

ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ
ΜΑΡΙΑ ΒΑΣΙΛΑΚΗ

Χειρ Αγγέλου
ένας ζωγράφος εικόνων στη
βενετοκρατούμενη Κρήτη

LUND HUMPHRIES
ΜΟΥΣΕΙΟ ΜΠΕΝΑΚΗ
ΑΘΗΝΑ 2010

Ο άγιος Ιερώνυμος αφαιρεί αγκάθι από το πέλμα του λέοντα

Γ' τέταρτο 15^{ου} αι.

Αυγοτέμπερα σε ξύλο, προετοιμασία σε ύφασμα, φύλλο χρυσού

34,5 x 27 εκ.

Κρήτη, Χάνδακας

Λονδίνο, Βρετανικό Μουσείο, P&E 1994, 5-1, 1 (προηγούμενως στην Εθνική Πινακοθήκη του Λονδίνου, αρ. 3543)

Προέλευση: John Ruskin, ο οποίος το προσέφερε στον ζωγράφο William Ward. Πριν από το 1905 ανήκε στον Alfred A. de Pass, που το 1920 το δώρισε στην Εθνική Πινακοθήκη του Λονδίνου. Το 1994 μεταφέρθηκε στο Βρετανικό Μουσείο.

Συντήρηση: Εθνική Πινακοθήκη του Λονδίνου, 1992-93.

Δημοσιεύσεις: van Marle 1924, σ. 39. Ring 1945, σ. 193 και εικ. 8. Pallucchini 1964, σ. 216 και εικ. 678. Davies 1951, σσ. 117-8 και πίν. 82. Ridderbos 1984, σ. 37 και εικ. 18. Λονδίνο 1994, αρ. 229, σ. 215 (V. Foundoulaki). Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου 1998, σσ. 194-200, 217, πίν. Α' και σποράδην (με προγενέστερη βιβλιογραφία). Campbell 2005, σ. 37 και εικ. 15 (τυπωμένη αντίστροφα).

Ο Ιερώνυμος, γέροντας με πυκνή γενειάδα, καθισμένος σε ξυλόγλυπτο θρόνο, αφαιρεί με ακανθολάβο την ακίδα από το πέλμα του λέοντα, όπως περιγράφεται στον δεύτερο Βίο του. Φορεί πορφυρό χιτώνα, τον πλατύ-γυρο πίλο και τον κόκκινο μανδύα του καρδινάλιου της Ρωμαιοκαθολικής Εκκλησίας, επενδεδυμένο με ερμίνα. Επάνω σε ξύλινο αναλόγιο βρίσκεται ανοιχτό βιβλίο με το κείμενο: *IRAM VINCE PATIENTIA. AMA SCIENTIAM SCRIPTURARUM ET CARNIS VITSIA NON AMABIS* (= Να υπερνικάς την οργή με την υπομονή. Να αγαπάς τη μελέτη των Γραφών και δεν θα επιθυμείς τα αμαρτήματα της σάρκας), από επιστολές του Ιερωνύμου. Γύρω απλώνεται βραχώδες τοπίο με τρίκλιτη βασιλική στο βάθος δεξιά. Το σχέδιο και το πλάσιμο, η απόδοση του χώρου και τα φυτά φανερώνουν ζωγράφο με βυζαντινή παιδεία, ενώ η πτυχολογία και η διαμόρφωση των βράχων δείχνουν γνώση της Ύστερης Μεσαιωνικής Ιταλικής τέχνης. Ο μικτός αυτός χαρακτήρας οδήγησε παλαιότερα τη χρονολόγηση του έργου στη “βενετοβυζαντινή” ή τη βενετσιάνικη σχολή του 14^{ου} αι. Αργότερα όμως αποδόθηκε στην παραγωγή

της κρητικής ζωγραφικής [Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου 1988α, σ. 58. Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου 1998, σσ. 194-200. Πρβ. Λονδίνο 1994, αρ. 229, σ. 215 (V. Foundoulaki)].

Ο Ιερώνυμος, ισχυρή προσωπικότητα των πρώιμων χριστιανικών χρόνων, χαλκέντερος μελετητής και μεταφραστής της Αγίας Γραφής στα λατινικά, θεωρείται ένας από τους τέσσερις *doctores ecclesiae* της Λατινικής Εκκλησίας. Η μορφή του συναντάται περισσότερο στη δυτική, παρά στη βυζαντινή τέχνη. Αναβίωση της λατρείας του σημειώνεται στην Ιταλία τον 14^ο αι., οπότε και διαδίδεται η απεικόνισή του, γνωστή από τον 9^ο αι., ως καρδινάλιου (Jungblut 1967, σποράδην), παρόλο που δεν υπήρχε ο τίτλος στην εποχή του. Σε αυτό συνέβαλε το ενδιαφέρον μεγάλων μοναστικών ταγμάτων, όπως των Δομηνικανών, ενώ ιδιαίτερο ρόλο έπαιξαν ο νομικός, καθηγητής στο Πανεπιστήμιο της Μπολόνιας και ουμανιστής Johannes Andreae, συγγραφέας του έργου *Hieronymianus* (1340-42), αλλά και η προτίμηση ουμανιστικών κύκλων προς έναν άγιο με εξαιρετική μόρφωση και φιλολογικές επιδόσεις ανάλογες με τις δικές τους ενασχολήσεις. Οι ουμανιστές λόγιοι ευνοούσαν τόσο παραστάσεις του Ιερωνύμου ως μελετητή στο σπουδαστήριό του με περιβολή καρδινάλιου, όσο και άλλους εικονογραφικούς τύπους, του μετανοούντος ερημίτη ή του θεραπεύοντος τον λέοντα (Quain 1952, σσ. 201-32. Meiss 1974, σ. 134. Ridderbos 1984, σσ. 15-6, 29-36. Russo 1987, σσ. 38, 44-5).

Το θέμα αποτελεί κοινό τόπο στον Βίο ερημικών αγίων, όπως του Γερασίμου, από όπου μεταπήδησε στον Βίο του Ιερωνύμου (Ring 1945, σ. 189. Friedmann 1980, σσ. 19-20). Η σκηνή θυμίζει Παλαιολόγεια έργα με τον άγιο Γεράσιμο να αφαιρεί αγκάθι από πέλμα λέοντα (τοιχογραφίες Αγίου Νικολάου Ορφανού, εικόνα Πατριαρχείου Ιεροσολύμων). Ωστόσο, ιδιαίτερες ομοιότητες παρατηρούνται σε πίνακα αποδιδόμενο στον Ottaviano Nelli (περ. 1410-20), αλλά και σε γερμανικές ξυλογραφίες του 1430 και του 1470 (Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου 1998, σσ. 194-5, 207-8 και πίν. ΣΤ' - Θ' 2).

Από συνδυασμό στοιχείων και με βάση την εικονολογία του έργου, συσχετίστηκε η συγκεκριμένη απεικόνιση με τον περίφημο μητροπολίτη Νικαίας και μετέπειτα καρδινάλιο Βησσαρίωνα (Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου 1998, σσ. 210-5), ένθερμο υποστηρικτή της Ένωσης της Ορθόδοξης με τη

Λατινική Εκκλησία στη Σύνοδο Φερράρας-Φλωρεντίας (1438-39). Η απεικόνιση του Ιερωνύμου, αγίου της πρώιμης, αδιαίρετης Εκκλησίας, μορφωμένου ιεράρχη, ασφαλώς αποτελούσε ελκυστικό θέμα για πρόσωπο που πίστευε στην Ένωση των Εκκλησιών και είχε ουμανιστικά ενδιαφέροντα. Ο Βησσαρίων κατείχε κώδικες με τις επιστολές του Ιερωνύμου, ενώ ένα δίτομο αρχέτυπο (1468) της συλλογής του, σήμερα στη Μαρκανή Βιβλιοθήκη, περιλαμβάνει εκτενή περιγραφή του επεισοδίου με τον λέοντα. Επίσης ο Βησσαρίων είχε στη Ρώμη (όπου είχαν μεταφερθεί τα λείψανα του αγίου Ιερωνύμου το 1395) επαφές με τον φιλόσοφο και ουμανιστή καρδινάλιο Νικόλαο Cusanus, λάτρη του αγίου Ιερωνύμου. Τέλος, εύλωτη είναι η ομοιότητα προσωπογραφιών του Βησσαρίωνα με τη μορφή του Ιερωνύμου (Lollini 1994, εικ. 94, 100). Πιθανώς ο Βησσαρίων, επιθυμώντας μια εικόνα με τον άγιο Ιερώνυμο, απευθύνθηκε σε ζωγράφο της Κρήτης (για τις επαφές του με την Κρήτη, βλ. Saffrey 1994, σσ. 241-5). Στον Χάνδακα λειτουργούσε επίσης, τουλάχιστον από τον 15^ο αι., η φραγκισκανή Μονή του Αγίου Ιερωνύμου, γεγονός που θα συντέλεσε στην οικειότητα εντόπιων ζωγράφων με την εικονογραφία του καρδινάλιου. Εξάλλου, ο Βησσαρίων ίδρυσε το 1462 στην Κρήτη το γνωστό κληροδότημα για την οικονομική ενίσχυση ουνιτών του νησιού (Τσιρπανλής 1967, σ. 81 κ.ε.). Πιθανότατα, λοιπόν, οφείλουμε στον Βησσαρίωνα την εικονογραφία αυτή σε κρητικό έργο, μολονότι δεν είμαστε βέβαιοι αν η εικόνα μας συνδέεται πράγματι με τον ίδιο.

Ο άγιος Ιερώνυμος απαντά στην κρητική ζωγραφική και σε άλλους εικονογραφικούς τύπους (Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου 1998, σσ. 193-4. Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου 2006, σ. 165. Μπαλτογιάννη 2003, αρ. 35, σσ. 209-10, όπου και προγενέστερη βιβλιογραφία, 220, πίν. 70 και αρ. 36, σ. 225, πίν. 75).

Ο Βρετανός κριτικός τέχνης John Ruskin αγόρασε την εικόνα πιθανώς στη Βενετία, γοητευμένος από τα Ύστερογοτθικά της στοιχεία, που θαύμαζαν στη βικτωριανή Αγγλία οι κύκλοι της “γοθτικής αναβίωσης” του 19^{ου} αι. (Clark 1928, σσ. 191-204) και αποκτώντας αυτό το έργο, το οποίο πιθανότατα θεωρείτο τότε βενετικό έγινε εν αγνοία του ένας από τους πρωιμότερους συλλέκτες κρητικών εικόνων των νεότερων χρόνων.

ΜΑΡΙΑ ΚΩΝΣΤΑΝΤΟΥΔΑΚΗ-ΚΙΤΡΟΜΗΛΙΔΟΥ



Εικόνα με τους αγίους Αυγουστίνo, Ιερώνυμο και Βενέδικτο

Μέσα 15^{ου} αι.

Αυγοτέμπερα σε ξύλο, προετοιμασία σε ύφασμα, φύλλο χρυσού

44,1 x 44,7 εκ.

Κρήτη (ι)

Κέμπριτζ, Fitzwilliam Museum, αρ. ευρ. 1594

Προέλευση: Η εικόνα αγοράστηκε από τους Francis A. Smith και Louis Morant το 1871 στη Βενετία. Το 1931 οι «Φίλοι του Fitzwilliam Museum» την αγοράζουν από τον τελευταίο και τη δωρίζουν στο Μουσείο.

Συντήρηση: L. E. Fly, Κέμπριτζ, Fitzwilliam Museum, 2006.

Δημοσιεύσεις: Bettini 1933, σσ. 56-7. Goodison-Robertson 1967, σσ. 182-3. Muraro 1969, σ. 138, εικ. 143.

Επάνω σε χρυσό κάμπο παριστάνονται οι μορφές τριών όρθιων ολόσωμων γενειοφόρων αγίων. Δύο άγιοι με άμφια επισκόπου της Δυτικής Εκκλησίας, σκήπτρο στο αριστερό και κλειστό χρυσόγραφο κώδικα στο δεξί χέρι πλαισιώνουν κεντρική μορφή καρδινάλιου με ομοίωμα εκκλησίας και κλειστό, επίσης χρυσόγραφο, κώδικα. Επιγραφές σε κεφαλαίους καλλιγραφημένους γοθτικούς χαρακτήρες που σώζονται σε σχετικά καλή κατάσταση επιτρέπουν την ταύτισή τους με τους αγίους Αυγουστίνo, Ιερώνυμο και Βενέδικτο. Δύο οριζόντιες ορθογώνιες εγκοπές στο πίσω μέρος καθώς και ο εντοπισμός, ύστερα από ακτινογραφία, σε όλη την επιφάνειά της μεγάλου αριθμού καρφιών οδηγεί στην υπόθεση ότι πιθανότατα ήταν προσαρτημένη σε μεγαλύτερο σύνολο, από το οποίο αποσπάστηκε για να τοποθετηθεί αρχικά σε λεπτό ορθογώνιο και έπειτα σε μεγαλύτερο ξυλόγλυπτο πλαίσιο.

Οι άγιοι Αυγουστίνος (354-430), Ιερώνυμος (340/2-420) και Βενέδικτος (480-547) είναι από τους πιο δημοφιλείς, με ευρύτατη παιδεία και πολυσχιδές έργο αγίους. Ο Αυγουστίνος και ο Ιερώνυμος συγκαταλέγονται στους *doctores ecclesiae* της Δυτικής Εκκλησίας. Αν και οι απεικονίσεις τους είναι από τις πιο διαδεδομένες στην Ιταλική τέχνη, κυρίως στους 14^ο και 15^ο αι, δεν απαντούν παραστάσεις μόνο των τριών μαζί στον εικονογραφικό τύπο της εικόνας. Ωστόσο, η εικονογραφία μεμονωμένα των Ιερωνύμου και Βενεδίκτου παραπέμπει στην καλλιτεχνική παραγωγή της

βόρειας Ιταλίας: ο εικονογραφικός τύπος του Ιερωνύμου-καρδινάλιου με κώδικα και ομοίωμα εκκλησίας εισήχθη στη ζωγραφική αρχικά της Μπολόνιας και μετέπειτα της Βενετίας στο τέλος του 13^{ου}- αρχές του 14^{ου} αι. (Russo 1987, σ. 86). Ο ζωγράφος της εικόνας του Fitzwilliam μοιάζει να δανείστηκε τη μορφή του Βενεδίκτου από απεικόνιση του Αυγουστίνου σε δεξί φύλλο τριπτύχου (1445-50) του Giovanni di Paolo, σήμερα στη Συλλογή Samuel H. Kress στη Νέα Υόρκη (Sharpley 1966, Κ. 432, σσ. 148-9, εικ. 401).

Απεικονίσεις των τριών αγίων μεμονωμένα στον εικονογραφικό τύπο της εικόνας του Fitzwilliam συναντάμε και στην κρητική ζωγραφική, κυρίως των 15^{ου} και 16^{ου} αι. Ο Αυγουστίνος απεικονίζεται σε σύνθετο ιταλοκρητικό έργο (πολύπτυχο) σήμερα στη Βοστώνη (αρχές 15^{ου} αι.) (Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου 1993-94, εικ. 1), σε φορητή εικόνα του Ιωάννη Περμενιάτη σήμερα στο Μουσείο Correr της Βενετίας (αρχές 16^{ου} αι.) [Βενετία 1993, αρ. 32, σσ. 134-9, εικ. 32 (N. Χατζηδάκη)], σε φορητό πίνακα μαζί με τον Ιερώνυμο που αποδίδεται στον ίδιο ζωγράφο ή σε εργαστήριό του σήμερα στο Μουσείο της Ραβέννας (16^{ος} αι.) (Angiolini-Martinelli 1982, αρ. 55/1, σ. 136, εικ. 55/1). Παράσταση του αγίου κοσμούσε τη μονή των Αυγουστινιανών του Χάνδακα (Georgoroulou 2001, σ. 144). Ο Βενέδικτος απεικονίζεται σε σύνθετη εικόνα (1500) σήμερα στη Γενεύη [Βενετία 1993, αρ. 26, σ. 119, εικ. 13 (N. Χατζηδάκη)], καθώς και σε φύλλο τριπτύχου σήμερα στην Πινακοθήκη του Βατικανού (15^{ος} αι.) (Fiorin 1995, αρ. 3, σ. 16, εικ. 6). Σε λίγο μεταγενέστερο τρίπτυχο της ίδιας Πινακοθήκης (τέλος 15^{ου} - αρχές 16^{ου} αι.) απεικονίζεται ο άγιος Ιερώνυμος με κώδικα, χωρίς όμως ομοίωμα εκκλησίας στο χέρι (Fiorin 1995, αρ. 4, σ. 16, εικ. 7).

Στην εικονογραφία του Ιερωνύμου ως καρδινάλιου σε εικόνες της κρητικής τέχνης θα πρέπει να αναζητήσουμε την καταγωγή και την ερμηνεία της εικονογραφίας της εικόνας του Fitzwilliam. Ο Ιερώνυμος - καρδινάλιος έχει συνδεθεί άμεσα με τον Έλληνα λόγιο καρδινάλιο Βησσαρίωνα (1389/95-1472) και το περιβάλλον του (Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου 1998, σσ. 211-5). Βαθύς γνώστης του θεολογικού έργου του Αυγουστίνου και των Μοναστικών Κανόνων του Βενεδίκτου, διατηρεί κώδικές τους στην προσωπική βιβλιοθήκη του (Labowsky 1979, σσ. 212-4, 230, 237). Με

δική του πρωτοβουλία επίσης ο ναός που προσαρτάται στο νότιο τμήμα της Santa Madonna del Monte της Μπολόνιας, είναι αφιερωμένος στον άγιο Βενέδικτο (Lollini 1994, σ. 153). Το 1463 με ειδικό χρυσόβουλλο ο Πάπας Πίος Β' διαθέτει στην υπηρεσία του Βησσαρίωνα το ιερατείο του ναού της Santa Maria del Popolo της τάξης των Αυγουστίνων στη Ρώμη, καθώς και εκείνο του Αγίου Παύλου στην περιοχή της Ούμπριας, που λειτουργούσε σύμφωνα με τους κανόνες της Βενεδικτιανής τάξης (PG 161, στ. 76, § 133). Οι τρεις άγιοι δεν ήταν άγνωστοι στην Κρήτη. Το 1462 ιδρύθηκε στο νησί από τον Βησσαρίωνα κληροδότημα με σκοπό τη χρηματική ενίσχυση των εκεί συνιτών (Τσιρπανλής 1967, σ. 81). Ο συσχετισμός της εικονογραφίας της εικόνας με τον Έλληνα καρδινάλιο και, κατ' επέκταση, με τους ενωτικούς, εξηγεί ίσως και τη μοναδικότητά της. Την ίδια στιγμή ένας τέτοιος συσχετισμός συνάδει με την τεχνοτροπία και, επομένως, με τη χρονολόγηση του έργου.

Τεχνοτροπικά η εικόνα παρουσιάζει ενδιαφέρουσα σύζευξη βυζαντινών και δυτικών στοιχείων, όπως αυτά αφομοιώθηκαν κατά τους 14^ο και 15^ο αι. από την κρητική ζωγραφική. Ωστόσο, οι πλατιές λαδοπράσινες σκιές, το ρόδινο χρώμα στα σαρκώματα, οι πυκνές κοφτές παράλληλες λευκές γραμμές για τα φώτα στο πλάσιμο του προσώπου και των χεριών παραπέμπουν άμεσα στον Κρητικό ζωγράφο Άγγελο Ακοτάντο (περ. 1425-50), καθώς και στους μεταγενέστερους Ανδρέα (περ. 1421-92) και, δευτερευόντως, Νικόλαο Ρίτζο (περ. 1482 - πριν από το 1507).

Το έργο παρουσιάζει εντυπωσιακές ομοιότητες με εικόνα του Βρετανικού Μουσείου με τον άγιο Ιερώνυμο και τον λέοντα, η οποία έχει χρονολογηθεί από την Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου στο β' μισό του 15^{ου} αι (κατ. 15). Τα έργα προέρχονται ίσως από το ίδιο εργαστήριο σε αναπτυσσόμενο καλλιτεχνικό κέντρο, πιθανότατα τη βενετοκρατούμενη Κρήτη. Παρόμοια υπόθεση διαφωτίζει περαιτέρω όχι μόνο την ενεργό, άμεση ή έμμεση, επιρροή του Βησσαρίωνα σε καλλιτεχνικά ζητήματα της εποχής του, αλλά και την επιρροή στην κρητική ζωγραφική κορυφαίων εκπροσώπων της του 15^{ου} αι., όπως είναι ο Άγγελος Ακοτάντος.

ΔΗΜΗΤΡΑ ΚΩΤΟΥΛΑ



Ζωγράφος Άγγελος

Άγιος Φανούριος

Β' τέταρτο 15^{ου} αι.

Αυγοτέμπερα σε ξύλο, προετοιμασία σε ύφασμα, φύλλο χρυσού

111 x 62,5 x 2,8 εκ.

Κρήτη, Χάνδακας

Πάτμος, Χώρα, Ναός Μεγάλης Παναγίας

Δημοσιεύσεις: Vassilakes-Mavrakakes 1980-81, σ. 230, πίν. 52b. Αθήνα 1983, αρ. 6, 22 (Ν. Χατζηδάκη). Χατζηδάκης 1977, αρ. 69, σσ. 117-9, πίν. 27. Χατζηδάκης 1987, σ. 152, αρ. 36, εικ. 15. Κόλλιας 2004, σ. 285, εικ. 1. Μιλάνου κ.ά. 2008, σποράδην.

Ο άγιος Φανούριος, ολόσωμος και σχεδόν μετωπικός, πατά επάνω στο σώμα σκοτωμένου δράκοντα. Είναι ντυμένος στρατιωτικά με κοντό αλυσιδωτό χιτώνα με μανίκια, θώρακα με επωμίδες δεμένες στους βραχίονες με τρία λουριά, δρομίδες σε ανοιχτό πορτοκαλί χρώμα, με δύο γκριζοπράσινα επιρράμματα κάτω από τα γόνατα, και περικνημίδες υπόλευκες, με τρεις κάθετες ραβδώσεις από κιννάβαρι. Επάνω στον ώμο του είναι ριγμένος κόκκινος μανδύας, δεμένος σε κόμπο στην αριστερή πλευρά του, ο οποίος πέφτει προς τα πίσω. Στο δεξί χέρι φέρει, διαγώνια μπροστά στο στήθος του, λόγχη και ακουμπά το αριστερό, που κρατεί σταυρό με αναμμένο κερι στην κορυφή του, επάνω σε ασπίδα, η οποία φέρει προσωπίο σε κατατομή. Το βάθος της σκηνής καλύπτουν δύο, διαγώνια τοποθετημένοι ορεινοί όγκοι. Από την επάνω αριστερή γωνία προβάλλει, μέσα από δύο ομόκεντρα χρυσάκινα τεταρτοκύκλια, το χέρι του Θεού που ευλογεί τον άγιο. Το όνομα του αγίου, Ο ΑΓ[ΙΟ]C ΦΑΝΟΥΡΙΟC, είναι γραμμένο με κεφαλαία κόκκινα γράμματα επάνω στο χρυσό βάθος. Στην κάτω αριστερή γωνία, κάτω από το κεφάλι του δράκοντα, διατηρείται η υπογραφή του ζωγράφου: ΧΕΙ[Ρ Α]ΓΓΕΛΟΥ.

Στην τεχνοτροπική απόδοση του αγίου εντοπίζονται όλα τα χαρακτηριστικά της τέχνης του Αγγέλου: τα λεπτοδουλεμένα χαρακτηριστικά του προσώπου, ο σκούρος προπλασμός που φωτίζεται από τα φώτα που ως παράλληλες λεπτές, λευκές γραμμές, σχηματίζουν ολόκληρο πλέγμα επάνω στο

πρόσωπο του αγίου. Επίσης χαρακτηριστικός για την τέχνη του Αγγέλου είναι και ο τρόπος που δηλώνεται η κατακόρυφη γραμμή, για να δημιουργήσει τη σκιά της μύτης.

Οι παλαιότερες σωζόμενες εικόνες του αγίου Φανουρίου, που είτε φέρουν την υπογραφή του ζωγράφου Αγγέλου (κατ. 17, 19, 21), είτε του αποδίδονται (κατ. 18, 23), κάνουν φανερή την ιδιαίτερη σχέση του ζωγράφου στην καθιέρωση του εικονογραφικού τύπου του όρθιου, ολόσωμου αγίου Φανουρίου που άλλοτε πατά επάνω σε δράκοντα, άλλοτε όχι. Άλλες απεικονίσεις του αγίου Φανουρίου ένθρονου να πατά σε δράκοντα (κατ. 22), να συνομιλεί με τον Χριστό (κατ. 21), καθώς και των θαυμάτων του (κατ. 20) μαρτυρούν πως ο ζωγράφος Άγγελος συνδέεται με όλες τις εικονογραφικές παραλλαγές του αγίου Φανουρίου ως αποτέλεσμα της συνεργασίας του με τον ηγούμενο της Μονής Βαλσαμονέρου και κτήτορα του κλίτους του Αγίου Φανουρίου (1426-31), Ιωνά Παλαμά (Vassilakes-Mavrakakes 1980-81, σσ. 227-8). Η Μονή Βαλσαμονέρου ήταν το κέντρο λατρείας του αγίου Φανουρίου στην Κρήτη· φαίνεται όμως πως και η Μονή Οδηγήτριας έπαιξε ρόλο στη λατρεία του συγκεκριμένου αγίου στο νησί, όπως υποδηλώνουν οι εικόνες του που προέρχονται από εκεί.

Ο άγιος Φανούριος αποτελεί μια σύνθεση με έντονο Υστεροβυζαντινό χαρακτήρα. Υπάρχουν πολλά στοιχεία, τόσο στο εικονογραφικό όσο και στο τεχνοτροπικό επίπεδο, που βρίσκουν το ανάλογό τους στις μορφές των στρατιωτικών αγίων των τοιχογραφιών του παρεκκλησίου της Μονής της Χώρας (περ. 1315-20) στην Κωνσταντινούπολη. Ο τρόπος που ο άγιος στέκεται σε ελαφρά κλίση τριών τετάρτων είναι όμοιος με εκείνον των στρατιωτικών αγίων του κωνσταντινουπολίτικου μνημείου (Underwood 1966, τ. 3, πίν. 488-9, σσ. 492-500). Ομοιότητες εντοπίζονται και στο πλάσιμο των μορφών: σκούρος προπλασμός, αδρά χαρακτηριστικά και λευκές παράλληλες γραμμές που φωτίζουν το πρόσωπο. Ακόμα μεγαλύτερη ομοιότητα παρουσιάζει η σύνθεση του Αγγέλου με την εικόνα των αγίων Γεωργίου και Μερκουρίου (κατ. 12), που ανήκει σε σύνθετο κρητικό έργο και χρονολογείται στις αρχές του 15^{ου} αι.

Σύμφωνα με τα αγιολογικά κείμενα, ο άγιος Φανούριος “ανακαλύφθηκε” στη Ρόδο

στα μέσα περίπου του 14^{ου} αι. μέσω μιας εικόνας στην οποία απεικονιζόταν ο άγνωστος μέχρι τότε άγιος. Η παλαιότερη αναφορά σε αυτή την “ανακάλυψη” της εικόνας και του ίδιου του αγίου βρίσκεται στον κώδικα αρ. 1190 της Βατικανής Βιβλιοθήκης, που χρονολογείται το 1542 (Vassilakes-Mavrakakes 1980-81, σσ. 224-6). Η μεταφορά της λατρείας του αγίου από τη Ρόδο στην Κρήτη συνδέθηκε με το θαύμα της απελευθέρωσης τεσσάρων Κρητικών ιερέων, που είχαν μεταβεί για τη χειροτονία τους στην Κορώνη και καθώς επέστρεφαν στην Κρήτη, αιχμαλωτίστηκαν από Τούρκους πειρατές και μεταφέρθηκαν στη Μ. Ασία. Στην προσπάθεια για την απελευθέρωσή τους, ο μοναχός Ιωνάς πηγαίνει από την Κρήτη στη Ρόδο και εκεί, με τη βοήθεια του αγίου Φανουρίου, οι τρεις από τους τέσσερις ιερωμένους (ο ένας είχε ήδη θανατωθεί) απελευθερώνονται. Σύμφωνα πάντα με τον κώδικα του Βατικανού, ο μοναχός Ιωνάς, επιστρέφοντας στην Κρήτη με τους ιερείς, πήρε μαζί του και μια εικόνα του αγίου Φανουρίου. Το χειρόγραφο του Βατικανού δεν ταυτίζει τον μοναχό Ιωνά με τον ηγούμενο της Μονής Βαλσαμονέρου και κτήτορα του κλίτους του Αγίου Φανουρίου, Ιωνά Παλαμά. Μάλιστα η αναφορά του ονόματος του μητροπολίτη Ρόδου, Νείλου, στο κείμενο επιτρέπει να τοποθετήσουμε την ιστορία του θαύματος γύρω στο 1360 (Ζαχαριάδου 1964, σσ. 309-18, ιδ. 316-7).

Οι στενές εικονογραφικές ομοιότητες του αγίου Φανουρίου με τον άγιο Γεώργιο οδήγησαν στη διατύπωση κάποιων αμφιβολιών σχετικά με την ιστορικότητα του αγίου Φανουρίου (Vassilakes-Mavrakakes 1980-81). Η κύρια ιδιότητα του αγίου Φανουρίου να φανερώνει, αποτελεί επίσης ιδιότητα του αγίου Γεωργίου. Ακόμη, η απουσία στην πόλη της Ρόδου ναού αφιερωμένου στον άγιο Φανούριο πριν από τα μέσα του 20^{ου} αι. και η αδυναμία εντοπισμού κάποιας παλαιάς εικόνας του στο νησί (Κόλλιας 2004) δημιουργεί την υπόνοια πως η γενικότερη σύνδεση του αγίου Φανουρίου με τη Ρόδο αποτέλεσε εφεύρημα των Κρητικών, ώστε να δώσουν αληθοφάνεια, που όμως θα ήταν δύσκολο να ελεγχθεί, σε έναν άγιο που οι ίδιοι δημιούργησαν.

ΜΑΡΙΑ ΒΑΣΙΛΑΚΗ





Αποδίδεται στον Άγγελο

Άγιος Φανούριος

Β' τέταρτο 15^{ου} αι.

Αυγοτέμπερα σε ξύλο, προετοιμασία σε ύφασμα, φύλλο χρυσού

90 x 51,5 εκ.

Κρήτη, Χάνδακας

Ηράκλειο, Συλλογή Αγίας Αικατερίνης Σιναϊτών, από τη Μονή Οδηγήτριας, αρ. ευρ. 043

Συντήρηση: Ν. Κάιλας, 13^η Εφορεία Βυζαντινών Αρχαιοτήτων.

Δημοσιεύσεις: Vassilakes-Mavrakakes 1980-81, σ. 231, πίν. 57α. Ηράκλειο 1993, αρ. 95, σσ. 448-9 (Μ. Μπορμπουδάκης), με προγενέστερη βιβλιογραφία. Ν. Υόρκη 2009, αρ. 8, σ. 51 (Μ. Vassilaki).

Ο νεαρός άγιος Φανούριος παριστάνεται όρθιος και σχεδόν μετωπικός, με ελαφρά στροφή του σώματός του προς τα αριστερά. Ντυμένος στρατιωτικά, κρατεί μακρύ δόρυ στο δεξί του χέρι και στηρίζει το αριστερό σε ασπίδα που βρίσκεται ακουμπισμένη στο έδαφος. Μεγάλο μέρος της ασπίδας έχει αποκοπεί καθώς και το μεγαλύτερο μέρος του σταυρού, που κρατούσε στο ίδιο χέρι και κατέληγε σε αναμμένο κερί. Ο άγιος πατά επάνω σε δράκοντα, το μεγαλύτερο μέρος του οποίου εξαφανίστηκε όταν κόπηκε το κάτω μέρος της σύνθεσης. Η εικόνα του αγίου Φανουρίου από τον ναό της Μεγάλης Παναγίας στη Χώρα της Πάτμου (κατ. 17), που φέρει την υπογραφή του ζωγράφου Αγγέλου και στην οποία η παράσταση του αγίου διατηρείται ακέραια, βοηθά να ανασυστήσουμε τη σύνθεση της συγκεκριμένης εικόνας.

Παρόλο που η εικόνα της Μονής Οδηγήτριας δεν φέρει υπογραφή, μπορεί να αποδοθεί με απόλυτη βεβαιότητα στον ζωγράφο Άγγελο, με τις εικόνες του οποίου παρουσιάζει τόσο εικονογραφικές όσο και τεχνοτροπικές ομοιότητες. Είναι πιθανό και η εικόνα αυτή να έφερε αρχικά στην κάτω δεξιά γωνία την υπογραφή του ζωγράφου Αγγέλου στον γνωστό

τύπο ΧΕΙΡ ΑΓΓΕΛΟΥ. Όμως η υπογραφή θα εξαφανίστηκε, όταν αποκόπηκε η κάτω και η δεξιά πλευρά της εικόνας, προκειμένου να προσαρμοστεί η εικόνα στο διάστηλο τέμπλου μικρότερων διαστάσεων εκείνου για το οποίο είχε κατασκευαστεί.

Ο ρόλος του ζωγράφου Αγγέλου στην καθιέρωση του εικονογραφικού τύπου του αγίου Φανουρίου υπήρξε καθοριστικός, όπως μαρτυρούν τα σωζόμενα έργα, το σύνολο σχεδόν των οποίων είτε φέρουν την υπογραφή, είτε αποδίδονται στον ζωγράφο Άγγελο. Το γεγονός ότι δύο τουλάχιστον εικόνες του αγίου Φανουρίου (κατ. 18 & 20) προέρχονται από τη Μονή Οδηγήτριας Καινουρίου, στα νότια του σημερινού Νομού Ηρακλείου, δείχνει ότι και στη Μονή αυτή, εκτός από τη Μονή Βαλσαμονέρου, πρέπει να γνώρισε διάδοση η λατρεία του αγίου Φανουρίου. Αυτό ίσως να συνδέεται και με την παρουσία του ζωγράφου Αγγέλου στη Μονή, όπως μαρτυρεί το σύνολο των δεσποτικών εικόνων που κοσμούσαν το τέμπλο του καθολικού της Μονής και οι οποίες είτε φέρουν την υπογραφή, είτε αποδίδονται σε αυτόν (κατ. 25, 29, 34).

ΜΑΡΙΑ ΒΑΣΙΛΑΚΗ

Ζωγράφος Άγγελος

Άγιος Φανούριος

Α΄ μισό 15^{ου} αι.

Αυγοτέμπερα σε ξύλο, προετοιμασία σε ύφασμα, φύλλο χρυσού

79,5 X 49 X 5 εκ.

Κρήτη, Χάνδακας

Φολέγανδρος, Χώρα, Ναός Αγίας Αικατερίνης, αρ. ευρ. 37

Συντήρηση: Μ. Μιχαηλίδου, 2^η Εφορεία Βυζαντινών Αρχαιοτήτων, 2003-04.

Δημοσιεύσεις: Vassilakes-Mavrakakes 1980-81, σσ. 231-2, πίν. 57β. Χατζηδάκης 1977, σ. 118. Χατζηδάκης 1987, σ. 152.

Ονεαρός λυγερόκορμος άγιος, με το αβρό πρόσωπο πλαισιωμένο από κυματιστά μαλλιά που χωρίζουν στη μέση και καταλήγουν πίσω από τα αυτιά σε μικρούς βοστρύχους, ταυτίζεται από επιγραφή με κόκκινα κεφαλαία γράμματα επάνω στον χρυσό κάμπο: *Ο ΑΓ[ΙΟΣ] ΦΑΝΟΥΡΙΟΣ*.

Ο άγιος Φανούριος, όρθιος και μετωπικός, πατά θριαμβευτής τερατόμορφο δράκοντα. Στο δεξί του χέρι κρατεί, διαγώνια, μακρύ δόρυ. Με το αριστερό του στηρίζει μεγάλη στρογγυλή ασπίδα με προσωπίο σε κατατομή, ενώ κρατεί μεγάλο σταυρό με τρεις κεραίες, ο οποίος απολήγει σε αναμμένη λαμπάδα. Φορεί πλούσια διακοσμημένη στρατιωτική στολή. Στα πόδια του φορεί ψηλές καστανές δρομίδες.

Κάτω, ο πράσινος αγκαθωτός κερασφόρος δράκοντας, με ελίσσόμενη μακριά ουρά, ανασηκώνει το κεφάλι και έχει ανοικτό το τεράστιο στόμα του, όπου διακρίνονται τα μυτερά λευκά δόντια και προβάλλει κατακόκινη η φοβερή γλώσσα του. Το τοπίο αποδίδεται με δύο καστανούς πρισματικούς, τριγωνικούς βράχους και μικρά πράσινα φυτά, που πλαισιώνουν συμμετρικά τη μορφή του αγίου. Κάτω δεξιά, η υπογραφή του ζωγράφου με μαύρα κεφαλαία γράμματα: *ΧΕΙΡ ΑΓΓΕΛΟΥ*.

Επάνω αριστερά, μέσα από τεταρτοκύκλιο γαλανού ουρανού, προβάλλει το χέρι του Θεού που τον ευλογεί.

Ο άγιος Φανούριος απεικονίζεται με τα συγκεκριμένα προσωπογραφικά χαρακτηρι-

στικά και τα εικονογραφικά γνωρίσματα του θριαμβευτή στρατιωτικού αγίου, ο οποίος πατά νικημένο δράκοντα και κρατεί σταυρό και αναμμένη λαμπάδα. Στην Κρήτη η λατρεία του εισήχθη από τη Ρόδο τον 14^ο-15^ο αι. (Ζαχαριάδου 1964. Κόλλιας 2004). Ωστόσο, η έρευνα απέδειξε ότι ο άγιος Φανούριος δεν είναι παρά ένας “μεταλλαγμένος” άγιος Γεώργιος, από τον οποίο υιοθέτησε όχι μόνο την επωνυμία –Φανερωμένος, Φανερωτής, Φανούριος– αλλά και την εικονογραφία (Vassilakes-Mavrakakes 1980-81). Αναφορά στον δράκοντα της εικονογραφίας του αγίου Φανουρίου γίνεται σε στιχηρό του αγίου (Ευστρατιάδης 1935, σ. 458).

Η εικονογραφία της παράστασης του αγίου επαναλαμβάνεται απαράλλαχτη σε εικόνα στον ναό της Μεγάλης Παναγίας στη Χώρα της Πάτμου, που υπογράφεται επίσης από τον Άγγελο (κατ. 17). Είναι ο ίδιος εικονογραφικός τύπος που έχει η εικόνα της Φολεγάνδρου, η οποία εντάσσεται πλέον ανάμεσα στα αντιπροσωπευτικότερα έργα του ζωγράφου και στις πρωιμότερες εικόνες του αγίου Φανουρίου. Στον ίδιο ζωγράφο αποδίδεται, για τεχνοτροπικούς λόγους, μια τέταρτη εικόνα του αγίου Φανουρίου από τη Μονή Οδηγήτριας, σήμερα στη Συλλογή της Αγίας Αικατερίνης των Σιναϊτών στην Κρήτη (κατ. 18), στην οποία παρουσιάζεται μικρή παραλλαγή στη στάση του συγκεκριμένου εικονογραφικού τύπου του αγίου.

Ο Άγγελος είναι ο ζωγράφος στον οποίο οφείλεται, όπως φαίνεται, η διαμόρφωση και αποκρυστάλλωση της εικονογραφίας του αγίου Φανουρίου. Η εικόνα της Φολεγάνδρου, παρουσιάζει όλα τα τεχνοτροπικά γνωρίσματα της κρητικής τέχνης του α΄ μισού του 15^{ου} αι., καθώς και εκείνα τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της τέχνης του ζωγράφου Αγγέλου: την αριστοτεχνική τελειότητα στο απαλό πλάσιμο του προσώπου –με μαλακές διαβαθμίσεις λαδοπράσινης σκιάς και ροδαλών σαρκωμάτων και με πλέγμα λευκών λεπτότερων και διαδοχικά πλατύτερων φώτων–, την αγάπη στη λεπτομέρεια, τα πλούσια και λεπτά σχέδια χαραγμένα με μεγάλη ακρίβεια και, τέλος, την περήφανη κορμοστασιά του αγίου με την ελαφρά επιτηδευμένη στάση και το μελαγχολικό βλέμμα, που προσδίδουν ακαδημαϊκό χαρακτήρα στο έργο.

Η εικόνα προέρχεται από τον δυσπόστατο ναό του Αγίου Φανουρίου και της Αγίας Αικα-

τερίνης στη Χώρα της Φολεγάνδρου, που αποτελεί σύμπλεγμα με τον μονόχωρο τρουλαίο ναό του Αγίου Αντωνίου (Ζιρώ 1982). Ο ναός του Αγίου Αντωνίου ανακαινίστηκε, σύμφωνα με επιγραφή, το 1709 από τον Αντώνιο Μαμουνάκο, ενώ ο δίκλιτος ναός του Αγίου Φανουρίου χρονολογείται γύρω στο 1720, σύμφωνα με τοπική παράδοση, παρότι ο αρχιτεκτονικός τύπος επιτρέπει πρωιμότερη χρονολόγηση (Ζιρώ 1982, σσ. 337, 339, 343). Στον Άγιο Φανούριο είναι αφιερωμένο το βόρειο κλίτος, και η εικόνα βρίσκεται στο νότιο άκρο του απλού ξύλινου τέμπλου. Στο ίδιο τέμπλο βρίσκονται άλλες δύο δεσποτικές εικόνες κρητικής τέχνης, της Παναγίας Ζωδόχου Πηγής και του Χριστού ένθρονου Παντοκράτορα, που μπορεί να αποδοθούν σε ικανό ζωγράφο του 15^{ου} αι. Οι δύο δεσποτικές, ωστόσο, είναι μεγαλύτερες από την εικόνα του αγίου Φανουρίου και προφανώς δεν ανήκαν εξαρχής στο ίδιο τέμπλο. Και οι τρεις εικόνες, όμως, είναι σαφώς πρωιμότερες, τόσο από το τέμπλο στο οποίο σήμερα έχουν προσαρμοσθεί, όσο και από τον ναό του Αγίου Φανουρίου (Ζιρώ 1982, σ. 344, εικ. 17).

Πιθανότατα λοιπόν και οι τρεις εικόνες να έχουν μεταφερθεί εδώ από την Κρήτη. Στη Φολέγανδρο μαρτυρείται εποικισμός από τη Σίφνο και την Κρήτη κατά το τελευταίο τέταρτο του 16^{ου} αι., και συγκεκριμένα το έτος 1577. Είναι βεβαιωμένο επίσης από άλλες πηγές ότι στη Φολέγανδρο κατέληξε κύμα προσφύγων από την Κρήτη και κατά τον τουρκοβενετικό πόλεμο του 1669, πιθανώς και μετά την καταστροφή του νησιού το 1715 από τους Τούρκους (Χαρίλαος 1888, σσ. 13-6. Γαβαλάς 1974).

Επομένως, η ανέγερση του ναού του Αγίου Φανουρίου, που χρονικά μάλιστα τοποθετείται μετά την καταστροφική τουρκική επιδρομή στη Φολέγανδρο, φαίνεται ότι μπορεί να συνδεθεί με την έλευση Κρητικών προσφύγων και την ανάγκη στέγασης των τριών πολύτιμων κρητικών εικόνων του 15^{ου} αι. Ο Άγιος Φανούριος στη Χώρα Φολεγάνδρου είναι άλλωστε η πρωιμότερη, εκτός Κρήτης, εκκλησία αφιερωμένη στον νεοφανή άγιο.

ΑΓΓΕΛΙΚΗ ΜΗΤΣΑΝΗ



Αποδίδεται στον Άγγελο

Χαίρετε των Μυροφόρων και Θαύμα του αγίου Φανουρίου

Α΄ μισό 15^{ου} αι.

Αυγοτέμπερα σε ξύλο, προετοιμασία σε ύφασμα, φύλλο χρυσού

115 x 63 εκ.

Κρήτη, Χάνδακας

Ηράκλειο, Συλλογή Αγίας Αικατερίνης Σιναϊτών

Ηρακλείου, από τη Μονή Οδηγήτριας, αρ. ευρ. 042

Συντήρηση: Ν. Καϊλας, 13^η Εφορεία Βυζαντινών Αρχαιοτήτων.

Δημοσιεύσεις: Μπορμπουδάκης 1968, σ. 426.

Μπορμπουδάκης 1971α, σσ. 382-3. Vassilakes-Mavrakakes

1980-81, σ. 231. Gallas, Wessel, Borboudakis 1983, σ. 85.

Μπορμπουδάκης 1985β, αρ. 8. Χατζηδάκης 1977, σ. 118,

σημ. 9. Ηράκλειο 1993, αρ. 94, σσ. 447-8 (Μ.

Μπορμπουδάκης). Ν. Υόρκη 2009, αρ. 7, σ. 50 (Α.

Drandaki).

Στη δίζωνη εικόνα παριστάνονται δύο εντελώς ανόμοια εικονογραφικά θέματα. Η Εμφάνιση του Χριστού στις Μυροφόρες στην επάνω ζώνη και η θαυματουργική διάσωση Κρητικών ιερέων από θαλασσοταραχή στην κάτω. Τα διαφορετικά, όμως, εικονογραφικά αυτά θέματα τα συσχετίζει εννοιολογικά η κοινή θεολογική-δογματική ιδέα που εμπεριέχουν, της θεοφάνειας δηλαδή του Χριστού.

Στην Εμφάνιση του Χριστού στις Μυροφόρες (Ματθ. 28:9), η υψηλόκορμη λυγερή μορφή του Χριστού καταλαμβάνει τον κύριο άξονα. Κλίνοντας ελαφρά και στρέφοντας προς τα δεξιά την κεφαλή, κοιτάζει τη γονατιστή Παναγία, ενώ απλώνει προς τα πλάγια τα χέρια σε σχήμα ευλογίας. Η γονατιστή Παναγία απλώνει το δεξί χέρι προς τον Χριστό σε σχήμα αποδοχής της ευλογίας του. Την άλλη πλευρά εξισορροπεί η Μαρία Μαγδαληνή γονατιστή σε βαθύτερη επίκυψη, με κόκκινο ένδυμα και λυτά μαλλιά που πέφτουν στους ώμους, η οποία απλώνει τα χέρια ανοικτά προς το πόδι του Χριστού. Χαρακτηριστικό της ισορροπίας της σύνθεσης αυτής είναι ότι το κενό επάνω από τη Μαγδαληνή, που δημιουργείται με την πιο σκυφτή στάση της, το γεμίζει το ανεμιζόμενο άκρο του ιματίου του Χριστού. Πίσω από τις μορφές δύο πρισματικά, καστανόχρωμα βουνά προβάλλουν από το

καμπυλόγραμμο πράσινο έδαφος, εξισορροπώντας το βάθος της σύνθεσης. Αν και στην εικόνα αυτή, όπως και στη λοιπή παραγωγή του ζωγράφου Αγγέλου, διαπιστώνεται η εμμονή του στους τρόπους της Παλαιολόγιας ζωγραφικής, ώστε να θεωρηθεί από την παλαιότερη έρευνα ότι δεν είχε δεχθεί δυτικές επιδράσεις (Ξυγγόπουλος 1957, σσ. 169-71), ωστόσο η σύγχρονη έρευνα διαπιστώνει τέτοιες επιδράσεις είτε σε εικονογραφικούς τύπους, είτε σε δευτερεύοντα λεπτομερειακά στοιχεία (Μαντάς 2003, σ. 351). Στην Εμφάνιση του Χριστού στις Μυροφόρες, το άνοιγμα του ιματίου για να φαίνεται η πλευρά του Χριστού που λογχίστηκε, η μορφή της Μαγδαληνής με τη βαθιά επίκυψη, τα ξέπλεκα μαλλιά και τις μεγάλες μαλακές πτυχώσεις του κόκκινου ενδύματος, η απόδοση του τοπίου με μαλακό καμπυλόγραμμο περίγραμμα και όγκο σε δύο επίπεδα, καθώς και ο τύπος της χαμηλής βλάστησης, προέρχονται από την Υστερογοτθική ζωγραφική (Χατζηδάκης 1977, σ. 116).

Η Εμφάνιση στις Μυροφόρες ήταν διαδεδομένη στην εντοιχία ζωγραφική, είτε στον ασύμμετρο τύπο με τις Μυροφόρες στη μία πλευρά, είτε στον συμμετρικό με τον Χριστό ανάμεσα στις δύο γυναικείες μορφές (Millet 1916, σ. 542 κ.ε. Zarras 2000-01). Η παράσταση αυτή του Αγγέλου θα αποτελέσει το πρότυπο για τις μεταγενέστερες κρητικές εικόνες του θέματος, ενώ το σύμπλεγμα Χριστού και Μαγδαληνής εμφανίζεται, με μικρές παραλλαγές, σε εικόνες με την παράσταση του «Μη μου Άπτου» (Chatzidakis 1962, σσ. 115-7. Καλλιγά-Γερουλάνου 1962-63, σ. 203 κ.ε.).

Στην κάτω ζώνη εικονίζεται η διάσωση Κρητικών ιερέων από θαλασσοταραχή με τη θαυματουργική επέμβαση του αγίου Φανουρίου, που συναντάται και στη μικρογραφική παράσταση της εικόνας (κατ. 21). Το πλάτος της εικόνας καταλαμβάνει το μαύρου χρώματος πλοίο, με το οποίο ταξίδεψαν οι ιερείς. Στην πλήρη εικονίζεται όρθια η Παναγία, προτείνοντας τα χέρια σε σχήμα ευλογίας, και στην πρύμνη ο Άγιος Φανούριος, που προτείνει το αριστερό χέρι, με ανοικτή παλάμη σε σχήμα δέησης, προς την Παναγία, ενώ στο δεξί κρατεί όρθια την αναμμένη λαμπάδα. Τα ιστία κλίνουν προς την πλώρη ωθούμενα από τον ισχυρό άνεμο, ενώ η όρθια μορφή ιερέα με υψωμένα χέρια προσπαθεί να το μαζέψει. Οι δύο μαύρες δαιμονικές μορφές πετούν, απομα-

κρυνόμενες από το ιστίο. Οι δύο άλλοι ιερείς προσπέφτουν σε προσκύνηση της Παναγίας και του αγίου Φανουρίου. Η μορφή στα άσπρα που σκύβει από την κουπαστή του πλοίου είναι ο «οιακοστρόφος», που απλώνει το δεξί χέρι για να ελέγξει τον οίακα (τιμόνι). Η ύπαρξη μεγάλης εικόνας τέμπλου με το θαύμα των ιερέων φανερώνει ότι και η Μονή της Οδηγήτριας ήταν κέντρο λατρείας του αγίου Φανουρίου.

Στο παλαιότερο γνωστό κείμενο του συναξαρίου, τον Βατικανό κώδικα 1190, που θεωρείται ότι γράφτηκε στην Κρήτη το 1542, έναν αιώνα τουλάχιστο μετά την παραγωγή των εικόνων του αγίου από τον ζωγράφο Άγγελο, γίνεται αναφορά στα περιστατικά της θαυματουργικής διάσωσης των Κρητικών ιερέων από τον άγιο. Κατά το ταξίδι επιστροφής τεσσάρων Κρητικών από την περιοχή Κορώνης και Μεθώνης, όπου είχαν μεταβεί για να χειροτονηθούν ιερείς λόγω της κατάργησης της εκκλησιαστικής ιεραρχίας της Κρήτης από τους κυρίαρχους Ενετούς, συλλαμβάνονται από Τούρκους πειρατές. Ο ένας θανατώνεται αμέσως και οι άλλοι τρεις πωλούνται σκλάβοι στα Παλάτια (αρχαία Μίλητος). Επειδή όλες οι απόπειρες εξαγοράς τους απέτυχαν, ο Ιωνάς μεταβαίνει στη Ρόδο και οι προσπάθειές του ευοδώνονται μόνο μετά από προσκύνημά του, με την προτροπή του τότε μητροπολίτη Ρόδου Νείλου, στον ναό του Αγίου Φανουρίου της Ρόδου, όπου είχε αποκαλυφθεί και η εικόνα του αγίου.

Λόγω της απουσίας χρονολογικών ενδείξεων, όπως και των κενών και σφαλμάτων του κώδικα του Βατικανού, η έρευνα τοποθέτησε τα γεγονότα περί το 1360. Οι σχέσεις της βενετοκρατούμενης Κρήτης και του τουρκικού εμιράτου του Μεντεσέ, όπου βρίσκονται τα Παλάτια, ήταν ειρηνικές, οπότε ίσως διευκόλυναν τις διαπραγματεύσεις για την εξαγορά των αιχμαλώτων ιερέων. Κατά την ίδια περίοδο (1357-66) στο νησί της Ρόδου είναι μαρτυρημένη από τις πηγές και η παρουσία του μητροπολίτη Νείλου Διασωρηνού.

Η καλή συντήρηση της εικόνας επιτρέπει την εκτίμηση της υψηλότατης στάθμης της κρητικής τέχνης του α΄ μισού του 15^{ου} αι. Η τεχνοτροπία της ζωγραφικής, όπως και η τεχνική μέθοδος πλασίματος των μορφών της ανυπόγραφης εικόνας τη συνδέουν άμεσα με το ανυπόγραφο έργο του Αγγέλου.

ΜΑΝΟΛΗΣ ΜΠΟΡΜΠΟΥΔΑΚΗΣ



Ζωγράφος Άγγελος

Αμφιπρόσωπη εικόνα Α. Άγιος Φανούριος Β. Άγιος Φανούριος με σκηνές συναξαρίου

Α' μισό 15^{ου} αι.

Αυγοτέμπερα σε ξύλο, προετοιμασία σε ύφασμα,
φύλλο χρυσού

87,5 x 66,5 εκ.

Κρήτη, Μονή Βαλσαμονέρου. Σήμερα φυλάσσεται
στη Μονή Βροντησίου.

Συντήρηση: Τ. Μόσχος, 13^η Εφορεία Βυζαντινών
Αρχαιοτήτων.

Δημοσιεύσεις: Μπορμπουδάκης 1973-74, σ. 941, πίν.
715β-γ. Vassilakes-Mavrakakes 1980-81, σσ. 233-4, πίν.
51β, 52α, 56β, 60γ-δ. Gallas, Wessel, Borboudakis 1983, σ.
139, εικ. 83. Μπορμπουδάκης 1985α, αρ. 27. Χατζηδάκης
1977, σ. 118. Χατζηδάκης 1987, σ. 152. Αθήνα 1983, αρ. 7,
σσ. 22-3 (Ν. Χατζηδάκη). Ηράκλειο 1993, αρ. 122-122α, σσ.
478-9 (Μ. Μπορμπουδάκης).

Κατά την αποκοπή του κάτω πλαισίου της
εικόνας για την προσαρμογή της, προφα-
νώς, σε άλλο τέμπλο, προκλήθηκε
καταστροφή τμήματος της κύριας όψης της με
τη μεμονωμένη μορφή του αγίου Φανουρίου,
που προσιδιάζει σε λατρευτική εικόνα. Η οπί-
σθια όψη, με τις μικρογραφικές παραστάσεις
στην επάνω ζώνη, έχει περισσότερο αφηγημα-
τικό, παρά λατρευτικό χαρακτήρα
(Μπορμπουδάκης 1993, σ. 478-9, πίν.122-3).

Ο νεαρός άγιος παριστάνεται ολόσωμος και
όρθιος, σε στάση βήματος προς τα δεξιά και με
το κεφάλι κατά μέτωπο. Είναι ντυμένος στρα-
τιωτικά με σιδερένιο, δίζωνο θώρακα, κάτω
από τον οποίο φορεί σιδερένιο κοντό καφέ
χιτώνα, με μακριά μανίκια (*cotte de mailles*).
Από τους ώμους πέφτει προς τα πίσω έως τα
γόνατα πλατύς κόκκινος μανδύας, που ανεμίζει
και θα ήταν δεμένος σε κόμπο μπροστά στο
κατεστραμμένο στήθος. Στο δεξιό του σωζό-
μενο σκέλος φαίνεται να φορεί δρομίδες και
περικνημίδες. Στο ανασηκωμένο δεξί του χέρι
κρατεί διαγωνίως μακρύ δόρυ, ενώ με το αρι-
στερό στηρίζει στο έδαφος μισοκατεστραμ-
μένη, καφέ ασπίδα, με ανάγλυφη μάσκα στο
κέντρο. Με το ίδιο χέρι κρατεί και τον μεγάλο
σταυρό με την αναμμένη λαμπάδα, σταθερό
χαρακτηριστικό της εικονογραφίας του αγίου
Φανουρίου. Από το γαλάζιο ημικύκλιο του

ουρανού, στην επάνω αριστερή γωνία, προ-
βάλλει το χέρι του Θεού, που ευλογεί τον άγιο.
Από τον σκοτωμένο δράκοντα στον οποίο
πατά ο άγιος, διατηρήθηκε η ανασηκωμένη
κεφαλή, η οποία και προβάλλει επάνω στην
ασπίδα (Vassilakes-Mavrakakes 1981, πίν. 60).

Τη λατρεία του αγίου Φανουρίου εισήγαγε
στην Κρήτη ο Ιωνάς, πιθανότατα ο γνωστός
από την κτητορική επιγραφή Ιωνάς Παλαμάς,
με λατρευτικό κέντρο τη Μονή Βαλσαμονέ-
ρου, της οποίας ήταν ηγούμενος. Την αφορμή
έδωσε η ανεύρεση, από τον μητροπολίτη
Ρόδου Νείλο, μιας εικόνας του αγίου Φανου-
ρίου στα ερείπια ναού. Την εικόνα αυτή ο
Νείλος προέτρεψε τον Ιωνά, που βρισκόταν
στη Ρόδο αναζητώντας να εξαγοράσει τους
αιχμαλωτισμένους από μουσουλμάνους Κρη-
τικούς ιερείς, να την προσκυνήσει και να
ζητήσει την απελευθέρωση των ιερέων και,
τέλος, να την αντιγράψει. Το αντίγραφο αυτό
μετέφερε ο Ιωνάς στο Βαλσαμόνερο και έγινε
η απαρχή της λατρείας του αγίου στο νησί.
Τότε θα πρέπει να δημιουργήθηκε και η εικο-
νογραφία του νεοφανούς αγίου Φανουρίου
από τον ζωγράφο των εικόνων του τέμπλου
Άγγελο και τον τοιχογράφο του κλίτους του
Αγίου Φανουρίου Κωνσταντίνο Ειρηνικό.

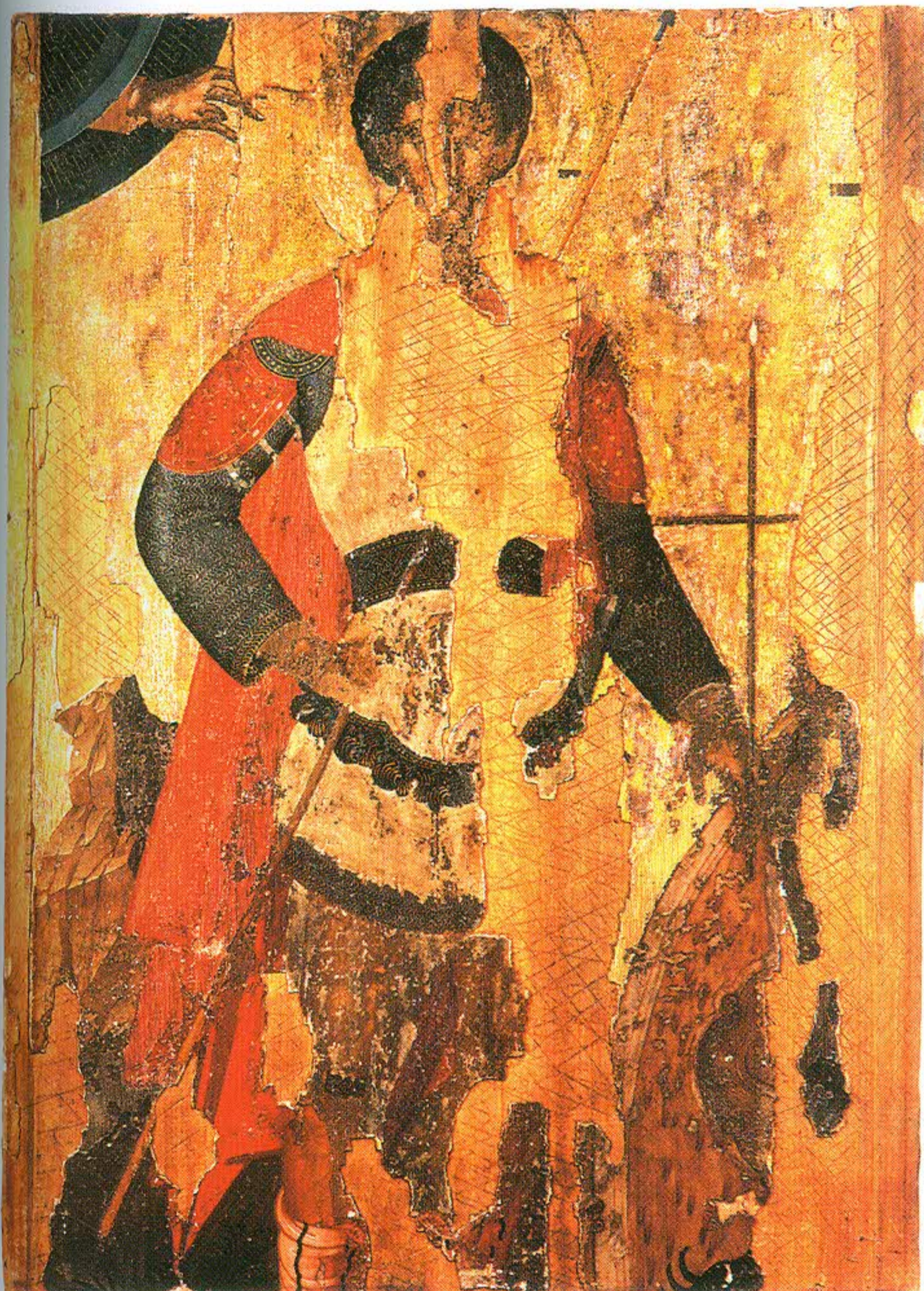
Η έρευνα έδειξε τη στενή σχέση του εικονο-
γραφικού τύπου του αγίου Φανουρίου με τον
προγενέστερό του άγιο Γεώργιο (Χατζηδάκης
1977, σσ. 76-7, 117-9, πίν. 26-7). Έχει υποστη-
ριχθεί η άποψη ότι ο ναός, που στα ερείπια του
σωζόταν η εικόνα ήταν αφιερωμένος στον Άγιο
Γεώργιο, που είχε το προσωνύμιο Φανερωτής
(:). Από το προσωνύμιο του ερειπωμένου ναού
φαίνεται να προήλθε η μετάλλαξη της ιστορι-
κής μορφής του αγίου Γεωργίου στον
ανύπαρκτο ιστορικά άγιο Φανούριο (Κόλλιας
2004, σσ. 285-305). Ο αγιολογικός αυτός συμ-
φυρμός ερμηνεύει και τις στενές ομοιότητες
των δύο αγίων, ως προς τις λατρευτικές αντιλή-
ψεις. Ο άγιος Γεώργιος θεωρείται ως
ελευθερωτής αιχμαλώτων (Μηναιών Απριλίου
1972, σ. 89), αλλά και προστάτης των γεωργών
και κτηνοτρόφων που τους βρίσκει τα χαμένα
ζώα. Και οι αγιολογικές πηγές μαρτυρούν ότι
επίσης και ο άγιος Φανούριος, εκτός από
χαμένα αντικείμενα, βρίσκει και τα χαμένα ζώα,
αλλά αποκαλύπτει και τους ζωοκλέφτες (Κόλ-
λιας 2004, σσ. 293-4). Η παράδοση της
θαυματουργικής αυτής ιδιότητας του αγίου
διατηρείται μέχρι σήμερα στον ποιμενικό
κυρίως πληθυσμό της περιοχής, στις νότιες

κλιτύες του Ψηλορείτη. Μάλιστα, απόδειξη της
αθωότητας των ποιμένων από ζωοκλοπές θεω-
ρείται ο όρκος στην εικόνα του αγίου
Φανουρίου του Βαλσαμονέρου.

Μετά την αποκοπή της αρχικής εικόνας
ζωγραφίστηκε η άλλη πλευρά. Ο Χριστός ολό-
σωμος, καθισμένος σε καφέ ξύλινο θρόνο, είναι
ντυμένος με καφέ χιτώνα και μπλε, από την
επιζωγράφιση, ιμάτιο. Στρέφεται προς τον άγιο
Φανούριο, προτείνοντας το δεξί χέρι σε ευλο-
γία. Ο άγιος, ολόσωμος και όρθιος, είναι
ντυμένος με στρατιωτική στολή. Με το αρι-
στερό του χέρι, που φέρνει εμπρός στο στήθος,
στηρίζει διαγώνια στον ώμο μακρύ δόρυ. Το
πρόσωπό του έχει εντελώς καταστραφεί και
διατηρείται το πίσω μόνο μέρος της κεφαλής
του. Αν και τα χέρια, μαζί με το λευκό ειλητάριο
που κρατεί ο Χριστός, προέρχονται από μετα-
γενέστερη επιζωγράφιση, ωστόσο διατήρησαν
την αρχική τους θέση, ώστε να υποδηλώνεται
ότι στη θέση αυτή υπήρχε ο σταυρός με τη λαμ-
πάδα, που παρέδωσε ο Χριστός και παρέλαβε ο
άγιος Φανούριος. Πίσω και ψηλότερα από τον
άγιο στον χρυσό κάμπο διαβάζεται η επιγραφή,
με κεφαλαία γράμματα, [Φα]ΝΟΥΡΙΟΣ.

Η καταστροφή του τμήματος της ζωγραφι-
κής μεταξύ των δύο μορφών δεν επιτρέπει την
εξακρίβωση του εικονογραφικού θέματος. Εάν
δηλαδή πρόκειται για παράσταση συνομιλίας
των δύο μορφών (Vassilakes-Mavrakakes
1980-81, σσ. 229-30), ή για την παράδοση από
τον Χριστό στον άγιο Φανούριο του σταυρού
με την αναμμένη λαμπάδα.

Στην ερμηνεία αυτή συνηγορεί η απεικόνιση
στην αριστερή παράσταση της υπερκείμενης
ζώνης της όρθιας μορφής του Χριστού, που
κρατεί τον σταυρό με την αναμμένη λαμπάδα
στο δεξί χέρι και το προτείνει για να τον παρα-
δώσει, πιθανότατα στον προσερχόμενο άγιο
Φανούριο, σήμερα εντελώς κατεστραμμένο. Η
ιδιότητα εύρεσης χαμένων αντικειμένων παρα-
χωρήθηκε στον άγιο Φανούριο από τον
Χριστό, όπως δηλώνει η εικονογραφία της
εικόνας. Στον μεσαίο πίνακα της ζώνης των
μικρογραφικών σκηνών, παριστάνεται η διά-
σωση των Κρητών ιερέων με τη θαυματουργική
επέμβαση του αγίου Φανουρίου, όρθιου στην
πλώρη πλοίου, να κρατεί στο δεξί χέρι τον
σταυρό με τη λαμπάδα και να προτείνει το αρι-
στερό σε σχήμα ευλογίας. Δίπλα από τον άγιο
διακρίνουμε υπολείμματα μεγαλογράμματης
επιγραφής: ΦΑΝΟΥΡΙΟΣ, Η ΘΕΟΤΟΚΟΣ και
ΘΑΛΑΚΚΑ. Στο δεξιό άκρο διακρίνεται το δια-



τηρημένο πίσω μέρος της ολόσωμης μορφής της Παναγίας, όρθιας στην πρύμνη του πλοίου. Σώζονται υπολείμματα των μορφών των ιερέων, του ιστίου του πλοίου και της μαύρης δαιμονικής μορφής που πετά. Ο εικονογραφικός τύπος της παράστασης είναι γνωστός και από την εικόνα κατ. 20. Υπολείμματα μόνο σώζονται από την τρίτη παράσταση της μικρογραφικής ζώνης, που εικονίζει τη θαυματουργική διάσωση από τον άγιο Φανούριο του ηγουμένου Παλαμά από *υετό* κατά τη μεταφορά της εικόνας από τη Ρόδο στη Μονή του Βαλσαμονέρου, όπως υποδεικνύουν τα υπολείμματα της αποσπασματικά σωζόμενης επιγραφής στα δεξιά: Ο ΑΓΙΟΣ ΦΑΝΟΥΡΙΟΣ ΦΥΛΑΤΤΩΝ [...] ΦΩΣ ΕΚ ΤΟΥ ΥΕΤΟΥ. Ο άγιος εικονίζεται επάνω σε πυργοειδές κτίσμα, στο οποίο μια μορφή εισέρχεται από τη θύρα της πρόσοψης, όπου είναι δεμένο το άλογο με το οποίο ταξίδεψε ο Ιωνάς μεταφέροντας την εικόνα στη Μονή (Vassilakes-Mavrakakes 1980-81, σσ. 233-4, πίν. 51, 52α, 56β, 60).

Οι τρεις αυτές παραστάσεις, ενδεικτικές της

μικρογραφικής επιδεξιότητας του ζωγράφου Αγγέλου, μαζί με τις σκηνές του βίου του αγίου Φανουρίου και σε άλλες εικόνες του ζωγράφου, σε συνδυασμό και με τις τοιχογραφημένες παραστάσεις του Ειρηνικού, φανερώνουν την επιλογή σκηνών για τη διαμόρφωση ενός συναξαρίου, καθώς και την αποκρυστάλλωση εικονογραφικών τύπων του βίου του αγίου ήδη στη β' και τη γ' δεκαετία του 15^{ου} αι. Το παλαιότερο γραπτό κείμενο συναξαρίου του αγίου, ο Κώδικας Βατικανού 1190, είναι γραμμένος στην Κρήτη το 1542, ενώ στον 16^ο αι. χρονολογείται το συναξάριο του Σιναϊτικού Μετοχίου του Αγίου Ματθαίου Ηρακλείου. Πιθανώς ο κώδικας του Βατικανού αντιγράφει παλαιότερο κείμενο του 15^{ου} αι., που όμως δεν έχει εντοπισθεί, εάν βέβαια υπήρξε ποτέ (Vassilakes-Mavrakakes 1980-81, σσ. 224-5).

Κάτω, στο πράσινο έδαφος, δεξιά του αγίου Φανουρίου υπάρχει η υπογραφή του ζωγράφου, με μαύρα κεφαλαία γράμματα, ΧΕΙΡ ΑΓΓΕΛΟΥ. ΜΑΝΟΛΗΣ ΜΠΟΡΜΠΟΥΔΑΚΗΣ

Αποδίδεται στον Άγγελο

Άγιος Φανούριος ένθρονος

Β' τέταρτο 15^{ου} αι.

Αυγοτέμπερα σε ξύλο, προετοιμασία σε ύφασμα, φύλλο χρυσού

92 x 66 εκ.

Κρήτη, Χάνδακας

Κρήτη, Μονή Βαλσαμονέρου. Σήμερα φυλάσσεται στη Μονή Βροντησιού.

Συντήρηση: Τ. Μόσχος, 13^η Εφορεία Βυζαντινών Αρχαιοτήτων.

Δημοσιεύσεις: Vassilakes-Mavrakakes 1980-81, σσ. 230-1, 235-6, πίν. 53α, 54α. Μπορμπουδάκης 1985α, αρ. 14. Ηράκλειο 1993, αρ. 123, σ. 480 (Μ. Μπορμπουδάκης).

Ο εικονογραφικός τύπος του αγίου Φανουρίου, καθισμένου σε θρόνο, να πατά επάνω στον σκοτωμένο δράκοντα και να είναι ντυμένος με στρατιωτική στολή, αποτελεί την παλαιότερη απεικόνιση του συγκεκριμένου εικονογραφικού τύπου του αγίου σε φορητή εικόνα.

Την εισαγωγή από τη Ρόδο της άγνωστης στο νησί της Κρήτης λατρείας του νεοφανούς αγίου Φανουρίου πραγματοποίησε ο ηγούμενος της Μονής του Βαλσαμονέρου Ιωνάς Παλαμάς στη γ' δεκαετία περίπου του 15^{ου} αι. Την οικοδόμηση πρόσθετου, στο καθολικό της Μονής Βαλσαμονέρου, εγκάρσιου κλίτους αφιερωμένου στη λατρεία του αγίου Φανουρίου πραγματοποίησε ο Παλαμάς το 1426 και τοιχογράφησε ο ζωγράφος Κωνσταντίνος Ειρηνικός το 1431, με σκηνές από το συναξάριο του αγίου (Gallas, Wessel, Borboudakis 1983, σσ. 313-21). Ολόσωμες τοιχογραφημένες απεικονίσεις του αγίου σώζονται στον Άγιο Κωνσταντίνο του Αβδού, έργο των αδελφών Φωκάδων του 1445 (Vassilakes-Mavrakakes 1980-81, πίν. 51α), και στο πρόσθετο κλίτος του καθολικού της Μονής του Αγίου Νικολάου Ζαρού πριν από τα μέσα του 15^{ου} αι.

Η εικόνα που έγινε για το τέμπλο δηλαδή του κλίτους του Αγίου Φανουρίου της Μονής Βαλσαμονέρου, δεν είναι σε καλή κατάσταση διατήρησης, λόγω της ολοσχερούς καταστροφής της μισής σχεδόν ζωγραφικής της επιφάνειας. Ωστόσο, ο εικονογραφικός τύπος του ένθρονου στρατιωτικού αγίου Φανουρίου αποκαθίσταται, με βάση μεταγενέστερη εικόνα

στον Άγιο Ματθαίο Ηρακλείου, που υπογράφεται από τον ζωγράφο Ιωάννη ιερέα τον Κολουβά και χρονολογείται στο 1688 [Vassilakes-Mavrakakes 1980-81, πίν. 53β. Ηράκλειο 1993, αρ. 115, σ. 472 (Μ. Μπορμπουδάκης)].

Ο άγιος εικονιζόταν ολόσωμος σε αυστηρά μετωπική στάση, καθισμένος σε ξύλινο σταρόχρωμο θρόνο. Είναι ντυμένος στρατιωτικά με σιδερένιο πολυτελή μπλε δίζωνο θώρακα και κάτω από αυτόν με λεπτοδουλεμένο αλυσιδωτό μεταλλικό καφέ χιτώνα. Ψηλές καφέ δρομίδες και πορτοκαλόχρωμες περικνημίδες περιβάλλουν τα πόδια του. Στο δεξί χέρι κρατεί διαγωνίως μακρύ δόρυ. Επάνω αριστερά ο άγγελος, που πετά ψηλά, στεφανώνει τον νικητή άγιο με ταινία. Στο κατεστραμμένο τμήμα της εικόνας θα ήταν, εκτός από το πόδι του αγίου, και το αριστερό χέρι, που θα στήριζε την όρθια, ακουμπισμένη στο έδαφος μεγάλη ασπίδα. Με το ίδιο χέρι θα κρατούσε και τον μεγάλο σταυρό, που απολήγει στην κορυφή της κάθετης κεραίας σε αναμμένη λαμπάδα, ενώ το κάτω άκρο του θα ήταν καρφωμένο στο ανοικτό στόμα του θηρίου. Στην επάνω γωνία της εικόνας θα ήταν και το ημικύκλιο του ουρανού με το χέρι του Θεού που ευλογεί τον άγιο. Δεξιά από τον θρόνο παριστάνεται χαμηλό πράσινο και δίκλωνο δέντρο, θα αποτελούσε ένδειξη του υπαίθριου χώρου, όπου διαδραματίζεται η παράσταση.

Ορισμένα εικονογραφικά γνωρίσματα, όπως η κατά μέτωπο παράσταση του αγίου, η απεικόνισή του ως στρατιωτικού με πανοπλία, καθώς και ο τρόπος που κάθεται επάνω σε θρόνο, σε στάση επιφυλακής, συναποτελούν εικονογραφικό τύπο παραπλήσιο με εκείνον του ένθρονου και στρατιωτικά ντυμένου αγίου Γεωργίου, με διαφορά την απεικόνιση του σκοτωμένου δράκοντα, επάνω στον οποίο πατά ο άγιος Φανούριος (Χατζηδάκης 1977, σσ. 117-9). Παράσταση του αγίου Φανουρίου έφιππου και δρακοντοκτόνου σε εικόνα του 15^{ου} αι., φιλοτεχνημένη από τον Άγγελο, που να επαναλαμβάνει το πρότυπο του εικονογραφικού τύπου του έφιππου και δρακοντοκτόνου αγίου Γεωργίου, δεν έχει εντοπιστεί. Ωστόσο, η παράσταση του έφιππου αγίου Φανουρίου, ντυμένου στρατιωτικά σε εικόνα του 1843 του ζωγράφου Μιχαήλ Πολυχρονίου, στη Μονή της Οδηγήτριας, ίσως αντέγραφε εικόνα που είχε φιλοτεχνήσει ο Άγγελος για τη μονή αλλά δεν σώθηκε [Ηράκλειο 1993, αρ. 121, σ. 477 (Μ. Μπορμπουδάκης)].

Αν και η εικόνα του ένθρονου αγίου του Βαλσαμονέρου είναι ανυπόγραφη, ωστόσο λόγω της στενής της σχέσης, ως προς την υψηλή καλλιτεχνική στάθμη της ζωγραφικής, την τεχνοτροπία της εκτέλεσης και τη λεπτοδουλεμένη τεχνική μέθοδο απόδοσης των φώτων, με τις άλλες ενυπόγραφες εικόνες του Αγγέλου στη Μονή, θα πρέπει επίσης να αποδοθεί στον μεγάλο ζωγράφο. Η εκτεταμένη καταστροφή της ζωγραφικής επιφάνειας στην εικόνα αυτή δεν επιτρέπει να εξακριβωθεί εάν έφερε την υπογραφή του Αγγέλου κάτω στον κάμπο. Αν και δεν υπάρχουν χρονολογικές ενδείξεις στις εικόνες του Αγγέλου που σώζονται στο Βαλσαμόνερο, οι χρονολογίες της κτητορικής επιγραφής, 1426 για την οικοδόμηση και 1431 για την τοιχογράφηση του κλίτους του Αγίου Φανουρίου, προσφέρουν χρονικές ενδείξεις κατασκευής των εικόνων που φιλοτέχνησε ο Άγγελος, με παραγγελία του Παλαμά, για το τέμπλο του κλίτους.

ΜΑΝΟΛΗΣ ΜΠΟΡΜΠΟΥΔΑΚΗΣ



Αποδίδεται στον Άγγελο

Άγιος Φανούριος

Β' τέταρτο 15^{ου} αι.

Αυγοτέμπερα σε ξύλο, προετοιμασία σε ύφασμα, φύλλο χρυσού

84,7 x 33,5 x 2 εκ.

Κρήτη, Χάνδακας

Αθήνα, Ιδιωτική συλλογή

Συντήρηση: Β. Αρμπιλιάς.

Δημοσιεύσεις: Χατζηδάκης 1977, σ. 118. Vassilakes-Mavrakakes 1980-81, σ. 232, πίν. 58. Charleroi 1982, αρ. 3 (Th. Chatzidakis). Αθήνα 1983, αρ. 12, σσ. 26-7 (N. Χατζηδάκη). Δρανδάκη 2002, σ. 38, εικ. 23.

Η μακρόστενη εικόνα με την παράσταση του αγίου Φανουρίου αρχικά ήταν τοποθετημένη ίσως σε προσκυνητάρι ναού ή σε εικονοστάσιο ιδιωτικής ευλάβειας. Είναι συναρμοσμένη από τρία τεμάχια ξύλου άνισου μήκους, που στην πίσω πλευρά είναι προσηλωμένα σε πλέγμα από κάθετα και οριζόντια τρέσα. Οι φθορές, στα άκρα, στα πλάγια και ιδίως στη μέση περίπου του ύψους της εικόνας, καθιστούν ορατές τις χαραξίες που έγιναν για να βρει πρόσφυση η από ύφασμα και γύψο προετοιμασία της ζωγραφικής επιφάνειας. Στην πίσω όψη τα φθαρμένα από σαράκι ξύλα διασώζουν τμήμα σκαλιστού διακόσμου: φακόσχημες βαθύνσεις, διευθετημένες χιαστί, σχηματίζουν τετράφυλλα τοποθετημένα σε χαρακούς κύκλους, τα κέντρα των οποίων τονίζονται από μικρούς κύκλους που περικλείουν στιγμή. Στην παρυφή ο διάκοσμος φέρει εγχάρακτα ανθέμια. Πρόκειται ουσιαστικά για τμήμα επίπλου που επαναχρησιμοποιήθηκε για τη φιλοτέχνηση εικόνας – ίσως είναι το καπάκι μιας κασέλας, από τον μεντεσέ της οποίας σώζεται καρφί στο πλάι της κάτω αριστερής γωνίας. Παρόμοια ανακυκλωμένα τμήματα κασελών με ανάλογα αποδοσμένο διάκοσμο είναι γνωστά από την Κρήτη (Ανδριανάκης 1986. Delivorrias 2003, σσ. 97-8, εικ. 4-7), από τα οποία η εικόνα της αθηναϊκής συλλογής είναι το παλαιότερο γνωστό.

Ο στρατιωτικός άγιος εικονίζεται όρθιος και μετωπικός να πατά σε στάση ημιανάπαυσης. Ευλογείται από το χέρι του Θεού που προβάλλει από δύο γαλάζια τεταρτοκύκλια του ουρανού στην άνω δεξιά γωνία. Κρατεί στο δεξί χέρι ξύλινο σταυρό με αναμμένο κερι-

στερωμένο στην κορυφή του, ενώ με το αριστερό σφίγγει το ξίφος στο θηκάρι του. Φορεί κατάσαρκα γαλαζοπράσινο πουκάμισο, με ορατά μόνο τα περικάρπια, και από πάνω κοντό χιτώνα από ανοιχτή ώχρα, που έχει σκισίματα στα πλάγια και φαρδιά μανίκια. Ο λαδοπράσινος θώρακας διαθέτει μεταλλική ενισχυτική ταινία στο στήθος, επωμίδες από τις οποίες διακρίνεται μόνο αυτή του δεξιού ώμου, και δύο σειρές κάθετες ανοικτοκάστανες λάμες στην περιοχή κάτω από την οσφύ. Τον θώρακα σκεπάζει μανδύας από κόκκινο κιννάβαρι με εσωτερική πράσινη επένδυση. Από πορτοκαλοκόκκινο ύφασμα είναι φτιαγμένες οι δρομίδες με ταινιωτά επιρράμματα ανοικτής ώχρας κάτω από τα γόνατα. Οι λευκόφαιες περικνημίδες, που φέρουν δύο κάθετες κόκκινες ραβδώσεις από κιννάβαρι, σφίγγουν τα κάτω τμήματα των κνημών και τα μετατάρσια, αφήνοντας ακάλυπτα τα ακροδάκτυλα. Με ιμάντα που περνά μπροστά στο στήθος, συγκρατείται η ασπίδα η οποία κρέμεται πίσω στην πλάτη. Ο φωτοστέφανος ορίζεται από εγχάρακτο κύκλο. Στην άνω αριστερή γωνία σημειώνεται με κόκκινο χρώμα η μεγαλογράμματη επωνυμία [Ο Άγιος] ΦΑΝΟΥΡΙΟΣ.

Ο άγιος Φανούριος, σύμφωνα με τους συναξαριστές του, ετιμάτο στη Ρόδο πριν από τα μέσα του 14^{ου} αι., αλλά η φήμη του διαδόθηκε στην Κρήτη στις αρχές του 15^{ου} αι. με ιδιαίτερο προσκυνηματικό κέντρο τη Μονή Βαλσαμονέρου (Vassilakes-Mavrakakes 1980-81, σσ. 221-8). Η τιμή προς τον αμφίβολης ιστορικότητας άγιο, ανάλογα με τις διακυμάνσεις του κοινωνικού γίνεσθαι και τις αδήριτες ανάγκες της λαϊκής λατρείας, συνεχίζεται μέχρι σήμερα (Karlanoglou 2006). Στη διαμόρφωση και καθιέρωση της εικονογραφίας του αγίου στις φορητές εικόνες φαίνεται ότι έπαιξε σημαντικό ρόλο ο ζωγράφος Άγγελος, ο οποίος άλλωστε συνδεόταν προσωπικά με τον ηγούμενο της Μονής Βαλσαμονέρου, Ιωάνη Παλαμά (Vassilakes-Mavrakakes 1980-81, σσ. 229-36. Βασιλάκη-Μαυρακάκη 1981). Ενυπόγραφα έργα του Αγγέλου εμφανίζουν τον άγιο σε ορεινό τοπίο να πατά πάνω σε σκοτωμένο δράκοντα, να κρατεί σταυρό και να συγκρατεί την ασπίδα με το ένα χέρι του, ενώ στο άλλο φέρει δόρυ, όπως στην αμφιπρόσωπη εικόνα της Μονής Βροντησίου (κατ. 21) και στις εικόνες από την Πάτμο (κατ. 17) και τη Φολέγανδρο (κατ. 19). Στην εικόνα της αθηναϊκής συλ-

λογής ο άγιος παριστάνεται εκτός αναφορών σε τοπογραφικά και ιστορικά συμφραζόμενα, σε άχρονη πανηγυρική στιγμή ευλογίας του από τον ουρανό. Στον ίδιο εικονογραφικό τύπο ανήκει και η εικόνα του αγίου Δημητρίου – αρχικά του αγίου Φανουρίου – από τη συλλογή Ανδρεάδη, σήμερα στο Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο, που έχει επίσης αποδοθεί στον Άγγελο (κατ. 24). Τα δύο αυτά έργα με τις Παλαιολόγειες καταβολές στο ύφος, την εικονογραφία και στην απόδοση των φώτων, την πολυτέλεια στα ενδύματα, την καλή ποιότητα και την εξαιρετη χρήση των χρωστικών, συνδέονται, ως προς την τεχνική και την τεχνοτροπία, με εικόνες ολόσωμων στρατιωτικών αγίων του Αγγέλου, όπως αυτές του αγίου Θεοδώρου Τήρωνα στο Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο (κατ. 33) και του αγίου Γεωργίου στο Μουσείο Μπενάκη (κατ. 37), στις οποίες εξάλλου εμφανίζεται όμοια και η ευλογούσα χειρ του Θεού. Οι Υστερογοτθίζουσες μαλακές πτυχές των μανικιών του χιτώνα και της φόδρας του μανδύα αποδίδονται και στις δύο εικόνες όμοια με αυτές των ενδυμάτων της Παναγίας και του Ιωάννη στην εικόνα της Pietà (κατ. 49) από το Μουσείο Correr της Βενετίας, που επίσης φέρει την υπογραφή του Αγγέλου [Βενετία 1993, αρ. 35, σσ. 148-51 (N. Χατζηδάκη)]. Το τριγωνικό πρόσωπο του αγίου, με τα χωρισμένα στη μέση μαλλιά και τους λεπτούς βοστρύχους που πέφτουν πίσω από τα αυτιά, ανάγει τα πρότυπά του σε στρατιωτικούς αγίους του ναού των Εισοδίων στο Σκλαβεροχώρι, του τέλους του 14^{ου} αι. (Μπορμπουδάκης 1991, σ. 390, πίν. 205β). Ωστόσο πλάθεται αριστοτεχνικά χωρίς απότομες φωτοσκιάσεις, όπως το πρόσωπο της αγίας Αικατερίνης στην εικόνα της Πάτμου (κατ. 35) ή το πρόσωπο του Προχόρου στην εικόνα του Σινά (κατ. 40), έργα και τα δύο του Αγγέλου. Τέλος, τα γράμματα της επιγραφής αποδίδονται, όπως σε αρκετές επιγραφές και υπογραφές του Αγγέλου, με μικρά και μεγάλα κεφαλαία να χρησιμοποιούνται στην ίδια λέξη, ενώ ειδικά το Φ και το σύμπλεγμα της κατάληξης –ος της επωνυμίας, με το τελικό σίγμα να μπλέκεται στο κάτω τμήμα του όμικρον, γράφονται πανομοιότυπα με την ομώνυμη εικόνα της Πάτμου (κατ. 17). Όλα συνηγορούν στην απόδοση της εικόνας στο εργαστήριο του ζωγράφου Αγγέλου και στη χρονολόγησή της στο β' τέταρτο του 15^{ου} αι.

ΙΩΑΝΝΗΣ Δ. ΒΑΡΑΛΗΣ





Αποδίδεται στον κύκλο του Αγγέλου

Άγιος Δημήτριος

Μέσα 15^{ου} αι.

Αυγοτέμπερα σε ξύλο, προετοιμασία σε ύφασμα,

φύλλο χρυσού

92 x 45,8 x 3 εκ.

Κρήτη, Χάνδακας

Αθήνα, Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο, πρώην

Συλλογή Ανδρεάδη

Συντήρηση: Φ. Ζαχαρίου. Μερική αφαίρεση επιζωγραφίσεων από την Κ. Μιλάνου, Εργαστήρια Συντήρησης Μουσείου Μπενάκη, 2000.

Δημοσιεύσεις: Charleroi 1982, αρ. 3 (Th. Chatzidakis). Αθήνα 1983, αρ. 13. Φλωρεντία 1986, αρ. 58, σσ. 100-1 (N. Chatzidakis). Λονδίνο 1987, αρ. 37, σ. 172 (N. Chatzidakis). Βαλτιμόρη 1988, αρ. 45, σσ. 204-5 (N. Chatzidakis). Δρανδάκη 2002, αρ. 5, σσ. 36-41. Ν. Υόρκη 2004, αρ. 21, σσ. 202-3 (A. Drandaki).

Ο Άγιος εικονίζεται ολόσωμος σε χρυσό βάθος και πατά σε βαθυκόκκινο έδαφος που βαθμιαία σκουραίνει. Στην επάνω δεξιά γωνία προβάλλει, μέσα από τεταρτοκύκλιο ουρανού, το χέρι του Θεού που τον ευλογεί. Η επιγραφή της εικόνας ταυτίζει τον άγιο με τον Δημήτριο. Ωστόσο, οι βόστρυχοι που κρέμονται στον αυχένα του και τα ίχνη από την οριζόντια κεραία σταυρού, τα οποία διακρίνονται στο χρυσό βάθος δίπλα στον δεξιό του ώμο, υποδεικνύουν ότι η εικόνα απεικόνιζε αρχικά τον άγιο Φανούριο [Αθήνα 1983, αρ. 13, σ. 27 (N. Χατζηδάκη)], ο οποίος κρατεί σταυρό με λαμπάδα, αντί δόρατος (Vassilakes-Mavrakakes 1980-81, σσ. 223-38).

Το προσχέδιο είναι εγχάρακτο και γραπτό. Το πρόσωπο του αγίου είναι ωσειδές με μεγάλα καστανά μάτια, μακριά μύτη και μικρό, σφικτό στόμα. Το πλάσιμο της σάρκας διαμορφώνεται από πυκνές λεπτές πινελιές και ολοκληρώνεται με λίγες λευκές ψιθυιές στα εξέχοντα μέρη. Παρά την τακτική διάταξή τους, εκτελούνται με χέρι ελεύθερο και τρόπο ζωγραφικό, διαφοροποιώντας ριζικά την εικόνα από τις μεταγενέστερες, επιτηδευμένες μιμήσεις αυτής της τεχνικής. Τα χρώματα αποδίδονται με διαφάνεια, η οποία αναδεικνύεται λαμπρά στις μεγάλες επιφάνειες, όπως η φωτεινή πράσινη επένδυση του κόκκινου μανδύα.

Το πιο ενδιαφέρον χαρακτηριστικό της εικόνας είναι ο ισορροπημένος συνδυασμός ενός εικονογραφικού σχήματος που ανήκει στην Παλαιολόγεια παράδοση –το σχήμα του ολόσωμου μετωπικού στρατιωτικού αγίου– με στοιχεία τεχνοτροπικής πραγματεύσης που παραπέμπουν στην Ιταλική ζωγραφική της εποχής. Το σύνολο, μολονότι διατηρεί την πνευματικότητα και το ήθος των Βυζαντινών αγίων, δίνει συγχρόνως την εντύπωση πορτραίτου γήινου ανθρώπου, παρά το φωτοστέφανο και το υπερβατικό χρυσό βάθος. Τη βαθιά γνώση του ανθρώπινου σώματος αποκαλύπτουν οι ανατομικές λεπτομέρειες των ποδιών, όπως διαγράφονται από τις φωτοσκιάσεις στις κόκκινες δρομίδες, η άψογη προοπτική απόδοση του λυγισμένου δεξιού χεριού και η αλάθητη κάμψη των δακτύλων στα δύο χέρια. Σε αυτό το αποτέλεσμα συντελούν και ορισμένες ρεαλιστικά ζωγραφισμένες εικονογραφικές λεπτομέρειες, όπως τα κουμπιά που στερεώνουν τον μανδύα, το σύγχρονο ξίφος και τα λουριά τα οποία συγκρατούν το σπαθί. Ωστόσο, εξίσου ενδεικτικό της ιδιοσυγκρασίας και της παιδείας του ζωγράφου είναι το γεγονός ότι οι λεπτομέρειες αυτές συνδυάζονται με τμήματα της ενδυμασίας που ακολουθούν τον παραδοσιακό, συμβατικό τρόπο της βυζαντινής εικονογραφίας, όπως ο χρυσοποίκιλτος μεταλλικός θώρακας του αγίου Δημητρίου.

Ανάλογος συνδυασμός τεχνοτροπιών εντοπίζεται στις παραστάσεις ενός πρώιμου κρητικού πολυτύχου (;) που έχει σήμερα κοπεί και διαμοιραστεί σε διαφορετικές συλλογές (εικ. 17) ανά τον κόσμο (Kazanaki-Lappa 2000, σσ. 29-38. Haustein-Bartsch 2000, σσ. 11-28). Εντυπωσιακός, δίχως ωστόσο να φθάνει τη λεπτότητα της εκτέλεσης των σύγχρονων ιταλικών έργων, είναι ο κατάκοσμος στικτός φωτοστέφανος του Δημητρίου, ο οποίος επαναλαμβάνεται και σε άλλες κρητικές εικόνες του 15^{ου} αι. (Μπαλτογιάννη 1985, αρ. 14, σ. 27, πίν. 1).

Η εικόνα της συλλογής Ανδρεάδη έχει αποδοθεί στον Άγγελο [Αθήνα 1983, αρ. 13, σ. 27 (N. Χατζηδάκη). Βαλτιμόρη 1988, αρ. 45, σσ. 204-5 (N. Chatzidakis). Δρανδάκη 2002, σσ. 36-41]. Πράγματι, στις εικόνες του διάσημου καλλιτέχνη εντοπίζονται οι στενότερες αναλογίες, όχι μόνο ως προς το πλάσιμο των μορφών, αλλά και ως προς επιμέρους στοιχεία της επεξεργασίας των θεμάτων. Στην ενυπό-

γραφη εικόνα του Αγγέλου με τον ένθρονο Χριστό, στη Ζάκυνθο (κατ. 47), παρατηρούνται τα ίδια τολμηρά χρώματα και η επιμέλεια στην απόδοση ρεαλιστικών λεπτομερειών. Όπως είναι φυσικό, η εικόνα της συλλογής Ανδρεάδη συνδέεται πιο στενά με μια σειρά εικόνων με ολόσωμους στρατιωτικούς αγίους, οι οποίες φέρουν την υπογραφή του Αγγέλου ή αποδίδονται στον χρωστήρα του (Δρανδάκη 2002, σ. 38). Από τα έργα αυτά, τις στενότερες εικονογραφικές ομοιότητες παρουσιάζει ο άγιος Φανούριος αθηναϊκής συλλογής (κατ. 23). Προσεκτική, ωστόσο, συγκριτική παρατήρηση των δύο εικόνων αποκαλύπτει διαφορές στην απόδοση των λεπτομερειών και, κυρίως, στη χρήση του χρώματος και την αξιοποίηση των φωτοσκιάσεων που αποδίδουν τους όγκους και την υφή των υλικών. Ο άγιος Φανούριος της αθηναϊκής συλλογής παρουσιάζει αδρότερο πλάσιμο, με πιο σκληρές μεταβάσεις από τις φωτεινές στις σκιασμένες επιφάνειες, και θα πρέπει να θεωρηθεί δημιουργία άλλου καλλιτέχνη που αναπαράγει πιστά το ίδιο πρότυπο.

Η πρόσφατη τεχνική ανάλυση επτά ενυπόγραφων εικόνων του Αγγέλου, που πραγματοποιήθηκε στα εργαστήρια του Μουσείου Μπενάκη, έδωσε την ευκαιρία να συλλεχθούν ανάλογα στοιχεία και για την εικόνα της συλλογής Ανδρεάδη. Αξίζει να σημειωθεί ότι μια πρώτη ανάγνωση των αποτελεσμάτων κατέδειξε ορισμένες διαφοροποιήσεις μεταξύ της συγκεκριμένης εικόνας και των επτά ενυπόγραφων που, σημειωτέον, παρουσιάζουν ταυτόσημη μεταξύ τους τεχνική σε όλα τα επίπεδα. Οι διαφοροποιήσεις αυτές, οι οποίες αφορούν την ανάπτυξη του προσχεδίου, τη χρήση του προπλάσμου και το πάχος των χρωστικών, θα εκτιμηθούν πλήρως μόνο με την ολοκλήρωση της σχετικής μελέτης. Ωστόσο, θέτουν εκ νέου το πρόβλημα των κριτηρίων με τα οποία αποδίδονται εικόνες σε επώνυμους Κρητικούς καλλιτέχνες, καθώς η ζωγραφική εικόνων παρουσιάζει την περίοδο αυτή αξιοσημείωτη ομοιογένεια.

ΑΝΑΣΤΑΣΙΑ ΔΡΑΝΔΑΚΗ



Ζωγράφος Άγγελος

Ασπασμός Πέτρου και Παύλου

Α' τέταρτο 15^{ου} αι.

Αυγοτέμπερα σε ξύλο, προετοιμασία σε ύφασμα, φύλλο χρυσού

77 x 45,5 εκ.

Κρήτη, Χάνδακας

Κρήτη, Μονή Οδηγήτριας

Συντήρηση: Τ. Μόσχος, 13^η Εφορεία Βυζαντινών Αρχαιοτήτων.

Δημοσιεύσεις: Αθήνα 1986, αρ. 104, σσ. 105-6 (Μ.

Μπορμπουδάκης). Vassilaki 1990α, σ. 418, εικ. 10.

Ηράκλειο 1993, αρ. 118, σσ. 474-5 (Μ. Μπορμπουδάκης).

Lymboroulou 2007, σ. 196, πίν. 5.20.

Στις παραστάσεις του Ασπασμού των κορυφαίων Αποστόλων Πέτρου και Παύλου συμβολίζεται η ιδέα της οικουμενικής ειρήνης των χριστιανικών Εκκλησιών Ανατολής και Δύσης, σύμφωνα και με τον στίχο του Τροπαρίου της σχετικής εορτής της 29^{ης} Ιουνίου: *εἰρήνη τῇ οἰκουμένη δωρίσασθαι*. Το θέμα εμφανίζεται παραλλαγμένο σε δύο εικονογραφικούς τύπους, είτε με τους δύο Αποστόλους ολόσωμους ὀρθίους να εναγκαλίζονται, σε εικόνες ορθογωνικού σχήματος, όπως στην εικόνα της Μονής Οδηγήτριας, είτε να παριστάνονται σε στηθάρια και να εναγκαλίζονται, μέσα όμως σε κυκλική εικόνα (tondo, κατ. 26, 27).

Η απεικόνιση του εικονογραφικού αυτού θέματος σε μεγάλες και ορθογώνιες εικόνες τέμπλου ή σε αυτοτελείς, κινητές, ιδιωτικές κυκλικές εικόνες θεωρείται ότι είναι δημιουργήματα του ζωγράφου Αγγέλου του α' μισού του 15^{ου} αι., όπως διαπιστώνεται από την ανυπαρξία παλαιότερων εικόνων με το θέμα αυτό και από τη διαθήκη του Αγγέλου (1436), στην οποία γίνεται σαφής αναφορά στο *εἰκόνισμα τὸ στρογγυλὸν* της Αγίας Αικατερίνης (Μανούσακας 1961-62α, σ. 148). Όπως και στις άλλες εικόνες του τύπου, το θέμα εμφανίζεται αυτόνομο, αποκομμένο από σκηνές των συναξαρίων των αγίων. Ο Απόστολος Πέτρος αριστερά και ο Παύλος δεξιά αποδίδονται ολόσωμοι και ὀρθιοι με υψηλά αναστήματα και με τονισμένη τη γαστρά, να προβάλλονται στον χρυσό κάμπο της εικόνας και να πατούν, με πέδιλα στα πόδια, στο σκούρο μπλε

έδαφος. Τα ενδυματολογικά τους γνωρίσματα είναι κοινά και φορούν χιτώνα μπλε και ιμάτιο, ο Πέτρος στο χρώμα της ώχρας και κόκκινο ο Παύλος. Τα πρόσωπα των Αποστόλων, που συγκλίνουν, αποδίδονται με τα γνώριμα αποκρυσταλλωμένα προσωπογραφικά τους χαρακτηριστικά. Ο Πέτρος *στρογγυλογένης, ὀλοπόλιος καὶ κονδόθριξ* και ο Παύλος *ἀναφάλαξ, βουρλογένης καὶ μιξαιπόλιος*. Παριστάνονται να εναγκαλίζονται, χωρίς όμως και να κοιτάζονται. Ο εναγκαλισμός, εκτός από τα πρόσωπα που ακουμπούν, δηλώνεται και από τις θέσεις των χειρών. Το αριστερό του Πέτρου και το δεξιό του Παύλου αντίστοιχα περνούν πίσω από τον ώμο και ακουμπούν στην πλάτη, όπως δηλώνεται από τη θέση των δακτύλων. Τα άλλα δύο διασταυρωμένα ακουμπούν του Παύλου στον ώμο του Πέτρου, του οποίου πάλι το δεξί ακουμπά από κάτω στον βραχίονα του αριστερού του Παύλου. Έχει παρατηρηθεί πως η διάταξη αυτή, με τα δύο κεφάλια να συγκλίνουν και τα χέρια να διασταυρώνονται, δημιουργεί ως σύνθεση την προϋπόθεση να αποσπαστεί το τμήμα αυτό και να τοποθετηθεί σε κυκλική εικόνα (tondo).

Το θέμα του Ασπασμού των κορυφαίων Αποστόλων, ως συμβολικό της οικουμενικής ειρήνης, εμφανίζει μακρά εικονογραφική παράδοση. Μια εικόνα στο Μουσείο Kunsthistorisches της Βιέννης, που χρονολογήθηκε στο 1400, θεωρήθηκε ως το παλαιότερο πρότυπο του εικονογραφικού αυτού θέματος (Kreidl-Papadopoulos 1980-81, σσ. 339-56. Vassilaki 1990α, σσ. 409-10, εικ. 4). Νεότερες όμως έρευνες, που συνέτειναν στην πληρέστερη γνώση της τέχνης του μεγάλου Κρητικού ζωγράφου, έχουν εντάξει και το έργο αυτό στο α' μισό του 15^{ου} αι. και στην καλλιτεχνική παραγωγή του ζωγράφου Αγγέλου, που όπως ειπώθηκε θεωρείται ο δημιουργός του εικονογραφικού αυτού τύπου κατά την περίοδο αυτή (Vassilaki 1990α, σσ. 409-10). Η ομάδα των εικόνων με το συγκεκριμένο εικονογραφικό θέμα, ακόμη και αν είναι ανυπόγραφες, εντάσσεται στην παραγωγή του ζωγράφου Αγγέλου, όπως βεβαιώνεται από την κοινή τους τεχνολογία, την ίδια τεχνική μέθοδο εκτέλεσης και την υψηλή ποιοτική στάθμη της ζωγραφικής.

Αντικείμενο έρευνας έγιναν και οι πιθανοί λόγοι της επιλογής και διαμόρφωσης του εικονογραφικού αυτού τύπου από τον Άγγελο, που ερμηνεύθηκαν από την κατά την περίοδο αυτή

αυτοκρατορική πολιτική του Βυζαντίου υπέρ της Ένωσης των Εκκλησιών Ανατολής και Δύσης, επιβεβλημένης από την ανάγκη αντιμετώπισης του τουρκικού κινδύνου. Ο Άγγελος, αποδέκτης φαίνεται της φιλενωτικής αυτής πολιτικής, δημιούργησε και παρήγαγε αριθμό εικόνων με τον Ασπασμό των κορυφαίων Αποστόλων, συμβολική παράσταση της συμφιλίωσης των δύο Εκκλησιών, για μια πελατεία που συμμεριζόταν τη στάση του Βυζαντινού αυτοκράτορα. Την ένταξη του Αγγέλου στη φιλενωτική μερίδα υποδεικνύει η ύπαρξη και ο αριθμός των εικόνων με το θέμα αυτό. Η διαθήκη, ακόμη, του Αγγέλου Ακοτάντου (Μανούσακας 1960-61α, σσ. 139-51), τον οποίο η έρευνα έχει ταυτίσει με τον ζωγράφο της εικόνας της Οδηγήτριας Άγγελο (Βασιλάκη-Μαυρακάκη 1981, σσ. 290-8), συντάσσεται με την ευκαιρία ταξιδιού του ζωγράφου στην Κωνσταντινούπολη και θεωρείται πολύ πιθανό να συνδέεται και με επίσκεψη του Αγγέλου στο Πατριαρχείο, όπου ο πατριάρχης Ιωσήφ Β' ετοίμαζε τη Σύνοδο Φερράρας-Φλωρεντίας (1438-39).

Σε αυτή την ταραγμένη, λόγω του ενωτικού ζητήματος, εποχή ο Άγγελος δημιουργεί τον εικονογραφικό τύπο του Ασπασμού των δύο Αποστόλων για πελάτες που αποδέχονται τη φιλενωτική πολιτική. Το εικονογραφικό όμως αυτό θέμα, που ανταποκρίνεται στις απαιτήσεις μιας φιλενωτικής πελατείας ως συμβολικό της Ένωσης των Εκκλησιών, αποδίδεται με την παραδοσιακή Παλαιολόγεια τεχνολογία, που ως γνωστό ακολουθεί ο Άγγελος σε όλη την καλλιτεχνική του παραγωγή. Η ύπαρξη της μεγάλων διαστάσεων εικόνας τέμπλου στη Μονή Οδηγήτριας δικαιολογεί ίσως και την εύλογη υπόθεση αποδοχής και ένταξης της μοναστικής αυτής κοινότητας στη φιλενωτική μερίδα, παρά την ανυπαρξία σχετικής μαρτυρίας στις αρχαικές πηγές και την αρνητική στάση των Κρητικών στο ζήτημα.

Στο κάτω μέρος της εικόνας διαβάζεται η μεγαλογράμματη και στον καθιερωμένο από τον ζωγράφο τύπο υπογραφή *ΧΕΙΡ ΑΓΓΕΛΟΥ*.

ΜΑΝΟΛΗΣ ΜΠΟΡΜΠΟΥΔΑΚΗΣ

Αποδίδεται στον Άγγελο

Ο Ασπασμός των Αποστόλων Πέτρου και Παύλου

Β' τέταρτο 15^{ου} αι.

Αυγοτέμπερα σε ξύλο, φύλλο χρυσού

41,5 (διάμ.) x 2,5 εκ.

Κρήτη, Χάνδακας

Πάτμος, Ιερά Μονή Αγίου Ιωάννου Θεολόγου

Δημοσιεύσεις: Χατζηδάκης 1977, αρ. 74, σσ. 124-5, πίν. 45. Χατζηδάκης 1988, σσ. 113-4, πίν. 14. Vassilaki 1990α, σ. 410, εικ. 6. Βασιλάκη 2000, σσ. 195-6, εικ. 1.

Η κυκλική εικόνα (tondo) περιθέεται από αυτόξυλο πλαίσιο με ελαφρώς προεξέχον κυμάτιο. Το θέμα δηλώνεται στην κόκκινη κεφαλαιογράμματη επιγραφή *Ο ΑΣΠ[ασ]ΜΟΣ Τ[ων] ΑΠ[ων] ΑΠΟΣΤΟΛΩΝ ΠΕΤΡΟΥ Κ[αί] ΠΑΥΛΟΥ*. Στο ιδιαίτερο σχήμα του κύκλου εγγράφονται με μαεστρία, στηθαίοι, οι κορυφαίοι των Αποστόλων να εναγκαλίζονται με εφαιπόμενες τις παρειές. Αριστερά εικονίζεται ο Πέτρος, που αγκαλιάζει με τα δύο χέρια τον Παύλο, το δεξιό ακουμπά στον αριστερό του ώμο, ενώ μόνο τα δάκτυλα του αριστερού διακρίνονται πίσω από την πλάτη του.

Οι αντιμέτωπες μορφές εκδηλώνουν, μέσω του εναγκαλισμού, την τρυφερότητα και τη φιλία τους. Την ομοιομορφία της στάσης τους και τη μονοτονία της ελλιπούς απεικόνισης ζωντανεύει η χρωματική αντιπαράθεση των μαλλιών – καστανά του Παύλου και λευκά του Πέτρου – και το διαφορετικό μήκος της γενειάδας τους. Τα γυμνά μέρη των μορφών αποδίδονται με λεπτογραμμένα πυκνά φωτισματα, ενώ οι πτυχώσεις δηλώνονται με αδρές γραμμές και διαβαθμίζονται σε επίπεδες επιφάνειες, με πλατιές φωτεινές ανταύγειες. Τόσο η σοφή χρήση του φωτός για την πλαστική ανάδειξη των όγκων και η ζωγραφική λειτουργία των λευκών φώτων, όσο και η απεγάδιαστη, λεπτομερής επεξεργασία της εικόνας έχουν υποδείξει ως δημιουργό της τον ζωγράφο Άγγελο (Χατζηδάκης 1977, σ. 125).

Το θέμα του Ασπασμού των δύο κορυφαίων Αποστόλων, απεικόνιση της θρυλούμενης στα απόκρυφα κείμενα συνάντησής τους στη Ρώμη, είναι γνωστό ήδη από την Παλαιохριστιανική εποχή (Kessler 1987, σσ. 265-7).

Αποτελεί σύμβολο και εικαστική απόδοση της οικουμενικής ειρήνης και της αποστολικής αγάπης, ιδέας που διέπει και το τροπάριο της κοινής τους εορτής της 29^{ης} Ιουνίου. Είναι πιθανό, επίσης, το θέμα του Ασπασμού να σχετίζεται εννοιολογικά και με το τελετουργικό φίλημα των ιερέων κατά την τέλεση της Θείας Λειτουργίας (Χατζηδάκης 1988, σ. 114).

Η παράσταση του Ασπασμού του Πέτρου και Παύλου στις φορητές εικόνες έχει μελετηθεί εξαντλητικά (Vassilaki 1990α, σσ. 406-22). Το εικονογραφικό σχήμα απαντά σε δύο βασικές παραλλαγές, στην πρώτη από τις οποίες οι δύο Απόστολοι παριστάνονται ολόσωμοι, όπως στην ενυπόγραφη εικόνα του Αγγέλου στη Μονή της Παναγίας Οδηγήτριας στην Κρήτη (κατ. 25) και σε μία, χαμένη σήμερα, εικόνα της Ζακύνθου, που καταστράφηκε στους σεισμούς του 1953 (Χατζηδάκης 1977, σ. 125). Ολόσωμοι αποδίδονται και σε φύλλα δύο κρητικών τριπτύχων του 15^{ου} αι., στη συλλογή Λεβέντη στο Λονδίνο [N. Υόρκη 2004, αρ. 94, σσ. 172-3 (M. Georgoroulou)] και στο Μουσείο του Βατικανού (Vassilaki 1990α, σ. 411).

Στη δεύτερη εικονογραφική παραλλαγή, στην οποία ανήκει και η εικόνα της Πάτμου, οι Απόστολοι εικονίζονται στηθαίοι, κατά το πλείστον σε κυκλικές εικόνες, με την εξαίρεση της ορθογώνιας εικόνας του 15^{ου} αι. στο Ashmolean Museum της Οξφόρδης (Vassilaki 1990α, εικ. 1). Το παλαιότερο γνωστό παράδειγμα και, πιθανότατα, το πρότυπο των επόμενων χρονολογικά αποτελεί η εικόνα του Μουσείου Ιστορίας της Τέχνης της Βιέννης που τοποθετείται γύρω στο 1400 (Kreidl-Papadopoulos 1980-81, σσ. 339-56). Εδώ το θέμα προσαρμόζεται με επιτυχία στο απαιτητικό σχήμα του κύκλου, περιλαμβάνοντας μόνον τα κεφάλια των μορφών και τα απαραίτητα τμήματα του κορμού. Τέσσερις ακόμα στρογγυλές εικόνες με το ίδιο θέμα βρίσκονται σήμερα στη Μονή Τόπλα της Ερζεγοβίνης (Djurić 1961, αρ. 56, σσ. 118-9, πίν. LXXVII), στην ιδιωτική συλλογή Κ. Κριμπα στην Αθήνα (κατ. 27), στη Μονή της Αγίας Αικατερίνης του Σινά (Χατζηδάκης 1977, πίν. 203) και στο Μουσείο Διακοσμητικών Τεχνών της Βουδαπέστης (Ruzsa 1982, σ. 545, εικ. 1). Οι τρεις πρώτες χρονολογούνται στον 15^ο αι., ενώ η τελευταία αποτελεί, πιθανότατα, καλό αντίγραφο του 17^{ου} αι. (Vassilaki 1990α, σ. 410).

Ο τύπος της κυκλικής εικόνας (tondo) θεω-

ρείται ιταλική αναβίωση της «ενόπλου εικόνας» (imago clipeata) (Grabar 1968, σσ. 607-13). Η πρώτη σωζόμενη γραπτή μαρτυρία για την ύπαρξή τους την υστεροβυζαντινή περίοδο προέρχεται από τη διαθήκη του ζωγράφου Αγγέλου Ακοτάντου του 1436 (Μανούσακας 1960-61α, σ. 297).

Η απήχηση του Ασπασμού του Πέτρου και Παύλου τον 15^ο αι. πρέπει να εξετασθεί υπό το πρίσμα των ιστορικών συνθηκών της εποχής. Η επαπειλούμενη επίθεση της τουρκικής δύναμης στην πρωτεύουσα της αυτοκρατορίας έφερε το Βυζάντιο στη δεινή θέση να εναποθέσει τις ελπίδες του για πολιτική υποστήριξη στη λατινική Δύση, αναζητώντας έρεισμα στη θρησκευτική Ένωση των δύο Εκκλησιών. Η καλλιτεχνική δημιουργία ήταν φυσικό να χρησιμοποιηθεί από τη φιλενωτική παράταξη, προκειμένου να προβληθούν εικονογραφικοί τύποι που προπαγάνδιζαν την ενότητα της Αποστολικής Εκκλησίας και τη θρησκευτική συμφιλίωση, όπως ο Ασπασμός των Αποστόλων (Γκιολές 2004, σσ. 276-7. Constantoudaki-Kitromilides 1996, αρ. 5213).

Δημιουργός και των δύο παραλλαγών θεωρείται ο ζωγράφος Άγγελος Ακοτάντος [Ηράκλειο 1993, αρ. 118, σσ. 474-5 (M. Μπορμπουδάκης)], ο οποίος διετέλεσε πρωτοψάλτης Χάνδακα περί τα έτη 1436 και 1450. Επομένως η έναρξη της θητείας του συμπίπτει χρονικά με το διάστημα της προετοιμασίας για τη Σύνοδο της Φερράρας-Φλωρεντίας (Vassilaki 1990α, σσ. 416-7). Αν ευσταθούν οι υποθέσεις για την απόδοση περισσότερων, της μίας υπογεγραμμένης, εικόνων με τον Ασπασμό των Αποστόλων στον Άγγελο, τότε ο ρόλος του στην αποκρυστάλλωση και διάδοσή του θέματος αποδεικνύεται πολύ ισχυρός. Τα συγκεκριμένα έργα του ίσως αποτελούν απλώς την προσωπική έκφραση των ενωτικών ιδεών από τις οποίες εμφορείτο, ή μαρτυρούν την επίσημη ανάθεση στο εργαστήριό του εικόνων με τη μορφή αναμνηστικών μεταλλίων, ως ενθυμημάτων και προπαγανδιστικών συμβόλων μιας φιλόδοξης πολιτικής και εκκλησιαστικής κίνησης, που, ωστόσο, αποδείχθηκε πρόσκαιρη και έωλη. Η επιδιωκόμενη Ένωση των Εκκλησιών όχι μόνον δεν ευοδώθηκε, αλλά έσπειρε την έριδα και τη διχόνοια στην αυτοκρατορία, χωρίς να κατορθώσει να τη λυτρώσει από την προδικασμένη μοίρα της.

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΑ ΚΕΦΑΛΑ



Αποδίδεται στον Άγγελο

Ο Ασπασμός των Αποστόλων Πέτρου και Παύλου

Β' τέταρτο 15^{ου} αι.

Αυγοτέμπερα σε ξύλο, προετοιμασία σε ύφασμα, φύλλο χρυσοῦ

Διάμ. 37,5 εκ.

Κρήτη, Χάνδακας

Αθήνα, Συλλογή Κ. Κριμπά

Δημοσιεύσεις: Αθήνα 1983, αρ. 15, σ. 26 (Ν. Χατζηδάκη).
Vassilaki 1990α, σ. 410, εικ. 9. Βασιλάκη 2000, σ. 195, εικ. 2.

Οι Απόστολοι Πέτρος και Παῦλος, στη-
θιαίοι, καταλαμβάνουν όλη την
επιφάνεια της κυκλικής εικόνας (tondo), με
τον Πέτρο τοποθετημένο αριστερά και τον
Παῦλο δεξιά. Ο Πέτρος με βαθύ πράσινο
χιτώνα, που φέρει στον δεξιό βραχίονα
σημείο (clavus) χρώματος πορτοκαλί με χρυ-
σοκονδυλιές και λαδοπράσινο ιμάτιο, που
καλύπτει την αριστερή του πλευρά (ώμο και
βραχίονα), απλώνει τα δύο χέρια και αγκα-
λιάζει τον Παῦλο. Το δεξί χέρι του Πέτρου,
καθώς ακουμπά στον αριστερό ώμο του Παῦ-
λου, ακολουθεί το κυκλικό περίγραμμα της
εικόνας κλίνοντας τη σύνθεση προς τα κάτω.
Ο Παῦλος φορεί βαθυπράσινο χιτώνα, όμοιο
με του Πέτρου, και ιμάτιο πορφυρό που καλύ-
πτει τη δεξιά του πλευρά. Από τα δύο του
χέρια, με τα οποία αγκαλιάζει τον Πέτρο, δια-
κρίνονται τα δάκτυλα μόνο του δεξιού επάνω
στον αριστερό ώμο του Πέτρου. Η αριστερή
πλευρά του προσώπου του Πέτρου εφάπτεται
στη δεξιά του Παῦλου. Τα ονόματα των δύο
Αποστόλων διαβάζονται πάνω στο χρυσό
βάθος με κόκκινα κεφαλαία γράμματα: Ο
ΑΓ[ΙΟΣ] ΠΕΤΡΟΣ, αριστερά, και Ο ΑΓ[ΙΟΣ]
ΠΑΥΛΟΣ, δεξιά. Η εικόνα φέρει αυτόξυλο
πλαίσιο με κυμάτια.

Η συγκεκριμένη εικόνα, τόσο λόγω σχήμα-
τος όσο και λόγω θέματος, εντάσσεται σε
ομάδα τριών ακόμη κυκλικών εικόνων με τον
Ασπασμό των Αποστόλων Πέτρου και Παῦ-
λου. Οι εικόνες αυτές βρίσκονται στη Μονή
του Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου στην Πάτμο
(κατ. 26), στη Μονή της Αγίας Αικατερίνης
στο Σινά (Vassilaki 1990α, σ. 410, εικ. 7) και
στον ορθόδοξο ναό της Τόπλας στην Ερζεγο-
βίνη (Vassilaki 1990α, σ. 410, εικ. 8). Οι στενές

εικονογραφικές και τεχνοτροπικές ομοιότητες
και των τεσσάρων αυτών εικόνων με εικόνα
της Μονής Οδηγήτριας στην Κρήτη, με ολό-
σωμους τους Αποστόλους να εναγκαλίζονται
(κατ. 25), που φέρει την υπογραφή του ζωγρά-
φου Αγγέλου (ΧΕΙΡ ΑΓΓΕΛΟΥ), οδήγησε
στην απόδοση των κυκλικών εικόνων με τον
Ασπασμό των Αποστόλων Πέτρου και Παῦλου
επίσης στον ζωγράφο Άγγελο [Χατζηδάκης
1977, σ. 125. Αθήνα 1983, σ. 28 (Ν. Χατζη-
δάκη). Τη σύνδεση του Αγγέλου με τις
τέσσερις κυκλικές εικόνες διευκολύνει και το
γεγονός ότι στη διαθήκη του Αγγέλου Ακο-
τάντου αναφέρεται κυκλική εικόνα της αγίας
Αικατερίνης, που ο ζωγράφος είχε στην κατοχή
του και πιθανότατα ήταν ζωγραφισμένη από
τον ίδιο (Μανούσακας 1960-61α, σ. 148. Βασι-
λάκη-Μαυρακάκη 1981, σσ. 296-7). Επομένως,
ο Άγγελος ήταν εξοικειωμένος με αυτό το
σχήμα εικόνας. Μία κυκλική εικόνα της αγίας
Αικατερίνης, που βρίσκεται (:) στο Σκράντιν
της Δαλματίας (εικ. 20), παρουσιάζει εικονο-
γραφικές και τεχνοτροπικές συγγένειες με το
έργο του Αγγέλου και επιπλέον φέρει το ίδιο
πλαίσιο με κυμάτια, όπως και οι στρογγυλές
εικόνες με τον Ασπασμό των Αποστόλων
Πέτρου και Παῦλου (Βασιλάκη-Μαυρακάκη
1981, σ. 297, εικ. ΙΗ'). Την υπογραφή του
Αγγέλου έφερε εικόνα με ολόσωμους τους
Αποστόλους Πέτρο και Παῦλο να εναγκαλι-
ζονται, που βρισκόταν στη Ζάκυνθο αλλά
κάηκε το 1953 (Χατζηδάκης 1977, σ. 125).
Τέλος, μία ακόμη εικόνα, ορθογώνιου σχήμα-
τος, με τους Αποστόλους Πέτρο και Παῦλο
στηθιαίους να εναγκαλίζονται, που βρίσκεται
στο Μουσείο Ashmolean της Οξφόρδης, έχει
αποδοθεί στον ζωγράφο Άγγελο (Vassilaki
1990α, σσ. 405-22, εικ. 1).

Το γεγονός ότι οι τέσσερις κυκλικές εικόνες
πραγματεύονται το εικονογραφικό θέμα του
Ασπασμού των Αποστόλων πανομοιότυπα και
επίσης έχουν πανομοιότυπες διαστάσεις οδη-
γεί στην υπόθεση ότι ενδεχομένως για την
παραγωγή τους χρησιμοποιήθηκε το ίδιο διά-
τρητο ανθίβολο (Βασιλάκη 2000, σσ. 195-6).
Προς την κατεύθυνση αυτή συνηγορεί και το
γεγονός ότι στη διαθήκη του Αγγέλου Ακο-
τάντου γίνεται αναφορά στα *τεσενιάσματα* και
στα *σκιάσματα*, που είχε στην κατοχή του ο
ζωγράφος (Μανούσακας 1960-61α, σ. 147).

Η παρουσία του θέματος του Ασπασμού των
Αποστόλων Πέτρου και Παῦλου σε αυτό το
σύνολο των κρητικών εικόνων που συνδέονται

με τον Άγγελο και επομένως χρονολογούνται
στο β' τέταρτο του 15^{ου} αι., επέτρεψε να διατυ-
πωθεί η άποψη πως η αναβίωση του θέματος
μπορεί να συνδέεται με τη Σύνοδο Φερράρας-
Φλωρεντίας (1438-39) και με την προσπάθεια
για την Ένωση της Ανατολικής με τη Δυτική
Εκκλησία (Vassilaki 1990α, σσ. 416-21). Την
υπόθεση αυτή ήρθε να ενισχύσει το γεγονός
πως σε κρητική εικόνα στην Galleria dell'Accad-
emia της Φλωρεντίας (κατ. 58), που αποδίδεται
στον Νικόλαο Ρίτζο (μνείες 1466 - προ του
1507), με τους Αποστόλους Πέτρο και Παῦλο να
κρατούν ομοίωμα εκκλησίας, η Ν. Χατζηδάκη
ταύτισε τον αρχιτεκτονικό τύπο του ναού της
εικόνας με τη Santa Maria del Fiore στη Φλω-
ρεντία, όπου μεταφέρθηκε η Σύνοδος μετά τη
Φερράρα. Το ξίφος που ο Παῦλος κρατεί στη
συγκεκριμένη εικόνα ίσως παραπέμπει στον
ανδριάντα του Αποστόλου με ξίφος, που μαζί με
τον αντίστοιχο ανδριάντα του Πέτρου κοσμού-
σαν τον χώρο της Συνόδου, σύμφωνα με την
περιγραφή του Σουλβέστρου Συρόπουλου, μεγα-
λου εκκλησιάρχη της Αγίας Σοφίας, που είχε
πάρει μέρος στη Σύνοδο (Laurent 1971, σ. 324.
Vassilaki 1990α, σ. 418). Η Χ. Μπαλτογιάννη
έχει υποστηρίξει ότι και η σύνθεση με τους Απο-
στόλους Πέτρο και Παῦλο να κρατούν ομοίωμα
εκκλησίας συνδέεται με τον ζωγράφο Άγγελο
και σχετίζεται με τη Σύνοδο Φερράρας-Φλω-
ρεντίας (Μπαλτογιάννη 1985, σ. 95). Το
γεγονός ότι το τέμπλο του ναού στην εικόνα της
Φλωρεντίας έχει τη μορφή βυζαντινού τέμπλου
με δεσποτικές εικόνες και ότι πίσω από αυτό βρί-
σκεται η Αγία Τράπεζα με ευαγγέλιο,
δισκοπότηρο και λαβίδα, οδήγησε τον R. Cor-
mack στην υπόθεση πως το θέμα του Ασπασμού
των Πέτρου και Παῦλου, όπως διατυπώνεται
στη συγκεκριμένη εικόνα, ίσως εμπεριέχει την
άποψη πως η Ένωση των Εκκλησιών μπορεί να
επιτευχθεί, εφόσον η Δυτική Εκκλησία επιστρέ-
ψει στην Ορθοδοξία της Ανατολικής Εκκλησίας
(Cormack 2006, σσ. 118-20).

Η σύνδεση όλων των εικόνων με τον
Ασπασμό των Αποστόλων Πέτρου και Παῦ-
λου, που είτε φέρουν την υπογραφή είτε
αποδίδονται στον Άγγελο, με το κλίμα που
δημιουργείται στην Κρήτη υπέρ της Ενώσεως
των δύο Εκκλησιών (Τσιρπανλής 1967) διευ-
κολύνεται και από το γεγονός ότι ο Άγγελος
Ακοτάντος διετέλεσε πρωτοψάλτης Χάνδακα
(Vassilaki 1990α, σσ. 416-9. Constantoudaki-
Kitromilides 2003, σ. 500).

ΜΑΡΙΑ ΒΑΣΙΛΑΚΗ





Ζωγράφος Άγγελος

Χριστός η Άμπελος

Β' τέταρτο 15^{ου} αι.

Αυγοτέμπερα σε ξύλο, προετοιμασία σε ύφασμα,

φύλλο χρυσού

108,5 x 92 εκ.

Κρήτη, Χάνδακας

Ιεράπετρα, ενοριακός ναός στις Μάλλες

Συντήρηση: Α. Θεοδωρακόπουλος, 13^η Εφορεία

Βυζαντινών Αρχαιοτήτων.

Δημοσιεύσεις: Ηράκλειο 1993, αρ. 151, σσ. 506-7 (Μ.

Μπορμπουδάκης). Mantas 2003, σσ. 348-50, εικ. 1.

Ο Χριστός, που εικονίζεται ημίσωμος και μετωπικός να ευλογεί, καταλαμβάνει τον κεντρικό άξονα της σύνθεσης, όπου δύο μεγάλα κλωνάρια φύονται και διακλαδίζονται από τον κοντό κορμό αμπέλου. Μικρότερες, λεπτεπίλεπτες κληματίδες, που απολήγουν σε βότρες ή σε πράσινα φύλλα, πλαισιώνουν προτομές Αποστόλων που οργανώνονται σε δύο άξονες κοντά στα άκρα της εικόνας· ο Πέτρος και ο Παύλος, οι προεξάρχοντες των δύο ομάδων, τοποθετούνται αντικριστά σε εσωτερικές σειρές, εκατέρωθεν του Χριστού. Οι Απόστολοι εικονίζονται σε μικρότερη κλίμακα και σε όψη τριών τετάρτων. Ο Πέτρος κρατεί μισάνοικτο ειλητό, ενώ ο Παύλος το βιβλίο των Επιστολών. Ο Ιωάννης και ο Μάρκος, αριστερά, και ο Ματθαίος και ο Λουκάς, δεξιά, φέρουν αντίστοιχα ο καθένας το ευαγγέλιό του. Κάτω, ο Ανδρέας, ο Σίμων και ο Θωμάς, δεξιά, και ο Ιάκωβος, ο Βαρθολομαίος και ο Φίλιππος, αντίστοιχα αριστερά, κρατούν ειλητούς. Η επιγραφή *ΧΕΙΡ ΑΓΓΕΛΟΥ*, με κεφαλαία, διαβάζεται στο καστανό έδαφος, κάτω ακριβώς από τον κορμό της αμπέλου.

Εδώ εικονογραφείται ένα χωρίο από το κατά Ιωάννη ευαγγέλιο (15:1-7), που είναι γραμμένο στις σελίδες του ανοικτού βιβλίου μπροστά από τη μέση του Χριστού: *ΕΓΩ ΕΙΜΙ Η ΑΜΠΕΛΟΣ ΥΜΕΙΣ ΤΑ ΚΛΙΜΑΤΑ Κ[αί] Ο Π[ατή]Ρ ΜΟΥ Ο ΓΕΩΡΓΟΣ ΕΣΤΙ ΠΑΝ ΚΛΙΜΑ ΕΝ ΕΜΟΙ ΜΗ ΦΕΡΟΝ ΚΑΡΠΟΝ*. Η συμμετρική διάταξη του θέματος, με τη μεγαλύτερης κλίμακας προτομή του Χριστού στο κέντρο της εικόνας και την ιεραρχική διευθέτηση των Αποστόλων στις πλευρές, δημιουργεί μια ισορροπημένη σύνθεση κατά την κλασικίζουσα παράδοση της κωνσταντινουπολίτικης τέχνης, πιστός θια-

σώτης της οποίας υπήρξε και ο Άγγελος.

Οι καταβολές αυτής της εικονογραφίας ανιχνεύονται στην παράδοση του Δένδρου του Ιεσσαί, μια παράδοση που είχε ήδη αναπτυχθεί στο α' μισό του 15^{ου} αι. (Mantas 2003, σ. 351). Ωστόσο, το κεντρικό θεολογικό δόγμα του θέματος, συγκεκριμένα της θείας Ενσάρκωσης, έχει αλλάξει: ο Άγγελος έχει επιλέξει να εικονογραφήσει το θεολογικό περιεχόμενο της ευαγγελικής περικοπής που διαβάζεται στο ανοικτό βιβλίο μπροστά από τον Χριστό και, πιθανώς, να προσφέρει εικονογραφημένα επιχειρήματα στους ενωτικούς του Χάνδακα (Vassilaki 1990a, σ. 419).

Από τις τρεις εικόνες με το ίδιο θέμα που φέρουν την υπογραφή του Αγγέλου (κατ. 29, 30), η συγκεκριμένη είναι η καλύτερα διατηρημένη. Στην πραγματικότητα, η καλή της κατάσταση διατήρησης επιτρέπει κάποιες διαπιστώσεις σχετικά με την τεχνοτροπία: αξιοπρόσεκτος είναι ο ζωγραφικός τρόπος με τον οποίο η απόδοση των μορφών αναπτύσσεται με μικρές μαλακίες πινελιές σε διάφορους χρωματικούς τόνους, χάρη στη χρήση μιας τεχνικής που επικεντρώνεται στις λεπτομέρειες. Η μικρογραφική απεικόνιση των αποστολικών προτομών, που αποκαλύπτει τη δεξιότητα του ζωγράφου στη ζωγραφική μικρής κλίμακας, μπορεί να παραλληλιστεί με την ανάλογη απόδοση των μικρογραφικών μορφών στην αμφιπρόσωπη βιογραφική εικόνα του αγίου Φανουρίου στη Μονή Βαλαμονέρου (κατ. 21). Τα προσωπογραφικά χαρακτηριστικά του Χριστού μπορούν να συσχετιστούν με εκείνα στην εικόνα της Δεήσεως που φυλάσσεται στην Αγία Μονή Βιάννου (κατ. 46).

ΜΑΝΟΛΗΣ ΜΠΟΡΜΠΟΥΔΑΚΗΣ



Ζωγράφος Άγγελος

Χριστός η Άμπελος

Β' τέταρτο 15^{ου} αι.

Αυγοτέμπερα σε ξύλο, προετοιμασία σε ύφασμα,

φύλλο χρυσού

77 x 79 εκ.

Κρήτη, Χάνδακας

Κρήτη, Μονή Οδηγήτριας

Συντήρηση: Τ. Μόσχος, 13^η Εφορεία Βυζαντινών

Αρχαιοτήτων.

Δημοσιεύσεις: Ξυγγόπουλος 1957, σ. 169. Gallas, Wessel,

Borboudakis 1983, σ. 148, εικ. 87. Χατζηδάκης 1985, σ.

118. Αθήνα 1983, αρ. 10, σσ. 24, 26 (Ν. Χατζηδάκη).

Ηράκλειο 1993, αρ. 119, σσ. 475-6 (Μ. Μπορμπουδάκης).

Lymberopoulou 2007, σ. 182, πίν. 5.4.

Ο Χριστός η Άμπελος δεν ανήκει στο κλασικό θεματολόγιο της βυζαντινής εικονογραφίας. Η δημιουργία του από τον ζωγράφο Άγγελο συμπίπτει χρονικά με την περίοδο πριν και μετά τη Σύνοδο Φερράρας-Φλωρεντίας (1438-39), κατά την οποία ήταν έντονες οι θεολογικές διαμάχες για την Ένωση των Εκκλησιών. Η εικονογραφία προβάλλει μία Εκκλησία (άμπελος) ιδρυθείσα από τον ίδιο τον Χριστό και διαδοθείσα από τους Αποστόλους (κλάδοι) Πέτρο και Παύλο, τους προκαθήμενους της Ανατολικής και της Δυτικής Εκκλησίας αντίστοιχα, που εικονίζονται σε κομβικές θέσεις (κλάδοι εκφυόμενοι από κοινή ρίζα, ενωμένοι υπό τον Χριστό). Επομένως, η εικονογραφία, τόσο ως προς το σύνολο όσο και ως προς τις λεπτομέρειες της σύνθεσης, έχει φιλενωτικές συνδηλώσεις.

Η εικόνα διακρίνεται για μια αυστηρά συμμετρική σύνθεση που τοποθετεί τον Χριστό στο κέντρο και τους δύο Αποστόλους στις πλευρές. Ο Χριστός, σε προτομή στο σημείο διακλάδωσης των δύο κλώνων της αμπέλου, προτείνει τα χέρια του σε στάση ευλογίας: μπροστά από τη μέση του εικονίζεται ανοικτό βιβλίο όπου διαβάζεται η εναρκτήρια φράση από το 15^ο κεφάλαιο του κατά Ιωάννη ευαγγελίου (15:1-7): *ΕΓΩ ΕΙΜΙ Η ΑΜΠΕΛΟΣ ΥΜΕΙΣ ΤΑ ΚΛΙΜΑΤΑ Κ[αί] Ο Π[ατήρ] ΜΟΥ Ο ΓΕΩΡΓΟΣ ΕΣΤΙΝ ΠΑΝ ΚΛΙΜΑ ΕΝ ΕΜΟΙ ΜΗ ΦΕ[ρον καρπόν]*. Οι Απόστολοι οργανώνονται στις απολήξεις δύο κατακόρυφων αξόνων στις καμπύλες των ελικοειδών βλαστών του δένδρου, που φέρουν βότρες και φύλλα, ενώ ο Πέτρος και ο Παύλος, φέροντας αντίστοιχα ειλητό και βιβλίο, εικονίζονται αντικριστά εκατέρωθεν του φωτοστεφάνου του Χριστού. Ο Χριστός φορεί καστανόχρωμο χιτώνα και κυανό ιμάτιο με χρυσή πόρπη στον δεξιό ώμο. Οι Απόστολοι εικονίζονται σε όψη

τριών τετάρτων, ντυμένοι με τα συνήθη τους ενδύματα. Ο Ιωάννης και ο Μάρκος κρατούν ευαγγέλια ανοικτά, όπως ο Ματθαίος και ο Λουκάς· οι υπόλοιποι Απόστολοι φέρουν ανοικτούς ειλητούς. Κάτω, επάνω στο καστανό έδαφος διαβάζεται η μεγαλογράμματη υπογραφή του ζωγράφου: *ΧΕΙΡ ΑΓΓΕΛΟΥ*.

Η συγκεκριμένη εικόνα, όπως και εκείνες στη Μονή Βροντησιού (κατ. 30) και στις Μάλλες κοντά στην Ιεράπετρα (κατ. 28), αναπαράγει το εικονογραφικό θέμα που δημιούργησε ο Άγγελος στο α' μισό του 15^{ου} αι. Η επανάληψη του ίδιου θέματος, όπως συμβαίνει στις τρεις αυτές εικόνες, αποτελεί χαρακτηριστικό της δημιουργίας του Αγγέλου που συναντάμε και σε άλλες περιπτώσεις: στον Ασπασμό του Πέτρου και του Παύλου (Βασιλάκη 2000, σσ. 195-206), τον άγιο Φανούριο (Vassilakes-Mavrakakes 1980-81, σσ. 223-38) και τη Δέηση (Χατζηδάκη 2006, σσ. 283-95). Η αναπαραγωγή του ίδιου θέματος ενδέχεται να σχετίζεται με τη χρήση αντιβόλων, πρακτική που συνήθιζε ο ζωγράφος. Στη διαθήκη του, άλλωστε, ο Άγγελος αναφέρει τα *σκιάσματα* (disegni) που είχε στην κατοχή του (Μανούσας 1960-61β, σ. 147). Είναι λογικό, επομένως, να υποθέσουμε ότι μετά τον θάνατό του το 1450 τα σχέδια περιήλθαν στην ιδιοκτησία του αδελφού του Ιωάννη Ακοτάντου, που επίσης ήταν ζωγράφος. Σύμφωνα με έγγραφο με ημερομηνία 7 Αυγούστου 1477, που εντόπισε ο Mario Cattapan στα αρχεία της Βενετίας, ο Ιωάννης Ακοτάντος πούλησε στον γνωστό ζωγράφο Ανδρέα Ρίτζο 54 *σκιάσματα* (disegni) διαφόρων αγίων (54 *exemplorum figurarum diversorum Sanctorum grece dicte sqinasmata*) έναντι του μη ευκαταφρόνητου ποσού των τριών χρυσών δουκάτων (Cattapan 1968, σσ. 42-3. Cattapan 1973, σ. 262).

ΜΑΝΟΛΗΣ ΜΠΟΡΜΠΟΥΔΑΚΗΣ



Ζωγράφος Άγγελος

Παναγία Γλυκοφιλούσα (Καρδιώτισσα)

Β' τέταρτο 15^{ου} αι.

Αυγοτέμπερα σε ξύλο, προετοιμασία σε ύφασμα, φύλλο χρυσού

121 x 96,5 x 2,5 εκ.

Κρήτη, Χάνδακας

Αθήνα, Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο, ΒΧΜ

01552

Συντήρηση: Τ. Μαργαριτώφ, Εργαστήρια Συντήρησης Βυζαντινού και Χριστιανικού Μουσείου, 1951. Θ. Παπαγεωργίου, 1976, 1987, 1988.

Δημοσιεύσεις: Σωτηρίου 1956, 1958, σ. 32, πίν. XXXα. Weitzmann, Chatzidakis, Radojčić 1983, σσ. 223-4, εικ. 87. Αθήνα 1983, αρ. 1, σ. 17 (Ν. Χατζηδάκη). Hadermann-Misguich 1983, σσ. 14-5, εικ. 6. Λονδίνο 1987, αρ. 35, σ. 170 (Ν. Chatzidakis). Βαλτιμόρη 1988, αρ. 44, σσ. 203-4 (Ν. Chatzidakis). Μπαλτογιάννη 1994, αρ. 26, σσ. 114-5, πίν. 54-5. Αχειμάστου-Ποταμιάνου 1998, αρ. 27, σσ. 100-3. Λυμπεγορούλι 2007, σσ. 185-7, πίν. 5.9. Μιλάνου κ.ά. 2008, σποράδην. Λονδίνο 2008, αρ. 239, σ. 440 (Κ.-Ph. Kalafati).

Η εικόνα κατασχέθηκε το 1951 στα χέρια του αρχαιοπώλη Θ. Ζουμπουλάκη. Παριστάνεται η Θεοτόκος με το θείο βρέφος σε μια σχετικά σπάνια παραλλαγή του τύπου της Ελεούσας ή Γλυκοφιλούσας. Ο μικρός Χριστός, μέσα στην αγκαλιά της μητέρας του με την πλάτη στραμμένη στον θεατή, την εναγκαλιζέται με έντονη κίνηση των χεριών και της κεφαλής. Η κεφαλή της Παναγίας ανταποκρίνεται με τέτοιο τρόπο, ώστε είναι σαφής η αναφορά στον βασικό εικονογραφικό τύπο της Ελεούσας, που είχε διαμορφωθεί ήδη στον 10^ο αι., όπως γνωρίζουμε από παραδείγματα σε τοιχογραφίες (Καλαβρέζου 2000, σ. 43, εικ. 18) και ελεφαντοστά (Sendler 1992, σ. 132). Η συγκεκριμένη παραλλαγή είναι γνωστή στο χώρο των φορητών εικόνων τουλάχιστον από τον 13^ο αι. (Αθήνα 1983, σ. 17), ενώ άλλοι τη θεωρούν δημιουργία του ζωγράφου Αγγέλου και ότι εάν υπήρχε κάποιο Παλαιολόγειο πρότυπο, αυτό θα βρισκόταν εικονογραφικά κοντά στην τοιχογραφία στη Μονή της Χώρας (Μπαλτογιάννη 1994, σσ. 106, 109, εικ. 9). Στην παρούσα εικόνα η Παναγία κρατεί το βρέφος με το δεξί χέρι και υψώνει το αριστερό σε δέηση. Φορεί κεραμιδί μαφόριο, ενώ ο Χρι-

στός λευκό χιτώνα με χρυσά κρινάνθημα, πορφυρή ζώνη που περνά επάνω από τους δύο ώμους και μιάτιο με χρυσοκονδυλιές, το οποίο, εξαιτίας της ζωηρής του κίνησης, έχει γλιστρήσει στο κάτω μέρος του σώματός του αφήνοντας ακάλυπτο το δεξί του πόδι. Στις δύο επάνω γωνίες απεικονίζονται ανά ένας στηθαίος αρχάγγελος με τα χέρια καλυμμένα. Μολονότι δεν κρατούν τα σύμβολα του Πάθους, τόσο η παρουσία τους όσο και το λυμένο σανδάλι του Χριστού θυμίζουν τον εικονογραφικό τύπο της Παναγίας του Πάθους. Άλλωστε, επάνω δεξιά, στο χρυσό βάθος της εικόνας η Παναγία επιγράφεται *Η ΚΑΡΔΙΟΤΗΣΑ*, επωνυμία που παραπέμπει σε ομώνυμη θαυματουργή εικόνα της Παναγίας του Πάθους, που βρισκόταν σε μοναστήρι κοντά στον Χάνδακα τουλάχιστον από το 1420, κλάπηκε περί το 1498 και αργότερα βρέθηκε στη Ρώμη. Οι νοηματικές και λειτουργικές συνάφειες του βασικού εικονογραφικού τύπου της Ελεούσας ή Γλυκοφιλούσας με το Πάθος του Χριστού έχουν ήδη επισημανθεί (Sendler 1992, σσ. 133-7, και πρβ. σ. 182 σχετικά με την Παναγία του Βλάντιμιρ. Μπαλτογιάννη 1994, σσ. 80, 107. Βασιλάκη και Τσιρώνη 2000, σσ. 453-5). Πολύ κοντά στην παραλλαγή της Καρδιώτισσας βρίσκεται μία άλλη, η Πελαγονήτισσα, που εμφανίζεται σε μικρογραφία σερβικού ευαγγελίου του 13^{ου} αι., καθώς και σε τοιχογραφία του ναού του Αγίου Γεωργίου στο Στάρο Ναγκορίτσινο, του 1318 (Sendler 1992, σ. 180). Πάντως, είτε οι δύο αυτές παραλλαγές εμφανίστηκαν τον 13^ο αι. είτε όχι, το βέβαιο είναι ότι η πρώτη έγινε δημοφιλής στις περιοχές της Σερβίας και της Μακεδονίας και η δεύτερη σε περιβάλλοντα που σχετίζονταν με την Κρήτη (Hadermann-Misguich 1983, σ. 16). Χαρακτηριστικό και των δύο είναι η έντονη κίνηση της κεφαλής του Χριστού προς τα πίσω και, γενικότερα, η ανήσυχη στάση του σώματός του. η οποία τονίζει εμφατικά την ανθρώπινη διάσταση του θείου βρέφους. Με αυτές σχετίζεται μια τρίτη, εντοπιζόμενη τον 14^ο και τον πρώιμο 15^ο αι., που απεικονίζει τον Χριστό στην αγκαλιά της Θεοτόκου ως αναπεσόντα (Μπαλτογιάννη 1994, σ. 79). Αυτή, ενώ εικονογραφικά παραπέμπει περισσότερο στην Πελαγονήτισσα (Μπαλτογιάννη 1994, αρ. 22, 23, 24, 25, με πίν. 43, 44, 45, 47), μοιάζει να σχετίζεται μάλλον με την Κρήτη παρά με τη Μακεδονία. Και οι τρεις παραλλαγές θα μπο-

ρούσαν να συσχετιστούν εικονογραφικά με τη Γλυκοφιλούσα του Βυζαντινού και Χριστιανικού Μουσείου (ΒΧΜ 00984, πρώην T137) από τη Θεσσαλονίκη, που χρονολογείται στα τέλη του 12^{ου} αι. (Αχειμάστου-Ποταμιάνου 1998, αρ. 3, σσ. 20-3).

Η εικόνα μας φέρει στο κάτω μέρος με άσπρα γράμματα επάνω σε κόκκινη ταινία την υπογραφή του ζωγράφου: *ΧΕΙΡ ΑΓΓΕΛΟΥ*. Η συγκεκριμένη παραλλαγή απαντά σε ελάχιστες εικόνες προγενέστερες αυτής του Αγγέλου, όπως σε εικόνα του Βυζαντινού και Χριστιανικού Μουσείου (ΒΧΜ 10663, πρώην T2322) των αρχών του 15^{ου} αι. (Μπαλτογιάννη 1994, αρ. 28, πίν. 52), και σε αρκετές σύγχρονες ή και μεταγενέστερες που βρίσκονται στη Σίφνο, του β' μισού του 15^{ου} αι. (Αχειμάστου-Ποταμιάνου 1981, σ. 384, πίν. 274. Μπαλτογιάννη 1994, αρ. 27, πίν. 53), στη Ζάκυνθο, των μέσων του 15^{ου} αι. (Αχειμάστου-Ποταμιάνου 1997, αρ. 7, σσ. 64-5), στη Νάξο, των αρχών του 16^{ου} αι. (Μπαλτογιάννη 1994, αρ. 31, πίν. 50), στην Πάρο (αδημοσίευτη, Αθήνα 1983, σ. 17), στη συλλογή Λοβέρδου (Λ285/ΣΛ247), του 16^{ου} αι. (Μπαλτογιάννη 1994, αρ. 30, πίν. 56), στην Κέρκυρα, του τέλους του 16^{ου} - αρχών του 17^{ου} αι. (Βοκοτόπουλος 1990, αρ. 65, εικ. 19) και σε εικόνα του ζωγράφου Εμμανουήλ Τζάνε του 1661 με αφιερωτή τον Ιωάννη Μέγγανο (Μαλτέζου 1973, σσ. 283-90. Hadermann-Misguich 1983, εικ. 7). Η εικόνα της Ζακύνθου έχει αποδοθεί στον ζωγράφο Άγγελο ή σε στενό συνεργάτη του (Αχειμάστου-Ποταμιάνου 1997, σ. 64), όπως και της Σίφνου (Αχειμάστου-Ποταμιάνου 1981, σ. 384. Αχειμάστου-Ποταμιάνου 1997, σ. 64), απόδοση που από άλλους αμφισβητείται (Μπαλτογιάννη 1994, σ. 116). Οι διαστάσεις της υπό εξέταση εικόνας, καθώς και η τεχντροπική σύγκριση οδηγούν στην υπόθεση ότι αποτελούσε, ως εικόνα τέμπλου, ενιαίο σύνολο με τις εικόνες του αγίου Ιωάννη Προδρόμου (ΒΧΜ 01551, πρώην T2639) και των Εισοδίων της Θεοτόκου (κατ. 32), επίσης υπογεγραμμένες από τον Άγγελο και φυλασσομένες σήμερα στο Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο. Το σύνολο προφανώς συμπληρωνόταν από κάποια εικόνα του Παντοκράτορα, χαμένη ή μη εντοπισμένη έως σήμερα (Αθήνα 1983, σ. 18).

ΝΙΚΟΣ ΚΑΣΤΡΙΝΑΚΗΣ



Ζωγράφος Άγγελος

Τα Εισόδια της Θεοτόκου

Α' μισό 15^{ου} αι.

Αυγοτέμπερα σε ξύλο, προετοιμασία σε ύφασμα, φύλλο χρυσού

127 x 91 εκ.

Κρήτη, Χάνδακας

Αθήνα, Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο, αρ. ευρ.

Λ 209/ΣΛ 208

Συντήρηση: Θ. Παπαγεωργίου, Εργαστήρια Συντήρησης Βυζαντινού και Χριστιανικού Μουσείου, 1980.

Δημοσιεύσεις: Αθήνα 1983, σσ. 18-19, εικ. 3 (Ν.

Χατζηδάκη). Αχειμάστου-Ποταμιάνου 1998, σσ. 108-111.

Ηράκλειο 1993, αρ. 204, σσ. 554-5 (Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου). Lymbegorouli 2007, σσ. 191-3, πίν. 5.15.

Μιλάνου κ.ά. 2008, σποράδην.

Στην εικόνα εικονίζονται δύο σκηνές από τον βίο της Θεοτόκου: η αφιέρωσή της στον ναό, που καταλαμβάνει το μεγαλύτερο μέρος της σύνθεσης και η λήψη τροφής από άγγελο. Τα κεντρικά πρόσωπα συγκεντρώνονται δίπλα στη θύρα του ιερού, που ορίζεται από πρασινωπό μαρμάρινο φράγμα πρεσβυτερίου. Στο εσωτερικό του ιερού ψηλό μαρμάρινο κιβώριο που στέφεται με σταυρό στεγάζει την Αγία Τράπεζα. Επάνω στα σκαλοπάτια της πύλης εικονίζεται η τριετής Μαρία, όρθια και σε στροφή τριών τετάρτων, με απλωμένα τα χέρια προς τον αρχιερέα Ζαχαρία. Φορεί χιτώνα, κεκρύφαλο και μαφόριο, ενώ μόλις που διακρίνονται κάτω από το ένδυμα τα κόκκινα υποδήματά της. Επάνω από το κεφάλι της μορφής διακρίνεται το συμπλήμμα *Μ[ήτ]ΗΡ Θ[εο]Υ*.

Η γεροντική μορφή του Ζαχαρία, με μακριά κυματιστή κόμη και γενειάδα, αποδίδεται επίσης σε στροφή τριών τετάρτων πίσω από το μαρμάρινο φράγμα πρεσβυτερίου να υποδέχεται τη Θεοτόκο σκύβοντας ελαφρώς και απλώνοντας τα χέρια. Οι θεοπάτορες Ιωακείμ και Άννα στέκονται πίσω από τη Θεοτόκο, με συγκρατημένη στάση και κίνηση. Η Άννα αποδίδεται σε στροφή τριών τετάρτων, ενώ λυγίζει ελαφρά το κεφάλι εμπρός. Με το δεξί της χέρι, που βγαίνει διακριτικά από το μαφόριο, κρατεί στο ύψος του αγκώνα το αριστερό της χέρι, το οποίο απλώνει προς τη μικρή Μαρία. Δίπλα της στέκεται ο Ιωακείμ, αποδοσμένος και

αυτός σε στροφή τριών τετάρτων, με ελαφρά κλίση της κεφαλής και κίνηση των χεριών παρόμοια με της Άννας. Πίσω τους οι κόρες των Ιουδαίων βγαίνουν από πύλη υψηλού οικοδομήματος κρατώντας αναμμένες λαμπάδες.

Αριστερά, σε δεύτερο επίπεδο, μέσα στον χώρο του ιερού και πίσω από τον Ζαχαρία, εικονίζεται και πάλι η Θεοτόκος να λαμβάνει τροφή από άγγελο σύμφωνα με τη διήγηση του Πρωτευαγγελίου του Ιακώβου (κεφ. 7, 8). Η μικρογραφημένη σκηνή συνοψίζει την πολυετή παραμονή της Θεοτόκου στον ναό. Η Παναγία παριστάνεται καθισμένη στην κορυφή μαρμάρινης κλίμακας και κάτω από κιβώριο. Φορεί την τυπική ενδυμασία και στρέφεται προς τον άγγελο υψώνοντας το δεξί της χέρι σε κίνηση συνομιλίας. Ο άγγελος εικονίζεται να έρχεται πετώντας ανάμεσα από τα δύο κιβώρια και κρατώντας στο χέρι του τον άρτο που προσφέρει στη Μαρία. Η μορφή της Θεοτόκου ταυτίζεται με το συμπλήμμα *Μ[ήτ]ΗΡ Θ[εο]Υ*.

Οι δύο σκηνές προβάλλουν μπροστά σε ψηλό ενιαίο τοίχο, ο οποίος διακοσμείται με λεοντοκεφαλή σε μονοχρωμία. Στη δεξιά πλευρά διώροφο κτήριο τοποθετείται συμμετρικά προς την κλίμακα, στην κορυφή της οποίας εικονίζεται η Θεοτόκος. Το αρχιτεκτονικό βάθος της σκηνής έχει καθαρά σκηνικό χαρακτήρα με σκοπό την προβολή των μορφών στον χώρο. Κάτω από τον θόλο του κιβωρίου διακρίνεται η ανορθόγραφη κεφαλαιογράμματη επιγραφή *ΤΑ ΕΙΣΩΔΕΙΑ*.

Στην κόκκινη ταινία, στο κάτω μέρος της εικόνας, διακρίνονται γράμματα αδιάγνωστης επιγραφής, καθώς και η υπογραφή του ζωγράφου *ΧΕΙΡ ΑΓΓ[έλου]*.

Η εικόνα είχε υποστεί νεότερες επεμβάσεις που αλλοίωσαν την αρχική της μορφή. Οι εργασίες συντήρησης, οι οποίες άλλωστε έφεραν στο φως και την υπογραφή του ζωγράφου, έδειξαν ότι το χρυσό βάθος ήταν μεταγενέστερο, ενώ επιζωγραφίσεις κάλυπταν τα ενδύματα, τα χέρια, τους θόλους των κτηρίων και τα πρόσωπα (Παπαγεωργίου 2004, σσ. 445-6). Η εικόνα, πριν κοπεί κατά τη δεύτερη χρήση της στα πλάγια, είχε όμοιες διαστάσεις με άλλες δύο εικόνες του Βυζαντινού και Χριστιανικού Μουσείου, την εικόνα της Παναγίας Καρδιώτισσας (κατ. 31) και την εικόνα του αγίου Ιωάννη του Προδρόμου (αρ. ευρ. ΒΧΜ 01551), ενυπόγραφα έργα και τα δύο του

ζωγράφου Αγγέλου. Πρόκειται πιθανώς για τρεις δεσποτικές εικόνες που φιλοτέχνησε ο ζωγράφος για το τέμπλο άγνωστης εκκλησίας (Ηράκλειο 1993, σ. 555).

Η εικόνα των Εισοδίων της Θεοτόκου είναι η μοναδική μεγάλου μεγέθους εικόνα του ζωγράφου Αγγέλου με σύνθετο αφηγηματικό θέμα (Αχειμάστου-Ποταμιάνου 1998, σ. 108). Η προσήλωσή του στην Παλαιολόγεια παράδοση φαίνεται στον τρόπο απόδοσης της πτυχολογίας και των προσώπων των μορφών με τη συγκρατημένη θλίψη. Οι πτυχές των ενδυμάτων είναι αρκετά γραμμικά αποδοσμένες, χωρίς όμως να χάνουν την πλαστικότητά τους.

Για το θέμα αυτό ο ζωγράφος Άγγελος επαναλαμβάνει εικονογραφικό σχήμα γνωστό από τη βυζαντινή περίοδο (Lafontaine-Dosogne 1992, σσ. 136-67, εικ. 80, 86, 92). Πρόκειται για εικονογραφική παραλλαγή που διαμορφώθηκε την πρώιμη μεταβυζαντινή περίοδο, με βάση Παλαιολόγεια πρότυπα. Είναι πολύ πιθανό ο τύπος αυτός να διαμορφώθηκε στην Κρήτη, όπως εξίσου πιθανή είναι και η συμβολή του Αγγέλου στην τελική διαμόρφωση του εικονογραφικού θέματος (Δρανδάκης 1990, σ. 127. Ηράκλειο 1993, σ. 555). Ο εικονογραφικός αυτός τύπος γνώρισε μεγάλη διάδοση τη μεταβυζαντινή εποχή, όπως φανερώνει η συχνή επανάληψή του σε φορητές εικόνες και τοιχογραφίες (πρβ. Βοκοτόπουλος 1990, σσ. 27-8, εικ. 17). Η εικόνα του Βυζαντινού και Χριστιανικού Μουσείου παρουσιάζει ομοιότητες με την εικόνα του Σινά (εικ. 22), επίσης του 15^{ου} αι. (Δρανδάκης 1990, σ. 207, εικ. 81), η οποία λόγω εικονογραφικών και τεχνοτροπικών ομοιοτήτων αποδίδεται στον ζωγράφο Άγγελο, αλλά και με την εικόνα του Μουσείου Αντιβουνιώτισσας στην Κέρκυρα που χρονολογείται στα τέλη του 15^{ου} - αρχές του 16^{ου} αι. (Βοκοτόπουλος 1990, εικ. 17).

ΑΝΤΩΝΗΣ ΜΠΕΚΙΑΡΗΣ





Ζωγράφος Άγγελος

Άγιος Θεόδωρος ο Τήρων δρακοντοκτόνος

Β' τέταρτο 15^{ου} αι.

Αυγοτέμπερα σε ξύλο, προετοιμασία σε ύφασμα,

φύλλο χρυσού

122,8 x 70 εκ.

Κρήτη, Χάνδακας

Αθήνα, Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο, αρ. ευρ.

Λ 335/ΣΛ 285

Συντήρηση: Θ. Παπαγεωργίου, Εργαστήρια Συντήρησης
Βυζαντινού και Χριστιανικού Μουσείου, 1980.

Δημοσιεύσεις: Αθήνα 1983, αρ. 8, σ. 24 (Ν. Χατζηδάκη).

Λονδίνο 1987, αρ. 32, σσ. 167-8 (Ch. Baltoyanni).

Φλωρεντία 1986, αρ. 55, σσ. 96-97 (Ch. Baltoyanni). Αθήνα

1994, αρ. 1, σ. 185 (Χρ. Μπαλτογιάννη). Αχειμάστου-

Ποταμιάνου 1998, σσ. 112-3. Μιλάνου κ.ά. 2008,

σποράδην. Λονδίνο 2008, αρ. 238, σ. 440 (Κ.-Ph. Kalafati).

Ν. Υόρκη 2009, αρ. 9, σ. 52 (Ν. Konstantios).

Σε φυσικό τοπίο που ορίζεται από δύο βρα-
χώδη βουνά και χρυσό βάθος εικονίζεται
ο άγιος Θεόδωρος Τήρων δρακοντοκτόνος. Η
κεφαλαιογράμματη επιγραφή που ταυτίζει τη
μορφή αναγράφεται στο πάνω τμήμα της
εικόνας: Ο ΑΓΙΟΣ / ΘΕΟΔΩΡΟΣ Ο ΤΗΡΩΝ.

Ο στρατιωτικός άγιος Θεόδωρος αποδίδεται
όρθιος, τη στιγμή που με μια ορμητική κίνηση
βγάζει το σπαθί από τη θήκη και το υψώνει
επάνω από το κεφάλι του, έτοιμος να σκοτώσει
τον δράκοντα που βρίσκεται πεσμένος ανά-
σκελα στα πόδια του. Τη θήκη του σπαθιού
κρατεί με το αριστερό του χέρι, και η στραμμένη
προς τα πάνω άκρη της υπογραμμίζει την ορμη-
τικότητα της θεαματικής του κίνησης. Ο άγιος
είναι επίσης εξοπλισμένος με τόξο και φαρέτρα
με βέλη, τα οποία κρέμονται από τον αριστερό
του ώμο και τη ζώνη του στα δεξιά, αντίστοιχα.
Ο δράκος, επάνω στον οποίο πατά και με τα δύο
πόδια, υψώνει απειλητικά το κεφάλι του προς
τον άγιο, ενώ με το δεξί του πόδι τον αρπάζει
στο ύψος του γονάτου. Ο άγιος φορεί κοντό
στρατιωτικό αλυσιδωτό χιτώνα με μανίκια,
πολυτελή θώρακα πλούσια διακοσμημένο με
λεπτοδουλεμένες χρυσογραφίες από γεωμε-
τρικά αναγεννησιακά μοτίβα, μανδύα που
πέφτει αριστερά δημιουργώντας πλούσιες πτυ-
χώσεις και υπογραμμίζοντας την κίνησή του,
καθώς και επωμίδες. Στα πόδια του φορεί δρο-

μίδες και επιγονατίδες. Επάνω δεξιά εξέρχεται
από διπλό ημικύκλιο ουρανού το χέρι του Θεού,
ευλογώντας τον άγιο.

Στην κάτω δεξιά πλευρά της εικόνας αποκα-
λύφθηκε το 1980, μετά τον καθαρισμό του
έργου και την απομάκρυνση των μεταγενέστε-
ρων επεμβάσεων που εντοπίζονταν κυρίως στο
κάτω τμήμα της (Παπαγεωργίου 2004, σ. 446),
η υπογραφή του ζωγράφου: ΧΕΙΡ ΑΓΓΕΛΟΥ.
Κάτω αριστερά διατηρήθηκε, ως τμήμα της
ιστορίας του έργου, η πλαστή υπογραφή του
επίσης Κρητικού ζωγράφου Στέφανου Τζανκα-
ρόλα (1688-1710): ΠΟΙΗΜΑ / ΣΤΕΦΑΝΟΥ
ΙΕΡΟΔΙΑΚΟΝΟΥ ΤΖΑΝΚΑΡΟΛΑ Αχ [..].

Ο άγιος Θεόδωρος θεωρείται ο κατ' εξοχήν
δρακοντοκτόνος στρατιωτικός άγιος στο
Βυζάντιο ήδη πριν από την Εικονομαχία (βλ.
Walter 2003α, σσ. 44-66. Walter 2003β, σσ. 95-
106, κυρίως σ. 98), παρότι αργότερα θα τον
υποσκελίσει ο επίσης δρακοντοκτόνος άγιος
Γεώργιος. Η δρακοντοκτονία περιγράφεται και
στον Βίο του Αγίου Θεοδώρου (Delehay 1909,
σ. 127. Για τη λεπτομερή περιγραφή του θαύμα-
τος, Delehay 1909, σσ. 183-201).

Κατά τη βυζαντινή περίοδο ο άγιος Θεόδω-
ρος δρακοντοκτόνος αποδίδεται συχνότερα
έφιππος να λογχίζει το φιδόμορφο θηρίο (Wal-
ter 2003α, σσ. 44-66. Walter 2003β, σσ. 95-106,
πίν. 5). Ο εικονογραφικός τύπος δρακοντοκτό-
νου αγίου πεζού απαντά στον ύστερο 13^ο αι. σε
σμάλτο που φυλάσσεται σήμερα στο Μουσείο
Ερμιτάζ της Αγίας Πετρούπολης. Ο άγιος Θεό-
δωρος εικονίζεται να λογχίζει τον δράκοντα με
δόρυ, έχοντας αφιππεύσει και δέσει το άλογό
του σε παρακείμενο δένδρο (Walter 2003β, σσ.
95-106, πίν. 5).

Στην Κρήτη το παλαιότερο χρονολογημένο
παράδειγμα απεικόνισης δρακοντοκτόνου
αγίου απαντά σε τοιχογραφία της Μονής Βαλ-
σαμονέρου (1431), έργο του ζωγράφου
Κωνσταντίνου Ειρικού ή Ειρηνικού, πρόσφυγα
μάλλον από την Κωνσταντινούπολη (Αχειμά-
στου-Ποταμιάνου 1998, σ. 112.
Μπορμπουδάκης 1988, σσ. 253-5. Gallas, Wes-
sel, Borboudakis 1983, σσ. 313-21, εικ. 281.
Βασιλάκη-Μαυρακάκη 1981, σσ. 293-4). Ο
ζωγράφος Άγγελος είχε στενές σχέσεις με τη
συγκεκριμένη μονή – είχε σίγουρα επικοινωνία
με τον ηγούμενό της Ιωνά Παλαμά, ο οποίος
πιθανώς του είχε αναθέσει να ζωγραφίσει δύο
τουλάχιστον εικόνες του τέμπλου του ναού
(Μπορμπουδάκης 1988, σσ. 249, 255. Βασι-
λάκη-Μαυρακάκη 1981, σ. 293). Είναι, λοιπόν,

πιθανό ο Άγγελος να γνώριζε την παράσταση
στο εγκάρσιο κλίτος στο καθολικό της μονής
και να χρησιμοποίησε τον συγκεκριμένο εικο-
νογραφικό τύπο στην απόδοση του αγίου
Θεοδώρου της εικόνας που φυλάσσεται στο
Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο. Άλλωστε
είναι γνωστό πόσο σημαντική θέση κατέχουν οι
στρατιωτικοί άγιοι στη ζωγραφική του Αγγέ-
λου. Έχει ζωγραφίσει ή του αποδίδονται εικόνες
των στρατιωτικών αγίων Δημητρίου, Θεοδώ-
ρου, Γεωργίου, και ιδιαίτερα του αγίου
Φανουρίου (Χατζηδάκης 1987, σσ. 150-3. Βασι-
λάκη-Μαυρακάκη 1981, σσ. 293-4. Πρβ.
Vassilakes-Mavtrakakes 1980-81, σσ. 223-38).

Η εικόνα του Αγγέλου, όπως και η παρά-
σταση στο κλίτος του αγίου Φανουρίου στο
Βαλσαμόνερο Κρήτης εγγράφονται στο γενικό-
τερο πλαίσιο ανανέωσης της βυζαντινής
εικονογραφίας κατά τον πρώιμο 15^ο αι. από
ζωγράφους που εργάζονται στην Κρήτη και
συχνά εκφράζουν τις προτιμήσεις των παραγγε-
λιοδοτών τους. Την ίδια περίοδο συνυπάρχουν
απεικονίσεις των τριών δρακοντοκτόνων αγίων
Γεωργίου, Θεοδώρου και Φανουρίου σε παρό-
μοιους εικονογραφικούς τύπους που γνωρίζουν
μεγάλη διάδοση κατά τη μεταβυζαντινή περίοδο
(Αχειμάστου-Ποταμιάνου 1998, σ. 112. Αθήνα
1994, σ. 185). Οι ζωγράφοι χρησιμοποιούν κοινό
πρότυπο, στοιχεία του οποίου επαναλαμβάνουν
κάθε φορά, όπως για παράδειγμα τον πολυτελή
θώρακα, στον οποίο είναι ορατές οι επιδράσεις
από την Ιταλική τέχνη. Με όμοιο τρόπο αποδί-
δεται, για παράδειγμα, ο θώρακας του αγίου σε
εικόνα με παράσταση του αγίου Φανουρίου
στην Πάτμο, έργο επίσης του ζωγράφου Αγγέ-
λου (κατ. 17).

Στην εικόνα του Βυζαντινού και Χριστιανι-
κού Μουσείου είναι ορατά τα βασικά
γνωρίσματα της τέχνης του Αγγέλου: η αριστο-
κρατική ευγένεια και χάρη της μορφής, η
προσεγμένη απόδοση του όγκου και της κίνη-
σης του σώματος, καθώς και της πτυχολογίας,
το χαρακτηριστικό πλάσιμο του προσώπου με
τις λεπτές φωτεινές πινελιές που διασταυρώ-
νονται μεταξύ τους δημιουργώντας φωτεινές
επιφάνειες, τα ακριβή περιγράμματα, η αγάπη
για την απόδοση της λεπτομέρειας – αισθητή
όχι μόνο στις πλούσιες χρυσογραφίες του
θώρακα, αλλά και στη λεπτομερή περιγραφή
των διαφόρων εξαρτημάτων της στολής του–,
το λιτό βάθος επάνω στο οποίο προβάλλεται η
εικονιζόμενη μορφή.

ΑΝΤΩΝΗΣ ΜΠΕΚΙΑΡΗΣ



Αποδίδεται στον Άγγελο

Θεοτόκος Ζωοδόχος Πηγής

Β' τέταρτο 15^{ου} αι.

Αυγοτέμπερα σε ξύλο, προετοιμασία σε ύφασμα, φύλλο

χρυσού

77 x 40 εκ.

Κρήτη, Χάνδακας

Κρήτη, Μονή Οδηγήτριας

Συντήρηση: Ν. Κάιλας, 13^η Εφορεία Βυζαντινών

Αρχαιοτήτων.

Δημοσιεύσεις: Ξυγγόπουλος 1957, σσ. 169-70, πίν. 46.1.

Ηράκλειο 1993, αρ. 117, σσ. 473-4 (Μ. Μπορμπουδάκης).

Lymboropoulou 2007, σσ. 187, 190, πίν. 5.11.

Ο εικονογραφικός τύπος της Θεοτόκου Ζωοδόχου Πηγής, στην εικόνα μας δημιουργήθηκε στην Κρήτη κατά το α' μισό του 15^{ου} αι. Η πολύ στενή τεχνοτροπική σχέση της παρούσας εικόνας με τις άλλες ενυπόγραφες εικόνες του Αγγέλου στην ίδια Μονή, αλλά και αλλού, δικαιολογεί την προσγραφή και αυτού του τύπου στην ικανότητα του συγκεκριμένου ζωγράφου να δημιουργεί νέους εικονογραφικούς τύπους, που παγιώνονται στις μεταγενέστερες εξελίξεις της κρητικής εικονογραφίας.

Το εικονογραφικό θέμα της Ζωοδόχου Πηγής προήλθε από τη λατρεία που διαμορφώθηκε στο ομώνυμο αγίασμα της Κωνσταντινούπολης, στην περιοχή των Βλαχερνών, και βρισκόταν κοντά στην Πύλη της Σηλυβρίας των τειχών της Βασιλεύουσας (Μπαλουκλή). Από τις αρχές του 14^{ου} αι. διαμορφώθηκε ο σχετικός με το θέμα εικονογραφικός τύπος και πέρασε στη μνημειακή τέχνη, με παραλλαγές στα επιμέρους εικονογραφικά του στοιχεία (Velmans 1968, σσ. 127-34. Teteriatnikov 2005. Etzeoglou 2005).

Στον πρώιμο αυτό κρητικό τύπο βασικά γνωρίσματα παραμένουν η κυλινδρική ευρεία λεκάνη επάνω σε βάση (υποστάτη), στον τύπο δηλαδή της κυλινδρικής κολυμβήθρας, και οι δύο κρουνοί, από όπου ρέει το αγίασμα

στην τετράγωνη δεξαμενή. Χαρακτηριστική του τύπου αυτού είναι και η τοποθέτηση του συμπλέγματος Παναγίας και μικρού Χριστού στο κέντρο της εικόνας, έτσι ώστε να διατηρείται και ο αξονικός χαρακτήρας της σύνθεσης. Η Παναγία εικονίζεται έως τη μέση, σαν να αναδύεται μέσα από την κυλινδρική κολυμβήθρα, στο νερό της οποίας φαίνεται σαν να ενοικεί, σύμφωνα με το Πεντηκοστάριο (Ωδή 9:3): *Ἡ γὰρ κόρη Παρθένος ἐνοικεῖ τῷ ὕδατι*. Η φιάλη στηρίζεται σε χονδρή βάση κωνοειδούς σχήματος (υποστάτης). Από δύο κρουνοί, προς τα πλάγια της πρόσθιας όψης της λεκάνης, ρέει το αγίασμα μέσα σε δεξαμενή. Το σχήμα της δεξαμενής είναι ορθογώνιο, με τις δύο στενές πλευρές παράλληλες και του ίδιου με τη φιάλη κόκκινου χρώματος, ώστε να δηλωθεί το όμοιο μαρμάρινο υλικό κατασκευής τους. Το φωτοστέφανο της Παναγίας γράφεται με κόκκινο χρώμα επάνω στον χρυσό κάμπο της εικόνας, ενώ του Χριστού με χρυσό και με τα μεγαλογράμματα στοιχεία Ο Ω Ν. Ο Χριστός απλώνει το δεξί χέρι προς στα πλάγια σε σχήμα ευλογίας και με το αριστερό, ακουμπισμένο επάνω στον αντίστοιχο μηρό, κρατεί κλειστό ειλητάριο.

Η λιτή σύνθεση περιορίζεται στην απεικόνιση των εντελώς απαραίτητων στοιχείων του εικονογραφικού αυτού τύπου, χωρίς δηλαδή τη μεταγενέστερη προσθήκη δευτερευόντων επεισοδίων από όσα θαύματα σχετίζονται με το αγίασμα. Η λιτότητα αυτή της σύνθεσης, που δημιούργησε ο Άγγελος για τη Μονή Οδηγήτριας, συντείνει ώστε να διατηρείται και ο χαρακτήρας της λατρευτικής εικόνας του τέμπλου. Την εικόνα χαρακτηρίζει ακόμη η διαφοροποιημένη απόδοση των δύο μορφών. Ο προσωπογραφικός τύπος της μορφής της Παναγίας, με την ιδανική ομορφιά, φανερώνει την προσήλωση του Αγγέλου στην κλασικίζουσα παράδοση της Παλαιολόγιας τέχνης της βυζαντινής Πρωτεύουσας. Στο σύνολο της καλλιτεχνικής παραγωγής του Αγγέλου διαπιστώνεται η σταθερή του προσήλωση στην Παλαιολόγια παράδοση, που αποδίδει με κάποια ζωγραφική διάθεση τις μορφές με τη χαρακτηριστική τεχνική του μέθοδο. Τα πρόσωπα στην εικόνα πλάθονται με καστανό προπλασμό και ανοικτά ρόδινα σαρκώματα περιορισμένης όμως έκτασης. Ένα πυκνό

δίκτυο λευκών γραμμών (φώτων), όπου εναλλάσσονται οι παχύτερες με τις λεπτότερες σε ακτινωτή διάταξη, αποδίδει τους όγκους στα σημεία του προσώπου που εξέχουν. Χαρακτηριστική των τάσεων της ζωγραφικής της περιόδου αυτής είναι η απόδοση της μορφής του μικρού Χριστού. Αν και η μορφή αυτή είναι πλασμένη σύμφωνα με την παραδοσιακή Παλαιολόγια τεχνοτροπία και με τις τεχνικές μεθόδους πλασίματος που χαρακτηρίζουν το σύνολο της καλλιτεχνικής παραγωγής του Αγγέλου, στη συγκεκριμένη παράσταση αποδίδεται με ισχυρές αντικινήσεις του σώματος (contraposto). Ο Χριστός παριστάνεται ολόσωμος και λοξά καθισμένος στην ποδιά της Θεοτόκου. Τα σταυρωμένα πόδια του είναι γυρισμένα προς τα δεξιά, κίνηση που εξισορροπείται με την απόληξη του πτυχωτού ματιού (αναπετάριν) στην άλλη πλευρά. Ο κορμός παριστάνεται μετωπικά, ενώ το κεφάλι στρέφεται προς τα αριστερά, με το βλέμμα προς τον προσκυνητή. Ο τύπος αυτός του Χριστού, με την ταραγμένη από διαδοχικές αντικινήσεις στάση, προέρχεται από την Ιταλική ζωγραφική, όπως διαπιστώνεται από σειρά ιταλοκρητικές εικόνες της εποχής (Χατζηδάκης 1977, σ. 147). Αν και η παλαιότερη έρευνα είχε υποστηρίξει ότι δεν υπάρχει υπόνοια δυτικής επιδράσεως στο έργο του Αγγέλου (Ξυγγόπουλος 1975, σ. 170), οι νεότερες έρευνες ανίχνευσαν Ιταλικές επιδράσεις στη ζωγραφική του, αν και σε περιορισμένη έκταση (Βοκοτόπουλος 1990, σ. 15). Οι ταραγμένες αντικινήσεις του Χριστού στην εικόνα της Ζωοδόχου Πηγής οφείλονται στην αποδοχή δυτικών επιδράσεων· χαρακτηριστική όμως είναι η απόδοση της μορφής του μικρού Χριστού με την παραδοσιακή βυζαντινή τεχνοτροπία. Τα τεχνοτροπικά αυτά γνωρίσματα και η συγκεκριμένη τεχνική μέθοδος που εφαρμόζεται στο πλάσιμο των μορφών, σχετίζονται άμεσα με ενυπόγραφα έργα του Αγγέλου και δικαιολογούν την απόδοση και της ανυπόγραφης αυτής εικόνας της Ζωοδόχου Πηγής στον ζωγράφο.

ΜΑΝΟΛΗΣ ΜΠΟΡΜΠΟΥΔΑΚΗΣ



Ζωγράφος Άγγελος

Η Δέηση

Β' τέταρτο 15^{ου} αι.

Αυγοτέμπερα σε ξύλο, προετοιμασία σε ύφασμα,

φύλλο χρυσού

47,6 x 40,6 εκ.

Κρήτη, Χάνδακας

Μουσείο Κανελλοπούλου, αρ. ευρ. Ε84

Δημοσιεύσεις: Αθήνα 1983, αρ. 5, σσ. 21-2 (Ν.

Χατζηδάκη). Χατζηδάκη 2006, με όλη την προγενέστερη βιβλιογραφία. Χατζηδάκη και Σκαμπαβίας 2007, αρ. 125, σσ. 172-5.

Στο κέντρο της εικόνας δεσπόζει ο ένθρονος Χριστός, που κάθεται σε ευρύ ξυλόγλυπτο θρόνο με καμπύλο ερεισίνωτο και ορθογώνιο υποπόδιο. Οι κάθετες πλευρές του καθίσματος έχουν ορθογώνια ανοίγματα που κοσμούνται με κιονίσκους· οι προς τα κάτω απολήξεις των ποδιών έχουν περίτεχνο σκάλισμα που θυμίζει κορινθιάζοντα κιονόκρανα. Ο θρόνος είναι σε χρώμα ώχρας με πυκνές λοξές χρυσοκονδυλιές και μερικά φυλλόμορφα κοσμήματα. Στο κάθισμα υπάρχουν δύο κυλινδρικά μαξιλάρια επάνω στα οποία κάθεται ο Χριστός· το πίσω είναι πρασινογάλανο και το μπροστινό κόκκινο από κιννάβαρι. Το ίδιο κόκκινο χρώμα έχει και το φουσκωτό κυλινδρικό μαξιλάρι του υποποδίου, όπου πατούν τα πόδια του Χριστού.

Ο Χριστός ευλογεί με το δεξιό χέρι λυγισμένο μπροστά στο στήθος, με την παλάμη γυρισμένη προς τα έξω, ενώνοντας τα δύο τελευταία δάκτυλα με τον αντίχειρα. Με το αριστερό χέρι κρατεί από τη ράχη κλειστό ευαγγέλιο, το οποίο στηρίζει, τοποθετημένο κάθετα, στον αριστερό μηρό. Η στάχωση του ευαγγελίου με τις πυκνές χρυσοκονδυλιές είναι διάλιθη και έχει δύο κλείστρα· το πάχος των σελίδων του είναι σε κόκκινο από κιννάβαρι. Εκατέρωθεν και λίγο πιο πίσω από τον θρόνο εικονίζονται όρθιες, σε ελαφρώς μικρότερη κλίμακα, οι μορφές της Παναγίας (αριστερά για τον θεατή) και του Προδρόμου (δεξιά). Και οι δύο είναι στραμμένες κατά τα τρία τέταρτα προς τον Χριστό, σκύβοντας ελαφρά, και τείνουν τα χέρια σε στάση δέησης. Τα χέρια της Παναγίας είναι σε παράλληλη θέση, ενώ του Ιωάννη διασταυρώνονται στον καρπό. Το βλέμμα της Παναγίας είναι

στραμμένο προς τον Χριστό, ενώ του Ιωάννη προς τον θεατή.

Το έδαφος στο οποίο πατούν οι μορφές είναι σκούρο πράσινο· ο κάμπος χρυσός. Τα φωτοστέφανα ορίζονται στην περιφέρεια από εμπίστες κουκκίδες· του Χριστού είναι ένσταυρο, χωρίς άλλη διακόσμηση, με την ημιεξίτηλη σήμερα επιγραφή Ο [Ω]Ν στις κεραίες του σταυρού. Της Παναγίας και του Προδρόμου κοσμούνται από σειρά εφαπτόμενων εγχαράκτων κύκλων, εντός των οποίων πέντε εμπίστοι αστερίσκοι σχηματίζουν σταυρό. Τα κενά μεταξύ των κύκλων καλύπτονται από εμπίστη κοκκίδωση.

Στο κάτω αριστερό για τον θεατή τμήμα της εικόνας, επάνω στο πράσινο έδαφος, σώζεται η υπογραφή του καλλιτέχνη με μαύρα κεφαλαία: ΧΕΙΡ ΑΓΓΕΛΟΥ. Ο τύπος αυτός της υπογραφής είναι ο συνηθέστερος που χρησιμοποιεί ο ζωγράφος (Χατζηδάκης 1987, σ. 147)· χαρακτηριστικός είναι ο τρόπος που γράφονται τα δύο Γ, το πρώτο μικρότερο από το δεύτερο και προσκολλημένο σε αυτό.

Η εικόνα διατηρείται σε αρκετά καλή κατάσταση· υπάρχουν σποραδικές φθορές και απολεπίσεις. Τις περισσότερες φθορές έχει υποστεί η μορφή του Χριστού από έναν παλαιότερο (άγνωστο πότε) και μάλλον κακότεχο καθαρισμό, οπότε απαλείφθηκαν οι ενδιάμεσοι τόνοι του προσώπου και προστέθηκαν μερικές άτεχνες λευκές ψιμυθίες, οι οποίες αλλοιώνουν την έκφραση. Επίσης, η εικόνα επικαλύφθηκε με σκληρό βερνίκι, το οποίο προκάλεσε ελαφρά κρακελαρίσματα στην επιφάνεια.

Τα πρόσωπα και εν γένει όλα τα γυμνά μέρη των μορφών έχουν αποδοθεί με βαθυκάστανους προπλασμούς και σιτόχρωμα σαρκώματα· επάνω σε αυτά, λεπτότατες ωχρολευκές ψιμυθίες, με λεπτολόγο, σχεδόν καλλιγραφικό τρόπο τονίζουν τα προεξέχοντα σημεία. Η μετάβαση από τα σκιασμένα στα φωτισμένα μέρη γίνεται σχεδόν ανεπαίσθητα. Η χρωματική γκάμα της σύνθεσης είναι λιτή και χαμηλότονη, φθάνοντας σχεδόν την τετραχρωμία. Η κατανομή θερμών τόνων είναι σχεδόν ισομερής. Η περιορισμένη χρήση του έντονου κόκκινου από κιννάβαρι έρχεται σε διαλεκτική αντίστιξη με τους λοιπούς χαμηλότονους, αυστηρούς χρωματισμούς και μάλλον τους τονίζει.

Όλα τα ανωτέρω είναι χαρακτηριστικά στοιχεία της τέχνης του Αγγέλου, όπως έχει ήδη επισημανθεί από άλλους ερευνητές [Charleroi 1982, αρ. 1. Ηράκλειο 1993, 512-3 (Μ. Μπορμπουδάκης)]. Εάν σε αυτά προστεθεί και το

γεγονός ότι οι ρωγμές της ζωγραφικής επιφάνειας συνεχίζονται επάνω από τα γράμματα της υπογραφής, τότε δεν μπορεί να τίθεται θέμα για τη γνησιότητά της, όπως –χωρίς κάποιου είδους τεκμηρίωση– έχει γραφεί (Μπαλτογιάννη 2003, σ. 69).

Στην εικόνα μας εντύπωση προκαλεί το αναλογικά μεγάλο μέγεθος της κεφαλής του Χριστού. Η εντύπωση του μεγέθους επιτείνεται από το γεγονός ότι η πλούσια κόμη πέφτει πίσω και από τους δύο ώμους (αντί, ως συνήθως, μόνον από τον αριστερό), προσδίδοντας έτσι περισσότερο όγκο στην κεφαλή. Επίσης, ο προσωπογραφικός τύπος απομακρύνεται από την ιδανική ανδρική ομορφιά της κωνσταντινούπολιτικής παράδοσης (που θα επικρατήσει στην κρητική ζωγραφική) και γίνεται ρεαλιστικότερος, σε αντίθεση με τον προσωπογραφικό τύπο που ο ίδιος ο Άγγελος χρησιμοποιεί σε μία άλλη ενυπόγραφη εικόνα του με το ίδιο θέμα που σώζεται στην Αγία Μονή Βιάννου (κατ. 46). Όπως έχει ήδη παρατηρηθεί (Αθήνα 1983, αρ. 4 και 5. Ηράκλειο 1993, σσ. 512-3), η διαφοροποίηση αυτή είναι ενδεικτική των σταδίων της καλλιτεχνικής εξέλιξης και των αναζητήσεων του Αγγέλου, τοποθετώντας έτσι την εικόνα μας στα ύστερα χρόνια της καλλιτεχνικής του δημιουργίας.

Το θέμα της Δείσεως, εκτός από την παρούσα εικόνα και εκείνη της Βιάννου, ζωγράφησε ο Άγγελος και σε εικόνα της Μονής Σινά (Χατζηδάκη 2006, σ. 285). Εικόνα της Δείσεως, σε ιδιωτική συλλογή στο Λονδίνο, έχει επίσης αποδοθεί στον Άγγελο [Λονδίνο 1994, αρ. 230, σ. 216 (Μ. Vassilaki)]. Αρχίζοντας από μια Δέηση των αρχών του 15^{ου} αι., που φυλάσσεται στη Συλλογή της Αγίας Αικατερίνης των Σιναϊτών στο Ηράκλειο [Ηράκλειο 1993, αρ. 92, σσ. 445-6 (Μ. Μπορμπουδάκης)]. Ν. Υόρκη 2009, αρ. 3, σ. 44 (Μ. Vassilaki)], ο εικονογραφικός τύπος της εικόνας του Μουσείου Κανελλοπούλου αποκτά αυστηρά προκαθορισμένα χαρακτηριστικά τα οποία βρίσκουμε πανομοιότυπα σε μια σειρά εικόνων του 15^{ου} αι., όπου περιλαμβάνονται και έργα γνωστών ζωγράφων της εποχής. Η συχνή, σχεδόν πανομοιότυπη επανάληψη του τύπου αυτού και από διαφορετικούς ζωγράφους, σε όλο τον 15^ο αι. και μέχρι και τον 17^ο μαρτυρεί την ύπαρξη κοινού αντιβόλου (Χατζηδάκη 2006, σποράδην και σ. 291).

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΣΚΑΜΠΑΒΙΑΣ



Ζωγράφος Άγγελος

Άγιος Γεώργιος έφιππος δρακοντοκτόνος

Β' τέταρτο 15^{ου} αι.

Αυγοτέμπερα σε ξύλο, προετοιμασία σε ύφασμα, φύλλο χρυσού

40,8 x 37,5 εκ.

Κρήτη, Χάνδακας

Μουσείο Μπενάκη, αρ. ευρ. 28129

Προέλευση: Αγοράστηκε τον Ιούνιο του 1986 με δωρεά του Ιδρύματος Α. Γ. Λεβέντη.

Συντήρηση: Ε. Καράγιαννη, 1975. Α. Βρανοπούλου, Εργαστήριο Συντήρησης Μουσείου Μπενάκη, 1993.

Δημοσιεύσεις: Μπούρα 1986, σσ. 26-7. Βοκοτόπουλος 1987, σσ. 410-4. Vassilaki 1989, σσ. 208-14. Βασιλάκη 1991β, σσ. 41-9. Αθήνα 1994, αρ. 46 (Μ. Βασιλάκη). Δεληβορριάς 2000, σ. 70, εικ. στη σ. 76. Lymperogroulou 2007, σ. 196, πίν. 5.18. Μιλάνου κ.ά. 2008, σποράδην. Βουκουρέστι 2008, αρ. 14, σσ. 30-1 (Π. Μπενάτου). Ν. Υόρκη 2009, αρ. 10, σ. 53 (Π. Μπενάτου).

Η μικρή τετράγωνη εικόνα με την παράσταση του αγίου Γεωργίου έφιππου δρακοντοκτόνου είναι από ενιαίο και συμπαγές τεμάχιο ξύλου από κυπαρίσσι με ελαφρώς έξεργο πλαίσιο. Ο άγιος ιππεύει, στραμμένος κατά τα τρία τέταρτα προς τα δεξιά, αλόγο που καλπάζει ανασηκώνοντας τα μπροστινά του πόδια επάνω σε σκούρο καστανό έδαφος. Φορεί σκούρο γκριζοπράσινο πουκάμισο με μακριά και στενά μανίκια, κοντό σκούρο γκριζο χιτώνα και μακρύ μανδύα στο κόκκινο από κιννάβαρι. Ο μανδύας δένεται σε κόμπο μπροστά στο στέρνο, πέφτει χαλαρά στους ώμους, αναδιπλώνεται και ανεμίζει προς τα πίσω, καταλήγοντας σε τριγωνική απόληξη. Ο ωχροκάστανος θώρακας κοσμεύεται με χρυσογραφίες από φυτικά και γεωμετρικά μοτίβα. Συγκρατείται με μεταλλική ενισχυτική ταινία στο στήθος, επωμίδες, από τις οποίες εικονίζεται μόνο η δεξιά, και δύο σειρές ελασμάτων κάτω από την οσφύ. Στα πόδια του φορεί ψηλές καστανές κεραμιδί δρομίδες και ανοιχτές καστανές περικνημίδες. Μικρό τμήμα κυρτής ασπίδας διακρίνεται δίπλα στον αριστερό του ώμο. Ο άγιος φέρει φωτοστέφανο που ορίζεται από εγχάρακτο περίγραμμα. Με το δεξί του χέρι κρατεί διαγωνίως δόρυ και

καρφώνει δράκοντα που βρίσκεται στο έδαφος. Ο τρικέφαλος και πτερωτός δράκοντας αποδίδεται με μουντό πράσινο χρώμα, ενώ τα φτερά του είναι από κόκκινο κιννάβαρι. Η μακριά ουρά του αναδιπλώνεται και τυλίγεται στα πίσω πόδια του αλόγου, που ανασηκώνεται έντρομο. Το αλόγο αποδίδεται με ανοιχτό γκριζο χρώμα, ενώ τα χάμουρα και η σέλα του είναι σε κόκκινο κιννάβαρι· η ουρά είναι δεμένη σε κόμπο. Το τοπίο ορίζουν δύο πρισματικοί τριγωνικοί βράχοι από ανοιχτή ώχρα. Ένθεν και ένθεν της κεφαλής του αγίου διακρίνεται, με κόκκινο χρώμα, η κεφαλαιογράμματη επιγραφή *Ο ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ*. Επάνω δεξιά, ανάμεσα σε δύο τεταρτοκύκλια σκούρου κυανού ουρανού, προβάλλει το χέρι του Θεού που ευλογεί τον άγιο. Κάτω αριστερά, η υπογραφή με κεφαλαία γράμματα, *ΧΕΙΡ ΑΓΓΕΛΟΥ*.

Τεχνοτροπικά η εικόνα παρουσιάζει όλα τα γνωρίσματα της κρητικής τέχνης του α' μισού του 15^{ου} αι., όπου συνδυάζονται οι Παλαιολόγειες καταβολές με τις Ιταλικές επιδράσεις. Τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της τέχνης του ζωγράφου Άγγελου είναι εμφανή εδώ: αριστοτεχνική τελειότητα στον σχεδιασμό, απαλό πλάσιμο της σάρκας με απαλές διαβαθμίσεις επάνω στον καστανό προπλασμό, λαδοπράσινη σκιά και ροδαλά σαρκώματα, πυκνό δίκτυο ακτινωτών λευκών φώτων. Τέλος, αξιοσημείωτο είναι το πυκνό και σφιχτό πλάσιμο της σάρκας του αλόγου. Βασικά σημεία της σύνθεσης, όπως ο μανδύας του αγίου, είναι εγχάρακτα, και αυτό ίσως υποδηλώνει τη χρήση διάτρητου σχεδίου. Στην περίπτωση αυτή μπορούμε να υποθέσουμε πως ανάμεσα στα *τεσενιάσματα* (σχέδια) που ο ζωγράφος Άγγελος αναφέρει στη διαθήκη του (Μανούσακας 1960-61α, σ. 147), υπήρχαν και διάτρητα σχέδια (Βασιλάκη 1995, σσ. 34-6. Βασιλάκη 2000, σσ. 195-7).

Οι μαλακές πλαστικές πτυχές του μανδύα του αγίου, οι μαλακές περικνημίδες και το πλάσιμο του αλόγου φανερώνουν τις Υστερογοθτικές επιρροές του ζωγράφου. Κάποια στοιχεία της εικονογραφικής σύνθεσης έχουν εντοπιστεί σε έργα του Βενετού ζωγράφου του 14^{ου} αι. Paolo Veneziano, όπως στην παράσταση του αγίου Γεωργίου στο πολύπτυχο του San Giacomo Maggiore της Μπολόνιας, που χρονολογείται στα μέσα του 14^{ου} αι. (Μπούρα 1986, σσ. 26-7, εικ. 20. Πρβ. Βοκοτόπουλος 1987, σσ. 412-21, πίν. 66 α, γ, 69 γ. Vassilaki 1989, σσ. 208-14, εικ. 96-7. Βασιλάκη 1991, σσ.

42-3, πίν. 27). Συγκεκριμένα, ο τύπος του αλόγου, ο τρόπος που ανασηκώνεται στα πίσω του πόδια, τα χάμουρα, η σέλα και ο κόμπος της ουράς του είναι όμοια και στα δύο έργα. Επίσης, η μορφή του δράκοντα ως πτερωτού ζώου υπάρχει και στις δύο παραστάσεις. Τέλος, ο τύπος του θώρακα του αγίου Γεωργίου θυμίζει αρκετά εκείνον από την αντίστοιχη παράσταση του πολυπύχου, αλλά περισσότερο προσεγγίζει τον τύπο του θώρακα του αρχαγγέλου Μιχαήλ στο ίδιο πολύπτυχο. Από την παράσταση αυτή δανείζεται ο Άγγελος και τον μανδύα του αγίου που δένει μπροστά στο στήθος (Muraro 1970, πίν. 100).

Αυτός ο εικονογραφικός τύπος προϋπήρχε στη μνημειακή ζωγραφική της Κρήτης του 14^{ου} και των αρχών του 15^{ου} αι. (Vassilaki 1989, σ. 213, εικ. 30-1. Βασιλάκη 1991β, σ. 44, πίν. 28α-β), όπως στον Άγιο Γεώργιο στους Ανύδρους Σελίνου, 1323 (Λασιθιωτάκης 1959, σ. 160, πίν. ΚΖ') και στον Άγιο Ισίδωρο στο Κακοδικί Σελίνου, 1421 (Μαδεράκης 1978, πίν. 48β). Όμως ο τύπος του έφιππου δρακοντοκτόνου αγίου Γεωργίου, με τα εικονογραφικά στοιχεία που ο Άγγελος υιοθετεί, εντοπίζεται και σε έργα της μακρινής Γεωργίας κατά τον 15^ο αι., όπως σε τοιχογραφία στην εκκλησία του Αγίου Γεωργίου στο Alaverdi (Βασιλάκη 1991β, σσ. 44-5, πίν. 30) και στον μεταλλικό σταυρό του Tchekhari (Vassilaki 1989, σσ. 213-4, εικ. 33. Βασιλάκη 1991β, σσ. 44-5, πίν. 29).

Πιστεύεται πως ο ζωγράφος Άγγελος υπήρξε ο πρώτος που εισήγαγε στο χώρο των φορητών εικόνων τον συγκεκριμένο εικονογραφικό τύπο του έφιππου δρακοντοκτόνου στρατιωτικού αγίου, που αναπαρήχθη πιστά σε μεγάλο αριθμό σωζόμενων εικόνων της εποχής, όπως σε εικόνα από το Ελληνικό Ινστιτούτο της Βενετίας του τέλους του 15^{ου} αι. (Καζανάκη-Λάππα 2005, αρ. 14, σ. 45), σε εκείνη δημοπρασίας του οίκου Sotheby's (Chatzidakis 1981-82, σ. 201, εικ. 5) του β' μισού του 15^{ου} αι., που αποδόθηκε στο εργαστήριο των Ρίτζων (Βασιλάκη 1991β, σ. 49, πίν. 32α), καθώς και στη δίζωνη εικόνα στο Walters Art Museum της Βαλτιμόρης, η οποία επίσης συνδέθηκε με το εργαστήριο των Ρίτζων (Vassilaki 1990β, σσ. 75-81, εικ. 1). Τέλος, ο τύπος αυτός αντιγράφηκε σε πλήθος εικόνων του 16^{ου} και του 17^{ου} αι. (Χατζηδάκης 1977, αρ. 23, σσ. 75-61, αρ. 135, σ. 162, πίν. 64, 92. Μπορμπουδάκης 1975, αρ. 32, 93-4, εικ. 32).

ΠΑΝΩΡΑΙΑ ΜΠΕΝΑΤΟΥ



Ζωγράφος Άγγελος

Άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος

Β' τέταρτο 15^{ου} αι.

Αυγοτέμπερα σε ξύλο, προετοιμασία σε ύφασμα,

φύλλο χρυσού

43,5 x 32,5 x 2,5 εκ.

Κρήτη, Χάνδακας

Βέλγιο, Mâlines, Μουσείο Hof van Busleyden, αρ. ευρ.

S173

Δημοσιεύσεις: Wittman και Coninx 1930, σσ. 25-37.
Lafontaine-Dosogne 1976, σσ. 121-44. Charleroi 1982, αρ.
2 (Th. Chatzidakis). Lafontaine-Dosogne 1983, σσ. 7-9.

Εικονίζεται ο άγιος Ιωάννης Πρόδρομος, όπως άλλωστε μαρτυρεί και η μαύρη κεφαλαιογράμματα επιγραφή *Ο ΑΓ[ιος] ΙΩ[ωάννης] Ο ΠΡΟΔ[ρομ]ΟΣ* στον χρυσό κάμπο επάνω αριστερά και στο μέσο της εικόνας. Ο άγιος, στην έρημο, αποδίδεται ολόσωμος, ραδινός, πτερωτός και στραμμένος κατά τα τρία τέταρτα προς τα δεξιά. Φορεί, επάνω από την κυανόχρωμη μηλωτή, ένα καστανολαδοπράσινο ιμάτιο. Η άτακτη κόμη του καταλήγει, προς τα κάτω, σε βοστρύχους, όπως και η ακανόνιστη γενειάδα του. Οι φτερούγες, απλωμένες στη ράχη του, έχουν κυανή εσωτερική όψη, που χρωματικά ταιριάζει με τη μηλωτή, και καστανόχρωμη εξωτερική. Με το αριστερό του χέρι κρατεί κοσμημένη σταυροφόρο ράβδο και ανοικτό ειλητάριο, όπου διαβάζεται η επίσης μαύρη κεφαλαιογράμματα επιγραφή: *ΟΡΑΣ ΟΙΑ ΠΑΣΧΟΥ/ΣΙΝ Ω Θ[εο]Υ ΛΟΓΕ, ΟΙ / ΠΤΑΙΣΜΑΤ[ων] ΕΛΕ/ΓΧΟΙ Τ[ων] ΒΔΕΛΙΚΤΕ[ων], / ΕΛΕΓ-ΧΟΝ Κ[αί] ΓΑΡ ΜΗ / ΦΕΡΩΝ Ο ΗΡΩΔΗΣ, ΤΕ/ΤΜΗΚ[εν] ΙΔΟΥ ΤΗΝ ΕΜ[ήν] / ΚΑΡΑΝ / Σ[ωτ]ΕΡ.* Σε χειρονομία λόγου, εκτείνει το δεξί του χέρι, λυγισμένο από τον αγκώνα, προς την επάνω δεξιά γωνία της εικόνας, όπου ο Χριστός, σε προτομή, επιφαίνεται μέσα σε χρυσάκινο τεταρτοσφαίριο. Στραμμένος κατά τα τρία τέταρτα προς τα αριστερά, ευλογεί τον Ιωάννη με το δεξί χέρι και με το αριστερό κρατεί κλειστό ειλητάριο. Φορεί χρυσό ιμάτιο και φέρει ένσταυρο φωτοστέφανο, επάνω από την αριστερή πλευρά του οποίου διακρίνονται οι βραχυγραφίες *IC XC*. Το βάθος της σκηνής γεμίζουν δύο φαιόχρωμοι κλιμακωτοί ορεινοί όγκοι, εκατέρωθεν του Ιωάννη, αποδοσμένοι

με τον παραδοσιακό βυζαντινό τρόπο· ο δεξιός είναι μεγαλύτερος του αριστερού. Ένα δένδρο βρίσκεται μπροστά από κάθε βουνό· στον κορμό του αριστερού διακρίνεται αξίνα. Στην κάτω δεξιά γωνία εικονίζεται, μέσα σε λεκάνη, φωτοστεφανωμένη η αποτετμημένη κεφαλή του Πρόδρομου, την οποία συνοδεύουν τα γράμματα *ΙΩ[άννης]*. Κάτω από τη λεκάνη διακρίνεται η υπογραφή του ζωγράφου: *ΧΕΙΡ ΑΓΓΕΛΟ[υ]*.

Είναι ευρέως αποδεκτό ότι ο συγκεκριμένος εικονογραφικός τύπος έχει εισαχθεί στη μεταβυζαντινή ζωγραφική της Κρήτης από τον Άγγελο, η υπογραφή του οποίου απαντά σε άλλη μία εικόνα του αγίου Ιωάννη Πρόδρομου πτερωτού (Αθήνα, Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο). Η απόδοση του Προδρόμου με φτερά είναι εμπνευσμένη από τα κείμενα των Ευαγγελίων όπου ο Χριστός αποκαλεί τον Ιωάννη *τὸν ἄγγελόν μου* (Ματθ. 11:10. Μάρκ. 10:2), επαναλαμβάνοντας την προφητεία του Μαλαχία (3:1) η οποία απαντά και στην *Έξοδο* (23:20 και 32:34). Το δένδρο με την αξίνα επίσης προέρχεται από τα Ευαγγέλια (Ματθ. 3:10. Λουκ. 3:9). Η λεκάνη με την κεφαλή του Προδρόμου παραπέμπει στον αποκεφαλισμό του (Ματθ. 14:1-12. Μάρκ. 6:16-29), τον οποίο μνημονεύει το κείμενο του ειληταρίου, αλλά και στην Εύρεση της Κεφαλής του Ιωάννη, που εορτάζει η Ορθόδοξη Εκκλησία στις 24 Φεβρουαρίου (Αχειμάστου-Ποταμιάνου 1989-90, σσ. 106-7, σημ. 9 στη σ. 107. Ηράκλειο 1993, αρ. 88, σ. 441). Έχει, επομένως, λειτουργικές συνδηλώσεις (Schwartz 1997, σ. 171-2). Η ράβδος που κρατεί ο Ιωάννης, συμβολίζει το μαρτύριό του (Schwartz 1997, σ. 172). Οι φράσεις, ωστόσο, που διαβάζονται στο ειλητάριο του Προδρόμου δεν αντλούνται από την πατερική γραμματεία. Το γεγονός ότι συνοδεύουν αποκλειστικά τον συγκεκριμένο εικονογραφικό τύπο ίσως υποδηλώνει ότι η σύνθεσή τους πραγματοποιήθηκε ειδικά για το ειλητάριο του αγίου σε ανάλογες εικόνες (Lafontaine-Dosogne 1976, σσ. 142-3, σημ. 53-4). Η πατρότητα του κειμένου έχει αποδοθεί στον ίδιο τον Άγγελο [Αθήνα 1983, αρ. 2, σ. 18 (Ν. Χατζηδάκη)], ο οποίος ήταν εξοικειωμένος με τη Θεία Λειτουργία (Vassilaki 1989, σ. 208, σημ. 16).

Οι σχετικά μεγάλες διαστάσεις του επίσης ενυπόγραφου έργου του Αγγέλου στο Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο, καθώς και άλλων σωζόμενων δειγμάτων υποδεικνύουν

τη δημιουργία του εικονογραφικού αυτού τύπου για τη ζώνη των δεσποτικών εικόνων του τέμπλου (Αχειμάστου-Ποταμιάνου 1989-90, σ. 108). Σε όλα τα παραπάνω έργα ο Πρόδρομος εικονίζεται σε όψη τριών τεταρτων, στραμμένος είτε προς τα δεξιά, είτε προς τα αριστερά, ανάλογα επομένως με την τοποθέτηση της εικόνας στο δεξί ή το αριστερό τμήμα του τέμπλου. Αντιθέτως, οι σχετικά περιορισμένες διαστάσεις της εικόνας της *Mâlines* φανερώνουν χρήση της στην ιδιωτική λατρεία, χρήση που επιβεβαιώνεται και από άλλες σωζόμενες εικόνες ακόμη μικρότερου μεγέθους (Χατζηδάκη 1998, αρ. 10, σσ. 116-21) και από μικρά τρίπτυχα (Δρανδάκη 2002, αρ. 7, σσ. 48-51). Οι μικρές αυτές εικόνες είναι πιθανό να ανήκαν σε μέλη της ορθόδοξης κοινότητας με το όνομα Ιωάννης, που εορτάζουν στις 7 Ιανουαρίου, την ημέρα που η Ορθόδοξη Εκκλησία αφιερώνει στη Βάπτισμα του Χριστού. Έμμεση υπόμνηση, άλλωστε, του γεγονότος αυτού αποτελεί, στο επίγραμμα του ειληταρίου, το ρήμα *πάσχουσιν*, παραπέμποντας στο Θείο Πάθος ως Βάπτισμα (Ματθ. 20:22-3. Λουκ. 12:50), η οποία, με τη σειρά της, συνδέεται στενά με τον θάνατο του Χριστού και την Ανάσταση (*Πρὸς Ρωμαίους* 6:3-23. Lymberopoulou 2003β, σ. 23). Επιπλέον, στον συγκεκριμένο εικονογραφικό τύπο ο ρόλος του Προδρόμου ως προσωπικού διαμεσολαβητή, δεύτερου μετά την Παναγία, υπογραμμίζεται από τη σχέση του με τον Χριστό, ο οποίος εδώ προβάλλει από τμήμα του ουράνιου θόλου να τον ευλογεί.

Μολονότι ο τύπος δημιουργήθηκε στη βενετοκρατούμενη Κρήτη, όπου ήταν έντονες και καρποφόρες οι επαφές ανάμεσα στον εγχώριο ορθόδοξο πληθυσμό και τους καθολικούς Βενετούς, ο πτερωτός Ιωάννης Πρόδρομος είναι απαλλαγμένος από τα εισηγμένα, εκείνη την εποχή, υβριδικά εικονογραφικά στοιχεία που απαντούν σε άλλους τύπους, όπως, λόγου χάρη, στη *Madre della Consolazione* (Lymberopoulou 2003α). Το γεγονός αυτό, σε συνδυασμό με το ότι η Δυτική Εκκλησία θεωρούσε αιρετική την ομοιότητα του αγίου Ιωάννη με τους αγγέλους (Lymberopoulou 2003β, σ. 21), ίσως αποτελεί τον λόγο για τον οποίο ο πτερωτός τύπος του Προδρόμου δεν υιοθετήθηκε ποτέ από τη δυτική τέχνη.

ΑΓΓΕΛΙΚΗ ΛΥΜΠΕΡΟΠΟΥΛΟΥ



Αποδίδεται στον Άγγελο

Η Γέννηση

Β' τέταρτο 15^{ου} αι.

Αυγοτέμπερα σε ξύλο, προετοιμασία σε ύφασμα, φύλλο χρυσού

52,5 x 40 εκ.

Κρήτη, Χάνδακας

Αθήνα, Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο, αρ. ευρ.

BXM 2021

Συντήρηση: Β. Αναπλιώτου, Εργαστήρια Συντήρησης Βυζαντινού Μουσείου, 2001.

Δημοσιεύσεις: Λαζαρίδης 1976, σ. 10. Χρυσουλάκης και Μπάρλας 1982, σσ. 80-6, εικ. 1-12. Αθήνα 1984, αρ. 13, σσ. 26-7 (Χ. Μπαλτογιάννη). Αχειμάστου-Ποταμιάνου 1985, σ. 85. Ηράκλειο 1993, αρ. 202, σσ. 552-3 (Χ. Μπαλτογιάννη). Αχειμάστου-Ποταμιάνου 1998, σ. 92, εικ. στις 93-5. Λονδίνο 1998, αρ. 21, σσ. 128-32, εικ. στη σ. 130 (Ch. Baltoyanni). Αθήνα 1999, αρ. 2, σσ. 161-3 (Χ. Μπαλτογιάννη). Αθήνα 2001, αρ. 32, σ. 146, εικ. στην 147 (Κ.-Φ. Καλαφάτη).

Στο κέντρο δεσπόζει το άνοιγμα του σπηλαιίου και μέσα σε αυτό το θείο βρέφος, σπαργανωμένο σε κιβωτιόσχημη φάτνη. Πίσω από τη φάτνη τα δύο ζώα σκύβουν προς το βρέφος. Έξω από το σπήλαιο, σε πλάτωμα του βράχου, η Θεοτόκος, ανακεκλιμένη σε κόκκινη στρωμή, με το βλέμμα στραμμένο προς τη σκηνή του Λουτρού, στην κάτω αριστερή γωνία της παράστασης. Δεξιά από τη σκηνή του Λουτρού, δίπλα σε χαμηλό δένδρο, ο Ιωσήφ, καθισμένος σε βράχο, σκεπτικός, με τα νώτα στραμμένα προς τη Θεοτόκο και το βρέφος (Καλοκύρης 1956, σ. 36.

Lafontaine-Dosogne 1975β, σσ. 209-10.), συνομιλεί με δύο ποιμένες, έναν ηλικιωμένο, με μαύρη μηλωτή, και έναν νεαρό, με κοντό χιτώνα και φράγκικο καπέλο (πρβ. Βοκοτόπουλος 1995, σ. 224). Οι δύο αυτές μορφές επαναλαμβάνονται στη σκηνή της αναγγελίας της χαρμόσυνης είδησης της θείας Ενσάρκωσης στους ποιμένες από έναν άγγελο, στη δεξιά πλευρά της παράστασης. Όμως στη σκηνή αυτή το καπέλο του νεαρού ποιμένα είναι πεσμένο στον αυχένα του, καθώς εκείνος υψώνει το βλέμμα προς τον άγγελο, στοιχείο που μαρτυρεί τη ρεαλιστική διάθεση του ζωγράφου. Κοντά στο επεισόδιο του Ευαγγελισμού των ποιμένων νεαρός βοσκός παίζει

αυλό, καθισμένος σε βράχο, στοιχείο που απαντά ήδη στις Μεσοβυζαντινές παραστάσεις της Γεννήσεως (Millet 1916, σσ. 130-3).

Στην εικόνα μας ο νεαρός ποιμένας φορεί στεφάνι από φύλλα, όπως και στην τοιχογραφία της Γεννήσεως στην Περίβλεπτο του Μυστρά (Χατζηδάκης 1989, εικ. 46). Το στοιχείο αυτό μαρτυρεί μια τάση για απεικόνιση ρεαλιστικών λεπτομερειών από τη ζωή στην ύπαιθρο. Τέτοια στοιχεία παρεμβάλλονται και σε άλλα σημεία της παράστασης, όπως ο λαγός κοντά στον κορμό του δένδρου πίσω από τον Ιωσήφ, το ζαρκάδι που πίνει νερό στην κάτω δεξιά γωνία και τα κουλουριασμένα σκυλιά λίγο πιο πίσω. Ο τρόπος απεικόνισης των ζώων, γνωστός επίσης από παραστάσεις της Γεννήσεως σε ναούς του Μυστρά, προδίδει δυτική επίδραση (Λονδίνο 1987, αρ. 30, σ. 166. Βοκοτόπουλος 1995, σ. 224). Αντίθετα, η απεικόνιση των προβάτων στο ρυάκι αποτελεί σταθερό στοιχείο της εικονογραφίας της Γεννήσεως στη βυζαντινή τέχνη, εμπνευσμένο από χωρίο του απόκρυφου Πρωτευαγγελίου του Ιακώβου (κεφ. 18), (Ristow 1971, στ. 656).

Στην αριστερή πλευρά, σχεδόν συμμετρικά προς το επεισόδιο του Ευαγγελισμού των ποιμένων, εικονίζεται το ταξίδι των Μάγων, τους οποίους οδηγεί άγγελος. Στο κέντρο της επάνω πλευράς της σύνθεσης διακρίνεται εν μέρει ο αστέρας. Από αυτόν εκπέμπεται ακτίνα φωτός, που κατεβαίνει προς το σπήλαιο. Χαμηλότερα, εκατέρωθεν της μεσαίας βουνοκορφής, εικονίζεται ο χορός των αιούντων αγγέλων, σύμφωνα με την αφήγηση του Ευαγγελιστή Λουκά (2:14). Η ευαγγελική φράση *δόξα ἐν ὑψίστοις θεῷ καὶ ἐπὶ γῆς εἰρήνη ἐν ἀνθρώποις εὐδοκία* αναγράφεται επάνω από την κορυφή. Οι άγγελοι εμφανίζονται χωρισμένοι σε δύο πολυπληθείς ομίλους, όπως συμβαίνει σε Παλαιολόγειες παραστάσεις της Γεννήσεως, για παράδειγμα στην τοιχογραφία της Παντάνασσας Μυστρά (Χατζηδάκης 1989, εικ. 64. Πρβ. Καλοκύρης 1956, σ. 38).

Η εικόνα εντάσσεται στην παράδοση της Ύστερης Παλαιολόγειας τέχνης, έτσι όπως αυτή εμφανίζεται στους ναούς της Κωνσταντινούπολης, της Θεσσαλονίκης και του Μυστρά (πρβ. Λονδίνο 1987, αρ. 30, σσ. 166-7. Δρανδάκη 2002, σσ. 27-9). Από τεχνοτροπικής και τεχνικής άποψης, οι ραδινές μορφές, τα φωτεινά, ευγενικά πρόσωπα, οι εκλεπτυσμένες κινήσεις, καθώς και τα φιλόκοκκα, επιμελώς επεξεργασμένα χρώματα και τα καλά στιλβώματα

παραπέμπουν σε πολύ καλό εργαστήριο της Κρήτης του α' μισού του 15^{ου} αι.

Η εικόνα ανήκει σε ομάδα κρητικών εικόνων του 15^{ου} και των αρχών του 16^{ου} αι. με τη Γέννηση (Βοκοτόπουλος 1990, σσ. 90-1. Δρανδάκη 2002, σ. 34), όπως εκείνες της συλλογής Ανδρεάδη (κατ. 5), του Μουσείου Ερμιτάζ (Lazarev 1967, εικ. 584), της Μονής του Θεολόγου στην Πάτμο (Χατζηδάκης 1977, αρ. 53, σσ. 97-8) και του Ελληνικού Ινστιτούτου στη Βενετία (κατ. 14). Η τελευταία παρουσιάζει τις μεγαλύτερες ομοιότητες προς τη δική μας. Κοινό στοιχείο στις εικόνες αυτές είναι, επιπλέον, μια ιδιαίτερη εικονογραφική λεπτομέρεια: ο χορός των αιούντων αγγέλων και η κεντρική βουνοκορφή προβάλλουν σε έναστρο ουρανό με τοξωτή παρυφή, που έχει ερμηνευθεί ως επιβίωση από μια αρχέτυπη παράσταση, τοιχογραφία σε κόγχη ή εικόνα με καμπύλη απόληξη (Βοκοτόπουλος 1995, σ. 224).

Όμως η παρούσα εικόνα παρουσιάζει επιπλέον δύο ενδιαφέροντα εικονογραφικά στοιχεία, χρήσιμα για την ταύτιση του παραγελοδότη και του ναού στον οποίο αφιερώθηκε. Κάτω από τον Ιωσήφ διακρίνεται οικόσημο, που έχει ταυτιστεί με εκείνο της οικογένειας των Καλλέργηδων (Λονδίνο 1998, αρ. 21, σ. 131. Αθήνα 1999, αρ. 2, σσ. 161-3), της μόνης ορθόδοξης ελληνικής οικογένειας της Κρήτης με βενετική ευγένεια (Παναγιωτάκης 1968, σ. 45). Και στην αριστερή πλευρά, κάτω από τη σκηνή του ταξιδιού των Μάγων, παρεμβάλλεται μικρογραφική σκηνή, στην οποία εικονίζονται μοναχοί εμπρός από καθολικό μονής. Στην πρόσοψη του ναού διακρίνεται η επιγραφή *ΑΓΙΟΣ ΝΙΚΟΛΑΟΣ* (Λονδίνο 1998, αρ. 21, σ. 132). Με βάση τη σκηνή αυτή έχει προταθεί (Λονδίνο 1998, αρ. 21, 132. *Η Βενετία των Ελλήνων* 1999, αρ. 2, 163) η τοποθέτηση της μονής στη θέση Κεδρί, για την οποία γίνεται λόγος σε έγγραφο του 1500, με το οποίο ο ζωγράφος Παβίας αναθέτει στον Giorgio da Grado, από το κάστρο Κεδρί, να παραλάβει από μια μοναχή μία εικόνα του μαϊστρου Αγγέλου με θέμα τη Γέννηση (Cattapan 1977, αρ. 15, σ. 215). Σύμφωνα με την ίδια υπόθεση, φαίνεται πιθανή η ταύτιση της εικόνας του Βυζαντινού και Χριστιανικού Μουσείου με το συγκεκριμένο έργο του Κρητικού ζωγράφου.

Συμπερασματικά, η παρούσα εικόνα δημιουργήθηκε στην Κρήτη κατά το α' μισό του 15^{ου} αι., εποχή κατά την οποία ζούσε στο νησί ο ζωγράφος Άγγελος.

ΤΕΡΨΙΧΟΡΗ-ΠΑΤΡΙΤΣΙΑ ΣΚΩΤΤΗ



Ζωγράφος Άγγελος

Άγιος Ιωάννης Θεολόγος και Πρόχορος

Β' τέταρτο 15^{ου} αι.

Αυγοτέμπερα σε ξύλο, προετοιμασία σε ύφασμα,

φύλλο χρυσού

66,5 x 50,7 εκ.

Κρήτη, Χάνδακας

Σινά, Μονή Αγίας Αικατερίνης, σκευοφυλάκιο

Δημοσιεύσεις: Ξυγγόπουλος 1957, πίν. 46.3. Weitzmann 1980, αρ. 20, πίν. 22. Χατζηδάκης 1987, αρ. 21, εικ. 11. Δρανδάκης 1990, σ. 127, εικ. 80. Βασιλάκη 1991α, σσ. 73-4, πίν. 21β. Βασιλάκη 1994β, σ. 327, πίν. 188.5. Vassilaki 2009, σσ. 171-2, εικ. 9.4.

Ο Ευαγγελιστής Ιωάννης, καθισμένος στο άνοιγμα του σπηλαίου, αριστερά, υπαγορεύει το κείμενο του ευαγγελίου στον μαθητή του Πρόχορο, καθισμένο στα δεξιά. Και οι δύο κάθονται σε ξύλινα σκαμνιά, αλλά εκείνο του Ιωάννη είναι μεγαλύτερων διαστάσεων και φέρει κόκκινο μαξιλάρι στο κάθισμα. Ο Ευαγγελιστής έχει στραμμένο το κεφάλι προς τα πίσω και δέχεται τη θεία έμπνευση από το χέρι του Θεού, που προβάλλει από το τεταρτοκύκλιο του ουρανού. Από εδώ ξεκινά και τριπλή ακτίνα, που κατευθύνεται προς τον Ευαγγελιστή. Ο Πρόχορος έχει γράψει σε λευκό χαρτί την αρχή του κατά Ιωάννη ευαγγελίου *EN APXH HN O ΛΟ[γος]* (1:1). Σε χαμηλό ξύλινο τραπέζι στο εσωτερικό του σπηλαίου βρίσκεται ακουμπισμένο το μελανοδοχείο και πιο μέσα καλάθι με χειρόγραφα σε μορφή ειληταρίου. Το όνομα του Ευαγγελιστή, *Ο ΑΓΙΟΣ ΙΩ[άννης] Ο ΘΕΟΛΟΓΟΣ*, γραμμένο στο χρυσό βάθος επάνω από τα σπήλαια, αποτελεί μεταγενέστερη επιζωγράφηση, στη θέση που ασφαλώς θα υπήρχε και αρχικά γραμμένο το όνομά του. Πάνω από τα κεφάλια του Προχόρου υπάρχει η επιγραφή *Ο ΑΓ[ιος] ΠΡΟΧΟΡΟΣ*. Σε μεταγενέστερη επιζωγράφηση οφείλονται τα δύο ζωγραφιστά πλαίσια της εικόνας σε πορτοκαλί και γαλάζιο.

Το εικονογραφικό σχήμα της παράστασης βασίζεται σε μία θεμελιώδη εικονογραφική σύμβαση, στην οποία συνδυάζεται το σπήλαιο της Αποκάλυψης στην Πάτμο με τη συγγραφή του ευαγγελίου του Ιωάννη. Όμως, όπως είναι γνωστό, ο Ιωάννης έγραψε στο σπήλαιο της

Πάτμου το κείμενο της Αποκάλυψης και όχι του ευαγγελίου, όπως η παράσταση αφήνει να εννοηθεί (Ševčenko 1988, σσ. 169-78).

Το εικονογραφικό αυτό θέμα αποτελεί συνηθισμένη παράσταση στον χώρο των εικονογραφημένων ευαγγελίων (Βασιλάκη 1994β, σσ. 127-8). Απαντά σπανιότερα στη μνημειακή ζωγραφική, όπως, για παράδειγμα, στις τοιχογραφίες του ναού του Πρωτάτου και του καθολικού της Μονής Βατοπεδίου στο Άγιον Όρος (Τσιγαρίδας 2003, εικ. 30. Millet 1927, πίν. 83.1). Στη ζωγραφική των φορητών εικόνων αποτελεί ένα ακόμη πιο σπάνιο εικονογραφικό θέμα μέχρι τον 15^ο αι., που θα καθιερωθεί στην κρητική ζωγραφική και θα αντιγραφεί σε εικόνες και τρίπτυχα (Βασιλάκη 1994β, σσ. 326-8, πίν. XXXII, εικ. 12, 15. Χατζηδάκης 1977, πίν. 107.52, 119.64).

Η εικόνα του Αγγέλου αντιγράφει τη σύνθεση δύο απεικονίσεων του θέματος, που σχετίζονται με την Κρήτη και χρονολογούνται στις πρώτες δεκαετίες του 15^{ου} αι., δηλαδή πριν από την εικόνα του Κρητικού ζωγράφου. Πρόκειται για τη μικρογραφία στο φ. 3 του χειρογράφου W.335 στο Walters Art Museum της Βαλτιμόρης, που αντιγράφηκε και εικονογραφήθηκε στον Χάνδακα της Κρήτης το 1415 (εικ. 21), και για εικόνα που ανήκει σε σύνθετο έργο, σήμερα διαμελισμένο και διασκορπισμένο σε μουσεία του εξωτερικού και ιδιωτικές συλλογές (Haustein-Bartsch 2000, σσ. 14-6, εικ. 22, 23. Επίσης εικ. 3 στο κεφ. 5 του παρόντος καταλόγου). Τα δύο αυτά έργα έχουν συσχετισθεί με την παρουσία Κωνσταντινουπολιτών ζωγράφων εγκατεστημένων στον Χάνδακα (Cattapan 1968, σσ. 29-46, ιδ. 35, 37-8, 41-2. Cattapan 1972, σσ. 202-35, ιδ. 204. Constantoudaki - Kitromilides 2009) και έχουν συνδεθεί με την καλλιτεχνική τους παραγωγή (Βασιλάκη 1991α, σσ. 69-74. Βασιλάκη 1994β, σσ. 327-8. Βλ. και εικ. 17 του παρόντος καταλόγου).

Όπως συμβαίνει και με τόσες άλλες συνθέσεις του ζωγράφου Αγγέλου, επίσης και αυτό το εικονογραφικό θέμα θα καθιερωθεί μέσα από τις εικόνες του και θα αντιγραφεί "κατά γράμμα" από τις επόμενες γενιές των ζωγράφων, Κρητικών και μη. Η εικόνα του Ελληνικού Ινστιτούτου της Βενετίας με τον άγιο Ιωάννη τον Θεολόγο και τον Πρόχορο (κατ. 60), που θα ζωγραφίσει το 1602 ο Ρεθυμνιώτης ζωγράφος Εμμανουήλ Λαμπάρδος, αποτελεί μία από τις πιο αδιάψευστες αποδεί-

ξεις για την επίδραση που η σύνθεση του Αγγέλου θα ασκήσει στους μεταγενέστερους ζωγράφους.

Η υπογραφή του ζωγράφου *ΧΕΙΡ ΑΓΓΕΛΟΥ ΚΡΗΤΟΣ* είναι γραμμένη επάνω στο έδαφος μπροστά από τα πόδια του Προχόρου. Διαφέρει από τον καθιερωμένο τύπο υπογραφής του ζωγράφου Αγγέλου ως προς την αναφορά που κάνει στον τόπο καταγωγής του (*ΚΡΗΤΟΣ*). Η αναφορά αυτή αποτελεί μεταγενέστερη προσθήκη, που έγινε κατά την επιζωγράφηση της υπογραφής πιθανώς από τον Κρητικό ζωγράφο Ιωάννη Κορνάρο, ο οποίος μεταξύ των ετών 1775 και 1790 βρισκόταν στο Σινά, έχοντας αναλάβει την επιζωγράφηση των εικόνων του τέμπλου του καθολικού της Αγίας Αικατερίνης, μετά από πρόσκληση του επίσης Κρητικού ηγουμένου της μονής Κυρίλλου Β' (Βασιλάκη-Μαυρακάκη 1981, σ. 292).

ΜΑΡΙΑ ΒΑΣΙΛΑΚΗ



ΟΥΓΙΟΣ ΤΩ ΟΥΣΟΥ

ΠΕΛΑΓΙ

ΕΝΑΡΧΗ
ΗΝ ΟΛΟ

ΧΡΥ. ΑΓΓΕΛΩ. ΚΡΗ

Ζωγράφος Άγγελος

Προφήτης Ηλίας

Β' τέταρτο 15^{ου} αι.

Αυγοτέμπερα σε ξύλο, προετοιμασία σε ύφασμα, φύλλο χρυσού

95,2 x 71,5 x 3,5 εκ.

Κρήτη, Χάνδακας

Νάξος, Χώρα, ναός Προφήτη Ηλία, αρ. κατ. 1021

Συντήρηση: Μ. Μιχαηλίδου, 2^η Εφορεία Βυζαντινών Αρχαιοτήτων, 2007.

Δημοσιεύσεις: Δρανδάκης 1964, σ. 428, πίν. 511 α-β. Μπαλτογιάννη 1994, σσ. 22-3, πίν. 14-5.

Η εικόνα είναι κατασκευασμένη από δύο τμήματα επεξεργασμένου σκαφωτού ξύλου καρυδιάς που στερεώθηκαν με δύο ξύλινα στοιχεία (τρέσα), από τα οποία σήμερα διατηρείται το ένα. Στο μέσο της κάτω πλευράς σώζεται ξύλινο ένθετο στέλεχος, πιθανόν για τη στήριξη της εικόνας σε λιτανεία και στην πίσω όψη διακρίνονται ίχνη προετοιμασίας και γραφής με κόκκινη χρωστική.

Ο Προφήτης Ηλίας στην εικόνα του Αγγέλου εικονίζεται καθισμένος σε άνοιγμα σπηλαιού, *ἐν τῷ χειμάρρῳ Χορράθ τοῦ ἐπὶ προσώπου Ἰορδάνου*, όπου τον έστειλε ο Θεός με εντολή να τον τρέφουν κόρακες με άρτους το πρωί και κρέας το δειλινό (Γ' Βιβλίο Βασιλειών, 17:2-6). Η γεροντική μορφή πλαισιώνεται από το βραχώδες τοπίο, που αποδίδεται σχηματικά με δύο συμμετρικά εξέχοντες μυτερούς βράχους στα άκρα της σύνθεσης. Η παράσταση συμπληρώνεται με δένδρο στα δεξιά και θάμνο στα αριστερά.

Η μορφή του προφήτη καταλαμβάνει το μεγαλύτερο μέρος της σύνθεσης. Κοιτάζει αριστερά τον κόρακα που πετά προς αυτόν και κρατεί στο στόμα άρτο, ενώ ταυτόχρονα στηρίζει το κεφάλι στο δεξί χέρι ακουμπώντας το αριστερό στο γόνατο. Φορεί ποδήρη πράσινο χιτώνα και από πάνω τη μηλωτή από σκούρο κόκκινο δέρμα, το τρίχωμα της οποίας αποδίδεται στο χρώμα της ώχρας. Το φωτοστέφανο που ορίζεται με στικτό διπλό κύκλο έχει υποστεί φθορές από την τοποθέτηση αργυρού στέμματος σε μεταγενέστερη περίοδο. Διακρίνεται επιγραφή σε κόκκινο στο άνω μέρος της εικόνας: *ΠΡΟΦΗΤΗΣ ΗΛΙΑΣ* και κάτω δεξιά

η υπογραφή του ζωγράφου με κεφαλαιογράμματη γραφή σε μαύρο: *ΧΕΙΡ ΑΓΓΕΛΟΥ*.

Ο ζωγράφος χρησιμοποιεί προπλασμό σε καστανό χρώμα και με τέτοια τεχνική –επάλληλες στρώσεις από αραιωμένα χρώματα– ώστε να επιτυγχάνεται η αίσθηση του όγκου, κυρίως στα γυμνά μέρη του σώματος. Με τη χρήση λευκών ψιμυθιών απευθείας στον καστανό προπλασμό φωτίζεται το σώμα και το πρόσωπο του προφήτη. Τα προεξέχοντα μέρη τονίζονται με λευκές κυματιστές γραμμές που σχηματίζουν τα μαλλιά, τη γενειάδα και τα χαρακτηριστικά του προσώπου, ενώ η απόδοση του όγκου στα χέρια επιτυγχάνεται με διασταυρούμενες λευκές γραμμές σε μορφή πλέγματος. Σε αντίθεση με τα γυμνά μέρη του σώματος, η πτυχολογία των ενδυμάτων του προφήτη είναι επίπεδη και γεωμετρική με πλατιές άκαμπτες πτυχές.

Η μορφή του προφήτη συνδέεται τεχνολογικά με δύο άλλες ενυπόγραφες εικόνες του καλλιτέχνη, τον Άγιο Ιωάννη Πρόδρομο στο Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο (Αχειμάστου-Ποταμιάνου 1997, αρ. 2, σσ. 18-20) και τη Δέηση της Βιάννου (κατ. 46). Και στις δύο περιπτώσεις η απόδοση του προσώπου του αγίου Ιωάννη με τις λευκές ψιμυθίες κατευθείαν επάνω στον καστανό προπλασμό, αλλά και η δυναμική γεωμετρική πτυχολογία αποτελούν τεχνική που καθιστά το έργο του ζωγράφου αναγνωρίσιμο και παραπέμπουν σε όψιμη Παλαιολόγια ζωγραφική.

Ο Προφήτης Ηλίας του Αγγέλου αποτελεί το μοναδικό παράδειγμα ως προς το θέμα ανάμεσα στα έργα του. Ο συγκεκριμένος εικονογραφικός τύπος εμφανίζεται για πρώτη φορά σε μικρογραφία του παρισινού κώδικα gr. 1528 φ. 88β, του 12^{ου} αι στην Εθνική Βιβλιοθήκη του Παρισιού για να υιοθετηθεί αργότερα στην Παλαιολόγια μνημειακή ζωγραφική (Gračanica, 1320 και Μονή Τιμίου Προδρόμου Σερρών, 1333-45. Ευγγόπουλος 1973, σ. 22, πίν. 22), σε μικρογραφίες χειρογράφων (σιναϊτικός κώδικας 2123, του 1242), καθώς και σε εικόνες (όπως π.χ. στην εικόνα του 14^{ου} αι. από το Άγιον Όρος, σήμερα στο Μουσείο Ερμιτάζ, Αγία Πετρούπολη (Χατζηδάκης 1977, σ. 81). Ο ζωγράφος Άγγελος με την εικόνα του προφήτη Ηλία της Νάξου υιοθετώντας ένα διαδεδομένο κατά την Ύστερη Βυζαντινή περίοδο θέμα, καθιέρωσε τον συγκεκριμένο εικονογραφικό τύπο ως πρότυπο για τους ζωγράφους του 16^{ου} και του 17^{ου} αι.

Η εικόνα είναι τοποθετημένη στο τέμπλο του ναού του Προφήτη Ηλία στο Μπούργκο του Κάστρου Χώρας Νάξου (Μαστορόπουλος 2004-05, σ. 378) και σε επαφή με την πύλη του Νεοχωρίου. Ο συγκεκριμένος ναός, δίκλιτος σήμερα, είναι ένα σύνθετο οικοδόμημα που αποτελείται στα βόρεια από μονόχωρο οξυκόρυφο καμαροσκέπαστο ναό, αφιερωμένο στον Προφήτη Ηλία, στον οποίο προσαρτήθηκε στα νότια μονόχωρο παρεκκλήσιο του Αγίου Σπυρίδωνα με τρεις εγκάρσιες οξυκόρυφες καμάρες. Σύστοιχη εικόνα στα αριστερά είναι η εικόνα της Παναγίας Γλυκοφιλούσας με την επωνυμία *Η ΕΓΓΑΡΔΥΟΤΙΚΑ*, η οποία αποδίδεται στον Άγγελο (κατ. 43).

Στο υπέρθυρο του παρεκκλησίου σώζεται σε δεύτερη χρήση –τοποθετημένο ανάποδα– οικόσημο των Crispi, σε συνδυασμό με σταυρό και τέσσερα Β στραμμένα προς τα έξω που αποδίδονται με το γοθικό γράμμα Β (Κεφαλληνιάδης και Slot 1980). Το οικόσημο αυτό μπορεί να συνδεθεί με τον δούκα της Νάξου Ιακώβο Α' Κρίστο (1397-1418), που είχε συμμετάσχει σε ναυτική συμμαχία με τον βυζαντινό αυτοκράτορα (Μαζαράκης 1998, σσ. 371-2, πίν. 113γ), σε συνδυασμό μάλιστα με την πληροφορία, ότι ο Ιακώβος Β' Κρίσπος (1433-1447), εγγονός του Ιακώβου Α', ίδρυσε ναό στη Χώρα της Νάξου αφιερωμένο στον Προφήτη Ηλία (Miller 1908, σσ. 608-9). Οι πιθανότητες οι κτήτορες του ναού να ανήκαν στον δουκικό οίκο είναι ισχυρές, όπως άλλωστε μαρτυρεί και η αρχιτεκτονική του ναού με τα επιμέρους μορφολογικά του στοιχεία.

Ο αριθμός των υπογεγραμμένων και αποδιδόμενων στον Άγγελο εικόνων που έχουν εντοπισθεί στη Νάξο είναι σημαντικός. Άλλωστε στην ανθούσα κατά το α' μισό του 15^{ου} αι. κοινωνία της Νάξου, πρωτεύουσας του Δουκάτου του Αιγαίου, υπήρχε η οικονομική δυνατότητα αλλά και η ανάλογη παιδεία, ώστε να εκτιμηθεί παρόμοιας καλλιτεχνικής αξίας έργο από τη βενετοκρατούμενη Κρήτη με την οποία ήταν σε συνεχή επαφή το Δουκάτο.

ΧΡΥΣΑΝΘΗ ΣΑΚΕΛΛΑΚΟΥ



Αποδίδεται στον Άγγελο

Άγιος Ιωάννης ο Θεολόγος

Β' τέταρτο 15^{ου} αι.

Αυγοτέμπερα σε ξύλο, προετοιμασία σε ύφασμα, φύλλο χρυσού

104 x 73 x 3 εκ.

Κρήτη, Χάνδακας (.)

Νάξος, Χώρα, Μπούργκο, Ναός Μεταμόρφωσης του Σωτήρα, τέμπλο. Α.Μ. 1082

Συντήρηση: Μ. Μιχαηλίδου, 2^η Εφορεία Βυζαντινών Αρχαιοτήτων, 1983.

Δημοσιεύσεις: Καλοκύρης 1960α, σ. 8, πίν. Β, εικ. 2.

Καλοκύρης 1960β, σ. 264, πίν. 201 α-β. Ξυγγόπουλος 1960-61, σσ. 94.2, 95. Δρανδάκης 1964, σσ. 425-6, πίν. 506α-β. Χατζηδάκης 1987, σ. 150, εικ. 10.

Η εικόνα περιβάλλεται από ελαφρά έξεργο αυτόξυλο πλαίσιο και αποτελείται από τρεις άνισες σανίδες, δύο πλατιές και μία στενή. Τρία τρέσα, το ανώτερο από τα οποία έχει αφαιρεθεί, συγκρατούν τα ξύλα στην πίσω πλευρά με σφυρήλατα καρφιά.

Ο άγιος εικονίζεται με τα βασικά γνωρίσματα του ηλικιωμένου συγγραφέα: το εξαιρετικά εύρωστο σώμα με το μεγάλο κεφάλι και το πλατύ κρανίο, στηριγμένο σε κοντό λαιμό. Παριστάνεται μέχρι το ύψος των μηρών, σε στροφή τριών τετάρτων και με ελαφρά κλίση της κεφαλής προς τα δεξιά. Κρατεί με τα δύο χέρια, μπροστά στο στήθος, μισάνοικτο, σχεδόν όρθιο ευαγγέλιο. Με το αριστερό σκεπάζει τη λιθοκόσμητη στάχωση και με τον βραχίονα στηρίζει στη μασχάλη τετράπλευρη καλαμοθήκη με προσαρτημένο κυλινδρικό μελανοδοχείο. Στο δεξί χέρι κρατεί γραφίδα και στηρίζει, στο άνω μέρος, τη σελίδα, στην οποία διαβάζεται, σε μεγαλογράμματη γραφή η αρχή του ευαγγελικού κειμένου [Εν ἄρ] *ΧΗ ΗΝ Ο ΛΟΓΟΣ* και στη συνέχεια, κατακόρυφα, το τέλος κάθε στίχου: *ΘΝ/ ΟC/ ΟΝ/ ΤΟ/ ΕΝ/ ΝΑΥ/ ΚΑΙ*.

Ο άγιος φορεί βαθυγάλαζο χιτώνα και ωχροκόκκινο ιμάτιο. Απλός φωτοστέφανος, που ορίζεται με λεπτή κόκκινη γραμμή, περιβάλλει το κεφάλι του. Δεξιά και αριστερά του φωτοστέφανου διακρίνεται η επιγραφή *Ο ΑΓ[ιος] ΙΩ[άννης] Ο ΘΕΟΛΟΓ[ος]* με κόκκινα κεφαλαία γράμματα, σε καλά στιλβωμένο, χρυσό κάμπο. Το έδαφος είναι βαθυγάλαζο.

Στην εικόνα αποκρυσταλλώνεται ο νέος εικονογραφικός τύπος του συγγραφέα Θεολόγου, ο οποίος βασίζεται σε Παλαιολόγεια πρότυπα και διαμορφώνεται υιοθετώντας όλες τις επιμέρους λεπτομέρειες που τον χαρακτηρίζουν: τη στροφή προς τα δεξιά, το μισάνοικτο, σχεδόν όρθιο βιβλίο, τη γραφίδα και την καλαμοθήκη με το μελανοδοχείο που σφίγγει στο στήθος με το αριστερό χέρι. Ο τύπος αυτός, πρωιμότερο παράδειγμα του οποίου είναι η εικόνα της Νάξου, φαίνεται ότι συνδέεται με τη δραστηριότητα του ζωγράφου Αγγέλου. Όπως διαπιστώνεται από μια σειρά μεταγενέστερα παραδείγματα, είχε ευρεία διάδοση και φαίνεται ότι επικράτησε στα μεταγενέστερα έργα του 15^{ου}-17^{ου} αι. αυτούσιος ή με μικρές παραλλαγές. Επισημαίνονται, ιδιαίτερα, εικόνες που ακολουθούν τον ίδιο εικονογραφικό τύπο στη Νάξο, στους ναούς Ελεούσας και Σταυρού στη Χώρα και Αγίου Θαλαλαίου στις Μέλανες και μαρτυρούν την επιρροή της εντυπωσιακής αυτής εικόνας του Θεολόγου.

Τα τεχνοτροπικά γνωρίσματα της εικόνας δείχνουν ότι πρόκειται για έργο μεγάλου και ικανού ζωγράφου. Το πλάσιμο της σάρκας γίνεται με λεπτές πινελιές που διαγράφουν τους όγκους μαλακά. Στον σιταρόχρωμο προπλασμό τα προεξέχοντα μέρη (μέτωπο, μύτη, παρειές) φωτίζονται από περιορισμένης έκτασης φώτα, τα οποία ακολουθούν το σχήμα των όγκων και αναδεικνύουν την πλαστικότητα της μορφής. Με λεπτά κυματιστά γραψίματα αποδίδονται τα πλούσια κυματιστά γένια και τα μαλλιά του Ευαγγελιστή. Κόκκινο περίγραμμα τονίζει τη μύτη και τα μάτια, που αφήνει ελεύθερο τον κανθό. Η πτυχολογία του ιματίου αποδίδεται με σκοτεινές και φωτεινές γραμμές, ευθείες ή ελαφρά καμπύλες που σχηματίζουν συχνά διχάλες, και με μικρά φωτεινά επίπεδα, σε ενδιάμεσο τόνο, μεταξύ των φωτιζόμενων ακμών των πτυχών και του σκοτεινού βάθους του υφάσματος.

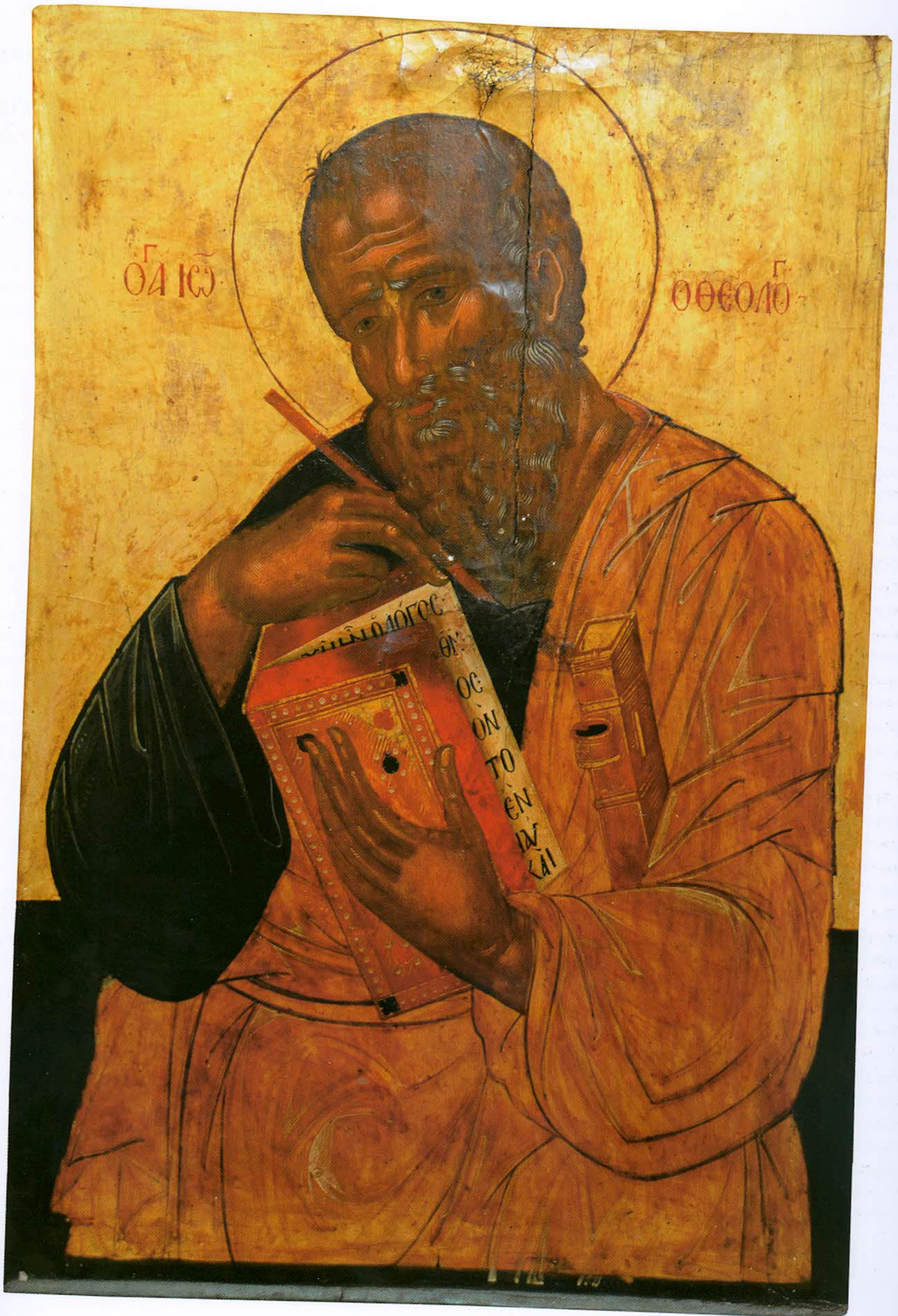
Η εικόνα αποπνέει την ίδια ατμόσφαιρα με την εικόνα του προφήτη Ηλία (κατ. 41), στον ομώνυμο ναό της Χώρας Νάξου, η οποία φέρει την υπογραφή του Αγγέλου, και την εικόνα του Αγίου Ιωάννη Θεολόγου με τον Πρόχορο (κατ. 40), από το Σινά, η οποία επίσης φέρει την υπογραφή του Αγγέλου. Κοινά χαρακτηριστικά στην απόδοση των βιβλικών μορφών αποτελούν το γρήγορο, σταθερό και ρωμαλέο πλάσιμο, τα δασιά κυματιστά γένεια και μαλ-

λιά, οι βαθιές ρυτίδες στο μέτωπο, το στοχαστικό βλέμμα, καθώς και η απόδοση των χαρακτηριστικών του προσώπου: η ελαφρά καμπύλη στην άκρη της μύτης, το μικρό στόμα, οι διάφανες ίριδες με τις στρογγυλές μικρές κόρες.

Η εικόνα βρίσκεται στο τέμπλο του ναού της Μεταμορφώσεως του Σωτήρα, γνωστού ως Παναγίας του Χριστού, στο Μπούργκο της Χώρας Νάξου. Πρόκειται για τον μοναδικό τρουλαίο, μονόχωρο ναό, σε κεντρικό μάλιστα σημείο του Μπούργκου. Το ψηλό, ξυλόγλυπτο, καλής τέχνης, τέμπλο του κοσμούν τρεις μεγάλων διαστάσεων δεσποτικές εικόνες: η Παναγία Ελεούσα, με ασημένια επένδυση, ο Χριστός ένθρονος Παντοκράτορας και ο Ιωάννης Θεολόγος. Ο Ιωάννης Θεολόγος καταλαμβάνει εδώ τη θέση που συνήθως έχει στο τέμπλο ο Πρόδρομος. Η αντικατάσταση αυτή αποτελεί συνήθεια διαδεδομένη στη Νάξο, όπου ο Ιωάννης Θεολόγος τιμάται ιδιαίτερα. Η λατρεία του συνδέεται με παλαιά παράδοση, την οποία μας μεταφέρει ο Ιησούτης μοναχός Sauger τον 17^ο αι. (Sauger 1878, σ. 5), σύμφωνα με την οποία ο ίδιος ο Θεολόγος ή ένας από τους μαθητές του δίδαξε κατ' εντολή του τον χριστιανισμό στη Νάξο.

Η παρουσία του Αγγέλου είναι ιδιαίτερα αισθητή στη Χώρα της Νάξου. Εκτός από την εικόνα του προφήτη Ηλία στον ομώνυμο ναό της Χώρας, η οποία φέρει την υπογραφή του, και την παρούσα εικόνα, αναφέρονται τέσσερις ακόμη εικόνες μεγάλων διαστάσεων, οι οποίες αποδίδονται στον Άγγελο. Πρόκειται για τις εικόνες: α) Παναγίας βρεφοκρατούσας στον ναό Μεταμορφώσεως του Σωτήρα ή Παναγίας του Χριστού (Μαστορόπουλος 2004-05, σ. 375), β) Θεοτόκου Γλυκοφιλούσας Εγγαρδιώτισσας στον ναό Προφήτη Ηλία (κατ. 43), γ) Θεοτόκου Κυρίας των Αγγέλων στον ναό Αγίου Νικολάου του Γυαλού ή της Αγοράς (Μαστορόπουλος 2004-05, σ. 373) και δ) Παναγίας γλυκοφιλούσας Καρδιώτισσας στον ναό Αγίου Ιωάννη Προδρόμου (Κεφαλληνιάδης 1980, σ. 8. Μπαλτογιάννη 1994, σσ. 119-20, πίν. 49, 50, 51. Μαστορόπουλος 2004-05, σ. 371). Τα παραπάνω έργα σίγουρα μαρτυρούν μια ιδιαίτερη σχέση του ζωγράφου με τη Νάξο.

ΣΟΥΛΑ ΚΙΤΣΟΥ



Γ
ΟΑ ΙΩ

Γ
ΟΘΕΟΛΟ

ΠΡΩΤΟΛΟΓΟΣ
ΘΕ
ΟΝ
ΤΟ
ΕΝ
ΙΩ
ΚΑΙ