ΝΑΝΩ ΧΑΤΖΗΔΑΚΗ

Εικόνες της

ΣΥΛΛΟΓΗΣ ΒΕΛΙΜΕΖΗ

ΜΟΥΣΕΙΟ ΜΠΕΝΑΚΗ

Το Μουσείο Μπενάκη
αφιερώνει την παρούσα έκδοση
στο μεγάλο δάσκαλο της Βυζαντινής Τέχνης
Μανόλη Χατζηδάκη
για όσα του οφείλει

© Copyright 1997 ΜΟΥΣΕΙΟ ΜΠΕΝΑΚΗ, ΑΘΗΝΑ

ISBN 960-8452-43-0

Εικόνες της

ΣΥΛΛΟΓΗΣ ΒΕΛΙΜΕΖΗ

ΑΘΗΝΑ 1997

Ευχαριστούμε ιδιαίτερα την ΑΛΡΗΑ ΤΡΑΠΕΖΑ ΠΙΣΤΕΩΣ
για τη συμμετοχή της στην έκδοση του καταλόγου

ΜΟΥΣΕΙΟ ΜΠΕΝΑΚΗ

Εικόνες της ΣΥΛΛΟΓΗΣ ΒΕΛΙΜΕΖΗ

Επιστημονικός Κατάλογος

ΝΑΝΩ ΧΑΤΖΗΔΑΚΗ

ΙΔΡΥΜΑ ΙΩΑΝΝΟΥ Φ. ΚΩΣΤΟΠΟΥΛΟΥ ΙΔΡΥΜΑ Α.Γ. ΛΕΒΕΝΤΗ

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ 1997 ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗ ΠΡΩΤΕΥΟΥΣΑ ΤΗΣ ΕΥΡΩΠΗΣ

Τοῖς ἐντευξομένοις εἰς τήν παροῦσαν ἔκδοσιν, τέκνοις τῆς Μητρός Ἁγίας τοῦ Χριστοῦ Μεγάλης Ἐκκλησίας καί τῆς ἡμετέρας Μετριότητος ἀγαπητοῖς, χάριν καί εἰρήνην παρά Θεοῦ.

Τυγχάνει τοῖς πᾶσι γνωστή καί ἐπιμεμαρτυρημένη διά τε τήν Ἁγίαν ἡμῶν Ὀρθόδοξον Ἐκκλησίαν καί διά τήν ἐν γένει Χριστιανικήν καί θύραθεν τέχνην ἡ ἀξία τῶν ἱερῶν εἰκόνων καί μάλιστα τῶν τῆς λαμπρᾶς βυζαντινῆς περιόδου, ὅπου καί ἄν αὗται εὑρίσκωνται τεθησαυρισμέναι.

Διά τήν Ὀρθόδοξον ἡμῶν Ἐκκλησίαν ἡ τέχνη τῆς εἰκονογραφίας ἀποτελεῖ, διά μέσου τῶν αἰώνων, λειτουργικήν ἔκφρασιν τῆς πίστεως, ἀλλά καί τῶν ἁγιογράφων, ἡ ὁποία τέχνη ηὐδοκίμησεν ἰδίως παρά τῷ Ὀρθοδόξῳ Ἑλληνικῷ λαῷ.

Ἡ συντήρησις καί ἡ μελέτη τῶν ἱερῶν εἰκόνων ἀποτελεῖ πάντοτε προσφοράν ἀξιόλογον πρός τήν Ἐκκλησίαν καί τήν τέχνην, ἐν τῇ ἐννοίᾳ δέ ταύτῃ χαιρετίζομεν μετ ἰδιαιτέρας χαρᾶς καί τιμῆς ἀπό τῆς Μητρός Ἁγίας τοῦ Χριστοῦ Μεγάλης Ἐκκλησίας καί τῆς ἡμετέρας Μετριότητος προσωπικῶς τήν προβολήν τῶν ἑβδομήκοντα καί δύο ἱερῶν εἰκόνων τῆς μεταβυζαντινῆς περιόδου τῆς Συλλογῆς Βελιμέζη.

Ἰδιαιτέρως χαιρετίζομεν, ἐξ ἑτέρου, τήν πρωτοβουλίαν τοῦ Μουσείου Μπενάκη, ὅπως πραγματοποιήσῃ τόν "περίπλουν τῶν εἰκόνων" τῆς Συλλογῆς Βελιμέζη ἀνά τάς πόλεις Εὐρωπαϊκῶν χωρῶν, ἀρχῆς γινομένης ἐκ τῆς πόλεως τῆς Θεσσαλονίκης, ἐντός τῶν πλαισίων τῶν ἐν αὐτῇ ὡς Πολιτιστικῇ Πρωτευούσῃ τῆς Εὐρώπης, διά τό ἔτος 1997, πολιτιστικῶν ἐκδηλώσεων.

Ἐπαναλαμβάνοντες τά ἐκ μέσης καρδίας συγχαρητήρια πρός ἕνα ἕκαστον τῶν πολλῶν ἐκλεκτῶν συντελεστῶν τῆς νέας ταύτης κατά πάντα ἐπαινετῆς πρωτοβουλίας καί προσφορᾶς τοῦ Μουσείου Μπενάκη, τῆς προβαλλούσης ἰδιαιτέρως τήν ὀρθόδοξον ἐκκλησιαστικήν τέχνην τῆς εἰκονογραφίας, ἀπονέμομεν πᾶσιν ὁλόθυμον τήν πατρικήν καί Πατριαρχικήν ἡμῶν εὐλογίαν, καί ἐκφράζομεν τήν βεβαιότητα ὅτι καί ἡ ἔκθεσις αὕτη θέλει ἔχει τήν δέουσαν ἀνταπόκρισιν παρά τε τῷ ὀρθοδόξῳ λαῷ καί εὐρύτερον παρά τοῖς θαυμασταῖς τοῦ συγκεκριμένου πλούτου τῆς Ὀρθοδοξίας καί πᾶσι τοῖς φιλομούσοις μελετηταῖς, ἡμετέροις καί ξένοις.

Ἡ δέ τοῦ ἐνανθρωπήσαντος Κυρίου ἡμῶν Ἰησοῦ χάρις, ἡ εἰρήνη, τό φῶς καί τό ἄπειρον ἔλεος εἴησαν μετά πάντων ὑμῶν.

Λάρνακος Δεκεμβρίου κθ'

διάπυρος πρός Θεόν εὐχέτης β

Η έκδοση του επιστημονικού Καταλόγου της Συλλογής Αιμιλίου Βελιμέζη ολοκληρώνει την άξια πρωτοβουλία του Μουσείου Μπενάκη να παρουσιάσει τη σπουδαία αυτή συλλογή στα πλαίσια των εκδηλώσεων της «Θεσσαλονίκης-Πολιτιστικής Πρωτεύουσας της Ευρώπης 1997» και εν συνεχεία στη Γερμανία, στην Ελβετία, στην Πορτογαλία, στην Ιταλία και στις Ηνωμένες Πολιτείες.

Χαιρετίζω ως εξαίρετο γεγονός τη διπλή αυτή πρωτοβουλία της διευθύνσεως του Μουσείου Μπενάκη. Με την παρουσίαση της Συλλογής Βελιμέζη στην Ελλάδα και το εξωτερικό και με την έκδοση του επιστημονικού Καταλόγου σε τρεις γλώσσες πραγματοποιείται μεγάλης αξίας διεθνής προβολή λαμπρών επιτευγμάτων της τέχνης της εικονογραφίας, που αναπτύχθηκε στους κόλπους της Ορθόδοξης Χριστιανικής Εκκλησίας.

Άξιοι συγχαρητηρίων όλοι οι εργασθέντες για την επίτευξη του ευγενούς αυτού στόχου.

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΣΤΕΦΑΝΟΠΟΥΛΟΣ

Πρόεδρος της Δημοκρατίας

Ως Δήμαρχος Θεσσαλονίκης και Πρόεδρος του Οργανισμού Πολιτιστικής Πρωτεύουσας της Ευρώπης «Θεσσαλονίκη 1997», στο καλλιτεχνικό πρόγραμμα του οποίου έχει ενταχθεί η Έκθεση των μεταβυζαντινών εικόνων της Συλλογής Αιμιλίου Βελιμέζη στο Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού, θα ήθελα να ευχαριστήσω θερμά όλους τους συντελεστές του Μουσείου Μπενάκη για την επιτυχή οργάνωση και υλοποίηση της Έκθεσης αυτής, καθώς και την επιμελημένη έκδοση του εμπεριστατωμένου Καταλόγου των εικόνων της Συλλογής.

Η παρουσίαση τέτοιων θησαυρών, που αποτελούν εκφράσεις της ορθόδοξης πίστης και έργα υψηλής καλλιτεχνικής ποιότητας, τιμά την πόλη μας, μια κατεξοχήν βυζαντινή πόλη. Εξάλλου, ο «περίπλους» των εικόνων της Συλλογής σε μεγάλες ευρωπαϊκές πόλεις θα αναδείξει πτυχές του τόσο ιδιαίτερου Βυζαντινού Πολιτισμού και εκτός του ελλαδικού χώρου.

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΚΟΣΜΟΠΟΥΛΟΣ

Δήμαρχος Θεσσαλονίκης
Πρόεδρος του Οργανισμού Πολιτιστικής Πρωτεύουσας
της Ευρώπης «Θεσσαλονίκη 1997»

Οι μεταβυζαντινές εικόνες της Συλλογής Βελιμέζη βρήκαν στο Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού την προσωρινή αλλά πρόσφορη θέση τους και κόσμησαν –μαζί με άλλες εκδηλώσεις– την πρώτη φάση των γεγονότων της «Θεσσαλονίκης 1997», ως Πολιτιστικής Πρωτεύουσας της Ευρώπης.

Η ανασύσταση και η επανέκθεση της Συλλογής επέτρεψαν να αναδειχθεί το πρώιμο έργο του Δομήνικου Θεοτοκόπουλου που περιείχε στα σπλάχνα της η Συλλογή, όπως απέδειξε η διεισδυτική έρευνα της καθηγήτριας Νανούς Χατζηδάκη που συνεχίζει το έργο του Μανόλη Χατζηδάκη.

Όλα αυτά έγιναν πράξη κυρίως χάρη στο Χρήστο Μαργαρίτη και το διευθυντή του Μουσείου Μπενάκη καθηγητή Άγγελο Δεληβορριά, σε συνεργασία με την 9η Εφορεία Βυζαντινών Αρχαιοτήτων και τα στελέχη του Μουσείου Βυζαντινού Πολιτισμού της Θεσσαλονίκης.

Οι εικόνες της Συλλογής Βελιμέζη συνιστούν απόδειξη της συνέχειας του βυζαντινού και του νεοελληνικού κόσμου και συγκροτούν το πεδίο των πολλαπλών επιρροών μιας τέχνης που είχε πάντα διπλά θεμέλια: αισθητικά και θεολογικά.

Θέλω να ευχαριστήσω και να συγχαρώ από καρδιάς όλους εκείνους που συντέλεσαν στην έκδοση του Καταλόγου και στη συγκρότηση της Έκθεσης.

ΕΥΑΓΓΕΛΟΣ ΒΕΝΙΖΕΛΟΣ

Υπουργός Πολιτισμού

Με ιδιαίτερη χαρά χαιρετίζω την έκδοση του εμπεριστατωμένου Καταλόγου των εικόνων της Συλλογής Αιμιλίου Βελιμέζη, με τον οποίο παρουσιάζεται και γίνεται γνωστό στο ευρύ κοινό η σημαντική αυτή Συλλογή.

Ένα όνειρο, που ήταν η αποκατάσταση, η μελέτη και η δημοσίευση της Συλλογής Βελιμέζη, που εξετέθη για πρώτη φορά τον Ιανουάριο του 1997 στο Βυζαντινό Μουσείο της Θεσσαλονίκης, έγινε πραγματικότης. Και έγινε πραγματικότης χάρη στην αγάπη, την πίστη και τη δραστηριότητα των μελών της οικογενείας του συλλέκτη με προεξέχοντα τον κ. Χρήστο Μαργαρίτη, ο οποίος με αξιοθαύμαστη δραστηριότητα και ενθουσιασμό εργάσθηκε με όλες του τις δυνάμεις για να πραγματοποιηθεί το «όνειρο».

Η συλλογή που δημιούργησε ο Αιμίλιος Βελιμέζης αποτελείται από 72 εικόνες 15ου-19ου αιώνα, από τις οποίες οι 16 έχουν δωρηθεί από το συλλέκτη εν ζωή και μετά το θάνατό του από την οικογένειά του στο Μουσείο Μπενάκη. Στη Συλλογή αυτή, σύμφωνα με ανακοίνωση της βυζαντινολόγου καθηγητρίας κυρίας Νανώς Χατζηδάκη, η οποία τη μελέτησε, υπάρχει εικόνα του El Greco.

Το Ίδρυμα Α.Γ. Λεβέντη, το οποίο έχω την τιμή να εκπροσωπώ, είναι ιδιαίτερα ευτυχές και ικανοποιημένο, διότι έχει συμβάλει στο αποτέλεσμα που έχουμε σήμερα μπροστά μας, με το οποίο προβάλλεται η πολιτιστική κληρονομιά μας.

Θερμά συγχαρητήρια εκ μέρους του Ιδρύματος Α.Γ. Λεβέντη και εμένα προσωπικώς σε όλους όσοι συνετέλεσαν στην πραγματοποίηση του «ονείρου» και ιδιαιτέρως στον καθηγητή κ. Άγγελο Δεληβορριά, στη βυζαντινολόγο καθηγήτρια κυρία Νανώ Χατζηδάκη, στον υπεύθυνο εργαστηρίου Συντήρησης του Μουσείου Μπενάκη κ. Στέργιο Στασινόπουλο και στον κ. Χρήστο Μαργαρίτη.

Η Συλλογή Αιμιλίου Βελιμέζη έχει γίνει κτήμα του ελληνικού και του διεθνούς κοινού.

Αθήνα, 7 Φεβρουαρίου 1997

ΑΧΙΛΛΕΥΣ Γ. ΕΞΑΡΧΟΣ
Ίδρυμα Α.Γ. Λεβέντη

Το Ίδρυμα Ιωάννου Φ. Κωστοπούλου με τη συμμετοχή του στην έκδοση του παρόντος Καταλόγου εκδηλώνει το ενδιαφέρον του για την καταλογογράφηση, τη συντήρηση και εντέλει την έκθεση και την προβολή των βυζαντινών και μεταβυζαντινών εικόνων της Συλλογής Αιμιλίου Βελιμέζη. Έχουμε παρακολουθήσει τα στάδια των εργασιών εντοπισμού, συντήρησης-καθαρισμού, φωτογράφησης και μελέτης των εικόνων της Συλλογής και έχουμε εκτιμήσει τις προσπάθειες των ειδικών και την ποιότητα του έργου των υπευθύνων του Μουσείου Μπενάκη.

Η επιθυμία μας να στηρίξουμε την έκδοση του Καταλόγου εντάσσεται στο γενικότερο πλαίσιο των επιχορηγήσεων που πραγματοποιούμε για ερευνητικά, επιστημονικά και πολιτιστικά προγράμματα, που αφορούν κυρίως θέματα εθνικής και ιστορικής σημασίας.

Οι εικόνες της Συλλογής Αιμιλίου Βελιμέζη, οι οποίες ξεκινούν τον «περίπλουν» τους από το Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού της Θεσσαλονίκης, αποτελούν έναν εξαιρετικό πρεσβευτή του ελληνικού Πολιτισμού ανά τον κόσμο, πράγμα που καθιστά το ταξίδι τους ακόμη πιο σημαντικό και αναγκαίο. Τόσο στις ορθόδοξες χριστιανικές χώρες, όσο και σε ολόκληρο τον κόσμο, είμαστε βέβαιοι ότι οι εικόνες αυτής της Συλλογής μεταφέρουν το μήνυμά τους, μέσα από το δίπτυχο Χριστιανοσύνη-Ελληνοβυζαντινός Πολιτισμός, όχι μόνον ως λατρευτικά αντικείμενα αλλά και ως αδιαμφισβήτητα έργα τέχνης.

Πρωτοβουλίες σαν αυτή των ανθρώπων που εργάστηκαν για τη Συλλογή Εικόνων Αιμιλίου Βελιμέζη, στους οποίους αξίζουν θερμά συγχαρητήρια για τα σημαντικά αποτελέσματα των πολύχρονων και πολύμοχθων προσπαθειών τους, μας βρίσκουν πάντοτε πρόθυμους για υποστήριξη σε κάθε βήμα τους, εντός και εκτός της μητροπολιτικής Ελλάδας.

ΚΑΤΕΡΙΝΑ ΚΟΣΚΙΝΑ

Ίδρυμα Ιωάννου Φ. Κωστοπούλου

Το Πρόγραμμα ανασυγκρότησης, συντήρησης, μελέτης και δημοσίευσης
της Συλλογής Εικόνων Αιμιλίου Βελιμέζη από το Μουσείο Μπενάκη

πραγματοποιήθηκε

με τη συνδρομή

των ΙΔΡΥΜΑΤΩΝ Α.Γ. ΛΕΒΕΝΤΗ και ΙΩΑΝΝΟΥ Φ. ΚΩΣΤΟΠΟΥΛΟΥ και του
ΟΡΓΑΝΙΣΜΟΥ ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗΣ ΠΡΩΤΕΥΟΥΣΑΣ ΤΗΣ ΕΥΡΩΠΗΣ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ 1997

με τη στήριξη των

ΑΕΓΕΚ Α.Τ.Ε. - ΑΛΚΑΤΕΛ ΚΑΛΩΔΙΑ ΕΛΛΑΣ Α.Β.Ε.
ΑΛΟΥΜΙΝΙΟΝ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ Α.Ε. - ALPHA ΤΡΑΠΕΖΑ ΠΙΣΤΕΩΣ
Α.Ε.Ε. ΑΡΓΥΡΟΜΕΤΑΛΛΕΥΜΑΤΩΝ & ΒΑΡΥΤΙΝΗΣ - ΓΕΝΕΡ Α.Ε.
HERTZ AUTO HELLAS A.E. & SEAT ΤΕΧΝΟΚΑΡ Α.Ε. - Η ΝΑΥΤΕΜΠΟΡΙΚΗ
ΘΕΜΕΛΙΟΔΟΜΗ Α.Ε. - ΙΔΡΥΜΑ ΜΠΟΔΟΣΑΚΗ - ΙΟΝΙΚΗ LEASING Α.Ε.
KRAFT JACOBS SUCHARD - ΠΡΟΜΗΘΕΑΣ GAS Α.Ε.
ΣΙΓΜΑ ΧΡΗΜΑΤΙΣΤΗΡΙΑΚΗ Α.Ε. - ΣΧΟΛΗ Ι.Μ. ΠΑΝΑΓΙΩΤΟΠΟΥΛΟΥ - ΤΕΡΝΑ Α.Ε.
ΤΕΧΝΙΚΗ ΕΤΑΙΡΙΑ ΒΟΛΟΥ Α.Ε. - ΦΑΡΜΑΛΕΞ Α.Ε.Β.Ε. - ΨΥΚΤΙΚΗ ΕΛΛΑΔΟΣ Α.Ε.

με την ενίσχυση των

ΔΗΜΗΤΡΙΑΚΗ Α.Ε. - ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΙΤΑΝΟΣ - ΕΛΛΗΝΟΑΜΕΡΙΚΑΝΙΚΟΝ
ΕΠΙΜΕΛΗΤΗΡΙΟΝ - ΕΜΠΟΡΙΚΗ ΑΝΩΝΥΜΟΣ ΑΣΦΑΛΙΣΤΙΚΗ ΕΤΑΙΡΙΑ
ICAP Α.Ε. - JOHNSON & JOHNSON HELLAS A.E.B.E. - ΜΕΤΚΑ Α.Ε.
ΣΤΕΛΙΟΣ ΜΠΕΡΓΕΛΕΣ ΣΥΣΚΕΥΑΣΙΕΣ & ΜΕΤΑΦΟΡΕΣ ΕΡΓΩΝ ΤΕΧΝΗΣ

με τη συνεργασία των

ΑΓΓΕΛΙΑΦΟΡΟΣ - Η ΚΑΘΗΜΕΡΙΝΗ - ΚΥΡΙΑΚΑΤΙΚΗ ΕΛΕΥΘΕΡΟΤΥΠΙΑ
ΤΑ ΝΕΑ - ΤΟ ΒΗΜΑ - ΑΝΤΕΝΝΑ - ΕΤ1 - ΕΤ3

και με τη συμβολή των οικογενειών

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ Δ. ΑΛΕΞΟΠΟΥΛΟΥ - ΣΠΥΡΟΥ Γ. ΒΛΑΣΣΟΠΟΥΛΟΥ
ΠΑΝΑΓΙΩΤΗ Κ. ΚΩΣΤΟΠΟΥΛΟΥ - ΧΑΡΑΛΑΜΠΟΥ Γ. ΜΗΤΣΟΥΛΗ
ΧΡΙΣΤΟΦΟΡΟΥ Α. ΧΑΤΖΟΠΟΥΛΟΥ - RICKY WENNEKER

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΡΟΛΟΓΟΣ 19
Άγγελος Δεληβορριάς

ΓΙΑ ΤΟΝ ΑΞΙΟ ΣΥΛΛΟΓΕΑ ΑΙΜΙΛΙΟ ΒΕΛΙΜΕΖΗ 22
Μανόλης Χατζηδάκης

ΤΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΑΝΑΣΥΓΚΡΟΤΗΣΗΣ, ΣΥΝΤΗΡΗΣΗΣ, ΜΕΛΕΤΗΣ ΚΑΙ ΔΗΜΟΣΙΕΥΣΗΣ ΤΗΣ ΣΥΛΛΟΓΗΣ ΕΙΚΟΝΩΝ ΑΙΜΙΛΙΟΥ ΒΕΛΙΜΕΖΗ 26
Χρήστος Φ. Μαργαρίτης

Η ΜΕΛΕΤΗ ΤΗΣ ΣΥΛΛΟΓΗΣ ΒΕΛΙΜΕΖΗ - ΠΡΟΛΕΓΟΜΕΝΑ 31
Νανώ Χατζηδάκη

ΕΙΣΑΓΩΓΗ 39

Η Συλλογή Βελιμέζη και οι πρώτες συλλογές εικόνων 39

Τα κριτήρια επιλογής. Οι επώνυμοι ζωγράφοι 39

«Δομένικος γρέκος, ίσπανός». Η τύχη των πρώτων εικόνων του 42

Η προέλευση των εικόνων των συλλογών. Η φωνή των εικόνων της Ζακύνθου 45

Ο χαρακτήρας της Συλλογής Βελιμέζη 55

ΟΙ ΕΙΚΟΝΕΣ Αρ. Κατ. 1-72 65

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑΤΑ - ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ - ΣΥΝΤΟΜΟΓΡΑΦΙΕΣ ΕΥΡΕΤΗΡΙΑ 437

Η ΣΥΝΤΗΡΗΣΗ ΤΩΝ ΕΙΚΟΝΩΝ ΤΗΣ ΣΥΛΛΟΓΗΣ ΒΕΛΙΜΕΖΗ 445
Στέργιος Στασινόπουλος

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ - ΣΥΝΤΟΜΟΓΡΑΦΙΕΣ 471

ΕΥΡΕΤΗΡΙΑ 484

ΠΡΟΕΛΕΥΣΗ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΩΝ 495

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Η δυναμική της ενεργού συμμετοχής στην προσπάθεια της περισυλλογής και της προστασίας των πολιτιστικών μαρτυριών, αναδεικνύει το Μουσείο Μπενάκη σε έναν από τους πιο υπολογίσιμους ελληνικούς οργανισμούς που υπηρετούν τέτοιους στόχους. Στη συνδρομή του κοινωνικού σώματος οφείλεται άλλωστε και ένα μεγάλο, αν όχι το μεγαλύτερο μέρος, από τους θησαυρούς του Ιδρύματος –η ίδια του η υπόσταση. Αναφέρομαι συγκεκριμένα στις καθημερινές περίπου προσφορές απλών οικογενειακών κειμηλίων και τις ταπεινότερες οικονομικές ενισχύσεις, στις σπανιότερες κληροδοσίες σοβαρών περιουσιακών στοιχείων, κυρίως όμως στις ανεκτίμητες δωρεές μεμονωμένων συλλεκτικών αντικειμένων, αλλά και συγκροτημένων συλλογών.

Ως έκφραση ευγνωμοσύνης προς το συλλεκτικό πνεύμα, ή μάλλον ως διακήρυξη πίστεως προς τη σημασία του, το Μουσείο Μπενάκη αποφάσισε να ανασυγκροτήσει μια διασπασμένη στο μεταξύ ιδιωτική συλλογή του μεσοπολέμου. Για να τεκμηριωθεί, όπως επιβάλλεται, η ιστορική αλήθεια γύρω από την επιστημονικά ανεξερεύνητη συλλεκτική ανάγκη και για να αποκατασταθεί, όπως του αρμόζει, ο παρεξηγημένος στην Ελλάδα ρόλος του συλλέκτη. Επιλέγοντας συνεπώς την όχι ιδιαίτερα γνωστή περίπτωση του Αιμιλίου Βελιμέζη, το Μουσείο τιμά μια ολόκληρη χορεία από ευεργέτες του ελληνικού κράτους, από τους οποίους εντελώς πρόχειρα μνημονεύονται ενδεικτικά ο Αντώνης Μπενάκης και η Ελένη Σταθάτου, ο Ιωάννης Γεννάδειος, ο Διονύσιος Λοβέρδος, ο Δαμιανός Κυριαζής και η Αλεξάνδρα Χωρέμη, η Ντόρη Παπαστράτου, ο Δημήτρης Οικονομόπουλος και ο Ευριπίδης Κουτλίδης, οι Γεώργιος και Ελένη Τσακύρογλου, η Βούλα Παπαϊωάννου, ο Βασίλης Κυριαζόπουλος, η Νέλλη Σεραϊδάρη και η Ντόλλη Γουλανδρή.

Στο σκεπτικό όμως, το οποίο κατηύθυνε την ανασυγκρότηση της Συλλογής Βελιμέζη, βρίσκεται ενυφασμένη και η επισήμανση μιας σοβαρής απειλής. Εννοώ τον κίνδυνο που αντιμετωπίζει τελευταία η παράδοση της ευποιίας, παρά τις παμπάλαιες καταβολές της στην αρχαιότητα και το αποκορύφωμά της στην περίοδο του νεοελληνικού ευεργετισμού κατά το 19ο αιώνα. Ας μου συγχωρεθεί ο δραματικός τόνος. Η παράδοση όμως αυτή κινδυνεύει σήμερα, όχι από τη φυσική φθορά που επιφέρει η σταδιακή απενεργοποίηση του ενδιαφέροντος για τα κοινά, αλλά από τα κυοφορούμενα μέτρα μιας νέας, αψυχολόγητης νομοθετικής ρυθμίσεως για τις ιδιωτικές συλλογές. Από ένα αμφιβόλου δηλαδή καθαρότητας όραμα, που ακυρώνει το ενδιαφέρον του πολίτη και από κάποιους συγκεντρωτικούς-γραφειοκρατικούς στόχους, που θέλουν το μετασχηματισμό της πολιτείας σε μια παμφάγο, απέραντη αποθήκη για τη συσσώρευση, ή μάλλον για την ακύρωση, της κληρονομιάς του παρελθόντος.

Ο Αιμίλιος Βελιμέζης (1902-1946), στενός συνεργάτης του Αντώνη Μπενάκη (1873-1954), κατόρθωσε να συγκεντρώσει και να περισώσει μια ενδιαφέρουσα ενότητα μεταβυζαντινών εικόνων του 15ου-19ου αιώνα από διάφορες περιοχές του ελλαδικού χώρου. Από τα 72 συνολικά έργα της συλλογής του, μεταξύ των οποίων συγκαταλέγονται αρκετές επώνυμες δημιουργίες φημισμένων καλλιτεχνών, τα 16 προσφέρθηκαν στο Μουσείο Μπενάκη, για να καταλήξουν τα υπόλοιπα δια-

σπασμένα σε μικρότερες ιδιωτικές συλλογές. Με την ανασύσταση της κατακερματισμένης σήμερα ενότητας, χάρη στην πρόθυμη συμπαράσταση των κληρονόμων του, με τη συστηματική συντήρηση, κυρίως όμως με την υπεύθυνη επιστημονική επεξεργασία όλων των έργων της συλλογής, προσφέρονται νέα πολύτιμα στοιχεία για τη μελέτη της μετά την Άλωση εκκλησιαστικής ζωγραφικής.

Την αξία της Συλλογής Βελιμέζη είχε επισημάνει πρώτος ο ακαδημαϊκός Μανόλης Χατζηδάκης, όταν το 1943, νέος τότε διευθυντής του Μουσείου Μπενάκη, αποφάσιζε να συγγράψει τον επιστημονικό της κατάλογο. Ο αιφνίδιος όμως θάνατος του συλλέκτη το 1946 συνέτεινε στο να παραμείνει η εργασία του ανολοκλήρωτη. Χρειάστηκε έτσι να περάσουν 45 ολόκληρα χρόνια για να συνεχιστεί η επιστημονική επεξεργασία της συλλογής από τη βυζαντινολόγο Νανώ Χατζηδάκη και άλλα πέντε χρόνια εντατικής ερευνητικής δουλειάς για να φθάσει η στιγμή μιας εξαιρετικά σημαντικής ανακάλυψης: η αναγνώριση μιας πρώιμης δημιουργίας του Δομήνικου Θεοτοκόπουλου.

Εκτός από την ειδική σημασία που έχει η προσθήκη ενός ακόμα έργου στο corpus της δημιουργίας του Θεοτοκόπουλου, εκτός από την επισήμανση του ιστορικού και καλλιτεχνικού ενδιαφέροντος πολλών άλλων έργων, η συλλογή ως ανασυγκροτημένο σύνολο εκφράζει τα ενδιαφέροντα μιας κρίσιμης εποχής, η οποία ανιχνεύει τα συστατικά του ελληνικού συνειδησιακού κόσμου και διερευνά τα προβλήματα της ελληνικής ταυτότητας. Δεν είναι μάλιστα τυχαίο ότι τα συλλεκτικά ενδιαφέροντα του Αιμιλίου Βελιμέζη άρχισαν να διαμορφώνονται μέσα στους κόλπους της ελληνικής παροικίας στην Αλεξάνδρεια, με την επίδραση των ιδεολογικών προσανατολισμών της πλέον ταραγμένης περιόδου στη νεοελληνική ιστορία. Τυχαία δεν είναι, εξάλλου, και η τελική τους αισθητική αποκρυστάλλωση με τη συγκέντρωση των έργων της συλλογής στην Αθήνα, όπου επικεντρώνονται τα συσσωρευμένα προβλήματα του ελλαδικού κορμού. Γι' αυτό και η «αναστήλωση» της συλλογής μας μεταφέρει κάτι από το κλίμα μιας εποχής, κατά την οποία η ευλαβική περισυλλογή των εικαστικών μαρτυριών του παρελθόντος καθρεφτίζει την αγωνία της ελληνικής κοινωνίας για τον αυτοπροσδιορισμό της.

Όταν το 1985 η Αθήνα γιόρταζε την ανακήρυξή της σε πρώτη Πολιτιστική Πρωτεύουσα της Ευρώπης, το Μουσείο Μπενάκη την τιμούσε διοργανώνοντας μια μεγάλη έκθεση πάνω στη δυναμική –για να μην πω ερωτική– σχέση της Ελλάδας με τη Θάλασσα. Το μήνυμα του σημαντικού αυτού εκθεσιακού γεγονότος διατηρήθηκε μάλιστα τόσο ζωντανό, ώστε να ζητηθεί η αναμετάδοσή του και στο Άμστερνταμ δύο χρόνια αργότερα, με την ευκαιρία των πανηγυρισμών για τη δική του ανάδειξη σε Πολιτιστική Πρωτεύουσα της γηραιάς ηπείρου. Θα ήταν συνεπώς αδιανόητο στο Μουσείο Μπενάκη να μη συμμετάσχει και στον εορτασμό της Θεσσαλονίκης, η οποία με τη σειρά της παίρνει το 1997 την ευρωπαϊκή σκυτάλη της πολιτιστικής άμιλλας. Όπως ακριβώς θα του ήταν αδιανόητο να μη καταβάλει καθε δυνατή προσπάθεια, ώστε ο απόηχος του λόγου της Θεσσαλονίκης να φθάσει και να ακουστεί σε άλλες χώρες της Ευρώπης και της Αμερικής. Η έκθεση της Συλλογής Βελιμέζη, που εγκαινιάστηκε στις 29 Ιανουαρίου 1997 στο Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού της Θεσσαλονίκης, θα συνεχίσει έτσι τον «περίπλουν» της στην Ιταλία, τη Γερμανία και την Ελβετία, τη Γαλλία, την Ισπανία και την Πορτογαλία, τις Ηνωμένες Πολι-

τείες της Αμερικής, για να αναμεταδώσει τις αξίες ορισμένων από τις βασικές ιδέες που στήριξαν την οργανωτική της υποδομή.

Αν ο στόχος του Μουσείου Μπενάκη, η ανασυγκρότηση, η συντήρηση και η μελέτη της συλλογής μπόρεσε να πραγματωθεί είναι γιατί είχε τη συνεχή ηθική στήριξη του Μανόλη Χατζηδάκη, ο οποίος έβλεπε μια δική του επιστημονική εκκρεμότητα να τακτοποιείται, ή μάλλον μια δική του επιθυμία να εκπληρώνεται. Ακόμη, γιατί διασφάλισε την πνευματική ανάλωση της Νανώς Χατζηδάκη, την αφιέρωση του χρόνου και του μόχθου της στη μελέτη και την επιστημονική επεξεργασία του υλικού. Θα ήταν, τέλος, παράλειψη να μην εξαρθεί η συμβολή του Στέργιου Στασινόπουλου και των συνεργατών του για την υποδειγματική φροντίδα με την οποία συντήρησαν και ανέδειξαν τα έργα, καθώς και του Μάκη Σκιαδαρέση για τη λαμπρή ποιότητα των φωτογραφικών εργασιών. Από το 1991 ως το 1997, κατά το διάστημα δηλαδή που απαιτήθηκε για την προετοιμασία και την πρώτη παρουσίαση της εκθέσεως στη Θεσσαλονίκη, αμέριστη υπήρξε η υποστήριξη της Διοικητικής Επιτροπής του Μουσείου Μπενάκη, του προσωπικού του και κυρίως της Ηλέκτρας Γεωργούλα, η οποία επωμίστηκε την ευθύνη του γενικού συντονισμού. Η πραγματοποίηση του έργου θα συναντούσε ωστόσο ανυπέρβλητα εμπόδια χωρίς την ουσιαστική οικονομική συνδρομή μιας πλειάδας από χορηγούς, τα ονόματα των οποίων καταγράφονται μαζί με τις θερμότερες ευχαριστίες σε ξεχωριστή σελίδα. Ιδιαίτερες ευχαριστίες οφείλονται επίσης στον Οργανισμό Πολιτιστικής Πρωτεύουσας της Ευρώπης «Θεσσαλονίκη 1997» για την πρόθυμη συνδρομή του, στη φίλη και συνάδελφο Ευτυχία Κουρκουτίδου-Νικολαΐδου και το προσωπικό του Μουσείου Βυζαντινού Πολιτισμού της συμπρωτεύουσας για τη φιλική τους υποδοχή, στους άξιους συνεργάτες Άγγελο Δενδρινό, Αλέξανδρο Καρακάση, Αντώνη Λιγνό και Στέλιο Μπεργελέ για το σχεδιασμό, το φωτισμό, τις κατασκευές και τη μεταφορά της εκθέσεως.

Σχετικά, τέλος, με την έκδοση του επιστημονικού καταλόγου της Συλλογής Βελιμέζη οφείλω να υπογραμμίσω την αποφασιστική συμπαράσταση πολλών συντελεστών. Ειδικότερα θα ήθελα να εξάρω την υπεύθυνη επιμέλεια των διορθώσεων και τη φροντίδα των δοκιμίων από τη Λούλα Κυπραίου, τη δόκιμη γλωσσική επεξεργασία των αγγλικών κειμένων από την Αλεξάνδρα Ντούμα και την εμπνευσμένη αισθητική του Νίκου Κωστόπουλου στη σύλληψη και την εμφάνιση του βιβλίου.

Ψυχή όμως της όλης προσπάθειας, από την πρώτη έως την τελευταία στιγμή, ήταν ο Χρήστος Φ. Μαργαρίτης, με το δυναμισμό, την επιμονή και κυρίως το μεράκι του.

Ιανουάριος 1997

ΑΓΓΕΛΟΣ ΔΕΛΗΒΟΡΡΙΑΣ
Διευθυντής
του Μουσείου Μπενάκη

ΓΙΑ ΤΟΝ ΑΞΙΟ ΣΥΛΛΟΓΕΑ ΑΙΜΙΛΙΟ ΒΕΛΙΜΕΖΗ

Ο Αιμίλιος Βελιμέζης ήταν ο άνθρωπος του διπλανού γραφείου. Εργαζόταν μέσα στο γραφείο του Προέδρου Αντώνη Μπενάκη, ενώ το δικό μου, το γραφείο του διευθυντή του Μουσείου, ήταν συνεχόμενο. Αυτά, στο υπόγειο του Μουσείου Μπενάκη. Αυτή η συνεχής συγκατοίκηση από το 1939, και μάλιστα ακόμη και στα μαύρα χρόνια της Κατοχής, ήταν αρμονική, παρ' όλον ότι είχαμε διαφορετικά καθήκοντα, εκείνος προσωπικός γραμματεύς του ιδρυτή, δωρητή και Προέδρου του Μουσείου Μπενάκη, εγώ, τέως υπότροφος και νέος διευθυντής ενός ανενεργού τότε Μουσείου, κλειστού και με άδειες τις αίθουσες, αλλά με πλήρες το προσωπικό γραφείων φύλαξης και καθαριότητας.

Αυτή η μακρά συναναστροφή έως την ώρα του πρόωρου θανάτου του Αιμίλιου (1946) έδωσε την

ευκαιρία να εκτιμήσω τις αρετές του ανθρώπου. Ήταν επαγγελματικά άρτια καταρτισμένος, είχε πολλή καλοσύνη, ανθρώπινη στοργή και εντιμότητα, και αισθανόταν πολύ δεμένος και υπεύθυνος για την πατρική του οικογένεια. Είχε έμφυτη φιλοκαλία σε όλα και πρέπει να είχε κάποιες λογοτεχνικές φιλοδοξίες. Μαζί με τον αδελφό του, γνωστό με το ψευδώνυμο Κωστής Βελμύρας, είχαν τιμηθεί από την Ακαδημία Αθηνών, με βραβείο θεσπισμένο από τον Εμμανουήλ Μπενάκη, για ένα θεατρικό έργο. Εξάλλου, αυτός είχε ουσιαστικά συγγράψει τον πρώτο λεπτομερειακό οδηγό του Μουσείου (1934), σε κομψή καθαρεύουσα, με αξιόλογη ακρίβεια στους όρους, στα πράγματα και στις οδηγίες. Την ταύτιση των αντικειμένων είχαν κάμει άλλοι, αρμοδιότεροι.

Αυτό που δεν ήξερα ήταν το κρυφό μεράκι του: έκανε και αυτός συλλογή εικόνων, όπως και ο Αντώνης Μπενάκης και άλλοι, αν και συχνά το θέμα κουβέντας μας ήταν γύρω στις εικόνες, κουβέντες που στόχευαν, όπως κατάλαβα αργότερα, για να συμπληρώσει τις γνώσεις του γύρω από το θέμα. Κάποια μέρα μου πρότεινε να γράψω τον κατάλογο της συλλογής του, πρόταση που δέχθηκα, καθώς τότε –1943– είχαμε χρόνο διαθέσιμο. Άλλωστε, η συγγραφή θα γινόταν τα απογεύματα και τα βράδια στη βιβλιοθήκη του Μουσείου, που ήταν εξοπλισμένη με τα απαραίτητα τότε βιβλιογραφικά βοηθήματα. Τα έτη 1943 και 1944 ήταν εποχή κρίσιμη για τα εθνικά μας θέματα, όταν όλοι ήμαστε αγχωμένοι, σε διαφορετικά επίπεδα. Δεν ήταν ενθουσιασμένος ο Αιμίλιος που τα κείμενα που του έφερνα ήταν γραμμένα στη δημοτική.

Η απασχόληση αυτή ήταν για μένα και ευχάριστη και ωφέλιμη. Είχα την ευκαιρία να ασχοληθώ ερευνητικά με ένα πλήθος εικονογραφικά θέματα, που δεν με είχαν απασχολήσει ποτέ, να εμπεδώσω τη σχέση των εικόνων με τα ιερά κείμενα, Καινή και Παλαιά Διαθήκη, και άλλα μεταγενέστερα συναξάρια και λειτουργικά. Αντιμετώπισα για πρώτη φορά τα πρακτικά προβλήματα περιγραφής και διάταξης της ύλης, καθώς και διατύπωσης στη δημοτική επιστημονικού κειμένου, και άλλα. Δεν υπήρχε άλλο βοήθημα για τα προβλήματα χρονολόγησης εκτός από τον κατάλογο των εικόνων του Μουσείου του Ανδρέα Ξυγγόπουλου (1935), αλλά και αυτό ήταν ανεπαρκές, γιατί το 1935 δεν είχε ακόμη διαμορφωθεί ένα μεθοδολογικό σύστημα τεχνικών χαρακτηριστικών στη ζωγραφική, βασισμένων τότε μόνο σε παρατηρήσεις του Κόντογλου. Τότε κατάλαβα ότι έπρεπε αμέσως να καταρτίσω προσωπική μέθοδο, που αποδείχθηκε αργότερα, πλουτισμένη, πολύ χρήσιμη. Ήταν βασισμένη σε συνδυασμό τεχνικών παρατηρήσεων, ενταγμένων σε ορισμένες τάσεις στην εξέλιξη των τεχνοτροπικών και δυτικών επιδράσεων, καθώς και στη διαπίστωση ύπαρξης σύγχρονων διαφορετικών τάσεων. Στο έργο αυτό βοήθησε η ποικιλία των θεμάτων και η ποικιλία των κατηγοριών εικόνων, που καθρέφτιζαν τα είδη του υλικού που κυκλοφορούσε στο εμπόριο στη δεκαετία του '30 στην Αθήνα.

Ως προς την προέλευση των εικόνων, οι προμηθευτές του Βελιμέζη ήταν αυτοί που προμήθευαν τις εικόνες στις συλλογές που σχηματίζονταν εκείνα τα χρόνια στην Αθήνα. Ήταν –εκτός του Μουσείου Μπενάκη– η συλλογή της Αλεξάνδρας Χωρέμη, του Διονυσίου Λοβέρδου, του Σπύρου Λοβέρδου, της Ελένης Σταθάτου, του Δημητρίου Σισιλιάνου, του Ν. Ζερβουδάκη, του Μακκά, του Σαρόγλου και άλλες. Ο κυριότερος προμηθευτής ήταν ο Θεόδωρος Ζουμπουλάκης, που διατηρούσε ένα σεμνό αρχαιοπωλείο στην οδό Εδουάρδου Λω, όπου το μεσημέρι περνούσαν από εκεί επώνυμοι πελάτες, και ανάμεσα σε αυτούς ο Ανδρέας Ξυγγόπουλος –τότε Έφορος Βυζαντινών

Αρχαιοτήτων– που ενημερώνονταν έτσι για την κίνηση της αγοράς. Ανάμεσα σε αυτούς δεν ήταν ο Αντώνης Μπενάκης –ο Ζουμπουλάκης έσπευδε να του προσφέρει, όταν είχε κάτι πολύ καλό. Αυτός του είχε πουλήσει την Προσκύνηση των Μάγων με την υπογραφή *Χείρ Δομηνίκου* και πολλές άλλες. Αυτός είχε προσφέρει στον πρέσβυ Σισιλιάνο τον άγιο Λουκά που ζωγραφίζει την Παναγία, με την ίδια υπογραφή του Δομήνικου. Ευτυχώς ο Σισιλιάνος –Πρόεδρος της Εταιρείας Φιλοτέχνων– χάρισε στο Μουσείο μερικές εικόνες και ανάμεσα σε αυτές και την εικόνα του Λουκά. Ο συλλέκτης δεν ήταν βέβαιος ότι επρόκειτο για το Θεοτοκόπουλο (βλ. Δ. Σισιλιάνου, *Έλληνες αγιογράφοι μετά την Άλωσιν*, σ. 78-79), αλλά ο τότε διευθυντής του Μουσείου εξασφάλισε τη γνησιότητα μετά την αφαίρεση της επιζωγραφήσεως του Πελεκάση, με σχετική δημοσίευση. Η ακένωτος πηγή από όπου ο Ζουμπουλάκης και οι άλλοι αρχαιοπώλες, όπως ο Κύτικας, ο Μαρτίνος και οι άλλοι, αντλούσαν εικόνες ήταν κυρίως η Ζάκυνθος, της οποίας οι πολυάριθμες εκκλησίες περιείχαν ένα μοναδικό πλούτο εικόνων, που οι περισσότερες είχαν μεταφερθεί από τις εκκλησίες της Κρήτης, μετά την πτώση του Ηρακλείου (1669). Αλλά και αρχοντικές οικογένειες εκεί είχαν σημαντικές συλλογές εικόνων.

Αξίζει να διαγράψομε στοιχειωδώς τους μηχανισμούς της διοχέτευσης. Αυτός που γνώριζε την κατάσταση των πραγμάτων στη Ζάκυνθο ήταν ο Αναστάσιος Παπαγιαννόπουλος –που εμφανιζόταν στην Αθήνα ως «μοναδικός εμπειρογνώμων», σύμβουλος των συλλογέων, και ο οποίος, όπως είχα διαπιστώσει, δημιουργούσε αυθαίρετα αξίες στο χρηματιστήριο των εικόνων της Αθήνας. Τον συνάντησα στο Μουσείο Μπενάκη να αποφαίνεται γραπτώς για τις εικόνες που είχε αγοράσει (1934), αλλά μετά την εμφάνισή μου εκεί δεν ξαναπάτησε. Συνεργάτης του ήταν ο «διαπρεπής καλλιτέχνης» Δημήτρης Πελεκάσης, ζακυνθινός ζωγράφος και συντηρητής εικόνων, γιος του ζωγράφου Σπύρου Πελεκάση, ο οποίος «ήξερε συνταγές παλαιών ζωγράφων». Είχε μια συνοπτική και καταστροφική μέθοδο συντηρήσεως εικόνων: αντί να αφαιρεί υπομονετικά και μεθοδικά τα μαυρισμένα βερνίκια, τα έκαιγε με οινόπνευμα και κατόπιν αποκαθιστούσε τη ζημιά ζωγραφίζοντας τα δημιουργούμενα κενά. Εξάλλου, δεν δίσταζε να προσθέτει και υπογραφές, σύμφωνα με τις υποδείξεις των αφεντικών. Η μέθοδος ξεγέλασε πολλούς των παλαιότερων συλλογέων αλλά και μελετητές, ειδικά όπως ο Alexandre Embirikos, *La peinture crétoise*, Paris 1967, όπου το κεφάλαιο για το ζωγράφο Εμμανουήλ Τζανφουρνάρη αναφέρεται μόνο σε ψευδεπίγραφες εικόνες. Χαρακτηριστική ήταν μια τυχαία συνάντησή μου με τον Πελεκάση, μέσα στο Μουσείο Διονυσίου Λοβέρδου, όπου είχε συνεργασθεί επισήμως: «Δε μου λες, κύριε Μίμη, τώρα που είμαστε μόνοι μας, σε ποιες εικόνες έχεις βάλει υπογραφή, για να μην κουραζόμαστε;» Προσβλημένος, τεντώνει το μικρό του ανάστημα και μου απαντά αποστομωτικά: «Εγώ είμαι καλλιτέχνης και κάνω τη δουλειά μου. Εσύ είσαι αρχαιολόγος, να τις βρεις!». Με την πείρα που είχα αποκτήσει κυνηγώντας πλαστές υπογραφές, είχα μάθει τον παλαιογραφικό χαρακτήρα του Πελεκάση, που ήταν πάντα ο ίδιος.

Αυτά δεν σημαίνουν ότι όλες οι εικόνες της Συλλογής Βελιμέζη προέρχονται από τη Ζάκυνθο ή ότι όλες αγοράσθηκαν από τον ορισμένο αρχαιοπώλη. Υπήρχαν και άλλοι αρχαιοπώλες, αλλά και ιδιώτες που έρχονταν στο Μουσείο να προσφέρουν εικόνες τους. Όσα γράφτηκαν πιο πάνω ελπίζω να ξεκαθαρίζουν τα σχετικά με τις πρακτικές και τις συμπεριφορές των συλλογέων της εποχής.

Υπήρξαν όμως και μερικά απρόοπτα στην επεξεργασία του υλικού αυτού. Με συγκίνησε ιδιαίτερα, όταν παρουσιάστηκε μια εικόνα, της οποίας παλιά φωτογραφία υπήρχε στο οικογενειακό μου αρχείο. Η ιστορία της ήταν η εξής: ένας από τους επώνυμους προγόνους μου, ο αρχιμανδρίτης Παρθένιος Κελαϊδής, είχε σταδιοδρομήσει σε ακμαίες ελληνικές Κοινότητες της Ιταλίας, Τεργέστη και Λιβόρνο, για να βοηθήσει με ισχυρούς τοπικούς παράγοντες στη λύση του «Κρητικού ζητήματος». Είχε πιστέψει και αυτός ότι η λύση είχε επιτευχθεί με την αυτονόμηση της Κρητικής Πολιτείας και την τοποθέτηση του πρίγκιπος Γεωργίου ως Αρμοστού (1898), και τότε είχε προσφέρει στον πρίγκιπα αυτήν την εικόνα: το Θαύμα της Αγίας Ζώνης με την υπογραφή του γνωστού ζωγράφου Εμμανουήλ Τζάνε (αριθ. Κατ. 31). Το παιχνίδι της τύχης είχε φέρει ξανά το οικογενειακό αυτό κειμήλιο στα χέρια μου. Αλλά το παίγνιο συνεχίστηκε σε μια επίσκεψη του πρίγκιπος στο Μουσείο με την εξαίρετη σύζυγό του, πριγκίπισσα Μαρία Μποναπάρτη (1949;), όταν στην ξενάγηση του ανέφερα την προέλευση της εικόνας· μόλις άκουσε το όνομα του αρχικού δωρητή εξερράγη και με τη βραχνή φωνή του επανελάμβανε: «Ο Παρθένιος, μασκαράς». Ο Παρθένιος ήταν μεταξύ αυτών που είχαν συντελέσει στην αποπομπή του από την Κρήτη το 1906. Νόμιζες πως τον είχε μπροστά του.

Ανάμεσα στα άλλα, στη συλλογή υπήρχε και μια εικόνα με θέμα καθολικό, ασυνήθιστο, πρώιμης αναγεννησιακής τεχνοτροπίας, δυσδιάκριτο, καθώς ήταν κακά διατηρημένη, που δεν την είχα προσέξει ιδιαίτερα, καθώς δεν έμοιαζε με τίποτε από ό,τι ήξερα ως τότε, ενώ ο ιδιοκτήτης ήταν έξω φρενών που δεν παραδεχόμουν πως ήταν έργο του Γκρέκο. Ουδέποτε όμως μου είχε μιλήσει για την υπογραφή του ζωγράφου που υπήρχε στο έργο αυτό μισοκρυμμένη κάτω από βερνίκια με πολύ μικρά κεφαλαία, όπως αποδείχθηκε τώρα (βλ. στο κείμενο αριθ. Κατ. 17). Όταν μετά το θάνατο του Αιμίλιου (1946) η οικογένεια αποφάσισε να χαρίσει στο Μουσείο Μπενάκη –τιμώντας έτσι με τον ευγενικό αυτό τρόπο τη μνήμη του χαμένου αδελφού και συλλέκτη– όσα έργα της συλλογής του θα έκρινα άξια για να ενταχθούν στις συλλογές του Μουσείου, δεν περιέλαβα τον «ιταλικό» αυτό πίνακα. Είναι και πάλι παιχνίδι της τύχης να προλογίζω τώρα, μετά από πενήντα χρόνια, τον Κατάλογο αυτής της αθηναϊκής συλλογής, γραμμένο όμως τώρα από τη θυγατέρα μου, καθώς τα δικά μου κείμενα είχαν παλιώσει –για να μη διακόπτεται η οικογενειακή παράδοση–, και ένα από τα αποτελέσματα της νέας επεξεργασίας είναι ότι τώρα έχει αποδειχθεί ότι ο πίνακας αυτός αποτελεί το διαμάντι της συλλογής, καθώς είναι βεβαιωμένο ότι ο ερασιτέχνης συλλογέας δίκαια το είχε θεωρήσει ως έργο του Δομήνικου Θεοτοκόπουλου.

Αθήνα, Δεκέμβριος 1996

ΜΑΝΟΛΗΣ ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ
Επίτιμος Διευθυντής του Μουσείου Μπενάκη
Ακαδημαϊκός

ΤΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΑΝΑΣΥΓΚΡΟΤΗΣΗΣ, ΣΥΝΤΗΡΗΣΗΣ, ΜΕΛΕΤΗΣ ΚΑΙ ΔΗΜΟΣΙΕΥΣΗΣ ΤΗΣ ΣΥΛΛΟΓΗΣ ΕΙΚΟΝΩΝ ΑΙΜΙΛΙΟΥ ΒΕΛΙΜΕΖΗ

Όταν τον Ιούνιο του 1991, επιστρέφοντας από τη Σίφνο με τον καθηγητή Άγγελο Δεληβορριά, συζητήσαμε για πρώτη φορά για τη Συλλογή Βελιμέζη, με αντιμετώπισε με το ενθουσιώδες και πάντα ενθαρρυντικό χαμόγελό του, σηματοδοτώντας έτσι την αρχή μιας σειράς προσπαθειών, που σήμερα πια απέδωσαν τους πρώτους καρπούς.

Τη Συλλογή Εικόνων συγκρότησε ο Αιμίλιος Βελιμέζης (1902-1946), δευτερότοκος γιος του προέδρου Εφετών Ιωάννου Βελιμέζη (1859-1934) και της Ευγενίας Βελιμέζη (1883-1971), το γένος Ιορδανίδη. Στενός συνεργάτης του Αντώνη Μπενάκη, στην Αλεξάνδρεια αρχικά και στην Αθήνα μετέπειτα, έζησε από κοντά τις προσπάθειες του μεγάλου συλλέκτη να δημιουργήσει τις συλλογές του και να οργανώσει το μουσείο που επρόκειτο να τις στεγάσει, βοηθώντας τον στο πολυσχιδές έργο του. Ταυτόχρονα άρχισαν να διαμορφώνονται και τα προσωπικά του συλλεκτικά ενδιαφέροντα και από το 1935 ξεκίνησε να σχηματίζει την προσωπική του συλλογή μεταβυζαντινών εικόνων.

Τη συλλεκτική του διάθεση ενθάρρυναν από την πρώτη στιγμή τα αδέλφια του, ο ποιητής Κωνσταντίνος Βελιμέζης (1898-1960), γνωστότερος με το λογοτεχνικό ψευδώνυμο Κωστής Βελμύρας, πατέρας της Βάννας Βελιμέζη-Καλούτση, ο οικονομολόγος Θεόδωρος Βελιμέζης (1905-1979), οργανωτής και διευθυντής στη συνέχεια της ασφαλιστικής εταιρίας «Η Ιονική», και η Σοφία (1920-1986), σύζυγος αργότερα του πολιτικού μηχανικού Φωτίου Χρ. Μαργαρίτη, μητέρα μου και του αδελφού μου Αιμιλίου Μαργαρίτη, τον οποίο βάφτισε ο Αντώνης Μπενάκης.

Ο Αιμίλιος Βελιμέζης συνέχισε να αγοράζει εικόνες έως τον πρόωρο θάνατό του, δηλώνοντας την κατοχή τους στην Εφορεία Βυζαντινών Αρχαιοτήτων και αναθέτοντας τη φωτογράφησή τους στον Εμίλ Σαράφ, ορισμένες εργασίες συντήρησης στον Δημήτρη Πελεκάση και την κατασκευή των πλαισίων στον ξυλογλύπτη Πρίαμο. Το 1943, την επιστημονική μελέτη της Συλλογής ανέθεσε στον βυζαντινολόγο Μανόλη Χατζηδάκη, διευθυντή τότε του Μουσείου Μπενάκη.

Γαλουχημένος με τα ιδανικά της προσφοράς στο κοινωνικό σύνολο, ο Αιμίλιος Βελιμέζης έκανε σημαντικές δωρεές στο Μουσείο Μπενάκη, στους ιερούς ναούς του Αγίου Διονυσίου του Αρεοπαγίτου, του Αγίου Αιμιλιανού στον λόφο Σκουζέ, σε κοινωφελή ιδρύματα κτλ. Με τον αιφνίδιο θάνατό του (1946), το έργο του παρέμεινε ημιτελές: αρκετές από τις εικόνες που είχε μέχρι τότε συγκεντρώσει και πρέπει να ήταν συνολικά περί τις 90 δεν πρόλαβαν καν να φωτογραφηθούν, άλλες παρέμειναν χωρίς πλαίσια και η μελέτη της Συλλογής δεν ολοκληρώθηκε. Μέσα στο βαρύ πένθος, η μητέρα του και οι οικογένειες των αδελφών του, σε ένδειξη σεβασμού, ήρθαν σε συνεννόηση με τον Αντώνη Μπενάκη και κάλεσαν το Μανόλη Χατζηδάκη να επιλέξει όσες και όποιες εικόνες ήθελε για το Μουσείο Μπενάκη, πέραν εκείνων που είχε δωρίσει εν ζωή ο Αιμίλιος Βελιμέζης.

Το 1988, με τη φροντίδα κληρονόμων του Αιμιλίου Βελιμέζη, έγινε νέα φωτογράφηση πολλών εικόνων της Συλλογής από τον Πλάτωνα Ριβέλλη και, αργότερα, από τον Αλέξανδρο Παππά. Τον Ιούνιο του 1991 το Μουσείο Μπενάκη αποφάσισε να αναλάβει την ανασυγκρότηση, συντήρηση και μελέτη της Συλλογής. Με την ευθύνη του Διευθυντού του, Άγγελου Δεληβορριά, οργανώθηκε το Πρόγραμμα των απαραίτητων εργασιών και επιλέχθηκαν οι συνεργάτες. Το βαρύ έργο της μελέτης και της επιστημονικής τεκμηρίωσης ανέλαβε η καθηγήτρια Νανώ Χατζηδάκη. Ο Στέργιος Στασινόπουλος, υπεύθυνος των εργαστηρίων του Μουσείου Μπενάκη, επωμίστηκε με τους συνεργάτες του τις δυσχέρειες του καθαρισμού και της συντήρησης των εικόνων, ενώ ο Μάκης Σκιαδαρέσης, με τη γνωστή ευαισθησία του, ανέλαβε την οριστική φωτογράφηση όσων εικόνων είχαν τελικά εντοπισθεί, καθώς και των λεπτομερειών τους. Τέλος, ο υπογράφων, μηχανικός παραγωγής, τότε διευθυντικό στέλεχος Τραπέζης, κατάρτισε τα οργανωτικά και οικονομικά σχήματα του Προγράμματος.

Ο σχεδιασμός των επιμέρους εργασιών έγινε με τρόπο, που να μη διαταράσσει την πάγια λειτουργία του Μουσείου Μπενάκη, αλλά ταυτόχρονα να αξιοποιεί την εμπειρία και τις δυνατότητές του σε όλους τους τομείς. Η συγκέντρωση των απαραίτητων οικονομικών πόρων πραγματοποιήθηκε με την παράλληλη οργάνωση προγραμμάτων ανταποδοτικότητας προς τους υποψήφιους χορηγούς, δωρητές, ευεργέτες, τα φυσικά και κυρίως Νομικά Πρόσωπα. Μέσα σε αυτά τα πλαίσια, το συμμετοχικό ενδιαφέρον των χορηγών δεν περιορίστηκε στην προσφορά οικονομικής ενίσχυσης και μόνο. Με την επιστημονική, αλλά και την τεχνική συνδρομή των συνεργατών του Προγράμματος, οι χορηγοί εκδίδουν ημερολόγια και κάρτες, οργανώνουν πολιτιστικές εκδηλώσεις σε δικούς τους χώρους, αντλώντας θέματα από τις εικόνες της Συλλογής, αλλά και από τις εργασίες του Προγράμματος. Ο πίνακας των χορηγών είναι ενδεικτικός για το εύρος του ενδιαφέροντος που επέδειξαν ιδιώτες, εταιρείες και ιδρύματα.

Το τμήμα εκπαιδευτικών προγραμμάτων του Μουσείου Μπενάκη, με την ευθύνη της Νίκης Μπελεσιώτη, μελέτησε και κατασκεύασε –με τη συνεργασία του Στέργιου Στασινόπουλου,– τρεις μουσειοβαλίτσες με θέμα τις εικόνες της Συλλογής, οργανώνοντας παράλληλα ειδικά προγράμματα σε σχολεία. Τα εργαστήρια του Μουσείου Μπενάκη, με την ευθύνη του Στέργιου Στασινόπουλου, επεξεργάστηκαν ένα εκπαιδευτικό CD-ROM πάνω στις εργασίες του καθαρισμού και της συντήρησης των εικόνων, οι οποίες και είχαν προηγηθεί και το οποίο φιλοδοξούμε να είναι το πρώτο σε παγκόσμια κλίμακα πρόγραμμα πολυμέσων στον τομέα αυτόν. Έτσι υλοποιήθηκε η σεβαστή επιθυμία της μητέρας μου, η οποία βάδιζε σε όλη της τη ζωή στα ίχνη της γιαγιάς-εκπαιδευτικού Καλομοίρας Χρ. Μαργαρίτη.

Όλο το εκπαιδευτικό υλικό και ο εμπεριστατωμένος Κατάλογος της Συλλογής, που εκδίδεται ταυτόχρονα και στην αγγλική, αργότερα δε και σε τρίτη γλώσσα, θα παρακολουθήσουν την περιοδεία της Εκθέσεως των Εικόνων στην Ελλάδα και στο εξωτερικό, όπως έχει προγραμματισθεί για τα επόμενα χρόνια. Ο περίπλους των Εικόνων άρχισε ήδη από τη Θεσσαλονίκη. Ο Κατάλογος και το CD-ROM θα διανεμηθούν σύμφωνα με τις υποδείξεις του Πατριαρχείου Κωνσταντινουπόλεως, της Ιεράς Αρχιεπισκοπής της Ελλάδος και της Αμερικής, του Υπουργείου Πολιτισμού, του Υπουργείου Εξωτερικών, των Ιδρυμάτων Ι.Φ. Κωστοπούλου, Α.Γ. Λεβέντη, Μποδοσά-

κη και του Οργανισμού Πολιτιστικής Πρωτεύουσας της Ευρώπης «Θεσσαλονίκη 1997».

Από τη θέση αυτή θεωρώ υποχρέωσή μου να ευχαριστήσω τον Πρόεδρο και τα μέλη της Διοικητικής Επιτροπής του Μουσείου Μπενάκη, τον φωτισμένο Διευθυντή του καθηγητή Άγγελο Δεληβορριά, τους αγαπημένους μου συνεργάτες του Ειρήνη Γερουλάνου, Ηλέκτρα Γεωργούλα, Μάρια Διαμάντη, Αναστασία Δρανδάκη, Δημήτριο Δρούγκα, Στέργιο Στασινόπουλο και όλους τους εργαζόμενους στο τμήμα συντηρήσεως έργων του Μουσείου, καθώς και τη διακεκριμένη καθηγήτρια Νανώ Χατζηδάκη.

Με ιδιαίτερο σεβασμό οφείλω να εκφράσω τις ευχαριστίες μου προς τον σεβασμιώτατο Μητροπολίτη Φιλαδελφείας κ.κ. Μελίτωνα, τον Υπουργό Πολιτισμού καθηγητή κ. Ευάγγελο Βενιζέλο, τον Ακαδημαϊκό κ. Μανόλη Χατζηδάκη, τον Πρόεδρο του Ιδρύματος Α.Γ. Λεβέντη κ. Κωνσταντίνο Λεβέντη και τον εκπρόσωπό του πρέσβυ επί τιμή κ. Αχιλλέα Έξαρχο, τον Πρόεδρο του Ιδρύματος Ι.Φ. Κωστοπούλου και Πρόεδρο του Δ.Σ. της ALPHA Τραπέζης Πίστεως κ. Ιωάννη Κωστόπουλο, τον Γενικό Διευθυντή του Ιδρύματος Μποδοσάκη κ. Δημήτριο Βλαστό, τον δικηγόρο κ. Χρήστο Πετρόπουλο, τη δημοσιογράφο κ. Ελένη Μπίστικα, τη διευθύντρια της Εθνικής Πινακοθήκης καθηγήτρια κ. Μαρίνα Λαμπράκη-Πλάκα, τον Πρόεδρο και τον Αντιπρόεδρο του Οργανισμού Πολιτιστικής Πρωτεύουσας της Ευρώπης «Θεσσαλονίκη 1997», αντίστοιχα κ.κ. Κωνσταντίνο Κοσμόπουλο και Δημήτριο Σαλπιστή.

Για την έκδοση των Καταλόγων, την οργάνωση της Εκθέσεως στη Θεσσαλονίκη και τη δημοσίευση του Προγράμματος, ειδικότερα, ευχαριστώ τους κυρίους και τις κυρίες Έκτορα Βερύκιο, Νίκο Κωστόπουλο, Λούλα Κυπραίου, Αλεξάνδρα Ντούμα, Παύλο Βακάλη, Γιώργο Δετοράκη, Ροδόλφο Κοντογούρη, Ευτυχία Κουρκουτίδου-Νικολαΐδου, Αναστασία Τούρτα, Δήμητρα Μπακιρτζή, Ελένη Περιστεροπούλου, τα μέλη του Δ.Σ. του Οργανισμού Πολιτιστικής Πρωτεύουσας της Ευρώπης «Θεσσαλονίκη 1997», καθώς και τους Κωνσταντίνο Λοΐζο, Πάνο Θεοδωρίδη, Θάλεια Στεφανίδου, Κωνσταντίνο Μαμέλη, Αλέξανδρο Καρακάση, Στέλιο Μπεργελέ, Αντώνη και Μανόλη Λιγνό, Άγγελο Δενδρινό, Νικόλαο Νικονάνο, Δημήτριο Γουσίδη, Στάμο Ζούλα, Σεραφείμ Φυντανίδη, Λέοντα Καραπαναγιώτη, Λεωνίδα Ζενάκο, Μίνωα Κυριακού και Κωνσταντίνο Αλαβάνο.

Η υλοποίηση του Προγράμματος δεν θα είχε τόσο σύντομα και με συνέπεια συντελεσθεί, χωρίς τη χορηγική ευαισθησία και συμμετοχή των κ.κ. Κωνσταντίνου Λεβέντη, Αχιλλέως Εξάρχου, Ιωάννου Κωστοπούλου, Σπύρου Παπαγεωργίου, Ιωάννου Τριανταφύλλου, Δημητρίου Καλογερά, Κωνσταντίνου Κουκλέλη, Αικατερίνης Κυριακοπούλου, Δημητρίου Ασλάνογλου, Χαραλάμπου Μητσούλη, Θεοδώρου και Εμμανουέλας Βασιλάκη, Ειρήνης Αθανασιάδου, Μαριέττας Αθανασιάδου, Αγγέλας Αθανασιάδου-Κοντογούρη, Νίκου Οικονόμου, Δημητρίου Βλαστού, Ανδρέα Βουρβοπούλου, Κωνσταντίνου Σπυρίδωνος, Γεωργίου Διαμαντοπούλου, Μάνιας Ξένου, Δημητρίου Κοπελούζου, Ιωάννου Μαρκοπούλου, Άλκη Παναγιωτοπούλου, Γεωργίου Περιστέρη, Εύης Περιστέρη, Νικολάου Τρίχα, Άλκηστης Τρίχα, Βασιλείου Αλεξάκου, Κωνσταντίνου Αλεξοπούλου, Σπύρου Γρηγοράτου, Παύλου Δελατόλα, Συμεώνος Τσομώκου, Μιχαήλ Ψαλίδα, Δημητρίου Μανιατάκη, Ναπολέοντος Καραντινού, Μανόλη Χλουβεράκη, Ανδρέα Αναστασοπούλου και Στέλιου Μπεργελέ, που εκπροσωπούν τα Ιδρύματα και τα Νομικά Πρόσωπα των Χορηγών, όπως αυτά παρουσιάζονται στον Πίνακα Χορηγών.

Ευχαριστώ για τις συμβουλές τους και την άμεση συνδρομή τους σε κάθε στάδιο του Προγράμματος τις κ.κ. Μιλένα Αποστολάκη, Κατερίνα Γεροδήμου, Μαρλένα Γεωργιάδου, Πόπη Γοντικάκη, Αικατερίνη Δελλαπόρτα, Μαρία Καζανάκη-Λάππα, Κατερίνα Κοσκινά, Χρυσούλα Κυριακοπούλου, Ήβη Νανοπούλου, Άννα Λευκή Χαρίτου, Κορνηλία Χατζηασλάνη-Μπούρα, Μαρία Χατζηνάσιου και τους κ.κ. Εμμανουήλ Κάσδαγλη, Δημήτριο Κατσίκη, Δημήτριο Καψωμένο, Παναγιώτη Κωστόπουλο, Κώστα Μανώλη, Δημήτριο Παπαναγιώτου, Αλέξανδρο Παππά, Νικόλαο Προχώρη, Πλάτωνα Ριβέλλη, Μάκη Σκιαδαρέση, Γιάννη Σουριαδάκη, Νίκο Φραγκάκη.
Θεωρώ υποχρέωσή μου να τονίσω το πόσο πολύτιμες υπήρξαν οι υποδείξεις και η βοήθεια του αείμνηστου Νίκου-Γαβριήλ Πεντζίκη και της αγαπημένης μας Μελίνας Μερκούρη.
Εκφράζω, τέλος, τη βαθιά μου ευγνωμοσύνη στους σημερινούς κατόχους των έργων, που τα εμπιστεύθηκαν στο Μουσείο Μπενάκη στα πλαίσια αυτού του Προγράμματος.
Σεβόμενος την επιθυμία των οικογενειών Βελιμέζη και Μαργαρίτη να τιμηθεί διακριτικά το δημιουργικό πνεύμα των προγόνων τους –εκπαιδευτικών, λογοτεχνών, νομομαθών, ιατρών, τεχνοκρατών– και κυρίως η προσφορά χριστιανικής αγάπης προς τους συνανθρώπους τους, εργάστηκα για τη σύλληψη και υλοποίηση του «Προγράμματος ανασυγκρότησης, συντήρησης, μελέτης και δημοσίευσης της Συλλογής Εικόνων Αιμιλίου Βελιμέζη», αντλώντας δυνάμεις από τη συμπαράσταση του σεβαστού μου Αγγέλου Δεληβορριά, των αγαπημένων μου Σπύρου Βλασσοπούλου και Ευαγγέλου Νομικού και, βέβαια, του πατέρα μου, του αδελφού μου και του συγγενικού μου περιβάλλοντος.
Ταπεινά, αφιερώνω το «Πρόγραμμα» στη μνήμη των εν αποδημία μελών της οικογενείας μας.

ΧΡΗΣΤΟΣ ΦΩΤΙΟΥ ΜΑΡΓΑΡΙΤΗΣ

1. Δομήνικος Θεοτοκόπουλος, Το Πάθος του Χριστού, 1566, αρ. Κατ. 17 (φωτογραφία Εμίλ Σαράφ, πριν από το 1943).

Η ΜΕΛΕΤΗ ΤΗΣ ΣΥΛΛΟΓΗΣ ΒΕΛΙΜΕΖΗ
ΠΡΟΛΕΓΟΜΕΝΑ

Ο Αιμίλιος Βελιμέζης, συμμετέχοντας στη στροφή των πνευματικών ανθρώπων της εποχής του προς το βυζαντινό παρελθόν, άρχισε τη συγκρότηση της συλλογής των εικόνων του στα χρόνια που ήταν συνεργάτης και προσωπικός φίλος του Αντωνίου Μπενάκη, από το 1934 έως τον αιφνίδιο θάνατό του τον Ιανουάριο του 1946. Δεν είναι γνωστό πότε ακριβώς άρχισε τη συλλογή του, γνωρίζομε όμως την έγγραφη δήλωση κατοχής 40 εικόνων που έκανε ο συλλέκτης προς τον Έφορο των Βυζαντινών Αρχαιοτήτων στην Αθήνα, στις 5 Φεβρουαρίου 1938 (βλ. Παράρτημα Ι), όπως και έναν ιδιόγραφο κατάλογό του, όπου περιλαμβάνονται δέκα εικόνες με την τιμή αγοράς τους σε λίρες (βλ. Παράρτημα Ι). Από τις εικόνες που αναφέρονται και στους δύο αυτούς καταλόγους σημειώνομε την εικόνα του Πάθους, του Δομήνικου Θεοτοκόπουλου (αρ. Κατ. 17), η οποία στον πρώτο κατάλογο έχει τον αριθμό 21 και καταγράφεται χωρίς το όνομα του ζωγράφου της, ως «Ἀποκαθήλωσις (Ὁ Χριστός ὑποβασταζόμενος ὑπό τριῶν ἀγγέλων. Μετά ἑνιαίου πλαισίου. Διαστάσεις μετά πλαισίου 68x0.38. Διαστ. κεντρικῆς ὡοειδοῦς παραστάσεως 0.33 ½ x 0.26 ½)». Στο δεύτερο ιδιόγραφο κατάλογο έχει τον αριθμό 10 και αναφέρεται ως: «Ἀποκαθήλωσις [ἰδέ φωτογραφίες] Θεοτοκόπουλου. Κρητικῆς ἐποχῆς. 1560-1570 περίπου. L 1200».

Η τιμή αγοράς της εικόνας του Πάθους προς 1200 λίρες είναι εξαιρετικά υψηλή σε σύγκριση με την τιμή των άλλων εικόνων, που δεν ξεπερνούν τις 200 λίρες, όπως οι τρεις εικόνες από το επιστύλιο (αρ. 2, 3, 4 = αρ. Κατ. 24), που όλες μαζί στοίχισαν 200 λίρες, και μια εικόνα της Κοίμησης, οβάλ με κορνίζα ατόφια με την εικόνα (αρ. 8), που δεν έχει εντοπιστεί και αγοράστηκε επίσης προς 200 λίρες. Στον ίδιο κατάλογο σημειώνεται η εικόνα με τους Οίκους της Θεοτόκου (αρ. 6 = αρ. Κατ. 14), η οποία χρονολογείται στο 16ο αιώνα και αγοράστηκε προς 150 λίρες.

Ο Αιμίλιος Βελιμέζης φρόντισε έγκαιρα για τη μελέτη των εικόνων της συλλογής του και ανέθεσε το 1943 τον κατάλογο των εικόνων του στο νέο τότε Διευθυντή του Μουσείου Μπενάκη, Μανόλη Χατζηδάκη. Ο κατάλογος παραδόθηκε σε δακτυλογραφημένο κείμενο 70 σελίδων το 1945. Παραθέτω σχετικό σημείωμα του Μ. Χατζηδάκη του έτους 1958, που προηγείται στο αντίγραφο του καταλόγου που διαθέτω: «Ὁ κατάλογος τῶν εἰκόνων συνετάγη κατά τά ἔτη 1943-1945 κατά τήν ἐπιθυμίαν τοῦ συλλογέως, ἐπρόκειτο δέ νά δημοσιευθῆ, ἀλλά ὁ πρόωρος θάνατος τοῦ φιλοτέχνου ἠμπόδισε τήν πραγματοποίησιν τούτου. Ἔκτοτε αἱ σημαντικώτεραι τῶν εἰκόνων περιῆλθον εἰς τό Μουσεῖον Μπενάκη, περιληφθεῖσαι εἰς τό συμπλήρωμα τοῦ καταλόγου τοῦ Μουσείου. Αἱ λοιπαί, τῶν ὁποίων ὁ κατάλογος ἀκολουθεῖ, ἔχουν παύσει ν' ἀποτελοῦν μίαν συλλογήν. Τό κείμενον τοῦ κατάλογου παρέμεινε ὡς συνετάγη ἀρχικῶς, χωρίς νά ἐνημερωθῆ βιβλιογραφικῶς, ἐφόσον δέν πρόκειται πλέον νά δημοσιευθῆ ὑπό τήν μορφήν αὐτήν. Ἡ φωτογραφική σειρά δέν εἶναι πλήρης, διότι δέν εἶχε συμπληρωθεῖ ἡ φωτογράφησις ὅτε ὁ συλλογεύς ἄφηνε τόν κόσμον αὐτόν».

Μετά τον αιφνίδιο θάνατο του συλλέκτη τον Ιανουάριο του 1946, η οικογένειά του για να τιμήσει τη φιλία του συλλέκτη με τον Αντώνιο Μπενάκη δώρισε στο Μουσείο Μπενάκη 15 εικόνες της συλ-

λογής του, που υπέδειξε ο Μανόλης Χατζηδάκης (αρ. ευρ. Μ.Μπ. 3722-3736, αρ. Κατ. 8, 9, 12, 13 και 33, 18, 26, 31, 32, 38, 39, 40, 50, 51). Ανάμεσά τους η ενυπόγραφη εικόνα του Θαύματος της Αγίας Ζώνης, του Εμμανουήλ Τζάνε (αρ. Κατ. 26), καθώς και εικόνες που αποδόθηκαν στο Θεοφάνη (αρ. Κατ. 12) και στο Μιχαήλ Δαμασκηνό (αρ. Κατ. 18). Δύο από τις εικόνες της δωρεάς ήταν νεότερες απομιμήσεις και επελέχθησαν τότε σκοπίμως, ούτως ώστε να μην υπάρχει η δυνατότης να εμφανίζονται ως γνήσια έργα.

Στον κατάλογο του Χατζηδάκη περιλαμβάνονται 48 εικόνες κατά χρονολογική σειρά. Δυστυχώς δεν έχουν εντοπιστεί όλες οι εικόνες αυτού του καταλόγου (είναι οι αριθμοί καταλόγου Μ.Χ. 1, 11, 12, 20, 25, 27, 28, 34, 36, 44, 45), ενώ στη συλλογή έχουν προστεθεί άλλες που δεν περιλαμβάνονταν σε αυτό τον κατάλογο (βλ. Πίνακα στη σ. 466). Οι εικόνες που δωρήθηκαν στο Μουσείο Μπενάκη περιλαμβάνονται σε χωριστό δακτυλογραφημένο κατάλογο, που συντάχθηκε την ίδια εποχή με τον πρώτο κατάλογο, το 1945, και βρέθηκε στο αρχείο του συλλέκτη. Ο κατάλογος αυτός (Μ.Χ.α) είναι χωρίς τίτλο και χωρίς συνεχή αρίθμηση σελίδων και περιέχει εννέα λήμματα εικόνων με άτακτη αρίθμηση, από τις οποίες μία (αρ. 31, άγιος Γοβδελαάς) δεν δωρήθηκε στο Μουσείο και δεν έχει εντοπιστεί έως σήμερα. Δέκα εικόνες της συλλογής που δωρήθηκαν στο Μουσείο Μπενάκη περιλαμβάνονται επίσης σε αδημοσίευτο δακτυλογραφημένο κατάλογο των εικόνων του Μουσείου Μπενάκη (Συμπλήρωμα Β΄), που είχε συνταχθεί από το Μανόλη Χατζηδάκη γύρω στο 1958 (Μ.Χ.Μ.Μπ.). Οι αντιστοιχίες των αριθμών αυτών των καταλόγων βρίσκονται στον Πίνακα των σ. 464-465.

Στον Κατάλογο που ακολουθεί περιλαμβάνονται συνολικά 72 εικόνες: 36 από τον κατάλογο Μ.Χ., 8 από τον κατάλογο Μ.Χ.α και 28 εικόνες που δεν είχαν έως σήμερα μελετηθεί. Όπως ήταν φυσικό, ύστερα από σαράντα πέντε χρόνια, ο αρχικός κατάλογος του Μανόλη Χατζηδάκη χρειαζόταν νέα επεξεργασία. Οι δικές του μελέτες για τη μεταβυζαντινή ζωγραφική γενικότερα αλλά και για την κρητική ζωγραφική και το Δομήνικο Θεοτοκόπουλο ειδικότερα, είχαν μετατρέψει ριζικά το πλαίσιο των ερευνών για την τέχνη των εικόνων της συλλογής και επέβαλαν νέα επεξεργασία του αρχικού κειμένου. Ωστόσο, ορισμένα αποσπάσματα κρίθηκε σκόπιμο να ενταχθούν στο κείμενο του νέου Καταλόγου. Οι περιγραφές με τη λαγαρή δημοτική γλώσσα, την ακρίβεια και τη ζωντάνια του νέου τότε βυζαντινολόγου, η ευστοχία και η διεισδυτικότητα των τεχνοτροπικών και εικονογραφικών παρατηρήσεών του, που στηρίζονταν συχνά σε ανέκδοτες προσωπικές του έρευνες, εμπλουτίζουν καίρια το κείμενο του νέου Καταλόγου. Η επιλογή των αποσπασμάτων δεν ήταν εύκολη και το βάρος της ευθύνης αυτής ελπίζω να μη με οδήγησε σε ατοπήματα.

Τη μελέτη των εικόνων μου ανέθεσε το Μουσείο Μπενάκη το 1992, ενώ οι εργασίες συντήρησής τους από τον έμπειρο συντηρητή Στέργιο Στασινόπουλο άρχισαν το 1994. Η μελέτη τους με οδήγησε συχνά σε συμπεράσματα που επέβαλαν νέες χρονολογήσεις. Με μεγαλύτερη συγκίνηση διαπίστωνα ότι ορισμένες από τις εικόνες της συλλογής μπορούσαν να αποδοθούν σε μερικούς από τους πιο σημαντικούς κρητικούς ζωγράφους. Η εικόνα της Προσκύνησης των Μάγων (αρ. Κατ. 15) με το ωραίο βενετσιάνικο ξυλόγλυπτο πλαίσιο αποδόθηκε στον Άγγελο Πιτζαμάνο. Η εικόνα της Έγερσης του Λαζάρου (αρ. Κατ. 12) έχει όλα τα γνωρίσματα της τέχνης του Θεοφάνη και η εικόνα του αγίου Ανδρέα (αρ. Κατ. 18) ανήκει στον κύκλο του Μιχαήλ Δαμασκηνού. Στη μελέτη φάνηκε ότι ορισμένες εικόνες αποτελούν ενδιαφέροντα δείγματα για την εξέλιξη της εικονογραφίας

των κρητικών εικόνων γύρω στο 1500 και στις αρχές του 16ου αιώνα. Ο άγιος Νικόλαος ένθρονος (αρ. Κατ. 6) αποτελεί ένα από τα παλαιότερα δείγματα της εικονογραφίας του ένθρονου ιεράρχη στην κρητική ζωγραφική. Το ίδιο ισχύει για την εικόνα του αγίου Αλεξίου (αρ. Κατ. 7), της αγίας Παρασκευής (αρ. Κατ. 16), καθώς και των Οίκων του Ακαθίστου Ύμνου (αρ. Κατ. 14). Λαμπρό έργο των αρχών του 16ου αιώνα είναι και η ένθρονη Παναγία (αρ. Κατ. 11).

Αλλά η πιο συγκλονιστική διαδρομή της έρευνάς μου ήταν εκείνη που με οδήγησε στην αναγνώριση ενός πρώιμου έργου σπάνιας δύναμης και ομορφιάς, την εικόνα του Πάθους του Δομήνικου Θεοτοκόπουλου (αρ. Κατ. 17). Ο Αιμίλιος Βελιμέζης την κατείχε ήδη το 1938, πιστεύοντας ότι είναι γνήσιο έργο του, κανείς ωστόσο, από όσους είχαν δει την εικόνα δεν την είχε θεωρήσει γνήσιο έργο του μεγάλου κρητικού ζωγράφου, όπως αναφέρει παραστατικά στον πρόλογό του ο Μανόλης Χατζηδάκης, και ακόμη, από όσο γνωρίζω, κανείς δεν είχε διαβάσει την υπογραφή που υπήρχε στο χαμηλότερο τμήμα της και σώζεται στην παλιά φωτογραφία (πριν από το 1943) του Εμίλ Σαράφ. Την εποχή εκείνη η επιφύλαξη στην αναγνώριση ενός έργου του Δομήνικου Θεοτοκόπουλου ως γνήσιου ήταν επιβεβλημένη, πολύ περισσότερο που οι γνώσεις για την κρητική περίοδο της ζωής του ζωγράφου από έγγραφα ήταν τότε ανύπαρκτες, ενώ η ιδιορρυθμία της τέχνης της εικόνας του Πάθους, σε σχέση με τις δύο άλλες γνωστές πρώιμες εικόνες του Θεοτοκόπουλου, αποτελούσε εμπόδιο ανυπέρβλητο για την απόδοση της εικόνας στο χέρι του. Ένας πρόσθετος λόγος, που οι επιφυλάξεις ήταν εύλογες όχι μόνον από τους παλαιότερους αλλά και από όσους νεότερους μελετητές είδαν την εικόνα, ήταν το γεγονός ότι μετά τον πόλεμο η τάση για απόδοση στο Θεοτοκόπουλο παλαιών ιταλικών με πλαστές υπογραφές ή και τελείως πλαστών έργων απέκτησε εντυπωσιακές διαστάσεις (βλ. σχετικά Χατζηδάκης (1963), 1990, σ. 117). Ο Lionello Puppi αναφέρει σε άρθρο του το 1995 (Puppi, 1995, σ. 34) ότι είχε δει στις δεκαετίες του 1950 και 1960 αναρίθμητα τέτοια πλαστά έργα. Η μελέτη της εικόνας, μετά τον καθαρισμό της το 1995 και την ανάδειξη της ποιότητας του χρώματος, μου φανέρωνε σταδιακά όλα τα γνωρίσματα του ύφους του ιδιοφυούς Κρητικού, σε πρώιμη μορφή, και επαλήθευε κάθε υπόθεση εργασίας που έθετα. Ακόμη μεγαλύτερη ήταν η συγκίνηση, όταν τα πορίσματα της έρευνάς μου επιβεβαιώθηκαν με την ανάγνωση της μισοσβησμένης υπογραφής του ζωγράφου *ΔΟΜΗΝΙΚΟΥ ΘΕΟΤΟΚΟΠΟΥΛΟΥ ΧΕΙΡ* σε μια παλιά φωτογραφία του αρχείου της συλλογής, τραβηγμένης από τον Εμίλ Σαράφ, που μου δόθηκε τον Ιούλιο του 1996.

Από τις εικόνες του 17ου και του 18ου αιώνα αρκετές είναι εκείνες οι οποίες, όπως έδειξε η εικονογραφική μελέτη, προέρχονται από τη Ζάκυνθο· ανάμεσά τους η εικόνα του αγίου Νικολάου, του Εμμανουήλ Τζάνε (αρ. Κατ. 30), που φέρει το οικόσημο του Νικολάου Σιγούρου, της μεγάλης οικογένειας των ευγενών της Ζακύνθου, η Δέηση με την Παναγία και τον άγιο Γεώργιο του ζωγράφου Λέου, του 1649 (αρ. Κατ. 35), η Αποτομή του Προδρόμου (αρ. Κατ. 37), η Σταύρωση (αρ. Κατ. 38), η Αποκαθήλωση (αρ. Κατ. 39), η Προσκύνηση των Ποιμένων (αρ. Κατ. 50), η Αποτομή του Προδρόμου (αρ. Κατ. 51) και ο άγιος Σπυρίδων, του Νικολάου Καλλέργη (αρ. Κατ. 46). Η μελέτη της τοπικής τέχνης της Ζακύνθου και ιδιαίτερα του Νικολάου Καλλέργη με οδήγησε στην απόδοση δύο ανυπόγραφων εικόνων στο εργαστήριό του, τα Εισόδια και τον Ευαγγελισμό της Παναγίας (αρ. Κατ. 47 και 48 αντίστοιχα). Έτσι, στη συλλογή συγκεντρώνονται τρεις εικόνες του σημαντικού αυτού ζακυνθινού ζωγράφου που, όπως έδειξε η έρευνα αυτή, αντέγραψε σημαντικές εικόνες κρη-

2. Η Σταύρωση, τέλη 17ου-αρχές 18ου αι., αρ. Κατ. 38 (φωτογραφία Εμίλ Σαράφ, πριν από το 1943).

3. Ο άγιος Αλέξιος, γύρω στο 1500, αρ. Κατ. 7 (φωτογραφία Εμίλ Σαράφ, πριν από το 1943).

4. Ο άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος, αρχές 16ου αι., αρ. Κατ. 10 (φωτογραφία Εμίλ Σαράφ πριν από το 1943).

5. Η Κοίμηση της Παναγίας, β΄ μισό 17ου αι., αρ. Κατ. 36 (φωτογραφία Εμίλ Σαράφ, πριν από το 1943).

τικών ζωγράφων που βρίσκονταν στη Ζάκυνθο (Βλ. εισαγωγή και αρ. Κατ. 17, 46, 47, 48). Ανάμεσα σε αυτές, την εικόνα του Πάθους του Δομήνικου Θεοτοκόπουλου (αρ. Κατ. 17), σε δημόθυρα της Ζακύνθου και τον Ευαγγελισμό από το τρίπτυχο της Μόδενα στη μικρή εικόνα του Ευαγγελισμού (αρ. Κατ. 48). Τέλος, η απήχηση της τέχνης του Θεοτοκόπουλου στη Ζάκυνθο επιβεβαιώνεται εύγλωττα στη συλλογή με τη *Σπουδή πάνου στό Θεοτοκόπουλο*, του έτους 1920, από το Δημήτριο Πελεκάση, αντίγραφο της κεφαλής του Χριστού από την εικόνα του Πάθους (αρ. Κατ. 71).

Μέσα από τη μελέτη των εικόνων της συλλογής αναδύεται ανάγλυφα η σχέση των εικόνων της Ζακύνθου με έργα του Δομήνικου Θεοτοκόπουλου που βρίσκονταν στο νησί, σχέση που επιβεβαιώνεται από τη διερεύνηση της προέλευσης των εικόνων του Πάθους αρ. Κατ. 17 και του Ευαγγελισμού αρ. Κατ. 48, καθώς και του Ευαγγελιστή Λουκά και της Προσκύνησης των Μάγων του Μουσείου Μπενάκη στο κεφάλαιο της εισαγωγής. Με τη μέθοδο της αναζήτησης των προτύπων, της σύγκρισης και του αποκλεισμού άλλων επιδράσεων εντόπισα, στην τοπική ζωγραφική της Ζακύνθου του 18ου και του 19ου αι., αντίγραφα από οκτώ διαφορετικά έργα του Δομήνικου Θεοτοκόπουλου στη Ζάκυνθο, αντίγραφα που προδίδουν την παρουσία των προτύπων τους στο νησί του Ιονίου αρκετά χρόνια πριν εμφανιστούν στις συλλογές της Αθήνας ή του εξωτερικού.

Ο Κατάλογος των εικόνων της Συλλογής Βελιμέζη αποτελεί μια σειρά ξεχωριστών μελετών για κάθε μία εικόνα και η ταξινόμηση ακολούθησε, κατά προσέγγισιν, τη χρονολογική σειρά. Ωστόσο, η μελέτη τους ύστερα από διαδοχικές προσεγγίσεις ανέδειξε μικρά σύνολα έργων που συνδέονται μεταξύ τους με μιαν αλυσίδα συσχετισμών εικονογραφικών και τεχνοτροπικών, έστω και αν ανήκουν σε διαφορετικές εποχές. Για το λόγο αυτό η ανάγνωση του Καταλόγου μπορεί να γίνεται με τρόπους πολλαπλούς. Η ανάγνωση της εικόνας του Πάθους του Θεοτοκόπουλου (αρ. Κατ. 17) πρέπει να γίνει σε συνδυασμό με την ανάγνωση του εισαγωγικού κεφαλαίου, καθώς και σε συνδυασμό με την ανάγνωση της εικόνας του Ευαγγελισμού (αρ. Κατ. 48) και με εκείνη για την κεφαλή του νεκρού Χριστού, του Δημητρίου Πελεκάση (αρ. Κατ. 71). Παράλληλη ανάγνωση μπορεί να γίνει για την εικόνα του αγίου Νικολάου γύρω στο 1500 (αρ. Κατ. 6), που η εικονογραφία της συνδέεται με τις εικόνες του αγίου Ιακώβου (αρ. Κατ. 45) και του αγίου Σπυρίδωνος (αρ. Κατ. 46), του 18ου αιώνα. Οι πολλαπλοί δυνατοί συσχετισμοί μεγάλου αριθμού εικόνων διαφορετικών εποχών, που συνδέονται από τα εικονογραφικά τους πρότυπα ή από την τεχνοτροπία τους, υποβάλλει την ιδέα ότι οι συγγένειες αυτές είναι πραγματικές και οφείλονται στη μετάγγιση προτύπων ανάμεσα σε καλλιτέχνες που ζούσαν σε έναν κοινό χώρο, που όπως όλα δείχνουν ήταν η Ζάκυνθος. Με τον τρόπο αυτό στον Κατάλογο τίθενται αλλά δεν εξαντλούνται ορισμένα ζητήματα σχετικά με την ιδιαίτερη ανάπτυξη τοπικών εργαστηρίων στο νησί.

Οι εικόνες της συλλογής είχαν συντηρηθεί στο παρελθόν από το Δημήτριο Πελεκάση με μέθοδο για την οποία γίνεται λόγος στην εισαγωγή. Αποσπάσματα αδημοσίευτου κειμένου του Δημητρίου Πελεκάση (πριν από το 1946), που βρέθηκε στο αρχείο της συλλογής Βελιμέζη και αφορούν τη συντήρηση των εικόνων, περιλαμβάνονται στο Παράρτημα ΙΙ στο τέλος του βιβλίου. Ο Στέργιος Στασινόπουλος, συντηρητής στο Μουσείο Μπενάκη, με ομάδα νεότερων συντηρητών, αποκατέστησε τη ζωγραφική επιφάνεια των εικόνων, αφού τις απάλλαξε από τις παλαιότερες επιζωγραφήσεις και τα μαυρισμένα βερνίκια. Σύντομη έκθεση αυτών των εργασιών συντήρησης από τον Στέργιο Στασινόπουλο δίδεται στο Παράρτημα ΙΙΙ. Ορισμένες εικόνες της συλλογής από τη δωρεά

στο Μουσείο Μπενάκη έχουν συντηρηθεί σε παλαιότερη εποχή από το Φώτη Ζαχαρίου, την Κάλη Μιλάνου και το Στέργιο Στασινόπουλο, ενώ ορισμένες άλλες δεν έχουν εξεταστεί εργαστηριακά. Σχετικές πληροφορίες παρέχονται στο λήμμα κάθε εικόνας.

Θέλω να ευχαριστήσω και από τη θέση αυτή τον πατέρα μου Μανόλη Χατζηδάκη, γιατί μου εμπιστεύθηκε τη νέα επεξεργασία του αρχικού του καταλόγου των εικόνων της Συλλογής Βελιμέζη και, ακόμη, επειδή μου επέτρεψε να εντάξω αποσπάσματα του κειμένου του στο βιβλίο μου. Τον ευχαριστώ ακόμη για την υπομονετική συμπαράστασή του, όταν πρώτος μάθαινε τα πορίσματα της έρευνάς μου για την εικόνα του Θεοτοκόπουλου. Ευχαριστίες οφείλω σε κατιόντες συγγενείς της οικογένειας του Αιμιλίου Βελιμέζη, στις κυρίες Βασιλική Θ. Βελιμέζη και Βάννα Καλούτση-Βελιμέζη και στον κύριο Αιμίλιο Φ. Μαργαρίτη, που μου εμπιστεύθηκαν τη μελέτη της συλλογής των εικόνων του αγαπημένου τους Αιμιλίου Ιωάννου Βελιμέζη και ιδιαίτερα τον κύριο Χρήστο Φωτίου Μαργαρίτη, γιο της αδελφής του Αιμιλίου Βελιμέζη, Σοφίας Μαργαρίτη, που αφοσιώθηκε ολόψυχα στην υποστήριξη του προγράμματος αυτού. Χωρίς τη συνεχή μέριμνα του ανάδοχου Μουσείου Μπενάκη και ιδιαίτερα χωρίς τη θερμή συμπαράσταση του Διευθυντή του, Άγγελου Δεληβορριά, που εξασφάλισε το απαραίτητο πλαίσιο για μια ολοκληρωμένη επιστημονική δημοσίευση, το έργο αυτό δεν θα είχε πραγματοποιηθεί.

Την Οργανωτική Επιτροπή του Η' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου και ιδιαίτερα τον Πρόεδρό της καθηγητή Νικόλαο Παναγιωτάκη ευχαριστώ, γιατί μου επέτρεψαν να ανακοινώσω τα πορίσματα της έρευνάς μου για την εικόνα του Θεοτοκόπουλου στην τέταρτη συνεδρία της 12ης Σεπτεμβρίου 1996 στο Ηράκλειο. Θέλω να ευχαριστήσω ακόμη τους συναδέλφους που με περιέβαλαν με ενθουσιασμό και συγκίνηση αμέσως μετά την ανακοίνωσή μου στο Συνέδριο της Κρήτης. Στη μελέτη των εικόνων και ιδιαίτερα στη μελέτη της εικόνας του Θεοτοκόπουλου συνέδραμαν πολλοί φίλοι και συνάδελφοι, που τους ευχαριστώ θερμά: τους υπεύθυνους της Βιβλιοθήκης και της Φωτοθήκης του Ινστιτούτου Max Planck (Herziana) της Ρώμης, που διευκόλυναν την έρευνά μου κατά τη σύντομη παραμονή μου στη Ρώμη τον Οκτώβριο του 1996, τον καθηγητή Jean-Pierre Sodini και το Janick Durand, διευθυντή του Département des Objets d'Art του Μουσείου του Λούβρου, που διευκόλυναν την πρόσβασή μου στο Service de Documentation του Département de Dessins του Μουσείου του Λούβρου, και τη φιλόξενη διευθύντριά του κυρία Scart. Τον καθηγητή José Alvarez-Lopera του Πανεπιστημίου της Μαδρίτης για τις χρήσιμες συζητήσεις που είχα μαζί του κατά τη σύντομη παραμονή του στην Αθήνα το Νοέμβριο του 1996. Τον ιστορικό της τέχνης Αλέξανδρο Ξύδη για την εμπιστοσύνη που μου έδειξε από παλιά και, ακόμη, για το ειλικρινές ενδιαφέρον του για την ανακάλυψη της εικόνας του Γκρέκο. Την Αγγελική Λαΐου, διευθύντρια του Dumbarton Oaks, για τη βιβλιογραφική συνδρομή της και τον καθηγητή Σταύρο Θωμαδάκη για την καίρια συμβουλή του σε θέματα ισοτιμίας δραχμής και χρυσής λίρας στη δεκαετία του 1930. Τον ιστορικό του βιβλίου Κωνσταντίνο Στάικο για τη διευκόλυνση των βιβλιογραφικών μου αναζητήσεων, το Martyn Saunders που αναζήτησε στο Λονδίνο για λογαριασμό μου μια φωτογραφία της ανάγλυφης κεραμικής πλάκας της πρώην συλλογής Antoine Seilern.

Κατά τη σύντομη επίσκεψή μου στο Metropolitan Museum of Art της Νέας Υόρκης, στις αρχές Μαρτίου του 1997, είχα χρήσιμες συζητήσεις με τον Kieth Christiansen, curator του Department of European

Painting, τον Laurence Kanter, curator της Robert Lehmann Collection και τη Susan Boorsch του Department of Prints and Drawings. Τους ευχαριστώ όλους θερμά, καθώς και τον Charles Little, curator του Department of Medieval Art. Ευχαριστώ ακόμη το φωτογραφικό τμήμα του Μουσείου και τη Heather Lemonedes για την έγκαιρη αποστολή φωτογραφιών. Στη Mahrukh Tarapor, assistant director του τμήματος των Εκθέσεων του Metropolitan Museum και βέβαια στο διευθυντή του Μουσείου Philippe de Montebello χρωστώ θερμές ευχαριστίες για τη φιλόξενη υποδοχή. Θα ευχαριστήσω, τέλος, ξεχωριστά το φίλο David Davis, καθηγητή του University College στο Λονδίνο, για την εμπιστοσύνη του και για τις συζητήσεις που είχα μαζί του για τον Γκρέκο, σε χρόνο ανύποπτο, στο Ηράκλειο της Κρήτης το 1990, και, ακόμη, το Νίκο Χατζηνικολάου, καθηγητή Ιστορίας της Τέχνης στο Πανεπιστήμιο Κρήτης, γιατί χάρη στην επίμονη πρόσκλησή του έλαβα μέρος στο Συνέδριο «Δομήνικος Θεοτοκόπουλος Κρης» στο Ηράκλειο Κρήτης το 1990 που στάθηκε η αφορμή να δω με άλλη ματιά τα προβλήματα της μελέτης του έργου του μεγάλου κρητικού ζωγράφου.

Ευχαριστίες χρωστώ ακόμη στην κ. Πίτσα Τσάκωνα, υπεύθυνη της Βιβλιοθήκης και τη κ. Φανή Κωνσταντίνου, υπεύθυνη του Φωτογραφικού Αρχείου του Μουσείου Μπενάκη, για τις κάθε είδους διευκολύνσεις στη μελέτη μου, καθώς και στο προσωπικό που διευκόλυνε τη μελέτη μου στη Βιβλιοθήκη της Εθνικής Πινακοθήκης και στη διευθύντρια Μαρίνα Λαμπράκη-Πλάκα, που φιλικά στέκεται πλάι στις προσπάθειές μου. Τη Μυρτώ Γεωργοπούλου-Βέρρα, προϊσταμένη της 6ης Εφορείας Βυζαντινών Αρχαιοτήτων, τη Ζωή Μυλωνά, διευθύντρια του Μουσείου Ζακύνθου, και την αρχαιολόγο Κατερίνα Δεμέτη ευχαριστώ από καρδιάς για τη ζεστή φιλοξενία και την πρόθυμη συνδρομή τους στις αναζητήσεις μου στη Ζάκυνθο τον Αύγουστο του 1996 και αργότερα για την παροχή φωτογραφιών. Ευχαριστώ ακόμη την άλλοτε συνάδελφο και τώρα διευθύντρια του Βυζαντινού Μουσείου Χρυσάνθη Μπαλτογιάννη για τη συζήτηση που είχα μαζί της για ορισμένες επτανησιακές εικόνες του Μουσείου και της Συλλογής Λοβέρδου. Το φίλο Πέτρο Πρωτονοτάριο ευχαριστώ, γιατί μου υπέδειξε το έργο του Δ. Πελεκάση με την κεφαλή του νεκρού Χριστού.

Στην πολύτιμη εμπειρία και γνώση της Λούλας Κυπραίου οφείλεται η άρτια εμφάνιση των κειμένων του βιβλίου και στην καλαισθησία του Νίκου Κωστόπουλου οφείλεται ο δύσκολος σχεδιασμός ενός επιστημονικού βιβλίου «τέχνης». Η Ηλέκτρα Γεωργούλα του Μουσείου Μπενάκη είχε πάντοτε πρόθυμη και θετική συμβολή στην επίλυση των προβλημάτων στην πορεία της έκδοσης. Τους ευχαριστώ όλους θερμά για την υπομονή και την κατανόησή τους.

Στην προσπάθειά μου συμμετείχαν με καρτερία και τα δυο μου παιδιά, ο Δημήτρης και ο Νικήτας, χαρίζοντάς μου το σπουδαιότερο, την αγάπη και τη φροντίδα τους.

Ιούνιος 1997

ΝΑΝΩ ΧΑΤΖΗΔΑΚΗ

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η Συλλογή Βελιμέζη και οι πρώτες συλλογές εικόνων

Τα κριτήρια επιλογής. Οι επώνυμοι ζωγράφοι

Η στροφή του ενδιαφέροντος στην τέχνη του Βυζαντίου και η συγκρότηση των πρώτων συλλογών εικόνων συνδέεται με τη γενικότερη τάση για την επιβεβαίωση της εθνικής ταυτότητας που εμφανίζεται στα τέλη του 19ου αιώνα και με ιδιαίτερη έμφαση κυριαρχεί ως ιδεολογικό ρεύμα μετά τη μικρασιατική καταστροφή του 1922. Μέσα στα πλαίσια αυτά εγκαινιάζεται το 1930 το Βυζαντινό Μουσείο και το Μουσείο Διονυσίου Λοβέρδου, ενώ τον αμέσως επόμενο χρόνο, το 1931, εγκαινιάζεται το Μουσείο Μπενάκη[1].

Το Βυζαντινό Μουσείο συγκροτείται από εικόνες και άλλα κειμήλια της χριστιανικής τέχνης που ανήκαν στη Χριστιανική Αρχαιολογική Εταιρεία και είχε συλλέξει ο ιδρυτής της (1884) Γεώργιος Λαμπάκης, υφηγητής της βυζαντινής αρχαιολογίας και γραμματεύς της βασίλισσας Όλγας, από δωρεές και από τις περιοδείες του σε όλη την Ελλάδα[2].

Το Μουσείο Μπενάκη ιδρύθηκε από το μεγάλο ευεργέτη Αντώνιο Μπενάκη, γόνο της μεγάλης αρχοντικής οικογένειας από την Αίγυπτο. Περιελάμβανε στις συλλογές του μεγάλο αριθμό εικόνων που δημοσιεύθηκαν το 1936 και το 1939 στον Κατάλογο του καθηγητή του Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης Ανδρέα Ξυγγόπουλου (82 εικόνες)[3].

Την ίδια εποχή ο Διονύσιος Λοβέρδος, που καταγόταν από την Κεφαλονιά, ιδρυτής της Λαϊκής Τράπεζας, εγκαινίασε το Μουσείο Λοβέρδου που περιελάμβανε στη συλλογή του 590 μεταβυζαντινές εικόνες και έκλεισε σύντομα, μετά το θάνατο του ιδρυτή, το 1934[4]. Το μεγάλο πυρήνα της Συλλογής Λοβέρδου αποτέλεσε η παλαιότερη Συλλογή εικόνων του Αλεξίου Κολυβά, που η συγκρότησή της είχε αρχίσει ήδη από το 1889 και περιελάμβανε 184 εικόνες, που παρουσιάστηκαν σε μεγάλη έκθεση στο Ζάππειο, το 1912[5].

Την περίοδο αυτή και άλλα επίλεκτα μέλη της αθηναϊκής κοινωνίας άρχισαν να συγκροτούν συλλογές εικόνων. Ο πρέσβυς Δημήτριος Σισιλιάνος άρχισε να συγκροτεί τη συλλογή του το

1915, ενώ το 1935 εξέδωσε το βιβλίο του για τους έλληνες αγιογράφους[6]. Η Ελένη Σταθάτου συγκέντρωσε στη συλλογή της εικόνες και ξυλόγλυπτα που δώρησε αργότερα στο Μουσείο Μπενάκη και στη Γεννάδειο Βιβλιοθήκη[7]. Ο Χριστιανός Λαμπίκης και ο γιατρός Ιωάννης Κατσαράς, μεταξύ άλλων, ήταν από τους συλλέκτες που δώρησαν τις εικόνες τους στο Βυζαντινό Μουσείο, ενώ το μεγαλύτερο μέρος της Συλλογής Σισιλιάνου προστέθηκε αργότερα στη Συλλογή Παύλου Κανελλόπουλου[8]. Την ίδια περίοδο ο Αιμίλιος Βελιμέζης, συνεργάτης του Αντωνίου Μπενάκη, συγκροτεί τη συλλογή του, που έως το 1938 αποτελείται από 40 εικόνες.
Οι εικόνες στις συλλογές αυτές εμφανίζουν μιαν ομοιομορφία, τόσο ως προς τα κριτήρια επιλογής τους όσο και ως προς την κατάσταση διατήρησής τους, για την οποία θα γίνει λόγος παρακάτω. Επιλέγονται εικόνες κρητικές του 16ου αιώνα και κυρίως εικόνες επτανησιακής τέχνης, συχνά με έντονες δυτικές επιδράσεις, που χρονολογούνται από το 17ο έως και το 19ο αιώνα. Τα κριτήρια αγοράς των εικόνων αυτών διαμορφώνονταν κατόπιν συμβουλών που τους έδιδε κύκλος ειδικών, ο οποίος μνημονεύεται στην εισαγωγή του καταλόγου της Συλλογής Λοβέρδου, που εκδόθηκε με βάση χειρόγραφο του Αναστασίου Παπαγιαννόπουλου, από τον υιό του Α.Α. Παπαγιαννόπουλο-Παλαιό, το 1946[9]. Αναφέρεται ότι ο Διονύσιος Λοβέρδος είχε σχηματίσει κύκλο «εἰδικευμένων καλλιτεχνῶν καί ἐμπειρογνωμόνων, ἀληθῶν ἐραστῶν τῆς τέχνης, οὕς συνεβουλεύετο ἑκάστοτε..., μεταξύ τῶν ὁποίων διεκρίνετο ὁ διαπρεπής καλλιτέχνης, ζωγράφος καί συνεχιστής τῆς ἁγιογραφικῆς παραδόσεως Δημήτριος Πελεκάσης καί ὁ πρωτοπόρος ἐν τῇ μελέτῃ, διαδόσει καί ἀκριβεῖ ἑρμηνείᾳ τῆς τέχνης ταύτης, μοναδικός ἐμπειρογνώμων, Ἀναστάσιος Παπαγιαννόπουλος»[10]. Ο Δημήτριος Πελεκάσης (1881-1973), ζωγράφος, αγιογράφος και συντηρητής εικόνων, καταγόταν από γνωστή οικογένεια της Ζακύνθου και ο πατέρας του Σπυρίδων ήταν επίσης ζωγράφος. Ο Πελεκάσης ήταν ταυτόχρονα μελετητής της επτανησιακής ζωγραφικής και επιμελητής του Μουσείου Λοβέρδου (1924-1934)[11], ενώ στενή ήταν η σχέση του και με τον Αιμίλιο Βελιμέζη, όπως θα φανεί παρακάτω.

Οι αισθητικές προτιμήσεις των συμβούλων των συλλεκτών αντικατοπτρίζουν μια γενικότερη τάση των μελετητών της βυζαντινής τέχνης αλλά και των φιλοτέχνων της εποχής, που θεωρούσαν ότι η επτανησιακή ζωγραφική με τις ιταλικές επιδράσεις μπορούσε να ανυψώσει την ελληνική τέχνη στο επίπεδο της δυτικής ευρωπαϊκής ζωγραφικής. Ακολουθώντας την παράδοση που πρώτος άνοιξε ο Παναγιώτης Δοξαράς με τις πραγματείες του *Τέχνη ζωγραφίας* και *Περί ζωγραφίας* (1720 και 1726)[12], η τάση αυτή για την επιστροφή στις ρίζες αλλά και για την προσαρμογή της βυζαντινής παράδοσης στα ευρωπαϊκά πρότυπα είχε ήδη φανεί από τα τέλη του 19ου αιώνα, όταν το 1891 έγινε η έκθεση σχεδίων του Θειρσίου στο Ζάππειο[13] και, ακόμη περισσότερο, με τη μελέτη του Σπυρίδωνος Δε Βιάζη, με τίτλο «Ἡ ζωγραφική ἐν Ἑλλάδι», όπου γράφει σχετικά: «Ὅσας εἰκόνας εἴδομεν τῶν Κρητῶν ἁγιογράφων καί αὐτῶν τῶν καλλιτέρων, παρετηρήσαμεν μόνον καλλίτερον ἐνίοτε χρωματισμόν καί δή τεχνικώτερον τόν φωτισμόν τῶν προσώπων καί εἰς τάς προεξοχάς διακρινόμενον ἐπιφανέστερον (τῆς αὐστηρᾶς βυζαντιακῆς τεχνοτροπίας)». Στη μελέτη αυτή δεν εξετάζονται οι κρήτες αγιογράφοι αλλά μόνον οι Επτανήσιοι της «ἐλευθέρας τέχνης», διότι «σκοπόν ἔχομεν μόνον νά πραγματευθῶμεν περί τῆς ἀναγεννήσεως τῆς Ἑλληνικῆς

ζωγραφικῆς, καί τῶν ζωγράφων, οἵτινες ἔδρασαν ἐν τῇ ἑλληνικῇ τέχνῃ καί ἀπέφεραν τούς ἀγλαοτέρους καρπούς»[14]. Αργότερα, ο Ζαχαρίας Παπαντωνίου (1915)[15], ο Δημήτριος και ο Νικόλαος Καλογερόπουλος (1926)[16], ο Δημήτριος Σισιλιάνος (1935)[17] και άλλοι εξύμνησαν όχι μόνον τους μεγάλους κρητικούς ζωγράφους του 16ου αιώνα, αλλά κοντά σε αυτούς, αν όχι περισσότερο ακόμη, τους εκπροσώπους της επτανησιακής ζωγραφικής, της «ἐλευθέρας τέχνης». Έτσι, θεωρήθηκαν ζωγράφοι κορυφαίοι και υποδειγματικοί όχι μόνον ο Δαμασκηνός, ο Λαμπάρδος και ο Κλόντζας, αλλά και ζωγράφοι που ήταν περισσότερο γνωστοί στις τοπικές κοινωνίες των νησιών του Ιονίου, όπως ο Στέφανος Τζανκαρόλας, ο Εμμανουήλ Τζανφουρνάρης, ο Φιλόθεος Σκούφος, ο Ηλίας, ο Ιωάννης και ο Λέος Μόσκος, ο Δημήτριος Νομικός και, ακόμη περισσότερο, ο Παναγιώτης και ο Νικόλαος Δοξαράς, ο Νικόλαος Κουτούζης και ο Νικόλαος Καντούνης.

Η Ζάκυνθος θεωρείται «ἡ Φλωρεντία τῆς Ἀνατολῆς» ενώ ο Παπαντωνίου θεωρεί ότι η τέχνη της Ζακύνθου είναι η «προραφαηλιτική ἐποχή τῆς ἑπτανησιακῆς τέχνης»[18]. Ο Νικόλαος Καλογερόπουλος γράφει ότι ο Ηλίας Μόσχος ήταν «χριστιανός Πραξιτέλης ἐν ἀνθρωπότητι»[19]· και ο Παπαντωνίου θεωρεί ότι ο ζωγράφος των βημοθύρων της Φανερωμένης είναι «ὁ Πραξιτέλης τοῦ Χριστιανισμοῦ» και, ακόμη, ότι ο Κουτούζης και ο Καντούνης είναι «Κάλβοι καί Σολωμοί τῆς ζωγραφικῆς»[20]. Ο Φώτος Πολίτης γράφει στην εφημερίδα *Πολιτεία* ότι η τέχνη του Τζανκαρόλου και του Παβία πρέπει να γίνει πρότυπο για τους νέους «ἅμα ζητοῦν στά ξένα καταφύγιο»[21]. Τα έργα της επτανησιακής ζωγραφικής, του Νικολάου Κουτούζη και του Νικολάου Καντούνη, περιλαμβάνονται και στις πρώτες μεγάλες συλλογές εικόνων, όπως στη Συλλογή Αλεξίου Κολυβά, που δεκαπέντε πίνακές τους παρουσιάστηκαν στη μεγάλη έκθεση της συλλογής στο Ζάππειο, το 1912[22].

Οι νεότερες έρευνες για την κρητική ζωγραφική έδειξαν τα τελευταία χρόνια ότι πολλές από τις εικόνες των παραπάνω συλλογών είχαν πλαστογραφημένες υπογραφές των ζωγράφων αυτών και μάλιστα αρκετές από αυτές είχαν τοποθετηθεί σε κρητικές εικόνες πολύ παλαιότερης εποχής, του 15ου αιώνα[23]. Το φαινόμενο εξηγείται, αν λάβομε υπόψη ότι τα δεδομένα της έρευνας δεν επέτρεπαν τότε την ορθή χρονολόγηση των παλαιότερων κρητικών εικόνων που, παραγνωρισμένες όπως ήταν, δεν παρουσίαζαν τότε κανένα εμπορικό ενδιαφέρον.

Οι εικόνες αυτές, άλλωστε, είχαν υποστεί αρκετές επιζωγραφήσεις που είχαν γίνει κατά τη συντήρησή τους στο παρελθόν, με μια κοινή τεχνική, όπως μπορεί εύκολα να διαπιστωθεί από την ομοιομορφία που παρουσιάζουν ως προς τη διατήρησή τους: είναι πολλές εκείνες που έχουν φθορές μεγάλης έκτασης στο χρυσό κάμπο, αλλοίωση του γαλάζιου χρώματος που είναι σχεδόν μαύρο και, ακόμη, απάλειψη των λευκών φώτων καθώς και των ενδιάμεσων τόνων. Συχνά υπάρχουν επιζωγραφήσεις και συμπληρώσεις στις κατεστραμμένες επιφάνειες, ενώ οι περισσότερες έχουν έναν όμοιο καστανόχρωμο τόνο, που οφείλεται σε όμοιου τύπου αλλοίωση του βερνικιού.

Για την κατάσταση διατήρησης των εικόνων με προέλευση τη Ζάκυνθο χρήσιμη είναι η μαρτυρία του Αδαμαντίου το 1908: «αἱ κινηταί εἰκόνες ἤ ἐλαιογραφίαι βερνικώνονται ἤ, τό χειρότερον, καθαρίζονται μέ ἔλαιον βρασμένον». Για το λόγο αυτό ο Αδαμαντίου είχε προτείνει «σχέδιον ἐγκυκλίου περί ἀπαγορεύσεως μετασκευῶν καί ἀνακαινίσεων ἔργων τέχνης». Στο σχέδιο αυτό γράφονται τα εξής: «Ὅταν δέ βερνικώνεται μία εἰκών ἤ χρίεται δι' ἐλαίου βρασμένου ἤ ἀνακα-

τώνεται μέ χρώματα, ἠμπορεῖ νά γίνεται ὡραιοτέρα ἀλλά δέν εἶναι πλέον ἀρχαία. Οὐδέν δύναται νά μᾶς διδάξῃ καί εἶναι ἐντελῶς ἄχρηστος διά τόν ἀρχαιολόγον καί ἱστορικόν, ὅστις θέλει νά μελετήσῃ τόν προγενέστερον βίον τοῦ ἔθνους ἤ τοῦ τόπου». Και καταλήγει: «Ἀπαγορεύεται: ... 2) Τό βερνίκωμα ἤ μέ ἔλαιον βρασμένον καθάρισμα τῶν παλαιῶν εἰκόνων. 3) Οἱαδήποτε ἀνανέωσις ἤ διά χρωστῆρος χρωμάτισις τῶν εἰκόνων. Ἐν γένει δέ οἱαδήποτε ἐπ' αὐτῶν ἐργασία»[24]. Οι εκκλήσεις του Αδαμαντίου προφανώς δεν εισακούσθηκαν και πολλές εικόνες των συλλογών έχουν επάλληλα στρώματα επιζωγραφήσεων.

Την παράδοση της συντήρησης των εικόνων συνέχισε με «βελτιώσεις» ο μοναδικός «επώνυμος» συντηρητής των εικόνων αυτών των συλλογών, ο Δημήτριος Πελεκάσης[25]. Ο αξιοσέβαστος καλλιτέχνης είχε επινοήσει δική του μέθοδο καθαρισμού των εικόνων με τη φωτιά και οξέα, με τα οποία εύκολα αφαιρούνταν τα μαυρισμένα βερνίκια[26] και δυστυχώς, μαζί με αυτά, και τμήματα του χρυσού κάμπου και της ζωγραφισμένης επιφάνειας, κυρίως τα φώτα και οι ενδιάμεσοι τόνοι. Στη συνέχεια, συμπλήρωνε τα κενά και επιδιόρθωνε ό,τι δεν του φαινόταν ικανοποιητικά ζωγραφισμένο, ενώ σε πολλές από τις εικόνες που είχε συντηρήσει διαπιστώθηκαν πλαστογραφημένες υπογραφές. Σε σχετικό με τη μέθοδό του δακτυλόγραφο κείμενο, που βρέθηκε στο αρχείο της συλλογής Βελιμέζη, καταγράφονται αναλυτικά τα υλικά που χρησιμοποιούσε και η μέθοδος της συντήρησης με τη φωτιά του καμινέτου και οξέα[27] (βλ. Παράρτημα ΙΙ). Σήμερα πλέον διακρίνονται διά γυμνού οφθαλμού οι επεμβάσεις του, που προσδίδουν στις εικόνες έναν ομοιόμορφο χαρακτήρα.

«Δομένικος γρέκος, ἱσπανός». Η τύχη των πρώτων εικόνων του

Η τύχη του ονόματος του Δομήνικου Θεοτοκόπουλου στην Ελλάδα, μετά από το θάνατό του, δεν είναι γνωστή[28]. Μπορούμε να θεωρούμε βέβαιο όμως ότι σύντομα λησμονήθηκε ο τόπος καταγωγής του. Πράγματι, ο Παναγιώτης Δοξαράς στην πρώτη πραγματεία του *Τέχνη ζωγραφίας*, το 1720, σε κατάλογο που παραθέτει με τους σπουδαιότερους ζωγράφους του κόσμου, ενώ καταχωρεί τους κρητικούς ζωγράφους Άγγελο και Μιχαήλ Δαμασκηνό με αναγραφή του τόπου καταγωγής τους και της τεχνοτροπίας τους: «Κύρ Ἄγγελος, κρητικός, εἰς τό ρωμέικον», «Μιχαήλ Δαμασκηνός, κρητικός, εἰς τό ρωμέικον», για το Δομήνικο Θεοτοκόπουλο αναφέρει «Δομένικος γρέκος, ἱσπανός»(!)[29] προφανώς, επειδή τότε δεν ήταν πλέον γνωστό ούτε το ελληνικό του επώνυμο ούτε και η κρητική καταγωγή του.

Το όνομα του κρητικού ζωγράφου επανέρχεται σε σημαντική θέση στην ελληνική βιβλιογραφία, όταν αναφέρεται για πρώτη φορά στα σχετικά με την ιστορία της ζωγραφικής κείμενα του 19ου αιώνα, του Ανδρέα Μουστοξύδη το 1843 και του Κωνσταντίνου Σάθα το 1868· ωστόσο, η ανάγνωσή του δεν είναι η ορθή. Το όνομά του «εξελληνίζεται» και γίνεται Κυριακός, ενώ το επώνυμό του δεν διαβάζεται ορθά και ονομάζεται Θεοσκόπολις[30]. Και στην Ευρώπη άλλωστε, το όνομα του Θεοτοκόπουλου εμφανίζεται με παραλλαγές. Μόνον το 1897 ο γερμανός Karl Justi και το 1894 ο Δημήτριος Βικέλας διάβασαν ορθά το όνομα Δομήνικος Θεοτοκόπουλος[31].

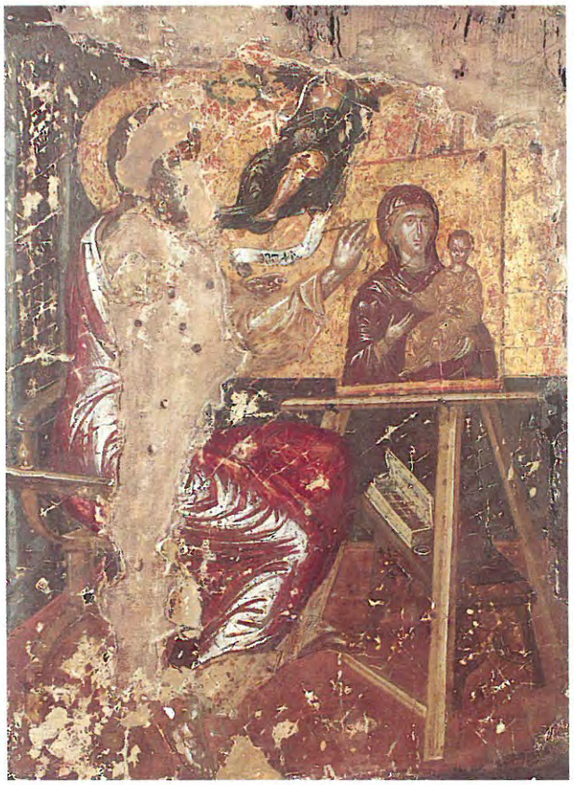
Στις μελέτες των ελλήνων λογίων για τη βυζαντινή και τη νεοελληνική ζωγραφική, που αναφέρ-

θηκαν παραπάνω, ο Δομήνικος Θεοτοκόπουλος, ενώ κατέχει εξέχουσα θέση, δεν λογαριάστηκε ποτέ ως πρότυπο για τους έλληνες αγιογράφους. Ούτε και το έργο του προβλήθηκε ως υπόδειγμα για την ελληνική ζωγραφική. Ο Δε Βιάζης, ωστόσο, το 1913 γράφει στο περιοδικό *Πινακοθήκη:* «ἄν ὁ Θεοτοκόπουλος μετέβαινε μετά τάς ἐν Βενετίᾳ σπουδάς του εἰς τήν Κρήτην, ἤ ἤρχετο εἰς τήν Ἑπτάνησον, καί δή εἰς τήν πρωτεύουσαν Κέρκυραν, θά ἦτο ἐλεύθερος ὁ χρωστήρ, ἐλευθέρα ἡ φαντασία. Δέν θά εὑρίσκετο εἰς ξένον περιβάλλον μεταξύ τῶν ἱεροεξεταστῶν, ἀλλά μεταξύ Ἑλλήνων καί θά ἀνεδεικνύετο πατήρ τῆς νεωτέρας ἑλληνικῆς σχολῆς ἐπί τῇ βάσει τῆς ἰταλικῆς»[32].

Στις παρατηρήσεις αυτές ας προσθέσομε ότι τότε δεν είχε ακόμη γίνει γνωστό ότι ο Θεοτοκόπουλος είχε ξεκινήσει τη σταδιοδρομία του στην Κρήτη ως ζωγράφος εικόνων. Πράγματι, καμιά εικόνα του Δομήνικου Θεοτοκόπουλου δεν ήταν έως το 1934 γνωστή. Κανένα έργο της κρητικής περιόδου της ζωής του Θεοτοκόπουλου δεν ήταν γνωστό στην Ελλάδα, έως την εμφάνιση στην αγορά, στα χέρια του αρχαιοπώλη Θεόδωρου Ζουμπουλάκη, δύο εικόνων που πουλήθηκαν την ίδια χρονιά, το 1934· η μία, ο Ευαγγελιστής Λουκάς, στο συλλέκτη Δημήτριο Σισιλιάνο και η άλλη, η Προσκύνηση των Μάγων, στον Αντώνιο Μπενάκη, που μόλις είχε ανοίξει το Μουσείο του[33]. Η απόδοση των εικόνων μάλιστα εκείνη την εποχή στον κρητικό ζωγράφο ήταν αμφισβητούμενη. Ενώ ο αρχαιοπώλης ήταν βέβαιος για τη γνησιότητα των υπογραφών που είχαν τον ίδιο τύπο *χεὶρ Δομηνίκου* και για την ορθή απόδοσή τους στο Θεοτοκόπουλο, οι ίδιοι οι αγοραστές αμφέβαλλαν για την ορθότητα της απόδοσης αυτής. Ο Αντώνιος Μπενάκης, πριν από την οριστική αγορά της εικόνας, είχε ζητήσει γνωμάτευση του ειδικού August L. Mayer, ο οποίος την αναγνώρισε ως γνήσιο έργο και τη δημοσίευσε σε μικρή μελέτη το 1935[34]. Ο Δημήτριος Σισιλιάνος όμως αμφέβαλλε για την εικόνα που είχε αγοράσει, ακόμη και όταν τύπωνε το βιβλίο του *Ἕλληνες ἁγιογράφοι μετά τήν Ἅλωσιν*, το 1935, όπου την καταχωρεί, διερωτώμενος για την απόδοσή της, σε δύο διαφορετικά λήμματα. Το ένα για ένα ζωγράφο Δομήνικο και το άλλο για το Δομήνικο Θεοτοκόπουλο[35]. Λίγο αργότερα γινόταν η τυχαία ανακάλυψη από το Rodolfo Pallucchini του τριπτύχου, που ήταν ξεχασμένο σε κάποιο ερμάρι στην Πινακοθήκη της Μόδενα και δημοσίευσε το 1937[36].

Η εξαιρετικά υψηλή τιμή αγοράς της εικόνας του Πάθους (αρ. Κατ. 17) από τον Αιμίλιο Βελιμέζη, καθώς και η αναγραφή της εικόνας στο ιδιόγραφο σημείωμά του ως έργου του Θεοτοκόπουλου[37], οδηγούν στο συμπέρασμα ότι ο συλλέκτης κατά την αγορά της εικόνας πριν από το 1938 δεν είχε καμιά αμφιβολία ούτε για τη γνησιότητά της ούτε και για την ταυτότητα του ζωγράφου της. Η παρουσία άλλωστε στη Συλλογή Βελιμέζη ενός έργου του Δημητρίου Πελεκάση με την κεφαλή του νεκρού Χριστού (αρ. Κατ. 71), του έτους 1920, με την αναγραφή *σπουδή πάνου στό Θεοτοκόπουλο,* αντίγραφο από την εικόνα του Πάθους (αρ. Κατ. 17), οδηγεί στο συμπέρασμα ότι η εικόνα αυτή του Θεοτοκόπουλου ήταν γνωστή στον εμπειρογνώμονα, συντηρητή και αγιογράφο ως γνήσιο έργο του, αρκετά χρόνια πριν από το 1934, έτος όπου έγιναν γνωστές στους ειδικούς οι δύο άλλες ενυπόγραφες εικόνες του μεγάλου κρητικού ζωγράφου.

Από το 1868 έως το 1921 η σύγχυση ως προς την αναγνώριση της αξίας του έργου του Δομήνικου Θεοτοκόπουλου συμβαδίζει με τη σχετικά χαμηλή τιμή στην οποία πουλήθηκαν οι πρώτοι



6. Δομήνικος Θεοτοκόπουλος, Ο Ευαγγελιστής Λουκάς, 1560-1567. Μουσείο Μπενάκη (φωτογραφία μετά τη συντήρηση του 1956).

8. Ο Ευαγγελιστής Λουκάς, 17ος αι. Συλλογή Λοβέρδου, Βυζαντινό Μουσείο.

7. Δομήνικος Θεοτοκόπουλος, Ο Ευαγγελιστής Λουκάς, 1560-1567. Μουσείο Μπενάκη (φωτογραφία πριν από τη συντήρηση του 1956).

επτά πίνακές του στην Ευρώπη, όπως σημειώνει ο Μέρτζιος[38]. Ως προς την τιμή πώλησης των πρώτων εικόνων του στην Ελλάδα, σύμφωνα με τα σχετικά έγγραφα που σώζονται στο Μουσείο Μπενάκη, το 1934 η εικόνα της Προσκύνησης των Μάγων αγοράστηκε από τον Αντώνιο Μπενάκη προς 104.000 δραχμές, ποσό που αντιστοιχεί σε 119,82 χρυσές λίρες, σύμφωνα με τη μέση τιμή της λίρας[39]. Σύμφωνα με άλλο έγγραφο, που σώζεται στο αρχείο της συλλογής Βελιμέζη (Παράρτημα Ι), τα ίδια περίπου χρόνια και πριν από το 1938, η εικόνα του Πάθους αγοράστηκε από τον Αιμίλιο Βελιμέζη προς 1.200 λίρες, ποσό που αντιστοιχεί σε 1.104.240 δραχμές, δηλαδή σε τιμή εξαιρετικά υψηλή σε σύγκριση με την τιμή αγοράς της εικόνας της Προσκύνησης των Μάγων, η οποία προσέγγιζε τις τιμές αγοράς των άλλων εικόνων που καταγράφονται στο ιδιόγραφο σημείωμα του Αιμιλίου Βελιμέζη και κυμαίνονταν από 150 έως 200 λίρες. Αξίζει να σημειωθεί ότι η μέση τιμή της χρυσής λίρας το 1934 ήταν 867,9 δραχμές, ενώ το 1938 ήταν 920,2 δραχμές, δεν υπήρχε δηλαδή πολύ μεγάλη διακύμανση[40]. Είναι προφανές ότι η εικόνα της Προσκύνησης των Μάγων πουλήθηκε στον Αντώνιο Μπενάκη σε σχετικά χαμηλή τιμή, λόγω της αμφιβολίας για την απόδοσή της στο μεγάλο κρητικό ζωγράφο.

Η προέλευση των εικόνων των συλλογών. Η φωνή των εικόνων της Ζακύνθου

Για την καλύτερη κατανόηση της σημασίας της καλλιτεχνικής και πνευματικής ζωής της Ζακύνθου στη συγκρότηση των πρώτων ιδιωτικών συλλογών και ιδιαίτερα στη διακίνηση των εικόνων του Δομήνικου Θεοτοκόπουλου, πρέπει να λάβομε υπόψη ότι εκείνοι που πρώτοι ενδιαφέρθηκαν ζωηρά για τα μνημεία και τις εικόνες των ελλήνων αγιογράφων κατάγονταν από τη Ζάκυνθο, όπως ο ιστοριοδίφης Παναγιώτης Χιώτης, ο Γεράσιμος Μαυρογιάννης, ο Νικόλαος Κατραμής και οι λόγιοι Σπυρίδων Δε Βιάζης και Λεωνίδας Ζώης, που έγραψαν πλήθος σχετικών άρθρων στον τοπικό ζακυνθινό τύπο και στα λογοτεχνικά και καλλιτεχνικά περιοδικά της εποχής ήδη από τα τέλη του 19ου αιώνα. Επιπλέον, δεν είναι τυχαίο ότι ένας από τους πρώτους συλλέκτες εικόνων, ο Αλέξιος Κολυβάς, καταγόταν από τη Ζάκυνθο[41]. Και ασφαλώς οι προσπάθειες για την ίδρυση του Μουσείου Ζακύνθου από το 1882 πρέπει να ενταχθούν μέσα στο ίδιο πλαίσιο που θεωρούσε τη Ζάκυνθο όχι μόνο «Φλωρεντία τῆς Ἀνατολῆς» αλλά και προπύργιο της καλλιτεχνικής κληρονομιάς του Ελληνισμού[42]. Ας μη ξεχνούμε, τέλος, ότι οι δύο σημαντικότεροι εμπειρογνώμονες της εποχής, ο Α. Παπαγιαννόπουλος και ο Δ. Πελεκάσης, ήταν από τα πιο γνωστά μέλη της κοινωνίας του νησιού και επηρέασαν καθοριστικά με τις κρίσεις τους την αγορά των εικόνων.

Η προτίμηση για την επτανησιακή τέχνη είναι ολοφάνερη στις εικόνες των αθηναϊκών συλλογών, όπως σημειώθηκε και πιο πάνω. Σε ένα από τα τελευταία βιβλία του Κονόμου (1988) καταγράφεται μεγάλος αριθμός επτανησιακών εικόνων που προέρχονται από τη Ζάκυνθο και βρίσκονται σήμερα στις συλλογές του Μουσείου Μπενάκη, του Βυζαντινού Μουσείου, καθώς και στη Συλλογή Λοβέρδου[43]. Αλλά και σπουδαίες κρητικές εικόνες μεταφέρθηκαν στις αθηναϊκές συλλογές από τη Ζάκυνθο και ανάμεσα σε αυτές συγκαταλέγεται η εικόνα του ευαγγελιστή Λουκά του Δομήνικου Θεοτοκόπουλου[44].

9. Δομήνικος Θεοτοκόπουλος, Άγγελος. Λεπτομέρεια της εικόνας του ευαγγελιστή Λουκά (βλ. Εικ. 6).

10. Νικόλαος Καντούνης (1767-1834), Ο Ευαγγελισμός. Μουσείο Ζακύνθου.

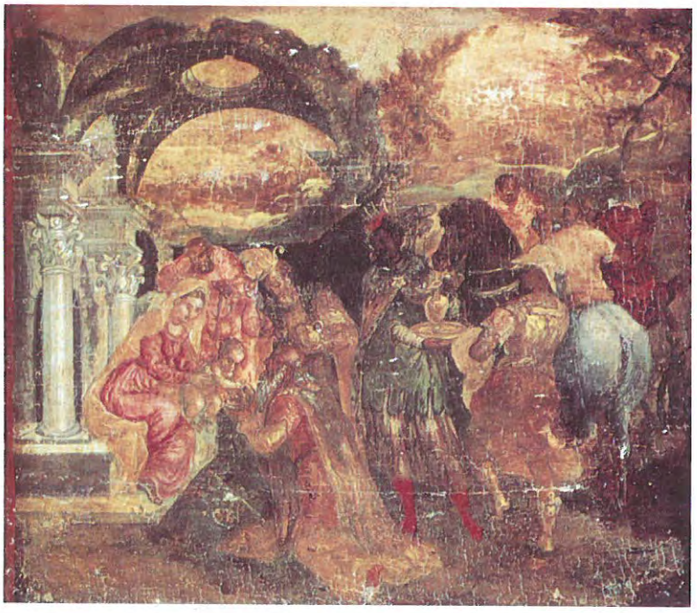
11. Νικόλαος Κουτούζης (1741-1813), Ο Ευαγγελισμός. Μουσείο Ζακύνθου.

Το φαινόμενο εξηγείται, εάν λάβομε υπόψη την κατάσταση που επικρατούσε στο νησί της Ζακύνθου στις πρώτες δεκαετίες του αιώνα, όπου η έκταση της αρχαιοκαπηλείας ήταν τόσο μεγάλη, ώστε ο απόηχός της είχε φθάσει έως τη Βουλή των Ελλήνων, ύστερα από αναφορά του γραμματέα της Νομαρχίας Ζακύνθου Γεωργίου Μαζαράκη. Αποτέλεσμα της παρέμβασης αυτής ήταν η αποστολή από τη Γενική Εφορεία Αρχαιοτήτων, την άνοιξη του 1908, του Αδαμάντιου Αδαμαντίου στη Ζάκυνθο για τη διάσωση των καλλιτεχνικών θησαυρών και την ίδρυση τοπικού μουσείου[45]. Στην καταγραφή του Αδαμαντίου σημειώνεται: «Τά ἀρχαιολογικά ἀντικείμενα τῆς νήσου, τά ἐν τοῖς ναοῖς καί μοναῖς κατακείμενα, περί ὧν εἶπον ἀνωτέρω, ἦσαν μέχρι τοῦδε λεία τῶν ἑκάστοτε ἐπιτρόπων καί ἱερέων, ἐάν οὗτοι ἦσαν ἰδιοτελεῖς, καί τῶν ἰδιοτροπιῶν αὐτῶν, ἐάν ἦσαν ἀδιάφοροι ἤ ἀμαθεῖς. Ἐκ τούτου συνέβη σύλησις συστηματική ὑπό τῶν ἀρχαιοκαπήλων, ναῶν καί μονῶν, καταστροφή καί βλάβαι παντίαι τῶν ἀντικειμένων τούτων ἐξ ἀδιαφορίας»... «οἱ ἰδιοκτῆται τῶν ναῶν ἐφέροντο πρός τά ἐν αὐτοῖς σκεύη καί εἰκόνας, ὡς πρός σκεύη καί εἰκόνας τῆς οἰκίας των. Πωλοῦσι, μετασκευάζουσι, καταστρέφουσι»[46]. Ανάλογες μαρτυρίες για την αρχαιοκαπηλεία συναντούμε συχνά στις εφημερίδες της Ζακύνθου της εποχής[47].

Την κατάσταση αυτή επιδείνωσαν οι σεισμοί και οι πυρκαγιές που επακολούθησαν, με αποκορύφωση το βομβαρδισμό της πόλης κατά τη γερμανική κατοχή και τον καταστροφικό σεισμό του 1953. Θλιβερός απολογισμός η απώλεια πολύ μεγάλου αριθμού εικόνων αλλά και άλλων έργων που αποτελούσαν πολύτιμες μαρτυρίες για την τέχνη της Ζακύνθου. Στα *Ἑπτανησιακά Φύλλα* το 1959 ο Κονόμος σημειώνει ότι, εκτός από τις εκκλησίες και τα κειμήλια που καταστράφηκαν, πάνω από δέκα ιδιωτικές πινακοθήκες, που υπήρχαν πριν από τη σεισμοπυρκαγιά του 1953 στη Ζάκυνθο, καταστράφηκαν. Η σχετική μαρτυρία του είναι αποκαλυπτική: «ὅ,τι δέν κατέστρεψαν οἱ σεισμοί καί οἱ πυρκαγιές φυγαδεύτηκε στό ἐμπόριο καί πλούτισε τίς ἰδιωτικές συλλογές»[48].

Από τους σημαντικότερους προμηθευτές εικόνων της εποχής αυτής ήταν ο αρχαιοπώλης Θεόδωρος Ζουμπουλάκης. Σε σχέση με όσα διατυπώθηκαν παραπάνω αξίζει να σημειωθεί εδώ ότι, σύμφωνα με πληροφορία των δελτίων του Μουσείου Μπενάκη, ο αρχαιοπώλης είχε δηλώσει ότι η προέλευση της εικόνας του ευαγγελιστή Λουκά είναι η Ζάκυνθος. Για την εικόνα της Προσκύνησης των Μάγων υπήρχε η πληροφορία ότι προήλθε από κάποιο νησί του Αιγαίου[49]. Αξίζει να σταθούμε λίγο σε αυτές τις δύο εικόνες και να ελέγξομε την αξιοπιστία των πληροφοριών για την προέλευσή τους.

Η εικόνα του ευαγγελιστή Λουκά (Εικ. 6) αποτέλεσε το πρότυπο για μια σειρά εικόνων του 17ου και του 18ου αιώνα, όπως έχει διαπιστώθει στη μελέτη του Χατζηδάκη[50]. Ανάμεσα σε αυτές η εικόνα του 17ου αιώνα στη Συλλογή Λοβέρδου (Εικ. 8) επιβεβαιώνει την απευθείας αντιγραφή της μιας εικόνας από την άλλη[51]. Πράγματι, εάν συγκρίνομε την εικόνα αυτή με την εικόνα του Δομήνικου Θεοτοκόπουλου, όπως σώζεται σε μια παλιά φωτογραφία μαυρόασπρη πριν από τη συντήρησή της το 1956[52] (Εικ. 7), θα διαπιστώσομε ότι στην εικόνα του Θεοτοκόπουλου έχουν γίνει σε παλιά εποχή άτεχνες συμπληρώσεις και επιζωγραφήσεις στο πρόσωπο του ευαγγελιστή και στο άνω μέρος του σώματός του αντιγράφοντας τη μορφή του από την εικόνα της Συλλογής Λοβέρδου. Η ομοιότητα αυτή προδίδει τη συνύπαρξη σε πολύ παλαιότερη εποχή των δύο εικόνων στο εργαστήριο του ίδιου ζωγράφου-συντηρητή στη Ζάκυνθο. Την παρουσία της εικόνας του ευ-



12. Δομήνικος Θεοτοκόπουλος, Η Προσκύνηση των Μάγων, 1560-1567. Μουσείο Μπενάκη.

13. Νικόλαος Καλλέργης (;) (1699-1747), Η Προσκύνηση των Μάγων. Μουσείο Σολωμού, Ζάκυνθος.

14. Δομήνικος Θεοτοκόπουλος, Η Προσκύνηση των Μάγων, 1567-1577. Ιδιωτική συλλογή στη Λωζάννη.

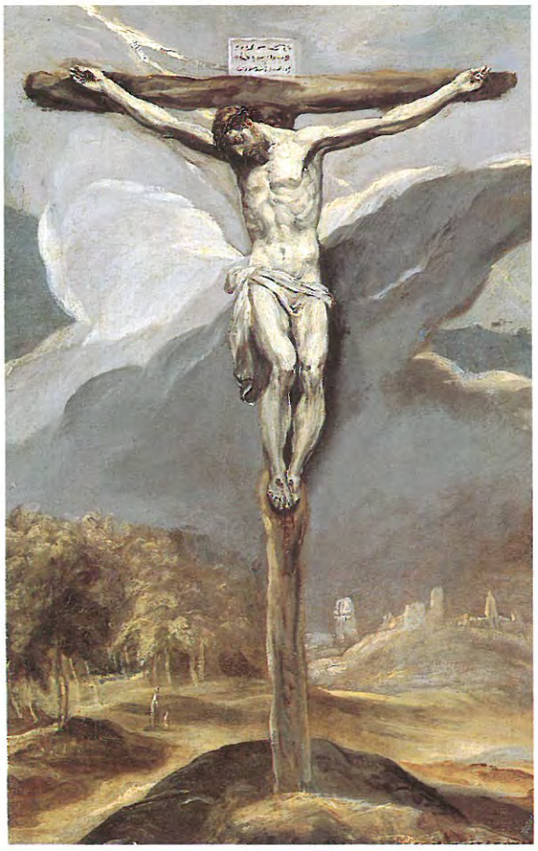
15. Η Προσκύνηση των Μάγων, 18ος αι. Μουσείο Ζακύνθου.

αγγελιστή Λουκά στη Ζάκυνθο, τέλος, επιβεβαιώνει η μαρτυρία άλλων ζωγραφικών έργων του 18ου και του 19ου αιώνα. Στην παράσταση του Ευαγγελισμού σε εικόνες του Νικολάου Κουτούζη και του Νικολάου Καντούνη (Εικ. 10, 11), καθώς και σε μια σειρά άλλων έργων με το ίδιο θέμα ανάλογης τέχνης, συναντούμε απροσδόκητη ομοιότητα του αγγέλου του Ευαγγελισμού με τον άγγελο στην εικόνα του ευαγγελιστή Λουκά[53] (Εικ. 9). Η στάση τους είναι ακριβώς όμοια, καθώς εμφανίζονται ψηλά στον ουρανό, κατενώπιον, με το πόδι λυγισμένο και γυμνό. Η ομοιότητα είναι τόσο εντυπωσιακή, ώστε δεν αφήνει αμφιβολίες για την αντιγραφή από το πρότυπο της εικόνας του Θεοτοκόπουλου. Η υπόθεση της άμεσης αντιγραφής επιβεβαιώνεται από τη μοναδική, από όσο γνωρίζω, απόδοση σε αυτή τη στάση του αγγέλου στη μεταβυζαντινή ζωγραφική[54] και, ακόμη, από την εμφάνισή της μόνο σε έργα των ζωγράφων της Ζακύνθου. Αλλά, όπως φάνηκε στη μελέτη της εικόνας του Ευαγγελισμού (αρ. Κατ. 48), που αποδίδω στο Νικόλαο Καλλέργη, οι παραπάνω παραστάσεις του Ευαγγελισμού των ζακυνθινών ζωγράφων συνδέονται παράλληλα και με ένα άλλο έργο του Θεοτοκόπουλου, ανάλογο με τον Ευαγγελισμό στις συλλογές του Prado και της Βαρκελώνης και της Συλλογής Thyssen-Bornemisza (Εικ. 230, 231). Φαίνεται ότι οι ζωγράφοι αυτοί συνεδύασαν στο έργο τους δύο διαφορετικά πρότυπα από έργα του Θεοτοκόπουλου που βρίσκονταν τότε στο άμεσο περιβάλλον τους. Σύμφωνα με όσα προηγήθηκαν, η προέλευση της εικόνας του ευαγγελιστή Λουκά από τη Ζάκυνθο μπορεί να θεωρείται βέβαιη, ενώ βέβαιη είναι και η απήχησή της στην τέχνη του νησιού.

Ανάλογη απήχηση στην τοπική τέχνη της Ζακύνθου είχε και η εικόνα της Προσκύνησης των Μάγων του Μουσείου Μπενάκη[55] (Εικ. 12). Σε ένα άλλο έργο του ίδιου κύκλου των ζωγράφων της Ζακύνθου, στην Προσκύνηση των Μάγων του Μουσείου Ζακύνθου, από το ναό του Αγίου Αντωνίου Ανδρίτση[56] (Εικ. 15), παρ' όλες τις διαφορές στην οργάνωση της σύνθεσης και στη στάση της Παναγίας, η οποία, όπως θα δούμε, προέρχεται από ένα άλλο έργο του Θεοτοκόπουλου, υπάρχουν ορισμένες σημαντικές αντιστοιχίες. Συναντούμε στη σκηνή αυτή ένα κοινό σύνολο, που αποτελείται από το δεύτερο, γονατισμένο μάγο με κοκκινωπό μανδύα, το άλογο που προβάλλει μετωπικά και τον όρθιο κατενώπιον μαύρο μάγο με το βαθυπράσινο μανδύα σε ακριβώς όμοιες στάσεις με εκείνες που έχουν στην εικόνα του Μουσείου Μπενάκη· σε αυτά μπορούμε να προσθέσομε τη μικρότερη μορφή που παριστάνεται γονατιστή, με θώρακα μεταλλικό, δείχνοντας τα νώτα αλλά με το πρόσωπο γυρισμένο προς το θεατή, δηλαδή σε όμοια στάση με τη μορφή του στρατιώτη στην Προσκύνηση του Μουσείου Μπενάκη· αντιστοιχία, τέλος, υπάρχει στην απόδοση της σκηνής μπροστά από αρχαίο ερείπιο, ογκώδες, με κολόνες και τόξα. Κάθε ένα από αυτά τα στοιχεία συναντούμε σε έργα και χαλκογραφίες του 16ου αιώνα, που έχουν άλλωστε καταγραφεί ως πηγές για την Προσκύνηση του Θεοτοκόπουλου[57]. Ο συνδυασμός τους, ωστόσο, αποτελεί την πρωτοτυπία του ζωγράφου, και για το λόγο αυτό το σύνολο των αντιστοιχιών που σημειώθηκαν παραπάνω δεν μπορεί να ερμηνευθεί παρά μόνον ως άμεση αντιγραφή από την εικόνα του Μουσείου Μπενάκη.

Ως προς τη μορφή της Παναγίας με το Βρέφος τη συναντούμε πανομοιότυπη, σε αντεστραμμένη στάση, σε μιαν άλλη εικόνα του Θεοτοκόπουλου με το ίδιο θέμα, που βρίσκεται σε ιδιωτική συλλογή της Λωζάννης[58] (Εικ. 14), όπου συναντούμε ανάλογη μορφή που πλησιάζει την Παναγία

16. Νικόλαος Κουτούζης (;) (1741-1813), Ο Εσταυρωμένος. Μουσείο Ζακύνθου.



17. Δομήνικος Θεοτοκόπουλος, Ο Εσταυρωμένος, 1567-1577. Ιδιωτική συλλογή (Christies, Νέα Υόρκη, 1997).

από τα δεξιά, κλίνοντας τη σύνθεση όπως και στην εικόνα της Ζακύνθου.

Αλλά και σε μιαν άλλη εικόνα της Προσκύνησης, παλαιότερη και συντηρητικής τεχνοτροπίας, συγγενικής με εκείνη του Νικολάου Καλλέργη, των μέσων του 18ου αιώνα, στο Μουσείο Σολωμού στη Ζάκυνθο[59] (Εικ. 13), συναντούμε εντυπωσιακή ομοιότητα με την εικόνα του Μουσείου Μπενάκη στη στάση της Παναγίας με το Βρέφος και στη στάση του Ιωσήφ που προβάλλει από πίσω στηριζόμενος με όμοιο τρόπο στο ραβδί του· και, ακόμη, στη στάση του πρώτου μάγου, γονατισμένου μπροστά στο Βρέφος. Όμοιο και στις δύο εικόνες είναι, τέλος, το πλατύ μαρμάρινο βάθρο, επάνω στο οποίο πατεί η Παναγία. Η εικόνα του Μουσείου Σολωμού αποτελεί από αυτή την άποψη το μοναδικό, από όσο γνωρίζω, δείγμα που συγκεντρώνει τόσες πολλές ομοιότητες στην εικονογραφία με την εικόνα του Μουσείου Μπενάκη.

Όλες αυτές οι εικονογραφικές συγγένειες που σημειώθηκεν παραπάνω πιστεύω ότι μαρτυρούν σιωπηλά για την προηγούμενη παρουσία στη Ζάκυνθο όχι μόνον της εικόνας της Προσκύνησης των Μάγων του Μουσείου Μπενάκη αλλά πιθανότατα και εκείνης στη συλλογή της Λωζάννης. Η παρουσία της δεύτερης αυτής εικόνας στη Ζάκυνθο επιβεβαιώνεται από πρόσθετες ομοιότητες στην απόδοση όχι μόνον του πρώτου γονατισμένου μάγου, αλλά και στη στάση του τρίτου όρθιου μάγου της εικόνας του Μουσείου Σολωμού, με τον όρθιο μάγο στα αριστερά στην εικόνα της Λωζάννης, ενώ και ο δεύτερος μάγος στην εικόνα της Ζακύνθου κρατεί με ακριβώς όμοιο τρόπο, μέ τα δύο χέρια, το δώρο που ετοιμάζεται να προσφέρει στο Βρέφος, όπως ο μάγος που πλησιάζει από τα δεξιά στο έργο της Λωζάννης· ακόμη, στο βάθος αριστερά προβάλλει μια καμήλα σε κλίμακα και σε απόδοση ανάλογη με εκείνη που συναντούμε στο έργο της Λωζάννης. Τέλος, όχι λιγότερο σημαντική είναι η ομοιότητα στην απόδοση των μικρών γυμνών αγγέλων που προβάλλουν μέσα από φωτισμένα σύννεφα στον ουρανό. Οι εικονογραφικές αυτές συγγένειες με την εικόνα της Λωζάννης είναι τόσο προφανείς, ώστε δεν μπορεί να ερμηνευθούν παρά μόνον ως απευθείας αντιγραφές από το πρότυπο αυτό. Σύμφωνα με τα παραπάνω, η εικόνα του Μουσείου Σολωμού ζωγραφίστηκε κατά τη συνήθεια των ζωγράφων της εποχής, συνδυάζοντας δύο διαφορετικά πρότυπα εικόνων του Δομήνικου Θεοτοκόπουλου, που βρίσκονταν τότε στη διάθεση του ζακυνθινού ζωγράφου.

Απόηχος της εικόνας της Λωζάννης διαπιστώνεται και σε ένα άλλο έργο ζακυνθινού ζωγράφου της «ἐλευθέρας τέχνης», του τέλους του 18ου αιώνα· στην Προσκύνηση των Μάγων από το ναό του Αγίου Διονυσίου, έργο που αποδίδεται στο Νικόλαο Δοξαρά[60] συναντούμε εντυπωσιακή αντιστοιχία στη σύνθεση.

Συνοψίζοντας, η σύντομη αυτή εξέταση έδειξε ότι και οι δύο εικόνες του Δομήνικου Θεοτοκόπουλου, που εμφανίστηκαν στην αθηναϊκή αγορά το 1934, προέρχονται από τη Ζάκυνθο, επαληθεύοντας την πρώτη πληροφορία του αρχαιοπώλη για την εικόνα του ευαγγελιστή Λουκά και διαψεύδοντας τη δεύτερη για την εικόνα της Προσκύνησης των Μάγων, που προφανώς ήταν παραπλανητική. Άλλωστε, η ομοιότητα της κατάστασης διατήρησης και των δύο αυτών εικόνων, με πολλές φθορές στη ζωγραφική επιφάνεια, εξαφάνιση των ενδιάμεσων τόνων και, ακόμη, φθορές στον κάμπο και ενιαίο καστανό τόνο, προδίδουν κοινό τρόπο συντήρησης από τον ίδιο συντηρητή.

Στις δύο αυτές εικόνες, με κοινή καταγωγή το νησί της Ζακύνθου, πρέπει να προστεθεί και η ει-

κόνα του Πάθους (αρ. Κατ. 17), εφόσον, όπως φάνηκε από τη μελέτη που ακολουθεί παρακάτω, απόηχος της τέχνης της απαντάται, όπως και για τις άλλες δύο εικόνες, στην τοπική ζωγραφική του νησιού κατά το 18ο και το 19ο αιώνα, ενώ η ομοιότητα της κατάστασης διατήρησής της με τις δύο άλλες πρώιμες εικόνες του Μουσείου Μπενάκη οδηγεί στο συμπέρασμα ότι και οι τρεις εικόνες του Θεοτοκόπουλου συντηρήθηκαν από τον ίδιο ζακύνθιο καλλιτέχνη. Ύστερα από όσα προηγήθηκαν μπορούμε βάσιμα να υποθέσομε ότι η τύχη των τριών εικόνων από τη Ζάκυνθο, έως την κατάληξή τους στις αθηναϊκές συλλογές, ήταν κοινή.

Η διερεύνηση για την προέλευση των πρώτων εικόνων του Θεοτοκόπουλου, καθώς και η μελέτη της εικόνας του Πάθους (αρ. Κατ. 17) και του Ευαγγελισμού (αρ. Κατ. 48) στον Κατάλογο που ακολουθεί, οδηγεί αβίαστα στο συμπέρασμα ότι ένας σημαντικός αριθμός εικόνων του Δομήνικου Θεοτοκόπουλου αποτέλεσε το πρότυπο για την τοπική ζωγραφική της Ζακύνθου, κατά το 18ο και το 19ο αιώνα.

Το φαινόμενο αυτό πρέπει να εξεταστεί μέσα στο πλαίσιο της εργασίας των ζωγράφων των εικόνων, όπου η αντιγραφή και η ανασύνθεση στοιχείων από παλαιότερα έργα αποτελούσε πάγια παράδοση ήδη από το 15ο αιώνα. Την παράδοση αυτή συνέχισαν και οι ζωγράφοι της Ζακύνθου, όπως ο Νικόλαος Καλλέργης καθώς και όσοι ακολούθησαν την «ελεύθερη τέχνη» της Δύσης. Είναι γνωστές οι προσπάθειες που έκανε ο Νικόλαος Καντούνης για να αντιγράψει τα έργα του Νικολάου Κουτούζη, που τον κρατούσε σε απόσταση, ενώ τα έργα του συχνά δεν ξεχωρίζουν από εκείνα του δασκάλου του[61]. Η ικανότητα αυτή της αντιγραφής ήταν μάλιστα αξιέπαινη, όπως μπορεί κανείς να διαπιστώσει από σχετικό σχόλιο του Δε Βιάζη (1891-1892) για το Νικόλαο Κουτούζη: «...εἶχε δέ ἰδιαιτέραν φιλοκαλίαν καί τέχνην περί τήν ἀντιγραφήν, ἀποδίδων εἰς τά ἀντιγραφόμενα ἔργα χαριέστατα σχήματα, στάσιν διάφορον, προσθέτων δέ προσέτι ἤ ἀφαιρῶν πρόσωπα ἐκ τῶν πρωτοτύπων, οὕτως ὥστε αἱ ἀντιγραφαί του ἐφαίνοντο ἴδια ἔργα...»[62]. Για να γίνει αντιληπτή η έκταση του φαινομένου και η σημασία του, είναι σκόπιμο να απαριθμήσω σύντομα τα έργα του Θεοτοκόπουλου που αντίγραφά τους εντοπίστηκαν στη Ζάκυνθο στα διαφορετικά στάδια της μελέτης των εικόνων της Συλλογής Βελιμέζη.

1. Ο Ευαγγελιστής Λουκάς· κρητική περίοδος, πριν από το 1567. Μουσείο Μπενάκη (δωρεά Δημητρίου Σισιλιάνου, 1956). Την αγόρασε ο Δημήτριος Σισιλιάνος το 1934 από τον αρχαιοπώλη Θεόδωρο Ζουμπουλάκη και τη δώρησε στο Μουσείο Μπενάκη το 1956[63]. Πρώτη δημοσίευση: Σισιλιάνος, 1935 (βλ. σχετικά εισαγωγή, σ. 47 κ.ε., Εικ. 6-11).
2. Η Προσκύνηση των Μάγων· κρητική περίοδος, πριν από το 1567. Μουσείο Μπενάκη. Αγορά του Αντωνίου Μπενάκη από τον αρχαιοπώλη Θεόδωρο Ζουμπουλάκη το 1934[64]. Πρώτη δημοσίευση: Mayer 1935 (βλ. σχετικά εισαγωγή, σ. 49 κ.ε., Εικ. 12-15).
3. Η εικόνα του Πάθους (αρ. Κατ. 17)· τέλος της κρητικής περιόδου, 1566. Συλλογή Αιμιλίου Βελιμέζη, από αγορά πριν από το 1938[65]. Πρώτη παρουσίαση: Ν. Χατζηδάκη, Σεπτέμβριος 1996 (βλ. σχετικά αρ. Κατ. 17, Εικ. 134-137).
4. Τρίπτυχο· κρητική-βενετική περίοδος, πριν από το 1570. Πινακοθήκη της Μόδενα (εκλάπη πρόσφατα). Ανακαλύφθηκε τυχαία σε ένα ερμάρι της Πινακοθήκης από τον τότε διευθυντή της Rodolfo Pallucchini που τη δημοσίευσε το 1937 (βλ. σχετικά αρ. Κατ. 48, Εικ. 224-229)[66].

18. Νικόλαος Καλλέργης (;) (1699-1747), Άγγελος με το Άγιο Μανδήλιο, βημόθυρο ναού Παντοκράτορα. Μουσείο Ζακύνθου.

19. Δομήνικος Θεοτοκόπουλος, Η Αγία Βερονίκη, από το ναό του Santo Domingo el Antiguo, μετά το 1577. Συλλογή Maria Luisa Caturla, Μαδρίτη.

Το ιστορικό της προέλευσης του τριπτύχου, όπως παραδίδεται από τον Pallucchini, καθιστά τελείως απίθανη την παρουσία του στη Ζάκυνθο. Εντοπίζεται το έτος 1806 στον κατάλογο της Συλλογής Ercole d'Este, η οποία συγκροτήθηκε από κληρονομιά της Συλλογής Obizzi (τέλη 17ου αιώνα) στην περιοχή της Padova[67]. Ωστόσο, η ταυτόχρονη αντιγραφή τριών παραστάσεων του τριπτύχου από ζακυνθινούς ζωγράφους του 18ου και του 19ου αιώνα δεν μπορεί να είναι τυχαία, ενώ δεν μπορεί να αποκλεισθεί η αντιγραφή των θεμάτων αυτών από κάποια άλλα έργα, αντίγραφα του Θεοτοκόπουλου, που λανθάνουν ή που έχουν χαθεί στις αλλεπάλληλες καταστροφές που έπληξαν το νησί. Ενδιαφέρον θα είχε ακόμη ο έλεγχος των πληροφοριών, των σχετικών με την προέλευση του τριπτύχου.

5. Ο Ευαγγελισμός. Αβέβαιη ταύτιση με εικόνα κατά το πρότυπο του Ευαγγελισμού στο Prado, της ρωμαϊκής περιόδου, όπως τα έργα της Συλλογής Thyssen-Bornemisza και της Βαρκελώνης (πρώην Συλλογή Muñoz)[68] (βλ. σχετικά αρ. Κατ. 48, σ. 367, Εικ. 230-231). Το θέμα εντοπίζεται σε παράσταση του Ευαγγελισμού του Νικολάου Κοϋτούζη (Εικ. 11) που, όπως σημειώθηκε παραπάνω, έχει υιοθετήσει τη μορφή του αγγέλου από την εικόνα του ευαγγελιστή Λουκά.
6. Η Προσκύνηση των Μάγων· αποδίδεται στην ιταλική περίοδο. Ιδιωτική συλλογή στη Λωζάννη (Εικ. 14)[69] (βλ. σχετικά εισαγωγή, σ. 49, Εικ. 13-15).

Η προέλευση της εικόνας είναι άγνωστη· ο Wethey σημειώνει σχετικά ότι το έργο πρωτοδημο-

σιεύθηκε από το μιλανέζο «restorer and picture vendor Caviggioli» το 1955, ο οποίος αναφέρει ως προηγούμενο ιδιοκτήτη τον Ginetto Bonomi και συμπληρώνει «but the latter informs me that he never owned it»[70]. Παραλλαγή της ίδιας εικονογραφίας συναντούμε στην Προσκύνηση του Museo Lazzaro Galdeano της Μαδρίτης[71]. Η εικόνα της Μαδρίτης ανήκε προηγουμένως στη Συλλογή Kieslinger της Βιέννης και εθεωρείτο έργο του Marascali· στη συνέχεια, το 1937 ανήκε στη Συλλογή Kleinberger στο Παρίσι. Πρώτη δημοσίευση: Mayer, 1939[72].

7. Η αγία Βερονίκη. Το θέμα είναι γνωστό μόνο σε έργα της ισπανικής περιόδου του ζωγράφου[73] (Εικ. 19), ωστόσο, δεν μπορούμε να αποκλείσομε την πιθανότητα ο Θεοτοκόπουλος να το είχε ήδη επεξεργαστεί σε προηγούμενη εποχή, εφόσον μάλιστα ήταν γνωστό στους κρητικούς ζωγράφους γύρω στο 1500[74]. Ανάλογη παράσταση με τον άγγελο στη θέση της αγίας Βερονίκης απαντάται, από όσο γνωρίζω, μόνο στη Ζάκυνθο (Εικ. 18) (βλ. σχετικά αρ. Κατ. 17, σ. 218)[75].
8. Στα έργα αυτά πρέπει να προστεθεί και η πρόσφατα δημοσιευμένη Σταύρωση (Εικ. 17), που αποδίδεται στην ιταλική-ρωμαϊκή περίοδο, μετά το 1570-1577. Η εικόνα επωλήθη σε πλειστηριασμό των Christie's, στη Νέα Υόρκη, στις 31 Ιανουαρίου 1997. Η προέλευσή της είναι άγνωστη, όπως αναφέρεται στον κατάλογο: «...nothing is known of its history before it entered the collection of the present owner in 1989...»[76]. Πρώτη δημοσίευση το 1990 (L. Puppi)[77]. Από τη σειρά των Εσταυρωμένων «ἐλευθέρας τέχνης», που συναντούμε στη Ζάκυνθο[78], η παράσταση σε ελλειψοειδή εικόνα του Μουσείου Ζακύνθου[79] (Εικ. 18) παρουσιάζει εντυπωσιακή συγγένεια με την εικόνα των Christie's, τόσο ως προς τη στάση του σώματος και της κεφαλής του Χριστού, σχεδόν σε κατατομή, όσο και ως προς την απόδοση του σκοτεινού ουρανού με τα σύννεφα, καθώς και του τοπίου με κτίρια πόλης σε μικρογραφία στο βάθος χαμηλά, όπως και στο έργο του Θεοτοκόπουλου. Η ομοιότητα αυτή προδίδει, κατά τη γνώμη μου, την αντιγραφή του έργου από το ζακύνθιο ζωγράφο.

Όπως μπορεί εύκολα να διαπιστωθεί, τα έργα του Θεοτοκόπουλου, που ήταν γνωστά στους ζακυνθινούς ζωγράφους, έχουν ορισμένα πρόσθετα κοινά γνωρίσματα. Ανήκουν όλα, εκτός βέβαια από τα τρία έργα της κρητικής περιόδου, στην ιταλική περίοδο της ζωής του και το ιστορικό της προέλευσής τους δεν είναι γνωστό πριν από το 1937. Ο εντοπισμός ομοιοτήτων με έργα ζακυνθινών ζωγράφων σε τόσο μεγάλη έκταση και από έναν τόσο μεγάλο αριθμό έργων του Δομήνικου Θεοτοκόπουλου[80] δεν μπορεί κατά κανένα τρόπο να θεωρηθεί τυχαίος. Γνωρίζοντας τη συνήθεια που είχε ο Θεοτοκόπουλος να αντιγράφει τα έργα του συχνά με παραλλαγές, η πιθανότητα παρουσίας αντιγράφων των έργων αυτών, που έχουν χαθεί στους σεισμούς και τις πυρκαγιές της Ζακύνθου, δεν μπορεί να αποκλεισθεί· ωστόσο, πιστεύω ότι η υπόθεση της παρουσίας των ίδιων αυτών έργων στο νησί ενισχύεται σημαντικά από το ιστορικό της προέλευσής τους, που λανθάνει για την προ του 1937 εποχή.

Ισχυρή μοιάζει η πιθανότητα μεταφοράς στη Ζάκυνθο τουλάχιστον των πρώτων εικόνων του Θεοτοκόπουλου από κάποια μεγάλη οικογένεια Κρητικών που, όπως η οικογένεια του ζωγράφου Νικολάου Καλλέργη, εγκαταστάθηκε στο νησί του Ιονίου μετά την άλωση του Ρεθύμνου από

τους Τούρκους το 1644[81]. Την υπόθεση αυτή ενισχύει η διαπίστωση αντιγραφής περισσότερων από μία εικόνων του Θεοτοκόπουλου από το Νικόλαο Καλλέργη –η εικόνα του Πάθους, ο Ευαγγελισμός της Μόδενα (;), η αγία Βερονίκη (;) και η Προσκύνηση των Μάγων (;). Δεν μπορούμε, ωστόσο, να αποκλείσομε την πιθανότητα να υπήρχαν και κάποιες άλλες οικογένειες που συνδέονταν με το Δομήνικο Θεοτοκόπουλο και είχαν δεσμούς με τη Ζάκυνθο, όπως η οικογένεια του Luca Miani[82], του οποίου η σύζυγος συνδεόταν με τη μεγάλη οικογένεια των Σιγούρων, και αργότερα η οικογένεια του Γεωργίου Σίδερου, που εντοπίζεται στο Libro d'oro της Ζακύνθου του έτους 1670[83] (εάν αυτή ταυτίζεται με εκείνη του γνωστού χαρτογράφου και φίλου του Θεοτοκόπουλου). Αλλά τα συναφή αυτά προβλήματα δεν μπορεί να αντιμετωπιστούν στα πλαίσια αυτού του Καταλόγου.

Ενώ λοιπόν η μεταφορά των εικόνων που μπορούν να ενταχθούν στην κρητική περίοδο της ζωής του Θεοτοκόπουλου στη Ζάκυνθο από οικογένειες κρητικών προσφύγων μπορεί να θεωρηθεί βέβαιη, παράλληλα προβάλλει το ερώτημα πώς έφθασαν έργα της θεωρούμενης ιταλικής περιόδου στη Ζάκυνθο. Εάν αποκλείσομε την πιθανότητα προσωρινής εγκατάστασης του ίδιου του Θεοτοκόπουλου στο νησί πριν από την αναχώρησή του για την Ισπανία, θα πρέπει να εξεταστεί η πιθανότητα να είχαν σταλεί τα έργα αυτά από την Ιταλία είτε από τον ίδιο είτε από τους κατόχους τους στην Κρήτη ή στη Ζάκυνθο.

Διαπιστώθηκε παραπάνω ότι οι ζωγράφοι της Ζακύνθου αντέγραφαν τα έργα του ήδη από το 18ο και έως τις αρχές του 19ου αιώνα, σε μιαν εποχή που στην Ευρώπη δεν είχε αρχίσει ακόμη η επανεκτίμηση της τέχνης του από τους μεγάλους ζωγράφους και τους φιλότεχνους της εποχής. Στην Ελλάδα το όνομά του βρισκόταν στην αφάνεια, εφόσον ο Παναγιώτης Δοξαράς, το 1720, τον αναφέρει ως «ισπανό» ζωγράφο (!)· ωστόσο, η τέχνη των έργων του άγγιξε τους μόνους καλούς δέκτες, τους ζωγράφους του νησιού, που φρόντισαν να την προσαρμόσουν, με όσες ικανότητες διέθεταν, στις αισθητικές απαιτήσεις του κοινού τους, γιατί, όπως γράφει ο Δε Βιάζης, οι επτανήσιοι ζωγράφοι, «ἐμιμήθησαν περισσότερον τούς ἰταλούς δίδοντες ὅμως χροιάν τινα βυζαντιακήν»[84]. Οι καλύτεροι ζωγράφοι του νησιού και οι συνεχιστές τους, πρώτα ο παραδοσιακός Νικόλαος Καλλέργης και αργότερα οι οπαδοί της «ελευθέρας τέχνης», πιθανώς ο Νικόλαος Δοξαράς, ο Νικόλαος Κουτούζης και ο Νικόλαος Καντούνης, αλλά και άλλοι, ανώνυμοι, μετέφεραν στο δικό τους τοπικό ιδίωμα τη σπάνια τέχνη των προτύπων που τους είχαν γοητεύσει. Τα χρησιμοποίησαν για τη δουλειά τους, αντιγράφοντας χωρίς να το γνωρίζουν τα έργα ενός από τους μεγαλύτερους ζωγράφους του κόσμου[85].

Ο χαρακτήρας της Συλλογής Βελιμέζη

Ο χαρακτήρας της συλλογής Βελιμέζη δεν διαφέρει από εκείνον που διακρίνει τις μεγαλύτερες συλλογές εικόνων, του Μουσείου Μπενάκη, του Βυζαντινού Μουσείου και του Διονυσίου Λοβέρδου. Όπως και στις άλλες συλλογές, ο μεγαλύτερος αριθμός των εικόνων ανήκει σε κρητικούς ζωγράφους, που εργάστηκαν στην Κρήτη ή στα Επτάνησα μετά την άλωση των μεγάλων κρητικών πόλεων από τους Τούρκους (Ρέθυμνο 1644, Χάνδακας 1669). Σημαντικός αριθμός έργων

ανήκει σε ζωγράφους τοπικών εργαστηρίων της Ζακύνθου και των άλλων νησιών του Ιονίου. Στη συλλογή περιλαμβάνονται και λίγα αξιόλογα έργα εργαστηρίων της κεντρικής και της βόρειας Ελλάδας, του 17ου και του 18ου αιώνα, ενώ δεν λείπουν έργα αντιπροσωπευτικά του επτανησιακού νατουραλισμού του 18ου και του 19ου αιώνα.

Οι παλαιότερες εικόνες της συλλογής χρονολογούνται στο δεύτερο μισό του 15ου αιώνα και ανήκουν σε κρητικά εργαστήρια. Ανάμεσα σε αυτές ξεχωρίζουν οι εικόνες της Παναγίας Οδηγήτριας (αρ. Κατ. 1) σε έναν εικονογραφικό τύπο που καθιερώνεται στην παλαιολόγεια ζωγραφική, της Παναγίας Γλυκοφιλούσας (αρ. Κατ. 2), έργο άψογο κρητικού εργαστηρίου, κοντά στον Ανδρέα Ρίτζο, και, ακόμα, η μικρή Παναγία Γλυκοφιλούσα (αρ. Κατ. 3) με επιδράσεις από την ιταλική τέχνη. Από τα σπανιότερα θέματα σε εικόνες της εποχής είναι η Κυριακή της Ορθοδοξίας (αρ. Κατ. 5) και ο Ακάθιστος Ύμνος (αρ. Κατ. 14), που ανήκουν σε διαφορετικά εργαστήρια του τέλους του 15ου και των αρχών του 16ου αιώνα. Η Κυριακή της Ορθοδοξίας, σε εικονογραφία όμοια με εκείνη που συναντούμε σε εικόνα του Βρετανικού Μουσείου, αποδίδεται με συντηρητική τεχνοτροπία, ενώ η εικόνα του Ακαθίστου ζωγραφίζεται με δυτικές επιρροές ανάλογες με εκείνες που συναντούμε σε μικρή ομάδα εικόνων των αρχών του 16ου αιώνα. Εντονότερες δυτικές επιρροές στην εικόνα της Προσκύνησης των Μάγων (αρ. Κατ. 15) επιτρέπουν την απόδοσή της στον Άγγελο Πιτζαμάνο. Σε κρητικά εργαστήρια οφείλονται οι εικόνες με τη Γέννηση του Προδρόμου (αρ. Κατ. 9) και τη Βαϊοφόρο, του Μουσείου Μπενάκη (αρ. Κατ. 8), όπως και οι μεγαλύτερες εικόνες με τις ένθρονες μορφές του αγίου Νικολάου (αρ. Κατ. 6) και της Παναγίας (αρ. Κατ. 11).

Από τις σημαντικότερες εικόνες της συλλογής είναι η εικόνα της Έγερσης του Λαζάρου (αρ. Κατ. 12), που έχει τα γνωρίσματα της τέχνης του μεγάλου κρητικού ζωγράφου Θεοφάνη Στρελίτζα Μπαθά, όπως επίσης η εικόνα του αγίου Ματθαίου, του Μουσείου Μπενάκη (αρ. Κατ. 13), που προέρχεται από ανάλογο εργαστήριο. Γνωρίσματα της τέχνης του Μιχαήλ Δαμασκηνού συναντούμε στην εικόνα του αγίου Ανδρέα, του Μουσείου Μπενάκη (αρ. Κατ. 18). Έργα συντηρητικών κρητικών εργαστηρίων γύρω στο 1600 είναι και οι εικόνες με την κεφαλή της Παναγίας (αρ. Κατ. 19), το Χριστό Μέγα Αρχιερέα (αρ. Κατ. 20) και με την κεφαλή του Χριστού Παντοκράτορα (αρ. Κατ. 21).

Σε αυτή την ομάδα των κρητικών εικόνων του 16ου αιώνα εντάσσεται το σπουδαιότερο έργο της συλλογής, που η έρευνά μου αποκάλυψε ότι το ζωγράφισε ο Δομήνικος Θεοτοκόπουλος. Είναι η εικόνα με το Πάθος του Χριστού-Πιετά με τρεις αγγέλους (αρ. Κατ. 17) μέσα σε ξυλόγλυπτο πλαίσιο σε σχήμα αλταρίου. Η εικόνα αυτή αποτελεί σταθμό στην τέχνη του μεγάλου κρητικού ζωγράφου. Είναι το έργο όπου συνοψίζονται, από όσο γνωρίζομε για πρώτη φορά, με τρόπο δυναμικό τα γνωρίσματα του προσωπικού ύφους του ζωγράφου και προαγγέλλουν την τέχνη της ωριμότητάς του στην Ισπανία.

Η κρητική ζωγραφική του 17ου αιώνα αντιπροσωπεύεται με τρία σημαντικά έργα του Εμμανουήλ Τζάνε, που ανήκουν σε διαφορετικές περιόδους της ζωής του και επιτρέπουν να δούμε την εξαιρετική ικανότητά του είτε στην αντιγραφή παλαιών προτύπων, όπως η Πιετά, του έτους 1657 (αρ. Κατ. 29), και ο άγιος Νικόλαος όρθιος, του 1683 (αρ. Κατ. 30), είτε στη δημιουργία νέων ει-

κονογραφικών θεμάτων, όπως το Θαύμα της Αγίας Ζώνης (αρ. Κατ. 31). Συνεχιστές των κρητικών ζωγράφων στα Επτάνησα αντιπροσωπεύονται στις εικόνες της αγίας Αικατερίνης (αρ. Κατ. 26), του αγίου Δημητρίου (αρ. Κατ. 27), της Υπαπαντής (αρ. Κατ. 33) και του αγίου Γοβδελαά (αρ. Κατ. 32). Περισσότερο έντονες ιταλικές επιδράσεις, που οφείλονται σε χρήση προτύπων από δυτικές χαλκογραφίες, συναντούμε στην Αποκαθήλωση, του Μουσείου Μπενάκη (αρ. Κατ. 39) και στην Αποτομή του Προδρόμου (αρ. Κατ. 37), που αποδίδεται σε τοπικό εργαστήριο της Ζακύνθου.

Ανάμεσα στις εικόνες του 18ου αιώνα ξεχωρίζουν οι εικόνες του Κωνσταντίνου Κονταρίνη (αρ. Κατ. 44, 45). Η τέχνη των επτανήσιων ζωγράφων, που προσεγγίζει συχνά τη γραφικότητα με την έμφαση στις διακοσμητικές λεπτομέρειες και τους πλούσιους χρωματισμούς, αντιπροσωπεύεται με τις εικόνες του ζακυνθινού ζωγράφου Νικολάου Καλλέργη: ο ενυπόγραφος άγιος Νικόλαος (αρ. Κατ. 47), τα Εισόδια (αρ. Κατ. 47) και ο Ευαγγελισμός (αρ. Κατ. 46), που είναι αντίγραφο του Ευαγγελισμού που ζωγράφισε ο Δομήνικος Θεοτοκόπουλος στο τρίπτυχο της Μόδενα. Περισσότερο έντονα είναι τα γραφικά στοιχεία σε άλλες εικόνες ζωγράφων της Ζακύνθου, όπως στην Προσκύνηση των Ποιμένων (αρ. Κατ. 50) και στην Αποτομή του Προδρόμου, του Μουσείου Μπενάκη (αρ. Κατ. 51), καθώς και στην Κοίμηση της Παναγίας (αρ. Κατ. 55) και στον Επιτάφιο Θρήνο (αρ. Κατ. 56).

Ανάμεσα στις εικόνες της συλλογής περιλαμβάνονται και λίγες ενδιαφέρουσες εικόνες από εργαστήρια της βόρειας Ελλάδας. Σημαντικό είναι το επιστύλιο τέμπλου που σώζεται σε τρία κομμάτια (αρ. Κατ. 24) με τη χρονολογία 1627/28 και τέχνη όμοια με εκείνη που συναντούμε σε εκκλησίες της περιοχής της Καστοριάς και της Βέροιας. Ενδιαφέρον έχουν για τη γραφικότητά τους και οι εικόνες του ζωγράφου Ιωάννη από εργαστήριο του Αγίου Όρους, του έτους 1778 (αρ. Κατ. 61) και του ζωγράφου Δημητρίου Ζούκη από τους Καλαρρύτες, του έτους 1781 (αρ. Κατ. 62).

Τέλος, στη συλλογή περιλαμβάνονται και τρία έργα που αποδίδονται σε γνωστούς ζακυνθινούς ζωγράφους της «ελευθέρας τέχνης». Η Παναγία με το Βρέφος (αρ. Κατ. 68) έχει αποδοθεί στον Παναγιώτη ή στο Νικόλαο Δοξαρά και τα Εισόδια της Παναγίας και η Υπαπαντή (αρ. Κατ. 69, 70) αποδίδονται στο Νικόλαο Κουτούζη. Στον Κατάλογο κρίθηκε σκόπιμο να περιληφθεί και η κεφαλή του νεκρού Χριστού, έργο του Δημητρίου Πελεκάση, του 1920 (αρ. Κατ. 71), επειδή, όπως επιβεβαιώνει και η επιγραφή στην πίσω όψη, είναι αντίγραφο από την εικόνα του Θεοτοκόπουλου (αρ. Κατ. 17).

Η κατάσταση διατήρησης των εικόνων της Συλλογής Βελιμέζη είναι όμοια με εκείνη που συναντούμε σε πλήθος εικόνων της Συλλογής Λοβέρδου, του Βυζαντινού Μουσείου, του Μουσείου Μπενάκη, της Συλλογής του Δημητρίου Σισιλιάνου, της Ελένης Σταθάτου κ.ά. Συναντούμε τη μεγάλη φθορά του χρυσού στον κάμπο, το ομοιόμορφο καστανό χρώμα που είχε το βερνίκι και, ακόμη, όμοιου τύπου αλλοίωση του γαλάζιου χρώματος που έχει γίνει σχεδόν μαύρο. Σε ορισμένες εικόνες υπάρχουν όμοιου τύπου επιζωγραφήσεις, καθώς και πλαστές επιγραφές με το όνομα του ζωγράφου, τη χρονολογία ή το όνομα αφιερωτή, σε έκταση ανάλογη με εκείνη που συναντούμε στις εικόνες των μεγάλων συλλογών της εποχής. Πλαστογραφημένες είναι οι υπογραφές του Μιχαήλ Δαμασκηνού (Υπαπαντή, αρ. Κατ. 33) και του Γεωργίου Κλόντζα (αγία Αικατερίνη,

αρ. Κατ. 26), του Ιωάννη Μόσκου (Αγία Παρασκευή, αρ. Κατ. 16 και Κοίμηση, αρ. Κατ. 36), καθώς και η αφιερωτική επιγραφή με το όνομα του Ιωακείμ Λαμπάρδου (Κοίμηση, αρ. Κατ. 41) και του ιερέως Κουλουμπή (Κοίμηση, αρ. Κατ. 55)· ακόμη, οι υπογραφές του Κωνσταντίνου Κονταρίνη (Αποκαθήλωση, αρ. Κατ. 49) και του Ιωάννη Καιροφύλα (Αποκαθήλωση, αρ. Κατ. 40), όλα ονόματα γνωστά στους φίλους της επτανησιακής ζωγραφικής. Σε δύο εικόνες, την Πιετά του Εμμανουήλ Τζάνε (αρ. Κατ. 29) και τη Δέηση του Λέου (αρ. Κατ. 35), οι επεμβάσεις αυτές, όπως έχει φανεί από την εργαστηριακή εξέταση, επανόρθωναν παλαιότερες, γνήσιες υπογραφές.

Η κατάσταση διατήρησης των εικόνων αυτών, καθώς και τα ονόματα των ζωγράφων που έχουν πλαστογραφηθεί, επιτρέπουν την υπόθεση ότι η συντήρηση έγινε από τον ίδιο ζωγράφο-αγιογράφο και συντηρητή, το Δημήτριο Πελεκάση. Ο Αιμίλιος Βελιμέζης κατείχε άλλωστε, εκτός από έργα (βλ. αρ. Κατ. 71), δακτυλογραφημένο κείμενο του Δημητρίου Πελεκάση, για την ιδιαίτερη, δικής του επινοήσεως, μέθοδο συντήρησης των εικόνων (βλ. Παράρτημα ΙΙ).

Η επιλογή των εικόνων που απέκτησε ο συλλέκτης καθορίστηκε από πολλαπλούς παράγοντες, που συνδέονται με την επανεκτίμηση της ματαβυζαντινής ζωγραφικής σύμφωνα με τα ισχύοντα αισθητικά, με ιδεολογικές αποκλίσεις, πρότυπα της εποχής του, όπως σημειώθηκαν παραπάνω. Η προτίμηση για τα επτανησιακά έργα συμβαδίζει με τα αισθητικά πρότυπα των φιλότεχνων κύκλων της εποχής που εκτιμούσαν ιδιαίτερα τις προσπάθειες απομίμησης της ιταλικής τέχνης. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο πρέπει να εκτιμήσομε ιδιαίτερα την ορθή κρίση του συλλέκτη που αγόρασε την εικόνα του Πάθους του Δομήνικου Θεοτοκόπουλου.

Οι εικόνες της Συλλογής Βελιμέζη αντιπροσωπεύουν, μαζί με τα διαφορετικά εργαστήρια της ζωγραφικής της Κρήτης και των νησιών του Ιονίου, τις αισθητικές προτιμήσεις του συλλέκτη και μαζί με αυτές την κυρίαρχη καλαισθησία της εποχής του.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Με το θέμα της συγκρότησης των πρώτων ιδιωτικών συλλογών εικόνων είχα ασχοληθεί ύστερα από τη συμμετοχή μου στις εργασίες μεταφοράς και επανέκθεσης της Συλλογής Λοβέρδου στο Βυζαντινό Μουσείο, το 1979-1980 (βλ. *Έκθεση τοιχογραφιών Επισκοπής Ευρυτανίας και εικόνων Συλλογής Λοβέρδου*, 1980, σ. 17-30), και είχα παρουσιάσει σε διάλεξη στην Εταιρεία Μελέτης Νέου Ελληνισμού «Μνήμων» στις 25.2.1981, ενώ σε ανακοίνωση στο Β' Συνέδριο Ελλήνων Αρχαιολόγων, το Νοέμβριο του 1980, είχα παρουσιάσει το πρόβλημα των πλαστών υπογραφών σε εικόνες της Συλλογής Λοβέρδου.
2. Γ. Λαμπάκης, 1908. Σωτηρίου, 1924. Βλ. και Χατζηδάκης, 1974 (Βυζαντινό Μουσείο), σ. 333. *Έκθεση για τα εκατό χρόνια της ΧΑΕ*, 1985, σ. 5-7 (Μ. Χατζηδάκης).
3. Χατζηδάκης, 1974 (Μουσείο Μπενάκη), σ. 365-367. Δεληβορριάς, 1980, σ. 13-18. Ξυγγόπουλος, 1936. Ξυγγόπουλος, 1939.
4. Παπαγιαννόπουλος-Παλαιός, 1946, σ. 5-12· βλ. και Καλογερόπουλος, 1926, σ. 32 κ.ε.
5. Ο Αλέξιος Κολυβάς (1848-1915) ήταν Γενικός Γραμματέας του Υπουργείου των Εκκλησιαστικών και της Δημοσίας Εκπαιδεύσεως και Βασιλικός Επίτροπος στην Ιερά Σύνοδο. Λόγιος και εκδότης εφημερίδων στη Ζάκυνθο και στην Αθήνα, άρχισε να καταρτίζει τη συλλογή των εικόνων του το 1889. Η συλλογή παρουσιάστηκε το 1912 στο Ζάππειο, στην Αθήνα, με την ευκαιρία του πρώτου συνεδρίου των Ανατολιστών και αποτέλεσε αργότερα τον πυρήνα της συλλογής του Διονυσίου Λοβέρδου. Βλ. *Exposition Congrès Orientalistes*, 1912. Παπαγιαννόπουλος-Παλαιός, 1946, σ. 8-9 (βλ. σχετικά σχόλια στο περιοδικό *Πινακοθήκη*, 1915, σ. 93 και 430).
6. Σισιλιάνος, 1935. Ο Δημήτριος Σισιλιάνος (γεννήθηκε το 1880, ήταν ανώτατος διπλωματικός, πρόξενος στη Σμύρνη, το Παρίσι, τη Βουδαπέστη και την Ουάσιγκτον), στο βιβλίο του αναφέρει, μεταξύ άλλων, το Στέφανο Τζανγκαρόλα ως «ὑπέροχον καί περιώνυμον ζωγράφον» (Σισιλιάνος, 1935, σ. 40).
7. Τον κατάλογο της συλλογής δημοσίευσε ο Ανδρέας Ξυγγόπουλος το 1951. Περιλαμβάνονται 29 εικόνες και ξυλόγλυπτα. Ξυγγόπουλος, 1951, σ. γ'- δ'.
8. Για τις συλλογές αυτές έγραψε και ο Καλογερόπουλος, 1926, σ. 31-33.
9. Βλ. σημ. 4.
10. Παπαγιαννόπουλος-Παλαιός, 1946, σ. 8.
11. Ο Δημήτριος Πελεκάσης, γιος του ζωγράφου Σπυρίδωνος Πελεκάση, έγραψε μελέτες για επτανήσιους ζωγράφους και συνέβαλε στην ίδρυση του Μουσείου Ζακύνθου (βλ. άρθρο στη *Μεγάλη Ελληνική Εγκυκλοπαιδεία*, όπου σημειώνεται ότι από το 1906 επιδόθηκε «εἰς τήν ἀναμόρφωσιν τῆς πραγματικῆς βυζαντινῆς τέχνης», βλ. και Κονόμος, 1976, σ. 134 κ.ε.). Βλ. παρακάτω σημ. 26, 42· επίσης βιβλιογραφία στον αρ. Κατ. 71, καθώς και Παράρτημα Ι.
12. Το χειρόγραφο του 1726 εκδόθηκε από το Σπυρίδωνα Λάμπρο το 1871 (ανατύπωση 1968). Για το χειρόγραφο του 1720, βλ. Κυριακού, 1982 και παρακάτω σημ. 29.
13. Λαμπάκης, 1891.
14. Δε Βιάζης (1902), 1968, σ. 10-11· στη μελέτη αυτή ο μόνος κρητικός ζωγράφος που αναφέρεται είναι ο Εμμανουήλ Τζάνες, ο οποίος θεωρείται ζωγράφος «βυζαντιακῆς σχολῆς», μαθητής του Δοξαρά (ό.π., σ. 43). Ο Σπυρίδων Δε Βιάζης γεννήθηκε στην Κέρκυρα το 1849 αλλά έζησε στη Ζάκυνθο όπου και πέθανε το 1927. Ήταν πολυγραφότατος ιστοριοδίφης και δημοσίευσε περισσότερα από χίλια άρθρα και μελέτες (βλ. πρόλογο Ντίνου Κονόμου στο Δε Βιάζης, 1902, ανατύπωση 1968).
15. Ο Ζαχαρίας Παπαντωνίου (1877-1940), διευθυντής της Εθνικής Πινακοθήκης, ήταν νομάρχης Ζακύνθου (1912-1927). Βλ. Παπαντωνίου, 1915, σ. 231-240, όπου εξετάζει τη «βυζαντινήν τέχνην ἐξωραϊσμένην καί ἰταλοτροποῦσαν ἐν Κρήτῃ».
16. Ο Δημήτριος Καλογερόπουλος, ο ιδρυτής του περιοδικού *Πινακοθήκη*, το 1901, γράφει σε άρθρο του για την Επτανησιακή Σχολή (*Εγκυκλοπαίδεια Ελευθερουδάκη*, 1929) : «...ἀλλ' ἐνῷ ἡ τέχνη ἀνεγεννᾶτο ἐν Ἰταλίᾳ ἡ βυζαντινή τέχνη ἐν Ἑλλάδι παρήκμαζε, ὅτε κατά τόν δέκατον ἕβδομον αἰῶνα ἀνεφάνη ἡ Ἑπτανησιακή Σχολή. Τά πρῶτα σπέρματα αὐτῆς ἀναφαίνονται ἐν Κερκύρᾳ, ἀλλ' ἐν Ζακύνθῳ ἀνεπτύχθη αὕτη». Ο Νικόλαος Καλογερόπουλος, συγγραφεύς του βιβλίου *Νεοελληνική Ζωγραφική*, 1926, ήταν Γραμματέας της Εθνικής Πινακοθήκης και Υποδιευθυντής του Βυζαντινού Μουσείου.
17. Βλ. σημ. 6.
18. Πελεκάσης, 1927, σ. 143· 1915, σ. 144.
19. Καλογερόπουλος, 1926, σ. 12.
20. Παπαντωνίου, 1915, σ. 231-240.

21. Εφημ. *Πολιτεία*, 23 Μαρτίου 1926.
22. Βλ. σημ. 5.
23. Για παράδειγμα στη Συλλογή Λοβέρδου έχουν εντοπιστεί μεταξύ άλλων πλαστές υπογραφές του Μιχαήλ Δαμασκηνού, του Στέφανου Τζανγκαρόλα, του Εμμανουήλ Τζανφουρνάρη, του Εμμανουήλ Τζάνε, του Θεόδωρου Πουλάκη, του Φιλόθεου Σκούφου, του Εμμανουήλ Λαμπάρδου και του Ηλία Μόσκου. Στο Μουσείο Μπενάκη έχουν διαπιστωθεί πλαστές υπογραφές του Μιχαήλ Δαμασκηνού, του Εμμανουήλ Τζάνε, του Εμμανουήλ Τζανφουρνάρη, του Φιλόθεου Σκούφου, σε εικόνες κρητικές του 15ου αιώνα (βλ. πρόχειρα, *Έκθεση τοιχογραφιών Επισκοπής Ευρυτανίας και εικόνων Συλλογής Λοβέρδου*, 1980, σ. 21-30. Ν. Χατζηδάκη, 1983, αρ. 25, 26, 11, 23 (στον αρ. 8, λανθασμένα σημειώνεται ότι η πλαστή υπογραφή είναι του Εμμανουήλ Τζανφουρνάρη αντί του ορθού Στέφανου Τζανγκαρόλα).
24. Η καταγραφή δημοσιεύθηκε από τον Κονόμο πολύ αργότερα, το 1963 (Κονόμος, 1963, σ. 94-96). Ανάμεσα στους επιδιορθωτές των εικόνων της Ζακύνθου συναντούμε το ζωγράφο και αγιογράφο Παναγιώτη Πλαίσα Νίκα (γενν. 1862), βλ. Φλεμοτόμος, 1990, σ. 198.
25. Βλ. σημ. 11.
26. Τις τεχνικές του μελέτες ξεκίνησε κατά το έτος 1906, όπως ο ίδιος εκθέτει σε κείμενο που εντάσσεται στην έκδοση, *Ο ζωγράφος Δ. Πελεκάσης και το έργον του*, χ.χρ. (1928;), χ. αρ. σελ. Βλ. ακόμη άρθρο του Ν. Καλογερόπουλου στην εφημερίδα *Αστραπή*, 18 Μαΐου 1921 (Κονόμος, 1976, σ. 138).
27. Βλ. Παράρτημα ΙΙΙ.
28. Η τύχη του ονόματός του στην Ισπανία και η υποδοχή του στην Ελλάδα κατά το 19ο αιώνα, ύστερα από το πρώτο άρθρο του Ανδρέα Μουστοξύδη «Κυριάκος ή Δομήνικος Θεοσκόπολις» στο περιοδικό *Ελληνομνήμων* 5 (1843), σ. 271-276 (βιογραφία κατά τους Lanzi, Ticozzi, Pacheco και Palomino), έχει παρουσιαστεί γλαφυρά από το Μέρτζιο, 1966 καθώς και από το Χατζηνικολάου (*Δομήνικος Θεοτοκόπουλος Κρης*, 1990, σ. 56-108, ιδιαίτερα σ. 60 κ.ε., 64 κ.ε.). Βλ. και σημ. 29.
29. Πρόκειται για την πρώτη, από όσο γνωρίζω, αναφορά του ονόματός του σε ελληνικό κείμενο (*Παναγιώτη Δοξαρά, Τέχνη Ζωγραφίας, χειρόγραφο της Μαρκιανής Βιβλιοθήκης, 1720*, σ. 3)· μνημονεύεται σε υποσημείωση του άρθρου της Κυριακού, 1982, σ. 222, σημ. 38. Πρώτη μερική δημοσίευση του χειρογράφου της Μαρκιανής γίνεται απο τον Α. Μουστοξύδη στο περιοδικό *Ελληνομνήμων* 1 (1843), σ. 22-28, 32-35. Ο Μέρτζιος πρώτος σημειώνει την αναγραφή αυτή του Δοξαρά, χωρίς όμως παραπομπή (Μέρτζιος, 1966, σ. 6). Ο εντοπισμός της πηγής του Δοξαρά θα είχε εξαιρετικό ενδιαφέρον. Η ονομασία Greco απαντάται στα χειρόγραφα της βιογραφίας του Mancini (1621-1624), βλ. Ξύδης, 1959, σ. 218-225, και στον Palomino (1724), βλ. Χατζηνικολάου, 1990, σ. 60, σημ. 10.
30. Για τις παραναγνώσεις του ονόματος βλ. Μέρτζιος, 1966, σ. 5. Χατζηνικολάου, 1990, σ. 64. Βλ. και τους τίτλους στην κατατοπιστική ελληνική βιβλιογραφία από το 1843 έως το 1882 στο *Δομήνικος Θεοτοκόπουλος Κρής*, 1990, σ. 415.
31. Χατζηνικολάου, 1990, σ. 60-61. Μέρτζιος, 1966, σ. 5-6. Justi, 1897. Βικέλας, 1894.
32. Δε Βιάζης, 1913, σ. 154. Ας σημειωθεί ότι στις μελέτες αυτές προβάλλονται οι μεγάλοι ιταλοί ζωγράφοι, όπως ο Tintoretto, ο Tiziano, ο Veronese και ο Tiepolo. Το έργο του Θεοτοκόπουλου, ωστόσο, επηρεάζει ορισμένα έργα του Φώτη Κόντογλου, όπως έχει σημειώσει η Καρακατσάνη, 1975, σ. 217, ο Χατζηνικολάου, 1982, σ. 55-58, εικ. 17, 20, 21, 23, και ο Ζίας, 1991, σ. 35-37 και σποραδικά, εικ. 44, 45, 61, 95, 187, 235. Ο Κόντογλου θαύμαζε το Θεοτοκόπουλο και πίστευε στη βυζαντινή καταγωγή της τέχνης του, αλλά στα τελευταία του χρόνια θεωρούσε ότι τα περισσότερα έργα του ήταν «χαλασμένα από το πνεύμα της ιταλικής αναγέννησης» (Χατζηνικολάου, 1990, σ. 68. Ζίας, 1991, σ. 58, σημ. 6).
33. Σχετικές πληροφορίες στο αρχείο του Μουσείου: Προσκύνηση των Μάγων «αγορά Θ. Ζουμπουλάκη, 104.000 δρχ. 26 Απριλίου 1934»· ο Ευαγγελιστής Λουκάς «αγορά Δ. Σισιλιάνου από Ζουμπουλάκη που την έφερε από τη Ζάκυνθο, Δωρεά στο Μουσείο 7/2/1956». Βλ. ακόμη Χαζηδάκης, 1956 (1990), σ. 109-112. Χατζηδάκης, 1963 (1990), σ. 116-117.
34. Σύμφωνα με μαρτυρία του Μανόλη Χατζηδάκη, ο Αντώνης Μπενάκης κατέβαλε χαμηλότερη τιμή, γιατί δεν ήταν βέβαιος για τη γνησιότητα του έργου, έως ότου λάβει τη γνωμάτευση του Mayer (Mayer, 1935).
35. Σισιλιάνος, 1935, σ. 78: «εἶναι ἄραγε ἡ ἐν τῇ Συλλογῇ μου εἰκών τοῦ Ἰωάννου Δομηνίκου ἤ πρόκειται περί νεανικοῦ ἔργου τοῦ μεγάλου Δομηνίκου Θεοτοκοπούλου γραφέν ἐν Κρήτῃ...» και σ. 88: «Ἴσως νά εἶναι ἔργον του εἰκών μετρίων διαστάσεων τῆς Συλλογῆς Σισιλιάνου, παριστῶσα τόν Εὐαγγελιστήν Λουκᾶν ζωγραφίζοντα τήν Παναγίαν, ἐπί ξύλου, δι' αὐγοῦ καί ἐπί χρυσίου πεδίου, φέρουσα τήν ὑπογραφήν "Χείρ Δομηνίκου"».
36. Pallucchini, 1937.

37. Βλ. σχετικά πρόλογος, σ. 31 και Παράρτημα Ι.
38. Μέρτζιος, 1966, σ. 7.
39. Βλ. σημ. 33.
40. Όλες τις σχετικές με τις ισοτιμίες δραχμής και λίρας πληροφορίες, μου παρείχε ο φίλος καθηγητής Σταύρος Θωμαδάκης, τον οποίο και ευχαριστώ θερμά.
41. Βλ. σημ. 5.
42. Όπως αναφέρει ο Ζώης και ο Κονόμος (Ζώης, 1934, σ. 38· Κονόμος, 1967, σ. 8-11) η ίδρυση ενός Μουσείου στη Ζάκυνθο ξεκίνησε από τον Παναγιώτη Χιώτη το 1882 και άρχισε να πραγματοποιείται από τη Γενική Εφορεία Αρχαιοτήτων στα τέλη του 1908· το 1919 στεγάστηκε στην εκκλησία του Παντοκράτορα στην πλατεία του Αγίου Μάρκου· στη δημιουργία του προσεισμικού Μουσείου προσέφερε πολύτιμες υπηρεσίες ο Δημήτριος Πελεκάσης (Κονόμος, 1976, σ. 139).
43. Κονόμος, 1988, σποραδικά.
44. Βλ. σημ. 33.
45. Η καταγραφή δημοσιεύτηκε στα *Επτανησιακά Φύλλα*, Δ', αρ. 3, 1963, σ. 91-119. Βλ. και Κονόμος, 1967, σ. 8-10.
46. *Επτανησιακά Φύλλα*, Δ', αρ. 3, 1963, σ. 93-94.
47. Βλ. σχετικές διαμαρτυρίες Δ. Πελεκάση, Α. Παπαγιαννόπουλου-Παλαιού, Γ. Μαζαράκη, Λ. Ζώη, στο περιοδικό *Παντογνώστης*, Β', 15 Απριλίου 1923, αρ. 4, σ. 58.
48. Κονόμος, 1959, σ. 229. Βλ. επίσης Κονόμος, 1988, σ. 27 κ.ε., και σποραδικά. Βλ. και παλαιότερα σχόλια του Δ. Πελεκάση: «εἰς πολλά ἄλλα σπίτια εὑρίσκονται πολλά ἀριστουργήματα πού οἱ ἀρχαιοκάπηλοι ἐφυγάδευσαν. Μερικά στολίζουν τώρα τίς σάλες τῶν νεοκτίστων μεγάρων τῶν νεοπλούτων τῆς πρωτευούσης» (Πελεκάσης, 1927, σ. 118).
49. Βλ. παραπάνω σημ. 33, πληροφορίες του αρχείου του Μουσείου. Την πληροφορία για την προέλευση της Προσκύνησης από νησί του Αιγαίου ελέγχει ο Ξύδης, 1964, σ. 68-70.
50. Χατζηδάκης (1988), 1995, σ. 135-141, εικ. 16, 17, 18. Βλ. για την εικόνα Χατζηδάκης (1956), 1995, σ. 109-115. Wethey, 1962, II, σ. 246, αρ. X-400, που αποδίδει την εικόνα σε κάποιο master Domenikos, άποψη που έχει ανασκευαστεί από το Χατζηδάκη και τους νεότερους ερευνητές, βλ. Χατζηδάκης (1963), 1995, σ. 115-125. Ν. Χατζηδάκη, 1983, αρ. 49, σ. 55-56. Κωνσταντουδάκη, στο *Δομήνικος Θεοτοκόπουλος Κρης*, 1990, αρ. 2, σ. 146-149. Για την καταγωγή της εικονογραφίας και τη διάδοση του θέματος στη μεταβυζαντινή ζωγραφική βλ. *Δομήνικος Θεοτοκόπουλος Κρης*, 1990, αρ. ΙΙ, σ. 118-123 (Ν. Χατζηδάκη). Βλ. και αρ. Κατ. 17, σ. 220, σημ. 7.
51. Χατζηδάκης (1988), 1995, σ. 138, σημ. 6, εικ. 17.
52. Μαυρόασπρη διαφάνεια από το αρχείο Μανόλη Χατζηδάκη. Η εικόνα συντηρήθηκε στο Μουσείο Μπενάκη από το Φώτη Ζαχαρίου, μετά τη δωρεά του 1956, και πρόσφατα από το Στέργιο Στασινόπουλο (Στασινόπουλος, 1988).
53. Μουσείο Ζακύνθου: 1. (αρ. 259) Από το ναό του Αγίου Σπυρίδωνος Φλαμπουριάρη (Κονόμος, 1961, εικ. στη σ. 51. Χαραλαμπίδης, 1978, εικ. 18. Κονόμος, 1988, εικ. 87). 2. Άγνωστη προέλευση από ερειπωμένη εκκλησία (Άγιος Νικόλαος Καλογραιών;) (Κονόμος, 1964, εικ. στη σ. 89. Χαραλαμπίδης, 1978, εικ. 42. Κονόμος, 1988, σ. 124, εικ. 104). 3. Από το ναό της Ευαγγελίστριας (Κονόμος, 1964, εικ. στη σ. 89). Βλ. και εικόνα Ευαγγελισμού από το ναό της Χρυσοπηγής (Κονόμος, 1961, εικ. στη σ. 61. Χαραλαμπίδης, 1978, εικ. 34). Βλ. ακόμη Δωρητή με άγγελο (Κονόμος, 1961, σ. 62 και εικ. στη σ. 62. Κονόμος, 1988, εικ. 110). Βλ. και αρ. Κατ. 48, σ. 367, Εικ. 230, 231.
Ο άγγελος στην εικόνα του Θεοτοκόπουλου είναι αντίγραφο χαλκογραφίας του G. B. d'Angeli, όπως επεσήμανε η Μαρία Κωνταντουδάκη στο *Δομήνικος Θεοτοκόπουλος Κρης*, 1990, αρ. 2, σ. 148, εικ. 1.
54. Βλ. και παρατήρηση Μ. Κωνσταντουδάκη στο *Δομήνικος Θεοτοκόπουλος Κρης*, 1990, σ. 148.
55. Mayer, 1935, Χατζηδάκης, 1950 (1995), σ. 43 κ.ε., 101 κ.ε., εικ. 19-22. Ξύδης, 1964. *Δομήνικος Θεοτοκόπουλος Κρης*, 1990, αρ. 3, σ. 150-154 (Μ. Κωνσταντουδάκη). Η άποψη του Wethey ότι πρόκειται για έργο κάποιου master Domenikos, Wethey, 1962, I, εικ. 36, II, σ. 165, έχει ανασκευαστεί από το Χατζηδάκη (1963), 1995, σ. 115 κ.ε., και από νεότερους ερευνητές. Βλ. *Δομήνικος Θεοτοκόπουλος Κρης*, 1990, σ. 150 κ.ε. (Μ. Κωνσταντουδάκη). Βλ. και αρ. Κατ. 17, σ. 220, σημ. 7.
56. Λυδάκης, 1976, σ. 33, εικ. 20. Για το ναό βλ. Κονόμος, 1964, σ. 90.
57. Όλες οι παραστάσεις της Προσκύνησης του Θεοτοκόπουλου συνδέονται εικονογραφικά μεταξύ τους, βλ. Pallucchini, 1937, σ. 10 κ.ε. Ξύδης, 1964, σ. 68 κ.ε. *Ο Γκρέκο στην Ιταλία*, 1995, αρ. 37, σ. 288-293 (Ν. Χατζηνικολάου), αρ. 39, σ. 302-311 (J. Alvarez-Lopera). Για το γονατιστό βοσκό βλ. και Προσκύνηση Συλλογής

Buccleuch, Wethey, 1962, I, εικ. 10, II, αρ. 24, σ. 26-27. Πρώτη δημοσίευση το 1898, ως έργο του Girolamo Bassano· για σχετική βιβλιογραφία βλ. ό.π., σ. 27.

58. Wethey, 1962, II, σ. 166, αρ. X-3, I, εικ. 41· την αποδίδει στο master Domenikos, όπως άλλωστε και τα περισσότερα πρώιμα έργα του Θεοτοκόπουλου. Ο Αλέξανδρος Ξύδης επίσης αμφιβάλλει για την απόδοση (Ξύδης, 1964, σ. 70, σημ. 1). Ο José Alvarez-Lopera επανεξετάζει με πειστικά επιχειρήματα το ζήτημα και θεωρεί το έργο γνήσιο, βλ. *Ο Γκρέκο στην Ιταλία,* 1995, σ. 302-311, εικ. 1.
59. Αδημοσίευτη· ευχαριστώ θερμά την αρχαιολόγο Κατερίνα Δεμέτη που μου έδωσε φωτογραφία της εικόνας. *Επτανησιακά Φύλλα,* I, τχ. 1, 1977, σ. 8, αρ. 42.
60. Δωρεά της οικογένειας Δομενεγίνη. Ο Κονόμος αναφέρεται σε γνωμάτευση του Μαρίνου Καλλιγά, Κονόμος, 1988, σ. 116, εικ. 84.
61. Βλ. πρόχειρα Κονόμος, 1974, σ. 170, σημ. 8. Για το ζωγράφο βλ. και αρ. Κατ. 69-70, σ. 424 κ.ε., σημ. 1.
62. Δε Βιάζης, 1891-92, σ. 436-442· βλ. και Μαυρογιάννης, 1894, σ. 201: «Ὁ Καντούνης οὐ μόνο ἐσπούδασε τά ἔργα τοῦ Κουτούζη ἀλλά καί πολλάκις ἀντέγραφεν αὐτά».
63. Χατζηδάκης (1988), 1995, σ. 135-141, εικ. 16, 17, 18. Βλ. ακόμη *Δομήνικος Θεοτοκόπουλος Κρης,* 1990, αρ. II, σ. 118-121 (Ν. Χατζηδάκη) και αρ. 2, σ. 149, εικ. 2 (Μ. Κωνσταντουδάκη). Για την εικόνα βλ. πρόσθετη βιβλιογραφία παραπάνω, σημ. 50. Για τα έργα της Ζακύνθου βλ. παραπάνω, σημ. 53.
64. Για την εικόνα βλ. βιβλιογραφία παραπάνω, σημ. 55.
65. Βλ. σ. 216-219, εικ. 135-137. Το θέμα του αγγέλου γυρισμένου κατά τα τρία τέταρτα με το μηρό ακάλυπτο χρησιμοποιεί επίσης ο Μιχαήλ Δαμασκηνός και διαδίδεται στην επτανησιακή ζωγραφική. Βλ. σχετικά αρ. Κατ. 17, σ. 220, σημ. 10, 11, 12.
66. Βλ. αρ. Κατ. 48, σ. 362-367, βιβλιογραφία στις σημ. 8, 10, 22, 26.
67. Pallucchini, 1937, σ. 5.
68. Wethey, 1962, I, εικ. 17, 13, 14, II, αρ. 37, 38, 39, σ. 32-33. Η εικόνα του Μουσείου του Prado εντοπίζεται ήδη από το 18ο αιώνα στην Ισπανία, βλ. σχετικά αρ. Κατ. 48, σ. 369, σημ. 32. Πρώτη δημοσίευση εικόνας Συλλογής Thyssen-Boznemisza το 1927 από το Venturi, 1927, σ. 252-255. Πρώτη δημοσίευση εικόνας Βαρκελώνης το 1937 από τους Legendre - Hartmann, 1937. Για τα τρία αυτά έργα βλ. βιβλιογραφία στον αρ. Κατ. 48, σ. 368, σημ. 9.
69. Βλ. βιβλιογραφία για την εικόνα παραπάνω, σημ. 58.
70. Wethey, 1962, II, αρ. X-3, σ. 166, με βιβλιογραφία.
71. Wethey, 1962, II, αρ. X-2, σ. 165-166, I, εικ. 40· αποδίδει στο master Domenikos. Ο José Alvarez-Lopera το θεωρεί, με σοβαρά επιχειρήματα, ως γνήσιο έργο. Βλ. *Ο Γκρέκο στην Ιταλία,* 1995, αρ. 39, σ. 302 κ.ε.
72. Mayer, 1939, σ. 28· βλ. σχετική βιβλιογραφία, *Ο Γκρέκο στην Ιταλία,* 1995, σ. 311 (J. Alvarez-Lopera).
73. Βλ. βιβλιογραφία στον αρ. Κατ. 17, σ. 226, σημ. 88.
74. Τσιγαρίδας, 1996, σ. 241. Βλ. σχετικά αρ. Κατ. 17, σ. 226, σημ. 88.
75. Το θέμα εντοπίζεται ακόμη στη θύρα της πρόθεσης του ναού της Παναγίας στο χωριό Μπελούσι (Κονόμος, 1961, εικ. στη σ. 84) και στη θύρα της πρόθεσης του ναού της Ζωοδόχου Πηγής-Άγιος Ιωάννης Γουζέλη (καταγραφή του έτους 1908 από τον Αδαμαντίου, Κονόμος, 1963, σ. 115).
76. *Christie's,* 1997, αρ. 217, σ. 254-255, εικ. 1.
77. *Opus Sacrum,* 1990, σ. 148-149, αρ. 25 (L. Puppi).
78. Εικόνες με αποκομμένο περίγραμμα, που αποδίδονται στο Νικόλαο Κουτούζη, βλ. Κονόμος, 1961, εικ. στη σ. 54 και εικ. στη σ. 86. Βλ. και Κονόμος, 1962, σ. 22-23.
79. Κονόμος, 1988, σ. 127, εικ. 124.
80. Στα έργα αυτά δεν περιλαμβάνεται η Κοίμηση της Σύρου, μολονότι εντοπίστηκαν εικονογραφικές συγγένειες με την εικόνα της Κοίμησης αρ. Κατ. 36, που προέρχεται πιθανότατα από τη Ζάκυνθο (βλ. παρακάτω, σ. 309, Εικ. 184, 185). Ακόμη μεγαλύτερη εικονογραφική συγγένεια διαπιστώνεται με την Κοίμηση του Ηλία Μόσκου, του 1698, στην Κεφαλονιά (*Κεφαλονιά,* Α', 1989, εικ. 129, σ. 92). Ωστόσο, στις παραπάνω εικόνες δεν υιοθετείται κανένα από τα πρωτότυπα, ιταλικής καταγωγής, στοιχεία της εικόνας του Θεοτοκόπουλου, της οποίας το πρότυπο είναι παραδοσιακό και η οποία προέρχεται πιθανότατα από τη Βενετία (για την εικόνα της Σύρου βλ. αρ. Κατ. 17, σ. 220, σημ. 7).
81. Για το ζωγράφο βλ. αρ. Κατ. 17, 46, 47, 48, σ. 217-219 και 346-369.
82. Ευγενής βενετός, ο οποίος αναφέρεται σε έγγραφο αντιδικίας για άγνωστη αιτία με το Δομήνικο Θεοτοκόπουλο (5 Νοεμβρίου 1566), που δημοσίευσε ο Νίκος Παναγιωτάκης (Panayotakis, 1995, σ. 138-139). Σύζυγός του ήταν η Μαριέττα Κορέση, ανηψιά της Πηγής Κορέση, συζύγου του Κωνσταντίνου Σιγούρου, ισχυρού μέλους της γνωστής οικογένειας των ευγενών της Ζακύνθου (βλ. αρ. Κατ. 30, σ. 278-280). Ανεψιός του

Κωνσταντίνου ήταν ο τοπικός άγιος Διονύσιος (Δραγανίγος Σιγούρος) (Ζώης, 1963, σ. 165-166, 585-589).

83. Κονόμος, 1970, σ. 63: «Σίδερης Γεώργιος, δόκτωρ, φεουδούχος Κρήτης». Ο Δομήνικος Θεοτοκόπουλος είχε στείλει από τη Βενετία το 1568 σχέδια στο χαρτογράφο Γεώργιο Σίδερο (Zorzi Sidero) που βρισκόταν τότε στο Ηράκλειο (Κωνσταντουδάκη, 1975-76, σ. 68-71). Πρόκειται προφανώς για δύο διαφορετικά πρόσωπα.

84. Δε Βιάζης, 1902, σ. 11.

85. Δεν είναι ίσως τυχαίο ότι σε εποχή που δεν είχε αρχίσει η επανεκτίμηση της τέχνης του, τα έργα του Γκρέκο ενέπνευσαν μεγάλους ζωγράφους, όπως τον Velasquez και τον Goya, και αργότερα η επανανακάλυψη του έργου του ξεκίνησε από τους κριτικούς της τέχνης και τους ζωγράφους, όπως ο Théophile Gauthier, ο Delacroix, ο Mané, ο Cézanne και ο Picasso. Για το θέμα υπάρχει εκτεταμένη βιβλιογραφία. Βλ. κυρίως J. Brown, 1982 και Alvarez-Lopera, 1987, καθώς και συγκεντρωμένες μελέτες των E. Harris, P. Klein, N. Hadjinicolaou, E. Foundoulaki, 1995, στο *El Greco of Crete,* 1995.