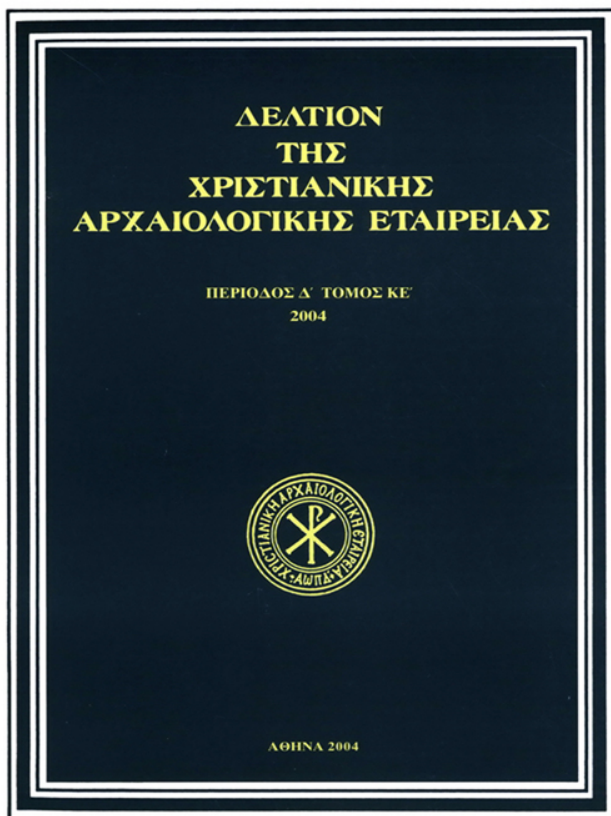


Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας

Τόμ. 25 (2004)

Δελτίον ΧΑΕ 25 (2004), Περίοδος Δ'



Αμφίγραπτη παλαιολόγεια εικόνα στη Νίσυρο

Αγγελική ΚΑΤΣΙΩΤΗ

doi: [10.12681/dchae.409](https://doi.org/10.12681/dchae.409)

Βιβλιογραφική αναφορά:

ΚΑΤΣΙΩΤΗ Α. (2011). Αμφίγραπτη παλαιολόγεια εικόνα στη Νίσυρο. *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, 25, 63–76. <https://doi.org/10.12681/dchae.409>



ΔΕΛΤΙΟΝ ΤΗΣ ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ

Αμφίγραπτη παλαιολόγια εικόνα στη Νίσυρο

Αγγελική ΚΑΤΣΙΩΤΗ

Τόμος ΚΕ' (2004) • Σελ. 63-76

ΑΘΗΝΑ 2004

ΑΜΦΙΓΡΑΠΤΗ ΠΑΛΑΙΟΛΟΓΕΙΑ ΕΙΚΟΝΑ ΣΤΗ ΝΙΣΥΡΟ*

Το τέμπλο στο ναό της Παναγίας της Σπηλιανής στη Νίσυρο, που βρίσκεται μέσα στο συγκρότημα της ομώνυμης μονής, κοσμεί αμφίγραπτη εικόνα με θέμα την Παναγία βρεφοκρατούσα στην κύρια όψη (Εικ. 1) και τον άγιο Νικόλαο στην οπίσθια¹ (Εικ. 2). Πρόκειται για εικόνα λιτανευτική και προσκυνηματική που ήταν τοποθετημένη εξαρχής, σύμφωνα με την παράδοση, στο τέμπλο του καθολικού. Έχει ύψος 109 εκ., πλάτος 76 εκ., ενώ το πάχος της είναι 3,5 εκ., διαστάσεις οικείες σε δεσποτικές εικόνες. Αποτελείται από δύο κάθετα συναρμοσμένες σανίδες και έχει σύγχρονο πρόσθετο καρφωτό πλαίσιο και στις δύο όψεις. Το καρφωτό πλαίσιο και στις δύο όψεις της εικόνας, σε συνάφεια με τις παρατηρήσεις κατά τη διάρκεια της ατελούς οπωσδήποτε συντήρησης, υποδηλώνει ότι ήταν εξαρχής αμφίγραπτη. Στο κάτω μέρος της πίσω όψης υπάρχει μεταγενέστερο μεταλλικό έλασμα στο οποίο προσαρμόζεται η λαβή λιτάνευσης της εικόνας, με αποτέλεσμα να καταστραφεί η ζωγραφική επιφάνεια της παράστασης του αγίου σε όλο το εφαιπτόμενο στο έλασμα ύψος. Η προετοιμασία αποτελείται από λεπτό στρώμα γύψου πάνω σε ύφασμα.

Στην κύρια όψη εικονίζεται η Παναγία δεξιοκρατούσα στον τύπο της Οδηγήτριας². Παριστάνεται ως τη μέση

να κρατεί τον Χριστό με το δεξί χέρι, ενώ τείνει το αριστερό δείχνοντας προς αυτόν. Με μαύρο χρώμα σημειώνονται τα συμπλήματα των ονομάτων: *ΜΗ(ΤΗ)Ρ Θ(Ε)ΟΥ* και *Ι(ΗCOY)C Χ(ΠICTO)C*. Κάτω από την ασημένια επένδυση του 1798, έργο του νισύριου τεχνίτη Γεωργίου Αναγνώστου³, που καλύπτει τη ζωγραφική επιφάνεια, διακρίνονται μόνο τα πρόσωπα της Παναγίας και του Χριστού, που επιζωγραφίστηκαν, όπως φαίνεται, αρκετές φορές. Η πιο πρόσφατη επιζωγράφηση θα πρέπει να χρονολογηθεί στην περίοδο των τελευταίων εκατό χρόνων. Είναι γνωστή επίσης «ανακαίνιση» της εικόνας ανάμεσα στο 1785 και το 1810, επί ηγουμένου Αθανασίου στη μονή Σπηλιανής, σύμφωνα με γραπτή μαρτυρία⁴. Πιθανώς αναφέρεται στην παραγγελία της ασημένιας επένδυσης, χωρίς να αποκλείεται και η ζωγραφική επέμβαση στα πρόσωπα. Η υπόλοιπη παράσταση, πλην των προσώπων, διατηρεί επιζωγράφηση, ίσως του 17ου-18ου αιώνα⁵. Είναι συνηθισμένη πρακτική στις αμφίγραπτες λατρευτικές εικόνες η ανανέωση της κύριας όψης, καθώς υφίστατο τις περισσότερες φορές. Σε αρκετές περιπτώσεις μάλιστα είναι επάργυρη⁶. Όπως φάνηκε κατά την επιτόπια συντήρηση της εικόνας⁷, η εκτεταμένη επιζωγράφηση στην κύρια όψη κάλυψε παράσταση της Παναγίας βρεφοκρατούσας,

* Ευχαριστώ τη διευθύντρια της 4ης Εφορείας Βυζαντινών Αρχαιοτήτων και φίλη Μάνια Μιχαηλίδου για την άδεια μελέτης και δημοσίευσης της εικόνας. Οι καλοί μου φίλοι και συνάδελφοι Θεόδωρος Αρχοντόπουλος, Πάννα Μπίθα, Αγγελική Μητσάνη και Κωνσταντία Κεφαλά συνέβαλαν με τις ουσιώδεις παρατηρήσεις τους, ώστε να γίνει το κείμενο πληρέστερο.

1. Μέχρι πριν από λίγα χρόνια η οπίσθια όψη ήταν εξ ολοκλήρου καλυμμένη με δερματίνη και δεν ήταν ορατή. Αξίζει να σημειώσουμε ότι και η οπίσθια όψη της εικόνας του Παντοκράτορα στο εικονοστάσι της Σπηλιανής έχει την ίδια κάλυψη. Μικρή δοκιμαστική έρευνα δεν αποκάλυψε ζωγραφική, θα πρέπει όμως να αφαιρεθεί το κάλυμμα για να αποκλειστεί με βεβαιότητα η όποια πιθανότητα.

2. Για τον τύπο αυτό και τη σχετική βιβλιογραφία βλ. Α. Τούττα, Εικόνα δεξιοκρατούσας Παναγίας στη Θεσσαλονίκη, *Ευφρόσυνον*.

Αφιέρωμα στον Μανώλη Χατζηδάκη, 2, Αθήνα 1992, 609-611.

3. Λ. Κοντοβερός, *Νίσυρον Ιστορικά*, Νέα Υόρκη 1977, 145-146. Για τον Γεώργιο Αναγνώστου βλ. Χ. Κουτελάκης, *Έλληνες αργυροχρυσόχοοι και ξυλογλύπτες*, Αθήνα 1996, 123.

4. Τινά ἐκ τῶν προχείρων σημειώσεων Ἰ. Λογοθέτου, Περί τῆς Ἱερᾶς Μονῆς Σπηλιανῆς. Ἐκ τῆς συλλογῆς τοῦ καθηγητοῦ Π. Καλογήρου, *Νισυριακά Χρονικά* 7, τχ. 37 (1961), 32.

5. Είναι προφανές ότι η επιζωγράφηση είναι παλαιότερη από την επένδυση, διαφορετικά δεν θα είχε νόημα να επενδυθεί η εικόνα.

6. Ο Π. Βοκοτόπουλος (Δύο παλαιολόγιες εικόνες στα Ἱεροσόλυμα, *ΔΧΑΕ Κ'* (1998-1999), 303, σημ. 50) κάνει αναφορά στις παρόμοιες περιπτώσεις αμφίγραπτων εικόνων της μονής Δωριῶν και του Μουσείου Μπενάκη.

7. Δυστυχώς δεν στάθηκε δυνατό να μεταφερθεί η εικόνα για πλήρη συντήρηση στα εργαστήρια της 4ης ΕΒΑ, λόγω αντιρρήσεων



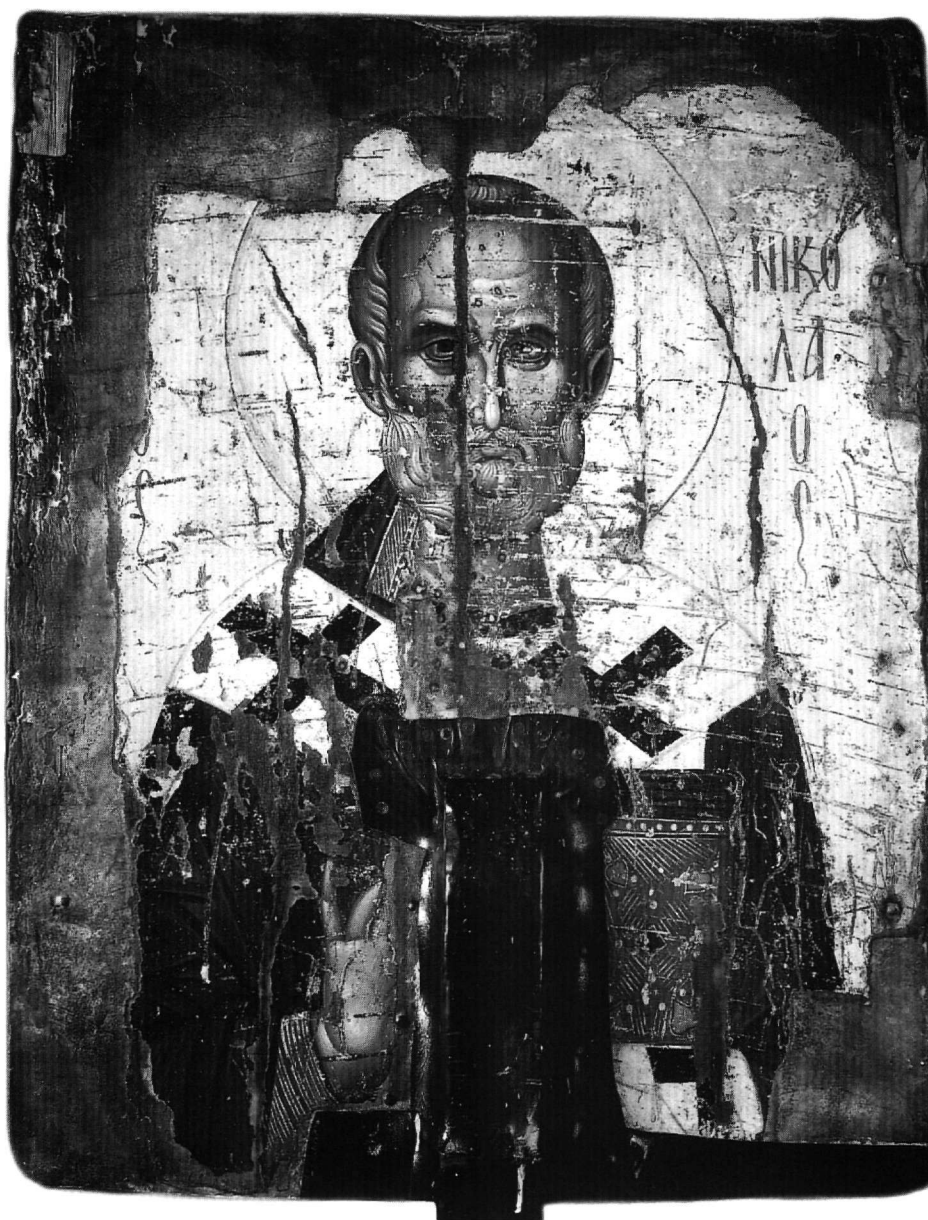
Εικ. 1. Νίσυρος, μονή Παναγίας Σπηλιανής. Αμφίγραπτη εικόνα. Κύρια όψη: Παναγία η Οδηγήτρια.

σύγχρονης πιθανότατα με τον άγιο Νικόλαο. Είναι άγνωστο όμως αν ήταν εξαρχής δεξιοκρατούσα.

Αντίθετα με την κύρια όψη, η παράσταση του αγίου Νικολάου δεν φαίνεται να έφερε ποτέ επιζωγράφηση σύ-

της εκκλησιαστικής επιτροπής και του ηγουμένου. Δεν ήταν δυνατόν βέβαια κάτω από τέτοιες συνθήκες να επιχειρηθεί συστηματική

διερεύνησή της. Έτσι, στερεώθηκε ελιτόπου η ζωγραφική επιφάνεια το 1995 από το συντηρητή της 4ης ΕΒΑ Σωτήρη Πατατούκο.



Εικ. 2. Νίσυρος, μονή Παναγίας Σπηλιανής. Αμφίγραπτη εικόνα. Οπίσθια όψη: Ο άγιος Νικόλαος.

τε επένδυση. Η διατήρηση της εικόνας είναι μέτρια, σχεδόν κακή, αν και η όψη του επισκόπου δεν έχει υποστεί μεγάλες αλλοιώσεις, εκτός από λίγες επιπόλαιες χαράξεις. Η παράσταση έχει καταστραφεί στις τρεις από τις τέσσερις πλευρές της εικόνας και ιδιαίτερα στο σημείο όπου εφαπτόταν η πρόσθετη λαβή λιτάνευσης, εξαιτίας της οποίας καταστράφηκε τμήμα ζωγραφικής

στο δεξιό χέρι του αγίου, στο κλειστό βιβλίο, καθώς και στην επιφάνεια μέχρι τη μέση του στήθους του. Τοπικές φθορές σηματοδίνουν την παράσταση κυρίως από καρφιά που χρησιμοποιήθηκαν για να συναρμώσουν σε μεταγενέστερη εποχή αδέξια τις δύο σανίδες στην εμπρόσθια όψη και διαπέρασαν τη ζωγραφική επιφάνεια στην οπίσθια. Σημαντικότερη είναι η κατακόρυφη φθο-

ρά που διασχίζει τον άγιο στο ύψος του δεξιού οφθαλμού στο σημείο της ένωσης των σανίδων, όπως ήδη αναφέραμε.

Η σημερινή εντύπωση που δίνει η Θεοτόκος με την κακότεχνη επιζωγράφηση, δεν θυμίζει πλέον τη λαμπρή όψη που είχε το παλαιό αυτό τιμημένο παλλάδιο της Νισύρου και δύσκολα φαντάζεται κανείς ότι στην πίσω όψη υπάρχει μια εξαιρετική παράσταση, αθέατη σήμερα στους πιστούς, αφού βρίσκεται στην πλευρά του τέμπλου προς το Ιερό. Ο άγιος Νικόλαος εικονίζεται στηθαίος με αρχιερατική στολή⁸, στον καθιερωμένο εικονογραφικό τύπο (προτομή), σε στάση μετωπική. Αριστερά και δεξιά της μορφής διαβάζεται η επιγραφή με κεφαλαία κόκκινα γράμματα: *Ο [ΑΓΙ]ΟΣ ΝΙΚΟΛΑΟΣ*. Ο άγιος ευλογεί με το δεξί του χέρι και με το αριστερό, ευλαβικά σκεπασμένο με το ωμοφόριο, κρατεί όρθιο κλειστό λιθοποικίλο κώδικα με βαθυπράσινη στάχωση και μαργαριτοκόσμητα δεσμάτα. Το φαιλόνιό του έχει χρώμα μενεξεδί με στενές πτυχές σε σκοτεινότερους τόνους του ίδιου χρώματος. Το στιχάριο που διακρίνεται στο λαμό είναι βαθυκίανου χρώματος, ενώ το επιμάνικο, ορατό στο δεξί χέρι που ευλογεί, κοσμείται με χρυσοκονδυλίες. Το ωμοφόριο είναι υπόλευκο και οι δύο μεγάλοι σταυροί του βαθυκίανου. Ο φωτοστέφανος, στο χρώμα της ώχρας, σχηματίζεται από εγγάρακτο με κόκκινη γραμμή κύκλο. Το βάθος της παράστασης έχει το χρώμα του άγουρου αμύγδαλου (τσαγαλί), ενώ το πρόσθετο πλαίσιο είναι σε ώχρα που μιμείται χρυσό. Το χρώμα στον κάμπο αντί του χρυσού χαρακτηρίζει συνήθως τη δεύτερη όψη αμφίγραπτων εικόνων, όπου χρησιμοποιείται πιθανώς για λόγους οικονομίας ή προς διάκριση της κύριας όψης με την παράσταση σε χρυσό κάμπο⁹.

Η σάρκα αποδίδεται με σκούρο προπλασμό που ανοίγεται σε ελάχιστο υπόλευκο ως τα φώτα (Εικ. 3). Η επιλογή της χρωματικής κλίμακας έγινε με θερμούς καστανούς κιτρινωπούς τόνους, οι διαβαθμίσεις είναι λεπτές προς τη φωτεινότερη έκταση της σάρκας που αποδίδεται μαλακά. Διακριτικές λευκές ψιμμυθίες φωτίζουν την άκρη του κανθού, στη βάση και πάνω από τα

φρύδια. Ο χρωματικός πλούτος συμπληρώνεται με αδιόρατη κόκκινη γραμμή που τονίζει το δεξί ρουθούνη, την άκρη της μύτης, το πάνω χείλος και τη γραμμή του μετώπου, ενώ ανεπαίσθητες κηλίδες ροδίζουν ελαφρά τα μάγουλα.

Η κομψότητα της στάσης βρίσκεται σε αρμονία με τα ευγενικά χαρακτηριστικά, η πλαστικότητα βρίσκεται σε ύφεση, ενώ η γραμμικότητα, αν και έχει υποχωρήσει, είναι εμφανής στα υπόλευκα γένεια και μαλλιά του ιεράρχη, που πλάθονται συγκροτημένα, ομοιόμορφα, μάλλον επίπεδα, αλλά με επιμέλεια. Η ακρίβεια του σχεδίου αναδεικνύεται στην απόδοση των ματιών, τα οποία, με μελίχιο ύφος, χωρίς ένταση, αντικρίζουν το θεατή. Την ίδια ηρεμία αποπνέουν οι σχηματοποιημένες πτυχώσεις του φαιλονίου, που έχουν το χρώμα του ενδύματος σε βαθύτερους τόνους. Σταθερή είναι η εντύπωση μιας διακριτικής μονοχρωματικής αντιμετώπισης που αναδεικνύει το ήθος μορφής πνευματικής, έντονα στοχαστικής, με διάχυτη αίσθηση μελαγχολίας που την επιτείνουν τα στενά, σφιγμένα, ελάχιστα τονισμένα χείλη.

Η εκλεπτυσμένη, υψηλής ποιότητας ζωγραφική δηλώνει ώριμο και επιδέξιο καλλιτέχνη. Το εξαιρετικό αυτό έργο δείχνει ωστόσο σε λεπτομέρειες, όπως η πτυχολογία, ο γραμμικός τρόπος απόδοσης της γενειάδας και του τριχωτού της κεφαλής, προιούσα σχηματοποίηση, δείγμα της τέχνης του προχωρημένου 14ου αιώνα, εποχής εκλεκτισμού, αλλά και αναδρομών. Είναι χαρακτηριστικό, ωστόσο, ότι η εικόνα απομακρύνεται από πολλές σύγχρονες της χάρη στη φειδωλή χρήση των λευκών γραμμών, που στις υπόλοιπες εικόνες της εποχής εν είδει ακτινωτού πλέγματος σχηματίζουν τον καμβά όπου προβάλλονται τα χαρακτηριστικά του προσώπου. Το ανοικτό πράσινο χρώμα του κάμπου είναι ασυνήθιστο. Έχει αναφερθεί ότι ο πράσινος κάμπος είναι μάλλον σπάνιος¹⁰, μαρτυρούμενος σε παραδείγματα εικόνων στην Κύπρο, στη Μακεδονία και στα Ιεροσόλυμα¹¹, ενώ θα πρέπει με έμφαση να σημειώσουμε ότι είναι άγνωστο στη ζωγραφική της Κρήτης του 14ου-15ου αιώνα. Ας προσθέσουμε επίσης ότι πράσινος είναι ο κά-

8. Δεν έχουν απεικονισθεί δεξιά και αριστερά του αγίου οι μορφές του Χριστού και της Παναγίας σε μικρότερη κλίμακα, που του προσφέρουν τα δηλωτικά του αρχιεπισκοπικού αξιώματος, λεπτομέρεια συχνά παρούσα σε άλλες απεικονίσεις του θέματος.

9. Μ. Αχεμιάστου-Ποταμιάνου, Παρατηρήσεις σε δύο αμφιπρόσωπες εικόνες της μονής Παντοκράτορος στο Άγιον Όρος, *ΔΧΑΕΚ* (1998-1999), 312.

10. Μ. Αχεμιάστου-Ποταμιάνου, *Εικόνες της Ζακύνθου*, Αθήνα 1997, 54.

11. Βοκοτόπουλος, ό.π., 302, σημ. 44-46. Ας παραθέσουμε δύο χαρακτηριστικά παραδείγματα: το βημόθυρο στη μονή Βατοπεδίου, των αρχών του 15ου αιώνα, με τον Ευαγγελισμό έχει ανοικτό πράσινο βάθος, βλ. Ευθ. Τσιγαρίδας, Φορητές εικόνες, *Τερά Μειγίστη Μονή Βατοπαιδίου*, Β', Άγιον Όρος 1996, 398, εικ. 333, 334. Το ίδιο

μπος στην οπίσθια όψη αμφίγραπτης εικόνας από το εικονοστάσιο της Κοίμησης της Θεοτόκου στη Λίνδο, του πρώτου μισού του 15ου αιώνα. Η εικόνα, με την Παναγία Οδηγήτρια στην κύρια όψη και τη Σταύρωση στην οπίσθια, θα μπορούσε για τεχνοτροπικούς λόγους να ενταχθεί στην καλλιτεχνική παραγωγή της Ρόδου¹².

Η εικόνα της Νισύρου συνδέεται με άλλες σύγχρονες, ή περίπου, εικόνες του αγίου Νικολάου¹³ αλλά και διαφοροποιείται από αυτές. Στα παραδείγματα αυτά ο εικονογραφικός τύπος διατηρείται ως έχει χωρίς παρεκκλίσεις, με μόνη διαφορά το κλειστό ή ανοικτό βιβλίο και την προσθήκη ή μη του Χριστού και της Παναγίας. Στο πλησιέστερο από αυτά τα παραδείγματα, στην αμφίγραπτη εικόνα της μονής Χιλανδαρίου στο Άγιον Όρος, των μέσων του 14ου αιώνα¹⁴, οι τονισμένες γραμμές των χαρακτηριστικών εντείνουν την ιερατικότητα, ενώ οι εντονότερες φωτοσκιάσεις προσδίδουν εκφραστικότητα στη μορφή του αγίου. Αν και υπάρχουν κοινά στοιχεία, όπως ο προσεκτικός σχεδιασμός των χαρακτηριστικών και η φειδωλή χρήση των λευκών φώτων, ο συνοπτικότερος τρόπος απόδοσης της κόμης και της γενειάδας διαφοροποιεί την εικόνα της Νισύρου.

Ο εικονογραφικός συνδυασμός στην εικόνα της Νισύρου, δηλαδή η Παναγία και ο άγιος Νικόλαος, και ο συγκεκριμένος φυσιογνωμικός τύπος του ιεράρχη παρατηρούμε ότι υπάρχουν και στην εξαιρετική αμφίγραπτη εικόνα με το ίδιο θέμα που βρισκόταν στην εκκλησία των Εισοδίων της Θεοτόκου στο ομώνυμο «μαράσι» της Ρόδου και σήμερα εκτίθεται στο Παλάτι του Μεγάλου Μαγίστρου¹⁵. Έχουμε διατυπώσει την υπόθεση ότι



Εικ. 3. Ο άγιος Νικόλαος. Λεπτομέρεια της Εικ. 2.

η αμφίγραπτη εικόνα της Ρόδου χρησίμευσε ως πρότυπο για την εικόνα της Νισύρου, τουλάχιστον ως προς το θέμα των δύο όψεων¹⁶. Ο άγιος Νικόλαος της Ρόδου,

και οι δύο πλευρές αμφίγραπτης εικόνας από την Πενταλιά της Κύπρου, του 14ου-15ου αιώνα, σήμερα στο Μουσείο της Ιεράς Μητροπόλεως Πάφου, με την Παναγία Παραμυθία των θλιβομένων και αδικουμένων και τον προφήτη Ηλία, βλ. S. Sophocleous, *Icons of Cyprus, 7th-20th Century*, Λευκωσία 1994, ειζ. 30a-b. Αθ. Παπαγεωργίου, *Ιερά Μητρόπολις Πάφου. Ιστορία και τέχνη*, Λευκωσία 1996, 163, ειζ. 101 και 164, ειζ. 101Α. Πράσινο βάθος έχει και η εικόνα της Παναγίας Οδηγήτριας στο ναό των Αρχαγγέλων στο Lesnovo (περ. 1346/7), βλ. *The Art of the Icon. Religious Painting of Macedonia (11th-19th c.)*, Κρακοβία 2000, 46, αριθ. 5. Σημειώνουμε ακόμα εικόνα του Προδρόμου σε ανοικτό πράσινο βάθος, του 14ου αιώνα, σήμερα στο Μουσείο Hermitage, βλ. *Sinai, Byzantium, Russia. Orthodox Art from the Sixth to the Twentieth Century* (επιμ. Y. Piatnitsky - O. Baddelley - E. Brunner - M. Mundell-Mango), κατάλογος έκθεσης, Λονδίνο 2000, 165, αριθ. B138.

12. Αδημοσίευτη. Μνεία της εικόνας, Μ. Αχεμιάστου, Άμφιπρόσωπες εικόνες της Ρόδου. Ή εικόνα της Οδηγήτριας και του αγίου Νικολάου, *ΑΔ* 21 (1966), Μελέτες, 62. D. Pallas, *Die Passion und*

Bestattung Christi in Byzanz. Der Ritus - das Bild (MBM, 2), Μόναχο 1965, 317, 326, αριθ. 32. Βοκοτόπουλος, ό.π., 305.

13. Αναφερόμαστε κυρίως στις αμφίγραπτες εικόνες στη μονή Χιλανδαρίου (βλ. υποσημ. 14), των Εισοδίων της Ρόδου (βλ. υποσημ. 15) και στις εικόνες του αρχιεπισκόπου Νικολάου στην Αχρίδα (V. Djurić, *Icons de Yougoslavie*, Βελιγράδι 1961, πίν. XXIX), της Περιβλέπτου της Αχρίδας (στο ίδιο, πίν. XXXII, XXXIII), στα Σκόπια (στο ίδιο, πίν. XXXVII).

14. Σ. Πέτκοβιτς, *Εικόνες Ιεράς Μονής Χιλανδαρίου*, Άγιον Όρος 1997, 81, 82.

15. Πα την εικόνα βλ. Αχεμιάστου, ό.π. (υποσημ. 12), 62-85. *Μήτρη Θεού. Απεικονίσεις της Παναγίας στη βυζαντινή τέχνη*, Μουσείο Μπενάκη, κατάλογος έκθεσης, Αθήνα 2000, 418-421 (Αγγ. Κατωύτη). A. Katsioti, *The Double-sided Icon of the Virgin Hodegetria and Saint Nicholas in Rhodes Reconsidered: Its Influence on the Art of the Dodecanese in the 15th Century*, *Symposium: Griechische Ikonen, Byzantinische und nachbyzantinische Zeit*, Marburg 2000 (τυπώνεται).

16. Katsioti, ό.π.



Εικ. 4. Ρόδος, Παλάτι του Μεγάλου Μαγίστρου. Αμφίγραπτη εικόνα, οπίσθια όψη: Ο άγιος Νικόλαος.

που χρονολογείται, όπως έχουμε υποστηρίξει, στο τρίτο τέταρτο του 14ου αιώνα (Εικ. 4), χαρακτηρίζεται από εξανθρωπισμένα στοιχεία που κορυφώνονται στην πλαστικότητα και στο γήινο, κοκκινωπό χρώμα του προσώπου του. Αντίθετα, ο άγιος Νικόλαος στην εικόνα της Νισύρου, περισσότερο επίπεδος, έχει λιγότερο έντονα χαρακτηριστικά. Κοινό στοιχείο και των δύο είναι ωστόσο ο εξανθρωπισμένος τύπος της μορφής, έστω και με διαφορετικό τρόπο γραφής, τα κάπως έντονα εξωτερικά περιγράμματα, που επεκτείνονται και στη γραμμική διαφοροποίηση του τριχωτού της κεφαλής



Εικ. 5. Κάλυμνος, Βαθύ. Ναός του Ταξιάρχη Μιχαήλ στον Έμπολα, νότιος τοίχος. Ο άγιος Νικόλαος.

από το μέτωπο, η απόδοση της μύτης και των αυτιών. Παρόμοιες αναλογίες εντοπίζονται σε μια αξιοσημείωτη τοιχογραφία του αγίου Νικολάου από το τελευταίο ζωγραφικό στρώμα στην εκκλησία του Ταξιάρχη Μιχαήλ στον Έμπολα του Βαθέος Καλύμνου, του τέλους του 14ου αιώνα¹⁷ (Εικ. 5). Δίπλα του απεικονίζεται η Παναγία στον τύπο της Παράκλησης, με την επωνυμία «Η Ελεούσα», επέχοντας μαζί με τον Νικόλαο θέση εικότων. Ας σημειωθεί για μια ακόμα φορά η επιμονή στο συνδυασμό της απεικόνισης της Θεοτόκου και του αγίου Νικολάου. Η εκκλησία της Καλύμνου ανήκε πιθανό-

17. Αγγ. Κατσιώτη, Οι τοιχογραφίες του Ταξιάρχη Μιχαήλ στον Έμπολα-Βαθύ Καλύμνου, *Κάλυμνος, Ελληνορθόδοξος ορισμός*

του Αιγαίου, Αθήνα 1994, εικ. 13.

τατα σε ισχυρή οικογένεια γαιοκτημόνων από τα χρόνια της βυζαντινής κυριαρχίας, που διατήρησε τα προνόμιά της και επί ιπποτοκρατίας¹⁸. Στην τοιχογραφία της Καλύμνου είναι ιδιαίτερα εμφανής ο πλαστικός, «γλυπτικός» χαρακτήρας του έργου με τις χρωματικές εναλλαγές και τις καμπύλες του σχεδίου, εντούτοις όμως, όπως στην εικόνα της Νισύρου, τονίζονται τα εξωτερικά περιγράμματα. Ανάμεσα στα δύο έργα είναι κοινή η αίσθηση ζωγραφικής συγγένειας, παρά τις ελευθερίες στην τεχνική και στο ύφος που τα διαφοροποιούν. Οι τρεις αυτές απεικονίσεις του αγίου, στις εικόνες της Ρόδου, της Νισύρου και στην τοιχογραφία της Καλύμνου, μοιράζονται τον εξανθρωπισμένο χαρακτήρα του αγίου έστω και με επιμέρους διαφοροποιήσεις.

Ο άγιος έχει την όψη ώριμου φιλοσόφου μάλλον, παρά γέροντα ιεράρχη, όπως κατά κανόνα συμβαίνει, αφού και η «οστέινη υποδομή» με τις ρυτίδες στο μέτωπο είναι διακοσμητικού χαρακτήρα. Η μορφή του αγίου, που μαρτυρεί τις αναζητήσεις της μεταβατικής εποχής στην οποία εντάσσεται το έργο, θα μπορούσε να παραβληθεί με την ποιότητα της ζωγραφικής της δεξιοκρατούσας Παναγίας, της λεγόμενης Κρυπτής, σε μία εξαιρετική εικόνα του 14ου-15ου αιώνα στη συλλογή του Ελληνικού Ινστιτούτου της Βενετίας¹⁹. Και στις δύο εικόνες είναι χαρακτηριστική η φειδώ στη χρήση των λευκών φωτισμών, η σχεδιαστική καλλιγραφία, η ισορροπία ανάμεσα στην ανθρώπινη διάσταση και την ιερατική αυστηρότητα, συνδυασμένη με διάχυτη μελαγχολία. Η μελαγχολική έκφραση του προσώπου συνήθίζεται σε έργα του δεύτερου μισού του 14ου αιώνα²⁰.

Τα προαναφερθέντα στοιχεία μας οδηγούν στο συμπέρασμα ότι πρόκειται για έργο καλού ζωγράφου με παιδεία και ευαισθησίες, ανοικτού στα μηνύματα και στις

νέες τάσεις της εποχής του. Στη χρονολογική τοποθέτηση της εικόνας της Νισύρου στο τελευταίο τέταρτο του 14ου αιώνα συνηγορούν οι προηγούμενες εκτιμήσεις σε συνδυασμό με τα στοιχεία τεχνοτροπίας του έργου. Ωστόσο, όπως ήδη φάνηκε, δεν είναι γνωστά έργα που να συγγενεύουν στενά με την εικόνα στη Νίσυρο. Την προσοχή μας συγκεντρώνει ένα πολύπτυχο με την Βρεφοκρατούσα ένθρονη και έξι αγίους που επαναχρονολογήθηκε γύρω στο 1400²¹ και εκτίθεται σήμερα στο Μουσείο Καλών Τεχνών της Βοστώνης. Η απεικόνιση του αγίου Νικολάου στο εξαιρετο αυτό έργο έχει πολλά κοινά στοιχεία με τον άγιο της εικόνας που εξετάζουμε, κυρίως ως προς το φυσιογνωμικό τύπο του μελίχιου ιεράρχη, συγγενικά επιμέρους χαρακτηριστικά, όμοια απόδοση της γενειάδας και της κόμης (Εικ. 6). Επιπλέον, ο φωτισμός του αγίου στο πολύπτυχο με το σχεδόν ανεπαίσθητο πλέγμα γραμμών είναι εξαιρετικά λεπτός και διακριτικός, στοιχείο που φέρνει αρκετά κοντά τα δύο αυτά έργα. Το πολύπτυχο προέρχεται από τη διαλυμένη σήμερα μονή του Αγίου Στεφάνου στα περίχωρα του Μονοπολι της Απουλίας, που από το 1317 ανήκε στους Ιωαννίτες ιππότες και στα τέλη του 14ου αιώνα στον αμυράλη του τάγματος fra Domenico d'Alemagna (†1411) και είναι το μόνο που σώθηκε από τα τρία που υπήρχαν στην ίδια περιοχή –τα δύο στο Fasano²². Ο d'Alemagna²³, προσωπικότητα με μεγάλη καλλιέργεια και κοινωνική προσφορά, ιδρυτής του Ξεώνα της Αγίας Αικατερίνης στη μεσαιωνική πόλη της Ρόδου, διατηρούσε φιλικές σχέσεις με τον αυτοκράτορα Μανουήλ Παλαιολόγο στην Κωνσταντινούπολη, από όπου προμηθεύτηκε πολύτιμα κειμήλια και λείψανα για το ιδιωτικό του παρεκκλήσι στη Ρόδο, σύμφωνα με τον ιταλό προσκυνητή του 15ου αιώνα Nicolo da

18. Όπως υποθέσαμε, βάσει του εγγράφου από το αρχείο του ιπποτικού τάγματος στη Μάλτα που δημοσίευσε ο Ζ. Τσιρπανλής. Βλ. Αγγ. Κατσιώτη, Επισκόπηση της μνημειακής ζωγραφικής του 13ου αιώνα στα Δωδεκάνησα, *ΑΔ* 51-52 (1996-1997), Μελέτες, 295, σσμ. 185.

19. Μ. Χατζηδάκης, *Εικόνες του Αγίου Γεωργίου των Ελλήνων και της συλλογής του Ίνστιτούτου*, Βενετία 1962, πίν. 3.

20. Μ. Chatzidakis, *Classicisme et tendances populaires au XIVe siècle. Les recherches sur l'évolution du style, Actes du XIVe CIEB*, Βουκουρέστι 1974, 176.

21. Μ. Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου, Ένθρονη Βρεφοκρατούσα και άγιοι. Σύνθετο έργο ιταλοκρητικής τέχνης, *ΔΧΑΕ ΙΖ'* (1993-1994), 285-302. Μ. Καζανάκη-Λάππα, Η ζωγραφική στην Κρήτη (1350-1669). Η βυζαντινή παράδοση και η σχέση με τη δυτική τέχνη, *CretSt* 6 (1998), 56-57.

22. Η Μ. S. Caló Mariani (*Considerazioni sulla cultura artistica nel territorio a sud-est di Bari tra XI e XV secolo*, στο *Società, cultura, economia nella Puglia medioevale, Atti del convegno di studi: Il territorio a sud-est di Bari in età medioevale*, Bari 1985, 414-415, σσμ. 3) παραθέτει την πολύ σημαντική πληροφορία από αρχαιολογική πηγή του 1731, ότι μέχρι τότε σώζονταν σε ναούς της Απουλίας που ανήκαν στο ιπποτικό τάγμα δύο ακόμα πολύπτυχα «alla greca», όμοια με εκείνο του Αγίου Στεφάνου, βλ. και Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου, ό.π., 301, σσμ. 72.

23. J. Bosio, *Dell'istoria della sacra religione et illustrissima militia di S. Giovanni gerosolimitano II*, Ρώμη 1594, 116 παράγρ. Ε. Ο d'Alemagna αναφέρεται ως comendator του Αγίου Στεφάνου του Μονοπολι. Για τη μονή αυτή βλ. επίσης Α. Luttrell, *The Hospitaller Province of Italy after 1291, Mendicants, Military Orders and Regionalism in Medieval Europe* (επιμ. J. Sarnowsky), Μεγάλη Βρετανία 1999, 192 κ.ε.



Εικ. 6. Μουσείο Καλών Τεχνών, Βοστώνη. Πολύπτυχο με ένθρονη Παναγία βρεφοκρατούσα και αγίους, λεπτομέρεια: Ο άγιος Νικόλαος.

24. Ζ. Τσιρπανλής, Γνωστά και άγνωστα ευαγγέλια ιδρύματα στη μεσαιωνική πόλη της Ρόδου (14ος-16ος αιώνας), *Φιλερήμων Αγάπησις, τιμητικός τόμος για τον καθηγητή Αγαπητό Τσοπανάκη*, Ρόδος 1997, 734-735.

25. Την πιθανότητα αυτή αναφέρει η Κωνσταντουδάκη-Κιτρομη-

Μαρτονί²⁴. Για τους λόγους αυτούς θεωρούμε πολύ πιθανή την παραγγελία του πολύπτυχου αυτού από τον d'Alemagna. Το πολύπτυχο έχει θεωρηθεί ιταλοκρητικό έργο, ωστόσο, τόσο η σύνδεσή του με τους Ιωαννίτες ιππότες μέσω του d'Alemagna, όσο και η σχέση της τέχνης που εκπροσωπεί με την αντίστοιχη της Κωνσταντινούπολης, θέτει ορισμένα ερωτηματικά. Καταρχήν δεν είναι απίθανο να παραγγέλθηκε από τον d'Alemagna σε κορυφαίο εργαστήριο της Πρωτεύουσας²⁵, από την οποία διαπιστωμένα²⁶ προμηθευόταν έργα τέχνης, προκειμένου να αποσταλεί στο φέουδό του στο Μονοπολί. Είναι γνωστή εξάλλου η δημιουργία στην Κωνσταντινούπολη έργων που συνδυάζαν βυζαντινά και δυτικά στοιχεία²⁷. Επιπλέον όμως, παρ' όλες τις επιφυλάξεις που θα μπορούσε να διατυπώσει κανείς, δεν θα πρέπει να αποκλεισθεί η εκτέλεση παρόμοιου έργου από εργαστήριο της Ρόδου, για τον ίδιο παραγγελιοδότη. Εν ολίγοις, πιστεύουμε ότι το πολύπτυχο αυτό είτε προέρχεται από την Κωνσταντινούπολη είτε θα πρέπει να συνδεθεί με τις ροδίτικης παραγωγής εικόνες.

Η πιθανότητα κατασκευής της εικόνας της Νισύρου στη Ρόδο δεν έχει –φαινομενικά– επαρκή τεκμήρια στήριξης. Τα μέχρι σήμερα δεδομένα για την εντόπια παραγωγή φορητών έργων έχουν ακροθιγώς επισημανθεί²⁸. Ας αναφέρουμε ότι προερχόμενες από τοπικά εργαστήρια έχουν θεωρηθεί οι πάριες εικόνες του Χριστού Σωτήρα και της Παναγίας Γοργοεπηκόου, του 14ου-15ου αιώνα, σήμερα στο παρεκκλήσι του Ευαγγελισμού της Μητρόπολης της Κω²⁹, ένα τρίπτυχο στο Μουσείο Correr της Βενετίας, του 15ου αιώνα, με παράσταση Βρεφοκρατούσας και αγίων³⁰, μία εικόνα με Βρεφο-

λίδου (ό.π., 294), αλλά προτιμά την ιταλοκρητική εκδοχή της προέλευσης. Για το θέμα αυτό βλ. επίσης Α. Luttrell, *Le origini della precettoria capitolare di Santo Stefano di Monopoli*, *Atti del convegno internazionale di studi: Fasano nella storia dei cavalieri di Malta in Puglia*, Bari 2001, 99-100.

26. Ενώ αντίθετα δεν έχει διαπιστωθεί κάποια σύνδεση του d'Alemagna με την Κρήτη.

27. Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου, ό.π., 294-295, σημ. 34.

28. Katsioti, ό.π. Θ. Αρχοντόπουλος - Αγγ. Κατσιώτη, Η ζωγραφική στη μεσαιωνική πόλη της Ρόδου από τον 11ο αιώνα μέχρι την κατάληψή της από τους Τούρκους (1522): Μία εκτίμηση των δεδομένων, *Πρακτικά διεθνούς επιστημονικού συνεδρίου: 15 χρόνια έργων αποκατάστασης στη μεσαιωνική πόλη της Ρόδου, Ρόδος, Νοέμβριος 2001* (τυπώνεται), όπου και βιβλιογραφία.

29. *Βυζαντινή και μεταβυζαντινή τέχνη*, κατάλογος έκθεσης, Αθήνα 1985, 85-88, εικ. 88, 89 (Μ. Αχεμιάστου-Ποταμιάνου).

30. Χρ. Μπαλτογιάννη, *Εικόνες. Μητηρ Θεού*, Αθήνα 1994, 236-237, εικ. 67.

κρατούσα σε ιδιωτική συλλογή της Αθήνας³¹, η Παναγία Ελεημονήτρα (14ου-15ου αι.) σήμερα στη Μάλτα³², η αμφίγραπτη εικόνα με την Παναγία Οδηγήτρια και τους αγίους Ιωάννη και Χριστόδουλο στους Λειψούς³³. Επιπλέον, νεότερες έρευνες έχουν υποδείξει ως έργα προερχόμενα από δωδεκανησιακά εργαστήρια τρεις εικόνες με απεικόνιση του Προδρόμου στην εκκλησία του Αγίου Ιωάννη στο ομώνυμο «μαράσι» της Ρόδου (δευτέρο μισό του 15ου αιώνα)³⁴, αυτήν σε ιδιωτική συλλογή του Μιλάνου (δευτέρο μισό του 15ου αιώνα)³⁵, μία τρίτη εικόνα σήμερα στην εκκλησία της Αγίας Άννας στην Αρτ της Γαλλίας όπου απεικονίζεται, μαζί με τον Πρόδρομο, ιππότης της οικογένειας de Bourbon, το οικόσημό του καθώς και το οικόσημο του τελευταίου μεγάλου μαγίστρου στη Ρόδο Philippe Villiers de l'Isle Adam (πριν από το 1522)³⁶. Σε αυτές θα πρέπει να προστεθεί η εικόνα ένθρονης βρεφοκρατούσας Παναγίας («Η Φιλόστοργος») με τον αρχάγγελο Μιχαήλ, τον Ιωάννη τον Πρόδρομο και δεόμενους πιστούς (γύρω στο 1500)³⁷, σήμερα στο παρεκκλήσι του Ευαγγελισμού της Μητρόπολης της Κω, μικρών διαστάσεων λιπανευτική αμφίγραπτη εικόνα με παράσταση της Οδηγήτριας και της Σταύρωσης (πρώτο μισό του 15ου αιώνα), σήμερα στη μονή Αρχαγγέλου Μιχαήλ στο Θάρι της Ρόδου³⁸, εικόνα της Παναγίας Οδηγήτριας, του 15ου αιώνα³⁹, που

άφησαν οι Ιππότες το 1527 στην εκκλησία των αγίων Φαυστίνου και Ιουλίττας στο Viterbo, καθώς επίσης και μισοκατεστραμμένο αλτάρι, του 16ου αιώνα, από τη μονή του Αρχαγγέλου Μιχαήλ Ρουκουνιώτη στη Σύμη⁴⁰. Δεν θα πρέπει να αποκλείσουμε το ενδεχόμενο το τοπικό εργαστήριο που παρήγαγε την εικόνα της Νισύρου να σχετίζεται με την καλλιτεχνική δραστηριότητα κάποιου κωνσταντινουπολίτη ζωγράφου της διασποράς, που εγκαταστάθηκε στη Ρόδο στο τελευταίο τέταρτο του 14ου αιώνα⁴¹. Υποθέτουμε ότι το πρότυπο μπορεί να ανάγεται στη ζωγραφική της Πρωτεύουσας, αλλά η εικόνα θα μπορούσε να είχε φιλοτεχνηθεί στη Ρόδο, πιθανότητα που θα εξεταστεί στη συνέχεια.

Η υπόθεση της απόδοσης της εικόνας σε ροδίτικο εργαστήριο έχει και άλλες παραμέτρους. Η αναγωγή των προτύπων των δύο δεσποτικών εικόνων της Κω από την Μ. Αχεμάστου-Ποταμιάνου στις δύο αμφίγραπτες εικόνες –με την Παναγία Οδηγήτρια και τον άγιο Λουκά, με τον Παντοκράτορα και την Σταύρωση αντίστοιχα, σήμερα στο Παλάτι του Μεγάλου Μαγίστρου (αρχικά ίσως δεσποτικές της εκκλησίας των Αγίων Αναργύρων)– έδωσε νέα ώθηση στη σχετική έρευνα. Αν πράγματι ισχύει αυτό, παρατηρούμε ότι η σχέση προτύπου-«αντιγράφου» χαρακτηρίζεται από ελευθερία, η οποία εν μέρει μπορεί ασφαλώς να εξηγηθεί από τις χρονικές

31. Στο ίδιο, 233-235, εικ. 66. Η Χρ. Μπαλογιάννη αποδίδει δύο ακόμα εικόνες σε δωδεκανησιακά εργαστήρια: η μία βρίσκεται στο Μουσείο της Ραβέννας, απεικονίζει την Παναγία βρεφοκρατούσα και χρονολογείται στο 16ο αιώνα (ό.π., 234) και η δεύτερη, αμφίγραπτη, στο Βυζαντινό Μουσείο της Αθήνας (Παναγία Γλυκοφιλούσα - Σταύρωση) και χρονολογείται στο 15ο αιώνα (ό.π., 160, πίν. 71, 72). Η ίδια, *Συνομιλία με το Θεόν. Εικόνες από το Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών (9ος-15ος αι.)*, κατάλογος έκθεσης, Αθήνα 1998, 119-122, αριθ. 18-19. Ανεξαρτήτως της αποδοχής ή όχι των απόψεων αυτών, είναι θετικό το γεγονός της ανακίνησης του ζητήματος όσον αφορά στην απόδοση εικόνων σε τοπικά εργαστήρια.

32. Αρχοντόπουλος - Κατσιώτη, ό.π.

33. Βρίσκεται στην εκκλησία του Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου στους Λειψούς. Δημοσίευτη. Μνεία της εικόνας κάνουν οι Αρχοντόπουλος - Κατσιώτη, ό.π.

34. Κ. Κεφαλά, Η εικόνα του αγίου Ιωάννη του Προδρόμου στην ομώνυμη εκκλησία της Ρόδου, *Πρακτικά διεθνούς επιστημονικού συνεδρίου: 15 χρόνια έργων αποκατάστασης στη μεσαιωνική πόλη της Ρόδου, Ρόδος, Νοέμβριος 2001* (τυπώνεται).

35. Ό.π. Την εικόνα θα δημοσιεύσει η συνάδελφος Κ. Κεφαλά.

36. Ό.π.

37. Θ. Αρχοντόπουλος, Η εικόνα της Παναγίας βρεφοκρατούσας δεομένης (Παναγία η Φιλόστοργος) ανάμεσα στον αρχάγγελο Μιχαήλ και τον Ιωάννη τον Πρόδρομο από το ναό του Ευαγγελι-

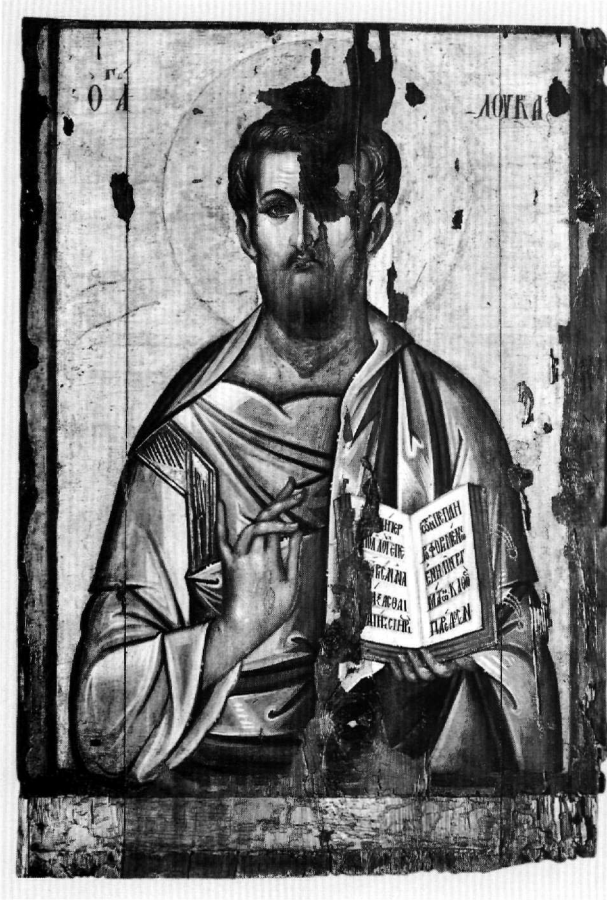
σμού στ' Ασφενδιού Κω, *Τόμος αφιερωμένος στη μνήμη της Χάρης Κάντζια* (τυπώνεται).

38. Αδημοσίευτη. Μνεία της εικόνας κάνει ο Βοκοτόπουλος, *Δύο παλαιολόγιες εικόνες*, ό.π. (υποσημ. 6), 305. Η εικόνα προέρχεται από την εκκλησία του Ταξιάρχη Μιχαήλ στη Λάρδο της Ρόδου. Η κύρια όψη με τη Βρεφοκρατούσα έχει ασημένια επένδυση και τα πρόσωπα είναι επιζωγραφισμένα. Η πίσω όψη με τη Σταύρωση θα μπορούσε να ενταχθεί τεχνοτροπικά στον κύκλο του συνεργείου της Πυλώνας Ρόδου, των Νικιών Νισύρου και του Μικρού Χωριού της Τήλου (Αρχοντόπουλος - Κατσιώτη, ό.π. Θ. Αρχοντόπουλος, *Ο εντόχιος διάκοσμος του ναού της Αγίας Αικατερίνης (Ικ Μιχράμπ) στη πόλη της Ρόδου και η ζωγραφική του ύστερου Μεσαίωνα στα Δωδεκάνησα (1309-1453)* (διδασκ. διατριβή), Πανεπιστήμιο Αθηνών 2003, 294-295.

39. L. Schiavone, *Pietrino del Ponte nella storia dell' Ordine Gerosolimitano*, Asti 1995, πίν. XIIa.

40. Αδημοσίευτο. Τον πίνακα-αλτάρι θα δημοσιεύσει ο συνάδελφος Θ. Αρχοντόπουλος.

41. Η έλευση κωνσταντινουπολιτών ζωγράφων την ίδια εποχή στη Κρήτη είναι επιβεβαιωμένη, βλ. πρόχειρα Μ. Χατζηδάκης, *ΙΕΕ*, τ. Ι, 421. Το ότι δεν έχουν σωθεί οι αντίστοιχες αρχαιακές μαρτυρίες για τη Ρόδο, όπου επικρατούσε παρόμοια πολιτική κατάσταση και φιλικό κλίμα έναντι των προσφύγων, δεν είναι λόγος για να αποκλειστεί μια τέτοια πιθανότητα.



Εικ. 7. Ρόδος, Παλάτι του Μεγάλου Μαγίστρου. Αμφίγραπτη εικόνα, οπίσθια όψη: Ο άγιος Λουκάς.

αποστάσεις. Εξετάζοντας την πιθανότητα ο ζωγράφος της εικόνας της Νισύρου να επηρεάστηκε παρομοίως από κάποιο προσιτό σε αυτόν πρότυπο, παρατηρούμε τις αναλογίες ανάμεσα στον άγιο Νικόλαο και τον άγιο Λουκά (Εικ. 7), που εικονίζεται στην πίσω όψη της Παναγίας Οδηγήτριας. Το πλάσιμο του Λουκά είναι περισσότερο λεπτομερειακό, με μαλακές φωτοσιότητες, ενώ το χρώμα στα ενδύματα δημιουργεί αντιθέσεις. Το στήσιμο όμως και των δύο μορφών είναι μνημειακό, η πτυχολογία βαριά και γραμμική, επιμέρους χαρακτηριστι-

κά, όπως τα αυτιά και η μύτη, σχεδιάζονται με όμοιο τρόπο, οι φυσιογνωμίες είναι ευχάριστες και ευγενικές, ενώ στις τεχνοτροπικές παρατηρήσεις θα πρέπει να ληφθεί υπόψη η χρονική απόσταση της 30ετίας περίπου που χωρίζει τις δύο εικόνες. Ας σημειώσουμε με την ευκαιρία το πόσο σημαντικές για την καλλιτεχνική παραγωγή και για την τοπική κοινωνία φαίνεται ότι υπήρξαν οι τρεις σεβάσιμες αμφίγραπτες εικόνες της Ρόδου, οι δύο των αγίων Αναργύρων και αυτή των Εισοδίων. Οι δύο πρώτες φέρονται ότι χρησίμευσαν ως πρότυπα για τις δύο δεσποτικές της Κω, με τις οποίες η Ελεημονήτρα στη Μάλτα έχει άμεση σχέση, ενώ των Εισοδίων, όπως υποθέσαμε, με την αμφίγραπτη της Νισύρου. Η άφιξή τους στο νησί θεωρούμε ότι ενεργοποίησε καλλιτεχνικές διεργασίες, τα αποτελέσματα των οποίων θα πρέπει να συνεκτιμηθούν με τα υπάρχοντα μνημεία⁴².

Η αναγωγή της εικόνας σε ροδίτικο εργαστήριο, έστω και αν το πρότυπό της ή ο ζωγράφος προέρχονταν από άλλο καλλιτεχνικό κέντρο, δεν μπορεί δυστυχώς να βασισθεί προς το παρόν παρά σε έμμεσες ενδείξεις. Αυτό σημαίνει ανάμεσα στα άλλα και την ύπαρξη εργαστηριακής παράδοσης όχι τυχαίας, που προϋποθέτει τη γνώση έργων της Πρωτεύουσας και την κυκλοφορία καλών προτύπων. Όπως έχουμε ήδη παρατηρήσει, παραθέτοντας τις μέχρι σήμερα γνωστές ενδείξεις για την ύπαρξη εργαστηρίων παραγωγής φορητών έργων στη φραγκοκρατούμενη Ρόδο⁴³, παρόμοιες υποθέσεις, όσο ευλογοφανείς και ελκυστικές και να είναι, δεν συνοδεύονται ακόμα με ισχυρά επιχειρήματα. Έχει αποδειχθεί ότι στη φραγκοκρατούμενη Ρόδο η αρμονική συνύπαρξη διαφόρων εθνοτήτων εκφράστηκε μέσα από ποικίλες καλλιτεχνικές τάσεις, με πιο ενδιαφέρουσα ίσως την εκλεκτική, που άρμοζε στη νέα αστική τάξη⁴⁴. Είναι εύλογο να υποθέσει κανείς ότι οι ανάγκες που προέκυπταν εξυπηρετούνταν επιτόπου από εργαστήρια παραγωγής φορητών έργων, χωρίς αυτό να αποκλείει βέβαια και παραγγελίες από μεγαλύτερο κέντρο, σε κάποιες εξαιρετικές περιπτώσεις χορηγών και αποδεκτών με ιδιαίτερες καλλιτεχνικές ευαισθησίες. Όμως τα ετερόκλητα στοιχεία, δηλαδή ο πολυεθνικός χαρακτήρας των χορηγών/αποδεκτών και συνακόλουθα οι διαφορετικές αισθητικές αντιλήψεις, δημιουργούν σήμερα το

42. Λεπτομερέστερες αναλύσεις για την τέχνη της εποχής της περιοχής, βλ. Αρχοντόπουλος, *Αγία Αικατερίνη* (υποσημ. 38), 203 κ.ε., σποραδικά.

43. Αρχοντόπουλος - Κατσιώτη, ό.π. (υποσημ. 28), όπου συγκε-

ντρομένη βιβλιογραφία.

44. Η Κόλλιας, Η μνημειακή εκλεκτική ζωγραφική στη Ρόδο στα τέλη του 15ου και στις αρχές του 16ου αιώνα, *Μνήμη Μ. Χατζηδάκη*, Αθήνα 2000, όπου και παλαιότερη βιβλιογραφία.

μεγαλύτερο πρόβλημα, αν εξαιρέσουμε βέβαια την απουσία γραπτών μαρτυριών και αρχαιολογικών πηγών: τα τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά των φορητών εικόνων της περιόδου αυτής στα νησιά, αλλά και αυτών που μεταφέρθηκαν μετά το 1522 στη Μάλτα και αλλού, εμφανίζουν εντυπωσιακή ποικιλία και η ποιότητά τους μεγάλη ανισότητα. Θα αναφέρουμε ως παράδειγμα την εικόνα του Προδρόμου της Αρτ. Η απεικόνιση μέλους γνωστής οικογένειας, σε συνδυασμό με τα οικίσματα μεγάλου μαγίστρου, θα υπέβαλλε την ιδέα έργου υψηλής καλλιτεχνικής αξίας. Αντιθέτως όμως, η παράσταση αυτή φαίνεται να φιλοτεχνήθηκε από μέτριο ζωγράφο, χωρίς δημιουργική πνοή.

Πα το πώς βρέθηκε η εικόνα στη Νίσυρο τίποτα δεν είναι με ασφάλεια γνωστό. Είναι πάντως ενδεικτικό το γεγονός ότι η προφορική παράδοση αναφέρει την εύρεσή της⁴⁵ στο νησί γύρω στο 1400. Σύμφωνα με την ίδια παράδοση, την ίδια εποχή, στις αρχές δηλαδή του 15ου αιώνα, κτίστηκε η μονή της Παναγίας Σπηλιανής μέσα στο ιπποτικό κάστρο του Μανδρακίου, για να στεγάσει το παλλάδιό της⁴⁶. Δεν έχουμε λόγους να αμφισβητήσουμε τον πυρήνα της παράδοσης αυτής που συμπύκνεται σε γενικές γραμμές με τη χρονολόγηση της εικόνας, αποτελώντας ίσως τη συνέχεια κάποιας ιστορικής μνή-

μης, αφού η ακρίβεια της πληροφορίας φαίνεται να συμβαδίζει με τη συλλογική μνήμη των ανθρώπων. Θεωρούμε πολύ πιθανό λοιπόν την ίδια εποχή να έφθασε η εικόνα στη Νίσυρο από κάποιο μεγαλύτερο διοικητικό και καλλιτεχνικό κέντρο, όπως ήταν η Ρόδος.

Ο συνδυασμός της Παναγίας στον τύπο της Οδηγήτριας με τον άγιο Νικόλαο⁴⁷, είναι εξαιρετικά σπάνιος στις αμφίγραπτες εικόνες, αφού συναντάται μόνο σε τέσσερις. Οι δύο από αυτές⁴⁸ βρίσκονται στα Δωδεκάνησα. Σε παλαιότερη μελέτη μας έχουμε ήδη διατυπώσει την υπόθεση ότι η εικόνα από το ναό των Εισοδίων της Ρόδου χρησίμευσε ως πρότυπο για την εικόνα της Νισύρου, τουλάχιστον όσον αφορά στο συνδυασμό των απεικονίσεων των δύο όψεων. Επιπλέον, θεωρήσαμε το ροδίτη αστό Δραγονίνο Κλαβέλλη ως πιθανό παραγγελιοδότη της αμφίγραπτης εικόνας των Εισοδίων για το ιδιωτικό του παρεκκλήσι στη μεσαιωνική πόλη της Ρόδου, αφιερωμένο στον άγιο Νικόλαο⁴⁹. Ο Κλαβέλλης υπήρξε πάμπλουτος τραπεζίτης, «κύριος σχεδόν της Ρόδου», όπως ονομάστηκε, του οποίου το δόγμα και η εθνικότητα δεν μας είναι γνωστά⁵⁰, ευεργέτης επιπλέον του τάγματος των Ιπποτών και στενός συνεργάτης του ουμανιστή μεγάλου μαγίστρου Juan Fernandez de Heredia⁵¹. Όπως πληροφορούμαστε από τα έγ-

45. Στην πραγματικότητα η παράδοση αναφέρεται στην εύρεση μιας μικρότερης εικόνας, η οποία βρίσκεται σήμερα κρυμμένη κάτω από το χέρι (!) της Παναγίας στην κύρια όψη, βλ. Αθ. Ταρσούλη, *Δωδεκάνησα*, 3, Αθήνα 1950, 139. Αυτός ήταν και ένας από τους λόγους της επιμονής της εκκλησιαστικής επιτροπής στην επιτόπια συντήρηση της εικόνας.

46. Τον Αύγουστο του 2001 εορτάστηκαν τα 600 χρόνια από την ίδρυση της μονής.

47. Βλ. τους πίνακες που δημοσίευσε ο Βοζοτόπουλος (Δύο παλαιολόγεις εικόνες, ό.π. (υποσημ. 6), 304-307).

48. Η τρίτη βρίσκεται στη μονή Χιλανδαρίου του Αγίου Όρους (Θεοτόκος Τριχερούσα και άγιος Νικόλαος, βλ. υποσημ. 14). Η τέταρτη και παλαιότερη (πρώτο μισό του 13ου αι.) σε ιδιωτική συλλογή, *Μήτηρ Θεού* (υποσημ. 15), 346-349 (Ι. Βαβαλής).

49. Ειδικά ως προς τους παραγγελιοδότες, πρέπει να σημειωθεί ότι οι καλλιτεχνικές προτιμήσεις τους δεν υπαγορεύονταν απαραίτητα από το θρησκευτικό τους δόγμα, αν υποθεθεί ότι ο Κλαβέλλης είναι λατίνος και καθολικός. Παρόμοια συμπεράσματα και για τη Κρήτη βλ. L. Puppi, *El Greco*, Λονδίνο 1967, 11. Είναι γνωστό ότι έργα βυζαντινής τέχνης κοσμούσαν τις λατινικές εκκλησίες κρητικών πόλεων, όπως επίσης τα σπίτια και τις ιδιωτικές συλλογές βενετοκρητικών πατριζίων, βλ. Μ. Κωνσταντουδάκη, *Μαρτυρίες ζωγραφικών έργων στον Χάνδακα σέ έγγραφα του 16ου και 17ου αιώνα*, *Θησαυρίσματα* 12 (1975), 39, σημ. 7. Η ίδια, Οί ζωγράφοι του Χάνδακος κατά τό πρώτον ήμισον του 16ου αιώνος οί μαρτυρούμενοι εκ τών νοταριαζών αρχείων, *Θησαυρί-*

ματα 10 (1973), 376-377. M. Chatzidakis, *La peinture des madonnieri ou «veneto-crétoise» et sa destination, Venezia, Centro di meditazione tra Oriente e Occidente (secoli XV-XVI), Aspetti e problemi*, II, Φλωρεντία 1977, 682-685. Ως πρόχειρο παράδειγμα αναφέρουμε την ήδη μνημονευθείσα μεγάλου μεγέθους εικόνα του αγίου Ιωάννη, σήμερα στην Αρτ της Γαλλίας. Η εικόνα αυτή, που πιθανόν να πήρε το δρόμο της προσφυγιάς από τη Ρόδο το 1522, είναι ζωγραφισμένη alla maniera greca.

50. Όπως έχει παρατηρηθεί, το πιθανότατα μη ελληνικό επίθετο Κλαβέλλης (Clavelli) δεν είναι ασφαλές τεκμήριο εθνικότητας (Τοιρανλής, *Ανέκδοτα έγγραφα για την Ρόδο και τις Νότιες Σποράδες από τό αρχείο των Ιωαννιτών Ιπποτών, 1421-1453*, Ρόδος 1995, 82, σημ. 3). Αλλά ούτε και από το όνομα μπορούμε να οδηγηθούμε σε αδιαμφισβήτητα συμπεράσματα σχετικά με το δόγμα του. Στην Κρήτη για παράδειγμα, όπου οι πολιτικοκοινωνικές συνθήκες είναι παρόμοιες, αφθονούν στις αρχαιολογικές πηγές οι ορθόδοξοι Κρητικοί που έχουν τα επώνυμα Falier, Morosini, Contarini κτλ., καθώς και ορθόδοξοι ιερείς με ιταλικά επώνυμα, βλ. Ν. Παναγιωτάκης, *Τά νεανικά χρόνια του Δομήνικου Θεοτοκόπουλου*, Ηράκλειο 1999, 100.

51. Πα τον Κλαβέλλη βλ. κυρίως Delaville le Roulx, *Les hospitaliers à Rhodes jusqu'à mort de Phillibert de Naillac (1310-1421)*, Παρίσι 1913, 224, σημ. 1, 272. A. Luttrell, *Actividades economicas de los hospitalarios de Rodas en el Mediterraneo Occidental durante el siglo XIV (=The Hospitallers in Cyprus, Rhodes, Greece and the West. 1291-1440*, Λονδίνο 1978, αριθ. VII, σ. 181), Ο ίδιος, *The Greeks of Rhodes*,

γραφα, το 1401 αγοράζει ολόκληρη τη Νίσυρο⁵², ενώ προηγήθηκε η αγορά της Τήλου και της περιοχής της Λάρδου στη Ρόδο. Διαδέχθηκε μάλιστα τον Domenico d'Allegna στη διαχείριση της Νισύρου, την οποία ο δεύτερος κατείχε από το 1386⁵³.

Η ποιότητα της εικόνας της Νισύρου μας οδηγεί σε κάποιο παραγγελιοδότη με υψηλές απαιτήσεις και ανεπτυγμένο καλλιτεχνικό αισθητήριο. Πιστεύουμε ότι η αγορά της Νισύρου από τον Δραγονίνο Κλαβέλλη μπορεί να συνδεθεί με την αποστολή εκ μέρους του προς τη μονή της Παναγίας Σπηλιανής το 1401 της αμφίγραπτης εικόνας που αποτέλεσε και το παλλάδιο του νησιού, σαν μία χειρονομία καλής θέλησης προς τους «οϊκοδεσπότης καὶ ὀφικιάλιους τῆς νήσου»⁵⁴. Οι εικόνες τέμπλου άλλωστε ήταν από τις προτεραιότητες για την κόσμηση των καθολικών των μονών και από τις πρώτες φροντίδες των κλητόρων. Θα πρέπει επιπλέον να επισημάνουμε ότι η σημασία που είχε το νησί της Νισύρου για το ιπποτικό κράτος κάθε άλλο παρά αμελητέα υπήρξε. Όπως φαίνεται από τα έγγραφα⁵⁵, το νησί υπερετερούσε σε σπουδαιότητα σε σχέση με τα υπόλοιπα, μετά τη Ρόδο και την Κω.

Εάν οι υποθέσεις μας ευσταθούν σχετικά με τη σύνδεση του Κλαβέλλη κατ' αρχήν με την παραγγελία της αμφίγραπτης εικόνας του ναού των Εισοδίων στη Ρόδο και στη συνέχεια με την κατά παραγγελίαν αντιγραφή του θέματός της και την αποστολή της στην ενοικιασθείσα από τον ίδιο Νίσυρο, τότε μπορεί πιθανώς να εξηγηθεί το θέμα της αμφίγραπτης που εξετάζουμε, η επιλογή δηλαδή στην οπίσθια όψη του εικονιζόμενου ιεράρχη

σε μέγεθος και τύπο προσκυνηματικής εικόνας. Ο άγιος Νικόλαος δεν ετιμάτο ιδιαίτερα, ή τουλάχιστον περισσότερο από άλλους αγίους, στη Νίσυρο ούτε και στην ίδια τη μονή της Σπηλιανής. Πιθανότατα λοιπόν η επιλογή του οφείλεται σε επιθυμία του αναθέτη.

Θεωρούμε επίσης πολύ πιθανό η έλευση της αμφίγραπτης εικόνας στη Σπηλιανή γύρω στο 1400 να συνδέθηκε με εκτεταμένη ανακαίνιση που στην παράδοση να εγγράφηκε ως ανέγερση της μονής. Οι πληροφορίες μας για το μοναστικό αυτό καθίδρυμα είναι αρκετά συγκεχυμένες. Για το μαρμαρίνο μεσοβυζαντινό τέμπλο του τέλους του 11ου αιώνα, εντοιχισμένο σήμερα στην είσοδο του καθολικού, έχει διατυπωθεί η υπόθεση ότι ανήκε σε παλαιότερη φάση της εκκλησίας⁵⁶. Η προφορική παράδοση της ταυτόχρονης με την έλευση της εικόνας ίδρυσης της μονής επαναλαμβάνεται από τους νεότερους ιστοριοδίφες που ασχολήθηκαν με τη Νίσυρο. Οικοδομικές φάσεις στο επιχρισμένο σήμερα μοναστικό συγκρότημα δεν είναι εμφανείς. Από τα διάσπαρτα οικόσημα στο ιπποτικό τείχος που περιβάλλει την μονή –ορισμένα μάλιστα σε δεύτερη χρήση– το παλαιότερο είναι του Saffredo Calvo-Crispo⁵⁷, κληρονόμου του Κλαβέλλη, που αποτελεί το *terminus post quem* του ιπποτικού κάστρου. Θα μπορούσαμε μάλιστα να υποθέσουμε ότι η δωρεά από τον Κλαβέλλη της εικόνας προς τη μονή συνοδεύθηκε και από εκτεταμένη ανοικοδόμηση ή επισκευή του κάστρου, του οποίου δεν γνωρίζουμε την προγενέστερη μορφή, εργασίες που συνέχισε ο κληρονόμος του, όπως αποδεικνύει η παρουσία του οικοσμήμου του. Για την ίδια τη μονή η παλαιότερη γνωστή

under Hospitallers Rule: 1306-1421, *RSBN*, N.S. 29 (1992), 218, σημ. 143. Τσιρπανλής, Άνεκδοτα έγγραφα, ὁ.π., 82, σημ. 3. Για τα έγγραφα σχετικά με τον Κλαβέλλη, Ζ. Τσιρπανλής, Άπό τήν κοινωνική καί πνευματική κίνηση στη Ρόδο, *Τέχνη*, τχ. 3 (1970) (= *Η Ρόδος καί οἱ Νότιες Σποράδες στά χρόνια τῶν Ἰωαννιτῶν ἱπποτῶν*, Ρόδος 1991, 334-335, σημ. 4). Με τη δραστηριότητα του Κλαβέλλη και των κληρονόμων του Αγνής Crispa και Saffredo Calvo έχει συνδεθεί η τοιχογράφηση της Παναγίας στην Πυλώνα της περιοχής Λάρδου στη Ρόδο, της Αγίας Τριάδας των Νικιών στη Νίσυρο και του Σωτήρα στο Μικρό Χωριό της Τήλου από το ίδιο συνεργείο, βλ. Katsioti, ὁ.π. (υποσημ. 15).

52. Τσιρπανλής, Κοινωνική καί πνευματική κίνηση, ὁ.π. (υποσημ. 51), 334.

53. Ζ. Τσιρπανλής, Σελίδες ἀπό τή μεσαιωνική ἱστορία τῆς Νισύρου 1306-1453), *Δωδεκανησιακά* 2 (1967) (= *Η Ρόδος καί οἱ Νότιες Σποράδες στά χρόνια τῶν Ἰωαννιτῶν ἱπποτῶν*, Ρόδος 1991), 36, σημ. 1.

54. Στην εύλογη απορία σχετικά με την προσπάθεια του εκάστοτε ενοικιαστή και εκπροσώπου της εξουσίας στο νησί για δημιουργία

για αγαθόν σχέσεων με τους ντόπιους, θα παρατηρούσαμε ότι, σύμφωνα με τα έγγραφα, φαίνεται ότι ήταν επιθυμητές και επιδιωκόμενες. Ειδικά μάλιστα στην περίπτωση της Νισύρου, όπως σημειώνει ο Ζ. Τσιρπανλής (Μορφές διοικητικής αυτονομίας στά Δωδεκάνησα ἐπί ἱπποτοκρατίας (Liberi ab omnibus servitutibus?), *Δωδώνη* 15, 1 (1986) (= *Η Ρόδος καί οἱ Νότιες Σποράδες*, ὁ.π.), 156-157), πολύ πριν από το 1453, τα σχέδια των ιπποτών για εκφουδαλισμό ή εκλατινισμό των νησιών παραχωρούν τη θέση τους σε ρεαλιστικότερη αντιμετώπιση των διοικητικών τους προβλημάτων, δηλαδή στην αμεσότερη επικοινωνία και συνεργασία με τους Έλληνες κατοίκους και τους φυσικούς εκπροσώπους τους. Ο σεβασμός των τοπικών εθίμων και «ελευθεριών» υπήρξε βασική προϋπόθεση για τη συμμετοχή των ντόπιων στις δυσβάστακτες αμυντικές δαπάνες.

55. Τσιρπανλής, ὁ.π. (υποσημ. 53), 33, 36-37, 42.

56. Αγγ. Κασιώτη - Ε. Παπαβασιλείου, Μεσοβυζαντινή γλυπτική στη Λέρο και τη Νίσυρο, *ΔΧΑΕ ΚΓ* (2002), 139.

57. G. Gerola, I monumenti medioevali delle tredici Sporadi, II, *ASAtene* II (1915-1916), 26, σημ. 2.

μνεία ανιχνεύεται σε πολύ μεταγενέστερο έγγραφο με σφραγίδα του 1600, το οποίο έχει χαθεί⁵⁸. Υπάρχουν πληροφορίες ότι το 1925, κατά τη διάρκεια εργασιών ανακαίνισης του καθολικού, καταστράφηκαν τοιχογραφίες που υπήρχαν κάτω από τα επιχρίσματα και περιελάμβαναν σκηνές της Παλαιάς Διαθήκης, αγίους στον κυρίως ναό, στην είσοδο μοναχό που προσφέρει το ομοίωμα της εκκλησίας σε κάποιον άγιο με κατεστραμμένο το πρόσωπο, τη Φιλοξενία του Αβραάμ στο μέτωπο της αφίδας του Ιερού, άγνωστης όμως χρονολόγησης⁵⁹.

Τα συμπεράσματά μας λοιπόν συνοψίζονται στα εξής: Η αμφίγραπτη εικόνα της Σπηλιανής Νισύρου, το παλλάδιο της μονής, με θέμα την Παναγία δεξιοκρατούσα Οδηγήτρια και τον άγιο Νικόλαο, μπορεί να χρονολογηθεί στο τελευταίο τέταρτο του 14ου αιώνα. Η έλευση της εικόνας στο νησί συνδέεται, σύμφωνα με την παράδοση, με την ίδρυση της μονής της Σπηλιανής, αλλά δεν αποκλείεται να σχετίζεται με εκτεταμένη ανακαίνισή της. Η εικόνα πιθανώς υπήρξε δωρεά προς τους κατοίκους-υποτελείς του νησιού από τον τότε πανίσχυρο ενοικιαστή της Νισύρου ροδίτη άρχοντα Δραγονίνο Κλαβέλλη, ο οποίος λίγα χρόνια νωρίτερα ίσως παρήγγειλε από την Κωνσταντινούπολη την αμφίγραπτη εικόνα του ναού των Εισοδίων (σήμερα στο Παλάτι του Μεγάλου Μαγίστρου στη Ρόδο) με το ίδιο, σχετικά σπάνιο θέμα, για το ιδιωτικό του παρεκκλήσι στη μεσαιωνική πόλη της Ρόδου, αφιερωμένο στον άγιο Νικό-

λαο. Δεν αποκλείουμε το γεγονός η αμφίγραπτη εικόνα της Νισύρου να αποτέλεσε προϊόν της καλλιτεχνικής παραγωγής της Ρόδου και υποθέτουμε ότι ένα μέρος της ζωγραφικής στο νησί γαλουχείται από την τέχνη της Πρωτεύουσας ή από κωνσταντινουπολίτες ζωγράφους που κατέφυγαν εκεί, όπως αντίστοιχα άλλοι επώνυμοι καλλιτέχνες, αλλά χωρίς ταυτισμένο έργο, βρίσκουν καταφύγιο την ίδια εποχή στην Κρήτη⁶⁰. Στην έρευνα για το θέμα της αποσαφήνισης των ιδιαίτερων χαρακτηριστικών των ντόπιων εργαστηρίων, κεντρική θέση πρέπει να έχουν τα στοιχεία που τα διαφοροποιούν από την κρητική ζωγραφική. Στο σημείο αυτό υπενθυμίζουμε τα μεγάλα κενά που υπάρχουν ακόμα στις γνώσεις μας για το σωζόμενο υλικό της καλλιτεχνικής παραγωγής της Κρήτης στο 15ο αιώνα, κυρίως όσον αφορά στην εντοίχια ζωγραφική, ώστε οι αναγωγές και οι συγκρίσεις να έχουν ολοκληρωμένο χαρακτήρα. Στα σωζόμενα έργα, παρά τις διαφορετικές τεχνολογίες και πρότυπα που ακολουθούν, είναι αναγκαίο να καθορισθούν οι τύποι του εκλεκτισμού. Πιστεύουμε ότι η ενδελεχής μελέτη όλων των έργων, και ιδίως των φορητών, στη Ρόδο και τα υπόλοιπα Δωδεκάνησα, όπως και αυτών που μεταφέρθηκαν αλλού μετά το 1522, θα ρίξει φως στο πρόβλημα αυτό, εφόσον δεν θα πρέπει να περιμένουμε σχετικές με το θέμα αρχαιακές μαρτυρίες στο αρχείο της Μάλτας, ενώ άλλου είδους έγγραφα (όπως συμβολαιογραφικές πράξεις, πρακτικά δικών κ.ά.) είναι οριστικά χαμένα.

58. Αρχιμ. Σ. Καλλιστής, *Ἡ Ἱερά Μονή Παναγίας Σπηλιανῆς Νισύρου*, Ρόδος 1999, 8.

59. Ν. Κουμέντος, *Ἡ Παναγία ἢ Σπηλιανή, Ἀφιέρωμα εἰς τόν Μητροπολίτην Ρόδου κ.κ. Σπυρίδωνα ἐπί τῆ συμπληρώσει τεσσαράκοντα ἐτῶν ἀρχιερατείας*, Αθήνα 1988, 305-306.

60. Ὅπως οἱ Ἀλέξιος Ἀπόκαυκος, Νικόλαος Φιλανθρωπηνός, Ἐμμανουήλ Ουρανός, βλ. πρόχειρα Μ. Cattapan, *Nuovi documenti riguardanti pittori cretesi dal 1300 al 1500, Πεπραγμένα τῶν Β' Διεθνῶν Κρητολογικῶν Συνεδρίων*, III, Αθήνα 1968, 37, 38. Ὁ ἴδιος,

Nuovi elenchi e documenti dei pittori in Creta dal 1300 al 1500, Θεσσαλονίκη 9 (1972), 204. Πα τον Νικόλαο Φιλανθρωπηνό βλ. Μ. Constantoudaki-Kitromilides, *A 15th Century Byzantine Icon-painter Working on Mosaics in Venice, Unpublished Documents, XVI Internationaler Byzantinisten-Kongress, Akten II/5 (=JÖB 32/5, 1982)*, 265-272. Μ. Κωνσταντουδακη-Κιτρομηλίδου, *Conducere apothecam, in qua exercere artem nostram: Το εργαστήριο ενός βυζαντινού και ενός βενετού ζωγράφου στην Κρήτη, Σύμμεικτα* 14 (2001), 291-299.

Angeliki Katsioti

TWO-SIDED PALAIOLOGAN ICON FROM NISYROS

The two-sided icon in the monastery of Panagia Spiliani on Nisyros, the monastery's palladium, depicting the Virgin *dexiokratousa* and St Nicholas (Figs. 1-2), can be dated to the last quarter of the fourteenth century. The icon's arrival on the island is traditionally associated with the foundation of the monastery, but a connection with its later extensive restoration cannot be ruled out. The icon was probably a gift to his islander-underlings from the powerful tenant of Nisyros, the Rhodian ruler Dragonino Clavelli, who a few years earlier may have commissioned from Constantinople the two-sided icon in the church of the Presentation of the Virgin (now in Palace of the Grand Master in Rhodes), with the same relatively unusual subject, for his private chapel dedicated to St Nicholas in the mediaeval city of Rhodes. It is not impossible that the two-sided icon examined here is an example of Rhodian art, and we may speculate that that island's painting was partly fostered by the art of the capital or by Constantinopolitan painters who took refuge there, in the same

way that other celebrated artists, whose work cannot now be identified, found shelter in Crete at the same time.

Any study which attempts to clarify the particular characteristics of workshops in the Dodecanese, and more specifically in Rhodes, must give a central place to the features which differentiate them from Cretan painting. We must remember that there are still major gaps in our knowledge of the surviving works of fifteenth-century Cretan art, especially wall-painting, for references and comparisons to be comprehensive. In spite of their varying styles and models, the forms of the eclecticism in the surviving works need to be defined. The ongoing comprehensive review of objects (especially portable works) in Rhodes and the remainder of the Dodecanese, and of those which were transported elsewhere after 1522, will shed some light on this problem, but we should not expect to obtain any evidence on this subject from the archives in Malta, while other forms of document (notarial deeds, court records) are totally lost.