

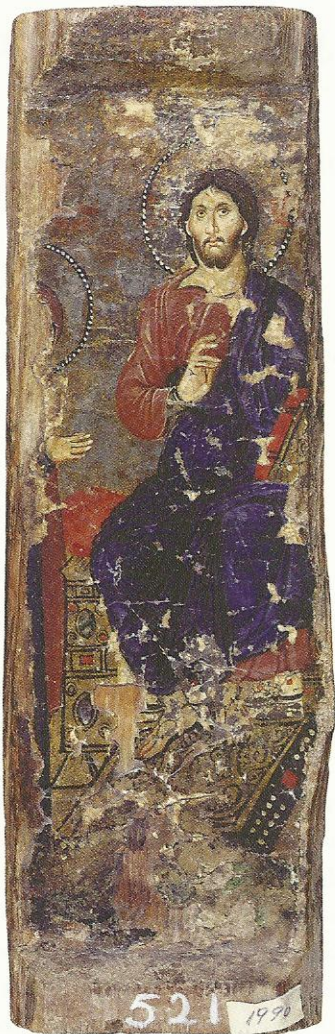
Οι «σταυροφορικές» εικόνες της έκθεσης

Γίτος Παπαμαστοράκης

Οι εικόνες που βρίσκονται στη Μονή της Αγίας Αικατερίνης του όρους Σινά έγιναν για πρώτη φορά γνωστές με τη δημοσίευση ενός μεγάλου μέρους τους από τον Γεώργιο και τη Μαρία Σωτηρίου το 1956-58. Στο αποκαλυπτικό αυτό βιβλίο οι Σωτηρίου διέκριναν εύστοχα ότι κάποιες από τις εικόνες είχαν σχέση με τη Δύση. Το 1963 ο Kurt Weitzmann σε ένα πρωτοποριακό άρθρο του εισάγει τον όρο «σταυροφορικές εικόνες». Σύμφωνα με τον ορισμό που δίνει, σταυροφορικές εικόνες είναι αυτές που έχουν γίνει σε σταυροφορικό έδαφος, από σταυροφόρο καλλιτέχνη, για σταυροφόρο παραγγελιοδότη. Το 1966 ο Weitzmann επανέρχεται, μπαίνοντας βαθύτερα στο θέμα, με αποτέλεσμα να διακρίνει τρεις τουλάχιστον ενότητες: ¹⁾ τη γαλλική σχολή, ²⁾ τη βενετσιάνικη και την ³⁾ κατωϊταλική. Μεγάλο βοήθημα για αυτόν το διαχωρισμό στάθηκε το βιβλίο του Hugo Buchthal με την πρώτη δημοσίευση το 1957 των χειρογράφων στο λατινικό βασίλειο της Ιερουσαλήμ που φιλοτεχνήθηκαν από σταυροφόρους και για σταυροφόρους. Ο Buchthal απέδωσε δέκα εικονογραφημένα χειρόγραφα σε εργαστήρια της Άκρας το διάστημα 1250-91. Ο Jaroslav Folda, με τη σειρά του, το 1976 απέδωσε ακόμη δέκα χειρόγραφα στα

εργαστήρια της Άκρας κατά την περίοδο 1275-91. Σε άλλες μελέτες που ακολούθησαν, ο Weitzmann εξακολούθησε να ξεκαθαρίζει θέματα που αφορούν στις εικόνες του Σινά, προσπαθώντας να διαλευκάνει τις σχέσεις τους με το Βυζάντιο, τη Δύση, το Σινά και τις σταυροφορικές επικράτειες στη Μέση Ανατολή και την Κύπρο.¹ Στα τελευταία από τα σχετικά δημοσιεύματά του καταλήγει ότι πολλές από τις εικόνες που βρίσκονται στο Σινά έχουν φιλοτεχνηθεί στο ίδιο το μοναστήρι από σταυροφόρους ζωγράφους της Άκρας. Το 1990 η Ντούλα Μουρίκη, βασιζόμενη κυρίως στα συμπεράσματα της προηγηθείσας μελέτης της για τη ζωγραφική της Παναγίας του Μουτουλλά στην Κύπρο, αποδίδει σε κυπριακά εργαστήρια ένα σημαντικό μέρος των εικόνων με δυτικά στοιχεία της συλλογής του Σινά.² Το 1995 ο Jaroslav Folda δημοσίευσε το πρώτο μέρος μιας συνθετικής μελέτης με θέμα την τέχνη που αναπτύχθηκε στο λατινικό βασίλειο της Ιερουσαλήμ κατά το διάστημα 1098-1187.

Ανάμεσα στις εικόνες της παρούσας έκθεσης στο Μουσείο Μπενάκη, υπάρχουν δεκαεπτά εικόνες που θεωρείται ότι ανταποκρίνονται στον όρο «σταυροφορικές» εικόνες, όπως τον



Εικ. 3.1. Ο Χριστός Παντοκράτωρ. Τμήμα
εικόνας επιστυλίου με τη Δέηση, δεύτερο
μισό 13ου αιώνα. Ιερά Μονή Αγίας
Αικατερίνης, Σινά, Αίγυπτος.
Φωτογραφία: Σπύρος Παναγιωτόπουλος

*Fig. 3.1. Christ Pantokrator. Fragment of
an icon from a templon beam, with the
Deesis, second half of the 13th century. The
Holy Monastery of Saint Catherine, Sinai,
Egypt. Photo: Spyros Panayiotopoulos*

έθεσε ο Weitzmann. Παρ' όλα αυτά λόγω του εύρους των παραγόντων που επέδρασαν για την παραγωγή των εικόνων τις οποίες θεωρούμε σήμερα σταυροφορικές θα πρέπει, ίσως, να διατυπώσουμε τον προβληματισμό εκ νέου.

Τα κριτήρια με τα οποία χαρακτηρίζουμε εικόνες ως «σταυροφορικές» είναι ¹⁾ αισθητικά, ²⁾ τοπικά και ³⁾ χρονικά. Ως προς το πρώτο κριτήριο, της αισθητικής, έχουμε να παρατηρήσουμε ότι οι θεωρούμενες σταυροφορικές εικόνες φαίνεται, κατά κανόνα, να έχουν γίνει από ζωγράφους με δυτική καλλιτεχνική παιδεία οι οποίοι προσπαθούν να προσομοιάσουν τα έργα τους στα βυζαντινά πρότυπα. Αυτό το κριτήριο δεν είναι ικανό μόνο του να ορίσει το φαινόμενο της σταυροφορικής τέχνης διότι σίγουρα τέτοιοι καλλιτέχνες είναι και αυτοί που εργάζονται, για παράδειγμα, σε ιταλικό έδαφος και προσπαθούν να αναπαράγουν βυζαντινά πρότυπα. Τα έργα τους όμως δεν τα χαρακτηρίζουμε ως σταυροφορικά διότι θεωρούμε ότι εντάσσονται στο φυσικό φαινόμενο της εξέλιξης της εντόπιας τέχνης.

Υπεισέρχεται λοιπόν αναγκαστικά το δεύτερο κριτήριο, το τοπικό: σταυροφορικά πρέπει να χαρακτηριστούν τα έργα που έγιναν από δυτικούς καλλιτέχνες σε περιοχές που βρίσκονται είτε κάτω από τον έλεγχο των σταυροφόρων είτε σε άμεση επαφή και σχέση με αυτούς, όπως η Μονή του Σινά.

Αυτομάτως λοιπόν προκύπτει και το τρίτο κριτήριο, το χρονικό, αφού οι σταυροφορική παρουσία στη Μέση Ανατολή αρχίζει το 1099, έτος κατάληψης της Ιερουσαλήμ, ως το 1291, οπότε η Άκρα, που διαδέχτηκε την Ιερουσαλήμ ως πρωτεύουσα του λατινικού βασιλείου, πέφτει στα χέρια των Αράβων.

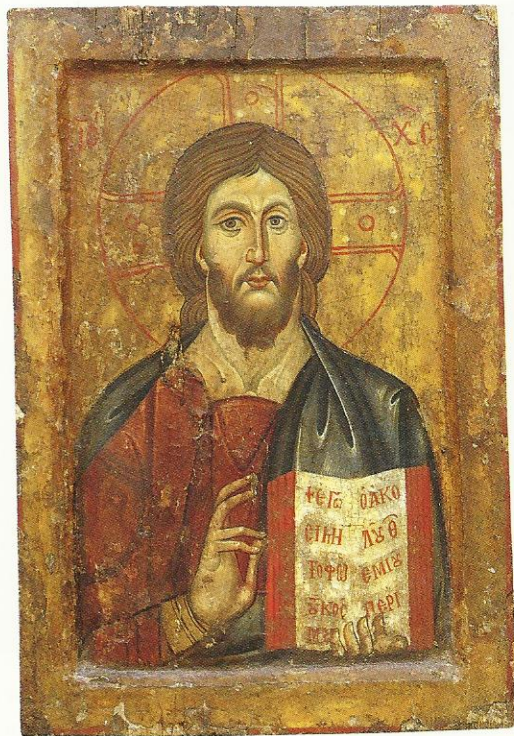
Το χρονικό κριτήριο είναι πολύ σημαντικό για τη μελέτη των τεχνοτροπικών χαρακτηριστικών των έργων ζωγραφικής που αναγνωρίζονται ως σταυροφορικά. Αξίζει λοιπόν να σταθούμε σε κάποιες λεπτομέρειες. Το βασίλειο της Ιερουσαλήμ, όπου ευρίσκονται ή αποδίδονται αναμφισβήτητα έργα ζωγραφικής τα οποία χαρακτηρίζονται ως σταυροφορικά, διαρκεί από το έτος 1099 ως το έτος 1291, με ένα μικρό διάλειμμα από το 1187 ως το 1191. Από την ίδρυσή του ως το έτος 1187 πρωτεύουσα του βασιλείου είναι η Ιερουσαλήμ, και από το 1191 ως το τέλος του βασιλείου το 1291, πρωτεύουσα είναι η Άκρα. Από την πρώτη περίοδο διατηρούνται κυρίως εικονογραφήσεις χειρογράφων και μνημειακή ζωγραφική, ενώ οι σωζόμενες φορητές εικόνες είναι ελάχιστες. Από τη δεύτερη περίοδο σώζονται κυρίως εικονογρα-

φημένα χειρόγραφα και φορητές εικόνες, έργα που αποδίδονται όλα στο δεύτερο μισό του 13ου αιώνα. Αυτό είναι ένα γεγονός, η σημασία του οποίου δεν έχει μέχρι στιγμής αποτιμηθεί, είναι όμως αξιοσημείωτο ότι το σύνολο των «σταυροφορικών» εικόνων της συλλογής της Μονής Σινά ανήκει, με ελάχιστες εξαιρέσεις, στη δεύτερη αυτή κατηγορία.

Θα πρέπει κανείς να παρατηρήσει ότι στις σταυροφορικές επικράτειες, όπου παράγεται η ζωγραφική (εικονογραφημένα χειρόγραφα, τοιχογραφίες, φορητές εικόνες) που μας απασχολεί, η βυζαντινή παράδοση, αν και αναπόφευκτα παρούσα, είχε στερηθεί τα καλλιτεχνικά εργαστήρια που θα συνέχιζαν την παραγωγή της. Το γεγονός αυτό οδήγησε τους δυτικούς καλλιτέχνες, που έδρασαν σε ασιατικό σταυροφορικό έδαφος, στη διαμόρφωση ενός ιδιώματος που διαφοροποιεί τα έργα τους τόσο από τα βυζαντινά όσο και από τα δυτικά. Το ιδίωμα αυτό χαρακτηρίζεται από την τάση προσομοίωσης στα παλαιότερα βυζαντινά πρότυπα, και από την ετερογενή προέλευση των στοιχείων που αναγνωρίζονται. Τα ετερογενούς προέλευσης στοιχεία οφείλονται είτε στη διαφορετική παιδεία των καλλιτεχνών, είτε στα ποικίλα βυζαντινά πρότυπα στα οποία ανατρέχουν κάθε φορά. Πολλές φορές μάλιστα σε μία εικόνα αναγνωρίζει κανείς πολλαπλά πρότυπα που προέρχονται από την πατρίδα του καλλιτέχνη και πολλαπλά, επίσης, βυζαντινά πρότυπα από τα οποία ο καλλιτέχνης αντλεί εικονογραφικά στοιχεία. Η σύνθεση των ετερογενών στοιχείων αυτών των έργων είναι καθαυτό ένα ιδίωμα που, τελικά, αποκτά ενιαίο χαρακτήρα και διαφοροποιεί τα σταυροφορικά έργα από τα άλλα βυζαντινοπρεπή έργα που παράγονται στη δυτική Ευρώπη και αλλού.

Η τέχνη των σταυροφορικών εικόνων είναι επομένως υβριδική, διότι οι καλλιτέχνες που τις φιλοτέχνησαν είχαν ως απόθεμα κάποιες προσειλημμένες παραστάσεις, απέκτησαν άλλες προσαρμόζουσες και προσπάθησαν να μιμηθούν συγκεκριμένα πρότυπα, με αποτέλεσμα να παραγάγουν έργα με εναλλασόμενες συνιστώσες, γεγονός που τα καθιστά πρωτεϊκά.

Από τις περιοχές που κατέκτησαν οι σταυροφόροι στη Μέση Ανατολή ιδιαίτερη περίπτωση αποτελεί η Κύπρος, η καλλιτεχνική παραγωγή της οποίας έχει εμπλακεί στενότερα με τον προβληματισμό γύρω από τις «σταυροφορικές» εικόνες.³ Τη διάκριση αυτή προτείνω διότι στην Κύπρο η βυζαντινή καλλιτεχνική παράδοση διατηρήθηκε πάντοτε πολύ ισχυρή και πριν και κατά,



Εικ. 3.2. Δέηση με την Παναγία και τον Χριστό Παντοκράτορα, δεύτερο μισό 13ου αιώνα. Ιερά Μονή Αγίας Αικατερίνης, Σινά, Αίγυπτος.
Φωτογραφίες: Σπύρος Παναγιωτόπουλος, Bruce White

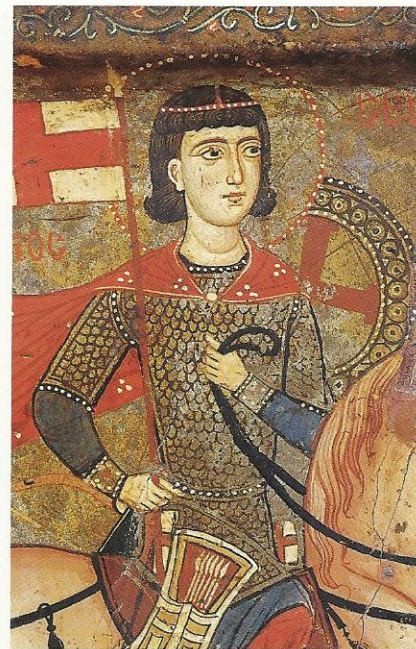
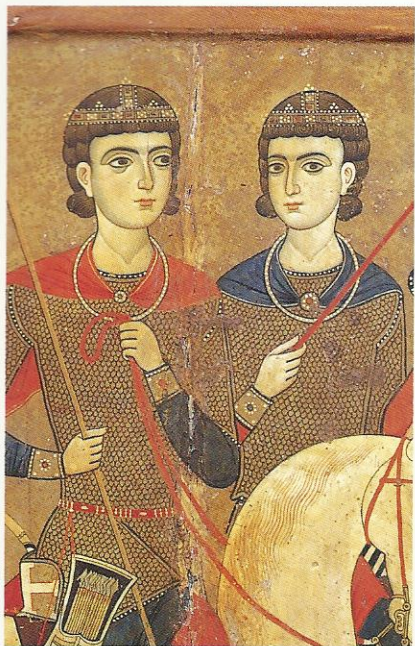
Fig. 3.2. Deesis with the Virgin and Christ Pantokrator, second half of the 13th century. The Holy Monastery of Saint Catherine, Sinai, Egypt.
Photo: Spyros Panayiotopoulos, Bruce White

αλλά και μετά, την κατοχή από τους σταυροφόρους, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι ανάμεσα στη βυζαντινή ζωγραφική της Κύπρου και στη ζωγραφική των σταυροφόρων δεν υπήρξαν σημαντικές και αμοιβαίες επιδράσεις. Θεωρώ, λοιπόν, ότι η καλλιτεχνική παραγωγή στην Κύπρο κατά την περίοδο της Λατινοκρατίας θα πρέπει να εξετάζεται με μεγάλη προσοχή ως un cas à part.

Η παλαιότερη «σταυροφορική» εικόνα στο Σινά είναι μια δίζωνη εικόνα με έξι αγίους (αρ. κατ. 6). Είναι μια από τις ελάχιστες σωζόμενες φορητές εικόνες που θεωρείται ότι φιλοτεγήθηκε από σταυροφόρο καλλιτέχνη στην Ιερουσαλήμ πριν από την πτώση της πόλης το έτος 1187.⁴ Η επιλογή ορισμένων από τους εικονιζόμενους αγίους, όπως ο άγιος Μαρτίνος και ο άγιος Λεονάρδος αλλά και οι λατινικές επιγραφές δείχνουν ότι η εικόνα δεν παραγγέλθηκε για να δοθεί ως δώρο στο μοναστήρι του Σινά. Για αυτόν το λόγο η παρουσία της στη Μονή μπορεί να εξηγηθεί

μόνον με την υπόθεση ότι κάποια έργα που βρίσκονταν στην Ιερουσαλήμ μεταφέρθηκαν, μετά την πτώση της πόλης, στην Άκρα και από εκεί, μετά την πτώση της Άκρας, στο Σινά.

Ένας αξιόλογος αριθμός «σταυροφορικών» εικόνων της Μονής, που χρονολογούνται στο δεύτερο μισό του 13ου αιώνα, ομαδοποιείται με βάση τα υφολογικά χαρακτηριστικά, τα οποία μοιράζεται με την εικονογράφηση σπουδαίων χειρογράφων που έγιναν στην Άκρα, όπως το Missal της Περούτζια και η Βίβλος της Βιβλιοθήκης Arsenal του Παρισιού (1250-54). Τα χαρακτηριστικά αυτά μπορούν να συνοψισθούν ως εξής: ελεύθερες διακεκριμένες πινελιές, ανοιχτά περιγράμματα που είναι άλλοτε μαύρα και άλλοτε με το χρώμα που επικρατεί στην επιφάνεια που περιγράφουν (σάρκα, μαλλιά, ενδύματα, στοιχεία του τοπίου κ.λπ.), σαρκώδη καλλιγραφημένα χείλη, διεσταλμένα ή καλλιγραφημένα μάτια.



Εικ. 3.3. Λεπτομέρειες των εικόνων με τους αγίους Σέργιο και Βάκχο (αρ. κατ. 18) την Παναγία Βλαχερνίτσοα (αρ. κατ. 20) και τον άγιο Σέργιο (αρ. κατ. 19), δεύτερο μισό 13ου αιώνα. Ιερά Μονή Αγίας Αικατερίνης, Σινά, Αίγυπτος. Φωτογραφίες: Bruce White

Fig. 3.3. Details from the icons with Saints Sergios and Bakchos (cat. 18) the Virgin Blachernitissa (cat. 20) and Saint Sergios (cat. 19), second half of the 13th century. The Holy Monastery of Saint Catherine, Sinai, Egypt. Photo: Bruce White

Στην ομάδα αυτή ανήκει η εικόνα με τους στρατιωτικούς αγίους Θεόδωρο και Γεώργιο τον Διασορίτη που παρουσιάζεται στην έκθεση (αρ. κατ. 7). Ο Kurt Weitzmann, που δημοσίευσε πρώτος την εικόνα, και άλλοι μετά από αυτόν, ταύτισαν τη μορφή του έφιππου στα δεξιά με τον άγιο Δημήτριο.⁵ Όμως τόσο τα προσωπογραφικά χαρακτηριστικά της μορφής όσο και η επιγραφή δεν αφήνουν αμφιβολία ότι πρόκειται για τον άγιο Γεώργιο τον Διασορίτη. Η τεχνοτροπία της εικόνας με τις γρήγορες, ελεύθερες πινελιές έχει πολλά κοινά στοιχεία με την τεχνοτροπία και άλλων εικόνων που βρίσκονται στη Μονή.⁶

Παρόμοια υφολογικά χαρακτηριστικά έχουν και άλλες δύο εικόνες της έκθεσης, η Γέννηση και η Βάπτιση (αρ. κατ. 10-11). Πρόκειται για τις παλαιότερες εικόνες επιστυλίου τέμπλου που σώζονται στη Μονή.⁷ Από το ίδιο επιστύλιο σώζεται η κεντρική εικόνα με την παράσταση Δέησης η οποία διατηρείται αποσπασματικά (εικ. 3.1).⁸ Στην ίδια ομάδα θα μπορούσε να ενταχθεί και το μεγάλο επιστύλιο με τις σκηνές Δωδεκαόρτου που παρουσιάζεται στην έκθεση (αρ. κατ. 12).

Στην έκθεση παρουσιάζεται και ένα τρίπτυχο με την έenthρονη βρεφοκρατούσα στο κεντρικό φύλλο, τα πλαϊνά φύλλα του οποίου κοσμούνται με τέσσερις σκηνές που εικονίζουν μαζί την Παναγία και τον Χριστό (αρ. κατ. 13).⁹ Οι τέσσερις αυτές σκηνές έχουν χαρακτηριστικά που τις εντάσσουν στην ομάδα των εικόνων που αναφέρθηκαν παραπάνω. Όμως τα χαρακτηριστικά της έenthρονης βρεφοκρατούσας Παναγίας του κεντρικού φύλλου είναι τελείως διαφορετικά και σαφώς την ορίζουν ως έργο με καταβολές από την Τοσκάνη της Ιταλίας. Ο ζωγράφος του κεντρικού φύλλου πρέπει να έχει ζωγραφίσει και τις εξωτερικές πλευρές των πλαϊνών φύλλων. Στο συμπέρασμα αυτό οδηγούν ο όμοιος τρόπος απόδοσης του περιγράμματος της κόμης του Ιωάννη και του Χριστού, των πτυχώσεων στο μιάτιο του Ιωάννη και στα ρούχα των αγγέλων, του πλασίματος στις μύτες των αγγέλων και των αγίων στις εξωτερικές επιφάνειες των φύλλων του τριπτύχου, των χειρών του Βαπτιστή, του Χριστού και των αγγέλων.¹⁰

Ο ζωγράφος της έenthρονης Παναγίας και των εξωτερικών επιφανειών των φύλλων του τριπτύχου φαίνεται ότι για κάθε μορφή ή περιοχή του πίνακα ανατρέχει σε συγγενή μεν διαφορετικά δε πρότυπα. Οι δύο μορφές στην εξωτερική όψη των πλαϊνών φύλλων μοιάζουν με τα ψηφιδωτά του Meliore, στο Βαπτιστήριο της Φλωρεντίας, αλλά και με το πέτασμα του

ίδιου ζωγράφου στη Galleria degli Uffizi.¹¹ Μια χαρακτηριστική λεπτομέρεια είναι το ημιδιάφανο εσώρουχο του Χριστού που διακρίνεται κάτω από τον χιτώνα στα απλωμένα του χέρια και στα πόδια. Ο ζωγράφος αποδίδει τη λεπτή αραή ύφανση του εσώρουχου και ακολουθεί μια παράδοση που, όπως πολύ σωστά έχει ήδη διαπιστωθεί, παρατηρείται σε μια σειρά από βυζαντινά παραδείγματα του 11ου και του 12ου αιώνα αλλά και σε ιταλικά έργα του 13ου αιώνα.¹² Στο τρίπτυχο αυτό γίνεται φανερό ότι στα εργαστήρια της Άκρας, δούλευαν πλάι-πλάι καλλιτέχνες με διαφορετικές καλλιτεχνικές καταβολές.¹³

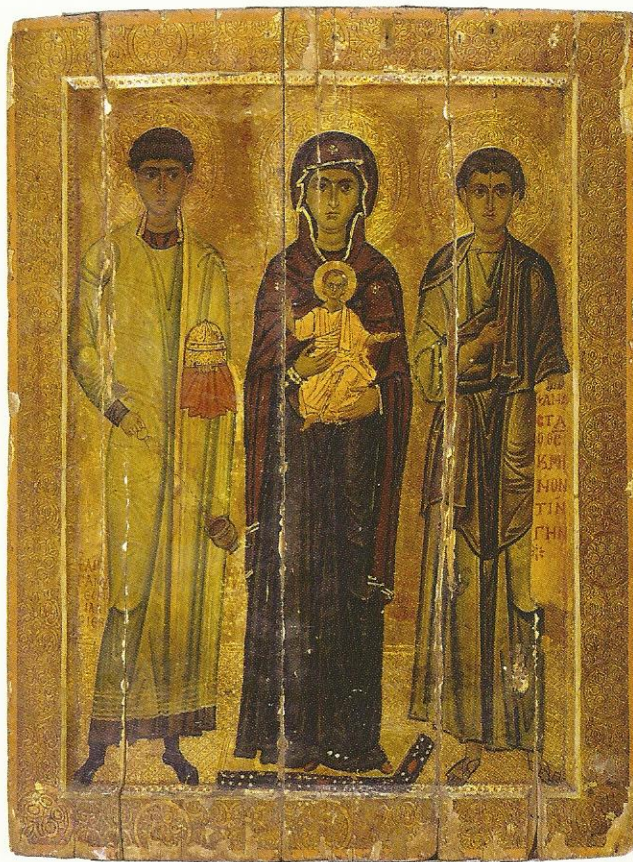
Τοσκανικές καταβολές διαπιστώνονται στην εικόνα με τη μορφή του Χριστού Παντοκράτορα (αρ. κατ. 14) και στην εικόνα με τον προφήτη Μωυσή (αρ. κατ. 15) που βρίσκονται στην έκθεση. Οι δύο αυτές εικόνες έχουν πολλά κοινά χαρακτηριστικά και πρέπει να αποδοθούν στον ίδιο καλλιτέχνη: πρόσωπα μακρόστενα, πλάσιμο της κόμης με εναλλασσόμενες ανοιχτόχρωμες και βαθύχρωμες παράλληλες γραμμές, σαρκώδη καλλιγραφημένα χείλη, μύτη με σαφώς διαγεγραμμένη ράχη, σταφυλειοειδή απόληξη και ρουθούνια, μάτια με σκούρα περιγράμματα που δεν συναντώνται στην εσωτερική κόχη, ενώ στο εξωτερικό άκρο του ματιού η γραμμή των άνω βλεφαρίδων επεκτείνεται προς τα έξω, ρυτίδα σε σχήμα ύψιλον ανάμεσα στα δύο φρύδια, ρυτίδα ανάμεσα στη μύτη και την αριστερή παρειά.¹⁴ Στο πρόσωπο του Μωυσή υπάρχουν περισσότερες ρυτίδες και αδρότερη διάπλαση δηλώνοντας την προχωρημένη ηλικία του προφήτη, σύμφωνα με τα δυτικά πρότυπα. Ο καλλιγραφικός τρόπος που αποδίδονται οι πτυχώσεις και τα φώτα στο μιάτιο αλλά και τα νύχια στην άκρη των δακτύλων παραπέμπουν σε γοθικά πρότυπα.

Μια ακόμη εικόνα που βρίσκεται στη Μονή με την Παναγία δεόμενη αποδίδεται με βεβαιότητα στον ίδιο καλλιτέχνη, και πιθανότατα ανήκε στο ίδιο σύνολο με τον Χριστό, όπως τεκμηριώνουν και οι κοινές διαστάσεις των δύο έργων (εικ. 3.2).¹⁵ Η εικόνα αυτή δεν εκτίθεται στην έκθεση, τα υφολογικά χαρακτηριστικά της όμως τη συνδέουν άμεσα με πολλές τοσκανικές εικόνες, ενισχύοντας την άποψη ότι και οι τρεις εικόνες της ομάδας έχουν έντονες τοσκανικές επιδράσεις. Το γεγονός ότι η μορφή της Παναγίας έχει πολλά κοινά χαρακτηριστικά με μορφές της Παναγίας σε τοσκανικά έργα που προέρχονται από εργαστήρια της Πίζας, οδηγεί στο συμπέρασμα ότι ο δημιουργός των τριών αυτών εικόνων προέρχεται από την Πίζα.¹⁶

Στην ίδια τοσκανική ομάδα, εντάσσεται και η εικόνα με τη Σταύρωση που παρουσιάζεται στην έκθεση (αρ. κατ. 16). Η εικόνα έχει ορισμένες εικονογραφικές ιδιαιτερότητες που απαντώνται σε μια σειρά έργων της τοσκανικής ζωγραφικής του 13ου αιώνα: τα τρία καρφιά του Χριστού, η λιποθυμία της Παναγίας, η παρουσία της Μαρίας Μαγδαληνής που διακρίνεται πίσω από τις άλλες γυναίκες, με το κόκκινο μαφόριο και τα υψωμένα χέρια, η μορφή του εκατόνταρχου και τα χρυσογραφημένα φτερά των αγγέλων.¹⁷

Οι μικρές διαστάσεις του επιστυλίου με τη Μεγάλη Δέηση και τους αγίους Γεώργιο και Προκόπιο που είναι στην έκθεση, προϋποθέτουν τη χρήση του σε ένα από τα παρεκκλήσια της Μονής (αρ. κατ. 17).¹⁸ Η επιλογή των αγίων Γεωργίου και Προκοπίου, των οποίων τα λατρευτικά κέντρα βρίσκονταν στη Λύδδα και την Ιερουσαλήμ αντίστοιχα, πιθανότατα σχετίζεται με τον λατρευτικό χώρο για τον οποίο προοριζόταν το επιστύλιο ή με τους προστάτες αγίους του παραγγελιοδότη. Στο επιστύλιο και στη Σταύρωση που μόλις αναφέρθηκε, παρατηρούνται κοινά τεχνολογικά χαρακτηριστικά: στον τρόπο πλασίματος των προσώπων, στη διαγραφή της πτυχολογίας με φώτα κατά μήκος σκοτεινών περιγραμμάτων, στη γραμμική απόδοση της κόμης με σκοτεινές και φωτεινές γραμμές, στην απόδοση του στόματος σε όλες τις αγένειες μορφές, στην απόδοση της μύτης.

Τρεις από τις εικόνες της έκθεσης συγκροτούν, με βάση τα υφολογικά και εικονογραφικά τους χαρακτηριστικά, μια άλλη ομάδα (εικ. 3.3). Πρόκειται για την αμφιπρόσωπη εικόνα με τους αγίους Σέργιο και Βάκχο στη μία όψη και την Παναγία Οδηγήτρια στην άλλη (αρ. κατ. 18), την εικόνα με την Παναγία στον τύπο της Βλαχερνίτισσας και τους δύο αγγέλους με θυμιατήρια (αρ. κατ. 20),¹⁹ και μια ακόμη εικόνα μικρότερων διαστάσεων με τον άγιο Σέργιο έφιππο (αρ. κατ. 19). Παρά το γεγονός ότι η χρωματική κλίμακα στην εικόνα της Οδηγήτριας, όπως σώζεται σήμερα, είναι διαφορετική από αυτήν της Βλαχερνίτισσας, οι δύο εικόνες πρέπει να αποδοθούν στον ίδιο καλλιτέχνη. Στο συμπέρασμα αυτό οδηγούν τα εξής κοινά χαρακτηριστικά: η ένταξη της μορφής της Παναγίας μέσα στο πλαίσιο, το έντονα ωσειδές σχήμα του προσώπου, τα τόξα των φρυδιών, το κόκκινο περίγραμμα της μύτης, η απόδοση των ματιών με ιδιαίτερο χαρακτηριστικό την κόκκινη γραμμή που ορίζει το όριο του επάνω βλέφαρου, η παρυφή του μαφορίου



Εικ. 3.4. Εικόνα με την Παναγία Βρεφοκρατούσα, τον άγιο Στέφανο και τον Μωυσή, 12ος-13ος αιώνας. Ιερά Μονή Αγίας Αικατερίνης, Σινά, Αίγυπτος. Φωτογραφία: Σπύρος Παναγιωτόπουλος

Fig. 3.4. Icon with the Virgin and Child, Saint Stephen and Moses, 12th-13th century. The Holy Monastery of Saint Catherine, Sinai, Egypt. Photo: Spyros Panayiotopoulos



Εικ. 3.5. Κεντρικό φύλλο τριπτύχου με την Παναγία Βρεφοκρατούσα και δωρητή, δεύτερο μισό 13ου αιώνα. Ιερά Μονή Αγίας Αικατερίνης, Σινά, Αίγυπτος. Φωτογραφία: Σπύρος Παναγιωτόπουλος

Fig. 3.5. Central panel of a triptych with the enthroned Virgin and Child and a donor, second half of the 13th century. The Holy Monastery of Saint Catherine, Sinai, Egypt. Photo: Spyros Panayiotopoulos

γύρω από το πρόσωπο, η απόδοση του ενδύματος του Χριστού σε μονοχρωμία με απόδοση της πτυχολογίας και των κοσμημάτων με απλές μαύρες γραμμές. Οι μορφές των αγίων Σέργιου και Βάκχου έχουν στο πρόσωπο τα ίδια χαρακτηριστικά με τη Βλαχερνίτισσα, ενώ η προτίμηση για μεγάλες, πρακτικά μονόχρωμες, επιφάνειες και η απόδοση των πτυχώσεων και εξαρτημάτων με γραμμικό τρόπο παραπέμπει στον τρόπο απόδοσης των ενδυμάτων του Χριστού και των αγγέλων.

Είναι σημαντικό ότι τα πρόσωπα των αγγέλων στην εικόνα της Βλαχερνίτισσας έχουν κοινά χαρακτηριστικά με τα πρόσωπα των αγίων Σεργίου και Βάκχου, με κάποιες διαφορές στην πινελιά, προφανώς λόγω της διαφοράς του μεγέθους των μορφών. Όμως οι άγγελοι θυμίζουν πολύ έντονα και τις μορφές των αγίων Γεωργίου και Προκοπίου από το επιστύλιο με τη μεγάλη Δέηση που προαναφέρθηκε. Μια λεπτομερέστερη σύγκριση των έργων αυτής της ομάδας με το επιστύλιο οδηγεί στο συμπέρασμα ότι όλα αυτά τα έργα προέρχονται από το ίδιο εργαστήριο, όχι όμως και από τον ίδιο καλλιτέχνη.

Η επιλογή των αγίων Σεργίου και Βάκχου που λατρευόταν στη Σεργιούπολη της Συρίας, του αγίου Προκοπίου που λατρευόταν στην Ιερουσαλήμ και του αγίου Γεωργίου που λατρευόταν στη Λύδδα (Παλαιστίνη) οδηγεί στην υπόθεση ότι τόσο το επιστύλιο όσο και η αμφιπρόσωπη εικόνα με τους αγίους Σέργιο και Βάκχο παραγγέλθηκαν από σταυροφόρους ιππότες.

Του ίδιου εργαστηρίου είναι, πιθανότατα, η εικόνα με τον έφιππο άγιο Σέργιο και τη δωρήτρια στο κάτω μέρος. Η εικόνα έχει αποδοθεί στον ζωγράφο της αμφιπρόσωπης εικόνας με τους αγίους Σέργιο και Βάκχο στη μία όψη και την Οδηγήτρια στην άλλη. Αλλά αυτή η δυνατότητα πρέπει να αποκλειστεί, κυρίως για τις διαφορές στο πλάσιμο του προσώπου, στην απόληξη της κόμης, στο στεμματογύριο και στο φωτοστέφανο, στην απόδοση της χαίτης του αλόγου, και στην έλλειψη μανιακίου.

Η τελευταία ομάδα «σταυροφορικών» εικόνων της έκθεσης περιλαμβάνει έργα με χαρακτηριστικά που τα διαφοροποιούν πολύ έντονα από τα προηγούμενα. Πρόκειται για τη μεγάλων διαστάσεων αμφιπρόσωπη εικόνα με τη Σταύρωση και την Ανάσταση (αρ. κατ. 21) και το δίπτυχο με τον άγιο Προκόπιο και την Παναγία Βρεφοκρατούσα (αρ. κατ. 22). Πρόκειται για έργα του ίδιου καλλιτέχνη, ο οποίος έχει θεωρηθεί βενετικής καταγωγής από τον Kurt Weitzmann, ενώ ο Otto Demus του

αποδίδει τις δύο εικόνες με τον Ιωάννη Πρόδρομο και τον απόστολο Ανδρέα, σήμερα στο Μουσείο Corer στη Βενετία.²⁰

Το χρυσό βάθος της Σταύρωσης αλλά και τα φωτοστέφανα των τριών κύριων μορφών κοσμούνται με εγχάρακτο σχέδιο, όπως και το κεντρικό φύλλο του τριπτύχου με τη βρεφοκρατούσα Παναγία και τους αγγέλους. Στο τελευταίο έργο η εγχάρκτη διακόσμηση συνδυάζεται με στικτή. Ο στικτός διάκοσμος εμφανίζεται από τα μέσα του 13ου αιώνα σε έργα της τοσκανικής ζωγραφικής,²¹ και για το λόγο αυτό η παρουσία του στις «σταυροφορικές» εικόνες έχει ιδιαίτερη σημασία. Εκτός από το τρίπτυχο, συνδυασμό εγχάρακτου και στικτού διακόσμου φέρουν οι ακόλουθες δημοσιευμένες «σταυροφορικές» εικόνες της συλλογής της Μονής της Αγίας Αικατερίνης στο Σινά: μία εικόνα με την όρθια βρεφοκρατούσα Παναγία, τον προφήτη Μωυσή και τον διάκονο Στέφανο (εικ. 3.4),²² δύο εικόνες με τις μορφές των κορυφαίων αποστόλων Πέτρου και Παύλου, οι οποίες ανήκουν στο ίδιο σύνολο με τον αρχάγγελο Γαβριήλ που παρουσιάζεται στην έκθεση (αρ. κατ. 29) και την εικόνα του αρχαγγέλου Μιχαήλ που φυλάσσεται στη Μονή (εικ. 2.4),²³ και το κεντρικό φύλλο ενός τριπτύχου με την παράσταση της ένθρονης βρεφοκρατούσας Παναγίας (εικ. 3.5). Στο τελευταίο έργο, κάτω δεξιά, εικονίζεται σε στάση προσκύνησης ο δωρητής που έχει γενειάδα και τουρμπάνι.²⁴ Είναι σαφές ότι ο παραγγελιοδότης δεν είναι σταυροφόρος, αλλά μάλλον εκχριστιανισμένος Άραβας. Η παρατήρηση αυτή μας επιτρέπει να επανέλθουμε στον προβληματισμό που έχουμε θέσει στην εισαγωγή αυτού του κεμένου. Ο Weitzmann θεωρεί ως προϋπόθεση για τον ορισμό μιας εικόνας ως σταυροφορικής το να είναι ο παραγγελιοδότης σταυροφόρος. Στην προκειμένη περίπτωση έχουμε ένα έργο που έχει γίνει σε ένα από τα εργαστήρια της Άκρας όπως φαίνεται από τον στικτό διάκοσμο στον χρυσό φωτοστέφανο της Παναγίας, από το οξυκόρυφο τόξο του σκαφωτού πλαισίου, και από τα υφολογικά χαρακτηριστικά της εικόνας που παραπέμπουν στις μικρογραφίες στην Βίβλου της Βιβλιοθήκης Arsenal στο Παρίσι, ενώ ο στικτός διάκοσμος στο φωτοστέφανο είναι ανάλογος με εκείνον στη μικρογραφία της Φιλοξενίας του Αβραάμ στην Histoire Universelle.²⁵ Εδώ όμως βλέπουμε ότι μια «σταυροφορική» εικόνα μπορεί να είναι το αποτέλεσμα μιας παραγγελίας σε σταυροφορικό έδαφος, στη συγκεκριμένη περίπτωση στην

Άκρα, και σε σταυροφορικό εργαστήριο, όμως ο παραγγελιοδότης δεν είναι σταυροφόρος, αλλά ένας εκχριστιανισμένος Άραβας. Αυτό σημαίνει ότι η τελευταία από τις προϋποθέσεις που θέτει ο Weitzmann δεν μπορούσε να ισχύσει στην πραγματικότητα, αφού στο λατινικό βασίλειο της Ιερουσαλήμ, το μεγαλύτερο μέρος του πληθυσμού ήταν ιθαγενές και, εφόσον είχαν εκλείψει τα βυζαντινά εργαστήρια, προκειμένου να παραγγείλουν μια εικόνα, οι προσκυνητές ήταν αναγκασμένοι να καταφύγουν στα υπάρχοντα εργαστήρια που παρήγαγαν τις εικόνες που σήμερα χαρακτηρίζουμε ως σταυροφορικές.²⁶

Έχει υποστηριχτεί ότι πολλές από τις «σταυροφορικές» εικόνες που περιλαμβάνουν στο θεματολόγιό τους αγίους ή εικονογραφικά θέματα που σχετίζονται άμεσα με το Σινά φιλοτεχνήθηκαν στη Μονή. Θα μπορούσαν όμως να έχουν γίνει και σε άλλο περιβάλλον και η θεματική τους να έχει άμεση σχέση με τη λειτουργία τους ως προσκυνηματικά δώρα στη Μονή του Σινά. Θα πρέπει επίσης να σημειωθεί ότι η σιναϊτική εκκλησία της Αγίας Αικατερίνης που υπήρχε στην Άκρα, οπωσδήποτε θα πρέπει να περιλάμβανε πολλές «σταυροφορικές» εικόνες οι οποίες θα μεταφέρθηκαν μετά την άλωση της πόλης στη Μονή Σινά.

Θα πρέπει να παρατηρήσουμε ότι στις λεγόμενες «σταυροφορικές» εικόνες αναγνωρίζονται λίγα εργαστήρια τα οποία φαίνεται ότι συνεργάζονται μεταξύ τους. Το γεγονός αυτό παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον διότι μας βοηθά να συνειδητοποιήσου-

με ότι σε μια αποικιακή κοινότητα όπως αυτή της Άκρας δεν θα μπορούσε να υπάρχει πληθώρα εργαστηρίων και καλλιτεχνών. Όπως αναφέρθηκε και στην αρχή του κειμένου, ο πρωτεύικός χαρακτήρας των υφολογικών στοιχείων των «σταυροφορικών» εικόνων οφείλεται κυρίως στην πολλαπλότητα των καταβολών των καλλιτεχνών που τις δημιούργησαν και στην πολλαπλότητα των προτύπων στα οποία ήθελαν να προσομοιάσουν. Σημαντικό ρόλο στον πολλαπλό ή πρωτεύικό χαρακτήρα του συνόλου της καλλιτεχνικής παραγωγής των περιορισμένων αριθμητικά σταυροφορικών εργαστηρίων της Άκρας πρέπει να έχει παίξει και η διαφορετική πολιτισμική ταυτότητα των παραγγελιοδοτών, που αποτελούσαν μέρος ενός πολυεθνικού πληθυσμού, οι οποίοι είτε κατοικούσαν στην ανατολική Μεσόγειο είτε βρίσκονταν εκεί περιστασιακά ως προσκυνητές, έμποροι ή πολεμιστές.

Γίνεται φανερό, εν τέλει, ότι οι «σταυροφορικές» εικόνες είναι το προϊόν αυτής της ιστορικής συγκυρίας που είναι το βασίλειο της Ιερουσαλήμ. Φαίνεται, ακόμη, ότι οι συνθήκες που οδήγησαν στη μαζική παραγωγή «σταυροφορικών» εικόνων έφτασαν στην πλήρη τους απόδοση κατά τη χρονική περίοδο που πρωτεύουσα του βασιλείου ήταν η Άκρα. Οπωσδήποτε, καταλυτικό ρόλο για τη δημιουργία αυτού του φαινομένου, έπαιξαν οι στενές σχέσεις του βασιλείου της Ιερουσαλήμ με τη Μονή της Αγίας Αικατερίνης, οι οποίες παγιώθηκαν κατά τη διάρκεια του 13ου αιώνα.

1. Weitzmann κ.ά. 1982, σ. 201-35· Weitzmann 1984a, σ. 143-70.
2. Mouriki 1984, σ. 171-213· Mouriki 1985-86, σ. 9-80.
3. Για το ιδίωμα των εικόνων της Κύπρου τον 13ο αιώνα βλ. Mouriki 1985-86, σ. 9-80· πρβλ. Folda 1995b, σ. 209-37.
4. Folda 1995a, σ. 461-62.
5. Weitzmann 1963, σ. 195, εικ. 19· Weitzmann 1966, σ. 80, εικ. 65· Cormack and Mihalarias 1984, σ. 133. Στον ίδιο καλλιτέχνη έχει αποδοθεί από τους Cormack and Mihalarias 1984, σ. 132 κ.ε. η εικόνα του Βρετανικού Μουσείου, διαστάσεων 26,8 x 18,8 εκ., με τον έφιππο άγιο Γεώργιο και το παιδί της Μυτιλήνης στα καπούλια του αλόγου του. Μολονότι η ταύτιση παραμένει ανοικτή θα πρέπει να σημειωθεί ότι οι αναλύσεις στα χρώματα της εικόνας απέδειξαν τη χρήση λαδιού, γεγονός που προϋποθέτει δυτικό και όχι βυζαντινό καλλιτέχνη (Cormack 2002, σ. 163-68). Το γεγονός ότι η εικόνα του Βρετανικού Μουσείου δεν προέρχεται από το Σινά αλλά από ένα άλλο, πιθανότατα προσκυνηματικό, κέντρο σημαίνει ότι το εργαστήριο της Άκρας διοχέτευε τις εικόνες του σε μια ευρύτερη αγορά.
6. Ένα από τα πιο αντιπροσωπευτικά δείγματα του ίδιου εργαστηρίου, είναι η εικόνα με την παράσταση της Σταύρωσης διαστάσεων 37,3 x 26,8 εκ. (Weitzmann 1963, σ. 180, εικ. 1· Weitzmann 1966, σ. 56-58, εικ. 9, 11-12· Weitzmann κ.ά. 1982, σ. 202, εικ. στις σ. 211-14). Στον ίδιο καλλιτέχνη αποδίδω δύο ακόμη έργα που βρίσκονται επίσης στο Σινά: ένα μικρό τρίπτυχο με την παράσταση της Σταύρωσης στο κεντρικό φύλλο και τους προφήτες Μωυσή και Ααρών στα πλαϊνά φύλλα διαστάσεων 29 x 42 εκ. (Σωτηρίου 1956-58, σ. 175-76, εικ. 193), και μια μικρή εικόνα με την Παναγία Βρεφοκρατούσα, τον Ιωάννη τον Πρόδρομο και τον άγιο Γεώργιο διαστάσεων 39 x 32 εκ. (Σωτηρίου 1956-58, σ. 164-65, εικ. 177). Κοινά χαρακτηριστικά και στα τρία έργα, εκτός από τις κόκκινες περιφέρειες των φωτιστεφάνων με τα μαργαριτάρια και τα γουρλωμένα μάτια, είναι τα γράμματα και τα συντομογραφημένα ονόματα, η απόδοση των χεριών με τις μικρές μαύρες πινελιές ανάμεσα στα δάχτυλα, τα ίδια φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά (μύτες, σαρκώδη στρογγυλά χείλια, μάτια και μαλλιά).
7. Μουρίκη 1990, σ. 120.
8. Το τμήμα της κεντρικής εικόνας με τη Δέηση έχει διαστάσεις 34 x 16 εκ. (Σωτηρίου 1956-58, σ. 163-64, εικ. 176· Μουρίκη 1990, σημ. 95). Στο ίδιο εργαστήριο που ζωγράφισε τις εικόνες του επιστυλίου θα μπορούσε να αποδοθούν ακόμη δύο τουλάχιστον εικόνες της συλλογής της Μονής: η δίζωνη εικόνα με τη Δέηση στο πάνω μέρος και τον προφήτη Μωυσή, τον άγιο Ευθύμιο και τον αρχάγγελο Μιχαήλ στο κάτω, διαστάσεων 27,2 x 19 εκ. (Weitzmann 1963, σ. 194, εικ. 18), καθώς και η εικόνα με τη Δέηση και τους δεκατέσσερις αποστόλους διαστάσεων 66 x 45 εκ. (Weitzmann 1972, σ. 279-86, εικ. 1-7). Και οι δύο εικόνες έχουν το ίδιο χαρακτηριστικό πλαίσιο με ρόμβους και μαργαριτάρια, και τους φωτιστεφάνους διακοσμημένους με μαργαριτάρια. Σε μια άλλη εικόνα της Μονής με τον Ααρών και τον Μωυσή, διαστάσεων 20 x 16 εκ., η γραφή και οι φυσιογνωμικοί τύποι είναι ίδιοι με την εικόνα της Δέησης και τους αγίους Μωυσή, Ευθύμιο και αρχάγγελο Μιχαήλ, βλ. Σωτηρίου 1956-58, σ. 166-67, εικ. 179.
9. Το βάθος στις τέσσερις σκηνές των πλαϊνών φύλλων διακοσμείται με *pastiglia*, στοιχείο που απαντάται και σε άλλες εικόνες της συλλογής της Μονής, βλ. Weitzmann κ.ά. 1982, σ. 203, εικ. στις σ. 217-19.
10. Επιπλέον, σε όλες τις μορφές η σκοτεινή γραμμή που δηλώνει το επάνω βλέφαρο επεκτείνεται και πέραν της εξωτερικής κόγχης του ματιού.
11. Boskonits 2002, σ. 491, εικ. 10-11.
12. Mouriki 1991, σ. 165-69. Στην εικόνα της βρεφοκρατούσας Παναγίας της Αρακιώτισσας, διακρίνεται στο υψωμένο χέρι του Χριστού το διαφανές εσώρουχο, όμοια δοσμένο με εκείνο στο τρίπτυχο, βλ. Παπαγεωργίου 1991, εικ. 11.
13. Weitzmann 1963, σ. 185· Weitzmann κ.ά. 1982, σ. 203.
14. Παρόμοιος είναι και ο τρόπος που οι λοβοί των αυτιών προβάλλουν κάτω από την κόμη, καθώς και ο τρόπος που αποδίδονται το μουστάκι και η γενειάδα. Παρόμοιος είναι επίσης και ο τρόπος που αποδίδονται ο λαμός και το άνοιγμα του στέρνου, το περίγραμμα των ενδυμάτων, το μάτι που καλύπτει ελαφρά τον αριστερό ώμο, ενώ στα δεξιά πέφτει καλύπτοντας ολόκληρο τον ώμο, το βραχιόνα και τον πήχυ. Παρά τη διαφορετική στάση των χεριών και στα δύο έργα, τα δάχτυλα είναι λεπτά και μακριά και τα νύχια σχεδιάζονται με σχεδόν ρεαλιστικό τρόπο. Η οργάνωση του κειμένου στο ευαγγέλιο του Χριστού και στο ειλητήριο του Μωυσή είναι επίσης όμοια: κάθε στίχος γραμμάτων περιβάλλεται από ταινίες ανοικτότερου λευκού χρώματος. Οι φωτιστεφάνοι έχουν το ίδιο κόκκινο περίγραμμα.
15. Διαστάσεις 45 x 31 εκ. Σωτηρίου 1956-58, σ. 181, εικ. 199. Ο Weitzmann (1963, σ. 198), θεωρεί ότι ο Χριστός Παντοκράτορας και η δεόμενη Παναγία καθώς και ο Μωυσής συγγενεύουν ως προς το ύφος. Και πιστεύει ότι ο Χριστός και η Παναγία προέρχονται από την ίδια Δέηση.
16. Βλ. για παράδειγμα την Παναγία του Σταυρού του Guinta Pisano στη Maria degli Angeli στην Ασοίζη (Campini 1966, πίν. VIII· Cannon 1999, εικ. 62), την Παναγία του Σταυρού του ίδιου ζωγράφου στον Άγιο Ματθαίο στην Πίζα (Bellosi 1998, εικ. στη σ. 33), και την Παναγία των Santi Cosma e Damiano στα περίχωρα της Πίζας, Αθήνα 2000-2001, αρ. 70, σ. 442-43 (Michele Bacci). Οι λευκοί ομόκεντροι κύκλοι στις ίριδες της Παναγίας είναι όμοιοι με τη Madona dei Mantellini στο S. Niccolò del Carmine στη Σιένα που χρονολογείται γύρω στο 1280 (Bellosi 1998, εικ. στη σ. 36 και van Os 1988, εικ. 40), τη Madona στο San Biagio a Cisanello στην Πίζα (Bellosi 1998, εικ. στη σ. 35), και τη Madona de San Martino (Bellosi 1998, εικ. στη σ. 38).

17. New York 2004, σ. 460 και σημ. 90 όπου πολλά παραδείγματα. Βλ. επίσης την παράσταση της Σταύρωσης η οποία αποδίδεται σε ζωγράφο της σχολής της Σιένας και χρονολογείται στο τελευταίο τέταρτο του 13ου αιώνα (Garrison 1976, αρ. 155). Η λιποθυμία της Παναγίας απαντάται στον Σταυρό του Maestro di San Francesco στην Εθνική Πινακοθήκη του Λονδίνου ο οποίος αποδίδεται σε καλλιτέχνη της Ούμπρια και χρονολογείται στο τρίτο τέταρτο του 13ου αιώνα (Todini 1989, εκ. 42· Garrison 1976, αρ. 462), στον Σταυρό του Fogg Art Museum στο Κάμπριτζ Μασ., έργο του Maestro della Santa Chiara που εργαζόταν στην Ούμπρια στο δεύτερο μισό του 13ου αιώνα (Garrison 1976, αρ. 464· Todini 1989, εκ. 57· Derbes 1989, σ. 193-96). Η παρουσία της Μαρίας Μαγδαληνής που τονίζεται πίσω από τις άλλες γυναίκες στην εικόνα με το κόκκινο μαφόριο και τα υψωμένα χέρια υποδηλώνει πιθανότατα φραγκοκρατική χορηγία (Gordon 2002a, 229-33· Cannon 1999, εκ. 55). Με την ίδια στάση εικονίζεται η Μαγδαληνή στον πίνακα με την παράσταση του Θρήνου σήμερα στο Rijksmuseum το οποίο χρονολογείται στο τέλος του 13ου αιώνα (Garrison 1976, αρ. 657). Ο εκατόνταρχος πίσω από τον Ιωάννη είναι όμοιος στον Σταυρό του Maestro di San Francesco, στην Εθνική Πινακοθήκη του Λονδίνου (Todini 1989, εκ. 42). Τα χρυσογραφημένα φτερά των αγγέλων είναι όπως στο τρίπτυχο του Μουσείου της Τέχνης στο Κλήβελαντ (Marques 1987, εκ. 85).
18. Σωτηρίου 1956-58, σ. 112-14, εκ. 117-24· Weitzmann et al. 1982, σ. 205-6, εκ. 229-31· Weitzmann 1984b, σ. 81-82.
19. Οι δύο άγγελοι με τα θυματήρια στην εικόνα της Παναγίας Βλαχερνίτισσας, είναι ένα στοιχείο δυτικό που προέρχεται από την Ιταλία (Mouriki 1984, σ. 177). Άγγελοι με θυματήρια απαντώνται στην εικόνα της Παναγίας από τη Σιένα του 1215 (van Os 1988, εκ. 1), στο πέτασμα του Maestro di San Felice di Giano στο Σπολέτο (Todini 1989, εκ. 85), στο πέτασμα που αποδίδεται στο εργαστήριο του ίδιου καλλιτέχνη και βρίσκεται στη συλλογή Gualino στη Ρώμη (Todini 1989, εκ. 25) και στο πέτασμα με τον Χριστό που βρίσκεται στην Galleria Nazionale dell'Perugia του ίδιου καλλιτέχνη (Todini 1989, εκ. 23). Στην σταυροφορική εικόνα με την ένθρονη βρεφοκρατούσα Παναγία και τους καρμελίτες μοναχούς στο ναό του Αγίου Κασσιανού στην Κύπρο, οι άγγελοι κρατούν θυματήρια, όπως και εκείνοι που πλαισιώνουν την Παναγία Βλαχερνίτισσα στην αψίδα του Μουτουλλά και την ένθρονη βρεφοκρατούσα Παναγία στο μεταξωτό ύφασμα που παραγγέλθηκε στην Κύπρο το 1291 από τον Όθωνα Grandson, έναν από τους ηγέτες της Άκρας (Mouriki 1984, σ. 177).
20. Weitzmann 1966, σ. 64, εκ. 25· Demus 1984, σ. 131-42, εκ. 1-2. Δύο ακόμη εικόνες ίδιων διαστάσεων, που βρίσκονται στη συλλογή της Μονής, μπορεί να αποδοθούν στο ίδιο εργαστήριο εάν όχι στον ίδιο καλλιτέχνη. Πρόκειται για την εικόνα με τη Βρεφοκρατούσα Παναγία, τον Μωσέ και τον Πρόδρομο, διαστάσεων 41,6 x 33 εκ. (Weitzmann κ.ά. 1982, σ. 205, εκ. στη σ. 228) και την εικόνα με την Κοίμηση της Παναγίας διαστάσεων 44,4 x 33,4 εκ. (Weitzmann 1966, σ. 65, εκ. 29-30· Weitzmann 1978, σ. 118, εκ. 40). Στο ίδιο εργαστήριο, εάν όχι στον ίδιο ζωγράφο θα πρέπει να αποδοθούν και τα δύο πλαϊνά φύλλα τριπτύχου με τους κορυφαίους αποστόλους Πέτρο και Παύλο, που αποδίδονται σύμφωνα με τη δυτική εικονογραφία και φέρουν λατινικές επιγραφές (Weitzmann 1966, σ. 65, εκ. 31).
21. Frinda 1965, σ. 261-65.
22. Στην εικόνα με την Παναγία βρεφοκρατούσα, τον προφήτη Μωσέ και τον άγιο Στέφανο η λατινική επιγραφή στο κάτω μέρος δηλώνει τη δυτική ταυτότητα του παραγγελιοδότη. Η εικόνα έχει χρονολογηθεί από τους Σωτηρίου 1956-58, 179-80, εκ. 197, στον 13ο αιώνα, ενώ ο Weitzmann 1975a, σ. 255-56, εκ. 24a-b τη χρονολογεί στον 12ο αιώνα θεωρώντας ότι ο στικτός και εγχάρακτος διάκοσμος είναι μεταγενέστερος.
23. Ενώ οι δύο αρχάγγελοι φέρουν φωτοστέφανους, η περιφέρεια των οποίων ορίζεται από μία σειρά στικτών κουκκίδων, οι δύο απόστολοι φέρουν φωτοστέφανους των οποίων η περιφέρεια ορίζεται από διπλή σειρά στικτών κουκκίδων και το εσωτερικό του φωτοστέφανου από διαγώνιες εγχάρακτες γραμμές που δημιουργούν ρόμβους μέσα στους οποίους υπάρχουν επίσης στικτές κουκκίδες. Ο Weitzmann (1983, σ. 18, 33-34, εκ. 15, 33-34), χρονολογεί τις εικόνες στον πρώιμο 13ο αιώνα. Η Ασπρά-Βαρδαβίκη (Aspra-Vardavakis 1999, σ. 184-85, εκ. 9, 13) τις χρονολογεί επίσης στις αρχές του 13ου αιώνα θεωρώντας ότι ανήκουν στη Δέηση Β, όπως την ονομάζει.
24. Σωτηρίου 1956-58, σ. 157-58, εκ. 171· Weitzmann 1963, σ. 198-99, σημ. 105-6.
25. Buchthal 1957, εκ. 88c.
26. Η περίπτωση να έχουν γίνει σταυροφορικές εικόνες με εγχάρακτο και στικτό διάκοσμο σε εργαστήρια της Κύπρου πρέπει να αποκλειστεί, αφού καμία από τις δημοσιευμένες εικόνες που σώζονται σήμερα στην Κύπρο και χρονολογούνται στον 13ο αιώνα δεν φέρει ανάλογη διακόσμηση. Εξαίρεση αποτελεί ο φωτοστέφανος στην εικόνα της Παναγίας Γαλόκτιστης στον ναό των Αγίων Κωνσταντίνου και Ελένης στον Κάτω Πύργο Τηλλυρίας η οποία έχει χρονολογηθεί στον 14ο αιώνα (Λευκωσία 2000-2001, αρ. 19, σ. 282-83. Η εικόνα έχει διαστάσεις 105 x 82,5 εκ.). Όμως τόσο ο επεξεργασμένος φωτοστέφανος όσο και η διακόσμηση του πλαισίου με ρόμβους και μαργαριτάρια, σήμα κατατεθέν των σταυροφορικών εργαστηρίων της Άκρας, στοιχείο που επίσης δεν απαντάται σε άλλη εικόνα της Κύπρου, οδηγούν κατά τη γνώμη μου τη χρονολόγηση της εικόνας στα τέλη του 13ου αιώνα και την απόδοσή της σε σταυροφόρο καλλιτέχνη που εργάστηκε είτε στην Άκρα είτε στην Κύπρο μετά την άλωση της πόλης το 1291.