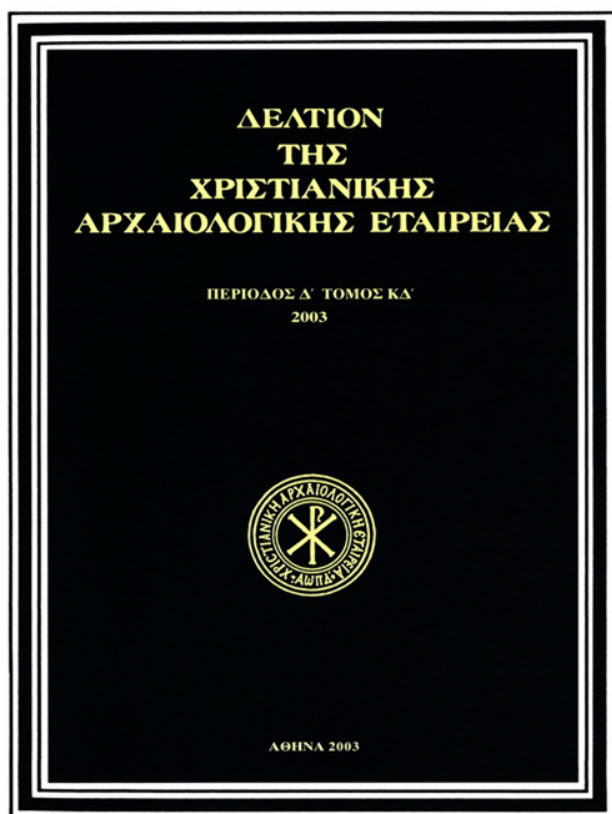


Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας

Τόμ. 24 (2003)

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



Θέματα πατμιακής εικονογραφίας σε κρητικά τρίπτυχα του Βυζαντινού και Χριστιανικού Μουσείου

Γιώργος ΚΑΚΑΒΑΣ

doi: [10.12681/dchae.389](https://doi.org/10.12681/dchae.389)

Βιβλιογραφική αναφορά:

ΚΑΚΑΒΑΣ Γ. (2011). Θέματα πατμιακής εικονογραφίας σε κρητικά τρίπτυχα του Βυζαντινού και Χριστιανικού Μουσείου. *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, 24, 293–308. <https://doi.org/10.12681/dchae.389>



ΔΕΛΤΙΟΝ ΤΗΣ ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ

Θέματα πατριακής εικονογραφίας σε κρητικά
τρίπτυχα του Βυζαντινού και Χριστιανικού
Μουσείου

Γιώργος ΚΑΚΑΒΑΣ

Τόμος ΚΔ' (2003) • Σελ. 293-308

ΑΘΗΝΑ 2003

ΘΕΜΑΤΑ ΠΑΤΜΙΑΚΗΣ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΑΣ ΣΕ ΚΡΗΤΙΚΑ ΤΡΙΠΤΥΧΑ ΤΟΥ ΒΥΖΑΝΤΙΝΟΥ ΚΑΙ ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΟΥ ΜΟΥΣΕΙΟΥ*

Ο αείμνηστος ακαδημαϊκός και αλησιμόνητος δάσκαλος Μανόλης Χατζηδάκης στο βιβλίο του *Εικόνες της Πάτμου* πρώτος χαρακτήρισε μια μεγάλη ομάδα κρητικών έργων ως έχοντα πατμιακή εικονογραφία¹. Η ομάδα αυτή διευρύνθηκε από τις μελέτες άλλων αξίων ερευνητών, με πιο πρόσφατο το άρθρο της Μαρίας Βασιλάκη που δημοσιεύθηκε στο *Θυμίαμα*². Στην παρούσα εργασία εξετάζονται δύο αδημοσίευτα τρίπτυχα, από τα περίπου τετρακόσια της συλλογής του Βυζαντινού και Χριστιανικού Μουσείου, η τέχνη των οποίων σφραγίζεται από τις αρχές της κρητικής ζωγραφικής, ενώ η εικονογραφία τους παραπέμπει στο ιερό νησί της Πάτμου ως πιθανό τόπο δημιουργίας τους. Τα έργα αυτά αποκτήθηκαν πρόσφατα με αγορές και ως εκ τούτου είναι άγνωστη η προέλευσή τους. Θα γίνει προσπάθεια να διερευνηθούν, με αφορμή τα συγκεκριμένα έργα, οι στενοί δεσμοί της Κρήτης με την Πάτμο, όπως ξεδιπλώνονται μέσα από την παραγωγή έργων τέχνης και λατρείας που είχαν παραγγελθεί σε κρητικούς καλλιτέχνες για το νησί της Αποκάλυψης. Είναι γνωστές οι σχέσεις αλληλεξάρτησης της μονής του Θεολόγου με τη βενετοκρατούμενη Κρήτη, που μαρ-

τυρούνται από τις αρχές του 13ου αιώνα, όταν η Βενετία της αναγνωρίζει την κυριότητα πάνω στη μονή του Αγίου Ιωάννη του Στύλου στη Δυτική Κρήτη³, σχέσεις που γίνονται στενότερες μετά την Άλωση, όταν το μετόχι του Στύλου παραμένει το κυριότερο οικονομικό στήριγμα της μονής. Έτσι, όταν το 1483 οι Ενετοί απαλλάσσουν από φόρους την Πάτμο, με αποτέλεσμα την οικονομική ευρωστία της μονής που επιτρέπει στους μοναχούς να προχωρούν σε ανακαινισμούς, να παραγγέλλουν καινούργια τέμπλα για το καθολικό και τα παρεκκλήσια, καθώς και νέες εικόνες για να τα διακοσμήσουν, η Κρήτη αποτελεί τη μοναδική πηγή που τροφοδοτεί τις καλλιτεχνικές αυτές απαιτήσεις.

Είναι εξάλλου καταγεγραμμένες οι σχέσεις που διατηρούσαν με τη μονή του Θεολόγου ο κρητικός ζωγράφος Ανδρέας Ρίτζος και το εργαστήριό του⁴. Στο νησί κατά το 16ο και το 17ο αιώνα εργάζονταν πολλοί κρητικοί καλλιτέχνες, στους οποίους οι μοναχοί συνήθιζαν να παραγγέλλουν εικόνες, τρίπτυχα και παναγιάρια, όπως πιστοποιείται από έγγραφα⁵ και από την παρουσία ενυπόγραφων κρητικών έργων στη μονή και στις εκκλησίες της Πάτμου.

* Σε συνοπτική μορφή η παρούσα δημοσίευση ανακοινώθηκε στο *Εικοστό Πρώτο Συμπόσιο βυζαντινής και μεταβυζαντινής αρχαιολογίας και τέχνης*, Πρόγραμμα και περιλήψεις εισηγήσεων και ανακοινώσεων, Αθήνα 2001, σ. 46. Θα ήθελα να εκφράσω τις θερμές ευχαριστίες μου στη φίλη, καθηγήτρια Χαρά Κωνσταντινίδη για τις πολύτιμες παρατηρήσεις της. Επίσης ευχαριστίες οφείλω στην καθηγήτρια Μαρία Βασιλάκη και στο βυζαντινολόγο Πάννη Βαραλή για τις εποικοδομητικές επισημάνσεις τους. Τα δύο τρίπτυχα συντηρήθηκαν στα εργαστήρια του Βυζαντινού Μουσείου, το πρώτο από τις Β. Αναπλιώτου και Β. Γαλάκου (2000-2001) και το δεύτερο από τον Ν. Νομικό (1999-2000), η δε φωτογράφιση έγινε από τον Ν. Γκιντέρο.

1. Μ. Χατζηδάκης, *Εικόνες της Πάτμου. Ζητήματα βυζαντινής και μεταβυζαντινής ζωγραφικής*, Αθήνα 1995², σ. 29-33 (στο εξής: *Πάτμος*).

2. Μ. Βασιλάκη, Η αποκατάσταση ενός τριπτύχου, *Θυμίαμα στη*

μνήμη της Λασκαρίνας Μπούρα, I-II, Αθήνα 1994, σ. 325-336, πίν. XXXII-XXXIII και 188-192.

3. Χρ. Μαλτέζου, Τά λατινικά έγγραφα του πατμιακού αρχείου, *Σύμμεικτα* 2 (1970), σ. 349-353. Ε.Λ. Βρανούση, *Βυζαντινά έγγραφα της Μονής Πάτμου. Α': Αυτοκρατορικά*, Αθήνα 1980, σ. 89-90, 96-97.

4. Χατζηδάκης, *Πάτμος*, σ. 24-27 και 58-59.

5. Σε συμφωνητικό που υπογράφεται στον Χάνδακα στις 11 Σεπτεμβρίου 1499, ανάμεσα στον Νικόλαο Ρίτζο και στο σιναίτη μοναχό Γεράσιμο Κυπραίό, αναφέρεται ότι ο καλλιτέχνης αναλαμβάνει να φυλάξει εικόνες, τρίπτυχα και παναγιάρια, που είχαν ζωγραφιστεί από τον ίδιο, για όσο καιρό ο μοναχός θα απουσίαζε στο Σινά. Σε περίπτωση που ο Γεράσιμος απεβίωνε εν τω μεταξύ και δεν επέστρεφε στην Κρήτη για να τα παραλάβει, ο ζωγράφος ήταν υποχρεωμένος να τα αποστείλει ο ίδιος στη μονή του Θεολόγου στην Πάτμο, στη μονή της Αγίας Αικατερίνης στο Σινά, στη

Το πρώτο τρίπτυχο με αριθμό T 2857 έχει διαστάσεις 18×20,5 εκ.⁶ με ανοιχτά τα δύο πλάγια φύλλα του. Το κεντρικό δίζωνο φύλλο κοσμείται με ξυλόγλυπτο επιχρυσωμένο πλαίσιο, του οποίου η κορύφωση επιστέφεται από μεγάλο κουκουνάρι (Εικ. 1).

Στην πάνω ζώνη, κάτω από τριμερές τοξωτό άνοιγμα, εικονίζεται η Θεοτόκος Πλατυτέρα, ένθρονη, κατά μέτωπο, δορυφορούμενη από τους σεβίζοντες αγίους Ιωάννη τον Πρόδρομο και Ιωάννη τον Θεολόγο. Κάθεται σε κόκκινο κυλινδρικό χρυσοστόλιστο μαξιλάρι ξύλινου χρυσωμένου θρόνου, με ψηλό καμπυλόγραμμο ερεισίνωτο και ορθογώνια, με καγκελάκια στην όψη, βάση, ενώ πατεί σε ανάλογο υποπόδιο με κόκκινο επίσης μαξιλάρι. Φορεί γαλαζοπράσινο φόρεμα με χρυσά περικάρπια, ίδιου χρώματος κεφαλόδεσμο, κόκκινα υποδήματα και έχει, σύμφωνα με την κρητική παράδοση, κλειστό σταυρωτά ψηλά στο στήθος το χρυσοπάρυφο μαφόριό της. Η Παναγία κρατεί και με τα δύο χέρια καθιστό στην αγκαλιά της το μικρό Χριστό που, ολόχρυσοντυμένος, ευλογεί και κρατεί με το αριστερό του χέρι κλειστό ειλητάριο.

Αριστερά ο Πρόδρομος, ολόσωμος, γυρίζει προς τα δεξιά και δέεται με τα χέρια σταυρωμένα. Φορεί ανοιχτορόδινο με υπόλευκα φώτα χιτώνα και πράσινο κυπαρισσί μιάτιο. Δεξιά, ο συγγραφέας της Αποκάλυψης, Ιωάννης ο Θεολόγος, γυρισμένος και αυτός προς τη Θεοτόκο, δέεται με όμοιο τρόπο. Φορεί γαλαζοπράσινο χιτώνα και τριανταφυλλί μιάτιο με αχνορόδινα φώτα. Οι επιγραφές που συνοδεύουν τις μορφές, ημιεξίτηλες σήμερα, γράφονται με κόκκινα κεφαλαία πάνω στον ενιαίο χρυσό κάμπο: ΜΗ(ΤΗ)Ρ Θ(ΕΟ)Υ Η ΚΥΡΙΑ ΤΩΝ ΑΓΓΕΛΩΝ. Ο ΑΓΙΟΣ ΙΩΑΝΝΗΣ Ο ΠΡΟΔΡΟΜΟΣ. Ο Α-

ΓΙΟΣ ΙΩΑΝΝΗΣ Ο ΘΕΟΛΟΓΟΣ. Στην κάτω ζώνη εικονίζονται ολόσωμοι τρεις ιεράρχες κάτω από ανάγλυφη κιονοστήρικτη τοξοστοιχία, θυμίζοντας τους συλλειτουργούντες ιεράρχες στην αιψίδα του Ιερού. Αριστερά, αδιάγνωστος, εξαιτίας των φθορών, ιεράρχης, στο μέσον Ο ΑΓΙΟΣ ΙΩΑΝΝΗΣ Ο ΧΡΥΣΟΚΤΟΜΟΣ και δεξιά Ο ΑΓΙΟΣ ΑΘΑΝΑΣΙΟΣ. Όλοι τους φορούν αρχιερατικά χρυσοποίκιλτα άμφια –διαφορετικού χρώματος και συρμού το καθένα– ευλογούν και κρατούν κλειστούς χρυσόδετους κώδικες⁷.

Τα πλάγια φύλλα στην εσωτερική τους όψη χωρίζονται σε τρεις ζώνες. Στην πάνω ζώνη των δύο φύλλων μοιράζεται η σκηνή του Ευαγγελισμού, η οποία σώζεται αποσπασματικά. Αριστερά ο αρχάγγελος Γαβριήλ εικονίζεται μπροστά από πλούσιο αρχιτεκτονικό βάθος με χρυσό κηρύκειο στο αριστερό του χέρι. Φορεί γαλαζοπράσινο χιτώνα με χρυσό σημείον (clavus) και χρυσούς ποταμούς και τριανταφυλλί μιάτιο. Δεξιά η Θεοτόκος εικονίζεται όρθια μπροστά από ξύλινο χρυσωμένο θρόνι με κόκκινο μαξιλάρι στο κάθισμα, ενώ το βάθος γεμίζει από αρχιτεκτονήματα. Φορεί γαλαζοπράσινο φόρεμα, βαθυπόρφυρο μαφόριο, κόκκινα υποδήματα και κρατεί στο αριστερό της χέρι τη ρόκα με το πορφυρό νήμα. Αριστερά της Θεοτόκου, σε έπαλξη με μονόλοβο άνοιγμα, ζωγραφίζεται δίωτο χρυσό ανθοδοχείο με πρασιανάδα⁸.

Στη μεσαία ζώνη του αριστερού φύλλου εικονίζονται ολόσωμοι μετωπικοί Ο ΑΓΙΟΣ ΝΙΚΟΛΑΟΣ με αρχιερατικά άμφια και Ο ΑΓΙΟΣ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ αυτοκρατορικά ντυμένος. Ο ιεράρχης ευλογεί με το δεξί του χέρι και κρατεί κλειστό διάλυθο βιβλίο με το αριστερό, ο ισάποστόλος πατεί σε κόκκινο κυλινδρικό μαξιλάρι, φέρει το δεξί του χέρι μπροστά στο στήθος και κρατεί με το

μονή Διονυσίου στο Άγιον Όρος, στη μονή των Στροφάδων, στη μονή της Θεοτόκου στην Αμοργό και στη μονή του Αγίου Αντωνίου στη Ρόδο (M. Cattapan, Nuovi elenchi e documenti dei pittori in Creta dal 1300 al 1500, *Θησαυρίσματα* 9 (1972), σ. 213-216. Ο ίδιος, I pittori Andrea e Nicola Rizo da Candia, *Θησαυρίσματα* 10 (1973), σ. 279-280. M. Chatzidakis, Les débuts de l'école crétoise et la question de l'école dite « italogrecque », *Μνημόσυνον Σοφίας Αντωνιάδη*, Βενετία 1974, σ. 182-183. Ο ίδιος, La peinture des madonneri ou vénéto-crétoise et sa destination, *Venezia. Centro di mediazione tra Oriente e Occidente (secoli XV-XVI). Aspetti e problemi. Atti del II Convegno Internazionale di storia della civiltà veneziana*, 1973, II, Φλωρεντία 1977, σ. 677, εικ. 37. Ν. Χατζηδάκη, *Από τον Χάνδακα στη Βενετία. Ελληνικές εικόνες στην Ιταλία. 15ος-16ος αιώνας*, κατάλογος έκθεσης, Αθήνα 1993, αριθ. 15, σ. 74). Δεν γνωρίζουμε εάν ο Γεράσιμος τελικά επέστρεψε και παρέλαβε ο ίδιος τα έργα ή εάν ο Ρίτζος εκπλή-

ρωσε την επιθυμία του μοναχού. Από τα αναφερόμενα στο έγγραφο παναγιάρια, ο Μανόλης Χατζηδάκης αναγνώρισε σε παναγιάριο που βρίσκεται στην Πάτμο εκείνο που προοριζόταν για να σταλεί στη μονή του Θεολόγου (Χατζηδάκης, *Πάτμος*, αριθ. 13, σ. 64-66, πίν. 22. Ο ίδιος, Φορητές εικόνες στο *Οί θησαυροί της Μονής Πάτμου*, Αθήνα 1988, σ. 115, εικ. 21).

6. Το πάχος του ξύλου στο κεντρικό φύλλο είναι 1,5 εκ. Η ζωγραφική επιφάνεια έχει εκπέσει κατά τόπους, γεγονός όμως που δεν επηρεάζει την ταύτιση και τη μελέτη των παραστάσεων.

7. Η πίσω όψη του κεντρικού φύλλου είναι ακόσμητη και χρωματίζεται με κόκκινο κιννάβαρι.

8. Το στοιχείο αυτό έχει ερμηνευθεί ως προεικόνιση της Ενσάρκωσης, βλ. H. Papastavrou, Le symbolisme de la colonne dans la scène de l'Annonciation, *ΔΧΑΕ ΙΕ'* (1989-1990), σ. 145-160.



Εικ. 1. Αθήνα, Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο. Κρητικό τρίπτυχο (T 2857). Ανοιχτό, εσωτερική όψη: Η Παναγία ένθρονη βρεφοκρατούσα, ο Ευαγγελισμός, ιεράρχες και άγιοι.

αριστερό τον Τίμιο Σταυρό του μαρτυρίου, συμβολική και συνοπτική απόδοση της Εύρεσης⁹. Στην κάτω ζώνη εικονίζονται ολόσωμοι, μετωπικοί, αριστερά Ο ΑΓΙΟΣ ΠΑΝΤΕΛΕΗΜΩΝ και δεξιά Η ΑΓΙΑ ΠΑΡΑΣΚΕΥΗ. Ο

ιαματικός άγιος κρατεί ιατρική λαβίδα και ανοιχτό κιβωτίδιο με φάρμακα, ενώ η αγία χρυσό σταυρό μάρτυρα. Στη μεσαία ζώνη του πάρισου δεξιού φύλλου εικονίζεται αριστερά όρθιος, ολόσωμος, μετωπικός Ο ΑΓΙΟΣ

9. RbK, II, Στουτγάρδη 1967, στ. 1085-1087. Π.Α. Βοκοτόπουλος, 'Η Εύρεση και η Ύψωση του Τιμίου Σταυρού στην κρητική ζωγραφική, Αντίφωνον. Αφιέρωμα στον καθηγητή Νικόλαο Β. Δρανδάκη,

Θεσσαλονίκη 1994, σ. 260. Α. Σταυροπούλου-Μακρή, Η Εύρεση και η Ύψωση του Τιμίου Σταυρού στο τρίπτυχο του Κλόντζα, στο ίδιο, σ. 479.

ΟΝΟΥΦΡΙΟΣ, ημίγυμνος με μακριά γενειάδα που φτάνει μέχρι τις κνήμες του. Ο ερημίτης άγιος σταυρώνει τα χέρια μπροστά στο στήθος και φέρει ως μοναδικό περίζωμα στεφάνι από πράσινα φύλλα, όπως αναφέρεται στο βίο του, γραμμένο από τον αββά Παφνούτιο και μεταγλωττισμένο από το μοναχό Αγάπιο¹⁰. Δεξιά, ολόσωμος, στρέφει προς τα αριστερά Ο ΟΣΙΟΣ ΠΑΤΗΡ ΗΜΩΝ ΧΡΙΣΤΟΔΟΥΛΟΣ, με ενδύματα μεγαλόσημου μοναχού κρατώντας ομοίωμα του καθολικού της μονής της Πάτμου στο δεξίο του χέρι και ανοιχτό ειλητάριο στο αριστερό, με την αρχή έμμετρης δέησης του οσίου Χριστοδούλου, που αναφέρεται στην προσφορά του ναού προς τον Θεολόγο της κεντρικής παράστασης: ΕΓΩ ΜΕΝ / ΑΠΟΣΤΟΛΕ ΤΟΝ ΔΕ ΤΟΝ / ΘΕΙΟΝ / ΟΝ ΠΕΡ ΕΛΕΙΜΑ-ΜΗΝ (σοί σηκόν προσάγω) (Εικ. 2). Στην κάτω ζώνη εικονίζονται ολόσωμες, μετωπικές Η ΑΓΙΑ ΒΑΡΒΑΡΑ και ΑΓΙΑ ΜΑΡΙΝΑ με χρυσοστόλιστα ενδύματα και στέμματα στο κεφάλι. Η αγία Μαρίνα κρατεί στο δεξίο της χέρι το σταυρό του μαρτυρίου, ενώ το αντίστοιχο χέρι της αγίας Βαρβάρας έχει καταστραφεί. Στις δύο τελευταίες ζώνες των πλάγων φύλλων το βάθος των παραστάσεων είναι χρυσό και το έδαφος πράσινο.

Όταν το τρίπτυχο είναι κλειστό, τα πλάγια δίζωνα φύλλα κοσμούνται πάνω με την Αγία Τριάδα και κάτω με τους αρχαγγέλους Μιχαήλ και Γαβριήλ (Εικ. 3). Από την παράσταση της Αγίας Τριάδας, η οποία έχει καταστραφεί στο μεγαλύτερό της μέρος, διακρίνονται καθιστοί σε νεφέλες αριστερά ο Πατήρ, κρατώντας στο αριστερό την ένσταυρη σφαίρα του κόσμου, και δεξιά ο Υιός, επίσης με όμοια σφαίρα και ένσταυρο φωτοστέφανο. Φορούν βαθυπόρφυρο χιτώνα και πράσινο σμαραγδί λευκοφωτισμένο ιμάτιο. Δεν σώζεται η μορφή του Αγίου Πνεύματος, που θα εικονιζόταν ψηλά στο μέσον της παράστασης. Κάτω παριστάνονται όρθιοι, ολόσωμοι, μετωπικοί σε χρυσό κάμπο δύο αρχάγγελοι με δίχρωμες, καστανόχρυσες και γκριζογάλανε φτερούγες. Αριστερά Ο ΑΡΧΩΝ ΜΙΧΑΗΛ πατεί νεαρό άνδρα, που εικονίζεται νεκρός σε μαρμαρίνη ανοιχτή σαρκοφάγο. Φορεί κόκκινο χειριδωτό χιτώνα, ριγμένο στους ώμους μανδύα από ροδοπόρφυρη λάκα και περίτεχνο, καστανόχρυσο με γαλαξοπράσινο διάκοσμο, φολιδωτό θώρακα. Ο ψυχοπομπός άγγελος κρατεί με το



Εικ. 2. Κρητικό τρίπτυχο. Ο όσιος Χριστόδουλος. Λεπτομέρεια της Εικ. 1.

δεξίο σπαθί υψωμένο μπροστά στον ώμο και με το αριστερό γυμνό ομοίωμα ψυχής και ανοιχτό ειλητάριο με την ημιεξίτηλη επιγραφή: ΦΡΙΞΟΝ ΨΥΧΗ ΜΟΥ ΤΑ ΟΡΩ/ΜΕΝΑ. Η μορφή του ξαπλωμένου άνδρα, που μόλις ξεψύχησε, παριστάνεται με τα χέρια σταυρωμένα στο στήθος και τα πόδια χιαστί. Την πάνω οριζόντια πλευρά της γκριζόλευκης σαρκοφάγου διατρέχει κεφαλαιογράμματη ημιεξίτηλη επιγραφή με μαύρα γράμματα, από την οποία διαβάζεται: ...ΘΑΝΑΤΕ Τ... ΑΤ...¹¹. Δεξιά ο αρχάγγελος ΓΑΒΡΙΗΛ, σε βαθυπράσινο έδα-

10. Άνθρωπος φοβερός τήν θεάν, γυμνός τὸ σῶμα καὶ μαλάτος ὅλος σκεπτόμενος ὡς ἂν ζῶν ἄγριον μὲ τὰς τρίχας του εἰς δὲ τήν μέσσην ἦτο περιζωσμένος μὲ βλαστάρια δένδρων (AASS, Juni II (1863), σ. 24-30. Κ. Χρ. Δουκάκης, Ὁ Μέγας Συναξαριστής, Μὴν

Ἰούνιος, 10, Αθήναι 1964², σ. 86).

11. Π.Α. Βοκοτόπουλος, *Εἰκόνες τῆς Κερκύρας*, Αθήνα 1990, αριθ. 58, σ. 88, εικ. 44.

φος, πατεί πάνω σε κόκκινο κιννάβαρι κυλινδρικό μαξιλάρι, κρατεί με το δεξιό του χέρι ένσταυρο σκήπτρο αγγελιαφόρου και με το αριστερό την γκριζογάλανη σφαίρα του κόσμου, κοσμημένη με λευκό φυλλοφόρο σταυρό. Φορεί βαθυπράσινο χρυσοπάρυφο κοντό χειριδωτό χιτώνα με χρυσά επιμάνικα και σημεία (clavi), ζώνη και δρομίδες από ροδοπόρφυρη λάκα και ψηλά υποδήματα από καστανόχρυσο μαλακό δέρμα. Ο μανδύας είναι κόκκινος κιννάβαρι, δένεται ψηλά στο στήθος και πέφτει πίσω από τους ώμους. Πάνω στον καλοστιλβωμένο χρυσό κάμπο γράφονται με κόκκινα κεφαλαία οι αγωνιμικές επιγραφές και ορίζονται με μονούς χαρακτούς κύκλους οι φωτοστέφανοι των μορφών.

Το τριμερές ανάγλυφο τόξο του αυτόξυλου πλαισίου κοσμείται με κυμάτια και στηρίζεται σε φυλλόμορφα κιονόκρανα που φέρονται από στρεπτούς κιονίσκους. Παρόμοιο ξυλόγλυπτο πλαίσιο απαντά στο μεσαίο φύλλο του αδημοσίετου κρητικού τριπτύχου T 2842, επίσης στο Βυζαντινό Μουσείο, με τη Δέηση, τον Ευαγγελισμό της Θεοτόκου και αγίους, που χρονολογείται στο δεύτερο μισό του 16ου αιώνα (Εικ. 4).

Το μικρό τρίπτυχο του Βυζαντινού Μουσείου παρουσιάζει ενδιαφέρον για την εικονογραφία και τη σύνθεση των παραστάσεων του. Στην παρούσα μελέτη ο εικονογραφικός σχολιασμός θα επικεντρωθεί, κατά κύριο λόγο, σε τρεις παραστάσεις που συνδέονται άμεσα με την Πάτμο.

Ο εικονογραφικός τύπος της ένθρονης Παναγίας που κρατεί τον Χριστό στον άξονα του σώματός της, με βυζαντινή την καταγωγή¹², είναι ο καθιερωμένος στην τέχνη των κρητικών εικόνων του 15ου αιώνα, έχοντας ως πιθανότερο πρότυπο τη δεσποτική εικόνα με την ένθρονη Παντάνασσα, που ζωγραφίζει ο Ανδρέας Ρίτζος για το καθολικό της μονής του Θεολόγου στην Πάτμο¹³. Ανάμεσα στα έργα που καταγράφουν τον τύπο της ένθρονης Πλατυτέρας του τριπτύχου μας (Εικ. 1), συγγενέστερο και παλαιότερο δείγμα εντοπίζεται σε μεσαίο φύλλο κρητικού τριπτύχου στην Πινακοθήκη Tretyakov, που συνδέθηκε με τη μονή της Πάτμου, αποδόθηκε στο εργαστήριο του Ανδρέα Ρίτζου και του γιου του Νικολάου και χρονολογήθηκε πριν από το



Εικ. 3. Αθήνα, Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο. Κρητικό τρίπτυχο (T 2857). Κλειστό: Η Αγία Τριάδα, οι αρχάγγελοι Μιχαήλ και Γαβριήλ.

1507¹⁴. Οι μορφές των ιεραρχών στην κάτω ζώνη του μεσαίου φύλλου παρουσιάζουν επίσης μεγάλες αναλογίες με τις αντίστοιχες στο περιθώριο της μεγάλης εικόνας με τη Δέηση, έργο του Νικολάου Ρίτζου, στο Σερά-

12. Ο τύπος αυτός της ένθρονης Θεοτόκου κοσμεί συχνά το τεταρτοσφαίριο της αψίδας του ιερού Βήματος των βυζαντινών ναών, βλ. Α.Γ. Μαντάς, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα του ιερού Βήματος των μεσοβυζαντινών ναών της Ελλάδας (843-1204)*, Αθήνα 2001, σ. 57-83, όπου και η παλαιότερη βιβλιογραφία.

13. Χατζηδάκης, *Πάτμος*, αρθ. 10, πίν. 12. Βοκοτόπουλος, ό.π.

(υποσημ. 11), σ. 24-26.

14. *Το κάλλος της μορφής. Μεταβυζαντινές εικόνες ΙΕ-ΙΗ' αιώνων. Από τις συλλογές των πόλεων Μόσχα, Σέργκιεφ Ποσάντ (Ζαγκόρσκ), Τβερ και Ριαζάν, κατάλογος έκθεσης*, Αθήνα 1995, αρθ. 6, σ. 192-193.



Εικ. 4. Αθήνα, Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο. Κρητικό τρίπτυχο (T 2842). Ανοιχτό, εσωτερική όψη: Η Δέηση και άγιοι.

γεβο¹⁵. Ο άγιος Ονούφριος παριστάνεται σύμφωνα με τον καθιερωμένο στην κρητική ζωγραφική εικονογραφικό τύπο, που απαντά στις τοιχογραφίες του ναού των

Εισοδίων στο Σκλαβεροχώρι¹⁶ και σε εικόνες, με χαρακτηριστικό παλαιότερο παράδειγμα αυτήν του Ανδρέα Ρίτζου στο Τόκιο¹⁷.

15. K. Weitzmann - G. Alibegashvili - A. Volskaya - G. Babić - M. Chatzidakis - M. Alpatov - T. Voinescu, *The Icon*, Νέα Υόρκη 1982, πίν. στη σ. 321.

16. Μ. Μπορμπουδάκης, Παρατηρήσεις στη ζωγραφική του Σκλα-

βεροχωρίου, *Ευφρόσυνον*. Αφιέρωμα στον Μανόλη Χατζηδάκη, 1, Αθήνα 1991, πίν. 203β.

17. K. Koshi, Über eine kretische Ikone des 15. Jahrhunderts von Andreas Ritzos im Nationalmuseum für Westliche Kunst in Tokio,

Η παράσταση του οσίου Χριστοδούλου του Λατρινού, ιδρυτή της μονής του Θεολόγου στην Πάτμο, αντιγράφεται έως την παραμικρή λεπτομέρεια από τη μνημειακή μορφή του οσίου στα βημόθυρα του ομώνυμου παρεκκλησίου του στην Πάτμο, που χρονολογούνται γύρω στο 1600¹⁸. Ενδιαφέρον παρουσιάζει η μορφή του ναού που προσφέρει ο Χριστόδουλος, πανομοιότυπη στα δύο έργα, που αποδίδει αρκετά πιστά τη δυτική πλευρά του πατμιακού καθολικού, πριν προστεθεί από τον Νεόφυτο Γρμάνη το 1698 ο δεύτερος εξωνάρθηκας, δηλαδή η στοά της αυλής¹⁹. Ο αρχάγγελος Μιχαήλ σχετίζεται στενά ως προς τη στάση και την ενδυμασία με την παράστασή του σε εικόνα της Πάτμου (Εικ. 3), των μέσων του 16ου αιώνα, διαφέρει μόνο ως προς τη χειρονομία του αριστερού χεριού²⁰.

Η πρωτότυπη σύνθεση της κύριας παράστασης του τριπτύχου μπορεί να θεωρηθεί ως ένα ιδιότυπο σχήμα Δέησης, όπου ο Πρόδρομος, αριστερά, στη συνήθη θέση της Παναγίας, και ο Θεολόγος, δεξιά, στην παραδοσιακή θέση του Προδρόμου δέονται στο μικρό Χριστό, που βρίσκεται τώρα καθισμένος στην αγκαλιά της μητέρας του (Εικ. 1), και όχι στον Χριστό Παντοκράτορα ή στον Μεγάλο Αρχιερέα. Αξίζει να αναφερθεί ότι η στάση του μικρού Χριστού που ευλογεί και κρατεί κλειστό ειλητάριο θυμίζει την αντίστοιχη του Παντοκράτορα, ενώ η μετάθεση της Θεοτόκου από τα αριστερά στο κέντρο της σύνθεσης όχι μόνο δεν αλλοιώνει το νοηματικό περιεχόμενο της Δέησης, αλλά αντίθετα το ενισχύει, αφού το μικρό Χριστό ανακρατεί η μητέρα του που μεσιτεύει για τη σωτηρία των πιστών, επιτείνοντας το χαρακτήρα του τριπτύχου ως έργου ιδιωτικής ευλάβειας²¹. Ενισχυτικό στοιχείο στην υπόθεση αυτή αποτελεί η συναπεικόνιση του Ευαγγελισμού στην εσωτερική όψη των πλάγων φύλλων, θέματος που απαντά συχνά

σε τρίπτυχα με το τρίμορφο, σχετίζεται με την Ενσάρκωση του Θείου Λόγου και τον Σωτήρα Χριστό, και συνάδει με το εσχατολογικό περιεχόμενο της Δέησης. Επιπλέον, ο Πρόδρομος και ο Θεολόγος, ο πάτερωνας της Πάτμου, απεικονίζονται απλά σε στάση και χειρονομία δέησης χωρίς τα χαρακτηριστικά τους γνωρίσματα, το ειλητάριο, το σκήπτρο ή το πινάκιο και αντίστοιχα τον κώδικα του Ευαγγελίου ή της Αποκάλυψης, αφού αυτό που ενδιαφέρει τώρα είναι η συμμετοχή τους στη μεσιτεία υπέρ του κατόχου του τριπτύχου. Η επιλογή των δύο ομώνυμων αγίων στη σύνθεση ίσως να μην είναι τυχαία, αλλά να συνδέεται με το όνομα του αφιερωτή ή να αντιγράφεται από κάποια διαδεδομένη παραλλαγή της Δέησης²². Ο προάγγελος της ιδιότυπης αυτής Δέησης εντοπίζεται στο δεξιό φύλλο διπτύχου με τον Θεολόγο και τον Πρόδρομο να δέονται στη Θεοτόκο Βλαχερνίτισσα, που φυλάσσεται στη μονή του Σινά και χρονολογείται στο 14ο αιώνα²³. Στην κρητική ζωγραφική το σχήμα αυτό απαντά σε εικόνα που αποδίδεται στο περιβάλλον του ζωγράφου Θωμά Μπαθά (1554-1599)²⁴, καθώς και στο δημοσίευτο τρίπτυχο T 2265 του Βυζαντινού Μουσείου (Εικ. 5), έργα που χρονολογούνται στο τέλος του 16ου αιώνα.

Η συμμετρική πυραμιδοειδής σύνθεση της κεντρικής παράστασης με τις ψηλόλιγνες μορφές, όπως συνήθιζε να στις Δείσεις του κρητικού κύκλου²⁵, ο μικρογραφικός τρόπος απόδοσης των μορφών, η επιμέλεια στο πλάσιμο των γυμνών μερών και η εκτέλεσή τους με λαδοπράσινους σκούρους προπλάσμούς, σταρόχρωμα σαρκώματα και λευκά λεπτά φώτα, τοποθετημένα με μεγάλη επιμέλεια, παραπέμπουν σε κρητικό εργαστήριο και χρονολογούν το έργο στο δεύτερο μισό του 16ου αιώνα. Στο ίδιο καλλιτεχνικό περιβάλλον προσιδιάζουν η εξαιρετικά φροντισμένη επεξεργασία της πτυχολογίας, οι

Bulletin Annuel du Musée National d'Art Occidental 7 (1973), σ. 41, εικ. 1 και 15 (ιαπωνικά με γερμανική περίληψη). Χατζηδάκης, *Πάτμος*, πίν. 201. Από τα νεότερα παραδείγματα αξίζει να αναφερθεί η εικόνα του Εμμανουήλ Λαμπάρδου στη συλλογή Menil του Huston, του τέλους του 16ου ή των αρχών του 17ου αιώνα (*Holy Image, Holy Space. Icons and Frescoes from Greece*, κατάλογος έκθεσης, Αθήνα 1988, αριθ. 73, 232 -M. Casanaki).

18. Χατζηδάκης, *Πάτμος*, αριθ. 19, σ. 70-71, πίν. 86 και 87.

19. Α.Κ. Ορλάνδος, *Ἡ ἀρχιτεκτονικὴ καὶ αἱ βυζαντιναὶ τοιχογραφίαι τῆς Μονῆς Ἁγ. Ἰωάννου τοῦ Θεολόγου Πάτμου*, Αθήνα 1970, εικ. 2, 30 και 31.

20. Χατζηδάκης, *Πάτμος*, αριθ. 58, σ. 101-102, πίν. 114.

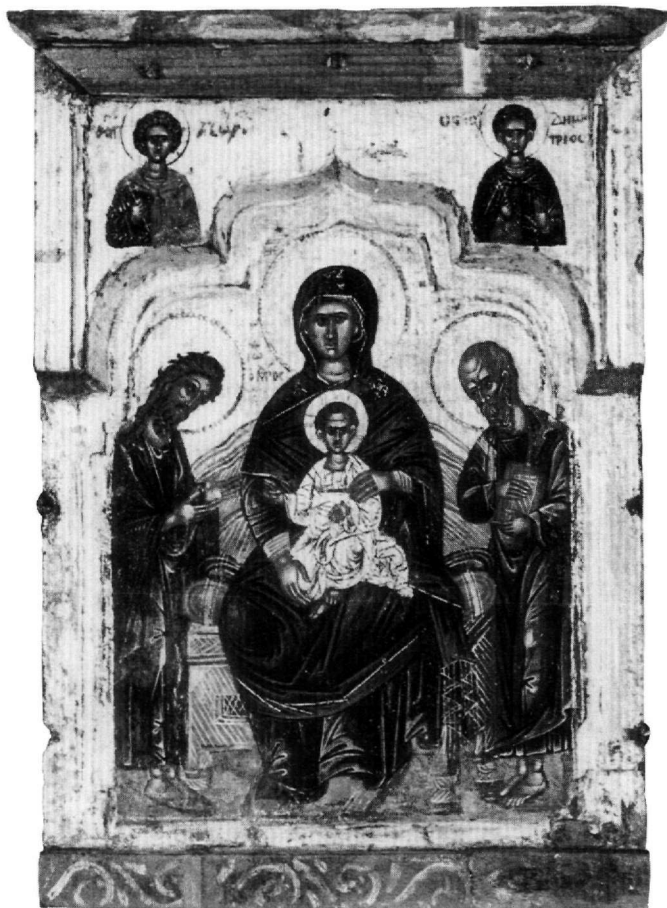
21. S. der Nersessian, *Two Images of the Virgin in Dumbarton Oaks Collection*, *DOP* 14 (1960), σ. 74-75.

22. Οι άγιοι Ιωάννης ο Πρόδρομος και Ιωάννης ο Θεολόγος δέονται στον Κύριο σε τοιχογραφία του ναού του Αγίου Ανδρέα Ρουσούλη στην Καστοριά, που χρονολογείται γύρω στο 1430 (Ν.Κ. Μουτσόπουλος, *Καστοριά. Λένκωμα. Ιστορική - χωροταξική - πολεοδομική - μορφολογική μελέτη Καστοριάς*, Θεσσαλονίκη 1972, αριθ. 44, 45, εικ. 2, 6. Ευθ. Τσιγαρίδας, *Η χρονολόγηση των τοιχογραφιών του ναού του Αγίου Αλυπίου Καστοριάς*, *Ευφρόσυνον. Αφιέρωμα στον Μανόλη Χατζηδάκη*, 2, Αθήνα 1992, σ. 655).

23. Γ. και Μ. Σωτηρίου, *Εικόνες τῆς μονῆς Σινᾶ*, Αθήνα 1956, 1958, σ. 202, εικ. 231.

24. *Golden Light. Masterpieces of the Art of Icon*, κατάλογος έκθεσης, Ghent 1988, αριθ. 47, σ. 79.

25. Χατζηδάκης, *Πάτμος*, σ. 164.



Εικ. 5. Αθήνα, Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο. Κεντρικό φύλλο τριπτύχου (Τ 2265). Η Παναγία ένθρονη βρεφοκρατούσα και άγιοι.

λεπτοδουλεμένες χρυσοκονδυλιές στα ενδύματα και τα αντικείμενα, η μορφή του ξύλινου χρυσωμένου θρόνου²⁶, η αρμονία στην εναλλαγή των χρωμάτων και το καλοσιλβωμένο χρυσό βάθος. Το σχήμα, η ποιότητα της εργασίας και το στέρεο χρύσωμα του αυτόξυλου πλαισίου συνδέουν επίσης το τρίπτυχο του Βυζαντινού

Μουσείου με καλό κρητικό εργαστήριο ξυλογλυπτικής του 16ου αιώνα²⁷.

Για μια χρονολόγηση στον προχωρημένο 16ο αιώνα συνηγορούν, τέλος, οι μαργαριτοκόσμητες φορεσιές με τις χρυσές παρυφές και τα πολύτιμα πετράδια, ο φυσιοκρατικός τρόπος που αποδίδονται τα ενδύματα, ώστε να φαίνεται ακόμη και η εσωτερική τους όψη, όπως στο χιτώνα του αρχάγγελου Γαβριήλ (Εικ. 3), μα πάνω από όλα η τεχνοτροπική συνάφεια που διαπιστώνεται, παρά τη διαφορετική κλίμακα, ανάμεσα στη μορφή του οσίου Χριστοδούλου στο τρίπτυχο (Εικ. 1 και 2) και στην αντίστοιχη στα βημόθυρα του ομώνυμου παρεκκλησίου, της εποχής γύρω στο 1600²⁸.

Η εικονογραφική σχέση του τριπτύχου με την Πάτμο είναι αρκετά προφανής και λόγω της απεικόνισης του οσίου Χριστοδούλου με την εκκλησία στα χέρια και λόγω της απεικόνισης στο κεντρικό φύλλο της Παναγίας ένθρονης βρεφοκρατούσας σε τύπο που έχει συνδεθεί με την Πάτμο (Εικ. 1 και 2). Αλλά και η παρουσία του Θεολόγου στη διευρυμένη κεντρική σύνθεση του τριπτύχου θα μπορούσε να θεωρηθεί ως ένδειξη ότι το τρίπτυχο έγινε για την Πάτμο (Εικ. 1). Το εξαιρετικά μικρό μέγεθος του έργου υπαινίσσεται τη σύνδεση της παραγγελίας του με ιδιώτη, πιθανότατα μοναχό, που επιθυμούσε να έχει στην κατοχή του ένα σφαιλιστάρι κοσμούμενο με παραστάσεις μεστές θεολογικών μηνυμάτων. Υπόθεση υπέρ της οποίας συνηγορεί η συναπεικόνιση της ψυχοστασίας του δικαίου, ενός θέματος που είναι προσφιλές και οικείο ιδιαίτερα σε μοναστικούς κύκλους, και το οποίο μάλιστα περιλαμβάνεται στις βυζαντινές τοιχογραφίες της τράπεζας της μονής του Θεολόγου²⁹.

Το δεύτερο τρίπτυχο φέρει αριθμό Τ 2851 και ανοιχτό έχει διαστάσεις 26,58×23,5 εκ.³⁰. Στο κεντρικό φύλλο με το τοξοειδές αυτόξυλο πλαίσιο, που περιβάλλεται από περίτεχνη ξυλόγλυπτη διακόσμηση, εικονίζεται μια παραλλαγή του θέματος της Άκρας Ταπείνωσης (Εικ. 6). Σε χρυσό κάμπο ο νεκρός Χριστός, με υποπράσινο πε-

26. Χατζηδάκης, *Πάτμος*, αριθ. 9, πίν. 13. Ν. Χατζηδάκη, *Εικόνες κρητικής σχολής. 15ος-16ος αιώνας*, κατάλογος έκθεσης, Αθήνα 1983, αριθ. 33, σ. 41.

27. *El Greco. Identity and Transformation. Crete - Italy - Spain*, κατάλογος έκθεσης (επιμ. Jose Alvarez Lopera), Μιλάνο 1999, σ. 352. Γ. Κακαβάς, *Κρητικό τρίπτυχο με σκηνές Δωδεκαόρτου*, ΔΧΑΕ ΚΒ' (2001), σ. 162-163.

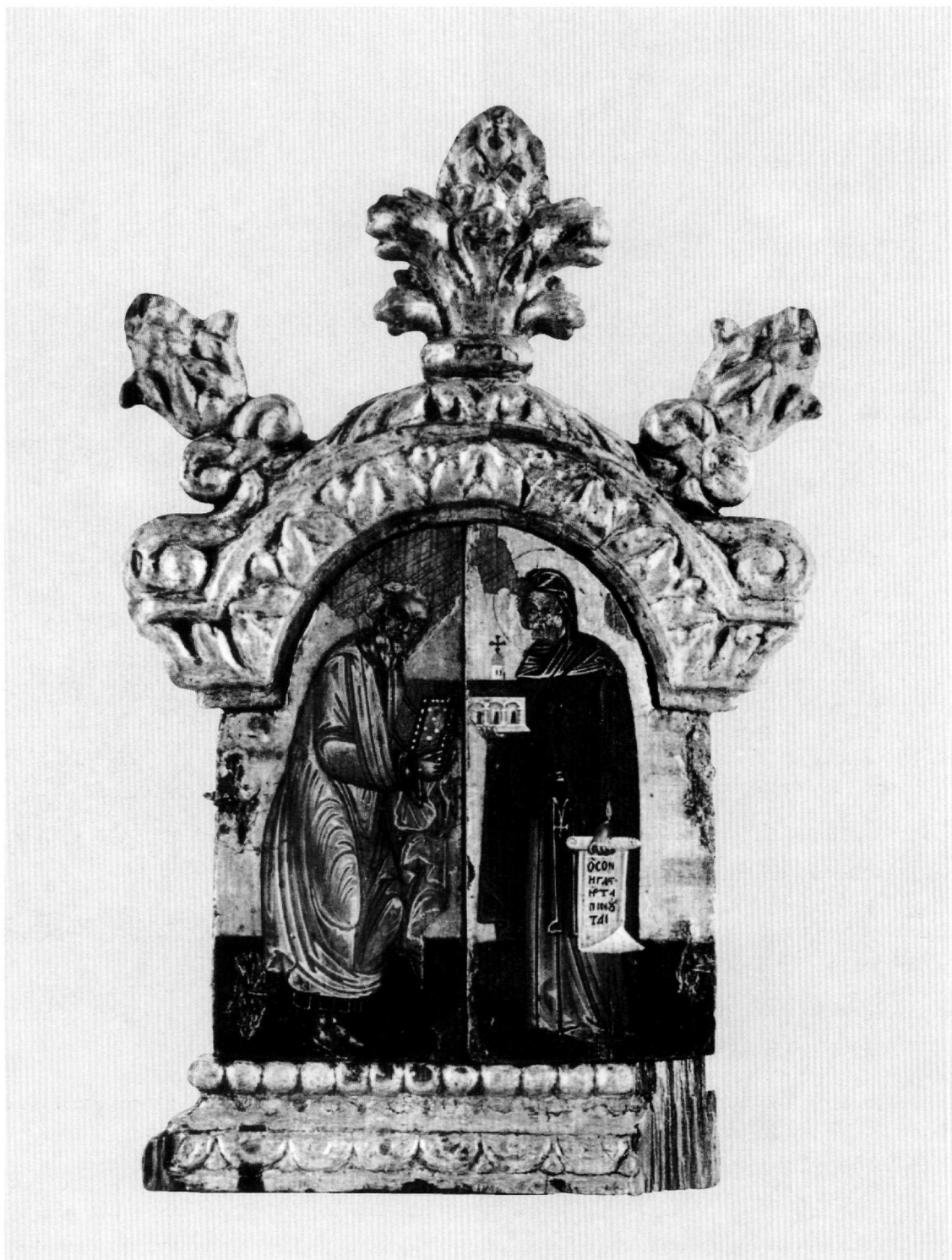
28. Βλ. παραπάνω υποσημ. 18.

29. Η. Κόλλιας, *Πάτμος*, στη σειρά *Βυζαντινή τέχνη στην Ελλάδα. Ψηφιδωτά, τοιχογραφίες* (γεν. εποπτεία Μ. Χατζηδάκης), Αθήνα 1986, σ. 25-26.

30. Το πάχος του ξύλου στο κεντρικό φύλλο είναι 2,5 εκ. Η πίσω όψη του κεντρικού φύλλου, που παραμένει ακόσμητη, φέρει προετοιμασία από γύψο και χρωματίζεται καφεζόκκινη.



Εικ. 6. Αθήνα, Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο. Κρητικό τρίπτυχο με ξυλόγλυπτη επίστεψη (T2851). Ανοιχτό, εσωτερική όψη: Η Άκρα Ταπείνωση και άγιοι.



Εικ. 7. Αθήνα, Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο. Κρητικό τρίπτυχο με ξυλόγλυπτη επίστεψη (T 2851). Κλειστό: Ο άγιος Ιωάννης ο Θεολόγος και ο όσιος Χριστόδουλος.

ρίζωμα, στέκεται με το κεφάλι γερμένο στο δεξιό του ώμο, μέσα σε ανοιχτή, μαρμάρινη ροδοπόρφυρη σαρκοφάγο, που συμβολίζει τον τάφο του. Από τη λογχισμένη πλευρά του ρέει αίμα και στα χέρια γράφονται κόκκινα τα σημάδια από τα καρφιά. Ο Κύριος πλαισιώνεται αριστερά από τη Θεομήτορα, που τον βαστάζει, θλιμμένη για το Πάθος του υιού της, και δεξιά από τον άγιο Ιωάννη, που της παραστέκεται περίλυπος βαστάζοντας το αριστερό χέρι του δασκάλου. Η Θεοτόκος με φόρεμα και κεφαλόδεσμο σε πράσινο χρώμα τυλίγεται σε πορφυροκόκκινο χρυσοπάρυφο μαφόριο. Ο Ιωάννης φορεί πράσινο χιτώνα και ρόδινο ιμάτιο με πράσινες μεταλλικές ανταύγειες. Πίσω από τις μορφές προβάλλει ο Σταυρός του μαρτυρίου με τη δέλτο και το γνωστό ακρωνύμιο *ΟΒCΑΤΔΕ* (*Ο Βασιλεὺς τῆς Δόξης*), ενώ στο χρυσό του κάμπου, με κόκκινα κεφαλαία, γράφεται η επιγραφή της παράστασης: *Ο ΕΠΙΤΑΦΗ/ΟΣ - ΘΡΙΝΟΣ*.

Στην εσωτερική όψη του αριστερού φύλλου απεικονίζεται μετωπικός, ημίσωμος και φτερωτός *Ο ΑΓΙΟΣ ΙΩΑΝΝΗΣ Ο ΠΡΟΔΡΟΜΟΣ*, φορώντας πράσινη μηλωτή και λαδοπράσινο ιμάτιο. Οι μεγάλες φτερούγες του είναι καστανές με πυκνές λεπτές χρυσογραφίες. Ο ασκητής της ερήμου φέρει μπροστά στο στήθος το δεξιό του χέρι σε ευλογία και με το αριστερό κρατεί ανοιχτό ειλητάριο με την αρχή της γνωστής ρήσης *ΜΕΤΑ/ΝΟΕΙ/ΤΕ Η/ΓΓΙΚΕ/ΓΑΡ*³¹. Με το ίδιο χέρι κρατεί όρθιο χρυσό ψηλό ραβδί που απολήγει σε ισοσκελή σταυρό. Στην αντίστοιχη όψη του δεξιού φύλλου παριστάνεται ημίσωμος, μετωπικός *Ο ΑΓΙΟΣ ΙΑΚΩΒΟΣ Ο ΑΔΕΛΦΟΘΕΟΣ* με αρχιερατική στολή. Ευλογεί και κρατεί κλειστό, με διάλιθη στάχωση, κώδικα, αναφορά στη φερώνυμη επιστολή της Καινής Διαθήκης.

Όταν τα φύλλα είναι κλειστά (Εικ. 7), απεικονίζονται ολόσωμοι στραμμένοι προς το κέντρο αριστερά ο συγγραφέας της Αποκάλυψης, *Ο ΑΓΙΟΣ ΙΩΑΝΝΗΣ Ο ΘΕΟΛΟΓΟΣ*, κρατώντας με τα δύο του χέρια χρυσόδετο πολύτιμο κώδικα, και δεξιά *Ο ΟΣΙΟΣ ΧΡΙΣΤΟΔΟΥΛΟΣ*, κτήτορας της μονής της Πάτμου, με μοναχικό σχήμα, κρατώντας στο δεξιό του χέρι ομοίωμα από το καθολικό της μονής και στο κατεβασμένο αριστερό ανοιχτό ειλητάριο με την αρχή της επιγραφής *Ο CON/Η ΓΑ CΤ/ΗΡ ΤΑ/ΠΙΝΟΥ/ΤΑΙ* (έν βρώμασι και πόμασι, τοσοῦτον ὑγεία σώματος και καθαρότης ψυχῆς προτανεύεται). Ο Θεολόγος φορεί χιτώνα πράσινο και ιμάτιο ρόδινο με πράσινες μεταλλικές ανταύγειες. Ο μεγαλόσχημος μοναχός Χριστόδουλος φορεί κουκούλιο πράσινο-κυπαρισσί, μανδύα σε χρώμα βυσσινί-κόκκινο και καββάδι καστανό-λαδί. Οι φωτοστέφανοι των μορφών ορίζονται από



Εικ. 8. Αθήνα, Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο. Μεσαίο φύλλο κρητικού τριπτύχου με ξυλόγλυπτη επίστεψη (Τ 2025). Η Δέηση.

διπλό εγχάρακτο κύκλο που βάφεται, όπως και ο σταυρός στο φωτοστέφανο του Χριστού, με κόκκινο κιννάβαρι.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει το αυτόξυλο ξυλόγλυπτο πλαίσιο του κεντρικού φύλλου (Εικ. 6 και 7), που αποτελεί ένα από τα πιο αγαπητά και καθιερωμέ-

31. Ματθ. 8, 17.



Εικ. 9. Αθήνα, Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο. Η Άκρα Ταπείνωση. Εικόνα (Τ 231).



Εικ. 10. Η Άκρα Ταπείνωση. Λεπτομέρεια της Εικ. 6.

να σχήματα των κρητικών τριπτύχων του 16ου αιώνα, όπως δείχνει η πληθώρα των γνωστών παραδειγμάτων. Το ίδιο σχήμα χρησιμοποιεί ο Δομήνικος Θεοτοκόπουλος για το τρίπτυχο της Modena και ο Γεώργιος Κλόντζας σε πολλά έργα του, όπως σε έργα της συλλογής Spada και της Πάτμου³². Από τα πολλά αδημοσίευτα παραδείγματα του είδους άξια αναφοράς είναι δύο μεσαία φύλλα τριπτύχων στο Βυζαντινό Μουσείο, που κοσμούνται αντίστοιχα με την παράσταση της Σταύρωσης (Τ 398α)³³ και της Δέησης (Τ 2025) (Εικ. 8).

Η παράσταση που κοσμεί το κεντρικό φύλλο αποτελεί έναν εικαστικό συμπτυγμό θεμάτων από τα Πάθη, αφού στη μοναχική μορφή του Χριστού της Άκρας Ταπείνωσης³⁴ προστίθενται τώρα τα πρόσωπα της Θεοτόκου και του αγίου Ιωάννη από την Αποκαθήλωση ή τον Επιτάφιο Θρήνο (Εικ. 6 και 10)³⁵. Το εικονογραφικό αυτό σχήμα έλκει την καταγωγή του από την τέχνη της

Δύσης, όπου γνωρίζει μεγάλη διάδοση ιδιαίτερα στην ιταλική ζωγραφική από το 14ο αιώνα και εξής³⁶. Πράγματι, η παρουσία των τριών αυτών μορφών σε ενιαία σύνθεση απαντά σε τρίπτυχο του Μουσείου Simon van Gijn στο Dordrecht, των αρχών του 14ου αιώνα³⁷, καθώς και σε πολλές σιενέζικες predellae, όπως σε αυτή ενός πολυπτύχου του Simone Martini, του 1320, στο Museo Nazionale di San Matteo στην Πίζα, με τη διαφορά ότι εδώ τη θέση του Θεολόγου κατέχει ο άγιος Μάρκος³⁸. Το θέμα υιοθετείται μάλιστα από τους κρητικούς καλλιτέχνες του 14ου αιώνα, όπως διασώζεται σε τοιχογραφία του παρεκκλησίου του Αγίου Ευθυμίου στη μονή Αγίου Νικολάου στο Ζαρό Ηρακλείου³⁹. Τα βασικά χαρακτηριστικά της ίδιας σύνθεσης επαναλαμβάνονται στο μεσαίο φύλλο ιταλίζοντος τριπτύχου του Νικολάου Τσαφούρη στην Αγία Πετρούπολη της Ρωσίας, του δεύτερου μισού του 15ου αιώνα⁴⁰, καθώς και σε

32. Κακαβάς, Κρητικό τρίπτυχο, ό.π. (υποσημ. 27), σ. 162-163, σημ. 71-82, όπου και η σχετική βιβλιογραφία.

33. Ό.π., σ. 163, εικ. 5.

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

35. Κ.Φ. Καλαφάτη, Εικονογραφικές ιδιομορφίες σε εικόνα με παράσταση του Επιτάφιου Θρήνου, *ΔΧΑΕ ΙΗ'* (1995), σ. 139-149.

36. H. Belting, *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter. Form und Fun-*

ktion früher Bildtafeln der Passion, Βερολίνο 1981, σ. 305, εικ. 5.

37. H.W. van Os, The Discovery of an Early Man of Sorrows on a Dominican Triptych, *JWarb* XLI (1978), σ. 65 κ.ε., πίν. 10-11.

38. J.H. Stubblebine, Segna di Buonaventura and the Image of the Man of Sorrows, *Gesta* VIII, 2 (1969), σ. 8-11, εικ. 9. Van Os, ό.π., πίν. 14c.

39. K. Gallas - K. Wessel - M. Borboudakis, *Byzantinisches Kreta*, Μόναχο 1983, σ. 324, εικ. 284.

40. Chatzidakis, Les débuts, ό.π. (υποσημ. 5), σ. 183-188, πίν. ΙΕ' 1.

ιταλοκρητική εικόνα στην Accademia της Βενετίας, των πρώτων δεκαετιών του 16ου αιώνα, που έχει αποδοθεί από την καθηγήτρια Νανώ Χατζηδάκη στον Ιωάννη Περμενιάτη⁴¹. Το ίδιο εικονογραφικό σχήμα παραμένει σε χρήση στο θεματολόγιο των κρητικών ζωγράφων σε όλη τη διάρκεια του 16ου αιώνα, με αντιπροσωπευτικά παραδείγματα την ιταλοκρητική εικόνα στο Musée d'art et d'histoire της Γενεύης, του τέλους του 16ου αιώνα⁴², και την αδημοσίευτη ιταλοκρητική επίσης εικόνα T 231 του Βυζαντινού Μουσείου, η οποία μπορεί να χρονολογηθεί γύρω στο 1600 (Εικ. 9)⁴³. Σε μικρογραφία ελληνογεωργιανού χειρογράφου, που έγινε στο Άγιον Όρος από κρητικό καλλιτέχνη, σήμερα στην Εθνική Ρωσική Βιβλιοθήκη, του τέλους του 15ου αιώνα, απαντά με όμοιο τρόπο το σύμπλεγμα της Θεοτόκου με το νεκρό Χριστό, αλλά απουσιάζει από τη σύνθεση η μορφή του Ιωάννη⁴⁴.

Εξαιρετικά ενδιαφέρον είναι το γεγονός ότι στο τρίπτυχο του Βυζαντινού Μουσείου διαπιστώνεται η πραγματευση ενός θέματος της δυτικής τέχνης με τρόπο παραδοσιακά βυζαντινό. Ο παραδοσιακός χαρακτήρας, εκδηλος στους φυσιογνωμικούς τύπους των μορφών, φαίνεται και στην επιλογή της τεχνοτροπίας όχι μόνο στο πλάσιμο των προσώπων με τις τριγωνικές σκιές κάτω από τα μάτια, αλλά και στην απόδοση των υφασμάτων με τις πτυχές που απλώνονται σε επίπεδες επιφάνειες με διαβαθμίσεις των τόνων ξεκάθαρες. Άμεσο βέβαια πρότυπο της παράστασης του τριπτύχου εντοπίζεται σε κρητική εικόνα του πρώτου μισού του 16ου αιώνα στην αθωνική μονή Ιβήρων, όπου παραλείπεται, όπως και στο χειρόγραφο, η μορφή του Ιωάννη⁴⁵.

Η παράσταση του Ιακώβου (Εικ. 6), γιου του Ιωσήφ από τον πρώτο του γάμο και γι' αυτό «αδελφοθέου», ως ιεράρχη και όχι ως αποστόλου αποδίδει εικαστικά παλιά παράδοση, σύμφωνα με την οποία ο Ιάκωβος χειροτονήθηκε επίσκοπος Ιεροσολύμων από τον ίδιο τον

Χριστό⁴⁶. Η παράδοση αυτή μάλιστα αποτελεί σταθερό μοτίβο στα τροπάρια που ψάλλονται στις 23 Οκτωβρίου, ημέρα εορτής του αγίου. Εικονογραφικά η μορφή του Ιακώβου συγγενεύει με την αντίστοιχή της σε εικόνα της Πάτμου, που χρονολογείται στις αρχές του 17ου αιώνα, με τη διαφορά ότι εκεί παριστάνεται ολόσωμος και ένθρονος⁴⁷. Παρόμοιος εικονογραφικός τύπος με του Βυζαντινού Μουσείου χρησιμοποιείται αυτή τη φορά για την απόδοση του πατριάρχη Κωνσταντινούπολεως Γερμανού σε τριζώνη εικόνα της Πάτμου, των αρχών του 17ου αιώνα. Στο ίδιο έργο μάλιστα απαντά πανομοιότυπη και η μορφή του Προδρόμου⁴⁸.

Το πρότυπο για τη μνημειακή μορφή του Θεολόγου στην εξωτερική όψη του ίδιου τριπτύχου (Εικ. 7), με τη χαρακτηριστική πτυχολογία, εντοπίζεται σε έργα της κρητικής ζωγραφικής του 15ου αιώνα. Αναφέρουμε ενδεικτικά τον Ιωάννη στο βημόθυρο της Πάτμου, έργο που αποδίδεται στον ίδιο τον Ανδρέα Ρίτζο ή στο εργαστήριό του⁴⁹. Ωστόσο, η συναπεικόνιση του Θεολόγου με τον κτήτορα της μονής, όσιο Χριστόδουλο, στο τρίπτυχο του Βυζαντινού Μουσείου πλησιάζει εικονογραφικά τους αντίστοιχους τύπους των δύο αγίων στα βημόθυρα του πατμιακού παρεκκλησίου του Οσίου Χριστοδούλου, που, όπως ήδη αναφέρθηκε, έχουν χρονολογηθεί γύρω στο 1600, χωρίς ωστόσο να τους αντιγράψει λεπτομερειακά⁵⁰.

Η μικρογραφική εκτέλεση στην απόδοση των μορφών, ο τρόπος που δουλεύονται τα φώτα με λεπτές παράλληλες ψιμμυθίες στα βαθυκάστανα σαρκώματα, η φυσιοκρατία με την οποία δηλώνονται τα σημάδια από τα καρφιά και τη λόγχη, οι μεταλλικές ανταύγειες στα ενδύματα, η λεπτομέρεια στην απόδοση της σαρκοφάγου, το καλοστυλβωμένο χρυσό του κάμπου φανερώνουν καλλιτέχνη ικανό να δημιουργεί σε πολύ μικρή επιφάνεια ένα λατρευτικό και συνάμα ελκυστικό έργο

41. Χατζηδάκη, *Από τον Χάνδακα στη Βενετία* (υποσημ. 5), αριθ. 39, σ. 140-142.

42. M. Lazović, S. Frigerio-Zeniou, *Les icones du Musée d'art et d'histoire Genève*, Γενεύη 1985, αριθ. 11.

43. Η εικόνα δημοσιεύεται πριν από την ατυχή συντήρηση, κατά την οποία αφαιρέθηκαν τα επιζωγραφισμένα κεφάλια της Παναγίας και εν μέρει του Χριστού.

44. L. Evseeva, *A 15th Century Pattern Book from Mount Athos. Medieval Painters' Models and Working Method*, Μόσχα 1998 (ρωσικά με αγγλική περίληψη), αριθ. 40.1, σ. 200.

45. *Θησαυροί του Αγίου Όρους*, κατάλογος έκθεσης, Θεσσαλονίκη 1997, αριθ. 2.39, σ. 104-105 (Ε.Ν. Τσιγαρίδας). Αξίζει να αναφερ-

θεί ότι η εικόνα της Άκρας Ταπείνωσης, του 16ου αιώνα, στη μονή Ιβήρων αντιγράφει τον τύπο που απαντά στην ομώνυμη μικρογραφία του χειρογράφου του 15ου αιώνα, που βρισκόταν αρχικά στη βιβλιοθήκη της ίδιας μονής, πριν βρεθεί, άγνωστο πώς, στη ρωσική βιβλιοθήκη, βλ. Evseeva, ό.π. (υποσημ. 43), αριθ. 40.1, σ. 200.

46. PG 42, 409 και 61, 326.

47. Χατζηδάκης, *Πάτμος*, αριθ. 98, πίν. 147.

48. Ό.π., αριθ. 145, σ. 168, πίν. 185.

49. Ό.π., αριθ. 11, πίν. 80. *Βυζαντινή και μεταβυζαντινή τέχνη*, κατάλογος έκθεσης, Αθήνα 1986, αριθ. 108 (Μ. Χατζηδάκης).

50. Χατζηδάκης, *Πάτμος*, αριθ. 19, πίν. 86 και 87.

τέχνης. Τα στοιχεία αυτά, σε συνδυασμό με τη μνημειοκότητα των μορφών, από την οποία δεν λείπει κάποια ξηρότητα και καλλιγραφική διάθεση, τοποθετούν το έργο στο τέλος του 16ου ή στις αρχές του 17ου αιώνα.

Εικονογραφικά και τυπολογικά στοιχεία συνδέουν το τρίπτυχο του Βυζαντινού Μουσείου με έργα πατμιακά που έγιναν από κρήτες καλλιτέχνες. Η παρουσία του οσίου Χριστοδούλου με το πιστό ομοίωμα του καθολικού της πατμιακής μονής στα χέρια, καθώς και του ίδιου του αγίου Ιωάννη δύο φορές –μία στο κεντρικό φύλλο νεαρός αγένειος και μία στην εξωτερική όψη του έργου γέροντας– προτείνουν την Πάτμο ως τον πιθανότερο τόπο παραγγελίας του.

Τον πατμιακό προσανατολισμό στην επιλογή των εικονογραφικών θεμάτων ενισχύει και η παρουσία του αγίου Ιακώβου, επισκόπου Ιεροσολύμων, που απεικονίζεται σταθερά σε τοιχογραφίες και εικόνες της Πάτμου, σαν να ανήκει στο ειδικό αγιολόγιο του νησιού⁵¹. Είναι εξάλλου γνωστή η σχέση της Πάτμου με τα Ιεροσόλυμα, ήδη από την εποχή του ηγουμένου της μονής Λεο-

ντίου (1157/58-1180) και κατοπινού πατριάρχη Ιεροσολύμων Λεοντίου Β' (1176-1190), ο οποίος μερίμνησε για τη φιλοτέχνηση των τοιχογραφιών του παρεκκλησίου της Παναγίας⁵². Το συνταίριασμα των τριών αυτών πατμιακών θεμάτων υποδηλώνει ότι ο παραγγελιοδότης του τριπτύχου πρέπει να ήταν Πάτμιος. Η αυστηρή επιλογή δε των συγκεκριμένων θείων προσώπων, ιεραρχών, ασκητών και μοναχών, καθώς και το νόημα της κεντρικής παράστασης, της Άκρας Ταπείνωσης, που μπορεί να παραλληλιστεί με την ταπείνωση του πνεύματος και του σώματος, μιας από τις μεγαλύτερες αρετές του μοναχικού βίου, η οποία και εκθειάζεται στο ειλητήριο του οσίου στο τρίπτυχο, προδιαγράφουν και την ιδιότητα του κατόχου του ως μοναχού ή κληρικού.

Ανακεφαλαιώνοντας, πρόθεσή μας ήταν να προσφέρουμε στην έρευνα δύο αδημοσίευτα κρητικά τρίπτυχα του Βυζαντινού Μουσείου, που συνδέονται άμεσα με το ιερό νησί της Πάτμου, αφού κοσμούνται με πατμιακά εικονογραφικά θέματα και συνδέονται με πάτμιο, πιθανότατα μοναχό, χορηγό.

51. Ό.π., αριθ. 4, 9, 10, 17, 98 και 110.

52. Η. Κόλλιας, *Τοιχογραφίες στο Οί θησανροί της Μονής Πάτμου*, Αθήνα 1988, σ. 63 και σημ. 9, όπου και η προηγούμενη βιβλιογραφία. Ντ. Μουρίκη, *Οι τοιχογραφίες του παρεκκλησίου της*

Μονής Αγίου Ιωάννου του Θεολόγου στην Πάτμο. Το εικονογραφικό πρόγραμμα, η αρχική αφιέρωση του παρεκκλησίου και ο χορηγός, *ΔΧΑΕ* ΙΔ' (1987-1988), σ. 205-266, ειμ. 1-57.

George Kakavas

ISSUES OF PATMIAN ICONOGRAPHY IN TWO CRETAN TRIPTYCHS IN THE BYZANTINE AND CHRISTIAN MUSEUM, ATHENS

Two unpublished triptychs in the collection of the Byzantine and Christian Museum, whose art bears the stamp of the principles of Cretan painting but whose iconography refers to the holy island of Patmos as the possible place of their creation, are examined.

1. The central leaf of the first triptych (T 2857) is decorated by a gilded wood-carved frame, the apex of which is crowned by a large pinecone (Figs 1-3). Depicted in the upper zone are the Virgin Platytera enthroned, flanked by St John the Baptist and St John the Theologian in veneration, and in the lower zone the full-bodied figures of Three Hierarchs. The inside of the side leaves is divided into three registers. Shared between the upper register of both leaves is the scene of the Annunciation; in the middle register of the left leaf are the full-bodied figures of Sts Nicholas and Constantine, and in the lower Sts Panteleemon and Paraskevi; in the middle register of the corresponding right leaf are St Onouphrios and "Our Father Hosios Christodoulos" (OCIOC ΠΑΤΗΡ ΗΜΩΝ ΧΡΙΣΤΟΔΟΥΛΟΣ), and in the lower Sts Barbara and Marina. When the triptych is closed, the lateral leaves are decorated above with the Holy Trinity and below with the Archangels Michael and Gabriel.

The small triptych is of interest for the iconography and composition of its representations. The iconographic type of the enthroned Virgin is the established one in the art of fifteenth-century Cretan icons, the most probable model for which is the despotic icon painted by Andreas Ritzos for the katholikon of the monastery of St John the Theologian on Patmos. The representation of Hosios Christodoulos of Latros, founder of the Patmos monastery, is copied to the minutest detail from the monumental figure of the hosios on the bema door in the *parekklesion* dedicated to him in Patmos, which is dated around 1600. The original composition of the main representation on the triptych can be considered as a singular schema of Deesis, in which the Precursor, left, in the usual position of the Virgin, and the Theologian, right, in the traditional place of the Baptist, intercede

to the Christ Child, who now sits in his mother's embrace, instead of to Christ Pantocrator or Great High Priest. The choice of the two homonymous saints in the composition is perhaps not fortuitous but is connected with the name of the dedicatory or copied from some disseminated variation of the Deesis.

The iconography and style of the painting, together with the wood-carved frame, point to a Cretan workshop and date the triptych to the latter years of the sixteenth century. The iconographic relationship of the triptych with Patmos is obvious, both in the depiction of Hosios Christodoulos holding the church in his hands and that of the Virgin enthroned in a type that has been associated with Patmos. The presence of St John the Theologian, in the expanded central composition of the triptych, could also be considered an indication that the triptych was painted for Patmos.

2. On the central leaf of the second triptych (T 2851) with the integral wooden frame, arched and surrounded by intricately carved decoration, is depicted a variation of the subject of Christ Man of Sorrows (Figs 6, 7, and 10). The lifeless Christ, inside an open sarcophagus, is flanked by the Theotokos left and St John the Theologian right. Depicted on the inside of the left leaf is a winged St John the Baptist, and on the corresponding face of the right leaf, St James the Adelphotheos. When the leaves are closed, the author of the Book of Revelation, St John the Theologian, is shown full-bodied on the left, and Hosios Christodoulos, founder of the Patmos monastery, holding a model of the monastery's katholikon, on the right. Of particular interest is the integral, carved wooden frame of the central leaf, which has one of the most popular and established shapes of sixteenth-century Cretan triptychs.

The representation on the central leaf is an amalgamation of Passion themes, since to the solitary figure of Christ Man of Sorrows are added the figures of the Theotokos and St John, from the Deposition or the Lamentation. The representation of James, son of Joseph from his first marriage and thus

“the brother of the Lord”, as hierarch and not as apostle, renders visually an old tradition according to which Christ ordained him as first Bishop of Jerusalem. The model for the monumental figure of the Theologian on the outside of the triptych is encountered in fifteenth-century Cretan painting, such as on the bema door in Patmos, which is ascribed to Andreas Ritzos or his workshop. However, the depiction of the Theologian together with the founder of the monastery, Hosios Christodoulos, in the triptych, is close in iconography to the corresponding types of the two saints on the bema doors of the Patmian *parekklesion* of Hosios Christodoulos, which has been dated around 1600.

The art of the triptych places it in the late sixteenth or the early seventeenth century. Iconographic and typological traits link it with Patmian works produced by Cretan artists. The presence of Hosios Christodoulos with the accurate model of the katholikon of the Patmos monastery, as well as

of the Theologian himself twice, once on the central leaf as a young man and once on the outside of the side leaf as an old man, suggests that Patmos is the most likely place from which it was commissioned. The Patmian orientation in the choice of iconographic subjects is reinforced by the presence of St James the Less or Adelphotheos, Bishop of Jerusalem, who is constantly depicted in wall-paintings and icons on Patmos, as if belonging to the roll of saints (*hagiologion*) specifically associated with the island. The combination of these three Patmian themes indicates that triptych was commissioned by a Patmian. The strict choice of the specific saintly figures, hierarchs, ascetics and monks, as well as the meaning of the central representation of Christ Man of Sorrows, which can be paralleled with the humility of the spirit and the body, one of the greatest virtues of monachal life, also prescribe the status of its possessor as a monk or a priest.