

ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ
ΜΑΡΙΑ ΒΑΣΙΛΑΚΗ

Χειρ Αγγέλου
ένας ζωγράφος εικόνων στη
βενετοκρατούμενη Κρήτη

LUND HUMPHRIES
ΜΟΥΣΕΙΟ ΜΠΕΝΑΚΗ
ΑΘΗΝΑ 2010



Αποδίδεται στον Άγγελο

Παναγία Γλυκοφιλούσα η Εγγαρδυότισσα

Β' τέταρτο 15^{ου} αι.

Αυγοτέμπερα σε ξύλο, προετοιμασία σε ύφασμα,
φύλλο χρυσού

108 x 69,2 x 3 εκ.

Κρήτη, Χάνδακας

Νάξος, Χώρα, Ναός Προφήτη Ηλία

Συντήρηση: Σ. Μπαλτογιάννης, Μ. Γραμματικά, Μ.
Μιχαηλίδου, 1992.

Δημοσιεύσεις: Μπαλτογιάννη 1982-83, σσ. 85-6.
Μπαλτογιάννη 1994, σσ. 22-3, πίν. 5-6.

Η εικόνα προέρχεται από το τέμπλο του ναού του Προφήτη Ηλία στο Μπούργο του Κάστρου της Χώρας Νάξου, ο οποίος βρίσκεται σε επαφή με την πύλη του Νεοχωρίου (Μαστορόπουλος 2004-05, σ. 378). Ο Προφήτης Ηλίας, αρχικά μονόχωρος, καμαροσκεπής ναός, έγινε δίκλιτος, αφότου συνδέθηκε εσωτερικά με πλάγιο πολυκάμαρο και πολύτοξο κτίσμα στο υπέρθυρο του οποίου δεσπόζει πλάκα με το οικόσημο των Cīspri και σταυρό με 4B. Κατά τον Αν. Μαζαράκη πιθανότατα πρόκειται για το οικόσημο του Ιακώβου Α' Κρίσπο (1397-1418), δούκα του Αρχιεπαρχαίου (Μαζαράκης 1998, σσ. 371-2, πίν. 113γ). Στο ψηλό και καλοδουλεμένο ξυλόγλυπτο τέμπλο του βόρειου κλίτους, στη θέση της εικόνας του επωνύμου αγίου του ναού βρίσκεται προσαρμοσμένη η εικόνα του Προφήτη Ηλία με την υπογραφή του Αγγέλου (κατ. 41). Κατά την πρώτη λεπτομερή παρουσίαση του έργου από τη Χρυσάνθη Μπαλτογιάννη, η εικόνα αποδόθηκε στο ζωγράφο Άγγελο βάσει υφολογικών, τεχνοτροπικών και κατασκευαστικών ομοιοτήτων με την υπογεγραμμένη εικόνα του Προφήτη Ηλία (Μπαλτογιάννη 1982-83, σ. 85, σημ. 20. Μπαλτογιάννη 1994, σσ. 22-3).

Η εικόνα έχει σκαφωτό, ελαφρά έξεργο πλαίσιο. Αποτελείται από τρεις σανίδες: δύο πλατιές, το σημείο ένωσης των οποίων δημιουργεί μεγάλη κάθετη ρωγμή στη ζωγραφική, και μία στενή, οι οποίες συγκρατούνται από δύο τρέσα. Στην πίσω όψη, κάτω περί το μέσο της εικόνας σώζεται ένθετη ξύλινη λαβή για τη στήριξη της εικόνας κατά την περιφορά της,

όπως άλλωστε και στην αντίστοιχη εικόνα του προφήτη Ηλία. Στην πίσω όψη η εικόνα φέρει προετοιμασία, όπως ο προφήτης Ηλίας, και διασώζει ίχνη φυλλοφόρου σταυρού με μεγάλους ελικοειδείς βλαστούς και τα συμπλήματα *I[ησοῦ]C [Χριστός] N[ικᾶ] KAI T[ούτο]* [τό ξύλον δαίμονες φρίττουσιν].

Στην πρόσθια όψη, η Παναγία εικονίζεται έως λίγο πιο κάτω από τη μέση, γυρισμένη προς τα δεξιά να γέρνει την κεφαλή και να κρατεί με τα δύο χέρια τον Χριστό, ακουμπώντας το πρόσωπό της στο δικό του. Ο Χριστός κρατεί ειλητάριο με τα δύο χέρια και προβάλλει γυμνό το αριστερό του πόδι. Στις επάνω γωνίες της εικόνας δύο άγγελοι *Ο Α[ρχων] ΜΗΧΑΗΛ* και *ΓΑΒΡΙΗΛ* σε προτομή σεβίζουν προς την Παναγία με καλυμμένα τα χέρια. Στον καλά στιλβωμένο χρυσό κάμπο ορίζεται το ένσταυρο φωτοστέφανο του Χριστού και με κόκκινα γράμματα οι συντομογραφίες: δεξιά, *I[ησοῦ]C X[ριστός]C*, επάνω *ΜΗ[τη]Ρ Θ[εο]Υ* και αριστερά η επιγραφή *Η ΕΓΓΑΡΔΥΟΤΙ/ΣΑ*.

Ο συγκεκριμένος εικονογραφικός τύπος της Γλυκοφιλούσας, με χαρακτηριστική λεπτομέρεια το προβαλλόμενο γυμνό αριστερό πόδι του παιδιού, καθιερώνεται από κρητικά εργαστήρια με Παλαιολόγειο πρότυπο και επαναλαμβάνεται σε μια σειρά εικόνων του 15^{ου} αι., ανάμεσα στις οποίες και η εικόνα του Ανδρέου Ρίτζου στη Ρώμη (Cattapan 1973, σ. 270, πίν. Δ.1). Άλλη εικόνα του Αγγέλου με τη Γλυκοφιλούσα στον ίδιο εικονογραφικό τύπο δεν είναι γνωστή. Αντίθετα, στον Άγγελο αποδίδεται η αποκρυστάλλωση μιας παραλλαγής της Γλυκοφιλούσας η οποία επιγράφεται συνήθως *Η ΚΑΡΔΙΟΤΗΣΑ* και επαναλαμβάνεται σε κρητικές εικόνες του 15^{ου} και του 16^{ου} αι., με σημαντικότερη την Καρδιώτισσα του Βυζαντινού και Χριστιανικού Μουσείου, η οποία φέρει την υπογραφή του (κατ. 31). Η επιγραφή της εικόνας μας, ανορθόγραφη και αυτή, αποτελεί πρωιμότερο πιθανώς τύπο της επωνυμίας Καρδιώτισσα με την πρόθεση «εν», που συνοδεύει παράσταση της Παναγίας στον εικονογραφικό τύπο της Βλαχερνίτισσας σε τοιχογραφίες του 15^{ου} αι. (1451/52) στον ναό του Αγίου Γεωργίου στη Σίκινο (Μαστορόπουλος 1983α, σ. 129, εικ. 6. Μητσάνη 1995, σ. 720).

Η *Εγγαρδυότισσα* στον Προφήτη Ηλία της Νάξου μοιάζει πρωιμότερη από την εικονογραφικά αποκρυσταλλωμένη και τεχνοτροπικά τυποποιημένη *ΚΑΡΔΙΟΤΗΣΑ*

του Αγγέλου στο Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο, αν και ορισμένα χαρακτηριστικά είναι κοινά και στις δύο εικόνες, όπως η σοβαρή και συγκρατημένα θλιμμένη έκφραση της μητέρας, και τα βρεφικά γνωρίσματα του παιδικού προσώπου με τη στρογγυλεμένη κοντή μύτη, τα ροδαλά φουσκωτά μάγουλα και την παραπονεμένη έκφραση.

Αναμφισβήτητα, οι αναμνήσεις και η διάχυτη ατμόσφαιρα της Παλαιολόγειας τέχνης διατηρούνται εντονότερα στην εικόνα της Γλυκοφιλούσας και του προφήτη Ηλία με το ρωμαλέο σχέδιο και τις στέρεα δομημένες μορφές, τη σοβαρή και συγχρόνως ζωντανή έκφραση. Η ελεύθερη και τολμηρή απόδοση των μορφών, τα ζεστά χρώματα στα διάφανα σαρκώματα, τα μαλακά περάσματα στα σκιερὰ μέρη, τα τολμηρά φώτα που τονίζουν τους όγκους με δέσμες λευκών γραμμών σε σύνθετα σχήματα και ποικίλους σχεδιασμούς αποτελούν κοινά χαρακτηριστικά στις δύο εικόνες. Όμοια σχεδιάζονται και τα λοξά, πολύ στενά αμυγδαλόσχημα μάτια που γράφονται με λεπτά και άτονα περιγράμματα. Ιδιόμορφη είναι η απόδοση του δεξιού ματιού που το περίγραμμα δεν κλείνει στην εσωτερική πλευρά, οι ελλειψοειδείς διάφανες ίριδες, οι μαύρες στρογγυλές κόρες, έτσι ώστε να δικαιολογείται η απόδοση της Γλυκοφιλούσας στον ίδιο με τον προφήτη Ηλία Κρητικό ζωγράφο Άγγελο.

Στις Κυκλάδες, εικόνες από το χέρι του Αγγέλου, εντοπίζονται εκτός από τη Νάξο και στη Φολέγανδρο (κατ. 19), ενώ του αποδίδονται εικόνες στη Σίφνο (Χατζηδάκη 2003). Αντίθετα με τη Φολέγανδρο, όπου οι εικόνες μεταφέρθηκαν από Κρητικούς πρόσφυγες, η Νάξος, έδρα των τελευταίων Λατίνων ηγεμόνων του δουκάτου του Αρχιεπαρχαίου των Κρίσπο, είχε δυνατότητα παραγγελιών ή και προσκλήσεων των καλύτερων ζωγράφων της εποχής από την κοντινή Κρήτη. Από έγγραφα του 1481, 1482 και 1483 γνωρίζουμε ότι ο Χανιώτης ζωγράφος Αντώνιος Παπαδόπουλος, μαθητής του Ιωάννου Ακοτάντου, αδελφού του Αγγέλου, ταξιδεύει για δουλειά στη Νάξο, όπου στη συνέχεια αποκτά πελατεία (Cattapan 1972, αρ. 75, σ. 206. Cattapan 1977, σσ. 234-8).

ΑΓΓΕΛΙΚΗ ΜΗΤΣΑΝΗ



Αποδίδεται στον Άγγελο

Η αγία Άννα με την Παναγία

Β' τέταρτο 15^{ου} αι.

Αυγοτέμπερα σε ξύλο, προετοιμασία σε ύφασμα, φύλλο χρυσού

106 x 76 εκ.

Κρήτη, Χάνδακας

Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη, αρ. ευρ. 2998

Συντήρηση: Σ. Στασινόπουλος, Εργαστήρια Συντήρησης Μουσείου Μπενάκη, 1982-83.

Δημοσιεύσεις: Ξυγγόπουλος 1936, αρ. 27, σσ. 40-1, εικ. 20. Lafontaine-Dosogne 1964-65, σσ. 134-5, εικ. 79. Weitzmann, Radojčić, Chatzidakis 1983, σ. 134, εικ. στη σ. 131. Babić και Chatzidakis 1982, σ. 315, εικ. στη σ. 366. Αθήνα 1983, αρ. 11, σ. 26 (Ν. Χατζηδάκη). Λονδίνο 1987, αρ. 34, σ. 169 (Ν. Χατζηδάκη). Βοκοτόπουλος 1987-88, σ. 247. Αθήνα 1994, αρ. 47, σ. 226 (Α. Δρανδάκη). Βοκοτόπουλος 2001, σ. 93.

Η επιβλητική μορφή της αγίας Άννας, με κατακόκκινο μαφόριο, παριστάνεται έως τη μέση κρατώντας στην αγκαλιά με το αριστερό της χέρι τη μικρή Παναγία, ενώ με τα ακροδάχτυλα του δεξιού χεριού της ακουμπά τα γόνατα. Ο εικονογραφικός τύπος αντιστοιχεί σε εκείνον της Οδηγήτριας, όπου η Παναγία κρατεί με αντίστοιχο τρόπο τον μικρό Χριστό ακουμπώντας το δεξί της χέρι στα γόνατα του παιδιού, σε ένδειξη σεβασμού, και σε κίνηση αντίστοιχη με εκείνη με την οποία ακουμπούν το ευαγγέλιο οι ιεράρχες (Βασιλάκη-Καρακατσάνη 1966-69). Η μικρή Παναγία με βαθύχρωμο, πορφυρό μαφόριο, που αφήνει ακάλυπτο ένα βαθυγάλαζο φόρεμα, έχει το αριστερό της χέρι σε θέση δέησης και με το δεξί υψωμένο προσφέρει στη μητέρα της άνθος λευκό, συμβολική απεικόνιση του Χριστού. Η σύνθεση αποτελεί πιστή εικονογράφηση των στίχων της ακολουθίας του Ακαθίστου, όπου η Παναγία χαιρετίζεται ως *άνθος τὸ ἀμάραντον ἢ ἐξανθήσασα* και ως *Ρόδον τὸ ἀμάραντον, χαίρε ἢ μόνη βλαστήσασα* (Lafontaine-Dosogne 1964-65, σ. 134 κ.ε.).

Παραλλαγή εικονογραφική με αναλυτικό χαρακτήρα αποτελούν τα δείγματα όπου η αγία Άννα ένθρονη κρατεί στην αγκαλιά της τη μικρή Παναγία, η οποία σε στάση ένθρονης βρεφοκρατούσας κρατεί τον μικρό Χριστό στο κέντρο του σώματός της, όπως στην εικόνα

της Ζακύνθου του 15^{ου} αι. [Λονδίνο 1987, αρ. 36, σ. 171 (Ν. Χατζηδάκη)], στις κρητικές εικόνες του 17^{ου} αι. στην Korcula της Δαλματίας (Karaman 1932, σ. 374, εικ. 136) και στο Ερμιτάζ (Συλλογή Λιχάτσεφ, αρ. ευρ. 1668, Lichačev 1900, σ. 86, πίν. LI).

Το θέμα της εικόνας είναι γνωστό στη βυζαντινή εικονογραφία από τους πρώιμους και τους μέσους χρόνους (Santa Maria Antiqua, Καππαδοκία Direkli kilise, Άγιος Στέφανος και Άγιοι Ανάργυροι Καστοριάς) σε παραλλαγές ως προς τη θέση και τη στάση των δύο μορφών, όπου η Παναγία δεν κρατεί άνθος (LCI, τ. V, 1973, σσ. 168-84. Gerstel 1998, σσ. 96-8, εικ. 11, 12, 14, 20. Siomkos 2005, σσ. 271-8, εικ. 122-3, 134, 135). Διαδίδεται περισσότερο στα χρόνια των Παλαιολόγων σε σημαντικά μνημεία, όπως στη Μονή της Χώρας (Underwood 1966, τ. 2, σ. 314, πίν. 179), στη Στουντένιτσα, στο Ματέιτς και στον Άγιο Νικόλαο Ορφανό (Τσιτουρίδου 1978, σσ. 199-200, πίν. 100), όπου η αγία Άννα είναι ολόσωμη στον τύπο της Γλυκοφιλούσας. Αντιθέτως, στην ψηφιδωτή εικόνα της Μονής Βατοπεδίου η αγία Άννα παριστάνεται ολόσωμη στον τύπο της Οδηγήτριας (Τσιγαρίδας και Λοβέρδου-Τσιγαρίδα 2006, σσ. 35-7, εικ. 11-2, 254). Το θέμα διαδίδεται επίσης στην περιφέρεια (Πυργί Ευβοίας, 1296, Koumoussi 1987, σσ. 131-2, εικ. 39) και σε μεγάλο αριθμό εκκλησιών της Κρήτης, όπως στο Μπιτζαριανό (Gallas, Wessel, Borboudakis 1983, σσ. 406-7) και στην Παναγία της Κριτσάς (Μπορμπουδάκης χ.χ., εικ. 23). Στην Αγία Άννα στο Ανισαράκι (1457-62) η Άννα παριστάνεται δύο φορές, τη μία αριστεροκρατούσα και την άλλη ως Γαλακτοτροφούσα (Kalokyris 1973, σ. 124, BW 83).

Το πρώτο γνωστό παράδειγμα όπου η Άννα παριστάνεται έως τη μέση και η Παναγία της προσφέρει κρινάνθεμο, όπως στην εικόνα μας, εντοπίζεται στην Παναγία Λαμπηνή του 14^{ου} αι. (Kalokyris 1973, σ. 124, εικ. BW 84) και επαναλαμβάνεται πανομοιότυπη στο χειρόγραφο του Ιωάννη Πλουσιαδηνού (1469) στο Σινά (Βοκοτόπουλος 2001, εικ. 5). Ο ίδιος εικονογραφικός τύπος διαδίδεται σε εικόνες του 17^{ου} αι. στην Πάτμο (Χατζηδάκης 1977, αρ. 67, σ. 19, πίν. 126), στη συλλογή Οικονομούλου, Αθήνα (Μπαλτογιάννη 1985, αρ. 32, σσ. 38-9, πίν. 34), σε εικόνα της συλλογής Λιχάτσεφ (Lichačev 1906, σ. 116, εικ. 252) και σε μικρή εικόνα ιδιωτικής συλλογής στο Βέλ-

γιο (Αμβέρσα 1997, αρ. 21, σ. 40, όπου λανθασμένα χρονολογείται στον 14^ο αι.). Το θέμα έχει καταγραφεί επίσης σε κατεστραμμένη από τον σεισμό του 1953 εικόνα στη Ζάκυνθο, σε αδημοσίευτες εικόνες στη Βενετία (Chatzidakis 1962, αρ. 226, σ. 190. Χατζηδάκης 1977, σ. 115) και στη Νάξο (Μπαλτογιάννη 1985, σ. 39). Τον ίδιο εικονογραφικό τύπο αντιγράφει πιστά τον 17^ο αι. και ο ζωγράφος Βίκτωρ σε ολόσωμη απεικόνιση της αγίας Άννας σε εικόνα της Μονής Φιλοσόφου (Βοκοτόπουλος 1987-88, σ. 247, πίν. 11.1 και 11.2). Στα παραδείγματα αυτά πρέπει να προστεθεί κρητική εικόνα του α' μισού του 16^{ου} αι. που εντόπισα στις αποθήκες του Μουσείου της Solsona στην περιοχή της Βαρκελώνης, όπου η αγία Άννα παριστάνεται ολόσωμη κρατώντας την Παναγία στο δεξί της χέρι (Ν. Χατζηδάκη 1999).

Τα τεχνοτροπικά γνωρίσματα της εικόνας οδηγούν στη χρονολόγησή της στον 15^ο αι. και στην απόδοσή της στον ζωγράφο Άγγελο. Η υπογραφή του Εμμανουήλ Τζάνε αποτελεί μεταγενέστερη προσθήκη [Αθήνα 1983, σ. 26 (Ν. Χατζηδάκη). Λονδίνο 1987, αρ. 34, σ. 169, εικ. στη σ. 34 (Ν. Χατζηδάκη). Αθήνα 1994, αρ. 47, σ. 226 (Α. Δρανδάκη)]. Το κατακόκκινο μαφόριο της Άννας, που ζωγραφίζεται με γεωμετρικές πλατιές πτυχώσεις σε βαθύτερο τόνο, χωρίς χρήση λευκού χρώματος στις ακμές, είναι όμοιο με το κόκκινο ύφασμα που σκεπάζει τις στέγες στα Εισόδια του Αγγέλου στο Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο (κατ. 32). Το παράστημα της αγίας Άννας και η τοποθέτηση της μορφής της επάνω στην εικόνα έχει αναλογίες με την Παναγία Καρδιώτισσα (κατ. 31) στην εικόνα του ίδιου ζωγράφου στο Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο. Ωστόσο, το πλάσιμο της σάρκας, ιδιαίτερα των προσώπων, στην εικόνα μας μοιάζει πιο στέρεο με εντονότερα λευκά φώτα, ενώ τα χέρια με τα κοντυλένια δάχτυλα έχουν όμοια απόδοση και στις δύο εικόνες. Στις παραπάνω ομοιότητες πρέπει να προστεθούν και τα γράμματα των επιγραφών με όμοιο κόκκινο χρώμα – ιδιαίτερα το Α και τα συμπλήματα ΜΗΡ ΘΥ, που είναι πανομοιότυπα. Οι δύο εικόνες έχουν επίσης όμοια έξεργο πλαίσιο, με στενή κόκκινη ταινία στο επάνω και το κάτω τμήμα.

Όλα αυτά επιβεβαιώνουν τη σημασία της εικόνας για την κρητική ζωγραφική του 15^{ου} αι. και την απόδοσή της στον μεγάλο Κρητικό ζωγράφο.

NANΩ ΧΑΤΖΗΔΑΚΗ

Κωνσταντινουπολίτης ζωγράφος (;) ή ο Άγγελος (;)

Χριστός Παντοκράτωρ

Β' τέταρτο 15^{ου} αι.

Αυγοτέμπερα σε ξύλο, προετοιμασία σε ύφασμα, φύλλο χρυσού

112,5 x 80 εκ.

Μόσχα, Κρατικό Μουσείο Καλών Τεχνών Πούσκιν, αρ. ευρ. 2863

Προέλευση: Αγοράστηκε στην Κωνσταντινούπολη και μεταφέρθηκε στη Ρωσία από τον Μ. Savostin· το 1914 ανήκε στη συλλογή του Il'ia Semenovich Ostroukhov· το 1929 εισήχθη στην Πινακοθήκη Τρετιάκοφ της Μόσχας· το 1933 μεταφέρθηκε στο Κρατικό Μουσείο Καλών Τεχνών Πούσκιν της Μόσχας.

Συντήρηση: G. Yerchova και V. Zinovieva, Εργαστήρια Συντήρησης Κρατικού Μουσείου Καλών Τεχνών Πούσκιν, 1970 και 1975.

Δημοσιεύσεις: Lasareff 1937, Lazarev 1967, σσ. 376, 418, εικ. 530. Tyazhelov και Sopotsinskii 1975, αρ. 65, σ. 115. Μόσχα 1977, τ. 3, αρ. 948, σ. 63, εικ. 74. Ηράκλειο 1993, αρ. 85, σσ. 435-7 (Ο. Etinghof). *Το κάλλος της μορφής* 1995, αρ. 1, σ. 189 (Ο. Etinghof). Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου 1994, σσ. 256-7, πίν. Ζ' α.

Η εικόνα έχει τοποθετηθεί σε νεότερο, ίσως πολύ πρόσφατο, πλαίσιο. Οι μεγάλες διαστάσεις της αποτελούν ένδειξη ότι η αρχική της τοποθέτηση ήταν στα διάστυλα των δεσποτικών εικόνων τέμπλου. Ο Χριστός εικονίζεται μετωπικός έως την οσφύ, ευλογεί με το δεξί χέρι και κρατεί στο αριστερό κλειστό ευαγγέλιο με διάλιθη στάχωση. Το ωοειδές πρόσωπό του περιβάλλεται από καλοκτενισμένα πλούσια μαλλιά, που φτάνουν έως πίσω στην πλάτη. Ο κατακόρυφος άξονας που ξεκινά με τη χωρίστρα στη μέση περνά από το ψηλό μέτωπο, συνεχίζεται με την προς τα αριστερά ελαφρά γυρισμένη μύτη και διακλαδώνεται από το λεπτό μουστάκι πάνω από το στενό άνω χείλος. Στις επάνω γωνίες της εικόνας δύο μέταλλα από κιννάβαρι φέρουν τις συντομογραφίες της επωνυμίας: I[ησοῦ]C X(ριστό)C.

Ο Παντοκράτορας είναι από τα πιο συνηθισμένα θέματα της βυζαντινής τέχνης, αφού εικονίζει ταυτόχρονα τον ενσαρκωμένο Λόγο, που έφερε το Ευαγγέλιο στον παρόντα κόσμο,

και τον Σωτήρα της ανθρωπότητας, που θα κρίνει ζωντανούς και νεκρούς κατά τη Δευτέρα Παρουσία (Timken Matthews 1976 και 1981). Ο τρόπος με τον οποίο ο Κύριος ευλογεί, με την παλάμη στραμμένη προς τα έξω, τον αντίχειρα να ακουμπά τον παράμεσο και το μικρό δάκτυλο σε όρθια σχεδόν θέση, έλκει την καταγωγή του από Μεσοβυζαντινές παραστάσεις του Χριστού σε έργα μικροτεχνίας με τη Μεγάλη Δέηση, όπως για παράδειγμα στο στέμμα του Αγίου Στεφάνου στο Magyar Nemzeti Múzeum της Βουδαπέστης (Wessel 1967, αρ. 37, σσ. 113-7, εικ. 37a) και στο κάλυμμα κιβωτιδίου από ελεφαντόδοντο στο Μητροπολιτικό Μουσείο της Νέας Υόρκης (Goldschmidt και Weitzmann 1930, τ. 1, αρ. 100, πίν. LX, a). Απαντά έως την οσφύ να ευλογεί και να κρατεί το ευαγγέλιο με τον ίδιο ακριβώς τρόπο σε εγκόλπιο του τέλους του 11^{ου} ή των αρχών του 12^{ου} αι. στο ίδιο μουσείο [N. Υόρκη 1997, αρ. 112, σ. 165 (H.C. Evans)]. Ο μίτος της συνέχισης της ίδιας εικονογραφίας ξαναβρίσκεται σε εικόνες της Παλαιολόγιας περιόδου, όπως στην κύρια όψη της γνωστής αμφίγραπτης εικόνας της Μονής Παντοκράτορος στο Άγιον Όρος, που χρονολογείται στη ζ' δεκαετία του 14^{ου} αι. [Παρίσι 2009, αρ. 77, σ. 174 (N. Siomkos)], καθώς και στην εικόνα του ενοριακού ναού από το χωριό Ανατολή της Σητείας, γύρω στο 1400 [Ηράκλειο 1993, αρ. 148, σσ. 503-4 (M. Μπορμπουδάκης)].

Το πρόσωπο, ο λαιμός και τα χέρια του Χριστού έχουν αποδοθεί με προπλασμό από ανοικτή ώχρα για τις σκιές, πάνω στον οποίο έχει απλωθεί ανοικτορόδινο γλυκασμός σε μικρή έκταση. Πάνω στον γλυκασμό τα λευκά φώτα έχουν γραφεί με παχιές και λεπτές πινελιές σε εναλλαγή, έτσι ώστε να δημιουργείται η εντύπωση ενός πυκνού δικτύου γραμμών. Αυτή η λεπτομερειακή φροντίδα στην απόδοση του προπλασμού κατάγεται αναμφίβολα από κωνσταντινοπολίτικα πρότυπα: εξαιρετο δείγμα αποτελεί η περίφημη εικόνα του Χριστού που σήμερα φυλάσσεται στο Μουσείο Ερμιτάζ και χρονολογείται στο 1363 [Βοκοτόπουλος 1995, αρ. 96, σ. 214. Λονδίνο 2000, αρ. B125, σσ. 148-50 (Y. Piatnitsky)]. Το ίδιο τεχνοτροπικό χαρακτηριστικό, η χρήση τέτοιων λευκών πινελιών σε δίκτυο γραμμών, απαντά σε ορισμένες πολύτιμες εικόνες από την Κωνσταντινούπολη του β' μισού του 14^{ου} αι.: η εικόνα του Αρχαγγέλου Μιχαήλ και η αμφίγραπτη της Παναγίας Οδηγήτριας με

σκηνές Δωδεκαόρτου στο πλαίσιο, στο Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο της Αθήνας [Βοκοτόπουλος 1995, αρ. 95, 113, σσ. 213, 217· για τη δεύτερη εικόνα βλ. Αθήνα 2000, αρ. 64, σσ. 410-3 (M. Αχειμάστου Ποταμιάνου)], η αμφίγραπτη εικόνα με τη Θεοτόκο Οδηγήτρια και τον άγιο Νικόλαο από τη Ρόδο [Αθήνα 2000, αρ. 66, σσ. 418-21 (A. Κατσιώτη)], η αμφίγραπτη με τον Χριστό Παντοκράτορα και τον άγιο Ιωάννη τον Θεολόγο από τη Μυτιλήνη [Λονδίνο 2008, αρ. 240-1, σσ. 440-1 (M. Vassilaki)], η εικόνα με τον άγιο Γεώργιο από το Αίγιο (Βοκοτόπουλος 1995, αρ. 145, σ. 222) και η εικόνα με τη Δέηση από την Αγία Αικατερίνη των Σιναϊτών στο Ηράκλειο της Κρήτης [Ηράκλειο 1993, αρ. 92, σσ. 445-6 (M. Μπορμπουδάκης)]. Το δίκτυο των φώτων στο πρόσωπο, το λαιμό και τα χέρια του Χριστού στην εικόνα της Μόσχας, αν συγκριθούν με τα παραπάνω παραδείγματα, φαίνονται λιγότερο ελεύθερα και κάπως ακαδημαϊκά· η επιμελής αυτή απόδοση των φώτων προφανώς μιμείται σε κάπως μεταγενέστερη εποχή την κωνσταντινουπολίτικη παράδοση ζωγραφικής εικόνων άριστης ποιότητας και προδίδει χέρι καλλιτέχνη που έλαβε την εκπαίδευσή του ή σχετιζόταν στενά με κάποιο ζωγραφικό εργαστήριο της πρωτεύουσας.

Έχει ήδη επισημανθεί η στενή σχέση της τεχνοτροπίας της εικόνας της Μόσχας με την τέχνη του Κρητικού ζωγράφου Αγγέλου [Ηράκλειο 1993, αρ. 85, σσ. 436-7. *Το κάλλος της μορφής* 1995, αρ. 1, σ. 189 (Ο. Etinghof)], ιδιαίτερα με την εικόνα της Δεήσεως από τη Μονή Βιάννου (κατ. 46). Αυτή η στενή σχέση οδήγησε και στην απόδοσή της στο χέρι του ίδιου του Αγγέλου (Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου 1994, σσ. 256-7 και σημ. 19, πίν. Ζ', α). Αν και ο Άγγελος διατηρούσε επαφές με την Κωνσταντινούπολη, αφού ένα ταξίδι του εκεί αποτέλεσε την αιτία της σύνταξης της διαθήκης του το 1436 (Μανούσακας 1960-61α. Βασιλάκη-Μαυρακάκη 1981), δεν έχουν σωθεί μαρτυρίες για την καλλιτεχνική του δραστηριότητα στην πρωτεύουσα. Η εικόνα της Μόσχας προέρχεται αναντίρρητα από την Κωνσταντινούπολη και θα μπορούσε να αποδοθεί, αν όχι στον ίδιο τον Άγγελο, τότε σε κάποιον εξαιρετο Κωνσταντινουπολίτη ζωγράφο, το ταλέντο και η δεξιοτεχνία του οποίου θα μπορούσαν να έχουν επηρεάσει καταλυτικά την τέχνη του Αγγέλου.

ΙΩΑΝΝΗΣ Δ. ΒΑΡΑΛΗΣ



Ζωγράφος Άγγελος

Η Δέηση

Β' τέταρτο 15^{ου} αι.

Αυγοτέμπερα σε ξύλο, προετοιμασία σε ύφασμα,

φύλλο χρυσού

104,5 x 79 εκ.

Κρήτη, Χάνδακας

Κρήτη, Αγία Μονή Βιάννου

Συντήρηση: Α. Θεοδωρακόπουλος, 13^η Εφορεία

Βυζαντινών Αρχαιοτήτων.

Δημοσιεύσεις: Αθήνα 1983, αρ. 4, σ. 19, εικ. στη σ. 20 (Ν. Χατζηδάκη). Ηράκλειο 1993, αρ. 157, σσ. 512-3 (Μ. Μπορμπουδάκης). Μπαλτογιάννη 2003, αρ. 10, σσ. 65-7, πίν. 10, 19, 20. Χατζηδάκη 2006, εικ. 10. Lymborouliou 2007, σ. 185, πίν. 5.6

Ο εικονογραφικός τύπος της Δείσεως αναφέρεται στη θεολογική-συμβολική έννοια της μεσιτείας της Θεοτόκου και του Ιωάννη του Προδρόμου υπέρ των ανθρώπων κατά την κρίση της ανθρωπότητας από τον Χριστό στη Δευτέρα Παρουσία. Ο συγκεκριμένος εικονογραφικός τύπος της Δείσεως (τρίμορφο) αποτελεί σύντμηση του τύπου της Μεγάλης Δείσεως με τις σειρές των Αποστόλων να πλαισιώνουν, και από τις δύο πλευρές, την κεντρική παράσταση του τριμόρφου. Η εικόνα αυτή, με τις δύο δεόμενες μορφές της Παναγίας και του Πρόδρομου, να βρίσκονται πίσω από τον θρόνο, είναι διαφορετική από την ομόθεμη εικόνα του ίδιου ζωγράφου που βρίσκεται στο Μουσείο Κανελλοπούλου (κατ. 36), στην οποία οι μορφές της Παναγίας και του Προδρόμου βρίσκονται στις πλευρές (Χατζηδάκη 2006, σσ. 283-95). Με τη διάταξη αυτή προβάλλεται ιδιαίτερα η κύρια μορφή, ο Χριστός, και η παράσταση με τον τρόπο αυτό διασώζει τον χαρακτήρα της λατρευτικής εικόνας.

Ο Χριστός ολόσωμος, παριστάνεται καθισμένος σε κόκκινο μαξιλάρι επάνω σε ξυλόγλυπτο θρόνο, που καταλαμβάνει το πλάτος του έργου και σε λοξή προοπτική διάταξη. Με το αριστερό χέρι στηρίζει στον αριστερό του μηρό κλειστό πολυτελές διάλιθο ευαγγέλιο και με το δεξιό ευλογεί. Η Παναγία με κόκκινο μαφόριο και ο Πρόδρομος με λαδοπράσινο ιμάτιο προβάλλουν έως τη μέση πίσω από το υψηλό ερεισίνωτο του ξύλινου θρόνου

και στρέφοντας προς τον Χριστό, προτείνουν και τα δύο χέρια σε στάση δέησης. Ο σταρόχρωμος με πυκνές χρυσογραφίες και κοσμημένος με πολύτιμες πέτρες θρόνος έχει στο ερεισίνωτο μονόχρωμες νεανικές μάσκες σε προφίλ, στη διπλής καμπυλότητας κουπαστή επίμηλα, καθώς και στα торνευτά πόδια λεοντοκεφαλές για κεφαλοκόλωνα. Το ομοιόχρωμο υποπόδιο, όπου πατά ο Χριστός, επαναλαμβάνει τη λοξή προοπτική διάταξη του θρόνου. Ο συγκεκριμένος τύπος θρόνου έχει διαπιστωθεί ότι επαναλαμβάνεται και σε εικόνα του Νικολάου Ρίτζου (1482 - πριν από το 1507) στον παλαιό Ορθόδοξο ναό στο Σεράγεβο (Χατζηδάκης 1977, σ. 321. Βοκοτόπουλος 2005α, σσ. 207-25). Η επαναφορά εικονογραφικών τύπων του Αγγέλου στην τέχνη μεταγενέστερων ζωγράφων, όπως του Ανδρέα Ρίτζου, ερμηνεύεται από την αρχαική πληροφορία ότι το 1477 ο αδερφός του Αγγέλου, Ιωάννης Ακοτάντος, πούλησε 54 ανθίβολα στον Ανδρέα Ρίτζο (Cattapan 1968, σσ. 42-3. Cattapan 1973, σ. 262). Η αναδιπλωση του ιματίου του Χριστού κάτω από το κλειστό ευαγγέλιο είναι χαρακτηριστική στις εικόνες της κατηγορίας αυτής και θα καθιερωθεί στο εξής στις παραστάσεις του ένθρονου Παντοκράτορα στις κρητικές εικόνες (Χατζηδάκης 1977, πίν. 13).

Στην εικόνα της Δείσεως η κανονική δόμηση και η εξιδανικευμένη απόδοση των ωραίων μορφών, η εξισορροπημένη συγκρότηση της σύνθεσης και η αρμονία της χρωματικής κλίμακας αποτελούν χαρακτηριστικά της υψηλής τέχνης του Αγγέλου και είναι ενδεικτικά της κωνσταντινουπολίτικης τέχνης, που πιστά ακολουθεί ο ζωγράφος αυτός στην παραγωγή των έργων του. Οι κάποιες διαφοροποιήσεις που διαπιστώνονται στην απόδοση του προσωπογραφικού τύπου της μορφής του Χριστού σε εικόνες του Αγγέλου που ακόμη σώζονται στην Κρήτη, οι συνακόλουθες διακυμάνσεις στην ποιοτική στάθμη της ζωγραφικής του και οι παραλλαγές ως προς την τεχνική επεξεργασία του πλασίματος στα πρόσωπα και τα γυμνά μέρη, είναι ενδεικτικές των αναζητήσεων του πρωτοπόρου αυτού ζωγράφου για την αποκρυστάλλωση τύπων, που θα επικρατήσουν και θα καθορίσουν την εξέλιξη της κρητικής ζωγραφικής. Αποκαλυπτικές, από την άποψη αυτή, είναι οι διαφορές που έχουν παρατηρηθεί στη μορφή κυρίως του Χριστού,

στην εικόνα της Βιάννου και σε εκείνη με το ίδιο θέμα στο Μουσείο Κανελλοπούλου (αρ. κατ. 36). Η σχεδίαση του προσώπου του Χριστού στην εικόνα της Αγίας Μονής αποβλέπει στην απόδοση μιας εξιδανικευμένης ωραίας ανδρικής μορφής, με περιορισμένες τις επιφάνειες του σκοτεινού προπλάσμου και ευρείες του φωτεινού σαρκώματος χάρη στη γνωστή, και από άλλες εικόνες του Αγγέλου, τεχνική μέθοδο για το πλάσιμο της σάρκας με πλέγμα πυκνών λευκών γραμμών, που αποδίδουν τις λείες επιφάνειες και εξαίρουν τους όγκους (Χατζηδάκης 1977, σσ. 117-9). Αυτός ο προσωπογραφικός τύπος του Χριστού με την ιδανική ανδρική ομορφιά θα επικρατήσει στην κρητική ζωγραφική. Αναγνωρίζεται επίσης στην εικόνα του Χριστού Παντοκράτορα, που απόκειται στο Μουσείο Πούσκιν της Μόσχας, η οποία έχει θεωρηθεί έργο κωνσταντινουπολίτικης τέχνης και έχει χρονολογηθεί από το β' μισό του 14^{ου} έως το α' μισό του 15^{ου} αι (κατ. 45). Εκτός από τον προσωπογραφικό τύπο, και η τεχνοτροπία εκτέλεσης του έργου που ακολουθεί την Παλαιολόγεια τέχνη της Πρωτεύουσας, η τεχνική, σχεδόν καλλιγραφική, επεξεργασία στο πλάσιμο του προσώπου, γνωστή από τις ενυπόγραφες εικόνες του Αγγέλου, και ακόμη ο τρόπος απόδοσης των φώτων δικαιολογούν την απόδοση και του έργου αυτού στον Κρητικό ζωγράφο Άγγελο και τη χρονολόγησή της στο α' μισό του 15^{ου} αι. Στην εικόνα της Δείσεως του Μουσείου Κανελλοπούλου (κατ. 36) είναι διαφορετικός ο προσωπογραφικός τύπος του Χριστού με το κάπως πιο στρογγυλό πρόσωπο, την πιο περιορισμένη έκταση της φωτεινής σάρκας και τις πιο μικρές, αλλά πολύ έντονα τονισμένες γραμμές των άσπρων φώτων. Οι διαφοροποιήσεις αυτές οφείλονται στους πειραματισμούς του Αγγέλου για την αποκρυστάλλωση τύπων που θα καθορίσουν τις μεταγενέστερες εξελίξεις. Αλλά και η εξισορροπημένη σύνθεση γίνεται στην εικόνα αυτή πλατύτερη με τις δεόμενες μορφές της Παναγίας και του Προδρόμου να εξέχουν πολύ περισσότερο από τις πλευρές του θρόνου. Κάτω στο πράσινο έδαφος της εικόνας δίπλα από το υποπόδιο, όπου πατά ο Χριστός, η μεγαλογράμματη υπογραφή του ζωγράφου *ΧΕΙΡ ΑΓΓΕΛΟΥ. ΜΑΝΟΛΗΣ ΜΠΟΡΜΠΟΥΔΑΚΗΣ*



Ζωγράφος Άγγελος

Χριστός ένθρονος

Β' τέταρτο 15^{ου} αι.

Αυγοτέμπερα σε ξύλο, προετοιμασία σε ύφασμα, φύλλο χρυσού

105,5 x 59,5 x 2,8 εκ.

Κρήτη, Χάνδακας

Ζάκυνθος, Μουσείο Μεταβυζαντινής Τέχνης, αρ. ευρ. 86

Συντήρηση: Εργαστήρια του Μουσείου Ζακύνθου.

Δημοσιεύσεις: Δρανδάκης 1962, πίν. 38β. Babić και Chatzidakis 1981, σ. 314, εικ. στη σ. 360. Αθήνα 1986, αρ. 100 (Μ. Χατζηδάκης). Φλωρεντία 1986, αρ. 53 (Μ. Chatzidakis). Λονδίνο 1987, αρ. 33 (Μ. Chatzidakis). Βαλτιμόρη 1988, αρ. 43 (Μ. Chatzidakis). Χατζηδάκης 1987, σ. 153, αρ. 43, εικ. 17. Αχειμάστου-Ποταμιάνου 1997, αρ. 4, σ. 56 κ.ε., εικ. στη σ. 57. Μυλωνά 1998, αρ. 87, σ. 226, εικ. στη σ. 227. Αθήνα 2001, αρ. 61, σ. 208, εικ. στη σ. 209 (Ζ. Μυλωνά). Lymperopoulou 2007, σσ. 182, 184, πίν. 5.5.

Η δεσποτική εικόνα του ένθρονου Χριστού βρισκόταν στον ναό του Αγίου Σπυρίδωνος του Φλαμπουριάρη στην πόλη της Ζακύνθου. Διασώθηκε από τους σεισμούς το 1953. Διατηρείται σε αρκετά καλή κατάσταση. Δεξιά στο έδαφος ακουμπά μόλις στο πλαίσιο η υπογραφή του ζωγράφου *ΧΕΙΡ ΑΓΓΕΛΟΥ*.

Ο Ιησούς Χριστός ο Παντοκράτωρ, κάθεται στον θρόνο της βασιλείας του, αντικρίζοντας τον θεατή σε επίσημη κατά μέτωπο στάση. Με τη δεξιά του στο στήθος ευλογεί, με την παλάμη προς τα έξω και τα δύο τελευταία δάκτυλα ενωμένα με τον αντίχειρα, και καλεί με το ανοικτό ευαγγέλιο. Στο βιβλίο που κρατεί με το αριστερό χέρι στο πλάι του, διαβάζεται, ορθογραφημένη με τονισμένα κεφαλαία γράμματα, η περικοπή από το ευαγγέλιο του Ματθαίου (11:28-29): *ΔΕΥΤΕ ΠΡΟΣ / ΜΕ ΠΑΝΤΕΣ / ΟΙ ΚΟΠΙΩΝ/ΤΕΣ ΚΑΙ ΠΕ/ΦΟΡΤΙΣΜΕ/ΝΟΙ ΚΑΓΩ Α/ΝΑΠΑΥCΩ/ΥΜΑC ΑΡΑ/ΤΕ ΤΟΝ ΖΥ/ΓΟΝ ΜΟΥ Ε/Φ' ΥΜΑC ΚΑΙ / ΜΑΘΕΤΕ ΑΠ' Ε*[μού ὅτι πρᾶος εἰμι καὶ ταπεινὸς τῆ καρδία...].

Το πρόσωπο του Χριστού, ο λαϊμός και τα χέρια αποδίδονται στις οικείες του Αγγέλου θερμές αποχρώσεις του καστανού, με διακριτικό κόκκινο και λευκό στις διάχυτα φωτισμένες επιφάνειες. Τα σαρκώματα πλάθονται, ὅπως κατά κανόνα στα έργα του, με

τρόπο που προσιδιάζει στην Ὑστερη Παλαιολόγεια ζωγραφική, με αλλεπάλληλες πινελιές, με μαλακές και ζωηρές ψιμυθιές σε λευκό, βυθισμένες λίγο στο καστανό και ακτινωτά απλωμένες στις παρειές. Τα ενδύματα, πλούσια και αδρά πτυχωμένα, παρακολουθούν με σχεδιαστική ακρίβεια και αναδεικνύουν την εύκαμπτη στάση, που ισορροπείται έντεχνα στη μετωπική της κατεύθυνση κατά τον κύριο σε ύψος άξονα της εικόνας με μικρές σταθερές στροφές και κινήσεις στη σύνθεση της μορφής.

Τα τυπολογικά στοιχεία, η στάση, η διάταξη και η πτύχωση των φορεμάτων, η ευλογία και το ανοικτό ευαγγέλιο με το χωρίο του Ματθαίου, είναι ίδια στη μικρή εικόνα της Δεήσεως (τρίμορφο) με την υπογραφή του Αγγέλου στη μονή της Αγίας Αικατερίνης του Σινά (Δρανδάκης 1990, σ. 127, εικ. 77). Ο τύπος του ένθρονου Χριστού με αυτά τα εικονογραφικά γνωρίσματα επικρατεί έκτοτε στις δεσποτικές εικόνες του τέμπλου, ολοένα παραμερίζοντας τη συνήθη προηγουμένως παράσταση του στηθαιού και έως την οσφύ Παντοκράτορα, καθώς και σε εικόνες της Δεήσεως (Βοκοτόπουλος 2005, σ. 209 κ.ε., εικ. 1. Χατζηδάκη 2006, σ. 289 κ.ε., εικ. 11-3). Διαφέρει στα περισσότερα από τα νεότερα έργα το είδος του θρόνου. Ὅπως στην δεσποτική εικόνα του Ανδρέα Ρίτζου στη Μονή Θεολόγου της Πάτμου (κατ. 52), τον ιταλικής προέλευσης μαρμάρινο θρόνο του Χριστού της Ζακύνθου αντικαθιστά στις επόμενες παραστάσεις ο βυζαντινός ξυλόγλυπτος και χρυσωμένος, του τύπου που καθιέρωσε επίσης ο Άγγελος στις υπογεγραμμένες εικόνες της Δεήσεως από το Σινά, το Μουσείο Κανελλοπούλου (κατ. 36) και τη Μονή Βιάννου στην Κρήτη (κατ. 46).

Ο μαρμάρινος θρόνος προσθέτει στη σύνθεση της εικόνας τη δυνατή αίσθηση του χρώματος, που χαρακτηρίζει την τέχνη του Αγγέλου. Πράσινος, με λεπτές γλυφές, έχει καμπυλόγραμμο ερεισίνωτο, που κορυφώνεται σε δύο ανθεμωτά ακρωτήρια με αχνό μενεξεδί χρώμα, ὅμοιο της πλάκας του καθίσματος, και σύμφυτο φαιογάλανο βάθρο-υποπόδιο. Το αντίστοιχο επισημαίνεται στην Παναγία βρεφοκρατούσα ιταλοκρητικού πολυπύχου της Απουλίας (pala), στη Βοστώνη (εικ. 15) των αρχών του 15^{ου} αι. (Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου 1993-94, σσ. 290, 298 κ.ε., εικ. 1, 4), με ὅμοιο τον θρόνο της βυζαντινής Παναγίας. Μπορούμε να υποθέσουμε ὅτι και η πάριση

του Χριστού Παναγία του Αγγέλου στο αρχικό τέμπλο του κρητικού ναού που κόσμησε η εικόνα καθόταν σε μαρμάρινο, αν και απροσδιόριστης μορφής, θρόνο. Ο τύπος της εικόνας της Ζακύνθου χρησιμοποιήθηκε μάλλον αραιά από τον 15^ο αι. (Μπαλτογιάννη 1985, αρ.12, σ. 25, πίν. 2. Berenson 1930, εικ. 13. Χατζηδάκης 1997, αρ. 96, σ. 138, πίν. 55 και αρ. 147, σ. 169, πίν. 187. Gerhard 1957, σ. 91, εικ. 18. Αχειμάστου-Ποταμιάνου 1998, αρ. 73, σ. 232, εικ. Σ 233. Βοκοτόπουλος 1990, σ. 15), ενώ ο υστερογοθτικός θρόνος εμφανίζεται σπανιότερα και σε εικόνες της Παναγίας (Μπούρα 1992, σ. 402, πίν. ΚΖ', σ. 209. Βασιλάκη 1998, σ. 48 κ.ε., εικ. 16). Εκτός από τον θρόνο, το ανοικτό ευαγγέλιο του Χριστού αποτελεί, με την ορθή προοπτική απόδοση, με τον όγκο και τη φυσική φωτοσκίαση των κυρτωμένων σελίδων του, ευδιάκριτο στοιχείο συνδιαλλαγής με τα δυτικά έργα. Θρόνος και ευαγγέλιο συμφωνούν με την αισθητική της κρητικής εικόνας, που αναδίδει με ευγένεια το πνεύμα της τέχνης η οποία αναπτύχθηκε στο προοδευτικό και ακμαίο περιβάλλον του Χάνδακα στον καιρό του Αγγέλου.

Η εικόνα του Χριστού, έργο της καλλιτεχνικής ωριμότητας του ζωγράφου, ήταν πιθανότατα από τα κειμήλια που έφερε τον 17^ο αι., πρόσφυγας από την Κρήτη, ο Μιχαήλ Αγαπητός στη Ζάκυνθο. Ιεροδιδάσκαλος, ζωγράφος ο ίδιος, συλλέκτης και κάτοχος σημαντικής βιβλιοθήκης (Κονόμος 1970, σ. 7 κ.ε. Χατζηδάκης 1987, σ. 145), ὅρισε με τη διαθήκη του το 1702 να ιδρυθεί ναός που θα στέγαζε την εικόνα της Θεοτόκου Γοργοεπηκόου και τις άλλες αγιογραφίες που είχε από την Κρήτη. Η βούλησή του εκπληρώθηκε με την ανακαίνιση το 1741 του ναού του Αγίου Σπυρίδωνος ή της Γοργοεπηκόου, στο τέμπλο του οποίου βρισκόταν η εικόνα του Χριστού. Πρόκειται για μία από τις τέσσερις μαρτυρημένες με υπογραφή εικόνες του Αγγέλου που υπήρχαν έως το 1953 στη Ζάκυνθο, τουλάχιστον με άλλες οκτώ που του αποδίδονται ή εγγράφονται στον κύκλο της τέχνης του [Χατζηδάκης 1987, σ. 147 κ.ε., αρ. 1, 8, 9, 15, 19, 32, 43. Βαλτιμόρη 1988, αρ. 46 (Ν. Chatzidakis). Βοκοτόπουλος 1994, σσ. 347 κ.ε., πίν. 199, 200, 202. 9, 204. 11. Αχειμάστου-Ποταμιάνου 1997, αρ. 5-9 και Χατζηδάκης, *Προλεγόμενα ιστορικά*, σ. 17, αρ. 16, εικ. 5, σ. 28, εικ. 13].

ΜΥΡΤΑΛΗ ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ



Αὐτὸς ἔτι
μεγαλῶς
οἰκοδομῶν
τῆς κτιπέ
φορτῆς
νοικατοῦ
ΝΑΠΑΥΣΩ
ΥΜΑΣ· Αἰ
ΤΕ ΤΩΝ
ΒΗΜΩΝ Ε
ΦΥΜΑΣΚ
ΜΑΘΕΤΕ Αἰ

ΧΕΙΡ ΑΓΓΕΛΟΥ

Ζωγράφος Άγγελος

Άγιος Νικόλαος και σκηνές του βίου του

Β' τέταρτο 15^{ου} και β' μισό 16^{ου} αι.

103,5 x 84,5 x 2 εκ.

Αυγοτέμπερα σε ξύλο, προετοιμασία σε ύφασμα, φύλλο χρυσού

Κρήτη, Χάνδακας

Κέρκυρα, Ιδιωτική συλλογή Κ. Ζυμάρη

Συντήρηση: Σ. Στασινόπουλος, Εργαστήρια Συντήρησης Μουσείου Μπενάκη, 2007.

Δημοσιεύσεις: Βοκοτόπουλος 1987, σσ. 412-4, πίν. 67-68. Βοκοτόπουλος 1990, αρ. 7, σσ. 15-7, εικ. 86, 92-95, 31Α.

Στην αρχική εικόνα του αγίου Νικολάου έχουν προστεθεί αριστερά και δεξιά δύο σανίδες με οκτώ συνολικά σκηνές του βίου του. Η αρχική εικόνα πλάτους 44 εκ., είναι σκαφιδωτή. Το πλαίσιο της πλάτους 2,8 εκ., ξακρίστηκε στα πλάγια. Ο δημοφιλής άγιος στέκεται μετωπικός, ευλογεί ενώνοντας τον αντίχειρα με τον παράμεσο και κρατεί με το αριστερό χέρι κλειστό βιβλίο. Φορεί στιχάριο, φελόνιο, ωμοφόριο διακοσμημένο με χρυσούς σταυρούς, επιμάνικα και επιγονάτιο, όπου είναι κεντημένος ο Χριστός μέσα σε μετάλλιο, ενώ στην υπόλοιπη επιφάνεια απλώνονται ελισσόμενοι βλαστοί. Οι όγκοι πλάθονται στα γυμνά μέρη με λίγες έντονες, αρκετά ελεύθερες πινελιές. Στο μέτωπο τα φώτα είναι εναλλάξ έντονα και αμυδρά. Οι πτυχές του στιχαρίου και του φελονίου είναι πλατιές δύσκαμπτες, και μερικές έχουν διχαλωτή απόληξη. Η κλειστή μορφή του αγίου προβάλλεται σε χρυσό κάμπο, όπου η επιγραφή *Ο ΑΓ[ΙΟΣ] ΝΙΚΟΛΑΟΣ* είναι ζωγραφισμένη με κιννάβαρι αριστερά και δεξιά από το κεφάλι. Με δυσκολία διακρίνεται η υπογραφή *ΧΕΙΡ ΑΓΓΕΛΟΥ*, γραμμένη με μαύρο στην κάτω δεξιά γωνία του βαθυπράσινου δαπέδου.

Ο φωτοστέφανος σχηματίζεται με διπλό χαρακτό κύκλο. Ο δημοφιλής άγιος, *φαρακλός στρογγυλογένης*, όπως τον περιγράφει ο Διονύσιος ο εκ Φουρνά, ακολουθεί τον συνηθισμένο στη βυζαντινή τέχνη τύπο. Η εικόνα είναι το μόνο έργο του Αγγέλου που έχει μείνει στην Κέρκυρα. Ακολουθεί όψιμα

Παλαιολόγεια πρότυπα, τόσο στο πλάσιμο με λίγες παράλληλες ψιμυθιές, όσο και στην κοπτική πτυχολογία. Λείπουν τελείως τα δάνεια από την Ιταλική ζωγραφική, που διαπιστώνονται λ.χ. στον δρακοντοκτόνο έφιππο άγιο Γεώργιο του Μουσείου Μπενάκη (κατ. 37), τον πτερωτό Πρόδρομο του Βυζαντινού και Χριστιανικού Μουσείου Αθηνών, και τον Χριστό Παντοκράτορα του Μουσείου Ζακύνθου (κατ. 47).

Μερικές από τις οκτώ συνολικά σκηνές που πλαισιώνουν το κεντρικό θέμα επεκτείνονται στο πλαίσιο της αρχικής εικόνας, όπως στην κάτω αριστερά παράσταση. Εικονίζονται, αριστερά, από πάνω προς τα κάτω:

Η χειροτονία του αγίου σε επίσκοπο προστά σε Αγία Τράπεζα, πάνω από την οποία υψώνεται κιβώριο, από το οποίο κρέμεται καντήλι.

Τρεις κοπέλες που κοιμούνται στο ίδιο κρεβάτι, ενώ ο πατέρας τους, που σκοπεύει να τις ωθήσει σε έκλυτο βίο από ανέχεια, έχει αποκοιμηθεί στο τραπέζι. Ο άγιος προβάλλει στο παράθυρο κρατώντας ένα πουγκί, που θα λύσει το οικονομικό τους πρόβλημα.

Ο άγιος που θρυμματίζει με αξίνα είδωλο στον ναό της Αρτέμιδος.

Ο άγιος που εμποδίζει τον δήμιο να αποκεφαλίσει έναν αθώο κατάδικο, ενώ άλλοι δύο περιμένουν στη σειρά τους με τα μάτια δεμένα.

Δεξιά παριστάνονται τα εξής επεισόδια:

Η εμφάνιση του αγίου στον κοιμισμένο αυτοκράτορα Κωνσταντίνο για να σώσει τους τρεις στρατηγούς που είχαν συκοφαντηθεί.

Η παράδοση από τον αυτοκράτορα δώρων για τον άγιο Νικόλαο στους τρεις στρατηγούς μετά την αθώωσή τους.

Η σωτηρία δύο πλοίων από τρικυμία με την επέμβαση του αγίου, που επιφαίνεται σε νεφέλη. Την τρικυμία προκάλεσε εύφλεκτο υλικό σε αγγείο, που ρίχθηκε στη θάλασσα. Το αγγείο είχε εμπιστευθεί μεταμφιεσμένη η Άρτεμις σε προσκυνητές του τάφου του αγίου, για να πάρει φωτιά ο ναός του στα Μύρα, εκδικούμενη έτσι την καταστροφή του δικού της ναού (σκηνή 3). Ο άγιος πρόσταξε τους ναύτες να ρίξουν το αγγείο στη θάλασσα με αποτέλεσμα να προκληθεί μεγάλη τρικυμία.

Η διάσωση ναυαγού, ενώ στο βάθος οι ναύτες μαζεύουν τα πανιά πλοίου που παλεύει με τα κύματα.

Ο κύκλος δεν είναι πλήρης. Λείπουν η γέννηση του αγίου, η μετάβασή του στο σχολείο

και η κοίμησή του. Από τις παριστώμενες σκηνές, η τρίτη και η έβδομη απαντούν σπάνια. Μερικές παραστάσεις είναι πολυπρόσωπες παρά το μικρό τους μέγεθος. Έντονες Ιταλικές επιδράσεις διαπιστώνονται στις διάφορες σκηνές, λ.χ. στα αρχιτεκτονήματα και τα έπιπλα, στον οπλισμό και τις περικεφαλαίες των στρατιωτικών και στην παράσταση ζώων, όπως μιας γάτας στη δεύτερη σκηνή και ενός σκύλου στην πέμπτη. Στο δάπεδο δηλώνονται οι σκιές. Διάφορα στοιχεία, όπως οι ίσιες πρύμνες των караβιών, τα όπλα των στρατιωτών και η μορφή των κρεβατιών, οδηγούν σε χρονολόγηση μετά τις πρώτες δεκαετίες του 16^{ου} αι. (Βοκοτόπουλος 1991, σ. 17). Το πλάσιμο και οι φυσιογνωμικοί τύποι των ηλικιωμένων ιδίως μορφών θυμίζουν την τέχνη του Μιχαήλ Δαμασκηνού, του σημαντικότερου μαζί με τον Γεώργιο Κλόντζα Κρητικού ζωγράφου της β' πενήνταετίας του 16^{ου} αι. [Ηράκλειο 1993, αρ. 96, 97, 99, σσ. 449-53, 455-7 (Μ. Κωνσταντουδάκη-Κιτρομιλίδου)] και δεν αποκλείεται οι οκτώ σκηνές να ζωγραφίσθηκαν από μέλη του εργαστηρίου του. Και οι οκτώ παραστάσεις επαναλαμβάνονται πιστά, αν και με διαφορετική σειρά, σε εικόνα του αγίου Νικολάου ένθρονου με σκηνές του βίου του της συλλογής Διονυσίου Λοβέρδου, σήμερα στο Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο, που ζωγράφησε ο Ιωάννης Μόσκος (Ξυγγόπουλος 1957, σ. 316, πίν. 68.2. Χατζηδάκης και Δρακοπούλου 1997, σ. 204, αρ. 5, εικ. 126).

Η προσθήκη σκηνών στην αρχαιότερη εικόνα ενός αγίου, με τον τρόπο που γίνεται εδώ, δεν είναι συνηθισμένη. Διαφορετικούς στόχους έχει η ενσωμάτωση εικόνας στο κέντρο μεταγενέστερου πίνακα, η διακόσμηση του οποίου σχετίζεται με την ένθετη εικόνα (Βοκοτόπουλος 2002). Ίσως η διαπλάτυνση του πίνακα έγινε για να τοποθετηθεί σε εικονοστάσι με μεγαλύτερα διάχωρα.

ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ Α. ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ



Ζωγράφος Άγγελος

Ο Χριστός Άκρα Ταπείνωση με την Παναγία και τον Ευαγγελιστή Ιωάννη

Β' τέταρτο 15^{ου} αι.

Αυγοτέμπερα σε ξύλο, προετοιμασία σε ύφασμα, φύλλο χρυσού

152 x 140 εκ.

Κρήτη, Χάνδακας

Βενετία, Museo Civico Correr, αρ. 1021

Δημοσιεύσεις: Mariacher 1957, αρ. 1021, σσ. 150-1 (με προγενέστερη βιβλιογραφία και χρονολόγηση στον 17^ο αι.). Βενετία 1993, αρ. 35, σσ. 148-50, (με προγενέστερη βιβλιογραφία και χρονολόγηση στον 16^ο αι.).

Constantoudaki-Kitromilides 2007β, σσ. 8-9 και εικ. 8.

Drandaki 2009, σ. 12, εικ. 1.

Το μνημειακό αυτό έργο παριστάνει τον Χριστό Άκρα Ταπείνωση (*Imago pietatis, Vir dolorum*), περιβαλλόμενο από την Παναγία και τον Ιωάννη σε μικρότερη κλίμακα, ενώ ψηλά πετούν δύο θρηνούντες άγγελοι. Ο Ιησούς νεκρός, ορθός μέσα στη σαρκοφάγο, με το άκαμπτο σώμα κατενώπιον, εικονίζεται μέχρι την οσφύ μπροστά από τον σταυρό, όπου υπάρχει δέλτος με τα αρχικά *I.N.R.I.* (= *Jesus Nazareus Rex Iudeorum*). Στο μέτωπο της βαθμίδας της σαρκοφάγου η υπογραφή του ζωγράφου: *ANGELUS PINXIT*, με μαύρα γοτθικά γράμματα. Με την ίδια καλλιγραφία αποδίδονται οι ονομαστικές επιγραφές της εικόνας.

Παρά τις επιφυλάξεις που έχουν κατά καιρούς εκφραστεί και τις χρονολογήσεις που προτάθηκαν (Mariacher 1957, σσ. 150-1. Βενετία 1993, σσ. 148-50), θεωρώ ότι ο ζωγράφος που υπογράφει ως *Angelus* το παρόν έργο είναι ίδιος με τον ζωγράφο που υπογράφει ως *Άγγελος* (πρβ. Cattapan 1973, σ. 246, σημ. 12. Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου 1988α, σ. 57. Constantoudaki-Kitromilides 1993-94, σ. 301, σημ. 73) σε σεβαστό αριθμό εξαιρετων εικόνων κρητικής τέχνης με Παλαιολόγειες καταβολές, και ο οποίος ταυτίζεται με τον Άγγελο Ακοτάντο (+1450) των βενετικών αρχείων. Η διγλωσσία στο έργο Κρητικών ζωγράφων έχει από καιρό επισημανθεί και ερμηνευθεί με βάση τις ιδιαίτερες ιστορικές, κοινωνικές και καλλιτεχνικές συνθήκες της βενετοκρατούμενης Κρήτης (Chatzidakis 1974α, σσ. 197-211).

Είναι γεγονός ότι τα περισσότερα έργα του Αγγέλου έχουν αποδοθεί σε άψογη βυζαντινή τεχνοτροπία. Ωστόσο, σε ορισμένα από αυτά επιλέγονται δυτικές λεπτομέρειες, όπως ο μαρμάρινος θρόνος στον ένθρονο Παντοκράτορα στο Μουσείο Ζακύνθου (κατ. 47) και η διακόσμηση της πανοπλίας στρατιωτικών αγίων (Άγιος Θεόδωρος, συλλογή Δ. Λοβέρδου, κατ. 33).

Η λιτότητα της σύνθεσης, η ακαμψία και το πελιδνό χρώμα του νεκρού Χριστού, η συγκρατημένη έκφραση άφατης θλίψης των παρευρισκομένων, οι χαμηλοί χρωματικοί τόνοι αρμόζουν στον βαθύ πένθιμο χαρακτήρα της σκηνής. Πρόκειται για μια εκλεκτική δημιουργία που ξεπερνά τον ιστορικό χρόνο με σκοπό την εμφύσηση αισθημάτων συμμετοχής του θεατή στο Πάθος του Κυρίου. Παράλληλα, η σύνθεση αποκτά εσχατολογικό χαρακτήρα, καθώς η Θεοτόκος και ο Ιωάννης εκτείνουν το ένα χέρι παρακλητικά προς τον Χριστό, δημιουργώντας ένα είδος Δεήσεως, υποδηλώνοντας μεσιτεία υπέρ των πιστών.

Η τεχνοτροπία του εντυπωσιακού αυτού δημιουργήματος, παρά κάποια στοιχεία βυζαντινής καταγωγής (μορφή και χειρονομίες Θεοτόκου, χειρονομίες Ιωάννη), έχει εμφανή τα χαρακτηριστικά της διεθνούς Γοτθικής τεχνοτροπίας: στιλπνό πλάσιμο των γυμνών μερών και κυματιστές παρυφές ενδυμάτων.

Η παράσταση του Χριστού μόνου στον τύπο της Άκρας Ταπείνωσης είναι γνωστή από τον 12^ο αι. στη βυζαντινή τέχνη. Στη δημιουργία του συμπυκνωμένου αυτού τύπου του Πάθους συνέβαλαν εκκλησιαστικά κείμενα και αλλαγές στις ακολουθίες των Παθών και ιδίως της Μεγάλης Παρασκευής (Belting 1980-81, σσ. 1-16. Belting 1990, σσ. 99-124). Το θέμα, εμπεριέχει πολλαπλούς συμβολισμούς. Με έμφαση στο σώμα του Χριστού και αποκτώντας ευχαριστιακό χαρακτήρα, απεικονίστηκε στο ιερό βήμα βυζαντινών ναών από τα τέλη του 13^{ου} και συχνότερα στην κόγχη της Πρόθεσης από τον 14^ο αι. Η μορφή της Θεοτόκου συνοδεύει ενίοτε τον τύπο (αμφιπρόσωπη εικόνα Καστοριάς, δίπτυχο Μετεώρων). Το σχήμα με τον Χριστό στο κέντρο, περιβαλλόμενο από την Παναγία και τον Ευαγγελιστή Ιωάννη, επηρεάστηκε από την παράσταση της Σταυρώσεως και διαδόθηκε στη δυτική τέχνη (Belting 1990, σσ. 131-85).

Στη μνημειακή ζωγραφική της Κρήτης, τόπο καταγωγής του Αγγέλου, η Άκρα Ταπεί-

νωση στο σχήμα με την Παναγία και τον Ιωάννη που θρηνούν ζωγραφίζεται στο ερημητήριο του Αγίου Ευθυμίου (τέλη 14^{ου} αι.) έξω από τον Ζαρό στην επαρχία Καινούργιου, ενώ με μόνο τον Χριστό, με τα χέρια καμπτόμενα οριζοντίως στους αγκώνες, αποδίδεται, για παράδειγμα, στην Πρόθεση του ναού της Παναγίας στα Καπετανιανά Μονοφατισίου (1401).

Το θέμα με τη βυζαντινή καταγωγή, έχει διάδοση στην τέχνη της κεντρικής και βόρειας Ιταλίας από τον 13^ο αι. και περισσότερο τον 14^ο, συμπεριλαμβανομένων μοναστικών κύκλων, όπως οι Φραγκισκανοί. Στη ζωγραφική της Βενετίας είναι γνωστό από τον 13^ο αι. στο σχήμα με τα τρία πρόσωπα, όπως σε πίνακα στο Μουσείο του Torcello. Το ίδιο τριπρόσωπο σχήμα επιλέχθηκε για τον πίνακα (τη λεγόμενη *pala feriale*) του κεντρικού βωμού του Αγίου Μάρκου Βενετίας, που φιλοτεχνήθηκε από τον Paolo Veneziano (1345), ενώ και άλλες εκδοχές του θέματος διαδίδονται στη βενετική τέχνη (Puglisi και Barcham 2006, σσ. 403-29).

Επομένως, η εικονογραφική αυτή διατύπωση της Άκρας Ταπείνωσης, έχοντας διαγράψει αξιοσημείωτη πορεία στη Δύση, επανέρχεται, σε Υστερογοτθική πλέον τεχνοτροπία, ως αντιδάνειο στη ζωγραφική των φορητών εικόνων της Κρήτης, όπου το παρόν έργο αποτελεί το παλαιότερο μέχρι τώρα παράδειγμα. Το θέμα αυτό, ιδίως όμως με τον Χριστό μόνο και πολύ λιγότερο με τα τρία πρόσωπα, όπως στην ομόθεμη εικόνα του Νικολάου Τζαφούρη στο Μουσείο Ιστορίας της Τέχνης της Βιέννης, θα γνωρίσει μεγάλη διάδοση στην κρητική ζωγραφική, σε "ιταλοκρητική" τεχνοτροπία (παραδείγματα: Μπαλτογιάννη 2003, σσ. 388-403). Αντίθετα, άλλη σύνθεση των τριών μορφών στο ίδιο θέμα (τρίπτυχο του Νικολάου Τζαφούρη στο Ερμιτάζ και άλλα ανυπόγραφα έργα), αντιγράφει την αναγεννησιακή εκδοχή του Giovanni Bellini και του κύκλου του (Belting 1985, σσ. 8-74).

MARIA ΚΩΝΣΤΑΝΤΟΥΔΑΚΗ-ΚΙΤΡΟΜΗΛΙΔΟΥ



Ζωγράφος Ανδρέας Ρίτζος

Η Κοίμηση της Θεοτόκου

Β' μισό 15^{ου} αι.

Αυγοτέμπερα σε ξύλο, προετοιμασία σε ύφασμα, φύλλο χρυσού

67 X 44 εκ.

Κρήτη, Χάνδακας

Τορίνο, Galleria Sabauda, αρ. ευρ. 24, κατ. 156

Δημοσιεύσεις: Ξυγγόπουλος 1957, σ. 162. Chatzidakis 1974α, σ. 177, πίν. Ζ'. Babić και Chatzidakis 1982, πίν. στη σ. 317. Χατζηδάκης 1977, πίν. 200.

Η εικόνα της Κοιμήσεως της Θεοτόκου, που υπογράφεται από τον Ανδρέα Ρίτζο, αποτελεί μία από τις πιο ενδιαφέρουσες παραστάσεις στη ζωγραφική της κρητικής φορητής εικόνας του 15^{ου} αι. Ο Κρητικός αυτός ζωγράφος, ενυπόγραφα έργα του οποίου σώζονται αρκετά και επίσης πολλά του αποδίδονται (Χατζηδάκης 1987, σσ. 324-32, όπου και η προγενέστερη βιβλιογραφία), ζει και εργάζεται στον Χάνδακα κατά το β' μισό του 15^{ου} αι. Παρακολουθεί πιστά τη ζωγραφική του Αγγέλου και χρησιμοποιεί σύμφωνα με έγγραφο του 1477 (Cattapan 1968, σσ. 42-3. Cattapan 1973, σ. 262), για κάποιο τουλάχιστον διάστημα ανθίβολα του σημαντικού αυτού ζωγράφου.

Η παράσταση της Κοιμήσεως της Θεοτόκου γράφεται σε ασφυκτικά γεμάτο χρυσό κάμπο και μπροστά από δύο ψηλά κτήρια, πίσω από τα οποία προβάλλουν τα φουντωτά κλαδιά δύο δένδρων. Στο κενό που μένει ανάμεσά τους, τοποθετείται η σκηνή της Μεταβάσεως της ψυχής της Παναγίας στους ουραμούς. Η ουράνια σκηνή εικονίζεται στο ψηλότερο σημείο της εικόνας και παριστάνει την Παναγία όρθια, μετωπική σε ελλειψοειδή δόξα και μπροστά στις ουράνιες ανοικτές πύλες, που υποβαστάζουν άγγελοι. Με το δεξί της χέρι κρατεί τη ζώνη και την παραδίδει στον νεαρό και αγένειο Θωμά, που εικονίζεται πολύ κοντά της, μέσα σε νεφέλη.

Η σκηνή της Μεταβάσεως στέφει το κεντρικό θέμα της Κοιμήσεως. Η τελευταία ορίζεται από εντυπωσιακά μεγάλη δόξα, κατάμεστη από πλήθος αγγέλων, κάτω από την υπερυψωμένη κορύφωση της οποίας γράφεται εξαπτέρυγο με τις άκρες των πτερύγων του να

εξέχουν επάνω από αυτή. Η μεγάλη δόξα της Κοιμήσεως περιβάλλει άλλη μικρότερη, ακτινωτή, στην οποία εντάσσεται η μορφή του Χριστού. Ψηλή και ραδινή η μορφή του Χριστού στέκει πίσω από τη νεκρική κλίνη της Παναγίας και παρακολουθεί τον κάθετο άξονα της παράστασης. Αποδίδεται σε έντονο *contraposto*, καθώς γυρίζει τον κορμό προς τα αριστερά και φέρνει το πρόσωπο σχεδόν κατά μέτωπο. Κρατεί με τα καλυμμένα από το μιάτιό του χέρια την ψυχή της Παναγίας σε μορφή μικρού σπαργανωμένου βρέφους. Το σκηνώμα της Παναγίας με τα χέρια σταυρωμένα χαμηλά στη λεκάνη κείται επάνω σε εξαιρετικά μεγάλη νεκρική κλίνη που, τοποθετημένη λοξά, αποκλίνει από την καθιερωμένη παράλληλη σχέση της με τη γραμμή του εδάφους. Επιπλέον το προσκεφάλι γράφεται τώρα δεξιά ως προς τον θεατή και οι δύο κεντρικές μορφές του Χριστού και της Παναγίας διασταυρώνονται, αλλά όχι εντελώς κάθετα.

Οι Απόστολοι, εκτός από τον Παύλο που εικονίζεται αριστερά πεσμένος με το πρόσωπο στα πόδια της Παναγίας, έρχονται όλοι από δεξιά. Συνωθούνται πίσω από το προσκεφάλι του κρεβατιού, με τον Πέτρο πρώτο να σκύβει βαθιά μπροστά από την κλίνη και να θυμιάζει το σκηνώμα. Δίπλα του ο Ιωάννης, γέρων, γέρνει πάνω από το πρόσωπο της Παναγίας ακουμπώντας με τα δύο χέρια το προσκεφάλι της. Πίσω του ακολουθούν οι υπόλοιποι Απόστολοι. Τη σκηνή παρακολουθούν άνδρες και γυναίκες από τα υπερώα των κτηρίων του βάθους.

Το κύριο χαρακτηριστικό της Κοιμήσεως του Τορίνου είναι ο εμφανής εκλεκτισμός και η έντονη εκζήτηση στοιχείων που, όπως έχει γραφεί από τον Μανόλη Χατζηδάκη για τη ζωγραφική της Παντάνασσας (Χατζηδάκης 1989, σ. 92), *διασπά την ενότητα της σύνθεσης και του χώρου*. Οι διάφορες, άλλωστε, στάσεις, κινήσεις και εκφράσεις των μορφών, που ποικίλλουν εντούτοις ευρηματικά και διαβαθμίζονται από την απορία στην περισκεψη, την ανησυχία, τη λύπη μέχρι τη βαθιά θλίψη, δηλώνουν εδώ και την προσπάθεια πραγματιστικής υποστήριξης του γεγονότος. Παράλληλα, βέβαια, με την ανήσυχη και ταραγμένη ατμόσφαιρα της πολυπρόσωπης και ποικιλόμορφης, σε μορφές και δρώμενα, παράστασης, όπου οι άξονες και οι κανόνες της σύνθεσης δεν είναι εύκολα αναγνωρίσιμοι, προκύπτει σαφώς και το θριαμβικό νόημά της,

καθώς η ψυχή της Θεοτόκου θριαμβικά τώρα *είσοικίζεται εις στα άρχέτυπα, άληθινά και ουράνια σκηνώματα* (Ιωάννης Δαμασκηνός, *Δεύτερος Λόγος εις την Κοίμησιν*, PG 96, στ. 737-40).

Σε αυτή τη διάσταση της σκηνής συμβάλλουν δυναμικά και τα τάγματα των αγγέλων που έρχονται από την είσοδο του ισογείου και φθάνουν στον χώρο της κήδευσης (το σπίτι της Παναγίας) με πρώτους τους αρχαγγέλους Γαβριήλ και Μιχαήλ. Πλάι τους συνωθούνται τώρα γυναικείες μορφές, μαρτυρημένες ως φίλες της Παναγίας. Όλη η απόδοση του θέματος υποστηρίζεται βέβαια από αναφορές σε απόκρυφα κείμενα (Mango και Ertug 2000, σ. 174) ή από περιγραφές σε ύμνους και Ομιλίες που συμπληρώνουν και κοσμούν τη λειτουργία της 15^{ης} Αυγούστου, στη σύναξη της Κοιμήσεως της Θεοτόκου. Το τελευταίο ενισχύεται και από τους δύο ιεράρχες, τον Ιάκωβο τον Αδελφόθεο, πρώτο επίσκοπο Ιεροσολύμων, και τον Διονύσιο τον Αρεοπαγίτη, που εικονίζονται ανάμεσα στους Αποστόλους και ταυτίζονται όχι μόνο από τα φυσιολογικά τους χαρακτηριστικά (Μπαλτογιάννη 1991, σ. 356), αλλά και από τις Ομιλίες του Διονυσίου του Αρεοπαγίτη (PG 3, στ. 681) και του Ιωάννη Δαμασκηνού (PG 96, στ. 749), όπου αναφέρεται η παρουσία τους.

Η ενυπόγραφη εικόνα του Ανδρέα Ρίτζου, όπως έχει γραφεί από παλιά, αποτελεί ένα από τα πιο χαρακτηριστικά δείγματα επιβίωσης της Παλαιολόγεια παράδοσης, τεχνολογίας και τεχνικής στην κρητική ζωγραφική (Ξυγγόπουλος 1957, σ. 162.. Babić και Chatzidakis 1981, πίν. στη σ. 317. Μπαλτογιάννη 1991, σσ. 353-74). Παρ'όλα αυτά, η σύνθεση της Κοιμήσεως του Τορίνου δεν φαίνεται να καθιερώνεται στη μεταβυζαντινή εικονογραφία της κρητικής φορητής εικόνας, καθώς αποκλίνει αισθητά από τις κρητικές καθιερωμένες παραστάσεις του θέματος.

Εμφανείς είναι οι καταβολές του θέματος από την Παλαιολόγεια εικονογραφία και παράδοση. Παλαιολόγεια είναι η εικονογραφία με τους αγγέλους που έρχονται από αριστερά, με εύκολο παράδειγμα την τοιχογραφημένη Κοίμηση στην Περίβλεπτο του Μυστρά (Χατζηδάκης 1989, πίν. 20), που παρουσιάζει συντηρητικότερα το θέμα, παριστάνοντας εκεί πέντε αγγελικές μορφές μόνο. Στην Περίβλεπτο προϋπάρχει και το θέμα της εικόνας μας με τον όμιλο των Αποστόλων να



συνωθείται στη δεξιά πλευρά της παράστασης. Παλαιολόγεια είναι επίσης και η μορφή του Πέτρου, που από πρώτη ματιά ξενίζει, καθώς ο Απόστολος δεν είναι εύκολα αναγνωρίσιμος με τα κυματιστά μαλλιά του που πέφτουν χωρισμένα στα δύο πλάγια και χαμηλά μέχρι τον αυχένα, απομακρύνοντας τον τύπο της μορφής από εκείνον του Ρωμαίου, που χαρακτήριζε από τα παλαιοχριστιανικά χρόνια τον Πέτρο. Ωστόσο, η σπάνια αυτή απόδοση της κόμης του αγίου εντοπίζεται στην Κοίμηση των Αγίων Αποστόλων της Θεσσαλονίκης (Ξυγγόπουλος 1953, πίν. 31 και 32.1), με την οποία η Κοίμηση του Τορίνου σχετίζεται και σε άλλα σημεία.

Στην ψηφιδωτή παράσταση της Κοιμήσεως στη Μονή της Χώρας, στην Κωνσταντινούπολη (Underwood 1966, τ. 2, πίν. 320, 322, 324) υπάρχει το στοιχείο με τον Ιωάννη που πέφτει επάνω στο προσκεφάλι της Παναγίας, κρατώντας το και με τα δύο χέρια. Στην εικόνα μας επαναλαμβάνεται και το νεκροκρέβατο της Κοιμήσεως στη Μονή της Χώρας πολύ μεγάλο, με το ίδιο πτυχωτό ύφασμα και τα χρυσά σιρίτια. Ενδιαφέρον παρουσιάζει και το τεράστιο εξαπτέρυγο στην ίδια παράσταση που σκιάζει όλο το κεντρικό θέμα και γράφεται με μεγάλη έμφαση, καθώς αποδίδεται δυσανάλογα μεγάλο σε σχέση με την κλίμακα της παράστασης (Mango και Ertuğ 2000, σ. 174). Είναι τώρα φανερό ότι κάποια εικονογραφικά στοιχεία στην Κοίμηση του Τορίνου αποτελούν σαφείς ιδιαιτερότητες. Η απεικόνιση των ίδιων στοιχείων στην Κοίμηση της Μονής της Χώρας προκάλεσε την έρευνα που προσέγγισε την παράσταση από ειδικότερη θεώρηση (Μπαλτογιάννη 1991, σσ. 353-74). Παραπέμποντας εκεί εξακολουθούμε να πιστεύουμε ότι το πρότυπο αυτής της ιδιαίτερης παραλλαγής της Κοιμήσεως, στοιχεία της οποίας αναγνωρίζονται ήδη στην ψηφιδωτή παράσταση της Μονής της Χώρας, δημιουργείται στις αρχές του 14^{ου} αι., φορτισμένο με νοήματα που παραπέμπουν στην πραγμάτωση των προφητικών προεικονίσεων με απεικονίσεις των σκηνών της Καινής Διαθήκης.

Όλα τα παραπάνω στοιχεία, εκφραστικότερα και με σαφή τη συμβολική παρουσία τους, εμφανίζονται σε συνοπτικές Παλαιολόγειες παραστάσεις, όπως στην Κοίμηση στην πίσω πλευρά της γνωστής εικόνας του Ντον (Lazarev 1967, σ. 400, εικ. 572), που αποδίδεται στον Θεοφάνη. Λιγότερη και συνοπτική

εκεί, η παράσταση φαίνεται να υπερθεματίζει στο θέμα, εντάσσοντας επιπλέον τους συμβολισμούς της σε ιδιαίτερα υποβλητική ατμόσφαιρα.

Τον κίνδυνο αυτό αποφεύγει προκλητικά ο Ανδρέας Ρίτζος, μένοντας αφοσιωμένος σε φωτεινό Παλαιολόγειο πρότυπο, χωρίς παράλληλα να εξαφανίζει τις συμβολικές επεκτάσεις της Κοιμήσεως (Μπαλτογιάννη 2003, αρ. 14, 75-7).

ΧΡΥΣΑΝΘΗ ΜΠΑΛΤΟΓΙΑΝΝΗ

Ζωγράφος Ανδρέας Ρίτζος

Ανάληψη, Ετοιμασία, Φιλοξενία και άγιοι

Β' μισό 15^{ου} αι.

Αυγοτέμπερα σε ξύλο, προετοιμασία σε ύφασμα, φύλλο χρυσού

71 x 47, 5 x 2,5 εκ.

Κρήτη, Χάνδακας

Τόκιο, Εθνικό Μουσείο Δυτικής Τέχνης, αρ. ευρ. Ρ-408

Δημοσιεύσεις: Koshi 1973, σ. 8 κ.ε., εικ. 1-3, 12, 15, 18, 22. Χατζηδάκης 1977, πίν. 201. Czerwenka-Papadopoulos 1993, σ. 91, εικ. 7. Χατζηδάκης και Δρακοπούλου 1997, σ. 352, αρ. 1, εικ. 221. Constantoudaki-Kitromilides 1998a, εικ. 3. Αχειμάστου-Ποταμιάνου 2000, σ. 404, εικ. 246. Αχειμάστου-Ποταμιάνου 2003β, σ. 86 κ.ε., εικ. 5.

Ηθαυμάσια εικόνα, από τις λίγες που φέρουν την υπογραφή του Ανδρέα Ρίτζου, εντοπίζεται τουλάχιστον από το 1930 στο Τόκιο, όπου ανήκε έως το 1974 στην άλλοτε συλλογή Kojiro Matsukata. Είναι αμφίγραπτη, με φυλλοφόρο σταυρό στην πίσω πλευρά, ζωγραφισμένο ανάμεσα σε δύο εγκάρσιες σανίδες που υπήρχαν κατά τα άκρα για την ενίσχυση του ξύλου (Koshi 1973, σ. 37, εικ. 2). Η ζωγραφική διατηρείται σε πολύ καλή κατάσταση, με λίγες συμπληρώσεις σε φθαρμένα σημεία.

Το κύριο, μακρόστενο πεδίο της εικόνας, σκαμμένο λίγο, περιβάλλεται με πλατιά, ανυψωμένη περιφέρεια. Στην κεντρική επιφάνεια κατανέμονται δύο επάλληλες, άνισες σε ύψος συνθέσεις, *Η ΑΝΑΛΗΨΙΣ* ως κύριο σε μέγεθος θέμα και ψηλότερα η *Ετοιμασία του θρόνου*. Τις επιστέφει στην περιφέρεια η *Φιλοξενία του Αβραάμ* με την επιγραφή *Η ΑΓΙΑ ΤΡΙΑΣ*. Στα πλάγια στέκονται έξι ολόσωμοι άγιοι, ανά τρεις σε κάθε πλευρά, και τέσσερις ημίσωμοι κάτω. Εικονίζονται από επάνω αριστερά *Ο ΑΓΙ[ος] ΙΩ[άννης] Ο ΠΡΟΔΡΟΜΟΣ*, *Ο ΑΓΙ[ος] / ΝΙΚΟΛΑΟΣ* και *Ο ΑΓΙ[ος] ΟΝΟΥΦΡΙΟΣ*, δεξιά *Ο ΑΓΙ[ος] ΙΑΚΩΒΟΣ*, *Ο ΑΓΙ[ος] / ΑΝΤΩΝΙΟΣ* και *Ο ΑΓΙ[ος] / ΣΕ/ΒΑΚΤΙΑΝΟΣ*. στην κάτω πλευρά, στο κέντρο *Ο ΑΓΙ[ος] / ΚΩΝ/ΣΤΑΝ/ΤΙΝΟΣ* και *Η ΑΓΙΑ ΕΛΕ/ΝΗ* με τον σταυρό, αριστερά *Η ΑΓΙΑ / ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΑ* και δεξιά *Η ΑΓΙΑ / ΠΑΡΑΚΕΥΗ*. Οι επιγραφές είναι γραμμένες με κόκκινο χρώμα στον χρυσό κάμπο. Συνθέσεις και άγιοι διαχωρίζονται στους τομείς τους με

το πράσινο έδαφος, που λείπει μόνο στην κάτω πλευρά, καθώς οι μορφές εικονίζονται έως την οσφύ. Στα ξετυλιγμένα ειλητά που κρατούν ο Ιωάννης ο Πρόδρομος και ο άγιος Αντώνιος διαβάζονται οι άψογα, επίσης, ορθογραφημένες επιγραφές, που φέρουν συνήθως με μαύρα τονισμένα γράμματα· στο Προδρόμου *ΜΕΤΑΝΟ/ΕΙΤΕ ΗΓΓΙ/ΚΕΝ ΓΑΡ Η ΒΑ/ΣΙΛΕΙΑ ΤΩΝ / ΟΥΡΑΝΩΝ* (Ματθ. 3:2), στο Αντωνίου *ΕΙΔΟΝ Ε/ΤΩ ΤΑΣ ΠΑ/ΤΙΔΑΣ ΤΟΥ / ΔΙΑΒΟΛΟΥ / ΗΠΛΩΜΕ/ΝΑ ΣΕΝ ΤΗ / ΓΗ Κ[αί] ΣΤΕ[νάξας είπον...]* (*Ερμηνεία*, σ. 162). Δεξιά κάτω, στην παράσταση του αγίου Σεβαστιανού υπάρχει στο έδαφος η υπογραφή του ζωγράφου *ΧΕΙΡ / ΑΝΔΡΕΟΥ / ΡΙΤΖΟΥ*.

Όπως ο Άγγελος στο α' μισό του 15^{ου} αι., ο Ανδρέας Ρίτζος (περ. 1422 - πριν από το 1503) δεσπόζει κατά τη β' πενήντακονταετία ως ο σημαντικότερος ζωγράφος του Χάνδακα και, με την επενέργεια του έργου του στους νεότερους, ως ο πρώτος μεγάλος εκπρόσωπος της μετά την Άλωση κρητικής σχολής. Γιος του ναυτικού και χρυσοχού Νικολάου Ρίτζου, αρχηγέτης οικογένειας ζωγράφων, ο Ανδρέας Ρίτζος άσκησε την τέχνη του για περισσότερα από 40 χρόνια στο Ηράκλειο (μνείες 1451-92), όπου διατηρούσε εργαστήριο με τρεις συνεργάτες ζωγράφους και τους γιους του Νικόλαο και Θωμά (Χατζηδάκης και Δρακοπούλου 1997, σσ. 324 κ.ε., 332 κ.ε.). Υπήρξε μαθητής του Αγγέλου, τουλάχιστον με την έννοια της συνάφειας προτύπων και έργων. Η τέχνη του, δίχως το πάθος της γραμμής και του χρώματος που σφραγίζει με τη δυναμική του το πυκνό ύφος του Υστεροβυζαντινού ζωγράφου, διακρίνεται για τη λεπτή αντίληψη της μορφής, την πραότητα έκφρασης, την κλασική ισορροπία και την ευρυθμία της σύνθεσης.

Είναι ακριβώς αυτά τα γνωρίσματα του ύφους της εικόνας του Τόκιο, μίας από τις 11 ή 12 γνωστές με την υπογραφή του Ανδρέα Ρίτζου. Λεπτολογημένη με μικρογραφική δεινότητα, με την εμπειρία θα λέγαμε που θα είχε αποκτήσει ο ζωγράφος από τις χρυσοχοϊκές εργασίες του πατέρα του, ξεχωρίζει, στο σύνολο επίσης των πολλών εικόνων που του αποδίδονται ή προσγράφονται στο εργαστήριό του, ως η πλέον εντυπωσιακή για τη σύνθετη εικονογραφία της.

Η Ανάληψη προέχει σε θέση και μέγεθος στη σφικτά οργανωμένη σύνθεση της εικόνας. *Ο Ι[ησοῦς] Χ[ριστός] ανέρχεται ακτινοβόλος στον ουρανό, καθισμένος σε στρογγυλή δόξα*

που κρατούν δύο άγγελοι. Κάτω, το όρος των Ελαιών κλείνει το βάθος με συνεχείς και απότομες κορυφές. Οι Απόστολοι, ανάμεσα στις ελιές που το φύλλωμά τους αναδύει στον αέρα, παρακολουθούν με θάμβος και ταραχή τα τελούμενα, σε ανοικτή περίκεντρη διάταξη σαν της Ανάληψης τρούλου, και στο μέσο μπροστά δέεται η Θεοτόκος. Παραστάτες της δέσποινας, πίσω, δύο άγγελοι δείχνουν τον αναλαμβανόμενο Κύριο, ενώ απευθύνουν τον λόγο στους μαθητές.

Ο εικονογραφικός τύπος της παράστασης, στη γενική του συγκρότηση κυρίως γνωστός από όψιμες Παλαιολόγειες εικόνες [Αθήνα 1986, αρ. 95 (Ν. Χατζηδάκη). Αθήνα 2000, αρ. 64, σσ. 410-1 (Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου). Μπαλτογιάννη 2003, αρ. 9, πίν. 17. Ν. Υόρκη 2004, αρ. 90 (Α. Weyl Carr)], ανάγεται με τα ειδικά του στοιχεία σε υπόδειγμα που επιχωριάζει σε τοιχογραφίες της Κρήτης κατά τις αρχές του 15^{ου} αι. (Μαδεράκης 1991, σ. 282, πίν. 93β, 94α. Gallas, Wessel και Borboudakis 1983, εικ. 111). Πανομοιότητες με του Τόκιο εικόνες της Αναλήψεως, με κοινά γνωρίσματα τέχνης, στην Αθήνα, το Αργοστόλι, τη Βενετία, το Λονδίνο [Αχειμάστου-Ποταμιάνου 1998, αρ. 36. Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου 2004, σ. 353. Βενετία 1993, αρ. 13 (Ν. Χατζηδάκη). Λονδίνο 1994, αρ. 235 (Μ. Vassilaki)] συνδέονται άμεσα με τον Ανδρέα Ρίτζο και το εργαστήριό του. Ο τύπος, όπως απαντά σε εικόνα του Νικολάου Ρίτζου (Βοκοτόπουλος 2005, 220, εικ. 1, 10 και εικ. 29 στον παρόντα κατάλογο), επικράτησε έκτοτε, ιδίως για το Δωδεκάορτο του τέμπλου.

Η Ετοιμασία παραμένει σπάνια για εικόνα στην απόσπασή της από την αναγγελομένη στην Ανάληψη Δευτέρα Παρουσία του Χριστού, στην οποία παραπέμπουν ο Θρόνος με τα σύμβολα του Πάθους και οι προσκυνούντες Πρωτόπλαστοι. Με το πλήθος των σεβιζόντων αρχαγγέλων και αγγέλων που πλαισιώνουν τον Θρόνο, σχετίζεται με Παλαιολόγειες τοιχογραφίες στη Μητρόπολη του Μυστρά (Koshi 1973, σ. 43, εικ. 23. Χατζηδάκης 1989, εικ. 25. Αχειμάστου-Ποταμιάνου 2003α, εικ. 15). Μόνο οι δύο σε πλάγια στάση αρχάγγελοι με τον αυτοκρατορικό λώρο, σε τύπο όμοιο με των συνοδών της ένθρονης Θεοτόκου στην αψίδα του ιερού της Παντάνασσας στον Μυστρά (Ασπρά-Βαρδαβάκη και Εμμανουήλ 2005, 65, εικ. 23-6), εμφανίζονται σε εικόνα του Μουσείου Μπενάκη, από το εργαστήριο



του Ανδρέα Ρίτζου (κατ. 53), σε παναγιάριο της Πάτμου, πιθανότατα του Νικολάου Ρίτζου (Χατζηδάκης 1977, αρ. 14, πίν. 22) και σε λίγα μεταγενέστερα έργα [Ηράκλειο 1993, αρ. 154 (Μ. Μπορμπουδάκης). Αχειμάστου-Ποταμιάνου 1997, αρ. 24, σσ. 114 κ.ε., εικ. στη σ. 115].

Αντίθετα με την Ετοιμασία, η βιβλική Φιλοξενία του Αβραάμ, προεικόνιση της Αγίας Τριάδας, συνηθίζεται τον 15^ο αι. στην κρητική ζωγραφική ως θέμα των εικόνων, στις οποίες εμφανίζεται από τα τέλη του 14^{ου} αι. (Τσιγαρίδας 1996, σ. 392 κ.ε., εικ. 439). Στη μακρόστενη επιφάνεια της εικόνας του Τόκιο η παράσταση αναπτύσσεται κατά τον οριζόντιο άξονα, με άνετη διάταξη των τριών αγγέλων στο μεγάλο τραπέζι και του Αβραάμ και της Σάρας που τους περιποιούνται, ανάμεσα και πίσω, με επιμήκυνση και προοπτική ευρυχωρία των στοιχείων του περιβάλλοντος και πιο σύνθετη απόδοση των τυπικών κτισμάτων στα άκρα του τοίχου που κλείνει το βάθος. Το αρχαιότροπο, αναγεννησιακού τύπου κτήριο στα δεξιά προσιδιάζει στο εργαστήριο του Ανδρέα Ρίτζου [πρόχ. Χατζηδάκης και Δρακοπούλου 1997, αρ. 14, σ. 236 κ.ε., εικ. 23. Kremis 1993, αρ. 49 (G.M. Lechner). Αχειμάστου-Ποταμιάνου 2003β, σ. 90 κ.ε.]. Η Φιλοξενία κοσμεί επίσης δύο παναγάρια στην Πάτμο και στη Φλωρεντία που αποδίδονται βάσιμα στον Νικόλαο Ρίτζο [Χατζηδάκης 1977, αρ. 13, σ. 65, πίν. 22. Βενετία 1993, αρ. 15 (Ν. Χατζηδάκη)].

Οι άγιοι Ιωάννης ο Πρόδρομος, Νικόλαος, Ονούφριος, Αντώνιος, Αικατερίνη, Κωνσταντίνος και Ελένη έχουν το πρότυπο σε παλαιότερες τοιχογραφίες και εικόνες της Κρήτης (Μπορμπουδάκης 1991, σσ. 384 κ.ε., 389 κ.ε., πίν. 203α-β, 205α. Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου 1993-94, σ. 298, εικ. 1, 6. Χατζηδάκης 1977, αρ. 68, σ. 116, πίν. 49, 127). Εκτός του Ονούφριου, σημειώνονται, ενίοτε με μικρές διαφορές, σε άλλες εικόνες του Ανδρέα Ρίτζου και του εργαστηρίου του [Μπάρι 1988, αρ. 43 (C. Gelao). Δρανδάκης 1990, σ. 127 κ.ε., εικ. 82. Αθήνα 1983, αρ. 18, σ. 30 (Ν. Χατζηδάκη)]. Ο άγιος Σεβαστιανός, με προγενέστερη αν και διαφορετική παρουσία στο Ιταλοκρητικό πολύπτυχο της Βοστώνης (εικ. 15 στον παρόντα κατάλογο. Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου 1993-94, σ. 288, εικ. 1, 6), αποδίδεται σε δυτικό τύπο, δεμένος σε δένδρο και με το ημίγυμνο σώμα κατατρυπημένο από βέλη, τον οποίο υιοθέτησαν νεότεροι ζωγράφοι [Koshi 1973, σημ. στη σ. 37, εικ. 27-

9. Βενετία 1993, αρ. 30 (Ν. Χατζηδάκη). Λίβα-Ξανθάκη 1980, σ. 112 κ.ε., εικ. 44. Χατζηδάκης 1986, σ. 75, εικ. 159. Semoglou 1998, σ. 90, πίν. 53α-β].

Οι 10 άγιοι, με ιεραρχημένη τη θέση τους, είναι επιλεγμένοι από όλες τις τάξεις, πλην των στρατιωτικών. Ο Απόστολος Ιάκωβος, που παριστάνεται και στην εικόνα της Παναγίας του Ανδρέα Ρίτζου στην Πάτμο στηθαιός (Χατζηδάκης 1977, αρ. 10, σ. 61, πίν. 12) και η αγία Αικατερίνη παραπέμπουν στις μονές της Πάτμου (Αχειμάστου-Ποταμιάνου 2005, σ. 105 κ.ε.) και του Σινά, αντίστοιχα, που διατηρούσαν ακμαία μετόχια στην Κρήτη. Η επιλογή, εξάλλου, του Ιακώβου μπορεί να συνδέεται και με το όνομα του παραγγελιοδότη της εικόνας.

Ενδιαφέρουσα είναι η παράσταση της ξεχωριστά τιμωμένης στη μεγαλόνησο αγίας Παρασκευής, που πιστευόταν ότι θεράπευε τις ασθένειες των ματιών και προστάτευε από τους λοιμούς (Λασσιθιωτάκης 1970, σ. 136), και σε πλησιόχωρη θέση του Σεβαστιανού, επίσης προστάτη στη Δύση από τον λοιμό, στην οποία έχει τεθεί και η υπογραφή του ζωγράφου. Και οι δύο απουσιάζουν σε άλλες εικόνες με αγίους του εργαστηρίου του. Η προτίμησή τους εδώ δεν αποκλείεται να σχετίζεται με μία από τις έξι ή επτά επιδημίες της πανώλης που σημειώνεται ότι έπληξαν την Κρήτη και ιδιαίτερα το Ηράκλειο από το 1468 έως το 1480 ή 1489 (Κωστής 1995, σ. 338). Σε αυτή την περίπτωση θα ήταν εύλογη η τοποθέτηση της εικόνας ανάμεσα σε αυτά τα χρόνια, λίγο αργότερα από το 1480 ή από το 1489.

Η άποψη, στην οποία συντείνει η ωριμότητα τέχνης του λεπταίσθητου έργου, συμφωνεί με τις πρόδηλες εσχατολογικές και σωτηριολογικές ιδέες που διαπλέκονται με πυκνότητα σύνθεσης στη μοναδική θεματολογία του (Αχειμάστου-Ποταμιάνου 2003β, σ. 86 κ.ε.). Στην ανάγνωση της εικόνας προβάλλουν οι θεμελιώδεις αλήθειες του δόγματος, που συνδέονται με την ίδρυση κατά την Ανάληψη της επίγειας Εκκλησίας του Χριστού και με την εσχατολογική προοπτική της. Η αποκαλυπτική Ετοιμασία του Θρόνου, με τα σύμβολα του Πάθους και την τελετουργική σύναξη των αγγέλων, και η Αγία Τριάδα, με τη βυζαντινή απόδοση της ευχαριστιακής Φιλοξενίας, προσδιορίζουν σε δύο διαβαθμισμένα ως προς το νόημα και το ύψος επίπεδα τον τόπο της ουράνιας βασιλείας όπου ανέρχεται ο Χριστός με το πέρας της Πρώτης Παρουσίας του και,

αντίστροφα, δηλοποιούν την επαγγελλομένη κατά την Ανάληψη Δευτέρα Παρουσία. Στους κόλπους της Εκκλησίας, την οποία στερεώνουν, λαμπρύνουν και δοξάζουν οι άγιοι, η οδός της λύτρωσης είναι ανοικτή, καθώς στον Αδάμ και την Εύα, σε όλους τους πιστούς που δέχονται τον σωτήριο λόγο της. Λόγο, που αποκτά ιδιαίτερη βαρύτητα με την παρηγορητική σημασία του για τους χειμαζομένους σε κρίσιμες περιστάσεις ανθρώπους, όπως συνέβαινε στις επιδημίες πανώλης που γνώρισε η Κρήτη. Οπωσδήποτε, η σύνθεση παραστάσεων και νοημάτων στη σπουδαία εικόνα του Τόκιο που δημιούργησε ο Ανδρέας Ρίτζος, φανερώνει θεολογική εμβρίθεια του κατόχου ή δωρητή, πιθανώς ευπαίδευτου εκκλησιαστικού αξιωματούχου ή μοναχού, καθώς υπαινίσσεται και η επιλογή των παριστανόμενων αγίων.

ΜΥΡΤΑΛΗ ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ

Ζωγράφος Ανδρέας Ρίτζος

Ο Χριστός Παντοκράτωρ

Β' μισό 15^{ου} αι.

Αυγοτέμπερα σε ξύλο, προετοιμασία σε ύφασμα,

φύλλο χρυσοῦ

165 x 91 εκ.

Κρήτη, Χάνδακας

Πάτμος, Μονή Αγίου Ιωάννου του Θεολόγου

Δημοσιεύσεις: Cattapan 1973, πίν. Ε.2. Chatzidakis 1974a, σσ. 178-9, πίν. Θ' 1. Χατζηδάκης 1985, αρ. 9, σσ. 60-1, πίν 13, 15. Αθήνα 1983, αρ. 16, σ. 28-9 (Ν. Χατζηδάκη). Lymberopoulou 2007, σ. 203, πίν. 5.26.

Σε χρυσωμένη επιφάνεια ξύλου με στενό, αυτόξυλο πλαίσιο, χρυσωμένο επίσης, ο Χριστός εικονίζεται καθισμένος σε μεγάλο ξύλινο θρόνο, που καλύπτει όλο το πλάτος της εικόνας, και επάνω σε κόκκινο κυλινδρικό μαξιλάρι, η κοσμημένη με ψευδοκουφικό κόσμημα θήκη του οποίου απολήγει, στις δύο στενές πλευρές της, σε μεγάλους δεσμούς, αφήνοντας να κρέμονται οι άκρες τους. Πατά σε κυλινδρικό επίσης μαξιλάρι επάνω σε υποπόδιο. Ευλογεί και κρατεί ανοικτό ευαγγέλιο με κεφαλαιογράμματα και ορθογραφημένη την ευαγγελική ρήση: ΔΕΥΤΕ ΠΡΟΣ ΜΕ ΠΑΝΤΕΣ ΟΙ ΚΟΠΙΩΝΤΕΣ ΚΑΙ ΠΕΦΟΡΤΙΜΕΝΟΙ ΚΑΓΩ ΑΝΑΠΑΥΣΩ ΥΜΑΣ ΑΡΑΤΕ ΤΟΝ ΖΥΓΟΝ ΜΟΥ ΕΦ' ΥΜΑΣ ΚΑΙ ΜΑΘΕΤΕ ΑΠ' ΕΜΟΥ (Ματθ. 11:28-29) (Χατζηδάκης 1977, αρ. 9, 60, πίν. 13, 15). Αριστερά και δεξιά από το φωτοστέφανο του Χριστού και πάνω από τους ώμους του, γράφονται η Παναγία και ο άγιος Ιωάννης ο Θεολόγος αντίστοιχα, σε προτομή και γυρισμένοι προς το κέντρο. Η Παναγία δέεται με τα δύο χέρια και ο Ιωάννης κρατεί μπροστά στο στήθος ανοικτό ευαγγέλιο.

Με αυτόν τον τρόπο, η παράσταση εμφανίζει μια Δέηση με σαφείς αποκλίσεις από τον καθιερωμένο τύπο του εσχατολογικού τριμόρφου με την Παναγία και τον Ιωάννη τον Πρόδρομο να δέονται στον όρθιο ή ένθρονο Χριστό. Ο Κρητικός ζωγράφος αντικαθιστά τώρα την όρθια δεομένη Παναγία με τη μικρογραφημένη μορφή της, που πλέει στον χρυσό κάμπο της εικόνας, και τον όρθιο και δεόμενο επίσης Πρόδρομο με τον Ιωάννη τον Θεολόγο, παραπέμποντας και στον παραγγελιοδότη της

εικόνας, που είναι χωρίς αμφιβολία η Μονή του Αγίου Ιωάννου του Θεολόγου της Πάτμου. Στο πράσινο έδαφος της εικόνας γράφεται η υπογραφή του ζωγράφου, που μοιράζεται αριστερά και δεξιά από το υποπόδιο του Χριστού, στον τύπο ΧΕΙΡ ΑΝΔΡΕΟΥ/ΡΙΤΖΟΥ.

Η Δέηση παρά τις αποκλίσεις της από την καθιερωμένη εικονογραφία δεν φαίνεται να χάνει από τον λειτουργικό και εσχατολογικό της χαρακτήρα που αναπληρώνεται από πολλά και ανάλογα σημαίνοντα στοιχεία της. Είναι φανερό ότι ο Χριστός στην εικόνα της Πάτμου, με το υψηλό φρόνημα της μορφής του, το μεγάλο και βαρύτιμο κυλινδρικό μαξιλάρι του θρόνου με τους μεγάλους δεσμούς και τα χρυσά ψευδοκουφικά κοσμήματα στις ταινίες των άκρων του, καθώς και το καταστόλιστο μαξιλάρι στο υποπόδιο παραπέμπει σε διαφορετικό νόημα από εκείνο που δηλώνει η καθιερωμένη παράσταση του παντοκράτορα Χριστού, όπως διαβάζεται στα λείψανα της γραπτής επωνυμίας της μορφής, πάνω από τον δεξιό του ώμο, Ο ΠΑΝΤΟ [κράτωρ]. Στην προέκταση αυτή συνάδει και ο μεγάλος θρόνος του Χριστού στην εικόνα μας με το λαμπρό χρύσωμα, την πλούσια κόσμηση και τα ιδιαίτερα στοιχεία του που εντυπωσιάζουν, όπως το μεγάλο ρεισίνωτο που κορυφώνεται σε σχήμα σπασμένου τόξου, την κορυφή του οποίου κοσμούν επίμηλα. Ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα είναι και η περίτεχνη απόδοση των πεσσίσκων με τις μεγάλες κωνικές βάσεις και τις προβαλλόμενες λεοντοκεφαλές στο επίθημα που φαίνεται να αντιγράφει τον θρόνο του Χριστού στη γνωστή ενυπόγραφη εικόνα του Αγγέλου με τη Δέηση (κατ. 36).

Όπως έχει ήδη διατυπωθεί (Μπαλτογιάννη 2003, αρ. 10, σ. 66), η λαμπρή Δέηση της Αγίας Μονής Βιάννου (κατ. 46), που συνδυάζει το εσχατολογικό νόημα με τον λειτουργικό της ρόλο, συνδέεται με την ευχή του ιερέα που απευθύνεται στον Χριστό, την ώρα που ψάλλεται το χερουβικό (Τρεμπέλας 1982, σ. 71) για να τον αξιώσει να ιεουργήσει. Ο Χριστός εκεί είναι *ὁ δεσπότης τῶν πάντων* [...] και *βασιλεὺς τοῦ Ἰσραήλ*. Αυτή τη σχέση που τονίζει η βασιλική παρουσία του Χριστού στη Δέηση της Αγίας Μονής Βιάννου φαίνεται να επαναλαμβάνει και η εικόνα της Πάτμου. Και με αυτή τη θεώρηση δικαιώνονται και τα υπόλοιπα στοιχεία της παράστασης, όπως το μέγεθος του θρόνου, η χρυσοποίκιλη μορφή του και

κυρίως οι λεοντοκεφαλές στα κεφαλοκόλωνα που προσδίδουν στον θρόνο ιδιαίτερη λαμπρότητα και παραπέμπουν στον θρόνο του Σολομώντα, όπως περιγράφεται στην Παλαιά Διαθήκη (Βασ. 10:18-2), εφόσον σύμφωνα με την ευχή του χερουβικού, ο Χριστός εκεί είναι ο βασιλεύς του Ισραήλ. Από τα στοιχεία του θρόνου του Σολομώντα, αναγνωρίζονται εδώ το μεγάλο μέγεθος (*Ἐποίησεν Σολομὼν θρόνον μέγα*), το χρύσωμα του θρόνου (*καὶ περιεχρῶσεν αὐτόν*) και η παρουσία λεόντων (*καὶ δύο λέοντες παρὰ τὰς χεῖρας ἕστηκότες*).

Η ειδικότερη διάσταση που παίρνει εδώ η εικονογραφία της Δείσεως της Βιάννου ενισχύεται και από την τοιχογραφημένη Δέηση στο Μεγάλο Μετέωρο (Χατζηδάκης και Σοφιανός 1990, εικ. στη σ. 89). Εκεί ο Χριστός βασιλεύς φορέει αυτοκρατορικό σάκκο με πολύτιμο λώρο, διάλιθο και μαργαριτοκόσμητο, και κάθεται σε πλούσιο θρόνο. Από την ορθογώνια ράχη του θρόνου προβάλλουν αριστερά και δεξιά δύο εξαπτέρυγα, εφόσον, σύμφωνα με την ίδια ευχή του χερουβικού *ὁ βασιλεὺς τῆς Δόξης εἶναι καὶ ὁ ἐπὶ θρόνου χερουβικῶ ἐποχούμενος*, και από αυτή τη θεώρηση το πρόσωπό του περιβάλλεται από επάλληλες τετράγωνες δόξες.

Ας σημειωθεί ότι στην προσπάθεια απόδοσης της βασιλικής παρουσίας του Χριστού στην εικόνα της Πάτμου, ο Ανδρέας Ρίτζος υπερθεματίζει με συμπληρωματικά βασιλικά στοιχεία, όπως το ανοικτό ευαγγέλιο που αντικαθιστά τον κλειστό κώδικα του Χριστού της Βιάννου, τα πολυτελή μαξιλάρια επάνω στα οποία κάθεται ή ακουμπά τα πόδια στο υποπόδιο. Το στοιχείο ενδιαφέρει εδώ, καθώς ο εικονογραφικός αυτός τύπος του Χριστού στη Δέηση της Βιάννου, όπως και ο Χριστός του Ανδρέου Ρίτζου επαναλαμβάνεται, αποκομμένος ή όχι από το σχήμα της Δείσεως και γίνεται τύπος-πρότυπο του ένθρονου Χριστού σε όλο τον 16^ο και τον 17^ο αι. Στην Πάτμο εντοπίζεται σε μεταγενέστερα αντίγραφα με τον ίδιο Χριστό σε διαφορετικούς συνήθως θρόνους (Χατζηδάκης 1977, αρ. 65, 86, 100, σσ. 114, 132, 141, και στην εικόνα του Χριστού στο τέμπλο του παρεκκλησίου της Αγίας Άννας στην Αποκάλυψη). Ο ένθρονος Χριστός του Ανδρέου Ρίτζου της Πάτμου ζωγραφίζεται, από τον ίδιο πιθανότατα, στην εικόνα του τέμπλου της Αγίας Παρασκευής στη Χώρα Νάξου (Μπαλτογιάννη 2003, αρ. 14, σσ. 75-7).

ΧΡΥΣΑΝΘΗ ΜΠΑΛΤΟΓΙΑΝΝΗ



Αποδίδεται στον Ανδρέα Ρίτζο ή σε συνεργάτη του

Η Παναγία Βρεφοκρατούσα με αγγέλους, αγίους και Χριστολογικές σκηνές

Γύρω στο 1500

Αυγοτέμπερα σε ξύλο, προετοιμασία σε ύφασμα,

φύλλο χρυσού

87,5 x 64,8 x 3,3 εκ.

Κρήτη, Χάνδακας

Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη, αρ. ευρ. 3051

Συντήρηση: Στ. Στασινόπουλος, Εργαστήρια Συντήρησης Μουσείου Μπενάκη, 1986.

Δημοσιεύσεις: Ξυγγόπουλος 1939, σσ. 109-10, αρ. 80, πίν. 54-7. Αθήνα 1983, 29, αρ. 18 (Ν. Χατζηδάκη). Στασινόπουλος 1987, σσ. 53-8. Kremis 1993, αρ. 49, πίν. 29 (G.M. Lechner). Αθήνα 1994, σ. 232, αρ. 53 (Μ. Βασιλάκη). Ν. Υόρκη 2005, αρ. 11, σσ. 52-3 (Α. Drandaki). Βουκουρέστι 2008, αρ. 20, σσ. 44-7 (Α. Δρανδάκη).

Η ζωγραφική επιφάνεια διαμορφώνει πλατύ αυτόξυλο πλαίσιο. Στο κεντρικό διάχωρο εικονίζεται η Παναγία βρεφοκρατούσα, καθισμένη σε θρόνο χωρίς πλάτη. Την πλαισιώνουν δύο ολόσωμοι σεβίζοντες άγγελοι. Στην επάνω πλευρά του πλαισίου τέσσερις χριστολογικές σκηνές αναπτύσσονται σε τετράγωνα διάχωρα, τοποθετημένες σε χρονική ακολουθία: ο Ευαγγελισμός, η Σταύρωση, η Αποκαθήλωση και η εις Άδου Κάθοδος. Τις τρεις άλλες πλευρές του πλαισίου καλύπτουν ημίσωμες μορφές αγίων, οι οποίοι είναι τοποθετημένοι στις κάθετες πλευρές σε αντικριστά ζεύγη. Απέναντι στον άγιο Ιωάννη Πρόδρομο εικονίζεται ο ομώνυμος του Θεολόγος, με ανοικτό βιβλίο στο οποίο διαβάζεται η αρχή του ευαγγελίου του. Ακολουθούν πιο κάτω οι κορυφαιοί Απόστολοι Πέτρος και Παύλος, οι στρατιωτικοί άγιοι Γεώργιος και Δημήτριος, η αγία Αικατερίνη και ο άγιος Αντώνιος, ως εκπρόσωποι των γυναικών μαρτύρων και των μοναχών αγίων αντίστοιχα. Στην κάτω οριζόντια πλευρά του πλαισίου τοποθετούνται στο μέσο, εκατέρωθεν του σταυρού, οι άγιοι Κωνσταντίνος και Ελένη, πλαισιωμένοι από τους ιεράρχες αγίους Γρηγόριο, Ιωάννη Χρυσόστομο, Βασίλειο και Νικόλαο.

Το μελετημένο εικονογραφικό πρόγραμμα της εικόνας αρθρώνεται γύρω από τη θριαμ-

βική απεικόνιση της ένθρονης Παναγίας που κρατεί τον ενσαρκωμένο Λόγο, σε μια παράσταση η οποία, με τους αυτοκρατορικά ντυμένους σεβίζοντες αγγέλους, παραπέμπει άμεσα στη διακόσμηση των αψίδων πολλών βυζαντινών μνημείων. Από τις τέσσερις αφηγηματικές σκηνές του πλαισίου απουσιάζουν μεγάλες χριστολογικές γιορτές, όπως η Γέννηση, η Βάπτισή ή η Μεταμόρφωση, ενώ σχετικά απρόσμενη είναι η απεικόνιση της Αποκαθλώσεως. Το σύνολο υπογραμμίζει τη θεία οικονομία με αφετηρία τον Ευαγγελισμό και την άμωμο σύλληψη της Θεοτόκου, δίνει ιδιαίτερη έμφαση στο Πάθος του Κυρίου με τις δύο σκηνές που κατέχουν κεντρική θέση και ολοκληρώνεται με την Ανάσταση και τη σωτηρία του ανθρώπινου γένους. Αντίστοιχα μελετημένη είναι η επιλογή των αγίων.

Η θεολογική σκέψη που υπαγόρευσε την εικονογραφική οργάνωση της ζωγραφικής επιφάνειας υπογραμμίζεται από την ιεροπρέπεια με την οποία έχουν αποδοθεί τα θέματα. Οι τέσσερις σκηνές χαρακτηρίζονται από ευκρίνεια και συνθετική ισορροπία. Οι μορφές των αγίων είναι σοβαρές, εμβληματικές, σε μετωπική διάταξη, με μόνη εξαίρεση τους τρεις Αποστόλους που στρέφονται προς τη Βρεφοκρατούσα. Την αυστηρότητα της σύνθεσης απηχεί και η περιορισμένη, αλλά λαμπρή χρωματική κλίμακα. Για την εκτέλεση της εικόνας ο ζωγράφος έχει χρησιμοποιήσει διακριτικό εγχάρακτο και γραπτό προσχέδιο.

Εικονογραφικά και τεχνοτροπικά η εικόνα συνδέεται στενά με ενυπόγραφα έργα των Ρίτζων, αλλά και με άλλα κρητικά έργα του β' μισού του 15^{ου} αι., όπως το στιχηράριο Σινά 1234 που έγραψε το 1469 ο γνωστός πρωτοπαπάς του Χάνδακα Ιωάννης Πλουσιαδηνός (Manoussakas 1959. Touliafos 1998. Βοκοτόπουλος 2001). Ο προσωπογραφικός και εικονογραφικός τύπος της Παναγίας επαναλαμβάνεται στη δεσποτική εικόνα της Μονής Θεολόγου στην Πάτμο με την υπογραφή του Ανδρέα Ρίτζου (Χατζηδάκης 1977, αρ. 10, σ. 61, πίν. 12). Η κεντρική σύνθεση με τους σεβίζοντες αγγέλους εντοπίζεται επίσης σε παναγιάριο της ίδιας μονής που έχει αποδοθεί στον Νικόλαο Ρίτζο (Χατζηδάκης 1977, αρ. 14, σσ. 64-5, πίν. 22). Ο Ευαγγελισμός και η εις Άδου Κάθοδος φιλοτεχνούνται με πανομοιότυπο τρόπο στην ενυπόγραφη εικόνα του Νικολάου Ρίτζου, άλλοτε στο σκευοφυλάκιο των Ταξιαρχών στο Σεράγεβο (εικ. 29), ενώ

επουσιώδεις είναι οι διαφοροποιήσεις και στην απεικόνιση της Σταυρώσεως στις δύο εικόνες (Babić και Chatzidakis 1982, σ. 321. Βοκοτόπουλος 2005, σποραδικά και εικ. 2, 8, 9).

Ωστόσο, παρά το γεγονός ότι οι αντίστοιχες σκηνές στα δύο έργα φαίνεται πως έχουν προκύψει από τα ίδια ανθίβολα, οι μορφές της εικόνας μας μοιάζουν πιο εκλεπτυσμένες στην εκτέλεση. Οι μορφές των αρχαγγέλων και των αγίων του πλαισίου βρίσκουν ακριβή παράλληλα σε ενυπόγραφες εικόνες του Ανδρέα Ρίτζου στην Πάτμο και κυρίως στη σύνθετη εικόνα στο Τόκιο (κατ. 51), αλλά και στις μικρογραφίες του στιχηραρίου του Πλουσιαδηνού (Βοκοτόπουλος 2001, εικ. 6, 8, 13).

Τόσο τα εικονογραφικά και τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά, όσο και η ίδια η οργάνωση της σύνθετης εικόνας τεκμηριώνουν την εξάρτησή της από το εργαστήριο των Ρίτζων, που έχει αφήσει δύο υπογεγραμμένα έργα ανάλογης σύλληψης (Koshi 1973. Βοκοτόπουλος 2001). Η εικόνα του Μουσείου Μπενάκη έχει αποδοθεί άλλοτε στον Ανδρέα Ρίτζο και άλλοτε στον γιο του Νικόλαο (Αθήνα 1983, σσ. 29-30. Χατζηδάκης και Δρακοπούλου 1997, σ. 327, σημ. 60). Ωστόσο, το έργο των Ρίτζων, αν και δημοσιευμένο, παραμένει σε μεγάλο βαθμό άγνωστο στις λεπτομέρειές του. Πρόσφατα μόνο δημοσιεύθηκαν ορισμένα πολύτιμα τεχνικά στοιχεία για ενυπόγραφες εικόνες του Ανδρέα Ρίτζου (Zournatzis 2003). Πρέπει επίσης να σημειωθεί ότι από το πλήθος των έργων που έχουν αποδοθεί στον Ανδρέα, μόνο 11 φέρουν υπογραφή, τα οποία, όχι τυχαία, είναι σαφώς υψηλότερης ποιότητας από το πλήθος των αποδιδόμενων που παρουσιάζουν σημαντικές ανισότητες (Χατζηδάκης και Δρακοπούλου 1997, σσ. 324-32. Δρανδάκη 2002, σ. 50. Zournatzis 2003, σσ. 911-2, σημ. 5). Το πρόβλημα γίνεται πιο σύνθετο, διότι γνωρίζουμε από αρχαικές μαρτυρίες ότι ο Ανδρέας είχε κι άλλο γιο ζωγράφο, τον Θωμά, του οποίου δεν έχουν σωθεί ενυπόγραφα έργα, αλλά και ότι συνεργαζόταν με άλλους ζωγράφους στην εκτέλεση παραγγελιών (Cattapan 1973, σσ. 250-1. Κωνσταντουδάκη 1973, σσ. 310-1, αρ. 9. Cattapan 1977, σσ. 220, 222-3). Με τα δεδομένα αυτά, η εικόνα του Μουσείου Μπενάκη θα πρέπει προς το παρόν να αποδοθεί είτε στον Ανδρέα Ρίτζο, είτε σε στενό συνεργάτη του που ακολουθεί πιστά τους ίδιους ζωγραφικούς τρόπους.

ΑΝΑΣΤΑΣΙΑ ΔΡΑΝΔΑΚΗ



Ζωγράφος Ανδρέας Παβίας

Χριστός Παντοκράτωρ

Δ' τέταρτο 15^{ου} αι.

Αυγοτέμπερα σε ξύλο, προετοιμασία σε ύφασμα,

φύλλο χρυσού

79 x 59 εκ.

Κρήτη, Χάνδακας

Ρώμη, Βατικανό, Campo Santo Teutonico

Δημοσιεύσεις: Essen 1962, αρ. 440. Hagedorn 1977, σ. 239, αρ. 1. Chatzidakis 1974α, σσ. 188-9, πίν. Κς. 1.

Ο Χριστός εικονίζεται έως τη μέση, μετωπικός, με μια αδιόρατη κλίση προς τα δεξιά και το βλέμμα προς τον θεατή. Με το δεξί χέρι ευλογεί, ενώνοντας τον παράμεσο και τον μικρό με τον αντίχειρα, και με το αριστερό κρατεί σφικτά επάνω στο στήθος κλειστό πολυτελή κώδικα, με διάλιθη στάχωση και κλείστρα από λεπτή αλυσίδα. Φορεί πορφυρό χιτώνα με χρυσογραφημένο «σημείο» και σκουροπράσινο πολύπτυχο ιμάτιο που καλύπτει τον αριστερό του ώμο, πέφτει προς τα πίσω και τυλίγεται γύρω από τη μέση του, αφήνοντας ελεύθερο τον δεξιό βραχίονα. Το κεφάλι στηρίζεται σε δυνατό λαιμό και στο πρόσωπο τα χαρακτηριστικά γράφονται με σταθερές γραμμές. Μεγάλα μάτια κάτω από καμαρωτά φρύδια, μακριά μύτη, μικρό στόμα, λεπτό μουστάκι που κλίνει προς τα κάτω, στρογγυλό πηγούνι και αραιό συμμετρικό κοντό γένι συνθέτουν αυτή την ιδεαλιστική μορφή. Το πλάσιμο γίνεται με βαθυκάστανο προπλάσμο που ξανοίγει βαθμιαία με ανοιχτότερο σάρκωμα και φωτίζεται από έντονα πυκνά φώτα στο προέχον μέτωπο, γύρω από τα μάτια, στις ρυτίδες του λαιμού, στις αρθρώσεις των χεριών. Στα ενδύματα οι πτυχές είναι έντονες, με τονισμένες τις ακμές με μαύρο χρώμα, και οι αναδιπλώσεις των βαριών υφασμάτων αποδίδονται βαθμιδωτά στο εξωτερικό τους περίγραμμα. Πυκνή κόμη, με κυματιστούς πλοκάμους και χωρίστρα στη μέση, περιβάλλει το ωραίο πρόσωπο και πέφτει βαριά στον αριστερό ώμο. Ένσταυρος φωτοστέφανος κοσμημένος με στικτά φυτικά μοτίβα περιβάλλει την κεφαλή και πιο ψηλά, μέσα σε μετάλλια από κόκκινο κιννάβαρι, αναγράφονται με χρυσά γράμματα οι βραχυγραφίες IC XC.

Στο ελαφρά υπερυψωμένο πλαίσιο της εικόνας, κάτω αριστερά, η υπογραφή του Ανδρέα Παβία, [Χε] IP ANΔPEOY ΠABIA, ενός από τους πιο σημαντικούς Κρητικούς ζωγράφους στο β' μισό του 15^{ου} αι. (ειδήσεις 1470-1504 και πριν από το 1512). Ο Παβίας, όπως γνωρίζουμε από αρχαικές πληροφορίες, είχε μεγάλο εργαστήριο με πολλούς μαθητές στον Χάνδακα και μια πελατεία μέσα και έξω από το νησί, που περιλάμβανε ορθόδοξους και καθολικούς (Cattapan 1977, σσ. 200-9. Χατζηδάκης και Δρακοπούλου 1997, σσ. 259-64, εικ. 168-75). Ανάμεσα στα λίγα γνωστά ενυπόγραφα έργα του είναι η παρούσα εικόνα, που μαζί με την πάριση της Παναγίας Βρεφοκρατούσας, στην ίδια συλλογή, αποτελούσαν προφανώς τις δεσποτικές εικόνες του τέμπλου κάποιας εκκλησίας (Hagedorn 1977, πίν. 11. Chatzidakis 1974α, σσ. 188-9, πίν. Κ' 1).

Ο τύπος του στηθαίου Χριστού ως ώριμου άνδρα, ενδεδυμένου με χιτώνα και ιμάτιο, που ευλογεί με το δεξί και κρατεί με το αριστερό κλειστό κώδικα, είναι γνωστός ήδη από τον 6^ο αι., από την έξοχη εγκαυστική εικόνα του Σινά (Chatzidakis 1967, σσ. 201-4). Ο τύπος προσδιορίζεται με το προσωνύμιο *Παντοκράτωρ*, το οποίο, ωστόσο, δεν απαντά πριν από τον 12^ο αι. και συνοδεύει μάλλον σπάνια την παράσταση (Timken Matthews, 1990, σσ. 1-6, 21-48). Μερικά από τα πιο γνωστά παραδείγματα του τύπου συνδέονται με την τέχνη της Κωνσταντινούπολης του 13^{ου}-14^{ου} αι. Η εικόνα της Μονής Χελανδαρίου (Petković 1997, σσ. 32-3, 105) και εκείνη της Μονής Βατοπεδίου (*Ιερά Μονή Βατοπαιδίου* 1996, σ. 362, εικ. 309), οι δύο εικόνες της Μονής Παντοκράτορος του Αγίου Όρους, από τις οποίες η μία βρίσκεται στο Ερμιτάζ (Bank 1985, σσ. 323-4, εικ. 281-4. Παπαμαστοράκης 1998, σσ. 48-50, εικ. 21-2), η εικόνα του Μουσείου της Μητρόπολης της Μυτιλήνης [Γούναρης 1972, σσ. 15-8, πίν. 7. Λονδίνο 2008, αρ. 241, σ. 441 (Μ. Βασιλάκη)] και η εικόνα της Μονής Χοζοβιώτισσας της Αμοργού (Βοκοτόπουλος 1999, σσ. 360-3, πίν. 1-2) απεικονίζουν την ίδια μνημειακή μορφή. Παραλλαγές σημειώνονται στη χειρονομία της ευλογίας του Χριστού ή στον κώδικα που είναι στραμμένος προς τα μέσα ή προς τα έξω, είναι κλειστός ή ανοικτός, ή έχει αντικατασταθεί από κλειστό ειλητό. Εικόνες αυτού του τύπου και της ποιότητας υπήρξαν τα πρότυπα των Κρητικών ζωγράφων, όπως φανερώνει η εικόνα του Παντοκράτορα στο χωριό Ανατολή

Ιεραπέτρας, που χρονολογείται στις αρχές του 15^{ου} αι., και βρίσκεται στη μετάβαση ανάμεσα στην Παλαιολόγεια τέχνη και την τέχνη των κρητικών εργαστηρίων [Ηράκλειο 1993, αρ. 148, σσ. 503-4 (Μ. Μπορμπουδάκης)].

Τα χαρακτηριστικά της τέχνης των Κρητικών ζωγράφων τα βρίσκουμε αποκρυσταλλωμένα σε τρεις εικόνες του 15^{ου} αι.: στην εικόνα του Παντοκράτορα του Μουσείου Πούσκιν της Μόσχας (κατ. 45), που έχει συνδεθεί με τον κύκλο του Αγγέλου (Ηράκλειο 1993, αρ. 85, σσ. 435-7), και στις εικόνες του Μουσείου της Αντιβουνιώτισσας στην Κέρκυρα (Βοκοτόπουλος 1990, σσ. 26-8, εικ. 18) και ιδιωτικής συλλογής στην Αθήνα (Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου 1994, σσ. 253-4, πίν. Α'), που εντάσσονται στον κύκλο του Ανδρέα Ρίτζου. Τον τύπο αυτό ακολουθεί και η εικόνα μας, η οποία παρουσιάζει στενή σχέση με τις τρεις προηγούμενες, τόσο στην εικονογραφία όσο και στην τεχνική. Τα προσωπογραφικά χαρακτηριστικά και ο φυσιογνωμικός τύπος του Χριστού, η διάταξη της κόμης και των ενδυμάτων του είναι όμοια. Εντελώς ανάλογη είναι η θέση του χεριού που κρατεί το ευαγγέλιο και η λιθοποικιλτή διακόσμηση του κλειστού κώδικα στην εικόνα μας και στις εικόνες της Μόσχας και της Κέρκυρας. Με την εικόνα της Αντιβουνιώτισσας έχουν κοινό και τον τρόπο που ευλογεί ο Χριστός ενώνοντας τα τρία δάχτυλα. Ο τρόπος αυτός ευλογίας απαντά ήδη στην εγκαυστική εικόνα του Σινά, αλλά και σε ορισμένα από τα Παλαιολόγεια έργα που αναφέραμε. Στην εικόνα του Παβία είναι εντελώς χαρακτηριστικός ο αντινατουραλιστικός τρόπος απόδοσης των δύο άκαμπτων οριζόντιων δακτύλων με τις συνοπτικά δηλωμένες αρθρώσεις, στοιχείο αρχαϊκό, που απαντά στην εικόνα του Παντοκράτορα του Σινά του 12^{ου} αι. (Chatzidakis 1995, σσ. 489-90, εικ. 3). Η ίδια χειρονομία στην εικόνα της Αντιβουνιώτισσας είναι φυσικότερη και αβρότερη. Θα πρέπει να σημειωθεί η αυστηρότερη γενικά διάθεση που χαρακτηρίζει το έργο του Παβία, φανερό στην έλλειψη οποιασδήποτε διακόσμησης στα ενδύματα, αλλά και στην έκφραση του Χριστού. Στην εικόνα της Αντιβουνιώτισσας, ο Χριστός εικονίζεται πράος και γαλήνιος ως φιλόνητος σωτήρας· εδώ αντίθετα η έκφραση είναι τραχύτερη και τονίζεται η πνευματική ένταση και η αυστηρότητα του παντοδύναμου κριτή.

ΜΑΡΙΑ ΚΑΖΑΝΑΚΗ-ΛΑΠΠΑ



Ζωγράφος Ανδρέας Παβίας

Άγιος Αντώνιος

Β' μισό 15^{ου} αι.

Αυγοτέμπερα σε ξύλο, προετοιμασία σε ύφασμα, φύλλο χρυσού

104 x 40,5 x 2,8 εκ.

Κρήτη, Χάνδακας (.)

Κεφαλονιά, Αργοστόλι, Κοργιαλένιο Ιστορικό και Λαογραφικό Ίδρυμα. Συλλογή Σπυριδωνος

Χαροκόπου, αρ. ευρ. 9

Δημοσιεύσεις: Αθήνα 1983, αρ. 19, σσ. 30-1, πίν. 6, 8 (Ν.

Χατζηδάκη). Αθήνα 1986, αρ. 110, σσ. 111-2 (Ν.

Χατζηδάκη). Vassilaki 1990a, σσ. 407-8, εικ. 3.

Βοκοτόπουλος 1995, αρ. 157, σσ. 225-6.

Ο ασκητής άγιος παριστάνεται ολόσωμος, όρθιος, κατ' ενώπιον. Στηρίζεται στο αριστερό πόδι και το δεξί είναι άνετο. Με το δεξί του χέρι κρατεί ράβδο, ενώ στο αριστερό ανεπτυγμένο ειλητάριο, όπου αναγράφεται με μαύρα κεφαλαία γράμματα η συνήθης στις περισσότερες παραστάσεις του αγίου επιγραφή: *ΙΔΟΝ ΕΓΩ / ΤΑΣ ΠΑΓΙ/ΔΑΣ ΤΟΥ / ΔΙΑΒΟΛ[ο]Υ / ΥΠΛΩΜΕ/ΝΑΣ ΕΝ ΤΗ / ΓΗ.*

Γέρων κοντοδιχαλογένης (Ερμηνεία, σσ. 162, 231), φορεί μοναχική ενδυμασία με ωχροκάστανο χιτώνα που συγκρατείται με λεπτή μαύρη ζώνη, καστανέρυθρο μανδύα και κουκούλιο βαθυγάλαζο, η μία άκρη του οποίου πέφτει μπροστά στον αριστερό ώμο. Χρυσός εγκόλπιος σταυρός διακρίνεται στο στήθος και άλλος λευκός κοσμή το κουκούλιο στο μέτωπο.

Ο κάμπος είναι χρυσός και το δάπεδο πράσινο. Ο φωτοστέφανος δηλώνεται με διπλό εγχάρακτο κύκλο και δεξιά και αριστερά του η επιγραφή με κόκκινα κεφαλαία γράμματα: *Ο ΑΓ[ιος] ΑΝΤΩΝΙΟΣ*. Κάτω αριστερά στο πράσινο δάπεδο, η υπογραφή του ζωγράφου με μαύρα κεφαλαία γράμματα: *ΧΕΙΡ ΑΝΔΡΕ[ου] ΠΑΒΙΑ*.

Ο εικονογραφικός τύπος του αγίου ακολουθεί το πρότυπο που καθιερώθηκε στους Παλαιολόγειους χρόνους και υιοθετήθηκε από τους Κρητικούς ζωγράφους. Η παράσταση του ολόσωμου ασκητή, συχνή στις βυζαντινές τοιχογραφίες, είναι σπανιότερη στις φορητές εικόνες. Παλαιότερο παράδειγμα αποτελεί η εικόνα στον ομώνυμο ναό της Κέρκυρας, του

β' μισού του 14^{ου} αι. (Βοκοτόπουλος 1990, σσ. 3-4). Στην κρητική εικονογραφία συνηθέστερος είναι ο τύπος του αγίου σε προτομή (Αθήνα 1993, σσ. 562-3). Ολόσωμος ο άγιος απαντά σε μικρό αριθμό εικόνων: στην εικόνα του σιναϊτικού μετοχίου της Αγίας Αικατερίνης στη Ζάκυνθο, έργο του ζωγράφου Δημητρίου, των αρχών του 16^{ου} αι. (Αχειμάστου-Ποταμιάνου 1997, σσ. 80-1), στο βημόθυρο του Μουσείου Ζακύνθου που αποδίδεται στον Μιχαήλ Δαμασκηνό (Χατζηδάκης 1987, σ. 245), στην ενυπόγραφη εικόνα του Μιχαήλ Δαμασκηνού στο Α' Δημοτικό Νεκροταφείο Κέρκυρας (Βοκοτόπουλος 1990, σσ. 47-8), στη βιογραφική εικόνα του αγίου στον ναό της Παναγίας των Ξένων της Κέρκυρας, έργο του Εμμανουήλ Τζάνε, 1645 (Βοκοτόπουλος 1990, σσ. 108-10) και σε αδημοσίευτη εικόνα της Μονής Αγίου Ανδρέα Μηλαπιδιάς Κεφαλληνίας του 16^{ου}-17^{ου} αι.

Η μορφή του ολόσωμου αγίου αποδίδεται με δύο εικονογραφικούς τύπους που διαφοροποιούνται κυρίως ως προς το ειλητάριο και τη ράβδο. Η παραλλαγή του τύπου με τη ράβδο στο δεξί χέρι του αγίου, που αντιπροσωπεύει η παρούσα εικόνα του Παβία, είναι αρκετά σπάνια. Απαντά στη βιογραφική εικόνα του Βυζαντινού και Χριστιανικού Μουσείου Αθηνών, των αρχών του 16^{ου} αι.

(Αχειμάστου-Ποταμιάνου 1998, σ. 158), σε αδημοσίευτη εικόνα της Μονής Παναγίας Μυρτιώτισσας στον Πέλεκα της Κέρκυρας, στην οποία επαναλαμβάνεται ο τύπος της εικόνας μας με μόνη διαφορά το κείμενο του ειληταρίου, καθώς και σε μεταγενέστερη τοιχογραφία στον ναό του Αγίου Αρσενίου στο Βαλανεϊό της Κέρκυρας, του 17^{ου} αι. (*Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή Τέχνη στην Κέρκυρα* 1994, σ. 75).

Η εικόνα της συλλογής Χαροκόπου αποτελεί πολύτιμο δείγμα της τεχνοτροπίας του Ανδρέα Παβία. Στο σοβαρό και γαλήνιο πρόσωπο του αγίου ο προπλασμός είναι ώχρα με λαδοπράσινες αποχρώσεις, τα σαρκώματα ανοιχτότερα, τα περιγράμματα ορίζονται με λεπτή καστανή γραμμή, ενώ κόκκινες πινελιές τονίζουν τις παρειές, τη μύτη και τα χείλη. Παρά την τεχνική επιδεξιότητα του ζωγράφου, παρατηρείται δυσαναλογία της μορφής, ακαμψία στις πτυχώσεις, χονδρές αρθρώσεις των χεριών, χαρακτηριστικά που παρατηρούνται και σε άλλα έργα του Παβία.

Ο Ανδρέας Παβίας (μνείες 1440-1504)

υπήρξε ένας από τους σημαντικότερους ζωγράφους του Ηρακλείου στο β' μισό του 15^{ου} αι. Σύμφωνα με τις αρχαιακές μαρτυρίες διετέλεσε δάσκαλος της ζωγραφικής τέχνης και των γραμμάτων. Μαθητής του υπήρξε και ο ζωγράφος Άγγελος Πιτζαμάνος (Cattapan 1972, σσ. 217, 221 και 1977, σ. 201). Από τον μικρό αριθμό των ενυπόγραφων έργων του που διασώθηκαν, διαπιστώνεται η ικανότητά του να ζωγραφίζει διττά, *alla greca* και *alla latina*, όπως και άλλοι σύγχρονοί του Κρητικοί ζωγράφοι, ο Ανδρέας Ρίτζος (κατ. 50-3) και ο Νικόλαος Τζαφούρης (κατ. 56-7). Ο Παβίας είναι ένας εκλεκτικός ζωγράφος. Στα περισσότερα γνωστά του έργα, όπως η Σταύρωση της Εθνικής Πινακοθήκης της Αθήνας [Ν. Υόρκη 2009, αρ. 17, σσ. 64-5 (Μ. Kazanaki-Lappa)] και η *Pietà* του Rossano (Βασιλάκη 1997, σ. 182, εικ. 14), φαίνεται έντονα επηρεασμένος από την Υστερογοτθική τέχνη. Σε όσα έργα ακολουθεί πιστά τη βυζαντινή παράδοση, όπως στην Κοίμηση του Οσίου Εφραίμ του Σύρου στα Ιεροσόλυμα, διακρίνεται η επίδραση της αντικλασικής τάσης της Υστερης Παλαιολόγειας περιόδου (Chatzidakis 1974a, σσ. 188-95).

ΔΙΑΜΑΝΤΩ ΡΗΓΑΚΟΥ



Ζωγράφος Νικόλαος Τζαφούρης

Η Δέηση

Β' μισό 15^{ου} αι.

125 x 122 εκ.

Κρήτη, Χάνδακας

Κέρκυρα, Μουσείο Αντιβουινιώτισσας, αρ. ευρ. 210

Συντήρηση: Σ. Σουρτζίνος, 1990.

Δημοσιεύσεις: Παπαδοπούλου 2001. Μπαλτογιάννη 2003, αρ. 12, σσ. 71-3, πίν. 23-4. Ν. Χατζηδάκη 2006, σ. 286, εικ. 6. Lymboroulou 2007, σσ. 203-4, πίν. 5.28. Ν. Υόρκη 2009, αρ. 14, σ. 60 (V. Papadopoulou).

Η εικόνα είναι στο επάνω μέρος τοξωτή, με οξυκόρυφη απόληξη. Αποτελείται από τρεις κάθετες σανίδες και μια οριζόντια στο κάτω μέρος. Σώζεται σε σχετικά καλή κατάσταση. Παλαιότερα έφερε ξύλινη κορνίζα, η οποία σήμερα δεν σώζεται.

Η παράσταση της Δείσεως έχει αποδοθεί στο καθιερωμένο εικονογραφικό σχήμα. Στο κέντρο της εικονίζεται ο Χριστός καθισμένος σε ξυλόγλυπτο, με καμπύλο χαμηλό ερεισίνωτο, θρόνο επάνω σε δύο μαξιλάρια. Ευλογεί με το δεξί του χέρι, ενώ με το αριστερό κρατεί κλειστό, λιθοκόσμητο ευαγγέλιο. Τα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά του αποπνέουν ηρεμία και ευγένεια και έχουν σχεδιαστεί με σκούρο καστανό προπλασμό και ανοιχτόχρωμο σάρκωμα, με ρόδινες αποχρώσεις. Λεπτές άσπρες γραμμές απλώνονται ακτινωτά και πλάθουν τους όγκους του προσώπου.

Τη μορφή του Χριστού πλαισιώνουν αριστερά και δεξιά η Παναγία και ο Πρόδρομος, που στέκονται πίσω από τον θρόνο. Η Παναγία εικονίζεται σεβίζουσα. Γέρνει το κεφάλι προς τον ένθρονο Χριστό, στον οποίο απλώνει τα χέρια της με τα καλλίγραμμα δάκτυλα. Σε στάση δέησης έχει αποδοθεί και ο Πρόδρομος. Εικονίζεται σε στάση τριών τετάρτων, γυρισμένος προς τον Χριστό. Λίγα φώτα επάνω στον σκουρόχρωμο προπλασμό πλάθουν έντεχνα τους όγκους του ασκητικού προσώπου του αγίου.

Στο κάτω αριστερό μέρος της εικόνας υπήρχε η μορφή του αφιερωτή, από την οποία σήμερα σώζονται μόνο τα δύο χέρια του που κρατούν ανοικτό βιβλίο. Στην ίδια πλευρά και κάτω από τα πόδια της Παναγίας σώζεται μεγαλογράμματη επιγραφή με το όνομα του

δωρητή: [δο]ΥΛΟΥ ΤΟΥ Θ[εο]ΥΙΩ[άνν]ΟΥ ΝΤΕΣΠΕΛΩ. Αντίστοιχη επιγραφή υπάρχει και στο δεξιό μέρος της εικόνας, με το όνομα του ζωγράφου: ΧΕΙΡ ΝΙΚΟΛΑΟΥ ΤΟΥ ΤΖΑΦ[ούρη].

Η σοφά δομημένη παράσταση παραπέμπει σε αντίστοιχα έργα του 15^{ου} αι., τα οποία κινούνται στα πλαίσια της αυστηρής βυζαντινής παράδοσης, διαπνέονται από τις ίδιες αισθητικές αξίες και τα περισσότερα είναι έργα επωνύμων Κρητικών ζωγράφων. Από τις παλαιότερες είναι μια εικόνα των αρχών του 15^{ου} αι. στη Συλλογή Αγίας Αικατερίνης Σιναιτών [Ηράκλειο 1993, αρ. 92, σσ. 445-6 (Μ. Μπορμπουδάκης)] και τρεις εικόνες με την παράσταση της Δείσεως του ζωγράφου Αγγέλου, η μία στην Αγία Μονή Βιάννου (κατ. 46), η άλλη στο Μουσείο Κανελλοπούλου (κατ. 36) και η τρίτη στη Μονή Σινά (Δρανδάκης 1990, σ. 127, εικ. 77). Στην ίδια ομάδα εντάσσεται η εικόνα του Νικολάου Ριτζου, με τη Δέηση και σκηνές Δωδεκαόρτου στο Σεράγεβο (Χατζηδάκης 1977, σ. 164, πίν. 202 και εικ. 29 στον παρόντα κατάλογο), μια άλλη στο Kunsthistorisches Museum στη Βιέννη (Kreidl-Papadopoulou 1970, σ. 66, εικ. 42), εικόνα με το ίδιο θέμα στο Μουσείο Ερμιτάζ (Felicetti-Liebenfels 1956, σ. 94, πίν. 120B) και τέλος μία σε ιδιωτική συλλογή στο Λονδίνο [Λονδίνο 1994, αρ. 230, σ. 216, εικ. 230 (Μ. Vassilaki)].

Κοινό χαρακτηριστικό του θέματος της Δείσεως σε όλες τις παραπάνω εικόνες αποτελεί η στάση του Χριστού και της Παναγίας. Παρατηρείται επίσης μια προσωπογραφική ομοιότητα στη μορφή του Κυρίου και στην τεχνική των πτυχώσεων που είναι πυκνές και οξύτονες. Διαφορές εντοπίζονται σε επιμέρους λεπτομέρειες, όπως το ανοικτό ή κλειστό ευαγγέλιο, τα μαξιλάρια του θρόνου, το υποπόδιο και σπανιότερα τον ξυλόγλυπτο θρόνο και τον εικονογραφικό τύπο του Προδρόμου. Ο μεγάλος ξυλόγλυπτος θρόνος είναι ένα κοινό στοιχείο στις περισσότερες εικόνες της ομάδας και φαίνεται ότι προέρχεται από μια παλαιότερη εικόνα του ζωγράφου Αγγέλου στο Μουσείο Κανελλοπούλου (κατ. 36).

Σε έργα του Αγγέλου, όπως η εικόνα στη Βιάννο, παραπέμπουν επίσης οι μορφές του ένθρονου Χριστού και της Παναγίας στην εικόνα μας. Οι δύο ζωγράφοι χρησιμοποιούν παρόμοιους ζωγραφικούς τρόπους όχι μόνο στην απόδοση των μορφών, αλλά και στις επι-

μέρους λεπτομέρειες. Αν και ο Χριστός της εικόνας του Αγγέλου είναι πιο επιβλητικός, σε σχέση με αυτόν της εικόνας του Τζαφούρη, ωστόσο οι δύο μορφές χαρακτηρίζονται από την ίδια άψογη σχεδίαση στα πρόσωπα και τα γυμνά μέρη και την ίδια γεωμετρικά οργανωμένη πτυχολογία.

Ο Νικόλαος Τζαφούρης στο έργο αυτό κινείται μέσα στα πλαίσια της αυστηρά βυζαντινής παράδοσης και χρησιμοποιεί εικονογραφικά στοιχεία από παλαιότερους ή σύγχρονους του ζωγράφους. Είναι προφανές ότι ο ζωγράφος δεν κάνει καμιά προσπάθεια να διαφοροποιηθεί, αν και είναι γνωστή η ικανότητά του να καθιερώνει νέους εικονογραφικούς τύπους, μερικοί από τους οποίους σημάδεψαν την πορεία της μεταβυζαντινής ζωγραφικής. Υπήρξε ένας από τους σημαντικότερους Κρητικούς ζωγράφους του β' μισού του 15^{ου} αι. και είναι γνωστός για την ικανότητά του να ζωγραφίζει *alla maniera latina* και *alla maniera greca*, αν και έως πρόσφατα για το τελευταίο μόνο υποθέσεις μπορούσαν να διατυπωθούν, αφού δεν υπήρχε κανένα ανάλογο έργο να το επιβεβαιώνει. Τα περισσότερα γνωστά έργα του είναι επηρεασμένα από την Υστερογοτθική τέχνη. Σε αντίθεση με τα άλλα ενυπόγραφα έργα του, στη Δέηση αυτή ακολουθεί καθαρά βυζαντινή τεχνοτροπία, χωρίς προσμείξεις δυτικών στοιχείων.

Ενδιαφέρον επίσης παρουσιάζει στην εικόνα μας η χρήση της ελληνικής γλώσσας στις επιγραφές και στην υπογραφή του ζωγράφου, (ο Τζαφούρης τα μέχρι τώρα γνωστά του έργα του τα υπογράφει στα λατινικά), αλλά και το όνομα του δωρητή ΝΤΕΣΠΕΛΩ παραπέμπει σε εξελληνισμένο κάτοικο του Χάνδακα. Από τη μέχρι σήμερα έρευνα δεν μπορέσαμε να εντοπίσουμε κάποιο στοιχείο για τον δωρητή της εικόνας. Ο ναός της Υπαντής, από όπου προέρχεται το έργο (κατά πληροφορία ανήκε αρχικά στην κρητική οικογένεια Κομπίτση), βρίσκεται στην Κέρκυρα στον κόλπο των Γουβιών, κοντά στον παλιό βενετικό ναύσταθμο. Πιθανότατα στην Κέρκυρα έφτασε μετά την πτώση του Χάνδακα από τους Οθωμανούς Τούρκους (1669), όταν δημιουργήθηκε το μεγάλο μεταναστευτικό ρεύμα προς την Ιταλία, που είχε ως ενδιάμεσο σταθμό τα Επτάνησα.

BARBARA N. ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ



Ζωγράφος Νικόλαος Τζαφούρης

Χριστός Ελκόμενος επί Σταυρού

Τέλη 15^{ου} αι.

Αυγοτέμπερα σε ξύλο, προετοιμασία σε ύφασμα, φύλλο χρυσού

69,2 x 52,1 εκ.

Κρήτη, Χάνδακας

Νέα Υόρκη, Μητροπολιτικό Μουσείο Τέχνης, αρ. 29.158.746

Προέλευση: Εμπόριο τέχνης, Μόναχο (προ του 1929). Bashford Dean Memorial Fund, 1929. The Bashford Dean Memorial Collection.

Συντήρηση: Μητροπολιτικό Μουσείο Τέχνης, 2006-07.

Δημοσιεύσεις: Wehle 1940, σ. 1. Chatzidakis 1974a, σ. 187, πίν. ΙΘ'. Cattapan 1977, σ. 234. Βαλιμόρη 1988, αρ. 52, σ. 211 (G. Kalas). Χατζηδάκης 1987, σ. 294, εικ. 164. Constantoudaki-Kitromilides 1998a, σσ. 462-3, 484-5, εικ. 5α-5β. Ν. Υόρκη 2004, αρ. 308, σσ. 505-6 (M. Georgoroulou). Ν. Υόρκη 2009, αρ. 15, σ. 62 (M. Constantoudaki-Kitromilides).

Η εικόνα παριστάνει την πορεία του Ιησού από την Ιερουσαλήμ προς τον Γολγοθά, ένα από τα τελευταία επεισόδια του κύκλου του Πάθους. Φέρει την επιγραφή: *ΕΛΚΟΜΕΝΟΣ ΕΠΙ Τ[αυ]ΡΟΥ* και την υπογραφή: *NICOLAVS · ZAFVRI · PINXIT* · (ο Νικόλαος Τζαφούρης ζωγράφισε), αποκαλύπτοντας ως δημιουργό της έναν από τους πιο ενδιαφέροντες Κρητικούς καλλιτέχνες του 15^{ου} αι.

Ο Χριστός πορεύεται ευθυτενής προς τα δεξιά. Φέρει ακάνθινο στέφανο και φορεί ποδήρη, βαθυκόκκινο χιτώνα με χρυσοκέντητα «σημεία». Με τα δύο χέρια βαστάζει στον αριστερό ώμο μεγάλο σταυρό. Δεξιά προπορεύεται ένας Ρωμαίος αξιωματικός με μεταλλική πανοπλία. Με το αριστερό του χέρι στηρίζει δόρυ, όπου τυλίγεται κόκκινο λάβαρο με τα αρχικά *SPQR* (= *Senatus populusque Romanus*, δηλαδή η Σύγκλητος και ο λαός των Ρωμαίων). Με το δεξί κρατεί σχοινί περασμένο θηλιά στον λαιμό του Χριστού. Τον Χριστό ακολουθεί ομάδα επτά στρατιωτών, με εξάρτηση βυζαντινού τύπου.

Στοιχεία της βυζαντινής παράδοσης και της δυτικής τέχνης συνυπάρχουν στην αξιολογη αυτή σύνθεση, φαινόμενο διαδεδομένο στη ζωγραφική της βενετοκρατούμενης Κρήτης. Η

παράσταση της πορείας του Χριστού προς τον Γολγοθά, αρκετά συχνή σε Παλαιολόγειους κύκλους των Παθών, ανευρίσκεται σπάνια σε φορητές εικόνες. Ο σταυρός συνήθως μεταφέρεται από τον Σίμωνα τον Κυρηναίο σε βυζαντινές παραστάσεις, σύμφωνα με τη διήγηση των συνοπτικών ευαγγελίων (Ματθαίου, Μάρκου, Λουκά) και σπανιότερα μεταφέρεται από τον Ιησού, κατά την αφήγηση του Ευαγγελιστή Ιωάννη (19:16-17) και την αναφορά του Τριωδίου, όπως στην εικόνα μας. Σε Παλαιολόγειες παραστάσεις, ο Χριστός φέρει τον σταυρό είτε ευθυτενής, ως νικητής του θανάτου, όπως και εδώ, είτε σκυφτός (Κατσελάκη 1997, σσ. 184-6). Η εικονογραφία της σκηνής και οι διάφορες παραλλαγές της έχουν μελετηθεί σε αρκετή έκταση (Millet 1916, σσ. 362-79. Κώττα 1938, σσ. 245-67. Κατσελάκη 1997, σσ. 167-99). Η μεταφορά του σταυρού από τον ίδιο τον Ιησού προτιμάται στην Ύστερη Μεσαιωνική Ιταλική τέχνη (Millet 1916, σ. 369. Sandberg-Navalà 1929, σσ. 266-77. Derbes 1996, σσ. 113-37), αλλά και τη μεταγενέστερη.

Ο ζωγράφος δημιούργησε μια ίδια σύνθεση, αντλώντας και από την Ιταλική παράδοση και προσθέτοντας στοιχεία της πραγματικότητας. Ο στρατιώτης που προπορεύεται, σύροντας τον Χριστό με σχοινί, παρατηρείται συχνά σε βυζαντινές παραστάσεις. Εδώ όμως εικονίζεται με βάση δυτικοευρωπαϊκά πρότυπα, ως σιδηρόφρακτος ιππότης, με λεπτομερή απόδοση της πανοπλίας, πράγμα που υποδηλώνει γνώση της πολεμικής εξάρτησης της εποχής, χωρίς να αποκλείεται και η χρήση έμμεσης πηγής, πίνακα όπως του αγίου Γεωργίου στον ομώνυμο πίνακα του Andrea Mantegna στην Πινακοθήκη της Accademia της Βενετίας, ή χαλκογραφίας.

Η επιμονή στους λοξούς άξονες υποδηλώνει συναίσθηση των αναζητήσεων Αναγεννησιακών καλλιτεχνών για την προοπτική. Εδώ χρησιμοποιείται η γεωμετρική προοπτική, στοιχείο σπάνιο στη μεταβυζαντινή ζωγραφική. Παράλληλα εκπλήσσει το ρεαλιστικό στοιχείο της σκιάς που ρίχνουν τα πόδια των μορφών στο έδαφος. Τα εικονογραφικά συστατικά και το ύφος του έργου δείχνουν εκλεκτικό συνδυασμό στοιχείων της βυζαντινής παράδοσης, του Ύστερογοθτικού ρεαλισμού, αλλά και Αναγεννησιακών ρευμάτων. Χαρακτηριστική της διπλής πολιτισμικής εμπειρίας των Κρητικών ζωγράφων είναι και η χρήση δύο γλωσσών στις επιγραφές της εικόνας: ελληνικά για το θέμα και λατινικά για την

υπογραφή του καλλιτέχνη.

Το έργο προοριζόταν για λατινόφωνο παραγγελιοδότη με γνώση της βυζαντινής και της δυτικής τέχνης. Ίσως αποτελούσε ιδιωτική παραγγελία καθολικού πελάτη ή ανήκε σε σύνολο με άλλες σκηνές του Πάθους, π.χ. σε πολυμερή πίνακα Αγίας Τράπεζας δυτικού τύπου (*raia*), με πιθανό προορισμό κάποιο παρεκκλήσι ή ναό του Χριστού Ελκομένου. Ελκυστική είναι η σύνδεση με πέτασμα βωμού που φιλοτέχνησε ο Τζαφούρης το 1492 με παραγγελία του Βενετού προβλεπτή του Ναυπλίου Johannes Nani (Cattapan 1972, σσ. 209-10). Στην περίπτωση αυτή το έργο θα ανήκε στην κάτω ζώνη (*predella*) του συνόλου (Μπαλτογιάννη 1994, σ. 299). Πίνακα τέτοιου είδους από ζωγράφους κρητικής παιδείας αντιπροσωπεύουν το «πολύπτυχο» της Βοστώνης (Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου 1993-94, σσ. 285-301 και εικ. 29 στον παρόντα κατάλογο) και η μακρόστενη εικόνα της ένθρονης Θεοτόκου του Μουσείου Μπενάκη (Μπαλτογιάννη 1994, αρ. 86, σσ. 300-1 και πίν. 178-9). Για τον Νικόλαο Τζαφούρη ανακαλύφθηκαν και άλλα έγγραφα στα Αρχεία της Βενετίας (Cattapan 1972, σ. 208, αρ. 115 και 209-10. Κωνσταντουδάκη 1973, σσ. 300-1. Cattapan 1977, σσ. 225-34), που μαρτυρούν την παρουσία του στον Χάνδακα μεταξύ 1487 και 1500.

Η εξαιρετική εικόνα αποδεικνύει την καλλιτεχνική προσωπικότητα του ζωγράφου και το υψηλό επίπεδο των κρητικών εργαστηρίων ζωγραφικής του 15^{ου} αι. Πρόσφατη ανακοίνωση αποκάλυψε την παρουσία της εικόνας σε ιταλική ιδιωτική συλλογή στο α' μισό του 18^{ου} αι. (Κωνσταντουδάκη 2007, σσ. 48-9).

MARIA ΚΩΝΣΤΑΝΤΟΥΔΑΚΗ-ΚΙΤΡΟΜΗΛΙΔΟΥ



Αποδίδεται στον Νικόλαο Ρίτζο

Οι άγιοι Πέτρος και Παύλος να κρατούν ομοίωμα εκκλησίας

Β' μισό 15^{ου} αι. – 1507

Αυγοτέμπερα σε ξύλο, προετοιμασία σε ύφασμα, φύλλο χρυσού

53 x 41 εκ.

Κρήτη, Χάνδακας

Φλωρεντία, Galleria dell'Accademia, αρ. ευρ. 9382

Προέλευση: Αγοράστηκε το 1956 από τη Soprintendenza της Φλωρεντίας, από αρχαιοπώλη που την είχε στην κατοχή του για αρκετά χρόνια.

Συντήρηση: Φλωρεντία, 1993.

Δημοσιεύσεις: Marcucci 1958, σσ. 82-3, αρ. 27 bis. Αθήνα 1964, αρ. 229. Χατζηδάκης 1977, αρ. 128, σ. 159. Vassilaki 1990α, σ. 418, σημ. 54. Βενετία 1993, αρ. 16, σσ. 76-81 (Ν. Χατζηδάκη). Davidov-Temerinsky 2000, σσ. 39-56. Γκιολές 2004, σσ. 277-8. Βοκοτόπουλος 2005α, σ. 223. Σέμογλου 2009, σσ. 68-71 κ.ε.

Επάνω στον χρυσό κάμπο, ψηλά η επιγραφή **Ο ΑΓΙΟΣ ΠΕΤΡΟΣ Ο ΑΓΙΟΣ ΠΑΥΛΟΣ**. Μεταξύ των κεφαλών των δύο αγίων διακρίνεται επιγραφή, σε τέσσερις στίχους, με κόκκινα καλογραμμένα κεφαλαία γράμματα, με κάποιες φθορές (για την ορθή ανάγνωση της επιγραφής βλ. Αθήνα 1964, αρ. 229 -γαλλική έκδοση): *EI [και] CΥΝΙΣΤΗC T[ήν] ΕΚΚΛΗCΙΑΝ CΩΤΕΡ / ΠΕΤΡΩ ΚΑΙ ΠΑΥΛΩ, CΠΑΘΑΙC ΗΚΟΝΗΜΕΝ[αι]C / ΟΜΩC ΜΗ ΛΙΠΗΣ ΑΥΤΗΝ ΚΡΑΤΥΝΩΝ / ΕΚΤΗCΩ ΚΑΙ ΓΑΡ ΑΙΜΑΤΙ CΩ ΤΙΜΙΩ*.

Οι δύο Απόστολοι παριστάνονται αντικριστά ολόσωμοι, κρατώντας ένα μεγάλο ομοίωμα εκκλησίας. Ο Πέτρος αριστερά, κρατεί με το αριστερό του χέρι κλειστό ειλητάριο και τα κλειδιά. Ο Παύλος κρατεί με το αριστερό κλειστό βιβλίο και γυμνό ξίφος υψωμένο επάνω από τον ώμο του. Το ξίφος έχει υποστεί μεγάλη φθορά και μόλις διακρίνεται, ενώ παραμένει άθικτη η λαβή του σπαθιού που είναι χρυσή [Βενετία 1993, αρ. 16, σ. 76, και σχέδιο στη σ. 79 (Ν. Χατζηδάκη)]. Είναι προφανές ότι η εικονογραφία των δύο Αποστόλων αποτελεί πιστή εικονογράφηση των στίχων της παραπάνω επιγραφής, οι οποίοι διαβάζονται κατά τη λειτουργία των δύο Αποστόλων Πέτρου και Παύλου στις 29 Ιουνίου (Μηναίον Ιουνίου, σσ. 405-24). Ωστόσο, πρέ-

πει να σημειωθεί ότι το ξίφος, ως στοιχείο της εικονογραφίας του Παύλου, εμφανίζεται κατά κανόνα σε Δυτικά παραδείγματα και σπανιότερα σε Ιταλοκρητικές εικόνες [Βενετία 1993, αρ. 16, σ. 76 (Ν. Χατζηδάκη)].

Πρόκειται για θέμα που, όπως και εκείνο του Ασπασμού των δύο Αποστόλων καθώς και της απεικόνισής τους αντικριστά σε εικόνες και βημόθυρα, διαδίδεται ιδιαίτερα κατά τον 15^ο και τον 16^ο αι. στη βενετοκρατούμενη Κρήτη. Άλλωστε, η αποκρυστάλλωση της εικονογραφίας του Ασπασμού έχει διαπιστωθεί ότι οφείλεται στον ζωγράφο Άγγελο και η ευρεία διάδοση των απεικονίσεων των δύο Αποστόλων συνδέεται με την έκφραση φιλενωτικών τάσεων στην κρητική κοινωνία της εποχής [βλ. σχετικά Μπαλτογιάννη 1985, αρ. 162, σ. 95. Vassilaki 1990α. Βενετία 1993, αρ. 16, σσ. 76-81 (Ν. Χατζηδάκη). Γκιολές 2004, σσ. 276-8]. Η πρωιμότερη απεικόνιση του θέματος των δύο αποστόλων με ομοίωμα εκκλησίας βρίσκεται στον τρούλο του Αγίου Ανδρέα Περιστερας, που η Χ. Μαυροπούλου-Τσιούμη χρονολόγησε στον 9^ο αι.

(Μανγορούλι-Τσιουμί 1997). Το σημαντικότερο αλλά και πλησιέστερο προς την εικόνα μας παράδειγμα απαντά στο κάτω τμήμα του πλαισίου στη γνωστή εικόνα του Νικολάου Ρίτζου στο Σεράγεβο [Βοκοτόπουλος 1990, σσ. 95-6. Βενετία 1993, σ. 78 (Ν. Χατζηδάκη). Βοκοτόπουλος 2005α, σσ. 222-4, εικ. 1, 12], ενώ στο γνωστό στιχηράριο του φιλενωτικού Ιωάννη Πλουσιαδηνού στο Σινά (1469) οι Απόστολοι έχουν παρόμοια στάση, χωρίς όμως να κρατούν ομοίωμα εκκλησίας (Βοκοτόπουλος 2001, σ. 99, εικ. 15).

Κατά την πρώτη εκτενή παρουσίαση της εικόνας το 1993 [Βενετία 1993, αρ. 16, σ. 76-81 (Ν. Χατζηδάκη)], διαπίστωσα την ομοιότητα εξωτερικών γνωρισμάτων του κτηρίου με τη φλωρεντινή εκκλησία της Santa Maria del Fiore, όπου είχε συνέλθει η ενωτική Σύνοδος του 1438/39. Η εκκλησία είχε μόλις εγκαινιαστεί το 1436 και ο φανός στον ευρύτατο τρούλο, επίτευγμα της αρχιτεκτονικής του Brunelleschi, εγκαινιάστηκε το 1460 (Heydenrich 1974, σ. 29 κ.ε., εικ. 2, 29, 31). Για την παρουσία του ναού στην εικόνα αυτή αναπτύχθηκαν διάφορες προσεγγίσεις ερμηνευτικού χαρακτήρα σε εξειδικευμένες μεταγενέστερες δημοσιεύσεις (Davidov-Temerinsky 2000. Γκιολές 2004. Σέμογλου 2009). Η Davidov-Temerinsky αναζήτησε τον

θεολογικό συμβολισμό του κτηρίου και έλεγξε την πιθανότητα να αποτελεί συμβολική απεικόνιση της ουράνιας Ιερουσαλήμ, χωρίς να καταλήγει σε θετικό συμπέρασμα και χωρίς να απορρίπτει τελικά την ταύτιση του ναού της εικόνας με τον ναό της Φλωρεντίας. Ο Γκιολές σημείωσε τον φιλενωτικό χαρακτήρα του θέματος, στηριζόμενος και στην ομοιότητα του ναού με τη Santa Maria del Fiore της Φλωρεντίας, και ο Σέμογλου, αξιοποιώντας την ευρεία βιβλιογραφία για τον συμβολισμό του ναού του Σολωμόντος στην Ιερουσαλήμ σε Ανατολή και Δύση, σχετίζει τον απεικονιζόμενο στην εικόνα μας ναό με τον ναό του Σολομώντος, ο οποίος κατά τον μεσαίωνα συγχέεται με το Τέμενος του Βράχου. Η ταύτιση, άλλωστε, του ναού με το κτίσμα του Brunelleschi, τη Santa Maria del Fiore, συνάδει και με την ενωτική Σύνοδο του 1438-39, καθώς και με την τεκμηριωμένη τοποθέτηση επάνω στο αλτάρι του ναού δύο μικρών αγαλμάτων των πρωτοκλήτων Αποστόλων, όπου ο Πέτρος κρατούσε τα κλειδιά, ενώ ο Παύλος ξίφος ὀρθιον, όπως ακριβώς στην εικόνα μας.

Στο εσωτερικού του ναού και σε αντίθεση με τη δυτική εξωτερική του όψη παριστάνεται ένα κρητικό ξυλόγλυπτο τέμπλο με αχιβαδωτό επιστύλιο και με τις δεσποτικές εικόνες του Χριστού και της Παναγίας [Βενετία 1993, σ. 78 (Ν. Χατζηδάκη)] και δύο εξαπτέρυγα. Μολονότι τα εξαπτέρυγα δεν απαντούν ως αυτοτελές θέμα σε εικόνες, πρέπει να σημειωθεί ότι στις τοιχογραφίες στις κόγχες της Προθέσεως και του Διακονικού στη Μονή Σταυρονικήτα, 1546 (Χατζηδάκης 1986, εικ. 72, 73), όπου παριστάνονται ως αυτοτελές θέμα ανά ζεύγη κρατώντας λάβαρα με την επιγραφή *ΑΓΙΟΣ*, εξυμνώντας τον Χριστό Παντοκράτορα που βρίσκεται, αρκετά ψηλότερα, στον τρούλο του ναού.

Πέρα από το παράστημα των δύο αγίων και την εντυπωσιακή εικονογραφική ομοιότητα με την παράσταση της εικόνας του Νικολάου Ρίτζου και άλλα τεχνοτροπικά γνωρίσματα της εικόνας, όπως τα λεπτογραμμένα χαρακτηριστικά των προσώπων, η καλοδουλεμένη πτυχολογία των υφασμάτων, το άψογο σχέδιο της εκκλησίας, καθώς και η χαμηλή χρωματική κλίμακα επιτρέπουν την απόδοσή της στον Κρητικό ζωγράφο που έζησε στο β' μισό του 15^{ου} αι. και πέθανε πριν από το 1507 (Χατζηδάκης και Δρακοπούλου 1997).

NANΩ ΧΑΤΖΗΔΑΚΗ



Ζωγράφος Μιχαήλ Δαμασκηνός

Τα Εισόδια της Παναγίας και η Υπαπαντή του Χριστού

Περί το 1570-80

Αυγοτέμπερα σε ξύλο, προετοιμασία σε ύφασμα, φύλλο χρυσού

87 x 67 εκ.

Κρήτη, Χάνδακας

Πάτμος, Μονή Ευαγγελισμού (παλαιότερα Κάθισμα Ευαγγελισμού)

Δημοσιεύσεις: Χατζηδάκης 1977, αρ. 60, σσ. 104-5, πίν. 39, 115. Χατζηδάκης 1988, σ. 119, 154-5, εικ. 27-8.

Δύο σημαντικές εορτές της ορθόδοξης λατρείας, τα Εισόδια της Θεοτόκου και η Υπαπαντή του Χριστού, παριστάνονται στην εικόνα σε δύο επάλληλες ζώνες. Το έργο φέρει την υπογραφή του σημαντικότερου Κρητικού ζωγράφου φορητών εικόνων στο β' μισό του 16^{ου} αι.: *ΧΕΙΡ ΜΙΧΑΗΛ ΔΑΜΑΣΚΗΝΟΥ*, στην πρώτη ζώνη, κάτω αριστερά (Χατζηδάκης 1977, αρ. 60, σσ. 104-5, πίν. 39, 115).

Στα Εισόδια, οι γονείς της Παναγίας Ιωακείμ και Άννα συνοδεύουν τη μικρή Μαρία στον ναό, όπου την υποδέχεται ο αρχιερέας Ζαχαρίας μπροστά στην Ωραία Πύλη. Στο κέντρο, κάτω από κιβώριο με ανασηκωμένο βήλο και γυάλινο καντήλι, βρίσκεται η Αγία Τράπεζα, με κόκκινη ενδυτή, όπου είναι τοποθετημένο κλειστό βιβλίο. Πάνω αριστερά, η Μαρία, καθισμένη σε βαθμιδωτή εξέδρα στο ιερό, κάτω από μικρότερο κιβώριο, ατενίζει τον άγγελο που της φέρνει τροφή. Το χαμηλό φράγμα του πρεσβυτερίου, από πράσινο μάρμαρο, κοσμείται με ανάγλυφα θωράκια: ο Αβραάμ προσευχόμενος, η Θυσία του Αβραάμ. Πίσω από τους θεοπάτορες, στο δεξιό τμήμα της παράστασης, έξι (ή επτά;) νεανίδες, οι θυγατέρες των εβραίων, κρατούν αναμμένες λαμπάδες. Στο βάθος υψώνεται τοίχος που συνδέει δύο κτήρια, από τις κορυφές των οποίων κρέμεται κόκκινο παραπέτασμα.

Η σκηνή, που περιγράφεται στο απόκρυφο Πρωτευαγγέλιο του Ιακώβου (7:1-3, 8:1-2), ανήκει στον κύκλο της παιδικής ηλικίας της Παναγίας (Lafontaine-Dosogne 1964-65, τ. 1-2, ειδικ. τ. 1, σσ. 136-67. Lafontaine-Dosogne 1975α, σσ. 161-93). Η συναπαικόνιση της παρουσίας της Μαρίας στον ναό από τους

γονείς της και της διαμονής της στο ιερό, «τα άγια των Αγίων», προσέδωσε στο θέμα τον τίτλο αυτόν, που χρησιμοποιεί και ο Δαμασκηνός. Ο συγκεκριμένος τύπος, με τη διάταξη των προσώπων όπως στην προκειμένη εικόνα, είχε ήδη δημιουργηθεί στους Μεσοβυζαντινούς χρόνους. Με Παλαιολόγειες επιδράσεις της Κωνσταντινούπολης καθιερώθηκε σε κρητικές εικόνες από το α' μισό του 15^{ου} αι., όπως μαρτυρεί η εξαιρετική μνημειακή εικόνα του Αγγέλου της συλλογής Λοβέρδου (κατ. 32), άλλη μία μικρότερη στο Σινά, αποδιδόμενη σε αυτόν (Δρανδάκης 1990, σ. 207, εικ. 81 και εικ. 22 στον παρόντα κατάλογο), καθώς και άλλες, του 15^{ου} αι. και μεταγενέστερες [π.χ. Ηράκλειο 1993, σσ. 467-8, εικ. 110 (Μ. Μπορμπουδάκης). Θεσσαλονίκη 2009, αρ. 11, σσ. 196-7 (Κ. Marsengill)].

Από το πρότυπο αυτό ο Δαμασκηνός διαφοροποιείται σε λεπτομέρειες, ώστε να προσδώσει ισορροπία στην οριζόντια σύνθεσή του. Μεταβάλλει αρχιτεκτονικά στοιχεία, χαρίζοντας μάλιστα αναγεννησιακά χαρακτηριστικά στο κτήριο δεξιά, προσθέτει ανάγλυφες παραστάσεις στο φράγμα του ιερού και στην εξέδρα της Μαρίας. Ωστόσο, δεν απομακρύνεται από τις αρχές της δεύτερης Παλαιολόγειας τεχνοτροπίας, στη βάση των οποίων στηρίχθηκε η κρητική ζωγραφική του 15^{ου} αι. και η συνέχειά της στον 16^ο. Άλλες αλλαγές έχουν θεολογικό νόημα. Το ευχαριστιακό περιεχόμενο της Θυσίας του Αβραάμ στο θωράκιο του τέμπλου αρμόζει στον χώρο του ιερού, όπου εγκαταστάθηκε η Μαρία και όπου τελείται η Θεία Ευχαριστία κατά τη λειτουργία. Και πάλι ο καλλιτέχνης δεν διστάζει να υιοθετήσει την αισθητική της δυτικής παράδοσης, δείχνοντας προτίμηση σε πρότυπα βενετικής τέχνης (Θυσία Αβραάμ) και ικανότητα στην ελεύθερη πινελιά (διακρίνονται ακόμη και «επανορθώσεις», *pentimenti*), την αναγεννησιακή πλαστικότητα, τη μανιεριστική κίνηση. Είχε, άλλωστε, ζήσει όχι μόνο στον Χάνδακα, αλλά και στην Ιταλία (Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου 1988β, τ. 1, κεφ. 1).

Στην Υπαπαντή, ο πρεσβύτερος Συμεών, δεξιά, μπροστά στην κλειστή πύλη ιερού βήματος, κρατεί τον μικρό Ιησού, προσκλίνοντας προς τη Θεοτόκο, στο κέντρο. Αριστερά η προφήτις Άννα ξεδιπλώνει ειλητάριο με τη ρήση *Τούτο τὸ βρέφος οὐρανὸν καὶ γῆν ἐστερέωσεν*, στρεφόμενη στον Ιωσήφ, ο οποίος

προσφέρει ζεύγος νεοσσών περιστερών ή τρυγόνων. Το ιερό βήμα έχει μαρμάρινο φράγμα (όπου διακρίνονται ανάγλυφα, πιθανώς προφητών), κιονοστήρικτο κιβώριο με γυάλινο καντήλι και ανασυρμένο κόκκινο βήλο (όπως και στα Εισόδια) και Αγία Τράπεζα με κατακόκκινη ενδυτή. Στο βάθος τοίχος με ανάγλυφα σεραφείμ και δύο ψηλά κτήρια.

Η Υπαπαντή (Λουκ. 2:22-38) έχει αποδοθεί με διάφορους εικονογραφικούς τύπους (Ξυγγόπουλος 1929, σσ. 328-39. Lafontaine-Dosogne 1975β, σσ. 195-241). Εδώ ακολουθείται ο τύπος που επικρατεί στην Ύστερη Παλαιολόγεια και τη μεταβυζαντινή ζωγραφική, με τον Ιησού στα χέρια του Συμεών και τη Θεοτόκο έτοιμη να τον παραλάβει (Ξυγγόπουλος 1929, σσ. 332-34. Maguire 1980-81, σσ. 262-9). Η παράσταση είναι μεστή από υπαινικτικά στοιχεία που αναφέρονται τόσο στην Ενσάρκωση, όσο και στο Πάθος και την Ανάσταση του Χριστού (Pallas 1965, σ. 174-6. Μπαλτογιάννη 2003, σσ. 245-7, αρ. 45).

Η συγκεκριμένη εικονογραφία είχε αποκρυσταλλωθεί σε προηγούμενες γενιές Κρητικών ζωγράφων, όπως δείχνει η αντίστοιχη σκηνή σε εικόνα της Πάτμου (Χατζηδάκης 1977, αρ. 26, σσ. 78-9, πίν. 24), στο περιθώριο εικόνας του Νικολάου Ριτζου με τη Δέηση (Βοκοτόπουλος 2005, σσ. 208, 213, εικ. 1, 4 και εικ. 29 στον παρόντα κατάλογο) και σε εικόνα του Θεοφάνη Στρελίτζα-Μπαθά (Καρακατσάνη 1974, σ. 72, εικ. 17). Εδώ η παράσταση αναπτύσσεται κατά πλάτος.

Τα δύο θέματα της εικόνας έχουν εννοιολογική σχέση. Με την εγκατάσταση της Μαρίας στο ιερό καθαγιαζεται το πρόσωπο μέσω του οποίου θα πραγματοποιηθεί η Ενσάρκωση του Κυρίου, ενώ κατά την Υπαπαντή αναγνωρίστηκε από τον γηραιό Συμεών ο *Χριστός τοῦ Κυρίου*, ο οποίος θα σαρκωθεί και θα θυσιαστεί *εις πτώσιν καὶ ἀνάστασιν πολλῶν ἐν τῷ Ἰσραήλ*.

Το ίδιο θέμα ζωγράφησε ο Δαμασκηνός και για το τέμπλο του Αγίου Γεωργίου Βενετίας (Chatzidakis 1962, αρ. 40, σσ. 63-4, πίν. 29) κατά την παραμονή του στην πόλη. Εκεί η σύνθεση αναπτύσσεται καθ' ύψος, στον ίδιο εικονογραφικό τύπο, με διαφορές σε λεπτομέρειες των κτηρίων και των προσώπων. Τεχνοτροπικές συγγένειες επιτρέπουν να υποθέσουμε κοντινή χρονολόγηση των δύο παραδειγμάτων.

ΜΑΡΙΑ ΚΩΝΣΤΑΝΤΟΥΔΑΚΗ-ΚΙΤΡΟΜΗΛΙΔΟΥ



Εμμανουήλ Λαμπάρδος

Ο Άγιος Ιωάννης ο Θεολόγος και ο μαθητής του Πρόχορος στο σπήλαιο της Πάτμου

1602

Αυγοτέμπερα σε ξύλο, προετοιμασία σε ύφασμα, φύλλο χρυσού

113 x 65 εκ.

Κρήτη, Χάνδακας (.)

Βενετία, Ελληνικό Ινστιτούτο Βυζαντινών και Μεταβυζαντινών Σπουδών, αρ. ευρ. 31

Δημοσιεύσεις: Chatzidakis 1962, αρ. 55, σσ. 84-5, πίν. 42.
Καζανάκη-Λάππα 2005, αρ. 32, σ. 68.

Στην είσοδο του σπηλαίου ο Ιωάννης, σεβάσμια γεροντική μορφή, καθισμένος σε χαμηλό σκαμνί επάνω σε πορφυρό μαξιλάρι, στρέφει την κεφαλή του προς τα πίσω και επάνω κοιτάζοντας προς τον ουρανό απ' όπου προβάλλει το χέρι του θεού που τον ευλογεί και μια ακτίνα που κατευθύνεται προς το μέρος του υπαγορεύοντάς του τον θεόπνευστο λόγο. Εκείνος με τη σειρά του υπαγορεύει στον νεαρό ακόλουθό του, τον Πρόχορο, που καθισμένος απέναντί του με ταπεινότητα γράφει σε ανοιχτό ειλητό την αρχή του ευαγγελίου του Ιωάννη *EN APXH HN O ΛΟΓΟΣ ΚΑΙ Ο ΛΟΓΟΣ* (1:1). Ανάμεσα στις δύο μορφές χαμηλό σκριπτόριο και αναλόγιο στο οποίο αναγράφεται η αρχή της Αποκάλυψης *ΑΠΟΚΑΛΥΨΙΣ ΙΗΣΟΥ ΧΡΙΣΤΟΥ ΗΝ ΕΔΩΚΕ ΑΥΤΩ Ο ΘΕΟΣ ΔΕΙΞΑΙ ΤΟΙΣ ΔΟΥΛΟΙΣ ΑΥΤΟΥ Α ΔΕΙ ΓΕΝΕΘΑΙ ΕΝ ΤΑΧΕΙ ΚΑΙ ΕΣΧΜΑΙΝΕΝ ΑΠΟΚΤΕΙΛΑΣ ΔΙ* (1:1). Ρεαλιστικές λεπτομέρειες εμπλουτίζουν την παράσταση. Πάνω στο σκριπτόριο βρίσκονται τα όργανα της γραφής: μελανοδοχείο, μαχαιράκι για το ξύσιμο της γραφίδας, εργαλείο για τη χάραξη των γραμμών στην περγαμινή. Από το αναλόγιο κρέμεται ένα κόκκινο ύφασμα που χρησίμευε προφανώς στον γραφέα και στο βάθος του σπηλαίου είναι κρεμασμένο σε ξύλινο καρφί μικρό καλάθι με τυλιγμένα χειρόγραφα. Πάνω από την κεφαλή του Προχόρου αναγράφεται το όνομά του *Ο ΑΓΓ[ος] ΠΡΟΧΟΡΟΣ*, ενώ το όνομα του Ευαγγελιστή αναγράφεται στο χρυσό βάθος της εικόνας, δίδοντας και τον τίτλο στο έργο, *Ο ΑΓΓ[ος] ΙΩ[άννης] Ο ΘΕΟΛΟΓΟΣ*.

Η υπογραφή του ζωγράφου και η χρονολογία αναγράφεται κάτω στο μέσο με κόκκινο κιννάβαρι: *ΧΕΙΡ ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ ΤΟΥ ΛΑΜΠΑΡΔΟΥ ΑΧΒ*. Ο Εμμανουήλ Λαμπάρδος, όπως τεκμηριώνεται από αρχαιακές πηγές, ανήκε σε οικογένεια ζωγράφων του Ρεθύμνου που εγκαταστάθηκε στα τέλη του 16^{ου} αι. στον Χάνδακα. Το εργαστήριο των Λαμπάρδων αναδείχθηκε σε ένα από τα καλύτερα εργαστήρια της πόλης τον 17^ο αι. και είναι γνωστοί δύο ομώνυμοι και σχεδόν σύγχρονοι ζωγράφοι, που υπογράφουν με ταυτόσημο τρόπο και συνδέονται με τη σχέση θείου και ανιψιού (Χατζηδάκης και Δρακοπούλου 1997, σσ. 141-2. Καζανάκη-Λάππα 2003, σσ. 402-6). Η μεγάλη εικόνα της Βενετίας θα πρέπει να αποδοθεί στον παλαιότερο από τους δύο, ζωγράφο συντηρητικό που περιορίζεται στην πιστή επανάληψη καθιερωμένων εικονογραφικών τύπων της κρητικής ζωγραφικής με υψηλή τεχνική. Στην εικόνα αυτή ο Λαμπάρδος αντιγράφει με εξαιρετική πιστότητα εικόνα με την υπογραφή του Αγγέλου, μικρότερων διαστάσεων, που βρίσκεται στη Μονή του Σινά (κατ. 40). Από την άποψη της εικονογραφίας οι διαφορές ανάμεσα στα δύο έργα είναι ελάχιστες, αλλά όχι χωρίς σημασία. Ο Λαμπάρδος πρόσθεσε το αναλόγιο με τον ενεπίγραφο ειλητό και κρέμασε το καλάθι με τα χειρόγραφα στα τοιχώματα της σπηλιάς, ενώ παρέλειψε την αραιή βλάστηση στη βάση του σπηλαίου που υπάρχει στην εικόνα του Σινά. Η προσθήκη του αναλογίου με την αρχή της Αποκάλυψης υπογραμμίζει ότι ο Ιωάννης είναι ο συγγραφέας του αποκαλυπτικού έργου, όπως δέχεται η χριστιανική παράδοση, και ότι το έργο αυτό είναι πρωιμότερο από τη συγγραφή του ευαγγελίου που υπαγορεύει στον μαθητή του. Η πιο σημαντική διαφορά ανάμεσα στα δύο έργα εντοπίζεται ωστόσο στη μορφή του Θεολόγου. Στην εικόνα του Αγγέλου ο Ιωάννης στηρίζει την κεφαλή του με το αριστερό του χέρι που μόλις προβάλλει από το ιμάτιο, δίνοντας στη στάση του μεγαλύτερη ένταση και εκφράζοντας δυναμικότερα τη στιγμή της θείας επίνοιας από ό,τι η ηρεμότερη κίνηση του Ιωάννη με το χέρι μπροστά στο στήθος, με την παλάμη προς τα έξω, στην εικόνα του Λαμπάρδου. Η κίνηση αυτή κατάγεται από άλλο πρότυπο και ταιριάζει περισσότερο στο ακαδημαϊκότερο πνεύμα του έργου.

Το εικονογραφικό θέμα του Ιωάννη που υπαγορεύει στον μαθητή και ακόλουθό του

Πρόχορο το ευαγγέλιο βασίζεται στο απόκρυφο κείμενο των Πράξεων του Ιωάννη και το παλαιότερο γνωστό παράδειγμα είναι η μικρογραφία στο τετραευάγγελο της Εθνικής Βιβλιοθήκης του Παρισιού Par. gr. 230 του 10^{ου} αι. (Πάλλας 1967, σσ. 363-9). Το θέμα γνώρισε μεγάλη διάδοση στα βυζαντινά ιστορημένα ευαγγέλια, σαν προμετωπίδα στο ευαγγέλιο του Ιωάννη, αλλά και σε επίτιτλα και αρχικά γράμματα, από τον 11^ο έως τον 14^ο αι., και δεν λείπει από τις τοιχογραφίες. Στις παλαιότερες απεικονίσεις ο Ιωάννης εικονίζεται όρθιος σε ορεινό τοπίο ή σε τοπίο με σπηλιά ή χωρίς καθόλου τοπίο. Η παράσταση με τις δύο μορφές καθισμένες σε ορεινό τοπίο εμφανίζεται στα τέλη του 13^{ου} αι. στην ωραία τοιχογραφία του Πρωτάτου (Τσιγαρίδας 2003, εικ. 30) και σε χειρόγραφα του 14^{ου} αι., όπως στο τετραευάγγελο της Μονής Διονυσίου του 1321 (κώδικας 80, φ. 275β) ή στο ευαγγελιστάριο της Μονής Κουτλουμουσίου του 14^{ου} αι. (κώδ. 62, φ. 3β) (Πελεκανίδης κ.ά. 1973, σσ. 132-3, 424-5, 250-1, 453). Οι δύο μορφές μέσα σε σπήλαιο εικονίζονται σε μια σειρά μικρογραφιών του 14^{ου} και των αρχών του 15^{ου} αι. (Βασιλάκη 1994α, σ. 327). Πλησιέστερα προς την εικόνα του Αγγέλου στο Σινά είναι δύο μικρογραφίες του 14^{ου} αι., η πρώτη στον κώδικα 33, φ. 104β της Μονής Διονυσίου και η δεύτερη στον κώδικα της Μονής Βατοπεδίου αρ. 247, φ. 257β, του 14^{ου} αι.

Ο Λαμπάρδος αποδίδει το Παλαιολόγειο πρότυπο που αντέγραψε ο Άγγελος με πιστότητα, αλλά και αίσθηση των ζωγραφικών αξιών και άψογη τεχνική. Η ρωμαλέα μορφή του Ευαγγελιστή, τυλιγμένη στο πορφυρό ιμάτιο, έλκει το βλέμμα του θεατή, ενώ απέναντί του ο νεαρός Πρόχορος, τρυφερή μορφή εφήβου, φορεί μπλε χιτώνα και πράσινο ιμάτιο. Οι δύο μορφές προσκλίνουν και προβάλλονται στο μαύρο χρώμα που καλύπτει το βάθος του σπηλαίου του οποίου το εξωτερικό του διαμορφώνεται με πλατιές γκριζόχρωμες επιφάνειες και επιμελημένες οξύληκτες κορυφές. Ο Λαμπάρδος δημιουργεί εδώ ένα από τα καλύτερα έργα του, κρατώντας ζωντανή την Παλαιολόγεια παράδοση στις αρχές του 17^{ου} αι.

ΜΑΡΙΑ ΚΑΖΑΝΑΚΗ-ΛΑΠΠΑ



Ζωγράφος Εμμανουήλ Λαμπάρδος

Τα Εισόδια της Θεοτόκου

Τέλη 16^{ου} – αρχές 17^{ου} αι.

Αυγοτέμπερα σε ξύλο, προετοιμασία σε ύφασμα,

φύλλο χρυσού

45 x 36 εκ.

Κρήτη

Αθήνα, Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο, αρ. ευρ.

BXM 1561

Συντήρηση: Σ. Μπαλτογιάννης, Εργαστήριο Συντήρησης Βυζαντινού και Χριστιανικού Μουσείου, 1984.

Δημοσιεύσεις: *Αναστάσιος Ορλάνδος* 1978, σ. 681, αρ. 1, εικ. 18. Αθήνα 1984, αρ. 24, σ. 37 (Ν. Χατζηδάκη).

Αχειμάστου-Ποταμιάνου 1985, σ. 85. Ηράκλειο 1993, αρ. 213, σσ. 565-6 (Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου). Χατζηδάκης και Δρακοπούλου 1997, σ. 143, αρ. 7. Καλαφάτη 2004, εικ. 144.

Εικόνα με χρυσό κάμπο, προορισμένη πιθανώς για προσκυνητάριο ή επιστύλιο τέμπλου (Ηράκλειο 1993, σ. 565). Το θέμα αναπτύσσεται σε δύο επεισόδια, σύμφωνα με τη συνήθη στη βυζαντινή τέχνη εικονογραφία, η οποία αποδίδει την αφήγηση του απόκρυφου Πρωτευαγγελίου του Ιακώβου (κεφ. 7-8) και εμφανίζεται διαμορφωμένη ήδη τον 10^ο αι., με μικρές μόνο παραλλαγές στο πέρασμα των αιώνων (Schiller 1980, σ. 67. Lafontaine-Dosogne 1992, τ. 2, σ. 112 κ.ε.).

Η κύρια σκηνή των Εισοδίων καταλαμβάνει το μεγαλύτερο μέρος της ζωγραφικής επιφάνειας. Στο κέντρο η Θεοτόκος οδηγείται από τον Ιωακείμ και την Άννα στον αρχιερέα Ζαχαρία αριστερά, ο οποίος την υποδέχεται, περιβάλλοντάς την προστατευτικά. Η Θεοτόκος και ο Ζαχαρίας διαχωρίζονται από τις άλλες μορφές, καθώς εικονίζονται εντός του ιερού. Ο χώρος του ιερού δηλώνεται με το ημικυκλικό χαμηλό φράγμα, τις δύο βαθμίδες επάνω στις οποίες στέκονται ο αρχιερέας και η Παναγία, το κιβώριο με το ελαφρώς παραμερισμένο βήλο και την Τράπεζα κάτω από αυτό. Ο Ιωακείμ και η Άννα βρίσκονται έξω από το ιερό. Συνοδεύονται από τις εβραϊκές παρθένες που κρατούν λαμπάδες, *ἵνα μὴ στραφῆ ἡ παῖς εἰς τὰ ὀπίσω καὶ αἰχμαλωτισθῆ ἢ καρδίᾳ αὐτῆς ἐκ ναοῦ κυρίου* (Πρωτευαγγέλιο Ιακώβου, κεφ. 7). Η κίνηση της πομπής είναι από τα δεξιά προς τα αριστερά. Ωστόσο, η κόρη που προ-

ηγείται εικονίζεται σε στάση ελαφράς συστρόφης προς τα πίσω, σαν να συνομιλεί με εκείνη που την ακολουθεί. Όλες οι μορφές πατούν σε δάπεδο υπερυψωμένο κατά μία βαθμίδα, η οποία δηλώνεται σχηματικά ως κόκκινη ταινία κατά μήκος της κάτω πλευράς της εικόνας.

Το δεύτερο επεισόδιο της παράστασης εικονίζεται μικρογραφημένο στην επάνω αριστερή γωνία. Η Θεοτόκος εικονίζεται καθισμένη κάτω από κιβώριο στην τρίτη βαθμίδα του θυσιαστηρίου και λαμβάνει *τροφὴν ἐκ χειρὸς ἀγγέλου* (Πρωτευαγγέλιο Ιακώβου, κεφ. 7-8). Ο άγγελος προβάλλει εν μέρει πίσω από το κιβώριο της κυρίως σκηνής, κρατώντας στο δεξί χέρι τον ουράνιο άρτο, τον οποίο τείνει προς την Παρθένο. Στην επάνω πλευρά της εικόνας διακρίνεται η επιγραφή *ΤΑ ΑΓΙΑ*.

Το βάθος της παράστασης ορίζει ψηλός λευκός τοίχος. Στην πίσω δεξιά πλευρά ιδίου χρώματος πυργοειδές οικοδόμημα με δίρριχτη στέγη αποτελεί το αντίβαρο προς τα «Άγια των Αγίων», εξασφαλίζοντας συμμετρία στη σύνθεση. Στην κάτω δεξιά πλευρά της ζωγραφικής επιφάνειας, πάνω από την αποδοσμένη σχηματικά –ως ερυθρή ταινία– βαθμίδα που ορίζει το δάπεδο της σκηνής των Εισοδίων, διακρίνεται η υπογραφή του ζωγράφου: *EMMANOYHΛ TOY ΛAMΠAPΔOY XEIP*.

Σύμφωνα με αρχαικές μαρτυρίες, με το όνομα αυτό είναι γνωστοί δύο ζωγράφοι, θείος και ανιψιός, που έζησαν στην Κρήτη στα τέλη του 16^{ου} και στο α' μισό του 17^{ου} αι., ο πρώτος από το 1587 έως το 1631 και ο δεύτερος από το 1623 έως το 1644 (Καζανάκη-Λάππα 1981, σ. 216. Χατζηδάκης και Δρακοπούλου 1997, σσ. 141-9). Η έρευνα δεν έχει προχωρήσει στην ασφαλή διάκριση των έργων του κάθε ζωγράφου, καθώς τα τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά και η ποιότητα της ζωγραφικής τους παρουσιάζουν τεράστια ομοιότητα, σε βαθμό που φαίνεται πιθανόν να είχαν για κάποιο διάστημα κοινό εργαστήριο.

Παρατηρώντας τις εικονογραφικές λεπτομέρειες της σύνθεσης, καθίσταται σαφής η μεγάλη ομοιότητά της με την ίδιου θέματος εικόνα του μεγάλου Κρητικού ζωγράφου Αγγέλου, που φυλάσσεται επίσης στο Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο (κατ. 32). Αυτό μαρτυρούν τόσο η γενική διάταξη της σύνθεσης και οι στάσεις και κινήσεις των μορφών, κυρίως των εβραίων παρθένων, όσο και επιμέρους στοιχεία, όπως η ενδυμασία της κόρης που προηγείται, το κόκκινο ύφασμα, η μία

άκρη του οποίου είναι δεμένη σε μεταλλικό στέλεχος στην κορυφή της δίρριχτης στέγης του πυργοειδούς οικοδομήματος και η άλλη στον κίονα του κιβωρίου, το τραβηγμένο προς τα αριστερά βήλο, το φράγμα του πρεσβυτερίου, το τοξωτό άνοιγμα στην αριστερή κάθετη πλευρά της κλίμακας που οδηγεί στα Άγια των Αγίων, καθώς και η βαθμίδα πάνω στην οποία εκτυλίσσεται η κυρίως σκηνή των Εισοδίων –αν και το τελευταίο στοιχείο εμφανίζεται πολύ πιο σχηματοποιημένο στην εικόνα του Λαμπάρδου. Βέβαια, υπάρχουν και ορισμένες διαφορές, όπως η μετατόπιση της σκηνής προς τα πίσω, όμως αυτές μπορούν να θεωρηθούν γενικά ασήμαντες [Ηράκλειο 1993, αρ. 213, σσ. 565-6 (Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου)].

Από τεχνοτροπικής άποψης, ωστόσο, η εικόνα του Λαμπάρδου διαφέρει σαφώς από εκείνη του Αγγέλου, καθώς παρουσιάζει τα χαρακτηριστικά που απαντούν και σε άλλα έργα των δύο Κρητικών ζωγράφων του 16^{ου}-17^{ου} αι.: καθαρά περιγράμματα, στρωτό πλάσιμο της σάρκας, γεωμετρική διάρθρωση της πτυχολογίας, ελαφρά δυσαρμονία στις αναλογίες των σωμάτων (Αθήνα 1984, αρ. 24, σ. 37). Οι ζωηρότερες στάσεις των κεντρικών μορφών, τα εντονότερα χρώματα, τα καθαρότερα περιγράμματα και η πιο δυνατή φωτοσκίαση του αρχιτεκτονικού βάθους διαφοροποιούν επίσης το έργο μας από την εικόνα του 15^{ου} αι. (Ηράκλειο 1993, αρ. 213, σ. 566).

Οι δύο ζωγράφοι που υπέγραψαν ως Εμμανουήλ Λαμπάρδος είχαν την τάση να ανατρέχουν σε εικονογραφικά πρότυπα του 15^{ου} αι. (Αθήνα 1984, αρ. 24, σ. 37), όπως φαίνεται και από την εικόνα του Επιταφίου Θρήνου επίσης στο Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο (Αχειμάστου-Ποταμιάνου 1998, σ. 216. Καλαφάτη 2004, εικ. 143). Όσον αφορά, όμως, την εικόνα των Εισοδίων της Θεοτόκου, οι εικονογραφικές ομοιότητες με το έργο του Αγγέλου είναι τόσο μεγάλες, ώστε πιστεύεται ότι ο Εμμανουήλ Λαμπάρδος χρησιμοποίησε το ίδιο ανθίβολο που είχε χρησιμοποιήσει και ο μεγάλος ζωγράφος του 15^{ου} αι. (Αθήνα 1984, αρ. 24, σ. 37).

ΤΕΡΨΙΧΟΡΗ-ΠΑΤΡΙΤΣΙΑ ΣΚΩΤΤΗ



Ζωγράφος Εμμανουήλ Τζάνες

Χριστός Παντοκράτωρ ένθρονος

1664

Αυγοτέμπερα σε ξύλο, προετοιμασία σε ύφασμα, φύλλο χρυσού

106 x 66 x 2,2 εκ.

Βενετία

Αθήνα, Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο, αρ. ευρ.

ΒΧΜ 01810

Συντήρηση: Μ. Φιλιπούση, Εργαστήρια Συντήρησης Βυζαντινού και Χριστιανικού Μουσείου, 1993.

Δημοσιεύσεις: Λαμπάκης 1892, σ. 66. Λαμπάκης 1906, σσ. 70-1. Σωτηρίου 1924, σσ. 91-2, πίν. XXXα. Ηράκλειο 1993, αρ. 217, σσ. 570-1 (Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου). Αχειμάστου-Ποταμιάνου 1998, αρ. 27, σσ. 100-3.

Η εικόνα αποτελεί ζεύγος με άλλη ίδιων διαστάσεων που απεικονίζει ένθρονη βρεφοκρατούσα Θεοτόκο και βρίσκεται και αυτή στο Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο (αρ. ευρ. ΒΧΜ 01564). Και οι δύο εικόνες εντάχθηκαν στη συλλογή της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας το 1890 με δωρεά της Πολυτεχνικής Σχολής Αθηνών και περιήλθαν στο Βυζαντινό Μουσείο μετά την ίδρυση του το 1914, μαζί με πολλά άλλα αντικείμενα της συλλογής της ΧΑΕ. Σύμφωνα με επιγραφή που φέρεται ότι αναγραφόταν στην πίσω πλευρά των εικόνων (Λαμπάκης 1906, σ. 70. Σωτηρίου 1924, σσ. 91-2), αυτές ανήκαν ως δεσποτικές στο τέμπλο του ναού του Αγίου Ανδρέα στην Αθήνα, καθολικό της άλλοτε Μονής της Οσίας Φιλοθέης. Είναι πιθανό ότι στο ίδιο τέμπλο ανήκε και μία εικόνα του αγίου Ιωάννη του Προδρόμου, τώρα στον αθηναϊκό ναό της Αγίας Αικατερίνης στην Πλάκα (Δρανδάκης 1962, σ. 123, πίν. 54α), καθώς και μία εικόνα του αγίου Ανδρέα, της συλλογής Ε. Σταθάτου (Ξυγγόπουλος 1951, αρ. 10, σσ. 12-3, πίν. 10. Ηράκλειο 1993, αρ. 216, σ. 570. Χατζηδάκης και Δρακοπούλου 1997, σ. 414, αρ. 9). Στην εικόνα του Παντοκράτορα ο Χριστός απεικονίζεται μετωπικός να ευλογεί με το δεξί χέρι, ενώ με το αριστερό στηρίζει στον μηρό του ευαγγέλιο, ανοικτό στην περικοπή του κατά Ματθαίον (11.28): ΔΕΥΤΕ ΠΡΟΣ ΜΕ ΠΑΝΤΕΣ ΟΙ ΚΟΠΙΩΝΤΕΣ [...]. Κάθεται σε θρόνο βενετικού τύπου από μάρμαρο με ημικυκλικό ερεισίνωτο, οι παραστάδες του οποίου κοσμούνται με ακρωτήρια που στην απόληξή τους φέρουν άνθινο διάκοσμο. Επάνω στα ακρωτήρια, καθώς και πίσω από την πλάτη του Χριστού προβάλλουν τα σύμβολα των τεσσάρων Ευαγγελιστών. Η εικόνα φέρει την υπογραφή του ζωγράφου κάτω δεξιά: ΧΕΙΡ ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ ΙΕΡΕΩΣ / ΤΟΥ ΤΖΑΝΕ / ΑΧΕΔ (1664). Κάτω αριστερά, άλλη επιγραφή μνημονεύει το όνομα του δωρητή: † ΔΕΗCΙC ΤΟΥ ΔΟΥΛΟΥ ΤΟΥ Θ[εο]Υ ΜΙΧΑΗΛ ΛΟΥΠΟΥΝΑ.

Δεδομένου ότι οι εικόνες ζωγραφίστηκαν

κατά την περίοδο που ο Τζάνες βρισκόταν και εργαζόταν στη Βενετία, και αν κρίνουμε από το ότι ο δωρητής της προαναφερθείσας εικόνας του Προδρόμου, Ιωάννης Σολδάκης, δρούσε στη Βενετία ως αντιπρόσωπος των συμφερόντων της Αθηναίας Διαμάντως Σιγούρου, χήρας του έτσελλεντίσιμου Άγγελου Μπενιζέλου, τότε πρέπει να υποθέσουμε ότι τόσο ο Μιχαήλ Λουπουνάς, όσο και οι δωρητές της εικόνας της Θεοτόκου (Λεονάρδος, το επώνυμο δεν διακρίνεται) και της εικόνας του αγίου Ανδρέα (Ιωάννης Φιλαράς), ανήκουν στον ίδιο αυτό κύκλο των Ελλήνων που κινούνταν μεταξύ Αθήνας και Βενετίας. Είναι επίσης γνωστό ότι η οσία Φιλοθέη, όπου ήταν αφιερωμένη η μονή για την οποία προορίζονταν οι εικόνες, ήταν γόνος της οικογένειας των Μπενιζέλων (Ηράκλειο 1993, αρ. 216, σ. 570).

Όπως έχει επισημανθεί, το πρότυπο του Εμμανουήλ Τζάνε εντοπίζεται με βεβαιότητα σε ενυπόγραφη εικόνα του ζωγράφου Άγγελου που βρίσκεται στο Μουσείο Ζακύνθου (κατ. 47), χρονολογείται στο β' τέταρτο του 15^{ου} αι. και έχει σχεδόν ίδιες διαστάσεις με την εικόνα του Τζάνε. Οι εικονογραφικές διαφορές ανάμεσα στα δύο έργα είναι πρακτικά ελάχιστες: στην εικόνα μας έχουν προστεθεί τα σύμβολα των Ευαγγελιστών, καθώς και ο ένσταυρος φωτοστέφανος με τον στικτό φυτικό διάκοσμο, τα οποία ελλείπουν στην εικόνα του Άγγελου. Ο Τζάνες επεξεργάστηκε το πρότυπό του βασιζόμενος στη δική του προτίμηση για διακοσμητικότητα, για την απόδοση του όγκου των μορφών, καθώς και για εικονογραφική ποικιλία. Σε σχέση με τον Παντοκράτορα του Βυζαντινού και Χριστιανικού Μουσείου που παρουσιάζεται εδώ, η βυζαντινή παράδοση εμφανίζεται ακόμη πιο εμπλουτισμένη με Ιταλικά εικονογραφικά στοιχεία, κυρίως σε ό,τι αφορά την πραγμάτευση του θρόνου του Χριστού, σε μία άλλη ενυπόγραφη εικόνα ένθρονου Παντοκράτορα του Τζάνε που χρονολογείται στο 1678 και βρίσκεται στην Άρτα (Παπαθεοφάνους-Τσουρή 1981, εικ. 2).

ΝΙΚΟΣ ΚΑΣΤΡΙΝΑΚΗΣ



Ζωγράφος Δομήνικος Θεοτοκόπουλος

Η Κοίμηση της Θεοτόκου

Γύρω στο 1565-67

Αυγοτέμπερα σε ξύλο, προετοιμασία σε ύφασμα.

φύλλο χρυσοῦ

62,5 x 52,5 εκ.

Κρήτη, Χάνδακας

Σύρος, Ερμούπολη, ναός της Κοιμήσεως της

Θεοτόκου

Δημοσιεύσεις: Μαστορόπουλος 1983β, σ. 53. Αθήνα 1984, σ. 34 (Μ. Χατζηδάκης). Λονδίνο 1987, αρ. 63, σσ. 133, 190-1 (G. Mastoropoulos). Ηράκλειο 1990, αρ. 1, σσ. 142-5 (Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου). Acheimastou-Potamianou 1995, σσ. 29-44. Constantoudaki-Kitromilides 1995, σσ. 100-3, εικ. 1-6. Fatourou-Hesychakis 1995, σσ. 45-68. Μαδρίτη-Ρώμη-Αθήνα 1999, αρ. 1, σσ. 246, 357-8 (Γ. Μαστορόπουλος). Constantoudaki-Kitromilides 1999, σ. 89. Λονδίνο 2003, αρ. 1, σσ. 74-5 (G. Finaldi). Álvarez Lopera 2007, αρ. 2, σσ. 17-8. Constantoudaki-Kitromilides 2008, σσ. 57-8, εικ. 3. Ν. Υόρκη 2009, αρ. 41, σσ. 108-9 (Ρ. Κ. Ιωάννου).

Η Κοίμηση της Θεοτόκου περιγράφεται στο απόκρυφο κείμενο «Λόγος τοῦ Ἰωάννου τοῦ Θεολόγου». Το ἔργο φέρει την υπογραφή: ΔΟΜΗΝΙΚΟΣ ΘΕΟΤΟΚΟΠΟΥΛΟΣ Ο ΔΕΙΞΑΣ του σημαντικότερου Ἑλληνα ζωγράφου του 16^{ου} αἰ. Ο Θεοτοκόπουλος φιλοτέχνησε την εικόνα στον Χάνδακα λίγο καιρό πριν φύγει, πιθανότατα το 1567, για τη Βενετία (Constantoudaki 1975, σσ. 292-308).

Στη σύνθετη αυτή παράσταση η εξόδιος ακολουθία της Παναγίας τελείται από ιεράρχες, Αποστόλους και αγγέλους. Ο Χριστός σκύβει και παραλαμβάνει την ψυχή της μητέρας του, που συμβολίζεται με σπαργανωμένο βρέφος, πλαισιωμένος από «δόξα» με αγγέλους σε μονοχρωμία, οι οποίοι κρατούν αναμμένες λαμπάδες. Στο κέντρο ίπταται η περισσότερά, το σύμβολο του Αγίου Πνεύματος, εκπέμποντας φως. Μπροστά από την κλίνη της Θεοτόκου είναι τοποθετημένα τρία μπρούτζινα κηροπήγια, το μεσαίο περίτεχνο, με τρεις ημίγυμνες γυναικείες μορφές. Το βάθος της παράστασης ορίζουν δύο ψηλά κτήρια. Ψηλά, μέσα σε θεϊκό φως και περιβαλλόμενη από αγγέλους, η Θεομήτωρ αναλαμβάνεται στους ουρανούς, ενώ παραδίδει τη ζώνη της στον Απόστολο Θωμά. Εκατέρωθεν, σε μικρότερη

κλίμακα, παριστάνονται οι Απόστολοι, ερχόμενοι «εκ περάτων», μέσα σε νεφέλες.

Η ανακάλυψη της εικόνας (Μαστορόπουλος 1983β, σ. 53) τεκμηρίωσε απτά την ωριμότητα του Κρητικού «μαϊστρου» στο πεδίο της βυζαντινής τεχνικής, ζήτημα επί χρόνια αμφιλεγόμενο στην ξένη βιβλιογραφία. Η Κοίμηση είναι ἔργο-κλειδί για τις πρώιμες αναζητήσεις του νεαρού ζωγράφου και το ανοικτό πνεῦμα του απέναντι στα ρεύματα της Αναγέννησης και του Μανιερισμού.

Η απόδοση του θέματος, βασισμένη σε Ὑστεροβυζαντινά σχήματα, ὅπως οι παραστάσεις στη Μονή της Χώρας στην Κωνσταντινούπολη, στην Περιβλεπτο του Μυστρά, σε Παλαιολόγιες τοιχογραφίες της Κρήτης (γενέθλιο τόπο του ζωγράφου), αλλά και Ὑστερες Παλαιολόγιες εικόνες [π.χ. Πάτριος, Μονή Αγίου Ἰωάννη του Θεολόγου και Αθήνα, Μουσείο Κανελλοπούλου (κατ. 7)] συναντάται με παραλλαγές και σε κρητικές εικόνες του 15^{ου} αἰ, ὅπως η εικόνα του Ἑλληνικού Ἰνστιτούτου Βενετίας, της τέχνης του Ανδρέα Ρίτζου, που περιλαμβάνει τη σκηνή της Μεταστάσεως (Chatzidakis 1962, αρ. 15, πίν. 14), η σχεδόν ταυτόσημη εικόνα της Κοιμήσεως του Μουσείου Μπενάκη [Ηράκλειο 1990, σσ. 114-7 (Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου)] και η ενυπόγραφη του Ανδρέα Ρίτζου στη Galleria Sabauda του Τορίνου (κατ. 50), με κάπως διαφορετική εικονογραφία (πάλι με Παλαιολόγια πρότυπα), ὅπου επίσης ιστορείται η Μετάσταση (Velmans 2001, σ. 117, εικ. 20).

Συγκρίνοντας με τα προηγούμενα ἔργα, διαπιστώνουμε ὅτι στην εικόνα μας ο Θεοτοκόπουλος επιφέρει διακριτικές αλλά καινοφανείς αλλαγές σε μια καθιερωμένη σύνθεση. Αποδίδει σε μεγαλύτερη κλίμακα τη Μετάσταση και προσδίδει στη μορφή της Θεοτόκου νέους συμβολισμούς. Το στέμμα στην κεφαλή της Παναγίας και η ημισέληνος στα πόδια της είναι στοιχεία με δυτική καταγωγή και παραπέμπουν αντίστοιχα στη Στέψη της Παναγίας στους ουρανούς και στην παράσταση της Ἄμωμης Σύλληψης (αλλά και στη γυναίκα του κειμένου της Αποκάλυψης του Ἰωάννη). Τα δύο θέματα της σύνθεσης, η Κοίμηση και η Μετάσταση, συνδέονται μέσω της φωτεινής «δόξας» με τους αγγέλους και την ακτινοβολούσα περισσότερά, που ἔχει δογματικό συμβολισμό (Acheimastou-Potamianou 1995, σσ. 43-4).

Ο ζωγράφος ἔχει συναίσθηση της γεωμετρίας για τη δομή της σύνθεσης, ενώ η

εφαρμογή της γεωμετρικής προοπτικής (σημαντικής για τους Αναγεννησιακούς ζωγράφους και θεωρητικούς τέχνης) ανιχνεύεται και σε ἄλλο πρώιμο ἔργο του, τον Ευαγγελιστή Λουκά του Μουσείου Μπενάκη (Ηράκλειο 1990, σσ. 146-9. Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου 2002, σσ. 271-9).

Η εικόνα, φιλοτεχνημένη με βάση τις τεχνικές αρχές της Παλαιολόγιας και της πρώιμης κρητικής ζωγραφικής, δείχνει ωστόσο τεχνολογία πιο ελεύθερη και ζωγραφική. Δυτικές επιδράσεις είναι φανερές κατά τόπους. Τα κτήρια ἔχουν αναγεννησιακές λεπτομέρειες, οι συστροφές της καθιστής Θεοτόκου θυμίζουν τη μανιεριστική «οφιοειδή μορφή» (figura serpentina), ὅπως και η εξεζητημένη στάση του ανακεκλιμένου αγγέλου επάνω αριστερά, που μοιάζει με ἀνάλογη μορφή ἀπὸ χαλκογραφία του Giorgio Ghisi (Constantoudaki-Kitromilides 1995, σσ. 101-2). Η περισσότερά αποδίδεται προοπτικά, οι ἔντονες κινήσεις και οι φωτοσκιάσεις στη μορφή του Παύλου προσδίδουν πλαστικότητα. Το κεντρικό κηροπήγιο με τις ημίγυμνες γυναίκες, συνδυάζει στοιχεία ἀπὸ χαρακτηριστικά του Marcantonio Raimondi και του Enea Vico (Fatourou-Hesychakis 1995, σσ. 45-53., εικ. 2-7 Constantoudaki-Kitromilides 1995, σσ. 102-3, εικ. 4-6). Οι τρεις αυτές μορφές συμβολίζουν πιθανότατα τις τρεις θεολογικές ἀρετές Πίστη, Ἐλπίδα και Ἀγάπη, που ἐξυμνεί ο Απόστολος Παῦλος και που η δυτική εικονογραφία συνδέει με τη Θεοτόκο.

Επιπλέον, το ρήμα «δείκνυμι» στην υπογραφή του ζωγράφου [ΔΟΜΗΝΙΚΟΣ ΘΕΟΤΟΚΟΠΟΥΛΟΣ Ο ΔΕΙΞΑΣ, που σημαίνει: Ο Δομήνικος Θεοτοκόπουλος είναι ο δημιουργός (αυτοῦ τοῦ ἔργου)] ἀπηχί ἀρχαίες ἔννοιες, ὅπως παραδίδονται στον Στράβωνα και τον Λουκιανό (Γκράτζιου 1995, σσ. 69-74) και διατρανώνει συνείδηση της καλλιτεχνικής προσωπικότητας παράλληλα με ούμανιστικά ενδιαφέροντα. Ἄλλωστε ο Δομήνικος ἤδη ἀπὸ την κρητική του περίοδο ἔχει ἐπαφή με ἀναγεννησιακά συγγράμματα, ἐνῶ η αξιολογη βιβλιοθήκη του στο Τολέδο περιείχε ἀρχαίους Ἑλληνες και Λατίνους συγγραφείς, φιλοσοφικά και θεολογικά κείμενα.

Επομένως, η Κοίμηση, με τη σύνθετη και εκλεπτυσμένη εικονογραφία, συνταιριάζει στοιχεία διαφορετικῶν παραδόσεων σε ομοιογενές ὕφος, με την ελευθερία και την ικανότητα μιας ισχυρῆς προσωπικότητας.

ΜΑΡΙΑ ΚΩΝΣΤΑΝΤΟΥΔΑΚΗ-ΚΙΤΡΟΜΗΛΙΔΟΥ



Γλωσσάριο

αντίβολα προσχέδια εργασίας με διάτρητα περιγράμματα που χρησιμοποιούσαν οι μεταβυζαντινοί ζωγράφοι για να αποτυπώσουν το σχέδιο στην επιφάνεια που επρόκειτο να ζωγραφίσουν.

Απόκρυφα κείμενα θρησκευτικού χαρακτήρα που μιμούνται ως προς τη μορφή και το περιεχόμενό τους τα βιβλία της Παλαιάς και της Καινής Διαθήκης αλλά που δεν συμπεριλαμβάνονται στην Αγία Γραφή.

βιογραφική εικόνα είδος βυζαντινής φορητής εικόνας στην οποία η κεντρική παράσταση του αγίου πλαισιώνεται από μικρότερες με σκηνές του βίου του.

Δέηση 'προσευχή ή παράκληση'. Χρησιμοποιείται για να περιγράψει παράσταση μεσιτείας στη βυζαντινή τέχνη που απεικονίζει την Παναγία και τον Ιωάννη το Βαπτιστή να πλαισιώνουν τη μορφή του Χριστού με τα χέρια τεταμένα προς αυτόν. Οι τρεις μορφές (Τρίμορφο) αποτελούν αναπόσπαστο τμήμα της σκηνής της Δευτέρας Παρουσίας. Στη διευρυμένη της μορφή μπορεί να περιλαμβάνει και μορφές αγίων ή αποστόλων.

δεσποτικές εικόνες φορητές εικόνες που τοποθετούνται στα διάκενα των πεσίσκων του βυζαντινού τέμπλου. Παραδοσιακά απεικονίζουν το Χριστό, την Παναγία και τον τιμώμενο άγιο του ναού.

διακονικό το δεξί τμήμα στο ιερό του βυζαντινού ναού, συχνά διαμορφωμένο ως παρεκκλήσι. Χρησιμοποιείται ως σκευοφυλάκιο από τους διακόνους.

Δωδεκάορτο 'οι δώδεκα εορτές'. Οι κύριες εορτές της Ορθόδοξης Εκκλησίας με ιδιαίτερο λατρευτικό τυπικό που τις διακρίνει από τις υπόλοιπες. Ο κύκλος του Δωδεκαόρτου εικονογραφείται ήδη από τον 11ο αι. και περιλαμβάνει: τον Ευαγγελισμό, τη Γέννηση, τη Βάπτισμα, τα Εισόδια, την Έγερση του Λαζάρου, τη Μεταμόρφωση, τη Βαϊοφόρο, τη Σταύρωση, την Ανάσταση, την Ανάληψη, την Πεντηκοστή και την Κοίμηση της Θεοτόκου.

Εικονομαχία ο όρος αναφέρεται σε δύο ιστορικές περιόδους του Βυζαντίου (730-787 και 815-843), κατά τις οποίες η θρησκευτική και πολιτική διαμάχη για τη λατρεία των εικόνων που δίχασε το

Βυζάντιο σε εικονομάχους (εικονοκλάστες) και εικονολάτρεις (εικονόφιλους ή εικονόδουλους) είχε ως αποτέλεσμα να απαγορευθεί η εικονιστική τέχνη από τους ναούς, να αμφισβητηθεί η αγιότητα των εικόνων και να απαγορευτεί η λατρεία τους.

ένοπλος εικόνα (imago clipeata) προσωπογραφία σε κυκλικό πλαίσιο. Ο όρος αρχικά αναφερόταν σε προσωπογραφίες Ρωμαίων ηρώων επάνω σε ασπίδες. Στην ύστερη ρωμαϊκή και τη βυζαντινή τέχνη συμβολίζει την αποθέωση του εικονιζόμενου προσώπου.

Ερμηνεία του Διονυσίου του εκ Φουρνά πραγματεία (εγχειρίδιο) για τη ζωγραφική τέχνη, ιδιαίτερα δημοφιλής κατά τη μεταβυζαντινή περίοδο που συνέταξε στο Άγιο Όρος, πιθανότατα στα 1730-34, ο ζωγράφος-μοναχός Διονύσιος από το Φουρνά Ευρυτανίας.

Ετοιμασία του Θρόνου ο άδειος θρόνος που αναμένει, έτοιμος, το Χριστό-Δίκαιο Κριτή κατά τη Δευτέρα Παρουσία.

ευαγγελιστάριο λειτουργικό βιβλίο που περιλαμβάνει περικοπές των Ευαγγελίων στη σειρά που διαβάζονται κατά τη διάρκεια του εκκλησιαστικού έτους καθώς και ειδικές περικοπές για τα ιερά μυστήρια ή άλλες εκκλησιαστικές ιεροτελεστίες.

Ησυχασμός όρος που αναφέρεται στη μέθοδο πνευματικής ενδοσκόπησης και προσευχής που υιοθετούσαν κυρίως οι μοναχοί στο Βυζάντιο προκειμένου να επιτύχουν αμεσότερα την ένωση με το Θεό. Κατά το 14ο αι. ο Ησυχασμός αποκτά, εκτός από θεολογική και έντονα κοινωνικοπολιτική χροιά επηρεάζοντας όψεις της βυζαντινής τέχνης.

Θρίαμβος της Ορθοδοξίας η επίσημη εορτή της αναστήλωσης των εικόνων και της οριστικής λήξης της εικονομαχίας που τελέστηκε για πρώτη φορά στις 11 Μαρτίου του 843 και σταθερά από τότε την πρώτη Κυριακή της Σαρακοστής του Πάσχα.

καθολικό ο κύριος ναός ενός μοναστηριακού συγκροτήματος, ο οποίος συνήθως είναι αφιερωμένος στον άγιο-ιδρυτή της μονής.

κεκρῦφαλος λεπτό, διχτυωτό συνήθως, μαντήλι που η Θεοτόκος φορά τυπικά κάτω από το μαφόριο στις βυζαντινές απεικονίσεις της.

κολοφώνας επιγραφή στο τέλος χειρόγραφου κειμένου με πληροφορίες σχετικά με τις συνθήκες παραγωγής του (όνομα του παραγγελιοδότη, χρόνο και τόπο παραγωγής και, σπανιότερα, το όνομα του γραφέα).

Λογοθέτης τίτλος που απένειμε ο αυτοκράτορας στον επικεφαλής της πολιτικής διοίκησης στο Βυζάντιο που ήταν επιφορτισμένος συνήθως και με οικονομικά καθήκοντα.

λώρος μεγάλου μήκους διάλιθη ταινία από πολύτιμο ύφασμα, τμήμα της ενδυμασίας υψηλόβαθμων βυζαντινών αξιωματούχων και, σπανιότερα, στη βυζαντινή εικονογραφία, των Αρχαγγέλων που παραστέκουν το Χριστό.

μαφόριο μακρύς χειριδωτός μανδύας που συνήθως κάλυπτε και το κεφάλι, παραδοσιακό τμήμα της ενδυμασίας κυρίως της Θεοτόκου.

μετόχι έκταση γης, με μοναστηριακό -συνήθως- εγκαθίδρυμα εντός των ορίων της, που υπάγεται σε άλλη μεγαλύτερη μονή.

Μηναίο σειρά δώδεκα λειτουργικών βιβλίων, ένα για τον κάθε μήνα, με τις ακολουθίες του Εσπερινού και του Όρθρου των εορτών του εκκλησιαστικού έτους.

παλλάδιο στην κυριολεξία ο όρος αναφέρεται σε ξύλινο κολοσσιαίο άγαλμα της Παλλάδας Αθηνάς και κατ' επέκταση σε κάθε ιερό ομοίωμα ή εικόνα που θεωρείται ότι προστατεύει μια πόλη.

Παναγία της Βάτου εικονογραφικός τύπος της Θεοτόκου μετωπικής, όρθιας ή σε προτομή, μέσα στη Φλεγόμενη Βάτο να κρατά μπροστά στο στήθος της το Χριστό. Σχετίζεται άμεσα με τη Μονή της Αγίας Αικατερίνης του Σινά, όπου έλαβε χώρα το όραμα της Φλεγόμενης Βάτου.

Παναγία Βλαχερνήτισσα εικονογραφικός τύπος της Θεοτόκου, σε μετωπική -όρθια συνήθως- στάση με τα χέρια και τις παλάμες ανοιχτές. Η αρχική θαυματουργή εικόνα της Θεοτόκου Βλαχερνήτισσας φυλασσόταν στη Μονή των Βλαχερνών στην Κωνσταντινούπολη.

Παναγία Γλυκοφιλούσα το επίθετο 'Γλυκοφιλούσα' συνοδεύει παραστάσεις της Παναγίας Ελεούσας κατά τη μεταβυζαντινή περίοδο.

Παναγία Γοργοεπήκοος το επίθετο 'Γοργοεπήκοος' συνοδεύει παραστάσεις της Παναγίας Ελεούσας υπογραμμίζοντας την άμεση ανταπόκριση της Θεοτόκου στις προσευχές των πιστών.

Παναγία Ελεούσα εικονογραφικός τύπος της Παναγίας ως τρυφερής μητέρας που γέρνει το κεφάλι αγγίζοντας με το μάγουλό της το μάγουλο του μικρού Χριστού σε ένδειξη μητρικής αγάπης και συμμετοχής στο Θείο Πάθος.

Παναγία Ζωοδόχος Πηγή στην κυριολεξία η πηγή της ζωής. Εικονογραφικός τύπος της Θεοτόκου μετωπικής σε προτομή με το Χριστό-βρέφος μπροστά στο στήθος της μέσα σε δεξαμενή, στη μορφή συντριβανιού, από όπου αναβλύζει νερό. Εξαιρετικά δημοφιλής, συνδέεται άμεσα με τη Μονή της Ζωοδόχου Πηγής στην Κωνσταντινούπολη και τη θαυματουργή πηγή της.

Παναγία Καρδιώτισσα (ή Εγκαρδιώτισσα) Κρητική παραλλαγή του εικονογραφικού τύπου της Παναγίας Ελεούσας, στον οποίο ο Χριστός απλώνει τα χέρια να αγκαλιάσει τη μητέρα του.

Παναγία Κυριώτισσα παραλλαγή του εικονογραφικού τύπου της Παναγίας Νικοποίου χωρίς όμως τη μορφή του Χριστού σε μετάλλιο. Η πρωτότυπη εικόνα που έδωσε το όνομα στη σχετική εικονογραφία φυλασσόταν στη Μονή του Κύρου στην Κωνσταντινούπολη.

Παναγία Νικοποιός στην κυριολεξία 'που φέρνει τη νίκη'. Εικονογραφικός τύπος μετωπικής Θεοτόκου που φέρει σε μετάλλιο μπροστά στο στήθος τη μορφή του Χριστού.

Παναγία Οδηγήτρια εικονογραφικός τύπος της Θεοτόκου που κρατά το Χριστό ως βρέφος με το αριστερό χέρι και δείχνει σε αυτόν με το δεξί ως τη μόνη οδό σωτηρίας. Η πρωτότυπη εικόνα, που θεωρείται έργο του ευαγγελιστή Λουκά και παλλάδιο της Κωνσταντινούπολης, φυλασσόταν στη Μονή των Οδηγών και αντιγράφηκε περισσότερο από κάθε άλλη κατά τη βυζαντινή και μεταβυζαντινή περίοδο.

Παναγία Πανσολύπη επίθετο που συνοδεύει σπάνια τον εικονογραφικό τύπο της Καρδιώτισσας. Αρχικά αναφερόταν σε εικόνα της Θεοτόκου που φυλάσσονταν στη μονή Πανσολύπης στην Κωνσταντινούπολη.

Παναγία Πελαγονήτισσα υστεροβυζαντινή παραλλαγή του εικονογραφικού τύπου της Παναγίας Ελεούσας που πήρε την ονομασία της από χαμένη βυζαντινή εικόνα στην Πελαγονία, κοντά στην Καστοριά, η οποία απεικονίζει το μικρό Χριστό να στρέφεται ορμητικά προς τη μητέρα του, ρίχνοντας πίσω το κεφάλι και απλώνοντας τα χέρια για να την αγκαλιάσει.

παναγιάριο μικρό λειτουργικό σκεύος διακοσμημένο με τη μορφή της Παναγίας. Από το 15ο αι. και εξής ο όρος αναφέρεται επίσης σε εγκόλπιο υψηλόβαθμων εκκλησιαστικών αξιωματούχων με απεικόνιση της Θεοτόκου καθώς και, κυρίως, σε ξύλινο σφαιρικό κιβωτίδιο αποτελούμενο από δύο ημισφαιρικά φύλλα διακοσμημένα με εικόνα της Παναγίας που εφαρμόζουν κλείνοντας και το οποίο χρησιμοποιείται για τη φύλαξη της μερίδας του προσφερόμενου άρτου που αφιερώνεται σε αυτήν κατά τη Θεία Λειτουργία.

Πεντηκοστάριο λειτουργικό βιβλίο με τις ακολουθίες της περιόδου από το Πάσχα μέχρι την Κυριακή της Πεντηκοστής.

ποδέα διακοσμημένο λειτουργικό ύφασμα που συνήθως καλύπτει το κάτω τμήμα στο προσκυνητάρι εικόνας.

πρόθεση το βόρειο τμήμα στο ιερό του βυζαντινού ναού στο οποίο «προτίθενται» (προπαρασκευάζονται) τα τίμια δώρα προτού μεταφερθούν στην Αγία Τράπεζα. Ο όρος μπορεί να αναφέρεται επίσης στην προσκομιδή (μεταφορά) των τιμών δώρων ή τη μικρή τράπεζα στην οποία αυτά προετοιμάζονται.

Πρωτευαγγέλιο του Ιακώβου από τα σημαντικότερα απόκρυφα κείμενα του 2ου αι. που επικεντρώνεται στη ζωή της Θεοτόκου.

πρωτοπαππός κατείχε την ανώτερη θέση στην ορθόδοξη εκκλησιαστική ιεραρχία της βενετοκρατούμενης Κρήτης αντικαθιστώντας τον ορθόδοξο αρχιεπίσκοπο και επίσκοπο που είχαν καθαιρέσει οι βενετικές αρχές.

πρωτοψάλτης διοριζόταν από τις βενετικές αρχές και ο μισθός του καλυπτόταν από το δημόσιο ταμείο. Κατείχε, όπως και ο πρωτοπαππός, υψηλή θέση στην ορθόδοξη εκκλησιαστική ιεραρχία της βενετοκρατούμενης Κρήτης.

Ρίζα Ιεσσαί αλληγορική παράσταση της γενεαλογίας του Ιησού Χριστού. Ο Ιεσσαί, πατέρας του προφήτη Δαβίδ, παριστάνεται ξαπλωμένος στη ρίζα δένδρου στην κορυφή του οποίου απεικονίζεται η Θεοτόκος και στα κλαριά οι προπάτορες του Ιωσήφ και άλλα βιβλικά πρόσωπα.

σημείο κάθετη ταινία υφάσματος, χρυσού συνήθως χρώματος, που διακοσμεί το χιτώνα κυρίως του Χριστού και των αποστόλων.

σκιάσματα προσχέδια εργασίας που χρησιμοποιούσαν οι βυζαντινοί και ιδιαίτερα οι μεταβυζαντινοί ζωγράφοι για να αποτυπώσουν το σχέδιο στην επιφάνεια του επρόκειτο να ζωγραφίσουν. Ο όρος αναφέρεται στη διαθήκη του ζωγράφου Άγγελου Ακοτάντου.

στιχάριο ποδήρης χιτώνας με μακριά μανίκια, άμφιο κοινό και για τους τρεις βαθμούς της ιεροσύνης στην Ορθόδοξη εκκλησία.

στιχηράριο μουσικό λειτουργικό χειρόγραφο που περιέχει στιχηρά.

στιχηρό (τροπάριο) έμμετρες περικοπές ιερών κειμένων (τροπάρια) που παρεμβάλλονται των ψαλμών ή ψάλλονται μετά από αυτούς στην Ακολουθία του Εσπερινού και του Όρθρου.

Συνοδικόν της Ορθοδοξίας κείμενο που συντάχθηκε μετά το Θρίαμβο της Ορθοδοξίας (843) και πριν το 920 στο οποίο μνημονεύονται οι υπέρμαχοι των εικόνων και αναθεματίζονται οι αντίπαλοί τους. Το Συνοδικό διαβάζεται στη λειτουργία της Κυριακής της Ορθοδοξίας, την πρώτη Κυριακή της σαρακοστής του Πάσχα.

Σύνοδος Φερράρας-Φλωρεντίας Σύνοδος, που ξεκίνησε τις εργασίες της στη Φερράρα και αργότερα μεταφέρθηκε στη Φλωρεντία (1438-9), με σκοπό την Ένωση των Εκκλησιών, την επανένωση δηλ. της ορθόδοξης και της ρωμαιοκαθολικής εκκλησίας, μετά το σχίσμα του 1054. Παρόλο που η Ένωση επικυρώθηκε στις 6 Ιουλίου του 1439, δεν εφαρμόστηκε ποτέ.

τεσενιάσματα προσχέδια εργασίας που οι βυζαντινοί και κυρίως οι μεταβυζαντινοί ζωγράφοι χρησιμοποιούσαν για να αποτυπώσουν το σχέδιο στην επιφάνεια που επρόκειτο να ζωγραφίσουν. Ο όρος αναφέρεται στη διαθήκη του ζωγράφου Άγγελου Ακοτάντου.

Τριώδιο λειτουργικό βιβλίο, αρχικά κυρίως για τους μοναχούς, που περιλαμβάνει ύμνους με τρεις ωδές που ψάλλονται την περίοδο του Τριωδίου δηλ. από την Κυριακή του Τελώνου και του Φαρισαίου μέχρι και το Μεγάλο Σάββατο.

φαιλόνιο αχειρίδωτος μανδύας μακρύς στην πίσω όψη αλλά ως το ύψος της μέσης μπροστά, που φορούν οι πρεσβύτεροι και οι επίσκοποι της Ορθόδοξης εκκλησίας.

φιάλη κρήνη, συνήθως περίτεχνα στεγασμένη και στη μορφή ανοιχτού δοχείου, που τοποθετείται στον προαύλιο χώρο του ναού και χρησιμοποιείται για τον τελετουργικό καθαρισμό των πιστών ή για τον αγιασμό των υδάτων την ημέρα των Θεοφανίων.

Χερουβικός Ύμνος («Χερουβικό») ο ύμνος που ψάλλουν τα Χερουβείμ γύρω από το θρόνο του Θεού. Σημαντικός ύμνος που συνοδεύει την τελετουργική μεταφορά των Τιμίων Δώρων κατά τη διάρκεια της Θείας Λειτουργίας από την πρόθεση στο διακονικό.

Χριστός Αναπεσών απεικόνιση του Χριστού ενώ κοιμάται ανακλιμένος στηρίζοντας το κεφάλι στο δεξί χέρι και κρατώντας ειλητό με το αριστερό. Δηλώνει συμβολικά το Πάθος και την Ανάσταση.

ψευδο-κουφικά σχηματικές διακοσμητικές απομιμήσεις Αραβικής ή Κουφικής γραφής. Ιδιαίτερα δημοφιλή στο Βυζάντιο από το 10ο αι. και μετά.

alla maniera greca/alla maniera Latina ή in forma greca/in forma Latina ο όρος 'maniera' χρησιμοποιείται στην ιστορία της τέχνης προκειμένου να χαρακτηρίσει την τεχνοτροπία ενός καλλιτέχνη ή μίας ομάδας καλλιτεχνών. Ο όρος 'alla maniera ή in forma greca' αναφέρεται στις βυζαντινές εικονογραφίες και τεχνοτροπίας παραστάσεις ενώ ο όρος 'alla maniera ή in forma Latina' στις δυτικής εικονογραφίας και τεχνοτροπίας παραστάσεις.

chiaroscuro η έντονη αντίθεση στη ζωγραφική ανάμεσα στο φως και τη σκιά, διακριτό χαρακτηριστικό της τέχνης του Μπαρόκ.

contrapposto 'χιασμός'. Ιταλικός όρος στην ιστορία της τέχνης που περιγράφει την απεικόνιση του ανθρωπίνου σώματος σε όρθια στάση και με αντιθετική διάταξη των μερών του σε σιγμοειδή άξονα έτσι ώστε η αποδιδόμενη μορφή να ισορροπεί ασύμμετρα. Εξαιρετικά δημοφιλές στην κλασική αρχαιότητα, αναβιώνει στην τέχνη της Αναγέννησης.

dottores ecclesiae (Πατέρες της Εκκλησίας) τιμητικός τίτλος που δίνεται σε συγκεκριμένους αγίους ως αναγνώριση της θεμελιώδους σημασίας του έργου και των διδαγμάτων τους για την Εκκλησία.

Madre della Consolazione δυτικός εικονογραφικός τύπος Βρεφοκρατούσας Θεοτόκου που υπογραμμίζει το Θείο Πάθος. Η Θεοτόκος απεικονίζεται σε προτομή με το Χριστό ως βρέφος στα αριστερά να κρατά χρυσή σφαίρα ή ειλητάριο και να ευλογεί.

Meditationes Vitae Christi (Στοχασμοί στη Ζωή του Χριστού) εμπλουτισμένη εκδοχή της Ζωής του Χριστού γραμμένη περί τα 1300. Εξαιρετικά δημοφιλής στη μεσαιωνική Ευρώπη.

pala d'altare εικόνα βωμού, ανάγλυφη ή ζωγραφική σύνθεση που συνήθως τοποθετείται στην τράπεζα του δυτικού ναού.

Pietà το αντίστοιχο του βυζαντινού Επιτάφιου Θρήνου στη δυτική τέχνη. Η Θεοτόκος εικονίζεται να θρηνεί πάνω από το νεκρό σώμα του Χριστού που κρατά στην αγκαλιά της. Στην εικονογραφία μπορεί να προστίθεται και ο Ιωάννης ο Βαπτιστής.

predella σειρά από ανάγλυφες ή ζωγραφικές παραστάσεις στον τύπο της ζωφόρου που τοποθετούνται στη βάση κύριας παράστασης ή γύρω από αυτήν.

Quattrocento όρος που χρησιμοποιείται για να περιγράψει την τέχνη της πρώιμης Αναγέννησης στην Ιταλία δηλ. την καλλιτεχνική παραγωγή των χρόνων 1400-1500.

repoussé τεχνική στη μεταλλοτεχνία σύμφωνα με την οποία το ανάγλυφο παράγεται σμιλεύοντας την επιφάνεια του μετάλλου από την πίσω όψη.