

Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας

Τόμ. 24 (2003)

Δελτίον ΧΑΕ 24 (2003), Περίοδος Δ'. Στη μνήμη του Νίκου Οικονομίδη (1934-2000)



Ιταλοκρητική εικόνα με την Άκρα Ταπείνωση και τους αγίους Ιωάννη τον Πρόδρομο και Γεράσιμο

Ανδρομάχη ΚΑΤΣΕΛΑΚΗ

doi: [10.12681/dchae.388](https://doi.org/10.12681/dchae.388)

Βιβλιογραφική αναφορά:

ΚΑΤΣΕΛΑΚΗ Α. (2011). Ιταλοκρητική εικόνα με την Άκρα Ταπείνωση και τους αγίους Ιωάννη τον Πρόδρομο και Γεράσιμο. *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, 24, 281–292. <https://doi.org/10.12681/dchae.388>



ΔΕΛΤΙΟΝ ΤΗΣ ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ

Ιταλοκρητική εικόνα με την Άκρα Ταπείνωση και
τους αγίους Ιωάννη τον Πρόδρομο και Γεράσιμο

Ανδρομάχη ΚΑΤΣΕΛΑΚΗ

Τόμος ΚΔ' (2003) • Σελ. 281-292

ΑΘΗΝΑ 2003

ΙΤΑΛΟΚΡΗΤΙΚΗ ΕΙΚΟΝΑ ΜΕ ΤΗΝ ΑΚΡΑ ΤΑΠΕΙΝΩΣΗ ΚΑΙ ΤΟΥΣ ΑΓΙΟΥΣ ΙΩΑΝΝΗ ΤΟΝ ΠΡΟΔΡΟΜΟ ΚΑΙ ΓΕΡΑΣΙΜΟ*

Η εικόνα με την Άκρα Ταπείνωση και τους αγίους Ιωάννη τον Πρόδρομο και Γεράσιμο ανήκει στις συλλογές του Βυζαντινού και Χριστιανικού Μουσείου και έχει αριθμό T 227. Αποκτήθηκε με αγορά και διατηρείται σε πολύ καλή κατάσταση (Εικ. 1). Έχει διαστάσεις 41×60 εκ. και αποτελείται από ενιαία σανίδα με δύο κάθετα τρέσα στην πίσω όψη. Στο κέντρο της σύνθεσης εικονίζεται ο Χριστός όρθιος μέσα σε λάρνακα από ροδοπόρφυρο μάρμαρο. Τα χέρια, με τα σημάδια των ήλων, σταυρώνουν χαμηλά στο υπογάστριο (Εικ. 2). Φορεί υπόλευκο περιζώμα με κάθετες μαύρες ταινίες και φέρει στην κεφαλή ακάνθινο στέφανο. Πίσω του προβάλλει ογκώδης ο ξύλινος Σταυρός του μαρτυρίου με τρία όρθια καρφιά. Ψηλά, στην κάθετη κεραία του Σταυρού, δέλτος με τα λατινικά αρχικά σε γοθτικούς χαρακτήρες *V.N.R.I.*

Τον Χριστό δορυφορούν δύο άγιοι που ταυτίζονται από τις αγωνυμικές επιγραφές: αριστερά *Ο ΑΓ(ΙΟC) ΙΩ(ΑΝ-ΝΗC) Ο ΒΑΠΤΙCΤΗC* και δεξιά *Ο Α(ΓΙΟC) ΓΕΡΑCΙΜΟC*. Και οι δύο εικονίζονται γονατιστοί σε καστανόμαυρο έδαφος. Ο Πρόδρομος, με καστανή γενειάδα και κόμη, φορεί μαύρο μάτιο με καστανόχρωμη επένδυση και κρατεί σταυροφόρο ράβδο στη δεξιά και κλειστό βιβλίο στην αριστερά (Εικ. 4). Ο άγιος Γεράσιμος, ημίγυμνος, με γεροντικά χαρακτηριστικά, λευκή μακριά κόμη και γενειάδα και μεγάλη φαλάκρα, κρατεί στην αριστερά λίθο, ενώ με τη δεξιά συγκρατεί το κόκκινο μάτιο που τυλίγεται χαλαρά στο κάτω μέρος του σώματός του. Δίπλα του

κάθετα λείων (Εικ. 6). Στο ανώτερο τμήμα δύο άγγελοι, σε μικρότερη κλίμακα, θρηνούν με δηλωτικές της οδύνης χειρονομίες. Ο άγγελος αριστερά, με κόκκινο μάτιο, έχει τις παλάμες στο πρόσωπο, ενώ ο άγγελος δεξιά σχίζει το βαθυγάλο, ανοιχτό στο στήθος, μάτιο. Οι φωτοστέφανοι του Χριστού και των δύο αγίων χαράσσονται στο χρυσό βάθος και κοσμούνται με εγγάρια διακοσμητικά σχέδια, φυτικά μοτίβα στο εσωτερικό και εμπιέτους κύκλους στην περιφέρεια.

Το θέμα της Άκρας Ταπείνωσης, που διαμορφώθηκε για να διατυπώσει εικαστικά και με άχρονο χαρακτήρα το θείο Πάθος¹, γνωρίζει μεγάλη εξάπλωση στα ύστερα βυζαντινά και πρώιμα μεταβυζαντινά χρόνια σε εικόνες και τοιχογραφίες. Από τα παλαιότερα γνωστά παραδείγματα είναι οι δύο αμφιπρόσωπες εικόνες λιτανείας, η πρώτη στο Βυζαντινό Μουσείο Καστοριάς (τελευταίο τέταρτο του 12ου αι.)² και η δεύτερη στη Δημοτική Πινακοθήκη της Θεσσαλονίκης (γύρω στο 1300)³.

Στις βυζαντινές παραστάσεις η σύνθεση αναπτύσσεται σε κάθετο άξονα. Ο Χριστός με ευρύ στέρνο και σώμα, σε αντιδιαστολή με τα ισχνά του χέρια, σταυρωμένα σε παράλληλη διάταξη κάτω από το στήθος, εικονίζεται μπροστά από ογκώδη ξύλινο Σταυρό, όπως σε μικρογραφίες χειρογράφων⁴, σε ψηφιδωτή εικόνα στο ναό Santa Croce in Jerusaleme στη Ρώμη (γύρω στο 1300)⁵, σε ψηφιδωτή επίσης εικόνα στη μονή Τατάρνας (γύρω στο

* Γ. Α. Σωτηρίου, *Όδηγός Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών*, Αθήνα 1931, σ. 85. Η εικόνα παρουσιάστηκε από τη γράφουσα στο Θ' Διεθνές Κρητολογικό Συνέδριο (Α. Κατσελάκη, Δύο ιταλοκρητικές εικόνες στο Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο, Θ' Διεθνές Κρητολογικό Συνέδριο, *Ελούντα*, 1-6 Οκτωβρίου 2001, Περίληψεις επιστημονικών ανακοινώσεων, Ηράκλειο 2001, σ. 170).

Ευχαριστώ θερμά την καθηγήτρια Νανώ Χατζηδάκη που διάβασε το κείμενο και έκανε πολύτιμες υποδείξεις.

1. H. Belting, *An Image and its Function in the Liturgy: The Man of Sorrows in Byzantium*, *DOP* 34-35 (1980-1981), σ. 1-16. Ο ίδιος, *Das*

Bild und sein Publikum im Mittelalter. Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion, Γερμανία 1981 σ. 142-198 (στο εξής: *Das Bild und sein Publikum*). D. Simić-Lazar, *The Christ de Pitié vivant. L'exemple de Kalenić*, *Zograf* 20 (1989), σ. 81-92.

2. *Holy Image, Holy Space. Icons and Frescoes from Greece*, κατάλογος έκθεσης, Αθήνα 1988 (M. Chatzidakis).

3. *Μυστήριον μέγα και παράδοξον*, κατάλογος έκθεσης, Αθήνα 2002, αριθ. 8 (Α. Τούρτα).

4. Belting, *Das Bild und sein Publikum*, ενκ. 53, 57, 58.

5. Βοκοτόπουλος, *Βυζαντινές εικόνες*, Αθήνα 1995, αριθ. 89.

1300)⁶, σε εικόνα σε ιδιωτική συλλογή (1400)⁷ και σε τοιχογραφία στο ναό της Παναγίας στα Καπετανιανά της Κρήτης (1401)⁸.

Στη ζωγραφική της Δύσης το θέμα γνωρίζει ευρεία διάδοση και η σύνθεση αναπτύσσεται, καθώς τον Χριστό δορυφορούν η Παναγία και ο Ιωάννης ο Θεολόγος, δηλαδή τα τρία κύρια πρόσωπα της Σταύρωσης⁹, όπως στην predella του Angelino Puccinelli σε ιδιωτική συλλογή της Φλωρεντίας (1380-1385)¹⁰. Τον τύπο αυτό υιοθετούν και οι ζωγράφοι της Κρήτης, όπως σε τοιχογραφημένη παράσταση στο παρεκκλήσιο του Αγίου Ευθυμίου στο Ηράκλειο (τέλος του 14ου αι.)¹¹. Η αύξηση του αριθμού των μορφών έχει άμεση επίδραση και σε όλη την οργάνωση της παράστασης, η οποία αναπτύσσεται σε οριζόντιο άξονα και όχι σε κάθετο, όπως στα παλαιότερα έργα.

Και τα δύο εικονογραφικά σχήματα οργάνωσης της σύνθεσης, σε κάθετο ή σε οριζόντιο άξονα, απαντούν στις ιταλοκρητικές εικόνες του 15ου και του 16ου αιώνα. Η σύνθεση αναπτύσσεται σε κατακόρυφο άξονα μόνο με τον Χριστό σε πολλές εικόνες, όπως στην εικόνα στη μονή Ζωοδόχου Πηγής της Πάτμου (1480-1500), που αποδίδεται στον Νικόλαο Τζαφούρη¹², στην εικόνα σε ιδιωτική συλλογή, που συνδέεται επίσης με τον Τζαφούρη¹³, στην εικόνα από τη συλλογή Σαρόγλου στο Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο (τέλος του 15ου αι.) (Εικ. 3)¹⁴, στην εικόνα του Μουσείου Κανελ-

λοπούλου (γύρω στο 1500)¹⁵, σε εικόνα στη μονή του Αγίου Ιωάννου Θεολόγου στην Πάτμο (16ος αι.)¹⁶ και σε εικόνα στη συλλογή Μ. Περατικού στο Λονδίνο (αρχές του 16ου αι.)¹⁷. Ανάλογα σε οριζόντιο άξονα οργάνωνεται η σύνθεση στην ενυπόγραφη εικόνα του Νικολάου Τζαφούρη στο Kunsthistorisches Museum της Βιέννης¹⁸, σε έργο του ίδιου ζωγράφου στην Πετρούπολη, που αντιγράφει πίνακα του Bellini¹⁹, και στην εικόνα με υπογραφή Angelus στο Μουσείο Correr της Βενετίας (16ος αι.)²⁰. Στα ιταλοκρητικά έργα, επηρεασμένα από την ιταλική ζωγραφική και τη διεθνή γοθτική²¹, ο Χριστός αποδίδεται με λοξά μάτια και επιμελημένους βοστρύχους, φέρει ακάνθινο στέφανο στην κεφαλή και έχει ιδιαίτερη σωματική διάπλαση με λεπτή μέση τα χέρια σταυρώνουν χαμηλά στο υπογάστριο ή σπανιότερα είναι ανοιχτά, όπως στην εικόνα του Τζαφούρη στην Πάτμο, στοιχείο που έλκει την καταγωγή του από τη ζωγραφική της Φλωρεντίας²². Επιπλέον, στη δέλτο που στερεώνεται στην κορυφή του Σταυρού η επιγραφή γράφεται με γοθτικούς χαρακτήρες, ενώ προστίθεται λάρανα, μέσα στην οποία ο Χριστός στέκεται όρθιος.

Στην εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου επαναλαμβάνεται η διάταξη με τις τρεις μορφές, όπως στις εικόνες του Τζαφούρη και του Angelus, ωστόσο η Θεοτόκος και ο Θεολόγος έχουν αντικατασταθεί από τον Πρόδρομο και τον άγιο Γεράσιμο αντίστοιχα, σύμφωνα με τις

6. Belting, *Das Bild und sein Publikum*, σ. 186, εικ. 73.

7. *Βυζαντινή και μεταβυζαντινή τέχνη*, κατάλογος έκθεσης, Αθήνα 1985, αριθ. 86 (Μ. Χατζηδάκης).

8. Ε. Μπορμπουδάκης, Μεσαιωνικά μνημεία Κρήτης, *ΑΔ* 26 (1971), Χρονικά, πίν. 535β.

9. Belting, *Das Bild und sein Publikum*, σ. 199-276. Βλ. επίσης G. Schiller, *Ikongraphie der christlichen Kunst*, 2, Gutersloh 1968, εικ. 734, 735, 736, 738, 739.

10. *Sumptuosa tabula picta. Pittori a Lucca tra gotico e rinascimento*, κατάλογος έκθεσης, Livorno 1998, αριθ. 7 (Α. De Marchi). Στον ίδιο κατάλογο βλ. επίσης εικ. 134 και 173.

11. Κ. Gallas - Κ. Wessel - Μ. Borboudakis, *Byzantinisches Kreta*, Μόναχο 1983, σ. 324, εικ. 284.

12. Μ. Χατζηδάκης, *Εικόνες της Πάτμου. Ζητήματα βυζαντινής και μεταβυζαντινής ζωγραφικής*, Αθήνα 1977, αριθ. 40 (στο εξής: Πάτμος).

13. *East Christian Art*, κατάλογος έκθεσης, Λονδίνο 1987, αριθ. 76.

14. *Affreschi e icone dalla Grecia (X-XVII sec.)*, κατάλογος έκθεσης, Αθήνα 1986 αριθ. 64 (Μ. Acheimastou-Potamianou). *Ikonen. Bilder in Gold. Sakrale Kunst aus Griechenland*, κατάλογος έκθεσης, Graz 1993, αριθ. 20 (Μ. Acheimastou-Potamianou). *Οί Πύλες του Μυστηρίου. Θησαυροί της Όρθοδοξίας από την Ελλάδα*, κατάλογος έκ-

θεσης (επιμ. Μ. Μπορμπουδάκης), Αθήνα 1994, αριθ. 3 (Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου). *The Splendour of Heaven. Sacred Treasures from Byzantine Collections and Museums in Greece*, κατάλογος έκθεσης, Αθήνα 2001, αριθ. 2 (Κ. Ph. Kalafati).

15. *Μυστήριον μέγα* (υποσημ. 3), αριθ. 139 (Ν. Χατζηδάκη), όπου και η παλαιότερη βιβλιογραφία.

16. Χατζηδάκης, *Πάτμος*, αριθ. 28, πίν. 91.

17. *From Byzantium to el Greco. Greek Frescoes and Icons*, κατάλογος έκθεσης, Αθήνα 1987, αριθ. 61 (Ν. Chatzidakis).

18. Μ. Chatzidakis, K. Weitzmann, G. Alibegansvili, A. Volskaya, G. Babić, M. Alpatov, T. Voinescu, *Les icônes* (εκδ. Mondatori-Fernand Nathan), Παρίσι 1982, πίν. στις σ. 322-323. Ν. Χατζηδάκη, *Από τον Χάνδακα στη Βενετία. Ελληνικές εικόνες στην Ιταλία. 15ος-16ος αι.*, κατάλογος έκθεσης, Αθήνα 1993, εικ. 15 (στο εξής: *Από τον Χάνδακα στη Βενετία*).

19. Μ. Chatzidakis, *Les débuts de l'école crétoise et la question de l'école dite « italogrecque »*, *Μνημόσυνον Σοφίας Αντωνιάδη*, Βενετία 1974, σ. 183-188, πίν. ΙΕ'1.

20. Χατζηδάκη, *Από τον Χάνδακα στη Βενετία*, αριθ. 35.

21. Χατζηδάκης, *Πάτμος*, σ. 90.

22. Ο.π., σ. 90.



Εικ. 1. Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο. Η Άκρα Ταπείνωση και οι άγιοι Ιωάννης ο Πρόδρομος και Ιερόνυμος (Τ 227).

αγωνυμικές επιγραφές. Στον άγιο Ιωάννη τον Πρόδρομο η επιγραφή ανταποκρίνεται σωστά στην εικονιζόμενη μορφή (Εικ. 1). Τα εκφραστικά μέσα που χρησιμοποιεί ο ζωγράφος για την απόδοση του αγίου επηρεάζονται από την ιταλική ζωγραφική, όπως η στάση γονυκλισίας του Βαπτιστή μόνο με το ένα γόνατο, τύπος που κατάγεται από τη ζωγραφική της Δύσης και απαντάται επίσης σε ιταλοκρητικά έργα του 15ου-16ου αιώνα. Ορισμένες εικονογραφικές λεπτομέρειες ωστόσο

διακρίνονται από πρωτοτυπία. Στη βυζαντινή²³ και στην ιταλική ζωγραφική²⁴ ο άγιος συνήθως κρατεί ανοιχτό ειλητάριο και όχι βιβλίο, όπως στην εικόνα μας. Δύο ανάλογα παραδείγματα, όπου ο Πρόδρομος κρατεί βιβλίο, αλλά ανοιχτό και όχι κλειστό όπως στην εικόνα μας, εντοπίζουμε σε έργα της πρώιμης Αναγέννησης. Πρόκειται για φύλλο τριπτύχου του Mantegna στο ναό του San Zeno στη Verona (1459) και για ένα επίσης φύλλο πολυπτύχου του Zorpo στο Collegio di Spagna

23. Βλ. για παράδειγμα την εικόνα Τ 2639 με τον Ιωάννη τον Πρόδρομο, έργο του Αγγέλου, στο Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο (Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, Δύο εικόνες του Αγγέλου και του Ανδρέα Ρίτζου στο Βυζαντινό Μουσείο, ΔΧΑΕ ΙΕ' (1989-1990), σ. 105-110, εικ. 1). Για την εικονογραφική εξέλιξη του τύπου βλ. Ν. Χατζηδάκη, *Εικόνες της Συλλογής Βελμιέζη*, Αθήνα 1997,

σ. 118-120.

24. Β. Berenson, *Italian Pictures of the Renaissance*, Λονδίνο 1968, ΙΙ, πίν. 283, 323, 353, 364, 365, 374, 375, 372, 379, 392, 398, 401, 415, 434, 445, 453, 468, 469 (στο εξής: *Italian Pictures*). Επίσης *Sumptuosa tabula picta* (υποσημ. 10), εικ. 19, 32, 62, 72, 104, 106 κ.ο.κ.



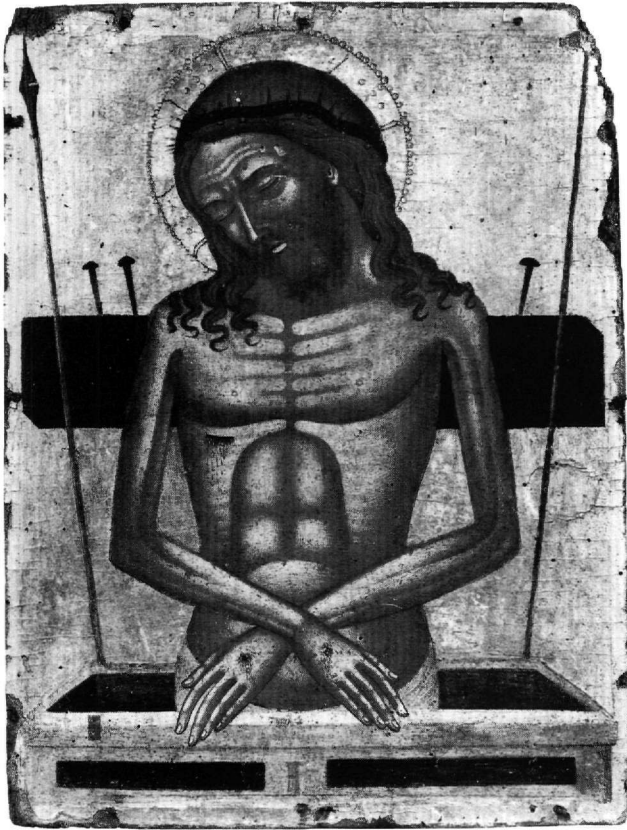
Εικ. 2. Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο (Τ 227). Η Άκρα Ταπείνωση και άγιοι. Ο Χριστός.

στην Bologna (1471)²⁵, όπου μάλιστα ο Πρόδρομος συναπεικονίζεται με τον άγιο Ιερώνυμο (Εικ. 5). Το μάτιο που αφήνει ακάλυπτο το δεξιό ώμο και το στήθος του

άγιου στην εικόνα μας, γνωστό στη βυζαντινή ζωγραφική²⁶, υιοθετείται από τις αρχές του 15ου αιώνα και από τους ιταλούς καλλιτέχνες, όπως στο πολύπτυχο

25. Πρόκειται για το ζωγράφο Marco d'Antonio di Ruggero, γνωστό και ως Zorro, που έδρασε κατά το δεύτερο μισό του 15ου αιώνα και επηρεάστηκε από την τέχνη των Jacopo και Giovanni Bellini (Berenzon, *Italian Pictures*, II, πίν. 705, 698, αντίστοιχα).

26. Α. Κατσιώτη, *Οι σκηνές της ζωής και ο εικονογραφικός κύκλος του αγίου Ιωάννη Προδρόμου στη βυζαντινή τέχνη*, Αθήνα 1998, εικ. 39, 45, 46, 50, 58, 202, 203 κ.α.



Εικ. 3. Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο. Η Άκρα Ταπείνωση. Συλλογή Σαρόγλου, Σ2. Τέλος του 15ου αιώνα.

του Nanni di Jacopo (15ος αι.) στη Φλωρεντία²⁷, και καθιερώνεται στα έργα της Αναγέννησης, όπως στον κα-

τετραμμένο σήμερα πίνακα του Francesco Zaganelli (1509)²⁸.

Αντίθετα, λανθασμένη μοιάζει η ταύτιση του αγίου δεξιά με τον άγιο Γεράσιμο, όπως αναφέρει η επιγραφή (Εικ. 1 και 6). Ο άγιος Γεράσιμος ο Ιορδανίτης εικονογραφείται συχνά στη βυζαντινή και τη μεταβυζαντινή ζωγραφική ως μεμονωμένη μορφή²⁹ ή σε σκηνές από το βίο του, όπως στις τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου Ορφανού (1310-1320)³⁰ και του Ιβανονο (γύρω στο 1360)³¹, ή σε ευρύτερες συνθέσεις, όπως κοιμήσεις άλλων αγίων³². Σε όλες τις περιπτώσεις ο ασκητής άγιος, που έζησε στην έρημο της Θηβαΐδος, εικονίζεται με γεροντικά χαρακτηριστικά περιβαλλόμενος πάντα τὸ τῶν μοναχῶν ἱερὸν σχῆμα³³. Συχνά μάλιστα συνοδεύεται από λιοντάρι, σύμφωνα με το πιο γνωστό από το βίο του επεισόδιο, όπου ο άγιος αφαίρεσε από το πόδι του θηρίου αγάθι³⁴.

Ο λέων, που γίνεται χαρακτηριστικό στοιχείο αναγνώρισης για τον αναχωρητή άγιο, αποτελεί σύμβολο και του Ιερωνύμου, αγίου της δυτικής Εκκλησίας. Η λατρεία του αγίου Ιερωνύμου, που αναβιώνει από τα μέσα του 14ου αιώνα στην Ιταλία, μετά από προσπάθειες των ουμανιστών της εποχής αλλά και πολλών μοναστικών ταγμάτων, έχει ως αποτέλεσμα την εμφάνιση στην ιταλική τέχνη παραστάσεων του αγίου σε ποικίλους εικονογραφικούς τύπους³⁵, φαινόμενο που αντανάκλαται και στις λατινοκρατούμενες περιοχές³⁶. Στην προσπάθεια αναζωογόνησης της λατρείας του ιδρύεται και στη ενετοκρατούμενη Κρήτη γυναικεία φραγκισκανική μονή αφιερωμένη στη μνήμη του, που λειτουργεί τουλάχιστον από το πρώτο μισό του 15ου αιώνα³⁷. Σύμφωνα με την καθηγήτρια Μαρία Κωνσταντουδάκη, ο Ιε-

27. Berenson, *Italian Pictures*, II, πίν. 452.

28. Ό.π., πίν. 1043.

29. *LchrI*, 6, στ. 391-392. S. Tomeković, Note sur saint Gerasime dans l'art byzantin, *ZLU* 21 (1985), σ. 277-284. Π.Α. Βοκοτόπουλος, Δύο παλαιολόγειες εικόνες στά Ίεροσόλυμα, *ΔΧΑΕΚ* (1998-1999), σ. 291-297.

30. Α. Τσιτουρίδου, *Ο ζωγραφικός διάκοσμος τον Αγίου Νικολάου Ορφανού στη Θεσσαλονίκη. Συμβολή στη μελέτη της παλαιολόγειας ζωγραφικής κατά τον πρώιμο 14ο αιώνα*, Θεσσαλονίκη 1986, σ. 176-179, πίν. 70-72.

31. E. Bakalova, Scenes from the Life of St. Gerasimus of Jordan in Ivanovo, *ZLU* 21 (1985), σ. 105-122.

32. Για παράδειγμα, στις δύο εικόνες με την Κοίμηση του οσίου Εφραίμ του Σύρου, που χρονολογούνται στο δεύτερο μισό του 15ου αιώνα, η πρώτη στο Βυζαντινό Μουσείο και η δεύτερη στον Άγιο Κωνσταντίνο Ιεροσόλυμων με υπογραφή του Ανδρέα Παβία (Βοκοτόπουλος, *Βυζαντινές εικόνες*, αριθ. 158 και 159 αντίστοιχα). 33. *Synaxarium EC*, στ. 508.

34. Ό.π., στ. 507-508. Βλ. για παράδειγμα την αμφίγραπτη εικόνα με αυτό το επεισόδιο στην πίσω όψη, στον Άγιο Κωνσταντίνο στα Ιεροσόλυμα (γύρω στο 1300) (Βοκοτόπουλος, *Βυζαντινές εικόνες*, αριθ. 102. Ο ίδιος, Δύο παλαιολόγειες εικόνες, ό.π. (υποσημ. 29), σ. 291-297).

35. Βλ. πρόχειρα *Sumptuosa tabula picta* (υποσημ. 10), αριθ. 43, 59. Berenson, *Italian Pictures*, II, πίν. 573, 633, 658, 696, 698, 699, 756, 766, 784.

36. Για τη λατρεία, την εικονογραφία και τις παραστάσεις του αγίου βλ. M. Vassilaki, Some Cretan Icons in the Walters Art Gallery, *The Journal of the Walters Art Gallery* 48 (1990-91), σ. 84-85. M. Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου, Ο άγιος Ιερώνυμος με τον λέοντα σε εικόνες κρητικής τέχνης. Το θέμα και οι συμβολισμοί του, *Άνθη Χαριτών*, Ελληνικό Ινστιτούτο Βυζαντινών και Μεταβυζαντινών Σπουδών, Βενετία 1998, σ. 193-215.

37. G. Gerola, *Monumenti veneti nell'isola di Creta*, 2, Βενετία 1908, σ. 129. Βλ. επίσης Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου, ό.π., σ. 213 και ιδιαίτερα σημ. 97.



Εικ. 4. Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο. Η Άκρα Ταπείνωση και άγιοι (Τ 227). Ο άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος.

ρώνυμος, άγιος που καταγόταν από την Ανατολή αλλά έδρασε στη Δύση, παραλληλίζεται με τον έλληνα καρδινάλιο Βησσαρίωνα, ο οποίος διέγραψε ανάλογη πορεία και επέδειξε ιδιαίτερο ενδιαφέρον στη μελέτη και

δημοσίευση των επιστολών του αγίου³⁸. Επιπλέον, και οι δύο είχαν ιδιαίτερη αγάπη για την αρχαία ελληνική γραμματεία. Η απεικόνιση του αγίου αποκτά τώρα ιδιαίτερο συμβολισμό, καθώς παραπέμπει στην ιδέα της ένωσης των Εκκλησιών και ταυτόχρονα αποτελεί σύμβολο των ουμανιστών της εποχής. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο αναζωπύρωσης του ενδιαφέροντος για την πολυδιάστατη προσωπικότητα και δράση του αγίου Ιερωνύμου και προκειμένου να καλυφθούν οι ανάγκες της λατρείας του είτε από τους ιδιώτες είτε από το περιβάλλον της κρητικής μονής, εμφανίζονται για πρώτη φορά το 15ο αιώνα φορητά έργα, κρητικά ή ιταλοκρητικά, με την παράσταση του αγίου σε ποικίλους εικονογραφικούς τύπους, που αναδεικνύουν σημαντικές στιγμές της ζωής του.

Ο διττός χαρακτήρας των ιταλοκρητικών εικόνων ανταποκρίνεται εύστοχα στη πορεία του αγίου που ξεκίνησε από την Ανατολή για να σταδιοδρομήσει στη Δύση. Εκτός από τις παραστάσεις όπου ο άγιος εικονίζεται με ενδύματα καρδινάλιου, σύμφωνα με τις υποδείξεις του νομικού της εποχής Giovanni di Andrea³⁹, με αντιπροσωπευτικότερο παράδειγμα εικόνα στο Βρετανικό Μουσείο (15ος αι.)⁴⁰, όχι σπάνια ο άγιος παριστάνεται, όπως και στην εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου, ημίγυμνος και γονατιστός μπροστά από τον Εσταυρωμένο σε μικρογραφία, να κρατεί λίθο και να συνοδεύεται από λέοντα. Μία από τις παλαιότερες γνωστές απεικονίσεις του θέματος βρίσκεται στην εξωτερική όψη του πλάγιου φύλλου του τριπτύχου στο Βατικανό (μέσα του 15ου αι.)⁴¹, στην τρίζωνη εικόνα της Γενεύης που συνδέεται με τον κύκλο του Ανδρέα Παβία (γύρω στο 1500)⁴² και στην εικόνα στο Museo Civici στην Padova (αρχές του 16ου αι.)⁴³. Το θέμα του αγίου Ιερωνύμου στην έρημο απαντά συχνά σε έργα του Άγγελου Πιτζαμάνου, μαθητή του Ανδρέα Παβία, όπως στη σύνθετη εικόνα του Μουσείου Κανελλοπούλου (γύρω στο 1500) (Εικ. 8)⁴⁴, στο τρίπτυχο στη Walters Art Gallery (αρχές του 16ου αι.)⁴⁵, στην predella του Komolac

38. Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου, ό.π. (υποσημ. 36), σ. 211-215.
39. Ό.π., σ. 205-206.

40. *Byzantium. Treasures of Byzantine Art and Culture from British Collections* (επιμ. D. Buckton), Λονδίνο 1994, αριθ. 229 (V. Foundoulaki). Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου, Ο άγιος Ιερώνυμος, ό.π. (υποσημ. 36), σ. 197-200, πίν. Α', όπου και η παλαιότερη βιβλιογραφία.

41. M. Vassilaki, A Cretan Icon in the Ashmolean: the Embrace of Peter and Paul, *JÖB* 40 (1990), σ. 411, εικ. 12.

42. Χατζηδάκη, *Από τον Χάνδακα στη Βενετία*, σ. 122, εικ. 13.

43. Ό.π., αριθ. 27. Για την καταγωγή του εικονογραφικού τύπου και για άλλα παραδείγματα βλ. ό.π., σ. 120-122, εικ. 13 και 14.

44. *Affreschi e icone dalla Grecia* (υποσημ. 14), αριθ. 76 (M. Acheimastou-Potamianou). Vassilaki, *Some Cretan Icons*, ό.π. (υποσημ. 36), σ. 84, εικ. 15, 16.

45. Χατζηδάκη, *Από τον Χάνδακα στη Βενετία*, εικ. 11. Vassilaki, *Some Cretan Icons*, ό.π. (υποσημ. 36), σ. 81-86, και ιδιαίτερα σ. 84-85.



Εικ. 5. Bologna. Collegio di Spagna. Zorpo. Φύλλο πολυπτύχου με τους αγίους Ιωάννη τον Πρόδρομο και Ιερώνυμο (Φωτ. Berenson, *Italian Pictures*, II, πίν. 698).



Εικ. 6. Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο. Η Ακρα Ταπείνωση και άγιοι (T 227). Ο άγιος Ιερώνυμος.

(1518)⁴⁶ και σε φύλλο τριπτύχου με αριθμό T 2232 στο Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο, που αποδίδεται στον κύκλο του⁴⁷ (αρχές του 16ου αι.) (Εικ. 7). Σύμφωνα με τα εικονογραφικά στοιχεία της παράστασης του αγίου Ιερωνύμου, που μετανιών τύπτει με λίθο το στήθος του, μπορούμε να ταυτίσουμε με ασφάλεια τη δεξιά

μορφή στην εικόνα μας με τον άγιο Ιερώνυμο. Πράγματι, ο άγιος είναι ημίγυμνος, με γεροντικά χαρακτηριστικά, κρατεί λίθο και συνοδεύεται από το λέοντα. Στην ταύτιση του αγίου με τον Ιερώνυμο συνηγορεί το γεγονός ότι αποδίδεται γονατιστός μπροστά από τον Εσταυρωμένο, στοιχείο χαρακτηριστικό της εικονογραφίας του.

46. Chatzidakis, *Les débuts*, ό.π. (υποσημ. 19), πίν. 26. M. Bianco-Fiorin, *L'attività dei pittori Angelo e Donato Bizamano: precisazioni ed aggiunte*, *BdA* 27 (1984), σ. 89-90, εικ. 1, 2. Vassilaki, *Some Cretan*

Icons, ό.π. (υποσημ. 36), σ. 83, εικ. 13 και 14.

47. Χατζηδάκη, *Από τον Χάνδακα στη Βενετία*, σ. 122, εικ. 14.



Εικ. 7. Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο (T 2232). Φύλλο τριπτύχου. Ο άγιος Ιερώνυμος μπροστά από τον Εσταυρωμένο. Αρχές του 16ου αιώνα.

Η συναπεικόνιση των δύο μεγάλων ασκητών, του Προδρόμου και του Ιερωνύμου, είναι γνωστή όχι μόνο στην ιταλική ζωγραφική⁴⁸, όπως στα δύο έργα του Zorpo, στο πολύπτυχο της Bologna (Εικ. 5) και στον πίνακα στα Staatliche Museen του Βερολίνου (1471)⁴⁹, καθώς και στον πίνακα του Francesco Bianchi Ferrari στο ίδιο Μου-

σείο (δεύτερο μισό του 15ου αι.)⁵⁰ (Εικ. 9), όπου με άλλους αγίους πλαισιώνουν την ένθρονη Θεοτόκο, αλλά και στην κρητική ζωγραφική. Οι δύο άγιοι συναπεικονίζονται στην εξωτερική όψη των δύο πλάγιων φύλλων του τριπτύχου στο Βατικανό, στην εσωτερική των πλάγιων φύλλων του τριπτύχου στη Walters Art Gallery, στη σύνθετη εικόνα του Μουσείου Κανελλοπούλου, όπου στην κατώτερη ζώνη οι δύο ασκητές πλαισιώνουν τον άγιο Αυγουστίνο (Εικ. 8)⁵¹, καθώς και στην εικόνα της Ραβέννας που αποδίδεται στον Ιωάννη Περμενιάτη (πρώτο μισό του 16ου αι.) με τους αγίους Ιωάννη τον Πρόδρομο, Ιερώνυμο, Ανδρέα και Αυγουστίνο να δορυφορούν ανά ζεύγη τη βρεφοκρατούσα Θεοτόκο⁵². Στις τρεις πρώτες περιπτώσεις επιλέγεται ο εικονογραφικός τύπος του αγίου Ιερωνύμου ως ασκητή τη στιγμή της αυτοτιμωρίας του, προκειμένου να υπάρξει αναλογία με τη μορφή του Προδρόμου και να αναδεικνύεται το ασκητικό ιδεώδες, ενώ μόνο στην εικόνα του Περμενιάτη ο άγιος παριστάνεται με ενδύματα καρδινάλιου.

Στην εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου οι μορφές του Χριστού και του Προδρόμου, με τους βαθύχρωμους προπλασμούς που φωτίζονται με λευκές πινελιές, και το καλοδοουλεμένο πλάσιμο, έχουν ιδιαίτερα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά, λοξά μάτια, έντονα ζυγωματικά και προεξέχουσες μύτες, που απαντούν σε έργα κρητικών ζωγράφων του δεύτερου μισού του 15ου αιώνα, όπως ο Νικόλαος Τζαφούρης και ο Ανδρέας Παβίας. Στον Χριστό (Εικ. 2), με τη χαρακτηριστική για την παράσταση σωματική διάπλαση, η γυμνή σάρκα αποδίδεται σε ψυχρούς τόνους του λαδοκάστανου και του κίτρινου. Στην εικονογραφική της διατύπωση η μορφή παρουσιάζει ομοιότητες με τον Χριστό στην εικόνα της συλλογής Σαρόγλου στο Βυζαντινό Μουσείο (Εικ. 3)⁵³. Και στις δύο εικόνες ο Χριστός, σε ίδια στάση, έχει τα χέρια σταυρωμένα χαμηλά στο υπογάστριο και γέρνει την κεφαλή προς τα αριστερά. Όμοια είναι και τα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά, τα κλειστά λοξά μάτια, η

48. Σύμφωνα με ψευδεπίγραφη επιστολή του Αυγουστίνου οι άγιοι Ιωάννης ο Πρόδρομος και Ιερώνυμος είχαν εμφανισθεί σε όραμα του πρώτου, βλ. Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου, Ο άγιος Ιερώνυμος, ό.π. (υποσημ. 36), σ. 193, σημ. 3. Εικονογράφηση του σχετικού επεισοδίου βρίσκουμε σε έργο του Signorelli στη National Gallery του Λονδίνου (1519) (Berenson, *Italian Pictures*, II, πίν. 955).
49. Berenson, *Italian Pictures*, II, πίν. 698, 700, αντίστοιχα: βλ. επίσης και πίν. 658, 689, 764, 838, 900, 919, 964.
50. Ό.π., πίν. 754.

51. Βλ. υποσημ. 44.

52. P. Angiolini-Martinelli, *Le icone della collezione classense di Ravenna*, Bologna 1982, αριθ. 55.1, σ. 136-137. M. Bianco-Fiorin, Giovanni Permeniate pittore Greco a Venezia e una tavola del Museo Nazionale di Ravenna, *BdA* 11 (1981), σ. 85-88, εικ. 1. *Cristiani d'Oriente. Spiritualità, arte e potere nell'Europa Post Bizantina*, κατάλογος έκθεσης, Μιλάνο 1999, αριθ. 142 (M. Bianco-Fiorin).

53. Βλ. υποσημ. 14.



Εικ. 8. Μουσείο Κανελλοπούλου. Οι άγιοι Ιωάννης ο Πρόδρομος, Αυγουστίνος και Ιερώνυμος. Λεπτομέρεια εικόνας με την Παναγία του Πάθους, σκηές και αγίους. Γύρω στο 1500.

ίσια μακριά μύτη και το μικρό στόμα, καθώς και οι καστανοί βόστρυχοι που πέφτουν στους ώμους. Ομοιότητα επίσης εντοπίζουμε στις ρυτίδες που αυλακώνουν το μέτωπο, στην έντονη σύσπαση ανάμεσα στα φρύδια και στις ανατομικές λεπτομέρειες του σώματος.

Ο κοινός φυσιognομικός τύπος του Χριστού στις δύο εικόνες έλκει την καταγωγή του από ιταλικά έργα του 14ου αιώνα, όπως το δίπτυχο με τον Χριστό Άκρα Ταπείνωση και την Παναγία Γλυκοφιλούσα στο Museo Horne της Φλωρεντίας (14ος αι.)⁵⁴. Ίδια είναι τέλος και στα δύο έργα η προοπτική απόδοση της λάρνακας με τα βαθυγάλανα μέτωπα στην κύρια όψη. Μικρές διαφορές εντοπίζουμε στη σωματική διάπλαση και στο περίζωμα του Χριστού· στην εικόνα μας ο Χριστός έχει πιο λεπτή μέση και περίζωμα που κοσμεύεται με παράλληλες μαύρες ταινίες, ενώ στην εικόνα της συλλογής Σαρόγλου είναι υπόλευκο. Η στενή εικονογραφική συνάφεια της μορφής του Χριστού στις δύο εικόνες προδίδει τη χρήση κοινού αντιβόλου για τα δύο έργα, παρά

την ανάπτυξη της σύνθεσης σε διαφορετικό άξονα. Στην υπόθεση συνηγορεί το σχεδόν όμοιο ύψος των δύο εικόνων (43,8 εκ. για την εικόνα της συλλογής Σαρόγλου και 41 εκ. για την εικόνα που εξετάζουμε). Ωστόσο, ο ζωγράφος της εικόνας μας φαίνεται να έχει περισσότερες αρετές από τον ακαδημαϊκό καλλιτέχνη της εικόνας της συλλογής Σαρόγλου. Η μορφή, με διάχυτη μελαγχολία και ευγενικό ήθος, έχει λεπτά χαρακτηριστικά που αποδίδονται με λεπτολόγο ακρίβεια, οι ανατομικές λεπτομέρειες στο άσαρκο σώμα δηλώνονται με πλαστικότητα και μαλακές μεταβάσεις των τόνων, οι φωτοσκιάσεις τονίζουν τη συγκρατημένη έκφραση οδύνης, τα ψιλόκοκκα, στίλπνα χρώματα δημιουργούν μεταλλικές σχεδόν ανταύγειες.

54. Belting, *Das Bild und sein Publikum*, σ. 57-58, εικ. 10.



Εικ. 9. Βερολίνο, Staatliche Museen. Francesco Bianchi Ferrari. Η Παναγία βρεφονκρατούσα και οι άγιοι Φραγκίσκος, Ιωάννης ο Πρόδρομος, Αμβρόσιος και Ιερώνυμος. Δεύτερο μισό του 15ου αιώνα. (Φωτ. Berenson, *Italian Pictures*, II, πίν. 754).

Ο εικονογραφικός τύπος του αγίου Ιερωνύμου, με τα καλοσχεδιασμένα χαρακτηριστικά, την πλαστικότητα

των γυμνών όγκων, το εύρωστο σώμα, τη φυσιοκρατική απόδοση των ανατομικών λεπτομερειών και τη ρέουσα πτυχολογία με τις πλούσιες αναδιπλώσεις, μαρτυρεί έντονες επιδράσεις από την ιταλική ζωγραφική του δεύτερου μισού του 15ου αιώνα. Μεγάλη συνάφεια στα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά εντοπίζουμε με τη μορφή του Ιερωνύμου στο μνημειακό πίνακα με τον απακανθισμό του λέοντα, έργο του Colantonio στο Μουσείο Capodimonte της Napoli (1440-1450)⁵⁵. Ομοιότητες όμως βρίσκουμε κυρίως στο έργο του Giovanni Bellini (1431-1516). Η μορφή του Ιερωνύμου στην εικόνα μας έχει τα ίδια φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά με τη γεροντική μορφή πίσω δεξιά στο σχέδιο με τη σκηνή της Αποκαθήλωσης στη Φλωρεντία (1490)⁵⁶, καθώς και με τη μορφή του ίδιου αγίου και του Θεού στα φύλλα τριπτύχου του αγίου Σεβαστιανού, που ανήκουν σε ευρύτερο σύνολο και αποδίδονται στον Bellini και τον κύκλο επιρροής του, σήμερα στο Museo dell'Accademia της Βενετίας⁵⁷.

Η εκλεκτική διάθεση του ζωγράφου της εικόνας της Άκρας Ταπεινώσης, η ευχέρειά του να συνδυάζει αρμονικά διαφορετικά τεχνοτροπικά πρότυπα, η αβρότητα του σχεδίου, οι εκλεπτυσμένες μορφές, το καλοστυλιβωμένο χρυσό του κάμπου, η αρτιότητα στην εκτέλεση και η αίσθηση πολυτέλειας που αποπνέει το έργο στο σύνολό του, μαρτυρούν έναν άξιο και δημιουργικό καλλιτέχνη που έδρασε γύρω στο 1500. Ορισμένες επιμέρους λεπτομέρειες, όπως τα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά του Χριστού και του Προδρόμου, οι άγγελοι που σχίζουν τα υμάτιά τους και θρηνούν, σε απόλυτη αναλογία στάσεων και χειρονομιών με τις αντίστοιχες μορφές στην Pietà του Ανδρέα Παβία στο Rossano, το αρχικό V αντί J στη δέλτο, λάθος που εντοπίζουμε και στην εικόνα της Σταύρωσης του Παβία στην Εθνική Πινακοθήκη⁵⁸, η όμοια στην όψη διαμόρφωση της λάρνακας με την τριζωνή εικόνα του Μουσείου της Γενεύης, οδηγούν στην υπόθεση ότι ο άγνωστος καλλιτέχνης της εικόνας του Βυζαντινού Μουσείου γνώριζε το έργο του κρητικού ζωγράφου. Ο Παβίας, σημαντικός ζωγράφος

55. Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου, Ο άγιος Ιερώνυμος, ό.π. (υποσημ. 36), σ. 208, πίν. Ζ' όπου και η προηγούμενη βιβλιογραφία.

56. H. Belting, *Giovanni Bellini Pietà*, Γερμανία 1985, σ. 45-46, εικ. 18.

57. G. Nepi Sciré - F. Valcanover, *Le Musée dell'Accademia de Venise*, Μιλάνο 1989, αριθ. 31.

58. M. Chatzidakis, *La peinture des madonneri ou venéto-crétoise et sa destination, Venezia. Centro di mediazione tra Oriente e Occidente (secoli XV-XVI)*, *Aspetti e problemi*, II, Φλωρεντία 1977, σ. 688, εικ. 53. *Οί Πύ-*

λες τοῦ Μυστηρίου. Θησαυροί τῆς Ὁρθοδοξίας ἀπό τήν Ἑλλάδα, κατάλογος έκθεσης (επιμ. Μ. Μπορμπουδάκης), Αθήνα 1994, αριθ. 156 (Ε. Αγαθονίκου). Ανορθόγραφη τη λατινική επιγραφή της δέλτου -VNRI αντί INRI- βρίσκουμε επίσης στη σκηνή της Σταύρωσης στο JHS του Ανδρέα Ριτζου, στο Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο, Αχεμιάστου-Ποταμιάνου, Δύο εικόνες, ό.π. (υποσημ. 23), σ. 110-117.

και λόγιος του δεύτερου μισού του 15ου αιώνα, διατηρούσε στον Χάνδακα εργαστήριο με πολλούς μαθητές, σύμφωνα με τις αρχειακές πηγές⁵⁹ αλλά και χάρη στον εντοπισμό ανυπόγραφων έργων που μαρτυρούν επιδράσεις από την τέχνη του⁶⁰. Δεν είναι απίθανο επομένως και ο ζωγράφος της εικόνας που μας απασχολεί να μαθήτευσε στο εργαστήριό του. Εάν αποδεχθούμε αυτή την άποψη, τότε μπορούμε να συνδέσουμε και την εικόνα της Άκρας Ταπείνωσης στο Βυζαντινό Μουσείο με τον κύκλο τον Παβία.

Η επιλογή των δύο αγίων, του Ιωάννη του Προδρόμου και του Ιερωνύμου, στην εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου, αποτέλεσμα φιλοσοφικών και θεολογικών ανα-

ζητήσεων, υπαγορεύθηκε από τον παραγγελιοδότη της εικόνας και παραπέμπει σε ένα περιβάλλον με υψηλή παιδεία και άριστη γνώση των συμβολισμών και των βαθύτερων νοηματικών και ιδεολογικών προεκτάσεων της προσωπικότητας του αγίου της δυτικής Εκκλησίας. Εάν η παραπάνω υπόθεση είναι ορθή, η εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου προοριζόταν για προσωπική χρήση και αποτελεί ιδιωτική παραγγελία ενός καλλιεργημένου ευγενούς, πιθανώς του Χάνδακα, που συνδεόταν ίσως με τους φιλενωτικούς και ουμανιστικούς κύκλους της Μεγαλονήσου, άποψη που επιβεβαιώνεται και από το γεγονός ότι ο συνδυασμός του θέματος της Άκρας Ταπείνωσης με τους αγίους Πρόδρομο και Ιερώνυμο δεν γνώρισε συνέχεια.

Andromachi Katselaki

AN ITALO-CRETAN ICON OF CHRIST MAN OF SORROWS WITH STS JOHN THE BAPTIST AND GERASIMOS

Represented on the icon T 227 (41×60 cm) in the Byzantine and Christian Museum are Christ Man of Sorrows with Sts John the Baptist and Gerasimos (Fig. 1). At the centre, Christ stands within a rose-purple marble larnax, his hands, with the marks of the nails, crossed low down. Behind him looms the massive wooden Cross with three nails and a *del-tos* with the Latin initials in Gothic characters V.N.R.I. The Lord is flanked by two saints identified by titular inscriptions, left Ο ΑΓ(ΙΟ) ΙΩ(ΑΝΝΗ) Ο ΒΑΠΤΙΣΤΗΣ, and right Ο Α(ΓΙΟ) ΓΕΡΑΣΙΜΟΣ. In the upper part of the icon, two angels, in smaller scale, lament with gestures denoting their grief.

The theme of Christ Man of Sorrows, which was devised as a visual and timeless statement of the Holy Passion, was widely diffused during the Late Byzantine and the Early Post-

Byzantine period. In the composition, which is developed on a vertical axis, Christ, with broad chest and body but thin arms, is depicted in front of a voluminous wooden Cross. In Western painting Christ is flanked by the Virgin and St John the Theologian. The increase in the number of figures has a direct effect on the organization of the composition, which is developed along a horizontal axis rather than a vertical one as in the earlier works.

The three-figured version is adopted in the Byzantine Museum icon, but the Virgin and the Theologian have been replaced by St John the Baptist and St Gerasimos respectively. The expressive means used in rendering the Baptist, such as the pose of genuflecting on one knee (Fig. 4), are influenced by Italian painting. The identification of the other saint as Gerasimos (Fig. 6) poses problems. In Byzantine and Post-

59. Μ. Χατζηδάκης - Ε. Δρακοπούλου, *Έλληνες ζωγράφοι μετά την Άλωση (1450-1830)*, 2, Αθήνα 1997, σ. 260-262.
60. Για την απόδοση εικόνων σε μαθητές πιθανώς του Ανδρέα Πα-

βία βλ. Χατζηδάκη, *Από τον Χάνδακα στη Βενετία*, αριθ. 28, σ. 124-127.

Byzantine painting St Gerasimos the Jordanite has the features of an old man and is accompanied by a lion.

The lion is, however, also an attribute of Hieronymus, a saint of the Western Church. The revival of his cult in Italy, from the mid-fourteenth century, resulted in a proliferation of representations of him in Italian art, a phenomenon which is also reflected in regions then under Latin rule. As in the icon here (Fig. 6), the saint is invariably depicted half-naked and kneeling before the Crucified Christ, in miniature, holding a stone and accompanied by a lion. From these iconographic elements, the figure on the right of the Byzantine Museum icon can be identified securely as Hieronymus. The combination of the two major ascetics, the Precursor and Hieronymus, is not without precedent in both Italian and Cretan painting, as can be seen, for example, in the composite icon in the Canellopoulos Museum (Fig. 8).

In the present icon, the figures of Christ (Fig. 2) and St John the Baptist (Fig. 4), with the dark under layer and the well-modelled flesh, have distinctive facial features – slanting eyes, pronounced cheek bones and prominent noses – which are encountered in works by Cretan painters of the second half of the fifteenth century, such as Nikolaos Tzafouris and Andreas Paviar. The figure of Christ displays similarities to its counterpart in the icon in the Saroglou Collection, also in the Byzantine and Christian Museum (Fig. 3). The close iconographic affinity between the two figures suggests the use of a common working drawing (*anthibolon*) for both works. This hypothesis is reinforced by the virtually identical style of the two icons.

The iconographic type of Hieronymus, with the well-drawn

features, the plasticity in modelling the volumes of the flesh, the robust body, the naturalistic rendering of anatomical details and the fluid drapery with abundant over-folds, bears witness to pronounced influences from Italian painting of the second half of the fifteenth century (Fig. 7), and in particular the *œuvre* of Giovanni Bellini (1431-1516).

The eclectic disposition of the painter of the icon of Christ Man of Sorrows, the gentle drawing, the refined figures, the well-burnished gold ground, the flawless execution and the aura of luxury the work emanates as a whole, bespeak an accomplished painter who was active in the years around 1500. Certain details, such as the facial features of Christ and the Forerunner, the angels rending their robes and mourning, the similar form of the larnax to that in the three-zone icon in the Geneva Museum, lead us to suggest that the unknown artist of the Byzantine Museum icon was familiar with the work of the Cretan painter Andreas Paviar and possibly trained in his workshop.

The choice of the two saints, John the Baptist and Hieronymus, in the icon, which was presumably dictated by the commissioner, refers to a highly educated milieu in which there was excellent knowledge of the symbolisms, profounder meanings and ideological ramifications of the personality of the Western saint. If this hypothesis is correct, then the icon in the Byzantine Museum was a personal request from a cultivated nobleman, possibly of Candia, who was associated with pro-Unionist and Humanist circles in Crete, a view that is confirmed by the fact that the combination of the subject Christ Man of Sorrows with Sts John the Baptist and Hieronymus was not repeated.