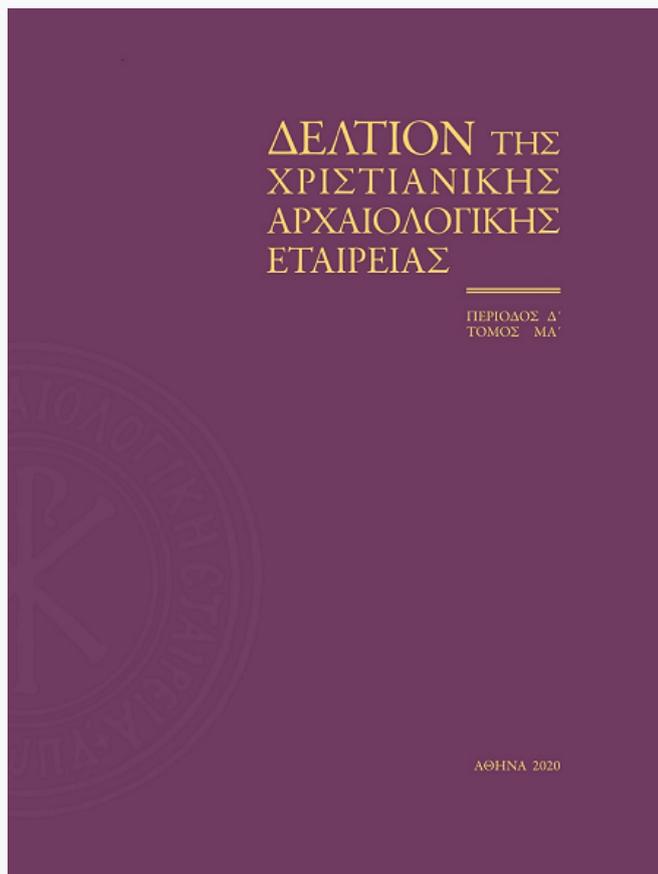


Deltion of the Christian Archaeological Society

Vol 41 (2020)

Deltion ChAE 41 (2020), Series 4



Reviewing the icons of the templon from the church of Metamorfosis in Veltsista (Klimatia), Ioannina

Πολυξένη ΔΗΜΗΤΡΑΚΟΠΟΥΛΟΥ (Polykseni DIMITRAKOPOULOU)

doi: [10.12681/dchae.26215](https://doi.org/10.12681/dchae.26215)

To cite this article:

ΔΗΜΗΤΡΑΚΟΠΟΥΛΟΥ (Polykseni DIMITRAKOPOULOU) Π. (2021). Reviewing the icons of the templon from the church of Metamorfosis in Veltsista (Klimatia), Ioannina. *Deltion of the Christian Archaeological Society*, 41, 267–298. <https://doi.org/10.12681/dchae.26215>

ΕΠΑΝΕΞΕΤΑΖΟΝΤΑΣ ΤΙΣ ΕΙΚΟΝΕΣ ΤΟΥ ΤΕΜΠΛΟΥ
ΑΠΟ ΤΟΝ ΝΑΟ ΤΗΣ ΜΕΤΑΜΟΡΦΩΣΗΣ
ΣΤΗ ΒΕΛΤΣΙΣΤΑ (ΚΛΗΜΑΤΙΑ) ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Οι εικόνες από το τέμπλο του ναού της Μεταμόρφωσης στη Βελτσιόστα (σημ. Κληματιά) Ιωαννίνων, έχουν ήδη συνδεθεί με την Κρητική σχολή. Με βάση, ωστόσο, εικονογραφικές και τεχνοτροπικές ομοιότητες ανάμεσα στις δεσποτικές εικόνες, τα βημόθυρα και τον ζωγραφικό διάκοσμο του ναού, και μετά από τις τελευταίες εργασίες συντήρησης που πραγματοποιήθηκαν σε ηπειρωτικά τοιχογραφικά σύνολα, θεωρούμε ότι οι ζωγράφοι των εικόνων αυτών κατάγονταν από την Ήπειρο και πιθανόν είχαν επαφές με το εργαστήριο των αδελφών Κονταρή. Η Δέηση και τα αποστολικά μπορούν να αποδοθούν σε ζωγράφους από την Κρήτη, οι οποίοι είχαν επηρεαστεί από την τέχνη των σημαντικών εκπροσώπων της κρητικής ζωγραφικής, την περίοδο της ακμής της.

The icons from the templon of the church of the Metamorphosis, in Veltsista (Klimatia), in the prefecture of Ioannina, have already been attributed to Cretan painters. However, based on iconographic and stylistic similarities between the despotic icons, the sanctuary doors and the fresco decoration, of the church as well as on some other frescos of Epirotic monuments recently restored we suggest that the creators of these icons came from Epirus and were probably in contact with the workshop of the Kondaris brothers. The icons of the epistyle, the Deesis and the apostles can be attributed to Cretan painters, greatly influenced by the art of famous representatives of Cretan painting, active during its flourishing period.

Λέξεις κλειδιά

16ος αιώνας, δεσποτικές εικόνες, βημόθυρα, αποστολικά, Δέηση, Μεγάλη Δέηση, Ήπειρος, ναός Μεταμόρφωσης Βελτσιόστα (Κληματιά).

Keywords

16th century; despotic icons; icons of the apostles; sanctuary doors; Deesis; Great Deesis; Epirus; church of the Metamorphosis in Veltsista (Klimatia).

Ο ναός της Μεταμόρφωσης του Σωτήρα, κτισμένος στην κορυφή λόφου στα νότια του όρους Κασσιδιάρη, περίπου 2,5 χιλιόμετρα βορειοδυτικά του σημερινού οικισμού της Κληματίας Ιωαννίνων, είναι ένα μονόχωρο, καμαροσκέπαστο κτίσμα, κατάγραφο εσωτερικά με τοιχογραφίες¹. Η ιστόρηση του ναού έγινε, όπως μαρτυρεί αδιάψευστα η κτητορική επιγραφή στον δυτικό

τοίχο, το 1568, από τον καταγόμενο από τη Θήβα ζωγράφο Φράγγο Κονταρή, με χορηγία του ιερομόναχου Μητροφάνη². Το αρχικό, σύγχρονο με την τοιχογράφηση, τέμπλο του ναού περιλάμβανε τρεις δεσποτικές εικόνες, τα βημόθυρα της κεντρικής πύλης του ιερού και πιθανότατα θύρα πρόθεσης³, ενώ η ζώνη του επιστυλίου αποτελούνταν από δύο επιμήκεις ξύλινους πίνακες

* Αρχαιολόγος, Εφορεία Αρχαιοτήτων Ιωαννίνων, pdimitrakoulou@culture.gr

¹ Για τον ναό της Μεταμόρφωσης στη Βελτσιόστα, βλ. Α. Stavroulou-Makri, *Les peintures murales de l'église de la Transfiguration à Veltsista (1568) en Épire et l'atelier des peintres Kondaris*, Ιωάννινα 1989¹, 2001². Επίσης, Β. Ν. Παπαδοπούλου (επιμ.), *Μεταβυζαντινά μνημεία Κληματίας*, Ιωάννινα 2014, 85-127.

² Για τον Μητροφάνη, βλ. παρακάτω, σ. 294 και υποσημ. 131.

³ Δεν γνωρίζουμε τη μορφή του αρχικού ξύλινου τέμπλου, καθώς δεν έχουν διατηρηθεί τμήματά του, ούτε πότε ακριβώς αντικαταστάθηκε. Ήδη τη δεκαετία του 1970, όπως προκύπτει από το φωτογραφικό αρχείο της Εφορείας Αρχαιοτήτων Ιωαννίνων, τα θωράκια αποτελούνταν από νεώτερες σανίδες, ενώ αντί για επιστύλιο υπήρχε επιμήκης ζωφόρος με γραπτό, φυτικό διάκοσμο τύπου ροκοκό, πιθανόν του τέλους του 19ου αιώνα.

με απεικονίσεις των αποστόλων, οι οποίοι πλαισιώναν την κεντρική εικόνα της Δέησης. Το 1976 οι τρεις δεσποτικές εικόνες μεταφέρθηκαν στα εργαστήρια συντήρησης της 8ης Εφορείας Βυζαντινών Αρχαιοτήτων⁴, ενώ τα βημόθυρα και οι εικόνες του επιστυλίου φυλάχθηκαν στον ενοριακό ναό του Αγίου Δημητρίου, στο κέντρο του οικισμού. Οι δεσποτικές εικόνες, μετά την ολοκλήρωση των εργασιών συντήρησής τους, επιστράφηκαν για φύλαξη στον ναό του Αγίου Δημητρίου. Το 1990 συντηρήθηκαν από την Αρχαιολογική Υπηρεσία τα αποστολικά και η Δέηση, ενώ μικρής κλίμακας εργασίες συντήρησης έγιναν στις δεσποτικές εικόνες του Παντοκράτορα και της Οδηγήτριας, το 2013. Το τέμπλο που βλέπουμε σήμερα τοποθετημένο στον ναό της Μεταμόρφωσης, κατασκευάστηκε το 2007, όπως επίσης και τα αποστολικά, τα οποία αντιγράφουν τα παλαιότερα.

Οι τρεις δεσποτικές εικόνες δημοσιεύθηκαν από τον Δημήτρη Κωνσταντίο το 1983 στα *Ηπειρωτικά Χρονικά*⁵. Στην αναλυτική αυτή παρουσίαση οι τρεις εικόνες αποδόθηκαν σε δύο διαφορετικούς ζωγράφους: στον ένα οι δύο άριστες και στον άλλο η Μεταμόρφωση. Και οι δύο ζωγράφοι, τεχνίτες με ξεχωριστές ικανότητες, συνδέθηκαν από τον μελετητή με την καλλιτεχνική παράδοση της Κρητικής σχολής.

Στο ίδιο κλίμα προσγράφεται, σύμφωνα με τον Κωνσταντίο, και το ξεύγος των βημοθύρων από το αρχικό τέμπλο του ναού, όπως υποστήριξε στο σχετικό λήμμα του, στον Κατάλογο της έκθεσης *Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή Τέχνη*, που έγινε στο Παλαιό Πανεπιστήμιο της Αθήνας το 1985⁶.

Μια πρώτη παρουσίαση των αποστολικών έγινε στο *Αρχαιολογικό Δελτίο* του 1990, από τη Βαρβάρα Παπαδοπούλου⁷, η οποία πρότεινε τη χρονολόγησή τους στον 18ο αιώνα και την πιθανή απόδοσή τους σε ζωγράφο Επτανήσιο.

Οι πρόσφατες εργασίες συντήρησης που έγιναν στις τοιχογραφίες ηπειρωτικών ναών, οι οποίες συνδέονται με τους Θηβαίους ζωγράφους Γεώργιο και Φράγγο Κονταρή, στη Μεταμόρφωση και στον Άγιο Δημήτριο της Βελτσίστας (σήμ. Κληματιά) Ιωαννίνων, στον Άγιο Νικόλαο της Κράψης και στα καθολικά των μονών Φιλανθρωπηνών και Ελεούσας στο Νησί της λίμνης των Ιωαννίνων⁸, σε συνδυασμό με τον συνεχώς αυξανόμενο αριθμό δημοσιεύσεων, σχετικών με φορητές εικόνες που δημιουργήθηκαν στο περιβάλλον ποικίλων εργαστηριακών παραδόσεων, έδωσαν το έναυσμα για επανεξέταση του συνόλου των εικόνων που προέρχονται

⁴ Για τον Άγιο Δημήτριο, ο ζωγραφικός διάκοσμος του οποίου αποδίδεται στο εργαστήριο των δύο αδελφών (1558-1568), βλ. Α. Σταυροπούλου-Makri, *Les peintures murales*, ό.π. (υποσημ. 1), 157-167. Επίσης, *Μεταβυζαντινά μνημεία Κληματίας*, ό.π. (υποσημ. 1), 26-83. Για τις τοιχογραφίες στο ανατολικό τμήμα του κυρίως ναού της μονής Ελεούσας στο Νησί της λίμνης των Ιωαννίνων, που αποδίδονται στους αδελφούς Κονταρή, βλ. Α. Σταυροπούλου, «Παρατηρήσεις στις τοιχογραφίες της Μονής Ελεούσας στο Νησί Ιωαννίνων», *Μοναστήρια της Νήσου Ιωαννίνων. 700 χρόνια 1292-1992. Πρακτικά Διεθνούς Συμποσίου*, εποπτεία Μ. Γαριδής-Παλιούρας, Ιωάννινα 1999, 315-341. Επίσης, Β. Ν. Παπαδοπούλου - Ε. Κατερίνη, *Η μονή Ελεούσας στο Νησί των Ιωαννίνων*, Ιωάννινα 2015. Για τον Άγιο Νικόλαο της Κράψης, ενυπόγραφο έργο των δύο αδελφών (1563), βλ. Σταυροπούλου-Makri, *Les peintures*, ό.π., 137-153. Για τον ζωγραφικό διάκοσμο στα κατώτερα τμήματα του ναού (1542 ή αργότερα) στους παρανάρθρες (εξαρτικούς) της μονής Φιλανθρωπηνών (1560), που επίσης αποδίδονται στο εργαστήριο των δύο θηβαίων ζωγράφων, βλ. Μ. Αχεμιάστου-Ποταμιάνου, *Οι τοιχογραφίες της μονής των Φιλανθρωπηνών στο Νησί των Ιωαννίνων*, Αθήνα 2004, 224-228. Για τις εργασίες συντήρησης, οι οποίες πραγματοποιήθηκαν από την 8η Εφορεία Βυζαντινών Αρχαιοτήτων / Εφορεία Αρχαιοτήτων Ιωαννίνων μεταξύ των ετών 2010-2015, βλ. αναλυτικά, *Μεταβυζαντινά μνημεία Κληματίας*, ό.π., 179-187 και Παπαδοπούλου - Κατερίνη, *Η μονή Ελεούσας*, ό.π., 155-157. Για τους αδελφούς Κονταρή, που μαζί με τον Φράγγο Κατελάνο υπήρξαν οι μόνοι επώνυμοι εκπρόσωποι του καλλιτεχνικού κινήματος της «Σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδας», και το έργο τους, βλ. sporadικά σε όλες τις προηγούμενες δημοσιεύσεις και επίσης, Ε. Δωρή, «Γύρω από το εργαστήριο των Κονταρήδων», *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων*, ό.π., 103-137, Χ. Κουλάκου, «Επισήμανση τοιχογραφιών του εργαστηρίου των Θηβαίων ζωγράφων Γεωργίου και Φράγγου Κονταρή στην περιοχή της γενέτειράς τους», *ΔΧΑΕ ΚΒ* (2001), 191-208, Η. Deliyianni-Doris, *Die Wandmalereien der Lite der Klosterkirche von Hosios Meletios*, *Miscellanea Byzantina Monacensia*, 18, Μόναχο 1975, Τ. Kanari, *Les peintures du catholicon du monastère de Galataki (Eubée XVI siècle)*, Παρίσι 1996.

⁴ Δ. Τριανταφυλλόπουλος, «Βυζαντινά, μεσαιωνικά και νεότερα μνημεία Ηλείου. Συντήρηση τοιχογραφιών, ψηφιδωτών, εικόνων, κλπ», *ΑΔ* 31 (1976) Β2, 227. Μετά το 1976 τοποθετήθηκαν στο τέμπλο αντίγραφα των τριών δεσποτικών εικόνων.

⁵ Για τις δεσποτικές εικόνες, βλ. Δ. Κωνσταντίος, «Τρεις δεσποτικές εικόνες από τό ναό τής Μεταμόρφωσης τού Σωτήρος στήν Κληματιά Ιωαννίνων», *Ηπειρωχρον* 25 (1983), 189-210.

⁶ *Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή Τέχνη*, Αθήνα 1986, 141, 142, αριθ. και εικ. 146 (Δ. Κωνσταντίος).

⁷ Για τα αποστολικά, βλ. Β. Ν. Παπαδοπούλου, «Συντήρηση εικόνων και τοιχογραφιών», *ΑΔ* 45 (1990), Β'1 Χρονικά, 272-273.

από το αρχικό τέμπλο του ναού της Μεταμόρφωσης και φυλάσσονται σήμερα στο Βυζαντινό Μουσείο Ιωαννίνων. Στην παρούσα μελέτη εξετάζονται εκ νέου οι δεσποτικές εικόνες, τα βημόθυρα και τα αποστολικά από το επιστύλιο του τέμπλου της Μεταμόρφωσης. Με βάση εικονογραφικά και τεχνοτροπικά κριτήρια, ελλείψει γραπτών μαρτυριών, θα προταθεί η απόδοση των δεσποτικών εικόνων και των βημοθύρων της Μεταμόρφωσης σε ντόπιους, ηπειρώτες ζωγράφους, που εργάστηκαν κατά το χρονικό διάστημα που βρισκόταν σε εξέλιξη η τοιχογράφηση του ναού από τον Φράγγο Κονταρή και τους βοηθούς του. Όσον αφορά στα αποστολικά και στη Δέηση, τα οποία εκφράζουν άλλες αισθητικές αντιλήψεις, θα προταθεί η απόδοσή τους σε ικανούς κρητικούς ζωγράφους, οι οποίοι έδρασαν στη μεγαλόνησο κατά το β' μισό του 16ου αιώνα.

Δεσποτικές εικόνες

Εικόνα Παναγίας Οδηγήτριας (0,82×0,67 μ.)

Η Παναγία εικονίζεται σε προτομή, με ελαφρά κλίση προς τα αριστερά (Εικ. 1). Βαστάζει απαλά, με τον αριστερό βραχίονα, τον Χριστό, ενώ υψώνει το δεξί, μπροστά από το στήθος σε στάση δέησης, δείχνοντας προς το παιδί. Ο Ιησούς, σχεδόν μετωπικός, κάθεται άνετα, χαλαρά, στον βραχίονα της Παναγίας. Ευλογεί με το δεξί, ενώ με το αριστερό κρατά ειλητό που ξετυλίγεται προς τα πάνω. Στο ειλητάριο αναγράφεται το χωρίο: ΠΝ(ΕΥΜ)Α Κ(ΥΡΙΟ)Υ Ε/Π ΕΜΕ ΟΥ ΕΝΕΚΕΝ / ΕΧΡΙΣΕ / ΜΕ ΕΥ/ΑΓΓΕΛΙ/ΣΑΣΘΑΙ / ΠΤΩΧΟΙΣ / ΑΠΕΣΤΑΛ/ΚΕ ΜΕ / ΙΑΣΑΣΘΑΙ / ΤΟΥΣ ΣΥΝ/ΤΕΤΡΙΜΕ/ΝΟΥΣ (Λουκά δ', 18).

Η Παναγία φορά χιτώνα και φακιόλι γαλάζιο και μαφόριο βαθυκόκκινο. Ο Χριστός φορά πορτοκαλί μιάτιο με χρυσοκονδυλιές, λευκό χιτώνα με ανθύλλια, πορτοκαλί «σημείο» και έντονα κόκκινη ζώνη.

Οι δύο ιερές μορφές προβάλλουν σε χρυσό κάμπο που περιμετρικά οριοθετείται από κόκκινη ταινία. Οι φωτοστέφανοι των δύο μορφών αποτελούνται από δύο ομόκεντρους εγχάρακτους κύκλους. Στον φωτοστέφανο του Χριστού οι δύο εγχάρακτοι κύκλοι πληρούνται με εμπίστετες στιγμές, ενώ με κόκκινο χρώμα έχουν αποδοθεί ο σταυρός, μέσα στον φωτοστέφανο, και τα γράμματα Ο ΩΝ, μέσα στις κεραίες του. Στις άνω

γωνίες της εικόνας, μέσα σε μπλε μέταλλα, προβάλλουν με χρυσό οι βραχυγραφίες Μ(ΗΤ)ΗΡ / Θ(ΕΟ)Υ. Φυλλοφόροι βλαστοί κοσμούν τα διάκενα γύρω από τις επιγραφές. Αριστερά από την Παναγία, στο ύψος του λαμιού, είναι γραμμένη με κόκκινα γράμματα η επιγραφή Η ΟΔΗΓΗΤΡΙΑ, ενώ λίγο ψηλότερα από τον φωτοστέφανο του Χριστού υπάρχει η επιγραφή Ι(ΗCOY)C X(PICTO)C Ο ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ.

Το πρόσωπο της Παναγίας έχει τονισμένο ωοειδές σχήμα (Εικ. 1). Πλάθεται με μικρά ακτινωτά φώτα από παχιές πινελιές που εκτείνονται γύρω από τα μάτια, ενώ λιγότερο έντονα φώτα, σχεδόν ανεπαίσθητα, διακριτικά, σβήνουν επάνω στο ρόδινο σάρκωμα. Μεγάλη έκταση καταλαμβάνει ο λαδοπράσινος γλυκασιμός που τρέχει παράλληλα προς το περίγραμμα του προσώπου. Κατά τόπους, όπως στη μύτη, οι λευκές πινελιές ενώνονται για να διαμορφώσουν ενιαία λευκή επιφάνεια. Η μετάβαση από τις σκιασμένες προς τις φωτισμένες επιφάνειες γίνεται απότομα. Ακόμη εντονότεροι είναι οι σκιοφωτισμοί στο πρόσωπο του Χριστού (Εικ. 1). Τα βυθισμένα στη σκιά μάτια, οι μεγάλοι εύρους σκιάσεις μέσα από το περίγραμμα του προσώπου, το αφύσικα μεγάλο σχεδιασμένο αριστερό αφτί προσδίδουν στη μορφή αντικλασικά χαρακτηριστικά. Εκτός από τις κοφτές, παχιές πινελιές γύρω από τα μάτια, καμπυλόγραμμο φώτα πλάθουν τα μάγουλα και το πλατύ μέτωπο, αναφορά στην παιδική ηλικία του Χριστού. Ρεαλιστικό και ευτραφές είναι αποδοσμένο το δεξί χέρι που ευλογεί. Το μαφόριο της Παναγίας (Εικ. 1) έχει αποδοθεί με λιγοστές διαβαθμίσεις του κόκκινου στην προεξέχουσα, τεντωμένη επιφάνεια των πτυχώσεων και σκοτεινόχρωμους, σχεδόν μαύρους, τόνους στο βάθος τους.

Η απεικόνιση ακολουθεί τον κλασικό εικονογραφικό τύπο της Οδηγήτριας. Τα δύο ιερά πρόσωπα αποδίδονται σχεδόν μετωπικά. Η Οδηγήτρια, που επικρατεί από τον 9ο αιώνα σε όλες τις εκφάνσεις της μνημειακής τέχνης και της μικροτεχνίας έλκει την καταγωγή της από την εμβληματική εικόνα της αριστεροκρατούσας Θεοτόκου, η οποία φυλασσόταν στη μονή των Οδηγών στην Κωνσταντινούπολη περιηγητικά κείμενα της πρώιμης μεσοβυζαντινής περιόδου την αποδίδουν στον χρωστήρα του ευαγγελιστή Λουκά⁹. Συνοψίζοντας

⁹ Για την πιθανή προέλευση του εικονογραφικού τύπου από τη φημισμένη εικόνα της Οδηγήτριας, που φυλασσόταν στη μονή των Οδηγών, κοντά στο Μεγάλο Παλάτιο, βλ. Χ. Μπαλτογιάννη,

περιεκτικά τα θεμελιακά δόγματα της χριστιανικής διδασκαλίας, αποτελεί σταθερή προτίμηση για τις απεικονίσεις της Θεοτόκου στις δεσποτικές εικόνες τέμπλων, δίπλα στην Ωραία Πύλη, σε όλες τις περιόδους της βυζαντινής και μεταβυζαντινής ζωγραφικής¹⁰.

Η λεπτομέρεια του ξεδιπλωμένου ειλητού στα χέρια του Χριστού έχει υποστηριχθεί ότι έλκει την καταγωγή της από πρότυπα της ιταλικής ζωγραφικής του 14ου-15ου αιώνα¹¹. Τη συναντάμε, και μάλιστα με το

συγκεκριμένο απόσπασμα, συχνότερα σε απεικονίσεις της Παναγίας στον τύπο της Madre della Consolazione¹² και της Γλυκοφιλούσας¹³. Το ειλητό, που ξετυλίγει ο Χριστός με παρόμοιο τρόπο και με την αναγραφή του συγκεκριμένου χωρίου, αποτελεί σταθερό χαρακτηριστικό στις απεικονίσεις της Παναγίας της Κυκκώτισσας, από τα μέσα του 18ου αιώνα και εξής¹⁴. Με μικρότερη συχνότητα απαντά σε εικόνες της Οδηγήτριας, όπως στην περίπτωση εικόνας του 15ου αιώνα από ιδιωτική συλλογή στην Αθήνα, όπου ο Χριστός κρατά το ειλητό με πιο φυσικό τρόπο να ξεδιπλώνεται προς τα κάτω¹⁵, και σε απεικονίσεις της ένθρονης Βρεφοκρατούσας, όπως στο παράδειγμα των αρχών του 16ου αιώνα της συλλογής Βελιμέζη¹⁶. Αναφορικά με

«Η Παναγία στις φορητές εικόνες», Μ. Βασιλάκη (επιμ.), *Μήτηρ Θεού. Απεικονίσεις της Παναγίας στη βυζαντινή Τέχνη*, Αθήνα 2000, 143-146. Για την πολυεπίπεδη σχέση της εικόνας με τη μονή των Οδηγών και τις παραδόσεις που τη θέλουν δημιουργία του ευαγγελιστή Λουκά, βλ. Χ. Αγγελίδη – Τ. Παπαμαστοράκης, «Η μονή των Οδηγών και η λατρεία της Θεοτόκου Οδηγήτριας», *Μήτηρ Θεού*, ό.π., 373-387, όπου και παλαιότερη βιβλιογραφία. Επίσης, βλ. Α. Grabar, «L'Hodigitria et L'Eléousa», *ZLU* 10 (1974), 1-14, ο ίδιος, «Une source d'inspiration de l'iconographie byzantine tardive: Les cérémonies du culte de la Vierge», *CahArch* 25 (1976), 143-162.

¹⁰ Ο τύπος, κατεξοχήν δογματικός, με την αυστηρότητα, τη στατικότητα και την ιεροπρέπεια που τον διακρίνει, αγαπήθηκε ιδιαίτερα από τους κρητικούς ζωγράφους και τους επιγόνους τους, ενώ δεν απουσιάζει και από την παραγωγή βορειοελλαδικών εργαστηρίων. Η Οδηγήτρια της μονής Παντοκράτορα, στο Άγιον Όρος (Τ. Παπαμαστοράκης, «Εικόνες 13ου-16ου αιώνα», Τ. Παπαμαστοράκης – Κ. Καλαμαρτζή-Κατσαρού – Ι. Ταβλάκης, *Εικόνες μονής Παντοκράτορος, Άγιον Όρος* 1998, εικ. 39, σ. 85, και σ. 86), όπου πολλά παραδείγματα υστεροβυζαντινά, η αποδιδόμενη στον Θεοφάνη εικόνα της μονής Ιβήρων, 1535-1545 [Θησαυροί του Αγίου Όρους, Θεσσαλονίκη 1998, 108, αριθ. 241 (Ε. Ν. Τσιγαρίδας)], τα ομόθεμα έργα του Μιχαήλ Δαμασκηνού, του β' μισού του 16ου αιώνα, στο Μητροπολιτικό Μέγαρο της Κέρκυρας (Π. Βοκοτόπουλος, *Εικόνες της Κερκύρας*, Αθήνα 1990, 42, αριθ. και εικ. 20) και στο Ινστιτούτο της Βενετίας (Μ. Chatzidakis, *Icons de Saint-George des Grecs et de la Collection de l'Institut*, Βενετία 1962, 55, αριθ. 27, πιν. 19, Ν. Τσελέντη-Παπαδοπούλου, *Οι Εικόνες της ελληνικής αδελφότητας της Βενετίας από τον 16ο έως το πρώτο μισό του 20ού αιώνα*, Αθήνα 2002, 143, αριθ. 43, πιν. 16) και η εικόνα του Μάρκου Βαθά στον καθεδρικό ναό της Isernia, στην κεντρική Ιταλία, του γ' τετάρτου του 16 αιώνα [Π. Βοκοτόπουλος, «Δύο πιθανά έργα του Μάρκου Μπαθά», Ε. Δρακοπούλου (επιμ.), *Ζητήματα μεταβυζαντινής ζωγραφικής στη μνήμη του Μανόλη Χατζηδάκη*, Αθήνα 2002, εικ. 1, και 2] αποτελούν μερικά μόνο παραδείγματα που στοιχειοθετούν την ισχυρή επίδραση και την ακτινοβολία του αρχετύπου στις καλλιτεχνικές δημιουργίες των πρώτων μεταβυζαντινών αιώνων.

¹¹ Για το θέμα, βλ. Ν. Χατζηδάκη, *Εικόνες της Συλλογής Βελιμέζη*, Αθήνα 1997, 124, όπου και παραδείγματα.

¹² Όπως στην Παναγία Βρεφοκρατούσα Madre della Salute του Μουσείου Ρουμπλιόφ, 15ος-16ος αιώνας, βλ. *Εικόνες της Κρητικής Τέχνης. Από τον Χάνδακα ως την Μόσχα και την Αγία Πετρούπολη*, κατάλογος έκθεσης, επιμ. Μ. Μπορμπουδάκης, Ηράκλειο 1993, 431-432, αριθ. 80 (L. Evseyeva).

¹³ Όπως στην εικόνα της Παναγίας Γλυκοφιλούσας του β' μισού του 16ου αιώνα, από το Ιστορικό Μουσείο Μόσχας, βλ. *Εικόνες Κρητικής Τέχνης*, ό.π. (υποσημ. 12), 403, αριθ. 42 (I. Kyzlasova), και στη Γλυκοφιλούσα της Πανακοθήκης Τρετιάκοφ, των αρχών του 16ου αιώνα, βλ. *Εικόνες Κρητικής Τέχνης*, ό.π. (υποσημ. 12), 422, αριθ. 70 (G. Sidorenko).

¹⁴ Για όψιμα παραδείγματα της Παναγίας Κυκκώτισσας, που περιλαμβάνουν τη λεπτομέρεια του ανοιχτού ειλητού με το χωρίο του Ησαΐα, βλ. Ο. Γκράτζιου, «Μεταμορφώσεις μιας θαυματουργής εικόνας. Σημειώσεις στις όψεις παραλλαγές της Παναγίας του Κύκκου», *ΔΧΑΕΙΖ'* (1993-1994), 320 κ.ε. L. Hadermann-Misguich, «La Vierge Kykkotissa et l'éventuelle origine latine de son voile», *Ευφρόσυνο. Αφιέρωμα στον Μανόλη Χατζηδάκη*, 1, Αθήνα 1991, 201 κ.ε. Μια πρόωπη παραλλαγή του τύπου αποτελεί η εικόνα της Κυκκώτισσας του Πρωτάτου (c. 1540), όπου το παιδί κρατά το ειλητό κατά την οριζόντια διάταξη, με διπλωμένες τις άκρες του, έτσι ώστε μόλις που διακρίνεται η αρχή του εν λόγω αποσπάσματος, βλ. *Κεμήλια Πρωτάτου*, Β', Άγιον Όρος 2004, εικ. 71 (Μ. Βασιλάκη).

¹⁵ *Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή Τέχνη*, ό.π. (υποσημ. 6), 116, αριθ. και εικ. 116 (Κ. Καλαφάτη).

¹⁶ Χατζηδάκη, *Συλλογή Βελιμέζη*, ό.π. (υποσημ. 11), 123-129. Στα παραδείγματα χρήσης του συγκεκριμένου χωρίου σε διάφορους εικονογραφικούς τύπους της Παναγίας έρχεται να προστεθεί και η περίπτωση της ένθρονης Βρεφοκρατούσας από τη μονή Βύλιζας στο Ματσούκι Ιωαννίνων, όπου ο Χριστός κρατά ευαγγέλιο, έργο κρητικού αγιογράφου του γ' τετάρτου του 16ου αιώνα, βλ. Χ. Μεράντζας, *Οι πολιτισμικές συνιστώσες του «τόπου της αγιότητας»*. Η συλλογή εικόνων της μονής Βύλιζας Ματσουκίου, Αθήνα χ.χ., 86-88, εικ. 1α, 2β. Επίσης, Β.



Εικ. 1. Ναός Μεταμόρφωσης Βελτσίστας. Παναγία Οδηγήτρια.

την εικονογραφική ιδιοτυπία του ειληταρίου, αξίζει να προσεχθεί η διασύνδεση με την ένθρονη Πλατυτέρα στην αψίδα του Αγίου Δημητρίου της Κληματιάς¹⁷. Και στις δύο συνθέσεις απαντά η ίδια οπτική βράχυνση του αριστερού βραχίονα του Χριστού και ο ίδιος αφύσικος τρόπος με τον οποίο το παιδί κρατά το ειλητάριο.

Η προτίμηση για τα τριανταφυλλί σαρκώματα, οι ρόδινες τοξωτές γραμμές που πλάθουν τα βλέφαρα, ο τρόπος που δουλεύονται τα φώτα και ο σχεδιασμός των ματιών, η ευαισθησία στην απόδοση των δακτύλων και η πτυχολογία που αποδίδεται με λιγοστές διαβαθμίσεις του τονικού χρώματος, παραπέμπουν σε έργα της ώριμης Κρητικής σχολής¹⁸. Αντιπαραβάλλοντας, ωστόσο, προσεκτικότερα τα έργα αυτά, παρατηρούμε ότι η εικόνα που μας απασχολεί, διαφέρει ως προς τη γενικότερη αντίληψη. Η μορφή της Παναγίας, με την έντονη αντιπαράθεση των σκιάσεων και των αποχρώσεων του σαρκώματος και τα δουλεμένα με τραχύτητα φώτα χαρακτηρίζεται από μεγαλύτερη ένταση και μελαγχολία. Οι βαριές αναλογίες της εικόνας μας, η πιο ξηρή και άκαμπτη πτυχολογία, σχεδιαστικά σφάλματα όπως η απόδοση του υπερφυσικού αριστερού αφτιού και του αδέξια συνεπτυγμένου αριστερού βραχίονα του Χριστού, που υποδηλώνουν περισσότερη βιασύνη στην εκτέλεση, όπως και η περιορισμένη χρήση χρυσοκονδυλίων στα ενδύματα, απομακρύνουν την παράσταση από την αισθητική των κρητικών έργων¹⁹.

Παπαδοπούλου - Α. Τσιάρα, *Εικόνες της Άρτας*, Άρτα 2008, εικ. στη σ. 92.

¹⁷ *Μεταβυζαντινά μνημεία Κληματιάς*, ό.π. (υποσημ. 1), εικ. 30.

¹⁸ Πρβλ. την ένθρονη Βρεφοκρατούσα του Μιχαήλ Δαμασκηνού από το Α΄ Δημοτικό Νεκροταφείο της Κέρκυρας, Βοκοτόπουλος, *Εικόνες Κερκύρας*, ό.π. (υποσημ. 10), 45-47, αριθ. 23, εικ. 25. Επίσης, ως προς το πλάσιμο του προσώπου, πρβλ. τις τρεις Οδηγήτριες του Δαμασκηνού, στο μητροπολιτικό Μέγαρο Κέρκυρας, στο Μουσείο του Ελληνικού Ινστιτούτου της Βενετίας και στο Βυζαντινό Μουσείο της Αθήνας, Βοκοτόπουλος, ό.π. (υποσημ. 10) και Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Εικόνες του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών*, Αθήνα 1998, 176-177, αριθ. 52, την Οδηγήτρια του Μάρκου Μπαθά από τον ναό της Isernia, Βοκοτόπουλος, «Δύο πιθανά έργα του Μάρκου Μπαθά», ό.π. (υποσημ. 10), εικ. 2.

¹⁹ Αντίθετα από ότι υποστηρίχθηκε στην αρχική δημοσίευση των τριών δεσποτικών εικόνων του ναού (Κωνσταντίος, «Τρεις δεσποτικές εικόνες», ό.π. (υποσημ. 5), 207, η τέχνη της εικόνας μας θεωρώ ότι διαφοροποιείται από το ομόθεμο έργο του κρητικού ζωγράφου Θεοφάνη στη μονή Σταυρονικήτα (Μ. Chatzidakis, «Recherches sur le peintre Théophane le Crétois», *DOP* 23-24 (1969-70),

Η ένταση που προκαλείται από την αντίστιξη φωτισμένων και σκιασμένων επιφανειών, τα περιορισμένα διακοσμητικά στοιχεία, το βαρύ παρουσιαστικό, η εν γένει ρεαλιστικότερη αντίληψη σε σύγκριση με τα αριστοτεχνικά καμωμένα κρητικά έργα, με τις αποπνευματωμένες, απόμακρες μορφές, παραπέμπει περισσότερο σε δημιουργίες βορειοελλαδικών και ηπειρωτικών εργαστηρίων, όπως στην Οδηγήτρια (16ου αιώνα) από την αμφιπρόσωπη εικόνα του Μουσείου της Βέροιας²⁰. Έντονοι σκιοφωτισμοί και σκουρόχρωμος προπλασμός χαρακτηρίζουν την εικόνα της Οδηγήτριας από τον ναό της Παναγίας του Χαβιαρά στη Βέροια (1565-1580)²¹. Παρόμοιοι με της εικόνας μας λαδοπράσινοι γλυκασμοί επάνω σε καστανοπράσινους προπλασμούς απαντούν στη Γλυκοφιλούσα του Μουσείου του Βερατίου, έργο του 16ου αιώνα που έχει αποδοθεί σε ελλαδικό εργαστήριο²². Η δεσποτική εικόνα του ναού της Μεταμόρφωσης ως προς την αυστηρότητα, την εσωτερικότητα και το ήθος της, τους έντονους σκιοφωτισμούς, τον χειρισμό των φώτων – ιδίως στο πρόσωπο της Παναγίας–, με τις λοξές λευκές φαρδιές πινελιές στην εξωτερική γωνία (εξωτερικό κανθό) των ματιών και τα φώτα που σβήνουν μέσα στο ρόδινο σάρκωμα, αλλά και τον κοινό φυσιογνωμικό τύπο του Χριστού, μπορεί να παραλληλιστεί και

εικ. 83, Χ. Πατρινέλλης - Α. Καρακατσάνη - Μ. Θεοχάρη, *Μονή Σταυρονικήτα: Εικόνες - Ιστορία - χρυσοκεντήματα*, Αθήνα 1974, εικ. στη σ. 13). Η αγιορείτικη εικόνα, με τη σταθερότητα, τη σιγουριά του σχεδίου και την αφεγάδιαστη τεχνική που τη διακρίνει, αγγίζει την ακαδημαϊκή ψυχρότητα. Η μορφή της Παναγίας στην εικόνα της Βελτσίστας διακρίνεται από μεγαλύτερη προσήνεια και αποπνέει συγκατάβαση προς τον θεατή-πιστό. Αναφορικά με τον παραλληλισμό της εικόνας μας με την αρκετά παλαιότερη εικόνα της Παναγίας από τη μονή Γωνιάς Κρήτης [*Εικόνες Κρητικής Τέχνης*, ό.π. (υποσημ. 12), αριθ. 163, 164], παρατηρούνται αναλογίες ως προς τον φυσιογνωμικό τύπο, αλλά ο χειρισμός των φωτεινών επιπέδων και των σκιασμένων επιφανειών, όπως και η κατανομή και λειτουργία των φώτων είναι φανερώς διαφορετικά.

²⁰ Κωνσταντίος, «Τρεις δεσποτικές εικόνες», ό.π. (υποσημ. 5), 208.

²¹ Παπαζώτος, «Εικόνα Παναγίας Οδηγήτριας από τον ναό του "Χριστού" Βέροιας», *Μακεδονικά* 20 (1980), πίν. 2, ο ίδιος, *Βυζαντινές εικόνες της Βέροιας*, Αθήνα 1995, εικ. 133. Ωστόσο, η πτυχολογία σε αυτήν είναι γραμμικότερη, η έκφραση στα πρόσωπα αυστηρότερη και τα χέρια λιγότερο φυσιοκρατικά.

²² Παπαζώτος, *Εικόνες Βέροιας*, ό.π. (υποσημ. 20), εικ. 132.

²³ Χ. Μπαλτογιάννη, *Εικόνες. Μήτηρ Θεού Βρεφοκρατούσα στην Ενσάρκωση και στο Πάθος*, Αθήνα 1994, 29, αριθ. 8, πίν. 16, 17.

με την Οδηγήτρια του β' μισού του 16ου αιώνα από το Μουσείο Μπενάκη, που έχει συνδεθεί με ηπειρωτικό εργαστήριο²³. Ισχυρό ενοποιητικό στοιχείο ανάμεσα στην εικόνα της Βελτσίστας και σε αυτήν του Μουσείου Μπενάκη αποτελεί ο ζωγραφικός τρόπος πραγμάτευσης των προσώπων. Το μαφόριο της Παναγίας της Βελτσίστας, με τις βαριές σκουροκόκκινες πτυχές και τις σχεδόν μαύρες βαθύνσεις ανακαλεί επίσης το μαφόριο της Γλυκοφιλούσας του Μουσείου του Βερατίου²⁴.

Τεχνοτροπικές επαφές διαπιστώνονται και με μορφές από τις τοιχογραφίες του ναού της Μεταμόρφωσης στη Βελτσίστα, ενυπόγραφο έργο του θηβαίου ζωγράφου Φράγγου Κονταρή, του 1568, όπως και από τις τοιχογραφίες του κεντρικού ναού του οικισμού, του Αγίου Δημητρίου (1558-1568), που πιθανολογείται ότι φιλοτεγήθηκαν από τον ίδιο ζωγράφο, μεμονωμένα ή μαζί με τον αδελφό του, Γεώργιο. Τονισμένα ωειδή πρόσωπα με έντονους σκιοφωτισμούς, όπου η σκιά καταλαμβάνει μεγάλη έκταση της επιφάνειας διαμορφώνοντας τριγωνικά φωτισμένα επίπεδα, συναντάμε σε πολλές συνθέσεις στον Άγιο Δημήτριο²⁵ και στον ναό της Μεταμόρφωσης²⁶. Ο φυσιογνωμικός τύπος της Παναγίας ανακαλεί τον τύπο που υιοθετήθηκε για την απεικόνισή της στις συνθέσεις του Ευαγγελισμού, της Γέννησης, της Υπαπαντής και του Αναπεσόντα, στον ναό της Μεταμόρφωσης²⁷.

Εικόνα Παντοκράτορα (0,82×0,67 μ.)

Ο Χριστός στηθαίος, μετωπικός, ευλογεί με το δεξί, ενώ με το αριστερό κρατά ανοικτό ευαγγέλιο (Εικ. 2), όπου αναγράφεται: *ΕΔΟΘΗ ΜΟΙ / ΠΑΣΑ ΕΞΟΥΣΙΑ ΕΝ ΟΥΡΑΝΩ / ΚΑΙ ΕΠΙ ΓΗΣ / ΠΟ/ΡΕΥΘΕΝΤΕΣ / ΜΑΘΗΤΕΥ/ΣΑΤΕ ΠΑΝΤΑ / ΤΑ ΕΘΝΗ ΒΑ/ΠΤΙΖΟΝΤΕΣ ΑΥΤΟΥΣ ΕΙΣ ΤΟ /* (Ματθαίου κη', 18-19).

Ο χιτώνας του Χριστού είναι πορφύρεος, με «σημείο»

ανοικτό καστανό με χρυσοκονδυλιές, και το μιάτιό του πρασινωπό. Ο κάμπος της εικόνας είναι χρυσός και οριοθετείται από κόκκινη ταινία. Ο φωτιστέφανος είναι εγγάρακτος, ενώ ο σταυρός, μέσα στον φωτιστέφανο, και τα γράμματα Ο ΩΝ, στο εσωτερικό των κεραίων, έχουν αποδοθεί με κόκκινο. Στις άνω γωνίες της εικόνας, μέσα σε κόκκινα μετάλλια, προβάλλουν με χρυσό οι βραχυγραφίες *I(HCOY)C X(PICTO)C*. Φυλλοφόροι βλαστοί, παρόμοιας μορφής με εκείνους στα μετάλλια της εικόνας της Οδηγήτριας, κοσμούν τα διάκενα γύρω από τις επιγραφές.

Ο Χριστός ακολουθεί τον κλασικό εικονογραφικό τύπο του στηθαίου Παντοκράτορα, όπως αυτός ιστορήθηκε σε πληθώρα φορητών εικόνων του 12ου αιώνα και της παλαιολόγιας περιόδου, και αγαπήθηκε ιδιαίτερα από τους μεταβυζαντινούς ζωγράφους²⁸. Ο τύπος με το ανοικτό ευαγγέλιο είναι σπανιότερος από τον τύπο του Παντοκράτορα με κλειστό ευαγγέλιο. Ιδιαίτερος είναι και ο τρόπος με τον οποίο ο Χριστός συγκρατεί το ανοικτό ευαγγέλιο προς τα πίσω με τα δάκτυλα, λεπτομέρεια που απαντά, μεταξύ άλλων, στον Παντοκράτορα του γ' τέταρτου του 13ου αιώνα από τη μονή Αγίας Αικατερίνης Σινά²⁹, στον Χριστό με την επωνυμία: «Η Σοφία του Θεού», από αμφιπρόσωπη εικόνα του τέλους του 14ου αιώνα στο Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού, στη Θεσσαλονίκη³⁰, σε τρία έργα του Μιχαήλ Δαμασκηνού του β' μισού του 16ου αιώνα, στο Βυζαντινό Μουσείο της Αθήνας³¹, στο Μητροπολιτικό Μέγαρο Κέρκυρας³², στη συλλογή Λοβέρδου³³, στον Παντοκράτορα του τέλους του

²⁸ Για τον εικονογραφικό τύπο του Παντοκράτορα αναλυτικά, βλ. *RbK*, I, λήμμα «Christusbild» (K. Wessel), 1014-1020. Επίσης, για τις συχνές απεικονίσεις σε φορητές εικόνες του 12ου-15ου αιώνα κ.ε., βλ. Μ. Ασπρά-Βαρδαβάκη, «Ο Χριστός Παντοκράτορ. Εικόνα κομνηνίας τέχνης στη Μονή του Σινά», *ΔΧΑΕΚΓ'* (2002), 32 και υποσημ. 6.

²⁹ *Μυστήριον Μέγα και Παράδοξον. Σωτήριο έτος 2000. Έκθεσις εικόνων και χειμλίων, κατάλογος έκθεσης*, Αθήνα 2001, 190-191, αριθ. 53 (Ν. Χατζηδάκη).

³⁰ Ο.π., 196-197, αριθ. 55 (Ν. Χατζηδάκη).

³¹ Αχεμιάστου-Ποταμιάνου, *Εικόνες*, ό.π. (υποσημ. 18), 174-175, αριθ. 51.

³² Βοκοτόπουλος, *Εικόνες Κερκύρας*, ό.π. (υποσημ. 10), 42, αριθ. 19, ει. 21.

³³ Α. Ευγγόπουλος, *Σχεδιάσμα Ιστορίας της Θρησκευτικής Ζωγραφικής μετά την Άλωσιν*, Αθήνα 1957, πίν. 39.2.

²³ Δ. Φωτόπουλος (επιμ.), *Η Ελλάδα του Μουσείου Μπενάκη*, Αθήνα 1997, 278, ει. 468.

²⁴ Μπαλτογιάννη, *Εικόνες. Μήτηρ Θεού*, ό.π. (υποσημ. 22), 29, αριθ. 8, πίν. 16, 17.

²⁵ *Μεταβυζαντινά μνημεία Κληματαίας*, ό.π. (υποσημ. 1), ει. 26, 43, 55, 64, 71, 73, 74.

²⁶ Ενδεικτικά, Stavropoulou-Makri, *Les peintures murales*, ό.π. (υποσημ. 1), ει. 2a, 7, 10a, 10b, 13, 15a, 16a.

²⁷ Ο.π., ει. 13, 14a, 15a, ει. 7.

16ου αιώνα από το Μουσείο Παύλου και Αλεξάνδρας Κανελλοπούλου³⁴, σε εικόνα του τελευταίου τέταρτου του 16ου αιώνα, από τον ναό της Υπεραγίας Θεοτόκου Σπηλαιώτισσας Κέρκυρας³⁵, στον Παντοκράτορα της μονής Χιλανδαρίου³⁶ και στις δεσποτικές εικόνες από τους ναούς του Αγίου Αθανασίου και της Υπαπαντής Θεσσαλονίκης (γύρω στο 1560), που αποδόθηκαν στον Φράγγο Κατελάνο³⁷.

Λιγότερο συχνή είναι επίσης η λεπτομέρεια της χειρονομίας της ευλογίας, όπου ο Χριστός ενώνει τον αντίχειρα με τα δύο δάκτυλα, τον παράμεσο και τον μικρό. Με τον τρόπο αυτό ευλογεί ο Χριστός στην εικόνα του Σινά, της Μονής Χιλανδαρίου, του Βυζαντινού Μουσείου της Αθήνας, της συλλογής Λοβέρδου, και της εικόνας του ναού της Αγίας Τριάδας ή του Αρχαγγέλου Μιχαήλ, από το Trbanj – Sibuljina (16ου αιώνα)³⁸.

Το χωρίο (Εικ. 2) στο ανοικτό ευαγγέλιο του Χριστού δεν συνηθίζεται σε απεικονίσεις του στηθαίου Παντοκράτορα αλλά σε αποδόσεις του Χριστού *έν δόξη*, με αντιπροσωπευτικά παραδείγματα την παλαιολόγεια εικόνα του Χριστού με τους αποστόλους από το Μουσείο του Ελληνικού Ινστιτούτου της Βενετίας³⁹ και την εικόνα του Δαμασκηνού στο Μητροπολιτικό Μέγαρο Κέρκυρας⁴⁰.

Στην εικόνα του Παντοκράτορα έχουν καταστραφεί αρκετά από τα φώτα, ενώ, λόγω των φθορών και των

μεταγενέστερων επεμβάσεων, η σκίαση καταλαμβάνει πολύ μεγαλύτερη έκταση, σε βάρος των ροδίνων σαρκωμάτων (Εικ. 2). Έτσι, η γενικότερη εντύπωση της εικόνας είναι η τραχύτητα, η αντικλασική αίσθηση και η βιασύνη στην εκτέλεση. Οι ακόσμητες παρυφές των ενδυμάτων, η απουσία χρυσοκονδυλιών και οποιασδήποτε, με εξαίρεση το «σημείο», αίσθησης πολυτέλειας, και σχεδιαστικά σφάλματα όπως η δυσαναλογία ανάμεσα στην κεφαλή και τους ώμους επιτείνουν την αδρή εντύπωση της παράστασης.

Παρά τις συνάψεις, σε επίπεδο εικονογραφίας, με έργα της Κρητικής σχολής⁴¹, η εικόνα του Παντοκράτορα, όπως και η πάρισή της, πιστεύουμε ότι δεν παρουσιάζει κοινά στοιχεία τεχνικής και ύφους⁴². Μεγαλύτερη είναι η τεχνοτροπική εγγύτητα με έργα που προσγράφονται στην παραγωγή βορειοελλαδικών και ηπειρωτικών εργαστηρίων. Το σκληρό πλάσμο, με τις ισχυρές αντιθέσεις φωτός – σκιάς, θυμίζει την εικόνα του Παντοκράτορα από τον ναό του Χριστού στη Βέροια, πάριση της Οδηγήτριας από την αμφίγραπτη εικόνα που προαναφέραμε⁴³. Ανάλογοι με της εικόνας μας είναι οι χρωματικοί τόνοι του προπλάσμου, των σαρκωμάτων και ο χειρισμός των φώτων στα γυμνά μέρη, η διαβάθμιση των τόνων του κόκκινου και η πραγματευση της πτυχολογίας, με τις παχιές σκοτεινόχρωμες

³⁴ Ν. Χατζηδάκη – Κ. Σκαμπαβίας (επιμ.), *Μουσείο Παύλου και Αλεξάνδρας Κανελλοπούλου. Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή Τέχνη*, Αθήνα 2007, αριθ. κατ. 165 (Ν. Χατζηδάκη).

³⁵ Βοκοτόπουλος, *Εικόνες Κερκύρας*, ό.π. (υποσημ. 10), 67-69, αριθ. 42, εικ. 158-159.

³⁶ Σ. Πέτκοβιτς, *Εικόνες Ιεράς Μονής Χιλανδαρίου*, Άγιον Όρος 1997, εικ. στη σ. 117.

³⁷ Α. Τούρτα, «Εικόνες του Φράγγου Κατελάνου στη Θεσσαλονίκη», *Ζητήματα Μεταβυζαντινής Ζωγραφικής*, ό.π. (υποσημ. 10), 299, εικ. 1 και 300, εικ. 2. Επίσης, Ν. Σιώμος, «Εικόνες από το αρχικό τέμπλο του ναού της Υπαπαντής στη Θεσσαλονίκη. Ανασύνθεση ενός συνόλου του 16ου αιώνα», *ΔΧΑΕ ΚΖ'* (2006), 322, εικ. 1.

³⁸ Μ. Βουλγαροπούλου, *Η μεταβυζαντινή ζωγραφική εικόνων στην Αδριατική από το 15ο ως τον 17ο αιώνα*, Θεσσαλονίκη 2014, (<https://www.didaktorika.gr/eadd/handle/10442/41048>, πρόσβαση: 15/11/2018), 102, αριθ. 186.

³⁹ Ν. Ζάβρας, «Η παλαιολόγεια εικόνα του Χριστού εν δόξη με τους αποστόλους στο Μουσείο του Ελληνικού Ινστιτούτου της Βενετίας», *ΔΧΑΕ ΛΔ'* (2013), εικ. 1.

⁴⁰ Βοκοτόπουλος, *Εικόνες Κερκύρας*, ό.π. (υποσημ. 10), 56-57, αριθ. 29, εικ. 36.

⁴¹ Πρβλ. τις εικόνες της μονής Ιβήρων, 1535-1545 [Θησαυροί Αγίου Όρους, ό.π. (υποσημ. 10), 106-108, αριθ. 2.40 (Ε. Ν. Τσιγαρίδας)], μονής Σταυρονικήτα, 1546 [Chatzidakis, «Recherches», ό.π. (υποσημ. 19), πίν. 46], του Μιχαήλ Δαμασκηνού από την Κέρκυρα [Βοκοτόπουλος, *Εικόνες Κερκύρας*, ό.π. (υποσημ. 10), 42-43, αριθ. και εικ. 20] και από τη συλλογή Λοβέρδου [Ξυγγόπουλος, *Σχεδίασμα*, ό.π. (υποσημ. 33), πίν. 39,2].

⁴² Αντίθετα από ότι είχε υποστηριχθεί παλαιότερα [Κωνσταντίνος, «Τρείς δεσποτικές εικόνες», ό.π. (υποσημ. 5), 2-3-204], θεωρούμε ότι ο Παντοκράτορας από το τέμπλο του ναού της Μεταμόρφωσης δεν μπορεί να συγκριθεί με εκείνον της μονής Σταυρονικήτα [Chatzidakis, «Recherches», ό.π. (υποσημ. 19), πίν. 46], με τη λεπτολόγο και αφεγάδιαστη τεχνική εκτέλεση, ούτε με τα ιερά πρόσωπα στις εικόνες του Δωδεκαόρτου της μονής της Λαύρας, με τα μαλακά περάσματα από τις σκιασμένες στις φωτισμένες επιφάνειες και τις μεταλλικές λάμψεις στις ακμές των πτυχών [Chatzidakis, «Recherches», ό.π. (υποσημ. 19), πίν. 34-43]. Καμία αναλογία δεν υπάρχει, επίσης, με το αριστοτεχνικό πλάσμο στα έργα του Μιχαήλ Δαμασκηνού, με τα λεπτά φώτα επάνω στη διαφανή όχρα του σαρκώματος [Ξυγγόπουλος, *Σχεδίασμα*, ό.π. (υποσημ. 33) πίν. 39,2].

⁴³ Παπαζώτος, *Εικόνες Βέροιας*, ό.π. (υποσημ. 21), 75, εικ. 130-131.



Εικ. 2. Ναός Μεταμόρφωσης Βελτσίστας. Ο Παντοκράτορας.

εκβαθύνσεις των πτυχών στον χιτώνα του Χριστού Παντοκράτορα, του β' μισού του 16ου αιώνα, από τον μητροπολιτικό ναό της Καστοριάς⁴⁴. Περισσότερες συναρμογές παρουσιάζει η εικόνα μας με τον Παντοκράτορα από το Μουσείο Μπενάκη⁴⁵. Παρόμοιοι και εδώ είναι οι προπλασμοί και τα σαρκώματα. Όμοια είναι η εξισορρόπηση των φωτισμένων και σκιασμένων επιφανειών στα γυμνά μέρη, με χαρακτηριστικές τις πρασινωπές τοξωτές σκιάσεις ψηλότερα από τα μάτια.

Αναλογίες ως προς το πλάσιμο των προσώπων, με τη χαρακτηριστική λοξή σκιά στο μέτωπο, εντοπίζονται σε αρκετές μορφές από τα τοιχογραφικά σύνολα του Αγίου Δημητρίου⁴⁶, της Μεταμόρφωσης στη Βελτσίστα⁴⁷ και της μονής Ελεούσας στο Νησί της λίμνης των Ιωαννίνων⁴⁸.

Η εικόνα του Παντοκράτορα και η πάριση της μοιράζονται κοινά στοιχεία ύφους και τεχνικής. Παρόμοιοι είναι οι χρωματικοί τόνοι που υιοθετήθηκαν στα γυμνά μέρη, καστανός για τον προπλασμό, λαδοπράσινος για τα σαρκώματα, ρόδινοι γλυκασμοί, ταυτόσημος χειρισμός της πτυχολογίας στον χιτώνα του Χριστού και στο μαφόριο της Παναγίας. Όμοιας μορφής και στις δύο εικόνες είναι τα δισκάρια με τους φυλλοφόρους βλαστούς, με μόνη διαφοροποίηση τον κόκκινο χρωματισμό σε αυτήν του Χριστού και το μπλε σε αυτήν της πάρισης εικόνας. Τα γράμματα στις επιγραφές του ευαγγελίου του Παντοκράτορα και του ειληταρίου του Χριστού – Εμμανουήλ εκτός από κοινά στοιχεία μεταξύ τους παρουσιάζουν επιρροές από τις επιγραφές των αδελφών Κονταρή. Το Β, Κ, Μ, Ρ αποδίδονται παρόμοια, όπως οι αντίστοιχοι χαρακτήρες στον ναό της Μεταμόρφωσης της Βελτσίστας, το C μοιάζει με το αντίστοιχο γράμμα από τη λιτή της μονής Βαρλαάμ και από τη Μεταμόρφωση, το Ε, με τη χαρακτηριστική καλλιγραφική μορφή του, θυμίζει το Ε από επιγραφές

στη λιτή της μονής Φιλανθρωπητών, στον Άγιο Νικόλαο της Κράψης, στη λιτή της μονής Βαρλαάμ και στη Μεταμόρφωση της Βελτσίστας⁴⁹. Με βάση τις παραπάνω παρατηρήσεις, σε συνδυασμό με την ομοιότητα των γραμμμάτων ανάμεσα στις δύο εικόνες και κοινά εξωτερικά γνωρίσματα, όπως την όχι ιδιαίτερα επιτυχημένη κατεργασία του κάμπου και την οριοθέτηση του χρυσού βάθους με κόκκινη γραπτή ταινία, θεωρούμε ότι οι δύο εικόνες αποτελούν έργα του ίδιου ζωγράφου, όπως άλλωστε είχε επισημανθεί⁵⁰. Εμφανείς είναι οι αναφορές, κυρίως σε επίπεδο εικονογραφίας και λιγότερο τεχνικής, σε γνωστά κρητικά έργα. Παράλληλα, διαπιστώνονται επαφές με έργα που συνδέονται σε μικρότερο ή μεγαλύτερο βαθμό με βορειοελλαδικά και ηπειρωτικά εργαστήρια και την παραγωγή των δύο θηβαίων ζωγράφων, Γεωργίου και Φράγγου Κονταρή. Συνεκτιμώντας και το δεδομένο της προέλευσης των δύο εικόνων από τον ναό της Μεταμόρφωσης, όπου βεβαιώνεται επιγραφικά η εργασία του Φράγγου Κονταρή, μπορούμε να υποθέσουμε ότι ο ζωγράφος ήταν ντόπιος, Ηπειρώτης, ο οποίος εργάστηκε ακολουθώντας υψηλού κύρους και αισθητικής κρητικά υποδείγματα.

Μεταμόρφωση (0,84×0,58 μ.)

Ο Χριστός, ενδεδυμένος με λευκό χιτώνα με πορτοκαλόχρωμο «σημείο» και ιμάτιο, προβάλλει μπροστά από στρογγυλή δόξα, στην ανώτερη ζώνη της σύνθεσης (Εικ. 3). Στέκεται επάνω στην κορυφή του όρους Θαβώρ, ευλογώντας με το δεξί, ενώ με το αριστερό χέρι κρατά κλειστό ειλητό. Δεξιά και αριστερά, σε χωριστές κορυφές, πατούν οι προφήτες Ηλίας και Μωυσής. Ο Ηλίας κλίνει ελαφρά το σώμα προς τον Χριστό, τείνοντας το δεξί σε ικεσία. Φορά μπλε χιτώνα και πρασινογάλαζο ιμάτιο. Ο Μωυσής κλίνει προς τον Χριστό κρατώντας τις πλάκες του νόμου. Φορά κόκκινο χιτώνα και πράσινο ιμάτιο. Ο φωτοστέφανος του Χριστού είναι εγχάρακτος, ενώ ο σταυρός, μέσα στον φωτοστέφανο, και τα γράμματα Ο ΩΝ, μέσα στις κεραίες του,

⁴⁴ *Μυστήριο Μέγα και Παράδοξο*, ό.π. (υποσημ. 29), αριθ. 59 (Ε. Τσιγαρίδας).

⁴⁵ Πρόκειται για πάριση της Οδηγήτριας από το ίδιο Μουσείο, βλ. *Η Ελλάδα του Μουσείου Μπενάκη*, ό.π. (υποσημ. 23), 278, σημ. 44, εικ. 469.

⁴⁶ *Μεταβυζαντινά μνημεία Κληματαίας*, ό.π. (υποσημ. 1), εικ. 54, 55, 69, 70.

⁴⁷ Stavropoulou-Makri, *Les peintures murales*, ό.π. (υποσημ. 1), εικ. 3a, 9, 10a, 15b, 18, 19b, 52a.

⁴⁸ Παπαδοπούλου – Κατερίνη, *Μονή Ελεούσας*, ό.π. (υποσημ. 8), εικ. 40, 43, 59, 81, 90, 95, 103, 106, 138.

⁴⁹ Για τις ομοιότητες επιμέρους γραμμμάτων από τις επιγραφές των δύο δεσποτικών εικόνων που μας απασχολούν, βλ. Γ. Βελένης, «Η γραφή των Κονταρήδων», *Τρικαλινά* 28 (2008), 53-57, εικ. 4, 5, 6.

⁵⁰ Κωνσταντίος, «Τρεις δεσποτικές εικόνες», ό.π. (υποσημ. 5), 209.



Εικ. 3. Ναός Μεταμόρφωσης Βελτσιόστας. Η Μεταμόρφωση.

έχουν αποδοθεί με κόκκινο. Οι φωτοστέφανοι των προφητών αποτελούνται από εμπιέστες στιγμές, μέσα σε εγγάρακτους ομόκεντρους κύκλους.

Στη μεσαία ζώνη έχουν ιστορηθεί, δεξιά το επεισόδιο της ανόδου του Χριστού και των τριών μαθητών, του Πέτρου, του Ιακώβου και του Ιωάννη, στο Θαβώρ και δεξιά το επεισόδιο της καθόδου από αυτό. Στην κατώτερη ζώνη έχουν ιστορηθεί οι τρεις μαθητές, πεσιμένοι στο έδαφος, έκθαμβοι από το μυστήριο της Θεοφάνειας. Στις σκηνές της μεσαίας και της κατώτερης ζώνης ο Χριστός φορά κόκκινο χιτώνα, με κίτρινο «σημείο» και σκούρο πράσινο μιάτιο, ο Πέτρος σκουροπράσινο χιτώνα και πορτοκαλί μιάτιο, ο Ιωάννης σκουροπράσινο χιτώνα και κόκκινο μιάτιο, ενώ ο Ιακώβος κόκκινο χιτώνα και σκουροπράσινο μιάτιο.

Το όρος Θαβώρ έχει αποδοθεί με ζεστό πορτοκαλί χρώμα, η αριστερή κορυφή με ωχροκάστανο και η δεξιά με λαδοπράσινους τόνους. Ο κάμπος είναι χρυσός. Την όλη σύνθεση περιτρέχει ανάγλυφο επιχρυσωμένο κορδόνι και χρυσό πλαίσιο, το οποίο περιθέει κόκκινη γραπτή ταινία. Στο ανώτερο τμήμα της σύνθεσης διακρίνεται με κόκκινα γράμματα: *ΜΕΤΑΜΟΡΦΩΣΙΣ - ΤΟΥ Κ(ΥΡΙΟΥ)ΥΚΑΙΣ(ΩΤΗ)Ρ(Ο)C/ΗΜΩΝΙ(ΗCΟ)ΥΧ(ΡΙCΤΟ)Υ*. Αριστερά και δεξιά από τους φωτοστέφανους των δύο προφητών αναγράφονται *Ο ΠΡΟ(ΦΗΤΗ)C ΙΑ(ΙΑ)C* και *ΠΡΟ(ΦΗΤΗC) ΜΟΥCΗC*. Στο κατώτερο τμήμα του πλαισίου διακρίνουμε: *ΔΕΗCΙC ΤΟΥ ΔΟΥΛΟΥ Θ(ΕΟ)Υ [...]* *ΚΟΛΑ ΤΟΥ CΤΕΦΟΥ*.

Ακολουθείται ο σύνθετος εικονογραφικός τύπος⁵¹, στον οποίο περιλαμβάνονται τα επεισόδια της ανάβασης των μαθητών στο Θαβώρ και της κατάβασής τους. Η σύνθετη αυτή παράσταση είναι γνωστή από αρκετά υστεροβυζαντινά έργα μνημειακής ζωγραφικής και μικροτεχνίας⁵². Είναι γνωστή από μεγάλο αριθμό έργων κρητικών ζωγράφων, όπως από τη φορητή εικόνα της Μεταμόρφωσης από το Πρωτάτο, του β' μισού του 15ου αιώνα⁵³, από τη σύγχρονη εικόνα του Μουσείου

Μπενάκη⁵⁴, από την παράσταση του Μεγάλου Μετεώρου (1552)⁵⁵, από την παράσταση της Κοίμησης της Καλαμπάκας (1573)⁵⁶ και από τις δύο εικόνες από τη μονή Παντοκράτορα, που έχουν αποδοθεί στον Θεοφάνη⁵⁷.

Το σχήμα αυτό ακολουθήθηκε και στις αντίστοιχες συνθέσεις τοιχογραφικών συνόλων που εντάσσονται στο ρεύμα της «Σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδας», όπως στην παράσταση στη μονή Φιλανθρωπικών (1531/32)⁵⁸, στη μονή Ντίλιου (1542-43)⁵⁹, στο παρεκκλήσιο του Αγίου Νικολάου Λαύρας (1560)⁶⁰, στη μονή Μυρτιάς (1539)⁶¹, στη Ρασιώτισσα (1553)⁶², στη Μεταμόρφωση και στον Άγιο Δημήτριο της Βελτοίστας⁶³.

Οι στάσεις και οι κινήσεις των πεσιμένων μαθητών θυμίζουν ανάλογες διατυπώσεις στις δύο εικόνες της μονής Παντοκράτορα, στην εικόνα της μονής Σταυρονικήτα (1546)⁶⁴ και στο τρίπτυχο του β' μισού του 16ου αιώνα από ιδιωτική συλλογή της Αθήνας⁶⁵, ενώ στις τοιχογραφημένες παραστάσεις των μονών

⁵⁴ *Holy Image, Holy Space. Icons and Frescoes from Greece*, κατάλογος έκθεσης, 215-216, εικ. 58 (N. Chatzidakis).

⁵⁵ Μ. Χατζηδάκης - Δ. Σοφινός, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, Αθήνα 1990, 131.

⁵⁶ Φ. Λυτάρη, *Ο τοιχογραφικός διάκοσμος του 16ου αιώνα στον ιερό ναό της Κοίμησης της Θεοτόκου στην Καλαμπάκα*, Ιωάννινα 2017 (<https://www.didaktorika.gr/eadd/handle/10442/43503>, πρόσβαση: 15/11/2018), εικ. 30.

⁵⁷ *Θησαυροί Αγίου Όρους*, ό.π. (υποσημ. 10), 139-140, αριθ. 2.74 (Ε. Ν. Τσιγαρίδας). Επίσης, Ε. Ν. Τσιγαρίδας, «Άγνωστες εικόνες και τοιχογραφίες του Θεοφάνη του Κρητός στις μονές Παντοκράτορος και Γρηγορίου», *ΔΧΑΕ* ΙΘ' (1996-97), 103, εικ. 5 και 107, εικ. 8.

⁵⁸ Μ. Αχεμιάστου-Ποταμιάνου, *Η Μονή των Φιλανθρωπικών και η πρώτη φάση της μεταβυζαντινής ζωγραφικής*, Αθήνα 1995², πίν. 48α.

⁵⁹ Θ. Λίβα-Ξανθάκη, *Οι τοιχογραφίες της Μονής Ντίλιου*, Ιωάννινα 1980, εικ. 18, 19, 93.

⁶⁰ Α. Semoglou, *Le décor mural de la chapelle athonite de Saint-Nicolas (1560). Application d'un nouveau langage pictural par le peintre thébain Frangos Katelanos*, Παρίσι 1999, 24b.

⁶¹ Α. Σέμογλου, «Ο εντοχικός διάκοσμος του Καθολικού της Μονής Μυρτιάς στην Αιτωλία (φάση 1539) και η θέση του στη ζωγραφική του 16ου αιώνα», *Εγνατία* 6 (2001-2002), 199, εικ. 6.

⁶² Γούναρης, *Ρασιώτισσα*, ό.π. (υποσημ. 52), πίν. 25β.

⁶³ Stavropoulou-Makri, *Les peintures murales*, ό.π. (υποσημ. 1), εικ. 15b, *Μεταβυζαντινά μνημεία Κληματαίας*, ό.π. (υποσημ. 1), εικ. 48.

⁶⁴ *Θησαυροί Αγίου Όρους*, ό.π. (υποσημ. 10), 129, αριθ. 2.62 (Ε. Ν. Τσιγαρίδας).

⁶⁵ Γ. Κακαβιάς, «Κρητικό τρίπτυχο με σκηνές Δωδεκαόρτου», *ΔΧΑΕ* ΚΒ' (2001), 161, εικ. 4.

⁵¹ Για την εικονογραφία της σκηνής, G. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile aux XIVe, XVe et XVIe siècle*, Παρίσι 1916 (ανατύπ. Παρίσι 1960), 231.

⁵² Βλ. Γ. Γ. Γούναρης, *Οι τοιχογραφίες των Αγίων Αποστόλων και της Παναγίας της Ρασιώτισσας στην Καστοριά*, Θεσσαλονίκη 1980, 115, όπου παραδείγματα.

⁵³ *Θησαυροί Αγίου Όρους*, ό.π. (υποσημ. 10), 100, αριθ. 2.34 (Ε. Ν. Τσιγαρίδας).

Αναπαυσά⁶⁶, Μεγάλου Μετεώρου, Φιλανθρωπινών και στις εικόνες του Πρωτάτου, του Μουσείου Μπενάκη και του Ινστιτούτου της Βενετίας⁶⁷ διαφοροποιείται η κίνηση του Ιακώβου.

Από την εικόνα της Βελτσίστας, όπως και από τις τοιχογραφημένες συνθέσεις της Μεταμόρφωσης και του Αγίου Δημητρίου, απουσιάζουν οι σπηλιές στους δύο πλευρικούς, βραχώδεις λόφους⁶⁸, μπροστά από τους οποίους εκτυλίσσονται η άνοδος και η κάθοδος από το Θαβώρ, όπως στις μονές Αναπαυσά, Φιλανθρωπινών και Ντίλιου, και στην εικόνα του Μουσείου Μπενάκη. Στενότερη εικονογραφική σχέση διαπιστώνουμε με την εικόνα από το Δωδεκάορτο της μονής Παντοκράτορα⁶⁹, όπου οι ομοιότητες φθάνουν μέχρι και στην απόδοση της στρογγυλής δόξας.

Οι μορφές, ραδινές, χαρακτηρίζονται από κομψότητα. Τα πρόσωπα του Χριστού και των μαθητών πλάθονται με βιαστικά λευκά φώτα και ρόδινες πινελιές επάνω σε λαδοκάστανο προπλασμό. Το νευρώδες πλάσιμο αναδεικνύει την ψυχική διέγερση των συμμετεχόντων στη Θεοφάνεια. Οι ανατομικές λεπτομέρειες των γυμνών μερών αποδίδονται συνοπτικά. Η πτυχολογία στα ενδύματα είναι μαλακή, ρέουσα. Έντονα κινήμενες είναι οι μορφές, ενώ τα αποπτύγματα των ενδυμάτων ανεμίζουν με φλύαρο τρόπο. Η εικόνα εντυπωσιάζει με το ζωγραφικό ύφος της. Τα θερμά χρώματα, το έντονο κόκκινο στον χιτώνα του Μωσή και στο μιάτιο του Ιωάννη, το κίτρινο στο μιάτιο του Πέτρου, το ζεστό πορτοκαλί και το ερυθροκάστανο του Θαβώρ και της αριστερής κορυφής εξισορροπούν με τα ψυχρά χρώματα, το σκουροπράσινο στο μιάτιο του Χριστού, τις αποχρώσεις του πράσινου και του γαλάζιου στους προφήτες και το λαδοπράσινο στη δεξιά κορυφή, και ενώνονται σε ένα αρμονικό σύνολο.

Η απόδοση των προσώπων φθάνει σε βαθμό ρεαλισμού, ανοίγει στο πνεύμα της κρητικής ζωγραφικής. Ο φυσιογνωμικός τύπος του προφήτη Ηλία είναι ίδιος με

εκείνον του Ανδρέα από τον αριστερό όμιλο στην Κοινωνία των Αποστόλων, στον Άγιο Δημήτριο της Βελτσίστας. Ο Πέτρος στο περιστατικό της καθόδου από το Θαβώρ μοιάζει πολύ με τον Πέτρο από τη σύνθεση της Δευτέρας Παρουσίας στον Άγιο Νικόλαο της Κράψης Ιωαννίνων (1563)⁷⁰, που για την τοιχογράφησή του εργάστηκαν μαζί και οι δύο θηβαίοι αδελφοί, Γεώργιος και Φράγγος Κονταρής⁷¹. Ο Ιωάννης, στον δεξιό όμιλο της Μεταμόρφωσης, μοιάζει με τον ακριανό στην ανώτερη σειρά των δικαίων, στην ίδια παράσταση της Κράψης⁷². Ο Μωσής (Εικ. 4), με την ένταση στο βλέμμα, που εξάιρεται με τη διπλή καμπύλωση των φρυδιών, μπορεί να παραλληλιστεί με το πρόσωπο του Χριστού σε πολλές συνθέσεις της Ελεούσας⁷³. Γενικότερα, η χρωματική κλίμακα παραπέμπει στον Άγιο Δημήτριο της Βελτσίστας, ιδίως τα ζεστά χρώματα των βουνών, τα οποία αποδίδονται με ζωγραφικό τρόπο, χωρίς περιγράμματα.

Σε ενδιαφέρουσες παρατηρήσεις οδηγεί η συνεξέταση των τριών εικόνων. Η εικόνα της Μεταμόρφωσης διαφοροποιείται τεχνοτροπικά από τις εικόνες της Οδηγήτριας και του Παντοκράτορα. Το πλάσιμο στα γυμνά μέρη είναι ανήσυχο, με βιαστικές, παχιές πινελιές και διαφορετικά σχεδιασμένα τα προσωπογραφικά χαρακτηριστικά. Το μαφόριο της Παναγίας και ο χιτώνας του Χριστού στις δύο δεσποτικές εικόνες έχουν δουλευτεί με άλλο τρόπο από ό,τι τα ενδύματα των μορφών της Μεταμόρφωσης. Το βαθύ κυπαρισσί μιάτιο του Χριστού, με τις μεταλλικές λάμπεις στις ακμές των πτυχών, έχει αποδοθεί παρόμοια με τα ενδύματα σε αρκετές μορφές της Μεταμόρφωσης. Όμοια είναι επίσης η απόδοση του χιτώνα του Χριστού στο Θαβώρ και του παιδιού στην εικόνα της Οδηγήτριας. Στην εικόνα της Μεταμόρφωσης η γραφή είναι λιγότερο πυκνή και οι χαρακτήρες δεν διακρίνονται από έντονες αυξομειώσεις στα πάχη των γραμμών. Με παρόμοιο τρόπο, ωστόσο, αποδίδεται το Δ, στο οποίο η οριζόντια κεραία συνδέει τις απολήξεις των δύο

⁶⁶ Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Η Μονή των Φιλανθρωπινών*, ό.π. (υποσημ. 58), πίν. 70α.

⁶⁷ Chatzidakis, *Icônes de Saint-George*, ό.π. (υποσημ. 11), αριθ. 41, πίν. 29.

⁶⁸ Στοιχείο που απαντά συχνά σε κρητικά έργα, όπως στις προαναφερθείσες εικόνες του Πρωτάτου, της μονής Σταυρονικήτα και της μονής Παντοκράτορα.

⁶⁹ Τσιγαρίδας, «Άγνωστες εικόνες», ό.π. (υποσημ. 56), 103, εικ. 5.

⁷⁰ Stavropoulou-Makri, *Les peintures murales*, ό.π. (υποσημ. 1), εικ. 55α.

⁷¹ Για τις τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου στην Κράψη, βλ. Stavropoulou-Makri, *Les peintures murales*, ό.π. (υποσημ. 1), 137-153.

⁷² Ό.π., υποσημ. 70.

⁷³ Όπως στην Έγερση του Λαζάρου, στον Ελκόμενο και στην Παραβολή του Καλού Σαμαρείτη, βλ. Παπαδοπούλου - Κατερίνη, *Μονή Ελεούσας*, ό.π. (υποσημ. 8), εικ. 37, 67, 103.



Εικ. 4. Ναός Μεταμόρφωσης Βελτοίστας. Ο προφήτης Μωσής (λεπτομέρεια της Εικ. 3).

πλάγιων κεραιών, και στις κορυφές εξέχουν διακοσμητικά γραμμίδια. Οι παραπάνω διαπιστώσεις επιτρέπουν να υποθέσουμε ότι η εικόνα της Μεταμόρφωσης

ιστορήθηκε από άλλο ζωγράφο, με πολύ πιθανή τη συμμετοχή στη δημιουργία της και του ζωγράφου των εικόνων της Οδηγήτριας και του Παντοκράτορα.

Βημόθυρα (ύψος 1,11 μ., πλάτος κάθε φύλλου 0,36 μ.)

Τα βημόθυρα του ναού της Μεταμόρφωσης είναι απλής μορφής, με τοξωτή απόληξη, χωρίς ξυλόγλυπτο διάκοσμο (Εικ. 5)⁷⁴. Αρχικά επιστέφονταν με σειρά από κονδύλους ή άλλα διακοσμητικά στοιχεία, σήμερα χαμένα, καθώς στην άνω επιφάνεια της απόληξης, στο πάχος του ξύλου, είναι εμφανείς κυκλικές οπές. Ο σταθμός, στο άκρο του δεξιού φύλλου, είναι κυλινδρικός χωρίς καθόλου διάκοσμο. Στα δύο φύλλα εικονίζεται η σκηνή του Ευαγγελισμού⁷⁵. Ο κάμπος διαρθρώνεται σε τρεις ζώνες, τη χαμηλότερη, σε τόνους του ροζ, τη μεσαία, πλατύτερη, σε πράσινη απόχρωση, και την ανώτερη, χρυσή, ενώ απουσιάζει οποιοδήποτε αρχιτεκτονικό βάθος. Αριστερά ο αρχάγγελος Γαβριήλ (Εικ. 5) προσέρχεται με ανάλαφρο βηματισμό προς την Παναγία υψώνοντας το δεξί σε χαρακτηριστική χειρονομία ευλογίας, ενώ με το αριστερό κρατά ράβδο. Φορά γκριζογάλαζο χιτώνα και πορτοκαλί μάτιο. Δεξιά, η Παναγία (Εικ. 5), όρθια, μπροστά από χαμηλό σκαμνί με υποπόδιο, κλίνει ελαφρά την κεφαλή προς τον άγγελο σε ένδειξη υποταγής προς το θείο μήνυμα. Το δεξί της χέρι είναι λυγισμένο προς τα επάνω και σφιχτά τυλιγμένο με το μαφόριο, αφήνοντας ακάλυπτη μόνο

την παλάμη του χεριού. Με το αριστερό χέρι κρατά αδράχτι. Οι φωτοστέφανοι των δύο ιερών μορφών είναι εγχάρακτοι.

Οι μορφές του αρχαγγέλου και της Παναγίας έχουν αποδοθεί ραδινές. Μεγαλύτερη κομψότητα χαρακτηρίζει τον υψίκορμο άγγελο, με τη χαριτωμένη αντικίνηση. Η Παναγία, μορφή με κλειστά περιγράμματα, διακρίνεται από στατικότητα και ιεροπρέπεια. Τα πρόσωπα των δύο μορφών είναι ωοειδή. Πλάθονται με λευκές και ρόδινες πινελιές επάνω στον λαδοκάστανο προπλασμό. Η πτυχολογία στα ενδύματα της Παναγίας έχει δουλευτεί με έντονα περιγράμματα στις πτυχές, όπως ακριβώς στην εικόνα της Οδηγήτριας. Το μάτιο του αγγέλου, αντίθετα, με την απουσία περιγραμμάτων διέπεται από ζωγραφική αντίληψη.

Η απεικόνιση της συνεπτυγμένης σύνθεσης του Ευαγγελισμού σε μεγάλη κλίμακα, επάνω στις ενιαίες, αδιάθροτες επιφάνειες φύλλων βημοθύρων, τα οποία στερούνται οποιοδήποτε άλλου διακόσμου, εμφανίζεται ήδη από τον 12ο αιώνα. Τα εύριθμα παραδείγματα από την υστεροβυζαντινή και την πρώιμη μεταβυζαντινή περίοδο προέρχονται κυρίως από τη Δυτική Μακεδονία και το Άγιον Όρος⁷⁶. Τόσο ο άγγελος, με τη λεπτή, σχεδόν εύθραυστη παρουσία του, με το αναπετάρι να ανεμίζει παράλληλα προς το ένα σκέλος, όσο και η Παναγία, όρθια, ευθυτενής, με τον αφύσικα σφιχτά τυλιγμένο μέσα στο μαφόριο βραχίονα, αποτελούν κοινά στοιχεία της σύνθεσης του Ευαγγελισμού από τη μεσοβυζαντινή περίοδο. Η απόδοση των δύο ιερών μορφών με τις συγκεκριμένες λεπτομέρειες απαντά σε φορητές εικόνες και στη μνημειακή ζωγραφική, τόσο στη συνεπτυγμένη όσο και στην εμπλουτισμένη με περίπλοκο βάθος και παραπληρωματικά θέματα σύνθετη παραλλαγή της σκηνης⁷⁷.

Στενές εικονογραφικές επαφές διαπιστώνονται ανάμεσα στο ζεύγος των βημοθύρων της Βελτσίστας και στα φιλοτεχνημένα από τον ζωγράφο Αντώνιο βημόθυρα του παλαιού καθολικού της μονής Ξενοφώντος

⁷⁴ Αναλυτικά για την τυπολογία των βημοθύρων και την εξέλιξη της εικονογραφίας τους, βλ. Π. Παπαδημητρίου, *Η εξέλιξη του τύπου και της εικονογραφίας του βημοθύρου από τον 10ο έως και τον 18ο αιώνα*, Κέντρο Βυζαντινών Ερευνών, Θεσσαλονίκη 2008. Βλ. και <https://www.didaktorika.gr/eadd/handle/10442/18903>, πρόσβαση: 29/11/ 2018.

⁷⁵ Η επιλογή, ήδη από τη μεσοβυζαντινή περίοδο, της απεικόνισης του Ευαγγελισμού στα βημόθυρα των τέμπλων συνδέθηκε με τον έντονο συμβολισμό του ιστορικού γεγονότος του Ευαγγελισμού, όπως αυτός τονίστηκε μέσα από προφητείες, την εκκλησιαστική γραμματεία και την υμνολογία, που χαρακτήρισαν την Παναγία ως «πύλη αδιόδευτον» (Ιεζεκιήλ μδ', 12) και «θυγάτηρ Σιών» (Ζαχαρία β', 14). Για το θέμα, βλ. Ι. Βαράλης, «Παρατηρήσεις για τη θέση του Ευαγγελισμού στη μνημειακή ζωγραφική κατά τη μεσοβυζαντινή περίοδο», *ΔΧΑΕ ΙΘ'* (1996-1997), 210 κ.ε., Παπαδημητρίου, *Η εξέλιξη*, ό.π. (υποσημ. 74), 27-30. Για την απεικόνιση του Ευαγγελισμού στο ιερό και την ερμηνεία της ενσωμάτωσης της σκηνης στο εικονογραφικό του πρόγραμμα, αναλυτικά, βλ. Η. Παπαstavrou, *Recherche iconographique dans l'art byzantine et occidentale du XIe au XVe siècle*, Institut hellénique d'études byzantines et post-byzantines de Venise, Βενετία 2007, 143-150, 395-396.

⁷⁶ Για την εμφάνιση του λιτού τύπου βημοθύρου και παραδείγματα από την εμφάνισή του έως τον 16ο αιώνα, βλ. Α. Καραμπερίδη, «Τα βημόθυρα του τέμπλου της μονής του Αγίου Νικολάου Τζώρας Ιωαννίνων», *ΔΧΑΕ ΛΗ'* (2017), 263-264.

⁷⁷ Για παραδείγματα, βλ. Καραμπερίδη, «Τα βημόθυρα», ό.π. (υποσημ. 76), 267-269. Επίσης Παπαδημητρίου, *Η εξέλιξη*, ό.π. (υποσημ. 74), 77-83, 86-87, 88-96, αριθ. Γ4.

(1546)⁷⁸. Ακόμη στενότερες είναι οι εικονογραφικές σχέσεις με τα δύο εξαιρετικής τέχνης ζεύγη βημοθύρων που αποδίδονται στον Φράγγο Κατελάνο, τα βημόθυρα από τον ναό της Υπαπαντής στη Θεσσαλονίκη⁷⁹ και τα βημόθυρα από τη μονή Αγίου Νικολάου Τζώρας Ιωαννίνων⁸⁰. Πέρα από τον πανομοιότυπο σχεδιασμό του περιγράμματος των δύο μορφών, παρατηρούμε ολόιδια διάταξη των πτυχώσεων στα ενδύματα του αγγέλου και στο μαφόριο της Παναγίας, με το τεντωμένο ύφασμα κάτω από τον λαϊμό και τις τριγωνικές πτυχώσεις στον δεξιό βραχίονα. Με τα βημόθυρα της Τζώρας παρατηρείται επίσης παρόμοια απόδοση του διπλού χρυσοκέντητου σειριτιού στο μαφόριο.

Τα τεχνοτροπικά γνωρίσματα της παράστασης δεν επιτρέπουν τη διασύνδεσή της με τα βημόθυρα που συνδέθηκαν με το έργο του φημισμένου θηβαίου ζωγράφου. Διαφορετικός είναι ο σχεδιασμός των προσώπων, ωοειδή στο ζεύγος βημοθύρων από τη Βελτσίστα, στερεομετρικά με πλούσια κόμη σε εκείνα από τη Τζώρα και τη Θεσσαλονίκη. Διαφορετικά είναι και τα πλασίματα στα γυμνά μέρη, με μαλακότερα περάσματα ανάμεσα στις σκιάσεις και στους προπλασμούς στα αποδιδόμενα στον Κατελάνο έργα. Η πτυχολογία δουλεύεται με περιορισμένες αποχρώσεις του τονικού χρώματος στα βημόθυρα της Βελτσίστας και όχι με τις χαρακτηριστικές στα έργα του Κατελάνου φωτεινές ακμές. Η θαμπάδα του χρυσού βάθους, πιθανόν λόγω κακής ποιότητας χρωμάτων και της μέτριας τεχνικής, δεν συνάδει με τον τρόπο χειρισμού των άψογα στιλβωμένων βημοθύρων της Τζώρας και της Θεσσαλονίκης. Τα σκληρά προσωπογραφικά χαρακτηριστικά και η τραχύτητα, ιδίως του αγγέλου στα βημόθυρα που μας απασχολούν, έρχονται σε αντίθεση με τα ευγενικά χαρακτηριστικά των μορφών στα άλλα δύο έργα.

Συσχετισμοί διαπιστώνονται με μορφές από τα τοιχογραφικά σύνολα που συνδέονται με τους Κονταρήδες. Ο φυσιογνωμικός τύπος του αγγέλου θυμίζει τον τύπο που χρησιμοποιήθηκε για τους τρεις από αριστερά νέους, με τους κοντούς χιτώνες, στη σύνθεση των Αίνων,

⁷⁸ E. N. Κυριακούδης, «Εικόνες του 16ου αιώνα», *Εικόνες Μονής Ξενοφώντος* (διεύθυνση έκδοσης Σ. Παπαδόπουλος), Άγιον Όρος 1998, ειχ. 114-116.

⁷⁹ Σιώμος, «Εικόνες» ό.π. (υποσημ. 37), 329-330, και ειχ. 5 και 6.

⁸⁰ Καραμπερίδη, «Τα βημόθυρα», ό.π. (υποσημ. 76), 259-274.

στον Άγιο Δημήτριο της Βελτσίστας⁸¹. Το αναπετάρι του αγγέλου, με τις περίπλοκες αναδιπλώσεις του, θυμίζει ανάλογο χειρισμό στις μορφές από τις τοιχογραφίες του Αγίου Δημητρίου Βελτσίστας⁸² και της μονής Γαλατάκη στην Εύβοια (1586)⁸³. Παρόμοιος τύπος με του αγγέλου έχει χρησιμοποιηθεί για τον πρώτο απόστολο, στον αριστερό όμιλο της σύνθεσης της Ανάληψης, στον Άγιο Δημήτριο. Ο ψηλός, στιβαρός λαϊμός του αρχαγγέλου ανακαλεί τους ολόσωμους αγίους στον Άγιο Δημήτριο και στη Μεταμόρφωση της Βελτσίστας⁸⁴. Η χρωματική παλέτα του ζωγράφου, ιδίως στα ενδύματα του αγγέλου, ανακαλεί τα έντονα χρώματα στις ενδυμασίες μορφών στον Άγιο Δημήτριο⁸⁵. Η σχεδόν πιστή αντιγραφή, σε επίπεδο εικονογραφίας, του Ευαγγελισμού από τα αποδιδόμενα στον Κατελάνο βημόθυρα δεικνύει ότι είτε ο ζωγράφος είχε γνωρίσει τα έργα αυτά από κοντά, κάτι πολύ πιθανό, ιδίως για τα βημόθυρα της Τζώρας, είτε ότι οι συνθέσεις στα τρία ζεύγη βημοθύρων δημιουργήθηκαν με τη χρήση κοινού ανθιβόλου⁸⁶.

⁸¹ *Μεταβυζαντινά μνημεία Κληματίας*, ό.π. (υποσημ. 1), ειχ. 44.

⁸² Ό.π., ειχ. 33, 45, 48, 49.

⁸³ Kanari, *Les peintures*, ό.π. (υποσημ. 8), 15b, 92b, 96a, 97a, 97b. Για τις τοιχογραφίες της μονής Γαλατάκη και την απόδοσή τους στους αδελφούς Κονταρή, βλ. στο ίδιο, όπου και η παλαιότερη βιβλιογραφία. Επίσης, Stavropoulou-Makri, *Les peintures murales*, ό.π. (υποσημ. 1), 174-176, Κοιλάκου, «Επισήμανση τοιχογραφιών», ό.π. (υποσημ. 8), 193, σημ. 16.

⁸⁴ *Μεταβυζαντινά μνημεία Κληματίας*, ό.π. (υποσημ. 1), ειχ. 54, 55, 57, 73, Stavropoulou-Makri, *Les peintures murales*, ό.π. (υποσημ. 1), ειχ. 47a, 47b, 48b, 49a, 50a, 50b.

⁸⁵ *Μεταβυζαντινά μνημεία Κληματίας*, ό.π. (υποσημ. 1), ειχ. 26, 33, 45.

⁸⁶ Η κληροδότηση ανθιβόλων από γενιά σε γενιά ζωγράφων μέσα στο πλέγμα της μετάδοσης της εμπειρίας και των αισθητικών αρχών, και της λειτουργίας των εργαστηρίων, αποτελούσε συνήθη πρακτική των μεταβυζαντινών ζωγράφων, ενώ μαρτυρείται, σε μεμονωμένα παραδείγματα, και η ανταλλαγή ανθιβόλων μεταξύ ζωγράφων. Για το θέμα, βλ. E. Δωρή, «Γύρω από το εργαστήρι των Κονταρήδων», *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων*, ό.π. (υποσημ. 8), 131, M. Βασιλάκη, *Σχέδια εργασίας των ζωγράφων μετά την Άλωση. Ο φάκελος Ανδρέα Ξυγγόπουλου του Μουσείου Μπενάκη*, Ίδρυμα Α.Γ. Λεβέντη, Λεβέντειος Πινακοθήκη και Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 2015, 25-29. Η χρήση κοινού ανθιβόλου, από την οποία ερμηνεύονται οι εικονογραφικές επαφές ανάμεσα στα τρία ζεύγη βημοθύρων και σε μεμονωμένες μορφές και επιμέρους λεπτομέρειες από έργα των Κονταρήδων, αποτελεί ένδειξη της ύπαρξης σχέσεων ανάμεσα στα εργαστήρια του Φράγγου Κατελάνου, των συντοπιτών του



Εικ. 5. Ναός Μεταμόρφωσης Βελτσίστας. Τα βημίσθια.

Συγκρίνοντας το ζεύγος των βημοθύρων με τις τρεις δεσποτικές εικόνες, εντοπίζουμε κοινούς τρόπους απόδοσης, χωρίς να υπάρχει ταυτοσημία στις μορφές. Παρόμοια είναι η εκτέλεση του μαφορίου της Παναγίας του Ευαγγελισμού με το μαφόριο της Οδηγήτριας και τον χιτώνα του Χριστού ως προς τη χρήση λιγοστών τονικών διαβαθμίσεων του κόκκινου. Προσωπογραφικά χαρακτηριστικά, όπως ο σχεδιασμός των ματιών με τα παχιά φρύδια, που πλάθονται με βιαστικές πινελιές, δεν διαφέρουν πολύ από εκείνα των μαθητών στα επεισόδια της ανόδου στο Θαβώρ. Η διάταξη των ρόδινων πινελιών στα βλέφαρα είναι παρόμοια με της Οδηγήτριας. Θεωρούμε αρκετά πιθανό το ζεύγος των βημοθύρων να δημιουργήθηκε από τους ζωγράφους των τριών δεσποτικών εικόνων. Ίσως, παράλληλα με τον Φράγγο Κονταρή που δούλευε για τις τοιχογραφίες στον ναό της Μεταμόρφωσης, ένα μικρότερο, ντόπιο συνεργείο να εργαζόταν για την κατασκευή των δεσποτικών εικόνων και των βημοθύρων του. Δεν μπορεί να αποκλειστεί η περίπτωση να εργάστηκαν για τη δημιουργία των εικόνων αυτών ζωγράφοι από το συνεργείο του Φράγγου Κονταρή, ηπειρωτικής καταγωγής, που θα επάνδρωναν την ομάδα του για όσα χρόνια αυτός δραστηριοποιούνταν στην περιοχή της Ηπείρου⁸⁷.

Αποστολικά

(δύο πίνακες διαστάσεων 0,45×1,70 μ. ο καθένας)

Οι δώδεκα απόστολοι έχουν ιστορηθεί ανά έξι, σε δύο ορθογώνιους πίνακες (Εικ. 6, 7), που φέρουν περιμετρικά πρόσθετο ξυλόγλυπτο πλαίσιο. Οι απόστολοι ολόσωμοι, με ποικιλία στάσεων και κινήσεων, προβάλλουν μπροστά σε χρυσό κάμπο, κάτω από γραπτά

και του ζωγράφου των εικόνων του ναού της Μεταμόρφωσης.

⁸⁷ Σε διάστημα μιας δεκαετίας, από το 1558 έως το 1658, οι δύο αδελφοί, τότε οι δύο, τότε ο ένας εκ των δύο, φιλοτέχνησαν τοιχογραφίες σε ηπειρωτικούς ναούς, βεβαιωμένα στους δύο, στον Άγιο Νικόλαο της Κράψης (1563) και στη Μεταμόρφωση της Κληματιάς (1568), ενώ τους αποδίδονται με ισχυρά επιχειρήματα τα εικονογραφικά προγράμματα στον Άγιο Δημήτριο στην Κληματιά (1558-1568), στους εξωνάρθηκες της μονής Φιλανθρωπηνών (1560) και στο ανατολικό τμήμα του κυρίως ναού στην Ελεούσα του Νησιού των Ιωαννίνων (τέλη 16ου αιώνα). Βλ., στο παρόν άρθρο, σ. 268 και υποσημ. 8.

κόκκινα τόξα που στηρίζονται σε κιονίσκους, στοιχείο υπαινικτικό της διάρθρωσης των ξυλόγλυπτων τέμπλων. Στον χρυσό κάμπο των «εικονιδίων» αναγράφονται διαδοχικά τα αγωνύμια: Ο ΑΓ(ΙΟC) ΦΙΛΙΠΠΟC, Ο ΑΓ(ΙΟC) ΒΑΡΘΟΛΟΜΑΙΟC, Ο ΑΓ(ΙΟC) CΙΜΩΝ, Ο ΑΓ(ΙΟC) ΛΟΥΚΑC, Ο ΑΓ(ΙΟC) / ΙΩ(ΑΝΝΗC) Ο ΘΕΟΛΟΓΟC, Ο ΑΓΙΟC ΠΕΤΡΟC, και Ο ΑΓ(ΙΟC) ΠΑΥΛΟC, Ο ΑΓ(ΙΟC) ΜΑΤΘΑΙΟC, Ο ΑΓ(ΙΟC) ΜΑΡΚΟC, Ο ΑΓ(ΙΟC) ΑΝΔΡ[ΕΑC], Ο ΑΓ(ΙΟC) ΙΑΚΩΒΟC, Ο ΑΓ(ΙΟC) ΘΩΜ[ΑC].

Στη βάση των «εικονιδίων» με τους αποστόλους, κόκκινη και πράσινη ζώνη, εναλλάξ, υποδηλώνει το έδαφος. Ο Παύλος και οι τέσσερις ευαγγελιστές κρατούν βιβλία με δερματόδετες σταχώσεις, ενώ οι άλλοι απόστολοι κλειστά ειλητά. Οι μορφές των αποστόλων απεικονίζονται ψηλές και εύρωστες, με σχετικά μικρά κεφάλια. Τα μιάτια τυλίγονται χαλαρά γύρω από τους χιτώνες, προσδίδοντας στις μορφές όγκο και σωματικότητα. Τα πρόσωπα των αποστόλων έχουν αποδοθεί φυσιοκρατικά. Το πλάσιμο στα νεανικά πρόσωπα, όπως στον Φίλιππο και στον Θωμά, είναι κρουστό και σφιχτό. Το ρόδινο σάρκωμα απλώνεται σε μεγάλη έκταση επάνω στον καστανοπράσινο προπλασμό και ο γλυκασμός είναι στακτοπράσινος. Λιγοστές λευκές πινελιές εξαίρουν τους όγκους. Στα πρόσωπα των ηλιοκιωμένων και ώριμων αποστόλων το ρόδινο σάρκωμα υποχωρεί σε έκταση, σε σχέση με τον καστανοπράσινο προπλασμό, ενώ λεπτομέρειες όπως οι ρυτίδες στο μέτωπο του Σίμωνα, του Πέτρου και του Ιωάννη του Θεολόγου ή τα ζυγωματικά στον Λουκά δηλώνονται με τον προπλασμό. Σε αρκετούς αποστόλους έχει αποδοθεί το άνω χείλος σε έντονο κόκκινο, ενώ το χαμηλότερο σε τριανταφυλλί. Η πτυχολογία στα ενδύματα είναι εύκαμπτη, ρέουσα, χωρίς ξεκομμένα επίπεδα, με μαλακές αναδιπλώσεις, σε λιγοστούς, ζωηρούς χρωματικούς τόνους. Μια γενικότερη αίσθηση εκζήτησης διέπει το κομψό αυτό σύνολο. Τα κεφάλια των αποστόλων, που στρέφονται με κομψότητα προς διαφορετικές κατευθύνσεις, οι θεατρικές εξάρσεις των χεριών που διασπούν τα περιγράμματα των μορφών σε μια χαριτωμένη, σχεδόν μελωδική, αλληλουχία κινήσεων και αντικινήσεων, τα πλούσια ενδύματα με τα έντονα χρώματα συνθέτουν ένα αρμονικό σύνολο με εσωτερικό ρυθμό.

Το πλαίσιο, σκαλισμένο με κοιλόκυρτα κυμάτια, στοιχείο κοινό στους αναγεννησιακούς ελαιογραφημένους πίνακες, συναντάται σε πρώιμες κρητικές



Εικ. 6. Ναός Μεταμόρφωσης Βελτσιόστας. Επιστύλιο, ο αριστερός όμιλος των αποστόλων.



Εικ. 7. Ναός Μεταμόρφωσης Βελτσιόστας. Επιστύλιο, ο δεξιός όμιλος των αποστόλων.

εικόνες⁸⁸ και σε εικόνες των αρχών του 16ου αιώνα από το Νησί της λίμνης των Ιωαννίνων, τον άγιο Νικόλαο με σκηνές του βίου του από τη μονή Ελεούσας⁸⁹ και τη δεσποτική εικόνα της Παναγίας από τη μονή Προδρόμου του Νησιού⁹⁰, ενώ πιθανότατα παρόμοιας μορφής ήταν και το πρόσθετο, κατεστραμμένο, πλαίσιο της εικόνας του ένθρονου Παντοκράτορα από τη μονή Αγίου Παντελεήμονα του Νησιού⁹¹.

Η απεικόνιση των αποστόλων, όρθιων, ολόσωμων

στα επιστύλια τέμπλων είναι σπανιότερη από την απεικόνισή τους ένθρονων ή σε προτομή. Στα πρωιμότερα παραδείγματα, του 15ου αιώνα, συγκαταλέγονται δύο εικονίδια επιστυλίου με οξυκόρυφη απόληξη από το Άγιον Όρος, το ένα με απεικόνιση των αποστόλων Παύλου και Ματθαίου, σήμερα στο Μουσείο Θεσσαλονίκης, και το άλλο με τους αποστόλους Λουκά και Θωμά, σήμερα στο Μουσείο Μπενάκη⁹². Ολόσωμοι εικονίζονται οι απόστολοι στο τέμπλο του καθολικού του Μεγάλου Μετεώρου⁹³ και στη μονή Βαρλαάμ⁹⁴. Τα αποστολικά από το τέμπλο του Αγίου Γεωργίου στο Βαγενήτι Ιωαννίνων⁹⁵, που ανάγονται στον 17ο αιώνα, και τα αρκετά μεταγενέστερα αποστολικά της μονής Καλογραιών στη Ζίτσα (1801)⁹⁶ φανερώνουν ότι η

⁸⁸ Μ. Αχεμιάστου-Ποταμιάνου, «Εικόνες της Μονής Ελεούσας στο Νησί των Ιωαννίνων», *Θυμιάμα στη μνήμη της Λασκαρίνας Μπούρα*, Ι, Αθήνα 1994, 6, σημ. 25.

⁸⁹ Αχεμιάστου-Ποταμιάνου, «Εικόνες Ελεούσας», ό.π. (υποσημ. 88), 6-7, πίν. 1.2, όπου η διασύνδεση του μορφολογικού αυτού στοιχείου με τη δυτική τέχνη. Επίσης, Κ. Ι. Σουρέφ (επιμ.), *Σκευοφυλάκιο Μονής Ελεούσας στο Νησί των Ιωαννίνων. Οι φορητές εικόνες*, Ιωάννινα 2017, 38-39, αριθ. 6 (Σ. Χαραλάμπους).

⁹⁰ Μ. Αχεμιάστου-Ποταμιάνου, «Εικόνες των Ιωαννίνων», *Φηγός. Τιμητικός τόμος για τον καθηγητή Σωτήρη Δάκαρη*, Ιωάννινα 1994, 31, εικ. 1.

⁹¹ Ό.π., εικ. 2, και *Σκευοφυλάκιο Μονής Ελεούσας*, ό.π. (υποσημ. 89), 49-51, αριθ. 9 (Α. Ζωγάκη).

⁹² Μ. Χατζηδάκη, «Εικόνες επιστυλίου από τό Άγιον Όρος», *ΔΧΑΕ Δ'* (1964-1965), 387 και σημ. 2, πίν. 92-93.

⁹³ Χατζηδάκης - Σοφιανός, *Μεγάλο Μετέωρο*, ό.π. (υποσημ. 55), εικ. στη σ. 179, 181.

⁹⁴ Μ. Αχεμιάστου-Ποταμιάνου, «Φορητές εικόνες της ηπειρωτικής σχολής», *ΔΧΑΕ ΚΖ'* (2006), εικ. 4, 5.

⁹⁵ Αδημοσίευτα.

⁹⁶ Τα αποστολικά, που χρονολογούνται βάσει επιγραφής στο



Εικ. 8. Ναός Μεταμόρφωσης Βελτισίστας. Ο απόστολος Θωμάς (λεπτομέρεια της Εικ. 7).



Εικ. 9. Ναός Μεταμόρφωσης Βελτισίστας. Ο ευαγγελιστής Θωμάς (λεπτομέρεια της Εικ. 7).

εικονογραφική αυτή επιλογή δεν ήταν άγνωστη στην περιοχή της Ηπείρου.

Οι απόστολοι του ναού της Μεταμόρφωσης παρουσιάζουν μεγάλες ομοιότητες, ως προς την τεχνοτροπία, με έργα κρητικών ζωγράφων του β' μισού του 16ου αιώνα, κυρίως του Μιχαήλ Δαμασκηνού. Οι απόστολοι της Βελτισίστας κινούνται σε καλλιτεχνικό πνεύμα ανάλογο με εκείνο των μεγάλων εικόνων των δύο ολόσωμων αποστόλων, του Ιωάννη του Θεολόγου και του Θωμά ή Φιλίππου, από Μεγάλη Δέηση κερκυραϊκού ναού, σήμερα στο Μουσείο Αντιβουινιώτισσας, της

1801, δεν αποκλείεται να αντικατέστησαν παλαιότερα, ίδιας μορφής. Και στο αρκετά ύψιμο αυτό παράδειγμα, οι απόστολοι ιστορούνται σε δύο ενιαίους πίνακες, δεξιά και αριστερά από τη Δέηση. Γενικότερα για τη μονή Καλογραιών, βλ. Α. Καραμπερίδη, *Η μονή Πατέρων και η ζωγραφική του 16ου και 17ου αιώνα στην περιοχή της Ζίτσας Ιωαννίνων*, Ιωάννινα 2009, 329-335.

δεύτερης πενήνταετίας του 16ου αιώνα⁹⁷. Ο απόστολος Θωμάς (Εικ. 8), που εικονίζεται τελευταίος στο δεξιό ημιόριο, παρουσιάζει στενή τυπολογική και φυσιογνωμική συνάφεια με τον νεαρό απόστολο, Θωμά ή Φίλιππο, του Μουσείου Αντιβουινιώτισσας⁹⁸. Ο τρόπος που έχουν σχεδιαστεί τα πλούσια ενδύματα, με τις πλατιές αναδιπλώσεις, είναι σχεδόν ίδιος, με τη διαφορά ότι στον νεαρό απόστολο της Βελτισίστας η πτυχολογία

⁹⁷ Βοκοτόπουλος, *Εικόνες Κερκύρας*, ό.π. (υποσημ. 10), 70-71, αριθ. 44 και 45, εικ. 161, 162, Μ. Κωνσταντουδάκη, *Ο Μιχαήλ Δαμασκηνός και το έργο του*, Αθήνα 1987 (<https://www.didaktorika.gr/eadd/handle/10442/1071>, πρόσβαση: 8/1/2020), 374-375, αριθ. 29, 30, Σ. Χονδρογιάννης, *Μουσείο Αντιβουινιώτισσας. Κέρκυρα*, Θεσσαλονίκη 2010, 52, 53.

⁹⁸ Βοκοτόπουλος, *Εικόνες Κερκύρας*, ό.π. (υποσημ. 10), 71, αριθ. 45, εικ. 162, Χονδρογιάννης, *Μουσείο Αντιβουινιώτισσας*, ό.π. (υποσημ. 97), 53.



Εικ. 10. Ναός Μεταμόρφωσης Βελτσιόστας. Ο απόστολος Πέτρος (λεπτομέρεια της Εικ. 6).



Εικ. 11. Ναός Μεταμόρφωσης Βελτσιόστας. Ο απόστολος Φίλιππος (λεπτομέρεια της Εικ. 6).

αποδίδεται πιο φυσιοκρατικά και με μεγαλύτερη ευκαμψία, υποδηλώνοντας ίσως την υφή βαρύτερου υφάσματος. Ο μετωπικός Ματθαίος (Εικ. 9) της Βελτσιόστας, όπως και ο Ιωάννης της Αντιβουνιώτισσας, είναι μορφή επιβλητική και εύρωστη, που σχεδιάζεται μέσα σε νοητό ελλειψοειδές περίγραμμα. Παρά τις διαφοροποιήσεις στα ενδύματα των δύο αποστόλων, παρατηρείται ανάλογη διάταξη των πτυχώσεων στο ιμάτιο του Ματθαίου και στον εξωτερικό χιτώνα του Ιωάννη του Θεολόγου⁹⁹. Ο συνδυασμός των χρωμάτων στα υφάσματα, σκουροπράσινο στο ιμάτιο και πορτοκαλί στον χιτώνα του Ματθαίου, ανακαλεί τους χρωματικούς τόνους στα ενδύματα του Ιωάννη του Θεολόγου.

⁹⁹ Βοκοτόπουλος, *Εικόνες Κερκύρας*, ό.π. (υποσημ. 10), 70, αριθ. 44, εικ. 161. Χονδρογιάννης, *Μουσείο Αντιβουνιώτισσας*, ό.π. (υποσημ. 97), 52.

Τα ιμάτια του Πέτρου και του Βαρθολομαίου είναι πανομοιότυπα ως προς την απόδοση των πτυχών, της υφής του υφάσματος και του χρώματος με το ιμάτιο του αποστόλου Θωμά ή Φιλίππου στο Μουσείο Αντιβουνιώτισσας¹⁰⁰.

Οι εικόνες της Μεγάλης Δέησης, που προέρχονται από τον κατεστραμμένο ναό του Ταξιάρχη στο Καμπιέλλο της Κέρκυρας (β' μισό 16ου αιώνα)¹⁰¹ και η εικόνα με τις προτομές των δώδεκα αποστόλων, της συλλογής Κανελλοπούλου (τελευταίες δεκαετίες 16ου αιώνα)¹⁰²,

¹⁰⁰ Χονδρογιάννης, *Μουσείο Αντιβουνιώτισσας*, ό.π. (υποσημ. 97), 53.

¹⁰¹ Βοκοτόπουλος, *Εικόνες Κερκύρας*, ό.π. (υποσημ. 10), 54-61, αριθ. 29-38, εικ. 36-39, 136-147. Επίσης, Κωνσταντουδάκη-Κιτρομιλίδου, *Μιχαήλ Δαμασκηνός*, ό.π. (υποσημ. 97), 340-341, 373-374, 375-382.

¹⁰² Π. Βοκοτόπουλος, «Δύο Μεγάλες Δεήσεις στην Κέρκυρα»,



Εικ. 12. Ναός Μεταμόρφωσης Βελτισίας. Ο απόστολος Βαρθολομαίος (λεπτομέρεια της Εικ. 6).



Εικ. 13. Ναός Μεταμόρφωσης Βελτισίας. Ο άγιος Ιωάννης ο Θεολόγος (λεπτομέρεια της Εικ. 6).

έργα που συνδέονται στενά με την παραγωγή του Δαμασκηνού, προσφέρονται επίσης για πολλαπλούς παραλληλισμούς με τους αποστόλους από το τέμπλο του ηπειρωτικού ναού. Στον απόστολο Πέτρο της Βελτισίας (Εικ. 10) ο σχεδιασμός των ματιών, η διάταξη της κόμης και της γενειάδας, η εναλλαγή των σκιασμένων και φωτισμένων επιφανειών ανακαλούν παρόμοιες διατυπώσεις με τον Πέτρο από τον ναό του Ταξιάρχη¹⁰³. Παρόμοια προσωπογραφικά χαρακτηριστικά συναντάμε ανάμεσα στον Φίλιππο (Εικ. 11) της Βελτισίας και στον απόστολο Θωμά, από τον ναό του Ταξιάρχη,

Βυζαντινά 13 (1985), 391-414, Κωνσταντουδάκη-Κιτρομιλίδου, Μιχαήλ Δαμασκηνός, ό.π. (υποσημ. 97), 350-352, Χατζηδάκη - Σκαμπαβίας, Μουσείο Κανελλοπούλου, ό.π. (υποσημ. 34), 290, εικ. 291 (Ν. Χατζηδάκη).

¹⁰³ Βοκοτόπουλος, Εικόνες Κερκύρας, ό.π. (υποσημ. 10), 57, αριθ. 31, εικ. 140.

σήμερα στο Μουσείο Αντιβουნიώτισσας¹⁰⁴. Με παρόμοιο τρόπο έχει αποδοθεί ο Βαρθολομαίος και στα δύο σύνολα. Παρόλο που ο Βαρθολομαίος της Βελτισίας (Εικ. 12) έχει πιο λιπόσαρκο και οστεώδες πρόσωπο, τα μικροσκοπικά μάτια, η στιβαρή μύτη και οι κρανιακές εξάρσεις έχουν σχεδιαστεί όμοια με αυτές του Βαρθολομαίου από τον κερκυραϊκό ναό¹⁰⁵. Ο απόστολος Παύλος (Εικ. 14) από το σύνολο της Βελτισίας, χωρίς να μοιάζει απόλυτα με τον απόστολο Παύλο του Ταξιάρχη στο Καμπιέλλο¹⁰⁶, μπορεί να συγκριθεί με αυτόν ως προς την παρόμοια απόδοση της μύτης, τις ρυτίδες του μετώπου, τις ρυτίδες επάνω από τη μύτη, την περιοχή

¹⁰⁴ Ό.π., 59, αριθ. 37, εικ. 144, και Χονδρογιάννης, Μουσείο Αντιβουनिώτισσας, ό.π. (υποσημ. 97), 44.

¹⁰⁵ Ποταμιάνου, Εικόνες, ό.π. (υποσημ. 18), 180-181, αριθ. 54.

¹⁰⁶ Βοκοτόπουλος, Εικόνες Κερκύρας, ό.π. (υποσημ. 10), 141, αριθ. 32, εικ. 39.



Εικ. 14. Ναός Μεταμόρφωσης Βελτσίστας. Ο απόστολος Παύλος (λεπτομέρεια της Εικ. 7).

κάτω από το κάτω βλέφαρο, τις πλαστικές εξάρσεις στο μέτωπο και τους βοστρύχους της γενειάδας. Σε αρκετούς αποστόλους έχει αποδοθεί το άνω χέλιος σε έντονο κόκκινο, ενώ το χαμηλότερο σε τριανταφυλλί, στοιχείο της τέχνης του Δαμασκηνού¹⁰⁷. Ο φυσιογνωμικός τύπος που υιοθετήθηκε για τον Φίλιππο, τον Ματθαίο και τον Πέτρο στο επιστύλιο της Βελτσίστας μοιάζει σε μεγάλο βαθμό με τον τύπο που χρησιμοποιήθηκε για τους αντίστοιχους αποστόλους στην εικόνα της συλλογής Κανελλοπούλου¹⁰⁸. Παρόμοια, ο Βαρθολομαίος της Βελτσίστας μπορεί να παραλληλιστεί με τον Ιάκωβο στην εικόνα της συλλογής Κανελλοπούλου.

¹⁰⁷ Ο.π., 55.

¹⁰⁸ Π. Βοκοτόπουλος, «Δύο Μεγάλες Δεήσεις», ό.π. (υποσημ. 102), Χατζηδάκη - Σκαμπαβίας, Μουσείο Κανελλοπούλου, ό.π. (υποσημ. 34), 290, εικ. 291.

Ο Ιωάννης ο Θεολόγος (Εικ. 13), ως προς τον σχεδιασμό των ματιών και της μύτης, τη διάταξη των ρυτίδων στο μέτωπο, επάνω από τα μάτια και την ένταση στο βλέμμα, θυμίζει τον ηλικιωμένο μαθητή πίσω από τον σκυμμένο στο τραπέζι Ιωάννη στην εικόνα του Μυστικού Δείπνου από τη συλλογή της Αγίας Αικατερίνης Σιναΐτών, στο Ηράκλειο¹⁰⁹, και ιεράρχες από την εικόνα της Α΄ Οικουμενικής Συνόδου της Νίκαιας από την ίδια συλλογή¹¹⁰, ενυπόγραφα έργα του Δαμασκηνού, της ένατης δεκαετίας του 16ου αιώνα. Ο ίδιος φυσιογνωμικός τύπος υιοθετήθηκε για τη μορφή του ρεαλιστικότερου Θεού - Πατέρα, στην παράσταση της Αγίας Τριάδας από ιδιωτική συλλογή στη Ρώμη, έργο του τέλους του 16ου αιώνα, που αποδίδεται στον Μιχαήλ Δαμασκηνό¹¹¹.

Τα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά του Πέτρου και η διάταξη της κόμης του είναι παρόμοια με αυτά του Πέτρου στη στρογγυλή εικόνα από τη μονή Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου στην Πάτμο, με τον Ασπασμό των δύο κορυφαίων αποστόλων, των τελευταίων δεκαετιών του 16ου αιώνα, και στην περίπου σύγχρονη στρογγυλή εικόνα με το ίδιο θέμα από τη μονή του Σινά¹¹².

Οι μαλακές πτυχές και οι φυσιοκρατικά δοσμένες κολπώσεις των υφασμάτων θυμίζουν τα ενδύματα των μορφών σε έργα του Δαμασκηνού¹¹³, του Γεωργίου

¹⁰⁹ *Εικόνες Κρητικής Τέχνης*, ό.π. (υποσημ. 10), αριθ. 96 (Μ. Κωνσταντουδάκη).

¹¹⁰ Πρβλ. με τον δεύτερο και τον τέταρτο από αριστερά ιεράρχη, στη δεύτερη σειρά των καθισμάτων, με τον δεύτερο από δεξιά ιεράρχη στην πρώτη σειρά, με τον δεύτερο και τον τέταρτο από δεξιά ιεράρχη στη δεύτερη σειρά. *Εικόνες Κρητικής Τέχνης*, ό.π. (υποσημ. 10), αριθ. 99 (Μ. Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου).

¹¹¹ Χ. Μπαλτογιάννη, *Εικόνες. Ο Χριστός στην Ενσάρκωση και το Πάθος*, Αθήνα 2003, πίν. 162-164.

¹¹² Μ. Χατζηδάκης, *Εικόνες Πάτμου*, Αθήνα 1977, πίν. 45 και 203.

¹¹³ Ενδεικτικά, πρβλ. τα αριστοτεχνικά καμωμένα ενδύματα του Ιωάννη του Θεολόγου, με τις τρεμουλιαστές λευκές πινελιές στις ακμές των πτυχών, με τα ενδύματα της βασιλοπούλας στην κεντρική σύνθεση και της μισοξαπλωμένης βασίλισσας στο τέταρτο δεξιά διάχωρο, στην εικόνα του αγίου Γεωργίου με σηνές του βίου του, από τον ναό της Υπεραγίας Θεοτόκου Σπηλαιώτισσας στην Κέρκυρα, Βοκοτόπουλος, *Εικόνες Κερκύρας*, ό.π. (υποσημ.10), 50-51, αριθ. 26, εικ. 29, 128-133. Επίσης, τα ιμάτια του Λουκά και του Ιωάννη ή του Θωμά με τον μανδύα του αξιωματούχου και τα ενδύματα των δημίων στην εικόνα του μαρτυρίου του αγίου Ανδρέα, στο Βυζαντινό Μουσείο της Αθήνας, Αχεμισάτου-Ποταμιάνου, *Εικόνες*, ό.π. (υποσημ. 18), αριθ. 55. Επίσης, τον χιτώνα του

Κλόντζα¹¹⁴ και του Θωμά Βαθά¹¹⁵, στα οποία εφαρμόζονται μικτή τεχνοτροπία, παραδοσιακή και ιταλιζουσα. Στην παραγωγή των ζωγράφων αυτών παραπέμπει και η χρωματική κλίμακα των εξεταζόμενων έργων. Οι πληθωρικές κινήσεις των αποστόλων, με τα μιάτια που σχεδόν γλιστρούν επάνω στους χιτώνες, ανακαλούν τις πολύ τολμηρότερες μορφές των αποστόλων στον Μυστικό Δείπνο του Δαμασκηνού¹¹⁶.

Με βάση τις παραπάνω διαπιστώσεις, θεωρούμε ότι η δημιουργία των αποστολικών μπορεί να τοποθετηθεί στο β' μισό του 16ου αιώνα, πιθανότατα στις τελευταίες δεκαετίες του, και να αποδοθεί σε ικανούς ζωγράφους κρητικού εργαστηρίου, επηρεασμένους από τις δημιουργίες των σημαντικών δασκάλων της ακμής της κρητικής ζωγραφικής.

Δέηση (0,66×0,45 μ.)

Η Δέηση ήταν τοποθετημένη στο κέντρο του επιστυλίου, ανάμεσα στους δύο επιμήκεις πίνακες με τις απεικονίσεις των αποστόλων. Έχει ιστορηθεί σε ορθογώνιο κομμάτι ξύλου με τοξωτή απόληξη, που φέρει έξεργο, πρόσθετο πλαίσιο με κοιλόκυρτα κυμάτια, παρόμοια με εκείνα στο πλαίσιο των αποστολικών. Η εικόνα της Δέησης παρουσιάζει εκτεταμένες φθορές (Εικ. 15).

Στο κέντρο ο Χριστός, στον τύπο του Παντοκράτορα, κάθεται αναπαυτικά σε μαρμάρινο, χρωματιστό θρόνο με πορτοκαλοκόκκινο μαξιλάρι. Ο θρόνος, λιτός, χωρίς πρόσθετα διακοσμητικά στοιχεία, δεν φέρει ερεισίνωτο και εντυπωσιάζει με την αλάνθαστη προοπτική του σχεδίαση. Ο Χριστός (Εικ. 15) ευλογεί με το δεξί, ενώ με το αριστερό συγκρατεί ανοικτό

ευαγγέλιο, το οποίο στηρίζει στο αριστερό γόνατο. Το αριστερό σκέλος, σε ελαφρά υποχώρηση προς τα πίσω, με το άκρο σε ανεπαίσθητα μικρότερη κλίμακα από το προβαλλόμενο δεξί, προσδίδει στη μορφή του Χριστού μια χαριτωμένη κίνηση. Στο ευαγγέλιο αναγράφεται: *ΑΜΗΝ ΑΜΗΝ / ΛΕΓΩ ΥΜΙΝ / ΟΤΙ Ο ΤΟΝ ΛΟΓΟΝ ΜΟΥ ΑΚΟΥΩΝ ΚΑΙ / ΠΙΣΤΕΥΩΝ / ΤΩ ΠΕΜΨ/ΑΝΤΙ ΜΕ Ε/ΧΕΙ ΖΩΗΝ ΑΙΩΝΙΩΝ*. Τον Χριστό πλαισιώνουν αριστερά και δεξιά η Παναγία (Εικ. 16) και ο Πρόδρομος (Εικ. 17), που στραμμένοι προς αυτόν δέονται κλίνοντας την κεφαλή και τείνοντας ικετευτικά τα χέρια. Η βαθιά συστροφή των σωμάτων τους προς τον κατακόρυφο, κεντρικό άξονα της σύνθεσης, το αφύσικο μεγάλο ύψος τους και το στήσιμό τους πιο μπροστά από το βάθρο του θρόνου επιτείνουν την εντύπωση της τρίτης διάστασης. Παρόλο που τα γυμνά πόδια και τα χέρια του Χριστού έχουν αποδοθεί στην ίδια κλίμακα με εκείνα της Παναγίας και του Προδρόμου, ο θεατής έχει την αίσθηση ότι ο Χριστός είναι αρκετά απομακρυσμένος, στο βάθος της παράστασης. Με τη χαλαρή συστροφή του κορμού του, προς τα δεξιά του, και με κατεύθυνση το βάθος μαγνητίζει το βλέμμα του θεατή προς το ευαγγέλιο. Οι τρεις ιερές μορφές προβάλλουν μπροστά σε χρυσό κάμπο και πράσινο δάπεδο.

Η σύνθεση, στα δομικά της στοιχεία, με τον Χριστό ένθρονο να κρατά ανοικτό ευαγγέλιο, και την Παναγία και τον Πρόδρομο στα άκρα, με εξαιρετικά τονισμένο ύψος, ακολουθεί εικονογραφικό τύπο που γνώρισε μεγάλη διάδοση στην κρητική ζωγραφική, με αντιπροσωπευτικά παραδείγματα την εικόνα της Δέησης του Νικολάου Ρίτζου στο Σεράγεβο¹¹⁷ και την ομόθεμη εικόνα του Αγγέλου από τη μονή Αγίας Αικατερίνης του Σινά¹¹⁸. Ο ζωγράφος εδώ καινοτομεί τοποθετώντας την Παναγία και τον Πρόδρομο σε αρκετή απόσταση μπροστά από τον θρόνο. Η δομή της παράστασης, με την κεντρική μορφή στο βάθος και σε

Μάρκου με το φόρεμα της Σαλώμης στην εικόνα της Αποτομής του Προδρόμου, στο Α' Δημοτικό Νεκροταφείο Κέρκυρας, Βοκοτόπουλος, *Εικόνες Κερκύρας*, ό.π. (υποσημ. 10) εικ. 34.

¹¹⁴ Ενδεικτικά πρβλ. με τις περισσότερες μορφές στο τρίπτυχο της Πάτμου, Χατζηδάκης, *Εικόνες Πάτμου*, ό.π. (υποσημ. 112) πίν. 40-44, και στην εικόνα της Δευτέρας Παρουσίας στη μονή Υπεραγίας Θεοτόκου της Κέρκυρας, Βοκοτόπουλος, *Εικόνες Κερκύρας*, ό.π. (υποσημ. 10), εικ. 41-43, 153-157.

¹¹⁵ Πρβλ. Τα ενδύματα πολλών αποστόλων με του Θεού - Πατέρα στην εικόνα της Αποκάλυψης, Χατζηδάκης, *Εικόνες Πάτμου*, ό.π. (υποσημ. 112), πίν. 47.

¹¹⁶ *Εικόνες Κρητικής Τέχνης*, ό.π. (υποσημ. 10), αριθ. 96 (Μ. Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου).

¹¹⁷ Π. Βοκοτόπουλος, «Η εικόνα του Νικολάου Ρίτζου στο Σεράγεβο. Εικονογραφικές παρατηρήσεις», *ΔΧΑΕ ΚΣΤ'* (2005), 207-226, εικ. 1. Αναλυτικά για τον εικονογραφικό τύπο της Δέησης, όπως αυτός αποκρυσταλλώθηκε στην κρητική ζωγραφική, και τις παραλλαγές του, βλ. Βοκοτόπουλος, ό.π., Ν. Χατζηδάκη, «Η Δέηση του Αγγέλου στο Μουσείο Κανελλοπούλου και η χρήση του ανθιδόλου της κατά τον 15ο αιώνα», *ΔΧΑΕ ΚΖ'* (2006), 283-296.

¹¹⁸ Κ. Μανάφης (επιμ.), *Σινά. Οι Θησαυροί της μονής*, Αθήνα 1990, 127, πίν. 77 (Ν. Δρανδάκης).



Εικ. 15. Ναός Μεταμόρφωσης Βελτσίστας . Η Δέηση από το επιστύλιο του τέμπλου.

πρώτο επίπεδο δύο άλλες μορφές, όρθιες στα πλάγια, ανακαλεί την υπογεγραμμένη από τον Δαμασκηνό εικόνα της ένθρονης Παναγίας με τους αγίους Ιωάννη τον Θεολόγο και Ιάκωβο τον Αδελφόθεο, από τη Συλλογή Χαροκόπου, στην Κοργιαλένιο Βιβλιοθήκη του Αργοστολίου¹¹⁹, όπου λανθάνουν επιδράσεις από τη λίγο προγενέστερη ιταλική ζωγραφική. Φαίνεται ότι ο ζωγράφος της Δέησης, καθώς δραστηριοποιούνταν στο περιβάλλον κρητικών εργαστηρίων, όπου παράγονταν έργα όπως η προαναφερθείσα πρόωμη εικόνα του Δαμασκηνού, θέλησε να πειραματιστεί με τρόπους της δυτικής τέχνης.

Ο εικονογραφικός τύπος του Χριστού είναι ίδιος με αυτόν του Παντοκράτορα στην εικόνα του Μάρκου Μπαθά, στη μονή Αγίου Ιωάννη του Προδρόμου στην Καστρίτσα Ιωαννίνων¹²⁰, και του Κλόντζα στο τρίπτυχο της Πάτμου¹²¹. Ο μαρμαρίνος θρόνος είναι ίδιος εικονογραφικά με αυτόν του Χριστού στην προαναφερθείσα εικόνα του Μπαθά, και με τον θρόνο στην πάριση εικόνα της Παναγίας, έργο του ίδιου ζωγράφου, επίσης στη μονή Καστρίτσας¹²².

Το σχεδιασμένο με περισσή ευαισθησία πρόσωπο του Προδρόμου (Εικ. 17), με τα μακριά ξέπλεκα μαλλιά, παραπέμπει από εικονογραφική άποψη σε εξαιρετα πρότυπα της κρητικής ζωγραφικής, όπως σε έργα του Αγγέλου¹²³, του Νικολάου Τζαφούρη¹²⁴ και του Ευφρόσυνου¹²⁵. Ο συνδυασμός του ανοικτού γκριζοπράσινου



Εικ. 16. Ναός Μεταμόρφωσης Βελτισότας. Η Παναγία από τη Δέηση (λεπτομέρεια της Εικ. 15).

με το βερικοκί ή του σκούρου πράσινου με το πορτοκαλί ανακαλεί τη χρωματική κλίμακα στα ενδύματα μορφών σε έργα του Δαμασκηνού¹²⁶.

Εικονογραφικά και υφολογικά στοιχεία της εικόνας επιτρέπουν τη σύνδεσή της με εργαστήρια κρητικά του β' μισού του 16ου αιώνα.

Μολονότι μεγάλα τμήματα της ζωγραφικής επιφάνειας

μονής Διονυσίου [Μ. Χατζηδάκης, «Ο ζωγράφος Ευφρόσυνος», *ΚρητΧρον* (1956), πίν. ΚΓ', *Θησαυροί Αγίου Όρους*, ό.π. (υποσημ. 10), αριθ. 246, 115, (Ε. Ν. Τσιγαρίδας).

¹²⁶ Όπως στη δίζωνη εικόνα των Εισοδίων και της Υπαπαντής, από το Κάθισμα του Ευαγγελισμού, στην Πάτμο [Χατζηδάκης, *Εικόνες Πάτμου*, ό.π. (υποσημ. 112), αριθ. 60, πίν. 39] ή στην εικόνα με τους τέσσερις αγίους, που αποδίδεται στον Δαμασκηνό [Χατζηδάκης, *Εικόνες Πάτμου*, ό.π. (υποσημ. 112), αριθ. 61, πίν. 38].

¹¹⁹ Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου, *Δαμασκηνός*, ό.π. (υποσημ. 97), 179, 302, αριθ. 22

¹²⁰ Αχειμάστου-Ποταμιάνου, «Φορητές εικόνες του ζωγράφου Μάρκου Στριλίτζα Μπαθά ή Μάρκου Βαθά στην Ήπειρο», *ΔΧΑΕ Η'* (1975-76), πίν. 67. *Μνημεία των Ιωαννίνων*, Υπουργείο Πολιτισμού, 8η Εφορεία Βυζαντινών Αρχαιοτήτων, Ιωάννινα 2009, 172.

¹²¹ Χατζηδάκης, *Εικόνες Πάτμου*, ό.π. (υποσημ. 112), πίν. 43.

¹²² Ποταμιάνου, «Εικόνες Μπαθά», ό.π. (υποσημ. 120), πίν. 67, 68. *Μνημεία των Ιωαννίνων*, ό.π. (υποσημ. 120), 172.

¹²³ Βλ. τον Πρόδρομο του Βυζαντινού Μουσείου Αθήνας [Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Εικόνες*, ό.π. (υποσημ. 18), αριθ. 28, εικ. 105] ή τον Πρόδρομο από τη Δέηση της Αγίας Μονής Βιάννου της Κρήτης [*Εικόνες Κρητικής Τέχνης*, ό.π. (υποσημ. 10), αριθ. 157 (Μ. Μπορμπουδάκης)].

¹²⁴ Βλ. τον Πρόδρομο της Δέησης από το Μουσείο Αντιβουνηώτισσας στην Κέρκυρα [Χονδρογιάννης, *Μουσείο Αντιβουνηώτισσας*, ό.π. (υποσημ. 97) 81-83. Β. Παπαδοπούλου, «Εικόνα Δέησης του Νικολάου Τζαφούρη», *ΔΧΑΕ ΚΒ'* (2001), 262, εικ. 1].

¹²⁵ Βλ. την εικόνα του Προδρόμου από τη Μεγάλη Δέηση της



Εικ. 17. Ναός Μεταμόρφωσης Βελτσίστας. Ο άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος από τη Δέηση του επιστυλίου του τέμπλου (λεπτομέρεια της Εικ. 15).

έχουν αποκολληθεί, μπορούμε να διακρίνουμε ανάμεσα σε αυτήν και στους αποστόλους κοινά στοιχεία τεχνικής και ύφους, που μας επιτρέπουν να υποστηρίξουμε ότι τα έργα αυτά αποτελούν ένα ενιαίο σύνολο, μια μεγάλη Δέηση, που φιλοτεγήθηκε από το ίδιο εργαστήριο.

Η εικόνα της Δέησης φέρει περιμετρικά κορνίζα ίδιας μορφής με εκείνη των αποστολικών. Ο Παντοκράτορας, η Παναγία και ο Πρόδρομος προβάλλουν μπροστά από χρυσό κάμπο, όπως και οι απόστολοι¹²⁷.

Το μαλακό πλάσιμο, με το ανοικτό τριανταφυλλί σάρκωμα και τις λαδοπράσινες σκιές που απλώνονται επάνω στον καστανό προπλασμό, οι λιγοστές ελεύθερες

¹²⁷ Οι φθορές που παρουσιάζει ο κάμπος και στις τρεις εικόνες, είναι παρόμοιες, πιθανότατα επειδή η προετοιμασία της ζωγραφικής επιφάνειας έγινε με την ίδια μέθοδο και παρόμοια υλικά.

λευκές πινελιές που χαρακτηρίζουν τα πρόσωπα των νεαρότερων αποστόλων, παρατηρούνται και στα πρόσωπα της Παναγίας (Εικ. 16) και του Προδρόμου. Τα χέρια της Παναγίας και του Προδρόμου, όπως επίσης του Ιωάννη, του Λουκά και του Βαρθολομαίου, αποδίδονται συνοπτικά, με βιαστικές στακτοπράσινες πινελιές, επάνω στον προπλασμό, που επέχει τον ρόλο του περιγράμματος, ενώ δεν δηλώνονται οι αρθρώσεις.

Το απαστράπτον ιμάτιο του Χριστού έχει δουλευτεί με γκριζογάλανους τόνους, παρόμοιους με εκείνους στους χιτώνες του Φιλίππου, του Ιωάννη ή του Πέτρου. Οι διαφορές στον χειρισμό της πτυχολογίας υπαγορεύθηκαν από την πρόθεση του καλλιτέχνη να δηλώσει την αντίθεση ανάμεσα στο λεπτό, πολυτελές ύφασμα του χιτώνα του Χριστού και τα βαριά υφάσματα των χιτώνων των αποστόλων. Στην υπερβατική, απόμακρη μορφή του Χριστού, στο βάθος της σύνθεσης της Δέησης, αντιτίθενται οι μορφές των αποστόλων με την έντονη σωματική παρουσία τους. Η γήινη υπόσταση των αποστόλων ενισχύεται από έναν λανθάνοντα, θα λέγαμε, πειραματισμό για την απόδοση της τρίτης διάστασης.

Εμφανής είναι στην εικόνα η μίξη στοιχείων συντηρητικών, όπως τα έντονα λευκά λαματίσματα στα ρούχα του Προδρόμου¹²⁸ και το υπερβατικό χρυσό βάθος, και τρόπων δυτικών, όπως το απαστράπτον ιμάτιο του Χριστού και ο χιτώνας της Παναγίας, με τις μαλακές αναδιπλώσεις, ο σχεδιασμένος σε άψογη προοπτική μαρμάρινος θρόνος, τα αριστοτεχνικά δοσμένα πόδια του Χριστού, το φυσιοκρατικά δοσμένο ευαγγέλιο. Συνδυασμός παραδοσιακών τρόπων και τολμηρότερων αναζητήσεων χαρακτηρίζει και τα αποστολικά. Τα πρόσωπα, παρόλο που πλάθονται με μαλακές μεταβάσεις, βρίσκονται ακόμη μέσα στα όρια της βυζαντινής παράδοσης. Αντίθετα, τα ενδύματα, με τα διαφορετικής υφής υφάσματα και τις μαλακές πτυχώσεις τους, φανερώνουν επιδράσεις από τη σύγχρονη

¹²⁸ Μεταλλικές λάμπεις στα ενδύματα απαντούν συχνά στα έργα της κρητικής ζωγραφικής, σε όλα τα στάδια της εξέλιξής της [Χατζηδάκης, *Εικόνες Πάτιμου*, ό.π. (υποσημ. 112) πίν. 7, 13, 23, 45, 61, 63]. Η μεγάλη έκταση που καταλαμβάνουν οι φωτισμένες επιφάνειες ανακαλεί ανάλογο χειρισμό στο ιμάτιο του Λουκά, στην εικόνα του Θεοτοκόπουλου, με τον ευαγγελιστή που ζωγραφίζει την Παναγία [Ν. Χατζηνικολάου (επιμ.), *Δομήνικος Θεοτοκόπουλος Κρης*, Δήμος Ηρακλείου 1990, εικ. στη σ. 147].

ιταλική ζωγραφική. Διατυπώσεις όπως οι συστροφές των σωμάτων του Βαρθολομαίου, του Λουκά, του Μάρκου και του Ανδρέα, ή ο έντονος βηματισμός του Σίμωνα και του Πέτρου προσδίδουν φυσιοκρατικά χαρακτηριστικά στην προσανατολισμένη προς το Τρίμορφο κίνηση των αποστόλων. Τάση για φυσιοκρατική απόδοση φανερώνει και το προοπτικά αποδοσμένο μισάνοικτο ευαγγέλιο του Ιωάννη του Θεολόγου. Ο συγκεκρισμός διαφορετικών τεχνοτροπιών στο ίδιο ζωγραφικό σύνολο αποτελεί συνειδητή επιλογή στους κόλπους των κρητικών εργαστηρίων του β' μισού του 16ου αιώνα¹²⁹. Άλλωστε, η υιοθέτηση εκ μέρους των κρητικών ζωγράφων τεχνοτροπίας βυζαντινής και ύφους που μιμείται εκφραστικά μέσα δυτικά μαρτυρείται μέσα από αρχαιακά τεκμήρια και μεγάλο αριθμό εικόνων ήδη από τον 15ο αιώνα¹³⁰, τάση που συνδέεται άρρηκτα με τις πολιτισμικές-κοινωνικές εξελίξεις στη μεγαλόνησο κατά τη βενετοκρατία.

Σε διαφορετική εργαστηριακή παράδοση από εκείνη των δεσποτικών εικόνων και των βημοθύρων ανήκει η Μεγάλη Δέηση από το επιστύλιο του ναού της Μεταμόρφωσης. Η εικονογραφική και τεχνοτροπική ανάλυση του επιστυλίου οδηγεί στην αναγωγή του στη δεύτερη πενήνταετία του 16ου αιώνα και στη σύνδεσή του με την καλλιτεχνική παραγωγή κρητικού εργαστηρίου. Ενδεχόμενη υπόθεση ότι οι εικόνες που συναποτελούν το επιστύλιο, μεταφέρθηκαν από άλλο ναό πρέπει να αποκλειστεί. Το μήκος των πινάκων με τους αποστόλους και το πλάτος της Δέησης, εάν αθροιστούν, ταυτίζεται με το πλάτος του ναού της Μεταμόρφωσης. Επίσης, η παρουσία της κορνίζας, η οποία οριοθετεί τις απεικονίσεις των αποστόλων δεν αφήνει περιθώρια να υποθέσουμε ότι δεξιά και αριστερά από τους δύο ομίλους υπήρχαν και άλλες μορφές. Συνεκτιμώντας ότι η τοιχογράφηση της Μεταμόρφωσης ολοκληρώθηκε το 1568 και ότι ταυτόχρονα ή

λίγο αργότερα κατασκευάστηκαν οι δεσποτικές εικόνες και τα βημόθυρα του αρχικού τέμπλου του ναού, θεωρούμε ότι η δημιουργία των εικόνων της Μεγάλης Δέησης μέσα στην εβδομή με όγδοη δεκαετία του 16ου αιώνα είναι αρκετά πιθανή.

Για τους πρώτους αιώνες μετά την τουρκική κατάκτηση, που τα αρχαιακά τεκμήρια για τα Γιάννενα και την ευρύτερη περιοχή τους είναι λιγοστά, η «ανάγνωση» των ιδίων των μνημείων, ιδίως των τοιχογραφιών και των φορητών εικόνων τους, με την πληθώρα και ποικιλία των σκηνών τους παρέχουν πολύτιμες πληροφορίες για την ανασύνθεση της κοινωνίας στο συγκεκριμένο χωροχρόνο, με τη σύνθεση του πληθυσμού, τις όποιες κοινωνικές εντάσεις, συγκρούσεις, μετακινήσεις και τις πολυεπίπεδες σχέσεις μεταξύ των διαφόρων κοινωνικών ομάδων. Επιχειρώντας να αξιολογήσουμε τις παρατηρήσεις που παραθέσαμε στην εργασία αυτή, ενταγμένες μέσα στα δεδομένα πολιτισμικά και ιστορικά συμφραζόμενα, μπορούμε να υποστηρίξουμε τα ακόλουθα:

- Οι δεσποτικές εικόνες, τα βημόθυρα και οι εικόνες του επιστυλίου του αρχικού τέμπλου της Μεταμόρφωσης κατασκευάστηκαν παράλληλα με τις τοιχογραφίες του ναού αυτού ή αμέσως μετά, δηλαδή κατά την 7η-8η δεκαετία του 16ου αιώνα. Χορηγός των εικόνων του τέμπλου ήταν πιθανότατα ο ιερομόναχος Μητροφάνης μαζί με τους συμμοναστές του, οι οποίοι, με βάση την κτητορική επιγραφή του ναού της Μεταμόρφωσης¹³¹, χρηματοδότησαν το όλο πρόγραμμα της τοιχογράφησης υπό την επίβλεψη του προκεκοιμημένου ιερομόναχου Ιωάσαφ Φιλανθρωπηνού. Η ταύτιση του Ιωάσαφ με τον περιφημοηγούμενο της μονής Φιλανθρωπηνών του Νησιού και η ισχυρή πιθανότητα της διαδοχής του από τον Μητροφάνη στην ηγουμενία της μονής Φιλανθρωπηνών¹³² υποδεικνύει τις πολύτροπες σχέσεις ανάμεσα στον ανθηρό οικονομικά αγροτικό οικισμό της

¹²⁹ Βλ. ενδεικτικά, τις εικόνες του Δαμασκηνού από τη μονή Βροντησιού, σήμερα στη συλλογή Σιναϊτών [*Εικόνες Κρητικής Τέχνης*, ό.π. (υποσημ. 10), εικ. 96, 97, 98, 100, 101 (Μ. Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου)], το τρίπτυχο του Κλόντζα και την εικόνα της Αποκάλυψης, του Θωμά Βαθά στη μονή Αγίου Ιωάννη Θεολόγου στην Πάτιμο [Χατζηδάκης, *Εικόνες Πάτιμου*, ό.π. (υποσημ. 112), πίν. 40-44, 117, και πίν. 46, 47, 118].

¹³⁰ Για το θέμα, βλ. Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου, *Δαμασκηνός*, ό.π. (υποσημ. 97), 75-81, όπου όλη η προηγούμενη βιβλιογραφία.

¹³¹ Για την κτητορική επιγραφή, βλ. Δ. Ε. Ευαγγελίδης, «Ο ζωγράφος Φράγκος Κατελάνος ἐν Ἡπειρῷ», *ΔΧΑΕ Α'* (1959), σ. 40, Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, «Ἡ ἐπιγραφή τοῦ ναοῦ τῆς Μεταμορφώσεως τῆς Βελτισίας καὶ ὁ Ἰωάσαφ Φιλανθρωπηνός», *ΔΧΑΕ Η'* (1975-76), 73, Stavropoulou-Makri, *Les peintures murales*, ό.π. (υποσημ. 1), 23-27.

¹³² Για το ζήτημα της σχέσης ανάμεσα στον Μητροφάνη και τον προκεκοιμημένο Ιωάσαφ, βλ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, «Ἡ

Βελτσίστας¹³³ και στο αστικό κέντρο των Ιωαννίνων κατά το β' μισό του 16ου αιώνα¹³⁴. Πέρα από τις τεχνοτροπικές συνάψεις με έργα της περιόδου, δεν συντρέχει λόγος να τοποθετήσουμε τη δημιουργία των εικόνων σε μεταγενέστερη περίοδο. Λειτουργικοί λόγοι, σε συνδυασμό με την οικονομική ευρωστία που απολάμβανε την περίοδο αυτή η Βελτσίστα¹³⁵, και με την προσωπικότητα του χορηγού¹³⁶ υπαγόρευαν τη φιλοτέχνηση του τέμπλου και των εικόνων του αμέσως μετά την ολοκλήρωση της τοιχογράφησης.

- Οι δεσποτικές εικόνες και τα βημόθυρα αποτελούν έργα ντόπιων ηπειρωτών ζωγράφων. Η τάση για ρεαλισμό στην απόδοση των ιερών μορφών, που τους προσδίδει προσήγεια, η αίσθηση της αμεσότητας με τους πιστούς και ο ζωγραφικός τρόπος πραγμάτευσης συνδέουν τα συγκεκριμένα έργα με την παραγωγή ηπειρωτικών εργαστηρίων. Η χρήση κοινών φυσιογνωμικών τύπων και οι αναλογίες στην τεχνική και στους τρόπους με μορφές από τις

τοιχογραφίες των ναών της Βελτσίστας και της Ελεούσας αποκαλύπτει σχέσεις εξάρτησης και με την τέχνη των αδελφών Κονταρή. Οι αναφορές, σε επίπεδο εικονογραφίας, τεχνοτροπίας και τεχνικής σε έργα γνωστών κρητικών ζωγράφων της εποχής και η χρήση βιβλικών αποσπασμάτων που συναντώνται σε εικόνες του Δαμασκηνού, ερμηνεύονται από τη γοητεία που ασκούσαν οι εικόνες των ζωγράφων της μεγαλονήσου, με την εκλεπτυσμένη αισθητική τους, στους ντόπιους ζωγράφους και στους παραγγελιοδότες τους, έργα που μέσω του εμπορίου κυκλοφορούσαν και στην περιοχή της Ηπείρου¹³⁷.

- Οι εικόνες των αποστόλων της Μεγάλης Δέησης, έργα υψηλής και άρτιας αισθητικής, κινούνται σε διαφορετικό καλλιτεχνικό κλίμα. Οι απόστολοι, δουλεμένοι σε ύφος μικτό, με παραδοσιακά στοιχεία και επιδράσεις από τη δυτική τέχνη, ακολουθούν ως πρότυπα μερικές από τις πιο αναγνωρισμένες δημιουργίες κρητικών ζωγράφων. Το ρόδινο σάρκωμα, η ευαισθησία στη δήλωση των δακτύλων των άκρων, η απόδοση του άνω χείλους σε σκουρότερη απόχρωση από το κάτω, η τυπολογική συγγένεια με τους δύο ολόσωμους αποστόλους στο Μουσείο της Αντιβουνιώτισσας και με εκείνους του Ταξιάρχη στο Καμπιέλλο είναι μερικά από τα

έπιγραφή», ό.π. (υποσημ. 131). Επίσης, Γ. Μανόπουλος, «Η Βελτσίστα στα 1564 και οι ναοί της», *ΗπειρωΧρον* 39 (2005), 462-464.

¹³³ Γενικότερα για την οικονομική κατάσταση της Βελτσίστας την περίοδο αυτή, βλ. Μανόπουλος, «*Η Βελτσίστα*», ό.π. (υποσημ. 132), σποραδικά.

¹³⁴ Κατά τους δύο πρώτους αιώνες της Τουρκοκρατίας η οικονομική ζωή στην πόλη των Ιωαννίνων συνέχισε να αναπτύσσεται αδιατάρακτα, παράγοντας που επέτρεψε την ανάδειξη της σε ισχυρό διοικητικό και πολιτιστικό κέντρο στις βορειοδυτικές περιοχές των Βαλκανίων, βλ. Δ. Τριανταφυλλόπουλος, «Βυζαντινή παράδοση και δυτικές καινοτομίες στην τέχνη των παλαιότερων μονών του Νησιού Ιωαννίνων», *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων*, ό.π. (υποσημ. 8), 398-401. Αρρηκτα συνδεδεμένες με την οικονομική άνθηση της πόλης υπήρξαν οι εμπορικές δραστηριότητες Γιαννιωτών στη δυτική Μεσόγειο και τις αδριατικές ακτές, βλ. Τ. Stoianovich, «Ο κατακτητής ὀρθόδοξος Βαλκάνιος ἔμπορος», *Ἡ οἰκονομική δομὴ τῶν βαλκανικῶν χωρῶν στὰ χρόνια τῆς ὀθωμανικῆς κυριαρχίας* (15ος-19ος αἰώνας), Αθήνα 1979, 290, 293. Ειδικότερα για τις οικονομικές δραστηριότητες Γιαννιωτών εμπόρων στη Βενετία την περίοδο που μας απασχολεί, βλ. Κ. Α. Βακαλόπουλος, *Ιστορία του βόρειου ελληνομοῦ. Ἡπειρος*, Θεσσαλονίκη 1992, 346, Γ. Παγκράτης, «Γιαννιώτες ἔμποροι στη Βενετία στα μέσα του 16ου αἰώνα (1550-1567)», *Θησαυρίσματα* 28 (1998), 129-174.

¹³⁵ Μανόπουλος, «*Η Βελτσίστα*», ό.π. (υποσημ. 132), ιδίως 459 κ.ε.

¹³⁶ Για τον Μητροφάνη, βλ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, «*Η έπιγραφή*», ό.π. (υποσημ. 131), Μανόπουλος, «*Η Βελτσίστα*», ό.π. (υποσημ. 132).

¹³⁷ Για την ακτινοβολία της τέχνης των κρητικών φορητών εικόνων και τη συνακόλουθη διάδοση και διακίνησή τους, βλ. Μ. Constantoudaki-Kitromelides, «Taste and the Market in Cretan Icons in the Fifteenth and Sixteenth Centuries», *From Byzantium to El Greco*, κατάλογος έκθεσης, Λονδίνο, Royal Academy of Arts, Μάρτιος-Ιούνιος 1987, 51, 53. Η εκτίμηση, της οποίας έχαιραν οι μεγάλοι Κρητικοί στους κύκλους των ντόπιων ζωγράφων και της γιαννιώτικης αριστοκρατίας κατά τους πρώτους αιώνες της οθωμανικής κυριαρχίας, αντανάκλαται στις περιπτώσεις παραγγελιών σε κρητικούς ζωγράφους φορητών εικόνων εκ μέρους ηγουμένων των μονών του Νησιού και οικονομικών ισχυρών παραγόντων συνδεδεμένων με ναούς της πόλης (βλ. στο παρόν άρθρο, σ. 295, 296 και υποσημ. 138-139), αλλά και στο παράδειγμα μερικών εικόνων από το Νησί, που έχουν αποδοθεί σε γιαννιώτικο εργαστήριο του 16ου αιώνα και ακολουθούν λαμπρά κρητικά υποδείγματα. Πρόκειται για την εικόνα του Χριστού από τη μονή Αγίου Παντελεήμονα, την ένθρονη Παναγία από τη μονή Προδρόμου και δύο εικόνες από τη μονή Ελεούσας, την Παναγία και τον άγιο Νικόλαο με σκηνές του βίου του. Βλ. στο παρόν άρθρο, σ. 285 και υποσημ. 93 και 94. Αναλυτικά για τις εικόνες, βλ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, «*Εικόνες Μονής Ελεούσας*», ό.π. (υποσημ. 88), 21-37, και η ίδια, «*Εικόνες Ιωαννίνων*», ό.π. (υποσημ. 90), 1-6.

στοιχεία που συνδέουν τις ιερές μορφές του επιστυλίου της Κληματιάς με το ύφος του Δαμασκηνού, ενώ επίσης διαπιστώνονται επιρροές και από έργα άλλων σύγχρονων ζωγράφων. Θεωρούμε ότι οι εξαιρετικοί αυτοί πίνακες πρέπει να αποδοθούν σε κρητικούς ζωγράφους, οι οποίοι είχαν επηρεαστεί από την τέχνη των σημαντικών εκπροσώπων της κρητικής ζωγραφικής την περίοδο της ακμής της, κυρίως του Δαμασκηνού. Οι ζωγράφοι αυτοί ήταν πιθανότατα εγκαταστημένοι στην Κρήτη ή ακόμα και στη Βενετία. Δεν μπορεί να υποστηριχθεί, με βάση τα γνωστά δεδομένα, η μόνιμη ή παροδική εγκατάσταση κρητικών ζωγράφων στα Γιάννενα ή στην ευρύτερη περιοχή τους, που να δέχονταν παραγγελίες και να κάλυπταν τις ανάγκες της τοπικής λατρείας. Αντίθετα, υπάρχουν τουλάχιστον τέσσερα παραδείγματα έργων κρητικών ζωγράφων, οι εικόνες (τελευταίες δεκαετίες 16ου αιώνα) του Μάρκου Μπαθά στη μονή του Προδρόμου στο Νησί και στη μονή Καστρίτσας¹³⁸, και η εικόνα του «Επί σοί Χαίρει» (1654) από τον ναό της Κοίμησης Θεοτόκου Αρχιμανδρειού, στην πόλη των Ιωαννίνων, έργο του χανιώτη ζωγράφου Θεόδωρου Πουλιάκη¹³⁹, που πιθανότατα έφθασαν στο αστικό

κέντρο των Ιωαννίνων από τη Βενετία. Ο Μητροφάνης, που θέλησε να μιμηθεί τον Ιωάσαφ Φιλανθρωπινό, όπως αναγράφει η κτητορική επιγραφή του ναού της Μεταμόρφωσης, ήταν μια ανήσυχη προσωπικότητα που επέλεξε να αναθέσει την κατασκευή του επιστυλίου του τέμπλου σε καταξιωμένους κρητικούς ζωγράφους της εποχής, και μάλιστα σε τεχνοτροπία μικτή, με στοιχεία της παραδοσιακής βυζαντινής αισθητικής αλλά και σημαντικές παρεκκλίσεις προς τη δυτική τέχνη.

- Είναι εύλογο ο Μητροφάνης, κτήτορας του ναού της Μεταμόρφωσης και ηγούμενος παράλληλα της μονής Φιλανθρωπινών, να ανέθεσε τη δημιουργία των δεσποτικών εικόνων και των βημοθύρων του τέμπλου σε ντόπιους ζωγράφους που συνδέονταν ποικιλοτρόπως με το συνεργείο του Φράγγου Κονταρή. Ερωτήματα εγείρει η ανάθεση της Μεγάλης Δέησης σε διαφορετικούς ζωγράφους. Μπορεί να διαλύθηκε το συνεργείο, λόγω ίσως της αποχώρησης του επικεφαλής, Φράγγου Κονταρή, για ανάληψη εργασιών στη γενέτειρά του. Οι τελευταίες σκέψεις θα παραμένουν στη σφαίρα των υποθέσεων, όσο οι διαθέσιμες γραπτές πηγές, τα αρχαιακά τεκμήρια και τα ενυπόγραφα έργα μνημειακής ζωγραφικής και οι φορητές εικόνες σιωπούν γύρω από ζητήματα σχετικά με τις συνθήκες της καλλιτεχνικής παραγωγής στο λεκανοπέδιο των Ιωαννίνων και την ευρύτερη περιοχή του κατά τους πρώτους αιώνες της τουρκοκρατίας.

¹³⁸ Οι εικόνες του Μάρκου Μπαθά παραγγέλθηκαν στη Βενετία, όπου ο ζωγράφος, κατά την εκεί μακρόχρονη διαμονή του, διατηρούσε δικό του εργαστήριο, βλ. Αχεμιάστου-Ποταμιάνου, «Εικόνες Μπαθά», ό.π. (υποσημ. 120), 109-144, ιδίως 140.

¹³⁹ Με βάση αφιερωματική επιγραφή στην πίσω πλευρά της εικόνας, χορηγός του έργου ήταν ο γιαννιώτης έμπορος Πάνος Πουλιάκας, γόνος ισχυρής οικογένειας της ελληνικής κοινότητας της Βενετίας. Για το θέμα, βλ. Σκευοφυλάκιο Ελεούσας, ό.π. (υποσημ. 89), 64-69, αριθ. 14 (Α. Φιλίδου), όπου και παλαιότερη βιβλιογραφία.

Προέλευση εικόνων

Φωτογραφικό Αρχείο Εφορείας Αρχαιοτήτων Ιωαννίνων.

REVIEWING THE ICONS OF THE TEMPLON FROM THE CHURCH OF METAMORFOSIS IN VELTSISTA (KLIMATIA), IOANNINA

Thanks to recent restoration of the frescoes of the Epirote churches connected with the artistic production of the workshop of the Kondaris brothers, in the churches of Aghios Dimitrios and Metamorphosis in Veltsista (Klimatia), the frescoes of Aghios Nikolaos in Krapsi, as well as in the frescoes of the Katholikon of Eleousa and the Katholikon of the monastery of the Philanthropenoi, on the Island of the lake of Ioannina, and thanks to research into related portable icons, coming from various artistic traditions, we will review the icons of the iconostasis of the church of the Metamorphosis. We will attribute the sanctuary doors and the icons of the iconostasis to Epirote painters and the icons of the epistyle to Cretan painters, influenced by Michael Damaskenos and his milieu.

The icon of the Virgin (Fig. 1) is based on the iconographic type of the Hodegetria. The Virgin and the child are depicted frontal. Christ's unrolled scroll is a special iconographic detail, connected with the type of Glykophilousa or the type of Madre della Consolazione. Despite the affinities which the icon shares with icons of Cretan painters, similarities with icons coming from northwestern and Epirote workshops, for example with an icon of the Virgin in the Benaki Museum, and with the frescoes of Aghios Dimitrios and Metamorphosis in Veltsista, point to the probable attribution, of the despotic icon of Veltsista to an Epirotan artist, who had imitated famous Cretan icons of high quality.

The icon of Christ Pantocrator (Fig. 2) follows a common iconographic type. The passage on the open gospel book is more common in the type of Christ in Glory. Similarities in technical details and stylistic affinities with figures of the 16th-century frescoes of Veltsista are discernible. In addition, due to technical details and external features in common with the icon of the Virgin, we propose the attribution of both icons to the same artist.

On account of stylistic features of the figures and the overall treatment of the landscape in the icon of the Transfiguration (Fig. 3), we suggest that this icon was

probably made by another painter, with the collaboration, probably, of the painter of the other two icons.

The sanctuary doors (Fig. 5) share close iconographic affinities with the sanctuary doors of the church of Hypapante in Thessaloniki and the sanctuary doors of the katholikon of Aghios Nikolaos Tzoras, in Basiliki, near Ioannina, both attributed to Frangos Katelanos. The aesthetic qualities of the sanctuary doors of Veltsista are not as high as those of the above-mentioned works. Their stylistic features do not allow us to connect them with the artistic production of the famous Theban painter. To the contrary, physiognomic characteristics and the treatment of garments and other stylistic features allow us to ascribe them to the production of the painters of the three despotic icons.

In the epistyle the apostles are depicted on two separate panels (Figs 6, 7), which framed an icon of the Deesis. The apostles on the iconostasis of the church of the Metamorphosis were created in an artistic environment analogous to that of the large icons of the two full-length apostles, John the Theologian and Thomas or Philip, dated to the second half of the 16th century, and belonging to a Great Deesis of an unknown church of Corfu, exhibited today in the Antivouniotissa Museum, in Corfu. The icons of another Great Deesis, coming from the destroyed church of Taxiarchis in Kampiello of Corfu (2nd half of 16th century), as well as the icon with the busts of the Twelve Apostles from the Kanellopoulos Museum, in Athens, works closely related to the artistic production of Michael Damaskenos, and other works of Cretan artists, dated in the same period, also offer multiple parallels with the apostles from the iconostasis of the Epirote church. Common elements of technique and style between the apostles and the icon of the Deesis (Figs 15-17) allow us to argue that these works constitute a single ensemble, which was created by the same painter.

The despotic icons, the sanctuary doors and the icons of the epistyle of the original iconostasis of the

Metamorphosis were created in parallel with the frescoes of this church, or shortly thereafter, i.e. during the 7th or 8th decade of the 16th century. These icons were probably donated by Mitrophanes, who according to the dedicatory inscription was the donor of the decoration of the whole church with frescoes.

The despotic icons and the sanctuary doors are probably works of local, Epirote painters. The trend for realism in the rendering of sacred figures and the painting rendering connect the specific works with the artistic production of Epirote workshops. The use of common physiognomic types and common attitudes concerning technique and style with the frescoes of the churches of Veltsista and Eleousa reveals relationships with the art of the Kondaris brothers.

The Great Deesis from the epistyle of the church of the Metamorphosis belongs to a different artistic tradition than that of the despotic icons and the sanctuary doors. Christ with the Virgin, the Baptist, and the Apostles which constitute the Great Deesis of the church of the Metamorphosis were so strongly influenced by the technique and the style of Cretan artists of the second half of the 16th century, especially of Michael Damaskenos, that they allow us to consider that the icons of the epistyle were the product of a Cretan workshop, active during the flourishing period of Cretan painting.

*Archaeologist
Ephorate of Antiquities of Ioannina
pdimitrakopoulou@culture.gr*