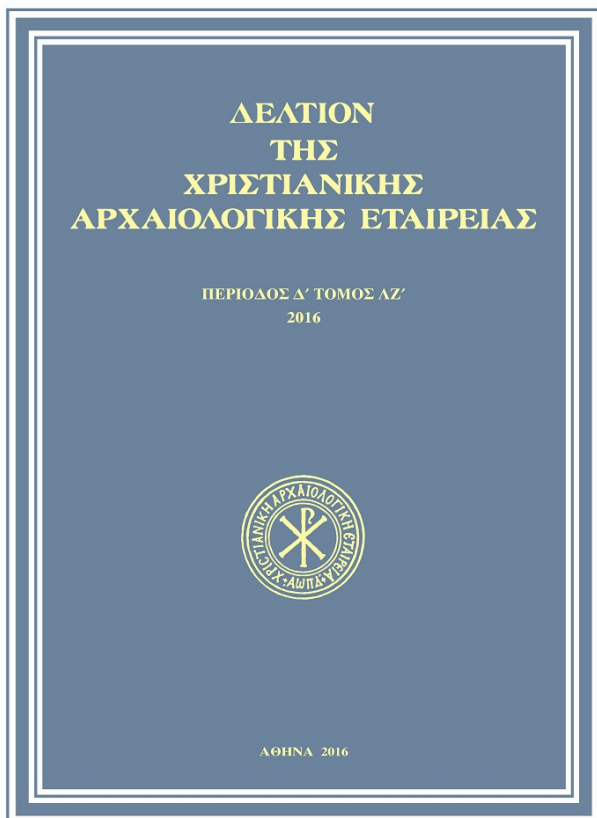


Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας

Τόμ. 37 (2016)

Δελτίον ΧΑΕ 37 (2016), Περίοδος Δ'



Σχετικά με ένα πιθανό έργο του ζωγράφου
Ιωάννη Περμενιάτη στην Πάτμο.

Κωνσταντία ΚΕΦΑΛΑ

doi: [10.12681/dchae.10693](https://doi.org/10.12681/dchae.10693)

Copyright © 2016, Κωνσταντία ΚΕΦΑΛΑ



Άδεια χρήσης [Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/).

Βιβλιογραφική αναφορά:

ΚΕΦΑΛΑ Κ. (2016). Σχετικά με ένα πιθανό έργο του ζωγράφου Ιωάννη Περμενιάτη στην Πάτμο. *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, 37, 137–156. <https://doi.org/10.12681/dchae.10693>

ΣΧΕΤΙΚΑ ΜΕ ΕΝΑ ΠΙΘΑΝΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ ΖΩΓΡΑΦΟΥ
ΙΩΑΝΝΗ ΠΕΡΜΕΝΙΑΤΗ ΣΤΗΝ ΠΑΤΜΟ

Στην κειμηλιοθήκη της μονής Ζωοδόχου Πηγής στη Χώρα της Πάτμου εκτίθεται μία ενδιαφέρουσα μεταβυζαντινή εικόνα με θέμα την Παναγία με τον Χριστό και τον άγιο Ιωάννη τον Πρόδρομο σε νηπιακή ηλικία. Η χαρακτηριστική απόδοση του βάθους παραπέμπει σε μια σειρά έργων συνδεόμενων με την καλλιτεχνική παραγωγή του Ιωάννη Περμενιάτη, στα οποία επαναλαμβάνονται πανομοιότυπες τοπιογραφικές λεπτομέρειες. Την απόδοση της εικόνας στον Περμενιάτη υποστηρίζει και η σχέση της με δύο παρόμοια θεματικά έργα που του αποδίδονται, μία εικόνα ιδιωτικής συλλογής και έναν πίνακα της Εθνικής Πινακοθήκης της Πράγας. Ο Περμενιάτης (Βενετία, 1523), του οποίου η γενέτειρα λανθάνει, είναι πιθανό να καταγόταν από τη Ρόδο, όπου μνημονεύεται το τοπωνύμιο Παρμενί. Αυτό ενισχύεται από την τεχνοτροπική συνάφεια ορισμένων έργων του με εικόνες του ροδιακού «εκλεκτικού» ρεύματος.

An interesting post-Byzantine icon depicting the Virgin Mary with Christ and Saint John the Baptist as an infant, is exhibited in the monastery of Zoodochos Pigi on Patmos. The characteristic rendering of its background strongly recalls a series of works attributed to the painter Ioannes Permeniatis which repeat identically certain landscape details. The attribution of the icon to the specific painter is also supported by its close affinity to two similar works associated with him: an icon belonging to a private collection and another kept in the National Gallery of Prague. Permeniatis, whose origin is still unknown, was living in Venice in the year 1523. The possibility that he was a native of Rhodes, where the place-name Parmeni is recorded, is strengthened by the stylistic affinity of his works with some eclectic Rhodian icons.

Λέξεις κλειδιά

Μεταβυζαντινή ζωγραφική, φορητές εικόνες, ζωγράφος Ιωάννης Περμενιάτης, Πάτμος.

Keywords

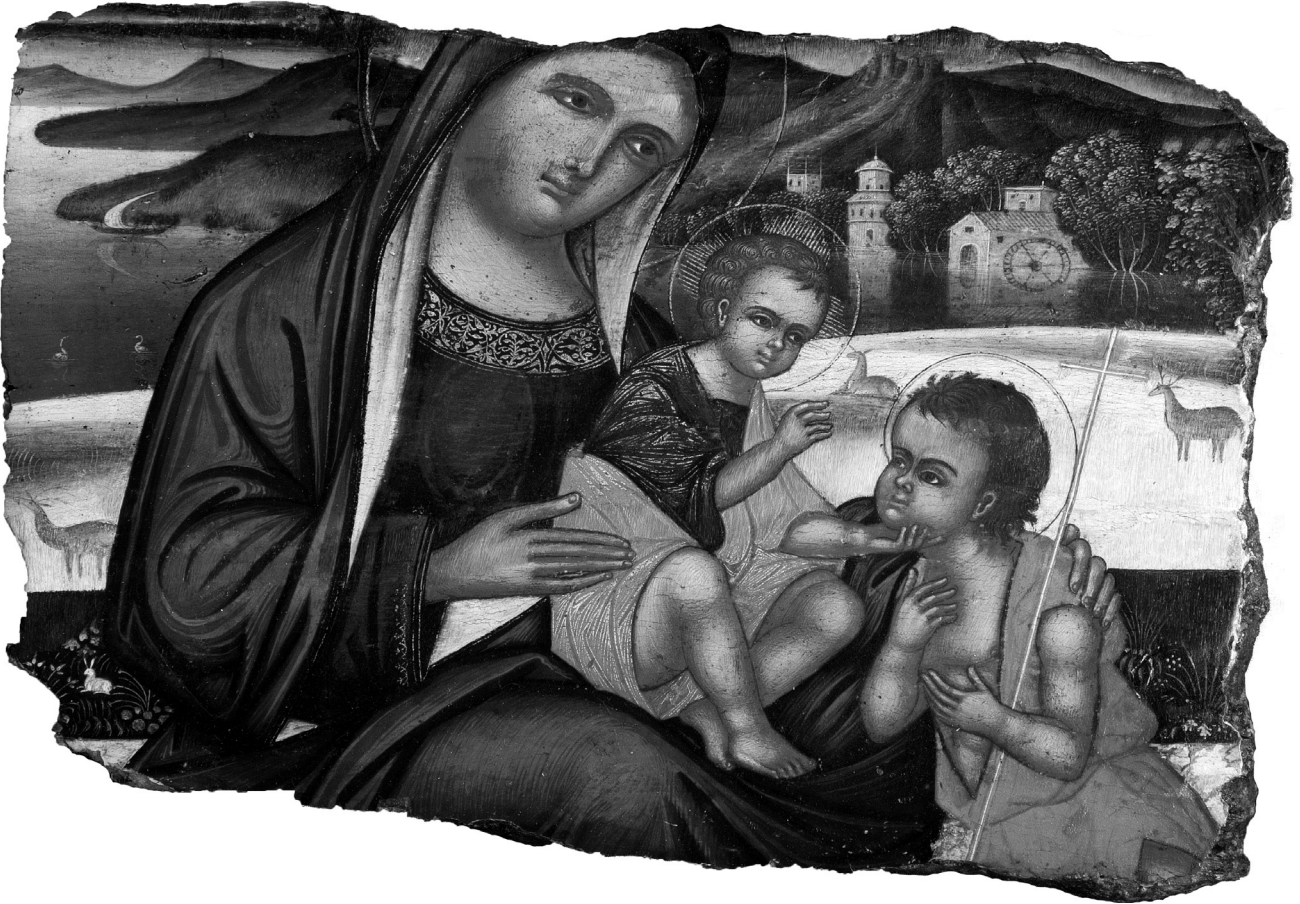
Post-Byzantine painting, icons, painter Ioannes Permeniatis, Patmos.

Στην κειμηλιοθήκη της μονής Ζωοδόχου Πηγής στη Χώρα Πάτμου εκτίθεται μία ενδιαφέρουσα μεταβυζαντινή εικόνα με θέμα την Παναγία με τον Χριστό και τον άγιο Ιωάννη τον Πρόδρομο σε νηπιακή ηλικία, η οποία δωρήθηκε στο μοναστήρι το έτος 2005 από τον κάτοχό της, που τη φύλαττε έως τότε ευλαβικά, ως οικογενειακό του κειμήλιο (Εικ. 1). Η εικόνα, ξακροσμένη περιμετρικά, έχει πλάτος 36 εκ., ύψος 25 εκ. και πάχος 1,5 εκ., και είναι ζωγραφισμένη σε προετοιμασία από γύψο επάνω σε μονοκόμματη, ελαφρώς κυρτή, σανίδα από κωνοφόρο δένδρο. Ο σκωληρόβρωτος

ξύλινος φορέας της είχε προσβληθεί από ξυλοφάγα έντομα και έχει απολέσει τη μηχανική του αντοχή, με αποτέλεσμα να υποστεί σοβαρή παραμόρφωση, να σκεβρώσει και τεμαχισθεί κατά μήκος του οριζόντιου άξονά του, προκαλώντας φθορές στη ζωγραφική επιφάνεια στα σημεία αυτά¹. Παρ' όλα αυτά, ήταν έκδηλη,

* Αρχαιολόγος, Εφορεία Αρχαιοτήτων Δωδεκανήσου, kefaladina@gmail.com

¹ Η εικόνα, της οποίας την υψηλή καλλιτεχνική αξία πρώτος εκτίμησε ο έμπειρος συνάδελφος Φώτης Σιδηρόπουλος, συντηρήθηκε



Εικ. 1. Πάτιος, Χώρα, μονή Ζωοδόχου Πηγής. Εικόνα της Παναγίας με τον Χριστό και τον άγιο Ιωάννη τον Πρόδρομο σε νηπιακή ηλικία.

εκ πρώτης ήδη όψεως, η λεπτότητα της εκτέλεσης της εικόνας, ενώ ορισμένα στοιχεία της εικονογραφίας και της τεχνοτροπίας της εξαρχής πρόδιδαν ότι θα μπο-

άριστα στα εργαστήρια της 4ης Εφορείας Βυζαντινών Αρχαιοτήτων από τη συντηρήτρια αρχαιοτήτων και έργων τέχνης κ. Μαρία Μπράτιση, στο πλαίσιο της εκτέλεσης του χρηματοδοτούμενου από το Γ΄ Κοινοτικό Πλαίσιο Στήριξης έργου «Συντήρηση και αποκατάσταση της Ιεράς Μονής Ζωοδόχου Πηγής Πάτιου». Είναι καταγεγραμμένη με αύξοντα αριθμό 3.545 στους καταλόγους των εκκλησιαστικών κειμηλίων της Εφορείας, την προϊστάμενη της οποίας, κ. Μάνια Μιχαηλίδου, ευχαριστώ θερμά για την παραχώρηση της άδειας μελέτης και δημοσίευσης. Τμήμα της έρευνας έγινε εφικτό χάρις στη φιλοξενία που μου πρόσφερε στο Ελληνικό Ινστιτούτο της Βενετίας η τότε διευθύντριά του και νυν ακαδημαϊκός κ. Χρύσα Μαλτέζου, στην οποία οφείλω πολλές ευχαριστίες.

ρούσαν κάλλιστα να αξιολογηθούν για την κατάταξή της σε συγκεκριμένο καλλιτεχνικό περιβάλλον και την απόδοσή της σε κάποιο από τα ζωγραφικά εργαστήρια ή, ακόμα, σε κάποιον από τους ζωγράφους που παρήγαγαν φορητά έργα στους χρόνους μετά την Άλωση.

Κεντρική μορφή της παράστασης είναι η Παναγία, η οποία εικονίζεται καθισμένη, γυρισμένη ελαφρώς προς τα δεξιά, να κρατάει τον Χριστό στην αγκαλιά της. Φορά σμαραγδί φόρεμα με πλατιά χρυσοκέντητη παρυφή, διακοσμημένη με ελικοειδή φυλλοφόρο βλαστό στην καμπυλωτή λαιμόκοψη, και χρυσοποίκιλτη την απόληξη της δεξιάς χειρίδας, κεντημένη με τεμνόμενα ημικύκλια. Δυτικού τύπου βυσσινόχρωμο μαφόριο με υπόλευκη επένδυση εσωτερικά καλύπτει χαλαρά την

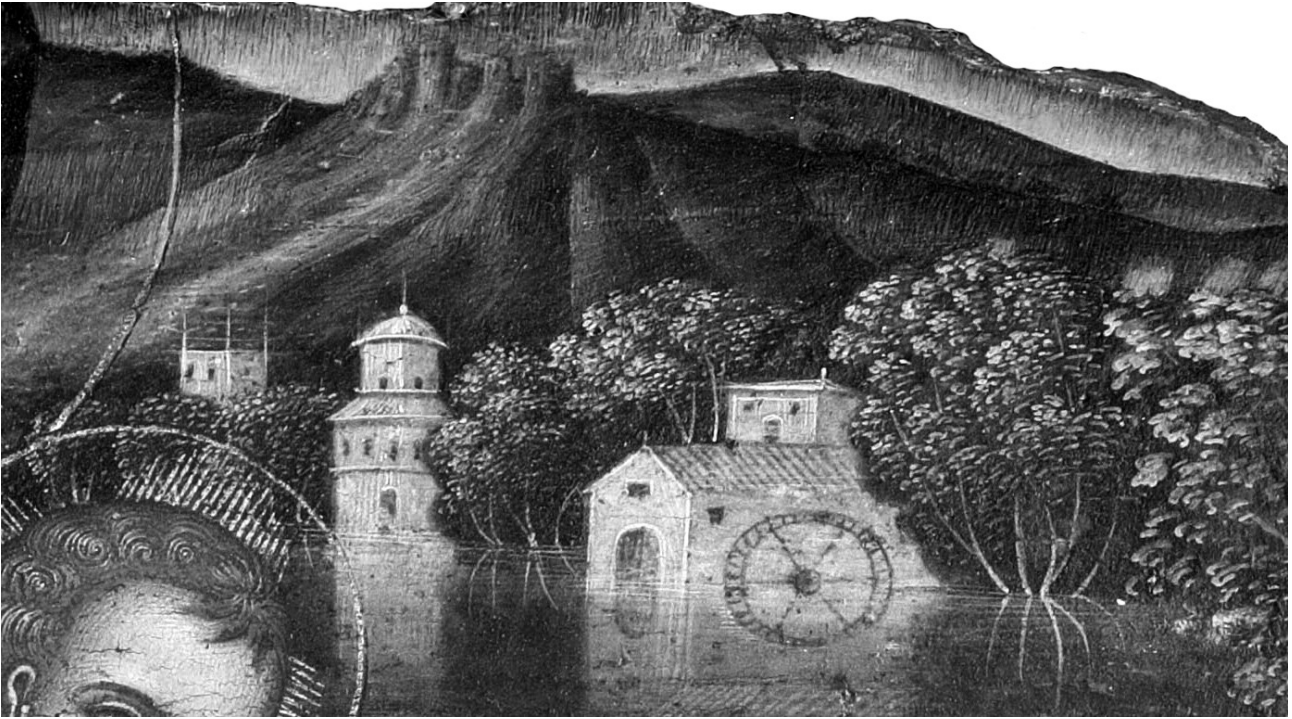


Εικ. 2. Πάτιος, Χώρα, μονή Ζωοδόχου Πηγής. Εικόνα της Παναγίας με τον Χριστό και τον άγιο Ιωάννη τον Πρόδρομο σε νηπιακή ηλικία. Η Παναγία και ο Χριστός (λεπτομέρεια της Εικ. 1).

κεφαλή και τους ώμους της και τυλίγεται στα πόδια της αναδιπλούμενο, σχηματίζοντας πλούσιες πτυχώσεις. Το πρόσωπο της Θεοτόκου, εύσαρκο και ροδαλό, με λεπτεπίλεπτα χαρακτηριστικά, είναι γερμένο με αβρότητα στο πλάι και το βλέμμα της εκφράζει γλυκύτητα και αδιόρατη θλίψη (Εικ. 2). Με το δεξί της χέρι στηρίζει το βρέφος, που παριστάνεται καθισμένο στους κόλπους της, με σταυρωμένα τα γυμνά του πόδια, να ευλογεί με το δεξί του χέρι τον μικρό άγιο Ιωάννη, απλώνοντας το αριστερό του χέρι για να ανασηκώσει το κεφάλι του συνομηλίκου του και να χαϊδέψει το πηγούνι του.

Ο Χριστός φορά λαδοπράσινο χιτώνα και πορτοκαλόχρωμο μιάτιο, πλουμισμένα και τα δύο με πυκνές, λεπτογραμμικές χρυσοκονδυλιές. Αντιστοίχως,

ο άγιος Ιωάννης φέρει αχειρίδωτο, πορτοκαλέρυθρο χιτώνα, που δένεται και κολπώνεται στη μέση του· το ευρύ, γωνιώδες άνοιγμα του ενδύματος εμπρός αφήνει ακάλυπτα το στέρνο και την κοιλιά, ενώ από σκίσιμο στην άκρη του προβάλλει γυμνό τμήμα του αριστερού του μηρού. Στον αριστερό ώμο στηρίζει μακρόστενη, λευκή σταυροφόρο ράβδο και τα χέρια του υψώνονται στο στήθος σε κίνηση σεβασμού και έκφρασης ευγνωμοσύνης συνάμα. Η μικρή διαφορά της ηλικίας των δύο νηπίων δηλώνεται με την απόδοση σε ελαφρώς μεγαλύτερο μέγεθος του Ιωάννη, τον οποίο χαρακτηρίζει ήδη η ατημέλητη, ακένιστη κόμη με τους ατίθασους, καστανούς βοστρύχους που έρχονται σε αντίθεση με τα τακτοποιημένα σε συμμετρικούς θυσάνους, καλοχτενισμένα και ξανθά μαλλιά του Ιησού.



Εικ. 3. Το τοπίο του βάθους (λεπτομέρεια της Εικ. 1).

Τα ζωηρά και χυμώδη πρόσωπα των παιδιών και τα εύρωστα κορμιά τους ξεχειλίζουν από το σφρίγος και τη δροσιά των τρυφερών τους χρόνων.

Το βάθος της εικόνας διαρθρώνεται σε τρεις βαθμιδωτές, σαφώς διαχωρισμένες χρωματικά και ως προς το περιεχόμενο, ζώνες: στην πρώτη από αυτές, χαμηλά, επάνω σε σκούρα πράσινη γλόη απλώνονται θάμνοι και ανθοφόρα φυτά, ανάμεσα στα οποία ξεχωρίζει κρυμμένο, με ορθωμένα τα αυτιά του, ένα κατάλευκο λαγουδάκι. Στην αμέσως επόμενη, υπόλευκη, με σποραδικές πρασινωπές σκιάσεις, ζώνη, διασκορπισμένα σε διάφορα σημεία, δύο όρθια κερασφόρα ελάφια και μία ελαφίνα που ξεκουράζεται φαιδρύνουν την ενιαία έκταση του χέρσου αγρού. Στο τελευταίο επίπεδο του βάθους απλώνεται υδάτινο και ορεινό τοπίο (Εικ. 3): χθαμαλοί λόφοι, διαδοχικά ανεπτυγμένοι, περικλείουν στις υπώρειές τους μιαν ήσυχη λίμνη. Στην κορυφή του εγγύτερου προς τον θεατή λοφίσκου δεσπόζει μια καστροπολιτεία, που υψώνεται περιτειχισμένη, με τις κατακόρυφες οχυρώσεις της να προεκτείνουν τα μαλακά περιγράμματα των κορυφογραμμών. Στις όχθες της λίμνης, ένας γραφικός νερόμυλος και ένα περίκεντρο

κτήριο με τρούλο και οβελό προβάλλουν ανάμεσα σε ψηλόκορμα, δασύφυλλα δένδρα με ασημιές ανταύγειες, που θυμίζουν βελανιδιές. Τα είδωλά τους αντιφεγγίζουν στην ατάραχη επιφάνεια των νερών. Ένα ακόμα κτήριο με ικριώματα στις γωνιές, που σχηματίζουν ελαφρύ στηθαίο στο οριζόντιο δώμα του, ξεπροβάλλει μισοκρυμμένο ανάμεσα στις πυκνές φυλλωσιές των δένδρων. Στο μακρινό βάθος, ένα ιστιοφόρο πλοιάριο και μια βαρκούλα καθρεφτίζονται στα ασάλευτα νερά της λίμνης, όπως και δύο ολόλευκοι κύκνοι που πλέουν αντικριστά (Εικ. 4). Μελωδικά, μαβιά και ρόδινα χρώματα του δειλινού σβήνουν στον θαμπό ορίζοντα, πίσω από τον τυλιγμένο στην αχλύ, τελευταίο ορεινό όγκο, προσφέροντας στη σύνθεση ανεπαίσθητη γοητεία και έναν τόνο μελαγχολικό.

Οι φωτοστέφανοι των μορφών αποδίδονται ως απλοί χρυσοί κύκλοι και στους διάφανους δίσκους τους περιέχεται αυτούσιο, χωρίς να διακόπτεται, το τοπίο του βάθους. Μόνον ο φωτοστέφανος του Χριστού είναι ένσταυρος, με λεπτές, χρυσές ακτίνες στα σκέλη, που αρχίζουν από το κεφάλι και βαίνουν μειούμενες, σβήνοντας λίγο πριν ενωθούν με το κυκλικό περίγραμ-

μα. Τα λαμπερά, θερμά χρώματα των ενδυμάτων προβάλλονται έντονα επάνω στις ψυχρές αποχρώσεις των γκριζοπράσινων λόφων και των γαλανών νερών, που φωτίζονται από κάποια απροσδιόριστη εστία φωτός. Όσον αφορά τη δομή της παράστασης, τα τρία πρόσωπα, τοποθετημένα σε πυραμιδοειδή διάταξη, σχηματίζουν μια νοητή διαγώνιο που εξισορροπείται από τις αντίρροπες, λοξές γραμμές των λόφων. Η απόδοση της προοπτικής του βάθους επιτυγχάνεται με τα αλληλάλληλα επίπεδα και τη μεταξύ τους χρωματική διαβάθμιση, που καταλήγει στους ανοικτότερους, ξεθωριασμένους τόνους του μακρινότερου λόφου. Τα γυμνά μέρη της σάρκας πλάθονται με μαλακές, απαλές σκιάσεις και, αν εξαιρεθούν τα κάπως άτεχνα χέρια της Παναγίας, με τα κοντά, χωρίς αρθρώσεις δάχτυλα και τον ανεξήγητα μακρύ αντίχειρα, η δήλωση των όγκων είναι επιτυχής.

Κατεξοχήν γνώρισμα της παράστασης είναι η αρμονική σύζευξη στοιχείων της βυζαντινής και της ιταλικής ζωγραφικής. Από τη δυτική τέχνη είναι δανεισμένη καταρχάς η έμπνευση του εικονογραφικού θέματος, ενώ την ίδια κατεύθυνση επιρροής υποδεικνύουν και επιμέρους χαρακτηριστικά, όπως η δυτικότερη αμφίσημη της Παναγίας και του Ιωάννη, οι διάφανοι φωτοστέφανοι και το ρεαλιστικό, επεξεργασμένο με θαυμαστή λεπτομέρεια, τοπίο του βάθους. Από την άλλη μεριά, η πρωταρχική εκπαίδευση του ζωγράφου στις μεθόδους της βυζαντινής ζωγραφικής και η στερεή γνώση των συμβάσεών της είναι προδήλως στην τυπική ενδυμασία του Χριστού με τις άκαμπτες, χρυσοστόλιστες πτυχωσεις, στην αυστηρότητα των αδρών περιγραμμιάτων και στην τεχνική του πλασίματος των προσώπων. Την «υβριδική» καλλιτεχνική ταυτότητα του δημιουργού μαρτυρεί, ακόμα, η ευελιξία του στον χειρισμό των ζωγραφικών μέσων, ώστε, παρά τις διαφορετικές επιδράσεις, η ενότητα της παράστασης να παραμένει τελικώς αδιάσπαστη.

Η συνάντηση του Χριστού με τον άγιο Ιωάννη τον Προδρόμο, εικονιζόμενων σε νηπιακή ηλικία, κάτω από το άγρυπνο και προστατευτικό βλέμμα της Παναγίας, απουσιάζει από το θεματολόγιο των καλλιτεχνών με αμιγώς βυζαντινή παιδεία². Πιθανή αιτία για



Εικ. 4. Το τοπίο του βάθους (λεπτομέρεια της Εικ. 1).

τη σκόπιμη αυτή παράλειψη θα ήταν το γεγονός ότι το επεισόδιο δεν ερείδεται στις αφηγήσεις των ιερών κειμένων, αλλά αντιβαίνει σε αυτές, αφού, σύμφωνα με την εις διπλούν επαναλαμβανόμενη δήλωση του ίδιου, πριν από τη Βάπτιση, ο άγιος Ιωάννης ο Προδρόμος δεν είχε ποτέ του συναντήσει και δεν γνώριζε έως τότε τον Χριστό³. Η απεικόνιση της συναναστροφής των

ηλικία, βλ. παραδείγματα χάριν: *Post-Byzantium: The Greek Renaissance. 15th-18th Century Treasures from the Byzantine and Christian Museum, Athens, Onassis Cultural Center, New York* (κατάλογος έκθεσης), Αθήνα 2002, 92, αριθ. 11 (Κ.-Ph. Kalafati).

³ «...καὶ γὰρ οὐκ ᾔδειν αὐτόν, ἀλλ' ἵνα φανερωθῆ τῷ Ἰσραὴλ, διὰ τοῦτο ἦλθον ἐγὼ ἐν τῷ ὕδατι βαπτίζων...», Ιωάν. 31-33. Παρ' όλα αυτά, καθαρό δημιούργημα της βυζαντινής ζωγραφικής είναι η συμβολική προσκύνηση του αγίου Ιωάννη του Προδρόμου προς τον ενσαρκωμένο Χριστό, όσο ακόμα ήταν έμβρυα, στην παράσταση της Επίσκεψης της Ελισάβετ στην Παναγία, Α. και J. Stylianiou, *The Painted Churches of Cyprus*, Λευκωσία 1985, 228-230, εικ. 132. Α. Κατωιώτη, *Οι σκηνές της ζωής και ο εικονογραφικός κύκλος του αγίου Ιωάννη Προδρόμου στη βυζαντινή τέχνη*, Αθήνα 1998, 42-47. Ch. Baltoyanni, «Christ, the Lover of Mankind, Has Become Flesh. Portrayals of Christ Proclaiming His Incarnation», *Cristo nell'arte bizantina e post-bizantina. Atti del convegno (Venezia, 22-23 set-*

² Αντιθέτως, συνηθέστατη είναι η απεικόνιση της Παναγίας Βρεφοκρατούσας με τον άγιο Ιωάννη τον Προδρόμο σε ώριμη

δύο παιδιών ήταν, όμως, ιδιαιτέρως προσφιλής στην ιταλική ζωγραφική του τέλους του 15ου και των αρχών του 16ου αιώνα⁴, όπως φαίνεται, παραδείγματός χάριν, σε έργα του Marco Palmezzano⁵, του Raffaello⁶, του Leonardo da Vinci⁷ και του Correggio⁸. Η εξωτερική κενυση της τρυφερότητας των συναισθημάτων μέσω του αγγίγματος διαπιστώνεται σε ομόθεμα έργα του Domenico Chirlandaio⁹ και του Bastiano Mainardi¹⁰, όπου η Παναγία αυτή τη φορά χαϊδεύει με τον ίδιο τρόπο το σαγόνι του δεόμενου Ιωάννη. Σε ανάλογο πίνακα που αποδίδεται στο εργαστήριο του Raffaello, ο Χριστός εικονίζεται να αγγίζει και με τις δύο παλάμες του το πρόσωπο του μικρού αγίου¹¹.

Ένας γνωστός ζωγράφος με βυζαντινή καλλιτεχνική παιδεία και δυτικές επιρροές που ασχολήθηκε με το συγκεκριμένο εικονογραφικό θέμα, ήταν ο Άγγελος Πιτζαμάνος από τον Χάνδακα της Κρήτης¹², ο οποίος

ζωγράφησε δύο παρόμοιες θεματικά, με επουσιώδεις μεταξύ τους διαφοροποιήσεις, εικόνες, το 1532: η μία από αυτές βρίσκεται στο Μουσείο Hermitage της Αγίας Πετρούπολης¹³ και η άλλη στο Αρχαιολογικό Μουσείο του Split στην Κροατία¹⁴. Και στις δύο εικόνες η Παναγία, με τα ξανθά της μαλλιά να ξεχωρίζουν κάτω από δυτικό κεφαλοκάλυμμα και διαφανές πέπλο, προβάλλεται εμπρός από βαρύ, υφασμάτινο παραπέτασμα, εκατέρωθεν του οποίου ζωγραφίζεται μακρινό τοπίο σε κατάφυτο κάμφο. Συγκρινόμενα με την εικόνα της Πάτμου, τα δύο έργα του Πιτζαμάνου διαφέρουν μεν στον τρόπο που αποτυπώνουν την ίδια εικονογραφική ιδέα, αλλά αναμφίβολα εμφανίζουν και ορισμένες ομοιότητες, όπως οι γυμνές κνήμες του βρέφους, οι σκηνές των λιβαδιών στο βάθος, η δεητική στάση του αγίου Ιωάννη, η μακριά σταυροφόρος ράβδος, η οποία στηρίζεται στον ώμο του, και η εκδήλωση της στοργής του προς τον Χριστό, που εκφράζεται στην εικόνα του Split με το παιχιδιάρικο άγγιγμα του πέλατός του.

Συγγενές θεματικό παράλληλο προσφέρει, επίσης, μία μεταγενέστερη και τεχνοτροπικά κατώτερης ποιότητας ιταλοκρητική εικόνα του Εθνικού Μουσείου της Ραβέννας, που χρονολογείται στον 16ο αιώνα¹⁵.

tembre 2000), επιμ. Ch. Maltezou, G. Galavaris, Βενετία 2002, 18-19.

⁴ L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, II, Παρίσι 1956, 438. Κ.-Φ. Καλαφάτη, «Μια εικόνα της Παναγίας Βρεφοκρατούσας με τον Ιωάννη Πρόδρομο και τον Ιωσήφ», *Θυμιάμα στη μνήμη της Λασκαρίνας Μπούρα*, Αθήνα 1994, τ. I, 125-126. Το θέμα, εμπλουτισμένο με συνοδεία αγέλων, αποδίδεται και σε χαρακτικό του Agostino Veneto, που χρονολογείται στις πρώτες δεκαετίες του 16ου αιώνα και βρίσκεται στο Μητροπολιτικό Μουσείο της Νέας Υόρκης, Ν. Χατζηδάκη, *Εικόνες της Συλλογής Βελιμέξη*, Αθήνα 1997, 199, εικ. 109.

⁵ B. Berenson, *Italian Pictures of the Renaissance, Central Italian and North Italian Schools*, III, Λονδίνο 1968, 1002.

⁶ Στο ίδιο, 1177. E. Buchner, *La Pinacoteca di Monaco. Capolavori della pittura europea*, Φλωρεντία 1957, εικ. 79. M. Jover, *Cristo nell'arte*, Βατικανό 1994, 33. J. Pelikan, *The Illustrated Jesus through the Centuries*, Λονδίνο 1997, 161.

⁷ M. Davies, *National Gallery Catalogues. Earlier Italian Schools*, II, Λονδίνο 1953, αριθ. 1093, πίν. 215. X. Χρήστου, *Η ιταλική ζωγραφική κατά τον 16ο αιώνα*, Α', Αθήνα 1985, εικ. 17, 18.

⁸ Ch. Loyd, *Italian Paintings before 1600 in the Art Institute of Chicago. A Catalogue of the Collection*, Σικάγο 1993, 67-72. Βλ. επίσης, M. P. Di Dario Guida, *Arte in Calabria. Ritrovamenti - restauri - recuperi*, Ρώμη 1982, πίν. XXIV, εικ. 107, 108, 129. Θεοτόκος, *Madonna* (κατάλογος έκθεσης), επιμ. S. Gasu - X. Χατζηχριστοδούλου - Γ. Τουμαζής, Λευκωσία 2005, 124-125, αριθ. 38.

⁹ *Maestri e botteghe. Pittura a Firenze alla fine del Quattrocento*, επιμ. M. Gregori - A. Paolucci - C. Acidini Luchinat, Φλωρεντία 1992, 150-151, εικ. 5, 7, 8.

¹⁰ Στο ίδιο, 150-151, εικ. 6. A. Brejon de Lavergnée, D. Thiébaud, *Catalogue sommaire illustré des peintures du musée du Louvre. Italie, Espagne, Allemagne, Grande-Bretagne et divers*, Παρίσι 1981, 200.

¹¹ Στο ίδιο, 223.

¹² Για τη δραστηριότητα του ζωγράφου, βλ. M. Cattapan,

«Nuovi elenchi e documenti dei pittori in Creta dal 1300 al 1500», *Θησαυρίσματα* 9 (1972), 221, αριθ. 17 και 224-225. M. Bianco Fiorin, «L'attività dei pittori Angelo e Donato Bizamano: precisazioni ed aggiunte», *Bollettino d'Arte* 27 (1984), 89-94. M. Χατζηδάκης - E. Δρακοπούλου, *Έλληνες ζωγράφοι μετά την άλωση (1450-1830)*, 2, Αθήνα 1997, 293-295. M. Βουλγαροπούλου, «Το εργαστήριο του Άγγελου και του Δονάτου Πιτζαμάνου και η διαμόρφωση τοπικής σχολής ζωγραφικής στο Otranto της Απουλίας», *306 Συμπόσιο XAE (Αθήνα 2010)*, 25-26.

¹³ *Iz Kolekcij Akademika N.P. Lichačeva, Katalog vystavki*, επιμ. V. S. Šandrovskaia, Αγία Πετρούπολη 1993, εικ. 269. Χατζηδάκη, *Εικόνες της Συλλογής Βελιμέξη*, ό.π. (υποσημ. 4), 170 (εικ. 85) και 172.

¹⁴ L. Mirković, «Die nährende Gottesmutter (Galaktotrophousa)», *Atti del V Congresso Internazionale di Studi Bizantini (Roma 20-26 settembre 1936)*, II, Ρώμη 1940, 304. Ο ίδιος, «Die Ikonen der griechischen Maler in Jugoslawien und in den serbischen Kirchen ausserhalb Jugoslawiens», *Πεπραγμένα του Θ' Διεθνούς Βυζαντινολογικού Συνεδρίου (Θεσσαλονίκη 12-19 Απριλίου 1953)*, Α', Αθήνα 1955, 324. Bianco Fiorin, «L'attività dei pittori Angelo e Donato Bizamano», ό.π. (υποσημ. 12), 90-91, εικ. 5.

¹⁵ S. Bettini, *Pitture cretesi-veneziane, slave e italiane del Museo Nazionale di Ravenna*, Ραβέννα 1940, 56. P. Angiolini Martinelli, *Icone dalle collezioni del Museo Nazionale di Ravenna*, επιμ. G. Pavan, Ραβέννα 1979, 52, αριθ. 62. Η ίδια, *Le icone della collezione classense di Ravenna*, Μπολόνια 1982, 146, αριθ. 62.

Αν εξαιρεθούν ορισμένες μικρές αποκλίσεις στις λεπτομέρειες, είναι προφανές ότι οι δύο εικόνες ακολουθούν το ίδιο, περιορισμένης κατά τα φαινόμενα διάδοσης, εικονογραφικό πρότυπο. Τη *συννομιλία* των δύο παιδιών υπό τη φιλόστοργη εποπτεία της Παναγίας πραγματεύονται, ακόμα, δύο θεωρούμενα ως κρητοβενετικά έργα του 16ου αιώνα, που βρίσκονται στην Πινακοθήκη της Vicenza¹⁶ και στο Μουσείο Piersanti¹⁷ αντιστοίχως, στα οποία, όμως, η πλάστιγγα έχει πλέον γείρει εμφανώς προς την ατμόσφαιρα της δυτικής ζωγραφικής.

Αυτό που κυρίως χαρακτηρίζει την πατμιακή εικόνα, πέραν από τη σπανιότητα του εικονογραφικού της θέματος, είναι το διεξοδικά λεπτομερές, αποδιδόμενο με ευαισθησία και λυρισμό, τοπίο του βάθους. Το ενδιαφέρον για την τοπιογραφία και η αξιοποίηση πραγματολογικών στοιχείων του φυσικού περιβάλλοντος αρχίζει δειλά να εμφανίζεται στις εικόνες της κρητικής σχολής από τον 15ο αιώνα με τη σποραδική προσθήκη φυτών και ζώων¹⁸ και εξελίσσεται σταδιακά μέχρι τις αρχές του 16ου αιώνα στην κάλυψη ολόκληρου του κάμπου με εκτεταμένα στιγμιότυπα από τη φύση¹⁹.

¹⁶ *Pinacoteca civica di Vicenza, Dipinti dal XIV al XVI secolo*, επιμ. Μ. E. Avagnina – Μ. Binotto – G. C. F. Villa, Μιλάνο 2003, 222-223, αριθ. 77 (Μ. Constadoudaki-Kitromilides).

¹⁷ Α. Antonelli, *Matelica. Museo Piersanti*, Μπολόνια 1998, 16, πίν. XVI.

¹⁸ Μ. Chatzidakis, «Les débuts de l'école crétoise et la question de l'école dite italogrecque», *Μνημόσυνον Σοφίας Ἀντωνιάδη*, Βενετία 1974, 202-204. Βλ. επί παραδείγματι τα δένδρα και την τρυγόνα στο βραχώδες τοπίο που πλαισιώνει την αποδιδόμενη στον ζωγράφο Ἄγγελο παράσταση του αγίου Ιωάννη του Προδρόμου στην εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών, Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, «Δύο εικόνες του Ἀγγέλου και του Ἀνδρέα Ρίτζου στο Βυζαντινό Μουσείο», *ΔΧΑΕ ΙΕ'* (1989-1990), 105-110, εικ. 4. *Βυζαντινό Μουσείο. Τα νέα αποκτήματα (1986-1996)*, 17 *Μαρτίου* – 26 *Μαΐου* 1997 (κατάλογος έκθεσης), Αθήνα 1997, 18-21, αριθ. 2 (Χ. Μπαλτογιάννη).

¹⁹ Th. Steppan, «Überlelungen zur 'Kretischen Schule' in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts», *ΔΧΑΕΚΒ'* (2001), 305-321. Κάποια από τα χαρακτηριστικότερα παραδείγματα της τάσης αυτής αποτελούν οι εικόνες του Χριστού και της Μοιχαλίδας από τον ναό του Αγίου Λουκά στα Γουβιά της Κέρκυρας, η οποία έχει τοποθετηθεί στη δεύτερη πενηνταετία του 15ου αιώνα (Π. Λ. Βοκοτόπουλος, *Εικόνες της Κερκύρας*, Αθήνα 1990, 17-19, αριθ. 8, εικ. 8, 9 και 81-85), της Συνάντησης του Χριστού με τη Σαμαρείτιδα, του Μουσείου Κανελλοπούλου, του τέλους του 15ου αιώνα, [Μ. Μπρούσαρη, *Τὸ Μουσείον Παύλου καὶ Ἀλεξάνδρου Κανελλοπούλου*, Αθήνα 1985, 127. *Βυζαντινή και μεταβυζαντινή τέχνη* (κατάλογος έκθεσης), Αθήνα 1986, 112-

Το βάθος της εικόνας από την Πάτμο, εν προκειμένω, ακολουθεί σε αδρές γραμμές την προαναφερθείσα ιδέα της ένταξης μιας θρησκευτικής παράστασης στην ύπαιθρο, αντί του υπερβατικού χρυσοῦ κάμπου. Αντιπροσωπεύει, όμως, μια προωθημένη βαθμίδα εξέλιξης στη σπουδή του τοπίου, διότι το φυσικό περιβάλλον εδώ πᾶνυ να διαδραματίζει ρόλο αποκλειστικά διακοσμητικό και σκηνογραφικό, και στην αναπαράστασή του παρεισδύει το ενδιαφέρον και η μέριμνα του καλλιτέχνη για την απόδοση προοπτικής. Ομοιάζει δε εκπληκτικά με το τοπίο που αναπτύσσεται στο βάθος εικόνων αποδιδόμενων στην καλλιτεχνική παραγωγή του ζωγράφου Ιωάννη Περμενιάτη, όπως είναι, επί παραδείγματι, οι εικόνες της Προσκύνησης των Μάγων, πρώην ιδιωτικής συλλογής, σήμερα στο Μουσείο Μπενάκη²⁰, του αγίου Πέτρου ανάμεσα στους αγίους Φρα-

113, αριθ. 112 (Ν. Χατζηδάκη). *Holy Image, Holy Space. Icons and Frescoes from Greece* (κατάλογος έκθεσης), Αθήνα 1988, 140, αριθ. 57, 215 (Ν. Chatzidakis). *Μουσείο Παύλου και Αλεξάνδρου Κανελλοπούλου. Βυζαντινή και μεταβυζαντινή τέχνη*, επιμ. Κ. Σκαμπαβίας, Ν. Χατζηδάκη, Αθήνα 2007, 198-199, αριθ. 133 (Ν. Χατζηδάκη). *The Origins of El Greco. Icon Painting in Venetian Crete* (κατάλογος έκθεσης), επιμ. Α. Drandaki, Νέα Υόρκη 2009, 56-57, αριθ. 12 (C. Scampavias)], της Προσκύνησης των Μάγων της Συλλογής Αλεξάνδρου Τσάτσου [Ν. Χατζηδάκη, *Εικόνες κρητικής σχολής, Μουσείο Μπενάκη* (κατάλογος έκθεσης), Αθήνα 1983, 52, 55, αριθ. 47. Η ίδια, «Εικόνα της Προσκύνησης των Μάγων. Έργο έλληνα ζωγράφου της πρώτης αναγέννησης», *Ευφρόσυνον. Αφιέρωμα στον Μανόλη Χατζηδάκη*, 2, Αθήνα 1992, 717, πίν. 396β], του αρχαγγέλου Ραφαήλ με τον Τωβία, έργο του κρητικού ζωγράφου Γεωργίου Σωτήρχου [Μ. Κωνσταντουδάκη, «Στοιχεία από ιταλικές χαλκογραφίες σε εικόνα του κρητικού ζωγράφου Γεωργίου Σωτήρχου», *Θησαυρίσματα* 11 (1974), 240-250] και του αγίου Γεωργίου κεφαλοφόρου, των αρχών του 16ου αιώνα, στο Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών, *Ο κόσμος του Βυζαντινού Μουσείου*, Αθήνα 2004, 166-167, εικ. 135.

²⁰ Χατζηδάκη, «Εικόνα της Προσκύνησης των Μάγων», ό.π. (υποσημ. 19), 713-741, πίν. ΛΗ'-ΜΒ', εικ. 391-395. Η ίδια, *Από τον Χάνδακα στη Βενετία. Ελληνικές εικόνες στην Ιταλία (15ος-16ος αι.)*, Αθήνα 1993, 23, εικ. 6. *Η Ελλάδα του Μουσείου Μπενάκη*, επιμ. Δ. Φωτόπουλος, Ἄ. Δεληβορριάς, Αθήνα 1997, 276, εικ. 466, 467. Στον Περμενιάτη έχουν αποδοθεί δύο ακόμα εικόνες ιδιωτικών συλλογών με θέμα την Προσκύνηση των Μάγων και παρόμοιο τοπίο στο βάθος. *Sotheby's, 1000 Ways of Seeing. The Private Collection of the late Stanley J. Seeger, 5-6 March 2014*, Λονδίνο 2014, λαχνός 167. Μ. Constantoudaki-Kitromilides, «L'arte dei pittori greci a Venezia nel Cinquecento», *La Pittura nel Veneto. Il Cinquecento*, επιμ. Μ. Lucco, III, Μιλάνο 1999, 1210, εικ. 1309. Η ίδια, «Le icone e l'arte dei pittori greci a Venezia. Maestri in rapporto con la confraternita greca», *I Greci a Venezia*,

γκίσκο και Δομήνικο στη Δημοτική Πινακοθήκη της Vicenza²¹, της Προσευχής του Χριστού στη Γεθσημανή στο Fogg Museum του Πανεπιστημίου του Harvard²², και της Θεραπείας του Παραλυτικού στην Εθνική Πινακοθήκη της Πάρμας²³. Στο εκτενές, αριστοτεχνικά ζωγραφισμένο τοπίο που καλύπτει το βάθος σε όλες τις παραπάνω παραστάσεις σημειώνονται πανομοιότυπες λεπτομέρειες, όπως οι επάλληλοι λοφίσκοι και η οχυρωμένη πολιτεία ψηλά, ο υδρομύλος²⁴ και τα πυκνόφυλλα δένδρα στις όχθες μιας λίμνης, οι οβελοί και οι σκαλωσιές στις στέγες των κτηρίων, τα καρά-

βια με τα λευκά ιστία, οι μικροσκοπικές βάρκες, οι κύκνοι και οι αντικατοπτρισμοί των νερών, οι θαμποί τόνοι του ορίζοντα. Επιπρόσθετη ομοιότητα της πατνιακής παράστασης με την εικόνα της Δημοτικής Πινακοθήκης της Vicenza αποτελεί η προσθήκη των διάσπαρτων, όρθιων και καθισμένων στο έδαφος ελαφιών κι ενός κρυμμένου στις φυλλωσιές λαγού, που με δυσκολία διακρίνεται κάτω από τη δεξιά χειρίδα του χιτώνα του αγίου Πέτρου²⁵. Ακόμα, το παραλίμνιο, περιέκντρο τρουλαίο κτήριο, απόν στις υπόλοιπες παραστάσεις που αναφέρθηκαν, βρίσκει το ανάλογό του στην εικόνα της Πάρμας, αυτή τη φορά, όμως, σε ικανή απόσταση από την ακτή.

Κοινός τόπος σε όλες τις παραπάνω εικόνες είναι η εγκατάλειψη του χρυσού κάμπου προς χάριν της ανάπτυξης μιας μυστηριακής ατμόσφαιρας που βασίζεται στην εναλλαγή των σκοτεινών τόνων της στεριάς και της λάμπης της υδάτινης επιφάνειας, και στην αντανάκλαση των αντικειμένων. Η σχεδόν απαράλλακτη επανάληψη του ίδιου τοπίου και η εύκολα αναγνωρίσιμη ατμοσφαιρική διάθεση που ακτινοβολείται σε αυτό, προσφέρουν ισχυρά επιχειρήματα στην υπόθεση ότι οι εικόνες που το εμπεριέχουν αντιγράφονται από το ίδιο πρότυπο, προέρχονται από το ίδιο εργαστήριο ή, ακόμα, οφείλονται στον ίδιο χρωστήρα, εγγραφόμενες εν τέλει όλες στην καλλιτεχνική παραγωγή του Ιωάννη Περμενιάτη²⁶. Η ένταξη, κατά συνέπεια, και της εικόνας της Πάτμου στην παραπάνω ενότητα είναι βάσιμη και δεν στερείται λογικών ερεισμάτων, παρά τη συντεταγμένη, λόγω των μικρών της διαστάσεων, και ιδιαίτερος μικρογραφική ανάπτυξη του βάθους.

Η ιδιότυπη και συστηματική προσκόλληση του συγκεκριμένου ζωγράφου στην απόδοση του υπαίθριου φυσικού χώρου, εκτός του ότι συνηγορεί στον ευχερέστερο προσδιορισμό των έργων που φιλοτεχνήθηκαν από τον ίδιο ή υπό την επίδρασή του, μας προσφέρει πληροφορίες για την ιδιοσυγκρασία, τα ενδιαφέροντα και τους πειραματισμούς του, την επίμονη και

Atti del convegno internazionale di Studi (Venezia, 5-7 novembre 1998), επιμ. M. F. Tiepolo, E. Tonetti, Βενετία 2002, 574, εικ. 3.
²¹ A. Ballarin, *Pinacoteca di Vicenza, Palazzo Chiericati*, Βισσέντζα 1982, 62. M. Bianco Fiorin, «Pittori cretesi-veneziani e 'madonneri'. Nuove indagini e attribuzioni», *Bollettino d'Arte* 47 (1988), 74-75, εικ. 3. Χατζηδάκη, «Εικόνα της Προσκύνησης των Μάγων», ό.π. (υποσημ. 19), 735. Η ίδια, *Από τον Χάνδακα στη Βενετία. Ελληνικές εικόνες στην Ιταλία*, ό.π. (υποσημ. 20), 144-147, αριθ. 34 (M. Bianco Fiorin). *Pinacoteca civica di Vicenza, Dipinti dal XIV al XVI secolo*, ό.π. (υποσημ. 16), 220-221, αριθ. 74 (M. Constadoudaki-Kitromilides). K. W. Woods – C. M. Richardson – A. Lympferopoulou, *Viewing Renaissance Art*, Λονδίνο 2007, 197-199.

²² E. Siple, «The Fogg Museum of Art at Harvard», *BurlMag* 50 (1927), 309, πίν. ΠΙΑ. Μ. Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου, «Επίδρασεις από τη δυτική τέχνη σε εικόνα με την Προσευχή του Χριστού στον κήπο της Γεθσημανής», *2ο Συμπόσιο ΧΑΕ (Αθήνα 1982)*, 54. Μ. Βασιλάκη, «Παρατηρήσεις για τη ζωγραφική στην Κρήτη τον πρώιμο 15ο αιώνα», *Ευφρόσυνον. Αφιέρωμα στον Μανόλη Χατζηδάκη*, 1, Αθήνα 1991, 75, πίν. 23. Χατζηδάκη, «Εικόνα της Προσκύνησης των Μάγων», ό.π. (υποσημ. 19), 735.

²³ A. Rizzi, «Le icone delle collezioni pubbliche parmesì», *Parma nell'arte* 2 (1976), 24-26, εικ. 3. Χατζηδάκη, «Εικόνα της Προσκύνησης των Μάγων», ό.π. (υποσημ. 19), 735. *Galleria Nazionale di Parma. Catalogo delle opere dall'Antiquo al Cinquecento*, L. Fornari Schianchi (επιμ.), 1997, 80, αριθ. 73 (P. Angiolini Martinelli), όπου η εικόνα αποδίδεται σε ανώνυμο κρητοβενετό ζωγράφο του τέλους του 16ου αιώνα. Για τη βοήθειά τους στη μελέτη της εικόνας ευχαριστώ θερμά τις επιμελήτριες της Εθνικής Πινακοθήκης της Πάρμας κ.κ. Annarita Ziveri και Marina Gerra.

²⁴ Πρβλ. την απεικόνιση νερόμυλου στην τοιχογραφία της Προσκύνησης των Μάγων στον νάρθηκα της μονής του Αγίου Ιωάννου του Θεολόγου στην Πάτμο, Μ. Χατζηδάκης, *Εικόνες της Πάτμου. Ζητήματα βυζαντινής και μεταβυζαντινής ζωγραφικής*, Αθήνα 1977, 34, πίν. Β, Γ. Για την αναχρονολόγηση των τοιχογραφιών από τις αρχές του 17ου στον 15ο αιώνα και τη σύνδεσή τους με τον ζωγράφο Άγγελο, βλ. Μ. Βασιλάκη, «Η τέχνη του ζωγράφου Αγγέλου», *Χειρ Αγγέλου. Ένας ζωγράφος εικόνων στη βενετοκρατούμενη Κρήτη*, επιμ. Μ. Βασιλάκη, Αθήνα 2010, 119-123.

²⁵ Χατζηδάκη, *Από τον Χάνδακα στη Βενετία. Ελληνικές εικόνες στην Ιταλία*, ό.π. (υποσημ. 20), 146-147, αριθ. 34. Τα ίδια ζώα εμφανίζονται και στην εικόνα του Harvard, αποδοσιμένα με εξαιρετική λεπτομέρεια και ρεαλισμό.

²⁶ Χατζηδάκη, «Εικόνα της Προσκύνησης των Μάγων», ό.π. (υποσημ. 19), 735-737. Η ίδια, *Από τον Χάνδακα στη Βενετία. Ελληνικές εικόνες στην Ιταλία*, ό.π. (υποσημ. 20), 144, αριθ. 34 (M. Bianco Fiorin).

εντατική ενασχόλησή του με τη σπουδή της φύσης²⁷. Η επιλογή του να επενδύει τις δημιουργίες του με τη στερεότυπη αυτή θελκτική ατιμόσφαιρα συνδέεται σαφώς με το προσωπικό καλλιτεχνικό του ύφος, μπορεί, όμως, και να μαρτυρεί την ευαρέσκεια των αποδεκτών των έργων του, που θα εκτιμούσαν και πιθανώς θα επιζητούσαν στις παραγγελίες τους αυτού του είδους τη ζωγραφική.

Λιγότερες είναι οι εικονογραφικές ομοιότητες της μελετώμενης εικόνας με ένα από τα μόλις τρία υπογεγραμμένα έργα του Ιωάννη Περμενιάτη, μία pala d'altare του Μουσείου Correr της Βενετίας, η οποία εικονίζει την Παναγία Γαλακτοτροφούσα ανάμεσα στους αγίους Ιωάννη Πρόδρομο και Αυγουστίνου²⁸, και, σύμφωνα με την παράδοση, έχει προέλευση από την Κρήτη²⁹. Το τοπίο εδώ δεν περιλαμβάνει τη λίμνη και τα παρόχθια κτίσματα, αλλά είναι πεδινό, με κοιλάδες και λοφώδη εξάρματα, όπου αναπτύσσονται γραφικές σκηνές της βουκολικής καθημερινότητας. Είναι πάντως παρόμοια η εμφάνιση στη λεπτή επεξεργασία των φυλλωμάτων των δένδρων και των μικρών ζώων. Στις τεχνοτροπικές ομοιότητες των δύο έργων προσμετρώνται, επίσης, ο τρόπος που αναδιπλώνεται

το δυτικό μαφόριο της Παναγίας αποκαλύπτοντας την ανοικτόχρωμη επένδυσή του εσωτερικά, οι διάφανοι φωτοστέφανοι που επιτρέπουν στο τοπίο να εισχωρήσει εντός του περιγράμματός τους και ο ακτινωτός φωτοστέφανος του Χριστού.

Ο ζωγράφος Ιωάννης Περμενιάτης, άγνωστης, προς το παρόν τουλάχιστον, καταγωγής, ήταν εγκατεστημένος στη Βενετία ήδη από το έτος 1523, σύμφωνα με γραπτή μαρτυρία σε κατάστιχο της Ελληνικής Αδελφότητας του Αγίου Νικολάου³⁰. Η εκπαίδευσή του σε κάποιο «εκλεκτικό» καλλιτεχνικό περιβάλλον της πρώην βυζαντινής αυτοκρατορίας είναι πολύ πιθανή, είναι, όμως, βέβαιο πως η παραμονή του στην Ιταλία τον έφερε σε άμεση επαφή με τα καλλιτεχνικά ρεύματα της πρώιμης Αναγέννησης, όπως επίσης και με το έργο σπουδαίων σύγχρονών του ζωγράφων, διαμορφώνοντας εν τέλει το προσωπικό του ύφος³¹. Τις προσλαμβάνουσες αυτές αξιοποίησε τα μέγιστα ο Περμενιάτης και η αφομοίωση των ερεθισμάτων, σε αγαστή αρμονία με την ιδιαίτερη καλλιτεχνική του σφραγίδα,

²⁷ Η στερεότυπη ατιμόσφαιρα του τοπίου των έργων του Ιωάννη Περμενιάτη αντιστοιχίζεται από τη μεγάλη ποικιλία των θεμάτων με τα οποία καταπιάστηκε.

²⁸ G. Mariacher, *Il Museo Correr di Venezia. Dipinti dal XIV al XVI secolo*, Βενετία 1957, 128-129. *Βυζαντινή Τέχνη – Τέχνη Ευρωπαϊκή, 9η Έκθεση του Συμβουλίου της Εύρωπης*, Αθήνα 1964, 248, αριθ. 275 (Α. Ξυγγόπουλος). *Venezia e Bisanzio, Palazzo Ducale, 8 giugno-30 settembre 1974* (κατάλογος έκθεσης), Βενετία 1974, αριθ. 128 (S. Messinis). Χατζηδάκη, «Εικόνα της Προσκύνησης των Μάγων», ό.π. (υποσημ. 19), 735-736. Η ίδια, *Από τον Χάνδακα στη Βενετία. Ελληνικές εικόνες στην Ιταλία*, ό.π. (υποσημ. 20), 134-136, αριθ. 32. Κ. Χαραλαμπίδης, «Η εστεμμένη Θεοτόκος στη δυτική και βυζαντινή εικονογραφία», *Βυζαντινά* 23 (2002-2003), 272-273, πίν. 24. Woods – Richardson – Lympreopoulou, *Viewing Renaissance Art*, ό.π. (υποσημ. 21), 200-201. Ε. Χαρχαρέ, «Ο πίνακας του Ιωάννη Περμενιάτη στο Μουσείο Correr της Βενετίας και το εικονογραφικό θέμα της Ιεράς Συνομιλίας (Sacra Conversazione)», *Ανασκαφή και έρευνα. VIII: Από το ερευνητικό έργο του Τομέα Αρχαιολογίας και Ιστορίας της Τέχνης, 8ο Επιστημονικό Συμπόσιο, Αθήνα 14-15 Απριλίου 2011, Πρόγραμμα και περιλήψεις ανακοινώσεων*, Αθήνα 2011, 129. A. R. Casper, «Greeks Abroad: (As)singning Artistic Identity in Early Modern Europe», *Renaissance Studies* 28.3 (2014), 366-367, εικ. 4.

²⁹ Χατζηδάκη, «Εικόνα της Προσκύνησης των Μάγων», ό.π. (υποσημ. 19), 736, 739.

³⁰ «Permeniatin Zuanne depentor»: Μ. Μανούσικας, «Έλληνες ζωγράφοι εν Βενετία, μέλη της Έλληνικής Αδελφότητας κατά τον ΙΣΤ΄ αιώνα», *Μνημόσυνο Σοφίας Αντωνιάδη*, Βενετία 1974, 215, αριθ. 7. Α. Πάρδος, «Άλφαβητικός κατάλογος των πρώτων μελών της Έλληνικής Αδελφότητας Βενετίας από το κατάστιχο 129 (1498-1530)», *Θησαυρίσματα* 16 (1979), 366. Για τον ζωγράφο, βλ. επίσης Φ. Πιομπίνος, *Έλληνες άγιογράφοι μέχρι το 1821*, Αθήνα 1984², 325, 422. Στ. Λυδάκης, *Οι Έλληνες ζωγράφοι. Λεξικό των Ελλήνων ζωγράφων και χαρακτών*, Αθήνα 1976, 348. Χατζηδάκη, *Από τον Χάνδακα στη Βενετία. Ελληνικές εικόνες στην Ιταλία*, ό.π. (υποσημ. 20), 23, 134-139, αριθ. 32, 140-143, αριθ. 33, 144-147, αριθ. 34. Χατζηδάκης – Δρακοπούλου, *Έλληνες ζωγράφοι μετά την άλωση*, ό.π. (υποσημ. 12), 289. Χ. Μαλτέζου, *Η Βενετία των Ελλήνων*, Αθήνα 1999, 111. N. Chatzidakis, «Identifying the Icon of the Passion of Christ by El Greco in the Velimezis Collection», *Greek Icons. Proceedings of the Symposium in Memory of Manolis Chatzidakis in Recklinghausen, 1998*, επιμ. E. Haustein-Bartsch, N. Chatzidakis, Αθήνα 2000, 40, 43.

³¹ Οι εικόνες του Περμενιάτη απηχούν έργα των Vivarini και Bellini [Χατζηδάκη, *Από τον Χάνδακα στη Βενετία. Ελληνικές εικόνες στην Ιταλία*, ό.π. (υποσημ. 20), 23], αλλά και του Andrea Previtali (1502-1528), ιδίως όσον αφορά την απόδοση του τοπίου, των ενδυμάτων και τη σχέση του βάθους με τις εικονιζόμενες μορφές, *National Gallery Catalogues. Earlier Italian Schools*, II, Λονδίνο 1953, 363, 364, 365, 368. Σχετικά με τους έλληνες ζωγράφους της Βενετίας, βλ. Ν. Τσελέντη, «Έλληνες ζωγράφοι και η Αδελφότητα των Ελλήνων της Βενετίας», *Δημοσία Ιλαρία. 500 χρόνια από την ίδρυση της ελληνορθόδοξης κοινότητας της Βενετίας, 1498-1998*, Βενετία 1999, 155-183.

είναι πασιδήλη στο έργο το οποίο εν πολλοίς του αποδίδεται³², αφού τα μόνα δημιουργήματα που υπογράφει, εκτός από την προαναφερθείσα pala d'altare της Βενετίας, είναι δύο δεσποτικές εικόνες της Παναγίας Οδηγήτριας και του Χριστού Παντοκράτορα στο Βυζαντινό Μουσείο της Καστοριάς, σε ελληνική γραφή αυτή τη φορά³³. Αν και σε αυτές, ίσως λόγω της επιθυμίας του παραγγελιοδότη, επιδεικνύει περισσότερο την προσήλωσή του στις αρχές της παραδοσιακής βυζαντινής ζωγραφικής, η ροπή του προς τη δυτική τέχνη βρίσκει διέξοδο στα ιταλίζοντα πρόσωπα των στηθαίων αγγέλων που παισιώνουν την Παναγία³⁴.

Την τεκμηρίωση της σύνδεσης της πατριμακής εικόνας με το έργο του Ιωάννη Περμενιάτη ενισχύει περαιτέρω η απόδοση στον ίδιο ζωγράφο ενός πίνακα ιδιωτικής συλλογής με θέμα την Παναγία βρεφοκρατούσα με τον άγιο Ιωάννη τον Πρόδρομο, και πάλι σε νηπιακή ηλικία, ανάμεσα στους αγίους Σεβαστιανό και Ρόκκο (Εικ. 5)³⁵: ο Χριστός προσφέρει στον μικρό

Ιωάννη σταυροφόρο ράβδο κι εκείνος σπεύδει να την παραλάβει, κρατώντας στο δεξί του χέρι ανεπτυγμένο ειλητάριο με τη λατινική φράση *ECCE AGNUS DEI*. Την ομάδα των πρωταγωνιστών παισιώνουν, αριστερά, ο νεαρός άγιος Σεβαστιανός, δεμένος στον κορμό ενός γυμνού δένδρου, με τρία βέλη να διατρύπουν τις σάρκες του και, δεξιά, ο άγιος Ρόκκος που επισημαίνει με τον δείκτη του αριστερού του χεριού την πληγή που άφησε στον μηρό του η ασθένεια της πανώλης³⁶. Ο σκούρος καστανός μανδύας του διακοσμείται στους ώμους με τα σύμβολα των προσκυνημάτων που επισκέφθηκε ο άγιος: τα σταυρωτά κλειδιά της Ρώμης και το κοχύλι του Αγίου Ιακώβου της Κομποστέλλας³⁷. Στον πίνακα αυτόν διαπιστώνονται ορισμένα πολύ χαρακτηριστικά γνωρίσματα που τον συνδέουν ευθέως με την εικόνα της Πάτιμου, όχι μόνο ως προς το κοινό εικονογραφικό θέμα της συνομιλίας των δύο παιδιών, αλλά και στην επιμέρους επεξεργασία της παράστασης, όπως αυτή εκφράζεται στην κλιμακωτή ανάπτυξη του βάθους και τις εναλλασσόμενες ζώνες του εδάφους, στον τύπο της βλάστησης και το μικρό λευκό λαγουδάκι που περικλείεται ανάμεσα στους θάμνους, στα ελάφια που εδώ κινούνται ζευγαρωτά και ερωτοτροπούν, στους επάλληλους λόφους με τις πολιτείες στις κορφές τους, τον νερόμυλο, τους κύκνους και τα ιστοφόρα, τις αντανakλάσεις στα νερά της λίμνης³⁸.

Η πραγματέυση του σπάνιου εικονογραφικού θέματος σημαίνει πως η συνάντηση του Χριστού με τον μικρό Ιωάννη είχε απασχολήσει ξανά τον ζωγράφο και η εικονογραφία της παράστασης του ήταν οικεία, αποτελώντας μέρος του θεματολογίου του. Τη διαπίστωση αυτή υποστηρίζει θεμελιωδώς και η σύγκριση της εξεταζόμενης εικόνας με έναν ζωγραφικό πίνακα, σήμερα στην Εθνική Πινακοθήκη της Πράγας, που αποδίδεται εύστοχα στον Ιωάννη Περμενιάτη και ει-

³² Για τα έργα που αποδίδονται στον Ιωάννη Περμενιάτη, πλην των ήδη αναφερθέντων, βλ. Μ. Κωνσταντουδάκη, «Η Ανάσταση του Χριστού σε πλούσιο τοπίο του ζωγράφου Ιωάννη Περμενιάτη (:);», *14ο Συμπόσιο ΧΑΕ (Αθήνα 1994)*, 24. Η ίδια, «L'arte dei pittori greci a Venezia», ό.π. (υποσημ. 20), 1208-1217. Η ίδια, «Περμενιάτης (Περμενιώτης) Ιωάννης (Permeniatīs Zuan)», *Λεξικό ελλήνων καλλιτεχνών. Ζωγράφοι - γλύπτες - χαράκτες, 16ος-20ός αιώνας*, επιμ. Δ. Κομίνη-Διαλέτη - Ε. Ματθιόπουλος, Αθήνα 2000, 23-25. Η ίδια, «Le icone e l'arte dei pittori greci a Venezia», ό.π. (υποσημ. 20), 573-577. Μ. Βουλγαροπούλου, «Η ζωγραφική βυζαντινότροπων εικόνων στις δύο ακτές της Αδριατικής: η περίπτωση του Ιωάννη Περμενιάτη», *Εγνατία* 14 (2010), 195-211.

³³ Ε. Ν. Τσιγαρίδας, «Σχέσεις βυζαντινής και δυτικής τέχνης στη Μακεδονία από τον 13ο έως τον 15ο αιώνα», *Εορταστικός τόμος, 50 χρόνια, 1939-1989, Εταιρεία Μακεδονικών Σπουδών*, Θεσσαλονίκη 1992, 165, εικ. 20. Χατζηδάκη, *Από τον Χάνδακα στη Βενετία. Ελληνικές εικόνες στην Ιταλία*, ό.π. (υποσημ. 20), 14, εικ. 5. *Εικόνες της Κρητικής Τέχνης. Από τον Χάνδακα ως την Μόσχα και την Αγία Πετρούπολη* (κατάλογος έκθεσης), επιμ. Μ. Μπορμπουδάκης, Ηράκλειο 1993, 530-532, αριθ. 179 και 180 (Ε. Ν. Τσιγαρίδας). Ε. Δρακοπούλου, *Η πόλη της Καστοριάς τη βυζαντινή και μεταβυζαντινή εποχή (12ος-16ος αι.)*. *Ιστορία - τέχνη - επιγραφές*, Αθήνα 1997, 157-158. Ε. Ν. Τσιγαρίδας, *Βυζαντινό Μουσείο Καστοριάς, Βυζαντινές και μεταβυζαντινές εικόνες*, Αθήνα 2002, 30-31, εικ. 14. Ο ίδιος, «Εικόνες της κρητικής σχολής στην Καστοριά», *ΔΧΑΕ ΛΕ'* (2014), 269-272, εικ. 3, 5.

³⁴ Στο ίδιο, 272, εικ. 5.

³⁵ Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου, «Περμενιάτης (Περμενιώτης) Ιωάννης (Permeniatīs Zuan)», ό.π. (υποσημ. 32), 24. Η ίδια, «Le icone e l'arte dei pittori greci a Venezia», ό.π. (υποσημ. 20), 575, 603, εικ. 2.

³⁶ Βλ. σχετικά, Μ. Καζανάκη-Λάππα, «Κρητική εικόνα Παναγίας Βρεφοκρατούσας και δεόμενον αγίον σε ιδιωτική συλλογή», *ΔΧΑΕ ΚΑ'* (2000), 157-172, εικ. 2, 9. Κ.-Φ. Καλαφάτη, «Αμφιπρόσωπη εικόνα του αγίου Ρόκκου στο Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο», *ΔΧΑΕ ΚΔ'* (2003), 309-316. *The Origins of El Greco. Icon Painting in Venetian Crete* (κατάλογος έκθεσης), επιμ. Α. Drandaki, Νέα Υόρκη 2009, 80-81, αριθ. 26 (Υ. Piatnitsky) και 82-83, αριθ. 27 (Κ.-Ph. Kalafati).

³⁷ L. Réau, *Iconographie de l'art chretien*, III, *Iconographie des saints*, Παρίσι 1958, 1155-1161.

³⁸ Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου, «Περμενιάτης (Περμενιώτης) Ιωάννης (Permeniatīs Zuan)», ό.π. (υποσημ. 32), 24-25.



Εικ. 5. Ιταλία, ιδιωτική συλλογή. Εικόνα της Παναγίας με τον Χριστό και τον άγιο Ιωάννη τον Πρόδρομο σε νηπιακή ηλικία, ανάμεσα στους αγίους Σεβαστιανό και Ρόκκο.

κονίζει την Παναγία βρεφοκρατούσα με τον μικρό άγιο Ιωάννη τον Πρόδρομο και τον άγιο Φραγκίσκο³⁹ (Εικ. 6). Η εικονογραφική και τεχνοτροπική εγγύτητα των δύο έργων είναι προφανής και ευαπόδεικτη:

³⁹ Η εικόνα (αριθ. Ο 9005) έχει διαστάσεις 38×42,5 εκ. Μ. Βουλγαροπούλου, «Εργαστήρια μεταβυζαντινής ζωγραφικής στην Αδριατική κατά τη διάρκεια του 16ου αιώνα», *Νέοι Ερευνήτες Φιλολόγοι* (27 Νοεμβρίου 2008), *Ιστορικοί της τέχνης* (5 Νοεμβρίου 2009), Θεσσαλονίκη 2011, 157-158, εικ. 2. Η ίδια, *Η μεταβυζαντινή ζωγραφική εικόνων στην Αδριατική από το 15ο έως το 17ο αιώνα*, αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή, Θεσσαλονίκη 2014, 52-53. Οι πιο θερμές ευχαριστίες οφείλονται στις κ.κ. Μαργαρίτα Βουλγαροπούλου, Jiřina Hoblová, Radana Spraljenková και Magda Němcová για τη βοήθειά τους στον εντοπισμό της εικόνας.

η τοποθέτηση των μορφών στον χώρο, η κλίση και η έκφραση της κεφαλής της Παναγίας, τα χαρακτηριστικά των φυσιογνωμιών, το θωπευτικό άγγιγμα του Χριστού προς τον Ιωάννη, ο τύπος και ο χρωματισμός των ενδυμάτων, οι αναδιπλώσεις και οι πτυχώσεις τους, η πανομοιότυπη επεξεργασία του τοπίου, ο λεπτομερής σχεδιασμός των φυτών και των ζώων, οι ρόδινοι τόνοι του μακρινού ορίζοντα μαρτυρούν την προέλευσή τους από τον ίδιο χρωστήρα. Η συγγένεια των δύο έργων διαπιστώνεται ακόμα και σε δευτερεύουσες λεπτομέρειες, όπως στην επιλογή των κοσμημάτων που περιθέουν τις παρυφές του φορέματος της Παναγίας: στη λαμιόκοψη ξετυλίγεται ελικοειδώς, με τρόπο πανομοιότυπο, ακριβώς ο ίδιος φυτικός βλαστός και την άκρη της χειρίδας στολίζουν συμπλεκό-



Εικ. 6. Πράγα, Εθνική Πινακοθήκη. Εικόνα της Παναγίας με τον Χριστό, τον άγιο Ιωάννη τον Πρόδρομο σε νηπιακή ηλικία και τον άγιο Φραγκίσκο.

μενα ημικυκλικά κεντίδια⁴⁰. Τον ίδιο δημιουργό προ-
δίδει και η σχετικά αδέξια απόδοση των χειρών της

⁴⁰ Το κόσμημα της χειρίδας ομοιάζει με ανάλογα στα ενδύματα της Παναγίας στις εικόνες της Madre Della Consolazione της Συλλογής Ευάγγελου Αβέρωφ (δεύτερο μισό του 16ου αιώνα) (Μ. Βασιλάκη, *Οι εικόνες του Αρχοντικού Τοσίτσα. Η Συλλογή του Ευάγγελου Αβέρωφ*, Αθήνα 2012, 24, εικ. 2, 128-129) και της Παναγίας Γαλακτοτροφούσας σε εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών (15ος αιώνας), [Βυζαντινό Μουσείο. *Τα νέα αποκτήματα (1986-1996)*, 17 Μαρτίου - 26 Μαΐου 1997 (κατάλογος έκθεσης), Αθήνα 1997, 41, αριθ. 7 (Χ. Μπαλτογιάννη)].

με τον προτεταμένο, αφύσικα μακρύ, αντίχειρα, ένα χαρακτηριστικό ή μια αδυναμία του σχεδίου του καλλιτέχνη. Οι διαφορές τους, πλην της προσθήκης του αγίου Φραγκίσκου⁴¹, επικεντρώνονται στην ανήσυχη, συνεστραμμένη στάση του Χριστού, μορφής η οποία στον πίνακα της Πράγας ακολουθεί τυπολογικά και ενδυματολογικά άλλα έργα του ίδιου καλλιτέχνη,

⁴¹ Η μορφή του αγίου Φραγκίσκου ακολουθεί πιστά την απεικόνιση του ίδιου αγίου στην εικόνα της Δημοτικής Πινακοθήκης της Vicenza.



Εικ. 7. Φλωρεντία, οίκος δημοπρασιών Pandolfini Casa d'Aste (προσφερόταν προς πώληση το 2008). Εικόνα της Παναγίας με τον Χριστό και τον άγιο Ιωάννη τον Πρόδρομο σε νηπιακή ηλικία, ανάμεσα στους αγίους Σεβαστιανό και Ρόκκο.

όπως τον πίνακά του με θέμα επίσης την Παναγία βρεφοκρατούσα ανάμεσα στους αγίους Σεβαστιανό και Ρόκκο, ο οποίος προσφερόταν προς πώληση από τον οίκο δημοπρασιών Pandolfini Casa d'Aste της Φλωρεντίας, το 2008⁴² (Εικ. 7).

Τα επιχειρήματα για την προτεινόμενη εγγραφή της εικόνας του μοναστηριού της Ζωοδόχου Πηγής στον κύκλο του Ιωάννη Περμενιάτη είναι, συνεπώς, ισχυρά και η συναρίθμησή της στην καλλιτεχνική παραγωγή του εύλογη. Δεδομένου ότι τα αποδιδόμενα σε αυτόν έργα είναι πολλά και ενίοτε άνισα ποιητικώς μεταξύ τους και επιπλέον δεν έχουν ακόμα μελετηθεί στο σύνολό τους⁴³, θα ήταν πολύ πιθανό κάποια από

αυτά να προέρχονται από το εργαστήριο του ζωγράφου ή να αποτελούν έργα των συνεχιστών του. Η κατάταξή τους σε χρονολογική ακολουθία και ο τυχόν χαρακτηρισμός ορισμένων εξ αυτών ως έργων μαθητείας παραμένει να απαντηθεί. Από τη μελέτη της πατριακής εικόνας, πάντως, προκύπτει ότι πρόκειται πιθανότατα για προϊόν της ώριμης περιόδου της δράσης του, κατά την οποία η τεχνική του ήταν ήδη στοιχειοθετημένη και το ύφος του αναγνωρίσιμο. Λαμβάνοντας υπόψη ότι ο ζωγράφος ήταν ενεργός στη Βενετία το έτος 1523 και εικάζοντας ότι θα δραστηριοποιείτο τουλάχιστον μία δεκαετία προωτέρω, η υπό εξέταση εικόνα θα ήταν δυνατόν, με αρκετή πιθανότητα, να το-

⁴² Pandolfini Casa d'Aste. Arredi, Mobili, Oggetti d'arte e Dipinti antichi, Firenze 17 dicembre 2008, (κατάλογος έκθεσης), Φλωρεντία 2008, 92-93, αριθ. 840.

⁴³ Με τη συστηματική μελέτη του ζωγράφου ασχολείται η συ-

νάδελφος αρχαιολόγος κ. Ελένη Χαρχαρέ στη διδακτορική της διατριβή με τίτλο «Ο Ιωάννης Περμενιάτης και άλλοι έλληνες ζωγράφοι στη Βενετία το πρώτο μισό του 16ου αιώνα», η οποία εκπονείται στο Πανεπιστήμιο Αθηνών.

ποθετηθεί στο διάστημα μεταξύ των ετών 1520-1530.

Αν και ο τόπος καταγωγής του Ιωάννη Περμενιάτη εξακολουθεί να λανθάνει, έχει διατυπωθεί η πρόταση ο καλλιτέχνης να είχε για πατρίδα του την ιπποτική Ρόδο, στην οποία μνημονεύεται το τοπωνύμιο *Παρμενι*, στο ορεινό χωριό Ψίνθος, όπου και η τοιχογραφημένη τον 15ο αιώνα εκκλησία της Παναγίας της Παρμενιώτισσας⁴⁴. Την πιθανότητα αυτή ενισχύει η τεχνολογική συνάφεια ορισμένων έργων του ζωγράφου με κάποιες ροδιακές εικόνες της Ιπποτοκρατίας, που ανήκουν στο «εκλεκτικό» ρεύμα ζωγραφικής, όπως εκείνη του αγίου Ιωάννη του Προδρομού στην ομώνυμη εκκλησία του ροδίτικου μαρμαριού⁴⁵. Η αξιοποίηση στοιχείων της δυτικής ζωγραφικής και η ήπια ενσωμάτωσή τους στο έργο ροδίων ζωγράφων που ακολουθούν τα διδάγματα της βυζαντινής παράδοσης είχαν δημιουργήσει στην έδρα του ιπποτικού κρατιδίου της Δωδεκανήσου ένα ελκυστικό για τους επήλυδες λατίνους κατακτητές, αλλά και για τους ροδίους αστούς, καλλιτεχνικό ρεύμα⁴⁶. Τα διακινούμενα δυτικά πρότυ-

πα ήταν εκ των πραγμάτων προσβάσιμα στους ζωγράφους που ασκούσαν την τέχνη τους σε αυτή την ανοικτή σε επιρροές κοινωνία της μικτής θρησκευτικής, πολυπολιτισμικής σύνθεσης⁴⁷. Ένα τέτοιο, ευέλικτο και εξωστρεφές, καλλιτεχνικό περιβάλλον με λατινικό αλλά και ευεπίφορο στις δυτικές τάσεις ορθόδοξο αγοραστικό κοινό, θα ήταν ιδανικό για να διαμορφωθεί στο ξεκίνημά της η πορεία μιας καλλιτεχνικής προσωπικότητας, όπως αυτής του Ιωάννη Περμενιάτη, η οποία στη συνέχεια, απαλλαγμένη από δεσμεύσεις, οδηγήθηκε σε πρωτότυπες δημιουργίες.

Δηλωτικός της καλλιτεχνικής συγκρότησης του ζωγράφου είναι επίσης ο ευχερής χειρισμός της εικονογραφίας των δυτικών αγίων Σεβαστιανού και Ρόκου, η λατρεία των οποίων διαδόθηκε κατά τον 15ο αιώνα στις λατινοκρατούμενες περιοχές του ελλαδικού χώρου που μαστίζονταν από την πανώλη⁴⁸. Στη *magna e communis platea* της μεσαιωνικής πόλης της Ρόδου είχε ιδρυθεί, ήδη περί το 1435, ναός τιμώμενος στη μνήμη του αγίου Σεβαστιανού, ιδιοκτησία των λατίνων ευγενών Saffredo Calvo και Filipa de Puteo⁴⁹. Η ίδρυση της

⁴⁴ Constantoudaki-Kitromilides, «Le icone e l'arte dei pittori greci a Venezia», ό.π. (υποσημ. 20), 573 σημ. 21. Βουλγαροπούλου, *Η μεταβυζαντινή ζωγραφική εικόνων στην Αδριατική*, ό.π. (υποσημ. 39), 54. Για την Παναγία την Παρμενιώτισσα, βλ. Η. Κόλλιας, *Δύο ροδιακά ζωγραφικά σύνολα της εποχής της Ιπποτοκρατίας. Ο Άγιος Νικόλαος στα Τριάντα και η Αγία Τριάδα (Ντολαπλί Μετζίντ)* στη μεσαιωνική πόλη, αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή, Αθήνα 1986, 221, εικ. 139-145. Ι. Χριστοφοράκη, «Χορηγικές μαρτυρίες στους ναούς της μεσαιωνικής Ρόδου (1204-1522)», *Ρόδος 2.400 χρόνια. Η πόλη της Ρόδου από την ίδρυσή της μέχρι την κατάληψή της από τους Τούρκους (1523)*, Πρακτικά, Β', Αθήνα 2000, 462, πίν. 182α-γ. Μ. Αχεμιάστου-Ποταμιάνου, *Στο Θάρι της Ρόδου. Ο ναός και οι τοιχογραφίες της μονής του Ταξιάρχη Μιχαήλ*, Αθήνα 2006, 129, 132.

⁴⁵ Η. Κόλλιας, *Η μεσαιωνική πόλη της Ρόδου και το παλάτι του μεγάλου μαγίστρου*, Αθήνα 1994, 131, εικ. 71. Κ. Κεφαλά, «Η εικόνα του αγίου Ιωάννη του Προδρομού στην ομώνυμη εκκλησία της Ρόδου», *15 χρόνια έργων αποκατάστασης στη μεσαιωνική πόλη της Ρόδου*, Α', Αθήνα 2007, 445-453. Βουλγαροπούλου, *Η μεταβυζαντινή ζωγραφική εικόνων στην Αδριατική*, ό.π. (υποσημ. 39), 54-55.

⁴⁶ Κόλλιας, *Η μεσαιωνική πόλη της Ρόδου*, ό.π. (υποσημ. 45), 123-131. Ο ίδιος, «Η Διαπόμπηση του Χριστού στο ζωγραφικό διάκοσμο του Αγίου Νικολάου στα Τριάντα Ρόδου», *Ευφρόσυνον. Αφιέρωμα στον Μανόλη Χατζηδάκη*, 1, Αθήνα 1991, 243-261. Ο ίδιος, *Η μνημειακή εκλεκτική ζωγραφική στη Ρόδο στα τέλη του 15ου και στις αρχές του 16ου αιώνα. Μνήμη Μανόλη Χατζηδάκη*, *Ακαδημία Αθηνών*, 29 Φεβρουαρίου 2000, Αθήνα 2000. Θ. Αρχοντόπουλος, «Παναγία η Φιλόστοργος: μία εικόνα από τον ναό του Ευαγγελισμού στ' Ασφενδιού Κω», *Χάρης Χαίρε*.

Μελέτες στη μνήμη της Χάρης Κάντζια, 1, Αθήνα 2004, 317-328. Κ. Κεφαλά, «Ο Χριστός αίρων τον σταυρόν. Μία ροδιακή εικόνα της εκλεκτικής τάσης», *ΔΧΑΕ Λ'* (2009), 221-223. Η ίδια, «L'icone de saint Jean le Précurseur du chevalier Jacques de Bourbon à la cathédrale d'Art», *Cah Arch* 53 (2010), 150-153. Η ίδια, «Εικόνα του Επιταφίου Θρήνου, έργο του ζωγράφου του Αγίου Νικολάου στα Τριάντα (:);», *Όλβιος άνερ. Μελέτες στη μνήμη του Γρηγόρη Κωνσταντινόπουλου*, επιμ. Α. Γιαννικουρή, Αθήνα 2013, 240.

⁴⁷ Ο. Γκράτζιου, «A la latina. Ζωγράφοι εικόνων προσανατολισμένοι δυτικά», *ΔΧΑΕ ΛΓ'* (2012), 357-368. Βλ. επίσης, Chatzidakis, «Les débuts de l'école crétoise», ό.π. (υποσημ. 18), 197-206. Μ. Κωνσταντουδάκη, «Μαρτυρίες ζωγραφικών έργων στὸ Χάνδακα σὲ ἔγγραφα τοῦ 16ου καὶ 17ου αἰώνα», *Θησαυροίματα 12* (1975), 42-48. Ρ. Λ. Vocotopoulos, «Remarks on a Cretan Icon of the Sixteenth Century», *Il contributo veneziano nella formazione del gusto dei Greci (XV-XVII sec.)*. *Atti del Convegno Internazionale (Venezia, 2-3 giugno 2000)*, επιμ. Ch. Maltezou, Βενετία 2001, 143. Μ. Bianco Fiorin, «Circolazione delle immagini sacre nell'Europa sud-orientale. XV-XVIII secolo», *Cristiani d'Oriente. Spiritualità, arte e potere nell'Europa post bizantina* (κατάλογος έκθεσης), επιμ. G. A. Popescu, Μιλάνο 1999, 107-111.

⁴⁸ Καζανάκη-Λάππα, «Κρητική εικόνα Παναγίας Βρεφοκρατούσας», ό.π. (υποσημ. 36), 157-172. Καλαφάτη, «Αμφιπρόσωπη εικόνα του αγίου Ρόκου», ό.π. (υποσημ. 36), 309-316.

⁴⁹ Ζ. Τσιρπανλής, *Ανέκδοτα έγγραφα για τη Ρόδο και τις νότιες Σποράδες από το Αρχείο των Ιωαννιτών Ιπποτών*, 1 (1421-1453), Ρόδος 1995, 89-92. Έ. Μπρούσκαρη, «Η κτητορική επιγραφή του Αγίου Σεβαστιανού στη Ρόδο», *Άνθη Χαρίτων*, Βενετία 1998, 439-447.

εκκλησίας αντικατοπτρίζει την πρόθεση της θρησκευτικής *σχύρωσης* της πόλης ενάντια στον λοιμό που είχε ενσκήψει στο νησί λίγα χρόνια πριν (1430-1431) αφήνοντας πίσω του γύρω στις οκτώ χιλιάδες νεκρούς⁵⁰. Η δεύτερη μεγάλη επιδημία πανώλης σημειώθηκε στη Ρόδο το 1498 και τα δεινά της εξιστορεί ο Εμμανουήλ Λιμενίτης του Γεωργιλλά στο ποίημά του «Το θανατικόν της Ρόδου»⁵¹. Τη διάδοση της εικονογραφίας του αγίου Σεβαστιανού στην περιοχή της Δωδεκανήσου μαρτυρούν μία τοιχογραφία του στον ναό της Αγίας Αγάθης στο Χαράκι της Ρόδου, που χρονολογείται στον 15ο αιώνα⁵² και μία μικρή φορητή εικόνα από τη Σύμη με παράσταση του μαρτυρίου του, έργο του τέλους του 15ου ή των αρχών του 16ου αιώνα⁵³. Εάν, λοιπόν, ο Ιωάννης Περμενιάτης καταγόταν πράγματι από τη Ρόδο, θα ήταν, πριν ακόμα μεταβεί στη Γαληνοτάτη, εξοικειωμένος με το εικονογραφικό θέμα.

Στα χαρακτηριστικά γνωρίσματα του ζωγράφου έχει επισημανθεί και η κατ' επανάληψη χρήση ενός ιδιότυπου ρομβοειδούς διακοσμητικού θέματος σε χρυσογραφία, το οποίο στολίζει ενίοτε τις παρυφές των ενδυμάτων των εικονιζόμενων μορφών. Το κόσμημα αυτό διαπιστώνεται καταρχάς στο μαφόριο της Παναγίας στην ενυπόγραφη εικόνα του Μουσείου Correr (Εικ. 8) και επαναλαμβάνεται αυτούσιο στην εικόνα της Παναγίας βρεφοκρατούσας με τους αγίους Ιερώνυμο, Ιωάννη τον Πρόδρομο, Ανδρέα

και Αυγουστίνο στο Εθνικό Μουσείο της Ραβέννας⁵⁴ (Εικ. 9). Στολίζει, ακόμα, την παρυφή του μαφορίου της Παναγίας, αλλά και το ύφασμα που κρατούν οι άγγελοι που τη στέφουν από ψηλά, σε μια εικόνα με θέμα τη Βρεφοκρατούσα με τον Χριστό ανακεκλιμένο στον τύπο του αναπεσόντα, η οποία ανήκε παλαιότερα σε ιδιωτική συλλογή της Κέρκυρας, αλλά σήμερα η τύχη της αγνοείται⁵⁵, και έχει αποδοθεί στον Ιωάννη Περμενιάτη⁵⁶. Το σπάνιο αυτό διακοσμητικό θέμα παρατηρείται ημιεξίτηλο περιμετρικά του μαφορίου της Θεοτόκου στον προαναφερθέντα πίνακα της Εθνικής Πινακοθήκης της Πράγας και στολίζει το ένδυμα στην εικόνα του Χριστού *Salvator Mundi* του Μουσείου J. F. Willumsens στο Frederikssund της Δανίας⁵⁷ (Εικ. 11). Αξίζει να σημειωθεί ότι μια πολύ συγγενική παραλλαγή του διακοσμεί τον χιτώνα του Χριστού αίροντος τον σταυρό σε μια εκλεκτικού ύφους εικόνα της περιόδου της Ιπποτοκρατίας από τη Συλλογή της Ιεράς Μητροπόλεως Ρόδου, που χρονολογείται στις αρχές του 16ου αιώνα (Εικ. 10)⁵⁸. Δεδομένου ότι η στερεότυπη χρήση του κοσμήματος έχει υποστηριχθεί ότι λειτουργεί τρόπον τινά ως *υπογραφή και σήμα κατατεθέν* του προϊόντος, υποδηλώνοντας την εργαστηριακή

⁵⁰ Τσιρπανλής, *Ανέκδοτα έγγραφα για τη Ρόδο*, ό.π. (υποσημ. 49), 580-581, αριθ. 234.

⁵¹ Χ. Παπαχριστοδούλου, «Παρατηρήσεις στο “Θανατικόν τῆς Ρόδου” τοῦ Ἐμμανουὴλ Γεωργιλλᾶ ἢ Λιμενίτη», *Εἰς μνήμην Κ. Ι. Αμάντου*, Αθήνα 1960, 76-88. Ο ίδιος, *Ἱστορία τῆς Ρόδου ἀπὸ τοὺς προϊστορικοὺς χρόνους ἕως τὴν ἐνωματῶση τῆς Δωδεκανήσου (1948)*, Αθήνα 1972, 355-358. G. S. Heinrich, «Μανόλης Λιμενίτης του Γεωργιλλά», *Ονόματα* 10 (1986), 121-130. Ο ίδιος, «Einige Namen aus dem “Θανατικόν της Ρόδου”», *Ονόματα* 11 (1987), 137-152. Κόλλιας, *Η μεσαιωνική πόλη της Ρόδου*, ό.π. (υποσημ. 45), 69.

⁵² Θ. Αρχοντόπουλος, *Ο ναός της Αγίας Αικατερίνης στην πόλη της Ρόδου και η ζωγραφική του ύστερου μεσαίωνα στα Δωδεκάνησα (1309-1453)*, Ρόδος – Αθήνα 2010, 220-221.

⁵³ Αδημοσίευτη. Σχετικά με την εικονογραφία του αγίου Σεβαστιανού, βλ. Sh. Barker, «The Making of a Plague Saint. Saint Sebastian's Imagery and Cult before the Counter Reformation», *Piety and Plague from Byzantium to Baroque*, επιμ. F. Mormando – Th. Worcester, Missouri USA 2007, 90-131. X. Proestaki, «Saint Sebastian: the Martyr from Milan in Post-byzantine Wall-Paintings of the Sixteenth and Seventeenth Centuries and the Influences from Western Painting», *BMGS* 34 (2010), 81-96.

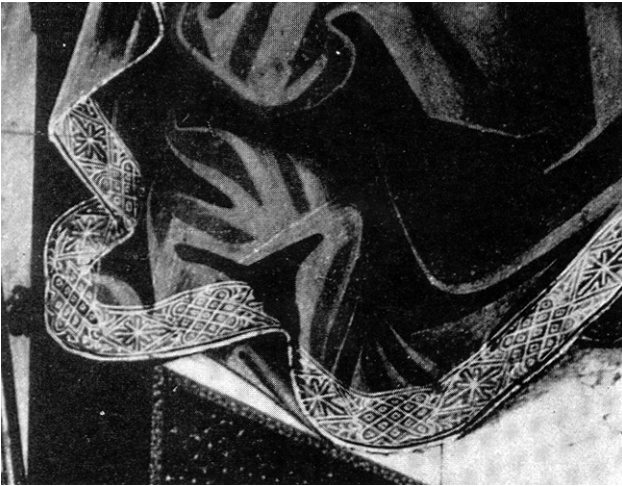
⁵⁴ M. Bianco Fiorin, «Giovanni Permeniate pittore greco a Venezia e una tavola del Museo Nazionale di Ravenna», *Bollettino d'Arte* 11 (1981), 85-88, εικ. 3, 5, 6. Η ίδια, «Pittori cretesi-veneziani e "madonnaeri"», ό.π. (υποσημ. 21), 74. *Cristiani d'Oriente*, ό.π. (υποσημ. 47), 271, 350, αριθ. 142 (M. Bianco Fiorin). Για την εικόνα της Ραβέννας, βλ. επίσης Bettini, *Pitture cretesi-veneziane*, ό.π. (υποσημ. 15), 57. G. Bovini, *Guida del Museo Nazionale di Ravenna*, Ραβέννα 1951, 47. G. Bermond Montanari, *Museo Nazionale di Ravenna*, Ραβέννα 1969, 33, αριθ. 12. L. Martini, *Cinquanta capolavori del Museo Nazionale di Ravenna*, Ραβέννα 1998, 39.

⁵⁵ Π. Α. Βοκοτόπουλος, «Τέσσερις ιταλοκρητικές εικόνες», *ΔΧΑΕ* ΙΘ' (1996-1997), 84-88, εικ. 4, όπου η εικόνα χαρακτηρίστηκε ιταλοκρητική και χρονολογήθηκε στη δεύτερη πεντηκονταετία του 15ου ή στις αρχές του 16ου αιώνα.

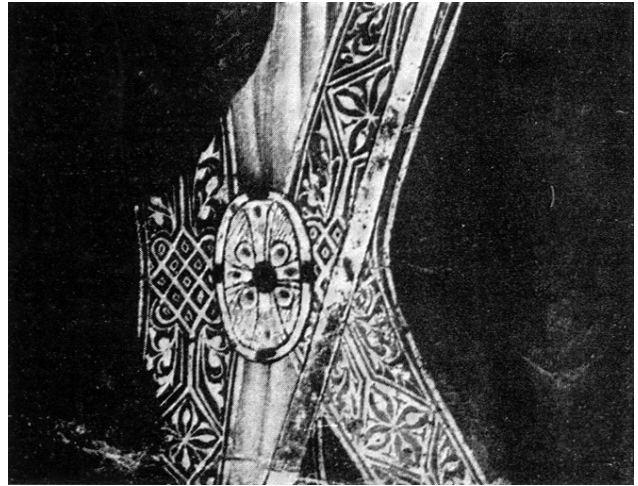
⁵⁶ Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου, «Περμενιάτης (Περμενιώτης) Ιωάννης (Permeniatīs Zuan)», ό.π. (υποσημ. 32), 23-24.

⁵⁷ J.F. Willumsens *på sporet af El Greco*, επιμ. L. Krogh, Esbjerg 2005, 102, εικ. 23. Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου, «Περμενιάτης (Περμενιώτης) Ιωάννης (Permeniatīs Zuan)», ό.π. (υποσημ. 32), 24. Βουλγαροπούλου, «Η ζωγραφική βυζαντινότροπων εικόνων στις δύο ακτές της Αδριατικής», ό.π. (υποσημ. 32), 205, πίν. Β'. Ευχαριστώ πολύ το Μουσείο J. F. Willumsens και κυρίως την κ. Asta Siri Leitao για την παραχώρηση της άδειας δημοσίευσης της εικόνας.

⁵⁸ Κεφαλά, «Ο Χριστός αίρων τον σταυρόν. Μία ροδιακή εικόνα της εκλεκτικής τάσης», ό.π. (υποσημ. 46), 216, 219, 220 σημ. 31, εικ. 1, 2.



Εικ. 8. Βενετία, Μουσείο Correr. Pala d'altare με θέμα την Παναγία Γαλακτοτροφούσα ανάμεσα στους αγίους Ιωάννη τον Πρόδρομο και Αυγουστίνo. Διακοσμητικό θέμα στο μαφόριο της Παναγίας (λεπτομέρεια).



Εικ. 9. Ραβέννα, Εθνικό Μουσείο. Εικόνα της Παναγίας Βρεφοκρατούσας με τους αγίους Ιερώνυμο, Ιωάννη τον Πρόδρομο, Ανδρέα και Αυγουστίνo. Διακοσμητικό θέμα στο ένδυμα του αγίου Αυγουστίνo (λεπτομέρεια).



Εικ. 10. Ρόδος, Συλλογή Ιεράς Μητροπόλεως Ρόδου. Εικόνα του Χριστού αίροντος τον σταυρό. Διακοσμητικό θέμα στον χιτώνα του Χριστού (λεπτομέρεια).

του προέλευση⁵⁹, η επισήμανσή του στο καλλιτεχνικό περιβάλλον της ροδιακής τέχνης προσφέρει κι άλλα επιχειρήματα στη σύνδεση του Πεομενιάτη με τη Ρόδο

⁵⁹ Bianco Fiorin, «Giovanni Permeniate pittore greco», ό.π. (υποσημ. 54), 85-88.

ή, αντιστρόφως, στον συσχετισμό της συγκεκριμένης εικόνας με το περιβάλλον του ζωγράφου⁶⁰.

Η εμμονή του ζωγράφου με συγκεκριμένου τύπου

⁶⁰ Βουλγαροπούλου, *Η μεταβυζαντινή ζωγραφική εικόνων στην Αδριατική*, ό.π. (υποσημ. 39), 48-49.



Εικ. 11. Δανία, Frederikssund, Μουσείο J. F. Willumsens. Εικόνα του Χριστού Salvator Mundi.

διακοσμητικά θέματα που επαναλαμβάνονται με απολύτως όμοιο, κωδικοποιημένο τρόπο, σηματοδοτεί τα έργα του και συμβάλλει στην αναγνώρισή τους. Ένα από αυτά που επιλέγονται συχνά για να στολίσουν τις παρυφές των ενδυμάτων, είναι ο χρυσός, ελισσό-

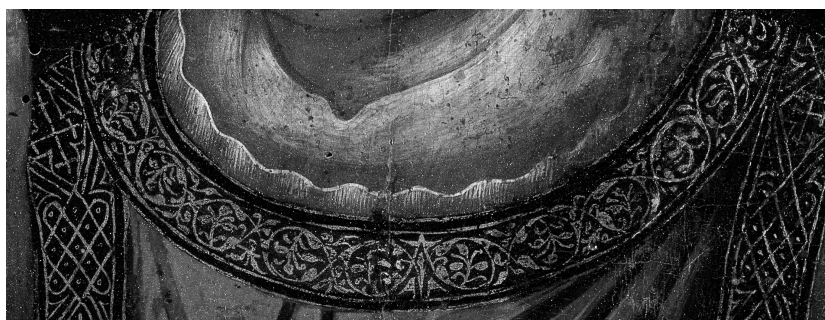
μενος βλαστός που ξεδιπλώνεται ρυθμικά, περιέχοντας οφθαλμούς και φύλλα στις κυκλικές εκβλαστήσεις του. Πανομοιότυπος απαντά στην εξεταζόμενη εικόνα της Πάτιμου (Εικ. 12) και στις εικόνες της Εθνικής Πινακοθήκης της Πράγας (Εικ. 13) και του



Εικ. 12. Ελικοειδές φυτικό κόσμημα στο ένδυμα της Παναγίας (λεπτομέρεια της Εικ. 1).



Εικ. 13. Ελικοειδές φυτικό κόσμημα στο ένδυμα της Παναγίας (λεπτομέρεια της Εικ. 6).



Εικ. 14. Ελικοειδές φυτικό κόσμημα στον χιτώνα του Χριστού (λεπτομέρεια της Εικ. 11).

Μουσείου J. F. Willumsens στο Frederikssund (Εικ. 14).

Επιστρέφοντας στην πατμιακή εικόνα που στάθηκε αφορμή για τις παραπάνω παρατηρήσεις, θα συμπεραίναμε πως οι μικρές διαστάσεις, το ιδιαίζον εικονογραφικό θέμα και η ιδιότυπη πραγμάτευσή του εντός του πλαισίου μιας λυρικής τοπιογραφικής προσέγγισης μαρτυρούν τον προορισμό της ως αντικειμένου ιδιωτικής λατρείας. Θα ήταν πιθανώς το πολύτιμο κι ακριβό απόκτημα ενός επώνυμου στον καιρό του, άγνωστου σε μας, πάτμιου καρaboκύρη, εκπροσώπου της ανερχόμενης αστικής τάξης του νησιού, από κάποιο θαλασσινό ταξίδι του στη Βενετία⁶¹ και για πολλά

⁶¹ Οι σχέσεις της Πάτμου με τη Γαληνοτάτη ήταν παγιωμένες και τα ταξίδια προς το λιμάνι της Αδριατικής συχνότατα. G. Saint-Guillain, «L'Apocalypse et les sens des affaires: les moines de Saint-Jean de Patmos, leurs activités économiques et leurs relations avec les Latins (XIII et XIVe siècles)», *Chemins d'outre-mer. Études sur la Méditerranée médiévale offertes à Michel Balard*, επιμ. D. Coulon, Παρίσι 2004, 765-790. Ε. Ζαχαριάδου, «Στην Πάτμο το δέκατο έκτο αιώνα. Ο καρaboκύρης κι επιχειρηματίας Διάκος της Κρητικής», *Ο Ερασιστής* 28 (2011), 66-67, 72-75. Σ. Ασδραχάς κ.ά., *Ελληνική οικονομική ιστορία ΙΕ'-ΙΘ' αιώνας*, Α', Αθήνα 2003, 495-496. Από τη Βενετία πιθανολογείται ότι μεταφέρθηκε, το 1596, και η εικόνα του Οράματος της Αποκάλυψης του Θωμά Μπαθά με προορισμό το ομώνυμο Σπήλαιο από τον ιερομόναχο Παρθένιο Παγκώστα, Χατζηδάκης, *Εικόνες της Πάτμου*, ό.π. (υποσημ. 24), 112, 114. Διάκ. Χ. Φλωρεντής, *Βραβείον της Ίερα*

χρόνια θα προφύλασσε τον οίκο του και θα στόλιζε το αρχοντικό του, ως λατρευτικό αντικείμενο με ευδιάκριτη, στη συνείδηση τουλάχιστον των κατόχων του, την υψηλή καλλιτεχνική του αξία.

Μονής Αγ. Ιωάννου του Θεολόγου Πάτμου, Αθήνα 1980, 20 σημ. 2. Χατζηδάκης, Δρακοπούλου, *Έλληνες ζωγράφοι μετά την άλωση*, ό.π. (υποσημ. 12), 215-218, εικ. 140. Α. Stefanidou, *Mäzene des Theologos-Klosters auf Patmos. Darstellung ihrer Lebensweise und ihrer wirtschaftlichen Lage nebst einer Beschreibung ihrer Kirchen in spät-und nachbyzantinischer Zeit*, Ρόδος 2004, 159. Η προέλευση της εικόνας από τη Βενετία θεωρείται πιθανότερη, μιας και εκεί βρισκόταν η έδρα του ζωγράφου, παρότι η Πάτμος είχε βεβαιωμένες σχέσεις και με την Κρήτη, από όπου προέρχεται πληθώρα εικόνων στις εκκλησίες του νησιού, Χατζηδάκης, *Εικόνες της Πάτμου*, ό.π. (υποσημ. 24), 29-33, 95-102.

Προέλευση εικόνων

Εικ. 1-4, 10, 12: Εφορεία Αρχαιοτήτων Δωδεκανήσου. Εικ. 5: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Virgin_with_child_and_saints_\(1500-1525,_Veneto-Cretan_school,_att._Ioannis_Permeniates\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Virgin_with_child_and_saints_(1500-1525,_Veneto-Cretan_school,_att._Ioannis_Permeniates).jpg). Εικ. 6, 13: Εθνική Πινακοθήκη της Πράγας (Národní galerie v Praze). Εικ. 7: *Pandolfini Casa d'Aste. Arredi, Mobili, Oggetti d'arte e Dipinti antichi, Firenze 17 dicembre 2008*, Φλωρεντία 2008, 92-93, αρ. 840. Εικ. 8, 9: M. Bianco Fiorin, «Giovanni Permeniate pittore greco a Venezia e una tavola del Museo Nazionale di Ravenna», *Bolletino d'Arte* 11 (1981), 85-88, εικ. 5, 6. Εικ. 11, 14: Μουσείο J. F. Willumsens, Frederikssund Δανίας.

Konstantia Kefala

CONCERNING A PROBABLE WORK OF THE PAINTER IOANNES PERMENIATIS AT PATMOS

An interesting post-Byzantine icon depicting the Virgin Mary with Christ and Saint John the Baptist as an infant (36×25×1,5 cm) is on display at the small museum of the monastery of Zoodochos Pigi on Patmos; it was presented to the monastery's collection in 2005. Despite the evident familiarity of its painter with the methods of Byzantine painting, the icon's rare iconographic subject is borrowed from Western art. Influence from the same direction is also indicated by the garments worn by the Virgin and Saint John, the transparent haloes and realistic background, elaborated in admirable detail.

The detailed, sensitive and lyrical representation of the natural environment, which betrays the artist's care for perspective, strongly recalls a series of works connected with the artistic production of the painter Ioannes Permeniates. In all these icons, some identical, stereotyped details are repeated: a row of hills crowned with fortified villages, water mills and leafy trees at the edge of a lake, the slender finials (*flèches*) and railings on the roofs of the buildings, ships with white sails, tiny rowboats, white swans, reflections on the waters, the rosy and misty tones of the horizon.

The painter Ioannes Permeniates, of unknown origin, was settled in Venice by 1523, according to an entry in a register of the Greek Confraternity of Saint Nicholas. His training in an 'eclectic' artistic environment of the former Byzantine empire is very probable, but it is certain that his stay in Italy introduced him to the artistic currents of Renaissance, acquainted him with the works of significant contemporary painters and helped him form his personal style. The connection of the Patmian icon with his work is substantiated by the attribution to the same painter of an icon belonging to a private collection, depicting the Virgin with Christ and Saint John the Baptist as a child, between Saints Sebastian and Rocco. The treatment of this rare iconographic subject indicates that the depiction of Christ with the

infant Saint John has again preoccupied the painter and that the iconography of this particular representation constituted part of his repertory.

This observation is supported by the close iconographic and stylistic affinity between the Patmian icon and a painting now kept in the National Gallery of Prague, representing the Virgin holding Christ with Saint John the Baptist as an infant and Saint Francis, which is justifiably attributed to Ioannes Permeniates. The arrangement of the figures, their gestures and features, the type of dress and the manner of its folds, as well as the identical elaboration of the landscape attest their common origin. Their relationship is evident even in secondary details such as the choice of the decorative motifs adorning the Virgin's garments and the clumsy rendering of her hands with the projecting, unnaturally long thumb.

Taking into consideration the fact that the painter was active in Venice in the year 1523 and presuming that he might have started his career at least ten years earlier, the icon of Patmos could in all probability be dated between the years 1520-1530. Although Ioannes Permeniates' birthplace remains unknown, it has been suggested that the artist was a native of medieval Rhodes, where the place-name *Parmeni* is encountered near the village of Psinthos. This hypothesis is strengthened by the stylistic similarity of certain works of the painter with some Rhodian icons dated to the Hospitaller period, which belong to the 'eclectic' current of painting. This assumption is also supported by the recurring use of a specific, peculiar decorative motif in chrysography, a variant of which is observed on the chiton of Christ Carrying the Cross in an eclectic icon from the Collection of the Metropolitan See of Rhodes, dated to the first decade of the 16th century.

*Archaeologist, Ephorate of Antiquities of the Dodecanese,
kefaladina@gmail.com*