

## Μιχάλης Χατζηδάκης

### Η πρόσληψη ενός μοτίβου της βυζαντινής εικονογραφικής παράδοσης από την εκκλησία του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στις Αρχάνες σε ένα σχέδιο του κώδικα Barberini στη βιβλιοθήκη του Βατικανού

#### ABSTRACT

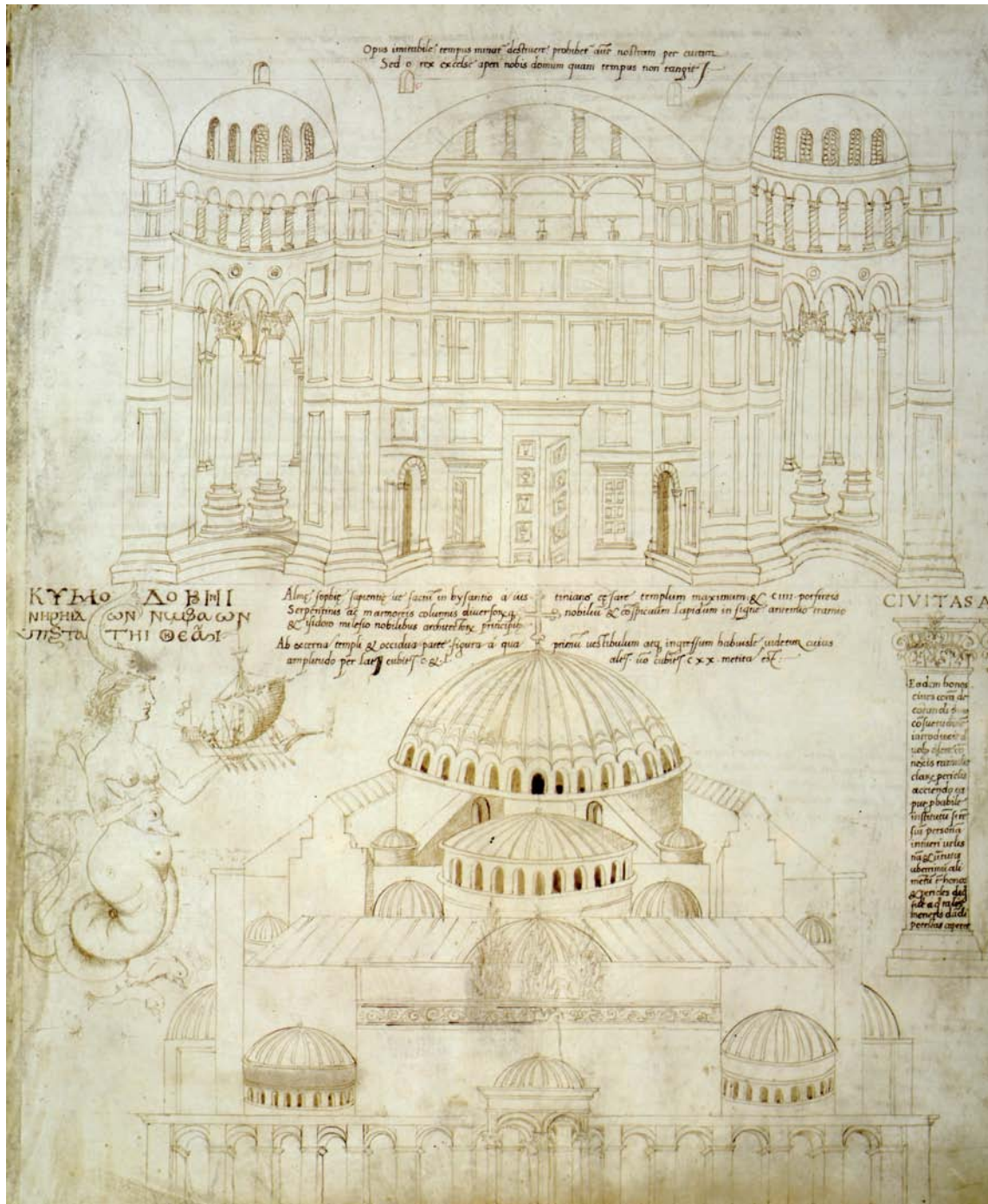
Folios 28r-29v of the precious, carefully disposed parchment-bound Codex Barberini in the Vatican Library (Vat. Lat. 4424) consist of sketches representing Greek antiquities, which in their turn copy lost drawings by the Italian merchant and antiquarian Ciriaco de' Pizzecoli, better known as Ciriaco d'Ancona (1391-1452). On folio 28r of the Codex Barberini appears the fanciful portrait of the Nereid Kymodoke on the lower left part of the page.

In this paper a thorough analysis of the peculiar iconography of the "Kymodoke" is offered on the basis of its three most striking iconographic signs: the fishtail, the dolphins and the ship-holding motif. The "Kymodoke" portrait appears in the light of the present study as the result of an erudite combination of antique citations (the giant of the Odeon from the ancient Agora in Athens, a Skylla gem, perhaps also the recollection of representations of dolphins in antique mosaics), mixed with a small portion of "contemporary", i.e. Byzantine art by the adoption of the motif of ship-holding from Byzantine representations of the personification of the Sea in depictions of the Last Judgment. Ciriaco's source of inspiration for the adaptation in his "Kymodoke" of this peculiar iconographic detail of the personification of the Sea holding a ship, is traced in Crete and is more concretely identified with the representation of this subject in the unpretentious chapel of the Archangel Michael, in the district of Temenos, not far from the village of Archanes, close to Herakleion. The church was donated by Michail Patsidiotes and his wife in the years 1315-1316 and must have been visited by Ciriaco d'Ancona during his Cretan Journey in the summer of the year 1445.

ΛΕΞΕΙΣ ΚΛΕΙΔΙΑ: Κυριακός Αγκωνίτης, Αρχάγγελος Μιχαήλ στις Αρχάνες, Πατσιδιώτης, Κυμοδόκη, Νηρηίδα, Αποκάλυψη Ιωάννη, Δευτέρα Παρουσία, Προσωποποίηση της «Θάλασσας», Ωδείο Αγρίππα, Σκύλλα, Αρίων

Ο επονομαζόμενος «κώδικας Barberini» αποτελεί έναν από τους πλέον πολύτιμους χειρόγραφους κώδικες του ύστερου 15ου αιώνα. Ο κώδικας από περγαμνή, ο οποίος χρονολογείται από το τελευταίο τέταρτο του 15ου αιώνα εμπεριέχει μια σειρά από αρχιτεκτονικά σχέδια πρωτίστως αρχαίων ρωμαϊκών μνημείων διά χειρός του φλωρεντινού αρχιτέκτονα Giuliano da Sangallo.<sup>1</sup> Στις σελίδες 28r-29v συμπεριλαμβάνει εμβόλιμα ένα τετρασέλιδο τετράδιο σχεδίων, τα οποία αναπαριστούν αρχαία ελληνικά μνημεία και αποδίδουν με σχετική πιστότητα

<sup>1</sup> Βασικό και αναντικατάστατο σημείο βιβλιογραφικής αναφοράς για τον «Codex Barberini» παραμένει η έκδοση Hülse 1910 (επανέκδοση 1984), βλ. και τη βιβλιοκρισία Nesselrath 1989. Πρβλ. Borsi 1985, 39-248.

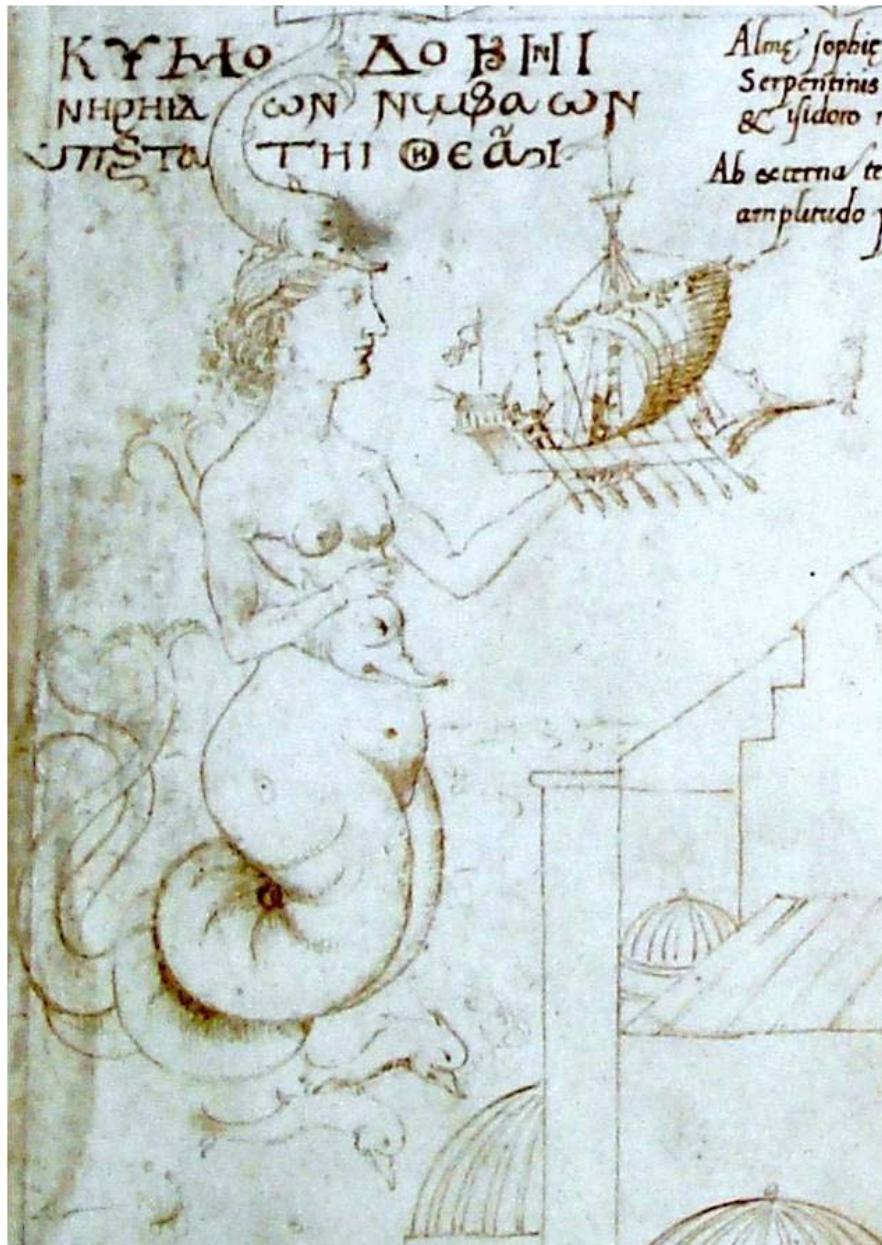


Εικ. 1. Giuliano και Francesco da Sangallo με βάση χαμένα πρωτότυπα σχέδια του Κυριακού Αγκωνίτη, *Ελληνικές Αρχαιότητες*, Ρώμη, Βιβλιοθήκη του Βατικανού, Codex Barberini (Vat. Lat. 4424), σ. 28r.

πρωτότυπα σχέδια από τα «Commentaria», το χαμένο δυστυχώς σήμερα ταξιδιωτικό ημερολόγιο του Κυριακού από την Αγκώνα.<sup>2</sup>

Η σελίδα 28r, που θα μας απασχολήσει στη συνέχεια, έχει τύχει προσοχής από την έρευνα στο παρελθόν λόγω των σχεδιαστικών απεικονίσεων της Αγίας Σοφίας (Εικ. 1), την ιστορική

<sup>2</sup> Για τα σχέδια αυτά, βλ. Hülsen 1910, 35-45· Borsi 1985, 149-157. Πρβλ. Reisch 1889.



Εικ. 2. Giuliano και Francesco da Sangallo με βάση μια χαμένη πρωτότυπη σύνθεση του Κυριακού Αγκωνίτη, *Η Νηρηίδα Κυμοδόκη*, Ρώμη, Βιβλιοθήκη του Βατικανού, Codex Barberini (Vat. Lat. 4424), σ. 28r.

κυρίως σημασία των οποίων εύκολα μπορεί να διαπιστώσει ακόμη και σήμερα ο επισκέπτης του μνημείου στην Κωνσταντινούπολη, στεκόμενος ενώπιον του πίνακα με το πληροφοριακό υλικό που έχει στηθεί πριν από την είσοδο στον κυρίως ναό.

Αντίθετα την προσοχή μου είχε τραβήξει από την πρώτη στιγμή μια άλλη σχεδιαστική λεπτομέρεια στο δεξιό κάτω τμήμα της ίδιας σελίδας, με την απεικόνιση της Νηρηίδας Κυμοδόκης (Εικ. 2). Στο παρόν κείμενο θα επιχειρήσω να ανιχνεύσω την αντισυμβατική από κάθε άποψη εικονογραφία της μυθολογικής αυτής μορφής, αποσυνθέτοντάς την στα επιμέρους τρία κύρια χαρακτηριστικά που την απαρτίζουν, καθώς και να καταδείξω την ευρύτερη

σημασία της ευφάνταστης αυτής καλλιτεχνικής σύλληψης για την αρχαιολογική πρακτική του Κυριακού.<sup>3</sup> Μέσα από την απόπειρα αυτή θα αποκαλυφθούν, όπως θέλω να πιστεύω, ενδιαφέρουσες επιπρόσθετες έμμεσες πληροφορίες και νέες πτυχές για το Κρητικό ταξίδι του Κυριακού, το οποίο είχε λάβει χώρα το καλοκαίρι/ φθινόπωρο του έτους 1445 – και στο οποίο έχω αναφερθεί εκτενώς στο παρελθόν με άλλη αφορμή.<sup>4</sup>

Η σχεδιαστική αναπαράσταση γίνεται μέσω της συνοδευτικής ελληνικής επιγραφής σε δοτική πτώση «ΚΥΜΟΔΟΚΗ ΝΗΡΗΙΔΩΝ ΝΥΜΦΑΩΝ ΥΠΕΡΤΑΤΗ ΘΕΑΙ», αμέσως αντιληπτή ως μια απεικόνιση αφιερωμένη στη Νηρηίδα Κυμοδόκη.<sup>5</sup> Η Κυμοδόκη ήταν σύμφωνα με τη μυθολογία Νύμφη της θάλασσας, μια από τις 50 κόρες του Νηρέα και της Ωκεανίδας Δωρίδας. Η ιδιαίτερη αδυναμία που έτρεφε ο Ιταλός περιηγητής για τη θαλάσσια αυτή Νύμφη, πιστοποιείται σε πάμπολλες περιπτώσεις.<sup>6</sup> Σε μια επιστολή του προς τον Johannes Pedemontano, παιδαγωγό του ηγεμόνα της Θάσου Francesco Gattilusio, η λατρεία του Κυριακού θα λάβει μάλιστα τις διαστάσεις μιας ερωτικής σχεδόν εξομολόγησης, όταν περιγράφει τον τρόπο με τον οποίο η Κυμοδόκη κατά τη διάρκεια ενός ταξιδιού με φουσκοθαλασσιά πρόταξε το ανάστημά της στην πλώρη του караβιού ενάντια στα μανιασμένα κύματα, ακουμπώντας τον με το υγρό της σώμα και σκεπάζοντάς τον με γλυκά φιλιά.<sup>7</sup>

Το σχέδιο στον κώδικα Barberini (Εικ. 1-2) αποδίδει την Κυμοδόκη σε προφίλ ως πλάσμα, η μορφή του οποίου προκύπτει από τον συνδυασμό ετερόκλητων στοιχείων. Διαθέτει ανθρώπινο άνω κορμό, ο οποίος από τη λεκάνη και κάτω μετατρέπεται σε μια σπειροειδώς έντεχνα περιπλεκόμενη διπλή ουρά ψαριού ή καλύτερα δελφινιού. Η μορφή αποπνέει τον χαρακτήρα ενός νεαρού κοριτσιού παρά μιας ώριμης γυναίκας, ενώ εξόφθαλμη είναι μια σχετική ανακολουθία ανάμεσα στο άνω και το κάτω τμήμα του κορμού με τις τροφαντές αναλογίες του κάτω μέρους να αντιπαρατίθενται στην ισχνότητα του άνω μέρους με τα μικροσκοπικά στήθη και τα λιπόσαρκα, σχεδόν κουκλίστικα, χέρια. Τη Νηρηίδα συνοδεύει η μορφή του δελφινιού, το οποίο εκπροσωπείται στην παράσταση τετράκις. Ένα ζεύγος δελφινιών αποδίδεται κάτω από τη Νύμφη σε μια στάση που δίχως άλλο παραπέμπει στις χαρακτηριστικές κινήσεις των θαλάσσιων αυτών πλασμάτων κατά την επαφή τους με το υγρό στοιχείο. Ένα τρίτο δελφίνι ξεκουράζεται ανάμεσα στην κώμη της Νηρηίδας επιστέφοντας ταυτόχρονα την παράσταση στο σύνολό της και διεισδύοντας με την ουρά του στη συνοδευτική επιγραφή. Το τέταρτο δελφίνι αγκαλιάζει η Κυμοδόκη

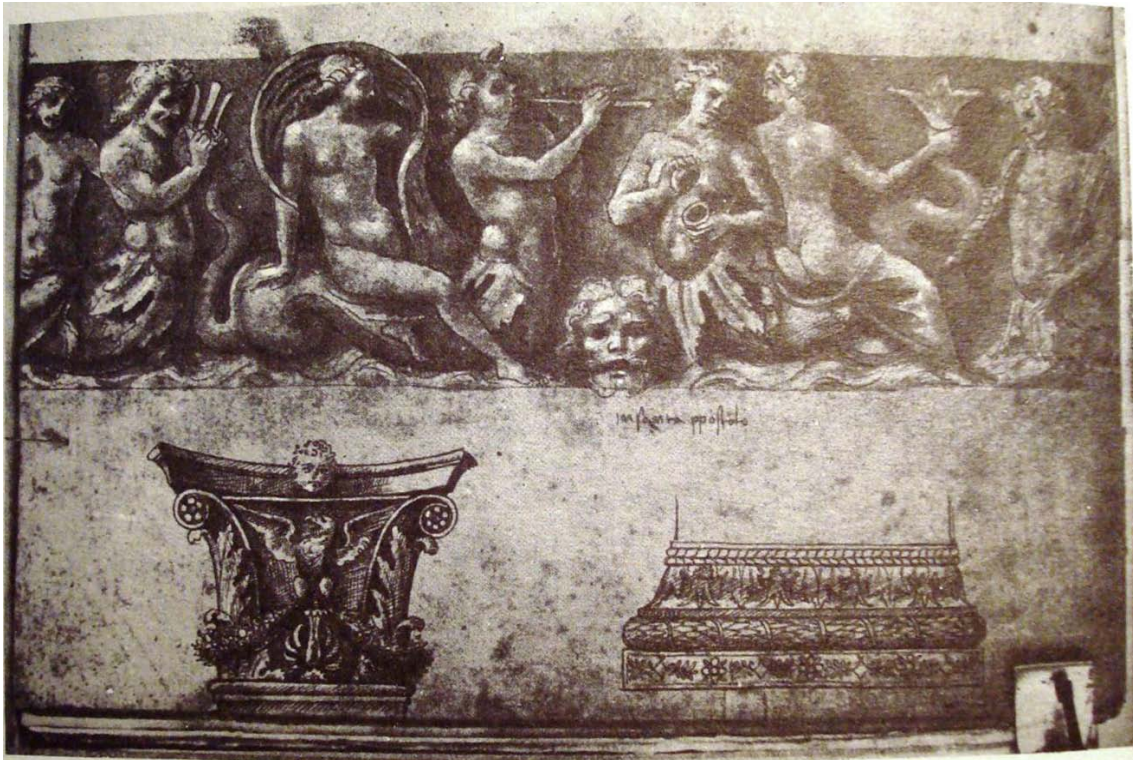
<sup>3</sup> Πρβλ. για την παρούσα μελέτη και Chatzidakis 2017, 112-122. Για τον Emil Reisch προϊόν μιας «αρχαιολατρίζουσας ποιητικής διάθεσης» («antikisierend dichterischen Stimmung») του δημιουργού της, η εικόνα της Κυμοδόκης έμελλε να χαρακτηριστεί από τον Bernard Ashmole ως κατεξοχήν δείγμα της «καλπάζουσας φαντασίας» του Κυριακού, βλ. Reisch 1889, 220· Ashmole 1959, 40.

<sup>4</sup> Για το ταξίδι στην Κρήτη του Κυριακού βλ. αναλυτικά Χατζηδάκης 2011.

<sup>5</sup> Reisch 1889, 220, όπου μεταγράφει την τέταρτη λέξη εσφαλμένα ως «ΥΨΙΣΤΑΤΗΙ». Πρβλ. την ορθή ανάγνωση «ΥΠΕΡΤΑΤΗΙ» στο Hülsen 1910, 39. Πρβλ. Ashmole 1959, 40, Υποσ. 2.

<sup>6</sup> Βλ. σχετικά Bodnar, Mitchell 1976, 37, 59· Bodnar, Foss 2003, 20-23, 96-97 («Nereidum clarissima favitante placidissima Cymodokea»), 142-143, 216-217, 250-251. Πρβλ. Neuhausen 1984, 185.

<sup>7</sup> «Natante ac alto ab aequore modulante meque interdum osculis dulciter perrorante nympharum omnium praeclarissima Cymodocea», βλ. Bodnar, Mitchell 1976, 59· Bodnar, Foss 2003, 142-143. Για μια φιλολογική ανάλυση του σχετικού χωρίου, βλ. Neuhausen 1984, hier, S. 188-189. Σχετικά με έναν άλλο ύμνο-πράκλιση του Κυριακού προς τις Νηρηίδες, βλ. Degli Abati Olivieri Giordani 1763, 68.



Εικ. 3. Ανώνυμος Escorialensis, σχεδιαστική απεικόνιση μιας αρχαίας σαρκοφάγου με θαλάσσιο θίασο, Βασιλική Βιβλιοθήκη του μοναστηρίου του Εσκοριάλ, Codex Escorialensis, Inv. 28-II-12, σ. 15v.

σφιχτά κάτω από το δεξιό της χέρι. Αντίθετα, στο ελαφρά λυγισμένο προτεταμένο αριστερό χέρι της κραδαίνει ένα καράβι με ιστίο και κουπιά.

Τα ερωτήματα που σε αυτή τη φάση τίθενται στον ερευνητή είναι τα ακόλουθα. Σε ποια πρότυπα βασίστηκε ο Κυριακός για την καλλιτεχνική σύλληψη της «Κυμοδόκης» του, ενός μυθικού δηλαδή πλάσματος για το οποίο δεν μπορούσε να αντλήσει από ένα και μοναδικό πρότυπο από την αρχαία εικονογραφία; Για τον λόγο αυτό, θα μου επιτρέψετε να προχωρήσω σε μια σύντομη ανάλυση των τριών επιμέρους χαρακτηριστικών της σύνθεσης. Αναφέρομαι στην ουρά ψαριού, στο δελφίни και πάνω απ' όλα στο μοτίβο της παρουσίας του πλοίου στο χέρι της μορφής.

Εξυπακούεται ότι η αρχαία τέχνη δεν γνωρίζει έναν παγιωμένο εικονογραφικό τύπο για την απόδοση συγκεκριμένα της Νηρηίδας Κυμοδόκης. Αντίθετα μας είναι γνωστές πάμπολλες απεικονίσεις Νηρηίδων και θαλασσίων Νυμφών από μωσαϊκά δάπεδα και από ρωμαϊκές σαρκοφάγους με απεικόνιση του θέματος ενός θαλάσσιου θιάσου.<sup>8</sup> Η σχεδιαστική αναπαράσταση της μπροστινής όψης μιας τέτοιας σαρκοφάγου από την εκκλησία των Αγίων Αποστόλων στη Ρώμη στον κώδικα Escorialensis (Εικ. 3) αποδεικνύει ότι μνημεία αυτού του τύπου ήταν γνωστά και είχαν υπάρξει αντικείμενο μελέτης από τους καλλιτέχνες

<sup>8</sup> Παραπέμπω ενδεικτικά στα αναριθμητά σχετικά παραδείγματα στα σημαντικότερα Corpora των αρχαίων σαρκοφάγων, πρωτίστως στο Rumpf 1939.



Εικ. 4. Σαρκοφάγος με θαλάσσια πλάσματα, Παρίσι, Μουσείο του Λούβρου.

της Αναγέννησης ήδη από τον 15ο αιώνα.<sup>9</sup> Μνημεία αυτής της κατηγορίας δεν θα μπορούσαν ωστόσο να είχαν εμπνεύσει τον Κυριακό στη σύλληψη της «Κυμοδόκης» του. Κι αυτό γιατί η εικονογραφία μιας θαλάσσιας θεότητας, όπως αυτή μας διασώζεται στην αρχαία τέχνη (Εικ. 4-5), την αποδίδει ανθρωπομορφικά, γυμνή, με ανεμίζον πέπλο, είτε ιππεύουσα θαλάσσιους κενταύρους ή ιππόκαμπους είτε καθήμενη σε άρμα που σέρνουν θαλάσσια άλογα.<sup>10</sup> Από αυτή την εικονογραφική παράδοση αντλεί τόσο



Εικ. 5. Μωσαϊκό με Ποσειδώνα και Αμφιτρίτη, Τύνιδα, Μουσείο Bardo.

<sup>9</sup> Βλ. Egger, Hülsen, Michaelis 1905-1906, τ. 1, 75. Πρβλ. Rumpf 1939, 16, n. 43, Εικ. 24.

<sup>10</sup> Παραθέτω αντιπροσωπευτικά μια σαρκοφάγο με θαλάσσιο θίασο από τη Villa Borghese, σήμερα στο Λούβρο, βλ. Rumpf 1939, 28, Nr. 72, Εικ. 42, Πίν. 25. Πρβλ. ebd. 121-122 για το μοτίβο του φουσκωμένου από τον άνεμο ενδύματος της ιππεύουσας Νηρηΐδας. Για την απεικόνιση της Νηρηΐδας πάνω σε άρμα, βλ. το διάσημο μωσαϊκό με τον Ποσειδώνα και την Αμφιτρίτη στο Εθνικό Μουσείο της Τύνιδας.



Εικ. 6. Giuliano και Francesco da Sangallo με βάση ένα χαμένο πρωτότυπο σχέδιο του Κυριακού Αγκωνίτη, *Γίγαντας από το Ωδείο του Αγρίππα στην Αρχαία Αγορά της Αθήνας*, Ρώμη, Βιβλιοθήκη του Βατικανού, Codex Barberini (Vat. Lat. 4424), σ. 27r.



Εικ. 7. Γίγαντες από το Ωδείο του Αγρίππα στην Αρχαία Αγορά της Αθήνας.

ο Andrea Mantegna στο διάσημο χαρακτηριστικό του με τη «Μάχη των θαλάσσιων Κενταύρων», όσο και ο Ραφαήλ στη διάσημη νωπογραφία του «ο Θρίαμβος της Γαλατείας» στη Villa Farnesina στη Ρώμη.<sup>11</sup> Σε αμφότερες περιπτώσεις, αλλά και στα αρχαία παραδείγματα, οι Νηρηίδες φέρουν ανθρώπινα κάτω άκρα. Στην περίπτωση του Κυριακού αντίθετα η δυνατότητα κίνησης της «Κυμοδόκης» του εξασφαλίζεται όχι μέσω εξωγενούς βοήθειας, αλλά εκ των έσω μέσω της προσθήκης της διπλής ουράς ψαριού.

Τι εξώθησε όμως τον Κυριακό στη συγκεκριμένη παρέμβαση; Ήδη στα 1888 ο Emil Reisch σε μια πρώτη απόπειρα ερμηνείας των σχεδίων του Κυριακού στον κώδικα Barberini θα κάνει την οξυδερκή παρατήρηση ότι στη σελίδα 27r του ίδιου χειρογράφου, με θέμα απεικόνιση την Porta Tiburtina στη Ρώμη, διακρίνεται κάτω από την αψίδα μια σχεδιαστική αναπαραγωγή ενός από τους Γίγαντες της Στοάς στο Ωδείο του Αγρίππα, από την Αρχαία Αγορά στην Αθήνα (Εικ. 6-7).<sup>12</sup> Η πατρότητα του Κυριακού του πρωτότυπου σχεδίου τού εν λόγω αρχαίου

<sup>11</sup> Βλ. Lorenz 1987, 132-133· Becatti 1969, 529.

<sup>12</sup> Reisch 1889, 219.



Εικ. 8. Άγνωστος καλλιτέχνης με βάση ένα χαμένο πρωτότυπο σχέδιο του Κυριακού Αγκωνίτη, *Γίγαντας από το Ωδείο του Αγρίππα στην Αρχαία Αγορά της Αθήνας*, Βερολίνο, Κρατική Βιβλιοθήκη, Codex Hamilton 254, σ. 88v.

γλυπτού δύναται να διασφαλιστεί μέσω μιας σύγκρισης της απεικόνισης με ένα παράλληλο αντίγραφο της σε έναν έτερο κώδικα που προοριζόταν για τον επίσκοπο της Πάντοβα Pietro Donato και φυλάσσεται σήμερα στην Κρατική Βιβλιοθήκη του Βερολίνου, ο οποίος κώδικας εμπεριέχει επιλεγμένα σχέδια μνημείων από τις ελληνικές περιηγήσεις του Κυριακού (Εικ. 8).<sup>13</sup> Όπως κατέδειξαν ο Christian Hülsen και κατόπιν ο Bernard Ashmole ήταν η μορφή αυτή του Άτλαντα από την αθηναϊκή Αγορά, την οποία ο Κυριακός λόγω της φολιδωτής ουράς και εβρισκόμενος σε σύγχυση για τη φυλετική της ταυτότητα θα εξισώσει με θηλυκή θαλάσσια μορφή, η οποία έμελλε να αποτελέσει πηγή έμπνευσης για τον κορμό και το κάτω τμήμα της Νηρηίδας του.<sup>14</sup>

Χωρίς να μπορώ να επεκταθώ ιδιαίτερα, περιορίζομαι να προσθέσω στο σημείο αυτό ότι άλλο ένα αρχαίο έργο τέχνης –αυτή τη φορά ένα αντικείμενο της αρχαίας μικροτεχνίας– στην κατοχή του Κυριακού θα μπορούσε να είχε εξίσου υπάρξει πηγή έμπνευσης για την απόδοση του κάτω μέρους του σώματος της Κυμοδόκης. Αναφέρομαι σε ένα αρχαίο καμέο με θέμα απεικόνισης τη Σκύλλα, το μυθικό τέρας. Ο επίσκοπος του Αριάνο Angelo Grassi, που είχε υπάρξει περήφανος αποδέκτης μιας ρεπλικας αυτού του περίφημου καμέο, περιγράφει στην εγκωμιαστική ευχαριστήρια επιστολή του προς τον Κυριακό τη μορφή της Σκύλλας ως γυμνή, νεανική και με το κάτω μέρος του κορμιού της να απολήγει σε μια ελικοειδή ουρά δελφινιού, ένα μοτίβο που αβίαστα ανακαλεί τον αντίστοιχο τρόπο απόδοσης της «Κυμοδόκης».<sup>15</sup>

Το φετιχιστικά επαναλαμβανόμενο μοτίβο του δελφινιού στην παράσταση από την άλλη πλευρά εμφανίζεται σε μια σειρά από αρχαία έργα τέχνης που ο Κυριακός είχε αποδεδειγμένα συναντήσει κατά τις ταξιδιωτικές του περιηγήσεις στην Ελλάδα. Η μορφή του Αρίωνα που ιππεύει ένα δελφίνι με τη συνοδευτική επιγραφή «Pisce super curvo vectus cantabat Arion» κάνει την εμφάνισή της σε ένα σωζόμενο τετράδιο σημειώσεων από το κυκλαδικό του ταξίδι

<sup>13</sup> Mommsen 1883· Boese 1966, 127.

<sup>14</sup> Hülsen 1910, S. 35-36 und Abb. 35· Ashmole 1959, S. 40.

<sup>15</sup> Το εγκωμιαστικό κείμενο του Grassi με τον τίτλο «Scyllae monstri plumbeum simulacrum ex sardonica achateave gemma illa tua nobilissima fusili arte figuratum describentes» σώζεται στις σελίδες 48v-54r του Codex Lat. 557 της Κρατικής Βιβλιοθήκης του Βερολίνου, βλ. Degli Abati Olivieri Giordani 1763, 54. Πρβλ. Bertalot, Campana 1939, 368, 373, Bergstein 2002, 856 και υποσ. 68· Delle Donne 2006, 223 και υποσ. 8, 224, 226-227.





Εικ. 9. Hartmann Schedel με βάση ένα χαμένο πρωτότυπο σχέδιο του Κυριακού Αγκωνίτη, Παιδί που υπεύει δελφί, Γρύπας και Πάνας, Μόναχο, Βαυαρική Κρατική Βιβλιοθήκη, Codex Lat. Monacensis 716, σ. 54v.



Εικ. 10. Νόμισμα με τη μορφή του Αρίωνα από τη Λέσβο, 2-1 αι. π.Χ., Αθήνα, Νομισματικό Μουσείο, Συλλογή Εμπεδοκλή Αρ. 5527.

(Εικ. 9) και θα μπορούσε με τη σειρά της να εμπνέεται από την αρχαία νομισματική (π.χ. λεσβιακό νόμισμα με τον Αρίωνα του 2-1 αι. π.Χ.) (Εικ. 10), ή από κάποια παράσταση μωσαϊκού δαπέδου, όπως η αντίστοιχη στο «Σπίτι των Δελφινιών» στη Δήλο (Εικ. 11), το οποίο ο Κυριακός είχε μετά βεβαιότητας επισκεφθεί.<sup>16</sup>

Τα παιχνιδίζοντα δελφίνια κάνουν την εμφάνισή τους με τρόπο παραπλήσιο με εκείνον της σύνθεσης της «Κυμοδόκης» και στα αργυρά Τετράδραχμα και Δεκάδραχμα των Συρακουσών του 5ου-4ου αι. π.Χ. με απεικόνιση της εμπρόσθιας όψης της τοπικής Νύμφης Αρέθουσας.<sup>17</sup> Ο συγκεκριμένος νομισματικός τύπος μοιάζει να ήταν ιδιαίτερα διαδεδομένος κατά την περίοδο της Αναγέννησης –στη νομισματική πραγματεία *Sicilia et Magna Graecia sive historiae urbium et populorum Graeciae ex antiquis numismatibus restituae* του Hubert Goltzius από τη χρονιά του 1576 αναφέρονται 43 παραδείγματα–

<sup>16</sup> Το χαμένο πρωτότυπο σχέδιο του Αρίωνα του Κυριακού σώζεται σε ένα αντίγραφο του Hartmann Schedel που βρίσκεται στη σ. 54v του Codex Monacensis Latinus 716 της Βαυαρικής Βιβλιοθήκης του Μονάχου. Για το μωσαϊκό της Δήλου, βλ. Κοντολέων 1950, 111-113 και Εικ. 60, Bruneau, Ducat 1983, 240-243 και Εικ. 89, Χατζηδάκης 2003, 380-383, Εικ. 732-734, 736. Για τον νομισματικό τύπο από τη Λέσβο, βλ. Schefold 1997, 157, Εικ. 70.

<sup>17</sup> Για τον εν λόγω νομισματικό τύπο παραπέμπω στο Head 1874, 20-21 και υποσ. 28-29· Boehringer 1929, 95-102· Τσέλεκας 2003, Nr. XV. 20, 531.



Εικ. 11. Δήλος, Μωσαϊκό δάπεδο από το «Σπίτι των δελφινιών».

και κατ' επέκταση θα μπορούσε κάλλιστα να είναι προσβάσιμος και στον κατέχοντα μια πλούσια νομισματική συλλογή Κυριακό.<sup>18</sup>

Η παρουσία των δελφινιών στην παράσταση μπορεί εξάλλου να ερμηνευθεί, όπως έχει ήδη παρατηρήσει ο Bernard Ashmole, και στο πλαίσιο ενός ουμανιστικού λογοπαίγνιου με αποδέκτες ομώνυμους Ενετούς πατρικίους όπως τον καπετάνιο Giovanni Delphino, με το πλοίο του οποίου ο Κυριακός είχε ταξιδέψει, ή τον Bertutio Delphino, διοικητή του ενετικού αλεξανδρινού στόλου, με τον οποίο ο Αγκωνίτης επίσης διατηρούσε φιλική σχέση.<sup>19</sup> Ο Κυριακός χρησιμοποιούσε πολύ συχνά στις αφηγήσεις του τους όρους «Cetea operagia» για τα μεγάλα εμπορικά πλοία και «Delphina» για τις μικρότερες γαλέρες, πετυχαίνοντας μέσω της αλληγορικής αυτής σύγκρισης με τη χρήση ζωομορφικών όρων τον χαρακτηρισμό των πλοίων, που τον διευκόλυναν στις μετακινήσεις του, ως έμπυχων οργανισμών.<sup>20</sup> Μια τέτοια «Delphina», μια ενετική γαλέρα με οχτώ διπλές σειρές κουπιών παρουσιάζει η «Κυμοδόκη» στο προτεταμένο αριστερό της χέρι.

Για τους δυο βασικούς τύπους πλοίων που χρησιμοποιούνταν ευρέως την εποχή που μας απασχολεί εδώ παραπέμπω ενδεικτικά στην «Επιστροφή των Πρεσβευτών» του Vittore Carpaccio από τον κύκλο της Αγίας Ούρσουλας, ένα έργο που αποτελούσε τμήμα της ζωγραφικής διακόσμησης της ομώνυμης αδελφότητας στη Βενετία. Στο φόντο διακρίνεται ένα εμπορικό πλοίο με πανιά, το οποίο χρησίμευε στους Γενουάτες για τη μεταφορά μεγάλων ποσοτήτων εμπορευμάτων και ορυκτών (π.χ. ασήμι από τη Φώκαια). Σε πρώτο πλάνο αποδίδεται η μακρόστενη και πιο ευέλικτη γαλέρα, η οποία μπορούσε να πλοηγηθεί τόσο με πανιά όσο και με κουπιά και η οποία μπορούσε να χρησιμοποιηθεί –κυρίως από τους Ενετούς– τόσο για εμπορικούς όσο και για πολεμικούς σκοπούς.<sup>21</sup> Αδιαμφισβήτητα στη

<sup>18</sup> Βλ. Goltzius 1576, Πίν. 1-V. Πρβλ. Cunnally 1984, 121 και υποσ. 87. Για το ζωηρό ενδιαφέρον του Κυριακού για τη νομισματική και τη μικροτεχνία, βλ. Chatzidakis 2010-2012.

<sup>19</sup> Ashmole 1959, 41· Bodnar, Foss 2003, 206-207.

<sup>20</sup> Bodnar, Foss 2003, 20, 274.

<sup>21</sup> Esch 2008, 98-99 και Εικ. 22. Πρβλ. Colin 1981, 136.



Εικ. 12. Τετραευαγγέλιο του Στουδίου (Par. Gr. 74), β' μισό 11ου αι., Λονδίνο, Βρετανική Βιβλιοθήκη.

δεύτερη κατηγορία ανήκει και το πλοίο που παρουσιάζει η «Κυμοδόκη» με το αριστερό της χέρι.

Κανείς ερευνητής απ' όσο είμαι σε θέση να γνωρίζω δεν είχε επιχειρήσει, αντίθετα στο παρελθόν, να ανιχνεύσει την εικονογραφική προέλευση του ιδιάζοντος αυτού μοτίβου. Πράγματι, έως τώρα φαίνεται να έχει διαφύγει της προσοχής της

έρευνας η ευφάνταστη μετάλλαξη ενός μοτίβου παρμένου από το εσατολογικό-χριστολογικό ρεπερτόριο της βυζαντινής εικονογραφίας και η χρήση αυτού από τον Κυριακό σε μια κοσμική-μυθολογική θεματική. Μιας και το μοτίβο ενός каравиού που κρατά στα χέρια της μια θηλυκή θαλάσσια μορφή έχει με απόλυτη σιγουριά την προέλευσή του στην απεικόνιση της προσωποποιημένης θάλασσας, η οποία παραδίδει τους νεκρούς, σε απεικονίσεις της Δευτέρας Παρουσίας. Το ζητούμενο από τους καλλιτέχνες ήταν η σύλληψη μιας σύνθεσης που να εικονογραφεί το χωρίο από το 20ό κεφάλαιο της Αποκάλυψης του Ιωάννη: «Και έδωσε η θάλασσα τους νεκρούς που ήταν σ' αυτήν, και ο θάνατος και ο Άδης έδωσαν τους νεκρούς που ήταν σ' αυτούς, και κρίθηκαν καθένας κατά τα έργα τους».<sup>22</sup>

Στις ζωγραφικές αποδόσεις της Τελικής Κρίσης στην τέχνη του δυτικού κόσμου μοιάζει το χωρίο να μην έχει τύχει ιδιαίτερης προσοχής. Στη βυζαντινή τέχνη αντίθετα η εικονογράφηση του έμελλε να αποτελέσει αναπόσπαστο στοιχείο της βυζαντινής εικονογραφικής παράδοσης από τον 11ο αιώνα και εξής.

Στο «Τετραευαγγέλιο από τη μονή Στουδίου» της Κωνσταντινούπολης που χρονολογείται στο β' μισό του 11ου αι. (Εικ. 12), το χωρίο απεικονίζεται συνοπτικά με τη μορφή ψαριών που αποβάλλουν ανθρώπινα μέλη.<sup>23</sup>

<sup>22</sup> Αποκάλυψη του Ιωάννη, 20.13.

<sup>23</sup> Pace 2006, 54-55 και εικ. στη σ. 52· Müller-Eberling, Rättsch, Zlatohlavek 2001, 106-107· Christie 1999, 27,



Εικ. 13. Τορτσέλο, Santa Maria Asunta, Δευτέρα Παρουσία, 11ος αι.

Στη μωσαϊκή παράσταση της «Δευτέρας Παρουσίας» του Καθεδρικού Ναού στο Τορτσέλο (11ος αι.) (Εικ. 13) εμφανίζονται για πρώτη φορά λεπτομέρειες που έμελλε να παγιωθούν στη συνέχεια. Η «Θάλασσα» αποδίδεται ως ημίγυμνη θηλυκή μορφή να υπεύει ένα θαλάσσιο κήτος, οι αριστοκρατικές καταβολές της οποίας συμβολίζονται από την παρουσία ενός σκήπτρου με τη μορφή κέρατος της Αμαλθείας. Στο έτερο χέρι κρατά έναν ιχθύ.<sup>24</sup>

37 και εικ. 8.

<sup>24</sup> Pace 2006, 58: «Il mare [...] è personificato da una donna incoronata che regge uno scettro e siede su di un mostro marino che sputa un corpo resuscitato». Πρβλ. Christe 1999, 46 και εικ. 11.



Εικ. 14. Εικόνα από το Σινά, *Παρουσία*, 12ος αι.

Μια σημαντική αλλαγή εντός του εικονογραφικού αυτού σχήματος έμελλε να λάβει χώρα στη συνέχεια, όπως αφήνει να διαφανεί η απόδοση της προσωποποίησης της Θάλασσας σε μια εικόνα από το Σινά του 12ου αι. (Εικ. 14). Η αλλαγή-κλειδί αφορά το αντικείμενο στο χέρι της μορφής. Ο ιχθύς έχει δώσει τη θέση του σε ένα καράβι, το οποίο με τη σειρά του εξώθησε σε μια πιο ορθολογική, από πρακτική σκοπιά, αντικατάσταση του σκήπτρου στο έτερο χέρι της μορφής με ένα κουπί-πηδάλιο.<sup>25</sup> Από τον εν λόγω εικονογραφικό τύπο θα πρέπει να εμπνεύστηκε δίχως αμφιβολία και ο Κυριακός για τη δική του παράσταση. Νομίζω μάλιστα

<sup>25</sup> Sotiriou 1956, τ. 1 (Planches), Πίν. 151· Pace 2006, 58-60, εικ. στη σ. 59.



Εικ. 15. Κρήτη, Ιωάννης Πρόδρομος στα Δελιανά Κισάμου, 14ος αι.,  
*Προσωποποίηση της Θάλασσας.*

ότι είμαι σε θέση να προσδιορίσω επακριβώς το βυζαντινό εκείνο έργο τέχνης που αποτέλεσε το άμεσο πρότυπο της «Κυμοδόκης» του.

Η απεικόνιση της προσωποποίησης της Θαλασσας παραδίδουσα τους νεκρούς της απαντά πολύ συχνά στη βυζαντινή ζωγραφική των εκκλησιών της Κρήτης. Ο Gerola αναφέρει 48 περιπτώσεις, εκ των οποίων αναφέρω εδώ ενδεικτικά δυο τυχαία παραδείγματα από εκκλησίες της δυτικής Κρήτης, τον Ιωάννη Πρόδρομο στα Δελιανά Κισάμου (αρχές 14ου αι.) (Εικ. 15) και την Παναγία στο Ανισαράκι Καντάνου στην επαρχία Σελίνου (1380).<sup>26</sup>

Επίσης στον 14ο αι. και πιο συγκεκριμένα στα 1315-1316 χρονολογείται η εκδοχή της απόδοσης του ίδιου εικονογραφικού τύπου σε μια εκκλησία στην ανατολική Κρήτη, στη μονόχωρη εκκλησία του Αρχαγγέλου Μιχαήλ έξω από τις Αρχάνες στο Τέμενος Ηρακλείου<sup>27</sup> (Εικ. 16).

<sup>26</sup> Βλ. Gerola 1905-1922. Για την εκκλησία του Ιωάννη Προδρόμου στα Δελιανά βλ. Ανδριανάκης 2000. Για την εκκλησία της Παναγίας στο Ανισαράκι Καντάνου βλ. Borboudakis, Gallas, Wessel 1983, 222· Διοικητικό Συμβούλιο Πολιτιστικού Συλλόγου Καντάνου 1997-1999, 40-41, όπου ωστόσο η απεικονιζόμενη σκηνή έχει εσφαλμένα ταυτιστεί με την απεικόνιση της πόρνης της Βαβυλώνας.

<sup>27</sup> Borboudakis, Gallas, Wessel 1983, 106-107, 383-386.



Εικ. 16. Κρήτη, Αρχάνες, Εκκλησία του Αρχαγγέλου Μιχαήλ γύρω στα 1315.

Η ανέγερση της εκκλησίας και η εικονογράφησή της οφείλονται στην πρωτοβουλία του Μιχαήλ Πατσιδιώτη και της συζύγου του, όπως υποδηλώνει η σωζόμενη κτητορική επιγραφή στον αριστερό δυτικό τοίχο, με το ζεύγος των δωρητών να παρουσιάζει γονατιστό σε ευλαβική στάση το μοντέλο του κτιρίου. Στη δεξιά πλευρά του δυτικού τοίχου απεικονίζεται η «Θάλασσα» στην οικεία πλέον εικονογραφία ως γυμνή γυναικεία μορφή περιστοιχισμένη από ιχθύες, καβάλα σε ένα λεπιδωτό θαλάσσιο πλάσμα και κρατώντας στα δυο της χέρια ένα κουπί και ένα επανδρωμένο καράβι με ορθωμένα πανιά (Εικ. 17).



Εικ. 17. Κρήτη, Αρχάνες, Εκκλησία του Αρχαγγέλου Μιχαήλ, γύρω στα 1315, Προσωποποίηση της Θάλασσας.



Εικ. 18. Κυριακός Αγκωνίτης, Αρχαία ανάγλυφα εντοιχισμένα στην εκκλησία της Παναγίας στη Μέρμπακα στην αργολική πεδιάδα, Μιλάνο, Αμβροσιανή Βιβλιοθήκη, Codex Trotti 373, σ. 115r.

Από αυτήν τη συγκεκριμένη απεικόνιση της «Θάλασσας» θεωρώ ότι ο Κυριακός άντλησε έμπνευση για την απόδοση του άνω τμήματος της μορφής της Κυμοδόκης του. Τα καθαρά αυστηρά σχεδιαστικά περιγράμματα του σώματος και η κάπως χαλαρή σύνδεση των επιμέρους μελών στην απόδοση του συνόλου της μορφής, τα οποία ως στιλιστικά χαρακτηριστικά παραπέμπουν στην καλλιτεχνική κρητική παράδοση του ύστερου 13ου αι. συμβαδίζουν τεχνοτροπικά με τις ιδιόχειρες σχεδιαστικές απόπειρες του Αγκωνίτη, όπως αυτές μας σώζονται σε ένα χειρόγραφο στην Αμβροσιανή Βιβλιοθήκη στο Μιλάνο, σε μια σειρά σκίτσων από το Πελοποννησιακό του ταξίδι (Εικ. 18).<sup>28</sup>

<sup>28</sup> Οι αυτόγραφες ταξιδιωτικές σημειώσεις του Κυριακού από το Πελοποννησιακό ταξίδι του στα 1448 βρίσκονται στις σ. 101-124, στο χειρόγραφο Trotti 373 στην Αμβροσιανή Βιβλιοθήκη στο Μιλάνο, βλ. σχετικά Sabbadini 1909, Bodnar, Foss 2003, 298-342.



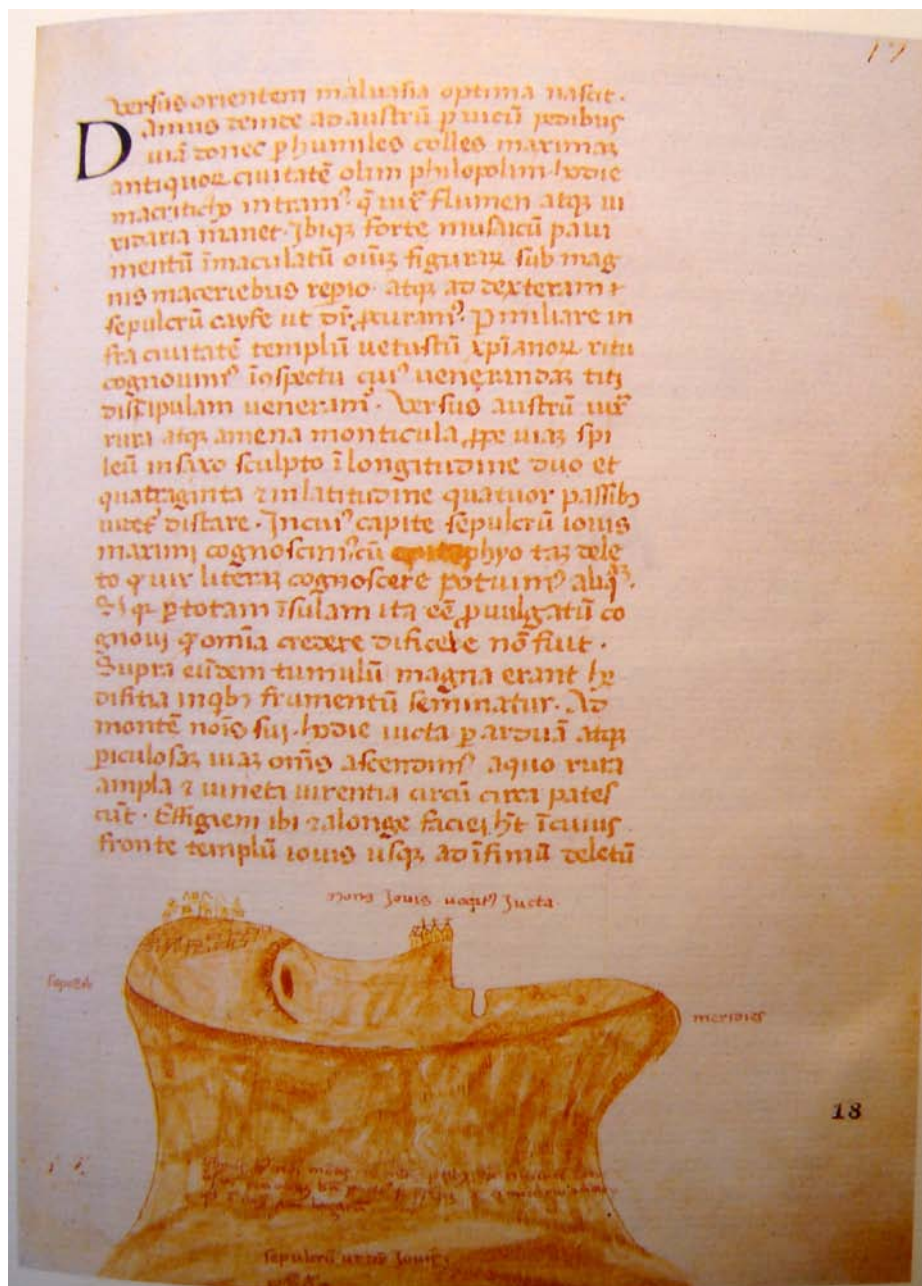


Εικ. 19. Κρήτη, Όρος Γιούχτας.

Το ίδιο απλοϊκό καλλιτεχνικό στυλ, που προδίδει αν μη τι άλλο το χέρι ενός φιλότιμου ερασιτέχνη παρά εκείνο ενός ικανού επαγγελματία στο καλλιτεχνικό σχέδιο, απαντά και στο σκίτσο της «Κυμοδόκης», το οποίο αν και διά χειρός Sangallo δεν πρέπει να απέχει πολύ από το χαμένο πρωτότυπο του Κυριακού. Ιδιαίτερα στον τομέα των δυο χεριών οι φορμαλιστικές ομοιότητες ανάμεσα στην εικόνα της Νηρηίδας και στη «Θάλασσα» από την εκκλησία στις Αρχάνες (πρβλ. Εικ. 1-2, 17) είναι κάτι παραπάνω από εμφανείς. Σε αμφότερες παραστάσεις τα άνω άκρα των μορφών όντας σε παρόμοια στάση μοιάζουν εξίσου λιπόσαρκα και άκαμπτα, σα να πρόκειται για ξύλινα άκρα ενός κουκλίστικου παιχνιδιού και όχι ανθρώπινα μέλη με σάρκα και οστά. Η μόνη διαφορά έγκειται στο γεγονός ότι το αριστερό χέρι της «Κυμοδόκης» είναι ελάχιστα περισσότερο λυγισμένο, ενώ το δεξί άκρο με το οποίο η Νύμφη κρατά σφιχτά κάτω από τη μασχάλη της το δελφίνι, σχηματίζει ορθή γωνία όντας σε στενή επαφή με το υπόλοιπο σώμα.

Η άνω υπόθεση εργασίας προϋποθέτει φυσικά την παρουσία του Κυριακού στην εν λόγω εκκλησία του Αρχαγγέλου Μιχαήλ. Από τις αποσπασματικά σωζόμενες ταξιδιωτικές σημειώσεις που αφορούν το ταξίδι στην Κρήτη, το καλοκαίρι-φθινόπωρο της χρονιάς του 1445, καθώς και τις αρχαίες επιγραφές που μνημονεύονται σε αυτές προκύπτει ότι ο Αγκωνίτης είχε επισκεφθεί και τις τέσσερις διοικητικές περιφέρειες της νήσου κατά τη διάρκεια της πολύμηνης παραμονής του.<sup>29</sup> Την παρουσία του Κυριακού συγκεκριμένα στην περιοχή των Αρχανών καθιστά εξαιρετικά πιθανό ένα άλλο στοιχείο. Οι Αρχάνες βρίσκονται ως γνωστόν στους πρόποδες του όρους Γιούχτα (Εικ. 19). Στο ανθρωπομορφικό βουνό του Διός είχε αφιερώσει μια σχεδιαστική αναπαράσταση ο Φλωρεντινός ιερέας Cristoforo Buondelmonti στην *Πραγματεία του περί της νήσου Κρήτης* που συντάχθηκε στα 1417 και προηγείται

<sup>29</sup> Επ' αυτού αναλυτικά στο Χατζηδάκης 2011.



Εικ. 20. Όρος Γιούχτας στην πραγματεία του Cristoforo Buondelmonti, *Descriptio Insulae Cretae*, γύρω στα 1417, Φλωρεντία, Λαυρεντιανή Βιβλιοθήκη, Codex Plut. 29.42, σ. 18r.

30 χρόνια σχεδόν του ταξιδιού του Κυριακού (Εικ. 20).<sup>30</sup> Στους πρόποδες του όρους Γιούχτα εφημολογείτο η ύπαρξη του «Ιερού του Διός» που θεωρείτο ένα από τα σημαντικότερα αρχαία αξιοθέατα κατά την περίοδο της Αναγέννησης και η θέση του οποίου προς διευκόλυνση των απανταχού επισκεπτών καθοριζόταν επακριβώς υπό την επωνυμία «sepulcrum Iouis» στον χάρτη της Κρήτης που συνόδευε την πραγματεία του Buondelmonti.<sup>31</sup> Γνωρίζουμε με

<sup>30</sup> Αποσκήτη, Αλεξίου 1996, 45· Barsanti 2001, 120-127. Πρβλ. Cornaro 1755, 97.

<sup>31</sup> Το μνημείο, γνωστό στη λαϊκή δοξασία ως «Ζιά το μνήμα», έχει διατηρήσει τη θέση του στη συλλογική μνήμη

σιγουριά ότι ο Κυριακός όχι μόνο γνώριζε, αλλά είχε στην κατοχή του τα έργα του Φλωρεντινού ιερέα, τα οποία, μαζί με τους ενσωματωμένους χάρτες τους, συμβουλευόταν εν είδη σύγχρονου ταξιδιωτικού οδηγού κατά τις περιπλανήσεις του στο νησί.<sup>32</sup> Θεωρώ βέβαιο ότι ο Κυριακός δεν θα είχε λησμονήσει σε κάποια από τις εξορμήσεις του στην κρητική ύπαιθρο να αναζητήσει το ξακουστό «Ιερό του Διός» και με την αφορμή αυτή θα μπορούσε κάλλιστα να είχε επισκεφθεί τη γειτονική εκκλησία του Αρχαγγέλου Μιχαήλ.

Η αντισυμβατική μορφή της «Κυμοδόκης» εμφανίζεται λοιπόν υπό το πρίσμα της παρούσας εικονογραφικής ανάλυσης όχι ως ένα προϊόν αχαλίνωτης καλλιτεχνικής φαντασίας του δημιουργού της, αλλά ως μια συνειδητή, λόγια σύνθεση ετερογενών αρχαίων μοτίβων από μια πληθώρα αρχαίων πηγών (ο Γίγαντας του Ωδείου του Αγρίππα από την Αθηναϊκή Αγορά, το καμέο με την απεικόνιση της Σκύλλας, αρχαία μωσαϊκά δάπεδα και νομίσματα σε ό,τι αφορά την έντονη παρουσία, αλλά και τον τρόπο απόδοσης του δελφινιού στη σύνθεση) σε συνδυασμό με μια μικρή δόση «σύγχρονης» τέχνης μέσω της πρόσληψης από τη βυζαντινή εικονογραφική παράδοση του μοτίβου της «Θάλασσας» από παραστάσεις της Τελικής Κρίσης. Η «Κυμοδόκη» αποτελεί μια φρέσκια και ευφάνταστη δημιουργία, η ενδελεχής ανάλυση της οποίας επιτρέπει στον μελετητή πρόσβαση σε μια παραμελημένη εν πολλοίς έως σήμερα πτυχή της προσωπικότητας του δημιουργού της, στην ποιητική-καλλιτεχνική αντιπαράθεση του Κυριακού Αγκωνίτη με την αρχαιότητα, αποδεικνύοντας ταυτόχρονα περίτρανα ότι κατά την περίοδο των πρώιμων αρχαιοδιφικών σπουδών η προσεκτική μελέτη των αρχαίων καταλοίπων και η εννοιακή-ποιητική προσέγγιση του αρχαίου κόσμου μπορούσαν κάλλιστα να συνυπάρχουν.

#### ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Μιχάλης Ανδριανάκης (2000), «Ο ναός του Αγίου Ιωάννου Προδρόμου στα Δελιανά Κισάμου», *Αρχαιολογικόν Δελτίον* 55, Β2, 1072-1074.
- Μάρθα Αποσκήτη (1996), Στυλιανός Αλεξίου (επιμ.), *Cristoforo Buondelmonti. Περιγραφή της νήσου Κρήτης*, Ηράκλειο.
- Bernard Ashmole (1959), "Cyriac of Ancona", *Proceedings of the British Academy* 45, 25-41.
- Claudia Barsanti (2001), "Constantinopoli e l' Egeo nei primi decenni del XV secolo: la testimonianza di Cristoforo Buondelmonti", *Rivista dell' Istituto Nazionale d' Archeologia e Storia dell' Arte* 56, 89-253.
- Giovanni Becatti (1969), "Raphael and Antiquity", *The complete work of Raphael*, New York, 491-568.
- Mary Bergstein (2002), "Donatello's Gattamelata and its Humanist Audience", *Renaissance Quarterly* 55, 833-868.
- Ludwig Bertalot, Augusto Campana (1939), "Gli scritti di Iacopo Zeno e il suo elogio di Ciriaco d' Ancona", *La Bibliofilia* 41, 356-376.

---

ακόμη και σήμερα. Για τη μελέτη του από τη σκοπιά της σύγχρονης αρχαιολογικής έρευνας, βλ. Evans 1921, 151-163· Karetsou 1981· Rutkowski 1987.

<sup>32</sup> Mitchell 1962· Bodnar, Mitchell 1996, 12 και υποσ. 72.

- Edward, W. Bodnar, Clive Foss (2003): *Cyriac of Ancona. Later Travels*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts.
- Edward, W. Bodnar, Charles Mitchell (1976): *Cyriacus of Ancona's Journeys in the Propontis and the Northern Aegean (1444–1445)*, Philadelphia (Memoirs of the American Philosophical Society 112).
- Edward, W. Bodnar (1996), Charles Mitchell (επιμ.), *Francesco Scalamonti: Vita viri clarissimi et famosissimi Kyriaci Anconitani*, Philadelphia (Transactions of the American Philosophical Society 86).
- Erich Boehringer (1929), *Die Münzen von Syrakus*, Berlin.
- Helmut Boese (1966), *Die lateinischen Handschriften der Sammlung Hamilton zu Berlin*, Wisbaden.
- Manolis Borboudakis, Klaus Gallas, Klaus Wessel (1983), *Byzantinisches Kreta*, München.
- Stefano Borsi (1985), *Giuliano da Sangallo. I disegni di architettura e dell'antico*, Roma.
- Philippe Bruneau, Jean Ducat (1983), *Guide de Délos*, 3η Έκδοση, Αθήνα-Παρίσι.
- Michail Chatzidakis (2010-2012), "Ciriacos Numismata und Gemmae. Die Bedeutung der Münz- und Gemmenkunde für die archäologische Methode Ciriacos d'Ancona", *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 54/1, 31-58.
- Michail Chatzidakis (2017), *Ciriaco d'Ancona und die Wiederentdeckung Griechenlands im 15. Jh.*, (Cyriacus. Studien zur Rezeption der Antike, Bd. 9), Mainz/Ruhpolding und Petersberg.
- Yves Christe (1999), *Jugements derniers*, Zodiaque.
- Jean Colin (1981), *Cyriaque d'Ancone. Le voyageur, le marchand, l'humaniste*, Paris.
- Flaminio, Cornaro (1755), *Creta Sacra: Sive de episcopis utriusque ritus Graeci et Latini in insula Cretae*, Venezia.
- John Cunnally (1984), *The role of greek and roman coins in the art of the Italian Renaissance*, Pennsylvania.
- Διοικητικό Συμβούλιο Πολιτιστικού Συλλόγου Καντάνου 1997-1999 (1999), *Οι Βυζαντινές Εκκλησίες της Καντάνου*, Κάντανος.
- Fulvio Delle Donne (2006), "Una raffigurazione di Scilla in due epigrammi di Angelo de Grassis e Teodoro Gaza", *Atti dell'Accademia Pontaniana* 55, 221-228.
- Arnold Esch (2008), *Landschaften der Frührenaissance. Auf Ausflug mit Pius II.*, München.
- Sir Arthur Evans (1921), *The Palace of Minos at Knossos*, τ. 1, London.
- Giuseppe Gerola (1905-1932), *Monumenti veneti nell'isola di Creta*, 4 Τόμοι, Venezia.
- Annibale degli Abati Olivieri Giordani (1763), *Commentariorum Cyriaci Anconitani nova fragmenta notis illustrata*, Pesaro 1763.
- Hubert Goltzius (1576), *Sicilia et Magna Graecia sive historiae urbium et populorum Graeciae ex antiquis numismatibus restitutae*, Brügge.
- Barclay V. Head, "On the chronological sequence of the coins of Syracuse", *The Numismatic Chronicle and Journal of the Numismatic Society* 14 (1874), 1-80.
- Christian Hülsen: *Il libro di Giuliano da Sangallo. Codice Vaticano Barberiniano Latino 4424*. 2 τόμοι, Lipsia 1910 (Επανέκδοση 1984).
- Alexandra Karetsou (1981), "The peak sanctuary of Mount Juctas", Robin Hägg and Nanno Marinatos (επιμ.), *Sanctuaries and cults in the Aegean bronze age* (Proceedings of the International Symposium, Αθήνα 1980), Stockholm, 137-153.
- Νικόλαος Κοντολέων (1950), *Οδηγός της Δήλου. Η εν Αθήναις Αρχαιολογική Εταιρεία. Αρχαίοι τόποι και μουσεία της Ελλάδος* 3, Αθήνα.
- Thuri Lorenz (1987), "Raffael und die Antike", Volker Hoffmann (επιμ.), *Raffael in seiner Zeit. Sechs Vorträge im Auftrag der Universität Würzburg*, Nürnberg, 119-154.

- Charles Mitchell (1962), "Ex libris Kiriaci Anconitani", *Italia Medioevale e Umanistica* 5, 283-299.
- Theodor Mommsen (1883), "Über die Berliner Excerptenhandschrift des Petrus Donatus", *Jahrbuch der königlich preussischen Kunstsammlungen* 4, 73-89.
- Claudia Müller-Ebeling, Christian Räscher, Martin Zlatohlavek (2001), *Das Jüngste Gericht: Fresken, Bilder und Gemälde*, Düsseldorf.
- Arnold Nesselrath (1989), "Βιβλιοκριτική στο Christian Hülsen. Il libro di Giuliano da Sangallo, Codice Barberiniano Latino 4424", 2 τόμοι, Λειψία 1910 (Επανέκδοση 1984), *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 52, 281-292.
- Karl August Neuhausen (1984), "Cyriacus und die Nereiden. Ein Auftritt des Chors der antiken Meernymphen in der Renaissance", *Rheinisches Museum für Philologie* 127, 174-192.
- Valentino Pace (επιμ.) (2006), *Alfa e Omega. Il giudizio universale tra oriente e occidente*, Castell Bolognese.
- Emil Reisch (1889), "Die Zeichnungen des Cyriacus von Codex Barberinus des Giuliano da Sangallo", *Mitteilungen des Kaiserlich deutschen archäologischen Instituts, Athenische Abteilung* 14, 217-228.
- Andreas Rumpf (1939), *Die Meerwesen auf den antiken Sarkophagreliefs*, Berlin (Die antiken Sarkophagreliefs 5.1).
- Bogdan Rutkowski (1987), "Die Topografie des Hohenheiligtums auf Juktas, Kreta", *Archaeologia Polona* 25-26, 85-96.
- Remigio Sabbadini (1910), "Ciriaco d'Ancona e la sua decorazione autografa del Peloponneso trasmessa da Leonardo Botta", *Miscellanea Ceriani*, Milano, 183-247.
- Karl Scheffold (1997), *Die Bildnisse der antiken Dichter, Redner und Denker*, Basel.
- George Sotiriou, Maria Sotiriou (1956), *Icones du Mont Sinai*, Αθήνα (Collection de l'institute Francais d'Athenes 100).
- Παναγιώτης Τσελέκας (2003), «Δεκάδραχμον Συρακουσίων», *Το Φώς του Απόλλωνα. Ιταλική Αναγέννηση και Ελλάδα*, Mina Gregori (επιμ.), 2 Τόμοι, Αθήνα 2003, τ. 1, Νρ. XV.20, 531.
- Μιχαήλ Χατζηδάκης (2011) «Στα χνάρια του Cristoforo Buondelmonti. Το Ταξίδι του Κυριακού Αγκωνίτη στην Κρήτη στα 1445», *Πρακτικά 11ου Κρητολογικού συνεδρίου*, Ρέθυμνο (υπό έκδοση).