

ΕΙΣΑΓΩΓΗ





## Ο φάκελος Ανδρέα Ξυγγόπουλου

Στις 23 Μαΐου 1979 παραδόθηκαν στο Μουσείο Μπενάκη 302<sup>1</sup> παλαιά σχέδια εργασίας εικόνων σε εκτέλεση της διαθήκης του γνωστού βυζαντινολόγου Ανδρέα Ξυγγόπουλου (1891-1979).<sup>2</sup> Τα σχέδια εργασίας είχε αποκτήσει ο Α. Ξυγγόπουλος μέσω του αρχαιολόγου Δημόσθηνου Στάικου. Το υλικό αυτό με την ονομασία «φάκελος Ανδρέα Ξυγγόπουλου» εντάχθηκε στο Τμήμα Χαρακτικών και Σχεδίων του Μουσείου Μπενάκη, με υπεύθυνη τη Φανή-Μαρία Τσιγκάκου. Από το 2013 ο φάκελος Ξυγγόπουλου ανήκει στη Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή Συλλογή του Μουσείου Μπενάκη, με υπεύθυνη την Αναστασία Δρανδάκη.

Ο όρος «σχέδια εργασίας» που χρησιμοποιείται για να περιγράψει το περιεχόμενο του φακέλου Ξυγγόπουλου δεν αναφέρεται σε ομοειδή, αλλά σε διαφορετικού τύπου σχέδια. Συγκεκριμένα, ο φάκελος περιλαμβάνει:

- α. διάτρητα και έκτυπα ανθίβολα, τα οποία είχαν δημιουργηθεί με μηχανική μέθοδο αναπαραγωγής,
- β. ζωγραφικά σχέδια, που είχαν γίνει με ελεύθερο χέρι, και
- γ. σκαριφήματα.

Η παλαιότερη μελέτη υλικού του φακέλου Ξυγγόπουλου έγινε από τον ίδιο τον Ανδρέα Ξυγγόπουλο σε άρθρο του με τίτλο «Ανθίβολα δύο εικόνων του Θεόδωρου Πουλάκη», που δημοσιεύτηκε το 1962-1963 στο *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*.<sup>3</sup> Στο συγκεκριμένο άρθρο, ο Α. Ξυγγόπουλος ταύτισε πέντε έκτυπα ανθίβολα του φακέλου, που περιέχουν ολόσωμη παράσταση του αγίου Ιωάννη του Θεολόγου και σκηνές από τον βίο και τα θαύματά του (αρ. 357, 358, 359, 362, 363),<sup>4</sup> με εικόνα του αγίου· η εικόνα, που βρίσκεται στον ναό της Αρχιεπισκοπής Κύπρου στη Λευκωσία, φέρει την υπογραφή του Κρητικού ζωγράφου του 17ου αι. Θεόδωρου Πουλάκη και τη χρονολογία 1672 (εικ. 1).<sup>5</sup> Στην ίδια μελέτη, συσχέτισε τρία γραπτά ανθίβολα του φακέλου, που απεικονίζουν σκηνές από τα θαύματα και το μαρτύριο του αγίου Δημητρίου (αρ. 385, 386, 387), με εικόνα του αγίου, που απέδωσε στον Θεόδωρο Πουλάκη και η οποία δεν έχει σωθεί ή δεν έχει έως σήμερα εντοπισθεί.<sup>6</sup> Ο Α. Ξυγγόπουλος ασχολήθηκε με τα ανθίβολα των σκηνών από τον βίο και τα θαύματα του αγίου Δημητρίου και στη μονογραφία του για τον εικονογραφικό κύκλο του αγίου Δημητρίου.<sup>7</sup>

Η Λασκαρίνα Μπούρα συσχέτισε ομάδα ανθιβόλων του φακέλου με δύο εικόνες του αγίου Δημητρίου, η μία εκ των οποίων ανήκει στη συλλογή Δ. Λοβέρδου και βρίσκεται σήμερα στο Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο, ενώ η άλλη στη συλλογή Μ. Καλλιγά (εικ. 303.1). Και οι δύο εικόνες φέρουν την υπογραφή του γνωστού Κρητικού ζωγράφου του 17ου αι. Εμμανουήλ

Τζάνε.<sup>8</sup> Στην έκθεση *From Byzantium to El Greco*, που διοργανώθηκε το 1987 από το Υπουργείο Πολιτισμού και το Μουσείο Μπενάκη και φιλοξενήθηκε στη Royal Academy of Arts του Λονδίνου, η Λ. Μπούρα συμπεριέλαβε δύο έκτυπα και διάτρητα ανθίβολα με τη Βάπτισμα (αρ. 153) και την Εισαγωγή στο Άδυτον (αρ. 191) από τον φάκελο Ξυγγόπουλου, έγραψε το σχετικό εισαγωγικό κεφάλαιο<sup>9</sup> και τα αντίστοιχα λήμματα του καταλόγου.<sup>10</sup>

Όλα αυτά τα χρόνια που ασχολούμαι με τη μελέτη του φακέλου Ξυγγόπουλου είχα την ευκαιρία να παρουσιάσω και να δημοσιεύσω μεγάλο μέρος του υλικού. Η πρώτη παρουσίαση έγινε σε ανακοίνωσή μου στο ετήσιο Συμπόσιο της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας το 1986, με τίτλο «Εικόνα του αγίου Χαράλαμπος», η οποία δημοσιεύτηκε την ίδια χρονιά στο *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*.<sup>11</sup> Στη δημοσίευσή μου αυτή, συσχέτισα δύο διάτρητα ανθίβολα με σκηνές από το μαρτύριο του αγίου Γεωργίου (αρ. 378, 380) με σκηνές από τον βίο του αγίου Χαράλαμπος σε εικόνα της συλλογής Ρ. Ανδρεάδη, που χρονολογείται στον 17ο αι.<sup>12</sup> Σε μια συνολική παρουσίαση του φακέλου Ξυγγόπουλου και των σχεδίων εργασίας των ζωγράφων μετά την Άλωση εστίαζε η διάλεξή μου στο Πανεπιστήμιο του Princeton το 1991. Στο 18ο Ετήσιο Συμπόσιο Βυζαντινών Σπουδών, που έγινε το 1992 στο Πανεπιστήμιο Illinois στην Urbana-Champaign της Αμερικής, μίλησα με θέμα «Old Practices in New Schemes» και επικεντρώθηκα στον τρόπο με τον οποίο οι ζωγράφοι έλυναν εικονογραφικά προβλήματα με τη βοήθεια των ανθιβόλων.

Τον Μάιο του 1993, σε δύο διαλέξεις στο Ίδρυμα Γουλιανδρή-Χορν που είχαν ενταχθεί στη σειρά «Υλικό, Φυσικό και Πνευματικό Περιβάλλον στον Βυζαντινό και Μεταβυζαντινό Κόσμο», με υπεύθυνη τη Χρύσα Μαλτέζου, μίλησα με θέμα: «Από τους εικονογραφικούς οδηγούς στα σχέδια εργασίας των μεταβυζαντινών ζωγράφων. Το τεχνολογικό υπόβαθρο της βυζαντινής εικονογραφίας». Οι διαλέξεις αυτές κυκλοφόρησαν το 1995 σε αυτόνομη έκδοση του Ιδρύματος Γουλιανδρή-Χορν.<sup>13</sup> Το 1994, στο *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, δημοσιεύτηκε η μελέτη μου «An Icon of the Entry into Jerusalem and a Question of Archetypes, Prototypes and Copies in Late- and Post-Byzantine Icon-Painting», στην οποία συσχέτισα διάτρητο ανθίβολο με τη Βαϊοφόρο (αρ. 160) με κρητικές εικόνες που απεικονίζουν επίσης τη Βαϊοφόρο.<sup>14</sup>



Το 1997, στην ημερίδα που οργανώθηκε στη Γεννάδειο Βιβλιοθήκη με θέμα «Τεχνογνωσία στη λατινοκρατούμενη Ελλάδα», αναφέρθηκα στις πληροφορίες που παρέχουν τα έγγραφα της βενετοκρατούμενης Κρήτης για τη χρήση σχεδίων από τους ζωγράφους και οι οποίες επιβεβαιώνονται από τις ίδιες τις εικόνες. Η εισήγηση με τίτλο «Γύρω από την τεχνολογία των μεταβυζαντινών εικόνων» δημοσιεύτηκε στα πρακτικά του Συμποσίου, που κυκλοφόρησαν από το Πολιτιστικό Τεχνολογικό Ίδρυμα της ΕΤΒΑ.<sup>15</sup> Σε Συμπόσιο που οργανώθηκε στο Μουσείο Εικόνων του Recklinghausen το 1998, στη μνήμη του Μανόλη Χατζηδάκη, ανέπτυξα το θέμα «Workshop Practices and Working Drawings of Icon-Painters» παρουσιάζοντας ένα έκτυπο και διάτρητο ανθίβολο της Παναγίας Γαλακτοτροφούσας (αρ. 240) από τον φάκελο Ξυγγόπουλου, που ταυτίζεται με εικόνα της συλλογής Α. Βελιμέζη (εικ. στη σ. 3) και φέρει την υπογραφή του ζωγράφου Ιωάννη, καθώς και τη χρονολογία 1778.<sup>16</sup> Τον Μάιο του 1999, σε επιστημονικό διήμερο που οργανώθηκε από το Ινστιτούτο Νεοελληνικών Ερευνών του Εθνικού Ιδρύματος Ερευνών και τη Χριστιανική Αρχαιολογική Εταιρεία, στη μνήμη επίσης του Μανόλη Χατζηδάκη, μίλησα με θέμα: «Η συμβολή των σχεδίων εργασίας των ζωγράφων στη μελέτη των μεταβυζαντινών εικόνων». Η ανακοίνωσή μου δημοσιεύτηκε στα Πρακτικά της διημερίδας.<sup>17</sup>

Στο πρώτο τεύχος του περιοδικού του Μουσείου Μπενάκη που κυκλοφόρησε το 2001, δημοσιεύτηκε μελέτη μου με τίτλο «Working Drawings: Research and Study Programme».<sup>18</sup> Τέλος, στη μονογραφία μου για τις εικόνες της Συλλογής του Ε. Αβέρωφ στο Αρχοντικό Τοσίτσα στο Μέτσοβο, που κυκλοφόρησε το 2012, συσχέτισα αρκετές από τις εικόνες της Συλλογής με ανθίβολα του φακέλου Ξυγγόπουλου. Για παράδειγμα, ταύτισα τη βιογραφική εικόνα του αγίου Νικολάου (εικ. 365.1) της Συλλογής Ε. Αβέρωφ με το ανθίβολο αρ. 365 του φακέλου Ξυγγόπουλου,<sup>19</sup> την εικόνα με την Έγερση του Λαζάρου με το ανθίβολο αρ. 159<sup>20</sup> και την εικόνα με την Παναγία θρηνωδούσα (εικ. 252.1) με το ανθίβολο αρ. 252.<sup>21</sup>

Εικ. 1. Θεόδωρου Πουλάκη, εικόνα με τον άγιο Ιωάννη τον Θεολόγο και σκηνές του βίου του, Ναός Αρχιεπισκοπής Κύπρου, Λευκωσία

Όπως έδειξε η μελέτη του συνόλου του φακέλου Ξυγγόπουλου, σε αυτόν συγκεντρώθηκε υλικό που χρονολογείται από τον 17ο έως τις αρχές του 20ού αι. Αν και πέρασε από γενιά σε γενιά ζωγράφων, τα ονόματα των ζωγράφων αυτών δεν μνημονεύονται επάνω στα ανθίβολα. Εξαίρεση αποτελεί το όνομα του ζωγράφου Αθανασίου που αναγράφεται σε δώδεκα ανθίβολα του φακέλου (αρ. 29, 30, 32, 33, 89, 91, 92, 93, 94, 95, 99 και 191). Σε μία περίπτωση το όνομα του Αθανασίου έχει διαγραφεί και αντικατασταθεί από το όνομα Ιωακείμ. Στο ανθίβολο αρ. 115 υπάρχει η υπογραφή Γρηγορίου. Στο ανθίβολο αρ. 280 διασώζεται η σημείωση: *εκ του διδασκάλου του Αναγνώστου ζωγράφου (1850)*.

Η υπογραφή *Ποίημα Θεοδώρου Πουλάκη* στο ανθίβολο αρ. 362 με σκηνή από τον βίο του αγίου Ιωάννη του Θεολόγου θεωρώ ότι μεταφέρει στο χαρτί την υπογραφή που υπήρχε στην πρωτότυπη εικόνα με τον άγιο Ιωάννη τον Θεολόγο και σκηνές του βίου του. Η εικόνα αυτή, όπως ήδη αναφέρθηκε, έχει συσχετισθεί από τον Α. Ξυγγόπουλο<sup>22</sup> με εικόνα (εικ. 1) του Θεόδωρου Πουλάκη, του 1672, που βρίσκεται στον ναό της Αρχιεπισκοπής Κύπρου στη Λευκωσία.<sup>23</sup> Επίσης, στο ανθίβολο αρ. 86 σώζεται η επιγραφή έργον Γεωργίου, η οποία ενδεχομένως μεταφέρει στο ανθίβολο την υπογραφή του ζωγράφου που υπήρχε στην πρωτότυπη εικόνα.







Εικ. 2. Εμμανουήλ Τζάνε, εικόνα με τον Ευαγγελισμό της Θεοτόκου και προεικονίσεις προφητών, Ikonenmuseum (αρ. εισ. 11284, SMB), Φρανκφούρτη

Πουλάκη σχετίζονται και άλλα πολλά ανθίβολα του φακέλου, όπως, για παράδειγμα, τρία γραπτά ανθίβολα με το μαρτύριο και τα θαύματα του αγίου Δημητρίου, καθώς και διάτρητο ανθίβολο βιογραφικής εικόνας του αγίου Νικολάου. Με εικόνα του Εμμανουήλ Τζάνε (περ. 1610-1690), του 1640, που σήμερα βρίσκεται στο Ikonenmuseum της Φρανκφούρτης (εικ. 2), σχετίζονται τα ανθίβολα με τον Ευαγγελισμό της Θεοτόκου (αρ. 143) και προεικονίσεις προφητών (αρ. 57 και 58). Με εικόνες Δωδεκαόρτου του Εμμανουήλ Τζάνε από τον ναό του Αγίου Γεωργίου στο Φρούριο της Κέρκυρας, που σήμερα βρίσκονται στο Μουσείο Αντιβουινιώτισσας, σχετίζονται τα διάτρητα ανθίβολα με τη Βάπτισμα (αρ. 153), την Έγερση του Λαζάρου (αρ. 159) και την Εισ Άδου Κάθοδο (αρ. 191). Με εικόνα του αποστόλου Ανδρέα του Εμμανουήλ Τζάνε στη συλλογή Ε. Σταθάτου σχετίζεται το διάτρητο ανθίβολο αρ. 277. Με βιογραφική εικόνα του αγίου Γεωργίου του ζωγράφου Μιχαήλ Δαμασκηνού (περ. 1535-1592/3) στον Μητροπολιτικό Ναό της Κέρκυρας (εικ. 3) και συγκεκριμένα με σκηνές από το μαρτύριο του αγίου σχετίζονται τα διάτρητα ανθίβολα αρ. 377, 378, 379, 380 και 381.

Θα ήταν πολύ ενδιαφέρον αν μπορούσαμε να ταυτίσουμε τον Αθανάσιο των ανθιβόλων με έναν από τους δεκατρείς ζωγράφους με το όνομα Αθανάσιος που καταγράφονται στους Έλληνες ζωγράφους μετά την Άλωση.<sup>24</sup> Για τον Αθανάσιο των ανθιβόλων πιστεύουμε ότι έδρασε στα τέλη του 17ου αι. Στην περίπτωση αυτή, η αναζήτηση εστιάζεται σε τέσσερις ζωγράφους με το όνομα Αθανάσιος, οι οποίοι καταγράφονται στους Έλληνες ζωγράφους ότι έδρασαν στις δεκαετίες 1660 έως 1690. Ωστόσο, στο έργο κανενός από αυτούς δεν εντοπίζονται θέματα που να σχετίζονται με τα ανθίβολα του Αθανασίου, τα οποία σώζονται στον φάκελο Ξυγγόπουλου.

Το μεγαλύτερο μέρος του φακέλου καταλαμβάνουν τα έκτυπα και διάτρητα ανθίβολα που προορίζονταν για τη ζωγραφική φορητών εικόνων. Κάποια από αυτά σχετίζονται με γνωστές εικόνες κυρίως Κρητικών αλλά και άλλων ζωγράφων. Όπως ήδη σημειώθηκε, πέντε (οκτώ)<sup>25</sup> έκτυπα ανθίβολα του φακέλου με τον αγίο Ιωάννη τον Θεολόγο και σκηνές του βίου και των θαυμάτων του σχετίζονται με εικόνα του Θεόδωρου Πουλάκη (περ. 1620-1692), που βρίσκεται στην Κύπρο και χρονολογείται στο 1672 (εικ. 1). Με τον Θεόδωρο



Εικ. 3. Μιχαήλ Δαμασκηνού, εικόνα με τον αγίο Γεώργιο έφιππο και σκηνές του βίου του, Μητροπολιτικός Ναός, Κέρκυρα

Παρά τη διαπιστωμένη στενή σχέση των παραπάνω ανθιβόλων με γνωστές εικόνες Κρητικών ζωγράφων, δεν μπορούμε να υποστηρίξουμε την άποψη ότι τα συγκεκριμένα ανθίβολα ανήκαν στους ίδιους τους ζωγράφους, εικόνες των οποίων αντιγράφουν. Το μόνο αδιαμφισβήτητο κριτήριο για τη χρονολόγηση των ανθιβόλων προσφέρεται από τη δυνατότητα να χρονολογηθεί το ίδιο το χαρτί που έχει χρησιμοποιηθεί για την αναπαραγωγή τους. Η χρονολόγηση του χαρτιού γίνεται με τη βοήθεια του υδατοσήμου του, εφόσον υπάρχει στο συγκεκριμένο τμήμα του χαρτιού.<sup>26</sup> Μια εικόνα μπορεί να αντιγραφεί οποιαδήποτε στιγμή, εντούτοις την ακριβή χρονική στιγμή μόνο το υδατόσημο του χαρτιού μπορεί να καθορίσει με ασφάλεια. Για παράδειγμα, το υδατόσημο V και G στο χαρτί του ανθιβόλου αρ. 377, που χρησιμοποιήθηκε για τις σκηνές που αντιγράφηκαν από τη βιογραφική εικόνα του αγίου Γεωργίου του Μιχαήλ Δαμασκηνού, η οποία χρονολογείται στις τελευταίες δεκαετίες του 16ου αι., προέρχεται από τον μύλο παραγωγής χαρτιού van Gangelst του Άμστερνταμ και χρονολογείται στο 1670. Επομένως, ανάμεσα στην παραγωγή της βιογραφικής εικόνας του αγίου Γεωργίου του Μιχαήλ Δαμασκηνού και της αντιγραφής της σε ανθίβολα μεσολάβησε ένας αιώνας. Υπάρχουν όμως και περιπτώσεις στις οποίες ο χρόνος παραγωγής μιας εικόνας και αντιγραφής της σε ανθίβολο βρίσκονται πολύ κοντά. Αυτό συμβαίνει με το ανθίβολο που απεικονίζει την Παναγία Γαλακτοτρόφουσα (αρ. 240) και την ομώνυμη εικόνα της συλλογής Α. Βελιμέζη (εικ. στη σ. 3). Η εικόνα φέρει τη χρονολογία 1778. Το υδατόσημο του ανθιβόλου, F και V, που προέρχεται από μύλο παραγωγής χαρτιού της Τεργέστης, χρονολογείται στο 1790.<sup>27</sup>

Ο φάκελος Ξυγγόπουλου περιέχει ανθίβολα από εικόνες που δεν έχουν σωθεί, αλλά που μπορούν να αποδοθούν ή να συνδεθούν με το έργο επώνυμων ζωγράφων. Ήδη αναφερθήκαμε στα γραπτά ανθίβολα με σκηνές από το μαρτύριο και τα θαύματα του αγίου Δημητρίου (αρ. 385, 386, 387), που προέρχονται από άγνωστη σήμερα εικόνα του Θεόδωρου Πουλάκη. Με την τέχνη του Θεόδωρου Πουλάκη συνδέονται επίσης και τα ανθίβολα με τους Τρεις παίδες εν καμίνω (αρ. 31), τη Θυσία του

Αβραάμ (αρ. 32) και τον αρχάγγελο Μιχαήλ να εμποδίζει τον διάβολο που διεκδικεί τον νεκρό Μωυσή (αρ. 33).

Στον φάκελο Ξυγγόπουλου υπάρχουν και ανθίβολα που εικονογραφούν σκηνές από τον βίο αγίων και προέρχονται από βιογραφικές εικόνες πολύ σημαντικές για τη μελέτη του εικονογραφικού τους κύκλου, οι οποίες όμως δεν έχουν σωθεί.<sup>28</sup> Για παράδειγμα, έξι ανθίβολα προέρχονται από έναν εικονογραφικό κύκλο του αγίου Ιωάννη του Προδρόμου και εικονογραφούν τα παρακάτω επεισόδια: α. Ο Ασπασμός του Ζαχαρία και της Ελισάβετ (αρ. 89), β. Ο άγιος οδηγείται στην έρημο από άγγελο (αρ. 91), γ. Ο άγιος διδάσκει τους όχλους στην έρημο (αρ. 92), δ. Ο άγιος ελέγχει τον Ηρώδη (αρ. 93), ε. Ο άγιος οδηγείται προς αποκεφαλισμό (αρ. 95) και στ. Ο ενταφιασμός του Προδρόμου (αρ. 99). Είναι φανερό ότι ο κύκλος συμπληρωνόταν με τουλάχιστον άλλα τόσα επεισόδια, τα ανθίβολα των οποίων δεν περιλαμβάνονται στον φάκελο Ξυγγόπουλου. Η διάσταση του κάθε ανθιβόλου είναι κατά μέσο όρο 28,6 x 20,5 εκ. Επομένως, η συγκεκριμένη βιογραφική εικόνα του Προδρόμου θα ήταν εντυπωσιακών διαστάσεων. Το ανθίβολο με την κεντρική παράσταση του αγίου Ιωάννη, που μάλλον θα ήταν ολόσωμος, δεν υπάρχει στον φάκελο. Στην ίδια κατηγορία εντάσσονται και ανθίβολα με σκηνές από τον βίο του αγίου Θεοδώρου του Τήρωνος, τα οποία προέρχονται από βιογραφική εικόνα του που δεν έχει έως σήμερα εντοπισθεί. Συγκεκριμένα, τα ανθίβολα αρ. 393, 394, 395, 396, 397, 398 και 399 συγκροτούν ένα σύνολο σκηνών άγνωστης βιογραφικής εικόνας του αγίου.

Ανθίβολα που εικονογραφούν σκηνές από τον βίο αγίων για τους οποίους δεν γνωρίζαμε ότι διαθέτουν



Εικ. 4. Ο άγιος Γεώργιος στη φυλακή, λεπτομέρεια από την εικ. 3





Εικ. 5. Ο άγιος Χαράλαμπος στη φυλακή, λεπτομέρεια βιογραφικής εικόνας του αγίου Χαραλάμπους, συλλογή Ρ. Ανδρεάδη, Αθήνα

συγκροτημένους εικονογραφικούς κύκλους για φορητές εικόνες<sup>29</sup> εντοπίζονται επίσης στον φάκελο Ξυγγόπουλου. Στην κατηγορία αυτή ανήκουν τα ανθίβολα (αρ. 407, 408, 409, 410 και 411) με σκηνές από τον βίο του αγίου Νεοφύτου, τα οποία, όπως εικάζεται, προέρχονται από βιογραφική του εικόνα που δεν έχει σωθεί.

Τα ανθίβολο αρ. 380, με τον άγιο Γεώργιο στη φυλακή να ανασταίνει το βόδι του Γλυκερίου, προέρχεται από τη βιογραφική εικόνα του αγίου Γεωργίου (εικ. 3 και 4) του ζωγράφου Μιχαήλ Δαμασκηνού στην Κέρκυρα και φωτίζει μια ενδιαφέρουσα πτυχή της διαδικασίας για τη δημιουργία εικονογραφικών σκηνών σε βιογραφικές εικόνες αγίων, όπως του αγίου Χαραλάμπους και του αγίου Γοβδελαά.<sup>30</sup> Τα ανθίβολα δηλαδή μπορούσαν να χρησιμοποιηθούν, μετά από τις απαραίτητες τροποποιήσεις, για τους εικονογραφικούς κύκλους και άλλων, διαφορετικών αγίων. Από το συγκεκριμένο ανθίβολο από τον βίο του αγίου Γεωργίου, αφού αφαιρέθηκε το εύκολα αναγνωρίσιμο επεισόδιο της θεραπείας του βοδιού του Γλυκερίου, χρησιμοποιήθηκε για βιογραφική εικόνα του αγίου Χαραλάμπους (εικ. 5), η οποία ανήκει στη συλλογή Ρ. Ανδρεάδη<sup>31</sup> και χρονολογείται στα μέσα του 17ου αι., σε μια περίοδο δηλαδή που ο ανανεωμένος και διευρυμένος εικονογραφικός κύκλος του αγίου Χαραλάμπους δεν είχε συγκροτηθεί. Η περίπτωση αυτή γίνεται ακόμη πιο ενδιαφέρουσα ύστερα από τη διαπίστωση ότι η ίδια σκηνή με τον άγιο Γεώργιο να θεραπεύει από τη φυλακή το βόδι του Γλυκερίου –και πάλι μετά από τις απαραίτητες αφαιρέσεις και προσθήκες– χρησιμοποιήθηκε και για τον εικονογραφικό κύκλο του αγίου Γοβδελαά, του οποίου η λατρεία αναβίωσε μετά τα μέσα του 17ου αι., όπως



Εικ. 6. Ο άγιος Γοβδελαάς στη φυλακή, λεπτομέρεια βιογραφικής εικόνας του Γεωργίου Λυμήτη με τον άγιο Γοβδελαά, Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο (ΒΧΜ 2060), Αθήνα

υποδηλώνει εικόνα του με την υπογραφή του ζωγράφου Γεωργίου Λυμήτη και τη χρονολογία 1664, που βρίσκεται στο Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο της Αθήνας.<sup>32</sup> Στη σκηνή με τον άγιο Γεώργιο στη φυλακή στην εικόνα του Μιχαήλ Δαμασκηνού, εκτός από τον Γλυκέριο με το βόδι του, απεικονίζονται δύο στρατιώτες με περικεφαλαία, που θα ήταν οι δεσμοφύλακές του, καθώς και ένας ανάπηρος καθισμένος στο έδαφος, μια γυναίκα που κρατεί γυμνό βρέφος στην αγκαλιά της και μια δεύτερη γυναίκα όρθια, που υποθέτουμε ότι θα είχαν προσέλθει στον άγιο για θεραπεία.

Η σκηνή αυτή στη βιογραφική εικόνα του αγίου Γοβδελαά (εικ. 6) διατήρησε το στοιχείο του αγίου στη φυλακή, τον ανάπηρο καθισμένο στο έδαφος, την όρθια γυναίκα και τον έναν στρατιώτη, ενώ στη θέση της γυναίκας με το γυμνό βρέφος τοποθετήθηκε γυναίκα με κανάτι.<sup>33</sup> Σύμφωνα με τον βίο του αγίου Γοβδελαά, όταν ο άγιος βρισκόταν στη φυλακή, τον επισκέφτηκαν η μητέρα και η αδελφή του και του προσέφεραν νερό.<sup>34</sup> Συνεπώς, στη μορφή της νεαρής γυναίκας με το κανάτι θα πρέπει να αναγνωρίσουμε την αδελφή του αγίου και, ίσως, στην όρθια γυναίκα που πλησιάζει τα κάγκελα της φυλακής, τη μητέρα του. Τέλος, η σκηνή της φυλακής με τα συγκεκριμένα εικονογραφικά χαρακτηριστικά εισάγεται και στη βιογραφική εικόνα της αγίας Παρασκευής της συλλογής Α. Βελιμέζη, που χρονολογείται στο β' τέταρτο του 16ου αι.<sup>35</sup> Στο επεισόδιο με την αγία Παρασκευή στη φυλακή, εκτός από την αγία στη φυλακή που η μορφή της παραπέμπει στις παραπάνω εικόνες, αναγνωρίζουμε και τον καθισμένο στο έδαφος ανάπηρο, την όρθια γυναίκα στα αριστερά και τμήμα του δεόμενου Γλυκερίου στα δεξιά. Είναι όμως

πιθανόν στη σκηνή της αγίας Παρασκευής στη φυλακή να διαπιστώνουμε εικονογραφικές ομοιότητες που δεν προϋποθέτουν απαραίτητα τη χρήση ανθίβολου, όπως στις προηγούμενες περιπτώσεις.

Ο ζωγράφος, από τη στιγμή που είχε στη διάθεσή του ένα διάτρητο ανθίβоло, μπορούσε είτε να το χρησιμοποιήσει ολόκληρο και να μεταφέρει το σύνολο μιας παράστασης στη ζωγραφική του επιφάνεια είτε να επιλέξει μόνο κάποια στοιχεία της. Για παράδειγμα, στο ανθίβоло αρ. 1 με την Αγία Τριάδα μόνο η μορφή του Χριστού έχει χρησιμοποιηθεί. Στο ανθίβоло αρ. 88 με τον Ευαγγελισμό του Ζαχαρία χρησιμοποιήθηκε μόνο η μορφή του αρχαγγέλου Γαβριήλ και ο πρώτος από τον όμιλο των Ιουδαίων. Στο ανθίβоло αρ. 191 με την Εισ Άδου Κάθοδο χρησιμοποιήθηκαν μόνο οι δύο άγγελοι με τα σύμβολα του Πάθους που βρίσκονται στο βάθος της σύνθεσης, ανάμεσα στους αιχμηρούς βράχους. Στο ανθίβоло αρ. 249 με την Παναγία του Πάθους έχουν χρησιμοποιηθεί μόνο οι φωτοστέφανοι της Παναγίας και του Χριστού, που είναι διακοσμημένοι με φύλλα άκανθας και ανθέμια. Στο ανθίβоло αρ. 258 με τη Ρίζα του Ιεσσαί έχει χρησιμοποιηθεί μόνο το κεντρικό τμήμα της σύνθεσης με την Παναγία βρεφοκρατούσα. Στο ανθίβоло αρ. 273 με δύο στρατιωτικούς αγίους, τον προφήτη Ηλία και την αγία Αικατερίνη, έχει χρησιμοποιηθεί μόνο η μορφή του προφήτη Ηλία. Στα ανθίβολα αρ. 349 και 350 με τους αγίους Σπυρίδωνα και Αθανάσιο μόνο η μορφή του αγίου Αθανασίου έχει χρησιμοποιηθεί. Στο ανθίβоло αρ. 384 με δύο σκηνές από το μαρτύριο του αγίου Γεωργίου (ο άγιος στον λάκκο με τον ασβέστη και η μαστίγωση του αγίου) έχει χρησιμοποιηθεί μόνο η μορφή του στρατιώτη που στέκεται μπροστά από τον άγιο στη σκηνή του λάκκου με τον ασβέστη. Στο ανθίβоло αρ. 424 με σιναιϊτικό τοπίο έχει χρησιμοποιηθεί μόνο η τειχισμένη Μονή του Σινά και το Όραμα της Βάτου.

Η ύπαρξη καννάβου σε κάποια από τα ανθίβολα υποδεικνύει ότι μια σύνθεση μπορούσε να αποκτήσει μικρότερες ή μεγαλύτερες διαστάσεις, ανάλογα με την επιφάνεια στην οποία σκόπευε να μεταφέρει τη σύνθεσή του ο ζωγράφος. Κάνναβος υπάρχει στα παρακάτω ανθίβολα του φακέλου: αρ. 27 με τη Σύναξη των Αρχαγγέλων, αρ. 56 με τον Προφητάνακτα Δαβίδ, αρ. 111 με τον Χριστό Μέγα Αρχιερέα, αρ. 210 στην παράσταση μόνο της Κοίμησης της Θεοτόκου από τις τέσ-

σερις σκηνές του ανθιβόλου, αρ. 219 στην πίσω όψη του ανθιβόλου με την Θεοτόκο βρεφοκρατούσα και αγίους, αρ. 261 στην πίσω όψη του ανθιβόλου με το Γενέσιο της Θεοτόκου, αρ. 294 με τον έφιππο άγιο Γεώργιο, αρ. 300 με τους έφιππους αγίους Γεώργιο και Δημήτριο, αρ. 303 με τον έφιππο άγιο Δημήτριο, αρ. 305 με έφιππο στρατιωτικό άγιο, ίσως τον Δημήτριο, και αρ. 320 με τους αγίους Κοσμά και Παντελεήμονα.

Σε πολλά από τα ανθίβολα υπάρχουν ενδείξεις χρωμάτων, σημειώνονται δηλαδή τα χρώματα της πρωτότυπης σύνθεσης από την οποία έχει προέλθει το ανθίβоло. Οι ενδείξεις των χρωμάτων είναι πάντοτε σε μικρογράμματη γραφή, ψιλογραμμένες και συνήθως σε συντομογραφία. Για παράδειγμα, στο ανθίβоло αρ. 159 με την Έγερση του Λαζάρου σημειώνονται τα παρακάτω χρώματα: *όμπρα, όχρα, πρά(σινο), λά(κα), κό(κκινο), λι(νό), μα(βί)*. Επίσης, οι ενδείξεις των χρωμάτων συνοδεύονται και από άλλες επεξηγηματικές οδηγίες, όπως στο ανθίβоло αρ. 11 με τον αρχάγγελο Μιχαήλ, όπου αναγράφονται: *μαβί, λάκα, όχρα, πρά(σινο), προπλασμός, οσάν τις Παναγίας το έξο*. Στο ανθίβоло αρ. 33 με τον αρχάγγελο Μιχαήλ να εμποδίζει τον διάβολο που διεκδικεί τον νεκρό Μωυσή, οι ενδείξεις των χρωμάτων έχουν σημειωθεί στην πίσω όψη του χαρτιού. Μια ένδειξη που σημειώνεται αρκετά συχνά είναι το *θρανί*, την ερμηνεία της οποίας δεν μπόρεσα να εντοπίσω.

Επάνω στο χαρτί των ανθιβόλων διασώζονται και άλλα σημειώματα που σχετίζονται με τις καθημερινές ασχολίες των κατόχων των ανθιβόλων. Πρόκειται ως επί το πλείστον για λογαριασμούς, όπως για παράδειγμα στα ανθίβολα αρ. 27, 116, 125, 146, 189, 200, 357, 423 και 426. Στο ανθίβоло αρ. 9 σημειώνεται: *άλεβρα παρακαταθήκη*. Το ανθίβоло αρ. 22 φέρει τόσες πολλές σημειώσεις που σχεδόν καλύπτουν τη διάτρητη μορφή του αγγέλου. Τέλος, τα ανθίβολα αρ. 76 και 117 αποτελούσαν φύλλα σημειωματαρίου, προτού χρησιμοποιηθούν ως ανθίβολα.

Η πλειοψηφία των ανθιβόλων του φακέλου Ξυγγόπουλου προορίζονταν για φορητές εικόνες. Υπάρχουν όμως και ανθίβολα που δημιουργήθηκαν με σκοπό να χρησιμοποιηθούν για κεντήματα σε ιερατικά άμφια. Τα διάτρητα ανθίβολα που προορίζονταν για κέντημα επιμάνικου φέρουν πλαίσιο τραπεζιόσχημο, όπως τα ανθίβολα αρ. 35 και 37 με παράσταση εξαπτέρυγου. Σε ζεύγος επιμάνικων ανήκουν τα ανθίβολα αρ. 145 με τον αρχάγγελο Γαβριήλ από τη σκηνή του Ευαγγελισμού και αρ. 147 με τη Θεοτόκο επίσης από σκηνή Ευαγγελισμού. Τα ανθίβολα που προορίζονταν για κέντημα επιγονατίου, ορθογώνιου ή ρομβοειδούς σχήματος, είναι τοποθετημένα σε τριγωνικό πλαίσιο, όπως το ανθίβоло αρ. 36 με εξαπτέρυγο. Το ανθίβоло αρ. 111 με τον Χριστό Μέγα Αρχιερέα σε μέταλλο πρέπει να προοριζόταν για κέντημα σε άμφιο, ενώ το ανθίβоло αρ. 114 με τον Χριστό αλληγορία της Θείας Κοινωνίας για εκκλησιαστικό κέντημα ή αρτοφόριο.



Ο φακέλος Ξυγγόπουλου συγκροτήθηκε από λυτά φύλλα χαρτιού. Σε αυτά όμως μπορούμε να αναγνωρίσουμε και φύλλα εικονογραφικών οδηγιών-σημειωματαρίων, τα οποία αποσπάστηκαν από το κυρίως σώμα κάποιου οδηγού-σημειωματαρίου και μετατράπηκαν σε λυτά φύλλα. Τα ανθίβολα αρ. 156 (Βάπτιση), 171 (Σταύρωση), 195 (Εις Άδου Κάθοδος), 216 (Φιλοξενία Αβραάμ και Ανάληψη), 264 (Εισόδια Θεοτόκου) και 267 (Κοίμηση Θεοτόκου) προέρχονται από τον ίδιο εικονογραφικό οδηγό. Τα ανθίβολα αρ. 190 (Ενταφιασμός και Εις Άδου Κάθοδος) και 204 (Μη μου Άπτου) προέρχονται από άλλον εικονογραφικό οδηγό. Το ανθίβολο αρ. 275 (απόστολοι Πέτρος και Παύλος) αποτελεί φύλλο εικονογραφικού οδηγού με τον απόστολο Πέτρο στη μια πλευρά και τον απόστολο Παύλο στην άλλη. Τα ανθίβολο αρ. 276 (απόστολοι Πέτρος και Παύλος) αποτελεί δίφυλλο εικονογραφικού οδηγού με τους αποστόλους Πέτρο και Παύλο στη μια πλευρά και *cartouche* στην άλλη. Τα ανθίβολα αρ. 349 και 350 με τους αγίους Σπυρίδωνα και Αθανάσιο ήταν αρχικά ενωμένα μεταξύ τους και αποτελούσαν δίφυλλο εικονογραφικού οδηγού.

## Υδατόσημα

Το μεγαλύτερο μέρος των ανθιβόλων και των σχεδίων του φακέλου Ξυγγόπουλου έχει γίνει σε φύλλα χειροποίητου χαρτιού, σε πολλά από τα οποία διατηρείται το υδατόσημο. Το υδατόσημο<sup>36</sup> ήταν το «σήμα κατατεθέν» του κάθε μύλου παραγωγής χαρτιού και, όπως είναι γνωστό, καθιερώθηκε για λόγους προστασίας του προϊόντος από το δεύτερο μισό του 13ου αι. στους μύλους παραγωγής χαρτιού της ιταλικής πόλης Fabriano, το πρώτο και σημαντικότερο κέντρο παραγωγής χαρτιού στην Ευρώπη.

Το σχέδιο του υδατοσήμου δημιουργούνταν επάνω στο χαρτί με τη βοήθεια λεπτού ορειχάλκινου σύρματος, που τοποθετούνταν στο κέντρο της μήτρας παρασκευής του χαρτιού.<sup>37</sup> Το πλέγμα της κάθε μήτρας και, κατ'επέκταση, του υδατοσήμου που το συνόδευε είχε διάρκεια ζωής περίπου 20 χρόνων. Ένα υδατόσημο ποτέ δεν επαναλαμβάνονταν πανομοιότυπο στην επόμενη μήτρα χαρτιού, και αυτό προσφέρει το ασφαλέστερο τεκμήριο για τη χρονολόγηση του χαρτιού.

Όπως έχει ήδη επισημανθεί, το γεγονός ότι μια εικόνα μπορεί να αντιγραφεί οποιαδήποτε χρονική στιγμή μετά τη δημιουργία της οδηγεί στη διαπίστωση πως το ασφαλέστερο τεκμήριο για τη χρονολόγηση ενός ανθιβόλου είναι η χρονολόγηση του χαρτιού, επάνω στο οποίο αποτυπώθηκε η σύνθεση μιας εικόνας. Για παράδειγμα, η αντιγραφή των σκηνών του βίου και του μαρτυρίου του αγίου Γεωργίου (αρ. 377, 378, 379, 380 και 381) από την εικόνα του Μιχαήλ Δαμασκηνού στην Κέρκυρα, που χρονολογείται στις τελευταίες δεκαετίες του 16ου αι., έγινε γύρω στο 1670, δηλαδή έναν

αίωνα μετά, σύμφωνα με τη χρονολόγηση του υδατοσήμου του ολλανδικού οίκου παραγωγής χαρτιού van Gangel, που υπάρχει στο ανθίβολο αρ. 377.

Η απλούστερη μέθοδος για να αντιγραφεί το υδατόσημο ενός φύλλου χαρτιού είναι να τοποθετηθεί το χαρτί σε φωτεινή επιφάνεια και να σχεδιαστεί σε λεπτό διαφανές χαρτί. Μπορεί επίσης να σαρωθεί. Επειδή όμως η χρονολόγηση του υδατοσήμου απαιτεί την όσο το δυνατόν πιστότερη καταγραφή και αποτύπωσή του, αυτό επιτυγχάνεται με την εφαρμογή της μεθόδου της Β-ραδιογραφίας.<sup>38</sup> Σε συνεργασία με τη δρα Janet Lang του Τμήματος Συντήρησης και Επιστημονικής Ανάλυσης του Βρετανικού Μουσείου, το Τμήμα Συντήρησης Χαρτιού του Μουσείου Μπενάκη, το ΕΚΕΦΕ «Δημόκριτος» και το Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών, όλα τα υδατόσημα του φακέλου Ξυγγόπουλου καταγράφηκαν και αποτυπώθηκαν με τη μέθοδο της Β-ραδιογραφίας. Για την ταύτιση των υδατοσήμων ανατρέξαμε σε καταλόγους, όπως εκείνους των C.M. Briquet,<sup>39</sup> W.A. Churchill,<sup>40</sup> E. Heawood<sup>41</sup> και G. Eidener,<sup>42</sup> καθώς και σε ηλεκτρονικές βάσεις δεδομένων.<sup>43</sup>

Τα χαρτιά του φακέλου Ξυγγόπουλου προέρχονται από μύλους παραγωγής χαρτιού της Ολλανδίας, της Ιταλίας και της Γαλλίας. Σε μία μόνο περίπτωση, στο ανθίβολο αρ. 197 με την Ανάσταση, το χαρτί φέρει υδατόσημο με θυρεό και τη λέξη FABRIANO. Πρόκειται για το μοναδικό χαρτί ολόκληρου του φακέλου που είχε παραχθεί στη φημισμένη για την ποιότητα του χαρτιού της ιταλικής πόλης Fabriano.

## Από την εικόνα στο ανθίβολο και από το ανθίβολο στην εικόνα

Η *Ερμηνεία της ζωγραφικής τέχνης* του Διονυσίου του εκ Φουρνά, που γράφηκε ανάμεσα στα έτη 1728 και 1733,<sup>44</sup> παραδίδει μια λεπτομερέστατη περιγραφή για το πώς μπορούσε να παραχθεί ένα ανθίβολο από την πρωτότυπη εικόνα. Το σχετικό κεφάλαιο επιγράφεται «Πώς να εβγάλης ανθίβολα» και αναφέρει τα παρακάτω:

*Βάλε εις χηβάδαν μαύρην βαφήν και σκορδόζωμον, απ' εκείνο οπού βάνεις εις τες χρυσοκονδυλίες, και ανακάτωσον αυτά και πέρασε τα ανοίγματα του αγίου όλου, οπού θε να σηκώσεις [...]. Είτα ανακάτωσε και κόκκινην βαφήν με σκορδόζωμον και πέρασε τας ψιμυθίας του προσώπου και του φορέματος. Και ούτω βρέξον μίαν κόλλαν χαρτί, ισόμετρον του πρωτοτύπου, και βάλε την ανάμεσα εις άλλα χαρτία να παρηθή το νερόν· μόνον*



να απομείνη νοτερή· έπειτα βάλ' την επάνω του αρχετύπου και πλάκωνέ την επιμελώς με το χέρι σου· όμως πρόσεχε να μη παρασαλεύση. Και σηκώνοντας προσεκτικά μίαν άκραν ιδές αν ετυπώθη· ει δε μη, πλάκωσέ την εκ δευτέρου επιμελέστερον και έτζι σηκώνοντάς την θέλει ευρεθή το αντίβολον τυπωμένον απαράλλακτον του πρωτοτύπου.<sup>45</sup>

Ο Διονύσιος δηλαδή συμβουλεύει τον ζωγράφο να περάσει πρώτα με μαύρο χρώμα και σκορδόζουμο<sup>46</sup> τα περιγράμματα του αγίου που θέλει να αντιγράψει και ακολούθως να περάσει με κόκκινο χρώμα και σκορδόζουμο τις ψιμουθιές<sup>47</sup> και τις πτυχές της ενδυμασίας του (εικ. 7). Στη συνέχεια, τον συμβουλεύει να πάρει μια κόλλα χαρτί σε διαστάσεις όμοιες με προς την προς αντιγραφή παράσταση, να τη βρέξει με νερό και να τη βάλει ανάμεσα σε άλλα χαρτιά για να απορροφηθεί το

νερό και να μείνει απλώς νοτερή. Έπειτα να την τοποθετήσει επάνω στην αρχέτυπη παράσταση να την πιέσει με το χέρι του πολύ προσεκτικά, να σηκώσει μίαν άκρη της για να δει αν έχει βγει το αποτύπωμα· αν όχι, να την πιέσει περισσότερο, ούτως ώστε, όταν πια σηκώσει το χαρτί, να έχει αντίβολο πανομοιότυπο με το πρωτότυπο (εικ. 8). Με τον τρόπο αυτό παράγονταν τα έκτυπα αντίβολα (εικ. 9).<sup>48</sup> Το έκτυπο αντίβολο που είχε προέλθει από την πρωτότυπη σύνθεση έπαιζε τον ρόλο της μήτρας, από την οποία μπορούσαν να παραχθούν και άλλα έκτυπα αντίγραφα (εικ. 10). Τα έκτυπα αντίβολα μπορούσαν να μετατραπούν σε διάτρητα με τη βοήθεια αιχμηρού αντικειμένου.

Ο ζωγράφος έπαιρνε το διάτρητο αντίβολο, το τοποθετούσε επάνω στη γύψινη προετοιμασία της εικόνας και, ρίχνοντας καρβουνόσκονη<sup>49</sup> επάνω από τις τρύπες του διάτρητου σχεδίου, έβγαζε το αποτύπωμα της εικόνας στη λευκή επιφάνεια του γύψου. Στη συνέχεια, το χάραζε με αιχμηρό αντικείμενο για να μην σβηστεί και χαθεί το σχέδιο καθώς θα το ζωγράφιζε. Επομένως, το εγχάρακτο σχέδιο που συχνά αποκαλύπτεται κατά την ακτινογράφιση των εικόνων, που χρονολογούνται από τον 15ο αι. και εξής, συνιστά αδιαμφισβήτητη ένδειξη για τη χρήση διάτρητου αντιβόλου.



Εικ. 7.  
Προετοιμασία  
εικόνας  
για αντιγραφή  
σε αντίβολο



Εικ. 8. Αντιγραφή  
εικόνας σε αντίβολο



Εικ. 9.  
Το έκτυπο αντίβολο  
της εικόνας



Εικ. 10.  
Αντίγραφο έκτυπου  
αντιβόλου από  
το πρωτότυπο αντίβολο



## Από τον Άγγελο Ακοτάντο στον Διονύσιο τον εκ Φουρνά

Στη διαθήκη του Κρητικού ζωγράφου Άγγελου Ακοτάντου, που έχει χρονολογηθεί στο 1436,<sup>50</sup> μνημονεύονται τα *τεσενιάσματα* και τα *σκιάσματα* του, που μαζί με όλα τα πράγματα της τέχνης του αφήνει στο παιδί του που πρόκειται να γεννηθεί – στην περίπτωση που είναι αγόρι και θέλει να μάθει τη ζωγραφική τέχνη. Συγκεκριμένα, η διαθήκη αναφέρει: *Και το παιδίν οπού θέλει γεννηθήν, αν εναι αρσενικόν, θέλω να μάθη πρώτον τα γράμματα και τότε την ζωγραφικὴν τέχνην και, αν την μάθη, αφήνω του τα τεσενιάσματά μου και όλα τα πράγματα της τέχνης, ει δε και ουδέν την μάθη, την τέχνην λέγω, αφήνω τα τεσενιάσματά μου, τουτέστιν τα σκιάσματα και όλα της τέχνης του αδελφού μου του Ιωάννου.* Η λέξη «τεσενιάσματα» είναι η εξελληνισμένη απόδοση του ιταλικού «disegni» και, άρα, σημαίνει σχέδια ζωγραφικής. Θεωρούμε ότι και η λέξη «σκιάσματα» παραπέμπει σε σχέδια εργασίας του ζωγράφου, ενώ η χρήση της στο κείμενο της διαθήκης δεν έχει διαζευκτική σημασία, αλλά επεξηγηματική ως προς τα «τεσενιάσματα».

Είναι ενδιαφέρον ότι ο ζωγράφος, από όλα τα εργαλεία της δουλειάς του, κάνει ιδιαίτερη αναφορά στα *τεσενιάσματα* και στα *σκιάσματα* του. Θα μπορούσε ανάμεσα στα σχέδια αυτά του Αγγέλου να υπήρχαν και διάτρητα ανθίβολα; Καμία ένδειξη μέσα στο κείμενο της διαθήκης δεν μπορεί να οδηγήσει σε μια ανάλογη διαπίστωση. Το γεγονός, όμως, ότι κάποιες εικόνες του ζωγράφου Αγγέλου αναπαράγονται σε εντυπωσιακό αριθμό πανομοιότυπων εικονογραφικά αντιγράφων, επιτρέπει να διερευνήσουμε μια τέτοια υπόθεση. Για παράδειγμα, τέσσερις στρογγυλές εικόνες με τον Ασπασμό των αποστόλων Πέτρου και Παύλου (εικ. 11-12), που απο-

δίδονται στον ζωγράφο Άγγελο, δεν είναι μόνο σχεδόν ταυτόσημες εικονογραφικά αλλά και πανομοιότυπων διαστάσεων.<sup>51</sup>

Αναζητώντας τη μορφή που θα είχαν τα σχέδια του ζωγράφου Αγγέλου, αξίζει να αναφερθούν κάποιες ακόμη σχετικές πληροφορίες. Το παιδί που η γυναίκα του περίμενε, όταν εκείνος συνέθετε τη διαθήκη του, ήταν κορίτσι, η Βαρβάρα. Επομένως, τα σχέδια θα κατέληξαν, σύμφωνα πάντα με τη διαθήκη, στον αδελφό του Ιωάννη, που ήταν επίσης ζωγράφος. Σε συμβόλαιο που υπογράφεται στις 7 Αυγούστου 1477 μεταξύ του Ιωάννη Ακοτάντου και του επίσης Κρητικού ζωγράφου Ανδρέα Ρίτζου, ο Ιωάννης, σε προχωρημένη πια ηλικία και άρρωστος, πουλά 54 σχέδια διαφόρων αγίων: *exemplorum figurarum diversorum Sanctorum grece dicta sqiasmata*, όπως αναφέρει το έγγραφο.<sup>52</sup> Η αξία των σχεδίων αυτών φαίνεται όχι μόνο από το υψηλότατο για την εποχή ποσό πώλησής τους, τρία χρυσά δουκάτα, αλλά και από τον σαφή όρο του συμβολαίου ότι τα σχέδια θα έπρεπε να χρησιμοποιηθούν αποκλειστικά από τον Ανδρέα Ρίτζο. Ο Ρίτζος πιστεύουμε ότι υπήρξε μαθητής του ζωγράφου Αγγέλου. Στο τέλος του ίδιου εγγράφου σημειώνεται πως οκτώ ημέρες αργότερα τα σχέδια επεστράφησαν στον Ιωάννη Ακοτάντο.



Εικ. 11. Αγγέλου (αποδ.), στρογγυλή εικόνα με τον Ασπασμό των αποστόλων Πέτρου και Παύλου, Μονή Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου, Πάμμος



Εικ. 12. Αγγέλου (αποδ.), στρογγυλή εικόνα με τον Ασπασμό των αποστόλων Πέτρου και Παύλου, συλλογή Κ. Κριμπά, Αθήνα



Υπάρχουν εικόνες του Ανδρέα Ρίτζου που παραπέμπουν άμεσα σε εικόνες του Αγγέλου. Για παράδειγμα, ο ένθρονος Χριστός Παντοκράτορας (εικ. 13) στη Μονή του Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου στην Πάτμο<sup>53</sup> συνδέεται πολύ στενά με δύο εικόνες του Αγγέλου: τον ένθρονο Χριστό Παντοκράτορα (εικ. 14), που σήμερα βρίσκεται στο Μουσείο Μεταβυζαντινής Τέχνης της Ζακύνθου,<sup>54</sup> και τον ένθρονο Χριστό από την εικόνα της Δεήσεως (εικ. 15) στην Αγία Μονή Βιάννου της Κρήτης.<sup>55</sup> Συγκεκριμένα, ο Χριστός Παντοκράτορας του Ανδρέα Ρίτζου κάθεται σε ξύλινο θρόνο πανομοιότυπο με εκείνον του Χριστού στην εικόνα της Δεήσεως του Αγγέλου. Επίσης, η μορφή του Χριστού, ο τρόπος που κάθεται στον ξύλινο θρόνο, η χειρονομία του και η αμφίεσή του είναι πανομοιότυπη στις δύο εικόνες. Το ανοιχτό ευαγγέλιο που κρατεί ο Χριστός στην εικόνα του Ρίτζου αντιγράφει πιστά εκείνο που κρατεί ο Χριστός στην εικόνα του Αγγέλου στη Ζάκυνθο.

Η τεχνική ανάλυση που έγινε σε επτά ενυπόγραφες εικόνες του ζωγράφου Αγγέλου από το Εργαστήριο Συντήρησης Εικόνων και Έργων Τέχνης του Μουσείου Μπενάκη, σε συνεργασία με το Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο, οδήγησε στη διαπίστωση ότι στις εικόνες αυτές συνυπάρχουν δύο είδη προσχεδίου: εγχάρακτο και γραπτό.<sup>56</sup> Όμως το εγχάρακτο σχέδιο χρησιμοποιείται για μια πρώτη συνοπτική τοποθέτηση του εικονογραφικού θέματος επάνω στην επιφάνεια της εικόνας, για να οριστούν δηλαδή τα περιγράμματα της σύνθεσης. Για παράδειγμα, ο κόκκινος μανδύας του έφιππου δρακοντοκτόνου αγίου Γεωργίου στην ομώνυμη εικόνα του Μουσείου Μπενάκη (εικ. 16) φέρει ακόμη εμφανές το εγχάρακτο σχέδιο στο εξωτερικό περίγραμμα και στις εσωτερικές πτυχώσεις του (εικ. 17).<sup>57</sup> Ωστόσο, σε καμία εικόνα του Αγγέλου δεν εντοπίστηκε εγχάρακτο σχέδιο για την απόδοση του προσώπου, της κόμης ή των γυμνών μελών των μορφών. Ο Άγγελος κάνει πολύ ευρύτερη χρήση γραπτού προσχεδίου με τη μορφή συνεχών λεπτών γραμμών σε σχέση με το εγχάρακτο. Το γεγονός ότι χρησιμοποιεί και εγχάρακτο σχέδιο, έστω σε περιορισμένη έκταση, είναι σημαντικό, γιατί σημαίνει πως είχε στη διάθεσή του διάτρητα σχέδια.

Μπορεί οι επτά εικόνες του Αγγέλου στις οποίες έγινε τεχνική ανάλυση να τεκμηριώνουν την πολύ περιορισμένη χρήση εγχάρακτου σχεδίου, που προϋποθέτει τη χρήση διάτρητου ανθιβόλου, όμως το θέμα παρα-



Εικ. 13. Ανδρέα Ρίτζου, εικόνα με τον Χριστό Παντοκράτορα, Μονή Αγίου Ιωάννου του Θεολόγου, Πάτμος



Εικ. 14. Αγγέλου, εικόνα με τον Χριστό Παντοκράτορα, Μουσείο Μεταβυζαντινής Τέχνης (αρ. εισ. 86), Ζάκυνθος



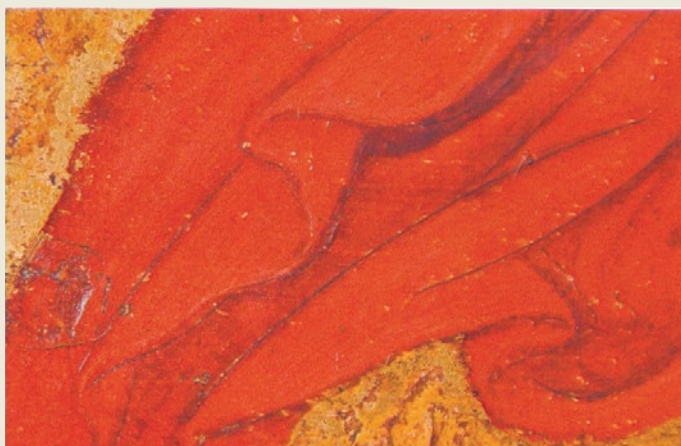
Εικ. 15. Αγγέλου, εικόνα με τη Δέηση, Αγία Μονή Βιάννου, Κρήτη





Εικ. 16. Αγγέλου, εικόνα με τον άγιο Γεώργιο έφιππο δρακοντοκτόνο, Μουσείο Μπενάκη (αρ. εισ. 28129), Αθήνα

Εικ. 17. Τμήμα του μανδύα του αγίου Γεωργίου, λεπτομέρεια από την εικ. 16



μένει ανοιχτό όσο δεν έχουν εξεταστεί τεχνικά όλες οι εικόνες του Αγγέλου.<sup>58</sup> Την ίδια στιγμή, υπάρχουν κρητικές εικόνες του 15ου αι., όπως η Γέννηση στο Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο της Αθήνας (αρ. ευρ. ΣΛ 216), που διαπιστώθηκε εκτεταμένη χρήση εγχάρακτου σχεδίου σε όλη τη σύνθεση.<sup>59</sup> Σε άλλες εικόνες του 15ου αι. έχει διαπιστωθεί η συνύπαρξη δύο ειδών προσχεδίου, εγχάρακτου και γραπού,<sup>60</sup> όπως δηλαδή συμβαίνει και με την εικόνα του αγίου Γεωργίου του ζωγράφου Αγγέλου.

Στη χρήση διάτρητων σχεδίων από τους Κρητικούς ζωγράφους από τον 15ο αι. και εξής συνέβαλλε μια σειρά προϋποθέσεων που ίσχυαν κατά την περίοδο αυτή. Για παράδειγμα, η μαζική παραγωγή εικόνων, για την οποία τα έγγραφα της βενετοκρατούμενης Κρήτης παρέχουν πολύ γλαφυρές πληροφορίες, αποτελούσε μία από τις πιο καθοριστικές προϋποθέσεις.

Σε τρία συμβόλαια παραγγελιών που υπογράφονται στις 4 Ιουλίου 1499, οι ζωγράφοι του Χάνδακα Μιχαήλ Φουκάς, Νικόλαος Γριπιώτης και Γεώργιος Μητσοκωνσταντής αναλαμβάνουν να ζωγραφίσουν για λογαριασμό δύο εμπόρων έργων τέχνης, του Giorgio Basejo από τη Βενετία και του Πέτρου Βαρσαμά από την Πελοπόννησο, 700 εικόνες της Παναγίας σε διάστημα 45 ημερών.<sup>61</sup> Μια τέτοια μαζική παραγωγή εικόνων προϋπέθετε την οργάνωση πολυπληθών εργαστηρίων ζωγραφικής και έναν καλά σχεδιασμένο καταμερισμό εργασίας. Αυτό ακριβώς υποδηλώνει ένα ιδιότυπο συμβόλαιο που υπογράφεται στις 19 Μαΐου 1499 μεταξύ του Μιχαήλ Φουκά και του Αντωνίου Ταγιαπιέρα, επίσης ζωγράφου, με το οποίο ο πρώτος προσλαμβάνει στο εργαστήριό του τον δεύτερο για δύο μήνες, με την υποχρέωση να ζωγραφίζει επτά πρόσωπα Παναγίας την ημέρα.<sup>62</sup>

Μια δεύτερη βασική προϋπόθεση που οδήγησε στην καθιέρωση των διάτρητων σχεδίων ήταν η αποκρυστάλλωση πλήθους εικονογραφικών θεμάτων κατά τη διάρκεια του 15ου αι., τα οποία θα γίνουν «κοινός τόπος» και θα αντιγραφούν πιστά από τις επόμενες γενιές των ζωγράφων, Κρητικών και μη. Μια τρίτη, επίσης πολύ σημαντική προϋπόθεση ήταν η αθρόα παραγωγή χαρτιού από τους μύλους της Ευρώπης από τα μέσα του 15ου αι., η διαθεσιμότητα και η πλατιά κυκλοφορία του.

Η ύπαρξη διάτρητων σχεδίων και η χρήση τους στη ζωγραφική ήταν γνωστή στους Ιταλούς ζωγράφους τουλάχιστον από τον 15ο αι.,<sup>63</sup> όπως καταδεικνύουν τα διάτρητα σχέδια των Raffaellino del Garbo (1466-1524) και Luca Signorelli (1441/50-1523),<sup>64</sup> αλλά και τα υπολείμματα από κουκκίδες καρβουνόσκονης σε συνθέσεις, όπως η Βάπτιση (περ. 1470-1475) του Piero della Francesca.<sup>65</sup> Τα διάτρητα σχέδια ήταν επίσης σε χρήση από τους Φλαμανδούς ζωγράφους κατά τον 15ο αι.<sup>66</sup> Άρα, οι Κρητικοί ζωγράφοι υιοθέτησαν μια πρακτική που ήταν σε χρήση στη δυτική ζωγραφική.

Η λέξη «αθίβολα» εντοπίζεται για πρώτη φορά σε έγγραφο της 28ης Ιουλίου 1560: ο ζωγράφος Συμεών, γιος του γνωστού Κρητικού ζωγράφου Θεοφάνη Στρελίτζα Μπαθά (α' μισό 16ου αι.), υπόσχεται να επιστρέψει στον επίσης Κρητικό ζωγράφο Ιωάννη (Ντζουάν) Γριπιώτη (Ευριπιώτη) 35 αθίβολα που ήταν δικά του, αλλά είχε παραχωρήσει στον Θεοφάνη ως ενέχυρο



έναντι χρηματικού ποσού, το οποίο ο Θεοφάνης τού είχε δανείσει.<sup>67</sup> Όπως πληροφορούμαστε από έγγραφο της 27ης Δεκεμβρίου 1563, ο Συμεών επέστρεψε στον Γριπιώτη τα 22 από τα 35 ανθίβολα.<sup>68</sup>

Σε σχέδια του Μιχαήλ Δαμασκηνού γίνεται μνεία σε έγγραφο που συντάσσεται στον Χάνδακα στις 18 Σεπτεμβρίου 1593:<sup>69</sup> η αδελφή του Μιχαήλ Δαμασκηνού, Φραντζού (Φραντζέσκα), μετά τον θάνατο του ζωγράφου αλλά και της κόρης του, συμφωνεί να παραχωρήσει στον γαμπρό του Δαμασκηνού και σύζυγο της κόρης του, τον ζωγράφο Ιωάννη Μαυρικά, σχέδια του Δαμασκηνού, σε εξόφληση χρηματικού ποσού από την προίκα που ο ζωγράφος τού είχε υποσχεθεί. Ο ακριβής όρος με τον οποίο αναφέρονται τα σχέδια αυτά είναι: *certi desegni di pintor*. Ο όρος «desegni» είναι πολύ γενικός για να επιτρέψει τον ακριβή προσδιορισμό της μορφής των σχεδίων αυτών. Από τη στιγμή που, όπως είναι γνωστό, ο Μιχαήλ Δαμασκηνός ήταν συλλέκτης σχεδίων Ιταλών καλλιτεχνών, τα οποία και εμπορευόταν,<sup>70</sup> δεν είναι δυνατόν να αποφανθούμε με βεβαιότητα αν το «di pintor» (του ζωγράφου) σημαίνει σχέδια που είχαν γίνει από τον ίδιο ή σχέδια χαρακτηριστικών που βρίσκονταν στην κατοχή του.

Διαφορετική είναι η περίπτωση σημειώματος της 2ας Ιανουαρίου 1648 σε κώδικα της Μονής Αγίων Θεοδώρων Αροανείου, που προέρχεται από τη Μονή Βροντησίου της Κρήτης.<sup>71</sup> Στο σημείωμα αυτό υπάρχει αναφορά σε οκτώ σχέδια (ντεσένια), ανάμεσα στα οποία κατονομάζεται σχέδιο του Μιχαήλ Δαμασκηνού με την κεφαλή του αγίου Αντωνίου (αντωνίου κεφαλή, του Δαμασκηνού).<sup>72</sup> Στην περίπτωση δηλαδή αυτή έχουμε σχέδιο από εικόνα του Δαμασκηνού με τον άγιο Αντώνιο, όπως είναι η εικόνα με τον άγιο Αντώνιο του Δαμασκηνού στο Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο.<sup>73</sup> Αλλά διαπιστώνεται μια αμφισημία στη συγκεκριμένη αναφορά: πρόκειται για σχέδιο του ίδιου του Δαμασκηνού ή για σχέδιο από εικόνα του Δαμασκηνού;

Ζωγράφοι όπως ο Θεοφάνης Στρελίτζας Μπαθάς, ο Μιχαήλ Δαμασκηνός, ο Γεώργιος Κλόντζας, ο Δομήνικος Θεοτοκόπουλος είχαν στην κατοχή τους χαρακτηριστικά που αναπαρήγαγαν έργα γνωστών ζωγράφων της δυτικής Ευρώπης.<sup>74</sup> Είναι εύλογο να αναρωτηθούμε με ποιο τρόπο οι Κρητικοί ζωγράφοι μετέφεραν αυτούσια εικονογραφικά στοιχεία αυτών των χαρακτηριστικών στις εικόνες τους. Μπορούμε να υποθέσουμε ότι αντέγρα-



Εικ. 18. Εμμανουήλ Τζάνε, εικόνα με τον Χριστό Παντοκράτορα, Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο (ΒΧΜ 01810), Αθήνα

φαν είτε ολόκληρη τη σύνθεση του χαρακτηριστικού είτε συγκεκριμένα τμήματά της σε έκτυπα ανθίβολα, τα οποία στη συνέχεια μετέτρεπαν σε διάτρητα; Το ανθίβολο αρ. 151 με τη Βρεφοκτονία, που είναι διάτρητο και αντιγράφει χαρακτηριστικό του Jan Sadeler, βασισμένο σε σχέδιο του Martin de Vos, έστω και αν αποτελεί το μοναδικό τέτοιο παράδειγμα του φακέλου Ξυγγόπουλου, συνηγορεί στο να δοθεί μια καταφατική απάντηση στο συγκεκριμένο ερώτημα. Συνεπώς, τα χαρακτηριστικά ζωγράφων της δυτικής Ευρώπης, που οι Κρητικοί ζωγράφοι του 16ου και του 17ου αι. είχαν στην κατοχή τους και μετέφεραν στις συνθέσεις τους, μπορούσαν να αντιγραφούν σε έκτυπα ανθίβολα και ακολούθως να μετατραπούν σε διάτρητα.

Οι Κρητικοί ζωγράφοι του 17ου αι. αντιγράφουν πιστά τις εικονογραφικές συνθέσεις του 15ου αι., όπως υποδηλώνουν, για παράδειγμα, οι εικόνες του Εμμανουήλ Τζάνε (εικ. 18)<sup>75</sup> και του Εμμανουήλ Λαμπάρδου (εικ. 19).<sup>76</sup> Είναι λογικό να υποθέσουμε ότι οι ζωγράφοι του





Εικ. 19. Εμμανουήλ Λαμπάρδου, εικόνα με τον άγιο Ιωάννη τον Θεολόγο και τον Πρόχορο, Μουσείο Εικόνων, Ελληνικό Ινστιτούτο Βενετίας (αρ. εισ. 31)

Ερμηνείας του, στο οποίο απευθύνει στους ζωγράφους την παρακάτω νουθεσία: *Πρόσσχες ουν, αφ' ου εβγάλης το ανθίβολον, καν από τοίχον, καν από εικόνα, να πλύνης καλά το αρχέτυπον με καθαρόν σφογγάρι, διά να καθαρίσης την μαυράδαν όλην· διότι, αν δεν το πλύνης ευθύς, απομένει η μαυράδα επάνω και ύστερα πλέον δεν καθαρίζεται και έτζι θέλεις υποπέσης εις το της ανευλαβείας έγκλημα και ως καταφρονητής εικόνων θέλεις κατακριθής [...]. Διότι και εγώ ηύρα εις πολλούς τόπους οπού τινές ζωγράφοι είχαν εβγαλμένα ανθίβολα, οίτινες ουκ οίδ' όπως είτ' αμαθεία είτ' ανευλαβεία και αφοβία κρίματος φερόμενοι δεν έπλυναν παρευθύντας εικόνας, αμή τας άφησαν ούτω μαυρισμένας, τας οποίας παντοιοτρόπως επολέμησα να τας πλύνω και να τας καθαρίσω και δεν εδυνήθηκα.<sup>77</sup>*

Από τα παραπάνω μπορούμε να υποθέσουμε πως από τον 17ο αι. και εξής εκατοντάδες ανθίβολα είχαν αναπαρχθεί από πρωτότυπες εικόνες και βρισκόνταν στη διάθεση των ζωγράφων. Άλλαζαν χέρια και περνούσαν από γενιά σε γενιά. Είναι γεγονός ότι ως απαραίτητα εργαλεία του ζωγράφου υπέκειντο στη φθορά της αδιάκοπης χρήσης τους, όπως επίσης και στη φθορά του χρόνου. Παράλληλα, ως εργαλεία δουλειάς δεν κρίνονταν άξια να διατηρηθούν από τους επιγόνους των ζωγράφων, στον ίδιο βαθμό που ούτε τα πινέλα ζωγραφικής ενός καλλιτέχνη θα σκεφτόταν ποτέ κανείς πως θα άξιζαν να διατηρήσει. Όταν η αλυσίδα της παραχώρησης των σχεδίων εργασίας ενός ζωγράφου από τον δάσκαλο στον μαθητή ή στους μαθητές του διακοπτόταν απότομα, λόγω ξαφνικού θανάτου για παράδειγμα, τα σχέδια αυτά θα μπορούσαν και να πεταχθούν.

## Συλλογές ανθιβόλων στην Ελλάδα

Εκτός από τον φάκελο Ξυγγόπουλου, στο Μουσείο Μπενάκη φυλάσσεται ακόμη ένας φάκελος με σχέδια εργασίας. Πρόκειται για φάκελο που αγόρασε ο Μανόλης Χατζηδάκης, ως διευθυντής του Μουσείου Μπενάκη, από τον αρχαιοπώλη Θεόδωρο Ζουμπουλάκη στα μέσα της δεκαετίας του 1940.<sup>78</sup> Ο φάκελος Χατζηδάκη με τον αύξοντα αριθμό 22 αποτελείται από 364 σχέδια μικρών κυρίως διαστάσεων, που καλύπτουν την περίοδο από τον 17ο έως τα τέλη του 19ου αι. Μεγάλο τμήμα του φακέλου συγκροτείται από συνοπτικά σχέδια που φέρουν αρίθμηση και προέρχονται από το εικονογραφικό ευρετήριο ενός μεταβυζαντινού

17ου αι. διέθεταν ανθίβολα εκείνων των εικόνων του 15ου αι. που ήθελαν να ζωγραφίσουν. Σε αυτήν τη διαδικασία, οι συνθέσεις που καθιερώνει ο ζωγράφος Άγγελος βρίσκονταν στην πρώτη γραμμή της ζήτησης. Αν κρίνουμε από το υλικό του φακέλου Ξυγγόπουλου, μεγάλο μέρος του οποίου χρονολογείται στον 17ο αι., ο αιώνας αυτός υπήρξε ιδιαίτερα καθοριστικός για την πλήρη καθιέρωση της διαδικασίας αντιγραφής πρωτότυπων εικόνων σε ανθίβολα, από τα οποία στη συνέχεια παράγονταν οι εικόνες. Το εγχάρακτο σχέδιο που ανιχνεύεται σε όλες τις εικόνες του 17ου αι. που έχουν ακτινογραφηθεί αποτελεί αδιάψευστο μάρτυρα της απόλυτης καθιέρωσης αυτής της πρακτικής.

Όταν ο Διονύσιος ο εκ Φουρνά συγγράφει το εγχειρίδιό του ανάμεσα στα έτη 1728 και 1733, ξεκινά το πρώτο μέρος της *Ερμηνείας* του, το επονομαζόμενο «Τεχνολογία», με το κεφάλαιο «Πώς να εβγάλης ανθίβολα», θεωρώντας προφανώς ότι αυτό ήταν το πρώτο πράγμα που θα έπρεπε να μάθει ένας μαθητευόμενος ζωγράφος. Το πόσο διαδεδομένη ήταν στα χρόνια του Διονυσίου του εκ Φουρνά η διαδικασία αντιγραφής εικόνων και τοιχογραφιών φαίνεται και από ένα άλλο σημείο της



ζωγράφου, ο οποίος σχετίζεται με το Άγιον Όρος. Σε αυτά διακρίνονται αυτοτελείς εικονογραφικοί κύκλοι: της Γενέσεως, του Ακαθίστου, των Παραβολών, των Μακαρισμών, της Κυριακής Προσευχής και της Αποκάλυψης.<sup>79</sup> Το πιο όψιμο τμήμα του φακέλου περιλαμβάνει 65 σχέδια τεσσάρων γνωστών ζωγράφων της Γαλάτιστας: του Αθανασίου, του Γεωργίου, του Δημητρίου και του Βενιαμίν, οι οποίοι εργάστηκαν στη Χαλκιδική και στο Άγιον Όρος κατά το πρώτο μισό του 19ου αι.<sup>80</sup> Αυτά τα σχέδια είναι μεγαλύτερων διαστάσεων και κατά κανόνα χρωματισμένα με δύο ή περισσότερα υδροχρώματα.<sup>81</sup> Στον φάκελο αυτόν προστέθηκαν αργότερα τέσσερα σχέδια από μεταγενέστερες δωρεές ιδιωτών προς το Μουσείο Μπενάκη.<sup>82</sup> Τρία μόνο από τα σχέδια του φακέλου είναι έκτυπα και τέσσερα άλλα είναι διάτρητα. Ένα σχέδιο με τον Αδάμ που δίνει τα ονόματα στα ζώα και ανήκει στον κύκλο της Γενέσεως<sup>83</sup> και ένα ακόμη σχέδιο με τη Βρεφοκτονία<sup>84</sup> συνδέθηκαν από τον Μ. Χατζηδάκη με τοιχογραφίες του Θεοφάνη Στρελίτζα Μπαθά στο καθολικό της Μονής του Αγίου Νικολάου του Αναπαυσά (1527) στα Μετέωρα και στα καθολικά των Μονών Μεγίστης Λαύρας (1535) και Σταυρονικήτα (1545/6) στο Άγιον Όρος.<sup>85</sup> Χάρη στην αρίθμηση που φέρουν τα σχέδια του φακέλου, μπορούμε να αποκαταστήσουμε την αρχική του μορφή και να διαπιστώσουμε ότι εμπίπτει στην κατηγορία του εικονογραφικού ευρητηρίου.

Το Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο διαθέτει μία από τις σημαντικότερες συλλογές ανθιβόλων και σχεδίων εργασίας, η οποία αριθμεί περί τα 3.500 έργα.<sup>86</sup> Η συλλογή αυτή αποκτήθηκε στη δεκαετία του 1960 με την αγορά μεγάλου αριθμού σχεδίων και ανθιβόλων, που πιθανότατα προέρχονται από το εργαστήριο του αγιογράφου Νικολάου Κουρτελέση στην Κέρκυρα. Το παλαιότερο σχέδιο εργασίας της συλλογής του Βυζαντινού και Χριστιανικού Μουσείου προέρχεται από το Σινά και απεικονίζει τον Ενταφιασμό και τη Μετάσταση του αγίου Ιωάννη του Θεολόγου.<sup>87</sup> Πιθανόν χρονολογείται στον 15ο-16ο αι. και αποτέλεσε δωρεά του Γεώργιου Σωτηρίου, διευθυντή του Μουσείου, προς το Μουσείο.

Τα έως σήμερα γνωστά ανθίβολα από τις μονές του Αγίου Όρους είναι περιορισμένα σε αριθμό, γεγονός που δεν ανταποκρίνεται στην πεποίθηση πως εκεί θα έπρεπε να έχει σωθεί ο εντυπωσιακότερος αριθμητικά αριθμός ανθιβόλων. Δεν αποκλείεται βέβαια να λανθά-

νουν πολύ περισσότερα. Από το δημοσιευμένο υλικό, αναφέρουμε τη συλλογή των 23 σχεδίων και ανθιβόλων της Μονής Σίμωνος Πέτρας, το παλαιότερο από τα οποία θεωρείται ότι χρονολογείται στον 16ο αι.<sup>88</sup> Γνωστά είναι επίσης τρία σχέδια και ανθίβολα από τη Μονή Διονυσίου.<sup>89</sup>

Η συλλογή της οικογένειας Βούλας και Μενέλαου Γιαννούλη αριθμεί περί τα 2.000 ανθίβολα και σχέδια εργασίας ζωγράφων από το χωριό Χιονιάδες της επαρχίας Κόνιτσας στην Ήπειρο.<sup>90</sup> Χρονολογούνται από το δεύτερο μισό του 18ου έως το δεύτερο μισό του 20ού αι. Η συλλογή φυλάσσεται στη Νομαρχία Ιωαννίνων. Με Χιονιαδίτες ζωγράφους συνδέεται και η συλλογή Μακρή-Μαργαρίτη. Αποτελείται από 48 σχέδια που χρονολογούνται από τα μέσα του 18ου έως τις αρχές του 20ού αι.<sup>91</sup> Τέλος, με Χιονιαδίτες ζωγράφους συνδέεται και η συλλογή δέκα ανθιβόλων του Μουσείου Ελληνικής Λαϊκής Τέχνης της Αθήνας.<sup>92</sup>

Η αύξηση που παρατηρείται τα τελευταία χρόνια στις δημοσιεύσεις σχεδίων εργασίας των ζωγράφων πιστεύω ότι καταδεικνύει την ανάγκη να προσεγγίσει η έρευνα τα έργα της μετά την Άλωση θρησκευτικής ζωγραφικής με νέα εργαλεία, πέρα από εκείνα που προσφέρει η καθιερωμένη εικονογραφική και τεχνολογική τους ανάλυση. Τα εργαλεία αυτά επιτρέπουν να εισχωρήσουμε κάτω από τη ζωγραφική επιφάνεια των έργων και να παρακολουθήσουμε τα στάδια της προετοιμασίας τους, σε μια προσπάθεια να κατανοήσουμε βαθύτερα τη διαδικασία παραγωγής τους. Είναι προφανές πως το ενδιαφέρον που καταγράφεται γύρω από την «τεχνολογία» των εικόνων οδήγησε στην επανεκτίμηση των ανθιβόλων και γενικότερα των σχεδίων εργασίας των ζωγράφων μετά την Άλωση, γεγονός που θα βοηθήσει να έρθουν στο φως πολύ περισσότερα ανθίβολα και σχέδια, τα οποία σήμερα λανθάνουν. Αυτό είναι, αδιαμφισβήτητα, ένα σημαντικό όφελος για την έρευνα.

1. Η αριθμητική διαφορά μεταξύ των 302 ανθιβόλων που αναφέρεται ότι παραδόθηκαν στο Μουσείο Μπενάκη και των 452 που περιλαμβάνονται στον παρόντα κατάλογο οφείλεται στο γεγονός ότι σε πολλές περιπτώσεις ένας αριθμός με υποδιαίρεση σε α, β, γ κ.λπ. περιελάμβανε έως και δέκα ανθίβολα.
2. Ο φάκελος παραδόθηκε στο Μουσείο Μπενάκη από τον εκτελεστή της διαθήκης Παναγιώτη Ζέππο και τη μικρανησιά του διαθέτη Κάτια Λοβέρδου-Τσιγαρίδα. Η απόδειξη παραλαβής φέρει τον αριθμό πρωτοκόλλου 464 και την ημερομηνία 23 Μαΐου 1979.
3. Ξυγγόπουλος 1962-1963.
4. Στα πέντε έκτυπα ανθίβολα του φακέλου που σχετίζονται με βιογραφική εικόνα του αγίου Ιωάννη του Θεολόγου θα πρέπει να προσθέσουμε και τα ανθίβολα αρ. 360, 361 και 364, που επαναλαμβάνουν σκηνές της ίδιας εικόνας.
5. Ξυγγόπουλος 1962-1963, 75-80.
6. Ξυγγόπουλος 1962-1963, 80-85.
7. Ξυγγόπουλος 1970, 52-53.
8. Μπούρα 1994.
9. Bouras 1987, 54-56.
10. *From Byzantium to El Greco* 1987, αρ. 72-73, L. Bouras.
11. Βασιλάκη 1985-1986.
12. Δρανδάκη 2002, 152-157, αρ. 33.
13. Βασιλάκη 1995.



14. Vassilaki 1994.
15. Βασιλάκη 2000.
16. Vassilaki 2000.
17. Βασιλάκη 2002.
18. Vassilaki 2001.
19. Βασιλάκη 2012, αρ. 10, 146-149.
20. Βασιλάκη 2012, αρ. 15, 159-160.
21. Βασιλάκη 2012, αρ. 36, 210-211.
22. Βλ. παραπάνω σημ. 3.
23. Σωτηρίου 1935, πίν. 130α. Ξυγγόπουλος 1962-1963, 77-78, πίν. 25. Ρηγόπουλος 1979, 67-69, πίν. 97.
24. Χατζηδάκης 1987, 155-160. Ο κατάλογος των ζωγράφων με το όνομα Αθανάσιος αυξήθηκε στους 17 στον τρίτο τόμο των *Ελληνών ζωγράφων μετά την Άλωση*, Δρακοπούλου 2010, 144-151.
25. Βλ. παραπάνω σημ. 4.
26. Βλ. παρακάτω στη σ. 23.
27. Eidener 1960, αρ. 1771. Vassilaki 2000, 75, εικ. 76.
28. Βασιλάκη 2002, 313.
29. Βασιλάκη 2002, 314.
30. Βασιλάκη 1985-1986. Βασιλάκη 1995, 53-55, πίν. 14, 16α και 16β.
31. Δρανδάκη 2002, 152-157, αρ. 33.
32. Ξυγγόπουλος 1947, 483, πίν. ΚΖ', εικ. 6. Χατζηδάκης, Δρακοπούλου 1997, 161, εικ. 93.
33. Βασιλάκη 1995, 54-55, πίν. 16β.
34. *Βίοι αγίων* 1655, 44.
35. Χατζηδάκη 1997, 174-183 αρ. 16.
36. Γενικές πληροφορίες για τα υδατόσημα, βλ. τολήμμα «watermark», στο *The Dictionary of Art* 1996, τ. 32, 908, S. Millidge.
37. Η μήτρα παρασκευής κάθε φύλλου χαρτιού είχε τη μορφή πλέγματος από πυκνά, λεπτά οριζόντια σύρματα και πιο χοντρά και αραιότερα τοποθετημένα κάθετα, στα οποία συγκρατιόταν ο πολτός του χαρτιού έως ότου να στεγνώσει.
38. *Les relevés* 1996.
39. Briquet 1907.
40. Churchill 1935.
41. Heawood 1950.
42. Eidener 1960.
43. Βλ. [www.memoryofpaper.eu:8080/BernsteinPortal](http://www.memoryofpaper.eu:8080/BernsteinPortal). [www.gravell.org](http://www.gravell.org). [www.ksbm.oeaw.ac.at](http://www.ksbm.oeaw.ac.at). [www.abacus.bates.edu/wmarchive/Bibliography.html#General](http://www.abacus.bates.edu/wmarchive/Bibliography.html#General). [www.ub.uni-leipzig.de/forschungsbibliothek/projekte/projekte-chronologisch/wasserzeichen-informationssystem/](http://www.ub.uni-leipzig.de/forschungsbibliothek/projekte/projekte-chronologisch/wasserzeichen-informationssystem/).
44. Kakavas 2008, 8-60.
45. *Ερμηνεία* 1909, 9-10.
46. Το σκορδόζουμο χρησιμοποιόταν για τις διηθητικές του ιδιότητες.
47. Ενωσί τα φώτα, δηλαδή τις λευκές παράλληλες γραμμές που χρησιμοποιούσε ο ζωγράφος για να φωτίσει το πρόσωπο.
48. Talarou-Ganitis, Ganitis 2005.
49. Σε πολλά από τα ανθίβολα του φακέλου Ξυγγόπουλου αντί για καρβουνόσκονη έχει χρησιμοποιηθεί καστανέρυθρη κιμωλία.
50. Μανούσακας 1960-1961. Καζανάκη-Λάππα 1993, 456-458. Βασιλάκη 1997, 203-206. Καζανάκη-Λάππα 2010, 111-113.
51. Βασιλάκη 2000, 195, εικ. 1-4.
52. Cattapan 1968, 42-43, αρ. εγγρ. 4. Καζανάκη-Λάππα 1993, 458, αρ. εγγρ. 4.
53. Χατζηδάκης 1977, 60-61, πίν. 13, 15 αρ. 9. *Χειρ Αγγέλου* 2010, 208-209, αρ. 52, X. Μπαλτογιάννη.
54. *Χειρ Αγγέλου* 2010, 196-197, αρ. 47, Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου.
55. *Χειρ Αγγέλου* 2010, 194-195, αρ. 46, Μ. Μπορμπουδάκης.
56. Μιλάνου κ.ά. 2008, 29-37.
57. Μιλάνου κ.ά. 2008, 153-159.
58. Οι εικόνες που φέρουν την υπογραφή του ζωγράφου Αγγέλου, καθώς και εκείνες που του αποδίδονται με βεβαιότητα, συγκροτούν ένα εντυπωσιακό σύνολο τουλάχιστον 30 εικόνων. Για τον πληρέστερο κατάλογο των έργων του, βλ. Χατζηδάκης 1987, 147-153.
59. Μιλάνου κ.ά. 2008, 157, εικ. 7-9.
60. Μιλάνου κ.ά. 2008, 87 σημ. 15.
61. Cattapan 1972, 211-213. Καζανάκη-Λάππα 1993, 460-461. Βλ. επίσης Vassilaki 2009b, 307-315.
62. Cattapan 1972, 211, αρ. εγγρ. 4.
63. Ames-Lewis, Wright 1983, εικ. IIb και IIc. *Giotto to Dürer* 1991, 164-174.
64. Ames-Lewis, Wright 1983, 82, 90, αρ. 11, 13.
65. *Giotto to Dürer* 1991, 168-169, εικ. 225.
66. Taubert 1975, 387-401.
67. Μέρτζιος 1961-1962, 260. Chatzidakis 1969-1970, 350. Καζανάκη-Λάππα 1993, 463 αρ. 10.
68. Μέρτζιος 1961-1962, 261. Chatzidakis 1969-1970, 351-352.
69. Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου 2004, 255-256, αρ. εγγρ. 4, 269-271.
70. Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου 1994.
71. Μανούσακας 1954, 59-60.
72. Η πληροφορία αυτή σχολιάζεται στην αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή της Μαρίας Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου 1988 και αναδημοσιεύεται στο Μιλάνου κ.ά. 2008, 77.
73. Αχειμάστου-Ποταμιάνου 1998, 178-179, αρ. 53.
74. Για αρχειακές μαρτυρίες σχετικές με την ύπαρξη δεκάδων χαλκογραφιών στην Κρήτη, βλ. Κωνσταντουδάκη 1975, 95-97. Για τη χρήση στοιχείων από χαρακτηριστικά στο έργο του Θεοφάνη, βλ. Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου 1991, 271-281, πίν. 132, 133β-135β. Για τη χρήση χαρακτηριστικών σε εικόνες του Μιχαήλ Δαμασκηνού, όπως ο Μυστικός Δείπνος, βλ. *Δομήνικος Θεοτοκόπουλος Κρης* 1990, 132-135, αρ. V, Μ. Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου. *Ελ Γκρέκο. Ταυτότητα και μεταμόρφωση* 1999, 354-355, αρ. VIII, Μ. Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου. Για τη χρήση χαρακτηριστικών σε συνθέσεις του Γεωργίου Κλόντζα, όπως η Δευτέρα Παρουσία, βλ. *Ελ Γκρέκο. Ταυτότητα και μεταμόρφωση* 1999, 350-352, αρ. V, Μ. Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου. Για τη χρήση χαρακτηριστικών από τον Δομήνικο Θεοτοκόπουλο ενώ βρισκόταν ακόμη στην Κρήτη, βλ. *Δομήνικος Θεοτοκόπουλος Κρης*, 146-149, αρ. 2, 150-155, αρ. 3, Μ. Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου. Dillon 1995. Constantoudaki-Kitromilides 1995. Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου 2002.
75. Για την εικόνα του ένθρονου Χριστού Παντοκράτορα του Εμμανουήλ Τζάνε, του 1664, στο Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο, που αντιγράφει την ομώνυμη εικόνα του Αγγέλου (εικ. 14) στο Μουσείο Μεταβυζαντινής Τέχνης της Ζακύνθου, βλ. *Χειρ Αγγέλου* 2010, 228-229, αρ. 62, Ν. Καστρινάκης.
76. Για την εικόνα με τον άγιο Ιωάννη τον Θεολόγο και τον Πρόχορο του Εμμανουήλ Λαμπάρδου, του 1602, στο Ελληνικό Ινστιτούτο της Βενετίας, που αντιγράφει την ομώνυμη εικόνα του Αγγέλου στη Μονή του Σινά, βλ. *Χειρ Αγγέλου* 2010, 224-225, αρ. 60, Μ. Καζανάκη-Λάππα.
77. *Ερμηνεία* 1909, 7.
78. Chatzidakis 1944-1945, 424.
79. Έξι από τα σχέδια του κύκλου της Αποκάλυψης συμπεριλήφθηκαν στην έκθεση *From Byzantium to El Greco* 1987· τα λήμματά τους (αρ. Ad. 74.a-f) γραμμένα από τη Λ. Μπούρα υπάρχουν σε συμπληρωματικό δίφυλλο του καταλόγου.
80. Μπούρα, Τσιγκάκου 1983. Δεκαπέντε σχέδια ζωγράφων της Γαλάτιστας από τον φάκελο Χατζηδάκη συμπεριλήφθηκαν στην έκθεση *Άγιον Όρος - Κειμήλια Πρωτάτου*, που φιλοξενήθηκε στην Αγιορειτική Εστία στη Θεσσαλονίκη το 2006. *Κειμήλια Πρωτάτου* 2006, εισαγωγικό κείμενο, 130-131, Μ. Βασιλάκη, λήμματα 132-141, I. Βαράλης, Π. Μπενάτου.
81. Με τη μελέτη των σχεδίων του φακέλου Χατζηδάκη ασχολείται η Παναραία Μπενάτου.
82. Βασιλάκη 1995, 44.
83. Βασιλάκη 1995, 47, πίν. 7α.
84. Βασιλάκη 1995, 47, πίν. 7β.
85. Chatzidakis 1969-1970, 330-331, εικ. 99-103.
86. *Κόσμος του Βυζ. Μουσείου* 2004, 410-423.
87. *Κόσμος του Βυζ. Μουσείου* 2004, πίν. 414.
88. Μπονόβας 2010, 59-73. *Θησαυροί Αγίου Όρους* 1997, αρ. 3.1, 202, I. Ταβλάκης.
89. *Θησαυροί Αγίου Όρους* 1997, αρ. 3.2, 3.3, 3.4, 203-205, I. Ταβλάκης.
90. *Εκ Χιονιάδων* 2004. Μπονόβας 2010, 75-123.
91. Κατσελάκη, Νάνου 2009.
92. Καπλάνη 2009, 350-359.