ανεβαίνουν στη σκαλωσιά. Η δουλειά τους αποχωρίστηκε εντελώς από τη μακραίωνη σύνδεσή της με τα οικοδομικά επαγγέλματα. Μετατράπηκαν σε αποκλειστικά αστικούς τεχνίτες, ενώ όσο μεγάλωνε ο κύκλος εργασιών τους τόσο και πιο σημαντική γινόταν η θέση τους στην τοπική κοινωνία των αστών. Αν και αυτή είναι μια πορεία που έχει κάποιες αναλογίες με τη θέση που κατακτούσαν οι καλλιτέχνες στην Ιταλία, δεν μπορεί φυσικά να θεωρηθεί αντίκτυπός της.

Οι τεχνίτες συγκεντρώνονταν στις πόλεις και αυτές αναπτύσσονταν συνεχώς. Ο σχεδιασμός νέων οχυρώσεων για να εξασφαλιστεί ο πυκνοκατοικημένος ιστός τους και για να ανταποκριθεί η άμυνά τους στη σύγχρονη τεχνολογία του πολέμου έφερε στην Κρήτη τους καλύτερους μηχανικούς και στρατιωτικούς της Βενετίας και τον επιστημονικό σχεδιασμό. Επακόλουθο ήταν να φτάσουν μαζί τους συζητήσεις για την αρχιτεκτονική, σχετικά βιβλία και σχέδια, νέα τεχνογνωσία. Η δουλειά στα λατομεία φούντωσε. Ο πόλεμος έγινε χωροτάκτης, όπως εύστοχα το διατύπωσε ο Νίκος Σκουτέλης. Η έναρξη των έργων επηρέασε όλη την οικονο-

---

12. Υπάρχουν συχνές αναφορές στο πρόβλημα όχι όμως ακόμη μια συγκροτημένη ερμηνεία του. Η εμφάνισή του συσχετίζεται με τον έναν ή τον άλλο τρόπο με τις συνθήκες που δημιούργησε η βενετική κυριαρχία στην Κρήτη. Ενδεικτικά: Chatzidakis 1953. Έμφαση στον συσχετισμό της υποχώρησης της τοιχογραφίας με τα ιδεολογικά ζητήματα που προκλήθηκαν από την κυριαρχία της καθολικής εκκλησίας έδωσε ο Δ.Δ. Τριανταφυλλόπουλος μελετώντας τα Επτάνησα, κυρίως την εποχή μετά τη μεγάλη Σύνοδο της Αντιμεταρρύθμισης στο Τρέντο (1545-1563), εποχή δηλαδή νεότερη από την εμφάνιση του φαινομένου στην Κρήτη: Triantaphyllopoulos 1985, 52-58 και 380 κε. Τριανταφυλλόπουλος 1991. Μια ενδιαφέρουσα όψη αυτής της εξέλιξης αποκαλύπτει ένα πρόσφατο εύρημα: ο ανεικονικός διάκοσμος αναγεννησιακού ύφους μιας εκκλησίας στην ύπαιθρο των Χανίων που τον 16ο αιώνα πέρασε από την ορθόδοξη στην καθολική λατρεία. Mailis 2017.

μία της Κρήτης. Η μορφή των πόλεων άλλαξε για μια ακόμη φορά ριζικά (Σκουτέλης 2013).

Σε μια επιγραφή από τα Χανιά βρίσκουμε τον απόηχο των νέων απόψεων για την αρχιτεκτονική και για την εικόνα της πόλης (Εικ. 11). Η γλώσσα της είναι λατινική. Η πλάκα έχει αποκρουστεί στο πλαίσιο. Γράφει: «Αυτό το οικοδόμημα που εύλογα θα το λένε κόσμημα της πόλης, σε θαυμάσια θέση και με κομψότητα κατασκευής, επωφελούμενος από το εξαιρετικό έργο του φιλόπονου μαΐστορα Εμμανουήλ Λίτινα από το Ρέθυμνο, αφιέρωσε στις επερχόμενες γενιές ο Άγγελος Περμαρίν, Βενετός πατρίκιος, κατά το έτος Κυρίου 1598».<sup>13</sup>

Πρόκειται για σπάνια περίπτωση κτητορικής επιγραφής ιδιωτικού, και όχι δημόσιου έργου από την Κρήτη. Αν και το ίδιο το κτίριο δεν υπάρχει πια, σώζεται φωτογραφία του (Gerola 1917, 222-223). Βρισκόταν στην κεντρική οδό της πόλης, στο λόφο Καστέλι, στα Χανιά. Η μνεία του αρχιτέκτονα/αρχιμάστορα –με τον προσδιορισμό *industrius artifex*– κάνει την επιγραφή μοναδική. Ακόμη πιο αξιοσημείωτο είναι ότι οι επαινετικοί χαρακτηρισμοί για την οικία, για τη θέση της στην πόλη και για τις ικανότητες του κατασκευαστή δηλώνουν όχι μόνο το γόητρο που εισπράττει ο παραγγελιοδότης από αυτά, αλλά και νεωτερικές για την Κρήτη αντιλήψεις σχετικά με την εικόνα της πόλης, την αρχιτεκτονική και την αξία του επαγγέλματος του αρχιτέκτονα.

Οστόσο η επιγραφή πάσχει στη μορφή της. Συγγενεύει με ομάδα αρκετών ενεπίγραφων πλακών που απαντούν στην Κρήτη. Είναι γραμμένες σε λατινική γλώσσα, με ρωμαϊκή μεγαλογράμματη γραφή, και είναι πάντοτε προσεκτικά χαραγμένες. Έχουν τυποποιημένα διακοσμητικά πλαίσια, με δέλτους που αναδιπλώνονται, φυτικά κοσμήματα και μάζκες, όλα πολύ σχηματικά (Εικ. 12). Στην επιγραφή του Περμαρίν το φθαρμένο πλαίσιο φαίνεται ότι ήταν λιγότερο σχηματικό από αυτές, είχε κάποια πλαστικότητα, όμως η γραφή δεν είναι η καλοσχεδιασμένη ρωμαϊκή: είναι ασταθής, τα γράμματα είναι ανισομεγέθη, κλίνουν ακανόνιστα δεξιά και αριστερά. Πρόκειται για αδυναμία ή προχειρότητα; Ή δείχνει πρόθεση; Οπωσδήποτε είναι αξιοσημείωτη η αναντιστοιχία περιεχομένου και μορφής και σημαίνει κάτι που ακόμη μας διαφεύγει.

13. *Aedes has, quae facile (ur)bis ornamentum vocari (po)sint opportune loco sita et apta structurae concinnitatae praecipuas Emmanuelis Litini Rh(e)thymii industrii artificis opera usus Angelus Permarinus Patritius Venetus posteritati dicavit anno Domini C|o|XCVIII. ΕΦΑ Χανίων Γενικός αριθμός 51, Αύξων αριθμός Καταλόγου Αποθήκης 84. Βάση δεδομένων Ινστιτούτου Μεσογειακών Σπουδών 436. Gerola 1932/40, 344, αρ.14.*



Μετά τον φιλόπονο μαΐστορα Εμμανουήλ Λίτινα από το Ρέθυμνο, ας επιστρέψουμε στον «αρκετά καλό για τον τόπο» μαΐστορα της κρήνης του Μοροζίνι, τον επίσης Ρεθύμνιο Θωμά Μπενέτο.

Πώς έγινε καλός γλύπτης; Ποιες οι προϋποθέσεις της γλυπτικής του; Μερικά παραδείγματα από τα καλύτερα σε ποιότητα έργα γλυπτικής, σύγχρονων ή λίγο παλιότερων από την κρήνη, παρά την τμηματική τους διατήρηση, δείχνουν το επίπεδο των ανταγωνιστών του εργαστηρίου των Μπενέτων και το είδος των έργων που κατασκευάζονταν γύρω στα 1600.

Ακέφαλη ανακλινόμενη γυναικεία μορφή από μάρμαρο θα ξεπερνούσε σε μήκος το μέτρο πριν χάσει το κεφάλι και τα κάτω άκρα (Εικ. 13). Το γλυπτό διακρίνεται για την πλαστικότητά του. Η μισοξαπλωμένη γυναίκα γέρνει προς τα δεξιά στηρίζεται στον αριστερό γοφό και τον αριστερό αγκώνα που απομακρύνεται κάπως από το σώμα και απλώνει τα ελαφρά καμπτόμενα πόδια προς τα αριστερά. Το λεπτό ένδυμα διαγράφει το καλοσχηματισμένο σώμα, τονίζει τη μέση, αφήνει εν μέρει ακάλυπτα τα καλλίγραμμα πόδια και, από το ύψος του ώμου, το καλοσχηματισμένο χέρι. Η στάση της και το γεγονός ότι η άλλη της πλευρά ήταν αδρά λαξευμένη οδηγεί στην υπόθεση ότι ήταν προσαρμοσμένη σε τοίχο και αποτελούσε αρχιτεκτονικό στολίδι. Λόγω της ιδιαίτερης στάσης του σώματος που ξαπλώνει συμπεραίνουμε πως η μορφή, μαζί με μια σύστοιχη ανακλινόμενη προς την άλλη πλευρά, θα κοσμούσε πρόσοψη κτιρίου, ενδεχομένως αετωματική επίστεψη είτε τριγωνική επιφάνεια μετώπου τόξου, όπως αυτές που συναντάμε στην αρχιτεκτονική του ιταλικού μανιερισμού (Εικ. 14).<sup>14</sup> Θα ήταν ένα αστικό κτίριο, πιθανώς δημόσιο. Το γλυπτό περισυλλέχτηκε στο Ηράκλειο. Σώθηκε από την κατεδάφιση, άγνωστο πότε, αλλά έσπασε. Αυτό δηλαδή που επίσης μας πληροφορεί το ευγενές σπάραγμα είναι η ολοσχερής καταστροφή σημαντικών και μεγάλων κτιρίων με φιλόδοξο διάκοσμο καμωμένο από ικανούς τεχνίτες.

Το ίδιο μας δείχνει ένα ανθρωπόμορφο φουρούσι (Εικ. 15) με όμορφο και εκφραστικό ανδρικό πρόσωπο. Με επιτυχία πλάθεται η ένταση του σώματος που έφερε φορτίο· στο πρόσωπο εκφράζεται η όλη προσπάθεια. Πρόκειται για ένα από τα καλύτερα γλυπτά που έχουμε συναντήσει στην καταγραφή μας και είναι μόνο μικρό μέρος ενός άγνωστου συνόλου (Gratziou 2009, 26).

Ακόμη και έξω από τις πόλεις συναντάμε καμιά φορά εξαιρετικά έργα γλυπτικής, εκεί που ο παραγγελιοδότης είναι φιλότεχνος και επιθυμεί να επιδείξει την

---

14. Τα παραδείγματα είναι πάμπολλα. Ενδεικτικά βλ. τη βιβλιοθήκη του Sansovino στην πλατεία του Αγίου Μάρκου ή το Palazzo Loredan στο Campo Santo Stefano στη Βενετία. Hirthe 1986 και Bassi και Pallucchini 1985 αντίστοιχα.

καλλιέργειά του. Αυτό συνάγεται από τη κρήνη στο Βροντίσι, το μοναστήρι όπου στις αρχές του 17ου αιώνα ζούσε μια κοινότητα μορφωμένων μοναχών (Εικ. 16). Και εδώ η μορφή της κρήνης έχει αλλοιωθεί από μετακινήσεις και παρατοποθετήσεις, έτσι που να μην είναι εύκολο να αναπαραστήσουμε την αρχιτεκτονική της. Οι κρουνοί της, προσωποποιήσεις ποταμών, είναι εξαιρετικά έργα γλυπτικής (Φιλιτάκη 2007). Στην κρήνη δούλεψαν περισσότερα χέρια, διαφορετικής δεξιοτεχνίας. Το ίδιο έχει παρατηρήσει η Μαρία Καζανάκη-Λάππα και για τα ανάγλυφα της πολύλοβης λεκάνης της κρήνης Μοροζίνι. (Kazanaki-Lappa 2009, 755-756).

Από καταγραφές οικοσκευών πληροφορούμαστε ότι σε ορισμένες οικίες υπήρχαν ζωγραφικά πορτρέτα μελών της οικογένειας, αυτό το σύμβολο της νέας εποχής. Δεν έχει φυσικά σωθεί κανένα, γιατί δεν μετανάστευσε μόνο ο εξοπλισμός των δημοσίων κτιρίων και των εκκλησιών. Ο ταραγμένος 17ος αιώνας δεν επέτρεψε ούτε σε ιδιωτικά νοικοκυριά να έχουν κάποια συνέχεια.

Ένα ολόγλυφο ανδρικό κεφάλι από μάρμαρο με απολαξυμένο το πρόσωπο που εντοπίστηκε στο Ηράκλειο φαίνεται ότι ήταν προσωπογραφικό, σπάραγμα ίσως προτομής, όπως επιτρέπει να εικάσουμε ότι απέμεινε από την κόμμωση και το πρόσωπο (Εικ. 17). Η ποιότητα φαίνεται ότι ήταν καλή, και η πλαστικότητα με την οποία διαμορφώνεται το πλατύ μέτωπο, οι πλαδαρές παρειές και η ελαφρότητα κλίση της κεφαλής οδηγούν σε χρονολόγηση κατά τον 16ο αιώνα.<sup>15</sup> Έκπληξη αποτελεί έτσι ένα άγνωστης προέλευσης, μαρμάρινο πορτρέτο από την περιοχή των Χανίων. Επιβεβαιώνει ότι στην Κρήτη υπήρχαν γλυπτά πορτρέτα από καλλιτέχνες που κινούνταν στα ρεύματα της σύγχρονης τους ιταλικής τέχνης. Χρονολογείται στις αρχές του 17ου αιώνα και ο Παναγιώτης Ιωάννου που το μελετά έχει μερικές ανατρεπτικές ιδέες για τον γλύπτη και για τον εικονιζόμενο.<sup>16</sup>

Η απάντηση στο ερώτημα πώς έμαθαν να κάνουν αγάλματα στην πέτρα οι Μπενέτοι και οι Μαγγανάρηδες είναι επομένως ότι δεν ήταν τόσο μόνοι, όσο προκύπτει από γραπτές πηγές. Τα τετρακόσια χρόνια της Βενετικής κυριαρχίας αναπτύχθηκε η γλυπτική στην Κρήτη. Αρχικά για να ανταποκριθεί στις ανάγκες της εισηγμένης αρχιτεκτονικής, μετά για να υπηρετήσει νεοφανείς συνήθειες που διαδόθηκαν τάχιστα. Η εξάπλωση των ταφών μέσα στις εκκλησίες, που την εφάρμοσαν τα τάγματα της λατινικής Εκκλησίας έναντι δωρεών, είχε ως αποτέλεσμα την ανάπτυξη μιας γλυπτικής για ταφική χρήση (Εικ. 18). Η ζήτηση για θυρεούς

15. Ιστορικό Μουσείο Κρήτης Γενικός Κατάλογος 77. Βάση δεδομένων Ινστιτούτου Μεσογειακών Σπουδών 7.

16. Χανιά, Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή Συλλογή 51. Βάση δεδομένων Ινστιτούτου Μεσογειακών Σπουδών 165.

ήταν τεράστια (Εικ. 19). Όχι μόνο οικόσημα αλλά και άλλα εμβλήματα για πάσης φύσεως συλλογικότητες εντοιχίζονταν σε ανώφλια, σε προσόψεις, σε περιβόλους, ακόμη και σε τάφους. Αποτελούσαν σύμβολα ταυτότητας, επεδείκνυαν σχέσεις ιδιοκτησίας και εξάρτησης, εκπροσωπούσαν τον κάτοχο ή επεδείκνυαν τις ιδιότητες που του προσέδιδαν γόητρο. Όπως μια πλάκα οικοσήμου από τα Χανιά. Σώζεται μόνο τμήμα της (Εικ. 20), όμως ο Τζερόλα την φωτογράφησε και με το κομμάτι που τώρα λείπει.

Μέσα σε απλό πλαίσιο βρίσκεται καλολαξευμένος θυρεός σε μορφή ασπίδας, της οποίας η καμπυλότητα προβάλλει προς τα έξω. Περιβάλλεται από τα γράμματα Α και Ζ. Πάνω από το έμβλημα δυο παιδικές μορφές κρατούσαν ταινία με την επιγραφή IUNONI LAC(INIAE) DICATUM (Αφιέρωση στη Λακινία Ήρα). Τα αρχικά ίσως δηλώνουν μέλος της Χανιώτικης βενετοκρητικής οικογένειας των Τζαγκαρόλων.<sup>17</sup> Η αναφορά στην Ήρα παραξενεύει. Πολύ περισσότερο που σε ένα από τα μέγαρα της ίδιας οικογένειας στα Χανιά υπήρχε εντοιχισμένο το σύμβολο των Ιησουιτών, ενώ άλλα μέλη της συνδέονται με τη μονή της Αγίας Τριάδας στο Ακρωτήρι.

Η Λακινία Ήρα λατρευόταν κατά την αρχαιότητα στην Κάτω Ιταλία. Η φράση όμως είναι ένα μότο επινοημένο τον 16ο αιώνα από τον ποιητή και μέλος της Ακαδημίας της Νάπολης Marcantonio Epicuro (1472;-1555), όπως μας πληροφορεί ο Paolo Giovio (1483-1552) στο βιβλίο του για τα μότο και τα εμβλήματα.<sup>18</sup> Σύμφωνα με αρχαίες πηγές, στον ναό της Ήρας έκαιγε θαυματουργή, άσβεστη φωτιά. Ο Μαρκαντόνιο παρομοίασε τον έρωτά του για ευγενή κυρία με τη φωτιά αυτή και, ισχυριζόμενος ότι η επίμαχη φράση ήταν γραμμένη στο ανώφλι του ναού, τη χρησιμοποίησε ως έμβλημα. Ο Τζόβιο επαινεί την επιλογή του τονίζοντας την αξία του κρυφού νοήματος, ακριβώς επειδή απαιτεί αποκωδικοποίηση, άρα ενθαρρύνει το πνευματικό παιχνίδι. Τέτοιες εμβληματικές φράσεις επαναλαμβάνονταν συχνά και έπαιρναν ποικίλες σημασίες. Το 1592 ο Giulio Cesare Caraccio (1552-1634), λόγιος της Νάπολης, στο βιβλίο του για τα εμβλήματα, θυμίζει τη φράση του Μαρκαντόνιο, την απογυμνώνει από το ερωτικό περιεχόμενο και καταλήγει ότι είναι η καταλληλότερη να δηλώσει την πρωτεύεική σημασία της Φύσης και της Ιστορίας,

17. Χανιά, Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή Συλλογή, 3020. Βάση δεδομένων Ινστιτούτου Μεσογειακών Σπουδών 84. Gerola 1932/40, σ. 231, εικ. 223.

18. Εκδόθηκε μετά τον θάνατό του με επιμέλεια και προσθήκες του Girolamo Ruscelli. *Ragionamento di mons. Paolo Giovio sopra i motti et disegni d' arme, et d' amore, che comunemente chiamano imprese. Con un discorso di Girolamo Ruscelli, intorno allo stesso soggetto*, Βενετία 1556, σ. 76-77.

αφού αυτές οι δύο περικλείουν το σύνολο του κόσμου.<sup>19</sup> Με τέτοια αναγνώσματα ο απόηχος της λογιουσύνης των ιταλικών Ακαδημιών έφτανε στο κοινό των κρητικών Ακαδημιών.

Πόσο συμμετείχαν άραγε οι γλύπτες στην αποκωδικοποίηση τέτοιων μηνυμάτων; Η απάντηση στο ερώτημα αυτό δεν είναι εύκολη. Ο Θωμάς Μπενέτος ήταν ο επικεφαλής των δημοσίων έργων του Χάνδακα την εποχή του Μοροζίνι και τιμήθηκε από τη Βενετία για τη συμβολή του στα σημαντικά έργα της πόλης. Η προσωινυμία του ίδιου και των αδελφών του ως Φρα Μπενέτων σε πολλές γραπτές πηγές γεννά απορίες: υπαινίσσεται προέλευσή τους από δυτικό μοναστικό τάγμα, ίσως των Φραγκισκανών. Είναι γνωστό ότι πολλοί τεχνίτες ήταν αδελφοί των μοναστικών ταγμάτων. Ας θυμηθούμε από τους διασημότερους τον δομινικανό Guido di Pietro, γνωστότερον ως Fra Angelico.<sup>20</sup> Ένας τέτοιος συσχετισμός προϋποθέτει ενδεχομένως κάποια μόρφωση. Όμως ο συνάδελφος του Θωμά, Νικολός Μαγγανάρης, μαΐστορας επίσης και συνεργάτης των Μπενέτων στο κτίριο της Avogaria του Χάνδακα, ήταν βεβαιωμένα αναλφάβητος: υπογράφει το 1630 δι' αντιπροσώπου το συμβόλαιο της αποπληρωμής του για τα γλυπτά που φιλοτέχνησε για το κτίριο αυτό: «*Εγώ Μιχελής Γκέσαρης [Καίσαρης:] ήγραφα με θέλημα του άνωθε αφέντη Νικολό γιατί λέγει πως δεν κατέχει γράμματα*».<sup>21</sup>

Όπως και νά 'χει, παραγγελίες έργων όπως αυτά που παρουσιάστηκαν σύντομα εδώ, ταφόπλακες, φουρούσια, πλάκες με οικόσημα, πάσης φύσεως ανάγλυφες διακοσμήσεις, συντηρούσαν τα εργαστήρια των γλυπτών. Κοντά σε αυτά έρχονταν και οι ειδικότερες παραγγελίες, στις οποίες δοκιμαζόταν η δεξιοτεχνία τους, άλλοτε με μικρή, άλλοτε με μεγάλη επιτυχία.

19. *Delle imprese. Trattato di Giulio Cesare Capaccio in tre libri diviso: nel primo, del modo di far l'impresa... nel secondo tutti ieroglifici, simboli, e cose Mistiche in lettere sacre o profane si scuoprono; e come da queglii cauar si ponno l'imprese . nel terzo, nel figurar degli emblemi di molte cose naturali per l'imprese si tratta*, Napoli: Giacomo Carlino, & Antonio Pace 1592, libro primo, fol. 3.

20. Ο πολύ λιγότερο γνωστός Fra Antonio da Negroponte υπογράφει το μοναδικό, βεβαιωμένο δικό του, έργο που σώζεται και βρίσκεται στον San Francesco della Vigna στη Βενετία με το «*Frater Antonius de Negropon pinxit*». Νεότερη προσθήκη στην υπογραφή αυτή επιβεβαιώνει την ιδιότητα με το «*ordinis Minorum*». Merkel 1979. Πρόκειται πιθανότατα για τον ίδιο ζωγράφο που μεταξύ 1485 και 1497 μαρτυρείται στον Χάνδακα. Cattapan 1968, σ. 39, αρ. 104.

21. Το συμβόλαιο έγινε από τον νοτάριο Giacomo Cortesan (Archivio di Stato di Venezia, Notai di Candia, b. 61) και βεβαιώνει ότι ο γλύπτης έλαβε από τον Piero Dandolo, ως εκπρόσωπο των αρχών, το οφειλόμενο για το έργο ποσό. Έχει συνταχθεί στα ιταλικά. Όμως η ακροτελεύτια φράση, μετά την ημερομηνία 24 Απριλίου 1630 και πριν τις υπογραφές, είναι στα ελληνικά, όπως εκφωνήθηκε από τον Μαγγανάρη και τον Καίσαρη, αλλά γράφτηκε από τον συμβολαιογράφο με λατινικούς χαρακτήρες: «*Omologo ego Nicolò Manganaris...*». Καζανάκη-Λάππα 1993, 474.

Την ίδιαν περίπου εποχή, στις αρχές του 17ου αιώνα χρονολογείται ένα τμήμα ανδρικού κορμού τυλιγμένου με φυλλοφόρο περιζώμα (Εικ. 21). Σώζεται από τους μηρούς ως τη μέση και το σπάραγμα έχει συνολικό ύψος 22 εκατοστά. Τμήμα μακρίας γενειάδας διατρέχει στο κέντρο του όλο το ύψος του σπαράγατος. Στο πλάι κυματίζει ενεπίγραφο ειλητό με μεγαλογράμματη ελληνική επιγραφή. Το γυμνό σώμα δίνει επιτυχημένα την αίσθηση της σάρκας. Το φύλλωμα του περιζώματος είναι χυμώδες, η διάταξη των βλαστών συντονίζεται με τον κυματισμό της γενειάδας και του ειλητού. Η πίσω όψη είναι αδρά δουλεμένη και προφανώς δεν ήταν ορατή. Εικονίζεται ο Άγιος Ονούφριος σε γνωστό ορθόδοξο εικονογραφικό τύπο (Ξυγγόπουλος 1939). Η μετωπική στάση του διατηρεί την ακινησία εικόνας και η γραφή στο ειλητό του προσομοιάζει σε βυζαντινή, στοιχεία που φανερώνουν ότι ο καλός γλύπτης επεδίωξε να προσαρμόσει την πλαστική δεξιοτεχνία του στους κώδικες της ορθόδοξης θρησκευτικής τέχνης.<sup>22</sup>

Το έργο αυτό βρέθηκε στο Ηράκλειο. Μπορεί να συσχετιστεί με την ελληνική αδελφότητα του Αγίου Ονούφριου που ιδρύθηκε το 1596 στον Χάνδακα και έδρευε στον ομώνυμο ναό (Πανοπούλου 2012, 298).<sup>23</sup> Το ενδιαφέρον εδώ είναι ότι ελληνικό ακροατήριο επέλεξε να εικονίσει μεν τον άγιο σε γλυπτό, ένα μέσο απεικόνισης ασυνήθιστο στις ορθόδοξες συνήθειες, εντούτοις με την ορθόδοξη εικονογραφία. Μοιάζει με άγαλμα αλλά δεν είναι περίοπτο και έχει δουλευτεί ως ανάγλυφο. Είναι γλυπτό αλλά συνομιλεί με εικόνες. Είναι αμφίβολο αν είχε λατρευτική χρήση σε ναό. Περισσότερο μοιάζει να βρισκόταν σε θέση που φανέρωνε την προστασία του προς την αδελφότητα. Το έργο και τα νοήματά του δύσκολα μπορούν να χαρακτηριστούν βενετσιάνικα, η δημιουργία του όμως ήταν δυνατή χάρη στη μακρόχρονη βενετική παρουσία στην Κρήτη. Η οποία ανάμεσα σε άλλα πολλά δημιούργησε και τις συνθήκες για την ανάπτυξη της γλυπτικής.

Η Κρήτη, για τέσσερις αιώνες τμήμα του Βενετικού Κράτους της Θάλασσας, βρέθηκε πολύ κοντά στη Βενετία αλλά συγχρόνως και τόσο μακριά της. Η διαπίστωση αυτή είναι ιστορικά εύλογη και γενικώς αποδεκτή. Οι προβληματισμοί που διατυπώθηκαν εδώ στόχευαν μόνο να εξειδικεύσουν τη γενική εικόνα με τη βοήθεια τεκμηρίων από τον χώρο της τέχνης. Τα επιμέρους ερωτήματα προέκυψαν από το

22. Φυλάσσεται στο Ιστορικό Μουσείο Κρήτης, αρ. Καταλόγου Γλυπτών Α Ι 73. Βάση δεδομένων Ινστιτούτου Μεσογειακών Σπουδών 77.

23. Ο ναός σώζεται απροσπέλαστος στην περιοχή της αγοράς του Ηρακλείου, μοιρασμένος σε πολλές ιδιοκτησίες και στεγάζοντας αποθήκες καταστημάτων. Gerola 1908, 216-217. Κατά την οθωμανική περίοδο είχε μετατραπεί σε χαμάμ (Σταυρινίδης 1986, 102). Πρβλ. [http://digitalcrete.ims.forth.gr/tourkology\\_monuments\\_display.php?id=592](http://digitalcrete.ims.forth.gr/tourkology_monuments_display.php?id=592)

ερευνητικό Πρόγραμμα «Η δυτική τέχνη στην Κρήτη» του Ινστιτούτου Μεσογειακών Σπουδών του Ιδρύματος Τεχνολογίας και Έρευνας. Ανάμεσα σε άλλους στόχους του προγράμματος ήταν και η τεκμηρίωση της Γλυπτικής της Κρήτης. Η καταγραφή της έγινε με την πολύχρονη συνεργασία πολλών<sup>24</sup> και έχει πάρει ήδη τη μορφή συστηματικού Καταλόγου, που ελπίζω ότι θα παρουσιαστεί σύντομα. Ένα σημαντικό συμπέρασμα του εγχειρήματος υπήρξε ότι η έρευνα γύρω από τη γλυπτική της βενετικής Κρήτης προσκρούει σε ένα *παχύ στρώμα καταστροφής*, κατά την αρχαιολογική ορολογία. Κάπου κάτω από τα συντρίμια που απόθεσε ο 20ός, ο 19ος, ο 18ος αιώνας κείτεται, μάλλον θρυμματισμένος, ο Τζιγκάντε του Θωμά Μπενέτου. Το στρώμα αυτό καταστροφής, παρόν σε κάθε βήμα της μελέτης μας, είναι ολοφάνερο ότι περιέχει μετακινήσεις, λεηλασίες, *damnatio memoriae*, ηθελημένη όσο και αθέλητη ανθρώπινη παρέμβαση, και τελικά καταφέρνει να θολώνει την εικόνα μας για την Κρήτη των αιώνων βενετικής κυριαρχίας.

---

24. Οι αρχαιολόγοι των Εφορειών (Βυζαντινών) Αρχαιοτήτων Κρήτης υπήρξαν κύριοι συνεργάτες και συνομιλητές. Εκτός από τη συμμετοχή τους στην καταγραφή, υποστήριξαν το εγχείρημα με κάθε άλλο πρόσφορο τρόπο. Ένθερμος υποστηρικτής των προσπαθειών μας είναι επίσης το Ιστορικό Μουσείο Κρήτης.



## ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Μ. Ανδριανάκης (2006), «Χριστιανικά μνημεία επαρχίας Μυλοποτάμου», *Ο Μυλοπόταμος από την Αρχαιότητα ως σήμερα. Περιβάλλον – Αρχαιολογία – Ιστορία – Λαογραφία – Κοινωνιολογία*, Πρακτικά Διεθνούς Συνεδρίου: Ιστορική και Λαογραφική Εταιρεία Ρεθύμνου, 47-78.
- Μ. Ανδριανάκης (2016), «Ο καθεδρικός ναός της Παναγίας Επισκοπής Αγίας (Κυδωνίας)», Μ. Σ. Πατεδάκης, Κ. Δ. Γιαπιτσόγλου (επιμ.), *Μαργαρίται. Μελέτες στη μνήμη του Μανόλη Μπορμπουδάκη*, Σητεία, 79-110.
- Όλγα Γκράτζιου (2012), «'A la latina'. Ζωγράφοι εικόνων προσανατολισμένοι δυτικά», *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, τ. 33 (2012), 357-368.
- Μαρία Καζανάκη-Λάππα (1991), «Συμβολή στη μελέτη της αρχιτεκτονικής γλυπτικής στο Χάνδακα. Ειδήσεις από νοταριακά έγγραφα του 17ου αιώνα», *Πεπραγμένα του Στ' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου*, τ. Β', Χανιά, 175-180.
- Μαρία Καζανάκη-Λάππα (1993), «Η συμβολή των αρχαιικών πηγών στην ιστορία της τέχνης», Χρύσα Μαλτέζου (επιμ.), *Όψεις της ιστορίας του Βενετοκρατούμενου ελληνισμού Αρχαιακά τεκμήρια*, Σειρά: Venetiae quasi alterum Byzantium, 1, Αθήνα, Ίδρυμα Ελληνικού Πολιτισμού, 435-484.
- Σοφία Κατόπη (2016), *Η βενετική λότηζια του Χάνδακα: η ιστορία του μνημείου από την ανέγερσή του έως σήμερα*, Ρέθυμνο (αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή).
- Χρύσα Μαλτέζου (2002), *ire debeas in rettoem Canaee. Η εντολή του δόγη της Βενετίας προς τον ρέκτορα Χανίων 1589*, Βενετία, Ελληνικό Ινστιτούτο Βυζαντινών και Μεταβυζαντινών Σπουδών Βενετίας. Σειρά Grecolatinitas nostra. Πηγές 4.
- Μ. Ι. Μανούσακας (1960), «Μέτρα της Βενετίας έναντι της εν Κρήτη επιρροής του Πατριρχείου Κωνσταντινουπόλεως κατ' ανέκδοτα βενετικά έγγραφα (1418-1419)», *Επετηρίς Εταιρείας Βυζαντινών Σπουδών*, τ. 30 (1960), 85-144.
- Α. Μαρκόπουλος (2008), «Ένας Κωνσταντινουπολίτης μουσικός στην Κρήτη», Ι. Βάσσης, Στ. Κακλαμάνης, Μαρίνα Λουκάκη (επιμ.), *Παιδεία και Πολιτισμός στην Κρήτη. Βυζάντιο – Βενετοκρατία. Μελέτες αφιερωμένες στον Θεοχάρη Δετοράκη*, Ηράκλειο, 91-98.
- Μ. Μπορμπουδάκης (1988), «Η βυζαντινή τέχνη ως την πρώτη βενετοκρατία», Ν. Παναγιωτάκης (επιμ.), *Κρήτη: Ιστορία και Πολιτισμός*, Κρήτη, Βικελαία Δημοτική Βιβλιοθήκη, 9-103.
- Μ. Μπορμπουδάκης (2007), «Θυρώματα και παράθυρα σε εκκλησίες της Κρήτης (τέλος 14ου έως μέσα 15ου αιώνα)», Όλγα Γκράτζιου (επιμ.), *Γλυπτική και λιθοξοϊκή στη Λατινική Ανατολή*, Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 60-89.
- Στέλλα Παπαδάκη-Oekland (1992), «Δυτικότροπες τοιχογραφίες του 14ου αιώνα στην Κρήτη. Η άλλη όψη μιας αμφίδρομης σχέσης;», *Ευφρόσυνον. Αφιέρωμα στον Μανόλη Χατζηδάκη*, Αθήνα, 491-514.

- Στέλλα Παπαδάκη-Oekland (2000), «Από τη ζωή των ζωγράφων στην Κρήτη κατά τους πρώτους αιώνες της Ενετοκρατίας», *Πεπραγμένα του Η' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου*, τ. Β' 2, Ηράκλειο, Εταιρεία Κρητικών Ιστορικών Μελετών, 155-176.
- Α. Ευγγούπουλος (1939), «Βυζαντινά εικονογραφικά γλυπτά», *Επετηρίς Εταιρείας Βυζαντινών Σπουδών*, τ. 15 (1939), 256-279.
- Ν. Παναγιωτάκης (1986), «Η κρητική περίοδος της ζωής του Δομήνικου Θεοτοκόπουλου», *Αφιέρωμα στον Νίκο Σβορώνο*, τ. 2, Ρέθυμνο, 1-121. Αναδημοσίευση στο Ν. Παναγιωτάκης (1999), *Τα νεανικά χρόνια του Δομήνικου Θεοτοκόπουλου*, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 37-163.
- Δ. Ι. Πάλλας (1965), «Αι αισθητικά ιδέαι των Βυζαντινών προ της αλώσεως», *Επετηρίς Εταιρείας Βυζαντινών Σπουδών*, τ. 34 (1965) 313-331. Αναδημοσίευση στο Δ. Ι. Πάλλας, *Συναγωγή μελετών Βυζαντινής Αρχαιολογίας (Τέχνη - Λατρεία - Κοινωνία)*, τ. Β', Αθήνα 1987-88, 464-482.
- Αγγελική Πανοπούλου (2012), *Συντεχνίες και θρησκευτικές αδελφότητες στη Βενετοκρατούμενη Κρήτη*, Αθήνα-Βενετία 2012, Ελληνικό Ινστιτούτο Βυζαντινών και Μεταβυζαντινών Σπουδών Βενετίας. Σειρά Θωμάς Φλαγγίνης 7.
- Νικολέττα Πύρρου (2013), «Θεραπευτής και πεταλωτής: νέα στοιχεία για τον Ρωμανό τον Σκλεποδιώκτη από τη μνημειακή ζωγραφική της Κρήτης», *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, τ. 34 (2013), 167-178.
- Ν. Σκουτέλης (2013), *Πόλεμος Χωροτάκτης. Το δίκτυο των πόλεων-οχυρών στο κατά θάλασσαν κράτος της Βενετίας, 16ος-17ος αιώνας*, Αθήνα: Πολιτιστικό Ίδρυμα Ομίλου Πειραιώς.
- Στ. Σπανάκης (1950), *Μνημεία της Κρητικής Ιστορίας*, τ. ΙΙ, Ηράκλειο.
- Δ. Δ. Τριανταφυλλόπουλος (1991), «Μνημειακή ζωγραφική στη μεταβυζαντινή Κρήτη (ένα πρόβλημα: η έρευνά του - η ερμηνεία του)», *Πεπραγμένα ΣΤ' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου* (Χανιά 1986), Χανιά, 567-586 Αναδημοσίευση στο: Δ. Δ. Τριανταφυλλόπουλος, *Μελέτες για τη μεταβυζαντινή ζωγραφική. Ενετοκρατούμενη και τουρκοκρατούμενη Ελλάδα και Κύπρος*, Αθήνα: Σύλλογος προς Διάδοσιν Ωφελίμων Βιβλίων, 2002, 111-126.
- Αναστασία Φιοιλιτάκη (2007), «Ο γλυπτός διάκοσμος της κρήνης της Μονής Βροντησίου», Όλγα Γκράτζιου (επιμ.), *Γλυπτική και λιθοξοϊκή στη Λατινική Ανατολή*, Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 164-179.
- Ο. Bärtschmann, *Giovanni Bellini*, Λονδίνο: Reaktion Books 2008.
- Elena Bassi και R. Pallucchini (επιμ.) (1985), *Palazzo Loredan e l'Istituto Veneto di Scienze, lettere ed Arti*, (con la collaborazione di Alessandro Franchini), Βενετία: Istituto Veneto di Scienze, lettere ed Arti.
- M. Baxandall (1965), «Guarino, Pisanello and Manuel Chrysoloras», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, τ. 28 (1965), 183-204.

- Hans Belting, *Giovanni Bellini, Pietà. Ikone und Bilderzählung in der Venezianischen Malerei*, Φραγκφούρτη 1985: Fischer Taschenbuchverlag, σειρά Kunststück.
- M. Bissinger (1995), *Kreta. Byzantinische Wandmalerei*, Μόναχο, Münchener Arbeiten zur Kunstgeschichte und Archäologie 4.
- Caroline Bruzelius (2012), «The architecture of the mendicant orders in the Middle Ages: an overview of recent literature», *Perspective* 2, 365-386. Online since 30 June 2014: <http://perspective.revues.org/195>. Τελευταία επίσκεψη 30 Σεπτεμβρίου 2016.
- M. Cattapan (1968), «Nuovi documenti riguardanti pittori cretesi dal 1300 al 1500», *Πεπραγμένα του Β' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου*, τ. Γ', Χανιά, 29-46.
- M. Cattapan (1972), «Nuovi elenchi e documenti dei pittori in Creta dal 1300 al 1500», *Θησαυρίσματα*, τ. 9 (1972), 202-235.
- M. Chatzidakis (1953), «Contribution à l' étude de la peinture postbyzantine», *L'Hellénisme Contemporaine. Le Cinquantième Anniversaire de la Prise de Constantinople*, 20 mai 1953, 5-31 (Αναδημοσίευση στο: M.Chatzidakis, *Études sur la peinture postbyzantine*, Variorum Reprints, Λονδίνο 1976, I).
- E. Concina (2009), «Simeone di Tessalonica e la pittura dei Latini. Nuovi considerazioni», Chryssa Maltezos, Angeliki Tzavara, Despina Vlassi (επιμ.), *I greci durante la venetocrazia: Uomini, spazio, idee (XIII-XVII sec.)*, Atti di convegno internazionale di studi, Venezia, 3-7 dicembre 2007, Βενετία, σ. 773-780.
- Demori Staničić (2017), Zoraida Demori Staničić, *Javni kultovi ikona u Dalmaciji* (The Public Cults of Icons in Dalmatia), Σπλιτ – Ζάγκρεμπ: Književni Krug Hrvatski Restauratorski Zavod.
- Anastasia Drandaki (2009), «Between Byzantium and Venice: Icon painting in Venetian Crete in the fifteenth and sixteenth centuries», A.Drandaki (επιμ.), *The origins of El Greco. Icon painting in Venetian Crete*, Νέα Υόρκη, 11-18.
- Anastasia Drandaki (2018), «Piety, Politics, and Art in Fifteenth-Century Venetian Crete», *Dumbarton Oaks Papers* (υπό δημοσίευση).
- Helen Evans (επιμ.) (2004), *Byzantium. Faith and Power* (1261-1557), The Metropolitan Museum of Art, New York, Νιου Χέιβεν, Λονδίνο, Yale University Press.
- Kanto Fatourou-Hesychakis (2001), «Models for the Morosini fountain in Candia», *Περίληψεις των Επιστημονικών Ανακοινώσεων του Θ' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου*, Ηράκλειο, Εταιρία Κρητικών Ιστορικών Μελετών, 2001, 147-148.
- Kanto Fatourou-Hesychakis (2006), «More about Candia's Morosini Fountain», *Ι' Διεθνές Κρητολογικό Συνέδριο*. Περιλήψεις, 202.
- Vassiliki A. Foskolou (2013), «Mary Magdalene between East and West: cult and image, relics and politics in late thirteenth-century Eastern Mediterranean», *Dumbarton Oaks Papers*, τ. 65 (2013), 271-296.
- K. Gallas, K. Wessel, M. Borboudakis (1983), *Byzantisches Kreta*, Μόναχο, Hirmer Verlag.

- G. Gerola (1903), *Gli oggetti sacri di Candia salvati a Venezia*, Rovereto, Tipografia U. Grandi.
- G. Gerola (1905), *Monumenti Veneti nell' Isola di Creta*, τ. Ia-Ib, Βενετία, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti.
- G. Gerola (1908), *Monumenti Veneti nell' Isola di Creta*, τ. II, Βενετία, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti.
- G. Gerola (1917), *Monumenti Veneti nell' Isola di Creta*, τ. III, Βενετία, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti.
- G. Gerola (1932-1940), *Monumenti Veneti nell' Isola di Creta*, τ. IV, Βενετία, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 1905-1940.
- Olga Gratziou (2009), «Cretan Architecture and Sculpture in the Venetian Period», Anastasia Drandaki (επιμ.), *The Origins of El Greco. Icon Painting in Venetian Crete*, Νέα Υόρκη 2009, 19-27.
- Olga Gratziou (2016), «From Heaven to Earth. Perceptions of reality in icon painting», *Ikon*, τ. 9 (2016), 53-64.
- Th. Hirthe (1986), «Die Libreria des Jacopo Sansovino. Studien zu Architektur und Ausstattung eines öffentlichen Gebäudes in Venedig», *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, τ. 37 (1986), 131-176.
- Maria Kazanaki-Lappa (2009), «Thomas Benetos, scultore e intagliatore in Candia (notizie 1612-1645) e la fontana Morosini», Chryssa Maltezo, Angeliki Tzavara, Despina Vlassi (επιμ.), *I greci durante la venetocrazia: Uomini, spazio, idee (XIII-XVII sec.)*, Atti di convegno internazionale di studi, Venezia, 3-7 dicembre 2007. Βενετία, 748-756.
- Beata Kitsiki-Panagopoulos (1979), *Cistercian and Mendicant Monasteries in Medieval Greece*, Σικάγο 1979.
- A. Luttrell (1964/65), Federigo de Venezia's Commentary on the Apocalypse: 1393/94, *Journal of the Walters Art Gallery*, τ. XXVII-XXVIII (1964-65), 57-65.
- A. Mailis (2018), «From Byzantine Monasticism to Venetian piety. The Double church of Haghios Panteleemonas and Haghios Demetrios at Perivolia Chania», F. Daim/D. Heher (επιμ.), *Szenen am Mittelmeer, Byzanz das Westen und wir*, Μάιντς (υπό δημοσίευση).
- U. Mannucci (1914), «Contributi documentarii per la storia della distruzione degli episcopate latini in Oriente nei secoli XVI e XVII», *Bessarione*, τ. XVIII (1914), 97-114.
- Ettore Merkel (1979), «Una ricerca per frate Antonio Falier da Nergoponte, pittore girovano», *Quaderni della Soprintendenza ai Beni Artistici Storici di Venezia*, τ. 8 (1979), 45-56.
- Ulrike Ritzerfeld (2016), «Im Schatten des Markuslöwen? West-östliche Verflechtungsprozesse in der sakralen Malerei des Regno di Candia», W. Drews, Ch. Scholl (επιμ.), *Transluturelle Verflechtungsprozesse in der Vormoderne*, Das Mittelalter. Perspektiven mediävistischer Forschung, Beihefte 3, Βερολίνο – Βοστώνη: De Gruyter, 197-236.

- A. Rizzi (1972), «Le icone byzantine e postbizantine nelle chiese veneziane», *Θησαυρίσματα*, τ. 9 (1972), 250-291.
- I. Spatharakis (1999), *Byzantine wall paintings of Crete. I. Rethymnon Province*, Λέιντεν, Alexandros Press.
- I. Spatharakis (2010), *Byzantine wall paintings of Crete. II. Mylopotamos Province*, Λέιντεν, Alexandros Press.
- I. Spatharakis (2012), *Byzantine wall paintings of Crete. III, Amari Province*, Λέιντεν, Alexandros Press.
- I. Spatharakis (2015), *Byzantine wall paintings of Crete. IV, Agios Basileios Province*, Λέιντεν, Alexandros Press.
- Fotini Kondyli, Vera Andriopoulou, Eirini Panou, Mary B. Cunningham (επιμ.) (2014), *Sylvester Syropoulos on Politics and Culture in the Fifteenth-Century Mediterranean. Themes and Problems in the Memoirs, Section IV.* (Birmingham Byzantine and Ottoman Studies 16). Farnham, Burlington: Ashgate.
- A. Tempestini, *Giovanni Bellini: catalogo completo dei dipinti*, Firenze 1992
- D. D.Triantaphyllopoulos (1985), *Die nachbyzantinische Wandmalerei auf Kerkyra und den anderen Ionischen Inseln. Untersuchungen zur Konfrontation zwischen ostkirchlicher und abendländischer Kunst (15. -18. Jahrhundert)*, Μόναχο, Miscellanea Byzantina Monacensia, Heft 30A-B.
- Stephan Westphalen (2007), «Pittori greci nella chiesa domenicana dei Genovesi a Pera (Arap Camii)», Anna Rosa Calderoni-Masetti, Colette Dufour-Bozzo, Gerhard Wolf (επιμ.), *Intorno al sacro volto. Genova, Bisanzio e il Mediterraneo (secoli XI-XIV)*, Βενετία, Kunsthistorisches Institut in Florenz, Max-Planck-Institut 11, Βενετία, 51-62.
- Anne Marie Weyl Carr (2014), «Labelling images, venerating icons in Sylvester Syropoulos's World», Kondyli et al. 2014, 79-106.

## ΛΕΖΑΝΤΕΣ ΕΙΚΟΝΩΝ

- Εικ. 1: Ηράκλειο, Κρήνη Μοροζίνι. Αρχείο Ινστιτούτου Μεσογειακών Σπουδών/ΙΤΕ. Φωτογραφία Έφης Μωραϊτάκη.
- Εικ. 2: Ιταλία, Μπολόνια, *Κρήνη του Ποσειδώνα*, έργο του Gianbologna.
- Εικ. 3: Γέργερη, Παναγία Χανουτιά. 15ος αιώνας.
- Εικ. 4: Ηράκλειο, San Salvatore των Αυγουστινιανών, έπειτα Βαλιδέ Τζαμί, φωτογραφία του 20ού αιώνα από το αρχείο Gerola. Κατεδαφίστηκε το 1972.
- Εικ. 5: John Ruskin, εξώστης στη Βενετία. Από την εικονογράφηση του βιβλίου του *The Stones of Venice*.
- Εικ. 6: Άγιος Φανούριος στο Βαλσαμόνερο Καινούργιο. Λαξευτό θύρωμα σε λίθινη τοιχοποιία.
- Εικ. 7: Βενετία, λίθινα πλαίσια ανοιγμάτων σε πλινθοδομή.
- Εικ. 8: Θρήνος με Παναγία και Ιωάννη (Pietà). Νικόλαος Τζαφούρης (;) ή λίγο νεότερος μιμητής του. Αρχές 16ου αιώνα. Αγία Πετρούπολη (Ρωσία), The State Hermitage Museum, Βυζαντινή Συλλογή.
- Εικ. 9: Θρήνος με Παναγία και Ιωάννη (Pietà). Βερολίνο, Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz. Φωτογραφία: Volker-H. Schneider.
- Εικ. 10: Το όραμα του Ιωάννη στην Πάτμο και ο Ιωάννης υπαγορεύει στον Πρόχορο. Εικονογράφηση στον πρόλογο των Σχολίων στην Αποκάλυψη του Federigo de Renoldo. Λατινικό χειρόγραφο, Ηράκλειο 1415. Βαλτιμόρη, The Walters Art Museum, W 335, fol. 2v-32.
- Εικ. 11: Λατινική κτητορική επιγραφή του Αγγελου Περμαρίν, Χανιά 1598. Εφορεία Αρχαιοτήτων Χανίων. Αρχείο Ινστιτούτου Μεσογειακών Σπουδών/ΙΤΕ. Φωτογραφία Έφης Μωραϊτάκη.
- Εικ. 12: Λατινική επιτάφια επιγραφή, 1619. Ηράκλειο, Ιστορικό Μουσείο Κρήτης. Αρχείο Ινστιτούτου Μεσογειακών Σπουδών/ΙΤΕ. Φωτογραφία Έφης Μωραϊτάκη.
- Εικ. 13: Ανακλινόμενη γυναίκα, τμήμα αρχιτεκτονικού διακόσμου. Γύρω στο 1600. Ηράκλειο, Ιστορικό Μουσείο Κρήτης. Αρχείο Ινστιτούτου Μεσογειακών Σπουδών/ΙΤΕ. Φωτογραφία Έφης Μωραϊτάκη.
- Εικ. 14: Βενετία, Palazzo Loredan. Λεπτομέρεια της όψης προς το Campo Santo Stefano. 16ος αιώνας.
- Εικ. 15: Φουρούσι. Ηράκλειο, Ιστορικό Μουσείο Κρήτης. Αρχείο Ινστιτούτου Μεσογειακών Σπουδών/ΙΤΕ. Φωτογραφία Έφης Μωραϊτάκη.
- Εικ. 16: Μονή Βροντισίου, κοντά στα Βορίζια. Λεπτομέρεια της κρήνης, πριν τον καθαρισμό. Αρχές 17ου αιώνα. Αρχείο Ινστιτούτου Μεσογειακών Σπουδών/ΙΤΕ. Φωτογραφία Έφης Μωραϊτάκη.
- Εικ. 17: Ανδρικό πορτρέτο. 16ος αιώνας. Ηράκλειο, Ιστορικό Μουσείο Κρήτης. Αρχείο Ινστιτούτου Μεσογειακών Σπουδών/ΙΤΕ. Φωτογραφία Έφης Μωραϊτάκη.
- Εικ. 18: Ταφόπλακα. Αρχές 16ου αιώνα. Ιστορικό Μουσείο Κρήτης. Αρχείο Ινστιτούτου Μεσογειακών Σπουδών/ΙΤΕ. Φωτογραφία Έφης Μωραϊτάκη.
- Εικ. 19: Θυρεός. 16ος αιώνας. Ηράκλειο, Ιστορικό Μουσείο Κρήτης. Αρχείο Ινστιτούτου Μεσογειακών Σπουδών/ΙΤΕ. Φωτογραφία Έφης Μωραϊτάκη.
- Εικ. 20: Τμήμα ενεπίγραφου θυρεού. Αρχές 17ου αιώνα. Χανιά, Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή Συλλογή. Αρχείο Ινστιτούτου Μεσογειακών Σπουδών/ΙΤΕ. Φωτογραφία Έφης Μωραϊτάκη.
- Εικ. 21: Τμήμα από αγαλμάτιο Αγίου Ονουφρίου. Αρχές 17ου αιώνα. Ηράκλειο, Ιστορικό Μουσείο Κρήτης. Αρχείο Ινστιτούτου Μεσογειακών Σπουδών/ΙΤΕ. Φωτογραφία Έφης Μωραϊτάκη.





Εικ. 1



Εικ. 2



Εικ. 3



Εικ. 4



Εικ. 5



Εικ. 6



Εικ. 7



Εικ. 8



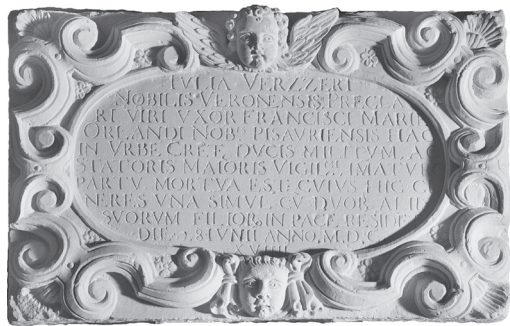
Εικ. 9



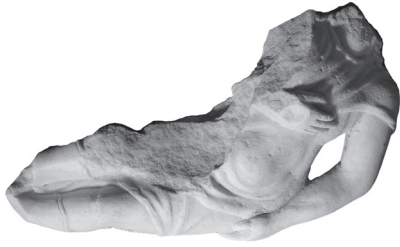
Εικ. 10



Εικ. 11



Εικ. 12



Εικ. 13



Εικ. 14



Εικ. 15



Εικ. 16



Εικ. 17



Εικ. 18





Εικ. 19



Εικ. 20



Εικ. 21